

**ALBERTO GIACOMETTI VE FRANCIS BACON'IN
ESERLERİNDEKİ MEKAN ANLAYIŞI**

EVREN GÜL

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

**ALBERTO GIACOMETTİ VE FRANCİS BACON'IN
ESERLERİNDEKİ MEKAN ANLAYIŞI**

EVREN GÜL

Lisans (B.A.), Marmara Üniversitesi, Güzel sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
2004

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2012

ALBERTO GIACOMETTİ VE FRANCİS BACON'IN ESERLERİNDEKİ MEKÂN ANLAYIŞI

Özet

Bu yüksek lisans tez çalışması “mekan” olgusunu 20. yüzyılın iki büyük sanatçısı Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın mekan anlayışıyla incelemektedir. Figüratif sanat eğilimleri ile merkezinde insan görünümünü kapsayan mekan tasvirleriyle, sanatlarını ortaya koyan bu isimlerin mekan anlayışlarını; felsefi, sosyolojik ve sanat tarihsel anlamda etraflıca tanımlamak amaçlanmaktadır.

Yapılan çalışma sonucunda her iki sanatçıda da varlık olarak insanın; savaş, yıkım, ölüm, değersizlik ve kötücüllük karşısında umut etme ve yeniden inşa etme bağlamında yaşamın anlam ve amacının özsel olarak sürekli diri tutabileceği gerçeği belirlenmiştir.

Bu tez çalışmasında Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın çalışmalarının bir yüzyılın insan gerçeğinin, mekanda nasıl anlam bulduğu ve mekanla beraber birbirlerini nasıl etkileyip varettikleri incelenmiş son derece rafine bir şekilde hem kadim hem de güncel veriler elde edilmiştir.

Gerçekliği mekan ile ilişkili olarak ele alan iki sanatçıda da mekan ve insan ilişkisi birbirlerini içeren ve etkileyen unsurlar olarak gözlemlenmiş. Bu unsurları bir yüzyılın sanat ve insan ilişkisi bağlamında özetlemek, belirleyicilikleri çok net olan iki büyük sanatçıyla, bir sonuç olarak ele almak çalışmanın amacını oluşturmuştur.

Anahtar Kelimeler: Mekan, insan, sanat, ölüm, yaşam.

ALBERTO GIACOMETTI AND FRANCIS BACON'S CONCEPTION OF ENVIRONMENT IN HIS WORKS OF ART

Abstract

The master's degree thesis studies the conception of "environment" through the perception of the two big artists of the 20 th century; Alberto Giacometti and Francis Bacon. The aim is to thoroughly describe the environment perception of these two names, who present their art through their figurative art trends and environment descriptions that put human at the center, in the philosophical, sociological and art-historical context.

As the result of the study, it was determined that to both artists, the human as a being, against war, destruction, death, worthlessness and malevolence is capable of keeping the meaning and the aim of life essentially in terms of hoping and rebuilding.

In this work of thesis, it has been studied how the works of Alberto Giacometti and Francis Bacon and the reality of a century's human have found meaning in environment and how these affected and changed each other and in the most refined way, both ancient and up-to-date data has been obtained.

In both artists who approach to the concept of space in relation to reality, it's been observed that the relation between space and human is one that includes and affects one another. To summarize these factors in the context of a century's perception of art and human, with these two big artists whose firmness is so clear, and discuss it has been the objective of the study.

Key words: Environment, human, art, death, life.

Teşekkür

Bu tez çalışmasında çok yapıcı ve töleranslı yaklaşımıyla beni çok destekleyen ve deneyimlerini paylaşan değerli tez danışmanım sayın Doç.Dr Nilüfer ÖNDİN'e sonsuz şükranlarımı sunarım.

Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Kuramları ve Eleştiri Bölümü'ne girmem konusunda beni destekleyen ve bende çok emeği olan değerli hocam sayın Prof. Dr. Mustafa PİLEVNELİ'ye ve yine desteğini esirgemeyen sayın Prof. Dr. Süleyman Saim TEKCAN'a teşekkürlerimi sunarım.

Tezimin teknik kısımlarında çok emeği geçen değerli sınıf arkadaşım öğretim görevlisi Çimen Sökmensüer BAYBURTLU'ya, Berna SAYAR'a, sayın Yrd. Doç. Önder BÜYÜKERMAN'a ve sayın MUSTAFA HORASAN'a teşekkür ederim.

Çalışmam boyunca beni her yönden destekleyen aileme şükranlarımı sunarım.

İçindekiler

Özet	ii
Abstract	iii
Teşekkür	iv
İçindekiler Tablosu	v
Resim Listesi	vii
1 Giriş	1
2 Plastik Sanatlarda Mekân Konsepti	5
2.1 Geleneksel Mekân Anlayışı	6
2.1.1 Boşluk Algısı, İkel Dönem ve Mısır Sanatı	8
2.1.2 Eski Yunan Sanatı, Helenistik Dönem ve Romanesk Üslup	13
2.1.3 Gotik Dönem’de Mekân Anlayışı	21
2.1.4 Rönesans’ta Mekan Anlayışı	28
2.1.5 Barok dönemde Mekân Anlayışı	37
2.1.6 Ondokuzuncu Yüzyılda Mekân Anlayışı	41
2.2 Modernizmin Mekân Yorumu	44
3 Alberto Giacometti’nin Sanatında Mekân Anlayışı	72
3.1 Alberto Giacometti'nin Yaşamı	72
3.2 Sanat Anlayışı	81
3.2.1 Erken Dönemi	84
3.2.2 Gerçeküstücü Dönem	89

3.2.3	Alberto Giacometti ve Varoluşçuluk	98
3.3	Alberto Giacometti'nin Eserleri ve Sanatındaki Temel Sorunlar	113
3.4	Alberto Giacometti'nin Sanatında Mekân Anlayışı	152
3.4.1	Boşluk, Yalnızlık ve Mekân	152
3.4.2	Sanatçıya Göre Mekân	169
4	Francis Bacon ve Mekân Anlayışı	220
4.1	Francis Bacon'ın Yaşam	220
4.2	Sanat Anlayışı	230
4.2.1	Bacon ve Figür	234
4.2.2	Figür ve Beden	245
4.2.3	Francis Bacon'nın Portreleri	256
4.3.4	Francis Bacon'ın Sanatında Fotoğrafik Öğeler	270
4.3	Francis Bacon'ın Mekân Anlayışında Tarihsel Süreç	271
4.4	Francis Bacon'ın Eserleriyle Mekân Anlayışı	283
	Sonuç	311
	Kaynakça	315
	Özgeçmiş	322

Resim Listesi

- Resim 1** Altamira Mağarası, İspanya (Santillana del Mar yakınları), 11
- Resim 2** Tutankhamon ve karısı, M.Ö. 1330 dolayları, Firavunun mezarında bulunan altın kaplama ve boyalı tahtadan ayrıntı; Mısır Müzesi, (<http://weekly.ahram.org.eg/2004/677/fr3.htm>)..... 12
- Resim 3** Akhilleus ile Aias Dama Oynuyorlar, M.Ö. 540 dolayları, yüksekliği 61 cm, Museo Etrusco, Vatikan 15
- Resim 4** Rodoslu Hegesandros, Polidores ve Athanadoras, "Laokoon ve Oğulları", Vatikan Müzesi, Roma, [MÖ 1. yüzyılın ikinci yarısında yapıldı ve Plinius zamanında Titus'un banyolarından birini süsledi. 1506'da bulunan heykeller Papa II. Julius'a satıldı, o da yapıtın onarımını Michelangelo'ya verdiyse de Michelangelo onarımı tamamlayamadı.], (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg)..... 16
- Resim 5** Zeus Tapınağı, Bergama[Bergama'nın Attalos I zamanında Galatlara karşı kazandığı büyük zafer üzerine Eumenes II zamanında (M.Ö. 197- 159) Akropol'de Zeus (Athena ya da tüm tanrılar) adına bir sunak yapıldı. Sunak hakkında ilk bilgi verenlerden biri Romalı yazar L. Ampelius'tur. Dünya Harikaları adlı yapıtında "Bergama'da mermerden kırk ayak yüksekliğinde, görkemli kabartmalarla süslü büyük bir sunak vardır. Tanrılarla Gigantların savaşını göstermektedir." Demektedir. Bergama'nın Attalos I zamanında Galatlara karşı kazandığı büyük zafer üzerine Eumenes II zamanında (M.Ö. 197- 159) Akropol'de Zeus (Athena ya da tüm tanrılar) adına bir sunak yapıldı. Sunak hakkında ilk bilgi verenlerden biri Romalı yazar L. Ampelius'tur. Dünya Harikaları adlı yapıtında "Bergama'da mermerden kırk ayak yüksekliğinde,

görmeli kabartmalarla süslü büyük bir sunak vardır. Tanrılarla Gigantların savaşını göstermektedir." demektir.	17
Resim 6 Samothrake Nikesi , İ.Ö. 180 dolayları, h. 3.28 m Louvre Müzesi, Paris, http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nike_of_Samothrake_Louvre_Ma2369_n4.jpg)	19
Resim 7 Pantheon Tapınağı, [İ.S 27 Vipsanius Agrippa ve daha sonra İmparator Hadrianus tarafından 118-125 yılları arasında inşa ettirilmiş olan Pantheon, bir pagan yapısı olarak gökbilim çalışmalarını yürütmek için yaptırılmış, daha sonra kiliseye dönüştürülmüştür. Kubbe çapının yüksekliği 43.3 m. (http://www.belgeler.com/blg/fvh/pantheon).....	20
Resim 8 Giovanni Cimabue, "The Madonna in Majesty", 1285-1286, Panel üzerine Tempera, Uffizi, Floransa, İtalya, (http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=16486).....	22
Resim 9 Nüfus Sayımı, Kariye (Chora) Kilisesi, Mozaik, İstanbul, Türkiye	25
Resim 10 Giotto di Bondone, "Ölü İsa'ya Ağıt", 1304-1306, Fresk, 200x185 cm., Padua, İtalya.....	27
Resim 11 Masaccio, " Üçlü, (Trinity)", 1425-1428, Fresk, 667x317 cm., Santa Maria Novella, Floransa, İtalya, (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio_trinity.jpg)	30
Resim 12 Paolo Uccello, "San Romano Savaşı", 1438-1440, Ahşap Üzerine Tempera, 182x317 cm., Ulusal Galeri, Washington.....	32
Resim 13 Leonardo da Vinci, Ginevra de 'Benci", 1474-1478, 42x37 cm., Ulusal Galeri, Washington, (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci,_Ginevra_de%27_Benci,_1474-78.png)	34

- Resim 14** Giovanni de Dolci, "Sistine Şapheli", 1473-1481, Vatikan Müzesi..... 37
- Resim 15** Diego Velasquez, "Las Meninas", 1656-1657, Tuval Üzerine Yağlıboya, 318x276 cm., Prado Mizesi, Madrid, İspanya. 40
- Resim 16** Louis David, "Marat'ın Ölümü", Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm., Louvre Müzesi, Paris, Fransa.
(http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Jacques-Louis_David_-_La_Mort_de_Marat.jpg&filetimestamp=20100611130307)..... 42
- Resim 17** Claude Monet, "İzlenimin Gündoğumu, (Impression Sunrise), 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x63 cm., Marmottan Monet Mizesi, Paris, Fransa. 48
- Resim 18** Vincent Van Gogh, "Arles'den Çiçek Manzaraları, (View of Arles with Irises),1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x65 cm., Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda,
(http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:VanGogh-View_of_Arles_with_Irises.jpg&filetimestamp=20041101154429)..... 50
- Resim 19** Paul Cezanne, "Saint Victore Dağı, (Mont Sainte-Victoire)", 1904-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x 90.8 cm., Philadelphia Sanat Müzesi,..... 52
- Resim 20** Pablo Picasso, "Ağlayan Kadın", *Weeping Woman*,1937, 54
- Resim 21** Henri Matisse, "Kırmızı Studio" (The Red Studio), 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 181x219.1cm, Moma, New York. 57
- Resim 22** Agust Macke," Ortam, (Kairouan III),1914, Kağıt Üzerine Suluboya, 22.5x29 cm., Vestfalya Eyalet Müzesi,
(http://en.wikipedia.org/wiki/File:August_Macke_023.jpg)..... 60

- Resim 23** Marcel Duchamp, Çeşme, New York Metropolitan Müzesi, 1917. 63
- Resim 24** Nicolas Schöffer, "Chronos", 1980, 320cm, The Musée de Sculpture de Plein Air de La Ville de Paris, [Açık Hava Müzesi],
(<http://www.flickr.com/photos/wallyg/1439342093/>)..... 65
- Resim 25** Leonardo Da Vinci, "Kayalıklar Bakiresi", 1495, Panel üzerine yağlıboya, National Galeri,
(http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Virgin_of_the_Rocks_-_WGA12697.jpg)..... 66
- Resim 26** Marcel Duchamp, "Veriler, aydınlatıcı gaz", 1946-1966, Paris,
(http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Notes/pop_2.html)..... 67
- Resim 27** Marcel Duchamp, "Door to Étant donnés [Veriler İçin Kapı]", 1946-66
(<https://ruinsandrecyclings.wikispaces.com/Tatjana+Leboff>) 67
- Resim 28** Marcel Duchamp, "Büyük Cam (Kendi Bekarları Tarafından Soyulmuş Gelin)", 1915-1923, Yağ, vernik, kurşun folyo, yıldızlı ayna, iki cam panel (çatlak) ,aliminyum folyo, ahşap ve çelik çerçeve, 277.5 x 175.8 cm., (Katherine s. Dreier'den Philadelphia Müzesine miras)..... 68
- Resim 29** Alberto Giacometti, "Gövde, (Torso)", 1925, Alçı, 58x25x24 cm., Moma, New York,
(<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/giacometti/start/flash.html>)..... 74
- Resim 30** Alberto Giacometti, "Kaşık Kadın, (Spoon Woman), 1926 Döküm, 1965 Tunç Döküm, (143.8 x 51.4 x 21.6 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
(<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Spoon%20Woman&page=&f=Title&object=55.1414>) .. 75

- Resim 31** Alberto Giacometti 1927'de Hippolite Maindro Sokağı 46 numaradaki atölyesi, (egger-archiv.org/en/photos-of-artists/alberto-giacometti/?id=447)76
- Resim 32** Giacometti'nin Atölyesi, 1965, Paris, Fotoğraf Ernst Scheidegger..... 77
- Resim 33** Alberto Giacometti, Büyük Kadın (Ayakta Duran Uzun Kadın), 1960, Bronz, 237x31x54 cm, Susse Dökümhanesi, Paris,..... 83
- Resim 34** Alberto Giacometti, Yağmurda Yürüyen Adam, 1948, Bronz, 46,5x77x15 cm, Kunsthaus Zürich, İsviçre. 85
- Resim 35** Alberto Giacometti, Dik Bakan Baş (Gazing Head), 1928-29, Plaster, Marie-Josée and Henry R. Kravis Koleksiyonu, MoMA, New York, A.B.D,86
- Resim 36** Alberto Giacometti, Asılı Top(Suspended Ball,1965, Plaster ve metal,61x36x33,5cm, Alberto Giacometti Vakfı, Zürich, İsviçre, 91
- Resim 37** Alberto Giacometti, Sabahın Dördünde Saray (The Palace at 4 a.m.), 1932, Cam, Tel ve Ahşap, 63,5x71,8 x40 cm, MoMA, New York, A.B.D... 93
- Resim 38** Alberto Giacometti, 1+1=3 Görünmez Nesne (1+1=3 Invisible Object), Polyester, 1934, 160cm. 95
- Resim 39** Alberto Giacometti, "Isaku Yanaihara", Aralık 1961 öncesi, (1960 yılında tasarlanan), Bronz döküm, 43cm, (http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4741154..... 116)
- Resim 40** Japon felsefe profesörü Isaku Yanaihara ve Alberto Giacometti,, 1960, (Fotoğraf James Lord), (<http://www.kultur-online.net/?q=node/15415>) 117
- Resim 41** Alberto Giacometti'nin Atölyesinde İsuki Yanagihara büstü..... 118

- Resim 42** Alberto Giacometti, "Jean Genet",1954 veya1955, Tuval üzerine yağlıboya, 79x68.6 cm, Tate Galeri,Londra,
(<http://www.tate.org.uk/art/artworks/giacometti-jean-genet-t04905>) 121
- Resim 43** Alberto Giacometti, "James Lord'un Portresi", 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya, Tate Galeri, Londra,
(<http://www.thomasgibsonfineart.com/exhibitions-fairs/past-exhibitions>).. 124
- Resim 44** Alberto Giacometti, "Jean Paul Sarte Portresi", 1946, Kağıt üzerine kalem, 29.2x22.3 cm, (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington), 130
- Resim 45** Alberto Giacometti, Jean-Paul Sartre Desen, 1946. 131
- Resim 46** Alberto Giacometti, Şehir Meydanı (City Square), 1948-49, Bronz, 21x62,5x42,8 cm, Guggenheim Müzesi, New York, A.B.D. 139
- Resim 47** Alberto Giacometti, Anette'nin Büstü (Bust Of Annette), 1962, Bronze, 59,6 x 25,4 x 19,5cm, MoMA, New York, A.B.D..... 144
- Resim 48** Alberto Giacometti, Annette 4, 1962, Bronze, 65,7 x 26,7 x 19,1cm, Metropolitan Müzesi,NewYork,A.B.D., 151
- Resim 49** Alberto Giacometti, "David Sylvesterin Portresi", 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 100x73 cm, Moma, 172
- Resim 50** Alberto Gaicometti, "Yürüyen Adam, (The Walking Man)", 1960, Bronz, 183 x 26 x 95.5 cm, Paris, Maeght ailesi,
(http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/aim-_maeght_and_his_artists/mcgb_raa_1208_04.htm)..... 176
- Resim 51** Alberto Gaicometti, "Yürüyen Adam, (The Walking Man", 1960, Bronz, 183 x 26 x 95.5 cm, Paris, Maeght ailesi,

- (http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/aim-maeght_and_his_artists/mcgb_raa_1208_04.htm)..... 176
- Resim 52** Alberto Giacometti, "Orman, (Yedi Figürlü Kompozisyon ve Baş), (The Forest)", 1950, Bronz, 58.4 x 60 x 48.3 cm, Kallis Steinberg Newman Koleksiyonu, The Metropolitan Museum Of Art,..... 180
- Resim 53** Alberto Giacometti, Diego'nun Büstü (Bust Of Diego), 1954, Bronze, 34,9x33,7x21cm), Raymond and Patsy Nasher Collection, Dallas, Texas, A.B.D, (http://wd.blogs.com/wisch/2004/12/alberto_giacome.html)..... 187
- Resim 54** Alberto Giacometti, "Göğüslü Adam (Buste d'homme)", 1956, Bronz, 35,1 x 30,8 x 9,9 cm, Paris, Franz Meyer Koleksiyonu..... 190
- Resim 55** Alberto Giacometti, "Diego", 1955, Bronz, 56.5 x32 x 14.5 cm, 8.8 kg Tate Gallery, (<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgrouppid=999999961&workid=5148&searchid=9697&tabview=work>) 195
- Resim 56** Alberto Giacometti, "Kafes, (The Cage)", 1930-1931, Ahşap,..... 200
- Resim 57** Alberto Giacometti, "Burun, (Nez)", 1947, Tunç, Tel, Halat, Çelik, 81.0 x 97.5 x 39.4 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York,..... 205
- Resim 58** Alberto Giacometti, " Kafes, (The Cage, Women and Head), 1950, Bronz, 175.6 x 37 x 39.5 cm, Giacometti Vakfı, Moma, New York 211
- Resim 59** Alberto Giacometti, " Köpek (The Dog), 1951, Bronz, 175.6 x 37 x 39.5 cm, Giacometti Vakfı, Moma, New York, 45.7 x 66 x 15.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, (<http://www.europuppyblog.com/item/2008/04/dog-art-alberto-giacometti-and-his-dog>) 215

- Resim 60** Francis Bacon, Fotoğraf: John Deakin, Jelatin- Gümüş Baskı, 31,1x30,8 cm,1952,
İngiltere,<http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/photography/magnify.php?imageid=im00264>..... 221
- Resim 61** Francis Bacon, Fotoğraf: John Deakin, Jelatin- Gümüş Baskı, 31,1x30,8 cm,1952,
İngiltere,<http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/photography/magnify.php?imageid=im00264>..... 223
- Resim 62** Francis Bacon, Muybridge'nin albümünden seçtiği fotoğraflarla değişik çalışmalar gerçekleştirmiştir. 226
- Resim 63** Francis Bacon Atölyesinde, 228
- Resim 64** Francis Bacon, Vincent Van Gogh'un Portresi, 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, Centre For Visual Anglia, Londra, İngiltere. 235
- Resim 65** Francis Bacon, Portre çalışması 2, After The Mask Of William Blake, 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, , 61x50,8cm, Tate Gallery, İngiltere. 258
- Resim 66** Stüdyoda Üçlü Otoportre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35,5x 30,5 cm.1976, Özel koleksiyon, Geneva 260
- Resim 67** Michel Leiris'in portresi, 1976, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30,5 x 35,5 cm Modern Paris Ulusal Müzesi, Centre Georges Pompidou, Michel ve Louise Leiris koleksiyonu..... 262
- Resim 68** Diego Velazquez, X. Innocentius, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1650-51, 140x120cm, Doria Galerisi, Roma, İtalya. <http://elusiv.com/arthistory/bacon/> 264
- Resim 69** Francis Bacon, Velazquez'in Papa Resminden Kopya, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 153x118 cm, 1953, Des Moines Art Center, Iowa, İngiltere., 264

- Resim 70** Francis Bacon, Velazquez'den Son Çalışma (Study After Velazquez),1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 198x137,4 cm, Steven And Alexandra Cohen Koleksiyonu,
<https://picasaweb.google.com/lh/photo/x3mOBsvSZ3THI1M97mf78cn660sZd6tXtvB1ozDis?feat=embedwebsite>,..... 266
- Resim 71** John Deakin, Francis Bacon, Vogue, 1962..... 284
- Resim 72** Francis Bacon, Sığırların Böğürleriye Çevrelenen Baş, 1954,Tuval üzerine yağlıboya, 129,9 x 121,9 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, A.B.D. 286
- Resim 73** Francis Bacon, Konuşan George Dyer'in Portresi, 1966, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x147,5cm, The Bridgeman Sanat Kütüphanesi özel koleksiyonu, A. B. D..... 288
- Resim 74** Eadweard Muybridge's, Güreşen Adamlar (Wrestling Mens), Francis Bacon'ın atölyesinde bulunmuş resmin alt yarısı. 1887, Orjinali Fledelfia, New York'ta çekilmiş ve yayınlanmış ve 1955'te kitaba basılmıştır. İralanda,Dublin City Gallery The Hugh Lane'dedir. 290
- Resim 75** Francis Bacon, İki Figür (Two Figüres), 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152,5x116,5 cm Özel Koleksiyon, The Bridgeman Sanat Kütüphanesi, A.B.D. , New York..... 292
- Resim 76** John Deakin, George Dyer'in portresi, 1964, Francis Bacon'ın atölyesinde.
297
- Resim 77** Francis Bacon, Konuşan George Dyer'in Portresi, 1966, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x147,5cm, The Bridgeman Sanat Kütüphanesi özel koleksiyonu, A. B. D..... 299

- Resim 78** Giacomo Balla, Dinamik Köpek Ve Tasması (Dynamism of a Dog on a Lesh) 1912, Albright- Knox art Gallery, Buffalo, A. B. D. 303
- Resim 79** Francis Bacon, Adam Ve Köpek (Men With Dog), 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 117x152cm, Albright- Konux Sanat Galerisi, Buffalo, New York. 304
- Resim 80** Francis Bacon, “Çıplak Çalışması” (Study For Nude), 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, Samuel ve Ronnie Heyman Koleksiyonu, 309
- Resim 81** Eadweard Muybiridge, İki Ayağı Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk, 1885, 34,5x49,5 cm..... 311

1 GİRİŞ

20. yüzyıl sanatında mekan kavramı çeşitli yönlerde işlenmiş ve yorumlanmış bir kavramdır. Alberto Giacometti ve Francis Bacon, kişisel deneyimlerinin sanatlarında çok belirleyici olduğu iki önemli sanatçıdır. Bu sanatçılar insanı çevresiyle beraber ele alarak varoluş ve mekan durumlarını anlamlandırmaya yönelmişlerdir. Bu çalışmada kapsam olarak en geniş anlamı kaplayan 20. yüzyıl insanının yaşamla, ona anlam verme uğraşısıyla ve çevresel faktörlerden kaynaklanan mağduriyetiyle oluşan varoluş durumlarıdır.

İki Dünya Savaşını da çok yakın yaşayan bu sanatçılar için yaşam her zaman ve an ölüme çok yakın bir deneyim olarak ele alınmaktadır. Bu yüzden ikisinde de eserlerine konu olan yaklaşımlar gerçekliğin, daha doğru bir deyişle görünenler kadar görünenlerin ardındaki hakikatlerinde anlamlandırılmasına yöneliktir. Her ne kadar çeşitli bağlamlar nedeniyle soyutlamalara vararak, alışkın olduğumuz anlamda retinal gerçekliğe aykırıda dursalar yinede tanık olunmakta olan bir hakikati işaret etme bağlamında yorumlara gitmişlerdir. Bu yüzden önemli bir süre gerçeküstücülükte ürün veren bu sanatçılar sonraları gerçek hayatın bütünlüğünü kavrama yolunda çalışmalara yönelmişlerdir ve bu akımı terk etmişlerdir.

Yaşadığımız çağda yanibaşımızda gerçekleşen ve giderek bir patolojiye dönüşen varoluşun kaotik yapısı, bireyin anlamının ve çevresiyle olan ilişkisinin niteliğini bugünlere gelmeden hemen önce Bacon ve Giacometti’de bulmuştur. İnsanın çok hassas ve kırılğan ama buna rağmen çok güçlü ve yaşam dölleyici niteliklerini manevi gücü çok yüksek ve insancıl bir romantizmle Giacometti’de görürken Bacon’da felaket zaten gerçekleşmiştir.

Giacometti'den daha sert, daha kozmopolit ve gösterişli bir hayata sahip olan Bacon resmettiği insani durumları bizzat yaşamış bir sanatçıdır. Özellikle dinin otoritesini ve bu iktidarın önerdiği değerlerin nasıl yıkıma uğradığını son derece sansasyonel biçimde ele almıştır. 1966'da yaşamını yitiren Giacometti'ye göre yaklaşık otuz yıl daha fazla yaşayan Bacon 70'ler, 80'ler ve 90'lar ın başına kadar hayatta kalarak metropollerdeki sıkışmış, tecrit edilmiş ve kimliksizleşmiş günümüz insanının varolma durumlarını işlemiştir.

Tarihsel gelişim neticesinde modern sanatta insan ve mekan anlayışı tamamen değişmiş ve Bacon ve Giacometti'de pratik ve potansiyel olarak son noktasını bulmuştu. İnsan artık eski sanatlar; klasizm, romantizm ve rönesansın her varlıktan üstün, her değer ölçütü, zekası ve iradesiyle bütün evreni yansıtacak asil ve imtiyazlı varlığı değildi. Özellikle 1. ve 2. Dünya Savaşlarıyla, bilimin ve teknolojinin baş döndürücü başarılarının sağladığı güç, bu gücü kontrol edemeyen insanlığın kendine güvenini yitirmesine sebep olmuştur. Bunu takiben yaşamı medya ile çeşitli dini ve politik güç odaklarının baskısıyla daralan, anlam yitimine uğrayan modern birey çareyi tüketimde, uyuşmakta ve yabancılaşmakta bulmaktadır.

Bu çalışmanın amacı varoluşçuluğun temel prensiplerini merkeze alarak her iki sanatçının mekan ile ilişkisini incelemek ve bir yüzyılın insan gerçeğinin de bütün tazeliği ve yönleriyle analiz etmektir. Araştırmada öncelikle geleneksel ve plastik sanatlarda mekan anlayışını tarihsel gelişim içinde ele alıp her iki sanatçının da bu tarihi birikim ile kurduğu ilişkiye değinerek onların mekan kavramlarının açıklanması hedeflenmiştir.

Çalışmamda Giacometti'nin ve Bacon'ın bütün bir yüzyıl sonunda sanatlarda önemli bir belirleyiciliğe sahip olan eserlerinin bundan sonraki süreçlerde plastik sanatlarda nasıl bir devamlılığa zemin oluşturacağını düşündürtebilmek ise araştırmanın diğer bir amacıdır. Özellikle Francis Bacon'ın sinema ve fotoğrafa olan ilgisiyle sanatına ilerici ve teknolojik bir boyut katması günümüzün disiplinler arası yaklaşımlarının ilk örneklerinden biri niteliğindedir. Giacometti'nin ise gerçeklik ve retinal duyumla ilgili eşsiz tesbitleri resim ve

heykel sanatlarının tasvir ve tarif niteliklerinin bundan sonra hangi boyuta sıçrayacağı konusunda önemli bir aşamayı işaret etmektedir. Bu çalışmada Cezanne'den beri süregelen iç ritm ve bununla beraber duyum sorunlarının her iki sanatçıda da yorumlarını bulduktan sonra, bundan sonraki süreçlerde plastik sanatlara neler katabileceğine dair bir düşünce alanı açmak amaçlanmıştır.

Çalışmanın kapsamını mağara döneminden modernizme kadar insanlığın kültür ve sanatta mekan yorumunu inceleyerek oluşturdum. Yüzlerce yıllık bu süreçte mekan kavramının gösterdiği değişkenlikler ile bilimsel ve felsefi etkenler dönem dönem atlanmadan üzerinde durularak açıklanmıştır. Antik Mısır'da ki katı ve kültürel prensipleri belirli, iki boyutlu mekan anlayışından Antik Yunan'da perspektifin ilk verileriyle binyıl sonra başlayacak olan matematiksel perspektife geçiş araştırmada dizgesel olarak konu edilmiştir. Gotik dönemde perspektifin olmadığı yaygın inancının Pavel Florenskiy'nin "Tersten Perspektif" isimli eseriyle yeni bir boyut kazandığını belirtmeyide atlamayı uygun bulunmamıştır.

Rönesansla beraber resim sanatında etkisini gösteren Euklidyen prensiplerin geliştirilmeye çalışıldığını ve hem kuramsal hemde pratik olarak bol sayıda araştırma yapıldığını kapsamlı bir şekilde bu dönemin ustalarından örnekler vererek açıkladım. Fakat Michealengelo'nun Sistine Şapeli fresklerinde mekan ile ilgili yeni açılımlar getirmesinin Barok dönemi etkileyecek problematikler doğurduğu da özellikle bir köprü olarak ele alınmıştır.

Hareket, resimsel etkilerle mimari mekanı oluşturmak, sinematografik görüntü anlayışı ve devingen tutum Rönesans'tan Barok döneme geçerken ilk örneklerini Michealengelo'da bulmuştu. Barok ve Neoklasik dönemde gerçekçi ve dramatik unsurların artması, resim sanatında özellikle Velazquez ile birlikte optik problemlerin ortaya konulması çalışmamın kapsamı içerisinde Rönesans sonrası göstergebilim serüveninin ilk izlerine dair belirtmek istediğim konulardı. Barok dönem ile Neoklasik dönem ve Romantizm ile beraber iç duyum etkenlerinin sanatta artış göstermesi şüphesiz Bacon ve Giacometti'ye kadar uzanan gelişmelerdi. Fakat Modernizm'in iki sanatçısı dönemlerinde yaşanan yıkımlar neticesinde bu etkenleri görünürün çok altında aramak zorunda kalacaklardı.

Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın mekan anlayışı üzerinden yürüttüğümüz mekanın kavramının; tarihsel sürecin sonunda modernizmle beraber, sanat eserlerinin zaman ve mekandan bağımsızlaşması aynı zamanda din ve devlettende kesin olarak kopuşunu değişime uğradığını görmekteyiz. Post-Empresyonizm ile başlayan önemli bir farkındalık süreci, bireyin direnci ve bununla beraber trajedisini de getiriyordu. Paul Cezanne'nin ortaya koyduğu büyük nesnel tesbitler ve Vincent Van Gogh'ta durumu destekleyen öznel duyular, Modernizmdeki özgürleşmeyi ateşleyen etkenlerin önemli bir bölümünü oluşturduğu gibi Euklidyen perspektifinde sonunu gösteriyordu. Bu çalışmada özellikle Cezanne'nin ulaştığı simülatif sonuçlara yer verilmeden geçilmemesi çağımızdaki görüntü ile ilgili çalışmalara zemin oluşturulması açısından önemsendiğim bir durumdu. Böylece izlenimciliğin ışık ve renk ile oluşan bilimsel alt yapısı ve kübizmin çok boyutlu nesne gerçeği ile zaman ve mekanın kavramlarının 20.yüzyıl başında tamamen değişimi çalışmam kapsamında yer alan çok belirleyici bölümler oldular.

Tezin yazım safhalarında mekan kavramı ele alınırken sanatçılara kadar uzanan sanat tarihi süreciyle metin desteklendiği gibi bu sanatçıların yaşam öykülerine de geniş kapsamlı olarak yer verilmıştır. Çünkü iki sanatçının da hayatlarının, sanatları üzerinde oldukça belirleyici olduğu çok açıktı. Bu yüzden yaşam öykülerine değinirken, yaşamlarının ve sanatlarının önemli dönüm noktalarını atlamadan mutlaka belirtilmiştir

Çalışmada süreli yayınlar ve nitelikli internet kaynakları ve daha önce yapılmış tez çalışmalarından yararlanılmıştır. Bunun yanı sıra konu ile ilgili Yrd. Doç. Önder Büyükerem ve Mustafa Horasan gibi ressam ve heykeltıraşlarla görüşmeler yapılarak, hem onların gözünden hemde meslek pratiği açısından inceleme derinleştirilmiştir.

2 PLASTİK SANATLARDA MEKÂN KONSEPTİ

Mağara döneminden günümüze plastik sanatlarda mekan algısı önemli değişiklikler göstermiştir. Öncelikle mekanla ilişkisini birincil elden kuran ana bilim dalı geometridir. Matematiksel yöntemleri kullanan bu bilim dalının, aynı zamanda bir gösterim biçimi olması nedeniyle, resimle ortak bir noktada buluşması tüm bilimlerden daha eskiye dayanmaktadır. Geometri bilimi, resim sanatını hem yüzeyde bulunan, hem de uzaydaki şekilleri ele alarak ayrı yönlerden ilgilendirmektedir. Böylelikle hem yüzey üzerindeki biçimlerin oran ilişkileri hem de üç boyutlu cisimlerin yüzeye aktarılmaları ile ilgili izdüşümü teknikleri açısından önemlidir.

“Mısır ve Mezopotamya’ya dayanan geometri Antik Yunan’da Thales ve Pythagoras’ın açtığı yolda sistemli bir bilim haline gelmişti. En büyük adımını da Eukleides’in “Stoikhea” (Geometrinin temel elemanları) adlı yapıtının yaklaşık iki bin yıl boyunca önemini koruduğuna değinmiştik. Bu on küsür ciltlik kitap ve bunu tamamlayan “Dedomena” (veriler) ve “Optika” (optik) adlı yapıtları da antik çağdan sonra Rönesans ile yeniden keşfedilmiş ve Rönesans’ta bilimsel bir aşama kaydedecek olan perspektif kuramına temel oluşturacaktı.”¹

Mekan ile ilgili ilk bilimsel araştırmalar belirttiğimiz gibi Pythagoras (İ.Ö. 570-480) dönemine dayanmaktadır. Pythagoras’çuların doğanın matematik ile açıklanmasını sağlama çabaları batı akılcılığının temelini oluşturur. “Mekan” konusunda ise özellikle Eukleides geometrisi öncü olmuştur. Eukleides’in geometri ve görsel algılama üzerine olan kuramları resim sanatında da akılcı yoldan karşılığını perspektif olarak bulmuştur. Perspektif, Rönesans’la beraber kuramsallaşmış ve yayılmıştır. Rönesans’tan itibaren çok da belirleyici olmayan

¹ Cenk Beyhan, *Mekan Kurgusu ve 20.yy Resim Sanatına Yansımaları*, s, 16.

ama yinede üzerinde duracağımız ara süreçleri atlayıp Modernizm'e geldiğimizde ise Modernizm içinde düşünsel olanın, kaynağını daima Rönesans'a dayandırdığını görmekteyiz. Modernizme ait neredeyse her şey ilk verilerini Rönesans'ta ortaya koymuştur.

Bu noktada günümüzde dahi etkinliğini sürdüren bu ara süreçler modern dönemde Marcel Duchamp'ın mekansal espas üzerine yaptığı çalışmalarla bambaşka bir nitelik kazanmıştır. Duchamp'ı, dördüncü boyut arayışlarına götüren ise Rönesans'ın en büyük ustalarından Leonardo Da Vinci'nin büyük bir cam ile başlattığı resimsel kadraj arayışlarından ilhamını almıştı. İşte başlangıcından modernizm başlarına yani Cezanne'ye kadar gelen, oradanda Duchamp ile gelişen plastik sanatlarda mekan ve görüntü problematiği asıl bundan sonraki süreçlerde cevaplarını beklemektedir.

2.1 Geleneksel Mekân Anlayışı

Geleneksel mekan anlayışı derken gelenek ve yenilik olanı öncelikle tanımak gerekir. Modernizm öncesi sanatlardaki mekan anlayışı ve yorumu ile modern dönem arasında uzun bir tarihsel aralık bulunmaktadır. Bu tarihsel süreci mağara döneminden modernizme kadar inceleyeceğiz. Böylece modernizm öncesinde oluşan ve gelenekselleşen mekan anlayışıyla modern dönem içindeki mekan kavramı daha net gözden gözden geçirme imkanımız olacak.

Geleneksel mekan, Antik Yunan'dan birikimlerini alan ve Euklidyen prensiplerle kendini belirleyen mekan anlayışıdır. Gördüğümüz görüntülerin gerçeğe en yakın tanım ve koordinatlarını tarif etme üzerine kurulmuş bu anlayış yüzyıllarca egemenliğini sürdürmüştür. Fakat geleneksel mekan anlayışında dikkat çeken önemli taraf, Antik Mısır gibi çok kural içeren ve geleneklerle kısıtlı zamansız ve mekansız unsurlarla yürüyen anlayışlarda bile mekanın bir şekilde varlığını koruduğu ve etkinliğini sürdürdüğüydü. Mekan; ister mitolojik bir heykelin içerdiği görmediğimiz hayal etmek zorunda kalacağımız bir mekan olsun ister her türlü dünyevilikten arınmış zamansız ve mekansız tasvirlerin anlatımlarında olsun

istersede en gerçekçi gözükken bir janr yada naturmortta olsun ele alınış biçimiyle büyük değişiklikler göstermemiştir. Fakat büyük değişiklikler derken burada altı çizilen mekanın algıladığımız ve görerek, öyle yada böyle tanımladığımız biçimidir. Oysaki modernizmde bu algı; kübizmin görüntüyle kurduğumuz ilişiyi tek açıdan birçok boyuta taşıyarak sunuşunun hemen sonrasında Duchamp ile beraber kendisinin varlığını toptan ortadan kaldıran ve görünenin ötesinde başka bir hakikati bize düşündüren bir boyuta varır. Daha açık bir deyişle bu noktaya kadar olan mekan anlayışı mağara dönemi, Antik Yunan, Helenler, Gotik dönem ve sonrasında itibaren gösterdiği gelişim ve değişimler ile algıya sunulsun sunulmasın bu dünyaya ait, retinal bir gelişim sürdürmüştür. Özellikle Rönesans'la beraber yaşanan önemli kırılma sonucunda mekan üzerinde bilimsel araştırmalar yapılmış kuramlar üretilmişti. Böylece mekan konusunda Gotik dönemde başlayan mimari ilişkilerden, hava perspektiflerine kadar, açık ya da kapalı kompozisyon prensiplerinden, fresklerle elde edilen ve mekanı aşan yada ona katılan yanılısamalara kadar Euklidyen prensip etkisini sürdürmüştür.

Bu noktada geleneksel mekan anlayışı olarak bahsedebileceğimiz tarihsel süreç mağara döneminden modernizme kadar olan zamanı içerir. Bu zaman içerisinde mekan kavramı bir çok açıdan ele alınmış, yorumlanmış ve işlenmiştir. Daha önceden de belirttiğimiz üzere özellikle Rönesans'la hızlanan kuramsal araştırmalar bu dönemin uzantıları olan Barok, neoklasik ve romantik dönemlerde edebi bir nitelik alır. Böylece mekan etkeninin sanatla kurduğu ilişki bir başka boyut daha kazanarak zenginleşir.

Barok dönemde giderek dramatik, tiyatral ve gizemli bir etki alan mekanlar, gerçekçilikleriyle daha katılımcı, kuşatıcı ve işlevsel bir nitelik alırlar. Bu noktada mekandan artık bir fon yada fantezi unsuru olarak bahsedemeyiz. Fakat ne var ki Neoklasik dönemde mekan bütün etkinliğiyle eserlerin içinde yer almamaktadır. Bu dönemde mekan, eserde anlatılan idealize edilmiş konuyu taşıyan ve içeriğe katkıda bulunmayan, daha çok onun yansıması için tarafsızlık taşıyan bir fon görevini görmektedir. Romantizm ile beraber ise mekanın en yetkin süreçlerinin başladığını görürüz. Geniş peyzajlar, anlam yüklü mimari etkiler ve yoğun dramatik unsurlar ile açık hava resimleri insan, doğa yaşam ve ölüm üzerine çok

şeyler söylemeye başlarlar. Romantik eserlerde insanın doğa ile olan ilişkisinden yaşam ile olan ilişkisine kadar, zamansız ve mekansızlığın tanrısal duyumlarından, sonsuzluk özlemlerine kadar insanda mekan ile oluşturulmaya çalışılan bir manevi bilinç söz konusudur. Bu hayli abartılı ve şiirsel, mistik yaşantılar taaki on dokuzuncu yüzyıl başında sanayileşme ve ışık- renk kuramları konusundaki gelişen bilimsel sonuçlarla beraber, izlenimcilikte başka bir boyut kazanır. Romantizmden önemli bir destek alan bu akımda ilk defa sanatçılar tamamen atölye dışına çıkarak gördüklerinin ne olduğunu gerçekten retinal anlamda incelemeye başlarlar. Böylece modernizm ve günümüze kadar olan süreci başlatırlar.

2.1.1 Boşluk Algısı, İkel Dönem ve Mısır Sanatı

Plastik sanatlar tarihi açısından düşünüldüğünde mekan konusu bu sanatların kopmaz bir parçası olmuştur. Alışıldık anlamda yani gözün günlük hayatta gördüğü biçimin dışında soyut nitelikler aldığı anda bile sanat düşünürlerinin ilgisi dahilinde yer almıştır. Yani plastik sanatlarda mekan konsepti varlığıyla da yokluğuyla da güncelliğini ve önemini hep korumuştur, anlamlandırılmaya ve düşünceye konu olmaya her zaman yatkın bir unsur olarak yaşamıştır. Örneğin resim sanatı açısından durumu ele aldığımızda, bir eserdeki ana iletinin; bu bir insan vücudu, bir doğa görünümü ya da bir natürmort olabilir, eserin içerdiği veya ortaya koyduğu bütün problem mekan içerisinde gerçekleşmiştir. Bu noktada “mekan mı konuyu kuşatıyor, konu mu mekanı görünür kılıyor” önemsenmesi zorunlu bir durum haline gelmiştir. Bu yüzden bir anlamda resim sanatı, iç veya dış hiç fark etmez, -mekanın- tarihidir demek hiçte abartılı olmayacaktır. Fakat resim sanatında mekanın ne olduğu hep düşünceye konu olmakla beraber, nasıl tanımlandığı da yüzyıllar boyunca kesintisizce değişkenlik göstermiştir.

“Mekân resim sanatının temsil öğelerinden biri ve sanat tarihi sınıflandırması açısından ayırt edici göstergelerden olduğuna dair şüphe yoktur. Ancak resimde mekanın ne olduğuna dair genel anlamda geçerli bir tanım vermek çokta kolay değildir... Sorun resim içinde mekana ait olan ve olmayanı ayırt etmedeki güçlükle

başlar. Çünkü bu, öncelikle bilim ve felsefede birkaç binyıldır tartışılan bir probleme götürür bizi, o da mekânın ne olduğudur.”²

Mekân diye tanımladığımız olgu özü itibarıyla boşluktur. İnsanoğlu boşluğu kendi bedeni aracılığıyla duyumsar ve doldurarak anlamlandırır, işlevsel hale getirir. Fakat öncelikle zaman ve uzam kavramlarına da yer vermekte fayda vardır. Çünkü mekânın ayrılmaz bütünleyicileri bu iki kavramdır.

“Varoluşu uzam ve zaman boyutu açısından algılayan insan, çevresindekileri de uzamda ve zamanda görür. Her varlık, her nesne uzamda ve zamandadır. Sanat yapıtı da belli bir uzam ve zamanla kuşatılmışlığının yanı sıra, özneliği ile uzamsallığa ve zamansallığa sahiptir. Bulunduğu yer – nesnel dünyadaki yeri – ve zaman boyutundan başka, kendisini oluşturan bir uzamsallığı ve zamansallığı vardır. Sanat yapıtı bir anlamda uzam ve zamanın düzenlemesidir. Sanatçı hangi disiplin içerisinde üretirse üretsin, hangi elemanları kullanırsa kullansın öncelikle uzam ve zamanı kullanır. Yapmış olduğu şey ilk olarak uzam ve zamanda anlam bulacaktır.”³

Funda Karasu'nun bu tanımlamasına göre uzam ve mekân birbirinden ayrı görülmez. Bireyin ise kendini ve diğer varlıkları uzam ve zaman boyutunda gördüğü belirtilir. Buna bağlı olarak yukarıda belirttiğimiz görüşlerimizi de mekân bağlamında teyid edilir.

“Mekân boşluğun karşılığı olarak düşünüldüğünde, boşluğu görünür kılan şey, onun nesnelere doldurulmuş halidir. Bu anlamda mekân, sınırları nesnelere birbirleriyle olan konumları ölçüsünde belirlenmiş bir alandır. Mekanın algılanışı da bu yolla gerçekleşir. Nesnelere birbirlerine göre konumları, ilişkileri tarif edilirken aslında mekan tarif edilmiş olur. Mekan ancak bu yolla tarif edilebilir. Mutlak boşluğu görünür kılan nesnelere, boşluk nesnelere yoluyla tarif edilmiş olur. Sanatçının yaptığı şeyde boşluğu düzenlemektir bir anlamda.”⁴

² <http://www.belgeler.com/blg/22op/mekan-kurgusu-ve-20-yy-resim-sanatinda-yansimalari>

³ Funda Karasu, Resimde Çıplak Gövdeyi Algılama Bağlamı Olarak Mekan, s. 33.

⁴ Funda Karasu, a.g.t. s. 33.

Böylece mekanın görünmeyen varlığının görünür kılınarak anlamlandırıldığını görmekteyiz.

“Resim tarihi bir bakıma, mekanın temsil edilmesine ilişkin seçeneklerin öyküsüdür, çünkü öznel tavrın kendisini ele verdiği tüm ipuçları mekanla hesaplama sürecinde gizlidir. Öte yandan, mekanın görünmeyen varlığı hiçbir zaman, bir değerlendirme ölçütü olarak, gündemde kalmasını engellemiştir. Nitekim renk, çizgi, gölge, ışık, perspektif vb. öğeler ile mekan arasında organik bir bağıntı vardır. Buna göre, ya mekanın temsil edilmesindeki farklılıktan ötürü bu öğeler başka konuma geçip, işlevsel açıdan değişime uğramışlar ya da doğrudan doğruya bu öğelerin kendisine yönelik bir hesaplama istemi, gitgide ve zorunlu olarak, mekanı ilgilendiren bir sorgulamaya dönüşmüştür sonuçta.”⁵

Başından beri çalışmamızda kendisini hissettiren mekansal gerçekliğin içkin tesirini bu savlarda da görmekteyiz. Bu yüzden Mehmet Ergüven’in⁶ (1947...) söylediği gibi, plastik sanatlar tarihini mekanın temsil edilme seçenekleri olarak okumak çok olanaklıdır. İkel sanatın mekan anlayışına geçmeden önce yine Mehmet Ergüven’in konuyu daha kökten ele alarak ilkel insana bağladığı görüşleri, bir önceki görüşlerini tamamlayan bir niteliktedir. Yazar şunları söylemektedir:

“Boşluk” karşılığı olarak mekan kavramı ile resimsel mekan arasında doğrudan bir ilişki olmasa da insanın evreni kavrayışı ile üreten özellikleri arasındaki paralellik, bu iki kavramın bir arada düşünülmesini zorunlu kılmaktadır. İnsanın çevresine müdahale etmesiyle kurmaya başladığı düzen içerisinde sanat, müdahalenin bir yolu olarak varlığını gösterir. Bu anlamda insanın evreni anlamaya yönelik olarak yaptığı her şeyin, taşıdığı her kaygının izleri bu müdahalede görülebilir. İçinde olduğu dünyaya henüz yabancı olan ilkel insan için mekan yalnızca anlam vermeye çalıştığı bir boşluktur.”⁷

İşte burada ifade edilen “boşluk” kavramı ile beraber başlangıcından bugüne plastik sanatlarda mekan konusunun öncelikle belli ayrımlarla ele alınması,

⁵ Funda Karasu, a.g.t. s. 34.

⁶ Türk tiyatro yönetmeni ve yazar.

⁷ Funda Karasu, a.g.t, s. 33.

konunun net anlaşılması olanaklı kılacaktır. En başta tabii ki Ergüven'nin de belirttiği gibi, kendisinden sonraki yüzyılların sanatsal içeriklerinde de derin etkileri yankılanacak olan ilkel dönemlerde, mağara duvarına yapılan çizimler ile başlamak en doğrusu olacaktır. Bunlar sığınılan bir mekan içerisinde, figürlerin önem sırasına göre büyük ya da küçük çizildiği, her birimin birbirinden ayrı olarak ele alındığı ve ele alınan birimi en iyi anlatacak bakış açısının kullanıldığı resimlerdir. *“Daha çok büyü amaçlı yapılan resimlerde gerçek mekandan ya da modern resmin diliyle, resmin kendi plastik elemanlarının oluşturduğu mekandan söz edilemez.”*⁸



Resim 1 Altamira Mağarası⁹, İspanya (Santillana del Mar yakınları), (http://tr.wikipedia.org/wiki/Altamira_mağarası)

Bu resimler incelendiğinde insan figürlerinin çok önemsiz ve özensiz ele alındığı, hayvan figürlerininse; özellikle de önemli hayvanların, çok detaylı ve büyük çizildiği görülür. Kısacası ilkel sanatta mekan duygusu, perspektifin olmamasıyla

⁸ Funda Karasu, a.g.t, s. 34.

⁹ Altamira Mağarası: İspanya'nın kuzey kesiminde Tarihöncesi'nden kalma mağra.

beraber çok hissedilir bir unsur değildir. Fakat bu dönem, tarihsel sıralama takip edildiğinde en erken Mısır Sanatıyla değişiklik gösterir.

Mısır Sanatı özellikle insan tasvirinde katı ve değişmez prensiplere sahipti. Figürlerdeki duruşlar yapay bir gerçeklik içindeydi ve bütün figürler sanki aynı uzaklıktan görülüyormuşcasına betimlenmekteydi. Duruşlarda ise baş profilden, gözler cepheden gövde karşıdan, bacak ile kollar ise yandan gösterilmişti.

“Ancak Mısır Sanatı figürlerinde başın profilden, gözlerin cepheden, omuz ile bacak arasındaki kısmın karşıdan ve bacak ile kolların yandan gösterilmesi ile farklı bir mekan anlayışının kullanıldığı söylenilebilir. Ön ve yan görünüşlerin yan yana düşünülmesi ile farklı bir düzlem yaratılması, vurgulanmak istenen kısımları belirginleştirme çabasından kaynaklanmaktadır.”¹⁰



Resim 2 Tutankhamon ve karısı, M.Ö. 1330 dolayları, Firavunun mezarında bulunan altın kaplama ve boyalı tahtadan ayrıntı; Mısır Müzesi, (<http://weekly.ahram.org.eg/2004/677/fr3.htm>) (03.03.2010.)

¹⁰ Funda Karasu, a.g.t, s. 34.

Mısır Sanatı'nı da tavizsiz bir sistematik yapı dikkati çeker. Sanki her şey nerede olması gerekiyorsa oraya yerleştirilmiş gibidir. Hiçbir şey rastgele değildir ve hiyerarşik düzen içerisinde her şey nerede olması gerekiyorsa oradadır. Grafik ve şematik bir çizim ve kompozisyon anlayışı söz konusudur.

E. H. Gombrich¹¹(1909 – 2001) ünlü Sanatın Öyküsü isimli eserinde Mısır Sanatı ile ilgili şu düşüncelere yer verir:

“Mısır sanatının en önemli üstünlüklerinden birisi her heykelin, resmin veya mimari biçimin, sanki tek bir yasaya uygun olarak mekanda yer almasıdır. Bir halkın bütün yaratılarının uyduğu bu yasaya biz, “üslup” diyoruz. Bir üslubu neyin oluşturduğunu sözcüklerle anlatmak çetin bir iş, ama onu gözle bulgulamak daha çetin. Tüm Mısır sanatını yöneten kurallar, her yapıya denge ve ağırbaşlı bir uyum katmaktadır.”¹²

Mısır sanatı kendi içinde hem dönemsel hem de işlevsel olarak ayırım göstermekteydi. Üsluplar ilerleyen zamanda değişen firavun aileleriyle farklılaşabiliyordu. Fakat mekan anlayışı açısından bakıldığında mekanın olmadığı görülür. Mesela bir masanın resmedilişi yandan görünüş itibarıyla tam bir yatay çizgi halindedir. Yani herhangi bir mekan anlatımı yoktur. Bundan dolayıdır ki zaman anlatımı da yoktur. Görüntüler sürekli ve her an bir oluşu simgelediği için dünyevileşerek zaman ve mekanı içermemişlerdir.

2.1.2 Eski Yunan Sanatı, Helenistik Dönem ve Romanesk Üslup

Yunanlı sanatçılar Mısır'dan etkilenmiş, fakat yaptıkları resimlere kendi deneyim ve birikimlerini de eklemeyi ihmal etmemişlerdir.

“Yunan resimlerine ilişkin bilgilere çanak çömlekler üzerine yapmış oldukları resimlerden ulaşılabilmektedir. Bu resimlerde özellikle figürlerin biçimlendirilişinde gövdenin profilden ve gözlerin karşıdan gösterilmesi Mısır

¹¹ “Sanatın Öyküsü” isimli eseriyle sanat tarihinin popülerleşmesine katkıdabulunan ve alanında oldukça önemli eserlere imza atmış, Avusturya’lı sanat tarihi profesörü.

¹² E. H. Gombrich, Sanatın Öyküsü, s. 65.

etkisinin halen devam ettiğini gösterse de, vücudun diğer bölümlerinde, özellikle kol ve bacaklarda Mısır'ın katı üslubunun aşıldığı görülmektedir."¹³

Özellikle figürlere ruhsal yapının kazandırılmasıyla dikkati çeken Yunan Sanatı, basit bir mezar taşını bile bir yapıta dönüştürme becerisini gösterir. E.H. Gombrich, Sanatın Öyküsü isimli eserinde Mısır Sanatı ve Yunan Sanatı'ndan almış olduğu iki yapıtı karşılaştırarak bu farkı şu şekilde netleştirir:

*"Mısır yapıtında da dış çizgiler mükemmel bir şekilde belirgindir, ama Mısır sanatının eşsiz bir dönemine ait olmasına karşın, oldukça katı ve doğallıktan uzaktır. Oysa Yunan kabartması, acemice sınırlamaları aşmıştır artık, ama, kompozisyonun duruluğunu ve güzelliğini koruyarak. Bundan böyle pozisyon, geometrik ve köşeli değil, özgür ve rahattır. Üst bölümün, iki kadının kollarının bükümüyle çerçevelenişi bu çizgilerin iskemlenin eğik çizgileriyle oluşturduğu karşıtlık, Hegesos'un güzel elini odak noktası haline getiren basit yöntem, kumaşın vücudun kıvrımlarından akışı öylesine uyumlu bir sakinlikte ki, bütün bunlar dünyaya 5.yy' da Yunan sanatıyla doğan yalın uyumun yaratılmasına katkıda bulunuyor."*¹⁴

Yunan Sanatında, özellikle resimde dikkat çeken çok önemli bir detay perspektifin kullanılmış olmasıdır. Yunanlı sanatçılar kendi gözlemleriyle oluşturdukları birikimleri kullanmaya başlarlar ve bu icat sanat tarihinde de önemli bir dönüşümün habercisi olur. Bundan sonraki gelecekler bu geleneğin izini süreceklerdir. Bu dönemde artık eski gelenekler gözden geçirilmekte ve nesnelere gözlemlenmektedir.

*Yunan vazo resimlerinde, tam olarak yüzeysellik hakim olsa da küçük plan ve çizgilerin üst üste gelişi ile derinlik kaygısı hissedilmektedir. Yunanlılar perspektif kısaltımı kullanabilmişlerdir. Fakat bu onların matematik yasaları ile perspektif bildiklerini göstermez."*¹⁵

¹³ Funda Karasu, a.g.t, s. 35.

¹⁴ E.H. Gombrich, a.g.e, s. 97.

¹⁵ Funda Karasu, a.g.t, s. 35.

Açıkçası bu yaklaşım, birazda yüzey olarak kullanılan kap, çömlek ve vazo gibi formların üzerine yapılan tasvirlerin yüzeyin küresel yapısına sağlaması için gösterilen uyumla da ilişkilidir. Bu yüzden Yunanlı ressamlar kısaltılmış perspektifi geliştirirler. Fakat bu bildiğimiz anlamda bir matematiksel perspektif uygulaması değildir. Matematiksel perspektifin başlaması içinse bin yıl geçmesi gerekecekti.



Resim 3 Akhilleus ile Aias Dama Oynuyorlar, M.Ö. 540 dolayları, yüksekliği 61 cm, Museo Etrusco, Vatikan
(<http://www.proprofs.com/flashcards/cardshowall.php?title=ancient-greek-vases>) (03. 03. 2012).

Yunan Sanatı Helenistik dönemde değişikliğe uğramıştır. Sanatçılar artık dinin ve büyüünün baskısından kurtulmuş ve teknik sorunlarını çözerek yeterliliklerini arttırma yoluna girmişlerdi. Özellikle heykel alanında gerçekleşen bu devrimin sonucunda artık uyum ve zerafetten bahsetmek gücü. Sanatçılar daha kütleli, görkemli ve güçlü etkilerle tasvir ettikleri sahnelerin dramatik etkilerini arttırmaya

alışıyorlardı. Amaç daha çok etkileyici olmaktı. Yani bu noktada artık sanatın daha çok duyum üzerine kurulduğu, izleyici ile olan etkileşimin daha canlı tutulmak istendiği sonucuna ulaşabiliriz.

Barok stilin ise ilk örneklerini Helenizm vermektedir. Özellikle heykel ve taş rölyefler üzerinde gördüğümüz bu yapılanma Laokoon ve Oğulları ile Bergama'dan Zeus Sunağı gibi eşsiz eserler vermiştir.



Resim 4 Rodoslu Hegesandros, Polidores ve Athanadoras, "Laokoon ve Oğulları", Vatikan Müzesi, Roma, (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Laocoon_Pio-Clementino_Inv1059-1064-1067.jpg) (03. 03. 2012).



Resim 5 Zeus Tapınağı, Bergama[Bergama'nın Attalos I zamanında Galatlara karşı kazandığı büyük zafer üzerine Eumenes II zamanında (M.Ö. 197- 159) Akropol'de Zeus (Athena ya da tüm tanrılar) adına bir sunak yapıldı. (http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Pergamonmuseum_Pergamonaltar.jpg&filetimESTAMP=20080328103937), (03. 03. 2012).

Helenistik heykelin mekan anlayışında dikkat çeken önemli bir karakteristik vardır ki oda yapılan heykelin mekana uyumu konusudur. Yani heykeller öyle bir ele alışla gerçekleşiyorlardı ki izleyicinin bulunduğu mekanın dışında hayali bir mekanda yaşıyorlardı. Örneğin bu dönemde çok popülerleşen çıplak çocuk heykellerinden bazıları olan “Ayağından Diken Çıkararak Çocuk” heykeli veya Sandallarını Bağlayan Afrodit’in bronz statüsü ya da İhtiyar Pazarcı Kadın gibi eserler, sadece mitolojik konuların değil gerçekçi ve doğalcı yaklaşımlarında kendi mekanlarını taşıyarak işlendiklerini göstermektedir.

Adnan Turani¹⁶ (1925...) Dünya Sanat Tarihi isimli eserinde Helenistik heykelin birde işlevsel yönünden bahseder. Turani şöyle demektedir:

“Bu arada “Samothrake Nikesi” üzerinde durmak gerekir. Adeta uçar gibi hamleli, kanatlı bir kadın pozunda biçimlendirilmiş olan bu heykel, genç ve güzel

¹⁶ Türk ressamı ve sanat teorisyeni.

vücutlu bir kızın uzuvlarını, elbisenin altından yer yer belirtilen ve ima eden bir şekilde göstermiştir. Göğüslerinin kalkıklığı, bu uçar gibi ifadenin önemli bir unsuru oluyor. Ayrıca bütün barok sanatçılarının yaptığı gibi, ışık- gölgenin kontrastlarını kullanmak için bu heykelin biçimlendirildiği anlaşılıyor. Bu bakımdan, İ.Ö. 180 yıllarında yapıldığı tahmin edilen bu eser, çağa özgü önemli hususları açıklıyor. Bu heykeldeki elbise kıvrımları, 17.yüzyıl. sanatçısı lan Lorenzo Bernini'nin heykellerindeki özelliklere benzeyen kumaş anlatımını aynen yansıtır. Göğüslerin ileri çıkıntısı, açık kanatlarını uçma yönü, bu esere hür ve zarif bir hareket veriyor. Böylesine güzel pozlar, Avrupa barok heykelinin adeta tarihe gömülü eserleri gibi görülür. Bu heykel, bir geminin başucunda yer almak için yapılmış gibidir. Islanan yerleri vücuda yapışmış olan elbisesi içindeki figürün, o hür ve nemli deniz havasında, dalgalarla kalkan geminin güvertesindeki yükselişinde, belli bir atmosferin yarattığı havayı yansıtması bakımından o zamana dek görülmemiş bir ifade gücü taşır. Bu nedenle, Helenistik barokta, naturalist ve atmosfer yaratıcı bir tasvir gücü görüyoruz. Yani heykelin hareketi, aynı zamanda bulunduğu yerin özelliklerini yansıtmaktadır.”¹⁷

¹⁷ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s. 178-179.



Resim 6 Samothrake Nikesi , İ.Ö. 180 dolayları, h. 3.28 m Louvre Müzesi, Paris, http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nike_of_Samothrake_Louvre_Ma2369_n4.jpg, (03. 04. 2012).

Helenizm döneminde sanat insanlığın üzerine adeta bir güneş gibi doğmuştu. Bu akım kendisinden sonra gelecek olan üslupların da temel prensiplerine ilham olacaktı. E. H. Gombrich, Helenizm dönemindeki resim anlayışının özellikle altını çizerek şunları söyler:

“Eğer irdeleyici sorular sormaya ya da resimde görülen yerlerin haritasını çıkarmaya başlarsak kısa bir süre sonra bunun mümkün olmadığını anlarız. Ne tapınakla konak arasındaki uzaklığın ne kadar olması gerektiğini, ne de köprüünün tapınağa ne kadar yakın ya da uzak olduğunu kestirebiliriz. Bunun nedeni Helenistik dönemin sanatçılarının, bizim perspektif yasası dediğimiz şeyi bilmemeleridir. Kaçış noktasına dek gerileyen ve çoğumuzun okulda çizdiği ünlü kavaklı cadde, o zaman bilinmeyen bir şeydi. Sanatçılar uzak nesnelere küçük; yakın ve önemli nesnelere büyük çiziyorlardı; ama nesnelere uzaklaştıkça düzenli

olarak küçüldükleri yerasından, bizim bir görünümü betimlerken resimlerimizin dayandığı bu değişmez yasadan klasik dünyanın haberi yoktu. Bu yasanın bulunup uygulanması için bin yıldan çok bir zaman geçmesi gerekiyordu.”¹⁸

Bu sürece gelinceye kadar Yunanlı sanatçılar sanat tarihini derinden etkilemişlerdir. Etkilerini taşıdıkları doğu sanatının ana yapısını bozarak bu prensiplerin katı tabularını kırmışlardı. Yapılan çalışmalara doğanın gözlemi sayesinde elde edilen ve işlenen sayısız detaylar ve ayrıntılar eklenmiş ve dünyanın imgelemi genişlemeye başlamıştı.

Hellenlerden sonra bu medeniyetin üzerine başka ülkeler, yeni yaşamlar ve kültürler inşa eden Romalı toplumların sanatlarında çok büyük değişiklikler olmamıştır. M. S. 1 yüzyılda da sanat daha çok, sosyal yaşamı taşıyan önemli bir ana unsur olan mimarinin gelişimiyle devam ediyordu. Zafer takları, colleseumlar ve Pantheon'nun ağırlığı bütün bir medeniyeti taşımaktaydı.



Resim 7 Pantheon Tapınağı, [İ.S 27 Vipsanius Agrippa ve daha sonra İmparator Hadrianus tarafından 118-125 yılları arasında inşa ettirilmiş olan Pantheon, bir pagan yapısı olarak gökbilim çalışmalarını yürütmek için yaptırılmış, daha sonra kiliseye dönüştürülmüştür. Kubbe çapının yüksekliği 43.3 m. (<http://www.belgeler.com/blg/fvh/pantheon>) (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Internal_Pantheon_Light.JPG), (03.03.2012).

¹⁸ Funda Karasu, a.g.t, s. 35.

Yapılan kabartmalar, resimler ve heykeller hala Helen uygarlığının ve eski Yunan'ın derin izlerini taşımaktaydı. Hristiyan mozaik sanatının da gelişim gösterdiği bu yıllar, mekan anlayışında ise son derece hiyerarşik ve iki boyutlu bir üslup benimseyerek Gotik sanata zemin hazırlayacaktı. Fakat öncesinde, Romanesk dönemde sanat, dini bir anlatıya yoğunlaşarak serüvenini sürdürmüştür. Bu dönemde, uzun bir aradan sonra yapılarda heykellere yer vermeye başlanmış ve katedrallerin üzerinde, sütunların başlıklarında Hristiyan mitolojisini anlatan eserler yapılmaya başlanmıştır. Romanesk dönemde yapılar çok büyük manastırlar şeklinde inşa ediliyordu. Bunlar sadece dini mekanlar değil aynı zamanda sosyal ve kültürel etkinlikleri de içeren yapılarıdır. Diğer sanat dalları ise bu yapılara yani mimariye hizmet etmek için icra ediliyordu. Resim sanatında ise değişen bir şey yoktu. Neredeyse en önemli eserler kilise için üretilmeye başlanmıştı. Eserleri Hristiyan mitolojisini içermekle birlikte, resimlerde heykel sanatındaki dini yaklaşımla paralellik göstermekteydi. Çalışmalar doğallıktan uzak, sadece dini duyguların yoğunluğunu anlatır bir nitelikteydi.

2.1.3 Gotik Dönem'de Mekân Anlayışı

Ortaçağa geldiğimizde on ikinci yüzyılda başlayan ve Rönesans'a kadar süren Gotik Sanata şahit oluruz. Artık Romanesk dönemdeki manastırların yerini devasa yükseklikleri ve sipsivri kuleleriyle dev katedraller almaktaydı. Bu katedraller oldukça yüksek sütunlar ile ilk defa bu dönemde kullanılan, sivri kemerlere oturtulmuş kaburgalı tonoz sistemleri ve yapıyı dıştan destekleyen payanda kemerleri ile daha ışıklı ve kendini yukarılara çeken daha hafif bir mekan anlayışını içermekteydi. Gotik sanatın bir anlamda Romanesk sanata tepki olarak geliştiğini söylemek yerinde olur ki bu durum mekan anlayışıyla yakından ilgilidir. Çünkü Romanesk yapılar bodur, hantal ve iç mekanları karanlık görümlü, hüznü yapılarıdır. Gotik mimarlar, iç mekanda yeterli genişliği sağlayan yüksek kemerler ile mekanı yükseltme ve ferahlatma yolunu tercih ettiler. Ayrıca bu dönemde vitray sanatı da büyük gelişme göstermiştir.

“Gotik katedrallerde bütün ağırlık sivri kemerlerle sütun ve ayaklara aktarıldığı için taşıyıcı öge olarak duvara gerek kalmıyordu. Böylece ara bölümlere boydan boya pencereler açılabilir, bunlar da renkli camlarla kaplanabiliyordu. Çeşitli motiflerle ve figürlerle süslenen bu renkli camlara “vitray” adı verilir. Paris Notre- Dame Katedrali cephesindeki “gül pencere”, dönemin vitray sanatının en görkemli örneklerinden biridir. Gotik katedrallerde çok sayıda renkli pencere, iç mekanın aydınlatılmasını sağlamakla kalmıyor, renkli ışıklar yapının içinde büyüğü bir dinsel atmosfer oluşturuyordu. Gotik sanatta vitray, iç mekana büyüğü bir hava vermekle kalmaz, resim sanatını da kapsar.”¹⁹

Heykel sanatında ise Gotik Mimari içerisinde bir tamamlanma göze çarpar. Bu dönemde heykeller yapıyı tamamlıyorlardı bu yüzden onları tek başlarına ele almak mümkün olmamaktadır. Ayrıca heykeller gotik yapının yüksekliğine uygun olarak dimdik ve normalden sanki daha uzunmuş gibi yontulmaktaydılar. Geçen zaman içerisinde gotik dönemin sonlarına doğru heykellerdeki donmuş şematik görüşler yumuşamaya, dini figürler ifadeci ve doğal bir özellik olarak biraz daha dünyevileşmeye başladılar. Fakat asıl insancıl niteliklerini Rönesans’ta bulacaklardır.



Resim 8 Giovanni Cimabue, “The Madonna in Majesty”, 1285-1286, Panel üzerine Tempera, Uffizi, Floransa, İtalya, (<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=16486>), (05.04. 2012).

¹⁹ <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/ortacag.htm>

Gotik resme geldiğimizde ise Cimabue, Giotto ve Duccio gibi ustaların yetiştiği bu dönem sanat tarihinde azımsanmayacak güçte bir karakter gösterir, aynı zamanda da Rönesans'a geçişin öncesinde Avrupa'nın değişmeye başladığı bir dönem olma özelliğini taşır. Ayrıca yine gotik dönemdeki sanatsal yapılanma Avrupa'nın tamamına hakim olmakla birlikte her ülkede farklı biçimde uygulanma ve yorumlanma niteliği kazanır. Kişilerin ve nesnelerin doğal gösterimi yerine oranlı ve ölçülü biçimde idealize düzenleme prensipleri ve dini akımlara uygun renk seçimleri geçerlilik kazanır. Adnan Turani Gotik Resmin gelişimi ile ilgili şunları dile getirmektedir:

“Gotik heykel ve resim, Rönesans'ın sanat ve bilim alanlarının gelişmesine önemli katkıda bulunmuştur. Gotik, manevi inancın sanatını verdiği halde, insanın tasvirinde doğa etüdünü ele almıştır. Bu gözleme önem veriş, incelemeyi gerekli kılmıştır. Karolyn sanatının başında, insan hareketlerinin çizilmesinin doğa etüdü ile kolaylaşacağı Büyük Karl tarafından açıklanmıştı. Ancak, 14.yüzyıldan itibaren insan etüdünün optik ifadesine, ressam ve heykeltçiler gittikçe daha büyük bir hırsla sarılmışlardı. Bu ilginin sonuçları, antik sanat eserlerini anlamayı kolaylaştırmış ve Antikite idealizmi, Rönesansın amacı olmuştu. Bu bakımdan, büyük bir tezat olmakla birlikte, Gotik'in manevi dünyası içinde, dünyevi bir sanatın esasları hazırlanmıştı.”²⁰

Rönesans öncesi Avrupa'sının bu yoğun ve zengin oluşumu kitap resimleme kültürünü de besler ve çoğaltır. Özellikle bir üniversite şehri sayılabilecek Paris bu gelişim için önemli bir merkez olur. Özellikle 13. ve 14.yüzyıllar da, bu minyatür resimlerde yavaş yavaş üç boyutlu mekan ve figürlerde hacimsellik etkileri görülmeye başlanır. Adnan Turani bu başlangıcı şöyle ifade etmektedir:

“Giotto'nun, Asisi ve Padua'da ki fresklerinde, vücut hacimlerini modle etmeye başladığı ve bunda başarıya ulaştığı, dolayısıyla yüzeysel resimden üç boyutlu ifadeye yöneldiği görülür. Fakat bu fresklerde görülen doğa biçimleri, figür yüzleri ve hareketleri, optik gözleme rağmen, kişiye özgü değil, görece bir biçimlendirme içindedir. Bu bakımdan, Gotik gelenekten kurtulma sıralarında yapılan doğa

²⁰ Adnan Turani, a.g.k, s, 247.

gözlemlerinin, ancak itibari yüzler ve figürler yapılmasına olanak verdiği görülür.”²¹

Ortaçağda alışlageldiğimiz artistik perspektifin kullanılmamış olması bu dönem sanatçılarının perspektif konusunu bilmediklerini göstermemektedir. Bunun daha çok eski tarz bir görüş olduğuna dair hayli güçlü bilimsel kanıtlar bulunmaktadır.

“Ortaçağ sanatçısı nesnelere kenarlarını bir merkeze doğru yaklaştırmak yani daraltmak geriye doğru genişletmekteydi. Bu da aslında bir tür perspektifti. Ancak doğru yöntem “ters perspektif olarak” adlandırılır. Yani öncelikle Orta Çağ resmi, Mısır ve Mezopotamya resim ve kabartmaları ya da Yunan vazo resmi gibi perspektifsiz değildir.”²²

Orta Çağ sanatında oran- orantı ve optik konularda yetersizliğin olduğunu savunan eski tarz görüşlere karşı çıkan bilim insanlarından Pavel Florenski (1882-1937) 1902’de yazdığı “Tersten Perspektif” isimli eserinde eski savlara çürütmektedir.

“Orta Çağ sanatının yanılmacı sanattan farkı temsil ilkelerini benimsediğini ve klasik perspektife alışmış kişilere acemice yapılmış hatalar gibi gözükken birçok şeyin kendine özgü estetik ve gerçeklik anlayışına sahip bir iç düzen ile bağıntılı olduğunu göstermektedir. “Tersten perspektif yönteminin kullanılması ile ortaya çıkan en büyük farklılık, temsillerin çok merkezli olmasıdır.” Çizim göziün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır.” ... Sözü edilen ikonalar kendilerini, sanatsal niteliklerini ve dolaysız yaratmanın hazzını o kadar açık biçimde ortaya koyarlar ki, resmin hatalı ve birbirleriyle çelişik görünen ayrıntılarının karmaşık bir sanatsal plana işaret ettiği konusunda şüphe kalmaz.”²³

²¹ Adnan Turani, a.g.k, s, 248.

²² Cenk Beyhan, Mekan Kurgusu Ve 20. yy. Resim Sanatında Yansımaları, s, 19.

²³ Cenk Beyhan, a. g. k. s, 19.

Bu noktada Bizans sanatının örnekleri bu konuyu tamamen doğrular niteliktedir. Özellikle Kariye (Chora) Kilisesinde yer alan “Nüfus Sayım” mozayîği bu konuya uygun bir örnektir.



Resim 9 Nüfus Sayımı, Kariye (Chora) Kilisesi, Mozaik, İstanbul, Türkiye
(http://kariye.muze.gov.tr/tr/muze/eserler/dis-narteks-mozaiikleri/isanin-hayatini-anlatan-mozaiikler_37.html), (03. 03. 2012).

Eserde hem geriye doğru yapılan genişlemeler, hem de çok merkezli yapıyı açıkça görmek mümkün olur. Geride kalan mimari planların görünüşlerindeki farklı bakış yükseklikleri ve yer düzleminin geçtiği hattaki kararlılık bu düzeneğin acemice veya tesadüf eseri olamayacağını desteklemektedir.

“Bu resimlerdeki bilinçli yaklaşımı gösteren bir başka noktada, kubbe mimarisi ve bunların içleri resimlenirken kullanılan yöntemlerdi. Özellikle Bizans Sanatında kubbeler ve bunların taşıyıcılara baskısını, azaltmak için eklenen yarım kubbelerin içinde yer alan figürler belli izleme noktaları belirlenerek yerleştiriliyordu. Bu, resimlerdeki geometrik kayguların mimarı ile birleşmesinden kaynaklanan estetik bir yaklaşımdı. Yine Kariye kilisesinde bulunan “Anantis” freski bunun eşsiz bir örneğidir. Bu freskte yarım kubbenin iç bükey yüzeyinde, merkeze alınan İsa figürü

koyu zemin üzerinde yaptığı ışık etkisi ile de izleyenlerin bakışını ideal noktaya yönlendirmektedir.”²⁴

Gotik dönemin en büyük sanatçısı sayılabilecek Giotto²⁵ (1267-1337) ile devam ettiğimizde sanatçı ile yeni bir döneme girildiğini görmekteyiz. İtalyanlar neredeyse onunla beraber yeni bir çağın başladığına inanmaktaydılar. Sanatçının en büyük yapıtları freskolardı.

Gombrich bu konudan şöyle bahseder:

“Giotto 1302 ve 1305 yılları arasında, kuzey İtalya’da Podova’da ki küçük bir kilisenin duvarlarını Meryem’in ve İsa’nın yaşamından öykülerle resimledi. Altlarına, bazen kuzey katedrallerinin giriş bölümlerine yerleştirilen iyilik ve kötülük kişileştirmeleri (porsonification) boyadı.”²⁶

Giotto bu eserle bir ilke imza atarak mekanda önemli bir değişikliği temsil etme cesaretini göstermiştir. Gotik mimaride o zamana kadar sütunlarda gördüğümüz figür heykellerini bu sefer yine bir sütuna resmetme yoluna gider. Böylece Bizans tutuculuğunu aşan ve Gotik Heykel’i resme uyarlayan bir yenilik söz konusu olur.

Gombrich, Podova kentinde ki Arena Şapelin’de bulunan Giotto’nun freskosunun “İnanç” isimli bölümündeki bu figür tasviri için şöyle devam eder:

“Bir elinde haç, öteki elinde açık bir tomar tutan bir kadın biçiminde kişileştirilmiş “inanç” figürünü gösteriyor. Bu soylu figürün, Gotik heykeltçilerin yapıtlarına benzerliğini görmek kolaydır. Ancak bu bir heykel değildir. Kabartma yanılması veren bir resimdir. Kollardaki perspektif kısaltımı, yüz ve boyundaki hacimlendirmeyi, akan kumaşın kıvrımları arasındaki koyu gölgeleri görüyoruz. Bin yıldır buna benzer bir şey yapılmamıştı. Giotto düz bir yüzeyde derinlik yanılması yaratma” sanatını yeniden keşfetmişti.”²⁷

²⁴ Cenk Beyhan, a. g. k. s, 21.

²⁵ Floransalı Gotik dönem ressamı. Çağdaşlarıyla birlikte simgesel resim tekniğini bırakarak nesnelerin doğal halleriyle resmedilmesine çalışmışlardır.

²⁶ E.H. Gombrich, a.g.k, s,201.

²⁷ E.H. Gombrich, a.g.k, s,201.



Resim 10 Giotto di Bondone, "Ölü İsa'ya Ağıt", 1304-1306, Fresk, 200x185 cm., Padua, İtalya. <http://www.fineart-china.com/htmlimg/image-33311.html#>, (03. 03. 2012).

Giotto bir devrim yapmıştı. Padova'da yapmış olduğu freskolardan bir tanesi "Ölü İsa'ya Ağıt" çalışması ile bu durum neredeyse bir başlangıç kabul edilerek tescillenir. İlk defa gözle görülür bir perspektif çalışmasının kullanıldığı bu çalışma, figürlerdeki insani özelliklerin ön plana alınışıyla dikkati çeker.

"Ölen İsa'ya Ağıt kompozisyonunda sanatçı melekleri bile ağlatarak, onları tamamen bizden biri kılar. Buradaki trajik vurgulamalar oldukça önemlidir. Ayrıca hocası Cimabue' de ki aşırı dengeli ve kuru simetri sayılabilecek boyutlar tamamen ortadan kalkmıştır. Tam ortada ellerini yana açan figürün o trajedi karşısında ellerini açış şekline bir bakınız, bu anatomi kurallarını ihlal eden bir şekilde gerçekleşir. Burada sırttan verilen figürlerin ciddi bir ilksellik taşıdığını

söylemekte yarar olacaktır. Podova’da ki resimlerin hepsi sanattaki sürat kazanmış gelişmişliği ortaya koyar.”²⁸

Bu analizde de bahsedildiği gibi Gotik dönem yavaş yavaş perspektif, doğacı konu anlatımı ve hacimlendirme çalışmaları ile Rönesans’a zemin hazırlar. Özellikle Siena ekolü sanatçılarından Giotto’nun ısrarlı gözlem, uygulama ve girişimleriyle ahşap panolarda dahi gerek mekan anlayışı gerekse figürlerin insani ifadeleri bizi doğal gerçekliğe bir adım daha yaklaştırır. Böylelikle aslında Gotik döneme, Rönesans öncesi Avrupa’nın son büyük aşaması demek daha doğru olur. Gotik süslemeci ve devrimci niteliğiyle yeni bir biçemi beraberinde getirir. Bundan dolayı kendinden önceki dönemlere göre estetik ifadesi daha yoğun bir oluşum özelliği taşır.

2.1.4 Rönesans’ta Mekân Anlayışı

14.yüzyılın sonlarından 15.ve16.yüzyıllarla beraber İtalya’da başlamış ve hızlanarak bütün Avrupa’ya yayılmış bir değişim dönemidir. Hümanizmin yaygınlık kazanması, Eski Yunan ve Latin kültürünün en yüksek kültür değeri olarak, ortaçağın skolastik felsefesinin karşısına koyulması ile insan sevgisinin en yüce amaç ve olgunluk sayılmasından oluşan bir dönemdir.

“İtalya’da Eski Çağdan kalan antik eserleri incelemek ve benzerlerini yapabilmek amacıyla akademiler kurularak Yunanca, Latince ve İbranice metinler incelendi. Hümanizma, insanın kendini tanımasına, yasalarını yapmasına ve haklarını korumasına zemin hazırlamıştır.”²⁹

Avrupa’da perspektifin geliştirilmesi Rönesans resim anlayışının bir başarısıdır. Bu yüzden Rönesans resminde mekan anlayışından bahsederken bunu perspektif eksenine oturtmak bizi hem sarsılmaz hem de doğru bir değerlendirmeye götürecektir.

²⁸ <http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=91>

²⁹ <http://www.tarih.gen.tr/ronesans-nedir.html>

“Plastik sanatlarda “perspektif” sözcüğü derinlik yanılısamasının, herhangi bir grafiksel yöntem ya da boyama tekniği ile elde edilmesini ifade eder. Perspektif yanılısama yani düzlem üzerinde üçboyutlu görünüm, resim üzerinde yer alan imgelerin giderek, derece derece küçülmesi, renklerin giderek azalması biçimlere esas olan imgelerin resmin ön düzleminden arka düzlemine doğru gittikçe belirsizleşmesi, boyut imgeleri ardı ardına sıralama ve taşıma gibi çizim ve boyama yöntemleriyle elde edilebilmektedir.”³⁰

Aslında perspektif Rönesans’tan çok önce Antik Yunan kültürü ile ortaya çıkmış ve klasik antikite optiği ile geometrik bir temele oturmuştur. M.S 15.yüzyıla kadar tek kaçışlı perspektifin esasları bilinmemekteydi. Aslında bu konuda temkinli olunmasının diğer sebeplerinden biriside bu perspektif kuramının biraz tartışmalı olmasıydı. Yapılan deneylerde paralel çizgilerin bir noktada birleşiyormuş izlenimi vermediği ortaya çıkmıştı. Perspektifin gelişimi bahsettiğimiz gibi Antik Yunan’la başlar fakat bu gelişim aynı zamanda matematik ve geometrinin gelişimiyle de paraleldir. Antik Yunanlı Euclid’ten³¹ (M.Ö. 230-275) Ptolemy’e³² (M.S. 85-165) ve oradanda Filippo Brunelleschi’nin³³ (1377-1446) ve arkadaşı Leon Battista Alberti’y³⁴ (1404-1472) uzanan bir kuramsal çalışma ve geliştirme dönemi söz konusudur. Giotto’nun açtığı yol, mimaride Brunelleschi’nin çabalarıyla bilimsel bir değer kazanmıştır. Çünkü Giotto’dan sonraki ressamın mekanı yine duygusal ve tahmini bir boyutlandırma ile ele almışlardır. Oysa Brunelleschi mimaride tahmini ve duygusal mekan biçimlendirmesini bilimsel prensiplere oturtmuştur.

“Hemen bütün Rönesans ustaları aynı zamanda büyük birer kuramcıdırlar desek, pek abartmış olmayız. Bunlardan biride mimaride oran ve perspektif konusunda araştırmalar yapan Filippo Bruneleschi’dir. (1377-1446) Sanatçının Floransa’da yaptığı Pazzi Şapeli (1420), Rönesansın mimari anlayışını açıkça ortaya

³⁰ Halim Çeliker, Espas-Form İlişkisi, s, 24.

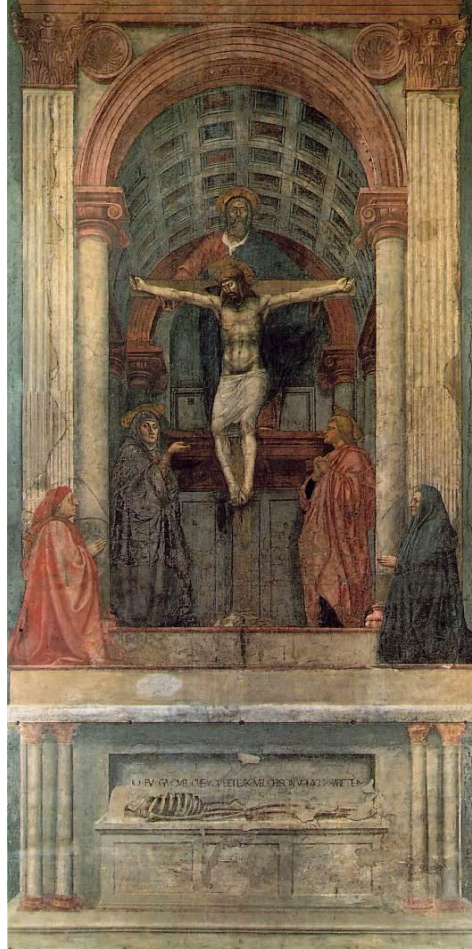
³¹ Gelmiş geçmiş matematikçiler içinde adı geometri ile en çok özdeşleşen isimdir. 20. yy ’ın ortalarına kadar dahi dünyada Oklid geometrisi ortaöğretimde rakipsiz olarak okutuldu.

³² Klaudos Batlamyus diye de anılır. İskenderiyeli gökbilimci, matematikçi, gökbilimci ve astronom.

³³ İtalyan Rönesansının temsilcilerinden Floransalı sanatçı. Yapıtlarında Roma mimarisinde görülen kubbe, kemer ve sütun gibi mimari öğeleri kullanmıştır.

³⁴ İtalyan ressam, şair, dilbilimci, filozof, kriptocu, müzisyen, mimar. Rönesans hareketinin öncülerindendir.

koymaktadır. Brunelleschi bu küçük yapıda yatay-dikey karşıtlığını belirgin bir biçimde gözler önüne sermiştir. Gotik dönemde baş tacı edilmiş olan sivri kemer yerine, yuvarlak kemerin kullanılmış olması da bir yeniliktir. Yalın kare planı, altı sütunlu bir giriş bölümü ve ilkçağ tapınaklarınınkini andıran kubbesiyle Pazzi Şapeli, erken Rönesans mimarisinin tipik bir örneğidir.”³⁵



Resim 11 Masaccio, ” Üçlü, (Trinity)”, 1425-1428, Fresk, 667x317 cm., Santa Maria Novella, Floransa, İtalya, (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio_trinity.jpg), (04. 03. 2012).

Kendisinin koymuş olduğu perspektif kurallarına dayanan ilk resim, arkadaşı olan Masaccio³⁶ (1401-1428) tarafından uygulanmıştır. Hakkında az şey bilinen bu genç sanatçı sekiz yıl gibi kısa bir sanat hayatı içerisinde yüzeyselikle bilgili her şeyi kaldırmış ve özgün çıkışlarını alabildiğine sürdürmüştü. Giotto’ya dönüş yapma gereksinimi duyan Massaccio için bu dönüş bir gerileme değil gözden

³⁵ <http://www.frmtr.com/tarih-ve-inkilap-tarihi/3847162-ronesans-donemi.html>

³⁶ İtalyan rönesansının ilk büyük ressamı. Çizime bilimsel bir açıdan yaklaşmış ve Gotik tarzdan uzaklaşarak, realizme yaklaşmıştır.

geçirme niteliğindedir. Zaten kendisi Giotto'nun neredeyse üsluplaştırdığı prensiplerini ve tercihlerini birer birer ele alır ve değiştirir. Ayrıca kendisi Rönesans içerisinde Giotto'dan sonra devam eden doğal detaycılığın yeni mekan ve boyut yasalarının önüne geçmesini önlemiştir.

“Massaccio'da mekan problemi mükemmel şekilde halledilmişti. Mümkün olduğu kadar zengin görünmek arzusu ile eserlerde başlar üst üste istif edilirken sanatçılar bunlara ait vücutların nereye sığabileceğini uzun uzadıya hesaplamaya artık lüzum görmüyorlardı. Ama sanatçı bunu gerekli gördü. Resim, Massaccio'da sabit bir görüş noktasına dayanırdı. Böylece resim inşa edilen bir sahne değeri taşır ve bu sahnenin içinde insan, ağaç ve evlerin ölçülü yerleri tayin edilirdi. Massaccio'nun resimlerinde, resim içindeki mekanın her tarafta bizim, yani seyircinin üzerinde ikna edici bir etki bırakması hedeflenmiştir. Böylece göz mekanın içinde gezdiriliyordu.”³⁷

Perspektif sayesinde sanat tarihinde yeni bir sayfa açılmıştı. İlk defa sonsuza giden çizgilerle bir derinlik ve es-pas elde edilmişti. Bu yeni prensip İtalya'dan Kuzey Avrupa ülkelerinde gelişerek devam etmiştir. Flaman ressamların neredeyse hepsi, Albreth Dürer'in³⁸ perspektif konusunda yayınladığı tezlere kadar, geometrik yöntemle elde edilen kısa görünümü kullanmışlardır. Fakat Dürer'in, özellikle İtalya gezilerinden sonra hava perspektifini benimsemesi ve kırkıkyaran araştırmacılığı bu konuda teorik ve mekanik çalışmalar yapmasını sağlar. Artistik perspektif ise daha önce bahsettiğimiz gibi Floransa ekolüyle başlar ve 17.yüzyıl başındaki Johannes Vermeer'e³⁹ (1632-1675) kadar etkisini sürdürür. Bu metotla elde edilmiş resimsel espasa ise, Euklidyen espas denilir.

Tarihsel gelişime tekrar döndüğümüzde, ilk defa en gelişkin düzeyde Floransalı ressam Paulo Uchello,⁴⁰ (1397-1475) geliştirilen bilimsel prensiplerle perspektif kullanmaya devam etmiştir.

³⁷ <http://www.ozkaneroglu.com/goster.asp?kat=yazilar&baslik=91>

³⁸ Rönesans döneminin en büyük sanatçılarından Alman ressam, matematikçi ve matbaacı.

³⁹ Evlerin içindeki günlük hayatı fotoğrafik olarak betimlemesiyle ünlü Hollanda'lı Barok ressam.

⁴⁰ Yapıtları geç Gotik üslupla erken Rönesans arasında köprü oluşturan Floransalı ressam. Titiz ve incelikli perspektif çalışmalarıyla tanınır.



Resim 12 Paolo Uccello, "San Romano Savaşı", 1438-1440, Ahşap Üzerine Tempera, 182x317 cm., Ulusal Galerisi, Washington
([http://en.wikipedia.org/wiki/File:San_Romano_Battle_\(Paolo_Uccello,_London_01.jpg\)](http://en.wikipedia.org/wiki/File:San_Romano_Battle_(Paolo_Uccello,_London_01.jpg))), (04.03.2012).

*"Paolu Uccello perspektif yasaının getirdiği sorunlarla uğraşmıştır. "San Romano Savaşı" adlı resmindeki savaş araçlarını perspektife göre doğru betimlemeye büyük özen göstermiştir. Uccello, katı perspektif betimlemenin sert kenarlarını yumuşatmaya yarayacak açık-koyudan ve hava etkilerinden yararlanmayı henüz öğrenememişti. Herhangi bir eksikliği göze çarpmamakla birlikte, geometri yasalarını uygulamada gerçek bir sanatçıydı."*⁴¹

Yine aynı dönemde perspektif ve derinlik algısının gelişimine hizmet eden sanatçılardan diğer bir erken dönem örneği Masaccio'dur.

"Giotto'dan yaklaşık yüzyıl sonra Masaccio, Floransa'da yaptığı fresklerle yeni anlayışın olgun örneklerini ortaya koyar. Santa Marine del Carmine Kilisesi'nin Brancacci Şapeli'ndeki kompozisyonlarda, sanatçının anlayışı Giotto'ya oranla bir hayli olgunlaşmıştır. "Vergi" adlı freskte insanlar gerçekçi bir manzara ve mekanın içinde yer alırlar. Ortadaki İsa başta olmak üzere bütün figürler, seyircide güçlü bir hacim duygusu uyandırır. Bunlar Gotik resimdeki gibi havada yüzer izlenimi bırakmazlar, ayağı yere basan, zeminle ilişkili figürler söz

⁴¹ Mehmet Kavukçu, *Espas*, s.67.

konusudur. Masaccio'nun resimlerinde ayrıca, gelişmiş bir anatomi bilgiside hemen göz çarpar. Aynı yerdeki Adem ve Havva kompozisyonu, onun figürlere nasıl can verdiği konusunda tipik bir örnektir. Açıklı koyulu renklendirme, gölgeli alanlarda figürler kusursuz biçimde verilmiştir. Adem ile Havva'nın yüz ve ellerindeki anlatımda konunun gerektirdiği, yani cennetten kovuluştaki dramatik etkiyi güçlendirmektedir.”⁴²

Masaccio'nun yanı sıra bu dönemde perspektife daha değişik bir anlayışla yaklaşan Mantegna⁴³ (1331-1506) “rakusi” kavramının altını çizmiştir. Özellikle sanatçının 1304-6 tarihli Ölü İsa'ya Ağıt eserinde bu durum açıkça gözlemlenir.

1480 yılında ise İtalyan ressam Piero Della Francesca⁴⁴, (1420-1492) Euklid'e dayararak perspektif üzerine üç cilt eser meydana getiriyordu. Kısaca bahsetmek gerekirse mekan Euklid geometrisinde üç boyutla tanımlanmıştır. Bu geleneksel anlayış üç boyutluluğu yani en- boy- derinlik ve sağlam konturlar ile form yapısı üzerine temellenmiştir. Kendisi *espas* ta en önemli isim olarak tanımlanır. İ.Ö.3.yüzyılda yaşayan ünlü matematikçiye göre; bir noktadan bu doğruya aynı düzlem içinde ancak bir paralel çizilebilir. Düz çizgiler ise paraleldir. Euklid'in mekan yorumu yüzyılımızda Einstein'ın⁴⁵ kuramlarına kadar etkisini koruyacaktı.

“Yüzyıllar boyunca mekanın tanımı değişmiştir. Felsefe, psikoloji, fizik ve matematik gibi farklı disiplinler zamanla farklı kavramlara yol açmıştır. Astronomine mekan sınırsız uzayla bağdaştırılmıştır. Rönesans'ta astronomik mekan yani uzayın sonsuzluğundan bahseden Kopernik ve Bruno, Newton tarafından kesin ve homojen hatta boş mekan tanımıyla takip edilmişlerdir. Mekanın bu bilimsel anlayışı uzun zaman için temel olmuştur. Mekan matematikte Öklid geometriyle ve üçüncü boyutla tanımlanmıştır. Daha sonra Riemann'ın geometrisi mekandaki her noktanın bir diğeriyle bağlantılı olabileceğini ve bu

⁴² <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/italyadaronesans.htm>

⁴³ Rakursisi ile örnek gösterilen Ölü İsa tablosu ile ünlü, İtalyan Rönesans sanatçısı. Bunun dışında Rönesans dönemini yansıtan birçok eseri vardır.

⁴⁴ İtalyan ressamı. Yaşadığı dönemde perspektife ilgili ciddi ve disiplinli çalışmaları dikkat çekmese de, 20.yy da Rönesans'ın en önemli sanatçılarından birisi olarak kabul edilmiştir.

⁴⁵ Yahudi asıllı Alman teorik fizikçi. Özel görelilik ve genel görelilik kuramlarıyla iki yüz yıldır Newton mekaniğinin hakim olduğu uzay anlayışında bir devrim yaratmıştır.

şekilde sonlu mekanın yaratılabileceğini önermektedir. Bu geometri, mekanın sonsuz ama sınırlı olduğunu düşünmeye izin verir.”⁴⁶



Resim 13 Leonardo da Vinci, Ginevra de 'Benci", 1474-1478, 42x37 cm., Ulusal Galeri, Washington, (http://en.wikipedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci,_Ginevra_de%27_Benci,_1474-78.png), (04. 03. 2012).

Leonardo da Vinci ise resim hakkındaki ünlü kitabında perspektif için resmi idare eden dümen tabirini kullanacaktı. Sanatçı aynı zamanda sfumato denilen açık hava perspektifini geliştirmiştir. Leonardo nesneyi çeviren havanın mesafe ve derinliklere göre netliğini kaybetmesi, giderek belirsizleşmesi ve erimesi olarak tanımlanabilecek olan bir atmosfer espası oluşturduğu görülmektedir. Sanatçı Euklidyen bir anlayışla nesnelere derinliğine yerleştirmektedir.

⁴⁶ Ezgi Ak, Bilgisayar Teknolojisi Eşliğinde Kavramının Dönüşümü- Yeni Tanımları, s. 14.

“1441’de ölen Hollandalı ressam Jan Van Eyck’da, matematik ve doğa gözlemi ile bu işin altından kalkacağını anlamış ve bu yolda çalışmaya başlamıştı. Ancak Eyck, bu işi kahve rengi bir ön, yeşil renk içinde bir orta ve mavi bir arka plan ile yani kısacası bir çeşit hava perspektifi yoluyla halledebileceğini düşünmüş ve buna göre hareket etmişti. Bilimsel çizgi perspektifi, Hollanda’da Eyck’tan tam 120 yıl sonra uygulanmaya başlanabilmişti. Ancak bu da Ambrogio Lorenzetti’nin eserlerine göre uygulanmıştı. Kuzey Avrupa’da ilk kez 1500 tarihlerinden sonra, İtalya’nın etkisiyle perspektif yapılmaya başlanmıştı. Dürer bile resimde mekan hatasını ortadan kaldırmak için bu bilimi öğrenmek amacıyla gizlice İtalya’ya gitmişti.”⁴⁷

Böylece resim sanatında üç boyutlu etki yaratma girişimleri olgunlaşmaya başlamıştı. Bizden uzaklaşan nesnelerin küçülmesi ve formların hacim kazanarak, figürlerin donukluktan çıkıp doğallaşmasıyla ve atmosfere uygun renk hiyerarşileriyle insanların İsevi öğretiyi sanki önünde cereyan ediyormuşcasına deneyimlemesi anlaması sağlanmaktaydı.

“Rönesans resmindeki mekan, nesnel olanı bir düşlem oluşturacak şekilde, tıpkı doğada olduğu gibi nesnelerin geriye doğru gittiğinde küçülmesine benzer biçimde resmin yüzeyine aktarımıyla büyük-küçük düzleminde hiyerarşik bir bağlam oluşturur. Yazılı sanatlarda (şiir, tiyatro metni, öykü, roman) yazarın sanatçının kurduğu (düşsel) dünya sözcükler ve tümceler aracılığıyla okurun zihninde oluşur. Oysa resim sanatında (yine) zihinde oluşan düşsel dünyaya aracılık eden görüntüdür. Bilinir ki Rönesans resim sanatının reel yaşam pratiğinde yarattığı gerçeklik duygusundaki müthiş ikna edicilik, dönemin kilise başta olmak üzere önde gelen kurumları tarafından da fark edilmiştir. Bu ikna gücünden insanların hakikat algısında yararlanılmaya yönelmiş ve İsa öğretisinin yayılması başta olmak üzere çeşitli alanlardaki iletilerin ulaştırılmasında, resmin insan üzerindeki bir bakıma “gündüz düşleri” yaratan özelliğinden faydalanılmıştır.”⁴⁸

İşte bu gündüz düşlerinin yarattığı simülasyon insanlığın bu gün djital dünyaya kadar erişen görsel yanılısama yolculuğunun en önemli adımıydı. Olmayan bir durumun insan retinasında var gibi gözükmesi. İşte Rönesans resminde bu

⁴⁷ Adnan Turani, a.g.k. s,345.

⁴⁸ Veli Mert, *Rönesans’tan Günümüze Resimde Sanatında Mekân, Mekân Algılayışı Ve Bakış*, s, 11.

yanılsamalı gerçekliği oluşturan en önemli unsur perspektife dayalı mekan anlayışıydı.

“Rönesans resmi açısından bu yanılsamalı gerçekliğin yaratılmasını sağlayan unsur ise resimdeki yanılsamaya dayalı mekandır. Bu düzlemde resimle izleyici arasındaki ilişkide ilginç boyutlar kazanır. Resmin mekansal bir yanılsama yaratmasının koşulu onu görenin kendi mekanını unutması değil, tam tersine; kendi mekanının içine bir başka var olmayan mekan (ütopya mekan) yaratarak, her ikisini birlikte görmesi olarak düşünülmelidir. Bu birlikte görme şöyle açıklanabilir: Rönesans'ta düz bir yüzey olarak duvarın etkisinin yarattığı gerilim perspektifin sağladığı olanaklar sayesinde mekanın ötelenmesiyle sonuçlanacak olan, görsel anlamdaki derinlik, izleyende duygusal bir derinliğe yol açar. Yaratılan derinlik, özellikle empatik açıdan duygusal yoğunlaştırmaların gerçekleştirimine olanak vermektedir.”⁴⁹

Bu derinlik algısıyla birlikte özellikle Ön-Rönesans'tan itibaren klasik espasın bilimsellik kazandığını ve izleyici ile kurulmak istenen iletişimin gerçekleştirildiğini görüyoruz. Bu dönemde hareket kavramının yüzeye paralel değil, derinlemesine bir anlayışta yorumlandığından bahsettik fakat kompozisyon düzeni Antik Yunan etkisinde merkezidir. Yani yön ve hareketler açık net ve duru iken kompozisyon donuktur. Bu dönemde dikkat çekici biçimde sadece Michealengelo'nun⁵⁰ (1475-1564) figürleri devingen ve hareketlidir.

⁴⁹ Veli Mert, a.g.t s, 15.

⁵⁰ Ünlü İtalyan Rönesans dönemi ressamı, heykeltıraşı, mimar ve şairi.



Resim 14 Giovanni de Dolci, "Sistine Şapheli", 1473-1481, Vatikan Müzesi , (05.04.2012).

Son olarak bu dönemin genel değerlendirmesini yaptığımızda her alanda gelişen yeniliklerle beraber değişen sanat anlayışıyla da boyut kazanan ilahi tasvir amacına ulaşıp halkın ilgi alanına giriyor ve daha da etkileyici oluyordu. Bu büyük değişim içerisinde Rönesans resminin mekan kavramında yarattığı devrim dinsel yaşantının sosyal hayata etkisi konusunda oldukça fazla etkili oluyordu. Doğallaşan renkler ve resimsel gerçeklik etki gücünü ekolden ekole, ustadan ustaya devindirerek Floransa'dan bütün Avrupa'ya geliyordu ve zenginleşiyordu.

2.1.5 Barok Dönemde Mekân Anlayışı

Barok sanatla beraber 17.yüzyılda da Rönesans sistemli bir hale gelmiştir. Manierist akımın görkeminden ve taşkınlığından gücünü alan barok sanat, girintili çıkıntılı form anlayışlarını gündeme getirmiştir. Bu dönemde çoğalma gösteren temasal yoğunluk beraberinde "enteriyör" ve "genre" gibi türleri de

getirmiştir. Ayrıca portre ressamlığında da önemli bir gelişme olmuş, ifade unsuru ışık-gölge yardımıyla iyice kendini bulmuştur.

Barok sanatla Rönesans arasındaki farkı yineleyecek olursak Barok aslında Rönesans içerisinde değerlendirilebilmektedir. Fakat gösterdiği tepkide görmezden gelinemeyecek kadar baskındır. Rönesans'ın baskın olarak akılcı, dengeli, ölçülü ve katı kurallı tavrına karşın akıcı, coşkulu, ölçülü, hareketli kırımla ve bükülmelerden oluşur. Rönesans'taki güven duygusunu Barok'ta göremeyiz. Çünkü Barok'ta kompozisyon çoğunlukla diyagonal ve hareketli esaslara dayanmaktadır.

“Perspektif ve rakursinin getirdiği tüm olanakları Barok dönem sanatçısı çekinmeden kullanmıştır. Klasik sanatçı sadeliği, durağanı ve anlaşılırı ararken, Barok sanatçı için cazip olan geçici anların yakalanması idi. Barok resimde çizginin yerini renk geçişlerinin açıklığın yerini belirsizliğin alması her şeyin gölgeler içinde kaybolması bu sebeptir.”⁵¹

Barok sanat tamamıyla kendine has bir üslupla gelmiştir. Işık- gölge ve devinimin yanı sıra Rönesans'a karşılık, yepyeni bir kompozisyon anlayışı söz konusuydu. Bu da açık kompozisyon geleneğinin başlamasıydı. Açık kompozisyon kısaca resim düzlemi içerisinde gösterilen gerçekliğin sanki kadrajın dışında da devam ediyormuş izlenimini vermesine denmektedir.

Barok dönemde açık kompozisyon ilkelerinin en çok kullanıldığı alan tavan resimleridir. Zaten Barok sanatın en önemli karakteristiği olan süslemeci ve dekoratif tavrı tavan resimlerinde kendini bulmuştur. Adeta çığır açan bu gelenek açık kompozisyon niteliğinin önemli eserlerini vermiştir. Mekanda farklı bir espası gündeme getirmiştir.

“Tavandaki resme giren mimari elemanlar mevcut mekanın gökyüzüne uzanmasını sağlamış, gerçeklik duygusunun Barok yanılsamasını oluşturmuştur. Bu döneme kadar mekanın bir parçası olan resim, hakimiyeti ele almış, mekan resmin bir

⁵¹ <http://www.belgeler.com/blg/2fih/barok-sanata-bakis>

parçası durumuna gelmiştir. Mekanı yırtarak sonsuza uzanan gökyüzü tavan resmi açısından büyük bir yeniliktir. Buna bir örnek olarak bir Rönesans ressamı olan Michelangelo'nun Sistine Şapeli tavan resimleriyle karşılaştırabiliriz”⁵²

Sistine Şapeli içerisinde gerçek bir mimariye yerleştirilmiş ve uyumlanmış figürlere rastlanır. Aynı zamanda bu freskler sinematografik bir yapı içermekle birlikte her biri bir hikaye anlatan sekanslar niteliğindedir. Böylece tek bir blok yapıda bütün hikayenin sergilenişi Rönesans'ta ki kompozisyon anlayışının mekansal uyumunu da yok etmiştir. Aynı zamanda bu eser mimari yüzeye uyum sağlamak için deforme olan fakat insan gözüne doğru gözüken figürlerle beraber yeni bir optik hareketi başlatır. Bir bakıma izleyici için içerisine katılacak ve resmi kendisi kuracaktır. Böylece Sistine Şapeli ile Barok Sanat ve sonrasına uzanan zengin bir problematikler süreci başlamaktadır.

Barok dönemin kendi genel karakteristiği içerisinde ise mekan içinde odak olan ışık patlamalarının çevresinde istiflenen girintiler söz konusudur. Bu girintiler ve kuytuluklar atmosferin gizemini de arttırarak derinlik etkisini desteklerler.

“Bu derinlikler, mekanın yüzey etkisinden uzaklaşmasıyla bütüne gedikler açarak yan yana geldiğinde dehlizlerin içerisinden sızan ışıkların yarattığı mekancıklardır. Sanki mekan karanlığın kendisi, bize kalan birer eğretilerdir. Bu eğretilmeye dönüşen karanlıkta mekan sınırsızca yayılır.”⁵³

Kısacası Barok atmosferin mekanı, iki karanlık ortasında gerçekleşen aydınlanmış ortamdır. Böylece yüzeyde üç ayrı bölüm elde edilir. Birincisi bizdeki karanlıktır. Böylece izleyici hemen içeri alınmış olur. İkincisi tuvalin yüzeyinde patlayan ışıklı alandır, onu yutacakmış gibi kuşatan arkadaki mekan ise üçüncü bölümü oluşturur. Bize ait olan, duygusal yoğunluk ve dalgalanmalarımızı barındıran kendi karanlığımızdır. Bu karanlık, diğer bir boyut olan ve doğanın yansımalarının yüzeyde temsil bulduğu aydınlık uzamlardan resmin kendi karanlık derinliklerine uzanır. Bu koyuluklar yüzeyde derecelenerek sanki tüm gerçekliği peçeleleyen ama

⁵² <http://www.belgeler.com/blg/2fih/barok-sanata-bakis>

⁵³ Veli Mert, a.g.t s, 24.

tersinden baktığımızda içindeki gücülüğü her an dışsallaştıracakmış gibi yoğun olan karanlık boyutlardır.

Barok dönemde mekan anlayışını en yetkin düzeyde ortaya koyan yapıtlardan birisi ünlü İspanyol ressam Diego Velasquez'in⁵⁴ (1599-1660) "Las Meninas" (Nedimeler) isimli eseridir. Velazquez Kral IV. Philip için çalışmıştır. Ancak diğer çoğu saray ressamı gibi saray ailesinin veya siparişlerin en güzel ve ideal taraflarını çizmedi işin içine her zaman kendi bakış açısını da kattı. Bu yüzden sanatı Barok resimler yapmasına rağmen ileriki yıllarda izlenimcilerden kübiklere pek çok ressama ilham vermiştir. "Las Meninas" resim tarihinde çok önemlidir.



Resim 15 Diego Velasquez, "Las Meninas", 1656-1657, Tuval Üzerine Yağlıboya, 318x276 cm., Prado Müzesi, Madrid, İspanya. (<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Velazquez-Meninas.jpg>), (03.04.2012).

⁵⁴ Kral dördüncü Felipe'nin sarayında baş ressam olarak çalışmıştır. Barok dönemin kendine özgü ressamlarından ve portreleriyle ünlenmiştir. Kendi dönemine hakim sadece güzel şeyleri resmetme anlayışını kırarak gerçeğin ilk gerçek ressamı olarak anılmıştır.

Genel olarak söylenecek olunursa ilk defa üç boyutun yansıtıldığı resimlerden birisidir. Eser belkide tarih boyunca hakkında en çok makale yazılan yapıttır, halada tartışılan tarafları vardır. Resimde çoban köpeği ile birlikte oniki karakter bulunmaktadır.

Dizilimi şu şekilde özetlersek o dönem kralın hayatta kalan tek çocuğu Prenses Margaritha ortadadır. Sağında ve solunda nedimleri vardır. Solda Velazquez resim yapmaktadır. Çoban köpeğinin yanında sarayda yaşayan Alman ve İtalyan cüceler, onların arasında bulunan yaşlı hizmetli ve korumalar, kapıda ise ressamın akrabası olduğu tahmin edilen saray çalışanı vardır.

Las Meninas'ın sürpriz öğesi duvardaki aynadan yansıyan solda Kraliçe Marine ve sağda Kral IV. Philip'in yansıyan görüntüsüdür. Velazquez'in prenses Margaritha'yı mı baş karakter aldığı, Velazquez'in kral ve kraliçenin resimlerini yaptığı sırada kendi görüntüsünü resmettiği, resmin bir ayna yansıması olup olmadığı gibi yüzlerce soru sorulmuş tartışılmıştır. Resmin optik sorunsalları ve taşıdığı özne sorularına karşın adının nedimleri olması oldukça ilginçtir. Pablo Picasso⁵⁵ 1957 yılında Las Meninas'ın ellisekiz kübik versiyonunu yapar. Tam olarak gerçekliği doğrulanmasa da resimde Velazquez'in üzerinde görülen şövalyelik sembolü kırmızı haç ölümüne çok üzülen I.V. Philip'in sanatçıya saygısını sunmak üzere bizzat kendisinin yaptığı söylenir.

2.1.6 Ondokuzuncu Yüzyılda Mekân Anlayışı

Neoklasik dönemle birlikte resim anlayışı tinsel düzeyde belli bir düşünce içeriğine uygun olarak şekillenmiştir. Birey kendini toplumsal sınıf aracılığı ile yorumlamış, bu şekilde bir görme pratiği kazanmış ve bunu bilinç düzeyine yükseltmiştir. Böylece ideal anlamda bir dünya nasıl olması gerekir diye soran bireyin, mekan anlayışı da beraberinde gelmiştir.

⁵⁵ 20. yy'ın en önemli ressam ve heykeltıraşlarından. George Braque ile birlikte kübizm akımını geliştirmiştir. Tanınan en üretken sanatçılardandır.

“İdeal gelecek zamanın kipi iken şimdiki zamanın kendini tescillediği yerdir. Mekanın idealize edilmesi mümkündür. İdealize edilmiş olan mekan “ütopya mekan” veya “o yer” fikridir. İdealizm açısından gelecekte kurulmak istenen dünya bir “ütopyik” yerdir.”⁵⁶

Louis David⁵⁷ (1748-1825) devrim kahramanlarının bu ideal ülküler içinde değerlendirmiş ve onların şehitliğini son derece yalın bir üslup ile ele alarak olayı zaman üstü bir boyuta taşımıştır. 1793'te banyosunda suikaste kurban giden Jean-Paul Marat'ı konu alan eser bu örneklerden birisidir. Boş mekana trajik bir değer yüklenmiştir.



Resim 16 Louis David, “Marat’ın Ölümü”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162x130 cm., Louvre Müzesi, Paris, Fransa. (http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Jacques-Louis_David_-_La_Mort_de_Marat.jpg&filetimestamp=20100611130307, (05.04.2012).

⁵⁶<http://www.belgeler.com/blg/16bg/ronesans-tan-gunumuze-resim-sanatinda-mekân-mekân-algilayisi-ve-bakis-the-space-the-perception-of-space-and-view-in-the-art-of-painting-from-renaissance-to-the-present>

⁵⁷ Neoklasik tarzı ile tanınan sanat tarihinin en önemli ressamlarından birisidir.

“Olayın geçtiği mekan basit bir yaşantının mekanıdır. Marat sadece soğuk suya gömülerek teskin edilen bir deri hastalığı çekiyordu; o yüzden mesaisinin çoğunu küvet içinde uzanıp insanları kabul ederek ya da yukarıdan uzatılan bir tahtaya bir şeyler yazarak geçiriyordu.”⁵⁸

David resimdeki gereksiz her şeyi atarak eserin yukarısını yeşil kahverengi tonlarla, nötr bir fon ile doldurur. Ve bu büyük boşluk dışında kalan tüm mekan olayın geçtiği sahne ile doldurulur. Görüldüğü gibi David’in “Marat’ın Ölümü” adlı eserinin mekanının tarafsızlığı ve bütün bir Neoklasik dönem mekan yorumunu temsil etmektedir. Bu dönem mekanın herhangi bir söz sahibi olmadan işlenen konunun idealize ülküsellğine fon olan yaşamın nötr alanı olması ile karakterizedir.

18.yüzyıl İngiliz ve Alman romantiklerinde ise Neoklasizmin aksine mekan neredeyse eserlerin ayrılmaz bir parçası olarak içeriğe katkıda bulunur. Sınırsız belirsiz bir gökyüzü uzamı ve yeryüzü uzamları resimlerin mekanını oluşturur. Bu akımda zamandan ve mekandan kaçma dürtüsü hakimdir. Bu yüzden insan, doğa, varoluş ve ölümün kadim birliktelikleri ile romantizmde yüzleşilir.

“Bu kapsamda tipik bir romantik olan Caspar David Frederich ‘in tablolarını anımsadığımızda yaşam ve ölümün temel bir sorun olarak ele alınması, özellikle insan- Tanrı ve doğa arasındaki ilişkiler üzerine monologlar olduklarını göreceğiz. Frederich resimsel mekanı, kaotik bir atmosferi ölümcül duyguları ve karabasanın egemen olduğu, melankolik bir ortamı tanımlar. Aslında romantiklerin mekan algılayışları, en keskin nokta olarak doğaya yeni bir bakış ve yeni bir görme biçimi ki bu görmede doğa ile kendi arasında koyduğu insansal karşıtlığının da artık sonuna gelindiğini gösterir.”⁵⁹

Romantiklerin mekan anlayışı bu yüzden insanda anlam bulan bir iç duyumu doğurur. Öncelikle doğanın yüceltildiği saptaması neredeyse kesindir. İkinci

⁵⁸<http://www.belgeler.com/blg/16bg/ronesans-tan-gunumuze-resim-sanatinda-mekan-mekan-algilayisi-ve-bakis-the-space-the-perception-of-space-and-view-in-the-art-of-painting-from-renaissance-to-the-present>

⁵⁹<http://www.belgeler.com/blg/16bg/ronesans-tan-gunumuze-resim-sanatinda-mekan-mekan-algilayisi-ve-bakis-the-space-the-perception-of-space-and-view-in-the-art-of-painting-from-renaissance-to-the-present>

olarak ise bu yüce varlık karşısında insan farkındalığından ileri gelen duyuların yol açtığı bir özne- mekan yaşantısı söz konusudur. Bu büyük, görkemli ve ıssız manzaralardan yoğun ruhsal çağrışımları birey tarafından alımlandıktan sonra artık daha ilerisine (sonsuzluğuna) ulaşma boyutu bir içe bakışa dönüşmektedir. Böylece görünenin ardındaki görünmeyen duyulur hale gelmekte ve izleyici bunu keşfettikçe doğanın içinde kendini yitirmektedir.

2.2 Modernizmin Mekân Yorumu

Modernizm, genelde 19. yüzyıl sonundan ikinci dünya savaşının başlangıcına kadar olan dönemde, özellikle sanat ve edebiyatta oluşan büyük çaplı değişim ve dönüşümleri tanımlamakta kullanılan bir terim olarak kabul edilir. Modernizmin açıkça başı ve sonu belli olmamakla beraber ikinci dünya savaşından sonraki değişimler için nasıl post- modern terimini kullanabiliyorsa öncesi içinde modernizm kullanılır. Kimi yazarlar modernizmin öldüğünü savunsalar da kimi yazarlar söz konusu tarihten çok öncede bu dönemin kapandığını belirtirler.

Fransız göstergebilimci Rolanbarthes,⁶⁰ (1915-1980) modern dönemi on dokuzuncu yüzyıl içinde oluşan yeni sınıfların, üretilen teknolojinin ve iletişimcilerin derin evriminin sonucusu olarak türeyen dünya görüşlerinin çoğullaşması şeklinde tanımlar. Ünlü İngiliz romancı ve denemeci Wirginia Wolf⁶¹ (1882-1941) için ise modernizmi, insan ilişkileri ve yeni bir insan karakteri yaratması açısından tarihsel bir fırsat saymıştır.

Modernizm, tam olarak başlangıç zamanı ve genel özellikleri net olmasa da biçimsel olarak genellikle, derinleşme, üslupçuluk, içe dönme, teknik gösteriş, içsel olarak kendinden kuşku üzerine yöneliktir. İlk modernlerden Frederich Nietzsche,⁶² (1844-1900) sanatın amacının kendi kendini gerçekleştirmek olduğunu savunmuştur. Ünlü düşünür Evrenin anlam taşımadığını, insanın durumunun, akıl almazlıkları ve doğal çelişkileri içerisinde kendi düşüncesi ile

⁶⁰ Fransız felsefeci, göstergebilimci, edebiyat eleştirmeni, edebiyat ve toplum teorisyeni.

⁶¹ İngiliz feminist, yazar, romancı ve eleştirmen.

⁶² Güç İstenci, Üstinsan ve Bengi dönüş gibi özgün fikirleriyle tanınan varoluşçu Alman filozof.

yine kendiliğinden yaşam gücünün doruğa çıkarabileceğini ya da yaşamı yok edebileceğini savunmuştur. Bunun hangisinin olacağı bu düşünceye sahip olanların ruh yapısına bağlıdır. Nietzsche için insanın yaratıcı gücü, her türlü iyinin ve güzelin, saygı değer olanın kısacası yaşamı taçlandırarak ve onu sevdirecek olan her şeyin ancak kendini ortaya koyması ile olanak kazanabileceği bir güce erişebileceğini savunur. Aynı yolla durumların doğasının ve kendi doğamızın bütün isteklerimize karşı çıkmasından ötürü kendimizi ezilmiş gibi de hissedebiliriz, bu yüzden içimizde varlık duygusunu söndürecek yollara da sapabiliriz. Nietzsche için bu “yaşama dönük” davranış ile “ölmeye dönük” davranış arasında seçim herhangi bir mantığa oturtulamaz. Filozof estetik etkinliğin birinci ya da ikinci durumun buyruğunda olduğuna göre sanatın sağlıklı ya da sağlıklı, klasik ya da romantik olması gerektiğini düşünmektedir.

Burada Nietzsche'nin bireye ve sanatçının bilincinin dramına yaptığı vurgununda modernizme pek çok açıdan etkisi olduğunu söyleyebiliriz. Empresyonizm, post-empresyonizm, ekspresyonizm, kübizm, fütürizm, sembolizm, imgecilik, vortisizm, dadaizm dadaizm ve sürrealizm bu hareketlerin hepsi modernizmden beslenmişlerdir. Modernizm mimaride gözle görülür ölçüde işlevselciliği ön plana çıkarmış, sanatta ise gerçekçi ve romantik ilişkiyi yıkararak soyutlamaya yönelmiştir. Modern dönemde sadece estetik yaşam değil siyasal yaşamda etkilenmiştir. Ama bunun yanında modernizmde birçok olgudan etkilenerek son derece geniş kapsamlı bir entellektüel harekete dönüşmüştür.

Einstein'in izafiyet kuramı, X ışınlarının keşfi, otomobillerin seri üretimi ve birinci dünya savaşı sırasında, savaş içinde gerçekleşen sarsıcı yenilikteki gelişmeler; hepsi bir araya geldiğinde, genelleşmiş özelliklerin görüldüğü bir krize, parçalanmaya, zamanın tüm kültür ve toplum alanlarının etkisi altına aldığı görülen içe dönmeye yol açmıştır. Bu gelişmelerin yankılarının yirminci yüzyılın sonunda bile devam ettiği öne sürülmektedir.

Dünyadaki modernleşme hareketi baskın anlamda akılcılığı savunur. Akılcılık ise her şeyin kendinden bir açıklaması olduğunu öne sürdüğü gibi bir olguyu açıklamak için artık mitlere ve geleneklere başvurmanın anlamsızlığını

vurgulamaktadır. Bu yaklaşım bir şeyin nesnel olarak doğruluğu onun mantıksal olmasına bağlıdır. İşte endüstriyel devrim ve bilim teknik alanlarındaki gelişmeler bu akılcı düşünceden kaynaklanır.

Modern sanata gelince; Dünya Sanat Tarihi isimli eserinde Adnan Turani, Modern Çağın Sanat Görüşü bölümünde şu ifadelere yer verir:

“Görülüyor ki sanat, yüzyılımızda zaman ve mekana bağlı değildir. Bunun gibi, dine ve devlete de bağlı değildir. Mimari, müzik gibi soyut bir sanattır. Resimde doğayı yansıtmaya sanatı değil, biçim bulma ve yorumlama sanatıdır ve içimizin ifadesini veren mimari ve müzik gibi soyuttur. Ve böylece doğan büyüyen, etrafına etki yapan kişiliği olan bir varlık gibidir. Soyut sanata çağımız uzun süre gebe kalmış, onu doğurmuş, büyütmüş ve oda kendini gösterecek biçimde yeni, yepyeni, hareketli renkli eserlerini vermeye başlamıştır. Eğer soyut sanat, iç kuvvetinden yoksun sahte eserler vermeye başlarsa insan, kendi iç dünyasına uymayan anlatım biçimlerine sırtını çevirmekte gecikmeyecektir.”⁶³

Alıntıda belirtilen ve soyut sanata kadar uzanan özgürleşme sanat tarihi içerisinde özellikle Post-Empresyonizm ile beraber adım adım ve büyük bir sabırla gerçekleşmiştir. Giderek sanayileşen dünya ve gelişen bilimsel verilerle değişen yaşamın ve insanlık karakterinin sanatı da yeni bir nitelik alıyordu. Paul Cezanne'nin⁶⁴ (1839-1906) adandığı araştırmalar yüzyılı derinden etkileyecekti.

“Modern sanat tarihleri, modernizmin temel eğilimini genellikle soyutlamaya yönelen bir yol olarak belirler. Hatta gerçekten ilk soyut yapıtı kimin yaptığı söz konusu olduğu için bu yolu bir yarış pistine benzetme eğilimi de vardır. On dokuzuncu yüzyılda öncü resim, çoğunlukla açık hava ve cansız doğa resimleri yoluyla geliyordu. Tarihsel konulara yöneldiği zamanda, Cezanne'nin “Yıkılanlar” edebi öğeleri görsel bakımdan en aza indirgenmiş tarihsel içeriğin genelleştirilmiş ve simgeler aracılığıyla anlamı belirsizleştirilmiş sınırlı biçimini yeğliyordu. Tutkulu ve araştırmacı olan sanatçı için en önemli davranış yaratıcı gücünü bir kategori olarak tarihsel resimlere yöneltmemektir. Bu da batıdaki

⁶³ Adnan Turani, *Dünya Sanatı Tarihi*, s, 633.

⁶⁴ Fransız post-empresyonist ressam ve gezgin. Modern sanatın babası olarak anılmış ve empresyonizm ve kübizm arasında bir köprü olmuştur.

geleneksel sanatın baş tacı ettiği en bilgili, en kültürlü sanat biçimini bir yana bırakmak anlamına geliyordu.”⁶⁵

Fakat Cezanne öncesine çok kısaca göz attığımızda, izlenimcilikle beraber ressamlarında mekan alışkanlıklarının değiştiğini görürüz. Açık havada çalışmaya başlayan sanatçılar, genel olarak değerlendirildiğinde; o güne kadar sadece resimlerinin konuları için taşıyıcı bir düzlem olan “mekan” unsurunun kendisini konu edindiler. Dış mekanda yani açık havada, renkler birbirleriyle daha organik bir etkileşim içindeydi ve birbirlerini içermektelerdi. Ayrıca doğada saf olarak siyah ve beyaz renkler yoktu. Giderek artan bu farkındalıklar; gölgelerinde siyah değil koyu renklilikler olmasının keşfedilmesi ve güneş ışığı altında yeryüzünün renklerinin muazzam bir değişkenlik, hareket ve çeşitlilik gösterdiğinin anlaşılmasıyla yeni bir form anlayışını da beraberinde getiriyordu. Bu yüzden izlenimci tavır içerisinde dağılan formlar günışığı altında yumuşamış ve titreşimli bir halde varolmaktaydı.

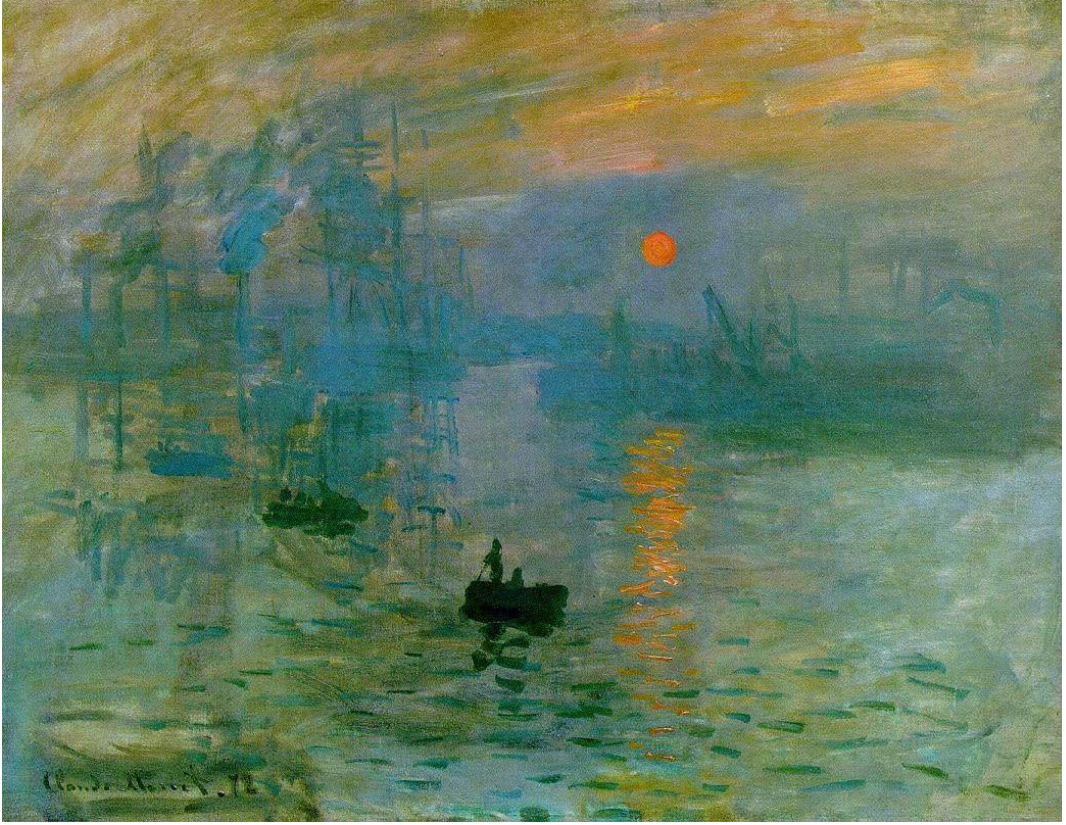
“Bunun plastik anlamda yansımaları ise fırça sürüşlerdeki serbestlik ve boyanın yer yer tuval üzerinde karışımlar oluşturacak şekilde sürülmesi (ıslak üzerine ıslak) gibi etkilerin yoğun olarak kullanılması, form bütünlüğünü bozan noktasal ışıkların kullanımı (özellikle Renoir ve monet), koyu ton değerlerinin tamamlayıcı renk karışımlarıyla elde edilmesi gölgelerin renklenmesi ve yan yana gelen fırça dokunuşlarında renksel titreşim ve ışıldama etkisi yaratacak armonilerin (Chevreul’un renk kuramında yer alır) kullanılmasıyla kendini gösterir. Betimlemede kullanılan bu yöntemler ile madde içinde çözünür nesnelere net bir kütesellik yerine titreşim, stenografik biçimlere dönüşür. Tüm bu özellikler izleyicinin imgelemine bağlı yansıtma ve yorum olanaklarını da arttırdığı için izlenimci resme farklı bir canlılık vermektedir. İzleyici, sanki gelişigüzel sürülmüş gibi durmakta olan fırça izlerinin bir araya gelip biçimleri oluşturmalarını izlerken, bir ölçüde resmin oluşumuna tanık olma ve hatta katılma hissi yaşar.”⁶⁶

Tekrar altını çizmek gerekirse İzlenimciliğin mekan anlayışı; mekanın ışığın meydana getirdiği renklerle dolu bir uzam olduğu görüşüne dayanıyordu. Bu

⁶⁵ Melek Şahindokuyucu, *Bir Kavram Olarak Modernizm Ve Resim Sanatındaki Etkileri*, s, 36.

⁶⁶ Cenk Beyhan, *Mekan Kurgusu Ve 20.y y Resim Sanatında Yansımaları*, s, 120.

doluluk, atmosferin yani oksijenin içinden geçerken yansıdığı ortamdı. Dolayısıyla özellikle Newton'un⁶⁷ (1643-1727) keşiflerinde rengin nesnelere ilgili bir olgu değil ışıkla ilgili bir görüngü olduğunun anlaşılması izlenimciliği adeta bu kuram üzerine inşa etmişti. Renk görüntüyü yani mekanın içinde gerçekleşeni imleyen bir kod dur.



Resim 17 Claude Monet, "İzlenimin Gündoğumu, (Impression Sunrise), 1872, Tuval Üzerine Yağlıboya, 48x63 cm., Marmottan Monet Mizesi, Paris, Fransa.
http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant,_1872.jpg&filetimestamp=20120111170102, (07. 04. 2012).

"Newton rengin ışığa bağlı olduğunu fiziki bir gerçeklik olarak kanıtlayınca, doğal olarak nesneden kopan renk, mekanda atmosferin içinde yer alışı gerçekleştirir. Mekan ve atmosferi oluşturan renk içinde varolduğu ortamın yansıtıcısı yani oluşun- ışığın- hareketin bizatihi göze gelen yapı olarak duyuma dönüşümü, hareket ve biçim aşamasına yükselmesiyle, eylemi niteleyen zarf (adverb) olan bir işlevsellik noktasına ulaşmıştır. Bu yüzden tuvaldeki üç boyutun mekansallığı,

⁶⁷ İngiliz fizikçi, matematikçi, astronom, ilahiyatçı ve mucit. Evrensel kütle çekimi ve hareketin üç kanunu ortaya koymuştur ve sonraki üç yüzyıl boyunca bu bakış açısı bilim dünyasına egemen olmuştur.

nesnenin sınırlarındaki çözümler ve renklerin aynı yüzeylerden oluşan iki boyutluluk, tıpkı buzlu bir camın arkasından bakarcasına bir yüzey haline gelir. Nesne ve mekanı oluşturan yüzeyden kopan renk parçacıkları, tıpkı ışığın parçaları olan fotonları tarif edercesine yan yana gelerek iki boyutlu yüzey halinde istiflenir.”⁶⁸

Sonuç olarak izlenimci akım, tamamen görsel duyumsama ve duyarlılığı öne çıkarmasıyla yenilikçi olmuştur. Ayrıca Batı resmindeki naturalist halkının son parçası olarak modern sanata da zemin hazırlamıştır. Fakat bu akım yarattığı büyük farkındalıkla beraber kendinden türeyen diğer yaklaşımların hızı sayesinde çabuk eskimiştir.

İzlenimciler ve Sembolist Ressamlar” sergisinde yeni gruplar kendini göstermiştir. Pont- Aven Okulu ve Nabiler gibi gruplar kendi sanat anlayışlarını giderek yaymaktaydı. Paul Gauguin’in⁶⁹ (1848-1903) önemli ölçüde etkilediği bu sanatçılar doğa ile ilgili duysal kavrayışları yerine nesnelerin anlamlarına yönelen bir resim anlayışı geliştirmişlerdi. Diğer yandan Seurat⁷⁰ (1859-1891) ve Signac⁷¹ (1863-1935) gibi sanatçılar izlenimcilerden tamamen ayrılmaktaydılar. Eş zamanlı renk karşıtlıklarına, Chevreul’ün⁷² (1786-1889) renk teorilerini kullanarak yönelen ressamlar puantilizmin yanında Yeni İzlenimciler grubunu da çıkaracaklardı.

⁶⁸ Veli Mert, a. g. t. , s, 41.

⁶⁹ Fransız Post-empresyonist ressamdır. Empresyonizmin kendisine bekledikleri verememesi üzerine , ilkel ve egzotik kültürlere ilgi duyar. Tahiti ve Markiz adalarında yaşamını geçirerek Sembolist bir tavırla varoluşu sorgular.

⁷⁰ Fransız puantilist ressam. İzlenimcilik içerisinde değerlendirilse de ard izlenimci denilen gruba dahildir. Delacroix’in renk kuramı ve Chevreul’un bulduğu renklerin eş zamanlı karşıtlığı yasalarını inceleyerek özgün üslubunun temellerini attı. Çok genç yaşta iltihaplı anjinden ölen sanatçı karşıt renkleri yan yana koyup formların sınırlarını kaldırmıştır. Puantilizm denilen bu yaklaşımla renklerin insanların beyininde birleşeceğini savunuyordu.

⁷¹ Fransız neo- empresyonist ressam. George Seraut ile birlikte puantilist (noktacılık) stilini geliştirmiştir. Kendinden sonraki genç ve avangard akımları desteklemiştir.

⁷² Yağ asitleri üzerine olan çalışmalarıyla sanat ve bilim alanında yol gösterici çalışmalar yapmış Fransız kimyager.

20. yüzyılda en fazla etkin olan iki sanatçı Vincent Van Gogh⁷³ (1853-1890) ve Paul Cezanne idi. Bu sanatçılardan birisi duygu ve ifadeye yönelik diğeri ise yapı ve inşaya yönelik bir gerçeklik arayışının peşinden gitmişlerdi. Cezanne doğaya koşut bir armoni olarak tanımladığı sanatın 20. yüzyıl da tamamen kendi nedensellikleriyle hesaplaşacağını söylemekteydi. Van Gogh bütün sanat tarihini büyük bir dinamizm ile içselleştirerek ustalarını, problematiklerini ve yönünü belirlemişti. Rahip olarak içine sinmeyen saflık ve iyi niyet dolu hizmet anlayışını sanatla sürdürmüştü. Bu tutum onun konu edindiği bütün nesnelere muazzam bir enerji ve titreşim duyumsamasına yol açacaktı.



Resim 18 Vincent Van Gogh, "Arles'den Çiçek Manzaraları, (View of Arles with Irises),1988, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54x65 cm., Van Gogh Müzesi, Amsterdam, Hollanda, (http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dosya:VanGogh-View_of_Arles_with_Irises.jpg&filetimestamp=20041101154429), (07.04.2012).

"Van Gogh'un doğa ile ilişkisindeki öznellik, ağırlık ile renk boyasal doku ve ritmik fırça izlerinin kullanımında kendini göstermekteydi. Bu, rengin doğadaki görünümünden çok, ona paralel renksel/ armonik bir düzen içinde kullanımı ve bu sayede kendi başına ifade olanaklarının kullanılması demektir. Formlar kesintili fırça izleri ile oluşmakta, bir anlamda inşa edilmekte ve bu izler resmin bütününde ritmik hareketler yaratmaktaydı.

⁷³ Hollandalı post- empresyonist ressam. Yirminci yüzyıl sanatını ciddi biçimde etkilemiş ve dışavurumcular ile özellikle fovistlerin öncüsü olmuş bir sanatçıdır. Bazı eskiz ve resimleri şu an dünyanın en pahalı sanat eserleri arasında yer almaktadır.

Van Gogh'un resminde, mekan kurgusu açısından, her ne kadar perspektif yöntemler egemen olsa da, fırça izleri ve doku, derinliğe bağlı oransal hiyerarşiden bağımsız kullanılabilirdi. Resimleri kurgu açısından çizgiseldi, kullandığı ışık Ön- Rönesans resimlerindeki gibi, neredeyse kendinden kaynaklanırcasına, tüm nesnelere aydınlatmaktaydı. Boyanın resim yüzeyinde oluşturduğu kabartılar, bazı resimlerinde betimlenen nesnenin gerçek dokusal özelliklerini yansıtmak için kullanılıyordu. Böylece Van Gogh 19.yüzyıl sonuna doğru resim sanatında – tekrar- yüzeye yaklaşan “biçimin” 20.yüzyılda da resmin dışına taşabileceğinin ipuçlarını veriyordu.”⁷⁴

Tekrardan Paul Cezanne ile devam ettiğimizde modern sanata doğru olan kırılmanın Post- Empresyonistlerle başladığını görmekteyiz. Buradaki iki önemli durak olan Vincent Van Gogh ile Cezanne kendilerinden sonra gelecek olan sanat süreçlerine devrim niteliğinde katkıda bulunurlar. Paul Cezanne 20 yüzyıla en fazla etki eden ressam olarak anılacaktır. Sanatçı Emille Zola'nın⁷⁵ desteği ile sanat çevresine girmiş ve Paris Güzel Sanatlar Okuluna girememiş ve Pissaro⁷⁶ ile Guillauminin gibi ressamlarla tanışmıştı. Cezanne gerek natüremortlarıyla gerekse sürekli işlediği bir konu olan Saint Victore Dağı çalışmalarıyla arayışlarını sürdürür. Ayrıca sanatın en üst noktası olduğunu düşündüğü portre ve kompozisyonlarla çalışmalarını geliştirir.

⁷⁴ Cenk Beyhan, a.g.k, s, 124.

⁷⁵ Fransa'da naturalizm akımının öncüsü olan ünlü bir yazardır. “Nana”, “Germinal” ve “Meyhane” isimli romanları en tanınmış eserleridir. Tüm romanlarında doğal ve gerçekçi bir tarzda hayatın zorluklarından bahsedilir.

⁷⁶ İzlenimci Fransız ressam. İzlenimcilik ve yeni izlenimcilik akımlarına verdiği destek ile tanınır.



Resim 19 Paul Cezanne, "Saint Victore Dağı, (Mont Sainte-Victoire)", 1904-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73x 90.8 cm., Philadelphia Sanat Müzesi, (<http://www.theartgallery.com.au/Cezanne/mtst.html>), (07.04.2012).

Paul Cezanne 1904'te Emile Bernard'a⁷⁷ (1868-1941) yazdığı bir mektupta daha sonraları kübizmi etkileyecek olan biçim ve yapı üzerine düşüncelerini belirtir. Sanatçı bunları estetik bir ilke olarak dile getirir. Bu ilkelerden en önemlisi ise doğayı silindir, koni ve küreler ile biçimlendirip bunlara perspektif kazandırmak gerektiğiydi. Bir diğer önemli ilke ise rengin zengin kullanımıyla ilgiliydi.

"Cezanne'ye göre rengin zenginleşmesi biçime doygunluk kazandırmaktaydı. Cezanne'nin yönteminin uygulamadaki sonuçlarını Herbert Read şöyle açıklıyor: "Bu anlamda renk biçimi ortaya çıkarır, fakat bu işi saf renk ile değil, şiddet derecesini üç boyutlu biçimi gösterecek şekilde düzenleyerek yapar. (çünkü aynı planda olan renkler bize her zaman aynı uzaklıkta gözükmezler) Biçim gölge- ışığa bakmaksızın doğrudan doğruya renk ile verilir."78

Cezanne'nin yapı ile ilgili çözümlenmeleri boyayı kullanım tarzında ortaya çıkacaktı. Ritmik fırça vuruşlarını renk planları oluşturacak şekilde yan yana

⁷⁷ Fransız ressam ve yazardır. Post- empresyonist eserler vermiş ve sentetizmin öncülerinden kabul edilmiştir.

⁷⁸ Cenk Beyhan, a. g. k. , s, 126.

getirerek onları yapıyı oluşturan elemanlar olarak kullanmaktaydı. Bu yaklaşım tarzıyla ilk önce Kübizmin sonrada soyut resim gramerinin öncüsü olur.

Sanatçının kübizme kapı açacak bir başka uygulaması ise perspektif ile ilgiliydi. Özellikle manzara ve natüromortlarında perspektif ile bilinçli bir şekilde oynayarak farklı noktalardan görünüşleri bir arada resmetmekteydi. Cezanne sabit bir bakış açısıyla uygulanan merkezi perspektifin sadece teorik bir kavram olduğunu fark etti. Gözümüzle tesbit ettiğimiz gerçeklik çok daha farklıydı. Marleau Ponty,⁷⁹ (1908-1961) Cezanne'nin açtığı yol üzerinde şunları söylemektedir:

“Perspektifli bir desenin bana canlı olarak temsil ettiği, şeylerin birbiri tarafından gözden kaybedilişi de söz konusu değildir: Bu iki görme de çok bellidirler ve hiç soru sormazlar. Bilmeceyi oluşturan, onların bağıdır, onların arasında olandır-tam da birbirlerini örttükleri için şeyleri, her biri kendi yerinde olarak görmemdir-tam da her biri kendi mekanında olduğu için bakışımın karşısında rakip olmalarıdır. Sarılmalarında tanınan dışsallıkları ve bağımsızlıklarında birbirlerine bağımlılıklarıdır. Böylece anlaşılan derinlik konusunda, artık bir “üçüncü boyut” olduğu söylenemez. İlkönce eğer bir boyut olsaydı, daha çok birinci boyut olurdu.”⁸⁰

Cezanne böylece satıhsal bir titreşim elde etmiş oluyordu. Fakat bu titreşim hem simülatif yani ara boşluklarını da hissedebileceğimiz mekanda titreşen bir kurguya hem de bu kurguyu oluşturan fotonların duyumsanmasına yönelikti. Ayrıca formları çok belirgin biçimde renk ile modüle ederek heykelsi bir görünüm elde etmekteydi. Bu kütleler mekana doğru her yönden bir hamle göstermekte ve böylece mekan nesnenin titreşimi ile meydana gelen kütleli bir doluluk halini almaktadır. *“Bu yayılım Empresyonizmin mekan anlayışının en önemli referans noktası olarak kabul edilmiştir. Bir bakıma nesne kendi tekil sınırlarından kurtularak sanki mekanda yankılanmaktadır.”⁸¹*

⁷⁹ Fransız felsefeci ve fenomenolog. Hem fenomenoloji hem de varoluşçuluk içinde önde gelen isimlerden birisi olarak anılır. Bilinç ve ahlak üzerinde durmuş ve bilinçle dünya arasındaki ilişkiyi ele almıştır.

⁸⁰ Marleau Ponty, *Göz ve Tin*, s, 63.

⁸¹ Veli Mert, a. g. t. , s, 41.

İşte bu yapının izleri Kübizme geçiş sağlamıştır. Kübizmle beraber dolaylı bir mekan anlayışı söz konusu olur. Öncelikle ana problematik nesnenin kendisidir. Nesnenin çok boyutlu gerçeği yüzey üzerinde eş zamanlı olarak resmedildiğinde sanki etrafında dönebilirmişiz etkisi kazanmaktaydı. Kübizmle birlikte yaşamın çok boyutlu gerçekliği görsellik kazanmıştır.

Matisse'nin⁸² (1869-1954) George Braque'nin⁸³ (1882-1963) bir tablosunu gördüğünde “küçük küpler” tanımlamasını kullanmasıyla Kübizm terimi doğar. Braque ve Picasso iki boyutlu tuval yüzeyine üç boyutlu nesnelere çizibilmenin yolunu aramaktaydılar. O zamana kadar bu konu perspektifle açıklanıyordu.



Resim 20 Pablo Picasso, “Ağlayan Kadın”, *Weeping Woman*, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x49 cm., Penrose Koleksiyon London, UK, (<http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso204.html>), (07.04.2012).

⁸² 20. yüzyılın en önemli ressamlarından. Renkleri büyük bir ustalıkla kullanmıştır

⁸³ Fransız ressam ve heykeltıraş Pablo Picasso ile kübizm akımını başlatmıştır.

Fakat bu iki sanatçı iki boyutlu tuval yüzeyine nesnelere gördüğümüz gibi değil de oldukları gibi yerleştirdiler. Bütün yönleriyle bir nesneyi yada bir portreyi üstten, alttan yada yanlardan görülecek biçimde resmederek üç boyutlu bir etki yaratmayı denediler. Bu akımın mimarları diyebileceğimiz bu iki sanatçının yaptıkları zamanla bir tanımsızlık kazanmaya başladı. 1911'e doğru nesnelere kat kat açıp saydam küçük yüzeylere bölmek ve kenar çizgilerini kırmak iki sanatçı içinde bir oyun haline geldi. Giderek neyin resminin yapıldığının anlaşılması bile zorlaştı. Böylece iki sanatçı da o sıralar Avrupa'nın başka merkezlerinde yayılmakta olan soyut sanata yaklaştılar.

Kübizm 20.yüzyılın en çarpıcı atılımlarından birisiydi. Kübizmle birlikte nesne ve mekan konusunda Batı Sanatında Rönesans'tan bu yana gelen geleneksel bakış kırılmıştı. Resimde perspektif gibi optik yasalar geçerliliğini yitirmiş ve nesnenin zihinsel olarak kavranışı söz konusu olmuştu.

Cezanne ile başlayan ve devamında Kübizm ile netlik kazanan bu süreç ile resim sanatında gerçeklik ile aramızdaki duyuşal ilişkinin terk edilip kavramsal boyutun başlaması söz konusu olmuştur. İsmail Tunali⁸⁴ (1923...) konu ile ilgili şunları söylemektedir:

“Kübizm, evren karşısında, varlık yorumunda yavaşını beraberinde getirdiği bir devrimi ifade eder. Bu devrim, her şeyden önce varlıkla olan ilgide somutluk kazanır. Daha önceki sanatta, insan ile doğa arasındaki ilgiyi kuram izlenim (impression), şimdi yerini yeni bir ilgi biçimine bırakır.“ İmpressionist'lerde egemen olan görme duyusuna karşı, kübistler duyuların aracılığına son veren ve aklın başatlığına dayanan zihnin, aklın gücünü koyar.

“Kübistler bir mekan içerisinde yer alan nesnenin farklı yönlerdeki yüzeylerini, mekan ilişkisinden yani bağlamından kopararak iki boyutlu tek bir mekansallıkta bir yüzeyde gösterdiler. Yani nesneyi görsel olanın (algının) karşılığı değil; akılsal olanın (zihnin) kavrayabileceği bir olgu olarak gördüler. Kübizm, daha sonra Marleau Pouny'nin tanımladığı üzere “düşüncenin nesnesi olan mekan”

⁸⁴ Türk felsefe profesörü. Viyana Üniversitesinde felsefe, sanat tarihi ve psikoloji bölümlerinde öğrenim görmüştür. Estetik üzerine bir çok yayın kaleme almıştır.

*içerisinde referanslarını öne çıkararak çoklu görme pratiklerine uygun perspektifler yerleştirmiştir.*⁸⁵

İsmail Tunalı, Felsefenin Işığında Modern Resim isimli eserinde Kübizmi bir varlık düzeni arayışı olarak nitelendirmiştir. Söz konusu olan naturalist olarak kavranan biçimlerin değil, soyut biçimlerin düzenidir. Tunalı şöyle devam eder:

“Kübizm, mekan çizgi, mekan elemanları, dikdörtgen ve kubus eşitliklerinin ve denge ilgilerinin bir sentezi olarak anlar.

*Soyut biçimlerin oluşturduğu bu düzenin dışında, artık, bir başka varlık düzeni yoktur. Varlık, yalnızca salt biçimlerdir, yoksa onların oluşturduğu içerik dünyası değil. Buna göre, tıpkı Platonizm'in ve çağdaş fenomoloji felsefesinin anladığı bir anlamda, duyuşsal varlık, realitesinden soyuluyor ve varlık salt biçime geri dönüyor. Resmin nesne ile ilgisi, tasvirin bu temel şartı artık geçerliliğini yitiriyor. Sözcüğü, Juan Gris'in ruhunda şişenin biçimi, şişenin kendisinden daha önce vardır ve nesnenin ide'sini arkasında bırakarak nesnelere maddesi ortadan kaybolur. Madde, tüm duyuşsallığı ile yerini soyut biçimlere bırakırken, aynı zamanda üç boyutluluğu, relief karakterini ve buna bağlı olarak tüm illüzyonist nitelikleri de bırakarak soyut biçimler evreni içinde erir, tıpkı, Platon'un İdea'lar kosmosunda olduğu gibi. Ama, tüm bu süreç meydana gelirken, resim sanatında yapısal değişmelerde kendini gösterir. Daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, resim, artık bir taklit, doğayı bir taklit sanatı, real- duyuşsal düzeni yansıtan bir sanat olmaktan çıkar ve soyut biçimlerin oluşturduğu bir “konstrüksiyon” olur. Bu konstrüksiyon doğa biçimlerine paralel, lojik- matematik bir düzeni gösterir.”*⁸⁶

Böylece Andre Lothe'un⁸⁷ da desteklediği biçimiyle Kübizm; nesnelere asıl varlık alanına götürmeyi, nesnelere soyut ve renkli örüntüsünü bulmayı amaçlar. Sanatçılar buradan hareketle salt resim alanına ulaşmışlardır. Kübizmle beraber çizginin ve maddi objelere ait olmayan bir yüzeyin plastik ve renkli organizasyonunun geometri içine sokulması söz konusudur. Picasso modern resme karşılık olmak üzere doğalcılıktan söz etmektedir. “Kim hayatında bir sanat

⁸⁵ Veli Mert, a. g. t. , s, 48.

⁸⁶ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, s, 167- 168.

⁸⁷ Fransız ressam, heykeltıraş, sanat eğitimcisi ve yazar.

eseri görmüştür? Doğa ve sanat birbirinden tamamen iki ayrı şeydir” diyordu. George Braque ise resimde eşyanın bilinen karakterini yitirmesi gerektiğini söyleyerek bu görüşü desteklemekteydi. Genç yaşta hayatını kaybeden diğer bir ünlü kübist sanatçı ise Juan Gris⁸⁸ (1887-1927) konu ile ilgili şunları eklemektedir: “Kim bir şişeyi resimlerken bir biçimler kompozisyonu yerine, şişenin maddesini boyamak yönüne giderse o kimsenin ressam olmak yerine şişe imalatçısı olması kaçınılmaz olur. Resimde yalnız yapısal öğeler vardır ve onlar kalıcıdır.”⁸⁹

Gris bu noktada Cezanne'nin geldiği noktayı başlangıç olarak kabul ediyor ve soyut bir somutlaştırmaya ulaşmak istediğini söylüyordu. Gris'le beraber Kübizme bir başka boyut katan diğer bir sanatçıda Henri Matisse'dir.⁹⁰ (1869-1954) Matisse'nin resimlerindeki mekan nesnelerin yüzeylerin de yer alan hakim rengin içerisinde çoğu zaman çizgisel bir tavırla elde edilmiş yanlısamalı bir mekandır.



Resim 21 Henri Matisse, “Kırmızı Studio” (The Red Studio), 1911, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 181x219.1cm, Moma, New York. (http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78389), (08.04.2012).

⁸⁸ Hayatının büyük bölümünü Fransa'da geçirmiş olan İspanyol ressam ve heykeltıraştır. Eserleri devrinde yeni ortaya çıkmaya başlayan Kübizm çizgisindedir.

⁸⁹ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, s,588.

⁹⁰ Fransız ressam ve heykeltıraş. Yüzyılın en önemli ressamlarından. Renkleri çok ustaca kullanışıyla Picasso ve Kandinsky ile beraber modern sanatın en önemli isimi kabul edilir.

Sanatçı bu referansları Doğu sanatına olan ilgisinden almıştır. Fas'a yaptığı gezi ve Rus İkonografisi'ne olan ilgisi sanatını önemli ölçüde etkilemiştir.

Sanatçının hakim bir lokal renk üzerine kurduğu mekan anlayışı aynı zamanda Doğu'nun mekan üstü zamansallığına işaret etmektedir. Resimlerindeki nesnelere lokal bir renk üzerinde yer aldığı gibi kendi aralarındaki ilişkiler ile mekanı yaratırlar.

“Nesnelerin oluşturduğu uzaysal noktaları birleştirip mekan olarak olumlayan ama bilginin nesnesine dönüşen mekanın yeniden alılmayıcının bilgisinde verili olanın katılımıyla kurulur. Dolayısıyla Matisse'nin resmindeki mekan nesnelerin yüzeyinde yer alan rengin yardımıyla elde edilmiş yanılmalı bir mekandır.”⁹¹

Sonuç olarak hem kübizmin mekan önerisini hem Matisse'nin katkısını düşündüğümüzde sanatçının durumunun akımın tek zaman ve çoklu mekan yaklaşımının tersi bir konu olduğu görülmektedir. Matisse çağın nesne ve mekan ilişkisinde, Kübizm'in nesneye yaptığının başka bir karşılığını aramıştır. En genel deyişle Kübistler bir mekan içerisinde yer alan nesnelerin farklı yüzeylerini mekan bağlamından kopararak iki boyutlu satıhsal bir mekansallıkla gösterdiler. Böylece nesne görsel olan algının değil akılsal olan zihnin kavrayabileceği bir olgu haline geldi.

Benzer bir sorunsallığı da daha ruhsal bir boyutuyla Dışavurumcu akım taşımaktaydı. Cezanne, Van Gogh ve Gauguin'in bir uzantısı olduklarını kabul eden Dışavurumcular; izlenimciliğe bir tepki olarak görünen gerçeği reddederek ressamın içsel gerçekliğini ve duyum gücünü esas alarak kendi sanatlarını ortaya koyacaklardı. Çünkü bu akımı savunun entellektüeller ve sanatçılar salt gerçeğin kişinin içinde olduğunu, dışarıdan görünen gerçeğin özgün olamayacağını düşünüyorlardı. Gerçek insan tarafından yaratılmalıydı.

Dışavurumculuk özellikle Almanya'da etkili olan bir akımdı. O dönem Almanya'da yayımlanan Der Strum dergisinin yöneticisi olan ve akıma derin

⁹¹ Veli Mert, a. g. t. , s, 47.

katkıları bulunan sanat yazarı Herwalt Walden Başlangıçta Kokoscha'nın⁹² (1886-1980) olduğu, daha sonra Futurist'lerin özellikle Umberto Boccioni'nin⁹³(1882-1916) geldiğini, arkasında Rusların özellikle Kandinsky⁹⁴ (1866-1944) ve Chaggal'ın⁹⁵ (1887-1985) ve Franz Marc,⁹⁶ (1880-1916) Agust Macke⁹⁷ (1884-1914) gibi Almanlarla İsviçre'li Paul Klee,⁹⁸ (1879-1940) Fransız Albert Gleizs,⁹⁹ (1881-1953) Robert Delaunay¹⁰⁰ ve Fernand Leger'in¹⁰¹ (1881-1955) izlediğini söyledi. Walden için Ekspresyonizm kişinin derinliklerinde yatan yaşanmış deneylere verilen biçim veren bir sanattır. Fakat burada önemli olan gerek Walden'in savunduğu biçimiyle gerekse örneklerle açıkça görüldüğü üzere doğaya öykünme yadsındığı sürece üslup çeşitlemeleri önemli değildi. Walden şöyle devam etmekteydi:

“Ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır; varlığının anlatımıdır; dışavurumdur; geçici olan her şey onun için sadece simgesel bir görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır. Dış dünyanın kendi üstünde

⁹² Avusturya'lı ressam şair ve oyun yazarı.

⁹³ İtalyan Futurist ressam. Akım içinde öncü bir yere sahip olmakla birlikte resimlerinde endüstrileşmeyi yansıtmıştır. Ayrıca tuvallerinde zamanı ve kitlesel hareketi işleyerek, halkında kitlesel duygu ve hareketini işlemiştir.

⁹⁴ Rus ressam ve sanat kuramcısı. Sanatsal hareketliliğin çok ateşli olduğu yirminci yüzyılda teorileri ve uygulamalarıyla etkin bir rol oynamıştır.

⁹⁵ Beyaz Rus ressam. Modern resim akımı içerisinde yer alır. Kategorilendirmesi zor olan çalışmaları Kübizm ve Fovizm etkisindedir. Kendine özgü bir simgesel anlayış edinen Chaggal 21n konuları Rusya halk yaşamı ve Yahudi temelli dini konulardır.

⁹⁶ Dışavurumculuk akımının önde gelen Alman sanatçılarından. Olgun yapıtlarının çoğunda en doğal halleriyle hayvanları resmetmiştir. Keskin bir basitlik, parlak ana renkler ile yoğun duygularla kübist eserler ortaya koymuştur.

⁹⁷ Alman ressam. Doğanın olduğu gibi tasviri yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı dışavurumculuk akımının önde gelen isimlerinden kabul edilir. Yirmi yedi yaşındayken Alman ordusu saflarında savaşırken hayatını kaybetmiştir.

⁹⁸ Alman kökenli İsviçreli ressam. Kendisine özgü tarzı ile dışavurumculuk, kübizm ve gerçeküstücülük gibi pek çok akımda etkili oldu. Çok fazla bilgili ve deneyimli olduğu renk teorisi hakkında kitap yazdı. Çalışmalarında çocuksu perspektifini, mizah anlayışını, kişisel hislerini, müzikselliğini ve inançlarını yansıttı. Rus ressam arkadaşı Kandinsky ile Bahaus okulunda ders vermeleri ile ünlendiler.

⁹⁹ Fransız ressamı. Başlangıçta izlenimcilik etkisinde daha sonra ise Cezanne anlayışında biçim ve renkte yalınlaşmaya gitmiştir. Bu süreç sonunda ise kübizmin sert sadeliğine doğal olarak ulaşmış fakat bu üslup ile dinsel bir anlayış içeren eserler vermiştir. Jean Matgenzer ile birlikte Kübizmin kuramsal temellerini atan Kübizm Üstüne isimli eseri yayınlamıştır.

¹⁰⁰ Fransız ressam. İzlenimci doğa görünüşleriyle başladığı sanat yaşamında rengi ele almadaki ön sezisi nedeniyle Yeni izlenimciliğe yönelmesini sağlar. Daha sonraları Cezanne etkisi ile Kübizme yaklaşan sanatçı her şeyden çok resmin renk ve devinin sorunlarıyla ilgilenmiştir.

¹⁰¹ Yirminci yüzyılın başta gelen Paris Ekolü sanatçılarından olan ressam, heykeltıraş, seramikçi ve film yapımcısıdır. Kübist harekete öncülük eden sanatçılarından. Fakat Leger Pürist hareket ilede ilgilenmiş ve matematiksel lirizm içeren, duygulardan çok biçimsel kompozisyonları kullanan bu akımda ürünler vermiştir.

bıraktığı izlenimleri kendi içinden geçirerek dışavurur. O gördüklerini, içindeki doğa görünümelerini iletir ve bir yerde onlar tarafından iletilir."¹⁰²



Resim 22 August Macke, "Ortam, (Kairouan III), 1914, Kağıt Üzerine Suluboya, 22.5x29 cm., Vestfalya Eyalet Müzesi, (http://en.wikipedia.org/wiki/File:August_Macke_023.jpg), (07.04.2012).

Böylece bu akım içerisinde mekan konusunun sanatçının iç görülerine uygun ve dış dünyadan tamamen bağımsız ele alındığını görmekteyiz. Bu durumda mekan soyutta olabilmektedir; somut; fakat öznel yorumlar içeren biçimde de olabilmektedir. Dışavurumculukta ifade olanakları belli bir içerik bağlamında gelişmekteydi. Fakat sanatçının duyum özgürlüğü sayesinde öznelleşen mekan algısı tasarımı dışlaştırılmış olan psikolojiye uyum göstermekteydi, onu içermekteydi.

Modern dönemde sanatın mekan ile olan ilişkisine tarihi süreç açısından baktığımızda Orta çağın etkilerinin 16. yy. la kadar sürdüğünü görmekteyiz. !6. yy. ve 17.yüzyıl arasında ortaya çıkan Copernicus,¹⁰³ (1473-1540) Kepler,¹⁰⁴

¹⁰² Lionel Richard, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, s, 9.

¹⁰³ Polonya'lı astronomi bilgini. Dünyanın ve diğer gezegenlerin güneş etrafında döndüğünü açıklamıştır. Batlamyus'un Dünya'nın evrenin merkezi olduğu tezinide çürüterek bilim dünyasına büyük hizmet etmiştir.

¹⁰⁴ Alman gökbilimci, fizikçi ve matematikçidir. Güneşin gezegenlerle olan ilişkisi üzerine yaptığı tesbitlerle bilim dünyasının çehresini değiştirmiştir.

(1571-1630) Galileo¹⁰⁵ (1564-1642) ve Newton gibi bazı bilim adamları kendilerinden sonraki dönemlere önemli bir ivme kazandırmışlardır. Bugün modern diye adlandırılan felsefenin temelini atan Descartes'te¹⁰⁶ (1596-1650) bu dönemde yaşamış bir filozoftu. Kendisi dogmatik bir dünya görüşünün yerine bilginin eleştirisi ve yöntemli kuşkuculuğu geliştirmiştir. Descartes şekil, hareket ve uzam gibi benimsediği ilkeleri antik düşünceyle temellendirebilmekle birlikte, düşünür bunları kendi yöntemi ile açığa kavuşturur.

Felsefenin ilkeleri adlı yapıtında, mekan ve nesnenin birbirinden ayrılamayacağını savunmaktadır.

“Yer ya da iç yer, bu yerde bulunan cisim, ancak düşlerimizde birbirinden ayrılır. Çünkü gerçekte, yeri oluşturan uzunluk, enlilik ve derinlikte uzam cismi oluşturur. Yerle cisim arasındaki ayırım, yalnızca şudur: İlkine cisme özel bir uzam yükliyoruz sonra aktarıldığı her defasında da yerle birlikte hareket ettiğini düşünüyoruz ki, herhangi bir yerde onu kaplayan cisim aynı büyüklük ve şekilde kaldığı ve dış cisimlere göre (aslında onu bunlara göre biz belirliyoruz) durumunu değiştirmedığı sürece uzamda her zaman orada kaldığını sanıyoruz.”

On dördüncü bölümde “yer” ve “mekan” kavramlarının içerdiği anlam birbirinden ayrıdır. Çünkü yer, büyüklük ve şekilden çok daha kesin olarak durumu gösterir, halbuki mekan deyince, tam tersine, daha çok büyüklük ve şekil düşünürüz.¹⁰⁷

Descartes'ten sonra 17. yüzyıl sonunda Bernard Russel,¹⁰⁸ Newton¹⁰⁹ (1643-1727) ile beraber bilimsel ve dini ayrımlara bir netlik getirmek durumunda kalmıştır. Böylece bir anlamda artık Newton çağının egemenliğini belirtmiştir.

¹⁰⁵ İtalyan fizikçi, gökbilimci, matematikçi ve filozof. Güneş merkezli sistemin gözlemsel kanıtlarını öne sürmüş ve geliştirmiştir.

¹⁰⁶ Fransız düşünür, matematikçi ve bilim adamı. Batı düşüncesinin en önemli isimlerinden birisi olan filozof, septik ve metodik şüphe yöntemlerini ortaya koyarak, şüphecilik üzerinden varoluşa ulaşmıştır.

¹⁰⁷ Cenk Bayhan, Mekan Kurgusu ve 20. yüzyıl Sanatındaki Yansımaları, s. 6.

¹⁰⁸ İngiliz filozof, matematikçi, toplumsal eleştirmen ve tarihçi. İnsan haklarını ve düşüncenin özgürlüğünü savunan yazıları nedeniyle 1950 yılında Nobel ödülüne layık görülen Russel, analitik felsefenin kurucularından kabul edilir.

¹⁰⁹ İngiliz matematikçi, fizikçi, astronom, mucit, filozof ve ilahiyatçı. Isaac Newton tarihin en etkili insanlarından biri olarak kabul edilmekle beraber, dünyadaki nesnelere hareketleri ile gökyüzündeki nesnelere aynı doğal yasalar ile yönetildiklerini savunmuştur.

Uzayın mutlak gerçeklik olması fikri Newton'un yaşadığı dönemde herkes tarafından kabul görmemişti. Leibniz¹¹⁰ monadlar adını verdiği öğretisinde gerçek ve duyulur olan nesnel ve öznel uzay tasarımlarının var olduğunu öne sürmüştü. Bu görüşlere metafizik oldukları için karşı çıkan Kant'da uzayın mutlak gerçekliği ile ilgili şüphelerini dile getirerek "Salt Aklın Eleştirisi" isimli eserinde uzay, zaman öğretisi görüngülere (fenomenler) dayalı bir nesne mekan kavramı oluşmuştur.

*"Nesnelerin varlığının kısmen dış nesnel nedenler, kısmen de öznel algı ile ilgili olduğunu, uzayın bunların var olabilmesi için bir koşul olduğunu ileri sürer. Uzayın kişisel dış deneyimlerden soyutlanmış ampirik bir kavram olması algılama biliminin teorilerine de koşuttur. Kant'ın insanın doğadaki nesnelere oldukları gibi değil, sahip olduğumuz bilgiye dayanarak bileceğimiz görüşü, daha sonra Modern Sanatta ortaya çıkan bazı olgular ile paralel görülmüştür. Ve daha ileri giderek, görüngüler dünyası karşısında, insanın belli şemalara başvurduğunu ve bunun doğadan öğrenilen bir şey olmaktan çok ruhsal bir yetenek olduğunu savunur. Bu noktada, uzayın algılanmasında Euklidyen algının ne denli keyfi bir görü biçimi olduğunu da hissettirir."*¹¹¹

20. yüzyılda Dadaizm ile beraber sanat toplumsal sarsıntıları hedef almaya başladı. Birinci Dünya Savaşı'ndan dolayı savaş karşıtı gelişen bu akım savaşın yanı sıra yerleşik her türlü alışkanlık ve değere karşı toptan bir karşı koyuşu içeriyordu. Böylece Dada kamusal mekan da iktidarın tüm kodlarıyla dünya çapında sorgulanmasına olanak vermiştir. Bu sorgulama iktidarın tüm kodlarıyla dünya çapında sorgulanmasına olanak vermiştir. Bu sorgulama öncelikli olarak iktidarın dil ve sanatı nasıl kendi çıkarına alet ettiğinin deşifre edilmesiyle başladı. Dadaizm sanatın yüce kıldığı her şeye saldırmış ve özellikle sanat nesnesinin "ne"liğine yönelik çalışmaları başlatmıştır.

Kepler'in gezegen hareketleri kanunu arasındaki tutarlılıklar ile göstermiştir. ilk yansıtımlı teleskobu geliştirmiş, beyaz ışığın bir prizmaya tutulduğunda farklı renklerden bir tayf yaratması gözlemi sonucu bir renk kuramı oluşturmuştur ve klasik mekaniğin temelini atmıştır.

¹¹⁰ Ünlü Alman filozof bilim dünyasının en önemli sistemci düşünürlerinden birisidir.

¹¹¹ Cenk Bayhan, a. g. k. , s, 8 – 9.

“Bunu Marcel Duchamp, “Çeşme” adlı (pisuvar) hazır nesne (ready- made) ile gerçekleştirir. Pisuvar sanatın gerek tecimsel gerek bilgi- rejim (epistemoloji) olarak sunumlarını yeni sanatın bağlamlarını oluşturan mekanı başkalaştırmasına neden olacaktır. Hazır nesne, salt sanat nesnesinin kimliğine bir saldırı değil, aynı zamanda bu sanat nesnesini diğer nesnelere dünyasından ayıran anlam katman olarak onu bir bağlam olana kaynaklık eden aşkınsal bir boyut kazandıran mekana da saldırır.”¹¹²



Resim 23 Marcel Duchamp, Çeşme, New York Metropolitan Müzesi, 1917, (07.04.2012).

Bu yeni mekan anlayışıyla birlikte mekanik hareket ve ışık konusunda yeni fizik yasalarının açtığı tasarımların, yeni bir dünyanın oluşumunda, yeni olanaklara izin veren esnek bir mekan anlayışının doğmasına ortam hazırlamıştır. Böylece mekan içinde insanın gösterebileceği bütün göstergeler disiplinler arası bir nitelik alır. Bu yüzden bazı sanatçıların eserlerine resim mi, heykel mi olarak bakmak gerekir bunu kestirmek zorlaşır. Çünkü artık eserler “sanat nesnesi” tanımını alır ve çok boyutlu, çok katmanlı bir yapı kazanır. Mekanik hareket, hız ve ışık gibi unsurlar sanat eserini oluşturan birimler olarak görülmeğe başlar.

¹¹² Veli Mert, *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatında Mekan, Mekan Algılayışı Ve Bakış*, s. 51.

Artık sanatın malzemesinin değişimi salt bir teknik deneyimin sonuçlarını belirlememiş, içinde yer alacağı mekanında dönüşümünü başlatmasını gerektirmiştir. Sanat- nesne enerjisini hareketini ve ışık fotonlarının katedeceği mesafeyi barındırır. Mesafeyi barındırır. Mekanın kinetik sanat için taşıdığı gücölüğü açılmak için Gerhard Von Grevenitz; hareket, strüktürü mekan ve zamanda belirleyen ilişkiler ağının değiştirilmesi demektir. Kinetik sanat yeni bir üslup değildir, yeni bir nesne- seyirci ilişkisi kurduğu için yeni bir sanattır.

Böylece kinetik sanatın hareketini bir boyut olarak kullandığını ve sanat nesnesinin içinde ve dışındaki süreç haline dönüşen mekan, alışıldık anlamda sanat nesnesinin tam anlamıyla potansiyeli olarak zaman ve mekanı uzatarak, onun bir nevi plastiğe yeni bir hacimselliğe ulaştırır. Burada şekillenen salt sanat nesnesinin plastiği değil, yapıtın potansiyellerinin gerçekleştiği alandır.

“ Mekanın sanat nesnesine bir şekilde katılımıyla, hareket kendini tekrarların bir gösterimine dönüştürür. Bu bağlam ise mekanın zamansızlaştırılması, birimleştirilmesiyle dördüncü boyut eklenir. Bu konuda Fletcher Benton¹¹³ (1931...) ise şöyle bir saptama yapar “kinetik yaşantılar insan duyarlılığını zaman ve mekana, dördüncü boyuta yöneltir. Zaman bir yerde (mekanda) durmaz. Renk katmanları çizgi haline gelir ve başka bir renkte kaybolur. Bu süre içerisinde, mekanik hareketin, hızın ve ışığın içinde işlediği mekanın seyircideki süreci, bu süreç içinde yer alan tüm uyaranlara karşı tepkisi ve genişleyen bir çevre anlayışı doğmasına neden olacaktır. Bu yeni mekan ortamlarında, yeni uyum mekanizmaları gereksinimine ihtiyaç duyulacaktır.”¹¹⁴

Modernizmle beraber sanat günlük yaşamın gücölüğüne karşı yeni çözüm ve dirençler oluşturmak zorunda kalmıştır. Modern yaşantı fizik yasasından kuantum yasası, kendi başına dinamik bir yapı ortaya koymuştur. Sürekli değişen ve başkalaşan yaklaşımların getirdiği görecelilik, tüm yansımaları pratik yaşamda göstermekteydi. 1950’li yıllarda Kinetik sanatçılardan Nicolas Schöffer¹¹⁵ (1912-

¹¹³ Amerikalı kinetik heykel sanatçısı. 1960’larda soyutlamacı ressam olarak başladığı kariyerinde her yönden gözüken kinetik heykeller ile devam etmiştir.

¹¹⁴ Veli Mert, a, g, k. , s, 53.

¹¹⁵ Macaristan doğumlu Fransız heykeltıraş. Dokunuş, hava akımı ya da izleyicinin nefesi gibi etkenlerle hareket eden eserler üreten kinetik sanatın öncülerinden kabul edilmektedir. 1959’a

1992) Mekansal Dinamik ve Işık Dinamiği teorileri geliştirmiş ve eserlerine uygulamıştır.



Resim 24 Nicolas Schöffer, "Chronos", 1980, 320cm, The Musée de Sculpture de Plein Air de La Ville de Paris, [Açık Hava Müzesi], (<http://www.flickr.com/photos/wallyg/1439342093/>), (08.04.2012).

*"Mekansal dinamik, plastik sanat yapıtının mekana konstrüktif ve dinamik katılmasıdır. Geleneksel plastik (heykel) dışa kapalı yüzeyli küttedir. Mekansal dinamik heykel ise minimum bir maddesel gövdeye sahiptir; mekana açıktır, içine dahil eder onu, bir iskelet yapıdır denilebilir. Bu temel, iskelete görevi, bir mekan kesitini çevirmek, yakalamaktır. Üzerine başka sistemler yassı yüzeyler veya ince teller şeffaf elemanlar uygulanır. Kontrüksiyon içine yakaladığı çektiği mekana dinamik ve enerjik olanaklar verir. Heykel havayla kaynaşmış, şeffaf, her yana açık olur... Mekansal dinamiğin hedefi maddeyi aşmaktır, modern fizikte aynı şeyi ister."*¹¹⁶

kadar mekanın değişik özellikleri, ışık, müzik ve film gibi öğeleri eserlerinde kullanan sanatçı, son döneminde zaman faktörüne odaklanan eserler vermiştir.

¹¹⁶ Veli Mert, a, g, k. , s, 53.

20. yüzyıl da sanatın en belirleyici kırılmasını gerçekleştiren Marcel Duchamp'a ¹¹⁷ 1887-1968) tekrar döndüğümüzde sanatçının mekan sorunsalı konusunda ortaya koydukları özellikle "Büyük Cam" isimli eseriyle yeni bir boyuta yol açmıştır. demek yerinde olur. Fakat onun öncesinde sanatçının Rönesans mekan prensiplerinin en özgün ve düşündürücü mekan anlayış ve optik değerlerinden birisi olan "Kayalıklar Bakiresi" yapıtında bol bol gönderme yapan "Veriler" isimli çalışmasıdır.



Resim 25 Leonardo Da Vinci, "Kayalıklar Bakiresi", 1495, Panel üzerine yağlıboya, National Galeri, (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Virgin_of_the_Rocks_-_WGA12697.jpg), (08.04.2012).

"Kayalıklar Bakiresi ile Verileri yan yana koyduğumuzda karşılaştığımız ilginç bir benzerlik dikkatimizi çeker. "Leonardo Kayalıklar Bakiresi"nde çizgisel perspektifin özellikle açık hava ve peyzaj resimlerinde işe yaramadığını anlamış ve

¹¹⁷ Fransız/Amerikalı sanatçı. Yirminci yüzyılda Kuzey Avrupa ve Amerika'nın en önemli sanatçılarından olmuştur. İkinci dünya savaşından sonra dünyada pop sanat ve kavramsal sanatın temellerinin atılmasında etkili olmuştur.

uzaktaki görünüyü perspektifle verebilmek için yeni bir buluş geliştirmiştir. Aerial perspektif denilen bu yöntemle arkadaki görüntüyü açık tonda tutup, onu kayalıklarla perdelemiş, bir büyük delikten bize göstermiştir. Veriler 'in kuruluş şemasına baktığımızda, yatan çıplak, çalılar, çağlayan ve arkadaki tüm görünüyü, önde tuğlalardan oluşmuş büyük bir gedikten görülmektedir.”¹¹⁸

Marcel Duchamp bu çalışmasında, mimari bir yapı içerisinde, bir mekanın temsili bir yer almasını görselleştirmiştir. Hatta görüntüyü çevreleyen tuğlalardan dolayı temsili mekan tamamen gerçeklikten iptal edilmiştir. Tam adı: Veriler:1 Şelale 2 Aydınlatıcı gaz olan bu çalışma mekan ilişkisinde çıplak, boşluk ve bakış üzerinden yoğunlaşabileceğimiz okumaları bize sunar. “Veriler”,



Resim 26 Marcel Duchamp, “Veriler, aydınlatıcı gaz”, 1946-1966, Paris, (http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Notes/pop_2.html), (07.04.2012).



Resim 27 Marcel Duchamp, ”Door to Étant donnés [Veriler İçin Kapı]”, 1946-66 (<https://ruinsandrecyclings.wikispaces.com/Tatjana+Leboff>), (07. 04. 2012).

Duchamp’ın başyapıtı olan “Büyük Cam” eserinin bir ayağıdır demek yerinde olacaktır.

¹¹⁸ Canan Beykal, *Sanat Dünyamız*, S, 75, s, 133.



Resim 28 Marcel Duchamp, "Büyük Cam (Kendi Bekarları Tarafından Soyulmuş Gelin)", 1915-1923, Yağ, vernik, kurşun folyo, yıldızlı ayna, iki cam panel (çatlak), alüminyum folyo, ahşap ve çelik çerçeve, 277.5 x 175.8 cm., (Katherine s. Dreier'den Philadelphia Müzesine miras), (07.04.2012).

Çünkü Büyük Cam içeriğindeki semantik yapı Veriler ile bir iz düşümü sağlar. Canan Beykal bu iki eser arasındaki bağ konusunda şunları söylemektedir:

"Büyük Cam sınırsız bir bilmece, sonsuz bir satranç oyununun izleğidir. Kanımca, Duchamp'ın tamamlayamadığını söylediği bu yapıt aynı müzede sergilenen "Veriler" adlı yapıtla tamamlanmıştır. Her ikisi de "gecikme" nin anlatımıdır. Büyük Cam ve Veriler her ikisinde de Duchamp bizi malum andan mahrum etmiştir. Gelin ve Damat/ Bekar gerçekte buluşmadılar hiç. İmgesel olarak cam tabloda menteşelerin kapanıp alt ve üst kısmın, sağ ve sol eldiven gibi örtüşeceklerini tasarladık sadece. Veriler'de ise yine buluşma anına tanık olmadık. Çünkü, ne olduğunu anlayamadığımız ve hiçbir zaman anlayamayacağımız genç kız, kız kardeş, Havva, toprak, bakire ya da gelin çıplak olarak yatıyor şimdi ve bize vulvasını gösteriyor ama hepsi bu kadar. Lyotard "Büyük Cam"ın saydamlıktan başka bir şey olmadığı, Veriler ise vulvadan başka görülecek bir şeyin olmadığı bir yapıttır" diyor. Her ikisinde de buluşma anına, randevumuza ya

erken gidiyor ya geç kalıyoruz. Gelin hep bakire olarak kalacaktır ve Bekar kendi kakaosunu kendisi öğütmeye devam edecektir. Her iki yapıtın benzeşimi izdüşümü buradadır.”¹¹⁹

Duchamp’ın Büyük Cam adıyla anılan eserinin asıl adı “Kendi Bekarları Tarafından Soyulmuş Gelin” dir. Burada ki niyet sanatçının bu eserde özellikle öne çıkan Leonardo Da Vinci’ye olan ilgisinden kaynaklanmaktadır. Duchamp’ın da okumuş olduğu notlarında Da Vinci genç ressama emir kipiyle şöyle demektedir: “ büyük bir cam al eline.” Duchamp bu telkini uyguladıktan sonra eserinin adını koyar. Sanatçı büyük cam üzerinde satranç oyununun kendisine kazandırdığı sabır ve disiplin ile çalışmıştır. Yapımı 1915 ve 1923 arası süren bu eser Duchamp’ın adeta şah- mat dediği bir doruktur. Duchamp kendi döneminde neredeyse küçümsenen ve yok sayılan perspektif konusu üzerine verdiği bu eser için “perspektifi rehabilite ettim” ya da “Benim görünülerin Leonardo’nunkinin bittiği yer başlar.” Böylece perspektifin kendisi için tamamen bilimsel bir uğraş olduğunun altını çizer. Duchamp eğer yüzey üzerinde yanılısama yöntemleri kullanılmayacaksa o zaman üç boyutlu hatta çok boyutlu nesnelere ve mekânın kendisini iki boyutlu bir yüzeye aktarmanın yolu, boyutsuz saydam bir yüzey olmalıydı; bu da camdı.

“Duchamp, “Büyük Cam” için çalışırken sadece yansıtma izdüşüm fikrini düşündüm. Gözlerinizle göremediğiniz bir şeyi, görülmez bir dördüncü boyutun yansıtılmasını... Üç boyutlu nesnenin, ne olursa olsun, gölgesinin yapılabileceğini bulduğumdan beri, tıpkı güneşin nesnenin iki boyutlu gölgesini yeryüzüne yansıtması gibi, entelektüel bir benzeşim yoluyla düşündüm ki dördüncü boyutta üçüncü boyut olarak yansır ya da herhangi bir üç boyutlu nesne, alışık olmadığımız dört boyutlu bir şeyin iz düşümüydü.”

Marcel Duchamp geleneksel anlamda retinal yüzeye hizmet eden bir sanat anlayışına karşıdır. Kendisi duruşuyla son derece tekil bir konumdadır. Çağdaşları olan sanatçıların dünyaları ve söylemleri özel dünyalar ve öznel söylemler iken onun söylemi entelektüeldir ve sanatçının uyandırmış olduğu döneminin zihniyetidir. Duchamp olması gerekenin bu olduğunu düşünüyordu yani sanatın

¹¹⁹ Canan Beykal, a. g. k. , S, 75, s, 132

hayvansal bir ifadeden, içgüdüsel bir tavırdan entelektüel bir zemine varmasını destekliyordu. İşte bu görüşlerin bir uzantısı olarak Büyük Cam yüzyılın en anlaşılmasız yapıtlarından birisi olduğu gibi çok katmanlı içeriği ile de yoğun bir entelektüel vizyon içerir.

Marcel Duchamp'ın en önemli eserleriyle çok dada net ortaya koyduğu mekan anlayışı döneminin sanatçılarının da ilgisini çekmekteydi. O dönemlerde Duchamp bu çalışmasının dördüncü boyuta ilk göz kırpması olduğunu söylemiştir.

“ Büyük Cam diye anılan bu yapıt alt yarısı karmakarışık bir mekanizma, üst yarısı ise boş sisli bölümdeki gelin Duchamp'ın kız kardeşi, kraliçeleri ve gelinleri konu alan önceden çalıştığı resimlerinin özümsemiş sonucudur. Gelin tahtında oturmaktadır. Gelinin yanındaki çiçek açan bulut, üç ağ haritasından oluşmaktadır. Kareyi andıran bu biçimler, bir ağ fotoğrafının üst üste çekilmesiyle elde edilmiştir. Bu kare için üç mantıksız fikri ifade ettiğini savunanlar vardır. Bulutun sağ alt bölümündeki delikler boyaya batırılmış kibrit çöplerinin oyuncak bir silahın namlusundan cama fırlamasıyla açılmıştır. Yapının alt bölümünde ise yarı uydurulmuş yarı örneğe bakarak resmedilmiş makineler vardır. Bunlar arasındaki fark, hareket ettirilen bir araç kakao değirmeniye etkin bir araçtır. (Bekar kendi kakaosunu kendi öğretür sözü bir Fransız deyimidir.) Bu araçların yanında dönen ve döndürülen başka biçimlerde vardır. Bunlar alt bölümün solunda toplanmış olan iplik parçalarıyla belirlenmiş dokuz elma kalıbı, ortada koni biçiminde elekler ile yine alt bölümün sağında göz doktorlarının muhaynanelerinde rastlanan şekilleri andıran levhalar vardır.

Alt bölüm ustaca sağlanan perspektif duygusuyla ve yatay bir düzlem üzerinde ölçülebilir bir yükseklikte, hemen ilişki kurabileceğimiz gerçek bir dünyayı anımsatır. Fakat bu kendi içinde tutarlı ve birçok bakımdan güven verici bir yapı, saydam bir yüzey üzerinde olduğundan görsel bir anlamı yoktur. Çünkü bu durumda, resimdeki cisimlerin üzerinde duran bir arka plan yoktur. Bu çalışma nerede karşımıza çıkarsa çıksın, çevresindeki durağan ve hareketli cisimler sürekli olarak oraya girecektir. Çalışma adeta dördüncü boyutu çağrıştırır gibidir. Ayrıca göze yansıma yaparak farklı algılara götürür.”¹²⁰

¹²⁰ <http://blog.milliyet.com.tr/uslanmaz-bir-art-terorist---marchel-duchamp/Blog/?BlogNo=188908>

Marcel Duchamp hiçbir zaman retinaya yönelik bir zihniyet ile resim yapmadığını bizzat belirtmektedir. Sanatçı her şeyden önce retinaya yönelen ile resimle retinanın ötesine ulaşan ve boyayı yalnızca daha uzağa gitmek için bir atlama tahtası olarak kullanan yapıt anlayışı arasında bir fark vardır.

Büyük Cam anıtsallığı ile dikkat çeken bir eserdir. Fakat bu anıtsallık gelinin yada bekaretin kutsallığından veya eserin içeriğinin yüceliğinden kaynaklanmaz. Bu kutsallık görünmeyen ve beklide varolmayan bir varlıktır, düşüncedir.

Büyük Cam'ın mekanla ilgili sorunsalını toplarsak bu konunun daha çok perspektif ve uzamla alakalı olduğunu belirleriz. Sanat yapıtının artık seyredilen bir güzellik değil de keşfedilecek bir giz ve imgelem için bir uyarıcı olduğu bu yaklaşım içinde mekanın yerinin de payını büyük ölçüde aldığını görmekteyiz. Çerçeve içerisine alınmış bir alanın içerisinde belirsiz, sürekli değişen, devingen bir durumda buluruz kendimizi. Ayrıca iki cam levha arasında oluşturulan imgeler boşlukta yüzer gibidirler. Böylece resmin bilinen tüm yasal kuralları ve klasik perspektif sarsılır, bir başka deyişle Büyük Cam'ın asıl sorunsalı perspektiftir. Duchamp'a göze görünmeyen, dördüncü bir boyutun yansıması olasılığı hakkında düşünmektedir. Nasıl güneş dünyada iki boyutlu yansımalara yol açıyorsa, üç boyutlu bir nesnenin gölgesinin de iki boyutlu biçimler oluşturduğunu görülmektedir. Benzeşim ilkesine göre buradan çıkardığı sonuç bizim böylesine kendiliğindenmişcesine baktığımız üç boyutlu nesnelerin bizim bilmediğimiz dört boyutlu biçimlerin yansımaları olabileceğini düşünmekteydi.

3. ALBERTO GIACOMETTİ'NİN SANATINDA MEKÂN ANLAYIŞI

3.1 Alberto Giacometti'nin Yaşamı

Alberto Giacometti 10 Ekim 1901 yılında İtalya sınırı yakınlarındaki Grinos Kantonu'nda dünyaya geldi. Kendisi, sanatçı bir ailenin büyük oğludur. Babası Giovanni Giacometti İsviçre'nin “Yeni İzlenimci” ressamlarından birisidir. Alberto'nun çocukluğu, Stampa'da geçer. On üç- on dört yaşlarında ilk heykel ve yağlıboya çalışmalarını gerçekleştirir.1913'te ilk resmi “Elmalar”ı, 1914'te ise ilk heykeli olan kardeşi Diego'nun büstünü yapar. Sanatçı çalışmalarında annesiyle kardeşlerini sık sık model olarak kullanır. Bu yıllarda dünya sanat tarihinden ise en fazla Dürer, Rembrandt ve Van Eyck'a ilgi duymaktadır. Alberto Giacometti on sekiz yaşına geldiğinde vaftiz babası Cuno Aimet, onu sanat konusunda çok cesaretlendirmişti. Kardeşlerinden Diego, Alberto'ya model olarak yardımcı olduğu gibi mobilya tasarımcılığını seçmişti. Diğer kardeşi Bruno ise mimarlığa yönelmişti.

“Alberto Giacometti 1915 yılında Grisons'ta ki Schiers Kolleji'nde öğrenim görür. Bu yıllar edebiyata ilgi duyduğu yıllardır. Alman romantikleri olan Goethe, Holderlin ve doğa bilimleri ile tarih , özellikle de 1917 Rus Devrimi en çok üzerinde durduğu konulardır.Sanatçı bir taraftanda desen, resim ve heykel çalışmalarını sürdürmekteydi.”¹²¹

Genç Giacometti 1919 yılında ortaöğrenimini yarıda bırakarak Cenevre'ye gitmek üzere Schiers'den ayrılır.1919- 20 kışında Cenevre'de sanat dersleri alır.1920'de

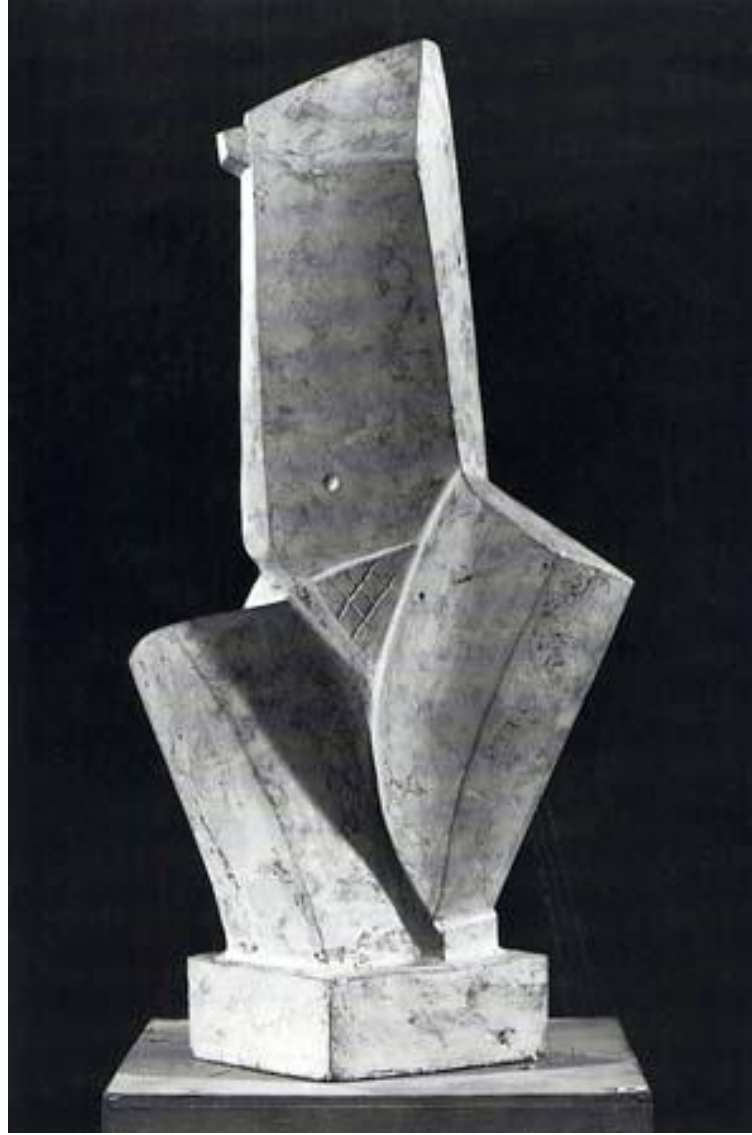
¹²¹ Jean Genet, *Giacometti'nin Atölyesi*, s.79.

İtalya'ya geçer. Sanatçı İtalya'da Bizans, Mısır ve Rönesans sanatıyla yakından ilgilenir. Venedik ve Podova'da bir süre kaldıktan sonra Floransa ve Roma'ya geçer. İtalya yolculuğu sırasında Tinteretto, San Marco Mozaikleri ve Bellini çok ilgisini çeker. Fakat Podova'da gördüğü Giotto'lar onu oldukça fazla etkiler. Giacometti Floransa ve Roma'da ise Mısır sanatı kolleksiyonlarında gördüğü cepheden betimlenmiş figür anlayışından etkilenmiş ve aynı anlayışı gerçekçi bir yorum için kullanabileceğini düşünmüştür. Vatikan'da ki Mısır kolleksiyonunu görmesi ile beraber geçmiş çağların bütün yapıtlarıyla tanışmış olur. Fakat en çok Barok Sanat ve Bizans Mozaikleri ilgisini çeker. İtalya'da bulunduğu süre içerisinde konserlere ve operalara gider. Bu sıralarda yapmış olduğu iki heykeli ise imha eder.

1922 yılı Giacometti'nin Paris'e geldiği ilk senedir. Burada iki sene boyunca Grande Chaumie're Akademisi'n de Baudelle'nin atölyesinde çalışır. Bu atölyede çalıştığı dönemde sanatçının aslına uygun heykel yapmakta karşılaştığı güçlükler saplantı boyutuna ulaşır.¹²²

Üç yıl öğrenim gördüğü bu okulda öğretmeni Emile-Antoine Baudelle'den çok şey öğrenir. Fakat Aleksander Archiperko, Raymond Duchamp,Villon gibi sanatçıların kübist heykelleriyle, Henri Laurens ve Jacques Lipchitz'in kübizm sonrası eserlerini anımsatan heykeller yapar.1925 tarihli “Torso” isimli eseri bu özellikleri en iyi yansıtan yapıttır.

¹²² Jean Genet, a.g.e, s.79



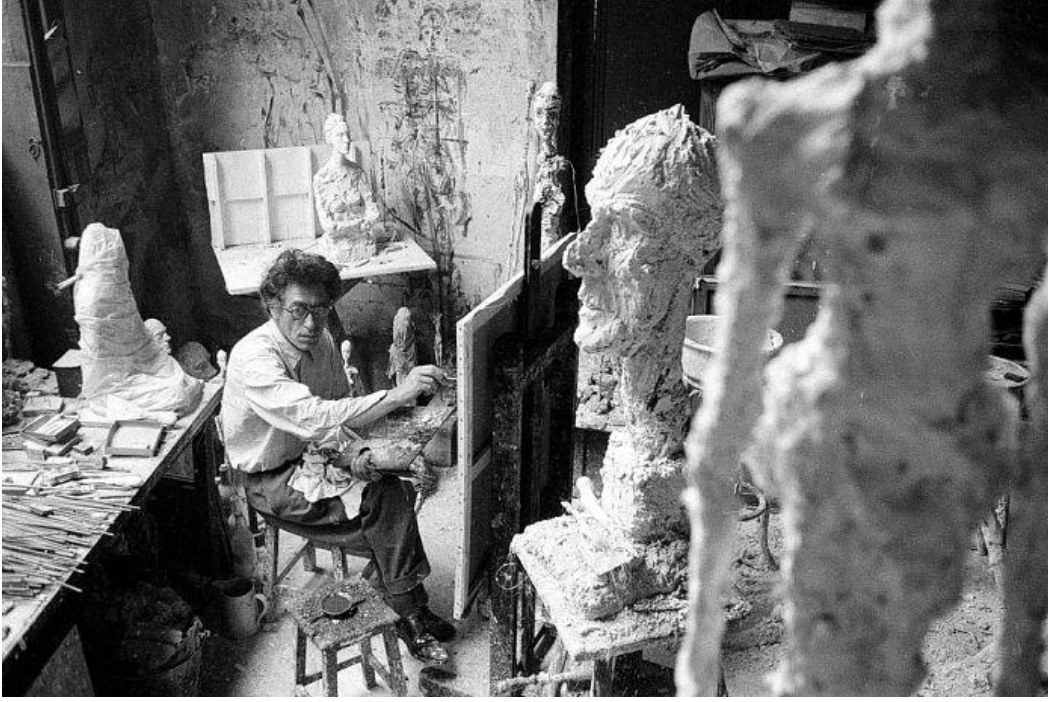
Resim 29 Alberto Giacometti, ” Gövde, (Torso)”, 1925, Alçı,58x25x24 cm., Moma New York,(<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/giacometti/start/flash.html>), (08.04.2012).

Bu sırada Giacometti, Froide Vaux sokağındaki ilk atölyesini kurar. Gördüğü şeylerin resim ve heykellerini yapamadığına yönelik saplantılı düşünceleri onu model çalışmaktan uzaklaştırır. Böylece gerçeklikten kopar. Çağdaş sanatla ilgilenmeye karar verir. Henri Laurens, Hans Arp ve Leipchitz gibi sanatçılara ilgi duyar. Bir yandan da Afrika, Okyanusya, ve Meksika sanatlarına merakı uyanır.1926 tarihli “Kaşık Kadın” isimli eseri bu ilginin sonucudur.



Resim 30 Alberto Giacometti, "Kaşık Kadın, (Spoon Woman), 1926 Döküm, 1965 Tunç Döküm, (143.8 x 51.4 x 21.6 cm). Solomon R. Guggenheim Museum, New York, (<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Spoon%20Woman&page=&f=Title&object=55.1414>), (08. 03. 2012).

Giacometti'nin bu ve benzeri heykelleri "Düz Heykeller" dönemi olarak yorumlanır. 1926- 27- 28 yıllarında Tuileris sergilerine katılır. 1927'de Hippolite Maindro Sokağı 46 numaradaki atölyesini tutar. Bundan sonra bu atölye onun hayatının vazgeçilmez bir parçası olacaktır. Hatta burayı sadece Paris'in işgali sırasında terk edecek ve ölünceye kadar burada yaşayacaktır.



Resim 31 Alberto Giacometti 1927'de Hippolite Maindro Sokağı 46 numaradaki atölyesi, (egger-archiv.org/en/photos-of-artists/alberto-giacometti/?id=447), (08. 04. 2012).

Aynı yıl sanatçı Massan, Leiris, Queneau, Limbour, Prevert, Batille, Calder ve Miro gibi sanatçı ve düşünürlerle tanışır. Bu sıralarda eserlerindeki eski uygarlıklara ait primitif etkiler sürmektedir.

Giacometti'de, Picasso, Gauguin ve Max Ernst gibi sanatçılarda görülen ilkel etkiler ve Antik Mısır Sanatı etkilerine sahipti. "Le Nez" (1947- 1949) Yeni Gine (Kaikrak), maskesinin "Cage" (1930-1931) ahşap heykelinde Malanggan Toteminin "Femme- Cuillere" (1927) alçı heykelinde ise insan formunda bir fildişi kaşığının,"Femme Coucheeguireve "(1929) heykelinde ise Mali' deki bir toprak evin etkisi belirgin şekilde göze çarpar.¹²³

¹²³ Neveser Aksoy "Alberto Giacometti'nin Atölyesi", *Artist*, S. 2, s.60- 63



Resim 32 Giacometti'nin Atölyesi, 1965, Paris, Fotoğraf Ernst Scheidegger (<http://www.theparisreview.org/blog/2010/12/10/giacometti-painting-in-his-studio-1965/>), (09.04.2012).

Alberto Giacometti 1930' larla beraber Paris'te Sürrealistlere katılır. Andre Breton ve Salvador Dali'nin takdirini kazanır. Sürrealist şair Aragon'la tanışır. Bu arada bir yıl kadar öncesinde tanıdığı ve senelik bir anlaşma imzaladığı Galeri Loeb'de nesne-heykellerini sergiler. Bir yandan da maddi sıkıntı çekmemek için, kardeşi Diego ile birlikte, dekoratör Jean Michel Franck hesabına kullanılması için nesne ve mobilyalar üretiyorlardı. Bu uğraşa birde Elsa Schirapelli için takılar gerçekleştirmeyi de eklemişlerdi.

Giacometti bir yandan da sürrealistlerin yayınlarına, etkinliklerine ve sergilerine katılıyordu. Sanatçı bu dönemde “Kübist Kompozisyonlar” (1926) ve “Dışarıda Üç Figür” gibi çalışmalarını gerçekleştirdi. Bu eserlerle gerçekçilikten iyice uzaklaşan heykeltıraş 1930 -32 yılları arasında gerçeküstücü eğilimlerini

duygusallık ve erotik bir yaklaşımla sürdürdü. “Asılı Top” (1930 -31), ”Hoşa Gitmeyen Objeler” (1931) ve “Sabahın Dördünde Saray” (1931-33), bu döneme ait çalışmalarıdır. Giacometti'nin bu çalışmaları oneirist bir yaklaşım olarak ta yorumlanmıştır.

1934 yılına gelindiğinde Giacometti New York Julien Levy Galerisi'nde kişisel sergisini açar. ”Kafes”,”Asılı Top”,”Artık Oynamıyoruz”, ”Sabahın Dördünde Saray” gibi eserlerle Jean Genet 'in deyiimiyle “soyut heykel aşamasından geçerek imgesel yaratıya dayanan “1+1=3 Görünmez Nesne” gibi eserlerle deneysel çalışmalarını sergiler. Sanatçı zaten bir önceki yıldan itibaren yaşam ve ölüm temalarını içeren heykeller üzerinde çalışıyordu.”1+1=3 Görünmez Nesne” bunlardan birisiydi. Giacometti bu dönemde sanat yaşamını tamamen değiştirecek bir durumu fark etti. Yapmış olduğu gerçeküstü çalışmalar, ticari olarak ürettikleri dekoratif vazo ve lambalar kadar gerçeklikten uzaktı. Bu düşünce Giacometti'yi rahatsız etmeye başlamıştı.1935 yılında gerçek üstücü anlatımdan bütünüyle uzaklaşarak doğaya döndü. Gerçek modelden çalışmaya başlamasıyla da sürrealist gruptan çıkarıldı. Bu olaydan üç yıl sonra Giacometti Paris'te bir trafik kazası geçirdi. Uzun süre bacağı alçıda kaldı. Bunun üzerine ise “La Sambe” adında hayattan yediği tekmeleri yansıtan dev bir tek bacak heykeli yaptı.¹²⁴

Alberto Giacometti aynı yıl, on yıllık bir aradan sonra yeniden canlı modelden çalışmaya başlar.1940'a kadar neredeyse her gün sabahları, kardeşi Diego'nun ve öğleden sonra Rita'nın modelliğini üstlendiği “Baş” çalışmalarını sürdürür. Sanatçının yapmış olduğu heykeller neredeyse yok olma aşamasına kadar küçülmeye başlamıştır. Kibrit çöpü büyüklüğünde heykeller yapmaktaydı. Cepheden yaptığı figürler ve baş çalışmaları, uzay içinde tam olarak algılanamayan bir görünüme dönüşüyorlardı. Kütlesi ve ağırlıkları yoktu. Bu heykeller 1947 dolaylarında iyice incelerek bir iskelete dönüşürler.

Alberto Giacometti figürlerinde çok açık olduğu üzere gerçekçiliğin betimlenmesinde soyut ile figüratif arasındaki çelişkiyi çok güçlü duyumsuyordu.

¹²⁴ Neveser Aksoy a.g.m. *Artist*, S.2, s.60-63.

Sadece bir deney olarak başlamış olduğu bu çalışmalar, kısa sürede bütün yaşamına yayılan bir serüvene dönüştü. Bu serüven sanat tarihinde bir dönüm yarattı. Giacometti'nin çabası gerçekliğe fenomenolojik açıdan yaklaşmaktı.

Bu dönemde sanatçı Balthus, Gruber, Tal Coat'la dostluk kurar Yapıtlarına büyük ilgi duyduğu Andre Derain'le ise sık sık görüşür. Giacometti 1935 ve 47 arası hiçbir yapıtını sergilemez. Sanatçı modelle çalışmaktan vazgeçerek, akıldan hep yeniden başladığı bir çıplak kadın yapar. Sanatçının bu deneyi de 1940 ile 45 aralığı boyunca sürecektir. Giacometti 1942 ye kadar Picasso'yu sık sık görür. Sonradan kendisi hakkında yazılar kaleme alacak olan ünlü varoluşçu düşünür. Jean-Paul Sartre ile tanışır.1941 yılında başlayan bu dostluk sanatçı ölünceye kadar sürecektir.1948 yılında New York'ta Matisse Galerisi'nde ki sergisinin katalog yazısını ise Sartre yazar. Alberto Giacometti 1947'den 50'ye kadar uzanan üç yıllık süre içerisinde 1930'lar da yapmış olduğu heykellere benzer kompozisyonlar üzerinde çalıştı. Uzun Figürler, Kent Meydanı, Atlı Araba ve Orman bunlardan başlıcalarıdır. Sanatçı New York'ta ki sergileri ve Jean-Paul Sartre'in desteği ile kısa sürede özellikle ABD'de büyük ün kazanmıştı. Sanatçının sanatı sürekli gerçekliğin ne olduğu üzerine soruşturmalarla temellenmişti. Eserlerindeki deneysel tutumda bundan kaynaklanıyordu. Özellikle 1950'den sonra gerçekliğin düşsel bir uzayda neredeyse büyüselsel bir şekilde canlandırılması üzerine durmaya başlanmıştı. Hem resimlerinde hem de heykellerinde yola çıkışını bu nokta oluşturuyordu. Sanatçı görüntünün ardındaki büyülü gerçekliği yakalama derdindeydi.

1953 yılına gelindiğinde ünlü heykeltıraş, Samuel Beckett'in Godot'yu Beklerken'' oyununun tek dekoru olan ağacı çizer.1963'de ise dekorun sahne tasarımını yapacaktır.1958 yıllarında geniş omuzlu küçükbaşlı figürler yapan sanatçı 1960'lara gelindiğinde fenomenolojik yaklaşım düşüncesini aşar. Gerçeklik yalnızca onu algılayana bağlı değildi. Gerçeklik yalnızca vardı. Bu yüzden Beckett'in oyununun ve romanlarındaki kahramanların öze ilişkin benlik soruşturmalarının heykele yansımaları gibidir. Böylece 1963'de "Godot'yu Beklerken''nin sahne tasarımını yapması bu örtüşmeyi gösterir.

Bir yıl sonra, 1954'te Giacometti, daha sonra kendisi için kitap yazacak olan Jean Genet ile tanışır. Yazar, kitabını sanatçının atölyesine yaptığı ziyaretler sonucu oluşturacaktır. Giacometti 1959 yılında New York Chase Manhattan Bank'ın plazası için bir heykel tasarımı yapar ama tasarım sonuca ulaşmaz. Bu heykeller daha sonra, Maeght Vakfı'nın Saint Paul De Vence'de ki avlusunda sergilenir. Bu arada sanatçının heykelleri incelme uzama yoluyla yok olma tehlikesinden kurtulmuşlardır. Fakat Giacometti resimlerini ve heykellerini bitirme güçlüğü çekmekteydi.

1960'lı yıllar Giacometti'nin sanat çevreleri tarafından onurlandırıldığı ve yoğun takdirler aldığı yıllardı. Sanatçının ulaştığı entelektüel tutarlılık onu çağdaşlarının, özellikle savaş sonrası kuşağının gözünde efsanevi bir sanatçıya dönüştürür. Sanatçı Pittsburg'da, Carnegie Yontu Büyük Ödülünü, Venedik Bienali'nde ise Heykel Büyük Ödülünü kazanır. 1962 yılı sonunda, Zürih'te ki Kusthhaus'da önemli bir sergi açar. 1963 yılında sanatçı bütünüyle baş çalışmalarına yönelir. Olanaksız bir benzerlik peşindeydi.¹²⁵ Portrede -göz ve bakış- meselesi üzerine yoğunlaşmıştı; bu iki öge ona göre başın bütün gerçeğini yönetmekteydi. Kendisinin üzerine yazılmış en önemli yapıtlardan birisi olarak kabul edilen Jacques Dupin monografisi yayımlanır.1964 yılında Saint Paul De Vence 'de Maeght Vakfı'nın açılışında Giacometti, Miro ile beraber yer alır. Aynı yıl Uluslararası Gugenheim Resim Büyük Ödülünü kazanır. Bir yıl sonra ise Fransız Sanatları Ulusal Büyük Ödülü'ne layık görülür.

1963 yılında sanatçı bütünüyle baş çalışmalarına yönelir. Son modeli Lotar, ona büst çalışmalarında modellik etmeye başlar Olanaksız bir benzerlik peşindeydi. Portrede -göz ve bakış meselesi üzerine yoğunlaşmıştı; bu iki öge ona göre başın bütün gerçeğini yönetmekteydi.

1965 yılında Londra, New York ve Kopenhag'da üç retrospektif sergisi olur. Aynı yıl sonbaharda, Ernst Scheidegger, Jacques Dupin 'le birlikte, Hippolyte Maindron sokağındaki atölyesinde ve Stampa'da Giacometti hakkında otuz

¹²⁵ Alberto Giacometti, *Yazılar*, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, s. 33.

dakikalık bir film yaptı. Sanatçı 11 Ocak 1966'da Coire Hastahanesinde ölür. Doğduğu köye, annesiyle babasının yattığı Borgonova mezarlığına gömülmüştür. Alberto Gacometti'nin heykellerinin birden çok kopyası vardır. Bunlar Zurich Sanat Evi'nde ve Basel'de ki Beyeler Galerisi'nde, New York'ta ki Modern Sanat Müzesi'nde ve Saint-Paul'da ki Maeght Vakfında bulunmaktadır.

Alberto Giacometti Paris'te kırkıyl kadar yaşamıştır. 1966'da öldüğünde dünyaca ünlü bir sanatçı olmasına rağmen kendisinin, Paris şehrinde doğru dürüst tek bir sergisi dahi gerçekleşmemiştir. 1969 yılında Orangerie'de ki ilk retrospektifinden bu yana 1992' de Kasım sonunda başlayan ve 22 Mart' ta sona eren büyük retrospektifi açılır. Sergi için Paris Şehri Modern Sanatlar Müzesi seçilir. Serginin yöneticisi Suzanne Page sanatçı için şöyle demiştir. "Yalnız ve kararsız, dev figürlerinin trajik çağrışımlarının gücünden hız alan... Bir Giacometti efsanesi vardır."¹²⁶

3.2 Sanat Anlayışı

Alberto Giacometti (1901-1966)¹²⁷ Paris'teki atölyesinde uzun yıllar inzivai bir yaşantı sürdü. Bu atölyede, geç gelmiş ama epey yankı bulmuş ünlüyle beraber, savaş sonrası ellili yılları üretmek geçirmiştir. Görünüşüyle asla konfordan ve yalınlıktan uzak olan bu atölye, ziyaretçileri tarafından hayranlıkla anlatılacaktı. Devrinin en ünlü sanatçı ve entellektüellerinin ziyaretine uğrayan Giacometti'nin atölyesi Jean Genet'in (1910-1986)¹²⁸ söylemiyle "Sanatçının kendi krallığını sürdürdüğü bir mekandı."¹²⁹ Sanatçı geride durarak yirminci yüzyılın ve hatta önceki çağların en önemli sanatçılarından birisi olarak ortaya çıkmaktaydı.

Alberto Giacometti sanatında arkaik olanla çağdaş olanı bir araya getirmiş, hatta içiçe geçirmiştir. Böylece zaman dışı bir çağdaşlık yaratmıştır. Giacometti'nin

¹²⁶ Neveser Aksoy, a.g.m. *Artist*, S. 2, s.60-63.

¹²⁷ Paris Ekolüne dahil olan İsviçre asıllı heykeltıraş, ressam, resim çizimcisi ve enstamp hazırlayıcısı.

¹²⁸ Fransız düşünür, yazar. Daha çok tiyatro oyunları ile tanınır.

¹²⁹ "Ömrü Boyunca Doğrudürüst Bir Kafa Bile Yapamayan Adam Alberto Giacometti", *Arredamento Dekorasyon*, S.37, s. 136 -137.

üslubuyla beraber sanat tarihine getirdiği vizyon, açtığı ufuk tartışılmazdı. Efsanevi uzayan figürlerinin altyapısına Mısır'ı, Kalde'yi, Bizansı, Fayyumu, Cimabue'yi, (1240-1302)¹³⁰ Giotto (1267-1337) ve Rembrandt'ı (1606-1669)¹³¹ mayalamış ve hakikati insanda aramıştı. Sanatçının çok ilginç ve mütevazı bir şekilde bir şekilde “bütün ömrüm boyunca doğru dürüst bir kafa yapabilmek için uğraştım”¹³² dediği bilinir.

Sanatçının uzun yıllar dostluk ettiği ünlü varoluşçu Fransız düşünür Jean-Paul Sartre'in (1905-1980) ¹³³deyişiyle “*Giacometti'nin eserlerinde varlıkla hiçlik eşiğindeki çağdaş insanın varoluş durumunun imgesel bir anlatımı bulunur.*”¹³⁴ Fakat bu tespit, Giacometti'nin eserlerinin içerik olarak, genel bir tanımı söz konusudur. Fakat yine de konuyu biraz açmak gerekirse Giacometti'nin sürekli yapıldığı varlık ve varoluş deneyimleri olarak adlandırabileceğimiz canlı portre çalışmalarının yanısıra yaptığı, sosyal tarafı güçlü heykeller vardır. Bunlar sokakta koşuşan insanlar, yürüyen kişiler üstüne kuruludur. Yirminci yüzyılın kaosunda biraz şaşkın, biraz sahipsiz, hayli zayıf ve onları kuşatan mekanın sürekli azar azar tükettiği insanlar sözkonusudur. Böylece Giacometti'nin sanatında varoluş koşulları ile insan doğasının çelişkileri kendi karşıtlıklarını yaratıp durur.

Sanatçının sanat anlayışında ki felsefi unsurlar üzerinde durmadan önce bir heykeltraş olarak maddeye yaklaşımına biraz göz atmak yerinde olur. Bedrettin Cömert'in (1940-1978)¹³⁵ çok yerinde ifadesi ile “madde konusu heykel sanatının temel sorunudur”.¹³⁶ Cömert, bunun devamında ise Giacometti'yi çağdaşlarıyla

¹³⁰ İtalyan ressam ve mozaik sanatçısı. Eserlerinde ki figürlerde doğal hareketler ve aslına uygun oranlar söz konusudur.

¹³¹ Hollanda'lı ressam ve baskı ustası. Avrupa ve Hollanda sanat tarihinin en önemli sanatçısıdır.

¹³² A.g.m, Arredamento Dekorasyon, S.37, s. 138.

¹³³ Ünlü Fransız yazar ve düşünür. Felsefi içerikli romanlarının yanı sıra, her yönüyle kendine özgü olarak geliştirdiği varoluşçu felsefesiyle de yer etmiş, bunların yanında Varoluşçu Marksizmin şekillendirmesi ve siyasetteki etkinlikleriyle 20.y.y.'la damgasını vuran düşünürlerden birisi olmuştur.

¹³⁴ Bedrettin Cömert, “Giacometti’de, Uzay Sonsuza Dek Kaçar, İyice İncelen Figür, Son Kalıntısıyla Hiçliğe Karşı Direnir”, Milliyet Sanat, S.203, s. 19- 20.

¹³⁵ Haccettepe Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü öğretim üyesi.12 Eylül Askeri Darbesi öncesinde yaşanan Türkiye'nin siyasi kutuplaşma dönemindeki cinayetlerden birinde öldürüldü.

¹³⁶ Bedrettin cömert, a.g. m, Milliyet Sanat, s. 20.

karşılaştırarak durumu daha derin bir farkındalıkla ayırt etmemizi sağlıyor. Cömert şöyle devam ediyor:

Arp (1887-1966)¹³⁷ ve Moore, (1898- 1986)¹³⁸ maddeyi henüz daha kökensel ve ilkel biçimde yüceleştirmeye çalışırlar. Viani,(1906-1989)¹³⁹ plastik figürü, maddeden ışığa geçiş olarak belirler. Bu sanatçılarda yine de heykelin “soylu ögesi sayılan madde değerini yitirmeye ve çözülmeye başlamıştır. Giacometti daha ileriye gider. Maddesel bir varlık olarak, heykeli yok eder. Onu “ip biçim” bir profile indirger. Bu biçimde mum akıntıları gibi birkaç tunç kalıntısı yapışık kalır sadece.¹⁴⁰



Resim 33 Alberto Giacometti, Büyük Kadın (Ayakta Duran Uzun Kadın), 1960, Bronz, 237x31x54 cm, Susse Dökümhanesi, Paris, (<http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/alberto-giacometti>), (09.04.2012).

¹³⁷ Alman şair, yazar ve heykeltıraş.

¹³⁸ İngiliz heykeltıraş ve sanatçı.

¹³⁹ 20.y.y.'lın özellikle torslarıyla tanınan İtalyan Sürrealist heykeltıraşı.

¹⁴⁰ Bedrettin Cömert, a.g. m, Milliyet Sanat, s. 20.

Bu durum sanatçının çalışmalarına temel olan “gerçeklik” sorunsalıyla ilgili bir durumdur. Bu konunun her yönüyle üzerinde duracağız. Çünkü sanatçı eserlerinin biçim ve içerik bireşimini eşsiz bir ustalıklarla sergilemiştir. Giacometti'nin çalışma disiplininin de anladığımız kadarıyla bu sonuçlar için sonu gelmez mesailer tüketmiş ve dönem dönem neredeyse inzivai bir hayat sürmüştür.

”Gerçeküstücülükten koştur ama dönemin alışılmış reel kalıplarının verileri ile sınırlı figüratif sanatçılara da katılmadı. Hep Paris'te atölyesinin yalından çok rahatsız ortamı içerisinde gönüllü inzivasını sürdürdü. Savaş sonrasında gecikmiş ünü ve ellili yıllar, bu atölyenin sefil koşullarını etkilemedi. Giacometti'nin ölümüne kadar da oraya gelen her ziyaretçi bu ortamı anlata anlata bitiremeyecekti. Giacometti Paris'te Michel Leris'ten (1901-1990)¹⁴¹ Andre Breton'a, (1896- 1966)¹⁴² Jean- Paul Sartre'dan Francis Ponge'a, (1899-1988)¹⁴³ Jucques Dupin'den (1927-...)¹⁴⁴ günümüzde Yves Bonnefoy'ya (1923-...)¹⁴⁵ kadar, en prestijli yazar ve filozofların övgülerini aldı. James Lord (1922-2009)¹⁴⁶ ve Yanaihara'nun ender derinlikteki anlatı ve metinlerininse sözünü ayrıca etmek gerek.”¹⁴⁷

3.2.1 Erken Dönemi

Alberto Giacometti sanatında ilkel bir doğallığı tercih etmişti. Onun için sanat, sadece varoluşsal bir eylem ve dışavurumdur. Bu yüzden kendisini çağdaşlarından ya da mağara dönemi sanatçılarından ayrı veya daha ileri görmemiştir. Giacometti'nin sanatını tanımladığımızda en önemli unsurlardan birinin bu tarih öncesi, ilkel yaklaşım olduğunu görürüz. Giacometti'nin yaşadığı yıllarda da mağara döneminde de günümüzdeki kadar yoğun görsel uyarandan ve zengin kültürel birikimden söz edemiyoruz. Bunun için mağara adamı ya salt bir güdüyle

¹⁴¹ Fransız yazar ve düşünür. Özellikle George Perec anlayışında otobiyografik eserler vermiştir.

¹⁴² Fransız şair, deneme yazarı, eleştirmen ve editör. Gerçeküstücülük akımının kurucularındandır.

¹⁴³ Fransız şair ve ünlü deneme yazarı. Şiirleri düz yazı formundadır. Denemeleri daha çok soyut kavramlar üzerinedir.

¹⁴⁴ Fransız şair ve sanat eleştirmeni.

¹⁴⁵ Fransız şair ve denemeci.

¹⁴⁶ Amerikalı yazar. Eleştirmenlerce beğenilen sanatçıların biyografilerini kaleme almasıyla ünlüdür.

¹⁴⁷ A.g.m, Arredamento Dekorasyon, S.37, s. 139.

kendini ifade etmek için ya da iletişim amacıyla yapıtını gerçekleştiriyordu. Sonuçta neden ne olursa olsun günümüzün sanatçılarından daha özgür bir durumu vardı. En önemlisi Giacometti'nin sık alay ettiği "kültür" gibi bir bağlayıcılıktan yoksundu. Bunun için tamamen özgündü. Mağara dönemini eserlerinin günümüze kadar yankı buluşunun en önemli sebeplerinden birisi bu bağımsızlık faktörleridir. Doğa ve insanoğlu ilişkisi kültürden bağımsız olarak başlar. Bu yüzden ilkel dönemlerde güzellik, çirkinlik, beğeni, eleştiri, sanatsever ve sanatçı gibi kavramlar oluşmamıştı. İnsan kendi kendini keşfetme ihtiyacı içerisinde Jean-Paul Sartre'ın deyişiyle "*ufuktan yürüyüp gelen, upuzun ve ne olduğu ayırt edilemez bir gölgeden başka bir şey değildi.*"¹⁴⁸ Tıpkı Giacometti'nin figürleri gibi.



Resim 34 Alberto Giacometti, Yağmurda Yürüyen Adam, 1948, Bronz, 46,5x 77x15 cm, Kunsthau Zurich, İsviçre, <http://artblart.com/2011/03/05/exhibition-alberto-giacometti-the-origin-of-space-retrospective-at-kunstmuseum-wolfsburg/>, (08.04.2012).

¹⁴⁸ Jean- Paul Sartre, Estetik Üzerine Denemeler, s. 86.

Alberto Giacometti'nin sanatının ilkel kökenlere olan yakınlığını “Modern Sanat’ın Öyküsü” isimli eserinde Norbert Lynton (1927-2007)¹⁴⁹ şöyle tanımlar: *“Picasso (1881-1973)¹⁵⁰ gibi Giacometti’de sanatın köklerine yakındır. Onun da doğaya bakarak yaptığı heykellerde kendisi sanki biçimsiz bir maddeyi bir başa ya da gövdeye dönüştüren ilk insanmış gibi temel niteliklere önem verdiği görülür”*¹⁵¹

Giacometti başından beri yenilikçi bir tutum sergilemişti. Gerçeküstüçülere katılmasına iki-üç yıl kala “Bir Baş” isimli taş bir heykel yapar. Bu, kübist etkiler taşıyan, mermer çalışma kaba- kütleli anlayışına rağmen hassas ve yumuşak iç detaylarının yarattığı zıtlıkla ilk anda dikkat çeker.



Resim 35 Alberto Giacometti, Dik Bakan Baş (Gazing Head), 1928-29, Plaster, Marie-Josée and Henry R. Kravis Koleksiyonu, MoMA, New York, A.B.D, (http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2141&page_number=7&template_id=1&sort_order=1), (08.04.2012).

¹⁴⁹ Modernist sanat tarihçisi ve eleştirmen.

¹⁵⁰ İspanyol ressam ve heykeltıraş. 20.y.y. sanatının en iyi bilinen isimlerindedir.

¹⁵¹ Norbert Lynton, Modern Sanat’ın Öyküsü” s. 194.

Sanatçının problem çözümü ve deneysel tavrının erken dönemlerinde dahi geçerli olduğunu bu çalışmada da görürüz. “Bir Baş” isimli kübik heykelinde bir kütlenin, kütle olarak blok yapısını koruyarak bir insan başı izlenimini vermeyi başarmıştır. Bedrettin Cömert konu ile ilgili şunları söylemektedir:

“Michealengelo’nun (1475-1564)¹⁵² mermerde uyuyup kalmış olduğuna inandığı biçimi oradan çıkarmaya, taşın, yalın çizgisini koruyarak, figüre yaşam ve devinim katmaya çalıştığını anımsayalım. Giacometti, soruna karşıt bir noktadan yaklaşmışa benzer.

Bir insan başını sezindirecek denli taşı değişikliğe uğrattığı halde, bu özgün taş kütlesinden ne kadarını koruyabileceğini görmek istiyordu. O gözleri betimlemek için matkapla oyuklar yapıp taşın yüzeyine müdahale etmenin bile gereksiz olduğunu anladı. Benzersiz de benzerin şaşkınlıkla tanınabilmesini yapma göz kapaklar vb. ile donatılmış mumdand bir mankenin başını seyretmekten daha çok dürtükleyeceği umuduyla, iki basit çizgiyi kazımakla yetinmiştir”¹⁵³

Yapılan incelemelerde heykeltıraşın erken dönemlerinde dahi Kolomb (1451-1506)¹⁵⁴ öncesi Amerika, Afrika ve Siklat Adaları sanatlarına ilgisi saptanmıştır. Giacometti ile ilgili incelemesini sanatçı yaşıyorken tamamlayan Jaques Dupon heykeltıraşın ilk egzotik kaynaklarının Okyanusya, Afrika ve Meksika olduğunu belirtmiştir. 1926 tarihli “Çömelmış Adam” ve alçıdan yapılmış “Bir Baş” isimli heykel bu etkilere örnektir. Bu eserler için, “Maymunların Resim Yapma Hakkı” isimli kitabının “Modern Heykeltıraşlar” adlı bölümünde Bedri Baykam (1957-...)¹⁵⁵ konuya ilgili şunları söylemektedir:

“Giacometti’nin erken dönemlerinde bile, Kolomb öncesi Amerika, Afrika ve Siklat Adaları sanatlarına duyduğu ilgi açıkça görülür. Giacometti’ye ilişkin incelemesini heykeltıraş henüz sağken tamamlayan Jaquest Dupin, Giacometti’nin ilk egzotik kaynaklarının Afrika, Okyanusya, ve Meksika olduğunu belirtir. Meksika

¹⁵² Ünlü İtalyan Rönesans dönemi ressam, heykeltıraş, mimar ve şairi.

¹⁵³ Bedrettin Cömert, a.g. m, s. 20.

¹⁵⁴ Cenovalı denizci ve kaşiftir. 492’de Atlantik okyanusunu aşarak Kuzey Amerika’ya ulaşmıştır.

¹⁵⁵ Yeni dışavurumculuk akımını benimsemiş, çok yönlülüğü ile tanınan Türk ressamı. C.H.P milletvekili Dr. Suphi Baykam ve Yüksek Mimar Mühendis Muhattar Baykam’ ın ikinci çocuklarıdır.

bağlantısını açık seçik sergileyen çalışmalardan biri, 1926 tarihli “Çömelmış Adam”, ötekiye büyük bir olasılıkla daha önce, alçıdan yapılan “Bir Baş”tır. Meksika ile estetik bir ilişkiden daha fazlasını Aztek kültürünün özellikleriyle Bataille (1897-1962)¹⁵⁶ tarzı bir iletişimi açığa vuran üçüncü eser ise “İzlerin Saati” dir. L’Amerique Disparue (Yok Olan Amerika) adlı düşsel deneme ile Document’de yayınlanan, Aztek kültürüne ilişkin öteki raporlar (Giacometti’nin yaşamı boyunca özenle koruduğu dizinin tamamı) “İzlerin Saati”nin insan fedakarlığının, vecd halindeki imgesi olarak yorumlanmasını mümkün kılar. Yapıtın en tepesinde yer alan, ağzı esrimeden ya da acıdan (Bataille her ikisinde de) açılmış olan figür mihrabın üzerinde durmakta, mihrabın altındaysa bedenden ayrılmış bir yürek sallanmaktadır.”¹⁵⁷

Giacometti sonraları, sanat hayatının neredeyse ana karakterini oluşturan, “nesneleri gerçekte göründükleri gibi yapma” üzerine olan saplantılı tutkusunun ilk sinyallerini ise daha çocukken vermişti. Günlüğünde o yıllarla ilgili şöyle demektedir:

“Bir keresinde babamın atölyesinde yan yana duran iki tane armuttan desen çiziyordum. Çalışmaya her başladığımda onları gerçek boyutlarında çizmeye çalıştığım halde giderek daha küçük oluyorlardı. Babam sinirlenerek ne görüyorsam onu çizmemi söyledi ve düzelterek armutları gerçek boyutlarına getirdi. Bende onun gibi yapmaya çalışıyordum ama silmeden duramıyordum. Yarım saat sonra armutlar milimetre ölçüsüne kadar küçülmüşlerdi”¹⁵⁸

Gördüğünü olduğu gibi yapma tutkusu, onu uluslararası bir sanatçıya dönüştürecek olan figürlerini ve resimlerini yapmaya başlayacağı yıllarda, başvuracağı arkaik köklerle birleşecekti.

¹⁵⁶ Fransız yazar, sosyolog, antropolog ve filozof.

¹⁵⁷ Bedri Baykam, Maymunların Resim Yapma Hakkı, s. 150.

¹⁵⁸ N.Cansen Ercan, Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatında, Beyazdan/Siyaha/Gri Rengin Kullanılışı, Giorgio Morandi , Alberto Giacometti Ve Bernard Buffet’nin Resimlerinin Üslup Özelliklerinde ‘Gri’ nin Payı, s, 46.

3.2.2 Gerçeküstücü Dönem

Alberto Giacometti 1930 yılında Andre Breton ve Salvador Dali (1904-1989)¹⁵⁹ ile tanışarak Gerçeküstüçülere katılır. Bu akım içerisinde de oldukça yetkin eserler verir. Akımın sergileri ve etkinliklerine de son derece uyumludur. Fakat yıllar sonra sanatçının notlarında Gerçeküstüçülere katılmasının araştırmalarının, ve duygularının yönüyle ilgili olduğunu görmekteyiz. Kendi ifadesiyle:

“Birbirlerine oranla devinim içerisinde olan birçok nesne. Ne var ki bütün bunlar beni dış gerçeklikten uzaklaştırıyordu, nesnelere konstrüksiyonunu, yalnızca onların varolmaları için gerçekleştirme tutkusu içindeydim.

Bu nesnelere, çok değerli, çok klasik bir yan vardı; gerçekliğin bana başka türlü görünmesi, kafamı karıştırıyordu. O sıralarda bütün bunlar bana biraz kaba, değersiz, atılması gereken öğeler gibi geliyordu.

Bütün bunları çok üstünkörü söyledim. Temelsiz ve değersiz nesnelere, atılması gereken nesnelere.

Beni bundan böyle ilgilendiren, nesnelere dış biçimleri değil, benim kendi yaşamımda gerçek olarak duyumsadığım şeylerdi. (Daha önceki yıllar boyunca (akademi dönemi) bana göre, yaşam ile çalışma arasında sevimsiz bir karşıtlık vardı, biri ötekini engelliyordu. Bu işin çözümünü bulamıyordum. Belirli saatler içinde bir bedeni üstelik ilgimi de çekmeyen bir bedeni kopya etme isteği, bana temelden yanlış, ayrıca yaşamımdan saatler çalan bir etkinlik gibi geliyordu.)

Benim için söz konusu olan, dış görünüş olarak modeline benzeyen bir figür yapmak değil, o etkinliği yaşamak ve yalnızca beni duygulandıran ya da içimde yapma isteği uyandıran şeyi gerçekleştirmektir. Ne var ki bütün bunlar birbirini izliyor, birbiriyle çelişiyor ve çelişkilerle sürüp gidiyordu. Ayrıca dolu ve dingin nesnelere ile sert ve keskin nesnelere arasında bir çözüm bulma isteği de duyuyordum. Buysa, o yıllar boyunca (yaklaşık olarak 1932- 1934 arası), birbirinden oldukça farklı yönlere giden nesnelere yapmama neden oldu.”¹⁶⁰

¹⁵⁹ Katalan sürrealist ressam. Eserlerindeki tuhaf ve çarpıcı imgelerle ünlenmiştir.

¹⁶⁰ Alberto Giacometti Yazılar, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, s.75.

Her genç sanatçının dönem dönem yaşadığı bu sorunları yaşayan Giacometti çalışmalarına aralıksız devam edecekti. Bedrettin cömert Giacometti ile ilgili şöyle devam etmekteydi:

Taştan yaptığı “Bir Baş” heykelinden iki yıl sonra 1929’da yaptığı “Erkek ve Kadın” heykelinde üç yıl öncesinde gerçekleştirdiği “Basit Çift” heykelinde ki durgunluk ve devinimsizlik kaybolur. “Erkek yay gibi biçimlenmiş. Bu yayın ortasından fırlayan uzun sipsivri erkeklik organı kadının yumuşak içbükey gövdesinde ki ufak deliğe yönelmiştir. Jaques Dupin’e göre burada heykelci çok acımasız bir tavır içerisindedir. Nitekim anlatılanlara bakılırsa, cinsel cinsiyet tutkusu Giacometti’yi çocukluğundan beri kamçılarmış hep. Özellikle kadın tanıdıklarını nasıl öldüreceğini düşünmekten kendini alamazmış. Burada elbette gerçeküstücü edebiyatın da önemli bir etkisi olmuştur.”¹⁶¹

Giacometti’nin cinsellikle ilgili diğer dikkat çekici bir eseri de Gerçeküstücülerle olduğu dönemde yaptığı “Asılı Top” heykelidir.1930-31 tarihli heykel alçı yapımdır. Eser daha çok dişil bir cinsel uyarıma ve mastürbasyon eylemine yönelik metaforlar içerir. Bedrettin Cömert eserle ilgili şunları ifade eder:

“Bu yapıtta, üstünde kadın organını simgeleyen bir oyuk bulunan ve bir keman teline asılmış tahta top, bu oyuğa değen ay biçimli ikinci bir öğe üzerine sarkmakta ve sallanmaktadır. Sanki seyirci, ay-biçimin yüzeyinde topu kaydırmaya çağrılmaktadır.”¹⁶²

¹⁶¹ Bedrettin Cömert, a.g. m. , s. 20.

¹⁶² Bedrettin Cömert, a.g. m. , s. 20.



Resim 36 Alberto Giacometti, Asılı Top(Suspended Ball,1965, Plaster ve metal,61x36x33,5cm, Alberto Giacometti Vakfi, Zürih, İsviçre, (<http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/3249428238/>), (08.04.2012).

Bin dokuz yüz otuzlu yıllarda hızla ve çok etkili gerçeküstücü eserler veren Giacometti grubun sergi ve etkinliklerine katılıyordu. Ürettiği deneysel ağırlıklı eserlerde gerçeklik duygusundan iyice uzaklaşıp Gerçeküstücülüğün genel karakterinde olan tekinsiz, tedirgin edici ve buğulu Oneirist yaklaşımlar gösteriyordu.

Bedrettin Cömert Giacometti'nin gerçeküstücülüğüne şu yorumlarla devam eder:

“1930-31 yıllarının ürettiği “Kafes”inde mekan, birbirini sıkıştıran, engelleyen biçimlerle doldurulmuştur. “Arkası Olmayan Oyun”da (1932) da ufak kadın ve erkek figürleri; üzerinde ay çukurlarına benzeyen oyukların ve gömütlerin yer aldığı yüzeyde birbirlerinden yalıtılmış gibidirler. Bu yapıtın başka özelliği de yukarıdan görülecek biçimde yapılmış olmasıdır. “Boynu Kesik Kadın” (1932)

heykelinde de vücudun parçaları ancak yukarıdan görülebilmektedir. Giacometti bu yapıtını kendi atölyesinde sergilemiş ve fotoğrafını çekirmiştir. Gerçeküstücü dönemin en büyük figürlü heykeli “Görünmeyen Nesne” (1934) dir. Burada bir kadın elinde bir şey tutuyormuş gibi durur. Heykelin kafese benzer bir çevresi vardır. Bacakları dizkapağından aşağıda, bir levhada hareketsiz hale getirilmiştir.”¹⁶³

Sanatçını “Sabahın Dördünde Saray” isimli eseri ise Gerçeküstücü döneminin en yetkin çalışmalarından birisidir.1932-33 yılları arasında gerçekleştirdiği bu konstrüksiyon ağırlıklı heykel için şunları söyleyecekti:

“Bu nesne, 1932 yazının sonlarında yavaş yavaş biçimlendi, benim gözümde yavaş yavaş aydınlandı, farklı bölümleri, bütünüün içindeki kesin biçimini ve kesin yerini aldı. Sonbahar geldiğinde, öylesine bir gerçekçilik kazandı ki, mekan içinde gerçekleştirilmesi ancak bir günümü aldı. Bu yontunun, yaşamımın bir yıl önce sona eren dönemiyle, tüm yaşamı benliğinde yoğunlaştıran, beni her an hayranlık katına taşıyan bir kadının yanında saat saat geçirdiğim altı aylık dönemle ilişkili olduğuna kuşku yok. Gece boyunca fantastik bir saray kuruyorduk (Gündüzler ve geceler, her şey sabahın alaca karanlığından hemen önce olup bitmiş gibi, aynı renge sahipti; tüm bu süre boyunca güneşi göremedim), kibritten bir saray, hemen bozuluveren: en küçük yanlış harekette, bu küçücük konstrüksiyonun bir bölümü yıkılıyordu; her defasında yeniden başlıyorduk. Bu konstrüksiyonda bir kafesin içinde neden bir omurga – o kadının ona sokakta rastladığım ilk gecelerden birinde bana sattığı omurga – ile, birlikte yaşamımızın sona erdiği gecenin sabahında gördüğüm kuş iskeletlerinden biri – iskelet halinde kuşlar, saat sabahın dördünde, hayranlık bağışmalarıyla bulguladığımız büyük salonda, içinde çok ince iskeletler halinde bembeyaz balıkların yüzdüğü berrak ve yeşil bir su bulunan havuzun üstünde çok yükseklerde uçuyordu- yer alıyor, bunu bilemiyorum.”¹⁶⁴

¹⁶³ Bedrettin Cömert, a.g. m. , s. 20.

¹⁶⁴ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lısa Palmer ve François Chaussende, a.g. e. , s. 51- 53.



Resim 37 Alberto Giacometti, Sabahın Dördünde Saray (The Palace at 4 a.m.), 1932, Cam, Tel ve Ahşap, 63,5x71,8 x40 cm, MoMA, New York, A.B.D, http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=80928, (08.04.2012).

1935 yılı başlarından itibaren Giacometti gerçeküstücü çalışmaları bırakır. Gerçeklikten çok uzaklaşmak kendisini rahatsız etmeye başlamıştı. Kardeşleriyle ticari olarak ürettikleri dekoratif ürünlerle eserleri arasında rahatsız edici bir paralellik kurdu. Sonunda canlı modelden çalışmaya başladı. Bu davranışıyla Gerçeküstücü gruptan çıkarıldı. Böylece Gerçeküstücü dönemi sona erdi.

Giacometti daha sonraları Gerçeküstücü çalışmalara neden yöneldiğini kısmi olarak ta olsa şu şekilde açıklayacaktı:

"Gerçeklikte beni etkileyen bir üçüncü öge daha var ki bu, devinimdi. Tüm çabalarımın karşın, devindiği izlenimi veren bir yontu, örneğin ilerleyen bir bacak,

*yukarı kalkan bir kol, yana bakan bir baş yapmayı o zamana kadar başaramamıştım. Ancak gerçek yaşamda gerçekleştirebildiğim bu devinimler yontularımında da varmış duygusu uyandırmak istiyordum.*¹⁶⁵

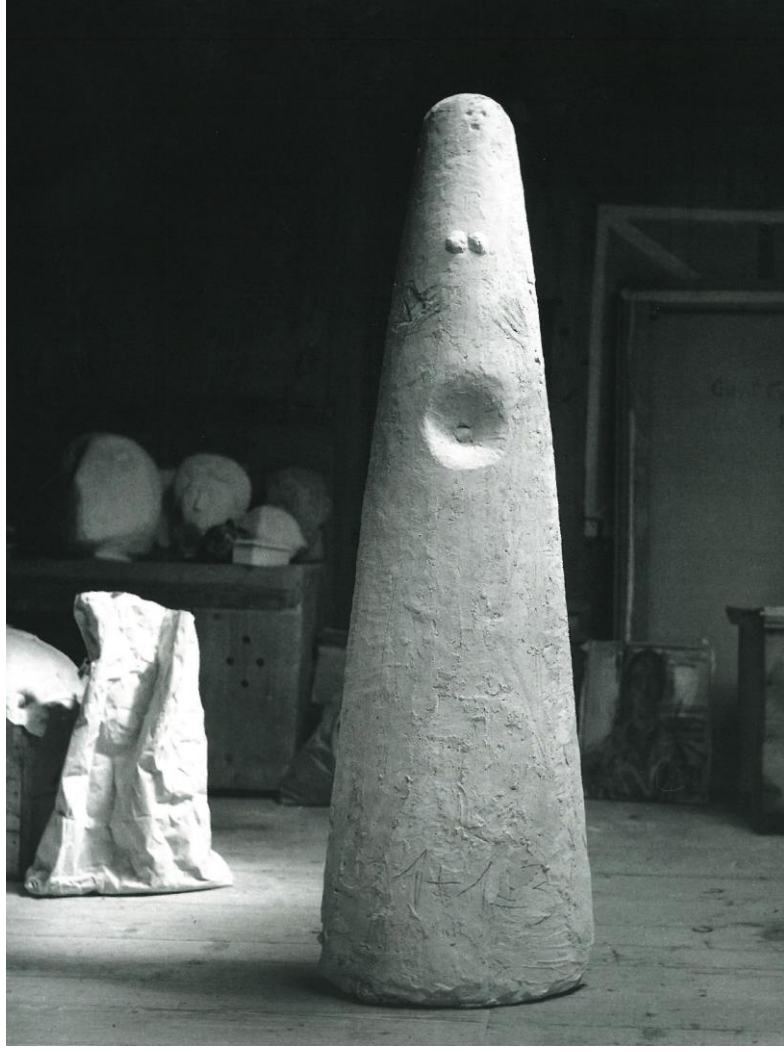
Bu sözlerinden de anlaşılacağı gibi, sanatçı sürekli bir çalışma ve araştırma halinde olduğu bu yıllarda nesnelere dış görünümünden çok onlara yüklediği hareket ve anlamlar üzerine çalışıyordu. Kendisi bunu şöyle belirtmektedir: *“Benim için söz konusu olan, dış görünüş olarak modeline benzeyen figürler yapmak değil, o etkinliği yaşamak ve yalnızca beni duygulandıran yada içimde yapma isteği uyandıran şeyi gerçekleştirmektir.*¹⁶⁶

Sanatçı bu düşünce ve eskizlerini sürekli not ediyordu. Defterlerin, birçoğunu gerçekleştirdiği Gerçeküstü tasarımların eskizleri ile doluydu. Arayışları kendisini, çeşitli Kübist tasarımlardan, dolu ve dingin nesnelere sert nesnelere arasındaki çözüm çabalarına kadar, birbirinden oldukça farklı formların yapımına götürüyordu. Böylece ünlü Gerçeküstü eserlerinden birisini gerçekleştirme imkanını elde etti. Günlüğüne şunları not etmişti: *“Son bir figür, içinden bir türlü çıkamadığım ve 1+1=3 adını verdiğim bir kadın figürü”*¹⁶⁷

¹⁶⁵ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s.74.

¹⁶⁶ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 75.

¹⁶⁷ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 75.



Resim 38 Alberto Giacometti, 1+1=3 Görünmez Nesne (1+1=3 Invisible Object), Polyester, 1934, 160cm.

Alberto Giacometti'nin Gerçeküstücü dönemi, kendisinin gerçeklikle ilgili artan sorunlarının etkisiyle sona ermişti. Modelden çalışmaya başlaması ve gerçeküstücü gruptan çıkarılmasıyla beraber gerçeklik ve varoluş üzerine yapacağı ve onu efsaneleştirecek olan bitimsiz deneysel süreci başlar.

“Simone de Beauvoir'ın (1908-1986)¹⁶⁸ kalemyle Giacometti'nin Gerçeküstücülük'ten vazgeçişini şöyle: Daha önce Gerçeküstücülerle bağlantısı vardı, adını ve işlerinden birinin baskısını “Çılgın Aşk/ L'Amour Fou' da gördüğümü hatırlıyorum. O zamanlar Breton'a yandaşlarına cazip gelen türden gerçekliğe olsa olsa hafif bir imada bulunan objeler yapıyordu. Ama iki üç yıldır bu yöntemle hiçbir yere varamadığı kanısındaydı. Çağdaş heykelin gerçek sorunu

¹⁶⁸ Fransız yazar ve filozof. Roman, sosyal deneme, felsefe, politika yazarı ve gazeteci.

olarak gördüğü konuya dönmek istedi, yani insan yüzünün tekrar yaratılmasına Breton dehşete düşmüştü, “bir başın ne olduğunu herkes bilir” diyordu. Giacometti ise bu yorumu dehşetle karşılıyordu. Onu nazarında ne resimde ne de heykelde insan çehresinin geçerli bir suretini yaratmayı başaran henüz olmamıştı; her şeye sıfırdan başlamak gerekiyordu. “Bir yüz bölünmez bir bütündür” diyordu bize, “anamlı ve ifadeli bir bütündür, ama sanatçının durağan malzemesi, ister mermer olsun, ister bronz, isterse kil, aksine sonsuz bir bölünebilirliğe sahiptir- her küçük parça, tek başınlığı nedeniyle bütünsel bir örgüyle çatışır ve onu bozar”.¹⁶⁹

Giacometti, yaşamında bir dönüm noktası olan bir karar vermişti. Artık kendi deyimiyle “Hayatın Bütünlüğü” olarak adlandırdığı gerçeğin varoluşunu ortaya çıkaracak sanatsal formlar üretmek derdine düşmüştü. Bunun için Gerçeküstücülüğün fantastik, rüyasal kurgusu ve metaforik dili ona yeterli gelmiyordu. Özellikle bu husus verdiği kararı çok anlaşılır kılmaktadır. Sanatçının ölümüne doğru, 1962 yılında Venedik Bienali dolayısıyla Andre Parinaud (1924-2006)¹⁷⁰ ile yaptığı söyleşi bu anlaşılabilirliği daha da desteklemektedir.

“Gerçeküstücülük, anlamlı şanlı döneminde bana çok çekici geldi. Beni ilgilendiren, sanatçılardı, ama aslında, Gerçeküstücü grubun içinde olduğum dönemde bile, geçici olduğunu duyumsadığım deneyimler yaşıyordum. Ama kendimi günün birinde ister istemez, bir taburenin üstünde oturup karşıma bir model almış olarak görüyordum ve bu bana dehşet veriyordu. Şöyle ya da böyle, o noktaya gelmek zorunda kalacağımı duyumsuyordum. Sonunda o noktaya geldim. Bununla birlikte sanatın yalnızca bir araç olduğunu biliyordum. Peki bir insanın ne gördüğünü ille de algılama saplantısı ne oluyor? İnsanın bir başın resmini ya da yontusunu yapmaya çalışıp durması nereden kaynaklanıyor? Bir saplantıdan başka bir şey değil bu.”¹⁷¹

Aynı söyleşinin devamında Gerçeküstücülükten sonraki “varoluş ve gerçeklik” üzerine yoğunlaşacak olan sanatsal serüvenini açıklayan sözlerini ekler:

¹⁶⁹ N.Cansen Ercan, a. g. e. , s, 48.

¹⁷⁰ Fransız yazar, gazeteci ve köşe yazarı.

¹⁷¹ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a.g.e, s. 314.

“Ben yaratılarımı, ortaya güzel resimler ya da güzel yontular çıksın diye gerçekleştiriyorum. Sanat, yalnızca bir görme biçimi. Nereye bakarsam bakayım, her şey beni aşıyor, beni, şaşırtıyor, ve ne gördüğümü tam olarak bilemiyorum. Çok karmaşık Mademki bu böyle, insanın, gördüklerinin ne olduğunun biraz olsun farkına varabilmesi için, onları basitçe kopya etmeye çalışması gerekir. Gerçeklik, sürekli olarak koparılıp indirilen perdelerin ardında yer alıyormuş gibi... bir tane daha vardır, her zaman koparılacak bir bir perde daha vardır. Bana gelince her gün ilerleme kaydettiğim izlenimini alıyorum ya da bunun yanılsamasını yaşıyorum. Beni devindiren işte bu; yaşamın çekirdeğini oluşturan şeyi günün birinde nasıl olsa anlayacağım, düşüncesi. Ve bunu sürdürüyorsunuz, o “şeye” yaklaştıkça, onun sizden uzaklaştığını bile bile. Benimle model arasındaki uzaklık durmaksızın artma eğiliminde; ona ne kadar yaklaşırsanız, o sizden o kadar uzaklaşıyor. Sonu gelmez bir arayış bu.”¹⁷²

Bu sözleriyle sanatçı insanın varoluş karşısındaki anlama sorumluluğu ve aciziyetini dolayısıyla kendi bulunduğu durumu netleştirmiş olur. Özellikle etrafında nereye bakarsa baksın gördüklerinin kendisini aştığını belirtmesi bütün meseleyi açıklar niteliktedir. Bütün bunlardan dolayı gerek biçim gerekse renk hakkında verdiği beyanlar bize varoluş ve sanatıyla ilgili üretim ilişkisine nasıl bir çözüm getirdiğini de açıklar ve devam eder:

“İster bilimle, ister sanatla uğraşın, kendinizi, gördüğünüzü en iyi biçimde yakalamaya, kavramaya koşullamışsanız, izlediğiniz yol aynıdır. Hangisi olursa olsun, bir alanda uzmanlaşan bir bilgin, bilgi edindikçe, karşısına edinilecek başka bilgiler çıkar; ve günün birinde bilgilerin tümüne ulaşma konusunda umut beslememesi gerekir. Ayrıca, bilgilerin tümünü edinmek, bir bakıma ölümün kendisine ulaşmak demektir. Sanat ve bilim, anlamaya çalışma edimidir. Başarısızlık ya da başarı bütünüyle ikinci planda kalır. Bu yeni bir serüven, yaklaşık olarak on sekizinci yüzyılda Chardin’le,(1699-1779)¹⁷³ başlamıştır sanatçıların görme biçimi ile – yalnızca Kilise’ye ya da kralların zevkine hizmet etmenin dışında ilgilenilmeye başlanmasından sonra ortaya çıktı. İnsan, sonunda kendine teslim edildi!”¹⁷⁴

¹⁷² Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chausse, a. g. e. , s. 314.

¹⁷³ 18. y.y.’ın en büyük Fransız ressamlarından birisidir. Daha önceleri sanat okulunda egzersiz çizimi olarak kullanılan natüromortla ilk uğraşan ressamdır.

¹⁷⁴ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chausse, a. g. e. , s. 318.

3.2.3 Alberto Giacometti ve Varoluşçuluk

Alberto Giacometti'nin sanat yaşamını incelediğimizde bir heykeltıraşın uğraşabileceği bütün konu ve sorunları içselleştirdiğini ve bunlara zaman ayırdığını görüyoruz. Yaşamının her döneminde eski ustalardan kopyalar yapmış, desen çiziminden, optik sorunlara, biçim ve form problemlerinden, ışık, hareket, devinim ve içerik unsurlarına kadar işinin her yönüyle uğraşmış bir sanatçıdır. 1940'larla beraber kendisiyle birlikte anılacak olan efsanevi figüratif çalışmalarına başladığında onu hayrete düşüren farkındalıklarla birlikte tek derdi vardı o da "gerçeklik" ti. Bu arayış ve içine girdiği deneysel süreç yaşamının sonuna kadar sürecekti. Alberto Giacometti'nin neyin peşinde olduğunu tam olarak kavrayabilmek için şu ayrımı belirtmek gerekiyor. Sanatçı ilk gençlik ve öğrencilik yıllarında modelden çalışırken, gördüğünü olduğu gibi resmetmenin zorluğunu, hatta zaman zaman imkansızlığını keşfeder. Bu sıkıntı gerçeküstücülerden ayrıldığında tekrar gündeme gelir. Kendisi bu son derece duyarlı ve dahice tesbitini çözülemeye girişir. Bir obje yada figür gerçekte olduğu gibi nasıl aktarılır? Fakat bu "gerçekten" kastedilen gözün gördüğü ve hepimizin paylaştığı renkli görsel gerçeklik değil. Bu sadece durumun bir kısmını oluşturuyor. Kastedilen şey, özellikle tek bir an içerisinde, mekanla beraber, bütün olarak ve çoğu zaman modelin özsel değerleriyle birlikte nasıl aktarılacağı. Sanatçı bu şekilde, gözlemediği oluştaya yoğunlaştıkça görünenin ardındaki büyüklü gerçekliği keşfedecekti.

Giacometti'nin devrin ünlü düşünür ve entelektüelleriyle ilişkisi bilinen bir gerçektir. Felsefe ile olan ilişkisi ve bu ilişkinin eserlerine sinen yalın ve son derece rafine etkisi örnek teşkil edicidir. Kendisi hiçbir eserinde söylenen söz ile heykel sanatının estetik etkisini birbirine feda etmemiştir. Sanat yaşamında son derece açık olan bu becerisi onun ününü haklı çıkaran nedenlerin başında gelir. Sanatçının atölyesinin Japon felsefe hocası Yanaihara'dan - ki kendisi beş yıl ona poz verecektir- , Jean- Paul Sartre'a, Jean Genet,(1910-1986)¹⁷⁵ David Sylvester (1924-2001)¹⁷⁶ ve Jaquest Dupin gibi entelektüellere kadar birçok kişinin uğrak

¹⁷⁵ Fransız düşünür, yazar.

¹⁷⁶ İngiliz sanat eleştirmeni ve küratör.

yeri olması bunun açıkça göstergesidir. Kuşkusuz bu insanlardan en fazla öne çıkanlardan bir tanesi varoluşçuluğun öncüsü Jean- Paul Sartre'dı. Düşünür, Giacometti üzerine iki deneme, sergi kataloğu yazıları ve makaleler yazmıştı ve bunlar Giacometti'nin uluslararası ününü perçinlemişti.

Varoluşçuluk, kökenleri Frederic Nietzsche (1844-1900)¹⁷⁷ ve Soren Kierkegaard (1813-1855)¹⁷⁸ gibi düşünürlerle dayanmakla birlikte 20. yy da Jean- Paul Sartre, K. Jasper, (1883-1969)¹⁷⁹ Martin Heidegger (1889-1976)¹⁸⁰ ve G. Marcel (1889-1973)¹⁸¹ gibi düşünürler tarafından savunulmuş olan çağdaş bir felsefe akımıdır. Varoluşçuluk insanın; dünyaya, etrafına ve evrene yabancı bir varlık olarak fırlatılmış olduğu, yalnız ve tedirgin yazgısını temel alır.

*“İnsanı kuşatan nesnelere dünyası, irade ve bilinçten yoksundur. Fakat insan en önemli özelliği olan kendi üzerine düşünebilme yetisi sayesinde irade ve bilinç oluşturmaktadır. Bu yüzden özgürdür, davranışlarından sorumludur. En önemlisi de kaderini tayin etmekte aktif rol oynar. Kısacası varoluşçuluğu çok daha yalın tanımlayacak olursak “insanın varoluşunu, somut gerçekliği içinde ve toplumdaki bireyselliği açısından göz önüne alan felsefi öğretilerdir”.*¹⁸²

Tıpkı Giacometti'nin heykellerinde olduğu gibi sanatçının eserleri ve bütün kuşatılmışlığı ile mekan içinde bir insan yaratma çabası bu tanıma birebir eşlik etmektedir. Giacometti'de insanı bir varlık olarak ve somut bir gerçeklik olarak üzerine basa basa tanımlar. Ödevi ve şuuru olan bir varlık. Bu yüzden içinde bulunduğu mekan ile kopmaz bir ilişki içinde, devamlı bir sorumluluk anlayışındadır. İnsanın toplumdaki bireyselliğinin ve diğer insanlarla olan eşitliğinin altını çizer. Bu yüzden kendisinin figürleri varoluşçuların arketipleri olarak tanımlanır. Sanatçının figürleri kendisinin sanatına mal ettiği görme, gerçeklik sorunları ve uzaklık gibi optik meseleler bir yana her şeyden önce

¹⁷⁷ “Güç İstenci”, “Üstinsan”, Bengidönüş” gibi özgün fikirlerle tanınan Alman varoluşçu filozof .

¹⁷⁸ Danimarka’lı Hristiyan filozof, teolog ve dini yazar. Varoluşçu felsefenin öncüsü olarak tanınmıştır.

¹⁷⁹ Felsefede varoluşçu akımın teorisyenlerinden Alman filozof ve psikiyatrist. Modern psikiyatri, din felsefesi, tarih felsefesi ve siyaset felsefesinde önemli etkileri olmuştur.

¹⁸⁰ Varoluşçu felsefenin önde gelen isimlerinden biri olarak bilinen Alman filozof.

¹⁸¹ Fransız varoluşçu filozof. İlk Fransız fenomenolog diye anılır. Ona göre bilim değersizdir. Değerli olan bireyin gizlerle örtülü varoluşsal yaşamıdır ki Tanrıya ancak bu şekilde varılır.

¹⁸² <http://felsefetarihi.net/varoluscu.htm>

herhangi bir kişi olarak hayat bulurlar. Bu figürler çoğu zaman kadınlık ve erkeklik vasıflarından bağımsız, arketipal ve insan türü olarak varolurlar. Bu yüzden sanatçı, yüzyılın kaygılı, varoluş karşısında yabancı ve bir o kadarda kırılğan ama her an ruhani bir yükselişe hazır fakat ayakları da yere çok sağlam basan insan tipolojisini çok yerinde özetler. Bu ruhani yükseliş varoluşçu düşünürlerin ve sanatçının insana olan inancını da taşır. Bundan dolayıdır ki varoluşçuluk insanı kuşatan mekanı onu tüketen ve her daim ondan bir parçayı alıp götüren bir unsure olarak ele alır. Ama aynı zamanda da mekan insanla beraber varoluş ve insanın direnciyle anlam kazanır.

Giacometti'nin figürlerinin; arkaik ama bir o kadarda zamansız insanların en samimi olan değerlendirmelerinden bazılarını ünlü Fransız düşünür ve sanatçının yakın dostu Jean- Paul Sartre'da buluruz. Sartre, varoluşçuluğun, insanı içinde bulunduğu dünyaya ve etrafını saran, anlamlandıramadığı, sürekli ve bitmek bilmez varoluşa karşı duyduğu yabancılığı gündeme getirir. Bu yüzden varoluşçu filozofların ilgi alanlarına sıklıkla kaygı, saçma, bulantı ve iç daralması gibi durumlar girecektir. Fakat buna rağmen varoluşçuluk ısrarla karamsar bir felsefe olmadığını savunur. Çünkü varoluşçuluk insanın kurtuluşunu eylemle tanımlar. Sartre'ın "Varoluşçuluk" isimli eserini dilimize kazandıran Asım Bezirci (1927-1993)¹⁸³ kitabın önsözünde meseleyi şu şekilde aydınlatmaktadır:

"Varoluşçuluk adı geçen durumu yerine göre hem yansıtan hem de ona tepki gösteren bir felsefedir. Bundan ötürü, varoluşçu yazarlar çağımız kişinin (kimine göre bu kişi büyük burjuva, kimine göre işçi, kimine göre küçük burjuva, kimine göreyse bütün insanlıktır.) Birakılmışlığını yalnızlığını, boğuntusunu, umutsuzluğunu, güvensizliğini belirtmekle yetinmezler. Bu kişinin kendini tanınmasını benliğini kazanmasını, baskıdan kurtulmasını da isterler. İnsanı ezen teknik düzene, kişiliğini silen toptancı topluma, benliğini çiğneyen zorbalığa karşı koyar, gerekirse başkaldırırlar. Bu yüzden öznelliğe ve bireyliğe büyük önem verirler. Öznelikten kalkarak bireyciliğe varırlar. Sözelimi, Kierkegaard bireyi ana gerçek sayar, toplumu hor görür. Ona göre bireyin varlığını koruması için toplumdan, kamudan, eşitlikten sıyrılması gerekir. Bireycilik ancak yalnızlık, boğuntu, kaygı ve umutsuzluk içinde belirir, korunur ve derinleşir. Jaspers,

¹⁸³Türk, yazar ve eleştirmen.

bireylerin her işine karışan devlet makinesinin kişiyi yutmasından yakınır. Marcel, hayatın toplumsallaştırılmasına öfkelenir. Wahl, (1888-1974)¹⁸⁴ bugünkü düzende “bireyin varoluşunun büyük kumarda öne sürülen para gibi tehlikede” olduğuna inanır. Tehlikeden kurtulması, Sartre’a göre sorumluluğunu yüklenmesine, durumunu kavramasına bağlıdır. Mademki kişi dünyaya atılmıştır, kendi başına bırakılmıştır, öyleyse yaptıklarından sorumludur. Nitekim o, kendini nasıl kurarsa öyle olacaktır. Tasarılarına, seçmelerine, eylemlerine göre varlığına bir öz kazandıracaktır. Edimleriyle kendini gerçekleştirecektir. Gerçekleştirmelidir...¹⁸⁵

Tekrardan Giacometti’ye dönecek olursak daha öncede değindiğimiz gibi Jean-Paul Sartre sanatçının figürlerini ilk önce insanlığın köklerine uzanan bir kavrayışla kavrar ve günümüzle ilişkilendirir. Sartre için Giacometti’nin yalnızlığının günümüz insanının yalnızlığından bir farkı yoktur. Giacometti’nin, eserleriyle başlayan ilişkisini son derece edebi bir dille anlattığı “Estetik Üzerine Denemeler” kitabının sanatçıyı anlatan “Mutlağın Peşinde” isimli denemesinde şunları söyler: “Öncelikle en başında boşluk korkutmuştu sanatçıyı. Kuş uçmaz kervan geçmez, bu ıpıssız mekanda kendi boşluğunu kavramaya çalışırken, bir aşağı bir yukarı, aylarca gezinmişti. Sadece kendi korkunç yalnızlığı eşlik etmişti ona.”¹⁸⁶

Bu tanımlarda görüldüğü gibi sanatçı, varoluşçuların insanda gördüğü bütün temel sıkıntıları kendinde taşımaktadır. Bu sıkıntıyı hareket noktası olarak alıp, atölyesinde olduğu halde, üretmek gibi dışa açılan bir eylemle durumu aşma niyetini gösterir. Giacometti, Sartre göre adeta yaşamı kökünden kavrayıp yeniden yaratma gibi bir işe girer. Çünkü, özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın Avrupa’da ve insanlıkta yarattığı yıkım çok ağırdır. Sanatçı savaş sonrası; insanların, çevrenin ve doğanın bir anda kolayca yok olabildiğini görünce herkesin kendi bastığı yeri kadar bir yer kapladığını fark eder. Savaşın yıkımı insanın kendisini çevreleyen bu koskoca varoluş ve kıyımın korkunçluğuyla, sanatçı heykellerini mum eriyiki gibi süptil bir hale getirdiği gibi kendini de yok etmek ister; bunu yaşamı boyunca defalarca düşünür. Özellikle de kendini benzin dökerek yakmayı.

¹⁸⁴ Fransız yazar ve filozof.

¹⁸⁵ Jean -Paul Sartre, Varoluşçuluk, s. 11.

¹⁸⁶ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s. 87.

Hatta 1937’ de geçirdiği trafik kazasında kasıtlı olarak doktorların söylediklerini dinlemez ve bacağı yanlış kaynar. Kronik bronşiti olmasına rağmen aşırı sigara içmesinden dolayı ölür. Fakat bütün bunların yanında yaşama çok bağlı sosyal çevresi ve yapacak işi hep olmuş bir insandı. Giacometti sürekli bulma umuduyla dolu bir sanatçıdır ve eserleriyle de kendini dönüştürmeyi hedeflemiştir. Tam da varoluşçuların savunduğu ve hararetle desteklediği aşkınlığın ta kendisi budur. Yine Sartre’ın “Varoluşçuluk” isimli eserine döndüğümüzde “Aşkılık Kendini Aşma” bölümünde ünlü düşünür varoluşçu insancılığını şöyle telkin eder:

“Ona hatırlatıyoruz ki kişi bu tek başına bırakılmışlık içinde kararını ancak kendisi verecektir. “İnsancılık” diyoruz çünkü kişiye bununla kendi içinde kapanarak ve başkalarından koparak değil, ancak dışında bir amaca yönelerek varlığını gerçekleştireceğini gösteriyoruz. Kişi bu tek başına bırakılmışlık içinde kararını kendisi verecektir. “İnsancılık” diyoruz çünkü kişiye bununla, kendi içine kapanarak ve başkalarından koparak değil, ancak dışında bir amaca yönelerek varlığını gerçekleştireceğini göstermiş oluyoruz. Ona gösteriyoruz ki ancak şu kurtuluş ya da bu iş için çalışmakla yani eylemle kendini insancıl bir varlık olarak kuracaktır.”¹⁸⁷

Varoluşçu düşüncenin diğer bir önde gelen filozofu Alman düşünür Heidegger ise aynı savları destekleyen biçimde insana yaşam olanağı tanır:

“Heidegger’e göre insan için iki tür yaşam olanağı vardır:

1- “Onlar Alanı”n da yaşamak.

Bu yaşam, insanın toplumsal yaşamıdır. Burada insan, kendi kendisi değildir. Bir çalkantı içinde yiter gider. “onlar alanı”, insanı törpüler, kişiliğini siler. Bu yaşamın en üst basamağında bulunan bilimler, felsefeler ve dinler de insana yalan söylemektedirler. En tepedeki din, insanı insandan saklamak için uydurulmuştur. insan bu aldatmacalardan kurtulur kurtulmaz, evrende tek başına olduğunun bilincine varır. Evrene atılmıştır. Evrenin ne olduğunu bilemez karanlıklarla çevrilidir. İçinde tasa vardır. Tasa ve iç daralması, varlığa erişmek için bir ip ucudur. İç daralmasında insan, yokluğu ve yokluktan ayrılan varlığı kavrar. Her an yokluğa gidebileceğini duyar.

¹⁸⁷ Jean -Paul Sartre, a. g. e. , s, 75.

2- “kararlı yaşam”:

her yanı karanlıklarla dünyada insan, yaşamını kendi eline almalıdır. Kendi yazgısını kendi çizmeli yapacaklarına kendi karar vermelidir. Heidegger’e göre filozoflar varlığı usa vurma ile anlamaya çalışır, sonunda kup kuru soyutlamalara varırlar. Oysa anlamak, yapmaktır. Kendini tanımak, kendini eylemde ölçmektir. İnsan, kendi kararlarını uygulayarak kendini ölçer. Kendi yazgısını kahramanca eline alan insan, hiçliğin, dünyanın ve kendi kendisinin üstüne çıkar. İnsan, dünyaya anlam ve gerçeklik vererek, onun karışıklığını düzenler. Bu açıdan insan, dünyanın yapıcısıdır.”¹⁸⁸

Bu noktada Giacometti’nin yaşam tarzı da bu aşkınlığa son derece uygun hatta örnektir. Sanatçıyı hayatının bütün dönemlerinde ailesiyle, dostlarıyla, devrin en ünlü sanatsal akımları ve etkinlikleri içerisine aktif katılımlarıyla görürüz. Bununla beraber bütün ömrüne yayılan bir disiplinle de tek başına çalışabilmiştir.

Sanatçının yakın dostu Sartre’a tekrar dönecek olursak biraz önce bahsettiğimiz “aşkınlık ve kendini aşma” ile ilgili görüşlerini “varoluşçu insancılık” savıyla daha da güçlendirdiğini ve Giacometti’nin tutumunu desteklediğini görürüz.

“İnsan kendi dışında vardır, kendi dışına çıkarak var olur. Yani ancak dışa atılarak, dışta kendini yitirerek varlaşır; aşkın (transcendant) amaçları kovalayarak var olabilir. Bu yönden alınırsa, insan ilerleyiştir, aşıştır, oluştur; ilerlemenin, aşmanın göbeğindedir. Nesnelere dahi bu ilerleyişe, bu aşışa, bu oluşa göre yakalar. Demek ki insancıl bir evrenden insancıl öznel evreninden başka evren yoktur.”¹⁸⁹

Bu yüzden Giacometti’nin hakikati insanda aramasını ve sanatçının olgunluk dönemini insanla işlemlerini daha iyi anlarız. Ayrıca sanatçı varoluşçuların arketipi sayılan, yüzyılın insanını karakterize eden bir figür yarattığı gibi kim oldukları belli olan modelden çalışmalarda yapmıştır. Böylece varoluşçuluğun temel unsurlarından öznelliğe de yer vermiştir. Sartre, sanatçının öznelciliği ile ilgili bir değinisini de resimleri üzerinden yapar.

¹⁸⁸ <http://felsefetarihi.net/heidegger.htm>

¹⁸⁹ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s. 75.

“Anlaşılmaz biri değil Giacometti. Varlığın mutlak doğruluğundan ziyade, aslında algılamamanın hiç de kesin olmadığına parmak basmayı tercih eder. Bizzat kendileri ya da daha iyi bakış açılarına sahip başkaları açısından, onun portreleri, bireyleşme kuralına sınırsız uyarlar. Şöyle kısa bir bakış, bu yüzlerin ayrıntılardan iyice arındırılmış olduğunu ortaya koymaya, ve ayrıca, Diego’yu (1902-1985)¹⁹⁰ ya da Anetta’yı anımsamamıza yeter. Giacometti’nin öznelciliğinin ipuçlarıdır bunlar.”¹⁹¹

Sanatçının yaşamı boyunca tutmuş olduğu güncelerdeki yazılardan izlediğimiz kadarıyla kişisel olarak da felsefi saptamaları son derece yetkindir. Aşağıda yer verilen alıntılarda kendisinin; özellikle ruh, beden, evren ve sanatın doğası hakkındaki çıkarımları sanatçının sanat anlayışı hakkında çok aydınlatıcı bir kaynak oluşturuyor.

Ruh ile beden birlik oluşturur. Beden maddedir, dünyayı ve tüm öteki gezegenleri oluşturan o büyük maddenin bir parçasıdır. Ruh da zihnin bir parçasıdır; madde ile birleşerek evreni oluşturur.

Ruh ile beden çok dengeli olduğunda, söz konusu birlikleri kolaylıkla bulur. Beden- maddesel birlik- daha güçlü olduğunda, birlikler daha sürekli, daha mutlu olur. Her insan, birlikler aramayı durmaksızın sürdürmekle kalmaz; kendisine doyum sağlayan, kendisini yatıştıran her birliği sonsuza kadar uzatma peşinde koşar. İnsan adını verdiğimiz bu birlik –yani beden ve ruh- her durumda ve her an yalnızdır, mutsuzdur, tedirgindir ve tüm dokularıyla tüm yetileriyle yeni birlikler oluşturma eski birlikleri yeniden yaratma peşinde koşar.

Maddesel insan ancak, olası en bütünsel maddesel birliği elde ettiğinde, bu birliğin varlığını hep gözetecek, onu elinden geldiği ölçüde sıklıkla yenileyecektir. Ne var ki çoğu kez yalnızlık içinde olan ruhu her zaman tedirgin olacaktır.

¹⁹⁰ Ressam Giovanni Giacometti’nin oğlu ve Alberto Giacometti’nin kardeşi. Ünlü bir mobilya imalatçısı ve tasarımcısıdır.

¹⁹¹ Jean- Paul Sartre, a.g. e. , s, 79.

Bu yeni birlik yaratımının önemini sanatçı sağlıklı ve verimli bir varoluş için hayati görür. Üstelik Giacometti her şeyin, nesnelere yalnız olduğunu tesbit etmiştir. Bu yüzden insan bir nesneyi sanatsal etkinliği için ele aldığı anda üstelikte kendisi gibi olduğu gibi saf bir varoluş halinde betimlemeye kalktığı anda kendindeki kadim yanlılık yarasıyla temasa geçer.

Yüce bir ruha sahip insan, içgüdüsel olarak ruhsal birlikler arar. Bu birliklerin olası en çok sayıda, en bütünsel olmasını gözetir ve bunları ölümsüzleştirmeye çalışır (filozof bunu yazılarıyla, şair şiirleriyle, sanatçı yapıtlarıyla yapar.)

Ruhun madde ile birleşmesi bütünsellik kazandığı ölçüde bu birlik daha yetkin ve genel evrene daha yakın olacaktır.

Bu birliklerde, madde ile ruhun en çok iç içe geçtiği duruma, tüm sanatlara ait büyük yapıtlarında rastlarız: Bu yapıtların, büyük birliğe en yakın nitelikte olduklarından- ki bu, her dönemde ve her bölgede, her insanın bilinçli ya da bilinçsiz istediği bir şeydir- her zaman değerli olmuştur. Ve bu yapıtlarda temasa gelen her zihin, her zaman, içindeki sürekli isteğe ve düşünceye- kendi küçük evreninin büyük evreni içinde dönmesi – kendini daha yakın duyumsayacaktır.

(Dolayısıyla) sanatçı, varlığının – bedeninin ve zihninin- (mutlu) karmaşıklığı sayesinde, büyük evrene benzer bir küçük evren yaratmayı başaran kişidir. Sanatçı, içinde bütünsel birliği taşıyan, dolayısıyla da mutlak gerçek ile mutlak güzelliği içeren bir evren yaratır.¹⁹²

Aynı görüşleri kendisiyle aynı dönem sayılabilecek 20. yüzyılın ilk yarısının önemli İtalyan filozoflarından ve estetik tarihinin de çok önemli filozoflarından Benedetto Croce'de, (1866-1952)¹⁹³ sezgiyi temel alarak destekler:

“Sezgi çoklukta birliktir... Sezgi ile başıboş hayal arasındaki ayrımı anlatmak amacıyla, eski sanat anlayışı, özellikle “birlik” kavramından yararlanıyordu ve ne tür bir sanat çalışması yapılırsa yapılsın simplex et unum (yalın ve bir) olmasını

¹⁹²Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chausse, a. g. e. , s.144.

¹⁹³ 20.y.y.'ın en önemli İtalyan filozoflarından estetik tarihinin en önemli düşünürlerinden birisi.

istiyordu veya buna yakın bir kavram olan birlik sözcüğünü kullanıyordu. Başka bir deyişle, düzensiz imgeler, bütünleyici bir imge merkezlerini bulmak ve erimek zorundaydılar. 18.yy Estetik'i de aynı amaçla, özgül sanat yetisi anlamındaki düşgücüyle (fantasia), (hayalgücüyle), sanat dışı yeti anlamındaki kurgugücü (immaginazione) arasında bir ayırım yapmıştı.

Bu çoklukta birlik ilkesi, sanatın kurgu gücünün bir oyunu olmadığını gösteriyor, çünkü "kurgu gücünün oyunu; çeşitlilik, dinlenme, vakit geçirme, hoş giden şeylerin dış görünümünde durup eğlenme veya aşırı bir duygusal ilgi gereksinmesi nedeniyle, imgeden imgeye geçip durur. Oysa sanatta, çalkantılı duyguyu apaçık sezgiye dönüştürme sorunu, kurgu gücünü denetler... Bu nedenle, kurgu gücü olarak anlaşılan hayal gücü sanata yabancıdır."¹⁹⁴

Bu görüşleriyle Benedetto Croce'nin Giacometti'nin maddesel insan görüşünün tatmin olanaklarıyla, düşünürün düş gücünün uçarı hareketleri ve fantezileri arasında bir fark yoktur. Her ikisi de doyumsuzluk yaratır, derinlikten ve ruhsal birleşimden, bütünlükten yoksundur. Tam da Croce'nin belirttiği ve Giacometti'nin adandığı gibi çalkantılı duygulanımın sezgiye dönüşümü bir sorun olarak yaşanmış, deneyimlenmiştir. Giacometti açısından sanat salt bir duygulanım ve hoş vakit geçirme etkinliği olarak ele alınmamıştır. Hele hele ilgi gereksiniminin sanatçının yaşamında neredeyse hiç olmadığını görüyoruz. Daha önceden de belirttiğimiz gibi Giacometti ellili yıllarda neredeyse on yıl atölyeden adım atmamıştır. Bunun yanı sıra sanatsal davranışın adeta kendisinin tek varolma biçimi haline gelmesi ve çözmeye çalıştığı problematlere saplantılı bir şekilde adanması çalkantılı duygulanımların ve kurgu gücünün sürekli belli ereklerle doğru başarıyla yönlendirildiğinin ispatıdır. Nitekim sanatçı, Pierre Volboudt'un "Herkesin Kendi Gerçeği" isimli on yedi sanatçının cevaplandığı anketini, yukarıda ki kadar felsefi bir disiplinle olmasa da daha coşkun bir üslupla şöyle yanıtlandırır:

"Tabii ki resim ve yontu yapıyorum; ve bunu kendimi bildim bileli, ilk kez desen çizişimden ya da resim yapışımdan bu yana, gerçekliği dişlemek için, kendimi

¹⁹⁴ Bedrettin Cömert, Benedetto Croce'nin Estetiğinde İfade Kavramı Ve İfadenin İletimi Sorunu, s. 47.

savunmak için, kendimi beslemek için, semirmek için, kendimi daha iyi savunmak, daha iyi saldırmak, bir şeylere asılmak, her planda, her yönde olabildiğince özgür olmak için;-bugün için bana en temiz görünen araçlarla-çevremi saran şeyleri daha iyi görmeye, daha iyi anlamaya çalışmak için, olabildiğince daha özgür olmak, daha semirmiş olmak hale gelmek üzere daha iyi anlamak için, tüketmek, yaptığım şeyde olabildiğince kendimi daha çok tüketmek için, kendi serüvenimi yaşamak, yeni dünyalar keşfetmek, kendi savaşımı vermek için yapıyorum; zevk için mi, sevinç duymak için mi yapıyorum bunu? Bu savaşı, kazanmanın ve yitirmenin zevkini duymak için yapıyorum.”¹⁹⁵

Buradan hareketle tekrardan Croce’ye döndüğümüzde, düşünür savlarını bu sefer kategorilendirilerek çok daha net tanımlar:

*“Sanatı lirik ya da katıksız sezgi olarak tanımlamakla onu kendiliğinden akli üretimin öteki biçimlerinden ayırmış oluruz. Örneğin, sanat, a) felsefe değildir, b) tarih değildir, c) doğa bilim ya da matematik değildir, d) hayal oyunu değildir, e) dolaysızlığı içinde duygu değildir, f) eğitim ya da söylev değildir, g) sanat, zevk, neşe, yarar, iyilik, doğruluk gibi kendisine çok yakın öteki eylem biçimleriyle karıştırılmamalıdır”.*¹⁹⁶

Alberto Giacometti’nin yukarıda belirtilen tutumunun düşünsel bir diğer karşılığını ise Danimarka’lı felsefeci ve teolog Soren Kierkegaard’ın savlarında buluruz. Düşüncesinde bireyi merkez alan filozof varoluşçuluğun öncülerinden sayılır. “Varoluş, “somut, öznel ve uyanık insanın yaşamıdır.” Deyişle varoluşçuların genel yaşam duruşunu destekler ve devam eder:

“Her insanın içinde bu korku yerleşiktir. Ona göre dünya da yapayalnız kalabileceği, tanrı tarafından unutulmuş olabileceği, milyonlarca, milyonlarca iş gücü arasında gözden kaçmış olabileceği korkusu. Ama korku, bu iç daralması korkak ruhlar için değildir. Ancak korkuyu ta yüreğinde bütün uyanıklığı ile tutan ve bundan kaçmayan kimse, bu korkuyla varoluşunun uyanıklığını sürdürebilir. Böylece varoluş sorusuna Kierkegaard’ın verdiği yanıt: varoluş, somut, öznel ve

¹⁹⁵ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a.g.e., s. 111.

¹⁹⁶ Mehmet H. Doğan, *Estetik*, s. 139.

uyanık insanın yaşamıdır. Varoluş, uyanık insanın yaşamını en açık sorumluluğu içinde sürdürdüğü bir bölümdür, bir parçasıdır."¹⁹⁷

Görüldüğü gibi Kierkegaard, Giacometti'nin ünlü figürlerini anımsatırcasına; varoluş karşısında ezilen, kaygı duyan yalnızlık ve terkedilmiş duyguları yaşayan insanları korkak ruhlar olarak değil, varoluşunun, uyanışının ve yaşamının sorumluluğunu almanın başlıca gereklilik olduğunu savunur. Bu yüzden varoluşçuluk bir eylem felsefesidir. Alberto Giacometti'nin figürlerindeki büyümlü gerçekliğin arka tasarısını insana verilen bu kıymette aramalıyız.

Giacometti'nin Japon felsefe hocası Yanaihara ile olan dostluğu, profesörün, varoluşçular arasında gösterilen ünlü yazar Albert Camus' yu (1913-1960)¹⁹⁸ çevirmesiyle bir paralellik taşır.

Camus, 1913'te Cezayir'de dünyaya gelir. Cezayir üniversitesinde zor koşullarda felsefe öğrenimi görürken sağlık nedenleriyle okulu yarıda bırakır. 1938'de Paris'e gider. İkinci Dünya Savaşı yıllarında, direniş örgütüne katılır ve etkin rol oynar. 1947'de "Yabancı" adlı romanı yayımlanır ve "Sisifos Söylemi" başlıklı denemesi birbirini tamamlayan iki eser olarak tanınır. Bu eserlerde varoluşçu bir tutum göstererek "saçma" felsefesini geliştirir. 1947'de gazeteciliği bırakarak tamamen edebiyata yönelen yazar 1947'de Veba ve ellilerde "Sürgün ve Krallık" isimli eserleriyle düşünce dünyasında ki yetkinliğini kanıtlar. Bu dönemlerde Camus varoluşçuluktan çıkardığı düşünceleriyle Sartre'dan ayrılır. Yazar varoluşçulukla ilgili düşüncelerini tiyatro oyunları ile dile getirir. Camus'nün felsefeye en büyük katkısı, insanların ne berraklık ne de anlam sunandünyada bunları aramalarının sonucu olarak oluşan "absürt" fikridir. Filozof bu felsefesini "Sisifos Söylencesi"nde açıklayıp "Yabancı" ve "Veba" gibi romanlarında da işlemiştir.

"Genelde varoluşçulukla birlikte ele alınan "Absürdizm" (Saçma, uyumsuzluk felsefesi) ile birçok yazar ilgilenmiş ve bu felsefi düşünce akımını kendine göre

¹⁹⁷ <http://felsefeterihi.net/kierkegaard.htm>

¹⁹⁸ Fransız yazar ve filozoftur. Varoluşçulukla ilgilenmiştir.1957'de Nobel Edebiyat Ödülünü kazanmıştır.

yorunlamıştır, Camus "saçma"nın kurucusu değildir fakat bu düşünce akımında önemli bir yer tutar.

*Camus, makalelerinde okuyanı dualizmle tanıştırır. Mutluluk ve keder, yaşam ve ölüm, karanlık ve aydınlık... Hayatın çeşitli biçimlerde geçtiğini ve insanın ölümlü olduğu gerçeği de budur. Sisifos Söylemin'de bu dualizm bir çelişki halini alır: Bir yanda yaşayarak hayatlarımıza değer vermekte öte yandan eninde sonunda yok olacağımız gerçeğini de bilmekteyiz. Bu çelişkiyle yaşamak "Absürt"ün ta kendisidir. Eğer hayatımızın anlamsız ve boşuna olduğunu biliyorsak, kendimizi öldürmeli miyiz? Bu trajedik kısır döngü nasıl aşılabilir? Camus saçma kavramını burada kurar: yaşamın beyhudeliğinin bilincinde olan insan. Fakat Camus intihardan yana değildir, yaşamın anlamsızlığının yok edilemeyeceğinin bilincindedir fakat bununla savaşmaktan kaçınmaz."*¹⁹⁹

Tıpkı kendisinden önceki Friedrich Nietzsche gibi Camus'ta felsefe tarihine bir olumsuzlama getirerek bir çeşit yapı söküme gitmiştir.

Albert Camus kategorilendirilmekte zorlanılan bir düşünürdür. Eleştirmenler onu bir absürd ya da varoluşçu olduğunu söylemektedir. Camus, absürd olarak görülmesi ile ilgili şöyle konuşmaktadır:

*"Absürd kelimesinin kötü bir geçmişi var ve bunun beni rahatsız ettiğini itiraf ediyorum. Absürd'ü Sisifos Söylencesi'de ele alırken, bir metod arıyordum doktrin değil. Sistemli bir şüphe pratiği yapıyordum. Daha sonra bir şeyler inşa edebileceği düşüncesiyle "tabularasa" yöntemini kullanmaya çalışıyordum. Eğer hiçbir şeyin bir anlamı olmadığı varsayarsak, dünyanın absürd olduğu sonucuna ulaşmalıyız. Fakat gerçekten hiçbir şeyin hiçbir anlamı yok muydu? Bu noktada kalabileceğimize hiçbir zaman inanmadım."*²⁰⁰

Görüldüğü gibi Camus insan gerçeğine ve vicdanına yabancı kalamamıştır. Aslada nihile olmamıştır. Varoluşçular felsefelerini bir değer yitimi üzerine değil, değer oluşturmak üzerine inşa etmişlerdir. Yani herkes bu dünyada kendi gerçekliğini ve biricikliğini deneyimlemek zorundadır.

¹⁹⁹ http://www.felsefe.gen.tr/albert_camus_felsefesi.asp

²⁰⁰ http://www.felsefe.gen.tr/albert_camus_felsefesi.asp

“Varoluşçular, felsefelerinde varoluş sorunu ile ilgilenirken bireyin kendini gerçeklik içinde özgürce var edebilmesi için yöntemler önerirler. Buna göre, yaratma etkinliğinin ölçüsü insanın dışında ki “şeyler” ile kurduğu bağ ölçüsünde belirlenir. Bu süreçte insanda hiçlik, korku, kaygı ve bunaltı gibi duygular 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. “İnsan kendi kendisini seçmesi, tasarısını oluşturarak varetmesi ve bireyciliğe önem vermesi” yönü ile varoluşçuluk sanatla pek çok noktadan ilişki içerisindedir. Bu eylem sürecinde, felsefenin soyut kavramsal dili yerine sanat dili devreye girer. Varoluşçu düşünür ile yalnızca artistik bir bilinç zenginliğinin yaşamın belirsizliğini ifade edebileceğini ortak bir istek olarak dile getirirler. Bu nedenle çoğu varoluşçular sanatçıdır ya da sanata yakın durur.”²⁰¹

İşte bu düşünürlerin burada yer verdiğimiz sonuncu üyesi 20.yüzyılın ve sonrasında derinden etkileyen ünlü Alman filozof Frederich Nietzsche’dir. Varoluşçuluğun Sartre ve Heidegger gibi tanrı tanımaz kanadında yer alan filozof Güç İstenci, Üst İnsan ve Bengü Dönüş gibi fikirleriyle tanınmıştır.

“Nietzsche'nin felsefe öğretisi, kendi çağına tümünden bir karşı çıkış olarak görülmektedir. Kendisinin bütün derdi, insanı akılcılığın kısılcısından kurtarıp kendisi üzerinden düşünmesini sağlamaktır. Ona göre Tanrı ölmüştür ve insanlar dünya'da yapayalnız kalmışlardır. Bu yüzden insanlar Tanrı'dan beledikleri umut ve istekleri bir kenara bırakıp kendilerini dünya'ya adanmışlardır. Böylelikle düşünce ile yaşam arasında bağ kurulması daha kolay olur.

Nietzsche, insanlara yeni değerler getirmeye çalışarak güçlü insanların egemenliğinde, çoğunluktan ibaret olan ve sürü olarak nitelendirdiği insanlıkta ilerlemenin mümkün olduğunu ileri sürmüştür. Sürü kendini feda ederek üst insanı belirleyecektir. Üst İnsan benim diyebilen, kendi gözleriyle gördüğü gerçekliği belirleyen insan olarak görülmektedir. Bütün varlığın temelinde daha güçlü

²⁰¹Tuğba Yener, Varoluşçu izleklerin, Bacon, Malevich, Pollock ve Giacometti'nin Yapıtlarında Plastik Açıdan İncelenmesi, s, 1-2.

olmaya yönelik irade vardır. Nietzsche'ye göre, insanoğlu sadece kendini korumak ve yaşamak istemez aksine asıl isteği daha da güçlü olmaktır."²⁰²

İncelendiği zaman Friedrich Nietzsche'nin bütün felsefesinin birbirini tamamlayan şu iki tema üzerine geliştiği görülür. "Sonrasız dönüş" ve "üst insan". Filozof bütün yaşamı boyunca bu iki kavram üzerine düşünmüş ve her dönem onları biraz daha derinleştirmiştir. Nietzsche'nin "güç istenci" savı Adolf Hitler'e (1889-1945)²⁰³ ilham olmuş ve senelerce yanlış yorumlanmıştır. Sekiz milyon insanın ölümüyle sonuçlanan bu yanlışlık ünlü filozofun "üstinsan" kavramının "üstün insan" olarak yorumlanmasıyla faşizmin alevlendirilmesine sebep olmuştur. Filozofun görüşleri savaş sonrası daha doğru yorumlanmış kendisine büyük bir değer atfedilmiş ve yüzyılın düşünce otoritesi haline gelmiştir.

"Nietzsche'de kudret iradesi, öğretisinin doğuşu Nietzsche'nin yaşamıyla paralel olarak incelendiğinde, başlangıçtan itibaren hep mevcuttur.

Nietzsche'nin kudret iradesi ifadesiyle kasti, yaratıcılıkla alakalıdır. Nietzsche'ye göre "insanlığın içinde müthiş bir güç, kendini deşarj etmek ve yaratmak istemektedir." Buna göre insanlıkta dahil olmak üzere her canlı, kudret için yaşar ve yok olur. Kudretin ise yegane yolu, yaratmaktan geçer. Değer yaratan, değer yıkan ve zamanında ölmesini bilen bir yaratıcılık!

Şöyle der Nietzsche: "Ben nerede canlı bir varlık buyduysam, orada kudrete yönelik iradeyi gördüm. Hizmet edenin iradesinde bile efendi olabilme iradesini gözlemledim."

Bu fikri yapısıyla Nietzsche, köle ve efendi ayrımını "evet"ler, onaylar. Canlılar arasındaki hiyerarşi, özellikle Nietzsche'de "tür" ve "cins" kavramlarıyla açığa çıkmaktadır. "Hayatın devam edegelen deneyi" olan insanda; kudret, iktidar hissiyatı, içgüdüsel olarak insanı eylemlere zorlar. İrade tatmin olamamışsa, Nietzsche'ye göre insan zevk alır; çünkü Nietzsche hazzı, iradenin tatminsizliğinden kaynaklanan bir durum olarak görür.

²⁰² felsefe.gen.tr/friedrich_wilhelm_nietzsche_kimdir.asp.

²⁰³ Avusturya asıllı Alman devlet adamı ve diktatör.

*"İradenin tatmini değildir zevkin sebebi. Tersine irade ileriye gitmek ister ve o engel olan her şeyin üstesinden gelmeye çalışır. Zevk hissi, düpedüz iradenin tatminsizliğinden kaynaklanır. Onun rakipsiz ve dirençsiz olarak yeterli doyuma ulaşamamasıdır."*²⁰⁴

Peki bu güç dolu yaşama nasıl ulaşmalı. Bu sorunun cevabını verebilmek için filozofun ahlak görüşü üzerinde durmak gerekir. Nietzsche bütün ahlak görüşlerini gözden geçirdikten sonra Hıristiyan ahlakının artık çürüdüğünü savunduğu yumuşak, acımaya dönük, miskin tutumuna saldırarak Hıristiyanlık öncesinin Roma ahlakını yüceltir. Sıradan bir Romalı için bile erdem, güç, erkeklik, yılmazlık ve kahramanlığı.

"İşte bu yüzden peşin yargılardan böylece silkinmesini bilen, ve geleneksel ahlakın yığıldığı bütün engelleri deviren, gücünü aralıksız arttırmaya çalışan insan, ancak efendi ahlakını yaratır. Geleceğin insanı, geleceğe ışık tutan üstinsan (übermensch) dir. İnsanlığın gerçek yöneticisi budur."

*Zerdüş, durmadan usanmadan halka tekrar eder: "Sizlere üstinsanı öğretiyorum. İnsan aşılması gereken bir şeydir... Size üstinsanı öğretiyorum. Üstinsan dünyanın anlamıdır... Ey kardeşlerim, toprağa bağlı kalınız ve duyular üstü umutlardan söz edenlere kanmayınız. Bunlar, bilerek bilmeyerek, zehirleyenlerdir. Bunlar, yeryüzünün taşımaktan yorulduğu yaşamı hor görenler, can çekişenlerdir. Kendileri de zehirlenmişlerdir. Yıkılıp gitsinler!"*²⁰⁵

Son derece yaşam taraftarı olan filozof bütün insanları Giacometti'nin figürleri gibi toprakla ahitli olurcasına bir bağlılığa davet etmektedir. Tanrı ölmüştür çünkü onu biz öldürmüştüzdür. Böylece bütün iş insana kalmaktadır. Bu yüzden duyular üstü kutsiyetleri ve ilahileri kendilerinin doğru anladığını söyleyerek telkin veren bütün kurum ve kişilerin toptan bir olumsuzlanması ve ayakların yere sağlam basılarak, yeryüzünde yaşamın sanatla ve yaratıcı enerjilerle yenilenip devam ettirilmesi gerekmektedir.

²⁰⁴ <http://www.felsefe.gen.tr/friedrich-nietzsche-ve-kudret-iradesi-guc-istenci-nedir.asp>.

²⁰⁵ Friedrich Nietzsche, Zerdüş Böyle Diyordu, s, 13.

“Nietzsche'nin ismini çoğunlukla kötüye kullanmış olsalar da, Nietzsche'nin yazılarında Alman ulusçuluğu ile Yahudi düşmanlığına bütünüyle karşı olduğunu açıkça gösteren bölümceler bulunmaktadır. Pek çok yerde varoluşçuların öncüleri arasında gösterilen Nietzsche, düşünceleriyle yalnızca felsefecilere değil, toplumbilimcilere, ruhbilimcilere, sanatçılara hatta modern dansçılara esin kaynağı olmayı günümüzde de sürdürmektedir.”²⁰⁶

Varoluşçuların öncüsü olarak kabul edilen Friedrich Nietzsche'nin söylemleri ister istemez Alberto Giacometti'nin; sanat tarihindeki bütün bir alışla gelmiş yapıyı sökerek yeni bir biçim ve anlatım oluşturmasını hatırlatmaktadır. Tıpkı o da Nietzsche gibi her şeyi tekrardan ele alarak kendini yaratmıştır. Ayrıca filozofun bütün varlığıyla telkin ettiği üstinsan önermesini de cesaretle zorlamıştır. Üstelik bunu hem eserlerinde, hem de bahsettiğimiz gibi kendinde gerçekleştirmiştir. Giacometti ve eserleri Nietzsche kadar sert, kesin ve ateşli bir üslup barındırmasa da aynı dehşetli varoluş tesbitleri, yaşantıları ve Dionysosçu tutumun duyumsamaları sanatçıya da içkindir.

3.3 Alberto Giacometti'nin Eserleri ve Sanatındaki Temel Sorunlar

Şimdiye kadar vardığımız sonuçlar ışığında Giacometti'nin sanatına yapacağımız derinleşmenin yeterli alt yapısının sağlandığı kanısındayız. Bu noktadan itibaren 1940 sonrası sanatının bilindik, uluslararası karakterini oluşturan sanatçıyı en temel olgudan benzetme kuramından itibaren anlamaya çalışmak yerinde olur. Çünkü Giacometti yaşamının kalan yarısını neredeyse sadece bu meseleye adanmıştır. Bedrettin Cömert'in daha öncede adı geçen makalesine tekrardan döndüğümüzde konu ile ilgili bölüm şöyle geçiyor:

“Benzetme” kuramı, günümüzde hala, Aristoteles'in (M.Ö.384-M.Ö.322)²⁰⁷ bile gösteremediği bir katılık ve anlayışsızlıkla, özellikle akademik çevrelerde

²⁰⁶ Sarp Erk Ulaş, Felsefe Sözlüğü, s, 1037.

²⁰⁷ Selanik yakınlarındaki Stageiros'ta hekim bir ailenin çocuğu olarak doğmuş, Atina'da Platonun okulunda öğrenci olmuş ünlü filozof. Mantığın kurucusu diye de anılan filozof sistematik tarzi nedeniyle yöntem sorununa yakın olmuştur.

egemenliğini sürdürmekte, sanat yapıtının değerlendirilmesinde, yeni kuşaklara öğretilmesinde etkinliğini korumaktadır.

Yüzyulumuzun en içten ve yükümlü heykeltçilerinden biri olan Alberto Giacometti, Gombrich'in (1909-2001) ve Breton'un sözünü ettikleri "benzetme" kalıplarından kurtuluş sürecini şöyle açıklıyor. "Bourdelle'nin atölyesinde model karşısında gördüklerini, belleğimden yeniden kurmaya zorluyordum kendimi. Her şey içinde iki boşluk bulunan bir mekan da belirli bir biçimde²⁰⁸ yer alan bir levhaya indirgeniyordu. Bacakları, kolları, başı olan bir figür yapmaya başlıyordum fakat hepsi yanlışmış gibi geliyordu bana yaptığuma bir türlü inanamıyordum. İnanabileceğim şeyi gerçekleştirmek için yavaş yavaş başı, kolları, giderek her şeyi feda etmeye, azaltmaya, bir yana itmeye zorunlu kalıyordum. Ve figürden geriye yalnızca bir levha kalıyordu²⁰⁹

Öğrencilik yıllarından olgunluk dönemine kadar Giacometti'nin gerçeklik ve gördüğünü olduğu gibi yapma ile ilgili sorunları bitmeyecekti.

Alberto Giacometti bu figürlere 2. Dünya Savaşı sonrasında başlamıştır. Bunlar tek başına boşlukta süzülüyormuş etkisi uyandıran, olabildiğince incelmış insan figürleridir. Heykelleri ile bir yandan savaşın vahşetini duyuran, öte yandan insanın kırılğan, yalnız ve geçici varoluşunu yansıtan Giacometti, Jean- Paul Sartre'a göre, "üstün bir varoluşçu sanatçı idi". Bu noktada yine Sartre için sanatçının figürleri erkek ya da kadın olsun boylarını poslarını göstermek istemesine genişliklerden ziyade yükseklikleriyle uzanırlar bize. Fakat Giacometti amaçlı bir şekilde uzatır onları. Bir anda ve bütün olarak görmek zorunda olduğumuz bu heykelleri asla uzun uzadıya gözlemleyip inceleyemeyeceğimizi anlamak zorundayız. Genellikle Giacometti onları belli bir uzaklıktan ve bir an içerisinde görülebilecek şekilde yapmaktaydı.

²⁰⁹ Bedrettin Cömert, a.g.m, Milliyet Sanat, s. 20.

Türkiye'nin Artist Dergisinin şubat- mart 2009 sayısında İlayda Özbey'in "Giacometti Ne Gördü?" başlığıyla kaleme aldığı makale direk bu konuyu içerir. Özbey şunları söylemektedir:

"1945 sonrası, kaçınılmaz sürecinin başlangıcı bu dönemde, hayatındaki görüntülerin bir anda değişiminden bahseder. Giacometti önceleri anlamlandıramadığı küçülme eyleminin neredeyse o anki görüntüsünü (büyüklüğünü) gördüğü gibi verme çabası içerisinde olduğunu belirtiyor. Yakın ve uzak gördüklerimizi zihnimizde kendi boyutuna getirmemiz bizi o andan o görüntüden uzaklaştırıyor ve temsil – ortaya çıkan çizim- zihnimizde yarattığımız görüntüyle tekrar biçim oluyor. Giacometti'nin benzetme arzusunun, bu süreç düşünüldüğünde 1945'ten önce onu değişik yollara sürüklemesine, sonrasında vücut bulan görünüşüne rağmen, yine bir mutsuzlukla karşı karşıya kalmasına neden oluyor. Şeyleri gördüğü gibi aktarabilmenin imkansızlığı... 1956'da yaşadığı bir tecrübeydi. Bu imkansızlık düşüncesini oluşturan bir Japon dostunun resmini yapmak için kapandıkları Giacometti'nin ışığında çizim denemelerinin sonucu, yok olmaya yüz tutmuş tuvali ara sıra uzaklaşabildiği temsillerinin küçülme tehlikeleriyle çarpışmıştı yine. Gördüğü gibi kopya etme arzusu bu sefer, neden başaramadığını araştırmaya sürüklemişti onu.

Her kırılmasında, bir yön değiştirmeyi gözlemledi. Hedefi belirli bir yön... Görme ediminin kırılmalar sonucu ya da tetiğiyle oluşan gelişimini, şeyleri keşfetme arzusunu, eserlerinin hiçbirinde yakalayamadığını düşündüğü gerçeklik, ona olan duyarlı yaklaşımın açılımlara yöneltilebileceğini gösterebilir."²¹⁰

Anlaşılabacağı gibi sanatçı sürekli bir deney halindeydi. Kafasını kurcalayan sorunların kışkırtıcılığı çalışmalarını körükleyen en önemli etkenlerdendi. Fakat yukarıdaki alıntıda adı geçen Japon felsefe hocası Yanaihara'nın portresinin yapım süreci oldukça zahmetli olmuştu.

²¹⁰ İlayda Özbey, Giacometti Ne Gördü, Artist Modern , s. 93, s. 56- 57, s. 97.



Resim 39 Alberto Giacometti, "Isaku Yanaihara", Aralık 1961 öncesi, (1960 yılında tasarlanan), Bronz döküm, 43cm, (http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4741154), (09.04.2012).

Birçok deneysel resim ve heykelle beraber portreyi yapmak Giacometti'nin beş yılını almıştı. Bu dönemde Giacometti uluslar arası bir üne sahipti ve buna rağmen Yanaihara'nın portresinin yapım süreci sancılı, evhamlı ve huzursuz geçti. Giacometti her gün portreyi yeni baştan başlıyordu. Sürekli farklı derinliklere inmeye çalışıyordu. Cansen Ercan (1958...)²¹¹ konuyla ilgili şöyle devam etmektedir:

"Profesör Japonya'ya portresiz döndü. Bu yumuşak ama ciddi yüz Giacometti'nin dehasını kamçulamış olmalı. Kalan resimlerindeki yoğunluk, hayranlık verici. Neredeyse siyah denilebilecek gri bir fon üzerinde neredeyse beyaz denilebilecek birkaç gri çizgi. Ve yine bahsettiğim dirim birikimi. Bu yüze, başka bir şey, fazladan bir nebze olsun hayat sığdırmak mümkün değil. Bu yüzler hayatın, cansız maddeyi andırdığı o son noktalar. Emilmiş yüzler bunlar."²¹²

Profesör Yanaihara, Albert Camus'un "Yabancı" isimli eserini Japonca'ya çevirmiştir. Fransız varoluşçuluğunu yerinde araştırmak için Fransa'ya gittiğinde zaten felsefe ile ilgili olan Giacometti kendisini atölyesine davet eder. Sohbet ettikleri bir sırada Giacometti onun portresini yapmak istediğini söyler. Yanaihara'nın yüzünün özellikleri gibi olan uzun süre sabit kalabilen bedeni ve

²¹¹ Romantik ve figüratif çalışmalarıyla bilinen Türk ressamı.

²¹² N.Cansen Ercan, a.g.e, s. 46.

bakışları onu iyi bir model yapıyordu. Yukarıda da belirttiğimiz gibi profesörün portresinin yapımı beş yıl sürdü. Yanaihara bu süreçte, daha sonra Japonya’da yayımlayacağı günlüğü tutmuş Giacometti ise kendi günlüğüne şunları yazmıştı: *“Tam birazcık ilerlediğimi düşünüyorum. Sadece birazcık, Yanaihara ile çalışmaya başlayınca kadar... ve her şey kötünden betere doğru gidiyor.”*²¹³

Giacometti Yanaihara’nın sabrı karşısında daha da motive oluyordu. Kendisi gerçekliğin kopyasını yapmanın olanaksızlığının farkındaydı. İstedikine hiçbir zaman ulaşamayacağını bilmenin verdiği başarısızlığın, bizatihi gerçeklik olduğu bilinciyle çalışıyordu. Sanatçının bıkip usanmadan elde etmeye çalıştığı şey kişisel bakışının gerçekliğini ve bütünüyle algısını değiştirmekti.



Resim 40 Japon felsefe profesörü Isaku Yanaihara ve Alberto Giacometti., 1960, (Fotoğraf James Lord), (<http://www.kultur-online.net/?q=node/15415>), (09.04.2012).

Profesör Yanaihara daha sonra kendisi ile yapılacak bir söyleşide sanatçı ile olan çalışma seansları hakkında bilgi vermiştir. Fakat yaptığımız araştırmalarda Giacometti’nin, özellikle resimlerinde kullandığı yoğun konstrüksiyon yani iç yapı arayışının nedenlerine ikisinin ilişkisinde rastlarız. Sanatçı konu ile ilgili şunları söylemektedir: *“Bugün yüzünüzün yapısını, önce gördüğümde daha iyi görebiliyorum. Evet, doğru! İnsan iç mimarisini yakalayamadıkça şeylerin resmini yapamaz.”*

²¹³ N.Cansen Ercan, a. g. e. , s. 58.

Yapı sözcüğü yerine mimari sözcüğünü kullandı ve ekledi: “Bir kez uzun zaman önce çok eski bir Çinli ressamın yaptığı koyun resmini kopya ettim. İlk bakışta, koyun bana çok hafif olarak resmedilmiş geliyordu, ama kopya ettikten sonra, olağanüstü sağlam mimarisi beni şaşırtmıştı.”²¹⁴

Giacometti Yanaihara'nın portrelerinde anlık izlenimden çok modelin yapısının karmaşık doğasını keşfetmeye çalışıyordu. İşte bunun için sanatçının portreleri sayısız çizgilerden oluşan bir arayışı içerirler.



Resim 41 Alberto Giacometti'nin Atölyesinde İsuki Yanagihara büstü.
<http://www.artactuel.com/musee-exposition/fondation-alberto-et-annette-giacometti-703.html>,
(09.04.2012).

Sanatçının resimlerine konu olan bir diğer ünlü yazar ise Jean Genet'tir. Jean Genet kimsesizler yurduna bırakılmış, yaşamı hapisaneler, ıslahevleri ve sokaklar da geçmiş; hırsızlıktan, fahişeliğe kadar birçok deneyimi yaşamış bir şair ve oyun yazarıydı.

²¹⁴ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 296.

Dönemin diğer ünlü sanatçıları Andre Gide, (1869-1951)²¹⁵ Jean Cocteau (1889-1963)²¹⁶ ve Jean- Paul Sartre'ın cumhurbaşkanına verdikleri dilekçe sonucu özgürlüğüne kavuşmuştu. Hapisten çıktıktan sonra bir daha asla yer altı dünyasına dönmez. Fakat toplumsal olaylara karşı ezilenlerin yanında hep muhalifliğini korur.

Ölümünden kısa bir süre önce Alberto Giacometti'nin atölyesine yaptığı ziyaret sonucu yayınlayacağı "Giacometti'nin Atölyesi" isimli röportaj kitabı son kitabı olacaktır. Bu eserde sanatçının yaratımındaki gizi bizzat onunla çalışarak aralamıştır. Genet kitabının bir yerinde yaşadıklarını şöyle ifade eder:

"(Yüzüme büyülenmiş gibi bakarak): "Ne kadar güzelsiniz!- İçeride işleyen bakışını bir an olsun üzerimden kaçırmaksızın tuvale iki üç fırça vuruyor. Sonra, sanki kendi kendine konuşuyormuş gibi, mırıldanarak: "Ne kadar güzelsiniz" Ardından, büyüsüne daha da kapıldığı bir saptama ekliyor: yani herkes ne kadar güzel, ne daha az, ne de daha çok"²¹⁷

Jean Genet'in sanatçı ile olan bu serüvenine ve izlenimlerine tekrar döneceğiz fakat Giacometti'nin Andre Parinaud (1924-2006)²¹⁸ ile yaptığı röportaja baktığımızda bu varlıkların güzelliği konusunda ulaştığı o aşkın görüşe yeniden rastlarız. Üstelik bu görüşler tam da "sizce güzel ne, Giacometti?" "Sorusu üzerine belirtilir. Sanatçı verdiği cevapta; insanların çoğunun sanat yapıtlarının güzelliğini gerçekliğin güzelliğine tercih ettiğinden yakınıyor ve ekler:

"Eskiden, Louvre Müzesi'ne giderdim, oradaki tablolar ve yontular bende yücelik izlenimi uyandırır... Hatta bu yapıtları gerçeklik olarak düşündüğüm şeyi bana daha çok verdikleri ölçüde daha çok severdim. Onları güzel bulurdum. Hatta gerçekliğin kendisinden bile daha güzel. Bugün Louvre gittiğimde, sanat yapıtlarına bakan insanlara bakmaktan kendimi alamıyorum. Bugün, benim için

²¹⁵ 19.y.y. Fransız Edebiyatının en önemli hümanist ve ahlakçı yazarlarından. Düşüncelerindeki bütünlük ve soyluluk üslubundaki arılık ve uyumla Fransız edebiyatının saygın isimlerindedir.

²¹⁶ Fransız şair, piyes, roman ve şarkı sözü yazarı. Marjinal yaşantısıyla dikkat çekmiş, yoğun sanatsal ve fikri altyapıları olan filmleriyle de döneminin modern sanat yaşamına büyük katkılarda bulunmuştur.

²¹⁷ Jean Genet, Giacometti'nin Atölyesi, s. 68.

²¹⁸ Fransız gazeteci, köşe yazarı ve yazar.

yücelik, yapıtların kendilerinden çok, onlara bakan yüzlerde... Öyle ki, son kez Louvre'a gittiğimde, kaçtım, resmen, kaçtım oradan. Bütün o yapıtlar, gözüme o kadar zavallı görünüyordu ki – zavallı bir çaba, iğreti, yüzyıllar boyunca, her yönde elden geldiğince, el yordamıyla gerçekleştirilmiş, buna karşın son derece üstünkörü, ilkel, nahif, o harika sonsuzluğu kavramaktan yoksun bir yaklaşım-oradaki canlı insanlara umutsuz gözlerle bakıyordum. Yaşamı hiç kimsenin bütünüyle kavrayıp yakalayamayacağını anlıyordum... Bu yolda yapılan girişimler trajik ve gülünçtü."²¹⁹

Giacometti görüldüğü gibi ulaştığı görü itibarıyla bir nevi varlığı, varoluşun gizemlerini ve bundan çıkarabileceğini umduğu yeni, hiç deneyimlenmemiş bir duyumun peşindeydi. Sanatçı daha sonra belirteceği üzere aslında etrafındaki nesnelere karşısında çokda etkin bir konumda değildir, edilgindir. Sadece gerçekliği kopya ederek şeylerin özünü anlama gayretindedir. Tabii ki her çalışma seansında kendisine daha uzak gelen, Giacometti'nin takıntılı oran sorunları da işin cilvesi olarak hep onunladır. Sanatçı çevresindeki her şeyin, bir sandalyenin bacağına bile kendisini aştığını belirtmiştir. Hatta tekrardan Jean Genet ile olan ilişkisinden daha fazla kopmadan tekrardan ikisine dönecek olursak yazarın bu konu ile ilgili şöyle bir tesbiti kitabında belirttiğini görürüz: "*Giacometti'nin bir kere, tek bir kere olsun, bir insan ya da nesneye küçümseyici bir bakış fırlattığını sanmıyorum. Herkes en değerli yalnızlığı içinde görünüyor olmalı ona.*"²²⁰

Giacometti'nin ise Genet için günlüğüne düştüğü notlar, sanatçının nelerin özüne inmeye çalıştığı konusunda kesin veriler vermektedirler:

"Çok yüzlü bir billur, keskin sert, gergin, top gibi, ama özellikle, inatla ve sertlikle ileriye uzanmış bir baş; dudaklarının ucunda çizgiler var; bu çizgiler acıyla, düş kırıklığını yansıtan hüznle (pişmanlıkla) karışmış; yaşam dipsiz bir kuyudan başka bir şey değil sanki, yaşam hakkındaki düşüncesini –ya da duygusunu-, yaşam hakkında kurduğu düşü, olaylar yalanlamış, yaşamın kendisine olan inancını yitirmiş; bu çizgiler bir acıyı içten gelen bir acıyı sergiliyor gibi, ama varlıkların ve olayların yol açmış olabileceği bir acıyı değil, ya da acıdan çok,

²¹⁹ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a.g. e. , s. 313- 314.

²²⁰ Jean Genet, a. g. e. , s. 60.

*dipsiz bir kuyudan başka bir şey olmayan yaşamı ya da evreni düş kırıklığı içinde kabullenışı sergiliyor ve aynı zamanda bunu, varlıklara karşı yumuşaklıkla ve incelikle yaptığı gibi, varlıklara ve şeylere karşı beslenebilecek olabildiğince derin bir anlayışla yapıyor.*²²¹

Buradan anlaşılacağı gibi sanatçı, Jean Genet'in yüzüne sinen acıyı, yazarın çelişik ve trajik yazgısını portresinde yakalamış ve duyumsamıştır. İşte Giacometti'nin ulaşmaya çalıştığı ve bir soğanın kabuklarına benzettiği katmanlar bunlardı.



Resim 42 Alberto Giacometti, "Jean Genet", 1954 veya 1955, Tuval üzerine yağlıboya, 79x68.6 cm, Tate Galeri, Londra, (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/giacometti-jean-genet-t04905>), (09.04.2012).

²²¹ Alberto Giacometti, Mary Lisa Palmer ve François Chausse, a. g. e, s. 240.

Sanatçı daha sonraları bir sohbette Genet'in poz vermeyi tamamen edilgin bir iş olarak algıladığını ve bu yüzden poz verneyi bıraktığını belirtecekti. Çünkü Genet kendisinin bir nesneye dönüştüğünü düşünmüştü. Halbuki Giacometti'ye poz veren diğer tanınmış isimlerde özellikle Yanaihara ve James Lord'da (1922-2009)²²² etkin olarak bir işbirliği ve çalışmaya katılma hali görülür.

Giacometti'ye poz veren diğer bir ünlü isim Amerikalı gazeteci ve yazar James Lord'dur. Ünlü gazeteci sanatçıyla çalışan diğer tanınmış isimler gibi konuyu kaleme alacaktı.

Kendisi Giacometti ile ilgili izlenimlerinde sanatçının sık sık her zaman gördüğü sıradan bir mekanı, bir ağacı, bir sokağı veya bir yüzü sanki ilk defa görüyormuş gibi davrandığını söylemekte. Fakat James Lord'un kitabını dilimize kazandıran Erkut Sezgin eserin ön sözündeki yorumu konuyu açıklar niteliktedir. *"Giacometti'nin insan suretinde bir bozgunu enkazı çağrıştıran figürlerinin her şeye karşın insanda bir özgürlük, hayatiyet duygusu uyandırması, sanki "dünyada öl ki, ruhun kazansın" diyen eski sözün gizli anlamını açılar gibidir."*²²³

Bu ifadelerden de doğrulanacağı gibi sanatçının yine; insan varoluşunun özüne nüfuz ederek, türümüzün kırılğan doğasını, saydamlığını ve yaşamla ölümün içiçeliğini, model olarak çalıştığı kişinin baskın psişik yapısını temel alarak anlamaya çalıştığını görüyoruz. Giacometti sürekli modelinin adeta özüne temas etmek ister gibi, kullandığı plastik dil ile ve samimiyetle sadece durumu anlamaya çalışmaktadır. Çünkü daha önceden de belirttiğimiz gibi ünlü heykeltıraş, savaş sonrası bu çalışmalara başlamıştır. Savaşın acımasız ve vahşi doğasını çok yakından deneyimlemiştir. Yani ölüm bilincinin yerleşmesi, ölümün bu kadar kolay olabilmesi karşısında varoluşun kendisinden, değerlerden, insana bu kadar yatırımdan ne anlamamız gerektiğine dair samimi bir merak içindedir. Bu yüzden sadece şeyleri kopya etme tutumunu sergiler. Zamanla çalıştıkça ve daha da derinleştikçe modellerine yaptığı istemsiz iltifatların altında da bu yatmaktadır. Çünkü modellerin titreşen yapıları, mekanla olan bütünlükleri ve ifadeleri her an

²²² Amerikalı yazar. Alberto Giacometti ve Pablo Picasso'nun biyografilerini yazmıştır.

²²³ James Lord, Bir Giacometti Portresi, s.10.

gerçekleşen bir mucize gibidir. Sanatçı için karşısına oturan varlığın bir titreşim ve beliriş olduğunu söylemek bu durumda hiçte aşırı bir yorum olmuş olmuyor. Çünkü sanatçı bu etkenlerden ötürü yukarıda da ifade ettiğimiz gibi daha önceden de görmüş olduğu şeyleri sanki ilk defa görüyormuş gibi hayretle algılar. İşte Giacometti'nin yaşadığı imkansızlıklardan birisi de budur. Sayın Sezgin'nin önsözünde örneklediği “dünyada öl ki ruhun kazansın” sözü arzulara ve geçici zevklere öl ki yaşamın anlamlı, onurlu ve özgür bir nitelik alsın demektir. Bundan dolayı sanatçının insana ve varoluşa bakışı potansiyaya yöneliktir. Giacometti'nin soymaya çalıştığı kabuklardan birisi de budur. Sanatçı insanın özündeki yani görünenin ardındaki büyülü gerçekliği aramaktadır.

Tekrardan James Lord'un portresine dönmeden önce ünlü varoluşçu psikolog ve yazar Rollo May'in (1909-1994)²²⁴ “Yaratma Cesareti” isimli meşhur eseri konuya başka türlü, biraz daha analitik ama çok çarpıcı yaklaşır, şöyleki;

“Hangi alanda olursak olalım, yeni dünyanın yapısını biçimlendirmeye yardım ediyor olmanın gerçekliğinde derin bir coşku buluruz. Bu yaratıcı cesarettir, yaratılarımız ne kadar küçük ya da kazaen olsa da. O zaman Joyce'la (1882-1941)²²⁵ birlikte “Hoş geldin, Ey Yaşam!” diyebiliriz. Milyonuncu kez ruhumuzun örsünde soyumuzun yaratılmamış vicdanını dövmeye gidiyoruz.”²²⁶

²²⁴ A. B. D' li varoluşçu psikolog. Varoluşçu felsefenin yanı sıra hümanist psikolojinin de önemli isimlerinden birisi olarak bilinir.

²²⁵ İrlanda'lı yazar. Getirdiği anlatım yenilikleriyle 20.yüzyıl edebiyatını derinden etkilemiştir.

²²⁶ Rollo May, Yaratma Cesareti, s, 60.



Resim 43 Alberto Giacometti, "James Lord'un Portresi", 1964, Tuval Üzerine Yağlıboya, Tate Galeri, Londra, (<http://www.thomasgibsonfineart.com/exhibitions-fairs/past-exhibitions>), (09.04.2012).

Rollo May'in bu son derece coşkun ve şiirsel ifadeleri Giacometti'nin çalışma disiplini ve yaşama olan tutkusuyla tamamiyle örtüşür niteliktedir. Öyle ki elimizdeki kayıtlarda sanatçının ölmeden önce hastanede, sürekli yapılacak günlük işler ile ilgili notlar tuttuğunu görüyoruz. Yaşama olan bağlılığı ve aktifliği onu atölyesine kapanmış inzivai, bohem sanatçı modeline sokmamıştır.

James Lord, sanatçının; çalışırken kendisine ve etrafındaki her şeye sürekli baktığını söylemektedir. Bunun sebebinin çizdiği figürün mekan ile olan bütünsel ilişkisini yansıtmak fikrinden kaynaklanmaktadır. Giacometti'nin mekan ile olan ilişkisine uzun uzadıya değineceğiz. Fakat çok ilginç ve açıklayıcı bir durum daha var. Sanatçı tablonun kendisinin de etrafı ile olan ilişkisini anlamak ve bu ilişki içerisinde nasıl görüldüğünü de kavramak istemektedir. Bu kavrayıştan sonra resmi sahibine teslim etmektedir.

James Lord'un sanatçı hakkındaki gözlemleri Giacometti'nin görme ile ilgili problematiklerini yansıtır niteliktedir:

“Bütün dikkatinin ve çalışmasının yoğunlaşma merkezinin kafa üzerinde olduğu artık o zamana kadar açıkça belli olmuştu. Gerçekten, diğer kısımlar üzerinde çalıştığı zaman bunu kafanın bütün tuvale göre yerini ayarlamak için yapıyordu, sonuç olarak toplam figürü tamamlamak için değil. Kafayı tekrar tekrar resmetti. Gözlerinin önündeki imge, bir kamera objektifinden bakılan görüntünün netliği nasıl gelip giderse öyle gelip gidiyor olmalıydı.”²²⁷

Giacometti'nin kafa yapabilme ile ilgili “yaşamım boyunca doğru dürüst bir kafa yapamadım” sözü bilinir. Konu ile ilgili detayları Lord'un portresinin yapım aşamalarında sohbet esnasında öğreniyoruz. Portrenin yapımının beşinci oturumunda Giacometti modelle sanatçının arasındaki mesafenin bir önemi olmadığını söyler. Bir kafa resmi yapmanın olanaksızlığını belirtir. Fakat konu üzerinde fazla durmaz. Yalnızca kafa yapmanın el yapmaktan bile daha kolay olduğunu düşünmektedir.

Rodin'nin yaptığı elleri ise olağanüstü bulmaktadır. Fakat model James Lord Giacometti ile olan deneyiminden şu sonuçlara varmıştır:

“Kendisine karşı bu sürekli kuşku, ne numaradan bir davranış, ne de kendisine güvenini pekiştirme ihtiyacının bir çağrısıdır, sadece yaptıklarının en son hedefi olan nitelik üzerinde kendiliğinden taşan derin belirsizlik duygularıdır. Devam etmek, umudu sürdürmek, gözünün önünde ideal olarak canlandırdığını gerçekten yaratmada bir şansı olduğuna inanmak için, toplam mesleki etkinliğini her gün yeni baştan sanki ilk çizikten başlar gibi başlatmak zorunluluğunu duymaya mecburdur. Geçmişte yapılmış olana yaslanmayı veya kendisin dünyayı nasıl yorumlamış olduğuna dayanarak ona bakmayı bile reddeder. Sık sık, nesnel bir gerçekliğe karşılık olarak olan öznel deneyimini hangi heykel ya da resim üzerinde çalışıyorsa ilk kez o eserin ifade edecek olduğunu hissetmesinin nedeni budur.”²²⁸

²²⁷ James Lord, a. g. e. , s, 35.

²²⁸ James Lord, a. g. e. , s. 37- 38.

Bu yüzden sanatçı konuşmalarında sık sık gönderme yaptığı sanat tarihinin ustalarının sorunlarını da söylemlerine taşır. Özellikle Paul Cezanne (1839-1906)²²⁹ üzerinde durmaktadır. Giacometti’yi düşününce bu çok normal bir etkileşim çünkü o da Cezanne gibi; hayatını görsel sorunların çözümüne adanarak, ve bu sorunlarla saptantılı bir şekilde uğraşarak geçirmiştir. Cezanne’nın da kendisi gibi doğayı kopya ederek çalıştığını ve bunun olanaksızlığını keşfettiğini söylemektedir. Fakat Giacometti’ye göre bu olanaksızda olsa denenmelidir. İnsan doğa karşısında duyumsadığını aktarmaya çalışmalıdır. Sanatçı bunu yapmaya değer tek şey olarak görmektedir. James Lord ile yaptığı söyleşilerde sanat tarihi içinde üzerinde durduğu ressamlarla ilgili saptamaları da çok cesurcadır. Giacometti’ye göre İngres bir portre yapabilmeyi başarabilmiştir. Fakat ondan sonra fotoğraf makinesi çıktığından bu tür bir yaklaşıma gerek kalmamıştır. Sanatçı Pablo Picasso’nun hiçbir dönemini beğenmemekle beraber yapmış olduğu Dora Maar portrelerini ise Vincent Van Gogh’un (1853-1890)²³⁰ karikatürleri olarak görmektedir. Fakat Cezanne’nın yaptığı portreler kendisi için bir istisnayı oluşturur. Kendisinin James Lord ile olan konu ile ilgili diyalogu şöyle devam etmektedir:

“Fakat onları hiçbir zaman bitirmedi, diye belirtti. “Vo’lard yüz kez poz verdikten sonra, Cezanne ancak gömlek önünün çok fena olmadığını söyleyebildi, haklıydı da çünkü resmin en iyi kısmı orasıdır. Cezanne hiçbir şeyi gerçekte hiçbir zaman bitirmedi. İlerleyebildiği kadar ilerledi, sonra bıraktı. Müthiş olan da budur. İnsan resim üzerinde ne kadar çalışırsa, bitirmesi o kadar olanaksızlaşır.”²³¹

Giacometti başka bir gün, çalışma seansı sırasında James Lord’da meseleyi yine çok olarak anlatmaya başlar. “Yapmaya çalıştığım şey, tuval ve kil üzerinde gördüğümün benzerini yapmaktan ibaret”.²³²

²²⁹ Fransız Post- Empresyonist ressam ve gezgin. Modern sanatın gelişmesine yaptığı katkılar nedeniyle çoğu zaman modern sanatın babası olarak anılır. Empresyonizm ile kübizm arasında köprü olmuştur.

²³⁰ Hollanda’lı post- empresyonist ressam. Bazı resim ve eskizleri, dünyanın en tanınmış ve en pahalı eserleri arasında yer alır.

²³¹ James Lord, a.g. e, s. 21.

²³² James Lord, a. g. e, s. 93.

James Lord'un bunun öznel bir algı olduğunu geneli içermediğini söylemesi üzerine şunları ekler:

*“İnsanların, büyük ölçüde şeyleri başkalarının görmüş olduğu terimlerle gördüğü doğru”. dedi “sorun, sadece bir kimsenin görüşünün özgünlüğü sorunu, bu da örneğin, bir Pissaro görmek yerine bir manzarayı görmek, ama gerçekten görmek anlamına gelir. Görüldüğü kadar kolay olmayan bir şeydir o da”.*²³³

Bu hususa yine Rollo May üzerinden devam edersek yazar sanatçıların yaşadığı yaratıcı edimi -karşılaşma anları- sonrası gerçekleştirdiklerini öne sürmektedir. Yani yaratıcılığın, “karşılaşma” merkez alınırsa anlaşılabilirliğini savunmaktadır. Yazar bir gün Amerikalı mistik ressam Mark Tobey'in (1890-1976)²³⁴ atölyesini ziyaret ettiğinde; sanatçının resimlerinde göremediği ve etrafa yayılmış samanyolu ve astronomi kitapları görmüştü. Bu durum kendisine Mark Tobey'in -karşılaşma anları- ve etkilenimleri üzerine önemli bir ipucu vermişti. May sanatçının karşılaşmasının asla edilgin algılanmamasını söyler. Alıcılığın sanatçının kendisini varlığın söyleyeceklerine karşı açık ve canlı tutuşu olduğunu söylemektedir. Bu eylem yüksek derecede bir dikkati gerektirir. Bu noktadan hareket ettiğimizde portreleri çalışırken Giacometti'nin finali neden sinir sisteminin kaldırmakta zorlandığını ve bu yüzden hep ertelemeler yaşadığını daha iyi anlıyoruz. Rollo May bu konuyu hobilerden, kendi işini kendin gör akımlarından, ya da pazar günü ressamlığından ayırır. Bu mesele ünlü psikoloğa göre normal kişilerin en yüksek derecedeki kendilerini gerçekleştirme edimidir. Ayrıca sanatçılarla da sınırlandırılmamalıdır. Bir annenin çocuğu ile olan ilişkisinden, mühendisliğe, bilim adamlarının ve düşünürlerin emeğine kadar hayatın birçok alanında doğma ve yaşama özelliğine sahiptir.

Alberto Giacometti James Lord'un portresini; gazetecinin ertelenen yolculukları, modellik serüvenine etkin ve samimi katılımı, bir süre neredeyse Giacometti ve yakınlarıyla beraber yaşaması ve tabii ki seanslarca çalışma mesaisi sonucunda tamamlar. James Lord bu birlikteliğin finalini şöyle ifade edecektir:

²³³ James Lord, a. g. e, s. 93.

²³⁴ Koyu renk üzerine beyazla yaptığı ritmik, soyut, kaligrafik imgelerle tanınan İsviçre'li ressam.

“Resim her ne kadar belki yarım saat önceki kadar yoğun ve tam olgunlaşmış değilse de hem resim hem de portre olarak bana en iyi durumda görünüyordu. Yücelik duygusu hissettim. Ertesi gün sonuncu poz verişim olacaktı. Resmin kısa süre içerisinde iyiye veya kötüye kökten bir değişim gösterebileceğini bilmekle beraber bu durum hayli umut verici geldi. Bilinen herhangi bir alışıldık anlamda resmi bitirmesini hiçbir zaman beklememiştim. Beni ilgilendiren sadece, onun kendi terimlerine göre Cezanne’ın da diyebileceğimiz gibi sayısız değişimler arasında mümkün olan gerçeğe en yakın gerçekleşmeyi temsil eden durumda resmi bırakması veya terk etmesiydi.”²³⁵

James Lord sanatçının verdiği savaşı eser bittikten sonra gittikleri kahvedeki diyaloglarla şöyle yansıtır:

Resim düz insanın tuval üzerinde rölyef gibi görünmesi yeterli değil, dedi.

-Fakat gerçekten rölyef olması imkansız “ diye itiraz ettim.

- Hayır yine de olmalı”

*Böylece bir kez daha Giacometti’nin yapmaya çalıştığı şeyin tam olanaksızlığıyla karşı karşıyaydık”.*²³⁶

James Lord elde edilebilecek her hal ve durumda sadece bir benzerlik, bir yanılısama elde edilebileceğini Giacometti’nin de bildiğini ifade ediyordu. Fakat sanatçının konusu bu değildi. Hatta bir keresinde koleksiyonerlerin, yapıtlardaki ufak tefek benzerliklerin cazibesıyla eser alan modern sanat meraklıları olduklarını söylemişti. Giacometti model aldığı nesnenin gerçekliğini anlamaya çalışıyordu. Fakat mesele, imkansızlığına rağmen yine de olanak tanıyordu. İşte Giacometti’yi sürükleyen paradoksta buradaydı. Yani imkansızlığına rağmen mutlğun alanına biraz olsun girebilme ümidi. Fakat James Lord’un bunu kavraması sanatçıyla bu süreci yaşaması neticesinde gerçekleşebilmişti. Anlaşılacağı gibi Giacometti için alışılmış anlamda bir yapıtı sonlandırmak çok zordu. James Lord bu konunun heykellerinden çok resimlerinde daha belirgin olduğunu gözlemlemiştir.

²³⁵ James Lord, a. g. e, s. 94.

²³⁶ James Lord, a. g. e, s. 95.

Bu bölüme kadar Alberto Giacometti'nin özellikle beraber çalıştığı ünlü isimler ile gerçekleştirdiği çalışmalar üzerinden eserlerini anlamaya ve anlamlandırmaya çalıştık. Son olarak heykeltıraşın kadim dostu ve yaşamında önemli bir yer tutan Jean- Paul Sartre ile olan çalışmasından izleri ve yorumları aktaracağız.

Sartre, Giacometti'yi çok iyi tanıyordu. Sanatçının ününde emeği vardı. Kendisi sanatçıya poz verdiğinde Giacometti on beş yıldır sergi açmamıştı. Ve şimdiye kadar çokça üzerinde durduğumuz acziyetini Sartre'a da yakınıyordu: *“Ah! Keşke şöyle doğru dürüst bir heykel yapmayı becersem, binlerce yapabilirdim.”*²³⁷ Sartre'a göre Giacometti beceremediği sürece heykel çıkmayacaktı. Böylece atölyesindeki sürekli yapma ve bozma hali sürmekteydi. Hatta zaman zaman Sartre'ın deyimiyle bu “katliam”dan arkadaşları bir baş, bir delikanlı ya da genç kız heykelleri kurtarmayı zor bela başarıyorlardı. Sartre'a göre Giacometti'deki en önemli ve dikkat edilmesi gereken nokta, mutlak olanın peşinde koşarken gösterdiği korkunç azim ve çabadır. Bu yüzden Giacometti, biçim vermeye çok elverişli ve gerektiğinde çabucak parçalanabilen alçıyı kullanır.

Jean- Paul Sartre'ın, Alberto Giacometti ile olan portre mesaisine geldiğimizde önceki bölümlerde de bahsettiğimiz deneyimlerin ve duyumların, filozofa özgü felsefi derinlikte bir tekrarına şahit oluruz. Ünlü filozof deneyimlerini şöyle aktarmaktadır:

*“Bir gün, tam da benim portremi çizeceğine söz verdiği anda, sanki ilk kez görüyormuş gibi aniden şaşırılmış ve ‘kadere bak’ demişti, ‘ne güçlü çizgiler!’ Ben ise ondan çok daha fazla şaşırılmışım, zira hatlarımın zayıf ve sıradan olduğunu düşünüyorum. Dediğine göre, hatlarımdaki her bir çizgiyi merkeze doğru giden birer güç olarak görmesiymiş bunun nedeni. Bir sızal gibi, insan yüzü sürekli değişir. Dönün etrafında: Herhangi bir çevre çizgisi bulamazsınız, sadece dolu bir şeydir o. Çizgi, imkanın başlangıcı ve ‘olan’ dan ‘olmayan’ a bir geçiştir. Ama Giacometti'ye göre, gerçek saf bir olumlamadır. Olan şey vardır ve sonra aniden yok olur; ama varlıktan yokluğa akla uygun bir geçişte yoktur.”*²³⁸

²³⁷ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s. 89.

²³⁸ Jean- Paul Sartre, a.g. e, s. 75.

Sartre, Giacometti'nin çizgi ile olan ilişkisini varlıkla kurduğu içten bağ ile tanımlar. Sartre'a göre sanatçı içe doğru bir yorum anlayışla figürün tam merkezine izleyiciyi çeker. Çizgisel yorum, modelleri varlık – yokluk arası bir titreşime dönüştürür. Sanki o an belirmiş, ya da biraz sonra yok olacak gibidirler.



Resim 44 Alberto Giacometti, "Jean Paul Sarte Portresi", 1946, Kağıt üzerine kalem, 29.2x22.3 cm, (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington), (<http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/4374041597>), (09.04.2012).

Sartre'a göre, Giacometti ne olursa olsun gördüğünü nasıl görüyorsa öyle çizmek istemektedir. Figürlerin tuvallerdeki boşluğun ortasında süreklilik ve süreksizlik arasında durmaksızın kararsızlık içinde değişmesini ister. Bu durum onların yukarıda da bahsettiğimiz varlıkla – yokluk arası titreşim tanımını destekler. Bir de Sartre'ın çok özgün bir tespitini belirtmekte yarar vardır. Sanatçının özellikle portrelerinde ve büstlerinde olan benzerlik belirişleri modellerin öznelliğini

vurgulamak istercesine sürekli değişime açık bir duruş sergilerler. Bireyleşme kuralına sınımsıkı uyan bu tavır, sanatçının, sadece en yalın düzeyde işini yaparak ne kadar derinleşebildiğini gösterir.



Resim 45 Alberto Giacometti, Jean-Paul Sartre Desen, 1946.
<http://www.actingoutpolitics.com/alberto-giacometti%E2%80%99s-sartre-1946-> , (09. 04.2012).

Sartre'ın bu konuyu destekleyen diğer bir ifadesi de şöyledir:

“Diego'ya sırtımı dönüyorum ve sırasıyla, bir uyuduğunu, bir uyandığını; gökyüzüne, bana baktığını görüyorum. Her şey gerçek her şey açık seçik; ama başını yiyip, bakış açımı değiştirdiğimde bu gerçek kayboluyor. Ve diğer bir gerçek onun yerini alıyor. Büyük bir mücadeleden sonra, belli bir figüre ulaşmak

*istediğimde tek çarem mümkün olduğunca çabuk terk etmek onu. Buna rağmen, düşüncem parçalı ve olasılıklar içinde.*²³⁹

İşte bu “parçalı ve olasılıklar içerisinde” ifadesi biraz önce saptadığımız bireyin sabitlenemeyen sürekli ama farklı olasılıklarda olmakta olan doğal tarafını yeniden tamamlamaktadır. Sartre, Alberto Giacometti’nin, başından beri anlata geldiğimiz gerçeklik sorunu ile bitmek bilmez uğraşısını anlamlandırmaya çalıştığı “Giacometti’nin Resimleri” isimli denemesini şu şekilde sonlandırmakta:

“Her şeyin farkında olmasına rağmen umutsuz değil Giacometti. Bir gün dış görünüşü benzetme yeteneği olan ressamların yaptıklarına benzer bir portresini yapabilir diye yorumlar. Buna – onun bir hayalet, boş bir yanılsama kendi çevresinde bir tutsak olduğuna – kendimizi önceden hazırlamalıyız. Ve yine o gün, bu sessiz tuvali görmeden önce bir şaşkınlık, şöyle küçük bir korku hissetmeliyiz. Tıpkı geç saatte geri dönerken gecenin karanlığında bize doğru yürüyen bir yabancıdan duyduğumuz korku ve şaşkınlığın aynısı bu. Yani sizin anlayacağınız, Giacometti resimleriyle gerçek bir heyecan yaratığının farkında. Ve sonsuza kadar hep aldatıcı olarak kalacak olan bu imgeler her noktasını gerçek düşlerle dolu olduğunu da biliyor. Bu unutulmazlık numarasını çok kısa bir sürede tam olarak ele geçirebileceğini umuyorum. O başarılı olamazsa, hiç kimse olamaz. Neyse, hiç kimse ezip geçemez, görmezden gelemez Giacometti’yi.”²⁴⁰

Jean- Paul Sartre’ın bu hayli edebi ifadeleri; Giacometti’nin, sanatının doruğunda ve olgunluk döneminin ağırlığını da hissettirmektedir. Sartre’ın dediği gibi sanatçı yaptığı resimlerde olsun, heykellerde olsun bu disiplinlerin temel problematiklerine evrensel bir bakış getirmiştir. Bu yüzden ünlü filozofun aldatıcı dediği imgeler her yerlerine sinmiş bir farkındalığı ve gücü barındırmaktadır. Onun içindir ki Sartre, “o başarılı olmazsa kimse başarılı olamaz” gibi hayli iddialı bir ifadeyi kullanmıştır. Giacometti’nin eserleri insanın hakikatlerini; heykel sanatını, kadim ve özsel bütün değerleriyle beraber anlatmaktadır. Kendisi bu uğurda son derece yoğun ve sadık bir şekilde içtenlikle mesai vermiştir. Jean- Paul Sartre’ın Giacometti’nin görmezden gelinemeyeceği veya ezilip

²³⁹ Jean- Paul Sartre, a. g. e, s. 79- 80.

²⁴⁰ Jean- Paul Sartre, a. g. e, s. 82- 83.

geçilemeyeceğini söylediği durum, sanatçının sergilediği eşsiz duyarlılık ve samimiyette aranmalıdır.

Şimdiye kadar ortaya konulan veriler ışığında İsviçreli sanatçı Alberto Giacometti'nin sanatını değerlendirdiğimizde ulaştığımız sonucu önemli bir varlık - duyum sorunu olarak ortaya koymayı tercih ediyoruz. Çünkü kendisini dünyaca ünlü bir sanatçıya dönüştüren tabii ki işine olan özverisindeki sürekliliktir. Ancak en önemlisi bu süreklilik içerisinde devamlı olarak aciziyetini bildirişidir. Alberto Giacometti'nin sanatının sürrealist dönemden sonra neredeyse tamamen bu aciziyet üzerine kurulduğunu söylemek son derece yerinde olacaktır.

Kendisi İkinci Dünya Savaşı'nın bombardımanların ve ölümün ucuzluğunun karşısında bütün dünyanın yaşamı yeniden yaratabilme umuduyla gayret ettiği bir zamanın sanatçısıydı. İnsan denen varlığın kırılgan doğasını ve saflığını keşfetmiş ve sanatında sürekli bu öze gönderme yapmıştır. Fakat yaptığımız araştırmalarda bu verilerin daha çok Giacometti'nin yaşamışlıklarından gelen bir arka tasarıdan kaynaklanmalarına rağmen, sanatçının direk ağzından çıkmadığını görmekteyiz. Bazı kaynaklardaki yorumların aşırı zorlamalar ve buhranlı ifadeler içerdiğini ise özellikle belirtmeliyiz.

Ancak bu içeriksel yorumların gerçeklik payları tabii ki kişilerin yargı ve duyularına göre farklılık taşımakta özgürdür. Burada altını çizmek istediğimiz Giacometti'nin neyse ki vermiş olduğu röportajlarda konuyu bu edebi yorumların dışında ifade etmesidir. Sanatçının söylediklerine dayanarak meseleyi incelediğimizde durum neredeyse tamamen optik ve ontolojiktir. Gerisi sonradan gelmektedir. Giacometti üstüne basa basa samimiyetini, edilgenliğini ve merakını dile getirmektedir.

Sanatçı, Pierre Dumayet (1923...) ²⁴¹ ile olan röportajında gazetecinin görmüş olduğu kadın portresini neden miniminacık olduğunu sormasına karşın bunun kendisi ile ilgili olmadığını söylemiştir. Hemen arkasından 1937 yılından beri bir başı ve kişileri bütün olarak yapmak istediğini belirtir. Fakat savaş boyunca her

²⁴¹ Fransız gazeteci, yönetmen, senarist ve televizyon programı yapımcısı.

şey başparmağının uzunluğuna indirgenmiş biçimde kalmaktadır. Sonunda Giacometti sorunun nedenini kavrar. Kendi ağzından konuyu şöyle aktarmaktadır:

“İş işten geçtikten sonra anladım. Nedeni şuydu: o kadının yapmak istediğim yontuyla, tamı tamına, onu sokakta, belirli bir uzaklıkta farkettiğim anda belleğime yerleşen çok belirli görüntüyü canlandırmak istiyordum. Dolayısıyla ona, o uzaklıkta bulunduğu andaki büyüklüğünü vermek istiyordum.”²⁴²

Giacometti çok sonraları insanları aslında doğal büyüklükleri içerisinde göremediğimizi keşfeder. Kendisiyle röportaj yapan Pierre Dumayet’in başı ondan bir iki metre uzaktayken yaklaşık on santimetre gözükmekteydi. Sanatçı bunun nedenini, gördüğümüzü zihnimizin yoluyla büyütmemizden kaynaklandığını belirtmektedir. Sanatçı 1945 yılından beri dünyayı fotoğraf makinesinin gördüğü gibi görmekten vazgeçmiştir. Çünkü o zamana dek derinliği farketmemişti. Derinliği farkettikten sonra kendi deyimiyle dünyayı ilk defa görüyormuş gibi olur. O günden sonra insanları gerçekten gördüğü gibi gördüğünün kesinlikle bilincinde olur.

Giacometti’nin eserleri için söylenen büyümlü gerçeklerden birisi de işte bu farkındalıktır. O zamandan sonra Giacometti insanları asla doğal büyüklükleri içerisinde görmez. Pierre Dumayet’e aşağıda yapmış olduğu açıklama ise sanatçının ulaştığı eşsiz manevi ve sanatsal görünümün özetidir:

“Sümer yontularını çok severim. Son gidişimde Louvre’da vitrinlere doğru eğilmiş, bir Sümer başına bakan bir kadın vardı. Birden o baş kabaca yontulmuş bir çakıl taşına dönüştü. Kadın da maddesel olup olmadığını çıkaramadığım harika bir nesneye, mekan içinde kıpırdayan saydam bir devinime dönüştü, canlı bir nesne harikalar harikası. Şimdi, varolan her şeyi – şu tabureyi, ağaçları ne olursa olsun, herhangi bir şeyi – sanat yapıtlarından bile daha güzel buluyorum.”²⁴³

Buna rağmen Giacometti kendini aşan gerçekliğin yüce güzelliği karşısında eser vermeyi bırakmaz. Çünkü şeyleri gerçekleştirme umudu kalmamasına karşın

²⁴²Alberto Giacometti, Haz. Mary Lısa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 320.

²⁴³Alberto Giacometti, Haz. Mary Lısa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 323.

neden başaramadığını anlamak için üretmeye devam etmektedir. Oysa sanatçı karşısındakini basbayağı görmektedir. Peki gördüğünü aktarma olanağı neden yoktur? Giacometti'nin bütün arayışı bunun üzerine olmuştur. Bu yüzden “yaşamım boyunca doğru dürüst bir baş yapmak istedim” sözü hakikatini kazanmaktadır.

Sanatçının ölümünden bir yıl önce David Sylvester ile yaptığı röportaj ise konuyu teknik ve sanat tarihsel açılarıyla daha da derinleştirmektedir.

“Yapmak istediğiniz tek şeyin gördüğünüzü kopya edebilmek. Sizin için önemli olan bir şeyinde benzerlik olduğunu söylediniz. Bu durumda, yontularınızı, resimlerinizi ve desenlerinizi bu amaçla yapıyorsunuz. Oysa yontularınızdaki biçimler genelde, resim ve desenlerinizdeki biçimlerden daha ince...

Evet! Ne var ki, resim yaptığınızda gerçekliğin, görünüşün – bir kişinin belli bir durumdaki, belirli bir çevre içindeki mutlak görünüşünü – izlenimini bütünüyle verebilirsiniz. Ama o kişiyi o çevreden koparıp alamazsınız. Ve örneğin karşıdan baktığınızda, gördüğünüz şeyin ardında olanı düşünemezsiniz, kavram olarak düşünemezsiniz, temelde görünen şey olarak düşünürsünüz. Resimde ifade araçları gerçek bir kütle olarak çalıştığınız yontuda olduğundan daha yanıltıcıdır değil mi? Ve desen ve değerler ve renkler bütün bunlar ağızına kadar yanıltıcılık dolu. Buna karşı yontularda ben öncelikle bir geleneğin kölesiyim. Çünkü bana göre başka herkese olduğu gibi başa benzeyen gerçekçi bir yontu ister istemez Yunan – Roma başıdır. Dolayısıyla, oylum olarak görünen – aslında mekan içinde ama tam da mekan içinde değil – bir küre gibi görünen, gerçekliğin kendisine eş değeri olarak görünen baştır.

Rodin, büstlerini yaptığında önlemlerini alıyordu. Bir baş mekan içinde örneğin belirli bir uzaklıktan benim orada duran size şu anda baktığım gibi – gördüğü biçimiyle yapmıyordu. Aslında, o başın topraktan yapılmış koşutunu, o oylumun mekan içinde tam bir eşdeğerini yapmak istiyordu. Dolayısıyla bu aslında bir görüş değil bir kavrayıştır.”²⁴⁴

²⁴⁴ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 328.

Açıkça görüldüğü gibi Giacometti şimdiye kadar yapılan insan heykellerinin ve başlarının daha baştan bir küre olarak kabul edildiğini ve mekanda bağımsız elemanlar olarak mekana yerleştirildiğini ifade etmektedir. Bu durum sadece Rodin ile ilgili değil elbette. Giacometti eski Yunan Sanatından bütün Avrupa yontu sanatının üzerinde uzlaşmış olduğu bir duruma dikkati çekiyordu. Mekan içinde bir oylum yapmak ama mekanı hiç hesaba katmamaktır. Giacometti, yaşam içerisinde karşımızda bir insan gördüğümüzde kalkıp onun etrafında dönme arzusu duymayacağımızı belirtir. Çevresinde döndüğümüzde de her halükarda karşıdan görmekteyiz. Yani bu durumda bir kafanın belli bir derinliğinin olduğu yaşam deneyimlerinden öğrenilmemiş olsaydı tahmin edilemeyecekti. Bu yüzden Alberto Giacometti bu farkındalığa sahip olduğu için, figürlerinde düz formlar çıkarma eğilimindedir. Hatta konu ile ilgili tekrar Sartre’a başvurursak ünlü filozof şu görüşleri belirtmiştir:

“Heykeltıraşlar bu en temel gerçekleri yıllarca göremediler, çünkü onlar bu üçboyutlu bir boşlukta, gerçek bir boşlukta, gerçek mermer bloklarla çalışıyorlardı. Ürettikleri insan figürü tamamen hayali bir şey olsa da, onlar gerçek boyutlarda çalıştıklarını düşündüler hep.”²⁴⁵

Tekrardan Giacometti’nin David Sylvester ile olan röportajına döndüğümüzde bu sefer sanatçının figürlerindeki uzama ve aşırı küçülme durumları ile ilgili bunların olmasının elinde olmadığını söylemiştir. Malzemeyi yonttukça figürün genişlemesi üzerine uzatma gereği duyduğunu belirtmiştir. Konu karşılıklı diyalog ile şöyle devam eder:

“Alberto Giacometti: Doğru olması lazım. Bir bütünü en küçük parçalarını bile devamlı işlememiz gerekir. Yok oluşum ölü bir parça olur.

David Sylvester: Bir başka açıklaması da yoğun daralmış bir malzemedeki enerji vardır. Onu ne kadar hacimlendirirsen o kadar enerji büyür ve espas o kadar yer kaplar. Genişleme olayı belki bundandır. Ne düşünüyorsunuz? :

Alberto Giacometti: Bu söylediğinizde gerçek payı var. Fakat dahası da var. Diyelim ki baş formu oluşturuyorsun onun ancak dış yüzeyini kopyaluyorsun,

²⁴⁵ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s. 92.

içindeki ise kopyalayamazsın. Çünkü o çamur yığınının başka bir şey değildir. Oysa canlılarda yüzler olduğu gibi içindeki de organiktir. Haudon heykelini ele alalım. Gerçek orantında yapılmış bir baş formu, köprü gibi yüzeyden yüzeye geçiş yapar. Fakat içindekini boş bir çamur veya taş yığını olarak hissedersiniz. İşte o zaman sahte konsepti ortaya çıkar. Gerçekle benzerlik bulamazsınız, iskeletinizde organik olmayan tek bir parça dahi yoktur. Onun içindir ki bir bakıma figürün dik kalabilmesi için daralması gerekecektir.”²⁴⁶

Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi Giacometti heykel ile olan ilişkisinde de gerçekliği elde edebilme çabasını ısrarla belirtmektedir. Sanatçının eşsiz görme kalitesi bir figür heykelinin organik olan içyapısını sağlam bir iskelet anlayışıyla dik tutabilmeyi de geçiştirmemektedir. Ancak sanatçı bu dik duruşu özellikle gündemde tutmak için figürdeki uzamayı arttırır. Böylece Alberto Giacometti'nin uzayan figürlerini anlamlandırma yolunda biraz daha ilerlemiş oluruz. Sanatçı David Sylvester ile olan röportajının devamında çarpıcı tespitlerine devam eder:

“Zannedersem bir baş figürünün resmini çizmekle gerçeğe daha çok yaklaşabilirsiniz, fakat heykelde bunu yaratamazsınız. British Museum'da eski Yunan heykellerine baktığım zaman büyük taş yığınları görüyorum. Onları izleyenler ise, ne kadar iri ve şişman olsalar, şeffaf ve hafiftirler. Ayak uçlarında bile durabilirler. Heykelleri ise kalın ve iridirler her şeyi yapma ve taklittirler. Mailol'un heykellerini ele alalım eleştiri yapmak için değil onları bir yerden bir yere taşımak için dört kişi ister. İşte bu onun yeterince yapay olduğunu gösterir. Asıl mesele, dış görünüşten içe doğru, bir baştan öbür başa uzandıkça esas doğruları bulmaktır.”²⁴⁷

Buradaki diyaloglardan anlaşılacağı gibi sanatçı dünya sanat tarihi üzerinden, eserlerinde en-boy, uzam ve ifade gibi birçok sorunla titizlikle uğraşmaktadır. Giacometti'ye göre geleneksel heykelde özellikle eski Yunanda insanı hacim olarak aşan bir büyüklük vardır. Ama sanatçı bu ağırlık ve iriliği yapay bulmaktadır. Kendisi uzam için daha hassas dengeler önermektedir. Ve dikkatle gözlemlendiğinde Giacometti'nin eserlerinde biçim ve içerik, figürü bütünüyle

²⁴⁶ David Sylvester, “Yanılsamanın Ötesinde”, Sanat Sanat Dergisi, s.3, İlkbahar 2004, s. 45.

²⁴⁷ David Sylvester, a. g. m. , s.3, İlkbahar 2004, s. 44.

“an içinde” tam ve bütün olarak taşıdığı duyguyla beraber görmemiz olanaklı kılar. Tam bu noktada sanatçı aynı röportajda şunları söylemektedir:

”En önce hacmi ele alarak başladım. Oranlar o kadar küçüldü ki yok oldular. Daha sonra yüksekliği ön plana aldım. Aynı anda oranlar daraldı. Bütün bunlar bana rağmen istemediğim halde oluştu. Onları ne kadar genişletmeye çalıştıkça elemanlarım hep daraldı. Bunun nedenini hala bilmiyorum. Şimdiye kadar yaptığım heykellerin oranları ne kadar gerçeklere uygun değilse o kadar canlı görünüyordular. Tabi ki bunu keşfetmem uzun zaman aldı.”²⁴⁸

Giacometti’nin bu gizemli sonuçlarıyla ilgili tekrardan Jean- Paul Sartre’a döndüğümüzde ünlü düşünür konuyu derinden kavradığını belli eder:

“Saf varoluşa (pure piresense) algılanabilir bir ifade vermek özü teslim etmek, bir anlık ortaya çıkışı yakalayabilmek için Giacometti çareyi figürü uzatmakta bulur. Parçalanamayan ve zamandan bağımsız olan bu hareket, dal gibi uzun bacaklarında yardımıyla öylesine güzel anlatmıştır ki. Bu özgür yaratıcılık atılımı El Greco vari figürleri sanki ateşleyerek gökyüzüne fırlatır. Bir pagsiteles figüründe olmayan insani özellikleri devinimin mutlak kaynağını buluyorum Giacometti’nin heykellerinde. Giacometti kullandığı maddeye, insana ait biricik bütünlüğü doğru bir şekilde vermeyi başarır. Bu eylem bütünlüğüdür.”²⁴⁹

Buraya kadar çeşitli bölümlerde kısa değinilerle işaret ettiğimiz temel sorunları topladığımızda Giacometti’nin oran problemlerinin yanı sıra yakınlık ve uzaklık sorunlarını da hayatının önemli bir bölümünde konu edindiğini görmekteyiz.

Giacometti insanları belli bir uzaklıktan görüldüğü gibi yapmaktadır ve başka bir görme imkanı tanımamaktadır. Sanatçının eserlerinin en kesin verilerinden birisi budur. Kendisi bu konunun altını çoğu kez ısrarla çizmiştir. Üstelik bu mesafe ile ilgili meseleye daha zor problemler ekleyerek bir başkası tarafından nasıl gözükebilirse o şekilde figür çalışmaları yapmıştır.

²⁴⁸ David Sylvester, a. g. k. , s. 45.

²⁴⁹ Jean - Paul Sartre, a. g. e. , s. 96.

Yine Jean- Paul Sartre'a başvurduğumuzda kendisi durumu şu şekilde ifade eder:

“Giacometti'nin figürleri, öğrenmeye çalıştığımız ancak zaten çoktandır başkaları tarafından konuşulmakta olan bir yabancı gibi görünür bize. Bir başkası tarafından nasıl görünüyorsa, başkaları için neyi ifade ediyorsa kısaca insanlar arası konumu neyse, onun figürlerinin her biri kendini bize öyle sunar. Yirmi ya da on adım ötede diye basitleştirme adına, yukarıda bahsettiğim gibi değil ama bir insanın gerçeğe uygun anlamında sunuştur bu.”²⁵⁰



Resim 46 Alberto Giacometti, Şehir Meydanı (City Square), 1948-49, Bronz, 21x62,5x42,8 cm, Guggenheim Müzesi, New York, A.B.D.

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Piazza&page&f=Title&object=76.2553.135>, (09.04.2012).

Görüldüğü gibi sanatçı bireyin varoluşu üzerinden açılım üzerine açılım yapmaktadır. Eserlerinin olası tüm okumalarını sanki içselleştirmiş gibidir. Bu figürler bakıldığında herkese eşit mesafededirler. Bu durum sanatçının resimleri içinde geçerlidir. Sartre bu konu ile ilgili olarak kendi deneyimlerini şöyle aktarır:

“Figürler ile benim gözlerim arasındaki uzaklığın bir gerçekliği falan yok. O uzaklık, sadece bir yanılısama ileri doğru birkaç adım atsam, sadece tuvale

²⁵⁰ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s. 97.

yaklaşmış olurum, figürlere değil. Hatta bir an için burnumu onlara dokundurduğumu düşünelim, yine de benden yirmi adım uzaklıkta tasarlanmıştır.”²⁵¹

Jean- Paul Sartre Giacometti’yi “mutlağın peşinde” denemesi ile analiz ederken çok hassas ve kıymetli değerlendirmeler ile tesbitlerde bulunmuştur. Bunlara göre sanatçı figürleri zaten belirli bir mesafeden çalışmaktadır. O mesafeye ayarlı olarak görüneni yapmıştır ve Sartre’a göre bir heykel ne tam olarak modele benzeyen bir şeydir ne de heykeltıraşın gördüğü bir şeydir. Gerçek uzaklığa ait özellikler gerçek olmayanlara ait özellikleri örtmektedir. Sartre geleneksel heykeltıraşı dogmatik bulmaktadır. Onlar kendi bakış açılarına bile sadık kalamamaktadırlar. Gerçeğin peşinden koşarken geleneğe çarpmışlardır. Sonuç olarak izleyici gerçek yaşamdan (ki buradan Sartre’a göre Giacometti’nin tüm boyutlarıyla gerçeği yansıtmak gibi bir uğraşı olduğunu anlıyoruz) heykeltıraşın durağan imgelerine kayar ve bölünebilir bir seyir geçirmek zorunda kalır.

Alberto Giacometti klasizmi tersine çevirmiştir. Heykellerine hayali ve bölünemez bir derinlik kazandırmıştır. Kendisi göreceliliği daha en başından saptar ve mutlak olanı ortaya koyar. Alberto Giacometti insanı gördüğü gibi yani belli bir uzaklıktan yapan tek sanatçıdır. Tıpkı ressamın resimlerinde olduğu gibi figürlerin mutlak uzaklığını o da kendi figürlerine on adım ya da yirmi adım ötede gibi uzaklıklar yapar. Sartre görüşlerini şöyle sonlandırır: “*Ve ne yaparsanız yapın o hep orada kalır. Ortaya konan figür gerçekliği olmayan bir alana atmıştır kendini. Onun sizinle olan ilişkisi, sizin alçı kütle ile olan ilişkinize bağlı değildir artık. İşte buna sanatın özgürleştirilmesi denir.*”²⁵²

Benzer tesbitleri Jean Genet’in da yaptığını görmekteyiz. Sanatçı Giacometti’nin “Atölyesi” isimli ünlü eserinde:

“Heykeller sanki çok uzaktaymışlar gibi, son derece geriye çekilmiş bir ufuk çizgisinden üzerinize doğru gelmekle kalmayıp aynı zamanda, onlara oranla nerede durursanız durun, ne yapıp edip onlara bakan sizin, aşağıda kalmanızı

²⁵¹ Jean- Paul Sartre, a. g. k. , s. 92.

²⁵² Jean- Paul Sartre, a. g. k. , s. 94.

*sağlıyorlar. Onlar geriye çekilmiş bir ufkun ta dibinde bir tepenin üzerindeler, siz ise bayırın başında. Size yetişmek sizi geçmek için aceleyle ilerliyorlar.*²⁵³

Görüldüğü gibi Giacometti kendisi için olan imkansızlıkları izleyici içinde yaratmıştır. Heykeller öyle ayarlanmıştır ki ne yaklaşabilirsiniz ne de sizden uzaklaşırlar. Genet bir başka deneyimini şöyle aktarır: “*Giacometti'nin yapıtlarıyla ne yapsam boş. Bir de bakıyorsunuz ki çoktan uzaklaşmış. İşi tatlılıkla şamataya vurmak imkansız. Yapıtı bütün sertliğiyle, kendisine bakılması gereken noktaya geri dönmemizi buyuruyor.*”²⁵⁴

Genet, benzer bir etkiyi sanatçının resimlerinde de tesbit ederek bizimle paylaşır. Üstelik bundan çok daha fazlası da vardır, şöyleki;

*“Tuvali daha iyi incelediğimde kabartı pek uygun düşmüyor, figürün elde etmiş olduğu parçalanamayacak kalmamış en sonunda bir sertlik demek belki daha doğru. Figürün son derece yüksek bir molekül ağırlığı olsa gerek. Hareketlerinin belli bir aşamasında yakalanmış ya da sadece geçmişlerine ait bir rastlantıyla belirtilmiş oldukları için bazı figürler gibi, durup dururken yaşamaya başlamış değil bu figür, neredeyse tam tersi. Giacometti'nin çizdiği yüzler sanki olanca hayatı o derece biriktirmişlerdir ki yaşayacak tek bir saniyeleri bile kalmamış, yapacak tek bir hareketleri bile yok ve (ölmüş oldukları için değil) en sonunda ölümle tanışmışlar, çünkü içlerinde sıkışmış haddinden fazla dirim var. Yirmi metreden bakıldığında, her portre, daha yüz kadar portreyi rahatlıkla besleyecek kudrette, yassı bir çakıltaşı gibi sert içi bir yumurta gibi hıncahınç dolu birer küçük dirim kütlesi.”*²⁵⁵

Alberto Giacometti'nin aynı konu ile ilgili görüşlerini Pierre Dumayet ile yaptığı söyleşide birde kendi ağzından duymaktayız:

*“- İnsanları artık hiçbir zaman doğal büyüklükleri içinde görmüyorsunuz?
- Hiçbir zaman, hiçbir zaman, hiçbir zaman.*

²⁵³ Jean Genet, a. g. e. , s. 53.

²⁵⁴ Jean Genet, a. g. e. , s. 53.

²⁵⁵ Jean Genet, a. g. e. , s. 41.

-Başka bir deyişle, size göre bir insan devinmeye başladığı andan başlayarak, değişime uğruyor.

-Evet; siz buradayken ve üç metre uzaktayken indirgenemez hale geliyorsunuz. Aynı kişi olmayı artık yitiriyorsunuz.

- Belki de erkek kardeşinizin portresini ve büstünü bu kadar çok sayıda yapmanızın nedeni bu?

*Evet! Onu henüz gerçekten yapamadım. 1935'ten 1940'a kadar her sabah bana poz verdi. O sıralarda, akademide öğrendiğim biçimde büstler yapıyordum. Model şurada poz verir, bende büstünü yapardım. Ne var ki yalnızca ayrıntıları görüyor, başın bütününe göremiyordum. Oysa ben bütünü görmek istiyordum, bu yüzden de uzaklaştırılıyordum. O uzaklaştıkça da yontu küçülüyor, küçülüyordu.*²⁵⁶

Anlaşılabacağı üzere Giacometti'nin yaptığıının modelleri benzetmeye çalışmakla hiçbir ilgisi yok. O tamamen gördüğü görüntünün doğal gizemini çözmeye çalışıyordu. Giacometti bir türlü emin olamıyordu. Sanki heykelleri gibi sorunları da çözüme doğru ilerledikçe ondan uzaklaşıyorlardı. Giacometti gördüğü görüntüyü neden yapamadığını senelerce anlamaya çalışmıştı. Oysa dediğine göre basbayağı görüyordu. Peki bunu yapmaya neden olanak yoktu. Ayrıca tekrar üzerine dönersek ki Giacometti bunu bizzat belirtir, benzerlikle hiçbir sorunu yoktur sanatçının kendisi insanları göre göre artık tanıyamadığını belirtmiştir ve şu şekilde ifade etmiştir:

“-En azından kardeşinizi tanıyorsunuzdur herhalde?

*-Bana on bin kez modellik yaptı, poz verdiğinde onu artık tanımıyorum. Ne gördüğümü görebilmek için ona poz verdirmek gerekiyor içimden karım poz verdiğinde artık onu kesinlikle hiç tanımıyorum.*²⁵⁷

İkinci soru üzerine Giacometti kendindeki algı değişikliğini şöyle açıklar:

“Evet; onu henüz gerçekten yapamadım. 1935'ten 1940'a kadar her sabah poz verdi. O sıralarda, Akademi'de öğrendiğim biçimde büstler yapıyordum: Model

²⁵⁶Alberto Giacometti, Haz. Mary Lısa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 323.

²⁵⁷Alberto Giacometti, Haz. Mary Lısa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 328.

*şurada poz verir bende, bende büstünü yapardım. Ne var ki yalnızca ayrıntıları görüyor, başın bütününe göremiyordum. Oysa ben bütünü görmek istiyordum; bu yüzden de onu uzaklaştırıyordum. O uzaklaştıkça yontu küçülüyor küçülüyordu.*²⁵⁸

Giacometti modelden bütünü görebilmek umuduyla uzaklaştığında bu seferde gördüğü uzaklıktan yapma zorunluluğu modelin küçülmesine sebep oluyordu. Sanatçı bütün bu serüven içerisinde varolan her şeyin güzelliğini keşfeder. Böylece karşısında hayret verici bir dünya çıkar. Sanatçının artık bir müzeye gittiğinde oradaki eserleri iğreti çabalar olarak gördüğü, tarih boyunca yaşanan toplu bir acizyet misali olarak ironik bir şekilde değerlendirdiği ve kendisi için asıl güzelliğin, oraya o eserleri ilgili ile izlemeye gelen insanlar olduğunu söylediği açıklamalar elimizdeki kaynaklarda kesinlikleriyle kayıtlıdır.

*“Louvre Müzesinde başıma korkunç bir olay geldi. Eskiden Louvre’da sevdiğim şeyleri gerçeklikten daha güzel bulurdum. Onlar bana, gerçekliğin yüceltilmiş biçimleri gibi gelirdi. Bugün, bu tabloları bakan insanlar beni, tablolardan çok daha fazla şaşırtıyor.”*²⁵⁹

Sanatçı Pierre Dumayet ile olan röportajında gazetecinin görmüş olduğu kadın portresinin neden mini minnacık olduğunu sormasına karşın bunun kendisiyle ilgili olmadığını söylemiştir. 1937 yılından beri bir başı ve kişileri bütün olarak yapmak istediğini belirtir. Fakat savaş boyunca her şey başparmağının uzunluğuna indirgenmiş biçimde kalmaktadır. Sonunda Giacometti sorunun nedenini kavrar. Kendi ağzından konuyu şöyle aktarmaktadır:

*“İş işten geçtikten sonra anladım nedeni şuydu. O kadının yapmayı istediğim yontuyla tam tamına onu sokakta belirli bir uzaklıkta fark ettiğimde belleğime yerleşen çok belirli bir görüntüyü canlandırmak istiyordum. Dolayısıyla ona, o uzaklıkta bulunduğu andaki büyüklüğünü vermeye çalışıyordum.”*²⁶⁰

²⁵⁸ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 323.

²⁵⁹ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 323.

²⁶⁰ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 320.



Resim 47 Alberto Giacometti, Anette'nin Büstü (Bust Of Annette), 1962, Bronze, 59,6 x 25,4 x 19,5cm, MoMA, New York, A.B.D.
<http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/131967>, (09.04.2012).

Giacometti çok sonraları insanları aslında doğal büyüklükleri içinde göremediğimizi keşfeder. Pierre Dumayet'e yapmış olduğu açıklamalarda kendisine bir – iki metre uzaklıkta olan gazetecinin başının yaklaşık on santimetre gözüktüğünü söylemiştir. Sanatçı bunun nedeninin gördüğümüzü aklımız yoluyla büyütmemizden kaynaklandığını açıklamıştır. Giacometti 1945'ten beri dünyayı fotoğraf makinesinin gördüğü gibi görmekten vazgeçmiştir. Çünkü o zamana dek

derinliği fark etmemişti. Derinliği fark ettikten sonra kendi değimiyle dđnyayı ilk defa gđrđyormuř gibi olur. O gđnden beri insanları gerçekte oldukları gibi gđrdđđđnđn kesinlikle bilincinde olur.

Giacometti'nin eserleri için sđylenen bđyđlđ gerçekliklerden birisi de işte bu farkındalıktır. O zamandan sonra Giacometti insanları asla doğal bđyđklđkleri içerisinde gđrmez. Giacometti gđrđntđyđ neden yapamadığını senelerce anlamaya çalışmıştı. Oysa dediğine gđre basbayağı gđrđyordu. Peki bunu yapmaya neden olanak yoktu. Ayrıca tekrar izerine dđnersek ki Giacometti bunu bizzat belirtir; sanatçının benzerlikle hiçbir sorunu yoktur.

Kendisi insanları gđre gđre artık tanıyamadığını dahi sđyler. Pierre Dumayet ile olan sđyleři řđyle devam eder:

“ En azından kardeşinizi tanıyorsunuzdur herhalde?

*- Bana on bin kez modellik yaptı; poz verdiğinde onu artık tanımıyorum. Ne gđrdđđđmđ gđrebilmek için ona poz verdirmek geliyor içimden. Karım poz verdiğinde artık onu kesinlikle hiç tanımıyorum.”*²⁶¹

Devam eden sorular izerine Giacometti kendindeki algı değişikliğini şu şekilde açıklar:

“Erkek kardeşinizi ve karınızı artık tanıyamıyorsanız, onların portresini ya da bđstđnđ yaptđđınızda, yaptıklarınızın onlara benzemesini nasıl bekleyebilirsiniz?

- Bende işte tam olarak bunu neler olup bittiğini anlamaya çalışıyorum. đnkđ onlar başkalarının gđzünde kendilerinin benzeri oluyorlar. Bir başı belleğime dayanarak yaptđđımda, bana řđyle diyorlar bu “Diego” Oysa, çalışırken benim bu benzerlikten haberim olmuyor. Başlardaki ayrıntıların, onlara ızelliklerini veren ayrıntıların farkına varamıyorum. Gđzđnđzđn ındinde beş inliye geçit yaptırırsalar, sizin için hepsi eşidir. Ama ındnđzden beş beyaz geçse, onları birbirinden hemen

²⁶¹ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lısa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 325.

ayırt edersiniz. İşte bana olanda bu, ben, beş beyaz gördüğümde, siz beş Çinli gördüğünüzde ne oluyorsa öyle oluyorum."²⁶²

Giacometti'nin görünüşlere dair çoğu kez an'a ait bir fikir verme deneyleri çokça etkilendiği ve kendisine katkılarını sık sık dile getirdiği Cezanne'nin serüveniyle örtüşmektedir. Sanatçı daha öncede kendisiyle ilgili değindiğimiz öznel algı durumu ile ilgileniyordu yani formları kesinlikle kendi gözlemlerine göre yorumluyordu. Bir Rönesans ya da Barok form anlayışı onun algı dünyasına yabancı kalmaktaydı.

"Öyle ya da böyle, size baktığımda, sizi bir Tiziano başından çok, bir Bizans ya da bir Cezanne başına benzetiyorum. Bana göre öyle. İyide, bunu size nasıl açıklayayım. Benim burnum neden bu biçimde de, sizinki başka biçimde bunu açıklayamam.

-Ama bu benzerlik düşüncesinin bütünüyle öznel özellik taşıdığı anlamına geliyorsa?

*- Tabii ki öznelidir. Herkes için bu böyledir. Her zamanda öyle olmuştur. Nesnel özellik kazanabilmesi için, bir şeyi birçok kişinin aynı anda benzer bulması gerekir. Ama onu yapan kişi için, yalnızca ve tam olarak öznelidir. Doğayı kopya ettiğim zaman, beynimde bilinçli olarak kalan şeyi kopya ederim. Öyleyse bunu doğrudan, dolayısıyla da bütünüyle öznel olarak yaparım.*²⁶³

Giacometti nesnelere değerlendirirken kendi imgelemine en üst değerlendirme ölçütü olarak sunmaktadır. Ona göre bir Kyllad figürleri ya da Cimabue başı ile Bizans başı, Tiziano başına göre daha gerçektir. Sanatçı için bu çoğu zaman açıklanması hiç kolay olmayan bir duyumdur.

Cezanne'ye tekrar döndüğümüzde aynı öznel algı durumunun bu sanatçıda da geçerli olduğunu görüyoruz. Cezanne'de bu öznel algı neticesinde ardına düştüğü sorulara bir ömür harcamıştır. Sanatçı araştırmalarına disiplinle sadık kalmıştır ve

²⁶² Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chausse, a. g. e. , s. 325.

²⁶³ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chausse, a. g. e. , s. 336.

sanat tarihinde bir devrim yaratmıştır. Paul Cezanne'nin Emile Bernard (1868-1941)²⁶⁴ ile olan söyleşisinde şunları söylediğini görmekteyiz:

“Paris'teyken, her Pazar, Louvre'a uğramayı ihmal etmezdim; ama doğaya yönelince, bıraktım ustaları izlemeyi. Her ressamın, kendine özgü bir vizyon geliştirmesi gereklidir.

-Vizyon sözü ile neyi anlatmak istiyorsunuz?

-Ressam optik sahibi olmalı; bizden önce kimsenin bakmadığı gibi bakmalısınız doğaya.”²⁶⁵

Cezanne sanatçının öznel duyularından yola çıkarak doğaya kendi özgür bakışını getirmesi gerektiğini savunmaktaydı. Böylece herkesin bir bağlamından tutunduğu gerçeklik sanatçıyı yaratıcı ve özgür bir tinsel boyuta taşıyabilirdi. Gerek Sartre'nin saptamalarından gerekse gerekse sanatçıların yoğun öznel deneyimlerinden bunu çıkarsamakta hiç zorlanmıyoruz. Cezanne burada soyut ve us dışı bir yorum fantezisini kastetmediğinin altını çizer. Kendisi optik sözcüğü ile mantıksal bir vizyonu işaret etmektedir.

“Ben bunu kişisel bir kavrayış olarak olarak görmekteyim. Bu kavrayış ise duyumla (sensation) ile ilgilidir. Sanatçının bu kavrayışı yapıtında belirli bir düzen anlayışına göre örgütlemesi gerekir.

-Sözünü ettiğiniz bu duyular nelerdir? Sizin kişisel algınızla mı, yoksa gözün ağ tabakasına düşen görüntülerle mi ilgilidir?

-Bunlar arasında bir ayırım yapılmaması gerektiğini düşünüyorum. Genelde ressam olarak her şeyden önce görsel duyuma ağırlık veriyorum.”²⁶⁶

Çok ilginçtir ki söyleşinin devamında Cezanne, Bernard'ın yoğun teorik ve kuramsal baskısı, çok mantıklı çıkarımları ve sanat tarihi ile felsefe tarihi üzerinden yaptığı bütün akıl yürütmeleri sonucunda sanatsal söylem gerçeğinin

²⁶⁴ Emile Henri Bernard post-empresyonist bir ressam ve sanat yazarı olarak tanınır. Sentetizmin öncülerindedir. Cezanne üzerine bir kitap kaleme almıştır.

²⁶⁵ Emile Bernard, Cezanne Üzerine Anılar, s. 85.

²⁶⁶ Emile Bernard, a. g. e. , s. 87.

bütün bu üniversitelere özgü kuramsal kuruntulardan apayrı bir konu olduğunu gösterir. Sanatçı doğayı büyük bir kitap olarak görmektedir. Her şeyin en güzeli bu sonsuz görüntüdür. Ve ressamlar bu görüntü önünde üretirken düşünelere gerek yoktur. Bu yüzden Cezanne doğa karşısında insanın yeniden çocukluğunu ele geçirebileceğini savunur.

“Resme dönüyorum yine onu bu kadar uzakta aramanız doğrusunu isterseniz beni şaşırtıyor. Bana gelince hep çocuk olarak kalmak isterim ben. Çevremi izlemekten, çevremi izlemekten, çevremi izlemekten, çevremi izlemekten, çevremdekilerle büyülenmiş olarak, izlenimlerimi tuvale aktarmaktan hoşlanırım.”²⁶⁷

Bu noktada Cezanne'nin Giacometti ile olan akrabalığını anlamakta zorlanmıyoruz. Öncelikle her iki sanatçıda uzmanlık alanlarını önde tutarak samimi ilgileriyle evrensel bir değer olmuşlardır. İki sanatçıda da öncelikle sanatlarının olgunluk dönemlerinde yoğun bir aciziyet ve hayranlık gözlemlenir. Doğa karşısında duyulan bu hayranlık onları çocuksu kılmaz bir çocuğun saflığına eriştirir. Bu aşkınlık onları sürekli sadık öğrenciler olarak vareder çünkü oluşturmak istedikleri vizyon yaratıcı güçten kaynaklanan somut imgeler gerektirir. Cezanne bunu temel koşul olarak koyar. Buna rağmen iki ustanın da uygulanımların gelgitlerine ya da gönül taşkınlıklarına kapılmadan keşfettikleri cazibeyi sağduyu ile yaşadıklarını görmekteyiz. Bir çocuğun hayret ve hayranlık içeren duyum biçimi onları çocuksu pejmurdeler yapmamıştır.

Elde ettiğimiz verileri benzeşimleri doğrultusunda biraz daha netleştirdiğimizde Cezanne'nin renkle ve planlarla yarattığı görsel titreşim sonuçlarını Alberto Giacometti'nin açık koyu kontrastı ve büyük oranda çizgisel bir yaklaşımla çözdüğünü görürüz. Çözmek ifadesini kullanıyoruz fakat her iki sanatçının yazgıları yaklaştıkça kendilerinden kaçan ama ironik bir biçimde hep görünürde olan sorunların üzerindedir. Bu meseleye Alberto Giacometti'nin desenleri üzerinden bakmak yerinde olur.

²⁶⁷ Emile Bernard, a. g. e. , s. 91.

*“Hızlı ve akıcı olarak çalışılmış bu işler gibi Giacometti'nin hayatının sonuna kadar bir çok defa tekrarlanarak çalışılan desenlerinin sanatçının sanatsal gelişiminde büyük payı vardır. Üzerinde çalıştığı beyaz bir yüzey bir yandan imgelem için doğal bir ortam sağlıyordu. Ama üzerine tekrar tekrar çalışmak için pek uygun değildiler. Geniş yüzeylere, üst üste taslak gibi yaptığı, uzun ince figürleri boyama deneyimleri galiba onu tatmin etmiyor, yüzeyde bir boya resminden beklenen yoğunluğu ve resimsel etkiyi elde etmeyi istiyordu. Giacometti “fakat bir şeyi nasıl yapacağımı bilseydim daha iyi olurdu”. Cümlesiyle tekrarlarında gizlenen tatminsizliğinin altını çiziyordu”.*²⁶⁸

James Lord'un konu ile ilgili değerlendirmesi sanatçının Cezanne usulü çalışma üslubunu ve devamlılık isteyen araştırmalarını anlatır niteliktedir.

Kendisine karşı bu sürekli kuşku, ne numaradan bir davranış ne de kendisine güvenini pekiştirme ihtiyacının bir çağrısıdır, sadece yaptıklarının en son hedefi olan nitelik üzerine kendiliğinden taşan derin belirsizlik duygularıdır.

Devam etmek, umudunu sürdürmek, gözünün önünde ideal olarak canlandırıldığını gerçekten yaratmakta bir şans olduğuna inanmak için toplam mesleki etkinliğini her gün baştan, sanki ilk çizikten başlar gibi başlatmak zorunluluğunu duymaya mecburdur. Geçmişte yapılmış olana yaslanmayı veya kendisinin dünyayı nasıl yorumlamış olduğuna dayanarak ona bakmayı bile reddeder. Sık sık nesnel bir gerçekliğe karşılık olan öznel deneyimini hangi heykel ve resim üzerinde çalışıyorsa ilk kez o eserin ifade edecek olduğunu hissetmesinin bir nedeni budur.

Giacometti 1935'ten 1940'a kadar her gün akşama kadar modele bakarak çalıştığını belirtir. Hiçbir şeyin düşlediği gibi olmamasından şikayet eder. Kendisiyle röportaj yapmış olan David Sylvester doğaya bakarak çalışmanın ezbere çalışmaya benzemediğini sanatçının doğa görünüşüne bakarak ancak aklındakine biçim verebileceğini belirtir. Bunun için belli bir olgunlaşma sürecine ihtiyaç vardır ve ilk heyecan kopya edilmeden önce onun dışına çıkmak gerekir. Sylvester'a göre Giacometti heykellerini gerçek dünyanın bir yansıması olarak görmez. “- Orman- gibi bir yapıtı, onun heykellerinin doğaya bakılarak yapılsa

²⁶⁸ N.Cansen Ercan, a. g. e. , s. 50.

da, yapılmasa da, gerçeğe benzese de benzemese de, Giacometti'nin kendi şiirsel dünyasının bir parçası olduğunu gösterir.”²⁶⁹

Alberto Giacometti sanat tarihinde bir başarısızlığın başarılı kıldığı nadir sanatçılardan birisidir. Kendisi sanat hayatı boyunca acziyetini yaşamış ve bunu dile getirmiştir. Üstelik gerek birkaç dostu ve aile üyeleri ile geçen ömrü, gerekse işine olan içten sadakati sayesinde dünyaya sırtını dönmüş dünyanın peşinden koştuğu bir insandı. Sanatçı sanatını icra ederek kendini dönüştürmek gibi bir gereksinim duymuştur. Böyle olunca da edilgin bir konum seçmiş ve varlıkları anlamaya çalışmaya ağırlık vermiştir. Bu seçim meslek hayatının sonunda ve en olgun döneminde hayret ve hayranlık içerisinde kalmasına yol açmıştır. Çünkü insanla ilgili eriştiği hakikatler, imkansız olanın peşine tutkuyla gitmesi onu, yakından ilgilendiği varoluşa bizzat hizmet etme onuruna taşımıştır. Sanatçı kendini olabilecek en küçük koşula indirgemiş ve bununla büyük bir etki oluşturmak istemiştir. Bunu etrafına baktığında artık her şeyin kendisini aştığını söyleyerek belirtmiştir. Böylece bir bardak, bir sandalyenin bacağı ya da bir insan bedeniyle başı her ne olursa olsun, gerek imgesel denemeleri gerekse sürekli modele bakarak yaptığı araştırmalar ona gerçeklik hakkında çok şey öğretmiştir. Alberto Giacometti dikkatini verdiği her şeyin varlıkla yokluk arasında bir titreşim bir beliriş olduğunu keşfeder. Bu yüzden kendisi hakkında yazılan yazılar bile kısmi kalmaktadır.

²⁶⁹ N.Cansen Ercan, a. g. e. , s. 51.



X9Q-1390593 [RM] © www.visualphotos.com

Resim 48 Alberto Giacometti, Annette 4, 1962, Bronze, 65,7 x 26,7 x 19,1cm, Metropolitan Müzesi, New York, A.B.D.,
http://www.visualphotos.com/image/1x9554692/annette_vi_1962_by_alberto_giacometti_swiss, (09. 04.2012).

Alberto Giacometti gerçeklik hakkındaki bir türlü mutlağın bulamayan deneyiminden dolayı resimlerini de desen tadında ve sürekli hareket halinde olan bir çizgi yumağı halinde taze bir şekilde yapar. Bu yüzden insanın sadece görünüşler elde edebileceğini mutlakiyet elde edemeyeceğini değişimin esas olduğunu belirtir. Buna rağmen kendisi tutkuyla mutlak kesinliğin peşinden gitmiştir. Giacometti yaptığı çılgınlığın farkındadır ve bunun keyfini çıkarmaktadır. Çünkü her çalışma seansında tekrarı olmayacak bir deneyim yaşamaktadır. O yüzden geri dönüş hiçbir zaman mümkün değildir.

“Bu macerayı tüm varlığımla yaşıyorum. Öyleyse bir sonuca ulaşıp ulaşmamak neyi değiştirebilir ki? Sergide başarılı ya da başarısız olmasının benim için bir önemi yok. Mademki benim gözümde öyle ya da böyle, tümü başarısız, başkaları

dönüp bakmayacak bile olsa, bunu doğal karşılarım. Hiçbir şey istemiyorum çalışmayı çılgınca sürdürmekten başka.”²⁷⁰

3.4 Alberto Giacometti'nin Sanatında Mekân Anlayışı

Alberto Giacometti'nin sanatında mekan ilk önce bir “boşluk” bir hiçlik kapsamıyla oluşur. Belirli tanımlı ve belli bir karakteristiği yoktur. Bu mekan içine insan girdiğinde ise bu boşluk hayat olur. Böylece figür hayatın içinde deneyimlenip yorumlanan bir varlığa dönüşür. Bu deneyim Giacometti'nin kendi öznel deneyimidir. Sanatçı sürekli bu devasa varoluş boşluğu içerisinde ki insanı anlamaya çalışmıştır. Onun yeryüzündeki mekan ilişkisinin yönlerini incelemiş ve ortaya koymuştur.

İnsan bu fırlatılmışlık içerisinde asla pes etmemeli bir ödev ve sorumluluk bilinciyle, varoluş boşluğunun parça parça kendisini tüketmesine rağmen devam etmektedir. Bu mantıkla da sanatçının varoluşçuluk felsefesinin temel prensiplerinde eserlerinde yansıttığı gayet açıkça görülmektedir.

Fakat Giacometti'nin heykellerine ve resimlerine bakıldığında sanatçının mekan anlayışı, insanın veya canlıların varoluşundaki büyüklüğe şahit etme deneyiminin yoğunluğunu taşır. Bu varoluş bu canlılık bir mucize gibidir.

3.4.1 Boşluk, Yalnızlık ve Mekân

Alberto Giacometti'nin mekan anlayışına değinmeden önce konunun alt yapısını oluşturduğunu düşündüğümüz “boşluk” kavramı üzerinde durmakta fayda vardır. Çünkü sanatçının eserleri incelendiğinde mekan yorumunun neredeyse tamamıyla “boşluk”tan ötürü gerçekleştiği izlenimine varılır. Bu doğrudur da çünkü sanatçı Jean-Paul Sartre'ın deyimiyle “boşluk” saplantısından dolayı heykeltraş olmuştur.

²⁷⁰Alberto Giacometti, Haz. Mary Lısa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 306.

Giacometti 1954'te Paris'te Galerie Maeght'te ikinci büyük sergisini açar. Sergi için Jean- Paul Sartre, Les Temps Modernes dergisinin 103. sayısında bir makale yazar:

“Boşluk nasıl resmedilebilir? Giacometti'den önce bunu kimse denememiş gibidir. Beş yüz yıldır, tablolar tıklım tıklım doludur. Giacometti işe tuvalerinden insanları atarak başlar. Kardeşi Diego, bir hangarda yitik, tek başına: Yeterlidir. Tabii birde ana kişiyi kendisini çevreleyen şeylerden ayırmak gerekir. Genellikle bu, ana kişinin kenarları çizilerek yapılır. Ama çizgi denen şey iki yüzeyin çakışmasıyla ortaya çıkar. Boşluk ise yüzey değildir. Hele de hacim hiç değildir. Bir çizgi aracılığıyla kapsayan kapsamdan ayrılır... Gövdeler ve yüzlerdeki beyaz çizgilerin çokluğuna dikkat ettiniz mi?.. Yoksa Giacometti, siyah fon üzerine ışıkla mı yazmak istiyor? Neredeyse, öyle söz konusu olan doluluğu boşluktan ayırmak değil, bizzat doluluğu resmetmek... Siyah çizgiler tehlikeli; varlığı karalama, çatlaklara boğma rizikosunu taşır. Bir gözü kullanılmış figür, sahneye yakın oturuyor, kararsız bulanık zemin içinden öne çıkan figür yüzeyin kenarlarıyla figür arasına konumlanmış iç çerçeveye sınırlanıyor.”²⁷¹

Sanatçının mekana yani figürü kapsayan olguya karşı duyarlılığı çok hassastır. Giacometti'nin boşluğu çok bilinçli olarak ele aldığını görmekteyiz.

Heykellerinde olsun, portrelerinde olsun ele alınan form (model) mekanla olan ilişkisine göre bir görsel dengeye kavuşmaktadır. Yani sanatçı boşluğu bir doluluk olarak ele almakta hatta vurgulamak için tuvali ince bir çerçeveye alarak boşluk içinde bir doluluk yaratmaktadır. Böylece söz konusu model yani insan kendini kuşatan etkenlerden yalıtılmış değil onlarla etkileşim içerisinde bir varlık sergiler. Sanatçının “an” da ki görüyü resmetme, varlığa bir anlık bakma, bir karşılaşma, bir beliriş heyecanı yaratması az önce bahsettiğimiz bütünsel görünümün ispatı olmaktadır. Bu yüzden renk unsurunu olabildiğince az kullanır, çünkü renk bir yanılısma ve esrime yaratabilir. Zayıf bir olasılık olarak Giacometti'yi ressamlık iddiasına götürebilir ki böyle bir iddiası olmadığı çok açık. Alberto Giacometti'yi

²⁷¹ N.Cansen Ercan, a. g. e. , s. 62-63.

bugün evrensel bir görsel sanatçı kategorisine sokan onun sanat tarihine getirdiği çok sade ama bir o kadarda çok katmanlı görsel vizyondur.

Giacometti'nin, biraz uzağından da olsa, mekan anlayışıyla örtüşen olmazsa olmaz unsurlardan biriside yalnızlıktır. Sanatçının yalnızlığa hep içkin bir hayatı olmuştu. Bu hem iç dünyasında hem de sosyal ve gündelik yaşamında belirgindir. Kendisinin heykellerini yaptığı yada yapılmış heykelleri, galerilerde veya açık alanlarda bir araya getirerek gösterdiği kalabalık, yalnız insanlardan oluşmaktadır. Özellikle Giacometti'nin memleketi İsviçre'de bu konunun Avrupa'nın diğer bölgelerine nazaran daha yoğun olduğunu bugün bile gözlemlemekteyiz. Jean-Paul Sartre konuya Giacometti'nin sanatı üzerinden şöyle devam etmektedir:

“İnsan kalabalığı Giacometti'nin üzerinde çalıştığı konulardan biri. Bir meydanda birbirlerine bakmadan geçen insanlar. Umutsuz, yalnız, ama birlikte. Birbirlerini kaybeden, ama birbirlerini aramadıkça da asla birbirlerini bulamayacak olan insanlar. Bu tip grup heykellerinden birisi üzerine iyice düşünerek, kendi evrenini benden daha iyi tanımlıyor Giacometti.”²⁷²

Sartre sanatçının toplu figürlerinde her varlığın adeta kendi boşluğunu yarattığını söyler. Yukarıda bahsettiklerimiz göz önünde bulundurulduğunda böyle bir yalnızlık içerisinde bu sonuç oldukça olasıdır. Hatta daha öncede söylediğimiz gibi Sartre Giacometti'nin boşluk saplantısından dolayı heykeltraş olduğunu söyler.

Giacometti'nin bu figürleri mekanla beraber bütün olarak bir doluluk tasfiri ile, Sartre göre gerçeğin saf bir olumlamasını gösterir.

“Bir gün, tam benim portremi çizeceğine söz verdiği anda, sanki ilk kez görüyormuş gibi aniden şaşırılmış ve “kadere bak” demişti “ne güçlü çizgiler” Ben ise ondan çok daha fazla şaşırılmışım, zira hatlarımın zayıf ve sıradan olduğunu düşünüyordum. Dediğine göre, hatlarımdaki her çizgiyi merkeze doğru giden bir güç olarak görmesiymiş bunun nedeni. Bir spiral gibi, insan yüzü sürekli değişir. Dönünce etrafında herhangi bir çevre çizgisi bulamazsınız sadece dolu bir şeydir.

²⁷² Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s.70.

*Ama Giacometti'ye göre gerçek salt bir olumdur. Olan şey vardır ve sonra aniden yok olur; ama varlıktan yokluğa akla uygun bir geçişte yoktur.*²⁷³

Sartre'nin söylediği akla uygun olmayan bu yokluk arayışı belki de insanoğlunun potansiyel olarak en aşkın ve özel yapıtaşını oluşturmaktadır. Böylece Sartre'nin deyimiyle “güneşin altında beliren insanoğlu silüeti, bu asi ama varoluşun her haline saygılı bireyi temsil etmektedir. Bu birey bir isyankar olabilmelidir ki yeniden yaşamı yaratabilsin. İşte varoluşçuların insana yüklediği anlam ve ödev budur. Bütün bu çıkarımlar vesilesiyle Giacometti'nin bu felsefeyle ne kadar örtüştüğünü gördüğümüz gibi, Sartre ile olan yakınlığını daha iyi anlamlandırıyoruz.

Alberto Giacometti'nin mekan anlayışına “yalnızlık” ve “boşluk” üzerinden yine Sartre'nin gözlemleri ile tekrar devam ettiğimizde sanatçının atölyesini de tarifi zor bir dönüşüm ve varoluş alanı olarak kullandığını görmekteyiz. James Lord'un portresini bitirdiğinde bir süre mekanla uyumunu görmek için atölyesinde bekletmesini hatırladığımızda bu şaşılabilir bir şey değildir. Giacometti atölyesinde sadece çalışmıyordu. Sanatçı tıpkı eserlerinde olduğu gibi mekanla kendini bir bütün olarak görüp burada kendini de dönüştürebilmek umuduyla bir insan yaratmaya çalışmaktadır. Giacometti'yi eşeledikçe çıkan bu iç görkemler sanatçının evrensel kalitesini ispatlar niteliktedir.

“Gelelim Giacometti'ye bir kayadır, boş bir mekanda bir çıkıntıdır onun malzemesi. İşte tam bu yüzden, sadece boşluktan – sıfır noktasından- durağan kütle içinde bir hareketi sonsuz çokluk içinde bir birlik, su katılmadık görecelilik içinde bir mutlak, ebedi varlık içinde sonlu bir şey nesnelere inatçı sessizliği içinde simgelerden oluşmuş bir zenginlik biçimlendirmek, kısaca, bir insan oluşturmak zorundaydı Giacometti.

Malzeme ile model arasında ki kopukluk aşılamazmış gibi görünüyorsa bile, bu boşluğun boyutlarını Giacometti'nin bildiğini sanmıyorum. Ancak onun, insana ait şeyleri boşluğa zorla damgalamak isteyen birisini yoksa insansı özellikleri bir taşta

²⁷³ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s.75.

yükleme eğiliminde olan birisini olduğundan emin değilim. Belki de her ikisi arasında bir dengede duruyordur.”²⁷⁴

Bu ifadelerin devamında Sartre, Giacometti’ den öğrendiğini tahmin ettiğimiz bazı temel referanslar verir. Bunlar sanatçının “boşluk” ve “yalnızlık” içerisinde her şeye nasıl bir başlangıç yaptığıyla ilgilidir. Bu alıntıdan önce; kaynaklarda açıkça belirtilmese de, intihar eğilimleri ve fantezilerinin desteklediği, savaş sonrası yıkımların ve bazı kişisel yaşantıların neticesinde oluşan “boşluk” duygusu ve yalnızlıklar, belki de her şeye neden oluşturmaktadır. Çünkü giderek, sanatçının aslında kendi iç boşluğunu doldurmaya, anlamlandırmaya ve orada bir insan yaratarak dönüşmeye ve hayatta tutunmaya çalıştığı gibi bir anlama doğru yaklaşmaktayız.

*“Heykeltıraşın tutkusu, uzam içerisinde kendini tamamen dönüştürmek. Bir insan heykeli dökebilmek için istiyor bu dönüşümü. Beyni taş ile ilgili bir yığın düşüncenin baskısı altında. Özellikle, daha en baştan zaten “boşluk” korkutmuştu sanatçıyı. Kuş uçmaz kervan geçmez, bu ıpsız mekanda kendi boşluğunu kavramaya çalışırken, bir aşağı bir yukarı, aylarca gezinmişti. Sadece kendi korkunç yalnızlığı eşlik etmişti ona. Bir kere ölü ve ruhsuz nesnelere artık toprağa değmediği gibi bir yanılısamaya kapılmış ne derinlik ve yüksekliğin ne uzunluk ve genişliğin ne de nesnelere arasındaki gerçek bağlantıların olduğu, sanki düşünsel bir ölüm noktasında, kendi vücudunu fark eder bir durumda, sürekli ve düzensizce değişen bir evrende yaşadığını sanmıştı. Ama aynı zamanda, bir heykeltıraşın görevinin, takımadalarla dolu bu dipsiz bucaksız boşluktan bir yüz oyup çıkarmak olduğunun bilincindeydi. Ve çevresindeki öteki varlıklara dokunabilen tek bir varlık tarafından doldurulmalıydı bu yüz”.*²⁷⁵

Sartre’nin bu yorumlarının sanatçının boşluk duygusu ile ilgili duyularını desteklediğini görmekteyiz. Demek ki Sartre’ ye göre Giacometti bu atölye içerisinde biraz öncede değindiğimiz gibi bir hayat yaratmaya çalışmaktadır. Fakat sanatçının yalnızlığı daha sonralar trajik bir hüsrana değil makul bir farkındalık kazanır. Öyle ya kendini yitirmiş bir sosyallik içerisinde nasıl bir birey

²⁷⁴ Jean Genet, a. g. e. , s. 87.

²⁷⁵ Jean- Paul Sartre, a. g. e, s. 87.

doğabilir. Jean Genet bu kalabalıklara “ölüler” demektedir. Giacometti ile onun atölyesini deneyimlemiş ve hatta modeli olmuş bir yazar olarak yalnızlıkla ilgili şunları söyler: “*Giacometti'nin yapıtı, her insanın, her şeyin, yalnızlık bilgisini aktarır, birde bu yalnızlığın en emin övüncümüz olduğunu.*”²⁷⁶

Jean Genet, Giacometti'nin yalnızlık kavramına resimleri üzerinden devam eder:

“Resmi incelemek daha büyük bir çaba, daha karmaşık bir işlem gerektirir. Yukarıda anlattığımız işlemi, bizim için ressam ya da heykeltıraş gerçekleştirmiştir. Öyleyse bize bütün olarak geri dönen şey, temsil edilen kişi ya da nesnenin yalnızlığıdır; bu yalnızlığı algılayabilmemiz, ya da onun bize dokunabilmesi için, mekana ilişkin belli bir deneyimimiz olması gerekir; ancak kesintisiz bir mekan değil kesintili.

*Her nesne, kendi sonsuz mekanını yaratır. Eğer resme bakıyorsam, demin dilediğim gibi, resim bana, nesne özelliğinin mutlak yalnızlığı içinde, resim olarak görünecektir. Ama, bu değildi kafamı kurcalayan, resmin tuvalinde görünmesi gereken şey. Demek ki, yalnızlıkları içinde yakalamak istediğim, hem tuvalin üzerindeki görüntü, hem de o görüntünün gösterdiği gerçek nesne. Öyleyse, önce, resmi, nesne olarak (tuval, çerçeve vb...) kendi anlamı içinde yalıtıma çalışmam gerekiyor; sınırsız resim ailesinin üyesi olmaktan, (her ne kadar sonradan bu aileye iade edilecekse de) bir süre için çıkması, fakat aynı zamanda, tuval üzerindeki görüntünün, benim mekan deneyimime, yukarıda anlattığım yöntemle göre, nesnelere, insanların, olayların yalnızlığına dair bilgime bağlanabilmesi için.”*²⁷⁷

Böylece Giacometti'nin tuvallerini bir çizgisel sınır içerisine alarak, içeride kalan alan üzerine resmi yapışının nedenlerini daha iyi anlıyoruz. Bu çerçeve, resmin içeriği ve en önemlisi iletmek istediği görsel kaygıları daha uyarıcı kılıyor. Yani yüzeyde bir es- pas daha yaratıyor. Böylece sanatçı bir mekan ve gerçeklik ele aldığını, bir doluluk ve görüntü ürettiği gerçeğini daha da güçlendiriyor.

²⁷⁶ Jean Genet, a. g. e. , s. 17.

²⁷⁷ Jean Genet, a. g. e. , s.18, 21.

*“Öyleyse, önce, resmi nesne olarak (tuval, çerçeve vb) kendi anlamı içinde yalıtılmaya çalışmam gerekiyor; sınırsız resim ailesinin üyesi olmaktan, (her ne kadar sonradan bu aileye iade edilecekse de) bir süre için çıkması, fakat aynı zamanda tuval üzerindeki görüntünün, benim mekan deneyimime yukarıda, anlattığım yönteme göre, nesnelerin, insanların olayların yalnızlığına dair bilgime bağlanabilmesi için.”*²⁷⁸

Bu yalnızlık aynı zamanda model veya etrafındaki neneler itibarıyla durağan gözükse de hareketlidir. Sartre’ nin portresinde tarif edildiği gibi sürekli merkeze doğru gelişen ve değişim gösteren bir titreşim halinde var olduklarını gördüğümüz nesnelere ve figürler durağan değildir. Giacometti burada bize varoluşun spontan ve hareketli olduğunu ve mekanla beraber bütünsel bir dinamik taşıdığını göstermektedir.

*“Bu kadınların etrafında mekanın titreştiğini duyuyorum. Bunlarda, durağan hiçbir şey yok. Belki de (Giacometti’nin, çamuru çalışırken, başparmağıyla yaptığı) her açığı, eğri, tümsek, kenar ya da maddenin yontulmuş her ucu gene durağan olmayışından bu. Bunların hepsi, kendilerini yaratmış olan duyarlılığı yaymayı sürdürüyorlar. Mekanı kesen ya da yırtan hiçbir uç ya da kenar, ölü değil.”*²⁷⁹

Bütün bu bulgular ışığında durumun bütünselliğini sağlamak adına tekrardan tuvalerin bir çerçeve ile sınırlanması gereksinimine dönmeyi uygun buluyoruz. Çünkü Giacometti bu sınırlama ile Sartre’nin dediği gibi ele aldığı doluluğun içsel gücünü de vurgulamaktadır. Böylece hem iç dinamik hem de bu dinamığın çerçeve ile sabitlenmesi Sartre’nin deyimiyle gibi bir dondurulmuş bir uçuşa işaretler. Sartre konu ile ilgili şunları söyler:

“Ama sınırları ve mekanını belirlemeden, sanatçı, figürü tuvaline nasıl yerleştirebilir ki? Deniz derinliklerinden yüzeye doğru çıkan bir balık gibi boş alanda aniden sırtmaz mı bu figür? Önemi yok bunun. Bir çizgi, içsel ve dışsal arasında ki dengeyi, yani dondurulmuş bir uçuşu betimleyebilir; dışarıdaki güçlerin baskısı altındaki bir nesnenin razı olduğu bir biçime dolanabilir, eylemsizliğin ve rahatlığın bir simgesi olabilir.”

²⁷⁸ Jean Genet, a. g. e. , s. 21.

²⁷⁹ Jean Genet, a. g. e. , s. 54.

*Oysa Giacometti keyfi bir sınırlama olarak ele almaz sınırlı olanı. Ona göre bir nesnenin doluluğu ve belirleyiciliği onun tutarlılığı olup, aynı zamanda bu, onun doğrulayıcı içsel gücünün biricik sonucudur.*²⁸⁰

İster bir kadraj olarak dışarıdan belirlenip sınırlansın ister sanatçının oluşturduğu özgül yoğunlukla olsun Giacometti'nin nesnelere yaşarlar. Ele aldığı görünüm varoluşun bir yoğunluğudur. Bu o kadar önemsenmiştir ki Sartre' nin değindiği gibi varlığın bizzat kendisiyle olan yakın ve içten ilişkiler bu çizgilerle tarif bulur. Bu çizgilerle izleyicinin gözleri figüre göre yönelir ve her şey dıştan içe doğru yani figürün merkezine doğru yoğunlaşır.

Başından beri Alberto Giacometti'nin mekan anlayışında ki geniş boşluk algısına değindik. Fakat konu üzerinde durdukça anlamalıyız ki bu boşluk yani uzay yine Sartre'ye göre genişletilebilmiş bir doluluktur. Figür yani birey bu boşluğu dolduracaktır. Mekan sanki bireyin içsel gökyüzüdür. Bu yüzden Giacometti maddenin ve mutlak hiçliğin eylemsizliğini reddeder. Giacometti'den çıkardığımız sonuçlar boşuk bireyin dolduracağı, bireyle anlam kazanan ve kendisinin biricikliğini keşfedeceği yegane alandır. Yani mekan insan ile vardır. Bu yüzden Giacometti izleyici ile heykeli arasına belli bir mesafe koyar.

*“Giacometti'nin ise hiçbir heykeline yaklaşamazsınız. Onun yakınına doğru gittikçe sakın bir göbeğin ya da göğsün biraz büyüyeceğini sanmayın; bir değişiklik olmaz. Ve siz de, bulunduğunuz mesafeden, süreçle ilgili garip bir izlenim edirsiniz.”*²⁸¹

Alberto Giacometti'nin eserlerinde çok zor problemlerle uğraştığını daha derin incelemeler yaptıkça daha iyi anlıyoruz. Sanatçının en fazla üzerinde durduğu konulardan biriside figürün, ya da nesnenin mekanla olan ayrımsız bütünlüğüdür. Bu ayrımsızlık boşluğun figürle beraber bir doluluk olarak ele alınmasından kaynaklanır. Çünkü bu noktada boşluk bütüne olan bir dahillik olarak değerlendirilir. Parça, boşluk ve bütün üçlemeli sarmalında boşluk bütüne

²⁸⁰ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s.74-75.

²⁸¹ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s, 93-94.

dahildir. Buraya kadar ara ara kısmen değindiğimiz bu konu Giacometti' nin günlüğündeki ifadelerle bütünlük kazanıyor.

“Aynı çizgiyi izleyen desenler yapmayı sürdüreceğim, büyüklüğü, bütünlüğü, çizgiyi, uyumu ve yapıyı aynı zamanda güçlü kılacak çözümün peşine daha fazla düşeceğim. Bugün yapmaya başladığım gibi, doğal büyüklükte figürler modle etmeye ve kütleler ile ayrıntıların, bedenleri, çizgileri, derinliği ve uyumu aynı anda içerdiği bütünlük oluşturmayı başarmaya çalışacağım, öyle ki her şey, boşluklar kalmadan, bütüne bağımlı olsun.”²⁸²

Anlaşılacağı gibi Giacometti ele aldığı her şeyi bir bütün olarak görmektedir. Uğraştığı her birim, hem de hepsi bir bütün olabilme iddiasındadır. James Lord, kitabında sanatçı kendisinin portresini yaparken şöyle bir tanım kullanır:

“Çalışırken bana ve etrafında ki her şeye sürekli bakıyordum.”

Alberto Giacometti'nin mekan ile ilgili deneyimlerine yine portresini yaptığı bir gazeteci David Sylvester'da yer vermiştir. Sanatçı ile yaptığı röportajda

Giacometti şunları söyler: “Karşı kaldırımda ki kadına bakıp, onu küçük gördüğüm de büyülenmiş durumda, küçücük bir varlığın mekan içinde yürümekte olduğunu görüyorum ve onu küçücük gördüğümde görüş alanım yaklaşık olarak kahvenin tümü oluyor. Çok büyük bir alan”²⁸³

Giacometti'nin zaten görsel denge sorunlarına ömrünü adadığını bilmekteyiz. Fakat görüş biçiminin bu derece bütüncül olduğunu bu demeçlerden kesin bir şekil de öğrenmekteyiz. Giacometti nesnelere, kendi deyimiyle doğal boyutlarında yani normal insan algısından daha küçük gördüğünden mekan büyümektedir. Burayı biraz netleştirmekte fayda var. Sanatçı bir nesneyi ya da kişiyi görmüş olduğu belli bir uzaklıktan optik olarak o an tesbit ettiği gibi gerçekleştirmekte ve böylece bir anlada görsel olarak tanıklığını yaptığı bir varoluş anının da yansıtmaktadır. Ayrıca genel olarak insanların gördükleri kişi ve nesnelere doğal boyutlarının üzerinde algıladığını farketmiştir. Örneğin güçlü bir hitabet ve

²⁸² Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, a. g. e. , s. 149.

²⁸³ Alberto Giacometti, Haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussend, a. g. e. , s. 33.

karizmaya sahip bir kişi göze olduğundan daha büyük gözükebilir. Veya düşük özgüven ve çaresizlik duygularını sık yaşayan bir bireye diğer insanlar olduklarından daha büyük gözükebilir ama bunların terside olabilir. Durumu tetikleyici olan bu psikolojik etkenler bir yana burada algının bir eşik durumu söz konusu olmuştur. Bedrettin Cömert'in tam bu noktada söyledikleri dikkate değerdir. Fakat kendisi bu tesbitlerini, sanatçının Gerçeküstücü döneminden itibaren yapmaktadır:

“Giacometti'nin sanatsal yetişiminde ki temel öge, gerçeküstücülük deneyidir. Plastik biçimle mekan arasında ki ilişkinin olumsuzluğunu göstererek, figür ya da anıt olarak heykeli en uç noktasına kadar vardırmıştır. Giacometti'nin çizim ve resimlerinde figür, onun eriten ve yok eden bir perspektif içine sokulmuştur. Heykellerinde ise biçim ve mekan arasında tek tür bir ilişkiyi karşıtlık ilişkisini olanaklı görür Giacometti. Mekan sonsuza dek kaçır, figür kendi içine çekilir, neredeyse ipe dönüşür; öyle ki maddenin en son bir kalıntısı onu hiçliğin eşiğinde tutmasa tümünden yok olabilirde. Giacometti kısaca, bir “olmak”, “varoluş” değil, bir “olmamak” koymaktadır ortaya. Bu nedenle Sartre, onun heykellerine “varlık” la hiçlik eşiğinde ki insanın varoluş durumunun imgesel anlatımını bulmuştur.”²⁸⁴

Giacometti'nin sanatsal gelişiminde temel ögenin Gerçeküstücülük deneyi oluşu onun hem mekanla kurduğu ilişkinin ilk savlarını hemde profesyonel gelişimini belirler. Böylece yaptığı çalışmalarda figürle beraber boşluğu esas alır, boşluğu kalıcı kılar. Geçici olan figürdür. Bunun için figürle mekan arasındaki ilişki bir varlıkla yokluk ilişkisine dönüşür. Mekan sonsuzluğa uzandıkça figür parça parça azalır.

Buradan tekrar yalnızlığa bağlantı kurduğumuzda Giacometti'nin mekanla yalnızlaştırdığı insan sadece kişilerden kaynaklanan sosyal bir yalnızlık durumunu yaşamaz. Varoluşun içerisinde de bir yalnızlık ve acizlik söz konusudur. Çünkü varoluş çok büyüktür; insansa küçücük. Bu yüzden varoluşçuların zemin olarak aldığı insanın dünyaya fırlatılarak atıldığı ve böylece varlık olarak zaten çevresine yabancı ve trajik oluşu bir anlamda doğrulur. Fakat çok hoştur ki bütün umut yine insandadır. Kendisinden hep beklenen tek varlık o dur. “Sokak güneşin

²⁸⁴ Bedrettin Cömert, a. g. m. , Milliyet Sanat, s. 20.

altında kıvrılıp giderken, birden bire bir insanoğlu beliriverir bu ıssız boşlukta”²⁸⁵

Giacometti ister yaratılış mitlerinde insanın balçıktan meydana gelişi olarak yorumlansın, ister varoluşun arkaik köklerinden beri, sürekli bir yapma ve olmakta olan doğasında olsun, insanın bu devamlılık içeren yapısının, malzemesinin yoğunluğuna hep taşır. Bu yüzden insandan ümidi kesmek Giacometti'nin heykellerine baktığımızda adeta imkansızdır. Alberto Giacometti'nin mekan içerisinde bu kadar küçük, aciz ve kırılabilir kalabilen figürlerinin gücü insan oluşlarından. Yani sanatçı bir yerde bu kadar güçlü bir varlığın acizliğini vurgulayarak önemli bir ikilemi ortaya koymuştur.

Giacometti heykellerinde olduğu kadar resimlerinde de bu sanatın olanaklarını izlenimleri için kullanır. Heykellerinde neredeyse kesintisiz olarak gözlemlediğimiz muazzam evren boşluğu resimlerinde de vardır. Jean- Paul Sartre'nin çok yerinde dile getirdiği- uzaklığın kökeninin sanatçının içinde mi? evrende mi? yoksa başkalarında mı olduğu- sorularının cevapları resim sanatının olanaklarıyla anlam kazanır. Giacometti'nin resimlerine değinmişken mekan ile beraber kullanılan modelin tek bir an içerisinde olan o mucizevi birdenbireliliğine daha öncede değinmiştik. Fakat Sartre konuyu derin kavrayışıyla tekrar dile getirir.

“Giacometti her resmi ile, o ilk yaratma anma- exnihilo'ya geri götürür bizi. Her bir resmi eski bir metafizik soruyu gündeme getirir: Bir şey yok değil de niçin vardır? Bu inatçı, sorgulanamaz ve aşırı derecede düşsel olan şey nedir? Resmedilmiş kişi, sorgulayıcı bir hayalet biçiminde sunulduğu için olsa gerek, izleyenler üzerinde bir sanrı yaratıyor.”²⁸⁶

Sartre'nin hayli edebi bu ifadeleri model edilen figürü algılayışımızı hangi bağlamda sanrı haline getirir bu farklı zeminlerde tartışılabilir. Fakat Giacometti'nin kendisine yazmış olduğu bir mektupta “yağmur altında bir sokakta bana doğru koşuyordu” diye yazdığını belirtmiştir. Burada Giacometti'nin

²⁸⁵ Jean- Paul Sartre. a. g. e. , s.71.

²⁸⁶ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s.74.

bahsettiği küçük bir heykeliydi. Giacometti kendi otobüstünü yapmamıştır fakat kendi iç boşluğunun mekanın da bütün sanatı cereyan etmiştir. Böylece biraz daha eşelediğimizde sanatçının büyük bir içtenlikle bu ıssız boşlukta kendini- ve bir bireyi var etmeye çalıştığını söylemek hiçte aşırı bir yorum olmaz. Özellikle, bizzat kendi ağzından söylediği bazı ifadelerde –herkesle herkes olabilmenin yolunun mümkün olan en özel ölçü de kişisel olabilmekten geçtiğini – söylemesi tesadüf değildir. Ama yine de Giacometti'nin heykelleriyle yani onun birey – figürü ile izleyici arasına ve hatta diğer birey figürler arasına koyduğu mesafeyi Sartre'nin da katılımıyla – hiç kimsenin başkasının alanına müdahale etmemesi gerektiği- şeklinde yorumlarız. Yine Sartre göre figürlerin her biri, kendi küçük boşluğunu yaratan Giacometti'nin ta kendisidir. Aynı zamanda bu ayakta figürler sadece ve sadece çok belirgin bir şekilde kendi kapladıkları alanda varolurlar. Çünkü o kadardırlar ve oraya gömülecektirler.

*“Ama en az gölgelerimiz ve isimlerimiz kadar bizlerden birer parça olan bu küçücük aralıklar, bir dünya yaratmak için hiçte yeterli değildir. Bütün nesnelere arasında, aynı zamanda birde evrensel boşluk (void) vardır. Sokak, güneşin altında bomboş kıvrılıp giderken, birdenbire, bir insanoğlu beliriverir bu ıssız boşlukta”.*²⁸⁷

Jean- Paul Sartre “Giacometti'nin Resimleri” isimli ünlü denemesinde sanatçının “heykel” bir doluluktan bir boşluk yaratabilir mi yaratabilir mi? sorusuna yüzlerce kez yanıt aradığını belirtir. *“Kafes” adlı kompozisyonu, onun, heykelin kaidelerini artık kullanmadan bir yüz ya da baş yaratmak için sınırları belli bir mekana duyduğu” arzuyu yansıtır. Bu, onun sanatsal uğraşında en can alıcı noktadır işte.*²⁸⁸

Sartre göre boşluk her zaman varlıktan önce gelmekteydi. Varlığın onun içinde barınabilmesinin tek koşulu ise, etrafının boşluğun çeperi ile çevrelenmiş olmasıdır.

²⁸⁷ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s.71.

²⁸⁸ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s.72.

Sözün özü, kendi yalnızlıklarına hapsedilmiş figürlerine, bizi hep belli bir uzaklıkta tutan mekanlar yapar Giacometti. Figürler, önceden hazırlanmış bu boşlukları doldurmaya yeltenmezler- yaratamazlar, tahammül ederler sadece.

Alberto Giacometti'nin mekan anlayışı çağdaşı İngiliz ressam Francis Bacon (1909-1992)²⁸⁹ gibi ısrarlı bir iç mekan etkisini sadece resimlerinde görürüz. Heykelleri ise tamamen atmosferi kullanır. Hava yani varoluş boşluğu içerisinde ele alınan insanı konu edinir. Buradan hareketle Giacometti'nin heykellerinin mekansız olmadıklarını görüyoruz. Mekan her durumda korunmuştur. Sanatçının büstlerinde bile, gerek izleyiciye dayattığı bakış mesafesi gerek bu portrelerin zeminden kaynaklı bir topraktan oluşurcasına çıkışı ile olsun bir şekilde bir mekan duygusu hissedilir. Böylece Giacometti'nin sanatında varoluşçuların telkin ettiği üzere mekanla yani dışarıyla sürekli bir içiçelik vardır.

Konuyla ilgili olarak Ferhunde Küçükşen; Sayed'in (Sanat Yazarları ve Eleştirmenleri Derneği) çıkardığı Eleştiri Dergisi'nin 2009 yılı birinci sayısında, "İnsan ve Mekan" isimli makalesinde şu ifadeleri kullanır:

*"Psikolojik ve sosyolojik açılardan, mekan, insan yaşayışını çözümlene aracı olarak kullandığımızda ortaya çıkan sonuçlara sanatçı örneklerinden yola çıkarak değinmek sanat-yaşam ilişkisine bakışında bir örneği olacaktır. Böylece sanatın sanat için mi toplum için mi olduğu tartışma çizgisinden çıkıp sanat yaşam içindir, yaşamla iç içedir yaklaşımına teğet geçilmiş olur"*²⁹⁰

Alberto Giacometti üzerinden insan ve mekan ile ilgili saptamalarımıza biraz daha yaşam pratiğimiz açısından baktığımızda insan için mekanın ilk olarak öncelikle sığınma ihtiyacı içerdiğini görüyoruz. Üzerine düşündüğümüz zaman mekanın yaşamımızda ki yeri ve değeri farkında olmadığımız kadar önemlidir. Biz geçmişimizi, ailevi yaşantımızı, güvenliğimizi ve mahremiyetimizi mekanlara borçluyuz. Bundan dolayı mekanların bellekleri oluşur. Bu bellek bizimde hafızamızdır. Yani hafızamız mekanla oluşur çünkü iç ya da dış mekan olsun

²⁸⁹ İrlanda doğumlu İngiliz ressam. 20. y.y . lın en büyük İngiliz ressamı kabul edilir. Figüratif ekspresyonizminin öncülerindendir.

²⁹⁰ Ferhunde Küçükşen, İnsan ve Mekan, Eleştiri (Sayed),2009, s. 36.

yaşam bir mekan zeminindedir. “Kaplumbağaların evlerini sırtlarında taşıması gibi bizlerde zihnimizde taşıyoruz yaşadığımız mekanları. Mağara insanından modern insana değin mekan, bir sığınaktır. İlk insan için yabani tehlikelerden korunduğu bir barınak, kent insanı için karmaşadan sıyrılıp kendisine zaman ayırdığı bir sığınak.”²⁹¹

Bir sığınak olması dolayısıyla yalnızlık için mahrem bir dekoru oluşturur mekanlar. Özellikle kendi hayatında ki kent hayatı yaşam denilen sahnenin, sahnedeki oyuncuların ve oyuna giriş çıkışların en dolaysız tanıklığıdır. Kentte yalnızlık ve bıkkınlık neredeyse kaçınılmaz olsa da bir kişisel özgürlük imkanı da vardır. Çekingen, mesafeli ve bıkkın kent insanı, kırsal kesim insanına göre iç ve dış gelişim için daha kolay imkan bulur. Yaşadığı yer büyüktür, daha az gözönündedir. Çünkü kuşatıldığı nüfus kalabalıktır. Üstelik bu kalabalık nüfus ona son derece geniş bir ilişki ağı kapasitesi sunar. Bu bireye sunulmuş azımsanmayacak kadar önemli bir imkandır. Fakat yinede bu gerçeklikler sanatta bakış açısına göre farklılık göstermiştir. Mesela son derece konforlu bir burjuva hayatını reddederek egzotik ve ilkel saflığı tercih eden Paul Gauguin'nin (1848-1903)²⁹² bilinçli olarak modern yaşamı reddettiğini görürüz. Bununla beraber başta Andy Warhol (1928-1987)²⁹³ olmak üzere pop-art sanatçıları direk kent yaşamından beslenerek endüstriyel ve teknolojik pazarı bir anlamda desteklemişlerdir. Kısacası kent yaşamıyla karşı karşıya kalan sanatçılar yalnızlık, yabancılaşma ve melankoliyi yansıttıkları gibi, uyumu, problemsizce bu yapıya eklemeyi ve buna yönelik eserler vermeyi tercih etmişlerdir.

Mekan kavramını sanat üzerinden irdelemeye devam ettiğimizde özellikle resim sanatında mekan kavramının imgesel bir plastik öge olarak ele alındığını görmekteyiz. Perspektif ise mekanı oluşturan önemli bir öge iken, mekan algısı, çizgi- renk, doku, ışık-gölge gibi etkenlerle oluşturulur. Perspektif henüz

²⁹¹ Ferhunde Küçükşen, a. g. k. , 2009, s. 36.

²⁹² Fransız post- empresyonist ressam. Modern sanatın öncülerinden sayılır. Thaiti 'ye yaptığı yolculuk ve egzotik kültürlerle olan ilgisi sanatını oldukça etkilemiş ve onu yaşadığı yüzyılın ve sanat tarihinin en önemli sanatçılarından yapmıştır.

²⁹³ A. B. D. 'li ressam. Pop- Art akımının öncülerindedir. Yaşadığı dönemde çok önemli bir etki bırakmış sanatçının çok yönlülüğünün yanında, seri üretim ve seri üretim nesneleri ererlerinin genel karakterini oluşturur.

bilinmiyorken ise mekan duygusu sadece nesne ve figürler arasındaki espasa dayanmaktaydı. Ön rönesans sanatçısı Giotto'nun büyük devrimiyle nesne ve figürler gerçek bir mekan içerisinde resmedildi. Sanatçı resimlerini derinlemesine gelişen üç plan halinde düzenlemiş ve bir mekan etkisi oluşturmuş; bununla beraber perspektif vurgusu oluşturmuştu.

Giotto'dan sonra Masaccio ile mekan algısı gelişim gösterir. Sanatçının özellikle “Kutsal Üçlü” adlı resimde figürler pramidal bir şekilde yer alırlar. Gerçek mekanın perspektif çizgileri ise sanatçının resminde de devam etmektedir. Böylece ilk defa Masaccio ile beraber perspektif etkisiyle iki boyutlu bir yüzeyde üç boyutlu bir mekan elde edilmiş olunmuştur. Bilindiği gibi aynı tekniği Rönesans dönemine geçildiğinde Leonardo da Vinci'nin (1552-1519)²⁹⁴ “Son Akşam yemeği” freskinde kullanması bu tekniğin yaygınlığını ve başarısını perçinlemiştir.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise sanat akımlarının üslupları çerçevesinde gelişen mekan kavramı, 1960 sonrası ortaya çıkan kavramsal sanatta farklı bir boyut kazanır. Fakat asıl konumuz olan Alberto Giacometti'nin de içerisinde yer aldığı modernizmin serüveni içerisinde ise, mekanın bu sanatçı ile salt bir gerçeklik ve problematik olarak başka bir deyişle bir varoluş alanı olarak ele alındığını görmekteyiz. Jean Genet'in Giacometti'nin sanatı üzerinden mekan hakkındaki görüşleri şu şekildedir:

“Resmi incelemek, daha büyük bir çaba, daha karmaşık bir işlem gerektirir. Yukarıda anlattığımız işlemi, bizim için ressam ya da heykeltıraş gerçekleştirmiştir. Öyleyse bize, bütün olarak geri dönen şey, temsil edilen kişi ya da nesnenin yalnızlığıdır, bu yalnızlığı algılayabilmemiz ya da onun bize dokunabilmesi için, mekana ilişkin belli bir deneyimimiz olması gerekir, ancak, kesintisiz bir mekan değil kesintili.”²⁹⁵

²⁹⁴ Rönesans dönemi İtalyan mimarı, mühendisi, muciti, matematikçisi, anatomisti, müzisyeni, heykeltıraşı ve ressamıdır. Rönesans sanatını doruğuna ulaştırmıştır ve yalnız sanat alanında değil çeşitli alanlardaki icat ve buluşlarıyla tanınmış dünyanın gelmiş geçmiş en büyük sanatçılarından ve dehalarından birisidir. İkinci milenyumun adamı seçilmiştir.

²⁹⁵ Jean Genet, a. g. e. , s. 18.

Burada Genet'in kesintili mekandan kastettiği mekan türü kendi dışından yalıtılmış, ayrı ve özerk rahatlıkla da iç mekan olarak tanımlayabileceğimiz bir mekan türüdür. Yani uçsuz bucaksız değil belli bir ayırım ile kesintiye uğramış bir mekan söz konusudur. Genet şöyle devam eder:

“Her nesne, kendi sonsuz mekanını yaratır. Eğer resme bakıyorsam, demin dediğim gibi, resim bana mutlak yalnızlığı içinde, resim olarak görünecektir. Ama, bu değildi kafamı kurcalayan benim. Kafamı kurcalayan, resmin resimin tuvalinde görülmesi gereken şey. Demek ki, yalnızlıkları içerisinde yakalamak istediğim, hem tuvalin üzerindeki görüntü, hem de o görüntünün gösterdiği gerçek nesne. Öyleyse, önce resmi nesne olarak (tuval, çerçeve vb...) kendi anlamları içinde yalıtılmaya çalışmam gerekiyor; sınırsız resim ailesinin üyesi olmaktan, (her ne kadar sonradan bu aileye iade edilecekse de) bir süre için çıkması, fakat aynı zamanda, tuval üzerinde ki görüntünün, benim mekan deneyimime, yukarıda anlattığım yöntemle göre, nesnelere, insanların, olayların yalnızlığına dair bilgime bağlanabilmesi için”.

Kim ki bu yalnızlık karşısında hiç büyülenmemiştir, resmin güzelliğini anlayamaz. Anlıyorum derse, yalandır.”²⁹⁶

Görüldüğü gibi Genet son derece yerinde tesbitlerini edebi duyarlılığıyla çok estetik bir biçimde sunmaktadır. Yazar tuval nesnesini ayrı bir yalnızlık nesnesi olarak tanımlamaktadır. Fakat bu yalnızlık biraz önce kent yaşamındaki melankoli ve yabancılaşmayı içeren bir yalnızlık değildir. Burada ki yalnızlık bir tekilliğe işaret eder. James Lord'un biten portresini mekanla uyumunu kavramak adına bir süre atölyede tutan Giacometti'de aynı fikirde ve durumun son derece farkındadır. Tuval Genet'in deyişiyle sınırsız resim ailesinin tabii olarak bir parçası olacaktır. Ama öncesinde bir süreliğine olan ayrılığında tekilliğiyle çok güzeldir. Tuvalin üzerindeki görüntü ise başka bir tekillik içerir. İşte burada Giacometti'nin derin sezgisi ve tanımlık ettiği büyümlü gerçekliği yeniden duyumsarız. Her şey nesnelere, olaylar ve varoluşun hepimizi içeren bütün oluşları Genet'in eşsiz deyişiyle sonsuz yalnızlıkları içerisinde biricikliklerini yaşamaktadırlar. Bu tekillik bu

²⁹⁶ Jean Genet, a. g. e. , s. 21.

tekrarsız oluşun bilgisini taşıyarak ancak Giacometti'yi anlayabileceğimizi savunur. Bunları kavrayamadan sanatçının eserlerini anlamak imkansızdır.

Şimdiye kadar Alberto Giacometti'nin sanatındaki yapıdan ve problematiklerden etraflıca söz etmeye çalıştık. Fakat şu da var ki sanatçının mekan anlayışı aynı zamanda modern sanatçının mekan anlayışıyla da çağcıl bir uyum gösterir. Bu da bir çeşit ruhsal yeraltıdır. Çünkü bugün hala örneklerini sıkça gözlemlediğimiz sanatçının izole olma eğilimi burada devreye girmektedir. Sanatsal üretim için tek başlılık önemlidir fakat yalnızlık dediğimiz hüsrana yaşamın özsel ve içsel bağlarının her an farkında olan gerçek sanatçılar için, hele hele sanatın samimiyetle işleyen bir olgu olduğunu göz önüne alırsak önemli ölçüde incitici olabilmektedir. Aslında daha da önce değindiğimiz üzere türümüzün kırılğan doğasına sık sık temas ederek zerafeti öne çıkarışıyla Giacometti'nin yapmaya çalıştığı biraz da bu dur.

Modern dönemde sanatçıların yaşadığı bu içe dönüş sanatı daha da soyutlaştırır. Modern Sanat'ın iç gelişimleri sanatçıların burjuva dünyasının değer yargılarının neredeyse tamamen reddedilmesine yol açar. Böylece yukarıda da değindiğimiz gibi yeni bir içmekan, bir ruhsal yer altı oluşur. Mehmet Yılmaz'ın modern sanatçıların estetik problemlerini tiyatral bir kurguyla, karşılıklı bir diyalog şeklinde anlattığı "Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler" isimli eserinde Robert Motherwell (1915-1991)²⁹⁷ ile yaptığı söyleşide konuya dair şu ifadeler geçmektedir:

*"MY: Modern sanat modern bireyin özgürlük sorunuyla bağlantılıdır. Bu yüzden, modern sanat tarihi bazı manevralarla modern özgürlük tarihi olmaya doğru bir eğilim içerisindedir. İşte burada, işçi sınıfı ile sanatçı arasında gerçek bir benzerlik vardır. Bu arada, modern sanatçının toplumcu değil ama bireyci bir özgürlük anlayışına sahip olduğunu unutmamalıyız. Gerçeküstücüler ile işçi sınıfı partilerinin asla uzlaşamayacakları sürtüşmelerin kaynağında bu vardır."*²⁹⁸

²⁹⁷ A. B. D. 'li ressam, grafiker ve editör. Soyut dışavurumculuğun önde gelen temsilcilerindendir.

²⁹⁸ Sanatçıları Okumak Ya da Post Modern Söyleşiler, Mehmet Yılmaz, s.135

Özgürlük demişken Giacometti'nin de bireysel dönüşümü dolayısıyla kişisel özgürleşmeyi esas aldığını unutmamak gerekir. Hatta yapmış olduğu insan adaları tabiriyle tanımlayabileceğimiz heykellerinde ki bireyler arası toplu iletişimsizlik bu meselenin kalın bir çizgiyle altını çizer. Bu kadar insancıl ve derin ilişkileri olan sanatçı savaş belki sonrası Avrupa'sının insanlar arası durumunu tanımlamak adına bunu yapmış olabilir ama bireysel bireysel bir tekillik topluca bulunulsa bile esastır gözükür. Fakat Giacometti'nin adandığı görünenin ardındaki o büyülü gerçekliklere mekansal açıdan baktığımızda yapmış olduğu figürlerin oranları ve görünüş mesafeleriyle bir mekan duyumu tanımladıklarını görürüz. Burada kuşkusuz dahiane bir tasarım söz konusudur. Aslında bu durumu görünenin ardından ziyade görünür- görünmez bir gerçeklik olarak tanımlayabiliriz.

3.4.2 Sanatçıya Göre Mekân

Giacometti'nin mekan anlayışına yine ana unsur “boşluk” üzerinden devam etmek fakat bu sefer durumu eserler üzerinden tanımlamak konuya daha netlik getirecektir. Alberto Giacometti boşlukta bir aşırılık görmektedir. Adeta varlığı yutan bir aşırılık. Ve daha öncede bahsettiğimiz üzere uzay boşluğunda bir doluluk yaratmak için üretir. *“Çizgiyle ya da darbeyeyle boşluğu – kendi göziinde sonsuzu – azaltır. Çektiği çizgiyle içle dışı ayırır. Çizgi iki yüzeyin kesiştiği yerdir. Ve sonsuza uzayan iki yüzeyden bir korunak oluşturmuştur. Mekân bir anlamda da korunaktır.”*²⁹⁹

Yani burada aslında sanatçının gerçekten ontolojik düzeyde bir kaygı içerisinde olduğunu anlıyoruz. Giacometti uzay boşluğunun tedirginliğini tölere edebilmek için tuvalde ya da heykelde bir doluluk yaratma ihtiyacını hisseder. Çünkü ancak bu tanıdıklık içerisinde güvende olabilmektedir. Yani mekan sanatçı için bir anlamda sığınaktır.

“Resim ya da heykel için, aslında mekan da yer kaplayan tüm varlıklar için bir boşluktan söz edebileceğimiz gibi doğru. Fakat daima dolu bir boşluk, göreceli bir

²⁹⁹ <http://proetcontra.wordpress.com/2007/08/10/mekan-uzerine/>

*sınır içerisinde, onu çevreleyen kütle ya da yüzeyde açılmış bir boşluk. Fakat ben kendi içinde bir şeylerle doldurulmuş; havayla, boyayla ya da- hiç olmazsa varlıkla; esir.*³⁰⁰

“Sartre onun hakkında “Kafes” adlı kompozisyonu onun heykelin kaidesini artık kullanmadan bir yüz ya da bir baş yaratmak için sınırları belli bir mekana duyduğu arzuyu” yansıtır” diyor . “Çünkü ona göre boşluk zamandan ve mekandan önce geliyor. Varlığın onun içinde barınabilmesinin tek koşulu ise, etrafının, boşluğun zarlarıyla çevrenmesidir.”³⁰¹

Giacometti'nin heykellerinde ise bu devasa uzay boşluğundan kaçış figürün bizzat kendisinde gözlemlenir. Heykeller çoğu zaman varoluşun eziciliği karşısında yok olup gidecek izlenimi verirler. Gerçektende Giacometti'nin birçok heykeli kendi ellerinde parçalanıp gitmiştir. Giacometti burada biraz kavranması zahmetli bir gerçekliğe işaret eder. Boşluğun gerçekte olmayan ama yaratılması gereken bir şey olduğunu söyler. Yani burada boşluk diye bir fiziki gerçeklikten söz edemiyoruz. Hareket ile yani doluluğun (heykelin) kendisi ile oluşan ve anlam kazanan bir gerçeklik söz konusudur. Böylece boşluk ve doluluk birbirlerinin nedeni olarak aynı anda gerçekleşmektedir.

“Giacometti yer yer bu ikili arasında gider gelir ve der ki “boşluğun varlığından yola çıkılan her yontu yanlış, boşluğun varlığı yalnızca bir yanılsama. Burada anlaşılan boşluğun varlığının tam bir yadsınması değildir. Heykelin varlığının kurulması bu performatif (söz ve eylem olarak olayın aynı an da gerçekleşme durumu) yapıda zaten ikisinin bir arada olduğu gerçeğidir.”³⁰²

Fakat burada yine de ironik bir biçimde heykelin boşluktan kaçmaya çalıştığı gibi bir izlenimde söz konusudur. Birbirlerine neden oluşturmalarına rağmen figür korkar.

³⁰⁰ <http://proetcontra.wordpress.com/2007/08/10/mekan-uzerine/>

³⁰¹ <http://proetcontra.wordpress.com/2007/08/10/mekan-uzerine/>

³⁰² Nida Karaytuğ, Boşluğun Heykele Etkileri Bağlamında İncelenerek Bir Sanat Nesnesi Olarak Ele Alınması, s,16.

“Heykel form olarak boşluktan kaçan bir yapıdadır. Zaten Giacometti heykelinin varlığı endişeden, neredeyse travmatik bir noktada duran derin kaygısından kopup gelmektedir. Heykel onun ellerinin oluştuğu noktada bulunduğu yoğun endişeden dolayı parçalanıp gitmektedir. Giacometti birçok heykelini bu endişeyle yok etmiştir. Heykelin varlığının vücuda gelmesi gerçekte boşluğun işgaliyle sonuçlanmaktadır. Bu durum boşluğun bir nevi figürlerin doluluğu ile mekanlaşmaktadır.”³⁰³

Yani mekan bir varolma ve aynı zamanda da içinde yok etme, imkanını taşımaktadır. Giacometti hem varoluşun ezici şiddetinden heykellerini parçalamakta hem de varolmakla olmamak arası bir kaygıyla figürlerini oluşturmaktadır. Bu bağlanma her ne kadar figürlerin uzuyormuş gibi gözükmelerini bir görsel denge sorunu olarak ele almışsak da belki de bir açıdan bu ezici yoğunluğu bir direnç olarak dikey bir ivme gözükmektedir. Bu ivme ise sadece an içerisinde gerçekleşmektedir. Şimdiye kadar sanatçı hakkında birçok defa başvurduğumuz Jean Genet ise benzersiz bir şekilde, Giacometti'nin objelerine bakarken zamanın yok olduğunu, o objelerin zamanın ötesinde var olduklarını söyler. Gerçektende Giacometti'nin heykelleri hep kadim bir durumu yaşarlar. Bu yüzden sanatçının yaklaşımı zamanlar üstüdür denilebilir. Kendisi sadece ikinci dünya savaşının ardından modern dünyada yaşama çabası gösteren 20.yüzyıl insanını değil, insanoğlunun çağlar üstü temel varlık sorununu da duyumsar.

“Buna göre insanın evrende ki yalnızlığı gibi bir düşünce, uzaklık, eksilmek kavramları üzerinden oluşturulur. Onun figürleri insanın evrende ki yalnızlığı ve tedirginliği fikri üzerinden kurgulanır. Figürlerin gittikçe incelmesinin, farklı yüzey anlayışıyla biçimlendirilmesinin, heykelde figür, kütle, kütle- boşluk gibi temel öğelerin beden üzerinde birleştirilmesinin temelinde Giacometti'nin insan üzerinde geliştirdiği bu algılama biçimi yatar. Giacometti biçimlediği figürle izleyici arasına bir uzaklık yerleştirir. Bunu heykellerin kendisinin yarattığı boşluk ve mekanı kullanarak çözüme kavuşturur. Ona göre bildiğimiz uzay ile heykelin kendi koşullarında yarattığı uzay birbirinden farklıdır. Heykelin kendisi farklı bir

³⁰³ Nida Karaytuğ, a. g. k. ,s,16.

*gerçeklik düzeyinde duruyorsa yarattığı boşluk ve mekan da farklı bir gerçeklik düzeyinde durmalıdır.*³⁰⁴

Bu çok önemli tesbite sanatçının heykellerini incelerken yer vereceğiz.

Alberto Giacometti'nin mekan anlayışına sanatının en olgun döneminde 1960 yılında yaptığı bir David Sylvester portresi üzerinden devam etmek doğru olur.



Resim 49 Alberto Giacometti, "David Sylvesterin Portresi", 1957, Tuval üzerine yağlıboya, 100x73 cm, MoMa, (http://www.giacometti-stiftung.ch/index.php?sec=die_stiftung&page=entstehung&language=en), (10.04.2012).

Bu resim plastik içeriği itibarıyla analizi zor fakat Giacometti'nin süreklilik arzeden problemlerini fazlasıyla barındıran bir eserdir. Zor bir eser olmasının sebebi David Sylvester'in sürekli sanki bozuk bir aynadan yansımışçasına oran farklılığı göstermesi ve konumuz olan mekana dair fazla bir verinin

³⁰⁴ Özgür Şahin, Çukurova Üniversitesi, Figüratif Heykel sanatında İnsan Bedeninin Kurgusal Dönüşümünün Kişisel Yaklaşımlar Açısından Değerlendirilmesi, s, 48

bulunmamasıdır. Bilindiği gibi Giacometti resimlerini neredeyse klasik desen üslubunca pastel tonlarda ve kahve rengi, toprak sarısı, siyah ve gri renklerde yapmaktadır. Bunun birinci nedeni alışıldık anlamda bir kişinin portresinin yapılmasının hedef olmaması, burada bir canlının varoluşunun olabildiğince dolaysız tesbit edilmesi gerekçesidir. Bu yüzden sanatçı çok renkli bir dolaylılığa izin vermemektedir.

David Sylvester'in portresini incelemeye başladığımızda ilk olarak Giacometti'nin son derece hassas dengeleriyle direk karşılaştığımızı görmekteyiz. Sanatçı klasik ve romantik dönem ressamlarının ancak boya eskizi niteliği sayılabilecek sadelikte ki üslubuyla zenginleşip derinleşmektedir. Portrede ilk dikkati çeken şey, figüre baktığımızda figürden mekana geçiş esnasında, mekanın adeta bir iç kavis yaparak aniden resim yüzeyinde herhangi bir gösterge ile betimlenmemiş olduğu halde derinleşme eğilimi göstermesi oldukça şaşırtıcıdır. Bir takım mekan tanımlayan yardımcı çizgiler ve figürün tuvale oranının çok hassas ayarlanmasıyla oluştuğunu tahmin ettiğimiz bu etki daha ilk anda Giacometti'nin sonsuz boşluk algısını bir iç mekana nasıl oturttuğunu da göstermektedir. Mekan figürün etrafında bütün içeriği ile adeta büyümektedir. İlginç bir şekilde mekana içkin beyaz flora figürün üzerinde de dolaşmaktadır. Bu yüzden farklı bakış nüanslarında figürün belirsizleştiğini duyumsarız. Yani mekanda yok olabilme eğilimi göstermektedir. Giacometti'nin özellikle resimlerinde somutlaşan varlıkla yokluk arasılık veya daha açık bir deyişle aniden o an içerisinde meydana gelmiş ama her an da yok olabilecekmış izlenimi veren insan algısı burada da oldukça karakteristiktir. Sanki her şey ya geriye doğru çözümlenip yok oluyor gibidir ya da sanki her şey sürekli bir oluşa ve görünüme geliyor gibidir. Bu yüzden mekan ya da figürü tanımlayan detayların hiç ama hiçbir önemi yoktur Giacometti'nin eserlerinde. Çünkü her şey bir birini içeren bir bütünlük içerisinde oluşmaktadır. Giacometti mesleki açıdan da çok önemli bir konuya vurgu yapmaktadır. Bu açıklama kendisinin resimlerindeki renk anlayışının da bir özetidir.

“Görmek, dünyayı anlamak, onu yoğun biçimde duyumsamak ve araştırma yeteneğimizi en uç noktaya taşımak, ama tabloyu yalnızca üç lekeye

indirerseniz, dünyayı anlama edimi oldukça sınırlı kalır, üstelik, ister soyut ya da lekeci, ya da informel olsun, hemen her resimde- bu, benim son zamanlarda dikkatimi çekti-, görme biçiminin, temelde daha çok renklerle ilgili olduğu görülüyor. Oysa renklere ilişkin görme biçimi, İzlenimcilerin bu alana getirdikleri katkılardan bu yana, neredeyse aynı kaldı. Dolayısıyla, dünyayı görme biçiminin fazla bir ilerleme kaydetmediği ileri sürülebilir.”³⁰⁵

Giacometti'nin resimlerinde renge dair bir önermede bulunmaması birazda bu görüşleriyle alakalıdır. Ayrıca anlaşıldığı kadarıyla sanatçı renk gibi önemli bir unsuru kendi deneyleri açısından yanıltıcı bulmaktaydı. Diğer bir mesele ise Giacometti'nin son derece belirgin olarak resimlerindeki biçimlerinin yontularındaki biçimlere göre daha kalın ve kütleli oluşudur. Nitekim kendisi şu an portresini incelediğimiz yazar David Sylvester ile yaptığı röportajda konu ile alakalı soruyu şöyle yanıtlar:

“Evet. Ne var ki, resim yaptığımızda gerçekliğin, görünüşün- bir kişinin belirli bir durumdaki, belirli bir çevre içindeki mutlak görüşünün- izlenimini bütünüyle verirsiniz, ama o kişiyi o çevreden koparıp alamazsınız. Ve, örneğin karşıdan baktığınızda, gördüğünüz şeyin ardında olanı düşünmezsiniz, temelde, görülen şey olarak düşünürsünüz. Resimde, ifade araçları, gerçek bir kütle ile çalıştığınız yontuda olduğundan daha yanıltıcıdır, değil mi? Ve desen, ve değerler, ve renkler, bütün bunlar “ağzına kadar” yanıltıcılık dolu. Buna karşılık, yontularda... ben, öncelikle, bir geleneğin kölesiyim, çünkü bana göre, başka herkese göre olduğu gibi, başa benzeyen gerçekçi bir yontu, ister istemez Yunan- Roma başıdır. Dolayısıyla, oylum olarak görülen- aslında, mekan içinde ama tamda mekan içinde değil-, bir küre gibi görülen, gerçekliğin kendisinin eşdeğeri olarak görülen baştır.”³⁰⁶

Giacometti burada resim ile heykel görüşünün ve doğasının ayrımını belirtmektedir. Yani resmedilen model çoğunlukla çevresiyle ayrılmaz bir bütünlük taşımaktadır. Ve görüntü denilen şey bu bütünlük ile varolmaktadır. Nitekim David Sylvester'in portresinde ki, mekan etkisini sağlayan yatay ve dikey sade çizgilerin figürle bağlantısı bunu göstermektedir. Ayrıca sadece birkaç küçük

³⁰⁵ Alberto Giacometti , haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, s.316

³⁰⁶ Alberto Giacometti , haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, s.316

çizgi ve biraz leke mekanın yapısal karakterini tanımlamaya yettiği gibi derinlik problemini de çok pratik ve ustaca çözmüştür. Bu yüzden Giacometti resimin ifade araçlarının yanıltıcılığını özellikle belirtir. Yani bir modeli çizerken o üç boyutlu bir form değildir ki arkası ve etrafını duyumsansın. Böylece bütün bunlardan dolayı başka bir algı doğası söz konusu olur. Bu doğa resme aittir heykele değil.

Giacometti bu açıklamasında geleneksel heykel yapım kurallarından da sıyrıldığını belirtmektedir. Fakat kendisi aslen yüzyılların geleneğini taşıyan bir disiplini temsil ettiği için heykel geleneğinin baskısını ve alışkanlıklarını, o da hissetmektedir. Örneğin sanatçıya göre Rodin belli bir uzaklıktan bir modeli modle ederek yapmaktaydı. Halbuki Giacometti bunun bir görüş değil bir kavrayış olduğunu savunmaktadır. Yani Rodin (1840-1917)³⁰⁷ bir başı yapmaya başlamadan önce başın bir yuvarlak olduğu ön kabulüyle işe başlamaktaydı. Oysa Giacometti gerçek ve arı bir görüşle mesleki yaşamının en olgun dönemlerinde bile bir baş yapabilmeye dair bir fikrinin olmadığını söylecekti.

Alberto Giacometti'nin aslen bir heykeltıraş olarak resimlerindeki form anlayışını ise burada çizgisel olarak planlarla çözdüğünü görmekteyiz. Özellikle bacaklarda göze çarpan bu yaklaşım modelin kütleliliğini de arttırmıştır. Dikkatli bakıldığı zaman portrenin başına yoğunlaştığımızda ve sabit kaldığımızda bir problem yok gibi gözükmektedir. Fakat daha sonra gözümüzü aşağı doğru kaydırduğumuzda el ve bacakların başa göre büyümeye başladığı gibi bir izlenimin söz konusu olduğu görülür. Burada özellikle bu uzuvlar baştan büyüktür dememekteyiz, büyümeye başlar demekteyiz. Çünkü sanatçı burada gerçek bir görünüm resmini yapmaya çalışmaktadır. Dikkat edildiği zaman bizlerde gerçekte yakınımızda oturan birini gözlediğimizde -yeterli uzaklıktan birkaç metreye içerisinde tek bir blok olarak gözüküyorsa- bir kişiyi yoğunlaştığımız uzuvların önceliği ile görürüz. Giacometti David Sylvester'ın portresinde oldukça abartılı ve kütleli olarak ele aldığı bacak bölümlerinde bu durumu gösterir. Sanatçı aynı zaman da belirttiğimiz gibi diğer organlara göre daha plansal olarak işlediği bacaklarda yarattığı

³⁰⁷ Fransız heykeltıraş. Heykel sanatını akademizmden kurtarmış, heykelde süslemeciliği kaldırmış ve anıtsallık yerine insancılığı öne çıkarmıştır. Rodin'i farklı kılan heykele dramatik bir yoğunluk katarak insanın trajedisini ve tutkularını anlatımcı bir üslupla aktarmasıdır.

perspektif sayesinde figürü geri iter. Böylece bacaklardan dayanak alarak adeta gövdeyi netleştirmeye çalışmakta gibidir. Bir başka bakış nüansına göre ise başın küçük gibi olan görünümü aslında figürü yukarı doğru uzatarak sanki diğer uzuvlarla veya bölümlerle dengelenmekte ve bir başka açıdan da figürü var etmekte, canlandırmaktadır. Sanki figür kendisini ortadan kesen bir iç enerji ile bir yükselmektedir.

Burada eser dikkatli incelenmediğinde veya Giacometti hakkında bir bilgi edinilmemişse, biraz terbiyeli bir göz, sanatçının yanlış bir çizim yaptığı yanılgısını taşıyabilir. Fakat durum kesinlikle böyle değildir. Ve görme kültürü ile doğasına karşı son derece keskin farkındalıklar söz konudur. Son olarak çok daha ince bir açı nüansı ile da figür son derece normal ve tamamıyla “orada bulunmaklık” etkisi taşımaktadır.



Resim 50 Alberto Giacometti, "Yürüyen Adam, (The Walking Man)", 1960, Bronz, 183 x 26 x 95.5 cm, Paris, Maeght ailesi, (http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/aim-maeght_and_his_artists/mcgb_raa_1208_04.htm), (10.04.2012).



Resim 51 Alberto Giacometti, "Yürüyen Adam, (The Walking Man)", 1960, Bronz, 183 x 26 x 95.5 cm, Paris, Maeght ailesi, (http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/aim-maeght_and_his_artists/mcgb_raa_1208_04.htm), (10.04.2012).

Alberto Gaicometti'nin mekan anlayışı içerisinde inceleyeceğimiz diğer bir eseri ise 1947 yılı yapımı "Yürüyen Adam" isimli heykeldir. Heykel 1.83 m boyunda ve bronzdur. İkibinon yılında 104. 32 milyon dolara satılarak bir rekor kırmıştır. Neredeyse bir insan boyu olan bu çalışma her şeyden önce boyutlarıyla ilgi çekicidir. Giacometti'nin uzuyor ya da deforme oluyor gibi gözüken heykellerinin bu sanıların ötesinde geliştiği ve meselenin optik dengelerle ilgili olduğunu adeta kanıtlamaktadır. Çünkü heykel bir insan boyunu geçmemektedir. Heykele yan tarafından baktığımızda bir insan, üstelik herhangi bir insanı görmekteyiz. Bu insanın hiçbir idealize tarafı yoktur. Ne bir kahramandır nede başka fantastik figür sadece herkes gibi bir insandır. Hatta zayıf, narin ve kırılğan bir yapısı olmasına rağmen bir demir sağlamlığına da sahiptir. Bu insanoğlu yürümeye başlamaktadır. Bir an önce bir adım atmıştır. Bu yüzden öndeki ayağı yere sağlam basmakta, arkadaki ayağı ise bastığı yerden adımı tamamlamak üzere yeni kalkmıştır. Heykele önden baktığımızda ise Sartre'nin o ünlü benzetmesiyle ufukta beliren ve bize doğru gelen bir insanoğlunu görürüz.

Yürüyen Adam heykeli biraz ısrarla izlendiğinde heykelin adından da belli olacağı üzere sürekli bir hareket, yürüme halinde olduğu görülür. Yanında durduğumuzda önümüzden geçiyordur, arkasında durduğumuzda yola çıkmıştır. Önünde durduğumuzda bize doğru geliyordur. En önemli özelliği ise Giacometti'nin nasıl yapmayı nasıl başardığı bir muamma olan nurani bir yükselişle geliyordur, geçiyordur veya gidiyordur. Fakat bu açılardan en etkilisi kanımızca ön açıdır. Birincisi ön taraf seyir açısından en zengin açıyı barındırır. İkincisi adam ayrılmaz bir sabitlikle ufka bakıyordu. Figürün bakışı nettir ileride ve uzakta bir şeye ki o şey her ne ise ona kesin bakıyordu. Yani bu ufka ya da ileri bakışta bir herhangi nokta olma bir belirsizlik taşıma durumu yoktur. Orada çok ilerilerde bir şey kesin mevcuttur çünkü dikkat söz konusudur. Kısacası bir hedefe doğru gidiş vardır demenin aşırı bir yorum olmayacağı kanısındayız. Bu arada heykelin elleri ise her an işlevsel olmaya hazır gibidir. Giacometti sanki ilerlemenin ve üretmenin insanı özgürleştireceğini anlatmaya çalışıyor gibidir. Sartre Varoluşçuluğun temel prensiplerini açıkladığı "Varoluşçuluk" isimli eserinde bu konuyu şöyle savunur: *"Bu durumu, "İnsan özgür olmaya mahkumdur, zorunludur!" sözüyle*

anlatıyorum. Zorunludur, çünkü yaratılmamıştır. Özgürdür, çünkü yeryüzüne geldi mi, dünyaya atıldımı bir kez, artık bütün yaptıklarından sorumludur.”³⁰⁸

Jean- Paul Sartre'nin konunun devamında söyledikleri heykelin aşırı sorumlu ve yüklenmiş biçimini ve uçsuz bucaksız yalnızlığını adeta açıklığa kavuşturuyor gibidir:

“Bilir ki desteksizdir kişi, yardımsızdır, her an insanı bulmak (keşfetmek) zorundadır. Güzel bir yazısında, “İnsan insanın geleceğidir”, demişti Francis Ponge. Çok yerinde bir söz. Gelgelelim, “Gelecek gökyüzünde yazılıdır. Tanrı onu görür ve yönetir,” diye anlamak yanlıştır bu sözü. Çünkü o zaman adı geçen gelecek, gerçek bir gelecek olmaktan çıkar.”³⁰⁹

Yürüyen Adam heykeli çok hassas oranlarıyla, atmosfere ya da onu saran mekana da denilebilir bir direnç gösteriyor. Mekanın burada kendi direnci ve doluluğu olan bir unsur olduğunu kabul etmemiz gerekiyor fakat bu direnç ve doluluk sert değildir. Yani kendine özgü bir özgüllüğü vardır ama esnetilebilmektedir. Bu yüzden figür, mekanda, bütün varoluşunun izin verdiği son sınırlara kadar gerçekleşebilmektedir. Aynı zamanda dikkatli bakıldığında figürün yükseliş hareketinin de ufka doğru ya da ileride gördüğünden dolayı olduğu gibi bir izlenim ediniriz. Fakat tüm bunlara rağmen yinede bu figürün kendisinin de birçok birey gibi bir birey olduğu, mekan içinde sadece kendi kapladığı alan kadar bir alana sahip olduğu özellikle belirtilmiştir. Heykel bu açıdan sanatçısının insanın alabildiğine çok özel olarak, herkesle bütünleşebileceği önermesini destekler niteliktedir. Heykel mekan içerisinde sadece kendisi için olabilecek darlıkta bir kalıbın içerisinde fakat görünüşü itibarıyla herhangi bir insanoğlu oluşu aşarak kendi bireyselliğini de vurgular. O zaman Giacometti'nin kendi bireyselliğini ve orjinalitesini ortaya koyan, herhangi, sıradan bir insanoğlunun heykelini yaptığını söylemek yerinde olacaktır.

Giacometti'nin bu heykelinde de figür, mekanı oluşturduğu gibi boşluk figürle beraber mekanlaşır ve oluşur. Kısacası boşluk ve figür birbirlerinin nedeni olurlar.

³⁰⁸ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s, 48.

³⁰⁹ Jean -Paul Sartre, a. g. e. , s, 48.

Yani burada ilk önce boşluğun söz konusu olduğunu figür ve mekanın boşluktan sonra oluştuğunu ve yine boşluğun bu iki unsuru çevrelediğini söyleyebiliriz. Kısacası Yürüyen Adam’I bir doluluk olarak varsayarsak boşluğunda kendini oluşturması kaçınılmazdır. Figür bunu etrafına dair yaptığı çağrışımlarla gerçekleştirir. Çünkü yürüyen adamın doğası yeryüzü ile ilişkidir, üzerinde yer yüzü gerçeğinin maddi ve manevi izlerini taşır. Bu yüzden bu haliyle ve hareketinin kinetiğiyle mekanı kendisi oluşturur. Sanatçının boşluk saplantısından daha öncede bahsetmiştik; konunuyu bu örnek üzerinde incelediğimizde, daha net okunduğunu ve gerçektende figürü tedirgin ettiğini görmekteyiz.

Yukarıda da değineceğimizi söylediğimiz üzere “Yürüyen Adam” heykelinde boşluğun heykelle beraber kendi mekanını oluşturması içinde bulunduğumuz uzay içerisinde farklı bir gerçeklik ve boyut açması anlamına gelir. Böylece Giacometti’nin resimlerinde, ele aldığı konuyu tuval sınırları içerisinde tekrar çerçevelemesi ve bir başka derinlik sağlaması davranışını heykellerinde de başka bir boyutta gösterdiğini görmekteyiz.

Son olarak şair Enis Batur’un (1952...) ³¹⁰ “Başkalaşım” isimli eserinde Giacometti’ye epeyce yer vermesi ve Yürüyen Adam heykelini de işlemesi konunun bir sanatçı gözüyle nasıl algılanabildiğine dair bize önemli veriler sunmaktadır.

“En büyük yolculuklardan, en büyük serüvenlerden biri bu” diyor Giacometti. 1960’ta yaptığı ikinci “Yürüyen Adam” yontusuna bakıyorum durmadan da saatler hızla akıyor gecenin içinden, gümüş bir sis dolmasının bağrında gözümü dinlendirmeden, dinlendirmeden süzülüyorum boşluğun uçurtmasında. “Sciliano” dinliyorum. Yaşam çekirdeğini arayan kararlı güzellikler bunlar işte. Sonra alımlı bir kıpırtı, sert bir gerginlik yükseliyor yaylı sazlardan. Her şey belirginleşiyor sanki, her şey saydamlaşıyor aynı anda ve gerçeğin korkunç yüzü düşüyor Giacometti’nin gözüne: Adam yürüyor gerçekten de, başladığı yer biteceği/

³¹⁰ Türk şairi, deneme yazarı ve yayıncısı.

*bitmeyeceği yer gibi belirsiz olan büyük yolculuğun rastgele bir bölgesinde konaklıyor düşünce.*³¹¹

Alberto Giacometti'nin mekan anlayışına zaman zaman başvurduğu grup kompozisyonlarıyla devam etmek, konuya farklı bir bakış açısı katacaktır. Bu kompozisyonların en önemlilerinden birisi "Orman" isimli eseridir. Heykel 1950 yılında yapılmış olup, boyalıdır, bronz dökümdür ve şu an New York Metropolitan Müzesi'nde bulunmaktadır.



Resim 52 Alberto Gaicometti, "Orman, (Yedi Figürlü Kompozisyon ve Baş), (The Forest)", 1950, Bronz, 58.4 x 60 x 48.3 cm, Kallis Steinberg Newman Koleksiyonu, The Metropolitan Museum Of Art, (<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/210010435#fullscreen>), (10.04.2012).

³¹¹ Enis Batur, Başkalaşım 1- 10, s. 139.

Bu eser Giacometti'nin sosyal içerik açısından en güçlü ve bilindik çalışmalarından birisidir. Heykelin kaidesi üzerinde sekiz figür bulunmaktadır ve bunlardan bir tanesi diğerlerine göre aykırı bir oranlamayla sadece bir büsttür. Ayaktaki yedi figürün özellikle arkada bulunan iki tanesinin boyutları arasındaki farklılık, gözle görülür ölçüde hissedilmektedir. Sartre, insan kalabalığının Giacometti'nin üzerine çalıştığı konulardan biri olduğunu, bizzat gözlemleri olarak aktarır. Sanatçı genel olarak bir meydana birbirlerine bakmadan geçen insanları konu almaktadır. Sartre'a göre bunlar umutsuz, yalnız ama birlikte olan insanlardır. Birbirlerini kaybeden, ama birbirlerini aramadıkça da asla birbirlerini bulamayacak olan insanlardır. Giacometti bu tip grup heykellerinden biri üzerine iyice düşünerek, kendi evrenini tanımlamaktadır. *“Acınası geçen yıllar boyunca iyice gözlemlenmiş bir orman parçası... birbirlerinin yolları üzerinde durarak sanki karşılıklı konuşan insanlar gibi kuru ve ince gövdeli ağaçlardan oluşan bir orman.”*³¹²

Sanatçı bu figürleri atölyesine yakın Echaude Caddesi'nde, neredeyse her akşam görmektedir. Bunlar cadde üzerinde ki küçük bir alanda müşteri bekleyen fahişelerdir. Bu insanlar Sartre'nin deyişiyle yalnızdırlar ama bir araya geldiklerinde nasıl oluyorsa büyülü bir topluluğa dönüşürler.

Giacometti'nin tek bir platform üzerinde dikelen heykelleri gerçekten çağının aynılaşan insanların birer prototipi gibidirler. Figürler baştan eğrilikleriyle muazzam bir kendilik taşırlar. Beden hareketlerindeki mağrur ve vakur duruş ise bu kendiliği destekler. Bu insanlar bütün yıpranmışlıklarına rağmen neredeyse kadim denilebilecek kadar güçlü ve zamansız figürlerdir.

Sanatçı bunları, önceden yapmış olduğu tekli figürler olarak ele almış sonra bir platform üzerinde bir araya getirmiştir. Heykelin adının “orman” olması, anlaşılacağı üzere kalabalık figürlerin oluşturduğu birlikteliğin görsel benzeşiminden kaynaklanmaktadır. Fakat burada önemli olan şey Giacometti'nin ister resimlerinde ister heykellerinde olsun mekanın figürle beraber oluşmasıdır. Bu konunun daha önceden de birçok defa altını çizmiştik. Bu

³¹² Jean -Paul Sartre, a. g. e. , s. 70.

heykelinde ise yine mekan bu sefer de figürle beraber oluşmakta ve görünenin ardında ki bir görünmeyen söz konusu olmaktadır. Yani ormanın kendisi yoktur ama figürlerle beraber bir orman tınısı ve kavramı oluşmaktadır. Tıpkı gerçek bir ormanın görüntüsünün ağaçlardan oluşmuş bir bütün olması gibi.

Heykelde yalnızlık yine ana temayı oluşturur. Figürler yıpranmış, vakur ve çektikleri acılar bedenlerinin her yerine sinmiş ama bir o kadarda güçlü hatta güçlenmiş olarak ayakta dururlar.

“Dokuludur heykelleri, aşınmayı, yıpranmayı anlatırlar bize. Tıpkı dalgaların çarptıkça aşındırdığı ama yok edemediği kayalara benzerler. Aşınırlar ama yok olmazlar. Onlar yıkımlardan arta kalan kırılğanlığı, ayakta kalış biçimleriyle de gücü ve direnci simgeler bu heykeller. Bu nedenle melankoliktir, Giacometti'nin heykelleri.”³¹³

Jean Genet'in aktarımıyla bu düzenlemedeki, ayakta ve dik duran heykellerin hepsinin, modelinin, sanatçının modeli ve sevgilisi Anette'ye ait olduğunu öğreniyoruz. Arkadaki büst ise kardeşi Diego'nundur. Genet, her heykeli görünür biçimde farklı bulmaktadır. Anette bütün figürlere tek tek modellik yapmıştır. Jean Genet bu heykellerle ilgili anlatısında, her bir figürün karşısında bir tanrıçanın karşındaymış gibi hissettiğini belirtmiştir. Tanrıça heykeli değil, ama tanrıça...*“Diego'nun büstü, daha çok ruhban sınıfının bir üst düzey üyesi bir rahip sanki. Tanrı değil. Ancak her heykel, bir ötekenden onca farklı olmakla birlikte, hep o aynı mağrur, hüznü aileye bağlanıyor. Tanıdık ve çok yakın o aileye. O ulaşılmaz aileye.”³¹⁴*

Bu metinle beraber Jean Genet ile Giacometti arasında ilginç bir diyalog geçer. Giacometti, Genet'in değerlendirmelerinin sonucu olarak, kendisine; neden Diego'nun büstü ile Anette'nin heykelleri arasında bir yoğunluk farkı olduğunu sorar. Genet'in çelişkide kalmasıyla, kendisi şu şekilde devam eder:

³¹³ Nazlı Kılınc, Melankoli Kavramı Üzerine Çözümlemeler, s, 69

³¹⁴ Jean Genet, a. g. e. , s, 21.

”O.- Belki de Anette ’nin heykelleri bütün bir bireyi gösteriyor. Oysa Diego, yalnız büstünü. Diego kesik, demek ki bu uzlaşımsal. Ötekiler kadar uzak görünmeyişi uzlaşımsal olduğundan.

Açıklaması bana doğru geliyor.

Ben.- Haklısınız. Bu onu toplumla bağdaştırıyor.”³¹⁵

Yukarıdaki açıklamalar biraz muğlak olmakla birlikte bu aykırı durum hakkında biraz olsun ipucu vermektedir. Fakat sanatçının yakın dostu Sartre’a döndüğümüzde aslında bu konunun çok olumlu bir örtüşmeyle mekan anlayışıyla yakından ilgili olduğunu görmekteyiz. Bu toplu figürler ısrarla ve çok görünür biçimde, kaideleriyle beraber platforma monte edilirler. Yani Giacometti’nin çok sık vurguladığı kesin bireysellik burada çok nettir. Aslında burada konu şimdiye kadar vurguladığımızdan daha da derinleşmektedir. Bu derinlik Giacometti’nin Orman yapıtında yadsıyamayacağımız kadar yakındadır. Kısaca bahsetmek gerekirse varlık düzeyinde herkes kendi merkezinde yalnızdır. Bunu anlamak ve kabul etmek gerekir. Bunun ne şekilde yorumlanacağı veya bununla nasıl baş edileceği kişiye kalmıştır, fakat bu kaçınılmaz bir hakikattir. İşte bu heykelde de her zaman olduğu gibi Giacometti bu temel meseleyi açığa çıkarır.

Jean-Paul Sartre “Mutlağın Peşinde” isimli denemesinde Orman heykeli ile ilgili yorumlarına oldukça geniş ve açıklayıcı şekilde yer verir:

“Parçalanamayan ve zamandan bağımsız olan bu hareket, dal gibi upuzun bacaklarında yardımıyla öylesine güzel anlatılmıştır ki, bu özgür yaratıcılık atılımı, El Greco vari figürleri, sanki ateşleyerek gökyüzüne fırlatılır. Bir praksiteles figüründe olmayan insani özellikleri- devinimin mutlak kaynağını- buluyorum, Giacometti’nin heykellerinde. Giacometti, kullandığı maddeye, insana ait biricik bütünlüğü doğru bir şekilde vermeyi başarır. Bu, eylem bütünlüğüdür.”³¹⁶

Her şeyden önemlisi Sartre sanatçıda mutlaklığın gücünü keşfetmiştir. Giacometti’ye kadar heykelde sonsuz çoklukta görüntüler üretilmişti. Fakat ilk defa Giacometti figürü belli bir durumda gerçekleştirilmeyi seçerek mutlağa giden

³¹⁵ Jean Genet, a. g. e. , s, 22.

³¹⁶ Jean -Paul Sartre, *Estetik Üzerine Denemeler*, s, 96.

yolu keşfetmiştir. Sartre'a göre öndeki beş figüre oranla çok daha küçük kalan uzak figürler alışkanlıklarımızı muğlaklaştırmak için yapılmış girişimlerdir. Fakat kuşkusuz ki bu girişimin en etkilisi sanatçının yedi figürünün yanına koyduğu büsttür.

“Ayrıca bizdeki zihin karışıklığını biraz daha körükleyerek, Giacometti'nin bundan zevk aldığını düşünüyorum. Bunu da, örneğin bir gövdenin yakınlarına, ona belli bir uzaklıkta duracak şekilde bir baş yerleştirerek gerçekleştirir ki amacı neyin nerede hangi davranışın nasıl olduğu konusunda kafamızı karıştırarak algılamamızı olanaksız hale getirmektir. Oysa, bu gibi zihin bulandırıcı şeylere başvurmasa da zaten kafa karıştırıcıdır. Çünkü en sağlam görsel alışkanlıklarımızı bile altüst etmeye yeter onun figürleri.”³¹⁷

Orman heykeline sanatçının mekan anlayışı üzerinden devam ettiğimizde zemini ortak olarak paylaşan figürlerin aynı zamanda ortak bir boşlukta farklı boyutlar yakaladıklarını söyleyebiliriz. Bilindiği gibi Giacometti figürle beraber mekanı yaratmaktadır. Böylece her figür boşlukta kendi mekanını yani evrenini oluşturur. Burada ise birbirinden farklı üç oran söz konusudur. Önceki büyük beş figür, arkadaki küçük iki figür ve sağ taraftaki Diego çıkışlı büst. Bunların ortak zeminde ve boşlukta hepsinin farklı bir boyut oluşturduğunu varsayarsak aynı zemin ve boşlukta farklı mekan oluşumlarının olması gibi bir sonuca varmamız gerekir. Fakat heykel görünüş itibarıyla, bunun o kadarda önemli olmadığını söylüyor gibidir. Öndeki heykellerin boşlukta kapladıkları oranları ve yukarı olan ivmeleri o kadar güçlü ve mağrurdur ki arkadaki heykeller adeta onlarla beraber bu yükselişe katılıyor gibidir. Yine arkada bulunan iki heykelin öndekilere göre gözle görülür ölçüde küçük oluşu bir sorun yaratmaz. Sanatçı kesin bir farkındalık ile izleyicinin algı ritminde değişiklik yapmıştır. Bu aynı zamanda yapıtın dinamiğini de değiştirerek dingin ve dinamik çok hassas bir kompozisyona sebep vermiştir. Arkadaki iki heykel dediğimiz gibi öndekilerle bütün halinde bir yükselişi tamamladığı gibi bir başka bakış nüsansı ile da kendi aralarında bir bütün olarak diğerlerini takip ediyor gibi veyahut ayrılıyor gibi durmaktadırlar. Giacometti yalnızlıklar arası bir espası, başka yalnızlıklar yaratmak için

³¹⁷ Jean- Paul Sartre, a. g. e. , s, 97.

kullanmıştır. Bu yalnızlığın en büyük paydası da eserin sağında bulunan büsttedir. Bu büst, Giacometti'nin Genet'a dediği gibi uzlaşım sal olarak mı değerlendirilmelidir acaba? Öbürlerinin ondan olan ayrık sılığını şöyle mi yorumlamalıyız; demek ki toplumsal bir uzlaş ı olarak kendini kabul ettirenle, kendi köklü ve kadim değerleriyle, vakur bir duruş sergileyen arasındaki gerilimi, Giacometti aynı çelişki ve çetrefil içerinde bu kompozisyonun yapısında da mı yaşatmıştır? Dikkatli bakıldığında büstün uzayan boynu ile omuzları arasındaki boşluk biraz farklı bir görüş nüsansıy la, aslında daha da yukarıda bir başka görünmeyen omuz ile kendini tamamlıyor gibidir. Giacometti'nin büstlerinin incelemesini mekan anlayışı içerisinde ayrıca ele alacağız; fakat bu eserin, mekan anlayışının çetrefilli yapısı sanatçının algılarımıza yaptığı radikal müdahale ile netleşmemektedir.

Alberto Giacometti'nin büstlerine geldiğimizde öncelikle başından beri işleye geldiğimiz gerçeklik problemi sanatçının büst yapma macerasına temel bir dayanak oluşturur. Giacometti daha öğrencilik yıllarında gördüğünü kopya etme umudundan vazgeçmişti. Bu Sonrasını zaten gerçeküstücü dönemi oluşturmuştur. Fakat daha sonrasında da bu eski sorun onu hayatının sonuna kadar bırakmayacaktı. Sanatçı bir gün bir model tutmaya karar verir. Yaklaşık bir hafta bu modeli çalışır.

“Sekiz gün sonra, işin içinden hiçbir biçimde çıkamaz hale gelmişim! Figür, çok daha karmaşık hale gelmişti. Şöyle dedim. “ Tamam, işe bir baş yapmakla başlayacağım.” Böylelikle bir büst yapmaya başladım ve giderek daha net göreceğ yerde, görüşüm gitgide bulanıklaşıyordu, ve çalışmayı sürdürdüm...”³¹⁸

Bu alıntı sanatçının 1962 yılında ölümüne doğru Andre Parinaud ile yaptığı röportajdan alınmıştır. Bu diyaloglar 1914 ile 1962 arası bir süreci özetlediği için çok değerlidir ve sanatçının başlangıçtan sonuna kadar neler deneyimlediğini aktarmaktadır. Giacometti 1920'ye kadar bu konu ile ilgili bir sorun yaşamaz. Fakat görme yetisi geliştikçe oylum kavramını, mekan kavramını kaybeder. Bu tarihten itibaren bir arkadaşını İtalya'nın Roma kentinde bulunduğu sırada bütün

³¹⁸Giacometti, haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende , s. 301.

bir kış boyunca model olarak kullanır. Çalışma aylarca sürer ve sonunda Giacometti bitirdiği büstü bir çöp kovasına atarak oradan ayrılır. Sanatçı bu konuyla ilgili günlüğüne şu sözleri yazacaktı:

“Bu tepkinin ruhsal çıkış noktası neydi? Ruhsal bir tepkimiydi bu, bilemiyorum. Ama o günden bu yana bir başı, basitçe gördüğüm biçimiyle, en ilkel anlamıyla yapmayı hiçbir zaman başaramadım. Bir başı çok uzaktan gördüğümde, aklıma bir küre geliyor.

Çok yakından gördüğümde de küre küre olmaktan çıkıp derinlemesine, son derece karmaşık bir şeye dönüşüyor. Varlığın içine giriyorsunuz. Her şey saydam gibi, iskeletin arkasından görüyorsunuz. Temel olanaksızlık, bütün ile ayrıntılar denilebilecek şeyi birlikte yakalayabilmek. Bu durumda ben gözlerden başka bir şey düşünmüyorum! Bir yontuda, hem başı, hem bedeni, hem de bedenin üstüne oturduğu zemini birlikte yakalamayı başarmak gerekir; aynı zamanda, mekanınız da olacaktır ki, içine ne isterseniz koyabilesiniz. Evet, bu bütünü yontu olarak canlandırabilmeniz için, gözleri yapmanız yeterli olacaktır.”³¹⁹

³¹⁹ Giacometti, haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende , s. 301.



Resim 53 Alberto Giacometti, Diego'nun Büstü (Bust Of Diego), 1954, Bronze, 34,9x33,7x21cm), Raymond and Patsy Nasher Collection, Dallas, Texas, A.B.D, (http://wd.blogs.com/wisch/2004/12/alberto_giacome.html), (10.04.2012).

Böylece Alberto Giacometti'nin büst yapımındaki temel problemlerinden birisi aydınlanmış olmaktadır. Sanatçı eşsiz hassasiyeti ile sadece gözlerdeki bakışı değil, gözün biçimini doğru halledebilme derdindedir. Giacometti biçimi halledebilirse bakışı çözebileceğini umut eder. Örnekler üzerinden incelediğimizde sanatçının yaptığı bazı büstlerde mekan algısında alışılmadık bir farklılık oluşturabildiğini görürüz. Her şeyden önce büstlerin gövde yoğunluğu gözle görülür biçimde fazladır ya da fazlaşma eğilimindedir. Burada başın kendi üzerindeki boşluğu Giacometti'de alışkın olduğumuz üzere bir direnci vardır. 1954 yılına ait olan bu bronz Diego büstünü incelediğimizde sanatçının gerçeklik ile söylemek istediği şeyi daha iyi anlamaktayız.

Giacometti gerçekliği öyle ele almaktadır ki yada başka bir deyişle öyle duyumsamaktadır ki heykel fotografik yada illüstratif olmadan tamamen bir orada bulunma klığı temsil etmektedir. Heykel ilk bakışta görsel alışkanlıklarımız itibarıyla çeşitli deformasyonlar içeriyormuş gibi gözükse de özellikle bütünsel

olarak duyumsandığında böyle bir şey söz konusu dahi değildir. Aksine büstün üzerindeki yoğun ve hareketli dokular nasıl oluyorsa büstün gerçekliğini arttırmaktadır. Bu yoğunluk adeta, Rembrandt'ın son dönem portrelerinde boya hamurunu yaptığı yüzlerde yoğurmasını anımsatır niteliktedir. Üstelik burada doku yoğunluğunun heykeli daha yaşar kıldığında görmekteyiz. Giacometti eserlerinde bulunan figürdeki iç enerji yükselişini burada da atlamadan kullanmıştır. Heykel bu sefer taş bir kütlede içerisindedir sanki Giacometti'nin nasıl oluyor da toprak insan diye bir canlı doğuruyor- diye düşündüğünü gösterircesine ortaya çıkmaktadır. Toprak, bu heykel yaşadığı sürece topraklığını hep hissettirecektir. Diego'nun başı ise toprak yaşadığı sürece bu direnci koruyacaktır.

“Giacometti'nin heykelleri melankoli yayarlar etraflarına. Bunu hissedersiniz. Figürleri incelendiği oranda güçlenir. Yaşam ve devinim kazanır. Bu ince ve kırılğan figürleriyle Giacometti yarınlardan emin olamayan insanların hem güçsüzlüğünü hemde dayanıklılığını mükemmel bir şekilde anlatır. Dokuludur heykelleri, aşınmayı, yıpranmayı anlatır bizlere. Tıpkı dalgaların çarptıkça aşındırdığı ama yok edemediği kayalara benzerler. Aşınırlar ama yok olmazlar. Onlar yıkımlardan artakalan insan imgeleridir. Küçük dar omuzları ve incecik bedenleriyle kırılğanlığı, ayakta kalış biçimleriyle de gücü ve direnci simgelerler bu heykeller.”³²⁰

Dikkat edildiği zaman bu eserde de sanatçının yine yaşam ve ölümü, yaşamı biraz daha öne alır biçimde işlediğini görmekteyiz. Portrenin altındaki gövdeyi oluşturan kütlede öyle bir yapısı vardır ki kütle ya başı aşağıya çekiyordur, dolayısıyla baş bu alivyonlu kütleyle beraber içeri doğru eriyordur ya da Giacometti'nin figürlerine erişecek şekilde yukarı doğru oluşarak uzuyordur. Sanatçı burada da, bütün sadeliği içerisinde derin anlamlarını, sorularını, temennilerini ve duyumsamalarını çok hassas dengeleriyle göstermiştir.

“Michealangelo'nun mermerde uyuyup kalmış olduğuna inandığı biçimi oradan çıkarmaya, taşın yalın çizgisini koruyarak, figüre yaşam ve devinim katmaya çalıştığını anımsayalım. Giacometti, soruna karşıt bir noktadan yaklaşmışa benzer.

³²⁰ Nazlı Kılınç, *Melankoli Kavramı Üzerine Resimsel Çözümlemeler*, s. 69.

Bir insan başını sezinlendirecek denli taşı değişikliğe uğrattığı halde, bu özgün taş kütesinden ne kadarını koruyabileceğini görmek istiyordu o. Gözleri betimlemek için matkapla oyuklar yapıp taşın yüzeyine müdahale etmenin bile gereksiz olduğunu anladı.”³²¹

Bu anlayış kuşkusuz yukarıda da belirttiğimiz gibi saf ve duru bir gerçekliğe ulaşma kaygısından kaynaklanmaktaydı. Bu niyet bir insanın hakikiliğini yaratmanın yanı sıra içinde bulunduğumuz mekan içerisinde yine o mekana ait bir yaşam gerçeğini diri tutma niyetini içerir o da varoluştur. Ayrıca bu çalışmada Giacometti'nin bu kütlede vücut bulan başı, gizliden gizliye bir beden uzantısı olarak kafa diye ayrıca da ele alabildiğini görüyoruz. Çağdaşı İrlandalı İngiliz ressam Francis Bacon kadar konuyu net ele almasa da hissettirdiği çok açıktır. Portreye dikkat edildiği zaman; sanki varolur olmaz, yani ortaya çıkar çıkmaz hatta Giacometti'nin eserlerine çok yakıştığı üzere; belirir belirmez; sorumluluğunu, ciddiyetini ve kaygısını, uzak umuduyla beraber üstlendiğini görürüz. Büst çok çarpıcı olarak içerdiği bütün hakikatleriyle ve buna içkin plastik diliyle bir gerçeklik olarak oradadır. Yani ciddi bir başarıyla, yaşadığımız mekan içerisinde, büstün dışında söz konusu olmayan bir gerçeklik büstle beraber söz konusu olmuştur. Bu gerçeklikte, içinde bulunduğumuz mekan kadar gerçektir. Yani ifadenin içerdiği etkinin ötesinde eser bir eylem olarak hayatımızın içinde gerçekleşir. Sartre buna, yapının özgürleşmesi demektedir. Yaratıcı zeka budur. Ve son olarak dikkat edildiği zaman Giacomettinin çalışmalarında biraz şaşı bak şaşır mantığıyla rastladığımız bir duyum söz konusudur. Heykelin üzerinde, ama tamamında, gözümüzü gezdirdiğimizde özellikle sol omuz aşağılarından sağ göze doğru giderken büstün ortasından yüzüne doğru büyümlü bir yükseliş görülür. Ötelerin farkındalığı portrede bir aydınlanmaya sebep olur.

Alberto Giacometti'nin büstleri arasında ele alacağımız diğer bir çalışması 1956 yapımı yine bronz döküm bir Diego büstüdür.

³²¹ <http://www.maviustun.com/giacometti.html>



Resim 54 Alberto Giacometti, "Göğüslü Adam (Buste d'homme)", 1956, Bronz, 35,1 x 30,8 x 9,9 cm, Paris, Franz Meyer Koleksiyonu.
(http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=5413688), (10.04.2012).

Bu büstü seçmemizin sebebi büstün gövdesinin bu sefer çok abartılı neredeyse karikatürize bir büyüklük ve kabalık içerisinde oluşundan kaynaklıdır. Kafa ise bu gövdeye göre alabildiğine ufaktır. Giacometti bu sefer sanki oluşumun ilk evresine bizi götürmek istemektedir. Kocaman taş- toprak ya da balçık kütleleri içerisinde oluşan ifadesiz ama mağrur ve vakur diyebileceğimiz bir kafa söz konusudur. Burada bizim biraz önceki büstte değindiğimiz kafa olgusu daha baskındır. İncelendiği zaman gerçekten bunun yaşam içerisinde kaçırdığımız ince bir detay olduğu fark edilir. Bir kafa bir beden uzantısıdır, bedenle birdir, bir kafa bir yüz ya da baş değildir. Bir kafanın oluşu bir bedeninde oluşu anlamına gelir yani bir kafa bir beden duyumsamasını arkasından getirir.

Giacometti'nin işlediğimiz bu büstünde oluşum aşaması ve doğa olgusu o kadar ön plandadır ki baş küçücük kalmıştır. Fakat dikkatli bakıldığında bu pramidal

yükselişin doruğu baştır. Sanatçı, sanki burada doğanın en yüksek ereğinin insan olduğunu anlatmaya çalışır gibidir. Bunu takiben yine kafanın, kendisine bağlı boyunun uzunluğuyla, gövdenin kütlesinden gelen bir iç enerjinin çekilişiyile birlikte yükseldiği gösterilmektedir. Giacometti bize adeta köklerimizden gelen içsel gücümüzü hatırlatıyor gibidir. Sanatçının çok sade bir anlatımla ne kadar zenginleşebildiğini burada da görmekteyiz. Kendisi aynı karakteristik üzerinde, bazı oran değişiklikleriyle istediği olguya değinebilmektedir. Bu çalışmadaki insanoğlu aynı zamanda sanki bir tornadan çekiliyormuşçasına da varolmaktadır. Yani bu heykel için her durumda sürekli bir başlangıç ve yenilik vardır. Ve nihayet bu yükseliş ve vakurluk onu bir totem edasıyla da yüceltmektedir.

“Bir anlamda Giacometti varoluşçuların edebiyatta yaptıklarını heykel sanatında yapmıştır. Görüntünün doğrudan kopyasından çok, ardında yatan büyüklü gerçekliği yakalama çabasıydı. Heykelin dışı kadar içi de ilgilendiriyordu onu. Maddesel olduğu kadar tinsel bir derinliği olan heykellerdi bunlar. 1940 lar dan itibaren yaptığı heykellerin figür ağırlıklı olduğunu düşünürsek bu yoğun bir gözlemi gerektirecekte bir uğraş da olmuştur Giacometti için”³²²

Giacometti yine bütün umudunu insan oluşa bağlamıştır. Bu varlığı sanki kendi doğuruyormuşçasına ilk varoluşundan bugüne kadar bütün oluşları ve potansiyeli ile yaşıyor ve kavlıyor gibidir. Hatta galiba Giacometti, daha her şeyin en başında iken, Sartre’ın o çok derin duyumu ve yorumuyla “o ıssız atölyede bir insan yaratarak kendini dönüştürmeye çalışma” niyetini başarmış ve insan olabilmiş gibidir. Çünkü ulaştıkları, yaşadıkları onu kendinden başka bir çaresinin olmadığı sonucuna götürmüştür.

Giacometti’nin bu eserinin mekanla kurduğu bir diğer ilişki ise biçimseldir. Heykelin dış kenarlarına baktığımızda mekan, alışılmış olunmayan biçimde bir deformasyonla a simetrik ve her köşesi hareketli biçimde kesmektedir. Yani sanatçı mekan içerisinde, mekanın heykelle kurduğu ilişkiyi bir çeşit negatif-pozitif ilişkisiyle ortaya koymaktadır. Tabii böyle bir durumda çeşitli okuma biçimleri söz konusu olabilir ama sadece mekan açısından konuya baktığımızda

³²² Nazlı Kılınç, a. g. k. , S. 54-55.

heykel büyük bir ağırlık ve baskınlıkla mekanı kesmektedir. Bu görkemli ve koskoca kütlelerin en tepesinde bir insanoğlu yaratılarak yükselmektedir. Çok sade ve hatta bitirilmemiş deneysel bir çalışma olarak nitelenebilecek bir çalışma, üzerinde durdukça artan idraklerle beraber dehşetli bir oluşuma doğru gitmekte ve kendini açmaktadır. Heykel mekanda adeta bir eylem olarak yine kendini gerçekleştirmiş ve bir bağımsız yapı olarak giderek yükselmektedir. Bu yükseliş, bir an topraktan bir insanın çıkışıyla, bir an ise, küçücük başa oranlanması sanki metrelerce yükselmesiyle olabilir gibi duran bir oluşumla gerçekleşmektedir. Heykel ne kadar uzayabileceğini ve sanatçının uzun figürlerine nasıl referans vereceğini daha henüz, bulunduğu boydan anlatıyor gibidir. Yani heykel sanki hala oluşmakta ve yapılmakta gibidir. Bir yandan da sanki bitmemiş ve bir insanın ya da bir ustanın gelip devam etmesi gerekecekmiş gibi de durmaktadır. Hatta bu yüzden yüz ifadesi de fazlasıyla prototip, ölgün ve tarafsızdır.

Heykelin biçimsel özelliklerine tekrar döndüğümüzde bu büste de alivyonlu, oluşumun diri tutulduğu ve hareketli kenarlardan oluşan yapı gözlemlenmektedir.

Jean Genet, Giacometti'nin kendi heykellerinin kenarları ile ilgili duyarlılığını fark etmiş ve bu detaycılığı şu şekilde yorumlamıştır:

“Ve ustanın kille çalışırken, başparmağıyla yaptığı her açı, eğri, tümsek, kenar ya da maddenin yontulmuş her ucunun gene durağan olmayışından, bütün figürlerin etrafında ki mekanın titreştiğini hissediyorsunuz. Bunların hepsi, kendilerini yaratmış olan duyarlılığı yaymayı sürdürüyorlar. Mekanı kesen ya da yırtan hiçbir kenar ölü değil...”³²³

Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi özellikle izleyici açısından düşündüğümüzde sanatçı, ötekiyle çok derin ve samimi olarak, varoluş düzeyinde bir ilişki kurmaktadır. Üstelik bunu bir heykeltıraş kimliğiyle, işini öne çıkararak yapmaktadır. Yani Giacometti işiyle de konuşabilmeyi becerebilen bir sanatçıdır. İzleyenle temel insani durumları nasıl paylaştığını, sanatının ne kadar herkesi

³²³ <http://www.rifatsahiner.com/makaleler/giacometti.pdf>

kapsayabildiğini çok net göstermektedir. Bu da Giacometti'yi bu kadar özel kılan bir başka unsurdur.

Görüldüğü gibi kenarların titreşimi konusunu Giacometti'de son derece önemlidir. Giacometti, heykellerindeki bu titreşimi koruyarak onları mekan içerisinde titreşimleriyle birlikte varetmekte ve bu heykellerin yine hakikiliğini arttırmaktadır. Fakat bu hakikilik nesneye dayalı, bronzun oluşturduğu efektif bir titreşimin ötesinde, belirttiğimiz üzere varlık olarak bir hakikiliktir. Karşısına geçen, dolayısıyla muhatap aldığı ötekinin, yaşam alanına yani bulunduğu mekansal gerçekliğe bir müdahaledir. Bu noktada Giacometti, söze gerek yok ama çok ciddidir ve eserleri gerçek olabilmek adına çok ısrarlıdır.

“Görülebilir ve devinimli olan bedenim, şeyler arasında yer alır, o şeylerden biridir, dünyanın dolusu içinde yer alır ve o şeylerden herhangi birinin tutarlılığına sahiptir. Ne var ki, gördüğü ve devindiği için, şeyleri kendi çevresinde halka halinde tutar; bunlar onun bir eklentisi ya da uzantısıdır, onun etine işlemiştir, eksiksiz tanımlanmasının bir bölümünü oluşturur ve dünya bedeninin kumaşından dokunmuştur. Bu ters çevirmeler, bu çelişkiler, görme biçiminin şeylerin oluşturduğu ortam içinde yer aldığını ya da oluştuğunu, bir görülür olanın görülmeye başladığında, kendisi için ve her şeyin görülürlüğü ile, onun, kristal içindeki ana su gibi, duyumsayan ile duyumsananın varlığını sürdürdüğü yerde görülür hale geldiğini söylemenin farklı biçimleridir.”³²⁴

Marleau Ponty'nin (1908-1961) ³²⁵önce kendi bedeni üzerinden ki buradaki beden yorumu ve duyumunu, Giacometti bu büstü ile gerçekleştirmiştir daha sonra duyumsayan ile duyumsanan ilişkisinin farklı biçimlerdeki süregiden çeşitlemelerini ifade etmektedir. Ponty 'de bedeni etrafındaki bütün görülebilirler içerisinde, yine etrafındaki her şeyin merkezinde ama her şeyinde kendine içkin olduğu bir olgu olarak tanımlar. Ayrıca son derecede dikkate alır. Çünkü beden, tıpkı Giacometti'nin heykellerinin mekanla birbirlerini belirlemeleri gibi dünya ile

³²⁴ <http://mutlaktoz.wordpress.com/fenomenoloji/>

³²⁵ Fransız felsefeci ve fenomenolog. Hem fenomenoloji hemde varoluşçuluk içerisinde önde gelen isimlerden birisi olarak anılır. Bilinç ve ahlakla ilgili problemler üzerinde duran düşünür, bilinçle dünya arasındaki ilişkiyi ele alır. Ona göre algı alanımız, duyumlardan oluşmaz, fakat aralarındaki mekanlarla birlikte şeylerden meydana gelir. Düşünür varoluşçu fenomenolojinin en yetkin temsilcisidir.

tanımlanır. Yani duyumsamanın çelişik yer değiştirmeler içeren bir doğası vardır. Duyumsayan bir beden olabilmelidir ki duyumsanan farklı biçimlerde görülebilsin, kendini açabilsin ve ifade edebilsin. Bundan dolayıdır ki Giacometti'nin büstü, mekan içinde alışılmadık bir hareket yaratarak duyumsayan ile ilişki kurmayı hedeflemektedir diyebiliriz.

Toparlarsak elimizdeki veriler bu, bir Diego çeşitilmesi olan ve abartısıyla öne çıkan büstün, mekansal içeriğinin son derece zengin olduğunu göstermektedir. Gerek kapladığı alanın mekanda yarattığı geniş hacim duygusu gerekse gövdenin iç enerjisiyle yükselecek gibi duran kafanın ulaşacağı yükseklik ile heykelin metrelerce olabilmesi söz konusudur. Böylece heykel gövdesinin alabileceği hacimle, mekan içerisinde başka bir mekan sorunu ve yorumu oluşturma potansiyelini taşır. Ama işin bu fantezi boyutunu bir kenara bırakırsak heykel, kenarlarında yarattığı titreşimle beraber gövdesinden nefes alıyor izlenimini verir. Giacometti eşsiz dehasıyla, gövdeyi oldukça büyüterek ve başa bir iç enerji hissi yükleyerek başın yarattığı yukarı ivmeyle gövdeyi sanki nefes alır gibi hareketli kılmıştır. İnanılır gibi değildir. Heykelin başına yoğunlaştığımızda ise bir dağın eteğinde olmak gibi bir hisse kapılırız. Herhalde Giacometti'nin mekana yaptığı en çarpıcı müdahalelerden biriside budur. Bu baş ya bütün vakarı ve ulaşılmazlığı ile kendine tırmanılmasını bekleyerek ilham olacaktır ya da kendinden koskoca bir kalıntı bırakarak kendine gömülecektir. Giacometti bu eserinde de sürekli işlediği temalarını alabildiğine yaratıcı ve içten bir şekilde diri tutmuştur.

Alberto Giacometti'nin mekan anlayışı içerisinde işleyeceğimiz son büstü 1955 yapımı yine bronz döküm, siyah boyalı bir Diego büstüdür.



Resim 55 Alberto Giacometti, "Diego", 1955, Bronz, 56.5 x32 x 14.5 cm, 8.8 kg Tate Gallery, (<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=5148&searchid=9697&tabview=work>), (10.04.2012).

Büst, Giacometti'nin dökümlü ve dokulu plastik anlayışının bir ürünüdür. Hemen ilk olarak mekanı öne doğru bıçak gibi kesen yassılaştırmış ve uzamış kafası dikkat çeker. İster istemez gözümüz gövdede de benzer bir yapı aramak için kaydığında gövdenin başa ters yönde olarak yassılaştığını görmekteyiz. Sanatçı kuşkusuz bunu kasıtlı yapmıştır. Peki Giacometti bu çelişkiyi neden ortaya koymuştur?

Burada sanatçının sürekli işlediği ve çok üzerinde durduğumuz üzere figürün, yani bu adamın başka bir deyişle insanoğlunun mekanda varlaşabilme girişimine farklı bir boyut kattığını söylemenin hiç de aşırı bir yorum olmayacağı kanısındayız. Baş, mekanı bir bıçak gibi keserek bir kere en başta görüntüyü, daha

sonra uzamı zorlamaktadır. Varlık bir girişim halindedir ve en büyük hareketliliğini bu ters kompozisyonla sağlar. Kafa sıkışmakta ve uzamaktadır ve sanki sıcak bir eriyiğe dönüşerek süptil hale gelmekte ve bu uzam artık ne olacağı kestirilemeyen, büyük ihtimalle de dağılıp gideceği bir geleceği içermektedir. Sanatçı yine varoluş ve insanoğlu açısından izleyici ile ilişki kurmaktadır. Acaba, bu varoluşun insanda bir sıkışma, deformasyon yarattığını insanın, kendi doğasını zorlayan, nafiye çabasının faniliğe varan trajedisini mi anlatmaya çalışmaktadır? Çünkü belirttiğimiz üzere Giacometti çok ters olarak başı yassı biçimde iyice sıklararak yukarı doğru uzatmış ama buna karşılık gövdeyi baş gibi yandan değil arkadan daraltmıştır. Jean Genet bu durumu çok keyifli yaşamıştır. Yazar Giacometti'nin Atölyesi eserinde konuyu şöyle aktarmıştır:

“Giacometti'nin portremi yaptığı duyulduğunda, (yüzümü ona göre fazla yuvarlak ve kalın bulduklarından olacak) bana, “Size bıçak gibi bir surat yapar”, dediler. Toprak büst henüz yapılmadı, ancak yüz orta çizgisinden – burun, ağız ve çeneden-başlayarak, kulaklara doğru, hatta bazen enseye kadar kaçır gibi görünen çizgileri, bazı resimlerinde niçin kullandığını galiba artık anlıyorum. Bildiğim kadarıyla bu, yüzün olanca anlamını, kendisine cepheden bakıldığında göstermesinden, her şeyin merkezden yola çıkarak, arkada gizli olanı beslemesi, güçlendirmesi gerektiğinden ileri geliyor.”³²⁶

Jean Genet burada sanatçının yöntemlerini değil, bir duyguyu belirlemeye, anlatmaya çalıştığını belirtmektedir. Genet burada çok özel bir okumayla konuyu derinleştirmektedir. Giacometti bu büstün karakteristiğini belirleyen bıçak gibi yassı portreyi, mekanda alışılmadık bir hareket yaparak içeriğe bambaşka bir boyut katmasıyla değerlendirir. Evet beklide portre ortasından geçen bir aksın belirleyiciliğinde simetrik olarak yassılaşılarak ensesinde yani arkasında yoğunlaşanı işaret etmektedir ki bu oldukça olası bir değerlendirmedir. Giacometti'de Genet'ın da belirttiği üzere zaten hep “değerlendirmek lazım” sözünü kullanmaktadır. Ünlü yazar sanatçının bir kere bile bir objeye, bir insana küçümseyici bir bakış fırlattığına şahit olmamıştır. O herkesi ve her şeyi en değerli yalnızlığında görüyor gibidir. “Başın içindeki bütün o gücü bir portreye

³²⁶ Jean Genet, a. g. e. , s, 59.

sığdırmayı hiçbir zaman beceremeyeceğim. Kaldı ki, sadece yaşamak bile, öylesine irade, öylesine enerji gerektiriyor ki...”³²⁷

Eserin mekan içinde bütünsel olarak değerlendirildiğinde yukarı doğru yaptığı hareket bu sefer çok daha içerikseldir. Bu heykelde bu yüzden varoluşa değil de yok oluşa doğru bir eğilim vardır. Heykel sanki trajik bir yazgıyı işaret ediyor gibidir. Eğer yükselirsen ne kadar yükselebileceğini kestirmek kolay olmamakla beraber üzerinde durdukça fark edilen önemli bir unsur da taşır. Büst bu sonlulukta beklide normal bir oranlanmaya gidiyordur da biz onu daha bunun başlangıcında yakalamışta olabiliriz. Yani burada Giacometti'nin umudunu hep bir ölçüde, -bazen çok karamsarlaşabilse de- koruduğunu görmekteyiz. En çok her şeyin bittiği sanılan anların yeni ve olumlu değişimlere gebe olduğu insanoğlunun çok deneyimlediği bir tecrübedir.

“Giacometti'nin ortaya koyduğu yapıtlar, sanatçının bu ruh durumunun yaratıcısı olarak, kendisinin bile bilmediği uzam ve figürleri yansıtmaktadır. İnsanı kuşatan bu yapışkan, ilk bakışta olumlu tutumuyla insanı bütünüyle çevrelerken, kendi benliğinden ayrı bir yola sürüklemekle, insan ise çekicilik- iticilik durumlarıyla tat alma yöntemine sapsmaktadır. Sanatçının çalışmalarında anlatmak istediği, insanın kopma çabasının, bağlanma çabasıyla etkileşimidir.”³²⁸

Bu yorumda da belirtildiği üzere varlık- yokluk ikilemiyle olsun ya da bir olgunun varlığı veya yokluğu merkezinde olsun Giacometti bu çekişmeyi hep önümüze getirir. Bu noktada varoluşu duyumsama açısından düşünüldüğünde acaba insan varoluşa tabii ve onun ne yaparsa yapsın içerisinde olması sebebiyle rahatsız olabilebilmektendir? Varoluşun bu herkese bulaşan yapışkanlığı ve kendinden tat almak zorunda bırakması, gerçektede insanın kopma çabası ile bağlanma çabasının çatışmasını, Giacometti heykellerinin yoğunluğuyla çok içten anlatmaktadır. Yakın dostu Jean- Paul Sartre'nin “Bunaltı” romanın sonlarına doğru, roman boyunca varoluşun anlamını arayan kahraman ilginç bir deneyim yaşar.

³²⁷ Jean Genet, a. g. e. , s 60.

³²⁸ Tuğba Yener, Varoluşçu İzleklerin Bacon, Malevich, Pollock Ve Giacometti'nin Yapıtlarında İncelenmesi, s. 22.

“Bu yapışkan pislikten kurtulmak için sarsaladım kendimi, ama iyice yapışmıştı; tonlarca varoluş vardı çevremde, bitip tükenmiyordu.. bu koca sıkıntının dibinde boğuluyordum. Sonra birden, ortasında bir delik açılmış gibi bahçe boşalıverdi; dünya, geldiği gibi ortadan kayboldu ya da ben uyandım. Her neyse, onu bir daha görmedim. Çevremde, içinden kurumuş sarı dalların çıkıp dimdik durduğu sarı bir toprak kalmıştı yalnız.

*Ayağa kalktım. Dışarı çıktım. Kapıya gelince arkama döndüm. O zaman bahçe gülümsedi bana. Kapıya abanıp uzun uzun baktım. Ağaçların, meşe kümele nin gülümseyişi bir şeyler söylemek istiyordu bana, varoluşun gerçek sırrı buydu. Bir Pazar günü üç haftadan fazla olmadı), nesnelere üzerinde, bir çeşit el birliği yapmak ister gibi bir hal olduğunu kavramıştım. Bu hal acaba bana mı yöneltilmişti? Anlamaya ulaştıracak araçlardan yoksun olduğumu sıkıntı içinde hissetmiştim. Elimde böyle tek bir araç yoktu. Ama o buradaydı, bekliyordu, bir bakışı andırıyordu. Burada atkestaninin gövdesi üzerindeydi... at kestaninin kendisiydi“.*³²⁹

Burada kitabın kahramanı doğa ile yaşadığı etkileşimle en azından varoluşun organik tarafıyla ilişkisine olumlu bir boyut katmaktadır. Yani insanoğlu olarak etrafını saran doğal yoğunlukla, en azından bir iletişim, etkileşim ve sempati sağlayabilmiştir. Fakat insan varoluşunun önemli bir boyutunu tinsel boyuttaki mücadele içermektedir. Bireyin dışında gelişen ve bireyin içine doğduğu ekin ve diğer sosyo- politik şartlar acaba insanoğlunu ne kadar özgür ve özgün kılabilir. Değerler kişinin dışında belirlendiği ve uğruna ölmeye hazır hale getirildiği zaman ne kadar değerlidir acaba? Romanın sonunda kitap, kahramanı olan genç yazarın varoluş içerisinde hiç varılmamış bir içerik taşıyan yani bir eser verme kararıyla sonuçlanır. Yani bir yerde aslında organizma olarak yaşama içgüdüsüne sahip olsak da herkes hayatın anlamını ve yaşanırılığını kendinde bulmaktadır ve yaratıcılık bunun en önemli katalizörüdür.

Alberto Giacometti'nin kendi yaşamıyla ilgili daha önce işlediğimiz bulguları tekrardan hatırlarsak yoğun bir intihar eğilimi ve düşüncesi taşıdığını daha önceden de söylemiştik. Kendisiyle yapılan bir röportajda hiç intihar etmeyi

³²⁹ Jean -Paul Sartre, Bunaltı, s. 181.

düşündünüz mü sorusu üzerine “hem de her gün yanıtını vermiştir. Gerçekten sanatçı her gün ya kendini yakmayı, ya da daha pratik olarak bıçakla boğazını kesmeyi birazda ironi ilk karışık tasarladığını belirtir.

Giacometti'nin annesine olan düşkünlüğü bilinir. Çok iyi bir babası olmasına rağmen annesinin baskın ve korumacı kişiliği onu hep etkiler. 1937 yılında bir trafik kazası geçirir ve bacağı kırılır. Doktorların uyarılarına özellikle uymaz ve bacağı tam iyileşemez. Kronik bronşiti olmasına rağmen aşırı derecede sigara içerek ölümüne sebep olur.

Giacometti umudunu her zaman korumuştur. Ertesi gün hep aradığını bulacağını ümit etmiştir. Bu yüzden ölürken son sözü “a demain” yarına kadar, olmuştur.

İşte 1955 yapımı bu Diego büstü, sanatçıyı dolduran bütün bu duyumsamaların, bir özeti gibidir. Bunun için Giacometti'nin heykelleri bireysel tabanda yoğun bir sosyolojik okuma içerirler:

“Yaşamı böylesine içten isteyen ve sanki geçen tüm “an”lara kilit vurmuşçasına bir yontu ekleyen Giacometti'nin, savaşta yer almasının etkileri tüm sanatına yansımıştır aslında... yanmış ya da tüm fazlalıklarını yitirmiş bedenlerin ölüm-dirim kavgasında bu denli anıtlaşması aslında yüzyılın sorgusu gibidir. Sanatçı, endüstri çağının yalnızlaştırdığı, yoksadığı ve tüm maddi düzenekleriyle parçaladığı insanlığın ve insana özgü can çekişmesinin, sıkın ve bunaltılı portrelerini çizmiştir aslında... Çıkış yoktur! Alegorik olarak aslında tüm evrende boşunalık yüklü kemirgen bir böcek gibidir... İçine çekilen ve varoluşunu haykıran bu yassıtılmış, uzatılmış ve gergin bir enerjiyle donanmış bedenler, bir nesnel sessizlikle sorgucu bir varlık olarak gözümüzün önünde hiçbir boşluğa sığdırılmayacak kadar doludurlar. Böylece mekanıda sınırsızlaştırırlar boşluğuda.”³³⁰

Yani insan kendi içinde o kadar anlam taşımaktadır ki bu doluluk mekanı aşar, Giacometti bilincin sınırsızlığına işaret etmektedir. Burada söz konusu olan potansiyel dehşetlidir. Sanatçı bütün bu kuşatılmışlık içinde insanın özgürlüğü ve

³³⁰ <http://www.rifatsahiner.com/makaleler/giacometti.pdf>

derin özlemlerine dikkat çeker. İnsan yarattıklarından dolayı uyumunu kaybetmektedir. Bu yüzden bu onu deforme etmektedir ve varoluş sıkıntısına sokarak nihile olmasına sebep vermektedir. Giacometti bütün dikkatini insana vermiştir. Kullandığı boşluk bu yüzden bu kadar geniş ve büyüktür. Çünkü insan o kadar yoğun ve büyük bir enerji taşımaktadır ki sanatçı çok büyük bir boşlukla insanı anca merkezileştirebilmektedir ya da boşluğun sonsuz açılımı bu enerjiyi anca karşılayacak kudrettedir. Kısacası Diego'nun modelliğini yaptığı bu büstün mekanla ilişkisi burada incelediğimiz diğer heykellere göre daha direktir. Eser neredeyse tamamıyla mekan ile ilgili olarak mekan için tasarlanmıştır.

Sanatçının mekan anlayışıyla ilgili anlamaya ve anlamlandırmaya çalışacağımız bir diğer seri ise kafes çalışmalarıdır. Aslında bu çalışmalar bütünlüğüne seri demek çok haklı sayılmıyor çünkü Giacometti bunları bir dizi seri olarak ardışık bir biçimde değil yaşamının birçok farklı dönemine yayılmış olarak ele almıştır. Kafes içerikli çalışmalardan ilk işleyeceğimiz eser yine “Kafes” adını taşıyan 1931 yapımı ahşap kompozisyonudur.



Resim 56 Alberto Gaicometti, “Kafes, (The Cage)”, 1930-1931, Ahşap, 49 x26.5 x 26.5 cm, Stockholm, İsviçre.
(<http://www.artchive.com/artchive/G/giacometti/cage.jpg.html>), (11.04.2012).

Sanatçı bu çalışmayı gerçeküstücülerle olduğu dönemde yine birçok gerçeküstü eseri ile birlikte gerçekleştirmiştir. Bu soyut heykeller aynı zamanda diğer soyut çalışmalar olan Asılı Top, Artık Oynamıyoruz ve Sabahın Dördünde Saray isimli çalışmalarıyla da desteklenmiştir.

Giacometti bu dönemki çalışmalarında da yine aslında gerçeklik konusu ile, gerçeküstü ya da kübik yaklaşımlarla uğraşmaktadır. Bu konu ile ilgili günlüklerine yazmış olduğu notlar oldukça aydınlatıcı bir nitelik taşır. Yapacağımız alıntılarda ilk önce gerçeklikle soyut bağlamda nasıl bir ilişki kurduğunu anlamaya çalışmak daha aydınlatıcı olacaktır:

“Beni bundan böyle ilgilendiren, nesnelere dış biçimleri değil, benim kendi yaşamımda gerçek olarak duyumsadığım şeylerdi. Daha önceki yıllar boyunca (Akademi dönemi) bana göre, yaşam ile çalışma arasında sevimsiz bir karşıtlık vardı, biri ötekini engelliyordu. Bu işin çözümünü bulamıyordum. Belirli saatler içinde bir bedeni, üstelik ilgimi de çekmeyen bir bedeni kopya etme isteği, bana temelden yanlış, ayrıca yaşamımdan saatler çalan bir etkinlik gibi geliyordu.”³³¹

Giacometti daha sonra adanacağı model kopya etme işini 1930’lar da bu şekilde olumsuzlamaktaydı. Sonraları savaşın etkisiyle insanı ve varoluşu, dolayısıyla gerçekliği, gerçekliğin hayatı içeren ruhunu konu edinecekti. Fakat bu dönemde her ne kadar gerçeklik ve varoluş duyumunu insan üzerinden işleyecekse de otuzlu yıllardaki soyut eskizleri ve çalışmaları bu defa başka bir gerçekliğe yönelik olacaktı. Soyut gerçeklik! Bu çalışmalar soyut olmalarına rağmen yukarıdaki alıntıda belirttiğimiz üzere aslında Giacometti’nin gerçekliği daha derin duyumsamak isteği üzerine gerçekleştirdiği eserlerdi. Fakat sanatçı yinede emin olamamanın karasızlığını taşıyordu.

“Benim için söz konusu olan, dış görünüş olarak modeline benzeyen figürler yapmak değil, o etkinliği yaşamak ve yalnızca beni duygulandıran ya da içimde yapma isteği uyandıran şeyi gerçekleştirmektir. Ne var ki bütün bunlar birbirini izliyor, birbiriyle çelişiyor ve çelişkilerle sürüp gidiyordu. Ayrıca dolu ve dingin nesnelere keskin ve sert arasında bir çözüm bulma isteği de duyuyordum. Buysa

³³¹ Alberto Giacometti , haz. Mary Lisa Palmer ve François Chausse, s.76.

o yıllar boyunca (yaklaşık olarak 1932-1934), birbirinden oldukça farklı yönlere giden nesnelere yapmama neden oldu.”³³²

Giacometti gerçek yaşamda kendisini ilgilendiren bedenler ile ona gerçek gibi gözüken yontular arasında bir uzlaşma sağlamak istiyordu. Birini yaparken diğerini yitirmemek en çok istediği şeydi. Fakat daha önceden de belirttiğimiz üzere sanatçı bunların hepsini gerçeklik adına yapmaktaydı.

Çalışmalarının tamamı kendisinin gerçeklik ile kurduğu ilişki üzerinden şekilleniyordu. Örneğin devinim kavramı; kendisi günlüğüne bu kavramla ilgili şu notları düşmüştü:

“Gerçeklikte beni etkileyen bir üçüncü öge daha vardı ki bu devinimdi. Tüm çabalarımın karşın, devindiği izlenimi veren bir yontu, örneğin ilerleyen bir bacak, yukarı kalkan bir kol, yana bakan bir baş yapmayı o zamana kadar başaramamıştım. Ancak gerçek yaşamda gerçekleştirebildiğim bu devinimler, yontularımın da varmış duygusu uyandırmak istiyordum.”³³³

Yani bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi Giacometti duyumsamanın gerçekliğini ifade etmek istiyordu. Bu yüzden de soyut düzenlemelere yönelmişti.

Kafes çalışmasında ana yapı soyut biçimlerin birbirini sıkıştırması ve engellemesi üzerine kurulmuştur. Fakat bütün biçimler bir kafesle çevrilidir. Ancak bu kontrüksiyonun bize dönük olan bir yüzü diğer yüzlerine göre daha fazla açıklığa sahiptir. Sanatçının yansıtmaya çalıştığı içerideki devinim; şiddet ve zıtlık içeren bir devinimdir. İster istemez figür çağrışımlı bir algıya bizi götüren bu nesnelere, bir kafes içerisinde kalmış ikili bir ilişkinin her zaman açık penceresini temsil ediyor olması söz konusudur.

Giacometti olgunluk döneminde de yapacağı eserlerde her zaman umuda yer verme özelliğini burada da hissettirmiştir. Kafesin içerisindeki devingen ilişki etrafındaki nesnelere etkileşim içerisinde. Bu arada sanatçının bu nesnelere kullanırken teknik olarak, kompozisyonda ki büyük-küçük ilişkilerini de çok

³³² Alberto Giacometti , a. g. k. ç, s.76.

³³³ Alberto Giacometti , haz. Mary Lisa Palmer ve François Chaussende, s.74.

ustaca organize ettiği gözden kaçmamaktadır. Aynı zamanda yine teknik açıdan devam edersek Giacometti kafes içerisinde bir yükseliş ve bir kademe kat etme gibi durumları da sonradan da olacağı gibi burada da hissettirmiştir. Kafes içerisinde ki elemanların hareketleri sanatçının eserine müthiş bir kinetik dinamik katmaktadır. Ama her zamanki gibi Giacometti bunu kinetik olarak işlevsel kılmaz sadece hissettirir. Yine bir başka ustaca kullanılmış zıtlık ise yumuşak ve birbirini karşılayan uyumlu hareketlere denk gelen ve bütün kompozisyonun temasını da etkileyen sert, tedirgin edici ve hatta delici öğelerdir. Sanatçının kompozisyonun sağında, içerideki figürümsü öğelerden özellikle birine yönelik çıkardığı, alt alta gelmiş kaburgaları andıran eleman, delici bir tehdit edicilikle ana elemana yönelmiştir. Hatta maalesef çıkışı da kapatmıştır. Fakat dediğimiz gibi Giacometti bunu öyle bir kinetik pozisyonla oraya yerleştirmiştir ki figürümsü buna doğru bir hareket yapsa, tehdit nesnesi bağlı bulunduğu kol ile beraber işlevsel olarak neredeyse kafesin dışına çıkarak özgürlüğü sağlayacaktır.

Dikkatli bakıldığında kafes, ortasındaki ilişkinin her boyutunu kaplamıştır. Etrafındaki diğer küçük soyut nesnelere bu birlikteliği birbirlerine eş olarak tamamlama eğilimindedirler. Yani içeride kafes'in bütün iç ve dış konstrüksiyon akslarının kuşatıcı, bağlayıcı ve bölücü, bütün sıkışık hareketlerine rağmen merkezdeki ilişkide bir uyum vardır. Yumuşak, armonik ve özellikle de birbirini karşılayan bir uyum. Peki Giacometti neden bu uyumu kafes ile çerçeveleyip sıkıştırma gereğini duymaktadır. Acaba 1930'ların yaklaşan savaş sesleriyle beraber, bunalımlı Avrupa'nın her şeyi kuşatan ve daraltan; ilişkileri en tasarruflu biçimde yaşamaya yönlendiren koşullarıyla mı ilgiliydi ya da bunlar çok da geçerli olmasa bile, Giacometti durumu bu şekilde mi ele almıştı. Acaba sağ taraftaki figüre doğru onun içine nüfuz edencesine bir harekette bulunan form bir başka figür değil de yalnızca bir nesne midir? Acaba sanatçı, insanın hayatının nesnesi haline getirdiği şey ile olan kuşatıcı, tutsaklık içeren ve bütün bağlayıcılığına rağmen bir gün kurtulabilmeyi umduğu bir yazgıdan mı bahsetmek istemektedir. Çünkü Giacometti olgunluk döneminin dolayısıyla da hayatının sonlarına doğru verdiği bir röportajda, bir gün bütün bu "gördüğünü olduğu gibi yapma" meselelerini halledip gönlünce peyzajlar yapmak istediğini belirlemiştir. Ama henüz vakti değildir. Acaba Giacometti saplantılı izleğinin yazgısı olacağını

mı sezmiştir? Sanki bir adım atsa dışarı çıkabileceği bir yazgı. Veya bir başka okuma biçimiyle, yine en başta olduğu gibi karşı formu bir kadın olarak yorumlarsak, sanatçı kadınları; onlarsız olamadığı ama yaratacakları tranvalardan da korunmak için hep genelevde beraber olduğu birer tamamlayıcı olarak mı görmektedir? Üstelik, acaba burada, kadınları hiçbir zaman şekillendiremeyeceği nesnelere olarak yorumlamak eğilimi mi görselleşmiştir? Sonuçta her ne olursa olsun Giacometti yine, bu eserde de, yaşamın ve onun gerçeklerinin duru, dolaysız ve hepimiz için olası durumlarından birini duyumsatmayı başarır.

Eserin üzerinde durdukça diğerleriyle bağlantılı farklı okuma katmanlarının görmezden gelinemeyecek kadar önde olduğu göze çarpmaktadır. Mesela Kafes, mekan kavramının çok merkezde olduğu bir eserdir fakat bu sefer de elemanların dinamiği öyle ayarlanmıştır ki, zaman neredeyse an'a yakın bir hareketlilikle yaşamaktadır. Bilindiği gibi Giacometti kariyerinin karakteristiğini de oluşturan çalışmalarını hep bu an'da ki belirişler üzerine kuracaktır. Böylelikle sanatçının aslında başından beri ürettiği çalışmalarda ki ortak paydalardan, bir kavramsal bütünlüğe de varabiliyoruz.



Resim 57 Alberto Giacometti, "Burun, (Nez)", 1947, Tunç, Tel, Halat, Çelik, 81.0 x 97.5 x 39.4 cm, Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, (<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=Nose&page=&f=Title&object=66.1807>), (09.04. 2012).

Sanatçı bu eserinde de mekanın zorunlulukları üzerine bir anlatıyı tercih eder. Bizi sıkıştıran, varlığımızı ve ilişkilerimizi kuşatan, sanki her an içinden sıçrayıp çıkabileceğimiz duygusunu veren ama gerçekleşmesi çok yakın bir uzak umut olarak beliren, bir özgürlük taşımaktadır mekan. Yani daha sade bir deyişle Kafes bizim yaşantımızdır. Sonuç olarak Giacometti'nin soyut imgelerle ve onların zıtlık ilişkileriyle kurmuş olduğu bu kompozisyon yine yaşam olguları üzerine derin bir kavrayışı ama öncelikli olarak duyumsamayı içermektedir.

Sanatçının kafes kullanarak yaptığı ikinci inceleyeceğimiz çalışması ise 1947 yapımı Fransızca "Le Nez" adını taşıyan heykeli. Le Nez dilimizde burun, uzun burunlu ya da burnunun dikine doğru yönelen anlamlarını taşımaktadır. Bu heykel, sanatçının çok bilinen bir eseri olmasına karşın oldukça yoğun bir

deneysellik, mühendislik ve yaratıcılık taşır. Giacometti'nin boşluk saplantısını bilmekteyiz. Bu çalışmada da boşluk büyük bir anlam belirleyicisi olarak yer almaktadır.

Yeri gelmişken bir heykeltıraş olarak ta kendisinin, bu heykelin boşluk ve kaide sorunlarını ciddi bir farkındalıkla gündemine taşıdığını görmekteyiz. Peki nedir bunlar? Giacometti'ye göre boşluk daha önce belirttiğimiz gibi mekandan önce geliyordu. Mekan, figürle beraber oluşuyordu. Burada her zamanki gibi sanatçıya özgü, insanoğlunun dünyada oluşana dair güçlü duyumsamalarını da konuya içkin olarak hemen hissedebiliriz.

Alberto Giacometti bilindiği gibi heykelleri kaideleriyle beraber ele alan bir sanatçıdır.

“Ancak Giacometti’de kaide tam anlamıyla figürün ve heykelin bir parçası gibidir. Kaidenin yeni görevi, işlevi, salt figürü ayakta tutmak değil, sanatçının figür aracılığıyla ulaşmak istediği sonuca da katkıda bulunmaktır. Dolayısıyla Giacometti’de kaide, beden imgesiyle üretilen anlamın bir parçasını oluşturmaktadır. Onun figürleri etrafını saran boşluk içinde gittikçe kayboluyormuş eksiliyormuş izlenimini verirler. Bu hem boşluğun hem de figürlerin bağlı oldukları kaidenin güçlü kütleliliği arasındaki biçimsel ilişkiyle güçlendirilir. Kaide boşluğun etkisini tamamlar nitelikte figürün büyük bir küleden eksilerek geriye kaldığı izlenimini vurgulayacak biçimde düzenlenir.”³³⁴

Sanatçı “Kafes” adlı kompozisyonunda kaideden bağımsız olarak boşlukla örülü bir baş yapmak ister. Kaide kullandığı zaman, taş kütlelinin üzerinde silinip yok olan figürün odak etkisi burada haliyle olmayacaktır. Çünkü figürün silinip yok olmak değil hayata tutunmak gibi bir amacı vardır. Hatta bu baş, bunun için can havliyle bir gayret içerisindedir. Jean- Paul Sartre; Giacometti'nin hemen savaş sonrası yaptığı bu heykelini, içinde bulunduğu çıkmazdan kurtulabilmek uğruna mücadele veren çağın insanını temsil ettiği şeklinde yorumlar. Kafesin içerisindeki baş, ağzını acı ile açmış bağırılmaktadır. Giacometti yüzü fazla stilize yapmıştır. Bu yüzden sonuç fazlasıyla ilkeldir. Burada, tarih boyunca insanın

³³⁴ Özgür Şahin, Figüratif Heykel Sanatında İnsan Bedeninin Kurgusal Dönüşümünün Kişisel Yaklaşımlar Üzerinden Değerlendirilmesi, s. 49-50.

içgüdüsel olarak hayatta kalma macerasından ve bütün varlığından taşan bir hareket söz konusudur. Ağız acıyla açılmıştır ve başın altında kafatası anatomisi yoğunlukla belirgindir. Sanki biraz değişen bakış nüanslarıyla; çürümüş, küçülmüş ve toplu mezardan çıkmışçasına formu değişmiş bir kafatasını andırmaktadır. Ama yinede bu yüzde, Giacometti'nin arasına, her nasılsa becerdiği, karikatürize bir sevimlilikte vardır. Küçük bir ifade pırıltısı bu duyguyu yansıtmaktadır. Kafesin içindeki figür, burnu uzadıkça hayret içeren bir sevinci de taşır.

Kafesin parmaklıkları yoktur, aslında hiç sorunsuz bir özgürlük kolaylığı vardır, ama figüründe bedeni yoktur. Yani Giacometti biraz önce işlediğimiz, ahşap kafes heykelindeki paradoksal kuşatılmışlığı burada da konu edinmiştir.

20. yüzyılın temel soru ve sorunlarına farklı eğilimleriyle tanınan eleştirmen ve küratör Jean Clair “Le Nez” üzerine yazdığı “Le Nez”(Ekşi Yüzler- Karnaval Figürleri) kitabında çalışmadan kapsamlı olarak bahsetmektedir. Burada yazar eseri Giacometti'nin psişik yapılanmasını temel alarak değerlendirmektedir. Metnimize ara sıra konu olmuş olan gençken çıkmış olduğu bir gezide yaşadığı ölüm olayı sanatçıyı çok etkiler. Giacometti onsekiz yaşında Venedik'e gitmek ister. Böylece ilk defa Stampa'yı terk eder. Yolda tanıştığı altmış yaşındaki bir Hollandalı ile yolculuğa devam eder. Adam zatürre olur ve bir pansiyonda hayatını kaybeder. Giacometti bunu izlemek ve adamın başında beklemek zorunda kalır. İşte sanatçının eserlerine bu kadar sinen ölümle yaşam arasındalığın, İkinci Dünya Savaşıyla da oluşan ince çizgisinin kaynakları, Jean Clair'e göre bu deneyimlerdedir.

Tahmin edileceği gibi Kafes içindeki kafadan çıkan burunun bir çok yorumu ve okuması söz konusu olabilir. Fakat bunlardan en popülerinde kuşkusuz Carlo Coldi'nin ünlü eseri Pinokyo'dur. Ancak buraya geçmeden önce Jean Clair meseleyi başka mitlerle ilişkilendirir. Yazar, Giacometti'nin bilincinde uzun burunun; İsviçre Alplerinde, özellikle gençlerin katıldığı bazı eski karnavallarda yapılan Pagan Ayinleri'nde, kıştan bahara geçerken yapılan kutlamalarda maske olarak kullanılan bir aksesuar olduğunu belirtir. Ayrıca bu etkinliklerin ana

konusunu kızların, genç kızlıktan kadınlığa geçişleri oluşturmaktadır. Buruna takılan ve fallik çağrışımı olan bu maskenin simgelediği budur. Clair'e göre bu kafa çok açıkça evrensel bir nitelik taşıyan fallik olgunun dışavurumudur. Aynı zamanda bir doğurganlık simgesidir de. Acaba Giacometti'nin eserinde burunun uzamasıyla hayretle karışık bir sevinç gösteren kafanın yüz ifadesi bu gerçekleşmeyi mi temsil etmektedir? Üstelik bu yorum çok da olasıdır.

Eser üzerinde ilerledikçe görüyoruz ki önceden aklımıza takılan, sanatçının kafayı neden bedensiz yaptığı konusu daha da netlik kazanmaktadır. Proetcontra wordpress isimli internet sitesinin kavramsal ve sanatsal değerlendirmeler bölümündeki tartışmalar konuyu Sartre üzerinden açıklayıcı bir şekilde yönlendirmektedir. Bu tartışmalara göre Sartre eserin kompozisyon gereklilikleri ile ilgili önemli tesbitlerde bulunur:

“Sartre onun hakkında “Kafes kompozisyonu onun, heykelin kaidesini artık kullanmadan bir yüz ya da bir baş yaratmak için sınırları belli bir mekana duyduğu arzuyu yansıtır”. Çünkü ona göre boşluk zamandan ve mekandan önce geliyor. Varlığın onun içinde barınabilmesinin tek koşulu ise, etrafının boşluğun zarlarıyla çevrelenmesidir.”³³⁵

Kafa bedeni simgeleyen bir eğri aksla taşınmaktadır. Çünkü sanatçı burada temanın gücünü beden tasviri ile bozmak istememiştir ve olabilecek en makul form anlayışıyla meseleyi çözmüştür. Bir beden kafesinin içinde hayata bağlıyız. Varlığımız ve burada olmaklığımız bir mucize olduğu gibi buradan gitmekliğimizde her an olası. Öyleyse beklide bu heykelde olduğu gibi ince bir ip ile bağlı olduğumuz yaşam, sürekli yaratılarımızla ve bunların ilerletici gücüyle bizi özgür kılmakta ve yaşanabilir olmaktadır. Fakat yinede tıpkı bir salıncağın yükselten ama ilerletmeyen işlevi gibi bizde ötelere uzandıkça beden yerimizde saymakta ama ancak fikren ve ruhen, beden dışında kalabilmekteyiz.

Clair modern ve avangard sanatın mitler ve sembolleri kendisine bir fon olarak rahatlıkla görebildiğini belirterek transhistorical yani tarih üstü başlığı altında

³³⁵ <http://proetcontra.wordpress.com/2007/08/10/mekan-uzerine/>

Kafes Heykeli'nin antropolojik, psikanalitik ve etnolojik kökenleri olduğunu belirtmektedir. Sanatçının yapıtlarında göze çarpan grotesk, trajik ve ürkütücü halk masalları izleri bu eserde de kendini hissettirmektedir. Giacometti Pinokyo'yu da içeren bir anlatı ile renkli, neşeli ama ürkütücü bir çift kutupluluğa gitmektedir. Bu çift kutupluluk sanatçının neredeyse bütün yapıtlarında gözlemlenir.

Sanatçının kardeşi Diego Giacometti ise bu eserin her bireyin kendi varlığı içerisinde yaşamış olduğu izolasyonu anlattığını belirtir. Yani merkezde bir kişisel yalnızlığımız vardır ki bu durum sanatçının birçok eserinde işlenmiştir. Bu kişisel yalnızlığın kafesi ardından başkalarıyla ilişki kurarız. Kafes ise Diego'ya göre oda mimarisini simgeler. Kafesin her yönünün açık oluşu bu mimarideki şeffaflığı temsil eder. İçerideki figür ise tıpkı bir drenaj kazar gibi uzun ve sivri burnu ile varlıkla ilişki kurmak, anlamak, incelemek ve duyumsamak arzusundadır. Melankolisi bu yalnızlıktandır.

“İkinci dünya savaşının ağır ve yıkıcı koşullarını, o dönemlerde yaşayan birçok sanatçı gibi Giacometti'de yaşamıştı. Onun ki her büyük sanatçının yaşadığı bir tanıklıktır. İnsan olmanın gerektirdiği her türlü yıkımı, yalnızlığı ve hüznü içinde barındıran bir tanıklık. “Giacometti'nin sanatı ne aşkın bir düzlemde aşık atar, ne de yersel bir mutlulukla konumlanır. O, dünyevi bir yalnızlık olarak kendi içine çekilir. Tüm başkalaşımaları sonlandırılmış bir yalnızlık olarak soluklanıp durur. Bu yüzden tüm yalnızlıkların tanığıdır. Ve sanatçı kendi sancularıyla bırakılmıştır yeryüzüne.”³³⁶

Kendi varoluşundaki ıssızlığın yalnızlığından. Giacometti hem arkaik anlamda süregelen bir varoluş kökeniyle hem de modern yaşantının getirileriyle birlikte uzun burunu temsilen, bir yakın ve şeffaf ilişki peşindedir. Yani bu, bir çeşit fallik nesne kullanarak temas ettiğinin içine girmek, ona sızmak istemektir. Burunun ucunun çok sivri olmasının bir sebebi de büyük ihtimalle budur. Çünkü ne kadar sivri olursa o kadar kolay girmektedir. Kolay ve hissettirmeden. İşte kariyerinin başında yapmış olduğu bu çalışma sonraki eserlerine içerik olarak önemli

³³⁶ Nazlı Kılıç, Melankoli Kavramı Üzerine resimsel Çözümlemeler, s, 55.

derecede referans olarak, başından beri sorunlarının kaynağına ipucu oluşturmaktadır. Ayrıca dikkatli bakıldığı zaman, burun daha kafesten çıkmadan bir kat pot almakta, kafesten çıktıktan sonra bir tane daha alarak kademeli olarak çıkmaktadır. Küçük bir detay gibi gözükmesine rağmen bu durum oldukça önemlidir ve yapıtı yorumlayan diğer düşünür ve entelektüellerinde gözünden kaçmamıştır. Burada, dışarıdakine bir mecbur olma hali söz konusudur. Sartre'nin yorumuyla kafayı sabitleyen bir darağcı temsili bu mecburiyeti daha da gerekli ve acil kılmaktadır. Yani Giacometti adeta insanın ilişkide kendini bilebildiğini ve ilişkiye mecbur olduğumuzu anlatmaktadır. Tekrardan burunun fonksiyonuna dönersek bu kademeli uzama bize gittikçe bir uzanma, uzandıkça sevinme, her uzanmada biraz daha değişme hissiyatını ve anlayışını verir.

Sonuç olarak; ister savaş sonrası varoluş kaygılarını güden modern bireyin yalnızlığına dair olsun, ister gerçekten savaş koşullarındaki esirlerin cezaevi yaşantıları ve özgürlük özlemlerinin bir yansıması olsun, isterse de insanoğlunun en temel varlıksal ve varoluşsal gereksinimlerini içeriyor olsun "Kafes" çalışması Giacometti'nin, yine mekan içerisinde ana elemanın kendi mekanını yarattığı ve buna göre bir okuma isteyerek, kendi kendini belirlediği özgün ve özgür bir yapıtıdır. Kinetik özelliğini işlevsel düşündüğümüzde, müthiş bir gerilim içerebilecek bir çalışmasıdır. Durağan haliyle ise daha az trajik ve umutludur. Çünkü kinetiği işlerse mekan içerisinde, oldukça trajik bir enerji sarfı meydana gelecektir. O zaman hayret ve gülümseme nüansları da taşıyan figürün ağızını acı içinde, nefes nefese göreceğiz, uzayan burun sağa sola ve zemine sürekli çarpacak ve nafiye bir çaba sürecektir. Bu yüzden yine çift kutuplu bir Giacometti klasiği karşımıza çıkıyor ve sanatçı sadece hafif bir salınımına izin verecek şekilde heykeli yapıyor. Böylelikle figürü de bir anlamda koruyor. Kafes heykeli neredeyse tamamen mekan merkezli açıklanma özelliğini taşıyarak, gücünü tamamen mekandan alıyor.



Resim 58 Alberto Giacometti, " Kafes, (The Cage, Women and Head), 1950, Bronz, 175.6 x 37 x 39.5 cm, Giacometti Vakfi, Moma, New York (<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/giacometti/start/flash.html>), (10.04.2012).

Alberto Giacometti'nin kafes temalı işleyeceğimiz üçüncü ve son heykeli yine aynı adı taşıyan Kafes isimli 1950 yapımı bir çalışmadır. Hemen ilk izlenim üzerinden hareket ettiğimizde öncelikle kurgunun bir tabureyi andırdığı çok açıktır. Bu tabure imgesi üzerinden hareket ettiğimizde eşyanın en tepesinde kalan bölümde bir kafesin içerisine yerleştirilmiş iki insansı formun daha göze çarptığı fark edilir. Burada tabureyi bir rahatlık ve dinlenme eşyası olarak ve yine modern dünyanın oldukça işlevsel ve pratik kullanım araçlarından birisi olarak kabul etmemiz çok kullanışlı bir okuma zeminini bize kazandıracaktır. Tabure bireysel ve tek kişisel bir eşyadır. Fakat Giacometti birazda sanki gerçeküstücü döneminin izleriyle tabure üzerinde küçücük iki kişiyi temsil ederek algımızda bir değişiklik yaratmaktadır. Hem de epey güçlü ve uyarıcı bir değişiklik.

Kafes heykeline biraz geriden bütün olarak baktığımızda bir yükseliş ve kademe unsuru dikkati çeker. Taburenin altındaki ayaklık ise yaptığı çizgisel ayrımla form üzerinde bir bölünme yaratarak bu katlı oluşu destekler. Bu şu anlama gelmektedir. Heykelin en tepesinde ki iki figür oraya yükselmişlerdir. Yani kademe kaydetmişlerdir. Bir başka deyişle orası elde edilmiştir. Eserin bütün içeriği de zaten bu konumlanmışlıkla başlamaktadır.

Taburenin üzerinde iki figür vardır. Bunların bir tanesi bir büst olarak kaidesiz biçimde dikelmekte diğeri ise tipik bir Giacometti figürü olarak onun karşısında azalmaktadır. Biri diğerrinin önünde incelmekte ve yok olmaktadır. Burası bir koltuk ya da sandalye değildir. Sadece bir taburedir ve tek kişilik bir taburedir. Yani herhangi bir toplumsal iktidar konu edinilmemiştir. Edinilseydi daha tipik bir imge tercih edilebilirdi. Giacometti tek kişilik sade hatta çok da ergonomik olmayan bir tabureyi tercih etmiştir. Demek ki konu yine sıradan bireyin kendisi ve yaşamı ile ilgilidir. Kafesin içinde büyük bir ıssızlık vardır. Sanki iki figüre de ikisinin de farkında olduğu bir yazgı sinmiştir. Yüzyılın sıradan insanların yalnızlığı için Genet'a şunları söyleyecekti:

“Çok uzun boylu, çok zayıf, beli bükülmüş, göğsü içeri göçmüş bir adam, gözlüklü uzun burunlu; ağır, hantal, hüznü yürüyen şişman bir ev kadını; hoş bir yaşlı denemeyecek yaşlı bir adam; yalnız bir ağaç, yanında yalnız bir ağaç daha, yanında bir tane daha.. bir memur, bir tane daha, yığınla memur, bütün şehir kambur yürüyen memurlarla dolu; varlıklarının, bakışıyla kaydettiğim, bir dudak büküş, omuzlarda bezginlik gibi belli ayrıntılarla bütünleşen... duruşları tek tek belkide gözümle aracın hızı yüzünden, o kadar çabuk yakalıyorum ki, her insan, bütün varlığının en yeni, en benzersiz, ama hep bir yara olarak kalan- yanıyla gözüküyor gözüme. Gitgide her şeyin, plastik güzelliği çok gerilerde bırakan güzelliği içinde.”³³⁷

Bu ıssızlık içerisinde biraz daha dikkatli baktığımızda iki figüründe kafesin kenar sınırlarına sıfır hizada buldukları detayı göze çarpar. Giacometti yine varlık ve yokluk arasılalığın bir karşılaşması temsil etmektedir. Ama bunu bu sefer her

³³⁷ Nazlı Kılıç, Melankoli Kavramı Üzerine Resimsel Çözümler, s. 55.

nasılsa renkli bir romantizmle yapmaktadır. Zaten sanatçının yapıtlarındaki renkli melankoli, figürlerinin saf, naif ifadelerini hep desteklemektedir.

Giacometti daha öncede sık kullandığı iki form yaklaşımını burada da kullanmıştır, birincisi zeminden yükselen büsttür, ikincisi ise yine zeminden yükseldiğini izlenimini veren figürdür. Burada figürler birbirlerine bakmaktadırlar. Büst dikey bir enerjiyle uzarken, figür oldukça azalmış incelmış nerdeyse formunu kaybetmiştir. Ortada tesadüf bir karşılaşma yada bir diyalog vardır fakat Giacometti burada yine algı alışkanlığımızla oynamıştır. Figürlerden birisi ayakta bir insan olarak kabul edilebilirlik sergilerken diğeri, aynı zeminde bir büsttür. Tabii durumun şaşkınlığını taşımak bize düşmektedir. Yani kısaca kafesin içerisinde her iki formun kendi biçimsel özelliği kesin bir şekilde ayrı ve kendilerine özgüdür. Giacometti acaba burada bize aynı iktidar ya da oluşturulup kanaat getirilmiş yaşam alanında ayrı yapıların birliğini mi anlatmaya çalışmaktadır. Çünkü her iki figürde belki de artık bir ana kalmış bir düşüşün sınırında birbirlerine ulaşmaktadırlar. Nihai bir dermansızlık ve yok olmaya yüz tutmuşcasına bir azalma vardır. Üstelik son anda tam bitiyorken bir şeylerin yeniden mucizevi biçimde başlıyor oluşu esere çok baskındır.

Giacometti Kafes heykelinde, içeriği tamamlayan önemli bir optik pozisyon yaratır. Figürler çok uzaktadır. Bu konuda zaten ustalaşan sanatçı sanki ikisini de izleyiciden gizlemek ve uzaklarda bir başlarına bırakabilmek için bu güçlü mesafeyi yaratmıştır. Kafesin içinde ki bu kafeslerin tam kapalı olmamasıyla artık kişisel ve psişik yapıları temsil ettiğini daha rahat anlıyoruz, çağın diktatörlükler, küresel savaşlar ve ekonomik yapılanmalarından bunalan ve yitin bireylerinin birbirlerine tutunmaları temsil edilmektedir. Alberto Giacometti'nin metnimize konu ettiğimiz belki de en duygusal, en naif ve ilginç çalışmalarından biri olan eser sanatçının birçok defa başvurduğu üzere yine kinetik bir çağrışım yaparak işlevselliğini hissettir. Belki de eserin taşıdığı temel ironilerden biriside budur. Giacometti bize biraz da şaka yapmaktadır.

Kafes heykeli mekan açısından değerlendirildiğinde, öncelikle kendi içerisinde oldukça mekansaldır. Eser mekan içinde yeni bir mekan boyutu oluşturur ki bunu

Giacometti'nin her eserinde neredeyse görürüz. Yani burada sanatçı izleyici ile olan ilişkisini yine çok yoğun tutar. Çünkü tabure bizim ölçülerimize yakın ve bizim mekansal alanımızda bulunmaktadır. Giacometti bir değişiklik yapmıştır. Taburenin ölçüsünü sanki oranlı olarak biraz büyütmüş ve kullanamayacağımız en düşük konumda bırakmıştır. Bunu yaptıktan sonrada üzerinde ki iki kişiye önce etrafı kapalı bir zemin alanı örmüş ve bir tecrit sağlamış, sonra da kafes demirlerini dikerek, içerideki yaşantıyı başlatmıştır. Bu nokta çok önemlidir Giacometti onları nazikçe bizden ayırmış ve optik olarak ta uzaklaştırmıştır. Böylece yine çok hassas ve zarif dengeler içerisinde mekanda başka bir boyut yakalamıştır. Tabure gözümüzün önünde yavaşça hem yükselip hem de büyürken üzerindeki ufka uzaklaşmaktadırlar. Sanatçı iki kişilik bir özerkliği bizden ayırıp, kutsayıp, özelleştirmiştir.

Alberto Giacometti'nin mekan anlayışı içerisinde işleyeceğimiz son eseri, kendisinin ünlü “Köpek” heykelidir. Giacometti heykeli 1951 de yapmıştır ve eser 1957’de bronza dökülmüştür. Sanatçı, Jean Genet’a; bir gün kendisini sokakta, aynen bu köpek gibi gördüğünü söylemiştir.

“Derin bir yalnızlık duygusu!... Sizi terk edip gitmeyen ve hep size kalan... Bir sokağın ortasında hızlı hızlı ilerlerken, insanların nefeslerinin bir vızıltı gibi suratınızı yalayıp geçtiğini ve kendi yaralı yanlarına çekildikleri yalnızlıkta... ağır aksak bir tını gibi uzaklaşan bedenlerin ve tüm görüntüleri emen sihirli bir aralıkta, bir köşe başında boynunu bükmüş, sıska ve aylak bir köpek, ayak sesleriyle başını döven ve yalnızlığın paydasında bütünleştiğiniz Giacometti'nin köpeği... Her ne kadar başta, yoksulluk yalnızlığın göstergesi olması istenmişse de, bacak eğrisinin, belkemiği eğrisini karşıladığı düşünülürse bu köpek sanki uyumlu bir paraf gibi çizilmiş, ancak bu paraf en yüce yalnızlık övgüsü olmuş gene.”³³⁸

³³⁸ <http://www.rifatsahiner.com/makaleler/giacometti.pdf>



Resim 59 Alberto Giacometti, ” Köpek (The Dog), 1951, Bronz, 175.6 x 37 x 39.5 cm, Giacometti Vakfı, Moma, New York, 45.7 x 66 x 15.5 cm, Modern Sanat Müzesi, New York, (<http://www.europuppyblog.com/item/2008/04/dog-art-alberto-giacometti-and-his-dog>), (10.04.2012).

Alberto Giacometti'nin köpeği birçok yoruma göre aslında yine savaş sonrası Avrupa insanının trajik yalnızlığı, başıboş hisleri ve yılgınlığını simgeler. Dikkat edildiği zaman köpek kendinde oldukça yüksek bir insani duygu taşır, oda sevimliliğidir. Yani sanatçı burada da bütünüyle insancıl bir yaklaşım göstererek, ele aldığı imge bir hayvan olduğu halde güçlü bir insani duyguyu yaşatır. Köpeği sevimli bulacak olan insandır. Bu yüzden bu eserde insan ile hayvan birlikteliği ve yakınlığı açısından da bir netlik vardır. Aslında sadece sevimlilik açısından değil insanın taşıyacağı birçok niteliği köpeğinde taşıdığını görürüz.

Köpek yukarıda da bahsettiğimiz gibi aslında Giacometti'nin bir özdeşimidir. Sanatçı 1931 yılında geçirdiği trafik kazasında topal kalır. Doktorların tavsiyesine rağmen özellikle tedavisini aksatır. Bu onun bütün hayatına yayılan ölüme yakın olma güdüsünün bir yansımasıdır. Dikkat edildiği zaman köpeğinde ön sol ayağında bir biçim bozukluğu ve aksama vardır. Üstelik köpek sanki iskeleti

kalmışcasına çürümüştür. Bu haliyle nazilerin toplama kamplarındaki insanları anımsatmaktadır ki bu anılar insanlık için o dönem hala uzak sayılmamaktadır.

Eserde yine Giacometti'nin olmayanı imge üzerinde öyle bir ele alışla gerçekleştirmesi söz konusudur ki köpek gerçekten sokakta dolaşıyormuş gibidir ama ortada sokak yoktur. Hayvan bütün yılgınlığı, şaşkınlığı ile sanki bir duvarın önünden geçiyordur. Aramızdadır. Gerçektende Giacometti Fransa'da Rue De Venves sokağında bir duvarın dibinden yağmurlu bir havada geçiyorken kendini böyle hissetmiştir. Burada esere konu olan köpek hayali bir tür değildir. Bu hayvan İran'da genellikle ceylan avında kullanılan işitme duyusu çok gelişmiş, sıcaķanlı ve dost canlısı, zarif, temiz huylu bir cins olarak insana eşlik eder. Adı Saluki'dir. Araştırmalar muhtemelen Mısır ve Asya'lı Greyhound cinslerinin kırması olduğunu öne sürmektedir. Köpeğin adı eski bir Arap kenti olan Salug'tan gelir ve anlamı Allah'ın armağınıdır. Günümüzde Saluki'ler dünyanın en eski köpek cinsleri olarak kabul görmektedirler.

Alberto Giacometti'nin karakterini ve eserlerinin içeriklerini düşündüğümüzde bu köpeğin, gerek kökeni, gerek mizacı ve gerekse taşıdığı ismin anlamı ile bile sanatçıyı bu kadar tamamlıyor olması şaşırtıcıdır. Sanatçının kendisinin de ürkek karakteri, yalnız yazgısı ve çok yüksek entelektüel gücüne rağmen taşıdığı naif şaşkınlığı gerçekten bir Saluki'yi andırmaktadır.

Yine bu eserin yakın şahitlerinden olan Jean Genet'a kulak verdiğimizde yazar deneyimlerini şöyle aktarır:

“Giacometti'nin bronzdan köpeği çok güzel. Alçı, ip, üstüğü karışımı tuhaf malzemesiyle salkım saakken daha güzeldi. Önbacağının – eklem yeri belirtilmemiş olmakla birlikte ayırt edilebilen eğrisi- o kadar hoş ki, köpeğin esnek yürüyüş biçimini tek başına çözümleyiveriyor. Çünkü aylaklık ediyor köpek, yere uzattığı burnuyla koklaya koklaya. Sıska.”³³⁹

³³⁹ Jean Genet, a. g. e. , s, 26.

Arayı açmadan tekrardan mekan üzerinden ilerlersek, Giacometti hayvana mekanı, görünürlük açısından en azından zeminde sağlamıştır. Yani hayvanın bastığı yeri görürüz. Gerisi ise yukarıda da belirttiğimiz gibi görünenin ardında ki kendi imgelemimize kalmış güçlü çağrışımların desteklediği okumalarla sürmektedir. Bu sürmektedir tesbitimiz çok yerinde oldu çünkü gerçekten heykele baktığımızda heykel sürmekte. Yani gördüğümüz köpek imgesi ile oluşan mekan ve hareket anlayışı dolayısıyla zaman unsuru sürmekte. Sade bir deyişle mekan hayvanla beraber görünenin ötesinde gerçek bir duyumsama olarak oluştuğu gibi, zamanda oluşmakta hatta daha da zorlarsak yağmurda oluşmaktadır.

Hayvan aşırı derecede bitkin ama bir süredir bu şekilde yaşamaya yorgun, zayıf ve hastalıklı olmaya alışmış gibidir. Şehirde insanların arasında, aksamış ayağını sürüyerek hareket eder. Oldukça zayıf olan bu Saluki köpeğinde, Giacometti'nin figürlerinde işlediği yoğun ve sağlam iç enerjiyi ve narinliğe rağmen olan o dayanıklılığı pek hissedemeyiz. Köpek gerçekten çok iyi değildir. Giacometti ne duyumsadığı ve bunu tasvir etmedeki hassasiyeti konusundaki tutumunda burada da ısrarlıdır. Jean Genet'a insan portresi yapımı üzerinden bu meseleyi şöyle aktarmıştır:

“Canlı bir yüz bile kendini öyle kolay ele vermez, ne var ki bu yüzün anlamını çözebilmek için, fazladan çaba göstermeye gerek yoktur. Bence- rastgele söylüyorum- bence önemli olan yüzü yalıtımdır. Eğer bakışım, bu yüzün çevresindeki bütün şeylerden kurtarabilirse, eğer bakışım(dikkatim)ın dünyadan ayırdığı bu yalnızlık ele geçirilebilirse o zaman bu yüzün tek kendi anlamı akacaktır.”³⁴⁰

Sanatçı yine bu heykeli de sanki belli bir uzaklıktan görülmüş gibi yapmıştır. Yani yapıtın yanına gitmek boşuna bir çabadır. Köpeği uzaktan izlemeliyiz. Sanki Giacometti hayvanı izlemeye bizi davet ediyor gibidir. Böylece sanatçı mekana bizi de aldığını göstermektedir. Yani köpekle aslında aynı sokaktayızdır artık. Giacometti ortada olmayan şeyleri büyük bir zerafet, dahiane bir yokluk ile varlaştırmaktadır. Bu noktada heykeltıraşın simülasyon oluşturmaktaki gücünü

³⁴⁰ <http://forum.tabut.net/topic/80612-resme-dair/>

vurgulamakta fayda vardır. Çünkü eğer ona dikkatle katılıp, izlersek kendimizi o sokakta, köpeği duvarın dibinden geçerken izliyorken, insanların ve gelip geçen arabaların içerisinde hissetmemiz içten bile değildir.

Bu arada hayvanın iç enerjisinin azlığından bahsettik ama köpek gövdesinin altında bir “M” harfi biçimi oluşturarak, mekana dış bükey bir hareket vererek yükselmektedir. Bu yükseklik hayvanın kalçasının yukarı yaptığı kavis ve boyun kemiğinin aynı yükselişle onu dengeliyor oluşuyla desteklenmektedir. Başla beraber boyunun aşağı eğilmesi ise hareketi ters olarak dengelemekte ve kompozisyon sakinliğini korumaktadır. Burası ilginçtir çünkü Giacometti köpeğin sanki uçarcasına olan hafifliğini biraz gerçeküstü ya da metafiziksel olarak vurgulamakta ama bu aynı zamanda hayvanın düşük özgül ağırlığının da işareti olabilmektedir. Fakat buna rağmen ne olursa olsun özellikle eserin altından çekilmiş resimlerde çok bariz olan bir nitelik vardır ki oda hayvanın büyümlü bir zerafetle yükseliyor oluşudur. Giacometti burada gerçek bir oluşu konu edinmektedir. Sanki biraz olsun bazen bakış açımızı değiştirmeye bizi davet etmektedir. Ayrıca bu oluşla beraber hayvanda oluşuyor ve gerçekleşiyor gibi tanımlanması güç bir duygu eşlik eder. Giacometti yine büyük bir tevazu ve acziyetle varlığa sanki ilk defa görüyormuş gibi büyülenmiş olarak bakmaktadır.

Bütün bu sanatsal yoğunluğu ve manevi aşkınlığı çok doygun duygulanımların köpeğin aksayan ayağıyla ayaklarımızı yere bastırması ilginçtir. Hayvan çok basit, komik ve sefilce sakat ayağını sürümekte ve belki de yiyecek aramaktadır. Yani sanatçı varlığın özündeki bu büyüyü ve kıymeti mekana yani hayata uyduramamaktadır ve haklıdır da. Burada ki düşünüş çok ironiktir zaten heykelde bu ironiyi taşımaktadır.

Toparlarsak “Köpek” heykeli Alberto Giacometti’nin sanatını inşa ettiği bütün nitelikleri taşımaktadır. Daha öncede değindiğimiz gibi mekanla simülatif bir ilişkisi vardır. Köpeğin varlığı yani yorumlanış biçimi mekanı oluşturmaktadır. Bu oluşum sanatçının mekan içi görünüm konusundaki ustalığıyla bizi de içine alacak şekilde düzenlenmiştir. Hayvanın gerek beden dilinin yorumlanması gerekse sakat bacağının vurgulanışı gerçeklik duygusunu arttırdığı gibi yine mekan

duyumunu güçlendirmiştir. Ayrıca güçlü iç dengeler, basit ama eğlenceli ironik yaklaşımlar ile çok insani duygulanımların esere katılması Giacometti'yi de varoluş olarak eserle kurduğumuz ilişkinin içinde hissettirir. O da bizimledir ve köpeğe olan sevgiyi paylaşır. Ayrıca bu kadar öznel gibi gözükten yorumların yapıtta tartışmasız gözükten evrensel birliği de bir başka kayda değer durumdur. Bütün bunlar Giacometti'nin izleyici ile olan çok yoğun diyaloğunu gösterir aslında. Eserin bu kadar sosyolojik, ontolojik, plastik, simülatif, psikolojik veya benzer unsurları içeriyor oluşu, sohbetin yoğunluğunu ve yakınlığını ve öteki ile kurulan ilişkinin samimiyetini anlatır niteliktedir. Melankoli Kavramı Üzerine Resimsel Çözümler isimli tezinde Nazlı Kılıç konu ile ilgili şunları belirtmektedir: *“Heykelin dışı kadar içi de ilgilendiriyordu onu. Maddesel olduğu kadar tinsel bir derinliği olan heykellerdi bunlar.”*³⁴¹

Alberto Giacometti “Köpek” heykeliyle beraber bizi bu saydığımız içeriklerle birlikte bir anda mekanı oluşturup içine alarak varoluşun ortasına diker, hemde tüm sorumluluğu ile birlikte. Bu yüzden Köpek oradadır, çok önemlidir ve onsuz olmak gibi bir şansımız yoktur.

³⁴¹ Nazlı Kılıç, *Melankoli Kavramı Üzerine Resimsel Çözümler*, s. 53.

4 FRANCİS BACON VE MEKÂN ANLAYIŞI

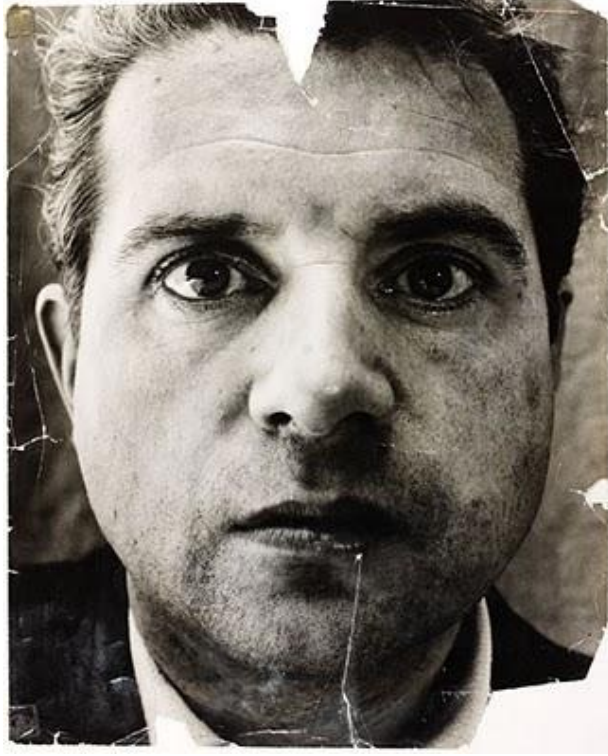
4.1 Francis Bacon'ın Yaşamı

Francis Bacon³⁴² (1909-1992) 28 ekim 1909'da Dublin'de doğmuştur. Babası bir at üreticisiydi, bu yüzden çocukluğu Dublin'e yakın bir çiftlikte geçer. Birinci Dünya savaşı ile birlikte ailece İngiltere'nin çeşitli yerlerinde yaşarlar. Bacon astım sorunundan dolayı okulu bitiremez, evde ders alarak eğitimini tamamlar. Bu yüzden İrlanda'da ki anneannesinin yanına yerleşir. Bu yıllarda sanatçı babasının sert ve katı tutumlarından uzak kalır. Zaten Bacon'nun çocukluğu ve gençliği babasının sertliği ve sık sık yanlarında kaldığı anne tarafının sorumsuz hayatı ve içkici komşularla geçen bir karmaşayı içerir. Fakat Bacon'nun gözlemci kişiliği bu insanların tuhaflıklarını analiz etmesini sağlar. Bacon 1926'da annesinin iç çamaşırlarıyla yakalanınca evden kovulmuş ve erken yaşta çalışmaya başlamıştır. Kısa süre sonra Londra'dan ayrılıp Berlin'e gitmek zorunda kalmış ve burada Dix³⁴³ (1891-1969) ve Backman³⁴⁴ (1884-1950) gibi sanatçılarla karşılaşmıştır. Kendisi ilk kez Rosenberg Galerisinde gördüğü Picasso sergisinden etkilenerek resim yapmaya başlar. 1929'da desinatör ve iç dekoratör olarak Londra'da ünlenir. Bir yıl sonra ise resim yapmaya başlayarak İngiltere'de gerçeküstücü ressamlarla sergilere katılır.

³⁴² İrlanda doğumlu İngiliz ressam. 20. yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilir. Dünya sanatında figüratif dışavurumculuk akımının en önemli isimlerindedir. Eserleri varoluşçuluk düşünce sisteminin derin izlerini taşır; çok nadir istisnalar haricinde, varolmanın ıstırabını, ümitsizliği ve 'insanoğlunun kötü ruhluluğunu resmeder

³⁴³ Otto Dix Alman ressam ve baskı sanatçısı. Weimar Cumhuriyetindeki sosyal hayat hakkında yaptığı sert ve acımasız betimlemelerle tanınmıştır. George Groz'la birlikte Yeni Nesnelilik akımının öncülerindedir.

³⁴⁴ Max Backman, Alman çizer, baskıcı, heykeltıraş, yazar. Çoğunlukla dışavurumcu olarak adlandırılan ressam hem bu terimi hem de akımı reddetmiştir. 1920'lerde dışavurumculuğun bir kolu olan akımın içe dönük duygusallığını terse çeviren Yeni Nesnellik akımının içinde yer almıştır.



Resim 60 Francis Bacon, Fotoğraf: John Deakin, Jelatin- Gümüş Baskı, 31,1x30,8 cm,1952, İngiltere,<http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/photography/magnify.php?imageid=im00264>, (09.04.2012).

Francis Bacon 1933 yılında resim resim hayatının ilk başarısını elde eder. “Çarmıha Gerilme” çalışmasını bu yıl yapar. 1934’te Curzan’daki evinin bodrum katında bir sergi organize eder. 1936’da yine gerçeküstücülerle sergilere katılmak ister, fakat resimleri yeterince gerçeküstü bulunmadığı için kabul edilmez. Bundan sonra Bacon’nın kariyerinde ciddi bir duraklama olur. 1945 yılına kadar eserlerini sergilemek istenmez. 1929 ile 1945 yılları arasında yaptığı bütün resimleri tahrip eder. Bu tarihten sonra yoğunlaşarak ve korkularından vazgeçip sürekli üretir. Hampsihire’da bir kulübeye taşınarak üretmeye başlaması onun için bir dönüm olur.

Bacon’nın akademik bir eğitimi yoktur. Sanatçının Eric Hall adında zengin bir hamisi vardı. *“Hayatım boyunca gerçekleştirmek istediklerime geç ulaşmışumdır. Fark edişimin yavaş yavaş gelişmesinden dolayı istediklerimi yaşama*

çabukgeçiremedim. 27-28 yaşlarında sıkılganlığımdan ancak kurtulabildim. Onun için yaşamımın önemli bir kısmının boşa gittiğini zannediyorum.”³⁴⁵

Bacon babası ile yaptığı bir kavga sonucunda genç yaşta ailesini terk eder. 1925 yılında Londra’ya gider. 1926 yılında ise Berlin’dedir. 1928 yılında ise, Paris’tedir. Dekorasyon, halıcılık, mobilyacılık işlerini yapar. Ama bunlar onu tatmin etmez. Bacon’ın yaptığı bu başarısız işler, onun ileride yapacağı resimlere yansır. Sanatçı daha orijinal işler yapabilmek için resme yönelir. Dekoratörlükten kalma mobilyaların dik köşeleri, metalik borular ve kafesler ona malzeme olur.

Bacon ilk önce sürrealist akım içerisinde kendini gösterir. Sanatçı Poussin’e³⁴⁶ (1594-1665) hayrandır. Antik mitler, hayvani figürler, mezbahalar, çılgınlıklar ve boşluklar ilgisini çekecektir. Picasso’nun³⁴⁷ (1881-1973) Rosenberg’in galerisinde açtığı sergi onda şok etkisi yapar. Bacon 1933’te hayvan iskeletleri, insan gövdeleri, çarmlıha gerilmiş figürler tasarlar. Sanatçı bir özdirenç ile psikolojik yıkıma direnmektedir. Bir taraftan Picasso’nun eziciliğine direnen sanatçının talihsiz bir şekilde sergileri beğenilmemektedir. Bacon resimlerinin büyük bir kısmını yok eder. Oysa “Crucification 1” İngiliz modern sanatı ile uğraşan kişilerin dikkatini çeker. Herbert Read’ın “Art Now” ında yayınlanır.

“Bacon, İkinci dünya savaşı sırasında Londra’dadır. Astımlı olduğu için cepheye gönderilmez; geride görevlendirilir. Bombardımanlardan arta kalan enkazın altındaki ölüleri toplamak ve gömmek onun görevi budur. Savaş onda büyük etki yapar ve yaratıcı gücünün artmasını sağlar. Bunun üzerine ancak 1944’ten sonra resim yaptım der. “Crucification 2” figürünün etüdünü 1944’te yapar ve 1945 yılının Nisan ayında bunu Lefevre Galerisinde sergiler. Sanat eleştirmeni John Russel bu yapıtı evrenin çöküşü olarak nitelendirmiştir.”³⁴⁸

Francis Bacon’ın resimlerindeki kaos, tedirginlik, yalnızlık ve karamsarlık kendi yaşamından kaynaklanıyordu. Bacon’ın sanatı toplumcu bir anlayış taşır ama

³⁴⁵ David Sylvester- *Sanat Sanat*, Çeviren: Nelly Güler, s, 4, S, 6.

³⁴⁶ Nicolas Poussin, Fransız ressam. Tarihi ve dini konularıyla tanınmıştır. Yaşamının sonuna doğru doğa görünümüne ağırlık vermiştir.

³⁴⁷ Pablo Picasso, İspanyol ressam ve heykeltıraş 20. yüzyıl sanatının en iyi bilinen isimlerindedir. Georges Braque ile birlikte kübizm akımının temelini atmıştır.

³⁴⁸ A.g.k , David Sylvester- Çeviren: Nelly Güler, s, 4, S, 6.

çıkışı bireyseldir. Resimlerinde sık sık halkın çektiği acılar, günlük hayattan kesitler ve yöneticilerin olumsuzluklarından meydana gelen konuları işlemiştir. Bacon resimlerini bir kaza olarak nitelemiştir. Kurallara uymadığı bir kaza. Anlatımcılıktan kaçındığı için, figürleri ve diğer imgeleri arasında herhangi bir bağlantı bulunmamaktadır. Bu yüzden Bacon'ı anlamak pek kolay olmamıştır.



Resim 61 Francis Bacon, Fotoğraf: John Deakin, Jelatin- Gümüş Baskı, 31,1x30,8 cm,1952, İngiltere,<http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/photography/magnify.php?imageid=im00264>, (11.04.2012).

Francis Bacon 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve sonrasında da devam eden Yeni Figürasyon akımının da öncülerinden olmuştur. Bu döneme kadar uzun süre anlaşılammıştır. İngiltere'de ise ayırık otu ama çok önemli bir ressam olarak değerlendiriliyordu. Bugün ise yeryüzünde özellikle genç sanatçıların Bacon üslubunda resim yapmadıkları ülke yok gibidir. Bacon bir nesli en fazla büyülemiş bir çağdaş bir sanatçıdır. Francis Bacon çok ilginç olarak bir günce ressamı olarak ün kazanır.

“Mondrian,³⁴⁹ (1872-1912) Vaserey³⁵⁰ (1908-1997) gibi sistemler ortaya koyan, kuramlarını yazan ressamın varisleri olabileceğini aklım alıyorda; Bacon gibi bir protestocu nasıl bir günce ressamı olabilir ki. Kısaca Bacon kendisine rağmen sıra başı olmuştur. Buna hiç aldırdığını da sanmam. Yaşam ve resim yapma tarzını hiç değiştirmedir. Hala olup bitenin dışındadır.³⁵¹

Francis Bacon sanatının ana karakteristiklerinden biri olan, “çılgık atan papalar” dizisine ellili yıllarda üslubu olgunlaştığı dönemde girişmiştir. Bunun yanı sıra portreler, çıplak çiftler, maymunlar köpekler gibi aklındaki diğer konulara da dalmıştı. Tıpkı kendi gibi bireyselliğinden toplumsallaşabilen bir bireyci olan Vincent Van Gogh serilerini de bu dönemde yapar. Fakat sanatçının eserleri İngiltere dışında neredeyse hiç ilgi görmez. Gerek Paris’te açtığı kişisel sergisi gerekse Venedik Bienalindeki retrospektifi özellikle soyut sanatın yaygınlık kazandığı dönemlerde neredeyse hiç ilgi görmez. Francis Bacon’ın birden kabul görüp yaygınlaşması ve övülmesi için altmışlı yıllarla beraber genç resmin altmışlı yıllarla beraber dışavurumcu figürasyona yönelmesi gerekecekti.

Francis Bacon’ın korku veren imgelerden oluşan yapıtları anıtsal boyutlara ulaşmıştır. Eserleri daha öncede üzerinde durduğumuz gibi günlük yaşamdan izlenimleri içerir. Bir sahneye benzeyen, insana yakın ve sıcak bir yeri akla getiren, aynı zamanda kapalı yerlerde kalma korkusunu (fobisini) uyandıran boşluklar Bacon’ın resimlerinde de dikkati çeker. Sanatçı bu boşluklar ile insandaki belli belirsiz dehşet ve korku duygularını harekete geçirir. Bunlar devlet yönetimine muhalif olanların etkili bir biçimde yok edilmesinden kaynaklanan korkular ve dehşetler olabileceği gibi, günlük yaşamında olağan hale gelmişken korku ve dehşeti de ima ederler.

Hristiyan geleneğinde insanların hatta kahramanların acı çekişlerini ifade etmek için imgelere gerek duyulmuştu. Bacon gibi sanatçılar bu geleneği tersine

³⁴⁹ Hollandalı ressam. Theo van Doesburg tarafından bulunmuş ,De Stijl sanat hareketi ve oluşumunun önemli bir destekçisiydi. Temsili olmayan ve Neoplastism olarak adlandırıldığı stili yaratmıştır. Bu stil beyaz zemin üzerine enine ve boyuna siyah çizgilerden ve 3 ana renkten oluşur.

³⁵⁰ Macar asıllı Fransız ressamdır. İç içe girmiş kareler, yuvarlaklar, elipsler, yamuklar ve çokgenler ile çok renkli bir soyutlamaya ulaşarak Op Sanatı'nın en önemli temsilcilerinden biri olmuştur. Yapıtlarında görsel bir devinim egemendir

³⁵¹ Michel Ragon, *Modern Sanat*, s, 153.

çevirmişlerdir. Gelenekte bir azizin acı çekmesi onun ulaştığı bir zaferdi. Oysa Bacon'da acı çeken halktır.

Bacon 20. yüzyılın en büyük ressamı kabul edilir. Dünya sanatında figüratif dışavurumculuğun en önemli isimlerinden birisidir. Eserleri varoluşçu düşüncenin derin izlerini taşımakla beraber varolmanın ızdırabını, ümitsizliği ve insanoğlunun kötücül doğası üzerinedir. Bu kötücül doğa ve hayvansı özü sanatçı çokça inceleyecektir.

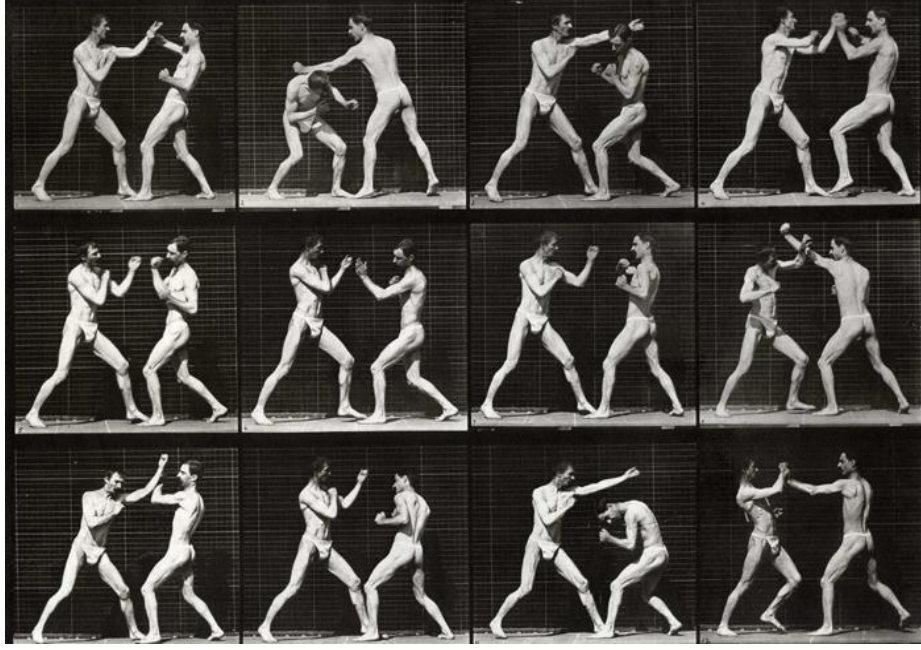
Homoseksüel olan sanatçı sıra dışı ve marjinal bir hayat sergilemiştir. Daima yalnızlığı seçmekle birlikte Van Gogh ve Munch'un resimlerindeki anlamı 20. yüzyıla taşımıştır.

“Bu sanatçıların resimlerinde figür ve onun iç dünyasının dışavurumu önemlidir ve özellikle Munch ifadeyi vermek için figürü deforme etmiştir. Tıpkı Van Gogh gibi Bacon'un da resimleri psikolojik boyuttadır ve sanatçı herhangi bir toplumsal ve resimsel soruna eğilmez. Bacon için resim iç dünyasıyla hesaplaştığı ve kendini tanımaya çalıştığı bir alandır. Sanatçı Van Gogh'a olan ilgisini onun resimlerini yorumlayarak bize sunmuştur. Resimleri bize, acı şiddet, korku ve yalnızlığı hissettirir. Bu kavramlar kimi zaman sakat bir vücut, kan ve yarayla, kimi zaman korkunç bir çılgınlıkla belirir. Çılgılık, hem içten gelen bir eylem olan bir eylem olduğu için hem de ağız resmetmeye olan saplantısından dolayı ön plana çıkar. Ama onun resmettiği ağızlar daha önce Munch'un da yapmış olduğu gibi deformasyona uğramıştır.”³⁵²

Francis Bacon 1953 yılında Edward Muybridge'nin³⁵³ (1830-1904) bir dizi güreşçi fotoğrafından hareketle ünlü “iki figür” adlı çalışmasını yapar.

³⁵²<http://www.msxlabs.org/forum/sanat-ww/14415-francis-bacon-francis-bacon-kimdir-francis-bacon-hakkinda.html>

³⁵³Birden fazla kamera kullanarak yaptığı hareket incelemeleriyle bilinen İngiliz asıllı fotoğrafçıdır. Sinemanın ilkel halini ilk bulan kişidir.



Resim 62 Edvard Muybridge, Çıplak El İle Boks, (Boxing open Hand), 1887, <http://www.laurencemillergallery.com/Images/muybridge336.jpg>, (07.04.2012).

1958 yılında İtalya'nın Turin kentinde Galeria Galetea'da ilk kişisel sergisini yapmıştır. Aynı yıl Hanover Galeri ile anlaşmasını bitiren ressam ekim ayında Marlborough Fine Art ile kontrat imzalamıştır.

Bacon 1961 yılında bir düşüş yaşar. Bu dönem için Güney Kensington'da bir garajın üstündeki daireye taşınır. 1962 yılının mayıs ayında Tate Galeri'de büyük bir retrospektif sergisi açılır ve böylece Amsterdam, Zürich, Turin ve Manheim'a sergi turları düzenlenir.

“Tate Galerideki iki retrospektif sergisinden ilki (1962) Bacon'ın yaşantısında, genel profilinin yükselmesi açısından önemli bir yer tutar. Başlarda topluluğu ve gece hayatını seven kumarbaz zamanla dünyadan elini eteğini çekmiş yalnız bir ressam haline gelir. Stüdyosunda fotoğraf çekmek ve film yapmak için artan bir isteği vardı. Fakat ekonomik ya da başka nedenlerden ötürü daima mercekte uzakta tuvallerinin köşesinde resim yapmaya dönüş anlayışını benimsemişti. Bununla beraber arkadaş grubunun içerisinde birkaç başarılı fotoğrafçı onun dikkate değer yoldaşları idi. Örneğin Farson ve John Deakin”³⁵⁴

³⁵⁴ Fotoğraf Ve Resim ilişkisi Bağlamında Francis Bacon Ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı uygulama Çalışmaları, Metin Asiltürk, s, 15.

Francis Bacon her ne kadar sinema yapma düşünüyü gerçekleştiremediyse de bu merakının sürdüğü zaman zaman resimlerinde ortaya çıkar. Özellikle Louis Bunuel'in³⁵⁵ (1900-1983) kullandığı parçalanmış hayvan gövdesi, göz kapakları, kesilen bir kadın ve Eisenstein'in³⁵⁶ (1898-1948) çığlık atan dadı görünümüne yer verir.

1960'lı yıllarda Francis Bacon'ın neredeyse bütün arkadaşları ölmüştür. Sanatçı portresini yapacak hiçbir arkadaşı kalmadığından hiç sevmediği halde kendi portrelerini fotoğraf yardımıyla yapmıştır.

Sanatçı 1988 Eylül ayında Moskova'daki Central House of Artist'de "New Tragedyakov Galery'de yirmiki çalışmasının yer aldığı sergi açılışına rahatsızlığı nedeniyle katılamaz. Ayrıca bu dönemde Sovyetler Birliği'nde batılı sanatçılar yeni yeni beğenilmeye başlamıştır.

Bacon 28 nisan 1992 yılında Madrid'te 83 yaşında geçirdiği bir kalp krizi sonucunda ölür. Çalışmaların çağının büyük sanatçılarının varoluş yorumları açısından bakıldığında sertliği ve aşırılığı onu daha görünür, kendine özgü bir konuma yerleştirir.

"Francis Bacon'ın çalışmalarının ilk yorumlayıcılarından varoluşçular korkudan farklı fikirlerle, savaş sonrası sanatta yeni bir hümanist figürasyonun başladığı bir zamanda, çalışmaların güçlü ve orijinal imgelerini ve vahşi konusunu vurguluyorlardı. Zamanın ruhu farklılaşmanın başka somut örnekleri ise Alberto Giacometti'nin dokunaklı, hayalsi heykelleri, Balthus'un³⁵⁷ (1908-2001) ustaca yapılmış ama erotizm yüklenmiş figür kompozisyonları ve Jean Dubuffet'in³⁵⁸ (1901-1985) güçlü "art brut" imgeleridir. Avrupalı sanatçılar savaş zamanı

³⁵⁵ Sürrealist İspanyol yönetmen ve senarist. Sinema Tarihinin otoriteler tarafından en etkili Yönetmenlerinden biri olarak kabul edilmiştir.

³⁵⁶ Sergei Eisenstein Sovyet sinema yönetmeni ve kuramcısı. İkinci filmi *Potemkin zırhlısı* (1925), tüm zamanların en etkileyici filmlerinden biri olarak sinema tarihine altın harflerle kazandı.

³⁵⁷ Fransız ressam. Manzara, ölü doğa, konulu resim ve portre gibi Avrupa resminin geleneksel türlerini 20. Yüzyıl'da yeniden canlandıran Fransız ressamın, kendine özgü sanrılı görüntüleri bazen gerçeküstücü olarak nitelendirilmiştir.

³⁵⁸ Fransız ressam ve heykeltıraş. Andre Breton ile birlikte *Art Brut* topluluğunu kurdu. Amaçları kendi kendini yetiştiren ressamların eserlerini desteklemektir. Dubuffet, kazanılmış kültürün ürünleri olan sanatları reddetti ve Art Brut'nun ateşli bir savunucusu oldu. Kendi resimlerinde de bu yaklaşımı açıkça görülmektedir

*deneyimlerini özümserken, insan imgesinde, daha önce olmadığı kadar insanoğlunun yalnızlık halinin ve dayanma iradesinin farkındalığını yansıtan yeni bir bilgi ifade etmeye başladılar. Böylece kendilerinden önceki dönemin baskın ekspresyonist soyutlamalarına yaratıcı bir zulmedilmiş, hümanist imgeye aracı oldular.*³⁵⁹

Bütün bunların yanı sıra yaşam biçiminin de sanatçının eserlerine yansımaları kaçınılmaz olur. İçki, kumar, gece hayatı, kişisel bunalımlar, psikolojik gerilimler ve eşcinselliğin zorlukları sanatının yönünü tayin etmiştir.



Resim 63 Francis Bacon Atölyesinde,
<http://www.escapeintolife.com/art-videos/interview-with-francis-bacon/>, (12.04.2012).

Bacon'ın Dubuffet'in dehşetli kalabalığını, Giacometti'nin yalnızlığı ve ruhi sıkıntılarını daha da ileri götürerek açıkça varoluşçu bir korku ve derin bir öfke ile

³⁵⁹ Fotoğraf Ve Resim ilişkisi Bağlamında Francis Bacon Ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı uygulama Çalışmaları, Metin Asiltürk, s. 18.

şiddet duygusunu yansıttığını görmekteyiz. Figürleri çoğunlukla yalnız, tecrit edilmiş ve belirgin yüz hatlarından yoksundurlar. Sanatçının görsel kaynakları arasında en çok yoğunluk içerenleri News of the Week, Londra ve Paris'te Crapoulet gibi bildirilerle, magazin ve günlük gazeteler oluşturmaktaydı. Bacon için bunlar dönemin vahşetini yansıtan kaynaklar olmasından çok, insanın doğasında olan vahşi duyguları acıyı, parçalanmışlığı, yalnızlığı yansıtan imgeler olarak önem taşıdığı için, insan yaşadıkça devam da edecekti.

“Bu imgeler Goya'nın insanoğlunun sonsuz zalimlik yetisinin vahşi- görsel açılanması olan “savaşın felaketleri” 1810- 1814 yapıtının çağdaş Freudyen eş değerlilikleri olarak yorumlanabilirler. Bacon'a ilgi duyan İngiliz eleştirmen Robert Melville, sanatçının yapıtlarındaki icranın gücüne ve özgürlüğüne değinmiş ancak Bacon'ın resimsel etkilerini yaşamaktaki hünerinin bir toplama kampı havasında gerçekleştiğini de belirtmiştir. Örtülmüş rüya alanlarında oturtulmuş ve transparan perspektif kutuları veya perde önü alanıyla gösterilmiş uluyan papazları ve iç içe girmiş sadomazoşist çiftleri, sanki Adolf Eichmann'ın³⁶⁰ savaş suçluları mahkemesinde kurşun geçirmez bir cam kabine sokulmuş iğrenç görüntüsünü önceden tahmin etmiştir.”³⁶¹

Sanatçının eserlerini besleyen kaynakların biraz daha üzerinde durduğumuzda güncel ve evrensel unsurların ısrarla özel yaşamından desteklendiğini görmeye devam ederiz.

“Bacon'ın yaşam boyu yaptığı resimlerden kaydedilenler ve korunanlar izlendiğinde stüdyosunda bulunan fotoğrafların onun çalışmalarına büyük ölçüde yön vermiş oldukları tahmin edilir. Muybridge'nin çektiği güreşçiler ve harekete dayalı fotoğraflar, bilimsel klinik fotoğraflar, belgesel fotoğraflar, gazete ve dergilerde yayımlanmış onun ilgisini çeken çeken fotoğraflar John Deakin'in onun isteği üzerine çektiği yakın dostları ve modellerinin fotoğrafları (İsabel Rawsthorne, George Dyer, Henrietta Moraes) onun arşivini oluşturan

³⁶⁰ Nazi Almanyası' nın Museviler konusundaki politikasının belirlenmesinde önemli katkıları olan ve bu konudaki Nazi uygulamalarında etkin rol oynayan bir Nazi subayıdır

³⁶¹ Fotoğraf Ve Resim ilişkisi Bağlamında Francis Bacon Ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı uygulama Çalışmaları, Metin Asiltürk, s, 20.

dökümanlardı. Bacon için gerçekliğin birer kaydı olan bu fotoğraflar, onun stüdyosunda ve tuvalinde figüratif resimlere dönüşmüştür.”³⁶²

Francis Bacon’ın yaşamı ve sanatı genel bir açıdan bakıldığında sağlıksız ve kalabalık bir aile yaşantısı, zengin bir aileden gelen fakat sürekli para sıkıntısı çeken bir babanın derin izlerini taşır. Annesinden yirmi yaş büyük olan babası orduda çalışan son derece disiplinli, katı ve hoşgörüsüz bir insandı. Sanatçının ileride kumar düşkünlüğü ve zamanının çoğunu gece klüplerinde harcamasında çocukluk yıllarının büyük etkisi vardır.

Genç yaşta evden ayrılan ressam, her türlü sınırın ortadan kalktığı, her şeyin kontrolsüzce ve uç noktada yaşandığı bir ortamda yaşamıştır. Sanatçı hem bu yaşadıklarının izlerini hem de iki savaş sonrası toplum yaşantısının etkilerini çalışmalarında yansıtmaktadır.

İşte bu yüzden Bacon’ın tecritleri hep bir saydam bölme içerisinde görsel niteliğini bulmaktadır. Sanatçının özellikle Papa resimlerinde cam kabine hapsedilen kişi bütün insanlığı temsil eder hem de bütün değerleriyle. Bundan dolayı sanatçının eserleri daha öncede belirttiğimiz üzere leşlerin, acıma ve iğrenme içeren bütün duygusal dengesizliklerin tasvirleriyle doludur. Bu tavrıyla sanatçının Dışavurumculara yaklaştığı düşünülse de kendinden önceki akımlarla doğrudan bir ilişkisi tesbit edilmemiştir. Çünkü onun sanatı figüratif ile non-figüratif bir aralıkta bulunmaktadır.

4.2 Sanat Anlayışı

Francis Bacon’ın sanatı ciddi bir adanmışlık ve devrimsel nitelikleriyle öne çıkmaktadır. Sanatçı güçlü anlatım gücü ve bütün bir çağı analiz edebilmedeki yeteneği yüzünden yüzyılın en etkili ve ciddiye alınan sanatçılarından olmayı başarmıştır. Bacon’ın sanat anlayışı resimden başka bir şeye gölge düşürmeyen

³⁶² Fotoğraf Ve Resim ilişkisi Bağlamında Francis Bacon Ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı uygulama Çalışmaları, Metin Asiltürk, s.7.

yine resim sanatı içinde bir bütün olarak yer alarak eriyen çok katmanlı bir entellektüel birikime sahiptir.

Teknolojinin ve aktüalitenin çağına getirdiği bütün yenilikleri sanatına sokan sanatçı bu yaklaşımını Antik Mısır'dan Cezanne'ye dayanan çok geniş bir tarihsel yelpazede sanat tarihi ile de ilişkilendirir. Bu tarihsel yelpaze aynı zamanda insanlık tarihi ile de kopmaz bir ilişki içerisindedir. Sanayi devrimi sonrası insanın üretim ilişkilerine yabancılaşması, en önemlisi kendine yabancılaşması Bacon'ın sanatına sızan ana unsurlardandır.

*"Sanayi Devrimi sonrası Avrupa'sı nın çevresine, daha da önemlisi kendisine yabancılaşmasını Charlie Chaplin "Modern Zamanlar" adlı filminde gözler önüne serer. Makineleşmeyle birlikte insan-makine, dolayısıyla insan-teknoloji etkileşiminin insan doğasını nasıl değiştirdiğini görme olanağını bulunmuştur. Özellikle 20. yy Avrupa toplumu, teknolojiye yalnızca üretim açısından değer vermekle kalmaz, aynı zamanda teknoloji tarafından üretilen nesnelere, insani varlıklarına gösterilmesi gereken saygıyı göstererek yapar. Böyle bir toplumda, insanlar birbirlerini gerçek bir değeri olmayan araçlar olarak görürlerken, makineler çok yüksek bir değer kazanıp, insanların taptığı amaçlar olup çıkar. Böyle bir toplum, yabancılaşmış bir toplum; böyle bir toplumun bireyleri de, yabancılaşmış yalnız insanlardır."*³⁶³

İşte bu yabancılaşma Bacon'ın sanatının en temel trajedik ögesidir ve neredeyse bir çok şeyin kaynağıdır. Sanayi devrimi ile birlikte makineleşme ve teknolojik ilerleyişin savaşları kaçınılmaz hale getirmesi tartışma götürmez gerçekler olarak tarihte yerlerini alırlar. Francis Bacon sanayileşmenin ve iki dünya savaşının arasında kalmıştır. Bu yüzden ressam yalnızlığı ve tecrit edilmişliği çok köklü yaşar. Eşcinsel olması ve psikolojik olarak cetin bir yaşantı sürüşü sanatına da yansır.

"Francis Bacon ilk dönem çalışmalarının neredeyse tamamını yok eden, kendini eğitmiş bir ressamdır. Aynı bir kişilik olma durumu sadece günlük sosyal ilişkilerinde değil, yaptığı resimlerinde de kendini gösterir. Kendi dönemi

³⁶³ Metin Asiltürk, a. g. t. , s, 30.

içerisinde ona tarz olarak en yakın olan kişi çok yakın dostu ve kendisi gibi ressam olan Lucien Freud'dur. Psikanalizin yönteminin isim babası Sigmund Freud'un torunu olan Lucien Freud'un psikolojiyi ilgilendiren resimler yapması onun döneminin koşullarından olduğu kadar büyükbabası Freud'dan etkilendiğinin bir belirtisidir.

Bacon daha çok köpekleri, leşleri, erkek gövdesini betimleyen figürleri, yaşlı işadamları ve papaları, cam yüzeylere hapsedilmiş ve dehşetin sessiz dünyasındaki çılgılığı, ahlaksızlık ve korkuyu konu edinmişti. Acıma ve iğrenmeden korkuya kadar bütün duyguları ve dengesizliği tüm enerjisiyle resmetmeye çalışmıştır. Bu tavrın onu ekspresyonistlere yaklaştırdığı düşünülebilir. Fakat yakınlaşmaya rağmen kendisinden önceki akımlarla doğrudan bir ilişkisi olmadığı görülür. Çünkü onun resmi, figüratif resimle nonfigüratif resim arasında bir yerde yer almaktadır.”³⁶⁴

Savaş sonrasında Avrupa'da sanata egemen olan ifade biçimi, eskinin bu yolla canlanışını getirdi. Fakat atlatılamayan bölgesel ve kitlesel kıyım; yıkım tehditleri karşısında duyulan endişeler korku ve keder imgelerini yaratmıştır. 1950'ler de başarılı sonuçlarını veren bu öğeler dönemin ünlü sanatçılarının elinde insanın içinde bulunduğu olumsuz koşulları dile getirerek bu koşullardan üretilmiş zaferleri doğuruyordu. Bu yüzden Bacon'ın güreşçi fotoğraflarından faydalanarak yaptığı figürlerdeki enerji, hareket duygusu hapsedilmiş olmalarına aldırmaksızın kendilerininide yansıtırlar. Bu güç koşullara karşı oluşan bir güçtür.

Bu dönemin sanatçılarından Alberto Giacometti'nin ince uzun figürleri ilk bakışta kırılıverecekmiş, düşecek, yok olacakmış gibi görünürler. Ancak Giacometti'nin figürlerinin kaideleriyle inanılmaz bir bütünlüğü vardır. Figürlerinin incelik ve narinliğine karşıt olarak kadideler bir o kadar katı ve kütlevidir. Bu yüzden bu heykeller izleyicide güçlülük ve sağlamlık duygusu uyandırırılar. Bacon ise resimlerini anıtsal boyutta yapar, figürler, Michelangelo'nunkileri andırır gibi güçlü ve iridirler. Daha sonra üzerinde çokça duracağımız mekan ise sahneye benzeyen, insana yakın ve sıcak bir yeri akla getiren, aynı zamanda klostrfobi duygusunuda tetikleyen alanlardan oluşur.. Bacon bu tedirgin edici boşluklardan

³⁶⁴ Metin Asiltürk, a. g. t. , s, 31.

kaynaklanan paranoyaları işlemiştir. Sanatçı fotoğraf sanatından da bol bol faydalanmıştır.

“Ancak, sıradan bile olsalar insane acı veren bu olayların gözleri önünde serilmesinde fotoğraftan yararlanılmıştır. Aralarında Çömelen Çıplak Üzerine İncelemeler’inde bulunduğu pek çok tablosunda Bacon, Muybridge’nin incelenmesinden faydalanmıştır. Bu, bilimsel bir incelemedir. Bacon’ın ürküntü veren figürlerinin böylesine güzel boya pasajlarıyla sunulması sarsıcıdır. Oysa kullandığı araçlar ve verdiği mesaj arasında böylesine etkili bir uyumsuzluk yaratmayı, yalnızca Goya başarmıştı. Bir ölçüde bu ikileme dayanılarak, Bacon Sürrealist gelenekten çok, Ekspresyonist geleneğe yakın bulunabilir. Öteki nedenler göz önüne alınca da, ona Moore’un yanında yer verilebilir. İnsanları acı çelerken ve allak bullak bir halde resmettikleri için, uzun klasik geleneğe katkıda bulunan son sanatçılar olarak onları tanımlayabilirken, aynı zamanda bu geleneğin taşıdığı anlamı tersine çevirdiklerini görürüz.”³⁶⁵

Francis Bacon’ın sanatında fotoğraf önemli bir yer tutar. Sanatçı fotoğraftan sadece kayıt olarak faydalandığını söylemiştir ve fotoğrafik görüşten etkilenmediğini eklemiştir. Çeşitli fotoğraflardan yararlanan ressam Muybirdge’nin hareketle ilgili fotoğraflarını bu konuda vazgeçilmez tutmuştur. Sanatçı bunu, her kuşağın kendi çalışma yöntemini bulması gerektiğini ve yalnız çalıştığı için fotoğraflardaki kesin verilerden faydalanmayı uygun bulduğunu söylemiştir.

Dünyada İkinci Dünya Savaşı ve sonraki yıllarda iki savaş arasındaki sanat anlayışında belirgin farklar vardır. 1960’a kadar olan ilk dönemde iki karşıt anlayış söz konusudur. Bunlardan birisi figüratif diğeri soyut sanattı. Figüratif sanat, kolay anlaşılır bir anlatım yöntemini içermekle birlikte ele alınan konunun ve biçimin gerçekliğine sıkıca bağlıdır. Bu durum anlatımı güçlendirmek adına yapılan figüratif soyutlamalarda dahi geçerlidir.

Bacon ise geleneksel figür anlayışının üstünde bir sanatçı olarak insane gövdesini ana tema olarak resimlerinin konusu yapmıştır. Böylece fotoğrafik verilerin de

³⁶⁵ Metin Asiltürk, a. g. t. , s, 32.

yardımla gerçeklikten aldığı insana dair ip uçlarını çağının ilerisinde bir yorum gücüyle gerçekleştirmiştir.

“İkinci Dünya Savaşı’nın bitişinden sonraki on beş yılda soyut sanatın önderliği ele geçirmiş olması, figüratif sanatın etkinliğini yitirdiği anlamını taşımamaktadır. Çünkü figurative sanat da soyut sanat gibi bir yenilenme ve değişme içindedir. İki sanat arasındaki önderlik yarışı figüratif sanatı yenilik arayışına itmiştir.

Bu zorunluluk sonucu, gerçekçi figürlerde biçim bozmalara gidilerek; geleneksel figure anlayışından kopup yeni bir figür anlayışına dönük çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Burada yeni bir akımın, Yeni Figürasyon Akımı’nın ortaya çıkmasına zemin hazırlayacak çalışmalardan söz edilmektedir.”³⁶⁶

4.2.1 Bacon ve Figür

Francis Bacon hiçbir zaman güzel resim yapayım, iç açıcı şeyler yapmalıyım diye resim yapmamıştır. Sanatçı daima yalnızlığı tercih etmiştir. Kendisi adeta Vincent Van Gogh ve Eduard Munch’un resimlerindeki anlamları 20.yüzyıla taşımıştır. Her iki sanatçının resimleride bir iç hesaplaşmayı içerir. Özellikle figüratif dışavurumculuğun öncülüğünü üstlenen bu sanatçıların eserlerinde psikolojik boyut ön plandadır. Bunların içinde Eduard Munch figürde istediği ifadeyi verebilmek için deformasyona başvurmuştur. Bu sanatçılar birçok kaynakta da altı çizilerek belirtildiği üzere herhangi bir toplumsal ve resimsel bir soruna eğilmezler. Bacon için resim, iç dünyasıyla hesaplaştığı ve kendini tanımaya anlamaya çalıştığı bir alandır.

Francis Bacon ilk dönemlerinde Vincent Van Gogh’a olan ilgisini onun resimleri yorumlayarak göstermiştir. Sanatçı Van Gogh için şu ifadeleri kullanır:

“Vincent Van Gogh resmin en büyük dehalarından ve benim en büyük kahramanlarımdan biridir. Onun, nesnelere gerçekliğinin muhteşem görüntüsünü abartısız resmetme yeteneği olduğunu düşünüyorum. Provence’da ve

³⁶⁶ Metin Asiltürk, a. g. t. , s, 40-41.

*manzaralarını yaptığı Crau'da bunu çok açık bir şekilde gördüm. Tamamen çorak, düz ve çıplak arazilere sahip Crau'ya resimlerinde kendi tarzıyla inanılmaz bir canlılık ve gerçeklik kazandırdığını gördüm.*³⁶⁷

Francis Bacon'nun resimlerinde acı, umutsuzluk, şiddet, korku ve yalnızlık hissedilir. Bütün bu kavramlar sakat bir beden, kan ve yara, çoğu zamansa korkunç bir yalnızlıkla ortaya çıkar. Fakat Bacon'nun yaptığı ağızlar daha önce Munch'un da resmettiği gibi deformasyona uğramıştır. Sanatçının “yapıtlarımda görüntülediğim figürler aslında ruhumun bir aynasıdır” dediği bilinmektedir.



Resim 64 Francis Bacon, Van Gogh'un Portresi, 1956, Tuval Üzerine Yağlıboya, 154,1 x 115,6 cm, Sainsbury Centre For Visual Arts, University Of East Anglia, Londra, İngiltere, (10.04.2012).

³⁶⁷ <http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=1&articleID=744&bhcx=1>

Francis Bacon'ın sanat anlayışını incelemektedirken ilk olarak figür ile olan ilişkisini tanımlamak yerinde olacaktır. Burada öncelikle çok önemli bir husus söz konusudur. Bacon'nun figürleri naratif, (anlatısal) veya illüstratif değildir. Gilles Deleuze'nin altını çizdiği gibi figürasyonu yani illüstratif ve anlatısal olanı aşmışlardır. Buradaki yaklaşım “figüral” olarak nitelendirilmektedir ve duyumsama ön plandadır. Cezanne'nin figüre giden en kısa yol olarak tanımladığı duyumsama, figür ögesini duyumsama ile ilgili duyulur bir biçime döndürür. Sanatçı bu yola görülmemiş bir önem atfetmektedir. Çünkü yaşanan olgu çok ciddi ve derinliklidir. Her şeyden önce duyumsanan nesnenin tam anlamıyla karşısında olmayı gerektirir. Bu yüzden duyumsamanın bir yüzü özneye yani mizacıyla kendiliğindenliği, doğallığı, sinir sistemi, yaşamsal hareketi ve iç güdüleriyle kişiye bir yüzüyle de nesneye yani olguya ve olaya çevrilidir. Burada bir bütünlük vardır.

“O, ayrıştırılmaz biçimde her ikisi birdendir. Fenemologların dediği gibi “dünya içinde olmaktır”. Ben hem duyumsamada oluyorum, hem de duyumsama yoluyla bir şey geliyor, biri öteki yoluyla, biri ötekinin içinde. En uç noktada onu verende alanda hem özne hem nesne olan aynı bedendir. İzleyici olarak ben, duyumsamayı ancak tablonun içine girerek duyabilen ve duyulmanın birliğine erişerek anlarım. Cezanne'ın İzlenimcilerin ötesindeki dersi: Duyumsama, ışığın ve rengin (izlenimler) “serbest” ya da bedenden kurtulmuş oyununda değildir, tersine bedeninin içerisinde, diyelim ki bir elmanın gövdesi içerisinde. Renk bedende, duyumsama bedendedir, havalarda değil. Duyumsama resmedilmiş olandır. Tabloda resmedilmiş olan bedendir; nesne olarak temsil edilişiyle değil, böyle bir duyumsamayı uyandıracak şekilde yaşanmasıyla.”³⁶⁸

Burada Cezanne'nin diğer izlenimcilerden ayrıldığını görmekteyiz. Sanatçı ışığın ve renklerin nesnelere üzerindeki oyunlarını kastetmemektedir. Cezanne'nin izlenimi optik bir duyumsama değildir. Burada yaşanan görünenin ardındaki gerçekliktir. Yani bir olguyu kaydetmektedir. Burada mesele bedeninin içerisinde. Bu yüzden tabloda bir nesne olarak temsil edilişiyle değil de duyumsandığı, yaşandığı biçimde resmedilir. Kısacası her iki sanatçıda duyumsanan olgunun peşindedir. Giacometti'de başından sonuna kadar

³⁶⁸, Duyumsamanın Mantığı, s, 40-41.

rastladığımız bu olgu “Elmanın elmamsı varlığı” diye tabir edilen durum ile ilintilidir.

Duyumsamayı resmetmek, bir olguyu kaydetmek her iki sanatçı içinde odak bir durumdur. Bacon’da duyumsamayla ilgili biçim yani figür, fotografik veya genel optik duyumun tanımladığı figürasyona terstir. Bu yüzden Bacon sözü dolandırmadan neyi duyumsuyorsa onu direk anlatma yolunu seçmiştir.

“Bacon duyumsamanın bir “düzen” den değerine, bir “düzeyden” değerine, bir “alandan” değerine geçen bir şey olduğunu söylemeyi hiçbir zaman bırakmamıştır. Bu yüzden ki duyumsama biçimsizleşmelerin efendisi beden in biçimsizleşmesinin failidir. Bu bağlamda figüratif resimle soyut resmede aynı eleştiri getirilebilir: Beyinden geçerler, sinir sistemi üzerinde doğrudan etki etmez, duyumsamaya ulaşmaz, Figürü çıkarmazlar çünkü daima tek ve aynı düzeyde kalırlar. Biçimin dönüşümlerini gerçekleştirebilirler ancak onlarda beden in biçimsizleşmelerine ulaşamazlar.”³⁶⁹

Bacon’nın figürle olan ilişkisine devam ettiğimizde sanatçının; kendisinde önemli izi bulunan Velazquez’in “figürasyon” a neden bu kadar yakın durduğunu, fotoğrafın olmayışı ve muğlakta olsa resmin dini bir hisse bağlı oluşu gibi nedenlerle açıkladığını görmekteyiz. Yani resim figürü figürasyondan kurtarmalıdır. Fotoğrafın icadıyla fotoraf illüstratif ve belgeleyici işlevi üzerine almıştı. Böylece modern resim eskide kalan bu işlevi yerine getirmekten kurtulmuştu. Bu noktadan itibaren Bacon’ın plastik dil gerekçelerine döndüğümüzde uç bir örnek olmasına karşın kastedilen olguyu tam olarak kendinde taşıması sebebiyle El Greco’nun³⁷⁰ (1541-1614) “Kont Orgaz’ın Defnedilişi” eseri yerinde bir örnektir. Bilindiği gibi tablo yatay bir hat ile aşağı yukarı, yer ve gök olarak ikiye bölünür. Alt tarafta kontun defnedilişi temsil eden bir “figürasyon” ya da bir “narasyon” yani anlatı görürüz. Üst tarafta ise kontun İsa tarafından alınmasıyla tam bir bağımsızlaşma ve delice bir özgürleşme görülür. Böylece ortada bir narasyona yani anlatılacak bir hikayeye gerek kalmaz.

³⁶⁹ Gillies Delauze a. g. k. , s, 42.

³⁷⁰ Manierist ressam, heykeltıraş ve mimar. Dramatik ve dışavurumcu üslubu çağdaşlarınca tam anlaşılamadı ve ancak 20. yy da takdir edildi..

Sadece kilisenin varolan ilahi kodlarına gönderme yapan hareketler bedenlerde uzayıp kısaltmalar yani kendi temsil edici rollerinden kurtulmuş, göksel duyumsamalara yol açan bedenler söz konusudur. Dolayısıyla yine tekrarlamak gerekirse ki Bacon'nun resimleri için bunun mutlaka anlaşılması gerekir, burada serbest yaratıcı bir çalışma söz konusudur. Bu yüzden bir anlatı değil bir duyumsama vardır. Delauze, Bacon'nun sanatının temel prensiplerini incelerken Giotto ve Tinteretto'dan³⁷¹ (1518-1594) iki örnekle devam eder:

“Giotto'nun gökteki bir uçurtmaya aslında bir uçağa dönüşmüş İsa'sı, Aziz Francois'ya stigmatalar yollarken, bu stigmataların izlediği yolun tarama çizgileri, Azizin uçak uçurmanın iplerini idare ettiği serbest imlere benzer. Tinteretto'nun yarattığı hayvanlar da örnek olarak verilebilir: Tanrı sanki bir engelliler yarışının startını veren fişek gibidir. İlk olarak kuşlar ve balıklar yola çıkar, köpek, tavşanlar, öküz, inek ve tek boynuz sırasını beklemektedir.

Eskinin resimlerinde dini hissini figürasyonu desteklediği söylenemez: Aksine dini his figürler özgürleşmesi, tüm figürasyonun dışında bir figürler belirişi sağlar. İşte burada dini histen yani duyumsamadan bahsetmekteyiz”³⁷²

Böylece Francis Bacon resminin figür prensiplerini olgusal dayanaklarda bulduğumuz görülmektedir. Yine fotoğraf gerçekliğine devam ettiğimizde Bacon resmi için olmazsa olmaz bir açıklama zorunluluğu söz konusudur. Çünkü sanatçı çalışmalarında fotoğraflardan yararlandığı halde fotografik bir resim yapma tavrı göstermemiştir. Anlaşılacağı gibi bu durum figüral estetikten kaynaklıdır ama durumun sanat tarihsel gerekçeleri de epey güçlüdür. Bu gerekçeleri biraz araladığımızda modern sanat fotoğraf sayesinde benzetme kaygısından kurtulmuştur ama modern resim yine klişelerle deyimi yerindeyse fotoğraflarla kuşatılmıştır.

“Bacon'nun fotoğraf için söylediğine tam olarak budur. Fotoğraf görünen şeyin bir figürasyonu değil, modern insanın gördüğü şeydir. Sadece figüratif olduğu için değil görme üzerinde dolayısıyla resim üzerinde egemenlik iddası taşıdığı için

³⁷¹ İtalyan ressam. Rönesansın son döneminin ve Venedik Oklunu'nun Maniyerist ressamlarının en önemlilerindedir. Michalangelo'nun ve Tiziano'nun etkisinde kalmıştır.

³⁷² Gillies Delauze a. g. k. , s, 21.

tehlikelidir. Böylelikle dini hissi reddeden, fakat fotoğraf tarafından kuşatılan modern resim, resim için ayrılmış olan, sefil bir alana benzeyecek olan figürasyondan kopmak bakımından ne denirse densin, çok daha zor bir durumda kalmaktadır. Aynı zorluk soyut resim için geçerlidir. Modern sanatın figürasyondan kurtulması için soyut resmin olağanüstü derecede çabalaması gerekmiştir.”³⁷³

Francis Bacon'nun bu yüzyıla yeni bir resim yapma biçimi armağan etmiş olmasından bahsettiğimiz açmazların payı büyüktür. Bu yeni resim yapma biçiminin temel öğelerini incelemeye devam ettiğimizde özellikle sanatçının “tecrit” kavramını anlamamız çok önemlidir. Çünkü neredeyse başından sonuna kadar ressam tecrit edilmiş figürü kullanır. Peki figür nasıl tecrit edilmektedir?

Bacon figürün yer aldığı yer aldığı yeri çoğu zaman bir yuvarlakla sınırlar. Figür oturmuş, uzanmış kıvrılmış ya da başka bir şekilde durmuştur. Genellikle figürün oturduğu sandalyenin yuvarlağı uzandığı yatağın ovaliği tarafından tekrarlanmaktadır. Ve figür pist yuvarlağının üzerinde pist ile beraber kalır. Barındırdığı döngüsel çemberlerle beraber figür bu pistle tecrit edilmiş olur. Yani ortada bir tür sirk sahnesi vardır. Bacon'nın kullandığı bir başka tecrit etme işlemi ise figürü bir küp içine, daha ziyade, cam yada buzdan buzdan bir paralel yüz üzerine yerleştirmektir.

“Onu bir rayın üzerine, sonsuz bir çemberin manyetik yayı içerisindeymiş gibi gergin bir çubuğun üzerine koymak ya da tüm bu yolları, yuvarlağı, küpü ve çubuğu, Bacon'nın o tuhaf, geniş ağızlı yay biçimli koltuklarında olduğu gibi burada da kullanmak. Bunların hepsi birer yerdir. Sonuçta Bacon, tüm bu işlemlerin, eşleşmelerinde ki ustalığa rağmen neredeyse birebir başlangıç olduklarını gizlemez. Önemli olan figürü hareketsizliğe mahkum etmiyor olmalarıdır; aksine figürün bulunduğu yer içinde ya da kendi üzerinde bir tür yol almasını, bir şeyler keşfetmesini duyulur kılmakla yükümlüdürler. Bu bir çalışma sahasıdır. Figürle onu tecrit eden yer arasındaki ilişkili bir olguyu tanımlar: Olan

³⁷³ Gillies Delauze a. g. k. , s, 21.

*şey şu... yer alan şey şu... Bu şekilde tecrit edilmiş olan figür bir imgeye bir ikona dönüşür.*³⁷⁴

Bacon burada figürü sürekli hareketli kılarak devamlı bir eylemi ve keşfi vurguluyor. Varoluşçuların insan için bir panzehir ve kurtuluş olarak gördükleri bireysel hareketlilik Bacon'nun figürlerinin bireyselliğinde burada da karşımızdadır. Bu figürlerde de yine yalnızlık ya da tek başmalık kesin olduğu gibi bir tecrit edilme kesinliğiyle daha da keskinleştiriliyor. Fakat burada da bu konunun özü itibarıyla yine Bacon'ın temsil etme biçimiyle ilgili figüral tavrından kaynaklandığını görmekteyiz. Sanatçının figürü bir paralelyüz ya da, yuvarlak ile tecrit etmesi figürün illüstratif ve naratif bir karakter almaması içindir. Çünkü sanatçının resimlerinin ne temsil edeceği bir model ne de anlatacağı bir hikayesi vardır.

*“Şu halde figüratiften kaçınmak için iki yol olabilir. Soyutlama yoluyla saf figürale doğru gitmek. Eğer ressam figüre yatkınsa, ikinci yolu izliyorsa, bunu figüratif olanın karşısına “figüral” olanı koymak için yapıyordur. Bu durumda ilk koşul figürü tecrit etmek olacaktır.”*³⁷⁵

Figüratif olarak görünen imgenin kendisi narasyon ile ilişkilidir. Burada üstü kapalıda olsa Bacon'nun savunduğu ve Deleuze'nin tesbit ettiği aslında büyük ölçüde resim sanatı tarihinin illüstrasyondan oluştuğudur. Bu yüzden bir resimde illüstre edilen kümeyi canlandırmak için araya daima bir hikayenin sokulması söz konusuydu. Bu yüzden Bacon bu meseleye tecrit ile bir çözüm getirir. Figürü tecrit ettiği anda temsil, narasyon ve illüstrasyon bozulan unsurlara dönüşür. Böylece durumun özüne yani olguya bağlı kalma yeterli olmasa da, basit ve zorunlu olur.

Francis Bacon'ın figürle ilgili ele aldığı problemler aslında daha karmaşıktır. Buraya kadar tesbit edilen çözümler, önermeler şu soruyu akla getirebilir. Peki Bacon'nun figürleri arasında, naratif olmayan hiçbir figürasyonun çıkarılamayacağı başka türden ilişkiler yok mudur? Figürler arasında naratif veya

³⁷⁴ Gillies Delauze a. g. k. , s, 14.

³⁷⁵ Gillies Delauze a. g. k. , s, 14.

illüstratif ilişkiler bir olguya işaret edememekte midirler? Bacon hiçbir hikaye anlatmayan çiftlenmiş figürler yapmaya devam etmiştir. Buna ek olarak başarıyla çözümlenmiş bir şekilde triptiklerin panoları arasında hiçbir anlatsal bağ olmamasına rağmen yoğun bir ilişki bulunur. Bacon tıpkı çağdaşı Alberto Giacometti'nin kendi alanındaki keşiflerine benzer bir şekilde, sanat tarihindeki figüratif anlayışı bir çeşit eserlerin kendi üzerlerine kapanışı olarak tesbit eder.

“Şüphesiz ki en büyük başarıların çoğu, tek bir tuval üzerine yapılmış belli sayıda figürden meydana gelmektedir, her ressamında bunu yapmak istediği ortadadır... Ancak bir figürden bir diğerine geçerek zaten anlatılan hikaye daha o anda resmin kendi kendine eylemde bulunması imkanlarını da yok etmiş olur. İşte burada çok büyük bir zorluk vardır.”³⁷⁶

Bacon bu zorluğu büyük ölçüde çözmüştür. Sanatçının naratif, illüstrasyondan sıyrılarak duyumsanabilen bir etkiye ulaşma gayretini, resimlerinin vazgeçilmez öğesi çılgılık ile rahatlıkla açıklayabiliriz. Bacon'nun uzun bir dönem saplantılı bir şekilde işlediği ve Velezquez'in³⁷⁷ (1599-1660) Papa İnnocent X tablosundan referans alan resimleri buna iyi bir örnek oluşturur.

Bacon İrlanda'nın, Nazizmin ve savaşın bütün şiddetini içinde taşır. Fakat buna rağmen tablolarında son derece rafine bir yaklaşım söz konusudur. Sanatçı herhangi bir sansasyon yaratmaya çalışmaz. Çünkü dehşeti çağrıştıracak tek bir veri veyahut imgeler ilişkisi olduğunda çılgılığı ıskalamamız söz konusudur. Yani Bacon'nun resimlerinde şiddet dışarıdan direk tanımlanır şekilde gözükmesi de figüre içkindir. Bacon resmin şiddetinin savaşın şiddetiyle alakalı olmadığını belirtir ve sanatçı hiçbir zaman dehşet uyandırmaya çalışmadığını ekler. Bacon duyumsamanın şiddetiyle temsil edilenin (naratif ve figüratif, sansasyonel ve klişe olan) şiddetine zıt bir durum yaratır.

³⁷⁶ Gillies Delauze a. g. k. , s, 15.

³⁷⁷ İspanyol ressam. Kral 4. Felipe'nin sarayında baş ressam olarak çalışmıştır. Barok dönemin kendine özgü ressamlarından ve portreleriyle ünlenmiştir.İspanyol kralına olan yakınlığıyla bir çok soylunun ve saray yaşamının resimlerini yapmıştır.

Dönemin ünlü sanat yazarı David Sylvester Bacon'nın sanatında ki figüral duyumsama hakkında şu yorumlarda bulunur:

“Mademki duyumsamanın farklı düzeylerini tek bir imgeye kaydetmekten bahsediyorsunuz... ifade ettiğiniz şeyler içerisinde tek ve aynı momentte bir kişiye duyulan sevgi ve ona karşı duyulan düşmanlık... hem güleriyüz hem hışım olabilir?”

Bacon ise şu yanıtı verir: *“Bu fazla mantıklı. Böyle olabileceğini sanmıyorum. Bana kalırsa daha derinlerdeki bir şey ile ilgili olmalı. Nasıl olurda bu imgeyi kendim için daha dolaylı olarak gerçek kılabileceğimi hissedirim hepsi bu.”*³⁷⁸

İşte bu noktada duyumsamanın sanatçı için ne kadar önemli olduğunu kavriyoruz. Yine bu duruma paralel olarak Bacon ile prensip olarak önemli akrabalıklar taşıyan Paul Cezanne'na döndüğümüzde ritm elemanı karşımıza çıkmaktadır. Cezanne devrim yaratan keşifleri ve duyarlılığıyla görsel duyumsamasının içerisine yaşamsal bir ritm katar. Bu ritm tabloyu baştan başa kateder. Burada iki sanatçının da karşılıklarına aldıkları şey ile bir ilişki kurmak isteği gözükmektedir. Hemde Bacon'nın biraz önce söylediği gibi olabildiğince dolaysız bir ilişki.

Cezanne buna rasyonel olmayan, beyinle ilişkili olmayan bir “duyular mantığı” diyordu. Deleuze bu arada iki sanatçıyı şu şekilde ayırır:

*“Bacon'nun yapay ve kapalı dünyası, Cezanne'nin doğasıyla aynı yaşamsal hareketi gösteriyor olabilir mi? Bacon, beyin olarak karamsar fakat sinirsel olarak iyimser olduğunu (hayattan başkasına inanmayan bir iyimserlik içerisinde olduğunu) söylediğinde bu, laftan ibaret değildir. Aynı “mizaç” Cezanne'da yok mudur? Öyleyse Bacon'nun formülü figüratif olarak karamsar ama figüral olarak iyimserdir”*³⁷⁹

Bacon ve Cezanne burada yine görünenin ardında ki görünmeyene dokunmaya çalışmaktadırlar. Yani Bacon'nın bir portrede çeşitli dairesel çizgiler, patlamış

³⁷⁸Gillies Delauze a. g. k. , s, 44-45.

³⁷⁹ Gillies Delauze a. g. k. , s, 47.

burun delikleri ve uzamış ağızlar ile organizmaya “an” içerisinde değişken, halden hale ve duyumdan duyuma kökensel bir birlik ile çoklu – duyulur bir figür yaratması söz - konusudur. İşte tıpkı Cezanne’de olduğu gibi görünenin altında onu hareket ettiren ona bir yaşamsallık veren görünmeyen bir güç ve ritm vardır. Bacon bu gerçekliğe duyumsama yoluyla nasıl ulaşılabileceğini aramaktadır. Yani Deleuze’nin dediği gibi resmin görevi görünür olmayan kuvvetleri görünür kılma denemesi olarak açıklanabilir. Kısacası Klee’nin³⁸⁰ (1879- 1940) görüneni vermek değil, görünür kılmak ifadesinden bu kuvvet duyumsaması çok açık tanımlanır niteliktedir.

“Bacon’ın figürleri, bir soruya; görünmez kuvvetleri nasıl görülür kılabilir? Sorusuna resim tarihinde verilmiş en harkulade yanıtlardan birisidir. Hatta bu, figürlerin başlıca işlevidir. Bu bakımdan Bacon’ın etki problemlerine görece kayıtsız kaldığını görürüz. Onları aşağı gördüğü için değil, hayran olduğu ressamların, tüm bir resim tarihi boyunca bu problemlere yeterince kafa yormuş olduğunu düşünebildiğinden: Özellikle de hareket problemine, hareketi “vermeye” öylede olsa bu, görünmeyen biçimleri daha görünür “kılma” problemiyle daha doğrudan bir şekilde uğraşmak için bir nedendir.”³⁸¹

Fakat burada Bacon’ın tutumunu Fütüristlerin çalışmaları ya da Marcel Duchamp’ın “Merdivenden İnen Çıplak” resmi ile karıştırmamak lazım. Bu örnekle figürün hareketinde bir ardışıklık vardır. Hareketler ardarda gelişimleri ve geçişleriyle tesbit edilir. Bacon ise günlük hayatta rastlayamadığımız hareketleri üst üste getirir.

“Resimlerimde yetenekten ziyade, alılmamacılığım önde gelir.” Bacon’a göre bir resmin konusunun etkileycilikten uzak olması, o yapıtın değerini yitirmesine neden olur. Onun amacı ise imaj ile resimsel değerleri üst üste bindirerek zaman zaman imajı zaman zamanda fırça darbelerinin öne çıkması ile yapıta beklenmedik ve şaşırtıcı bir yorum katmaktır.”

³⁸⁰ Alman kökenli İsviçre’li ressam. Kendine özgü tarzı ile dışavurumculuk, kübizm, gerçeküstücülük gibi pek çok akımda etkili oldu. Sanatçı renk teorisi hakkında çok bilgili ve tecrübeli olduğu için bu birikimlerini yazdı. Çalışmaları ressamın çocuksu perspektifini, mizah anlayışını, kişisel hislerini, inançlarını ve müzikselliğini yansıttı. Bahaus okulunda Wassily Kandinsky ile öğretmenlik yapmasıyla ünlenmiştir.

³⁸¹ Gillies Delauze a. g. k. , s, 50-60.

*Resim sanatının amacı, rastlantılarla dolu bir oyun dizisi gibi kazanç ve bahislerle kızıştırarak işi daha üstün bir seviyeye ulaştırmaktır.- Kazanç her zaman nerede durmayı öğrenmekle elde edilir- demiştir.*³⁸²

Francis Bacon ısrarla figüratif bir ekspresyonist olmadığını altını çizer. Sanatçı yaptığı figürleri düşlerinde oluşan kişilerle bağdaştırmaktadır. Onların kendisine söylemeye çalıştıklarına ya da ifade ettiklerine karşı yabancıdır. Fakat bu figürlerin estetik değerlerine çok önem vermektedir. Ressam bu figürlerin varlıklarını şu şekilde açıklar:

*“Loş bir bara girdiğinizde, solgun ışığın altında, etrafınızda kontrol edemeyeceğiniz kadar farklı yönlerden, değişik zamanlarda size ulaşan figür ve gölgelerin saldırısına uğrarsınız.- İşte Bacon resimlerinde, bu hissi duyumsarsınız. Figürler köşelerden fırlayarak, net olmayan bir şekilde, ölümün kokusunu saçarak aynı zamanda yarı tanrı ve kral edasıyla süzülürler. Aslında bu epik figürler, onun çok iyi tanıdığı arkadaşlar, seks yaptığı kişilerdir. Otobiyografik verileri bir tarafa bırakarak – Picasso gibi- büyük bir ustalıkla, figürlere ilahi bir yorum katmasını da bilir.”*³⁸³

Sonuç olarak Francis Bacon’ın figür anlayışının bir anda kavranmasının olanaklı olmadığı görülmektedir. Ressam sanat tarihsel birikim ve anlayışların, alışkanlıkların dışında bir şey yapmıştır. Öncelikle sanatçının olgusal bir tavır içerisinde olduğu kesindir. Bunu kabaca tanımladığımızda temelde ciddi bir anksiyete söz konusudur. Varoluşçu sanatçı ya da filozofların sıkça dile getirdiği temel varlık anksiyetesini içeren ya da onunla örtüşen bir durumun olduğu açıktır. Fakat Bacon bu gerilimi özellikle; deneyimlediği ağır yaşantılara, eşcinselliğine ve savaş sırasında ölü toplayıcılığı ve ceset gömücülüğü gibi görevlerine borçludur. Savaş ortamı gibi yaşamla ölümün yan yana olduğu yıkımın, etin ve çürümüşlüğü içinde değerlerin altüst olduğu bir ortam sanatçının yaratıcılığını alabildiğine arttırmıştır. Bu yüzden Bacon’ın figürleri etin aldığı hayatiyet ve çürümüşlükten doğan biçimsizleşmeyi çokça taşır. Bodurluk, amorfluk ve

³⁸² Özkan Eroğlu, Francis Bacon, Sanat Sanat, S,4, s, 8.

³⁸³ Özkan Eroğlu, a. g. k, S,4, s, 8.

büzüşmüşlük bu varoluşsal olguların hem nedeni hem de duyumsanmasını kolaylaştırıcı etkisidir.

“Bu yeni figür, daha çok ete dönüklüğün artmasıyla kendini gösterir. Figür, dış tenini kaybederek, gittikçe bunun altında kalan et ile betimlenir. Sanki, insan figürünün röntgeni çekilmiş gibidir. Bacon, bu uygulamayı insan bedeninin formunu tamamen ortadan kaldırarak iyice arttıracaktır.”³⁸⁴

Bacon'nın figürleri ölebilir ve çürüyebilir olanın hareketini içermektedir. Sanatçı için vardığımız sonuç özellikle birbirleriyle ilişki kuran imgelerin oluşturduğu bir hikaye değil, birbiri üstüne binen imajların yarattığı duyumdur. Burada anlaşılması gereken figüral anlayış ve birbirine giren elemanların üst üsteliğiyle resmin atletik bir atak ile kendi başına bir eylem özelliği taşımasıdır. Bacon zor bir soruyu duyulur kılmıştır.

“İzleyiciyi şoke etmek, konunun çarpıcılığını arttırmak için, o basit objeleri ve kısıtlı imaj sayısını, derinliği olmayan bir espas içerisinde yoğunlaştırmıştır. Bu surette izleyenin sinir sistemini etkilemeyi de başarmıştır. Ayrıca bazen, resmin içinden dışa çıkarak, perde ile kurduğu küp veya kafes arasında ortak bir yol bularak tuhaf, bununla beraber çok enerjik bir konstrüksiyon da yaratmıştır.”³⁸⁵

Sanatçının bu eylemsel tavrı izleyicinin sinir sistemi üzerinde başından beri etkiliydi.

4.2.2 Figür ve Beden

Bacon için beden figürdür. Başka bir deyişle figürü oluşturan maddedir. Burada tekrar altını çizmek gerekir beden yapı değil figürdür. Başka bir deyişle figürü oluşturan maddedir. Bacon'nın çok üzerinde durduğu üzere figür, beden olmakla birlikte yüzü yoktur. Yani bir yüzden söz edemeyiz. Bedenin ayrılmaz bir parçası olarak “baş” vardır. Çünkü “baş” figürün ayrılmaz bir parçasıdır. Başka bir deyişle bedene bağlı bir uzuvdur. Bacon burada yüzü silip atmak ve yüzün

³⁸⁴ Özkan Eroğlu, Sanat Sanat, S,4, s, 23.

³⁸⁵ Özkan Eroğlu, Sanat Sanat, S,4, s, 13.

altındaki saklı başı keşfetmek istemektedir. Sanatçı bu tavrıyla insandaki hayvana ulaşmak istediğini belirtmiştir. Yüz biçimini çoktan kaybetmiştir.

“Bacon'nun resmi, biçimlerin birbirine tekabül etmesi yerine hayvanla insan arasında bir ayırt edilemezlik, karar verilemezlik bölgesi meydana getirir. İnsan hayvan olur, ama bu olurken hayvan zihin, insan zihni, aynada Eumenides ya da yazgı olarak sunulan fiziksel zihin olur. Bu asla biçimlerin bir araya gelişi değil, daha ziyade ortak bir olgudur. İnsanla hayvanın ortak olgusu.”³⁸⁶

Bacon'nun ilgisi aslında çok derindi. Sanatçı ten ve et arasında bir ayrım yapmaktaydı. Bütün bu hayvanlaşma, insanla hayvan arası atletik ve çevik ataklar, amorf değişim çabaları sonucunda ete olan duyarlılığı derin bir nitelik taşır. Bacon için et tenin ölmüş olmaklığı değildir. Beden bütün acıları taşımış ve yaşayan tenin bütün renklerini üzerine almıştır.

“Et insan ile hayvanın ortak bölgesi ayırt edilemezlik bölgesidir. Ressamın kendini dehşetinin ve merhametinin nesnelereyle özdeşleştirdiği durumun kendisi “olgusudur.” Kuşkusuz ressam kasap rolündedir, fakat Çarمیha gerilmiş olan için hazırladığı etiyle, bu kasap dükkanında sanki kilisedeymiş gibi durur.(resim 4 - 1946) Bacon ancak kasap dükkanlarında dindar bir ressamdır. – Mezbahalar ve etle ilgili imgeler beni her zaman çok etkilemiştir, bunlar benim için çarمیha gerilmenin ifade ettiği her şeye yakından bağlıdır... Şüphesiz ki, biz etten oluşmuşuz, güç halindeki iskeletleriz. Kasaba gittiğimde neden orada, o hayvanın yerinde olmadığım sorusu beni hep şaşırtmıştır...”³⁸⁷

Bacon'nun insanların içinde hayvan olup olmadığı sorusu küçüklüğünden beri düşündürmüştü. Fakat resimsel yorumlarında hayvanla insan arasında bir düzenleme ve benzerlik peşinde değildir. Sanatçı bir zemin özdeşimi, bir varoluşsal özdeşlik, yani bir oluşun gerçekliğini anlama peşindedir. Fakat buradaki meselede ince bir ayrım çok önemlidir. Bacon insanla hayvanı bir düzenleme içinde veya benzeşim dahilinde ele almaktadır. Bir zemin özdeşliği söz konusudur. Yani her iki türün canlı olma zemininde derin bir ayırt edilemezlik söz

³⁸⁶ Gillies Delauze a. g. k. , s, 29.

³⁸⁷ Gillies Delauze a. g. k. , s, 31.

konusudur. Sanatçı bu problemi, görünen dünyanın görünmeyen kuvvetlerini sezerek açıklığa kavuşturmak istemiştir.

Francis Bacon'ın sanatının önemli unsurlarından biriside kuvvetlerin ele geçirilmesi meselesidir. Burada Klee'nin ünlü formülü görüneni vermek değil görünür kılmak da bu anlamdadır. Çok genel olarak esas alınan ilke "resmin görevinin görünür olmayan kuvvetleri görünür kılma denemesi olmaklığıdır" Kuvvet duyumsama ile sıkı bir içerik taşır. Tıpkı müziğin sese dair olmayan kuvvetleri sese dair kılması gibi resminde görünmez kuvvetleri görünür kılması gerekmektedir. Bu kuvvet sorununa Bacon'ın verdiği cevaplara geçmeden önce sanat tarihinde bu meselenin seyrine biraz olsun göz atmakta fayda vardır.

Örneğin 18.yüzyılda dönemin fazlasıyla tutucu eleştirmenleri bir patates sepetini taşır gibi bir sunağı taşıtan köylüler resmettiği için Millet'i³⁸⁸ (1814-1875) kınadıklarında, Millet sunağı veya patates sepetini değil yerçekimini kuvvetini resmetmek istediğini söylemişti. Bu görünmeyen kuvvetleri resmetme uğraşı Cezanne ve Van Gogh'ta da görülecekti. Gilles Deleuze konuya şöyle devam ediyor:

*"Cezanne'nın dehası da resmin bütün olanaklarını bu işe yoğunlaştırmış olması değil midir? Dağların kıvrımlanma kuvvetini vs. görünür kılmaya. Ve Van Gogh, o, bilinmeyen kuvvetler bile icat etmişti; bir ay çiçeği tohumunun iştirilmez kuvveti gibi. Bununla birlikte ressamların büyük bir bölümünde, kuvvetlerin ele geçirilmesi problemi her ne kadar bilincine varılmamış olsa da, bir o kadar önemli fakat onun kadar saf olmayan bir başka problemle karışmış olarak bulunur. Bu ötekilerin ayrışması ve yeni bir kompozisyon oluşturması problemidir: Rönesans resminde derinliğin ayrışması ve yeni bir kompozisyon oluşturması, Kübizimde hareketin ayrışması ve yeni bir kompozisyon oluşturması gibi. Bir problemden diğerine nasıl geçildiğini görebiliriz; örneğin hareket aynı anda onu hem onu üreten biricik kuvvete hem de bu kuvvetin altında ayrıştıran ve yeni kompozisyonlar oluşturan öğeler çokluğuna gönderen bir etkidir"*³⁸⁹

³⁸⁸ Fransız ressam. Köylüleri gerçekçi bir biçimde tanımlamasıyla tanınmıştır. Barbizon okulunun önde gelen sanatçılarından. Çalışan köylüleri gerçekçi bir biçimde resmetmesi sosyalist olduğunun ileri sürülmesine yol açmıştır. Sanatçı 1860'larda ünlenir ve birçok defa onurlandırılır.

³⁸⁹ Gillies Delauze a. g. k. , s, 59.

Bu durumda Bacon'nın figürleri görünmez kuvvetlerin görünür kılınmasına aracılık etmektedir. Modern sanatın bütünüyle hatta öncesinde post-empresyonizmle beraber bu algılanan dünya ötekindeki kuvvetlerin işlenmesini içerdiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Çağımızın önde gelen fenomenolojik felsefecilerinden Merleau Ponty 1948 yılında bir radyo programında okumuş olduğu metni “Algılanan Dünya” da konuya şu şekilde değinir:

“Modern sanat ve düşünce de bizden en uzak varoluş biçimlerini, taptaze bir ilgiyle yeniden göz önüne alırken bu anlayışı izliyor. Çünkü bu varoluş biçimleri bilme ve eylemde bulunma girişimlerimize güdümlü olmayan bir dünyaya bütün canlılar gibi bizimde bir biçim verme çabamıza tanıklık ediyor. Klasik akılcılık madde ile zeka arasında hiçbir ara alan açmıyordu. Zeka sahibi olmayan canlı varlıkları basit makinelerle, yaşam kavramını da bulanık düşüncelerle aynı keşfe koyuyordu; oysa günümüzde ki psikologlar yaşam algısı diye bir şey olduğunu bize gösteriyor ve onun farklı kiplerini betimlemeye çalışıyor. Geçen yıl Louvain’li Sayın Michotte devinim algısı üzerine yaptığı ilginç bir çalışmada bir ekranın üzerindeki ışık çizgileri belli biçimde canlı bir varlığın devindiği izleniminin uyandığını gösterdi”³⁹⁰

Merleau Ponty bu örneğe iki ışık çizgisinin paralel olarak birbirinden uzaklaşmasıyla ve biri uzaklaşırken öbürü en baştaki yerine dönünce bir sürüne sürüne ilerleme estetiğinin elde edildiğini ekleyerek devam etmektedir. Bu deneyde ekranda tırtıla benzer hiçbir şey yoktur. Görüntünün kendiside tırtılı anımsatmıyordu. Hareketin yapısı canlı bir devrim olarak kendini okutmaktadır. Ponty sonuç olarak yaşadığımız dünyanın yalnızca şeylerden oluşmadığını saptamıştır.

“Canlılar” adını verdiğimiz madde parçaları devinimleriyle ya da davranışlarıyla kimi şeylere yönelik bir genel bakış öriyorlar çevrelerine; bu bakış onlara özgü ama onu bizde görebiliriz yeter ki hayvanlığın gösterdiklerine gözlerimizi açalım. Hayvanlıkta bir içsellik olduğu körü körüne yadsımak yerine hayvanların dünyasıyla yan yana yaşayalım.”³⁹¹

³⁹⁰ Maurice Merleau Ponty, Algılanan Dünya, s, 40- 41.

³⁹¹ Maurice Merleau Ponty, Algılanan Dünya, s, 42.

Francis Bacon'nun bedeninin bir olgu olarak işlenmesi üzerine önemli bir payda içeren çok katmanlı ve grift sanatı canlı oluşun ve hareket ediyor oluşun doğasını irdelemektedir. Bacon yaşanan her şeyin tanığı olarak et karşısında kasaptaki hayvanın yerinde neden kendisinin olmadığı sorusu onu hep yadırgatmıştır. Pouny, Paul Cezanne'nin "St. Victore Dağı" çeşitlemeleri üzerine yazdığı "Göz Ve Tin" isimli eserinde görüntünün bu iç devinimini yani görünenin ardındaki görünmeyen kuvvetlerin açığa çıkarılması konusuna değinir. Burada Bacon'nun kasaptaki et ile kurduğu empati işte bu noktada çakışmaktadır. Yani bedeninin canlılığını dolayısıyla devinimini sağlayan nedir? Bu canlılığı nasıl duyumsarız. Sanatçının İkinci Dünya Savaşı'nda ölü toplayıcısı ve gömücüsü olduğunu da göz önünde bulundurursak bu ilginin nedeni gayet iyi anlaşılmaktadır. Nasıl oluyor da yaşıyoruz, nasıl oluyor da cansız kalıyoruz. Bedeni yaşatan şey nedir?

Merleau Pouny "Göz ve Tin" isimli eserinde ise konuya beden açısından devam ederek şunları söylemektedir:

*"Bir vücudun canlılığı, onun kısımlarının yan yana birleştirilmesi değildir. – ne de başka bir yerden gelmiş bir tinin otomata inmesidir, ki bu hala vücudun kendisinin içsiz ve "kendi" siz olduğunu var saymak olacaktır. Bir insan vücudu, gören ile görünür arasında, dokunan ile dokunulan arasında, bir gözle diğeri arasında bir çeşit kesişme olduğunda, hisseden- hissedilir'in kıvılcımı parladığında, sönmeyecek bu ateş yandığında – ta ki vücudun bir kazası hiçbir kazanın yapmaya yetemeyeceğini bozana kadar buradadır."*³⁹²

Pouny, bedeninin varlığına olan bu tanıklıkla ve onun yaşarlığını bu şekilde tasdikledikten sonra Francis Bacon'nun çok ilgilendiği hayvan ve insan düzlemi konusuna ise "Algılanan Dünya" isimli eserinde bir deney örneği üzerinden devam eder. Alman Psikolog Köhler şempanzeler üzerinde bir deney yapar. Bu deneye "hayvan yaşamından gelmeyen sorunlarla yaklaşıldığı sürece o yaşamın özgünlüğü ortaya çıkmaz" ön savıyla yaklaşılmaktaydı. Daha açık bir deyişle bir köpeğe açması için bir kilit verildiğinde ya da kaldırması için bir kaldıraç verildiğinde köpek kendi türüne özgü yasalarla çalışır.

³⁹² Maurice Merleau Ponty, Göz Ve Tin, s, 35.

Bu biz insanlara naif bir fiziksel yasalılık olarak gelse de bu onun doğasının gereği ve uygunluğudur. Hayvan belli bir davranış tarzına sahiptir, zayıf bir bilgi biriktirme yeteneği vardır. Fırlatıldığı dünyada belli bir davranış tarzıyla dünyaya biçim verme sürecinin merkezinde yer alır. Merleau Pouny şöyle devam eder:

“Öyleyse hayvan dünyaya biçim vermek diye adlandırılabilir bir sürecin merkezinde bulunur, hayvanın belli bir davranış tarzı vardır, çevreyi çekingen yoklamasıyla ve zayıf bilgi biriktirme yeteneğiyle hayvan anahtarı elinde olmayan bir dünyaya fırlatılmış bir varoluşun çabasına ışık tutar ve herhalde bize kendi başarısızlıklarımızı ve sınırlamalarımızı anımsattığı içindir ki hayvan yaşamı ilkelerin söylencelerinde olduğu kadar bizim gizli yaşamımızdaki hayallerde de rol oynar. İnsan dünyasına girmeyip onun boyunduruğu altına girmekle yetinen hayvan bizi şaşkınlığa ve şoka uğratar: asıl doğasına indirgenir indirgenmez yaşamımızdaki amblemlerin apaçıklığını ve kendine yeterliliğini yitirdiğini gösterir hayvan bize.”³⁹³

Pouny hayvan ile insanın çelişik ilişkisine özellikle varoluş pratiği açısından ya da endüstrileşme uzantılı modern insanın kadim değerlerine yabancılaşması bağlamında konunun altını çizer. İnsanoğlu özellikle mitsel boyutta hayvan simgeleriyle canlılara bu kadar muhtaçken onları insanlığının insanüstü simgeleri yapmışken dünyadaki hayatı paylaşma konusunda sonuç hayli düşündürücüdür. Pouny hayvanlara duyulan sevgide çok insancıl bir mizah duygusu ve muziplik bulmaktadır.

Francis Bacon’ın figür algısına tekrar geri döndüğümüzde beden ve onu oluşturan sinir sistemi, bedenin iç dinamiğini oluşturduğu gibi sanatçı psikolojiden, sosyolojiye ve biyolojiye bedeni etkileyen her olgu ile uğraşmıştır. Neredeyse koyu bir Cezanne’ci olarak tanımlanabilecek sanatçı “biçimsizleştirme” deneyimini durağan haldeki biçimler üzerinden gerçekleştirmiştir.

“Bu sırada tüm maddi çevre, yapı, öylesine oynamaya başlar ki “duvarlar büzülür ve kayar, sandalyeler biraz eğilir veya dikilir, kıyafetler yanan bir kağıt gibi buruşur.”

³⁹³ Maurice Merleau Ponty, Algılanan Dünya, s, 43.

Öyleyse her şey kuvvetlerle ilişkilidir. Biçimsizleştirmeyi resme dair bir edim haline getirende budur: Biçimsizleştirme, ne biçimde bir dönüşüme, ne de öğelerindeki bir ayrıştırmaya izin verir. Bacon'nun biçimsizleştirmeleri nadiren zoraki veya zorlamadır, ne denirse densin bunlar tersine üzerinde etkiyen basit kuvvete bağlı olarak yeniden gruplanan uyuma kasma, sırtını dönme, mümkün olan en uzun süre ayakta kalma, vs. İsteği gösteren bir beden en doğal durumlarıdır.

„394

Bu noktada sanatçının dinamik plastiği ve jestlerinin kaynağı bu iç kuvvetleri vurgulama isteğidir. Sanatçı resimle ilgili en yüksek nesnelere birisi olarak değerlendirdiği çılgınlığı resmederken de iç kuvvetlere başvurur. Bir olguyu göstermeyerek olgunun sonucuna olan ve “durum” olanı göstererek sürece ya da sonucun önceliğine işaret eder. Daha açık bir deyişle dehşeti değil çılgınlığı resmeder. Deleuze konuyu şöyle açıklar:

*“Dehşeti değil çılgınlığı resmetmek” aynı şeyi bir ikilem içerisinde ifade ediyor olabilseydik şöyle derdik: Dehşet uyandıranı fiğüre ettiğimden, ya çılgınlığı resmederim, görünen dehşeti giderek daha az resmederim. Çünkü çılgınlık, görünmez bir kuvvetin ele geçirilmesi, ortaya çıkarılması gibidir.”*³⁹⁵

Bacon yinede durumdan çok hoşnut değildir. Resimlerinde çılgınlığın biraz fazla soyut kaldığı düşüncesindedir. Sanatçının dert ettiği ve ortaya çıkarmak istediği şey –bir insana çılgınlık attıran şeyin ne olduğu- dur. Bacon bunu ıskaladığını düşünmektedir.

“Bacon çılgınlığın resmini yapar çünkü çılgınlığın görünürlüğü, karanlık, dipsiz bir kuyu gibi açılmış ağız, geleceğin kuvvetlerinden daha fazlası olmayan görünmez kuvvetlerle ilişkiye sokar. Geleceğin kapıyı çalan şeytansı güçlerini tesbit etmekten söz eden Kafka'dır. Her çılgınlık bunları gizli olarak taşır. X. Innocentius çılgınlık atmaktadır, ama sadece artık görünemeyen biri olarak değil, görmeyen, görececek bir şeyi kalmamış, ona çılgınlık attıran görünmez kuvvetlerini, geleceğin güçlerini görünür kılmaktan başka işlevi olmayan biri olarak tam da perdenin ardında çılgınlık

³⁹⁴ Gillies Delauze a. g. k. , s, 60- 61..

³⁹⁵ Gillies Delauze a. g. k. , s, 61.

atar. Bunu “birine bir şeye bağlamak” formülüyle ifade edebiliriz. Bir şey karşısında, bir şey sebebiyle çılgılık atmak değil, çılgılığın duyulur kuvvetleriyle çılgılık attıran şeyin duyulmaz kuvvetini, kuvvetlerin bu çiftlenmesini telkin etmek için ölüme vs. çılgılık atmak.”³⁹⁶

Bacon burada iki gösteri –yani iki şiddet ögesi olan çılgılığın sebebi ve kendisi arasında bir ayrım yapmaktadır. Fakat birini gösterebilmek için diğerini feda etmek gerektiğinden bahseder. Sanatçı dünyanın uyandırdığı dehşetten başka resmedecek bir şey görememektedir. Fakat buna rağmen hayata duyduğu derin inanç hem söyleşilerinde hem de resimlerindeki tercihlerinde kuvvetle kendini gösterir. Gitgide kendine karşı eleştirel bir tutum alarak daha az dehşet uyandıran bir figüre doğru ilerler. Ayrıca Deleuze, onun çılgılığı, dehşete duyumsamanın şiddetini gösterininkine tercih etmesinde ciddi bir yaşamsal inanç bulur. Çünkü Deleuze’ye göre görünmez kuvvetler, geleceğin güçleri, zaten orada ve en kötü gösteriden, en kötü acıdan bile daha tahammül edilemez olarak bulunurlar. “Et” bunun hem kanıtıdır hem de değildir. Çünkü beden görünen tarafıyla görünmeyen olandır. Deleuze kuvvetleri tesbitine şu şekilde devam eder.

“Figürlerin görünür hareketleri, kendi üzerinde etkiyen görünmez kuvvetlere bağlı oldukları için hareketten kuvvete yükselebilir ve Bacon’ın tesbit ettiği, elde tuttuğu kuvvetlerin ampirik bir listesine geçebiliriz. Zira Bacon her ne kadar kendini bir “püskürteçle” bir “öğütücüyle” karşılaştırsa da, daha ziyade bir dedektör gibi davranır. Görünmez kuvvetlerin ilki tecrit kuvvetleridir: Düz alandan destek alırlar, konturun etrafını dolandıklarında görünür hale gelirler. (Bacon örneğin uykudaki düzleştirici kuvveti yoğun bir biçimde “vermesini” bilmıştır. Üçüncüsü, figür silikleşip düz alana katıldığında ortaya çıkan dağılma kuvvetleridir. O durumda bu kuvvetleri görünür kılan tuhaf bir gülümsemedir.”³⁹⁷

Francis Bacon’ın portrelerine geçmeden önce çok katmanlı figür anlayışına biraz daha derli toplu göz attığımızda çok yönlü ve problematikli bir yapının söz konusu olduğu açıktır. Bacon oldukça yüklü bir sanat tarihi sürecini içselleştirmiş ve kendine ulaşabilmişti. Sanatçının figürle olan ilişkisinde baskın olarak “et” ve

³⁹⁶ Gillies Delauze a. g. k. , s, 62.

³⁹⁷ Gillies Delauze a. g. k. , s, 64.

hareketi ele aldığını görmekteyiz. Bu etkiyi bedeni akışkanlaştırarak sağlar. Öyle ki bedenın kasları ya da kemikleri yok gibidir. Bu yeni figür daha çok ete yönelik oluşuyla tanımlanır. Figür tenini kaybederek, derinin altında kalan et ile kendini betimler. Bacon giderek beden formunu tamamen ortadan kaldırarak eti bir organik bir pelteye dönüştürmüştür.

Daha önceden de üzerinde durduğumuz gibi bu biçimsizleştirmeler bedenın yapı değil figür olduğunu imlemektedir. Figür beden olmakla birlikte bir yüz değildir. Hatta yüzü dahi yoktur.

“Başın deforme edilmesi, içeriksel bir an olarak anlamlandırılabilir. Figürün kutuya benzer biçimsel çizgilerle sınırlandırılması, figürü belirginleştirmeye yönelik, formal bir araç olarak görülebileceği gibi, diğer yandan, figürün yalnızlığını / soyutlanmışlığını vurgulamak için de kullanılmış olabilir. Resme hakim olan, resimsel bir araç, bir anda resmin içeriğini oluşturur. Böylece başın deformasyonunun asıl içerikselliği şöyle belirtilebilir:

Bacon felaket getirici (apokaliptik) ressamların tersine, öyle en korkunç şeylerin olabileceğini düşünmez / düşlemez. Bacon için, “korkunç olan” zaten çoktan olmuştur. Bunun kan, leke ve organlarla ilgisi yoktur. Korkunç olan insanoğlunun kendi düşünce yetisini kaybetmiş olmasıdır”³⁹⁸

Böylece sanatını inşa ettiği yapıda yüzyılın payının altı bir kere daha çizilmekte. Olan olmuştur, çöküş ve çürüme insanlığı çoktan istila etmiştir. Figürlerin psikolojik olarak bu kadar korku, bunalım ve kaygı içerisinde görülmelerinin çıkış kaynağını, şiddet ve dehşet ile şekillenmiş modern dünyanın yapısı oluşturur. Bu yüzden, sanatçının eserleri yaşamın anlam ve amacını yok ediyor gerekçesiyle eleştiri almıştır. Fakat ressamın resimlerindeki dirilik figürlerindeki keskin ataklık ve devinimin bu görüşleri çürüttüğüne dair savunmalarda azımsanacak düzeyde değildir. Ayrıca Bacon’ın figürlerindeki devinim ve ataklıkta bir çeşit ölüme meydan okuyuş ve dirimselliği savunuştur. Bir gün pelte haline gelecek capcanlı bir varlığın serüveni anlatılmaktadır.

³⁹⁸ Sanat sanat

“Olayların değerinden ne kadar uzak olursak olalım, onları benliğimizin dışında, objektif bir şekilde tutmayı becersek bile, etkilerinden kurtulamayız. Aşırılığın her türlüünü tuvallerine aksettiren Bacon, ressam olarak acı çekmekte, insan olarakta bu acılar benliğinde derin izler bırakmaktadır.

Bacon'da ki şiddetin nedenini nerede aramalıyız? Etrafımızı çevreleyen bütün olaylarda, insan hareketlerinde ve yaşantımızda, bu şiddetin her türlüüne rastlıyoruz. İnanılmaz işkenceler, acılar bizi sarsıyor. Herhalde, en basit bir varsayımın Bacon için “etrafında ne görüyorsa onu çiziyor” diyebiliriz.³⁹⁹

Bu şiddetin nedenleri arasında kuşkusuz Francis Bacon'nın iç çatışmalarının da payı büyüktür. Burada sanatın kendi kurallarını kendi koyduğu sonucuna şahit olmaktayız. Hiçbir ahlaki oluşum sanatsal evrilişi engelleyememektedir. Sanat toplumun ahlak diye tanımladıklarının derinliklerinde etkisini göstermektedir.

Bacon, David Sylvester'a itiraf ettiği gibi, çalışmalarında modellerin varlığından rahatsızlık duyuyordu. Yarattığı imajların, modellerini üzmesinden ve onların kırılmalarından korkuyordu. Buna bağlı olarak “ürkütücü olmamaya çalışıyorum o figürler karanlıklardan gelen figürlerin birer imajıdır” demekten de kendini alamıyordu.

Bacon'nın resimleri bilindiği gibi yaşantısıyla son derece iç içedir. Sanatçının hem kendindeki, hem de çevresiyle olan çatışmaları onu varoluşun doğası karşısında derinleşmeye itmiştir.

Sanatçı hem çağının mizacı konusunda hem de insan doğası, özellikle şiddet, ölüm ve bireyi kuşatan kuvvetlere karşı durabilme konularında eser vermiştir. Bacon, figürlerinin psikolojik çıkış kaynağını, “içinde korkunun yer aldığı tehdit, şiddet ve dehşet olaylarıyla şekillenen modern uygarlığın resmedildiği fotoğraflardan almıştır.

³⁹⁹ Sanat sanat

Savaş ressamı Graham Sutherland'ın savaş protokolleri de ona, kendi figürlerini formüle ederken yardımcı olmuştur. Sonuç olarak sanatçının kompozisyonların da vahim bir şiddeti barındıran değişen organik biyomorfik formlar adeta savaş makinesine dönüşen dünyamızın ürünleridir. Rollo May konu ile ilgili şunları söylemektedir:

“Ressamların “ doğayı resmediş” lerinin, basit bir şekilde sadece dağları, gölleri, ağaçları bir zamandan diğerine taşıyan fotoğrafçılar gibi olduğunu düşünmek saçma. Onlar için doğa aracılık işlevi taşıyan bir ortamdır; dünyalarını açtımladıkları bir dildir. Has ressamın yaptığı, kendi dünyasıyla ilişkisinin altında yatan psikolojik ve tinsel şartlanmaları açıklamaktır; bu yüzden büyük bir ressamın eserlerinde, tarihin o devresindeki insanların duygulanımsal ve tinsel şartlarının bir yansımasını buluruz. Herhangi bir tarih döneminin psikolojik ve tinsel mizacı anlamak istiyorsanız, bunu o dönemin sanatının derinliklerinde aramaktan daha iyisini yapamazsınız. Çünkü o dönemin altta yatan tinsel anlamı ifadesini dolaysız biçimde sembollerle sanatta bulmuştur. Bunun nedeni sanatçıların didaktik olmaları, öğretici olmaya kalkışmaları ya da propoganda yapmaları değildir; bunu yaptıkları ölçüde ifade güçleri kırılır, ifade edilmemişse ya da kültürün “bilinçdışı” düzeyleriyle olan ilişkileri tahrip olur. Sanatçılarda herhangi bir dönemin altında yatan anlamı açıklamaya gücünün olma nedeni, tamı tamına sanatın özünün sanatçıyla dünyası arasında güçlü ve canlı bir karşılaşma olmasıdır.”⁴⁰⁰

Bu yüzden tümüyle yıkım özelliği taşıyan sanatçının yapıtları Füssli'nin karabasanlarından, İngiltere'de pek gelişmiş romantizme ve gerçeküstücülüğe kadar geniş bir gelenek içerisinde yer alır. Sanatçı yıkımı çok ötelere götürmüştür. Figürleri pörsüyen plazmalar veya sönen balonlar gibi pelteleşmiş varlıklara dönüşmüştür. Bacon insanı bu şekilde özellikle günlük yaşamın içinde çoğu zaman gösterdiği için bir başka deyişle bu varlıkları normalize ettiği için hakkındaki yazılarda olan felaketin çoktan olduğunun üzerinde durulmaktadır.

“Çıplakları bir çeşit sönen balonlar, kauçuk toplar, dışplazmalardır. Bu şekilsiz, pörsük şey, bir odada bazen benzeriyle karşılaşır; o zaman gudubetler güreşine

⁴⁰⁰ Rollo May, *Yaratma Cesareti*, s, 74.

tanık oluruz. Ama ressamın kibarlıkla “bir odada iki figür” diye adlandırdığı biçimlerin öyküsüyle ilgili belki biraz yönümüzü şaşırdığımızı söylemeli. Çünkü bu karşılaşmaların modelleri, Bacon’ın atölyesinde: bunlar çıplak güreşçilerin hareketlerini bozan, parçalara bölen tahtalardır. Bu atölyede, Bacon’ın diğer seçme modelleri de görülür: Velasquez’in Papa X. Innocentes’i, Potemkin Zirhlısı’nın gözü patlamış çığlık çığlığa dadısı, Van Gogh’un pipolu otoportresi. Tarascon yolunda Van Gogh, Himmler’in ve Hitleri’in seçkin bir yer kapladığı çeşitli şiddet görüntüleri.”⁴⁰¹

4.2.3 Francis Bacon’ın Portreleri

Francis Bacon’ın portreleri portreye dair bütün alışkanlıkları kırmıştır. Buradaki ayırım sanatçının kendine kadar olan yorumların aksine ruhsallığı vermek değil, silmek amacını gütmesidir. Bütün biçimsizleştirmelerin önemli bir bölümünü bu niyet kapsamaktadır. Bu yüzden tekrar altını çizmek gerekirse Bacon kendiden önceki Rembrandt, Courbet ve Munch gibi sanatçılardan ayrılır.

Rembrandt ruhsal günce diye adlandırabileceğimiz çalışmalarında yüz ifadelerindeki derinlik neticesinde klasik resim kurallarından sapar. Ruh halinin derinliklerine inerek bize kendisini sunar. Anlık bir sıkıntı halinin yansıtılması ve estetik ideallerin saf dışı kalması söz konusudur. Burada Rembrandt’ın ulaşmaya çalıştığı anlık ifade, Platon’un Devlet’inde elde dolaşan aynadan kaynağını alır. Ressam bu imkansızlık karşısında imkanlılığı elde etmeye çalışır.

Gustave Courbet ise daha tiyatral diyebileceğimiz bir ruhsallığı olan iç sıkıntısının temsilini gerçekleştirmiştir. Gözler açılabilirdi kadar açılmış ve anlam olanakları sonuna kadar kullanılmıştır. Şaşkın ve nedeni bilinmeyen ifade baktığımız yüzün güzelliği ve dinginliğinden bir şeyler söylemeye çalıştığı izlenimini verir. Tıpkı Narkius etkisi taşıyan bu ifadedeki yansıma prensibi yüzün taşıdığı iç sıkıntısıyla çağlar ötesine uzanma istencini taşır. Böylece Courbet bize yansımanın kendi başına da varlığını ve özgürlüğünü sürdürdüğünü gösterir.

⁴⁰¹ Michel Ragon, *Modern Sanat*, s, 153.

Yine aynı şekilde benzer bir iç sıkıntısını Modernizmin başında Munch'un çılgılığıyla görürüz. "Çılgılık atan adam" çalışmasında bilinmeyen bir nedenle sürekli devam edecek bu çılgılık yaklaşmakta olanların bir öngörüsü niteliğindedir. Hatta çılgılık atan figürün bulunduğu mekan bile feryadın etkisiyle hareketlenmiş ve titreşime uğramış gibidir. Munch, Rembrandt ve Courbet'e göre daha fazla mimik kullanması ve ile gelenekten ve klasik kurallardan özgürleşmesi anlamında daha ileridir. Ayrıca Rembrandt ve Courbet an da ki donmayı sessizce yakalamışken Munch sanat tarihinde çok farklı olarak "ses"i yakalamıştır. Resimde varlığı hissedilen bir tını söz konusudur. Munch'un figürü bizi bulunduğumuz yerden o alanı terk etmeye zorlar.

Aynı zamanda da kalmaya zorlar, çünkü az önce çok yakın geçenler onu duymamaktadır ya da duymakta ama aldırılmamaktadır. Bir başka bakış açısıyla da figürün sesinin çıkmama ihtimalide vardır.

Francis Bacon'ın portrelerine geçmeden önce son olarak kendisinin çokça etkilendiği Pablo Picasso'nun ağlayan kadınına göz atmakta fayda vardır. Munch'un portresine göre sesin sıkıştırıldığı bu resim biçimsel bir yığın ile bunu başarır. Ses bu yığının altında kalmıştır. Kadının sol eli tutmaya çalıştığı bir biçim halindeyken, sağ el ise yüz ile bütünleşmiş ve ona yapışık durumdadır. Göz yaşı sol gözün altına yapışık ve akıyor ve kadın içine hapsediği mekan ve uzuvlar arasında sesini gömüyordur.

Bütün bu portreler de genel olarak bakıldığında bir ruh hala yaşamaktadır. İçteki sıkıntı, acı ya da ifade bir şekilde dışarı patlamakta ve kendini resim dili ile göstermektedir. Yüzlerde hala kalmakta olan insani bir ruhsallık vardır.

"Buna karşılık Bacon'ın portrelerinde sesizlik hakimdir. Bacon'ın resminin köklerinde Picasso'yu, Munch'u görebilsekde onun portrelerindeki ses ya da ifade patlamaları Bacon'da yerini ifadesizliğe bırakır. Bu durum ölüme ait sessizliğe benzeyen ama onunda sınırlarını zorlayan haldedir. Bacon'ın William Blake'in ölüm maskından esinlenerek yaptığı resme baktığımızda Blake'nin maskında ölüme ait bir ifadenin kaldığını, Bacon'inkinde bunun azaltıldığını siyah zemin içinde

hapsedilerek Blake'nin maskında ölüye ait sanki bir şekilde yeniden konuşacakmış gibi duran gözleri her an yaşama yeniden başlayacakmış varoluşa bir şey daha ekleyecekmiş gibidir. Bacon ise bu fazlalıkları siler; dudaklarının kenarı, burun kanatları ve gözdeki keskinlik. Hepsi atılır ve Blake'yi ölüme tamamen teslim etmiş olur.”



Resim 65 Francis Bacon, Portre çalışması 2, After The Mask Of William Blake, 1955, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 61x50,8cm, Tate Gallery, İngiltere, <http://www.phaidon.com/agenda/art/events/2012/april/21/marianne-faithfull-curates-tate-liverpool-show/>, (12.04.2012).

Francis Bacon kendi portrelerinde de ölüm duygumunu işlemiştir. Bunlarda tüm insani hal içinden boşaltılmış vaziyettedir. İçinden ruhu çekilmiş bir etin dönüşümü söz konusudur. Sesin yok olması ve ruhsal sürecinin ifadesini bulamaması, karşımıza sadece etin devinip duran biçimsizleşme durumunu çıkarır. Yüz ya da kafa hiç bir zaman durulmadan devinecektir. Bu yüzden

sanatçının eserlerinin her zaman en hareketli kısmı yüzlerdir. Bacon kişiyi tanımlayan en karakteristik verinin yüz olduğunu ısrarla vurgulamıştır. Bu yüzden sanatçının resimlerinde en hareketli bölümler yüzlerdir. Geri kalan kısım sabitleme görevini görür. Mekan; çizgiler, nesnelere, beden geri kalanı sabitlemekten başka bir şey yapmaz. Gördüğümüz sadece etin hareketidir. Bu yüzden burada ısrarla gösterilmeye çalışılan bu kimliksizleşme durumudur.

Bacon'nun portrelerinde ve beden yorumlarında öne çıkan en önemli etken diyagram kullanımınıdır. Sanatçı hareket problemine, hareketi vermeye adeta adanmıştır. Tabiki bu gayret sürekli sözünü ettiğimiz görünmeyen kuvvetlerin görünür kılınması bağlamında burada da söz konusudur. Ressam bunlarla doğrudan uğraşmıştır. Ve bu, Bacon'ın tüm baş dizileri için geçerlidir. Hatta belki de Deleuze'ye göre bu portreleri yapma nedeni budur.

“O başların olağanüstü galeyanı, dizinin yeni bir kompozisyon oluşturması beklenen bir hareket değil, daha ziyade hareketsiz baş üzerinde etkiyen basınç, genişleme, büzülme, düzleşme ve gerilme kuvvetlerinden kaynaklanır. Bu durum kapsülü içinde hareketsiz olarak uzamlar arası yolculuk yapan birinin, kozmosun içinde karşılaşacağı türden kuvvetlere benzer. Sanki görünmez kuvvetler, başa farklı bakış açılarından saldırıyor gibidir. Burada yüzün temizlenmiş, süpürülmüş kısımları yeni bir anlam kazanır. Çünkü onlar kuvvetin tam çarpmakta olduğu bölgeyi imler. Bacon'nun problemlerinin dönüştürmeden değil, biçimsizleştirmeden kaynaklanması bu anlamdadır. Bu ikisi tamamen farklı iki kategoridir. Biçimin dönüşümü soyut veya dinamik olabilir. Biçimsizleşme ise daima bedende ve statiktir, orada olup biter; hareketi kuvvete bağımlı kılarken soyut olanı da fiğüre bağımlı kılar.”⁴⁰²

İşte bu biçimsel anlayış kendine dönüşürken diyagramı kullanır. Bu noktada meseleyi Bacon'nun bizzat kendisi tanımlar. Sanki birdenbire başın içinde bir sahra, sahraninsa bir bölgesi konmuş gibidir.

⁴⁰² Gillies Delauze a. g. k. , s, 60.



Resim 66 Stüdyoda Üçlü Otoportre, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 35,5x 30,5 cm.1976, Özel koleksiyon, Cenevre, İsviçre, <http://blog.everythingwallart.com/wall-art-news-3-piece-canvas-by-bacon-expected-to-sell-for-25-million/>, (04.12.2012).

Bacon portre yaparken çoğu zaman modelle ilgisi olmayan bir resme bakar, bu resim bir gergedanın derisi ya da bir okyanus fotoğrafı olabilmekteydi.

“Bu adeta bir başka dünyanın beliriveriştir. Zira bu imler, bu çizgiler irrasyoneldir, istem dışı, ilenekselsel, serbest, rastlantısaldır. Temsil edici değildir, illüstratif değildir, naratif değildir. Anlam ifade eden, anlamlandıran da değildir. Bunlar anlamı olmayan çizgilerdir. Bunlar duyumsamanın, fakat bulanık duyumsamaların (Cezanne buna, doğarken yanımızda getirdiğimiz bulanık duyumsamalar diyordu.) çizgileridir. Hepsinin ötesinde, bunlar manuel çizgilerdir. Ressamın fırçayla, süpürgeyle, bez parçasıyla ya da süngerle çalıştığı; eliyle boya fırlattığı yer yer burasıdır. Sanki el, bağımsızlığını kazanıyor, artık ne istencimize, ne de görmemize bağlı olan olan imler, figürasyonun görsel dünyasındaki, bir başka dünyanın istilasının kanıtıdır. Bir kısmıyla, tabloyu, ona zaten hükmeden ve onu önceden figüratif kılan optik organizasyona indirger. Ressamın eli kendi bağımlılığını kurtarmak ve hüküm süren optik organizasyonu kırmak için araya girmiştir.: Sanki bir felaketin, bir kaosun içindeymişcesine, göz gözü görmemektedir.”⁴⁰³

Bacon’ın sanatında önemli bir yeri kaplayan portreler daha çok arkadaşlarının pozlarından oluşur. Gördüğü bir yüzü olağan üstü benzetme yeteneği olan sanatçının en büyük özelliği biraz öncede belirttiğimiz gibi portreleri hareketli

⁴⁰³ Gillies Delauze a. g. k. , s, 94-95.

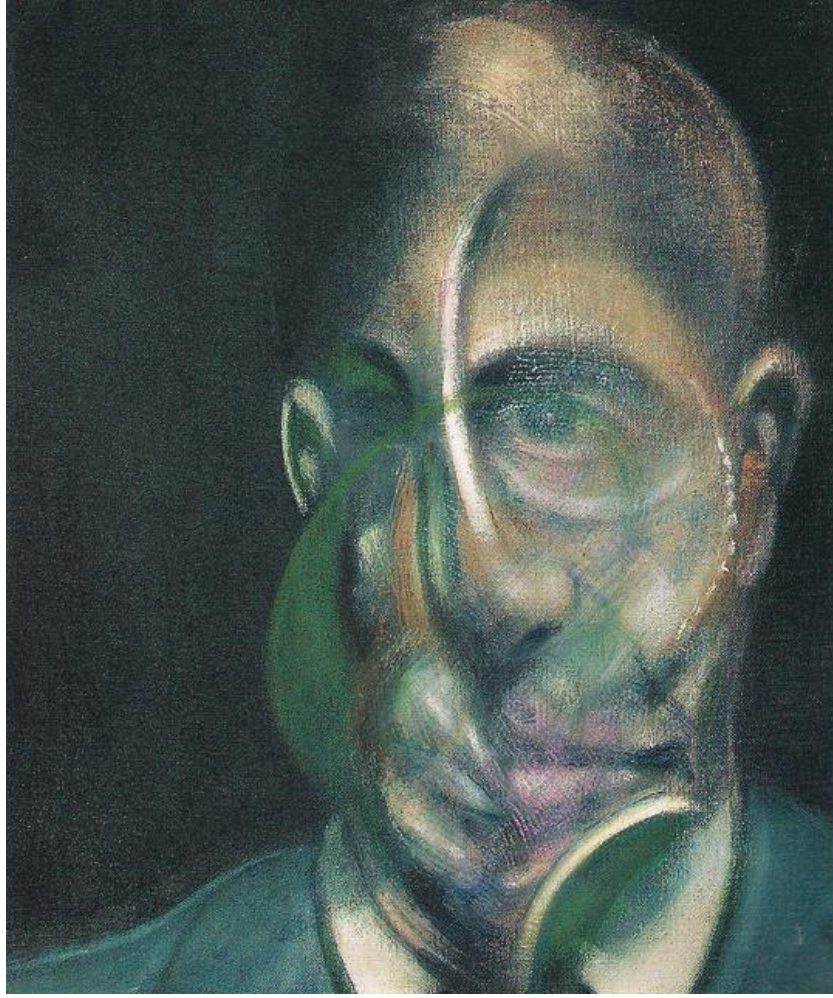
yapmasıdır. John Berger bu hareketleri yüz yada bedensel çarpıtmaların boyayı doğrudan doğruya sinir sistemine rastlatma çabası olarak yorumlar. Sanatçı ressamın ve seyircinin sinir sistemi üzerinde çok durmaktadır. Bu yüzden tekrarlamak gerekirse beyine seslenen figüratif resim geleneği ona sıkıcı gelir. John Berger, Bacon'ın her zaman nesnelere elinden geldiğince ham ve doğrudan aktarabilme umudunu ancak bu şekilde, onların dehşetini algılayabileceğini söylediğini belirttikten sonra belli bir şey karşısına doğrudan çıkarsa onun dehşetini algılayabileceğini aktarır. İşte bu yüzden sanatçı sürekli resimlerinde kaza hususuna başvurur. Berger söylediklerine şu şekilde devam eder:

“Bacon'ın Isabel Rawsthorne gibi arkadaşlarının portrelerinde bir gözün bazende iki gözün ifadesiyle karşı karşıya geliriz. Ama bu ifadeleri bir inceleyin; okuyun. Bir tanesinde bile kendi üzerinde düşünme yoktur. Gözler, içinde buldukları durumdan, kendilerini çevreleyen şeylere boş boş bakarlar. Başlarına ne geldiğini bilmezler; acılı etkileycilikleri bu bilinmezliklerinde yatar. Peki ama ne olmuştur bu gözlere? Yüzlerin geri kalan kısımları kendilerine ait olmayan ifadelerle çarpılmış durumdadır- hatta bunlar ifade bile değildir. (arkalarında ifade edilecek bir şey yoktur çünkü) Ressamla çatışma içinde kazayla yaratılmış olaylardır.

Tam olarak kazayla değil, gene de. Benzerlikler vardır- hala işte burada Bacon bütün ustalığını kullanır. Normal olarak benzerlik, kişiliği tanımlar; insandaysa kişilik akıldan ayrılamaz. Sanat tarihinde daha önce benzeri görülmemiş bu portrelerden bazılarının, hiç bir zaman trajik olmamakla birlikte, insanın aklından çıkmamalarının nedeni budur işte. Kişiliği, olmayan bir bilincin boş kalıbı olarak görürüz. En kötü bir kez daha olmuştur. Yaşayan insan, kendi akılsız hayaletine dönüşmüştür.”⁴⁰⁴

Tekrardan Gillies Deleuze'nin tesbitlerine döndüğümüzde düşünürün Bacon'ın portrelerini ele alış biçimini daha derinlemesine araştırdığı ve besleyici unsurlarada değindiğini farketmekteyiz.

⁴⁰⁴ John Berger, *O Ana Adanmış*, s. 37.



Resim 67 Michel Leiris'in portresi, 1976, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 30,5 x 35,5 cm Modern Paris Ulusal Müzesi, Centre Georges Pompidou, Michel ve Louise Leiris koleksiyonu. <http://lottovolante.plnet.forumcommunity.net/?t=45891377>, (12.04.2012).

“Ayrıca, Bacon’ın yapıtında bol sayıda portre görülür. Biçimleri çarpıtılmış, iyice çirkin portreler. Bu portreler, Bacon’ın, herhalde insanlara benzedikleri için özellikle sevdiği maymun ya da baykuş figürlerine eklenirler. Bacon köpek resimleri de yapar. Çok çıplak , çıplak kadınlara benzeyen köpekler. 1952’de bir Afrika yolculuğu sırasında ortaya çıkmış manzara resimleri de bulunur. Ama burada da, Bacon, o yolculuğu yapmış olsa da, Afrika sahnelerini fotoğraflardan yola çıkarak gerçekleştirir. Hayvanları da, özellikle köpekleri, fotoğraflara bakarak resmeder. İlk bakışta gerçekdışı görünen, kendini en sınırsızca şeytansı düşünme kaptırmış bu ressam, aslında belirliliği sağlantı bellemiş, hareketlerini incelemek için fotoğrafı en iyi araç olarak görmüş bir sanatçıdır.”⁴⁰⁵

⁴⁰⁵, Michel Ragon, *Modern Sanat*, s, 154-155.

Francis Bacon'ın sanatının fotoğraf ile olan ilgisinin üzerinde yeterince duracağız fakat sanatçının portre ile olan ilişkisinde bilinmeyenlerin, bilinçaltının derinliklerinden gelen derin yalnızlık, karmaşıklık, kendine yabancılaşmışlık ve ötekileşmiş olan bir yansıma söz konusudur. Bu yüzden görünen ve görünenin altında yatan yalnızlık duygusu portrelerde öne çıkar. Yaptığı portrelerde insan suret olarak merkeze alınır ve yaşanan çarpıtmalar sinir sistemini hedef alır.

“Suretin çoğunlukla çarpıtılmış olmasına karşın onu giydiren yada çevreleyen şeyler, az çarpıtılmıştır. Bu çarpıtmalar doğrudan doğruya sinir sistemine yönelik rastlantısal tavırdan kaynaklanır. Bacon'ın dediği gibi sinir sistemi beyinden bağımsızdır. -Beyne seslenen figüratif resim türü, onu süslemeci ve sıkıcı hale getirir.- der. Bu yüzden resimlerimdeki deforme edilmiş portrelerin sert darbelerle genelde koyu içindeki, alttan parçalanmış sıcak renklerin temasıyla çarpıtılır. Ve bambaşka bir yol almaya başlar portreler, tamamen lekelerle ve spontane fırça vuruşlarıyla oluşturulan lekeler süslemecilikten yoksun ressam için özgür bir ifade aracı haline gelirler. Abartma en büyük silahtır burada. Bacon'dan feyz alırcasına doğrudan bir imge haline gelir buradaki abartmalar. Bu abartmalar tesadüfiliğin ve kazanımında habercisidir. Bu yaratılan imgeler portrelerdeki ifadenin oluşmasında ön ayak olur. Koyu kontursal etkilerde burada kompozisyonun ve mekanın tamamlanmasını, boğucu hale gelmesini sağlayacaktır.”⁴⁰⁶

Bacon'ın portreleri daha doğru bir deyişle triptik kafaları insanın üç yönden değişeceği savından yola çıkarak yaptığı ve Picasso etkisiyle farklı açıları gösterdiği çalışmalardır. Kuşatılmış portreler diyebileceğimiz seriler sanatçının görünümün çok ötelere dek çarpıtma ama çarpıtılırken görünümün bir kaydına dönüşme isteği taşır. Portrelerde hayatın tutarlılığına karşı daha fazla duyarlılık ve dikkat vardır. Bacon resimlerinde herhangi bir umut, yada çıkar yol önermemektedir. Yapılan sadece suretleri yakalmaktır. Bu suretler, bazen fotoğraflardan bazende zihinde bırakılan izlerden hareket eder. Farklı anlam ve “an” lar içeren resimler resmetme süreci içinde buldukları anı tüm anlara çevirerek kazaya uğratar.

⁴⁰⁶ Ersan Çağatay, *Francis Bacon Resminde İmaj, Görüntü Ve Temsiliyet*.

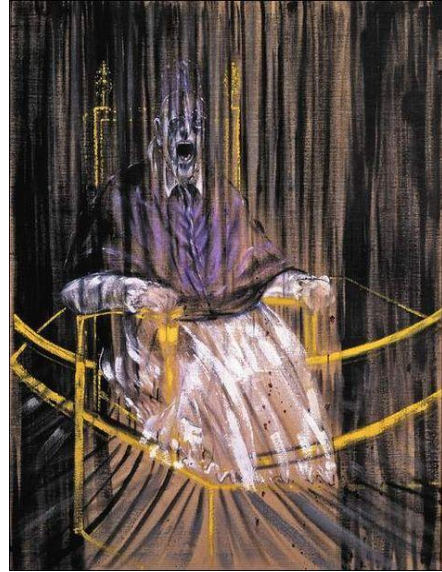
Papalalar

Francis Bacon, porte ile olan ilişkisinde özellikle, 1945-55 arası oniki yıllık bir dönemde sıklıkla açık ve çılgın atan ağız imgesini kullanmıştır. Bu resimlerde Munch'un çılgınlığından Guernica'nın çılgınlığına, politikacıların rahatsız edici hitabetlerinden, İkinci Dünya savaşı'nın çılgın liderlerinin ağız hareketlerine kadar birçok etkinin sindirilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Sanatçının biyografisini yazan Sir John Rotheinstein, Bacon'ın otuzlu yıllarda özellikle Hitler ve Mussolini'nin gazetelerde çıkan fotoğraflarıyla çok ilgilendiğine işeret etmiştir.

Bacon Papa serisinde Velazquez'in resmindeki parlak kıyafetler içindeki, iktidarından emin ve memnun, skolastik felsefe ile beslenen aydınlanmanın hemen öncesindeki rahat papayı temsil etmektedir. Valazquez'in iktidarın bütün ağırlığı ve otoritesini üzerine fazlasıyla taşıyan papası Bacon'ın yorumlarında çılgına dönmüş bir zavallıya dönüşür.



Resim 68 Diego Velazquez, X. İnnocentius, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1650-51, 140x120cm, Doria Galerisi, Roma, İtalya. <http://elusiv.com/arhistory/bacon/>, (12.04.2012).



Resim 69 Francis Bacon, Velazquez'in Papa Resminden Kopya, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 153x118 cm, 1953, Des Moines Art Center, Iowa, İngiltere, (<http://artobserved.com/2008/08/francis-bacon-to-have-a-retrospective-at-tate-britain-september-11-through-january-4/>), (12.04.2012).

“Bacon 300 yıl sonra neden böyle bir temayı işledi? Nedenini tam olarak bilmek güç. Yanlış bilinen bir şey var ki, oda papanın artık o ihtişamlı, tahtında, rahat görünen papa olmadığıdır. Bacon’ın canlı yaratıcılığı kilisenin becerikli, kendini beğenmiş prensini tehditkar hatta özellikleri bozulmuş çağdaş bir görüntüye dönüştürür. Ufak resimli gazetelerden olduğu kadar erken dönem sinema klasiklerindende etkilenmiş olan Bacon, “Papalar” serisinde Muybridge’in 1880’li yılların sonunda gerçekleştirdiği bir film çalışmamasındaki askerlerin Einsenstein’in 1925’te çektiği Potemkin Zırhlısı’ndaki kelebek gözlüklü, ölmek üzere olan hemşirenin fotoğraflık imgelerinden yararlanmıştı. Bunlardan başka yarı-gerçek, yarı düşsel güçlü bir ruhsal yakınlık dünyası, toplumsal korku ve özel bir kabus yaratmaya çalışan Hitler’in ve O’nun teğmenlerinin klasik haber fotoğraflarından da yer yer yararlanarak resimler yapmıştır.”⁴⁰⁷

Velazquez klasikler arasında en bilge ve belgeci olanıdır. Bacon X İnnocentius’ un portresini yeniden yorumladığında içindeki hoşnutsuzluk ve endişeyi dışa vurmaktadır. Bir bakıma Bacon, Velazquez’in bütün öğelerini histerikleştirmiştir.

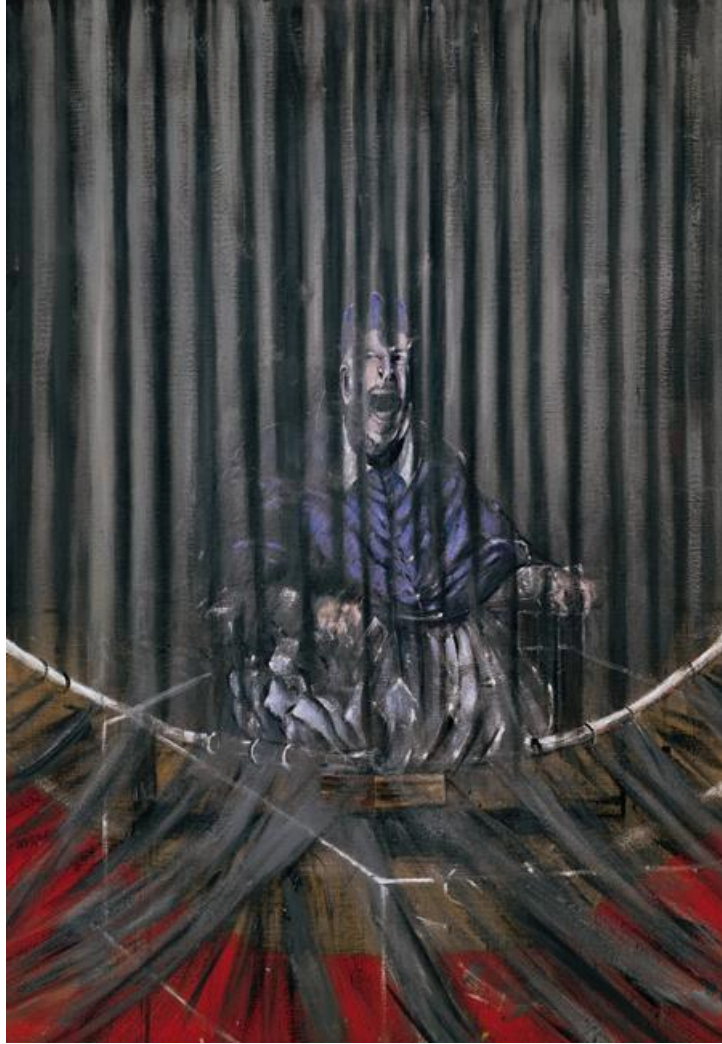
“Velazquez’in X. İnnocentius’uyla Bacon’un tüm tablolarını karşılaştırmak gerekir. (Velazquez’de koltuk, zaten paralelyüz hapishanesini belirlemektedir; arkadaki ağır perde öne geçmeye çalışmakta, tahta siper bir et parçası görünümünü vermektedir. Papa’nın elinde okunaksız olmakla birlikte net bir parşömen vardır ve Papa’nın keskin, sabitlenmiş gözleri zaten görünmez bir şeyin karşısında dikildiğini görmektedir.) Ama tüm bunlar, tuhaf bir biçimde içerilmiştir, bir şekilde ortaya çıkacaklardır, ama Bacon’un gazetelerinin, nerdeyse hayvan koltukları, öndeki perdenin, ham etin, çığlık atan ağzın kaçınılmaz, önüne geçilmez, mevcudiyetini henüz kazanmamıştır. Bacon, bu mevcudiyetleri zincirlerinden kurtarmak mı gerekiyordu diye sorar. Vealazquez’de en iyisini en mükemmelini bulmuyor muyduk? Resim ve histeri arasındaki bu bağı, hem figuratif yolu, hem de soyut yolu redederek gün yüzüne çıkarmak mı gerekiyordu? Biz X. İnnocentius karşısında büyüleneduralım, Bacon kendini sorgular.”⁴⁰⁸

X. İnnocentius çığlık atmaktadır çünkü artık sadece görünmeyen biri olarak değil, görmeyen görececek bir şeyi kalmamış biri olarak vardır. Papa ona çığlık attıran

⁴⁰⁷ Metin Asiltürk, Fotoğraf Ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon Ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları, s. 41.

⁴⁰⁸ Gillies Deleuze, a. g. k. , s. 55-56.

görünmez kuvvetlerini, geleceğin güçlerini görünür kılmaktan başka işlevi olmayan biri olarak tam da perdenin ardında çılgılık atar.



Resim 70 Francis Bacon, Velazquez'den Son Çalışma (Study After Velazquez),1950, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 198x137,4 cm, Steven And Alexandra Cohen Koleksiyonu, <https://picasaweb.google.com/lh/photo/x3mOBsvSZ3THI1M97mf78cn660srLZd6tXtvB1ozDis?feat=embedwebsite>, (12.04.2012).

Bu noktada Richard Lepperd'in değerlendirmesi ise biraz daha politiktir. Yazar Bacon'ın Papa resimlerini "iktidar" kavramı üzerinden değerlendirmiştir.

"Velazquez'in portresinin – her ne kadar aslında özellikle papanın biyografisi olmasada – ilham'ı ne olursa olsun, Bacon'ın yorumu iktidarı temsil ediyor. Papanın yüzünde, özelliklede gözlerinde ve (Velazquez'de ki) sıkıca kapatılmış çenede dramatic bir biçimde görünüyor iktidar. İktidarı temsil ediyor etmesine"

ama Bacon aynı zamanda güçsüzlüğün portresini yapıyor; pasif hatta neredeyse felçli gibi outran bedeni ise güçsüzlüğü kazıyor gözlere. Bacon kaynağını yeniden işliyor. Velazquez'in, hem becerikli bir kilise lideri hemde erken modern dönemin usta politikacılarından olan birisini resmettiği portresi, Bacon'ın tuvalinde kan akıtmayı kafasına koymuş ruh hastası- acımasız, uğursuz, erişilmez ve kudurmuş- bir canavarın resmine dönüşüyor.”⁴⁰⁹

Sanatçı için resim şeylerin örtüsünü kaldırmanın, yüzeylerindeki katı görünümleri yıkmanın ve içlerini oluşturan duygu unsurlarını ifşa etmenin bir yoludur. Bir biçime kilitlenmiş duyguyu buradan çıkarmak, Bacon'ın dediği gibi, imgeye şiddet uygular.

Resimdeki papa figürü, hücre hapsindedir. Toplumsal olan ne varsa silinmiş ve dışarıda kalmıştır. Figür modern dünyanın en önemli değerlerinden olan yemek ve tüketime dair değildir. Her şey üzerindeki özellikle bizzat insan hayatı üzerindeki insani iktidarının otoriter gücüne dairdir, benliğin yıkımını gösterir.

Birgün bir konuşmasında insan çılgınlığının en iyi resmini yapmayı umduğunu söyler. Bir çılgılık atıldığında daima özgül olayları örten, acı ve duyguyla sınırlı kalmayan ele gelmez ve görünmez güçlerin kurbanları olarak çılgılık atarız.

“Dehşeti değil çılgılığı resmetmek derken Bacon işte bunu kastediyor. Bacon burada gördüğümüz aynı anda hem korku hemde güçsüzlük saçan açık ağız motifini defalarca işlemiştir resimlerinde (bunların bir kısmında çılgılık daha aşikardır ilk bakışta bir öfke çılgılığı gibi görülebilen bir şey aynı zamanda acının verdiği bir çılgılıktır. Çarpıtılmış figürün diğer yerleri gibi adamın ağız da, seyircinin bu resmin genel portre resimleriyle ilişkisini görmesini ve hele hele Velazquez'in ünlü imgesindeki asıl figürü tanınması ölçüsünde mecburen bizzat sanat tarihini çağrıştırmıyor. Bacon portreciliğin bir teamülünü, bir anlamda kişiyi ideal ve daha güzel göstermek amacıyla insane duyguların saklanması geleneğini çiğniyor. Bacon'ın çılgılık atan papası, derinlerde saklanan ve bastırılan iç dünyayı açılan ağızdan dışarıya dökmeyi amaçlayan bir anti- portre dir.Çünkü, vücudun herhangi bir yerel parçası olmaktan çıkıp, kendiliğinden, bütün vücudun herhangi yerel bir

⁴⁰⁹ Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, s,130.

parçası olmaktan çıkıp, kendiliğinden, bütün vücudun duygularını dışavurabilecek genel bir alan olabilme potansiyeline sahip olan tek organ ağızdır."⁴¹⁰

Bacon'ın Papa portreleri hayata dair değildir, ölüme dairdir. Kişinin ölümünden sonra yapılan portreler onu ölümsüz bellekte yeniden diriltmeyi hedeflerken Bacon'ın, papaları normal koşullarda unutmayı tercih edeceğimiz bir anıyı bırakıyor bizde. Sanatçı çılglık atan portreleri için şu ifadeleri kullanmaktadır:

"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 çok etkilenmiş olmamdan kaynaklandı. Denilebilirki ben ağızdan gelen parlaklığı ve rengi severim; her zaman ağzı, bir anlamda Monet'nin gün batımını resmetmesi gibi resmedebilmeyi ümit etmişimdir."⁴¹¹

Bacon'ın bu resmi yorumlayışı kilise çevrelerinde pek çok tartışmalara neden olmuştur. Bacon'ın Papa portreleri din ve baba otoritesine karşı çıkmanın bir sembolü olarak görülmüş ve hristiyanlığın zorba, baskıcı din anlayışının eleştirisi olarak yorumlanmıştır. X. İnnocentius Bacon'ın papası olarak her an eriyip yok olacaktı izlenimini vermektedir.

"Bacon Velazquez'in ünlü papa X. İnnocentius portresini yorumladığı yapıtta karanlıklar içinde belli belirsiz olarak Papa X. İnnocentius'u yeniden resmetmiştir. Her an kafes haline dönüşüverecekmiş hissini veren bir tahtta outran 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 sınıksız tutunmaya çalışması bir taraftanda saldırgan görüntüsü izleyiciyi dehşete düşürür. Bacon bu yapıtıyla alışla gelmiş bir yöntemin tersini ortaya koymuştur; o güne kadar acı çeken insanların dini verilerle resmedilmesine karşı tez olarak, din çerçevesinin

⁴¹⁰ Richard Leppert, a. g. k. , s,133.

⁴¹¹ Tuğba Yener, Varoluşçu İzleklerin Bacon, Malevich, Pollock, Ve Gacometti'nin Yapıtlarında Plastik Açıdan İncelenmesi, , s, 35.

dışındaki tavırla, papaya acı çektirmiştir. Şüphesiz ateist olan Francis Bacon'da bu eleştiriyi böylesine etkili bir görsellikle izleyiciye sunmuştur."⁴¹²

Bu konu ile ilgili John Berger ise yine Bacon'ın Papa üzerinden yaptığı özdeşleştirmeler ile değinmeyi tercih eden yazarlardandır. İnsan ile hayvan ilişkisini bu sefer Velazquez'in mirası üzerinden değerlendirir.

"Daha sonra, en kötü daha incelikli bir biçimde yakalanır. Anatomiye hiç dokunulmaz; insanın düşünmedeki yetersizliği çevresinde olanlarla ve onun yüzündeki ifadeyle- ya da ifadesizlikle- sezdirilir. İçinde arkadaşların ya da bir Papa'nın bulunduğu cam sandıklar, hayvan davranış örüntülerinin incelendiği sandıklara benzer. Donanım, salıncaklı sandalyeler, parmaklıklar, kordonlar, tıpkı kafeslerde bulunanlara benzer. İnsan mutsuz bir maymundur. Ama böyle olduğunu biliyorsa, mutsuz değildir.

Öyleyse insanın bilemeyeceğini görmek gereklidir. İnsan mutsuz bir maymundur ve bunu bilmez. Bu iki türü birbirinden ayıran, beyin değil algılamadır. Bacon'ın sanatının dayandığı aksiyom budur."⁴¹³

Genel olarak baktığımızda Francis Bacon'ın haklı olarak; son derece çatışkılı bir hayat sürmesi ve her iki dünya savaşını görmesi ve birisinde görev dahi almak gibi ağır deneyimleri yaşamasının getirdiği sonuçlar sanatçıda değerler üzerine bir şüpheyi beslemiş ve en yüksek dini değerleri taşıyan hristiyanlığı hatta tanrıyı reddetmesini gündeme getirmiştir. Bacon tam tersi bir tutum izleyerek, dinin ve iktidarın otoritesine karşı bir duruş sergilemiş ve asıl bunların yeryüzündeki bütün insani potansiyeli yok ettiğini savunmuştur. Bu değer yitiminin ve çöküş öngörüsünün (Bacon'a göre çöküş çoktan olmuştur) en simgesel hali ise Papa X. İnnocentius'tur. Bacon bu iktidar temasını intikam alırcasına yada sık sık inceleme ihtiyacı duyarcasına çok sık işlemiş hatta bunu yapmayı bıraktığında bir bocalama dönemi geçirmiştir. Papa'nın çaresiz çılgınlıkları aslında bireysel vicdana ve özgürlüğede yapılan bir çağrıyı içermektedir.

⁴¹² Tuğba Yener, a. g. k. , s, 36.

⁴¹³ John Berger, a. g. e. s, 36-37.

4.2.4 Francis Bacon'ın Sanatında Fotoğrafik Öğeler

Francis Bacon yaşadığı dönemde İngiltere'de müze ve sanat galerilerinin de etkisiyle resimlerdeki bazı bilgilerin fotoğraftan elde edildiğini kabul eder. Fakat bu durum sanatçıyı endişelendirir. Bacon yapmayı hedeflediklerinin yanlış anlaşılmasından endişe etmektedir. Michel Archimbaud'un Bacon ile ilk söyleşisi 1980 yılında gerçekleşmişti. Söyleşide sanatçı fotoğraflardan sadece kayıt olarak faydalandığını fotoğrafik görüntüyle ilgilenmediğini söylemiştir. Düşünüldüğünün aksine sadece kaynak olarak kullanıp özellikle Muybridge'nin hareketle ilgili fotoğraflarından yararlandığını bunlara bakarak uzun süre vakit geçirdiğini söylemiştir. Bu sonuçlardan anlaşılacağı üzere sanatçı çok sayıda fotoğrafa bakıyor fakat görüntüyü birebir kullanıp özellikle Muybridge'in hareketle ilgili fotoğraflarından yararlandığını bunlara bakarak uzun süre vakit geçirdiğini söylemiştir. Bu sonuçlardan anlaşılacağı üzere sanatçı çok sayıda fotoğrafa bakıyor fakat görüntüyü birebir kopya etmek yerine kimi noktalarda model olarak kullanıyor. Archimbaud'a şunları söyler:

“Biliyorsunuz fotoğrafın icadından önce resim gerçekten tamamen değişti. Resimde çok önce böyle problemlerimiz yoktu. Problem şu ki her kuşak kendi çalışma biçimini bulur. Atölyemde, yer döşemelerinde tamamen hasarlı, dağılmış fotoğraflar görüyorsunuz. Arkadaşlarımın portrelerini çalışırken onları kullandım ve onları elden çıkarmadım. Bu kayıtlardan çalışmak benim için kişileri karşıma alıp çalışmaktan daha kolay. Bu benim yalnız ve çok daha özgür açılışabileceğim bir yöntemdir. Çalışırken kimseyi görmek istemem. Bu fotoğraflar benim hafızamdı. Onlar kesin detaylar, kesin yüzleri ifade etmemde bana bana yardım eder. Aynı zamanda onlar benim için basit bir araç gibidir.”⁴¹⁴

Bacon'ın çokça etkilendiği ve sinemasal görüntünün babası sayılan Edward Muybridge, ardarda görüntüleri arka arkaya yerleştirerek hareketli fotoğrafın mucidi sayılmıştı. Bu basit bir sinema teknolojisi oluşturma anlamına gelmekteydi.

⁴¹⁴ Metin Asiltürk, *Fotoğraf Ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon Ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları*, s. 25..

Fotoğrafın işlevi sadece retinal gerçekliğin görüntüsünün iki boyutlu yüzeye aktarılması değildir. Aynı zamanda gerçekliğin güçlü bir belgesi olarakta insanlık tarihi içerisinde yerini sürdürmektedir. Fakat gerçekliğin yorumlanması ile fotoğraf arasında belli farklar vardır. Resim disiplininde gerçekliğin ele alınışında yoruma açık alanlar ve öznel tercihler çok geniş olanaklı ve serbesttir. Fotoğrafta ise görüntü ona sebep olan kişiye bağımlı değildir. Belli bir optik düzenek ve kimyasal süreçlerin eşliğinde bu unsurların sabit yasalarına göre gerçekleşirler.

Francis Bacon'ın çevresinde genellikle sevgilisi ve modeli George Dyer ve yakın dostları ile ressam Lucien Freud, Michel Leiris gibi tanınmış isimler bulunmaktaydı. Gece hayatını seven sanatçı bu dostlarıyla sürekli birlikteydi. Bu yüzden dostlarının fotoğraflarından sürekli beden ve portre çalışma imkanını buluyordu. Sanatçının yakın dostları arasında fotoğrafçıları da önemli bir yeri vardı. John Deakin sanatçının arkadaşlarını fotoğraflayarak Bacon'a önemli bir arşiv oluşturmuştu. Bir nevi eskiz defteri sayılacak bu arşiv ona zengin bir kaynak oluşturmaktaydı.

4.3 Francis Bacon'ın Mekân Anlayışında Tarihsel Süreç

Francis Bacon'ın resminde evrensel, tarafsız ve tiyatral bir mekan anlayışına şahit oluruz. Sanki her şeyin bir rüya olabileceği duygusunu daha baştan ortaya koymaktadır. Daha önceden de değindiğimiz üzere Bacon'ın mekanlarındaki düz ve statik tavır sık ve sürekli bir değişimi, hareketliliği yaşayan bedenleri öne çıkarmak ve karşıtlık oluşturarak amacıyla hareketsizdir. Monokrom veya homojen yaklaşımlar aynı zamanda büyük bir sadeliği getirir. Turuncu, pembe ve sarı renklerle pop bir arkaplanda temsil edilen resimler sıcak ve insana yakın mekan duygusunu yerleri akla getirirken, kapalı kalma ve sıkışık hissetme korkusunu tetiklerler. Bu tekinsiz boşluklar insandaki belli belirsiz dehşet ve korku duygularını harekete geçirir. Ayrıca Bacon'ın dekoratörlük dönemlerinden kalan kafes kurguları mekan içinde mekan oluşturarak, tecrit duygusunu ve gerilimi arttırırlar.

Francis Bacon Deleuze tarafından büyük oranda Mısır Sanatında alçak kabartma ve bu düzenek ile yapılan resim çalışmalarının en temel karakteristiği göz ile el arasındaki zor bir bağlantıyı üstlenmiş olmasıdır. Yani hem dokunma isteği uyandırır hemde görme eylemine hizmet eder. Bu düzenek Bacon'ın ifadesine temel oluşturan etkenlerden birisini oluşturur.

Deleuze durumu beş unsurda ortaya koyar:

“ 1- Alçak kabartma göz ile el arasındaki en zorlu bağlantıyı yürütür, çünkü öge olarak düz bir yüzeye sahiptir; bu, gözün dokunma duygusu gibi işlemlerini sağlar. 2- Bu haptik işlevi üzerine almış cepheden ve yakınlaştırılmış bir görüştür zira biçim ve zemin yüzeyin bu aynı plan üzerinde ve birbirine de, bize de eşit yakınlıktadır.- 3- Biçimi ve zemini aynı anda hem ayıran hem de birleştiren, bunların ortak sınırını oluşturan konturdur. 4- Öz olarak, ilineğe, değişime, biçimsizleştirmeye, bozulmaya indirgenmiş kapalı birlik olarak biçimi tecrit eden, doğrusal kontur ya da düzenli eğridir; öz, varoluş ve temsil akışını yönlendiren biçimsel ve çizgisel bir mevcudiyet kazanır. 5- Demek ki, Mısır'ın alçak kabartmasına ilham vermiş olan şey, bir plan, doğru ve öz geometrisidir ama aynı zamanda bu, kübik bir tabutu piramitle kaplayarak, yani bize, net bir şekilde sınırlanmış kenarları olan ikizkenar üçgenlerin yalnızca yüzeyini veren bir Figür dikerek, bir hacim de elde etmiştir. 6- Bu şekilde, kendi düz veya doğrusal özlerini elde etmiş olan sadece insan ve dünya değildir, hayvan da bu özü elde eder, bitki de, mükemmel geometrik biçime yükselen ve hatta gizemlerini de bu özden kaynaklanan lotus ve sfenkste.”⁴¹⁵

Demek ki Francis Bacon'ın hem resmini oluşturan ana yapı hem de mekan anlayışının temeli Mısır Sanatının ana prensiplerinden etkisini almakta. Buradaki haptik işlev tanımından kasıt dokunma duygusu yaratan öğedir. Francis Bacon'ın mekana atak yapan ve sanki bulunduğumuz boyutta gerçekleşiyormuşcasına yaşayan resimleri biçimi ve zemini birbirinden ayıran konturlarla belirginlik kazanır. Daha sonra tıpkı Mısır Sanatında bitkiler, hayvanları da unutmuyarak

⁴¹⁵ Gillies Deleuze, a. g. k. , s, 113-114.

bütün yeryüzü ile insanlığın üzerini kaplayan piramit üçgeni gibi tecrit edilen bir psişik yapı ile kaplanır.

Bu noktada Bacon'ın umudu ve iyimser çabalarında belirmeye başlıyor. Eğer Mısır'ın tek bir özden kaynaklanan bu geometrik formları evrensel bir iyilik ve düzeni temsil ediyorsa bu Bacon'ın insan için niyetlerinde de kendini gösterir.

Bacon Mısır Sanatından çıkış yaparak insan ve yazgısı üzerine bir köprü oluşturmuştur. Böylece sanatçının karakterlerinin binlerce yıllık insanlık tarihinden eklemelenmeler taşıması söz konusudur. Burada biraz daha netleştirirsek üzerinde durulan bir başka konu figürlerin ve resmin yapısının çoğu zaman çizgisel olarak ele alınmasıdır. Sanki varmış gibi görünmesine rağmen Bacon'ın formlarının hacimselliği neredeyse hiç yoktur. Sanatçı üç boyutlu etkilerini figürlerinde kısıtlı bir hacimsellik ve rakursilerle, mekanda ise zemin ve perspektif yanlısılarıyla çizgisel olarak ele almıştır. Bu şekilde netleştiği zaman Bacon'ın Mısır'a neden bu kadar yakın olduğuda aydınlanmaktadır. Tekrardan belirtecek olursak figür mekandan konturla ayrılır. Böylece hem iki boyutlu hemde dokunma hissi uyandıracak bir etki sağlanır. Bacon, zaman zaman figürle rakursi ve perspektif yardımıyla ani ve sert hareketler yaparak bulunduğumuz gerçeklik alanınıda içerir. Böylece biraz sonra da bahsedeceğimiz heykel etkisini de yakalar. Kısacası Mısır'da ki” sanat istenci” ni içeren görme ve dokunma istemleri yer ve ufuk gibi Bacon'da da görülür. Hatta Bacon özellikle mekan yorumlarında bu ayrımı çok net çizer.

“Asırlar boyunca olup bitmiş pek çok şey Bacon'ı bir Mısırlı haline getirmiştir. Düz alanlar, kontur, aynı plan üzerinde, aynı yakınlıkta iki bölme şeklindeki biçim ve zemin, Figürün en uç noktada yakınlaşması (mevcudiyet), netlik sistemi. Bacon, Mısır'a sfenksin hakkını verir, ve Mısır'daki heykel sanatına olan hayranlığını ilan eder: Rodin gibi, onun için de kalıcılık, öz ya da ebediyet sanat eserinin ilk karakteristiğidir (fotoğrafta eksik olanın ta kendisi) Kendisi hakkındaysa ilginç bir şey söyler: Bir yandan heykel onu çok cezbetmiş, ama öte yandan, heykelden asıl beklediğinin tam da resimde başardığı şey olduğunu fark etmiştir. Peki hangi tür heykelden bahsetmektedir? Bu, üç piktural öğeyi yeniden ele almış olacak bir bir heykeldir: Armatür- zemin, Figür- biçim, kontur- sınır. Figürün konturuyla birlikte

armatürün üzerinde kayabilmesi gerektiğini kesin olarak belirtir. Ancak, bu devingenliğin farkında da olsa Bacon'ın alçak kabartma türü bir heykelden yani resimle heykel arasında arabulucu olacak bir şeyden bahsettiğini görüyoruz. Peki Bacon'ın, Mısır'a yatkınlığına rağmen, sfenksinin bozulmuş oluşunu, malerisch'' olarak çizilmesini nasıl açıklayabiliriz.⁴¹⁶

Deleuze bu noktada tüm Batı resim tarihini gözden geçirmek gerektiğinden söz eder. Batı resminini tanımlamak için Hristiyanlığın kıstas alınması önceliklidir. Dini sanatta figür Tanrının ete kemiğe bürünmesi, çarpmıha gerilmesi, yere inmesi ve tekrar göğe yükselmesi ile biçimsizleşmeye uğrar. Burada yansıtılan öz nitelikler değil olaylardır. Bu yüzden Deleuze'nin de belirttiği gibi Hristiyanlığın kökeninde sakın bir ateizmin tohumları bulunmaktadır. Ressam bu noktada bir olayı anlatmak, aktarmak, işlevini üstlendiği için kolayca duruma karşı kayıtsız kalkabilir.

“ Hiç bir şey onun, ilinekle olan, artık asli hale gelmiş ilişkisi içinde biçimin, Tanrının bir haça gertili biçimi değil de, belki de sadece “sökülmekte olan bir havlu veya halının, parçalanan bir bıçak kılıfının, kendiliğinden dilimleniyormuş gibi dilimlere bölünen bir ekmek somununun, devrilmiş bir kupa, altüst edilmiş her türlü kap ve meyvenin, düşmek üzere olan tabakların biçimi olabileceğini farketmesine engel olamaz. Tüm bunlar İsa'nın bizzat üzerine veya civarına konabilir. İşte tuzağa düşürülmüş, hatta yerini ilineklere bırakmış İsa.”⁴¹⁷

Deleuze'ye göre Modern resim insanın kendisini bir ilinek olarak görmeye başlaması ve tam bir öz olarak algılamayı bırakmasıyla başlar. Bu tıpkı bir anlık olarak bir perdenin aralanıp sonra yavaş yavaş inişe geçerek üzerini açtığı ışığı kapamasına benzemektedir. İnsan özünü yani ideal olanı her an ışıtamamaktadır. Modernizmle beraber bu örtücü kuşatılmışlık yayılmaya başlar ve herkesin eşsizliğinin ve potansiyelinin üzerine bir perde gibi iner. Burada Batı resminin Mısır'dan yaptığı alıntı çok önemlidir. Genel olarak Rembrandt'ı da içeren Hollanda resminde bu durumun doruğunun yaşandığı görülür. Özsel niteliklerin değil yaşam olaylarının insana olan yapışıklığı bu bağlamda

⁴¹⁶ Gillies Deleuze, a. g. k. , s,114.

⁴¹⁷ Gillies Deleuze, a. g. k. , s,115.

değerlendirebileceğimiz birşeydir. Burası çok önemli çünkü daima bir düşme söz konusudur. Ve düşüşlerde gerçekten yaşanır.

Deleuze Hristiyanlığı sadece, ötesine geçip başka noktalara doğru ilerlenebilecek bir ölçüt olarak ele almaktadır. Yunan Sanatında ise Mısır'ın küpü çoktan piramitle kaplı halinden çıkarılmıştır. Planlara ayrılmış ve perspektif icat edilmişti. Işık- gölge, oymalar ve kabartmalar işe dahil olmuştu. Artık biçim ve zemin ayrıydı ve uzaktan bakılan bir konumdaydı. Dolayısıyla Deleuze'nin üzerinde çokça durduğu ilinekli durum söz konusuydu.

“Biçim ve zemin artık aynı planda değildir, planlar ayırd edilmiştir, bir perspektif onları, arka planı ön planla birleştirerek derinlemesine kateteder; nesnelere birbirlerini kısmen örter, gölge ve ışık uzamı doldurur ve ritme sokar, kontur, aynı planda ortak sınır olmayı bırakır ve biçimin kendi kendisini sınırlaması veya ön planın önceliğine dönüşür. Yani klasik temsilin nesnesi ilinektir fakat onu iyi temellendirilmiş bir şey (fenomen) veya özgün bir “manifestasyonu” haline getiren optik bir organizasyonda yakalar”⁴¹⁸

Daha açık bir deyişle Deleuze sık sık sözünü ettiği figürasyondan bahsetmektedir. Bahsederken de oldukça mantıklıdır. Çünkü temsil önce kendinde organikdir. Resminde kendince yasaları vardır. Böylece temsil bir nesneyle ilişkiye girdiğinde bu ilişki temsilin biçiminden kaynaklıdır. Temsil dediğimiz şey ise optik, organik ve organize bir yapıdır. Dolayısıyla kendinde de organikdir. Bu optik uzamın doğası insanın organik etkinliğinin ifade bulduğu dokunsal- optik uzamdır.

“Işığın enerjisi burada biçimlerin kendilerini, kendilerinden itibaren, yarattıkları planların ikisi arasında dile getirirler. Zeminden gitgide bağımsızlaştıkça bakışın onları karşıladığı ve topladığı uzam içinde daha serbest olurlar. Ancak bu uzam hiç bir zaman izleyeni kuşatan ve kateden serbest uzam değildir... Kontur geometrik olmayı bırakıp organik olmuştur ama organik kontur, teması optik biçimin mükemmelleştirene götüren bir kalıp gibi davranır. Bu biraz sudaki doğrultusunu kontrol ettiğim bir sopaya benzer, burada elim bir yardımcıdan başkası değildir, ama maruz kalan bir edilgenlikle yüklenmiş mutlak olarak

⁴¹⁸ Gillies Deleuze, a. g. k. , s,116.

zorunlu bir yardımcıdır. Böylece organik kontur değişmeden kalır, ne kadar karmaşık olsalar da gölge ve ışık oyunlarından etkilenmez çünkü bu, görsel varyasyonlar ve bakış açılarının çeşitliliği sonucunda optik biçimin bireyselleşmesini garanti etmesi gereken elle tutulur bir konturdur.. Kısaca, haptik işlevini terk etmiş olan göz, optik hale gelerek, dokunsalı, ikinci bir güç olarak kendine tabi kalmış olur. (burada da, bu “organizasyonda” tamamıyla piktüral icatların olağanüstü bir bütünü görmek gerek).”⁴¹⁹

Burada Deleuze, aslında bir süredir Bacon’ın resminin yüzeysel yapısında irdelenmiş oluyor. Şöyle ki az önce sözünü etmiş olduğumuz bez üzerindeki organik ve organize boyalı yüzeyin içeriği itibarıyla ön plandaki organik, konturlu Mısır sanatının prensiplerinden Antik Yunan’a uzanan ve devam edecek olan “figürümsü” ler ile yüzeyde büyük ve zengin bir farkındalık yaratma durumu söz konusudur. Bacon’da da konturlar kullanıldığı yerlerde figürü belirleyen, toparlayan ve kendisiyle oluşturulan optik biçimin belirginleştirilmesine hizmet eden bir unsur olarak varolurlar. Hatta sadece bu yüzden varolurlar çünkü tıpkı Antik Yunan sanatında olduğu gibi ışık ve gölge oyunlarından etkilenmezler. Resim sanatının kendisini bir bütün olarak çok seven Francis Bacon’ın resminin üzerinde senelerce çalıştığı anlaşılmaktadır.

Antik Yunan sanatında kontur organiktir ve zeminle figür arasında belli bir mesafe yaratarak figürü bağımsızlaştırır. Bu yaklaşım figürün biçimsel yani bir anlamda çizgisel yapısını ortaya çıkararak, kendisini ışık ve gölge oyunlarından bağımsız ve etkilenmez duruma getirir. Böylece form, ışık- gölge etkeninden özgürleşir. Tıpkı Bacon’ın kendi figürlerine uyguladığı gibi. Yunan Sanatındaki kontur prensibi figürle zemin arasında kesin bir boşluk ve uzam oluşturmaktadır. Deleuze’nin üzerinde durduğu optik uzam budur. Böylece Mısır’ın rölyefik dokunsal etkisi ikincil bir güç olarak sanatçının resminde varlığını korumuştur. Bacon mekanlarını kurarken bunlarla çok bilinçli olarak oynamıştır. Deleuze, Bacon’da ki bütün bu birikim gücü ürünlerini, Piktüral İcatlar deyişyle takdir etmektedir. Düşünür şöyle devam etmektedir:

⁴¹⁹ Gillies Deleuze, a. g. k. , s, 117.

“Fakat evrimin olması, daha ziyade, organik temsilin dengesini bozan patlakların ortaya çıkması, ancak şu iki yönden birine doğru gidilirse mümkündür: Ya saf optik bir uzamın sergilenmesi, ki burada bu optik uzam kendini, neredeyse kendine tabii bir dokunsallıktan kurtarmaktadır. (Wölfflin sanatın evriminde, “kendini saf optik görüşe teslim eden bir eğilim” den söz ederken bunu kasteder.) Ya da tersine isyan eden ve tabiyeti sarsan şiddetli bir manüel uzamın dayatması yönüne: Bu sanki, kendini bağımsız biçimde ifade edebilmek için, elin “buyurgan yabancı bir istencin” hizmetine girmiş gibi hareket ettiği bir “karalama” gibidir. Şöyle ki, Bizans sanatı zemine, biçimlerin nerede başladığının, nerede bittiğinin bilinmemesine yol açan bir etkinlik vererek Yunan sanatını tersine çevirmiştir. Aslında bir tavanda, bir kemer veya kubbede kapalı olan plan, izleyiciyle arasında bir mesafe oluşturması sayesinde arka plana dönüşmüş olduğundan, açıklık ve koyuluk gel gitlerine, ışık ve gölgelerin saf optik oyununa gittikçe daha çok bağımlı hale gelen elle tutulmaz biçimlerin etkin desteğidir. Dokunsal göndermeler iptal edilmiş, kontur dahi bir sınır olmayı bırakmış , gölgeyle ışıktan, siyah boşluklar ve beyaz yüzeyler ortaya çıkmıştır.”⁴²⁰

Yukarıda da anlatıldığı gibi boşlukta kendini vareden, varetliğini belli eden veya varedildiğini büyük bir açıklıkla dile getiren, Bacon’ın mekanlarıdır. Ressam boşlukta - ki buna kendi boşluğuda diyebiliriz- kendi mekanını oluşturarak bir anlamda yoğunlaşmakta veya sığınmaktadır. Bu durum resimlerinin birer günce özelliği taşımasıyla da ortaya çıkıyor. Günlük olayların, yaşantıların ve anlayışların sıcağı sıcağına resmedildiği

Sonuç olarak Bacon’ın model bile kullanmadan neden ısrarla yalnız çalıştığını anlamaktayız. Deleuze’un bahsetmiş olduğu isyan eden, kendini dayatan, manüel olan ve mekanı oluşturan uzam Bacon’da çok nettir. Ayrıca yukarıda da bahsettiğimiz ve Bizans sanatının genel karakteristlerinin bir kısmını oluşturan siyah boşluklar ve beyaz ışık alanlarını sanatçıda çok belirgin olarak görmekteyiz. Üstelik Bacon’ın hareket içermesi itibarıyla elle tutulmaz olan bedenleri, dokunsal göndermelerini iptal edip, kontursuz bir şekilde sınırlılıklarını bırakıp, çoğu zaman Deleuze’nin de belirttiği gibi siyah boşluklar ve beyaz yüzeyler olarak temsil bulurlar. Deleuze konuya 17. yüzyıldan hareketle şöyle devam eder:

⁴²⁰ Gillies Deleuze, a. g. e. , s,118.

“Çok daha sonra 17. yüzyılda resim, analog bir ilkedden hareketle, plastik bir biçimin bütünlüğünü gözetmeyi bırakacak, daha ziyade, zeminin bir sonucu şeklinde optik bir biçimin belirmesine yol açacak olan ışık ve gölge ritmlerini geliştirecektir. Klasik temsilden farklı olarak uzaktan görüş, mesafesini şu ya da bu kısma göre ayarlamak zorunda değildir ve artık dokunsal bağlantıları ortaya çıkaran bir yakın görüş tarafından onaylanmasına gerek yoktur, tablonun bütününde tek başına görünür hale gelmiştir. Bundan böyle dokunma, göz tarafından uyandırılmakta değildir; sadece belirgin olmayan bölgelerin kendini dayatması söz konusu değildir, nesnenin biçimi aydınlanmış olsa, açıklığı, doğrudan gölgeyle, koyulukla ve zeminle, tam olarak optik, iç bir ilişki içinde iletişim kurar. Yani iline statü değiştirir ve “doğal” organik olanın içinde yasalar bulmak yerine, ışığın (ve rengin) bağımsızlığında ruhani bir göğe yükselme, bir “inayet” veya bir “mucize” bulur: Klasik organizasyon sanki bir kompozisyonun yolunu açıyor gibidir. Artık görünen öz bile değildir, daha ziyade, özü ve yasayı yapan, görünüştür. Şeyler doğrudur, ışıktay yükselir. Artık biçim bir dönüşümden, koyudan açığa, gölgeden ışığa dönüşürken “kendine özgü bir yaşamın bir tür canlı bağı” kurar, eşsiz tonalite ortaya koyan bir trans- figürasyondan ayrılamaz haldedir.”⁴²¹

Çok açıkça ve taşıdığı mistik ve evrensel değerlere uygun olarak belirtilen bu tesbitler 17. yüzyıl sanatı için son derece bütüncül bir anlayışı taşırlar. Gerçektende gerek Rembrandt’ta olsun gerek Vermeer ve diğerlerinde Deleuze’nin bahsetmiş olduğu tonalite değerleri, bütüncül yapı, ışığın apaçık ortaya çıkararak bütün özsel gücü ile her şeyi belirleyişi, eserlerin içerdiği bütün nesnelerin dönüşümünü ilahi bir mucize ile gerçekleştirir gibidir.

Deleuze’nin dediği gibi yüzeydeki ornanizma kendine özgü bir yaşamı kendi içinden aldığı bir enerjiyle oluşturmaktadır. Daha önceden Giacometti’de gördüğümüz ve Bacon’da da göze çarpan yapıtın yaşayan bir nesne olarak hayatımıza girmesi niteliğinin ilk izlerine 17.yüzyılda rastladığımızı görmekteyiz.

Yalnız bu noktada akla kompozisyonla, organizasyon arasındaki fark nedir diye bir soru gelebilir. Deleuze tam bu noktada kompozisyon ile organizasyon arasında

⁴²¹ Gillies Deleuze, a. g. e. , s,118-119.

bir farkın olmadığından bahseder. Bir kompozisyonun bir organizasyonun ta kendisi olduğunu belirtir.

“Varlıklar ışıktaki yükselerek parçalarına ayrışırlar, dolayısıyla Bizans İmparatoru da sanatçılara zulmedip onları sağa sola dağıtırken haksız değildir. Soyut resim bile, optik bir dönüşüm uzamı tesis etmeyi amaçlayan uç noktadaki denemesinde, aynen böyle, dağıtıcı etkenlere, değer ilişkilerine ışığa ve gölgeye, açığa ve koyuya dayanacaktır. Böylece, 17. yy’ın ötesinde saf bir Bizans ilhamı bulmuş olur: Optik bir kod...”⁴²²

Fakat Gotik sanata geldiğimizde organik temsilin çok farklı biçimde kırıldığını görürüz. Saf bir optiğe değil dokunmaya doğru gidilmektedir. Dokunma saf etkinliği ele yeniden geri verilir. Deleuze’nin deyişiyle dokunmaya gözün takip etmekte zorlanacağı bir hız, bir şiddet, bir yaşam verilir. Worringer bu konuyla ilgili, durmadan yön değiştirerek, sürekli olarak kırılan, çizilen ve kendinde kendini kaybederek sonsuza doğru giden, ya da çevresel veya girdap şeklinde “şiddetli” bir hareketle kendi üzerine dönen bu “kuzey çizgisini betimlemiştir.

“Barbar sanat organik temsili iki biçimde aşar: kah hareket halindeki bedenin kütleleriyle, kah düz çizginin yön değiştirmesi ve hızıyla. Worringer, işte bu coşkulu çizginin formülünü bulmuştur: Bu bir yaşamdır, fakat yaşamların en tuhafı ve en yoğunu; bu organik olmayan bir canlılıktır. Bu bir soyut resimdir, ama dışa vurumcu bir soyut resim. Dolayısıyla, klasik temsilin organik yaşamına karşı durduğu gibi, ışıklı görünüşün optik uzamına, bir o kadar da Mısır’ın özü olan geometrik çizginin karşısında durur. Artık hiç bir anlamda, ne biçim, ne de zemin vardır çünkü çizgi ve plan bir yüzeyden daha az bir şey haline gelirken çizgi de bir çizgiden daha fazlası haline gelir.”⁴²³

Bu noktada tekrardan Bacon’ın sanatına dönecek olursak, özellikle yukarıda belirtilen çizgiden daha fazlası değişimin çok haklıca yerine oturduğunu görmekteyiz. Sanatçı neredeyse bütün eserlerinde çizgiyi son derece belirleyici manüeli çok yüksek işlevsel bir unsur olarak kullanmıştır. Mekanlarını bölerken, hatta onları kendi içlerinde de içiçe mekanlar yaratarak yine bölerken, elemanları

⁴²² Gillies Deleuze, a. g. e., s,119.

⁴²³ Gillies Deleuze, a. g. e., s,119-120.

birbirine bağlarken, resme hız verirken ve eti devindirip incelerken bile yalın ve açıkça çizgiden faydalanmıştır. Bu yüzden yine belirtmekte fayda var; sanatçının çizgileri her zaman bir çizgiden daha fazlası olmuştur ve önemli işlevler yüklenmişlerdir. Fakat burada çizgi ile konturun ayrımını yapmak gerekir. Deleuze bu konuda şunları açıklar:

“Kontura gelince, çizgi hiç bir konturu sınırlandırmaz, çizgi asla herhangi bir şeyin konturu değildir; kah çizginin sonsuz bir hareketle yürümesinden, kah yalnızca çizginin bir kontur olmasından dolayı, tıpkı iç kütlelerin hareketinin sınırı şeklindeki bir şerit gibi. Ve bu Gotik çizginin de hayvana ilişkin, hatta antramorfik olması, bu biçimlere yeniden kavuştuğundan değil, ona yoğun bir gerçeklik veren çizgiler, beden ya da baş çizgileri, hayvanlık ya da insanlık çizgileri taşımasından dolayıdır. Bu, bir dönüşüm idealizmine karşı, bir biçimsizleştirme gerçekçiliğidir; ve çizgiler, açık-koyu dağılımında olduğu gibi, biçimin seçilemezlik bölgelerini değil, farklı hayvanlarda, insanda ve hayvanda ve saf soyutlamada (yılan, sakal, şerit) ortak olmasıyla çizginin ayırd edilemezlik bölgelerini oluşturmaktadır. Burada bir geometri varsa da bu Mısır’ın veya Yunan’inkinden çok farklı bir geometridir, bu, çizgiyle ilineğin işleyiş halindeki geometrisidir.”⁴²⁴

Deleuze burada açıkça belirtmese de Bacon’ın resminin izinden ayrılmamaktadır ve konuyu Michealangelo’ya dayandıracağı değerlendirmelerde bulunmaktadır. Çizginin bu derece ele aldığı nesne ile karakterize oluşu – ki bunu beden, baş, hayvanlık, insanlık çizgileri gibi tanımlardan anlıyoruz-, Bacon’da dikkatle yerini almıştır. Fakat bu biçimsizleştirmenin nedenleri ayırt edilemezlik bölgelerinde mi ele almalıyız acaba? Görünürde sanatçı hakkında şimdiye kadar elde ettiğimiz verilere dayandığımızda, ressamın insan ve hayvan özdeşleştirmelerinden veya ikisini birbirinin içinde arayışlarından bu bu biçimsizleştirme ve ayırd edilememe durumlarının türediğini görmekteyiz. Bu noktada Bacon dönüşüm gibi bir idealin değil, biçimsizleştirme gerçekçiliğinin yanında yer alır. Çünkü idealize olan ne varsa toprağa karışıp, bitkiye, hayvana ve havaya dönüşecektir.

Tekrardan Deleuze’ye döndüğümüzde kendisi Gotik sanat üzerinden devam ettiği metninde ilinekselliğin Gotiğe özgü bir geometriyle devam ettiğini belirtir. Ve

⁴²⁴ Gillies Deleuze, a. g. e., s, 120.

ilineksellik heryerdedir. Çizgi ise onu yön değiştirmeye zorlayan engellerle karşılaşmayı ve bu değişimlerle güçlenmeyi sürdüren bir yapıdadır. Bu manüel yani işlevsel çizgiler yine manüel toplamlarla yani her biri belli bir tasviri içererek ,kendileriyle, istisnasız bir şekilde işlev görerek gerçekleşmektedirler. İşte manuel uzamda oluşturan yapı budur. Deleuze bu noktada konuyu Michelangelo'ya bağlayarak devam eder:

“ Michelangelo'da da, doğrudan bu manuel uzamdan türeyen güç bulunur: Tam olarak bedenin taşıdığı ya da organizmayı çatlattığı türde bir güç. Sanki tüm organizmalar, onlara bir tek ve aynı “beden”i veren, ya da onları figüratif veya naratif tüm ilişkilerden bağımsız olarak bir tek ve aynı “olgu” da birleştiren girdapsı, yılsız bir harekete kapılmıştır.”⁴²⁵

Bu Deleuze'un Bacon için iç kuvvetler dediği durumu yansıtan bir niteliktir. Bacon'da da iç devinimlerin ve bu devinimleri sağlayan kuvvetlerin varlığı figürü çatlatırcasına, kendisine rağmen biçimsizleştirilmekte hatta savurup çatlattığı ve dışarı çıktığı bir durum da meydana gelmektedir. Demekki Deleuze'un manuel uzamdan türeyen güç olarak kastettiği durum, mekanın figüre etki eden, onun varoluşunu yönlendiren zorlayıcı gücüdür.Yani figür ve ister plastik yapı olarak, isterse psikolojik olarak her ne nedenle olsun mekanın etkisine göre kendini tanımlar. Yani mekanın niteliği figürü belirler. Deleuze şöyle devam eder:

“Bununla birlikte, sanki bunlar birbirleriyle hiç uyumuyormuş gibi, saf optik bir uzam eğilimiyle, saf manüel bir uzam eğilimini karşı karşıya getirmek yanlış olacaktır. En azından, ikisinin de klasik denilen temsilin dokunsak- optik uzamını bozması ortak bir nokta oluşturur; bu özellikleri sayesinde yeni ve karmaşık eşleşmelere bağlılıkla girebilirler. Örneğin, ışık serbest kalıp biçimlerden bağımsız hale geldiğinde, eğri biçim, yön değiştiren düz çizgiler halinde ayrışmaya meyillidir.

O kadar ki, artık, ilineklerini belirleyen optik ışık olup olmadığını, ya da, ışığın ilineklerini belirleyen manüel çizgi olup olmadığını bilemez hale geliriz: Optik ışığın tersi olan manüel çizgiyi bulabilmek için bir Rembrandt tablosuna tersten ve

⁴²⁵ Gillies Deleuze, a. g. e., s, 120.

*yakından bakmak yeterlidir. Optik uzamın kendisinin yeni dokunsal değerleri serbest bıraktığı (ve bunun tersi de) söylenebilir. Renk problemini de hesaba kattığımızdaysa iş daha da karmaşıklaşır.*⁴²⁶

Deleuze rengin öncelikle ışıkla eşit oranda saf optik dünyaya ait olduğunu fakat biçime oranla daha bağımsız bir nitelik taşıdığını belirtir ve ışık kadar renginde biçime ayak uydurmak yerine ona hükmettiğini belirler. Burada Wölfflin'in de konu ile ilgili konturların çeşitli oranlarda kayıtsızlaştıkları optik bir uzamda, bize seslenenin renkmi yoksa yalnızca açık koyu uzamlar mı olduğunun pekde önemli olmadığını belirtir. Fakat Deleuze'a göre bu konbu o kadarda basit değildir. Çünkü rengin kendisinde birbirinden çok farklı ilişki tipleri içinde yer almaktadır. Fakat ana yapıda karşıt renklerin ve ara değerlerin tonalite ilişkileri ve biraradalıklarının resmin kuvvetli edimlerini oluşturması ile kendini belli eder. Deleuze burada örnekler üzerinden daha açıklayıcı bir şekilde devam eder.

“Örneğin Bizans mozaiği bir ışık modülasyonu içinde, siyah boşlukları beyaz yüzeylerde, kobalt mavisinin doymuş tonunu, aynı tonun bir mermerdeki şeffaflığında rezoransa sokmakla yetinmez. Ayrıca dört saf tonunu, altın sarısı, kırmızı, mavi ve yeşili bir renk modilasyonuna sokar. Işıkcılıkla birlikte renkçiliği de icat eder. 17.yüzyıl resmi elle tutulur biçime kıyasla hem ışığın özgürleşmesini hem de rengin kurtuluşunu amaçlar. Cezanne'da çoğunlukla iki sistemi bir arada tutar; bunlardan biri lokal ton, gölge ve ışık yoluyla, açık-koyu dağılımı kullanılarak modle etmeyle kurulur, öteki ise tonların tayf düzeninde sıralanışı, kendi kendine yetme eğilimindeki rengin saf modilasyonu ile kurulur. Ancak iki tür ilişki birbirine karıştığında dahi, göze hitap ederek, bundan böyle bir tek ve eşsiz bir optik uzam oluşturdukları sonucuna böyle varılamaz. Eğer değer ilişkilerinin, açık-koyu dağılımıyla modle etmenin veya ışık modülasyonunun uzaktan görüşün saf optik bir işlevini gerektirdikleri doğruysa, buna karşılık, renk modülasyonu da, yalnızca haptik bir işlevi yeniden yaratır. Bu ,düz biçimli yüzey üzerinde, kademeli halde dizili saf tonların bitişikliğinin, yakın görüşün doruk noktası etrafında bir işleyiş ve ilerleyiş ve gerilemiş oluşturduğu bir işlevdir. Demek ki bu, rengin ışığın içinde elde edilmesi veya ışığa renk içinde erişilmesiyle hiç de aynı biçimde olmaz. (“ressam renkleri sıcak ve soğuk tonların karşıtlığıyla ayarlayarak, kendilerinde

⁴²⁶ Gillies Deleuze, a. g. e., s, 121.

*mutlak ışık niteliği olmasa da, ışığı ve gölgeyi temsil etmeyi başarmalarını sağlar...)*⁴²⁷

Bizans'tan 17.yüzyılda olan kırılma, resimde ışığın keşfi ile dramtizasyonun ve tiyatrallığın artması fakat aynı zamanda gerçeklik duygusunun öne çıkmasıyla, deleuze'nin dediği gibi ışığın ve rengin özgürleşmesinide beraberinde getirir.

Fakat Bacon'da bu konuları sık sık çok saf boyutta görürüz ve ikisinin ortasını bulmakta zorlanıriz. Şöyle ki bazı resimlerde Mısır, Yunan, ve prensipleri söz konusuyken bazı resimlerde diğere etkenlerin izleri çok silik ama eser alabildiğine Baroktur.

4.3.1 Francis Bacon'ın Eserleriyle Mekân Anlayışı

Francis Bacon'ın "Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş" isimli çalışması ispanyol ressam Diego Velazquez'in 1650 yılında yaptığı Papa X. İnnocent portresinin fotoğrafik bir ropröduksiyonuna dayanılarak yapılmıştır. Sanatçının saplantılı bir şekilde defalarca işlediği bu konu Bacon'dan önce Remrandt ve Soutine'nin de ilgisini çekmişti.

Bacon'ın gövdeye özellikle kesilmiş etlere olan ilgisi bilinmektedir. Sanatçı bunu röportajlarında da dile getirmiştir. Mezbahalarda çok sık dolaşan sanatçı kesilmiş hayvan gövdeleriyle de resimler çektirir. Hatta kasapta bulunan asılı etlerin yerinde neden kendisinin olmadığı gibi düşünceler kafasını çok meşgul eder. Ressam içinde bulunduğumuz çağın tehditkar olgularını bu şekilde sezer.

⁴²⁷ Gillies Deleuze, a. g. e., s, 122-123.



Resim 71 John Deakin, Francis Bacon, “Bacon with Meat”, Vogue, 1962, <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/john-deakin-bacon-with-meat-1960.jpg>, (10.04.2012).

Bacon et temasını daha önceden Rembrandt ve Soutine'nin çalışmalarıyla içselleştirir. Hatta birkaç temayı aynı resimde harmanlayarak bir sonuca ulaşır. Bu sonuçlardan biriside konu ettiğimiz “Sığırların Böğürleriyle Çevrilen Baş” resmidir. Hatta Bacon bu resime son bir ekleme ile çokça etkilendiği “Potemkin Zırhlısı” filminin gözünden vurularak gözlükleri parçalanan ünlü Dadı'sını da kullanarak sınırlarını zorlar.

“Tıpkı Soutine gibi Bacon'da hayatı boyunca kesimhanelere ve ete ilgi duyduğunu kabul ediyordu; “çengeldeki hayvanı iç güdysel olarak, çarmıhtaki İsa'yla ilintilendiriyor, bunu ise inançsız biri olarak sonraları insanlık dışı bir vahşet sayıyordu.” Velazquez'in portresini her ne kadar aslında özellikle papanın biyografisi olmasada – “ilham” ı ne olursa olsun, Bacon'ın yorumu iktidarı temsil

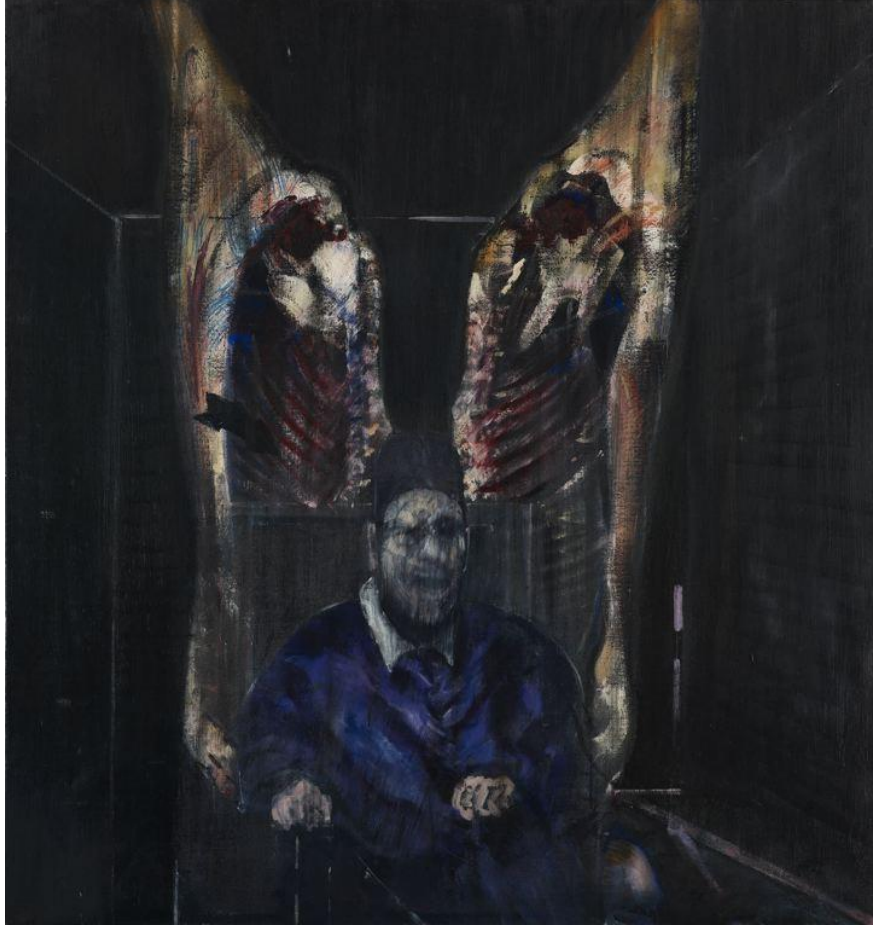
ediyor; “papa” nında yüzünde özellikle de gözlerinde ve (Velazquez’de ki) sıkıca kapatılmış çenede dramatik biçimde görünüyor..İktidarı teslim ediyor etmesine ama Bacon aynı zamanda güçsüzlüğün portresi yapıyor, hatta neredeyse felçli gibi oturan beden ise güçsüzlüğü kazıyor gözlere. Bacon kaynağını yeniden işliyor Velazquez’in hem.becerikli bir kilise lideri, hemde erken modern dönemin usta politikacılarından olan birisini resmettiği portresi Bacon’ın tuvalinde kan akıtmayı kafasına koymuş- ruh hastası, uğursuz, erişilmez ve kudurmuş- bir canavarın resmine dönüşüyor.’⁴²⁸

Bu kudurmuş canavarlık bir yerde Bacon’ın duyarlılıklarına ve tranvalarınada ışık tutar. İkinci Dünya Savaşı’nın toplumda yarattığı tedirginlik, ressamın çocukluğunda gittiği ve asılmış sığır etlerini gördüğü kasap dükkanlarından, İrlanda’da geçen sorunlu çocukluk dönemi, erken yaşta terk ettiği evi ve Berlin’de yaşadığı yoğun duygusal serbestlik ile Paris’te ki sanatsal özgürlük sonunda baskıcı ve iktidar çağrışımlı yaşam unsurlarına karşı yaratıcı bir bilincin oluşabildiğini keşfetmesi bu tarz çalışmalarını destekleyen ana unsurlardır diye değerlendirilebilir. Ayrıca bu Papa serileri Bacon’ın kariyerinde başlangıcı olarak değerlendirilebilir. Sanatçı bu resimlere kırklı yılların sonunda ve ellilerin başında başlamıştır. Halk tarafından bu yapıtlarla tanınıp, görsel gücü yüksek resimler üretmesi bu dönemlere rastlar. Hatta sanatçının bu serileri bıraktıktan sonra bir boşluk ve bocalama dönemi yaşadığı bilinir. Şu an Roma’da ki Doria Place ‘da (Altın Saray) bulunan Papa X. Innocentuis portresinin kendini beğenmiş tehditkar prensi, Bacon’ın güçlü yaratıcılığıyla baskın bütün özelliklerinin yıkıma uğradığı bir zavallıya dönüşmüştür.

Sanatçı Velazquez’in eserinin bu yorumunda karanlıklar içinde belli belirsiz bir figürün varlığıyla alışlagelmiş bir yöntemin tam tersini ortaya koyarak acı çeken kişilere teselli veren dini unsurların kendisini bir acıya dönüştürmüştür. Ateist olan sanatçı etkileyici bir görsellik sunmuştur. Ressam röportajlarında insanoğlunu “doğası henüz gelişmemiş hayvan” olarak nitelemektedir. Yapıtlarında yer alan figürleri kasapta çengellere asılmış etlerle ilişkilendirmektedir. Bu empati ressamda çok baskındır. Yaşamın insan tarafından

⁴²⁸ Richard Lepperd, a. g. e. , s, 130.

algılanışı ve insanın zayıflığı, acısı sanatçının genel olarak yapıtlarında baskın ve merkezi olduğu gibi burada da bu sefer iktidarın acizliği olarak karşımızdadır.



Resim 72 Francis Bacon, Sığırların Böğürlerine Çevrelenen Baş, 1954, Tuval üzerine yağlıboya, 129,9 x 121,9 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, A.B.D, http://obviousmag.org/archives/2008/06/os_papas.html, (12.04.2012).

sona ermiş bir zavallıdır. Dehşet, acı ve kabullenememezlik içinde çılgınlık atmaktadır Bacon'ın bu resminde mekan anlayışı simetrik bir şeffaf kafes ile sağlanıyor. Papa'nın et ve kan dolu iktidarı, tıpkı insanlığın bir diğer suçluları nazi subayları gibi cam bir kafes içine alınmıştır. Resimde iki mekan tasarımı göze çarpar. Birincisi görüntüdeki bütün unsurların bulunduğu ana mekan. İkincisi ise biraz önce değindiğimiz papanın şeffaf kafesi. Papa buraya hem Bacon, hem de bütün insanlık tarafından tıkmıştır. İktidarı. Sık sık psişik bir iç kafes olarak yorumlanan camekan kutuvari bir çerçevede hapsedici düzeni temsil etmektedir. Richard Leppert şunları söylemektedir: *“Modernliğin görsel tarihindeki bir çok yiyecek temsilinde olduğu gibi bu imgede yemeye ve dolayısıyla da hayata dair*

değil, her şey üzerindeki ve özelliklede iktidarın belirleyici gücü olan öldürmeye – ve benliğin yıkımına dairdir”⁴²⁹

Sanatçının resminde zaman tümüyle donmuştur. Bununla beraber tıpkı Munch’un “Çılgık Atan Adam”ın da olduğu gibi ses şeffaf kafese çarparak dalgalanmış etkisini vermektedir. Papanın arkasında sanki çarmıha gerilmiş gibi sergilenen sığır böğürleri simetrik olarak ayrılmıştır. Eşini bulamamış, kendini tamamlayamamış insanlığı simgelercesine, hristiyanlığın temel prensipleri olan çarmıhı, İsa’nın etini ve kanını anımsatırlar.

“Sığırın Böğürleriyle Çevrelenen Baş, resminin tam merkezinde Velazquez’den esinlenilmiş X. Papa İnnocentus çaresiz bir şekilde, Potemkin Zırhlısı filmindeki hemşirenin çılgılığıyla oturmaktadır. Uzamsal ve geometrik mantığı çok kullanan Bacon, dikkat çekmek istediği figüre her zaman olduğu gibi resmin tam ortasına yerleştirir. Ortadaki figürün her iki tarafı simetrik olarak sığır butlarıyla sarılmıştır. Sığır butları, ortadaki figüre sağlı sollu birer Yunan sütunu gibi arasına almıştır.

Fonda ölüm odalarını çağrıştıran soğuk renkler hakimdir. Açık renk dikey fırça vuruşları yüzü belirsizleştirmiş, böylece ortadaki figürü hem dış dünyadan yalıtmış hemde onu bütün çaresizliğiyle yalnız bırakmıştır. Bu resim, Bacon’ın kişisel bunalımlarının olduğu kadar, içinden çıkılması güç durumlarıyla bir çaresizlik ve gerilim anındaki günümüz insanının acılarında birer yansımasıdır.”⁴³⁰

Papa karanlığın içinde yalnızdır ve yukarıda söylendiği gibi çılgınlıkları duvarlardan atanın kendisine yankılandığı bir soğuk ortam içindedir. Potemkin Zırhlısı’nın gözüne kurşun isabet eden dadısı bu sefer Papanın kendisi olmaktadır. Bu yüzden Papanın yüzündeki siyah- beyaz sinematografik yorum bu okuma biçimini oldukça güçlendirmiştir. Metin Asiltürk’ün “Francis Bacon’ın Resminde Fotoğrafik Öğeler” isimli tez çalışmasında, Bacon’ın bir başka Papa resmi versiyonu için olsada söyledikleri bu eser içinde oldukça örtüşür niteliktedir. Asiltürk şunları söyler:

⁴²⁹ Richard Leppert, a. g. e. , s, 133.

⁴³⁰ Metin Asiltürk, a. g. t. s, 45.

“Bacon, “Papa X. Innocent’in Portresi” adlı çalışması ile gözlüğünün içinde yakın menzil atışı ile isabet almış hemşirenin korkudan donakaldığı anı birleştirmek doğrultusunda ilerlemiştir. Sanatçının resmini oluştururken siyah-beyaz bir fotoğraftan yararlandığının bilinmesi bu resim hakkında önemli bir nottur. Bacon’ın Papa’nın cübbesini geleneksel şarap kırmızısından farklı olarak koyu eflatunlara boyaması, Velazquez’in kullandığı renkler konusunda herhangi bir fikre sahip olmadığı olasılığının güçlenmesine yol açmaktadır.

Bir çok çalışmasında olduğu gibi Papa çalışmasında da figürü saydam bir prizma içerisine yerleştirmiş, belkide hapsetmiş olması ilginçtir. Tıpkı mahkemelerde azılı, çok tehlikeli zanlıların cam fanus içerisinde yargılanmalarını anımsatan yapılarıdır bunlar. Bir tür kafes gibi. Bu kafesin içinde, neresi olduğu anlaşılamayan uzaysı bir mekanda, bir kaos ortamında, acı içinde belkide vicdan azabıyla bağırarak bir Papa göze çarpar. Figürün yüzündede aynı belirsizlik ve acı içindeki çaresizlikle karşılaşırız. Bu belirsizliğe ulaşabilmek için sanatçı yine fotoğrafın olanaklarından faydalanmıştır. Devrim halindeki baş çalışmasındaki formların saydam gölgelerini ve belirsizliğini düşük enstantene ile kaydedilmiş fotoğraflara borçludur.⁴³¹



Resim 73 Sergei Eisenstein, Potemkin Zirhlısı, (Bronyenosyets Potyomkin), 1925, Sovyetler Birliği.

⁴³¹ Metin Asiltürk, a. g. t. , s, 48-49.

Resimde çok ince hesaplanmış bir optik kurgununda olduğu gözden kaçmamaktadır. Edward Munch ‘un “Çılgılık Atan Adam” tablosunda ana figürle eşit zemin düzlemindeymişiz gibi bir etki vardır. Yani daha öncede değindiğimiz gibi çılgılığı atan adamla beraber aynı köprü üzerinde ve yanından geçip gitme özgürlüğüne sahibizdir. Hatta geçip gidecek gibiyizdirde. Bu resimde ise geçip gitme şöyle dursun sanki mahkeme salonunda müdahil ya da juride gibi hissederiz kendimizi. Bacon resmin mekan düzeneğine çok zekice bizide dahil etmiştir. Bu etkiyi kullanılan açık kompozisyonun kadrajın dışında da aynı şekilde devam ediyormuş hissini uyandırması ile sağlamıştır.

X. Innocentius çaresizce kaybettiği iktidarı ve kendine mal olan kanlı değerleriyle bizi görmeden onu seyredemememiz imkanı verilmiş olarak bağırılmaktadır. Bacon’ın bunu özellikle yaptığı açıktır. Çünkü figürün bakışlarının bir hedefi olsaydı, bir kişiyle ya da olayla ilgili bir durum söz konusu olabilirdi ve bu bir başka yoruma yol açabilirdi. Oysa sanatçı bunu böyle yapmayarak X. Innocentius’un sadece durumunu bize göstermek istemiştir. Bu aynı zamanda da izleyiciyle paylaşılan bir özgürlük ve özgünlük telkininide getirir. Çünkü Bacon’ın Papasının sol yanından geçip gitmememiz, değerlerine ve durumuna da sırt çevirmemiz içten bile değildir, tehlike geçmiştir.

Francis Bacon’ın mekan anlayışı içinde inceleyeceğimiz ikinci eseri 1953 yapımı tuval üzerine yağlı boya olan “İki figür” isimli resmidir. Öncelikli olarak resimde mekan etkisinden çok sanatçının eserlerine çokça konu olan Edward Muybridge’nin, güreşen iki adamı fotoğrafladığı bir resimden alıntı yapılmış olması dikkat çekicidir. Bacon burada çok ustaca uyguladığı fotoğrafik etki verme ve benzetme konusundaki yeteneğini sergilemektedir. Ressamın ünlü fotoğrafçının resmini açıkça ve özellikle kullandığı ortadadır. Bacon daha önceleri de Muybridge’den alıntı yaptığı gibi sonrada yapacaktır.

Bu resim, yaşanan gerilimin iki boyutlu bir yüzeye aktarıldığı, soyutla figüratif arasındaki çok ince dengede belirtilmektedir. Muybridge’nin fotoğraflarından yola çıkan fakat bunu tümüyle çarpıtarak, ortaya orjinal resimde olmayan bir şiddet çıkaran Bacon bu şiddeti soğuk renklerle desteklemiştir. Çok soğuk, yalın ve

dehşetli iç mekanlarda gerçekleşen sahnelerden birisi olan bu resim yukarıdan aşağıya doğru olan içiçe geçmiş fırça darbeleriyle gerilimi arttırır. Ressam yıkımı ve çirkinliği çok ötelere götürerek figürlerini pörsüyen, kauçuk, toplar dış plazmalara dönüştürmüştür. Bu şekilsiz şey, bazen bir odada benzeriyle karşılaşınca; bir gudubetler güreşine tanık oluruz.

“Üstteki figürün abartılı derecede geniş hacimli sırtı, yukarıdaki kol kaslarının kütle görünümü, sanatçının gövdenin oluşturulması sürecinde çoğu zaman takındığı biçimsel uygulama tavrından ileri gelmektedir. Yine üstteki figürün ağır bir taş kaldırıyormuşçasına kıvrılmış yay özelliğindeki bacak ve sırt kaslarının gerginliği göze çarpar. Erkek figürlerin boyun, omuz pozisyonu ve dış kalça çizgisinin belirginliği O'nun resimlerinde tekrarladığı önemli bir elemandır.”⁴³²



Resim 74 Eadweard Muybridge's, Güreşen Adamlar (Wrestling Mens), Francis Bacon'ın atölyesinde bulunmuş resmin alt yarısı. 1887, Orjinali Fledelfia, New York'ta çekilmiş ve yayınlanmış ve 1955'te kitaba basılmıştır. İrlanda,Dublin City Gallery The Hugh Lane'dedir. http://www.metmuseum.org/exhibitions/francis_bacon/view_1.asp?item=19&view=el, (12.04.2012).

⁴³² Metin Asiltürk, a. g. t. , s, 46.

Bu çalışmada esinlenen fotoğrafta iki figürün bir araya gelerek bir güreş hareketi uygulamaları ve bunun sonucunda birinin üstünlük sağlayarak diğerinin üzerinde kalmasıyla resim sonlanır. Kare kare her hareketin gösterildiği resim hayli erotik ve homoseksüel unsurlar taşıyan niteliktedir. Ayrıca Bacon bu fotoğrafik ya da sinematografik etkilerle, olanların gerçek olmayan bir seyir olduğunu belirtmek ister gibidir. Her şey akıp giden bir film karesinin aniden belirişi ya da birazdan geçeceği gibidir. Figürlerde ki hayvani yön öne çıkmakta ve rekabetin acımasız doğası ile güçlü olanın kazandığı bir dünyanın varlığı anımsanmaktadır. Buna rağmen bütün yaşananların verdiği haz figürlerin yüzünden okunmaktadır. Böylece görüntü çelişkileride beraberinde getirmektedir. Dikkat çekici bir başka önemli unsur ise görüntünün sanki izleyici karşısında aniden belirmiş eski bir film karesi gibi olan etkisidir. Burada Bacon'ın izleyicinin imgelemi ve sinir sisteminde rahatsız edici olmak istediği açıktır.



Resim 75 Francis Bacon, İki Figür (Two Figures), 1953, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 152,5x116,5 cm Özel Koleksiyon, The Bridgemen Sanat Kütüphanesi, A.B.D. , New York, http://www.artquotes.net/masters/bacon/paint_2figures.htm, (12.04.2012).

Resimde üstteki figürün yüzünün belirginliği ve haz dolu tebessümünün yanında altta kalan figürün güldüğümü, çürüdüğümü belli olmayan yüzü hayli düşündürücüdür.

Her şey sanki varlıkla yokluk arasında belirivermiş ya da kaybolacak gibidir. Bu kesinlik resime sadece siyah- beyaz ve son derece de “basitçe” olma imkanını

vermektedir. Altta kalan ezilmekte ya da çürümektedir ve bu koşullarda durum sadece ve basitçe böyledir.

“Bacon öykülemenin tuzağına düşmemek için, genelde iki figürden uzak durmasına karşın sevişme edimi daima ilgisini çekmiştir. Ancak, etin aşağılandığı hayvani biri ilişki etkinliğidir, bu, iki gövdenin birlikteliği acı çekmektir. Gerçi kişisel deneyimleri nedeniyle böyle bir konuyu işlemek düşüncesi sürekli Bacon’ın gündemindedir, ama o hep yaşantı içeriğini aşan daha somut bir uyarıcının ardındadır. Muybridge’nin güreşen gençleri usulcacık minderden yatağa geçmişlerdir. “Sık sık tanıdığım insanların vücudunu düşünürüm. Beni özellikle etkilemiş olan bedenlerin konturlarını anımsarım; ama bunlar çoğu kez Muybridge’nin bedenlerine eklenir.” Erotizm, İki Figür’de vahşete bırakmıştır yerini; alttaki adamın açık ağzı, orgazm çılgılığında çok cinselliğin bu caniyane tarafına işaret etmektedir.”⁴³³

Tablonun merkezinde sanki figürlerin mahremiyetini korumak istercesine belli belirsiz bir perde vardır. Bu perde zemine doğru, zeminle uyumlu, yatay ve aşağı bir hareket yaptığı için akla Bacon’ın pistleri gelmektedir. Pistin kendisi gözükmez ama perde hareketlerinin biçimi olabileceğini vurgular. Yani yine bütün herşeyin bir sahnede olurcasına gerçekleşme ihtimali söz konusudur. Bacon sanki yaşadıklarına inanmakta, alışmakta zorlanıyor gibidir ya da bütün bunların hepsinin geçeceği inancını umutla koruduğunun gösteriyordur.

Resimde dikkat çekici önemli bir detayda Bacon’ın eserlerinde çokça gördüğümüz şeffaf kafesin iki figürde dikkatle sınırlayıp ayırdığıdır. Sanatçıda çokça alışkın olduğumuz bu yaklaşım bu resimde biraz ilginçtir çünkü kafes figürlerin mahremiyetini korumak adına sadece onları sınırlamıştır. Ayrıca bir ilginç detayda figürleri kapatan şeffaf perdenin de onların akışkanlığını desteklemesi ve buna uygun akmasıdır. Kısacası resimde herşey bir gerçekdışılığı içermektedir. Ama bir o kadarda gerçektir. Bunları bir anlamda sinemayla, ressamı etkileyen çeşitli imgesel karelerle ve kişisel yaşantılarla yoğrulmuş psişik anımsamalar olarakta yorumlayabiliriz.

⁴³³ Metin Asiltürk, a. g. t. , s, 46.

Resmin mekansal yapısı Bacon'da alışagelindiğinin çok dışında değildir ama bu sefer mekan daha Barok bir mekandır. Etrafın, arkaların ve köşelerin bütün gizemi tabloya hakimdir. Eserde Bacon'ın bir çok resminde olduğu gibi bir sıkışma da söz konusudur. Sıkışan yataktır. Yatak rahatlık ve dinlenmedir fakat resimde sıkışıktır. O zaman bu figürlerin bu eylemi iki arada bir derede veya bir çeşit yine sıkışmışlık durumunda gerçekleşmektedir. Yani her ne şekilde olursa olsun bir tehdit durumu söz konusudur. Bacon bu yüzden her iki figürde korumaya almıştır, tecrit etmiştir. Fakat tehlike ya da rahatsız edici unsurlar çok yakındadır. Hatta Bacon birçok resminde kullandığı gibi kafesin yönünü izleyicinin geçiş yönünü yönlendirircesine bir açıyla yapar. Bu, tablonun önünde de durmayı zor kılar. Yani sanatçı izleyiciye, bir süre sonra bir anlık duruşun ardından yol verir gibidir. Burada düşündüğümüz zaman optik açıdan da son derece zekice bir bakış söz konusudur, Bacon siyah-beyaz sinematografik etkiyle izleyicinin en net şekilde imgeleminde kalabilecek renkçiliği ve plastik etkiyi resmetmiştir. Tablonun önünden geçerken akılda kalan bu sevişen iki erkek, imgesel hafızaya bir fotoğraf gibi sabitlenmekte ama bir o kadarda geçici olabilmektedir. Bacon'ın burada bir yerde toplumsal homofobiyede gönderme yapma olasılığı yüksektir.

Tekrardan resmin mekansal yapısına döndüğümüzde- ki bu yapı eserin bütün unsurlarıyla kadar organik ki ister istermez konu ana niyetinden çıkabilmekte- resimde yine mekan içinde bir başka mekanında olduğu çok açıktır. Yukarıda da değindiğimiz gibi bu diğer mekan Bacon'ın kafesidir. Fakat sanatçı hep iddasını taşıdığı üzere bununla da yetinmemiş ve izleyiciler olarak bizimde bulunduğumuz uzamda görüntüyü gerçek kılabilme denemesine girişmiştir. Bunu hem zeminin perde dökümleriyle belirtilme biçimini bizim bastığımız zeminin bir devamı şeklinde yapmış, hem perdenin kendi varlığıyla bir başka bakanı muhatap alıp varsayarak becermiş, hem de kafesin yer açısını izleyiciye göre düzenleyerek belli bir hareketi konuya dahil etmiştir. Sanatçının bu konu ile ilgili söyledikleri, yorumları destekler niteliktedir:

“Faaliyetlerini izleyicisinde katıldığı hem yapım hem de yıkım seri süreci olarak gösterilen gerçekleştiriminin faaliyeti olarak analiz ediyorum. Bu, her bir tekrarlayıcı yapının öncekilerden farklı olduğu figürün yapımında bir elementin

diğeriyle ilişkilendirilmesi sürecidir.” Bu nedenle Bacon’ın imgelerinde sunulan gerçekleştirmenin faaliyeti, seri halinde tekrarlayıcı yapım faaliyetinin özünde bulunma sürecidir.

Bacon’ın figürleri herhangi bir şey yapmıyor ya da yapmıyor olarak görünsede hareket ediyor gibi görünmektedir. Bunlar hem gerçekçi olarak temsil edilmiştir; hem de Bacon’ın temsil hareketleri tarafından yok edilmiştir. Figürler, aynı zamanda doğal olmayan dünyevi yerlere yerleştirilmiştir. Bunlar, yansıtma bakımından çerçeveler içinde sınırlı, bağırarak ya da zihni başka yere baktıran olarak sunulmaktadır. Bacon’ın imgelerinin yapısı kafa karıştırıcıyken izleyene onlarla bütünleşmesi için cesaret verir.”⁴³⁴

Sanatçının imgeleri yukarıda da belirtildiği üzere kafa karıştırıcıyken izleyici ile etkili bir ilişki kurduklarında bir gerçektir. Doğal olmayan dünyevi yerlere yerleşerek boşluk içinde bir başka mekandan yansımaktadırlar. Belki de en kafa karıştırıcı unsurlar bu beklenmedik açılımların etkileri olarak değerlendirilebilir. Bacon figürlerinin mekan içindeki faaliyetleriyle ilgili, bunların hem yok oluş hem de ortaya çıkış olduğunu tartıştığını belirtmiştir. Ressam bu konunun şiddetinin, acı dolu bir süreç gibi gerçekleşmesinin seri faaliyetinin imgelerini göstermektedir.

“Figürler acı ifade eder, bu nedenle konuların özüne sahiptir. Ancak izleyici ile bütünleşmeksizin ya da onu ele almaksızın mesafeye baktıklarından dolayı Bacon’ın figürleri izleyicinin sempatisine başvuramaz. Bunun yerine delinmiş perspektif ve belirtisel (göstergesel) işaretler gibi imgelerinin formal nitelikleri izleyen katılımını ele alıp bununla bütünleşir. Bunlar, figürün gerçekleştirilme faaliyetine yönlendirerek izleyiciye nereye ve nasıl bakılacağını söyler. Burada izleyici, figürü gerçekleştirmek için yapısal olarak onlarla ilgili izleyiciyi içine katan gerçekçi sunum veya yok edici işaretler ve lekelerin yanyana gelmesi ile birlikte bulunur. Figürün faaliyetine katılım, bir bölümden diğeriyle ilgili bir yapım sürecidir; ancak her bağlantısal yapım daha önceki yapımları hem değiştirir ya da yok eder, hem de sonraki yapımlara öncülük eder. Bu nedenle, figürün gerçekleşme

⁴³⁴ Ersan Çağatay, *Francis Bacon Resminde İmaj, Görüntü Ve Temsiliyet*, s, 115-116.

faaliyeti izleyicinin katıldığı, seri tekrarlanan, devamlı var olma ve devamlı yok olma sürecidir."⁴³⁵

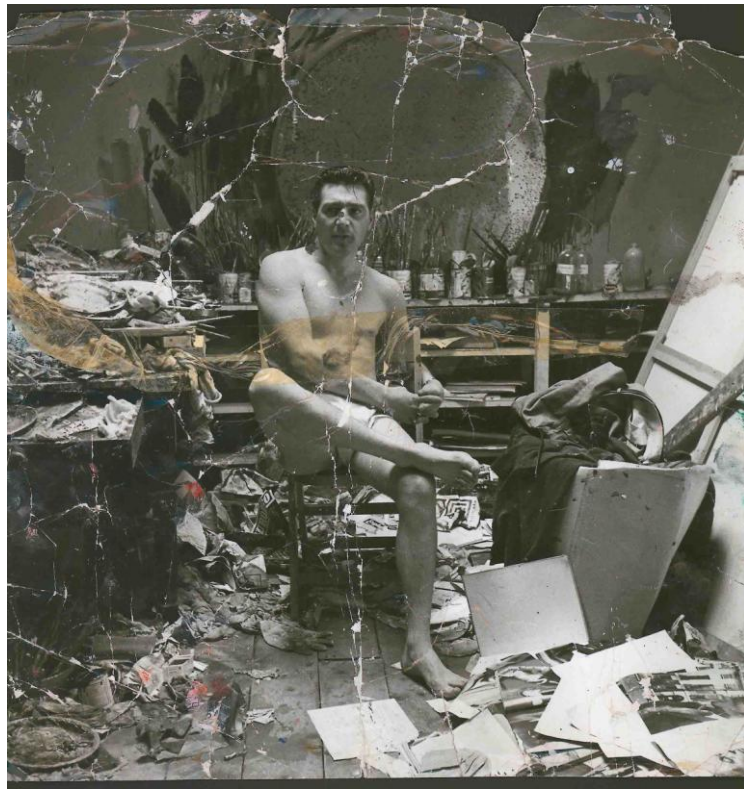
Bacon burada izleyiciyi yine duyumsamanın içine çekmektedir. Bu duyumsama hem etle yani organizmayla hemde ona bağlı olarak yaşananların niteliğiyle ilgili olan bir duyumsayıdır. Bu yüzden eserin baştan sona bütün nitelikleriyle ve en başta ana iletilisiyle beraber bir duyumsamayı ve duyumsatmayı hedeflediği bir gerçektir.

Sanatçının bu resminde kullanılan bir başka önemli veriye boşluğun çarpıcı yoğunluğudur. Büyük bir siyah boşluk ve her an onun üzerinden çekip kaldırılabileceğimiz etkin, merkezi ve beyaz bir leke. Sanatçının burada mekanı ele alış biçimiyle sorduğu sorular hayli düşündürücüdür. Bu büyük boşluğu dolduran nedir? İkili bir aşk ilişkisinin varlığı mıdır tek huzuru sağlayan ve buna rağmen de geçiciliğini koruyan? Peki buna rağmen gerek plastik yapı ile desteklenerek gerekse biçimsel düzeneklerle dile getirilerek oluşturulan bu sıkışık olguların yol açtıkları, en mutlu ve insani anları bile bir değinme olarak mı yaşatmaktadır? Mekanın açık bir kompozisyon etkisiyle ele alınışı, birazdan her şeyin devam edebilme olasılığını taşıdığı gibi o an sadece "yaşananın" varlığını da duyumsatır. Fakat bunun dışında devam eden ya da edecek olanın niteliğine dair bir bilgimiz yoktur. Tedirginliği yaratanda budur. Her an her şey olup, yaşananı bozabilir işte bu yüzden Bacon sürekli tedirgin ve trajiktir hem de gerçek anlamda bir trajedi söz konusudur. İnsan çağdan kaybolmuş, insani temellerini yitirerek bazı mahluklar ve organizmalar olarak yaşamını sürdürüyor gibidir. Bu yüzden sanatçının imgeleminde her şeyin bu kadar inanılması zor oluşunun nedenleri kuşatılmışlığın yarattığı terrörize yaşantılardır.

Francis Bacon'ın mekan anlayışı içinde inceleyeceğimiz üçüncü yapıt "Konuşan George Dyer'in Portresi" isimli eserdir. George Dyer Amerika'lı bir şarkıcı ve Bacon'ın sevgilisidir. 1966 yapımı olan bu eser sanatçının sanatının son derece karakteristik izlerini taşımaktadır.

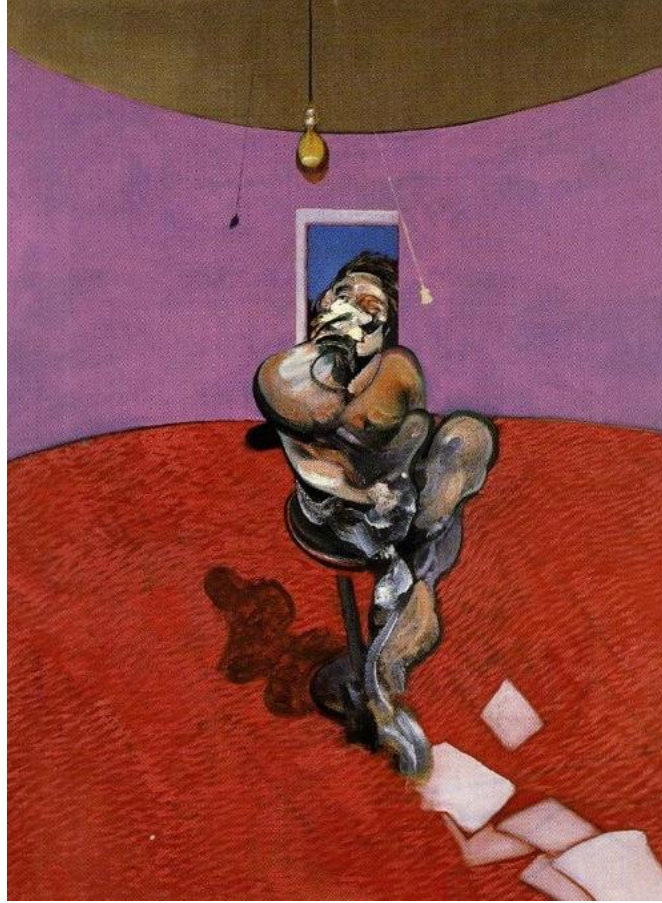
⁴³⁵ Ersan Çağatay, a. g. t. , s, 116-117.

Kırmızı zeminli bir odada çıplak bir adam oturmaktadır. Bu adamın bulunduğu zemin Vincent Van Gogh'un titreşimli (diyagram) resimlerini andırıcasına yoğun bir titreşim taşımaktadır. Bu titreşim ayrıca sanayi dünyasının çağımıza ait en akılda kalıcı metal zemin dokusunuda anımsatmaktadır. Hatta daha dikkatli bakıldığı zaman bu doku tablonun yarısından itibaren bir dalga hareketi yaparak yön değiştirmekte ve zeminde dengeyi ciddi anlamda bozucu bir dalgalanmaya yol açmaktadır. Zemin yine bir pist özelliğini taşımakta ve Bacon'ın figürü tecrit etmesini sağlamakta.



Resim 76 John Deakin, George Dyer'in portresi, 1964, Francis Bacon'ın atölyesinde.
http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/wp-content/uploads/2009/06/32_john-deakin_george-dyer-in-the-receemews-studio_ca1964.jpg&imgrefurl=http://www.askyfilledwithshootingstars.com/?p%3D971&h=2427&w=2280&sz=285&tbnid=TJbTwalPT0F4WM:&tbnh=90&tbnw=85&prev=/search%3Fq%3Dfrancis%2Bbacon%2Bgeorge%2Bdyer%26tbm%3Disch%26tbo%3Du&zoom=1&q=francis+bacon+george+dye&usq=_dP4M8-nmQkjUkYZhHRlcNQm3zAU=&docid=eKS5tdw_lWiJRM&hl=tr&sa=X&ei=lqPFT8m2KpSFhQeyr4SjCQ&ved=0CGIQ9QEwAg&dur=1, (12.04.2012).

Tecrit edilen figürle herhangi bir ilustratif, naratif, ya da figüratif anlatisallık söz konusu olamamakta, figür resimle beraber tamen bir olguya hizmet etmekte. Fakat çok ilginç olarak henüz olgu demişken tekrardan zemine dikkat ettiğimizde zemindeki dalga figürle beraber hareketini başlatmaktadır. Ya figürden sonradır ya da figüre doğrudur. Bu yüzden dalganın hareketiyle figürün hareketliliği etkileşim halindedir. Beden sıkışmış ama aynı zamanda da son derece hareketli, dönüşümlü ve devingen bir durumdadır. Tavan ve zemin arasındaki mesafe son derece dar hatta standart dışı gözükmektedir. Bu durum figürün tavan ve zemin arasında öğütüldüğü ve sıkıştığı anlamını güçlendirmektedir. Yine figürün arkasında mavi bir gökyüzünü ve bulunulan durumdan çıkış ihtimali ya da düşüncesini barındırırçasına bir kapı ya da pencere çıkışı bulunur. Bu elemanın sınırları zemindeki beyaz kağıtlarla uyumlu bir şekilde beyaz renktedir fakat bu beyazlık belli bir renk perspektifini işaret edercesine herhangi bir şekilde kırılmamıştır. Saf ve normal bir ışığa sahiptir. Kısacası resmin ön ve arka işilkisi herhangi bir uzak – yakın illüzyonunu taşımaz bu da Bacon’ın Mısır sanatından olan etkilenimlerini akla getirir. Dikkat edildiğinde figürün konturunun zeminle ilişkilendiği biçim ve zemin, haptik (dokunmatik) yakın görüşle aynı plandadır. Ön ve arka planı ayıran zayıf derinlik bu resimde de mevcuttur. Böylece Bacon’ın dokunsal- optik düzeneği kurulmuş olur.



Resim 77 Francis Bacon, Konuşan George Dyer'in Portresi, 1966, Tuval Üzerine Yağlıboya, 198x147,5cm, The Bridgeman Sanat Kütüphanesi özel koleksiyonu, A. B. D, <http://jazzmena.wordpress.com/2012/04/25/%E1%83%A4%E1%83%A0%E1%83%94%E1%83%9C%E1%83%AA%E1%83%98%E1%83%A1-%E1%83%91%E1%83%94%E1%83%99%E1%83%9D%E1%83%9C%E1%83%98-francis-bacon/>, (12.04.2012).

Bacon her nasılsa mekanda ciddi bir hareketlilik ve hız yaratmayı başarmaktadır. Her nasılsa dememizin nedeni bunun çoğu zaman ince detaylar ve optik oyunlarla başarılmış olmasıdır. Bu resimde de dikkat edildiği zaman mekan zeminden bir hareketi verirken arkadaki duvarda ters bir hareketi vermektedir. Böylece figürün öğütülme ve bunun getirisi olarak biçimsizleşme hali süregitmektedir. Mekandaki ters hareketler neticesinde ise bu durumun sıkıntı verici gerilimi iyice artmaktadır. Böylece sanatçının figüratif, ilustratif ve naratif tehlikelerden korunması ve duyumsamanın işlerlik kazanması eksiksiz gerçekleşmektedir.

Figürün hemen üzerinde Bacon'ın resimlerinde sıkça görülen ampul ve onu yakan ip ile aparatın hareketli varlığı resmin dinamizmini beslemektedir. Figür büyük bir direnç göstermektedir. Bunu ortamın gerginliği ve vücudun mekana karşı olarak

gösterdiği ters hareketten anlamaktayız. Biraz önce değindiğimiz ve optik olarak figürün başının tepesine denk gelen mavi açılım belkide orada hiç yoktur çünkü figürün başının kenar konturlarıyla dümdüz kesilişi bunu şiddetle düşündürür niteliktedir. Ya da orası gerçekten vardır da figür arkaya ve dışarıya görünmez bir kuvvet tarafından çekiliyor gibidir. Ampulün ışığı yanıktır ama bu ışığın her tarafı bu derece aynı aydınlatışı başka bir ışık kaynağının olabileceğininide ister istemez düşündürmektedir. Bu ışık acaba sadece figürle sınırlı bir çabanın umudu olarak mı sınırlıdır? Yerdeki kağıtların ne anlama gelebileceği hakkında hiç bir değini yoktur çünkü kağıtların üzerinde bir şey yazmadığı gibi onları tanımlayan hiç bir başka göstergede yoktur. Bacon'a uygun biçimde biraz nihile düşünürsek bu da belki bir hiçci tavrın göstergesi olabilir. Bütün çaba, üretim ve iyi niyetin bu döngü ve tradeji içerisinde savruluşunu anlatıyor olabilir. Yapıtın adı "Konuşan George Dyer'in Portresi" olduğuna göre boş kağıtların onun boş konuştuğuna dair bir anlatıyı imlediği çok çok olasıdır. Çünkü bu traji- komik unsurlar Bacon'ın sanatının çok geneline hakimdir. Anlatılan bütün trajik unsurların sade, pop ve gündelik mekan dekorlarında geçmesi herşeye eğlenceli bir hafiflik katmaktadır. Tıpkı yaşadığımız çağda şiddetin, ölümün ve trajedinin kanıksanarak bütün tüketim kültürüyle beraber akıp gidişinin uzak-yakın yankıları gibi.

Francis Bacon'ın bu yapıtında da Deleuze özellikle mekan düzeneği açısından konuyu çok bütün bir şekilde özetler ve aydınlatır. Düşünür şöyle demektedir:

"Kişinin, yani Figürün oturduğu yer çoğu zaman bir yuvarlakla sınırlanmaktadır. Figür oturmuş, uzanmış, kıvrılmış ya da başka şekilde durmaktadır. Bu yuvarlak, veya bu oval bölgenin kapladığı yer az ya da çok olabilir, vs. Çoğu zaman, kişinin üzerinde oturduğu sandalyenin yuvarlağı, uzandığı yatağın ovaliği tarafından tekrarlanır, bazen de bunlar, yuvarlağın yerini alır. Kişinin bedeninin bir parçasını çevreleyen dairemsi şekillerde, ya da bedenleri çevreleyen döngüsel çemberlerde yayılır. Yine de iki köylü dahi, ancak bir saksı ovali içine sıkıca yerleştirilmiş bir toprak parçasına bağlı olarak bir figür oluşturur. Kısacası tablo, yer olarak bir pist, bir tür sirk sahnesi barındırır. Bu, Figürü tecrit etmek için yapılmış basit bir işlemdir. Başka türlü tesrit etme işlemleride vardır: Figürü bir küp içine, daha ziyade cam ya da buzdan bir paralelyüz içine, yerleştirmek: onu bir rayın üzerine, sonsuz bir çemberin manyetik yayı içerisindeymiş gibi gergin bir çubuğun üzerine

koymak; ya da tüm bu yolları, yuvarlağı, kübü ve çubuğu, Bacon'ın o tuhaf, geniş ağızlı, yay biçimli koltuklarında olduğu gibi birarada kullanmak. Bunların hepsi bir yerdir. Sonuçta Bacon, tüm bu işlemlerin, eşleşmelerindeki ustalığa rağmen neredeyse başlangıç olduklarını gizlemez. Önemli olan Figürü hareketsizliğe mahkum etmiyor olmalarıdır; aksine Figürün bulunduğu yer içinde ya da kendi üzerinde bir tür yol alışı, bir şeyler keşfetmesini duyulur kılmakla yükümlüdürler. Bu bir çalışma sahasıdır. Figürle onu tecrit eden yer arasındaki ilişki bir olguyu tanımlar: olan şey şu..., yer alan şey şu... bu şekilde tecrit edilmiş olan Figür bir İmgeye, bir ikona dönüşür.”⁴³⁶

Sanatçı bu resimde başından beri tartışageldiğimiz resimsel problemlerini ortaya koymaktadır. Figürü tek başına ele alarak diğer yardımcı öğelerle birlikte aktarmak istenilen yani duyumsanan olgunun kendini aktarma çabası burada da çok belirgindir. Mekana baktığımızda bütün çıkarımlar bir yana biraz daha analitik ilerlediğimizde bir başka konu kendini bize duyurmaktadır, mekanın dışında ne vardır? Deleuze konuya şu şekilde açıklık getirir:

“Esasında, tablonun geri kalanında sistematik olarak yer alan, canlı renkli, büyük, tek biçimli ve hareketsiz düz alanlardır. İnce ve katı olan bu düz alanların yapı kuran, uzam oluşturan bir işlevi vardır. Fakat bunlar Figürün altında, arkasında ya da ötesinde değildirler. Kesinlikle yanında, daha doğrusu, her yanındadırlar ve Figürün kendisi kadar, yakın, dokunsal ya da “haptik” bir görüşle ve bu görüş içinde kavranırlar. Figürden düz alanlara geçerken, bu aşamada hiçbir derinlik ya da uzaklaşma ilişkisi, hiçbir ışık ve gölge belirsizliği yoktur. Gölge bile, siyah bile karanlık değildir. (“Gölgeleride Figür kadar mevcut kılmayı denedim”). Eğer düz alanlar zemin işlevi görüyorsa, bu onların Figürlerle olan kati bağlantılılığından kaynaklanır, bu, eşit yakınlıktaki aynı plan üzerindeki iki sektörün bağlantılılığıdır. Bu bağlantılık, bu bağıntı zaten, yer tarafından, ikisinin ortak sınırı, konturu olan yuvarlak veya pist tarafından verilmiştir.”⁴³⁷

Bu resimde de figürün gölgesi figür kadar aktif ve devingendir. Bu yüzden karanlık değildir ve nötr bir etki taşımaz. Figür bir armature ile zapt edilmiş ve daha öncede değindiğimiz gibi ikonlaşmıştır. Toparlarsak bu resim figürün düz ve

⁴³⁶ Gillies Deleuze, a. g. e. , s, 13-14.

⁴³⁷ Gillies Deleuze, a. g. e. , s, 16-17.

kısa mesafeli bir alanda Francis Bacon'ın kendine özgü Antik Mısır sanatı ve Antik Yunan sanatı çıkışlı resimsel prensiplerinin güçlü bir örneğidir. Resime çok fazla anlam yüklemek ve anlamlandırmaya gayret etmek ressamın sanatı açısından düşündüğümüzde özellikle çok şey söylenebilecekken aşırı yorumlara kaçma tuzağına düşmek istememizden kaynaklıdır. Çünkü Bacon bir şey anlatmaya çalışmamaktadır. Bu yüzden aslında dilin ötesinde bir tavrı vardır. Sanatçı duyumsatmaya çalışmaktadır. Duyumsatmaya hatta katılmaya (aramıza, bulunduğumuz boyuta resimle sıçramak) çalıştığı için bu yüzden bu yapıttada olduğu gibi haptik işlev ve mekansal hız bütün uç etkisiyle görünüşegelmıştır. Zeminde Van Gogh'a olan güçlü diyagram göndermesi, figürde Yunan sanatından kaynağını bulan ve 17. yüzyıl et resimleriyle de anamlanan güçlü devinimleri barındırmaktadır. Tabloda büyük bir direnç ve yaşam çabası söz konusudur. Bu çaba kesinlikle mekan ile ilgilidir, mekan yüzündendir. Yaşanan amansız karşıtlık ve sıkıntı ile Bacon'ın terörize tavrını bu yapıttada görürüz. Özellikle bir kere daha altını çizecek olursak figürü çevreleyen mekanın pop unsurları yine figürün dışındaki kuşatıcıların kişiyi nasıl umarsızca kendi anaforunda yuttuğunu şiddetle duyumsatmaktadır.

Nitekim bütün bu yaşantılar sanatçının hayatında gerçekten de yaşanmıştır. Bacon'ın bir çok defa portresini yaptığı sevgili George Dyer resimdeki mavi çıkışı bulamamış ve Bacon bir radyo programında konukken intihar etmiştir. Olay Bacon'a programdayken bildirilmiştir.

Francis Bacon'ın seri olarak işlediği konulardan bir tanesinde "Köpek İle Adam" resimleridir. Yine Murybridge'nin fotoğraflarından alıntılanan bu köpekler ressamın sanatsal izleğinde önemli bir yer tutar. Burada konu edeceğimiz çalışma sanatçının 1953 tarihli çalışmasıdır. Bacon'ın alışıldığın dışında olarak iç değil dış mekanı tercih ettiği bu resim yine Murybridge'nin 1887 tarihli bir köpek fotoğrafı çalışmasından türetilmiştir. Fakat ilgi çekici olarak sanatçı aynı resimde birden fazla alıntı yapma tutumunu bu resimde de gösterir. Çünkü ikinci alıntısı ünlü İtalyan Füturist sanatçı Giacoma Balla'nın "Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi" isimli eserinin tasmalı bir zincirle sahibine bağlı köpeğini anımsatır. Bacon'ın

Fütüristlerden ayrı bir figür anlayışına sahip olduğu halde bu resimle beraber onlara birazsa olsa yaklaşıır.



Resim 78 Giacomo Balla, Dinamik Köpek Ve Tasmacı (Dynamism of a Dog on a Lesh) 1912, Albright- Knox art Gallery, Buffalo, A. B. D, http://bittleston.com/artists/giacomo_balla/, (12.04.2012).

Bacon burada Muybridge'nin köpeğine uyması için Balla'nın desenini değiştirir ve sahibinin ayaklarının seri haldeki pozisyonuna karıştırıp tek sekanslı katı bir şekilde karşımıza çıkmasını sağlar. Böylece burada durum Fütürizmdeki kronotograf etkisinden kurtulup Bacon'ın figüratif anlayışına hizmet eder.



Resim 79 Francis Bacon, Adam Ve Köpek (Men With Dog), 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 117x152cm, Albright- Konux Sanat Galerisi, Buffalo, New York, <http://bertc.com/subone/g26/bacon.htm>, (12.04.2012).

“Bacon ileriye doğru hareket eden av köpeği çalışmasının sayısız versiyonları için Muybridge’den hayli açık bir şekilde alıntı yapmıştır. İlerleyen av köpeği resminde kararlı değişimler yapması kaynak fotoğrafla ortaya çıkardığı eserinin birbirinden oldukça farklı olmasını sağlamıştır. Bu O’nun resimsel tavrı ve süreci için oldukça umut vericidir. Bir de tablodaki duygu, köpeğin yorgunluk değil, öfke içinde dilini sarkıtması fotoğraftaki bir durummuş gibi görünür. Sanatççı bir de optik gerginlik ve hareket duygusu yaratmak için köpeğin şeklini bir parça bulanık hale getirmiştir Kompozisyonlarının merkezindeki hayvanın yeri, anlaşılabilir bir dekor

çinde kurgulanmış bu sayede fotoğraftan izlenimleri belirsizleştirerek izleyenin hayal gücünü harekete geçirmiştir.”⁴³⁸

Köpeği sokakta sahibinin yanında görürüz. Sahibi karanlıktır, kendisi ise daha aydınlık. Resimde bir hız söz konusudur. Bu hız bizim oradan geçiyor oluşumuzla ilgilidir. Bacon’ın resimleri anlatsal olmadığı için ilişkilendirme ve çıkarımlarla aşırı yorumlara girilmek istenilmemektir ama dışarının, giden bir arabadan görülüyormuşçasına bir görsel etki ile resmedilmiş olması bir başka bir yoruma da pek olanak vermemektedir. Bu aynı zamanda da bizim bulunduğumuz yeri ve bakış açımızda belirtir. Böylece mekan oluşur. Bacon mekana, yine belli bir işlevsellikle izleyiciyi de katmıştır. Görüntü bir türlü netleşmemektedir fakat görüntüdeki en net öge yine köpektir. Böylece hayvan kadrajda merkezi bir belirginlik oluşturur. Çok ilginç bir detay vardır. Arkaplandaki zeminin kesimi köpeği tutan adamı keserek bir kavis çizmektedir. Bu Bacon’ın çok ustaca ve incelikli olarak koyduğu bir detaydır. Çünkü ilk anda göze çarpmamakla resme ciddi bir hareket getirmektedir. Bu detay figürün varlıkla yokluk arası bir karaltı olmasını ve iktidarı elinde tutanın geçiciliğini düşündürdüğü gibi daha dikkatli bakıldıkça görülmesinin de bu nitelikleri arttırdığı söylenebilir. Böylece eserin anlatı ya da duyumsanma gücünde artar. Ayrıca figürde ilk anda göremeyişimiz, onun dramatik etkisinden güçlendirir. Adam karanlıktan bir karaltı olarak kabus gibi belirir. Üstelik sanki bir pardesü varmışçasına bir hacimde çizildiği içinde, büyük ihtimalle Bacon’ın resmettiği iş adamlarından birisidir.

Bacon’ın sanatında hayvanların gittikçe yeralması sanatçının onlar ve insan arasında kurmuş olduğu bağa işaret etmektedir. Sanatçı hayvanları kendi türümüzün canlı yorumcuları olarak görmenin yanısıra insanıda “doğası gelişmemiş hayvan” olarak değerlendiriyordu. Bir köpeğin bir sefille beraber topalladığını yüzünde de insanlarda görebileceğimiz o keder verici bakışın bulunduğunu söylüyordu. Bacon insan hareketleri ve hayvan hareketleri arasında, kendi hayalinde hep bir bağlantı yaşattığını da eklemektedir.

⁴³⁸ Metin Asiltürk, a. g. t. , s, 37.

Eleştirmen David Sylvester sanatçı canlı öznelere henüz reddetmemişken Bacon'ın karşısına poz vermek için geçtiğinde, uzun uzun bir hayvan resmine bakmasına şaşırmıştır. Ressam Sylvester'a şunları söylemektedir:

“İnsanın temel doğası tamamen umutsuzdur, ve ancak insanın sinir sistemi optimist şeylerle doludur. Bu benim doğumla ölüm arasındaki varlık süremin, kısıtlılığının farkında olmama bir değişiklik getirmiyor. Optimist yanıyla karşılaştırıldığında umutsuzluğun insana daha çok yardımcı olduğundan söz edilebilir. Çünkü bu umutsuzlukla kendinizi imgeyi, daha fazla riskler alarak, daha radikal bir şekilde yapıyor olabilirsiniz”, David Sylvester'in Francis Bacon ile görüşmeleri modern anlamda, kendinden haberdar olmanın klasiklerindedir. Bu görüşmede Bacon resimleri için, “kendim gibi bir ruhla ilgili, kendi psikolojim gibi neşelendirici bir umut içerirler”⁴³⁹

Bu konular sadece Bacon'ın kendinden haberdar olma farkındalıklarını değil aynı zamanda sanatında da neredeyse her konunun hesabını verebilme doluluğunda içerirler. Ressamın burada incelediğimiz bu çalışmada yine önceden beri süregelen sinematografik ve fotoğrafik etkilerini içermektedir. Sanki hızla geçerken ya da bir arabanın içerisinden bu görüntüyü tesbit etmişizcesine olaya şahit olmaktadır. Hatta bu görüntüye bir başka yerde de bakıyor olma olasılığımızda vardır. Yani ressam yine bir şekilde gördüğümüz şeyin gerçek olmayabileceği gibi bir yanılsama payı bırakmaktadır. Ve bunlar Francis Bacon'ın mekan anlatısı ile o kadar bütündür ki hiç bir öğeyi birbiriyle ilişkisiz veya ayrı değerlendiremeyiz.

Adam köpeği tutmaktadır. Tuttuğu zincir belli belirsizdir. Köpek sanki direnç gösterir gibidir ama ne yöne doğru bunu yaptığı belli değildir. Bu arada, adamında yönü tam olarak belli değildir. Duruş itibarıyla aynı yöndedirler ama hareketlerinin eğimi farklı yön olasılıklarını da gündeme getirir. Bu arada köpeğin tasmasının zincirinde çok gergin değil, gevşek buluruz. Burada adamın kendinde köpeğide bir yöne doğru götürüp götürmeme konusundaki kararsızlığının yanında köpeğinde adamı bir yere götürebileceği fikri doğabilir. Hatta biraz daha

⁴³⁹ Ersan Çağatay, Francis Bacon Resminde İmaj, Görüntü Ve Temsiliyet, s. 70.

incelediğimizde, köpeğe yoğunlaştıkça adamın durması, adama yoğunlaştıkça da köpeğin durması çok ilginç bir optik başarı olmasının yanında, Bacon'ın virtüezitesinde işaret eder. Aynı zamanda da az önce sözü geçen, sanatçının insan ve hayvan davranışlarının benzerliği konusundaki düşüncelerini de hatırlatır..

Bacon bu resminde yine tam bakış açımıza uygun bir kadraj seçerek görüntüyü bizimle özdeşleştirmiştir.

Yapıtta mekan anlayışı içerisinde değerlendirebileceğimiz bu durum yine bir karşılıklılığı barındırır. Eserde, bizim bulunduğumuz uzama katılmaktadır ve bizde resmin içinde yer alabilmekteyizdir. Bacon burada diğer bir çok çalışmasında olduğu gibi “karşılaşma anı” etkisini bütün sertliği ve açıklığıyla kullanmıştır. Bize olanı göstermektedir. Görüntü anidendir ve trajiktir. Ressam yine yapıtla beraber izleyicinin mekanına ve sinir sistemine atak yapmaktadır. Burada yapıtında bir işlev yüklenerek kendini yaşatması söz konusudur.

Görüntü bir bütündür. Bacon'ın yaşadığı çağı ne kadar içeren bir sanat geliştirdiğini düşündüğümüzde resmi oluşturan bez üzerindeki organizmanın plastik niteliklerinden görsel verilerine kadar her şeyin buna içkin olduğunu görürüz.

Adam ve köpek sokakta caddenin kenarındadırlar. Bir kanalizasyon ızgarası vardır. Izgara bütün yaşananları sokaktan içine alıp yok etme duygusunu uyandırır. Bunu yaptığında veya buradaki gibi yapma olasılığını taşıdığına da sinir sisteminde ciddi bir duyumsamayı harekete geçirir. Her şey geçip gitmiştir. Havanın yağmurlu olma ihtimali çok yüksektir. Her şey sanki yağmurla beraber kanalizasyona akıp gidecektir. Bacon, bu elemanla kendi umudunda dile getiriyor olabilir, izleyiciyi de teskin ediyor olabilir. Fakat sinir sisteminde yaratmak istediği etki yinelersek çok güçlü ve etkilidir. Eserdeki göstergeleri kendi bütünlüğünde değerlendirdiğimizde neredeyse direk izleyiciyi muhatap aldığını çıkarırsak çok da abartmamış oluruz. Bacon insan ve hayvan birlikteliğinden, iktidar ve güç istencine, bireysel özgürlüklerin sınırlarından, kurulu düzene, insanın yazgısından, olanların ve çağın getirdiği çelişkilere kadar bir çok problemini bu eserde taşımıştır. Bu durumda mekan, oraya gitmek

istemeyeceğimiz kadar tedirginlik vericidir. Ama bir o kadarda; hemen dışarıda, tanıdığımız, bildiğimiz ve deneyimlediğimiz bir dünyada bulunmaktadır. Bacon burada, daha öncede söz ettiğimiz yüzyılın, kendi dışındakine duyarsızlaşan insan tutumuna da işaret etmektedir. Bunu desteklercesine de köpeğin deformeleri ve yanındaki adamın karaltısı ile yine bazı ucubeleri, çokçada Goya'nın Kara Resimlerini anımsatmaktadır. Ayrıca arkadaki simsiyah fonda her şeyin bir flaş gibi aniden görüntüye patladığı etkisini, bir an görüldüğü ve birazdan geçebileceği duygusunu vermektedir. Bacon burada, aslında birde bu açıdan altını çizerek yine iyimserliğini vurgulamaktadır. Çok inanmaktadır ve söylenildiği gibi gerçektende sinir sistemi olarak kötümser, beyinsel olarak iyimser bir insandır. Bacon burada durumu kabul etmeyi, görmezden gelmemeyi, bunların meselenin bir parçası olduğunu ama belkide bizim steril dünyalarımızın bu kadarda dışarıda kalmaması gerektiğini önerecek kadar, yaşamın bu yönleriyle bizide ilgilendirdiğini göstermektedir. Bu anlamda belkide, bizi hep beraber bir çözüme davet edişi, onu bu çapta bir evrensel sanatçı olmaya iten en önemli nedenlerden biridir.

Toparlarsak 1953 yapımlı “Köpek İle Adam” isimli bu çalışma, sanatçının karakteristik birçok problematiğini görüntüye taşıdığı, diyagram (iç hareket) prensiplerini atlamayarak eserin anlatsal yapısını güçlendirdiği, etkili bir yapıtıdır. Fotoğrafik ve sinematografik etkilerle çağın baskın sanat diline yapılan göndermeler bu sanatların uçucu, geçici görüntüsel yapılarında, insan imgelemi açısından göz önünde bulundurmaktadır. Çünkü birazdan önünden geçeceğimiz veya bir an sonra yok olacak olan görüntü imgelemimizde genel lekesele tanımlanırılığıyla çok daha pratik ve kalıcı olarak yerini alacaktır.

Bacon bu resminde mekanla ilgili hem bir farkındalık hemde bir genişlik sağlamıştır. Yaptığı uzamsal atakla ve izleyici ile kurduğu sinirsel ilişkiyle bir yapıtın algılanışına dair bütün ana unsurlara bilinçli olarak girmiştir. Sağladığı genişlik, tuval kadrajının yine açık kompozisyon olarak değerlendirilmesi ve izleyicinin geçiş yönü düşünülerek ya da buna yönlendirilerek resmin kompoze edilmiş olması, bu açık kompozisyon prensiplerinin resmin dışında olduğu kadar izleyicinin kendinde de devam ettiğinin göstermektedir.

Francis Bacon'ın hayvan ilişkili işleyeceğimiz diğer bir çalışması "Study For Nude" orijinal isimli 1951 tarihli bir çıplak etüdüdür. Bacon bu çalışmasında da dışarıdaki tehlike konusuna devam etmektedir. Tehlike görüntüsü bu resimde de bulunduğumuz mekana atak yapma etkisini taşır. Bacon izleyiciyi korkutmaya devam etmektedir. Sanatçının insan ve hayvan doğası ve davranışları arasındaki benzerlikleri işlediği çalışma bunu en net vurgulayan yapıtlardan birisidir.



Resim 80 Francis Bacon, "Çıplak Çalışması" (Study For Nude), 1951, Tuval Üzerine Yağlıboya, Samuel ve Ronnie Heyman Koleksiyonu, Tate Modern Müzesi, Londra, İngiltere, <http://thequietus.com/articles/00453-bringing-home-francis-bacon-the-tate-britain-retrospective-and-the-colony-room>, (11.04.2012).

Eserde insansı olarak ya da hayvansı olarak görülen ve net tanımlanamayan figür bu anlamda bir belirsizlik alanında bulunmaktadır.

Tehlike yine dışarıdadır. Biz oradan geçmekteyizdir. Görüntü aniden belirmiş gibidir. Fakat bu sefer bir başka dikkat çekici unsur figürün şeffaf yapılanmasıdır. Bu şeffaflık beliriş etikisini, aslında orada olmayış hissini güçlendirmeye hizmet etmektedir. Bu ani ortaya çıkışı; Bacon'ın yaşantısının iz düşümü olan sıradışı deneyimlere, geceleri sağdan soldan geçtiği hissi veren varlıklara, loş barlardaki insanlara, alkol ve uyuşturucunun etkilerinde bağlayabiliriz.

Çok uzakta ve dikkatsizce bakıldığında bir kütle olarak tanımsızlık taşıyan bu figür, tıpkı bir makinanın objektifini netler gibi tanımlanabilmektedir. Daha dikkatli bakıldığında kendi başına, yapayalnız bir varlığı görürüz, üstelik her an üzerimize atlayabilme tehlikesinde taşır. Deleuze insan ve hayvan oluş ile ilgili şunları söylemektedir:

“Gölge, beslediğimiz bir hayvan gibi bedenden kaçıp kurtulur. Bacon’ın resmi, biçimlerin birbirine tekabül etmesi yerine hayvanla insan arasında bir ayırdedilemezlik, karar verilemezlik bölgesi meydana getirir. İnsan, hayvan olur, ama bu olurken hayvanda zihin, insan zihni, aynada Eumenides ya da Yazgı olarak sunulan fiziksel zihin olur. Bu asla biçimlerin biraraya gelmesi değil, daha ziyade ortak bir olgudur: insanla hayvanın ortak olgusu”⁴⁴⁰

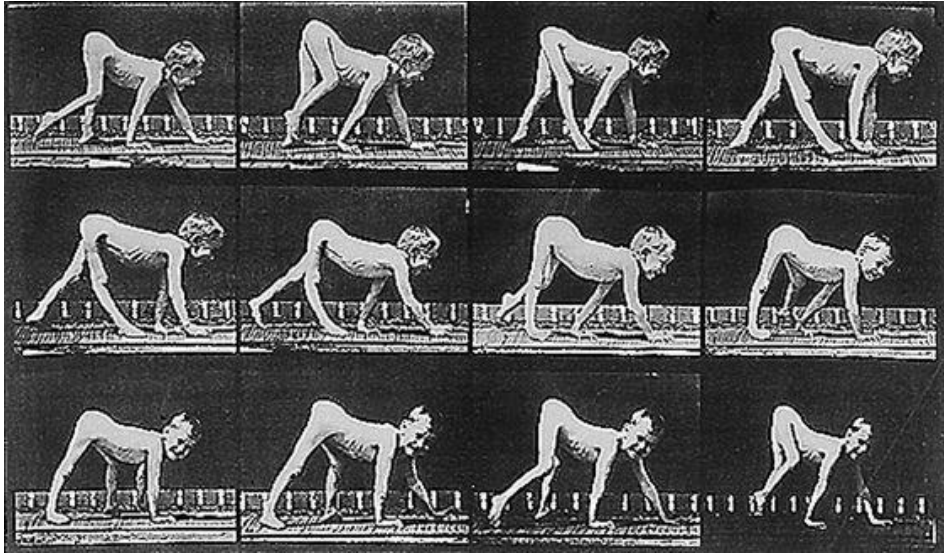
İşte bu ortak olgu Bacon'ın resimlerinin ana düşüncelerinden birisidir. Sanatçının insanı doğası gelişmemiş hayvan olarak nitelendirmesi ve o arkaik olanla güncel olan arasında gezinmesi bu durumun işaretidir. Bu hayvansılık 20. yy da yaşamaktadır. Hatta yüzyıl bu hayvansılığın arenası olmuştur. Bu derin sezgi sanatçının yaşadığı hayatında bol bol esintilerini taşısada Bacon bütün bir dönemde evrimleşme eksiği bulmaktadır. Bu hayvansı yalnızlık her an herşeyin altından belirme ihtimalini taşımaktadır.

Bacon varoluşla ilgili, tutum olarak kaderci bir resim diline sahiptir. Kendi resimlerinin zorluğunun farkındadır. Bu yüzden izleyiciyide bu alana özellikle çeker. Optimist yanılsamalar, beklentiler ve alışkanlıkların dışında kalarak,

⁴⁴⁰ Gillies Deleuze, a. g. e. , s, 29.

dünyanın yollarını araştırmaya hevesli izleyicileri kendi modern realizmi içinde bunu yapmaya davet eder. Bu yüzden sanatçı resimlerinin zorluğunun ve izleyiciden bulunduğu ciddi taleplerin farkındadır. Tüketici kültürünün sığ alışkanlıklarının dışında kalabilmek onun temel görüşlerinden birini oluşturmaktadır.

Francis Bacon bu çalışmasında da Eadweard Muybridge'nin "Dört Ayaklı Çocuk" ya da "Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk" fotoğrafından esinlenmiştir. Ressamı çok etkileyen fotoğraflardan birisi olan bu çalışma fotoğrafının 1885 tarihli bir seri çalışmasıdır. Bu fotoğraf Bacon'ın irrasyonele olan her zamanki ilgisini tetiklediği gibi bu ilgiyi anormal ve bozulmuş olan görüntülerin gizlerinde aramasını sağlamıştır. Bu kısmen aşağılık bir hayvan durumundan gelişmiş olan daha karanlık bir insan imgesinin altını çizer. Bacon'ın Muybridge'den etkilenerek yaptığı bu tarz resimlerinde figürler yarı insan yarı hayvan olarak tasvir edilmişlerdir. Kimliksiz mekanlara yerleştirilen çaresiz gövdeler çağdaş insana işaret ettiği gibi insanın gerileme evrimini ima ederek onu aşağılık bir hayvan konumuna düşürür. Aslında bu değişimlerin insan durumuna yöneltilen bir eleştiri ve mahlûğa karşı özel bir duyarlılık geliştirdiği de söylenebilir. Bacon bu durumun gizlerinin ve bu noktadaki ayırdedilemezliklerin üzerinde çok durmuş bir sanatçıdır.



Resim 81 Eadweard Muybridge, Dört Ayak Üzerinde Yürüyen Felçli Çocuk, 1885, <http://www.tovekjellmark.com/otherness/page/2/>, (12.04. 2012).

Tekrardan incelediğimiz yapıta döndüğümüzde figürün bu sefer kafesin dışında kaldığını fark ederiz. Üstelik sanki kafesi çevreleyen perdeleride yırtmış gibidir.

SONUÇ

Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın mekan anlayışı insanla beraber olmak üzere, insandan dolayıdır. Giacometti'de çoğu zaman şahit olmaya çalıştığı ve bu yolla kendini dönüştürmeyi hedeflediği insanın umut veren hakikati söz konusudur. Bu hakikat gücü itibarıyla, sanatçıyı sürekli gerçeklikte ve şahit olduğunun en yakın düzeyini deneyimlemekte tutmaktadır. Böylece ve tekrar tekrar o ana şahitlik etme arzusu ihtiyacı doğmaktadır. Bu ihtiyaç onun hayata tutunma, inanmak isteme ve yaşayanı duyumsama gereksinimini içermektedir. Bunun için tıpkı yaşam biçiminde olduğu gibi sanatçının mekan ve figürleride bir bir bütündür. Üstelik kesin biçimde. Tıpkı Francis Bacon'da olduğu gibi Giacometti'de de mekan kendini figürle vareder. Fakat bu noktada iki sanatçı arasında şöyle bir ayrım söz konusu olur. Bacon için mekan – her ne kadar yıllar geçtikçe figürü güçlendirmek için zamanla sadeleşse de şimdiki güncel zamanda ama herhangi bir yerdedir. Giacometti'de ise çoğu zaman zamanlar üstü bazen de en iyi bildiği yerdedir, yani atölyesinde. Çok sade ve indirgenmiş bir kuvvetle büyük bir etki yaratmayı hedefleyen Giacometti gördüğü görüntü karşısında çok saygılı ve çok samimi bir anlamaya çalışma davranışı gösterdiği için bütün dünyanın da saygısını kazanmıştır. Sanatçı “gördüğüm her şey beni aşıyor” diyerek sanatı için çok sade problematikler edinmiş ve bu sadeliğin içinden büyük zenginlikler çıkarabilmiştir.

Francis Bacon'da ise yine Giacometti ile ortak olarak mekanın figürle beraber hareketlenmesi söz konusudur. Bu hareketlenmeler çoğu zaman sanatçının alkol ve gece hayatı dolu yaşamından yansıyan görüntülerin izleridir.

Francis Bacon sanatındaki mekan etkeniyle bizzat uğraşmış bir sanatçıdır, özellikle espas bağlamında. Örneğin 1977 yılının ocak ayında Claude Bernard'ın galerisinde açtığı sergiden çok memnun kalır. Nedeni ise bu galerinin küçük bir mekan olması ve onun yansıtmak istediği espasa tamamıyla uygun düşmesiydi. Çünkü Bacon resimlerini böyle bir yerde yapmaktaydı. Resimlerdeki imajlar ve objeler herhangi bir lineer derinlik verilmeden izleyicinin bakış seviyesiyle örtüşür biçimde verilmişlerdi. Bu yaklaşım tuvalde vuku bulanın izleyiciye olan gerçekçi etkisini güçlendirdiği gibi kendisini kuşatan mekana olan katılım gücünü de içeriyordu. Aynı zamanda seyirciyide içine alarak mekansal anlamda eser ve izleyici etkileşimini daha gerçekçi kılıyordu. Böylece Bacon başından beri hedeflediği resmin dışına yani izlendiği mekana katılabilme ya da onu esere katabilme hedefine ulaşıyordu.

Bacon sanatında espas kavramını hep kurcalamış bir sanatçıydı. Rakursi içeren açılardan mümkün olduğu kadar mekanı daraltıp imajları tuvalin merkezinde toplayarak, onları adeta bir kafesin içinde sıkıştırdığı çalışmalarında vermek istediği daralma etkisini ortaya koymuştur. Bacon bunu konunun çarpıcılığını arttırmak için yapıyordu ve bu meselenin bir başka boyutuydu. Basit objeleri derinliği olmayan bir mekanda kısıtlı bir imaj sayısı ile sıkıştırıp izleyicinin yine sinir sistemine saldırıyordu. Ayrıca bu etkiyi dahada dinamikleştirerek bir nevi mekan içinde mekanlar yaratmıştır. Resmin içerdiği ana mekanın içinde psişik kafesler ve onları saran dinamik perdeler kullanarak yine mekan içinde mekanı ama hareketli bir mekanı kullanma yoluna gitmişti. Zaten Bacon'ın farkı sürekli hareketliliği içermesidir.

Varılan sonuçlarda her iki sanatçının mekan sorununu ele alışıta Francis Bacon'ın Giacometti'ye göre tıpkı sanatında olduğu gibi – daha fazla detay ve problematiği görünüre taşıdığı fark edilmektedir. Belki heykel ve resim sanatlarının kendi doğaları itibarıyla izin verebilecekleri olanaklardan belkide Giacometti'nin

mesleki alışkanlıklarından dolayı daha forma yönelik, dolayısıyla daha sade ve tutumlu davranma zorunluluğundan kaynaklı olabilme olasılığıyla bu konu göze çarpmaktadır. Hatta Bacon, Giacometti’de de bir boyutuyla gördüğümüz görülen şeylerin sadece bir yanılısına olduğu anlatısını tuval bezini astarsız kullanma ve zaman zaman ham bezin renginden faydalanarak onu boyama tavrıyla göstermiştir.

Alberto Giacometti ve Francis Bacon’ın mekan anlayışı aynı zamanda modern sanatçıların mekan anlayışıyla uyum gösterir. Özellikle insan ve iç dünyası ya da insanın dünya ile kurduğu sosyolojik ve psikik ilişkiler söz konusu olunca bunları ele alan sanatçıları çalışmaları disiplinleri yalnızlık oluyor. Kendi yeraltılarında yaşayan sanatçılar yaşam biçimleriyle de bir özgün mekansallığı ortaya koymuş oluyorlar. Giacometti ve Bacon’ın eserlerini bu anlamda düşündüğümüzde, yaptıkları kafeslerin kendilerinin de içerdiği sonucu neredeyse kaçınılmazdır. Kendi yeraltılarında yaşayan bu iki sanatçı beklenenin aksine bir o kadar sosyal yaşamda aktif, günlük hayatlarına hakim ve umutludurlar. Bu yüzden modern dönemde içe dönen ve eserleri soyutlaşan sanatçıların aksine onlar bu yaklaşıma kısmen katılmış fakat gerçeklikten, insandan, insanlık halleri ve mekandan vazgeçmemişlerdir.

Giacometti’de Jean Genet’in deyimiyile her nesne kendi mutlak yalnızlığını yansıttığı için nesneyle ilgili farkındalık daha fazladır. Gücünü Cezanne’dan alan “elmanın elmamsı varlığı” diye tarif edilebilecek olan insan- nesne ilişkisi burada da karşımıza çıkar. Giacometti’nin “hayatım boyunca doğru dürüst bir kafa yapmaya çalıştım” ya da “etrafımdaki her şey beni aşıyor” diye tanımladığı acizyetler hep insan ve mekan içeriğinde yer almaktadır. Burada yine sanatçının tanık olduğunu yansıtabilme umudu ve özellikle altını çizmek gerekirse “deneyimi” mekanla ilişkisinin de tanımlamaktadır.

Francis Bacon’ın mekanı simülatif bir mekandır. Fakat bu simülasyonun, Cezanne’nin ip ucunu verdiği doğadaki optik simülasyonla zıt oluşu ilgi çekici bir noktada durur. Çünkü Bacon mekan kurgusunu hayalinde yapay ve tiyatral bir mekanla gerçekleştirmiştir. Fakat ressamın, bariz bir simülasyonu dış mekan resimleri taşır. Dışarıyı gerçekten dışarıdır ama figürler televizyondan ya da

fotoğraf karesinden fırlamış gibidirler. Bu yüzden bir ekran görüntüsü, djital bir nitelik ve titreşim barındırırlar.

Sonuç itibarıyla Giacometti ve Bacon 20. yüzyılın insan gerçeğini varoluş potasında ele almış iki sanatçıdır. Giacometti mekanda uyum sağlamaya çalışan insanlığı işlerken, Bacon uyum sağlayamayan insanlığı işlemektedir. Özü itibarıyla iki her iki sanatçıda da rastlanan varoluş ve insan ikilemi, varoluşçu düşünce açısından bakıldığında insanın yeryüzüne atılmış bir yabancı varlık olarak tanımlanması ön kabulünü desteklemektedir. Çünkü verilen eserlerde görülmektedir ki bütün eylemsellik varoluşa ve onun kuşatmışlığına dairdir. Bu yüzden insan beraberinde taşıdığı bütün evrimsel niteliklerle beraber aynı zamanda gelecegede atılmıştır. Çünkü şu durumda geleceğe inanmak ve umut etmekten başka bir yolda yoktur. Bu, özellikle insanın evrimleşmesi açısından en gerekli olandır. Bacon'ın insanı “doğasını tamamlanmamış bir varlık” olarak nitelendirmesi, Giacometti'nin ise varoluşun ön yargısız ve tarafsız gizemlerini aralaması, bir sanatçının daha kadim bir izlek üzerinde olduğu diğerininse güncel bir anlayışla çalıştığını göstermektedir. Her ne metotda ya da bağlamda olursa olsun Alberto Giacometti ve Francis Bacon sanatlarında güncel bir mekansallığı belli oranlarda sürekli önde tutmuşlardır.

KAYNAKÇA

- Acar, Barış, (2008), “Taşın Teni/ Merleau-Ponty Felsefesi Açısından Heykel Sanatı”, *Sanat Dünyamız*, S. 107, s. 161- 169.
- Ak, Ezgi, (2006), *Bilgisayar Teknolojisi Eşliğinde Mekan Kavramının Dönüşümü- Yeni Mekan Tanımları*, İstanbul Üniversitesi – Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Aksoy, Neveser, (2008), “Alberto Giacometti’nin Atölyesi”, *Artist*, S. 2, s. 60-63.
- Asiltürk, Metin, (2006), *Fotoğraf ve Resim İlişkisi Bağlamında Francis Bacon ve Fotoğrafın Bir Gerçeklik Alanı Olarak Kullanılmasına Dayalı Uygulama Çalışmaları*, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (yayınlanmamış), Adana.
- Atalar, Burcu Ayözcan, (2006), *Sanatta Mekanın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstelasyon)*, *Çalışmaları*, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı, Ankara.
- Bakkal Hülya, (2007), *Mekansal belleğin sanat Yapıtında Kullanılması*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Berger, John, (2009), *O Ana Adanmış*, Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sekmen, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bernard, Emile, (1997), *Cézanne Üzerine Anılar*, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Kitabevi, Ankara.
- Barret, William, (1962), *Irrational Man A Study In Existential Philosophy*, Anchor Books/Doubleday, İngiltere.
- Baykam, Bedri, (1999), *Maymunların Resim Yapma Hakkı*, Çev. Püren Özgören, Literatür Yayıncılık, İstanbul.

- Bayramoğlu, Zeynep, (2001), “Francis Bacon’ın Atölyesi”, *Skala*, S. 8, s. 90-93. İstanbul.
- Beyhan, Cenk, (2007), *Mekan Kurgusu ve 20. yy Resim Sanatında Yansımaları*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Eser Metni (yayınlanmamış), İstanbul.
- Beykal, Canan, (2000), “Büyük Cam Üzerine Yazı”, *Sanat Dünyamız*, S. 75, s. 127-133, İstanbul.
- Claudon, Francis, (1994), *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Cömert, Bedrettin, (1979), *Benedetto Croce’nin Estetiğinde İfade Kavramı ve İfadenin İletimi Sorunu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Çağatay, Ersan, (2007), *Francis Bacon Resminde İmaj, Görüntü ve Temsiliyet*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (yayınlanmamış), İstanbul.
- Çeliker, Halim, (1992), *Espas-Form*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Eser Çalışması (yayınlanmamış), İstanbul.
- Deleuze, Gilles, (2009), *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiğı*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- Doğan, Mehmet H., (2001), *Estetik*, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- Ercan, Cansen N., (2010), *Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatında, Beyazdan/ Siyaha/ Gri Rengin Kullanılışı, Giorgio Morandi, Alberto Giacometti ve Bernard Buffet’nin Resimlerinin Üslup Özelliklerinde ‘Gri’nin Payı*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Eser Metni (yayınlanmamış), İstanbul.
- Evans, Stephan, (1984), *Existentialism The Philosophy Of Despair And Quest For Hope*, England.
- Ficacci, Luigi, (2006), *Bacon*, Taschen, Almanya.
- Genet, Jean, (2007), *Giacometti’nin Atölyesi*, Çev. Hür Yumer, Metis Yayınları, İstanbul.
- Germener, Semra, (1996), *18. Yüzyıl Avrupa Resmi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

- Germener, Semra, (1996), *1960 Sonrası Sanat*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Giacometti, Alberto, (2000), *Yazılar*, Çev. Aykut Derman, YKY, İstanbul.
- Gombrich, E. H., (1999), *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, Hong Kong.
- Gonzales, Angel, (2007), *Alberto Giacometti: Works, Writings In Interviews*, Essentials Poligrafa, Bercelona, Spain.
- Hançerlioğlu, Orhan, (2000), *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- İnankur, Zeynep, (1997), *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- İpşiroğlu, Mazhar – Nazan, (2009), *Sanatta Devrim*, Hayalbaz Kitap, İstanbul.
- Kandinsky, Wassily, (2001), *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Çev. Gülin Ekinci, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Kaplanoğlu, Lütfü, (2009), “Bilim – Sanat İlişkisi ve Boyut Kavramının Kübizimde Kullanımı”, *Artist*, S. 7, s. 50-55.
- Kavukçu, Mehmet, (1994), *Espas*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (yayınlanmamış), İstanbul.
- Kuster, Ulf and Alberto Giacometti, (2009), *Alberto Giacometti: Space, Figure, Time*, Hatje Cantz Publishers, Germany.
- Küçükşen, Ferhunde, (2009), “İnsan ve Mekan”, *SAYED*, S. 1, s. 36-40.
- Leiris, Michel, (1996), “Francis Bacon”, *Türkiye’de Sanat*, S. 24, s. 52-55.
- Lenoir, Béatrice, (2003), *Sanat Yapıtı*, Çev. Aykut Derman, YKY, İstanbul.
- Leppert, Richard, (2002), *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lynton, Norbert, (1999), *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- May, Rollo, (2008), *Yaratma Cesareti*, Çev. Alper Oysal, Metis Yayınları, İstanbul.
- Mert, Veli, (2007), *Rönesans’tan Günümüze, Resim Sanatında Mekan, Mekan*

Algılayışı ve Bakış, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Eser Metni (yayınlanmamış), İstanbul.

Marino, Gordon, *Basic Writings Of Existentialism*.

Nietzsche, Friedrich W., (1999), *Zerdüşt Böyle Diyordu*, Çev. Osman Derinsu, Varlık Yayınları, İstanbul.

P Antika Sanat Kültür, (2000), “Yirminci Yüzyıl sanatı A’dan Z’ye Akımlar”, S. 16, İstanbul.

Passeron, René, (1982), *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Paz, Octavio, (2000), “Marcel Duchamp ya da Yalınlığın Şatosu”, *Sanat Dünyamız*, S. 75, s. 139-149.

Per, Meral, (2009), “Kavramsal Sanatta Mekan”, *SAYED*, S. 1, s. 41-43.

Ponty, Maurice Merleau, (2003), *Göz ve Tin*, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul.

Ponty, Maurice Merleau, (2006), *Algının Önceliği*, Çev. Yusuf Yıldırım, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

Ponty, Maurice Merleau, (2008), *Algılanan Dünya*, Çev. Ömer Aygün, Metis Yayınları, İstanbul.

Rona, Lebriz, (2001), *Mekan ve Espası Asal Öge Olarak Ele Alan Sanat Yapıtları*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Eser Metni (yayınlanmamış), İstanbul.

Sartre, Jean-Paul, (2000), *Estetik Üstüne Denemeler*, Çev. Mehmet Yılmaz, Doruk Yayınları, Ankara.

Sartre, Jean-Paul, (2000), *Essays In Existentialism*, Citadel, İngiltere.

Sezgin, Erkut, (1998), “Parçada Daima Bütünü Gören Sanatçı: Giacometti”, *Sanat Dünyamız*, S. 68, s. 195-200.

Shlain, Leonard, (1993), *Art and Physics Parallel Visions In Space, Time and Light*, William Morrow, England.

Sylvester, David, (2004), “Yanılsamanın Ötesinde”, *Sanat Sanat*, Çev. Nelly

Güler, S. 3, s. 44-46.

Şahindokuyucu, Melek, (1997), *Bir Kavram Olarak "Modernizm" ve Resim Sanatındaki Etkileri*, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (yayınlanmamış), Bolu.

Solomon, C.Robert, (2001), *From Rationalism to Existentialism: The Existentialist And Their Nineteenth Century Backgrounds*, Rowman & Littlefield Publishers, England.

Topakoğlu, Buket, (2003), *Soyut Ekspresyonizmde Espas*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Eser Metni (yayınlanmamış), İstanbul.

Turani Adnan, (1999), *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Ulaş, Sarp Erk, (2002), *Felsefe Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Uludere, Ferhat, (1992), "Ömrü Boyunca 'Doğru Dürüst Bir Kafa' Bile Yapamayan Adam: Alberto Giacometti", *Arredamento Dekorasyon*, s.136-141.

Ümer, Engin, (2010), "Francis Bacon'ın Portreleri", *Artist*, S. 13, s. 3839.

Wilson, Laurice, (2005), *Alberto Giacometti: Myth, Magic And The Man*, Yale University press, England.

Worringer, Wilhelm, (1985), *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Wölfflin, Heinrich, (2000), *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*, Çev. Hayrullah Örs, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Yener, Tuğba, (2006), *Varoluşçu İzleklerin Bacon, Malevich, Pollock ve Giacometti'nin Yapıtlarında Plastik Açından İncelenmesi*, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi (yayınlanmamış), Isparta.

Yılmaz, Mehmet, (2009), *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*, Ütopya Yayınevi, Ankara.

İnternet kaynakları

<http://felsefetarihi.net/camus.htm>

<http://felsefetarihi.net/heidegger.htm>

<http://felsefetarihi.net/kierkegaard.htm>

<http://felsefetarihi.net/sartre.htm>

<http://felsefetarihi.net/varoluscu.htm>

<http://www.forumturkiye.com/threads/114647-Varolu%E7u-Sanat?langid=1>

http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_VaroluscuSanat.html

<http://www.turkish-media.com/forum/topic/185410-alberto-giacometti-1901-1966/>

<http://www.turkforum.net/421301-modernizm-nedir-modernizm-ustune-yazilar.html>://leylacelik.blogspot.com/2009/03/alberto-giacometti.html

<http://www.belgeler.com/blg/tdo/ortaogretim-resim-derslerinde-ve-egzersiz-programlarında-figur-mekan-iliskisinin-onemi-the-important-of-connection-of-figure-space-in-the-secondary-education-painting-lesson-and-exercise-programmes>

<http://www.ozkaneroglu.com/>

<http://www.belgeler.com/blg/22op/mekan-kurgusu-ve-20-yy-resim-sanatında-yansimalari>

<http://www.belgeler.com/blg/ral/melankoli-kavrami-uzerine-resimsel-cozumlemeler-pictoral-works-on-concept-of-melancholy>

<http://hertaraf.net/kirilgan-heykellerin-caresizliklerigiacometti>

<http://www.khaos.info/felsefe/10170-kierkegaard-felsefesi-ve-insan-olmanın-erdemi/>

<http://www.belgeler.com/blg/ral/melankoli-kavrami-uzerine-resimsel-cozumlemeler-pictoral-works-on-concept-of-melancholy>

<http://www.belgeler.com/blg/134n/resimde-ciplak-govdeyi-algilama-baglami-olarak-mekan-place-as-a-contextof-impression-of-nude-in-painting>

<http://www.fondation-giacometti.fr/>

<http://www.belgeler.com/blg/ral/melankoli-kavrami-uzerine-resimsel-cozumlemeler-pictoral-works-on-concept-of-melancholy>

ÖZGEÇMİŞ

Asan Evren Gül. 1978 yılında İstanbul'da doğdu. 1999 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Devabil Kara Atölyesini bitirdi. 2009 yılında Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Kuramları Ve Eleştiri Bölümüne devam etmektedir. Resmi bir kurumda çalışmakta ve sanat çalışmalarını İstanbul'da ki atölyesinde devam ettirmektedir.

Kişisel sergileri: 2008 Galeri Artist "Kimse Gelmeyecek", İstanbul
2010 Galeri Binyıl "Tünele Doğru", İstanbul.

Karma Sergileri: 2009 Bahariye Sanat Galerisi "Temas", İstanbul
- CKM "Atölye İzleği", İstanbul
- Ütopya Platform "Dört Yol", İstanbul
2011 International Art Center, "100 Genç Yüz", İstanbul

