53645

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA ÖZNE OLARAK SANATÇI VE BİREYSEL MİTOLOJİSİ

Sanatta Yeterlik Tezi

Bülent ŞANGAR

Tez Danışmanı: Prof.Dr.Kadri ÖZAYTEN

İstanbul - 1996

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖNSÖZ

Sanatçının kendinden hareketle , doğrudan kendi ben'ine, kendi yaşamına yönelerek oluşturduğu sanat, bu çalışmanın çıkış noktasıdır. Sanatçı kendinden yola çıkarak, kendini işinin öznesi/nesnesi konumunda sunarken aslında insanı ve doğayı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. Aynı zamanda özne/birey olma sürecindeki sanatçı gerçeğin de arayışı içindedir.

Bu çalışmada kendini tanıma biçiminin tarihi kapsamında özne ve öznellik sorununa felsefenin, sosyolojinin ve psikanalizin nasıl baktığına ve ne gibi çözümler önerdiğine de kısaca değindik. Bireyin ortaya çıkışının göstergesi olarak otoportrenin gelişimine ve bir ifade dili olarak özelle toplumsalı buluşturması bakımından bedene de ayrıntılı olarak değindik.

Bu çalışma ile batı sanatının - bir bölümü - kapsamında bir iç hesaplaşmaya girerek, görsel olanın temelindeki düşünceyi/felsefeyi anlamak ve sezgisel bir ortaklık kurarak içinde bulunduğum durumu, gerçeği kavrayabilmek amacını taşıdım.

Bu tezi hazırlarken katkılarından dolayı değerli hocalarım Prof. Dr. Kadri Özayten ve Prof. Dr. Balkan Naci İslimyeli'ye ayrıca yardımlarından dolayı Aydan Murtezaoğlu ve Nigar Şangar'a içtenlikle teşekkür ederim.

ÖZET

Bu çalışmada Batı sanatında 60'lı yıllardan günümüze, sanatının öznesi/nesnesi olarak sanatçının kendisini kullandığı örneklere yer verilmiştir.

Performans sanatının 60'lı yıllarda ortaya çıkışından sonra 70'lerde, 80'lerde ve günümüzde resim, fotoğraf ve video ile işler üreten ve işlerinde kendini sürekli olarak kullanan sanatçılar araştırılmıştır. Daha çok da gerek fotoğraf, gerekse iki boyutlu olarak çeşitli malzeme ve teknik kullanılarak oluşturulan işler üzerinde durulmuştur.

Sanatçıların seçimi ise; kendisini yaşadığı dönem ve toplum içinde ele alıp, özne olarak bireyin incelenmesine yönelmiş olmaları dikkate alınarak, kişisel bir tercih doğrultusunda yapılmıştır. Ama bu çalışma, sanatçının, sanatının öznesi olması gerekliliğinin bir savunusu değildir.

Kısaca felsefe, sosyoloji ve psikanaliz'in öznellik sorununa nasıl baktığı araştırılmıştır.

Sonuç olarak, sanatta bireyin, öznenin sorgulanmasına ve bireyin ortaya çıkışının göstergesi olarak otoportrenin gelişimine değinilmiş; insanın konuşan, düşünen, davranan özne olarak en önemli ifade dili olan ve özelle toplumsalı buluşturması bakımından 'beden', ayrıntılı olarak incelenmiştir.

SUMMARY

In this research, the works of the Western astists who used themselves as the subject/object of their art since 1960's, has been examined.

After the appearence of the Performance Art in 60's. The artists who work with Photography and video and who use themselves always in their works in 70's, 80's has been investigated. The emphasis was on the works which has been created with multitechnics and multimaterials.

Artists who think themselves in the time and society in which they live have selected for this research. This selection was an individual decision. But this research is not for the necessity of an artist must be subject of his art. To sum up, the point of view of philosophy, sociology and physicanalysis towards subjectivism has examined.

The position of individual and of the subject in the art has investigated. As an indicator of the appearance of individual, the development of the auto portrait has examined.

2. BATI SANATINI ETKİLEYEN FELSEFİ, SOSYOLOJİK VE PSİKANALİTİK DÜŞÜNCEDE ÖZNE SORUNUNA GENEL BİR BAKIŞ

Felsefe, düşünen varlık olarak bilen öznenin varolanı her yönü ile değerlendirip, yorumlamasıdır.

Böylece insan kendi varoluşu ve gerçeklik arasında felsefe aracılığıyla yeni bir dünya yaratarak; asıl doğasını işlevsel kılıp, kimliğine kavuşur. Başka bir ifadeyle insanın varoluş sürecindeki en önemli unsur onun düşünme işlevidir. Bu ise eğitim, bilgi ve bilginin aktarılışıdır.

Buna göre felsefi düşünce sürecinin de temelini oluşturan Antikçağ, insanın kendini anlamaya, kendini bilmeye yöneldiği düşüncelerin ağırlık kazandığı bir dönemdi. Çünkü, Sokrates'ten önceki filozoflar her ne kadar dolaylı olarak insana eğilmişlerse de o dönemde asıl konuyu dış dünya ve doğa oluşturmaktaydı. Böylece Sokrates'le birlikte insan ve insan yaşamı üzerine yoğunlaşan felsefe gökten yere inerken; yaşamı incelemenin en önemli unsuru olan *"kendini bil"* özdeyişi de dönemin ifadesini oluşturdu.

Bu anlamda insanın akıl varlığı oluşu, onu insan yapan özelliği olarak, hem Antikçağ hem de Ortaçağ filozoflarının üzerinde birleştiği en önemli noktaydı.

Nitekim Sokrates'in *"kendini bil"* özdeyişinden hareketle; Augustinus da -düşünen ben'den yola çıkarak- başka şeyleri bilmenin yolunun yine kendini bilmekten kaynaklandığını belirtmişti. Diğer bir ifadeyle: *"Dışarı çıkmaktan vazgeç, kendi içine dön. Doğruluk (hakikat)*

insanın içindedir." [1] Böylece kendine yönelen akılla gerçekliğe ulaşılabilecekti. Ancak Augustinus'ta kendini bilme Tanrıyı bilmek ve onunla özdeşleşmenin bir ifadesi olarak ele alınmıştı.

Böylece dinsel bir niteliğe bürünen ve Tanrıbilimsel bir içerik kazanan kendini bilme ve tanıma Ortaçağda Skolastik düşüncenin de temelini oluşturmuştu. Fakat buradaki düşünce insanın salt kendi varlığının aranmasına değil de; Tanrı'nın asıl varlığını tanımaya yönelikti. Çünkü Ortaçağda Tanrı hakikat, sonsuz ve değişmez olan niteliğiyle mutlak özne olarak insanı aşan ve onun zihin yapısını düzenleyen bir güçtü. Bu nedenle Tanrı'dan yola çıkarak kendi kendisinin bilincine varacak olan insan için, kendinden hareketle bağımsız bir özne oluşturabilmek mümkün değildi.

Tüm bu eğilimleri -Rönesansla birlikte değişme gösterseler bile- 17.yüzyıl sonuna dek gözlemlemek mümkündür.

Rönesansda Antikçağ düşüncesiyle ilişki, Antikçağ kültür unsurları yeni bir yorumla sürdürülürken; doğaya, var-olana yönelen başka bir düşünce biçimi olarak da bilim ortaya çıkmıştı. Yani birey ve düşünmenin rolü öne çıkarken, düşünce inancın önüne geçmiş; dinsel inanç vicdana yerleşirken, bağımsız düşünmenin önemi artmıştı.

Descartes da, felsefesinin temelini düşünen ben'e yani özneye göre oluşturmuştu. Çünkü varlık alanı ancak düşünen varlıkla anlam kazandığından; düşünen ve tarihsel bir varlık olan insan da herşeye ancak bu yolla bir anlam verebilirdi.

'Kendini tanı' ifadesini tüm yapıtına yerleştiren Montaigne ise, *"... her insanda insanlığın bütün halleri vardır.. insanın kendini anlatmasından daha zor ve daha yararlı hiç bir şey yoktur.."* [2] demişti.

18.yüzyıl başında Spinoza ve Leibniz akılla ilgili belirlemeleriyle doğruya hakikatin bilgisine ulaşmaya çalışmışlardı. Ancak, daha sonra aklın eleştirilerek sınırlarının çizilip bağımlılıktan kurtarılarak bilgide deneyin önemini ortaya çıkarmak, Aydınlanma döneminin en önemli düşüncesini oluşturdu.

---

1 Çotuksöken, Betül, "Felsefeyi Anlamak, Felsefe ile Anlamak", Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, s.125.

2 Y.a.g.e., s.127.

19.yüzyılın başında Kant, dönemin en önemli filozofu olarak insanın kendi aklına göre düşünerek ben'ine sahip çıkması gerekliliğini vurgularken; Aydınlanma felsefesinin de temelini oluşturmuştu.

Ancak bu dönemde, aklı bu denli önemseyerek, olup bitenleri salt aklın sınırlarında ele almak felsefeyi de uç noktalarda konumlandığı bir idealizme sürüklemişti.

Aydınlanma ile yani laiklik ve dünyevileştirme ile Hıristiyan ikiciliğini ortadan kaldırmak, beraberinde ruh ve tinselliği de yok etmişti. Akılcılaştırmayla ve araçsal aklın ön plana çıkışıyla parçalanmış modernizm akılcılık ve öznelleşme arasındaki diyalogdan kaynaklanmıştı. Çünkü insan doğaya aitti, nesnel bilginin nesnesiydi, ama aynı zamanda da özne ve öznellikti.

Bu nedenle, Rönesans'ın başından itibaren sadece düşünmekten, akıldan, bilgi oluşturma yetisinden hareket eden felsefeye 19.yüzyılın sonunda ve 20.yüzyılın başında ise -dil, düşünme çerçevesinde- artık yeni işlevler yüklendi.

Örneğin Foucault, eski Yunan felsefesindeki 'kendini bil', 'kendini tanı'dan hareketle iktidarın beden üstündeki baskısını ve bunun sonucunda cinselliğin bir bilim haline getirilişini, deliliği yani aklı ve akıldışı olanı, böylelikle de dışarıya ve içeriye kapatılanların tarihini inceledi. Devletleşen kurumların Yahudi-Hıristiyan din kültürünün birey/özne üzerindeki baskısını araştırdı. Klasik dönemden bu yana sorulan 'nasıl özne olunur?'u dönüştürerek öznenin tek olmadığını ve daima ikilik taşıdığını, öznelliğin ise dönemden döneme, özneden özneye değiştiğini vurguladı.

İktidarın bedeni ve arzuları kontrol altına alma isteği cinsellik bilimi, doktorlar ve psikanalistler sayesinde desteklenmiş oldu. Çünkü öznenin bedeninin ve ruhunun gizli noktaları artık öğrenilmişti. Ben'i düzene koymak için söylem üreten psikanaliz, özneyi bir nesne statüsüne indirerek bütünlüğü içinde bir birey olmaktan çok, kendi karmaşasında yabancılaşmış ve bölünmüş olarak inceler.

Buraya kadar felsefi, sosyolojik ve psikanalitik düşüncede öznellik sorununu, öznenin geri dönüşünü ve özne-nesne ilişkisinin yapılanma sürecini kısaca belirttikten sonra, bundan sonraki bölümlerde daha kapsamlı bir biçimde inceleyeceğiz.

2.1. Öznellik Sorunu

Foucault, 'Deliliğin Tarihi'nde, deli ile akıllı arasındaki ayrımın, insanın kendi imgeleminde mevcut olduğunu, kendi kendi ile diyaloğunda ortaya çıktığını göstermiştir. Descartes'ın kendi akıllılığını ancak kendisinin deli olmadığını ispat etmesiyle mümkün olduğu gibi. *"Foucault, burada içimizde olan özdeşliğin, belki ötekinden çok daha uzaklarda durduğunu söylemektedir."* [3]

Foucault için, her zaman dışlamalar ve dışarısı önemli idi, ve dışarıda olanların içeriye kapatılmasından bahsetmiştir. *"Kapatılanlar dışarısının içerisine kapatılmışlardır."* [4]

Foucault, Cinselliğin Tarihi'nde de aynı şekilde Sokrates'in 'kendi kendini tanı' lafından yola çıkarak, insanların kendilerini nasıl baskı altına aldıklarını ve başkalarını da baskı altında tutmanın yolunun, kendi kendisi üzerinde gösterdiği hükmetme kabiliyeti olduğunu saptamıştı.

17.yüzyıl Klasik Çağ felsefesi daima Tanrı ve sonsuzluk fikri ile uğraşmıştır. Klasik Çağda insan vardı, insan kavramı vardı, ama insan şekli ortaya çıkmamıştı ve insan kendi merkezini Tanrı fikrinde ve sonsuzlukta kaybetmişti.

19.yüzyılda Kant felsefesinde ise insan sonu olan, bitendir ve sonlu olan kendi kendini oluşturur. Birdenbire özne sonlu-Ben olur, özne kendi kendine döner, içine doğru kapanır ve kendi sonluluğunu oluşturur. Tanrı ve sonsuzluk fikri ortadan kalkarken, insanın sonluluğu fikri gelmekteydi. Zaten Nietzsche'yi de ilgilendiren, insanın nasıl ölüme doğru gittiği idi.

18.yüzyılda devletleşen kurumlar 'Polis' sistemini ortaya çıkarıyordu ve görülebilen her şey denetlenebilirdi. Disiplin toplumu, iletişimin önem kazandığı bir toplum biçimiydi, eğitim kurumlarının güncelleşmesi, sivil toplum üyelerinin sürekli denetime maruz kalması bu ilkenin sonucuydu. İktidarlar bireyi ele alıyor ve onu nesnelleştiriyordu. Birey normalize ediliyor, 'norm öznesi' yaratılıyor ve ona

---

3 Akay, Ali; Foucault, Michel, "İktidar ve Direnme Odakları", Bağlam Yayınları, İstanbul, 1995, s.65.

4 Y.a.g.e., s.66.

sayılar veriliyordu; kimlik kartının sayıları. Modern toplumların sistemi artık merkezi bir iktidara gerek duymaksızın, kurumlaşan 'demokratik bir iktidar' modeli geliştirmişti. Psikanaliz de 'Ben'i düzene koymak için söylemini üretiyordu.

Bedeni ve arzularını kontrol altına almayı düşünen iktidar için cinsellik, kişinin sağlığını, patolojisini ve özdeşliğini anlamak için önemli bir veri sağlıyordu. *"Cinsellik düzeni sayesinde biyo-iktidar bedenin en ufak hareketlerini ve ruhun en gözde hislerini fikirlerin içine hapsetti. Kişinin söylem ya da kendi içine bakışı sayesinde itirafları alındı. Beden, bilgi, söylem ve iktidar."* [5]

Foucault'ya göre 18.yüzyılın başından itibaren cinsellik tarihi bir yapı haline gelmektedir. Halk tanınması lazım olan, kontrol edinilmesi gerekli, uğraşılan ve gelişiminin ayarlanacağı bir nesne olarak düşünülür; cinsellik hem kişiyi, hem de Devleti ilgilendiren bir uğraş olmuştur. 19.yüzyılda ise cinsellik üzerine söylem, tıbbi terimlerde yeniden düzenlenmiştir. *"Cinsellik kişisel saklı zevkleri, bedeni için tehlikeli sayılan aşırılıkları, gizli fantazmaları içerir; cinsellik kişinin tözünü kişiliksel özdeşliğin çekirdeği olarak kabul eder."* [6] Foucault; 'böylelikle, bedenin ve ruhun gizli noktalarını, doktorlar ve psikiyatrlar sayesinde bedenin kendi kendisine kapalı gibi duran bütün psişik ve biyolojik gizlerini bilim sayesinde en ufak ayrıntılarına kadar tanımak olanağı ortaya çıkar' der. Foucault'ya göre, Batı bilimi, din, teknolojinin baskısı ve iktidar gereği olarak bir 'cinsel bilim' oluştururken; Doğu toplumlarında cinsellik, zevkten türedi. Serbest aşk ilişkileri, zevklere verilen önem, bir erotik sanat biçimini geliştirdi. Cinsellik bu toplumlarda, kişisel 'Ben'i anlamaya yarayan bir öge durumuna dönüşmedi.

Foucault, cinsellik sorununu, Yunanlılardaki 'zevk' ve 'arzu' temalarının ayrılığına dikkatimizi çekerek, iktidar açısından yola çıkarak ele alıyor. Foucault, öznellik sorununu incelerken de, disiplinci iktidardan sonra ortaya çıkan biyo-politik iktidarda, öznenin ve bireyin iki toplumsal oluşumundaki farkını da vurgular: *"Disiplinci toplumsal*

---

5 Y.a.g.e., s.106.

6 Y.a.g.e., s.109.

oluşumda iktidar bireyi 'nesne' olarak nesnelleştirirken, biyo-iktidar toplumsal oluşumunda öznenin kendisi özne olarak nesnelleştirilmektedir." [7]

Klasik çağdan beri gelişen düşünce; 'nasıl özne olunur?' İnsan, kendi kendisini tanıyarak, kendisinden ne meydana getirebilir?

Özne-Nesne ilişkileri, Hegel'in Tinin Görüngü Bilimi'nden beri gelişen ilişkilerin, ikilem olarak ayrımın Adorno tarafından yokedilmesinden sonra, nesneyi de özne haline getirme arzusu, yeni bir iktidar ve öznellik sorunuydu.

Öznellik sorununun Eski Yunan'dan yola çıkışını anlamak için Nietzsche, Heidegger ve Blanchot'nun anlaşılması gerekmekteydi. Foucault için düşünce insana dışarıdan gelmekteydi, bu da Blanchot'nun temasıydı.

"Düşünce bütün dış biçimlerden daha uzaktadır, sonsuz uzaklıktadır; içerisi dışarısının uzaklığından daha uzaktadır. Dışarısı bütün iç dünyamızdan daha yakındır: Sonsuz uzaklık bize içimizdeki 'içerisinden' daha yakındır." [8] Foucault bunun adını 'dışarının çizgisi' olarak koymuştu ve 'Kelimeler ve Şeyler' kitabında, 'İnsan ve Çifti' ismini verdiği bir bölüm vardı.

"Dışarısının çizgisi katlanır ve çiftini üretir. Bu 'ötekinin çifti' değildir. 'Ben' çiftimdir. Bu dışarısının içerisidir." [9] Bunu ilk defa Eski Yunanlılar başarmış ve katlanmışlardır. Onlarda güç, kendi üzerinde bir güç oluşturur ve kendi kendini baskı altına alabilir ve ölüm geciktirilir. Yunanlılar katlanarak düşünülmeyenin düşünülmesini sağlamışlar ve bu sayede dışarısı içerisi ile iç içe yaşamaktadır, katlanarak dışarısının çizgisi öznelliği oluşturur. Yani katlanmak özne olmaktır. *"Özne'nin tek bir yüzü yoktur; çok yüzlüdür, çift yüzlüdür en azından. Bu alanda da tek bir öznellik yoktur. Özne, daima ikilik taşımaktadır."* [10] Özne kendisinin dublörüdür, bu ikilik hiç bir zaman, içerisinin dışarı vurulması değildir, tam tersine dışarısının gücünün kendi içine çekilmesi ve hazmedilmesidir. Bu tek olanın ikileşmesi değildir; tam tersine farklı olanın farklılığını tekrarlamasıdır. Bu iki 'Ben' olanın ortaya

---

7 Y.a.g.e., s.114.
8 Y.a.g.e., s.119.
9 Y.a.g.e., s.122.
10 Y.a.g.e., S.123.

çıkması değildir; ama 'Ben' olmayanın içselleştirilmesidir. Yani özne, dışarısının içeriye doğru katlanmasıdır.

Eski Yunanda varlık ani bir şekilde ortaya çıkmıştı, bu felsefenin başlangıç noktasıydı. Hegel'e göre, bu ortaya çıkışın hemen ardından, bir bekleme düşünme anı görülür, bu öznelleşmenin düşünüldüğü andır. *"Varlık bu anda kendi kendisinin içine doğru kat kat katlanır; öznenin üzerine katlanır ki, bu da nesnenin temsil edilmesidir. Ve nesnenin temsilinde kendi kendini temsil eder."* [11]

Bu an düşünülüp üzerinde konuşulabilen, Descartes ile başlayan ve 'düşünüyorum, o halde varım' oluşumunun anıdır. Hegel'e göre mutlak an, içinde, öznellik kendi kendisini düşünürken varlığı düşündüğü andır.

Foucault'un düşüncelerini şöyle özetleyebiliriz: Öznesiz bireyleşmek, Foucault buna 'öznellik biçimleri' adını verir. Öznellik biçimleri, çağdan çağa, özneden özneye değişir. Bireyselleşmek ille de özne yaratmak zorunda değildir. Özne olmak gelenektir, geleneklere bağlılıktır, alışkanlıklara süreklilik getirir. 'Birey' olmak ise öznelleşmektir. Foucault, özne ve nesne olmanın ötesine doğru yol alarak, öznelliği çoğaltmaktadır. Öznellikte Varlık katlanarak öznelliği üretir, bu 'Ben' olmaktır, ama 'Özne' olmak değildir. Bu benim kendimin içinde varolmam, bireyselleşmem, benlikten çıkıp, kişi olmam demektir. Düşünülmeyenin düşünülmesine başlamaktır. Öznellik 'mutlak bellektir', dışarısının çizgisini bulmak ve onu aşmak ya da bu çizgiyi aşamadan ölmek, öznellik eksenini oluşturmuştur.

2.2. Öznenin Geri Dönüşü

Weber, modernliğin nesnel bilgi düzeniyle özne düzeninin birbirinden ayrılması olduğunu söylüyordu. Modernlik ilerledikçe özneyle nesneler birbirlerinden ayrılırlar. Modernlik uzun süre 'araçsal akılcılığa' indirgendi. Yani bilim ve teknik sayesinde dünyanın denetiminin olanaklı kılınmasıyla tanımlandı. Yani özgürlük ve yaradılış

11 Y.a.g.e., s.130.

olarak insan öznesinin ortaya çıkışı gizlendi. Oysa, *"'Akılcılık' ve 'öznelleşme' arasındaki diyalog, modernliği oluşturur."* [12]

İnsan doğaya aittir ve nesnel bir bilginin nesnesidir ama aynı zamanda da özne ve öznelliktir. Modernlik, ancak özne ile aklın, bilinçle bilimin etkileşimiyle mevcuttur. Bireysel özne'nin ortaya çıkması için, aklın duyulara galip gelmesi değil, bireyin kendisinde, özne olma istenci yanısıra bir 'Ben'in var olduğunu kabul etmesi gerekir.

"Modernlik, insanın doğa içinde olmaktansa, kendi içinde var olan doğayı kabul etmesiyle başarıya ulaşır." [13] Birey, yaşamla düşüncenin, deneyimle bilincin birbirine karıştığı tikel bir birlikteliktir. Özne, 'Ben'den Özne/Ben'e geçiş, yaşantı üzerinde o yaşantının kişisel bir anlamı olması, bireyin toplumsal ilişkileri dönüştürerek, ama bir grup ya da topluluk ile özdeşleşmeden, ilişkilerin içine giren bir edimciye dönüşmesidir.

Çoğu zaman uygarlık hastalığına yakalanırız. Bu, 'Birey', 'Özne' ve edimci'nin birbirinden uzaklaşmasıdır. Bir yandan narsistik bir bireycilik yaşarız, bir yandan varlık ya da özne olma özlemi duyarız, bazan da bu terimlere estetik veya dinsel ifadeler yükleriz; ama bütün bunlara rağmen, kendi işimizi yapar, rollerimizi yerine getiririz. Yaşamımız parçalara ayrılmıştır ve bu 'Ben'in kendi kimliğimize ters düştüğü, kendine yabancılaştığı duygusuna kapılırız.

"Öznelleşme, Özne'nin bireyin içine girmesi, dolayısıyla da bireyin kısmen Özne'ye dönüşmesidir." [14] Öznelleşme, kişisel tutumlarla, toplumsal rollerin ilişkisi tarafından tanımlanan toplumun kuralları tarafından belirlenen Ben'i yıkar. Ben parçalanır, bir yanda özne, öte yanda Kendi yer alır. Özne, bireyle özgürlüğü, Kendi de, doğayla toplumu birleştirir.

Doğa fikrinden ayrı olan özne fikrinin iki farklı yazgısı olması mümkündür: *"Ya toplumla, hatta doğrudan bir biçimde iktidarla özdeşleşir, ya da tersine, kişisel özgürlük ve sorumluluk ilkesine dönüşür."* [15]

---

12 Touraine, Alain, "Modernliğin Eleştirisi", Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, çev.:Hülya Tufan, s.230.

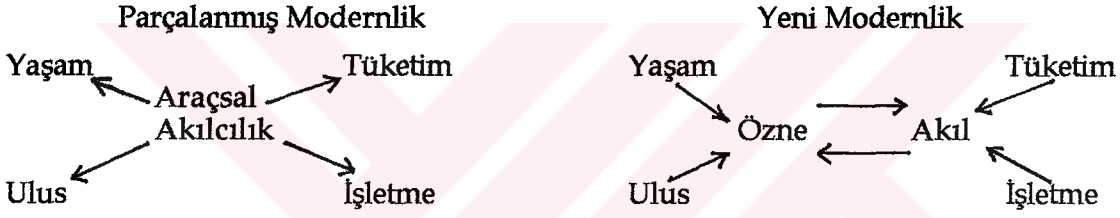
13 Y.a.g.e., s.232.

14 Y.a.g.e., s.234.

15 Y.a.g.e., s.240.

Modernizmin parçalanmasının nedeni çağımızdaki insan deneyiminin gerçekten de parçalara ayrılmış olmasıdır. Günümüzde bazılarımız, ulusal, kollektif ya da bireysel kimliğin arayışı ve savunmasını gerçekleştirmeye çalışırken, bazıları da dünyayı, sürekli yeni ürünlerin ortaya çıktığı bir hiper market olarak görür, tüketim için ne gerekiyorsa yapılmalıdır. Bazıları için dünya bir işletme ve üretim toplumudur, diğerleri için ise geçerli olan Varlık ya da Cinsellik olarak adlandırılan toplumsal olmayan şeydir. Aydınlanma ve ilerlemenin dünyası, onarılmaz bir biçimde parçalanmıştır.

Touraine, parçalanmış modernliği birleştirmek için 'Özne' ile 'Akıl'ın yeniden bir ikili oluşturması fikrini öne sürer. Parçalanmış modernlik yerine, yeni modernlik şemasını önerir.



Birey, arzuyla yasanın, haz ilkesiyle gerçeklik ilkesinin karşılaştığı yerdir; bu da birşeylerin içe atılması sonucunu doğurur ve böylece özneyi, kendi kendisinin tam tersine, yani bilinçdışının kişisel olmayan diline indirger. Ben, bilincin ortaya çıkardığı karşı-öznedir. Birey, toplumsal rolleri, toplumsal konumları bağlamında değil de, bir özne olarak 'öteki'ni tanırsa, kendi Ben'inin, toplumsal belirlenimlerinin dışına çıkar, özgürlüğe kavuşur. Touraine'ye göre, *"birey, toplumsal sistemin işleyişini sağlayan bir öğe olmaktan, özne olarak öteki'yle olan ilişkisi sayesinde kurtulur ve kendi kendisinin yaratıcısı ve toplum üreticisi olur."* [16]

Aydınlanma felsefesi, Hıristiyan ikiciliğini ve ruh dünyasını (Tinselliği), akılcılaştırma ve dünyevileştirme adına ortadan kaldırmıştır, Modernizm de kendini araçsal akla indirgeyerek, özne'nin üzerini örtmüştür. Parçalanan modernizmi birleştirmenin yolu, özne'yle aklın birbirine indirgenmeden bir ikili oluşturmalarıdır. Özne, hiçbir biçimde kendi üzerine kapanmış birey değildir, üstün bir Ben, baba

16 Y.a.g.e., s.253.

imgesi/simgesi ya da kollektif bilinç olarak karşımıza çıkmaz. Özne, 'Ben'den Özne/Ben'e dönüşmesi için, bilinçten ve bilincin tuzaklarından kurtulmak için, öznenin 'öteki'ni de özne olarak kabul etmesi gerekir. Özne fikrini, liberal modeldeki bireycilik fikriyle de karıştırmamak gereklidir.

Ben'le Kendi'nin birlikteliği, kişiliği oluşturur. Özne/Ben, Ben'den, Ben tarafından içselleştirilmiş toplumsal kurallara, normlara olumlu ya da olumsuz tepki gösterebilme özelliğiyle ayrılır, ama bu direnmenin nedenleri pek açık değildir. Hiç bir şey özne'yi, kendi-için'den, yani Ben'den ayıran mesafeyi ortadan kaldıramaz; kendi-için'in içine kapanıp kalma durumu da, kendisini dönüştürebilme ve başkalarıyla iletişim kurabilme yeteneğine sahip olan öznelliğin tam tersidir. *"Özne, bireysel deneyimin oluşturulması için bilinçli bir istençtir, ama aynı zamanda da topluluksal bir geleneğe bağlılığı içerir; insanın kendinden haz alması, ama aynı zamanda da akla boyun eğmedir."* [17]

2.3. Psikanaliz

Psikanaliz ve psikanalitik psikoterapi, özne'ye, bütünlüğü içinde bir birey olmaktan çok karmaşası ve çatışmaları içinde bir grup olduğunu hatırlatır. Psikanaliz özneyi 'kendini bilmeyen şey', 'öteki için şey' diyerek bir nesne statüsüne indirir. Yabancılaşmış, bölünmüş bir özne olarak kabul eder ki, bu sayede hakkında bilgi üretebilir.

Psikanaliz'de, toplumsal sınıflar, kurumlar vs. analiz edilmez, özne'nin gerçek dünyadaki ilişkileriyle de ilgili değildir. Psikanaliz öznenin gerçek çocukluğuyla ilgili değildir, psikanaliz kurmaca ve uzlaşımsal bir çocuklukla ilgilidir.

Psikanalizin bilgi nesnesi 'temsili dünya' ya da 'iç dünya'dır. İnsanın iç dünyası ancak kendine verilmiştir ve başka insanın doğrudan algısına kapalıdır. Terapist bu iç dünyayı, ancak jest ve mimiklerden, davranışlardan ve özne'nin kendini dile getirmesinden yola çıkarak, dolaylı olarak anlayabilir. Psikanalitik yaklaşımın amacı,

---

17 Y.a.g.e., s.299.

öznenin kendini bilmesini ve en önemlisi de kendisini anlamasını sağlamaktır.

2.3.1. Freud: "Oedipus Kompleksi"

Psikoloji, Freud'a gelinceye kadar bilinç fenomenleri ile psikolojik olguları özdeş saymıştır. Yani, Descartes için 'ruh tözünün' esası düşünmeydi ve düşünme ise 'bilinç eylemi' ile aynı şeydi. Descartes, Rönesans ve Aydınlanma Çağı'nın düşünsel temellerini atmıştır.

Freud'un çıkışı ise 'bilinçdışı'nı sezmesi, bilinçdışı kavramını geliştirmesiyle oldu. Elbetteki Freud'dan önce de Spinoza ve Nietzsche gibi filozoflar da bilinçdışının farkındaydı. Freud, bilinçdışı kavramını geliştirmek için bir süre hipnoz'u denedi, daha sonra da 'serbest çağrışım' tekniğini geliştirdi.

Freud'un tezlerini kısaca özetlersek, şunlar söylenebilir: İnsanların doğumdan itibaren maruz kaldıkları toplumsal baskı, bazı arzuların bilinçdışına bastırılmasına neden olur. Ve bu arzular 'dil sürçmesi'nde, 'hatalı hareketler'de, 'rüyalar'da, simgesel bir şekilde ortaya çıkar ve tatmin yolları arar. Ayrıca toplum tarafından en çok kabul gören yüceltmelerimiz ise, bizim bilinçdışına bastırdığımız arzuların hedeflediği nesnelerin yerine toplum tarafından onaylanan nesnelerin koyulmasıdır.

Bilinçdışı ve Bilinçaltı kavramlarını da birbirinden ayırt etmemiz gerekir. Bilinçdışı, toplum tarafından istenmeyen arzuların bastırılması ve tamamen bilincin alanının dışında tutulmasıdır. Bilinçaltı, bazı otomatik hareketlerimizi, dikkatimizi yoğunlaştırmadığımız algılarımızı, fikir çağrışımlarını, hatta üzerinde bilinçli olarak düşünmediğimiz halde ortaya çıkan düşüncelerimizi vs. ilgilendirir. Bilinçdışına bastırma toplumsal 'Ben'in, ilkel dürtülere karşı kendini koruduğu bir savunma düzeneğidir.

Çocuğun düşüncesi benmerkezlidir, çocuk kendisini anlatmak, başkasının bakış açısına yerleşmek tasası olmadan kendi için düşünür, en azından şimdilik düşüncesini toplum kurallarına göre oluşturmamıştır. İkna etmek, kanıtlamak, sonuç almak gibi tasaları yoktur. Mantık, kanıtlama sanatı olduğuna göre, mantıki işlem yapmak,

kendinden merkezsizleşmiş, 'yetişkin birey'e göredir. Toplum tarafından en çok bastırılan arzular ise cinsel arzulardır, özellikle çocuk cinselliğidir. Bu bastırmaya maruz kalan cinsel kökenli olan içgüdülerin enerjisine 'Libido' adı verildi.

Başlangıçtaki/Çocukluktaki kendi öz bedenine yatırılan 'narsist libido', bu narsistik dönemden kökenindeki cinsel mahiyetini kaybederek tamamen 'toplumsal-kültürel' nesnelere yönelmek (nesne libidosu' suretiyle 'yüceltilebiliyordu'. Bu da 'Ben' (Ego) kavramının geliştirilmesinde ilk adımı oluşturuyordu.

Özne'nin seksüel gelişim aşamalarından birinde şiddetli bir 'früstrasyonla (düş kırıklığına uğrama) karşılaşan birey, narsist libido dönemine geriler' ve farklı evrelerde 'saplantılar' ortaya çıkar.

Freud'un Psişik Aygıt'ı, 'İd', 'Ben' ve 'Üst Ben'den oluşur.

Yeni doğan bebeğin tüm psişizmasını oluşturan, sürekli dolayımsız tatmin arayan 'haz ilkesi'ne göre çalışan, bilinç-dışı itkilerin kökeninde yer alır, 'İd'. 'İd'de, zaman, mekan ve mantıklı yargı yoktur.

"'Ben' 'İd'den farklılaşarak oluşan, 'İd'in 'gerçeklik ilkesi' çerçevesinde dönüşümüne dayanan ve gücünü, bastırmalar sayesinde kaynağındaki seksüel ve saldırgan eğilimlerinden sıyrılmış, 'nötralize' bir libido'dan alan psişizma bölümüdür." [18] Ben'in temel işlevi yargı gücü sayesinde gerçekliği sağlamaktır; gerçeklik koşullarına uymayan, sürekli tatmin arayan dürtü ve arzuların bilinç alanına girmesine engel olan sisteme sahiptir. Ben'in işlevleri olan, akıl yürütme, gerçekliği değerlendirme, mantıki işlem yapma gibi şeyler bilinçlidir.

"'Üst Ben', 'Ben'in bir bölümünün kültürel faktörleri içselleştirmesi ile ortaya çıkan ve gene geniş ölçüde bilinç-dışı olan psişizme bölümüdür. 'Üst Ben'.., Oidipus döneminin mirasçısıdır. Özellikle ensest yasağının içselleştirilmesi, babanın yasağının tanınması ile başlayan bu süreç giderek diğer kültürel ahlak değerlerinin içselleşmesiyle tamamlanır." [19]

Freud, geniş ölçüde cinsel kökenli olduğuna inandığı yaşam içgüdülerinin (Eros) yanında, insanın yıkıcı ve saldırgan eğilimlerinin kökeninde yer alan ölüm içgüdüsü'nün (Tanatos) başlangıçta, kendi

---

18 Tura, Saffet Murat, Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı Yayınları, 1996, s.46.

19 Y.a.g.e., s.46.

bedenine yönelik (Narsist) iken daha sonra nesneye yöneldiğini saptamıştır.

Freud'a göre içgüdü ya da dürtü, biyolojik olanla ruhsal olan arasında bir kavramdı. İçgüdünün nesnesi, dış dünyaya aittir. İçgüdünün amacı tatmindir, tatmin ise bedenden kaynaklanan organik kökenli uyarımın sona erdirilmesidir.

2.3.2. Lacan: "Anti-Psikiyatri, Psikanalizde Yapısalcılık"

Lacan, Freud'a dayanarak psikanalizi 'bilinçdışının bilimi' diye ilan eder. Lacan'ın psikanaliz kuramı, dilbilim ve yapısalcılıkla yakın ilişki içindedir.

Lacan'a göre, öznenin tüm dramı doğa-kültür karşıtlığındadır. C.Levi-Strauss'un belirlediği bu karşıtlık akrabalık ilişkileri (kan bağı) ile evlilik ilişkilerinin, 'aile'yi mümkün kılacak şekilde ayrılmasını sağlayacak ensest yasağında ifadesini bulur. Yapısalcı antropoloji açısından ensest yasağı, kültürel aileyi kurar, doğa-kültür karşıtlığını oluşturur. Psikanaliz açısından ensest yasağının evrensel yasağı Oidipus'un temel bir özelliğidir.

Lacan'a göre Oidipus devresiyle sosyo-kültürel düzene geçiş iki süreci aynı anda başlatır. Sosyo-kültürel öznenin kuruluşu ile bilinçdışının kuruluşu. Lacan, *"Dil bilinçdışının koşuludur. Bilinçdışı bir dil gibi yapılaşmıştır."* [20] der. Toplumun, kültürün, belirlenmiş yapısını taşıyan, kuşaktan kuşağa aktaran dil'dir. Özne kültüre ve dilin düzenine girmekle, kültürü ve dili de içselleştirmiş olur. Lacan'a göre dil ile belirlenme, kültürün simgesel düzenine girme, oidipal evre ile aynı anlama gelmektedir. Çocuk dil ile kültürel bir kurum olan ailede ve ailenin söylemi sayesinde karşılaşır. Toplumsal simge sistemine giriş Oidipus karmaşası sayesinde olur.

Lacan'a göre, toplumsal simge sistemine girişin birey üzerindeki etkileri şöyledir. 'Ben' ile 'Ben-olmayanı', içsel olanla dışsal olanı birbirinden ayırt eder. Özne ve içselliği, bu içselliğin söyleminden ayırt etme imkanı verir. Yani simgenin düzeninin özerk yapısı insanın kendi

---

20 Y.a.g.e., s.112, 115.

gerçekliğini de bir mesafe olarak düşünmesine imkan verir. Kültürün simge düzenine giren özne, kendi doğal gerçekliğini, tekbenciliğini yitirir, kendini sosyo-kültürel kod dolayımıyla düşünen özne giderek kendine yabancılaşır. İşte bilinçdışına yol açan bu yabancılaşmadır. İnsanın yaşamının başında tekbenci bir evre olabilir. Ama simgesel düzen gerçek saf tekbenciliği ortadan kaldırır, onu simgeleştirir ve bilinçdışı konumuna dönüştürür. Simgesel düzen insanı bir özne olarak önce aile içindeki konumuna sonra da toplum içindeki konumuna yerleştirir.

Lacan, öznenin ötekilerle ilişkisinin de dil ile belirlendiğini vurgular. *"Bir gösteren bir özneyi bir başka gösteren için temsil eder."* [21] Dil, gerçekliği yeniden üretir; öznenin, gerçeklikle, ötekilerle ve kendisi ile olan ilişkisini düzenler.

Simge sistemi insana, kendisini bir simge ile 'Ben' göstereni ile ifade etme imkanı verir. *"'Ben' göstereni dilde 'Sen' ve 'O' ile yapılaşarak kurulur. 'O', 'Babanın Adı'dır, yani babanın simgesidir."* [22] Önce, gerçek bir baba ve onun imgesi vardı, Lacan, üçüncü bir baba buldu; Babanın-Adı veya babanın simgesi.

'Yarılma', psikanalizde varlığın kendisi ile, kültürün, bilinçli söylemin öznesi arasındaki ayrılmadır. Simgesel düzen gerçek dünya ile özne arasında organize olan üçüncü bir düzendir. Kavramlar öncelikle karışmış olan şeyleri organize etmekle yükümlüdür.

Demek ki, Oidipus aracılığıyla simgesel sisteme geçme özneyi kurar ve gerçeklik sistemini oluştururken yarattığı yarılmada bilinçdışını oluşturur. Oidipus ikili dolaysız (Çocuk-Anne) ilişkiden, sembolik düzene özgü dolaylı ilişkiye (babanın simgesine) geçiştir.

Bu ikili dolaysız ilişkiden dolaylı ilişkiye, simgesel düzene geçişi ve Oidipus'un başlangıcına temel teşkil eden *"Ayna Evresi"* ni ele alalım. "Ayna evresi" klasik teorideki narsisizm kavramı ile yakın ilişkidedir. Simgesellik öncesi çocuğun çevresiyle ilişkili ikili bir ilişkidir. Çocuk bu dönemde annesinin görsel imgesi, ya da aynadaki kendi bütünsel imgesiyle özdeşleşerek, parçalanmış olarak yaşantıladığı bedeninin bütünlüğünü kazanmaya yönelir. Yani imgesel özdeşleşme dönemin-

---

21 Y.a.g.e., s.120.

22 Y.a.g.e., s.122.

deki çocuk kendisini kendi imgesinden ya da bir başkasının (annesinin) imgesinden tam olarak ayırt edemez. 6-8 aylık çocuk, kendi yaşındaki bir çocukla karşı karşıya bırakıldığında onu taklit etmeye koyulur, bedenin toplumsal biçiminin kazanılması söz konusudur. Çocuk, öteki, ya da ayna yolu ile bütünsel beden imgesini kazanmaya yöneldiği bu dönemde Oidipus devreye girerek, bu beden imgesini dilbilimsel bir gösterenle temsil etme şansını verir; bu da 'Ben'dir.

Bu dönemdeki çocuk annesiyle bütünleşmeyi, annesinin eksiği 'fallus' olmayı, annesinin arzusunun nesnesi olmayı ister. *"Böylece narsistik (mutlak kudret), Nirvana'nın bütünlüğüne, tüm rahatsız eden uyaranlardan uzak mutlak tatmin durumunun devinimsiz hazzına ulaşacaktır."* [23] Ayna evresindeki çocuğun arzusu henüz kültürel bir arzu değildir ve simge içermez, ancak Oidipus'un devreye girmesi ile bu arzu da simgeleşir. Fallus simgesi aslında 'Babanın Simgesi', 'Babanın-Adı' ile devreye girer. Bu simgesel baba, annenin söyleminde yer alan üçüncüdür. Böylece çocuk simgesel bir yasa, ensest yasağı ile tanışır. *"Babanın yasası fallus olarak çocuğu anneden kastre eder; anne ile dolayımsız ilişkiye son vererek çocuğu kültürün dünyasına (yasasına) bağlayacak olan Oidipal özdeşleşme, 'insanlaştırıcı kastrasyon' sürecini başlatır."* [24]

Çocuk düşkırıklığına uğramalarını annenin söylemi sayesinde 'Babanın Adı'na bağlayarak üstlenmekte ve böylece kültürün düzenine girmektedir. Eğer anne ,'Baba'ya gönderimde bulunmazsa çocuk imgesel ilişkide takılıp kalır (çocuk anneye tabi kalır); Psikoz'un temeli budur. Gerçek dünya dediğimiz dünya, insanlaştırılmış, simgeselleştirilmiş bir dünyadır.

Öznenin tüm çabası, Oidipusla girdiği kültürün düzeninde, simgesel düzende yitirmiş olduğu narsistik bütünlüğü, kültürün sunduğu görsel imge metaforlarıyla aramaya, tatmin etmeye çalışmaktır.

Lacan'ın 'özne' kavramı belki de en tartışılmaya değer yönünü oluşturur. 'Özne', 'Ben' değildir. Lacan, *"'Ben'in içi boş bir 'maske' olduğunu"* [25] söyler.

---

23 Y.a.g.e., s.127.

24 Y.a.g.e., s.130.

25 Y.a.g.e., s.62.

Lacan, 'özne'yi belirleyen değil, belirlenmiş olarak ele alır, öznenin belli bir özgürlük alanı olsa bile, bu alan çok muğlaktır; hele bir 'yaşam planı' oluşturmak, Lacan'ın kabul etmeyeceği bir şeydir.

Yine de 'özne', simgesel söylem tarafından tam anlamıyla belirlenmiş olsaydı, psikanaliz boşuna bir çaba olurdu.

2.3.3. Sartre: "Varoluşculuk"

Burada, Sartre ve Lacan arasında örtük bir polemik olduğundan, 'Varoluşculuk' ve Sartre'a kısaca değinmeliyiz.

Descartes'la başlayan Aydınlanma çağıyla zirveye ulaşan Batı düşüncesi, 'Tanrı'yı tahtından indirmiş onun yerine 'insan'ı koymuştu. İnsan, akıl ve bilinçle özdeşleştirilip yüceltiliyordu; bu da 'laik', 'eşitlikçi', 'özgürlükçü' Batı toplumunun ideolojik kılıfıydı. Geçen yüzyıl, insanın yüceltilmesi geleneğine, Batı aklının düşüncesinin temellerine karşı çıkan üç düşünür ön plandadır; Nietzsche, Freud ve Marx.

Sartre 'Benliğin Aşkınlığı' kitabından beri bir bilinç felsefesi kurmaya çalışmıştır. Sartre'a göre, 'Ben' (Ego) bilinçte değil, dışarıda, dünyadadır; orada varoluş yerini bulur. Sartre, *"'Özne-nesne' ikiliğini aşma yolunda, 'dünya'yı ve 'Ben'i mutlak aşkın bilincin nesnesi haline getirir. Aşkın bilinç, 'dünya'nın ve 'Ben'in anlamının, özünün kurgulandığı yerdir."* [26] Böylelikle varoluş, felsefenin temelini oluşturur, artık hareket noktası ne Tanrı'dır ne de 'dünya'. Bilincin açık seçik sezgisel gerçeğinden hareket edilir; 'Varım' ve 'Varlık' öz'den önce gelir. Varoluş öz'den önce gelir derken, insanın doğuştan hiç bir özü, anlamı olmadığını; nesnelerini seçerken kendini de seçtiğini, özünü, değerlerini, anlamlarını yarattığını söyler. Yani insan mutlak bilinç olarak önce bir varoluştur, özünü kendi yaratır, nesnelere statüsünü veren bilincin sağladığı anlamdır, özdür. Sartre bütün bunlara 'İnsanın koşulu' der. Bu koşullar içinde de insan mutlak bilinciyle kendinin, 'Ben'in üzerine yükselerek, 'kendini düşünen-nesne' edinerek, dünyada kendi konumunu belirler. Varlıkbilimsel bir zorunluluk olarak özgürlük, insanın kendini seçmesi ve

---

26 Y.a.g.e., s.85.

yaratması, 'Kaygı'yı da birlikte getirir. İnsan 'kötü niyet'le kendini kandırarak seçimi erteleyebilir. Bu da, Sartre'a göre nevroz, bir anlamda kimlik bunalımıdır.

Sartre şöyle der: *"'İde' niteliğinde olan hiç bir şey bilincin kontrolu dışında olamaz. Böylece bilinçdışı mümkün değildir."* [27]

Sartre, 'öteki' için de şöyle der: *"Eğer ben varsam, ötekinin ortaya çıkması ile nesne olan varlığımın farkına varmaktayım; öteki benim için, ben ise öteki için."* [28]

2.3.4. Deleuze ve Guattari: "Anti-Oedipus/Şizo-Analiz"

Deleuze ve Guattari, 1972'de, 'Anti-Oedipus: Kapitalizm ve Şizofreni' adlı kitapta, psikiyatri ve psikanalizin yanında anti-psikiyatrinin de eleştirilmesi, Oedipus kavramı etrafında kapitalizmin ve Batı toplumlarının köklü bir çözümlemesinin yapılması söz konusuydu.

Deleuze ve Guattari için, Bilinçdışı (ya da Arzu), Oedipus'in etkin olduğu bir alan değil, toprak, insan, insan ilişkileri, arzu akımları üreten bir makinadır. Psikanalizin görmek istediği gibi, Anne-Baba-Ben (Aile) üçgeni üzerine değil; ırklar, topluluklar, kıtalar, tarih, coğrafya ve politika üzerine 'çıldıran', düşünen, üreten bir makinadır.

Deleuze ve Guattari, Kapitalizm ve Şizofreni'de 'arzu'nun sorgulanmasını ele aldılar. Arzu, nesneleri düzenlemekteydi.

"Deleuze ve Guattari, gerçekte tek öznenin olanaksızlığını vurgularlar." [29] Şizofren, Ben'e inanmaz, Ben'den ayrılmıştır ve başka bir yerde konumlanır, çünkü Ben'in olduğu yerde dayanılmaz acıları bedeninde duyar; Ben'i terkederek rahat bir mekan arar. Ben'den kopan şizofren, aynı zamanda gerçek dünyadan da kopuşu simgeler. Örneğin, Nietzsche için bir özne vardı ama değişik yerlerde, Ben'in merkez olduğu yerde değil, merkezin çevrelerinde konumlanıyordu ve böylece Ben ortadan kalkmıştı.

---

27 Y.a.g.e., s.89.

28 Akay, Ali, "Tekil Düşünce", AFA Yayınları, İstanbul, 1991, s.29.

29 Y.a.g.e., s.54.

Freud şizofrenleri pek sevmez, çünkü onlar Oidipus'a karşı mücadele verirler. Psikanalizin en büyük buluşu arzu üretimi-Bilinçdışı, Oidipus'a indirgenemez. Psikanalizde iki türlü bilinçdışı ortaya çıkar: Biri üretim yapan, diğeri de mitoslarla ve tragedyalarla kendini açıklamaktan başka bir şey yapmayan bilinçdışıdır; arzu nesnesini bulamamıştır, arzu üretimden elde etmeye doğru kaydırılmıştır.

Deleuze ve Guattari için, *"arzu, gerçekten başka bir şey üretmez. Arzu üretkendir ve onun eksikliğini duyduğu hiç bir şey yoktur. Eksik psikanalizin bir uydurmasıdır."* [30] Arzu ve nesne biraraya gelirler. Bu, 'dış makina'dır. Gereksinmeler arzudan türerler. Böylece eksik sosyal üretimde yerini alır, bu da pazar ekonomisine göre yapılan üretim bolluğu içinde eksikliği örgütlemektir. Böylece arzu eksikliğini duyabileceği bir nesnenin düşünü üretir. *"Psikanalize göre arzu, fantazma üretir."* [31]

"'Birey' ve 'Ben', kapitalist iktidarın bir üretimidir. Ben'in parçalanmasına yönelik aşkın bir deney, organsız gövde içinde ürkütücü bir yolculuktur şizofreni süreci." [32]

2.3.5. Narsisizm ve Ayna

Nergis çiçeğine adını veren Narkissos'un öyküsü hemen her çağda şairleri esinlemiştir, onu en güzel anlatan şairler arasında Latin şair Ovidius önde gelir. Ovidius, Narkissos'la Ekho efsanelerini birleştirerek, iki insanın aşk uğruna harcadıkları boşuna çabayı bir tek dram halinde sunar.

"Narkissos'la Ekho arasında anlamsız bir diyalog şöyle sürdürülür: Bağırdı: "Orada kim var?", "Var" diye cevap verdi yankı. Bundan sonra da asıl Narkissos efsanesi başlar:

Pınar ve yerin özelliği çeker onu kendine, ..
Gidermek isterken susuzluğunu, artıyordu bir yandan susuzluğu;
İçtikçe suya vuran güzelliğine hayran, seviyordu tensiz bir hayali,
vücut sanıyordu sulardakini,

30 Y.a.g.e., s.55.
31 Y.a.g.e., s.55.
32 Guattari, Felix, "Üç Ekoloji", Hil Yayınları, İstanbul, 1990, Çev.:Ali Akay, s.95.

kımıldamaksızın, bakıyordu kendine kendi şaşkın şaşkın...
Bilmeden kendini arzuluyor, severken onu kendini seviyor,
isterken kendini istiyordu,
içini yakan ateşi tutuşturan da kendiydi.
Narkissos anlar başına geleni ve şöyle dile getirir:
Anlıyorum, o benim, aldatmıyor beni artık hayalim...
Beni yoksul ediyor varlığım; arzuladığım benimle .
Ayrılabilsem vücudumdan;
garip bir dilek seven için ama, sevdiğim uzak olsa keşke...
Ve şimdi can verelim ikimiz bir solukta.....
Hala bakıyordu kendine, yeraltına göçtükten sonra bile;
bakıyordu Styks sularına." [33]

Narsisizme adını veren mitos, suda aksini gören ve bu yansımaya aşık olan Narkissos'un öyküsüdür bu. Narkissos'un sudaki yansıması ile kurduğu bu ilişki, insan ve yansımasının gerçekleşebileceği her ortamda karşımıza çıkabilir.

Narkissos (Narcissus) sözcüğü psikiyatride ilk kez Haveloc Ellis tarafından kullanılmıştır. Bu öyküde bulunan özelliklerin Narsisizm olgusunda görülen özelliklerle benzerliğini şöyle sıralayabiliriz: Benmerkezcilik, kendini beğenmişlik, başkalarının duygularına kayıtsızlık, kendi bedenini algılamada belirsizlik, kendisinin ve diğer varlıkların sınırlarını belirleme güçlüğü, diğer varlıklarla sürekli bir bağ yaşayamama, ötekinin varlığını kabul etmemek. Freud, 'Narsisizm üzerine' başlıklı makalesinde bu olguyu, libido dediği yaşam içgüdüsünün dış dünyaya yöneltileceği yerde, ben'in kendisinde korumasıyla açıklar ve narsistik kişilerin nasıl insanlarla ilişki kurduğunu ve nasıl objeler seçtiklerini şöyle sıralar. Freud'a göre narsistik kişiler: Kendisi gibi kişilerle, kendi geçmişini yansıtan kişilerle, kendisinin olmak istediği gibi kişilerle, bir zamanlar kendisinden bir parça olan kişilerle ilişki kurmayı seçerler ve severler. Freud iki tür narsisizm tanımlar. Birincil narsisizmde libido yaşamın başından itibaren ben'in içine sıkışmıştır ve bunun sonucu olarak ben şişer ve kişi kendisini önemli ve kusursuz bir varlık olarak görür. İkincil narsisizmde, dış dünya ile

33 Erhat, Azra, "Mitoloji Sözlüğü", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s.230.

ilişkilerde ağır düş kırıklığı yaşanması sonucu, libidonun egoya geri çekilmesi ile sonuçlanır.

Horney'e göre: *"Narsisizm, insanın kendisini sevmesini değil, kendine yabancılaşmasını tanımlar. Bir başka deyişle, insanın kendine ilişkin böylesi yanılgılara saplanıp kalması kendisini kaybetmiş olmasından kaynaklanır."* [34] Çocuk yaşadığı 'korku ve kırgınlıklar' sonucu çevresine yabancılaşır. Ana-babanın zorlamaları sonucu 'gerçek ben'ini yitirir, 'kendine yetme kapasitesi' ve duygusal dünyasında girişimci olma yeteneğini geliştiremez. Kişi bu yaşantılarla başedebilmek için, olağanüstü bir varlık olduğuna inanmaya başlar, kendisine acı veren hiçlik duygusundan kaçmaya çalışır. Önce başkalarına sonra da kendisine yabancılaşır ve bu kendisine atfettiği sahte önemi de giderek 'gerçek ben'mişçesine yaşar.

Winnicott da 'gerçek ben' ve 'sahte ben' kavramlarına açıklık getirmeye çalışır. 'Gerçek ben', çocuğun gelişimi sırasında kendiliğinden oluşan biyolojik bir doğallığı ve isteği içerir. 'Sahte ben' ise, annenin çocuğun duygusal ihtiyaçlarını farkedememiş olması sonucunda oluşur. Winnicott'a göre; *"sahte ben, önemli bir bölümü örtülü kalmış gerçek ben'i koruyabilmek için geliştirilir. Çünkü sahte ben, gerçek ben'in yitirilmesi sonucu, tümden yokolmuş hissetme tehlikesine karşı insanı korur."* [35]

Christopler Lasch ise, 'Narsisizm Kültürü' adlı kitabında, Batı kültüründe ve özellikle Amerika'da giderek yaygınlaşan narsisizm olgusunu ele almakta. Lasch'a göre, Amerikan kültürüne uzun yıllar egemen olan yarışmacı bireycilik artık ölmekte, üstelik çökerken bireycilik mantığını da aşırı bir uca sürüklemekte, bunun sonucunda da insanlar mutluluğu bulmak isterken, kendileriyle narsist bir biçimde ilgilenmenin çıkmazında kaybolmaktalar. Lasch'a göre, süregelen kültürün insanları bağımsızlıklarını, becerilerini yitirmişlerdir ve narsist kişinin kendine saygı duyabilmesi tümden başkalarına bağlıdır, kendisine hayran bir seyircisi olmadan yaşayamaz.

Biçimsel inanç ve değerlere tutunmaya çalışan toplumlarda, derinlikten yoksunluğun doğal bir sonucu olarak yaşanan kollektif narsisizm'de, kendisiyle başlayıp kendisiyle biten dünyalarında

---

34 Geçtan, Engin, "Varoluş ve Psikiyatri", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s.163.

35 Y.a.g.e., s.164.

yaşayan bireyler vardır. *"İlişkiler konusunda Buber'in yapmış olduğu 'ben-sen' ve 'ben-şey' ayrımı doğrultusunda, narsisizmi 'ben-ben' ya da 'ben-benim şeyim' ilişkisi olarak tanımlayabilirim."* [36]

Kapitalist Batı toplumlarında yeni bir bireycilik ortaya çıkmaktadır. Bireyin kendisi ile kurduğu bağda narsisizm, hem kendisi hem de başkalarının bedeniyle ilişkisinde önemli bir rol oynamaktadır. En önemli nokta ise birey artık özne olmaktan çıkmıştır.

Narsist kişi için dünya yalnızca bir aynadır. Borges'in bir öyküsünde şöyle bir olay anlatılmaktadır. Aynaların dünyası ile insanların dünyasının aynı olduğu, henüz birbirlerinden ayrılmamış, bölünmemiş olduğu bir çağda, bir gece ayna halkı dünyayı işgal eder. Çıkan savaşın sonucunda, Sarı Sultan'ın büyü gücü sayesinde insanlar, ayna halkını yenerler ve Sarı Sultan, işgalcileri aynalara hapsedip, bundan böyle insanların hareketlerini taklit etmekle cezalandırır. Artık ayna halkı, insanların 'yansımaları'dır. Ama bir gün gelecek, büyü bozulacak, ayna halkı özgürlüğüne kavuşacaktır.

J.F.Lyotard, 'modern özne' ve 'temsil' fikrine yönelik eleştirisini dile getirmek için bu Borges öyküsünden yararlanır. İnsanın bilinç sahibi bir özne olarak ortaya çıkışı, içgüdülerin, arzuların hapsedilmesine, sınırları belirleyen bir aynanın bulunmasına bağlıdır. Lyotard özellikle 'kavramsallaştırma' ve 'gösterme'nin olanakları ve sorunları üzerine düşünürken, kavramsala teslim olmayan, gösterilemez'e tanıklık eden, araştırıcı, deneye açık bir sanat önermektedir.

Foucault'ya göre 19.yüzyıl bir zaman ve tarih çağıydı, 20.yüzyıl ise bir mekan çağı. Belki de postmodernizmin en çok tartışıldığı alanların başında mimarinin gelmesi de bu fikrin destekleyicisidir. D.Fuder'e göre, *"postmodern aynalı gökdelenler karşısında, bakış, durulan yerden bağımsızlaştığı için özne-merkezcilik (öznenin sultası) ortadan kalkmış oluyor."* [37]

İnsan ve yansımasının gerçekleştiği ortamda kural hep aynı, insan/özne-yansıma, geri dönüş. Ne sudaki yansıma, ne de aynadaki görüntümüz basitçe kopyalarımız olarak açıklanabilir mi? Kendi yüzümüzü, bedenimizi doğrudan doğruya göremeyiz, aynadaki yan-

---

36 Y.a.g.e., s.169-170.

37 Zeka, Necmi, "Postmodernizm", Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, s.12.

sımamızı, görüntümüzü kabullenmek durumundayız (zorundayız). Öteki bizi daha iyi görür, yüzümüzü daha iyi okur, belki de o yüzden ötekini tanımak, kabullenmek 'özne' olmanın baş şartıdır.

Ayna ve aynadaki yansıma Varoluşçulukta ve Psikanaliz'de de önemli bir olgudur. Ayna ile karşılaşmanın çocuğun yaşamında 'ben' ve 'öteki'nin ayırdedilmesinde üstlendiği rolü, J.Lacan 'Ayna Evresi' adını taşıyan dönemle açıklamıştır. 'Ayna evresi'nde çocuk aynada kendi bedenini gözler, aynadaki yansımasını kendi bedenine oranla daha bütün görür. Bütünsel imgesini kazanmak için aynada kendi imgesiyle ya da başkasının, annesinin bütünsel imgesiyle özdeşleştiği anne-çocuk ilişkisinin dolayımsız dönemidir.

"Lacan'ın 'ayna evresi', Freud'un 'narsisizm' olarak nitelediği 'scopophilia'ya denk düşer. Freud 'Narsisizm'i bakışın nesnesinin insanın kendi bedeni olması şeklinde tanımlar. Bakma ve bakılmadan haz duyma anlamına gelen 'scopophilia' ve 'Narsisizm' (göre-severlik) kuramları birbirini tamamlar."[38]

Lacan, psikiyatr ve hasta arasındaki ilişkiyi, insan ve ayna arasındaki ilişkiye benzetir. Psikiyatr sessizdir, hasta ise halini, durumunu kendisine anlatır. Derin bir engellenme yaşar. Kendini 'öteki' gibi görerek bir ötekine (Psikiyatr) anlatan ve ondan açıklama bekleyen özne/hasta yabancılaşma döngüsünün içine girer. Engellenmenin nedeni 'narsizm' aşamasında görülen 'ben'dir. Analiz sürecinde aynanın büyüsünün kırılması, kanepede yatan kişinin, konuşan kişiden ayrıştırılmasıyla oluşur. Hasta, yansıttığı 'ben' rolünden çekilerek geri dönüşüm yöntemi ile geçmişin gerçek zamanını keşfeder. Tekrarın süreksizliği (narsizm) değişimin sürekliliği ile dönüşür.

---

38 Derman, Deniz, "Narsisizm ve Video", Gösteri Dergisi, İstanbul, Aralık 1992, Sayı 145, s.93.

3. ÇAĞDAŞ SANATTA SANATININ ÖZNESİ/NESNESİ OLARAK SANATÇI

Bu bölümde, sanat nesnesi/öznesi olarak insanı otoportre ve beden kapsamında örneklerle inceleyeceğiz. Ancak bedeni, çağdaş sanatta çeşitli sanatsal ifade biçimlerinin aracı olması nedeniyle etraflıca ele alacağız.

Bedenin bir unsuru olarak yüz -tüm işaretlerin ve anlamların buluştuğu bir yer olarak- insanlığın ifadesini yahut ifadesizliğini bulmak adına; evrensel bir anlam arayışının yeri şeklinde betimlenebilir. Nitekim metafizik ve toplumsal açıdan ifadenin sunduğu çeşitlilikle, içinde katmanlarıyla tam bir anlamsal donanıma sahip olan yüz, hareketi temsil eden herşeyden önce gelir.

Roma döneminde bireysel gücün arayışında oluşturulan portrelerden sonra, özellikle Rönesans ile birlikte, sanatçının yaşadığı dünyaya ve kendi görüntüsüne yönelmesi; içsel gerçekliği açığa vurmak adına otoportrelerinde, bu çok katmanlılık ve ifade çeşitliliği içinde, yüzün tüm hallerinin arayışına girmesine neden oldu.

İnsan bedenini ise tüm işlevselliği ile incelediğimizde; önceki bölümden de hatırlayacağımız gibi, Montaigne'in belirttiği üzere, insanlığın tüm hallerini gözlemlemek mümkün. Sanat da bu özelliğinden hareketle, yaşam-gibi'nin arayışında onu bir stereotip nesne gibi model olarak ele alıp kullanmıştır.

20.yüzyılda belirgin olarak aklın egemenliği altında biçimlenen bireysel yaşam, özellikle 60'lı yılların sonunda hem artistik pratiğin

hem de sanat yapıtının geleneksel kavramlar kapsamında yeniden sorgulanmasına neden olmuştu.

Bilginin bütünlüğü insanı rasyonel olarak biçimlendirmiş ve onu, cinselliğini, yaratıcılığını kısaca tüm insani niteliklerini farkında olmadan sürdürdüğü mekanize bir yaşama yöneltmişti.

Yaşamın böylesine rasyonalize ve mekanize olmasına karşı çıkan sanatçılar, sanatı, insani değerlere yeniden ulaşmak için verilen mücadelenin içine yerleştirmişlerdi. Dolayısıyla sanatçının kendisi ve yaşamı bu yolda başvuru kaynağı olmuştu. Böylece sanatın anlamına yönelik olarak süren tartışmaların merkezinde yeralan sanatçı; önceden pek çok şeyin gösterilmiş olması nedeniyle orijinal ya da bireysel bir yaratıcılık beklentisi ve pratiğine değil de; kendisine ve yaşama yönelmişti. Sanatçı 'yeni'nin değil de; kendi kararıyla oluşturduğu hedefinin, dolayısıyla sanat da yaşanmış olanın takibindeydi.

Sanat bundan böyle; görüntüsü, eylemleri, düşüncesiyle ilginç bir malzeme olarak keşfettiği insanı iletişim kurmaya, fikirleri açıklamaya yarayan bir obje olarak kullandı. Sanat-düşünce ilişkisinin plastiğin sınırlarından kurtulmasıyla aynı döneme rastlayan pek çok çalışmada, sanatçılar bedeni bir ifade dili; insanı da konuşan, düşünen ve davranan özne olarak kullandılar.

Bu sürec aynı zamanda yeni bir estetik anlayışının, farklı sanatsal dillerin ortaya çıkışını sağlayan; tarihsel öznenin, sanatın ve sanatçının işlevinin, izleyicinin konumunun sorgulanmasının bir gereklilik halini alışının, sanatla yaşamın içiçeliğinin bir göstergesiydi.

Aslında beden ve onun hareketliliği aydınlanmaya karşı çıkışın bir ifadesi olarak ya da 19.yüzyılın sonu ve 20.yüzyılın başlarından günümüze sadece sanatın irdelediği bir eleman değil, bilakis oluşumundan itibaren evrensel merak unsuruydu. Bu nedenle anatomiden videoya yüzyıllar boyunca tüm araştırmaların ilgi odağıydı.

Tarihin, toplumların, ideolojilerin biçimlendirdiği beden, birbirinden farklı bilim dallarının araştırma konusu da oldu. *"Sanatta bedenimizle düşünürüz, bilimde ise.... rastlantısal ögeleri yoketmeye doğru bir eğilim vardır.... Bedensel düşünce ise dünyayla ilişki kurmanın en asal*

biçimidir ve sanatsal faaliyette sorgulanan, ele alınan tam da bu ilişkidir."[39] Çünkü sanat diğer insanlarla, maddi dünyayla ilişkileri düşünür, şiddeti, arzuyu irdeler. Tüm bu ilişkiler ise rastlantı ilkesiyle belirlenir.

Klasik dönemde, insanın imgeleminin merkezinde yeralan insan figürü, özellikle *"sanatta tüm 'hakikatın' referansı ve denetim noktasını oluşturur."*[40] Buna göre insan, Descartes'ın ifade ettiği gibi doğaya egemen hatta onun tek sahibi olmalıydı. Bu 19.yüzyılda insanın özgürleşmesini hedefleyen aydınlanmanın da ilkesiydi. İnsanın özgürleşmesini arzulayan bu ütopya aslında onu gerçeklikten, kendinden uzaklaş-tırmış, aksine bağımlı bir hale getirmişti.

Teknolojik devrim sanayii, tekno-bilim ve siyaseti de beraberinde sonsuz bir döngüye sokarken; bilgiyi öne çıkarmakla düşüncenin, özgünlüğün, yaratıcı imgelemin ortadan kalkmasında etken olacaktı. Çünkü *"imgeler, dünyayı insanın kendi 'bakış açısı'ndan gördüğü gibi temsil eder."*[41] Ancak mekanizasyon insanın imgelemini dolayısıyla onu farklı kılan niteliklerini tek tip, homojenleşmiş bir toplumla ikame etmişti. İlerleme adı altında aşırı koruma ve sınırlandırmayla sonsuza programlanmış bu yapı, insanın zihnini ve bedenini yapaylığa terkederek, bağışıklığını yitirmesine, bedensizliğine neden olmuştu. Aynılık yaşamsızlığın ifadesiydi. Böylece düşüncenin yokolduğu bu steril ortamda kendiliğinden işleyen ve tıpkı mekanik bir biçimde birbirine eklenerek var olan sonsuz bir süreç başladı. Artık bu döngünün içinde kendi kaçış çizgilerini bulmak güçleşmekte. Çünkü; *"Çizgiler, organsız bir Bedende kayda geçiyorlar, Organsız Beden üzerinde her şey çiziliyor ve kaçıyor, imgelemsiz, simgesel, işlevsiz kendisinin soyut olduğu bir çizgi..."*[42]

Böylesine homojen bir toplumda ise cinsellik, imgelem vs. yerini sonsuz döngüsellikteki aynılığa bıraktı. Yani devinim özgürlüğü arzusuyla bu kez yörüngesel bir devinim ortaya çıkmış oldu.

---

39 Marc le Bot, "İnsan Bedeninin Betimlenmesi ve Günümüzde Estetik Değerlerin Parçalanması", Sanart Derneği Yayınları, Ankara, 1992, Çev.: D.Şengel, s.20.

40 Y.a.g.e., s.5.

41 Y.a.g.e., s.5.

42 Deleuze, G., Guattari, F., "Kapitalizm ve Şizofreni", Bağlam Yayınları, İstanbul, Nisan 1993, Çev.Ali Akay, s.30

"Vaktiyle beden ruhun metaforuydu, ardından cinselliğin metaforu oldu, bugün artık hiç bir şeyin metaforu değil; beden metastaz yeridir."[43] Öznenin yokluğunda makineleşmiştir. Yörüngede sonsuz olarak işler. Buradaki en önemli etken de teknolojinin merkezkaç enerjisiyle varlığından soyutlanarak boşluktaymışçasına sürdürülen yaşam ya da diğer ifadesiyle yaşamsızlık.

Sonuç olarak toplumsal yapılar insanı birey olarak ortaya çıkarmıştır. Ancak birey olma; insani niteliklerin kayboluşu, insan bedeninin öznel kişiliğinin bu yapı içinde yokolması, farklılığın yitirilişi ve aynılaşma pahasına gerçekleşmiştir.

Bedenin buradaki önemi, bir yandan toplumsalla özel olanı buluşturan özelliğe sahip oluşu, diğer yandan da dil, din, kültür, politika, toplum ve ahlak değerleri ne olursa olsun görüntüsü, hareketiyle insanın ilgisini çekmesiydi.

Nitekim 60'lı ve 70'li yıllarda sanat, özgürlüğün yeni anlamını bedenle ilişkili olarak sorgulamış; beden ve akıl arasındaki karmaşık ilişkileri irdelemişti. Beden, önce stereotip nesne olarak ele alınıp ardından 70'li yılların 'beden sanatı', bedeni tüm canlılığıyla sergileyerek insanın nesne düzeyinde algılanmasına, klişeleşmeye karşı çıkmıştı. *"Beden kavramsal bir makinaydı, öyle ki birçok kadın sanatçı, düşünceyle olduğu kadar kendi olma duygusuyla da çok ilgilendiler."*[44]

Oysa 16.yüzyılda dünyanın güzelliği dişi bedenin çıplaklığıyla betimleniyordu. Daha sonra 19.yüzyılda bu idealize etme çabası yerini gerçeklere bırakmış, insan bedeni de dahil olmak üzere dünyaya ait olanı betimleme isteğine dönülmüştü. Ancak bu gelişmeyle insani nitelikler bu kez soyutlamalarla yine aslından uzaklaşarak yapılan betimlemeler halini aldı.

Bu gelişmelerden de anlaşılacağı gibi sanat; toplumsal yapılanma sürecini, insanı referans olarak alıp, eşzamanlı olarak irdelemekte, yüzyılın başında klasik imgeye, sanatsal geleneğe karşı çıkanların, aydınlanma süreciyle, dahası 60'lı yılların sanatıyla yaygınlaşan 'başında yaşa' sloganıyla, 70'lerde 'kendi olma' ilkelerinin bu

---

43 Baudrillard, Jean, "Kötülüğün Şeffaflığı/Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme", Çev.:E.Abora, I.Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Ağustos 1995, s.13.

44 Larson, Kay, "Art News", Ekim 1980, Volume 79, No.8, s.69-70.

sürecin yarattığı sorunlarla aynı dönemlere rastlaması tesadüf değildir. Yine 70'li yıllarda seksüel rollerin değişimi, birçok kadın sanatçının çalışmalarını kişisel kimliğin anlamıyla birlikte düşünüp, yaratıcılığı bu bütünsel kimlikte ele almaları, aseksüel oluşumla yüzleşme isteği dikkat çekiyordu.

İnsan bedeni kutsalla ilişkisi bakımından başlangıçta dine bağlı olarak, dinsel amaçla ve yüceleştirilmiş bir biçimde betimlenmişti.

"...sonra estetik dinden koptu, laikleşti ve günümüzde insan bedeninin cinsel çekiciliği diye nitelendirebileceğimiz bir aşamaya vardı."[45] Üstelik bugün artık güzellik ya da cazibenin değil de, sadece görüntünün arayışı sözkonusudur.

"Kutsalla cinsel arasındaki fark, anlatım biçiminde, söylemde kendini belli eder... Kutsal, başka konuların yanısıra cinseli de ele alan bir söylemdir; ne var ki, bir yandan onun yaşam geleneğini yadsırken bir yandan da tek özelliğinin bu yetenek olduğunu ve onu insanlara vermesi gerektiğini savunur. Şu halde kutsalla cinsel arasındaki ilişki bir kuvvet ilişkisidir; kutsal cinseli tüketir ve sonra onu, söylem düzeyinde yeniden üretir."[46] Bu söylemle gerçek yokolmasa da kültürün aracılığıyla yeniden açıklanıp, temsil edilir. Ve bu noktada ölüm ve yaşamın birlikteliğinde ortaya çıkan cinsellik hem gerçek hem de gerçeğin temsil edilişi gibi böyle bir ikilemde varolur. Ancak yasaklama yoluyla bastırılmış olanın bugün yerini alan cinsel devrimin tüm arzu potansiyelini serbest bırakarak özgürleştirmesi belirleyici bir faktör olan cinsiyetin de kişinin fantazilerine göre belirlenmesine neden oldu. *"... Cinsel farksızlık oyunu, cinsel kutupların farksızlaşması ve haz olarak cinselliği umursamama anlamında trans-seksüellik, cinsellik hazza yöneltilmiştir (bu özgürleşmenin nakaratıdır).."*[47]

Böylelikle cinsel beden de, yüz, söz, irade vb. gibi insanlık dışı yapay bir yönelime girmiştir. Cinsel bedenin yapaylaşması; insandaki potansiyel değişebilirliliğin trans-seksüeli cinsel model haline getirmesi ve dolayısıyla arzunun abartılı bir biçimde sergilenmesi sonucu bedenden kurtulmasıyla gerçekleşiyordu. İnsanda bu anlamda varolan

---

45 Barthes, Roland, "Yazı Nedir?" Çev.:A.Benk, 'İnsan Gövdesi Üstüne',Yayına Haz.: E.Batur, Hil Yayınları, Ocak 1987, s.81.

46 Sabbah, Fetna Ayt, "İslamın Bilinçaltında Kadın", Çev.:Ayşegül Erol, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Ekim 1992, s.91-92.

47 Baudrillard, Jean, a.g.e., s.24.

değişme potansiyeli ona farklılık süsü verdirten, onu çeşitli görüntülerin içine sokarak kendinden uzaklaştıran ve yaşamını salt görüntü olarak yer aldığı, içinde boy gösterdiği performansa çeviren bir birikimdi. *"Burada amacın, altmışlı ve yetmişli yılların ideali olan 'form' olduğu söylenemez artık. Çünkü form henüz işlevseldi: Bedenin ticari değerini ya da gösterge değerini, üretkenliğini ya da prestijini hedefliyordu. Performans ise işlemseldir ve artık bedenin formunu değil; formülünü, denklemini, işlem zemini olarak sanal varlığını hedefler..."*[48]

Tam bu görüşlerde de ifade edildiği gibi sonuçta insanın varoluşundan bu yana -özellikle de 20.yüzyılda- toplumsal yapılanma sürecinde bedenin gelişen sorunların merkezinde konumlandığını söylemek mümkündür.

Bu çalışmayı bir sonraki aşamasında yine bu görüşlerin ışığı altında ancak çeşitli sanatsal ifade biçimleri çerçevesinde, aynı soruna benzer kaygılarla yaklaşan sanatçılardan örneklerle sürdüreceğiz. Yaşanmış olanı düşünme sürecinde önemli bir etken olan bedenin Gerçeküstücülük, Dışavurumculuk ve Yeni-Dışavurumculuk, Body-Art, Performans, Happening, Fotoğraf ve Video kapsamında ele alınışını inceleyeceğiz.

3.1. Otoportre

Tutkunun veya bilincin, öznelliğin biçimi; duyulanı ya da akıldan geçeni açığa çıkaran mimik ve ifadenin seçeneklerini oluşturan, anlamların örtüştüğü yahut ayrıştığı yer olarak tanımlanabilir 'yüz'.

Ancak geçmişte ruhun, Tanrı'nın bireydeki varlığı olarak görülen 'Ben'; bugün artık toplumsal roller bütününe dönüştü. Dolayısıyla modernliğe tekabül eden bir olgu olarak ilk kez Flaman ülkelerinde ve İtalyan kentlerinde ortaya çıkan portre; aklın tutkulara üstünlüğü sayesinde bir düzen ilkesi olarak algılanmasıyla birlikte, 'benzerini yapma' kaygısının bir sonucudur. Çünkü modernliğin başlangıcında burjuva ruhuyla birlikte amacına ulaşan bireycilik, bireyin toplumsal

48 Baudrillard, Jean, a.g.e., s.48.

rolünü ve gücünü öne çıkarmayı hedefliyordu. Portre de yapılış amacına uygun olarak saygın kişinin -imparatorun, tüccarın ya da bağış yapanın önemini vurguluyor, toplumsal yararlılığını betimliyordu. *"Ama kültürümüz, akılcı modernliğin uzun bir yüzyıl boyunca süren eleştirisinden sonra, portreyi kırdı, kişisel olmayan arzuyu, bilinçdışının dilini, örgütlenmenin bireysel kişilik üzerindeki etkilerini ortaya çıkararak 'Ben'in içindeki anlamı boşalttı."*[49]

'Yeniden doğuş olarak' nitelendirilen Rönesans'ın temel ilkesi, doğanın doğrudan doğruya taklit edilmesi ve doğanın yeniden keşfidir. Mekan duygusu vermeye yarayan perspektif ve atmosfer duygusu yaratan ışık gibi iki önemli buluşla Rönesans, Ortaçağ'a bir tepki olarak ortaya çıkmış olsa bile; Ortaçağ'ın pek çok karakteristik özelliğinden de etkilenmişti. Nitekim daha Ortaçağ'ın sonlarından itibaren Avrupa'da bireyin ön plana çıktığı ve anonim olandan uzaklaşıldığı görülür. Felsefe, bilim, sanat, artık insanın merkezde olduğu yeni bir yapıya kavuşmuştur. Fakat, *"Johan Huizinga, gelişkin bireyi bu dönemin simgesi olarak saymaz: Rönesanstan çok önce ve çok sonra devreye girmiştir bireycilik. Huizinga'nın bu toptancı bakışta asıl katılmadığı, Rönesans insanının ruhunun tanımlanış biçimidir: Leonardo da Vinci'nin kendisi, gerçeğin modern yöntemle araştırılmasının temsilcisi olmuştur, ama bir bütün olarak Rönesans, bildiğimiz eski tarzı benimseyerek, otoriteye inancını sürdürmüştür."*[50] Burada önemli olan Rönesans döneminde birey-otorite ilişkisinin, 'Hümanizma' kavramının etrafında/içinde değerlendirilmesi ve yorumlanmasıdır. Çünkü modern çağı hazırlayan faktörleri ancak böyle kavrayabiliriz.

Rönesans insanında, birey olma özelliği, özgürlük ve özerklik gizil gücü genele yayılamaz, hatta erk ile ilişkileri açısından bakıldığında aydınlarının ve sanatçılarının büyük kesimi iktidarla uzlaşmışlardır. Başka bir görüşte ise, *Avrupa'da bireyin iktidarla uzlaşmayacağı bir noktaya gelmesi -Marquis de Sade sayılmazsa- 1789 sonrasına ertelenmiştir."*[51]

---

49 Touraine, Alain, a.g.e., s.296.

50 Batur, Enis, "Yeniden Doğuş: Eski'den Doğuş", Gergedan Dergisi, İstanbul, Mart 1988, No.13, s.21.

51 Y.a.g.e., s.21.

15. ve 16.yüzyıllarda, Avrupa'nın bin yıldan beri süren inanç birliği ortadan kalktı. Reform hareketleri ile birlikte kutsal kitapların insanın geçmişini, bugününü anlamasında ve geleceğini de kurmasında tek bir kaynak olamayacağı kesinlik kazandı. İnsanın yeri evrenin merkezi değildi artık ve insan kendini ve yaşadığı dünyayı, merakla konu edinmeye başlamıştı. Söze dayalı kültür kalıtının değerlendirilmesi, mitoloji, Antikçağ yazın ve felsefesi, kutsal kitaplar, insana yeni yerini kazandırmak için gerekli şeylerdi.

Rabelais'nin temel düşüncesi, tüm ruhsal, bedensel, entellektüel yanıyla yaşam bir bütündür ve ona sevgi ile yaklaşılmalıdır. Her insanın gerek bedensel gerek ruhsal yeteneklerini sonuna kadar geliştirme hakkı vardır. Rabelais, Ortaçağı, soysuzlaşmış kiliseyi ve skolastik eğitim anlayışını eleştirir.

Montaigne ise, sorunları inanca değil, akla başvurarak çözüme kavuşturmayı dener. Ortaçağın Tanrı'da somutlaşan ama son derece soyut olan mutlak hakikat kavramından değil de, gerçekliğin kendisinden yola çıkma büyük önem kazanır. Francis Bacon, insanın düşünme gücünün işleyişini çıkış noktası olarak alır. Bacon'a göre zihnimizin üç yetisi vardır. Algıladıklarımızın, bildiklerimizin izini saklayan bellek, saklanan anılar aracılığıyla yeni düşünceler üreten imgelem ve asıl niteliği kavramları eleştirme ve yargılama olan akıl. Bellek, tarih denen bilgilerin üretilmesinde; imgelem sanatın; akıl da felsefenin üretilmesinde kendini gösterir. Ve felsefenin üç ana konusu vardır; Tanrı, doğa, insan. Bacon, insan zihnini bir aynaya benzetir. Zihnin (aynanın) işlevselliğini kazanabilmesi için herşeyden önce temizlenmesi gerekir. Yani boş idollerden, boş imgelerden ve önyargılardan.

Dünya tasarımı değişmiştir artık, sanatta ve felsefede kendini konu edinen insan, yaşadığı dünyayı da merakla incelemeye başlamıştır. Ressamın yaşadığı dünyayı ve kendini konu edinmesine, kendini resimde kullanmasına ve portrelerini yapmasına, dönemler bağlamında birkaç örnek verelim. Sanatçının kendi portresini yapmasına başlangıçta yardımcı olan en önemli araç elbette ayna ve aynanın yansıtma özelliğiydi.

Resim sanatı da felsefe gibi gerçeği araştırmakla uğraşmıştır. Gerçeği arayan sanatçılardan biri de J.V.Eyck'tır. J.Van Eyc'ın 'Giovanni Arnolfi'nin Evlenme Töreni adlı tablosunda şöyle yazar: '1434'te Jan Van Eyck buradaydı.' Sanatçı bu evlenme törenini, o anı, bir görgü tanığı gibi resmetmiştir. Bu oda'da iki figürün dışında, sembolik anlamlara çevrilebilecek gündelik nesneler ve bir de köpek bulunur. Fakat belki de en önemlisi kadın ve erkek figürünün tam ortasında odada (duvarda) asılı duran dışbükey bir aynadır. Aynadan gerçek mekanı ve orada bulunanları görürüz ve tabi ki bizim de bulunduğumuz yerden bakan ressamı hissederiz. Aynada, ressamla tanıkların imgeleri sezilir, iki figür sanki fotoğrafları çekilir gibi poz vermişlerdir. Sanatçı ise, ilk kez, tam bir görgü tanığı durumuna gelmiştir. Bu gerçek ve gerçekdışı mekanın yer değiştirmesini J.V.Eyck ayna ile gerçekleştirmiştir ve bundan sonra ressamlar bu tür sorunları halletmek için ayna'yı sıkça kullanacaklardır. *"Dünyevi olanın temsili olanda, tabloda yansıtılması adına."*[52] (Resim 1)

Şimdi Rönesans'ın, perspektifi, o dönemin ideolojisi olan hümanizmle bütünleştirerek insanı resmin odağı haline getirdiğini biliyoruz. Ve bu odak kavramı iki boyutludur, iki aşamalıdır. İnsan resmedilirken hem -insanın dışında kalan- nesnel gerçeklik içerisine yerleştirilir, hem de izleyenin bakış açısına göre yapılır ve izleyenle izlenen arasında nesnel bir tekabüliyet sözkonusudur. Yani figüratif denilen resimde önemli olan iki şey var: *Nesnel gerçeklikle özdeşleşmek ve resmin bir kurgu geliştirmesi."*[53] Resim sanatının bu gerçeklik arayışı, onu felsefi sorunlara yöneltmiş, daha çok zihinsel bir uğraş olarak, kavramsal bir çaba olarak nitelendirilmesine neden olmuştur. Platon'dan beri felsefe, sanatın bu sorunlarına eğilmiş, estetik bu sorunlar üzerine kuramlarını geliştirmiştir. Bu nedenle mekan sorunu sanatın en önemli sorunlarından biridir. Sanatçı gerçek ve gerçeğe ulaşmak için, nesnel gerçekliğin 'benzerini yapmak'la, 'gerçek gibi' (olanla) yapmakla ilgilenmiştir. Aslında resim bir taklit yani şemadır.

---

52 Beykal, Canan, "Mekandan Mekan Kurgulamaya ve Ötelere", Gösteri Dergisi, İstanbul 1994, Sayı 165, s.39.

53 Kahraman, H.Bülent, Gösteri Dergisi, İstanbul 1991, Sayı 122, s.61.

Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci , Michelangelo gibi sanatçılar da kendi portrelerini yaptılar. Kendini resimde kullanan sanatçılardan biri de Raffaello'dur. 'Atina okulu' adlı resminde bazı yüzler Raffaello'nun çağındaki kişilere ait portrelerdir. Yaşlı bilginler grubunun tam ortasında Platon ve öğrencisi Aristoteles duruyor. Platon'un yüz çizgilerinin Leonardo'dan alındığı söylenir.

Genelde 'maniyerizm', Rönesans ile Barok dönemi arasında bir tarzcılık dönemi olarak bilinir. Klasik döneme karşı olan Maniyerizm, klasik-antiklasik, gerçek-gerçekdışı, akıl-akıldışı, gelenekçi-yenilikçi gibi zıtlıklar arasındaki gergin birleşmelerden yola çıkmıştır ve geleneksel doğa güzelliğinden, sıradan, doğal olan'dan uzaklaşmışlardır. Parmalı F.Parmigianino'nun kendi portresinde, orantısızlık, yapay, yapmacıklı bir biçimsellik, zarif bir incelik vardır. Sanatçı kendi portresini, her zaman yapıldığı gibi düz bir aynadan yapmamış, görüntünün oranlarını değiştirmek, şekli bozmak (deformasyon) için dışbükey bir aynadan yararlanmıştır (Resim 2).

Maniyerist üslubun gelişmesini Barok üslup izler. Rönesans'ın uyumlu durgunluğu yerine bir hareketlilik, düz sakin hatlar yerine eğriler, içbükey ve dışbükey şekiller, kuvvetli ışık-gölge karşıtlığı, Barok üslubun belirgin özelliklerindendir. Bu dönemin en etkili sanatçılarının başında Caravaggio gelir. Caravaggio, klasik sanatı, ülküsel güzelliği, gelenekçiliği önemsemiyordu. Kutsal olayları resmederken kahramanlarını, modellerini sıradan, gerçek insanlar arasından seçiyordu ve ona göre çirkinden korkmak, aşağılanması gereken bir güçsüzlüktü. Carravaggio'nun 'doğalcılığı', güzel ya da çirkin, doğayı aslına bağlı, son derece gerçekçi, sert ve şiirsel bir üslup yaratmasına neden oldu. Örneğin, 'Davut ile Calut' adlı resminde (Resim 3), Davut'un tuttuğu, Calut'un kesik başının Caravaggio'nun kendi portresi olduğu söylenir. Davut bu başı, bir nefret ya da düşmanlıkla değil, bir aşk macerasını sona erdirme kararını izleyen o hüzünlü bakışıyla tutmaktadır.

Caravaggio'nun doğalcılık, gerçekçilik anlayışını benimseyen ressamlardan biri de Velazquez'dir. Dini konulardan çok yaşadığı dünyayla, günlük yaşamla ilgili konuları resmetmeyi tercih etmiştir. 'Las meninas' (Nedimeler) adlı resminde, Velazquez'in kendisini de büyük bir tablo önünde çalışırken görürüz.; yanında ise poz veren kral

ve kraliçeyi seyretmeye gelen Prenses Margarita, hizmetkarlar, cüceler ve bir köpek vardır (Resim 4). Odanın arkasındaki duvarda bulunan aynadan ise kral ve kraliçe görülür. Kral ve kraliçe tabloda hem vardırlar, hem de yokturlar. Herşey tersine dönmüştür. Resmi yapılan kral ve kraliçenin bakış açısından izleriz tabloyu. Yani tabloda, gerçekdışı mekanda olması gereken kral ve kraliçe dünyevi-gerçek mekandadırlar; ama ayna vasıtasıyla, yansımayla tablonun içindedirler. Fakat dünyevi, gerçek mekanda olması gereken ressam, gerçekdışı mekanda tablodadır. Tablodaki kurgunun ressamın değil de, izleyenin görüş açısından ele alınışı, sanki ressamın da o anda resmini yapan birinin olduğu hissi, özne ve nesnenin sürekli yer değiştirmesi, mekan içinde yeni mekanlar yaratılması, tabloyu daha da ilginç hale getirmektedir.

Hollandalı ressam Rembrandt'ı yaptığı otoportreler sayesinde daha yakından tanıdığımızı hissederiz, çünkü yaşamı hakkında bir dizi -belge niteliğinde- otoportre bırakmıştır. Gençliğinden yaşlılığına kadar farklı dönemlerini resmeden Rembrandt, kimlik arayışını otoportrelerinde sürdürmüştür. Rembrandt'ın oto portreleri, kızgınlık, acı ve sevinçten korkuya kadar duygularını yansıtır. Rembrandt'ın güzel bir yüzü yoktu ve o bu yüzün çirkinliğini gizlemeye kalkmadı. Aynada kesin bir içtenlikle gözlemledi kendisini. Bu portrelerde gerçek bir insanın yüzünü, onun iç dünyasını, ruhunun derinliğini görürüz. Rembrandt'ın 1634'te 28 yaşında yaptığı resimle, 30 yıl sonra yaptığı resim arasındaki fark, aradan geçen yılların ressamın görünüşünde, kişiliğinde yarattığı değişiklikten, çok başka birşeydir. Gençliğinde yaptığı, karısı ile kendisini gösteren resim de kendisinin mutluluğunu, talihliliğini, toplumsal sınıfını, zenginliğini gösteren bir reklamdır. Geleneksel yöntemleri geleneksel amaçlar için kullandığı bu resim, içtenlikten yoksundur. İkinci resimde Rembrandt yaşlı bir adamdır, yoksuldur ve gösterişten uzaktır. Resimde, otoportrede varolma sorununun sezilmesi -bir sorunsal olarak varoluş- dışında her şey yokolmuştur, yalınlaşmıştır. Üstelik bunu, bu sorunu dışarıda bırakmak için geliştirilmiş bir geleneğin araçlarını kullanarak yapmıştır (Resim 5).

Gustave Courbet, 1855 yılında Paris'te, bir barakada açtığı kişisel sergisine 'Le realisme' G.Courbet (Gerçekçilik, G. Courbet) adını verdi.

Courbet'nin 'Gerçekçilik'i, sanatta bir devrim başlangıcı olacaktı. Temel amaçları kendi içlerine doğru derinleşmek olan bu dönemin yapıtları, toplumsal, tarihsel, iktisadi, siyasi vb. nesnel gerçekliklerle hesaplaşma içerisine girmişlerdi. Bu dönemin yapıtlarından herhangi bir somut olaya, bir tarihsel ya da toplumsal olguya yanıt olmaları beklenmiştir. Sanatçılarda buna karşılık vermişlerdir. Delacroix, 'Yol Gösteren Özgürlük' resmini yapmıştı; David, Fransız Devrim hükümetinin 'resmi' sanatçısıydı, yaptığı bazı resimler fotografik, belgesel nitelikteydi. Courbet de toplumsal çatışmaları, sınıfsal çelişkileri dile getirmeye çalışmıştır. Courbet'nin *"resimlerinin gerçekçi, toplumcu bir yanı varsa, bu konularından figürledikleri nesne ve imlerden kaynaklanmaz, onların da içinde eritildikleri resmetme biçiminden, o biçimsel yaklaşımın duyumsatmalarından, nesne ve imlerin simgesel boyutlarından, kurduğu atmosferden kaynaklanır."*[54] Bu işler geleneğe eklendiği ve gelenek olgusunu, biçim ve içerik-kavram aracılığıyla dönüştürebildiği, aşabildiği için yenilikçidir. 'Günaydın, bay Courbet!' (1854) adlı resminde (Resim 6), Courbet, kendisini sırtında resim yapmak için kullanılan araçlarıyla kırda (doğada) resmetmiştir. Bir dostu ve koruyucusu, onu selamlıyorlar. Akademik sanatın etkilemeye yönelik tablolarının özelliklerinden hiçbiri yok gibi. Ne zarif duruşlar, ne akıcı çizgiler, etkileyici renkler, ne de gösteriş. Courbet'nin yapmak istediği, zamanın alışkanlıklarına karşı bir protesto, kendini beğenmiş kentsoylularını sarsmak, geleneksel kalıplara karşı sanatsal kendiliğindenlik ve kuşkusuz içtenliktir.

Ekspresyonist sanatın gelişiminin temelindeki koşullar, Seurat, Gauguinve Van Gogh'u düşündüğümüzde açıkça ortaya çıkmaktadır. Van Gogh, katışıksız rengin ve çizginin anlatım gücü konusunda temel bilgilere sahip oldu. Ancak Van Gogh'un başlangıç noktası, sanatsal tutum yerine, varoluşçu bir gereksinime dayanıyordu. Van Gogh için resim, insanlara ve nesnelere karşı duyduğu derin sevgiyi anlatabileceği tek yoldu.

Gerçeğe varmak, kendini korunaksız olarak dünyaya teslim eden Van Gogh'un seçtiği yol -varoluşçu acılara bir yanıt olarak sanat yaratma ve gerilim dayanılmaz olunca da- kendini kurban etmeydi. Van Gogh'un otoportreleri, bakanı rahatsız eden delilere özgü

---

54 Kahraman, H.Bülent, Gösteri Dergisi, İstanbul, Aralık 1990, Sayı 121, s.42.

esrarengiz ifadeyle yüklüdür (Resim 7). *"Böylelikle, deliliğin dili lirik bir patlama içinde yeniden doğdu. Delilik, aklın hapishanelerinde yitirdiği dilini 19.yüzyılın sanrılı, vizyoner, mistik, peygamberimsi dilinde yeniden buldu. Hölderlin, Nietzsche, Goya, Nerval ve daha sonra Van Gogh, Artaud, Roussel gibi 'aydınlanmışlar', uçurumun kıyısında gezinip derinliklerde saklı bir gerçeği bildirmekten çekinmediler. Çoğu, psikiyatri ya da psikanalizin nesnesi olarak yaşamlarını sona erdirdiyseler, gövdeleri dışına sürüldüyseler de, sözleri bu klinik indirgemeye boyun eğmedi."*[55]

Pablo Picasso'nun yapıtlarında ise, Endülüs kökenli oluşunun izlerine rastlamak mümkündü. Onun sanatındaki çelişki tüm sanatını büyük bir özyaşam öyküsü kılma arzusu taşırken; bunu dile getirmek için maskeler, roller ve semboller kullanmış olmasıdır. Bu çelişki, Endülüslülerin 'kendini sergileme ve kendi kendinin oyuncusu olma' eğiliminden kaynaklanır. *"Kim kendi kişiliğinin seyircisi olabiliyorsa, yalnızca o kendini taklit edebilir. Ve buna da yalnızca kendi kendini görme ve gözlemleme alışkanlığına sahip olan, kendi görüntüsü ve özünden zevk duyan yapabilir."*[56]

Picasso, kendisini sergilemek için metaforik bir yöntemden yararlanıyordu; çalışmalarında kendi portreleri yerine daha çok deliler, palyaçolar, cüceler ..vb. çizmişti. Yine Balzac ve Rembrandt portrelerinde de, yaşıtlarındaki cinsel sorunlara göndermeler yaparak metaforikşifrelenmiş haliyle kendi portresini sunmuştu (Resim 8).

Picasso 'Ressam ve Model' konusunu çok sayıda çizimiyle irdelemişti. Onun sanatındaki otobiyografik özellik, kendisiyle iç hesaplaşmaya girişmesi, sanatının dışavurumcu karakterini oluşturur. Viyana dışavurumculuğunun temsilcilerinden biri olan Egon Schiele ise; Sigmund Freud, Karl Kraus, Arnold Schönberg ve Ludwig Wittgenstein'la aynı dönemde yaşamıştı. 20.yüzyıl başlarında ilk kez Viyana'da ortaya çıkan 'insanın iç yapısına eğilme' akımına katılan Schiele böylece 'öz'ü arama, insanoğlunun iç yapısını inceleme ve kültürel ifadelerinin anlamını araştırma yöntemiyle; bireyi ve toplumu sergileyip, bireyi açığa vurma ve maskesini çıkarmayı amaçlamıştı.

---

55 Guattari, Felix, "Üç Ekoloji", Çev.: A.Akay, Hil Yayınları, İstanbul, 1990, s.87.

56 Wiegand, Wilfried, "Picasso", Çev.: C.Dövenler, Alan Yayınları, İstanbul, 1985, s.23.

Çoğu kez acımasızca dile getirilen bu yeni dürüstlük ve içtenlik, dışavurumculuk adı verilen akımın doğmasına yol açtı. Bu üslubun radikal yaklaşımı ve biçimsel yeniliği, sanatın yeni psikanalitik (psikolojik) işlevine denk düştüğü için bu kuşak sanatçıları dış yapıdan iç yapıya yönelmişlerdi.

Schiele'nin otoportreleri, bu arayışın belgeleridir. Sanatçı cüretli bir erotizmi ciddiyetle kağıda aktarmış; psikanalitik inceleme sonucu yoğun içe dönüşle içsel gereklilik ve bastırılan arzuların açığa çıkarılmasını biçimsel anlamda form azalması hatta grafik bir yalınlıkla belgelemişti (Resim 9).

Bu bölümde ele alacağımız bir diğer sanatçı ise Francis Bacon'dır. Geleneksel Batı resminin ustalarıyla yakınlığı olan belki de son ressam denilebilecek Bacon; geleneği sürdürerek, ona eklemlenerek dönüştürürken bir yandan da biçimsel ve içerik olarak yenilik getirmiş, bu özelliğiyle çağdaş resmin hem merkezinde hem kenarında yer almıştı.

Bacon'ın yapıtları eksiksizliğin, kesinliğin, içselliğin, umutsuzluğun ve 'acı çekme' geleneğinin üzerinde biçimlenmişti. Resmin tarihi sadece resmin değil giderek resim hakkında düşünmenin tarihi haline de gelmişti. Bacon da, görüneni aynen aktarmaktansa akıldışı imgeyi oluşturarak resmetmeyi hedeflemişti. Bu soyut bir anlatım değildi, ancak nesneyi kendine benzetmek için kökten bir değişimi gerekli kılıyordu. Böylece daha çok yapaylaşarak benzerliği yakalamak ve sahici görünme olasılığını artırmak sözkonusuydu.

Francis Bacon'ın çalışmalarında fotoğrafın etkisi büyüktü. Film sahnelerinin fotoğraflarını, Muybridge'in insan ve hayvan devinimlerini resimlerinde kullanarak devinim ve şiddetin yaratılmasında, üslubunun oluşumunda fotoğraftan yararlanan sanatçı, otoportreleri için de şunları söylemişti: *"Kendi suratımdan nefret ederim. Otoportreleri sürdürmem sadece başkasını bulamadığım için. Cocteau'nun en güzel sözlerinden biri şu: 'Her gün, aynada, ölümü işinin başında izlerim.' Budur, insanın kendinin yaptığı"*[57] (Resim 10).

---

57 Sylvester, David, "Francis Bacon'la Söyleşiler", Adam Sanat Dergisi, İstanbul, Ekim 1987, Sayı 23, s.60.

3.2. Beden

Daha önce de belirttiğimiz gibi; beden tüm işlevselliğiyle ve insana en yakın olan haliyle bir merak unsuru olurken, düşünceyle birlikte varlığı da oluşturmaktadır. Ancak buradaki düşünce, varlığın duygusal köklerinden, tinselliğinden, bilinçten ayrı düşünülmemeli, bilakis bunlarla birlikte bedeni tamamlayan bir öge olarak algılanmalıdır.

Oysa birazdan örneklerle de göreceğimiz gibi; uygarlığın çeşitli evrelerinde insan en uç nesnellikten en uç öznelliğe şeyler, beden ve bilinç arasında düşünen bir varlık olarak kendi somut varlığının yanısıra tinselliğinin de arayışına yönelip, tepkilerini dile getirmiş, kendi söylemlerini geliştirmeye çalışmıştır. Başka bir ifadeyle nesnel dünya ile öznel dünyayı yüzleştirerek; yaşamı, toplumu, birey olarak kendisini, bunalımları, baskıları, aynılığı..vs. sorgulamıştı. Burada bedensel 'Ben' ve düşünen özne olarak bilme ve iletme edimi, düşünme, dil ve kültür kapsamında ele alınırken; beden de imgeye dönüştürülerek başkalarıyla ilişki kurmada kullanıldı.

Örneğin Gerçeküstücüler toplumsal baskılardan arınarak -otosansürü kaldırarak- yaratma sürecine girilebileceğini savunmuşlardı.

Özneyi ego'dan, toplumsal roller bütünü olan ben'den arındırmayı ve ben'in bastırma fonksiyonuyla gerçekleşen bilinçdışına ulaşmayı hedefliyorlardı. Freud'un felsefesinden hareketle, arkaik Ben de denilen çocukluk dönemine yönelerek; henüz roller bütününe dönüşmemiş olan gerçek ben'i bulmak istemişlerdi. Çünkü gerçek varlığa ancak böyle ulaşılabilirdi. Gerçeküstücüler, bu anlamda bilinçli olarak düşünmeyi reddederek, uyanıkken düş görme ve otomatizme başvurdular. Kolaj ve fotomontajlarla nesne ile özne arasındaki dengeyi, nesneyi öznelleştirip kendi gerçekliğinden koparak oluşturdukları ölü doğa resimlerinde betimlediler.

Dışavurumcular ise, Batı toplumunun değer yargılarına tepki olarak toplumun yapısını yeniden kurmayı ve bireyi oluşturmayı, şehir hayatını betimleyerek gösterdiler. Gerçeğin inançla, tinsellikle üste-

sinden gelebilmek için kendi yaşamlarını ortaya koyup, kendilerini işlerinin odak noktasına yerleştirerek, toplumu oluşturan kişilerin gerçek kimliklerini bulmalarına çalıştılar.

Görülüyor ki, yüzyılın başındaki bu iki sanatsal ifade biçimi toplumu, bireyi gerçekliğin arayışında irdelerken, sanatçılar da kendilerini bir denek olarak sunmuşlardı.

Son dönemde modernizmin yozlaşmış, uzlaşımcı ve mekanize üretim tarzına bir tepki olarak ortaya çıkan Yeni Dışavurumcular ise toplumsal sorunların bireydeki yansımasını ele alırken, insanın nesnelleşmesi, yabancılaşmasıyla birlikte öznenin yokoluşuna da tepki göstermişlerdi. Genel anlamda otoriteye karşı çıkarken alkol, şiddet, uyuşturucu kullanımı olarak bu baskıların yansımalarını ele almışlardı.

Bireyselle sosyal yapı arasındaki ilişki, Beden sanatı ve Performans sanatçıları tarafından da sorgulandı. Kendilerini adak, kurban olarak sunup, ego'nun karanlıklarında keşifler yapan bu sanatçılar aynı zamanda bir rehberin, şaman'ın işlevlerini de yükleniyorlardı. Kişisel yaşam, burada da, bedensel ve toplumsal varoluştan hareketle iletişim kurmada kullanılmıştı. Beden tüm gerçekliğiyle ele alınıp, fiziksel sınırlılığı test edilirken; zihinsel aktiviteyi güçlendirerek insani niteliklerin farkına varma çabasında da kullanılıyordu. Tabu eylemler, ilkel ayinler yeniden yorumlanırken, bireysel kimliğin sınırları da kollektif bilinçsizlik, çocuksu belleğin araştırılması kapsamında sorgulanıyordu.

Beden ve çevreyi birlikte ele alan bu sanatçılar, aynı zamanda zamanı da manipule ederek dolaysız olanla bağlantı kurmaya, böylece insanı, onu sınırlandıran unsurlardan arındırmaya çalışmışlardı.

Hareketsiz oluşu, anı durdurma özelliğiyle fotoğraf da, gerçek ve canlı olanın sorgulanmasında, özne/nesne ilişkisinde, önce kolaj ve fotomontajlar halinde, ardından dolaysız bir ifade dili olarak sanatçılar tarafından benimsendi. Çünkü fotoğrafta, zaman ve mekan manipule edilerek her şey gerçek gibi gösterilebilirdi.

Fotoğraftaki özne/nesne ilişkisi teknolojik gelişim sürecinin sanata yansımasında Video Sanatı olarak karşımıza çıktı.

Sanatçı burada da bedenini işinin nesnesi ve öznesi haline getirirken; video ona kendini gözlemleyebilme olanağını sağlamış oldu. Böylece insan, bedenini farklı yönlerden izleyip kendini tanımla-

yabilecekti. Kendini izlemek her ne kadar narsistik bir yapıyı ve kendine hayran olmayı gündeme getirse bile; bu işler aynı zamanda sanatçının kendi kendisiyle bir hesaplaşması olarak radikal bir niteli̇k de taşımaktaydı.

Sonuç itibariyle bedenin, dönem, araç ve akım farkı gözetmeksizin kendini keşfetme ve izleyenle ilişki kurmada önemi ortaya çıkıyor. Bundan sonraki bölümde bu düşünceler ışığında beden dilini çeşitli örneklerle incelemeye çalışacağım.

3.2.1. Gerçeküstücülük: "Öteki Ben"

Gerçeküstücülük, Batı uygarlığınca kurulan yapının insanlar için bir hapishaneye -dışarısının içerisine- dönüşmüş olduğu günden beri gerçekliği tartışma konusu yapmış, umutsuzca bir çıkış yolu aramıştır. Aradığı, kurtuluşun değil gerçek yaşamın yoludur. Gerçeküstücülükte, yüzyıl başının akımları gibi bittiğinde günlük yaşamın mucizesi de ölmüştü. Gerçekte, Gerçeküstücülük var olmuş muydu? Çünkü, varolan, yalnızca günlük yaşamın sıradan düzeni, çalışma ahlakı, kapitalizmin araçsal aklı ve klasik hümanizmin sağlam dünyasıydı. Bütün bunlara rağmen gerçeküstücülük yokolmayacak, farklı biçimlerde yaşamımızın içinde hep karşımıza çıkacaktı. Bizim özümüzü oluşturan düş ve tutku, iç dünyamızın zenginlikleriydi. *"Aslında düşlemek, kendinin dışına çıkmak, kendini yansıtmak, kendi sınırlarını sürekli aşmak demektir."*[58]

İnsan, dünyayı tutkusunun bir görüntüsüne dönüştürmek ister ve seven bir varlık olarak düşlerinin maddeleşmiş biçimi, canlı görüntüsü olan bir varlığın özlemini çeker, bu görüntüyle kaynaşarak kendisini de bu görüntüye dönüştürmeyi amaçlar. *"Aynaların yarattığı bir oyun, yankılardan oluşan bir oyun, sevginin sürekli güneşi altında sürekli çözülen ve kendilerini yeniden yaratan bedenler. Novalis'in 'insan görüntüdür' özdeyişi ya da bunun tam tersi, 'görüntü insanda cisimleşir'."*[59] Belki de bu

---

58 Paz, Octavio, "Gerçeküstücülük". Gergedan Dergisi, İstanbul, Ağustos 1987, No.6, s.123.

59 Y.a.g.e., s.123.

görüntü olma isteği, Gerçeküstücülükle fotoğraf sanatı arasındaki bağı açıklar.

Gerçeküstücülük, tinsel bir tutumdur ve kendini akılcı Hıristiyan kültürünün değerlerini yıkmak üzere programlamıştır. Amacı gerçekliği değişikliğe uğratmak, onu kendi kendisi olmaya zorlamaktır. Bu konudaki kaynaklar, düşler, gündüz görülen düşler, delilik ve çocukluk, çocukluğa geri dönülen o gizemli anlardır.

Gerçeküstücüler için mizah, ironi çok önemliydi. Bilinç, dünyanın saçmalığına başka bir saçmalıkla karşı çıkar ve mizah, nesne ile özne arasında bir denge sağlar .. Alışılmamışın ortaya çıkmasını sağlamak için, nesneyi hep ait olduğu yerden alıp, başka bir yere koymak, nesneyi ait olduğu gerçeklikten kopartmak gerekliydi.

Fakat insan dünyayı tutkusunun bir görüntüsüne dönüştürdüğünde, ahlak ve yararcılık düşüncesinden arındırdığında, kendini öznelliğe adadığında özne'nin durumu nedir? *"Nesne özneleştiğinde, 'Ben' kendisini eritir."*[60] Bu düşünce çok eskiye dayanan, Blake ve Alman Romantiklerinden bu yana sürekli yinelenen bir düşüncedir. Bu 'Öteki Ben' düşüncesi, kavramıdır. Bu öteki Ben kavramı, Nerval, Rimbaud, Kafka, Rilke, Artaud gibi birçok sanatçının peşini bırakmamıştır. Batı uzun bir aradan sonra Budizm öğretisinin odak noktasını oluşturan düşünceyi bulur: *"Ben, bir aldatmacadır, duyumlardan, düşüncelerden ve tutkulardan oluşma bir sürüdür."*[61] Ben'in sistematik olarak yıkımı ya da öznenin nesneleştirilmesi değişik teknikler aracılığıyla gerçekleştirilir. Raslantı, otomatik yazma, görsel otomatizm, kolaj ve fotomontajlar.

Oktavio Paz, otomatik yazma olgusuna bir yöntem değil hedef gözüyle bakar. Böyle yazmak mutlak bir kendiliğindenlik ve arınmışlık konumuna erişmektir ki bu da insanın mutlak bir özgürlüğe veya bundan farksız mutlak bir bağımlılığa kavuşmasıdır. Bu da, Paz'ın deyişiyle imkansızdır, çünkü bu Ben, üst-ben ve bilinçdışı arasındaki ayrımları kaldıracak bir konumdur. Ama bu konum, psişik doğamıza aykırıdır.

Adorno, Gerçeküstücülüğün kavramsal düzeyde saptanması istenirse, yapılması gerekenin sadece ruhbilime başvurmak değil, daha

---

60 Y.a.g.e., s.124.

61 Y.a.g.e., s.124.

da önemlisi sanatsal yönteme geri dönmek olduğunu söyler. Bu yöntemin şemasını ise montajlar oluşturur. Gerçeküstücülüğün kurguları, gerçek anlamda 'ölüdoğalardır'. *"Bu nedenle, genel özgürlüğün tek yapıtı ve tek eylemi, ölümdür; hem de kendi içerisinde boyutları ve gerçekleştirilmiş bir edimi bulunmayan bir ölüm."*[62]

3.2.1.1. Giorgio De Chirico : "Metafizik Resimler"

İtalyan sanatçı Giorgio de Chirico, saplantı halinde kendini büyük bir yalnız, toplum dışı bir insan olarak görüyordu. Chirico, her zaman kendini Antikçağda yaşayan biri olarak duyumsadı. Akdeniz dünyasını ve antik mitoslarla yüklü yaşantıları resmeden sanatçılardan ve Sokrates öncesi Yunan düşüncesinden yeni bir felsefe üretmek isteyen Nietzsche'den çok etkilendi. Bu yüzden modern akımın özü gereği beraberinde getirdiği eskiden kopuşu anlamak istemedi. Ama bu kopuşun getirdiği acı ve tedirginlik 'metafizik resim sanatı'nın oluşmasında kaynaklık yaptı. Chirico bu resimlerde, modern insanın bilincindeki bölünmeyi, yaşadığımız çelişkileri ve karşıtlıkları, içimizdeki değişik dünyaların akıl yoluyla açıklanamayan birlikteliği, bu dünyaların içimizde eşzamanlı yaşamalarına karşın birbirleriyle uyum içinde olmayışlarını resmeder.

Bu resimlerde, gelecekten korkan ve büyümek istemeyen, zamanı durdurmak isteyen ve o özlenen çocukluğun yaşandığı günlere geri dönmek, bu görüntülere yeniden kavuşmak isteyen insan vardır. Hayatın anlamlı olmadığını, bu anlamlı olmayanın sanata nasıl dönüştürülebileceğini Schopenhauer ve Nietzsche'den öğrenmiştir.

De Chirico'yu, hep varolanı yadsıyan bir formül içinde buluruz. 1919-1924 yılları arasında yaptığı otoportreler sanatçının kendini, kendisi için bir bilmeceye dönüştürdüğünü görürüz. Daha öncesinde ve sonrasında kendisini böylesine sık ve acımasızca sorguladığı bir dönem olmamıştır. *"Daha sonra poza kaçmaya, kendini değişimin ve maskenin ikinci bir doğaya dönüşmüş olduğu bir oyuncu gibi resmetmeye başlar."*[63] 1924'te

---

62 Adorno, Theodor W., "Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken", Gergedan Dergisi, İstanbul, Ağustos 1987, No.6, s.131.

63 Schmied, Wieland, "G.D.Chirico", Argos Dergisi, İstanbul, Ocak 1989, No.5, s.107.

yaptığı 'Kendi Büstünün Önünde Otoportre' adlı resminde, çok sevdiği Nietzsche'yi taklit ettiği duruşuyla poz verdiği portresinin karşısında, profilden görünen, mermerden yapılmış kendi büstü görülmektedir (Resim 11). Chirico'da, genelde bir kendi kendinin farkında olmama durumu sözkonusudur.

3.2.1.2. Dışavurumculuk / Yeni-Dışavurumculuk

1905 Die Brucke hareketi, 1906 Die Himmelblaue Rose derneği, 1911-12 Der Sturm dergisi ve Die Blaue Reiter sergisi, dışavurumcu sanatın çıkış noktasını oluşturmuştu. Dışavurumcu sanat bazan bütünleyici ve geliştirici, bazan da bölücü ve kısıtlayıcı çatışması/çelişkisi içinde, 1946'da Amerikan Soyut Dışavurumcu Sanatına dönüşmüş ve 1980'lerde Yeni-dışavurumculukla (Neo-Ekspresyonizm ile) farklı bir yöne doğru ilerlemiştir. Bu aşamaların hiçbirisi mutlak ve salt kendisiyle bağlı bir olgu biçiminde tanımlanamaz, her oluşum kendinden önceki akımdan etkilenmiş ve kendinden sonraki akımı etkilemiştir.

Ekspresyonizmi etkileyen ögelerden bir tanesi, bütün Batı düşüncesinin temelinde yeralan Yahudi-Hırıstiyan kültürünün özellikleri ve ondan kaynaklanan ögelerdir. Gerçeğin korkunç yüzüyle karşılaşmak ve inançla üstesinden gelmek, bu ise özünde mistisizmdir; bu oluşumu yaratan, sanatçıyı korkutan gerçek ne idi? Elbette 'toplumsal koşullar'dı. 1900'lerin hemen başındaki toplumsallığı, tarihsel gelişimi içinde saptarsak; bu yıllar burjuva kültürünün ve bilinçaltının/bilinçdışının çözümlendiği, nesnel gerçekliğin dahi sınandığı bir dönemdi. Yani Einstein'ın madde, Freud'un bilinç üstüne geliştirdiği iki büyük teori/pratik, kapitalist sisteme/topluma karşı, sosyalist devletin oluştuğu dönemdir. Bu Batı toplumunun çürüyen ve kokuşmuş değer yargılarına, çöküşe; sanatsal düzeyde karşılık vererek, yeniden bir çıkış yolu arayarak, çöküşü durdurmanın, yeniden kuruluşun çabalarıydı.

İlk öneri, sanatın canlı ve hayatla ilgili olması konusundaydı. Kirchner ile arkadaşları da sanat yapmaktan çok, sanatçı olmak ve sanatçı gibi yaşamak istiyorlardı. Bunun için gruplar oluşturmuşlardı, bu da genelde inandıkları bireycilik düşüncesiyle çelişiyor gibi gözük-

mekteydi. Bu dönemin tipik bir resmi de, Kirchner'in 1910'da yaptığı turuncu ile mavi, pembe ile yeşil gibi şiddetli renklerin yanyana geldiği, büyük bir enerjiyle çalışılmış, biçimleri ortaya çıkarmaktan çok yüzeyleri kabaca doldurma amacıyla boyandığı izlenimi veren, Kirchner'in de kendisini elinde kalın bir fırçayla gösterdiği, 'Model ile Birlikte Kendi-Portresi' adlı resmidir (Resim 12).

Burada görülen şey, Ekspresyonist sanatçı kesinlikle kişisel açıklamalara değer verirdi ve bunu şöyle ifade ediyorlardı: Ben, sanatçı olarak özel bir duyarlılığa sahibim ve hayatımı sizin için, bu yaşantıyı kavrama yollarını aramaya adıyorum. Ben insanlığın bir parçası olmakla birlikte, tekim, benzersizim. Sizse çok sayıdasınız ve yaşantıyı algılamanızı dizginleyecek, duyarlılığınızı köreltecek biçimde yaşıyorsunuz. *"Aslında, benim kendimi odak noktası alan bir sanatta direnmem, bu sanat ancak sizin gerçek kimliğinizi bulmanıza yardım ediyorsa anlamlıdır. Ama benim kendimi açıklayabilmem için, aramızdaki bağı sağlayan o ortak görsel dilden vazgeçmem gerekiyordu."*[64] Bu görsel dil, aşırı kullanımla aşınmış Avrupa sanatının geleneksel kalıplarıydı.

Baştan beri sanatçı bir ikilem içindeydi, hem sanatına en yetkin ve son biçimi vermek için uğraşacak, hem de kendi alışkanlıklarını ve denenmiş yöntemleri kırıp, onların ötesinde ne olduğunu araştıracaktı. Aynı zamanda kendi alanı dışındaki sanatsal ifadelerle/dillerle de ilişkilerini düzenleyecekti.

Dil toplumsal ve uzlaşımsal bir kurumdur (Saussure). Toplumun, kültürün belirlenmiş yapısını taşıyan, kuşaktan kuşağa aktaran dildir. Özne, kültürün simgesel düzenine, dilin düzenine girmekle kültürü ve dili de içselleştirmiş olur. Dil yapısaldır, düzenden ve sınırlı bir yaşantıdan yanadır. İşte bu yüzden, şiir ve düzyazıyla sıkı bağları olan görsel sanatlar edebiyattan kopmaya çalışmış, gene bu yüzden modern yazarlar, yapıtlarında çoğu zaman dilin kurallarını çiğnemişlerdir.

Yeniden Kirchner'e dönersek, o yaşanan sıkıntıların ve sancıların ortasında, metalaşan bir dünyayı resmediyordu. Ludwig Meidger de dehşete kapılmış bir insan portresinin altına isim olarak 'Kent ve Ben'

---

64 Lynton, Norbert, "Modern Sanatın Öyküsü", Çev.: C.Çapan-S.Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s.38.

yazıyordu. Bunların yanında Hırıstiyan kültüründen yola çıkan sanatçılar da vardı. Nolde, Beckmann, Corinth gibi sanatçılar Hırıstiyan mitolojisine ait simgelerden, öykülerden ve İncil'den etkilenerek resim yapıyorlardı.

Nitekim aynı olgu daha sonra Amerikan Soyut Dışavurumculuğunda da karşımıza çıkmıştır. Bu 'soyut yücelik' kavramıyla özdeşleştirilerek dile getirilen mistik arayış, aynı sorunlara tepki olarak gelişiyordu. Gerçi bu resimlerin bir bölümü imge/simge düzeninin belirginliğinden yoksundu. Ama *"Morris Louis, Newman, Rothko, Mach, Olitski, Kelly gibi sanatçılar salt resmin primitif ögeleriyle, renkle, espasla, algılama sorunlarıyla ilgilenerek kendi içlerinde bir tür kapalı sistem oluşturmuş ve bu sistemin alabildiğine 'ahlakçı', perfeksiyonist, dolayısıyla da mistik bir sistem olmasına karşı çıkmamışlardı."*[65] Dışavurumcu sanatçıların büyük bir kısmı dinsel bir mistisizmle bağ kurmuş, primitif sanattan özellikle de Afrika sanatından etkilenmişlerdir. Bu ürtükücü, dramatik, dinsel nesnelerde bir doğallık ögesi vardı; felsefi anlamda natüralizm değil, içten, doğallık anlamındaki doğalcılıktır bu. Dışavurumcu sanat, Afrika sanatının, nesnenin algılanışı ve dönüştürme özelliklerini çoğaltmakla birlikte daha çok figüre öznelliği katma sorunu ile ilgilenmiştir. Yani kendini ifade etmek ve içgüdüsellik sanatın belirgin ögeleriydi. Dışavurumcular, nesnelerin asılları yerine, onların bire bir kopyalarını, suretlerini yapan klasik anlayış yerine gerçeği, kendi kendilerini ifade etme gücüne sahip bir dizi işaret ve rengi kullanırlar. Ve böylece soyutlama aracılığıyla izleyici, sanatçının içsel gerçeğine bağlanacaktır (Worringer). Dışavurumculukta, birkaç anlam, katı resim içinde üst üste çakışır. Bunu hazırlayan da, *"gerçeğin ve maddenin algılanmasında yaşanan değişimin, Nietzsche ve Bergson felsefelerinin bu resmin ideolojik arka planını oluşturmasıdır."* [66]

Yeni dışavurumculuk akımının sanatçıları, geleneğin yeniden ele alınmasının -ki dışavurumcu gelenektir- peşinde olmadıklarını, aksine geleneğin iflasını dile getirdiklerini vurgulamaktadırlar. Dolayısıyla dışavurumculuk modernizme, ama yozlaşmış, uzlaşımcı,

---

65 Kahraman, H.Bülent, "Sanatsal Gerçeklikler ve Öteleri", Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s.61.

66 Y.a.g.e., s.65.

mekanik bir üretime dönüşmüş, modernizme tepki göstermişlerdi. Dışavurumculuğun oluşmasındaki en büyük etken de ideolojik bir dil ve toplumbilimsel sorunsallardı.

Otoriteye, geniş anlamda otoriteye karşı çıktıklarını da söylüyorlardı. Toplumsal düzeyde yaşanan bunalımlar ve bunun bireye yansıması, uyuşturucu, alkol, şiddet tutkusu gibi sorunlar yeni-dışavurumculuğun tepki duyduğu sorunlardı. Bu noktada yeni-dışavurumculuğun, varoluşsal nedenleri/sorunsallar açısından dışavurumculukla bağ kurduğu söylenebilir.

Sanayi toplumlarının yaşamakta oldukları sorunlar, herşeyi mekanizasyona indirgemek, insan-nesne ilişkisinde insanın nesneleşmesi, meta fetişizmi ve bunların sonucunda yabancılaşma, öznenin yokolmasıdır. Alman dışavurumcuları, yitirilen gerçekliğin, öznelliğin ön plana çıkartılarak yeniden oluşturulabileceğini düşünüyorlardı. *"Bu öznellik nesnel gerçeklikten değil, şeyleşmeden ve bilincin parçalanmasından bir kaçıştı.Dolayısıyla yeni-dışavurumculuk, bireyin bir kez daha sanatın merkezine oturtulması çabasıdır.*

Bugün içinde yaşadığımız kültür, tarihe dönmekten çok tarihin artık yitirilmiş olduğunu söylemektedir. Bu durumda sanatçı belki de bir Kitsch olarak, tarihin yapay görüntüsüne sığınarak, boşlukta boşlukta kalmaktan kurtulmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla yeni-dışavurumcu sanat tarihselin, gerçeğin ve nesnenin yitirilişine bir yanıt olarak belirmektedir."[67]

3.2.1.2.1. *Francesco Clemente* : "Başkalaşım"

Clemente'i kendisinden önceki sanatçılardan ve Neo Ekspresyonist meslektaşlarından faklı kılan, gerek fiziksel, gerekse kavramsal olarak sanatındaki çok yönlü karakter ve skaladır. Clemente'in işleri, öznelerle, biçemlerle, format ve ölçülerle oluşturduğu tuhaf ve hassas bir dengeye sahiptir. Clemente'in merkezdeki imge bombardımanını 'anlamak' zaman alırsa da buna şaşırmamak lazım.

"Clement'in, kendi otobiyografik analizleri, sessiz ilk bakışta hemen okunamayan kişisel portreleri, erotik fantezileri ve kaygıları, metafizik sistemler (Hıristiyanlık, simya, astroloji, mitoloji, tarot gibi) karşısındaki tuhaf anatomik

67 Y.a.g.e., s.70.

ifadeyle büyülenmesi, tüm bunların yanyana ya da birbiriyle iç içe, üstelik değişik sanatsal kaynakları kullanarak (antik, rönesans, sürrealist, hindu, ekspresyonist) bir labirent tarlası olarak yaratıp yeniden sunması, normal mantıksal kodlarla deşifre edip bu çalışmaları okumayı güçleştirmekte"[68]

Hareket ve alt-üst ediş yerinden oynatma, Clemente için yaratmanın temelini ve en önemli gücünü oluşturur. Karısı ve iki çocuğuyla birlikte disipline olmuş bir düzendeki kültürel perspektifi ve coğrafyayı isteyerek değiştirmesi, onun, nomadik (göçebe) varoluşunu oluşturur. Her üç kıtada da 'evin temellerini' savunur. Roma'da bir apartman, Hindistan'da bir ev, New York'ta bir stüdyo. Bu gezginci varoluş Clemente'in tekniği ve imgelerindeki sürekli değişimi de açıklar. İtalya'da fresko, Japonya'da ağaç oyma, Müslümanlarda el yapımı kağıt, Hindistan'da minyatür, onun ilgi alanı içindedir. Clemente bir bukalemundur. Onun, içeriği, bilinçli ya da bilinçsiz olarak özümsemesi, sanatıyla ara bağlantı oluşturur; geniş kültürel ve imgesel hareket alanları yaratmak bir tür içiçeliktir. Clemente, sembollerden tad alan, onlarla zihinde konuşan, yaşayarak eğlenen biridir.

Clemente, Beuys'dan yoğun bir biçimde etkilenmiştir. Boetti'den de etkilenmiş, onunla desen yapmış, desenin spontan olanaklarını kullanmış, kendi kişisel sembollerini oluşturmuş ve bunları zaman içinde bir tür değişimle ve yeniden türetmiştir.

Clemente'nin genelde latin edebiyatının gümüş çağı olarak isimlendirilen dönemle, üstü örtük de olsa bir bağlantısı var. Çünkü bu dönemdeki her yapıt, tuhaf hikaye gruplarından oluşmakta ve bu hikayeler günümüzde düşünüldüğünde kurgu-bilim ile paralellikler taşımakta. Bu yapıtlardaki dönüşüm zengin mitolojik karışım, Hıristiyanlık ve eylemler, insanların hayvanlar olarak değişimi, sonra yeniden orijinal formlarını kazanmaları, Clemente'i etkilemiştir. Ancak Clemente'in işlerinde, anıtsal ya da illüstratif bir özellik geleneksel anlamda yoktur. 'Dönüşüm' fikri ya da metamorfoz, onun imgelemiyle sıkı bir anlaşma içindedir. Clemente, sık sık bu dönüşümlerin özne'sidir. Dişi ile erkek arasında, hayvanla insan arasında, nesne ile

---

68 Pelizzi, Francesco, "Francesco Clemente", Contemporary Art, Çev.: Aydan Murtezaoğlu, 1996.

özne arasında çok karmaşık figürlerle oluşmuş bir dönüşüm görülür (Transformasyon).

Bu edebi kaynaklar Clemente'i tam olarak açıklamasa da, onun duyarlılığını güçlendirir ya da ona esin kaynağı olur. Bu tür dönüşümsel (değişimsel) nitelikler Clemente'in sergilediği Hint sanatının ve felsefesinin imgesel dönüşümleriyle ilişkilidir. Clemente'in sanatındaki dönüşüm birbirine bağlanmış fragman ya da sekanslarla tanımlanabilir, o çok çeşitli bir dil oluşturmuştu.

Clemente'in kendi portresi, onun imgelemi'nin merkezini oluşturur. Portre'lerinin buruk karakteri, onun felsefe ve edebiyattan bahsederken vurgulamak istediğinin bir yansımasıdır. Clemente, *"Vücutları hakkında 'düşünen'lere her zaman güvenmişimdir."*[69] der. Clemente'in vücudu, tarih, sanat, din, ölüm, doğum ile ilgili anlam içeren ve belki de daha genelde kendi psişiğiyle bağlantılı sembollerden oluşan esrarengiz drama serileri olarak betimlenmişti.

Bu onun için, kendi portresinin ressamlığını yapmak anlamına gelmiyordu ve kendisiyle de ilgilenmesi bir saplantıya dönüşmemişti. Clemente, felsefi bir görsellik sunmak için vücudunu kullanıyordu. Vücudunu, Jasper Johns'un bayrağı ya da anonim objeleri resminde kullandığı anlamda kullanmaz. Clemente'te amaç, temel, semantik/anlama ait olanla görsel olan arasındaki üst üste bindirilmişliği ve aralarındaki diyaloğu sunmaktır (Resim 13).

Clemente'in self-portre başlığı altında özetlenen kendini ortaya koyma sürecinin temel tanımı şudur:

Between Glances, 1979 (kısa bakış arasında) bu çalışmada kağıt üzerine yaptığı geniş portresinde, sanatçının başı vücudundan ayrılmıştır. Bu iş ayna ya da fotoğraf kullanmadan çizilmiş, bir seri kendi portresinden biridir ve burada sanatçı kendisini bozarak ve parçalanmış bir görünüşte yeniden üretir. *"Clemente, hiçbir ölçüsü olmayan sanatla ilgilendiğini belirtirken bunun paradoksal görüş noktası ile ilişkili olarak birçok çalışmasında kurulduğunu söylemekte."*[70]

'Self-portrait as a Garden' 1979 - Bahçe gibi self-portre - adlı bu çalışma, bahçenin görüş noktasından bahçeyi çizme girişimidir. Bu iç ve

---

69 Y.a.g.e.

70 Y.a.g.e.

dış'la ilgili olan felsefi tema -Clemente birçok çalışmasını içeride/ dışarıda olarak adlandırmıştı-, yüz ve vücutla oluşturduğu işlerinin odak noktasını oluşturur.

"Clemente, ideogram (fikri ifade eden işaret) kavramıyla, yani dil ve imge arasındaki geçişle işlerini oluşturduğunu açıklamaktadır."[71]

Clemente'in kağıt üzerine yaptığı erken dönem çizim ve boyalar, aynı diyagramatik karakterleri taşır, figürler, vücut bölümleri, hayvanlar, objelerin oluşturduğu sunusal imgelerle tamamlanmış soyut ve piktografik sembollerden oluşur. Bu semboller yüzeyde seyrek olarak yerleştirilir ve her sembol ya da form farklı bir kimlik taşırken aynı zamanda bütün grupla bir ilişkisi olduğunu hatırlatır/ima eder. Clemente'in bükülmüş figürleri aynı zamanda düşünce ve heyecanı belirten vücut dilinin anlamı ile ilgili olarak diyagramatik bir görünüşe sahiptir (Resim 14).

"Clemente'in ideogram'da belirttiği şey, intiba'nın (impressa) gizli geleneksel yanının farkında olduğunu belirttiği başlıklardır. Görsel/sözel oyun ya da 16. yüzyılda kurulan temel felsefi esasların genel amblemidir."*[72]

Impressa'nın gerçek doğası Fransız yapısalcılığıyla 'difference' (fark-yineleme) anlamında paralellik taşır ve impressa bu anlamda bir düşünce veya şeyin bilinen benzerleriyle olan farklılıklarının indeks'ini gösteren bir kavramdır. Clemente'in işinde formlar ve semboller arasındaki ilişki genelde dolambaçlı ya da karışıktır. Aynen geç Latin edebiyatına yönelişinde olduğu gibi. *"Clemente'in imgelemi, genelde 'metonymical' -bir şeyin yerine ona benzeyen başka bir şeyin ismini kullanma- bir nitelik taşır, bu ise düşünceyi çok çeşitli birleşik imgeyle hatırlatmak anlamına gelir. Bu anlamda Clemente Duchamp ve Kierkegaard'ın 'either/or (gerek/gerekse... ikisinden biri/ ya da) şeklindeki temel felsefi düşünceyi takip eder."*[73]

Clemente'in sanatı, bizi alegorik anlamda düşünsel açıdan bazı ilişkiler kurmaya zorluyor. Örneğin, çağdaş ressamlardan ziyade

---

71 Y.a.g.e.

* Hayatın kuralı ya da kişisel özlemi ifade etmeye yarayan imgenin ve rumuzun oluşturduğu bir semboldür.

72 Y.a.g.e.

73 Y.a.g.e.

özellikle Barthes ya da Borges gibi yazarlar, içinde farklı okunuşların yaratıldığı yapılarla alegorik anlamdaki işleriyle Clemente'i etkilemiştir.

Hafıza/Bellek/Hatıra kavramı -çok öznel bir terim olmakla birlikte alegoriden daha yakın bir niteliği vardır- Clemente'in çalışmasına girmek için aynı derecede uygun bir kavramdır. Temkinli olarak kullanılan unsurları analiz ederken aynı zamanda bellek gibi tamamıyla kişisel biyografisi ve tarihiyle alakalı psikolojik nitelik taşıyan mantıksal olarak organize edilmeyen unsurları da onun yapıtında bulmak mümkün. Clemente'in işindeki yalın imge ve imgeler, düşüncenin çeşitli dönüşümleri arasındaki eylemle yarışır. *"Onun yapıtı, deneyin geçici aynasıdır; yani süreç içinde yeralan bir tür hatıradır."*[74]

Batı'da kökleşmiş derin davranışlara yabancı olan vücut duyarlılığı, Clemente'in imgeleminde hiç de hassas olmayan çok biçimli bir terslik ile ortaya çıkmaktadır. Bu arada çok fazla Avrupalı olmaktan sınırlar açısından kaçamayan ve de aynı zamanda tabuların ortaya çıkmasından kurtulamayan bir kişinin durumu sözkonusudur.

Tüm bunlar sentetik bir yoğunluğu olan amblemlerle gösterilir. Çünkü bizim analitik ve post-mitolojik düşüncelerimizle bu amblemler ancak erişilebilir, etkilenebilir bir değer taşır. Gerçek şu ki; *"bu sahte amblemlerle oluşan mit, tamamıyla hatırlamaya yönelik güç kazanır, düşünce yoktur, kişisel ve kişisel olmayan, yakın, uzak, benzer, benzer olmayan değişim, fark ve aynı olmayan arasındaki birliktelik, ezeli iki anlamlı titreşim ve radikal bir soru olan 'kendi' kavramına tekabül eder."*[75] Bu aynı zamanda vücut pozisyonlarında yüzlerde, gözlerde, ağızlarda taslak olarak çizilmiş vücut pozisyonları ile boyanmış figürlerde görülür. *"Bunlar 'toplumun, halkın' tesadüfi olarak 'ağırbaşlı' olmayan davranışlarıdır, bir tür çıplaklığı hatırlatır, varoluşun 'minimalite'sidir."*[76]

Bu arada, Hint geleneksel sanatı ile ilişkili olarak vücut dili ve gözün benzer hareket tarzı ne olabilir? Kitsch ve folklorik kökenlere değinerek bunların naifliği, yüzeyselliği, derinliği ile birlikte Clemente'in imgeleri -nazikçe bile olsa- izleyenin katılımını olanaksızlaştıran cesur imgelerdir. Fakat bunlar tekrar eriyip giderler -aniden izleyici

74 Y.a.g.e.
75 Y.a.g.e.
76 Y.a.g.e.

yaklaşmaya kalkışır- bu puzzle'a benzer örgü, 'ekspresif' davranışlardan oluşan doku, bütün heyecanın sınırlarını bulanıklaştırır.

3.2.1.3. Body Art - Performans - Happening

İnsan bedeni tarihin çeşitli dönemlerinde -özellikle geleneksel toplumlarda- törenler, bayramlar ve ayinlerde belli sınırlar ve süreler içinde sergilendi ve sergilenmekte...

Modern üretim koşullarının hakimiyetindeki toplumlarda ise bu kez aynılığın, kopyanın, yanılsamanın ve temsilin gerçekliğin yerini almasıyla yaşam, bir gösteriye dönüşür. Öyle ki; bu gösteride gerçeklik artık bir seyir nesnesidir ve ilişkilerde salt imajlarla birbirine aktarılan görüntülerden başka birşey değildir.

"... gösteri, toplumsal olarak hakim olan yaşamın mevcut 'model'ini oluşturmaktadır."[77] Bundan böyle yaşamdaki tüm karşıtlıklar, çeşitlilikler kendi gerçeklikleriyle değil de, toplumsal yaşamın görünüşü olarak algılanırlar. Burada ilişkilerin yerini imajlar, diyaloğun yerini de gösteri almıştır.

İnsan ise döngüsel bir zamanda -ki bu da gösteri zamanıdır- niteliklerini yitirmiş ve daha da yalnız olarak yaşamını sürdürür. Oysa bu döngüsel zamanda ona ayrılan süre gerçekten de kısadır. Bu açıdan bakıldığında sanatsal ifade biçimlerinden Process-Art (süreç sanatı) ve Land-Art (toprak sanatı)'ın Body-Art'la (beden/vücut sanatı) ilişkisi görülebilir. Çünkü, her iki alanda da temel düşünce, yaşamın kısalığı üzerinde yoğunlaşmıştı.

Beden, geleneksel toplumlardaki törenlerden sonra bugün artık gösterinin içinde yeralır. Çünkü *"gösteri, kitle-iletişim yüzyılının kavramsal dilidir. Estetikleşmiş politiğin, kitlesel törenin uygulanış biçimidir."*[78]

İnsanın varlığını sürdürmek ve korumak amacıyla sürekli araştırmalar yapıldığını ve bedenin sosyal karakteri ve toplumsal imge oluşuyla bu araştırmaların en önemli aracı olduğunu biliyoruz.

---

77 De Bord, Guy, "Gösteri Toplumu ve Yorumlar", Çev.: A.Ekmekçi, D.Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Şubat 1996, Bölüm 6, s.14.

78 ..., "Hanna Frenzel - Performans", Marmara Üniv.G.S.F.Resim Bl.Kültür Etkinliği Yayını (3), İstanbul, 4-5 Aralık 1989, Bölüm: Show, s.6.

Buna göre, Body Art'ın bireyselle sosyal yapı arasındaki ilişkiyi, sınırlamaları sunuşu; cinsel, politik birçok konunun performans sanatıyla sorgulanması; kişisel yaşam, bedensel ve toplumsal varoluştan hareketle iletişim kurma gayesini taşır.

Dada, bu iletişimin sınırlarını zorlarken, beraberinde sanata da yeni işlevler yükledi. 60'lı yıllardan itibaren sanatın kavramsal sürecinde gelişen Body-Art, Performans ve Happening'lerin ise çıkış noktasını oluşturdu.

Dada kapsamında gerçekleştirilen etkinlikler -ironik gösteriler, konferanslar, siyasal eylemler vb.- iletişim kurma gayesiyle gerçekleştirilmişlerdi. Dadaist düşünce müzik, tiyatro, fotoğraf, şov, edebiyat gibi farklı sanat dallarının içiçeliğinde yaşamı sorgulamış; etkinliklere izleyicinin katılımını da sağlamıştı.

Bu dönemde Yves Klein daha da ileri giderek, yaşamı tümüyle sanat olarak belirlemiş ve *"Ressam sadece tek bir başyapıt yaratır o da değişmez olarak kendisidir."*[79] demişti. Ben Vautier ise kendisini canlı ve hareket eden bir heykel olarak sergileyip; tüm görselliği kendisine aktarmıştı. Gilbert ve George -ilerde daha kapsamlı olarak inceleyeceğimiz gibi- kendilerini 'Yaşayan Heykel' olarak sunmuşlardı.

Görülüyor ki; Dada'dan itibaren iletişim kurma, yaşamı sorgulama, farklı sanatsal ifadelerde yanyanalık ve insana yönelim, sanatsal pratiğin ilkesi haline gelmişti.

Yine 60'lı yılların başında Fluxus Hareketi'yle de ortaya çıkan ve günümüze dek etkileri süren sanatla yaşamın içiçeliği, farklı sanatçıların yanyana gelerek gerçekleştirdikleri eylemlerinde önemli bir yere sahipti. Diyaloğu hedefleyen bu hareketin, dönüşümlülük ve deneysellik de en önemli özelliklerini oluşturuyordu. Fluxus Hareketi'yle bugüne dek süren bir tartışma ortamı yaratılmıştı. Bu tartışma, sorgulama ortamı farklı sanat dillerinin biraradalığında gerçekleştirildiği gibi; sanatçılar da gerek yanyana gelerek gerekse kendi yaratıcılık sürecinde farklı dilleri deneyerek çalışıyorlardı.

Buna göre, çeşitli başlıklarla bölümlendirdiğimiz bu tez kapsamında yeralan sanatçıların da salt kendi kariyerleri doğrultusunda

---

79 McEvilley, Thomas, "Art in the Dark", Art Forum Dergisi,New York, U.S.A., Nisan 1983, s.63.

çalıştıklarını düşünmemek lazım. Özellikle yüzyılın başından bu yana süregelen bu geçişlilikle, performans sanatçılarının body-art yaptığını; gelişen teknolojiyle videoyu denediklerini, fotografik imgeleri, sinema dilini birarada kullandıklarını görmekteyiz. Bu çalışmada en genel ifadeleriyle bölümlendirilmiş olsa da, hem sanatçıların çalışma alanlarını hem de bu alanları kesin hatlarıyla tanımlamanın mümkün olamayacağı ortaya çıkmakta.

Örneğin, aynı zamanda ressam da olan sinema yönetmeni Peter Greenaway, bedeni, sinemasal bir imge olarak izleyiciye sunmakta. Özellikle Batı Resim Geleneği'ndeki anatomi çizimlerinden oluşan görsel belleğini; insan bedenini bu çizimlerin öznesi haline getirip farklı bir sinemasal imge olarak izleyiciye yansıtmakta. İnsan bedeni Greenaway'in filmlerinde zaman-mekan ilişkilerinin, görsel zenginliğin sunuluşundaki en önemli unsur. Sanatçı, bedeni erotik ya da şiddet filmlerindeki imgelerinden farklı bir biçimde ele alışını; *"İnsan bedeni bir ruh ambarına dönüştürüldü sinema tarihinde. Klasik dönem resimlerindeki bedensel insan imgesine dönüyor benim filmlerim."*[80] şeklinde açıklıyor. İçerik ve öneriyi önemseyen sanatçı, bedeni idealize ederek değil de, bilakis tüm gerçekliğiyle, suçluluk duygusundan arınmış; cinselliğini, ölümlülüğünü sorumlulukla kabullenmiş, benimsemiş olarak yansıtmak gerektiğini savunuyor. 1991-1992 yılında 'Beden Olarak Kendimiz' adını verdiği sergisinde ise, filmlerindeki bir ayrıntıyı yakın çekimde ve üç boyutlu olarak izleyiciye gösterip; tüm bayağılığıyla, tensel oluşumuyla kameraya poz veren insan bedenini/bedenselliğiyle insanı sergiledi (Resim 15).

Dada hareketleriyle başlayan ve Fluxus'la devam eden bu deneysellik, sorgulama, geçişlilik ve diyalog John Cage, Joseph Beuys, Ben Vautier ve daha pek çok sanatçının katılımıyla yaygın bir harekete dönüşmüştü.

John Cage '4'33"' adlı yapıtıyla -ki başlangıçta konsere gelen izleyiciye beklentisi doğrultusunda sunulacak dinleti yerine- hiçbir enstrüman kullanmadan etrafta duyulan seslerin de katılımıyla farklı bir

---

80 Ertürk, İsmail, "Bedensel İnsan İmgesine Dönüş: Peter Greenaway'in Sanatı", Dekorasyon Dergisi, İstanbul, s.134.

sunu yapmıştı. Bu çalışma, sanatçının kendisini görüntü olarak sunması bakımından da önemli bir denemeydi.

Joseph Beuys'un aksiyonlarında ise sanatçı, tüm yaşamı ile sanatın nesnesiydi. Ancak bu aksiyonlarda sürekli yer değiştiren özne ve nesne kullandığı malzemenin aracılığıyla yaşamla bağlantıya giriyordu. Beuys, eylemleriyle; insanın varlığını koruyabilmesi ve sürdürebilmesinin özne-aksiyon-nesne döngüsünde, düşünce ve malzemenin karşılıklı değişimliliğiyle gerçekleşebileceğini vurguluyordu. Çünkü düşünen insan Beuys'un sosyal heykelini oluşturur; düşünceleri ve yaratıcı potansiyeli insan olmanın, gelişiminin, varoluşunun yaşamdaki en önemli göstergesidir. Bunu yaşamsal bir gereksinim olarak belirleyen Beuys için herkes yaratıcıdır, sanatçıdır. Sanat da varlığını, yine insan olmanın, varoluş bilincinin sınırlarında sürdürmesi nedeniyle ona koşut olarak bu sınırların farkedilişiyle başlar veya biter.

Beuys günlük yaşamdan seçtiği alanlarda aksiyonlarını; kendine özgü tipik ve esnek malzemelerle oluşturduğu enstalasyonlarının yeraldığı mekanlarda da farklı bir zaman kavramı içerisinde de-günler, haftalar, hatta yıllar süren- performanslarını gerçekleştirmişti. Örneğin Kassel de, sanat üzerine 100 gün aralıksız konuşup, tartışmıştı. Ses, söz, beden onun sosyal heykelinde düşünceyi aktarma bakımından çok önemliydi. Keçe, yağ ve bakır da -biçim, iletkenlik, enerji yaratma, depolama ve iletme açısından- gerek onu simgelemesi, gerekse aksiyonlarına katkısı bakımından önemliydi. Malzeme ve eylem onun siyasal yapıya yönelik sorgulamalarında birlikte ele alınarak aktif bir katkıya neden oluyordu. 1 Mayıs 1972'de Karl Marks alanını süpürme eyleminden sonra süprüntüler galeride sergilenmişti. Beuys, maddeyi ve insanı adeta oyun denebilecek eylemleriyle birleştirmişti. 1982'de Kassel de yedibin ağaç dikti. Yaratıcı süreçte insanın varoluşunu evrim süreci olarak da betimlemişti. Sıcaklığı da -ışık, sıcaklık, bedensellik ve bedensellik içindeki ruhsal aktivite döngüsü olarak- bu evrim sürecinin -dünyanın oluşumuna kadar uzayan- bir göstergesi olarak vurgulamıştı. Onun sanatı antropolojiden sosyolojiye, psikolojiye, tarihe; bilimsel düşünceden Şamanizm'e dek uzanan bir bütündü. Budizm, Zen, Konfiçyus Öğretisi ve diğer mistik inanışlarla birlikte Hıristiyanlığı

da araştırmıştı. Ona göre dinin dogmatik yapısının sınırlandırdığı insan, ancak düşünceyle bunu aşabilirdi; çünkü düşünceyle serbest bırakılan enerji, iletişime ve evrime neden olabilirdi (Resim 16).

Performans'ın 'burada ve şimdi'yi vurgulayışı, beden ve çevreyi zamanla bağlantılı olarak araştırması, dolaysız olanla bağlantı kurmaya olanak tanıması; sanatsal, siyasal, sosyal, ekonomik ve teknolojik değişimlerin insanın varoluş sürecindeki etkilerinin sorgulanmasındaki önemini ortaya çıkarmıştı. Çünkü sanatçılar, artık değişen şartlar karşısında dönemin sorunlarına kendi sorumluluğunun bilincinde çözüm aramaktaydı.

60'lıyılların başında Hermann Nitsch de gerçekleştirdiği bir dizi performansta dini formları yeniden yorumlayarak; yaşam coşkusunu vurgulayıp, tıpkı bir ayin gibi katılanlarla birlikte toplumun arındırılması eylemini gerçekleştiriyordu. Buna göre bireysel kimliklerini terkedip, kendini yeniden bulma sürecinde egonun karanlıklarına giren katılımcılarla, kendini bozma, kendini kurban etme hatta sakatlama gibi izleyiciyi şok eden davranışların gerçekleştiği ortamlar yarattı.

Nitsch'in 'Viyana Aksiyonu' grubuyla oluşturduğu çalışmalar, Şaman aktivitelerinden yola çıkılarak yahut yerleşik ahlaki kurallardan ve inanç sisteminden hareketle gerçekleştiriliyordu. Adak taklitleri, dişi taklitleri, tabulaşmış eylemleri kullanma, karşı çıkışın bir ifadesiydi. Nitsch, Freud ve Jung'daki dini formları yeniden yorumlarken; toplumun arındırılmasını sanatçı (günah keçisi)'nın ayiniyle gerçekleştiriyordu. Kan, ceset, leş ve taşkın barsakların kendi bedenine sürülmesine izin veriyor, Dionysiak terimleri kullanarak neşeyi vurguluyor, psikobiyolojik yaşamın derinliklerine yaptığı keşiflerle haysiyetsizliği ortaya çıkaran davranışlar sunuyordu. Nitsch, inanç istemini açık ve özgür bir çerçevede ele alırken; insanın egosunu da sınırlarını yıkarak, kimliği parçalara ayırarak sorguluyordu (Resim 17).

Sanatçıların, tabu hareketleri performanslarına taşıyarak, kendini bozma, kurban etme gibi eylemlerle ve dinsel formları yeniden yorum-lamak üzere giriştikleri bu deneyleri aslında zorlu bir sınav olarak da nitelendirmek mümkün. Çünkü toplumun arındırılması için bir iyileştirici olarak tıpkı 'günah keçisi' gibi kendini kurban etmek; yaşamın anlamını ortaya çıkarmak gayesiyle dinin özgürleştirici

aktiviteler ve bastırılmış hareketlerinden oluşan ikilemini vurgulamak gayesiyle yapılıyordu.

Bu tür kendini bozma, yeniden yapma hareketleri içinde ortaya çıkan gerçekler, anlambilimsel olarak bir tür gerçek-gölgesidirler. Ve sanatın tüm evreni yeniden düzenleyebilme gibi önemli bir güce sahip olduğunun da kanıtıdırlar. Sanatçı ise böyle bir düzlemle kralsı yahut kurbansı bir statü kazanmıştı. Gerçeğin bu şekilde sanata maledilişi sonucu oluşturulan metaforlarla ise bireysel kimlik incelemeye alınmış ve giderek çözülmeye başlamıştı.

Bu dönemde gerçekleştirilen performanslar genelde *"... Apolloncu yüzeysellikle Dionisosçu derinliği gündeme getirmekte idi. Apollon egoyu temsil etmekteydi ve kimliğin parlak bir belirtisiydi. Dionisos ise bilinçsizdi ve onda herşey birbirine karışmış, birbiri içinde yüzüyordu."*[81]

Bu çalışmalarda rasyonalist kültürün sınırları belirli, net kimliği parçalanarak ruhun derinliklerindeki kişinin arayışına giriliyor, kimliğin maskelediği insana ulaşılmaya çalışılıyordu. Bireysel kimliğin sınırlarını açarak yeni manzaralara ulaşan sanatçı ise bir rehber ya da iyileştirici/şifa dağıtıcısı görünümünü ve işlevini yükleniyordu.

Arzunun ifadesi dini formların -adak, kurban, şamanik aktiviteler ve materyaller, tabu eylemler, ilkel ayinler gibi- kullanılması ile yahut erotik bağlamda araştırılıyordu.

Temelinde şamanik literatürden -ilkel büyüden, sihirden- jung'çu kollektif bilinçsizlikten, çocuksu belleğin derinliğindeki Freud'çu zamansızlıktan ve yine Freud'çu ve Jung'çu teorilerdeki ruhun biseksüelliği ve bunu gerçekleştirme ihtiyacından izler taşıyan ve saldırgan, sorgulayıcı bu çalışmalar, izleyici için de oldukça ürkütücüydü; ancak, saldırganlığın ve suçun açıklanmasında çok etkili olmuştu.

Çünkü bu dönemde, örneğin Dennis Oppenheim'ın (Rocked Circle/Fear, 1971) üzerine yarım saat taş atıldı. Linda Montano, akupunktur iğnelerini gözüne sokmuş ya da bir başka çalışmada kendini rahibe olarak sunmuştu. Yine 1972'de gerçekleştirdiği 'Chicken Dance'da, tavuk kostümüyle sokaklarda şaman gibi ve hayvanın hareketlerini taklit edip dans ederek dolaştı. Carolee Schneemann ise,

---

81 McEvilley, Thomas, 'Art in The Dark", Art Forum Dergisi, U.S.A., New York, Nisan 1983.

tıpkı şamanın vücudunu büyülü sembollerle kaplayışı gibi din sembollerinden oluşan bir bodycollage gerçekleştirilmiştir.

Beuys'un ölü tavşanla konuşması (Resim 18), Terry Fox'un galeri zemininde saçına sicimle takılmış iki ölü balıkla yatışı; adak olarak belirlenen hayvanların hareketlerinin taklidi başka bir türe dahil olma ereğiyle yapılmıştı.

James Lee Buyers kuyruk takmış olarak dolaşmayı, Bill Gordh ölü köpek gibi havlamayı deneyerek, Vito Acconci ise sinek gibi insanları izleyerek gerçekleştirdikleri çalışmalarda, bedenlerini -şaman per-formanslarındaki gibi- sihirli- büyülü bir heykel objesi olarak hazırlayıp sunmuşlardı.

1973'te 'Through the Night Softly' adlı çalışmasında Tahammül/Takat/Mukavemet sanatının, çetin tecrübe türünün en önemli deneycilerinden Chris Burden kırık camlar arasında elleriyle kalçasının üzerinde sürünerek yürüdü. Günlük yaşamdaki koşullu sorumlulukların temelini çürütmek gayesiyle tasarlanan bu çalışmalar evsizlik, kimsesizlik, hareketsizlik vb. gibi çeşitli adakların gerçekleştirilmesiydi.

Timm Ulrichs, kendini 10 saat boyunca bir kayanın içine kapatmış (Sapkın Kaya, 1978/1980/1981) (Resim 19), James Lee Buyers kendisini bir müzenin ön cephesine asmış, Dennis Oppenheim ise dört dakika boyunca köprü gibi durmuştu.

Burden'in performansları ise bu sıradan bilinçlilik halinden çıkmada ve kendini bozmada uç bir yöntem hatta kısa sürelerde elde edilen bir gücün ortaya çıkarılışı olarak da nitelendirilebilirdi. Bu çalışmalarından birinde, örneğin sanatçı kendisine beş metre uzaklıkta bir arkadaşı tarafından tüfekle kolundan vurulmuş (Atış', 1971) (Resim 20); bir diğerinde avuçlarına çakılan çivilerle bir Volkswagen'in arkasında çarmıha gerilmişti ('Trans-Fixed', 1974) (Resim 21). Yine 1971'de 'Haykırış' adlı performansında, bir galeride yerden beş metre yükseğe asılmış bir platformda yüzünü kırmızıya boyayarak oturup, içeri giren izleyicilere hoparlörle 'Defolun, çıkıp gidin hemen!' diye bağırmıştı. Sanatçı 1972'de, 'Ölü' adlı performansında ise işlek bir caddede parkedilmiş bir arabanın yanına yatmış ve yanlış yardım çağrılarına neden olduğu gerekçesiyle polis tarafından tutuklanmıştı. 1975'te bir galeriye yerden dört metre yükseklikte yerleştirilen

platformda üç hafta boyunca kimsenin göremeyeceği şekilde ve hiç yemek yemeden, konuşmadan kalmıştı ('In White Light/White Heat').

Burden'in bu eylemlerinden geriye kalan sadece belge niteliğinde, hiçbir alım-satım değeri olmayan fotoğraflardır. Ve bu eylemleri günlük hayattaki benzerlerinden -panayır, sirk, yarışma, şaman aktiviteleri, dini törenler, ayinler, - ayıran en önemli fark -kahramanca güç gösterilerinin donukluğuna karşıt olarak-, kurguladığı olaylardaki metaforlarla izleyiciyle ilişki kurabilmek; yaşayan vücudu kendi şablonundan kurtarmaktı. 1974'te Burden, hareketsizlik adağı ile sanatçı kişiyi birleştirerek bir heykel bazası gibi oturmuş ('Sculpture in Three Parts'), ancak 48 saatin sonunda bitkin düşmüştü.

Burden'in son çalışmalarında asamblajlar, kolajlar, baskılar; iradenin ve yapılabilirlik sınırlarının zorlandığı bu eylemlerin yerini almıştır.

Görülüyor ki; tüm bu denemelerin yer aldığı performanslar neşenin/mutsuzluğun, terörün, yarışın, oyunun ve sohbetin rastlantısal olarak ses, görüntü ve metin toplamında varoluşudur. Öncelikle kendileriyle çalışan performansçılar, kadın, erkek, ayrı veya birbirlerine karşı olarak birarada bireyselleşmeyi irdeledikleri toplumsal ya da tek bir cinse özgün eylemlerle (örneğin feminist hareket gibi), birbirinin yerine geçerek eş olma durumunu yeni ifade ve sembollerle betimlediler.

Nitekim bu tür acı, kahramanlık, kendini kurban etme ve ölüme yaklaşma denemeleri, Marina Abromovic'in çalışmalarının da esasını oluşturmuştu.

Acı duymanın tinsellikle, ölüme yaklaşmanın ise ölüm korkusundan kurtulmakla alakalı olduğunu belirten sanatçı bu eylemlerinde bedeni, limitlerini zorlayarak geliştirme arzusunu kendi vücudu üzerinde çalışarak, kendisine fiziksel testler yaparak gerçekleştiriyordu. Başka bir ifadeyle, kullandığı yöntem gösteri sanatı, kullandığı araç ise kendi vücuduydu.

Abromovic, bu çalışmalarını uzun yıllar Ulay'la sürdürdü. Birlikte gerçekleştirdikleri performanslarda, zamanı acının bölümlendirdiği, bu nedenle de insanın imgeleminde yeralan ve kolaylıkla dönüştürebileceği bir kavram olduğu düşüncesinden hareketle; fiziksel sınırlılığı zorlayarak acı çekme, dayanma, katlanma sonucu zamanı

manipule etme gücünü ortaya çıkarıyorlardı. Bu eylemler saldırganlık, mazoşistlik ya da salt karşı çıkış değildi; aksine insanı niteliklerinin farkına vardırma çabasıydı.

Uzun süre bu tür fiziksel sınırlılığı test eden çalışmalarından sonra Ulay ve Abromovic, zihinsel aktiviteyi artırabilecek deneyler gerçekleştirdiler. Çünkü esas aksiyon/eylem zihinlerdeydi; bu nedenle önemli olan hareketler değil de, izleyiciyle -yaydıkları enerji hattı bir tür telepatiyle- kurdukları iletişimdi. Aylarca yerlilerin arasında kalan Abromovic, onların salt bu telepatiyle iletişime girdiklerini gözlemlemişti.

Sonuçta zihinsel bağlantı onları bu çalışmalarında, hareketsiz hatta boşluktaymışçasına mekandan ve zamandan soyutlanıp; dışa doğru bir mekanlaşma ya da başka bir ifadeyle mekanın genişlemesine taşıyan bir deneyime sokuyordu. Yani bu girişim bir tür zamansızlığın ve mekansızlığın deneyimiydi. Ve insanı sınırlandıran bu iki unsurun, görüldüğü gibi, aslında gerçeklikle direkt bağlantısının olmadığını ortaya çıkarıyordu.

Zaman ve mekanla bağlantılı olarak kimlik meselesi de onların performanslarında esası oluşturan önemli bir unsurdu. Bu nedenle çalışmalarını gerçekleştirdikleri çevreyi, environmentlarda kullandıkları malzemenin zihinsel bağlantı kurmadaki metaforik özelliklerini (bunları bağlanmış zihinlerin göstergeleri olarak kullanıyorlardı), giydikleri kıyafetleri, bu iletişime katkılarını dikkate alarak seçiyorlardı. Hareketsiz olarak bir gün boyunca bir galeride oturuyorlar ve oturma eylemi ile kişiliklerini kaybederek dönüşebilme ve arınma sürecindeki düşüncelerini birbirlerine hatta iyi konsantre olabilmiş/yoğunlaşabilmiş izleyiciye de aktarabilmeyi deniyorlardı.

Dişi ve erkek enerjinin temsilcileri olarak her iki sanatçı bu enerjiyi bir yarış sorunu olarak değil de, iki farklı güç olarak işlerine dahil etmekteydiler. Öyle ki bu enerji, kişiliğe girmeden -tıpkı bir model gibi- rahatlıkla dönüşerek izleyiciye dolaysız olarak ulaşabiliyor ve dolayısıyla da daha fazla iletişim olanağı yaratıyordu.

Kişisel enerjinin bu denli yoğun kullanımı ve tüketimi sonucu, ızdırap çeken insanın bu zorlanmanın ardından farklı bir enerjiyi, bu kez evrensel enerjiyi elde ederek, bedeninin tıpkı bu enerjiyi soluyormuş-

çasına genişlediğini, dolayısıyla da insanın gelişebildiğini belirtmişlerdi. Acı objeleşiyor, onunla birlikte insan da bir başka obje olarak varoluyor ve acı bu yoğunlaşma sürecinde terkediliyordu. Örneğin bir galeride ok ve yayla gerçekleştirdikleri çalışmada, karşılıklı olarak yerleşip Abromovic yayı, Ulay ise oku tutmaktaydı (Resim 22). Buradaki en ufak bir hareket okun Abromovic'in kalbine saplanmasına neden olabileceğinden, ancak konsantrasyon ve sağladıkları fazla enerjiyle hem ölüme çok yaklaşıyor, hem de ölüm korkusundan uzaklaşmayı başarıyorlardı. Böylece bir başka açılım yani insanın gelişim süreci başlamıştı bile...

Yarattığı metaforlarla imgelemi harekete geçiren ve iletişim kurmaya yarayan performans, bu açılımıyla eylemin, icra etmenin belirgin bir estetik beğeniye hitap ettiği tüm sanatsal yaratılar -estetik farkedilmenin şiirsel karşıtı- olarak tanımlanmaktadır.

Kendisini bir model olarak sunup, kimliğini, cinselliğini yürekli bir biçimde çabalarının merkezine yerleştiren bir diğer sanatçı da Collette'ti.

Cüretkar ve süslü giysiler içindeki görünüşüyle yeraldığı tüm gösterileri 'Birleşik Etiket'le toplayıp kaşelemişti.

Performanslarının tek yöneticisi yine kendisi olan Colette, bu enerjiyle radikal olanla yüzleşerek; çıplak pozlarını özel ve genel olanın yarattığı gerilim içinde yine bu enerjiyle gerçekleştirmişti.

Bu pozlar, çok hızlı gelişen, gizli olanı açığa çıkaran içten çalışmalardı. Performanslar, sokak çalışmaları, pencere enstalasyonları -ki bunların temelindeki düşünce nomadiktir- ve canlı environment'lar gerçekleştiren Colette'in aynı zamanda izole edilmiş obje olarak yeraldığı fotoğrafları da vardır.

Önce müzikal bir başlangıçla sahneye çıkan sanatçı, ardından sahne köstümleri, tasarımlar yaptı. 1984'te Berlin'de 'Mata Hari' kıyafetinde ortaya çıktığı sergisi şehrin tüm billboard'larında görsel olarak sunulmuş. Sanatçı, ticari imgeleri tasarlamak yerine onların aracılığıyla sanatsal düşüncelerini düzenlemişti. Şehirdeki anonim yerleri kullanışı ise, onun pencere enstalasyonlarıyla sonuçlanmıştı (Resim 23).

Colette, uzamı kendi bedeninin eğilimliliği, dönüşümlülüğünden hareketle; mimariyi yeniden kurarak manipule etmişti. Bunu kıyafetlerle -gereksinimlerle- yataklar, odalar vs. yani bedenin bize zorunlu kıldığı unsurlarla gerçekleştirdi. Çünkü, *"... insanbedeni giysiyle birşeyler anlatmaya başlar, dolayısıyla birtakım göstergeler, hatta kendine özgü göstergeler taşır."*[82] Ancak bugün, artık taklitçilikten de kaynaklanan bir eğilimle, belli bir giysi türü ve dolayısıyla belli kalıplaşmış bedenler ortaya çıkmakta. Modanın bu sürüleşmede etkisi büyüktür.

Colette ise, modayı orada yeralan çekici -kadının gösterişini taklit ederek ve dönüştürerek- muzip ve yıkıcı bir biçimde deşifre etmişti. Burada da bastırılan cinsellikten vampın, abartının canlanışını görmek mümkündü.

Fotoğrafın kollektif beden bilincini değiştirmedeki etkisiyle; değişik alanlar ve yüzeyler yaratma olanağını, içinde bedeninin -kişisel feminizmini taşıyan bir unsur olarak- yeraldığı kızgın kişilikleri göstermek için kullanan sanatçı bedenini imgeye dönüştürüp, başkalarıyla ilişki kurmada bir araç olarak kullanmıştı.

Colette'in çalışmaları, uyku ile uyanıklık arası durumlardan oluşan ve bu iki kategoriye göre düzenlenmiş, uyuklayan pozlarıyla yeraldığı yaşayan tablolar olarak nitelendirilmekte, uyku sanatçının performanslarında ve enstalasyonlarında sürekli olarak araştırdığı bir konu, 1974'te 'Persephone'un Yatak Odası' adlı environment'ı, 1975'te 'Madame Recamier'nin Uyanışı' isimli oda enstalasyonu, 1975'te yine bir sokak çalışması olan 'Değersiz Bebek', 1979'da 'Uyuyan Güzel' isimli pencere enstalasyonu bu araştırmanın örnekleridir.

Bu canlı environment'larında Colette, espası tamamen doldurur. Özellikle yumuşak ve süngersi materyallerin kullanıldığı bu düzenlemelerde yasak bölgelerin arayışına giren, sınırları aşmaya çalışan sanatçı toplumun imgelemindeki tabuları yıkmak, ağır geleneğin dayattığı yerleşik değerleri sorgulamak gayesiyle kendi görünüşlerini yaratıcı eylemiyle birlikte tıpkı bir model gibi kurup; dünya için örnek oluşturmaya çalışmıştı. Sanatçının bu belirleyiciliği, içinde bulunduğu dönemdeki meselelere yakınlık göstermesi ve adeta uyku ile uyanıklık

---

82 Barthes, Roland, "Yazı Nedir?", Çev.:Adnan Benk, Hil Yayınları, İstanbul, Ocak 1987, s.82 (GİYSİ).

halinde bu meseleleri dalmış olarak seyreden izleyiciye yeniden sunma sürecidir. Dünya ile ilgili düşleri biriktiren izleyici, bu kez de Colette'in illüzyon espaslarına girerek yaşamın kaybolmuş anlamlarını bulmaya çalışır.

Sonuç olarak sınırsallık sorunuyla birlikte sanatın tanımı konusunu gündeme getirirken, aynı zamanda bir atletik başarıyı da gerektirmekte bu çalışmalar.

Örneğin eski bir atlet de olan Matthew Barney, sanat dünyasını jimnastikhaneye dönüştürdüğü galerilerde, fantezilerini eylemle ifade ettiği bir antrenman kampı olarak nitelemekte. Rutin egzersizlerini araç gereciyle oluşturduğu enstalasyonla birlikte gerçekleştiren sanatçı, sanatsal gerçekliğin arayışında bu ağır antrenmanlarla bedenini yeniden incelemeye alır. Onu, tüketilmiş, boşaltılmış ve parçalanmışlığına; mekanik, bilgisel, abartılmış ve maskelenmiş haline dikkat çekerek ve bu parçaları kendi bedeninde yeniden kurgulayıp birleştirerek yorumlamıştı. Kendini özümseme, bu yolda Barney'nin sanatının en önemli gayesiydi. Onun çalışmalarında ego yoktu, çünkü ego şişirilmiş, madalyalarla süslenmişti. Kendisini asarak, çarpıtarak yaptığı performansları, mazoşist bir robot, sibernetik bir akrobat gibi; iyiyle günah arasında gidip gelen ideolojiyi tanıtmak; paylaşmanın, arzunun ya da zevk almanın tanımını yapmak gayesiyle seksi de kullandığı eylemlerdir (Resim 24).

Bütün bu örnekler sonucunda performansın; zaman, yer ve karakter bütünlüğü içinde gerçekleştirilen bir çalışma olduğunu söyleyebiliriz. Sergileme, sunuş oyunculuğu yahut fazla enerjinin ortaya çıkarılması için zoru başarabilme gayreti içindeki sanatçının, yine bu bütünlüğün içinde, hatta bazan yazılı metinlere de başvurarak bir sahne içinde gerçekleştirdiği ise 'yaşam gibi'dir. Tıpkı yaşamdaki gibi rastlantısal olanı içerir ve performansçının isteğine göre belirlediği ve çevre olarak nitelediği yerdir. Onu tiyatrodaki sahneden farklı kılan, izleyiciye, diyaloğa ve diğer tüm seçeneklere açık olması, her türlü deneye ve oyuna olanak sağlamasıdır.

Ancak, performansın zaman, yer ve karakter bütünlüğünün önceden belirleniyor olması onu bir kalıba sokarak daha kontrollü olmasını sağlıyor. Oysa bu tür bir sınırlamanın olmadığı ve günlük

yaşamın içinden çıkan; tesadüfi bu nedenle de belirsizlikler taşıyan yapısıyla kalıp-dışı performans çalışmaları da yapılmıştı. Happening olarak isimlendirilen bu çalışmalar, örneğin John Cage'in öğrencisi Allan Kaprow tarafından da gerçekleştirilmişti. Burada bütünüyle işinin bir parçası haline gelmek isteyen sanatçı; izleyiciyi de -hangi konumda olursa olsun- aktivitenin içine almak gayesini taşıyordu. Bu paylaşım sayesinde oyun, yaşam gibi sade olacak ve yaşamın aynısı değilse bile onun bir öz modeli olarak sanat böylece yaşama yaklaşabilecekti...

4. FOTOĞRAF VE SANAT İLİŞKİSİ

Fotoğraf, üç değişik uygulamanın nesnesidir; fotoğraf çekmek, fotoğraf'ının çekilmesi, poz vermek. Fotoğrafı çekilen kişi ya da şey, nesnelerin yaydığı görüntülerin hepsidir. Fotoğraf ise, nesnenin görüntü haline dönüşmesidir. Burada biz iki önemli deneyime sahibiz: gözlenen ve gözleyen öznelerin deneyimleri.

Kendimizi bu toplumsal oyuna bırakıp poz verdiğimizde, bir anda kendimiz için bambaşka bir beden yaratır, fotoğraf'ın kendi keyfine göre bedenimizi yaratmasına, görüntüye dönüştürmesine izin veririz. Kuşkusuz varoluşumuzu da metaforik olarak fotoğrafçıya borçluyuz.

Fotoğrafın doğasının temeli pozdur, bu pozun fiziksel süresinin bir önemi yoktur ve bir fotoğrafa baktığımızda gördüğümüz, gerçek birşeyin gözönünde hareketsiz kaldığı o andır. Biz poz vermiş ve orada sonsuza kadar kalmışızdır. Fotoğrafın hareketsizliği, iki değişik kavramla çelişki halindedir sanki; gerçek olan ve canlı olan. Fotoğrafta nesnenin varlığı -geçmişteki belli bir anda-asla metaforik değildir, gerçeğin ta kendisidir. Fotoğraf yalnız ve kesin olarak neyin olmuş olduğunu söyler, geçmiş ve gerçek olanı; o, onlar aradaydı.

Görüntümüze baktığımızda, fotoğrafın, özne'yi nesneye dönüştürdüğünü görürüz.*"Kendimi bu işlemin ürünü içinde keşfettiğim zaman gördüğüm şey Bütün Görüntü, yani kişinin Ölüm'ü haline geldiğimdir;*

ötekiler öteki-ben'i benden yoksun bırakmaz, beni vahşice bir nesneye dönüştürürler."[83]

Fotoğraf, toplumbilimciler ve göstergebilimciler tarafından anlamsal bir görecelikle yorumlandı: fotoğraf dünyanın bir andıranı değildir, temsil ettiği şey yapaydır, çünkü üç boyutlu birşeyi iki boyutlu hale getirir. Gerçekçiler ise, fotoğrafı, gerçekliğin bir 'kopyası' olarak değil, ancak geçmiş gerçekliğin bir yayılışı olarak alırlar. Yani fotografın kanıtlama gücü ve tanıklığı nesneye değil, zamana dayanır. Olaybilimsel açıdan ise, fotoğrafın doğruluğu, kanıtlama gücü temsil gücünün üstündedir.

Fotoğraftaki görüntü tamamlanmıştır. Barthes'nin dediği gibi, fotoğraf 'geleceksizdir' -bu onun melankolisidir-, gerçekte anıyı durdurur ve karşı-anı haline gelir; onun zamanı geçmiş değil, geniş zamandır ve her fotoğraf gelecekteki ölümün göstergesine sahiptir. Bu simgesel değil, din ve gelenek dışında gerçek anlamıyla ölümdür.

"Fotoğraf şiddetlidir: Şiddeti gösterdiği için değil, ama her seferinde görüşü zor kullanarak doldurduğu ve içindeki hiçbirşey reddedilemediği ve dönüştürülemediği için şiddetlidir."[84] Tarihsel fotoğraflarda, insanın zamana yenilgisi çok belirgin bir biçimde okunur; o ölmüştür, ya da o ölecektir.

Platon'un mağarasında oturan insan, kendini gerçeklikle değil, gerçekliğin görüntüleriyle oyalıyordu. Bugün artık çevremizde dikkatimizi çeken çok daha fazla görüntü var. Baudrillard'a göre bugün Batı'nın yaptığı en büyük iş, *"dünya-nın estetikleşmesi, kozmopolit biçimde sahnelenmesi, görüntüye dönüştürülmesi, göstergebilimsel olarak düzenlenmesidir."*[85]

Artık her görüntü estetikleşmiştir, sanatta yokolan tüm biçimler gibi simülasyon içinde kendini yenilemeyi deniyor ve en çok eleştirildiği nokta ise görülecek hiçbir şeyin olmadığı bir görüntü bolluğunun üretilmesidir.

---

83 Barthes, Roland; Camera, Lucida, "Fotoğraf Üzerine Düşünceler", Çev.: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1992, s.23.

84 Y.a.g.e.

85 Baudrillard, Jean, "Kötülüğün Şeffaflığı", Çev.: Emel Abora-Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, s.21.

Artık fotoğraf, günlük yaşamın, aile yaşamının da ayrılmaz bir parçasıdır ve fotoğraf sayesinde kendinin ve ailenin görüntülerinden oluşan tarihsel bir arşiv oluşturabilirsin. Fotoğraftaki görüntü durağandır; aynı zamanda hafif, üretimi ucuz, taşınması, toplanması ve saklanması kolaydır. Birşeyi fotoğraflamak ise ona sahip olmak demektir, insanları simgesel olarak sahip olunabilen nesnelere dönüştürmek demektir.

Fotoğraf olan nesneler -resmin tersine- çoğalan, çoğaltılan nesnelerdir -fotoğrafın kendisi bile reprodüksiyonlar halinde çoğaltılır-. Artık her görüntü estetikleşmiştir, hatta fotoğraflar bozulduklarında, çatlayıp solduklarında bile güzeldirler, ama fotoğraflar da ölümlüdür.

1840'lardan bu yana ressamlar ve fotoğrafçılar birbirlerini karşılıklı olarak etkilemişlerdir, ama uyguladıkları yöntemler açısından farklılıklar vardır. *"Ressam kurar, fotoğrafçıysa açığa çıkarır."*[86] Bu yüzden, üslubun biçimsel nitelikleri resmin ana sorunsalı iken, fotoğrafta, neyin fotoğrafı olduğu önemliydi. Fotoğraf, resmin asla olamayacağı derecede doğru olma iddiasındadır. Sahte resim, sanat tarihini yanıltır, sahte bir fotoğraf (rötuşlanmış, üzerinde oynanmış olan -ki, bugünkü teknolojiyle, bilgisayarlarla bu artık çok kolaydır, bir anlamda fotoğraf kanıt olma özelliğini de yitirmiştir- ya da alt yazısı yanıltıcı olan fotoğraf) ise, gerçekliği yanıltır.

Fotoğrafın yaptığı, ressamın gerçekliği kopyalama işini elinden alarak, büyük modernist görevini, soyutlamayı, gerçekleştirilmesindeki süreci hızlandırmaktı. Gerçi 19.yüzyıl resmini temsil eden şey, ressamın karşısında oturan modeli ve gerçekliği taklit/temsil etmesinden çok; giderek gerçekliğin sorgulanması, resmin kendi kendisi hakkında düşünmeye başlamasıydı.

Bazı fotoğrafçılar bu aşırı-gerçekçi zaferlerle yetinmeyi reddettiler. Fox Talbot, fotoğraf makinasının normalde gözden kaçan ve resmin hiç kaydetmemiş olduğu biçimleri seçme yeteneğini kavramıştı. Fotoğrafçıların bazıları daha soyut görüntülerin peşinde, fotoğrafçının gerçeği kaydetmekten oldukça farklı birşey yaptığını iddia etmesi, resmin fotoğraf üzerinde yaptığı etkinin açık göstergesidir. *"Fotoğraf*

---

86 Sontag, Susan, "Fotoğraf Üzerine", Çev.:Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993, s.106.

doğası gereği, bir resmin yapabileceği gibi konusunu aşamaz, modernist resmin bir bakıma en büyük amacı olan görselin üzerine çıkamaz."[87]

Fotoğrafın bizi -Moholy-Nagy'nin deyişiyle- 'yoğun görme'ye alıştırması, belki de modernist resimden çok, modernist şiirinkine yakındır. Resim daha kuramsal hale gelirken (Duchamp, v.d.); şiir kendini giderek daha fazla görselle ilgili olarak tanımlamıştır (Apollinaire, Eliot, Pound, v.d.).

Fox Talbot, fotoğraf makinasını kesinlikle kişisel olmaması nedeniyle çekici olan yeni bir dil olarak düşünmüştü. Moholy-Nagy de fotoğrafçıdan kendini geri planda tutmasını ister. Bir tür ideal gözlemci, bir araştırmacının uzaklığından görme önerilir. Gerçeküstücüler de fotoğrafın saf, kişisel anlatıma üstün gelecek kadar özgürleştirici olduğunu düşünüyorlardı.

Fotoğrafçının zeki, ancak müdahale etmeyen, konusu ile arasında mesafe bulunan bir gözlemci, belgeci olduğu düşünülüyordu. Fotoğraf kişisel olmayan nesnel bir görüntü sunmalıydı. Ama insanların aynı şeyin fotoğrafını, aynı biçimde çekmediği farkedildiğinde, fotoğrafın, yalnızca neyin orada olduğunun değil, aynı zamanda bir öznenin orada ne gördüğünün de kanıtı olduğu anlaşıldı. Fotoğrafik görme, nesnel gerçekliğe öznel bakış açısıydı.

Fotoğraf, görmenin bilme üzerindeki iddialarına destek olanın bakış açısını genişletir. Ama fotoğraf çekmenin yöntemi ve fotoğrafı çekilen şey hakkında, neyi, ne kadar bilmeleri gerektiği hakkında fikir birliği yoktur. Fotoğraf çekmek için iki yöntem vardı. Ya sezgisel, içgüdüsel, rastlantıya dayalı bir şekilde fotoğraf çekilecek, ya da bilmenin, bilinçli aklın bir eylemi olarak fotoğraf çekilecekti.

Cartier-Bresson'un önerdiği, hedefi vurabilmek için hedef haline gelen Zen okçusunun yöntemidir, yani düşünme işi fotoğraf çekmeden önce ve sonra yapılmalıdır, fotoğraf çekerken değil. Ansel Adams ise, *"Bir fotoğraf kaza değildir - bir kavramdır."*[88] demiştir.

Modernist düşüncenin sanatlarda görülen kişilere yol açmasına tepki ve bilgi olarak fotoğrafı, fotoğraf olarak fotoğraf izledi.

---

87 Y.a.g.e., s.108.

88 Y.a.g.e., s.127.

Fotoğrafta gerçekçilik programının savunucuları, 'resimsel' fotoğrafı suçlamış, en çok korkulması gereken şeyin yapay olarak kurulan fotoğraflar olduğu uyarısını sık sık tekrarlamışlardır.

Fotoğraf ve sanat alanındaki ilişki, fotoğrafın 1839'da bulunmasından sonra sanat ortamında araştırma, inceleme ve tartışma konusu olmuştu. Ressamlar modellerininin fotoğraflarını çekerek resimde kullanıyorlardı.

İzlenimciler, Kübistler, Fütüristler ve Dadacılar da fotoğraftan yararlandılar. Özellikle kolaj ve fotomontaj'da, fotoğrafın inandırıcı gücü ve farklı malzemelerle yan yana kullanılışı, ona yeni bir anlam yüklüyordu. Gerçeküstücülerde olduğu gibi bazı sanatçılar hem resim yapıyor, hem de fotoğraf sanatıyla uğraşıyorlardı.

Foto-gerçekçiler ise fotografik görüntüyü hiç dönüştürmeden tuale aktarıyorlardı. Kavramsal sanatta, Toprak ve sözcük sanatında da fotoğraf bir belge, bir araç olarak kullanılıyordu. Fotoğrafın kullanılmasıyla birlikte geleneksel algılama gerçeği ters-yüz ediliyordu.

Ed Ruscha, kavramsal sanatı bir dil gerçekliği olarak sunmakla birlikte, fotoğrafı bir tür kaynak, malzeme olarak görmek yerine; onu doğrudan sanatsal ifadenin bir aracı olarak kullanıyordu.

Pop sanatta da Rauschenberg ve Warhol gibi sanatçılar fotoğraf-sanat ilişkisine yeni bir yorum getirmiştir. Warhol'un konusu toplumdu. Toplumu yorumlamak, yeniden yaratmak ve biçim vermek için uğraştı. Warhol film çekti, Pop-Rock müziğiyle ilgilendi, gece kulübü açtı, dedikodu dergisi çıkardı. Warhol cinsel rolleri tersine çevirdi, çift cinsellikle ilgilendi, ters-yüz edilmiş mizahı, ironiyi kullandı, en sevdiği şey ise yüzeysellikti. Kendi bilincinde olmayı bir yana bırakan kişiliksiz teknikleri kullandı, bir makina adam olmayı istedi. Mitleri, nesneleri ya da olayları yineleyerek; kitle kültürünün gülünçlüğünü, sıradanlığını ve eğlenceli yanını vurguladı. Bunu yaparken de, sürekli, serigrafiyi ve fotoğrafı kullandı.

Yine de Warhol'un imgelerinde tüm hislerin, tüm duyguların, tüm öznelliğin silinmiş olduğunu söylemek yanlış olur. Warhol nesnelerin metalaşması, mitlerin kendi imgelerinde metalaşıp dönüşmesi, öznenin nesneleşmesi ve meta fetişizmiyle ilgilenmişti.

Jameson'ın deyişiyle kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların postmodernin dünyasında artık yeri yoktur.

Warhol'un figürleri, 1960'ların sonlarındaki tükenme ve kendini tahrip vakaları, uyuşturucu ve şizofreni deneyimleri ve modernizmin büyük temaları olan yabancılaşma, yalnızlık, toplumsal parçalanma, radikal tecrit, kişisel isyan ve delilik deneyimleriyle pek ortak bir yanı kalmamıştır. *"Kültürel patoloji dinamiklerindeki bu kaymayı, öznenin yabancılaşmasının yerini öznenin parçalanmasına bırakması olarak ifade edebiliriz."*[89]

4.1. Arnulf Rainer: "Sanata Karşı Sanat"

Rainer'da fizikselden çok tinsel yaklaşım aşırı bir doza ulaşmıştı. Rainer resmin içindedir, bu beraberlik resmi oldukça uç bir noktaya; tıkanıp, yokedildiği bir noktaya götürmektedir. Sanata karşı sanat, 1961. Rainer 1950'lerde ve 60'ların başında genel olarak soyut resimler yaptı. Aynı yıllarda ürettiği 'Kör Resimler', onun en karakteristik yapıtlarıdır. Bunlar 'resim üstüne resim' dediği tutkulu, tek renkli; kendi ya da başkalarının resimlerinin üstünü, küçük bir nokta kalıncaya kadar boyama işlemiydi., 'Öldürmeler'. Bu küçük boyanmamış alanlar, ölü gibi gözüken yüzeyin yaşamasını sağlıyorlardı.

Daha ilk başlardan itibaren Rainer, kurulu düzene karşı çıkmıştır. Sürrealizm ve yurttaşı Alfred Kubin'le olan bağlantıları ile o 40'lı yılların sonlarında norm dışı bir kişilik olarak belirmişti. Rainer, bu yıllardan itibaren 'ölüm' ve 'kurban' temalarını sürekli kullandı. 1948' deki 'Ölü Rainer' adlı resmi karartılmış, çizgilerle kapatılmış ve boyayla müdahale edilmişti. Daha sonraları yaptığı, fotoğrafik oto-portrelerinde de 'ölüm ve kurban' temaları gündeme gelmiştir (Resim 25).

1950'lerde Rainer'ı önce Antonin Artaud, Simone Weil ve Emil Cioran'ın estetik ve metafizik arasında organik bir bağ olduğunu savunan düşünceleri, yazıları ile Mistisizm, Doğu Felsefesi ve Hıristiyanlık etkilemiştir. Daha sonra tanıştığı Katolik rahip Otto Mauer ile

---

89 Jameson, Lyotard, Habermas, Zeka, "Postmodernizm", der.:Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, s.75.

ilişkileri bu doğrultuda olmuştur. Ayrıca karısı Maria Lassing'in Rainer'ın gelişmesini etkilemiş olduğu açıktır. Onun resimlerinde de bedenindeki duyumları yansıtan bir yaklaşım vardır. Buna 'bedenin bilincinde olmak' diyoruz. İşte bu bilinçlenme süreci, Rainer'ın bütün yapıtlarında kendini gösterir.

O, doğum ile ölüm arasında, insan bedenini rahatsız eden her evreye tepki göstermiştir ve ölüm teması görsel evrenin tüm merkezini oluşturur. 50'li yılların ortasından itibaren 'Haç' formu, taşıdığı tüm sembollerle birlikte, sadece haç biçiminde dekupe edilmiş resimlerde değil birçok resimde de gizli/saklı biçimde kullanılmıştır. Bu şekilde, ölüm maskeleri ile Haç'lar arasında bağlantı kurulmuş, kadavra fotoğrafları ile 'siyah resimler' oluşturulmuştur. 1954'te Rainer, kendini 'ölü ressam' olarak nitelediği resminden çok sonraki yıllarda yaptığı kendisini haçın içinden çıkarttığı -'Kendi Kendini Gömme'- adlı resme ulaşmıştır. Tüm bu değişik yapıtlar, dönemin işlerinden tamamen farklı, trajik bir yoğunluğa sahiptiler. Rainer'ın işleri, yurttaşı Egon Schiele ile benzerlikler taşır. Schiele'nin beden hareketleri ile yüzünü buruşturduğu otoportreleri ile Rainer'ın objektif karşısındaki pozları birbirinden farklı değildir.

Hermann Nitsch, Günter Brus gibi Rainer için de resim yapmak, aynı zamanda bedenin fiziksel olarak da bu işe katılması demekti. Henri Michaux gibi Rainer da, halüsinojen (halüsinasyon) resmi tanımak istedi ve birçok resmini, desenini uyuşturucu alarak yaptı. Tüm bedenini resme koyarak (resimde kullanarak), el parmakları, ayakları ve yüzüyle birçok seriler üretmiştir. Sıfıra dönüş ya da resmin yüzeyine paralel olarak yapmak istedikleri gibi takıntı haline gelen fikirleri sonucu bir şempanzenin açısından resmi yeniden öğrenmeyi denedi.

Rainer'ı anlayabilmek için, resminde temel, ancak tamamlayıcı olmayan ölüm temasında yoğunlaştığımızda; yapıtın mistik, günah çıkartan karakterini görüyoruz. Rainer resminin 'fedakarlık ve din' olduğunu belirtirken aynı zamanda acı ile yoğrulup hiçbir amaca hizmet etmediğini belirtiyor.

Rainer doğumundan önceki karanlık döneminin belirgin anısına sık sık döndüğünü belirtiyor. Onun ele aldığı erime ve damıtma, doğum

öncesi ya da ölüm'deki karanlığın monokrom yüzeylerde, tuvalde belirtilmesiydi. 1969'dan itibaren yaptığı fotoğraf çalışmalarında bedenin, kendi kendinin cezalandırılmasını irdeliyordu. Hatta Katolik inancın betimlediği acıyı resmederken, tuvalini bile rezil edilmiş bir tür şiddetli biçimde cezalandırılmış olarak görüyordu.

Rainer, çalışırken bir yandan da kendisiyle hesaplaşır; çoğu kez de yüksek sesle konuşurdu. Resim yaparken yüzünün de çeşitli biçimlere girdiğini farketmişti. *"Resim yapma üstünde yoğunlaştığımda, yüzümde de yeni biçimler, yani sanat oluşmaktadır. Mimik en temel sanat türüdür. Ben de sanatımı onun ellerine bırakırım."*[90]

Rainer, 1968-1969 yıllarında 'Face Farces' (Yüz Tuhaflıkları) adlı işlerinde, kendini yalnızken görüntülemek için, istasyonlardaki fotoğraf kabinlerinde kendi fotoğraflarını çeker. Yüz sinirlerinin ve kaslarının gerilimini gösteren, fotoğraflardaki parçalanmış ve yükseltilmiş anlamlara sahip yüzü, sanat dilinin taşıyıcısı haline gelir. Fotoğrafları alt yapı olarak kullanmayı sürdüren Rainer, bu dizileri yaratırken bedeninin dürtülerini öne çıkarır, içindeki en ilkel itkileri/duyguları dışa vurur. Jestlerde bir beden dili oluşturur, bedeniyle akıl dışı gibi görünen rollere girer. Rainer'a göre, bu yapıyı yansıtmada, dondurulmuş anı verdiği için fotoğraf tek başına yetersizdir. Hareketi vermek için resimsel araçlarla (biçimlerle) fotoğrafa müdahale etmek gerekir.

Rainer, resim eylemini bedeninin en yoğun devinimiyle birleştirmiştir ve *"kendi içimdeki toplumdışı alt yapıyı ya da 'Altinsanı' arıyorum."*[91] der.

4.2. Michelangelo Pistoletto: "Ayna Resimleri"

İtalyan ressam M.Pistoletto, 1960'larda 'Ayna Resimleri' ile ün kazandı. Pistoletto, içinde bulunduğu mekanı yansıtabilen parlak çelik plakalar üzerine gerçek boyutlarda fotoğraftan oluşan figürleri -ki bazıları kendi fotoğraflarıdır- monte eder. Böylece izleyenler ve mekan

---

90 Engelhard, Günter, "İşkencenin Ressamı: A.Rainer", Çev.:Üstün Alsaç, Adam Sanat Dergisi, İstanbul, Ağustos 1987, Sayı 21, s.44.

91 Madra, Beral; Krausz, Peter, "1.İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayını, 1987.

içindeki nesneler, Pistoletto'nun figürleriyle birlikte resme dahil olurlar. Gerçeklik yanılsaması başarılmıştır; ancak hem tek renklilik (siyah-beyaz), hem de çelik plakalara/aynaya yansıyan izleyicinin görüntüsünün hareketli olması -figürlerin sürekli hareket etmesi ve görünüş açılarının değişmesi-, ayna üzerindeki fotoğrafta bulunan figürlerin hareketsiz olması bir çelişki yaratmaktaydı ve bizi gerçeklikten uzaklaştırıyordu.

Pistoletto, 1960'larda Ayna Resimleri'ni insan/figür/mekan arasındaki ilişkileri irdelemek ve Rönesans'daki derinlikten başka bir derinlik bulunabileceğini ispatlamak için yapmıştı (Resim 26).

Pistoletto'ya göre, mekan ve perspektif sorunuyla birçok sanatçı ilgilenmişti. Monet'in mimari yüzeyleri gösteren resimleri, derinlik ögesinin görsel olarak son bulduğu ilk resimlerdi. Bu resimlerde yüzey dümdüzdü -figürlerde hacimsellik yokolmuştu-. Bu aşamada sanatın varlığıyla ilgili bir sorun doğmuştu, sanatçı resimde ya da sanatsal düşüncede yeni bir mekan bulmalıydı! Ve Pistoletto'ya göre bu sorunu çözmek için üç sanatçı uğraştı. Bacon cam bir kafes -şeffaf, dikdörtgen prizmadan oluşan bir konstrüksiyon- içine figürler yerleştirdi. Pollock yüzeyin içine girmeyi denedi ve beden hareketleriyle/devinimleriyle yeni bir mekan yaratmayı denedi (Sürrealist otomatizm/aksiyon resmi/soyut ekspresyonizm). Fontana'da resim yapmak yerine, tuval yüzeyine boylu boyunca yarıklar açarak derinlik izlenimi elde etmeye çalıştı.

Pistoletto'ya göre, Pollock devinim yoluyla tuvalin içine giremedi, Bacon ise yalnız sorunu göstermekle kaldı. Fontana da Rönesans'daki bir derinlikten başka bir derinlik bulunabileceğini anlayamamıştı, üçü de sorunu çözememişti.

Pistoletto, bu yaşamsal sorunu çözmek için, İtalyan sanatında odak noktası olan insan betimi üstünde çalıştı ve bu insanın çevresinde yeni bir mekan oluşturmayı denedi. Bu çalışmaların sonucunda siyah ve cilalı bir yüzeye ulaştı ve bu yüzey giderek ayna oldu. Ve ayna karşısındaki deneyim sonucunda her insanın gördüğü birşeyi farketti (Lacan'ın 'Ayna Evresi'). O yüzeyde kendisini önden, yandan ve arkadan görebiliyordu, yeni bir derinlik için yeni bir kapı ve yeni bir olanak açacağını anladı. Gerçi tuval resmi içinde aynayı kullanarak

mekan sorunu üzerine düşünen ressamlar vardı. Belki de tarihte ilk örnek J.Van Eyck'in 'Arnolfi'nin Evlenme Töreni' ve Velasquez'in 'Las Meninas'ı gösterilebilir. Ama resim yüzeyine, tuvale takılı kalan ve yeni bir mekan arayan sanatçılara yeni bir ruh ve devinim verebilmek için tuval yerine direkt olarak ayna'yı kullanmış olması, o dönemde yeni birşeydi. Ve bundan sonra da Yayoi Kusama'nın 'Aynalı Oda ' (1992) adlı işinde olduğu gibi, ayna sık sık kullanılacaktı.

Pistoletto, ayna'nın yarattığı derinlik sayesinde tümüyle soyut ve varolmadığını düşündüğümüz mekanı aynada kanıtlıyordu; aynadaki imge aynı zamanda arkamızdaydı. Bu mekana girmemiz için yürümemiz yeterliydi. *"Böylece ilerleyip, yaşamın içine doğru girdiğimizde, geçmişe baktığımızı ya da aynanın içine girdiğimizi görürüz. Rönesans derinliğini sürdürebiliriz geriye dönerek; olanakların açıkça çoğaltılmasıdır bu... Öte yandan bu yeni boyut, duvarların ya da olanaksızlıkların önünde takılıp kalmayıp, yaşamın içine girmemiz gerektiğini de gösterir. Bunu yaparken sanatın uzun bir geçmişi ve sonsuz bir geleceği olduğunu kabul etmemiz gerekir."*[92]

4.3. William Wegman: "İkiz"

Wegman'ın yapıtında, komik ile trajik arasında neredeyse bir adım var denilebilir. Bu adım her iki durumun da varlığını anında, yürekten bir varoluşla tanıyabilmektedir. *"Sanatçının kendisinin diğer kişiliklerle ya da kendi köpeği ile yeraldığı fotoğraflardaki durum komiği'ne bakıldığında, onun 'yaşayan tablo'larındaki deliliğin/dengesizliğin aslında gerçekliğin ağır ve absürd/tuhaf halinin tersine döndürülmüş imgeleri olduğunu görmek kolaylaşır."*[93] Şüphesiz Wegman'ı hayvanlardan ya da insanlardan oluşan modellerinin kıyafetini veya makyajını değiştirip, dönüştürürken ve böylece onları doğadan daha gerçek hale getirirken en önemli itici unsur, dünyanın çirkinliği idi ve onun dönüştürdüğü bu modeller, böylece 'gerçeklik' olarak nitelenen bu düzmeciliğe/sahtekarlığa daha da yaklaşıyorlardı. *"Bu sahtekarlıkla dolu fars (kaba*

92 Krausz, Peter; Madra, Beral, "1.İstanbul Bienali Kataloğu", 1987.

93 Lageira, Jaginto, "William Wegman", Beaux Arts, No.99, Mart 1992, s.83, 85.

komedi/komik) gerçekliğin ta kendisiydi"[94] Gerçeğin, bu olmazsa olmaz durumunun ortaya çıkışıdır ve gerçekliğin ciddiyeti yapıtın bu grotesk ve gülünç yapısından kaynaklanır.

Wegman, varoluş'taki ciddiyetle parodiyi birbirine bağlayan unsurları kavradığı için, kendisini ve çevresindekileri bitmez tükenmez bir acı alay konusu halinde kendi çalışmasının elemanları olarak otobiyografisinde topladı. İster fotoğraf, video isterse boya resmi ya da desen olsun, onun işlerindeki konular, özneler, günlük yaşamda dünyayı oluşturan/kapsayan bütün obje ve varlıklardan oluşmakta. Gazete'de okuduğu bir gülünçlük, yanındaki ile değiş-tokuş edilebilen kelimeler, içinde gezindiğimiz şehirler.

Wegman'ın yapıtı, sokak tiyatrosunun sahnelerinden, bizim günlük yaşamdaki basit olgu, hareket ya da şaşırtıcı tesadüflerimizi içeren görüntülerden meydana gelmekte. 1970'te, Madison Üniversitesi'nde hocalık yaparken kendisine neredeyse aynısı denilecek kadar benzeyen bir öğrenci ile karşılaşır, aynı zamanda karısının da bir ikizi vardır. Yine bu dönemde, Gayle ve William Wegman bir köpek aldılar ve adını da Man Ray koydular. Burada olduğu gibi yüzlerce kişinin başına gelen bu tür basit ve tuhaf olgular/olaylar, Wegman'ın yapıtlarının temelini oluşturmakta; öyle ki, sanatçı bunlardan birçok seri fotoğraf çekti (1969-1976) ve bu fotoğraflarda, çift, özdeş, benzemez gibi durumları sorguladı (Resim 27). Daha çok tanınan/bilinen fotoğraflarında ise köpeği ile oluşturduğu pozları ile köpeğin sahibini taklit ettiği eylemlerin yeraldığı seriler üretti.

Fakat bizim dünyamızla karşılaştığında, kendi dünyasını dokunaklı ya da gülünç bir bakışla irdeleyen/izleyen, sadece Kanin cinsi köpeği değildi; bu aynı zamanda sanatçının kendisi, arkadaşları, akrabaları, karısı ya da desenlerde bulmaca gibi cinasla sunulan ve imge ile birbirine karıştırdığı, birbiriyle içsel/geçişli bir bağımlılık içinde bulunan dildi; bu dil, taşıyan, reddeden ya da açıklayan önemli bir unsurdu.

Soy zincirinin biyolojik gerçekliği, benzerliklerin şaşkınlık yarattığı görüntülerin yeraldığı fotoğraflarla sorgulanıyordu. Sanatçı ve köpeği arasındaki ikilem/iki bakımdan ele alınan durum -yine fiziksel

94 Y.a.g.e., s.85.

olarak- bazı videolarda manipüle edenle manipüle edilmiş olanın ayrımına varmayı güçleştiriyordu. Dil ise biçim ve anlamı ile bizi insan olarak saran/oluşturan gerçeğin sorgulanmasında kullanılıyordu; işte tüm bu ögeler Wegman'ı dünya'ya gülme ve dünyanın bize gülmesini birarada tutmaya yöneltmişti.

Gerçeğin payı nerede? Wegman dünya'yı olduğu gibi mi boyuyor ya da fotoğraflıyordu? Ya da sadece kendi tarzını mı oluşturuyordu?

"Wegman'ın fotoğrafları da, kelime oyunlarıyla yüklü desenleri de çok iyi bir işleve sahipti. İki ya da üç kişi arasındaki -doğal biyolojik etkilerle/efektlerle oluşturulan- benzerlikler/andırmalar (analoji), dilin konvansiyonel ve kodlanmış yapılarındaki başkalaşım (metamorfoz)'larla oluşturulan etkiler kadar çarpıcı olur."[95]

4.4. Jurgen Klauke ve Johannes Blume

Jurgen Klauke kendinden bahsederken, diğer sanatçıların fırça ya da kalemi kullandıkları gibi kamerayı (fotoğraf makinasını) kullandığını belirtmektedir. Klauke bir Alman sanatçısıdır. Ressam, performans sanatçısı ve fotoğrafçıdır. Kamerayı olduğu gibi değil de; sanatsal düşüncelerini kayıt eden bir fotoğrafçı olarak kullanmıştır. Klauke, kameradan yapmasını istediği kayıtları tasarımlamış ve düzenlemiştir.

Cindy Sherman'dan önce Jurgen Klauke de, toplumdaki kalıplaşmış rollere karşı tavır almıştı. *"Ancak Sherman bütün imgeleri ve toplumsal tespitleri ile varolan dünya üzerine kurduğu sanatsal düşüncelerini oluştururken; Klauke yeniden üretilmemiş ve doğrulanmış güncel rollerin benzerleri ile büyülenmişti. Onun sanatının objesi/nesnesi, reprografiklerin dünyası değil fakat, gerçek dünyada bulunan sıradan insan davranışı idi. Çünkü bu insan, anlaşmaların, baskıların ve normların öznesi idi."*[96]

Klauke de sadece boş ritüeller olan bu anlaşma ve normları ortaya çıkarmak, toplumun bunları doğrulamaktan vazgeçişini vurgulamak ve bunların bir kişi ile sınırlı psikolojik bir oluşum

---

95 Y.a.g.e., s.85.

96 Honnef, Klaus, "Gerçeğin Ortaya Çıkarılması ya da 'Fotoğrafın Gücü'", Contemporary Art, 1988, s.207.

tarafından sadece formüllere yerleştirip dejenere edilişini belirtmek amacı ile bu konulara bir sanatçı olarak parmak bastı.

Klauke'nin gerçekleştirdiği çok sayıdaki performans ve fotoğraf sergisindeki en önemli konu seksti. Ancak bu konuyla ilgili gerek sahnede sergilediği performansları, gerekse fotoğraf serileri halinde yaptığı çalışmaları yine bu konuyla ilgili olarak gerçekleştirilen ticari amaçlı fotoğraflardan çok farklıdır. *"Klauke'nin son dönemde, beklentileri canlandıracak olan çalışması, izleyiciye, düşünce için yiyecek verme eğilimidir ve bu izleyiciye arzularla gerçek arasındaki büyük aralığı göstermekle tamamlanır. Bu çalışma aynı zamanda arzulardan bahsederken, toplumdaki ayrımlarla belirlenmiş rollerin baskıları ile sonuçlanan büyük arzu ve isteklerden de bahseder. Neden erkekler maskülin ve kadınlar feminin bakmalıdır?"*[97]

"Masculine/Feminine" başlığı altında topladığı çok sayıda fotoğraf serisini Klauke, toplumdaki seksüel rol dağıtımı ile ilgili olarak üretmişti (Resim 28). Klauke, kendisini efemine bir erkek halinde giyinmiş olarak fotoğrafladı ve bu kıyafetiyle performanslar yaptı. O, efemine niteliklere büründüğünde, kadınların özelliklerini, ayrıntılarını kullandı, onları taklit etti.

Bu fotoğraflar, Katharine Sieverding'in aynı dönemde oluşturduğu maskülin self-portrelerinde de olduğu gibi transvestizmden çok uzak nitelikler taşır. Daha sonraları, Klauke ve Sieverding, Batı toplumunda kadınların ve erkeklerin toplumsal ve psikolojik nedenlere bağlı olarak ortaya çıkan klişe rol imgelerini onaylamayışlarının ifadesiyle ve estetik boyutun sınırsızlığı ile bu kalıplaşmaya karşı çıktılar.

1970'li yılların ortasında Klauke, repertuvarını genişleterek salt kendi kişiliğine yönelik olan ilgisine ara verdi. Çok sayıda ve geniş bir alanı kapsayan fotoğraf serileri yarattı ve bu çalışmalarında, uc olarak bazı temel (interpersonal) bireylerarası davranış modellerini sundu.

Her sahne sadece iki, bazan da üç oyuncu ile düzenleniyordu ve bunlar 'kıtlık' durumundaki genel uyum için azaltılmış/kısıtlanmışlardı. Renk seçimi de buna uygun olarak (kısıtlamaya/sadeleştirmeye) beyaz ve siyah ile sınırlanmıştı. *"İnsan varoluşunun bütün tayfı, tamamen, karakterlerin ritüel olarak belirlenmiş eylemleriyle oluşturulmuştu. Bu genel*

97 Y.a.g.e.

etki olumsuzun, kayıp olanın belirlenmesi ile denenip görünür kılınıyordu; şiddetli bir agresif tavır, dokunaklı/üzgün bir varoluşun otistik korkusu sonucundaki yalnızlık ve dili tutulmuşluk, farksızlık, can sıkıntısı ve bilinçaltı erotik gerilimle ortaya çıkan tepki/hamle gibi, olumsuzluğun anlamlarını görünür kılmaya çalışmıştı."[98]

Bunlar, Klauke'nin sanatında öne çıkan konulardır. Bu tür konular genelde pahalı resimli dergilerin sakındıkları, itibar etmedikleri, televizyonun ise normal olarak yayın saatleri içinde ancak belirli saatlerde gösterdiği konulardır. Fotoğraf çalışmalarını genelde skeçlerle hazırlayan Kaluke, artistik tekniklerle alt-üst ettiği, teknolojik olarak üretilmiş imgeleri kırmaya çalışır. Bu fotoğraflar ticari resimlerin bıraktığı aralığı/boşluğu doldururlar. *"'Yeterince fotoğraf var' diyen sanatçı, 'bunların çoğu gereksiz ve bu nedenle gerçek yaşamla ilgili oldukları belirtilen bu reprodüksiyonlara karşıyım. Ve bunlarla sürekli bir gel-git kurduğum için anti-foto-resim olarak adlandırdığım çalışmalarımı ürettim.'der. Fotoğraf aracılığıyla, onu kullanarak sanatçı, gerçeğe yapışır, onun yarattığı illüzyondaki ışığı yayar."*[99]

Fotoğrafa alınmış sahnelerdeki tasarlanmış/putlaştırılmış gerçeği kırmayı hedefleyen bir başka Alman sanatçı ise Johannes Blume'dur. Klauke, Sieverding gibi Blume da fotoğrafçı olarak eğitim almayıp bazı deneyimlerle bu işe soyunmuştu. Çok iyi bir deseni olan ve bu desenlerle Almanya'daki neo-figüratif sanata ivme kazandıran Blume, fotoğraflarında günlük yaşama, sıradan olana yönelmiştir. Sanatçı, günlük yaşamdan kesitler gösterirken; bunları, büyük korkuların neşe ve ani panik arasındaki kararsızlık hallerindeki sekanslarını da çarpıtarak gösterir. Öyle ki bu resimleri izleyen, eğlenceli bir irkilme duygusu yaşar. Blume, resimlerinin dökümanter bir işlevi olduğu iddiasını kesinlikle reddetmektedir (Resim 29).

Karısı Anna Blume, kendisine bazı fikirlerinde yardım eden bir asistan olarak, günlük yaşamdan oluşturduğu fotoğrafik hikayelerinde oyuncu olarak yeralmakta. *"İkisi birlikte, sadece senaryolarda ya da doğru imgeleri yaratmak için bir aracı ile oluşturulan zihinsel imgeleri sihirbazlıkla yaratan, hatırlatan sanatsal evreni oluştururlar. Dünya bir film gibi ortaya*

98 Y.a.g.e.
99 Y.a.g.e.

çıkar ve izleyici tamamıyla kendi imgeleminin bir ürünü olan bu gerçeği izlerken şaşırmaz, ayrımını yapmaz. Anna ve Bernhard Blume'un imgeleri hem sıradan bir biçimde fotoğraflanmış gerçekliğe, hem de özgür bir biçimde yaratılmış illüzyona karşı yönlendirilmiş karşıt-imgelerdir."[100]

4.5. Gilbert ve George: "Yaşayan Heykeller"

60'lı yılların sonunda iki heykel sanatçısı olan Gilbert ve George, bilginin üstünlüğüyle mantık ve işlemselliğin egemenliği altındaki insana ve onun sürdürdüğü yaşama karşı çıktılar.

Kendilerini sanatın öznesi olarak tanıtıp, mekanik formları taklit ettiler. Cinsellik ve insani niteliklerin terkedilişini gerek fotografik unsurlarla gereksi happening ve performans gibi sanatın çeşitli ifade biçimleriyle sorguladılar.

Fotoğraf bedenin görüntüye, imgeye dönüştürülmesinde ve bu imgenin çoğaltılmasında önemli bir etkendi. Çünkü, *"... suretin istenildiğince çoğaltılabilmesi, kollektif beden bilincimizi değiştirdi; özellikle de, kendi bedenimizle ve başkasının bedeniyle kurduğumuz ilişkiye bir narkistik, bir öztutku, dolayısıyla da bir cinsellik kattı."*[101] (Resim 30)

Gilbert ve George'u bu noktada farklı kılan, kendilerini bir çift halinde özdeş olarak sunmalarıydı. Aklın egemenliği karşısında artistik eylemi tersine çevirerek kariyerlerini, heykel yapan/form veren değil de; heykel olan/form alan sanatçılar olarak sürdürmekteydi.

Onları katı, yüzeysel ve tam bir hareketsizlik içinde, tıpkı bir heykel gibi biçimlendiren, herşeyi içeren, daha sonra çözümleyen ve tek tip olmaya, aynılığa iten aklın hegemonyasıydı.

Kişilikten ve imgelemden yoksun olarak kendilerini sundukları 'YAŞAYAN HEYKEL', isimlerini değiş-tokuş yapıp; birbirlerinin yerine geçerek oluşturdukları stereotipler, kendi içdeğişimlerini vurgulamak için birbirlerinin 'çıkartma' imgeleriyle alınlarını süsleyişleri, soyadlarını bırakarak G&G kısaltması kullanmaları; bireysellik taşımadan

---

100 Y.a.g.e.

101 Barthes, Roland, "Yazı Nedir?", Çev.:Adnan Benk, Hil Yayınları, İstanbul, Ocak 1987, s.85.

birbirlerine boş kimlikle bağlanarak tek tip dışsal görünüşü vurgulamaları, hep bu hegemonyaya karşı çıkışın bir ifadesiydi.

"... Pek çok kültürde insanın bir ikiziyle doğduğuna; fakat ikizimizi kaybetmek zorunda olduğumuza inanılır. Böylece, hayatımızın geri kalan bölümünü doğarken kaybettiğimiz ikizimizi arayarak geçiririz. Ve kısmen eşleşerek bu yokluğu gidermeye çalışırız."[102] Ancak G&G'daki asıl sorun, toplumsal yapıyla dayatılan ve uygulanan aynılıktı. Genelin, genel terimlerle ve geleneksel metodlarla açıklanması ilkesiyle fotoğrafı kullandılar. Çünkü G&G'un bu noktada ürettiği fotoğraflar sanata bir yaklaşım değil de; bilakis çağdaş sosyal trendle, felsefe, ideoloji ve toplumsal eleştiriyle, sanatsal tartışmayla ilişkilidir. Bu fotoğraflarda onların, toplumun yansımasını göstermek yerine yeni yaşam için sundukları kaliteli standartlar görülür. Çünkü insani tüm nitelikleri en yalın ögelere ayrıştırarak sentez yapıp modeller oluşturmuşlardı. Bunlar G&G'un vurguladığı stereotiplerden/kalıplardan başka birşey değildir. Dinsel imgeler, dil, cinsellik tekrarlanan bir yapaylık içinde yeniden üretilip klişeler halini alırken; anlam ya da gerçeklik de yine bu yanılsamanın içindeki gerçeklik düşünce eylemiyle tekrarlanmaz, taklit edilmez ama başkalaştırılır.

Gilbert ve George, faşizm, şiddet, eşcinsellik ve fuhuş konularını işledikleri çalışmalarında foto-montaj tekniğini kullanarak bir tür vitray oluşturmuşlardı (Resim 31). Kendilerini resmin tek konusu haline getirerek, sözkonusu meselelere yaklaşımlarını gerek kendilerini gerekse izleyiciyi neler düşüneceklerini bilemez bir hale sokarak, boşluktaymışçasına göstermişlerdi. Nitekim Gilbert ve George'un karşı çıktıkları ve kendilerini içi boşaltılmış heykeller olarak sunmalarındaki amaç, düşünce yoksunluğuyla mekanize olmuş işlemsel hale gelmiş insanın dayanıksız ve boşlukta sonsuz aynılık içinde sürdürdüğü yaşamına tepkiyi dile getirmekti.

G&G, bu boşluk/içerik eksikliğini ve bu işlemsel katılığın yaşama yansıyışını, yeni alternatifler sunmak yerine sonsuz aynılığın bir devamı olarak ve gerçeği tüm kirliliğiyle, açıklığıyla vurgulamak için taklit ederler. Yaşam adına yaşamsızlığı ve bunun sonsuz aynılığını

---

102 Ertürk, İsmail, "Bedensel İnsan İmgesine Dönüş - Peter Greenway'in Sanatı", Dekorasyon Dergisi, İstanbul, Haziran 1992, s.137.

'başkasının' yaşantısına girerek gösterirler. Çünkü değişen hiçbir şey yoktu.

Sanat toplumun artan rasyonalizasyon ve işlemsellikle içine düştüğü boşluk karşısında yeni alternatifler sunmakta çaresiz kalmıştı. G&G da çare üretmek yerine bu boşaltılmışlığı yeniden vurgulamak için varolan genel sosyal yapıyı yansıtmak üzere kendilerini kullanmışlardı.

Çünkü onlar, bu boşluğu ve anlamsızlığı kendi ütopyalarıyla önlemek için, düşüncenin farkında olmak ve kavrayış sürecinde geleceği formüle etmek, gelecekteki evrimler üzerine soyutlamalar yapmak, prensipler oluşturmak yerine, sanatla birlikte olarak canlı bir modelle bu soyutluğun, anlamsızlığın ve boşluğun şeklini, bilgi yükü altındaki bu geleceğin varsayımını göstermeyi hedefliyorlardı. Bu, *"aynı etten ve kandan olanların bilincinde olmanın bir şeklidir."*[103]

Gerçeğin iyice özümsenmesine dair bu karşı koymada G&G'u kendi dönemlerindeki hakim sanatsal ideolojiden ayıran bir diğer unsur da, gelecekteki yaşam hakkında hiçbir kavram/prensip/formüle sahip olmayan bu boşluğun dile getirilişiydi. Nitekim onları diğer sanatçılarla birlikte çalışmaktan alıkoyan ve kendi yalnızlıklarına sürükleyen ve kendilerinden uzaklaşmalarına neden olan bu durum, aynı zamanda onları tarihsel oluşumun bir göstergesi, canlı modeli haline de dönüştürmüştü. *"Tüm makinalar yalnızdır."*[104] Ötekinin ya da muhatabın olmayışı, ötekinin potansiyel olarak aynı olmasıdır. Makinalaşma aynı olanlar arasında bir yer değiştirme sürecidir. Bu aynı zamanda yaşam hakkında hiçbir kavram taşımayan bir boşluktur. İnsanlar, kendilerinden uzaklaşarak yaşanan zevk ya da acı makinada olmadığı için kalitesiz, cinsellikten, yaratıcılıktan yoksun YAŞAYAN HEYKELLER'e dönüşmüşlerdir.

Yaşamın organik bir gelişme göstermesine olan inançları, formüle edilmiş geleceğe karşı çıkışlarına neden oluşturuyordu. 'Yarının bayağılığı', bu şekilde önlenebilirdi.

G&G'un işlerindeki statükoyu yıkma arzusu, topluma, sosyal yaşama genel anlamda bir yaklaşım olarak düşünülebilir. Ancak onları

---

103 Jahn, Wolf, "The Art of G&G, Çev.Aydan Murtezaoğlu, 1989.

104 Baudrillard, Jean, "Kötülüğün Şeffaflığı", Çev.:E.Abora-I.Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, s.53.

ardarda geçirdikleri dönemlere bakarak incelediğimizde cinsel kutuplaşma, hiyerarşi, din gibi dünyanın pek çok mitik imgesini aydınlığa kavuşturma çabalarını görürüz.

'Yaşayan Heykeller'den sonra fotoğraflar üretmeye başladılar. Sözkonusu mitler bu fotoğraflarda kimi kez korkutucu, sıkıntılı ya da karanlık bazan da özgür, amatör bir bakışla yansıtıldı. Ancak burada toplum, salt bir yansıma ile değil bilakis mitlerin ardardalığı ve bilinçlenmenin kökeni sorgulanıp kaliteli standartlar sunularak gösterildi. Dinsel mitin merkezindeki adak eylemi, doğayla yapılan pazarlık, cinselliğin temelindeki bilinç, bireyselliğin eziciliğinden kurtulan özgür bilgi ile aydınlanma çağı ile empoze edilenin dışına çıkılarak sorgulanmıştır.

G&G'un insani değerleri kazanmak için giriştikleri sanatsal süreç, başlangıçta içerik anlam yokluğundan kaynaklanan imge eksikliğine içi boşaltılmışlığın mutlak/saf/sade'nin arayışına yönelmişken yerini büyük bir imge manzarasıyla sunuşlara bırakmıştır. Önce hiçbir şey, sonra ise doluluk içinde böyle bir kontrast barındıran bu süreç, daha fazla yaşam adına yeni bir sıradanlıkla olgunluğa geçişi betimler. Başlangıçtaki içerik yokluğunu, değerlerin yokluğunu, yaratıcılığın terkedilişini imge yokluğuyla vurgulayıp, yeni yaşamın ve yeni sanatın tüm olanaklarını yeniden insana/sanatçıya teslim etme kaygısı taşır.

G&G'un erken dönem işlerinde geleneksel artistik tekniklerle gerçekleştirilmiş desen ve boya çalışmalarına rastlıyoruz. Pür ve anlamsız yüzeylerde farksızlığın, aynılığın, farkında olmanın fotografik imgelerle yanyana getirilişini görmekteyiz. Artistik olmayan, sadece taklide dayalı bu tekniklerden vazgeçen G&G, daha sonra tüm insanlığa hakim olan ve verili bir gerçeklik olarak algılanan doğa'nın takibine girişti. Bu takip onların aynı zamanda sürekli vurguladıkları farkında olmanın üzerine temellendirdikleri bir keşif süreciydi. Bu nedenle de bilinende, yakın bölgede yapılan bu takip, silinmiş, bastırılmış, keşfedilmemiş olanı diğer bir ifadeyle çölleşmiş olanı ortaya çıkarma, yeniden bulma amacını taşır. Tuval üzerine yağlıboyadan oluşan triptikleri de (THE PAINTINGS), fotoğrafik unsurlar taşır. Bunların biçimsel yaratıcılıkla bir bağlantısı yoktur. Günlük yaşamın sıradanlığından tam tersi olarak insan varoluşunun sırlarını ararlar. *"Doğa, onların işlerinde insanoğlunun*

kaybolmuş evidir."[105] Yüzeyde solgun, yüzen figürler yer alır. Ve burada insan kendi kurtuluşunun takibine girer. Çünkü önemli olan doğanın insana hükmedişi, kutsallığı değil; bilakis sıradanlığıyla, kutsal olmayan, dünyevi görüntüler içinde izlenip paylaşılan, başka bir ifadeyle insanın kendisinde varolan doğanın takibine girişmektir. Bu durum G&G'un işlerinde, daha önce de belirttiğimiz gibi birbirine tamamen zıt kavramlardan türeyerek yerleşmişti. Çünkü akıl kendi potansiyelini kendisi tüketmiş, dünyaya hükmetme gücüne, insanın özgürleşmesine dayalı ütopyayı onu tamamen bağımlı bir hale getirerek yine kendisi çürütmüştü. Çünkü insanı özgürleştirerek kendi dışına çıkarma eğilimi beraberinde tüm karşıtlıkları yoketmiş ve anlamın yitmesine, içi boşaltılmış bir yaşama neden olmuştu.

Çünkü böyle bir ortamda sürdürülen eşit ve rahat bir yaşam, tek bir toplum olma isteğini artırıyordu. G&G'un keşfedilmiş, uygarlaşmış dünyayı yeniden izlemeleri, onların "POSTAL SCULPTURES" 'Posta Heykelleri' adını verdikleri serilerde de görülür. Posta kartı formatıyla gerçekleştirdikleri ve arkadaşlarına, galerilere, kolleksiyonerlere de yolladıkları bu kartlarda kendi portreleri yeralıyordu. Ay'a insanın ilk adım attığı 21 Temmuz 1969 tarihinin vurgulandığı 'Hyde Park Yürüyüşü' isimli çalışma, onların uzay giysileri içinde keşfedilmiş ve uygarlaşmış dünyayı (PARK'I) yeniden bulma isteğinin bir göstergesidir.

G&G'un, yine ilk dönem işlerinden 'THREE WORKS - THREE WORKS' (üç iş - üç iş), onların bir objenin aracılığıyla düşünceyi ifade ettikleri çalışmalarıdır. Bu işte, her sanatçı masa üzerine dizilmiş üç obje tarafından temsil edilmekteydi. İki masada da yer alan baston ve maske sanatçıları, diğer objeler ise onlara ilişkin şeyleri betimliyordu. Her iki masanın üzerindeki objeler, yerleştirme ve biçim farklılık gösterse bile içerik olarak aynıydı. Bu, boşluğun bir başka ifadesiydi.

G&G'un yaratıcı kimlikle bütünleşme arzusu, onların obje kullanımından vazgeçip kendilerini hatta yaşamlarını sanat eseri, heykel olarak ilan etmelerinde ön önemli etkendi. Çünkü obje, sanatçı ile yaratıcılığı arasında bir mesafe oluşturmaktaydı. Bu ise onların arzuladığı, boşluğu oluşturma, anlamı yoketmede, bireysel yaratıcılık ve imgelemin gücünü kaybetmeyi itiraf etmekte yetersiz kalıyordu. Bu

105 Jahn, Wolf, "The Art of G&G", Çev.Aydan Murtezaoğlu, 1989.

nedenle kariyerlerinin dışına taşan aktivitelere giriştiler, İlk doğaçlamalardan sonra kendilerini özdeş heykeller olarak ilan ettiler. Başlangıçta özdeş olma oldukça zordu. Çünkü bireysellik, orijinallik taşıyan tüm kişisel özelliklerden kurtulma hemen ve kolayca gerçekleşebilecek bir süreç değildi. 1969'da Yeni Heykel (NEW SCULPTURE) adı altında ilk yaşayan heykeli; ardından Şarkı Söyleyen Heykel (THE SINGING SCULPTURE)'i sundular (Resim 32). 1973'e kadar bu çalışmaları sadece müze ve galerilerde değil konserlerde, gece kulüplerinde de sergilediler. Aynı müzik eşliğinde saatlerce süren, sadece eldiven ve bastonun değiş-tokuş edildiği gösteriler sundular. Buradaki sözkonusu iki obje, onların 'Üç İş - Üç İş' adlı çalışmalarının bir devamı olarak da görülebilir.

Zihinsel çöküşle birlikte özneyle nesnenin sonsuz bir döngüsellikle birbirine bağlanması, G&G'un bu çalışmasında daha da belirginleşmişti. Bastonla hem yürümek hem de sonsuz zaman belirlenmekte idi. Buradaki hareket ise ilerleme değil ebedi bir monotonluktu. Eldiven ise ters yüz edildiğinde hiçbir değişime uğramayan içi boş bir objeydi. Hep aynı formu alan G&G'un ısrarla vurguladığı boş kimliğinin bir sembolüydü.

G&G'un ikili olarak çalışmaları da onların işlerindeki ikili anlamın bir başka ifadesidir. Çünkü G&G, dünyayı sadece duygularla algılanan değil, aynı zamanda sosyal yapısıyla da incelediler. İthal değerlerle oluşan birey, giderek homojen bir toplumu oluşturmaktaydı. Özgürleşme ise, arzulanan ancak gerçekleşmeyeceği bilinen bir ütopya idi. G&G'un hepsini içine alan, şişirilmiş, abartılmış bir imgenin arayışına girmediği bir gerçek. Onlar sadece bireyin kendi imgelemini sıradan günlük motif içinde yine kendisinin şekillendirmesini savunmuşlardı. Aklın modası geçmiş formlarından kurtulmuş olarak dine, cinselliğe yaklaşıyorlardı. Din, tarihselleşip güdümlü bir hal almış cinsellik, ölümle yaşamın birlikteliğinde ortaya çıkmıştı, bastırılmıştı. Dinsel geleneğin mitlerinin yaratılışında bir ikilem içinde cisimlendirilmişti. Çünkü dini mit de, biçimlendirme şekliyle tıpkı cinsellik gibi, yaşam döngüsünün son aşamasına tekabül ediyordu.

Oysa ölüm, eski bir idrak biçimiydi ve G&G, onu modası geçmiş formların hakkından gelmek üzere canlı bir model olarak sunmuşlardı.

Sonuç olarak G&G'un işleri, farkında olmanın bir eylemidir.

4.6. Robert Mapplethorpe: "Zevk ve Acı"

Sanatın kavramsal ifadesi 70'li yılların başında da sanatçıları yine geleneksel ifade biçimlerinin yerini alabilecek yeni materyallerin arayışına yöneltip, kavramsal yakınlaşma ile keşif alanı açmaya zorluyordu. Bu dönemde R.Mapplethorpe'un amacı, bir fotoğrafçı olmak değil bilakis, fotoğrafik imgeyi değiştirmekti. Değişik baskı malzemelerinin farklı yüzeylerin arayışındaki sanatçı, fotoğrafın geleneksel anlamda estetik ve teknik sınırlarını aşmaya çalışıyordu. Fotoğraf onun için sadece kendi durumunu yansıtabildiği bir aracıydı ve fotoğrafın hikayesinden hareketle kendisini geliştiriyordu (Resim 33). *"Onun baskı materyalini kendine maledişindeki bu özgür tavrı, geç 20.yüzyıl kültüründe fotoğrafik imgenin önemi ve evrenselliğini özümsemiş olması ve meşrulaşmış medyanın ticari imgelemini sanat için kullanışındaki cesareti bakımından önemlidir."*[106] Mapplethorpe'un fotoğrafı, ideolojik bir bağlantı duymuyor; formu organik tanımı içinde gösteriyordu.

Cinsellik, erotizm, klişeleşmiş erkekler - erkek cinselliği, dini temalar ve semboller, sadomazoşistik dolaysız manifestosu, zevk ve acı duygularının ifadesi kendi vücudunu bir sanat çalışması ya da bir başkasına yapılan bir sunu gibi kullanarak irdelediği konulardır. Ve hem kollektif olanla hem de bireysel olanla ilişkisi olduğunun açık göstergesidir. Onun için en genel ifadesiyle bir toplum fotoğrafçısı denilebilir.

Kendisi ile dünya arasındaki mesafeyi göstermek yerine kamera aracılığıyla bireyleri sergiledi. O dönemde ucuz, tesadüfi ve anında olma özellikleri nedeniyle popüler olan polaroid kamera ile önce kendisini, Patti Smith'i ve daha sonra arkadaş çevresi, sanatçılar, kompozitörler, mimarlar, pornografik film yıldızları ve homoseksüeller gibi tanıdık kitlesini, daha sonra da süpermen, kadın ve erkek vücut geliştirme şampiyonları, ayakkabıları, genital organları, travestileri ve çiçekleri kullandığı objeler ve görüntülerdi.

IRK, AIDS gibi konularla ilgilendi. Fotoğraf, artık onun tek ifade biçimiydi.

---

106 Marshall, Richard, "Robert Mapplethorpe", Çev.Aydan Murtezaoğlu, s.1.

Mapplethorpe'un işlerinde, özne ve form arasındaki denge çok önemlidir ve ciddi bir çabanın ürünü olduğunu belli eder. *"Formal ile subjektif olanı birlikte kullanması, aynı dönemdeki başka sanatçıların kullanmasına benzemez. Örneğin G&G'un multipanel geometrik düzenlemelerindeki kişisel fotoğrafik anlatımlardan farklıdır."*[107] Çünkü, fotoğrafla ilgili kaygılarının farkında olarak, figüratif, duygusal, heyecanlı olanla soyut, geometrik ve mantıksal olanı uzlaştırma yollarını arar.

Mapplethorpe, fotoğraflarını üretmeden önce, hazır-nesneyi araştırmış, dergi ve gazetelerden yırtılan sayfalarla gerçekleştirilen sanatı incelemişti. Nitekim bu merakı onun daha sonraki çalışmalarında kendini belli edecekti.

Frontal/ya da merkezi (bir noktayı hedeflemiş) olarak polaroidle gerçekleştirdiği self-portreleri ona, özgün bir araştırma imkanı sağlıyordu. 1971'de gerçekleştirdiği self-portre'de ise üst üste bindirilmiş figürlerle sanatçının orada yer aldığı üç fotoğraftan oluşmaktaydı. Daha önceki araştırmalarının bir devamı olarak kullanıldığı dokulu materyaller (kağıt, çanta, bıçak, kitap), onun objeden fotoğrafa dönüştürme denemeleridir. Obje gibi ftoğraf düşüncesini güçlendiren bir diğer çalışması 'The Slave' (Köle) de, kavramsal bir self-portredir. Bu çalışmasında kullandığı bıçak, onun imgeleminde yer alan acı, zevk, tehdit, tehlike gibi elemanların bir ifadesidir ve daha sonraki pek çok işinde de yer almıştır. 'Köle' isimli çalışma, gerçeklikle reprodüksiyon unsurlarını irdelemesi bakımından da önemlidir. İşte yer alan kitap fizikselliğiyle hem bu sorunu, hem de obje/fotoğraf düşüncesini gündeme getirir.

4.7. Jeff Koons: "Yeryüzündeki Cennet"

Batı dünyasının en çok tanınan sanatçılarından biri olan Jeff Koons, gerek ilk dönemde gerçekleştirdiği işleriyle, gerekse özel hayatını da aynı çizgiye yerleştirerek oluşturduğu son dönem çalışmalarıyla, her zaman gündemde kalmayı başarmıştır (Resim 34).

---

107 Y.a.g.e., s.12.

Endüstri toplumunun ürettiği anonim nesnelerden hareketle gerçekleştirdiği düzenlemeleriyle genelde Amerikan toplumunu sorgular. İlk görüşte tepki yaratmaktan uzak görünen bu çalışmalar, teknik açıdan mükemmel, aşırı temiz parçalardan oluşsa bile yine de izleyiciyi etkileyen işlerdir. Şeffaf büyük kutuların içine, onları aydınlatan floresan lambalarla birlikte yerleştirdiği elektrik süpürgeleri, yarıya kadar su dolu şeffaf akvaryum içine yerleştirilen basketbol topları genelde sessiz ancak etkileyicidir. Koons'un sergileme biçimi bize daha çok reklam panolarını hatırlatır, Nitekim reklam mantığıyla yaşadığı özel hayatını da daha sonra sergilemiştir. Sanatçı bu panolarda mutlu ve ideal aile ortamına katkıda bulunacak ev aletlerini sergi mekanına taşır. Böylece izleyiciye, çok yakından tanınan, bilinen objelerle evcil yaşamı bir kez daha sunar.

Parlak metale dökülmüş kiç objeleriyle Koons, bir sonraki dönemde, izleyicisine adeta şaka yapar. Çeşitli atölyelerde yaptırdığı porselen ve ahşap işlerinde kiç'in kesin iktidarını gösterir. Sanatçı günlük yaşamda pek fazla önem göstermediğimiz ve belleğimizde önemli bir yere sahip olmayan objeleri (hazır nesneleri) izleyiciye bir sanat eseri olarak yeniden sunduğunda; böyle bir hatırlatma ile onu şaşırtır.

Bilindiği gibi endüstri toplumunun ürettiği hazır nesneleri sanat eseri gibi ilk kez sergileyen Marcel Duchamp, bu nesneleri sanatsal üretime başkaldırıda araç olarak kullanmıştı. Yüzyılın ikinci yarısında Andy Warhol ise üretim nesnesiyle sanatsal üretim ilişkisini anonimlik ve popülerlik bağlamında ele alıp, bu üretimi çoğaltım boyutu kapsamında sorgulamıştı. Ancak sonuç olarak bu sorgulamalara rağmen sergilenen hazır nesneler yine de müzelerin en değerli parçalarına dönüşmüş, başka bir ifadeyle anonim olan, önceden belirlenmediği halde, yüceltilmişti. Nitekim, Kapitalizm ile birlikte kitlesel olarak insanın bu üretilen mallarla sürekli bir ilişkiye girmesi, tüketim toplumunu gündeme getirmişti. Bu noktadan bakıldığında, *"Marcel Duchamp ve Warhol, sergiledikleri hazır objelere ironik bir mesafe koyarlarken, Koons'un kendi objelerine kesinlikle ironik yaklaşmaması, güzelliği bizzat bu*

objelerin kendisinde bulması, bu objeler yoluyla estetiği, güzelliği, saflığı, cinselliği ve ruhaniliği, yani yeryüzündeki Cenneti yakaladığına inanması"[108] onu, diğer iki sanatçıdan farklı kılan özelliğidir.

Bütün olarak Koons'un yapıtına bakıldığında sanatçının endüstri toplumundan hareketle ortaya çıkan anonim kültür üretiminin ister istemez kiç üretimine dönüşme sürecini görmek mümkün. Yani çağdaş sanat kiç'le hesaplaşırken; kiç önlenemez bir zorunlulukla bu hesaplaşmanın ötesine geçerek bir özne-nesne yerdeğişimi içinde gündeme gelir. *"İşte Koons'un yapıtının oluşturduğu asıl trajik nokta bu. Ve bu noktadan yola çıkarak 'Yeni Ortaçağ' tartışmalarının yoğunlaştığı günümüzde, Ortaçağ'ın ayırıcı özelliği olan anonimliğin, çağımızın sanat üretimi çerçevesinde sorgulanmasında yarar var."*[109]

Kendisini yapıtının öznesi haline getiren Koons, aynı zamanda bir porno yıldızı olan Ilona Staller'le (Cicciolina) oluşturduğu pornografik sahnelerle kiç'in bir parçasına da dönüşmüştü. Cam, boyanmış mermer, plastik ve tuval üzerine baskı gibi farklı malzemeleri kullanarak gerçekleştirdiği 'Made In Heaven' (Cennetten Çıkma) serisiyle bir yandan Kiç'in uç noktalarında dolaşırken diğer yandan da yeryüzündeki cenneti yakaladığını belirtiyor (Resim 35). Kendisini aşkın ve saflığın temsilcisi olarak gören sanatçı, salt iletişimin estetiği ile sosyal sınıflar arasındaki farkı azaltabilecek ve bunları birbirine yaklaştırabilecek bir amaçla herkesin hoşlanabileceği bu tür çalışmalar üretmişti. Herkesin anlayabileceği, hoşlanabileceği bu dilin seks olduğunu vurgulayan Koons, Cicciolina ile birlikte pornografik sahnelerde görüldüğü baskıları ve fotoğraflarında seksi, aşkın en temiz anlatımı olduğu için kullanmıştı. Nitekim bu çalışma ile ilgili düşüncelerini Koons şöyle ifade etmekte: *"Cinselliğimin derinliklerine inip onu korkudan, suçluluk ve utanç duygusundan kurtarmam gerekiyordu. İzleyici için bütün bunlar temizlenmiş durumda ve izleyici şimdi bu çalışmalara bakarken, İsa'nın kutsal dünyasında bulacaktır kendisini."*[110]

---

108 Yılmaz, Ferruh, Cumhuriyet Gazetesi.

109 Köksal, Aykut, "Jeff Koons Yeni Ortaçağ'ın Habercisi mi?", Arredamento Dekorasyon Dergisi, İstanbul, 1994-12, s.98-100.

110 Yılmaz, Ferruh, Cumhuriyet Gazetesi.

Koons, özel yaşamını kamuya açarak gizliliği, mahremiyeti yıktığı bu çalışmalarını pornografik yapıtlar olarak değil de tanrısal bir olay olarak algıladığını belirtiyor. İzleyiciyle işleri arasında bir mesafe oluşturmamaya çalışan sanatçı, böylece herşeyi göründüğü gibi yüzeysel olarak yansıtarak kompleks yapıları ortadan kaldırıp yerine aşkın hakim olduğu pürüzsüz, saydam bir cennet görüntüsü sunuyor (Resim 36).

Her ikisinin de medyatik oluşu, tüm gizliliğiyle yaşamlarını ortaya sermelerinde önemli bir etken iken, diğer yanıyla da sanatçının kariyerini tehlikeye sokmak adına yüklendiği bir riskti. Vücudundan utanç ya da suç duymamak, bunu taciz yapmadan ortaya koymak adeta yapay bir cennetteki masumiyetin temsili idi. Koons, zaten aşık olduğu dünya ile sanatı aracılığıyla mutluluğunu paylaşmaktaydı. Ancak Koons'un sanatı ticari olduğu, narsist unsurlar taşıdığı ve saygı görmediği gerekçesiyle tabulara bağlı olarak gelişen standart yargı tarafından sürekli eleştirilmekte. Batı toplumunda dini söylem ve iktidarın gereği olarak gelişen standart yargıya koşut olarak cinsellik de bilim haline gelmişti. Cinsellik burada kisişel ben'i anlamaya yarayan bir öge olarak gelişmişti. Doğu toplumunda ise serbest aşk ilişkileri zevkin öne çıkmasıyla erotik bir sanat haline dönüşmüştü. Buradaki zevk faydacılıkla, ahlakla, ya da herhangi bir bilimsel gerçekle hiçbir bağ kurmuyordu.

Klasik resim sanatında insan acı çeken, mazlum haliyle bir aziz gibi yansıtıldı. Koons'un yapıtlarındaki elemanlara baktığımızda ise utanmayan, kendi kendinin tanıtımını yapan, günlük zevksiz objeleri öven görüntülerdeki satıcılık, cinsellik ve kendini özümseme biçimi Amerikan sanatının tüm tabularını sarsar. Bu tür popüler kavramlar kutsal ve değerli olmadıkları için şiddetle kınanır. Oysa Koons, aslında gerçeğin tüm bunlardan oluştuğunu vurgulayarak izleyicisine aşina olduğu teklifsiz birşey sunmak için, işleri aracılığıyla iletişime girmek ister. Zaten Koons'a göre kiç için kiç bir silahsızlanmadır ve insan ancak böylece kötülüğünü bırakabilir. Başka bir ifadeyle bu, *"gerçekte pozitif olarak temiz ve eski zamana ait sanattır. Burada gösterilmiş en sıradan şeyler bile hijyen ile ilgili bir tür Lutheran'cı bir ön çalışmadır. Bu Koons'un aldatıcı,*

teklifsiz sanatının bir durumu olarak sağlığı korumaya yönelik bir mükemmelcilik araştırmasıdır."[111]

4.8. Cindy Sherman: "Ben Başkasıyım"

Cindy Cherman'ın hemen hemen bütün fotoğraflarının konusu kendisidir. Sanatçı aynı zamanda kendi kendisinin modelidir de.

Sherman Amerika'nın en çok sözü edilen kadın fotoğraf sanatçılarından biri. Kadınların mizahi, aynı zamanda da tahrik edici imajı niteliğindeki bu fotoğraflar, feminizmin ikonları olarak da nitelendirilmekte.

Sherman'ın çalışma tarzı bir çocuk oyununu andırıyor. Atölyesinde farklı kostümler deneyip farklı dekorlar oluşturarak yarattığı karakterler arasında artık kendisini tanıyamadığı bir aşamaya geldiğinde fotoğrafını çekiyor.

Sherman, bu oyunları şöyle betimliyor: *"Yüzümü değiştirerek başka birisi olmaya çalışıyordum. Fotoğraf yoluyla herşeyi inandırıcı kılabilirsiniz."*[112] Sanatçı fotoğraf makinasını salt gördüklerini belgelemek için değil de asla görülemeyecek olanı göstermek adına kullandığını belirtir. Oysa Sherman'ın fotoğraflarında, izleyenin asla göremeyeceği, Sherman'ın kendisidir. Nitekim bu fotoğrafların otoportre olmadığını belirten sanatçı, fotoğraflarda yansıttıklarının bire bir kendisiyle ilişkili duygu ya da fanteziler olmadığını belirtiyor.

Moda, korku, tarih, seks gibi çeşitli temaların işlendiği çalışmalarında sanatçı kendini bazan bir sekreter ya da sıradan bir ev kadını bazan da başarılı bir iş kadını olarak görüntüledi. Ancak bu görüntülerde kendisini farklı gösterme niyeti ya da narsist bir yaklaşım yoktu. Çünkü onun için önemli olan otoportreler yaratmak değil, bilakis farklı karakterlere bürünüp rollerin içine girerek klişelerin oluşturduğu reprodüksiyonu aşmaktı.

---

111 Sprinkle, Annie, "Cazibenin Gücü", Art Magazine, 1992.

112 Cumhuriyet Kültür Servisi, "Cindy Sherman", Cumhuriyet Kültür 2, 5 mayıs 1994, s.3.

Betimlediği tiplerle özdeşleşirken, hem böyle bir denemenin merakını giderip hem de gerçekliği sorguluyordu. Hayal kırıklığına uğramış tipi canlandırırken, onların yaşantılarında kendisini arıyor, kendisi hakkında öğrenmek istediğini ortaya çıkarıyordu (Resim 37).

Özellikle kariyerinin başında gerçekleştirdiği "Filmstills" serisinde, dişiliğini kullanıp sürekli kostüm değiştirdiği görüntülerde Hollywood kahramanlarını ve dizi yıldızlarını canlandırmıştı. Sanatçı, yardıma muhtaç, yalnız, yaşlanmak üzere olan melankolik tipleri, elbiseler gibi taşıyarak, her biri için birer öykü yaratıyordu. Nitekim Sherman'ı hep bir başkası olarak görüyoruz; sürekli yeni rollerde, yeni gereksinimler içinde ve farklı mekanlarda; öyle ki sanatçının *"gardrobunda sayısız yedek benleri var."*[113]

İçeride ya da dışarıda, büyük kentte ya da taşrada Sherman kadının ne olmadığını göstermek için daima rollerini üstlenmiş kadınları görüntülüyor. İnsanları yönlendiren klişelerle dış görünüm ve yüzeyselliğin bizi nasıl yanılttığını vurguluyor. *"Sherman'da ego'nun kendisini, daima intihar etmek üzereyken görüyoruz. Moda olarak taşınan herşeyi belli bir şekilde karikatürize ediyor. Ve klişeleşmiş stereotiplerin bombardımanına uğramanın nasıl olacağını bize gösteriyor."*[114]

Sherman'ın bizlere gösterdiği tiplere televizyon ve sinemadan aşina oluşumuz bizi hoş bir yanılsamaya -ki bu, daha önce gördük, imajıdır- ulaştırırken, aynı zamanda tüm bilincimizin klişelerle kaplı olduğunu da göstermektedir (Resim 38).

Böylece sahte bir ışık ve yalancı duygularla asla değişmez olarak karşımıza çıkan tiplerle herşeyin yapay olduğunu bir kez daha anlıyoruz. Sherman, bu klişelerden mükemmel sahteler üretir. 1983'ten itibaren oluşturduğu çalışmalarda krizlerin farkında olan sanatçı, üst-ben'e ait bu görüntülerin yerine korkuyu merkeze alarak katliamlar, kazalar, yokoluşlar ve başka felaketlerin fotoğrafları ile tiksinti ve korku uyandıran sahnelerde bizleri kötülüğün ve korkunun sınırlarına götürüyor. Başka bir ifadeyle, kendimizi dehşetin tam ortasında ve aynı zamanda

---

113 Jocks, Heinz-Norbert, "Klişe Çalılıkları Arasında .. Cindy Sherman...", Çev.:T.Ceylan, Kunstforum, 121, Almanya, s.85.

114 Y.a.g.e., s.86.

da kandırılmanın sınırlarında buluyoruz. Fakat Sherman'ın çirkinliğindeki estetik bizi korkunun önünde gülümsetebiliyor.

"Korkular tarafından işkence edilmiş, çirkinliği tarafından mutsuz edilmiş ya da zehirler tarafından paramparça edilmiş, post-toplumsal histeriler zamanını hatırlıyoruz bu dehşet seyahatinden sonra, insanlar bu korku ülkesinde arkalarında hiçbir iz bırakmadan kaybolmuşlar. Yer tarafından yutulmuşlar, sadece geriye kalanları tanıyabiliyoruz: burun, ağız, kulak, başparmak, dişler veya aynadan bakan bir çift göz."[115]

Sherman'ın görüntülerindeki insan ve nesne düzenlemelerini mistik bir atmosferde saran ve onları ön plana çıkartan, makyaj ustalığı ile birlikte ışıklandırmadır.

Sanatçı, Hieronymus Bosch'un tablolarından, korku filmlerinden ve korku masallarından yararlanarak bizlerde korku uyandıran şeyin doğru olmadığını ve kendimizi boş yere gerilime soktuğumuzu vurgular. Nitekim bu gerçek görüntüler karşısında bir güvensizlik duygusu oluşturarak bizi adeta kandıran bir oyuncu gibi kendi görüntüleriyle başbaşa bırakır (Resim 39). Organik olanın izlerini vücuduna eklediği protezlerle silen Sherman, hem sonsuz dişiliğini parçalar hem de kara mizahın yanılsamaları içinde paradokslar ortaya koyar. Sonuç olarak Sherman, ideolojik anlamda klişeleri deşifre edip, herşeyi paramparça edip yıkarak, yalan ve sahte olana dikkatimizi çekmek ister. Sanat tarihinin hazinesindeki herşey bir görüntü malzemesi olarak kullanılır. Ancak bu anlamda geçmişe yapılan gezilerde artık hiçbir şey kutsal değildir. Holbein'in, Raffael'in, Manet'nin tablolarındaki tiplere benzer şahısları portrelerken, bizlere idealize görüntüler vermek istemediğini açıkça gösterir.

Çağdaş feministler , kadının benliğin yuvası olarak bedenine yabancılaşma ve aşağılık duygusuna kapılma sürecini nasıl yaşadığını tanımlanmış sorunlar çerçevesinde ele almalarının yanısıra; dilbilim ve psikanaliz teorileri ile ilişkisi kapsamında incelenen cinsellikle birlikte ve kapitalizmin belirlediği, medya tarafından da ortaya atılmış 'erkek gözüyle' tanımlanmış olan 'kadın' imgesini de incelediler. Böylece kadınlar bedenlerine sahip çıkmayı öğrendikçe benlik de ortaya çıkacaktır. Burada amaç özgürleşmek, bedeni tanımak, cinsel tabu sayılan

115 Y.a.g.e., s.86.

bölümlerini keşfetme sürecinde bedenin toplum içinde benliğin tanımlanmasındaki önemini ortaya çıkarmak ve kendi olmayı sağlamaktı.

Jane Fonda'nın aerobik kitaplarındaki görüntülerle de bir hayli benzerlik taşıyan fotoğraflarıyla Sherman, kadınların üretim ve tüketim ile olan ilişkilerini sorgular. Böylece Sherman, bugünün kitle kültüründeki unsurlar gibi yüksek sanatı da işlerine taşıyarak yeni kültürel nesnelerde dönüştürür.

Fotoğraflarının çoğunda kendini kullanan sanatçı, alışılmış otoportrelerden farklı bir dil yaratır. Sanatçı, kendini model olarak kullanırken aynı zamanda düzenlemeyi kurguyu yapan bir fotoğrafçıdır. Başka bir ifadeyle hem fotoğrafı çeken, hem de çekilen öznedir. Üstelik her sefer makyaj ve kostümle kendinden farklı, bağımsız tipler oluşturur. Dolayısıyla Sherman'ın otoportreleri her defasında farklı bir Cindy Sherman'dan dönüştürülmüş yeni foto karakterlerdir.

Kapitalizmde üretim-tüketim ilişkisini bedenin görüntüleriyle sorgulayan sanatçı, yabancılaşma sürecini irdeler: *"... Nautilus makinasında kendisini üreten kadın da, fotoğraf makinasına poz vererek kendi fotoğrafını çeken Cindy Sherman da, kadınların yabancılaşmayı reddetmek konusundaki derin isteği anlatır."*[116] Burada makinayı çalıştırma ve denetleme konusundaki bastırılmış isteği, hem nautilus makinası hem de fotoğraf makinası ile simgeleştirir. Oysa makinayı çalıştırma ve denetleme konusundaki bu bastırılmış ütopik istek, tam tersine kendilerini metanın içine katarak çalışan bir sürece dönmüştür.

Yani, *"kadının makina ile bütünleşmiş görüntüsü, üretimin yeniden üretim ile eş-anlamlı olduğu bir sistemde alternatif değil; çalışan kadının meta kapitalizmindeki yerini gösteren bir metafordur."*[117]

Böylelikle, taklit gerçek olarak sunulurken, fetiş haline gelmiş metalarla kapitalizmin üretim-tüketim ilişkisini bu çok kişilikli görüntülerle sorgulayan Sherman, öykündüğü modeli kendi yaratır. Ancak, model de zaten taklittir ve bu sonsuz olarak devam eder, tıpkı kapitalizmdeki üretim gibi.

---

116 Willis, Susan, "Gündelik Hayat Kılavuzu", Çev.:A.Bora-A.Emre, Ayrıntı Yayınları, 1993, s.93.

117 Y.a.g.e., s.94.

5. VİDEO SANATI / TELEVİZYON-VİDEO

Televizyon 20.yüzyılı simgeleyen en önemli araçlardan biri; 21.yüzyıla girerken de bu önemini koruyacağını söylemek mümkün. Çünkü televizyon 'bilgi, eğitim ve eğlence' tekeliyle; görsel ve işitsel olma özellikleriyle diğer kitle iletişim araçlarından çok daha etkili bir kullanım alanına sahip.

Bu nedenle bugün artık televizyonu eleştirmekten vazgeçilmiş; bilinçli bir televizyon izleyicisi oluşmuştur. Çünkü televizyon, kitle medyası, reklam ve görsel gösteriler günlük hayatın olağan unsurları olduğu için izleyici de tercihini eskiye göre daha bilinçli olarak yapmaktadır.

Sonuç olaraksa, televizyonun egemenliğine son verememenin çaresizliği, Avrupalı sanatçıların da hareket noktasını oluşturdu.

Birçok toplumsal değişiklikte olduğu gibi, televizyonun egemenliği konusunda da en köktenci ve duyarlı tepkiyi sanatçılar verdiler. Dolayısıyla, Video sanatının başlangıcı önemli ölçüde Alman Fluxus akımı ile olmuş ve bu arada oturma odalarımızda yeralan bu yabancı kutu (camgöz) ile olan çekişme, video sanatçılarının en temel temalarından birini teşkil etmiştir. Amerikalılar ise, teknoloji ve gelişmeye genel olarak da iletişime karşı olumlu bir tepki verdiklerinden, işlerinde videonun estetik özelliklerini dil olarak kullandılar. Yani televizyonun kültür taşıyıcısı ve nesne olarak sanatçılarda yarattığı rahatsızlık, bazı sanatçılar tarafından tümüyle reddedilmesine yol açarken, bir kısmında da aracın kendisini araca karşı kullanma gibi bir sonuca ulaştı.

Televizyonu ve Video'yu burada kısaca tanımlayalım: *"Televizyondan kastedilen evimize ulaşan ses ve görüntü sinyallerini dekode ederek ekranda görüntüler ve seslerle bize ulaşmasını sağlayan, bir anlamda kameranın işlevini tersinden yerine getiren monitördür... Video'yu ise, görüntülerin elektromanyetik kaydını sağlayan teknik bir işlem olarak tanımlayabiliriz."*[118] Yani video, kamerayla çekilen görüntünün, monitör vasıtasıyla seyredilmesinde kullanılır. Video sanatı da bu bağlamda, herkesin kendi yarattığı şeyi kaydetmesi ve izlemesi olarak özetlenebilir.

Videonun bu denli popülerleşmesinin nedeni, sanatçıların kolaylıkla ulaşabileceği en ucuz ortam (teknoloji) olması ve üretim bağımsızlığını sağlamasıdır. Video'nun kullanımı, sanat eseri yaratma düşüncesinden kaynaklanmamıştır. Resmin ve özellikle de fotoğrafın sanat bağlamında değerlendirilmesine kadar geçirdiği aşamalarda olduğu gibi Video Sanatı da değişik aşamalardan geçti. Video aracının kaydetme, yeniden üretme, çoğaltma gibi işlevleri, bilimin, eğlence sektörünün ve diğer sanat dallarının amacına hizmet etmiştir. Video sanatının kendine bir dil oluşturmasını ise film dili ve televizyon geleneğine borçludur. Yani video, kendinden önceki sinema ve televizyonun gelişiminden etkilenmiştir.

Bunun dışında önemli olan, sanatın yalnızca seçkinler için üretilmesine karşı olan ve herkesin sanat yapıtı üretebilmesini ya da sanatsal üretime dahil olmasını hedefleyen düşünce de, videonun gelişiminde etkili olmuştur. Video'da, insanın kendisi sanatın içindedir.

1960'lı yılların başında ortaya çıkan 'Fluxus' ve 'Happening' hareketleri içinde yer alan Nam June Paik (Resim 40), Wolf Vostell, sonraları Beuys gibi sanatçılar Neo-Dada'lar adıyla konserler, performanslar ve düzenlemeler gerçekleştirdiler. Video sanatının ilkleri müzik, heykel, edebiyat gibi farklı disiplinlerden gelmekteydiler. Araca karşı olmaktan kaynaklanan bu ilk hareketler, zaman içinde doygunluğa ulaştıktan sonra ve seyredenler üzerinde monotonluk yaratması nedeniyle, sanatçılar daha sonra aracın estetik yanını vurgulayan çalışmalara yöneldiler.

---

118 Derman, Deniz, "Narsisizm ve Video Sanatı", Gösteri Dergisi, İstanbul, Aralık 1992, Sayı 145, s.88.

1970'li yılların ortalarından bu yana video pratiği içerisinde bir dizi siyasal, kültürel ve estetik tartışma sonucunda modernizmin mihenk taşı, yani temsiliyet reddedildi.

Video sanatının belirleyici özelliği görsel ve işitsel olmasıdır. Başka bir ifadeyle ses ve görüntü birbiriyle çakışır. *"Elektronik araç, gerçeklik yerine kurmaca, görüntüler ve sesler dünyasını sunar hale gelir. Ekranın noktacıklardan oluşan, çevremizi ve bilincimizi de noktasal ögelere dönüştürerek bunların sayılması ve hesaplanması olanaksız görüntüler üreten dokusu; bedensel anlamda hareketin durduğu ama 'hareket olmayan' anlamına gelmediğini gösterir..."*[119]

Video sanatı zaman sürecine yayılır, farklı zamanları kaydeder ve ancak yine belli bir zaman sürecinde görülür, duyulur ve algılanır. Sonuç olarak video zamana dayalı bir sanattır.

5.1. Narsisizm/Ayna ve Video Sanatı

İnsan ve ayna arasındaki (yansıma) ilişkisi, Narkissos'un sudaki yansıması ile kurduğu ilişkinin devamıdır. Ayna ile kurulan ilişki, araç ve amaç değiştirerek farklı bağlamlarda karşımıza çıkar. İnsanın kendi yansımasını aynada görerek çocukluğundan bu yana önemli evreleri geçirerek yapılanmayı sağlamasının uzantılarından biri de kendini resmetmesidir. Rönesans'dan bu yana birçok ressam otoportresini yapmıştır. İnsan yüzünün dili, mimikleri, hareketleri, ifadeleriyle, yaşananların ve yaşamın izlerini taşıdığı için yaşamla sanat arasında bağ kurar ve sanatın nesnesi olur. Yeni araçlar ve yollarla kendini resmetmenin farklı şekilleri bulunur. Fotoğrafik otoportrelerde olduğu gibi. Sanatçı ve sanat yapıtı ayrımının ortadan kalkması, sanatta beden analizi ve beden dili ile yapılan işler, giderek teşhircilik ve yapı bozmaya kadar varır.

Sanatçılar, düşüncelerini ifade etmek için kendilerine en uygun aracı seçmelidirler. Başlangıçta sanatçıların kullandıkları araçlar, günlük işlerde kullanılan farklı alanlara hizmet eden araçlardı. İşte, resim, taşbaskı, fotoğraf gibi. Bu araçlara, bilim, teknoloji ve eğlence

119 Y.a.g.e., s.90.

sektörünün hizmetindeki teknik bir araç olan video da eklenmiştir. Bu araçların en önemli özelliklerinden biri günlük yaşamda 'çoğaltma' yapma işlevi için kullanılmalarıdır. Bu araçları sanat eseri üretmek için düşüncelerimizi, vizyonlarımızı, amaçlarımızı ifade edebilmek için kullanırken; John Baldessari'nin deyimiyle, araca fazla değer atfetmek gereksiz, günümüzde bunu en iyi 'şu' araçla ifade edebilirim demek, daha doğrudur.

Video da sanatçının araçlarından biri olduğuna göre diğer araçlar gibi nötr olmalıdır.

Günümüzde elektronik aygıtlarla çalışmanın yanısıra artık sözkonusu olan sanal gerçeklik ve sanal makinalardır. 'Makinalar yalnızdır', tele-kompüter insanın yalnızlığını beraberinde getirir ve insan iletişim kurmanın dayanılmaz kolaylığını yaşar. *"Eskiden aynanın, ikiye bölünmenin ve sahnenin, ötekiliğin ve yabancılaşmanın düşselliğinde yaşıyorduk. Bugün ekranın, arayüzeyin ve iki katına çıkmanın, benzerliğin ve bir iletişim ağı oluşturmanın düşselliğinde yaşıyoruz... Dilin, sahnenin ve aynanın mesafesi beden tarafından aşılabilir niteliktedir; böyle olduğundan bu mesafe insani kalır ve değişime olanak tanır. Ekran ise sanaldır, yani aşılamaz."*[120]

Videonun en belirgin özellikleri, kaydedilen görüntünün anında izlenebilmesi, çekim, kayıt, kurgu işlemlerinde başka kişilere gerek duymadan gerçekleştirme ve istenen mekanda çekim yapma olanağı, aracın boyutlarının taşınabilir olmasıdır. Tam bu özellikler video işleri üreten sanatçıların, kendisine yönelmesini desteklemiştir. Kuşkusuz bu gelişmeler, teknolojinin sınırları, sistemin her alanda öngördüğü ve sisteme hizmet edecek kaydetme, dosyalama gibi işlemleri gerçekleştirmek için zorlanıyor ve sıradan işletici, kendine tanınan kapsamda iktidarın, egemen ideolojinin istediği 'resimleri' üretiyor. Bireylerin şeffaflığı. Video sanatçısı, aracın kullanımını ve anlamını ters-yüz ederken, bedenini de işinin nesnesi/öznesi haline getiriyor. Sanatçı kendi kendini gözlemlemesi yoluyla yeni bir otoportre şekli oluşturur. Sanatçı, yalnızlığıyla başbaşa, dışarıdan izlenmediğinden emin olarak kendini tanımlar, sunar ve gösterir; Bu beden dilinin sanat alanında yeniden kullanımıdır.

---

120 Baudrillard, Jean, "Kötülüğün Şeffaflığı", Çev.:E.Abora-I.Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Ağustos 1995, s.55.

İnsanın kendi bedenini, kendine en yakın olan nesne'yi bugüne kadar hiç görmediği açılardan görüntülediği için, alışılmamış olan bir şekilde, bilinmeyen ve hatta şaşkınlık uyandıran bir resim olarak gözlemesi, video ile yapılan çalışmaların ve kendi kendini izleme eğiliminin başlangıç noktasını oluşturur. Burada fotoğrafçılıktaki şipşak resim tekniği ile başlatılan bir eğilimin devamını görürüz. Video sanatında görülen otoportre ve beden dilinin oluşturulmasını şöyle sınıflayabiliriz: Bedeni biçimsel açıdan irdeleme, değişimini ve psişik durumunu saptama, kimlik arayışı, bedensel yabancılaşmanın aşılması, şimdiki/geçmiş zamanın incelenmesi, kendini tanıma, kendini aşağılama gibi.

Bu sınıflamalardan da anlaşılacağı gibi olay, insanın kendi kendisine teslim olmasıdır ki; bu da narsist bir hayranlık içinde kendi kendini izlemeden, insanın kendisine karşı radikal bir sergileme, açılma ve hatta kendine karşı saldırı hareketi içine girmesine kadar varabilir. Video sanatı varolan, yansıyan ve geri döneni inceler.

Psikanaliz de, öznenin varoluşunun gerçek öyküsünü araştırır. Psikanaliz, bir yandan özneyi kendini bilmeyen şey, "öteki için şey", bir nesne statüsüne indirir. Bu sayede hakkında bilgi üretebilir, onu kendine yabancılaşmış, bölünmüş bir özne olarak kabul eder ki, bu son tahlil de özneyi kabul etmek anlamına gelir. Psikanalizin amacı, öznenin kendini bilmesini sağlamak, ama daha önemlisi öznenin kendisini anlamasını sağlamaktır.

"Modernizm ise sanatçının kendisini ifade etmesini, aracın tarihsel nesnel koşullarının keşfedilmesi olarak görür. Sanatçı, malzeme ve dış nesnenin (aracın) tarihsel bağımsızlığını gözlemleyerek öznelliğini kurar."[121]

1960'lı ve 70'li yıllar, özgürlüğün yeni anlamının bedenle ilişkili olarak sorgulandığı yıllardı. Avusturyalı video sanatçısı Friederike Petzold, 70'li yılların ortasında yaptığı çalışmasını *"bir cinsiyetin anatomi, geometri ve kinetik yasalarına koşut yeni bedensel dil'i olarak görür."*[122] Sanatçı bu çalışmasında, bedeni ayrıntı çekimleriyle bölerek, 'ayak eseri', 'cinsiyet parçası', 'kol eseri', 'ağız eseri' gibi adlandırmış, bunların her birinin şeklini ve hareket olanaklarını incelemiştir.

121 Y.a.g.e., s.96.
122 Y.a.g.e., s.96.

Petzold'un çalışmasında insanı cezbeden olay, kesintisiz bir hareketin sükunet içinde gözlenmesi, bu arada soyut şekillerden gerçek beden parçalarına geçilmesi ve organların netleşmesi/belirmesi ve bunun yavaş çekimle verilmesidir; sanki hareketsiz resmin yavaş yavaş canlanması, hareketlenmesi gibi.

Petzold, yeni bir dişi (kadın) estetiği ve dil geliştirir. Kadınların erkeklere öykünmesi olgusunu tersine çevirir, daha önce erkek ressamın modeli olan kadın, artık kendi kendinin modeli olur, kendini yeniden yaratır.

Sanatçının yalnız çalışabilmesi, video sanatının avantajıdır. Kendi bedenini kendisi kaydeder ve anında izleyerek müdahale edebilir. Petzold, insanların kendi bedenlerini tanımadıklarını, ayın arka yüzünü gördüklerini ama kendi arkalarını göremediklerini vurgular.

Aynadan farklı olarak insan monitörde kendini yandan, arkadan, aynen başka insanların kendisini gördüğü şekilde izler. Video ile beden arasındaki ilişki ayna ile beden arasındaki ilişkiden farklıdır. Ayna sabittir ve aynadaki yansımada yönler terstir (sağ-sol), bu nedenle bedenini izlemek isteyen kişinin hareket etmesi gerekir. Oysa video'da, kameranın hareketli olması sayesinde bedenin görüntüsü çok farklı açılardan kaydedilir.

Bu kamera gözlemlerini daha sonra çeşitli içerikli otoportreler izler. Bir deneme şeklinde sunulmuş, bir duygunun, psişik bir olayın görüntülenmesini çoğu zaman uzun film şekline kadar götüren, metnin ağırlığını hissettirdiği portreler. Burada sanatçı, kendini gözlemlemenin dışına çıkar ve kendi içine kapalı dünyayı, iç dünyayı tasvir eder. Peter Weibel ve Ulrike Rosenbach, video tekniğinin sağladığı olanağı, yani iki görüntüyü üst-üste çakıştırarak tek bir resim elde etme olanağını kullandılar. 'Tritite' adlı işinde Weibel, P.D.Francesca'ya ait bir İsa başı üzerine kendi portresini bindirerek bir görüntü elde etmiştir. Bu işle, bireysellik ve genelliği, spontane ve anıtsal olanı, şimdiki zamanla geçmiş zamanı üst-üste çakıştırmıştır.

Vito Acconci ve Bruce Nauman gibi sanatçılar da, beden ve akıl arasındaki kompleks, karmaşık ilişkileri sorguluyorlardı. Acconci, 'Air Time' adlı işinde, aynayı anlatımının aracı olarak kullanır. 25 dakika

boyunca, video-kamera ile, aynanın arasına oturur, yüzü aynaya dönük olarak 'ben' ve 'sen' sözcüklerini yineler.

Acconci'nin işinde mekansal olarak yakınlık, geri yansıtmanın kendine doğru yöneltilmesi yani video'nun geri yansıması, çifte baskı aracıdır. Nesne ve özne arasındaki sürekliliğin ve ayrımın bilinci, kendiliğinden bastırılır; sanatçı ve izleyen narsisizmin kuşkulu alanını yaşamak zorunda kalır.

Medya, sanatçının yapıtının yayınlanması, çoğaltılması, sanat olarak varoluşunun en önemli aracı haline gelmiştir ve bu ilişki sanatçıyı derinden etkiler. Medyada anında tekrara olan talep ki, kavramsal sanatta ve beden sanatında da tekrar'ın önemli bir yeri olması nedeniyle, estetik olarak 'ben'in oluşturulması, yansımanın elektronik araç yoluyla gerçekleşmesi ile bağlantılıdır. McLuhan, narsisizm konusunda şöyle diyor; *"... Narkissos öyküsünü kendine aşık olan, yansımasını Narkissos olarak düşleyen şeklinde yorumlamak, belki de yoğun teknolojik ve bu nedenle narkotik kültürümüzün eğilimlerinin göstergesidir."*[123]

Yansımada, yansıyan, bize geri dönen kendi görüntümüzle olan garip bir ilişkidir sözkonusu olan. Ayna karşısında yaşanan ilk deneyimimizden ('ayna evresi'nden) bu yana, yansıma yoluyla bize geri dönen bedenimizin görüntüsü karşısında neler düşündük, neler hissettik? Tedirginlik, hayranlık, tiksinti, kendinden uzaklaşma, yabancılaşma gibi yoğun duygularla sürdürülen reddedilemeyen ilişki, sanatçıların cesaretle üzerine gittikleri bir süreçtir. Yalnız başına katlanılması gereken bu süreçte, sanatçı kendini gözlemler, teşhir eder ya da kendine zarar verir. Su, ayna, video gibi araçlarla mümkün kılınan bu ilişki yoluyla sanatçı da, her insan gibi kendinde gördüğü 'ötekini' ortaya çıkararak, bunun 'özne'sinin kendisi olduğunu saptamaya çalışır. Sanatçı 'ben' ve 'öteki'nin ayrıştırılması sürecinde, 'kendini bilme', 'kendini anlamlandırma' yoluyla, kendi yaralarını gösterir ve kendini iyileştirir. Yapıtının 'nesnesi' haline gelerek narsist anlatının üzerine gider, yansıma ve geri dönüşün baskısını üzerinden atmaya çalışır.

---

123 Y.a.g.e., s.98.

Video sanatındaki narsist anlatı eğilimleri, kadın sanatçılar tarafından beden ve bedenin yeniden sunumu üzerine yoğunlaştı. Erkek egemen toplumlarda 'öteki' konumundaki kadın, genelde erkekler için, erkekler tarafından, erkeksi bakış açısı için sergilenen bir bedenden ibaretti.

Resim geleneğinin bir türünde kadın, yinelenip duran en önemli konudur. Bu tür, çıplak kadın resmidir. Bu resim geleneğinde, kadınların seyirlik nesneler olarak görüldüğü, değerlendirildiği bir töre sözkonusudur. Bu gelenekteki ilk çıplaklar, Adem ile Havva'dır. Öyküye göre Havva, Ademi, yasak olan elmayı yemeye ikna eder ve böylece çıplaklıklarının farkına varırlar. Çıplaklık, bakanın zihninde doğmuştur. Sonuç, kadının suçlanması ve erkeğe boyun eğmekle cezalandırılmasıdır. Erkek Tanrı'nın temsilcisidir. Resim geleneği dünyasal konulara yönelmeğe başlayınca da, resme konu olan kadının bir seyirci (erkek) tarafından seyredilmesi olgusu yerleşti. Bazı resimlerde, çoğu zaman kadınların kendilerine duydukları hayranlığı anlatan bir simge olarak ayna kullanılmıştır. Böylece çıplaklığı zevk için resme geçirilen kadın, ahlak açısından suçlanmıştır. Bu da bir ikiyüzlülüktür, çünkü aynanın gerçek işlevi, kadının kendisini herşeyden önce seyirlik bir şey olarak gördüğünü anlatmak için ressam tarafından resme koyuluyordu. Resim geleneğinde buna "Nü" denir. Çıplak olmakla, 'Nü'lük arasında fark var mı dır?

"Çıplak olmak insanın kendisi olmasıdır. Nü olmaksa başkalarına çıplak görünmektir."[124] Çıplak bedenin nü olabilmesi için bir nesne olarak görülmesi, seyredilmek üzere ortaya koyulması gerekmektedir. Avrupa dışındaki (Doğu) sanat geleneklerinde -Hint, İran, Afrika ve Amerika yerlilerinin sanatında- çıplaklık, hiçbir zaman böyle edilgen değildir. Bu geleneklerde, yapıt iki kişi arasındaki etkin cinsel sevişmeyi gösterir. Kadın da erkek gibi etkindir.

Kadın sanatçılar, video'nun olanaklarını kullanarak buna karşı yapıtlar ürettiler. Yalnız oldukları mekanda, kadın bakış açısına göre kendi bedenlerinin yeniden sunumunu irdelediler. Yapıtlarının merkezine, kendi bedenlerinin yansımalarından oluşan narsist yaşantılarını

---

124 Berger, John, "Görme Biçimleri", Çev.:Y.Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, s.54.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

yerleştirerek, bakışın sahibi olan erkeğin röntgenciliğinin önüne, 'narsist teşhir' ile geçtiler. Performans sanatında da erkekler seksüel rollerle ya da kendi aseksüel oluşumuyla nadiren yüzleşirken, kadınlar bunu çok sık olarak yaptılar ve yapmaktalar. Çok az erkek buna dahil edilebilir. Acconci, birçok kadın için kendine özel olanla kahramansı bir yüzleşme olarak betimlenen seksüel fantezilerini, aleni olarak o role girerek oynamıştı.

5.2. Bruce Nauman : "Video Narsist"

Bruce Nauman'ın yapıtlarında biçim sadeliği, ironi ve toplum bilincinin yerini alan 'kendini düşünme' hali ile karşılaşırız. Sanatçı gerek yapıtları, gerekse bireysel deneyimleri ile bizi, 'kendimiz hakkında düşünmeye' zorlar.

Çok farklı malzemelerle çalışan Nauman, 60'lı yılların sonunda videoya çektiği performanslarıyla 'Body Art' (Beden Sanatı) akımının öncülerinden olmuş; kendi bedenini çalışmalarının odak noktasına yerleştirmiştir. Sanatçı işlerinin öznesi durumundadır. Nitekim kendisini ağzından su fışkırırken gösteren 1967 tarihli fotoğrafta olduğu gibi ('Sanatçının Bir Çeşme Olarak Kendi Portresi'), yarattığı özel mekanlarla duyusal algılamanın yabancılaşması ve sapması ile ilgilenir (Resim 41).

Kelime oyunları ve sergilediği hologramlardan sonra Nauman, video sanatıyla ilgili yapıtlar da üretmeye başladı. Neonlarla gerçekleştirdiği kelime oyunlarıyla güncel politik sorunlara gönderme yaparken; bir yandan da bireyin içine düştüğü yalnızlığı yansıtan düzenlemeler gerçekleştirdi.

Lastik, keçe, balmumu ve neon gibi maddeleri, malzemeleri kullanarak oluşturduğu heykelleri kaba, bitmemiş bir izlenim yaratırken, izleyiciye yaşamın anlamındaki göreceliği sunar.

'Koridor Enstalasyon'larında da kullandığı video-mönitörlerle itici, insanı sıkan ortamlar yaratarak; video tekniği ve mekanın etkisini birlikte ele alıp; insanı, huzurunu kaçıran, bireysel yalnızlığını hatırlatan bir deneyimle yüzleştirir. Nauman bu duyguyu bir görsel

eleman gibi kullanarak; böylece önceden varolan her türlü mekan yaşantısını, deneyimini silerek, izleyiciyi kendisiyle başbaşa bırakır.

"Sembolik yaklaşımlara öteden beri meraklı olan Nauman, böylece gerçeklik - ciddiyet - ironi - yaşamın sürekliliği gibi çağrışımları olan elemanları kullanırken, ölüm - yaşam - kurgu- gerçek arasındaki gel-git ilişkisini de heykellerinin düşünsel zeminini kurarken, bir tür temel olarak kullanıyor."[125]

Ölüm temasının ağırlıklı olarak yer aldığı ilk dönem işlerinde sanatçı, bazan içine mikrofon ve kamera yerleştirdiği beton kutuyla tabutu çağrıştıran bir çalışma ya da kendisini farklı biçimlere girerken gösteren poz ve mimiklerden oluşan ürkütücü hologramlar gerçekleştirmiştir.

Sanatçının retrospektif sergisinde yer alan yapıtları da yine ya kendisinin rol aldığı ya da model kullandığı çalışmalardı ve şiddet, işkence, ölüm temaları kullanılmıştı. *"Sergi, 1967 tarihli neonlu bir işarette 'Gerçek sanatçı mistik gerçekleri açıklayarak dünyaya yardım eder' yazısıyla başlıyor ve 1990 tarihli 'Shit in Your Hat/Head on a Chair' -Şapkanda Bok/Bir İskemle Üstünde Kafa- videosu ile bitiyordu."*[126]

Nauman, bu temaların anlatımcılığa düşmeksizin yer aldığı video çalışmalarında, monitörleri farklı şekillerde mekana yerleştirerek, heykel ve neonlarla destekleyip çokkatmanlı/çok anlamlı bir söylem geliştirmiştir. Bazı işlerinde ise hayatı bir sirk ya da lunapark gibi görmek istediğini hissettirir. 'İskemle, balmumu kafa, projektör, perde ve video-teyp' ile oluşturduğu bir çalışmasında, sevimli bir mim sanatçısı, sahibi görülmeyen bir ses tarafından aşağılayıcı emirlerle işkence görür. Bir diğerinde ('Palyaço İşkencesi'-1987) ise, bitmeyen sıkıcı bir şaka gibi palyaçolar monoton bir şekilde aynı öyküyü anlatırlar. Tüm bu çalışmalar, belki de her gün yapmak zorunda kaldığımız şeylerin bir yansıması ya da 'sadizm' yahut 'oynamak' olarak nitelendirilebilir.

Bu kısır döngü, onun 1988'de gerçekleştirdiği, alüminyum dökümlü hayvan formlarıyla oluşturduğu 'Atlı Karınca' adlı işinde de vurgulanır. Bu dönme sırasında hayvan formlarının yere sürtünmesinden kaynaklanan bir ses duyulur. Yine, 1986 tarihli 'Şiddet Olayı'

---

125 Sönmez, Necmi, "Bruce Nauman", Anons Dergisi, İstanbul, Kasım 1991, Sayı 8, s.19.

126 Gönüllüeroğlu, Ayşe, "Bruce Nauman", Anons Dergisi, İstanbul, Mayıs 1995, Sayı 50, s.26.

adlı işinde, bir kadın ve bir erkeğin monitörlerdeki görüntüsünde yüksek sesle kavga ettikleri de duyulur. *"Çizgi-roman türü bir ölüm senaryosunun provasıdır bu. Ölüm düşüncesinin akla yerleşmesi uzayınca, ne kadar yapay olursa olsun, tehlikesi artar. Yalın dehşetin zihinde yerleşmesini bekleme kararı izleyicinindir.*[127]

1978'de Rosalind Krauss, tek yanlı/tek yönlü bir şekilde, video imgesinin narsizm'in aracı olduğunu belirtmişti, narsizm: kişilik bölünmesinin/parçalanmasının anlaşmazlığının psikolojik bir durumu ve ayna yansımasıyla ikiye katlanması, aynısının oluşmasıdır. Krauss tabii ki, video imgesinin çok özel türünü düşünerek, sık sık bölünerek ya da sık sık çarpıtılarak/bozarak (deforme ederek) sanatçının kendi vücudunu, çalışmasının hem öznesi hem de nesnesi olarak sunmasından dolayı böyle bir belirleme yapmıştı.

Bruce Nauman, Daniel Weinberg'deki video ve heykelden oluşan çalışmasında -ki 70'li yılların başında ve daha sonra Peter Campus ve Vito Acconci ile Nauman da bu self-reflexive/kişilik yansımasını video işlerinde kullanan öncü sanatçılardandır-, Krauss'un da açıkça belirttiği *"'video narsisist' tanımının oluşturduğu kendi sanat tarihi pozisyonunun parodisini yapmakta, herhangi birinin egosundaki yoğun libido (şehvet) kuşatması kadar bu egoda gizlenmiş herhangi bir eylemin de sanat olarak oluşturulup, ortaya çıkarılıp sergilenebileceğini belirtmektedir.*[128]

Sanatçı, sergisinin başlangıç duyurusunda kendi-bilinçli tekbenciliğini de duyurmuştu -parçalanmış bir kağıdın üzerine yoğun harf kütleleri ile yazılmış olan "EAT ME/FEED ME" (YE BENİ/BESLE BENİ) kelimeleriyle biçimsel mecazın üstüne giderek-. Cümleler birbirinin üzerine yığılmış olarak düzenlenmişti, tıpkı Nauman'ın başının renkli imgelerini ortaya çıkarmak için çift-çift, üst-üste düzenlenmiş video monitörleri gibi. Her üç video parçası da hakim olan/sözkonusu sese göre düzenlenmiş ve isimlendirilmişti: 'Raw Material' (ham, işlenmemiş, açık yara gibi hassas materyal) - OK, OK, OK; Nauman'ın fırıldak gibi kendi etrafında dönen başının çok yakından çekilmiş resimlerini oluşturan yüz özellikleri/detaylarıdır. Video monitörünün birinde doğru/düz, diğerinde ise ters olarak

127 Y.a.g.e.

128 L.A. in Review, "Bruce Nauman", Arts Magazine, s.109.

(başaşağı) görünen sanatçının yüzü sürekli dönmektedir ve yeknesak bir sesle sonsuz bir şekilde tekrar ettiği o cümleyi duyarız: OK, OK, OK, ... 'Raw Material'de sanatçı, başını düzenli, kesik kesik ve kızgın bir biçimde sallamaktadır. Nauman'ın vücudu burada izleyicininki gibi görünmüyor, bütün bu imgelerde de yer almıyor. Öyle ki, bu çalışma salt kendini-içerme nedeniyle hiçbir aracıya, izleyiciye gereksinim duymayan bir çalışma izlenimi bırakabilir.

Video işlerinde bu kurnaz oyunları tamamlarken, balmumundan dökülmüş kafalar 'kendi' 'kendi'si ile ilişki kurmasına yarayacak her türlü değişimi düzenler. Bulmumundan yapılmış bu parçalar, narsizm ve ölüme sürüklenme/teşebbüs arasındaki ilişkide oyunu sonuna kadar oynar. Narsist'in hikayesi bize, kendini sevmenin kaçınılmaz bir şekilde yıkıma götürdüğünü anlatır. Saçsız, gözler kapalı, dil dışarıda, burun delikleri görünür bir biçimde tıkalı olan bu balmumu başlar, ölüm maskelerine benzerler (Resim 42). Nauman'ın işleri, belirtmek istediğinin de ötesinde bir anlam zenginliğine sahip olduğu için izleyici bu işlerde istediğini bulabilir.

5.3. Bill Viola : "Fani"

Amerikalı sanatçı Viola, görsel verilerini de dikkate alarak video'yu bir ifade aracı olarak kullandı. Işık, ekranda her bir formu ve rengi betimleyerek, bir oyun içinde, farklı elemanları belirler. Sanatçı, video ile 'gerçeğin sorgulanması'nın olanaklarını araştırırken, ondan, anlamları uzatan, sınırlarını genişleten bir araç olarak yararlandı. Ses kadar görüntüye/imgeye de çok önem verdi. Video, insanın gözle, kulakla ve beyinle aynı anda dolaysız ilişkiler kurabildiği, enerjik bir yapıydı (Resim 43).

Video bandları kadar enstalasyonları da izleyiciyi aktif olarak kendi araştırmalarına katılmaya zorlamakta, sanatçı bunu şöyle ifade ediyor: *"İzleyici zihnini bir filtre ya da bir tür montaj süreci gibi kullanarak bu araştırmalara katılmalıdır."*[129]

---

129 Assche, Christine Van, "Bill Viola", Beaux Arts, İstanbul, Nisan 1990, No.78, s.123.

Viola, atölyesinde bir yalnızlık içinde ve kendini bir yazarla, şairle kıyaslayarak işlerini üretiyor. Onun görüntülerinin büyük bir bölümü daha çok çöl gibi, kamerasını yerleştirdiği büyük alanlarda, mekanlarda çekilmekte. Viola bu kameraya genellikle, kendine özgü bir tarzda makro bir objektif ya da teleobjektif eklemekte. Bir ordinatör/bir tür sayaç ona, hareketleri kontrol etme olanağını veriyor. Bütün iş ise, daha sonra montaj aşamasında gerçekleşiyor. Gerçek zamanda çekilen unsurlar daha sonra bazı farklı etkilerle biraraya getirilerek başka bir süre oluşturuluyor, böylece her imgeye (her görüntüye) farklı bir zaman atfediliyor.

Viola'nın video işleri, başka bir televizyon için yani bir tür ideal televizyon için tasarlandı: *"Öyle bir dünya düşünün ki gazetecelik ve bazı birkaç roman, edebiyatın varolan tek biçimleri olsun, ne şair ne şiir kalmamış olsun, işte bu durum bugün benim televizyon karşısındaki durumumu biraz olsun belirliyor."*[130]

Sanat tarihinde son otuz yılın en önemli olaylarından biri de, televizyonun yeni, popülist ve ticari teknolojisinin, sanatın en eski ve gizli (esoterik) ihtirasının, tutkusunun hizmetine girmesidir. Öznenin içsessizliğindeki adlandırılamayan duygular ve heyecanların, varlığın betimlenemeyen durumlarının açık seçik ifade edilmesidir (Resim 44). Görünüşte çok fazla değişken ve belirlenemez gibi görünen bu durumlar yakından incelemeye alındığında, serap gibi bugünkü durumun hızlı değişimleri ile geçici/fani niteliğiyle oldukça etkili olmakta ve bizi onlara kuşkulu bakmaya yöneltmektedir. Aslında tüm bunlar, bilinçsiz akıntıların yarattığı girdaplardır. Sorun şudur: Televizyon, bunlardaki bu bilinçsiz ve yoğun anlam yüklülüğünü ussallaştırmaksızın mı yansıtmakta? Onları bu tespit edilememiş halleriyle muğlak bir şekilde, sıradan bir bilinçlilik ve deneyimle mi bildirmekte?

Viola, televizyonun bu aldatıcı varlık alanını, belirlenemeyenin belirlenmesine yarayan çelişik bir durum olarak göstermektedir. Viola'nın 'videoteyp'leri, hikaye sonrası (post narrative) zamanlaması, montaj sonrası (post montage) bağlantıları ve gerçek dışı kurgusu/metni ile her yeni görsel araçla yeniden canlandırılan dolaysız görüşün illüzyonunu (aldatıcılığını/yanılsamasını)yıkmakta; ani ve sert değiş-

130 Y.a.g.e., s.123.

şimlerle ya da imgelemin veya bakış noktasının ani değişimlerini parçalara ayırıp yeniden birleştiren videolarıyla da kişisel gizemli heyecanın bilincinden ayrılmayan bilincin kökten durumunu taşımaktadır. *"Bunlar birinin bilinçliliğini dönüştürmek ya da değiştirmek için değil de; varlığını kökünden kopartmak içindir."*[131] Aynı zamanda, ne zaman birisi sonsuz derecede hüsran içindeyse, muhtaç bir durumda ise, ya da tamamen içi boş duygular taşıyorsa, o zaman onun bir daha hiçbir zaman iyileştirilmesi, bu duygulardan kurtarılması mümkün değildir; ancak bu belirlenemeyen durum, kuruntu olarak ortaya çıkar.

Viola'nın işleri, bizim varlık esasımızı oluşturan, her zaman varolmuş duygu ve heyecanlar dünyasının ki, genelde pek bilmediğimiz, farkında olmadığımız bu dünyanın ortaya çıkarılmasıdır. Viola'nın işlerinde sürekli tekrarlanan duygu, boğulmadır. Sanatçı tekrar, tekrar suyun yokeden, silen, unutturan özelliği sayesinde batma duygusunu/heyecanını yaratır. *"Bu duygu, gayet yalın ve kaçınılmaz niteliğiyle varoluşun (olmak) esaslarına ulaşan radikal bir imajdır, 'olmak ya da olmamak'tan mı çıkmıştır veya Hiedegger'ın temel metafizik sorusu 'herşeye rağmen neden varolmak' (özellikle insani varoluş için) sorusuyla mı ilgilidir."*[132]

Viola'nın birçok çalışması, genelde enstalasyonları tamamen birinin diğerini suya batırmasını kapsamaktadır. Belki de onun için bu dalma/batma, 'Via Negativa' (Negatif Hayat) olarak betimlenebilir ve aydınlanma için gerekli olan yaşam içindeki ölüm ya da vazgeçiş olarak nitelenen bu negatif yaşamla eşdeğerdedir. Öyle ki, bu yaşam onun için ya da bir başkası için gizemli bir kendini-beyan etme/kendini-itiraf etme'dir. Ancak aydınlanma, hiçbir zaman Viola'nın işinde sakin bir biçimde kendinden hiçbir işaret vermeden, arasıra ortaya çıkan içe yönelik bir olaydır. Boğulma imgesi -suya umutsuzlukla dalış, muhtaç olmanın anlamı- bize, aydınlatmanın olanaklarını sunar.

"'The Passing' (Fani)-1991, içinde insan figürünün boğulmamak için mücadele ettiği, suyun yüzeyinde değişiklik gösteren gökyüzünün gece imajı ile açılır (Resim 45). *Acaba kurtulacak mı? Öyle olacağa benziyor. Suya intihar*

---

131 Kuspit, Donald, "Passing", Art Forum Dergisi, New York, U.S.A., 1993, Sayı 145, s.204.

132 Y.a.g.e., s.145.

etmek üzere atlayan kendisini tersine çevirir, gökyüzüne doğru döner. Fakat sonra sanatçı suyun içinden/altından ortaya çıkar, oysa boğulmuş olduğu sanılıyordu ya da ana rahminde çocuk ve çocuğun doğuşu..."[133]

Viola'nın işi, görünüşte birbiriyle yakın olarak çakışan çocuğun doğumu ve annenin ölümüyle ilgilidir. The Passing'in gerçek içeriği ve gizemi ise, sudan ortaya çıkış ve suyun içine batmakla, boğulmakla ilgilidir. Aile bireyleri kasetin özünü oluşturmaz, onlar Viola'nın çalışmalarında adeta tekrarlanan ve karmaşık bir yapıya sahip olan boğulma imgesini betimlemek için kullanılan basit olanaklar sağlayan ögelerdir.

"İmge/görüntü, hem klostrofobi hem de agorafobi ile nesnelleşir. Bu iki endişenin/korkunun arasındaki gidip gelmeyi Hanna Segal şöyle yazmakta: Klostrofobik korku/endişe, birini dışarıya çıkmaya zorlarken, boş ve parçalanmış boşluğa düşme korkusu olan agorafobi ile yüzleşir. Bu ikiz terrör birlikte, varoluşun esas yokedici korkusunu oluşturur: Kendi olma hali korku ile parçalanır. Bazı psişik parçalanma ile farkında olmanın içinden ortaya çıkan, bilinçsiz kalan korkudur."[134]

Viola, bu korkuların nedenini ortaya çıkartmaya çalışır. Video aracılığıyla bu araştırmaya girerken; sanatın ancak geniş izleyici kitlesine başvurulduğunda heyecan verici olabileceğini savunur.

Viola'nın işindeki bu popülist yaklaşım, kendini gizlemenin/ şeklini değiştirmenin, imgelemenin bir yoludur, yada yine bastırılmış şeyleri ortaya çıkarmayı denemeye bizi yöneltmek için bilinçliliğe dayanmanın bir yoludur. Bundan başka daha iyi bir neden ise: Varoluşun esas duygusal, etkili durumunu bilmek, onun tarafından varlığın parçalanma riskini de taşımaktadır. Herhangi bir biçimde bilinçlenildiğinde sanat her zaman kötü haberlerin taşıyıcısı olur (içinde yine de bir parça gizemli bir iyi taşıyarak). Bu tür habercileri, genelde vurma eğilimindeyiz. *"Ancak, Viola'nın videoları, yürek parçalayan halleriyle, varlığın gösterilme sürecindeki kendini-yıkma ile maddi olmayan görsel dalgalanmalardır. Bu yıkımla ilgili olarak çalışmanın etkililiği dışında, yıkım yapacak hiçbir öge yoktur."*[135]

---

133 Y.a.g.e., s.145.
134 Y.a.g.e., s.145.
135 Y.a.g.e., s.145.

Viola'nın enstalasyonları tamamlanmış mimari, heykel, açık imgelem, ses, tiyatro ve tüm bireysel izleyicinin bu çalışmaların ortasında odak noktasını oluşturmasıyla ve katılımıyla oluşan bir bütündür. Viola, sanata erken avangard performansın arzusu ile döner; bu halini ise *"'kirlileşip dönüşerek' canlandırma/tazeleştirme ile gösterir. Viola için enstalasyonları, sanatı kendi orijinal anlamyüklülüğü içindeki büyüklüğü ile yeniden kuran/restore eden çalışmalardır."*[136]

136 Y.a.g.e., s.145.

6. ÇAĞDAŞ SANATTA KENDİNİ ÖZNE OLARAK KULLANAN TÜRK SANATÇILARINA GENEL BİR BAKIŞ

Türk sanatında, sosyal alanda bedenin ortaya çıkışı sorununa değinen ve bu alanda süreklilik gösteren üç sanatçıyı genel olarak inceleyeceğiz; bu sanatçıları yapıtının öznesi olmaya iten nedenleri araştıracağız. İpek Aksüğür Duben'in işlerinden yola çıkarak, sorunu ele alışını inceleyip; Balkan Naci İslimyeli ile yapılan röportajı aktaracağım. Bu konuyla ilgili olarak kendi çalışmalarıma da kısaca değineceğim.

'Anı/Bellek 1' sergisinin kataloğunda Vasıf Kortun şöyle bir saptama yapıyor: *"Zannedildiğinin aksine Türkiye'de sanatın önemli bir sorunu, ne insan figürünün temsilinde ne de İslam'da resim yasağındaydı. Sorun, bedenin sosyal alanda sunuluşundaki ayrışma ve algılanışındaydı."*[137]

Bugüne değinmeden önce kendisini resminin öznesi durumuna getirip bu alanda ilk örnekleri verenin Osman Hamdi Bey olduğunu biliyoruz. Paris'te eğitimi esnasında Natüralizm'den ve Oryantalizm'den etkilenen ve farklı kılıklarda kendi fotoğraflarını çekerek, bunları tuvale aktararak kullanan Osman Hamdi'nin resimlerindeki figürler eylemsiz, öyküsüz ve nesne gibi -tıpkı bir manken gibi- ele alınmıştır (Resim 46).

Osman Hamdi Bey'in bir başka model bulup fotoğrafını çekmesi olası iken, onun, özellikle kendisini kullanışı ve bunu bir sorun olarak kabul edişi önemliydi.

---

137 Kortun, Vasıf, "'Anı/Bellek 1' Sergi Kataloğu, 1993, s.12.

6.1. İpek Aksüğür Duben

İpek Aksüğür Duben, kendisini konu edindiği resimlerinde, otoportreleri ve çıplak bedeniyle bilinçdışından ziyade belleği zorlarken; kimliği -saptırarak ve mekanlara göre farklılaştırarak- sorgular ve böylece kimlikten kurtulur.

Sanatçı bedenini, bu bilinçle -normatif değer yargılarına varmadan- geleneği, Türk-İslam sentezini irdelemek, belirleyici pozlarla yeniden anlamlandırmak üzere böyle bir edime sokar. Bedeni çevreleyen Türk resim geleneğini, tekrarlanan çıplak gövdelerin yer aldığı resimlerinin yüzeyinde, sorunsal halinde yansıtır. Çünkü burada beden ve düşünme çerçevesinde varlık durumu tartışmaya açılarak; bireyi, ben/ego'yu güncelleştirip kendi mahremiyetini -içsel ve dışsal olarak her iki anlamda da- ortaya koyarak inceler (Resim 47).

"Ressam oto portreleri ve çıplak bedeni ile serginin cümlelerini oluştururken, Lacan'vari bir sessizliği de ihmal etmemiş. İnsanın kendi kendiyle yaptığı monologda cümlelerdeki boşlukların dilsizliği, nefes alma aralıklarıdır. Çünkü insan kendi kendisiyle konuşmaz, hatta, insanın kendi mahremiyeti sessiz değil, daha sıklıkla bir dilsizliktir."[138]

'Ben' ve 'özne' olgusu, bir sorunsal olarak Balkan Naci İslimyeli'nin çalışmalarının da odak noktasını oluşturmaktadır. Bundan sonraki bölümde, bu konuyla ilgili olarak, sanatçının kendisiyle yapılan söyleşiyi aktaracağım.

6.2. Balkan Naci İslimyeli ile Söyleşi

Bülent Şangar: *Sanatınızda özne olarak, ısrarla, kendinizi kullanmanızın nedenlerinden söz eder mi siniz?*

BALKAN N.İSLİMYELİ: Her insan gerçekte kendi kahramanıdır. Zamanla bu kahramanın yüzü başka öznelere yansıtılır ve şizofrenik bir biçim bozumuna uğrar (Resim 48). Kendini doğrudan gerçekleştiremeyen insanlar başka başka yüzlerde tebdil dolaşan kendileriyle yaşar

138 Akay, Ali, "Çoğalan Gövdenin Cümleleri", Gösteri Dergisi, İstanbul, Kasım 1994, Sayı 168, s.83.

ve avunurlar. Oysa sanat içgüdüsü çocukluk narsisizminin bütün yüceltilmiş katlarını içinde taşır. Bu nedenle ben, yıllar önce, çocukluk kahramanımdan vazgeçmeme ve kötü anlamıyla 'erginleşmeme' için sanatsal oyundan ayrılmamanın en doğru yol olduğunu gördüm. Sanatta arkaik denilebilecek temel düğümlerin varlığına inanırım. 'Ben' olgusu, bunların en güçlüsüdür. Bu nedenle benim sanatımdaki saplantı noktalarından bir diğeri de ben'e bağlı ikiz konumlandırmalardır. Duygusal yaşamın simetri üzerine kurulduğunu düşünürüm ve bence bu simetrinin tarafları insanın kendi öznesidir. Bu saplantı tıpkı düşlerdeki uçma imgesi gibi 'kendini dışarıdan görme' izleğiyle belirir. Bu nedenle düşlerimiz aynaların yetmediği alanlara ayrılmıştır. Bütün görsel sanatların şuuraltında bu saplantının yuvalandığına inanıyorum.

Her dönemimde merkezin ben olmasının tepkisel nedenleri var. kendinden sözetmenin, kendi taleplerini doğrudan dillendirmenin ayıp sayıldığı bir kültürün içine doğduk ve ben kendimi bu nedenle hep yabancı hissettim. Çevremdekiler bana bir türlü çözemediğim, çok ağır işleyen bir işaret diliyle konuşuyor gibi geldi. Bu dolaylı ve metaforik dilin içindeki zamana yayılmış inat, doğrudan tepkilerde korku ve sinsi bir hesaplılık sezdim.

Türk sanatına baktığımda da, bu dilin daha da kötü örneklerini görüyordum. Ben olgusu Türk sanatında otobiyografik saçmalıkların dışında, utangaç, ayrıksı, örtük birkaç örnekle deneniyordu. Ve Türk sanatı bireysel dirençlerle değil kamu ahlakıyla, onu temsil ettiği iddiasındaki devlet otoritesiyle ya da marjinal olmayan küçük öbeklerin tabansız aktarma değerleriyle biçimleniyordu. Yapıtlarımda yüksek sesle söylenen ben'in nedenlerinden biri de bunlara tepkidir.

Özetle, hem kendi doğam, hem de sanatın doğasıyla özdeşleşmesi nedeniyle ben ve kimlik sorunu sanatımın temel çıkışlarından biri oldu (Resim 49).

B.Şangar: *Türk sanatında sanatçının kendisini özne olarak kullandığı örneklere pek sık rastlamıyoruz. Sizce bunun nedenleri nelerdir?*

B.N.İSLİMYELİ: Pek çok neden sayılabilir. Göçebe toplumları düzenleyen ana unsurun merkezi bir komut sistemi olduğunu düşünüyorum.

Asya kökenli bütün kültürlerde görülen ve 'Ben'i bir tür mahremiyetle özdeşleştiren ve ayıp sayılan yapısında toplumun çıkarları doğrultusunda bireyi feda etme terbiyesinin kalıtımsal rolünden sözedebiliriz. Asya kökenli totaliter ve merkeziyetçi sistemlerin oluşturduğu cemaat sürecinin hem sosyal, hem cinsler arası ilişkilerde, hem de bireysel ifadelerde örtülü bir simge dili oluşturduğunu düşünebiliriz. Elbette bunun da estetiğinden sözedilebilir, ama bence alanı çok dardır. Bunun İslamiyete geçişten sonraki dönemlerdeki kulluk fikriyle ve ceberrut devlet otoritesiyle daha da kemikleştiğini söyleyebiliriz. Türkiye'de Cumhuriyet ideolojisiyle eklemlenen modernitenin henüz tamamlanabildiğini ve bu sürecin bireyi geleneksel devlet otoritesinden kurtarabildiğini iddia etmek zordur. Demokratikleşme süreci, bireyi geleneksel kalıplarından kurtararak özgürleştirmeye çalışırken; devlet geleneksel merkezi rolünden vazgeçmek istemez görünüyor. Güç ancak yaratıcılıkla ve sanatla bireyselleşebilir. Sanat özgürce 'Ben' diyebilenlerin işidir. Bu kazanılmış gücün tekrar sosyalize olması, yeni bir toplum yaratabilir. Türkiye bu oluşumun eşiğindedir.

6.3. Bülent Şangar

Bu bölümde, tez kapsamında incelediğimiz kavram ve örneklerin ışığında kendi çalışmalarımı, genel bir bakış içinde, yeniden ele almak istiyorum.

Öncelikle bedeni, birey-toplum ilişkisi içinde sosyal yapılanmanın -sivil ve askeri kurumlar çerçevesinde- bir göstergesi olarak kullandığım söylenebilir (Resim 50).

Serigrafi tekniğinin çoğaltma ve foto-montaja imkan tanıyan özelliğini kullanarak; şehir dokusunun ağırlıklı olarak yeraldığı görüntülerde bedeni ve kimliği çoğaltarak, kimliği parçalayarak içinde yaşadığım toplumda bireysellik ve kimliksizleşme sürecini vurgulamak istedim. Şehir, zamansal ve mekansal anlamda bir etkileşimle hem anonim hem de -meydanlar gibi- en tanınmış yerleriyle bu işlerde belirir. Bu etkileşim içinde topluma açık, geniş mekanlarda dahi kendi kendiyle başbaşa olma hali ile, iç ve dış yaşam karmaşasının vurgu-

landığı söylenebilir. Ancak buradaki kendi kendinelik salt sanatçıya ait bir davranış biçimi yahut narsist ve psikolojik bir açılımın sonucunda gerçekleştirilmiş bir soyutlama değildir. Bilakis, burada bireyin kendi kendisiyle olan sorunsalı içinde yaşadığımız toplumun meselelerinin altını bir kez daha çizmek için gündeme getirilmiştir (Resim 51).

Başka bir ifadeyle yaşam gibi'nin göstergesi sıradan bir yaşam aktivitesi içinde sorgulanır. Burada kent yaşamının belirlediği şablonla, iktidarın, kutsal olanın baskıları sanatçının kendisini kurban olarak sunup, kimliğini, kişiliğini irdelemesine neden olur. Ancak burada bir başkaldırı ya da tepkinin dışavurumu değil de, günlük yaşamda her an rastlayabileceğimiz görüntüler sunulur. Bu işlerde kanıksanmış meseleler yeniden ele alınıp üzerinde düşünülerek, şablonlaşmadan kurtulma hedeflenir.

Buradaki ifade dili beden olurken, özne de düşünen, davranan ve gösteren olarak işin içinde ya da önünde yer alır. Başka bir ifadeyle izleyenle -bu aynı zamanda kendi kendini de izlemektir- bireysel tavrın ya da tavırsızlığın görüntüsüdür. Burada ikili oluşlarla iletişimsizliğin vurgulanması çoğaltımla ise diğerlerinin de aynılığı belirtilmek istenir. Nitekim sıradanlıktan kastedilen de budur. Yani bu çalışmaları ötekinin bir arayışı olarak nitelemek mümkün. Çünkü anlamlı öteki ile kurulacak bir iletişim, kendini tanıma ve oluşturma sürecini de başlatır (Resim 52).

İşlerin fotoğrafik özellikleri ise onların inandırıcılığını artırarak gerçeğin sorgulanmasına etki eder. Böylece iletişimin kurulmasına da katkıda bulunur. Yine bu özelliklerden biri olan durağanlıkla yaşanan anın gerilimi artırılarak gösterilmek istenene dikkat çekilir (Resim 53).

Sonuç olarak görülüyor ki, daha önce pek çok örnekte de olduğu gibi insan, varlığını oluşturan beden ve düşünceyle yaşamının ve kendisinin farkına varabiliyor. Sanat, dolayısıyla da sanatsal üretim, bu anlamda benim için kendini tanıma, geliştirme, varoluş nedenini kavrama, ötekiyle ilişkilendirme açısından hem çok önemli bir pratik, hem de yansıtıcı işlevini yüklenen bir araç.

7. SONUÇ

Düşünen bir varlık olarak sanatçının kendinden hareketle, doğrudan kendi ben'ine, kendi yaşamına yönelerek oluşturduğu sanat, bu tezin çıkış noktasını meydana getirir. Bedeni ve düşüncesiyle bir bütün olarak 'nasıl özne olunur?' sorunsalını ilke edinen sanatçının bu yolda karşılaşacağı tehlikeler kapsamında yüklendiği risk önemlidir. Kendi kendinden yola çıkarak, kendi benine eğilen sanatçı, anlaşılabilme ve nesnel olabilme gibi kaygılar ve ikilem içinde olabilir. Ama sanatçı, kendinden yola çıkarak aslında insanı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmaktadır. Başka bir deyişle, sanatın insan merkezli olarak bir kendini tanıma biçimi, dolayısıyla da içinde yaşanılan toplumun ve öteki ile kurulacak ilişkinin bir incelemesi olduğu söylenebilir. Öznelliğin arayışındaki sanatçı aynı zamanda hakikatin de arayışındadır. Nitekim bu çalışmada 'nasıl özne olunur?' sorusunun yanısıra kendini tanıma biçiminin tarihi kapsamında 'özne nasıl oluştu?' sorusuyla birlikte bu süreç içinde sanatçının tanıma nesnesi haline gelişini de gözlemledik. Sanatın, bu süreçten hareketle gelecek hakkında kavram üretme yetisiyle toplumun sorunlarına, yaşanılan döneme tanık olduğu ortaya çıkmıştır. Hakikati kendinde arayarak sezgisellik ve tinsel boyutunda varolduğu bir akılla onu anlamaya ve anlamlandırmaya çalışan sanatçı, gerçek dünyanın yanısıra özerk bir dünya oluşturur. Mahremiyetini tanıklığa dayanan itiraflarla ve içtenlikle açığa vurur. Kendi yansımasını ötekinde arayarak öznelerarası olabilmek için tüm öznellikleri bağlantılarıyla inceleyip

çeşitli dillerin anlatım araçlarını araştırmaya koyulur. Çünkü kendini tanımlamak, ötekiyle arasındaki farkla, diyalog ve mücadele içinde biçimlenebilir. Bu ise anlam ve ifade zenginliği yaratır.

Bu çeşitlilik, sanatsal açıdan da pek çok ifade dilinin gelişmesine neden oldu. Her ne kadar teknolojik gelişme ile koşutluk taşısa da sanatçının kendini kullanması, sanatının öznesi olması, kendi iç sesine kulak vererek yaşam modelini yine kendinde bulması beden dilini gündeme getirdi. Böylece beden sanatından ve performans'tan videoya kadar birçok sanatsal ifade biçimiyle karşılaşmaktayız.

Performans sanatçıları bedeni imgeye dönüştürüp ötekiyle ilişki kurmada bir araç olarak kullanmıştı. Sanatçı içerik ve öneriyi bedeni idealize ederek değil de tüm gerçekliğiyle, suçluluk duygusundan arınmış; cinselliğini, ölümlülüğünü sorumlulukla kabullenmiş, benimsemiş olarak yansıtmak gerektiğini savunuyordu. İnsan bedeninin sergilendiği geleneksel toplumlardaki törenler, bayramlar ve ayinlerden etkilendiler (Şamanızm, Budizm vb.). Sanatçı, adak taklitleri, dişi taklitleri, kendini bozma, kendini kurban etme, kendini dönüştürme -dişi/erkek, insan/hayvan, özne/nesne- eylemleriyle insanın egosunun sınırlarını yıkarak, kimliğini parçalayarak kendini yeniden bulma sürecine girmişlerdi. Sanatçı için fotoğraf ise, bedenin görüntüye, imgeye dönüştürülmesinde ve imgenin çoğaltılmasında önemli bir unsurdu. Sanatçı fotoğrafın gerçekliğin bir göstergesi olarak, kanıtlama gücü ve inandırıcılığından etkilenmişti. Ama fotoğrafdaki görüntünün hareketsizliği, gerçek olan ve canlı olanla çelişki halindeydi. Sanatçı ise fotoğrafı, fotoğrafın bu özelliklerinden yararlanarak gerçeğin bir kez daha sorgulanmasında kullandı. Video sanatçısı ise aracın kullanımını ve anlamını ters-yüz ederek bedenini de işinin öznesi/nesnesi haline getiriyordu. Sanatçı kendi kendini gözlemlemesi yoluyla, kendini tanımlar sunar gösterir ve Narsist bir hayranlık içinde kendini izleyişten kendini aşağılama ve kendine karşı saldırı hareketi içine girmesine kadar varan bir süreç içine girebiliyordu. Bu da beden dilinin sanat alanında yeniden kullanımıdır.

Böylece sanatçılar 'Akılcı' kültürün sınırları belirli net kimliğini parçalayarak, ruhun derinliklerindeki kişinin/öznenin arayışına giriyor, kimliğin maskelediği insana ulaşmaya çalışıyordu. Bireysel

kimliğin, toplumsal roller bütünü haline gelmiş ben'in sınırlarını aşmaya çalışan sanatçı ise bir rehber, iyileştirici, şifa dağıtıcı ya da günah keçisi görünümünü ve işlevini yükleniyordu.

Kişinin kendine karşı dürüst davranması kendi hakikatine ulaşması Batı'da bir özgürleşme idealiydi. Ve kişiyi kendine karşı sorumlu kılıyordu. Araçsal akıl ve kapitalizm olgusuyla değerlerin çöküşünü sorgulayan sanatçılar, tarihsel süreçten hareketle öznenin ve yeni öznellik biçimlerinin arayışına girdiler. Özellikle Avrupalı sanatçılar tırmanan sanat dinamiği içinde, 'anı-bellek' kavramlarına yönelimleriyle dikkati çektiler. Avrupa tarihselciliği daha çağdaş bir hal alırken, sanatçılar gelecekle ilgilenmekle birlikte, geçmişe yönelindiğinde de ihtimallerin, imkanların beklenmedik ölçüde zengin olduğunu keşfettiler. Batı sanatında yenilik ve bireysellik adına Amerika'nın geleceğe olan yönelişi ile Avrupa'nın geriye yönelik bakışlılığı ve geçmişe saygı, her biri diğeri için bir arka plan oluşturmaktaydı. Bugün Avrupa'yı ve Avrupalı duyarlılığını anlamanın yolu Amerika'dan geçmekte. Tam tersi Amerika için de söylenebilir. Yani bugün çağdaş ya da geçerli olabilmenin tek yolu, başka yerlerde olandan haberdar olmaktır.

Antik Çağ'dan beri felsefeciler 'kendi kendini tanı' (Sokrates) deyiminden ve bu felsefeden yola çıkarak 'gerçek' ve 'öznellik', kendi kendini tanıma biçimi ve tarihi üzerine eğildiler (Nietzsche, Foucault vb.). Antik Çağ'da Sokrates'in tüm felsefi çabasını insan ve insan yaşamı üzerine yoğunlaştırdığını biliyoruz. Hırıstiyanlıkla birlikte oluşturulan yeni bir söylemde ise bu kez Tanrı mutlak özne olarak tüm ilişkilerin merkezinde yer almıştı. Ortaçağ'da egemen olan Tanrı'nın söylemiyle oluşan anonimlik, bugün yoğun iletişim ilişkileri ve iletişim araçlarının ilettikleriyle birlikte yeni bir anonimliğe dönüşüyor. Yani bireyi/özneyi ortadan kaldıran, 'kitleyi' öne çıkaran düşünüş ve davranış biçimleriyle 'medya', kişi yerine düşünüyor, eleştiriyor ve karar veriyor. Başka bir açıdan bakarsak da narsisizm olgusunun giderek yaygınlaştığı kültürlerde/toplumlarda 'bireycilik' mantığı da aşırı bir uca sürüklenerek, bireyin kendinden başka hiçbir şeyle ilgilenmediği, ötekinin yok sayıldığı bir durumla karşılaşmaktayız.

Bütün bu gelişmeler -özne/bireyin yokoluşu- sanatsal dinamikleri harekete geçirerek yeniden öznellik sorunu çerçevesinde odaklanmasını sağlamıştır. Bu noktada tek bir özne'nin olmadığını ve öznenin daima ikilik taşıdığını hatırlamalıyız. Sözkonusu olan özne, akıl ile sezgiselliği bir arada kullanarak toplumsal baskılara karşı direnir. Bu anlamda düşünen ve davranan öznenin eyleme girişme nedeni; varolanı yansıtmak bakımından insanın kendi kişiliğiyle ya da olmak istediği kişiymişçesine -kendi kişiliğini gizleyerek- yeni boyutların araştırılmasıdır. Başka bir kişiymişçesine davranmak bize ilk etapta gerçek olmaktan uzak, yapay bir davranış olan 'poz'u ya da rol yapmayı hatırlatır. Ancak 'rol yapmak' ya da 'poz', birşeyleri varmış gibi göstermeyi amaçlayan davranış ve eylem olarak sanatçılar tarafından gerçeğin sorgulanmasında kullanılmışlardır. Poz, poz yapanın karakterinin dolaysız bir anlatımı değilse de, o kişinin idealinin ona egemen olan eğilimin ve yaşam biçiminin dolaylı ve özgün bir anlatımı olabilir. Çünkü inandığımız her şey bizi kolayca biçimlendirebilir, bugün artık varlığını sürdüren kitle kültürü içinde insanın kendisi için yaratmak istediği görünüş her ne kadar onun kişisel yapısının dolaylı bir ifadesi olarak onu kendisine yabancılaştırsa da, içinde bulunduğu ortamı ve durumu yansıtmaktadır. Bu da bize 'kendinden uzaklaş ki, kendine ulaşabilesin' deyişini hatırlatır. Gerçeği kullanarak temsile/taklite yönelmek, gerçeğin sorunsallaştırılması için yapılır.

Sanayi toplumlarının yaşamakta olduğu sorunlar, herşeyi mekanizasyona indirgemek, araçsal aklın egemen olması, insan-nesne ilişkisinde insanın nesneleşmesi, meta fetişizmi ve bunların sonucunda yabancılaşma ve öznenin yitirilmesi sözkonusudur. Modernizm'in büyük temaları olan kaygı, yabancılaşma, yalnızlık, toplumsal/kültürel rahatsızlıklar (hastalıklar) postmodernizm'de değişime uğramıştır. Öznenin yabancılaşması yerini öznenin parçalanmasına bırakmıştır. Postmodern düşünürler, öznenin, nesnenin, tarihselin ve gerçeğin yitirilişine bağlı olarak bugün ve gelecek hakkında karanlık bir tablo çizmektedirler. Bugün 'Gösteri' toplumunda kişi kendi görüntüsünü aramaktadır. Varolmak önemli değildir, görüntü ve imaja sahip olmak daha önemlidir.

Bütün bu düşünceler hep aynı soruları akla getiriyor. Sanat toplumun sorunlarına çare bulabildi mi? Gelecek için formül, kavram üretilebildi mi? Bu sorular üzerinde farklı görüşler olabilir, ama sanat cevap vermekten çok soru sormaktadır. Sanatçı da yeninin değil yaşanmış olanın, yaşam gibi olanın peşindeydi ve yaşamı yönlendiren yaşama içgüdüsü ve ölüm korkusu, sanatçıların da en önemli çıkış noktasıydı. Sanatçıda gerçek dünya ile, iç dünya -kurmaca/temsili dünya- çakışmaktadır. İmgeler ise dünyayı, insanın 'kendi bakış' açısından gördüğü gibi temsil eder. Bu iç dünya nesnel dünya ile karmaşık ilişkiler içindedir. Sanat ise bu iç dünyanın farkına varılması ve ifade edilmesi için en önemli araçtır. Yaratıcı/üretici olmak için ise özne/birey olma sürecini başlatmalı, anlamlı ötekiyle ilişki içinde olmalıyız.

Bu çalışmada yer alan sanatçılardan yola çıkarak şöyle bir saptama yapabiliriz; bazı Batılı sanatçılar Doğu felsefesi ve eski dinsel deneyimlerden hareketle, Doğu felsefesinin fiziksel olanı değil de hakikati -aklı reddetmeden tinselliği, sezgiseli, bilinçdışı ve metafiziği- bütünüyle ele alışından etkilenerek işlerini oluşturdular. Burada sözkonusu olan, bedenin zihinle olan bağlantısını dikkate alıp, bedenin içinden geçerek düşünceyi değiştirmenin bir yolu olan meditasyonla hedeflenen gerçekliğe ve özgürlüğe ulaşma çabalarıdır.

Bilinen bir başka gerçekse, sanat tarihi, Batının sanat tarihidir. Batı toplumu dışında varolan sanatçıları da bize Batı sanat tarihi/ kurumları tanıtmaktadır. Dolayısıyla Batı toplumları dışında varolan sanatçılar hakkında ise çok yetersiz bilgilere sahibiz. Batı'da yaşayan Doğu'lu sanatçıların yapmaya çalıştıkları ise, Batı dünyasına kendi algılama biçimleri dışında kalan bazı gerçekleri göstermek ve Batılı'ya Doğulu'yu anlatmaktır.

Türkiye'de sanatın önemli bir sorunu da bedenin -özel olanın- sosyal alanda sunuluşuydu. Türkiye'deki sanatta, bireyselleşmemiş kimliksiz figürlerin ısrarlı çoğunluğu, bedenin yeniden sunumu sorununu gündeme getirmiştir. Ve özellikle sanatçıların yapıtında kendini kullanması -yapıtının öznesi/nesnesi olarak- ve bunu sorunsallaştırması önemlidir.

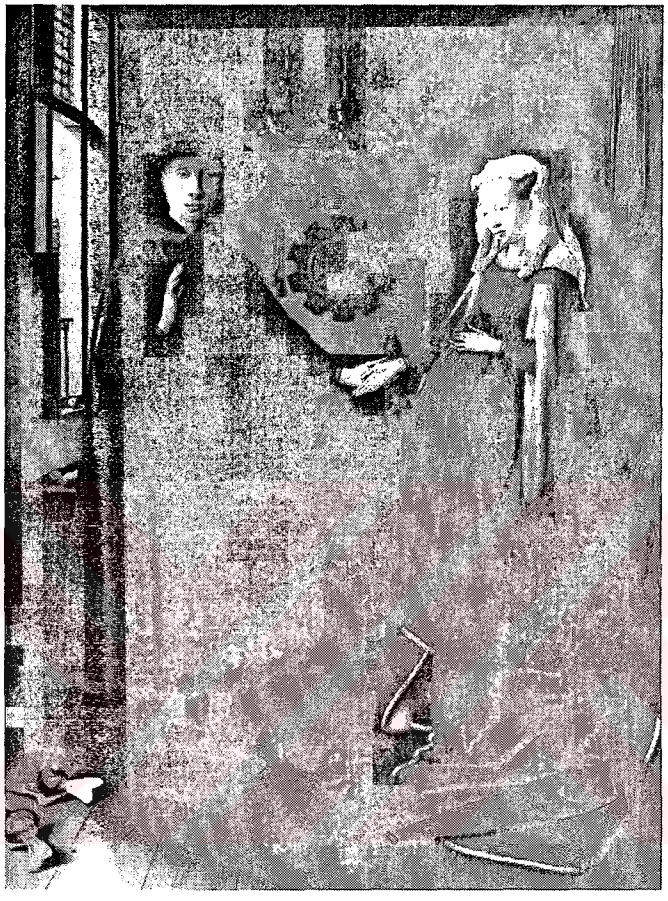
Bu çalışma, Batı sanatının -bir bölümü- kapsamında bir iç hesaplaşmaya girişerek görsel olanın temelindeki düşünceyi/felsefeyi anlamak ve sezgisel bir ortaklık kurarak içinde bulunduğum durumu, gerçeği kavrayabilmek amacını taşımaktadır. Seçilen örnekler, Batı sanatına ait olsa da, burada yine sözkonusu olan kendi kaynaklarına, kendi kültürüne belli bir mesafe içinde bakarak içeride olanı dışarıdan gözlemleyip ya da dışarıdakini inceleyerek -içselleştirerek- içeride olanı anlayabilmek, keşfetmek arzusunu taşır. Öznel dünyamla nesnel diye adlandırılan dünya karmaşık iletişimlerle iç içedir. İnsan, varlığını oluşturan beden/ruh, akıl/sezgi ve bunların bütünlüğüyle oluşan düşünceyle yaşamın ve kendisinin farkına varıyor. Sanat ve sanatsal üretim benim için kendimi tanıma/bilme, geliştirme, varoluş nedenini kavrama açısından hem çok önemli bir eylem hem de dönüştürme/yansıtıcı işlevini yüklenen bir araç. Sonuçta ben de toplum içindeki olayların ve ötekinin gözlemlenmesiyle, geçmiş ve gelecekle bağ kurup kendi deneyimlerimden yola çıkarak işler üretme çabasındayım.

RESİMLERİN LİSTESİ

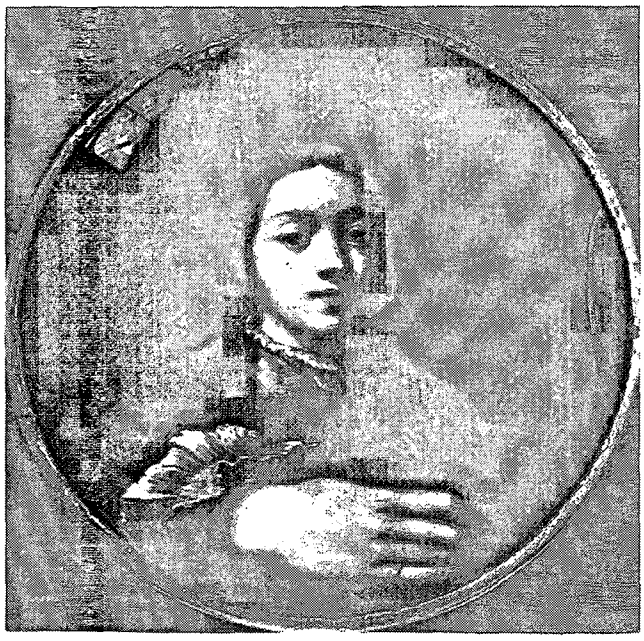
Resim 1. J.Van Eyck, 'Giovanni Arnolfi'nin Evlenme Töreni', 1434.
Resim 2. F.Parmigianino, 'Kendi portresi', 1523-1524
Resim 3. Caravaggio, 'Davut ile Calut'.
Resim 4. Velazquez, 'Las Meninas' (Nedimeler), 1656.
Resim 5. Rembrandt, özportre, 1658.
Resim 6. Courbet, 'Günaydın Bay Courbet', 1854.
Resim 7. Van Gogh, Kendi Portresi, 1889.
Resim 8. Picasso, Kendi Portresi, 1897-1898.
Resim 9. Egon Schiele, otoportre, 1910.
Resim 10. Francis Bacon, Otoportre, 1972.
Resim 11. Giorgio De Chirico, 'Kendi Büstünün Önünde Otoportre', 1924.
Resim 12. Kirchner, 'Model İle Birlikte Kendi-Portresi', 1910.
Resim 13. Francesco Clemente.
Resim 14. Francesco Clemente, Tender Space, 1989.
Resim 15. Peter Greenaway, 'Beden Olarak Kendimiz', 1991-1992.
Resim 16. Joseph Beuys, Coyote Aksiyonu, 1974.
Resim 17. Hermann Nitsch, 1990.
Resim 18. Joseph Beuys, 'Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır', 1965.
Resim 19. Timm Ulrichs, 'Sapkın Kaya', 1978-1981.
Resim 20. Chris Burden, 'Atış', 1971.
Resim 21. Chris Burden, 'Trans-Fixed', 1974. (Gerilmiş)
Resim 22. Abromovic ve Ulay, 'Ok, yay'.
Resim 23. Colette, 1976.
Resim 24. Matthew Barney, Flight with the Anal Sadistik Warrior, 1991.
Resim 25. Arnulf Rainer, Autoportre Mort (Ölü Otoportre)
Resim 26. Michelangelo Pistoletto, 'Ayna Resimleri' serisinden, kendi portresi.
Resim 27. William Wegman, 1971.
Resim 28. Jurgen Klauke, 'Masculin/Feminin', 1974.

Resim 29. Johannes Blume.
Resim 30. Gilbert ve George, 'Naked Beauty', 1982. (Çıplak Güzellik)
Resim 31. Gilbert ve George, 'Chine Exhibition', 1993. (Çin Sergisi)
Resim 32. Gilbert ve George, 'The Singing Sculpture' (Şarkı Söyleyen Heykel).
Resim 33. Robert Mapplethorpe, Otoportre.
Resim 34. Jeff Koons, 'Amerika'da Sanat', 1988-1989.
Resim 35. Jeff Koons, 'Cennetten Çıkma', 1990.
Resim 36. Jeff Koons, 'Cennetten Çıkma' (Detay), 1990.
Resim 37. Cindy Sherman, isimsiz, 1978.
Resim 38. Cindy Sherman, isimsiz, 1983.
Resim 39. Cindy Sherman, isimsiz, 1985.
Resim 40. Nam June Paik.
Resim 41. Bruce Nauman, 'Sanatçının Bir Çeşme Olarak Kendi Portresi', 1967.
Resim 42. Bruce Nauman, 'Perfect Balance', 1989. (Hassas Denge)
Resim 43. Bill Viola, 'Threshold', 1972. (Eşik)
Resim 44. Bill Viola, 'Threshold', 1972.
Resim 45. Bill Viola, 'The Passing' (Fani), 1991.
Resim 46. Osman Hamdi Bey, 'Türbe Kapısı Önünde Konuşan Hocalar'.
Resim 47. İpek Aksüğür Düben, 'Manuscript', 1994.
Resim 48. Balkan Naci İslimyeli, 'Deli Gömleği', 1994.
Resim 49. Balkan Naci İslimyeli, 'Çile', 1994.
Resim 50. Bülent Şangar, 'İsimsiz', 1994.
Resim 51. Bülent Şangar, 'İsimsiz', 1994.
Resim 52. Bülent Şangar, 'İsimsiz', 1994.
Resim 53. Bülent Şangar, 'İsimsiz', 1992.

RESİMLERİN LİSTESİ



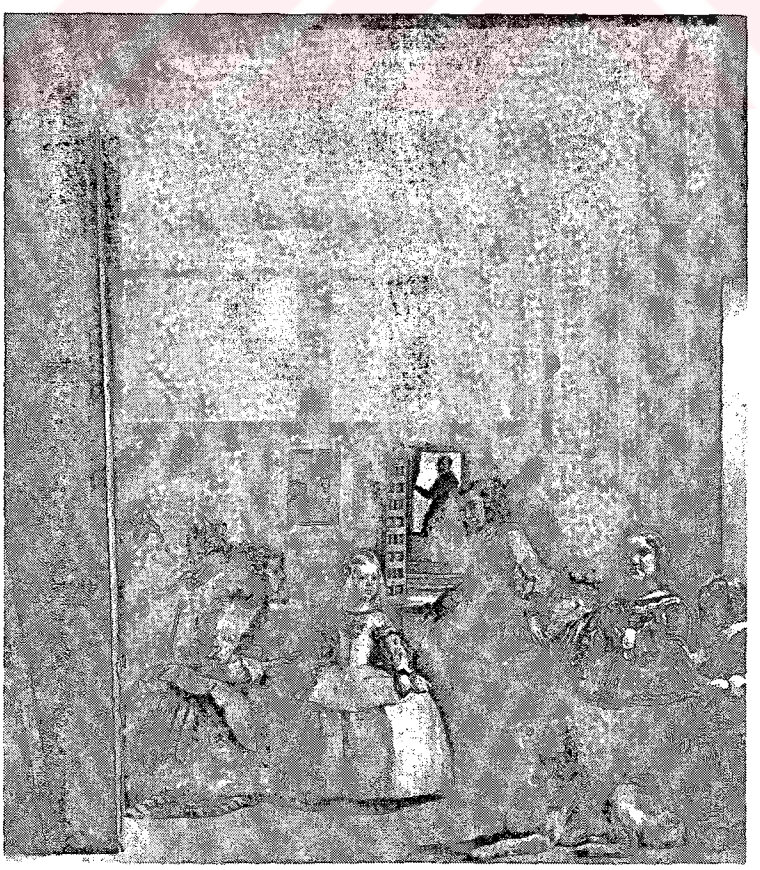
(R.1) JAN VAN EYCK, Arnolfini'nin Evlenmesi,



(R.2) F. PARMIGIANINO, kendi portresi, 1523-1524



(R.3) CARAVAGGIO, Davut ile Calut



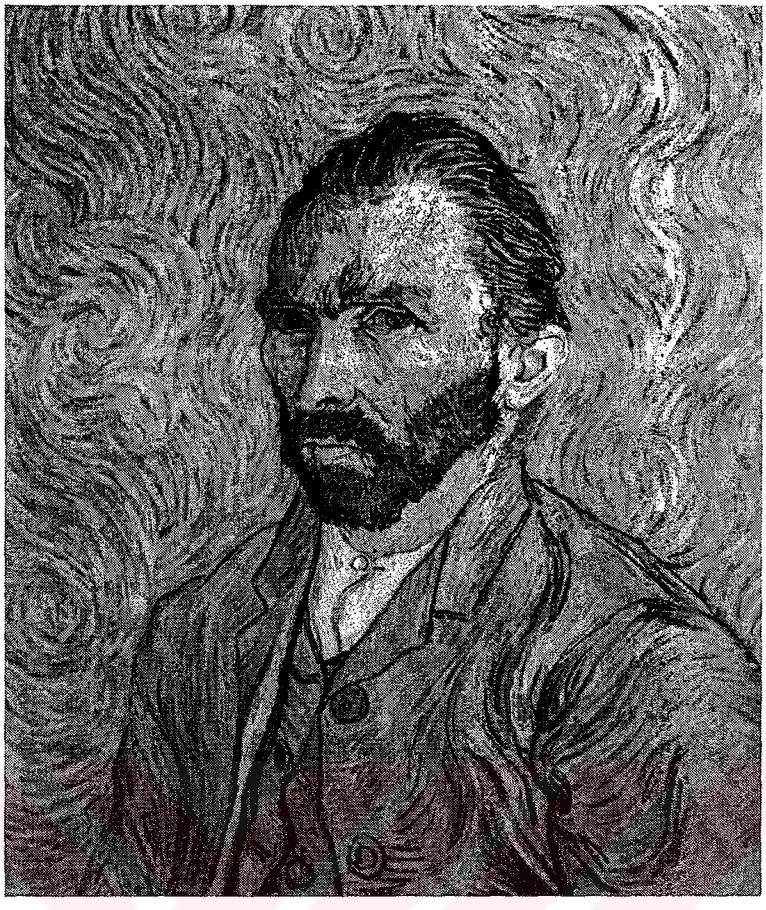
(R.4) VELAZQUEZ, Nedimeler, 1656,



(R.5) REMBRANDT, özportre, 1658



(R.6) COURBET, Günaydın Bay Courbet, 1854



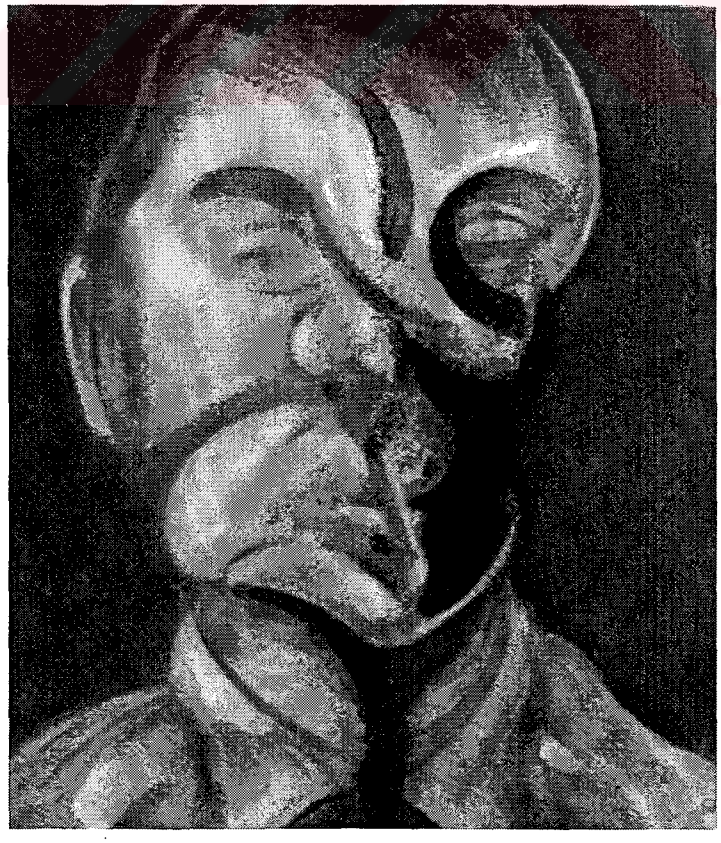
(R.7) VAN GOGH, kendi portresi, 1889



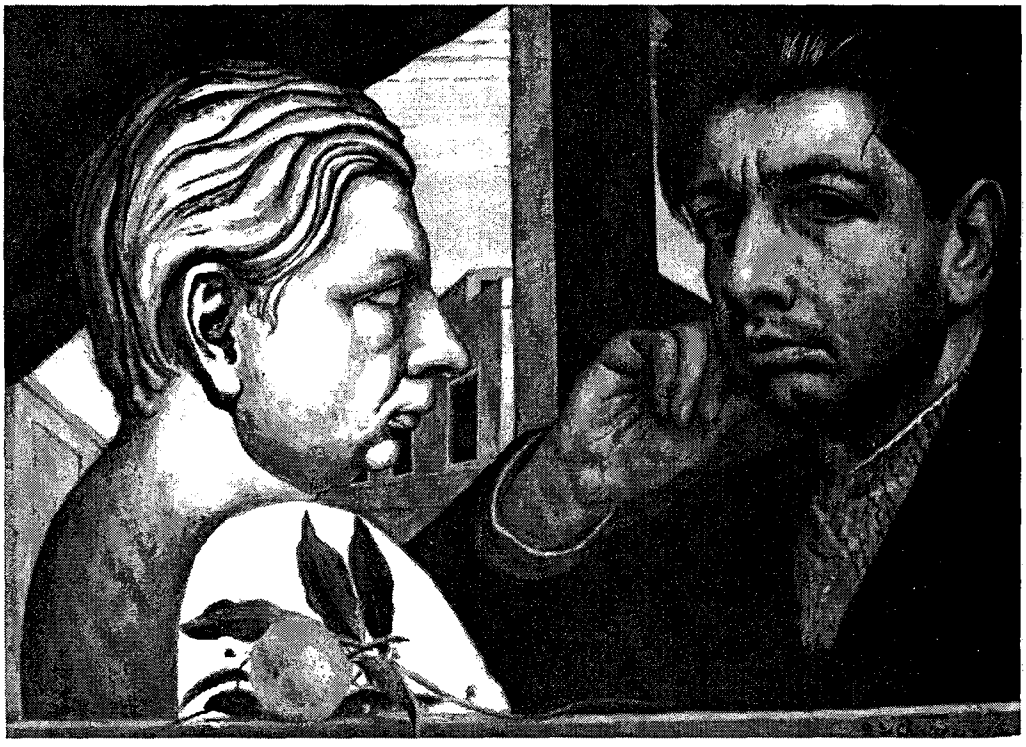
(R.8) PABLO PICASSO, kendi portresi, 1897-1898



(R.9) EGON SCHIELE, autoportrait, 1910



(R.10) FRANCIS BACON, Self Portrait,1972, 35.5x30.5 cm



(R.11) GIORGIO DE CHIRICO, Kendi büstü önünde otoportre, 1924



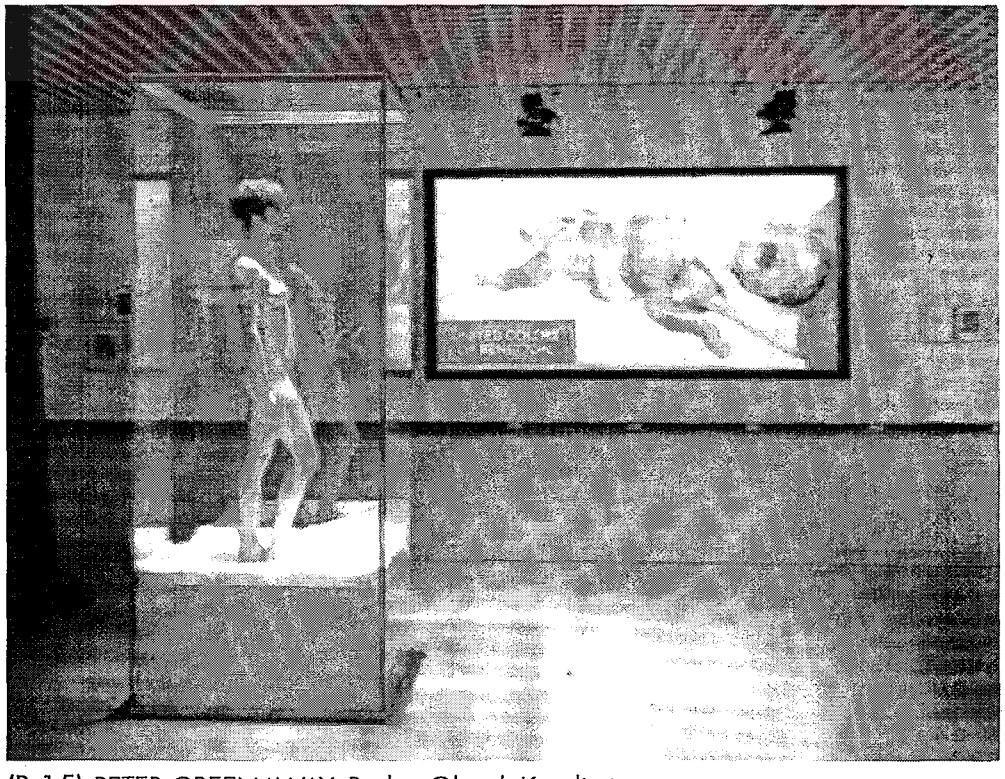
(R.12) ERNST LUDWIG KIRCHNER,
Model ile birlikte kendi portresi, 1910, 39 x 51 cm



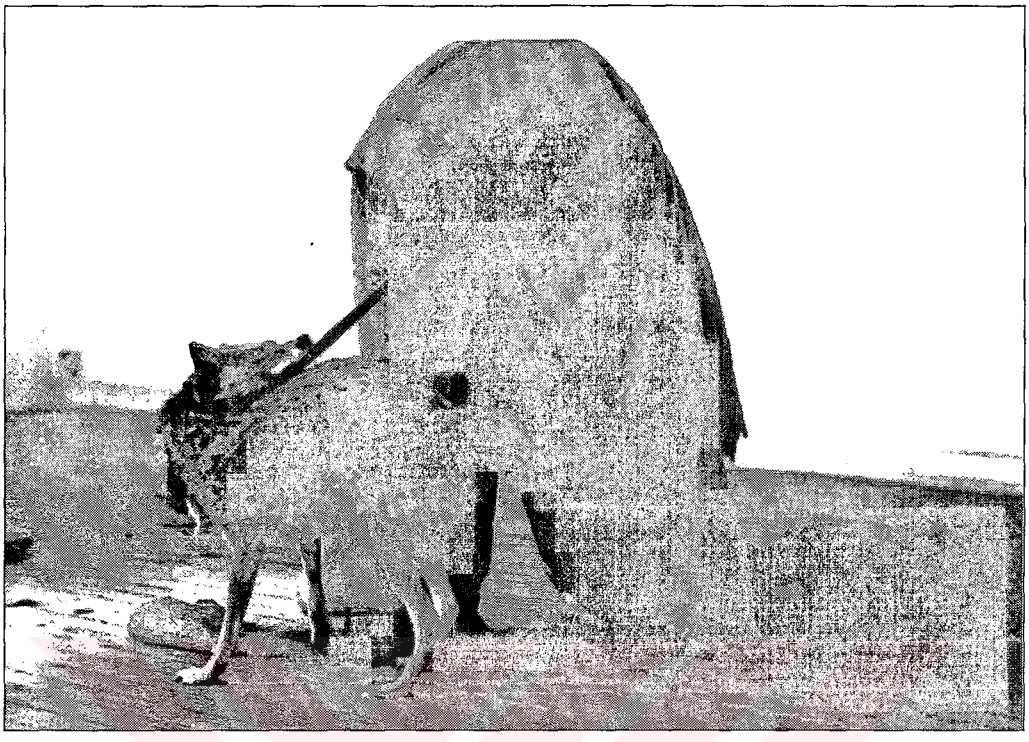
(R.13) FRANCESCO CLEMENTE Testacoda, 1990



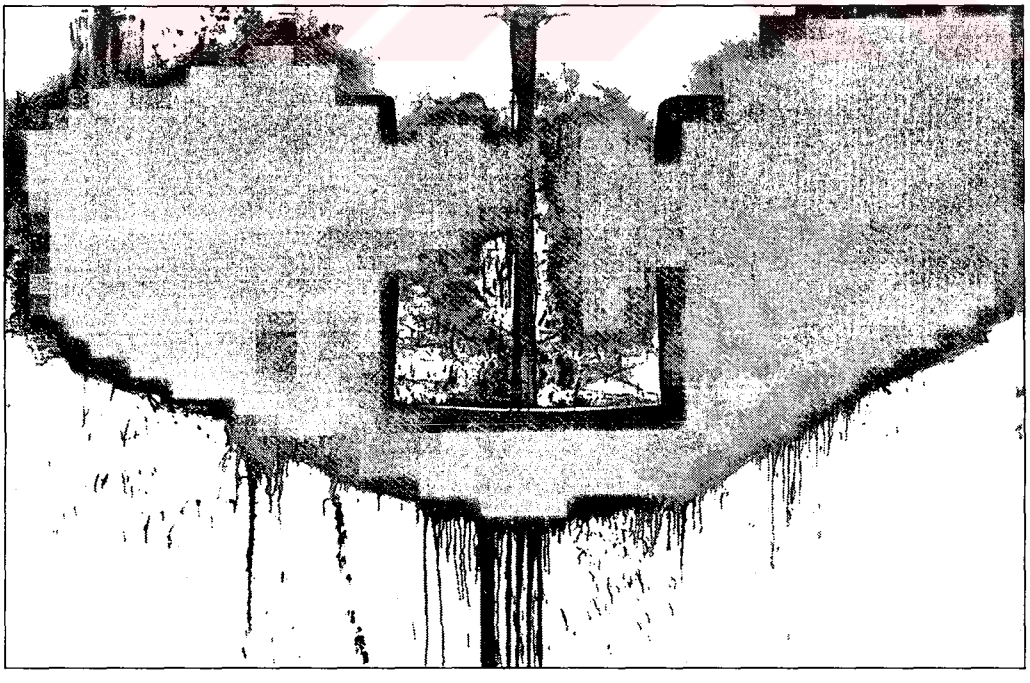
(R.14) FRANCESCO CLEMENTE, Tender Space, 1989, pastel and charcoal, 66.5 x 48.5 cm



(R.15) PETER GREENAWAY, Beden Olarak Kendimiz, Aralık 1991-Ocak 1992



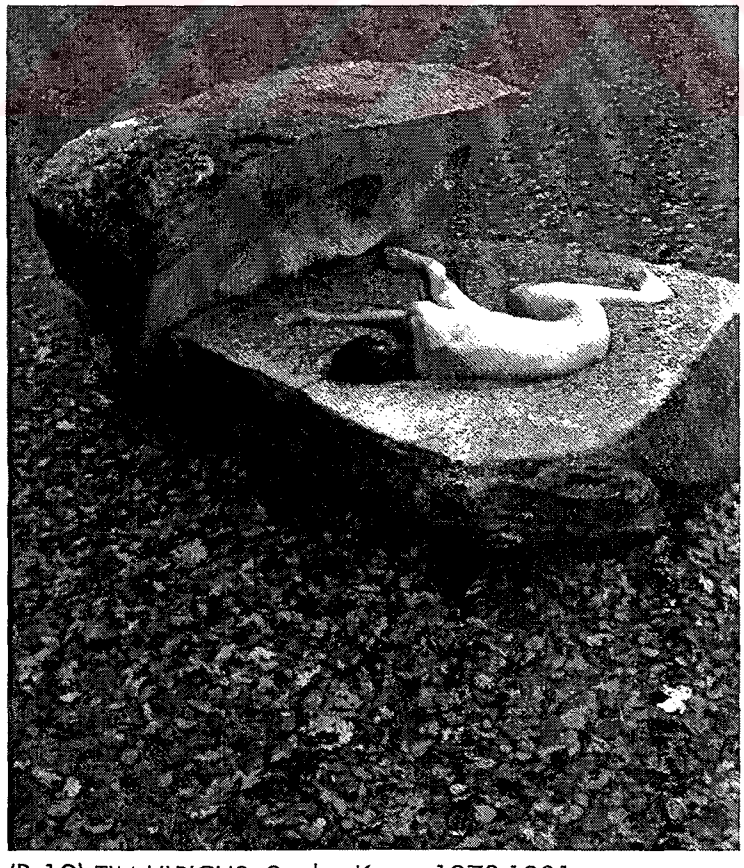
(R.16) JOSEPH BEUYS, Coyote Aksiyonu, 1974



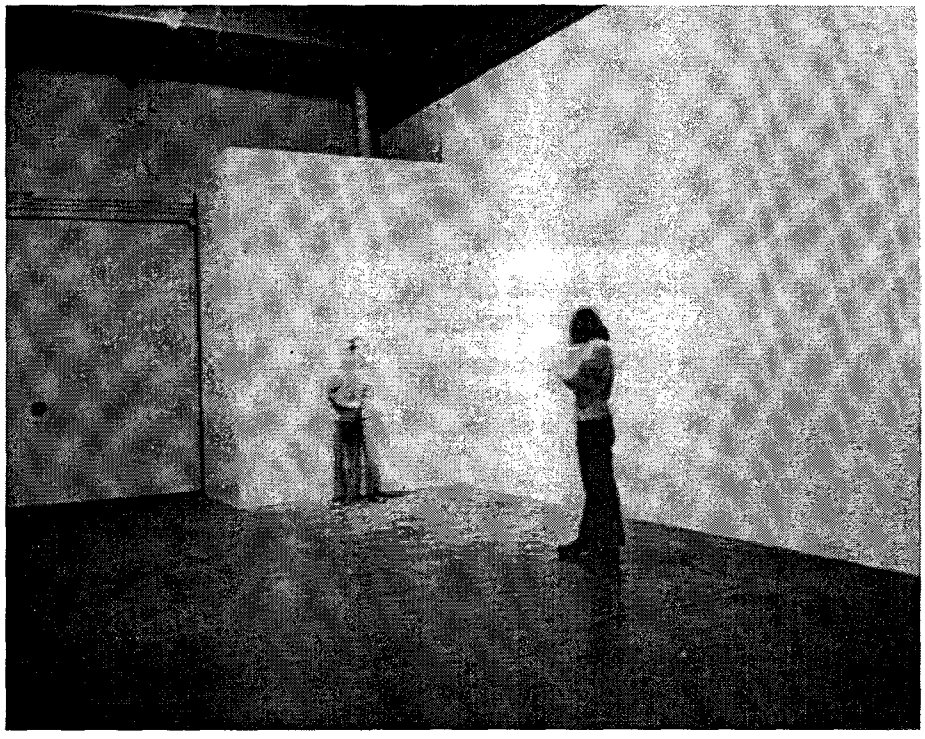
(R.17) HERMANN NITSCH, Aktionsmalerei, Schüttbild, 1990, 200 x 300 cm



(R.18) JOSEPH BEUYS, **Detay, 1965**



(R.19) TIM ULRICHS, Sapkın Kaya, 1978-1981



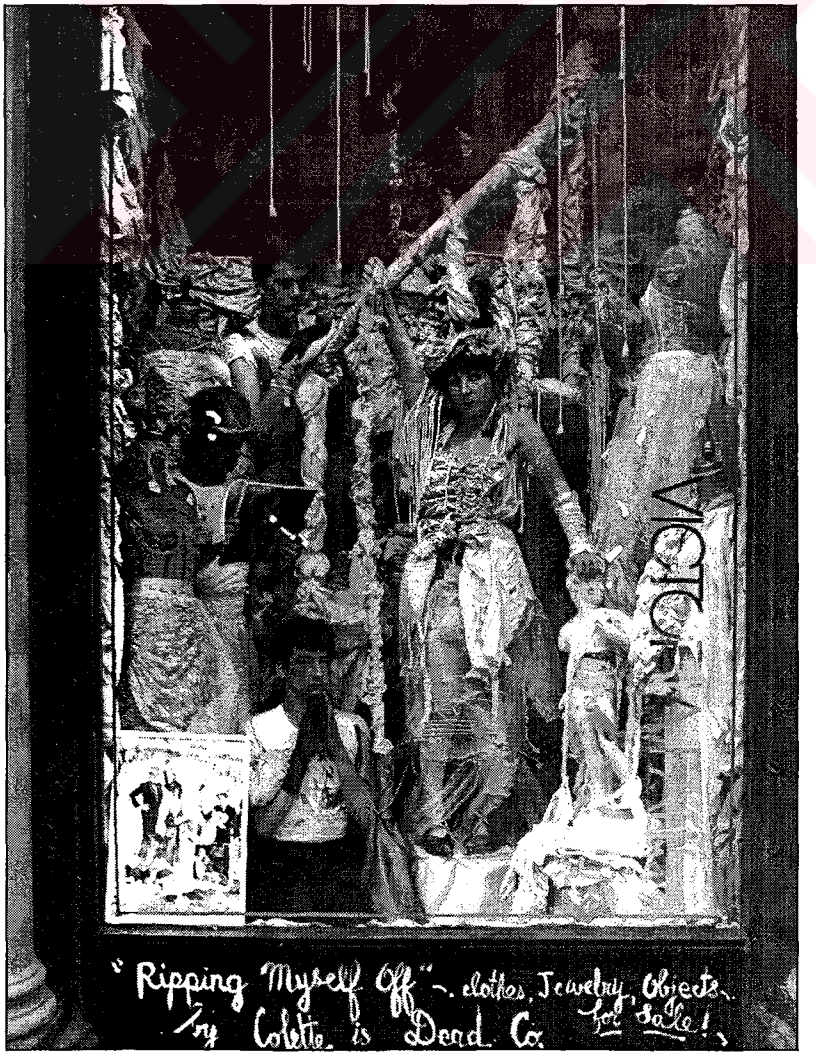
(R.20) CHRIS BURDEN, Shoot, 9 Kasım 1971



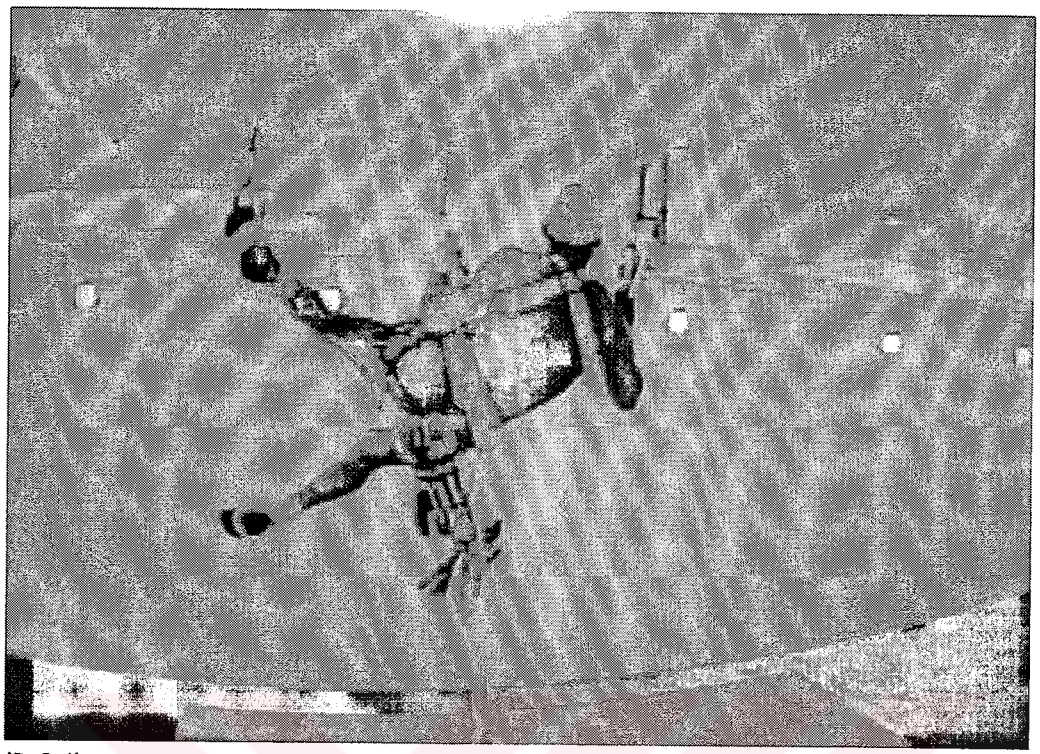
(R.21) CHRIS BURDEN, Trans-Fixed, 23 Nisan 1974 **(Gerilmiş)**



(R.22) MARINA ABRAMOVICH & ULAY



(R.23) COLETTE, 1976



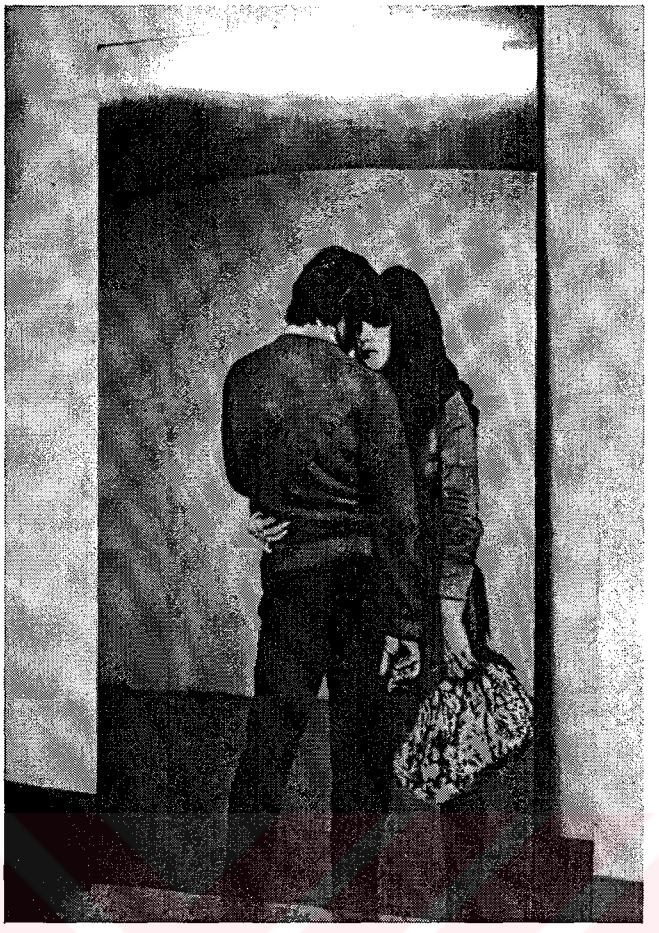
(R.24) MATTHEW BARNEY, Flight with the Anal Sadistik Warrior, 1991,



(R.25) ARNULF RANIER, Autoportre Mort, 1955, photographie



ARNULF RANIER, Autoportre Mort, 1955, photographie repeinte



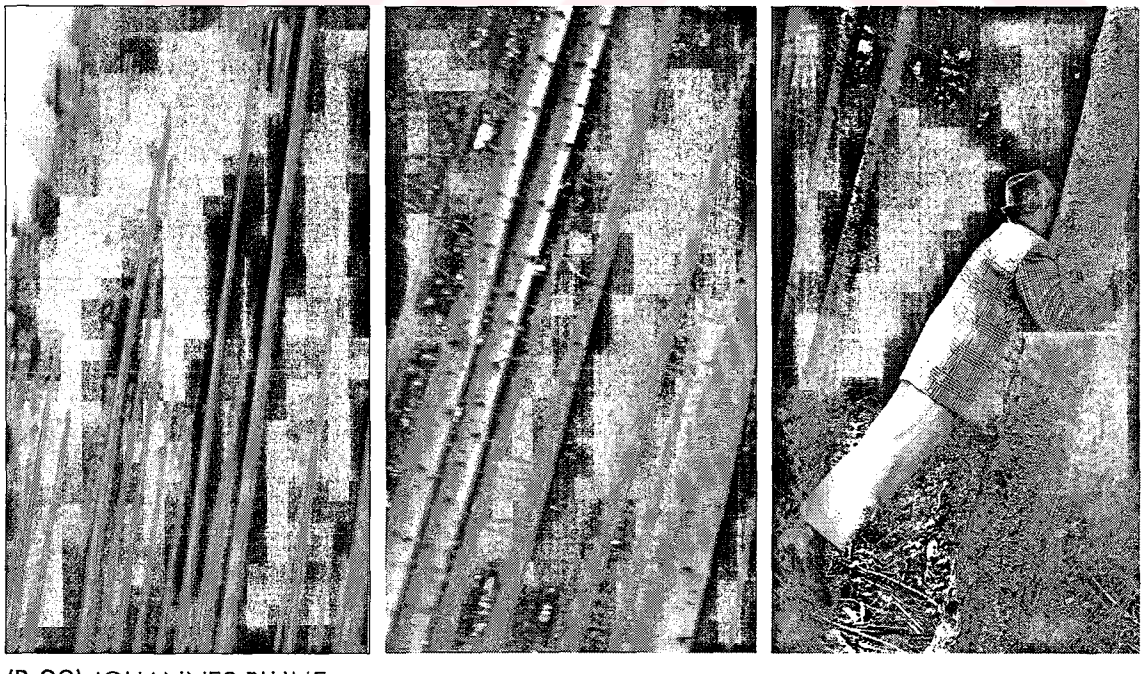
(R.26) MICHELANGELO PISTOLETTO, Soutzka ile birlikte kendi portresi, Inox'la cilalanmış çelikten saydam kağıt,



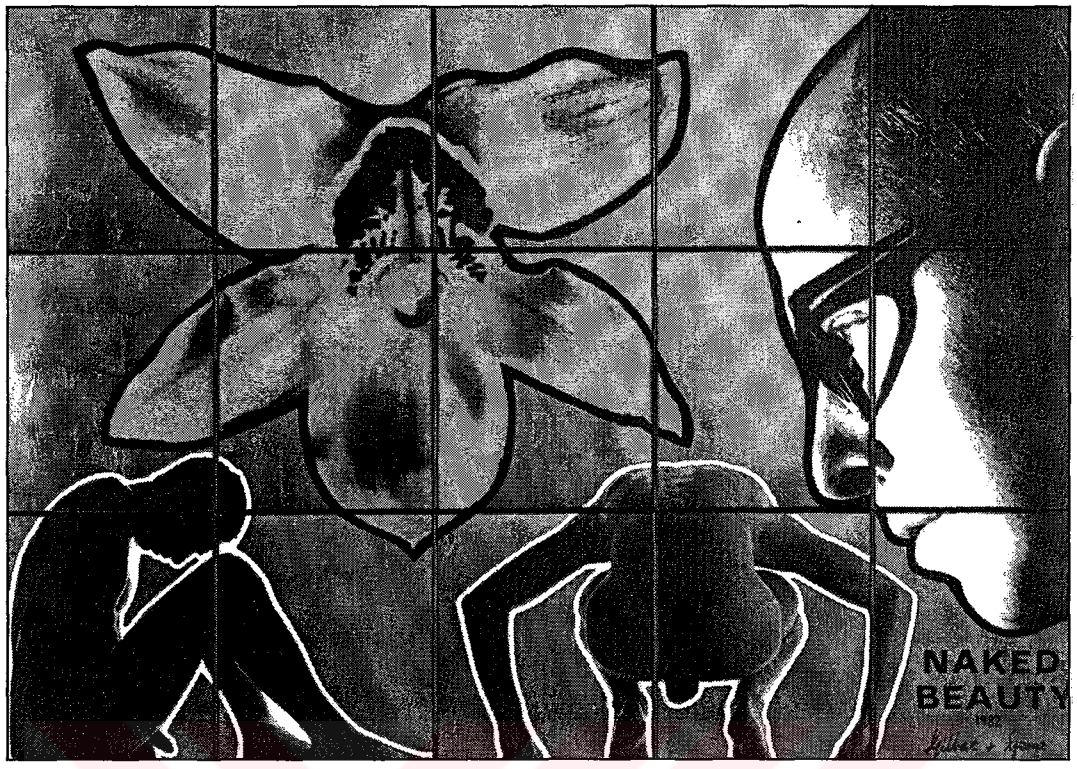
(R.27) WILLIAM WEGMAN, 1971, 28.8 x 26.5 cm, fotoğraf



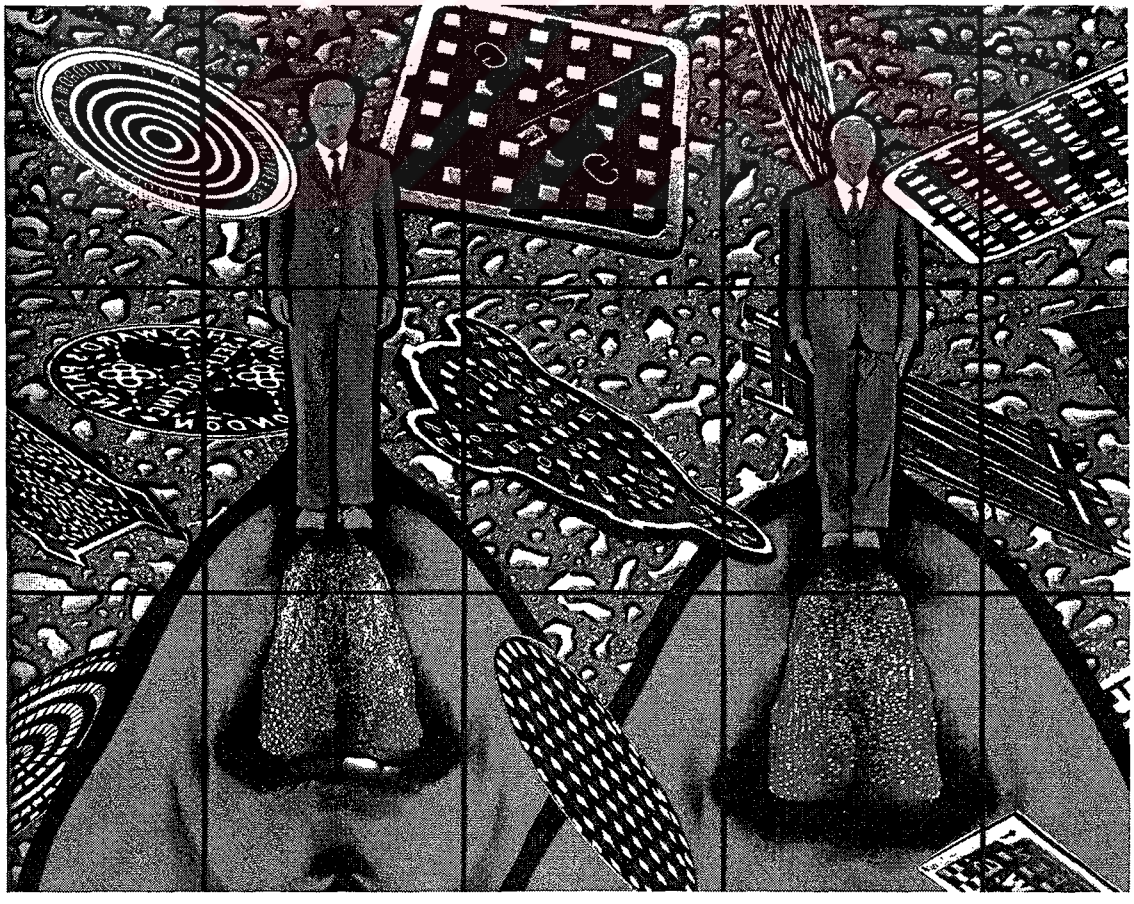
(R.28) JURGEN KLAUKE, Masculin/Feminin, 1974, fotoğraf



(R.29) JOHANNES BLUME



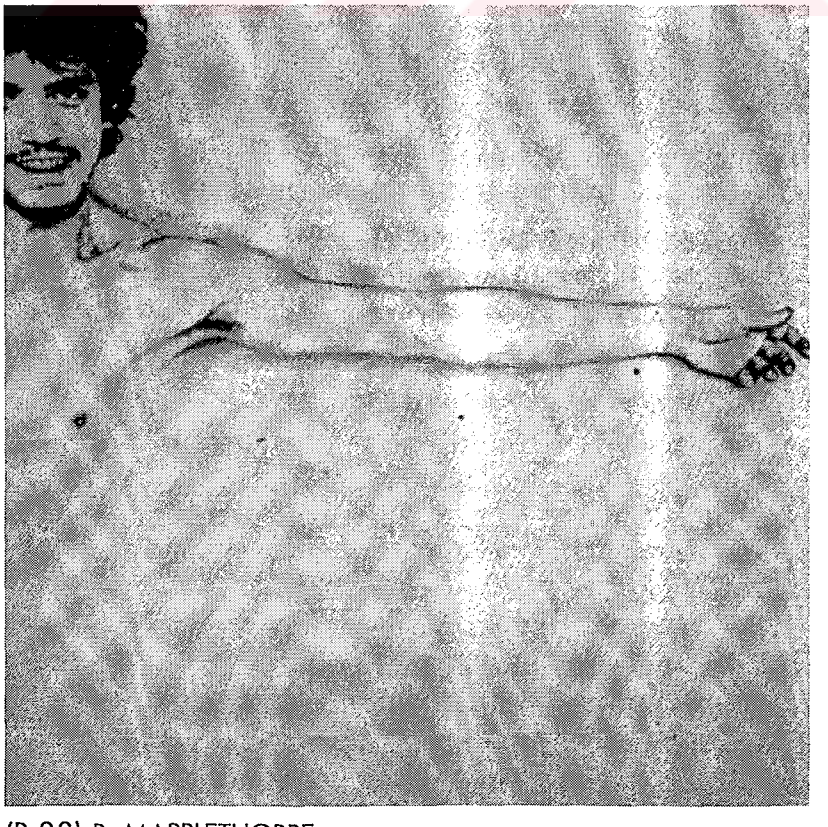
(R.30) GILBERT & GEORGE, Naked Beauty, 1982



(R.31) GILBERT & GEORGE, China Exhibition, 1993



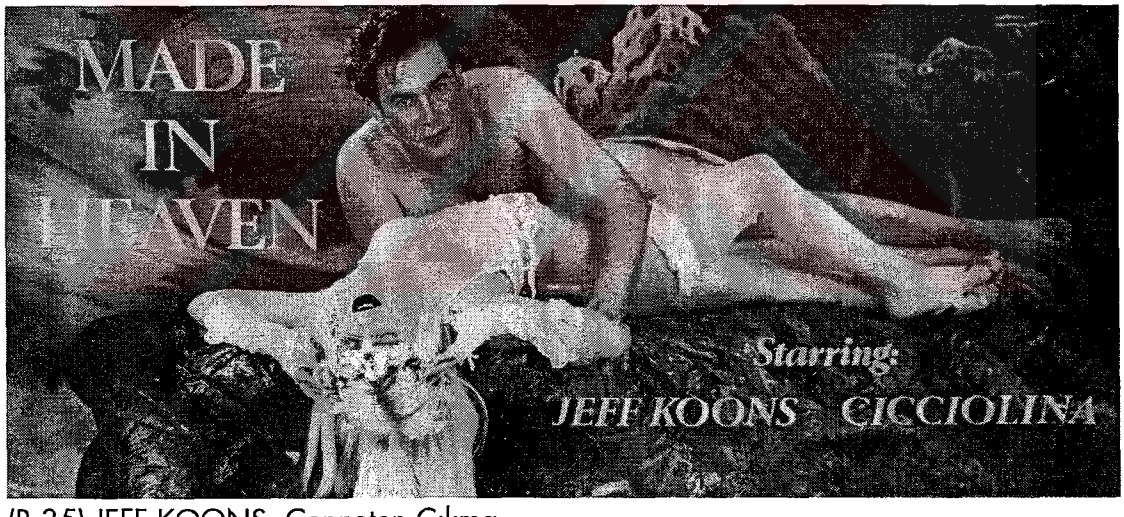
(R.32) GILBERT & GEORGE,
The Singing Sculpture & The General Jungle



(R.33) R. MAPPLETHORPE, .



(R.34) JEFF KOONS, Amerika'da Sanat, 1988-1989



(R.35) JEFF KOONS, Cenneten Çıkma



(R.36) JEFF KOONS, Cenneten Çıkma



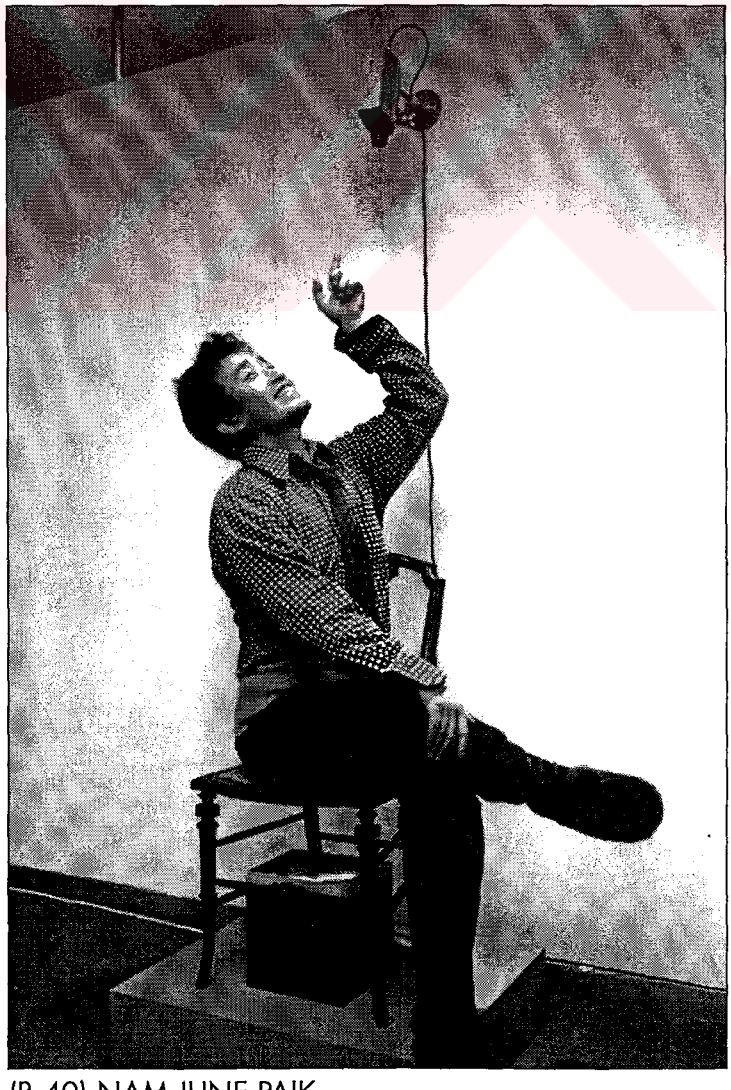
(R.37) CINDY SHERMAN, isimsiz, 1978



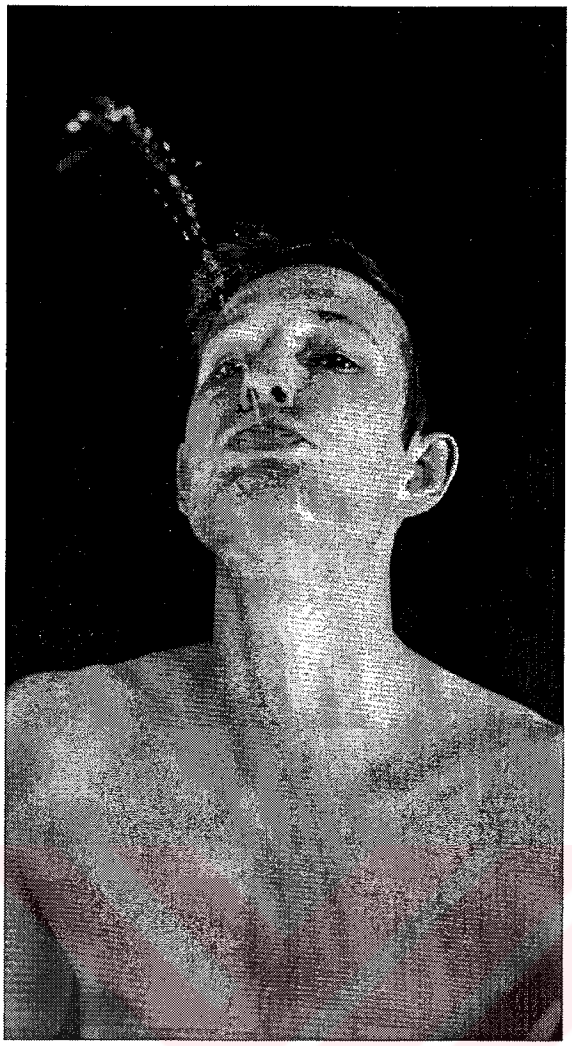
(R.38) CINDY SHERMAN, isimsiz, 1983



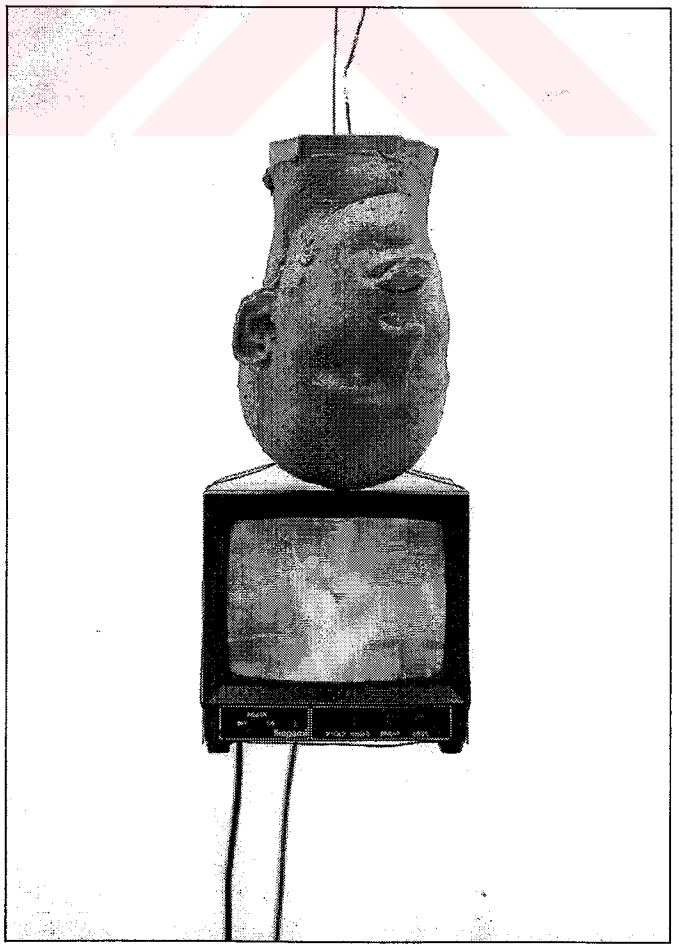
(R.39) CINDY SHERMAN, isimsiz, 1985



(R.40) NAM JUNE PAIK



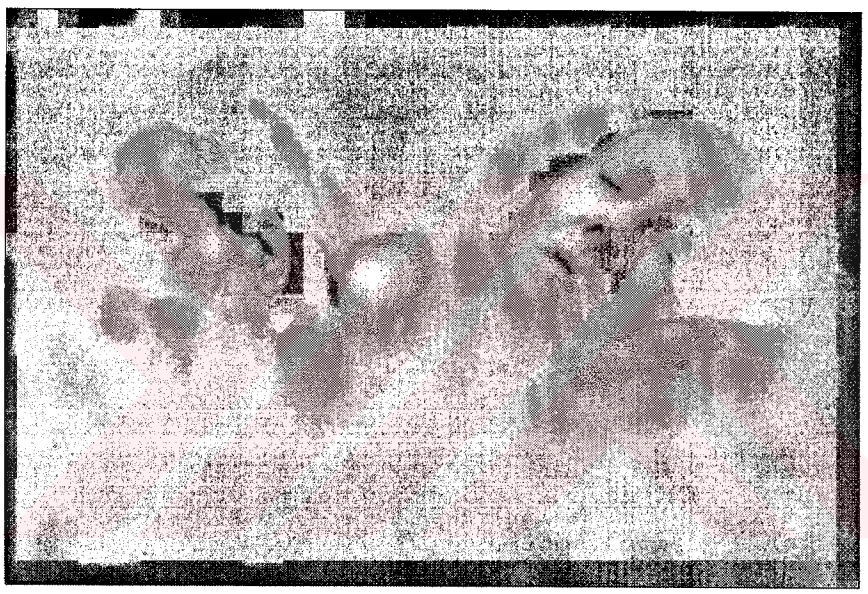
(R.41) BRUCE NAUMAN,
Sanatçının bir çeşme olarak
kendi portresi, 1967,
fotoğraf



(R.42) BRUCE NAUMAN,
Perfect Balance, 1989,
50.8 x 25 x 25.2, fotoğraf



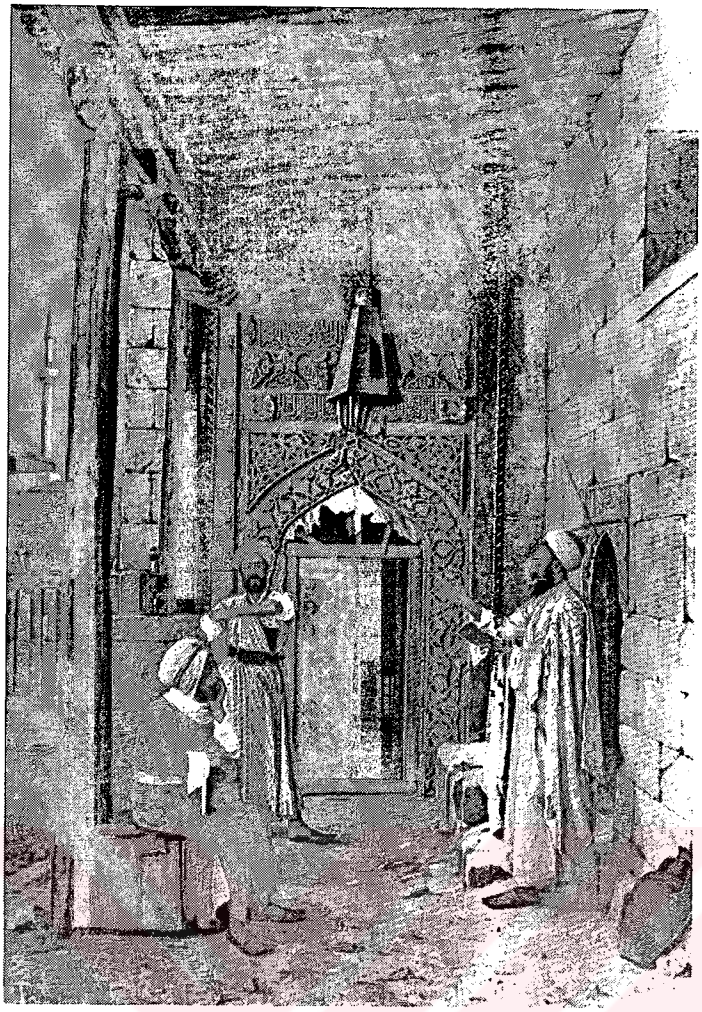
(R.43) BILL VIOLA, Treshhold, 1992,



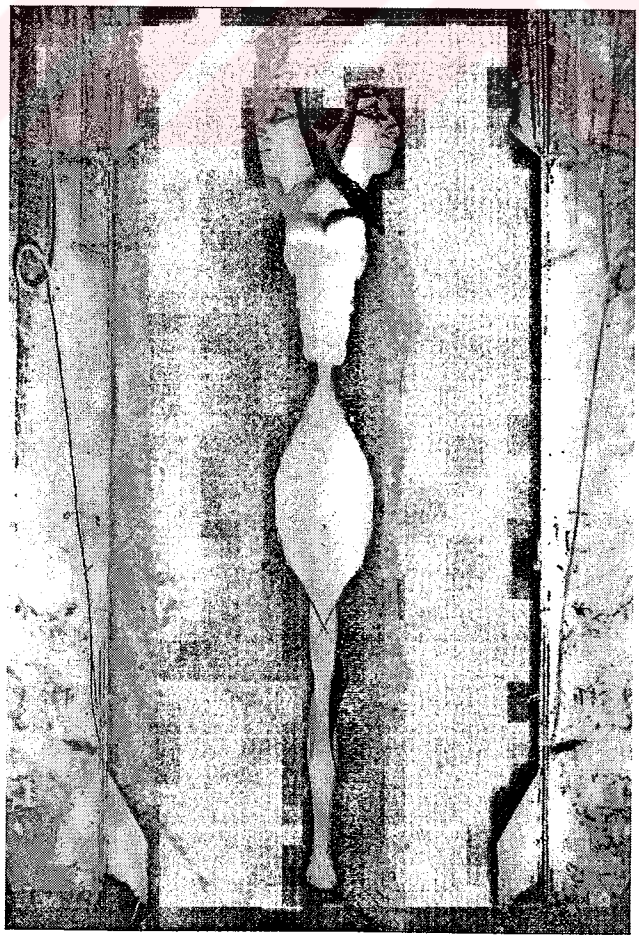
(R.44) BILL VIOLA, 1992



(R.45) BILL VIOLA, The Passing



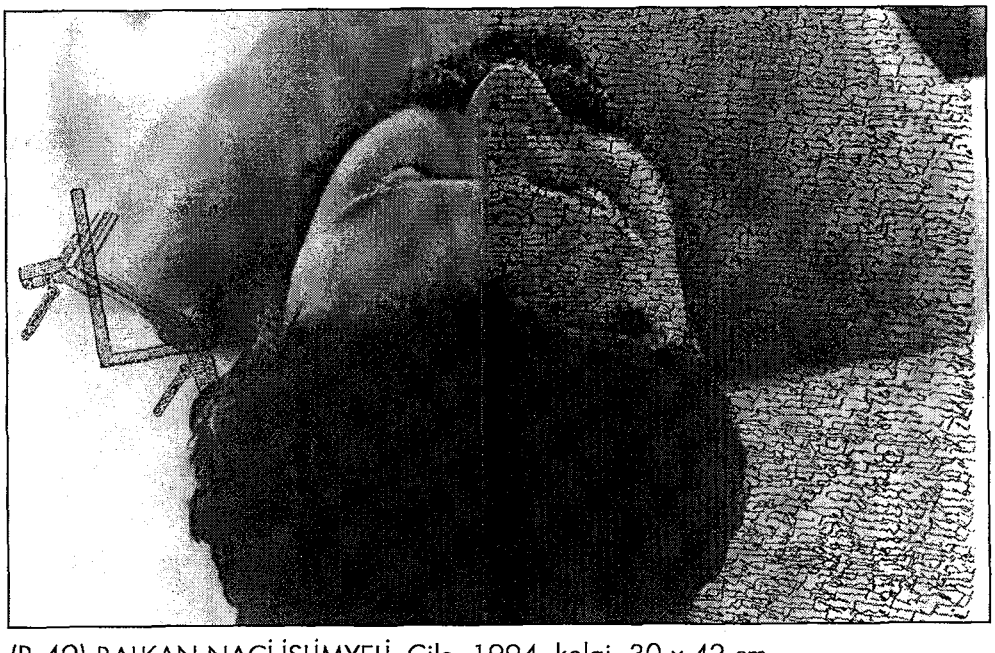
(R.46) OSMAN HAMDİ,
Türbe Kapısı Önünde
Konuşan Hocalar,
140 x 105 cm,
yağlıboya tual



(R.47) İPEK AKSÜĞÜR DÜBEN



(R.48) BALKAN NACİ İSLİMYELİ, Deli Gömleği, 1991, tual, akrilik, kurşun, fotoğraf, 126 x 163 cm



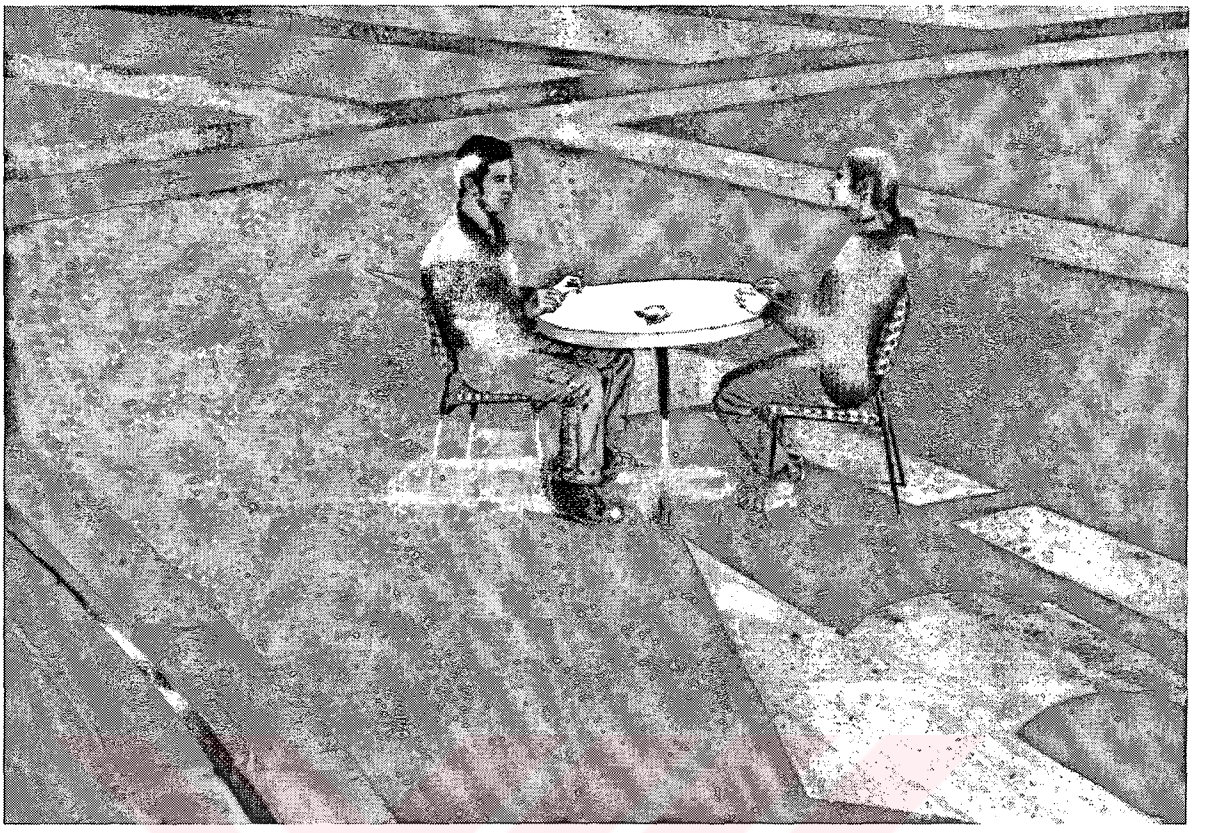
(R.49) BALKAN NACİ İSLİMYELİ, Çile, 1994, kolaj, 30 x 42 cm



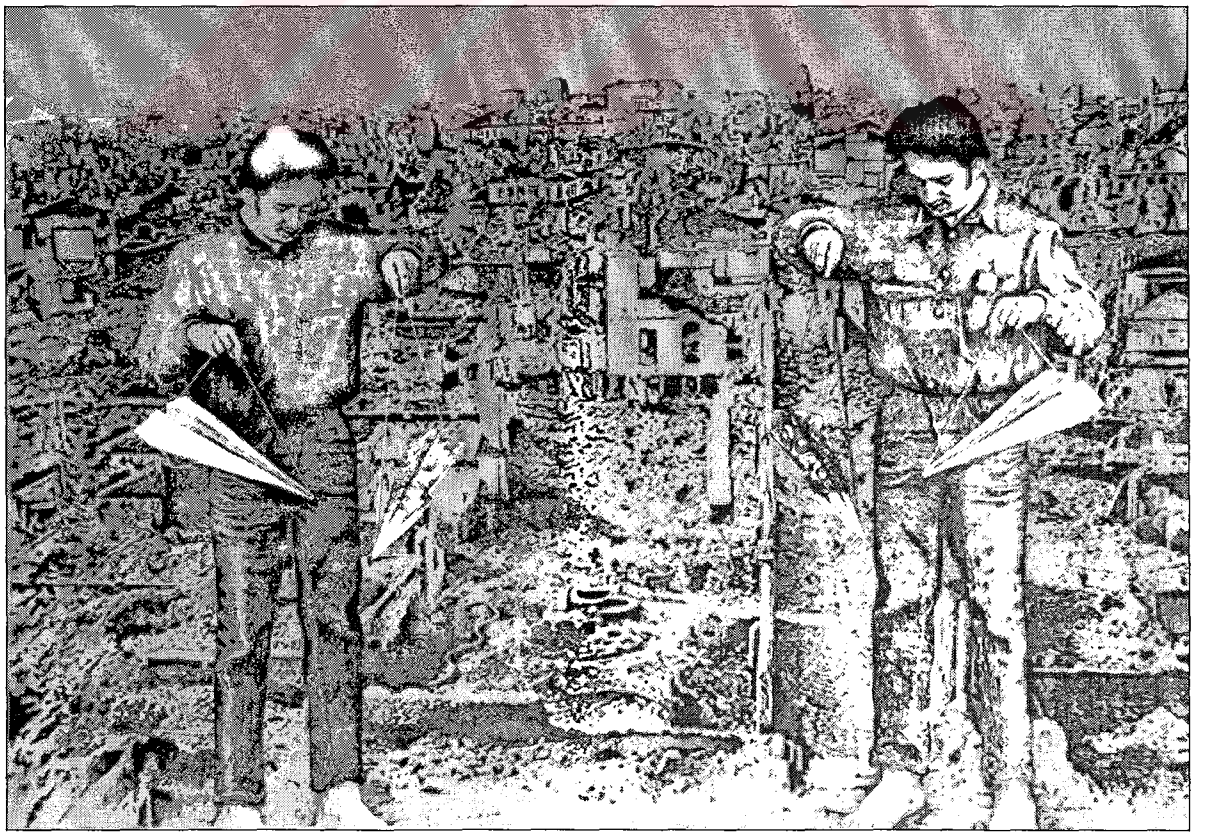
(R.50) BÜLENT ŞANGAR, isimsiz, 1994, tuval üzerine serigrafi, 170 x 240 cm



(R.51) BÜLENT ŞANGAR, 1994, tuval üzerine serigrafi, 170 x 240 cm



(R.52) BÜLENT ŞANGAR, 1994, isimsiz, tuval üzerine serigrafi, 120 x 170 cm



(R.53) BÜLENT ŞANGAR, 1992, isimsiz, tuval üzerine serigrafi, 120 x 170 cm

KAYNAKLAR

- Adorno, Theodor W., "Gerçeküstücülüğe Yeniden Bakarken", Gergedan Dergisi, İstanbul, Ağustos 1987, No.6.
- Akay, Ali, "Tekil Düşünce", AFA Yayınları, İstanbul, 1991.
- Akay, Ali, "Çoğalan Gövdenin Cümleleri", Gösteri Dergisi, İstanbul, Kasım 1994, Sayı 168.
- Akay, Ali; Foucault, Michel, "İktidar ve Direnme Odakları", Bağlam Yayınları, İstanbul, 1995.
- Assche, Christine Van, "Bill Viola", Beaux Arts, İstanbul-Paris, Fransa, Nisan 1990, No.78.
- Baudrillard, Jean, "Kötülüğün Şeffaflığı/Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme", Çev.:E.Abora, I.Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Ağustos 1995.
- Barthes, Roland, "Yazı Nedir?" Çev.:A.Benk, 'İnsan Gövdesi Üstüne', Yayına Haz.: E.Batur, Hil Yayınları, Ocak 1987.
- Barthes, Roland; Camera, Lucida, "Fotoğraf Üzerine Düşünceler", Çev.: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1992.
- Batur, Enis, "Yeniden Doğuş: Eski'den Doğuş", Gergedan Dergisi, İstanbul, Mart 1988, No.13.
- Berger, John, "Görme Biçimleri", Çev.:Y.Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1986.
- Beykal, Canan, "Mekandan Mekan Kurgulamaya ve Ötelere", Gösteri Dergisi, İstanbul 1994, Sayı 165.
- Bord, Guy De, "Gösteri Toplumu ve Yorumlar", Çev.: A.Ekmekçi, D.Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Şubat 1996, Bölüm 6.

- Bot, Marc le, "İnsan Bedeninin Betimlenmesi ve Günümüzde Estetik Değerlerin Parçalanması", Sanart Derneği Yayınları, Ankara, 1992, Çev.: D.Şengel, s.20.
- Cumhuriyet Kültür Servisi, "Cindy Sherman", Cumhuriyet Kültür 2, 5 Mayıs 1994.
- Çotuksöken, Betül, "Felsefeyi Anlamak, Felsefe ile Anlamak", Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Deleuze, G., Guattari, F., "Kapitalizm ve Şizofreni", Çev.:Ali Akay, Bağlam Yayınları, İstanbul, Nisan 1993.
- Derman, Deniz, "Narsisizm ve Video Sanatı", Gösteri Dergisi, İstanbul, Aralık 1992, Sayı 145.
- Engelhard, Günter, "İşkencenin Ressamı: A.Rainer", Çev.:Üstün Alsaç, Adam Sanat Dergisi, İstanbul, Ağustos 1987, Sayı 21.
- Erhat, Azra, "Mitoloji Sözlüğü", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.
- Ertürk, İsmail, "Bedensel İnsan İmgesine Dönüş - Peter Greenaway'in Sanatı", Dekorasyon Dergisi, İstanbul, Haziran 1992.
- Geçtan, Engin, "Varoluş ve Psikiyatri", Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.
- Gönüllüeroğlu, Ayşe, "Bruce Nauman", Anons Dergisi, İstanbul, Mayıs 1995, Sayı 50.
- Guattari, Felix, "Üç Ekoloji", Çev.: A.Akay, Hil Yayınları, İstanbul, 1990.
- ..., "Hanna Frenzel - Performans", Marmara Üniv.G.S.F.Resim Bl.Kültür Etkinliği Yayını (3), İstanbul, 4-5 Aralık 1989, Bölüm: Show.
- Honnef, Klaus, "Gerçeğin Ortaya Çıkarılması ya da 'Fotoğrafın Gücü'", Contemporary Art, 1988.
- Jahn, Wolf, "The Art of G&G, Çev.Aydan Murtezaoğlu, 1989.
- Jameson, Lyotard, Habermas, Zeka, "Postmodernizm", der.: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990.

- Jocks, Heinz-Norbert, "Klişe Çalılıkları Arasında .. Cindy Sherman...", Çev.:T.Ceylan, Kunstforum, 121, Almanya.
- Kahraman, H.Bülent, Gösteri Dergisi, İstanbul, Aralık 1990, Sayı 121.
- Kahraman, H.Bülent, Gösteri Dergisi, İstanbul 1991, Sayı 122.
- Kahraman, H.Bülent, "Sanatsal Gerçeklikler ve Öteleri", Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.
- Kortun, Vasıf, "'Anı/Bellek 1' Sergi Kataloğu, 1993.
- Köksal, Aykut, "Jeff Koons Yeni Ortaçağ'ın Habercisi mi?", Arredamento Dekorasyon Dergisi, İstanbul, 1994-12.
- Krausz, Peter; Madra, Beral, "1.İstanbul Bienali Kataloğu", 1987.
- Kuspit, Donald, "Passing", Art Forum Dergisi, New York, U.S.A., Eylül 1993, Sayı 45.
- Lageira, Jaginto, "William Wegman", Beaux Arts, No.99, Mart 1992.
- Larson, Kay, "Art News", Ekim 1980, Volume 79, No.8.
- L.A. in Review, "Bruce Nauman", Arts Magazine.
- Lynton, Norbert, "Modern Sanatın Öyküsü", Çev.: C.Çapan-S.Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.
- Madra, Beral; Krausz, Peter, "1.İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri Kataloğu, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayını, 1987.
- Marshall, Richard, "Robert Mapplethorpe", Çev.Aydan Murtezaoğlu.
- McEvilley, Thomas, 'Art in The Dark", Art Forum Dergisi, New York, U.S.A., Nisan 1983.
- Paz, Octavio, "Gerçeküstücülük". Gergedan Dergisi, İstanbul, Ağustos 1987, No.6,
- Pelizzi, Francesco, "Francesco Clemente", Contemporary Art, Çev.: Aydan Mürtezaoğlu, 1996.

- Sabbah, Fetna Ayt, "İslamın Bilinçaltında Kadın", Çev.:Ayşegül Erol, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, Ekim 1992.
- Saffet Murat Tura, Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Schmied, Wieland, "G.D.Chirico", Argos Dergisi, İstanbul, Ocak 1989, No.5.
- Sontag, Susan, "Fotoğraf Üzerine", Çev.:Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993, s.106.
- Sönmez, Necmi, "Bruce Nauman", Anons Dergisi, İstanbul, Kasım 1991, Sayı 8.
- Sprinkle, Annie, "Cazibenin Gücü", Art Magazine, 1992.
- Sylvester, David, "Francis Bacon'la Söyleşiler", Adam Sanat Dergisi, İstanbul, Ekim 1987, Sayı 23.
- Touraine, Alain, "Modernliğin Eleştirisi", Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, çev.:Hülya Tufan.
- Wiegand, Wilfried, "Picasso", Çev.: C.Dövenler, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1985.
- Willis, Susan, "Gündelik Hayat Kılavuzu", Çev.:A.Bora-A.Emre, Ayrıntı Yayınları, 1993.
- Yılmaz, Ferruh, Cumhuriyet Gazetesi.