

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlilik Tezi

**POSTMODERNİZM TARTIŞMALARI BAĞLAMINDA BELÇİKA
SANATINDA BİLİNÇDİŞİ SÜREÇLER VE ANLATI DÜZLEMLERİ**

Hazırlayan
Mezula DRAGONETTİ

Danışman
Prof. Mümtaz SAĞLAM

İZMİR 2019

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlilik tezi olarak sunduğum “*Postmodernizm Tartışmaları Bağlamında Belçika Sanatında Bilinçdışı Süreçler ve Anlatı Düzlemleri*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2019
Mezula Dragonetti

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik öğrencisi Mezula Dragonetti'nin **“Postmodernizm Tartışmaları Bağlamında Belçika Sanatında Bilinçdışı Süreçler ve Anlatı Düzlemleri”** konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÖZET

Bilinçdışı ve özneleştirme süreçleri arasındaki gerilimde, dil ile ifade bulamayan ve simgeselin belirlenimleriyle bastırılması öngörülen her şey bilinçdışına itilir. Bu belirlenimler dünyasında özne varlığının özüne ait birtakım şeyleri anlamlandıramaz, bu yüzden bunlar sürekli bastırılır. Freud’e göre bu “bastırılan”lar bilinçdışı süreçlerin içeriğini oluşturur. Lacan da bilinçdışını “geri dönen bastırılan” olarak ele alır ama simgeselin içinde bir boşluk olarak Gerçek ile birlikte değerlendirir. Gerçek ise dilin ötesinde olan bir kendiliktir. Aslında bilinçdışı, örneğin semptom olarak ortaya çıkar. Çünkü varoluşumuzun kökleri orada saklıdır. Ama bu kökler söylemlerimizin ötesindedir. Dil seviyesinde tanımlanamadıkları için travma olarak kavranır.

Günümüz Postmodern dönem sanatında, Belçikalı sanatçılar üzerinden bilinçdışı süreçlerin etkilerini araştırmak ve bu etkileri görünür kılmak için bu çalışma hazırlanmıştır. Tuymans, De Cordier, Borremans, De Boe ve De Bruyckere gibi sanatçılar dilin sınırlarını aşarak bilinçdışına bastırılmış olan anlatılamaz veya söylenemez formasyonları yapıtlarında görünür kılarlar. Gerçek ve gerçeklik, özne ve nesne gibi ayrımları bulanıklaştırıp birbirinin içinde kaybolmaya yönelik imgeler kurgulayan bu sanatçılar, bilinçdışının yaratıcı, tekinsiz ve sapkın güçlerine başvururlar. Bilinmeyeni ve imkânsızı yoğun akışlar ve duygulanımlar olarak deneyimleyebilmek için simgesel olana kayıtsızlık göstererek öznellik dışı süreçlere açılırlar. Bu deneyim Gerçeğin veya Şey’in bir parçasını simgesele dâhil etmek içindir. Ama bilinçdışı, öznenin varlığını hem ayakta tutan hem de tekinsizlikle onu ürküten şeydir.

Sanatçıların çalışmaları psikanalitik, felsefi ve estetik bir okumayla ele alınırken bu okumalar ışığında simgesel düzen içinde dilin yakalayamadığını travmatik, tekinsiz ve sapkın bir perspektiften incelenir. Çünkü sanatçıların imgeleri öznenin patolojik kırılganlığı ve hassaslığına işaret eden, bilinçdışı süreçleri dönüştüren ve psişik yapıyı varlığımızla kaynaştırabileceğimiz sahneler üretmesine olanak sağlarlar ve varoluşumuzun özsel tutarlılığını deneyimleme ve duyumsamaya yönelik olarak bilinçdışının açıklığını canlı tutarlar.

ABSTRACT

In the tension between the unconscious and the subjectivation processes, everything that cannot be expressed by language and which is foreseen to be repressed by the determinations of the symbolic is pushed to the unconscious. In the world of these determinations, the subject cannot make sense of certain things belonging to the essence of being, so these are constantly repressed. According to Freud, these “repressed” forms the contents of the unconscious processes. Also, Lacan treats the unconscious as “return of repressed” but evaluates it as a void within the symbolic with the Real. The Real is a self that is beyond language. In fact, the unconscious, for example, appears as a symptom. Because the roots of our existence are hidden there. But these roots are beyond our discourse. They are apprehended as trauma because they cannot be identified in the language.

In today's postmodern period art, this study has been prepared to explore the effects of unconscious processes through Belgian artists and to make these effects visible. Artists such as Tuymans, De Cordier, Borremans, De Boe and De Bruyckere make visible in their works indescribable or unspeakable formations that have been repressed to the unconscious beyond the boundaries of the language. These artists, who construct images to make indistinct and disappear within each other such as Real and reality, subject and object distinctions, apply to the creative, uncanny and perverse powers of the unconscious. They are indifferent to the symbolic in order and they open up to non-subjectivity processes to experience the mystery and the impossible as intensive flows and affectivity. This experience is for incorporating a piece of Real or the Thing into the symbolic. But the unconscious is what keeps the subject alive as well as frightens him with uncanny.

While the works of the artists are approached with a psychoanalytic, philosophical and aesthetic reading, in the light of these readings, they are analysed from the traumatic, uncanny and perverse perspective that the language cannot grasp within the symbolic order. Because the images of artists enable to produce scenes that point to the pathological fragility and sensitivity of the subject, transform the

unconscious processes and integrate the psychic structure with our being, and keep alive the openness of the unconscious to experience and sense the essential consistency of our existence.



ÖNSÖZ

Tezde adı geçen sanatçıların çalışmaları psikanalitik okuma yoluyla ele alınırken Freud ve Lacan’ın psikanaliz kuramı ile Deleuze ve Guattari’nin Anti-Oedipus teorisine başvuruldu. Psikanalitik yönetime, söz konusu sanatçıların çalışmalarında açığa çıkan şeyi yani gerçeklik düzeyinde görünmeyen, anlamlandırıcı etkilerin dışında kalan ama öznelliğimizin etrafında yapılandığı bilinçdışı süreçlerin daha doğrusu “bastırılmış olanın geri dönüşü”nün sanatsal düzlemde ortaya çıkışını incelemek için başvurulmuştur. Tez konusunun felsefi, psikanalitik ve estetik boyutunun karmaşıklığı, bu karmaşıklığın getirdiği zorluklar ve bu konudaki çalışmaların eksikliği bu tez çalışmasını gerçekleştirmeye yöneltmiştir. Araştırma sürecinde resmin, bilinçdışı perspektifinden incelenmesinin yetersizliği bazen varsayımlara başvurmaya yöneltmiştir. Örneğin Deadalus ve İkaros’un hikâyesi kaygı ile birlikte ele alınırken öne sürülen önermeye henüz rastlanılmamıştır. Ayrıca, tezi oluşturan tekinsiz, travmatik ve sapkınlık sahnesi fikri Freud’un bilinçdışını “başka bir sahne” (Evans, 1996: 171)¹ şeklinde tanımlamasından doğmuştur. 4. Bölümünde ele alınan sapkınlık kavramı öncelikle cinselliği çağrıştıır ama bizim konumuz bunun üzerine değildir, öznenin simgesel düzenden saparak yönünü bilinçdışına yöneltmesi, öznel olmayan deneyimlere açılması anlamıyla kavranmalıdır.

Belçika’da, gerek gittiğim okul gerekse hayatın zaten normal bir parçası olan sanat etkinliklerinde günlük yaşamın ve kültürün sanatla olan iç içeliğinden, sanatçıların sanat tutkusundan, ışığı bir hazine gibi ele almalarından, hem geçmiş hem de günümüz sanatçıları tarafından karanlığın ve ışığın ustaca kullanımından oldukça etkilendim. Bu ustalık belki de bilinçdışı süreçleri yapıtlarda gizemli ve tekinsiz olarak yansıtımlarından kaynaklanıyordur. Benzer arayışlar içinde olduğum için bu tezde ele aldığım sanatçılar hiç kuşkusuz ki bana büyük bir rehberlik yaptılar.

Tezin yürütülmesi sırasında gösterdiği anlayış, paylaşım, yol göstericiliği ve desteğinden dolayı tez danışmanım Prof. Mümtaz Sağlam’a ve eleştirileri ve

¹Freud, G.T. Fechner’in *Elemente der Psychophysik*’inde (1889) rüyaların “eylem sahnesinin uyanıklık yaşamından farklı olduğu” açıklamasından yola çıkarak bilinçdışını anlatmak için onu gerçeklikten ayrı, psişik bir alan olarak “başka bir sahne” diye ifade eder. (Freud, 1996: 258)

tavsiyelerinden faydalandığım Prof. Gülay Yaşayanlar’a teşekkür ederim. Yardımları ve önerileri için ve sanatın ışıkla dans ettiği yerde kendimi bilmem konusunda ısrar eden Rik De Boe’ya teşekkür ederim. Ayrıca düşünmenin sınırlarında kendi imkânlarımı zorlayan tez için başvurduğum kaynakların yazarlarına ve filozoflara, içimdeki parça’cığı kışkırtan ve bana bir açılıp bir kapanan öteki’ye teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

POSTMODERNİZM TARTIŞMALARI BAĞLAMINDA BELÇİKA SANATINDA BİLİNÇDİŞİ SÜREÇLER VE ANLATI DÜZLEMLERİ

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	i
TUTANAK.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
RESİMLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

SAHNEDEN BAKIŞIMIZA AÇILAN ARZULARIN KÖKENLERİ VE ÇAĞDAŞ BELÇİKA VE FLAMAN SANATI

1.1. Kendimizi Kaybettiğimiz Labirentte Bilinçdışı Arzular	5
1.2. Gerçeküstücülükten Günümüz Belçika ve Flaman Sanatına.....	9

2. BÖLÜM

TRAVMATİK SAHNE

2.1. Gerçek ile Travma ve Onların İçinden Gelen Uğultularla Temas Yüzeyleri.....	14
2.1.1. Luc Tuymans.....	17
2.1.2. Travmatik Olanın Yoğunluğunu Üzüntünün Sempatisi ile Boyamak.....	21
2.1.3. Gerçeğin Tanımlanamayan Dili ve Duyumsama.....	31
2.1.4. Hafıza Kaybı: Yok Olmanın Sessizliğinde Hüzün ve Haz.....	35
2.2. Thierry De Cordier.....	41
2.2.1. Öznel-Olmayan Akışların İçinde Sonsuz Bekleyişin Yüce Anı.....	42

3. BÖLÜM

TEKİNSİZ SAHNE

3.1. Michaël Borremans.....	57
3.1.1. Açık İmge ve Semptomun İkonografisi	60
3.1.2. Kopmanın Korkunç Sessizliği ve Kayıtsızlık.....	70
3.1.3. Gerçeğin Tekinsizliği ve “Gizemin Ressamı”.....	75
3.2. Rik De Boe.....	85
3.2.1. Kaygı: Kendi Olasılığına Bakınca Beliren Baş Dönmesi ve Düşmemek İçin Gerçekliğe Tutunmak.....	87

3.2.2. Kör Nokta: “Hiçbir Zaman Sana Baktığım Yerden Bakmıyorsun Bana”...	90
3.2.3. Jamais Vu ve Sessizliğin Yansıması	94
3.2.4. Tekinsiz Bir “Hakiki Mekân”: Pencere	104

4. BÖLÜM

SAPKINLIK SAHNESİ

4.1. Berlinde De Bruyckere.....	117
4.1.1. Karanlık Sapkınlık ve Arzunun Öteki Yüzü: İğrenç.....	120
4.1.2. ‘Namevt’ Bir Aşırılık Boyutu Olarak Ölüm Dürtüsü.....	127
4.1.3. Disjecta Membra ve Kendilik Üretiminde Taşan Çıplaklığımız.....	135
4.1.4. Deneyimleyen Biçimsizlik: Arzulayan Makine ve Organsız Beden.....	141
SONUÇ.....	154
KAYNAKLAR	157

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1.** Luc Tuymans, G. Dam, 1978, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 60 cm.
[https://fariborzfarid.wordpress.com/2009/12/06/first-the-background-then-the-front-an-interview-with-luc tuymans/](https://fariborzfarid.wordpress.com/2009/12/06/first-the-background-then-the-front-an-interview-with-luc-tuymans/).....20
- Resim 2.** Luc Tuymans, Schwarzheide, 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 70 cm. Özel Koleksiyon. © Luc Tuymans, Fotoğraf: courtesy David Zwirner, New York
<http://www.artlies.org/article.php?id=1920&issue=66&s=1>.....21
- Resim 3.** Luc Tuymans, De Wandeling, 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 37 x 48 cm. Özel Koleksiyon. Tervuren, Belçika © Luc Tuymans,
<https://berichtenuithetverleden.wordpress.com/2011/03/16/luc-tuymans-de-wandeling-the-walk-1993/>.....23
- Resim 4.** Luc Tuymans, Still Life, 2002, Tuval üzerine yağlıboya, 347 x 500 cm.
 Pinault Koleksiyonu, <https://metmuseum.org/art/collection/search/667796>.....25
- Resim 5.** Luc Tuymans, Gaskamer, 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 61 x 82,5 cm. The Over Holland Koleksiyonu. Caryl Chessman'ın Şerefine, © Luc Tuymans, Fotoğraf: Peter Cox. The Over Holland Koleksiyonu izniyle <http://artpulsemagazine.com/luc-tuymans>.....26
- Resim 6.** Luc tuymans, Die Wiedergutmachung, 1989, Tuval üzerine yağlıboya, 45 x 55, 38 x 45 cm. © Luc Tuymans. [https://www.dailyserving.com/2010/03/luc-tuymans-in-his-own words/](https://www.dailyserving.com/2010/03/luc-tuymans-in-his-own-words/).....29
- Resim 7.** Luc Tuymans, Der Diagnostische Blick IV, 1992, Tuval üzerine yağlı boya, 57 x 38,5 cm. Özel Koleksiyon, Tilburg. © Luc Tuymans, Zeno X Books, 2016, Zeno X Gallery.....33
- Resim 8.** Luc Tuymans, Der Diagnostische Blick IX, 1992, Tuval üzerine yağlı boya, 49 x 57 cm. Özel Koleksiyon. İsviçre. © Luc Tuymans, Zeno X Books, 2016, Zeno X Gallery.....33
- Resim 9.** Luc Tuymans, Recherches (Investigations), 1989, Tuval üzerine yağlıboya(triptik), 40 x 42 cm, 40 x 40 cm, 40 x 45 cm. Özel Koleksiyon. © Luc Tuymans, Zeno X Gallery and David Zwirner izniyle, New York. Fotoğraf: Felix Tirry. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/luc-tuymans/luc-tuymans-room-3>.....34

- Resim 10.** Luc Tuymans, Memory, 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 37 x 24 cm. Özel Koleksiyon. Belgium. © Luc Tuymans, Zeno X Books, 2016, Zeno X Gallery.....37
- Resim 11.** Luc Tuymans, Amnesia, 1980, Tuval üzerine yağlıboya (diptik) her biri 50 x 70 cm. © Luc Tuymans, Luc Tuymans, Phaidon,1996.....38
- Resim 12.** Thierry De Cordier, MER GROSSE, 2011, panele monte edilmiş kâğıt üzerine yağlıboya, 163 x 150 cm. © Xavier Hufkens
<http://www.xavierhufkens.com/artists/thierry-de-cordier>.....46
- Resim 13.** Thierry De Cordier, MER MONTÉE, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, çini mürekkebi ve emaye, 170 x 270 cm. © Xavier Hufkens
<http://www.xavierhufkens.com/artists/thierry-de-cordier>.....48
- Resim 14.** Thierry De Cordier, ZEEBERG, 2011, panele monte edilmiş kâğıt üzerine yağlıboya, 120 x 118 cm. © Xavier Hufkens
<http://www.xavierhufkens.com/artists/thierry-de-cordier> 49
- Resim 15.** Thierry De Cordier, Spinache (Why not rather paint a seascape?),1999-2005, Tuval üzerine yağlıboya, çini mürekkebi ve emaye, 205 x 270 cm. © Xavier Hufkens, <http://www.xavierhufkens.com/artists/thierry-de-cordier> 50
- Resim 16.** Thierry De Cordier, NNNANNNN. Byz (Black Mad. With a Bump), 1996, Kağıt üzerine akrilik ve vernik, 60 x 49,5 cm. © Thierry De Cordier
<http://streamsofcontext.tumblr.com/post/51206414215/rawforms-thierry-de-cordier-nnnannnn-byz>.....52
- Resim 17.** Thierry De Cordier, Pre-Soup (This isn't yet a seascape), 2007-2009, Tuval üzerine yağlıboya ve emaye, 205 x 265 cm. © Xavier Hufkens
<http://www.xavierhufkens.com/artists/thierry-de-cordier> 53
- Resim 18.** Thierry De Cordier, The Sea (Finally), 2008-2009, Tuval üzerine yağlıboya ve emaye, 205 x 265 cm. © Xavier Hufkens
<http://www.xavierhufkens.com/artists/thierry-de-cordier> 54
- Resim 19.** Thierry De Cordier, Siyah Manzara ("Fucking Flanders!"), 1997-2010, Tuval üzerine yağlıboya, yağlı pastel boya, kurşunkalem ve emaye, 266 x 287 cm. © Xavier Hufkens, <http://www.xavierhufkens.com/artists/thierry-de-cordier> 55
- Resim 20.** Michaël Borremans, Boxing Heads, 2000, Kağıt üzerine karışık teknik, 29,5 x 21 cm. Özel Koleksiyon, Belçika, © Fotoğraf: Dirk Pauwels, © Michaël Borremans As sweet as it gets 2014, Hatje Cantz Verlag.....59

- Resim 21.** Fra Angelico, Gölgeler Madonnası, 1450, Fresk ve tempera, 193 x 273 cm.
San Marco, Floransa
<https://figuringtheunfigurable.wordpress.com/2014/08/05/madonna-of-the-shadow.....>63
- Resim 22.** Fra Angelico, Gölgeler Madonnası, detay.
<http://www.pourunatlasdesfigures.net/element/un-geste-figural-fra-angelico-la-madone-des-ombres.....>63
- Resim 23.** Michaël Borremans, The Angel, 2013, Tuval üzerine yağlıboya, 300 x 200 cm. Zeno X Gallery izniyle, Antwerp © Fotoğraf: Peter Cox
<https://www.bozar.be/en/activities/4702-michael-borremans.....>67
- Resim 24.** Michaël Borremans, The Ear, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, 42x 53 cm.
Özel Koleksiyon, Belçika © Peter Cox © Michaël Borremans As sweet as it gets 2014, Hatje Cantz Verlag, <https://curiator.com/art/michael-borremans/the-ear.....>70
- Resim 25.** Michaël Borremans, The Egg IV, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 42 x 46 cm. Özel Koleksiyon, Antwerp © Fotoğraf: Peter Cox © Michaël Borremans, Fixture, 2015, Cac Málaga.....71
- Resim 26.** Michaël Borremans , Sleeper, 2007-2008, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 50 cm. Özel Koleksiyon, Zeno X Gallery izniyle, Antwerp © Fotoğraf: Peter Cox © Michaël Borremans As sweet as it gets 2014, Hatje Cantz Verlag
<https://www.bozar.be/en/activities/4702-michael-borremans.....>72
- Resim 27.** Michaël Borremans, The Swimming Pool, 2001, Karton üzerine kurşunkalem ve suluboya, 34 x 28 cm. Zeno X Gallery izniyle, Anwerpt, © Fotoğraf: Felix Tirry, <http://d-sites.net/english/borremanspeople.htm.....>74
- Resim 28.** Michaël Borremans, The House of Opportunity (The Chance of a Lifetime), 2003, Karton kutu üzerine suluboya, renkli kalem, kurşun kalem, 32 x 36 cm. S.M.A.K., Gent © Fotoğraf: Peter Cox, <http://smak.be/nl/kunstwerk/7600.....>77
- Resim 29.** Michaël Borremans, The House of Opportunity (Im Rhönlandshaft), 2004, Karton üzerine suluboya, guaj ve kurşunkalem 18 x 25 cm. S.M.A.K., Gent © Zeno X Gallery, Antwerp © Michaël Borremans As sweet as it gets 2014, Hatje Cantz Verlag
[https://manpodcast.com/portfolio/no-175-michael-borremans/.....](https://manpodcast.com/portfolio/no-175-michael-borremans/)78
- Resim 30.** Michaël Borremans, The House of Opportunity :Voodoo!, 2004-2005, Karton üzerine suluboya ve kurşunkalem, 17 x 23 cm. S.M.A.K., Gent © Fotoğraf: Peter Cox © Michaël Borremans As sweet as it gets 2014, Hatje Cantz Verlag
<https://curiator.com/art/michael-borremans/the-house-of-opportunity-voodoo.....>79

- Resim 31.** Michaël Borremans, The Load, 2008, Tuval üzerine yağlıboya, 40x 50 cm. Özel Koleksiyon, Amerika Birleşik Devletleri © Peter Cox
<https://curiator.com/art/michael-borremans/the-load>.....80
- Resim 32.** Michaël Borremans, 2011, The Devil's Dress, Tuval üzerine yağlıboya, 203 x 367 cm. Dallas Museum of Art, DMA/amfAR Benefit Auction Fund, Zeno X Gallery Antwerp ve David Zwirner izniyle, New York/London © Fotoğraf : Ron Amstutz
<https://www.bozar.be/en/activities/4702-michael-borremans>.....81
- Resim 33.** Michaël Borremans, Red Hand, Green Hand, 2010, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 60 cm. Özel Koleksiyon. Belçika ©Fotoğraf: Peter Cox © Michaël Borremans As sweet as it gets 2014, Hatje Cantz Verlag <https://curiator.com/art/michael-borremans/red-hand-green-hand>.....82
- Resim 34.** Rik De Boe, Viewmaster, 2008, Kâğıt üzerine fügen, 53,5 x 76,5 cm. © Rik De Boe, <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/viewmaster-2008/>.....92
- Resim 35.** Rik De Boe, Ver kijken I, 2006, Kâğıt üzerine mürekkep, 53,5 x 76,5 cm. © Rik De Boe <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/ver-kijken-i-2006/>.....93
- Resim 36.** Rik De Boe, Ver Kijken / Film, 2009, Kâğıt üzerine fügen, 53,5 x 76, 5 cm. © Rik De Boe, Testbelden, 2010, Croxhapox.....94
- Resim 37.** Kazimir Malevich, Black Square, 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 79,5 x 79,5 cm. Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova. <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459>.....97
- Resim 38.** Rik De Boe, Schuinzicht Mondriaan Den Haag, 2015, Kağıt üzerine fügen, 76,5 cm x 53,5 cm. © Rik De Boe, <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/schuinzicht-mondriaan-den-haag-2015/>.....99
- Resim 39.** Rik De Boe, 1 Malevich met reflectie, 2015, Kâğıt üzerine fügen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe, <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/1-malevich-met-reflectie-2015/>.....100
- Resim 40.** Rik De Boe, Fontana in Parijs, 2016, Kağıt üzerine fügen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe, <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/fontana-in-parijs-2016/>.....102
- Resim 41.** Rik De Boe, 2 PM's in Basel, 2014, Kağıt üzerine fügen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe, <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/2-pm%CA%BCs-in-basel-2014/>.....103

- Resim 42.** Rik De Boe, Zonder Titel, 2010, Kâğıt üzerine fügen, 53,5 x 76, 5 cm. © Rik De Boe, Testbelden, 2010, Croxhapox.....104
- Resim 43.** Rik De Boe, Schuinzicht appartement, 2016, Kâğıt üzerine fügen, 76,5cm x 53,5cm. © Rik De Boe, <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/schuinzicht-appartement-2016/>.....107
- Resim 44.** Rik De Boe, Raamzicht met blinden, 2013, Kâğıt üzerine fügen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe, <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/raamzicht-met-blanden-2013/>.....108
- Resim 45.** Rik De Boe, Raamzicht met raamzicht, 2015, Kâğıt üzerine fügen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe, <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/raamzicht-met-raamzicht-2015/>.....109
- Resim 46.** Rik De Boe, MEER (schrijvende vrouw), 2014, Kâğıt üzerine fügen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe, <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/meer-schrijvende-vrouw-2014/>.....111
- Resim 47.** Rik De Boe, Raamzicht met chinese vaas II, 2014, Kâğıt üzerine fügen, 76,5 cm x 53,5 cm. © Rik De Boe, <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/raamzicht-met-chinese-vaas-ii-2014/>.....112
- Resim 48.** Rik De Boe, Procrastinatie III, 2015, Kâğıt üzerine fügen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe, <http://www.rikdeboe.be/portfolio-items/procrastinatie-iii-2015/>.....114
- Resim 49.** Berinde De Bruyckere, Hanne, 2003, Balmumu, at yelesi, demir, epoksi, reçine, 175 x 52 x 60 cm. Hauser&Wirth Koleksiyonu, İsviçre. © Berinde De Bruyckere, Fonds Mercator, 2014, <http://www.janantoon.be/berinde-de-bruyckere-misselijkmakend-mooi/>.....125
- Resim 50.** Berinde De Bruyckere, Portrait, 2004, Kâğıt üzerine suluboya, 45 x 32 cm. Özel Koleksiyon. © Berinde De Bruyckere, Fonds Mercator, 2014, <http://yongsshin.blogspot.com/2010/06/berinde-de-bruyckere.html>.....126
- Resim 51.** Berinde De Bruyckere, The Muffled Cry of The Unrealizable Desire, 2009-2010, Balmumu, ahşap, cam, epoksi, demir, 102 x 74 x 38,5 cm. © Berinde De Bruyckere Özel Koleksiyon. Sanatçı ve Hauser & Wirth izniyle. <https://curiator.com/art/berinde-de-bruyckere/the-muffled-cry-of-the-unrealizable-desire>.....127

- Resim 52.** Berlinde De Bruyckere, The Pillow, 2010, Balmumu, pamuk, yün, ahşap, demir, epoksi, 60 x 70 x 90cm. Özel Koleksiyon, Brüksel. © Berlinde De Bruyckere, Fonds Mercator, 2014, <https://tr.pinterest.com/pin/510806782717745851/?lp=true>.....130
- Resim 53.** Berlinde De Bruyckere, Pieta, 2008, Balmumu, yastıklar, ahşap, demir, epoksi. 126 x 90 x 188 cm. Özel Koleksiyon. © Berlinde De Bruyckere, Fonds Mercator, 2014, <https://curiator.com/art/berlinde-de-bruyckere/pieta>.....131
- Resim 54.** Berlinde De Bruyckere, Cripplewood, 2012-2013, Balmumu, deri pamuk, battaniye, yün, demir, epoksi. 230 x 1790 x 410 cm. 55. Venedik Bienali'nde Belçika Pavyonu, enstalasyon. © Fotoğraf: Alex John
<https://www.artsy.net/article/belgianpavilion-first-look-at-the-installation-berlinde-de>.....133
- Resim 55.** Berlinde De Bruyckere, Lost II, 2006-2007, At derisi, metal, ahşap, polyester, demir, epoksi, 98 x 151,5 x 164 cm. David Roberts Koleksiyonu, Londra. Berlinde De Bruyckere, Fonds Mercator, 2014 © Fotoğraf: Mirjam Devriendt.....134
- Resim 56.** Berlinde De Bruyckere, Les Deux, 2001, At derisi, sehpa, polyester, 330 x 550 x 180 cm. © Sanatçı Koleksiyonu, © Fotoğraf: Richard Max Tremblay
<https://www.leopoldmuseum.org/en/exhibitions/75/berlinde-de-bruyckere>.....135
- Resim 57.** Berlinde De Bruyckere, Doornenkroon II, 2008, Balmumu, kurşun, fanus, ahşap, demir, epoksi, 56 x 25 x 50 cm. Özel Koleksiyon. © Berlinde De Bruyckere
https://www.flickr.com/photos/de_buurman/16554688310.....139
- Resim 58.** Berlinde De Bruyckere, Aanéen-Genaaid, 2000, Balmumu, battaniye, alçı, 190 x 55 x 60 cm. Verdec Koleksiyonu, Belçika. © Berlinde De Bruyckere
<https://www.lost-painters.nl/de-pont-zomeropstelling-eigen-collectie-met-nieuwe-aanwinsten/>.....140
- Resim 59.** Berlinde De Bruyckere, Spreken, 1999, metal, ahşap, battaniye, polyester, poliüretan, 200 x 140 x 80 cm. M HKA Koleksiyonu, Antwerp © Berlinde De Bruyckere, <http://ensembles.mhka.be/items/454>.....141
- Resim 60.** Berlinde De Bruyckere, We are all Flesh, 2009, Balmumu, ahşap, epoksi, demir, 132 x 217, 200 cm. Ömer Koç Koleksiyonu, İstanbul. © Berlinde De Bruyckere, Fonds Mercator, 2014, <https://www.pinterest.com/pin/347551296218508509/>.....145
- Resim 61.** Berlinde De Bruyckere, Amputeren, Zei Je, 2008, Balmumu, pamuk, yün, ahşap, 70 x 65 x 72 cm. Piet Hoebeke Koleksiyonu, Belçika. © Berlinde De Bruyckere

<http://www.actuart.org/article-expo-collective-contemporaine-berlinde-de-bruyckere-et-philippe-vandenberg-il-me-faut-tout-oubli-122541378.html>.....147

Resim 62. Berlinde De Bruyckere, Marthe, 2008, Balmumu, metal, epoksi, ahşap, cam, 280 x 172,5 x 119,5 cm. © Saatchi Gallery, Londra.

<http://www.artnet.com/artists/berlinde-de-bruyckere/marthe>

aTO0uqyLMVJiP99l8cQJo3w2... 149

Resim 63. Berlinde De Bruyckere, J.L., 2005-2006, Balmumu, ahşap, demir, epoksi, 170 x 43 x 62 cm. Zabłudowicz Koleksiyonu, Londra. © Berlinde De Bruyckere

<http://www.artway.eu/content.php?id=2052&lang=en&action=show>.....151



Sessizlik sözcüğü, sözcüklerin tümünün içinde en sapığı ve en şiirselidir.

Georges Bataille

GİRİŞ

Küresel ekonomik çatışmaların yol açtığı felaketler zamanlarındayız. Ekonomik politikaların insanlar üzerinde yol açtığı yıkım, kültürel dayatmalar ve baskılar, krizler, terör, iklim değişikliği, mülteci sorunları, savaş, politik çıkmazlar, gıda ve sağlık sorunlarının yanında ideolojiler ve teknolojik gelişmelerin insanlara verdiği huzur ve güven yoğun biçimde tartışılmaktadır. Dünya düzenin işleyişinin doğası kendi sürekliliğini ve güçlülüğünü amaçladığından insanların varoluş değeri örtük biçimde aşağıdadır. Sistemin anlamının insan için anlamsız kaldığı bu noktada insanın kendisine karşı sorumlu olduğunu fark etmesi önemlidir. Öyle ki, kendi varoluşsal değerini yüksekte tutmaya çabalamasının bizatihi kendisi dahi anlamlıdır. Sahip olduğumuz değerleri bastırdığımız veya onları gündelik yaşamımıza dâhil etmenin olanaklarına yabancılaştığımız için felaket zamanlarında sadece acılarla boğuştuğumuzu düşünürüz. Varoluşumuzun travmatik unsurlarıyla ilgili olarak Hélène Cixous, “felaketi ancak resim, nükleer yoğunluğunun, şiddetli vuruşunun gücü ortaya çıkartabilir” (Cixous, 2012: 77) derken, yabancılaşıp bastırdığımız şeylerin travmatik deneyimi yani duyumsanan ama tanımlanmayan şeyi ancak sanatın –tabii ki de bu cümlesinde resmin– gerçekleştirebileceğine vurgu yapar. Varoluşculuğun önde gelen isimlerinden Sartre’a göre bu dünyadaki anlamlı tek şey, anlamsızlığa karşı koyan insanın kendisidir. Sanatçılar bu yolda ipi göğüsleyenlerdendir. Sanat anlamlandırma zeminini bozar, onu belirsizleştirir ve gerçeklik kavrayışımızı parçaladığı için şeylerin başka anlamlar olduğu varsayımına açar. Bu bozulma belirsizlik alanına sürükler bizi; orada paradoksal olarak anlamlar bozulurken yeni anlamlar üretilme imkânının muğlâk alanı ile karşı karşıya kalırız. Bu, Jacques Lacan’ın *yarık* dediği şeydir. Muğlâklık alanı; gerçekliğe yabancılaşırken, örneğin bir sanat yapıtının bizde bıraktığı duygulanım sayesinde

kendimizi “birdenbire çekip çıkarılmasıyla gerçekliği kuran gerçeğin² yanı başında buluruz.” (Zizek, 2010:130) Böyle bir aralıkta Gerçeğe yakınlaşırız yani bilinçdışı olan, bilincimizin alanında kavranması imkânsız olan Şey’e.³

Bilinçdışı arzular, bedenleşmiş otoritenin, büyük Öteki’nin yani simgeselin yasa düzeninde, bastırma ve anlamlandırma mekanizmaların belirlenimleri, düzenleri veya değerlerinin işleyişinde anlamlandırılmayan yapılardır. Gilles Deleuze ve Félix Guattari için bu bastırma tarzı Oedipus kompleksidir. Psikanalize bakış açıları, arzunun eksikle tanımlanmasının eleştirisi üzerinedir. Anti-Oedipus’ta, Freud’un arzuyu, bilinçdışını ödipal bir eksiklikle ilişkilendirip anlamı ödipal yapıya göre biçimlendirmesini ve yorumlamasını eleştirirler. Onlar için bilinçdışı üreten bir makine ya da fabrikadır. Psikanaliz üzerine eleştirileri, bilinçdışının toplumsal alan içindeki işleyişini göz ardı ettiğine dayanır. Simgesel yapının yani biçimlendirme yapılarının arzuyu bastırdığı ve engellediğine vurgu yaparlar ve radikal yer değiştirme ile bilinçdışını arzulayan makineler olarak simgesel/ödipal yapının yerine koyarlar. Toplumsal bir üretim olarak “göstergenin tanıtımın, anlamlı kodlamanın yerine Guattari makineyi ve onun gerçek, ortak, toplumsal işleyişini koyar”. (Sauvagnargues, 2010: 101)

Freud’u izleyen Lacan, psikanalize farklı bir boyut kazandırmıştır. Lacancı psikanalitik kuram oldukça karmaşık ve anlaşılması zordur. (Bundan dolayı olsa gerek literatüre “Lacan’ı anlamak” diye bir söz yerleşmiştir) Ancak son yıllarda Slovaj Zizek’in Lacan okumaları (Hegel ile birlikte), psikanalitik yorumları (özellikle sinema alanında) ve tartışma platformları sayesinde kavramların tanınırlılığı artmıştır. Lacan psikanalize birçok kavram kazandırmıştır; tezin konusu doğrultusunda en önemlilerinin Gerçek, *nesne a* ve *jouissance*⁴ olduğunu söyleyebiliriz. Lacan, özneyi bu kavramlara

²Gerçek, Lacan’ın ünlü üçlüsünden birisidir. Tezin bütününde Gerçek büyük harfle başlayacak şekilde yazılacaktır. Türkçeye çevrilen kitapların bazılarında büyük harfle, bazılarında ise küçük harfle başlatılmıştır. Fransızca orijinal halinde küçük harfle yazılmasına rağmen Türkçe’ye çevrildiğinde karışıklık yaratmaması adına böyle bir yol izlenecektir.

³Şey, Freud’ün Das Ding kavramının karşılığıdır.

⁴ Lacan’ın bu terimi yalnızca Türkçe’ye değil, başka dillere de çevrilmesi son derece güç olan bir terimdir. İngilizce’ye *bliss* ve son zamanlarda da *enjoyment* olarak çevrilse de, çoğu kez bu terimler *jouissance*’ın anlamını tam olarak karşılamakta yetersiz kaldığı için, terim İngilizce metinlerde de zaman zaman Fransızca olarak bırakılır. *Jouir* kökü, Fransızca’da argo/cinsel bir anlamdan (“boşalmak”), hukuki bir anlama kadar (*jouir de droit* = haktan istifade etmek) geniş bir yelpazeyi kapsar. *Jouissance* Lacan’ın

göre ele alır. Yalnız öznenin üzerini çizerek ama ona göre özne “Gerçeğin bir cevabı”dır. (Zizek, 2008: 187) Ne Deleuze ne de Lacan’da simgesel yapının içinde öznenin özerk bir konumu yoktur. Deleuze’de özne ödipal düzenlenişe göre tanımlandığından yok edilir, kişisizdir onun yerine toplumsal olan esastır. Lacan’da özne, simgesel yapıda, psikik gerçekliği içinde bölünmüştür, üstü çizilidir ve özneyi kuran “kendisinde kendisinden fazlan olan”, özneleştirme süreçlerine dâhil edilemeyen yani simgeselleştirilemeyen, Zizek’in deyişiyle “fazlalık” olan şeydir. Bilinçdışı alana ait olan bu “fazlalık” bizi hem kuran hem de tehdit eden bir kendiliktir. Her iki görüşte de arzu dışarıdan gelir, öznenin varoluşunun özüdür ve üretkendir.

Modernizmde sanat, nesnenin kendisinin yokluğunu yani görünmez olanı leke ve renklerle biçimlendirerek kavranabilir hale getirmeye çalışıyordu. Freud’un çok ses getiren makalelerinin yirminci yüzyıl başları olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda modernist sanat ile psikanalizin gelişiminin paralellik gösterdiğini söyleyebiliriz. Freud’a göre eksikliğin nesnesinin olmamasından dolayı ancak temsillerine ulaşabiliriz. Modernizmde ise özellikle soyut sanatta nesneyi resmetmek yerine onun yokluğunun, ona ulaşılabilir oluşun temsillerini görürüz: Bir nesnenin temsilinin yerine, yokluğun temsili yani aşkın olanın temsili söz konusudur. “Şey’i göstermeyerek” boşluğun kendisini esas alır ama bu boşluk aşkındır, ulaşılabilir değildir. Postmodern sanatta ise sanatçılar, boşluğun yerini sıradan ve gündelik nesnelerle doldurmaya çalışır. Öyle ki bunlar olması gereken yerin dışında, başka bir yerde karşımıza çıkarlar. Öncelikle bu yerin boş yer olması gerekir. Beklenmedik etki, ulaşılması zor olanın bir temsile dönüşmesi değil, Luc Tuymans, Thierry De Cordier, Michaël Borremans, Rik De Boe, Berlinde De Bruyckere’in çalışmalarında olduğu gibi nesnenin, tam da gerçeklik düzeyindeki boş yerin yerini işgal etmeye çalışmasından kaynaklanır. Tekinsizlik,

Freud'un "haz ilkesinin" ötesine yerleştirdiği bir kavramdır. Freud' da haz (*Lust*) bedensel/ruhsal bir gerilimin boşalmasından ibarettir (aynı şekilde Unlust da bu gerilimin sürekli kılınmasıdır). Dolayısıyla haz, bir tatmin ve rahatlama duygusuyla birlikte anılmalıdır. Oysa *jouissance* basit bir tatminin ötesinde, bir "dürtü tatmini"dir; dolayısıyla imkânsızdır. Örneğin ilksel eksiğin (anneden koparılmış olmanın) giderilmesi arzusunun gerçek bir tatmini yoktur, ancak psikotik bir durumda mümkündür bu tatmin; oysa *jouissance* bu eksiğin giderilmesi fantazisini yaratarak kendini Gerçek'te temellendirir. Haz, benliğin/tinin iç dengesini kurmaya /korumaya yöneliktir; *jouissance* ise bu dengeyi daima bozarak "haz ilkesinin ötesine" geçer. Acıda, ölümden, semptomların sürdürülmesinde bulunduğu farzedilen paradoksal haz, aslında haz değil *jouissance*'ın ta kendisidir. Zizek *jouissance*'ı yer yer olduğu gibi bırakarak, yer yer ise *enjoyment* ile karşılayarak kullanır. Türkçe'de de bu kullanım korunarak *jouissance* korunmuş, *enjoyment* ise keyif terimiyle karşılanmıştır. (Zizek, 2010: 229-230)

dehşet, kaygı, huzursuzluk, melankoli, travma, sapkınlık, gerilim veya rahatsızlık yaratan imge/nesne, Şey’in kavranamaz ya da ulaşılamaz boş yerine yerleşmeye çalışır. “Postmodernist [...] Şey’in kendisini ete kemiğe bürünmüş, cisimleşmiş boşluk olarak gösterir”. (Zizek, 2010: 195) Dolayısıyla Şey, postmodernizmde ulaşılmaz olarak değil tam tersine yanı başımızda konumlanır. Boş yer hala ulaşılmazdır ama ötede değil simgesel yapının içinde yer alır Lacan’a göre. Bu boş yer bilincimizle kavrayamadığımız şeylerin alanı olarak bilinçdışına tekabül eder. Çünkü o, gerçeklik algımızda bilinçle kavranması imkânsız belirsizliktir. Lacan için bu Gerçektir. Kısacası postmodern sanat nesneyi olduğu gibi resmeder, ulaşılmaz, arzunun eksik nesnesinin tatminsizliği yerine “cisimleşmiş” *jouisissance* “nesne”yi yani Gerçeğin sert çekirdeğini yerleştirdiğinden hiçliğin yakınlığının ürkütücülüğünü açığa çıkartarak ifşa eder.

Tuymans, De Cordier, Borremans, De Boe veya De Bruyckere gibi sanatçılar, yoğunlukların deneyimlenmesi, duygulanım üzerine ve Şey’in boş yerini “ete kemiğe büründürdükleri” çalışmalar üretir. Çünkü özneleştirme yapılarında dil ile tanımlanmaya direnen imkânsız Şey’i duygulanımlar aracılığıyla deneyimleriz. Duygulanımlar sadece öznel deneyimler değil aynı zamanda ontolojik bir yapıdadır. Sanatçılar kurgusal olarak gerçekliğin kesinliğini bozarak belirsizleştirirler, var olmayan zaman ve mekân inşa ederler. Burada, Şey ile gerçeklik arasındaki sınırı bulanıklaştırarak Şey’in arada bir yerde, görünmeyen görünende, benzemeyen benzeyende, olmayan olanda bir arzu varlığı olarak ortaya çıktığını gözlemleriz. Bu imgelerde şiirselleşen şey, varlığımızın kusurluluğu ile yüzleşme noktalarında, bilinçdışının çağırın sesinin siyah beyaz biçimlere, fırça jestlerine, renklere, boşluklara temasıdır. Cixous, ressamın rüyasını şöyle ifade eder: “Resmi sadece onun boya olduğunu bilerek boyamak. Varlığın geçişini boyamak. Gelini soymak, düşüncenin arkasındakini boyarken ayna olmak. Amaçsızca düşünmek, aynayı düşünmeden boyamak. Ölümlüğümüzü, sonluluğumuzu resimde ortaya çıkarmak.” (Cixous, 2012: 56) ⁵

⁵Cixous, Marcel Duchamp’ın *Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin, Hatta (La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre) 1915-23)* adlı yapıtına gönderme yapmaktadır. Kendini ötekinin bakışına çırılçıplak koymak olarak nitelendirebiliriz, ancak *Büyük Cam* karşısında izleyici bakışın yerine geçer ve “çiplaklığın ve doyurulmamış arzunun röntgenicisine dönüşür.” http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_peinture/ (21.03.2018)

1.BÖLÜM: SAHNEDEN BAKIŞIMIZA AÇILAN ARZULARIN KÖKENLERİ VE ÇAĞDAŞ FLAMAN SANATI

Adlar imledikleri şeylerin sonucudur.
Dante

Yeryüzünde hiçbir şey hiçbir kadar insan ruhuna baskı yapamaz.
Stefan Zweig

1.1 Kendimizi Kaybettiğimiz Labirentte Bilinçdışı Arzular

İnsanın düşünce ve davranışlarının temeli bilinçdışı süreçlerdir ve bunlar düşüncelerimizi ve davranışlarımızı fark etmeksizin etkiler. Bilinçdışı birçok karmaşık işlemlerin gerçekleştiği bir süreçtir. Bu süreçlerin işleyişi tıpkı rüyalarındaki gibidir. *Düşlerin Yorumu* adlı kitap, Freud'un rüyalarla ilgili analizleri doğrultusunda bilinçdışı süreçlerin nasıl işlediğini açıklamaya çalışan temel başvuru niteliğindedir. Rüyalarda anlam maskelenmiş/örtük bir biçimdedir. Çünkü bilinçdışında bastırılmış şeylerin bilinç düzeyindeki simgesel karşılıkları olarak rüyalar bastırılan şeylerin ilk hali değil başka biçimlere dönüşürler. Bu yüzden rüya bastırılanların yüzeye çıkmak için imkân bulduğu bir aralıktır. O halde rüyalar, kavramsallaştırılamayan duygu ve düşüncelere karşılık gelen bir anlatı düzeyidir. Aynı zamanda rüyada nedensellik yoktur. Anlam dizgesi mantıklı değildir, şeyler arasında bağlılık yoktur; birçok farklı şey yan yana, bir arada ya da karmaşık şekildedir, karşıtlıklar ayırt edilemez, yer ve zaman algısı yoktur. Tıpkı rüyalar gibi bilinçdışı süreçler de bu şekilde işler. Ancak rüyalar örtük de olsa bilinçdışının ulaşılabilir yüzeyini oluştururlar, gerçekte bilinçdışı bunun da ötesinde dipsiz bir kuyu gibidir. Ancak doğası gereği ulaşılması imkansız olan duyumsanabilir. Çünkü bilinçdışı bize açılan bir açıklıkta ortaya çıkar.

Bilincimizle ve algımızla ulaşamadığımız bilinçdışı bastırılan, reddedilen veya kayıp şeyler alanıdır. Freud, bilinçdışının bilinci belirleyen unsur olduğunu, bilinçli olan

her şeyin bilinçdışı önceliği olduğunu vurgular. Psişik dünyamızı kuran bir unsurdur: “Bilinçdışı, asıl ruhsal gerçekliktir; en derin doğası bakımından bizim için dış dünyanın gerçekliği kadar bilinmezdir ve de bilincin verileri tarafından, dış dünyanın, duyu organlarımızın iletişimiyle temsil edildiği kadar eksik olarak temsil edilir.” (Freud, 1996:327-328) Özneleştirme süreçleri tarafından belirlenen şeylerin düzeninde insan, özne olabilmek için bastırma yoluna gider. Ancak bastırılan duygular veya arzular rahatsızlık, ya da huzursuzluk olarak öznenin kuruluşuna ket vururlar. Freud, öznenin bunun için savunma mekanizmaları geliştirdiğini ifade eder. Savunma mekanizmaları da bilinçli değildir aslında; bilince çıkmaya çalışan şeyleri engellemeye çalışarak çatışmaya girer. Çatışmalar sonucunda bilince ulaşabilen olursa, o da artık, bastırılan şey değildir, çarpıtılmıştır.

Freud’de nesnenin olmadığı merkezi bir eksik boşluktur ancak bu eksiğin kendisine değil temsillerine ulaşabiliriz. Lacan, Freud’e geri döner ama bilinçdışını tanımlarken imgesel değil simgesel düzen üzerinden hareket eder; bilinçdışının tıpkı dil gibi kendine özgü bir yapı olduğunu fark eder ve göstergeler sistemini psikanalize uygular. Lacan, bilinçdışı kavramını Seminer XI *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* ’nda (1964) geliştirmiştir. Freud’de bastırılan, Lacan’da (Freud’un açıklamasını ileri taşır, bilinçdışını sadece bastırılan olarak kavramaz) dil gibi yapılanan ama ona yaklaşabildiğimiz muğlak boşluktur. Simgeselin ötesinde değil, bizatihi gerçekliğin içinde kavranamaz olarak, bir boşluk olarak konumlanır. Özne, simgesel sistemde öznelliğini ve özneler arası ilişkilerini dil aracılığıyla kurar. Dil öznedeki hem yarılmaya sebep olur hem de bilinçdışının oluşmasına. Nitekim ünlü “bilinçdışı dil gibi yapılanmıştır” sözü bunu tüm açıklığıyla göstermektedir. Kısaca, bilinçdışı dil düzeyinde Öteki’yle kurulan ilişki sonucunda oluşur. Bir dil gibi yapılananan bilinçdışı bir anlamdan yoksundur, sadece gösterendir. Örneğin konuşma esnasında beliren ama bir tutarlılığı olmayan sesler, bir anlamı olmayan kelimeler ne olduğu anlaşılamayan cümlelerle kendini gösterir ya da sözün bir şeyleri ifade etmede başarısız kaldığı yerde ortaya çıkar. Dolayısıyla bilinçdışı bir kusur, engel ya da yarık olarak kendini gösterir. Bu ortaya çıkış kendini o kopuşta ya da yarıktaki bir varlık olarak kendini tesis etmeden bir anlığına bir buluş gibi görünür olup kaybolmasıyla belli eder. Bunlar rüyada, dil

sürçmelerinde, yanlış anlamalarda veya semptomlarda ortaya çıkan belirlilerdir. Bilinçdışı bireysel değildir. Sadece “geri dönen” bir kendiliktir.

Lacan’ın bilinçdışı kavramı üç kategoride şöyledir:

- “1. Bir aralık/boşluk ya da kopma/yırtılma olarak bilinçdışı.
2. Bir dil gibi yapılanmış olarak bilinçdışı.
3. Öteki’nin söylemi olarak bilinçdışı.” (Hommer, 2013: 94)

Bilinçdışının koşuludur dil ama paradoksal olarak tam da dilde meydana gelen başarısızlıkta ortaya çıkar. Çünkü Lacan’a göre bilinçdışı tam da simgesel düzende bir boşluk ya da delik olarak ortaya çıkan ve ardından yitip giden bir şeydir. Ayrıca yasa koyucu yani arzuları bastıran otorite olarak büyük Öteki’nin özneleştirme süreçlerinde belirlenimlerine, tanımlamalarına direnen veya simgeleştirilemeyen yapısı vardır.

Lacan’a göre bilinçdışı aşkın, ulaşılmaz bir şey değil, “une bévue” yani gözden kaçırılan, bastırılanın geri dönüşünün ıskalanması anlamındadır.⁶ Örneğin semptomlar biçiminde veya konuşma esnasında bozukluklar olarak belirebilir. Saçma bulunan, yanlışlığı varsayılan “söylemek istediğim bu değildi” gibisinden kurulan cümlelerin ortaya çıkması ama anlatılan bir şey olmaması bastırmayı etkinleştirir. Öyleyse bilinçdışı bozukluklar, başarısızlıklar olarak ortaya çıkmak için ısrar ederek bir yarık/delik açan ama ıskalanan ancak duygulanımsal düzeyde deneyimlenen şeydir. “Bilinçdışı boşluğu ontoloji öncesidir [...] bilinçdışı söz konusuyken mesele olmak ya da olmamak değil gerçekleşmemiş olmaktır. [...] Bilinçdışının işlevinde varlığa dair olan şey o yarıktır.” (Lacan, 2013: 36-37) Lacan’a göre bilinçdışı sürekli çalışır ama anlamla işi olmaz, yalnızca keyfi kutsar. Zamansal, mekânsal ve görüsel olmayandır. Başına buyruk olduğu için beklenmedik ve tekinsizdir. Semptomlarda rastladığımız gibi bilinçdışı göremediğimiz bir noktadan bize hep bakar ve kendini hissettirir.

⁶ Lacan, *Unbewusste* (Alm. bilinçdışı) kavramını geliştirirken kelime oyununa başvurarak bilinçdışını *une bévue* (Fr. yanlış, hata, falso) olarak tanımlar. Seminer *L’insu que sait de l’une-bévue s’aile à mourre*’de Freud’un bilinçdışı kavramından daha fazlasını içeren, onun ötesine geçen bir kavram geliştirmek, onun belirsizliğine ve ıskalanmasına vurgu yapmak için *une bévue*’ye başvurur. Ve “bilinçdışının bilinçsizlikle ilgisi yoktur” diye ekler. (Lacan, 1976-1977: 4)

İmgesel ve simgesel düzeyde her şey yapısı gereği hareket halindeyken, Gerçek hep aynı kalan ama hep akış halinde olandır. Gerçeklik dünyamız birbirine bağlı gösterenler ağından oluştuğundan simgesel değerler ve anlamlarla yorumlanır. Ama gerçekliği sınırlı bir perspektiften algılarız. Burada “tinsel açıdan, bizi yaratan düşlemlerimizdir. Düşlemlerimizce yaratılır, düşlemlerimizle sınırlanırız.” (Bachelard, 2007: 125) Bilinçdışı ise deneyimlediğimiz her şeyin nedenidir; “insanın ilksel derinliğidir.” (Sayın, 2003:160) Özne simgesel düzene eklemlendiği zaman “yabancılaşma” yoluyla ve dil aracılığıyla bilinçdışı oluşur. Lacan’da özne, simgesel düzende “yanlış tanınan” ile simgesel düzendeki bir boşlukta ya da semptomlarda belirenler arasında bölünen öznedir. Dolayısıyla Lacan bu öznenin üstünü çizer. Yani özne dilde kendini yanlış tanıyarak özneliğini kurar, söylemin içinde varlığa gelir. Lacancı özne ne birey ne “ben” dir, o, bilinçdışının öznesidir.

Lacancı bir kavram olan ayna evresinde, çocuk için özdeşleşme ilk defa kendisiyle konuşulmaya başlandığında, anneyle kurulan ilişki içinde gerçekleşmeye başlar. “Yabancılaştırıcı özneleşme” bu evrede oluşur, çocuğun aynada gördüğü kendi imgesi (küçük) ötekidir. Ayna evresi imgeseldir, sahte bir tamlık ve bütünlük kurma sürecidir ve çocuk aynadaki imgesi tarafından ele geçirilmiştir. Çocuk, parçalara ayrılan ve bölünen beden bütünlüğünü aynadaki imgesinde, öteki üzerinden bütün olarak görmeyi arzular. Küçük öteki tamlık ve bütünlük yansımaları verir, arzularının doyurulacağını varsayar ki bunlar tipik imgesel özelliklerdir. Bu süreçte çocuk, dil aracılığıyla sözcükler ve imgeler arasında ilişki kurarak aynadaki görüntüsünde kendini tanır ama bu tanıma ötekinin söylemiyle gerçekleşen bir tanımadır. “Ben”in oluştuğu süreçtir bu. Önceden sadece ötekini (anne) bilen çocuk aynada gördüğü imge ötekini yani “ben” olduğunu anlar ve bölünme başlar. “Özne radikal biçimde dışsal anlamlandırma ağına yakalanır yakalanmaz, kangren olur, organsızlaşır, bölünür”. (Zizek, 2008:188) Artık simgesel düzende özne yarılmış, imgeselden kopmuştur. Özne olması Öteki’nin varlığıyla mümkündür. Ancak Lacan’a göre Öteki’nde üstü çizilidir, eksiktir. Ama “öznenin Lacan tarafından ayrılma adı verilen bir tür "yabancılaşmadan-arınma"ya ulaşabilmesini sağlayan şey tam da Öteki'deki bu eksiktir.” (Zizek, 2008:

139) Zizek’e göre ise bilinçdışı, bastırılmış olduğu için hakkında hiçbir şey bilmediğimiz kendiliktir.

“Bilinçdışı, tutarlılığını ancak belli bir bilmezlik (nonknowledge) temelinde koruyabilen pozitif bir kendilik olarak kavranmalıdır – bilinçdışının pozitif ontolojik koşulu, bir şeyin simgeselleştirilmemiş kalmak zorunda olması, bir şeyin söze dökülmemiş olmasıdır. Bu, semptomun da en temel tanımıdır.” (Zizek, 2010: 68)

Sonuç olarak, gerçeklik düzleminde kendimize yabancılaşarak kaybettiğimiz kendiliği, geri dönen bastırılanlar ile imkânsız veya anlamsız olarak nitelendirileni çarpık veya belirsiz biçimlerle Öteki’deki eksik sayesinde kuşatabiliriz. Sanatta bilinçdışı, psikanalizin gelişmesiyle beraber önemli bir pratik alanı olmaya başlar. Özellikle modernist sanatçılar bilinçdışının ulaşılamaz oluşuna odaklanıp, gerçeklikle olan mesafesini üst düzeye çekerek aşkınsal olanı yokluğun temsili olarak resmederlerken, Gerçeküstücüler de ise bir üretim alanı olarak resim kurgularında başvurdukları en önemli kaynak olmuştur.

1.2 Gerçeküstücülükten Günümüz Belçika ve Flaman Sanatına

Gerçeküstücüler, temelde gerçeklik ve gerçek olmayan ya da gerçeklik ve rüya olgusu üzerinden iki zıt kutup arasındaki mesafeyi bulanıklaştırarak belirsiz hale getirirler. Uygarlaşmanın akıl dayatmasıyla kendilerinden alıp götürdüğüne, çoktan yitirdiğimiz şeylere ilişkin ve bastırılan arzuların geri dönüşüne dair “anlamsız” imgeleri oluştururken rüyalardan faydalanırlar ve zıt kutupları yani gerçek hayatta aynı anda bir arada olması imkânsız şeyleri; nesnel dünyaya ait imgeleri, nesneleri ya da bedenleri parçalayıp yeniden bir araya getirirler. Parçalandıktan sonra yeniden oluşum sürecinde birbiriyle alakasız imgeleri rüyalardaki gibi yan yana, üst üste getirip, eğip büklerler. Gerçeküstücüler, Freud’un Gradiva üzerine yazısından⁷ etkilenirler ve “bilinçdışının gerçekleri dış sahneler üzerinde düşsel imgeleri üst üste bindirerek yeniden yaratma kabiliyeti nedeniyle hayran olurlar. Bu, şiirsel ve sanatsal projeleriyle

⁷ S. Freud ve W. Jensen, *Sanrı ve Düş “Gradiva”*, çev. Emre Kapkın, Payel Yayınları, 2003, İstanbul

tamamen uyumluydu ve 1930’larda Paris’de Gradiya olarak adlandırdıkları bir galeri açtılar.” (Howe, 2007: 79) Gerçeküstücüler bir anlam üretmeyi değil tam tersini amaçlarlar. Sanatsal çalışmaların akıl dışı olmasını arzularlar. Gerçeküstücü yapıt “yasağın arzu nesnelere uyguladığı şiddete tanıklık eder. Şekilleri bozarak eskimiş olanı kurtarır.” (Adorno, 2014) Bastırılanın izini sürerek oluşturulan gerçeküstü imgeler nesneleri tekinsiz olana dönüştürerek gösterirler. Freud, 1919’da yayımlanan *Tekinsizlik* adlı makalesinde tekinsizliği başka bir deyişle “bastırılmış olanın geri dönüşü”nü, aynı anda tanıdık ve yabancı olarak ifade eder. Çünkü bastırılmış olmasından dolayı geri dönen şey ilk haline yabancılaşır, tuhaflaşır ve belirsizleşir. Tanıdık olan ile yabancılık bir aradadır. Bilindik olan şeyin içinde bizi rahatsız eden bir yabancılık vardır. Gerçeküstücüler nesneleri çalışmalarında akla dayalı gerçeği hükümsüz kılmak adına travmatik bir tekinsizlik kurmak için kullanırlar. Gerçeküstü ve tekinsizin tipik birlikteliği Hans Bellmer’in *Poupée*’lerinde belirgin bir şekilde görebiliriz. Hal Foster gerçeküstücülüğün özü gibi kavradığı *Poupée*’leri “canlı ve cansız figürlerin tekinsiz şekilde birbirine karışması; iğdiş edici ve fetişistik formların müphem kavuşmaları; erotik ve travmatik sahnelerin zoraki tekrarları; sadizmle mazoşizmin, arzunun, ayrışmanın ve ölümün çetin çapraşıklıkları” (Foster, 2011: 130) olarak nitelendirir.

Gerçeküstücülerin dünyanın gerçekliğinden kaçmak arzusıyla öznel özgürlüğün serbest bırakılması, zihnin yeni bir gerçeklik yaratması ve bilinçdışı formasyonları imgelere aktarabilecek form arayışları onları rüyalara yöneltti. Bilinmeyene ulaşmak ve aktarmak için otomatizmi savundular. André Breton *Sürrealist Manifesto*’da: “Kişinin sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Akıl her türlü denetiminden uzak, ahlakî ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği” (Breton, 2010: 203) şeklinde gerçeküstücülüğün tanımlamasını yaparken belirttiği gibi kendiliğinden, akıldan bağımsız, bilinçdışı arzudan beslenen bir gerçekliği yaratmak için bir ifade aracı olarak otomatizm yüceltilir.

Dönemin birçok eleştirmeni bilinçdışının resme dökülemeyeceğini, otomatizm yoluyla bir kendiliğindenlik oluşturulamayacağı, çünkü bastırılmış olan geriye döndüğü

zaman asla ilk halinde olmayacağı gibi resmedilenin artık bilinçdışı düşünceden farklılaşmış olduğunu ve bozulduğunu ifade ederler. Adorno da farklı düşünmemektedir. Ona göre “gerçeküstücülerin yarattığı dünya yıkıntılarında gün ışığına çıkan, kendinde bilinçdışı değildir.” (Adorno, 2014) Yani bilinçdışı imgelerin resmedilemeyeceğinin imkânsızlığından, dilin farklılaştığından bahsederler. André Breton ise farklı düşünür; “mesele bu dil değil, temsil ettiği gerçekliktir; sanatın sadece dış dünyada var olan gerçekliği model almasıdır. Sürrealist sanatçı gerçeklikle imge arasındaki bağı koparmalıdır; sihirli becerisini *katıksız içten gelen model* için kullanmalı, kendi iç dünyasını görsel imgelerle canlandırmalıdır.” (Altınıyıldız Altun, 2014: 14) Sanat, gerçeklik içinde simgeleştirilmeyen, anlam ifade etmeyen, Breton’un “varoluş başka yerde” (Breton, 2010: 225) dediği düzeye inşa edilir.

André Breton ile bir dönem sıkı arkadaşlıkları olan René Magritte gerçeküstücülerin önemli sanatçılarından. Düşsel olanın gerçekte bütünleştiği imgeler üretir. Freud ve psikanaliz kuramını savunan diğer gerçeküstücüler gibi kültür ve özne arasındaki yarıktaki semptomları yansıtan anlamsız bir yerde ya da boşlukta nesneler veya parçalara ayrılan beden imgeleri tuhaf ve tekinsiz bir duygu uyandırır. Birçok gerçeküstücü gibi kadın bedenlerini başsız resmetmesinin nedeni “şok değer ve tekinsiz güzellik imgesi yaratmak”ıdır. (Howe, 2007: 71) Flaman sanat geleneğinden de etkilenen Magritte *La Trahison des Images* (1929) yapıtında ünlü *Ceci n’est pas une pipe* yazısıyla imge ve yazı arasında zıtlık kurarak göstermek istediği, imge nesnenin kendisiyle onun temsil ettiği şeyin aynı olmadığıdır.⁸ Dil gerçeklik algımız için bir araçtır; kelimeler ve nesneler arasındaki kopukluğu iyi gören Magritte resim ve dil arasında karşıtlık aracılığıyla gerçeklik algımızı sorgular. Bu nedenle sanatçı dil ve temsil ettiği arasındaki uyumsuzlukta gündelik ve tanıdık olanın tekinsiz bir estetikle gizemli bir auraya dönüştüğü imgeler üretir. Belçika’da Magritte’ten başka, modernizm döneminden James Ensor, Marcel Broodthaers gibi sanatçılar ülke sanatının geleneksel Flaman sanatı ve günümüz Belçika çağdaş sanatı arasında köprü gibi bağlantı kuran bir etki oluştururlar.

⁸ Michel Foucault, *Bu bir Pipo Değildir* kitabında, yazının imge ile zıtlık oluşturmadığını tam tersine imgeyi olumladığından bahseder, imge imgedir.

Belçika, kültürel olarak ikiye bölünmüş bir ülkedir ve konumu itibariyle bir kesişme noktasındadır. Farklı politik kimlik ya da dilsel kimlik kültürün karmaşıklığına neden olur çünkü iki bölge aynı zamanda hem birbirinden ayrıdır hem de bir aradadır ve buna ilave olarak kültürlerin birbirine karışması hem uyumsuzluk veya anlaşmazlık yaratır hem de birbirlerini karşılıklı olarak etkilerler. Anlamaların birbirine sızdığı, karıştığı, üst üste bindiği veya birinin üstünün çizildiği bir tür kültür yaylaları gibidir. Sanki her iki bölge, biri diğerine sızdığında, içerisi ve dışarısı arasında, ödipal/simgesel yapının yasaları ile bilinçdışı olanla yani bastırılan arzularla diyalektiğinin praksis mekânıdır. Böyle bir coğrafyada sanatçıların kişisel yaratımları hiç kuşkusuz kültürün karmaşasından ve sahip oldukları Flaman resim geleneği mirasının etkilerini taşırlar. Günümüzde “Flaman sanat sahnesi bölgenin kendisi kadar çeşitli ve karmaşıktır.” (Wittocx, 2008)

Belçika’da daha çok Flaman sanatçıların birçok uluslararası sanat aktivitelerinde veya galerilerde yer aldıklarını görürüz. Luc Tuymans, Wim Delvoye, Jan Fabre, Koen van den Broek, Hans Op de Beeck, Thierry De Cordier, Guillaume Bijl, Jan Van Imsshoot, Panamarenko, Michaël Borremans gibi birçok sanatçıların önderliğinde Belçika sanatı, 1990’ların sonlarından itibaren dünya çağdaş sanat ortamında hızla yükselmeye başlar. Belçikalı sanatçılar herhangi ekol, akım ya da grup adıyla değil kişisel çalışmalarıyla tanınır ve hareket ederler. Kişisellik öz farkındalıkla başlar. Bu, öznenin kuruluşunun temellerinde yatan anlamlarıcı unsurların ötesinde kendi öz varoluşu duyumsamak için, yıkıcı dürtüler aracılığıyla sancılı ve amaçsız bir deneyimdir. Bu konuda birçok Belçikalı sanatçısının gözü kara olduğunu söyleyebiliriz.

Belçika, resmin sonunun ilan edildiği günümüzde tuval üzerine resim yapan sanatçı bakımından zengindir. Bu sanatçıların çalışmalarında Flaman resim sanatının özellikle Jan Van Eyck’in etkisi tartışılmazdır. Van Eyck’i tanıdığı en realist sanatçı olarak gören Luc Tuymans, Jean-Paul Jungo ile yaptığı söyleşide, onun dini resim yapan bir sanatçı olmaktan daha çok, onunla birlikte “resim dünyasında kendini birey olarak konumlandıran sanatçı fikrinin doğduğunu görüyoruz” diye ifade eder (Cixous,

2012: 87'den alıntı).⁹ Bu fikrin öncülüğünü taşıyan Flaman sanat geleneğinin çağdaş sanatta da devam ettiğinin ve ülkenin resimle ilgili hücrelerinin zenginliğini daha iyi anlayabiliriz.¹⁰ Tuymans, bu yüzden olsa gerek aynı söyleşide Belçika'nın "resmin nerdeyse genetik kodun parçası olduğu bir ülke" olduğundan bahseder ve burada doğmanın gururunu taşır.

Ayrıca Michaël Borremans, diğer Flaman ressamı gibi ışığın önemine ve özellikle bu bölgedeki ışığın kalitesine dikkat çeker: "Dünyanın en güzel ışıkları, İngiltere, Hollanda, İrlanda, Fransa'nın kuzeyi ve Flaman Bölgesi'ndedir." (Schlessert & Gentil, 2014)

Belçikalı sanatçılarla birlikte postmodern dönem sanatçıları, kaynaklarını büyük ölçüde Dada ve gerçeküstücülük gibi avangard sanatta bulur. Marcel Duchamp'ın *Pisuar*'ında olduğu gibi gerçeklik görüşümüzü parçalayan, olağan gündelik yaşantımızı delip geçen, anlamı bozan, anlam ifade etmeyen ya da ona ait olmayan bir özellik katarlar. Bu anlam bozgunluğu ve ona ait olmayan özelliğin temeli bilinçdışından gelir. Aynı zamanda Belçikalı sanatçıların kavrayışında iki bölge arasındaki saydam sınır nedeniyle sahnelenen politik ve kültürel karmaşanın mekân veya yer-yurt algısını da etkilediğini söyleyebiliriz. Bu belirsizliğin doğurduğu şartlarda üretilen çalışmalar, Adorno'nun, psikanalizin sanat yapıtlarını, sanatçıların "bilinçdışı projeksiyonları"nın üretimi olarak değerlendirmesinde olduğu gibi, bilinçdışına yakınlıkta başka bir anlam üretimi için geri dönen bastırılanların dönüştüğü imgelerden meydana gelir. (Adorno, 2002: 8)

⁹ Luc Tuymans, *Doué pour la peinture*, Conversations avec Jean-Paul Jungo, Genève, Mamco, 2005 s.43-44

¹⁰ Çağdaş sanatta "Flaman 'ressam geleneği' devam ediyor" (Wittocx, 2008)

2.BÖLÜM

TRAVMATİK SAHNE

Zihin: Ne kadar komik, anlam senden bana, benden
sana geçmiyor.

Beden: Sana acının anlamını gönderiyorum ama
sana gönderdiğim kelimeler geçiyor, anlamsa
kayboluyor.

Wilfred R. Bion

(...)Nedir boşluğun rengi?

Hélène Cixous

2.1. Gerçek ile Travma ve Onların İçinden Gelen Uğultularla Temas Yüzeyleri

Bilinçdışı, özneleştirme süreçleri içinde ayırdına varabileceğimiz ama akıl yoluyla veya simgesel yapılarla kavrayabileceğimiz bir şey değildir. O, yapısal dilin ötesindedir. Dil veya gösterenler, yapıları itibarıyla içinde bulunduğumuz kültürle yani toplumsal hayatımızla geliştiğinden anlamlandırma ve özneleştirme süreçleri de bu alanda belirlenir. Lacan için bu simgesel düzendir. Lacancı psikanalizin en önemli kavramlarından olan Gerçek ise, imgesel ve simgesel arasında kurduğu ilişkiyle anlam kazanan bir boyuttur. Gerçek, simgesel içinde yer almasına karşılık simgeleştirilemeyen şeydir. Lacancı başka kelimelerle söylersek, anlamlandırma ağının içinde ıskalanmış radikal karşılaşma noktalarıdır. Gerçeklikte denetimin ve kurucu unsurun hâkimi olan simgesele direnç gösteren, anlatı düzeylerine indirgenemeyen, öznedeki sapmalara ya da travmatik sahnelerle tanıklık eden Gerçek, imkânsız travmatik çekirdektir, tözdür. Bu nedenle Gerçekle doğrudan bir karşılaşma ve onun elde edilebilir bir temsilinden bahsedemeyiz. Ancak, öznedeki beklenmedik şekilde kendini gösteren işaretleri mümkündür. Simgeselin ulaşamadığı yer olarak Gerçek simgeselde bir delik gibidir bu

yüzden anlamlandırma yapılarının kavrayamadığı boşluktur (bu bilinçdışı işlerlilik Lacan için dil ile doğrudan bağlantılıdır). Gerçekte eksik yoktur, onda eksikliği, boşluğu oluşturan simgeleştirme sürecinin kendisidir. Yani, aynı anda hem simgeleştirmenin ürünüdür, onun kalıntısı ya da artığıdır hem de ona direnen, ondan sürekli kaçan, yakalanması veya kaydedilmesi imkânsız, var olmayandır, boş yerdir. Dolayısıyla gerçekliğin eksiklikle kurulduğunu açığa çıkarttığını söyleyebiliriz. Bu özgül varoluşu aracılığıyla boşluk veya eksik, konumundan dolayı bir pozitiflik barındırdığını anlamaktayız. Çünkü eksikliğin ya da boşluğun cisimleşmesi olduğu için olumsuzlanamaz yani pozitif bir statüsü vardır. Gerçek “içinde ‘her şeyin’ duyulabileceği bu gürültü, insanların asla zapturapt altına almayı başaramayacağı yüzey olarak muzafferane biçimde tekrar beliren Her Şey’dir.” (Bowie, 2007: 95) Tam anlamıyla belirsiz bir statüye sahip bu ‘her şey’, travmatik geri dönüş biçiminde ortaya çıkan çekirdektir. “Gerçek, tam da simgeselin kavrayışına direnen ve ondan kaçan, dolayısıyla simgesel içinde ancak ondaki bozukluklar kılığına girerek tespit edilebilen şeydir. Kısacası gerçek, simgesel yasanın nedenselliğini bozan namevcut nedendir”. (Zizek, 2006: 41) Gerçeğin izlerine ulaşılabilir. Deneyimlenmesi dilin olmadığı yeredir ve ifadesi imkânsızdır ancak tekrar tekrar geri dönüş biçiminde bize görünen ya da açılan bu boşluğun ısrar ettiği şeyi, temsilin ya da anlamın çarpıtılışı, bozukluğu, başarısızlığı ya da eksikliği gibi yöntemlerle gösterilebilir.

Lacan Gerçeği Aristoteles’in *tuché* ve *automaton* kavramlarından yola çıkarak anlatır: Zorunluluk, kendiliğindenlik anlamına gelen *automaton*’u Lacan gösterenler ağı olarak değerlendirir ve dilin özneler arası ilişkilerinde ifade bulan ve tekrarı harekete geçiren zincirdir. Şans veya rastlantı anlamındaki *tuché* ise atlatılmış bir karşılaşma ama tekrar tekrar yüzeye çıkmak isteyen ve ısrarıyla sanki rastlantı sonucuymuş gibi beliren travmadır. Roland Barthes’ın fotoğrafta bulduğu *punctum*’a karşılık gelir. Ona göre *punctum*, “gereksinime duyduğum bütünü görmekte olduğum bedene geri götürür o her zaman; yorulmaz anlatımı ile fotoğraf, mutlak Tikel, mat ve biraz bön bir egemen Olumsal, Bu (Fotoğraf değil, bu fotoğraf), kısaca bir Tuché, Fırsat, Karşılaşma ve Gerçek’tir.” (Barthes, 2008: 18) Aynı zamanda *tuché*, anlamlandırma süreçlerinin içinde denetlenemeyen bir tutarsızlık yaratır. Kendi çarpık varlığını ancak simgesel içinde geri

dönüşlü olarak üretir. “Her şeyde kendini bulacak olsa bile – hep aynı şeyden kaçınır. Burada Gerçek hep aynı yere geri gelendir”. (Lacan, 2013: 56) *Tuché* Gerçeğin kendini travma biçiminde ortaya koyduğu, travmatik şeyin yapısını oluşturan temsil edilemeyen, yakalanamayan, hep ertelenen şeydir.

Simgeselde toplumsal, politik, kültürel olayları ve durumları tanımlama ve belirleme yoluyla kaydeden anlatı düzeyi tarihtir. Yasa düzenleyici büyük Öteki tarafından denetlenen tarihselleşmede mutlak gösteren olarak anlamlandırma zinciri örgütlenir. Böylece insanların “huzurlu” bir gidişatı olan gündelik gerçekliği içinde bu süreçleri bozabilecek travmatik şey (muğlâk konumuyla tekrar tekrar geri dönüşlü olarak olasılıklarıyla anlatı düzeylerini yırtmak için zorlamaya çalıştıkça) bastırılarak normal işleyişin sürekliliği sağlanır. Kısacası, simgesel, travmatik olanın üstünü örtmeye çalışır. Diğer yandan Gerçeğin kavranamayışının sonucunda ıskalanan travmanın, Lacan’a göre bu çarpık açıklıkta “[...] hiçbir şeyin yakalanamayacağını, yok edilemeyeceğini, yakılamayacağını, bunların ancak simgesel biçimde, temsili olarak, gıyabında yapılabileceğini” Freud çalışmalarında göstermiştir. (Lacan, 2013: 56) Sadece, olası imkânsız bir karşılaşmada yakalayabildiğimiz şey ancak duyumsanan bir artık, iz ya da kalıntı olabilir.

Travmanın zamansallığı paradoksaldır. Freud’un *ertelenmiş eylem* olarak çevirilen *nachträglichkeit*¹¹ kavramı, travmanın karmaşık yapısını daha iyi açıklar niteliktedir. Bir olay belli bir zaman diliminde tek başına bir anlama sahip olmaz, zamansal bir sürekliliğe yayılır ve paradoksal bir örtüşmeyle geri dönüşlü olarak travmatik bir anlama ancak vaktinden sonra bürünür. Geleceğe doğru giden bu travmatik neden ancak anakrotik¹² oluşuyla, gelecekte bakarak geçmiş anlamlandırmasıyla, aynı anda farklı zamanların örtüşmesiyle meydana gelir. Luc Tuymans resimlerinde travmanın bu özelliğini kullanarak anlatının mekânını ve zamansallığını bozar. Kendi doğumundan önce gerçekleşmiş travmatik bir olayın, tarihin anlatısının içine kesinlikle yerleşmeyeceğini ve bastırılanın geri dönüşlü olarak

¹¹ Freud, *Nachträglichkeit* (Ertelenmiş Eylem) kavramını Kurt Adam yazılarında şekillendirir. Travmatik bir olayın geri dönüşlü olarak tekrarlanması şartıyla, sonradan tekrarlananın öncekini çağrıştırması durumudur.

¹² Anakronizm, bir olay ya da varlığın içinde bulunduğu zamana uymaması, ait olmadığı zamanda gösterilmesi, ortaya çıkması.

tekrarladığını açık eder. Böylelikle, tarihin kaydolduğu zamanını ve mekânı ve onun hastalıklı “doğru”larını bozarak, onları sessizliğin ve sakinliğin kuvvetli şiddetiyle aşkın bir zamansallık içinde yeniden oluşturur. Var olmayan bir mekânda şimdiki zaman, geçmiş zaman ya da gelecek zaman aynı anda sanatçının fırçasına yakalanır ve bu farklı zamanlar, soluk renklerin kutsanmışlığında dille ifade edilemeyen zamanın ve mekânın sınırlı boyutunu parçalayarak şiirsel bir bakış alanında karşılıklı bir buluşma gerçekleştirirler. Çünkü Hélène Cixous, Tuymans’ın fırçasını “insanlığın mirasından mahrum kalıncaya kadar, insanın ötesine kadar” (Cixous, 2012:143) götürdüğünü söyler.

2.1.1. Luc Tuymans

Babası Belçikalı, annesi Alman olan Luc Tuymans, çok kırılgan bir konu üzerine odaklanır: İkinci Dünya Savaşı veya Kongo’daki travmatik olaylar. 1958 doğumlu sanatçı, bunlar hakkında tarih ve ailesinin anıları aracılığıyla bilgilenir. Sanat yaşamı boyunca Holokost’la ilgili resim yapar aslında ve hafızamıza her şeyin kaydedilememeliği ve tarih anlatısı çalışmalarının temelini oluşturur. Tarihle ilgisi bir tarihçi gibi iz sürerek değil aksine, görseller aracılığıyla gündelik detayları “basitleştirerek”, travmatik hikâyeyi “doğru” ve adil yalınlıkla tarihsel anlatısına yabancılaştırmasından ileri gelir. Gerçekliğimiz tarihsel, simgesel belirlenimleri deneyimlenen her şeyi içermekte başarılı olamaz, ayrıca hafızada bir anıya dair düşünceler daima parçalıdır. Hikâyelerin dilsel edinimin dışında, resimde de plastik öğelerle tam olarak temsil edilemeyen bir yanı vardır Tuymans’a göre. Çünkü bir anı hafızaya parçalı bir imge ya da görüntü olarak kodlanıyor, ifade edilemeyen yanı da sessizlikle çerçeveleniyor. Bu yüzden çalışmalarının temeli deneyimin parçalanmış görüntüsünü ve dilin ötesinde kalanı sessizlikte resmetmektir. Ayrıca, Tuymans’ın resimleme biçimine bir dönem amatörce uğraştığı film tekniğinin etkilerini eklemek gerekir.¹³ Örneğin hareketli imgeleri ve geniş planı sekteye uğratan yakın çekim

¹³ Tuymans, Roman Polanski’nin *Sudaki Bıçak* filminden oldukça etkilenir. Film, neredeyse gerçekdışı bir atmosferde geçer, soluk görüntüler ve gri bir ışık hakimdir, bunlar dramatik olguyu zayıflatan

teknikte olduğu gibi ne olduğu belirsiz bir kesiti veya parça kurgusu ele alarak hikâyenin bütünlüğünü bozguna uğratan bir unsurdur.¹⁴ Faydalandığı görüntüleri doğrudan bir şey söylemeyen, bulanık ve belirsiz imgelere dönüştürür. Tuymans çalışmaları için görselleri ya da fotoğrafları kişisel ve toplumsal hafızaya odaklanarak seçer. Gerçek ile simgesel ve hafıza arasındaki ilişkiyi ve sınırı sorgulayan renkler çoğunlukla sararmış ya da kayboluyor gibidirler. Hatta birçok resminde tuvalin beyazlığı çalışmasının bir parçası haline gelir. Belli belirsiz biçimlerin tereddütlü fırça izleri ıskalanan travmaya ait leke izleri olarak okumak mümkündür.

Anlamlandırma yapıları ya da özneleştirme süreçleri öznelere kör olma noktasına kadar ulaştırır. Çünkü simgeselin olduğu yerde travmaların üstü örtülüdür ya inkâr edilir, ya bastırılır, ya saptırılır ya da unutulmaya bırakılır. Bir şey daha mümkündür: Örtüyü kaldırarak travmayla yüzleşmek yani travmanın belirsizliğine ve dehşetine yaklaşmak. Bu deneyime açılan yollardan birisi, duyguları açığa çıkartan kurgusal biçimlerle mümkündür. Luc Tuymans bunu başaran çağımızın en önemli sanatçılarından. Toplumsal gerçekliğin, tarihsel anlatı yapılarının belirleyiciliğindeki tutarsızlığı travma üzerinden yapı bozuma uğratarak psişik duygulanım sahaları açan çalışmalar üretir. Çalışmalarında kullandığı renk ve biçimlerin algımızı neredeyse zorlayacak şekilde az olması Holokost gibi travmatik olayı tarihselleştirmenin olanaksızlığına dolayısıyla dehşet ve şiddetin temsilinin imkânsızlığına ve bunların eksiklikle basitleştirerek aktarılabilirliğini gösterir. Tuymans, Juan Vincent Aliaga ile yaptığı söyleşide, fazlasıyla yoğunluk barındıran “eksik” resimleri için “çalışmalarımın altında yatan tek yapı şiddettir” diye ifade eder. (Aliaga, 2000: 20)

Tuymans, modernizmin sıklıkla vurguladığı özgünlük fikrinden yola çıkar. On yedi yaşındayken yaptığı oto portre resmiyle Belçika’da bir resim yarışmasına katılır ve kazanır. Buradan hak ettiği parayla James Ensor üzerine bir kitap alır. Kitapta Ensor’un da aynı yaşta bir oto portre yaptığını görür. (Aliaga, 2000:8) Tuymans özgün olma üzerinde düşünürken daha önceki büyük ustaların çalışmalarıyla biçim olarak farklı bile

öğelerdir. Tuymans’ın bu filmi sevmesinin nedeni, ortaya koyduğundan daha fazlasını sessizlikte ortaya çıkardığı içindir. Bu benzer yaklaşımı resimlerine de yansıttığını görürüz. (Bekkers, 1996: 42)

¹⁴Bu tutum belki de tarihsel belirlenimin veya özneleştirme süreçlerinin kendisine de bir başkaldırı gibi okunabilir.

olsa anlam olarak benzerliğini fark eder. Bu, onun için bir kırılma noktası olmuştur; özgünlük fikrinin eleştirisi üzerinden değil, modernist sanatçıların özgünlük için arayışlar yönelttikleri yapı bozum özelliklerine dönerek, temsilin yapı bozumu ve belirsizlik üzerine odaklanır. Modernist ressamlar nesnelerin ve varlıkların yapı bozumu üzerinden yaptıkları imgelerle özgünlük anlayışını benimsiyorlardı. Tuymans'ta bir şeyi ya da bir nesneyi ancak onun eksikleriyle resmedildiğinde özgün olabileceği düşüncesinden hareket eder. (Loock, 2000: 44) Ancak içeriksel farklılık için hafıza kavramına yönelir. Yaşananların anlamlandırma ağının işlemiyle kodlanıp zihne kaydedilmesiyle depolanan bilgilerin yeri olarak hafıza bilinçli bir oluşumdur ancak aynı zamanda da duyumsanan ve kaydedilemeyen bilinçdışı süreçlerin izlerini taşırlar. Anlam dilin yapısal özelliğinin nedenidir. Nesnenin temsiline kaydı anlamla yani onun yerini tutan gösterenle kurulur. Ama travmanın kaydı imkânsızdır, travmada deneyimlenen şeyin yerine geçecek bir temsili elde edemiyoruz dolayısıyla bastırıyoruz. Ve böylece tam da dil ile anlam kazanmadığından bizi rahatsız eder ve bastırırız.

Tuymans, bu farkındalıkla İkinci Dünya Savaşı'nda öldürülen dayısının bir fotoğraftan portresini yapar: *G. Dam*. Dayısının portresi, öznel bir alanda konumlanan travma ile hafıza arasındaki ilişkideki bir yarılmının, dile gelmeyen veya imkansızlığın bir boş yeri olarak biçimlenen imgesidir. Bu portre, deneyimlediği vahşeti asla içermediğinin, bunu temsil edecek biçimleri ortaya koymadığının ve hafızaya kaydedilemeyen ama hafızada yer kaplayan şeyin kanıtı gibidir. Bu nedenle temsilin başarısızlığının, travmayı temsile aktarmanın imkânsızlığının göstergesi olarak *G. Dam* Tuymans'ın bundan sonraki çalışmaları için önem taşır.



Resim 1. Luc Tuymans, G. Dam, 1978, Tuval üzerine yağlıboya, 70 x 60 cm.

Yeniden üretim konusunda çağdaşı birçok sanatçıdan ayrı bir yerdedir Tuymans. Lacan'ın "tekrarlama yeniden üretme değildir." (Lacan, 2013: 56) önermesinde olduğu gibi yeniden üretmekten daha çok, ulaşılamayan ve anlatılamayan travma görünmek istercesine resimlerinde tekrarlanır durur. Tuymans yeniden üretimin ötesine geçer, Barthes'ın *studium* dediğini yapı bozuma uğratar ve sadece *tuché*'nin olasılıklarını kaydetmeye yönelik belirsiz biçimlere ulaşmaya çalışır.¹⁵ Nesneleri yeniden üretmekten ziyade, ilgili oldukları travmayı eksiklik ve belirsizlik aracılığıyla nasıl görünür kılabileceğini araştırır. Tıpkı travmanın sürekli kendini açmasına rağmen simgeselde yakalanamaması gibi onun yerine geçecek biçimlerle ona yaklaşabildiğimiz, dolayısıyla duyumsayabildiğimiz ve aynı zamanda bunun verdiği dehşeti de hissettiren imgeler üretir. Bu yüzden Tuymans, simgeselin kurguladığını parçalayarak orada olmayan-olan

¹⁵ Barthes fotoğrafları iki ayrı kavramla açıklayarak aslında bir tür ayrım yapar. *Studium* ve *punctum*. *Studium* tarihsel anlatılar, toplumsal sahneler, politik figürler ve benzerleri şeyler üzerine kuruludur. Fotoğraftaki yüzlere, ifadelere, mekânlara, insanların ya da biçimlerin duruşlarına *studium*'un içerdiği anlamla yani simgesel bakışla, özneleştirilenin verdiği bilgiyle görürüz. *Punctum* ise bizi delip geçen, yaralayan acı veren şeydir. (Bkz. Barthes, 2008)

şeyin, temsille yakalanamayan¹⁶ ama varlığını duyumsadığımız şeyin izini sürer ve ifşa etmeye çalışır.

2.1.2. Travmatik Olanın Yoğunluğunu Üzüntünün Sempatisi ile Boyamak

Tuymans'ın resimleri anlatılandan yola çıkarak anlamdırmanın imkânsızlaştığı yere teğellenen biçimler, nesneler ve lekelerden meydana gelir. Algı ve görüş alanımıza bulanık, belirsiz, kimliksiz, yersiz, zamansız ya da huzursuz şekilde giren imkânsızın kapladığı boşlukta travmatik şey, Tuymans'ın resimlerinde bastırılmayan ve ifade edilemeyen duyguların imgeleri olarak gözlemleriz. Sarsıntıyı tekrarlayan bu rastlantısal travmatik kalıntıları, sınırlı öznelliğimizle kavrayamadığımız teklifsiz karşılaşmaların artığını duygusal şiddetle kavrayabilmemiz adına yüzleşme yüzeyleri gibidir. Böylece onun çalışmaları karşısında algılarımız ve zihnimiz kendi sınırında kendi yapısıyla kavrayamadığı ama duyumsadığı şeyle temas kurma olasılığını yakalar.



Resim 2. Luc Tuymans, Schwarzheide, 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 70 cm. Özel Koleksiyon.
© Luc Tuymans, fotoğraf: David Zwirner izniyle, New York

¹⁶ Anlamlandırma sınırının ötesinde onun dile gelmeyen, sert bir kaya gibi yapılanan, konumunun temsile aktarılmasının imkânsızlığında temsile yansıyan şeyi Freud, *temsilin temsili* olarak adlandırır.

Tuymans, Holokost olayının ve Nazi ideolojisinin doğruluğunun sorgulanmasının imkânsız olduğu günlerde çekilmiş fotoğraf ve film karelerini veya kullandıkları mekân ve nesneleri kendi yaklaşımıyla *Der Architekt* (1998)¹⁷ veya *De Wandeling* (1991) gibi resimlerle yeniden üretir. Aslında parçalar ve eksiltir demek daha doğru olacaktır. Resimlerini yaparken temellendiği fotoğraf ile çalışması arasındaki mesafe oldukça muğlâk ve derindir. *De Wandeling* gibi ortak belleğimizi inşa eden tarihsel anlatının kaydedildiği temsiller üzerinden, gerçekliğin gizlediği ve bastırdığı süreçleri sorgular. Travma eğer hayatımızın akışını bozan yapılardan oluşuyorsa, Tuymans da buna neden olan semptomlara odaklanan ve dilin ötesinde kalanı belirsiz renklerle ve biçimlerle ortaya çıkartır. (Loock, 2000: 77) Bu nedenle resimleri simgeselin anlamlandırıcı etkilerinden yoksun üretimlerdir, açık bir şekilde simgesel anlamı zemininden koparır. Tuymans böyle bir yaklaşımı simgesel içinde tanımlanan gerçekliği yok saymak için değil, tam da bu gerçeklik aracılığıyla boşluklarda simgeleştirelemeyeni yüzeye çıkarmak ve Lacan'ın *Tuché* dediği Gerçekle karşılaşma olasılıkların izini sürmek için kullanır. Lacan'ın söylediği gibi; nasıl ki travmanın etkisindeki öznenin Gerçekle karşılaşması ıskalanıyorsa, Tuymans'ın resimlerinde de temsil Gerçekle karşılaşmasının ıskalandığı yerde, çarpıklığı, belirsizliği, eksikliği ya da bozukluğuyla ortaya çıkıyor.

Otoritenin kurbanlarına yönelik her türlü yaptırım ve kötülük bir zamanlar “hak görülürken”, bir süre sonra “kötülüğün sıradanlığı”, suç işleyenlerin sıradan hayatları veya travmanın belirsiz yapısı Tuymans'ın resimlerinde, *Wandeling* (1989), *Die Wiedergutmachung* (1989), *The Lamp* (1994)¹⁸, *Schwarzeide* (1986),¹⁹ *Mwana Kitoko* (2000),²⁰ gibi adlandırdığı gizemli ve belirsiz imgelere dönüşür. Resimlerde, sıradan gündelik görüntüler tek başlarına gerçekliği/ hikâyeyi/ anlatıyı üretmezler çünkü parçalanmışlardır, sadece izlere, lekelere veya belirsiz biçimlere dönüşürler ve (görüntünün kaynağının bilgisiyle) ürperti veren imgeler olarak karşımıza çıkarlar. *Der Diagnostische Blick* (1992) ve *Recherches* (1989) gibi bazı çalışmalarında, seriyi

¹⁷ Tuymans, Adolf Hitler'in yakın dostu ve mimar Albert Speer'in bu resmini kış tatili sırasında videoya çekilmiş bir filminden alıntılanmıştır.

¹⁸ Nazi subayların kullandığı insan derisinden yapılmış lamba üzerine yapılmıştır.

¹⁹ Tuymans, *Schwarzeide*'yi kamptan kurtulan ve orada iken yaptığı çizimleri derlediği Alfred Kantor'un kitabı *The Book Of Alfred Kantor: An Artist's Journal Of The Holocaust*'taki bir desenden yola çıkarak oluşturur.

²⁰ Kongo'da yapılan sömürgecilikle ilgilidir.

oluşturan ya da bir sergi için hazırlanan çalışmaların tuval ölçüleriyle oynar; böylece resmi izleyen seyirci baktığı resimleri uygun bir uzaklıktan görmek için mesafesini değiştirmek zorunda kalır. Doğru bakış açısını yaklaşıp mı yoksa uzaklaşıp mı bulmamız yönünde bizi harekete geçirir. Mesafe bir çok şeyi temsil ediyor olabilir: Gerçekle, Öteki'yle, bizi çevreleyen gerçeklikle, travmayla, bilinçle, bilinçdışıyla, boşlukla, kendimizle, tekinsizle, korkunç olanla veya dehşetle vb. ile olan mesafeyi.



Resim 3. Luc Tuymans, De Wandeling, 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 37 x 48 cm. Özel Koleksiyon. Tervuren, Belçika © Luc Tuymans

Tarihsel bir olay ile onun temsili arasındaki boşluk, örneğin 11 Eylül terör olayları esnasında yaşanan şeyin, anlatının ya da kaydedilenin içine yerleştirilemez boyutuna ait boşluktur ve bunun özünde yol açtığı sonuç kaygı ve korkudur. Tuymans, 2002 yılında Documenta'da kendisinden 11 Eylül olayı üzerine çalışma bekleyenleri *Still Life* eseriyle şaşırtmıştır.²¹ Toplumsal travmatik olayların temsillerinin yeniden üretim eğilimleri sadece anlatı düzeyini öznel yoldan tekrarlamakla sınırlı kalacağını iyi bilen Tuymans'ın *Still Life* ile gösterdiği, terörist bir saldırı gibi büyük travmatik

²¹ Bkz. https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tuymans_Still_Life.htm (26.11.2016)

olayların travmatik etkisinin temsile aktarılamayacağıydı. Jacques Derrida'nın söylediği gibi 11 Eylül'ü “büyük bir olay” yapan, bastırılmış gibi görünen şeyin kavranamamazlık ile çevrili olmasıdır. Tuymans, “[...] düşman anonim ve görünmez olduğu için, terörün kaynağı belirlenemediği için, bu terörde bir bireyin ya da devletin yüzü görülemediği için, bir bilinçdışı olayı veya bilinçdışı için bir olay nedir bilmediğimiz” (Borradori, 2008:127) bu belirsizliği ve aynı zamanda olayın dehşet verici korkunçluğunun temsille kavranamazlığını göstermeye çalışmıştır. Travmanın ürkütücülüğü, öznde iz bırakan bir yaranın unutulmamasından daha ziyade bastırılmasından ve benimsenememesinden dolayı tekrar tekrar geleceği tehdidini barındırmasından gelir. Öte yandan dehşetin travmatik boyutu imgelere ya da simgelere kaydı gerçekleştiği anda simgeleştirildiği için artık o şey olmaktan çıkar.

Alışılmış natürmort resim boyutlarından çok daha büyük olan *Still Life* (347 x 500 cm.) tablosunda en çok yer kaplayan şey boşluktur. Nesnelerden daha çok boşluğun resmi olarak görülebilir. Boşluğun böylesine görünürlüğü anlatılamayanın huzursuz bir biçime büründüğüne işaret eder gibidir. *Still Life*, aynı anda hem dehşeti hem de sessizliği över. “Mutlak bir hiçliği temsil eden geniş bir tuval [...] banallığın aşırı bir biçimde yayılması. [...] Düşünilemeyen korkuya yanıt olarak, Luc Tuymans yüce olanı sunuyor. Hiçbir kelimenin ve resmin ifade edemeyeceği güçsüzlüğün büyük çıplaklığı[nı].”²² Tuymans, 11 Eylül olayını doğrudan temsil edecek hiç bir resmin yapılamayacağını düşünmüştür. Bu reddetme onu duyumsanan şiddeti karşılayacak temsilin yerini alan “eksik” şeyi boşlukta konumlandırmasına yöneltiyor. Böylesine korkunç bir olayın temsili geleneksel resimde çok yaygın kullanılan bir resim türü üzerinden, şiddetle hiçbir alakası olduğunu düşünmediğimiz sıradan nesnelerle kurgulanan “ölü doğa” resmiyle görünür kılmak istemiştir. Travma hiç beklenmedik bir yerde, hiç olmadığı bir yerde ortaya çıkmıştır; yarım kalmışlıklarında, azımsanmalarında, nesnelerin ve tablonun ürkütücü boş yüzeyinde. Boşluğa yerleşen natürmortun akıl dışılığındadır şiddetin temsili, çünkü travma imkânsızdır. Bu nedenle yarı dolu sürahi ve az biraz eksik meyveler İkiz Kuleler'den geriye kalanlar ve kazada hayatını kaybedenlerin yerine geçer. Burada, bastırılanın izlerini taşıyan dehşet ve korku

²² Bkz. https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tuymans_Still_Life.htm (26.11.2016)

bariz bir biçimde bu muazzam boşluğa yerleşir. Ayrıca bu devasa boşluk, tablonun bitmemiş, yarıda kesilmiş veya eksik bırakılmış izlenimi uyandırır. Tuymans, Nicholas Cullinan ile yaptığı söyleşide; anlatılamazın yerini alacak bu resim için birkaç yıl düşündüğünü, *Still Life*'ın Cézanne etkileri taşıdığını, ama onun natürmort tarzını ve geleneksel natürmort özelliklerini kaybettirerek çok daha büyük bir boyuta yerleştirdiğini ve mümkün olduğunca nesneleri belirsiz hale getirdiğini söyler. (Cullinan, 2016:254)



Resim 4. Luc Tuymans, *Still Life*, 2002, Tuval üzerine yağlıboya, 347 x 500 cm. Pinault Koleksiyonu.

Tuymans'ın travmaya dair bir şeyler belli eden ama bir türlü cisimleşemeyen ve öznenin hafızasına teğellenmiş şeylerin izini sürdüğünden bahsetmiştik. Sanatçı, belirli zamanı ve mekânı parçalayarak çoğu zaman yıkıcı bir rastlantısallıkla karşılaşma imkânını arar. Çürümüş sarımtırak ten renginin hâkim olduğu *Gaskamer* (1986), Dachau toplama kampında bir gaz odasıdır. Resmin adı bu olmasaydı sıradan bir bodrum katı olduğunu düşünebilirdik (burada resmin adı resimdeki mekânın temsil

ettiği şeye işaret eder). Tuymans resim ile resmin adı arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: “İsmin kendisi resmin kalbidir ve hiçbir zaman resmedilemez eksik resimdir. *Gaskamer* sıcak görünen bir başka iş ama resmin adını okuduğunuzda tehditkâr olmaya başlıyor ve tüm resim değişiyor.”(Aliaga, 2000: 20) Resmin adını gördükten sonra, boşluk ve renkle harekete geçen korku ve dehşet bizi kavranamaz ama duyumsanabilir travmaya, ulaşılması güç çekirdeğe dolaylı yoldan ulaştırır. Duvarlar, tavan, taban belli belirsiz parçalı lekeler dışında sarımtırak rengiyle hala korkunç şiddetin tüm sıcaklığını koruduğunu hissederiz. Orada, ölü insanlar görmediğimiz halde şok etkisi yaratan şey nedir? Ürkütücü boşluğun kendisi olmalı. Konuşulamayan şey, sözle ifade edilmeyen, zihnimize canlandıramamanın yarattığı ağırlığın ve dehşetin inanılmaz ürkütücülüğü. Bastırmak istediğimiz şeyin yerine ısrarla geçen boşluk. Tuymans işte bu boşluğu resmetmiştir; sadece soluk ten rengine bürünen bu boşluğu.



Resim 5. Luc Tuymans, *Gaskamer*, 1986, Tuval üzerine yağlıboya, 61 x 82,5 cm. The Over Holland Koleksiyonu. Caryl Chessman'ın Şerefine, © Luc Tuymans, Fotoğraf: Peter Cox. The Over Holland Koleksiyonu izniyle

Sanatçının resim karakterini yansıtan tipik renk anlayışı oldukça dikkat çekicidir. Belirsizliğe bürünmüş renkler, iz sürülen alanlarda yüzeye çıkmak için geri dönen travmanın ruhunu taşırlar. Hélène Cixous Tuymans'ın renk anlayışını olağanüstü bir dille şöyle anlatır:

“Ziyaretçinin, renksizlik yüzünden natürmort ya da mumyalanmış doğa veya mumyalanmış natürmortun bir temsili, bir soyutlaması olup olmadığına karar vermesi zordur. Luc Tuymans'ın bu renk dünyasına bir isim vermek zor: Hafifçe parıldayan şey, “öteki dünya”nın soyulmuş renkle, yol boyunca yarı unutulmuş bir renkle, bir masaldaki gibi renklerle; baygınlık rengi, sessizliğin rengi, cinayet sahnesinin rengi, uzaklaşan hatıranın rengi ile yapılmış bir resmidir. Bunlar duygulanımların renkleridir, inkâr edilmiş renklerdir, pis yaraların, soluk rüyaların kirli renkleridir.”²³

Rengi aşırı müdahaleyle ileri sürmek. Göz kamaşmasının sıcaklığına, erimeye, iflasa, yok olmaya beyazı taşıyınca kadar içerinin rengini açmak.

Rengin pigmentlerini boşaltmak, tükeninceye kadar rengi oymak. Boşluğu hedeflemek. Nedir boşluğun rengi?” (Cixous,2012:121)

Tuymans, Thedor Adorno'nun “Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır” sözüne karşılık, anlatılamaz olan ve sürekli bize doğru açılanı, kelimeler olmaksızın sessizlikte oyalar gibidir. Tuymans'ın yazdığı “şiir” Holokost'un yazıya dökülemeyen tarafını, görünürlülüğün sınırlı alanında belli belirsiz soluk imgelerle, minimum leke ve biçimlerle katı ve “belirlenen” her şeyin karşısında öznenin ve hafızanın kırılganlığını ortaya çıkarır. *Gaskamer*'la sanatçı, orada gerçekleşen vahşeti temizlemek istercesine, orada olan şeyi veya şeyleri işlevlerinden arındırmış sadece boşluğu temsil eden sıradan bir mekân haline dönüştürür. Resimde, insana dair hiçbir iz rastlanmaz, şiddet, korku ve çaresizliğe dair hiçbir duyguyu doğrudan içermez. O odada olduğunu düşündüğümüz her şey sadece korkunç yoklukları sayesinde bizi yakalar. Odanın sessizliği ve boşluğu bir zamanlar tanıklık ettiği gürültülü ve kalabalık sahneyi anlamlandırır. *Gaskamer*,

²³ Metinde geçen renksizlik (l'acouleur) ve soyulmuş renk (découleur) olarak çevrilen fransızca kelimelerinin Cixous'un türettiği terimler olduğu düşünülüyor. “A cause de l' acouleur...."l'autre monde”, en découleur...”

“kötü biçimleri yakalamak için, onları yakalamak ve ebedi hafızanın ışığında ıslatmak için, sanki resmin çerçevelenmiş sessizliklerinin, imgenin sonsuz duraklarının, kalınlıkları olmayan derinliklerinin, donuk uçurumlarının çarpıcı gücüne ihtiyacı varmış gibidir” (Cixous, 2012: 77) ve bunlar sadece duygulanımlar aracılığıyla açılır. Orada gerçekleşen şeye dair her türlü anlam ve anlatının aktaramadığını resmin kendisi açık eder. Acının yerini ikame eden şey, edilemeyecek oluşunun imkânsızlığı ve sadece duyguda yükselişinin ürettiği yoğunluktur. Belirsizliğin ve boşluğun resmi *Gaskamer* ayrıca Agamben’in *istisna hali*’ne verilmiş bir yanıt gibidir.²⁴ *İstisna hali*, travmanın ta kendisidir. Böylelikle Tuymans, hem otoritenin gidebileceği uç noktaların dayanağı ideolojik anlatıyı hem de travmatik deneyimin tarih anlatısını bozarak, sessizlikle gerçekliğin ve belleğin ötesinde söylenemeyen Şey’i gösterir. Kısacası *Gaskamer*, üstbelirlenmiş bir tarihin açıkça bir ihlali, gerçekliğin reddi ve üstü örtülenin yüzeye çıkarılmasıdır.

²⁴ *İstisna hali*, diktatoryal otoritenin, düzenin devamını sağlayabilmesi için hukuku askıya almasıdır. Yasasızlığın ve boşluğun normalleştiği, belirsizlik ya da kriz halidir. Ayrıca Agamben, *istisna hali*’nin Birinci Dünya Savaşı’ndan beri, küreselleşmenin yayılmacı politikalarının benzer işleyişi devam ettirdiğini dile getirir. “İktidar sandığının/lahdinin [*arca*] merkezinde barındırdığı şey, istisna halidir – ama bu temel olarak, hukukla ilişkisiz bir insan eyleminin yaşamla ilişkisiz bir normla karşı karşıya geldiği boş bir uzamdır.” (Agamben, 2006:103)



Resim 6. Luc tuymans, Die Wiedergutmachung, 1989, Tuval üzerine yağlıboya, 45 x 55, 38 x 45 cm. © Luc Tuymans.

Die Wiedergutmachung (Reparations), Auschwitz'in Nazi doktoru Josef Mengele'nin çocuklar üzerine yaptığı deneylere ait arşiv fotoğraflardan yola çıkarak

üretilem çalışmadır.²⁵ Söz konusu deneylerde doktor, çocukların gözlerine iris renklerini başka renge dönüştürmek için bir çeşit kimyasal enjekte ederek onların kör kalmasına neden olmuştur ve neticede (hatta öncesinde) var olmaması gereken varlıklar olarak değerlendirmiştir. Tuymans *Wiedergutmachung*'ta, vahşete dair doğrudan bir şey göstermez ancak vahşete sessiz bir cevap verir. İki parça grid düzenlemeden oluşan çalışmanın birinde kareler içinde soluk renkte ne olduğu anlaşılmayan soyut yuvarlak formlar, diğesinde yine kareler içinde hızlıca ve tereddütle resmedilmiş eller yer alır. Bu çalışma o denli duygulanım içerir ki, doktorun anestezi uygulamadan bedenlere yaptığı müdahaleler hakkında aktarılan herhangi bir bilginin Tuymans'ın *Wiedergutmachung*'ının yüzeye çıkardığı etkiye ulaşması imkânsızdır. Burada duygular boşluk ya da boşluk duygular aracılığıyla kendini gösterir. Derinliklere gömülmüş acı ve travmaya dair imkânsız sözler, soğuk ve puslu göz renklerinde duygulanım aracılığıyla sessizce açığa çıkarlar. Cixous sanatçının gizemli gücünün altını şöyle çizer: "Tuymans limbusları boyadı. Limbusların içinde gözler soğuk"tur. (Cixous, 2012:143)²⁶ Tuymans, arşiv fotoğraftan farklı olarak göz kapaklarını resmetmez; onlar eriyip yok olmuş gibidir, "küllerin altında pişmiş gözler" in rengi o denli canlıdır ki, bu yüzden sadece gözbebeklerin soluk kül renkleri tüm belirlenimleri ve temsilleri yarıp geçerek sonsuza kadar anlamın kapsamına girmeyen ama aynı anda tanımlanmak için yeraltından fışkıran şiddetli patlamalar gibi bize doğru açılarak ve yayılarak rezonanslar üretir. Eller sanki kendi aralarında bir işaret geliştirmiş ve bir şeyler söylemek istercesine sessiz ve buğulu bir dille, sözlere yerleşemeyeni uzaktan fısıldarlar. Onları hissederiz, yakınlık duyarız, nasıl olduğunu anlayamadığımız bir şeyle, psişik bir düzeyde ortaklık kurarız ama onları anlamlandıracak bir dilden yoksunuzdur. Bu yüzden duygulanıma ait şeyleri ne kadar dibe gömersek gömelim, dilsizlik bile, sessizlik bile, hiçbir kuvvet onun üstünü örtemiyor. Ölümün soğuk elleri bile ona saygı duyuyor. Gerek gözler gerekse eller *Die Wiedergutmachung*'ta boşluğun, hiçliğin kendisine işaret eder.

²⁵ Bahsi geçen arşivlere ait görüntüler *Das falsche Wort - Wiedergutmachung an Zigeunern (Sinti) in Deutschland?* (BR Deutschland 1987, 83 Minute, Katrin Seybold) adlı belgeselde geçer ve aynı zamanda çalışma ismini belgeselin adından alır. Wieder; bir daha, tekrar, gut; iyi, machen; yapmak kelimelerinin birleşmesinden oluşur Wiedergutmachung. Réparation(fr.)

²⁶Limbus: (Latince. İngilizce'de limbo, Fransızca'da limbes) Hristiyanlıkta, vaftiz edilmeden önce ölen çocukların ruhlarının kaldığı inanılan yer.

“Auschwitz’ten sonra resim yapmak imkânsız değildir. Tuymans bunu yapıyor. Shakespeare daha önce kabul edilemez şeyleri bastırılmaz olarak gözlerimizin önüne koydu. Die Wiedergutmachung’u daha iyi görmek için Titus Andronicus’u tekrar okuyun. Hiçbir ses böyle bir zulüm katalogu ile şiddette yarışamaz: Sesi kısmak, görüşü kısmak, küllere kadar inmek, küllerin nefes nefese kalan konuşmasını toplamak, dehşetin üzerine bir son sessizlik uzatmak lazım. Sessizliğe bürünmüş gözleri Shakespeare Andronicus’un söylediği *the sympathy of woe* ile boyamak. Rengin sempatisi en kötüye sadık olmaktır. *As far from help as limbo is from bliss: Limbuslar ahiret mutluluğundan ne kadar uzaksa, sempati de yardım düşüncesinden uzaklığı kadardır ve kalıcıdır.*” (Cixous, 2012:143)²⁷

1.2.3. Gerçeğin Tanımlanamayan Dili ve Duyumsama

Çoğunlukla çalışmaları için faydalandığı fotoğrafların nesnesi, zamanı ve mekânı Tuymans’ın imgelerinde kaybolur, ölürlür, yerine, onların kalıntılardan kalan ulaşılmaz travmatik çekirdeğin kalbinden konuşan donuk renkler, bulanıklık, belirsizlik, rahatsızlık verici ya da gerilim oluşturan görüntüler geçer. *Der Diagnostische Blick* (1992) on resmin oluşturduğu bir seridir. Portreler ve yara izleri ilk görüşte uysal gibi dururlar ama isimlerinden dolayı bambaşka bir anlam kazanırlar. Resimler, diagnostik²⁸ bakış perspektifinden görünmeyen veya ulaşılamayan ama aynı zamanda asla silinmeyen belirsiz ve rahatsız edici bir atmosferi yansıtır. Tuymans yakın-uzak ilişkisi içinde seriyi oluşturur ve bazı cilt detaylarındaki görüntüler yara izleridir ama yaralar da hastalığın (travmanın) sadece yakın plan parçasıdır ve serideki tüm resimler gibi travmanın tanısı olarak resmedilir. Resmin adı da bu yüzden *Der Diagnostische Blick*’tir.²⁹ Yaralar, öznenin bilinçdışından gelen bir şey gibidir ve Lacan’ın üstü çizili

²⁷ “Ah, nedir bu acıdan kaynaklanan sempati, / Araf ne kadar uzaksa mutluluktan / O da o kadar uzak yardımdan.” William Shakespeare, *Titus Andronicus*, çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş bankası Yayınları, İstanbul, 2014, s.53

²⁸ Diagnostik: Teşhis, tanı ile ilgili, tanısal.

²⁹ Blick, (Almanca) bakış anlamındadır.

öznesini hatırlatır: “Öznellik boşluğu, tam tamına, gerçeğin kendisinde, özne "olan" bir lekenin ortaya çıkmasına tekabül eder.” (Zizek, 2006: 44) Ve boşlukta, (tuvalin beyazlığında) belirsiz, hastalıklı, acı çeken, “yara”nın leke olarak açığa çıktığını söyleyebiliriz. Portrelerde de ifadenin temsilinin imkânsız olduğunu düşünen Tuymans, onlardan tüm insani ifadeleri arındırır. Donuk bakışlı, bir ölü gibi duran hastalıklı deriye sahip yüzler sadece hastalıkların (bölünmüşlüğü, yarılmışlığı) semptomlarını görünür kılar.³⁰ Yüzlerin ve yaraların bir aradalığı kafa karışıklığı yaratır, yüzler ve yaralar arasında bir benzerlik mi vardır? Ya da aynı şeyi mi söylemek istemektedirler? Seride derinin altı ile derinin üstü aynı yerde birleşir, Tuymans “gerçekliği derinin düzeyinde ele alır.” (Cixous, 2012: 89) “Bastırılmış olanın geri dönüşü” olarak semptomlar anlama direndiğinden travmatiktirler ve öznenin normal yaşantısında dengesini bozduğundan – resimlerde bu yüzden hiçbir anlam yoktur– semptomları bedenlerindedir.³¹ Yüzlere dikkatli baktığımızda onların hastalıklı olduklarını düşünmeyiz ama Tuymans tam da hafızadaki silinmeyen ama ifade de edilemeyen travmanın verdiği ağır yükün altında kalan semptomlu yüzü gösterir. Semptomlar soğuktur. İfadeler, duygular maskesini kaldırdığında sadece hastalıklı bir nesne kalır geriye, Edward Hopper’ın gerçek insanlar yerine bir kukla ya da oyuncak nesneler olarak resmettiği gibi “insandan daha fazla nesne” olurlar (Aliaga, 2000: 22). Serideki resimler, bilinçdışına yöneltilen bakış açısında hisleri ve bastırılanları tanımlamanın imkânsızlığını gösteren donuk ve silik yüzler ve ne olduğu ilk bakışta belli olmayan bedene ait yara resimleri travmanın şiddetini açığa çıkarırlar.

³⁰ Tuymans, Aliaga ile söyleşisinde hastalık izleyicidedir der. Boş bakışlara sahip portreler “hastalığı izleyiciye geri göndermek” için oradadır. (Aliaga, 2000: 22)

³¹ Bedenin/derinin yüzeyinde açığa çıkan semptomlar patolojik unsurlar olduğundan onların aynı zamanda Lacan’ın semptom ve Saint Thomas’dan kelime oyunu yaparak ürettiği *sinthome*’lar olduğunu söylemek de mümkündür.

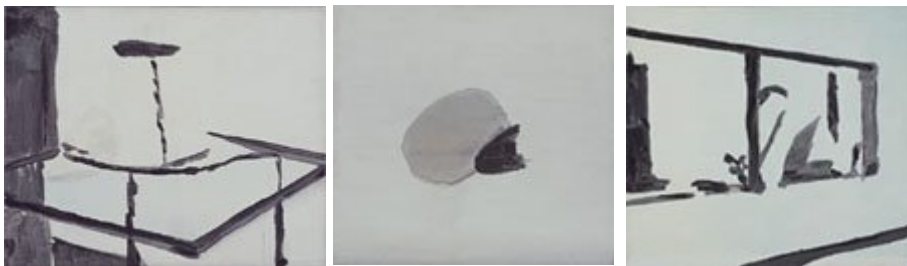


Resim 7. Luc Tuymans, Der Diagnostische Blick IV, 1992, Tuval üzerine yağlı boya, 57 x 38,5 cm. Özel Koleksiyon, Tilburg. © Luc Tuymans



Resim 8. Luc Tuymans, Der Diagnostische Blick IX, 1992, Tuval üzerine yağlı boya, 49 x 57 cm. Özel Koleksiyon. İsviçre. © Luc Tuymans

Tuymans'ın *Recherches* (1989) serisi üç tuvalden oluşur. Sanatçı, Buchenwald ve Auschwitz'deki müzeleri gördükten sonra hafıza ile o dönemin korku ve tedirginliğini soluyan gündelik nesneler ve mekânlarına ait kalıntıların psişik izlerini sürer. Minimum fırça jestleri ve ne olduklarını tam kestiremediğimiz belirsiz leke biçimler ile koyu ve gri renklerin hâkim olduğu serinin her bir tuval ölçüleri farklıdır; böylece izleyici resmi algılayabilmek için mesafe değiştiğinden uzaklık-yakınlık ilişkisi içinde çalışmayı günceller. Resmedilen sıradan bir mekânın (bir zamanlar kurbanların bulunduğu?) pencere ve pervazındaki nesneler, bedensel olağan bir uzuv (diş?) ait oldukları gündelik simgesel anlamın ötesine geçerek tedirginlik yaratan görüntülere bürünürler. Bu seride özellikle dikkat çeken, yine sıradan bir nesnenin; bir lambanın resmedildiği tablodur. Ancak bildiğimiz bir lamba değildir bu: “Niçin bu lamba bu gizli ölçüde, niçin onu gözlemlemek için yaklaşmak zorundayız.” Ne olduğunu çalışma için kurulan mekanizma sayesinde anladığımızı aktarıyor Stéphanie Jolivet. Bu; “bu sunumun nedenini aramak için imgenin ötesine gitmemizi sağlıyor: İnsan derisinden yapılmış bir abajur”dur. (Jolivet, 2017) Tuymans'ın, müzelerin birinde gördüğünü düşündüğümüz lambanın resmi, şiddetin söylemin içine yerleşmekte yetersiz kalan yoğunluğunu, yani bilinçdışı süreçlerini yansıtır ve izleyici imgenin ürettiği duygulanımlarla bu imkânsızlığı ancak deneyimleyebilir.



Resim 9. Luc Tuymans, *Recherches (Investigations)*, 1989, Tuval üzerine yağlıboya(triptik), 40 x 42 cm. 40 x 40 cm, 40 x 45 cm, Özel Koleksiyon. © Luc Tuymans, Zeno X Gallery and David Zwirner izniyle, New York. Fotoğraf: Felix Tirry.

2.1.4. Hafıza Kaybı: Yok Olmanın Sessizliğinde Hüzün ve Haz

Bildiğimiz gibi geçmiş bir deneyimi şimdiye olduğu gibi taşımak imkânsızdır. Hafızaya kaydedilen şeyler sadece hatırladıklarımıza ilişkin olmayıp aynı zamanda bir şekilde tanımlama ya da açıklamada zorlandığımız birtakım izleri de barındırır. Bilinçdışı bastırma özneleştirme süreçleriyle gelişir. Bilinçdışı (travmatik) deneyimin duyumsanması veya hatırlanması bizi huzursuz eder unutmak isteriz ve bastırırız ama onu kavrayamayız. Bu yüzden parçalı hafıza olarak geçmiş muğlâk ve çarpıktır.

Lacan “bilinçdışı dışarıdadır” diye söyler. O, oradan bize bakar, bize seslenir ve yaklaşır ama ıskalarız onu. Saf çıplaklığını açıklayamayız, kayıt da edemeyiz, yalnızca duyumsayabiliriz. Bize yaklaştığında algılarımızın sınırlı imkânlarıyla bilemeyiz ama duyumsadığımızdandır ki ararız fakat ulaşamayız ve kaçıırız. Böylece kendimizle olan tüm bilinçdışı ilişkilerimizi ıskalarız. Maurice Blanchot’un kitabına da verdiği isim gibi “unutuş ve bekleyiş”tir bu.³² İskalanı unutmak ama yine de beklemek. Yaşamı imkânlı hale getiren unutmanın yumuşak eteğinde kendimize geliriz ama fark etmeksizin zamansal ve mekânsal işleyişin kenarında boşluğa doğru yönümüzü çevirerek bize sesleneni beklemeye yelteniriz.

Luc Tuymans’ın *Memory (1991)*, çalışmasının o an’ında; dil saklanır, ses kaybolur, görüntü yiter. Sanki televizyon seyredirken normal yayın akışı bir an kesilmiş ve görüntü lekelere ya da çizgilere dönüşmüş gibidir. O an, sadece ne olduğunu anlayamadığımız bir ses, cızırtı ya da gürültüyle ve yahut sadece sessizlikle çerçevelenir. Bilinçdışından bize doğru açılan zamansızlık, mekânsızlık ve sonsuzluğun

³² Blanchot, *Bekleyiş ve Unutuş*’ta, konuşan öznenin konuşuyor olarak, dili kullanarak şeylerin dile karşılık bulduğu anlatıları bozarak, kelimelerin karşılık bulduğu anlamlara uymayarak dilin sınırlarının ötesinde bir arayışa koyulur. Dilin sınırları vardır, dolayısıyla hafızanın da. Blanchot, simgesel düzeyde var olanı konuşmak yerine düşünerek dili parçalar ve sınırını ifşa eder. Özneyi konuşturan dil onu aynı zamanda dilsizleştirir de. Çünkü “dil söylemek istediğini gölgeler”. Özne dille karşılaştığı andan itibaren kendini ve dünyayı tanıma aracı konumunu belirlediğinden aynı zamanda sınırlar içerisinde hapsedilir. Blanchot, dilin sınırlandırdığı dünya dışında kalmak, hem düşünömsel hem de duyumsal olarak temas edebileceğimiz olanaklar içinde deneyimlemek ve öznelliğin belirsizleştiği zamansız ve dilin dışına yönelimi için unutuşu bir imkân olarak ele alır. Kadınla erkek dilin sınırlarını aşarak ve öznelliklerini kırarak dilin dışında, olmayan başka yerde bütünleşme umudu taşırlar: Dil olmadan konuşabilecekleri bir yerde.

kendisiyle karşılaşmışız izlenimini uyandırır. *Memory*, geçmişteki travmatik bir deneyimin şimdideki parçalı hafızasını temsil etmektedir. Hatırlaması zor bir anının silik görüntüleri şimdiki zamanda bir yarık olarak belirir. Şiddeti anlamamanın imkânsızlığı, onun hafızaya “bir şey” olarak kaydedilmesinin başarısızlığı travmatiktir. Dolayısıyla kelimelerle ifade edilemeyen dehşet, ancak ona dair belirsiz formlarla açığa çıkabilmektedir. Deneyimlenen bir travmayı şimdiki zaman içinde duyumsamak, deneyimlenen şeyin acısını hatırlattığından ya da travmanın tehdidvari özelliğinden dolayı, insanın içinde ona ait olmayan, dışsal bir şeymiş gibi taşınır. Travmaya olan mesafe tam da onun gündelik yaşantıda kendisine anlamlı bir alan bulamayışından kaynaklanır. Anlamlandırma düzeni zaten öznenin tutarlılığının mekânıdır, tutarsız olan travmadır.

Hafıza kaybı, bir anının ya da ona ait bilginin hatırlanmıyor oluşundan ziyade travmaya ilişkin olması, onun yakalanamazlığından dolayıdır. Hafıza kaybını, travmaya yatıştırıcı etki sağlayan semptom olarak değerlendirebiliriz. *Amnesia*, hafızanın travmaların şiddetiyle rahatsızlık göstermesi, parçalanması, bozulması ve kayba uğraması durumudur. Tuymans’ın *Amnesia* (1980) resmi; karanlık derinlerde ya da dehlizlerde, zamansallığın dışında bastırılan olarak konumlanan şey belirsizlik ve boşluk olarak açığa çıkan ama kendini belli etmekten çekinmeyen, ifade ya da tanımlamadan kaçan, geçmişi sürekli şimdinin içine taşıyan ama şimdinin içinde bir şeye dönüşmeyen ve bilinemezliğin keşfi safhasında bir olumsuzluğa evrilmek için sanki ufacık bir hareketle vücut bulacak bekleyişin resmidir adeta. Öznenin öznelliğini unutuşu tercih ettiği an’ın imgesi gibidir. Ya da şöyle de söyleyebiliriz; *Amnesia* adeta unutuşun resmidir. Burada hafıza, derinliklerine atılan anıların, tanımlanmayan öznel deneyimlerin mekânı olarak unutur ama unutuşun yerine geçecek şeyi bekleme noktasındadır.



Resim 10. Luc Tuymans, Memory, 1991, Tuval üzerine yağlıboya, 37 x 24 cm. Özel Koleksiyon. Belgium. © Luc Tuymans

Amnesia iki parçalı bir çalışmadır. Birinde elips daire içinde belli belirsiz bir manzara resmi, diğerinde ise aynı büyüklükteki elips daire karanlık bir renge bürünmüştür. Hafızada travmanın kapladığı izler karanlıktır, belirsizdir. Oradadırlar ama dille karşılığı olmadığı için temsil edilemez ve anlatılamazlar. Travmanın karakteristik özelliğidir bu. *Amnesia*, zaman ve anlatıdan çıkarak, travmatik etkinin

yakalanamazlığından dolayı bastırılan şeyin ilk halinin yeniden üretiminden ziyade başka bir şeye dönüşür. Yas, geçmişteki şeylerin kaybıyla duyulan üzüntü ise hafıza kaybı, unutilan şeylerin hüznünün kapladığı yerdir, *Amnesia* da öyle. Unutma, umut verici bir girişimdir ama o bilinçdışının tekinsizliğinde görünmez ve öngörülemez olarak varlığını devam ettirir. *Amnesia*'da hikâye ya da oyun yitmeye yönelir: Tuymans'ın resimlerinde hikâye ya da nesne ortaya çıkar ama şartı vardır; parçalanarak ve eksilerek. Ancak burada boşluğun sessizliğinde suskun bir bekleyişe açılır hiçbir şey gizlemeden, artık gizleyecek bir şey yoktur ortada, zaten bedeni çıplaktır ve muğlâklığa kavuşmuştur. *Amnesia*'da bir anının dağınık parçaları hikâyesini soyar ve anlatısı belirsiz şekilde basitliğe indirgenir ; “[...] soluk renklerle temsil edilen konunun gizemli muamelesi baştan aşağı son derece bir basitliğe tanıklık eder ama aynı zamanda bu basitlik sadece bir görünümün sezgisel olarak algılanmasına izin verir ve ikinci anlam düzeyini gizler.” (Bekkers, 1996: 43)



Resim 11. Luc Tuymans, *Amnesia*, 1980, Tuval üzerine yağlıboya (diptik) her biri 50 x 70 cm. © Luc Tuymans

Unutulmuş ya da silinmiş olanı, kendisini anlatmayan olarak söylemek istediğini gölgelememek için dili kullanmaz fakat belirsizleştirir. *Amnesia* dehşet ile ilgili olarak hafızaya kaydedilmesi imkânsız bir deneyimin imgesel örneğidir: Travmatik anının silik

ve parçalı, sadece kendi anlamını deneyimleyen minimal bir leke halinde belirsizlik içinde dolaşan imgesi.

Sonuç olarak Luc Tuymans'ın, bilinçdışına bastırılanı yani tarihselleştirilemeyen, hafızaya kaydedilemeyen veya anlamlandırılmayan travmatik deneyimleri çalışmalarının merkezine koyduğunu ve bundan dolayı duyumsamayı ve sessizliği kutsayarak resimlerini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Sanatçı, öznel ve ortak hafızada bastırmanın yarattığı/yeniden ürettiği travmatik etkiyi yüzeye taşımak için iz sürer. Resimleri doğrudan nesnelerin ya da anlatının temsili değildir, aksine yeni bir düzenleme oluşturur. İzleyici olarak resimleri karşısında, biçimsizlik ve yalın lekelerin anlatmaya çalıştığı şeyi kavramaya çalışırken, resmin adının her şeyi açıkladığını farkederiz. Ancak resmin adı ile resmin kendisi arasında alışık olmadığımız bir farklılık vardır. Resmin adında geçen sözcükleri ya da hikâyeyi betimlemez Tuymans, tam tersine hiçbir şey anlatmaz. Resimler sadece, Holokost'tu deneyimleyip sağ kurtulanların daha sonraki yaşamlarında hiç konuşmak istemedikleri ve bastırdıkları ama hep taşıdıkları travmatik deneyim gibi, dilin sınırlarına sığmayanı imkânsız bir “fazlalık” olarak ortaya çıkarır. Dilin sınırlarını dolayısıyla anlatı ve anlamlandırma düzeyinin kırılganlığını ifşa eder, onu aşarak Gerçeği şiirin içine yerleştirir. Nesnenin yeniden üretimini onun yokluğunun yerini alan biçimlerle kurgular yani temsilin başarısızlığıyla gerçekleştirir. Nesnenin yerine çoğunlukla boşluklar ve eksiklikle, parçalar halinde belirsiz biçimlerle travmatik bir anlam ortaya çıkarır. Çünkü Tuymans'da gerçek anlamın ortaya çıkışı nesnenin eksikliğinde fırça jestleriyle biçimlenir. Tam da bu haliyle “sadece bir mutlak başarısızlık olarak resmedildiğinde ancak gerçeğin bir parçasını taşıyabilir.” (Loock, 2000: 55) Bu resimler, dille kavranamayan travmanın yerini alan ve bunun yarattığı eksikliğin neden olduğu belirsizliğin dehşetine açıklık ederler. Dil ile ifade bulamayan her şey bastırılır ve doğası gereği tekrar tekrar geri döner. Bastırılan ve geri dönen şey duyumsanır ama yakalanamadığı için hak ettiği değeri kendisine iade etmediğimiz sürece tekrar geri dönecektir. Tuymans bilinçdışına itilmiş, duyumsadığımız fakat anlamlandıramadığımız yoğunluklara yani geri dönen bastırılana belirsizlik, biçimsizlik veya soluk renklerle değer biçer. Bunun için öncelikle tarihin olağan belirlenimini olumsuzlayarak onu

manipüle eder, anlatıların kuyusunu kazar, alt metinleri alt üst eder ve hafızaya yönelir. Çünkü “tarih sembolik düzene ilişkindir oysa hafıza gerçekliğe, sembolleştirilmeye direnen travmaya değildir.” (Renata, 2014) Tarihin ve ideolojinin kendi kaydını ortaya koyduğu yer ile sanatçının bu yerden yola çıkarak kurguladığı imgelerinde işaret ettiği şey; insanların travma olarak deneyimlediği olayların zaten anlamlandırılmasının olanaksızlığı ile tarihin bu olayları nesnelleştirmesi arasındaki farktır, dolayısıyla bu da travmatiktir. Resimlerinde nesneler gerçekliklerini yitirmek ile bilinçdışı biçimlere bürünmek arasında dolaşır. Tabiri caizse renk bozukluğu yaşayan birinin görüşüne takılmış gibidirler. Bu imgeler, geçmiş deneyimlerimizin hafızamıza kaydedilen parçalı görüntülerinin açığa çıkan hayali kavrayışı gibi, toplumsal gerçekliğimiz içinde duyumsadığımız ama dilin yetersizliği nedeniyle travmanın belirsizliğini tam da başarısızlıkları sayesinde hiç sakınmadan sunarlar ve bu *tuché*’yle karşılaşma anında açık bir şekilde hem keyif hem de tedirginlik üretir.

Partout où il n'y aura rien, lisez que je vous aime.
(Bir yerde hiçbir şey yoksa onu seni seviyorum diye oku.)

Denis Diderot

2.2. Thierry De Cordier

Thierry De Cordier, resim, desen, heykel ve enstalasyon gibi çeşitli sanatsal disiplinlerde çalışmalar üreten bir sanatçıdır. Ayrıca şiir ve metinler de yazar ve filozof bir sanatçı olarak değerlendirilir. De Cordier, varoluşçu bir yaşam duygusu ile yoğun duygulanım içeren, dünyanın huzursuzluğuna dikkat çeken, melankolik ve hüzün duygusu uyandıran çalışmalar üretir ve özellikle karanlık doğa resimleriyle tanınır. İnsan-doğa, özne-nesne, yazı-imge, dağ-deniz arasında ayrımları bozan ve özellikle kelime oyunu yaparak adlandırdığı anne-toprak-deniz, armut-baba-Tanrı gibi kavramlar arasında anlamları bozguna uğratacak arayışlarla resimler üretir. De Cordier, “dünyayı kendi deneyimleriyle anlamaya çalışan varoluşçu bir sanatçıdır. Çalışmaları kişisel bir arayışın sonucudur: kendi kimliği, dünyayla olan ilişkisi ve toplum içindeki rolü ile ilgili bir arayış. Sonsuz küçüğün sonsuz büyüğe dönüştüğü çalışmaları doğal olarak iç psişesinden gelişir.”³³ Büyük boyutta mistik doğa resimleri romantizm, Flaman bölgesinin gri ton ağırlıklı manzara resmi ve 10. ve 11. yüzyıl Çin’de yapılan ıssız manzara resimlerin etkilerini taşır. Çalışmalarında, simgeselin varoluşumuzla çelişmesinin karşısında, anlamlandırma yapılarının veya özneleştirme süreçlerinin dışında arzulama ve duyumsama aracılığıyla varlığımızın ve doğanın ilahi bir aradallığını ele aldığını gözlemleriz. Sanatçı dünyadaki nesnelerin doğrudan resimlerini yapmakla ilgilenmez, yaptığı manzara resimleri de gerçek manzara resimleri değildir. Gerçekte olmayan, düşsel, kendi deyimiyle Flaman bölgesinin “şiirsel” (Van Den Abeele, 2005a: 37) manzara resimleridir. “Araştırmalarım gündelik yaşamla, sosyolojik olanla ilgisi yok. Kendimi ‘felsefe yaparak resim yapan’ olarak nitelendiriyorum” (Duplat, 2012) ifadesinden de anlaşılacağı üzere kendisini düşünerek arayan ve imge

³³ Thierry De Cordier, <http://www.xavierhufkens.com/artists/thierry-de-cordier> (02.04.2017)

üreten sanatçı olarak tanımlamaktadır. Bu yüzden De Cordier'in resimleri gizem barındırır. Kendi içselliği, rüyaları ve bilinmeyen yerler ya da hiç bir yer olmayan mekânlar düşsellikle devinim kazanırlar ve bilinçdışı süreçlerinden akıp gelen kesitlerle olmayan-olan yerler olarak ortaya çıkarlar. Yalnız, resimleri yaparken var olmayanın, dehşetin, tekinsizin, yakalanmayan travmatik şeyin sınırlarında dolaşmasına rağmen sanatçı yine de sınırla “[...] güvenli bir mesafe korumaya” (Duplat, 2012) dikkat çekmektedir. Çalışmalarında sınırın ötesinde dile gelmeyen olanla, varoluşsal çıkmazlıkla karşı karşıya olan öznenin bu çıkmazla yüzleşmesi ve imkânsızlığı kabullenen öznenin psişesinin söz konusu olduğunu gözlemliyoruz. De Cordier bunun için insan ve doğa arasındaki sınırı belirsizleştirerek ikisinin gizemli birlikteliğini oluşturmaya çalışır. Dünyanın şeylerinin sınırlarında, öznenin doğayla yani nesneyle ayrımı ancak, varoluşumuzun tinsel farklarıyla yaratılan dokunuş, deneyim ve kavrayışların yalnız, karanlık, sessiz ve melankolik mekânında bozguna uğratılabilir. De Cordier'de manzaralar olmayan yerlerin yani tamamen özgün düşünme süreçleriyle hayal gücünden doğan zihinsel manzaralardır. Ona göre özne travmatik varoluş acısı yaşayan varlıktır. Manzaraları, öznenin varoluş acısını dil içinde anlamla ifade etmenin güçlülüğünün yani travmanın tahayyülleri olarak nitelendirilebilir. Bu manzaralar sınırın civarlarında dolaşır çünkü yüce olan dışarıda deneyimlenir ve duyumsanır.

2.2.1 Öznel-Olmayan Akışların İçinde Sonsuz Bekleyişin Yüce Anı

Romantizm, toplumsal hayatın düzenlenişinin gerisinde kalan gizeme, düzenin içine dâhil edilemeyen, aklımızla algılayamadığımız şeylere ve duyguya değer verir. Romantik sanatçılar, öznenin bölünmüşlüğüne birlik olarak yeniden kurma çabasına girer fakat bunun düzenleme yapılarının dışında mümkün olacağını düşünürler. İnsan aklının sınırlarının ötesinde sonsuz olanı deneyimleme arzusunun imkânsız olduğunu bilmelerine rağmen deneyimleme çabasını savunurlar. Romantikler, F.Schelling'in doğa felsefesinden etkilenirler ve doğayı canlı ve tinsel bir varlık olarak ele alırlar. Schelling, özne ve nesne arasındaki ayrım yerine özdeşlik felsefesini geliştirir. Öznenin doğanın bir parçası olduğunda ve bilinçdışının gizemli ve dehşet veren varlığının

yaratıcı doğa ile özdeşleşmesinde açığa çıkacağını ifade eder. Ona göre, “doğa görülebilir bir tin, tin de görülebilir olmayan bir doğa olmalıdır.” (Schelling,1995: 251) Romantikler de doğanın yaratıcı yapısı ile sanat arasında özdeşlik kurarlar; yani öznenin kendi varlığının özüne ulaşma biçimi ve tinin kendini görünür kıldığı sanat ile doğanın yaratıcı etkinliğinin arasında. Özne ve nesne ayrımının olmadığı doğa içinde, mutlak varlığın nesnel belirişi olacağını düşünürler. Özne anlama edinimi ile dünyayı oluşturur ama özne sadece anlayan varlık değildir, aynı zamanda arzulayan ve duyumsayan bir varlıktır. Buradan yola çıkarak diyebiliriz ki, öznenin doğa içinde kendi öz bilinci ile duyumsaması ve yeni anlamlar üretmesi tinseldir. Çünkü ona verili olmayan, düzenlenmemiş, kendi arzusu ve deneyimleme süreçleriyle ürettiği her şey tinsellik içerir. Özne tasarımılanmıştır ama duyumsayan ve arzulayan olarak yeniden üretme ve yaratma potansiyeline sahip, kendi tinsel gücünü barındıran bir varlıktır ve tinsellik olanaksızlık içinde öznenin duyumsadığı ve deneyimlediği şeyde saklanır.

De Cordier ise, Romantizmden etkilenmiş olmasına rağmen kendini romantik sanatçı olarak değerlendirmez. 2011 yılında Xavier Hufkens’deki sergide *Ben bir romantik değilim* metninde de aktardığı gibi, resmi önceden planlamadan, resim yapma arzusundan aldığı güçle yeterince odaklandıktan sonra, bilinçsizce tabiri caizse tuvale “saldırarak”, onunla tek vücut olacak şekilde ve saf bir uyum yakalayarak yapmaya çalıştığını aktarıyor. Özne nesne ayrımını ortadan kaldırırcasına kimi zaman yaptığı resimler hakkında o anda karar veriyor ya da o anda resmi adlandırıyor. Örneğin *Fucking Flanders!* (1997-2010) böyle deneysel bir sürecin sonunda ortaya çıkıyor. Yaptığı çalışmalarını bir manzara resmi ya da onun bir temsili değil, sadece resim yapma sürecinde üretilen işler olarak değerlendirir ve bunun romantizmin bir şey ima eden özelliğinden farklı olduğunu dile getirir.³⁴ Sanatçı, izleyicinin bakış açısını belirleyen bu etkiden kaçınır.

Doğa resimleri yapmasından dolayı 2012 de Bozar’da³⁵ *Thierry De Cordier: Landscapes* başlığıyla Permeke’nin retrospektif sergisinin en son salonunda duvara

³⁴“I’m Not a Romantic!”, <http://www.xavierhufkens.com/exhibitions/2011-10-thierry-de-cordier> (12.04.2017)

³⁵ Palais des Beaux-Arts Bruxelles

“yüce” üzerine yazdığı metinle beraber manzara resimleri sergilendi. De Cordier’yi manzara resmi yapan bir sanatçı olarak nitelendirmek bayağı kalır. Aynı zamanda felsefi metinler de yazan sanatçının yaptığı resimlerle görünür kılmak istediği, varoluşumuzun hakikatini gündelik hayatımızın düzeninde değil onun sınırlarının ötesinde, dehşet veren ve bizi donduran yüce duygusunun eşiğinde örneğin gizemli, şiirsel bir manzara aracılığıyla deneyimleyebileceğimizdir. Sergideki metinde, yücenin “şeylerin sizi aynı anda kendine çekip geri ittiği yerde” (Duplat, 2012) başladığını dile getirir. Böylelikle bu yaklaşım bize, sanatçının çalışmalarındaki arayışlarına kaynaklık eden şeyi gösterir.

Yüce, De Cordier’in doğa resimlerinde çarpıcı şekilde olumlanır. Bildiğimiz anlamda bir formu, zamanı olmayan ama dünyamızın bir parçası, bir an’ı olan, bir şekilde dışsal olan ile içkin biçimlerin bir aradalığında ortaya çıkan etkileşimle kendini belli eden bir şeydir yüce. Bir nesnede, bir yerde ya da şeylerin düzenlenmiş biçimlerine göre oluşmayan, bilinçle şekillenmeyen, açık açık kendini göstermeyen ama aralıklarda bozguna uğratılan biçimlerde fişkıran bu şey, bizde uyandırdığı duyguda ve düşündürdüğünde var olur. Deleuze’e göre bu aşkınsal bir deneyimdir.³⁶ Kant hayal gücümüzün sınırlı olduğunu ve göremediğimizi görmek ve aklımızla kavrayamadığımızı anlamanın arzusuyla mümkün olduğunu söylemiştir. Ona göre yüce duygusunda korku, şaşkınlık ve melankoli vardır ve tam anlamıyla o, “derin yalnızlık”, “dehşet duygusu” (Kant, 2010: 9) barındırır. Bu yüzden yüce bilincimizin kavrayamadığı Şey’in duyumla hissedilmesi durumudur. Yüce statüsüne ulaşan bir şey korkutucudur ve rahatsızlık verir ama aynı zamanda büyüleyicidir çünkü Şey’in, Gerçeğin izlerini taşır. De Cordier’in doğa manzaralarında yüce, zamansız ve mekânı olmayan, sessizliğin hâkim olduğu muazzamlık, bir çölü ve yalnızlığı andıran ıssızlık, bir yersiz yurtsuzluk mekânı, dünyadan kopukluk, boşluk, sınır deneyimler mekânı,

³⁶ Deleuze, öznel deneyimlerimizin ötesinde deneyimler akışı ya da çokluğu olduğunu söyler. Bu yüzden aşkınsal ampirizm, belirlenim düzeyinde deneyimleyen öznenin varlığını değil sadece farklılıkları esas alır. Kişisel-olmayan ve birey-öncesi teklikler bilinç düzeyinde belirlenmez bu yüzden Deleuze “aşkınsal ampirizm alanını, “özel-olmayan saf bir bilinç akımı, kişisiz bir düşünüm öncesi bilinç, kendinin olmadığı bilincin bir niteliksel süresi” olarak tanımlar.” (Zizek, 2015: 35) Öyleyse aşkın deneyim, öznenin kendi ötesine geçerek arzulardan veya deneyimlerden üretilmiş ve içkinliğe bağlanan duygulanımlar ve yeğinlikler barındırır.

sersemletici ve ürkütücüdür. Aynı zamanda dinginlik etkisi yaratır ama belirsizlik de içerir. Kısacası manzara imgeleri bizi hem iten hem çeken özelliğe sahiptir. Ayrıca yüce, ara–zamanda olan şeydir. Deleuze için *olay*, ara –zamanda olur yani şimdi içinde önce ve sonra olanın sıralanması şeklinde değil, önce ve sonranın ardışıklığının kesintiye uğraması ya da ara oluşturması olarak. Ona göre *olay* paradoksaldır; nesnelerin düzeni içinde ama zaman olmayan şekilde oluşur: “Olay hep ölü bir zamandır, hiçbir şeyin cereyan etmediği yerdir, çoktan beri sonsuzcasına geçmiş olan sonsuz bir bekleyiştir, bekleyiş ve yedektir.” (Deleuze-Guattari, 2013:150) De Cordier’nin manzaraları da böyledir, zamanın hükmünün olmadığı boş yerdir ve saf bir an’dır. Zamanın içinde dışsal olanın edimselleşmesi, yüce duygusunun yaşanması ya da bir çocuğun oyun oynaması gibi bozarak ve yaparak amaçsızca deneyimlenmesidir. Burada, muazzam yalnızlık ve sessizliğin hâkim olduğu imgelerde yüce sonsuz olana yerleşerek, belirlenmiş ve sınırlı zaman ve mekânın ötesinde aşkınsallığın akışını deneyimleme yani sonsuzluk ve sınırsızlığı düşleyerek ve duyumsayarak boşluğun kendisine katılma arzusunda yeşerir. Aynı zamanda öznenin kendini aşarak imkânsız olanla düşünümsel, dürtüsel ve duygusal iletişimidir ve dolayısıyla sınırsız ve süreksiz bir duyumdur.



Resim 12. Thierry De Cordier, MER GROSSE, 2011, panele monte edilmiş kâğıt üzerine yağlıboya, 163 x 150 cm. © Xavier Hufkens

De Cordier'in dağ ve deniz manzaralarında yücenin aynı şekilde açığa çıktığını gözlemleriz. *Mer Montée*, *Mer Haute* ve *Mer Grosse* (2011) adlı resimlerinde dalgaların büyüleyici şiddeti izleyiciyi esir alır niteliktedir. Denizin kabardığı ara-zamanda açığa çıkan şey duygularımız, içimizde bastırdığımız coşkularımız, yaşamak için atılan, biriktirdiğimiz sevinçlerimizdir sanki. Dalgaların önlenemez şiddetinin yüce anında eylem ne devam eder ne de eylemsizliğini ilan eder; yüzeye düşmeye hazır ama kendini askıya alarak şimdiyi önce ve sonraya bölerek ara zamanlara akar. Tam kabarıp öfkelenme anında an'ı bölen dalgaların devasa şiddeti izleyicide aynı anda hem korku ya da ürperti uyandırır ve kaçma, kendini korumaya alma hissi yaratır, hem de dalganın yükselip birden hızla yere düşmesini beklerken dalgalarla bir olmak, yüzeye çarpmak, dağılmak, toparlanıp tekrar dalga olmak ve sürekli aynı şeyi tekrarlarlarken bilinemez bir oluşa doğru atılma arzusu hissettirir. Böylece dalga ve izleyici arasında tuhaf bir

birliktelik veya kaynaşma, imkânsızı duyumsama ve deneyimleme olanağı ortaya çıkar. Dalgaların şiddetinin dehşetinde duyulan ürperti, varoluşumuzun kökensel yarılmışlığını güncellediği için travmanın tekrarını ve dile gelmeyen duygularını deneyimleriz. O an’da yani dalgaların geçit vermeyen durağanlığında ve bekleyişinde zaman artık anlamsızdır, sonsuzluğun eşiğindeyizdir; “uzun bir süre, yücedir.” (Kant, 2010: 10)

De Cordier’nin manzaralarında özne (sanatçı), öznelleşme süreçlerinden ayrılarak, Deleuzecü anlamda yersiz yurtsuzlaşarak bastırılan duygu ve düşünceleri deneyimlediği saf deneyim alanına yani aşkınsalın alanına açıldığını söyleyebiliriz. *Mer Montée*, *Mer Haute*, *Mer Grosse* resimleri “tekillikler”e karşılık gelir; birey-öncesi ve öznel-olmayan deneyimlerdir. “Bunlar bilinçdışı bir yüzeyde meydana gelirler ve bilinç sentezlerinin koşulları olan sabit ve yerleşik dağılımlardan radikal şekilde ayrılan göçebe bir dağılım sayesinde içkin ve hareketli bir öz-birleşme ilkesi kazanırlar. Tekillikler hakiki aşkınsal olaylardır.” (Deleuze, 2015; 124) Bilincimizin ötesinde kendiliğinden, ara-zamanların açıldığı bilinçdışı şeylerin bizi duygusallıkla sarmalayan oluşlarına Ulus Baker “transandantal imaj” adını veriyor.³⁷ Yani “görülemez, işitilemeyecek olan” la karşılaşma imkânı sağlayan, burada olmayan ama duyumsanarak deneyimlenen “aşkınsal” imajlar. De Cordier’, nesne ve özne ya da doğa ve özne arasındaki ayrımı yok etmeye çalışarak Deleuze’ün söylediği gibi öznel-olmayan bilinç öncesi akışları ve dille ifade edilemeyen imkânsızı duyumsama aracılığıyla ortaya çıkartmaya çalışır. Travmatik olanı aşkınsal içinde karşılar. Aşkınsal alanda yüce olan ile karşılaşmada öznel bir yapı olan dil sessizleşir. De Cordier’e göre “sözler, yücenin karmaşıklığını dile getiremez. (Ama) şiir bunu yapabilir ve resim kelimelere çevrilemeyen imkânsız şeyleri açığa vurabilir.” (Duplat, 2012)

³⁷ Ulus Baker, “Bresson ve Transandantal İmaj”,
<http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,243,0,0,1,0> (22.03.2017)

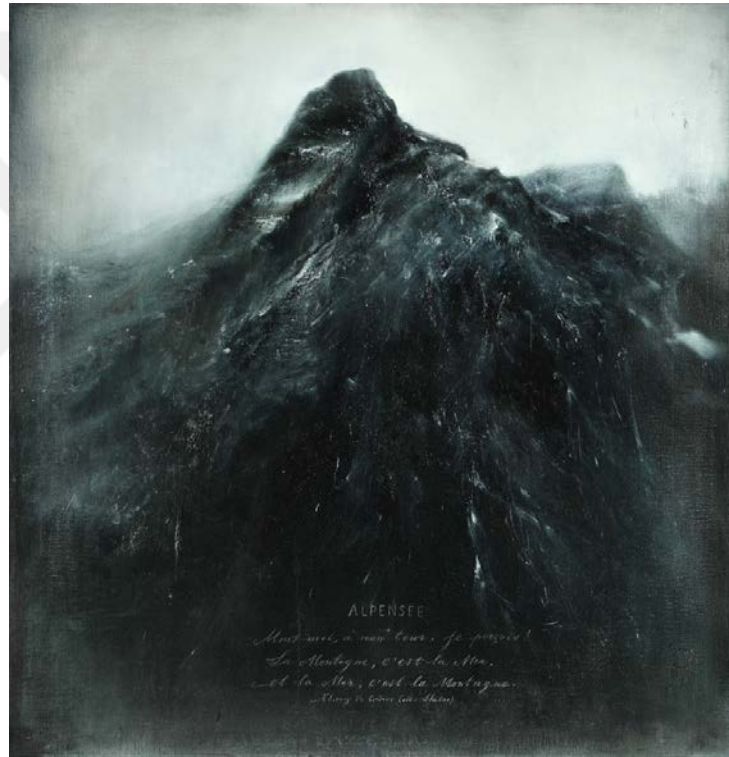


Resim 13. Thierry De Cordier, *MER MONTÉE*, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, çini mürekkebi ve emaye, 170 x 270 cm. © Xavier Hufkens

Yüce duygusunu yoğun olarak barındıran manzaralar, dil ve varoluş ekseninin sınırlarında sanatçının kendi zihinsel ve duygusal yaşamının ürünleridir. Dünyamız dille temsil edildiğinden özne de kaçınılmaz olarak dille yapılandırılır. Öznenin bölünmesi dil içinde maskelenir ama kendi varoluşu belirlenim düzeni ile tam olarak çakışmaz, ancak onun yarattığı boşlukta kendilikle ilgili bir şeyler üretme olasılıklarını deneyimleyebiliriz.

Sanatçı çalışmalarında imge ve yazıları sıklıkla bir arada kullanır. Dili imge gibi resme dâhil eder ya da imgeyi yazıyla sunar ama aynı yüzeyde resim ve yazı arasındaki sınırı belirsiz hale getirir. Resimlerdeki yazılar kimi zaman arkaik tarzda düşüncenin kırılğanlığını kendi bünyesinde taşırlar, kimi zaman da normal yazı yazma ediminin ötesinde okunmaz hale gelir ve giderek şekillere dönüşürler. Dünyayı dil aracılığıyla anlamlandırma yetimiz sınırlarını araştırırken yazı ve imge ayrımı kaybolur ve yazının imgeyi ya da imgenin yazıyı tamamladığı sorunsalından ziyade birbirini tamamlayarak bütünleşirler. Manzaralar engin sessizliğin hüküm sürdüğü karanlık ve gri tonların

çevrelediği dilsizliği arzular ve yazılar bu dilsizliğe karşı değildir aksine paradoksal biçimde savunur. Çünkü bu aynı zamanda konuşmanın süresiz bir reddidir. (Verschafel, 2002: 22) Dilin ötesine ancak dil ile ulaşabiliriz. İki farklı dilin konuşulduğu coğrafyada doğan ancak bu dillere kendini ait hissetmeyen sanatçı mer-mère-terre (deniz-anne-toprak) ve peer-père-poire (armut-baba-armut) kelimeleriyle sıklıkla oynar.³⁸ (Örneğin bir çalışmasını *Dieu est une poire* –Tanrı bir armuttur– şeklinde adlandırır.) De Cordier bu kavramların izlerini temsil dışında, boşlukta ve sessizlikte sürerek deniz ve manzara resimlerini üretir.



Resim 14. Thierry De Cordier, ZEEBERG, 2011, panele monte edilmiş kâğıt üzerine yağlıboya, 120 x 118 cm. © Xavier Hufkens

De Cordier, dünyayla bir olmak ve nesne ile özne ayrımını ortadan kaldırmak için düşünsel olarak dağ ve deniz ayrımını kaldırdığı gibi ilkel doğum durumunu sahnelediğini de söyleyebiliriz. Geri dönmek imkânsızdır ama düşünsel olarak doğan bir çocuğun dünyaya atılması, doğada kıpırdaması, dolaşması, gezmesi resimlerinde

³⁸ “Thierry De Cordier”, <http://www.artnet.com/galleries/xavier-hufkens/thierry-de-cordier/> (02.04.2017)
Peer: Flemenkçe armut, poire: Fransızca armut anlamındadır.

doğayla özdeşleşen formlara dönüşür. Ve aynı zamanda doğum anına geri dönmenin imkânsızlığını görünür kılar ama radikal bir vazgeçmişlikle değil bir çabayla ve tutkuyla tekrar tekrar hem acıyı hem de kederi umutsuzca deneyimler. De Cordier “varoluşu bir kaza olarak görür, sanatı ise kırılmış olan şeyi onarmak ve yerinden çıkmış olan şeyi birleştirmek için bir araç olarak kullanır.” (Van Den Abeele, 2005a: 34) Bu nedenle De Cordier, yüce bir doğa manzarası aracılığıyla ayrımları bozacak kaçış mekânları üretir. Böylelikle öznellik ötesi varoluşumuzu duyumsama; bir parçasını dünyadan almış bir mekânın sessizliği içinde, bu sessizliği bozan ya da aşan bir esinti, nefes, kıpırdama şeklinde saf deneyim; şeylerin düzenlenişinin neden olduğu melankoli ve kederin kendisiyle yüzleşme; doğanın gücü ile varoluşsal sancılarımızın aynı düzlemde bütünleşme olanaklarını araştırır.



Resim 15. Thierry De Cordier, *Spinache (Why not rather paint a seascape?)*, 1999-2005, Tuval üzerine yağlıboya, çini mürekkebi ve emaye, 205 x 270 cm. © Xavier Hufkens

De Cordier, *Four Greeneries* (2009) başlıklı bir dizi manzara çalışması üretir. *Spinache (Why not rather paint a seascape?)*³⁹, *Pre-Soup (This isn't yet a seascape)*⁴⁰ *Grand Soup (Could be a seascape)*⁴¹, *The Sea (Finally)*⁴² serisinden oluşan açıkca

³⁹ Ispanak (Neden bir deniz manzarası olmasın)

⁴⁰ Çorba Öncesi (Henüz bir deniz manzarası değil)

⁴¹ Büyük Çorba (Bir deniz manzarası olabilir)

görüldüğü üzere ironik adlarıyla dört tablo, manzara resminden deniz manzarasına (ya da tam tersi deniz manzarasından manzara haline) geliş başka bir deyişle gerçeklik ve bilinçdışı arasındaki süreçlerini içerir. Seride çalışmaların gösterdiği şey, öznel olmayan süreçleri takip ettiğimizde varacağımız sınırdaki deneyimleyebildiğimiz dereceler olduğunu söyleyebiliriz. Manzaralar gerçekte olmayan yerler olduğu için tamamen deneyseeldir ama her bir tablo bir diğeriyle iletişim halindedir ve bir önceki halinden koparak ama hala aynı düzleminde başka oluşlar, başka yerler üretirler. İmgeler kaybolur ama düzlemdeki hareketler, akışlar, hızlar kayma eylemiyle bir yenisini üretir. Deleuze'ün "kaygan mekân" olarak tanımladığı kavram karşılık gelirler. De Cordier, yine bu seride de mer-mère-terre ya da peer-père-poire kelimelerinden vazgeçmeyerek onları etkili biçimde kullanır. Siyah, yüksek; deniz, dağ ve hatta kadın imgelerini ironik olarak peer-père-poire ile de ilişkilendirir. Bunlar, kimi zaman birbirinin içine, kimi zaman birbirinin yerine geçebilir ya da ayrı ayrı bir arada segileyebilir. Mère (anne) olarak kucağında çocuk İsa'yla Meryem Ana, De Cordier'de deniz veya dağ manzaralarına dönüşmeye başladığını ve en nihayetinde deniz, anne ve toprağın (dağ), aynı karanlık tonlarda ve aynı formlarla resmedildiğini görürüz. Aralarındaki ayrım gittikçe kaybolur. Deniz-anne-toprakla temsil edilen form daha çok dişil olana gönderme yapıyor gibidir. *Female Drawings*'de (2006) kucağında çocuk İsa'yla Meryem'in portresi ve portrenin sınırları üzerinden koyu bir kütlele lekeye dönüşen imgeler üretir. Mer-mère-terre ve peer-père-poire kelimeleriyle burada da oynar. Öyle ki Meryem'in imgesinde anne-deniz-toprak ya da baba-armut metonomik⁴³ hale geliyor; kimi zaman armut formunu andırıyor, kimi zaman koyu renkle toprak gibi ağır bir kütleyle benziyor. Manzara resimlerinde dişil formlar derinlikler gibidir ya da şöyle de diyebiliriz; Gustave Courbet'in karanlık bir dinginliği ve sessizliği temsil ederek *Dünyanın Kökeni* tablosunun manzara içine yerleşmesi gibidir. *Fucking Flanders (La Croix Verte)* (1997-2007), aynı anda bir kadının üreme organı ve bir

⁴² Deniz (Sonunda)

⁴³Metonimi (Düzdeğişmece), nesnenin doğrudan değil, bağlamsal temsilidir, uzamların kullanımı ve ayrıntılar arası geçişlerle nesneye ulaşılır. Nesnenin farklı boyutlarını ortaya koyarak bağlantıları ortaya çıkarmaya çalışır. Gerçeğin etrafında dolaşan ama belki de henüz ona bağlanmamış olandır, gizli ama gerçeğe en yakın. <https://tufanpalali.com/metonimik/> (14.12.2016)

manzara resmidir. Sanatçı, sıklıkla çalıştığı deniz, doğa (toprak), anne ya da baba kavramları üzerinden kendi tinsel varlığından yola çıkarak, aralarındaki ayrımı yok etmeye çalışır ve böylelikle her şeyi tek bir düzlemde bütünleştirir.



Resim 16. Thierry De Cordier, NNNANNNN. Byz (Black Mad. With a Bump), 1996, Kağıt üzerine akrilik ve vernik, 60 x 49,5 cm. © Thierry De Cordier

De Cordier'in bir diğer özelliği geleneksel Flaman manzara resim beklentimizi alt üst etmesidir. Alışıldığı gibi var olan bir yerin manzara resmi değil sanatçının zihniyle ve kişisel yaşamıyla ilişkili gerçekte olmayan yerlerin imgeleridir. Gizemlidirler ve güçlü bir duygusal yoğunluk içerirler. Yaşanılması imkânsız değil, dünya tarafından henüz keşfedilmemiş ya da görülmemiş yerlerin tezahürüdür. Sanatçı örneğin, *Ispanak (Neden bir deniz manzarası olmasın)* ya da *Çorba Öncesi (Henüz bir deniz manzarası değil)* tablolarında, isimlerinden da anlayacağımız üzere, manzara içinde, ufukta deniz dalgalarına benzer hızlı fırça kullanımıyla oluşturduğu hareketler

izleyiciyi, manzaranın en önünde elini alnına siper etmiş uzakta bir deniz arayışına sürükleyen konuma yerleştiriyor. Uzakta aradığımız şey –en azından orada olduğunu düşündüğümüz şey– gerçekten bir deniz mi yoksa tabloların isminde olduğu gibi hiç alakasız (ıspanak gibi) bir şey, ne aradığımızı kesin bilmediğimiz bir şey mi? Ya da ıspanak ve deniz arasındaki ayrımın kaybolması ve gizemli bir hale gelmesi midir? Bizi heyecanlandıran, sarmalayan ama tarifinde kararsız kaldığımız bir şey olduğu kesin. Bilmediğimiz bir şeyin çağrısı ufka yerleşmiş gibidir. Manzaranın gökyüzünü oluşturduğu boşluğa, ağaçları andıran yeşilimsi çallara, ufku kıpır kıpır ovanın düzlüğüne, ovayı ikiye bölen dağların yamaçlarına kendimizi yerleştirdiğimiz anda bu dünyaya düştüğümüz, bizde olan ama bizden hayli uzakta olan şeylerin yani bilinçdışı süreçlerin gizemli varlığını hissederiz. Ama aynı zamanda uzakta olanı görmemizi engelleyen şeylerin katı ve ağır varlığıyla karşılaşırız.



Resim 17. Thierry De Cordier, Pre-Soup (This isn't yet a seascape), 2007-2009, Tuval üzerine yağlıboya ve emaye, 205 x 265 cm. © Xavier Hufkens



Resim 18. Thierry De Cordier, *The Sea (Finally)*, 2008-2009, Tuval üzerine yağlıboya ve emaye, 205 x 265 cm. © Xavier Hufkens

Peintures pour un instant (2007) adlı sergide bir şizofrenin günlüğünden yola çıkarak oluşturduğu çalışmalar sergiler.⁴⁴ 1996 ile 2007 arasında *La Grande Soupe* (Ön hazırlık) (1996-1998), *Verdure* (2007) ve *Vert de Gris* (Bir şizofrenin yeşil odası için resim) (2007) olarak isimlendirdiği bu çalışmalar gri yeşil tonların farklı kullanımlarından oluşturduğu tablolarıdır. *La Grande Soupe*'da gri gökyüzü ile yeşil tonlarda bir manzara resmi gözlemlerken bir sonraki tabloda hareketli bir karışıklıkla aynı tonlar devam eder, *Vert de Gris*'de sert boyama üslubunun yerine yeşilin daha sakin tonlarıyla aydınlık bir manzarayla karşılaşırız. Işığın büyüleyiciliği ve resmin sessizliğinin yansıttığı his, izleyiciyi zamanın dışında bir mekân mı olduğu, (belki cennet) yoksa dünyanın bilinmeyen bir köşesi mi kararsızlığına sürükler.

⁴⁴ "Peintures pour un instant", <http://www.paris-art.com/peintures-pour-un-instant-2/> (02.04.2017)

De Cordier'in, *Pre-Soup*, *Grand Soup*, *La Grande Soupe*, *Dieu, c'est une soupe* gibi çalışmalarına verdiği isimlerde görüleceği gibi sıklıkla “çorba” kelimesini kullandığını görüyoruz. Koyu renklerde yaptığı manzara resimlerinde ikinci ağırlık renk olarak yeşil tonlar gözlemleriz. Bu, hem sebze çorbasını hem de doğayı çağrıştırır. Anlamlandırma yapılarından koparak ve bu karalama ve silme jestleriyle veya fırçanın rastlantısal hareketleriyle kaosunun içinde boşluk oluşturma çabaları olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçı böyle çalışmalarında “mutlak beyaza doğru hareket eden ‘manzaralar-ötesi’ne” ilerlediğini ve “artık daha öteye gidemediğimiz bir beyazlığa” ulaşmaya çalıştığını ifade eder. (Duplat, 2012) Böylelikle göstermeye çalıştığının hiçbir yer olmayan her yer olduğunu anlıyoruz. Bu aşamada sanatçı manzaraya doğrudan bakılamamayacağını söyleyen Cézanne gibi, manzaranın ancak resim olarak üretildiğinde görülebilir olduğunu onaylıyor gibidir.⁴⁵



Resim 19. Thierry De Cordier, Siyah Manzara (“Fucking Flanders!”), 1997-2010, Tuval üzerine yağlıboya, yağlı pastel boya, kurşunkalem ve emaye, 266 x 287 cm. © Xavier Hufkens

⁴⁵ “Cézanne, bir manzaraya asla bakılamayacağını anlatıyordu. Bir şeye bakıyor – o bir mutlak kaos. Cézanne diyor ki bu yeryüzünün kaynaması, sarsılıp yıkılması gibi. O anda artık tabloyla aynı şeyimdir ben—bunu söyleyen Cézanne—artık biz de yanardöner bir kaosun bir parçasıyızdır...” (Deleuze, 2000: s.91)

Görüldüğü üzere, Thiery De Cordier'nin nesneler ve kavramlar arasındaki ayrımları yok etmeye yönelik deneysel çalışmalar üreten bir sanatçı olduğunu söyleyebiliriz. Dilin/kelimelerin travmayı açığa çıkartmadığı yerde deneysel bir araç olarak resme başvurur. Sanatçı, varoluşun kırılganlığını, bir anlamda hem yatıştıran hem de dehşete sürükleyen arayışlar ile aynı anda kabullenir ve reddeder. Resimleri her ne kadar doğa manzaraları olsa da onlar tam anlamıyla doğaüstü manzaralardır. Hiç bir yer olmayan her yer olarak manzara resimlerini önceden tasarlamadığı için tamamen kendi iç sesine ve bilinçdışına kulak verir. Bilinçdışının açıklığında öznellik dışı deneyim ve duyumsamaları imgelemeye çalıştığı deniz, dağ ve diğer manzaraları oldukça şiirseldir ve aşkınsal olanın akışının ifadesidir. Bilinmeyen ve görülmeyenin derin yoğunluğunu yüce olarak görülür kılmak istediğinden resimlerinin gizemli etkileyciliği güçlüdür.

Luc Tuymans'ta travma, dille ifade edilemeyen duyumların başarısız betimlemesi olarak değerlendirilirken De Cordier'de bu, deneysel bir düzlemde duygulanımların devinimleri ve imgeleri olarak ortaya çıkar. Çünkü, dilin imkânsızlığında ortaya çıkan travma ile karşılaşma esnasındaki duygulanımlarımız varoluşumuzun hakiki izlerini taşır. Bu yüzden sanatçının çalışmalarında yüceyi sınırının esnekliğinde varoluş acısıyla yüz yüze gelmek ve aşmak için bir tür oyun alanı olarak okuyabiliriz. Varoluş acısı (yarılmışlık) zaten travmadır (travma özneye aittir). Kısacası sanatçı, travmadan yüceye geçiş arayışlarına girer, doğayla özdeşleşme yoluyla travmayı yüce olarak deneyimlemeye açılır. De Cordier, resimlerini yaparken bilinçdışı süreçleri yakalayabilmek için resmin deneysel yüzeyinde kendiliğindenlik, rastlantısallık veya dürtülerin serbest akışından oldukça faydalanır. Dolayısıyla, düşünömsel olarak ve arzular doğrultusunda manzaralar ürettiği için duyumsananın akışında yüceyi aşkınsal deneyim olarak olumlar.

3. BÖLÜM

TEKİNSİZ SAHNE

Tanrı Azize Catherine’e şöyle der : “Sen o’sun olmayan, BEN O’YUM OLAN.”

Raymond of Capua, *Life of Catherine of Siena*

Rüyaların yapıldığı maddeden yapılmışız biz ve uykuyla çevrilidir küçücük hayatımız.

William Shakespeare.

3.1. Michaël Borremans

Michaël Borremans başlangıçta fotoğraf, gravür ve desen alanında çalışır, daha sonra resim yapmaya başlar. Tuhaf mekânlar, figür, portre, natürmort içeren çalışmalar üretir ve resimleri geleneksel Flaman ve Barok resim etkileri taşır. Borremans’da “çok iyi yapılmış resimler gerçek bir tür sahne oluşturur (üstelik Flaman resim geleneğiyle belli bir bağlantı görülebiliyor), “natürmort”ta olduğu kadar portrelerinde de, [...] geçici belirsizlik muhafazakâr yanıyla resimlerinin gizemli yönüne katkıda bulunur.” (Marcelis, 2015: 15) Resim eğitimi almamış ancak yağlıboya için Velasquez, Goya ve Rembrandt gibi ustaların teknikleriyle yakından ilgilenmiştir. Çoğunlukla klasik bir üslupla kahverengi tonlarda çalışsa bile resimlerinde çeşitli renkler kullanır. Ama onu büyük ustalardan farklı kılan şey gerçekliği alt üst eden bir evren kurgulaması ve aynı anda klasik ve tekinsiz resimler yapmasıdır. Borremans’ın yağlıboya tablolar dışında suluboya veya mürekkep kullanarak ürettiği çizimleri de oldukça dikkat çekicidir. Sertlik ve yumuşaklığı karşıtlık içinde bir bütün olarak kurşunkalem ve suluboyayla ustaca kullanır. Resimler ve desen çalışmaları birbirinden farklı imgeler barındırır: Desenler daha çok farklı mekân kurguları, mekâna göre abartılı ve çelişkili (çok küçük) boyutlarda birçok figürler, resimlerinde ise çoğunlukla boşlukta –boş bir mekânda

alışık olmadığımız tek bir nesne, figür veya portre gözlemleriz. Çalışmalarının temeli kendi deyimiyle “zamanın dışında bir atmosfer, zamanın feshedildiği bir yer yaratmak,”tır. (Grove, 2014a: 11) Dolayısıyla figürler ve mekân arasında orantısızlık, zamansız ve olmayan bir mekânın inşasını oluşturur. Borremans figürlerini bedensel orantısı bozulmaksızın çoğu zaman eksilterek biçimsel bir dönüşüme uğratar veya onlara tuhaf, yabancı ve beklenmedik bir unsur ekler. Anlatıları bozarak anlamları alt üst eder ve beklentilerimizi yıkar, buradan da gizemin belirsizliğine götürür. Çalışmalarında kullandığı görselleri başlangıçta dergi gibi değişik kaynaklardan elde ederken son yıllarda kendisi fotoğraflayarak oluşturur.

Borremans için bakış ve eller çok önemlidir. Desenler başta olmak üzere çalışmaların birçoğunda figürlerin elleri boş durmaz, aktiftirler ama sessiz olarak alışılmadık şeylerle uğraşmaktadırlar. *The Waiting Room (Fingerwoman)*⁴⁶ (2007-2008) olduğu gibi ne yaptıkları anlaşılmasa bile her ne yapıyorlarsa da ona odaklanmış gibidirler. *Four Faires*'de (2003) dört tane kadın figürü koyu renkli bir plakanın içinde –sadece üst gövdeleri mevcuttur– elleriyle boşlukta çalışıyor olarak betimler ama dikkatli baktığımızda aslında yaptıkları hiç bir şey olmadığını görürüz. Jeroen Laureyns'a göre ellerin bu “çalışkanlığı” “koku kültürü” yüzündendir.

“Borremans'ın resimsel dünyasında, insan, denetim otoriteleri ve icracıların yaptıklarına anlam bulamayan ve isyanın en ufak hevesini göstermeyen uyurgezerlerin olduğu, görünmeyen bir mekanik güç tarafından yönetilen ve kontrol edilen bir dünyada anlamsız hareketlerin sonsuz tekrarı içinde hapsolmuştur. Borremans'ın resmettiği tüm karakterler maket yapmakla meşguller ya da boş bir bakışla sabitlenen elleri zamanın ruhunu yakasından yakalar ve “korku kültürü”nü ifade ederler.” (Laureyns, 2014:226)

Otorite ve eller arasındaki bu bağlantı George Orwell'in ünlü 1984 romanını hatırlatıyor olsa da bilinçdışı süreçler perspektifinden baktığımızda ellerin daha çok bilinmeyen bir şeyleri deneyimlemek ve arzu üretmekle de ilişkili olabileceğini söyleyebiliriz. Bir yandan simgesel yapının ve onun yasa mekanizmalarının askıya

⁴⁶ Bekleme odası olabilecek bir mekânda, bekleyenler ve ana karakter arasındaki absürd orantıda, ana karakter sayısız parmakları elinin üstünde, üst üste yığarak ciddi bir iş yapıyor gibidir.

alınması (otoritenin emreden buyruğuna anlamlı olmayan bir jestle cevap verilmesi) diğer yandan ise Lacancı “büyük Öteki yoktur” düsturunu izlersek, Gerçek etrafında yapılanan bilinçdışı bir deneyim düzeyi (simgeselde henüz anlamlı olmayan ama semptomların açığa çıktığı an’lar) oluşturma çabaları olarak okuyabiliriz. Böylelikle Borremans’ın bilinçdışı ile otoritenin “baskıladıkları”nın ara yüzeyinde yer alan figürler ürettiğini söyleyebiliriz. Yani özne olmayan karakterler. Borremans, Jeffrey Grove ile yaptığı söyleşide figürlerinin ruhları olmadığını ifade ederek “kimse olmadıklarını” onaylar. (Grove, 2014b: 91)⁴⁷



Resim 20. Michaël Borremans, *Boxing Heads*, 2000, Kâğıt üzerine karışık teknik, 29,5 x 21 cm. Özel Koleksiyon, Belçika, © Fotoğraf: Dirk Pauwels, © Michaël Borremans

⁴⁷ Grove, *As Sweet as it gets* kataloğu için kaleme aldığı *Pas trop doux* (*Pas tros doux* [çok yumuşak değil], Borremans’ın sergi başlığı *As Sweet as it gets*’e [mümküm olduğunca yumuşak] ironik bir gönderme yapıyor) yazısında bu konuya daha kapsamlı değinir ve şöyle devam eder: “Bu metafizik durum Beckett’in oyunlarının kaygılı ve şaşırmış kahramanı ile benzerlik gösterir; Borremans’ın özneleri ne düşünürler ne de karar verirler, anlamsızlıklarını tanımlayan eylemler içinde beklerler ya da davranırlar.” (Grove, 2014a: 13)

Borremans'ın çalışmalarının en karakteristik özelliklerinden bir diğeri, figürlerin bakışlarının izleyici ile buluşmasına izin vermemesidir. Bakışlar hep kaçır. Figürlerin gözleri adeta bedenden kopmuş veya ayrılmış gibidir. Lacan'ın bakış kuramını Borremans'ın imgelerine uyguladığımızda, öznelere, bakışın alanında ötekinin bakışına yakalanmış ve ona teslim olduğunu söyleyebiliriz.⁴⁸ Başka bir deyişle semptomunu kabullenip, “kendinde kendinden fazla olan” şeyi açık ederler. *Automat* (2008), *The Ear* (2011), veya *Lakei* 'de (2010) olduğu gibi figürlerin değil gözleri sadece sırtlarını görürüz. Figürlerin bu şekilde yani, semptomla karşılaşma an'ı olarak nitelendirileceğimiz kaçak/kör gözleri ve de sırtı dönük duruşları gerçekliğe karşı kayıtsızlık olarak okumak mümkündür.

Desenlerinde ve resimlerindeki kurgu şüphesiz tekinsizliği cisimleştirir ve izleyicide tanıdık ve yabancılaşma hissi uyandırır. Birçok çalışmada figürlerin bedenlerinin anlamsız bir duruş içinde olduğunu gözlemledik. Bu yabancılaşma ve gizemli etki izleyicileri psikik bir karmaşıklığa sürükleyebilmektedir. Bunun nedeni imgelerin bilinçdışı bilinmeyen güçlerle işbirliği yapmasından ve bunu yansıtmamasından ileri gelmektedir.

3.1.1. Açık İmge ve Semptomun İkonografisi

Borremans resimlerindeki imgelerin “açık imge” olduğunu ifade eder çünkü onları tanımlamanın imkânsızlığı tam da tekrar tekrar geri dönen bilinçdışı süreçlerin belirsizliğinin nüfuz etmesinden kaynaklanır: “Resimlerimin tamamen tanımlayamadığınız imgeler olduğunu düşünüyorum, [...], onlar açık imgelerdir.” (Van Canneyt, 2009) İmgelerin Didi-Huberman'ın açık imge kavramını etkinleştirdiğini söyleyebiliriz. Borremans'da figürler kendi semptomlarına teslim olmuş yani açık imgedeki belirsizliğe, tanımlanamazlığa bürünmüşlerdir. Aynı zamanda bu gizemli eylemsizlik çoğunlukla desenlerinde, ana figürün etrafında birçok başka figürlerde de görülür. Onlar adeta ana figürün izleyicisidirler (ama eylemsiz bir duruşta). Tıpkı açık imgeye tutulmuş gibidirler. Resmin gerçek izleyicisi de benzer gizemli eylemsizlik

⁴⁸ Lacancı bakış kuramı için 3.2. bölüme bakınız.

içerisine girebilir. Dolayısıyla figürlerin kendisinde başlayan ve izleyiciye kadar uzanan zincirleme olarak açık imge etkisi ile karşılaşılıyor gibiyiz. Semptomla karşılaşma an'ı bu. Açık imgede imgeler, izleyiciyi görünmeyenle yani bilinçdışıyla psişik olarak temasa geçirir ve bize “seslenen” şeyi zamansız bir anda duyumsayabilme imkânı bulunur. Psişik bir deneyime neden olan şey/görüntü/nesne semptomumuzun anlama direnen imkânsızlığıdır başka bir deyişle Lacan'ın *jouissance*'sının duyumsanmasıdır.

Georges Didi-Huberman, *Açık İmge* kitabında ele aldığı imgenin açıklığı kavramıyla sanat tarihinde farklı bir method geliştirmiştir. Açık imge, Bataille'ın içsel deneyiminin⁴⁹, imgeler aracılığıyla, imge ve ona bakan arasındaki iletişimde etkin olarak değerlendirmesine dayanır. Bataille'a göre içsel deneyim, bilgidен sıyrılan öznenin sınırdaki bilinmeyenle kaynaşmasının deneyimidir. Ayrıca açık imgenin teorikleştirilmesinde Lacan'ın bakış kavramının etkileri de görülür. Lacancı psikanalizde görünmeyenin çıplaklığı yakalanamaz – bu travmadır– ama duyumsal olarak leke ya da izine ulaşırız. Lacan için, Gerçek ile karşılaşmamız ıskalandığı ve dil ile temsil edilemediği için travmatik bir deneyim olduğunu daha önce söylemiştik. İşte bu travmatik şey, imge aracılığıyla bakışımıza açılır, bakışımıza soyunur ve biz de onun bakışına açılırız Didi Huberman'a göre. Ama bu karşılaşma bizi yatıştırmaktan ziyade görünmez ve bilinmez tekinsizliğinin deneyimlenmesi olarak bir tür karşılaşma olduğunu söyleyebiliriz; Açık imge, kendi çıplaklığımızla yüzyüze kaldığımız, hem acı hem keyif duyumsatan kendinde bir görünüşdür. Burada “sanki yabancı şeylerin karşısındaymışız gibi art arda duyularımıza açılan ve kapanan imgelerin karşısındayız”dır. (Didi-Huberman, 2007: 25)

Didi-Huberman, sanat tarihinin genel söyleminin baskın anlayışını terk eder. Geleneksel sanat tarihi görünenin içinde bilinenlerle veya anlamlı olanlarla ilgilenmesine karşılık Didi-Huberman, görünür olanın sınırlarının ötesine yönelir. İmgenin görünürlülüğünün ötesinde görünmezi yakalamamıza olanak sağlayan bir açıklık biçiminden bahseder ve bu açıklığın *visuel*⁵⁰ olanı ortaya koyduğunu ifade eder.

⁴⁹ İçsel deneyim, dördüncü bölümde daha geniş olarak ele alınacaktır.

⁵⁰ Didi-Huberman *visible* (görünen) ile *visuel* arasında bir ayrım yapar. *Visuel*, imgenin açılması hareketinde görünmeyi yani görünürün ötesini duyumsamamıza açıklık eden ve görünmeyene veya temsil edilemeyene ulaştığımız görsel, ya da görünenin ötesinde görünmeyen duyumsanan

Fra Angelico'nun, San Marco Manastırı'daki *Gölgeler Madonnası* (1450) freski, Didi-Huberman'ın sanat tarihinin sadece görünenlerle ilgilendiğinin eleştirisini geliştirirken değerlendirdiği bir çalışmadır. Ona göre yüzeyde gördüğümüz imgenin bütünü ilk bakışta okumak imkânsızdır. Fra Angelico, *Gölgeler Madonnası*'nın resmin hemen altında soyut olarak boyanan, temsil edilen bir şeyin olmadığı nesnesiz, boşluk, boş mekân olarak nitelendirilebilecek dört renkli dikdörtgen resmetmiştir. Didi-Huberman açık imgeyi açıklarken bu resme başvurur. Görünürün ötesinde görünmeyen leke, iz veya gölge şeklinde ete kemiğe bürünmüş hali olarak değerlendirilebilecek bu imge tam da Didi-Huberman'ın açık imge kavramını anlaşılır kılar. Hiçbir şeye “benzemeyen” bu görüntü, görünmeyen derinliklerinden çıkan, dünyamızda “benzeyen”e dönüşmeyen bir “fazlalık”, aşkın olanın lekesi, ama artık aşkınlığın biçimini taşımayan lekedir. Ona göre dikdörtgen şeklin içindeki biçimsizlik, üstte resmedilen dini sahnenin görülmeyen, bilinmeyen ama duyumsanan kutsallığının izlerini taşır.

“İlk bakışta, bu fresk aşırı basitlikten dolayı aldatıcı görünebilir, kurak, derisi çok yüzülmüş, fakat betimlendiği duvarın kireçli beyazını kışkırtan oyugu etkisi Fra Angelico'nun, belki de “görünmez ve sözle anlatılamaz”ı konuşmak için işler hale getirmesi en doğru ifade araçlarından biridir. Bu beyaz tam olarak “bir anlam çoğalmasının kesişme noktasına yerleştiği”, “yoğunlaştığı”, “hareket ettiği”, “biçimini değiştirdiği” ölçüde symptom oluşturur. Ve bu anlam çokluğu, fresklerin basitliğinden doğar.” (Gailleurd)

görüntüsüdür. (Visuel Türkçeye görsel olarak çevrildiği zaman Didi-Huberman'ın söylemeye çalıştığı kavrama karşılık gelmediğini düşündüğüm için aslını kullanmayı tercih ediyorum. Didi-Huberman'ın Türkçe'ye çevrilmiş bir kitabı henüz yayınlanmadı. Belki ileride uzman bir çevirmen bu kavramın tam karşılığını söyleyecektir.)



Resim 21. Fra Angelico, Gölgeler Madonnası, 1450, Fresk ve tempera, 193 x 273 cm, San Marco, Floransa



Resim 22. Fra Angelico, Gölgeler Madonnası, detay.

Açık imgede imge hem bir açıklıktır hem de bir perdedir. Görülen ve görülmeyen, bilinen ve bilinmeyen, varlık ve yokluk arasında paradoksal olarak çalışır.

“Anlamı ne onaylar ne de inkâr eder, bir eşiği korur, dilin sessizliğe, görünürden görünmez olana, varlıktan yokluğa dokunduğu bir sınırdır. İmge böylece farklılık veya gerilim, paradoks olarak oluşur; okunan ve okunmayanın, bilinen ve bilinmeyenin arasında çalışır.” (Lucas-Leclin, 2011: 40) Yani imge ancak bu yolla, bakışımıza açıldığında görüntüsünün ardında görünmeyi görünür kılar, (Didi-Huberman buna imgenin cisimleşmesi [incarnation] der) görünmeyen görünür veya bir fazlalık olarak ete kemiğe bürünür. Aynı zamanda görünmeyi kendi içinde saklayarak perdeler, görüntü üstümüze kapanır. Açık imge görünürün ardında görünmeyi açan ve kapatan imgedir. “İmgeler bizi kucaklarlar; bizde içsel bir deneyim olarak adlandırılacak bir şeyi uyandırdığı ölçüde bize açılırlar ve üzerimize kapanırlar.” (Didi-Huberman, 2007: 25) İmge, kendi içinde kendisi olmayana, görünürün ötesindeki, kendisinden daha fazla olan şeyi bize açar. Açık imge bu yüzden temsil ettiği görüntüye hem benzeyen (ressemblance) hem de benzemeyendir (dissemblance) –benzemeyen ama açılarak bakışımıza sunulan şey haliyle benzemeyen benzerdir. Didi-Huberman’ın açıklık dediği yerde/an’da yarılmış özne bu benzerliği duyumsar. Bu deneyim, Lacan’ın ayna evresindeki çocuğun parçalanmış, bölünmüş bedeninin aynadaki yansıyan imge ile bütünlüğü sağlamasını hatırlatır. Yalnız Lacan’daki imgesel özdeşleşmeden farklı olarak açıklıkta ortaya çıkan şey kurgu değil, öznenin kendi sınırında duyumsadığı içsel bir deneyimdir. İmgenin açılması imgeye bakan özneye, imgenin bir yansıması değil bir derinliğin ortaya çıkması ile içselliğin bir deneyimine yol açar.

Didi-Huberman, açık imgenin ete kemiğe bürünmüş bir beden gibi davrandığını ifade eder. İmgeye baktığımızda, karşılıklı iletişimde açıklık oluşur. Bu iletişimde imge açılır, ete kemiğe bürünür (bir beden gibi davranır, soyunur) ve aynı zamanda ona bakan öznenin de bedeni açılır. Görünür olanın ortaya çıkardığı şey görünmeyen ete kemiğe bürünmesinin yoğunluğudur. Böylece görünen ve görünmeyen, bilinen ve bilinmeyen arasında karşılıklı olarak imge ve ona bakan özne açılır. Didi-Huberman’a göre, görünürün ötesinde tanımlanamayan derinlik yani yoğun duygulanım şeklinde deneyimlenen içsellik işte bu açıklık biçimi sayesinde oluşur. Açık imge biçimsiz bir imgedir. Açılan imge yırtılarak –psşik bir yırtılma– açılır, öznenin yarılmışlığını doldurmak için açılmaz, aksine biçimsizdir, anlamlandırılmayandır, bir tanıma ya da

temsile sığmaktan kaçır. Ancak bu açıklıktaki “yırtılmanın gücü psikanalitik anlamda semptom olarak ortaya çıktığı yer”dir. (Gress, 2008) Semptom anlamlandırma yapılarına direndiğı için bilinmeyen bir şeyi gösterir. Bu yüzden tekinsizdir. Bize yabancı gelen aşinalık söz konusudur çünkü semptom geri dönen ve Zizek’e göre ortaya çıkış biçimiyle aşına olunan şeydir ama tanımlanması imkânsız olduğı için yabancılık hissederiz. “Semptom “açık”tır, gelecekte gelmektedir.” (Zizek, 2016: 527)

Semptom, kısaca bilinçdışının dışarıya boşalmasıdır, “bastırılmış olanın geri dönüşü”dür. Gerçek ve *jouissance*’ın varlığına işaret eder. Lacan semptomun gelecekte geldiğini söyler çünkü ona göre semptom dünyadaki her şeye tutarlılık veren şeydir. Simgeselin içinde anlama direnen Şey’in dehşet veren tekinsiz, imkansız ve bulanık yapısını ifade etme imkanını sağlayan şeydir semptom. Onun Şey’le irtibatını sağlayan bir araç olduğunu söylemek mümkündür. Ama simgesele direndiğini unutmamak gerekir. Ancak, Zizek’in deyimiyle “ehlileştirme” girişimiyle dil içinde anlam bulduğı zaman “bir şey” haline gelir, simgeleşir. Paradoksaldır, bastırılır ama geri döner ve geri dönüşlü olarak geçmişini anlamlandırır. Anlam bulan semptom (bastırılanın geri dönmesi ile) büyük Öteki’nin başarısız olduğı yerde ortaya çıkar. Kısacası semptom “anlamlandırıcı oluşum”dur ve anlaşılacağı üzere dile direnen ama özneye “tutarlılık” veren şey olarak paradoksaldır. Öyleyse açıklıkta görünen şey, ete kemiğe bürünen beden geri dönenle ilgilidir. “İmgenin ete kemiğe bürünmesi o halde bedeni değil dönüşümü taklit eder yani beden semptomda bir izleyicinin bakışına kendini göstermenin, açılmanın ve katlanmanın oldukça endişe verici biçimiyle kavranabilir hale gelir.” (Didi-Huberman, 2007: 31) Ancak semptomun anlamının üretimi “yanlış-tanımaya” sayesinde mümkündür. Lacan’a göre semptomda hakikat konuşur ve bize, onu “yanlış-tanımaya”mızla açılır.

Açık imgenin açıldığı yer semptomun ortaya çıktığı yerdir. Kendisinden fazla olan şey *The Angel*’da (2013) olduğu gibi semptom olarak ortaya çıkar. Pembe bir kıyafet giymiş kadın ayakta durmakta ama yere bakmaktadır ve yüzü siyaha boyanmıştır. Bu farklılık hiç şüphesiz tekinsizlik yaratır. Güzellik ve huzursuzluk bir aradadır. Tuvalin yüzeyi neredeyse boştur, tatlı pembe renk elbise bizi kendine çekerken beklenmedik bir yüzle karşılaşınca sarsılırız. Kolların ve bedenin sakinliği, kendini

teslim etmiş bir duruşun pasifliği neredeyse canavarımsı ne olduğu anlaşılmayan yüzün varlığıyla bozulur. Sakinlik gerilime dönüşür. Dolayısıyla görünen tatlı pembe atmosferdeki güzelliğin ötesindeki ancak tekinsizlik ve bozukluk aracılığıyla görünür kılınabilir. Siyah yüz, *Alice Harikalar Diyarında*'ki Alice'i andıran görünümüyle bir genç kız imgesinin ötesinde ya da Fra Angelico'nun, *Gölgeler Madonnası*'nın saklı kalmış soyut bölümü gibi, kendisinde dilin dışında kalan fazlalığı açık eder. Tanımlanmayan olarak kendini gösteren yüz "kendisinde kendisinden fazla olan" bu fazlalığı açık imge olarak izleyiciye açar. Bir boşlukla karşılaşan figürün duyumsadığı, yüzünde tanımsız bir fazlalık olarak yani semptom olarak ortaya çıkar. Burada bilinçdışı açılır, bizi dehşete düşürür, sarsar ve alt üst eder. Çünkü bozukluk olarak semptom beklenmedik biçimlerde ortaya çıkar. Bu yüzden semptom, bilinçdışının gerçeklik içinde açılışına kaynaklık eden bir edimdir ve bir boşluğa işaret eder. *The Angel*'da yüz semptomun bize görüldüğü, yani semptomun işaret ettiği bir boşluğun bize açıldığı yer/an olarak işlev görür.



Resim 23. Michaël Borremans, The Angel, 2013, Tuval üzerine yağlıboya, 300 x 200 cm. Zeno X Gallery izniyle, Antwerp © Fotoğraf: Peter Cox

*The Angel, As sweet as it gets*⁵¹ sergisinin en dikkat çeken çalışması olmuştur. Fotoğraf ve film ile ilgilendiği için sanatçı figürlerin fotoğraflarını çoğunlukla kendisi çeker. Borremans'ın bu resmi oluşturma aşamasını kendi anlatımında okuduğumuzda, olağan şeylerin bir sanatçının elinde/zihninde nasıl bir sanat yapıtına dönüştüğünü de görürüz.

“Bir karnaval mağazasındaydım, kostümle ilgili. Bir model için bir şey arıyordum. Disney’in bu prenses elbisesini buldum; pembe şeker, işe yaramaz, çok uzun, çok narin. Sanırım bir erkek ya da kadın için olabilir. Sonra bir partiye gidiyorum, nişanlısı androjen görünümlü ünlü bir model olan bir arkadaşla karşılaşıyorum. Bu elbiseyle poz verip veremeyeceğini sordum. Çok mutlu oldum. Ama çok tanınan birisi olduğundan yüzünü boyadım. Algıyı etkilemek için. Ve şimdi ölü bir melek gibi, bilinçdışı düşünceler üretiyor. Erkeksi/dişil, saldırgan ve yumuşak gibi oldukça evrensel kavramlara gönderme yapıyor. Cinsellikle, ırkla ilgilidir, bir melezdir, birleştiren bir imgedir. Büyük bir boyuttadır, birçok şey var ve aynı zamanda çok boştur, biraz da Anish Kapoor gibi.” (Entre, 2014)

Borremans'ın figürleri tanımlanamayan zaman ve mekân ile birlikte gerçeklikten kopuk, melankolik ve hüznü bir duyarlılık içindedirler. Figürler, *The Ear*'da (2011) olduğu gibi dünyaya sırtlarını dönerler; alışıldık bir duruşta değil adeta semptomlarına teslim olmuş, dahası onları kabul etmiş, –oysa öznellik onları reddetmeye, bastırmaya yöneltir– ve bu kabul neticesinde öznelliklerinden sıyrılmış, gerçekliğe mesafe oluşturan ama aynı zamanda hala bu dünya da olan çünkü Gerçeğe de mesafesini hala koruyan öznelerin tasavvurunu gözlemleriz Borremans'ın imgelerinde. Açık imgeyi deneyimleyen figürler benzer duyguyu izleyiciye de yansıtırlar. Açılma aracılığıyla izleyiciye aktarılan bir kendilik söz konusudur. “Semptom tamamen düşünümsel bir entitedir” (Zizek, 2016: 527) diye ifade eder Zizek, dolayısıyla zihinsel ve psişik bir edim olarak tanımlanamayanı yani semptomunu açık eden Borremans'ın figürleri en nihayetinde bilinçdışı süreçler ile ilgili simgeselde “bastırılan”ı deneyimlemektedir.

⁵¹ 2014 ve 2015 yıllarında Brüksel, Tel Aviv ve Dallas'da gerçekleşen sergi.

Dolayısıyla özne olmaktan sıyrılırlar. Semptom uyumsuzdur, bozukluktur, bilinçdışına işaret eden bir belirdir. Onun belirden duyulan huzursuzluk, *The Ear*'da olduğu gibi simgeselin olağanlığında normalliği bozar ve patolojik bir unsur olarak dengesizlik yaratır ama aynı zamanda “tanıdık” geldiği için bizi kendine çeker. Borremans burada normal portre resmini ters yüz eder. Özneleştirme süreçlerinin belirlenimlerini ve normalliği askıya alır çünkü. Borremans'ın portreleri öznellik ile ilgili hiçbir şeyi yansıtmazlar daha doğrusu hiçbir şeyi temsil etmezler. *The Ear*'da figür kendi gölgesinin karşısındadır, gömleği ters giymiştir. Dolayısıyla geleneksel veya alışıldık portre anlayışı bozulur. Borremans burada semptomu gösterir ancak uyumsuzluk olarak semptom figürün ötesindedir, “bastırılanın geri dönüşü” olarak “seslenir” veya bir şey “söyler” ama belirsizdir, çünkü o dilin ötesinden konuşur ve paradoksal olarak kusurda ortaya çıkar. Belirtilerle ortaya çıkmasına rağmen kavranamadığı için kaçır, anlama ve yoruma direnir. Duyumsanan ve deneyimlenen semptomun dile gelmesinin imkânsızlığında ise *jouissance* ortaya çıkar. Yani Şey'in imkânsız çekirdeğinin keyfi. (Zizek, 2008: 84) Keyif, bilinçdışından gelir ve anlama direnir yani temsil edilemeyendir.



Resim 24. Michaël Borremans, The Ear, 2011, Tuval üzerine yağlıboya, 42x 53 cm. Özel Koleksiyon, Belçika © Peter Cox © Michaël Borremans

3.1.2. Kopmanın Korkunç Sessizliği ve Kayıtsızlık

Borremans'ın çalışmalarında özneler/figürler bulundukları mekânla veya birbirleriyle ilişki içinde olmadığından bir anlamsızlık, sessizlik ve kayıtsızlık gözlemleriz. Figürler tam anlamıyla bu dünyadan sıyrılmış, bilinmeyen bir yerde mutlak bir sessizliğe itaat edencesine anlatıdan kopuk olarak varlık gösterirler. Uyurgezer ya da sanrısallık bir evrendeymiş gibidirler, hiçbir şeyi temsil etmezler, bir şey yapıyor değillerdir ve anlamsız bir edim içerisindeyken. Açık şekilde şaşırtıcı, beklenmedik ve belirsizdirler. Yaşayan bir canlıdan ziyade huzursuz, heyulamsı, dünyevi verilerle ilişkisiz tamamen başka bir yerde gibidirler. Ve yine çalışmalarında uyumsuz orantılar, figürlerde biçim bozukluğu gözlemlenir ve Gerçek ile gerçeklik arasında sınır belirsizleşir ve aynı zamanda bu ikisi bir arada yer alırlar. Düşsel olan ile gerçekliğin tekinsiz kurgusunda izleyiciyi rahatsız eden şey belirsizdir çünkü imgelerinde, örneğin

bir figür niçin öyle bir hareket içindedir ya da figür ve mekânın birlikte kullanımındaki abartılı orantısızlığın anlaşılır bir anlamı yoktur. Açık bir şekilde şeyler, insanlar, nesneler, bedenler veya gündelik hayat anlamdan koparlar. Dahası birçok figürün yer aldığı çalışmalarda figürler kayıtsızlık içinde sanki tek başlarıymış gibi birbirleriyle herhangi bir etkileşim içinde değildirler; birbirlerini görmüyor gibidirler ve içinde bulundukların mekândan soyutlanmışlardır. Bu durumda Borremans'ın figürleri için söyleyebileceğimiz şey; özne olmadıklarıdır. Olsa olsa Lacan'ın üstü çizili öznesinin (\$) bilinçdışının öznesine dönüştüğünü söyleyebiliriz.



Resim 25. Michaël Borremans, *The Egg IV*, 2012, Tuval üzerine yağlıboya, 42 x 46 cm. Özel Koleksiyon, Antwerp © Fotoğraf: Peter Cox

Öznelliğe kayıtsızlık, Borremans'ın karakteristik özne olmayan figürüdür. Figürler anlamsız bir duruşta olduklarından boş bir jestin temsilidirler, başka bir deyişle sadece kendilerini temsil ederler. Örneğin, *The Egg IV* (2012) anlamdan ve nedenden

yoksun bir edim içerisindeki bir kadının resmidir. Olağanlığa yabancılaşmış ve ellerinin anlamsız jestinin büyüüne kapılmıştır. Anlamlı bir işleyiş veya meşguliyet yerine boş bir eylemde bulunan ve şizoid bir üretime açılan ellerine bakmaktadır. Borremans'ın resimleri bir anlamda bakışın resimleridir: *The Egg IV*'de bu, gözleri ile elleri arasındaki ölçülemez mesafeye yerleşmiş bilinçdışının bakışıdır.

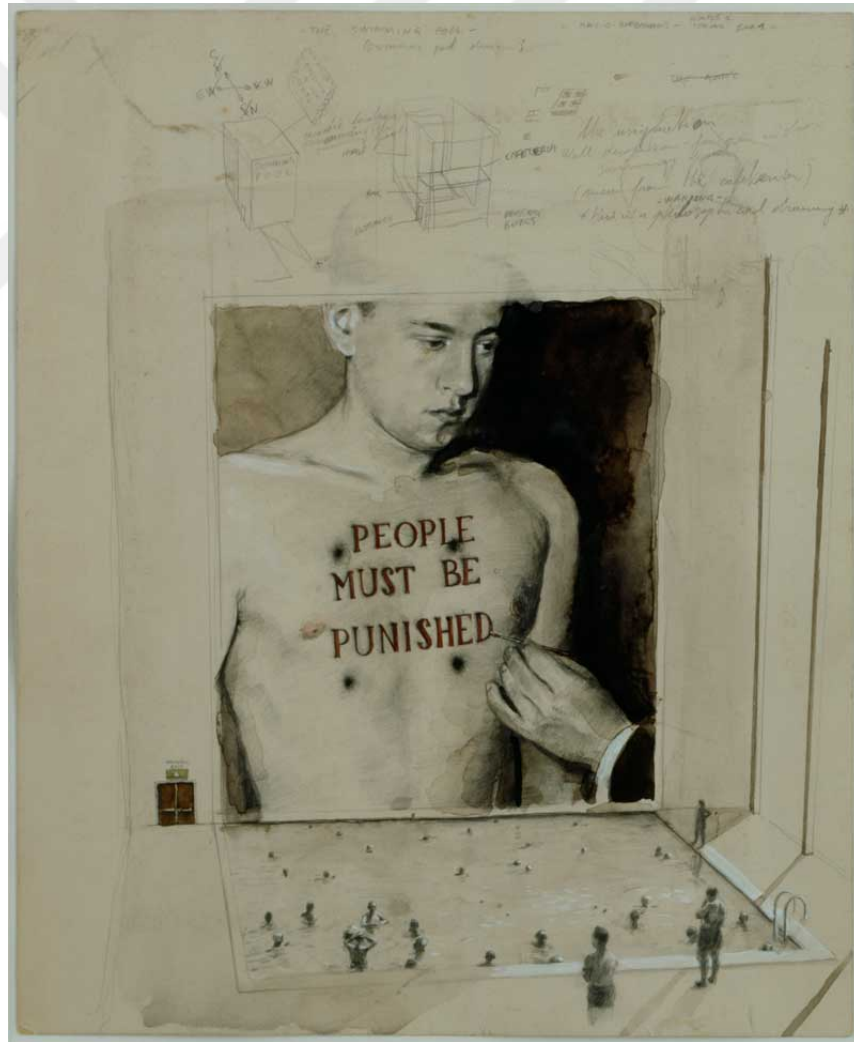
Sleeper'da (2007-2008) kız çocuğu uyuyor mu yoksa ölümü belli değildir. Borremans'ın figürleri öznel süreçler ve bilinçdışı, gerçek kişiler ve hayaletler gibi zıtlıklar arasındadır. *Sleeper*'ın sadece baş ve yüzü resmedilmiştir ve içinde bulunduğu mekân kendi ağırlığının gölgesinden ibarettir. Her şeye gözlerini kapamıştır, kendini sessizliğe teslim etmiştir diyebiliriz.



Resim 26. Michaël Borremans, *Sleeper*, 2007-2008, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 50 cm. Özel Koleksiyon, Zeno X Gallery'niyle, Antwerp © Fotoğraf: Peter Cox

The swimming Pool'da (2001), Kafka'nın *Ceza Kolonisinde* hikâyesini çağrıştıran tehditvari bir cümlele bir delikanlının göğsüne görünmeyen birisinin eliyle yazılmakta olduğunu görürüz: "İnsanlar cezalandırılmalı." Ayrıca göğsünde dört delik (kurşun deliği?) vardır. Çalışmanın üst boşluğundaki eskizden anlıyoruz ki *The Swimming Pool*, bir küpün içinde kurgulanan bir görüntüdür. Küpün içinde bir yüzme havuzu, yüzen insanlar ve büyük bir ekran olduğunu düşündüğümüz genç bir delikanlının görüntüsü vardır. "İnsanlar cezalandırılmalı" diye yazan el muhtemelen yasa düzenindeki Öteki'nin elini temsil etmektedir. Dikkat edilirse Borremans'ın tüm resimlerinde eller hiçbir şey yapmayan olarak resmedilirken tuhaf bir şekilde buradaki el bir iş yapmaktadır. Delikanlının bakışı, kendi bedenine yazı yazanın eline ya da yüzüne değil sanki boşluğa ya da yere bakar gibidir. Yüzme havuzunun etrafındaki insanlar oldukça küçüktürler ve resmin ana figürüyle anlamsız bir birliktelik içindedir. Ceza ile ilgili hükmedici bir yazının bir beden üzerinde doğrudan gösterildiği görüntüyü yüzme havuzundaki insanların umursadıklarını söyleyemeyiz. Yani yazının uyandırdığı dehşet resimde görülmez. "Bu torsonun üzerine kırmızı kelimelerle yazılmış olan, görsel olarak temsil edileni sözlü olarak çürütür." (Beyst, 2014: 109) "İnsanlar cezalandırılmalı" cümlesi, Yasa'nın özneye bakış perspektifini yani arzuların bastırılmasını, otoritenin söylemine boyun eğmeyi aksi halde ceza ile tehdidi betimliyor gibi gözükmektedir. Ancak özne bu tutum karşısında Öteki'deki boşlukla karşı karşıya kalır. Borremans'ın figürlerinin bakışlarındaki teslimiyet Öteki'ye yönelik olması mümkündür. Ancak, Borremans "gizemin ressamı" olarak nitelendiriliyorken ve çalışmalarının temelinde tekinsizlik duygusu yatıyorken, figürlerin bakışlarının da bu yönde bir özellik taşıdığı daha aşikârdır. Bu daha çok Lacancı anlamda bir bakışla ilgilidir. Öznenin bakışının *nesne a*'nın bakışına teslim olduğunu yani özneliliğinden sıyrıldığını ve kendi yarılmaşlığında semptomunu kabul ettiğini söyleyebiliriz. Stefan Beyst, delikanlının bakışını havuzdaki insan cümbüşüyle ilişkilendirir. Ona göre kayıtsızlık, tam da varoluşla ilgilidir, büyük Öteki'nin yasasıyla değil. "Öyleyse bu cezai eylemi bu cezalandırılmış olanların davranışıyla meşrulaştırmanın ne kadar da temelsiz olduğunu anlıyoruz. –İnsanların cezalandırılması gerekir. Onların suçu sadece varoluşları ile sınırlıdır." (Beyst, 2014: 109) Böylesine ağır bir önerme karşısında özne (delikanlı) simgesel düzenin kurucu ögesine boyun eğiyor gözüksede aslında tam bir

kayıtsızlık göstermektedir. Aynı şekilde yüzme havuzunun etrafındaki insanlar da. Korku imparatorluğunun şiddetini aşan bir belirsizlik içerisinde sadece bakışlarını indirerek katı bir duygusuzluk sergilemektedir. Burada indirilen bakışlar, büyük Öteki'nin acımasız icraatlarına karşı olmaktan çok, simgesel özdeşleştirme konumundaki ile mesafesini koruyarak var oluşuna dayanak oluşturan bilinçdışıyla olan mesafesini esneten bir figürle karşılaşırız. Tam da bu yüzden delikanlı, aşağıda kalan topluluk ile birlikte kayıtsız kalarak büyük Öteki'nin bir tür yıkımına öncülük ediyorlar. Bilinçdışının muğlâklığına açılırken tekinsizliği kuşanmaları kaçınılmaz oluyor.



Resim 27. Michaël Borremans, The Swimming Pool, 2001, Karton üzerine kurşunkalem ve suluboya, 34 x 28 cm. Zeno X Gallery izniyle, Anwertp, © Fotoğraf: Felix Tirry

3.1.3. Gerçeğin Tekinsizliği ve “Gizemin Ressamı”

Tekinsizlik, Freud’un psikanalizdeki en önemli kavramlarından birisidir. “Bastırılmış olanın geri dönüşü” şüphesiz tekinsizlik yaratır ancak sadece bu değildir. Onun ortaya çıkmasına öncülük eden şey Gerçek ile gerçeklik arasındaki mesafenin Borremans’ın resimlerinde olduğu gibi bulanıklaşmasıdır. Dahası tekinsizlik duygusunun tanımlanması imkânsızdır. Tekinsiz olanla karşılaşma sınırının ötesinde mümkündür. Freud, *unheimlich* (tekinsiz) duygusunun bilindik, tanınan bir şeye yabancılaşmamızla ortaya çıktığını ifade eder. Tekinsiz, “korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türüdür.” (Freud, 199: 326) Kısaca söylemek gerekirse aşına olunan şeye yabancıdır. Bilinen, aşına olunan zaten sürekli bastırılan ama bastırılan tekrar geri döner, döndüğünde artık aynı şey değildir. Bu yüzden yabancılığı, belirsizliğinden ileri gelir. Aynı zamanda tekinsizlik duygusu sınırın bulanıklaştığı yerde duyumsandığı için Gerçeğe yakınlıktır yani anlam düzeyinden uzaklaşma söz konusu olduğu için rahatsızlık duyarız.

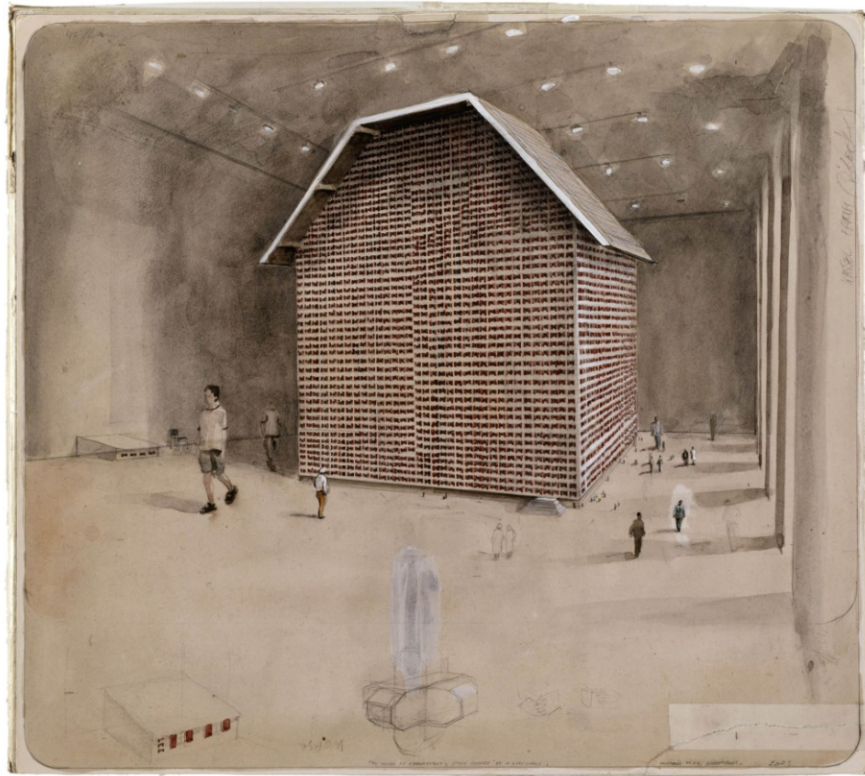
Borremans, mekân ve figür ilişkisinde alışıldık olanın dışına çıkar dahası onların boyutlarıyla oynayarak imkânsız bir birliktelikle ele alır. Çoğunlukla büyük boyutta mimari yapıların mekânında küçük ölçüde figürlerle ürettiği yerler simgesel düzende hiçbir anlamı olmayan kısacası olmayan-yerlerdir. Borremans çalışmalarında, aşına olduğumuz biçime, bedene ya da bilinen bir yere yabancı bir unsur ekler ve böylece bildiğimiz şeyler tekinsiz hale gelirler. Resimlerinde figürlerin bedenleri bilindik biçimlerin dışına çıkar. Örneğin; eksilerek, normal olmayan başka renge bürünerek, boyutlarıyla oynanarak veya içinde bulunduğu mekânlarla imkânsız bir ilişkiye girerek. *The Jouney* (2002) gibi üzerinde dağ olan bir masanın önünde duran adam gibi mümkün olmayan görüntüler üretir. Bu türdeki imgelerin ortak özelliği tekinsizlik anlatısı oluşturmalarıdır. *The Journey*’de masa başında oturan adam önünde duran dağa bakmaktadır. Masa başı çalışan birisinin, masada olması muhtemel işlere yabancılığı ve masanın üzerindeki dağın figürle uyumsuzluğu söz konusudur. Genellikle mekân –figür ilişkisinde figürleri küçülten Borremans burada figürü dağa oranla çok büyük betimler. Oturan adam izleyici konumundadır burada, boşluğa bakar gibidir, yine bu çalışmada da

anlamsızlık, ifadesizlik gözlemleriz. Dolayısıyla Borremans Gerçeğe yakınlık duygusunda, gerçekliğin sınırının ötesinde yer alan mekânlar ve figürlerle öznenin de kendisinin sınırlarını aştığı ama tam da bu yüzden tekinsizlik deneyimlediği çalışmalar üretir.

Borremans, *The House of Opportunity (The Chance of a Lifetime)*(2003) çalışmasında ise ev ama aynı zamanda ev olmayan bir mekân yaratır ve bu da tam anlamıyla tekinsizlik duygusu uyandırır.⁵² Gündelik hayatımızda ev güven veren en temel mekânımızdır. *Unheimlich* (tekinsiz) teriminin karşıtı *heimlich*, eve ait olan, yabancı olmayan anlamlarına gelir. Freud'a göre *unheimlich*, “ bir yandan tanıdık ve benimsenebilir bir şey anlamına gelir öte yandan ise gizli ve gözden uzak tutulan.” (Freud, 1999: 331) Yani gerçeklik alanında benimsenmeyen, bastırılan ve bastırılanın geri dönüşüdür. *The House of Opportunity*'de bastırılan geri döndüğünde sayısız pencere formuna bürünür ve öte yandan kapı yok olur. Yaşamak için değil midir bu ev? Girip çıkacağımız bir kapısı yoksa bedeninde hangi hazineyi barındırır? Mısır piramitlerindeki gizli odalar gibi girilmesi imkânsız, içinde yaşanması mümkün olmayan bu ev sadece kendi anlamsız varlığını sunar izleyiciye. Ama onun ev olduğunu kolaylıkla söyleyebiliyoruz oysa. *The House of Opportunity* adeta bilinçdışının cisimleşmiş bir imgesidir, içine giremeyiz ama o sayısız penceresinden bize açılır. Borremans'ın bu gizemli ve tekinsiz evi Gerçek ile gerçeklik arasında yer alır çünkü ikisinin arasındaki sınırı bulanıklaştırır. Tekinsizin özelliği Gerçeğe olan mesafemizin bulanıklaşmasından doğan yakınlıktır. Bu yakınlıkta tanıdık ve yabancılık birbiriyle buluşur Freud'a göre: “Dolayısıyla *heimlich* sonunda karşıtı olan *unheimlich*'le buluşana de çifte değerlilik doğrultusunda gelişen bir anlama sahip bir sözcüktür. *Unheimlich* şu ya da bu biçimde *heimlich*'in alt türüdür.” (Freud, 199: 332) Mesafeyi ya da sınırın geçilemezliğini bozan şey semptomlardır. Geri dönen semptomlar aynı anda tanıdık ve yabancılık duygusu uyandırır, beklenmedik bir şekilde şaşkınlığa sürükler. *The House of Opportunity*, semptomun mekânının metaforik imgesi olduğunu söyleyebiliriz. Lacan, Freud'un şu ünlü “*Wo es war soll Ich werden*” sözünün (İd'in

⁵² The House of Opportunity'de resmedilen bina ev olabilir veya olmayabilir. Burada, yazının akışında ev olarak değerlendirildi.

olduğu yer de ego da olacaktır)⁵³, “burada, rüyanın alanında evindesin” anlamına geldiğini dile getirir. “Semptomunun gerçeğinde, varlığının nihai dayanağını görmelisin. Semptomunun çoktan bulunduğu yerde, özdeşleşmen gereken yerde, onun "patolojik" tekilliğinde, tutarlılığını garanti altına alan unsuru görmelisin.” (Zizek, 2010: 185) Yani *The House of Opportunity*’deki ev özneyi bilinçdışında kendi evinde, “gerçeğin olduğu yerde” olmaya çağırma olarak anlamalıdır. Böyle bir rüyanın alanındaki bir ev, yer olarak özel bir konuma sahiptir. Burası Gerçeğin “hep aynı yere geri geldiği” yerdir. (Lacan, 2013: 56) Çünkü bastırılmış olanın geri dönüş yaptığı yerde ve semptomun belirişinde özne kendi hakikatini görme ve deneyimleme imkânı bulur.



Resim 28. Michaël Borremans, *The House of Opportunity (The Chance of a Lifetime)*, 2003, Karton kutu üzerine suluboya, renkli kalem, kurşun kalem, 32 x 36 cm. S.M.A.K., Gent © Fotoğraf: Peter Cox

Borremans *The House of Opportunity*’deki evi farklı mekânlarda farklı biçimlerde tekrar tekrar üretir. Doğada, masa üstünde, kapalı bir mekânda, müze içinde

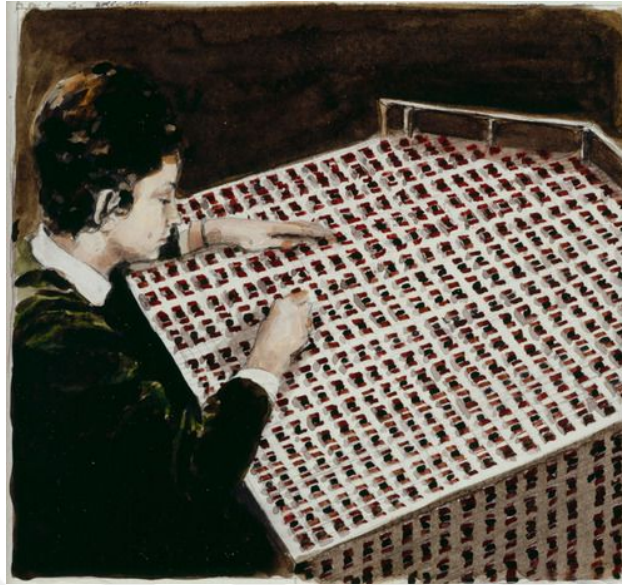
⁵³ Freud buradaki “Ich” in karşılığını “ben” değil özne olarak kullandığını söyler.

veya etrafında minyatür gibi kalan figürlerle maket heykel olarak vs.⁵⁴ Doğal işlevi ya da doğallığı bozulan ev her bir çalışmada yani, her ait olmadığı yere yerleşince ya da ona sahip olmadığı bir şey eklenince tekinsizliğini korumaktadır. Sanatçı birçok çalışmasından da anlaşılacağı üzere mimarlıkla yakından ilgilenir. Onun resimlerindeki mimari mekânların teatral olduğunu söyleyebiliriz. Aslında bu Borremans’a özgü bir imgesel sahneleme tarzıdır. Ev de böyle bir teatral mimari yoğunluğundan doğmuş görünüyor; bir ev ama diğerlerine hem benzeyen hem de benzemeyen. “Mümkün olduğunca çirkin bir mimari çizim yapmaya karar verdim. Sadece resim onu şiire dönüştürür” (Entre,2014) ifadesindeki gibi böyle şiirsel bir ev ancak bilinçdışının bilinmeyen güçlerinin nüfuz etmesiyle mümkün olabilirdi. Borremans’ın mimari kurguları sanki kapalı bir yer, sanki devasa bir kutunun içinde yer alan bir yerin veya bir tiyatro sahnesinin betimlemesi gibidirler. Ayrıca *The House of Opportunity*’nin farklı çalışmalarının çoğunda ev gibi mimari yapıların insanlara göre büyüklüğü oldukça dikkat çekicidir.



Resim 29. Michaël Borremans, *The House of Opportunity (Im Rhönlandshaft)*, 2004, Karton üzerine suluboya, guaj ve kurşunkalem 18 x 25 cm. S.M.A.K., Gent © Zeno X Gallery, Antwerp

⁵⁴ Boremans bazı çalışmalarının böyle çoklu çalışmalarla; resim, desen, heykel, film gibi farklı tekniklerle tekrarlarını üretir. *Automat*, *Black Mould* gibi. Ev çalışmasına ise; *The House of Opportunity Voodoo!* (2004-2005), *In the Louvre-The House of Opportunity* (2003), *The Conversation* (2002), *The House of Opportunity-De Zot* (2005), *The Housemosheen* (2006), *In Time* (2006), *The House of Opportunity(Im Rhönlandshaft)* (2004) örnek gösterilebilir.



Resim 30. Michaël Borremans, *The House of Opportunity :Voodoo!*, 2004-2005, Karton üzerine suluboya ve kurşunkalem, 17 x 23 cm. S.M.A.K., Gent © Fotoğraf: Peter Cox © Michaël Borremans As sweet as it gets 2014, Hatje Cantz Verlag

Bundan başka Borremans, genellikle görkemli bir mimari yapının eklemlenmediği ama tek bir figürün yer aldığı çalışmalarda figürü manipüle veya deforme eder. *Automat (I)* (2008), *The Loan* (2011), *The Apron*'de (2009) olduğu gibi beklenmedik bir görünüşle ortaya çıkartır, eksiltir ya da tamamlamaz dolayısıyla figürü gizemli biçimde sunar. Örneğin *The False Head* (2013) çalışması kızıyla beraber barbie üzerine izlediği bir filmde esinlenerek yaptığı gövdesinden çıkarılabilirmiş havası olan bir kadın bedenidir. (Grove, 2014c: 179) Görüldüğü gibi Borremans'ın çalışmalarının temelinde gizem vardır. Mekânlar anlaşılır değildir, bilinmeyen yerlerdir; figürler ise kimi zaman tuhaf kostüm giyerek, kimi zaman biçim değiştirerek gizemli hale bürünürler. Belirsizliği ustaca kullanımından dolayı Guy Duplat kendisine “gizemin ressamı” demiştir. (Duplat, 2014).

The Load (2008), bir film ya da tiyatro sahnesinden bir kare gibidir. Aslında bunu Borremans'ın çalışmalarının geneli için söyleyebiliriz. Özellikle desenlerinde mekân tiyatro veya bilim kurgu film sahnesi/dekoru gibiyken yağlıboya resimlerinde figür-mekân orantısı minimum düzeydedir. Tek bir figür ya da portre resmettiği zaman mekân farlılık gösteriyor desenlerine göre, insan sayısı fazlalaştıkça mekâna olan bakış

mesafesi artıyor, büyük planlar dikkat çekiyor ve figür ile mekân birlikte tuhaflaşıyor, kısacası tekinsizleşiyor diyebiliriz. Öte yandan tek figürlü çalışmalarda odak noktası daha çok figür oluyor. *The Load*'da portre görüldüğü gibi profilden değil, sırttan değil, önden hiç değil; alışılmadık bir duruştur. Bu portrede de olduğu gibi Borremans kimi zaman resmini yaptığı modellerine sanki tiyatro oyununa çıkacak gibi ilginç kıyafetler giydirir. Böylelikle karakteristik bir imgesel sahne tarzı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Ne yaptığı belirsiz figür dünyadan sıyrılmışlık ruh haliyle, izleyiciyi insan mı yoksa hayalet mi ikilemine düşürür. Tekinsiz bir sahneyi canlandırarak bilinçdışı süreçlerin canlılığını ima eder.



Resim 31. Michaël Borremans, *The Load*, 2008, Tuval üzerine yağlıboya, 40x 50 cm. Özel Koleksiyon, Amerika Birleşik Devletleri © Peter Cox

The Devil's Dress'de (2011) yere uzanmış erkek olduğunu düşündüğümüz figür ceset midir, şeytanın elbisesini giyen bir deli midir, bilemiyoruz. Burada olasılıkların

kuşatıcı etkisindeki beden sadece eylemsizlik içindedir. Borremans kendi ifadesiyle bu resmi şöyle anlatır:

“Rahat değil, çelişki var. Ve aynı zamanda bir taraftan çok tanıdık. Sahneleme, boyama tarzı mükemmel, konusu tuhaf olduğu halde duygusal. Bir erkek mi yoksa bir kadın mı? Şeytan elbisesi bu ve aynı zamanda kartondan yapıp boyadığım bir mimari yapıdır. Gökyüzünden gelmiş ihtimali olan, elbisesiyle yere fırlatılmış bir figür gibidir, bir bilim kurgu havası var.” (Entre, 2014)



Resim 32. Michaël Borremans, 2011, The Devil's Dress, Tuval üzerine yağlıboya, 203 x 367 cm. Dallas Museum of Art, DMA/amfAR Benefit Auction Fund, Zeno X Gallery Antwerp ve David Zwirner izniyle, New York/London © Fotoğraf: Ron Amstutz

Başta da anlattığımız gibi elleri, Borremans'ın çalışmalarında sürekli tekrar eden bir imge olarak görürüz. Durağan, ne yaptığı belli olmayan ama çalışıyor halde ya da anlamsız jestlerle gösterilir. Dolayısıyla onları “geri dönen” semptomun göstereni

olarak okuyabiliriz. Örneğin *Red Hand, Green Hand*'de (2010) eller olduğunun dışında başka şeye dönüşür; kırmızı ve yeşil renge boyanır, sanki başka bir dünyaya, zaman dilimine uğrayıp gelmiş gibidir. Dolayısıyla bu beklenmedik şiddetli yabancılık tam anlamıyla gizem barındırır. Figürlerle ürettiği resimlerinde öznelerin bakışlarının büyük Öteki'ne teslim olduğunu söylemek mümkün olabilir ama aynı şeyi eller için söyleyemeyiz. Borremans'ta eller, bilinçdışını göstermek istercesine sadece öznenin bakışını yakalayan organsız beden gibidirler.



Resim 33. Michaël Borremans, *Red Hand, Green Hand*, 2010, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 60 cm. Özel Koleksiyon, Belçika ©Fotoğraf: Peter Cox © Michaël Borremans *As sweet as it gets* 2014, Hatje Cantz Verlag

Özetleyecek olursak, Borremans'ın gerçekliği çarpıttığını görürüz. Mekânı farklı figürlerle bir arada kullandığı imgelerde oranlarla oynar. Ama figürlerin bedenlerinde abartıya kaçmaz, gerçek orantıya sadık kalır. Resimlerinde figürlerin kendi arasında bir diyalog kuruyor olduklarını görmeyiz. Onlar sadece anlamsız ya da absürd bir duruş içerisindeyler. Dolayısıyla Borremans ilişkilerdeki imkânsızlığa kurgu aracılığıyla

işaret eder. Sanatçı figürlerini açık imgeye tutulmuş olarak yani bilinçdışının açıklığında Gerçekle karşılaşma an'ının sonsuzluğuna yerleştirir. Figürlerin nereye baktığı belirsizdir. Hiç kimseyle veya hiçbir şeyle göz kontağı kurmazlar. Çünkü teslimiyet söz konusudur. Öyleyse bu teslimiyet neyin veya kimin bakışınadır? Öncelikle Orwell'in evrenindeki sürekli gözetleyen otoriteye teslim olma akla gelir ama Borremans'ın figürleri Big Brother'ının buyruklarını yerine getiriyor gibi gözükse de hiçbir şey yapmadıklarını görürüz. Onlar gerçekliği askıya alarak, zamanı bükerek veya anlamın alt metinlerini dağıtır halde tam bir eylemsizlik sergilerler ve sonsuz zamanın belirsiz anındaki bir boşluğa düşmüş gibidirler. Figürlerin eylemsiz duruşları, simgeselde “bastırılması” öngörülen yani özne için uygun görülmeyen kusurlar veya uyumsuzluklar gibidir. Dolayısıyla burada, eğer büyük Öteki eylemsizlik buyurmadıysa, figürlerin Lacancı bakışa yani *nesne a'*ya teslim olduklarını söyleyebiliriz. Hatta eylemsiz figürlerdeki tek eylemsiz-eylemin bakış olduğunu söyleyebiliriz. Kendi varoluşumuzu gerçekleştirme noktasında içe dönük bakış, kapalı kapıların aralanması için bir eşiktir.

Aşına olduğumuz biçimler başka şeye dönüştüğünde duyumsadığımız tekinsiz duygu belirsizlik içerir. Çünkü bilinçdışına bastırılan geri döndüğünde başka bir şey olarak biçimlenir yani paradoksal olarak tekinsizi “yanlış-tanıma” yoluyla kavrarız. Borremans, Gerçek ve gerçeklik arasında salınan kişisiz, kayıtsız, ilgisiz; zamansız ve belirsiz bir mekânda ortaya çıkan, semptomuyla özdeşleşen, onun bir parçası haline gelen figürler üretir. Figürler semptomu duyumsayan ve özne olmayan-öznelerdir. Başka bir deyişle belirsiz ve tanımsız yani Şey'in bir parçası durumundadırlar. Borremans figürlerinin bir kimliğe sahip özneler olmadığını teyit eder dolayısıyla onların bilinçdışının özneleri olduğunu söyleyebiliriz. Bilinçdışı özne, simgeleştirilmeyeni kabul eden ve semptomuyla uzlaşan organsız bir bedendir. Semptomla özdeşleşmek aynı zamanda özne olmaktan nesne olmaya akıştır. Çünkü figürler semptomla özdeştiği noktada nesneleşirler. Özne kaybolur ve tanımsızlığı sayesinde boşluğa doğru akar. Sanatçının imgelerine simgeseldeki boşluk nüfuz ettiğini görürüz; bu boşlukta anlam yoktur çünkü. Nesneleri ve figürleri bir rüyanın betimlemesi gibidir ve onlara Şey'in ya da Gerçeğin bir parçası teğellenmiştir. Bundan dolayı

tekinsizlik duygusunu yayarlar ve bunun yanı sıra Gerçeğin dehşet veren ve imkânsız *jouissance*'ını “ete kemiğe büründürür.” Temsil olarak “kültürün resmini” (Grove, 2014d: 23) yaptığını söyleyen Borremans, sıradan hayatımız içinde gözlerimiz olduğu halde görmediğimize işaret ederek ve tam da varolmayanın kapısını aralayarak “dil gibi yapılanan” bilinçdışını bir praksis alanı olarak öznelliğimizin içine katar.



İnsan iki şeye doğrudan bakamaz, güneşe ve ölüme.

La Rochefoucauld

Ben varım çünkü sen bana bakıyorsun ve eğer sen
Bakışını benden başka yana çevirecek olursan Ben
olmam.

Cusa'lı Nicholas

3.2. Rik De Boe

Rik De Boe büyük bir ustalıkla ve tutkuyla kâğıt üzerine füzlenle desenler yapar. Mekân, çalışmalarının temelini oluşturur; pencereler, bina cepheleri, panjurlar, Vermeer'in iç mekân resimlerinden detaylar ve Mondrian veya Malevich gibi sanatçıların çeşitli çalışmalarının sergilendiği kusursuz mekânları siyah ve beyaz tonlarda kurgular. Füzenle ürettiği, hayaletimsi bir etkiye sahip ışık ve gölge oyunlarının mistik kurgusunda tonların karşıtlığı ve uyumu izleyici üzerinde güçlü bir etkilenim oluştururlar. Mekânlar bildiğimiz yerlere aittir ama gizem barındırırlar ve aynı zamanda psişik ve dramatiktirler. Durağan, sessiz, pürüzsüz ve sakin imgeler kayıtsız, tekinsiz ve ilgisiz görünürler. İmgeler kaostan uzak gibi görünüyor olabilir ama geometrik biçimler, ritim, yumuşak ve sert geçişler düzen arz ederken umulmadık yerde farklı biçimler ya da yansımanın bozucu etkilerini gözlemliyoruz.

Desenlerinin temelini oluşturan imgeler çoğunlukla yaptığı seyahatlerde, müzelerde, sokak yürüyüşlerinde çektiği fotoğraflardan oluşur. De Boe, Piranesi'nin mimari yapıları çalıştığı gravürlerinde olduğu gibi insanları resmetmez: Gündelik yaşamın sıradanlığına ait olsa bile kalabalık ve gürültüden uzak, terk edilmiş gibi ama aynı zamanda çok uzakta olmayan mekânların ıssızlığını ve yalınlığını ışık ve gölge karşıtlığıyla kuvvetlendirir. Chiaroscuro⁵⁵ tekniği, pencereler, duvarlar, jaluziler,

⁵⁵Sanatta, ışık ve gölge zıtlığını vurgulayan yöntem.

perdeler, panjurlar ve Mondrian'ın duvardaki tabloları derinliği vurgulayan ışık ve gölgenin dramatik kullanımıyla bilinçdışının kavranamaz güçlerini açık ederler.

De Boe, gerçeklikten kaçış noktalarında ne olduğunu kavrayamadığımız, bilinmeyen bu yüzden endişe veren şeyi betimleme olanaklarını araştırır. Bakan ve bakılan kavramlarının izini sürerek oluşturduğu çalışmaların birçoğunda pencereye rastlarız. Çalışmaları, bakılan olduğunun ayırdında olan öznenin/insanın olmadığı ama bakılıyor olmanın verdiği kaygı ve tekinsizlikte, bize bakan bakışların izlerini psişik mekânlarda duyumsayabileceğimiz resimlerdir. Bakanı doğrudan göremeyiz ama ona alan açılan bu mekânlarda bakılana da (özneye) yer yoktur. (Bu yüzden Lacan'ın *nesne a* olarak bakış kavramıyla birlikte değerlendireceğiz.)⁵⁶ De Boe'nun çalışmalarında özne dışarıdadır. Dolayısıyla belirsiz ve tekinsiz oluşuyla mekânsal ve gölgesel biçimlere leke olarak yerleşen bakış ancak çerçevenin dışında olan izleyicinin bakışıyla temasa geçer. Daha doğrusu sanatçı perdeyle örttüğümüz şeylere/yerlere yaklaşmaktan, kendi güvenli zemininden ayrılmaktan kaçınmaz. Bunun için De Boe, iki ayrı mekânı (iç ve dış) sıklıkla pencere üzerinden sorunlaştırır. Çalışmaların birçoğunda panjurları açık görürüz fakat pencereler açık değildir, üstelik tül perde ya da jaluziler çekilmiştir. Bildiğimiz üzere bunlar yarı saydamlık yaratır, pencereden gelen ışığı engellemez ve dışarısını görünür kılarlar ama aynı zamanda dışarıdan içeriğin görüşünü perdelerler. (Lacan'da bakışın aynı anda bir açıklık ve bir perde olduğunu hatırlarsak burada pencerenin bakışın yerine geçen bir unsur olduğunu söyleyebiliriz.) Ancak iç mekân resim geleneğinin aksine De Boe pencereleri daima –Vermeer'in pencerelerinin yeniden üretimleri hariç– dışarıdan resmeder.

Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda, içgüdülerini bastıran ve kendinden vazgeçen öznenin uygarlığa tutunduğunu ve uygarlığın özneye arasındaki gerilimde kaçış alanları üretmediğini anlatır. Uygarlık ancak Pontalis'in sözleriye "ötekinin beklentisini aldatmak"la oyalanır. De Boe'nun ıssız ve sakin sahneleri bu huzursuzluk karşısında, soğuk bir boşluğa aynı anda yakınlığın ve ısrarlı bir mesafenin tahayyülüdür. Bu yüzden boşluğun başka bir deyişle bilinçdışının derin yakınlığı melankoliyi güçlendirir. De Boe, dünyanın gözden kaçan noktalarında kendi varoluşun hakikatinin

⁵⁶ Lacan'da öznenin üzeri çizilidir.

peşinde keşfe çıkar; bir çöl ıssızlığında kaybolmaya açılır ancak bir yanda hiçlik diğer yanda gerçeklik ve büyük Öteki vardır. Bunun için önce mekânlar gürültülü tutarlılığı soyup ıssızlaşır, sessizliğin diline ulaşırlar buradan da Şey'e yaklaşma katmanlarının bir endişe anında, gerçeklikten sakınmış parçalalı sahneler, ayrıntılar, gizlerini açık etmek için soğuk ve sessiz bir şekilde saklandıkları yerden çıkarlar. Kendilerine yer bırakmayan otoriter yüzlerin ötesinde, Öteki'nin dünyasından kaçmış, ürkererek karanlıktan taşan ve sonsuzluğu bekleyen gölgeler uykuda unutulmuş derinlikleri görünür kırlarlar.

Ancak Öteki'nin tutarlılığı kaybolduğunda yani şeyler olması gereken yerde olmadığı zaman kaygı ortaya çıkar. Dahası olması gerekenin olmayışından dolayı onu algılayışımızda beliren inançsızlıktan doğar. Olması gerekenin boşalan yeri ise biçimleri değişen ya da tam tersine onun yerini ikame eden tün keyfiliğiyle farklı bir nesne olabilir. De Boe'nun sıklıkla çalıştığı pencere gibi. Sanatçı için pencereler ve mekânların, Lacancı Gerçeğe yakınlık deneyimlemeye tanıklık eden yerler olduklarını söyleyebiliriz. Pencerelerin bulunduğu mekân gündelik yaşamımızda olduğu gibi bizi gürültülü bir sokak imgesine taşıyacakken tam da aşırı sessizliğiyle huzursuzluk yaratır. Pencereler olağan mekânların ötesinde, tutarlılığın boşalan ama bir o kadar da tehditkâr yerine yerleşir ve boş yeri dolduranın belirsizliğine bürünür. Boş yeri dolduran dehşetli “fazlalık”lar olarak kaygının kaynağı ise Öteki'ne dairdir. Dolayısıyla De Boe'nun çalışmalarında kaygıdan kaynaklı aşırı sessizlik ve sakinlik simgesel düzen zayıfladığında ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

3.2.1. Kaygı: Kendi Olasılığına Bakınca Beliren Baş Dönmesi ve Düşmemek İçin Gerçekliğe Tutunmak

Pieter Brueghel, *İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara* (1558) adlı resminde İkaros'un denize düştüğü sahneyi resmeder. İkarus'un düşüşü, tabloda resmedilen diğer kişiler; çoban, çiftçi ve balıkçı hatta hayvanlar tarafından umursanmaz, başka bir deyişle İkaros yok sayılır. Bu travmatik olay dışında gündelik yaşam ise olağan işleyişiyle devam etmekte, her şey yolunda görünmektedir. Brueghel'in tablosunda mitolojik

anlatının diğerkahramanı İkarus’un babası Daidalos görülmez. Anlatıya göre, baba ve oğul hapsedildikleri labirentten babanın ustalığı ve zekâsıyla balbumu kanatlar sayesinde uçarak kurtulurlar. Baba henüz havalanmadan önce oğluna uçabileceği makul yüksekliği anlatır fakat oğul uçarken heyecandan ve mutluluktan farkında olmaksızın yükselir, güneşe yaklaştığından –sınırı aştığından– kanatlar erir, işlevini kaybeder ve baş döndürücü hızla denize düşer. Burada hikâyeye başka bir perspektiften bakıyoruz, yani İkaros’un düşüşünün bilindik dersi; tutkularımıza yenilmek veya gerçeklikten sonsuza göçmek anlamında değil, Brueghel’in resminde de görüleceği üzere simgesel tutarlılığın kaybolması anlamında ele alıyoruz. (Gerçek ile olan sınır bulanıklaştığında/kaybolduğunda öznedeki tahribatın metaforik anlatımı olarak Lacan’ın terminolojisine başvuracağız.) Tabloda dikkat çeken nokta, babanın (hem Daidalos–orada değildir–hem de gündelik gerçeklikteki düzen ilgisizdir) olması gereken yerinde öznenin (İkarus’un) karşılaştığı şey, Öteki’nin eksikliğidir. Lacancı psikanalizde öznenin Öteki’yle olan ilişkisinde gelişen tutarlılık çöktüğünde Gerçeğe yaklaşır. Buradan hareketle babasını bulamadığı yerde, yani Öteki’nin yokluğunun ya da ilgisizliğinin olduğu yerde İkarus, hiçliğin kaygısını deneyimlediğini düşündüğümüz düşmeden önceki an’da dehşet verici yolculuğunun tekinsizliğiyle yüzleşir. Kısacası İkarus, Öteki’nin olmadığı yerde kaygıyla yüzleşir. Öteki kendi konumunu kaybettiğinde ya da aşırılık gösterdiğinde tutarlılığını yitirir. Çünkü özneyi ayakta tutan onun varlığıdır. Yokluğu ya da aşırılığı travmaya neden olur. Resimde de olduğu gibi İkarus, babasını kaybettiğinde Kierkegaard’ın deyimiyle “özgürlüğün baş dönmesi”ne kapılır. Nihayetinde düşüş, Gerçeğe yaklaşmanın kırılğan travmatik an’ıdır. Böyle bir kayıpla yüz yüze kalan öznenin hissettiği duygular şüphesiz kaygının hiçliğidir.

Gündelik gerçekliğimizde belirli bir anlama yerleştiremediğimiz sonluluk ve ölüm düşünceleri insan için kaygı durumlarıdır. Karanlık ve belirsiz nitelikleri, açık bir oluşa kapalılıkları, onları tanımlamakta karşılaştığımız zorluk hiçlikle eşdeğer olmalarından kaynaklanır. Soren Kierkegaard’da kaygı varoluşsal bir düşünceyle şekillenir; varoluşsal farkındalık insanın kendini yaratma olasılıkları içerir. Bu da, “kaygının nesnesinin hiçlik” olmasından ileri gelir. Dünyanın güven verdiğine inandığımız huzurunda öznenin kendini varetme çabaları vardır ama bir şey daha vardır.

Kierkegaard’a göre bu “hiçbir şey”dir: “Hiçbir şey. Hiçliğin nasıl bir etkisi olabilir? O, kaygıyı doğurur.” (Kierkegaard, 2017: 35) Onunla özne bir varoluşun potansiyelleri ile karşı karşıyadır. İç deneyime yönelerek kendisine dair farkındalığı keşfetmesi, kendi kendisiyle ilişki kurması veya kendi olma uğraşısı özgürlük olanağı sayesinde. Gündelik yaşamımızda kaygı kendimizi gerçeklik içinde sıkışmış hissettiğimiz anlarda, anlam çerçevesine oturmayan şeyleri kavramakta zorlandığımızda, özgür olmadığımızı, kaçacak yer olmadığını varsaydığımızda ortaya çıkar. Oysa Kierkegaard’ın “özgürlüğün olanağı” diye tanımladığı olanaklar sayesinde sonsuzluğu ve ölümsüzlüğü deneyimleyebileceğimizi, dahası asıl dehşet verici şeyin de bu keşif olacağından bahseder. Kierkegaard bu nedenle kaygıyı “özgürlüğün baş dönmesi” diye açıklar: “Kaygı, sentez tin tarafından gerçekleştirildiğinde oluşan özgürlüğün baş dönmesidir. Özgürlük aşağıya, kendi olanağına bakar, düşmemek için de sonlu oluşuna tutunur. Özgürlük bu baş dönmesine boyun eğer.”(Kierkegaard, 2017: 55) İnsan ölüm yönündeki varlığının farkındalıkla kendini değerlendirdiğinde bütünlük imkânını yakalayabilir.

Kierkegaard’daki hiçlik karşısında doğan kaygı ile “baş dönmesi”nden sakınmak için tutunduğumuz Lacancı büyük Öteki’nin tutarsızlığı çöktüğünde doğan kaygı birbirinden farksızdır. Zira Öteki’nin simgesel görevinin yitmesi hiçlikle eşdeğerdir. Lacan kaygıyı Seminer X’da ele alır. Lacan kaygının “nesnesi yok değil” der (Lacan, 1962-63: 158), tam da eksik/kayıp nesne olduğu için vardır; çünkü o nesneye sahip değiliz. Bildiğimiz üzere *objet petit a* olarak adlandırılan bu nesnenin kaygıyla ilişkisi muğlâktır. Lacan’a göre büyük Öteki yoktur ama onu ayakta tutan şey öznenin ona duyduğu inançtır. Özne ancak kendini Öteki’yle özdeştiirdiği ölçüde yaşamını tutarlı bir şekilde sürdürebilir. Bu yüzden kaygı Öteki’ne duyulan güvensizliğe yanıt niteliğindedir. Lacan kaygıyı Öteki tarafında konumlandırıyor yani Öteki’nin arzusunun bir soru olduğunu işaret eden Gerçekle bir karşılaşma olarak. Bu karşılaşmada eksiğin yerini dolduran kaygı Freud’daki gibi nesne kaybolduğu zaman değil tersine *objet petit a*’ya çok yaklaştığımız zaman ortaya çıkar. “[...] kaygı *jouissance*’ın aşırı yakınlığıyla ilgilidir.” (Zizek, 2014: 398) Anlamaların düzeninde kaygının özneyi rahatsız etmesine neden olan şey işte bu Gerçeğe yakınlıktır. Bu

yakınlık aynı zamanda dehşet vericidir. Jack Alain Miller gündelik yaşamımızda bilinmeyenle kaygının ilişkisini şöyle ifade eder: “Kaygı, das Ding’in, Şey’in göstergesi ve gerçeğin işaretidir ve “kaygı gerçeğin bir sinyalıdır” formülü, çok da tanınan, Öteki’nin arzusunun bir belirtisi olarak kaygı kavramına üstün gelir.” (Miller, 2005: 77) Lacan’ın kaygıyı “eksikliğin eksilmesi” (Lacan, 1962-63: 62) ile ortaya çıktığını açıklar ve bu da şüphesiz gerçeğe yakınlık hissini güçlendirir ve dehşet vericidir. Dolayısıyla Lacan için kastrasyon kaygı yaratmaz daha ziyade özneyi ondan korur. Ona göre kaygı üretkendir çünkü eksiklik deneyimi yaşamazsak kaygı duyarız. Kendi varlığımızı gerçekleştirmek için arzularımızı üretmeliyiz ve ancak eksiklik deneyimi bize bu olanağı sağlayabilir. Arzuyu tatmin edecek nesne olmaması paradoksal olarak, tam da arzunun üretkenliğine yol açar. Ayrıca Lacan’a göre “kaygı öznenin bir duygulanımıdır” (Lacan, 2012: 63) ve bizi aldatmayan tek duygudur. (Lacan, 1962-63: 576) Dahası kaygı, “[...] *jouissance* ile acılı karşılaşmaya dair uyarıda bulunan bir duygudur [...], arzunun canlı kalmasını sağlayan, *jouissance*’a karşı koruyucu bir kalkan”dır. (Salecl, 2013: 58)

3.2.2 Kör Nokta: “Hiçbir Zaman Sana Baktığım Yerden Bakmıyorsun Bana”

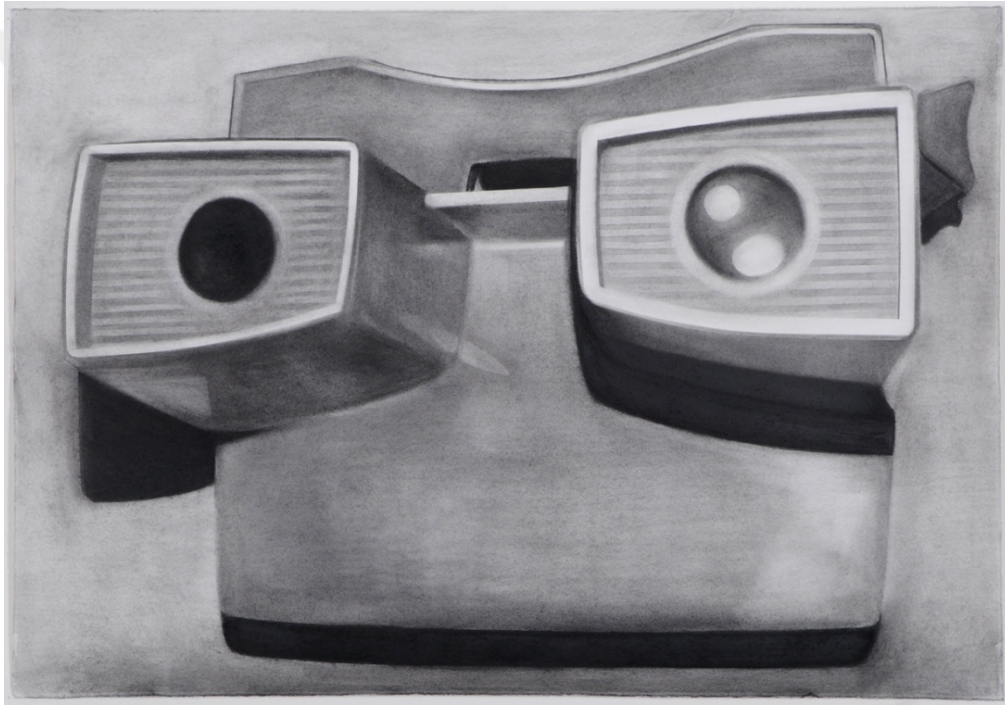
Bilinmeyen şey gündelik yaşamımızın bir parçası değildir ve tam da bu nedenle, gerçeklik algımızı büküğü için onu dışlarız. Algımızın tutarlılığını kaybettiren ise boşluğun varlığıdır; kaygıyı doğuran hiçliktir. Ürkütücüdür o, göremeyiz, gördüğümüz şey belirsizliktir. Ama “baş dönmesinin” üretime dönüşebilme olasılıklarının olduğu süreçtir bu. Sınırın ötesindeki bu hiçlik bakış için vardır başka bir deyişle o, ötekinin sonsuz bakış alanıdır. Zaman ve mekânın dışında tüm muğlâklığıyla bakış, “kendi hiçliğimizi yansıtır.” (Lacan, 2013:101). Ancak bakış özne ile bir çeşit iletişim çabası içindedir. Lacan’ın geliştirdiği bu bakış kuramında bakış ve gözün bakışma alanı söz konusudur. Onun ünlü göz ve bakış şeması, gözden çıkan iki ayrı görme konisinin çakışma sahnesini anlatır: iki görme konisinin biri özneye ait, diğeri nesneye aittir ama farklı çalışırlar. Özne tabii ki de nesneyi görür, ama nesne de özneye bakar, ama bir şey vardır; özne nesnenin kendisine baktığını görmez. Bu karşılıklı bakışma sahnesinde

özne sadece gören özne değildir Lacan için aynı zamanda bakılan varlıktır; “ben perspektifi kavradığımız geometral noktada saptanan o nokta biçimli varlıktan ibaret değilim. Muhakkak ki gözümün tabanında tablo oluşuyor. O tablo kuşkusuz gözümün içinde. Ama ben tablonun içindeyim.” (Lacan, 2014: 104) Peki, özne niye görmez nesnenin bakışını? Çünkü bakış ile özne arasında perde vardır. İki koni üst üste konulduğunda öznenin nesneyi algıladığı imge ile perde de aynı çizgide buluşur. Yani nesnenin bakışı perdelenir, bu da şu demektir: Bakış kendini hissettirir ama göze görünmez.

Bakış ve göz ilişkisinde bakılan nesne, ona bakan özneyi de aynı zamanda bakılan nesne yapar. Lacan için görmek bakılıyor olmaktır. Ama bana bakan nesnenin bakışını göremem, bana seslenir ama sesini duyamam ancak duyumsayabiliriz. Lacan’a göre özne bu yüzden sadece özne değildir, onda, “ondan daha fazla olan” şey bu yakalamayandır. Bakışın perspektifinde “ tablonun içinde” olmasıdır. Göz ve bakış arasındaki ara mekân bakışım mekânıdır, görülmeyen ya da bilinmeyen bize kendini hissettirmesine rağmen kendini saklayan, perdeleyen bakışın mekânı ise öte-yerdir. Bu nedenle ötekinin mekânı –bilinçdışı düzey– bana sürekli açılanın yeridir ve ayrıca olmadığı yerdir; bakışın olduğu yer/geldiği yer, bilinmezliği koruyan yer, kör noktadır. Buradan hareketle Rik De Boe’nun mekânlarının kör mekânlara açılan yerler olduğunu söyleyebiliriz. Her şeyden önce resimleri göz ile bakış arasında karşılıklı bakışmanın imgesel mekânıdır. Öznenin tekinsiz ya da ürkütücü bilinmeyeni konuk ettiği, yani bakışın leke olarak deneyimlendiği, ben’in hem olduğu hem de olmadığı mekânlardır. Böylece özneliliğin kaybolduğu yerde arzusunun deneyimlendiği, yüceltildiği ve tekinsiz yakınlıkta kaygının yüzeye çıktığı ara mekânlar oluşur.

Sanatçının kör noktanın lekeselliğinde bakışım alanın kırılganlığını resmetmeden önceki çalışmalarında bakış ve görme üzerine odaklandığını görürüz. Örneğin, *Viewmaster* (2008). View master, bir kartta bulunan iki boyutlu görüntülerin optik bakış açısında üç boyutlu görünmesini sağlayan bir aygıttır. De Boe’nun *Viewmaster* çalışması ise, gördüğümüz görüntülerin gerçekliğini sorunlaştırmaya yönelik olarak okunabilir. View master’ın makinesel görüntüsünde yani gözümüz dışında bir araçla nesnelerin sadece ışıkla imgeye dönüştüklerini kavradığımızda bu

olağanüstü çalışma prensibi karşısında büyüleniriz ama bir o kadar da bunu anlamada zorlanırız. View master aynı zamanda sıradan bir nesnedir ama De Boe’un çalışmasında “kendi kayıtsız ve keyfi karakterini” görünür kılar. (Zizek, 2010: 193) *Viewmaster* doğrudan bakışın yerini tutan bir nesnedir. Aynı anda dehşet verici ve yüce bir niteliğe sahiptir. Tam da sıradan olması bizi dehşete düşürür. Çünkü *Viewmaster* bakışın yerini işgal ettiğinden Şey’e bürünür ve bu da hiçliğe yaklaşmanın neden olduğu tedirginliği açığa çıkartır. Bilindik bir nesne olmasıyla bizi kendine çeker fakat konumlandığı yerin doldurulabilir imkânı aynı zamanda huzursuzluk yaratır.



Resim 34. Rik De Boe, *Viewmaster*, 2008, Kâğıt üzerine füzen, 53,5 x 76,5 cm. © Rik De Boe

Bakan bir figürü betimleyen De Boe’nun *Ver kijken I*⁵⁷ çalışması (2006) lekesele biçimde mürekkeple çizilmiştir. Lekeselliğin genel dağılımında dürbünün yuvarlaklığı titizlikle resmedilir. Işık, figüre karşıdan gelmesine rağmen mercek, üzerindeki ufak ışık noktası haricinde resimdeki en karanlık alanlardandır. Figür daha iyi görmek için dürbün kullanır ama neye baktığını bilmiyoruz, kendisine bakana baktığını

⁵⁷ Uzağa Bakış I

varsayıyoruz. Sanki bir yerlere bakmaktan çok görmeye çalışıyor ve mesafe endişesi ya da uzaklığın aşırı yakınlığının tedirginliğini yaşıyor gibidir. *Ver kijken I* adeta bakılıyor olduğumuzu gösterir. Lacan'a göre bakış görünmezliği yüzünden arzu nesnesine dönüşür, nihayetinde bakış bakan özneyi doyurmaz. Bu yüzden arzulamanın sonsuzluğunda açılan yarığı ve boşluğu sadece gizem barındıran görünmezlik doyurabilir. Ötekinin bakışı görünmezdir ama o özneyi yarar kısacası nesne olarak öznenin bakışını deler. Delinme bir iz/leke, bir fazlalık bırakır. Kendi bakışında beliren leke, bakışın yırtılmasıdır. Bakışı göremem çünkü kör bir noktadadır. Bana baktığını görürdüğümde yakaladığım kesinlikle ötekinin bakışı değildir bir lekedir; bakışıma cevap verdiği nokta olarak tanımsız bir gölge, bir leke. İşte budur tekinsizlik yaratan; olmayan-olan mekânının en dip köşelerinden bile bize bakan bu ele geçirilemeyi arzular özne. Bizi çağıran ama görülmek istemeyen bu bakışı sadece yakınlık ve uzaklık arasındaki gerilimde duyumsayabiliriz.



Resim 35. Rik De Boe, *Ver kijken I*, 2006, Kâğıt üzerine mürekkep, 53,5 x 76,5 cm. © Rik De Boe

Göz ve bakış arasındaki ilişkinin muğlak boyutu *Ver kijken / film*'de (2009) açıkça görülmektedir. Bu Hitchcock'un *Arka Pencere* adlı filminde, başkahraman Jeff'in evinin penceresinden, şüphelendiği karşı komşusunun penceresini röntgenlediği bir

sahneden sonra üretilen bir çalışmadır. *Arka Pencere*, “gözün arzusuyla, [...], 'gözün açılığı'yla ve bakışla, açılığın nesnesi olarak işlev gören görüş alanı içerisinde nesne a – petit a– nesnesinin görünüş biçimiyle ilgilidir.” (Bozoviç, 2012: 159) Filmde Jeff röntgenci gibi gözüke de, gözlemlediği katilin bakışına yakalanır, “tablonun içinde” olan bakılan bir lekedir aslında. Ona bakan “zaten kendi arzusudur, doyumsuz ve aç olan bakıştır. Bakış, gözün bakışı ile doyum sağlayacağından, kendini göstermek için çabalar aslında. Bu yüzden Jeff’in yakaladığı şey Lacan’ın deyişiyle “kendimi gördüğümü görüyorum” dur (Lacan, 2013: 89), zaten arzu nesnesi tarafından bakılmakta olduğumu duyumsuyordum. Bu görme duygulanımlar aracılığıyla olur. Bakış kendini görünür kılmak arzusunda olmasına rağmen görünürlüğünü gizler, kör noktalara kayar kelimelerle tanıımı mümkün olmadığı için sadece varlığına dair izler, gölgeler barındırır. İşte bu kör noktada bakışı değil onun lekesini görürüz, bu bakışımıza cevap verdiği noktadır.



Resim 36. Rik De Boe, *Ver Kijken* / Film, 2009, Kâğıt üzerine füzün, 53,5 x 76, 5 cm. © Rik De Boe

3.2.3. *Jamais Vu*⁵⁸ ve Sessizliğin Yansıması

Bilinçdışı şey bize bir kalp gibi açılır kapanır, açılır kapanır; onu, bedenimizdeki kalp gibi hissederek işitiriz ama elimizle çıplak etine dokunamayız veya doğrudan

⁵⁸ Hiç görülmemiş olan

göremeyiz. Bu görünmeyen şeyin saf ve çıplak namevcutluğu düşünömsel olmayana açılır, lekesel bağlamlara yerleştğinde bize yaklaşır ancak hissederek görebiliriz onu. Böylece görüşü bulanıklaştıran bir havada yaklaşmakta olanın gölgeleriyle sonsuz ıskalanan çarpışmalar deneyimleriz. Gözümüzle seçemediğimiz, kulağımızla duyamadığımız, elimizle dokunamadığımız için tanımlayamayız ve kaybederiz onu. Bize doğru salınanı, bize çarpanı algılayacak dil yahut bilinçten yoksunuz çünkü. Sadece hissedebiliriz onu, işte bu yüzden ürkütücüdür. Çarpışmalar sürekli tekrarlanır, sonsuz geri dönüşler hep hissedilir, unutulur, kavranamaz, beklenir. Bu nedenle bilinçdışı için, hep açık kalan unutuştur diyebiliriz belki de.

Rik De Boe'nun çalışmalarında karanlık boşluğun imkânsızlığı gündelik bir nesnenin içine yerleşir ve onun halesine dalarak gölgeler, çizgiler veya lekelerle beraber nesnenin biçimine sızar. Böylelikle lekesel bağlamların açılması yani görünmeyen Şey'in "cisimleşmesi" mümkün hale gelir. Bundan dolayı Gerçeğin açıklanamaz dünyası gündelik olanın yüzeyine sis gibi yayılır, onun havasına karışır. Ancak Şey gerçekliğin doğal akışını bozacak biçimde yer alır, duyumsanabilir, sorulara sessiz bir yanıt şeklinde zuhur eder. Burada, "Tanrının ölümü" ile her şey sessizleşir, düşünceler kuytuya çekilir. Onun yerini işgal ederek her tarafa saçılan ise hiçliğe yakınlıktır ve bu da kaygı yaratır. Tekinsiz pencereler, sokağın köşesindeki binanın cephesi, panjurlar, jaluziler, tüller Ötekin'in tutarlılığının boş yerini kaplayarak kaygının dönüştürölmüş temsilleridir. Aynı zamanda sanatçının siyah beyaz çalışmalarını yaşamımız içinde ifade bulamayan bu yüzden Zizek'in terimiyle "fazlalık" olarak duyumsadığımız şeyin belirsizliğinin tahayyülleri olarak okuyabiliriz. Bizler ne olduğunu çözemediğimiz bilinmeyenleri kavrayamadığımız için ürkeriz ve inkâr ederiz. Lacan için Gerçek, gerçeklik içinde içselleştirilmeyen "fazlalık"tır. Bu yüzden Şey bizde her zaman endişe yaratır. Ulaşılması imkânsız olan bir şey sesini duyurmak için bize yaklaşır, algımıza indirgenemediği için dışladığımız Şey'in bu arada yankısını hissederiz. Bu yüzden De Boe'nun çalışmaları sürekli "düzen arar, fakat sadece kaosu keşfeder; ışığa doğru uzanır, fakat karanlığın derinliklerine dalar" (Glicksberg, 2004: 62)

De Boe'nun pencerelerindeki yansıma, Zizek'in sözünü ettiğı olağanlığı yaran Hitckokçu lekedir. Hitckokçu leke, bir "fazlalık", sıradanlığı delen, parçalayan,

normalliğe oturmamıştır. Bu leke olağan görüş açımızın ötesinde yakalanır. Ancak burada önemli olan şey, lekenin belirli bir açıdan/açılardan görülmesidir. Bu açı onu görebildiğimiz, yakalayabildiğimiz açıdır.⁵⁹ De Boe'nun, örneğin, müze odasında Mondrian'ın duvarda asılı çerçeveli resmine baktığımızda ya da sokağı dönerken penceredeki yansımada görüş alanımızdan taşan ama yakaladığımız şey de bu lekedir. Daha da ötesi, bu leke, algımızı altüst ederek gerçekliğin gerisinde olağanlığı bozanı yakalamamıza olanak sağlar ve aynı zamanda bakma eylemiyle gözlerimizi hiçliğe doğru açarak belirsizliğe sürükler.

“Kişi ya çok fazla görür ya da yetersiz görür. Daha doğrusu, kişi aynı anda çok fazla şey görür ve yeterince göremez. Bakış tesadüfen bir şeyi çok fazla yakaladığında, 'normal' görüş alanının ötesinde bir şeyi yakaladığında, bakışın draması tetiklenir; ancak bu görüş kabiliyetinin güvenilmez fazlası, bütün görüşü şeffaf olmayan, anlaşılabilir ve tehditkâr bir hale dönüştürür. Çok fazla görmek körlüğe, görüşte bulanıklığa sebep olur.”(Dolar, 2012: 142)

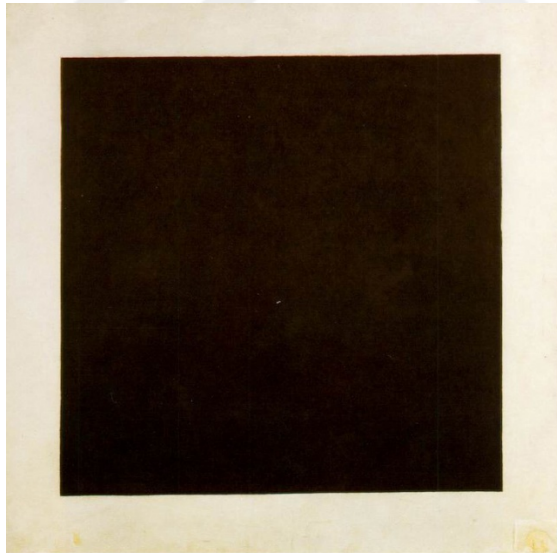
Yansıma anlamın ötesinde, sessizliğin mekânında öznelliğimizin minimum boyutunda kendilik deneyimine açılmaya kaynaklık eder yansıma. Bununla beraber yansıma aracılığıyla özne bölünmüşlüğüyle, semptomuyla özdeşleşme ve kaygısıyla yüzleşme olasılığına açılır. Yansımada nesne boş yeri kaplar ve *objet petit a* yakınlaştığı için daha dehşet vericidir. Nesne aynı zamanda bizi çeker ve iter ya da yüce ve korkunçtur. Öylesine aşına olduğumuz nesnenin sıradanlığı, hatta sıradanlığın bu denli keyfi bir karaktere bürünmesi karşısında dehşete kapılırız. Çünkü *objet petit a* ile ıskalanan karşılaşmanın yansıma olarak lekesidir. Yansımalar, bakışın bana baktığını gördüğüm noktada yakaladığım lekeden başka bir şey değildir.

Rik De Boe, Simone Kraft ile yaptığı röportajda⁶⁰, fotoğraf çekmek için yolda yürürken sokağın sonuna geldiğinde kimi zaman birden dönüp geri baktığından

⁵⁹ Lacan bu lekeyi, Hans Holbein'in *Elçiler* (1533) tablosuyla açıklar. Tablodaki biçimi bozuk ilk bakışta algılanmayan kuru kafatasını bakışın lekesi olarak nitelendirir. Bu leke aynı zamanda bir perde işlevi görür. Çünkü *nesne a*'ya yakınlığın simgeseldeki imkânsız deneyimine yol açar. İşte bu imkânsızlık kaygı dolayısıyla tekinsizlik yaratır.

⁶⁰ Simone Kraft, “Windows are metaphors for seeing, windows are like drawings of a building.” Interview with Rik De Boe

bahseder. Belki de o anda düşündüğü orada kendisine baktığı varsaydığı bakışı yakalamak için böyle bir hamle yapıyordur. Böyle huzursuz düşünceler Lacan'ın şu sözlerini hatırlatıyor: “Kendimi, gözlerini görmediğim, hatta gözlerinin farkına bile varmadığım birisinin bakışı altında hissedebilirim. [...] örneğin şu pencereyi ele alalım; hava biraz kararır ve gerisinde birisinin durduğunu düşünmek için sebeplerim varsa, bu pencere doğrudan bir bakıştır.” (Bozovic, 2012:166'den alıntı)⁶¹ Ben, ancak bana yansıyan ışığın gölgesinde (ışığın parlaklığını ayımsayacak göze sahip değilimdir) var olurum –fazla ışık gözlerimi körleştirir. Lacancı anlamda özne ancak nesne tarafından bakılıyor olduğunu, lekeyi hissettiğinde özne olur. Yani “kendisinde kendisinden fazla olan” şeyi duyumsadığında. Bu aynı zamanda hiçliğin tehdidiyle yüzleşmek demektir. Gerçeğe yaklaşma söz konusu olduğunda yani sınır bulanıklaştığında tekinsizlik ortaya çıkar. Leke ancak mesafe keskinliğini kaybettiğinde yakalanır. Göz ve bakış arasındaki bakışım alanında “ışık bana bakar ve göz tabanımdaki bu ışık sayesinde bir resim şekillenir — şekillenen sadece [...] o nesne değildir, şekillenen bir izlenimdir, bana göre daha baştan mesafesi olmayan bir yüzeyin ışıltısıdır.”(Lacan, 2013: 104)



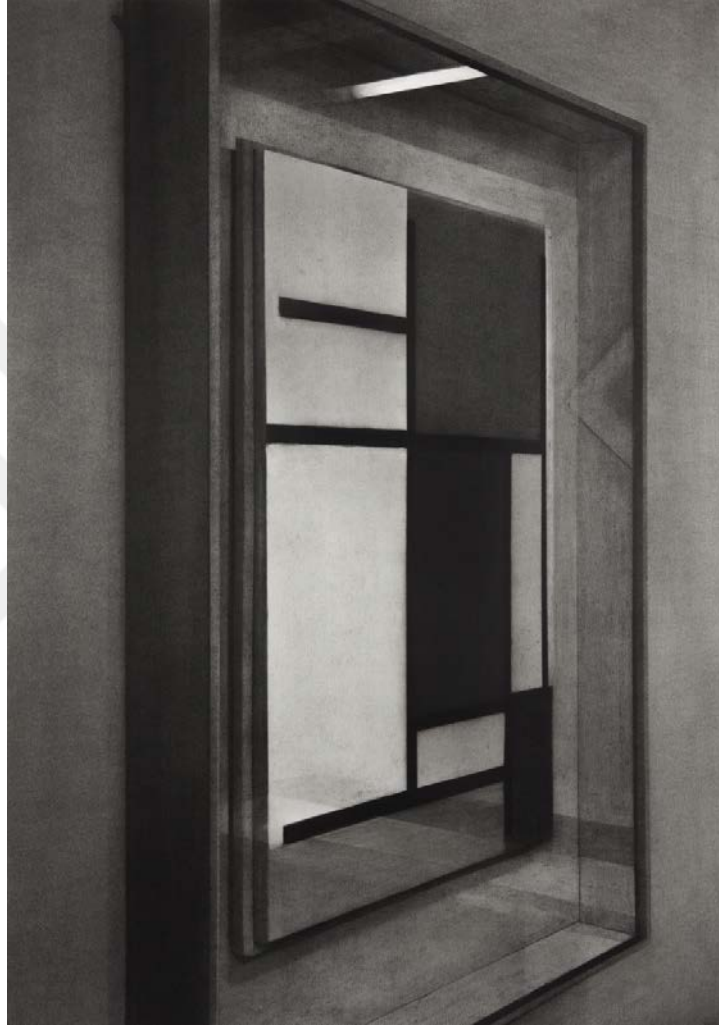
Resim 37. Kazimir Malevich, Black Square, 1915, Tuval üzerine yağlı boya, 79,5 x 79,5 cm. Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova.

⁶¹ Jacques Lacan, The Seminar, Book 1: Freud's Papers on Technique, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, s.215

De Boe'nun pencerelerinin yanı sıra yeniden üretim çalışmalarında da yansımalar görürüz. Mondrian, Fontana ya da Malevich gibi sanatçıların çalışmalarının yeniden üretimleri onların doğrudan kopyaları değildir. Bu çalışmaları, sanatçıların tablolarının sergilendikleri müzedeki mekânla birlikte yeniden üretir. De Boe'nun, *Schuinzicht Mondriaan Den Haag* (2015)⁶², *1 Malevich met reflectie* (2015), *PM in Basel I* (2012), *2 PM's in Basel* (2014), *Fontana in Parijs* (2016) çalışmaları bir şekilde duvarda bir leke gibi oluşlarıyla Kasimir Malevich'in *Siyah Kare*'sini andırır. Malevich'in *Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare* (1915) adlı çalışması karanlığın ışığa hâkimiyetini betimler. Hiçlik karanlık olandır burada. Malevich'e göre nesneler kendi başlarına anlamsızdır ve nesnesizlik, "hisler haricinde hiçbir şeyin gerçek olmadığı 'çöl'e" ulaştırır. (Malevich, 2013: 79) Çünkü kendi imgesinden başka görülecek hiçbir şey yoktur bir çölde. Zizek'e göre "nesne kendi içinde zaten boştur." (Zizek, 2010:130) Onun için, *Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare*'deki beyaz zemin ile siyah karenin arasındaki çizginin varlığı hayati önemdedir. Çünkü gerçeklik algımız "gerçeğin dışlanması sayesinde, gerçeğin statüsünün merkezi bir eksik haline getirilmesi sayesinde" (Zizek, 2010: 36) yani sınırın keskinliği sayesinde korunur. Dışarıdaki bir şeyin ya da bilinçdışının çatlakların uyandırdığı duyguyu ancak kurguda görünür kılabiliriz. Tıpkı Malevich'in siyah karesindeki hiçlik ve gerçeklik ya da içerisi ve dışarısı arasındaki sınırın gerekliliği gibi, De Boe'da da "leke"ler duvarda/mekânda konumlandığı zaman kendi başlarına değil ancak boşluk sayesinde varlık gösterirler. (Birçok sanatçının çalışması için de aynı şey geçerlidir) İçinde bulunduğu yer, hiçliğin boşluğuna açılır fakat sınırları olduğunu da bilir, dolayısıyla gerçeklik sınır sayesinde varolabilir. Ayrıca De Boe'un çalışmalarında çerçeve pencere kadar önemlidir. Pencere şeffaflığıyla içerisi ve dışarısının geçidi durumundadır, ancak çerçevesi aracılığıyla iki ayrı mekânı sınırlandırır. Hem bir bakış açısının, dünyayla olan ilişkimizin sınırlı çerçevesi, bizi biz yapan alanımızın geometrik biçimi olarak hemde iki ayrı mekânın edebi ve edebi olmayan olanaklarını barındıran çerçevesi olarak. Gerçekle ilişkimizin hem kopmaması hem de onun her yere taşmamasını engelleyen bir metafor olarak kullanır. Geometrik çerçeveyi birçok işlerde gözlemleriz; televizyon kutusu/ekranı, pencerenin çerçevesi, dikdörtgen su kapları, Mondrian, Fontana, Malevich tablolarının

⁶² Lahey'de Mondrian'ın Açılı Görünümü

yeniden üretimi, Mondrian'ın ve Malevich'in resimlerindeki geometrik formlar, renk paletindeki tonlama örüntülerinde, vb.



Resim 38. Rik De Boe, Schuinzicht Mondriaan Den Haag, 2015, Kâğıt üzerine füzlen, 76,5 cm 53,5 cm. © Rik De Boe

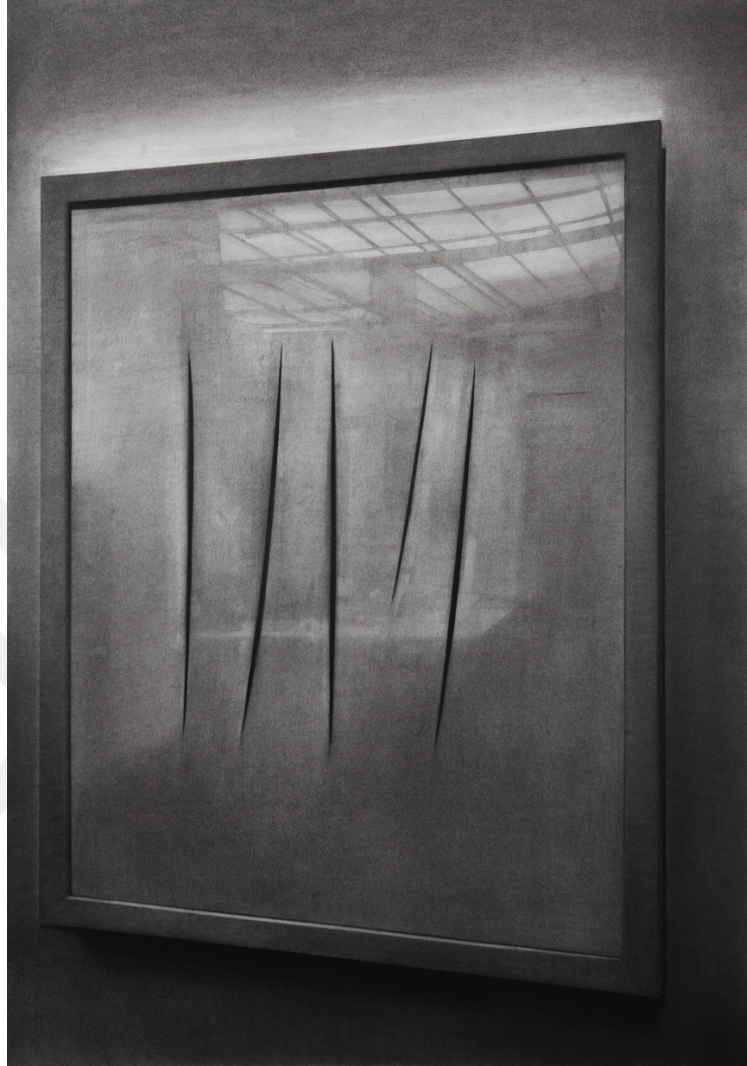


Resim 39. Rik De Boe, 1 Malevich met reflectie, 2015, Kâğıt üzerine füzen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe

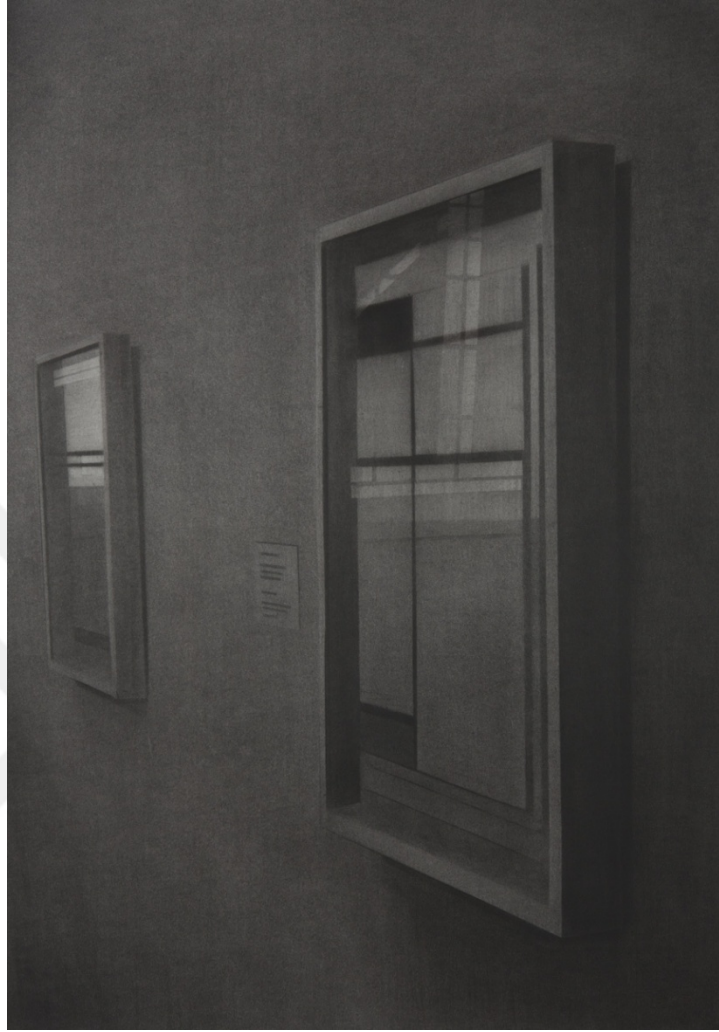
Schuinzicht Mondriaan Den Haag, 2 PM's in Basel, Fontana in Parijs'de gözümüzü zapteden şey ışık parıldamasıdır. Psikanalitik bir okumayla bu parıldayan şey, Şey'in varlığına, bakışın varlığına işaret eden izdir, başka bir deyişle bakışla karşılaşmanın ışıkla çizilen lekesidir. Bakışın "her zaman bir ışık ve geçirimsizlik oyunu" olduğunu söyler Lacan. (Lacan, 2013:105) *Nesne a*'nın bakışını, Diego Velázquez'in *Nedimeler* (1656) tablosunda kral ve kraliçenin doğrudan gösterilmemesinde olduğu gibi bir başka açıdan anlatılabilir. Tabloda nedimeler ve çocuklar resmedilirken kral ve kraliçe yoktur. Yalnızca belli belirsiz olarak aynada yansımaları resmedilmiştir. Tıpkı De Boe'nun yansımalarında olduğu gibi kral ve

kraliçenin tanımlayamadığımız yüzleri bir tereddüt anının lekesele görünümleridir. Bakış yoluyla Lacan'ın “ben tablonun içindeyim” (kral ve kraliçe gibi) diyerek kastettiği işte bu duyumsanan ama tereddüte takılan “bende benden fazla olan” şeydir.

2 *PM's in Basel*'da (2014) Mondrian'ın resimlerinin olağan sergileniş düzeninin ve görüntüsünün *nesne a* olarak bakışın lekesi tarafından bozulduğunu görürüz. İzleyicinin bakışı bilindik nesnelerle karşılaşmasına rağmen bir o kadar da tekinsizlik yaratan bu resim karşısında Lacan'ın deyişimiyle “silahları bırakır” gibi bırakılır. Çünkü görüşünü hissettiğimizde bizi kendine çeken ve tekinsizlik yaratan şey, rastlantısal bir şekilde orada bulunan Şey'in, arzumuzun nesnesinin yakınlığıdır. Ancak bu yakınlık içerisinde bakışı yakaladığımızda gözler düşer, “teslim” olunur. Ötekinin bakış olarak mevcudiyeti *Fontana in Parijs*'de (2016), Fontana'nın asılı resminin mekânı ve uzunlamasına yarıkların bilindik görüntüsünü bozan yansıma, De Boe'nun yansıma çalıştığı birçok çalışmasında olduğu gibi ışıklı bir leke olarak belirir yani “ışıklı bir oyun” olarak kaşımıza çıkar. Işıklı lekeler, Solaris filminde “başka bir dünya istediğimiz yok. Yalnızca içinde kendimizi göreceğimiz bir aynaya ihtiyacımız var” sözlerini hatırlatırlar. İşte bu parıldayan şey, bu büyülü yansıma, “içinde kendimizi göreceğimiz bir ayna”nın yerini alır. Tıpkı bakışım alanında bizi çeken ama kendini göstermeyen ötekinin bakışını yakalama olasılığı gibi bu “ışıklı oyun”da da ötekini duyumsama imkânı buluruz. İçinde kendimizi gördüğümüz psişik bir “ayna”da olağan görüşü ve algıyı bozan bu ışıklı leke, bir anlığına *objet petit a*'yı ya da hiçliği deneyimlememize olanak sağlar. Artık burada, tıpkı Didi-Huberman'ın açık imge kavramıyla açıkladığı, bilinmeyen ya da görünmeyen duyumsanmasının deneyimlendiği alandayızdır.



Resim 40. Rik De Boe, Fontana in Parijs, 2016, Kâğıt üzerine fûzen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe



Resim 41. Rik De Boe, 2 PM's in Basel, 2014, Kâğıt üzerine füzen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe

Malevich ya da Mondrian'ın bilindik çalışmaların sergilendiği müzelerin olağan duvarları gerçekte kusursuz bir yerlerdir. Ancak *1 Malevich met reflectie* ya da *2 PM's in Basel* 'da huzursuz edici şey, çerçeveli tablonun asılı bulunduğu mekânın tamamen ilgisiz hali ile rastlantısal ışık ve gölgeler sayesinde nesneyi içinde bulunduğu mekâna yabancılaşması ve düş ile gerçeklik arası sınırı bulanıklaştırıp hayaletimsi bir görünüme bürünmesidir. Burada camın arkasından görülen kaygıdır. Camlardaki yansılarda şeyler maddi gerçekliklerini kaybederler. De Boe'nun yansıma üzerine kurgularında şeyler, mekân ve zaman boyutunun dışındadır ve içinde bulunduğumuz zaman ve mekânı gördüğümüzü gördüğümüz görüntülerdir. Yansıma ve ışık hüzmelerinin büyü

dünyasının açık etmeye çalıştığı tam da kavranamayan belirsizlik; aynı zamanda bir rüya gibi bilinçdışına bastırılanın başka bir biçimle yer değiştirerek yüzeye çıkan aynı anda yüce ve dehşet veren şeydir. Yüzeye çıkış deja vu duygusunu canlandırır ama deja vu zaten her zaman jamais vu hissinin oylanmasıdır. De Boe, *Zonder Titel*'da (2010) deja vu yazarken, kelimenin ilk iki harfini doğru olarak kullanır ama devamındaki harfleri ters yüz eder. Aslında deja vu daha önce görülmüş bir şeyi anlatıyor olsa da buradaki deja vu daha çok tanıdık gelen herhangi bir şeyi tanımlamakta zorlandığımız duruma karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu tanıdık ama tekinsiz şey, tıpkı bir travma gibi tekrar tekrar karşımıza çıkar. De Boe'nun yeniden üretimdeki ya da pencerelerdeki yansımalar gibi ısrar eder. Burada zihnimizin unuttuğu bilinçdışı girintiler deja vu'dür, çünkü o tanıdıktır ama aynı zamanda jamais vu olandır.



Resim 42. Rik De Boe, *Zonder Titel*, 2010, Kâğıt üzerine füzen, 53,5 x 76, 5 cm. © Rik De Boe

3.2.4. Tekinsiz Bir “Hakiki Mekân”: Pencere

Pencere, Gerçek ve gerçeklik arasındaki sınırın bir metaforudur ve hem içeri, hem dışarı bakabilen ilahi bir göz gibidir. De Boe, pencerelerin “görmenin metaforları”⁶³ olduğunu ifade eder. Onun pencereleri hem içerisi ve dışarısını ayıran bir sınır hem de ikisi arasında bir geçit olarak kaygıyı simgeler. Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası*'nın da içerisi ve dışarının bir tür parçalara ayırma diyalektiği oluşturduğundan

⁶³ Simone Kraft, “Windows are metaphors for seeing, windows are like drawings of a building.” Interview with Rik De Boe

söz eder. İçerisi ve dışarısi derken varlık ve varlık olamayanı kasteder. “Görme aynı anda çok şey söyler, varlık görülmez. Kulak verilebilir belki ona. Varlık çizgilerini ortaya koymaz. Yokluk tarafından kıyıları belirlenmiştir.” (Bachelard, 2014: 258) “Dışarısi” nı Lacancı anlamda olarak ele aldığımızda, pencere (kaygı), dışarısinin bilinmez, görünmez ya da yakalanmaz şeyler fazlalığının tehdit edici özelliğini bastıran bariyer görevi üstlenir. Lacan için ise pencere bir bakıştır. Ayrıca onun için kaygı *jouissance* ile arzu arasında bir bariyer görevi görür. (Lacan, 1962-63: 338) *Jouissance* Gerçeğin, arzu gerçekliğinin tarafındadır.⁶⁴ Diğer yandan “kendinin dışına” açılmak söz konusu olduğunda pencere, öznenin nesne a’ya yaklaşmanın ürkütücülüğünden kaçmak, Öteki’ne inançla tutunmak, kendini güvende hissetmek istediği bir tür yatıştırıcı bağlantı noktası gibidir. Kafka’nın *Sokağa Bakan Pencere* isimli kısa ve tekinsiz öyküsünü tam da burada örnek gösterebiliriz.

“Kim terk edilmiş yaşıyor ve şurada burada bir şeylere katılmak istiyorsa, kimin gözü günün saatlerinin, hava durumunun, çalışma şartlarının vesairenin değişmesi hallerinde çekinmeden tutunabileceği herhangi bir kol arıyorsa; böyle sokağa bakan bir penceresi olmadan işi pek uzun zaman sürdüremeyecektir. Bir de hali şuysa: Hiçbir şey aramıyorsa ve sadece, yorgun bir adam olarak, gözleri ahaliyle gökyüzü arasında inip çıkarken, gelip penceresinin eşiğine yaklaşmışsa ve istemiyorsa ve başını bir parça arkaya atmışsa, yine de atlar onu çekip aşağıda arabalardan ve gürültüden ve bununla nihayet beşeri uyumdan kurulu maiyetlerine katacaktır.” (Kafka, 2012: 29)

Sokağa bakan pencere kendimizi ait hissetmek istediğimiz yere, hiç şüphesiz bilinçdışına açılır ama onun verdiği ürperti ve dehşet bizi gerçekliğe sürükler. O olmadan yaşayamayız ve gerçeklikten kurtuluşumuzun bir bakıma dünyanın dışında olduğunu anlatır ancak, aynı zamanda gözler “ahaliyle gökyüzü arasında inip çıkarken” bir imkânsızlığın kendisini barındırdığından boşluktaki dehşeti kurmaca düzeyine

⁶⁴ *Jouissance*, rastlantısal olarak orada bulunan, bize yabancı olan, bilinçli olarak belirlemediğimiz bizi ürküten şeydir. *Jouissance*’sı kendimize yakın hissettiğimizde beliren kaygı arzuya doğru açılır ve eksiklik ile yatışmaya girer. Bu nedenle nesne a’ya travmatik yaklaşımda kaygı, arzunun tarafına tutunmaya yönelen duygu olarak işler.

yerleştirir ve onu kendi gerçekliğimizle deneyimleyemediğimiz için sokağın gürültüsüne yöneliriz. Buradan yola çıkarsaksöyleyebiliriz ki, De Boe’da pencereler Gerçekle yüzleşme sahnesi olarak gerçeklik bütünlüğü oluşturmak için bir kurgu mekânıdır. Simgesel tutarlılığı kaybetsek de yeniden kazanmak ve katılmak, içerisi-dışarısı sınırını koruyarak boşluğa hem açılan hem de onu örten saydamlığı inşa etmek için pencereleri kullanır. Hiçliğe mesafe oluşturmak için kurgu sahnesinde yani kendinimizi bulamadığımız sahnede yeniden görmek için pencerelere odaklanır. Bu sahnede “[...] ben, senden yansıdığım için kendimi senin gözbebeğinde görüyorum. Benim imgem sana yansır, ama yansıyan benim imgemde ona bakan sen varsın senin bana yansıyan imgende de ben varım” dır.(Francalanci, 2012:164) Dolayısıyla pencere, kurgunun ve yarığı dolduran ıskalanmış karşılaşmaların ve bakışın mekânıdır, kısacası içerisi ve dışarısının ara mekânıdır.

Pencere, içerisi ve dışarısı arasındaki şeffaf açıklıktır. “Yerle gök, maddi ile tinsel arasında duran tartışmalı ve çözülmemiş yerin, yani görünüşte kırılğan olanın zarafetine, yumuşaklığına, ılımlığına karşı, donuk-bulanık olanın düşüncesini açmak demektir.” (Francalanci, 2012:192) Önemli olan camın ne beri yüzü ne öte yüzünde olmak, sadece camda olmaktır. İçerisi dışarısı olanaklılığında sesizlikle konuşmak çünkü dışarısının sessizliği benim için vardır. Pencerenin ne önünde ne arkasında tam da içinde yaşamak, pencerede durmak, iç ve dış mekân ayrımının ihlalini “içeride yaşanabilen dışarı” olarak pencerede yaşamak.



Resim 43. Rik De Boe, Schuinzicht appartement, 2016, Kâğıt üzerine füzen, 76,5cm x 53,5cm. © Rik De Boe

De Boe hiçliğin belirsizliğini pencere aracılığıyla algı alanında görüşe açar. Ancak pencereler hiçliğe yakınlığı ve uzaklığı aynı anda mesken tutan mekânlardır. İki yüzün, Gerçek ile gerçekliğin, çifte varlığın aynı yerde olduğu saf yüzeydir. Pencereler, gerçeklik ile olmayan yer arasındaki mekân olarak ürkütücülüğü hala korumaktadır. Öte-yer ile özgürlüğün baş dönmesinin hâsıl olduğu, Öteki'den kopuşun koordinatlarının inşa edildiği ve hatta belki şu karşı sokaktaki bir binanın cephesine, belki komşu evin penceresine ya da hergün yürüdüğümüz yolda fark etmediğimiz evlerin pencerelerinin camlarına, pervazına, pervaza konulan bir vazoya, tül perdesine yansımış bakışın arzusunu ikame eden kurgusal ara mekânlardır. Pencerelerin “bu korkunç içeridelik dışarıdalık, işte budur hakiki mekân” olduğunu söylemek hiç de

yanlış olmayacaktır. (Aktaran Bachelard, 2014: 260) Bu nedenle De Boe’un bu “hakiki mekân”larında Gerçeğin ürkütücü belirsizliği sahnelenir, bu hayaletimsi sınır-aralıkta ötekinin bakışı yakalandığında kaygının tekinsizliği belirir. Dehşet barındıran bilinmezliğin mekânları bir anlamda olmadığım yerin mekânlarıdır, ancak bu kurgusal mekânlarda yakaladığım şey, soluk alan görünmeyen bana bakan ve seslenen çağrısının sadece leke ya da gölgesidir.



Resim 44. Rik De Boe, Raamzicht met blinden⁶⁵, 2013, Kâğıt üzerine füzlen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe

⁶⁵ Jaluzili pencere görünümü



Resim 45. Rik De Boe, Raamzicht met raamzicht, 2015, Kağıt üzerine füzün, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe

Belirsiz bakışın cüretkâr ve müstehcen daveti kendimizi güvende hissettiğimiz yerden şüphe etmemiz konusunda huzurumuzu kaçıırır. *Raamzicht met raamzicht*⁶⁶ (2015) dışarıda/içeride ne olup bittiğini anlayamadığımız ve önünde kararsızlıkla durduğumuz penceredir. Bachelard, Jules Supervielle’ye atıfta bulunarak “dışarının verdiği baş dönmesi” ile “içerisinin uçsuz bucaklığı” sayesinde “içerinin mekânı ile

⁶⁶ Pencere görünümlü pencere görünümü

dışarının mekânı kendi baş dönmelerini değış tokuş ederler” sözünü hatırlatır. (Bachelard, 2014: 265)

De Boe pencereler haricinde, Johannes Vermeer’in *Konser* (1665-66), *Mektup Okuyan Kadın*, (1662-63), *Memur ve Gülen Kız* (1655-60), *Müzik Dersi* (1662), *Su Testili Genç Kadın* (1660-62), *Terazi Tutan Kadın* (1665), *Resim Sanatı* (1667), *Hizmetçisi ile Mektup Yazan Kadın*, (1660) gibi resimlerinden pencere detaylarını yeniden çalışır. Vermeer’in tablosunu izlerken bakışımıza pek yakalanmayan nokta olarak ışığın geldiğı yer yani pencereler tek bir ayrıntı olarak tekrar çalışıldığında karşılaştığımız şey, asıl tabloda büyüğü ve dışarının güçlü enerjisini ısıktığımızı fark etmemizdir. Nitekim Vermeer’in iç mekân tablolarının kilit noktasının pencereler olduğunu da anlarız. De Boe ilginç bir şekilde, gerek pencereler gerekse Mondrian ya da Malevich gibi sanatçıların tablolarının sergilendikleri mekânla birlikte yaptığı çizimlerinde, tam da Vermeer’de açıkça görülen ışık kaynağını doğrudan değıl yansımalarla dolayımlyarak gösterir. Lacan’ın ayna evresinde çocuğun kendini aynadaki öteki ile dolayımlyarak tanınması gibidir bu. Başkalarının gözünün içindeki yansımada kendimi görürken görmem gibi, bakışa teslim olan benlik gibi. Bu nedenle yansımalar hem öznelliğin olmadığı yerdir hem de Gerçek ile mesafe belirsizleştikten huzursuzluk vericidir.



Resim 46. Rik De Boe, MEER (schrijvende vrouw)⁶⁷, 2014, Kâğıt üzerine fûzen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe

⁶⁷ Hizmetçisi ile Mektup Yazan Kadın



Resim 47. Rik De Boe, Raamzicht met chinese vaas II ⁶⁸, 2014, Kâğıt üzerine fûzen, 76,5 cm x 53,5 cm.

© Rik De Boe

Ayrıca birçok çalışmada huzursuz dünyamızın gerçekliğinde Gerçeğin uyumsuzluğuna kurguda yaklaşır. Pencere camında derinlik ve yüzeyin çakıştığını görürüz. Karanlığın tedirginlik ve korku uyandıran duygusu ile onun öldürücü ve çekici hiçliğinden içeriye –gerçekliğe– yöneliriz ancak burada da baş dönmesi yaratan yansımaya kapılırız. Karanlık sadece dışarıysa değildir. Vermeer’in *Terazi Tutan Kadın* tablosunun yeniden üretimi *MEER (vrouw met weeg-schaal)* ⁶⁹(2014)’de olduğu gibi karanlık olanın içerisi olduğunu düşünebiliriz. Çünkü sonlu ve sınırlı dünyamız ancak ötekinin bakışı ile anlamlı hale gelir – unutmamalıdır ki bakış içsel bir deneyimle

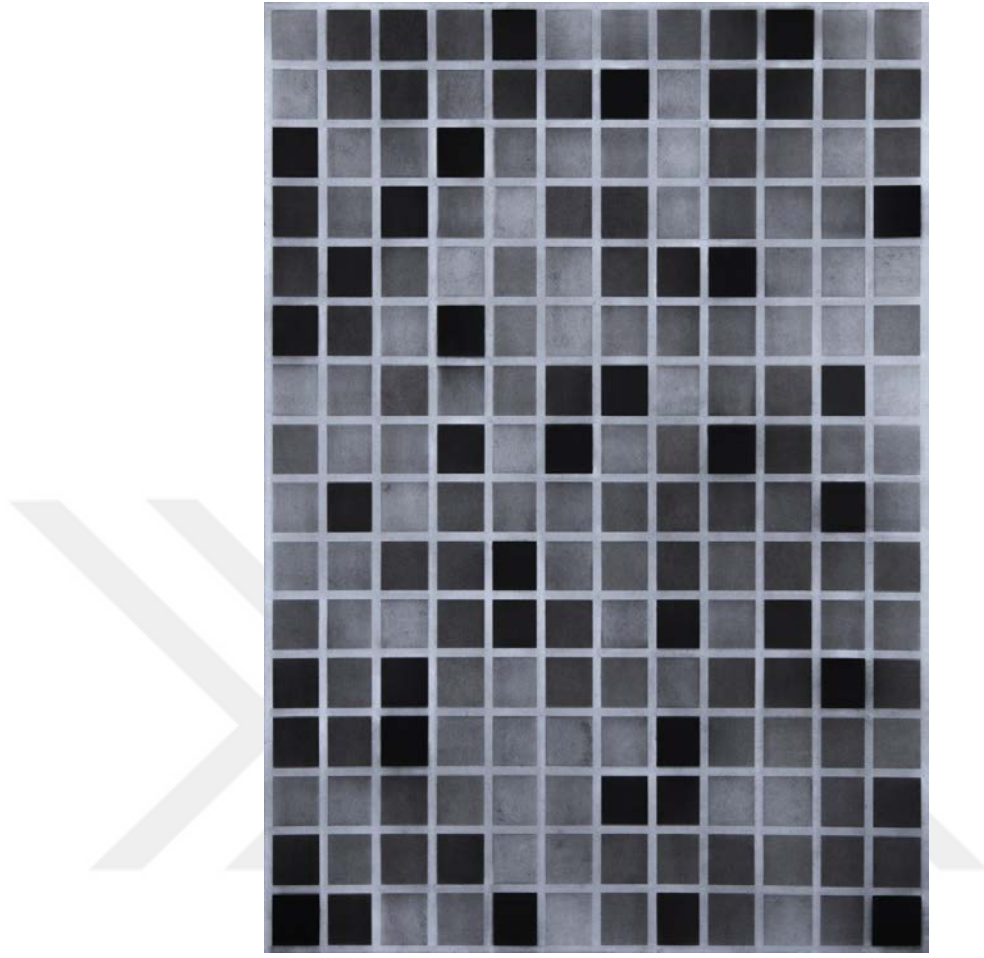
⁶⁸ Çin vazosuyla pencere görünümü II

⁶⁹ Terazi Tutan Kadın

sezilir. *Raamzicht met chinese vaas II* ⁷⁰ (2014) , *Raamblind* ⁷¹ (2016) de de görüldüğü gibi jaluziler ve pencereler karanlık, gölge ve ışık oyunlarının olduğu yerdir. De Boe, bu ışık ve gölge oyunuyla kendini içeride bölen öznenin kaygısının tekinsizliğini üreten bir mekân yaratır. Zamanın yitip gittiği gölgeler psişik bir zamanın an'ındadır ama gölgenin titretici ve sarsıcı ögesi kaygıdır burada. Gölgelerin derinliğine giden yolun varacağı yer bir tür öte yerdir. *MEER (schrijvende vrouw)*'de (2014) hiçliğin belirsizliği gölge olarak belirir ancak, anlamın ötesinde derinliklere bakışın davetini de algılamak zor değildir ve ona yakalanınca afallamamak neredeyse imkânsızdır. De Boe'nu gölge alanları pürüzsüz biçimde hayaletimsi mekânlardır. Sanki Platon'un ünlü alegorisindeki, sırtı mağara girişine dönük insanların gerçeklik olduğunu düşündükleri gölgeleri resmediyor gibidir. *MEER (schrijvende vrouw)*'de içerisi aydınlık değildir, ışık dışarıdan gelir; ışığın kaynağı bize hem çok yakın hem de çok uzaktır, ancak ya gölgede ya da yansımada iz bırakır. Pencereler, *Raamzicht met raamzicht* (2015), *Raamzicht met blinden* (2013), *Raamzicht met chinese vaas II* (2014) deki resimlerdeki olduğu gibi sanki sonsuza kadar alacakaranlık bir an'ı zapt ediyor gibidirler ve sadece üzerine düşen yansımada anlatılamaz olarak dışarının varlığına dair bir şeyler yakalayabiliriz. Bir tereddüt anının cisimleşmesi olarak varlık ve yokluk arasında “kendi birliğini arayan bir gölgenin gürültüsünü dışarıdan duyuyoruz ama gürültü eden bu ruhun içeride olduğundan da emin olamıyoruz” (Bachelard, 2014: 261) Dışarıdan gelen bir ışık pencere camında yansıma yapar. Normal olarak dışarıda iken belli bir mesafeden pencereye baktığımızda içerisi karanlık görülür çünkü içeri giren ışık mesafe artıkça soğurulur artık göze gelmezler. De Boe'da ise, mesafenin yakınlık ve uzaklık gerilimini taşıyan aşırı sessizlik ve sakinlik bir endişe an'ını canlandıran ve içeri ile dışarının aralığı pencere aracılığıyla ancak yansımada olağanlılığı bozar. Pencerelerde ve yeniden üretim çalışmalarındaki camın içinde bakışın “bir ışık oyunu” olarak görüntüsüyle yansımalarda tekrar tekrar karşılaşırız. Yansımalar “bir ışık oyunu” olarak tablo gibidirler ve “tablonun içinde” olan şey, yani bakış “ bende benden fazla olan şey” dir.

⁷⁰ Çin vazosuyla pencere görünümü II

⁷¹ Jaluzi



Resim 48. Rik De Boe, *Procrastinatie III*, 2015, Kâğıt üzerine, füzen, 76,5 x 53,5 cm. © Rik De Boe

Anlaşılabileceği üzere Lacan'ın kaygı⁷² ve *nesne a* olarak değerlendirdiği bakış kavramları üzerinden Rik De Boe'nun çalışmalarını okumaya giriştiğimizde oldukça

⁷²Kaygı nasıl öznenin bilinçdışının karmaşık ve tekinsiz yapısıyla bağlantılı ise De Boe'un psikanalitik okuması (benim için) bazen karmaşıklığın kendisinde takılı kalabiliyor. Örneğin; *Procrastinatie* (erteleme) serisi (2014-2017), *Procrastinatie ruitversie*, (2017) (ertelemenin pencere sürümü) incelemesi aşamasında çıkmazla karşılaşılabilir. Notlarımı düzeltmeden olduğu gibi aktarıyorum: ...Başlayamama, başlamayı erteleme, kötü olacağı, istenilen gibi olmayacağı kaygısı taşıma, hiç yapmama, zaten olması gerektiği gibi olmayacak?, motif, örüntüler başlama tekrarları?, tekrarlama-pencere-yansıma ilişkisi? Başlayınca huzursuzluk sarıyor olmalı, başlangıç ile son arasında kalmak, sona, uca, varmayı erteleme, sınırın ötesinin, hiçliğin yakınlığının tehdidi karşısında kaygı betimlemeleri, kadrallar bakışa mı ait? Hiçliğin bakışını hissetmekten kaynaklanan kaygının mı?, teslim olmak ve beklemek, örüntüler, labirenti hizaya sokmak için mi?, aradan rüzgarlar geçsin, fırtınaların önü açık olsun, bütün dünya akışa dahil olsun,...hiçliği koordinatlara yerleştirmek, düzene sokmak, anlamlı kılmak, dünyanın düzeni ise sınırlayıcı ... ama yakalanamamazlık, imkansızlık sadece karanlık tonlarda bir soğurma, öte yandan sürekli gelip cama vuran kuvvetli ışık anlamlı bir yapıda, dünyada kendine bir türlü yer bulamıyor. Malevich'in söylediği gibi "sergilemiş olduğum "boş bir kare" değil, nesnesizliğin hissiyatıydı." Öyleyse bu kadar kare Malevich'in çoğaltılmış ünlü kare'si mi yoksa sonsuz sayıda pencere mi? Kaygı da bu yüzden, nesnesizlik karşısında duyulan yoğun duygudan. Dolayısıyla erteleme ile

karmaşık bir seyirden geçiyoruz. Aynı zamanda tedirginlik ve tekinsizlik gözlemlediğimiz bu çalışmalar bizi kendine çeken şeyin keşfine davet ederler ve kendimizle ilgili ertelediğimiz duygu ve düşünceleri yüzeye taşımamıza kaynaklık ederler. De Boe, mekân kurgusunda boşluğa yakınlığı ve ondan duyulan tedirginlik halini gizemli bir seviyede ve sessizlik içinde izleyiciye sunar. Dolayısıyla kaygının mekânı sessizlikle ve tekinsizlikle sarmalanmıştır. Kaygı, öznenin bilinçdışıyla bağlantılıdır. De Boe’da mekân, bilinç ve bilinçdışı, hiçlik ve gerçeklik arasındaki gerilimde hiçliğin izlerinin ve etkilerinin yüzeye çıktığı geçiş noktalarıdır. Özneleşme yoluyla kaybettiğimiz kendimizin bir parçasını sadece leke olarak deneyimleyebildiğimizi ancak, diğer taraftan hiçliğin kaygısı bizi yine gerçekliğe iterek bilinç ile bilinçdışı arasında bulanık bir alanda var olmamıza açıklık eder. De Boe’nun kurgularında deneyim alanları pencereler, bina cepheleri, camlardır. Bunlar, içinde hiçbir insana yer olmayan rüyalar gibidirler. Burada beden yok, göz yok, sokaklar boş, evler boştur ya da bekleyen yoktur. Karanlığın içinde boşluğun yakınlığını hissettiren tekinsiz gölgeler ve baktığımız ya da görüldüğümüz yerde belirsizliklerin, arayışların, olasılıkların rastlantısal düzeyinde kurgulanan büyüleyici imgeler tasvir edilir. Lacan, *Kaygı* seminerinde tekinsizliği kaygının olduğu yerde görür. Ona göre bizi aldatmayan tek duygu kaygıdır. Nasıl ki Deleuze ve Guattari için şizofren, simgesel düzenden saparak ve bilinçdışı süreçlere açılarak üretici güçleri harekete geçiriyorsa kaygı da, De Boe’da olduğu gibi bilinçdışı formasyonları kurgusal bir düzlemde yeni biçimlere dönüştürme olanağı sağlar. Sanatçının imgelerinde, bakış aracılığıyla duyumsanan kaygının üretkenliği az olandan çok olana, çok olanın belirsiz ikametgâhı, boş olanın dolulukla yan yana oluşu, güvenli olanın tekinsizle iç içe geçmişliği, kaybın dili reddedişi ve oradan donuk sessizlik içinde görünüre yerleşme çabasını gözlemleriz.

“Eksiğin eksilmesi” olarak boşluk yani nesnesizlik karşısında duyulan dehşet ve uzak olması gerekenin yakınlılığı belirsizlik ve tekinsizlik üreterek kaygıyı doğurur. İkarus’un düşüşünü tutarlılığın çökmesine eşdeğer olarak kavradığımızda, öznenin gerçeklikle yani Öteki ile olan ilişkilerin zayıflaması, ona dair tutarlılığın kaybına karşılık gelmesi ve nihayetinde Şey’e yaklaşmanın verdiği kaygı verici tekinsizlik

“siyah kare” arasındaki bağlantı mümkün görünüyor; erteleme nesnesizliği erteliyor. Erteleme tedirginliği yatıştırıyor, “az çoktur” anlamın kendisi oluyor. Az, yokluğun izini taşıyan çokluk oluyor.

olarak değerlendirebiliriz. Şeylerin olması gereken yeri boşalıp yerine bir başka nesne konduğunda hiçliğin dehşeti sarar. Bunu Hitchcock çok iyi gösterir ve filmlerinde karakterler, normal ilişkiler yerine olağan şeylerin yabancılaşmasıyla karşılaşır ve belirsizliğe bürünürler. De Boe'da da benzer şeyi gözlemleriz. Resimlerinde mekânlar yabancılaşır evet ama dikkat çeken şey ise insanlara yer olmadığıdır, çünkü esas olan ve belki de tek gerçek ilişki bakış olarak *nesne a* ile aramızda gerçekleşir. Nitekim Lacan'ın seminerinde arzunun kaygıya dönüşmesi gibi, “ışık oyunu”yla kurgulanan çalışmalarında rahatsız edici bir kusursuzlukta tekinsizlik söz konusudur. Bu tekinsizliğin kalbindeki kaygıyı yaratan şey bakışın kendisidir. Her haliyle bilinçdışının tanımlanamaz güçlerinin açığa çıkması tekinsizlik yaratır.⁷³ Dolayısıyla tekinsizin kışkırtması bastırılmışın geri dönüşü içindir. Tekinsizlik, ötekinin, *nesne a* 'nın bakışında duyumsanır ancak bu duyumsama aynı zamanda üretime yönlendirir. Dolayısıyla De Boe'nun, tekinsizlik yaratan uzak yakınlığın kaygısını ve uyandırdığı dehşet duygusunun ifşalarını, dünyamızın tutarlılığına olan inancımızın zihinsel gelgitlerini, bakışın tekrarlanan ısrarını ve kayıpla yüzleşen öznel duygu durumlarını ağırbaşlı bir sessizlikte açık ettiğini gözlemleriz.

⁷³ Freud'un *unheimliche* (tekinsiz) kavramının fransızca çevirisi *l'inquiétante étrangeté*'dir ve kaygı verici yabancılık anlamına gelir.

4. BÖLÜM

SAPKINLIK SAHNESİ

Yara oradadır, vardır, korkunçtur ve reddeder.

Georges Bataille

Benim yaram benden önce de vardı, ben onu ete kemiğe büründürmek için doğdum.

Joe Bousquet

4.1. Berlinde De Bruyckere

Berlinde De Bruyckere'in çalışmalarında açıkça görülen şey ölüm dürtüsü, sapma ve acıdır. Çalışmalarını simgesel belirlenimlerin dışına çıkan, öznel olmayan ya da özneliği parçalayan, Deleuzecü anlamda fark oluşturan yapıtlar olarak okumak mümkündür. Sanatçı, ürkütücü görünen heykellerinde kendisinden taşıdığı acı ve yoğun duyguyu aktarabilmek için balmumunun yanı sıra at derisi, ahşap, saç gibi malzemeleri sıklıkla kullanır. Bruyckere'in heykellerinin başlarının olmaması Deleuze'ün *Duyumsamanın Mantiği*'nda "Bacon için ölünün başı yoktur" (Deleuze, 2009: 32) sözünü hatırlatır. Bedenin adeta parça oluşlarla veya eksiltme doğrultusunda dönüşüme uğramış formları, biçimsizlik aracılığıyla hem ahenk oluşturur hem de huzursuzluk yansıtır. De Bruyckere, beden parçalarını tamamen deriden sıyrılmışlık, yani kendisini örten örtüden arınmışlık olarak düzenler. Örtüyle engellenen yüzeyin bakışla olan temasını ulaşılabilir ve görüşe açık bir boyuta taşır. Kabuğuna sığamayacak kadar kaotik bir devinimle deriden kurtulma ve bastırılanları açık eder. Etin derinin yerine geçmesi başka bir deyişle onun yerini işgal etmesi ürperti veriyor olsa da et ve kemikten oluşan bu çalışmalar, kendinden "sapan"ı yakalayarak kendimizden bir parça oluşunun verdiği bilgi ve algıyla yakınlık kurduğumuz nesneler haline dönüşürler.

De Bruyckere, balmumu ve epoksi kullanarak tam anlamıyla tuhaf, büyüleyici ve rahatsızlık yaratan heykeller üretir. Balmumunun yanı sıra battaniye, kumaş, iplik,

deri gibi malzemeleri de sıklıkla kullanır. Kariyerinin ilk yıllarında *Sana Gül Bahçesi Vadetmedim* (1991) çalışmasında olduğu gibi enstalasyonlar gerçekleştirir. Daha sonra beden heykelleri ve gerçek at derisinden biçimlendirdiği heykeller yapmaya başlar ancak biçimsizlik ve açıklık kavramlarını çalışmalarının merkezine yerleştirir. Ama daha fazla dikkat çeken özellik, heykellerde ve desenlerinde yüz ya da başın olmamasıdır yani bedenler kimliksizdir. Örneğin bazı desenlerinde figürlerin yüzü saçlarla kaplıdır ya da ilk yaptığı heykellerde olduğu gibi battaniyelerle örtülüdür. Zamanla ilk yaptığı heykellerindeki gerçek beden görünüşünden uzaklaşır ve bedeni dimdik ayakta tutan iskeletin sağlamlığı ve katılığı yumuşamış gibi görünen heykeller yapmaya başlar. Dolayısıyla izleyiciye sunulan sadece etten oluşan bedenlerdir.

“Anatomiye daha sadık olan ve modeline göre kalıbı alınarak yapılmış daha önceki bedenlerin tersine, farklı modellerden gelen unsurları oluşturan biçimsiz, tamamlanmamış bedenler balmumunda yoğrulur ve biçimlendirilir. Rembrandt, Sotine ya da Bacon’ın derisi yüzülmüş (figürleri) gibi bir kasabın kancasına et parçaları gibi asılmışlardır.” (Van Den Abeele, 2005b:22)

Aslında heykellerde gördüğümüz beden ne beden ne de beden olmayandır. Bir beden olmaya çalışmazlar yani tamamlanmazlar aksine eksilirler. Eksildiklerinden dolayı hassaslaşan bedenleri kimi zaman battaniyeyle, kimi zaman kumaşlarla ve hatta yastıklarlarla sergilenir. De Bruyckere heykellerinin öncelikle desenlerini çizer. Çoğunlukla suluboya olarak ürettiği çizimleri heykelleri kadar dikkat çekicidir. Özellikle suluboya resimlerindeki etin sıcaklığının etin soğukluğuna dönüştüğü kan kırmızısı tonlar balmumu heykellerinde de görülür –çünkü deriyle ilgilenmez, yaranın rengiyle ilgilenir. Kanı taşıyan ama ne dışarı boşalan ne de kuruyan bir kanın canlılığını kuşanmış yarasını ve çıplaklığını göstermekten utanmayan et aslında gerçekte ne olduğuna işaret eder: Etten kemikten varlığımıza. Et ve kemikten fazlası yeryüzüne aittir. Bu yüzden özneleştirme süreçlerinin metaforik karşılığı olarak deriden sıyrılan beden De Bruyckere’nin heykellerinde yara ve acı ile yüz yüze gelme imkanlarını yakalar.

Sanatçı ölüm yıkıcılığını üstlenerek kendinden vazgeçen bedenlerin haricinde at derisi kullanarak oluşturduğu heykeller de üretir. 2000’de In Flanders Fields⁷⁴ müzesi için ilk defa at heykelleri yapmaya başlar. Bunun için müzenin arşivindeki savaş fotoğraflarında ölü askerlerin yanında gördüğü bir o kadar da ölü atların bedenlerinden etkilenir. Ve insan bedeniyle ulaşamadığı gerginliği atların derileriyle elde eder. “Ypres’de çalışması için yapmak istediği şey, insan bedeninin ifade edemediği bir metaforu, ölümün metaforunu arıyordu. ‘İnsan orantısı çok sınırlıdır’ diye ifade eder.” (Van Den Abele, 2005b:20) Yine burada at derilerinin içini doldurmak suretiyle yeniden biçimlendirirken beden heykelleri gibi biçimsizliğe başvurur ama bu kez beden yumuşak değildir, şişkinliğiyle iyice gerilmiştir.

De Bruyckere’in çalışmalarında beden, arzu dinamiklerini form aracılığıyla bir kendilik anlatısı oluşturmaya yani arzu uzamında yeniden varoluşa yoğunlaşır. Beden parçalarında ölüm, acı ve arzu aynı anda deneyimlenir. Bedenin eksikliği vurgulanır, heykeller bedenden kopmuş ya da ayrılmış beden parçası olarak kurgulanır ama izleyicinin bakışında bütünlük bu eksiklikten doğar. Bunlar öznenin ayna evresi sürecinde ve sonrasında Öteki’nin alanına geçişte yaşadığı sapmayı çağrıştıran bir sapma temelinde biçimlenirler. Ayna evresi bir yol ayrımı gibidir, bu süreçte özne kendine yabancılaşır. De Bruyckere’in çalışmaları da bir sapma çizgisinde biçimlenir. Ama bu kez, öznelleştirici düzeni ihlal eden ve onun tanımladığı bedene yabancılaşmış parçalardır fakat hala ondan izler taşımaktadırlar. Beden formunu koruyan De Bruyckere’in çalışmaları ne tam olarak soyut ne de somuttur. Tuhaf, tekinsiz ya da rahatsız edicidirler. Tanıdık olan dönüşmüş olarak huzursuzluk verici bir biçimin uzamında sahne alırlar. Deriden oluşan örtü kaldırılır ve böylece görünmez olan görünür kılınır. Bu açıklığın sonucunda yani özneleştirme düzeyinin örtüsünü kaldırdığımızda ortaya çıkan şey ölüm dürtüsüne teslim olan bedenlerdir. De Bruyckere görünmez olanı görünürün alanına taşıyarak “bedenlerin rahatsız edici ve büyüleyici yakınlığı”nın (Ansen, 2012: 26) görüntüsüne davet eder. Bölünen, parçalara ayrılan beden kendisine ait saf beden parçaları olarak müstehcen ve tehditkâr denilebilecek bir tavırla konumlandırır. Ayrıca sanatçının çalışmalarını Öteki’nin alanında hem ölüm hem de

⁷⁴ In Flanders Fields Museum, Ypres (Belçika). Çalışma alanı Birinci Dünya Savaşı üzerine odaklanmış bir müzedir.

doğum sahnesi olarak nitelendirebiliriz. Parçalara ayrılan beden aynı zamanda kendini kurban eden öznedir. Kurban olmuş bir özne olduğunda artık arzu ve dürtülerini bastırmak yerine onları deneyimlemeye açılır. Arzusunun kendisine açılmasıyla kendisini tanımlayan özelliklere bürünür. Ve Didi-Huberman'ın deyimiyle açıklık yani bir bedenin bozukluğunun açıklığında, zaten zorunlu olarak yer aldığı Öteki'nin alanında kaybın yasını tutmanın ötesinde var olmayı saf olarak deneyimleyen oluş olarak değerlendirilir.

Parçalanma ya da bölünme bizi, acının şiddetle hissedildiği yerde, belirlenimlerin sınırında, bilinçdışına hapsolmuş bastırılanlardan kaçmak yerine yüzleştirir, onların gerçekliğini onaylar, olumlar. Başka bir deyişle ölümle olan ilişkimizin olağan belirsizliğini ihlal eder ve toplumsal belirlenimlere karşı çıkar, sapkınlık gösterir. Bastırmamız salık verileni, olumsuz olarak atfedileni olumlar ve zevk alır.

4.1.1. Karanlık Sapkınlık ve Arzunun Öteki Yüzü: İğrenç

Gündelik yaşamda birçok şeyi fark etmeksizin bastırırız bunun nedeni bazı duygu ve düşüncelerin sapkın olduğunu düşünmemizdir. Elisabeth Roudinesco sapıklığı, içimizde bulunan ve saptırdığımız karanlık yan olarak nitelendirir.⁷⁵ Sapıklık aynı anda yüce ve iğrenç olabilir. Öteden beri sapkınlık zaten doğamızda bulunan ancak “normal” yaşamımızda olumsuzlanan, öteden beri hastalıkla, aşırılıkla, bozukluk ve ahlaksızlıkla tanımlanan bu yüzden bastırılması, üstü örtülmesi gereken insanlık dışı dürtüler olarak kabul görmüştür. Freud, lanetlenmiş ve karanlık yan olarak sapıklığın uygarlık için gerekli olduğu fikrini savunur ve yok etmeye yönelik içgüdüyü yüceltim olarak değerlendirir. Yasaya karşı gelme, suç işleme, kötülük, pornografi, kendini kaybetme gibi sapkınlık olarak değerlendirilen yapılara olumsuzluk olarak bakmaz ve bunları insanın kendine özgü bir tutumu olarak kavramsallaştırır. Aynı zamanda sapık

⁷⁵ Sapıklık ve sapkınlık kavramlarının ayrımı karmaşıktır. Sapıklık daha çok toplumun ahlak yargılarıyla belirlenen, cinsellik açısından normal görülmeyen durumlar, sapkınlık ise toplumun anlamdırma yapılarına uyumsuzluk göstermek olduğunu söyleyebiliriz.

doğmadığımızı tersine toplumsal baskıların, yasaklayıcı düzenin insanın psişik yapısının belirleyiciliğindeki rolüne dikkat çekmiştir. Sapıklık “bölünmenin özüne gönderme yapan bir psişik yapıdan ileri geldiği için, aynı zamanda toplumsal bir zorunluluktur.” Yasanın olduğu yerde doğal olarak sapıklık da vardır ve “insan türüne zevklerin ve yasayı ihlalin sürekliliğini sağlarken aynı zamanda normların sürekliliğini korur.” (Roudinesco, 2013: 15) Yani sapkınlık aracılığıyla hem simgeselden, zamandan ve mekândan kurtulduğumuz bir sonsuzluk düşüncesinde büyüleniriz hem de büyük Öteki’nin tutarlılığın devam ettiririz.

Her şeyden önce sapkınlık bir sapma deneyimidir ve kökensel bir itkidir. Sapkın, bilincin değil bilinçdışının öznesi olmaya, varlığımızın parçası olan içgüdüleri, duyguları bastırma yerine deneyimlemeye yönelen öznedir. Yarılmış öznde bilinç ve bilinçdışı ayrılmıştır. İç ve dış, görülen ve görülmeyen arasında özne karanlığın kaotik bilinemezliği karşısında tedirginliği bastırmayı tercih eder ve anlama tutunur. Fakat simgesel yapı aynı zamanda işleyişi sebebiyle, yasa yapan düzeniyle huzursuzluk üretiyor olduğundan özne ondan da kaçma eğilimindedir. Bu sapığın özelliğidir, bu yüzden sapıkta ikinci bir yarılma söz konusudur. Bu ikinci sapmada sapkın, yasaklamaların baskısını kabul etmeyen, kayıtsız, uyumsuz ve arzusunun peşinden giden ve onun sürekliliğinde ısrar eden öznedir. Kendi olasılıklarını deneyimlemek, kendi var oluşunu özümseyebilmek için kurulu özne-varlığını inkâr eder. Özne “normal” yaşamımızdaki belirlenimlerin dışında kalanları bastırmaya yönelirken sapkın çatışmasına “kendini bilinçli farkındalığa yükselten bilgiyi sürekli olarak reddeden ek bir strateji de eklemelidir.” (Delay, 2014: 6) Ancak sınır eşiklerde mümkün görülmektedir duyulmayanın duyulanla, görülmeyenin görülenle kesişmesi. Sapkının kendini kaybetme isteği, duymadığımız ama bizi çağıran sese cevap verme isteğidir; duymayı arzular o. Çünkü aslında hepimiz duygulanımın hammaddesine sahibizdir. Dünyada, tüm bedenimiz ve ruhumuzla unuturuz ama sapkın alacakaranlığa uyanır ve şeylerin belirsizliğinde izler ya da lekeler hatırlatır duyguların yoğunluğunu. Böylece göze çarpar biçimler, arzularımızın ölçsüz ve akışkan şiddetiyle yüzleşir. Sessizliğin dili konuşur, görünmezin bakışı kaçarken sapar, var olmayandan doğar. Dünya bir

anlığına kaybolur, işte o kayıpta kaydolur sahipsiz aşırılıklar ve ardından yine sis olur. Sanatçıya görülür olan, onun yakaladığı ise ancak leke olarak dile gelendir.

Sapkınlığın ve aşırılığın düşünürü Bataille erotizm ile ölüm arasında bir ilişki kurar. Erotizmi cinsellik deneyiminden ziyade ölümün sınırlarını deneyimleme, imkânsız olanı duyumsama olarak değerlendirir. Bataille'ın ölüm ve erotizm arasında kurduğu ilişki, her ikisinde anlamlandırma yapısının ihlali ve bu yapının tanımlamalarla belirleyemediği ve bastıramadığı bir deneyim olmasıdır. Bilinçdışı bir süreç olarak gerçeklik içinde özneleştirme yapılarından kaçan bu iki deneyimin dille ifadesi imkânsızdır ama yoğunluklar olarak duygulanımlar içeren en uç deneyimlerdir. Öyleyse özne kendiliği, içsel deneyimleri yaşantılaması simgesel yapı içinde mümkün görülmemektedir ancak sınırdaki ihlal aracılığıyla, Bataille'cı anlamda sınır deneyimlere ulaşabilir diyebiliriz. Onun bakış açısıyla bir sapkınlık olarak kötülük, kurulu ahlakı yadsıyan varlığın kendilik deneyiminin koşuludur. Bu akla dayalı ahlakın yıkımı, onun yadsınmasını içeren kötülük “saf ahlak”tır. Bilgi ile beslenmek yerine öznenin benliğini baskılayan ahlakı ve yasayı ihlal ederek ve yaşamı aşarak kendilik üretimine giden yolu keşfedebileceğimizi ileri sürer. Akla dayalı bilginin “aşırı” bulduğu ama kendi köklerimize yabancılaştırdığı için kurban etme, ölüm, kötülük, erotizm gibi gündelik yaşamımızda bastırılan ve dışlanan unsurların temelinde kutsal olanın izlerini bulur Bataille. Ona göre sınır deneyim varoluşumuzda zaten var olan bu bastırılmışların yaşantılanmasıdır. Bataille için “saf bilgi” imkânsız deneyimlemekle ortaya çıkar. Ama deneyim yinede belirsizliğini korur çünkü o yaşamımızdan taşar, kavrayışımızla, dille karşılık bulamayacak kadar güçlü ve yoğun en uç deneyimlerdir. Bu yüzden sınırı aşmak ve ötesine geçmek sınırlı algımızla imkânsızdır, deneyimlenen ancak sessizliğin karanlık aydınlığı, yokluğun acı veren hazları, soğukun ılık soluğudur. Yerle gökyüzünün birleşebildiği ya da iç içe girebildiği bir yerde kendi bedenlerimizi tanıyamadığımız, kafalarımız olmadığı, ayaklarımızla konuştuğumuz, göbek deliğimizle dinlediğimiz ve belki bağırsaklarımızla evreni kucakladığımız karmakarışık bir yerde şeylerin imkânı imkânsızlıktır. Bataille iç deneyi olabilir en ucuna yapılan bir yolculuk bir fetih olarak adlandırır. Bilginin düzeninin veya yasaklayıcı yasanın ihlali ve aşımı ile hedeflenen insani özelliklerin yitimi ve ya hayvana dönüş değil,

dışlanan ve bastırılan arzularımızı özgürce deneyimleme olasılığını yüceltmektir. Bu, vazgeçmeyi gerektirir; iç deney “her şey olmak isteğinden vazgeçmedir.” (Bataille, 2014: 44) Arzuyu şiddetle ve coşkuyla içselleştirmek, “saf ahlak”ı, “saf bigi”yi, “saf kendilik”i karanlık bir aydınlığa dönüştürmektir. Sınır deneyim olarak iç deney, öznenin kendi kendine sıkışmasına karşı koyan iletişim olarak bir esrimedir. “Deneyin içinde özne yolunu şaşırır, nesnenin içinde kaybolur, nesne de erir. Eğer yapısı değişime izin vermiyorsa nesne bu noktada erimez: Özne deneyde her şeye rağmen varlığını sürdürür.” (Bataille, 2014: 85)

Gerçeklik kavrayışımızı alt üst eden sapkın algılamanın kafa karıştırıcılığında De Bruyckere tanımlanan formlardan sapan, sapıklık özellikleri gösteren, bastırılan arzuları açık eden sanat nesneleri üretir. Sapkın nesne, ne özne ne nesne ama hem özne hem nesnedir. Üstelik dehşet duygusu uyandırır ve huzursuzluk verir. Bu yüzden sapma aynı zamanda iğrençtir. Julia Kristeva dışkı, kusmuk, ceset gibi tiksinti duyduğumuz, iğrendiğimiz ve dolayısıyla yaşamımızda dışladığımız şeyleri *iğrenç* olarak tanımlar. Onları canavarımsı oluşlar olarak kabul ettiğimizden günlük yaşamımızda onlara yer açmayız. De Bruyckere’nin etin haritalandırması olarak nitelendirebileceğimiz heykelleri de izleyicide benzer duygular uyandırır. Yadsıdığımız, bastırdığımız şeyin varlık olarak cisimleşmiş hali gibidirler; hem canavarımsı bir yaratık hem de derisinden sıyrılmış beden; hem acı hem keyif; hem ölümün hem de erotizmin aynı anda vücut bulduğu sapkın, uyumsuz ve huzursuz oluşlardır. De Bruyckere’in çalışmalarında bedenler “arada”dır. Ne yasayı yani “ahlak” düzenini onayalar ne de öte yerlerin yapısında konumlanır, hem simgesele başkaldırarak ve ona yabancılaşarak hem de başka yaşamlara açılarak ve bu açıklıktan yeni düşünceleri simgesele sunarak beklenmedik oluşların olasılıklarını taşırlar. Bu yüzden sapkınlıklarının yanında tekinsiz bir ruhları da vardır ve bize hem tanıdık hem de yabancıdırlar. Bedenler deneyimin üretkenliğinde kendiliğin sınırsız imkânını çoğaltarak, yücelttiği ihlalin doruğunda çırılçıplak bize yani izleyiciye açılırlar.

Haliyle simgeselin ahlaki doğruluk anlatısı etten kemikten bedenimizi tanımlar. Hatta bedenimizin bir parçası olmasına rağmen bedensel atıklardan tiksini duyar ya da bazı organlarımızı ahlakla ilişkilendirerek dışlar ve bastırırız. Kendimizle ilgili

hakikatler bastırıldığı zaman, daha doğrusu tıpkı dışkı gibi iğrenç bir nesneye dönüştürüldüğü zaman dışlandığı için kendilik deneyimi akıl düzeyinde ancak ihlalin mümkün olduğu yerde duyumsanabilir. Bu nedenle De Bruyckere’de “başsız” varlığın, eti görünür kılan açıklığın, örtüsünden kurtulan bedenin deneyimlediği arzusun şiddeti olumsaldır ve kutsaldır. Ayrıca simgeseli parçalamak, baskıları yıkmak, ancak ölümün ve arzusun şiddetinin birleştiği noktada ortaya çıkar.

De Bruyckere’in dikkat çeken çalışmalarından *Hanne* (2003) heykelinin bir kadın bedeni olduğu çok açıktır. Başı ve yüzü gözükmaz. Saçları aşırı derecede yoğundur öyleki ayaklarına kadar tüm bedenini kaplar. Aşırılıkla kendisinin ötesinde kendilik deneyimi yaşayan bir bedendir diyebiliriz. Kimliğini yok eden abartılı saçların umarsızlığında kendi kendine soluyan ve aldığı bu solukla dünya içinde bir anlam taşması doğuran, kendinin içine atılmış olarak varlığını sürdüren bir oluşturmaktır. Dilin söylemini aşan, kendi kendisinin ürünü, sadece kendi için var olan varlıktır. Karanlığın içine dalarak örtüsünden sıyrılan, bastırılacak ya da gizleyecek bir şeyin kalmadığı sınırın ucunda kimliğinden vazgeçmiş olarak amaçsızlık içinde, hiçbir şey ile iç içe geçerek tam anlamıyla direnen bir açıklıktır. Kimliğin açıklığı değil öznelliğinin örtüsünün altındakine açılmayı deneyimleyen bir bedendir ama deneyim bize mutlak bilginin hakikatini sunmaz, onun “hiçbir sığınağa götürmediğini” söyler Bataille, fakat “kayboluşa ve anlamsızlığa götürür.” (Bataille, 2014: 25) Arzusunu deneyimleyerek “saf duygu”ya kaçış çizgileri oluşturur. Onu deneyimlemek özne olmaktan vazgeçmeyi gerektirir. “Deneydeki nesne öncelikle dramatik olarak kendinin kaybının yansımasıdır. Öznenin imgesidir. Özne öncelikle benzerine gitmeye çalışır. Ama iç deneye girince, kendisi içsellğe indirgenmiş olarak bir nesnenin ardına düşer.” (Bataille, 2014: 147) *Hanne* bir özne değildir ama özne olmayan da değildir. İç deneyim her şeyi söz konusu eder ve bu noktada nesnelerin içinde en az gerçek-dışı olana ulaşır. Bataille özne olmayan varlık için şöyle der;

“ [...] kaybolan özne olduklarından özne de değildirler, ama sonunda özne bu devinimlerini kendine çevirebilir ve bu şekilde anlaşılabilirler; sonunda bir nesnenin gerekliliği daha doğrusu: Kendi dışına çıkma gerekliliği kaçınılmaz oluyor.” (Bataille, 2014: 146)



Resim 49. Berinde De Bruyckere, Hanne, 2003, Balmumu, at yelesi, demir, epoksi, reçine, 175 x 52 x 60 cm. Hauser&Wirth Koleksiyonu, İsviçre. © Berinde De Bruyckere

Portrait (2004) De Bruyckere'nin suluboya çalışmalarıdır. Birden fazla desen olmasına rağmen hepsi aynı başlıkla isimlendirilmiştir. Her daim başsız heykeller üreten sanatçı burada yüzü kaybetme olasılıklarını araştırır. Travmatik yarılmaya yani yüzümüzü kaybettiğimiz, kendimizden bir parça kaybettiğimiz başlangıca dönüyor ve maskeyi yok edecek deneylerin izini sürer. Simgesel alanda yüz ve baş iğrenç olarak nitelendirileni dışlayan veya maskeleyen bir unsur olarak öne çıkar ve “görme”, “duyma”, “düşünme” gibi duyular ve yetilerle hayatı anlamlandırır. De Bruyckere ise iğrenç olarak dışladığımız ve bastırdığımız arzuları içselliğimizdeki kendiliğimize ulaşma çabalarının deneyimiyle görünür kılmak ister.



Resim 50. Berinde De Bruyckere, Portrait, 2004, Kâğıt üzerine suluboya, 45 x 32 cm. Özel Koleksiyon.
© Berinde De Bruyckere

The Muffled Cry of The Unrealizable Desire (2009-2010)⁷⁶ çalışması parçalanmış, tamamlanmamış bir bedendir; bacaklar yoktur, kol yukarıdan diğer yarım kolu üstüne umarsızca düşer. Sapkınlık noktasında kendinden vazgeçen, kendini kaybeden beden bir şey söylüyor gibidir ancak dille temsil edilemez noktada varlığımızın en mahreminin kendisini görürüz. Varlığımıza ilişkin mahremiyet ten ile, organ ile ilgili değildir artık burada, daha da ötede Bataille’cı anlamda erotizm noktasında dilden taşan içgüdülerimizle ilgilidir. Asıl çıplaklık iğrenç olarak adlandırdığımız açık yaramız budur. İçimizde olan ama “bizde bizden fazla olan”, bir “fazlalık”tır.

⁷⁶ Gerçekleştirilemeyen Arzunun Boğuk Çığılığı



Resim 51. Berlinde De Bruyckere, The Muffled Cry of The Unrealizable Desire, 2009-2010, Balmumu, ahşap, cam, epoksi, demir, 102 x 74 x 38,5 cm. © Berlinde De Bruyckere Özel Koleksiyon. Sanatçı ve Hauser & Wirth izniyle

4.1.2. ‘Namevt’ Bir Aşırılık Boyutu Olarak Ölüm Dürtüsü

Ölüm dürtüsü kendini yok etme, hepten kaybolma isteği değil, tersine ölümün karşıtı olarak onun ölümsüz boyutuna, yaşam ve ölümün ötesinde var olmaya devam eden fazlalık, sonsuz yaşamın kendisine çağrışım yapan bir boyutuna karşılık gelir. Hiçliğe geri dönme itkisi değil, onun ötesinde ona karşı var olmak için ısrar eden gerilimdir. Zizek’e göre Lacan’ın ölüm dürtüsü kavramını okuması, X’in – bilinmezin– ısrarı olduğunu söyler. Zizek için bu bilinmeyen “bedenden ayrılmış, kendi nesnesinin parçası olarak düşünebilen bu X, bu ‘namevt’ X, öznedir”.(Zizek, 2016: 95) Lacan’ın bu öznesi, ölüm dürtüsünü kabul eden “kendini bir “nesne” olarak kavrama “çaresiz bir kurban” olarak yaşamayla sıkı sıkıya bağlıdır.” (Zizek, 2010: 94) Lacan’ın ‘namevt’

öznesinden hareketle De Bruyckere'in bedenlerinin de kendini kurban eden öznelere olduğunu ve böylece bilinçdışına açıldıklarını söyleyebiliriz. Bu bedenler boşluğu maskeleyen unsurları ortadan kaldırmaya, "yasa"nın buyruklarını veya anlamlandırma düzeyini ihlal etmeye girişerek, yıkıcılık ve biçimsizlik arz ederek Lacancı anlamda özne konumundadırlar. Kısacası bunlar, yokluğuyla var olan varlığı deneyimleyen öznedirler. Boşluğu maskeleyen maskenin düşmesiyle ortaya çıkan şeyin dehşetini barındırılan ve nihayetinde ölüm dürtüsünü kabullenen "saf özne"dirler.

Zizek'e göre ölüm dürtüsü, gerçeklik tarafından ele geçirilemeyecek kadar yoğun ve kuvvetlidir, onun tarafından dayatılan norm ve sınırlamaları aşan aşırılıktır. Uyumsuzluk üretir ve öznenin Şey'in boş yeri üzerindeki takıntısıdır. Aslında bu takıntı, Freud'un uygarlığın huzursuzluğu dediği, özneleştirme süreçlerine direnen kökensel uyumsuz tarafımızdır. Yaşamın düzenli işleyişinin dışında olan dürtüler ile "normalleştirici" süreçler arasında nihai bir uyumsuzluk söz konusudur. Bu da öznenin uygarlık içinde denge kurmaya yönelik çabalarını daima bozan ve askıya alan bir gerilime neden olur ve ölüm dürtüsünün uyumsuz niteliği kökensel yarılmayı ya da bölünmüşlüğü doldurmaya yönelik çabalarımıza ket vurur. Dolayısıyla ölüm dürtüsü, kurulu öznelliğimizin yıkımı hatta bedenimizin imhasının ötesine geçme pahasına arzumuzdan vazgeçmemektir.⁷⁷ Örneklemek gerekirse, kardeşinin ölüsünü geleneklere göre usulünce gömülmesini isteyen Antigone, Kral Kreon'un keyfi yasasına karşı gelir, kendi bedeninin yıkımının ötesine geçme ihtimalinden kaçınmaz, arzusundan

⁷⁷ Örneğin, Darren Aronofsky'in *Siyah Kuğu* (2010) filminin izleyicide yarattığı gerilim duygusu, yaşam ve ölüm dürtülerinin arasındaki çatışkından kaynaklanır. Gerçekliğin sınırında, başkarakter Nina'nın arzusundaki - kraliçe kuğu rolünü kusursuzca oynamak; hem beyaz hem siyah kuğu olmak (beyaz kuğu; makul, olağan, normal, kırılğan, ahlaklı, masum, siyah kuğu ise Şey; olağandışı, yüce, karanlık, baştan çıkarıcı, korkunç, sapkın)- ısrarı bunun için sonuna kadar gitmeye ayak diremesi, hatta baskıcı annesine bile karşı gelmesi sonuncunda dehşet verici bir deneyime sürükler. Bu ölüm dürtüsüdür. Gerçeklik ile bilinçdışı arasındaki sınır geçirgen hale gelir, gerçeklikten kopuş yaşanır, neyin gerçek neyin hayal belli olmadığı sınırda kendini kaybeder ve kendi bedeninden bile daha önemli olan arzusundan vazgeçmemesi noktasında uçurumun kenarında Gerçekle yüzleşir. Son sahnede, rekabet içindeki rol arkadaşını bıçakladığını varsayıyorken, Nina'nın asıl kendini bıçakladığı ve o halde sahneye çıkıp kendi bedenini imha etme pahasına arzusunu kusursuzca gerçekleştirdiğini görürüz, aslında arzusuna ulaşmak için intihar ettiğini söyleyebiliriz. Tüylerimizi ürperten şey arzusunun nesnesine dönüştüğünü görmek olur; kanatlarının çıktığı, ayaklarında perde peydah olduğu sahne dehşet verici ve ürkütücüdür.

vazgeçmez, başkaldırır ve sonuna kadar gitmekte ayak diredir. Bu nedenle Antigone'nun arzuyu gerçekleştirmek için, yasaya veya düzene başkaldırarak ve sınırları zorlayarak kendini kaybetme noktasında olduğu gibi, yarılmış bedeninin dehşetinde sonuna kadar gitme ve dahası ötesinde var olma (olmayan-var olma) ölüm dürtüsü boyutudur. Ölüm dürtüsünün kabulü “benliğin radikal tahribine, Lacan'ın deyimiyle salt fiziksel yıkımın ötesine geçen” (Zizek, 2010: 93) deneyimi üstlenmektir.

Sapkınlık sahnesindeki bir deneyim olarak ölüm dürtüsünü *The Pillow*'da (2010) gözlemleyebiliriz. “Fiziksel yıkımın ötesinde” bir bilinmeyen ya da anonim bir beden olarak bakışımıza sunulan bu çalışma bir kasa üzerinde bükülmüş ve biçimsiz bir yatağın üzerinde yüzüstü sergilenen başsız bir erkek figürüdür. Ölüm dürtüsünü kabul eden bu sapkın beden arzusunda esrime içindeyken aynı zamanda arzusunun nesnesine de dönüşmüştür. Bu yüzden ürkütücüdür, olağandışıdır ve acıyı kendi bedeninde eksilmeyle deneyimlemektedir. Altındaki yatak neredeyse bedeni yutuyor gibidir ve acısını yatıştırmak için beden de bunu arzuluyor görünmektedir. Bedenlerin hassaslığını hem onaylayan hem de hassaslığa neden olan acı ve travmayı yatıştıran bir unsur olarak *The Pillow*'da görüldüğü üzere De Bruyckere kimi zaman figürlerinin altına yastık ya da yatak yerleştirir.

“ [...] De Bruyckere'in, bazı yaratımlarının arasında kırılğan varlıklar olarak düşündüğü ve bunların üzerinde uzandıkları bir yüzey olarak beyaz yastıklar vardır, 2007-08 tarihli *Pieta*'da olduğu gibi, başı olmayan bir erkek figürü gergin şekilde sırtüstü yatmakta, yastıklardan yatağın üzerinden çırpı ayaklarını yere sarkıtmaktadır. 'Bir bedenin ne kadar çaresiz olduğunu göstermek istedim.' der, 'aynı zamanda bu bedenin güzelliğini de.'” (Douglas, 2009:106)



Resim 52. Berlinde De Bruyckere, *The Pillow*, 2010, Balmumu, pamuk, yün, ahşap, demir, epoksi, 60 x 70 x 90cm. Özel Koleksiyon, Brüksel. © Berlinde De Bruyckere

De Bruyckere'in çalışmalarında sıklıkla çarmıhta İsa, pieta gibi dini konular gözlemlenir. Bedeninin onu kapatan örtüden sıyrarak hassaslığı yani örtüsünün altında görünmeyen acıyı açık eder. Ayrıca deriden sıyrılmışlık içinde kendini sunan bedenleri, İsa'nın acısın ve açık yarasının öznede tüm bedene yayılması olarak da okunabilir. *Pieta* (2008) da yığılmış yastıkların üzerinde sırt üstü uzanan erkek bedenidir. Öznelleştirme süreçlerinin belirlenimlerine uyumsuzluk gösteren bedeniyle hem yüceleşen hem de tiksinti veren deneyime kendinden vazgeçerek, öznelliğini kurban ederek açılır. Bu açıklıkta, ölüm dürtüsünün olduğu boyutta hem keyifle hem de acıyla sapkın arzusunu bedenleştirir aslında. *The Pillow*'da olduğu gibi burada da çıplaklığın verdiği hassasiyet ve deneyimin getirdiği dehşet yastıklar aracılığıyla yatıştırılır. De Bruyckere'in acıyı yastıklarla yatıştırmak istemesinin asıl nedeni bedenin bastırılan arzulamasından dolayı olabilir ancak ölüm dürtüsüne yakınlığı ya da deneyimlediği anlarda mümkün olabilecek bir arzu söz konusu olduğunda. İzleyici için de benzer

düşünceye sahiptir De Bruyckere; “bir izleyicinin çalışmamda – bunun anlamını taşıyan yarattığım imge de teselli bulabildiği zaman benim için en dokunaklı anlardır.”⁷⁸ Aynı zamanda derisi olmadığı zaman beden bildiğimiz anlamda çekiciliğini kaybeder ve etin korkunç görüntüsü açığa çıkar. Etin tüm çıplaklığı bizi rahatsız eder ama aynı zamanda bize tanıdık gelen şeye yani simgele düştüğümüzde yabancılaştığımız şeye yakınlık duyarız. Bu şey, bedenimizin en çıplak, en mahrem halidir. Ancak bu çıplaklıkta travmayla karşılaşırız. Bu yüzden De Bruyckere çıplaklığın bu travmatik ağırlığını teselli etmek için battaniyeler, kumaşlar, yastıklar kullanır. Teselli bu dünyanın bir kavramıdır. Dolayısıyla De Bruyckere’de bilinçdışı süreçleri veya ölüm dürtüsünü deneyimleyen bedenler, onun dehşetini yatıştırmak için gerçekliğe tutunmaktan kaçınmazlar.



Resim 53. Berlinde De Bruyckere, Pieta, 2008, Balmumu, yastıklar, ahşap, demir, epoksi. 126 x 90 x 188 cm. Özel Koleksiyon. © Berlinde De Bruyckere

⁷⁸ Gynp, Berlinde De Bruyckere ile röportaj. <http://www.martagnyp.com/interviews/berlindedebuyckere> (03.06.2016)

Ayrıca De Bruyckere, Akteon'un bedeninin geyiğe dönüşerek parçalandığı ya da Defne'nin ağaca dönüşmesi gibi mitolojik hikâyelerden faydalanır. Defne'nin mitini tersine çevirir; insan bedeninin ağaca dönüşümünü değil, ağaç dallarını yaşayan canlı bir beden gibi sergiler. 55.Venedik Bienali'inde sergilenen *Cripplewood* (2012-2013), balmumundan yapılmış büyüleyici güzelliğe sahip ağaç dalları sanki bir bedenden fıskırmış kemikler, et parçaları ve damarlar gibidirler. Sanatçı dalları et renginde boyar.⁷⁹ Üst üste binmiş, birbirine geçmiş ağaç dalları bedenin hassaslığına indirgenir ve sanki bedenin kırılganlığını açığa vurmak istercesine sessizliğin içinden bağırırlar. “İnsan bedenleri, hayvansal karkaslar, kesilmiş bitkiler, eksiklerini ve kırılganlıklarını açığa çıkararak sürekli olarak ortaya çıktığı gibi aynı şekilde parçalara ayrılır.” (Marcelis, 2015: 13) Hiçbir acı bu denli iştisamlı bir güzellikte ortaya çıkmamıştır herhalde. Ayrıca sanatçının bu çalışması Romalılar tarafından öldürülen ilk Hristiyanlardan olan Aziz Sebastiyân'ın vahşi ve bir o kadarda ilham verici hikâyesine de gönderme yapar. Onu bir ağaç gövdesine bağlayıp ok yağmuruna tutmuşlar, öldü zannedilip orada bırakılmış ama bu işkenceden kurtulmuş, yeniden hayata dönmüştür. De Bruyckere bu hikâyenin en hassas yanını yani bedenin biyolojik ölümünün ötesinde yaşamaya devam eden, ölüm dürtüsünün ısrar eden ve tekinsiz özelliğini çalışmalarında görünür kılar.

⁷⁹ De Bruyckere, *Cripplewood* çalışmasını yazar John Maxwell Coetzee ile işbirliği içinde gerçekleştirir. Bkz.Cripplewood Berlinde De Bruyckere & J.M.Coetzee Kreupelhout, Yale University Press, New Haven and London



Resim 54. Berlinde De Bruyckere, Cripplewood, 2012-2013, Balmumu, deri pamuk, battaniye, yün, demir, epoksi. 230 x 1790 x 410 cm. 55. Venedik Bienali'nde Belçika Pavyonu, enstalasyon. © Fotoğraf: Alex John

De Bruyckere insan bedeni ile hayvan bedenini aynı düzeyde ele alır. *Lost II*'da (2006-2007) masa üzerine uzanan soguk at bedeni ağır bir hafiflikte sessizliği dile getirir gibidir. Yavru at, anne karnındaki bir fetusmuş gibi durağanlığın sonsuz anında donmuş gibidir. Simgeselde maskelenen duyguları ürperti veren bedeninde izleyiciye açar ama bunu bilinmezliğin barındırdığı çekicilik ile yapar. De Bruyckere, atları sergilerken onları ilk aklımıza gelen haliyle yani dört ayağı üzerinde değil, sanki kemikleri kırılmış ve yere yığılmış gibi ya da ölümcül bir gerginlikle derilerinin içini doldurmak suretiyle biçimlendirerek izleyiciye umulmadık bir duruşta gösterir. Ahşap ya da demir düzenekler veya masalar üzerinde kırılmış, katlanmış, büküm olup yığılmış, eksilmiş bedenleriyle atlar adeta ölüm dürtüsünü deneyimlemektedirler. Ne bu dünyada yaşarlar ne de çürüyüp gitmiş bir bedenleri vardır. Atlar, biçimsizlik aracılığıyla simgesel belirlenimleri ihlal ederek hem burada olan hem de olmayan bedenler olarak izleyiciye sunulur.



Resim 55. Berlinde De Bruyckere, *Lost II*, 2006-2007, At derisi, metal, ahşap, polyester, demir, epoksi, 98 x 151,5 x 164 cm. David Roberts Koleksiyonu, Londra. © Fotoğraf: Mirjam Devriendt

Simgeselden kopuşu göstermek için De Bruyckere derileri yeniden üretirken olduğu gibi kullanmaz; yer yer müdahale ederek balmumu heykellerde yaptığı gibi biçimsizlikle form verir. *Les Deux* (2001) çalışmasında olduğu gibi sanat tarihinde ve şehir meydanlarında görülen asaletin ve gücün simgesi at heykellerinin tersine kendisine addedilmiş anlamları taşımayı reddeden bir at figürünü gösterir bize. Atların gözü, cinsel organı ve kimi zaman kulakları veya ağzı yoktur, onlar kimliksizdirler. Organları algılanamaz şekilde saptırır ve tanımlanamaz bir biçime büründürür. Öyle ki eğer gözler dikilmezse sanki bedenden dışarı taşmak için harekete geçecekler. Simgesel düzeyde görmek, konuşmak, duymak, yürümek, üremek için çiftleşmek gibi organları nasıl kullanacağımız düzenlenmiştir, dolayısıyla bedenlerimiz belirlenimlerin istilasına uğramıştır. Öyleyse ihlal öncelikle ağzımızı, kulağımızı kapamakla başlamaz mı? Ayağa kalkmak veya yürümek ihlal edilmezse bedenimize yabancılaştığımızı nasıl anlarız? Ancak bedensel yıkım, ihlal ve arzudan vazgeçmeme aracılığıyla ölüm dürtüsüne giden yolu aralamış oluruz. De Bruyckere’de gerek eksik bedenler gerekse

atlar ölüm dürtüsünü deneyimleyen bedenler olduğunu görürüz. Beden “normal” niteliklerini ve işlevini yitirmiş olsa da, deriden sıyrılmış ve bir et parçası olarak, kısacası bir nesne olarak cisimleşmiş bedende var olamaya devam eden şey ölüm dürtüsüdür. Bedenden ayrılmış ama “namevt” bir beden olarak, tanımlanmayan bir nesne olarak yaşamaya devam eder.



Resim 56. Berlinde De Bruyckere, Les Deux, 2001, At derisi, sehpa, polyester, 330 x 550 x 180 cm.
©Sanatçı Koleksiyonu, © Fotoğraf: Richard Max Tremblay

4.1.3. Disjecta Membra⁸⁰ ve Kendilik Üretiminde Taşan Çıplaklığımız

Lacan ayna evresini Freud’un narsisizm kuramını geliştirerek kuramsallaştırır. İmgesel düzeyde aynadaki imgeyle ya da ötekiyle özdeşleşerek özne kimliği edinilmeye

⁸⁰ Dağılmış parçalar.

başlanır. ‘Ben’oluşumu burada başlar; özne bölünmüş bedenini –anneyle olan bütünlükten kopma– fark ettiği ilk andan itibaren bütünlük yokluğunun yol açtığı endişeden kurtulmak için ‘ben’in kurulmasını arzular. Bütünsel varlığı parçalanmış, dağılmış özne için aynadaki imge bütünseldir. Bütünlüğü yakalamak için aynadaki imgesine adeta hapsedildiğini varsayar çünkü parçalanmış bedeninin acısını yatıştırmak ister ve parçalanmanın yarığını doldurduğunu varsayarak tutarlılığa kapılır. Ama bu özdeşleşme onu kendi oluşuna yabancılaştırır. Bu düzeyde, bütünlük yanılması ile bölünmüşlük arasında ‘ben’ sıkışıp kalır. Parçalanmışlığın ve kopmanın doğurduğu travmadan bu düzeyin yabancılaştırıcı etkisiyle özne olarak simgeleşir. Bu süreç özne olmanın koşuludur.

Ayna evresi hem bir kopuş ve kayıp hem de bütünleşmenin yaşantılandığı yerdir. Doğumla başlayan parçalanma ve kopuşlar yaşansa da hala doğal bir bütünlük devam eder. Doğal bütünlük bozulmaya başladığı zaman özdeşleşme yoluyla kapatılmaya çalışılır. Özne olmaya salınırken doğumdan beri parçalanmış kendisini kendi bedenine yerleştirir. Artık beden bütünsel olarak var değildir, ancak kurguda bütünsellik yakalanır. Özne olabilmek için sapma gereklidir, bütünlüğünden ötekini feda etmek zorundadır. De Bruyckere’de de gördüğümüz üzere etten kemikten bir beden simgeselde konumlanmaz. İmgeselde ‘ben’ parçalanmış beden olsa dahi kendi olarak kendi bedenine çoktur, etten kemiktendir. Başka hiçbir şeye ihtiyaç yoktur. Ama simgeselde kendi olması için tüm kapılar kapalı, aynalar karadır. Burada yokluklarıyla var olan şeyler arasında bütünsel kendilik kurma engellenmiştir. Kendi ‘öteki’ni yakalamak imkânsızdır zaten olmayan şeyleri kendine katarak, sadece özne olabilirsiniz. De Bruyckere imgeselden simgeleşme geçişteki özne oluşu yani sapmayı tersine çevirir. Simgeselden sapmadır bu kez; simgesel bedenine yabancılaşarak, özneliği reddederek kimliksizleşir.

Bu sapkınlık sahnesinde özne tanımlanan bedenine yabancılaşarak bir parça olurken sadece etten kemikten bedeni deneyimlemeyi arzular. Kendini görmesi kurban olmasındandır ve simgesel bedeninden koparak başka bir varlığa dönüşür. Kendi varlığının verdiği haz ve mutlulukla beraber acı ve yası da yaşar. De Bruyckere *Letsel* (2008) adlı işinde, hem bedenin kaybettiği bütünlüğü bir daha yaşayamayacak olmanın,

parça parça dağılmanın verdiği acıyı hem de simgeselden kopmayla oluşan acı ve keyfi gösterir ama aynı zamanda öznellikten vazgeçmenin özgürlüğüne açılır. Tamamlanmamışlığıyla *Letsel* tam anlamıyla kendi kendine yeten parçadır. Nasıl ki ‘ben’ aynadaki imgesiyle özdeşleşme yoluyla parçalanmış bedeninin üstünü örtmesini sağlamak için bütünlük sahteliğini oluşturuyorsa De Bruyckere ise tersine uyumsuzluk ya da biçimsizlik yoluyla bütünlük ya da tamlik sahteliğinin örtüsünü kaldırarak dağılmış bedenin gerçekliğiyle yüzleştirir bizi.

Disjecta Membra’ya uğramış bir bütün doğal olarak yara alır. Hem Disjecta Membra hem de yara De Bruyckere’nin bedenlerinin en belirgin özelliklerindendir. Bu yüzdendir ki bedenlerin çoğunda yara açıkça göze çarpar daha doğrusu yara içe doğru açılan bir açıklıktır. Gündelik yaşamda yaraları sarmak eğilimindeyizdir. Ancak dış örtünün sıyrılmasıyla fark edebileceğimiz acı veren bu açıklık, içselliğimizle karşılaşma noktaları oluşturur, rahatsızlık veren dehşetini de üstlenebilme süreçleri geliştirir ve kendilik deneyimine yakınlaştırır. Korkunçtur, anlamlandıramayız çünkü: “Yara oradadır, vardır, korkunçtur ve reddeder, uygunluğunu görür ama bu uygunlukta yeni bir korkunçluk görür.” (Bataille, 2014: 79) Yara bu korkunçluğunun yoğunluğunda acı verir elbette ama aynı zamanda bastırdığımız duygularımız ile aramızda daha da ötesi maskeleyişimiz ya da bilmediğimiz kendimizi deneyimlemek ve bilinçdışının düşünce ile temasının olasılıklarıyla karşılaşmak için bir geçit gibidir. De Bruyckere, bedenimizin görülmeyen yarılmaşlığını ya da bölünmüşlüğüne açık etmeye ve onun aracılığıyla, kabuk/örtü olmadığında yüzleşebileceğimiz içimizin veya kökenselliğimizin varoluşsal anlamlarını yeniden üretmek ve farkındalık yaratmak için yarayı bir metafor olarak kullanır. Dahası yarayla üretilen deneyimizi kutsallık sahnesine yerleştirir.

“Yara varlığın bir göstergesidir, bedenin bir içselliği olduğunu fark etmemizi sağlayan bir deliktir. Yara sayesinde iç tarafımız bir kökensel varoluşsal deneyim olarak dış dünyaya görünür olabilir. Yara benim için değişimin bir göstergesi, başka alana, yeni bir hayata (...), başka bilinçlilik durumuna bir kapıdır çünkü acıyı hissetmek –açık olarak acının yoğunluğuna bağlı olan–,

*düşünmeyi unutturabilir ve sizi bir ete indirgeyebilir. Aynı zamanda dini terimlerle söyleyecek olursak, bu deneyim aşkınlığın sahnesi anlamına gelir.”*⁸¹

Yarayla kurulan temasa *Doornenkroon*'u⁸² (2008) örnek verebiliriz. Bu çalışma, fanusun içinde dikenle kemik parçalarının iç içe geçmesi zaten acının daima kemikle ve etle iç içe olduğunu görünür kılmayı ister gibidir. Kemik ve etin derinin altındaki karanlığından kurtulması kaçınılmaz olarak acının dolayısıyla yaranın da açıklığa kavuşmasına eşlik eder. Öte yandan toplumsal düzenden gelen yönlendirme veya özneleştirmeye uyum sağlamaya çalışan öznenin bedeni zaten acı çekmektedir. *Doornenkroon* İsa'nın yarası ve dikenli tacına gönderme yapmaktadır. Çarmıhta acı çeken İsa'nın görünen ve görünmeyen yarasının yerine geçer ve bu çifte varlık aynı anda arada bir ayrım olmaksızın *Doornenkroon*'da tezahür eder. Bu doğrultuda De Bruyckere'in heykellerinde yaptığı gibi etten kemikten bedenimizin örtüsünü çıkardığımızda kendinden kopmanın ürettiği yara aynı zamanda kendiyle yüzleşmenin yolu görünmektedir. Kendi akışkanlığı kesilen, Öteki'ne bağlanan, arzuları bastırılan bir bedeni yatıştırmanın yolu özneleştirilme süreçlerinden kopmak ve özgürleşmektir. Ve kaçınılmaz olarak özne acı çeken bedenden organsız bedene geçişin mümkün olduğu yerde, kendine ait özün kendisiyle yüzleşecektir.

⁸¹ Gynp, Berlinde De Bruyckere ile röportaj. <http://www.martagnyp.com/interviews/berlindedebruycckere> (03.06.2016)

⁸² Dikenli taç.



Resim 57. Berlinde De Bruyckere, Doornenkroon II, 2008, Balmumu, kurşun, fanus, ahşap, demir, epoksi, 56 x 25 x 50 cm. Özel Koleksiyon. © Berlinde De Bruyckere

De Bruyckere parça bütün ilişkisi arasında gerilimden yola çıkarak heykeller oluşturduğunu gözlemliyoruz. Öyleki sanatçının, öznenin parçalara ayrılarak simgeseldeki kuruluşunu parçalara ayırdığını ve biçimsizleştirdiğini söyleyebiliriz. Ancak bu “olumsuzlama” yoluyla, özneliğimizi biçimsizleştirerek kendiliğimizi deneyebilme imkânı elde edebiliriz. Sanatçının Aan-één (bir üstüne), Één (bir) gibi bazı çalışmalarının isimlerini parçadan bütüne geçişi ifade etmek için vurguladığını düşünebiliriz. *Aanéén-Genaaid*⁸³ (2000) çalışmasında kadın bedeninin sadece bacakları ve ayakları görülür. Üst gövdesi ve baş kısmı battaniye ile kaplanmıştır. Parçalara ayrılmış beden adeta bir bütün içerisinde yeniden var olmak istemektedir. Burada, yine battaniye kullandığı *Spreken*⁸⁴ (1999) çalışmasından farklı olarak

⁸³ Aanéén-Genaaid ; Birlikte dikildi.

⁸⁴ Konuşmak.

battaniyeyi dikerek birleştirir. Beden, hapsolmuşluk ve nasıl olması belirlenen bir beden ile öznelliğinden vazgeçen beden arasındaki bir biçime dönüşür. De Bruyckere bedeninin her bir parçasını bir bütün olarak görür ve her bir parçayı başka parçalarla, üstelik beden dışında başka unsurlarla yeniden biçimlendirdiğini Aanéen-Genaid çalışmasında açık şekilde görürüz. Marta Gynp ile yaptığı söyleşisinde dile getirdiği gibi beden ve battaniyeyi bir bütün oluşturacak şekilde biçimlendirir. “Nesneleri birlikte diktim; çeşitli beden parçaları yeni bir figür oluşturmak için tam anlamıyla birlikte dikildi. İnsanlar tek parça değildir. Hep birlikte bir birlik dediğimiz şeyi oluşturan çeşitli parçalardan yapılmışız.”⁸⁵



Resim 58. Berlinde De Bruyckere, Aanéen-Genaid, 2000, Balmumu, battaniye, alçı, 190 x 55 x 60 cm. Verdec Koleksiyonu, Belçika. © Berlinde De Bruyckere

⁸⁵ Gynp, Berlinde De Bruyckere ile röportaj. <http://www.martagnyp.com/interviews/berlindedebuyckere> (03.06.2016)



Resim 59. Berlinde De Bruyckere, Spreken, 1999, metal, ahşap, battaniye, polyester, poliüretan, 200 x 140 x 80 cm. M HKA Koleksiyonu, Antwerp © Berlinde De Bruyckere

Beden parçaları olarak gözlemlediğimiz sanatçının işlerin birçoğunda, oluşan şey sadece bir beden parçası değildir, aynı zamanda tek başına bir bütündür. Parçalara ilintilenen bir bütünlüktür bu. Örneğin, *Pieta* çalışması Michelangelo'nun *Pieta*'sından esinlenmiş gibidir. Michelangelo, çarmıhtan henüz indirilmiş İsa'nın acısını daha doğrusu artık hissetmeyen ölü bedeninin hafif ağırlığını annesinin acısıyla bütünleştirdiğini görürüz. De Bruyckere'nin *Pieta*'sında bedenlerin kimliği yoktur, doğasında acı ve ölüm olan herkes olabilir, herkes İsa ya da Meryem olabilir. Bedenlerden parçalar kopuktur ama her parça zaten bir bütündür ve ölü bedeninin anne kucağındaki arzusu, annesiyle bütünlüğü bedeninin her bir parçasına ilintilenmiştir. Kendi gücül potansiyellerini bir parça olarak kendi içkinliğinden doğurur. “Organsız beden, aslında bir bütün olarak üretilmiştir, parçaların kenarındaki bir bütün olarak ve onları ne bir örnek yapmakta ne de bütünleştirmektedir, ama onlara gerçekten de ayrı bir parça olarak eklenmektedir. (Deleuze&Guattari, 2012:428)

4.1.4. Deneyimleyen Biçimsizlik: Arzulayan Makine ve Organsız Beden

Tuhaf bedenler De Bruyckere'nin işlerinde ilk göze çarpan unsurdur, bir beden ait oldukları gözlemlenir ama aynı zamanda tam olarak beden değildirler. Bedensel

formlar bozukluk gösterir, biçimsizlik ve dengesizlik arz eder. ‘Tanımlanan veya normal’ bir beden değil tam tersine Deleuze ve Guattari’nin *organsız beden* kavramını anımsatırlar. Bir beden, organsız bedene dönüştüğünde biçimsiz veya parçalanmış olduğundan bu süreçte kendinden doğarak kendilik deneyimi ve yoğun duygulanımlar olasılığına açılır.

Deleuze kavranamaz, bilinemez, algılanamaz veya düşünülemez olarak bilinçdışının aşkınsal düzeyini yaşamın merkezine yerleştirerek, onun deneyimleme ve üretme imkânlarını içkinlik düzlemi olarak tanımlar. Deleuze ve Guattari için bilinçdışı, arzulayan makinelerdir. Varoluş biçimlerini ve deneyimi dil ile yapılandıran, tanımlayan süreçlere ve ayrıca bilinçdışı arzuları bastıran yapılara (ödipal yapı) karşıdırlar ve bunlara başka düşünceler taşıyarak baskıcı gücünü alt üst etmek, yapılarının içinde ya da arasında biçimsiz yoğun farklılaşma gücü ile toplumsal deneyimler üretmeyi arzularlar. Arzuyu dilin belirleyici normlarından öteye taşırlar, böylece arzuyu bastıran yapılar içinde sürekli bir oluş halinde “üreten makineler” olarak bilinçdışını yüceltirler. *Organsız beden* “[...] zincirlenmiş, bağlanmış ve kesilmiş akımların karşısına şekilsiz, farklılaşmış bir akıştan kopar. Fonetik sözcüklerin karşısına eklenmemiş bloklar olan fısıltıları ve çığlıkları çıkarır”. (Deleuze&Guattari, 2012: 22) Ayrıca *organsız beden* üretim karşıtıdır ve arzulama-makinelerinin üretim özelliğini kendi üretken-olmayan üretken doğasıyla geri teper. Kısacası arzusun tüm üretim sürecini kaydeden bir yüzeydir, biçimsiz, kaygan ve akışkandır. Tüketilemezdir çünkü üretimi reddederek ve kendini yeniden üreterek kendisinden doğar. Sistemleştirme akımlarının bağlarına karşı oluşlar ve potansiyeller açığa çıkarır.⁸⁶ Tamamlanmamıştır, düzenlenmemiştir ve parçalanabilir, kopabilir, düşebilir. Neyse odur ve yeniden oluşur, “yani henüz bir organizma olarak gerçekleşmemiş bireyleşme gücüdür.” (Sauvagnargues, 2010: 70) *Organsız beden* imge kavramıyla ilgisi yoktur, imgesi olmayan bedendir. Hiç bir şeyi temsil etmez, her şeyi yaşamdır. Yaşamı, yoğun oluşlar

⁸⁶ Kafka’nın *Dönüşüm*’ünde Gregor Samsa “normal” hayatına devam ederken bir sabah uyandığında kendini bir böceğe dönmüş olarak bulur ve olayın gizemli ve tuhaf yanı, “normal”liğinden çıkmış olmasına rağmen yaşamaya devam etmesidir. Böcek, özne-dışı olarak Deleuze’un hayvan oluş dediği gibi yani öznelliğine yabancılaşmış, anlamsız ve yasanın işlemediği bir oluştur. Bu oluş aynı zamanda Freud’un ölüm dürtüsüne karşılık gelir.

üretimidir. Burada olan şeyler sadece “yoğunluk grupları, potansiyeller, eşikler ve eğilimler”dir. (Deleuze, 2009: 35) Düzenin işleyişine karşı boşluklar, bozukluklar, yetersizlikler, biçimsizlikler, parçalanmalar, kesilmeler, ayrımlar ile etkin olan yaşam alanıdır. Bu alan potansiyellerle ilerleyen; yer değiştirebildiği, geçişler, akışlar yapabildiği düzeylerle sarmalanan; hissedebildiği, görebildiği ve ölçebildiği sahadır. Gerçekliğin ilke olmaya son verdiği sadece duygulanımlar bölgesidir.

Bu nedenle *organsız beden*, dilin simgesel düzeninde deneyimin farklı çokluklarını ve varoluş imkânlarını üretir. Ödipal yapıdan ayrı düşünülemez aksine içinde veya arasında farklı varoluş ve deneyim imkânlarını üreten ve hem aynı anda her yerde olan hem de hiçbir yerde olmayan makine bedenlerdir. Ayrıca *organsız beden* simgesel düzeni ortadan kaldırmak amacıyla olmadığı için, özneliliğin belirlenimlerini topyekûn yıkmak yerine sapmalar dizisi üretir. Deleuze ve Guattari’nin, Antonin Artaud’dan alarak geliştirdikleri *organsız beden* kavramı onun şizofren kişiliğinin etkilerini taşır; organları olmayan bir beden değil “eklenmemiş, parçalanmış ve yersiz yurtsuzlaşmış ve dolayısıyla yeni tarzlarda yeniden oluşturulmaya muktedir bir bedendir.” (Best&Kellner, 2011: 117) Simgesel üretimde tanımlanan özne düşüncesinin parçalanmasının örneği diyebileceğimiz Artaud’nun “organsız beden”i, şizoid ve bilinçdışı süreçlerinin yarattığı duyguyla kendilik deneyimini yaşantılayan (özne-dışı diyebileceğimiz) aynı anda hem herkes hem de hiç kimsedir. Baskıcı ödipal yapının düzenlenmesine karşıdır *organsız beden* ve bu yapıdan yersizyurtsuzlaşması sayesinde bilinçdışı arzusunun makinesel üretimine açılabilir.

Simgesel düzeyde öznenin varlığı anlamlarla oluşturulur. Burada öznelleşme ve anlamlandırma süreçleri tarafından özne kendi oluş’unu deneyimleyemez, çünkü arzuları bastırılmıştır. Yasalar, bilinç, akıl, bilgi veya düşüncenin sınırları ihlal edildiğinde ancak arzuya ulaşılabilir. Biçim üretiminin bir anlığına askıya alınması tüm üretim süreçlerini etkiler, değiştirir ve sürekliliği sağlar ve toplumsal ilişkiler üretir. Arzunun içkinlik düzlemidir bu yani bastırılanın toplumsal içinde, anlam üretiminde etkinliğidir. Kendine yabancılaştıran anlamlandırıcı unsurları çıkardığımızda Hegel’in “tin bir kemiktir “ önermesinde olduğu gibi öznenin sadece kendi anlamsız saf biçimi yani etten kemikten hali açığa çıkar dolayısıyla bu kendinden başka bir şey değildir. De

Bruyckere, *We are all Flesh*⁸⁷ (2009) çalışmasını, ressam Luca Giordano'nun *Aziz Bartholomeos ve Zincirlenmiş Prometheus* (1660) isimli iki tablosundan esinlenerek üretir.⁸⁸ De Bruyckere'in heykeli, Giordano'nun tablosundaki acı içindeki kaslı erkek bedenlerinin aksine et parçası halinde mutasyona uğramış bedenler olarak sergilenir. Her iki sanatçının yapıtları arasında hem uyum hem de zıtlık göze çarpar. Her ikisinde de acı, bedenlerin sonsuza kadar iç içe olacakları kaçınılmaz yanlarıdır. Ama De Bruyckere'de acı organsız beden tarafından kutsanır, derinin altına hapsolmak zorunda değildir. *Organsız beden*, bedenin bedensel bir tanıma tabi tutulmadığı belirsiz veya biçimsiz farklılaşma gücü olarak bir kendiliktir ve “henüz biçimlenmemiş bir özdeğe, tanımlanmayan bedene, belirsiz bir zorlanan dile geçişi düzenler.”⁸⁹ (Sauvagnargues, 2010: 73) *Aziz Bartholomeos ve Zincirlenmiş Prometheus*'da beden acıyı işaret eder ama *We are all Flesh*'da düpedüz kendilerini açmışlardır çünkü et acıyı gizlemez, esas olandır, dahası *organsız beden* kökensel bedenimizdir; “şüphe yok ki biz etten oluşmuşuz”. (Deleuze, 2009: 31) Sanatçının heykellerinin yarattığı şok etki, *Hepimiz Etten Kemikteniz*'le ilk karşılaşma anında bakışlarımızı ondan kaçırmak istediğimiz dayanılmaz ve rahatsız edici görüntüsünde de vardır. Kendi bedenimizle olan benzerliğini keşfeder ve yakaladığı dikkatimizle tanıdık gelen bu etten parça, bu organsız beden karşısında kendi gerçekliğimizle, bölünmüşlüğümüzle yüzleşme fırsatı yakalarız. Çünkü “beden şimdi yüzeydeki etin altta yatan yaraları dile getirdiği metnin ta kendisidir”. (Ansen, 2012: 48)

⁸⁷ Hepimiz Etten Kemikteniz

⁸⁸ Bkz. <http://www.hauserwirth.com/exhibitions/203/berlinde-de-bruyckere-luca-giordano-we-are-all-flesh/view/>

⁸⁹ Özdek: Burada belirsiz bir şey anlamında kullanılmıştır.



Resim 60. Berlinde De Bruyckere, We are all Flesh, 2009, Balmumu, ahşap, epoksi, demir, 132 x 217, 200 cm. Ömer Koç Koleksiyonu, İstanbul. © Berlinde De Bruyckere

Oldukça ilginç sayılabilecek *Amputeren, Zei Je*⁹⁰ (2008) çalışmasında *organsız beden*, gerçeklik kaybı duygusu yaşantılayan bir şizofren gibi biçimlere başkaldırır, duygu ve düşüncelerini bastırarak yapıları tanımaz haldedir daha da ötede burada anlam anlamsızdır. Tam anlamıyla üretim bir an durar, işlevsizdir, hiçbir şeye benzemeyendir çünkü “organsız beden yalnızca kemikten ve kandan meydana gelir” (Deleuze, 2015: 109) Şeyler arasında sınırları ihlal ettiğinden sadece ağız ya da deliktir ama konuşmak, yemek yemek ya da dışkılamak arasındaki ayrımın olmadığı aynı anda hiçbir şey ve her

⁹⁰ Ampute, diyorsun.

şey olan bir ağızdır diyebiliriz. Bu nedenle “bilinçdışında bir üretim–karşıtlığı an’ı ya da bir ölüm modelidir, çünkü kendi başına hiçbir şey üretmez –üründen yoksun oluşu, organlardan yoksun oluşudur” (Goodchild, 2005: 142) Belirsiz, biçimsiz tanımlanamayan bir farklılaşma söz konusudur bu çalışmada ve bir anlamda kendisinden çalınan arzuların yoğunluğunun üretimi için organik bedeni bozarak sadece duyumla kaynaşır. “Kendisini aşan güçlere bağlı olan beden, duyumdan başka bir şey olmayan, yoğun devinimlerle çevrelenen organsız olarak nitelendirilmelidir.” (Sauvagnargues, 2010: 73) *Amputeren, Zei Je* belli biçim ve şekle sahip olmadan, üretime karşı gelerek, uzam içerisinde kendi oluşunu duyumsayarak ve yaşamı bozarak çalışır. Dolayısıyla ölümü de arzular, “bir biçime ve figüre sahip olmadığı yerde. Ölüm İçgüdüsü; budur onun ismi.” (Deleuze&Guattari, 2012: 21) Bedeni çalıştıran organlar çıkarıldığında, ortada kalan şey “ölüm modeli” dir. “Ağız yok. Dil yok. Diş yok. Gırtlak yok. Yemek borusu yok. Karın yok. Kıç yok.” (Deleuze&Guattari, 2012: 21)⁹¹ Bunları çektiğimizde ölüm kalır. Organsız beden ölüyken yaşayandır, ölüm dürtüsünün arzusu ölüm değildir, anlamlandırma süreçlerinin bozulmasını kutsar. Organsız bedende arzulayan bir ölüm ve arzulayan bir yaşam vardır. Düzene tabi olduğunu, gerçek varoluşunun olmadığını fark eden ve bunu değiştiremeyeceğini anlayan öznenin sahip olduğu tek şey ölüm dürtüsünün mevcudiyetidir. Freud’un dediği gibi “tüm yaşamın hedefi ölümdür.” (Freud, 2014: 48) Narsisist özdeşleşmedeki ben’in hükümsüz olduğu yerde kendini yok ederek yeniden doğuma tekabül eder.

⁹¹ Antonin Artaud’an alıntı.



Resim 61. Berlinde De Bruyckere, *Amputeren*, Zei Je, 2008, Balmumu, pamuk, yün, ahşap, 70 x 65 x 72 cm. Piet Hoebeke Koleksiyonu, Belçika. © Berlinde De Bruyckere

De Bruyckere’in biçimsiz ve tanımsız çalışmalarında bedenün bir başı olmadığını gözlemliyoruz. Deleuze ve Guattari’nin “organsız beden”i Bataille’in “başsız”ını çağırıştır. Başsız bedenlerin, Bataille’in *Acéphale*⁹² kavramındaki figür gibi otorite veya iktidarların ürettiği anlamları, biçimleri reddeden yapıtlar olduğunu söyleyebiliriz. Yasaların olduğu yerde arzuların bastırılması yönünde eğilim vardır. Ancak arzu doğası gereği şiddetli bir kontrolsüz kendilik olduğu için yasayla arasında her zaman gerilim oluşur. Yasaklayıcı belirlenimler bedeni ehlileştirmeye çalıştıkça ihlal ve direnişle aklın denetiminden kurtularak arzu sınırsız çoğulluğuna açılır. *Acéphale*, Bataille’in bir grup arkadaşıyla oluşturduğu 1936-1939 yılları arasında çıkan derginin ve aynı zamanda

⁹² Yunanca ‘başsız’ anlamındadır. *Acéphale* dergi kapağında yer alan *Acéphale* figürü André Masson tarafından çizilmiştir.

grubun/cemaatin adıdır. Akıl aracılığıyla kurulan tüm kurumlara karşı yokluğuyla var olan bu ortaklık cemaati varlığını cisimleştirmek için hiçbir çabaya girmez ve dergide yazılanlar belli bir amacı ve bütünlüğü hedeflemez. *Acéphale* kendinden vazgeçerek kendini “o” olarak bulmadır, kısacası “benden daha fazlasıdır”. “O, bir boşalmada aynı anda Doğum ve Ölüm’ü ve birleştirir. O, bir insan değildir. O, bir Tanrı hiç değildir. O, ben değil ama benden daha fazlasıdır.” (Bataille, 1936: 4) Başın kesilmesi otoritenin yok edilmesine, baskı düzenine yöneltilen yıkımdır. Baş kesildiği zaman başsız yani göz, ağız, kulak, beyin olmayacağı için özgür bir beden ortaya çıkacaktır. Varoluşun başsız biçimi *Acéphale* için şöyle der Bataille:

“İnsan aynı bir hükümlünün hapisten kaçması gibi, ‘baş’tan kaçtı. Kaçtığı yerde bulunduğu Tanrı değildi, suç karşısında yasak olan kişi ya da yasağın farkında olmayan bir varlıktı. Ben, ne olduğumun ötesinde, başı olmadığı için beni güldüren bir varlıkla karşılaştım; bu beni dehşete düşürdü, çünkü o masumiyet ve suçtan peydah olmuş bir varlıktı.” (Bataille, 2013: 44)

Başsız, simgesel dokuyu yıkmaya yönelik dürtü ile anlamlandırma ağının kendisini imha eden sınır deneyim olarak sınırdan açığa çıkan bir imkândır. Biyolojik bedeninin ötesinde, ölüm gerçekleşse bile onun ötesinde varlık gösterir; hem yüce hem canavarımsı bir güzelliği barındıran beden, *Marthe* (2008) gibi. *Marthe*’nin bedeni içimizde nesnelleştirilemeyen kontrolsüz, bastırılmayan bilinçdışı arzuyu cisimleştiren, bu yüzden bizi aynı zamanda hem iten hem çeken saf bir nesnedir. Zizek’in deyiimiyle “gerçek parçası”dır. De Bruyckere *başsız* için şöyle der; “[...] bir başın varlığının gerekli olduğunu düşünmüyorum. Bir bütün olarak figür zihinsel bir durumdur. Bir başın varlığı ya da yokluğu önemsizdir.”⁹³ *Marthe*, ayakta durmakta zorlanan bir beden gibi gözükse de aslında onun ayağa kalkmanın ya da şu veya bu olmanın önemsizliğini deneyimleyen varlık olduğunu kavrayabiliriz.

Artık görmeyen, duymayan, konuşmayan, yorumlamayan, dahası tasarlamayan sadece var olan bu salt beden, nesnel gerçeklikle olan bütün bağlarını yok

⁹³ https://www.saatchigallery.com/artists/berlinde_debruyckere.htm (27.04.1017)

etmiştir, artık olanaklar dünyasının dışındadır ve başın ortadan kaldırılmasıyla, toplumun tüm gerçekliğini toprağa gömmüştür. (Duranay, 2013: 28)

Otorite kendi düzenini bilinç ve akıl zemininde kurar. Arzu, kökensel kuruluşumuzda bölünür ve simgesel işleyişte kontrolüz olmasını engellemek için yasak tarafından yakalanır ve bastırılır. Bataille’a göre bastırılan arzunun geri dönüşü *başsız* ile mümkündür. De Bruyckere, başsız bir beden olarak *J.L.* (2005-2006) adlı çalışmasının zeminle arasına mesafe bırakır, burada ayaklar yere basmaz. Kendini güvende hissedeceği zeminden (yani dayanak noktasından, simgeselden) ayrılarak sadece kendisini üretir ve duyumsar. Bu duyumsama Bataille’ın “tam bu anda başsız varlığı izliyorum” dediği gibi (Bataille, 2013: 45) öznel-olmayanın deneyimlendiği tarifsiz an’da oluşur.



Resim 62. Berlinde De Bruyckere, Marthe, 2008, Balmumu, metal, epoksi, ahşap, cam, 280 x 172,5 x 119,5 cm. © Saatchi Gallery, Londra.

Bilinçdışının bilinmezlik üzerine kurulu olduğundan bahsetmiştik. Bilinç ve akıl aracılığıyla tanımladığımız her şeyi Bataille'in *informe* kavramı parçalamaya yönelir ve bilinçdışının kapılarını aralar; onun için biçimsizlik, biçimin ötesidir. *Informe* biçime sığmayan, biçimden taşan, bilindik anlamların bozulduğu, akıldışı olabilecek, olağan tanımlama işleminden kaçan şeydir. Öyle ki Bataille 1929'da çıkardıkları *Documents* dergisinin sözlük kısmında *informe*'u şöyle açıklar: O, "evrenin hiçbir şeye benzemediğini doğrular ve biçimsizlik evrenin bir örümcek ya da tükürük gibi bir şeye benzediğini söylemeye varır."⁹⁴ De Bruyckere'in de benzer yolu izlediğini görürüz. Balmumu heykeller bilindik beden biçiminin dışına taşarlar, parçalara ayrılırlar, bilindik biçimleri yok ederek kendilik üretimini yüceltirler.

⁹⁴ Georges Bataille, *Documents 1*, 1929, Paris, s.382,
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f508.image> (24.04.2018)



Resim 63. Berlinde De Bruyckere, J.L., 2005-2006, Balmumu, ahşap, demir, epoksi, 170 x 43 x 62 cm. Zabłudowicz Koleksiyonu, Londra. © Berlinde De Bruyckere

De Bruyckere'nin çalışmalarında heykeller çoğu zaman bedenlerin hassaslığına, incinebilirliğine ya da savunmasızlığına vurgu yapacak şekilde bir destekle beraber izleyicinin bakışına sunulur. Kırılganlığı önemseyen sanatçı neden mermer kullanmadığını şu şekilde anlatıyor:

“İnsanların balmumu (heykellerimin) karşısında sanki ölümü ortaya çıkarıyorlarmış gibi rahatsız olduklarını sıklıkla duyarım. Oysa benim için yaşam dolular. Cildin üzerinde mavimsi damarları yeniden üretmeyi severim. Bu heykelleri mermerde yapmayı daha iç karartıcı bulurdum. Çünkü bu soğukluk ve mesafe yaratırdı.” (Van Den Abeele, 2005b:22)

Bedenin acısını, travmasını, hassaslığını öne çıkaran balmumu heykellerden *Spreken* (1999), *Aanéen-Genaaid* (2000) gibi bedenler battaniye ile; *Detaille I, II*, (2009), *Doornenkroon I, II* (2008) cam fanusun içinde; *Eén*, (2003-2004), *019* (2007), *Pieta* (2007) gibi cam dolaplarının içinde; *Invisible Love* (2011), *Schmerzmann III* (2006) İsa gibi direkte asılı halde; *Quan* (2009-2010) *Pieta* (2007-2008), *The Pillow* (2010) gibi bedenleri yastık ya da yatakların üzerinde sergiler. Ayrıca *Les Deux* (2001) gibi atları demir ya da ahşap dayanaklarda, *Lost II, III* gibi atları da masanın üstünde sergiler.

Sonuçta De Bruyckere'in sanatsal çalışmaları bilinçdışı arzuların üretimidir. Onun heykellerinde özneleştirme süreçleri ve bilinçdışı arasındaki sınırın geçirgen hale geldiğini ve bunların birbirine yakınlaşarak bir arayüz oluşturduğunu söylemek mümkündür. Heykeller akışları kesintiye uğratarak ve normlaşmış dilin yapısını bozarak farklılaşır hatta tam anlamıyla biçimsizlikleriyle yüceleşirler. Bu biçimsiz bedenler bastırma yapılarına, gerçekliğe karşı duran, simgeselden sapan, ihlal hareketiyle içimizdeki kutsallığı arzuların üretkenliğinde ayin ve şenliklere dönüştürerek deneyimleme ve duyumsama olasılıklarını görünür kılarlar. Bu aşkınsal olanı deneyimlemektir.

Sapma hareketiyle yönümüzü çevirdiğimiz sapkınlık sahnesinde özne bölünerek kendine yabancılaşır. Kendi bedenine yabancılaşmanın travmasında, öznellikten kopma deneyimi organsız beden itkisiyle ölüm dürtüsüne açılır. Baş bedenden ayrıldığı için beden artık nesneye indirgenir dolayısıyla özne nesne ayrımı kalkar. Bu nedenle De Bruyckere'nin ürkütücü ve eksik bedenleri ya da gergin ve sert atları gizemli kutsallıkla kendilik üreterek dilin ötesinde ancak sessizliğe açıldığında tanrısal olanla karşılaşma, aynı anda acı ve hazzın yaşandığı bir sapkınlığın şiddetinde varoluşumuzun trajik gerçeğiyle yüzleşme olasılıkları üretirler. İzleyiciyi oraya, her şeyin aşıldığı hiçbir şeyin mekânına, içsel esrimenin kendini kaybettiği noktaya taşırlar. Kişisiz, kimliksiz, anonim etten kemikten bedenlerin işaret ettiği açıklık, bedenin kendisini saran örtü kalktığı ve baş da olmadığı için sınırın ötesinde kökensel çıplaklıkta, bastırılan bilinçdışı arzularla içsel deneyimle yüz yüze getirir. Et hepimizin bedeninin ortak noktasıdır ve kişisizdir. Özneleştirme süreçlerine karşılık metaforik olarak kullandığı,

yarayı görünmez kılan deriyi sıyırıp atan De Bruyckere sonuçta izleyiciyi yarayı duyumsama olasılıklarıyla karşı karşıya bırakıyor. Düşünceler ve duyumlar insandan insana farklılık gösterse de acının anlamı dilde imkânsız olduğundan ancak yoğunluk olarak duyumsanır. Bu yüzden De Bruyckere'nin çalışmalarını anlamları saptıran, sınır deneyimlere işaret eden, diğer yandan gerçeklikten tam olarak kopmayan ama bilgimizin ve düşüncelerimizin sınırlarıyla algılanmayan atıl bir nesne, “fazlalık” olan sanat yapıtları olarak tanımlayabiliriz. Öyle ki onlar kendi içselliğimizin ayırdına varmamız için fark üretirler.



SONUÇ

Toplumsal travmatik olayların gerçekleşmesinin temelinde yatan şey, öznenin nezdinde Öteki'nin bütünlüğünün zayıflayıp çökmesidir. Bunun üstesinden gelmek üstünü kapamakla değil, karmaşık ve acı veren bir süreç içeren ifşa yoluyla. Bildiğimiz üzere özneleştirme süreçleri, bilinçdışı arzuların ya da süreçlerin etrafında simgeleştirme yoluyla yapılır. Simgeselde, Öteki'yle ilişkide tutarlılık ne kadar çökerse o kadar mesafe kırılanaşır ve bilinçdışı süreçlere yakınlaşırız. Bu yüzden öznellik konumumuz Öteki ve bilinçdışı arasındaki gerilimde yer alır. Sınırlı gerçeklik alanımızda simgesel düzenin ve bilinçdışının verdiği huzursuzluğa mahkûm olmak yerine fark ve farkındalıkla dünyaya kendimizden bir şeyler verebiliriz ve bu da “kendimizde kendimizden fazla olan” şeyin keşfiyle mümkün olabilir. Bu şeyin kendisi gündelik hayatımızda bastırılır ancak onu görünür kılmamanın yollarından birisi kurgudur ve kurmacanın izleyicide bıraktığı etkide doğar. Çünkü sanat bize gündelik olanın, dilin ve anlatıların ötesinde anlamlandırılmayan ve sözcüklerle olağanlaştırılmayanla iletişimi kolaylaştıran aralığı sunar.

Yapıtlarını incelediğimiz Belçikalı sanatçıların çalışmalarında gözlemlediğimiz en belirgin unsur bilinçdışı süreçlerin doğrudan gösterilmez fakat belirişinin görsel dile aktarılmasının söz konusu olduğudur. Çünkü bilinçdışı yapısı gereği ölçülemez, ifade edilemez kısacası belirsizdir. Ama bu belirsizlik yüce bir “fazlalık”tır aynı zamanda. Öznellik dışı olmasıyla bastırdığımız bu şey kendi varoluşumuza ait izleri barındırır. Dibi görünmeyen bir uçurumdan aşağıya bakmak, uçsuz bucaksız karanlık bir okyanusun dibinde olmak, uzayın içinde olup ne yöne gideceğimizi bilememek, canavarımsı yaratıklarla dolu bir kâbusun içinde olmak, içine doğru çekildiğimiz vıcık vıcık bir bataklık tarafından yutulmak hissi ne ise bilinçdışının kavranamazlığı da buna benzer duygular uyandırır ama bizi her zaman çeken gizemli ve tanıdık bir tarafı vardır. Bilinçdışı farklı bir dilin, farklı bir oluşun başlangıç imkânını sunar. Deleuze, Guattari ve Lacan'ın dediği gibi anlamı üreten bilinçdışı süreçlerdir. Dolayısıyla burası, gerçekliğin sınırlı imkânında öznenin kendine açıldığı muazzam yoğunlukla örülü bir aralıktır. Bu açıklık hem korkutucudur hem de büyüleyicidir.

Luc Tuymans çağdaş Belçikalı sanatçılar içinde öncü bir figürdür. Dili sorgulayan çalışmalarında simgesel yapının manipülatif ve kurucu belirlenim yönüne vurgu yaparak ve “bastırılmış olanın geri dönüşü”nü ortaya çıkartır. Diğer sanatçılar için de benzer durum söz konusudur. Hem belirsiz ve tekinsiz olan sessizliğin sesini yapıtlarında açık ederler; imgeler ve nesneler gerçekliği alt üst edecek şekilde biçimlenirken yücenin etkisini üretirler hem de Şey’e mesafe koyarak kuşatıcı etkisini zayıflatırlar. Böylece imgeler sınırın ötesine geçerler ama sınırın teskin edici niteliğini de yıkmazlar. Ayrıca imgelerdeki dilsizlik, sessizlik, dinginlik, boşluk, kişisiz yer ve zaman psişik dünyanın yansımasıdır. Şey’in kendisine yönelik bir yoğunluğun gözlemlendiği bu çalışmalar simgeselin içindeki travmatik “fazlalığı” bozucu bir unsurdan ziyade anlam üreten bir tekillik olarak değerlendirirler. Tuymans, De Cordier, Borremans, De Boe ve De Bruyckere gibi Belçikalı sanatçılar, karmaşık bir kültürde yaşamının etkilerini ortaya çıkarmak yani bastırılmış, iğrenç olarak tanımlanmış, reddedilmiş, anlamlandırma yapısında açık bir şekilde yer verilmemiş yaraların, acıların, korkunç travmaların, canavarımsı duygu ve düşüncelerin, heyulamsı düşlerin, kaygıların, otoritenin biçimlendirmekte zorlandığı kendiliklerin, öznenin içinde dışa taşmaya hazır coşkuların veya anlam bulmak ve üretilmek için telaşlanan arzuların açığa çıkması için kurguladıkları imgelerde simgeseli soyarlar. Yapıtlarında kurgular, sınırların keskinliğinin kaybolduğu olmayan-mekân ve öznel-olmayan zaman yaratımları Gerçek, imgesel, simgeseli aynı anda deneyimleyen Lacan’ın öznesi, öznellik karşıtı sapkın özne biçimleri veya Bataille’in *başsız*’ı, dilin ötesinin temsiline başarısızlığı, *jouissance*’ın “cisimleşmiş” hali, “kendinde kendinden fazla olan” şeyin ya da geri dönen bastırılmışın imgesi olarak gerçekliğin zeminini kaydırırlar. Gerçek ile gerçeklik arasındaki sınırlar bulanıklaştığında Şey’e yakınlık duyumsanır, bu hem büyüleyicidir hem de huzursuzluk verir. Sanatçıların imgelerinde görüldüğü üzere gerçeklik içindeki sıradan şeylere *jouissance*’ın nüfuz etmesiyle yüce deneyimlenir ve duyumsanır ama yücenin aynı anda bizi çektiğini ve ittiğini de farkediriz. Bu Gerçeğin “cisimleşmesi”nden kaynaklanır. Başka bir deyişle böyle bir imkânda özne, simgeselde aşkın olanı deneyimlemeye açılır. Dil içinde kendine yer edinemeyen bu deneyim böylelikle simgeseli parçalar ve ondaki boşlukla karşılaşır. Bu parçalanma bizi

öznelliğimizden kopmaya ve bize açılan veya bize bakanı duyumsamaya yöneltir ve simgeselde henüz bilinmeyenin yoğunluğuyla sarmalar. Fakat Lacan'ın dediği gibi görmek bakılıyor olmaktır. Çünkü bilinçdışının açılması arzunun açılması demektir. Ve bakışı duyumsadığımızda simgeseldeki boşluğu tamamlamaya açılırız ve ondaki krizlere, travmatik deneyimlere, tutarsızlıklara veya belirsizliklere sürükleyen süreçleri yıkmaya iten gücün kendisini elde etmiş oluruz. Bu aynı zamanda öznellik dışı bir deneyimdir. Özne-olmayan özne yani ölüm dürtüsünün ve organsız bedenın “özne”si kayıtsız, biçimsiz ve uyumsuzdur. Dolayısıyla sanatçıların, anlatılamayanı başka bir deyişle başarısızlığını görünür kılmak için bastırılanın dönüşünü yani semptomları gösteren, simgeseldeki anlamlandırma süreçlerini inkâr ederek şeyler arasındaki ayrımı belirsizleştiren travmatik, tekinsiz ve sapkın bir dil kullanarak tabiri caizse kendi varoluşunu deneyimleyen bilinçdışı arzuların üretimini arayüzler oluşturarak yüceleştirdiklerine tanık oluruz. Dil dışı kalan bilinçdışı süreçler, Borremans'ta kayıtsız olarak gizem ve duygulanım; Tuymans'da anlatının ötesindeki başarısızlık ve eksiklik; De Bruyckere'de sapkın biçimler; De Boe'da bakışın ışık ve leke olarak tekinsiz kaydı; Cordier'de yüce biçimlere dönüşürler. Bu sanatçılar arzunun sesini yani Öteki'nin dilini değil kendi kulaklarını dinlerler; “saf biçim”, “saf mekân”, saf renk” oluşturmak için.

KAYNAKLAR

- ADORNO, Theodor W. (2002). *Aesthetic Theory*, çev. Gretel Adorno Rolf Tiedemann, London, New York: Continuum
- AGAMBEN, Giorgio(2006). *İstisna Hali*, çev. Kemal Atakay, İstanbul: Otonom Yayıncılık
- BACHELARD, Gaston (2007). *Ateşin Tin Çözümlemesi*, çev. Nail Bezel, Ankara: Öteki Yayınevi
- BACHELARD, Gaston (2013). *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yayınları
- BAKER, Ulus (2014). *Sanat ve Arzu*, (ed. Tansu Açık), İstanbul: İletişim Yayınları
- BARTHES, Roland (2008). *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, 4. Basım, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın
- BATAÏLLE, Georges (2014). *İç Deney*, çev. Mehmet M. Yakupoğlu, 5. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- BOWİE, Malcolm (2007). *Lacan*, çev.V. Pekel Şener, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- BORREMANS, Michaël (2014). *Michaël Borremans As sweet as it gets*, (Jeffrey Grove), Allemagne: Hatje Cantz Verlag
- BORREMANS, Michaël (2015). *Michaël Borremans Fixture*, Málaga: Cac Málaga
- CIXOUS, Hélène (2012). *Luc Tuymnas Relevé De La Mort*, Paris: La Différence
- DE BOE, Rik (2010). *Rik De Boe Testbeelden*, Gent: Croxhapox
- DE BRUYCKERE, Berlinde (2014), *Berlinde De Bruyckere*, ed. Bernard Steyaert, Bruxelles: Fonds Mercator
- DE BRUYCKERE, Berlinde (2012), *Berlinde De Bruyckere Yara* (Selen Ansen), İstanbul: Arter

DELEUZE, Gilles (2000). *Kant Üzerine Dört Ders*, çev. ulus_baker@körotonomedia, Ankara: Öteki Yayınevi

DELEUZE, Gilles (2009). *Duyumsamanın Mantığı*, çev. C.Batukan, E.Erbay, , İstanbul: Norgunk Yayıncılık

DELEUZE, Gilles (2015). *Anlamanın Mantığı*, çev. Hakan Yücefer, İstanbul: Norgunk Yayıncılık

DELEUZE, Gilles, GUATTARİ, Felix (2012). *Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni I*, çev. F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp, İstanbul: Bilim ve Sosyalizm Yayınları

DELEUZE, Gilles, GUATTARİ, Felix (2013). *Felsefe Nedir*, çev. Turhan Ilgaz, 9.Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

DİDİ-HUBERMAN, Georges (2007). *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris: Gallimard

DURANAY, Halil (2013). *Acéphale*, Kocaeli: Kült Neşriyat

EVANS, Dylan (1996), *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London and New York: Routledge, <http://www.davidbardschwarz.com/pdf/evans.pdf> (01.01.2015)

FRANCALANCI, Ernesto L.(2012). *Nesnelerin Estetiği*, çev. Durdu Kundakçı, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

FREUD, Sigmund (1996). *Düşlerin Yorumu I*, çev. Dr. Emre Kapkın, 2. Basım, İstanbul: Payel Yayınevi

FREUD Sigmund (1996), *Düşlerin Yorumu II*, çev. Emre Kapkın, 2. Basım, İstanbul: Pavel Yayınları

FREUD, Sigmund (1999).*Sanat ve Edebiyat*, çev. Dr. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi

FREUD, Sigmund (2014). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, 5. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

FREUD, Sigmund (2014). *Haz İlkesinin Ötesinde*, çev. Ali Nihat Babaoğlu, 4. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

FOSTER, Hal (2011). *Zoraki Güzellik*, çev. Şebnem Kaptan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

GLICKSBERG, Charles L. (2004). *Avrupa Edebiyatında Trajik Görünüm*, çev. Yunus Balcı, Ankara: Hece Yayınları

GOODCHILD, Philip (2005). *Deleuze & Guattari Arzu Politikasına Giriş*, çev. Rahmi G. Ögdül, İstanbul: Ayrıntı Yayınları

HOMMER, Sean (2013). *Jacques Lacan*, çev. Abdurrahman Aydın, Ankara: Phoenix Yayınevi

MALEVICH, Kazimir (2013). *Nesnesiz Dünya “Süprematizm Manifestosu”*, çev. F.Cansu Tapan, İstanbul: Dedadus Kitap

KAFKA, Franz (2012). *Ceza Kolonisinde*, çev. Tevfik Turan, 4. Basım, İstanbul: Can Yayınları

KANT, İmmanuel (2010). *Güzellik ve Yücelik Duyguları Üzerine Gözlemler*, çev. Ahmet Fethi, İstanbul: Hil Yayın

KIERKEGAARD, Soren (2017). *Kaygı Kavramı*, çev. Türker Armaner, 11. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

LACAN, Jacques (2012). *Baba-nın-Adları*, çev. Murat Erşen, İstanbul: Monokl Yayınları

LACAN, Jacques (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, çev. Nilüfer Erdem, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

MARCELİS, Bernard (2015) “ Singulière Belgique”, *Belgique*, Paris: Galerie Daniel Templon

ROUDİNESCO, Elisabeth (2013). *İçimizdeki Karanlık Yan Sapıklığın Tarihi*, çev. Nami Başer, İstanbul: Say Yayınları

SAUVAGNARGUES, Anne (2010). *Deleuze ve Sanat*, çev. Nurten Sarıca, Ankara: De Ki Basım Yayın

SALECL, Renata (2013). *Kaygı Üzerine*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis Yayınları

SAYIN, Zeynep (2003). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları

SELLINK, M. – SİMOENS, T. (2015) *Luc Tuymans L'oeuvre Graphique 1989-2015*, Antwerp: Ludion

SCHELLİNG, F. W. J. (1995) *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat: Schelling Felsefesinde Bir Araştırma*, çev. Ömer Naci Soykan, İstanbul: Kabalcı Yayınları

TUYMANS, Luc (2016). *Zeno X Gallery Luc Tuymans*, ed. Frank Demaegd, Anwertpen: Zeno X Books

ZİZEK, Slavoj (2006). *Kırılğan Temas*, çev. Tuncay Birkan, 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

ZİZEK, Slavoj (2008). *İdeolijinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

ZİZEK, Slavoj (2010). *Yamuk Bakmak*, çev. Tuncay Birkan, 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları

ZİZEK, Slavoj (2014). *Paralaks*, çev. Sabri Gürses, 2. Basım, İstanbul: Encore Yayınları

ZİZEK, Slavoj (2015). *Bedensiz Organlar*, çev. Umut Yener Kara, İstanbul: Monokl Yayınları

ZİZEK, Slavoj (2016). *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*, çev. Erkan Ünal, 3. Basım, İstanbul: Encore Yayınları

Kitap İçi Bölüm

ANSEN, Selen (2012). “Çıplak Olanlar”, *Berlinde De Brucykere Yara* (Selen Ansen), İstanbul: Arter, ss.26-51

ALİAGA, Juan Vicente (2000). “Juan Vicente Aliaga in conversation with Luc Tuymans”, *Luc Tuymans*, (U.Looock, J.V.Aliaga, N. Spector), London: Phaidon Press Limited, ss.8-31

ALTINYILDIZ ALTUN, Nur (2014). “Sunuş / Mimarlığı Baştan Çıkarmak”, *Sürrealizm / Mimarlık, Mekân Sanatı* (der. Nur Altinyıldız Altun), İstanbul: İletişim Yayıncılık, ss.11-58

BATAİLLE, Georges (2013). “Acéphale Üzerine”, *Acéphale* (Halil Duranay), Kocaeli: Kült Neşriyat, ss.37-63

BEYST, Stefan (2014). “Innocent”, *Michaël Borremans As sweet as it gets* (Jeffrey Grove), Allemagne: Hatje Cantz Verlag, s.109

BRETON, André (2010). “André Breton: Sürealizm Manifestosu”, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, çev. Kaya Özsezgin (ed. Ali Artun), İstanbul: İletişim Yayınları ss. 178-225

CULLINAN, Nicholas (2016). “Interview with Luc Tuymans”, *Unfinished: Thoughts Left Visible* (K. Baum, vd.), New York: Metropolitan Museum of Art, ss.253-256

DOLAR, Mladen (2012). “Pek de Ölü Olmayan Bir Baba”, *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstedüğümüz Ama Hitcock’a Sormaya Korktuğumuz Her Şey* (Slovaj Zizek, çev. Burcu Erdoğan), İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 140-158

BOZOVIÇ, Miran (2012). “Retinasının Ardındaki Adam”, *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstedüğümüz Ama Hitcock’a Sormaya Korktuğumuz Her Şey* (Slovaj Zizek, çev. Burcu Erdoğan), İstanbul: Agora Kitaplığı, ss. 159-177

BORRADORİ, Giovanna (2008). “Otoimmünite: Gerçek ve Simgesel İntiharlar”, *Terör Günlerinde Felsefe Jürgen Habermas ve Jacques Derrida ile Diyaloglar* (çev. Emre Barca), Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, ss.112-174

GROVE, Jeffrey (2014a) “Pas trop doux”, *Michaël Borremans As sweet as it gets* (Jeffrey Grove), Allemagne: Hatje Cantz Verlag, ss.11-20

GROVE, Jeffrey (2014b) “Pornographie”, *Michaël Borremans As sweet as it gets* (Jeffrey Grove), Allemagne: Hatje Cantz Verlag, s.91

GROVE, Jeffrey (2014c) “Interprétation et inspiration”, *Michaël Borremans As sweet as it gets* (Jeffrey Grove), Allemagne: Hatje Cantz Verlag, s.179

GROVE, Jeffrey (2014d) “Mort et intuition”, *Michaël Borremans As sweet as it gets* (Jeffrey Grove), Allemagne: Hatje Cantz Verlag, s.23

HOWE, Jeffery (2007). “A New Key: Modernism and National Identity in Belgian Art”, *A New Key Modern Belgian Art from the Simon Collection*, McMullen Museum of Art, Boston College, ss.21-90

LOOCK, Ulrich (2000). “On layers of sign-relations, in the light of mechanically reproduced pictures, from ten years of exhibitions”, *Luc Tuymans* (U.Loock, J.V.Aliaga, N. Spector), London: Phaidon Pres Limited, ss.34-93

LAUREYNS, Jeroen (2014). “la cultur de la peur”, *Michaël Borremans As sweet as it gets* (Jeffrey Grove), Allemagne: Hatje Cantz Verlag, s.226

MARCELİS, Bernard (2015). “Singulière Belgique”, *Belgique*, Paris: Galerie Daniel Templon, ss.8-19

İnternet Kaynakları

ADORNO, Theodor W. (2014). “Gerçeküstücülüğe Sonradan Bakış”, çev. Orhan Koçak, *e-skop*, <http://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-1924-2014-gercekustuculuge-sonradan-bakis/2050> (12.12.2015)

BATAİLLE, Georges(1929) *Documents 1*, Paris, s.382, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f508.image> (24.04.2018)

BATAİLLE, George (1936), “La Conjuración Sacrée”, *L'Acéphale 1*, Paris https://monoskop.org/images/e/e5/Acephale_1_1936.pdf (24.04.2018)

BAKER, Ulus. *Bresson ve Transandantal İmaj*, <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,243,0,0,1,0> (22.03.2017)

BEKKERS, Ludo (1996). “Luc Tuymans, au-delà de la mémoire”, çev. Chantal Gerniers, *Septentrion*, 25. Yıl, N° 2, ss.40-45 http://www.dbnl.org/tekst/_sep001199601_01/_sep001199601_01_0053.php (19.04.2017)

DELAY, Tad (2014). "Excess: The Obscene Supplement in Slavoj Žižek's Religion and Politics", *International Journal of Žižek Studies*, Vol 8, N° 2, <http://zizekstudies.org/index.php/IJZS/article/view/699/705>, (19.02.2018)

DOUGLAS, Sarah (Mayıs 2009). "In The Studio Berlinde De Bruyckere", *Art+Auction*, New York, ss.46-50 ve106 https://d3dh0aldq0cpcg.cloudfront.net/documents/rk0Vu1CP5HfRaW37tqY9ZkvQ7MVfAg6K0fMs2nclCTBTbmZEx0/art-auction_may-091-bj7LS9.pdf (30.04.2018)

DUPLAT, Guy (2012), Thierry De Cordier : "Je suis un philosopant qui peint", *La Libre*, 12 Octobre 2012, <http://www.lalibre.be/archive/thierry-de-cordier-je-suis-un-philosopant-qui-peint-51b8f251e4b0de6db9c83356> (02.04.2017)

DUPLAT, Guy (2014). "Borremans, le peintre de l'énigme", *La Libre*, 11.02.2014, <http://www.lalibre.be/culture/arts/borremans-le-peintre-de-l-enigme-52f127143570c16bb1c48e4c> (10.01.2015)

ENTRE (2014). "Entretien Avec Michaël Borremans : 'Je suis comme un pompier, quand il y a un feu je dois y aller'", *Entre*, <http://www.revueentre.fr/?q=content/michael-borremans-je-suis-comme-un-pompier-quand-il-y-un-feu-je-dois-y-aller> (04.06.2015)

GAÏLLEURD, Céline. "Une lecture de... *Devant l'image Question posée aux fins d'une histoire de l'art*" http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_24.pdf (30.04.2018)

GNYP, Marta (Eylül 2009). Interview, "Berlinde de Bruyckere", *Zoo Magazine* #29, <http://www.martagnyp.com/interviews/berlindedebuyckere> (03.06.2016)

GRESS, Thibaut (2008). "Georges Didi-Huberman: L'image ouverte" <http://www.actu-philosophia.com/Georges-Didi-Huberman-L-image-ouverte> (05.10. 2008)

JOLIVET, Stéphanie. "Image et mémoire. Tu n'as rien vu à Hiroshima", *Luc Tuymans. Prémonitions*, <http://www.musee-lam.fr/wp-content/uploads/2017/07/Dossier-pedago-Luc-Tuymans-Premonitions.pdf> (04.03.2018)

KRAFT, Simone (2015). "Windows are metaphors for seeing, windows are like drawings of a building." *Interview with Rik De Boe*, 08.11.2015 <http://www.deconarch.com/windows-are-metaphors-for-seeing-windows-are-like-drawings-of-a-building-interview-with-rik-de-boe/> (06.04.2018)

LACAN, Jacques (1959-1960). *Le Séminaire VII L'Ethique de la psychanalyse*, http://www.valas.fr/IMG/pdf/S7_L_ETHIQUE.pdf (01.01.2015)

LACAN, Jacques (1962-1963). *Le Séminaire X L'Angoisse*,
http://www.valas.fr/IMG/pdf/S10_L_ANGOISSE.pdf (01.01.2015)

LACAN, Jacques (1976-1977). *Le Séminaire XXIV, L'insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*, http://www.valas.fr/IMG/pdf/S24_L_INSU---.pdf (01.01.2015)

LUCAS-LECLIN, Émilie (2011) "L'ouverture de L'image Dans Les oeuvres de Claude Simon, Peter Handke et Richard Powers", *Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 École Doctorale 120*, EA 172 – Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC), Thèse de doctorat nouveau régime, Littérature générale et comparée ,
<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01.334.901/document> (30.04.2018)

MILLER, Jacques-Alain (2005). "Introduction à la lecture du Séminaire L'angoisse de Jacques Lacan", *La Cause freudienne*, 2005/1, N° 59, *L'École de la Cause freudienne*, ss.65-103. <https://www.cairn.info/revue-la-cause-freudienne-2005-1-page-65.htm> (23.02.2018)

SALECL, Renata (2014). "Çavuşesku'nun Sarayı: Millet Aşkına", çev. Mithat Yıldız, *Skopbülten*, 03.11.2014, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cavuseskunun-sarayi-millet-askina/2184> (06.10.2015)

SCHLESSER T. , GENTİL M. (2014) "Michaël Borremans : 'La lumière est un animal'", *Nova*, 26.02.2014, <http://www.nova.fr/novamag/27552/michael-borremans-la-lumiere-est-un-animal> (31.05.2015)

VAN CANNEYT, Hilde (2009). "Interview met Michaël Borremans en Manor Grünewald", *Gesprekken Met Hedendaagse Kunstenaars*, 26.02.2009
<http://hildevanconneyt.blogspot.com/2009/05/interview-met-michael-borremans-en.html> (19.04.2017)

VAN DEN ABEELE, Lieven,(2005a) "Je n'ai absolument rien à voir avec le xxe siècle" L'oeuvre de Thierry de Cordier, çev. Jean-Marie Jacquet, *Septentrion*, 34. Yıl, N° 1, ss.32-39
http://www.dbnl.org/tekst/_sep001200501_01/_sep001200501_01_0007.php (02.04.2017)

VAN DEN ABEELE, Lieven (2005b). "Les transformations cycliques de Berlin de de Bruyckere", çev. Jean-Philippe Riby, *Septentrion*, 34. Yıl, N°1,ss.1725,
http://www.dbnl.org/tekst/_sep001200501_01/_sep001200501_01_0084.php (19.04.2017)

VERSCHAFEL, Bart (Kasım/Aralık 2002) Thierry De Cordier 1982-2002, *De Witte Raaf*, sayı:100, <http://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/2464> (17.04.2017)

WITTOCX, Eva (2008). “History and structure of the Flemish art scene”, *Arts Flanders 08 Compilation Box Visual Arts* (Ed. Dirk De Wit, Anne Judong) Brussels: Flemish Institute For Visual, Audiovisual And Media Art http://bamart.be/files/BAMBK_BW_210808.pdf (11.04.2017)

Artnet, “Tierry De Cordier”, Xavier Hufkens, <http://www.artnet.com/galleries/xavier-hufkens/thierry-de-cordier/> (02.04.2017)

Centre Pompidou, “Le Grand Verre”, *Marcel Duchamp* http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp_peinture/ (21.03.2018)

Galerie Xavier Hufkens, “ I’m Not a Romantic!”, *Tierry De Cordier*, <http://www.xavierhufkens.com/exhibitions/2011-10-thierry-de-cordier> (12.04.2017)

Galerie Xavier Hufkens, *Tierry De Cordier*, <http://www.xavierhufkens.com/artists/thierry-de-cordier> (02.04.2017)

Parisart, “Peintures pour un instant”, *Galerie Marian Goodman*, <http://www.paris-art.com/peintures-pour-un-instant-2/> (02.04.2017)

Saatchi Gallery, “Still Life”, *Luc Tuymans*, https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/tuymans_Still_Life.htm (26.11.2016)

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Mezula Dragonetti

Doğum yeri ve yılı: Mergenli 1971

Yabancı Dil: Fransızca

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2012, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Bölümü

Lisans: 2009, Muğla Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

Lise: 1988, Ortaca Lisesi

Sertifika: 1995-2003, RHOK/ BENK, Belçika