



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

ÖZNENİN İMGESEL KONUMLARI

Jale Özyılmaz

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2015

ÖZNENİN İMGESEL KONUMLARI

Jale Özyılmaz

Sanatta Yeterlik Tezi

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY SAYFASI

Jale Özyılmaz'ın tarafından hazırlanan "Öznenin İmgesel Konumları" başlıklı bu çalışma, 04/05/2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından "Sanatta Yeterlik Tezi" olarak kabul edilmiştir.



Prof. Mehmet YILMAZ (Başkan)



Prof. Hüsnü DOKAK (Danışman)



Prof. Cebail ÖTGÜN (Üye)



Prof. Necla RÜZGAR KAYIRAN (Üye)



Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN (Üye)

Yukarıdaki imzanın adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

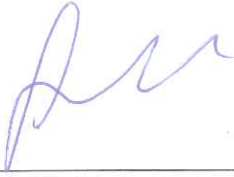
Prof. Dr. Türev BERKİ
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumunyıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

04/05/2015



Jale Özyılmaz

ADAMA SAYFASI

Canım annem,
Ayşe Kahraman için;

TEŞEKKÜRLER

'*Öznenin İmgesel Konumları*' adlı Sanatta Yeterlik Tezi hazırlanışında desteğini sürekli hissettiğim saygıdeğer annem Ayşe Kahraman'a öncelikle teşekkür ediyorum. Beraberinde, bu çalışmayı yaparken beni uyarı ve katkılarıyla yönlendiren, sabır ve özveri gösteren danışmanım Prof. Hüsnü Dokak'a teşekkür ediyorum. Uyarıcı önerileriyle katkı sağlayan tez izleme komitesi üyeleri; Prof. Necla Rüzgar, Yrd. Doç. Lütfi Özden ve beraberinde Prof. Cebail Ötgün, Prof. Mehmet Yılmaz'a teşekkürlerimi sunarım. Dijital ve sergi yapım çalışmalarımda yardımlarını esirgemeyen grafiker arkadaşım Deniz Çağlar Özyaşar'a da ayrıca teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

ÖZYILMAZ, Jale. *Öznenin İmgesel Konumları*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2015.

Özne, imge, bakış gibi terminolojilerin disiplinlerarası ilişkilerde farklı konumlanmaları, anlamların zeminlerinin değişir hale gelmesi, kısaltılmış bir gösterge olarak özetin varlığını güçleştirmektedir. Özellikle içeriğin kendisinde terminolojilerin açılanması ile daha da karşılığını bulabilecek olması bu çalışmanın doğası ile ilgilidir. Yine de ilkin okunan bir özet denemesi olarak; öznenin, günümüz sanat ekseninde kendini nasıl konumlandığı ile ilgili bir ifadelendirme yapılabilir. Çalışmanın içkin gerçekliği için açılanmış olan *özne*; temsil düzeyindeki özne ve bilinçdışından akan kendilik terminolojisinde yapılanan özne olarak iki düzlemde ifadelendirilmiştir. Temsil düzeyindeki özne Lacan'ın 'özdeşleyim' gerçekliğiyle yaratılan, kültürel devam için zorunlu bir dili işaret eden ve böylelikle kastre olan özne iken, kendilik bilinci arayışındaki özne ise günümüz sanatında da karşılığını bulan neoavangard yaklaşımlar ile bu işin özdeşleyim travmasını (bilinçli ya da bilinçsiz) bilince çıkararak bu devamda kendi sağaltımının izlerinin peşinde olan bir iradede açığa çıkmaktadır. Burada bilince çıkan şey, kendilik bilincine varan anlayışın yanında, bilinçdışı yapılarla da ilgilenen, kavram felsefesine duyarlı dil akışı ile oluşan bakıştır. Yaratılmak istenilen örüntüde; gerçekliğin kökensel kavrayışında devinen; bu devinimde bilince çıkarılmış olan 'özdeşleştirme' gibi olgular, konunun ilişkisi ölçeğinde ele alınmıştır. Bir yakın geçmiş olarak modernizmde yaratılan ideallerin hatlarına nüfuz edip uygunluğuna dokunan, çatlağına giren neoavangard kavrayışın, kendilik bilincim içerisinde karşılığını nasıl oluşturduğu ile ifade edilmektedir. Lacan filtrelemesi üzerinden yapılan bu okuma özellikle belirleyicidir. Böylesi bir bakışı görmek, varoluşun ezber perdesini yırtma itkisi yaratmakla kalmayıp, öznenin temsil düzeyindeki konumunu da sorgular.

Anahtar Kelimeler

Özne, İmge, Bakış, İğrenç Sanat, Lacan

ABSTRACT

ÖZYILMAZ, Jale. *Imaginary location of the subject*, Doctor of Fine Arts Report, Ankara, 2015.

This artwork report is on how "I", as a subject, positions itself as a subject within imaginary context. What comes to conscious awareness here demonstrates language flow which is sensitive to notion philosophy that deals with subconscious structures, and imaginary expressions rather than an understanding where the subject is aware of itself in its relation with cosmos. This may be seen as a study of the perspective that operates in the understanding of the origin of the reality, formed since the will of ideal identification until the imaginary apprehensions of today. It is formed in the struggle to eclectically read the anthropology of the language that touches the appropriateness of the appropriate subjectivity that is tried to be created in eras like modernism, by penetrating into its cracks. A reading in line with the Lacan's views, is especially distinctive in this study report. Seeing this cold view not only creates an impulse to rip the curtain but also forces the subject in itself as a picture. This scary nature also questions the origins of the imaginary that is created as the reality.

Keywords

Subject, Image, The gaze, Abject Art, Lacan

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
ADAMA SAYFASI	iii
TEŞEKKÜRLER.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRÜNTÜ DİZİNİ	viii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM.....	3
LACAN.....	3
1.1.LACAN'LI SANAT ÖRÜNTÜSÜ.....	3
1.2.DİL VE SANAT EKSENİNDE GELİŞEN KRİTİKLER.....	5
1.3.İMGENİN KONUMU	8
1.3.1.Lineer Okuma Modelinden Bağımsız Bir İzleneye	9
2.BÖLÜM.....	11
İLİŞKİSEL KONUM.....	11
2.1.ALİCE'İN AYNA ARKASINDAKİ TEMSİL ÖTELEMELERİ	11
2.1.1.Lacan Dramasında Bir İsim Olarak Kiki Smith ve Kiki'de Lacan	12
2.1.2.Deleuze, Barthes, Warhol, Sherman	16
2.2.ÖZDEŞİMSSEL BAĞLAR	22
2.2.1.Özdeşimsel Bağları Sorgulayan Özne-Sanatçı.....	23
3.BÖLÜM	24
SERGİ.....	24
3.1.DÜŞÜNSEL İFADE	24
3.2.GÖRÜNTÜLER.....	32
SONUÇ	61
KAYNAKÇA	64

GÖRÜNTÜ DİZİNİ

Görüntü 1: Kiki Smith, “Double Animals”, mürekkep, 1998	14
Görüntü 2: Kiki Smith, Pieta, mürekkep, 1999, 92x151cm	15
Görüntü 3: Andy Warhol, Ambülans Felaketi, 1963	17
Görüntü 4: Richard Prince, İsimsiz, Print, 20x24cm	19
Görüntü 5: Cindy Sherman ‘ın 87-90 arasında gerçekleştirdiği peri masalları ..	21
Görüntü 6 : Jale Özyılmaz, ‘İmleç’, Dijital, 2014, 150x120 cm.	32
Görüntü 7 : Jale Özyılmaz, ‘Fraktal’, Dijital, 2014, 150x120 cm.	33
Görüntü 8 : Jale Özyılmaz, ‘KepenK’, Kepenk, 2014, 90x120 cm.	34
Görüntü 9 : Jale Özyılmaz, ‘Paralaks’ Pleksiglas, 2014, 100x23 cm.	35
Görüntü 10 : Jale Özyılmaz, ‘Space’, Serigrafi, 2014, 110x150 cm.	36
Görüntü 11 : Jale Özyılmaz, ‘İsimsiz’, Serigrafi, 2015, 70x90 cm.	37
Görüntü 12 : Jale Özyılmaz, ‘İsimsiz’, Serigrafi, 2015, 70x90 cm.	38
Görüntü 13 : Jale Özyılmaz, ‘Klozet’, Sprey, 2014, 120x90 cm.	39
Görüntü 14 : Jale Özyılmaz, ‘Kaşe’, Tuval üzerine kaşe, 2014, 40x40 cm	40
Görüntü 15 : Jale Özyılmaz, ‘İsimsiz’, Serigrafi, 2014, 150x115 cm	41
Görüntü 16 : Jale Özyılmaz, ‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine gazlı kalem, 2013, 40x25 cm.	42
Görüntü 17 :Jale Özyılmaz, ‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine gazlı kalem, 2013, 40x25 cm.	43
Görüntü 18: Jale Özyılmaz, ‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine gazlı kalem, 2013, 30x42 cm.	44
Görüntü 19 : Jale Özyılmaz, ‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine gazlı kalem 2013, 30x40 cm.	45
Görüntü 20 : Jale Özyılmaz, ‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2013, 30x45 cm.	46
Görüntü 21 : Jale Özyılmaz, ‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x40 cm.	47
Görüntü 22 :Jale Özyılmaz, ‘İsimsiz’, Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x50 cm.	48

Görüntü 23 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x42 cm.	49
Görüntü 24 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x42 cm.	50
Görüntü 25 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x47 cm.	51
Görüntü 26 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x45 cm.	52
Görüntü 27 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2013, 40x30 cm.	53
Görüntü 28 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2013, 40x30 cm.	54
Görüntü 29: Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine tükenmez kalem, 2013, 40x30 cm.	55
Görüntü 30 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine gazlı kalem, 2013, 30x45 cm.	56
Görüntü 31 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x21 cm.	57
Görüntü 32 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x45 cm.	58
Görüntü 33 : Jale Özyılmaz, 'Alice', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x23 cm.	59
Görüntü 34 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine gazlı kalem, 2013, 40x30 cm.	60

GİRİŞ

Jacques Lacan¹ (1901-1981) 1950'lerin başlarında psikanaliz uygulamalarından yıllar sonra Freud'un dilbilimsel okumasını yapar. Lacan için bunun karşılığı bilinçdışının dil ile ilişkilendirilmesidir. Bu, dilbilim disiplininde, 'dil' in ve 'dilsel yapının' oynadığı rol üzerinde şekillenmektedir. Lacan, Freud ile yapısal dilbiliminin kurucusu Ferdinand de Saussure arasında bağlantı oluşturmaktadır. Böylelikle Lacan'ın kritiği, göstergebiliminin de yapısal oluşturucusu olan Saussure'dan post-yapısalcılığa doğru evrilmesiyle, 1950'ler sonrası sanatında etkin olmuştur.

Lacan, öznenin imgesel anlamda kendini özne olarak tanıyabildiği yerin irdelenmesi ve bilince çıkarılmasında; Melanie Klein, Levi Strauss'un eserlerini irdelerken, bir diğer önemli payanda olarak da Saussure' ü almıştır. Bu durum özellikle günümüz sanatının okunuşunda sanat yapıtının kendisini daha da açılar hale getirmektedir. Sanatsal periferide öznenin kendisine bakmak demek; simgesel yapı, dil gibi belirleyenler karşısında konumlandırıldığı retoriği çözümlemek, günümüz sanatının atmosferinde neye karşılık geldiğini araştırmak ve böylesi bir okuma ile gelişen ya da öncesini işaret eden varoluş çabasını deneyimleyebilen bir kavrayış yaratmak demektir. İşaret edilen okuyuş 1960 ve 70'li yılların sanatçıları için bilinç uyandıran bağlantılar yaratmıştır. Bu bağlantılarda Lacan kilit bir isim olmaktadır. Lacan'ın bu çalışmada özellikle öncüllenen yaklaşımı; simgeselin düzenine bağlı bir mantığa dayanan dil modelinden (Saussure'un yapısal dil açıklaması), genişleyerek post yapısalci konseptte evrilen öznenin, imgesel düzendeki konumlanışıdır. Buradaki

¹ "Fransız psikiyatrist ve psikanalist. Tıp eğitimi aldıktan sonra, 1932'de "Kişilikle İlişkileri Açısından Paranoyak Psikoz" adlı doktora teziyle psikiyatr oldu. 2. Dünya (Seuil, Paris, 1966) Savaşı'ndan sonra yaptığı yeni Freud okumasıyla psikanalizi yeniden temellendirmeye girişti. Araştırmalarının yanı sıra, ölümüne kadar Hôpital SainteAnne à l', École normale supérieureve Sorbonne' da dersler verdi. Başlıca eseri *Écrits*(Yazılar, Seuil, Paris, 1966) olup, Fransız aydınlarının da müdavimi oldukları seminerlerinin pek çoğu kitap olarak yayınlanmıştır. Psikanaliz, dilbilim, antropoloji ve felsefe alanındaki disiplinlerarası çalışmaları ve geliştirdiği formülasyonların ve kavramların felsefi düzlemde yol açtığı sarsıcı sonuçlarıyla Lacan, 20. Yüzyıl düşüncesinin en önemli ve etkili figürlerinden biri olmuştur. Düşünceleri tartışmaların konusu olmaya devam etmektedir"(Cléro, 2011, s.1).

vurgulardan biri simgeselin gerçeklik olarak yaratılmış nosyonunun imgesel üzerindeki baskın- hegomanik dili ile de ilgili olmaktadır.

Dil çalışmalarının Lacan pratiği üzerinden okunmasının önemi; toplum yapılanmasında uzlaşım sal bir alan olarak ‘dil’ ile kendilik bilincinde dokunulmaya çalışılan bilinçdışının grift ilişkisinde izlenebilir. Özne, belirli yapılardan (kültür, toplum gibi) dolaymlanarak biçimlenir. Bu dolayım çağdaş sanatın mantralarından biri haline gelmiş olan ve bu yazında da daha sonraki bölümlerde açıklanacak olan “kendimi görürken görüyorum” ile karşılığını bulmaktadır. Kendilik bilincini oluşturmada bu dolayım, bireyin kendisine nasıl yaklaşacağı ile ilgili, kendine yabancılaşma sürecini de mümkün kılacaktır. Gerçek olarak ifadesini bulan şeyin kültürel bir koddan dolaymlanarak kavranması, yabancılaşma olarak karşımıza çıkmaktadır.

Simgeler düzeni içerisinde ötekini kendi varoluşundan ayırma imkânı ile “özne” oluşturulmaktadır. Lacan’ın bir özne bilimi yaratma önermesi, bu özneyi kuran yapı, bilinçdışı üzerinden olurlanan kendilik bilinci gibi yaklaşımları içermektedir. Simgesel düzen içerisindeki özne şöylelikle özetlenebilir; “Simgesel düzen özneyi kurar, çünkü özne fenomenolojik aşkın bilincin, ‘cogito’nun kaçınılmaz bir sonucu, ontolojik bir kategori değildir. Fenomenolojik indirgeme umulmadık bir tortu bırakır aslında; Dil. Dil paranteze alınamaz, der J.Derrida. Özne kültürel bir kodlamadır. Simge insan yavrusuyla başkaları ve dünya arasına girerek insana “ben” deme, yani kendini bir gösterenle temsil etme imkânı verdiğiinde, özne de kurulmuştur”². Bir ezber olarak simgesel düzen üzerinden değil de, kendilik bilinci olarak bilinçdışını zorlayan bir ‘özne’ yaratma iradesi bu çalışmanın en büyük belirleyenisidir. Bu bağlamda Lacan’ın topolojisinde sanat; simgesel ile gerçek arasındaki boşlukta irdelenmektedir.

²<http://www.dusunbil.com/felsefe/lacanin-yasami-ve-psikanalize-katkisi.html>.

1.BÖLÜM

LACAN

1.1.LACAN'LI SANAT ÖRÜNTÜSÜ

Günümüz sanatında yaratılan anlatı, Lacan'la beraber kavramsallaştırılan bu dönüşümde, bir travma nesnesi olarak gerçeğe göndermede bulunur. Bu gönderme özellikle 1960'lar sonrasındaki sanatı tanımlayan önemli bir unsurdur. Bu değişimin izlerini açıklamada alınabilecek örneklemeler elbette öncesindeki avangardlarla ilişkilendirilmiştir. Lacan 1954 yılında, Bataille'ın tavsiyesi üzerine Gustave Courbet'in ünlü tablosu, 1866'da Paris'te oturan bir Osmanlı diplomatı (Halil Bey) için yapılan, Dünyanın Kökeni satın almıştır. O dönemde tablo bir kadının cinsel organının aşk kasılmalarından hemen sonrasının betimleniş olarak ifade edilmiştir. Tablo, döneminde yaşadığı bu sansasyonallikleriyle, yaşadığı zorlu süreçten sonra bütün bakışlara açık hale gelmiştir. Lacan'ın tabloyu ziyaretçilerine gösterip Courbet'in zaten Lacancı olduğunu söylemesi daha sonra gelecek irdelenimler için ön açıcı olmuştur. Saklamak kapatılmak istenilen şeyin yokluğunu³ maskeleyen perdeyi göstererek Freud'un bir makalesine atfen; "Fallus tablodadır"(Roudinesco, 2011, s.75) ile imgesel olanı metinsel göndergeleriyle açıklamaktadır. Bu tablo döneminin sonrasındaki sanatçılar tarafından birçok versiyonuyla gerçekleştirilmiştir. Kimileri tablonun etkilerini saklamış kimileri de tam tersine bunu benimsemişlerdir. Çalışma açısından önemli vurgulardan biri şu örnekle verilebilir; 1989'da, cinsel algı değiştirmeleri, ameliyatlar ve performanslarıyla kendini gösteren Fransız sanatçı Orlan, 'Dünyanın Kökeni'nin Lacan okuması ile gerçekleştirmiştir. 'Savaşın Kökeni' adını verdiği eser aracılığıyla Orlan; temsil edilemez bir 'şey' ile onun saklandığı şeyin maskesini düşürmek istemiştir. Orlan'ın kendisi de Post-Lacancı olduğunu ifadelendirerek Courbet'in ikonografisini Lacan üzerinden şekillendirmiştir.

³Varmış gibi gösterilen özdeşim mekanizmaları ve uyumun bir yokluk olarak irdelenimi.

‘Öznenin İmgesel Konumları’ adlı bu raporda yaratılan örüntünün kendisini vermesi bağlamında örnekler çoğaltılabilir. Cindy Sherman 1975-82 yılları arasında, film karelerinde bakış altındaki özneyi canlandırır. Bu çalışmalarda Sherman, öznelere içkin bir şekilde ele alırken⁴ bu süreci Lacan’ın özne-nesne okumaları üzerinden yapılandırmaktadır. Yine bu kayrayışta kendini gösteren egzoterik (dışrak) örneklemeler, özellikle sanatçıların yaklaşımları ile ezoterik⁵ bir okumaya evrilmesi açısından önemlidir. Dolayısı ile Sherman gibi gerçeği travma tümcesiyle ele alan Kiki Smith’in yaklaşımları bu bakışın kavranmasında önemli bir payanda oluşturmaktadır. Kiki Smith isminin konu anlatımında ayrıca önemli olmasının bir diğer nedeni de; sanat çalışmalarının açığa çıkması, düşünsel demlenme gibi ezoterik boyutları da kapsayan dokunun oluşmasında, Lacan’ın, Julia Kristeva gibi düşünürlerle olan bağlantısı, Smith’in de Kristeva üzerinden geliştirdiği dil gibi göndermeler diyarında birbirlerini pekiştirir nitelikte olmaları ile ilişkilidir.

Bu bağlantı bir izdüşümle yakalanmak istendiğinde Lacan’ın önermelerindeki kritik kendini şöyle göstermektedir; öznenin dünya ile olan ilişkisinde, kültürel kodlanmışlığında, kendinin bilincinde olma durumundan öte, öznenin bu kodların ötesinde nesne bakışını da irdeleyen bilinçdışı⁶ yapılarıyla uğraşma disiplini. Lacan, farklılaşan alanlarda çalışmalar da yürütmüş olmalarına karşın bu bakış irdeleniminde eş anlamlı dokular yaratmış olan düşünürler gibi, (Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Julia Kristeva) varoluşçuluğa değil de kavram felsefesine daha yakın durmaktadır. Özellikle sanat minvalinde yaratılan düşünme edimleri felsefi diye imlenen şeylerin bu düşünce içerisinde ne kadar içkin olduğunu da göstermektedir.

⁴ Sherman’ın çalışmasında ifadelendirdiği “Kendimi görürken görüyorum” tümcesi Fransız düşünür Merleau- Ponty’nin notlarında belirtilmektedir. Ponty’nin yaklaşımını irdeleyen Lacan “Göz ile Bakış Arasındaki Bölünme ve Anamorfoz” anlatımında derinlemesine irdelemektedir. Lacan şu şekliyle ifadelendirmiştir; “ .. kendini gördüğünü görme yanılsaması içindeki bilincin, bakışın tersine dönmüş yapısını adeta kendine temel aldığı görürüz”(Lacan, 2013, s.90).

⁵ “Kendi içine dönük ya da apaçık olmayan” (Guenon, 2005, s.17).

⁶ “Kuramsal olarak bilinç alanına sınır çekilemez, çünkü sınırsız yayılma olanağı vardır. Bununla birlikte, görgül olarak bilinmeyenle karşılaştığında sınıra dayanmıştır. Bu, bizim bilmediğimiz her şeyi içerir. ..Çünkü gerçekten de bilincimiz kendi kendini yaratmaz- o bilinmeyen derinliklerden kaynar. Çocuklukta aşama aşama uyanır, yaşam boyunca her sabah uykunun derinliklerinden bilinçdışı bir koşuldan uyanır. Bilinçdışı ilkel döl yatağından her gün doğan bir çocuk gibidir”(Jung, 2006, s.367).

Örneğin toplumsal ifadenin hem gerçek yüzü hem de bu yüzün kendi travmasında ironik bir terse çevirme ile içselleştirilebilen simülasyonların görüngüsünde etkinleşen Pop-art-Baudrillard ilişkisi, ya da dil üzerinden temsilin içini oyan, gerçeklik yutkunmasını yaparken sembolik bir yutkunmayla simgeseli çığneyen Gerçeküstücüler-Lacan ilişkisi.

1.2.DİL VE SANAT EKSENİNDE GELİŞEN KRİTİKLER

20. yüzyılın yapısalcılık ve göstergebilimine temel hazırlamış düşünürler; dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913), dil felsefesi üzerine olan çalışmalarıyla bilinen Ludwig Wittgenstein (1889-1951), Pierre-Félix Guattari (1930-1992), Gilles Deleuze (1925-1995), Roland Barthes (1915-1980) gibi dilbilim ve diğer bir disiplin olan göstergebilim kuramlarını derinleştirmişlerdir. Bunun yanında, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jacques Derrida gibi düşünürler sanat ve dil ilişkisi incelenirken referans olarak alınmış düşünürlerdir. Göstergebilim ve dil zemininde eşzamanlı sorgulamalar, dilin göstergesel yanı, imajlar, davranışlar, yazınsallar. Bu dizgeler birer “gösterge” olarak ifadelendirilebilir. Dili salt bir tümceyle sınırlandırmama eğilimi, postmodern düşünürlerle beraber giderek daha da vurgulanır hale getirilmiştir.

17. ve 18. yüzyıllarda gelişen “Aydınlanma” süreciyle beraber yeni bilgiye yönelik kabuller, buna bağlı modernizm ile beraber tüm düşünsel, felsefi söylemler de kendini post eleştiriye doğru yönlendirmiştir. Konumuz gereği daraltarak gittiğimizde Batı Sanatı, Empresyonizm sonrasında geleneksel algıların dışında yeni yaklaşımlarda kendini göstermiştir. Pozitivizm, rasyonalizm ve materyalizm anlayışları yapısöküme uğramış, bilimsel nitemler önemsense de, hayalgücü, öznel yaklaşımlar, sezgici ve mistik eğilimler sanatta daha da güçlenerek kendi dışavurumunu oluşturmuştur. Bunlarla beraber 20. yüzyıldaki ekonomik kriz, savaşlar da kendine kapanan öznel insan yapısını daha da vurgular hale getirmiştir. Bu durum görünen dünyaya dair kuşkuculuğu güçlendirmiş, beraberinde insanlığa dair etiksel ilkelere inançsızlığı da beraberinde getirmiştir. Belirli eylemselliklerin ortaya çıkması ve dilsel

çözümlemeler (Wittgenstein, Saussure, Barthes, Levi-Strauss v.b.) sanatın 'dil'le ilişkisinin de yoğunlaştığı bir süreci görülür hale getirmiştir. Geline bu durum, göstergebilim ve dilbilim alanlarındaki yeni yaklaşımlara paralel bir devinim göstermiştir. Dile dayalı irdelemelerle, sanat ve dil arasındaki ilişkileri derinleştirerek ifadelendiren sanatçılar da kavramsal-düşünsel çözümlemelerini dilsel çözümlemelere paralel olarak etkin bir şekilde bu ilişkiyi geliştirmeye çalışmışlardır. “Düşünce olarak sanat” anlayışını her şeyden önce felsefeyle, dille, kimi zaman matematiksel formüllerle ilişkilendirerek salt kavram düzeyinde algıya yönelik bir sanatsal yaklaşım benimseyen; ABD'de Robert Barry (1936-), Lawrence Weiner (1942-), Joseph Kosuth (1945-), Mel Bochner (1940-), İngiltere'de “Art and Language grubu” (Antmen, 2009, s.195) gibi sanatçılar ve grupları yoğunlukla ‘iş’ düzeyinde işin kavramsal boyutunu göstermişlerdir.

Dile dayalı bir çalışma yoğunluğuna evrilmiş Batı felsefesi kendini özellikle minimalist yaklaşımlarda, “Art and Language” gibi inisiyatiflerde göstermektedir. Bu yeni yaklaşımlar düşünceyi biçimbilimden üstün tutar. Örneğin Sol Lewit (1928-2007) gibi minimalist yaklaşımlarıyla kendini göstermiş bir sanatçı yapıtlarını dil odaklı tartışmalarla ifadelendirirken, “yapı” teriminin heykele tercihlemesi gibi, algı, tarif, temsil gibi nitelere de dil yoluyla dikkat çekmektedir. Görsel sanatlar, edebiyat, matematik ve doğa bilimleri gibi disiplinlerarası yeni bir düşünme tarzına evrilen bir süreçte, Deleuze ve Guattari gibi düşünürler de “gündelik yaşam felsefesi” diye adlandırılan yaklaşımlarında, sanatçıların işlerindeki göstergelerin yapısökümleriyle eş zamanlı kritikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Elbetteki adını örneklediğimiz birçok düşünür ve hatta sanatçı bu alt metinleri kendi yapıtlarıyla bilince çıkaran bir görselliğin peşinde olmuşlardır. Bir yanda Robert Morris gibi bir sanatçı; sanat eserlerine resim, heykel demek yerine “iş” demek gibi kavramsal yeniliklerle geliyorken, öte yanda Lawrence Weiner gibi ekolojiye ve çevre kirletine dair duvar bildirilerinde dilden yararlanan, yapıtlarının varolması gerekmediğine ve etkisinin varolma önerilerinde yattığına inanan, çalışmalarını notlar olarak kâğıtta bırakan bir sanatçı. Dile dair yapısökümlerle kendi odağında daraltılan yaklaşımlar, sanat teorileri ve eleştirilerini de kapsar hale gelmiştir (Yılmaz, 2008, s.17).

Yapısalcı yaklaşımdan yapısökümüne evrilen süreçte, dil ve sanat ekseninde gelişen kritikler eklektik bir şekilde ifadelendirilmeden Lacan'ın söylemi üzerinden yaratılacak filtreleme çok olanaklı gözükmemektedir. Temel vurgu Lacan'ın Saussure'u nasıl okuduğu olmaktadır. Saussure göstergenin iki unsuru olarak "gösteren" ve "gösterilen" terimlerini kullanmıştır. Buradaki gösteren bir sözcüğün işitsel imgesidir, gösterilen ise buna karşılık gelen kavram. Saussure'dan bu güne gelindiğinde, post yapısalcı yaklaşım diyalog içinde olanı öncelleştirmektedir. Lacan yapısalcı irdelemenin tersine gösterene öncelik vermektedir. Gösterilen (anlam), deneyim sürekliliği üzerinde gerçekleşen "gösterenler oyunu" nun bir etkisi olarak kritize edilir.

1.3.İMGENİN KONUMU

Nasılki, ‘özne’ ifadesi kendi içinde derinleşebiliyor ve parçalara ayrılıp, bir tümce için steril özne ritimlerini bizlere sunabiliyor ise; ‘imge’ de kendi içinde aynı refleksle derinleşebilmektedir. Tezin bütünselliği üzerinden, imge terminolojisi öncelikle buradaki yazınsalın ilişkisi olduğu alandan ele alınmıştır. İmge üzerine düşünmemizi sağlayan geleneksel yaklaşım biçimleri, cümle kurulumları imgenin nasıl tanımlandığına dair bizlere bilgi vermektedir. Bu bilgi, imgenin nasıl ifade edileceğini de belirlemektedir. Ezber ifadelerinin ötesinde, günümüzde de geçmişte de, bu ezber belirlenimlere çok daha farklı yaklaşımlar getirilmiştir.

Düşünürlerin imge olgusuna dair söylemleri ‘Öznenin İmgesel Konumları’ başlıklı yazınsalın bütünselliği içinde imgeselin, tam da bu metinde neyi imleyeceğiyle ilişkilendirilerek ayrımlanmıştır. Zeynep Sayın’ın “İmgenin Pornografisi” adlı kitabında ifade edilen tümce durumu genel bir periferi yaratarak açılar: “.... Oysa imge, yalnızca görünmeyeni görünür kılan bir çerçeve değil, aynı zamanda görünmeyeni kendi içinde saklayan ve ardında tükenmez bir çeyiz barındıran bir perdedir. Görüntünün içinde gizlenen kör alan, görüntünün içinde o olmayan başka bir şeyi daha harekete geçirir” (Sayın, 2009, s.12).

Bergson’dan Derida’ya modern ve postmodern düşünürler imgenin sözel-metinsel bir indirgemedi olamayacağını ifade etmişlerdir. Yapısalcılığın önde gelen pragmatik düşünürlerinden Peirce’a göre imge, bir düşünce temsilinin en iyi yoludur. Peirce’ın aynı zamanda ifade ettiği bu bilgilendirici işlev Roland Barthes’a göre bir gerçeklik betisi olarak duran fotoğraf imgesi dahi gösterdiği şeyin göstergesel boyutunu imleyerek görülmeyene de işaret etmektedir. Aristo ve Lukresyus imgenin kavramsal yapısını uygulanabilir bir pratiğe doğru evriltirlerken Platon ve Descartes imgeyi aldatıcı bir varlık olarak imlemektedirler. İmge üretimini bilişsel bir işlev olarak gören Aristo, imgelerle başka şeyleri tanımayı da öğrendiğimizi ifade etmektedir. Platon ise betisel imgeyi gerçekliğe öykünen tehlikeli bir yanılsama olarak açılar. Yine bu anlamda Descartes da imgeyi büyüüne karşı çıkılarak özgürleşilen bir betide

ele almaktadır. Bu gerçeğin yanılsamalı öykünümü üzerine yapılandırılmıştır. Böylelikle imge olgusu böylesi bir betinin dışında da kavramsallaştırılmaktadır (Yücel, 2013, s.38).

1.3.1. Lineer Okuma Modelinden Bağımsız Bir İzleneye

Fenomene dair olsun olmasın düşünsel yetiyi var kılmak adına imge, yapısalcı Peirce'in da ifadesi ile sonuçta bir temsildir. Bu kabul üzerinden gidildiğinde 'temsil' bir ikincil olgudur. Postyapısalcı bir zeminde irdelendiğinde ve bu irdeleryi yüzyü deruni geleneklere de çeviren kavrayış imgeyi gerçeğin temsili olarak alımlamama eğilimindedir. İmgenin etimolojik açılımı durumu daha iyi anlatacaktır. "İmge etimolojik açıdan ölümlle bağlantılıdır, imgenin karşılığı sayılabilecek imaj (imago) sözcüğünün, cenaze törenlerinde takılan ataların maskelerine verilen Latince imago adından geldiği söylenir. Bognoux da imgenin gücünü bu niteliğine bağlar: "Görmediğimiz, belki de hiç göremeyeceğimiz gerçeğin yarattığı düş kırıklığı belirleyicidir" (Yücel, 2013, s.20). İmgenin simgesel görüngüsünde hayatın içindeki varlığın ontolojik niteliği içkin değildir. Bir nesnenin öykünümsel (aslına yakın olan) temsili dahi aslını bilmeyen için bir şey ifade etmez.

İmgenin en karakteristik biçimiyle metindeki lineer okuma modelinden daha bağımsız bir izlencesi vardır. Bu durum bilginin açığa çıkarılması ve soyut durumlar için geliştirilen yöntemler nedeniyle bazı paradokslara da neden olmaktadır. Bu nedenle sanatta imge kullanımı daha özerk bir izlencede düşünülmelidir. Çünkü imge, sanatta daha yalın ve öze dönük olan iletiyi güçlendirmede biricik edimlerden biridir. Bu paradoksu açığa çıkaran 'şey'e dönüldüğünde, doğa bilimlerinde imge kullanımları, bilginin kendisine varmak için daha çok bir geçiş niteliğinde açığa çıkmaktadır. Bu durum imgenin soyut içkinliği göz ardı edildiğinde, metnin egemenliğinde bir okumaya evrildiğini göstermektedir. Günümüzde sanatsal niteliği olduğunu düşündüğümüz imgelerde durum daha girift ve interdisiplinerdir.

Günümüz sanatçıları, kültürel dokuda, bir öteki ile ortaklaşma, uzlaşma noktasında 'kamusal imge' denilen şeyden nelerin ayrıştığına dair de irdelene yaratmaktadırlar. Özne, bilinçdışının olanaklarında, kendilik bilincinin sezgisine varma bilgisini açığa çıkarma yönelimindedir. Böylesi bir imge kullanımı, öte-aşkın bir imge anlayışı ile, ezoterik bir imgesel düşünümle kucaklaşmaktadır. Öznenin bilincinde, henüz imge ve kavramlarla ifade edilmemiş olan izler bulunmaktadır. Bu bilinmezliği simgesel düzenin ezberleri tarafından değil de, ezber dışının çeperleri üzerinden çözümlemeye çalışmak bilincin kendisini devinginleştirmektedir.

İmgenin hem kendisi hem de başka bir şeyin göstergesi olabileceği derinleştirilebilir. İmge ampirist bir yaklaşımdan öte belki de Heidegger'in imlediği gibi, "imgelemin vatansız bir meleke olduğu"dur (Ferraris, 2008, s.45). Hekim ve düşünür İbni Sina (980-1037)'da da, imgeyi bilişsel işlev üzerinden açımlayan, imge oluşumunu yargının aracı olarak imleyen Aristo'ya nazaran İbni Sina bu yaklaşımı daha da ileri götürür. Haz, acı, keyif, keyifsizlik gibi alımlamaları algıyla birleşik bir şekilde görüntülendirirken öte yandan algıdan ayrı da (gnoseolojik)⁷ irdellemektedir. İbni Sina sonrasında "Belirsizlikler Rehberi"nin yazarı İbni Meymun (1135-1204) imgelem ve geleceğe dönük öngörü arasındaki bağ üzerine imgelemi; ifadesini gelecek üzerine kurgulayan, bunu da; geçmişten bu güne tin için çözümlenen maddenin akılda tutulması ve kombine edilmesidir. İmgelemi iki doğrultuda pasif bir edim olarak ifadelendirir: "Akla maddi olanı verir ve aklın soyutlamalarını imgelere dönüştürür; ancak, geçmiş zihinde tutmanın öngörüye dönüştüğü kehanetin kusursuz işlevi tam da bu ikilikte yer alır" (Ferraris, 2008,s.51).

⁷"Sezgi yoluyla elde edilen bilgi. Eski Yunanca da iki bilgi türü vardı: Mathesis; öğrenilebilir bilgi, Pathesis; his, ıstırap yoluyla edinilen bilgi" (Hançerlioğlu, 1993, s.113).

2.BÖLÜM

İLİŞKİSEL KONUM

2.1.ALİCE'İN AYNA ARKASINDAKİ TEMSİL ÖTELEMELERİ

Günümüzde imgelem, zorunlu açığa çıkan bilincin ötesinde, bilmenin edimsel durumundan öte bir “şey” olarak alınır. Düşünür Spinoza’nın (1632-1677) imgelem ile ifadelendirdiği zemin de bu “öte”liği anlatır durumdadır. Spinoza’da salt imgeleme yer veren saf hissetme olarak alımlayan sezgici bir yaklaşım hâkimdir. İmge alanı bilinçdışı ve akılcılık öncesi dramaları da barındırmaktadır. Bu ayrımda kendini gösteren diğer bir isim de Marsilius Ficinus’ta (1433-1499) imgelemin oluşum süreci ile ilintili, kadim geleneklerdeki gnosa’ya karşılık gelen bir yaklaşımda olduğunu görmekteyiz. Kozmoz, astral etkileşimler içinde imgelem yoluyla temas kurulan bir figür olarak ifade edilmektedir.

Çoğu zaman anlambilimsel ve estetik yorum biçimleri imge üzerinde hâkim bir okuyuş yaratmaktadır. Halime Yücel “İmgeden Yoruma” adlı kitabında aynaya, insan imgesine ne denli ulaşılmaz olduğunu gösteren özel bir metafor olarak bakar. Aynanın öte yanına geçen Alice’in yaptığı’nın olanaksızlığını vurgular. Burada öne sürülen vurgu; imgenin nesnesinden başka bir şey olduğudur. Esasında bu “aynayı” Lacan’ın ayna metaforuyla⁸ okuduğumuzda Alice’in bir özne olarak olanak denemesinin atmosferine girmek de mümkün olabilir. Bu günümüz sanatında da Alice’in ayna arkasına uzandığı temsil ötelemelerini “temsiller” ile düşündürerek ayna arkası uzamın nefesini hissettirmektedir.

⁸ “Lacan Freud’un narsizm kuramını geliştirir. Belki de en çok tanınmış ve tartışılmış olan “ayna evresi” kuramını ortaya koyar. Doğduğu andan itibaren insan bir kırılma yaşamaya başlar, kendi belirlemediği koşullar tarafından belirlenir ve doğal olanın değil kültürel olanın denetimi altına girer. İnsan bu süreç içerisinde zorunlu bir özneleşme sürecinin içerisinde bulur kendini, doğumundan sonra anlamlandıramayacağı bir evren içerisinde varolur, bu varoluş bütünsellikten uzaktır. Anlamlandırılmamış başka bir deyişle, simgeselleştirilmemiş olan bu süreç içerisinde insan dağılmıştır, paramparçadır. İmgesel bir dünya içerisinde olan insan kendi dağılımı’ından bir bütün yaratmak zorundadır. Ayna evresi çocuğun kendini bir bütün olarak kurgulaması sürecidir”(Çoban, 2003).

Öznenin bölünmesinin nerede olduğuna işaret eden açıklamalar gerçeğe dönüş ile bilinç arasında yükselir. Burada gerçeğe dönüş olarak ifade edilen “dünyanın temsilidir”. Felaketler ve sersemlikler içinde uyuya kalan adam ve bütün bunların farkındalığında, o kâbusta yaşadığını bilen ama yine de devam edebilme yetisini yaratabilen bilinç. Bir nevi hakikat arayışında imlenebilecek; travmanın olgusallığın bir yansıması gibi duran bu yolda görülen; sanatçı öznenin günümüzde bu farkındalık ölçeğinde yaşamsal dirimi; onun bütün beklentisinde, tutuşunda iç organları seviyesinde bütünsel bir kavrayışı izlemekteyiz. Bu kavrayış “abject” potansiyelini yarattığı gibi saf ve temsil ötelemesine giden coşkusal buluşmaları da beraberinde getirmektedir.

Görselin görüngübilimi ile bağlantılı yolların ötesinde ya da oluşturulmuş kavrayışların kritiğinde yeniden ve yeniden konumlanan durumlardan bahsedilir. Öznenin İmgesel Konumlarında, bu sanat eseri raporunun ontolojik kaygısı kökensel olarak maruz kalınan bu “görme”dir.

2.1.1.Lacan Dramasında Bir İsim Olarak Kiki Smith ve Kiki’de Lacan

20. yüzyılın post-feminist sanatçısı olarak bilinen Almanya doğumlu, Amerikalı sanatçı Kiki Smith’in (1954); “fallus merkezli” dil düzeni içinde “gösterilen” in zeminini kaydırmayı başarmakla beraber Lacan’ın fallus simgeselinin kastrasyonundan kaçınma denemesinin göstergesi olabilir miydi? Smith’in objeleri öte bir âlemden (göksel) düşen nesneler gibi gözükür. Farkındalık yaratabilen gözler içinse, dikkate zoraki dâhil olan bir “çarpıklık” hâkimdir. Sergi mekânına saçılmış kuşlar sanki bilinmeyen bir yokediciden kaynaklanan bir nedenle ya da sanki mistik bir hastalıktan dolayı ölmüşlerdir. Sanatçının çalışmaları baştan çıkarma, zariflik, iğrençlik ve incinebilirlik gibi hassas zeminlerden yükselmektedir. Heykelleri özellikle insan bedeni üzerinde şekillenir. Tiksinti üzerine olan gerçekliğe kavramsal bir konseptle meydan okur. Balmumundan yapılmış ilk beden heykelleri 1990 yılında tamamlanmıştır. Yaptığı çıplak bedenler sarkmakta, uzamakta, sanki kendi beden sıvılarımıza gönderme yapmaktadır (Rush ve Servon, 2002).

1980 sonrasında kimlik ve beden sorgulamalarında olan Smith'in yapıtları iç organlara, vücut salgılarına yaptığı göndermeler ile bedenin dışarıya atma işlevleri üzerine de ayrıca yoğunlaşır. Bu yoğunlaşmanın bilişsel alt yapısında dil bilim ve psikanaliz üzerine çalışmalar yürüten Julia Kristeva'yı görürüz. Post yapısalcılığın önemli isimlerinden, semiyotikçi ve psikanalist Kristeva'da Lacan'ın "fallus" simgeselinden yola çıkarak fakat sonrasında Lacan'ın ifadesini ve Lacan' da sorgulanmış temsil olgusu fallus merkezli söylemde dışlandığını ifade ederek Kiki Smith gibi sanatçılara farklılığı ifade eden bir kavramsalda birleşmişlerdir. Lacan'ın "fallus" simgeseli belkide bunu imlemiyor olsa bile. Kristeva, Jacques Lacan ve Jacques Derrida gibi isimlerin postyapısalcı felsefe çalışmalarından yararlanan Kiki Smith, çalışmalarını verilen referanslarla birlikte etkileşimli olarak konumlandırmaktadır.

Julia Kristeva'nın; "Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Bir Deneme"(1980)adlı eserinde kadının üzerindeki baskı dinamiklerinin belirlenmesinde kullanılan "abjection" (iğrençlik) kavramı üzerine yoğunlaşan Smith'in sanatı da "Abject Art" a dâhil edilmektedir (Çolak, 2011).

Abject sanatın kökleri Avusturyalı sanatçı Hermann Nitsch'in hayvan cesetleri ile hayvan kanını törensel bir şekilde sunduğu performans sanatına dayanır. Abject sanat için beden olgusu performanslarla birlikte üzerine kavramlar yüklenen bir hale bürünür.



Görüntü 1: Kiki Smith, "Double Animals", mürekkep, 1998

Abject sanatın tavrı genelde iki şekilde kendini gösterir. Bunlardan ilki, iğrenç olanla özdeşleşmek, travmanın yarattığı yarayla yüzleşmek, gerçeğin müstehcen bakışına dokunmaktır. İkincisi ise iğrençlik sürecini deforme ederek, iğrenç tam da o gerçekleşme anı içinde yakalamak, geri yansıtmak, işleyişini daha da abartarak kendi açısından daha da tiksindirici hale sokma edimidir. Bu bağlamda sanatçı iğrenç olanı bastırmak yerine onu açığa çıkarmalı, onun anlamını bulmaya çalışmalıdır.

Kiki Smith kendi muğlaklığında ve kendini kendi çağrışımlarında çoğaltabilecek yapıtlarında, iç organlar, kadın bedeninin üreme, sindirim ve boşaltım sistemleri, rahim ve kaburgalar, bedenden sarkan cenin, plesenta, parçalanmış organlar ve çeşitli bedensel süreçler irdelenir. Buradan hareketle Julia Kristeva ve Kiki Smith etkileşiminde, Kristeva; "İğrenme kuşkusuz sınırdır, ama özellikle muğlaklıktır. Çünkü iğrenme, özneyi, onu tehdit eden şeyden ayırsa bile, bunu radikal bir şekilde yapmaz; tam tersine onun sürekli tehdit altında olduğunu itiraf eder. Ama aynı zamanda iğrenme, bizzat bir yargı, duygu, mahkûm etme, sevgi

gösterisi, göstergeler ve itkiler karışımı olduğu için de muğlaktır” (Kristeva, 2004, s.23).



Görüntü 2: Kiki Smith, Pieta, mürekkep, 1999, 92x151cm

Yazar ve sanat eleştirmeni Heartney'e göre "Smith'in çalışmalarında "abjection" sosyolojik olarak bastırılmış cinsellik, ölüm ve savunmasızlıkla başa çıkmanın bir yoludur. Bedenin sadece görünen kısmının ötesinde, bedeni tüm varlığı ile sorgular.

Kiki Smith on iki cam kavanoz içerisinde kadın bedeninin salgıladığı vücut sıvılarından oluşan çalışmasında; her şişenin üzerine gotik harflerle yazılan ve şişenin içindeki sıvıyı tanımlayan yazı; vücudun iç süreçlerini gözler önüne serer. Her şişe içinde bulunan süt, irin, kusmuk, ter, gözyaşı ve üreme dönemlere ait vücut sıvıları güçlü duygusal tepkiler uyandırır (Çolak, 2011).

2.1.2.Deleuze, Barthes, Warhol, Sherman

Gökte ve hiç değişmeden duran aşkından Kant'ın aşkınsalına, bu aşkınsaldan da Deleuze'ün aşkınsal ampirizmine geçiş kendi bağlamında doğrusaldır. Bu aralıkta Spinoza gibi mutant bir duruşu olan Deleuze “Filozoflara arkadan çocuk ver diyorum ben” diyerek tanınabilir hilkat garibelerinden bahseder. Bu hilkat garibeleri ezeli uyumsuzun farkındalığını yaratan ‘özne’ de vücut bulur. Deleuze sanat eseri ve sanatçılar üzerine okumalar yaptığı ve kritize ettiği disiplinlerin olabildiğine her referansa başvuran bir disiplinde şekillendirerek eş zamanlı interdisipliner diyalogu güçlendirmiştir. Kafka gibi yazarlar üzerine monograflar yazmıştır. Ampirizme hermeneutic (yorumsama) bir subjektivizmle yaklaşması ‘dil’ de değişiklikler yaratmıştır. Ampirizmi görgücülük olarak tanımlayan yaklaşımı kırarak oldukça aktif-deneysel bir soyutlamaya evrilmiştir. Felsefenin kavramlar yaratımı olduğunu ifadelendirmesi kavram felsefesi yapan Lacan gibi düşünürlerinde disiplinlerarasılaştıran konseptlerini daha da güçlü kılmaktadır.

Deleuze Kant'ın yaklaşımına “deneyci” bir sunumla gelmektedir. İnsanın güç sınırlarını kavraması üzerine bir deney. Deleuze’da bunun karşılığı, sanatları da sınır noktada cereyan eden deneyler olarak ifadelendirir. Sabitlenemeyen kapalı sistemleri aşan bu dil çağrışımsal dili bilince çıkarır. Her anın kendi deneyimiyle farklılık yaratması, günümüz sanatlarının da sergilenme dilini gösteren bir tümcedir. Bunlar sanatın günümüzde sergilenme tınısı gibi durmaktadır. Yüzleşilmesi gereken travmayıçağırın bu düşünselin alt metninde ortaklaşır Deleuze. Bunu bilince çıkaran, dilsel oyuna sokan ağ artık herşeydir. Yani yine Deleuze’un ifade ettiği gibi sonsuzluklarla düşünerek varoluşu yakalamak.

Nesneyi simgeseli bozan bir niteleme olarak alımlayan Roland Barthes, imgeyi herhangi bir anlam dayatmasından kurtarıp, yaratıcıyı da serbest bırakmaktadır. Barthes’ın bunu diğer postyapısalcı eleştirmenler gibi betimlemenin avangard bir şekilde simgeselin ötesinde bir yıkımı işaret ettiğini belirtirken Baudrillard gibi düşünürler ise sanat eserinin ekonomi-politik düzenin tümünden bütünleştiği simülasyonu görmektedir (Foster, 2009, s.163). Avangard bir şekilde simgesel

dayatıma imgesel bir okuma üzerinden yaklaşan postyapısalcılar üzerinden yapılan bir Warhol okuması; “Öznenin İmgesel Konumları” sanat eseri raporunun vurguladığı ‘şey’lere daha yakın durmaktadır. Öte yandan politik angajman Warhol’u gerçeği söyleme geleneğinin parçası olarak gören yaklaşımların arasında bir öteki yöntemin daha açığa çıktığını görmekteyiz. Hal Foster’ın Gerçeğin Geri Dönüşü adlı kitabında belirttiği; “Death in America” imgeleri göndergesel simülakral, bağlantılı ve bağlantısız, etkileyici ve etkisiz, eleştirel ve kayıtsız olarak yorumlanabilir mi? Üçüncü bir yöntemle bunu yapabiliriz ve yapmalıyız. Bu yöntem onları travmatik gerçekçilik açısından ele almaktır” (Foster, 2009, s.165). Özellikle temellük sanatında hâkim olan bu kavrayış öznelere eksikliğinden eksilterek yaklaşır.



Görüntü 3: Andy Warhol, Ambülans Felaketi, 1963

1960’larda gerçeği travma üzerinden kavramsallaştıran Lacan “Unconsciousness and Reputation” (Bilinçaltı ve Tekrar) başlıklı seminerinde travmatik olanı gerçek ile ıskalanmış bir karşılaşma olarak tanımlar (Foster, 2009, s.168). Seminerlerinde bununla ilişkilendirilen “tekrar” ise sanki zorunlu

açığa çıkan edimsel bir şey olarak nitelendirilir. Yine buradan hareketle tekrar bir yeniden üretim değildir der Lacan. Bu bağlamda buradaki tekrar; travmatik olarak algılanan gerçeğin görülür kılınmasını sağlar. Görülür kılınmasını sağlama edimi de başka bir gerçeği yine ıskalayarak çağırır. Ve bu gerçekler de tekrarlama sahnelerinde, ayrı boşluklar yaratmaktadır, bu travmatik konsepti Barthes imgesel dokunuşta “punctum” olarak adlandırır. Barthes’in yoğunluk ve fotoğraf terminolojisi üzerinde yorumladığı kitabında “punctum”u imgeyi kişiselleştiren şey olarak almaktadır. Belkide hiçbir sosyokültürel tarihsel göstergelerle ifade edilemez. Barthes’e göre herşey “punctum” olabilir. Deneyimlerimizle ya da bilgilerimizle açıklayamadığımız imgede bakışı bir anda yakalayan öznenin kendi etkilenimi ile ilgilidir. Böylesi bir “punctum” ile karşılaşmak demek genel bir ilgide, anonimleşmiş devamı gösteren, sabit bir tekrarla duruyor gibi gözükmetedir (Barthes, 2011, s. 42-73).

Andy Warhol punctumun yakalandığı ender sanatçılardan biridir. Gerçek ile ıskalanan buluşmaların günümüz sanatında bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde açığa çıkan, kendini gösteren, yakalatan göstergelerdir. Bütün bunlarla ilişkilendirilerek, Lacan’ın bu sefer yarattığı sözcük oyunu ile travmatik olanı traumatic (trou-delik) olana evriltilmesi, punctum’un tam olarak ne özel ne de toplumsal olduğunu söyler. Barthes’in punctum’u Lacan’da tuché adını almaktadır.

Lacan’ın punctumsal bakışı nasıl ifadelendirdiği ilişkilendirildiğinde bu punctumsal kavrayış daha olanaklı hale gelebilecektir. Rönesanstan beri bilindiği kabul edilen, geometrik bir görme noktasında konumlanan nesneye egemen öznenin imgesi hâkimdir. Lacan’ın bunun karşısında dile getirdiği şey; Günümüz sanatının da algısal eğilimini yine Lacan’da ifadelendirir isek karşılığını şu şekilde bulmaktadır: Öznenin ya da nesnenin bir bakış gestaltı içinde; geometric noktada konumlanan noktasal bir dinamik olmadığı yönündedir. “Bakış”ı esir alan “onu bir imge içinde ehlileştiren” (Foster, 2009, s.177) formülasyonların dışındadır bu kavrayış. Alımlayanın kavrama gücünü rahatlatan bu ehlileştirilmiş bakışın buyruklarının dışında davranan öznenin imgesel dışavurumlarını bazı günümüz sanat örneklerinde de görmemiz mümkün.

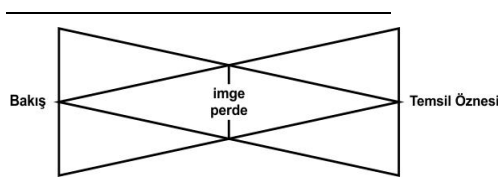


Görüntü 4: Richard Prince, İsimsiz, Print, 20x24cm

Öznenin imgesel konumlarına yine bir payanda yaratılmak istendiğinde Hal Foster'ın *Gerçeğin Geri Dönüşü* adlı kitabından çok parlak bir şekilde şöyle yükselmektedir. Yanılsamayı ayrıntılandırmada olağanüstü bir haz deneyimi yaratan süpergerçekçiliğe paralel olarak temellük sanatını koymaktadır. Farklılıkları da bağlamında tartışıldığında temellük sanatı yapıtına izleyicinin eleştirel protest bir mizaç geliştirmesini öngörür. Örneğin Prince'nin resmindeki malbora imgeleri kuzey Amerika doğasının gerçekliğini vahşi batı koyboyları miti üzerinden resimler. Gerçekliğin yapısalcı algılanışı postmodern sanatın, enazından postyapısalcı duruşunun temel konumudur ve feminist sanatın en azından psikanalitik duruşunun temel konumu olan öznenin simgesel düzenince yönetildiği düşüncesiyle paraleldir. Bir arada ele alınan bu iki konum birçok

sanatçının imge perde (Lacan'ın görsellik şemasına gönderme)⁹ üzerine odaklanmasına genellikle bir taraftan gerçekliğin ve diğer taraftan da bazen öznenin görmezden gelmesine yol açar (Foster, 2009, s.185). Postmodernizmdeki imgenin doğrudan bir anlamda sınırlandırılmaması, öznenin gerçekliğin simgesel daraltımından korunmasını sağlamaktadır. 'İmge –perde' den nesne bakışına evrilen bu süreçte bakış altındaki öznenin durumu değişmiştir. Çağdaş anlatı ve filmi bir kenarda tutarak kavramsallaştırmadaki bu dönüşümü yeniden sunumun bir sonucu olan gerçeklikten, bir travma nesnesi olarak gerçeğin bilince çıkarılması sürecini günümüz sanatını tanımlayan bir unsur olarak gördüğü söylenebilir (Foster, 2009, s.187). Bakış tarafından yakalanan Cindy Sherman'ın özneleri bu geçişin örnekleri olarak gösterilmektedir. Sherman'ın grotesk imgeleri (domuz burnuna sahip genç bir kadın gibi); Kiki Smith'in ter, gözyaşı, tükürük gibi "abject" sınırları Kristeva'nın en uç durum (öznenin kültürler arası diyalogunda aşağılandığını, reddedildiğini gösteren tersyüz edici boşalma sınırları, dışkı, kusmuk, çürüme gibi olguları akla getirmektedir. ...“ Fakat bu görüntüler aynı zamanda dışarının içeriye çevrildiğini resim olarak öznenin nesnenin bakışı tarafından istila edildiğini de ifade eder” (Foster, 2009, s. 188).

Perdeyi yırtma aynı zamanda özneye yönelik de öznenin bakışa yakalandığı etkileşimli süreçleri devindirir. Bu perdelerin yırtılmasında sanatçılar provokatif yöntemlerle şifrelenmiş bir dil oluşturmada etkindir. Örneğin abject art ile anlamın ötesindeki göstergeler bu farklılaşan punctum dilinin oluşmasında özel bir izleni yaratmaktadır. Abject art (iğrenç sanat) iğrenç olan ile özdeşleşim oluşturarak travmaya yaklaşma eğilimini yaratmaktadır. Abject art her ne kadar kendinde bir yaklaşımı spesifikleştirse de, diğer akımlarda olduğu gibi onun da diğer akımlarla grift bir durumu vardır. Örneğin gerçeküstücülükte bir yüceltme retoriği yaratırken dahi iğrence yaklaşan itkileri önemser. Bu retorik de özellikle George Bataille ile şekillenir. Denis Hollier'in "Against Architecture" adlı



kitabında Bataille için iğrenç itkisini söyle ifadelendirir; “İğrenç olan öznedir. Bu onun metaforlaştırmaya yönelik saldırısının kaynağıdır. Eğer ölürseniz ölüsünüzdür; Yerinize geçecek bir vekil olamaz. Yerine vekâlet edilemeyecek olan, özne ile iğrenci birbirine bağlayan şeydir. Bu sadece basit bir madde olamaz. Bu özneye hitap eden onu riske atan kaçamayacağı bir noktaya yerleştiren bir madde olmalıdır” (Foster, 2009, s.200).



Görüntü 5: Cindy Sherman 'ın 87-90 arasında gerçekleştirdiği peri masalları

Fallus görselliğini simgesel olarak tersine çevirmeyi tasarlayan, günümüz sanatında bilinçli bir tavırdan yükselen ifade ortadadır. Mike Kelley'in “Çocukluk Masumiyetinin Nostaljik canlandırılması”(1990) yarattığı kural ihlalleri ile öteki olma biçimini yerleştirir. Bu ironi; babanın kanununu karikatürüze eden çocuksu bir konumdan yürümekte olan John Miller, Bruce Nauman, Paul Mc Carty,

Mayland Blake gibi sanatçıların tavrında da belirgindir. Kadın bedeni üzerinden de bu minvalde olası bir imge perde yırtılması Mona Hayt Maureen Cannor gibi sanatçıların işlerinde de irdelenebilir durmaktadır.

2.2.ÖZDEŞİMSEL BAĞLAR

Özne kavrayışının ötesinde duran ‘şeyler’ hakkında suskun kalabilmektedir. Kuramlara gelip geçen uzlaşımlar üzerinden yaklaşıp, buna septik bir yaklaşımla gitmek, insan varlığının dile ve kültüre entegre olabilmek için farkında olmadan ödediği bedeli açığa çıkarır. Ve bu açığa çıkan şey temsillerden öte gerçeğin kendisine dair olan topografiyi bizlere göstermektedir. İroni ve muğlaklık bu denli eklektik duran bu minvalin içkin doğasıdır. Aldatıcı bütünlüğe bu içkinlik yeğlendiğinde kendi cehenneminde sıkışıp kalmış öznenin neşesi; travmaya özel bir nükte ile yaklaşma iradesi oluşturmaktadır.

Lacan’ın “ayna kuramı” bu içkinliğin içrek boyutunu öznenin kavrayışında canlandırmaktadır. Bir maymunun aynaya sırt çevirdiği yerde çocuk ayna imgesinin epistomolojisine girer ve aldanış devam eder. “Beden, ortam ve aynanın oluşturduğu karmaşık geometri, birey üzerinde bir hile, bir aldatma, bir dolandırma olarak işler. Görünüşte çocuk için son derece yatıştırıcı ve faydalı olan ayna, bir kaplan ve bir yemdir. Ortada sorumlu fail olarak düşünülebilecek birinin yokluğunda bile, yalan ve hilekârlığın benliğinin ilk oluşum yıllarında bir biçimde kök saldırdığı düşüncesi Lacan’ın ilk yazılarında bir nakarat gibi yinelenir” (Bowie, 2007, s.31). Ayna evresi ile ortaya çıkan prototipik yabancılaşma toplumsal uzamda keyfi gibi gözükken bir atmosferde ilerler. Lacan bu prototipi parçalayan imgelere hayrandır. Bu bağlamda burada bahsi geçen imgesel konumlar daha çok 21. Yüzyılın post yapısını irdelse de, Lacan’ın bakışını çevirdiği imgelerin farklı zamansal karşılıkları vardır. Kendi retoriğini oluşturan her şey alınabilir gözükmemektedir.

2.2.1. Özdeşimsel Bağları Sorgulayan Özne-Sanatçı

15. Yüzyılın sanatçısı Hieronymus Bosch modern insanın da vurguladığı parçalanmış uzuvlar, çıkmış organlar gibi bu hassas hatlar Lacan'ın tartışmakta olduğu parçalanma diyalektiğini ve imge örüntüsünü destekler. 'Özdeşleşme'¹⁰ tümcesi bu açıklamalarda kilit bir kelime olarak irdelenebilir. Hem felsefi hem de psikanalitik referanslara sahip olan bu kelime, kavramsallaşan şeyi imler. Ki bu; bireyin kendini başka bir varlıkla özdeşleştirmesi varoluşsal devam için önemli gözükmektedir. Tam da bu nedenle özne'nin dramı başlar. İrdeleyen özne insanın temelindeki bu yarılmayı, bu ezeli uyumsuzluğu bilince çıkarması, bireyde kırılma yaratmaktadır. Buna rağmen kişinin devam yaratabilmesi için bir kendilik anlayışı yaratması ya da genel terminolojide kullanılan benlik-kişilik gibi nitelendirilen şeylerle hareket etmek durumunda kalması postmodern insanın bilince çıkardığı travmanın kendisidir. Ayna evresinde öznenin başlattığı özdeşleşme mekanizması, bu süreçle beraber öznenin algısal edimini oluşturacaktır.

Malcolm Bowie'nin "Lacan" adlı kitabında; Salvador Dali'nin Unspeakable Confession (1973) çalışması önemli bir başvuru olarak durmaktadır. Doktorasını "Paranoya" üzerine yapmış olan Lacan'ın yaklaşımı, paranoyak hezeyanın kendini bir şekliyle getirdiği Freudien yaklaşımın öngördüğü gibi bir yanlış düşünceler silsilesi olmadığı yönündedir. M. Bowie; Lacan'ın dile getirdiği ve Dali ile aralarında yaratılmış düşünsel birlikteliği şöyle ifadelendirir: "Ancak, Lacan, tıpkı Dali gibi, insan dünyasının içkin bir yapısı olduğundan söz eder. İnsan bilgisi bir yanılsamayla başlar-bir yanlış anlama, bir aldanma, bir ayartılma, bir kanma- ve ardından kaçınılmaz bir özerk sistem kurar. Psikanaliz öznenin kökensel hezeyanını tekrarlayarak ıslah eden bir eleştirel yorumlama sistemidir. Dali'nin paranoya-eleştirisinden [paranoia-criticism] farklı olarak, sürekli olarak zihnin tutanakları arasında gelir gider, ancak bunun sistem üstüne sistem ve yanılsama üstüne yanılsama bindirme oyunu insanların ulaşabilecekleri hakikate en çok yaklaşımdır" (Bowie, 2007, s.45).

¹⁰ "Öznenin kendisini kurduğu işlem" (Cléro, 2011, s.97).

3.BÖLÜM

SERĞİ

3.1.DÜŞÜNSEL İFADE

Sergi başlığı altında kendi sanatsal edimlerim sırasında yaşadığım deneyimlerin nasıl bir algısal değişim sürecinden geçtiğini gerekli görmekteyim. İnsanın yaşadığı evrenin, kültürler ve olası parametreler altında, yaratmaya yönlendiren süreçlerde ne gibi kapılardan geçtiği kavramsal bir çözümleme ile mümkün olabileceği görüsündeyim.

Kendi kişisel deneyimlememde işlerin aurasının karakterini ortaya koyması açısından önceki bölümlerde referanslarla beraber iskeletini oluşturmaya çalıştığım ifadeye ek olarak bakılmasını öneriyorum. Aydınlanma, aşkınlık¹¹ gibi bilinç dışından uyanan, bilince çıkan kavrayış; sanat yapma, sanatı bu haliyle alımlama süreci oldukça yoğun ve interdisipliner bir şekilde devam etmektedir. Elbette sanat kavrayışına paralel, kendi tinsel yetkinliğimi oluşturma sürecim belirli evrelerden geçerek, bazen de bir yoğunlaşma hali sonrasında birden, aniden gerçekleşen bilinç sıçramaları olarak karşılığını bulmaktadır. Arınmak, kendini yenilemek, bir diğer ifade ile 'kâmil insan' olma durumu yaratma hali her şeyin üzerindedir.

Temsil arayışı sorunsalı, sanat öğrenimi sürecimin başlangıcından bu yana temel sorunlardan biri haline dönüşmüştü. Böylesi bir temsil-simgesel sistem içerisinde, olası bir içsel özgürlüğü ve uyumu elde edebilmenin içsel ritmi ne olabilirdi? Alfred de Vigny'nin de belirttiği; "Sanat, modern tinsel inançtır" (Shiner, 2010, s.264) daki ibadetin bir yöntemi var mıydı? Dogmatik kavrayışlardan özenle sakınan bir dil ile bilinçdışına yönelimde açığa çıkmış

¹¹"Deneyüstü olan"

ezoterik yaklaşımlar, temel olarak inisiyasyonlar¹² nedeni ile kendine kapalı dili çözümleme itkisi, doğal hali ile günden güne kendi dilini bulmaya çalışan bir tavır açığa çıkartmıştır. Bilinmeyeni araştırmak, uzunca süren görüngüsel öğrenimler sonrasında sezgisel aşkınlıklar yaratmak, sanatsal dille ortaklaşan bu aşkın yüzlere tanıklık etmek, çıplak olanı bulmak... Temsiller aracılığıyla esasında açığa çıkarılan değil ama perdelenmiş yalınlığa ulaşma istencinin iradesi, günümüz sanatının 'post' ifadesinde oldukça kritik bir yerdedir.

Sanatçılar; simgesel düzendeki temsillerin perdeleme-örtme kurulumlarına karşı sembolik bir dil geliştirerek; kendi imgesel dışavurumlarını yaratmışlardır. 19. Yüzyılın sonlarında mistik bir hareketin kalbinde şekillenen 'soyut' sanat gibi. Antikitedeki hermetik çözümlemelerin kendini gösterdiği gnostik türde bir doktrin birliği vardır. Bu süreçte önde duran sanatçılardan Mondrian ve Kandinsky, yine bu *gnosaların* kavramsal etkileşimini örüntüleyen Peladan, Edouard Schure, Blavatsky gibi isimler refere edilebilir. Tarih öncesi dönemlerden günümüze değin onbinlerce yıldır devam eden, zümrüt tabletlerinden, hiyerogliflere, Albert Dürer'den William Blake'in sanatına kadar kendini açığa vuran bir durumdadır.

İşte bu bakış; gerçekliğin kökensel arayışlarında devinmek isteyen bir itki için oldukça zorlu, özel bir cesaretle yaklaşılmamasını gerektiren bir duruşu gereksindirmektedir. Düşünür F.W.J. Schelling "doğa ve tarih tarafından paramparça edilen ezeli ve kökensel birliğin tek bir alev gibi parıldadığı kutsalların kutsalını ...önümüze seren" (Shiner, 2010, s.264) şeyin sanat olduğunu ifade eder. Belki de bu duruş tam da bu duyumsal yönünden dolayı varoluşun en kapsamlı hakikatlerini açığa çıkarmaya mecburdur.

Bu bakış araştırmasının çeperinin belirlenmeye çalışıldığı holistik¹³ yaklaşım için, çalışmanın eklektik bir tarzla bütünselliğe ulaşma yönteminin geliştirilmesi kendini her türlü dogmaya kaptırmaya karşı gelişen iradi bir tutumun sonucudur. Eklektik yaklaşım biçimi; 20. Yüzyıldaki düşünürlerden Hans-Georg Gadamer'e

¹² 'Dışarı'daki, 'yabancı', 'harici', 'bigane' kişinin 'içeri' alınması, 'mahrem' kılınması, ezoterik bilginin ışığına kavuşmasıdır. Ezoterik inisiyasyon, bireyde, varlığın bir alt aşamasından bir üst aşamasına geçişi tinsel olarak gerçekleştirilmeye yönelik süreçtir (Guenon, 2005, s.17).

¹³"Bütüncül-bütünsel. Bütüncül düşünme biçimi" (Artut, 2002, s.327).

göre hermeneutic, hermeneuic sanatı, yani bildirme, haber verme, çeviri açıklama ve açıklama sanatıdır. Hermeneutik etkinliği daima bir başka dünyaya ait bir anlam bağlamını o an içinde yaşanılan dünyaya aktarma/çevirme etkinliği olmuştur. Günümüzde ve bu raporda şekillenen bakış araştırması, dil, metin, düşünce gibi anlamı kavrama ve açıklamada, bir şekliyle yorumlamayı da barındıran, Derida, Deleuze, Lacan gibi düşünürlerin yapısökümüne kadar gelen, 19. Yüzyıldan itibaren empirist-pozitivist epistemolojiye karşı yöneltilen eleştirilerle şekillenmiş bir kavramdır.

İnterdisipliner bir yaklaşım günümüz sanatçıları için zorunlu hale geldiği artık açık bir olgudur. Lacan okumaları ile başladığım ve dahası, öznenin bakışından nesnenin bakışına doğru, tersten perspektif algısında derinleştirdiğim bu çalışma, üzerinde devam edegelen okumalar yaptığım “Yeniplatonculuk”(neoplatonizm)¹⁴ ile eşzamanlı devam eden bir çalışma disiplinine evrilmiştir. Rafael gibi sanatçıların Yeniplatoncu temsil üzerinden içkinleştirdiği ‘Atina Okulu’ bu anlamda özel bir çalışma alanı olarak da ayrıca irdelenmektedir. Yeniplatonculuğun öncü düşünürü Plotinus’un mistik felsefesi, Yahudi, Hristiyan, Gnostik, Müslüman düşünürlerle yüzyıllar boyunca esin kaynağı olmuştur. Özellikle Plotinus’un sanatçıların bilince çıkarıp, içselleştirmesini öngördüğü tinsel ödevin, ışığın kaynağına doğru yükselmek olduğunu söylemektedir. Burada Plotinus’un bahsedegeldiği ‘tin genel bir terimdir. Kişi ile evren arasındaki ilişkiyi belirtir.

Holistik bağlantıların birbirini takip ettiği süreçte açığa çıkan işlerden biri “Paralax” Hans Holbain’nın (görüntü 9) kafatasının kaldığı ve diğer öznenin içlerinin boşaltıldığı çalışma böylesi irdelenimlerle beraber açığa çıkan bir çalışmadır. Çalışmaya bakıldığında resimlerde bizlere bilimsel bir konsept üzerinden dayatılan Newton mekaniğinin perspektifsel anlayışına yaklaşım biçimi de ayrı bir irdeleme alanıdır. Yine, daha çok hortum biçiminde oluşturulmuş, isimlerin ve statülerinin yazılı olduğu kaşelerle yapılan işlerin

¹⁴ “Antikçağ sonlarında, filozofik değil daha ziyadesi ile teozofik, Hermeneotik hatta mistik bir akımdır” (Hançerlioğlu, 1993, s.743).

yanında ‘cisimleşmiş ışık’ kaşesi ile ilişkilendirilen işlerin de kavramsal alt yapısı bu bağlantılarda kendini göstermektedir.

Plotinus, 20. Yüzyılın ilk yirmi yılında soyutlamanın, biçimin kurban edilişinin ve perspektifin bilinçli ötelenmesinin öncüleri olan ressamların denemelerinin temel referansı olduğu bilinmektedir. Ve esasında bu teknik bakışın içindeki tinsel vurgu içsel özgürlüğü ve uyumu elde edebilmek, tüm dışsal limitleri aşma ve tüm gerçekliği bir bütün olarak, örüntüleyerek, bir arada idrak edebilme gayreti yaratmaktır. Bu kendilik bilincini yaratmada, Lacan’ınesasında kastre olmanın bir ifadesi olarak ayna evresi yaklaşımında gelişen zorunlu özdeşleşme mekanizmasını bu tinsel arayışlarla nefes aldırın, hafifleten duygu durumları yaratmaktadır. Hegel, Marx, Nietzsche, Freud, Kafka, Heidegger gibi düşünürlerin ayrı yaklaşımlarına karşın yapıtlarında ortaklaşan şey; tinsellik sorusunu din dışı bir çerçevede içinde ele aldıklarını görmekteyiz. ‘Tin’in büyük düşünürü Hegel’in düşüncelerinden esinlenen bir dizi geleneğin, varoluşçuluk, Heidegger’in felsefesi, marksizm, yapısalcılık sonrası ve yapısöküm, Jung psikanalizi gibi birçok şeyde etkin olmuş bu kavrayışların tümü de “tinsel yollardır”(Kovel, 1994, s.26).

Tam da burada; Peter Bürger’in 20. Yüzyılda iki dünya savaşı arasında sıkışan ‘Avangard Kuramı’na alternative bir neo-avangard kuramı ve sanatta modernizmin krizini kuramlaştıran sanat tarihi profesörü Hal Foster’ın öneminden de bahsetmek gerekiyor. Bakış araştırmaları olarak yorumladığım bu süreçte Foster, oluşturmaya çalıştığım dil için; günümüz sanatındaki travma nitemleri, Lacan’ın antropolojisi, neoavangard yaklaşımlar gibi konu yönelimleriyle, hakikatini sanat üzerinden aradığım kaynaklarda, biricik kaynaklardan biri olageldi. Bu kitapların dizi editörü de olan Ali Artun’un *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi* adlı kitabında da belirttiği gibi; “1930’lardan başlayarak, ama özellikle 1970’lerde postmodernist ‘aydınlanma’yla birlikte...” (Artun, 2012, s.27) tümcesindeki ‘aydınlanma’ vurgusu, bu işin aurasını kavramakta güçlük çektiğimiz ya da ortadoks eleştirilerle bu kavrayışın derinleşmesinin zorlaştırıldığı bir süreçte ayrı bir önemi olduğunu düşünmekteyim. Tin, aşkınlık, bakış araştırmaları, perdeyi yırtma itkisi, kendilik bilinci derken, genel algı için somutlaştırılmaya çalışılan retorikler ontik düzeyde gerçekleşen sosyal hatalara

neden olmaktadır. Kavrayışları ıskalayarak yaratılan kritiklerin, farkındalık yaratma yolculuğunda, içsel devrimin devinimine engel olduğu ortadadır. Böylesi bir devinim sorgulanmadığı ve derinleştirilmediğinde tehlikeli bir düz bakışı işaret eder hale gelmektedir. Slovoj Zizek'in 'Gıdıklanan Özne' adlı kitabında bu durumun ifadesini çok net oluşturmaktadır; "Buradaki asıl sorun, bu çabaların etkisiz kalışları değil, daha derin bir düzlemde, savaştıkları kötülüğü içten içe kaşıyarak daha da alevlendiriyor olmalarıdır" (Zizek, 2003, s. 18). Belki de Zizek'in de ifade ettiği bir duruma düşmemek adına, bizleri 'tinsel kazalar' dan koruyabilecek bir yöntem geliştirmek gerekmektedir. Bir bakış araştırması kendi deneyiminin ötesinde zorunlu bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Akademik süreçte, lisans dönemi içerisinde belirginleşmeye başlayan soyut eğilimim, görünen dünyanın bu düz gerçekliğinden aşama aşama kopuşu ve kökensel olanın aşkınlığına evrilen bir merakla bilince çıkma eğiliminde olmuştur. Sanat tarihinde izlediğim 19. Yüzyıl sonu izlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama yaklaşımlarına paralel, sürreal vurguda da açığa çıkan işleri beraberinde getirmiştir. Sanatın kendi öz gerçekliğinin doğasını kavramaya dönük, çizgi, şekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan dışavurum kendi deneysel oyununu yaratırken, kavramsal altyapısında sürekli devingen bir haldedir. Öğrenim sürecimde, master ve sanatta yeterlik dönemlerinde, Lacan'ın retoriği ile ortaya çıkan "punctum" terminolojisi bu ontolojiye karşılık gelen gizil durumları da açığa çıkartmıştır. Buna karşılık ifade etmek istediğim ayrı bir kritik olarak belki başka çalışmalarda irdelenen, ya da irdelenmesi gereken bu neoavangard disiplinin, aurasının irdelenimi; içinde yaşadığım coğrafyada az gelişmiş değişkenler altında, son derece zorlu bir araştırma, kavrama ve ifade etme sürecinin soğuk gerçekliğini derinden hissettirmiştir.

Öte yandan çalışmanın kendisini oluşturması açısından yaşadığımız coğrafyadan doğru geliştirilen bir bilinç aktarımı yerine, çünkü böylesi bir alımlama güçlü bir ilizyonu da beraberinde getirebilir, referansını bu neoavangard terminolojinin oluşumuna payanda olabilecek dinamiklerden almanın daha steril olabileceğini düşünmekteyim.

Kosuth'un bu doğrultudaki ilerleyişinde *Felsefeden Sonra Sanat* adlı çalışmasında Duchamp sonrasında sanatın kavramsal hale geldiğini, "Five Word in Orange Neon" (1965) adlı yapıtında sanatı düşünce olarak ileri sürer. Böylesi vurgularla yaratılan 'neoavangard' irdelenimde bu önermelerin bana sunduğu şey ne idi, nasıl bir etkileşime girmek gerekiyordu? Kosuth "sanatın dil bilimsel doğası" olarak adlandırdığı şeyin ön kabulunu oluştururken bu ön kabulde içselleştirilmesi gereken şey; dil ya da kelimelerle yapılmış bir sanat vurgusu değil ki bunu da barındırabilir, daha çok bir temsil analizi olarak ortaya çıkan süreçleri imler. Sanatın ontolojik derinliği üzerine yapılan kritiklerle Kosuth'un yaklaşımı neoavangard için de yeterli olamayacaktı. Onun sanatı bir totoloji gibi alımlayan, matematik gibi, sanat düşüncesiyle eserini aynılaştıran görülür olana yaptığı gönderme 'neoavangard' ın bilinçdışı süreçlerinin ontolojik boyutunu dışarıda tutuyordu. Böylesi bir yaklaşım, yapısökümün dilsel karşılığına denk gelmiyorken, eş zamanlı olarak yaptığım ezoterik ve bilinçdışı alanlarına bir "temsil analizi" olarak diye nitelenen temsilin doğasını da eksiltiyordu. daha sonraki okumalar ve bilince çıkarmalarla beraber derinleşmekteydi.

Kosuth'un yarattığı interdisipliner algı evrimine, Robert Barry gibi sanatçıların Kosuth'a eşzamanlı yarattıkları çalışmalar içsel anlamda hissettiğim, sezgisel olarak kavradığım şeylere ve bu şeyler için entellektüel güven telkini yaratan sanat eserinin özdek-sizleştirilmesiyle bilince kapalı olguları derinleştiren yaklaşımları, böylesi bir evrimde eklektik olarak alımlanabilecek önermelerdir. Barry'nin "Carrier Wave Pieces" serisinde, elektromanyetik dalgaları kullanarak 'imge' ve 'özne' yi farklı bir yerden çalıştıracaktır. Antik düşünce akımları, felsefe tarihi ve politik düşünce akımları gibi alanlarda çok sayıda çalışmaya imza atmış olan France Farago'un ifadesi ile Barry: "...reel varoluşun bu son biçimini dışarıda bırakacaktır; bu amaçla, imgeyi gösterdiği düşünülen bütün verileri imgenin yerine koyarak, imgeye ait bütün izleri bir araya getirecektir" (Farago, 2006, s.269).

Bütün bu ritüellerin eklektik bir şekilde ele alınmasında; yaklaşımlar, önermeler ne olursa olsun yüzünü bir şekliyle aşkın olana evriltmiş 'şeyler', bu eklektik yapının en belirgin karakteridir. Kendi deneyimlememde önceleysin bu aşkın yüzün bir 'mutlak' doğası ya da saf halinin ne olabileceğine dair kendini

sordurtan sorular açığa çıkmaktaydı. Belki de bunu bana bağıra bağıra söyleyen modern sanatın; mutlak olanın peşine düşmüşlüğü'nün travmatik doğasında da görmek, biçimsel ya da teknik anlamda bir dil seçimlemesi yaratmanın ya da yok etmenin (doktrin olarak), kendini bir biçime, manifestoya indirgemenin, sanatın kendini bulma mücadelesinde elbette önemliydi ve özne olarak 'ben'im de.

Sergi adı altında seçimlediğim bu örüntülemeye, bu bakış araştırmasında, Lacan'ın da yoğunlukla referans aldığı Merleau Ponty, bakış üzerine olan araştırmalarda devrimci bir ilişkilendirme yaratmıştır. 'Öznenin İmgesel Konumları' ile yaratılan bakış egzersizinde, Ponty'nin kavrayışından bir alımlama yaratılmak istendiğinde, ifadesini açığa çıkaran şey bu egzersizin ritmi ile oldukça örtüşük gözükme'dir; "Görmek, varlıktaki parçalanmaya içeriden tanıklık etmektir; tıpkı bir kavşakta olduğu gibi. Varlığın bütün görünümüleriyle karşılaşmaktır; sanki varlık halka halinde, bir noktada kendi üzerine kapanıyormuş gibidir; bir açılma ve çatlama olayı sonucunda, içsellik dışsallığa ve dışsallık da yeniden içselliğe yönelmektedir. Hisseden içsellik ve hissedilen dışsallık, "dünyadaki varlık"a denk düşen bu birleşme çizgisi boyunca herhangi bir çatlak olmaksızın birbirlerine açılırlar. Kendine geri dönmek, aynı zamanda kendinden çıkmaktır" (Farago, 2006, s.276).

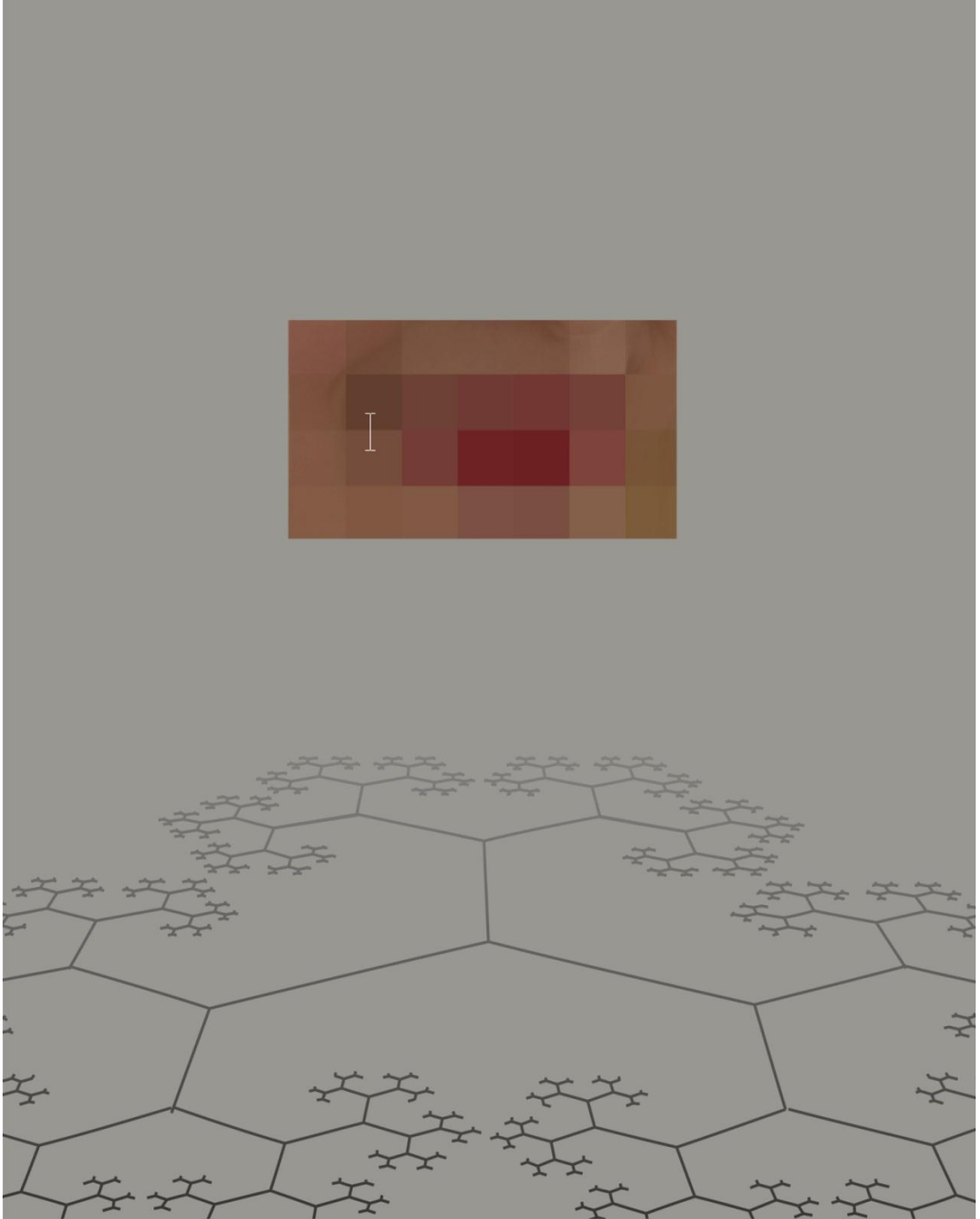
Bir sanatsal çalışmaya dair kavrayış yaratırken, sanatın ne olduğuna dair de yine irdelenmiş bakış araştırmalarında, sanat çalışmalarına olan eleştiri yöntemleri çeşitlidir. Öyleki bu yöntemler, sanatçı, yapıt, alımlayıcı, toplum merkezli gibi bakma şekilleriyle ilişkilendirilmiştir. Böylesi bir kategoriler iyiden iyiye atomize olarak özellikle 60'lar sonrasında bütünleşik bir fraktal okuyuşu beraberinde getirmektedir. Yine de öncesinin yapısal okuyuşunu yaratmış olan örneğin İsviçreli sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin (1864-1945) sanat yapıtının görsel kalıpları üzerinden bir öncelleştirme yaratmış bununla beraber kendisine biçimci olarak yaklaşılmasına pek de sıcak bakmamıştır. Wölfflin adsız bir sanat tarihi önerisini geri çektiğinde, sanatçıların önceden belirlenmiş görme biçimlerine kısıtlandıklarından bireysel sanatçıların önemini kabul etmiştir. Henüz bu gün 60'lar sonrasında kendi rahat salınımında olan görme biçimlerine Wölfflin'in 19. Yüzyılın ilk yarısında varması, onun kendi nezdinde belki de

büyük bir şans olarak kendini gösterecek olan, betikbilim (filoloji) alanında çalışmış babası Eduard Wölfflin'den etkilenmiş olması ile ilgilidir. 19. Yüzyılda, dilin yapısı, kökenleri, yazarların metinsel eleştirileri ve yorumlanması ile ilgili bir bilim sayılan bu alan sayesinde Wölfflin bu gün biçimciliğin sert yüzü gibi görünmesine karşılık daha o dönemde olan interdisipliner yaklaşımın alanının oluşumunda görülür etkiler yaratmıştır.

3.2.GÖRÜNTÜLER



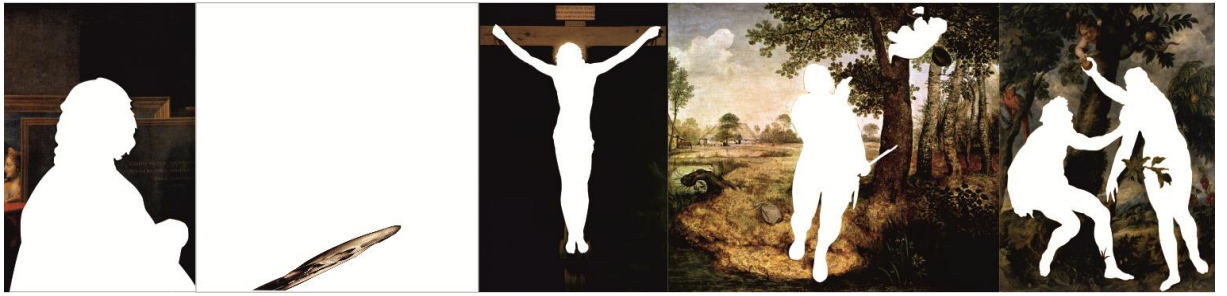
Görüntü 6 : Jale Özyılmaz, 'İmleç', Dijital, 2014, 150x120 cm.



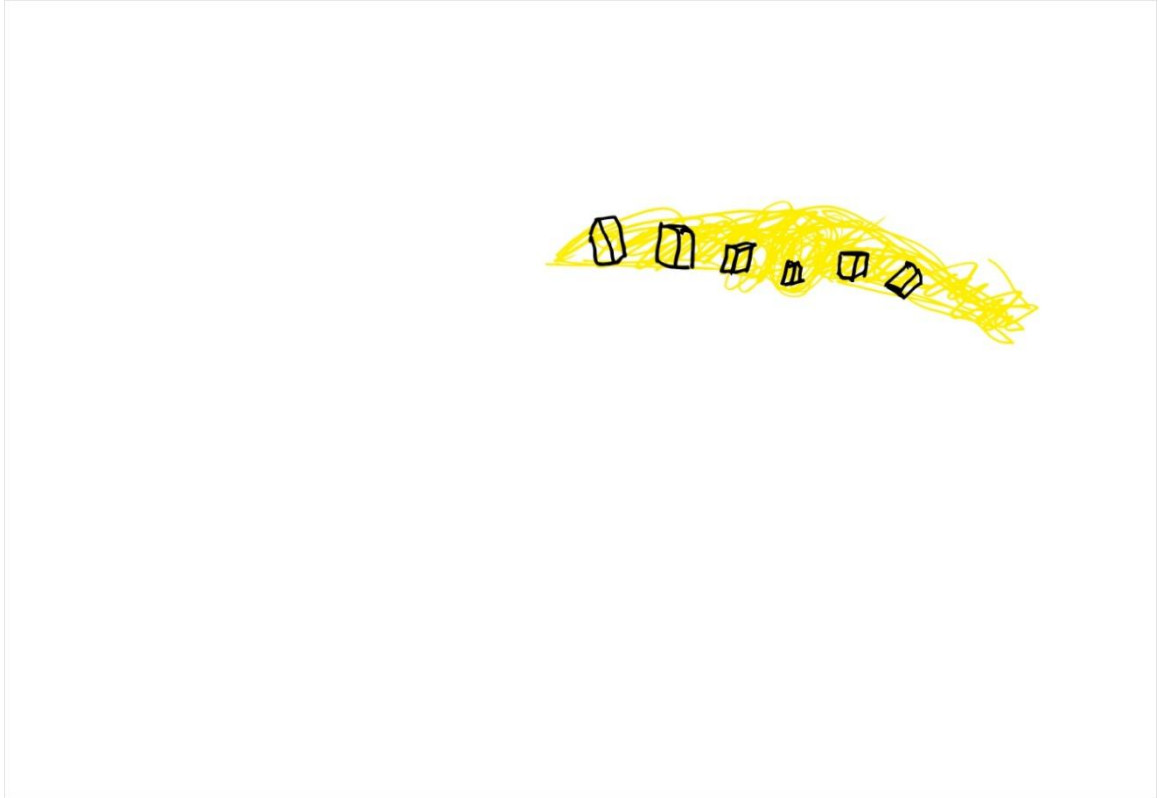
Görüntü 7 : Jale Özyılmaz, 'Fraktal', Dijital, 2014, 150x120 cm.



Görüntü 8 : Jale Özyılmaz, 'KepenK', Kepenk, 2014, 90x120 cm.



Görüntü 9 : Jale Özyılmaz, 'Paralaks' Pleksiglas, 2014, 100x23 cm.



Görüntü 10 : Jale Özyılmaz, 'Space', Serigrafi, 2014, 110x150 cm.



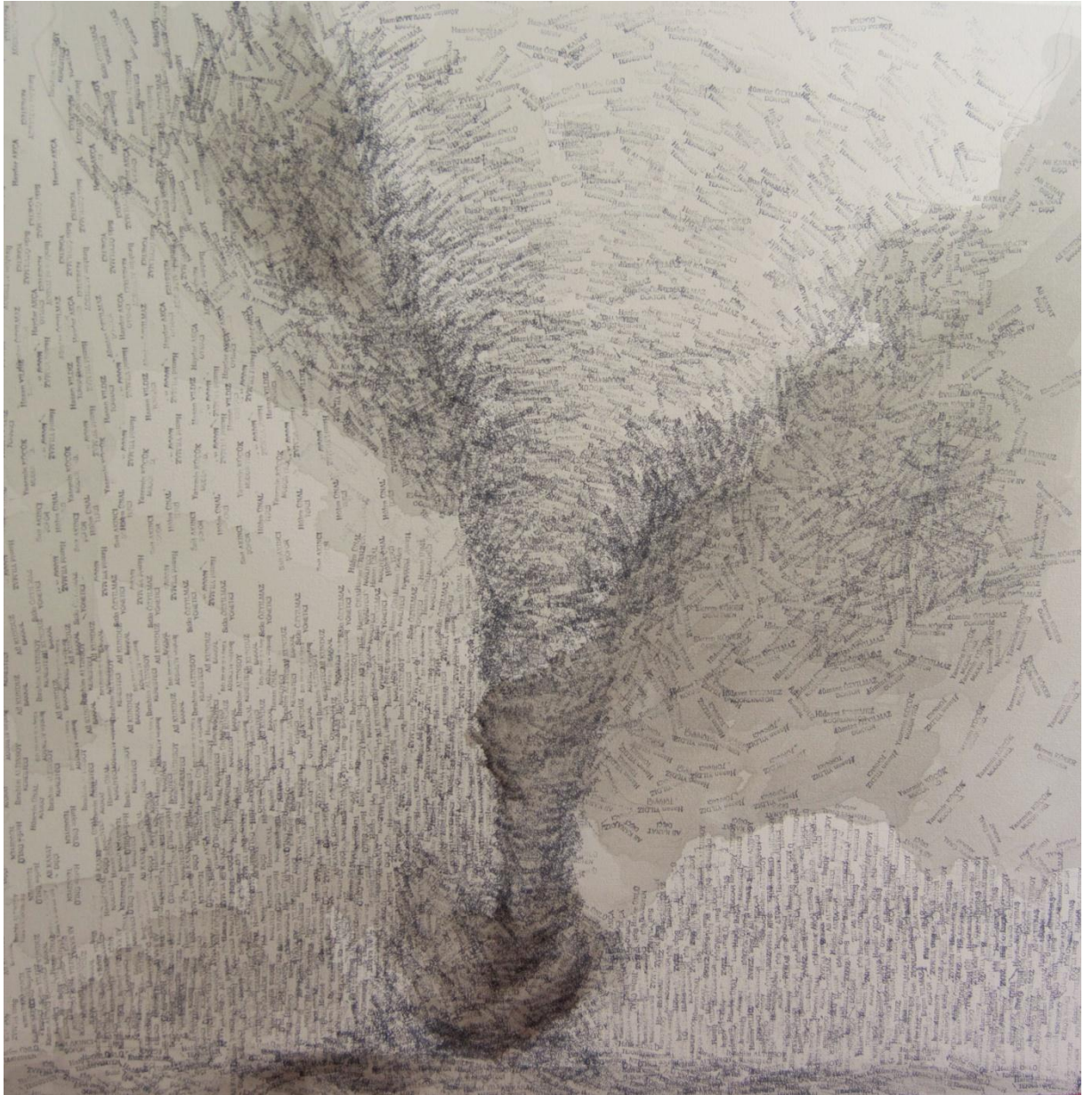
Görüntü 11 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Serigrafi, 2015, 70x90 cm.



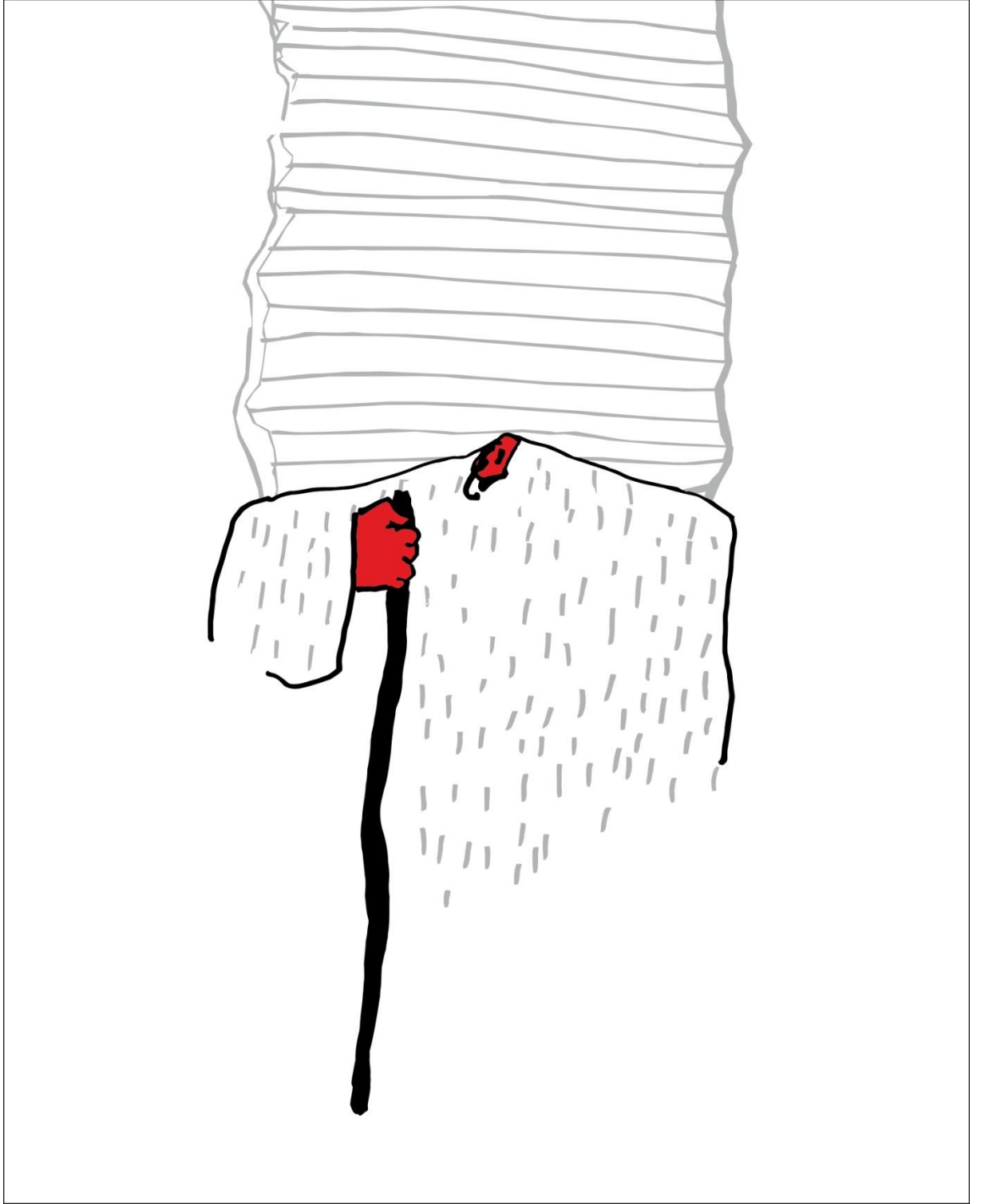
Görüntü 12 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Serigrafi, 2015, 70x90 cm.



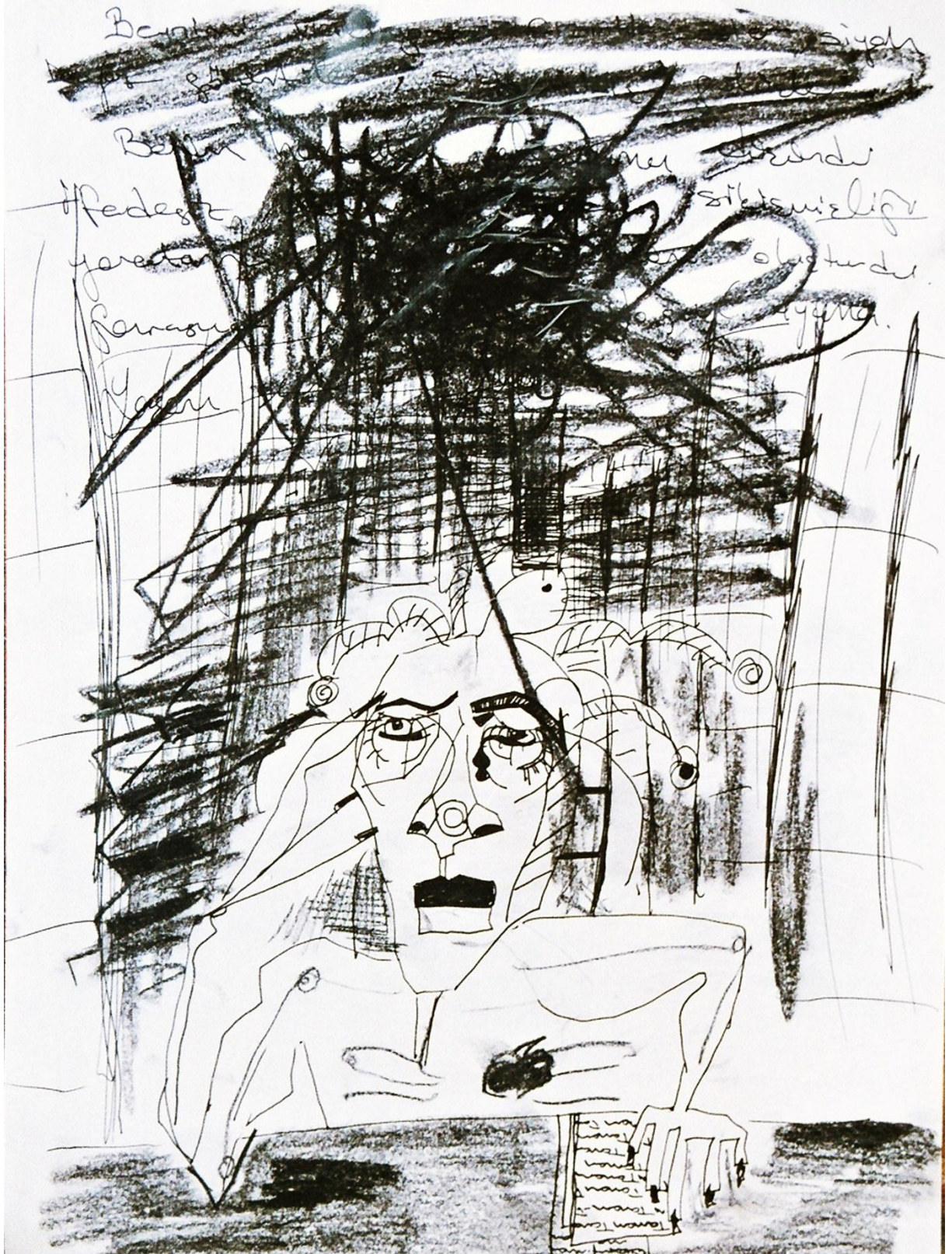
Görüntü 13 : Jale Özyılmaz, 'Klozet', Sprey, 2014, 120x90 cm.



Görüntü 14 : Jale Özyılmaz, 'Kaşe', Tuval üzerine kaşe, 2014, 40x40 cm



Görüntü 15 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Serigrafi, 2014, 150x115 cm



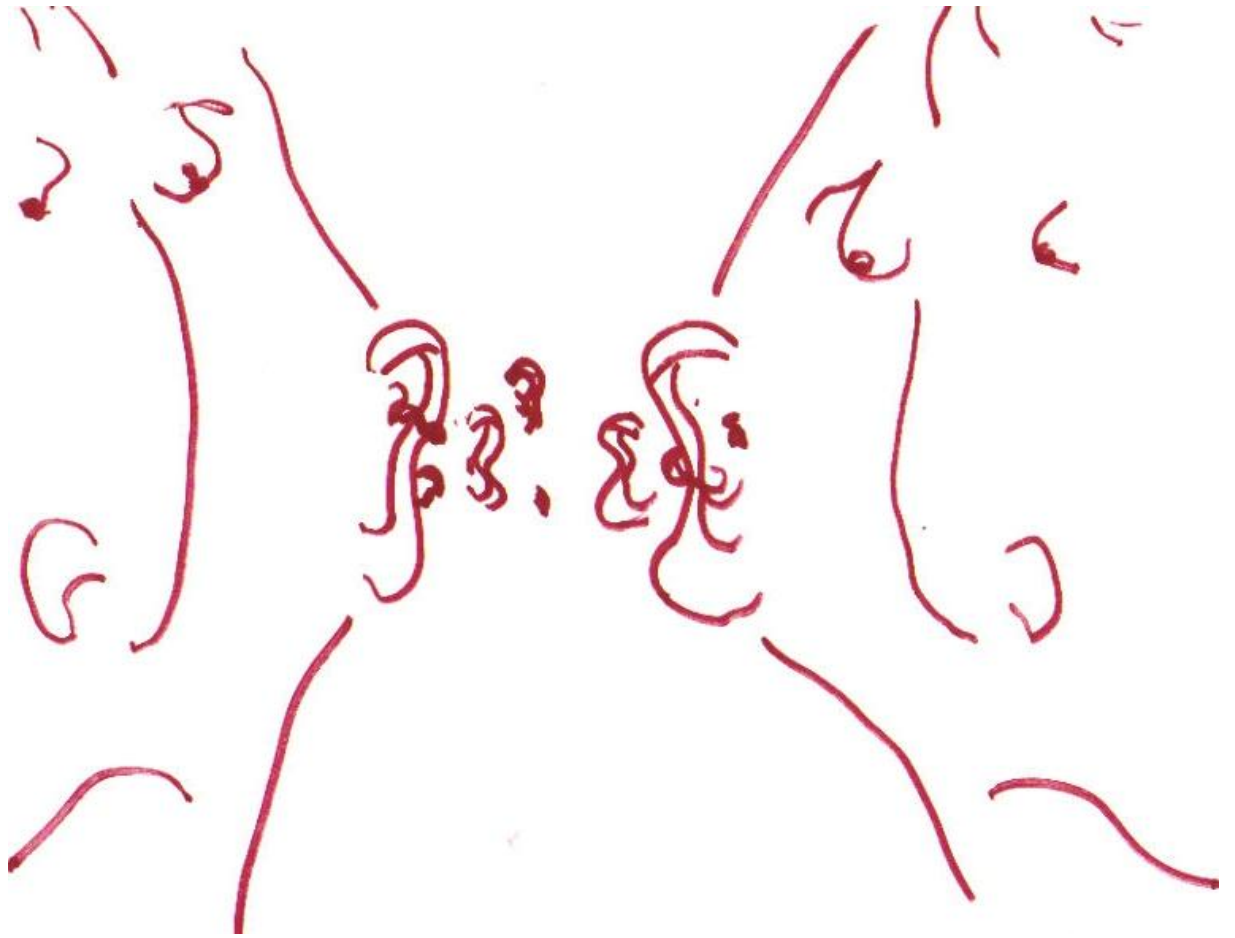
Görüntü 16 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine gazlı kalem, 2013, 40x25 cm.



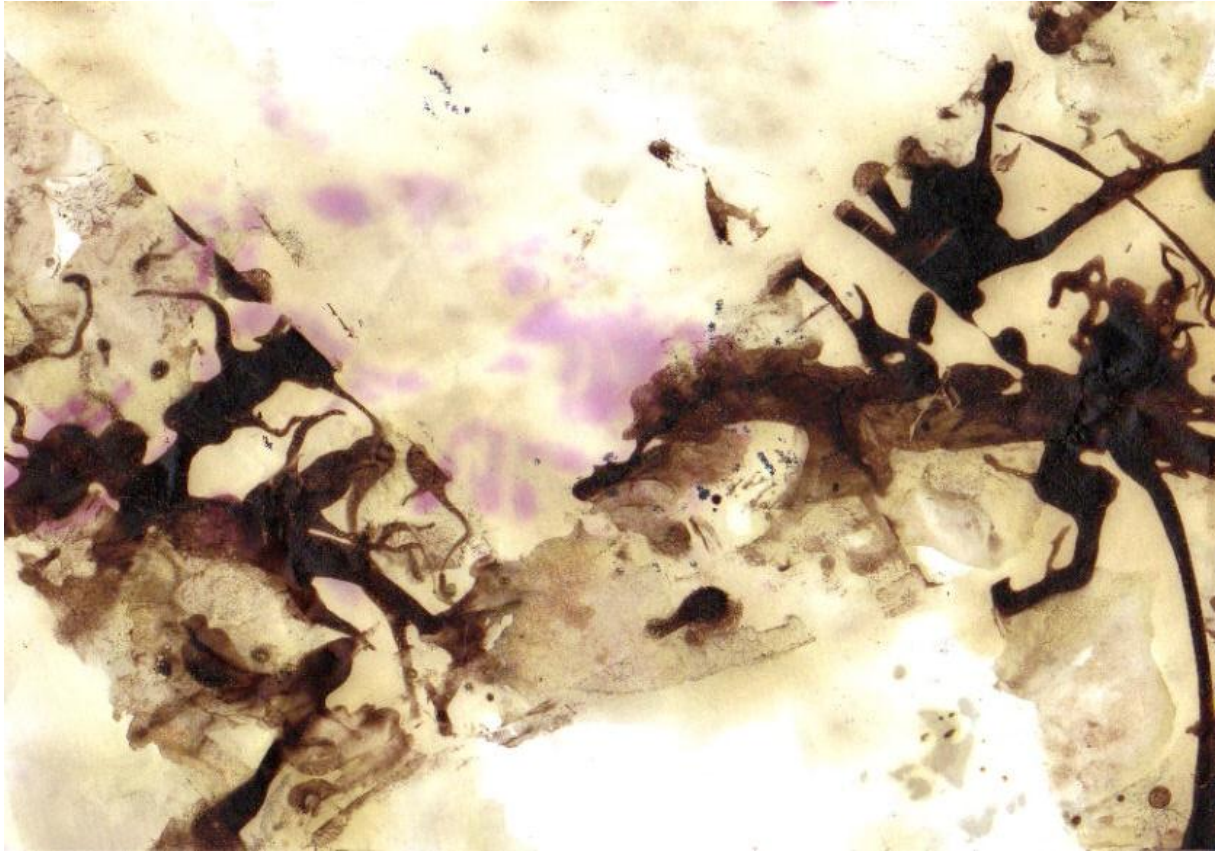
Görüntü 17 :Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine gazlı kalem, 2013, 40x25 cm.



Görüntü 18: Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine gazlı kalem, 2013, 30x42 cm.



Görüntü 19 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine gazlı kalem 2013, 30x40 cm.



Görüntü 20 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2013, 30x45 cm.



Görüntü 21 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x40 cm.



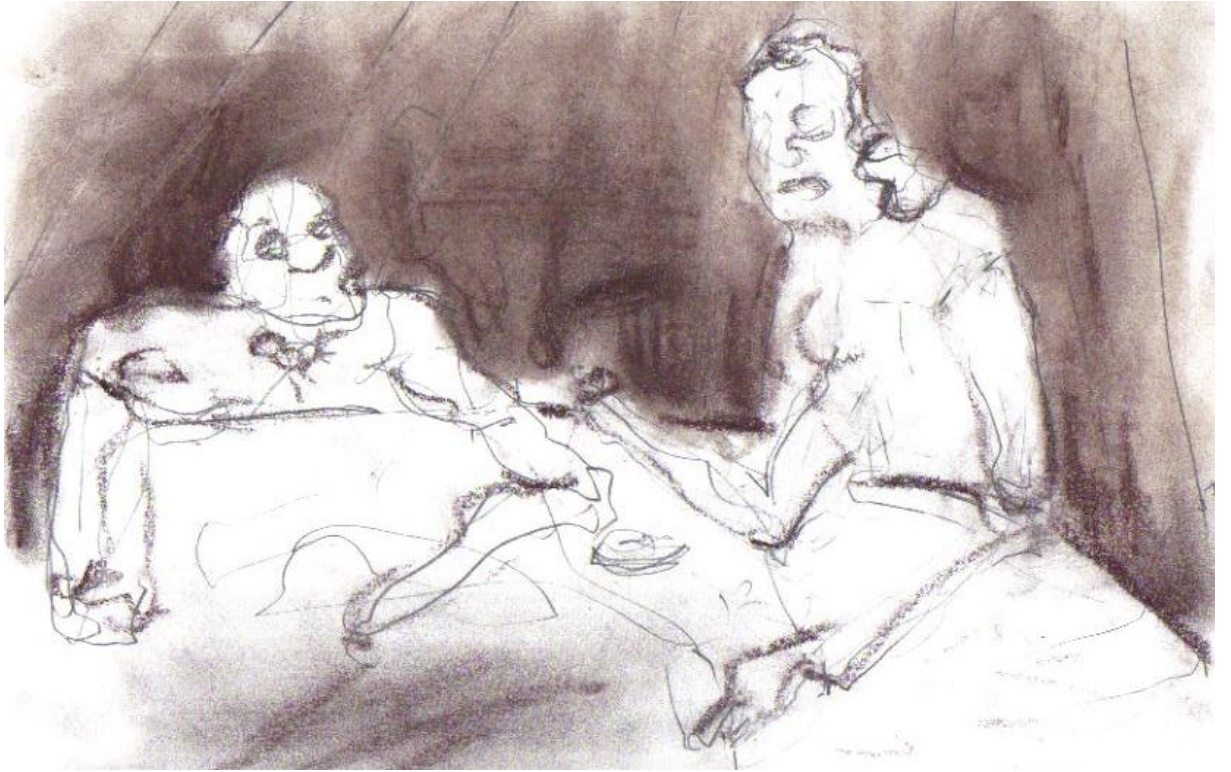
Görüntü 22 :Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x50 cm.



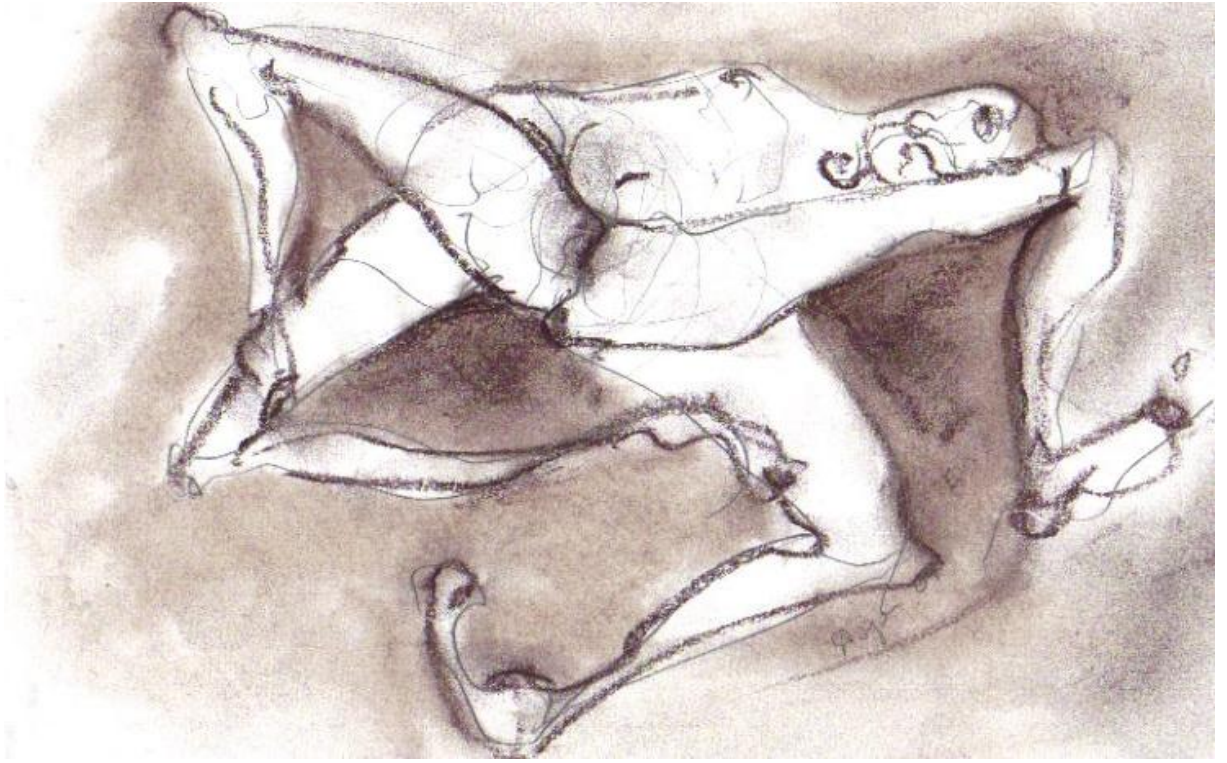
Görüntü 23 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x42 cm.



Görüntü 24 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x42 cm.



Görüntü 25 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x47 cm.



Görüntü 26 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x45 cm



Görüntü 27 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2013, 40x30 cm.



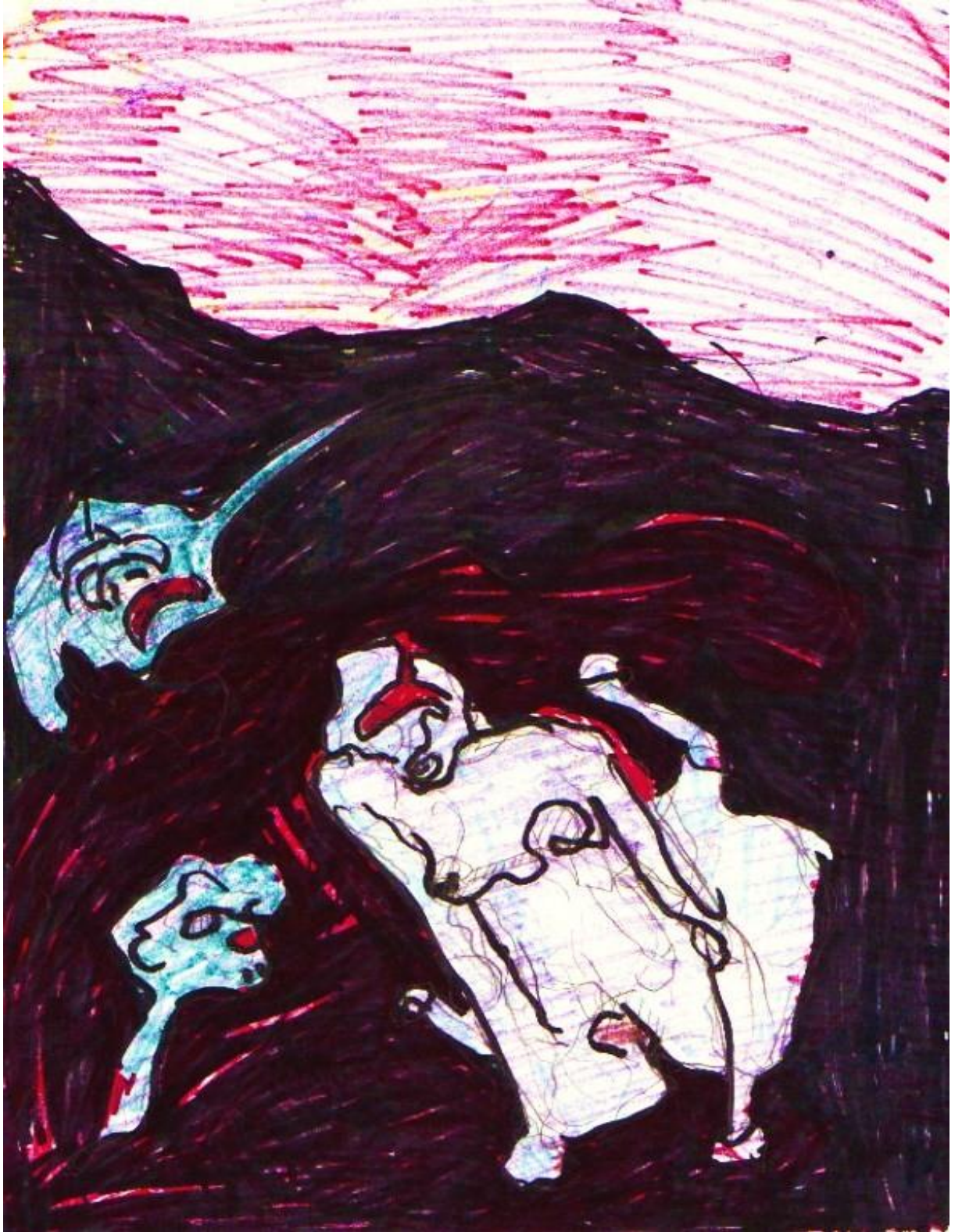
Görüntü 28 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2013, 40x30 cm.



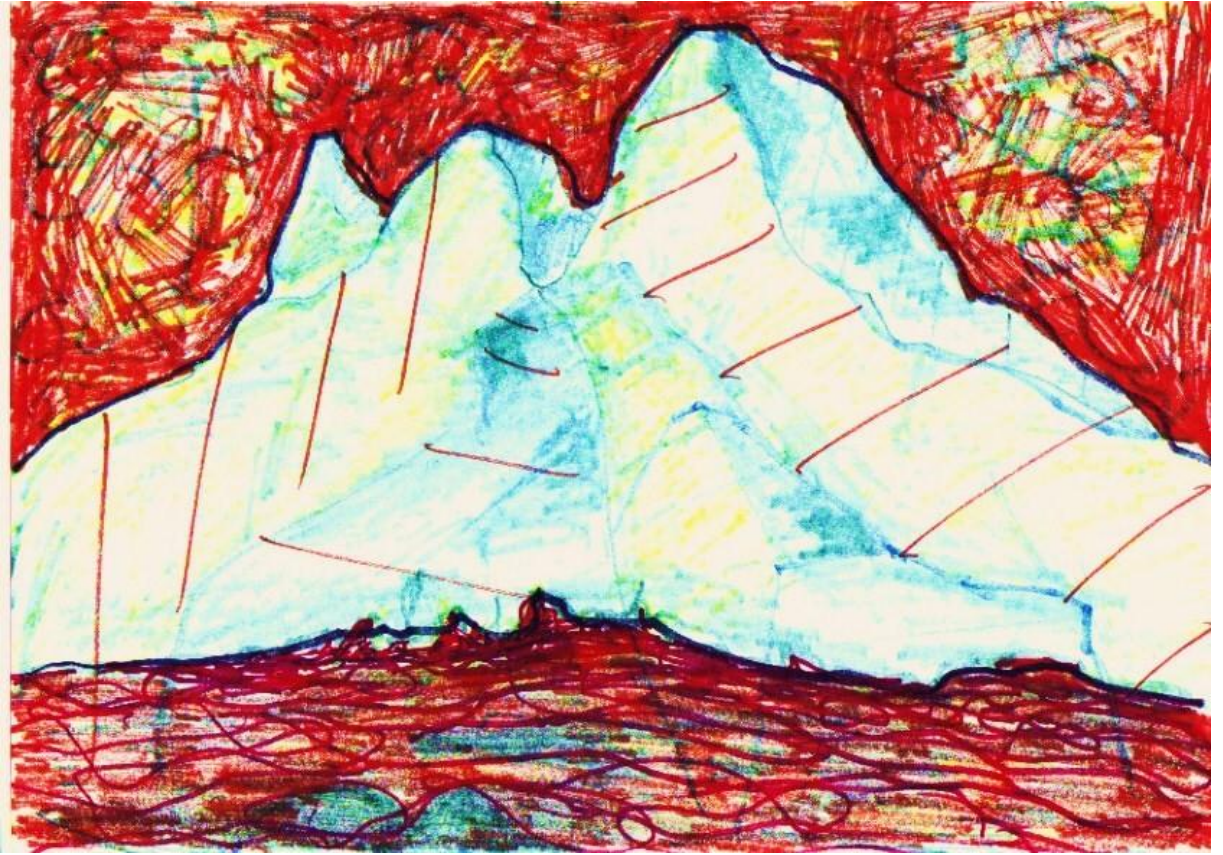
Görüntü 29: Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine tükenmez kalem, 2013, 40x30 cm.



Görüntü 30 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine gazlı kalem, 2013, 30x45 cm.



Görüntü 31 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x21 cm.



Görüntü 32 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x45 cm.



Görüntü 33 : Jale Özyılmaz, 'Alice', Kâğıt üzerine karışık teknik, 2008, 30x23 cm.



Görüntü 34 : Jale Özyılmaz, 'İsimsiz', Kâğıt üzerine gazlı kalem, 2013, 40x30 cm.

SONUÇ

Bu tez belki de sonsuz olasılıkta akabilecek hikâye örüntüleri arasında, varoluşun coğrafi konumlanışında kendini getiren kültürel yaşantının birikimiyle örüntülenmiş dışavurumlar olabilirdi. Kişinin ya da sanatçı olarak kişinin sanki daha kendine dönük akan hikâye örüntüsü içinde olması, ötekinin yine simgesel temsilde alışlageldik beklentisini de yatıştırabilir, böylelikle belkide kişinin samimi bir dokuda hareketini oluşturduğu bile hissedilebilir. Dolayısıyla bu çalışma hikâye örüntülerine ancak kendi retoriğine uygun bir şekilde yönelmektedir.

Çalışmanın içkin gerçekliği için açılanmış olan *özne*; temsil düzeyindeki *özne* ve bilinçdışından akan kendilik terminolojisinde yapılanan *özne* olarak iki düzlemde ifadelendirilmiştir. Temsil düzeyindeki *özne* Lacan'ın ayna evresi ile ilişkilendirilerek 'özdeşleyim' gerçekliğiyle kültürel devam için zorunlu bir dili işaret ederken, bilinçdışından uyanan sezgisel bilinç için ise, günümüz sanatında da karşılığını bulan neoavangard yaklaşımlar ile bu işin özdeşleyim travmasını (bilinçli ya da bilinçsiz) bilince çıkararak kendilik bilincine evrilen diğer bir *özne* kavrayışıyla irdelenmiştir. Kendilik üzerinden yükselen *öznenin* kendi dinamiklerini oluşturması, özdeşleşmiş-uyuyan ben'in dramasına girmemek için, ilk etap olarak özdeşleyim travmasının gerçekliğinin tüm hatlarını kavramak ve irdelemekle mümkün hale gelmektedir.

Kişinin günlük fenomenolojik dokunuşu kendi diline dair referanslar oluştursa da burada öncelleştirilen eklektik dil esasında fraktal bir yapı barındırmaktadır. Jacques Lacan'ın topografik ifadelendirmesindeki örüntüsel görüş, esasında sanat eseri çalışmalarının en temel itkisi olagelmıştır. Ve bu itki sanatsal bir metodoloji oluşturmaktadır. Bilimsel konseptler için daha uygunmuş gibi duran bu 'yöntem' kavram felsefesinin çözümlenmesinde ve bunun sanatsal retoriğinde yerli yerindelik yaratmaktadır. Bu çalışmada refere edilen kişilerin, kuramların, yaklaşımların esasında ne denli grift ve birbirlerini işaret eder halde oldukları açıktır. Yapılan sanat eseri çalışmalarının bazılarında burada kavramsal bağlamda vurgulanan imgesel kavrayışın önüne geçmeyecek şekilde

sembolik nitemler kullanılmıştır. Bu bakış daha çok zuhur eden davranışların okunmasında daha esnek, canlı bir bilinç ifadesini ortaya çıkarır. Günümüzde her ne kadar kavramsal-alt metinsel sanat konseptleri imlenir hale gelse; modernizmin baskın perspektifsel lineer refleksinin dışında bir reflex geliştirmek güç gibi gözüküyor. Esasında bunun bu denli kemik bir algıda devam etmesi “özdeşleyim” in güvenilir, telkin edici payandaları ile ilişkilendirilebilir.

Yine de işin gerçeğinin bu şekilde formülize edilen bir matematikten geçmediğini görmekteyiz. Bu eklektikte sanat işlerini açığa çıkaran topografi, irdelenen varoluşta düşünselin; kaos, fraktallar gibi organik bir izlenceye evrilmesi ile ilgilidir. Henri Poincare’nın, Newton mekaniğindeki kütlesi olan iki cismin birbirini çekmesine şöylelikle gelmesi; sadece üç cisimden oluşan bir evrenin uzun soluklu öngörüsünü oluşturmak dahi mümkün değilken topolojik alımlama ya da örüntüleme bir şeylerin anlamına varma davranışında kilit şeyler içermektedir. ‘İmleç’ adlı çalışmanın arka planındaki fraktal yapı, ağızdaki ‘imleç’, bu çalışmanın ilk etap “punctum”ıdır. Bu punctum imleci ile eşikte durma halini vurgulayarak ısrarla bir yeri işaret etmeye yönlendiren bilinci fraktala çekme etkisindedir.

Gaston Julia ‘nın (1893-1978) öncelini oluşturduğu fraktal kuramı ‘julia kümesi’ nin oluşturulması ile günümüzün kavramsal sıçramalarından biri olagelmıştır. Genel olarak kavrayışı fraktal algıdan çalıştırmak özneyi aralıkta bir yerde tutarken özel bir sağaltımı da beraberinde getirir. Patriyarkal kastrasyonda varoluşa ilişkin bir nefes yaratır. Esasen kastre olmayan şeyin simgesel düzende de olamayacağının bilgisi özdeşim mekanizmasının nasıl çalıştığını bilince çıkarır. Buradaki özdeşim açılımı, bir sistemin nasıl çalıştığının indirgemesinde şöyle özetlenebilir; “...Bu imgesel tondan biraz daha geri gidersek, şu simgesel durumla karşılaşırız: Kadın olsun erkek olsun insan “eksik”tir, “kastre”dir; yani narsistik açıdan yaralıdır. Çünkü kadın olsun erkek olsun fark etmez, insan ötekinin arzusu olacak şey değildir. Nitekim fallus, penis biçimi ile erkeğin “sahip olduğu” birşey olmakla beraber, fallus olamamamın narsistik acısını en çok yaşantılayan yine erkektir” (Lacan, 2013, s.32). Bu vurgu yaşamsal devam için gereken özdeşim mekanizmasının özneyi esasında neyin travması ile iç içe bıraktığını açılar. Fallus özdeşimin vücut bulmuş

canavarıdır, kendilik bilincindeki öznenin varoluş tehtididir. Bu zeminde hareket ettiğimizde yine altta yatan edilgenlik tehlikesini bir şekliyle sağaltmanın yöntemi belki de kaos kuramlarını, fraktal yapıları, örüntüleme şifrelerini çözümlmekten geçmektedir.

Okuduğunuz için teşekkür ederim.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, Ahu. (2009), *20. Yy Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- ARTUT, Kazım. (2002), *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- ARTUN, Ali. (2012), *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, Roland. (2011), *Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, (Çev: Reha Akçakaya), 6:45 Yayınları, İstanbul.
- BOWİE, Malcolm. (2007), *Lacan*, (Çev: V. Pekel Şener), Dost Yayınları, Ankara.
- CLERO, Jean-Pierre. (2011), *Lacan Sözlüğü* (Çev: Özge Sosyal), Say Yayınları, İstanbul.
- ÇOLAK, Banu. Fe Dergi: **Feminist Eleştiri** Cilt 3 Sayı 1 Yapıt Okuma; *Bedenin İçerisi - Dışarı; Kiki Simith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection*
- FLORENSKİ, Pavel. (2007), *Tersten Perspektif*, (Çev: Yeşim Tükel), Metis Yayınları, İstanbul.
- FOSTER, Hal. (2009), *Gerçeğin Geri Dönüşü; Yüzyılın Sonunda Avangard* (Çev: Esin Hoşsucu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- FERRARİS, Maurizio. (2008), *İmgelem*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- FARAGO, France. (2006), *Sanat*, (Çeviri: Özcan Doğan), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- GUENON, René. (2003), *İnisiyasyona Toplu Bakışlar*, (Çeviri: Mahmut Kanık), Hece Yayınları, Ankara.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan. (1993), *Dünya İnançlar Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

İNAL, Kemal. (2000), *Hermeneutik*, Evrensel Kültür, sayı: 105

KRISTEVA, Julia. (2004), *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*, (Çev: Nilgün Tural), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

KOVEL, Joel. (2000), *Tarih ve Tin*, (Çev: Hakan Pekinel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MURRAY, Chris. (2009), *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (Çev: Suğra Öncü), Sel Yayıncılık, İstanbul.

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

LACAN, Jacques. (2013), *Fallusun Anlamı*, (Çev: Saffet Murat Tura), 6:45 Yayınları, İstanbul.

RUSH, Michale, SERVON, Jody. (2002), *TheSmith*, Edited by Michael Rush Publishby the Palm Beach Institute of Contemporary Art December 3

ROUDİNESCO, Elisabeth. (2011), *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan*, (Çev: Nami Başer), Metis Yayınları, İstanbul.

SAYIN, Zeynep. (2009), *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayınları, İstanbul.

SHİNER, Larry. (2010), *Bir Kültür Tarihi*, (Çeviri: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

STORR, Anthony. (2006), *Jung dan Seçme Yazılar*, (Çev: Levent Özşar), Dost Kitapevi Yayınları, Ankara.

YILMAZ, Serdar. (2008), *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsuzluk*, Doktora Tezi, İstanbul.

YÜCEL, Halime. (2013), *İmgeden Yorum*,Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

ŽIŽEK, Slavoj, (2003), *Gıdıklanan Özne*, Çeviri: Şamil Can, Epos Yayınları, İstanbul.

WRIGHT, Elizabeth. (2002), *Lacan ve Postfeminizm*, (Çev: Ebru Kılıç), Everest Yayınları, İstanbul.

İnternet Kaynağı

BAKER, Ulus. Erişim: 15 Mayıs 2014, '*Deleuze ve diğerleri*', <http://vimeo.com/15161736>

BAKER, Ulus. Erişim: 6 Mayıs 2014 '*Sanat ve Arzu Seminerleri*', http://www.binyayla.net/i/index.php?option=com_content&view=article&id=188:ulus-baker-sanat-ve-arzu-27-mart1998&catid=2:karahaber&Itemid=10

ÇOBAN, Barış. Erişim: 20 Mayıs 2014, https://www.academia.edu/608782/LACAN_AYNALAR

Felsefe Forumu. Erişim: 18 Mayıs 2014, *Lacancı Terimler Sözlüğü*, <http://www.felsefeforumu.com/viewtopic.php?f=59&t=415>

KURYEL, Beno. Erişim: 17 Eylül 2014, *Lacan'la Matematikte Bir Gezi*, <http://eulergauss.blogcu.com/lacan-la-matematikte-bir-gezi/2682609>

KIZILTAN, Hakan. Erişim: 2 Ocak 2015, <http://www.dusunbil.com/felsefe/lacanin-yasami-ve-psikanalize-katkisi.html>

Vikipedi. (24 Nisan2014), http://tr.wikipedia.org/wiki/Jacques_Lacan

Wikipedia, (5 Mayıs 2014), <http://en.wikipedia.org/wiki/Abjection>

Wikipedia, (5 Mayıs 2014), <http://tr.wikipedia.org/wiki/Plotinus>