GAZİ ÜNİVERSİTESİ
Gazi
1926

GÜNCEL SANAT İMGESİ OLARAK "TEKİNSİZ" NESNE

Engin ÜMER

SANATTA YETERLİK TEZİ

RESİM ANASANAT DALI

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

EKİM 2014

ENGİN ÜMER tarafından hazırlanan "Güncel Sanat İmgesi Olarak "Tekinsiz" Nesne" adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİYLE Gazi Üniversitesi RESİM Anasanat dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. E. Yıldız DOYRAN
Resim, Gazi Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum .....

Jüri Başkanı: Prof. Tansel TÜRKDOĞAN
Resim, Gazi Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum .....

Jüri: Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU
Resim, Gazi Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum .....

Jüri: Doç. Gültekin AKENGİN
Mesleki Resim Eğitimi, Gazi Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum .....

Jüri: Yrd. Doç. Mustafa Salim AKTUĞ
Resim, Hacettepe Üniversitesi
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik tezi olduğunu onaylıyorum .....

Tez Savunma Tarihi: 13/10/2014
Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Sanatta Yeterlik Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....
Prof. Aysen SOYSALDI

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Engin ÜMER

13.10. 2014

GÜNCEL SANAT İMGESİ OLARAK "TEKİNSİZ" NESNE

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Engin ÜMER

GAZİ ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Ekim 2014

ÖZET

Modern sanattan bu yana sanatlarda izleyicinin olağana estetik deneyimini bozan, onu şoka uğratan bir tavır görülmektedir. Bu temsil düşüncesi izleyicinin bilinen estetik deneyiminin dışında olmuştur. Böyle bir temsil önerisi farklı bir anlam ve gerçeklik algısıyla izleyicinin buluşturulması anlamına gelmektedir. Sigmund Freud'un psikanaliz bağlamında açıkladığı "tekinsiz" ifadesi böyle bir temsili anlamak konusunda bir bakış açısı sunmaktadır. "Bastırılmışın geri dönüşü" anlamına gelen "tekinsiz", Freud sonrasında da sadece psikanalizde değil diğer sosyal bilimler alanında bir kavram olarak görülmektedir. Benzer bir şekilde de sanatlarda "tekinsiz"e doğrudan ya da dolaylı olarak atıflarda bulunulmaktadır. Sanatsal temsillerin anlaşılmasında eserin gösterdikleri kadar gösterilemeyenleri ve gösterilmemesi gerekenleri göstermesi, "tekinsiz" ifadesiyle doğrudan benzerlikler göstermektedir. Bu çalışmanın ikinci bölümünde "tekinsiz"in psikanalitik açıdan nasıl ele alındığı incelenmiştir. Özellikle Freud ve sonrasında Jacques Lacan'ın düşüncelerine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde "tekinsiz"in bir estetik kategori olarak nasıl düşünülebilineceği araştırılmıştır. Komedi, yüce ve iğrenç olan ile birlikte "tekinsiz", ortaklıkları ve farklarıyla ele alınmıştır. Devam eden bölümde konuyla ilgili örnek sanat eserleri ele alınmıştır. Bu eserlerin analizinde ve yorumlanmasında asıl odak eserlerdeki temsillerin kurgusu olmuştur. Özellikle temsillerdeki anlam ve estetik deneyim düzenindeki önerilerin nasıl şekillendiği bu bölümün esas ilgisi olmuştur. Bu bağlamda uygulama çalışmaları da biçimsel ve düşünsel açıdan değerlendirilmiştir.

Bilim Kodu : 404.7.016

Anahtar Kelimeler : Tekinsiz, Güncel Sanat, Temsil, Nesne, İmge

Sayfa Adedi : 312 + XIX

Danışman : Prof. E. Yıldız DOYRAN

"THE UNCANNY" OBJECT AS İMAGE OF CONTEMPORARY ART

(Ph.D.Thesis)

Engin ÜMER

GAZİ UNIVERSITY

ENSTITUTE OF FINE ARTS

October 2014

ABSTRACT

Since the advent of modern art; the arts have focused on shocking audiences by disrupting their aesthetic experience of the "ordinary." This approach to artistic representation has created and shaped a realm of its own that lies outside the usual aesthetic experiences of the audience, and which presents them a different perception of reality and meaning. The concept of "uncanny," which Sigmund Freud explained within the context of psychoanalysis, provides a perspective through which such artistic representations can be understood. In the period following Freud, the concept of "uncanny" – which means "the return of the repressed" – has found use not only in psychoanalysis, but also in other fields of social sciences. Similarly, many of the arts also make reference to the "uncanny" in their works, either directly or indirectly. The understanding and perception of artistic representations involves not only the aspects they explicitly show, but also the aspects that are less explicit (and/or not directly shown), as well as the aspects which, normally or by convention, should not be shown. In this respect, artistic representations bear parallels to the concept of "uncanniness." The second section of this study investigated how the concept of "uncanniness" is considered from a psychoanalytical standpoint. The second section especially included the views of Sigmund Freud and Jacques Lacan. The third section evaluated how "uncanniness" can be considered as a category of aesthetics. In this context, both the common aspects and the differences of "uncanniness" with the concepts of "comedy," "the exalted" and "the revolting" were considered. In the following sections, several examples of art works relating to the subject of "uncanniness" were discussed. The main focus in the analysis and interpretation of these art works was identifying the structure of their representations. This section also evaluated the way in which views and opinions regarding meaning and aesthetic experience are shaped. In this context, previous applied studies regarding the subject were also evaluated, both from a formal and an ideational standpoint.

Science Code : 404.7.016

Key Words : The Uncanny, Contemporary Art, Representation ,Object, İmage

Page Number : 312 + XIX

Supervisor : Prof. E. Yıldız DOYRAN

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın meydana getirilmesinde, bu zorlu süreçte öncelikle bana olan güveninden hiç bir şey kaybetmeyen, eleştirileri ve fikirleriyle bu çalışmanın oluşmasında değerli katkıları olan tez danışmanım Prof. E. Yıldız Doyran'a teşekkür ederim. Bu süreçte fikirlerimin ilk dinleyicisi olan kız arkadaşıma, kendilerine göstermem gereken ilgiyi esirgediğim için bana hiç bir zaman kırılmayan ve daima anlayışlı olan aileme, tezime her zaman ilgi gösteren, sorularıyla düşüncelerimin tazelenmesine yardımcı olan Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sadece mesai arkadaşlarım olmayan gerçek dostlarıma teşekkür ederim. Tezimin son okumasında gözden kaçırdıklarımı fark etmemde bana yardımcı olan Serdar Aydın'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....i

ABSTRACT.....ii

TEŞEKKÜR.....iii

İÇİNDEKİLER.....iv

RESİMLERİN LİSTESİ.....vi

1.GİRİŞ.....1

2.TEKİNSİZİN PSİKANALİTİK AÇIDAN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI.....5

2.1. Sanat ve Psikanaliz Üzerine Kısa Bir Bakış Açısından Sigmund Freud'un "Tekinsiz" Makalesinin Düşünülmesi.....6

2.2. Sigmund Freud ve Jacques Lacan Üzerinden "Kum Adam" Öyküsünün İncelenmesi ve "Tekinsiz" 10

2.2.1. E.T.W. Hoffmann'ın "Kum Adam" öyküsü.....10

2.2.2. Freud ve Lacan'da "tekinsiz", "Kum Adam" ve bazı kavramlar.....14

2.2.3.Tekinsize dair temalar ve imgeler.....22

3. TEKİNSİZİN ESTETİĞİ ve SANAT YAPITI.....31

3.1. Tekinsiz ve Yüce.....32

3.2. İğrenç Olan ve Tekinsiz.....39

3.3. Komedi ve Tekinsiz.....42

4. SANATLARDA VE GÜNCEL SANATTA "TEKİNSİZ" NESNE.....49

4.1. Bedenin Temsilleri.....50

4.1.1. Kaygının bedenleri.....50

4.1.2. Makine beden.....71

4.1.3. Benliğin ikizleri.....99

4.1.4. Dönüşümler.....111

4.1.5. Öteki bedenler.....127

4.1.6. Parçalanan, yaralanan ve yeniden bir araya gelen beden.....136

4.2. Gerçeklikler.....154

4.3.Yücelik Temsilleri.....180

4.4. Büyülü, Karanlık, Sessiz, Temiz Mekanlar.....199

4.5. Kaçan Nesne.....221

5. ARAŞTIRMA BAĞLAMINDA UYGULAMA ÇALIŞMALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ.....251

5.1. Portre, Yüz, Kafa.....251

5.2. "Musallat" Serisi: Sürekli Huzursuz Olanlar.....260

5.3. "Yüceler Yücesi" Serisi: Yüzeydeki Derinlik.....271

5.4. "Ormanda" Serisi: Kaybın Resmi.....280

5.5. "Nesnede Saklı Olan Özne" ve "Defterler/Bilinmeyen Sanatçıların Hayatı" Serisi.....284

6. SONUÇ ve ÖNERİLER …….....…….....293

KAYNAKÇA.……...….....299

ÖZGEÇMİŞ…….....311

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim **Sayfa**

Resim 2. 1. Lacan'ın Dış-Yakınlığı Göstermek İçin Kullandığı Torus.....17

Resim 2. 2. Lacan'ın Dış Yakınlığı Göstermek İçin Kullandığı MoebiusSarmalı.....17

Resim 3. 1. İkiz Kulelerin Yıkılma Görüntüsü.....37

Resim 4. 1. Edward Munch, Çığlık, (1983), 91x73,5 cm., Karton Üzerine Karışık Teknik.....51

Resim 4. 2. Edward Munch, Kaygı, (1894) ,94 x 74 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya.....51

Resim 4. 3. T. Gericault, Kendini Asker Zanneden Bir Hasta, (1822), 81x65 cm, Tuv. Üzr. Yağlıboya.....53

Resim 4. 4. T. Gericault, Kleptomanın Portresi, (1822), 61x50 cm., Tuv. Üzerine Yağlıboya..... 53

Resim 4.5. T. Gericault, Kumar Oynama Hastalığı, (1822), 72 x58 cm. Tuv. Üzerine Yağlıboya.....53

Resim 4.6. Theodore Gericault , Obsesif Kadın, (1822), 75 x 58 cm., Tuv. Üzerine Yağlıboya.....53

Resim 4.7. Theodore Gericault, Çocuk Hırsızı, (1822), 64x64 cm., Tuv. Üzerine Yağlıboya.....53

Resim 4. 8. Max Beckmann, Gece, (1918-1919), 133x154 cm., Tuv. Üzerine Yağlıboya.....56

Resim 4. 9. Otto Dıx, Asker Olarak Kendi Portresi, (1914), 68 x 53,5 cm., Kağıt Üzerine Karışık Teknik.....57

Resim 4. 10. Egon Schile, Nü Otoportre, (1910), 55 x 36,7 cm., Tuv. Üzerine Yağlıboya 58

Resim 4.11. Egon Schile, Mastürbasyon Yapan Nü Otoportre, (1911), 55 x 36,7 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya 58

Resim 4. 12. Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, (1948), 21× 62.5× 42.8 cm., Bronz.....59

Resim 4. 13. Alberto Giacometti ,Diego, (1953), 61x 49,8 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....60

Resim 4. 13. Alberto Giacometti, "Diego", Detay.....61

Resim 4. 14. Tim Burton'un "Batman" (1989) Filminden Joker karakterinin de Olduğu Bir Sahne.....66

Resim 4. 15.a.Batman Filminden Bir Sahne: Joker'in İnsanları Öldüren Kimyasalını Kullanan Televizyon Spikeri Bir Süre Sonra Yüzündeki Gülümsemesiyle Ölür.....66

Resim 4. 15.b.Batman Filminden Bir Sahne: Joker'in İnsanları Öldüren Kimyasalını Kullanan Televizyon Spikeri Bir Süre Sonra Yüzündeki Gülümsemesiyle Ölür.....66

Resim 4. 15.c.Batman Filminden Bir Sahne: Joker'in İnsanları Öldüren Kimyasalını Kullanan Televizyon Spikeri Bir Süre Sonra Yüzündeki Gülümsemesiyle Ölür.....66

Resim 4.16. Francisco Goya, Kurşuna Dizilenler, (1814), 266x345 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....67

Resim 4.17. Eduard Manet, İmparator Maximillian'ın İdamı, (1868-1869), 252x305 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....68

Resim 4. 18. Yue Minjun, İdam, (1995), 150x300 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....68

Resim 4. 19. Yang Shaobin, İsimsiz, (1995), 200x 300 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....69

Resim 4. 20. Zeng Fanzhi, Maske Serisi No: 6, (1996), 200x360 cm., Tuv. Üzerine Yağlıboya.....70

Resim 4. 21. Zhang Xiaogang, Büyük Aile, (1995), 179x229 cm., Tuv. Üzerine Yağlıboya.....71

Resim 4. 22. W. von Kempelen'in otomatının yeniden yapılmış hali (solda) ve W. von Kempelen'in otomatının temsili bir resmi (sağda).....74

Resim 4.23.Kempelen'in konuşan makinesinin günümüz yeniden yapılmış bir versiyonu.....74

Resim 4. 24. James Cameron'un "Terminatör" Filminden "Yok Edici" Adlı Cyborg (üstte) İle Filmin Son Sahnesinde Sarah Connor'un "Yok Edici"yi Etkisiz Hale Getirdiği Sahne (altta).....76

Resim 4. 25. Charlie Chaplin'in "Modern Zamanlar" (1936) Adlı Filminden Şarlo Üretim Bandında Çalışırken Bir Süre Sonra Kontrolünü Kaybediyor.....80

Resim 4. 26. "Modern Zamanlar"ın Son Sahnesi.....81

Resim 4. 27. George Grosz'un, Otomatlar Cumhuriyeti, (1920), 60x47.3 cm., Kağıt Üzerine Suluboya.....82

Resim 4. 28. Francis Picabia, Burada, işte Stieglitz/İnanç ve Aşk, (291 dergisinin kapağı) (1915) 75.9 x50.8 cm., Muk. Üzr. Kar. Tek. 83

Resim 4. 29. Francis Picabia, Azizlerin Azizi/Benim Hakkında Portre, Kağıt Üzr. Mürekkep, 291 Dergisi İçin.....84

Resim 4. 30. M. Duchamp, Bakireden Geline Geçiş, (1912), 59,4x54 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....85

Resim 4. 31. M.Duchamp, Gelin, (1912), 89.5x55.25 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....85

Resim 4. 32. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyunmuş Gelin ya da Büyük Cam, (1915-1923), 277.5x175.9 cm., İki Cam Arasında Yağ, Vernik, Kurşun Folyo,Kurşun Tel ve Toz.....86

Resim 4. 33. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyunmuş Gelin ya da Büyük Cam, (1915-1923) (Sağda) ile Çalışmadaki Öğelerin İsim Tablosu (Solda).....86

Resim 4. 34. André Masson, Otomatik Çizim, (1924), 23.5×20.6 cm., Kağıt Üzerine Mürekkep.....88

Resim 4. 35. 1938 Tarihli Uluslar arası Gerçeküstücülük Sergisindeki Manken Çalışmaları.....90

Resim 4. 36. Salvador Dali, Yağmurlu Taksi, (1938 Tarihli Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi).....90

Resim 4. 37. Dziga Vertov, Kameralı Adam (1929) Filminden Sahneler.....92

Resim 4. 38. Android F ve Dış Görünümü İçin Örnek Alınan İnsan Modeli.....95

Resim 4. 39. İlk Modern Robot Honda Asimo.....96

Resim 4. 40. R. Hausmann, Makine Kafa (Zamanımızın Ruhu), (1920) Asamblaj.....97

Resim 4. 41. Nail Harbisson.....97

Resim 4. 42. Neil Harbisson, Malcom X (Sağdaki) ve Adlof Hitler"in (Soldaki) Seslerinin Resmi.....98

Resim 4. 43. Stelarc, Üçüncü Kol, (1980), Performans.....99

Resim 4. 44. Henry Fuseli, Kabus, (1781), 101,6x127 cm., Tuv. Üzr.Yağlıboya……101

Resim 4. 45. Francisco Goya, Aklın Uykusunun Ürettiği Canavarlar, (1799), 21.5x15 cm., Gravür.....102

Resim 4. 46. B. Stoker'ın "Dracula" Romanının 1992 Tarihli F. Ford Coppola Tarafında Sinemaya Uyarlanmış Filminden Bir Sahne.....104

Resim 4. 47. David Fincher'ın "Dövüş Kulübü" (1999) Filminden Sahneler.....107

Resim 4. 48. Giorgio de Chrico, Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi, (1914), 85 x 69 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....109

Resim 4. 49. Andy Warhol, Marilyn, (1962), 205.44 x 289.56 cm., Tuv. Üzr. Akr….....110

Resim 4. 50. Joseph Merrick.....112

Resim 4. 51.David Lynch'in "Fil Adam" Filminden Bir Sahne.....113

Resim 4. 52."Ucubeler" Filminin Oyuncuları.....114

Resim 4. 53."Ucubeler" Filminden Sahneler (Sağda) Hans ve Kleopatra (Solda) Filmin Son Sahnesinde Kleopatra'nın Dönüşümü Görülmektedir.....114

Resim 4. 54. Rene Magritte, Tecavüz, (1948), 17.2x14.4 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....115

Resim 4. 55. Francis Bacon, Çarmıhtaki Figür İçin Üç Çalışma, (1944), 94x74 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....116

Resim 4. 56. Francis Bacon, Lucien Freud için Üç Çalışma, (1969), 198x147.5 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....117

Resim 4. 57. Francis Bacon, Isabel Rawsthorne'un Kafası İçin Çalışma, (1967), 35.5 x 30.5 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....118

Resim 4. 58. Patricia Piccinini, Oturma Odası, (2011), 160x100 cm., Fotoğraf.….....119

Resim 4. 59. Patricia Piccinini, Kütüphane, (2011), 160x100 cm., Fotoğraf.....119

Resim 4. 60. Patricia Piccinini, Uzun Bekleyiş, (2008), 150x80x92 cm., Silikon Heykel.....120

Resim 4. 61. Olivier de Sagazan, Transfigürasyon, (2009) Performans Kaydından Kareler.....121

Resim 4. 62. Oliver de Sagazan, Transfigürasyon (2009) Performans Kaydından Kareler.....122

Resim 4. 63. Orlan, Afrikalı Öz-Melezleştirmeler, (2000-2003).....123

Resim 4. 64. Orlan'ın Ameliyat Performanslarının Video Görüntüsünden Bir Kare (1990).....124

Resim 4. 65. Orlan'ın Estetik Operasyonlarla Batı Kültüründeki Güzellik Fikrini Bir Araya Getirdiğini Göstermektedir.....124

Resim 4. 66. Orlan.....125

Resim 4. 67. Matthew Barney, Kremaster (2002) Film Serisinden Bir Sahne.....125

Resim 4. 68. Matthew Barney, Kremaster (2002) Film Serisinden Bir Sahne 126

Resim 4. 69. Gustav Courbet, Dünyanın Merkezi, (1866), 46x55 cm., Tuv. Üzerine Yağlıboya.....129

Resim 4. 70. Edouard Manet, Kırda Kahvaltı, (1863), 208x264.5 cm., Tuv. Üzerine Yağlıboya.....127

Resim 4. 71. Edouard Manet, Olympia, (1863), 130.5x190 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya....128

Resim 4. 72. Edward Munch, Vampir, (1839), 91x109 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....129

Resim 4. 73. Marcel Duchamp, Veriler: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm, (1946-1966) , Heykel.....130

Resim 4. 74. Ana Mendiata, Silüetler Serisinden, (1977), Fotoğraf.....131

Resim 4. 75. Carolee Scheemann, Dahili Damar, (1975), Performans.....132

Resim 4. 76. Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri, (1977-1978), Fotoğraf..... 133

Resim 4. 77. Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek, (1962-72), 60.2x47.9 cm.,Fotomontaj.....134

Resim 4. 78. Michale Haneke'nin "Saklı"(2005) Filminden Kareler.....135

Resim 4. 79. Theodore Gericault, Medusa'nın Salı, (1819), 4.9x7.2 m., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....137

Resim 4. 80. Theodore Gericault, Anatomi Parçaları, (1819), 46x37 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya 137

Resim 4. 81. Theodore Gericault, Giyotin Yemiş Kafalar, (1818), 60x48 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....137

Resim 4. 82. Marc Quinn, Kendi, (1991), 208x63x63 cm., Karışık Teknik.....138

Resim 4. 83. Joel Peter Witkin, Bir Zamanlar Kuş Olan Kadın, (1990), 92.7x73 cm., Fotoğraf 140

Resim 4. 84. Man Ray, İngres'in Kemanı,(1924), 28x38.1 cm., Fotoğraf 140

Resim 4. 85. Joel Peter Witkin, Satir, (1992), 66x55.9 cm., Fotoğraf..... 141

Resim 4. 86. Gina Pane, Anestezisiz Tırmanış(1971), Performans ……..143

Resim 4. 87. Marina Abramoviç, Ritm 0, (1974), Performans……..... 144

Resim 4. 88. Hans Bellmer, Bebek, (1933-1937), Karışık Teknik 145

Resim 4. 89. Hans Bellmer, Bebek, (1934- 1935), Karışık Teknik..... 145

Resim 4. 90. Chapman Kardeşler, Zigotik Hızlanma, Biyogenetik Yüceltilemeyen Libidinal Model, (1995) Karışık Teknik..... 147

Resim 4. 91. Berlinde De Bruyckere, Biz Hepimiz Etiz, (2012), Karışık Teknik..... 148

Resim 4. 92. Berlinde De Bruyckere, Birbiri içinde, (2011),Karışık Teknik.....149

Resim 4. 93. Louis Bourgeois, Ketum Çocuk, (2003), Karışık Teknik..... 150

Resim 4. 94. Louis Bourgeois, Ketum Çocuk, (2003) ……..... 151

Resim 4. 95. Jan Swankmajer, Diyaloğun Boyutları- Tutkulu Söylem (1982) Filminden Kareler..... 152

Resim 4. 96. Jan Swankmajer, Diyaloğun Boyutları- Yorucu Diyalog (1982) Filminden Kareler..... 153

Resim 4. 97. James Van Der Zee, Aile Portresi, (1926), Fotoğraf..... 157

Resim 4. 98. Alman Bir Kadına Görünen Hayaletin Fotoğrafı (1860'lar)..... 159

Resim 4. 99. M. T. Lincoln ve Ölmüş Eşi Abraham Lincoln'un Hayaleti (1869)..... 159

Resim 4. 100. Man Ray, Kaygı, (1920), Fotoğraf.....161

Resim 4. 101. Andy Warhol, Yanan Beyaz Araba I, (1963), 228.6 x 203.2 cm. Serigrafi……..... 162

Resim 4. 102. Andy Warhol, Yanan Yeşil Araba I, (1963), Detay.....162

Resim 4. 103. Max Ernst, Sessizliğin Gözü, (1943), 108x141 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya..... 164

Resim 4. 104. Escher, Merdivenler Evi, (1951) 47.2 ×23.8 cm., Taş Baskı.....165

Resim 4. 105. Escher, Verbum, (1942), 38.6x33.2 cm., Taş Baskı.....166

Resim 4. 106. Chuck Close, Otoportre, (1967-68), 273x212.9 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....168

Resim 4. 107. Chuck Close, Alex, (1991) 71x59 cm.,Gravür.....169

Resim 4. 108. Robin Elley, Kararlı, 81x 58 cm., Keten Üzerine Yağlıboya.....170

Resim 4. 109. Ron Mueck, Ölü Baba, (1996-1997), 20x38x102 cm. Karışık Teknik.....171

Resim 4. 110. Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fizikî İmkânsızlığı, (1991), 213×518×213 cm.,Karışık Teknik.....172

Resim 4. 111.a. Kuşlar (1963) Filminden Kafede Geçen Sahne.....173

Resim 4. 111.b. Kuşlar (1963) Filminden Kafede Geçen Sahne.....173

Resim 4. 112.a. Kuşlar (1963) Filminden Kuşların Saldırıya Geçtiği Sahne.....174

Resim 4. 112.b. Kuşlar (1963) Filminden Kuşların Saldırıya Geçtiği Sahne.....174

Resim 4. 113. Saddam Hüseyin'in Medyada Gösterilen İdam Görüntüsü.....176

Resim 4. 114. Oliviero Toscani, No-Anorexia (2007), Fotoğraf.....177

Resim 4. 115. Chris Burden, Vur, (1971), Performans.....178

Resim 4. 116. David Nebreda'nın Fotoğrafları.....179

Resim 4. 117. Caspar David Friedrich, Bulut Denizi Üstündeki Gezgin, (1818), 94.8× 74.8 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....181

Resim 4. 118. Salvador Dali, Çarmıha Gerilme (Korpus Hiperküp), (1954), 94.3. ×123.8 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....182

Resim 4. 119. Hiroşima'ya Atılan Atom Bombasının Düştüğü An (1945).....184

Resim 4. 120. Yerküreden yaklaşık 350 Kilometre Yükseklikteki Uluslararası Uzay İstasyonu'ndan Çekilmiş Olan Dünya'nın Fotoğrafı.....185

Resim 4. 121. Bill Viola, Milenyum İçin Beş Melek, (2001), Video Enstalasyon.....187

Resim 4. 122. Bill Viola'nın Video Çalışmasından ve Sergisinden Kareler.....188

Resim 4. 123. Bill Viola, Tebrik, (1995) , Video Enstalasyon.....189

Resim 4. 124. Pontormo, Ziyaret, (ykl. 1529), 20.2x15.6 cm Ahşap Üzerine Yağlıboya.....189

Resim 4. 125. Anish Kapoor, Leviathan, (2011), 33.6×99.89×72.23 m., Karışık Teknik..... 190

Resim 4. 126. Kapoor'un "Leviathan" Çalışmasının İçerisinden Bir Görünüm.....191

Resim 4. 127. Anish Kapoor, Bulut Kapısı, (2006), 10×13×20 m., Çelik.....192

Resim 4. 128. Anslem Kiefer'in Nazi Selamı (1969).....193

Resim 4. 129.a. Hitler'in Konuşması ve O'nu Dinleyenler.....193

Resim 4. 129.b. Hitler'in Konuşması ve O'nu Dinleyenler.....193

Resim 4. 130.a. Roland Emmerich'in "2012" (2009) Filminden Sahneler.....194

Resim 4. 130.b. Roland Emmerich'in "2012" (2009) Filminden Sahneler.....195

Resim 4. 131. Marc Quınn, Bölge (Zamanın Başlangıcı), (2013), 169x256 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....196

Resim 4. 132. Richard Wilson, Avernus Gölü, (1765), 22.9x29.2 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....198

Resim 4. 133. Alexander Pope"İnsan Üzerine Denemeler" (1745) Adlı Yazar Tarafından Yapılmış Olan Kitabının Kapağı.....199

Resim 4. 134. Fredrick Kiesler, "Sonsuz Ev" Maketi (1959).....205

Resim 4. 135. Mies Van Der Rohe, Farnswort Evi, (1950).....206

Resim 4. 136. Giorgio de Chirico, Kızıl Kule, (1913), 73.5×100.5 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....208

Resim 4. 137. Yves Tanguy, Dışarısı, (1929), 118x91 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....210

Resim 4. 138. Yves Tanguy, Bir Daha Asla, (1939), 92x73 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....210

Resim 4. 139. Richard Estes, Central Savings, (1975), 100x140 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....212

Resim 4. 140. Edward Hooper, Gece Kuşları, (1942), 84.1×152.4 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....213

Resim 4. 141.a. Frank Gehry, "Walt Disney Konser Salonu"nun Gündüz ve Geceleyin ki Görüntüsü (2003).....214

Resim 4. 141.b. Frank Gehry, "Walt Disney Konser Salonu"nun Gündüz ve Geceleyin ki Görüntüsü (2003).....215

Resim 4. 142. Norman Foster, Swiss Re, (2004).....215

Resim 4. 143.a. Chiharu Shiota, Öteki Taraf, (2013), Enstalasyon.....216

Resim 4. 143.b. Chiharu Shiota, Öteki Taraf, (2013),Detay, Enstalasyon.....217

Resim 4. 144. 11 Eylül Olayı Sonrasında İkiz Kulelerin Yıkıntısı.....218

Resim 4.145. 11 Eylül Sonrasında Yapılan "Sıfır Bölgesi Alanı".....218

Resim 4. 146. Sıfır Bölgesi Alanı.....219

Resim 4. 147. Magdalena Abakanowicz, Durgunlaştırılmış Varlıklar Mekanı, (1992-93), Enstalasyon.....220

Resim 4. 148. Meret Opphenheim, Kürkle Kaplı Fincan ve Tabağı,(1936), Asamblaj.....226

Resim 4. 149. Salvador Dali, Istakoz Telefon,(1936), 17,8 x33,0 x17,8 cm. Asamblaj.....227

Resim 4. 150. Alberto Giacometti, Görünmez Nesne, (1934), 153x32.6x29.8 cm., Bronz Heykel.....228

Resim 4. 151. Claes Oldenburg, Kirazlı Kaşık, (1988), 9x15.7x4.1 m., Karışık Teknik.....230

Resim 4. 152. Jeff Koons, Balon Köpek, (1994-2000), 307.3x363.2x114.3 cm., Karışık Teknik.....231

Resim 4. 153. Takashi Murakami, Benim Yalnız Kovboyum, (1998), 288x117x90 cm., Karışık Teknik.....232

Resim 4. 154. Alfred Jarry'nin "Kral Übü" Karakteri.....235

Resim 4. 155. Paul McCarthey, Sosisli Sandviç, (1974), Performans.....236

Resim 4. 156. Paul McCarthy, Sosisli Sandviç, (1974), Performans.....236

Resim 4. 157. Paul McCarthy, Şişme Dışkı, (2008), 15 m., Enstalasyon.....237

Resim 4. 158. Pierro Manzoni, Sanatçının Dışkısı, (1961), 4.8x6.5 cm., Karışık Teknik.....238

Resim 4. 159. Marcel Duchamp, Pisuar, (1917).....238

Resim 4. 160. Mıke Kelley, Çocukluk Masumiyetinin Nostaljik Canlandırması, (1990) Performans.....239

Resim 4. 161. Ann Hamilton, Kürdan Sandalye, (1984) Performans.....241

Resim 4. 162. Andreas Serrano, Çişli İsa, (1987), Fotoğraf.....242

Resim 4. 163. Hans Holbein, Sefirler, (1533), 207×209.5 cm.,Meşe Üstüne Yağlıboya ve Tempera.....245

Resim 4. 164. Tony Oursler, Open Obscura, (2011), Enstalasyon.....246

Resim 4. 165. Andy Warhol, Marilyn Monroe'nun Dudakları, (1962),Serigrafi.....247

Resim 4. 166. John Cage, "4'33', (1952), Performans.....249

Resim 4. 167.David Lynch'in "Silici Kafa" (1977) Filminden Bir Sahne.....250

Resim 5. 1. Engin Ümer, İsimsiz, (2010), Duralit Üzr. Yağlıboya.....252

Resim 5. 2. Engin Ümer, İsimsiz, (2010), 50x70 cm., Duralit Üzr. Karışık Teknik.....253

Resim 5. 3. Engin Ümer, İsimsiz, (2010), 35x50 cm., Duralit Üzr. Yağlıboya.....254

Resim 5. 4. Engin Ümer, İsimsiz, (2012), 35x50 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....255

Resim 5. 5. Engin Ümer, İsimsiz, (2013), 60x60 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....256

Resim 5. 6. Engin Ümer, İkonlar Serisi, (2013), 60x60 Tuv. Üzr. Akrilik..... 256

Resim 5. 7. Engin Ümer, İkonlar Serisi, (2013), 60x60 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya.....257

Resim 5. 8. Engin Ümer, İsimsiz, (2013), 60x60 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....258

Resim 5. 9. Engin Ümer, İsimsiz, (2013), 60x60 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....259

Resim 5.10. Engin Ümer, İsimsiz, (2013), 60x60 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....260

Resim 5. 11. Engin Ümer, Musallat Serisi (No: 1), (2012), 100x120 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....261

Resim 5.12. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2013), 35x50 cm., Tuval Üzerine Akrilik.....262

Resim 5. 13. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2013), 70x100 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....263

Resim 5. 14. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014), 70x100 cm., Tuv. Üzr. Akrilik..... 264

Resim 5. 15. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014), 70x100 cm., Tuv. Üzr. Akrilik..... 264

Resim 5. 16. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014),100x120 cm., Tuv. Üzr. Akrilik..... 266

Resim 5. 17. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014), 100x120 cm.,Tuv. Üzerine Akr..... 268

Resim 5.18. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014),100x120 cm., Tuv. Üzr. Akr…..... 269

Resim 5. 19. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014),90x90 cm., Tuv. Üzr. Akrilik..... 270

Resim 5. 20. Engin Ümer, Yüceler Yücesi Serisi, (2013), Triptik Her Bir Tuval 35x50 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....272

Resim 5.21. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 70x100 cm.,Tuv. Üzr. Akrilik.....273

Resim 5. 22. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 70x100 cm,. Tuv. Üzr. Akrilik.....274

Resim 5. 23. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 90x110 cm. ,Tuv. Üzr. Akrilik.....275

Resim 5. 24. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 80x110 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....276

Resim 5. 25. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 80x120 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....277

Resim 5. 26. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 100x120 cm., Tuv. Üzr. Akrilik..... 278

Resim 5. 27. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 100x120 cm., Tuv. Üzr. Akrilik.....279

Resim 5. 28. Engin Ümer, Dünyanın En Şanssızı/Ormanda Serisi, (2014), 50x70cm., Kağıt Üzr. Mürekkepli Kalem.....280

Resim 5. 29. Engin Ümer, Piknik/Ormanda Serisi, (2014), 50x70 cm., Kağıt Üzr. Mürekkepli Kalem.....282

Resim 5. 30. Engin Ümer, Ormanda, (2014), 50x70 cm. Kğt. Üzr Mürekkepli Kalem....282

Resim 5. 31. Engin Ümer, Kulak,(2014), 50x70 cm., Kağıt Üzr. Mürekkepli Kalem.....283

Resim 5. 32. Engin Ümer, Nesnede Saklı Olan Özne, (2010), Video.....284

Resim 5. 33. Engin Ümer, Nesnede Saklı Olan Özne, (2010), Video.....285

Resim 5. 34. Engin Ümer, Nesnede Saklı Olan Özne, (2010),Video.....285

Resim 5. 35. Engin Ümer, Nesnede Saklı Olan Özne, (2010), Video.....286

Resim 5. 36. Engin Ümer, F.Y.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları I), (2013),Video.....288

Resim 5. 37. Engin Ümer, F.Y.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları I), (2013),Video.....288

Resim 5. 38. Engin Ümer,F.Y.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları I), (2013),Video.....289

Resim 5. 39. Engin Ümer, F.Y.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları I), (2013),Video.....289

Resim 5. 40. Engin Ümer, Ç.Z.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları II), (2014),Video.....290

Resim 5. 41. Engin Ümer, Ç.Z.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları II) (2014),Video.....290

1.GİRİŞ

Sanatın gerçeklikle ilişkisi bir ayna gibi onu yansıtmak ya da ideal olana ulaşmak için onu dönüştürmek olmuştur. Ancak yirminci yüzyıldan itibaren gerçekliğin kendisinin de bir temsil olduğu düşüncesi sanatların gerçeklikle ilgisini değiştirmiştir. Gerçekliğin temsil olduğu düşüncesi bu temsiller içerisinde gösterilmeyen, çokta ortada olmayan, bir anlama sahip olsa da merkezi olmayan, merkezin kıyısında ya da uzağında kalanların sanatların konusu olmasına neden olmuştur. Bu çalışmanın asıl ilgisi kültürün içinde çokta fazla görünmeyenlerin, görünmesi yasaklı olanların sanatlarda nasıl temsil edildiğini anlamaktır.

Bu temsil imkanını anlamak için literatürde Sigmund Freud ile anılan "Tekinsiz" kavramı kullanılmıştır. Bu kavram, "bastırılanın geri dönüşü" anlamına gelmektedir. Bu çalışma kapsamında "tekinsiz", bir araya gelmesi zor ve imkansız olanların, kültür içindeki temsillerin dışında kalanların sanat eserinde gösterilmesini tanımlamaktadır. Böyle bir kullanımı olanaklı kılan "tekinsiz" fikrinin sadece Freud ve psikanalizin sınırları içinde anlam bulmayıp, sosyal bilimler ve özellikle sanat teorilerinde de kullanılması olmuştur.

Bu çalışmada "tekinsiz" kavramının çizdiği anlam sınırlarının anlaşılabilmesi için Sigmund Freud ve Fransız psikanaliz Jacques Lacan'ın bu kavram konusundaki fikirleri esas alınmıştır. Bu isimlerle birlikte bir dizi düşünürün tekinsiz kavramına dolaylı ya da doğrudan gönderme yapan düşünceleri ve sanatla ilgili isimlerin görüşleri çalışmanın teorik çerçevesinin oluşmasında yardımcı olmuştur.

"Tekinsiz" ifadesinin gündelik dildeki kullanımı içinde bile hoş olmayan, güvensiz, kaygı verici anlamlarını sanat eserlerini anlamak için kullanmak elbette olanaklı değildir. Yani bir eserin "tekinsiz" bir etki meydana getirip getiremediğini izleyicide bu duyguları uyandırıp uyandırmadığını düşünmek ve yazmak kolay olmadığı gibi kimi yönleriyle sıkıntılıdır.

Bu çalışma "tekinsiz" ve sanat eseri ilişkisini psikolojik bir kaygı üzerinden düşünmeyip daha çok teorik boyutta "tekinsiz" kavramının içeriği, anlamı ve öne sürdüğü tema ve imgeleri ile düşünmektedir. Bunların meydana getirdiği bakış açılarıyla çalışmada konu edilen eserler anlaşılmaya çalışılmıştır. Çalışma kapsamına konu edilen eserlere yaklaşımda bulunurken asıl soru "neden böyle bir gösterimin, temsilin seçilmiş olduğu" şeklindedir. Bu yüzden eserler sanatçılarının biyografik düzeydeki bilgileri esas alınarak çözümlenmemiştir. Eserin sunduğu temsilin anlaşılması esas alınmıştır. Bunun nedeni

çalışma ile ilgisi olan “nesne” ifadesinin anlaşılır kılınmasıdır. Başlıktaki "nesne", bir eserin nesneselliği ve eserin içerdiği, gösterdiği temsilin nesnelerini karşılamaktadır. Böylelikle eserde gösterilenlerin, sanatçının ilgilendiği nesnelerin ve onların gösterim tarzlarının daha net anlaşılması mümkün olmuştur.

Çalışma başlığında tarihsel bir sınır olarak güncel sanata işaret edilmektedir. Genel olarak literatürde 1960'lı yıllarla başlayan ve özellikle 1980 sonrasının sanatlarını ifade eden bu deyiş kendinden önceki evrelerle kopuk ya da onlarla ilgisiz olduğu düşüncesine neden olabilmektedir. Burada güncel sanatın tarihsel sınırları ve kendinden önceki evrelerle ilişkisi üzerine bugüne kadar gelen teorik tartışmalara değinilmeyecektir. Ancak bu çalışma sadece güncel sanatla da sınırlı kalmadı. Modernist ve romantik sanatın içine giren örneklere ya da bu akımlarla ilgili eserlerde bu araştırmada yer aldı.

Bunun nedenlerinden ilki “tekinsiz” kavramının daha iyi anlaşılmasının amaçlanmasıdır. Bu üç evre veya üç tarz arasındaki temsil farklarıyla "tekinsiz" ve ona dair imgelerin, temaların nasıl değişim gösterdiği amaçlanmıştır. Burada ilk öneri; romantik evrede tekinsize dair imgelerin doğaüstü ile seküler arasında gidip geldiği, modernist dönemde kişinin ruhsal ve içinde yaşadığı yaşantıdan kaynaklı kaygı temsillerinin olduğu, güncel sanatta ise “tekinsiz”e dair temsillerin iğrençlik ve kimlik durumları üzerinden şekillendiğidir. Bu üç evrenin ortaklığı ise Freud’un tekinsiz tanımına paralel şekillerde temsiller üretmeleridir. Hepsinde de bir zaman tanıdık olan ama bastırılmış, unutulmuş olanı göze getirme amacı vardır.

Bu üç evreye çalışmada yer verilmesinin ikinci nedeni bu üç evreyi kimi zaman birbirleriyle karşılaştırmada bulunmaktır. Bu durum eserlerin anlaşılmasında kullanılan bir yöntem olarak önemli görülmüştür. Böylelikle eserler arası farklar sayesinde temsil farklarına ve ortak imge ve konuların nasıl değiştiğine dair fikirlere ulaşmak mümkün olmuştur.

Bu üç evrenin çalışmaya dahil edilmesinin bir başka nedeni; çalışma dahilinde gösterilen uygulama çalışmalarıyla ilgilidir. Bu çalışmaların kesin olarak “güncel” sıfatıyla nitelendirilebileceği söylenemez. "Güncel" olmamakla ifade edilen, güncel sanata özgü temsil araçlarının çok fazla kullanılmamasıdır. Bir performans, kavramsal bir düzenleme, enstalasyon, sokak sanatı gibi güncel eğilimlere özgü stratejiler uygulama çalışmalarında görülmemektedir. Uygulama çalışmaları daha çok resim üzerinden varlık bulmaktadır. Uygulama çalışmalarındaki resimlerin biçimsel ve düşünsel olarak arkaplanında güncel

sanata ait gösterim mantığının izleri olsa da kimi yönleriyle modernist stillerle hesaplaşma ya da kimi yönleriyle bu stilleri devam ettirme özelliğinin olması çalışmadaki tarihsel sınırın genişlemesinde bir başka nedeni olarak görülmüştür.

Yöntem açısından, çalışmadaki ana unsur olan “tekinsiz” ya da gösterilmeyeni göstermek açısından ve uygulama çalışmalarının teorik ve pratik imkanları açısından çalışmanın sınırlarının bu şekilde belirlenme yoluna gidilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde “tekinsiz” ifadesinin psikanalizin sınırları içinden nasıl tanımlandığını gösterilmeye çalışıldı. Bunu yaparken psikanaliz, salt klinik bir teori ve uygulama olarak değil, sanat ve estetik açısından sunduklarıyla sınırlandı. İlk kısımda psikanalizin sanat ve estetik ile ilgisini göstermeye çalışıldı. Devam eden kısımda “tekinsiz”in Sigmund Freud ve Jacques Lacan tarafından nasıl anlamlandırıldığı gösterirken, Frued’un yazar Hoffmann’ın “Kum Adam” eseri çözümlemesinden hareket edildi. Devam eden kısımda bu araştırma çerçevesinde konu edilen sanat eserlerinin analizinde yardımcı olması adına “tekinsiz”e özgü temalar açıklandı.

Üçüncü bölümde “tekinsiz”in estetik açısından teorisinin nasıl olabileceği gösterilmeye çalışıldı. Bu bölümde yüce, iğrenç ve komik kategorileriyle tekinsizin ortaklıkları ve farklılıklarını ele alındı. Bu bölümle amaçlanan çalışma kapsamındaki eserlerin estetik ve sanat felsefesi açısından nasıl bir bağlam içinde düşünülebilineceğini teorik olarak belirlemektir.

Dördüncü bölümde çalışmaya dahil edilen sanat eserleri ikinci ve üçüncü bölümlerin katkısıyla çözümlenmeye çalışıldı. Çözümleme, bedenin, yücenin, gerçekliğin, mekanın ve nesnenin nasıl temsil edildiği sorusuyla gerçekleştirildi. Burada eserlerdeki temsil imkanları ve izleyiciye gösterilmek istenenlerin daha belirgin şekilde anlaşılmasını eserler olan bakış açısında belirleyici oldu. Ayrıca bu bölümde sadece sanat eserlerini değil kimi kültürel olguları, onların medyalardaki temsillerine yer verildi. Burada amaçlanan eserlerin temsil imkanlarını kendi dönemlerindeki değişimleriyle dolaylı bir ilişkisinin en azından hissettirilmesidir.

Uygulama çalışmalarına yer verilen beşinci bölümde farklı serilerin meydana getirdiği başlıklar içerisinden çalışmanın ana ilgileri olan "tekinsiz" ve "nesne" durumları açıklanmaya çalışıldı. Uygulama çalışmaları plastik ve "tekinsiz" özgü temalar içerisinden analiz edilme yoluna gidildi.

2.TEKİNSİZİN PSİKANALİTİK AÇIDAN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI

Gündelik hayatta kullanılan "tekinsiz" kelimesinin belli bir düşünceyi ifade eden kavramsal boyutu psikanaliz içerisinden varlık bulmuştur. Ancak "tekinsiz" on dokuzuncu yüzyılın ortasından günümüze kadar edebiyat, felsefe ve politika alanlarındaki kimi düşüncelerde kavramsal özellikleriyle kullanılagelmiştir (Royle, 2003: 4). "Tekinsiz", batı kültürüne ve toplumuna dair konular içerisinden sosyal bilimlerde de ele alınırken (Masschelen, 2011: 2) psikanalizin, özellikle Sigmund Freud'un konu hakkında ifadelerinden bağımsız düşünülemez. Freud'un çizdiği sınırlar ve sonrasında eklenen yeni yaklaşımlarla tekinsiz, sanat ve kültür üzerine düşünmede kullanılan teorik bir motif olmuştur.

Sanatlardaki temsiller ve bunların tekinsiz kavramı etrafında ele alındığı bu çalışmada psikanaliz, bir klinik veya psikoloji disiplininin bir alanı olarak ele alınmamaktadır. Psikanaliz, daha çok kültür üzerine düşünen bir teori olarak bu çalışmada görünecektir. Bu basit bir seçim olarak görülmemelidir. Çünkü kültüre dair bir teori olarak psikanaliz önerisi bir seçim değil hali hazırda psikanalizin kendi karakteriyle ilgilidir:

> Kültür ve psikanaliz birbirinden bağımsız kavramlar olarak ele alınamaz. Bu bağlamda psikanalitik çalışmada kişi sadece kendi hikayesini anlatıp hayatını değiştirmekle kalmaz aynı zamanda içerisinde bulunduğu ailenin, topluluğun düşüncelerini ve değerlerini de analiz sürecine katar. Böylelikle analitik süreç içerisinde orada olmayan nesillerin hikayesi de yeni baştan inşa edilmektedir. Psikanaliz sürecinde nesiller arası aktarımın önemi de budur. Bu durumu dikkate almıyorsak psikanalitik çalışma yapmıyoruz demektir (İkiz, 2009: 115).

Tevfika Tunaboylu İkiz, psikanaliz ve kültür ilişkisinin zorunluluğunun klinik düzeyde gerekli olmasını bu şekilde ifade ederken, psikanalizde görülen iki durumu birbirine bağlar: Kişi ve kültür. Tekil olanla genel olan arasında psikanalizin kurduğu bu ilişki ruhsal süreçlerin kültürün düzeni olmadan düşünülemeyeceğini göstermektedir. Ancak ruhsal süreçlerle kültür arasında ilişki, bu çalışmada ele alınan eserlere bakarken bir sanatçı biyografisi düzeyinde düşünülmeyecektir. Yani eserin temsil imkanlarının ardından onun faili olarak sanatçının ruhsal süreçlerinin işleyişi bu çalışmanın esası değildir. Bunun yerine eserin gösterdikleri ve sakladıkları ya da göstermedikleri 'tekinsiz' açısından ele alınacaktır. Çünkü eser, tekil ile genelin, birey ile kültürün ilişkisinin bir ürünü olarak kültür ile bireyin bir araya geldiği bir nesnedir.

2.1. Sanat ve Psikanaliz Üzerine Kısa Bir Bakış Açısından Sigmund Freud'un "Tekinsiz" Makalesinin Düşünülmesi

Sigmund Freud'un "Tekinsiz" (1919) makalesi psikanalizin sınırları içinde okunabileceği gibi, psikanalizin sanat hakkında söylediklerinin bir örneği olarak da düşünebilinir. Bu çalışmada bir başka alanın terminolojisine girmek gibi bir durumla karşı karşıya olunsa da Freud'un "Tekinsiz" makalesi sadece psikanalizi içermemektedir. Bu makale aynı zamanda sanat üzerine düşünceler içermektedir. "Tekinsiz" makalesinde bu düşünceler içeriden, yani sanatın kendine özgü sorunları ile değil, psikanalizin kendi ilgileriyle meydana gelmektedir. Bu nedenle Freud'un "Tekinsiz" makalesi, sanat konusunda psikanalizin kendi terminolojisiyle işlemektedir.

Psikanaliz ve sanat ilişkisi bu teorinin ilk zamanlarından buyana gerek Freud'un gerekse Gustav Jung, Otto Rank ve Jacques Lacan ile Julia Kristeva gibi isimlerin eserlerinde görülmektedir. Genel bir gözlemle bu ilişki psikanalizin sanatı, eser ve sanatçı üzerinden ele aldığı şeklindedir. Daha detaya inildiğinde ise psikanalizin eser ve sanatçıyı incelerken kendini kanıtlayacak hazır bir laboratuar bulduğu gözlemlenir. Sürekli genişleme göstermiş olan psikanaliz ve sanat ilişkisi, geçen yüzyılın başından bugüne kadar psikanalizin kendisini doğrulamak adına sanat eserlerini örnek olay görmesinden, eserden hareketle sanatçının ruhsallığını ele almasına buradan da sanatçı, eser ve izleyiciye doğru uzanan karmaşık ilişkiler üzerine düşünmesine kadar farklılık göstermiştir (Cebeci, 2009: 12).

Özellikle edebi eserlerdeki karakter analizleriyle, sanatçının yaratıcılığı ve yaşantısı üzerinden kişilik, arzu-nesne ilişkileri, bastırma ve Oidipus kompleksi gibi psikanalizin temel motiflerini sanat eseri, tekrar tekrar göstermek adına hazır bir örnek olmuştur. Freud, sanat üzerine yazdığı yazılarında sanatçının yaratıcılık süreçlerinin bilinçaltıyla ilgisini incelemiştir. Deyim yerindeyse sanatçı psikanalistin divanına oturtulmuştur. Freud'un Leonardo da Vinci'nin annesi ile olan ilişkisinin O'nun nasıl ruhsal ve gündelik çalışma düzenine etkisi, Dostoyevski'nin babasıyla ilişkilerinin eserlerine nasıl yansıdığı, Goethe'nin yeni doğan kardeşine tutumunu anlattığı metinler, psikanalizin sanat üzerinden kendisini gösterdiği örneklemeleri olmuştur (Freud, 2001). Freud'un teorisinin kilit fikri olan Oidipus karmaşasının Sophokles'in "Oidipus Rex" adlı oyunundaki Oidipus karakteri Freud'un anne- çocuk-baba üçlüsü arasındaki ilişkinin açıklamasında önemli bir rol oynamıştır. Yine kimi eserlerdeki karakterlerin (Jensen'in "Gradiva"sındaki arkeolog Norbert Hanold, Hoffmann'nın "Kum Adam"ındaki Nathanel, Sheakspeare'in

"Hamlet"indeki Hamlet gibi) incelenmesi psikanalitik sanat eleştirisi ve teorisinin örnekleri olurken aynı zamanda bu teorinin fikirlerinin açıklanmasında da yardımcı olmuştur. Böylelilikle sanatın kurgusal karakterleri insanın ruhsal süreçlerinin anlatısında görev almışlardır. Oidipus, "bilinçdışının değişmezliği"nin, Hamlet'te, "suçluluk bilincinin ete kemiğe bürünmüş" hali olmuşlardır (Roudinesco, 2012: 34). Freud'a dönüşü savunan ve O'nu yeniden okuyan Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın düşüncelerinde de sanat ilgisi görülür. Lacan'ın Edgar Allan Poe'nun "Çalınan Mektup", Sophokles'in "Antigone" gibi sanat eserlerine dair çözümlemeleri ya da Marquies de Sade gibi yazarların düşüncelerini incelemesi psikanaliz ve sanat ilişkisinin çokça bilinen diğer örnekleridir. "Bunlar düşüncenin ve düşünce olmayanın (non-pensée), maddi olarak duyulabilir olanın düşüncedeki belli bir mevcudiyet tarzının, anlamsız olandaki anlamın ve bilinçli düşüncedeki irade dışının, varoluşla belli bir ilişkisinin tanıklıklarıdır" (Ranciere, 2006: 8-9).

Psikanalizinin hazır bulduğu örneklemeleri betimlemesiyle işlemesinin yanında (Bowie, 2007: 55) sanat ile ilişkisini bir dilsel ortaklık şeklinde de düşünmek mümkündür. Peter L. Rudnytsky'ın "Psikanalizi Okumak" adlı Freud, Rank, Faranczi ve Groddeck gibi önemli psikanalistlerin eserlerini incelediği kitabının varsayımlarından birisini de bu ilişki oluşturmaktadır. Rudnytsky'e göre psikanalizin dili ile edebi dil arasında kimi zaman bir ayrıma gitmek oldukça zordur (Rudnytsky, 2010: 23). Bu nedenle psikanalizin teknik dili ile yazın alanının dili arasında sürekli bir alışveriş olduğunu söylemek abartı olmayacaktır. Bu dilin oluşmasında da terminolojik zorluklar kadar o dili üreten bir sanatsal alan olduğunu bilmek gerekmektedir (Jirgens, 2009).

Freud'un yazı dili daha net ve doğrudan olurken Lacan'nın dil kullanımının daha sanatsal olduğu söylenebilir. Lacan'ın teorisinin zorluğu dilinin teknik ve kavramlarının farklı alanlardan (yapısalcı dilbilim, antropoloji, matematiksel diyagramlar ve anlatımlar gibi) gelmesinin yanında Lacan'ın dil ile ilişkisi, Nami Başer'in deyişiyle, "bir şairin dil kullanımına" benzemektedir (Başer, 2010: 38). Lacan, Freud, dil, psikanalizin dili ve kendisinin dil kullanımı konusunda şunları yazar:

> Freud'un sözcükleri yeniden canlanır, başka bir önem kazanır. Hatta o zaman bu sözcüklerin edebi önemlerini fark ederiz, başka bir deyişle bunların, harf (lettres) olarak, söz konusu edilen şeyin manipülasyonuna ne kadar uygun olduklarını fark ederiz. İdeal olan elbette meseleyi benim onları olanca kuvvetimle itmeye başladığım kadar uzağa itmektir. Edebiyatçıları ittim, son reddelerine kadar ittim, yani ta, ikircimden kaçınmak istediğimizde sonunda dili yaratmaya başardığımız noktaya

> kadar ittim, başka bir deyişle dili yazılı harflere (littéral), matematiğin harflerine indirgeyinceye kadar (Lacan, 2012: 39).

Lacan'ın dil konusunda söylediği bu sözlerin iki boyutu vardır: İlki bu çalışma içinden şu ana kadar gösterilmeye çalışılmış olan psikanalizin dilinin edebi olanla ilgisidir. İkinci olarak Lacan'ın bu dil ile oynayarak gerçekleştirmek istediği Freud'a dönüşü bilimsel hale getirmeye çalışması ve ulaştığı dilin matematiksel olması.

Tüm bu anlatılanlara göre Freud'un "Tekinsiz"ini nasıl okumak gerekmektedir? Onu sadece sanat eseri üzerine yapılmış bir yorumlama olarak mı görmek gerekmektedir yoksa psikanalizin sanat üzerinden kendini anlatması olarak mı okumak gerekmektedir? "Tekinsiz" makalesini her iki şekilde ayrı perspektiflerle okumak olanaklı görünse de kaçınılmaz bir iç içe geçme söz konusudur. Bu makale, sanat eseri üzerine yazılmış bir metin olduğu gibi psikanalizin yolunda, onun dili içerisinde anlamlandırmalarda bulunulduğunu göstermektedir. Ancak bu çalışma için önemli olan kliniğin ve terapistin dilinin içinde olunduğu kadar kültüre dair olanın da kendisini gösterdiğidir. Bu çalışma da psikanaliz bu görünümleriyle kendisin gösterecektir.

Freud, makalesini Ernst Jenscth'in "Tekinsizin Psikolojisi" (1909) adlı çalışmasına dair bir düşünme ve eleştiri olarak yazmıştır. Freud'un tekinsiz konusundaki temel iddiası Jenscth'in, makalesinde ortaya koyduğu şekilde tekinsizin "entelektüel belirsizlik" ile açıklanamayacağıdır (Freud, 1999: 327). İlk olarak Freud şu varsayımda bulunur: "Yine de özel bir kavramsal terimin kullanılmasını (yani tekinsizi) haklı çıkaran özel bir duygu çekirdeğinin var olduğunu düşünebiliriz" (Freud, 1999: 325). Freud'un bu yaklaşımı ilk başta oldukça garip görünebilir. Burada bir kelimenin kendisine benzer diğer kelimeler ile farklı olması sadece anlam farklarıyla değil, içinde özel bir duygu olması açısından düşünülmektedir. Freud'a göre "tekinsiz" kelimesi kendisine benzeyen diğer kelimelerden sadece kelimenin sessel ve anlamsal yönleriyle ayrılmaz. Kelime, içerdiği duyguyla da diğerlerinde ayrılır.

Freud, makalesine psikanaliz ve estetik arasında oldukça nadir görülen bir ilişkiyle başlar. Bu ilişki ele aldığı "tekinsiz" konusunun bir yönüyle estetiğin alanına giriyor olmasıdır. Psikanalizin, zihnin katmanlı işleyişi ve ket vurulmuş davranışları ele alırken "estetik incelemesinin malzemesini oluşturan baskı altına alınmış duygusal itkilerle" ilişkisinin az olduğunu yazan Freud, tekinsiz konusunun da böyle bir konu olduğunu belirterek iki alan arasında ilişki kuran bir izlenim verir (Freud, 1999: 325). Aslında Freud, ne "Tekinsiz"

makalesinde ne de sanatçılar üzerine yaptığı incelemelerinde ya da kimi sanatsal konularda psikanaliz ile estetik arasında ilişki kurma amacında olmamıştır. En azından bunu birincil bir amaç olarak görmemiştir. Son eserlerinden olan "Uygarlığın Hoşnutsuzluğu"nda (1930) "psikanalizin estetik güzellik, onun doğası ve kökeni üzerine söyleyecek pek de önemli bir şeyi olmadığını ifade" etmiştir (Eagleton, 2010: 323). Bu, psikanalizin estetikten ayrı kalmak zorunda olduğunu değil, Freud'un estetiği yeniden düşünmeyi önerdiği anlamına gelmektedir. Geleneksel estetiğin değerler arası uyumluluk arayışının ardından Freud, değerler arası çatışmayı önererek estetiğe bakışı da değiştirmiştir. Terry Eagleton bunu şu şekilde anlatır:

> Freud için insan yaşamı yoğun bedensel duyumları ve doğası gereği sembolik ve örtük anlamlı olan figür ve fanteziden ayrı düşünülemeyecek olan barok tasvirlerini kapsadığı kadarıyla estetiktir. Bilinçdışı buradaki imgeleri, sanatçı ruhlu bir yaptakçının (bricoleur) fırsatçı kurnazlığı ile yoğunlaşıp (condensation), yer değiştirerek (displacement), bir çeşit 'estetik' mantıkla çalışır. Bundan dolayı sanat, Frued için ayrıcalıklı bir alan değildir; günlük yaşamı oluşturan libidinal süreçlerle bir süreklilik içindedir.... Freud için estetik, Schiller için de olduğu gibi, düşsel bir avutma olabilir, fakat aynı zamanda insanın bölünmüşlüğünü ve tamamlanmamışlığını ortaya seren derin boşalmaların cilasıdır da (Eagleton, 2010: 321-322).

Murilelle Gagnebin, estetik ve psikanaliz arasında ortaklığın aynı zamanda yönteme dair bir ortaklık olarak düşünülebileceğini önerir. Gagnebin, estetik ve psikanaliz alanlarının "temsil edilemeyenle" karşı karşıya kaldıklarını yazar (Gagnebin, 2011: 120). Bu ortak olgu her iki alanın birbiriyle ilişkiye girmesi anlamına gelirken iki alanında yaklaşım olarak da benzer bir tavra sahip olması demektir. Temsil edilemeyen ile karşılaşan estetik ve psikanaliz alanları "aynı taktiğe" başvurur (Gagnebin, 2011: 120). Bu ortak taktik psikanalizin tedavi sürecine katılım gösteren hastanın dilsel ve jestsel ifadelerindeki belirsizliklerle uğraşması ile estetiğin eserde görünenlerdeki çatışkıları ve görünmeyeni konu etmesidir (Gagnebin, 2011: 120). Her iki durumda da hastanın ve eserin gösterdikleri kadar göstermedikleri söz konusu edilir. "Şu halde, dinleme, dalgın ve değişken, bakış ise dolaylıdır. Biri [estetikte] imgenin mesafesinden, diğeri [psikanalizde] konuşmanın sırlarından kaynaklanır. Bunlar, söylenemeyen ya da bastırılmış, esere ya da kişiye özel içteki dileği tekrar yapılandırmaya muktedirdir" (Gagnebin, 2011: 121). Psikanalizin dilsel, estetiğin de görsel, dilsel ve işitsel olan temsil türleri "temsil edilemeyen"in "astarıdır" (Gagnebin, 2011: 121). Buna göre temsil, içerisinde temsil edilemeyen bir durum içermektedir. Gagnebin'in temsilin bir şeyleri eksik olarak gösterdiği düşüncesine estetik üzerinden getirmiş olduğu önerme ise "eserin kaynağın(d)a ayakta tutulamaz, izin

verilemez, temsil edilemez bir arzu"nun olduğudur. "Her eserin gizlemeye çalıştığı ama her defasında değişik kılıklarla yeniden beliren ve baskılama çalışmasının vahşiliği nedeniyle sanatçının bile fark etmeyeceği bir arzu" vardır (Gagnebin, 2011: 122). Gagnebin'in her türlü temsilde görünen kadar gösterilemeyenin olduğu düşüncesi temsil edilemeyenin tekinsiz ile ilişkilidir.

Freud'un estetik ve psikanaliz konusunda kurduğu ilişkiler, ruhsal aygıtın işleyişindeki görünümlerin bir estetik deneyime benzediği ve bunların sürekli olarak bir bütünlük sergilemeyip bir çatışma ile çözülmeyi bekleyen işaretler ürettiğidir. Bilinçdışı ve bilinç, beden ve ruh, kişi ve toplum, haz ve gerçeklik ilkesi gibi karşıtlıklar sürekli birbirlerine muhtaç ama çatışmalı olmalarıyla benliğin uyumunun imkansızlığını göstermektedir. Eserde, tıpkı psikanalizin hastası gibi, kimi zaman imkansız ya da yasaklı olan şeyleri göze getirebilmektedir. Bu yüzden eserde sadece gösterilenler ve görülen anlamlar değil alttaki anlamlar su yüzüne çıkabilmektedir. Bu da tekinsizin sanatsal temsillerde eserde belli temalar ve anlatılarla doğrudan gösterilebileceği gibi izleyicide uyandıracağı etkilerin anlaşılmasında yardımcı olacaktır.

2.2. Sigmund Freud ve Jacques Lacan Üzerinden "Kum Adam" Öyküsünün İncelenmesi ve "Tekinsiz"

2.2.1. E.T.W. Hoffmann'ın "Kum Adam" öyküsü

"Eğer romantiklerin oyuncu idealine, hem yaşamıyla hem yapıtıyla gerçekten yaklaşan biri vardıysa, bu kesinlikle Hoffmann'dı" (Safranski, 2013: 234). Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın (1776 –1822) Safranski'nin sözündeki gibi romantik edebiyatın içinde görülmesinin nedeni romantik edebiyata özgü olan insanı rahatsız eden şeylerin içeriden ya da dışarıdan da olsa sürekli olarak onu izlediği düşüncesinin eserlerindeki temalardan biri olmasıdır (Huch, 2005: 416). Hoffmann'ın "Kum Adam" öyküsünde de görüleceği gibi O'nun ustalığını oluşturan (Steinmetz, 2006: 71) karakter bölünmeleri, gerçek ile gerçek olmayanın karıştığı bir evrende karakterlerin kendilerini kaybetmeleri gibi temalar eserinin estetiğinin de temel özellikleridir. Hoffmann'ın estetiği "dehşete tepki olarak ürpertinin estetiğidir" (Safranski, 2013: 235).

"Kum Adam" böyle bir estetiğin ürünü olarak gerçek ile gerçek olmayan arasında okuyucuyu gezdirir. Freud'un ve öncesinde Ernst Jentsch'in tekinsizi bu eser ile ilişkili düşünmesi bu nedenle tesadüfi değildir. Eser, tekinsizlik duygusunu fantastik tür içerisinde

okuyucusuna bir estetik deneyim olarak hissettirme gücüne sahiptir. Yine "Kum Adam" öyküsünde baş karakter Nathanael'in başından geçenlerle de tekinsizlik duygusunu bir hezeyan olarak nasıl yaşandığı etkili bir şekilde anlatılmaktadır.

"Kum Adam" öyküsü -Freud'un yazısındaki gidişat üzerinden olduğu kadar O'nun öyküde çok değinmediği yönleriyle- ele alınmak istenirse, Hofmann'ın öykü planını kullanmak yardımcı olacaktır. Buna göre şu sıralamayı yapmak mümkündür:

1- Nathanael'in -nişanlısı Klara'nın kardeşi- Lothar'a yazdığı mektup.

2- Klara'nın Nathanael'e yazdığı mektup.

3-Yazar Hoffmann'ın mektup formundan anlatıcı forma girerek öyküyü aktardığı son kısım.

Bu üç kısmı psikanalitik şekilde şöyle ifade edilmesi önerilebilinir: İlk mektupta anlatılanların gerçek ya da gerçek olmadığı tam olarak belli değildir. Fantezi düzeyinde olduğu hissedilmektedir. Anlatıcı görevinde olan Nathanael, okuyucuya aslında ne kadarının gerçek ne kadarının gerçek olmadığı belli olmayan anılarını anlatmaktadır. İkinci mektup ise Klara'nın nişanlısı Nathanael'i gerçek dünyaya çağırdığı sahnedir. Bu kısımda gerçekliğin, gündelik hayatın düzeni olarak Nathanael'in sorumluluklarının farkına varması gerektiği nişanlısı Klara tarafından telkin edilir. Üçüncü kısım ise yazarın fantastik anlatıyla öyküdeki gerçek olan ile gerçek olmayan kısımları birleştirdiği sahnedir. Yazar anlatıcı olarak devreye girerek izleyiciyle olaylar arasındaki mesafeyi genişletir. İlk iki kısımda okuyucu yazardan değil karakterlerden olanları okurken bu kısımda yazar önceki kısımlardaki belirsizliklere son verir, vurgulanacak yerleri daha da güçlendirir ve okuyucuya mesafeli bir bakış açısı sunmuş olur.

Öykünün başlangıcında Nathanael, mektubuna bir çocukluk anısını anlatarak başlar. Bu anıyı anlattıran etki ise Nathanael'in yaşadığı bir olaydır. Nathanael, "yaşamıma dehşet verici bir şey karıştı" (Hoffmann, 2008: 99) diye yazdığı mektubunda yaşadığı bu olaydan şu şekilde bahseder: "Birkaç gün önce, yani tam olarak 30 Ekim günü öğlen on ikide odama bir barometre satıcısı girdi ve mallarını satmak istedi. Ondan bir şey satın almak yerine onu aşağıya atmakla tehdit ettim, o da bir şey demeden çıktı" (Hoffmann, 2008: 99). Nathanael'in bu öfkesi çocukluğundan gelen bir olaydan ve kişiden kaynaklanmaktadır. Bu kişi kendisini çocukluğundan buyana korkutan Kum Adam ve Nathanael'in onun gerçek kimliği olarak gördüğü avukat Coppelius'tur. Kum Adam geceleri uyumayan çocukların

gözlerine kum atan ve onların yere düşen gözlerini yarımaydaki baykuş gagalı çocuklarına götüren doğaüstü bir varlıktır. Dadısının Nathanael'e anlattığı bu hikaye O'nun korkusunu tetikler. Nathanael, bu korkuya da bir kaynak bulmak ister. Nathanael, çocukluğunda Kum Adam üzerine düşünmeyi, onu bir biçime sokmayı takıntı haline getirmiş, ilk başta Kum Adam'ı merdivenlerde duyduğu "boş gibi tınlayan ayak" sesleri olarak düşünmüş, kum adamın varlığının amacının da babasını kendisinden ayırmak olduğuna inanmıştır (Hoffmann, 2008: 100). Küçüklüğünde Nathanael, Kum Adam'dan dolayı derin bir ilgi duyduğu peri hikayelerine dalsa da Kum Adam'ın etkisini üzerinden atamaz ve sürekli onu çirkin ve tiksinti uyandırıcı şekilde resmini yapmaya çalışır (Hoffmann, 2008: 102).

Nathanael için Kum Adam'ın son biçimi ise evlerine gelen avukat Coppelius olur. Coppelius çirkinliğinin yanında tiksinti verici, dokunduğu her şeyi kirleten biridir. Coppelius'u ailede sevmez. Bu da Nathanael'e kum adamın biçiminin ne olduğu konusunda kolayca etkili olur:

> … onların (Coppelius'un ellerinin) dokunduğu her şey iştahımızı kaçırırdı. Bunun farkına vardığında annemizin belli etmeden tabağımıza koyduğu bir parça keki ya da meyveyi ellemek için bir bahane bulur, gizlice yemekten zevk alacağımız bir şeyi gözlerimizde yaşlarla, iğrenti ve nefret yüzünden tadamazdık. Özel günlerde babam bizim için küçük bir bardağa tatlı şarap koyduğunda da aynı şeyi yapar, bardağın üzerinde çabucak elini gezdirir ya da bardağı mavi dudaklarına dokundurur, öfkemizi gözyaşlarımızı tutmak dışında başka türlü ifade edemediğimizi görünce de şeytansı bir kahkaha atardı (Hoffmann, 2008: 103, 104).

Bu yüzden Nathanael için neredeyse kendiliğinden Kum Adam'ın kim olduğu ve nasıl biri olduğu ortaya çıkar. O, ailenin huzurunu kaçıran avukat Coppelius'tan başka kim olabilir ki? Diğer bir özdeşleştirme imkanını Coppelius'un eve babasıyla görüşmeye gelmesiyle gerçekleşir. Coppelius'un amacı Nathanael'i babasından ayırmaktır. Nathanael, babası ve Kum Adam olduğuna inandığı Coppelius'u gözetlemek için babasının odasında saklanır. Bu sahne Coppelius ve Kum Adam özdeşliğinin gerçekleştiği asıl sahnedir. Nathanael'in anlattığı sahnede babası ve Coppelius, üstlerine iş gömlekleri giymiş gizli bir bölmedeki ocağın başında bir şeylerle uğraşmaktadırlar. Coppelius ocaktan aldığı parçaları şekillendirmektedir. Burada ilginç olan detay Nathanael'in babasının ocağa eğildiğinde yüzünün aldığı şekildir: "Yaşlı babam ocağa eğildiğinde görünümü değişmişti. Acı veren ürkünç bir kasılmayla, yumuşak, dürüst yüzü iğrenç ve ürkünç olmuş, şeytansı bir görünüm almıştı". Bir diğer durum ise Coppelius'un ocağın başında ezdiği parçalar hakkında Nathanael'in yorumudur: "Bana her yönden gözleri olmayan, gözlerinin yerinde ürkünç derin siyah oyuklar olan insan yüzleri ortaya çıkıyor gibi geldi" (Hoffmann, 2008:

105). Nathanael, Coppelius'un "gözleri getir! Gözleri getir! –öykünün de gidişatına anlamını veren- sözünü duyduğunda saklandığı yerden korkarak fırlar. Coppelius, Nathanael'i yakalar ve gözlerini çıkarmak ister. Ancak Nathanael'in babası buna engel olur. Bu seferde Coppelius, Nathanael'in bedenini -"(…) elleriyle ayaklarının mekanizması nasılmış" diyerek- parçalar. Yeniden parçaları farklı şekilde birleştirmek ister ama başaramaz ("buralara tam uymuyorlar! Eski yerleri daha iyiydi! İhtiyar ne yaptığını biliyormuş") (Hoffmann, 2008: 105). Bayılmış olan Nathanael bu hikayenin gerçek mi yoksa rüya mı olduğu arasında kalır (Freud, 1999: 335, Hoffmann, 2008:105-108).

Öykünün ikinci kısmı Klara'nın Nathanael'e yazdığı mektuptur. Klara, Nathanael'in mektubunda anlattıklarına mantıksal açıklamalar sunarak (Hoffmann, 2008: 110) öykünün Nathanael'in zihnindeki etkisini hafifletmeye çalıştığı gibi O'nu gerçekliğe çağırır. Bu mektup sanki bir sağaltım, Nathanael'in anlattığı korkunç olayların mantıksallaştırılarak etkisinin azaltılmasını sağlama amacındadır.

Öykünün son kısmında Nathanael'in, üniversite okumak için gittiği kentte kaldığı evin kapısını çalan optikçi Guiseppe Coppola'nın, Nathanael'e gözlük satmak istediği anlatılır. Nathanael Coppola'yı reddettiğinde, Coppola O'na "Gözlük istemiyor musun? İstemiyor musun? Güzel gözler de var, güzel gözler" (Freud, 1999: 335) der. Nathanael "göz" kelimesini duyunca korksa da optikçi ona gözlük imasında bulunduğunu söylediğinde korkusu geçer ve Coppola'dan cep dürbünü alır. Aldığı dürbünle okuldaki hocası olan profesör Spalanzani'nin evini gözetleyen Nathanael, profesörün kızı olan Olympia'yı görür ve ona aşık olur. Ancak Olympia'nın bir garipliği vardır. Olympia güzel olduğu kadar donuktur. Gözleri çok güzeldir ama insan gibi davranmamaktadır.

Öyküde Olympia'nın bir otomat olduğunun anlatıldığı sahnede Spalanzani ile –ilk kısımda babasının arkadaşı avukat olarak gösterilen- Coppola'nın tartışmalarına Nathanael'in şahit olduğu görülür. Bu sahne ilk kısımdaki Nathanael'in babası ile Coppola'nın çalışma odasındaki sahnenin bir benzeridir. Coppola, Olympia'nın gözlerini oyar ve "onları öğrenciden çaldığını söyleyerek" Nathanael'e fırlatır. Bu sahnede Nathanael sayıklayarak "çabuk! Çabuk! Yangın zili", "Geri dön, yangın zili- çabuk, tahta bebek! Güzel tahta bebek, geri dön" (Freud, 1999: 336, Hoffmann, 2008: 134) diyerek bayılır.

Öykünün son kısmında travmanın etkisiyle yaşadığı uzun bir hastalık dönemi ardından tekrar ayrıldığı nişanlısına dönen Nathanael, nişanlısıyla yaptığı bir gezinti sırasında çıktıkları kulede Klara'nın caddede hareket eden "tuhaf bir nesne" (Freud, 1999: 336)

dikkatini çeker. Cebindeki dürbünle aşağı bakan Nathanael, Coppola'yı görür ve "çılgınlık krizine kapılır" (Freud, 1999: 336, Hoffmann, 2008: 137). Nathanael, "geri dön tahta bebek!", "yangın zili, geri dön!" diyerek kulede koşturmaya nişanlısı aşağıya atmaya çalışır. Aşağıda toplanan kalabalığın içindeki Coppelius'u gören Nathanael, "evet! Güzel gözler- güzel gözler" diyerek kendinin aşağıya bırakır. "Parçalanmış kafasıyla kaldırım taşlarında yatarken Kum Adam kalabalıkta kaybolur" (Freud, 1999: 336, Hoffmann, 2008: 138).

2.2.2. Freud ve Lacan'da "tekinsiz", "Kum Adam" ve bazı kavramlar

Tekinsizin ruhsal süreçte varlık bulmasını psikanaliz içerisinden anlaşılmak istendiğinde bazı kavramlarla karşılaşılır. Bunlar bastırma, kaygı, hatırlama, ilksel sahne ve tekrardır. Bu kısımda bu kavramlar ele alınırken tekinsizin ruhsal etkileri anlaşılmaya çalışacaktır. Bu kısımda tekinsiz, psikanalizin sınırları içerisinden ele alınırken tekinsizin olağandışı bir kaygı hali olmanın dışında kaçınılmaz olarak yaşanabileceği önerilmektedir. Tekinsiz türü kaygı halinin yaşanması sadece güçlü bir hezeyan halinin benliği ortadan kaldırmak olmadığı, olağan bir durum olarak benlikte bir tazelenme meydana getirebileceği gösterilecektir.

Freud için tekinsizlik bir sınır belirsizliğidir. Ama bu belirsizlik makalesinde kendisine cevap verdiği Ernst Jentsch'in öne sürdüğü entelektüel türden bir belirsizlik değildir (Freud, 1999: 327). Freud, makalesinde farklı dillerden tekinsizlik tanımı yapar (Freud, 1999: 327). Ama "tekinsiz"i anlatmak için Almanca "unheimlich" kelimesinden hareket etmeyi önerir. "Unheimlich", "un" ön ekiyle kelimeye çiftte anlamlılık verir. "Heimlich" evle ilgili olan, eve ait, bilinen, tanıdık anlamına gelmektedir (Freud, 1999: 330, 331). "Un" ön eki ise bu anlamı tersine çevirir. "Bu yolla heimlich olan şey unheimlisch olur" (Freud, 1999: 331). Freud burada basit bir kelime oyunu yapmaz. Freud, kelimenin Almanca kullanımındaki çifte anlamlılığı önemsemektedir. "Heimlich" sözcüğünün içinde karşıtını barındıran dilsel kullanımı ve anlam gücü Freud'un ilgisini çeker: "Dolayısıyla" der Freud, "heimlich sonunda karşıtı olan unheimlich'le buluşana dek çifte değerlilik doğrultusunda gelişen bir anlama sahip bir sözcüktür" (Freud, 1999: 332). Çünkü "unheimlich" (tekinsiz) kelimesinin anlamı Freud için "bir yandan tanıdık ve benimsenebilir bir şey anlamına gelir öte yandan ise gizli ve gözden uzak tutulan" demektir (Freud, 1999: 331). Freud'un, "geheim (gizli), heimlisch (yerli) ve heimlich (tekin) terimleri arasında" etimolojik bağlantılar kurması da dikkate değerdir (Kearney, 2012: 97).

Alman filozof Schelling, "tekinsiz" tanımında kelimenin antropolojik açıdan tabu tanımı yapar. Schelling, " 'unheimlich', gizli ve saklı kalması gereken ama ortaya çıkmış her şeye verilen addır" diye yazar (akt. Freud, 1999: 330). Gizli kalması gereken, düzenin devam etmesini sağlayan bir durum ya da nesne eğer bir edimden etkilenirse ortaya tekinsizlik duygusu çıkacaktır. Yani düzenin bozulacağı bir kirlenme, dehşet hali, dağılma yok olma kaygısı.

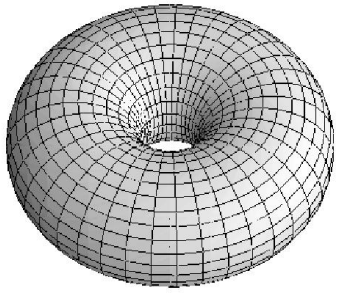
"Un" ön ekinin basit bir dilsel oyun değil bir bastırma göstereni olduğunu yazan Freud (Freud, 1999: 351) unheimlich'in bir zamanlar bilinen, "gizli bir tanıdık" [heimlich-heimisch] (Freud, 1999: 352) kendisine yabancı kalınmış olanların geri gelmesiyle bir huzursuzluk duygusu meydana getirmesi olarak tanımlar. Tekinsizin köken olarak ne olduğuna dair Freud, "korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan" türü şeklinde tanımlar (Freud, 1999: 326).

Freud'un "tekinsiz" kelimesinin Almanca 'unheimlich' kullanımına karşılık Lacan'ın, Fransızca olarak ürettiği "extimite" kelimesi tekinsizi anlamada fikir vericidir. Bu kelime tekinsizi karşılaması için üretilmemiştir. Ama kelime tekinsize karşılık gelecek şekilde bir anlama sahiptir. Lacan, Fransızca "extimité" kelimesini, "intimité" kelimesindeki "in" ekini çıkartıp yerine "ex" eki getirerek üretmiştir. "İntimité", "kendine-yakınlık, içsellik" anlamına gelirken "extimité" kelimesi "dış-yakınlık" anlamına gelmektedir (Monokl, 2009: 816). Dış-yakınlık, psikanalizdeki iç ve dış arasındaki karşıtlığın silikleşmesine işaret etmektedir. Buna göre "dış-yakınlık" (extimité) gösteren bir durum ne içeride ne de dışarıdadır. "Extimité", bir durumun içeride olurken dışarıda da olması ya da tersi bir durum göstermesidir. Bu Lacancı simgeselin, kaba bir deyişle kültürün, dış-yakınlıkla ilişkide olması demektir. Gerçek ile simgeselin bu ilişkiler ağına dair Slavoj Zizek'in niye simgeselin gerçek'e ihtiyaç duyduğunu sorusuna verdiği cevap, "simgesel alan kendi içinde her zaman zaten üstüne çarpı atılmış, sakatlanmış, gözenekli, dış-mahrem (extimate) bir çekirdek, bir imkansızlık etrafında yapılanmış bir alan olduğu için" şeklindedir (Zizek, 2004: 53). O zaman gerçek ile simgesel arasındaki ilişki her ne kadar gerçeğin dışlandığı, simgeselin zaferi olan bir ilişki ya da tersine her an bir yerden huzursuz bir etkide bulunarak simgeselin anlık bozumu olsa da hali hazırda gerçek, her zaman simgesel ile kökensel açıdan ilişkilidir.

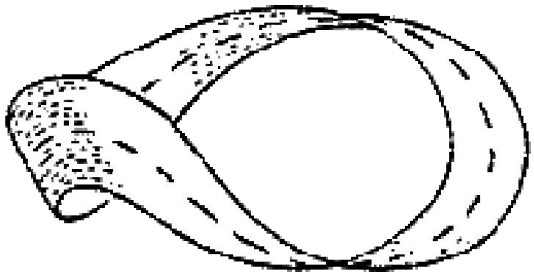
Lacancı "gerçek" (the real) sembolikleştirilemeyen, bunun dışında olan ama sembolik olana giren ve girmesiyle ürkütücü, kaygı verici bir etkide bulunmaktadır. Dışarıda kalan

ama içeriye de girebilecek olandır (Evans, 1996: 163). "Gerçek"in bir dış-yakınlık olmasına ölüm örnek verilebilir. Ölüm hayatın içindedir. Hayatın içinde kendisini gösterir. Ölüm bilinir. Olacağı bilinir. Ancak ölümün aslında ne olduğu bilinmez. Ölüm halinin bilgisine tamamen sahip olunmaz. Bilim ölümü tanımlarken, inançlarda ölümden sonraya dair fikirler sunar. Yine de bunların sundukları ölüme dair birinci elden ve deneyimlenmiş bir bilgi değildir. Bir bilinmezdir. Ölüm dışarıda olduğu gibi içeridedir de. Hayatta bir şekilde yaşanacak olan, deneyimlenecek olandır ama bir yandan dışarıdadır. Bir bilinmezdir.

Lacancı "gerçek", "anlamlandırmanın kırıldığı noktada bir boşluğa işaret eder. Lacan, "gerçek"in önemine vurgu yaparken, aslında edimsel olan kimlik ve dilden kaçılabileceğini öne sürmemektedir. "Tersine, dilin sınırlarını- dilin her şeyi ifade edemeyeceğini ya da tüm hakikati belirtemeyeceğini- tasdikler" (McGowan, 2012: 21). Lacancı psikanalizdeki bilinçdışı kavramı, dış-yakınlık örneklerinden birisidir. Bilinçdışı, insan türüne ait bir ruhsal durum olurken aynı zamanda dışarıdadır (Evans, 1996: 59). Yine Lacancı dış-yakınlık ile tekinsiz arasındaki ilişki bu açılardan yabancılık üzerinden düşünülebilinir. Tekinsiz bir deneyim kişinin kendisi ve çevresini anlık bir yabancılık yaşamasıdır. Dış-yakınlık hali de Lacan için öznenin yabancılaşma halidir (Evans, 1996: 9).



Resim 2. 1. Lacan'ın Dış-Yakınlığı Göstermek İçin Kullandığı Torus



Resim 2. 2. Lacan'ın Dış Yakınlığı Göstermek İçin Kullandığı MoebiusSarmalı

"Dış-yakınlığın" topolojik olarak Lacancı psikanalizdeki gösterimi, "torus" ve "moebius sarmalı"dır (Resim 2.1, 2). Bu iki şekle bakıldığında içerisinin ve dışarısının neresi olduğu kesin belli değildir. Torus'ta içte kalan kısım ile dış kısım arasında aynılık, bir sınır koymayı engellerken moebius şeklinde içeriden dışarıya dışarıdan içeriye doğru kayılır. Bulunduğu yer ne içeride ne de dışarıdadır."Dış-yakınlık", içeride olan kadar dışarıda olanı işaret etmesiyle iç ve dış arasındaki sınırların silikleşmesidir. Sınırın silikleşmesiyle ortaya

çıkan etki de korku ve kaygıdır (Dolar, 1991). İç ve dış durumlarında düzenin kendisi bu ikisinin ayrımlaşmasıyla oluşurken bir güvenli hal meydana gelmektedir. Bu güvenli halin bozulması ne içeride ne dışarıda olunduğunun farkına varılabilmesidir. Bu nedenle Lacancı dış-yakınlık Freud'un "Tekinsiz" makalesindeki canlı/canlı olmayan (Olympia), gerçek/düşsel (Nathanael'in babasının odasında Kum Adam tarafından ateşe atılmak istenmesinin ardından rüyadan uyanması) ayrımının ortadan kalkmasına benzemektedir.

"Kum Adam" öyküsü Nathanael'in çıldırması ve ölmesiyle sonuçlanır. Öyküdeki çıldırış sürekli olarak karakterin rahatsız edilmesi, Kum Adam'ın O'na musallat olmasıyla ilgilidir. Kum Adam, Nathanael'e musallat olur, O'nu ele geçirmeye çalışır ve bunu da başarır. Nathanael'in yaşamış olduğu duygunun bir korku hali olduğunu söylemek mümkün olsa da bu yeterli değil gibi durmaktadır. Nathanael, sınırların silikleştiği, ayrımların artık mümkün olmadığı dolayısıyla benliğin kendisini tehlikede hissettiği bir duygu içindedir. Böyle bir duygunun adı olarak tekinsizlik, korku hali olmasıyla özel bir işleyişe sahiptir.

Korku olgusu üzerine Freud'dan öncede fikirler öne sürülmüştür (Parman, 2004: 64). Freud ile birlikte ise kaygı ve korku konusunda yenilikçi önermeler ve tanımlar ortaya çıkmıştır. Bu yenilikçi tavrın nedeni ise değişen koşulların içinden yeni bir bilincin meydana gelmesidir.

> Modern öncesi, tüm korku ve kaygılarına, tümdengelimle teşhis koyabiliyor ve aslen yaşadığının ne olduğunu, kendi paranoyasına hata payı tanımadan çıkarabiliyordu. Yani kaygının nesnesi tarihseldi ve indekslenmişti. Bazı belirtiler, ancak kaygıya yön veren bazı mitosların sonucu olabilirdi. Karanlık onlar için, ışığın bulunmayışından çok daha fazla anlama geliyordu ya da fırtınanın, atmosferdeki herhangi bir oyundan daha fazla bir karşılığı vardı. Onları çevreleyen, maddesel olanla büyülü olanın yarı yarıya harmanlaşmasıydı. Modern kaygı biçimleri ise nesnesinden kopartılmıştır (Taburoğlu, 1996).

Freud, modern bireyin ruhsal süreçleri içerisinde korkuyu yeniden tanımlarken korku, dehşet ve anksiyete/kaygı arasında bir ayrıma gider:

> "Dehşet" (Schreck), "korku" (Furcht) ve "anksiyete" (Angst) yanlış biçimde eşanlamlı ifadeler olarak kullanılır; aslında tehlikeyle ilişkiler açısından net bir ayrım yapılabilinir. "Anksiyete" [kaygı] bilinmeyen biri de olsa belli bir tehlikeyi bekleme ya da ona hazırlanma durumunu tanımlar. "Korku" korkulacak belli bir nesneyi gerektirir. Ancak "dehşet" bir insanın hazırlıklı olmadan tehlikeye daldığında içinde bulunduğu duruma verdiği addır; sürpriz etmenini vurgular (Freud, 2002: 271).

Bu açıdan Nathanael'in öykü boyunca yaşadıkları bir korku halini gösterse de psikanalitik açıdan bu yeterli değildir. Psikanalitik açıdan korku ve kaygı (Lacan'da da 'kaygı'

‘tekinsiz’ ile ilişkilidir (Evans, 1996: 12)) kökenleri açısında normal ve patolojik olarak ayrılmaktadır. Normal türden korkunun kaynağı bilinmektedir. Patolojik türden korku ise kökene dair bilgisi eksik ya da belirli olmayandır (Demirci, 2006: 11). Bunu basitçe tanımlamak gerekirse bir korku anında buna neden olan bir sesin kaynağının biliniyor olması (mesela o sesin geldiği kaynağın o an geçen bir otomobile ait olması gibi) korkuyu normal kılarken bu kökene dair bir bilgiye sahip olunmaması korkuyu patolojik kılmaktadır. Nesne açısından ise korkunun bir nesnesi olmasına karşılık kaygının nesnesi yoktur. "Dehşet" ise kaygıyla benzer olsa da bir "kaygı sinyali" yoktur (Parman, 2004: 65). Kaygı sinyali, kaygı etkisinin geleceğinin habercisidir. Ancak dehşetin gelişi habersiz şekildedir. Dehşet kaygıyla olan bu benzerliğinin yanında korkuya da benzer. Dehşet, "korku en yüksek noktasına çıktığında ve adeta insanı dondurduğunda" meydan gelir (Le Gall, 2012: 9). Freud "dehşet" için "ani bir sıkıntı [=kaygı] durumuyla hazırlıklı olmadığımız tehlike" diye yazar (akt. Le Gall, 2012: 9).

Korkunun kaygıyla benzerliği ve dehşetin bir kaygı özelliği taşımasında bu üçlünün ayrılmaları kadar buluşma noktalarının olduğu görülür. Bu çalışma bağlamında ise bu üçlünün ayrım noktalarını belirginleştirmek gerekmektedir. Korkuda korku kaynağı olan nesnenin bilinmesi ve kişinin bu nesneyi bekleyerek bu duyguyu yaşamasına karşılık kaygıda nesne değil, öznenin kendisine dönen bir süreç söz konusudur. Korkuda beklenen olanın gelişi varken, kaygıda benliğin (egonun) yetersiz kalmasıyla bir ezilme gerçekleşmektedir (Parman, 2004: 64-65). Nesnenin korku verici etkisi dışarıdan gelirken kaygıda içten gelen bir etki vardır (Parman, 2004: 67):

> Kaygı bir bellektir. Korkunç ve saçma tehditlerin ağırlığı altında ezilen bireysel tarihimizin tortulu, ama her zaman yeniden etkin olabilen belleğidir. Kaygı yok olmak (anéantissement) tehdidinin duygulanımıdır. Kaygının temeli budur .... kaygı semptom ya da savunma olarak bireyin öyküsünden söz ederken, korku olaydan, olgudan söz eder (Parman, 2004: 68).

Korkmanın bir duygu olarak bir yönüyle hastalık belirtisi olması travmatik bir etkinin sonucudur. Travma, psikanaliz içerisinde ruhsal bir hastalık hali olmasıyla sadece biyolojik bir görüngü değildir. Kültürel bir görünüme de sahiptir. Lacan, psikanalizi kültür üzerinden düşünmeyi önerirken (Bowie, 2007: 19) travmanın da kültürel bir görüngü olarak düşünülebileceğini önermiş olur. Lacan için travma, "anlamın yokluğu veya katlanılamaz bir" anlamla karşı karşıya kalınmasıdır (Hyldgaard, 2009: 613). Tekinsizin travmatik etkisi ve psikanalitik açıdan görünümü, anlama dair bir kayıp, anlamlandırmaya dair bir eksiklik hissedilmesidir. Kaygı, sadece benliği yıkmaz. Kaygı aynı zamanda öznenin kuruluşunda

da pozitif bir öneme sahiptir. Lacancı kaygının bozguncu halinin yanında "ruhsal organizasyonun kurucu yapılarından" olma görevi de vardır (Roudinesco, 2012: 65).

> Arzunun dile getirilmesi için gerekli olan nesne eksikliği, özneyi -elinden kaçan ve onu tehdit eden- adı koyulamayan bir gerçeğe bağlayacak reddeye vardığında ortaya kaygı çıkar. Bu "eksikliğin eksikliği" arzusu boğar ve kendi kendine yok etme fantezileriyle ortaya çıkar: kaos, anne vücuduyla hayali birleşme, halüsinasyonlar, böcek hayaletleri, parçalanma ya da hadım olma görüntüleri (Roudinesco, 2012: 65).

Tekinsiz, bastırılanın geri dönüşü, bir zamanlar tanıdık olanın yabancılığı ise burada üzerinde durulması gereken nokta bastırmanın anlamı olacaktır. Çünkü bir zamanlar tanıdık olanın artık yabancı ve geri gelerek rahatsız edici olana dönüşmesinde bastırmanın etkisinin rolü büyüktür. Bastırma, basit bir rahatsızlık verecek olanın geriye itimi değildir. Bastırma mekanizması sayesinde insan, gündelik hayatın olağan yaşantısına uyumlaşır. “Sıradan günlük gerçekliğimizin, bildik kibar, nezih insanlar rollerimizi oynadığımız toplumsal evrenin gerçekliğinin, belli bir “bastırma”ya, arzunun gerçeğini gözden kaçırmaya dayalı bir yanılsama”dır (Zizek, 2004: 33). Arzunun gerçekliğinin göz ardı edilmesi kültürün düzeni için gereklidir. Freud, benliğin bastırma mekanizmasıyla işleyişini söyle açıklar:

> Ben, geriye itim mekanizmasına başvurarak tehlikeye karşı savunur kendini. Bir yol bulunarak içtepi engellenir, *ona yol açan nedenle buna ilişkin algı ve tasarımlar unutulur*. Ne var ki, bu kadarla iş çözümlenmiş sayılmaz; içgüdüsel istek ya gücünü elden çıkarmayarak korur ya da ileride bu gücü yeniden ele geçirir, olmazsa yeni bir neden içgüdüsel istekteki gücü diriltip canlandırır (Freud, 1998: 195 itl. bana ait).

Bastırma mekanizmasının gerekli olması kadar tamamen kesin çözümler üretememesini söyleyen Freud, unutulmuş olanın geri gelebileceğini ifade eder. Bastırma sayesinde bir unutma gerçekleşirken unutulanın yeniden gelmesiyle bastırma mekanizması elinden bir şeyleri kaçırabilir.

Bastırma, psikanalizin temel kavramalarından bir tanesidir. Bastırma, Freud'un yazdığı gibi bir zamanlar tanıdık olanla yabancı kalmayı sağlayan bir engelleme, ket vurmadır. O zaman sorulacak olan soru neden bu ket vurmanın olduğudur. Freud bu konuda bastırmanın hazsızlığı engelleme görevinde olduğunu ve haz için, hazzın devamı için gerekli olduğunu yazar (Freud, 2002: 142). O zaman bastırılan, haz vermeyen ve hazzı engelleyendir. Ancak bastırma bastırılanın olduğu gibi, basit bir analojiyle bir kutuya konup saklanması anlamına da gelmemektedir.

> Bastırılmış olanın her bir türevinin kendi özel değişim olabilir; biraz az ya da biraz fazla çarpıtma tüm sonucu değiştirir. Bu bağlamda nasıl olup da insanın en fazla yeğlediği nesnelerin, ülkülerinin en fazla tiksindikleri nesnelerle aynı algılardan ve deneyimlerden geliştiği ve başlangıçta bunların birbirlerinden yalnızca hafif değişikliklerle ayrıldıklarını anlayabiliriz (Freud, 2002: 145, 146).

Bastırılan, bastırma sonucu değişimlere uğrayan görünümlere sahiptir. Bunları bastırılanın geri dönüşlerinde görmek mümkündür. Bastırılanın olduğu gibi kalması mümkün olmaz. Bastırılan geri dönüşlerinde farklı görünümlere sahip olurlar (Nasio, 2008: 36). Lacan için bastırılan şey anlaşılması zor olan bir imkansızlığa sahiptir. “Gerçeğin, daima, sembolikten kaçan bir çekirdeği vardır ve bütün diğer tasarımlar, imgeler ve gösterenler, bu boşluğu doldurma girişimlerinden başka bir şey değillerdir. Lacan .... baskılanmış öğeyi, temsilin temsilcisi (representative of representation) ya da das Ding (Şey) olarak tanımlamıştır” (Homer, 2013: 118).

"Şey" (das ding) bilinmez olandır. Bilinmezliğin kendisi olarak bir anlama sahip olmayandır. Bu nedenle sabit bir anlam karşılığı yoktur ve ""gerçek'le ilişkilidir" (Lacan "dilsiz gerçekliği içindeki şey"dir der). "Şey" (Das ding) "bulunması gereken kayıp bir nesnedir" (Homer, 2013: 118). Bu kayıp nesne aslında hiçbir zaman bulunmamıştır. Bu paradoks görüntü için Lacan, "hiçbir yerde eklemlenmemiş bir nesnedir, o kayıp bir nesnedir, ama paradoksal bir biçimde, ilk etapta asla orada olmamıştır ki kaybolsun" diye yazar (akt. Homer, 2013: 118). "Şey" arzu özelinden anlaşılabilinir. "Şey" (Das ding), "arzunun hareket ettirici nedenidir" (Homer, 2013: 118). Arzuyla ilgili olan "şey" (Das ding), Lacan'ın bir döneminden itibaren yerini başka bir kavramına "obje petit a"ya [küçük a nesnesine] bırakacaktı (Homer, 2013: 119).

Bastırılmış olanın geri dönüşü bir hatırlama hali midir? Unutulmuş bir zamana ait olanın geri dönmesiyle bu soruya "evet" demek mümkündür. Ancak tekinsizin psikanalitik açıdan rahatsız ediciliği hatırlamanın bir yer, zaman ve olay ilişkisinden öte olduğu söylenebilir. Freud, travmatik sahnenin bir yineleme olduğunu ve "olayın anısı"nın kişiyi "taciz (haunt)" etmesi olduğunu yazar (akt. Hyldgaard, 2009: 614). Freud'un "taciz (haunt)" kelimesini seçmesi bir rastlantı değildir. Bu kelime, musallat olmayı, bastırılmış olanın kişiyi rahatsız etmesini işaretlemektedir.

Bastırılmışın dönüşü bir unutma hatırlama ilişkisinden öte, Freud için, "tekrarlama/yineleme" ile ilgidir (Hydgaard, 2009: 614). Tekrar, bir zorakiliğe sahiptir (Foster, 2011: 26) ve bastırılanın geri dönüşleriyle ilgisi açısından geri dönenin bir kez

değil daha fazla varlık göstermesiyle ilgilidir. Tekrar, bu geri dönüşü hissettirme gücüdür. Bu yüzden "içeriden gelen bu zoraki tekrar etme isteğini bize hatırlatan ne varsa tekinsiz olarak algılanır" (Freud akt. Foster, 2011: 35). Burada Nathanael'in öyküdeki durumu fikir verici olmaktadır. Nathanael, Kum Adam'ın kendisinde meydana getirdiği duygudan kaçmak istese de huzursuzluk yeniden karşısına çıkar. Kum Adam'ın görünümleri (Coppelius, Coppolla) burada tekrarlanan hallerdir.

Benzer şekilde Freud'u izleyen Lacan, tekrarlama konusunda analistin gerçekteki (reel)) "muğlaklığın ancak gerçeğin tekrarlamadaki işlevinden yola çıkarak" çözülebilineceğini yazar (Lacan, 2013: 60). Hal Foster, tekrar ve yineleme arasında Lacan'ın yaptığı ayrımı şöyle anlatır:

> Birincisi [yani yineleme], bastırılmış olanın bir semptom veya gösteren olarak tekrarıdır ve Lacan yine Aristoteles'e bir gönderme yaparak bunu automaton olarak adlandırır. İkinci terim [yani tekrar], daha önce tartıştığımız dönüştür: Bu gerçekle travmatik bir yüzleşmenin dönüşüdür, simgesele meydan okumadır; Lacan'ın tuché adını verdiği, hiçbir şekilde gösteren olmayandır. Birinci kavram olan semptomun tekrarlanması, travmatik gerçeğin dönüşü anlamına gelen ve böylece semptomların automatonunun gerisinde,"göstergelerin ısrarıdır", aslında haz ilkesinin ötesinde var olan ikinci kavramı kapsayabilir veya ortaya çıkarabilir (Foster, 2009: 173-175).

Tekrarlama Lacan'da gerçeğin görünümleriyle meydana çıkan travmanın görünümüdür. Bu da kaygı verici bir hal yani "travma olarak" gerçeğin geri dönüşüdür (Lacan, 2013: 61).

> Tekinsiz" etkide bulunduran bir durumun kökeni konusunda Freud, insan ruhsal sürecini evrensel şekilde düşünerek "ilksel sahne"den bahseder. Bunlar her insanın yaşadığı ama unuttuğu hatırlamasıyla rahatsız olduğu sahnelerdir. "İlksel fanteziler, bir öznenin daha sonraki psişik yaşamının örüntülerini düzenler ve bu anlamda sabit bir içeriği temsil etmekten ziyade, onu "yapılandırmaktadır" (Homer, 2013: 120).

İlksel sahne bireyin çocukluğundan kalma, kendisine uygulanan bir şiddeti içeren ancak bireyin ilerleyen evrelerinde unuttuğu, bastırdığı olaylardır (Erdem, 2011: 115). İlksel sahne birey tarafından hatırlanmak istenmez. Çünkü travmatik bir özelliğe sahiptir. İlksel sahne her bireyin küçüklüğünde kaçınılmaz bir şiddet yaşaması olarak kabul edilse de bu şiddet illa ki görünür olmak zorunda değildir. Görünür olmayan, kişinin kendi algılamasının ürünü olan düzeylerde de şiddet gerçekleşebilir. Freud'da ve psikanalizde "ilksel sahne kavramı Oidipus karmaşası, baştan çıkarılma, iğdiş edilme endişesi" gibi temaları içermektedir (Erdem, 2011: 115). Bu yüzden ilksel sahnenin psikanalizde bireyin ruhsal gelişimi açısından yapısal bir ortaklık sergiler.

İlksel sahnenin tekinsizle ilgisi bireyin yaşadığı kaygıda kendisini göstermesidir. Bastırılmış olan bu anlar, psikanalizde her bireyin yaşadığı varsayılan tipikleşmiş travmaların su yüzüne çıkması, onların oldukları gibi görünmeleri şeklinde gerçekleşmez. İlksel bir sahne olarak babanın sözel ya da davranış olarak çocuğa uyguladığı şiddetin gelecekte su yüzüne çıkması bu şiddetin zamanı ve yerinin olduğu gibi hatırlanması değil şiddetin meydana getirdiği izlerin farklı biçimlerle bir duygu olarak kendisini göstermesidir.

2.2.3. Tekinsize dair temalar ve imgeler

Nathanael, ilk mektubunda çocukluğunda dadısından dinlediği kum adam hikayesinden nasıl etkilendiğini anlatır. Nathanael'in korkusu burada Kum Adam'ın biçimini ve imgelerini aramaya dönüşür. Bu arayış Kum Adam'ın görüntüsü çizmek ve onun varlığını, eve gelişini gösteren ayak sesleri duymayla gerçekleşir (Hoffmann, 2008: 101). Bunu Nathanael'in kaygısını bir nesne üreterek nasıl korkuya dönüştürme çabasında olduğu şeklinde yorumlamak mümkün görünmektedir. Bunun bozan ise Kum Adam'ın Nathanael'in babasıyla olan ilişkisidir.

Küçük Nathanael'in duyduğu ayak seslerinin babasının odasında bitmesi Kum Adam'ı babayla ilişkili görmesine neden olur. Uzun yıllar boyunca bu durum Nathanael için hiç bir zaman unutulmayan bir olaya, bir sahneye dönüşür. Böylelikle resimler, dadının anlattıkları ve sesler korkuya hazır olmak için yetmez ve bilinmez hal daha da güçlenir. Nathanael buna karşılık yeni imgeler arar ve kendisini bilinmez varlıkları anlamaya bunları okumaya adar:

> Kum Adam, çocukların içinde çabucak kök salan sıra dışı konulara ilgimi körüklemişti. Cinler, cadılar ve onun gibi şeylerle ilgili ürkünç öyküleri dinlemekten ve okumaktan daha çok sevdiğim bir şey yoktu, ama her zaman Kum Adam bunlara üstün geliyor ve onun resminin en iğrenç ya da en garip biçimlerde tebeşir ya da kömürle masaların, dolapların ve duvarların üstüne çizip duruyordum (Hoffmann, 2008: 102).

Nathanael'in kurgusal olan varlıklarla Kum Adam'ı özdeş kılamaması ve imgesini her yere çizmesi kaygısını sabitleyememesi demektir. Duvarlarda, masalarda, dolaplarda çizili Kum Adam resimlerinin amacı Kum Adam eve geldiğinde, Nathanael tarafından sadece ses olarak duyulan belirsiz varlığının bir şekil kazanmasıdır. Nathanael, bu çizimlerle nesnesiz korkusunu bir nesneyle ilişkili görüp onu evcilleştirme amacındadır. Nathanael'in avukat Coppelius'un Kum Adam olduğu düşüncesi Kum Adam'ın son şeklini, asıl kimliğini

bulması demektir. Bu sefer kaygının nesnesi bulunarak yerini korkuya bırakmaya çalışacaktır.

Yukarıda anlatıldığı gibi korkunun bilgisine ulaşmak, buna çalışmak benliğin güvene alınması demektir. Avukat Coppelius'un Kum Adam olması düşüncesi bir yerde Nathanael'i rahatlatır. Artık huzursuzluk yaratan ve ne olduğu belli olmayan Kum Adam'ın bir biçimi vardır. Burada benliğin korku karşısında bulduğu anlama bir destek söz konusudur. Böylelikle korku akılcılaştırılmakta ve benlik sevmeme, nefret etme düzeyinde bir karşı duyguyla kendini gösterme imkanı bulmaktadır. Ancak Nathanael, korkusunun nesnesini elinden kaçıracaktır. İlk mektupta Nathanael, oldukça belirsiz bir kurguya sahip olan bir sahne anlatır. Bu sahnede baba ve avukat çalışma odasında bir ocağın başında çalışmaktadırlar. Avukat Nathanael'i saklandığı yerde fark eder ve gözlerini çıkartmak ister. Sonra da Nathanael'i parçalara ayırır ve yerlerini değiştirir (Hoffmann, 2008: 105). Bu sahnenin önemi bitmeyecek bir kaygının meydana geldiğini göstermesidir.

Hoffmann'ın öyküsündeki güçlü ve merkezi temalardan bir tanesi Nathanael'in Kum Adam tarafından gözlerine zarar verileceğidir. Daha çocukken yaşadığı olayda babasının çalışma odasında Kum Adam'ın kendisinin kollarından tutup gözlerini çıkartmak istediğini ama babasının bunu engellediğini anlatır. Buna karşılık Kum Adam babaya "pekala, çocuğun gözleri kalsın ve derslerinde zıplayıp dursun, ama bakalım elleriyle ayaklarının mekanizması nasılmış" diyerek Nathanael'in elleri ve ayaklarını çıkartır ve başka yerlere takar (Hoffmann, 2008: 105). Devam eden bölümlerde Nathanael, okuldaki odasına gözlük satıcısı kılığında gelen Kum Adam'ın kendisine göz satmak istediğini zannederek korkar ama satıcı O'na gözlük sattığını söylediğinde rahatlar. O'ndan bir gözlük satın alır ve okuldaki Profesör Spalanzani'nin kızı olan Olimpia'yı gözetlemeye başlar. O'na aşık olur (Hoffmann, 2008: 123-131). Olimpia'nın otomat olduğunu öğrendiği, Kum Adam ile Spalanzani'nin Olimpia için kavga ettiklerini gördüğü sahnede yine göz teması merkezi görevdedir. Bu kısımda Kum Adam, Olimpia'yı kaçırır ama gözleri babası olan Spalanzani'nin ellerinde kalır. Bunlara bakan Nathanael korkmaya ve unutmak istediği anıların etkisine girmeye, yeniden delirmeye başlar (Hoffmann, 2008: 134). Kendini öldürdüğü son sahnede ise Nathanael aşağıya atladığı balkondan kum adamı görür: "Güzel gözler! Güzel gözler!" diyerek yaşamına son verir (Hoffmann, 2008: 138).

Göz kaybı korkusu Nathanael'in öykü boyunca kaygısını görünür kılmaktadır. Göz temasının bu öyküdeki anlamı için Freud, bunun iğdiş edilmeyle ilgili olduğunu yazar. Göz

kaybı korkusu öncelikle bir uzvun zarar görmesi anlamına gelmektedir ve "çocuklardaki en kötü korkulardan" birisidir (Freud, 1999: 337). Diğer taraftan maddi bir görüngüden başka sembolik olarak göz kaybı iğdiş edilme korkusuyla ilgilidir: "Düşlerin, düşlemlerin ve mitlerin incelenmesi bize insanın gözüne ilişkin kaygısının yeterince sık olarak iğdiş edilme korkusunun bir yerine-geçeni olduğunu öğretmiştir" (Freud, 1999: 337). İğdiş edilme ile göz ilişkisi daha doğrusu iğdiş edilmenin ikame nesnesi olarak göz düşüncesi, bakışın ortadan kalkmasıyla benliğin iktidarını yitirmesidir.

İğdiş edilme korkusu ya da "kastrasyon kaygısı ..., erkek çocuk tarafından edimsel olarak hissedilmez, bilinçdışıdır" (Nasio, 2006: 36). Yani bastırılmıştır ve bu korku geri dönebilir. Çünkü bu kaygı sadece çocukluk evresine ait değildir kişinin yaşamında da tekrar edebilir (Nasio, 2006: 32). Lacan'da buna paralel olarak "insan imgelemini taciz eden" (Bowie, 2007: 34) durumların bedene dair olduğunu ve bedenin düzenini bozacağını düşünür. Bunlar "hadım etme, iktidarsızlaşma, yaralanma, uzuvların kopması, yerinden çıkması, bağırsakların deşilmesi, bedenin yutulması ve patlayarak içinin dışına çıkması imgeleri"dir (Lacan akt. Bowie, 2007: 34). Nathanael'in Kum Adam tarafında kolları ve ayaklarının yerlerinden çıkartılması uzuv kaybı kaygısına karşılıktır. Nathanael'in uzuv kaybı korkusunu anlama da Lacan'ın "fallus" kavramı yardımcı olacaktır.

Lacan terminolojisinin önemli kavramlarından "fallus" sadece bedensel bir uzuvdan bahsetmez. Lacan, iki şekilde fallusu ele alır: "İmgesel fallus" ve "sembolik fallus" (Nasio, 2006: 60). İmgesel fallus, üç etkenin sonucu olan bilinçdışı bir psişik tasarımdır: Anatomik, libidinal ve düşlemsel" (Nasio, 2006: 61). Bunları basitçe açıklamak gerekirse; anatomik anlamda fallus, çocuğun bedeninde fark ettiği bir uzuv olma durumudur. Anatomik haliyle fallus çocuğa sadece kendisinin var olduğunu değil var olmama durumunu da düşündürtür. Çocuk onun olduğu kadar olamayabileceğini de düşünür (Nasio, 2006: 61). Burada Freud'un çocuk cinselliği üzerine erkek çocuğun kendi penisini fark ettiğinde ilgisinin diğer cinsin neden penisi olmadığını sorgulamaya çalışmasını örnek olabilir (Nasio, 2006: 31-36). Fallusun libidinal açıdan etkisi ise çocuğun "oto-erotik" yani ben sevici olma durumuyla ilgilidir (Nasio, 2006: 61). Son olarak düşlemsel özelliğiyle imgesel fallus, libidinal açıdan özelliklerinin kaybolmasıyla çocukta oluşabilecek bir korkuya işaret eder (Nasio, 2006: 61). Burada fallus artık sadece anatomik düzeydedir. Sembolik fallus ise fallusun değiştirilebilir bir nesne halini alması ve yerine başka nesnelerin geçmesidir (Nasio, 2006: 62). Çünkü burada libidinal anlamda çocuğun oto erotik durumu biter ve haz için başka bir nesneye gerek duyulur. Burada da iğdiş edilme

gerçekleşir. Lacan'a göre iğdiş "semboliktir ve nesnesi imgeseldir: Yani kastrasyon, her insanın sahibi olduğuna inandığı ya da özdeşleştiği imgesel bir tüm güçlülük yanılsamasını kıran yasadır" (Nasio, 2006: 66). Bu açıdan göz kaybı ve iğdiş Nathanael'in kendi dünyasının yıkılışı, Kum Adam'ın bu dünyadan onu ayırmasıdır.

Kastrasyon psikanalize göre basitçe her bireyin olağan gelişim sürecinin bir parçası ve kaçınılmaz bir gerçeklik olarak bir gerekliliktir. Nathanael'in Coppelius tarafından bedeninin parçalara ayrılması da sembolik düzeyde gerçekleşmesi gereken kastrasyonun tersine işletilmesi şeklinde düşünülmeye müsahittir. Coppelius, bedeni parçalar ve parçaları yeniden başka türlü bir araya getirmek ister. Bu arzu, bir işkence ve zalimlik ve de Coppelius'a ait bir keyfi bizlere gösterir.

Sembolik kastrasyonun tersine çevrilmesi Lacancı ayna evresinin tersine çevrilmesidir. Lacan'ın ayna evresi on sekiz aylık bebeğin ayna karşısında kendi imgesini görmesiyle zihninde meydana gelen beden imgesini dolayısıyla kendine dair bir bilinç edinmeyi ifade eder. Lacan bunun bir özdeşleme meydana getirdiğini yazar ve devam eden cümlede bebeğin –altı aylıktan bir buçuk yaşa kadar ki evresinde- kendi imgeni benimsemesinin bir dönüşüm meydana getirdiğini belirtir (Tura, 1996: 174). Ayna karşısındaki bebek için Lacan, onun bu evreyle aynı zamanda bu imge tarafından "ahlaki ve yasal" olarak ele geçirildiğini yazar (Bowie, 2007: 31). Coppelius'un Nathanael'in bedenini parçalara ayırması ve yeniden bir araya getirmesi bedensel bütünlük fikrinin dolayısıyla özne olma halinin bozulmasıdır. Göz kaybı, bedenin parçalanması keyfi bir şiddetin kişiye musallat olarak onun benliğini sarsması veya bozmasıdır.

"Kum Adam" öyküsünde ilgi çeken bir başka nokta baba figürlerinin görünümlerinin sıkça öyküde görünmeleridir. Öyküde baba figürleri çoktur. Nathanael'in kendi babası, Profesör Spalanzani, avukat Coppelius. İlk olarak öyküde Nathanael'in gerçek babasının öyküde öldüğünü bunun nedenin de Coppelius'un olduğu görülür (Hoffmann, 2008: 107). Yine öykünün önemli sahnelerinden biri olan Nathanael'in Coppelius tarafından bedenin parçalandığının anlatıldığı sayfalarda Nathanael'in babasının Coppelius'la birlikte bir ocağın çevresinde gizemli bir işle uğraşırken yüzünün aldığı şeklin "iğrenç ve ürkünç", "şeytansı" olduğu anlatılır (Hoffmann, 2008: 105).

Kum adam ve Nathanael'in babası birbirlerini tamamlayan iki unsurdur. Mladen Dolar Lacan'ın bilinçdışının işleyişini şematize ettiği (Başer, 2010: 40) "L şeması"na göre Kum Adam'ın "altbenlik" olduğunu, babanın ise "büyük başkası" olduğunu yazar (Dolar, 1991).

"Büyük başkası" insanın doğduktan sonra bebeklik dönemiyle birlikte iletişime geçen anlamlar dünyasının figürleri (anne, baba gibi), kültürel yapılanmaları (din, bilgi gibi), kurumları (devlet, okul gibi) ve üstün bir güçtür (Tanrı). Nathanael'in babası, Lacancı "Büyük Başkası" olarak Nathanael'i kültüre kazandıracak olandır. Ancak Kum Adam altbenlik olarak Büyük Başkasıyla ilişki içindedir. Bilinçdışı, Büyük Başka'sının "özneye yönelmesinden ileri gelir" (Başer, 2010: 43). Bu nedenle Kum Adam ve Nathanael'in babasıyla ilişkiye geçtiğinde bir travmanın tetikleyicisi görevini almış olur (Dolar, 1991). Kum Adam'ın travmatik etkisi "Büyük Başkası"nı semboliğe davet ederken onun iğdiş etme gücünü temsil etmesidir. Baba figürü bu öyküde olduğu gibi psikanalizde de kaygı verici bir etkiyi içinde barındırmaktadır:

> Her insanın ruhsal gelişim tarihinde, evdeki yabancı'nın ilk örneği, karşılaşılan ilk météque baba'dan başkası değildir! Oysa ki, her şeyden önce şu meşhur "baba metaforunu"(Lacan) gerçekleştirmek zorunda olan da o yabancıdır: özne önce anneye yapılan libidinal yer değiştirme- taşınma, eğitimciden her insan öznesinin farklılaşmasında zorunlu bir evreyi oluşturur (Penot, 2006: 98).

Buna göre Kum Adam, babanın şiddet uygulayan yönü, onun zalimliğinin sembolüdür. "O halde, öyle görünüyor ki baba hem Tanrı'nın hem de şeytanın bireysel prototipidir" (Freud, 1999: 382).Tekinsiz temalardan bir tanesi ise canlı/cansız arasındaki ayrımın ortadan kalkması ve bir belirsizliğin oluşmasıdır. Cansızın canlı ya da meydana getirdiği tersi bir izlenimin kaygı olarak etkisi bilinen bir durumun düzeninin değişmesiyle ilgilidir. Cansız olan (bu herhangi bir obje ya da bir ölü) bir şeyin canlı görünmesinin huzursuz edici etkisi canlılığında eksik olan bir parçanın olmasıdır. Cansız olanın canlılığı, bilinen anlamda canlı olana benzemeyen türdendir. Ancak Freud canlı/cansız ayrımının köken olarak çocuklarda görülen bir oyun tavrı olduğunu yazar. Çocuklar oyuncaklarını kişileştirerek onları konuştururlar (Freud, 1999: 340). Bu oyun deneyiminin tersine dönmesi gelişimle birlikte kişinin ontolojik bir ayrıma gidebilmesini sağlayacaktır. Zihin canlı ile cansız farkını görmeyi öğrenecek ve benlik böyle bir anlayışla huzurlu olacaktır.

"Kum Adam" öyküsünde Profesör Spalanzali'nin kızı Olimpia'ya aşık olan Nathanael, onun bir otomat olduğunu anlamaz. Çünkü gözleri "kör" olmuştur. Olimpia'yı gözlük satıcısı kılığında odasına giren kum adamın kendisine sattığı gözlükle görmektedir. Yine Nathanael, Olimpia'nın bir otomat olduğunu anlamasıyla huzursuzluk etkisi kendini göstermez:"... Nathanael yerde bir çift kanlı gözün ona baktığını fark etti. Splanzani gözleri sağlam eliyle yerden alıp Nathanael'e doğru fırlattı. Gözler Nathanael'in göğsüne

çarptığında delilik Nathanael'i kor gibi yanan pençesiyle yakaladı, yüreğine işleyip zihnini paramparça etti, ..." (Hoffmann, 2008: 134).

Yukarıda da anlatıldığı gibi Nathanael'in kaygısı göz kaybıyla ilgilidir. Olimpia'nın bir otomat mı yoksa bir insan mı olduğu karmaşası Nathanael için önemli değildir. İlerleyen sayfalarda da buna değinilmez. Sadece bu olayın toplumdaki güvensizliği anlatılır:

> İnsan figürlerine karşı utanılacak bir güvensizlik baş gösterdi. Tahta bebeklere aşık olmadıklarına emin olmak için birçok sevgili, sevdikleri kadınlardan şarkı söylerken ve dans ederken kusursuz olmamalarını, onlara yüksek sesle bir şey okunurken dikiş dikmelerini, örgü örmelerini ya da süs köpekleriyle oynamalarını ve her şeyden önemlisi yalnızca dinlemekle kalmayıp arada sırada gerçek düşünce ve duygu belirtecek bir biçimde konuşmalarını istemeye başladılar (Hoffmann, 2008: 135).

Bir başka tema ise "çift" temasıdır (Freud, 1999: 341). Çift/ikizler kelimesi antropolojik açıdan eski ve primitif toplumlarda “sihirli, korkunç yansımalar, gölgeler, tabular, korkunç rüyalar ve ruhun kendini taşıması” anlamına gelmektedir (Zivkoviç, 2000: 123). Freud'da Otto Rank'ın "çift"in antropolojik açıdan izini sürdüğünü yazar. Rank'ın "çift"in araştırmasında vardığı nokta "ikizin benliğin tahribine karşı koyabilecek bir sigorta, ‘ölümün kuralının çürütme’"sidir (Stoichita, 2006: 140, Freud, 1999: 341). Çiftin tekinsizliği ise benliğin koruyucusu olmaktan çıkıp onu tehdit etmesidir. Hoffmann'ın öyküsünde çift ilişkisi Nathanael'in yaşadığı ego karışıklığıyla ilgilidir (Freud, 1999: 343). Öykü boyunca Nathanael bir şeylerden kaçsa da kaçtıkları tarafında rahatsız edilir ve onlar tarafından kimi zaman ele geçirilir. Öykünün bir sahnesinde Nathanael, sevgilisi Klara için yazdıklarını okurken bu ele geçirilme görülür:

> Nathanael bunları yazarken sakin ve dikkatliydi, her bir dizeyi baştan okuyup daha iyi bir duruma getirdi ve uyakların kısıtlamalarına boyun eğerek bütün parça pürüzlerden arınana ve ezgisel olana dek uğraştı. Ama şiiri bitirip yüksek sesle okuduğunda dehşete kapıldı ve, "bu kötülükle dolu ses kimi sesi?" diye haykırdı (Hoffmann, 2008: 120).

Öykünün bu kısmı Nathanael'in psikolojik açıdan bastıramadığı durumların nasıl geri döndüğünün belki de en etkili gösterimidir. Dile karışmış olan uğursuz ikiz, kötülük dolu ve zarar vericidir. Benliğin onaylayıcısı, güvencesi değil tersine onu yıkmak isteyendir. Nathanael öyküsünü düzenli bir şekle getirmiş olsa da farkında olmadan kaygısını ortaya çıkartmış onu ifade etmiştir. Ancak kelimeleri kontrol edememiştir.

> Oysa o [Nathanael] kendini tümüyle şiirine kaptırmıştı; yanakları içinden yükselen bir ateşle yanıyor, gözlerinden yaşlar boşanıyordu. Sonunda bitirdiğinde tükenerek iç çekti. Klara'nın elini yakaladı ve acıyla inledi: "Ah Klara! Klara!"

> Klara onu yavaşça göğsüne bastırdı ve alçak ama çok ciddi bir ses tonuyla, "Nathanael, canımın içi Nathanael! Bu çılgın, anlamsız öyküyü ateşe at!" dedi. Nathanael öfkeyle yerinden fırladı ve Klara'yı iterek,"Lanet olası cansız makine!" diye haykırdı (Hoffmann, 2008: 121).

İkizin egoyu ele geçirmesi, içten gelen bir sesin, egonun merkeziyetini bozması Nathanael'in huzursuzluğunun bu açıdan görünümü olmaktadır.

Hoffmann'ın otomat Olimpia'ya aşkı çift fikri üzerinden de ele alınabilinir. İlk olarak ruh eşini bulduğunu düşünen Nathanael, bu ideal kadın figürünün, arzusunun nesnesinin, "ruh ikizinin" (Hofmann, 2008: 132) bir otomat olduğunu bilmez. O'na yansıttığı aşk duygusuyla kendine ait dünyayı kurma hayali vardır. Diğer taraftan Olimpia'nın gözleri Kum Adam tarafından Nathanael'i baştan çıkartsınlar diye otomatı yapan Spalanzalli'ye verilmiştir. Bu gözler Nathanael'in gördüğü belki de canlılık özelliğine sahip tek şeydir. Ama bakışın karşısında bulduğu sahtelik tüm idealin ve arzunun yıkılmasına neden olur. Bu yıkımla yani Olimpia'nın bir otomat olduğu anlaşıldığında her şey dağılır. Nathanael, sinir krizleri geçirir.

Freud ölümün ve ölülerin tekinsizliğini bir diğer tema olarak önerir. Freud ölüme dair korkunun kökensel gücü karşısında insanın bunu yenemediğini yazar (Freud 1999: 348, 349). Ölümün ve ölen birinin geri gelişinin tekinsiz etkisi Freud'un ifade ettiği gibi insan soyunun ölüme karşı tepkisinin ilk halinin süregelmesi ve bilimin ölümün bilgisini elde edememesidir (Freud, 1999: 348). Bu değişmez gerçeklik insanın ölülerin dirileceği ya da ruh olarak geri geleceği düşüncesini içinden atamamasının nedenidir. Ölünün geri geleceği düşüncesi Lacancı anlamda simgesel evrenin bozulması demektir. Ölülerin geri dönmesi "usulünce gömülmedikler(i)"nden kaynaklanmaktadır (Lacan akt. Zizek, 2004: 40). Gömme işleminin usulü ölüye yapılması gereken saygının yerine getirilmesidir. Cenaze töreni "simgesel geleneğin metnine bir kayıttır" (Zizek, 2004: 40). Ölünün ardından onun unutulmayacağına dair bir söz, yasın devamını sağlama görevindedir. Ancak bu yerine getirilmediğinde ölünün geri dönüşü gerçekleşir. Bu geri dönüş sanat yapıtlarındaki gibi bir buluşma, ölünün görünmesi değil bir huzursuzluk olarak insanın içinde hissettiği bir kaygı şeklindedir.

Göz kaybının sembolik anlamı olan iğdiş edilme ve meydana getirdiği kaygı kadar bir başka gözün bakışından etkilenme endişesi de tekinsiz bir diğer temadır. Kem göz bir kişiye uğursuzluk getiren bakıştır. Nazar değme endişesi kem göz korkusudur. Kişinin kendi yaşantısının gidişatının olumsuz ve sorunlu olması kem gözün bakışıyla ilgilidir.

Lacan bakış konusunda "ben tek bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır" diye yazar (Lacan, 2013: 80). Bakılmak burada benliğin olağan varoluşuyla ilgilidir. Ancak bakılmanın tuhaflığı ilksel anı olarak iğdiş edilme kaygısını meydana getirecek olan bir eksilmedir (Lacan, 2013: 81). Kem gözün bakılan kişide uyandırdığı huzursuzluk, kendisine dair bütünlük düşüncesinin zedelenmesidir. Nazar değme fenomeninin bireyde gündelik işlerinde ve bedensel ruhsal hastalığında etkilerde bulunduğunun düşünülmesi böyle bir eksilmeyi örneklemektedir.

Freud, tekinsizi kişinin kendi evine yabancı olması olarak düşünür. Öznenin yaşadığı anlık bir yabancılık olarak tekinsiz deneyimin huzursuzluğu kendine dair bilincin sarsılmasıdır. Evin psikanalitik bir sembol olarak karşılıklarından birisi olan dişi genital bölgenin Freud'a göre uyandırdığı bir huzursuzluk söz konusudur. Freud, nevrotik erkeklerin dişi genital bölgeden korktuğunu yazar. "Ancak bu unheimlich yer [dişi genital organı] tüm insanların eski Heim'larının [ev], her birimizin bir zamanlar ve başlangıçta yaşadığı yerin girişidir" (Freud, 1999: 351). İnsanın, ilk yuvası olan anne karnından kopması kendisine yeni yuvalar meydana getirmesiyle giderilir. Anne bedeninin yerine geçen yuvalar bastırılmış olan kaybetme anının yerine geçen onarıcı nesnelerdir. Ev de bu nesnelerden birisidir (Eıguer, 2013: 25-26).

> Bir ev yaratmak, sürekliliği olan, sabit sosyal ilişkilerle birleşmiş bir grup yaratmaya, kalıcı ve sabit, değişmez konut gibi kendini kalıcı bir şekilde sürdürmeye muktedir bir soy yaratmaya dair ortak iradedir; bu, ev birliğinin geleceği üzerine, yani bir arada durma gücü, bütünlüğü, ya da başka deyişle parçalanma ve dağılmaya direnme kapasitesi üzerine ortak bir proje ya da iddiadır (Bourdieu akt. Eiguer, 2013: 28).

Ev dışarısı ve içerisi arasında bir sınırdır. Evin duvarları, kapıları ve pencereleri dış ve için sınırlarıyken benlik, bastırma ile bu dış ve iç ilişkisini meydana getirir. Ne zaman bu sınır bulanıklaşır ya da ortadan kalkarsa bastırılan geri gelirse huzursuz ve kaygı verici bir duygu kendisini gösterir.

3. TEKİNSİZİN ESTETİĞİ ve SANAT YAPITI

Tekinsiz ve sanatlar arasındaki ilişkiyi düşünürken şu soruyu da sormak gerekiyor: Tekinsizi estetik ve sanat teorisi açısından nasıl düşünmek gerekir? Freud, "Tekinsiz" makalesine yukarıda da anlatıldığı gibi sanat, estetik ve psikanaliz arasındaki ilişkiyi düşünerek başlar. Ancak Freud'un makalesi estetik düzeyde bir tavır içinde şekillenmez. Daha çok Freud, sanatlarda görülen tekinsiz etkilerin gerçek bir kaygı hali olamayacağını ifade etmeyi tercih eder. Bir önceki bölümde psikanaliz içinden tekinsize ait temalar ve imgeler ele alınmıştı. Üçüncü bölümde bu çalışma içerisinde ele alınacak eserlere söz konusu olan bu temalarla ve imgelerle bakılacaktır. Bu bölümde tekinsiz ile sanatlar arasındaki ilişki, estetik açıdan düşünülecektir. Burada amaçlanan tekinsize dair bir estetik ve sanat felsefesi yapmaya çalışmak ve bir sonraki bölümde ele alınacak eserleri değerlendirecek bir çerçeve ortaya koymak olacaktır. Bu bölümdeki estetik ve sanat teorisi kapsamına giren kavramlar ve olgular şunlardır: Yüce, iğrenme ve komedi.

Yüce ve tekinsiz kısmında her iki kavramın kategorik ortaklıkları anlatılacaktır. Bu bir dizi düşünürün yüce ile ilgili yorumları ve Freud'un tekinsiz ile ilgili tanımları arasında ilişkiler gösterilerek yapılacaktır. İğrenme, iğrençlik ve iğrenç olan ise bu çalışma içerisinde ele alınacak olan sanat eserlerinin izleyiciye estetik deneyim olarak sunmuş oldukları sınır deneyimlerine işaret etmektedir. Diğer taraftan yücelik ile iğrenme arasında bir benzerlik bu bölümün önerilerinden birisidir. Yüce ve iğrenme birbirlerinin çifti gibidir. Yücenin estetik deneyim olarak sunduğu haz iğrenmenin tersi halde olsa da her ikisinde de ortaklıklar vardır. Her ikisi de bir sınır deneyimi, dışarıda kalması gerekenin içeri girmesiyle ortaklık göstermektedir. Komedi ise ilk başta tekinsiz ile ilgisi açısından iki farklı kategorinin yan yana geldiğini göstermektedir. Komedi bu kısımda tekinsizin ters bir temsille nasıl üstünün örtüldüğünü göstermesi açısından tanım kazanmaktadır.

Elbette bu kategorileri artırmak mümkündür. Mesela korku, fantastik, grotesk gibi. Bu gibi kategoriler çalışmanın bundan önceki ve sonraki bölümlerinde eserler ele alınırken çokça görülmektedir. Bu bölümde ele alınacak üç kategori tekinsiz konusunda açıklayıcı ve daha net fikirler vereceğinden dolayı gerekli görülmüşlerdir.

3.1.Tekinsiz ve Yüce

Felsefi estetiğin konusu olarak yüce (sublime) günümüz sanatlarında ve estetikte on sekizinci yüzyıl batı felsefesinde tartışılmaya başlanmıştır. Bu dönemde Yunanlı düşünür Longinus'un olduğu düşünülen "Yüce Üzerine" (Peri Hupsos) adlı eseri keşfedilmiş ve çevrilmiştir. Bu eser çevresinde yücelik tartışmaları başlamış ve kavram yeniden değerlendirilmiştir. Yüce üzerine düşünme estetiğin esas konusu olan güzel üzerine düşünmenin karşısında yer almıştır. Sanatlarda güzel ve mimesis ilişkisine karşılık, yüce kimi yazarlarca mimesis kategorisine karşıt olarak ona benzemeyen bir düzen şeklinde düşünülmüştür (Özkaracalar, 2005: 14). Mimesis'in Platon ve Aristoteles'ten bu yana sanatın bir ayna olarak ya bir şeyi olduğu gibi ya da onu idealize ederek gösterdiği düşüncesi yüce ile farklılık göstermiştir. Bu fark, güzelin uyumluluğuna karşılık insanın zihinsel varlığının karmaşık bir deneyim yaşaması şeklindedir. Bu karmaşa da estetik deneyim olarak kişinin korku ve bir vecd hali arasında dolanması demektir.

Modern düşüncede yüce üzerine düşünme daha çok teolojik anlamda değil insani anlamlar taşımaktadır. Bu anlam modern insanın büyüsel olanla, bilinmezle bütünleşmesidir. Yücenin aydınlanma içerisinden yeniden ortaya çıkmasının nedeni yücenin "modern insanın, tüm bilimsel gelişmelere karşın, duyduğu güvensizliği ve apokaliptik yaklaşımını" simgelemesidir. (Erzen, 2011: 70). Modern estetikte ve düşünmede özne merkeziyete örnek olarak kişinin hazlarının nesnesinden değil de kendinden kaynaklı olduğunu düşünen (Arat, 2006: 118) Addison (1672-1719) "İmgelemin Hazları" adlı eserinde görmenin yüceltildiği ve diğer duyu organlarına göre kişiye daha fazla haz verdiğini yazar ve hazzın üç kaynağı olduğunu belirtir: "... Büyük olan..Yeni olan..Kendi türlerimiz içinde ve genel olarak güzel olan …" (akt. Arat, 2006: 117). Addison'un bahsettiği yeni olan doğada alışkın olunmayan "şaşırtıcı öğeler" ve "canavarlar gibi doğa kusurları"dır (Arat, 2006: 118). Tanrı ise doğayı insanın güzel bulacağı şekilde, onun "öğrenme isteğine" göre şekillendirmiştir (Arat, 2006: 118).

Edmund Burke, "Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma" adlı eserinde yücenin kaynağının korkunç ve tehlikeli olanın dehşete benzeyen duygu uyandıran olduğunu yazar (Burke, 2008: 42). Acı deneyimi "korkuların kralı olan ölümün ulağıdır" (Burke, 2008: 43). Ölümle el ele giden acının haz vermesi ise belli bir mesafeyle mümkün olabilmektedir. Mesafesizlik hali akıl yürütmeyi engeller:

> Muazzam ve yüce nitelikte olanın neden olduğu tutku, bu nedenler en güçlü biçimde etki ettikleri zaman, Şaşkınlıktır. Şaşkınlık, ruhun bütün hareketlerini geçici olarak durduğu, bir derece dehşet içeren, bir durumdur. Bu durumda zihin nesnesi ile öyle dolmuştur ki, ne başka bir şey düşünebilir, ne de dolayısıyla kendini meşgul eden o nesne üzerine uslamlamada bulunabilir (Burke, 2008: 61).

Burke'in yüce tanımı korkunun benliği nasıl sarstığı ve güçlerini nasıl elinden aldığını göstermektedir. Burke'nin bu düşüncesiyle Freud'un tekinsiz konusunda benliğin yaşadığı huzursuzluk ve onun ortadan silineceği korkusu birbirine eş değerdedir. Bu benzerliği Burke'nin yücesinin dehşet vericiliğinde meydana gelen "belirsizlik" kavramında da görmek mümkündür. Ancak Burke, belirsizlik ile daha çok tekinsizi entelektüel bir belirsizlik olarak gören Ernst Jentsch'e yakındır.

İmmanuel Kant'ın felsefesinde günümüz sanatlarında da etkili olan yücelik incelemesine rastlanır. Kant, Burke'un düşüncelerine aşinadır (Schaper, 2005: 168) ve kimi yönleriyle Burke ile paralellikler gösterir.

> ... bizde Yücenin duygusunu uyandıran şey biçime göre hiç kuşkusuz yargı yetimiz için aykırı, sergileme yetimiz için uygunsuz, ve imgelem yetisi için bir bakıma zorbaca görünebilir; ve gene de salt bu nedenle daha da yüce olarak algılanır.... Yüce hiçbir duyusal biçimde kapsanamaz, ama yalnızca usun İdealarını ilgilendirir ki, bunlar için uygun hiçbir sergileme olanaklı olmasa da, tam bu duyusal sergilemeyi kabul edene yetersizlik yoluyla uyarılıp anlığa çağrılır (Kant, 2006: 102-103).

Burke gibi Kant'ta yüce olanın insanın zihninde ifade edilemez bir etki meydana getirdiğini söyler. Bu yüzden yüce duygusuna neden olan olgular insana korku verir (Altuğ, 2007: 232- 238). Yücenin güzelden farkı da bu yönüyle kendisini gösterir. Güzel ve yüce haz verici olsalar da (Kant, 2006: 101) güzel, "haz verici bir dinginliği"n karşılığı olurken yüce, "acı verici bir yetersizlik duygusu" meydana getirmektedir (Altuğ, 2007: 233). Güzellik yargısı anlama yetisiyle hayal gücü yetisinin bir arada işlemesiyle varlık bulurken (Wood, 2009: 196) yücelik deneyimi bu ikisinin arasında bir ilişkinin gerçekleşememesiyle meydana gelir.

Öznenin anlama yetisi ile hayalgücü yetisi arasında işbirliğinin bozulması yücenin nesnesinin zihinsel açıdan bozucu gücüne işaret eder. Duyusal açıdan da bu nesne uygun ölçülere sahip değildir. Eğer duyusal açıdan yücenin nesnesi uygun bir ölçüye sahip olsa yücelik duygusu meydana gelmeyecektir. "Öyleyse duyuların bir nesnesi olabilen hiçbir şeye, bu temelde irdelendiğinde, yüce denemez" (Kant, 2006: 108). Yücenin nesnesi biçimsel bir belirsizliğe sahiptir (Kant, 2006: 101). Bu nedenle Kant'ın yüceyle ilgili incelemeleri doğal olgular ya da insan duyularını aşan yapıları içerir.

> Atılgan, öne çıkmış ve bir bakıma gözdağı veren kayalar, şimşekleriyle ve gümbürtüleriyle gökyüzüne yığılan fırtına bulutları, yokedici bütün bir şiddetleri içindeki volkanlar, geçtikleri her yeri altüst eden kasırgalar, kabarıp köpüren uçsuz bucaksız okyanuslar, güçlü bir ırmağın çağlayanları vb., tümü de direnme yetimizi onların gücü ile karşılaştırıldığında önemsiz bir küçüklüğe indirgerler. Ama görünüşleri ne denli korkutucu ise o denli çekici olur (Kant, 2006: 121).

İnsanın zihinsel aktivitelerini aşan bu olaylar bir anda kendi yaşamı için bir tehlikeyle karşı karşıya kalması nedeniyle korku vericidir. Kaygının ruhsal sarsıntısı burada kendisini gösterir. Dev dalgalar tarafından yutulma korkusu, bedenin ortadan kalkması, zarar görmesi kaygıyı tetikler. Yücelik ve tekinsiz bir kaygı halinde insanda bir paniklemeyi bu şekilde yaratır. Yaşama arzusunun devamlılığının kesintiye uğraması ve benliğin silinmesi. Tekinsizde benliğin içinde varlık bulan kırılma ile yücenin deneyimlenmesinde meydana gelebilecek hoşnutsuzluk ve dehşet aynı düzeneğe sahiptir. Tekinsiz gibi yücelikte zihindedir (Wood, 2009: 206).

Kant yücelik deneyimini sadece kaygılı bir bekleyişle, ruhsal bir süreçle açıklama yoluna gitmemiştir. Korkutucu doğa olayları karşısında insan, kendisine güven verecek bir yerden bunlara bakarsa (Kant, 2006: 121) bu korkusu dinginleşme imkanı bulur. Burada da yücelik deneyimi estetik bir hazza dönüşmeye başlar ve güzellik yargısından alınan hazla benzerlik gösterir (Schaper, 2005: 170).

Kant'ın yüce konusundaki düşünceleri sanat eseri ve din ile ilişkili olmamıştır. Öncelikle sanat eserinde Kantçı anlamda yücelik deneyiminin gerçekleşmesi mümkün değildir. Yapıt nihayetinde anlama yetisi ile hayalgücü yetisi arasında bir uyumun eseridir. Biçimsiz ve duyuları aşan ölçekte devasa değildir.

Kant, felsefesi ve estetiğinde kültürel belirlenmelerden arındırılmış insanı düşünür. O'nun eserlerinde insanın zihni incelenir. Kavramlarla insanın kafasının içinin haritası yapılır. Yücelik duygusu konusunda Kant yaşanan deneyimi özneye bağlarken meydana gelen uyarımlar hakkında bireye ait geçmişi, kültür içindeki varlığını düşünmez. Ancak yücelik ve tekinsiz duygusu arasında öznenin kendisini sınırlarda hissetmesi Kant'ın düşüncelerinden hareketle çıkartılmaya müsahittir.

Postmodern düşünce içinde yüce, Kant ve Burke'ün düşünceleri üzerinden inşa edilmiştir. Yücenin postmodern görünümü hakkında ortak özellik aşkın olan ve aşağıda olanın birbirleriyle ayna yansıması şeklindeki bir ilişkide olmalarıdır. Her ikisi de birbirini

etkileyen şekildedir. Yani Tanrı ile canavarın "tarifsizliği" ve birbirine yansımalı bir ilişkiselliği söz konusudur (Kearney, 2012: 113).

Kant estetiğinde yüce sanatla ilgili değildir ve buna göre eser yüceyi göze getiremez. Jean François Lyotard ise tersini düşünür. Sanat, yüceyi gösterir. Ancak yüce burada "duyulur olanın gücüne sahip olmak"tır (Ranciere, 2012: 90, 91). Lyotard, estetik açıdan ele aldığı yüceyi kategoriler ötesinde bir kategori olarak, aklın yetemeyeceği, dolayısıyla temsil edilemez şeklinde tanımlar. Sanatçının yüce deneyimindeki uçlara ya da sınırlara kadar giden yaratım süreci, izleyende de huzursuz bir etkiye karşılık gelecektir. Böyle bir deneyim izleyende -tıpkı sanatçıda olduğu gibi- kendisini var eden bir kodlar düzeninin artık işlemez hale gelmesi demektir. Ya da bu durum Lacancı ifadeyle söylenirse simgesel evrenin dilsel ve anlamlandırma sisteminin etkisiz olmasıdır.

Yücenin yarattığı his, çelişik ara bir his, bir gidiş geliş yönünde belirsiz, "haz ile acı, neşe ile kaygı, vecit ile depresyon" arasında bir duygudur (Lyotard akt. Kearney, 2012: 117). Lyotard'ın yüce üzerine bu tanımı postmodern sanatın -ya da çağdaş veya güncel sanatın- estetiği içinde düşünülebilir. Yüce, postmodern estetikte, sanatçının doğadan kopuk, ona zıt, imgelemin "biçim ile sunuma ilişkin gücünü akamete" (Kearney, 2012: 117) uğratmasıyla anlam kazanır. Burada temsil edilmezle uğraşan bir sanat vardır. Kantçı sanatçı dehanın doğa ile ilişkisi karşısında Lyotard'ın sanatçısı, sınır deneyimleriyle sadece doğaya zıtlık göstermeyip kendi kendini de bozguna uğratıp, yüceyle karşılaşır (Kearney, 2012: 118).

Modern sanatta yüce "gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkan verir" (Lyotard, 1994: 57). Soyut, belli bir biçimsel tanınabilirliliğin olmadığı, derin sembolik ifadelerle örülmüş modernist sanatın eserleri temsil edilemezin peşindedir. Postmodern sanatta yüce ise sanat eserinde imkansız gösterimini peşinde olunsa da modernist sanattaki nostalji duygusundan uzaktır (Lyotard, 1994: 57).

> Bu durumda postmodern, modernin içinde gösterilemezi, bizzat gösterimin kendinde öne çıkarandır; uygun formların tesellisi ile imkansızın nostaljisini hep birlikte yaşamaya elveren beğeni konsensusunu reddedendir; yeni gösterimleri, tadını çıkartmak için değil, ama gösterilemezin varolduğunu göstermek için araştırandır .... Dolayısıyla sanatçı ve yazar, kuralsız ve yapılmış olacak olan'ın kurallarını oluşturmak için çalışır. Bu yüzdendir ki, yapıt ve metin olay niteliğini taşırlar (Lyotard, 1994: 57, 58).

Lyotard'ın yücesi sanatçının genel beğeninin dışında bir beğeni önerdiği, "canavarca" ve "biçimsiz" bir dünyayı kültüre "paralel" hale getirmesidir (Lyotard akt. Kearney, 2012:

118). Lyotard'ın yücesi duyulur olana yakınlaşmış olandır. Sanatçı, "temsil araçlarına başvurmaksızın mevcudiyeti" gösterme çabasındadır (Ranciere, 2012: 91). Sanat yapıtının olay özelliğiyle izleyici, özel bir anlam türüyle buluşmaya çalışırken bunu başaramaz. Anlam yerine olay olarak eser, izleyici için şoke edici olmaktadır. İzleyici kendi gerçeğini sadece değiştiren değil bundan da öte estetik deneyiminin işleyişini de değiştiren uç bir deneyim yaşayacak ve "dilsiz", hareketsiz ve bir ölüden farksız olacaktır (Lyotard akt. Kearney, 2012: 118).

Lyotard'ın modernist sanatı, gündelik hayatı yabancılaştırma, izleyende şok etkisi yapma amacındadır. Ancak modernist sanatın bir öte dünya, gündelik sıradanlaşmış gerçeğin ötesinde bir ütopya önerisini sunan aynı zamanda da gündelik gerçekliğe dair yeniden bilinçlendirme arzusu karşısında postmodern sanat bir yoksunluk amacına sahip gibidir. Yoksunluğun varlık gösterdiği postmodern sanat, yüce deneyimiyle büyük bir boşluk etkisi yaratır. Tekinsizin yoksunlukla ilişkili, postmodern yüce açısından görünümü, dilsel ve anlam açısından bu yoksunluğu garanti etmesidir. Estetik hazzın seyirle kısıtlanmasını eleştiren modern sanatta olduğu gibi burada da eser karşısında dilsel bir suskunluk, anlamlandırma güçlerinin zorlanması, hazzın tedirgin edici hale getirme çabası söz konusu olmaktadır. Jacques Ranciere bu konuda şu yorumda bulunur:

> Lyotard, sanatın bu olumsuz görevinin karşısına, bir uygarlığın yıkıntıya dönüşmüş ideallerinin kültür adı altında haz alan estetiğin pozitivist nihilizmini koyar. Ona göre estetik güzelliği benimseyen nihilizm ile yüceyi tanıklık eden sanat arasındaki mücadele, figürasyona geri dönen ya da soyut motiflere figüratif motifler katan trans-avangardizm ya da neo-ekspresyonizm gibi resim biçimlerinde örneklenir (Ranciere, 2012: 90).

Lyotard'ın sanatlarda yücelik deneyimini yaşanabileceği ve eserin kültürde anlam düzeni açısından onun sınırlarında dolaşması Lacancı yüceyle benzerdir. Rudoplh Otto'nun büsbütün aşkın numenin bir göstergesi, “bambaşka bir alemden çıkıp gelen, bu diyarlarda eşi benzeri görülmemiş olan mysterium deneyimi” olarak (Kearney, 2012: 13) tekinsiz deneyimiyle yücelik deneyimi arasında ilişki kurması gerçeğin geri dönmesine benzer. Ancak Kant ile birlikte Lacan'a kadar ki süreçte doğaüstü bir bilinmezin deneyimi yerini özneye bağlı bir deneyime yerini bırakır. Kant'ta yukarıda anlatıldığı gibi özne, düşünme prosedürlerinin arasında uyumsuzlukla nesneye yücelik değeri verir.

Lacan'da da her türlü anlam üretimini sağlayan düzenek içerisinde öznenin yetersizliği olarak yücelik deneyimi söz konusudur."Gerçek, rahatsız edici etkileri tuhaf beklenmeyen yerlerde, Lacangil Yüce'de hissedilen gerçeklik sezgimizin, varoluşumuzun gizli travmatik

içyüzüdür" (Wieczorek, 2001: 6). Bunu anlamak ve aynı zamanda buraya kadar olanları örneklemek adına 11 Eylül 2001 tarihinde İkiz Kule'lere yapılan saldırı bir fikir verebilir.

Resim 3. 1. İkiz Kulelerin Yıkılma Görüntüsü

11 Eylül olayı Amerika'nın yaşadığı bir travma olarak düşünülebilinir. Bu olay sadece ölümle karşılaşmanın ona yaklaşmanın meydana getirdiği bir hezeyan değil, Lacancı anlamda ötekiyle ve bastırılmış olan ile buluşmanın meydana getirdiği kaygı anlamına sahiptir. Bu olay karşısında sanatçı Karlheinz Stockhausen'ın yorumu ise Lyotardcı sanatçının bir örneğini sunmaktadır. Bu olayın her iki yönü de yücelik ve tekinsizlik konusunda açıklayıcı görünmektedir.

11 Eylül olayları Amerikalılar için travmatik bir etkiye sahiptir. Slavoj Zizek, 11 Eylül'ü Amerika kültüründe böyle bir sahnenin sürekli olarak filmlerle tekrarlanmasının, fantezi düzeyinde kalan kurgunun gerçeğe dönüşmesi olarak görür (Zizek, 2006: 298). Hayal edilen ile gerçekleşen olayın kesişmesi fantezinin gerçekleşmesi değildir. Hollywood filmlerinde teknolojik, kültürel ve medeniyet açısından geri kalmış, sanki başka bir dünyaya aitmiş gibi görünen fanatik dinci teröristler amaçladıkları terörü gerçekleştirmek istese bile başarısız olmaya mahkumdurlar. 11 Eylül olayı bunun gerçekleşmesi anlamına gelmektedir. Bu olayla Amerika'nın kurtarıcı kahraman imgesi, dünyanın en güçlü devleti olma fikri zedelenmiştir. Bu ideal görünümün olayın gerçekleşmesiyle, Amerika'nın çizdiği sınırların dışarıda bıraktıklarının geri dönmesiyle dağılmıştır. 11 Eylül'ün travmatik etkisi güvensiz ve korku verici bir hayatla Amerikalıların tanışmalarıdır. Amerika ötekisi olan 'barbar' teröristlerle karşılaştığında onların kendisine ne kadar yaklaşabileceğini de

görmüş olur. Bu yüzden 11 Eylül olayı batının dışarısıyla buluşması onun karşısına çıkmasıdır. Kimdir bu dışarısı? Zizek'in Hegel'den hareketle söylediği şekilde belirtilirse batının, dışarısı olarak gördüğü ve sürekli olarak önlenmeye çalıştığı "kendi" özünden "imbikten geçirilmiş versiyonu"dur (Zizek, 2006: 295). 'Barbar' öteki, modernleşme süreci boyunca medeni/vahşi, gelişmiş/ilkel, demokrat/diktatör ikilisi içerisinde batının kurduğu bakışın bastırmış olduğu ikinci durumların toplamıdır. Batılı olmayan kültürler, gelişmemiş ve sürekli batıya saldırmak isteyen bu öteki batı demokrasisin asimetrik yansımasıdır.

11 Eylül terör olayı ardından gelişen refleks olayın travmasının nasıl giderilmeye çalışıldığını göstermektedir. Olay sonrasında Amerika'nın batı dışı ülkelerde terörist avına çıkması, Irak'a girmesi, Usame Bin Ladin'in peşine düşmesi, kimi batılı ülkelerde güçlü bir güvenliğin bitmeyen bir şüphe ile Müslüman insanlara şüpheli yaklaşması sürecin kısa bir özetidir. Olayı yaşayanın mağdur sıfatını edinmesiyle her yerde kötülük görmeye başlaması Hegel'in deyişiyle kötülüğün bu "masum bakışın" ürünü olmasıdır (akt. Zizek, 2006: 301). Barbar öteki, sınırlarını aşarak kendisini konumlandıranın -burada modernleşme süreciyle birlikte gelişen batılı bakışın- dünyasına girmiştir. 11 Eylül'ün huzursuz etkisi sadece ölümlerin meydana getirdiği korku değildir. 11 Eylül'ün etkisi batının bakışının ötekisinin bu bakışı bozmasıdır. Bu nedenle 11 Eylül sonrasında yeni bir bakışın inşa edilerek ötekinin yeniden konumlandırılması ve yeniden sınırlarının çizilmesi gerçekleşmiştir.

Olayın dehşet verici yönü karşısında medyanın sürekli olarak zihne kazınan İkiz Kulelerin yıkılma görüntülerinin (bkz. Resim 3. 1) travmanın temsili olması karşısında başka bir yorum sanatçı Karlheinz Stockhausen'den gelmiştir. Stockhausen'in olaya dair yorumu teröristlerin "müzikte hayal dahil edemeyeceğimiz bir şeyi tek perdede" gerçekleştirmek olduğudur (Lentricchia ve McAuliffe, 2004: 20). Sanatçının bu yorumu skandal yaratmıştır. Gerçektende ilk bakışta Stockhausen'in yaklaşımı olayın dramatik yönünü hiçe sayar gibidir. Ancak sanatçının "tüm kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri" (Lentricchia ve McAuliffe, 2004: 20) olarak yorumladığı 11 Eylül olayına bakışının ardında olaya dair bir duyarsızlık yoktur. Stockhausen için 11 Eylül'de "yaşanan durum, yani güvenli olanın, aşikar olanın, gündelik olanın dışına sıçrayış..., sanatta da belirli zamanlarda olur" (Lentricchia ve McAuliffe, 2004: 23).

Lyotardcı yücenin bir sınır deneyimi, gösterilemeyeni gösterme olması Stockhausen'in yorumunu anlamak için fikir vericidir. Olayın neden olduğu etki bir bilinç değişimi ise bu sanatçı tarafından da arzulanan bir durumdur. Eserde arzulanan en güçlü etki gerçek hayatı etkileme amacında olmasıdır ve Stockhausen'da bunu söylemektedir. Gündelik gerçeğe karışan sanat yapıtının gerçekliğe dair algıyla oynaması, 11 Eylül olayına benzer bir etkiye sahip olması demektir. Böyle bir eserin meydana getireceği hazda olumlu olmadan evvel nahoş olabilecektir. Eserin gerçeklik algısı ve anlam dünyasıyla oynaması, izleyicinin bakışına simetrik olmaması, onu bozması demektir.

3.2. İğrenç Olan ve Tekinsiz

Eğer yapıt uyumlu bir estetik deneyim, güzellik yargısına neden olabilecek, teamüllere uygun bir temsil sunmuyorsa izleyicinin bakışını da zedelemeye çalışır. Bu, eser ve izleyici arasındaki ilişkinin simetrisinin bozulmasıdır. Eserin anlaşılması, deneyimin dile kavuşturulmasıdır. Eserin içerdiği konunun bilinmesi değildir. Eserin konusu bir yüzey olarak iş görür. İzleyici ise bu eserdeki yüzeyleri (biçim, içerik) deneyimler ve edindiği hazzı ifadelendirmek ister. Eğer bu olmuyorsa estetik haz bir değere dönüşmez ya da haz olumsuz düzeyde olabilir. Böyle bir sanat eseri/nesnesi izleyici için görülmek istenmeyen yadırganan bir anlama sahip olur.

Slavoj Zizek, Lacancı yücenin nesnesinde yüce bir şeyin olmadığını yazar. Nesne kendi başına bir yücelik ifade etmez. "Lacan'a göre yüce nesne, kendisini tamamen tesadüfi biçimde, das Ding (Şey) dediğimiz şeyin, arzunun olanaksız- gerçek nesnesinin yerini işgal eder halde bulunan sıradan, gündelik bir nesnedir" (Zizek akt. Wieczorek, 2001: 7). Yüce nesne, Lyotard'ın sanat eserinde yüceliği görmesine benzer şekilde Lacancı yücede de sıradan bir nesneyle ilişkilendirmeye müsahittir. Lacan'da yüce elden kaçan arzunun yerinin doldurulması için eklenen nesne görevindedir. Özne, bu nesneyle arzusunun giderilmesini kısmen sağlar. Lacancı nesne bu açıdan güven vericidir. Anlamı bozmaz, tersine bir anlam imkanı meydana getirir.

Sanat eseri arzuyu gideren ya da arzuyu ketleyen şekilde düşünülebilir. Lyotardcı sanat eseri kültürün kurallarından kaçarken ve büyük ötekiden, yasadan kendisini kopartır. Böyle bir eser gündelik ahlakın kurallarını ya da hakim kültürel değerlerini bozma gücündedir. Lacancı yüceltimde Lyotard'ın sanat eseri izleyicisi için arzulamanın yerine geçen sapkınlığın uyarıcısı, sapkınlığın tatmini görevindedir. Performans sanatında bedenin yaralanması ve zarar görmesinin, dışkı, irin ve kan gibi nesnelerin eserleşmesinin seyirlik

bir nesne olarak izleyicisine önerilen olağandışı bir seyir olacaktır. Aynı zamanda bu dikizci, sapkın ve kültürel kodların sınırlarında olmak demektir. Bu nedenle izleyici böyle bir eseri nahoş, mide bulandırıcı ve iğrenç olan olarak görecektir.

Bir sanat eserinden, gösterdiklerinden iğrenmek güzeli, tam uygunluğu, ideal olanı amaçlayan sanatlarda tercih edilen bir durum değildir. Aristoteles'in "Poetika"da da yazdığı gibi sanat çürümüş bir eti göze bir imge olarak getirdiğinde artık o etten iğrenmek yerine görülenlerden haz alınır (Aristoteles, 2002: 25). Sanatın gösterdiği görüntüler ne kadar göze getirilmesi zor olan şeyler olsa da, kendilerinden iğrenilecek kadar zorlayıcı olsa da kurgulanmışlıklarıyla bu özelliklerini kaybederler. Gerçekte iğrenilecek bir şeyin sanat eserinde temsil edilmesi seyirlik bir keyif ve haz verecektir.

Ancak çağdaş sanatın yirminci yüzyılın başından bu yana, modern sanatla birlikte görülen sanat ve hayat arasındaki sınırları silikleştirme arzusu gerçeklikle kurgusal olan arasındaki sınırın da erimesi demektir. Estetik düzlemde eser, kurgusal alanın verdiği güvenle izleyici için ne kadar farklı ve zorlayıcı bir estetik deneyim sunsa da sınırlı olmasıyla estetik bir olağanlığı da beraberinde getirir. İşte bu imkansız ilişkide sanat hayata benzemek değil, hayat kadar gerçek olduğunu, etkileme gücünün hayatın içindeki deneyimlenen gerçekliğin etkisine benzer olduğunu göstermek ister. Günümüz sanatlarında da iğrendirmenin, iğrenç olanın ve iğrenmenin izleyiciye sunulmasının kurgunun gerçekliğe karışması şeklinde gerçekleştiği söylenebilir.

İğrenmek ve iğrenç olan bir eser kurgusal düzeyin sınırlarında olarak gerçek hayatın içine girme amacından önce hiçbir zaman kurgunun içinde olmadığını düşündürtür. Burada şu önemlidir: Dışkının izleyiciye sunulmasında ilginç olan onun sanat eseri statüsüne yükseltilmesi değildir. Onun hala dışkı olmasıdır. Böyle bir eserin izleyicisine sunabileceği bakışın iğrenme ile ilgili olduğu söylenebilir.

İğrenme, "varlığın kuralsız, zıvanadan çıkmış bir içeriden ya da dışarıdan kaynaklandığını sandığı, tahammül ve tahayyül edilebilir olasılığın dışında defedilmiş bir tehdide karşı o şiddetli, karanlık isyanlarından biridir" (Kristeva, 2004: 13). İğrenme bir eylem olarak bir nesneye ihtiyaç duyar. İğrenmenin kesin belirlenmiş bir nesnesi yoktur. İğrenme "özne-ben'in [je] karşıtı olma niteliğindedir" (Kristeva, 2004: 14). İğrenme öznelliğe bir saldırıysa öznellik için geri itilmesi, bastırılması gerekendir. Bastırılanlar ise öznenin temel korkularıdır, "kültürüme doğru atılan ilk adımlar(ı)dır" (Kristeva, 2004: 15). O halde iğrenme temelde insanın ruhsal süreçlerinde kaçınılmaz olarak var olan ve bastırılmasıyla

da öznenin varlığını güvenceye aldığı bir kaygı meydana getirme karakterine sahiptir. Bu açıdan iğrenmenin tekinsiz ile ilişkisi söz konusu edilebilir. Her iki durumda benzer şekilde kökensel bir karakter sergiler. Öznenin özneleşmesi hikayesinde hep vardırlar. Tekinsiz, bir duygu olarak benliğe, öznellik haline karşı, onun bozan bir etkiye sahip olmasıyla iğrenç ile aynı yüzeyde buluşurlar.

İğrenme fizyolojik olarak bedene işaretlenmiş kendisine karşı bir dizi etkiye sahiptir: "Yiyecekten, kirden, atıktan, pislikten tiksinme. Beni koruyan spazmlar ve kusmalar. Beni kirden, dışkıdan, pislikten ayıran ve uzaklaştıran iğrenme ve mide bulantısı. Gizli anlaşmanın, aynı zamanda iki yanda birden olmanın, ihanetin alçaklığı. Beni bu alçaklığa yönelten ve bundan uzaklaştıran büyüleyici irkilme" (Kristeva, 2004: 15).

İğrenmenin nesnesinin uyandırdığı büyüleyici irkilmenin yücedeki olumsuz dehşet verici duygu ile benzerliği yanında (Roudinesco, 2013: 21) bedenin bu nesne karşısında aldığı savunma ondan kaçma, uzaklaşmadır. İnsanın bedeninin dışına attığı ya da ürettiği atıkların geri döneceğini hayal etmek "eski bir düşlemden ibarettir" (Başaran, 1997). Bu nedenle Bedensel tepkiler sadece fizyolojik bir mekanizmanın ürünü değildirler. İğrenmenin nesnesinden kaçınmak onun öznede yarattığı etkinin ürünüdür.

İğrenç olan tamamen ortadan kalkmaz. Bu nedenle onu kültürleştirmek gerekir. Lacancı anlamda sembolik evren içerisinde iğrenç olanın yerinin konumlandırılması iğrenmenin nesnesinin de ortadan kalkması en azından etkisinin yitmesine yardımcı olacaktır. Kristeva dışkı, çöp gibi ölü bedeni de bu konuda örnek olarak verir:

> Engellenemeyen çürüme, iğrenç ve ölü şey olarak ceset ..., onunla kırılgan ve yanıltıcı bir rastlantıyla karşı karşıyaymışçasına yüz yüze gelen kişinin kimliğini daha şiddetli bir şekilde altüst eder .... Ölümle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan varlık olma halimin sınırlarında yer alırım. Bedenim canlılığını bu sınırlardan alır. Bu atıklar yaşayabilmem için atılır, bu atılma atıla atıla bana geriye hiçbir şeyin kalmadığı ve bedenimin tamamen sınır ötesine geçtiği, ölüye, cesede dönüştüğü ana kadar devam eder .... Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür. İğrenç. Tıpkı ayrılamadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atılandır. Hayali tuhaflık ile gerçek tehlike bizi çağırır ve eninde sonunda bizi yutmaya başarır (Kristeva, 2004: 16, 17).

Cesede karşı yapılması gereken onun gömülmesidir. Bir artık olarak ceset çürümeden dualarla ve törenlerle defnedilmelidir. Kültür içerisinde cesedin iğrençlik vericiliğinin giderilmesi bu şekilde gerçekleşirken, bedenin ve benliğin huzuru devam etmiş olur.

Sanat eseri iğrenmenin nesnesi olacaksa, izleyicisini iğrendirebildiği için değil iğrenmenin nesnesini temsil etmeye çalışmasıyla bunu gerçekleştirecektir. Sanat eseri tekinsiz duygunun kendisini sunamaz. Çünkü o bir temsildir. Bir yanılsamadır. Bunu aşmak istese bile eser kaçınılmaz olarak kurgusal olana düşer. Bu ise eserin izleyicisiyle kurduğu mesafenin kendisidir. Ancak eser bu mesafeyi daraltıyor, yok sayıyor, gerçekliğin içine dahil olabiliyorsa izleyicinin estetik deneyimi elindeki anlamlardan etkisizleştirilmesiyle olumsuz bir haz yaşaması şeklinde gerçekleşecektir. Eserden iğrenmek, temsilin aşırılaştırmalarıyla izleyicinin ortada görülmemesi gerekenleri görmesiyle gerçekleşecektir.

3.3. Komedi ve Tekinsiz

Eğer bir durum özneyi rahatsız ediyor onda kaygı uyandırıyorsa bundan kaçmanın yolu yeniden anlam düzeninin sağlanmasıdır. Bu gerçekleşmedikçe kaygılı ve huzursuz bir hal devamlılık gösterecektir. Öznenin huzursuzluk duygusunun karşısına gülmeyi çıkartarak onun varlığını askıya alabilir.

Freud için şakalar, espriler, oyunlar ve mizah basit bir görüngü olmamıştır. Tüm bunlar bilinçdışının kendini gösterdiği sahnelemelerden birisi sayılmıştır. Freud için bunlar "bastırılmışın geri dönme çabası", "yitirileni yeniden elde etmenin yöntemi"ydi (Gürbilek, 1997).

Komik olan ve mizahın keyfi, mantığın kısa devreye uğratılmasıyken kişinin çocukluk evresine dönüşü, "düşünce ve sözcüklerle oynamanın verdiği eski hazzı" yeniden yaşamasıdır (Gürbilek, 1997). Diğer taraftan estetik kategori olarak komik olan, felsefi estetik tarihinde çokça karşımıza çıkmayan bir kategoridir.

Güzelin uyumluluk düzeni ve ideal olması karşısında komik kategorisi bu ideallerin dışında kalır. Güzellik idealinin bir bilme türü olması, etik açıdan iyi ve mantık açısından doğru ile eşdeğerliliği Platon'dan bu yana önemli görülmüştür. Bu güzelin bir ideal olarak bedensel olandan soyutlanmış olduğunu göstermektedir. Güzel, maddi boyuttan öte bir özdür. Komedi ise buna karşılık bedene aittir. Komedi ve gülme toplumsal kuralların askıya alınması, onlarla dalga geçmesi ya da olağanlaştırılmış bir kabalığın değerli bulunmasıdır. Tıpkı bedenin zihne ve ruha göre kaba olması gibi.

Mihail Bahtin'in,"Rabelais ve Dünyası" adlı eserinde önermiş olduğu "karnaval" düşüncesi komiğin doğasına dair fikir vermektedir (Bahtin, 2005). Öncelikle Bahtin'in eserinde

önemli olan tema komik olanın bedensel olarak yerinin belirlenmesidir. Yazar Rabelais'in eselerinden hareketle Bahtin, gülmenin, iğrenç olan gibi bedenin alt bölgesiyle ilgili olduğunu önerir.

Bahtin'in bedenin batı kültüründeki üst ve alt bölümlemesi kültüre doğa karşıtlığını akla getirir. Bedenin alt bölgesi ne kadar kurallar ile şekillenmişse de hala doğaya özgüdür. Kültür tümüyle kurallar dönüştürmemiştir. Beden çırılçıplak haliyle görülmesi hoş olmayandır. Bu nedenle bastırılması gerekendir. Dünyadaki kültürlerin geçmişten günümüze bedenin alt bölgesini doğaya ait, çirkin ve iğrenmeye neden olan özelliklerini bastırdıkları görülür. Bahtin'in bedenin aşağı kısmının çirkin ve hoş olmayan görüntüsünü ele alışı grotesk türden bir kabalıkla eşdeğerdedir. Estetik hoşluk, erotik güzellik, baştan çıkarıcı bir haz yerine Bahtin bedenin aşağısını groteskle ilişkilendirmiştir.

Alenka Zupancic, komedi ve tekinsiz arasında benzerliklerin ve kimi açılardan bir ilişkinin olduğunu önerir. Zupancic'e göre komedi ve tekinsiz "estetik görüngüler olarak, Hiçlik'in (nothing) iki farklı konumlandırılışı"dır (Zupancic, 2011: 63). Zupancic iki durum arasında ilişkinin ve benzerliklerin bu açıdan ele alınabileceğini önerir.

Hiçlikle ilgisi açısında komedi hiçliğin ciddiye alma yoludur (Zupancic, 2011: 63). Bu ilgi hiçliğin gösterilme çabasıdır. Hiçlik bir eksik olarak komedide görünür (Zupancic, 2011: 64). Zupancic'in kitabında verdiği örnek espri, komedi ve hiçlik arasındaki ilgileri anlamak açısından fikir vericidir: "Adamın biri bir restorana girer ve garsona şöyle der: "Kremasız kahve lütfen. "Garson yanıt verir: "Affedersiniz efendim, kremamız kalmamış, sütsüz olsa olur mu?" (Zupancic, 2011: 64).

Kremasız kahve isteyen müşterinin cevap olarak kremanın zaten olmadığını ama onun yerine geçebilecek sütü önermesi, garsonun müşterisini yanlış anlaması olarak ortada olmayan kremanın yani onun hiçliğinin kendisini göstermesidir. Hiçlik mevcut olan nesneye (süte) kendini eklemleyerek bu mizahi sahnenin işleyişini göstermektedir. Bir şeyin ortadan kaybolarak da hiçlik meydana getirmesi Zupancic'in hiçlik ve komedi ilgisinde önerdiği bir diğer durumdur. Zupancic, bunun için Sheakspeare'in "Kuru Gürültü" adlı eserinden bir sahneyi örnek verir:

> Leonato
> …. Senyör Bedenick ile Beatrice arasında keyifli bir kapışma var: Hala bir araya gelemiyorlar, ama aralarında bir nükte savaşı var:
> Beatrice

> Yazık ki [Senyör Benedick'tin] kazandığı bir şey yok. Son çarpışmamızda beş nüktesinden dördü başını alıp gitti, koca adam bir tanesinin elinde kaldı ….
> (1. Perde 1. Sahne) (akt. Zupancic, 2011: 65).

Örnekte görüldüğü gibi nüktenin canlanması ve elden kaçması, karakterin nüktenin eline düşmesi, hiçliğin meydana çıkışı ve etkisinin nasıl olduğunu göstermektedir. Hiçliğin belirişi, geri gelmesi, kendini bir nesneye bağlaması tekinsizlikle olan benzerliktir. Hiçliğin görünmeyen, ortada olmayan haline karşılık kendisini göstermesi (buradaki örnekleri düşünürsek süt ve nüktede), onun bir şekilde geri döneceğini anlamına gelir.

Komedinin bir boşalım sağlamasında bastırmanın karşısında geri dönen huzursuzluğu bertaraf etmeyi sağladığı söylenebilir. Gizli kalması gerekenlerin, tabu ve yasaklı gündelik durumlar düzeyinde, ortaya çıkmalarının haz ile sonuçlanması komedinin tekinsizin hazsız ve huzursuzluk etkisinden esas farkı olmaktadır.

Siyasi mizahta ya da tabu konularla dalga geçen komedi eserlerinde bunlar görülür. Siyasi konular mizahın içinde gösterildiğinde izleyicinin gülümsemesi tabunun ya da yasağın görünümlerinin anlık kısa devreye girmesi, Bahtinci anlamda karnavalesk duygunun oluşmasıdır. Lacancı yasanın anlık kısa devresi esasta yasanın kesin olarak ihlali değildir. Yasa yine devam edecektir ve etkisini gösterecektir. Bergson da gülmenin töreleri düzelttiğini "nasıl olmamız gerekiyorsa hemen öyle çabaladığımızı" sağladığını söylerken komik olanın yasayla olan ilişkisindeki bu hale dikkat çekmek istemiştir (Bergson, 2011: 19). Komedi, yasanın çiğnenmesini izleyiciyle buluştursa da yasaklar çiğnendiğinde oluşabilecek huzursuzluğu dindirme görevini sürdürmeye de devam eder. Freud bunu için "mizahın özünün, insanın kendini durumun doğal olarak ortaya çıkaracağı duygulardan koruması ve bu tür duygu anlatımı olasılıklarını bir jestle savuşturması olduğuna kuşku yoktur" demiştir (Freud, 1999: 408).

Gülmenin huzur getirmesi, yasanın kısa devreye uğramasıyla oluşturduğu haz kadar huzursuz görünümü de söz konusudur. Zupancic, bu durumdan bahsederken gülmenin sinir bozucu anlara karşılık meydana geldiğini önerir. Ancak gülme tekinsizde olduğu gibi bir kaygı haline bürünüp benliğini zedelemez. Her iki durumda kaygıya karşı bir savunma vardır. Tekinsizde benliği korumak adına huzursuzluk duygusundan kaçış veya onunla yüzleşme isteğinde olunması söz konusuyken komedide huzursuz ve sinir bozucu etkiden haz ile kaçılması vardır.

Mihail Bahtin, insan soyunun geçmişinden gelen korkuların gülme ile nasıl uzak tutulduğunu yazar:

> Kozmik dehşetin, yani ölçüsüz ve sonsuz derecede güçlü olana duyulan korkunun önemini göz önüne almalıyız. Yıldızlı gökyüzü, dağları oluşturan muazzam büyüklükteki kütleler, deniz, kozmik karışıklıklar, doğal kuvvetlerden doğan facialar… tüm bunlar, eski mitolojileri, felsefeleri, imge sistemlerini ve anlambilimsel yönüyle dilin ta kendisini istila eden dehşeti oluştururlar. Uzak geçmişteki kozmik düzensizliklerin puslu hatırası ile gelecekteki olacak facialarn karanlık dehşeti, insan düşüncesinin, konuşmasının ve imgelerinin tamda temelini oluşturur. Bu kozmik dehşet, kelimenin dar anlamıyla gizemli bir şey değildir; daha çok maddi anlamda devasa olan ve kaba kuvvetle alt edilemeyene duyulan korkudur (Bahtin, 2005: 365, 366).

Bahtin için "kozmik dehşet" sürekli insanı izler. Çünkü kültür içerisinde bunlar içeri alınır ve kullanılır. Bu içeri alma amaç olarak korkuyu dizginlemek gibi korkuyu devam ettirme, bir ders gibi insanlara iletme görevindedir (Bahtin, 2005: 366). Buna karşılık dehşetin kökensel bir felaket kaygısı şeklindeki varlığının hissettirildiği ama bertaraf edildiği noktalardan bir tanesi gülmedir. Bu gülme Bahtin için bedensel alt bölgelerle temsil edilmesiyle bir itibarsızlaşma şeklinde gelişerek gerçekleşir (Bahtin, 2005: 367).

Bahtin'in kökensel korkulardan biri olarak, felaketin gücünün önüne geçilemeyip kültüre girerek huzursuz bir etki bırakmasının karşısında gülme, bunu yok sayma gücüne sahiptir. Kökensel felaket korkusunun, bunun evrenin dengesini bozarak insanı yutabilecek gücünün, yüce ile tekinsizin benzerliğindeki gibi yüceye karşı korku ve kaygı tepkisinin karşısına gülme bu korkunun güçlerini aza indirgeyebilir. Gülme, korku karşısında bireyi ondan uzak tutabilir. Yok olma korkusunun acı verici halini alışılır kılar ve yok oluşu kabul eder.

Gülmenin araçlarından bir tanesi olarak grotesk ifade bunu göstermesi açısından örnek sayılabilir. Grotesk'in tüm belirleyici, açık ve net olan sınıflandırmaların tersine bunları şişiren ve birbirlerinden uzak kalması gereken öğeleri ve düzenin olağan işleyişini aşırı hale getirmesi kozmik felaket korkusunun ürettiği dağılma, yok olma, yutulma korkusunun sahnelenmesinin bir yoludur (bu konuda Bahtin'in kitabında Orta Çağ ve Rönesans sanat eserleri ve gündelik kültürel alışkanlıkları içerisinden aldığı grotesk bedeni örnek verir (Bahtin, 2005: 367-383).

Tekinsiz ve komedi haz ve hazsızlık karşısında alınan tavrın ortaklığı gibi başka benzerliklere de sahiptir. Robert Pfaller, tekinsiz ve komik arasında yapısal benzerlikler öne sürer: "Simgesel nedenselliğin ortaya çıkışı (bir oyun ya da bir numara olarak başlayan

şeyin, üstünlüğü ele geçirip gerçekte işler hale gelişi), başarı (her şey başarıyla ulaştığı gibi, fazlasıyla, "niyet edilenden fazla" başarıya ulaşır), tekrar ve ikiz figürü" (akt. Zupancic, 2011: 67). Pfaller'in bahsettiği ilk özelliğin gerçek ile kurmaca arasında deneyimlenenin kurmaca olduğunu bilirken birden gerçeğe karışmasının yani gerçek ile gerçek olmayan arasındaki sınır silikleşmesinin huzursuzluk meydana getirdiği bir önceki bölümde anlatılmıştı. Komedide şakanın kurgusal olmasının birden gerçekle birleşmesi izleyeni güldüren bir durum komedisiyle karşı karşıya olduğu izlenimi verir. Olayların bir kurguyken ciddiye bürünmesi karakterlerin zorda kalmalarıyla komik bir görüntü oluşturacaktır. Başarının düşünülenden daha fazla oluşması, karakterin fakirliklerinin yerini birden zenginliğe bırakması komedide karşılaşabileceğimiz örnek olabilmektedir. Hikayede sıradan birinin birden kendisini bir ülkenin yönetici olarak görmesi, başarının bu hızlı gerçekleşmesi bir gülme öğesi meydana getirecektir. Başarının karakterin hayatını kökten değiştirmesi ve dönüşen hayatındaki bu hazzın korkutucu bir hal alması karakterin huzursuz ve güvensiz bir hayatla buluşması olacaktır.

Tekinsizde de 'tekrarlama' ve ikiz figürünün benliği tehdit eden düzensizliğe neden olması, benliğin kendi kontrolünü kaçırması söz konusudur. Olayların sürekli tekrar etmesi, zamansal ve mekansal açıdan bir sıkışmanın olduğunu gösterirken hikayedeki karakterin kendini kaybetmesine neden olacaktır. İkizin asıl olanın yerine geçmesi de onun hayatını ele geçirmesiyle sonuçlanacaktır.

Komedi de tekrar çokça kullanılan bir yöntemdir. Karakterin sakarlığının yinelenmesi, olay döngüsünde sürekli olarak aynı engellerin karşısına çıkmasıyla oluşan komik hal tekrar etkisinin basit örnekleridir. İkizin komedi de görünümü tıpkı tekinsiz etkide olduğu gibi kötücül ikizin asıl karakterin hayatına girmesidir. İkiz asıl karakterin yerini alır ve onu elinde olanlardan mahrum bırakır. Buna karşılık karakterin ikizi karşısında mücadelesinin, asıl olanın kendisi olduğunu kanıtlama çabasının güldürücü yönü komedi eserlerde izleyicinin karşısına çıkar.

Sanat eserlerinde görülen komik ve tekinsiz, tür olarak aynı yönde ilerlemez. Tekinsiz etkinin daha çok fantastik ve doğaüstü, gerilim etkisine sahip olduğu görülür. Komedi ise bir tür olarak bunları kullansa bile bunlar güldürme amacına sahiptir. Tür farklarına karşılık komedinin ve tekinsizin temsillerindeki ortaklıklar o kadar güçlüdür ki neredeyse komik olanın eserlerdeki görünümünün yapısal düzeneği tekinsizinkiyle aynıdır. Haz özelinden komik, hazsızlığa dair bir karşı çıkış, hazsızlık meydana getirenlerin göz ardı

edilmesidir. Burada kaygı göstergeleri yerini keyfin sunumuna bırakır. Tekinsizin sanatsal eserlerdeki kurgusundaki öğeler elbette bir psikolojik hal olay olarak değil sahnelemenin içerisinden bir kurguyla izleyicinin merak ve gerilim duygularını doyururken, kökensel fanteziler, travmalar ve korkuları estetik düzeye getirerek yine haz sağlamış olur.

4. SANATLARDA VE GÜNCEL SANATTA "TEKİNSİZ" NESNE

Julia Kristeva insanın deneyimlerinden biri olarak yabancılaşmanın üç şekilde gerçekleştiğini önerir: "Sanat, din ve psikanaliz" (akt. Kearney, 2012: 19). Bu bölümde ele alınacak olan eserlerin izleyicisine Kristeva'nın sözünü ettiği yabancılaşma etkisi meydana getirme amacında olduğunu söyleyebiliriz. Söz konusu yabancılık Freud'un kaygı ve dehşet hali olarak tekinsiz etkinin birebiri değildir. Sanat yapıtı kaçınılmaz olarak kurgusal bir alan içinde var olur. Bu kurgusal alan bir yanılsamadır. Ancak eser meydana getirdiği etkilerle izleyicinin belleğinde izler bırakır. Bu nedenle eser, yaşamın gerçekliği içinde bir yer edinmiş olur. Sanat yapıtının bir nesne olarak diğer nesnelerden farkı da budur. Eser sunduğu deneyimlerle izleyicinin anlam dünyasında yer eder, ona bulaşır. Bu etkilerin çeşitliliği içerisinde "tekinsiz" etkinin izleyicide estetik türden boyutlarından birisi olarak yabancılaşma meydana getirebileceği düşünülebilinir. Yabancılaşma ise kısa süreli olsa da izleyicinin eserin uyarımlarıyla gerçekleşir.

Kristeva'nın önerdiği yabancılaşma eser karşısında izleyicinin kendi anlam dünyasına yabancı kalması, deyim yerindeyse 'dil tutukluluğu' yaşamasıdır. Estetik haz kadar önemli olan estetik ifade, dilsel düzeyde estetik deneyimin kelimelerle karşılanmasıdır. İzleyicinin eserde yaşadığı yabancılaşma, dilsel açıdan bir yabancılaşmadır. İzleyici, yaşadığı etkilerin sonucuyla hayata dair bakışında farklı anlamlar keşfedebilir. Bir anda şoke etkisi yaratan farklı deneyimler yaşatan eser izleyicisinin hazır bakışını bozabilir ve onu değiştirirken başka türlü bakmasını önermiş olur. Elbette izleyici tepkilerini veya yabancılaşma halini ölçmek oldukça zordur. Bu çalışmada bunu amaçlamamaktadır. Bu çalışmada eserin ürettiği temsil imkanları bir önceki bölümlerde konuyla ilgili bilgiler ve fikirler içerisinde ele alınacaktır.

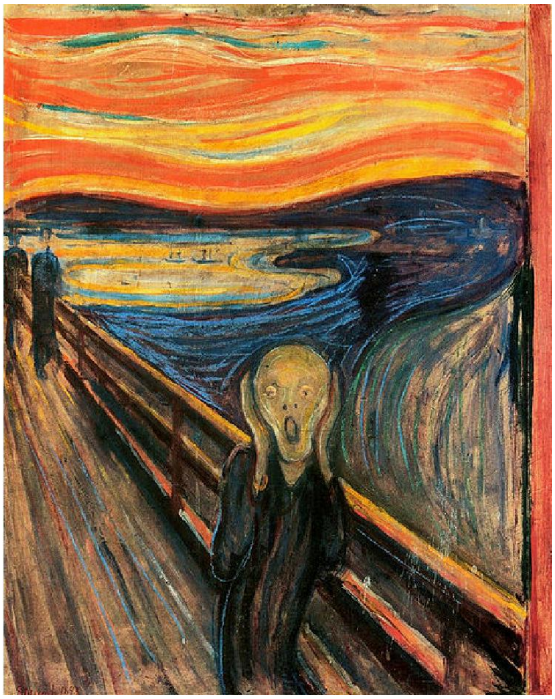
Bu bölümde eserler birkaç başlık altında incelenecektir: Yüce, beden, gerçeklik, mekan ve nesne. Yüceyle ilgili kısımda estetik açıdan eserlerin ele alınması amaçlanmaktadır. Eserlerin sunduğu estetik deneyim, eserlerin biçimsel ve içeriksel kuruluşlarıyla düşünülecektir. Kaygıyla ilgili kısımda bir duygu hali olarak kaygının nasıl temsil edildiği düşünülecektir. Beden kısmında eserlerdeki beden temsillerinin nasıl olduğuna bakılacaktır. Gerçeklik kısmında da eserlerdeki gerçekliğin nasıl kurgulandığına bakılacaktır. Mekan kısmında ise mekanla ilgili deneyimlerin ve eserlerdeki yorumlanmasının nasıl olduğu esas olacaktır. Nesne kısmında da eserlerdeki nesne gösterimlerindeki değişim araştırılacaktır.

Eserleri incelerken bu başlıklar ve altbaşlıklar 'tekinsiz' kavramının önceki bölümlerde gösterilen anlamları, temaları ve imgeleri esas olacaktır. Tekinsiz ile ilgili bu başlıklar sanat eserindeki estetik boyut (yüce, güzel, çirkin) ve plastik unsurlar (figür/beden, mekan, nesne) açısından da yardımcı olacaktır. Bundan başka eserlerin değerlendirilmesinde göz önünde bulundurulan noktalar şunlardır: 1) Eserin ardındaki kültürel durum 2) Eserdeki gösterimin içeriği ve biçimi ve eserler arasındaki temsil farkları. İlk boyutta kültürel arkaplanda üretilmiş olan kimi anlamlandırma imkanlarına bakılacaktır. İkinci boyut ise eserin neleri, nasıl gösterdiği şeklinde bir soruyla varlık bulurken, kimi yerlerde sanatçıların görüşleri ya da bu eserler üzerine yazılan görüşler ve eserdeki biçim içerik kurgusu ile eserlerin diğer eserlerle karşılaştırılması yardımcı olacaktır.

4.1. Bedenin Temsilleri

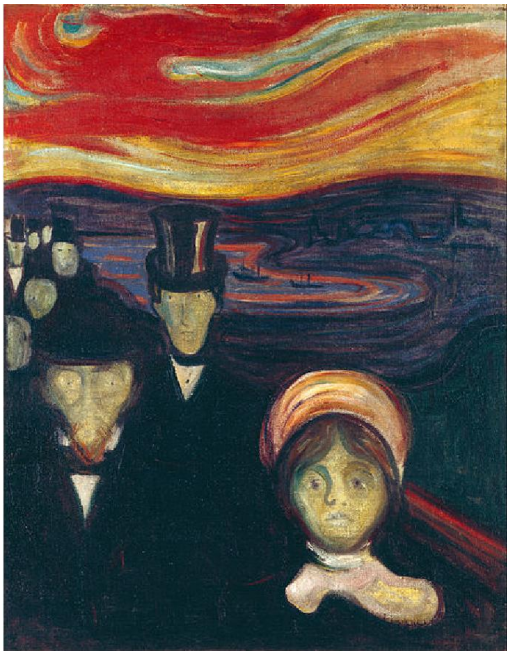
4.1.1. Kaygının bedenleri

Modern öznenin kaygılı görünümünün belki de en tipik örneği Edward Munch'ün "Çığlık" (1893) adlı tablosudur (Resim 4.1). Bu eserin baş aktörü eserin isminde saklıdır. Eser çığlığı göstermekte, onu bir metafor olarak kullanmaktadır. Resimde belli bir konu, çığlığın bir nedeni çıkış noktası yoktur. Soyut bir ifadeyle resmi saran ve hareketini veren dalgalı çizgiler resimdeki köprünün biçimiyle ters bir etki oluşturarak hareket ve dinamizm meydana getirirken, resimdeki etkinin asıl gücü olmaktadır. Sanki tüm manzara yıkılmakta dağılmakta gibidir. Aynı zamanda çığlığın öznesi de dağılmaktadır. Bu resimde kaygının temsili olarak özne nedensiz bir korkuyla ortadan kalkacak gibi durmaktadır. Biçimi değişmiş insan birden farklı bir şeye dönüşecekmiş gibidir.



Resim 4.1. Edward Munch, Çığlık, (1983), 91x73,5 cm., Karton Üzerine Karışık Teknik

Munch'ün sanat tarihi açısından popüler olan bu eseri sanatçının kaygılı ve korku dolu olan insan hallerini ele aldığı tek eseri olmamıştır. Aynı döneme ait diğer bir diğer resmi olan "Kaygı"da (1894) (Resim 4. 2) Münch, "Çığlık" adlı tablosundaki atmosferi kullanmaya devam etmiştir. "Çığlık"taki bireyin yıkımı ile "Kaygı"daki ruh hali, kaygının modern topluma ait şekilde anlamlandırıldığını göstermektedir.



Resim 4. 2. Edward Munch, Kaygı, (1894), 94x74 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya

Munch amacının izleyicinin etkilenecek şekilde insan duygularını göstermek olduğunu ifade etmiştir (Cassou, 1994: 116). Ressamın kendi yaşamındaki ruhsal çalkantısı, klinikte

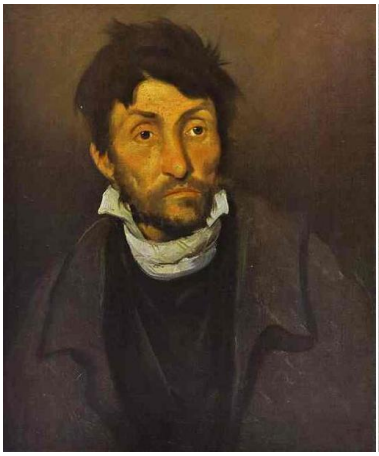
yatmış olması belki resimlerindeki temaların (ölüm, melankoli, yalnızlık gibi) arkasındaki yaratıcı sürecin işleyişi hakkında fikir verebilir. Munch'ün resimlerinde nedenleri belli olmayan duygu hallerine rastlanır. Bu iki resminde de kaygının nereden ve nasıl gelmekte olduğu belli değildir. Bu resimlerde kaygı bedenin deformasyonun nedenidir. Kaygı hali içinde kişinin ruhsal değişimi aynı zamanda bedensel bir değişime neden olur. Bu değişim bedenin mekanla olan ilgilerinin kaybolması, mekanı elden kaçırmasıdır. Kaygı halinde "normalin üzerine çıkan adrenalin miktarı" gövdede değişimlere neden olur ve "kararlılığını (stability) yitirmiş gövde, yer değiştirmeye zorlanır ve durumunu (state) kaybeder" (Taburoğlu, 1997).

Munch'ün resimleri modern insanın ne olduğuna dair semboller içermektedir. Fussüli'nin "Kabus" (bkz. Resim 4. 44) adlı eseri bilimsel merakların ve araştırmaların yeni yeni başladığı bir dönemde hala folklorik öğeleri, geleneksel korku imgelerini içerirken, Munch bireydeki endişeleri nedensiz korkulara ve duygulara dönüştürmüştür. Bu nedenle Munch'ün resimlerine haklı olarak modern bireyin sembolleri gözüyle bakılabilinir.

Theodore Gericault'un modern insanın içine bakmaya çalıştığı son dönem portrelerinden günümüze kadar kalan beş tanesinde ruhsal halin nasıl biçimsellik kazandığı görülür. Hakkında çok fazla bilgi bulunmayan resimler için öne sürülen fikirlerden en baskını ressamın resimleri yaptığı hastanenin doktorlarından Étienne-Jean Georget'un (1795-1828) aynı zamanda ressamında doktoru olduğudur. Gericault'un yaşadığı sinir krizlerinin ardından yaptığı bu portre serisini doktora teşekkür etmek için verdiği düşünülmektedir (Pollitt, 2014).

Kendini komutan zanneden bir hasta, bir kleptoman, kumar oynamaktan vaz geçemeyen bir kadın, bir çocuk hırsızı ve takıntılı bir kadın bu beş eserin figürleridir. Hemen hepsinde de ressamın bakışlara yoğunlaştığı görülür. İlk bakışta izleyicinin karşılaştığı gözler olağan bir yüzdeki bakışa göre oldukça farklıdırlar. Arka plandaki karanlığın içinden çıkan kafaların en belirgin tarafı olan gözler resimlerdeki hastaların içsel dünyasına izleyicileri davet etmektedir. Resimlerden anlaşıldığı kadarıyla Gericault'un, alegorik türden bir anlatımı amaçlamayıp daha gerçekçi temsiller meydana getirmek istediği söylenebilir. Bu yüzden portreler, ressamın sanki bilimsel bir araştırma için gerçekleştirdiği resimleme çalışması olarak görülebilinir.

Resim 4. 3. T. Gericault, Kendini Asker Zanneden Bir Hasta, (1822), 81x65 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya



Resim 4. 4. T. Gericault, Kleptomanın Portresi, (1822), 61x50 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Resim 4. 5. T. Gericault, Kumar Oynama Hastalığı, (1822), 72x58 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Resim 4. 6. Theodore Gericault, Obsesif Kadın, (1822), 75x58 cm.,Tuv. Üzr. Yağlıboya

Resim 4. 7. Theodore Gericault, Çocuk Hırsızı, (1822) 64x64 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Modern psikolojinin gelişmeye başladığı ve ruh hastalıklarının bilimsel açıdan incelendiği bir zamanda Gericault'un resimleri de modern sanatın içine dahil edilebilinir. Portreler genel anlamda klasik tarzın izlerini taşısa da konuları oldukça yenilikçi durmaktadır. Portre resimlerinde yüzün bakışa cevap veren ayna görevi, bu resimlerde yerini izleyicinin bakışına karşılık bulamadığı bir deneyime bırakmaktadır. İzleyicinin bu resimler karşısında ki güvenli seyrini sağlayan resimlerin bilimsel bir dergi ya da bir kitapta hastalıkları görsel açıdan tanımlar gibi durmasıdır. Hastalığın tıp dili içindeki temsili burada yüzün ifadesiyle, gözlerde ve özellikle dudaklardaki biçimlenmelerle kazanır. Bu portreler arasında belki de en dikkat çekici olanı "Obsesif Kadın" (Resim 4.6) portresidir. Özelikle dudaklardaki ifade, diğer portrelerdeki birbirlerinin neredeyse aynısı olan dudak kenarlarının aşağı doğru

inmesinden farklı şekilde resmedilmiştir. Bakışlarda şüphelenen ve şüphelendiği şeye karşılık her an harekete geçecek gibi duran kadının dudakları portredeki ifadeyi güçlendirmektedir. Bu biçimsel kuruluş modern insanın zihninin bilimsel incelenişinin de ressamın gözlemini nasıl etkilediğini göstermektedir. Gericault'un portrelerindeki delilik halk kültüründe görülen şeytanların ürünü değildir. Gericault, akılcı bir gözlemle zihnin hastalıklarının insana ait olduğunun ve onun içinden türediğinin farkındadır.

Gericault ve Munch gibi ruhsal halin tamamen bireyde meydana geldiği ve bunun toplumsal yönlerinin olduğu düşüncesi yaygınlık kazanan bir bilginin sanatlarda kullanılması anlamına geliyordu. Bunun bir başka betimlemesini Amerikalı şair Emily Dickonson'un 1860 tarihli şiirlerinden bir tanesinde görülür:

> Bir oda olmak gerekmez- lanetlenmek için
> Bir ev olmak gerekmez-
> Beynin koridorları vardır- emsalsiz
> Maddesel uzamı
> Çok daha emniyetli, bir gece yarısı toplantısının
> Harici hayaleti
> Onun dahili denginden-
> Daha soğuk kalabalık
> Çok daha emniyetli, bir manastırın avlusunda,
> Taşların kovalaması-
> İnsan kendisiyle karşılaşmasından-
> Silahsız, yapayalnız bir yerde-
> Bir kendi aramızda, gizlenerek-
> Esas bu ürkütmeli-
> Odamızda saklanan katil
> En az ürkütendir.
> Beden- bir silah ödünç alır
> Kapıyı kilitler-
> Üstün bir hayalete göz yumarken,
> Ya da daha fazlasına (akt. Hines, 2005: 357, 358).

Dickonson'un bu şiiri, hayaletleri, hayaletli mekanları, onların ürkütücülüğünü, gizemli, doğa üstü olanın bilinmez, açıklanamaz korkutuculuklarının değişimini gösterir. Şiir, anlamı değişen mekanları (oda, ev, manastır avlusu), mekanlarda tekinsizlik yaratan etkileri anlatmaktadır. Ancak şiiri farklı kılan, doğaüstü ve onun korkutucu cazibesi karşısında bu cazibenin büyüsünün yerini alan kitlelerin meydana getirdiği bireyi ve onun beyni içindeki tekinsiz hali betimlemesidir. Dickonson'da ikili durumlar (hayalet/kalabalık, taşların kovalaması/ kendi başınalık, katil/ kitle içinde saklanma) arasında emniyetli olma, ürkütme ve lanet ilgileriyle kurduğu ilişkiyle modern bireyin kaygılı halini göstermektedir. Modern birey kitle içinde yabancı kalarak içe dönüklüğüyle yaşadığı hayatı emniyetsiz,

ürkütücü bulmaktadır. İnsanın kendisiyle karşılaşması bir başkası ile karşılaşması demektir. Dickonson, insanın kendi ikiziyle karşılaşmanın korkusunu gösterir. "Bir ev olmak gerekmez/Beynin koridorları vardır/emsalsiz" derken Dickonson, zihnin derinliklerinin karmaşasını, her an bir yerlerden çıkabilecek delilik halinin gücünü göstermiş olur. Bu şiir Freud'u önceler gibidir. İnsan ruhuna bakarken onun karmaşasını ifade eder. Modern insanın dünyeviliğinin ürkütücülüğü bastırmış olduklarıyla zihninin karanlıklarında karşılaşmasıdır.

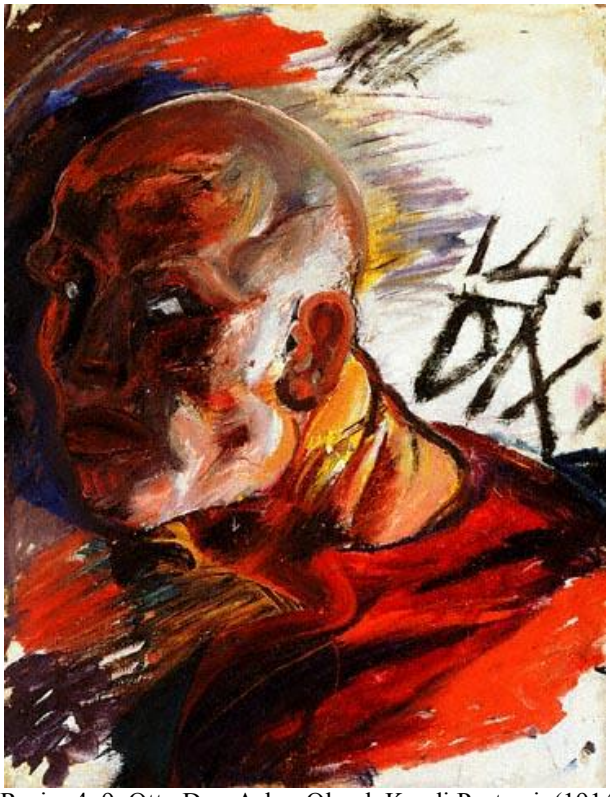
Modern kaygının bastırılmış olanın dışsallaşması şeklindeki sanatsal temsilinin kurulması dünya savaşları görmüş modernist sanatın da ilgisi olacaktı. Alman Dışavurumculuğu Dadaizmin ve Gerçeküstücülüğün alaycılığının tersine "insanlık dramı" karşısında kayıtsız kalamamıştır. Andre Masson, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuk arasında sınırları belirginleştirmek için her iki akımın göz önünde bulundurduğu "insanlık dramı"na ek olarak kaygılı bir hal ile Dışavurumculuğun kaderini kabul ettiğini, kaderini sevdiğini (amor fati) yazar. Gerçeküstücülük, Masson için Dışavurumculuğun tersine "mizah" ve olağanüstü evren"le birlikte "kaderden kaçmak"tadır (Masson, 2009). Buna karşılık Dışavurumculuk kaderini kaygılarıyla sever. Hermann Bahr'ın da Dışavurumculuğu tanımlarken ifade ettiği durum Masson'un yazdıklarından o kadar da uzak değildir: "Dışavurumculuk güvendiğimiz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindanlardan dışarıya çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir. Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir. İşte dışavurumculuk budur" (Bahr, 2009).

Dışavurumculuk İzlenimci resmin gerçekliğe karşı aldığı retinal tavrı ve gerçekliği ışığın zamanıyla biçimsel olarak meydana getirmesine karşıt olarak içten geleni, bastırılmış olanı dışsallaştırarak onu gerçekliğin bir parçası haline getirir. Bu nedenle biçimsel olarak Fovist ham renkçiliğin etkileri sadece Dışavurumcu biçimi açıklamaya yetmez. Dışavurumcu biçimlerin kırılmaya müsahit, deforme ve ham renklerin Bahr'ın bahsettiği ruhsal hale uygun düştüğü söylenebilir. Yine de dışavurumcu sanatın gösterdiği kaygı ve korku halleri bilinmeyene dair değildir. Dışavurumcu sanatın kaygı temsilleri savaşların ortamı ile dönemin Almanya'sında yaşanan sınıfsal değişimlerin meydana getirdiği korkuların ürünüdür (Orr, 1997: 58).

Resim 4. 8. Max Beckmann, Gece, (1918-1919), 133x154 cm., Tuv. Üzerine Yağlıboya

Max Beckmann'ın "Gece" (1918-1919) (Resim 4. 8) adlı resminde bir dizi figür alışkın olunmayan bir şekilde görülür. Tüm figürlerde görülen duygu hali umutsuzluk ve mutsuzluktur. Resmin sol tarafında asılan bir adam, sağ tarafında ise bileklerinden bağlı yarı çıplak bir kadın görülmektedir. Resmin şiddetini bu iki figürün görüntüsü vermektedir. Resimde sol tarafta arka kısımda yer alan adamı asan, asılı adamın sol elini tutan bir diğer figür ve sağ tarafta yüzü sağ tarafa, resmin dışına doğru bakan üç adam görülür. Resimdeki sadist görüntüye neden olan acımasız üç adamın, görevlerini yerine getirmeye çalıştığı yüzlerindeki ifadesizliklerle verilmiştir. Bir ev ortamında ailenin birden şiddetle işgal edildiğini gösteren bu resim, Alman dışavurumcu sanatın kent ortamında değişen ekonomik ve siyasi koşullar içinde bireyin yaşadığı şiddeti temsil etmektedir. Bireylerin içsel dünyasındaki korkulu bekleyiş, bir anda korkuya neden olan düzenin insanlara musallat olabileceği düşüncesi Beckmann'ın resminin arkasında yer alan fikirdir.

Beckmann, modern kültür içinde toplumsal bir varlık olarak insanın kırılganlığını temsil ederken bireylerdeki travmatik anların kişisel olduğu kadar toplumsal olduğunu gösterir. Kişisel travmaların korkusunun Beckmann'ın resmindeki nedeni kültürün değişimiyle meydana gelen düzensizliklerdir. Buna benzer bir yaklaşım Otto Dix'in otoportresinde görülmektedir.



Resim 4. 9. Otto Dıx, Asker Olarak Kendi Portresi, (1914), 68x53,5 cm., Kağıt Üzerine Karışık Teknik

Otto Dix'in "Asker Olarak Kendi Portresi" (1914) (Resim 4. 9) adlı resmi ressamın savaş temalı resimlerindendir. Dix'in askerlik görevi sonrasında yaşadığı savaş deneyimlerini yansıttığı bu resim dizisinde bireyin savaş nedeniyle yaşadığı travma görülmektedir. Resmin biçimsel ve renksel kuruluşu dışavurumcu resmin tipik özelliği olan akademik resim geleneğinin kuralları dışındadır. Resim yoğun renk sürüşleriyle meydana gelirken renkler arası bir uyum içermemektedir. Bu resim fırça darbelerinin meydana getirdiği duygusal etkinin ürünüdür. Figür, resmin dışına izleyiciye bakmakta ve resme girilen noktayı göstermektedir. İzleyicinin bakışı portrenin gözlerinden başlarken devam eden kısımlarda biçimler erimekte ve dağılmaktadır. Portrenin omuz ve gövde kısmı portrenin işlenmiş haline göre fazlasıyla ham olarak kalmış ve sanki erimiştir. Biçimsel değişim savaşın travmasının özneyi nasıl parçaladığının temsili olmaktadır. Resmin dışına bakan gözler sadece izleyicisini beklememekte, kaygısının da nedenini beklemekte gibidir. Otto Dix'in portre çalışmasında savaşın bireyi kaygılandırması görülürken, daha kişisel ve toplumsal düzenden uzak kırılgan birey Egon Schile'nin figürlerinde rastlanır.

Resim 4. 10. Egon Schile, Nü Otoportre, (1910), 55x36,7 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Resim 4.11. Egon Schile, Mastürbasyon Yapan Nü Otoportre, (1911), 55x36,7 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Egon Schile'nin "Nü Otoportre" (1910) (Resim 4. 10) ve "Mastürbasyon Yapan Nü Otoportre" (1911) resimlerinde Schile'ye özgü figür düzeni görülmektedir. Resimdeki figürler ince, kırılmaya müsait hızlıca çizilmiş çizgilerin kesişmesiyle meydana gelmiş gibidir. Ressamın otoportresi, resim tarihinde çokça karşılaşılan bir temadır. Otoportre öznenin ayna karşında kendi yansımasına bakmasına benzetilebilinir. Ayna yansıması sadece bireyin kendisini görebilmesi anlamına gelmez. Narsistik bir eğilimi de ifade eder. Buradaki narsist eğilimi bir rahatsızlık olarak değil, belli bir ölçüde bireyin kendi yansısında kendini idealleştirmesi olarak düşünmek mümkündür (Leppert, 2002: 358). Schile'nin bu iki otoportre çalışması ise ideal benliği göstermez. Tersine bunları bozar. Bunu anlaşılır kılan iki resimdeki biçimsel kuruluştur. İdeal bedenin klasik, parçalar arası uyumun, matematiksel düzenin meydana getirdiği güzellik değeri Schile'nin resimlerinde yoktur. "Nü Otoportre" (1910) (Resim 4. 10) çalışmasında Schile'nin yüz ifadesindeki huzursuz görüntü, sanki bedenini ele geçirmiş bir gücün meydana getirdiği acıyı ifade etmektedir. Sol kolun figürün arkasına doğru sanki zorla kıvrılmış görüntüsü ve bedenin bu nedenle meydana gelmiş olan duruşu yüzdeki acının nedeni gibi durmaktadır.

"Mastürbasyon Yapan Nü Otoportre"de ressamların otoportre çalışmalarında görülmemiş bir sahneleme vardır. Bu resimde kişisel ve mahrem bir görüntünün temsili söz konusudur. Mastürbasyon, kişisel bir fantezi dünyası ve kendi kendini sevmenin yani narsistliğin bir

tür görünümüdür (Freud, 2010: 21- 47). Schile'nin bu resminde ise kendini sevme sahnesi ilk resminde olduğu gibi izleyicisine keyifli bir seyir sunmaz. Schile'nin yüzündeki ifade donuk ve keyifsizdir. İki resim arasında dikkat çekici olan nokta cinsel organın gösterilmemesidir. Erkek cinsel organ sanki bilinçli şekilde resmedilmemiştir. İlk resimde cinsel organın biçimi olduğu gibi temsil edilmezken, zarar görmüş gibi resmedilirken ikinci resimde figür tarafından elleriyle saklanmış gibi durmaktadır. İkinci resimdeki mastürbasyon sahnesi kişisel bir fantezi dünyasının verdiği hazdan uzaktır. Her iki resimde de Schile, nedeni belirsiz bir korkunun etkisiyle bedenini biçimi bozulmuş şekilde göstermektedir.

İçsel huzursuzluğun bireyde meydana getirdiği kaygı gösterimine bir başka örnek Alberto Giacometti'nin resimlerinde görülür. Giacometti'nin figürleri Schile'den farklı olarak olağan, insan varoluşuna özgü bir kaygılı hal olarak düşünülebilinir. Alberto Giacometti'nin son dönem çalışmalarındaki insan temsili, "kırılganlık" ifadesiyle anlamlandırılabilinir. Giacometti'nin figürleri dünyadan soyutlanmış ya da dünya ile iç içe geçmiş gibidir. Giacometti, bilinen anlamda zamanı ve mekanı çalışmalarında göstermez.

Resim 4. 12. Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, (1948), 21×62.5×42.8 cm., Bronz

Resim 4. 13. Alberto Giacometti, Diego, (1953), 61x49,8 cm., Tuval Üzerine Yağlıboya

Giacometti'nin gerçeküstücü dönemine özgü anıtsal çalışmalarının ardından gelen bu kırılganlık, insan varoluşunun bir özelliğinin temsili olarak görülebilinir. Fransız filozof ve yazar Jean Paul Sartre, bir yazısında Giacometti'nin heykellerini ve sanatını 'boşluk' ve 'uzaklık' ifadeleriyle ele alır:

> Heykele doğru yaklaşma çabamın hiçbir yararı yok; uzaklık bir türlü aşılamıyor. Bu yalnız figürler, hiç kimsenin cesaret edemediği bir açıklığın, yeni kesilmiş bir çimenliğin ya da bir odanın genişliğinin asla aşılamayacağı gibi bir saplantıdan olsa gerek, bütün izleyicileri geri püskürtüyorlar (Sartre, 2000: 68).

Sartre, Giacometti'nin heykelleri için kullandığı uzaklık düşüncesini kendi başından geçen bir olayla anlatır. Bu olay Sartre'ın bir zamanlar uzak kaldığı ve bir süre sonra içine döndüğü dünyanın kendisiyle buluşmasıdır: "Küçük burjuva sınıfına tekrar girmiştim ve "belli bir uzaklıkta kalarak" yaşamayı yeniden öğrenmeliydim" (Sartre, 2000: 69). Uzaklık Sartre için yabancısı olduğu dünyayla karşılaştığı anda bir yıkıma uğraması değildir. Uzaklık, Sartre'ın kendisine yeniden gelebilmesini sağlayan bir imkandır. Giacometti'nin heykelleri de Sartre için uzaklıklarıyla insanda bu duyguyu uyandırmaktadır. Ancak Giacometti'nin heykellerindeki bu yenilenme için, "duruma göre, bir kutlama ya da bir zamanlar başından geçmiş kötü koşulların anımsanması gibi zorunluluklar gerekebilir" (Sartre, 2000: 69).

"Şehir Meydanı" (Resim 4. 12) adlı çalışmasında Giacometti, meydana getirdiği plastikle uzaklığı hissettirmektedir. Ortada bir şehir yoktur ve çalışmayla ilişki kurabilinecek anımsatıcı imgeler görünmez. Birbirlerine benzeyen beş figür hareket halinde gibidirler. Giacometti'nin figürlerinin kırılgan yapısı onları canlı ve cansız halde görülmesine neden olmaktadır. Bu durum figürlerle özdeş olamamanın bir başka nedeni olarak düşünülebilinir.

Resim 4. 13. Alberto Giacometti, Diego, (Detay)

Sartre'ın Giacometti üzerine düşünceleri izlemeye devam edilirse 'boşluk' unsuru Giacometti'nin resimlerini anlamada, onlara yaklaşmada yardımcı olacaktır. "İnsan, bir boşluğu nasıl boyayabilir ki? Görüldüğü kadarıyla, Giacometti'den önce hiç kimse bunu denememişti" (Sartre, 2000: 73). "Diego"da ilk görülenin hızlı fırça sürüşlerinin ve çizgilerinin birbirlerini kesmesiyle oluşturduğu şekillerdir. Sanki bir eskiz çalışması gibi hızla yapılmış ve bir süre sonra bir başka duruma dönüşmeyi bekler gibi duran Giacometti'nin resimleri, heykellerindeki gibi izleyicisine mesafeli bir bakış sunar. Uzaklık fiziksel özelliğiyle "Diego" resmine bakan izleyiciye yakınlaşmasını ister. Yüzü görmek oldukça zordur. Mimikleri, uzuvlar ve detayları görmek için yaklaşmak gerekecektir. Ancak yaklaşıldığında sanki taşıyıcı görevindeki bedenin üzerindeki daraltılmış kafa izleyiciden yeniden uzaklaşacakmış gibi durur. Uzaklık burada temsilin mimetik özelliğinin yerine çizgilerin bir arada olması ve dağılmasıyla kendini göstermektedir. Resimdeki biçim ancak ayna yansıması yerine geçen anımsatmayla anlaşılabilinir. Sartre'da, "Diego"nun bir nesne gibi ele alındığını yazar (Sartre, 2000: 74). Boşluğun boyanması ve çizgilerle doldurulması yerine bir nesne olarak figürün çizgiler ve renk

lekeleri içinde sıkıştırılması boşlukla sarılması amaçlanır. Tüm bunlar yine Sartre için şunları ifade eder: "Her resmi eski metafiziksel soruyu gündeme getirir: bir şey yok değil de niçin vardır? Bu inatçı, sorgulanamaz ve aşırı derecede düşsel olan şey nedir? Resmedilmiş kişi, sorgulayıcı bir *hayalet* biçiminde sunulduğu için olsa gerek, izleyenler üzerinde sanrı yaratıyor" (Sartre, 2000: 74 itl. bana ait).

Giacometti'nin imgelerinin patolojik bir kaygıdan ziyade varoluşsal türden bir kaygıyı izleyicide uyandırmak için şekil kazandığı söylenebilir. Giacometti'nin eserlerinde uzaklık ya da bir yere yabancılık duygusu yeniden benliğin tazelenmesi, benliğin kendisini fark edebilmesini sağlama görevindedir.

Modern ruh halinin, parçalanmış benliği tamir etmek için benimsediği kaygıyla buluşma durumu günümüz kültürel yaşantıya gelindiğinde onu farklı bir şekile dönüştürerek bertaraf etmeye yerini bırakmıştır. Bu konuda Amerikalı edebiyat eleştirmeni Fredric Jameson postmodern dönemde modern döneme özgü kaygı ve yabancılaşmanın olmadığını yazar:

> ...Kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların (ve Çığlık'ta olduğu gibi, bunlara tekabül eden deneyimlerin) artık postmodern dünyada yer almadıkları görüşünü düşündürüyor. Bizzat Marilyn ya da Edie Sedgewick gibi belli başlı Warhol figürleri, 1960'lı yılların sonlarında tükeniş ve kendi kendini yok etme ile ilgili kötü sonlu olaylar ve başat konumdaki uyuşturucu ve şizofreni deneyimlerinin, artık Freud'un kendi döneminin isterikli ve nevrotikleri ya da ileri modernizm çağında egemen olan o bilinen köktenci yalıtılmışlık ve yalnızlık, anomi, kişisel başkaldırının Van Goghvari çılgınlık deneyimleri ile herhangi bir ilgisi yokmuş gibi görünüyor. Kültürel patalojinin dinamiklerinde ortaya çıkan bu değişim, öznenin yabancılaşmasının, yerini öznenin fragmanlaşmasına bırakması şeklinde açıklanabilir (Jameson, 2011: 52).

Jameson'un postmodern anlatısı içinde modern çöküş (dekadans) duygusunun yerine boş vermişlik duygusu geçer. Devam eden kısımda Jameson, postmodern düşüncede görülen "öznenin ölümü" fikrinin postmodern fragman bireyin anlaşılmasında yardımcı olabileceğini yazar (Jameson, 2011: 52). Bu açıdan modern özne ile postmodern öznenin dağılması fikri, kaygı açısından göz önünde bulundurulabilinir.

Modern öznenin kaygılı hali sadece bir yıkımı değil, yeniden bir özne halini elde etme çabası olarak görülebilinir. Modern özne için içsel dünyanın kaygılı, karmaşık ve karanlık halleri yaratıcılık için bir potansiyele dönüşme imkanı sağlamaktaydı. Akılcı özneye karşı modern düşünmenin içerisinde sürekli görülen duygusal yön, öznenin gerçekliği yorumlaması için çıkış noktası olmuştur. Sanatlardaki bu duygusal durum romantiklerle

doruk noktasına ulaşırken, Jameson'un yukarıdaki pasajında da ismini zikrettiği Van Gogh gibi isimlerin ruhsal karmaşasıyla da devam etmiştir. Van Gogh ve benzeri çağdaşları ve Alman Dışavurumcuları, Fransız Gerçeküstücüleri ve Dadaistleri gibi avangard akımlarda devam eden kaygılı sanatçı, bireyin sadece bir yıkımla karşı karşıya olduğunu değil, bununla yaşamayı bilmesi ve bununla yeniden bir dünya tasarlayabilmesi düşüncesini sunar. Onların "hastalıklı" halleri modern özneleşmede akılcı süreçler yerine geri itilen, bastırılan unsurların özne olabilmede kullanmasıdır. Özne üzerinden bu farklılık modern öznenin patalojisinin bir temsil önerisi sunduğu şeklinde ele alınabilir. Postmodern öznenin fragmanlaşarak bu patolojiyi ortadan kaldırması, en azından modernist öncelleri gibi bir potansiyel olma özelliğinden ayıklayarak varlıklarını devam ettirmeleri her iki dönemin bu konuda farkını göstermektedir. Sanatsal potansiyel açısından kaygılı halin postmodern dönemde görülmeyeceğini öneren Jameson'un fikrini belki de güçlendiren iki durum vardır. Bir tanesi modern ütopyaların bitişi diğeri ise romantik ruh halinin melankolisinin gücünün azalmasıdır.

Ütopyalar gelecekte arzulanan bir hayatın ve mekanın peşinde olma, modern bireyin içinde bulunduğu açmazların aşılması için büyük bir proje olma özelliğine sahiptir. Nihilist ve melankolik duygu durumunun karşısında yitirilmiş ve artık bir kez daha elde edilemeyecek olanın yerine bir başkasını koyma amacı ütopyaların karakteridir. Her modern düşüncenin, her türlü sanatsal görüşün bir şekilde en sonunda idealize edilmiş bir yaşantı için çabaladığı görülür. Diğer taraftan modern bireyin içsel dünyasının keşfi, yıkılmış bir ruhsal ve inançsızlıkla eş olsa da yukarıda da belirtildiği gibi bir özne hali olarak bunların önerilmesi derinlerdeki anlamlara erişmeyi sağlamıştır. Romantiklerin büyüleyici mekanlara dönme, doğanın yüceliğinde benliklerini yitirme, sembolistlerin eski gizemli dillere dönme, gerçeküstücülerin yeniden dünyayı büyüleme arzuları moderniteyi ya da batılı modern kültürünü bir yönüyle sokaklardan bireyin karanlık taraflarına tümüyle yeni bir dünya üretme arzusunu göstermektedir.

Jameson'un fragmanlaşmış postmodern öznesi derinlikleri ve ütopyaları çoktan gerilerde bırakmıştır. Tarihsel olarak 1945 tarihinin ardında yıkılmış Avrupa ile aynı tarihte atom bombasının Hiroşima ve Nagazaki'de kullanılması yükselen Amerika'nın karşısında bulduğu Sovyet Rusya ile soğuk savaşa girmesi, 1955'te başlayan Vietnam Savaşı'na Amerika'nın 1963 tarihinde dahil olması, 1968 kuşağının sadece Amerika'da değil tüm dünyada yeni bir algılamayı sunması, o zamanlarda ortaya çıkan görünmeyen kimliklerin (eşcinsel, siyah...) görünme çabaları, ileri kapitalist toplumlardaki kent hayatına modern

kentlerdeki gibi sürekli sermaye ve işgücünün akması öznenin modern öncüllerinin özelliklerinin farklılaştırdığı söylenebilinir. Günümüz dünyasının belki de detaylı hatlarının atıldığı 1945 sonrasındaki bu gibi büyük ölçekli değişimler ve devamında 1990 sonrasında -özellikle bu tarihin batı dışı toplumlar için küreselleşme olgusuyla yakın olduğundan önemli görülebilir- dünyanın her anlamda modern gündelik hayatın içindeki modern karakterleri çoktan geride bıraktığı iddia edilebilir.

Jameson, düşüncelerinde tek başına değildir. 1980'li yıllarda Alman sosyolog Ulrich Beck günümüz toplumlarını tanımlamak için "Risk Toplumu" teorisini ortaya atar. Bir başka sosyolog Anthony Gidens'ta Beck'in fikirlerini izleyerek "Risk Toplumu" hakkında düşünceler geliştirir. İki sosyologun düşünceleri günümüz toplumlarını kaçınılmaz olarak saran küresel bir dünyanın anlatısı konusunda güçlü iddialar içermektedir.

Risk toplumu "giderek artan bir risk düşüncesini üretecek şekilde, gelecekte (ve güvenlikle) meşgul olan toplumdur" (Giddens, 2000: 222). Risk, gelmesi beklenendir. Çünkü toplum onu ürettiğinin ve üretildiğinin farkındadır. Teknoloji ve ekonomi, siyaset ve kültür sürekli olarak riski ürettiğini bilirken, riske karşı nasıl bir savunma olabileceğini kurgulamaktadır. Beck, “Risk Toplumu”nda “bilinmeyen ve kasıtsız sonuçların tarih ve toplumun baskın gücü haline” geldiğini yazar (Beck, 2011: 27). Belirsizliğin, bir yerden gelebilecek olan risklerin duygu hali ise “histeriden kayıtsızlığa ya da kayıtsızlıktan histeriye” şeklindedir (Beck, 2011: 50). Ekolojik bozulmanın günümüz medyalarındaki temsilinde etkisinin böyle bir etki olduğu düşünülebilinir. Gün geçtikçe doğanın bozulması ve kirliliğin artması medyaların sıkça haber konuları arasında olurken, haberlerin etkisinin kitlesel şekilde eyleme geçirici olmadığı söylenebilir. Kaygılı bir felaket beklentisi bir süre sonra kayıtsız bir eylemsizliğe dönüşür. Riskler bir şekilde geleceği varsayılan özelliktedir. Hesaplanabilir ve bir tarih bile verilebilir. Küresel ekonomik kriz öngörüleri bunlara örnektir. Kimi zaman uzmanların küresel ölçekte bekledikleri finansal krizler, geleceği belli olan işsizlikleri, finansal açıkları doğru öngörülerle belirlerken kaçınılmaz karşısında bir şeyler yapılmasını kesin olarak öneremez. Beck bu açıdan risklerin meydana gelmemiş ama öngürülebilen tahribatlar olduğunu yazar (Beck, 2011: 45) ve riskin varlığının “esas olarak hem gerçek hem de gerçek dışı” olduğunu ifade eder:

> Bir taraftan, pek çok tehlike ve tahribat bugün artık gerçektir: kirletilmiş ve ölmekte olan sular, ormanların yok edilmesi, yeni hastalık türleri vs. Diğer taraftan risk argümanının asıl sosyal gücü, geleceğin öngörülen tehlikelerinde yatmaktadır. Bu riskler meydana geldikleri yerlerde, sonrasında harekete geçmeyi fiilen imkansız kılacak çapta tahribat anlamına gelirler ve böylece zaten caydırıcılık özelliğiyle

> aksini ispat edecek şekilde tanı, gelecek tehlikesi ve tahmin olarak edim önemine sahiptirler ve bu edim önemini gerçekleştirirler. Risk bilincinin merkezinde bugünde değil, bilakis gelecekte yatıyor. Risk toplumunda geçmiş, geleceği belirleme gücünden yoksun kalır. Bugünün yerini gelecek alır; böylece var olmayan, kurgulanmış ve hayali bir şey olarak, mevcut deneyimin ve edimin "nedeni" olur. Yarının ve yarından sonrasının sorunlarının ve krizlerini önlemek, hafifletmek ve önlemini almak için bugün harekete geçiyoruz ya da şimdi olduğu gibi harekete geçmiyoruz (Beck, 2011: 45, 46).

Riskin kaygılı hal olarak sunumu konusunda Slovenyalı sosyolog Renata Salecl 1970'lerin sonuyla 1980'lerin başında kaygının insan bedeni içine girdiğini ve farklı bir görünüm kazandığını, kaygının hastalıklar ve ülke içinde sürekli düzeni bozan düşmanlara dönüştüğünü yazar (Salecl, 2014: 16). 80'lerden bu yana AIDS, ebola virüsü, kuş gribi gibi adları ve görünümleri değişen ama küresel ölçekte tüm insanlığı tehdit eden hastalıklar ile komünistler, eşcinseller, farklı görüşlerde olan muhalifler sınırlarını genişleterek küresel ölçekte bir düşman imgesi meydana getirdiğini göz önünde bulundurulursa Salecl'in önerisinin çokta haksız olmadığı görülür.

Böyle bir dünya içinde kaygının gösterimi mizah ile düşünülebilinir mi? Komedi kaygının yerini alabilir mi? Kaygı hali hiçbir zaman patolojik özellikleriyle insan ruhsallığından ayrı kalamayacaktır. Komedi de kaygılı hali bertaraf edebilecek bir özelliğe sahiptir. Komedinin bir şeylerin üstünü örten gücü o şeylerin etkilerini azaltabilir ve görünümlerini değiştirebilir. Bu çalışma açısından kaygılı ve dehşetli bir hal olarak tekinsizin komediyle benzerlikleri bir önceki bölümde ele alınmış, her ikisinin ortaklığının hiçlik karşısında bir tavır alma olduğu belirtilmişti. Komik olan karşısında gülmenin bir savunma olarak hiçlikle buluşma olmasından başka gülmenin kendisinin huzursuz bir etki meydana getirebileceği düşünülebilir mi? Gülmenin imgelerinin anlamın hiçliğe indirgendiği anı işaret edebileceği ve bunun kaygıyı savuşturmak ya da onu namevcut hale getirmek için kullanılabileceği savunulabilinir mi?

Tim Burton'un yönettiği "Batman" (1989) (Resim 4. 14, 15 a, b, c) filmindeki karakterlerden "Joker", huzursuz edici gülmeye dair fikir verebilir. Ressam Bob Kane'nin 1939 tarihinde yarattığı çizgi roman karakteri "Batman/Yarasa Adam"ın ezeli düşmanı Joker (Şakacı) terör ve dalga geçmenin sentezidir. Filmde Joker "...sürekli gülümseyin" sloganıyla insanların kullandıkları kozmetik ürünlerine kattığı ve kullanıldığından bir süre sonra onları gülme krizine sokan ve yüzlerindeki gülümsemeyle ölmelerine neden olan kimsayal bileşeniyle Gotham şehrini tehdit etmektedir.

Resim 4. 14. Tim Burton'un Batman (1989) Filminden Joker Karakterinin de Olduğu Bir Sahne

Resim 4. 15. a.b. Batman Filminden Bir Sahne:Joker'in İnsanları Öldüren Kimyasalını Kullanan Televizyon Spikeri Bir Süre Sonra Yüzündeki Gülümsemesiyle Ölür.

Resim 4. 15. c. Batman Filminden Bir Sahne, Joker'in İnsanları Öldüren Kimyasalını Kullanan Televizyon Spikeri Bir Süre Sonra Yüzündeki Gülümsemesiyle Ölür.

Kanunları hiçe sayan ve keyfi bir kötülüğü yaymak isteyen Joker karakterinin yüzünde bitmeyen bir gülme mimiği görülür. Yasayla dalga geçen Joker'in gülmesinin donuk imgesi, her sahneyi gülünç kılmayıp yaydığı tehdidin aniden ortaya çıkabileceğinin, hiçbir şeyin ona engel olamayacağının işaretidir. Amaçsız kötülük, gülme işaretiyle korkutucu bir hal alır.

Çinli ressam Yue Minjun'un devamlı kahkahalar atan figürleri gülmenin sürekliliğiyle Joker'in filmde insanları dönüştürdüğü hallerine benzer. Komik olan Minjun'un resimlerinde, izleyicinin gördüğü gülmenin nedensiz bir şekilde gerçekleşmesidir. Minjun, 1990'larda konusunu yirminci yüzyılda köklü değişimler yaşayan Çin'deki olayları mizahi şekilde ele alan "Kinik Gerçekçilik" akımı içinde yer almıştır**.** Minjun, Goya'nın "Kurşuna Dizilenler" (1814) (Resim 4. 16) resmine göndermede bulunan Edouard Manet'ın "İmparator Maximillian'ın İdamı" (1868-1869) (Resim 4. 17) adlı resmine açıkça atıf yaptığı, konusunu 1989 yılında Tiamennan protestolarında meydana gelen olaylardan alan "İdam" (1995) (Resim 4. 20) adlı çalışmasının arka planında yaşanan olayların mizahi bir halde ele aldığı görülür.

Resim 4.16. Francisco Goya, Kurşuna Dizilenler, (1814), 266 x345 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Resim 4.17. Eduard Manet, İmparator Maximillian'ın İdamı, (1868-1869), 252x305 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

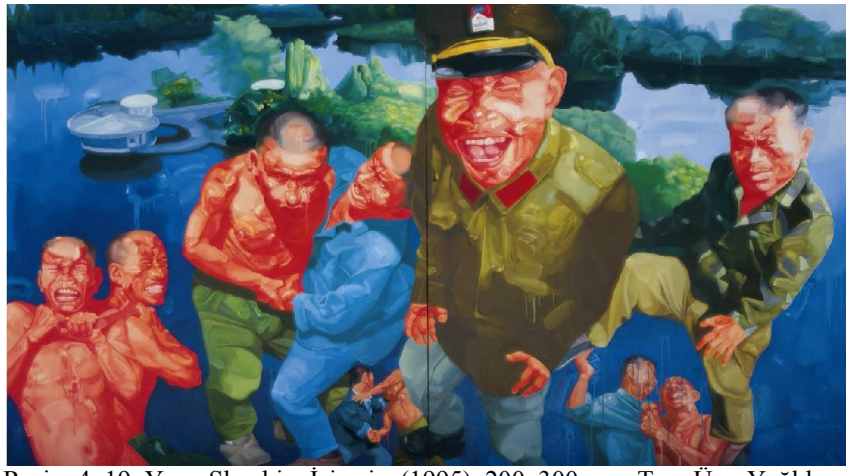
Resim 4. 18. Yue Minjun, İdam, (1995), 150x300 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Manet'in kompozisyonu, Minjun'un resminde tek renk sürüşleriyle figürlerde ise keskin ışık-gölgeyle yeniden yorumlanmıştır. Elemanların yüzeye yerleştirmesinde Minjun, Manet'i izlerken sadece olaydaki aktörleri değiştirmiştir. Tüm figürlerin aynı oldukları görülür. Hepsinin yüzleri ressamın yüzleridir.

Manet'in resmindeki gibi orta yerde patlayan tüfeklerin yarattığı ses ve kurbanın bedeninin geriye gitmesi resmin etkisinin asıl noktası olurken; boşluk, Minjun'da bu etkiyi sağlamaktadır. İki zıtlık hali. Ölüm anı ile sadece kahkaha atan insanlar. Kurban ile tetiği çeken arasındaki soğukkanlı ilişki, Manet'in resminde (Resim 4. 17) izleyicinin kanını dondurucu etkidedir. Sağda silahını hazırlayan figür hariç resimdeki diğer figürlerin yüzleri görünmemektedir. İdam ne kurbanlarla ne de karşılarındaki askerlerle anlamını

bulmaktadır. Minjun'un resmi Tiamennan olaylarına gönderme yaparken, olaylarda yaşanan ölümleri göstermez. Bu nedenle bu resmi sadece Manet'in çizdiği bu sahnenin eksiltilmesi ve belki izleyici için bu eserdeki eksiltili noktaları hatırlatmasıyla düşünülemeyebilir. Bu eser aynı zamanda Tiamennan olaylarının eksiltilmesi şeklinde ele alınabilir. Minjun'un resminde tüfeklerin olmamasıyla sağlanan boşluk sadece plastik düzeyde bir etki olarak görülmeyebilinir. Anlam açısından boşluk Çin'in toplumsal tarihinde yaşanan Tiamennan olaylarının eksiltilmesidir. Tüm figürlerde görülen yüzlerin ve kahkahaların aynı olmasının yarattığı etki anlamın boşatılmasını sağlamaktadır. Bu çalışma izleyicisine kahkahanın nedenini aramasını engellerken, ona bir neden sunmadığı gibi bunuda engeller. İzleyici için anlam açısından idam ve idamı meydana getirecek olan tüfeklerin olmaması ironik bir boşluk meydana getirir. İzleyenin bu boşlukla buluşması da mizahın keyif vericiliğine varmasını engellemektedir. Yüzlerdeki tekrarda rahatsız edicilik bu ironinin, mizahın olağan gidişatı yerine resme yayılan bir anlam eksikliğiyle izleyiciyi karşılar. Minjun izleyicisine ne önermektedir? Tiamennan meydanındaki olayların unutulduğunu mu, devletin meydana getirdiği şiddetin eleştirisini mi? Resim bunlara açıkça bir cevap vermez. Mujin'da bu konuda resminin doğrudan Tiamennan ile ilişkili düşünülmemesi gerektiğini önerir ve bu olayın sadece resmi için bir çıkış noktası olduğunu söyler (Yuan, 2007).

Resimdeki Minjun'lar ressamın biçimsel bir benzeri olarak patalojik bir gülüşle bir süre sonra huzursuz edecek bir sahneyle izleyicisini karşı karşıya bırakacaktır. Bir başka Çin'li sanatçı Yang Shaobin'in Minjun'in resmiyle aynı yıla rastlayan "İsimsiz" (1995) (Resim 4. 19) adlı eserinde de benzer bir rahatsız edici kahkaha izleyicinin karşısında çıkar.



Resim 4. 19. Yang Shaobin, İsimsiz, (1995), 200x300 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

"İsimsiz"de de (1995) kahkahanın resmin güçlü unsuru olduğu görülür. Bu resimde de izleyiciye doğrudan sunulan mizahi bir sahne yoktur. Kahkaha, izleyicinin bakışının resme

girmesini sağlarken izleyende nerede ve hangi durumda olduğunu tam belli etmez. Mizah, burada nedeni bilinmeyen şekilde işlemektedir. Shaobin'in ilk dönem resimlerindeki izleyiciyi mizahın bu belirsizlik yönüyle karşılaştıran sahnelemesinde amaçlananın mizahın hazzını yaşatmak olmadığı söylenebilir. Burada mizahın mantıkdışı işleyişindeki mantığı tersyüz etmesi ve hazza yönelik olması karşısında gerçek hayatın mizahi sahnesindeki görünümünün ve şiddetinin devreye girdiği görülür. Şiddet, resimde görüldüğü gibi devletin, iktidarın, Lacancı anlamda Büyük Öteki'nin şiddetidir. Bu şiddet keyifle gücünü gösterirken (resimde şiddet sahnelerinin failleri keyif alır şekilde gösterilmektedir) izleyiciye keyif vermeyen bir sahne sunar.

Resim 4. 20. Zeng Fanzhi, Maske Serisi No: 6, (1996), 200x360 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Çinli ressam Zeng Fanzhi'nin "Maske Serisi No: 6" (1996) (Resim 4. 20) adlı çalışmasında yüzün yerine geçen maskeler, resmin asıl unsurlarıdır. Yüz bireye özgü olan karakterin ifadesi, bireyin kişisel dünyasının yansısı ve diğer bireylerden kendisini ayıran kısmıdır. Fanzhi ise bireyin bu kişisel özelliği yerine her bir figürü diğerleriyle eşleştiren donuk ve nedensiz bir gülümsemeyle yorumlamaktadır. Maskelerdeki bu aynı ifade, figürün kendine özgü karakterini ve yüzdeki ifadenin, kişisel ruhsal halinin yansısını kapatmaktadır. Maskeler, Fanzhi'nin resimlerinde sürekli gülen halleriyle izleyicisine mizahi bir gösterim sunarken bir süre sonra rahatsız edici donukluklarıyla da bu mizah bozulmaktadır.

Maske yüzün yerine geçerken, kişisel olanla genel olan yer değiştirmiş olur. Yüz sürekli değişir. Yüzdeki mimikler, bakışlar, dudakların şekillenmesiyle sabitlenmezken maske kesin bir sabitlik meydana getirir. Maske burada egonun yerine geçer. Fanzhi'nin figürleri egolarından arındırılmış, öznelikleri parçalanmıştır. Çin'in kendi tarihindeki siyasi yapılanmanın birey üzerindeki baskısı Fanzhi'nin resimlerinin arkasında yer alan düşüncedir. Maskeler, Çin'deki sıkı yönetimin bireyler üzerindeki baskılamasının metaforlarıdır (Riggs, 2012).

Fanzhi'nin maskelerinin meydana getirdiği donukluğun benzeri başka bir Çinli ressam Zhang Xiaogang'ın resimlerinde görülür.

Resim 4. 21. Zhang Xiaogang, Büyük Aile, (1995), 179x229 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Zhang Xiaogang'in "Büyük Aile" (1995) (Resim 4. 21) adlı resminde gri tonların hakim olduğu görülür. Resmin belli bir mekanı yoktur. Önde duran üç figürde gri, siyah ve beyaz renklerden meydana gelmiştir. Ortadaki çocuk figüründe ise yüzde ve kravatta kırmızı renk ve tonları görülür. Üç figürün yüzlerinde de beyaz lekeler ve aynı donuk ifade vardır. İzleyiciye bakan gözler, resimdeki nötr renk ve leke düzeninin hakimiyeti içinde varlık bulurken donuklukları bu düzenle daha da güçlenmektedir. Xiaogang'ın resimlerinin arka planında Çin'deki kültürel değişimlerin izleri vardır. Ressamın figürleri itaat eden, sıkılgan ve bireyliklerini kaybetmiştir. Xiaogang'ın resimlerindeki aileler, geçmişte yaşamış ideal Çin düşüncesinin aktörleridir. Ancak bu itaat eden ve bireyliklerini kaybeden figürler, geçmişin Çin idealinin nostaljisini izleyiciye rahatsız edici şekilde sunulmaktadırlar (Riggs, 2012). Fanzhi'nin resimlerindeki gibi Xiaogang'ında figürleri bireyliklerini yitirmiş, ruhsuzlaşmış haldedirler.

4.1.2. Makine beden

Bu çalışmanın esasını oluşturan tekinsiz düşüncesinin Freud'un metnindeki örneklemi olan Hoffmann'ın "Kum Adam" öyküsündeki Olimpia adlı karakteri bir ototmattı. Nathanael, otomat olan Olimpia'dan etkilenmiş ve O'na aşık olmuştu. Profesör Spalanzani ile Kum Adam arasındaki ortaklığın ürünü olan bu insan replikası, Nathanael'in baştan çıkması ve hezeyana giden yola girmesi için üretilmiş bir tuzak görevindeydi. Olimpia'nın tekinsiz etkisi Nathanael için gözlerinin yerinden edilmesiyle gerçekleşirken, öykünün bu sahne

sonrasındaki kısmında, halkın insan replikası Olimpia olayından huzursuz bir etki duyduğu görülür.

> İnsan figürlerine karşı utanılacak bir güvensizlik baş gösterdi. Tahta bebeklere aşık olmadıklarına emin olmak için bir çok sevgili, sevdikleri kadınlardan şarkı söylerken dans ederken kusursuz olmamalarını, onlara yüksek sesle bir şey okunurken dikişi dikmelerini, örgü örmelerini ya da süs köpekleriyle oynamalarını ve her şeyden önemlisi yalnızca dinlemekle kalmayıp arada sırada gerçek düşünce ve duygu belirtecek bir biçimde konuşmalarını istemeye başladılar (Hoffmann, 2008: 135).

Otomat Olimpia karşısında insanların birbirlerinden şüphe etmesini fantastik bir anlatı içinde olağan olarak görmek mümkün. Ancak öyküdeki bu kısmın yazar tarafından bu şekilde vurgulanması rastlantı olamaz. Bu pasaj, öykünün kurgusu içinde o kadar da güçlü bir yeri yok gibi duran ve sadece kıssadan hisse, bir geçiş sahnesi gibi durmaktadır. Ancak Hoffmann'ın yaşadığı dönem göz önünde bulundurulursa otomatlara meraklı modern insanlarla, insan benzeri mekanikler üretme sevdalısı araştırmacılarla karşılaşılmaktadır.

Otomatın tarihi eskilere kadar götürülebilinir. Otomat mekanik bir düzenekten öte insanın kendi benzerini üretme arzusudur. Bununla ilgili en bilinen ilk örneklerden bir tanesi heykeltraş Pygmalion'una aittir. Ovidius'tan kalan anlatıya göre Pygmalion, "kendi gönlünde yatan kadına göre biçimlendirdiği heykele" aşıktır. Venüs'ten heykeli canlandırmasını ister ve tanrıça Venüs bu dileği gerçekleştirir (Gombrich, 1992: 102). Heykelin insana dönüşmesi Pygmalion'un arzusunun gerçeğe dönüşmesidir. Benzer şekilde modern insanın mekanik bir insan meydana getirme arzusu böyle bir anlam taşımaktadır. Otomatlardan günümüz robot teknolojisi ve cyborg (sibernetik bio-organizma yani insan bedeninin kas ve doku yapısıyla mekanik iskelet ve düzeneğin bir arada olması) araştırmalarına kadar böyle bir arzu söz konusudur. Otomatlar ile günümüz robot ve cyborg teknolojisinin aralarındaki fark otomatların insanla benzerliği esas olurken robotların ve cyborgların bundan öte bir anlam taşıyor olmasıdır.

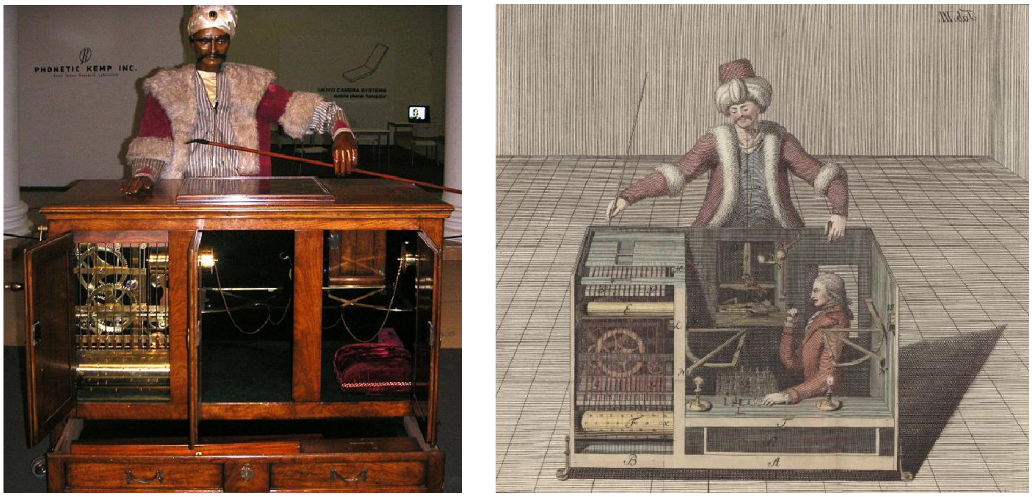
Replikantlar, yani insan benzeri mekanik aygıtlar bir benzerlik arzusuyla meydana getirilirken robotlar idealize ediş ile ilgilidir (Sennett, 2009: 117). Otomatların insanlara sunduğu seyir mekanik bir kurgunun insan benzeri davranışlar sergilemesiyken, robotlar ve cyborglar, insan benzeri durumun ötesini, insanın yapamadıklarını gerçekleştirme olarak anlamlandırılabilinir. Günümüz teknolojilerine bakılırsa veri depolama, karmaşık işlemleri hızla gerçekleştirme gibi özelliklere sahip bilgisayarların bir yerde insan benzeri özelliklere sahip olduğu görülür. Burada insanın idealize ettiği ideal insana, ideal akla ulaşması söz

konusudur. Robotların insanın gücüne göre daha güçlü ve hızlı olmaları, hızlı işlemler yapabilen yapay zekanın insana dair eksiklikleri kapattığı söylenebilir.

Modern batı kültüründe insanın kendine benzer mekanik bir varlık üretme arzusu sadece fantezi ya da seyirlik bir oyuncak kültürü düzeyiyle ilgili değildir. Bunu bir bilinç değişimi içinden düşünmek olanaklıdır. Fransız düşünür Rene Descartes, insan bedenini bir mekanik düzenek olarak görmüş, akıl karşısında bedenin altta kaldığını düşünmüştü. Yine modern düşüncede doğanın kurulu bir saat gibi işleyişi, matematiksel ve geometrik düşüncenin doğayı anlamada kullanılışı modern insanın düzenli bir mekanizma fikrine alışkın olduğunu göstermektedir.

Bu kısımda otomatlardan robotlara, protezlere, cyborg düşüncesine ve yapay zekaya bunların tekinsiz etkisi ele alıncaktır. Burada esas alıncak olan düşünce insan benzeri mekanik bir yapının nasıl bir etki uyandırdığı, teknolojik gelişme düşü karşısında bunun nasıl bir felaket senaryosu ürettiği olacaktır.

1769 yılında Avustralya'da Wolfgang von Kempelen isimli saray görevlisi tarafından İmparatoriçe Mari Theresa için yapılmış olan satranç otomatı (Resim 4. 22) on dokuzuncu yüzyıl batı kültüründe çokça ilgi çekecek bir icat olmuştur. Kempelen, otomat konusunda ilk değildir. On altıncı yüzyılda 16. Louis için yapılmış olan insan biçiminde şarkı söyleyen kadın, on yedinci yüzyılda Jacques de Vaucanson'a ait olan flüt çalan (bu otomat için Voltaire onun "modern prometheus" olduğunu söylemiştir (akt. Sennett, 2009: 118)) ve onun kadar ünlü olan dışkılayan ördek otomatı, 1800'lü yıllarda aynı zamanda ünlü bir sihirbaz olan Jean Eugene Robert-Huodin'inin Antonio Diavolo adlı trapezde sallanan otomatı, 1845 tarihli Joseph Faber'e ait olan konuşan kadın kafası otomatı bunlardandır (Cooper, 2009).



Resim 4. 22. W. von Kempelen'in otomatının yeniden yapılmış hali (solda) ve W. von Kempelen'in otomatının temsili bir resmi (sağda)

Resim 4. 23. Kempelen'in konuşan makinesinin günümüz yeniden yapılmış bir versiyonu

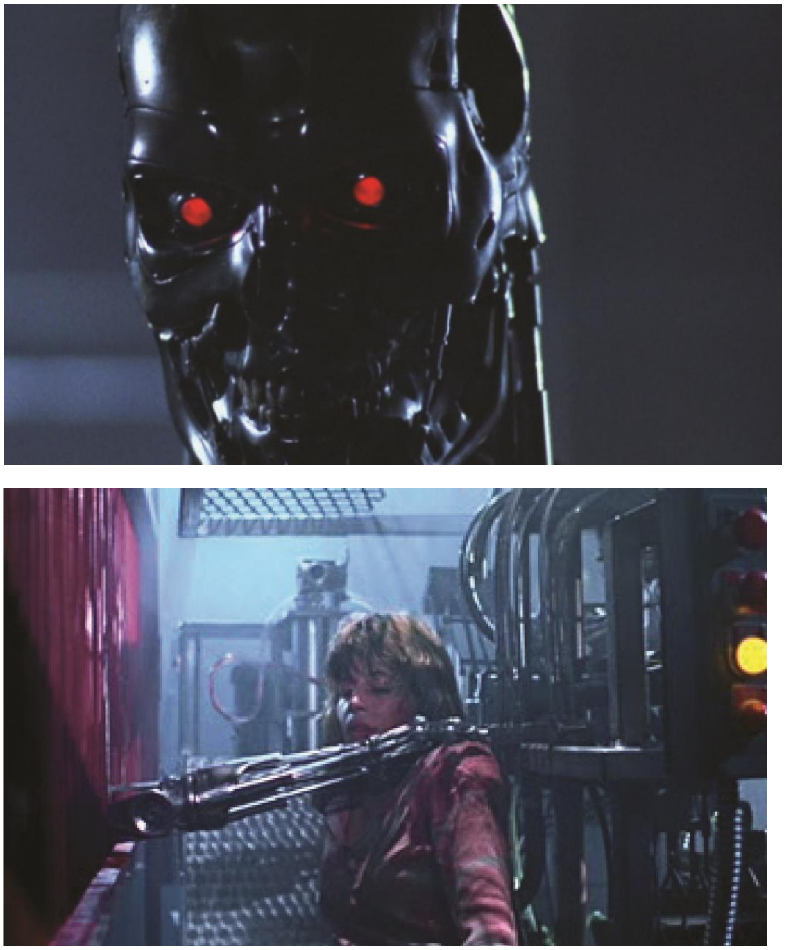
Kempelen'in satranç otomatı, "bir elinde nargilesi diğer eliyle hamlelerini yapan bir Türk" kuklasıydı (Dolar, 2013: 12, 13). Bu otomatın ünü satranç oynaması ve aralarında Napolyon'un olduğu iddia edilen rakiplerini yenmesiydi. Ancak otomat düşünüldüğü gibi mekanik bir sisteme sahip değildi. Düzeneğin içinde bir kambur makineyi yönetmekteydi. Kempelen'in ölümünden sonrada satranç otomatı 1804 yılından itibaren Amerika turnesine çıkartılmış, ünü yayılmaya devam etmiştir (Dolar, 2013: 13). Bu hikayenin aktörü olan Kempelen aslında basit bir usta değildir. Bu konuda bir de kitabı bulunan Kempelen'in asıl amacı konuşan bir makine yapmaktı (Resim 4. 23). Bu makine müdahale edilerek çalışan bir düzeneğe sahipti. Körük yardımıyla hava ön taraftaki kauçuk huniye gitmekte, huninin içinde bulunduğu kutuya da elle müdahale edilmekteydi. Bu makineyi görenlerden birinin ifadesi ise oldukça ilginçtir: "... insan ağzından çıkmadığı anlaşılan insan sesi ve konuşmasını ilk duyduğumuzda, hep birlikte nasıl sihirli bir duyguya kapıldık,

inanamazsın. Sessiz ve afallamış halde birbirimize baktık ve ilk anda, dehşetten hepimizin tüyleri diken diken oldu" (Dolar, 2013: 14). Kempelen'in icat ettiği ses çıkartan makine gerçekte o kadar da insan benzeri sesler çıkartmamaktadır. Ancak Kempelen, tıpkı Hoffmann'ın karakterleri Spalanzani gibi insanları şaşırtan ve tedirgin eden icatlarıyla Hoffmann'ın öyküsündeki aldatıcı insan benzeri fikrinin o kadar da hayal ürünü olmadığını göstermektedir.

Otomatların insan benzeri etkisi karşısında gotik edebiyatın en ünlü eserlerinden bir tanesi olan Mary Shelley'e ait "Frankestein ya da Modern Prometheus" (1831) romanı günümüzde bile devam eden makinelerin ve yapay zekanın meydana getirebileceğine inanılan felaketin ilk örneği olma özelliğine sahiptir. Günümüze kadar pek çok farklı sanat alanında uyarlamaları yapılan romanın konusu Dr. Frankestein'in ölü insanların uzuvlarını bir araya getirerek bir insan üretmesi ve hayatının değişmesidir. Romanı çeşitli şekillerde okumak mümkündür. Bilimin insanı "Tanrı" statüsüne getirmesi bunlardandır.

Dr. Frankestein yaşamı boyunca bir şeytan gibi yakasına yapışan insan benzeri bu varlığı yarattığı ilk günü hatırlar: ".... İşte bu niteliklerimin bir araya gelmesi sayesinde bir insan yaratma fikrini geliştirip gerçekleştirebildim. İşimi tamamladığım zamanki duygularımı şu an bile heyecanla anıyorum. Kah gücümün coşkusuna kapılarak kah muhtemel sonuçlarına kafa yorarak hayallerimde cennetin bahçelerini arşınladım" (Shelley, 2012: 254).

Dr. Frankestein, cennet bahçeleri mitlerdeki yitik cennet mitini hatırlatır gibidir. Pek çok kültürde Tanrılar katında, onlarla yaşayan insanoğlunun işlediği günah sonucu cennetten atılması karşısında insanoğlunun yeniden Tanrılarla aynı yerde olma arzusu olan yitik cennet mitindeki gibi Dr. Frankestein'da yarattığı insan benzeri varlıkla bu cenneti bulduğuna inanır ama kendisini "Tanrı'ya öykünen melek misali sonsuza kadar" cehenneme zincirlenmiş bulur (Shelley, 2012: 254). Romanın bu yönü yani insanın Tanrı'ya öykünmesi, günümüzde bile sonlu varlığını aşma arzusundaki insana bir öğüt niteliği taşımaktadır. Tanrı'ya öykünmeyle, O'nun çizdiği kurallar dışına çıkıp istemediklerini yapmakla (romanda ölü insan uzuvlarının parçalarının bir araya getirilmesi ölüye saygısızlık açısından, bir insan canlandırma da insanın yoktan var etme arzusunun laneti olarak düşünebilinir) insan lanetlenmiş olacaktır. Büyük yasanın çiğnenmesi aynı zamanda Tanrı'nın ölümü, O'nun hiçe sayılması anlamına gelecektir. Bu temaya günümüze kadar romandaki benzer konuyu ele alan sinema filmlerinde, romanlarda ve diğer eserlerde çokça karşılaşılır.



Resim 4. 24. James Cameron'un "Terminatör" Filminden "Yok Edici" Adlı Cyborg (üstte)
ile Filmin Son Sahnesinde Sarah Connor'un "Yok Edici"yi Etkisiz Hale Getirdiği Sahne (altta)

Bilim-kurgu sinemasının popüler örneklerinden birisi olan Amerikalı yönetmen James Cameron'un "Terminatör" (1984) (Resim 4. 24) filmi bunlardandır. Film gelecekte Skynet isimli tüm cyborg ve robotları yöneten sistem, direnişçilerin lideri John Connor'un doğumunu önlemek için geçmişe bir "yok edici" (Terminatör) gönderir. "Yok edici"nin hedefi Jonh Connor'un annesi Sarah Connor'dır. Sarah Connor'ı korumak için gelecekten gönderilen direnişçi Kylee Reese, kadını bulur ve ikili "yok edici"yi etkisiz hale getirmeye, ondan kaçmaya çalışırlar. Filmin sonuda da Sarah Connor "yok edici"yi etkisiz hale getirir.

Filmin ve devam filminlerinin göstermeye çalıştığı insanın ürettiği makinelerce esir edilmesi ve yok edilmeye başlanmalarıdır. Filmde bundan kurtuluşun olup olmayacağı anlatılmaz. "Yok edici", Sarah Connor'u öldüremese de, insanlık, makineleri üretecek ve gelecekte makineler çağı başlayacaktır. Film, teknoloji eleştirisi sunarken makineler tarafından yönetilecek bir dünyanın insanlığı beklediğini söylemektedir. Fantastik ve bilim kurgusal görünen bu anlatı karşısında günümüz bilimi benzer bir felaket senaryosunu sürekli olarak sunmaktadır. Bunlardan bir tanesi 2000 yılına girerken medyada bilgisayarların biten yüzyılın ardından sorunlar yaşayacağı ve dünya ölçeğinde bir veri

akışı sorunu meydana getireceğiydi. Böyle bir sorunun gerçekleşmediği düşünülse bile benzeri olasılıklar ciddi bir şekilde hala ifade edilmektedir.

Hürriyet gazetesinden Bice Bora'nın 4 Mayıs 2014 tarihli haberine göre fizikçi Stephen Hawking yapay zekanın insanlığın son büyük başarısı olabileceğini iddia etmiştir. Haberin devamında Hawking'in yapay zekanın kontrolden çıkabileceği ve sonuçlarının meydana getirebileceği zararlardan bahsetmektedir. Hawking yapay zekanın geldiği noktadan sonrasına dair şunları söylemiştir:

> Uzun vadede partiküllerin insan beyninden daha gelişmiş hesap ve planlar yapacak şekilde organize olmasını engelleyecek hiç bir fizik yasası bulunmuyor. Böyle bir oluşum bizler için büyük bir dönüm noktası olabilir. Elbette bu filmlerdekinden çok daha farklı şekilde gerçekleşebilir. Yapay zeka sürekli kendini geliştirir. Böyle bir teknoloji ekonomik piyasaları kontrol altına alır. İnsan mucitlerden daha fazla keşif yapmaya başlar, insanların anlam bile veremediği silahlar geliştirebilir (Bora, 2014).

İnsanın, ürettiği insan benzeri robotlarca, bilgisayar ağlarınca kontrol altına alınması Mary Shelley'in romanındaki Dr. Frankestein'in uzağında olunmadığını akla getirmektedir. Dr. Frankestein, modern bireyin ilk örneklerindendir. Bilimin sınırlarını keşfetmek isteyen ve bunun için hiçbir etik kuralı göze almayan birisidir. Shelley'in eseri sonrasında gelişen teknoloji ve değişen kültür, makinelere ve makine insan ilişkilerine dair pek çok tahlilde, öneride ve temsilde bulunmuştur ve buna devam etmektedir.

Sanayi kapitalizmiyle birlikte insana dair metaforlardan bir tanesi de onun makinelerin bir parçası, bir dişlisi olduğudur. Karl Marks'ın da kullandığı bu metafor, işçi sınıfının fabrikalarda emeğine yabancılaşırken kendine de yabancılaşmasının karşılığıdır.

> Emeğin ürettiği nesne, onun ürünü, üreticiden bağımsız olarak karşısına yabancı bir güç olarak çıkar. Emeğin ürünü, kendisini bir nesne şeklinde somutlaştırmış, kendisini bir şey haline getirmiş emektir, emeğin nesneleştirilmesidir... Ekonomi politikte emeğin bu gerçekleşmesi, işçiye gerçekliğin kaybı olarak görünür, nesnenin kaybının nesneleştirilmesi ya da ona esir olunması ... (Marks akt. Harman, 2010: 323).

Üretilen nesnenin üreticisine yabancılaşması, onun gerçekliğe karşı yabancılaşması, kendisinin kaygı dolu bir düzen içinde bulmasına neden olmuştur. Makinelerin kol ve kafa gücüne ihtiyaç duysa bile üretilecek olan nesne için işlediklerinin sadece hammadde değil, insan emeği olması Dr. Frankestein'ın romandaki durumunu akla getirmektedir. Dr. Frankestein meydana getirdiği varlıkla insanlığını kaybederken, fabrikadaki işçide makinelere bağlanarak kendi otantik varlığını yitirmeye başlamıştır.

Makineler, Dr. Frankestein'ın ürettiği insan benzeri varlık gibi insanlaşma isteklerini yerine getiremeseler, böyle bir amaçları olmasa bile insanı kendi düzeneğinin bir parçası haline getirmiştir. İnsan, birer makineye benzemeye başlamıştır. Hal Foster bu konuda modern öncesi makinelerin insan bedenini model aldığını modern dönemle birlikte ise tersine bir şekilde, artık insanın makineleri model aldığını yazar (Foster, 2011: 160). Bunu on dokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın ilk çeyreğindeki fabrika düzeneklerinde de görmek mümkündür.

İşçi, makine mühendisi Friedrich Taylor ve otomobil üreticisi Henry Ford'un fabrika düzeninde makinelerin işleyiş şemasına uygunlaştırılmıştır. Taylor'un, daha sonra Taylorizm olarak da bilinecek olan düşüncesinin beş maddelik özeti şu şekildedir:

1. İşin organizasyonu sorumluluğu işçiden alınıp yöneticilere verilmelidir. İşçinin tek sorumluluğu verilen tanımlanmış görevin yerine getirilmesidir.
2. Bir işi yapmanın en iyi ve en verimli yolunu bulmak için bilimsel yöntemler kullanılmalıdır.
3. Tasarlanan işi en iyi yapabilecek kişi seçilmelidir.
4. İşçiler işin tasarımına uygun olarak talimatlara göre işi yapmak üzere eğitilmelidir.
5. İşin tasarlanan süreçlere göre yapılmasını ve uygun sonuçların alınmasını sağlamak üzere işçinin performansı sürekli izlenmelidir (Özcan ve Çağan, 2009).

Taylor'un daha fazla verim projesinin bu özeti işçinin eyleminin faili olmaması anlamına gelmektedir. Bunun için emir komuta zinciri içinde işçi izlenecek, talimatlarla ne yapacağı söylenecek ve bu talimatın tek hedefi işin bitirilmesi, üretimin yerine getirilmesi olacaktır. Bunlar da akılcı, ayıklayıcı, hesaplayıcı düzen içinde gerçekleştirilecektir. Taylor'un akılcılığının temeli işçinin emeğinin hesaplarla planlı hale getirilmesidir. O'nun "bilimsel işletmeciliği", "gözetmenlerin ellerinde kronometrelerle, işçinin yaptığı işi parçalara bölerek bir işçinin bir iş gününde en çok ne kadar iş yapabileceğini saptayan ve ücreti de bu normun yerine getirilmesine bağlayan bir sistem"e dayalıydı (Harman, 2010: 374). Bu normun kurgusu makinenin gücüyle işçinin gücünün belli bir zaman içinde ayarlanmasıydı. "Makine artık işçinin bir parçası değildi, işçi makinenin bir parçasıydı" (Harman, 2010: 374).

Taylorcu çalışma alanlarındaki düzenlemenin devamını otomobil sanayisinin önemli ismi Henry Ford'la geliştirildiği görülür. Ford, Taylor gibi fabrikadaki işçiyi sadece makineye tabi kılmıyor buna ek olarak işçinin tüm deneyimlemelerini üretime dahil ediyordu.

> Ford'a özgü olan (ve Frodizmi son tahlilde Taylorizmden ayıran) şey vizyonuydu: kitle üretiminin kitle tüketimi, emek gücünün yeniden üretiminde yeni bir sistem,

> emeğin denetiminde ve yönetiminde yeni bir politika, yeni bir estetik ve psikoloji, kısacası, rasyonelleştirilmiş, modernist, popülist yeni tür bir demokratik demek olduğunu açıkça görmesiydi (Harwey, 1999: 148).

David Harwey'in devamında Antonio Gramsci'den aktardığı ifadeyle Fordizm, "yeni tip bir işçi ve yeni bir insan" meydana getiriyordu (Gramsci akt. Harwey 1999: 148). Makine insan metaforunun, kendine yabancılaşan insanın huzursuzluğunun ortadan kalkmasının yolu buna göre hazdan geçmektedir. İşçi, emeğine yabancılaşsa da işçinin boş vakitlerinin düzenlenmesiyle onun için yeni bir kültürel hayat ortaya çıkacaktı. Böylelikle işçi, sadece üretim içinde bir figüran değil, tüketici olarak da ürettiği metanın alıcısı olmaya başlıyordu. Walter Benjamın, "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris" adlı yazısında bu durumu ve metanın nasıl fantamagorikleştirildiğini şu şekilde belirtir:

> Dünya fuarı, adına mal dene fetişin hac yeridir. Taine, 1855'te: "Bütün Avrupa, malları görmek için yollara düştü" ... diye yazar. Dünya fuarının öncülüğünü ulusal endüstri fuarları yapar ve bunların ilki, 1798 Champs de Mars'ta gerçekleştirilir. Bu fuar, "işçi sınıfını eğlendirmek" istenildiğinden kaynaklanır ve "işçiler için bir eşitlik şenliğine dönüşür." İşçi sınıfı, müşteri kimliğiyle ön plandadır. Eğlence endüstrisinin çerçevesi henüz oluşmuş değildir. Halk şenliği, bu çerçevenin işlevini üstlenir (Benjamın, 2001: 94).

Böylelikle işçi emeğinin kontrolünü kaybederken, kendi bedeninin kontrolünün elinden kaçmasıyla oluşabilecek olan huzursuzluk duygusu, işçilerin büyüleyici nesneler dünyasının içinde estetik deneyimlere dalmasıyla eşik altı edilmiş olunuyordu. Bu, yeni yaşantının şenlikli ve hazcı bir şekilde algılanması, onun kabul edilmesi demekti.

Resim 4. 25. Charlie Chaplin'in Modern Zamanlar (1936) Adlı Filminden Şarlo Üretim Bandında Çalışırken Bir Süre Sonra Kontrolünü Kaybediyor

Bedenin kontrolünün elden kaçması tekinsiz bir etkiyle düşünülebilinir. Bu etkinin belki de en komik gösterimi Charlie Chaplin'in "Modern Zamanlar" (1936) (Resim 4. 25) adlı filminin ünlü sahnesinde görülür. Bu sahnede fabrika işçisi olan Şarlo, fabrika bandında çalışırken birden bedeninin hareketlerini kontrol edemez. Fabrika bandının mekanik işleyişine uyum gösteren Şarlo'nun kontrolü artık banda göredir. Bu komik sahne aynı zamanda tekinsiz bir etki olarak okunabilir. Komiklik öğesi olarak sürekli tekrar eden el ve beden hareketleriyle Şarlo'nun yüz ifadesi arasındaki tezatlık bir katman olarak tekinsiz etkinin üzerini örtmektedir. Huzursuzluk, Şarlo'nun yüzündeki sorumluluk almayan ve kendini bırakmış olan ifade de görülmediği gibi sahnedeki diğer oyuncularla da izleyiciye sunulmaz. Bu komik sahnenin huzursuzluk gösterimi, izleyicide yumuşak şekilde uyandırma çabasında saklıdır. Tekinsiz ve komedi arasında benzerlik olarak Alenka Zupançiç'in her ikisinin de bir hiçliğe işaret ettiği düşüncesinden hareketle burada bir hiçlik, insanın kendi iradesi dışında hareket etmesi, bu iradeyi kaybetmesi gösterilmektedir. Filmin geneline bakıldığında da Şarlo'nun bu iradeyi kazanma derdine düştüğü, sevdiği kadınla mutlu olmak için kendi hayatını kendi isteğince kurma çabasında olduğu görülür. Film boyunca Şarlo birçok işe girer ama başarılı olamaz. Finalde de sevdiği kadınla bilinmez bir yolculuğa çıkar (bkz. Resim 4. 26). Ancak mutlu son gerçekte mutlu değildir. Bu sahne bir ütopyaya işaret etmekte bir fanteziyi önermektedir. Bir yerde kaçış olan bu sahne izleyene şunu sordurur: "Nereye gittiler?" Bu sorunun cevabı yeni bir kurguyu gerektirir. Sorunun cevabını izleyen kendisi verecektir. Masalsı bir son olarak bu sona cevap bugün için bile iç açıcı değildir. Belki de bu sahneyle Şarlo, filmin bu son sahnesinde imkansız bir fanteziye insanın yeniden otantik dünyasına dönme arzusunu göstermektedir.

Resim 4. 26. Modern Zamanlar'ın Son Sahnesi

Şarlo'nun filminde makineleşen insanın kendine yabancılaşmasının en etkili örneği görülür. Bu film aynı zamanda trajediden bahsedilmesinin artık imkansız olduğunu da düşündürmektedir (Moretti, 1990). İki arada kalan insanın trajedisi, ya komik bir hiçliğe ya da kahramanca bir kabule doğru kayacaktır. Şarlo, ilkini temsil ederken ikincisine örnek olarak İtalyan Fütüristleri gösterilebilinir. Filippo Tommasso Marinetti "Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler" (1913) adlı Fütürist manifesto'da fütüristlerin değişen dünyanın yeni deneyimlerini sunma amacında olduklarını yazar:

> Fütürizmin ilkesi, büyük bilimsel keşiflerin yarattığı etki altındaki insan duyarlığını tepeden tırnağa yenileştirmektir. Bugün, telgraftan, telefondan, gramafondan, trenden, bisikletten, motosikletten, otomobilden, transatlantikten, zeplinden, uçaktan, sinemadan, büyük gazetelerden (ki bunlar dünyanın yaşadığı bir günün bireşimidir) yararlananların nerdeyse tümü, bütün bunların, zihnimiz üzerinde kesin bir etki yaptığını akıllarına bile getirmiyorlar (Marinetti, 2009).

Marinetti'nin yeni deneyimleri teknolojinin meydana getirdiği bir dizi değişimdir. Burada otomatlara, insan benzeri makinelere bir övgü görülmez. Ancak teknolojinin yeni deneyimlerine karışan insanın yeni insan olarak kutsandığı görülür. Marinetti'nin listeledikleri insanın zaman ve mekan algısını değiştiren güçlü etkilere sahip aygıtlar ya da nesnelerdir. Fütüristlerin makine insan metaforuna dair önerdikleri Marks'ın fabrikadaki işçi adına ifade ettiği yabancılaşmayla kucaklaşmadır. Her ne kadar Marinetti, gündelik hayatta özellikle daha pratik katkılara sahip aygıtları, nesneleri sıralasa da aslında fabrikadaki makine karşısında işçinin onun hızına uyma mecburiyetini, gelecek dünyanın koşulu olarak onamaktadır. Fütüristlerin bu tavrı kaygılı modern insanın makineleşen varoluşuna karşılık yapılabilecek bir şey olmadığı şeklinde anlaşılabilinir. Açıkçası

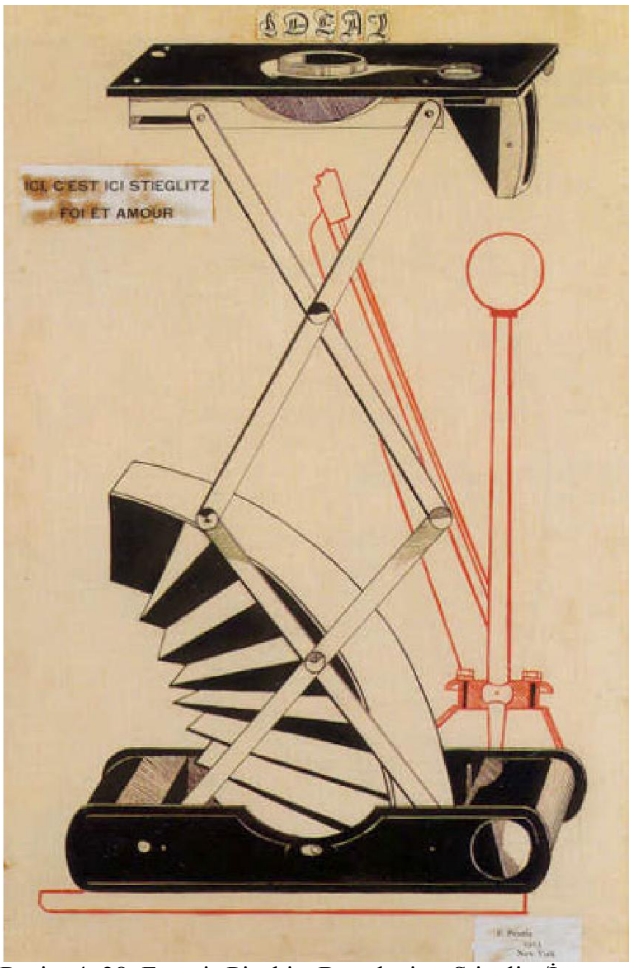
Marinetti'nin ve diğer Fütüristlerin bu arzusunun gerçekleşmediğini bugün iddia etmek oldukça zordur.

Fütürist öznenin hıza karışan, yeni deneyimleri kucaklayan tavrı karşısında Dadacı ve Gerçeküstücü makine insan fikri farklı bir görünüm sergilemektedir. Dadaistlerin modern kültüre karşı tavrı daha çok onun yıkıcı etkilerini göstermek şeklinde olmuştur. Roul Hausmann, Fütürist hız algısına benzer şekilde, "sürekli mekanik olarak ilerleyen bir dünyada neden Geist'a (ruh) sahip olunsun?" diye yazar (akt. Hopkins, 2006: 146). Modern akıl- ruh ikilemini aşan bu soru aynı zamanda bir onamayı da içermekteydi. Mekanik olarak yaşayan insan zaten ruhunu da kaybetmeye başlayacak, ruh gereksiz bir şey halini alacaktı. Mekanik yaşam, makineleşen insana dair bu düşünce sanatsal temsil açısından George Grosz'un "Otomatlar Cumhuriyeti" (1920) (Resim 4. 27) adlı çalışmasında anlatılmaktadır.

Resim 4. 27. George Grosz, Otomatlar Cumhuriyeti, (1920), 60x47.3 cm., Kağıt Üzerine Suluboya

Çalışma aklın gösterimi açısından oldukça mizahi durmaktadır. Sayılar (çalışmanın solundaki figürün yüzünde) ve harfler (sağdaki figürün kafasından çıkmakta) modern aklın geldiği noktanın araçsal düzeyde bir akıl olduğunu anlatmaktadır. Çalışma, kitle psikolojisinin bir özeti gibidir. Soldaki figürün elindeki Almanya bayrağı, sağdaki figürün

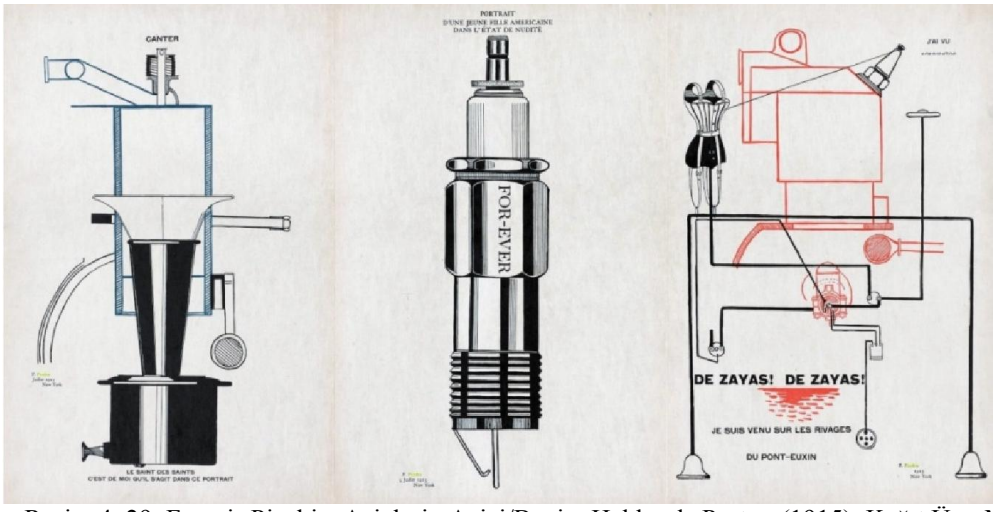
kafasının içinden çıkan "1, 2, 3, hurraaa" yazısı kitle psikolojisinin siyasi düşünce açısından nasıl bir işleyişe sahip olduğunu gösterir. Figürlerin yüzleri ve dolayısıyla mimiklerinin olmaması kitle içinde her bir bireyin diğeriyle aynı olmak zorunda olduğunu ifade etmektedir. Bu da siyasi iktidarın kitleleri nasıl aynı hale getirip bireylerin kendilerine ait bir düşünceye yer vermediğinin temsilidir. Grosz'un kukla, manken ya da mekanik görünen figürleri, öznenin mekanikleşmesinden kendini kurtaramaması ya da özerk olamaması anlamına gelmektedir.



Resim 4. 28. Francis Picabia, Burada, işte Stieglitz/İnanç ve Aşk, (1915), (291 dergisinin kapağı), Temmuz Ağustos,75.9x50.8 cm., Mukavva Üzerine Karışık Teknik

Francis Picabia'nın "Burada, işte Stieglitz/İnanç ve Aşk" (1915) (Resim 4. 28) adlı resminde ilk başta görülenin mekanik bir aygıtın teknik çizimi olduğu düşünülebilinir. Resimdeki yazı ise bir portreye bakıldığını düşündürtmektedir. Her iki temsilde aralarında bir boşluk oluşturur. Yazının sunduğu ile görselin sunduğu arasında uyuşmazlık vardır. Bu da izleyici için resmin ilgi çekici tarafıdır. İzleyici, resimde Stieglitz'i arar. Ancak insan biçimine dair hiçbir iz bulamaz. Gördüğü bir makine kurgusudur. Bir kamera düzeneğini çizen Picabia, fotoğrafçı Stieglitz'i işaret eder. Kamera ve Stieglitz arasında bir ilişki

kurulduğunda Picabia'nın yaptığının Stieglitz'i metaforik şekilde anlatmak olduğu görülür. Burada makine, fotoğrafçının uğraşıyla birleşmesinin işaretidir. Picabia'nın makine resimlerinden bir diğerinde ise benzer bir temsil daha kapalı şekilde görülür.



Resim 4. 29. Francis Picabia, Azizlerin Azizi/Benim Hakkında Portre, (1915), Kağıt Üzr. Mürekkep, 291 Dergisi İçin

Picabia'nın "Azizlerin Azizi/Benim Hakkında Portre" (1915) (Resim 4. 29) adlı çalışmasında, Grosz'un "Otomatlar Cumhuriyeti"ne (bkz. Resim 4. 27) göre insanın tamamen mekaniğin diliyle yorumlandığı ve insan biçimine atıfın olmadığı görülmektedir. Gündelik hayatta kullanılan makinelerin parçalarının bir araya geldiği bir düzenekle Picabia, modellerini ya da konularını resmetmiştir. İzleyici bu eserlerde benzerlik ilkesinden çok göndermeyi, metaforik ve metanomik türden bir gösterimle karşılaşmaktadır. İnsan biçimi mekanik olana dönüşürken, Picabia'da dönemi diğer sanatçıları gibi modern kültürün kişiyi mekanik bir varlığa dönüştürdüğünü temsil etmiştir.

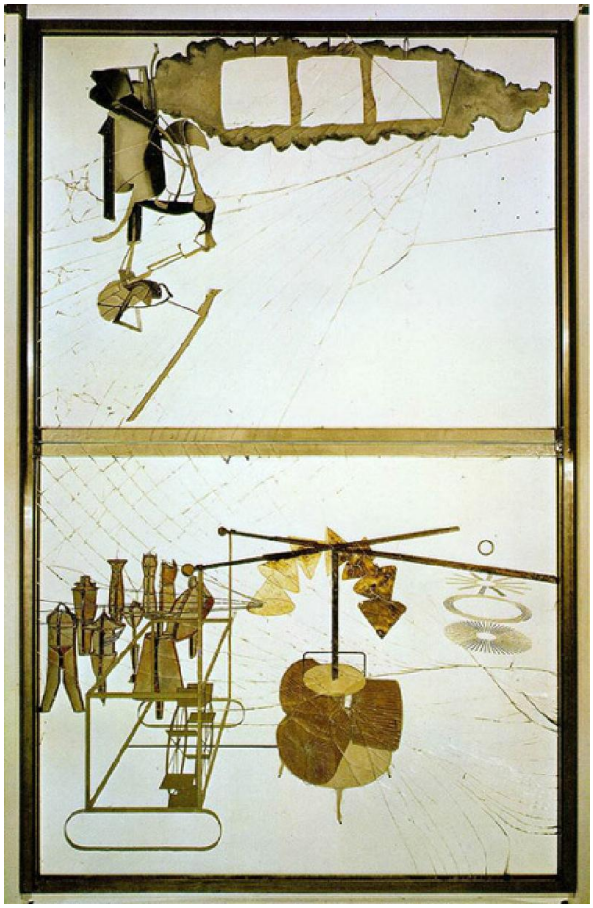
Benzer bir çalışma Marcel Duchamp'ın "Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin" (1915-1923) (Resim 4. 31, 32, 33) ya da bilinen adıyla "Büyük Cam" adlı eserinde izleyicinin karşısına çıkar. Marcel Duchamp'ın makine metaforuyla ilişkisinin kökleri onun ilk dönemine kadar götürülebilinir. Bu dönem eserleri genellikle Kübizm ile ilişkisi açısından düşünülse de Duchamp'ın aynı zamanda figürü yorumlarken onu mekanik hale getirdiği görülmektedir.

Resim 4. 30. M. Duchamp, Bakireden Geline Geçiş, (1912), 59,4x54 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

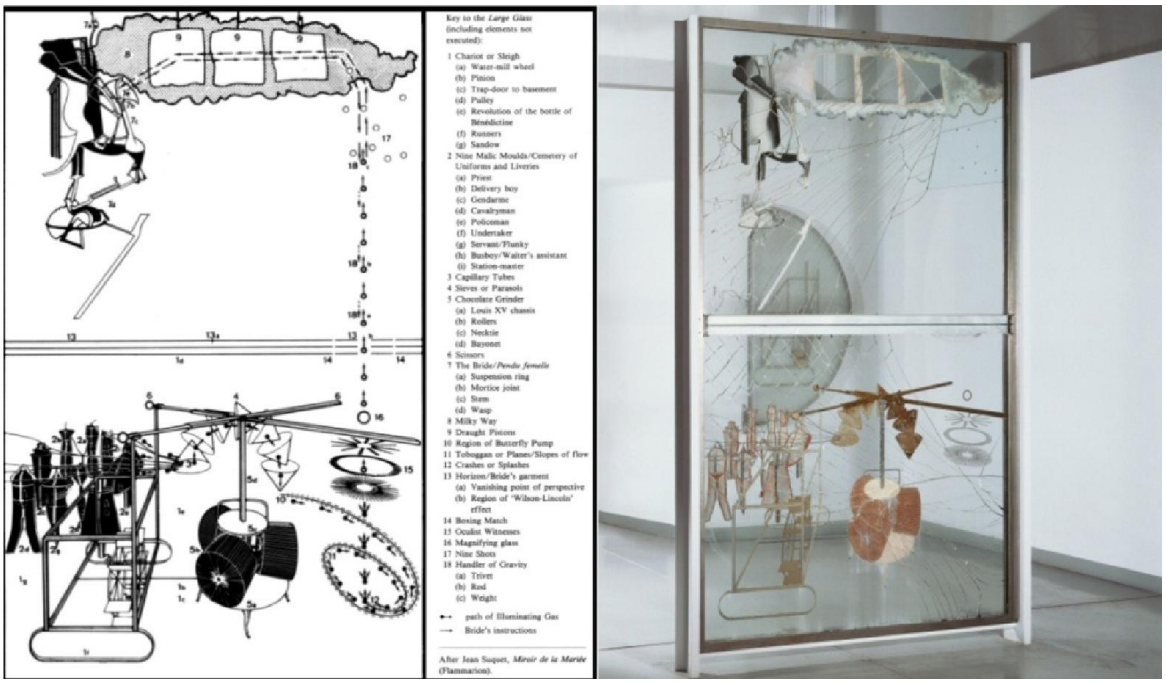
Resim 4. 31. M.Duchamp, Gelin, (1912), 89.5x55.25 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

"Bakireden Geline Geçiş" (1912) (Resim 4. 30) adlı çalışma "Büyük Cam"daki gelin temasının ilk versiyonlarındandır. Bu çalışma ilk dönem Duchamp resimlerindeki hareket halinin zaman içindeki görünmeyen deviniminiyle biçim kazanmıştır. Aynı şekilde "Gelin" (1912) (Resim 4. 31) adlı çalışması da benzer bir temsil düzenine sahiptir. Bu resimde de mekanik bir düzeneğe benzeyen insan biçiminin yorumlanışı vardır. Anlık, küçük zaman dilimleri içinde figürlerin dönüşümü ile resimlerin adlarının sunduğu anlamlandırma imkanları izleyicinin resimdeki bakirelikten geline doğru geçişi kesin bir görsel benzetimle kavramasına yardımcı olmamaktadır.

Duchamp'ın "Büyük Cam" (1912-1913) eserine hazırlıkmış gibi duran bunlar gibi bir dizi çalışmanın "Büyük Cam"da da devam eden ortak teması erotizm ve makine arasında kurulan ilişkidir. Bekarlar ve çırılçıplak gelin arasında Duchamp'ın kurguladığı sahne erotik bir sahnedir. Fantezi ve arzulama burada mekanik bir işleyişle betimlenerek soğuk bir hale getirilmiştir. Bu cinselliğin ve erotizmin soğuk ve ruhsuz haline bir atıf mıdır? Bu eserdeki düzenekteki tüm karakterler (Duchamp eserdeki öğelerin hepsine bir ad vermiştir) (Resim 4. 35) arasında iletişim mekanik bir düzene indirgenerek makinelerin gündelik hayattaki üretim görevleriyle ilişkilendirilmişlerdir.



Resim 4. 32. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyunmuş Gelin ya da Büyük Cam, (1915-1923), 277.5x175.9 cm., İki Cam Arasında Yağ, Vernik, Kurşun Folyo, Kurşun Tel ve Toz

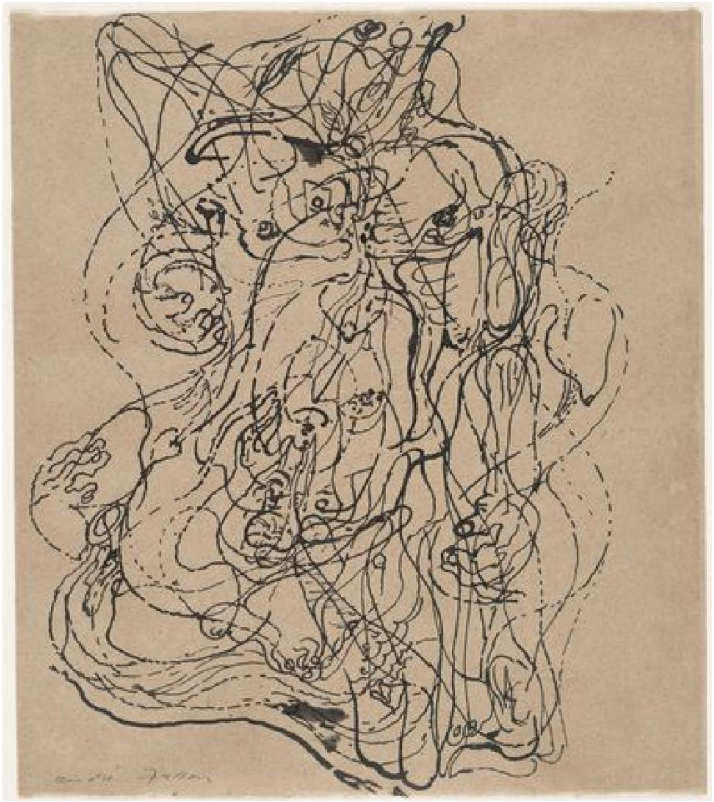


Resim 4. 33. Marcel Duchamp, Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyunmuş Gelin ya da Büyük Cam, (1915-1923), (Sağda) ile Çalışmadaki Öğelerin İsim Tablosu (Solda)

Duchamp'ın izleyiciye sunduğu bu düzenek içsel hayatın otomatik işleyişine dair bir temsildir. Soğuk erotizm, Duchamp'ın eserinde ahlaki açıdan kötülenmemektedir. Görsel açıdan daha çok eserin adının izleyicide anımsatma ya da bir düşünce uyandırma etkisi vardır. Pornografiksel ve insan bedenine ait bir cinsellik görsel açıdan eserde görünmez. Bunu daha iyi anlamak için modernist resmin skandal eserlerinden Edouard Manet'in "Kırda Kahvaltı" (bkz. Resim 4. 70) adlı eserinin dönemin izleyicisinde uyandırdığı etki düşünülebilinir. Çıplak ve giyinik insanların uyandırdığı müstehcen etkinin gündelik hayata yaptığı göndermenin kolaylıkla dönemin izleyicisinde uyandırdığı ahlaki etkisine karşılık Duchamp'ın eserinde müstehcenlik gizil anlamlara sahip şekilde makine düzeneğiyle gösterilir. Courbet'in arzu ve fantezileri toplumsal aktörlere sahip olurken Duchamp'ta tüm beden ve uzuvların edimleri mekanik bir üretim ağına dönüşmüştür. Nasıl ki makineler nesneler üretiyorsa "Büyük Cam"daki gibi insanda cinselliği mekanik bir şekilde üretmektedir.

Gerçeküstücü beden fikri bedenin yeniden düzenlenebileceği üzerinde şekillenmiştir. Akımın kurucularından olan Andre Breton bedenin bir cümle gibi olduğunu düşünür ve yeniden düzenlenebileceğini önerir (Foster, 2011: 134). Gerçeküstücü sanatsal ifade tekniği olarak otomatizm, bedenin bozulması ve yeniden düzenlemesinde yardımcı olmuştur. Otomatizm, zihin ve el arasındaki ilişkinin kırılması, ifadenin anlam ve değerler açısından düzenlenmiş bir öznellik yerine onun özgürleşmesidir. Otomatizm sayesinde el serbest kalırken zihnin ona karşı müdahalesi engellenir ya da askıya alınır. Bunu Lacancı terminolojiyle düşünmek gerekirse, otomatizmin semboliğin, yasanın sınırlarının kıyısına kaçmak olduğu söylenebilir. Öğrenilmiş bir yazı ve resim karşısında otomatizm, sadece mantığın yasalarını değil, yasanın ve semboliğin de güçlerini bertaraf etmenin yoludur. Elin yüzeyde kendiliğinden çizdiği çizgiler, renkler ve biçimler, yazdığı kelimeler bedenin düzensiz bir makineye dönüşmesine benzemektedir. Beden, otomatizm ile kültürün ayarladığı halini, onun kontrol eden zihnin içindeki sesleri kısarak dengesizleşir. Sanat eseride izleyici için böylelikle ayna olmaktan çıkmış olur. Resimde görülenler, yazıda okunanlar dilbilgisel ve görsel algılar açısından izleyicide bulunan anlamlandırma imkanlarını engeller.

Masson'un "Otomatik Çizim" (1924) (Resim 4. 34) adlı çalışması izleyicinin gözünü insan bedeniyle karşılaştırırken, bir yerden sonra bedenin şekli bozulur. Göz devam edemez. İnsan bedeninin resimdeki yüzlerce yıldır mimetik karşılığı burada modelinden soyutlanmış kimliksiz bir şekle bürünmüştür.



Resim 4. 34. André Masson, Otomatik Çizim, (1924), 23.5x20.6 cm., Kağıt Üzerine Mürekkep

Otomatizmin bedeni ve zihni özgür bırakma çabası insanın anlam karşısında özgür kalması demektir. Dadaizm'den Gerçeküstücülüğe miras kalan ve Gerçeküstücülüğün psikanalitik kavramlarla anlamlandırmaya çalıştığı otomatizm, zihnin geriye itildiği, bedenden çıkan bir edim olmuştur (Hopkins, 2006: 101).

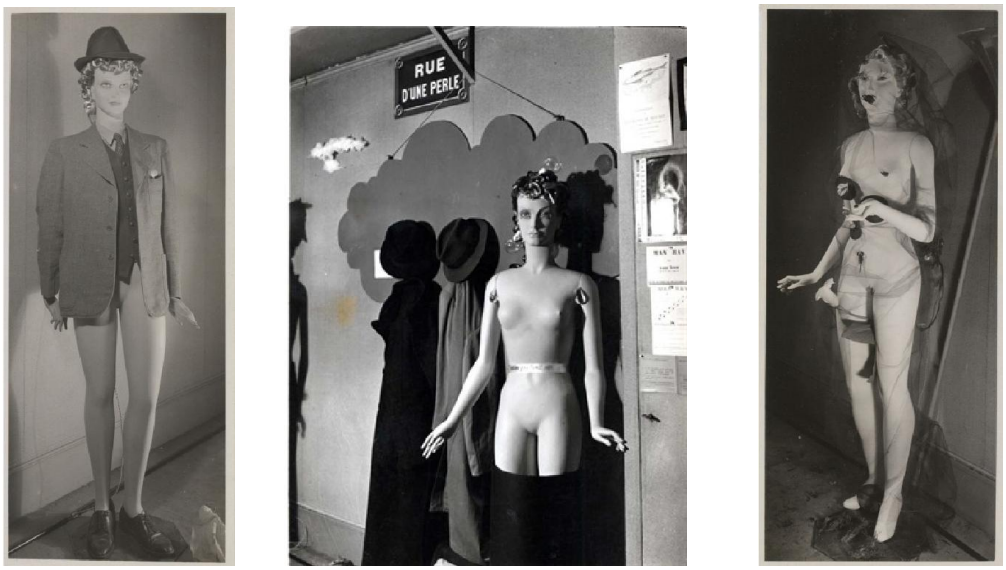
Gerçeküstücü öznenin mekanikliği modern hayatın mekanik, düzenli yaşantısıyla karşıtlık içindedir. Otomatizmi gerçekleştiren sanatçı, Duchamp'ın makinesi gibi arzularını da özgür bırakmış ve semboliğin mantığının kendisini kapmasını engellemeye çalışmıştır. Bu nedenle Masson'un resmini izleyici dilsel açıdan tanımlamaya, estetik açıdan biçimsel bir dil içinde değerlendirip yargılamaya kalksa bile bu anlamlandırmalar dışında her zaman bir şey dışarıda olacaktır.

Andre Breton'un akımın estetik terimlerinden birisi olan "harikulade", akımın otomatlara ve cansız mankenlere olan ilgisini anlamada yardımcı olmaktadır. Harikulade, "büyüsü bozulmuş dünyayı, acımasızca akılcı hale gelmiş kapitalist toplumu yeniden büyülemek"tir (Foster, 2011: 48). Yeniden büyülemenin yolu ise gerçekliğin içindeki çelişkileri göstermekten geçmektedir (Foster, 2011: 48). Böyle bir deneyimin gerçekleşebilmesini Hal Foster, Andre Breton'a atıf yaparak şu şekilde ifade eder:

> İlk önce sarsıntılı güzellik olarak harikulade, canlı ve cansız durumların birbirine tekinsizce karışması olarak görülecek; sonra da nesnel rastlantı olarak harikulade, -ani karşılaşmalar ve buluntu nesnelerde görüldüğü gibi- tekrara zorlanmanın tekinsiz hatırlatıcısı olarak ortaya çıkacaktır… Breton "Manifesto"da harikuladeyi, açıklama ya da resim vermeksizin şu iki örneği gösterir: Romantik harabeler ve modern mankenler. Bu ikisi de gerçeküstücülüğün değer verilen amblemleridir…. (Foster, 2011: 50).

Cansız mankenler ve otomatlar Gerçeküstücü estetik deneyim için tekinsize karşılık gelirken deneyimle birlikte öznenin gerçekliğin içindeki çelişkiyi (canlı/cansız karışması) yaşaması bir kaygı deneyimi olarak bireyi kurgulayan kültüre karşı kendi potansiyellerini keşfetmesi anlamına gelmektedir. Canlı ve cansızın karışmasında bastırılmış olan "kimliği, estetik normları ve toplumsal düzeni karışıklığa itecek şekilde" geri dönerek bir kaygı meydana getirecektir. Foster'ın bu konuda önerisi bastırılmış olanın Gerçeküstücüler için "eleştirel amaçlar uğruna yeniden" yönlendirmesidir (Foster, 2011: 18). Gerçekliğin içindeki çelişkilerin çıkartılmasında canlı/cansız arasındaki sınırın silikleşmesi mantığın ve aklın ilkelerinin yerine hazzın koyulmasıdır. Ernst Jenscth'in entelektüel bir belirsizlik hal olarak canlı/cansız arasındaki sınırın silikleşmesi düşüncesi Gerçeküstücü cansız manken ve otomatların amaçladığı etkidir. Diğer taraftan gerçeküstücü mankeni ve otomatı Freud'un kökensel korkulardan başka çocukluk isteği olarak (Freud, 1999: 340) cansızın canlıya dönüştürülmesi şeklinde anlaşılabilinir. Çocuklara özgü animistik istekler olarak cansız mankenler ve otomatlar Gerçeküstücü sanatçı-öznenin moderniteye karşıt olan önermesinin anahtarlarıdır.

Gerçeküstücüler için mankenler birer hazır nesne olarak sanatsal ifade için önemli sayılan materyaller olmuştur. Özellikle Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisindeki bir dizi manken çalışması akımın önemli örneklerinden sayılmaktadır.



Resim 4. 35. 1938 Tarihli Uluslar Arası Gerçeküstücülük Sergisindeki Manken Çalışmaları (Soldan Sağa Sırasıyla Marcel Duchamp'ın, Man Ray'in, Sonia Mosse'nin Manken Çalışmaları)

Resim 4. 36. Salvador Dali, Yağmurlu Taksi, (1938 Tarihli Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi)

Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisinde (1938) bulunan mankenlerin tümü kadın biçimindedir. Sanatçılar tarafından "fetişist" bir şekilde giydirilmişlerdir (Hopkins, 2006: 65). Dali'nin, Duchamp'ın, Ray'in, Mosse'nin mankenlerinin (Resim 4. 35, 36) izleyiciye sunacağı etki canlı ile cansızın karıştırılması ise bunun kısa süreli olduğu düşünülebilinir. Çünkü izleyici karşısındakinin cansız vitrin mankenleri olduğunu kısa bir süre içinde fark edecektir. Ancak mankenlerin üzerinde yapılan değişiklikler, giydirilen giysiler ve eklenen nesneler etkiyi daha da güçlendirmekte ve izleyicinin bakışını provoke edebilmektedir. Freud'un çocuklara özgü animistik arzusu olan cansızı canlı gibi görme, mankenlerin etkisini göstermektedir. Soğuk ve cansız bakışlarına karşılık mankenlerin üstlerine

giydirilen veya eklenen nesneler izleyici için anlamlandırma imkanlarını hareketlendirmektedir. Bu açıdan müdahaleler sembolik olarak bedeni engellemek, değiştirmek açısından değerlendirilebilinir.

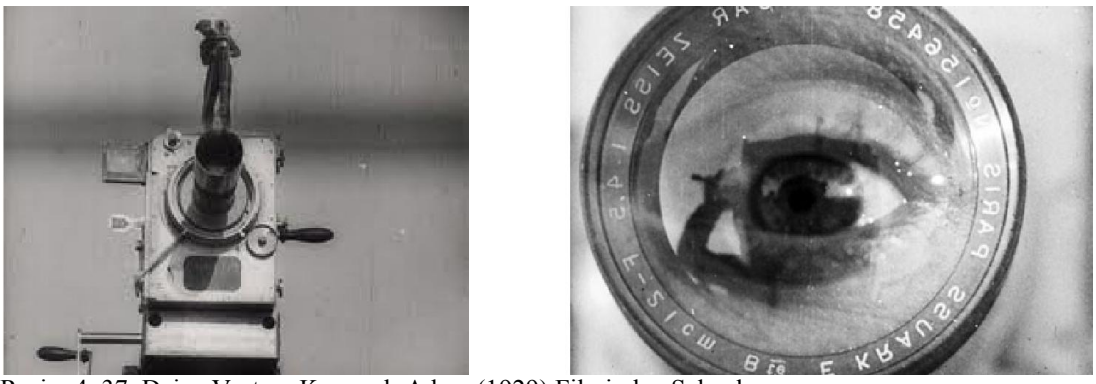
Duchamp'ın alt tarafı çıplak üst tarafında ise erkek giysileri olan mankeni, Man Ray'in arkasında erkek paltoları asılı ve sanki evinde izleyicileri karşılarmış gibi duran mankeni, Mosse'nin üstü tülle örtülü ve üzerinde böcekler olan mankeni (Resim 4. 35), Dali'nin taksinin arka koltuğundaki üstü böceklerle kaplanmış mankeni (Resim 4. 36) izleyenin bakışını müstehcen olana doğru çeker. Mankenler izleyicinin bakışını çıplaklıkla ve ona ters düşen işaretlerle (böcekleri doğanın canlı olanı ele geçirmesi, erkek giysilerini kadının erkek gibi görünmesi şeklinde düşünmek olanaklıdır) etkilerken gündelik hayatın ahlak düzeni ile fantezinin içsel işleyişini, onun müstehcen yönlerini çatışkılı hale getirmektedirler. Mankenler birer otomat ya da robot benzeri bir mekanizmaya sahip olmasalar bile yüzlerindeki ifadenin donukluğu ve insana benzeyen biçimleri otomatlardaki canlılık halini andırmaktadır. Harikuladelik, izleyiciye sunulan bu canlı/cansız, mantık/mantıkdışı, ciddilik/oyun, ahlaki düzen/fantezi gibi ikililerin arasında gidip gelmesiyle kendisini gösterirken, çoğunlukla bu zıtlıklardan ikincileri izleyicinin bakışında ağır basmaktadır. Bu çalışmalarda estetik güzelin idealize edilişi yoktur. Ortada görünmemesi, bastırılmış ve müstehcen olanın göze getirilmesi söz konusudur. Picabia'nın insanı, makine metaforuyla onunla dalga geçer gibi mekanik parçaların bir aradalığıyla düşünmesi, Duchamp'ın erotizmi makinesel düzenekle anlatması ve Gerçeküstücü mankenlerin müstehcen olanı göze getirmesi modern bireyin bastırdıklarını göze getirmesiyle izleyicisinin gözünde huzursuz edici bir etkiye sahiptirler.

Modern teknolojiye karşı onunla bütünleşme arzusu estetik deneyimin değişimine dair başka bir görünümü meydana getirir. Modern kültürün yeni sanatı sinema, halk tarafından ilgi görürken, kısa sürede teknolojik ve kurumsal açıdan gelişmeye devam ediyordu. Sinema, fabrikaların ve kentlerin deneyimlerinden kaçmayı sağlayan bir fantezi sunduğu gibi onlarla ortaklıklar da taşımaktaydı. Makinelerin ritmi ile üretimin artması amaçlanırken meydana gelen düzenek bir tür montajdı. Fabrikalarda "insanın hareketleri de montaj zincirinin ve bağlantısının cansız hareketleri gibi bir dizi kopuk işleyişe" dönüşüyordu (Pezzella, 2006: 13). Eylemlerin kopukluğu, modern insanın algısının da benzer bir süreksizlikle şekil kazanması demektir. Sadece fabrikalarda değil kent mekanında da insanın şok yaşatıcı etkilerle kuşatılmasıyla deneyim süreksizleşmeye başlıyordu (Pazzella, 2006: 13). Sinema ile fabrika düzeneği ve kent hayatının

deneyimlenmesi arasında bir benzerlik söz konusuydu. Sinema, fabrika ve kent mekanıyla benzerliklere ve etkileşimlere sahipken, süreksizleşen deneyim ve montajlanan parçalı bir hayat, imgeler yığını içinden modern hayatla insanı bütünleştirecek imkanlar önermekteydi. "Dağınık algı, filmde yapısal bir ilke olarak ortaya çıkar. Seri üretimin ritmini belirleyen şey, filmde alımlamanın ritmini koşullar" (Benjamın akt. Pazzella, 2006: 15).

Rus sinemacı Dziga Vertov böyle bir koşulda yeni bir algı yaşantısı öne sürmüştür. Vertov 1923 yılında "Sinema-Göz" (Kino-Pravda) manifestosunda makineyi insana eklemlemeyi bir gereklilik olarak önerir. Manifestonun sinema sanatı için temel önermelerinden bir tanesi sinemanın modern mitler yaratan özelliğinden arındırılmasıdır. İlk sinema filmleri edebiyat ve tiyatronun bilinen eserlerini konu almakta izleyenlere özdeşleşebilecekleri yeni kahramanlar, kraliçeler sunmaktaydı. “Sine-Göz” ise buna karşıdır. Vertov, sinemanın diğer sanatlarla bir arada olmasıyla asıl görevini yitirdiğine inanmaktaydı. Vertov'a göre sinema kurgu değil, gerçeğin kendisi olmalıydı (Vertov, 2012: 13). “Sine-Göz” şeylerin ritmine uymalı, gördüklerinin zamanına karışmalı, onları oldukları gibi görmeli, seyrin mesafesini ortadan kaldırarak, yaşamla bütünleşmeliydi (Vertov, 2012: 14). Vertov "ben gözüm. Mekanik bir göz" derken sinema-gözün ne olduğunu açıklamış olur (Vertov, 2012: 13).

Sinema-gözün denemesi olan Vertov'un "Kameralı Adam"ı (1929) (Resim 4. 37) insana protez bir eklemeyle sinema makinesiyle birleşmesinin, hayatın devinimine, şeylerin detaylarına dalmanın önerisidir. Filmin asıl noktası modern görmenin nasıl olması gerektiği üzerinedir. Burada modern görme kentlerin büyüleyici devinimine karışmasıdır.



Resim 4. 37. Dziga Vertov, Kameralı Adam (1929) Filminden Sahneler

Modern hayat, insanın gözünü fantazmagorialar ve tehlikeli kalabalıklar arasında baştan çıkartırken ve tedirgin ederken onu zedelemiştir. Freud'un gözün zarar görmesini iğdiş edilme olarak görmesi gibi modern insan da gözünün böyle bir zedelenmesiyle iğdiş

edilme korkusuyla karşı karşı kalmıştır. Vertov, kamera ile göz arasında analoji kurarken bir protez organ olarak kamerayla modern insana huzursuzluğunu yenecek bir imkan vermiş olur. "Kameralı Adam" filminin parçalı sahnelerinde insanlar arasında karışırken onları izler ve yaşamlarını hafızasına kazır. Charles Baudelaire'in "modern hayatın ressamı" gibi kameralı adamda kentin içinde dolanırken onun gibi bir "dünya insanı" olur (Baudelaire, 2003: 97).

Baudelaire'in ressamı çocuksu bir zihinsel saflığa sahiptir (Baudelaire, 2003: 98). Vertov'un kameralı adamı da başlangıçta kamerayla bütünleşerek yeniden doğmuş gibidir. Baudelaire'in ressamı köke dönüş, bir tabula rasa hali iken, Vertov'un kameralı adamı bir dönüşümü insanın mekanikleşmesini, algı işleyişinin kameranın işleyişine dönüşmesini ifade eder. Her ikisi de kent mekanlarına dalar ve gördüklerini kaydederler. Modern hayatın ressamı "kalabalığın kendisi kadar büyük bir aynaya, bilinçle donatılmış bir kaleydoskoba benzetilebilir". O, "hayatın çeşitliliğini, tüm öğelerinin uçarı zarafetini yeniden üreten bir kaleydoskop"tur (Baudelaire, 2003: 101). Kamera ile kaleydeskop. Her ikisi de yansıtan ve yansıttığını değiştiren özelliktedirler.

Fotoğrafın sahnesinde kişiler, nesneler, mekan ve diğer gösterilen her şey bir uyarıcı olarak fotoğrafa bakan kişinin belleğini hareketlendirir. Fotoğrafik imaj, bakan kişiye hatırlatma gücüne sahiptir. Kameranın görüntüsü ise belleğin yerini alan belleği dışarı aktaran görevdedir. Kamera görüntüsü kişiler, nesneler, mekanlarla beraber zamanın o anki göstergeleri olan ışık ve gölgeyle, hareketin olayı sahnelemesiyle belleğin görevini fazlasıyla yapar gibidir. Kaleydeskop, içindeki renkli cam parçalarını aynalar yoluyla büyüleyici gösterirken Baudelaire'in ressamı da, büyülenen ve büyüleyici görüntüler üreticisidir. Kameralı adam ise belleğin düzenine benzer bir gösterimle durumların bire bir yansıtanı değildir. Kameralı adam, yeniden yaşanması istenenleri kaydedendir. Baudelaire'in ressamı ve Vertov'un kameralı adamı bastırılanları, belleğin derinliklerine atılmış olanları izleyicisinden uzakta tutmuş olur. Kaleydeskopun aynası büyüleyici bir fantezi yaratır. Kamera kontrol edilen (montajla, kamera açılarıyla, ışıkla ...vs.) protez bir bellek olarak bastırmayı daha da güçlendirir. Hoffmann'ın eserindeki göz kaybı, gözlük ve dürbün ile Nathanael'in Kum Adam tarafından baştan çıkartılmak istenmiştir. Kum Adam gözlük ve dürbünle Nathanael'e uzağı yaklaştıran, dikizlemeyi kolaylaştıran her şeye hakim olma yanılsaması meydana getirmiştir. Vertov'un kameralı adamı da buna benzer bir benlik huzuru meydana getirir. Kayıt altına alınan görüntüler her şeyin göründüğü ve her şeyin takip edildiği, gizlide hiç bir şeyin olmadığı duygusu verecektir. En önemlisi kamera

kaydının bir deneyim yanılsaması olarak izleyicinin sinema salonlarında hayatı takip etmesini sağlamaktadır. Bu nedenle modern insan modernlik deneyiminin huzursuz edici etkilerini kamerayla yani protez bir göz ile bertaraf etmiş olduğu söylenebilir.

Yirminci yüzyılla birlikte protez, makineleşen insan düşüncesinde fikir vericidir. Bilimin, teknolojinin ve tıbbın bir aradalığında günümüzde kalp pillerinden, işitme cihazlarına, insan iskeletinde meydana gelen sakatlanmaların etkilerini azaltan metal düzeneklerden, protez kol ve bacaklara kadar insanın bedenine karışan parçalara rastlanmaktadır. Elbette bunlar insan ömrünü uzatan ya da belli bedensel ve organsal fonksiyonlarında sorunları olan insanların yaşamlarını kolaylaştıran buluşlar olarak değerlidir. Ancak gelişen teknolojiye karşı farklı yorumlara da rastlamak mümkündür.

Yirminci yüzyıl içinde gelişen teknoloji makine ve otomat metaforunu devam ettirirken bunlara yenileri eklenmektedir. 1970 tarihinde Japon robot bilimci Masahiro Mori "Tekinsiz Vadi" adında bir teori ortaya atar. Mori, Ernst Jenscht'in 1909 ve Sigmund Freud'un 1919 tarihli aynı isimlere sahip "Tekinsiz" makalelerindeki fikirlerinden etkilenmiş ve bunları robotlar ile insanlar arası iletişimi anlamak için kullanmıştır. Mori'nin söylediği robotların insanlarla olan benzerliği artıkça insanların robotlara daha duygusal bir ilişkiyle yaklaşacağıdır. Ancak bu duygu bir yerde olumlu halini kaybeder ve olumsuz, yani kaygı verici bir hal de alabilir. Bunu aşmanın yolu ise Mori'ye göre robotların insanlara olan benzerliğiyle bir insan oldukları arasında kalan boşluğu bertaraf etmeleridir (İnce, 2012).

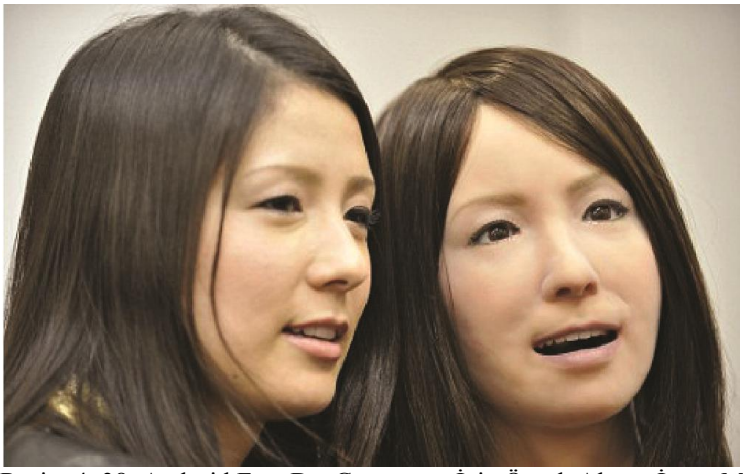
Mori'nin düşünceleri bilim kurgusal düzeyde görülebilinir. Bugün insanlara benzeyen, insanlar gibi hareket eden, insanlar gibi düşünen ve konuşan robotlar henüz üretilmemiştir ve yakın gelecekte de bunun o kadar kolay olduğu görülmemektedir. Ancak Mori'nin düşünceleri robotlara dair felsefi bir düşünce düzeyinde dikkat çekicidir (Mori ve Kageki, 2012). İnsan görünümlü, insan gibi davranan robotların nasıl üretilebileceğine dair araştırmalar ve yeni versiyon üretimler yapılmaya devam ederken Mori'nin bu gelişim çizgisinde gelecekte olabilecek yeni nesil robotlara dair insan ve robotlar arası iletişimde ve aralarındaki duygusal ilişkide bir davranış önerisinde bulunduğu görülür. Mori'nin düşüncesi bilim kurgu yazarı ve bilim adamı olan Isaac Asimov'un robot kanunlarına benzemektedir. Asimov'un üç robot yasası olarak bilinen yasası şu şekildedir:

> 1. Bir robot, bir insana zarar veremez. Ya da hareketsiz kalarak bir insanın zarar görmesine neden olamaz.

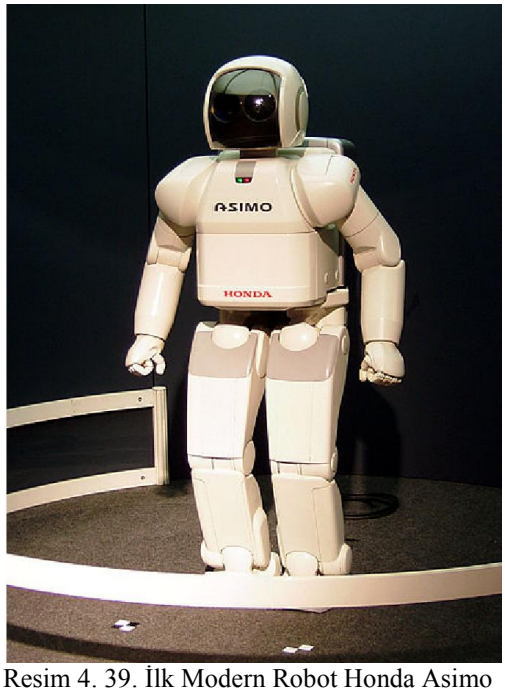
2. Bir robot, insanların verdikleri emirlere uymak zorundadır. Ancak bu emirler Birinci Yasa'yla çeliştiği zaman durum değişir.
3. Bir robot, Birinci ve İkinci yasalarla çelişmediği sürece varlığını korumak zorundadır (Asımov, 1992: 6).

2011 yılında elektronik üretim devi olan Foxconn, "gelecek üç yıl içerisinde bir milyondan fazla robotu montaj hatlarına ekleyeceklerini söyledi" (İnce, 2012). James Cameron'un "Terminatör" (bkz. Resim 4. 24) adlı filmindeki gelecekteki dünyanın gerçekleşeceğini haber eden bu gelişme Taylor ve Ford'un üretim bandındaki işçilerin yerini daha fazla çalışan ve daha kolay kontrol edilen makinelere bıraktığı anlamına gelmektedir. Makineleşme arzusu, üretimin maksimum düzeye getirirken insan gücünün sınırlarının aşılması Foxconn'un amacında görülmektedir. Makineler bu haberde görüldüğü gibi insan ideali olarak güçsüzlüğün, hastlalıkların ve ruhsal süreçlerin bertaraf edilmesi demektir.

Buna karşılık insan görünümlü mekaniklerin de üretilmesinde Kempelen'in çok çok ötesinde olunduğu görülür. Prof. Hiroshi Ishiguro tarafından geliştirilmiş olan insan gibi görünen gülme, üzülme gibi mimiklerini gerçekleştirebilen "Android F" (Resim 4. 38) Mori'nin sözünü ettiği insana benzeyen robotlara örnektir. Bir bilgisayara bağlı olan ve buradan yapacağı eylemlerin ve konuşmaların komutunu alan Android F, ilk modern robot "Honda Asimo"ya (Resim 4. 39) göre insan biçimi ve davranışlarına daha yakındır. Android F, insana benzemesiyle izleyicilerine şaşkınlık yaratmaktadır. Mori'nin robotlara dair tekinsiz etkisi "Android F"de görülmese bile buraya kadar anlatılan makine, otomat ve insan ilişkisinde bir başka evrede olunduğunu göstermektedir. Otomatların on dokuzuncu yüzyıl batı gündelik kültüründeki eğlenceli bir gösteri sunması gibi "Androis F"de izleyenleri için eğlenceli gelmektedir.



Resim 4. 38. Android F ve Dış Görünümü İçin Örnek Alınan İnsan Modeli



Resim 4. 39. İlk Modern Robot Honda Asimo

Mori'nin bir robotla karşılaşmasında insanın tekinsiz etkiden kaçması gerektiğini söylemesi Asimov'un robotlar ve insanlar arasında iletişimde bir hiyerarşi meydana getiren yasaları insan ve robot ikilisi arasında bir dilin oluşması şeklinde düşünülebilinir. Cansızın, insanın yerini alabileceği korkusunun geriye itimi için gerekli olan korku nesnesinin anlamını değiştirmektir. Tekinsiz, bastırılan ilkel korkuların gündeme gelmesi, Mori'nin düşüncelerindeki fütüristik bir öngörüyle kaygıyı semboliğe alarak olağan bir düzene oturmak demektir. Bastırılan, bilinçdışına itilmiş olandır ama fantezi düzeyinde keyif verebilir. İzleyicilerin gördüğü otomatın ve makinenin keyfi mekanik düzeneğin bir papağan gibi insanı taklit etmesindedir. İlk modern robot “Asimo” insana benzerliğini onun gibi hareket etmesinde almaktadır. Görüntüsü insana benzemezken taklit yeteneği herkesi şaşırtmaktadır. Android F insana benzemesiyle, Asimo taklit yeteneğiyle keyif vermektedir. Ancak biçimsel bir taklidin yerini bilişsel bir taklit aldığında bu keyif farklılaşabilir. Yapay zeka günümüzde böyle bir iletişim imkanı sunarken Mori’yi izleyen araştırmacılar da yapay zekanın üretebileceği riskler üzerine uğraşmaktadırlar (İnce, 2013).

Canlı ve mekanik düzeneklerin kendi işleyişleriyle aralarındaki bilgi alışverişinin üzerine düşünen sibernetik disiplini otomatlardan yapay zekaya uzanan değişim içerisinde yeni bir evreyi işaret eder. Yakın bir geçmişte satranç ustası Garry Kasparow'u yenen IBM'in geliştirmiş olduğu "Derin Mavi" adlı program, insanın kendi aklına benzer bir makine üretme arzusunun devamıdır. "Derin Mavi", Kempelen'in izleyicilerinin içinde bir insanın yönettiğini bilmediği satranç oynayan Türk otomatının farklı bir evresidir. 2011 yılında

yine IBM'in ürettiği Watson isimli yapay zekanın bir bilgi yarışmasında iki insanı yenmesi insan aklının ikamesi olarak yapay zekanın geldiği noktadır (İnce, 2012). Aklın ve bedenin yerini alan yapay zekaya sahip robotlar ve programların meydana getirebilecekleri felaket olasılıkları bilim kurgusal düzeyden çoktan çıkmış gerçekçi bir hal almıştır.

Frankestein'daki öngörü bilim ve teknolojide ister pratik faydalarından dolayı ister olası felaket senaryolarıyla hızla gelişim gösterirken sanatlardaki makine insan etkileşimi de modern öncüllerine göre farklılık göstermiştir.

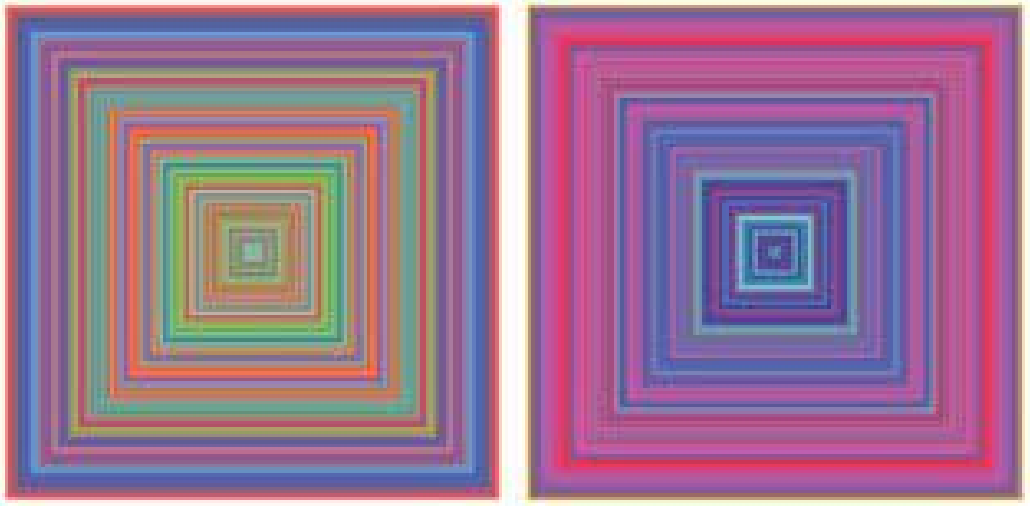
Resim 4. 40. R. Hausmann, Makine Kafa (Zamanımızın Ruhu), (1920), Asamblaj

Resim 4. 41. Nail Harbisson

Raoul Hausmann'ın "Makine Kafa (Zamanımızın Ruhu)" (1920) (Resim 4. 40) adlı çalışması modern makine insan metaforunun örneklerindendir. Manken kafasının üstüne yerleştirilmiş olan cetvel, saat, saat mekanizması, daktilo, kamera parçası ve cüzdan gibi akla ve onun işleyişine işaret eden objelerden oluşmaktadır. Hausmann'ın modern insan parodisi olan bu asamblajı kulağın, gözün, aklın yerine geçen nesnelerin aynı zamanda nasıl bir yeni algı dünyası meydana getirdiğini göstermektedir. Hausmann'da dönemi sanatçıları gibi insanın, aklın teknikleşmesi karşısındaki ruhsuzluğunu anlatmayı amaçlamıştır. Bu ruhsuzlaşma kullandığı mankenin yüzündeki hazır donuk ifadeyle varlık bulmaktadır.

Resmi olarak ilk cyborg kabul edilen Nail Harbisson (Resim 4. 41), doğuştan gelen akromatopsi hastalığı yüzünden tüm renkleri gri olarak görmektedir. 21 yaşında kafasının

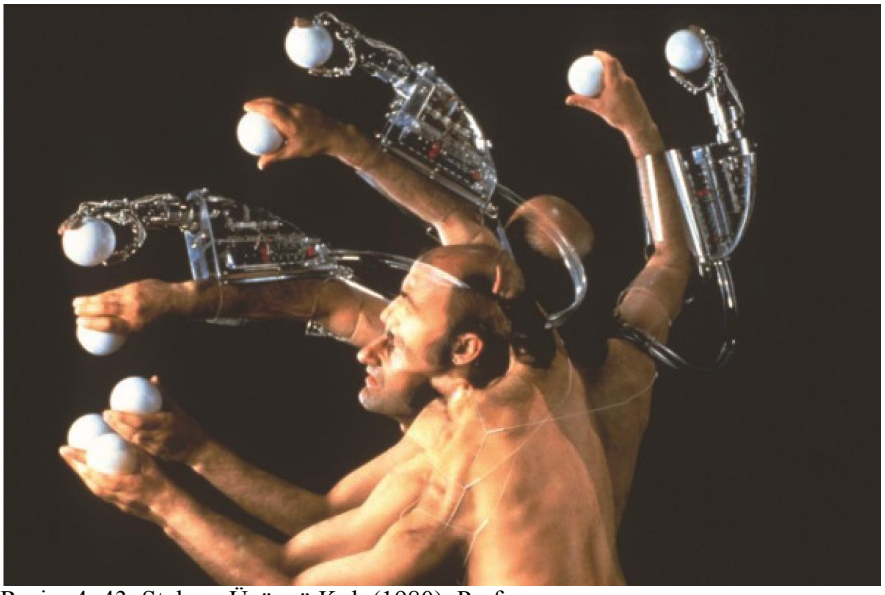
arkasından beynine bağlı olan elektronik bir gözle yaşamaya devam eden Harbisson, renkleri duyarak algılamaktadır. Daha sonraları ise duyduklarını renklerle göstermek istemiş ve resimler yapmıştır (Resim 4. 42). Harbisson, konser performanslarında izleyicilerin yüzlerine yakınlaşıp kafasındaki renk sensörüyle onların yüzlerini notalara dönüştürmekte, duyduğu seslerin de resimlerini yapmaktadır. Harbisson, kendi ifadesiyle söylersek yarı-robot olan bir insandır. "Sizleri makine olmaya çağırıyorum" dediği konuşmasının sonunda Harbisson, insanlığın cep telefonları için her gün yeni uygulamalar yapmak yerine yeni duygular ve deneyimler için kendisindeki gibi bedene eklenecek cihazlar yapması gerektiğini söylemiştir (Harbisson, 2012).



Resim 4. 42. Neil Harbisson, “Malcom X” (Sağdaki) ve “Adlof Hitler”in (Soldaki) Seslerinin Resmi

Harbisson'un, insanları yarı makine olmaya davet etmesi bedenin, algının ve aklın, duyguların ve deneyimlerin genişlemesine dair bir çağrıdır. Harbisson, Hausmann'ın ve modern makine insan sonrasında insanın makineleşme haline olumlu bir yön sunma iddiasındadır. Harbisson'un önerisi sınırlı insan varoluşunu terk etme arzusu olurken cansız nesnenin bir insan gibi davranabileceği kökensel kaygıyı aşmaya dair bir imkan olarak görülebilinir.

Performans sanatçısı Stelarc’da Harbisson’un önerisi olan yeni duyum ve duygular, yeni hisler ve düşünceler için bedenin makineleşmesi önerisini destekler gibidir. Stelarc için beden aşılması gerekendir. Stelarc, günümüzde gelinen teknolojinin bedenin içine nüfus ettiğini ve bedenin içini değiştirdiğini düşünür. Beden dayanıksız ve güçsüzdür. Bu yüzden sanatçı için beden terk edilmelidir. Beden yenilenmelidir. Buna karşılık sanatçı teknolojiyi kullanarak bedenine eklemeler yapar. Bu eklemeler sayesinde yeni bir eylem tavrı ve beraberinde estetik algı üretebileceğine inanır (Stelarc, 2008).



Resim 4. 43. Stelarc, Üçüncü Kol, (1980), Performans

Stelarc'ın çalışmalarından bir tanesi olan "Üçüncü Kol" (Resim 4. 43) bedenine eklenmiş mekanik bir koldur. Sanatçı çalışmasında üç koluyla performanslar gerçekleştirmiştir. Fütüristler ve Harbisson gibi Stelarc'da gelişen teknolojiyi yeni deneyimlerin ve estetik algıların meydana gelmesinde bir potansiyel olarak görür. Bedenin sınırlı varoluşunu aşma çabası olarak Stelarc'ın performansları izleyicisi için bilim kurgusal ve varoluşsal düzeylerde tanım kazanabilir. Bedenin makineleşmesine karşılık, insanın cansız ve kendisi gibi olmayanla bütünleşmesi yeni bir ufuk olarak sunulurken Mori ve sonrasında teknoloji ve yapay zeka hakkında önerilen etik ve bilişsel önermeler Stelarc ve Harbisson'da estetik düzeyde karşılığını bulur.

4.1.3. Benliğin ikizleri

İkizin ya da çiftin tekinsizliği kişinin kendisine benzeyen birini görmesi ya da tanıdığı birinin benzeriyle karşılaşmasıyla gerçekleşir. Sanatlarda da buna benzer bir tema görülür. Eserdeki durumun tekrarlarla şekillenmesi, anlatı türünden eserlerde karakterin kendi benzeri ya da ikizini görmesi ve bunun meydana getirdiği etki sanatlardaki ikiz temasının örnek temsilleridir. İkiz temasının sanatlardaki değişimi bazı farklılıklar içerisinden ele alındığında ilk olarak dinsel, doğaüstü bir ikiz fikriyle karşılaşılır. İkinci olarak ahlaki bir kusurun ifadesi olarak ikiz olanın meydana getirdiği etki ve üçüncü olarak kişinin ruhsal rahatsızlığının bir eseri olarak ikiz teması görülür.

Heinrich Heine'nın on dokuzuncu yüzyılda sanatlarda bir tema olarak ikizleri anlamada yardımcı olabilecek şu sözü dikkate değerdir: ""Çift" tıpkı dinlerinin çöküşünden sonra şeytanlara dönüşen tanrılar gibi bir dehşet malzemesine dönüşmüştür" (akt. Freud, 1999:

343). Bu söz aydınlanma yüzyılı sonrası bilimselci aklın ve bireyselliğin ortaya çıkması içerisinde anlam kazanır. “Aydınlanmanın ortaya çıkmasıyla, Tanrısal düzeye gönderme yok olacak, bunun yerine evrenin tamamını doğa yasalarına uyduğu ve insanın inancın, dinin ve imanın eski vasiyetlerinden kurtulabileceği düşüncesi yerleşecektir” (Roudinesco, 2013: 45). Aydınlanma yüzyılı ile birlikte bilimin yaygınlaşması kimi inançların birer hurafe haline dönüşmesine neden olacaktı (Corbin, 2008: 464). Bir hurafe olarak ikiz düşüncesi ve korkusu, modern bireyin ruhsal sürecinin hikayesinde değişim gösterecektir. İşte burada modern psikiyatri ve piskanalizin açıklamalarında kullandığı akılcılaştırıcı yöntemler devreye girmiş olacak, "ikiz ya da çiftin çıkageldiği karanlığın kökeni neresidir?" sorusuna bu açılardan cevap bulunacaktı. Bilimin ve düşünmenin referanslarının metafiziksel olana değil, insan doğasına dair olması insanın içinde bir başka benin saklanması anlamına gelecektir. Bu nedenle insanın içindeki yabancı bir zamanların doğaüstü varlıkları, şeytanları, cinleri, perileri değil deliliğin kendisi, insanın altbenliği, onun vahşi, hayvansı tarafları olacaktı.

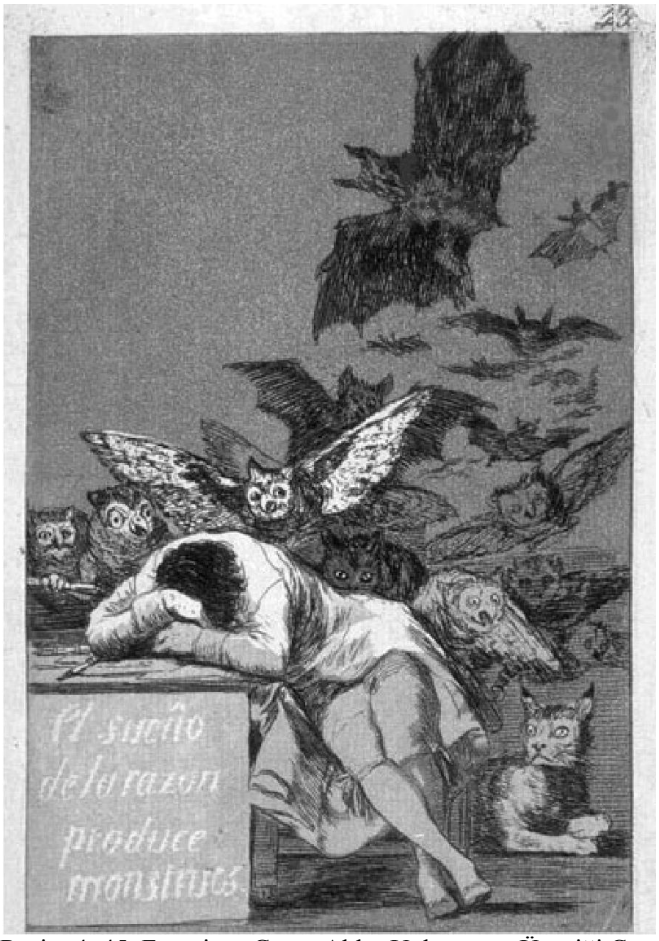
Modern düşüncede aklın karanlık yüzeyinin içinde varlık bulan ikizlerle karşılaşmadan önce sınırlarda dolanan, bir yönüyle doğaüstüye yani modern düşüncenin “hurafe” adını verdiği, bir yönüyle modern aklın labirentlerinde dolaşan ikizlerle karşılaşmalarda görülmeye devam ediyordu.

İsviçreli ressam Henry Fuseli'nin "Kabus" (1781) (Resim 4. 44) adlı resminde uyku halindeki kadının karın bölgesinde oturan "İncubus" adlı şeytan ve inanışa göre ona ait olan at görülmektedir. İnanışa göre "İncubus", erkek bir şeytandır ve kadınları uykusunda baştan çıkartmaktadır. Resimde olağandışı ile olağan iki anın bir araya geldiği görülür. Mekan gerçek hayata aittir. Bir oda ve burada uyuyan bir kadın. İncubus ve atı ise doğaüstü varlıklar olarak bu gerçek mekan içerisinde gösterilmiştir. Fuseli’nin kabusu bilincin derinliklerinde değilde gündelik gerçeği istila eder şekilde resmetmesi dikkate değerdir. Bunun nedeninin Fuseli’nin yaşadığı zamanın bilimsel aklın açıklayıcı gücü kadar doğaüstüne dair bir inanışın hala varlık göstermesidir. Doğaüstünün de gerçekliğin içinde görünmesidir.

Resim 4. 44. Henry Fuseli, Kabus, (1781), 101,6x127 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Resme dair pek çok farklı çözümleme yapılmıştır. Bunlardan bir tanesinde ise İncubus"un bindiği atın "Kabus" resminde bakireliğin bozulmasını sembolize etmesidir (Weston, 2006). Kadının bedeninin duruşu da bu cinsel baştan çıkarmada İncubus'un başarılı olduğu göstermektedir. Acı çeker gibi gergin duran vücudu aynı zamanda zevk alır gibidir.

İncubus, modern düşünce içerisinden bakılırsa insanın şeytani bir yansımasıdır. Kötülüğün sembollerindendir. Bir ikiz durum olarak İncubus, insanın zafiyetinin yansıması olarak görülebilir. Fuseli'nin resminde iki doğaüstü folklorik bir inanışla temsil kazanırken benzer bir başka çalışmada zihnin karanlık aleminin doğaüstü anlamlarından soyutlanmış sembolleştirmesi görülür.



Resim 4. 45. Francisco Goya, Aklın Uykusunun Ürettiği Canavarlar, (1799), 21.5x15 cm., Gravür

Francisco Goya, "Aklın Uykusunun Ürettiği Canavarlar" (1799) (Resim 4. 45) adlı resminde Fuseli'nin resmindeki uyku ve kabus temasının farklı bir şekilde yorumlandığı görülür. Resmin sol tarafında masasına yorgunluktan yığılmış ve uykuya dalmış erkek figürü vardır. O'nun çevresini saran baykuşlar, yarasalar ve resmin sol tarafında figüre bakan kedi görülmektedir. Çalışmanın isminden de anlaşılabileceği gibi Goya'nın resmi Fuseli'nin halk inanışlarını içeren çalışmasından farklılık göstermektedir. Mekan fikri iki resim arasındaki farka bir giriş niteliği taşır. Fuseli'de gerçek mekanı işgal eden İncubus görülürken Goya'da canavarların içinde bulunduğu belli bir mekan resmedilmemiştir. Bu resimde canavarlar aklın karanlık taraflarının eseridir. Baykuşlar, yarasalar ve kedi bu karanlığın sembolleridir. Akıl, bu resimde karanlık ikiziyle karşılaşmaktadır. Bu ikiz bir kabus, aklın karşıtı olarak zihnin belirsiz tarafıdır.

Fuseli'nin resmindeki yatan kadın figürünün İncubus'a teslim olması görülürken, Goya'nın resminde çalışmaktan yorgun düştüğü çalışma masasından belli olan erkek karakterin kabuslarıyla buluşması net bir şekilde tanımlanmaz. Yüzü görülmemektedir ancak karakter ressamın kendisidir. Bu açıdan bakıldığında ise bu çalışmanın sanatçının yaratım sürecinin modern anlamda kendi zihinsel ve hayal gücü dünyasını temsil ettiği düşünülebilinir.

Rüyalar bu çalışmada sanatçının hayal gücünün karanlık yönüyle karşılaşmasını temsil etmektedir. Bu durum Alman düşünür Friedrich Nietzsche'nin modern rüya fenomeninin sanatlardaki algılanmasına dair sanatçının eserindeki biçimlerle rüyasında karşılaştığı düşüncesini akla getirmektedir (Nietzsche, 2010: 18). Rüya, Goya'nın çalışmasında içinde benliğin karanlık yönünün temsili olduğu gibi sanatçının yaratım sürecindeki öteki, bilinmeyen bir başka dünyadaki ikizidir.

Modern düşünce içinde geçmişin doğaüstü şeytanları dünyayı terk ederken, insan zihnine hapsedilmiştir. Zizek, aydınlanmanın önemli aktörlerinden Kant'ın düşüncesinin bu konudaki yerini şöyle ifade eder:

> Kant öncesi evrede, insanlar basitçe insandı, akıl varlıklarıydı, hayvansal şehvet ve tanrısal delilik fazlalıklarıyla mücadele ediyorlardı, fakat Kant ve Alman idealizmiyle birlikte, mücadele edilecek olan fazlalık mutlak olarak içkin bir şey, öznelliğin asıl çekirdeği halini aldı (Alman İdealizmiyle birlikte, öznelliğin çekirdeği için kullanılan metaforun, Aydınlanmanın çevresindeki karanlıkla mücadele eden Akıl Işığı fikrinin tersine, Gece, "Dünyanın Gecesi" olmasının nedeni budur). Bu yüzden, Kant öncesi evrende, bir kahraman delirdiği zaman, bu onun insanlığını kaybettiği anlamına gelirdi-yani, hayvansal tutkular ya da tanrısal delilik galip gelmiş olurdu-, fakat Kant'la birlikte, delilik bir insani varlığın asıl çekirdeğinin dizginsiz patlamasını gerektirir (Zizek, 2008: 22).

Yine de deliliğin doğaüstü, şeytani boyutu, modern aklın karanlıklarına hapsolmadan önce bastırıldıkları yerden geri gelmesiyle de çalışmaya devam etmekteydi. İngiliz yazar Bram Stoker'a ait olan "Dracula" (1897) (Resim 4. 46) adlı roman böyle bir geri gelişin hikayesi olarak okunabilir. Kısaca konu şöyledir: Emlakçı Jonahtan Harker aldığı bir görev için Transilvanya'ya gitmek zorunda kalır. Eski bir şatoda yaşayan Kont Vlad Dracula, İngiltere'ye taşınmak istemektedir. Bunun için de Harker'dan uzman yardımı alacaktır. Ancak Harker'ın karşısında gördüğü şato ve sahibi oldukça huzursuz edicidir. Harker, terk edilmiş gibi duran şatoda Kont tarafından hapsedilir. Harker'ın nişanlısı olan Mina'nın fotoğrafını gören Kont İngiltere'ye gittiğinde O'nun peşine düşer. Romanın sonunda Prof. Abraham Van Helsing, Dr. Jack Seward, Lord Arthur Holmwood, Quınceyy P. Morris ve Jonathan Harker tarafından Kont, kalbine çakılan kazıkla öldürülür.

Günümüz popüler kültüründe sıkça çeşitli uyarlamaları yapılan bu roman, insanın kötücül ikizi olarak vampir figürüne bakmaya olanak tanır. Öncelikle Dracula, bastırılmış olan bir geçmişin karşılığıdır. Aklın, artık modern dünyada olmasını istemediği, eskimiş ve son bulmuş olandır. Unutulmuş ve bilinmez olan bu varlığı romanda tek bilen Van Helsing

karakteridir. O da bir bilim adamı ve eski kültürleri araştıran bir uzmandır. Helsing'in romandaki varlığı modern bilim ve aklın modern öncesi açıklanamaz doğaüstünü açıklama imkanını ifade eder.

Resim 4. 46. B. Stoker'ın "Dracula" Romanının 1992 Tarihli F. Ford Coppola Tarafından Sinemaya Uyarlanmış Filminden Bir Sahne

Romanı bastırılanın geri dönüşü fikri açısından iki türlü yorumlamak mümkündür. İlk yorum vampir figürünü ikiz teması içinden psikanalitik açıdan ele almak olurken, ikinci yorumsa romanın on dokuzuncu yüzyıl batı kültüründeki ekonomik değişimi alt metninde okumayı müsade etmesidir.

Romandaki vampir figürünün özelliklerine bakılırsa, vampirin bir ayna imgesine sahip olmadığı görülür (Stoker, 1998) . Ölümle yaşam arasında kalan, "ölemeyen" (nosferatu) vampir arada kalmış bir form olarak ne hayata ne ölüme aittir. Yani Lacancı anlamda vampir simgesel olana dahil olamadığı gibi gerçek olana da dahil olamamıştır. Aynada imgesi olmayan vampir sembolik olana dahil olmanın ilk adımını atamamıştır. Bu yüzden vampir kültüre dahil olamadığı gibi (bir benlik kazanamadığı gibi) ölümün kaderine de dahil olmadığından zaman ve mekan içinde insan varoluşuna sahip değildir. Bir ara form olarak vampir bir yönüyle gerçek'in bir parçasıdır. Ölü olmasa bile sonsuz ömrü olan bir cesettir. Diğer taraftan da semboliğin içinde çeşitli görünümleriyle kendini göstermektedir. Ne zaman kendisini göstermek istese ya baştan çıkarıcı bir yakışıklı erkek ya da hayvan benzeri çirkin ve vahşi bir varlık halinde görünmektedir.

Stoker'ın vampiri bastırılan arzuların, unutulan eski inançların, yasaya karşı gelmenin karşılığı, kısaca insanın bastırması gerektiği ilksel arzuların görünümüdür. Vampir

figürünün cinsel sembolizmi onun kurbanlarının kanını boyunlarından emmesinde varlık bulur. Romandaki vampirin cinsel cazibesi kurbanı ölüme götüren cinstedir. "Cinselliğin önce gerçeklik ilkesinin uzantısı olan ölüme ve sonra da haz ilkesinin uzantısı olan ölümsüzlüğe açılan kapısı, libidinal olan ve olmayan dürtüsel akışın bir sonucu olarak yaşanır" (Demirci, 2006: 205). Ancak cinsellik Stoker'ın eserinde Freudcu ölüm ve haz, baştan çıkma ile ahlaksızlıktan kaçınma arasında gidip gelmektedir. Bu nedenle de "Dracula", "Freud'un görüşlerinin hakim olduğu bir çağda, cinsellik bağlamında çok dar kapsamlı yorumlanmış bir endişenin öyküsüdür" (Hines, 2005: 308).

Stoker'ın "Dracula"sının diğer taraftan siyasi ve ekonomik çözümlemesi de bastırılmış olanın geri dönüşüne dairdir. Dracula, gelişmiş İngiltere'ye karşılık daha geleneksel bir yaşantıya sahip Transilvanya'dan gelen aristokrasinin temsilcisidir. Paranın burjuvanın elindeki gücüne nazaran aristokrasinin tekelciliğinde zenginliğin geri kalmışlığı olarak Dracula sadece mekan içinde değil aynı zamanda ekonomik dolayısıyla sınıfsal anlamda değişimi arzulamaktadır. Genişleme arzusu aristokratik zenginliğin soylu gösteriminin tersine girişimcilik demekti. Aristokrasinin geri dönüşü, sermayenin katılığıyla sermayeyi dolanıma sokan kapitalist burjuva için bir zamanlarda kalması unutulması gereken bozguncu bir ideoloji anlamındadır (Moretti, 2005:115, 116). Bu nedenlerle “Dracula” dönemi okurları için bir tabu olarak Tanrı’ya karşı gelmenin sonucu olan lanetli olanla, doğaüstünün karanlığıyla ve modern girişimcinin geçmişin ekonomik idealleriyle buluşması açısından huzursuz edici mesajlar içermektedir.

İkiz karakter konusunda belki de en çok bilinen eser Robert Louis Stevenson’a ait olan “Dr. Jeykll ve Mr. Hyde”dır (1886). Tıpkı “Frankestein” gibi bu eserde bilimin nasıl yoldan çıktığını anlatmaktadır. Ancak bu eserde Dr. Jekyll, insanın içindeki karanlık tarafı ortaya çıkartmış ve onun kötü ikizini göstermiştir. Frankestein’ın tersine bu eserde ikiz figürü insanın bastırdığı şiddet ve öldürme arzusunun biçim kazanmış halidir. Mr. Hyde görüntüsüyle tiksinti uyandıran (Stevenson, 2004: 81), insanın kanını donduran (Stevenson, 2004: 67), biçimsiz ve çirkin (Stevenson, 2004: 40), maymun gibi bir şeydir (Stevenson, 2004: 27). Hyde, Jeykll'ın kendisinin bile bilmediği hayvani ikizidir. Hyde, vahşi ve kişisel hazlarını istediği gibi gerçekleştirmek için her şeyi yapabilecek birisidir. Dracula'nın hayvani ve şeytani varlığının dışsallığı karşısında Hyde, Jeykll'ın kendi ruhunda saklı olan ikizidir. Dracula, lanetlenmiştir. Laneti Tanrı'ya hakaret etmesinden kaynaklıdır. Kısacası dinsel açıdan şeytanın insana secde etmemesinin cezasına benzer şekilde Tanrı'ya karşı çıkmasıyla ölümsüzlük cezasını almıştır. Hyde ise Jeykll'ın kötü ikizi

olarak onun içinden çıkan, toplumsal düzen tarafından tabulaşmış, yasaklanmış olanları yapan yönüdür. Freud'un id adını verdiği haz ilkesinin yönettiği, gerçeklik ilkesinin yani ahlaki ve mantıksal kodların dışında kalan, arzulamanın gerçekleşmesinde istediğini yapan insan ruhsallığının kuralsız tarafıdır (Freud, 2002: 327-387) . Hyde'ın yarattığı korku, aklın yerine geçen deliliğin hazlar için tüm kuralları yok saymasıdır. Ancak bu korku Jeykll'ın değil modern insanın bir an içinde saklı olan ve bastırılması gereken deliliğinin ifadesidir.

İkizin insanın kendi ruhsal süreci içinde, onu bekleyen kaygı verici, vahşi tarafı olma görevinden başka bir görevi daha vardır. İnsanın içinde ona musallat olan ikiz bir vicdan görevi de görür (Steinmetz, 2006: 35). Amerikalı yazar Edgar Allan Poe, "William Wilson" (1839) adlı öyküsünde musallat ikizin nasıl tedirginlik yarattığını ve nasıl vicdan görevini oynadığını anlatır. Wilson, gençliğinde okulda karşılaştığı, kendisiyle aynı isme sahip olan ikiziyle karşılaşır. Hiçbir akrabalığı olmayan bu kişi Wilson'u ürkütür. Wilson'un ürkme nedeni karşılaştığı kişinin sadece kendisiyle aynı gün doğmuş olması ve aynı isme sahip olması değildir. Wilson'un gördüğü kişinin şaşırtıcı derecede kendisine de benzemesidir. Aynı boyda, vücut ve yüz hatları aynı olan bu ikiz sanki Wilson'nun aynadaki yansımasıdır.

> Beni kusursuzca taklit etme işini hem sözlerle, hem hareketlerle yapıyordu. Rolünün son derece iyi oynuyordu. Giyiniş tarzımı taklit etmek kolaydı. Yürüyüşümü ve genel tavırlarımı da güçlük çekmeden taklit ediyordu. Fiziksel rahatsızlığına karşın sesimi bile taklit ediyordu. Yüksek sesli konuşma tarzlarımı taklide yeltenemiyordu tabii, ama genel tarzımı aynen kopyalıyordu; o tuhaf fısıltısı benimkinin aynısıydı (Poe, 2007: 356).

Wilson, ikizinin kendisinde uyandırdığı duyguyu "uzun bir süre önce- son derece eski bir zamanda tanımış" olarak ifade eder (Poe, 2007: 357). Ancak bu köken hakkında Wilson sadece iç sıkıntısına karışmış olan bu tahminde bulunabilir. Öykünün pek çok yerinde Wilson, ikizi konusunda fikir yürütür. Ancak Wilson'un bildiği bir şey varsa ikizinin kendisine musallat olduğu ve huzursuz bir duygu uyandırdığıdır. Öykünün son sahnesinde ise Wilson, kendi ikiziyle yine karşılaşır. Bu sefer onu öldürmek ister. İki karakterde düelloya tutuşurlar. Wilson hayatı boyunca kendisine musallat olan gizemli ikizini öldürür. Ancak öykünün son cümlelerinde ikizin varlığının nedeni ortaya çıkar: "Sen kazandın. Boyun eğiyorum. Ama artık sen de ölüsün - dünya, cennet ve umut için ölüsün! Sen bende var oluyordun. Ben ölürken bu görüntüye, kendi görüntüne bak ve kendini nasıl tamamen öldürdüğünü gör" (Poe, 2007: 365). Okuyucu, ikiz Wilson'un kökeni konusunda bu son

cümlelerde fikir sahibi olur: İkizin bu öyküdeki varlığı iyi bir insan olmak ve kendini bilmenin yolunun insanın içindeki kendisiyle yüzleşmesidir.

Wilson gibi Rus yazar F. Mihayloviç Dostoyevski'nin Yakov Petroviç Goldyakin karakteri de bir gün kendisine benzeyen birisiyle karşılaşır. "Öteki" (1846) adlı romanında Dostoyevski, bir gün kendi ikiziyle karşılaşan ve hayatı değişen Goldyakin'in hikayesini anlatmaktadır. Wilson 'un ikizi gibi Goldyakin'in hayatını değiştiren ve başına bela olan ikizinin de kökeni konusunda Dostoyevski, okuyucuya bir fikir vermez. O birden Goldyakin'in karşısında çıkar ve yerine geçer. Goldyakin'in ikizi sadece O'nun hayatını ele geçirmez. Goldyakin'in yaşamı boyunca arzuladığı popülerliği de ele geçirir. Roman boyunca Goldyakin herkese asıl Goldyakin'in kendisi olduğunu ispatlamaya çalışır. Ancak başarılı olamaz. Deliliğin sınırlarına gelir. Romanın sonunda delirmiş olan Goldyakin, doktor Krestyan İvanoviç tarafından hastaneye götürülür (Dostoyeski, 2012: 181). Dostoyevski roman boyunca Goldyakin'ni deliliğini okuyucuya hissettirmemiştir. Roman boyunca okuyucu Goldyakin'in toplumdan dışlanmasını, bunun kendisinde yarattığı hezeyanı okur. İkizin Dostoyevski'deki gibi deliliğin temsili olarak varlığı Amerikalı yazar Chuck Palahniuk'un "Dövüş Kulübü" (1996) adlı romanında da işlenir. Chuck Palahniuk'un "Dövüş Kulübü" (1996) adlı romanı 1999 tarihinde yönetmen David Fincher tarafından filme çekilmiştir (Resim 4. 47).

Resim 4. 47. David Fincher'ın Dövüş Kulübü (1999) Filminden Sahneler

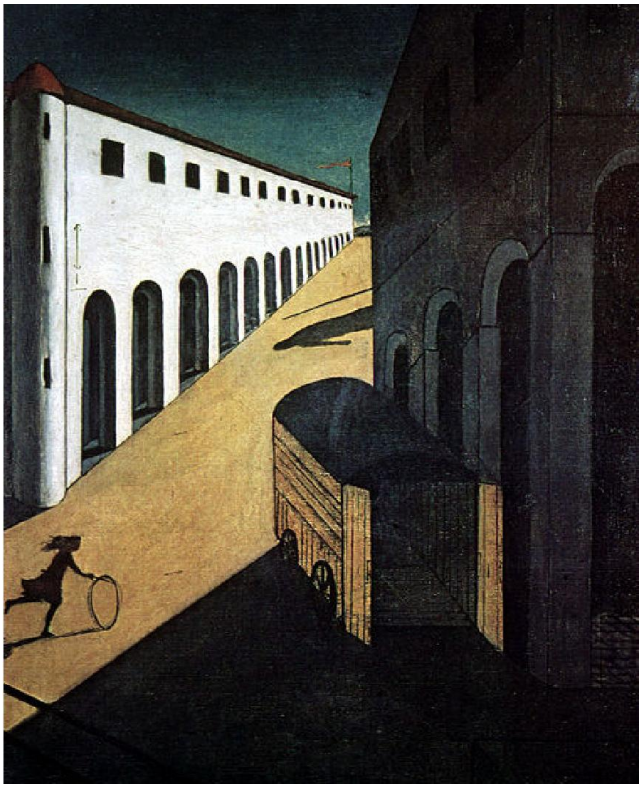
Filmin ve romanın baş karakteri Jack, rutinleşmiş bir hayatı olan ve bu hayatı evine son moda eşyalar alarak renklendirmeye çalışan birisidir. Ancak yine de mutsuz ve huzursuzdur. Uyku problemi vardır. Jack, bir gün sosyalleşmek için ölümcül hastalıkları olan insanların katıldığı grup terapilerine katılmaya başlar. Başka insanların dramatik hayatlarını gördükçe huzur bulmaya başlayan Jack, bir gün uçakta adı Tyler Durden olan birisiyle tanışır. O'nunla arkadaş olur ve bir süre sonra onunla yaşamaya başlar. Durden, geceleri barlarda topladığı insanlara dövüşler düzenlemekte kendisi de dövüşmektedir.

Jack de kendisini bu dövüşlerin içinde bulur ve her dövüş sonrası huzur bulmaya başlar. Dövüş etmek Jack için bedensel ve ruhsal arınma halini alır.

Film boyunca izleyici Durden'i ayrı bir karakter olarak izlerken filmin sonunda Durden'in Jack'in şizofrenisinin ürünü olduğunu anlar. Durden sayesinde Jack yapamadıklarını yapar, hayatını monotonlaştıran nedenlerden kendisini kurtarır. Bu ikiz Jack'e mutsuz hayatını düzenleyen yasanın nasıl ihlal edileceğini öğretir: "Sapkın keyifte yasayı ihlal etme istemi bu ikizi aracılığıyla maddileşecektir" (Diken ve Lauestsen, 2010: 127). Filmin sonlarına doğru Jack, Tyler'dan kurtulamaya çalışır. Kendisinin de içinde bulunduğu "kıyamet projesi"nin verdiği zarar, Jack'i korkutmaya başlar. Tyler'ı bunun nedeni olarak gördüğünden O'ndan kaçmak ister. Ama Jack bir süre sonra Tyler'ın kendisi olduğunu fark eder. Şizofrenik yansıması olan Tyler'dan kurtulmak için kendisini vurur. Ancak ölmez. Filmin sonunda ise Jack, Tyler'dan arınmış olarak gösterilir.

Jack ve Goldyakin karakterlerinin benzer tarafları hayatlarının ikizleri tarafından bozulmasıdır. Goldyakin'in deliliğiyle Jack'ın şizofrenisi arasındaki benzerlik göze çarpar. Goldyakin yeniden kendi benliğini bulmak için tedaviye kendini bırakırken Jack, hastalığından kurtulmak için kendisini öldürmeye çalışır. Diğer taraftan Jack'in ikizi ile olan ilişkisinde ilgi çekici olan Tyler'ın O'nu özgürleştirmesidir. Jack, günümüz tüketim toplumundaki mutsuz insanın temsilidir. Bu mutsuzluktan kurtulmanın yolu ise filme göre anarşiden geçmektedir. Kültürü yıkma arzusunun Dövüş Kulübü'ndeki varlığı günümüz toplumlarındaki huzursuz dünyadan kurtulmanın alternatif bir yolunun olmadığını göstermesidir (Ongur, 2011). İkiz, "Dövüş Kulübü"nde ahlaki bir boyutu, saf delirmiş bireyi temsil etmez. İkiz bu eserde tıkanmış bir siyasi tavrın önerisi olarak huzursuz bireyin kurtuluşu olarak görünür.

İkiz benliğin gölgesidir. Benliğin koruyucu tarafıdır. Ne zaman ki ondan kurtulur ya da benlik onu kontrol edemez huzursuz bir etki meydana getirir. İkiz bu nedenle bir gölge gibidir. Benliğin bilmediği yansıması, eşik altı ettiklerinin depolandığı yerdir. Ne zaman bu gölge kendi başına hareket etmeyi öğrenir benlik kendisin kaygılı bir süreçte bulur. Gölgenin tekinsiz etkisi de kökeni olmadan sadece kendisini görmekten kaynaklıdır. Kökeninden kurtulmuş gölge ürkütücüdür. Çünkü canlı olmayan, kendi bilinci olmayan bir varlığın canlanması anlamına gelmektedir.



Resim 4. 48. Giorgio de Chrico, Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi, (1914), 85 x 69 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Giorgio de Chrico'nun "Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi" (1914) (Resim 4. 48) adlı resmi ressamın resimlerinde çokça görülen gölge imgesine bir örnektir. Resmin sol tarafında oyun oynayan bir kız görülür. Sokağın ucunda, resmin sağ tarafında ise bir gölge vardır. Gölgenin kaynağının bir adam olduğu biçiminden çıkarsanabilir. Ancak gölge burada bir "muamma"dır (Stoichita, 2006: 146). Chirco'nun resminde gölge, resme belirsiz bir atmosfer kazandırır. Mekandaki yapıların gölgesi ve sağ üst taraftaki adamın gölgesi, oyun oynayan kız çocuğu bunların hepsi net bir hikaye içinde gösterilmez. Resimde izleyiciye sunulmak istenen resimdeki öğelerin atmosferidir. İzleyici gördüklerinden hareketle bir hikaye kurgulamak istese ortaya çıkabilecek olan huzursuz edici bir konu olabilir. Mesela kız çocuğu sokağın üst tarafına doğru giderken karşısına çıkacak adamın ona zarar verebileceği düşüncesi gibi. Chrico'nun gölgeleri resimdeki olayın aniden huzursuz edici bir anla buluşacağına işaret eder. Gölgeler kökenlerinden kopmalarıyla kendi başlarına kötülüğün belirsizliğinin işaretleri gibidir.

Bireyin yansımasının kendisinden bağımsızlaşması, bir fotoğrafın, resimsel bir imgenin canlanması başka bir tekinsiz temadır. İngiliz yazar Oscar Wilde'ın "Dorian Gray'in Portresi" (1891) adlı romanında buna benzer bir hikaye anlatılmaktadır. Dorian Gray zaman geçtikçe yaşlanmamakta, genç kalmayı sürdürmektedir. Romanda Dorian Gray'in ebedi gençliğinin sırrının yağlıboya portresi olduğu görülür. Gray, portresi yani sureti

yaşlanırken genç kalmaktadır (Wilde, 1998). Romanın sonunda Gray öldürüldüğünde resmi gençleşir ve ölü bedeni yaşlanmış halde bulunur (Wilde, 1998: 253-254).

Resim sanatında özellikle gerçekçi bir yanılsama sunan portre çalışmaları ayna yansımasına benzer. Daima yaşayan imge modelinin daima yaşamak ve genç kalmak istemesinin arzusudur. Ancak romanda durum tersine dönmüş vaziyettedir. İmgenin görevi olan arzulanan gençlik, modele devredilmiştir. İmge bu sefer yaşlanmanın, ölümün, kaderin izlerinin taşıyıcısı olurken, modeli arzuladığı gençliği yaşar ve ahlaki açıdan insaniliğini kaybetmeye başlar. Dorian Gray için ruh, "korkunç bir gerçeklik"tir (Wilde, 1998: 245). Gray için ruhun kusursuz olması gençlikten geçmektedir (Wilde, 1998: 245). Sonsuz gençlik için ruhun terkedilmesi, ikiz imgenin ruhun taşıycı olması romanın konusudur. İmge imkansız arzuların yaşanması için kaderin taşıyıcısı görevini üstlenir. Ancak Dorian Gray gün geçtikçe hırçınlaşmaya başlar. İmgenin büyüsü, bu eserde ikizin büyüsüdür. Ancak sonuç benliğin kaybıdır.

İmgenin ikiz olması ve imgenin modelini terk etmesinin huzursuz etkisi Dorian Gray romanında esas konu olurken, Andy Warhol'un modelini çoktan terk etmiş imgeleri günümüz görsel kültüründeki gerçeklik düşüncesinin örneği sayılabilir.

Resim 4. 49. Andy Warhol, Marilyn, (1962), 205.44x289.56 cm., Tuv Üzr. Akrilik

Andy Warhol'un "Marilyn" (1962) (Resim 4. 49) adlı çalışması sanatçının eserlerinde sürekli kullandığı Marilyn Monroe imgelerine bir örnektir. Çalışmada tekrar eden Marilyn imgeleri görülmektedir. Marilyn Monroe'nun fotoğrafik imgelerinin yeniden üretildiği çalışma, Dorian Gray'in imgesiyle olan ilişkisinin tersine işleyişini göstermektedir.

Toplumun bildiği bir aktristin güzelliğinin sabitlenmesi, daimi olmasını sağlayan fotoğrafik imge Warhol'un çalışmalarında aktristin popüler kültürdeki imgesiyle devamlılığını sürdürür. Bu nedenle Warhol'un çalışmasındaki Marilyn imgesi gerçek bir insan olarak Marilyn Monroe'yu yansıtmaz. Warhol'un bu ve diğer Marilyn çalışmalarını aktristin ölümünden sonra üretilmiş olması bu konuda fikir vericidir:

> Ben Monroe'yu sıradan bir kişi olarak görüyorum. Monroe'yu böylesi şiddetli renklerle resmetmenin neyi simgelediğini sorarsanız, güzelliğini simgeliyor derim, çünkü o çok güzeldi, güzel olan şeyleri de insan renklerle anlatır. Monroe resmini yaptığım sırada ölüm serisini yapıyordum, bu resim de onun parçasıydı. Ama o ölüm serisini yapmamın öyle yüce bir anlamı yoktu, yani ben resmettiklerimi yaşadıkları zamanların kurbanı olarak görmüyordum; herhangi bir nedeni yoktu yani, yüzeysel nedenlerden başka (akt. Antmen, 2009: 167).

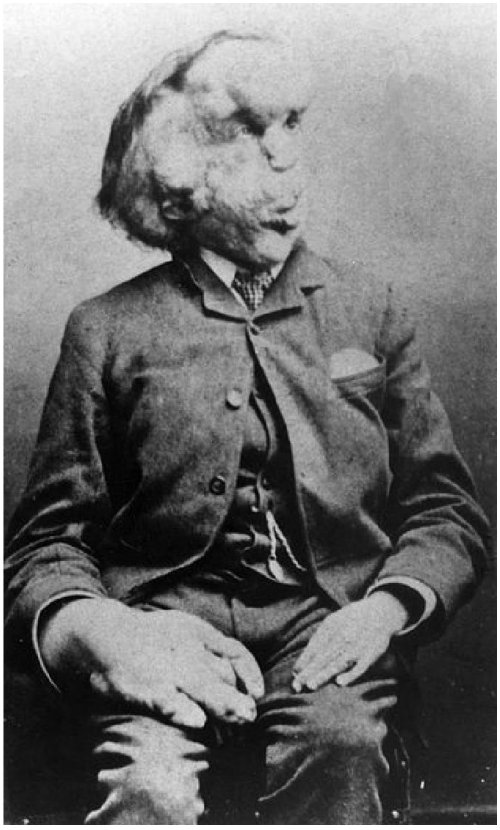
İkizin tekrara dönüşmesi imgenin içinin boşaltılmasıdır. Artık model göz önünde değildir. Marilyn Monroe'nun popüler kültürde imgesi çoktan gerçek Marilyn'i silikleştirmiştir. Warhol, Marilyn'in ikiz imgeleriyle aktristin ölümü ardında O'nu hatırlatmayacak şekilde O'nu yüzeysel hale getirerek imgeye sonsuz bir gençlik sunar. Çalışmanın sol tarafında silikleşen Marilyn imgeleri sanatçının ölümüne bir gönderim gibi yoruma açık olsa da sürekli tekrar eden imgeler ölümün dramatik derinliğini sadece anımsatmaktan başka bir göreve sahip olmaz.

4.1.4. Dönüşümler

"Gregor Samsa bir sabah huzursuz düşlerden uyandığında, kendini yatağında dev bir böceğe dönüşmüş olarak buldu" (Kafka, 2011: 9). Bir gün yatağında uyandığı zaman kendisini böceğe dönüşmüş olarak bulan Gregor Samsa, bu cümlelerle roman okuyucusuna edebiyat tarihinin ilginç başlangıçlarından birisini sunar. Kafka'nın "Dönüşüm"ünün (1915) okuyucusu bu ilk cümleyle başka bir kurgu evreninde kendisini bulur. Roman boyunca Gregor Samsa'nın neden ve niçin böceğe dönüştüğünün cevabı yoktur. Kafka, okuyucuya bunu açıklamaz. Romanda Samsa'nın böcek olması, odasında tek başına kaldığı günler, ailesinin ve evinin içindeki değişimler anlatılır. Bu oldukça farklı bir başkalaşım halidir. İnsanın böceğe dönüşmesi ve nedenlerini bilmemek, nedenlerden çok yaşananları göstererek okuyucusuna bunları düşündürtmek "Dönüşüm"ün etkisinin belki de en basit açıklamasıdır.

Bir varlığın başka bir şeye dönüşmesi, başka varlıklarla bir araya gelmesi, melezlikler, yarı hayvan yarı insan, yarı bitki yarı insan ya da hayvan bitki karışımı formlar, bitmeyen bir çeşitleme, biçimlerin bir aradalığı eski toplumların mitolojilerine özgü hikaye ve inanç

dünyalarında görülür. İnsan soyunun bir süre sonra bu biçimsel karmaşayı her bir varlığı kendi sınırları içinde yeniden düzenlemiştir. Artık biçim değişimleri ya bir lanet ya da kutsal bir mucize olarak düşünülmüştür (Taburoğlu, 2008: 47). Modern kültürde ise bu biçimsel değişimler ve farklı varlıkların meydana gelmesini birer fantezi olarak görülmüş ya da genel olarak hepsine "ucube" demek tercih edilmiştir. Bu gibi farklılıklara sahip insanlar "–sadece ucube ve canavar gibi görünenler değil, ruhsal sorunları olan kadınlar, caniler, sapıklar, deli olarak görülenler, eşcinseller …- insanla hayvan arasındaki ya da onun tersi olan hayvanla insan arasındaki eksik halkayı oluşturduğu düşünülüyordu" (Roudinesco, 2012: 40).



Resim 4. 50. Joseph Merrick

David Lynch'in "Fil Adam" (1980) (Resim 4. 51) adlı filmi on dokuzuncu yüzyılda yaşamış olan, "fil adam" olarak da bilinen Joseph Merrick'in (1862-1890) (Resim 4. 50) gerçek hayatını konu almaktadır. Merrick'in yakalandığı hastalık nedeniyle bedensel deformasyonları vardır. Kafası normal ölçülerden daha büyüktür. Filmde Merrick, doktor Frederick Treves sayesinde olağan hayatla tanışır. İnsanların arasına girer, onları kibarlığı ile etkiler. Merrick insanlar için korkunç olduğu kadar ilgi çekicidir de. Filmin bir sahnesinde doktor Treves, Merrick'i meslektaşlarına gösterir. Bu sahnede Merrick, bilimin nesnesi olarak gösterilmektedir. Sahne, izleyiciye Merrick'in çıplak vücuduna şaşkınlıkla

bakan doktorların gözünden gösterilmektedir. Merrick'in bu sahnedeki varlığı ise perdeye yansıyan gölgesidir.

Resim 4. 51. David Lynch'in Fil Adam Filminden Bir Sahne

Bu sahnedeki doktorların şaşkınlıkları, "ucube deneyiminin" (Ancet, 2010) nasıl gerçekleştiğine dair fikir vermektedir. Ucube, uzak tutulması gereken sınırların dışında kalması gereken yabancı ya da öteki gibi bir başkası değil, "başka formdur" (Ancet, 2010: 30). Bakan ile bakılan arasındaki ayna yansıması ilişkisi burada "kanı donan kişiyi istemsiz bir seyre zorlayan bir yaşantı, aklı dumura uğratan bir sapma"yla tanıştırır (Ancet, 2010: 27). Ucube deneyiminin çarpıcılığı kabul edilen anlamda bedenin temsilleri içerisinde bir boşluk yaratmasıdır. Bu boşluk ona bakan ile arasında oluşur ve bir farklılık yaratır (Ancet, 2010: 15). Merrick'in ilgi çekici ama korkutucu biçimi kendisine bakanın içinde yaşadığı kaygıyı harekete geçirir. Bu kaygı bedensel bir deformasyonun kişide uyandırdığı duygudur. Beden baktığı bedende kendisini göremediğinde ve karşısında gördüğünün bedensel bir bozukluk olduğunu fark ettiğinde ilksel bir korkunun anlık geri gelişi ortaya çıkar. Bu korku bedenin zarar görmesidir.

Resim 4. 52.Ucubeler Filminin Oyuncuları

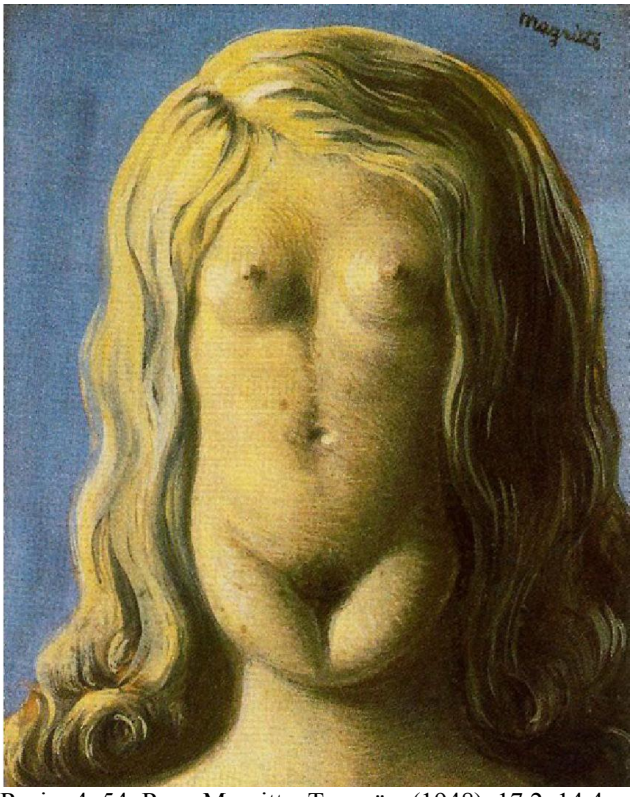
“Yapışık ikizler, cüceler, ikiden fazla eli ve ayağı olanlar, kolları ya da bacakları olmayanlar, derisi aşırı esnek olanlar, hermafroditler, sakallı kadınlar, “aşırı” şişman ya da zayıf olanlar, “deforme” yüz ve bedene sahip” olan (Çabuklu, 2006: 94) insanlar on dokuzuncu yüzyıl ve yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde batıda sirklerin ve benzeri gösterilerin aktörleri olmuşlardır. Tod Browning’in yönettiği “Ucubeler” (1932) (Resim 4. 52) filmi de böyle bir sirk hayatını konu almaktadır. Filmde bedensel sorunları olan insanlarla, onlarla çalışan “normal” insanların gündelik hayatları anlatılmaktadır.

Cüce Hans, cambaz Kleopatra'ya aşık olmuştur. Kleopatra ise Hans'a aşık değildir. Ancak O'nunla parası için beraber olur (Resim 4. 53). Filmin sonuna doğru Hans ve sirkteki diğer bedensel farklılıkları olan karakterler Kleopatra'nın amacını anlarlar.

Resim 4. 53."Ucubeler" Filminden Sahneler Hans ve Kleopatra (Sağda) Filmin Son Sahnesinde Kleopatra'nın Dönüşümü Görülmektedir(Solda)

Filmin sonunda ise Kleopatra karakteri bedensel ve zihinsel bir dönüşüm geçirir. Ayakları yoktur. Yüzü de deforme olmuştur (Resim 4. 53). Filmin sonunda ucube olarak kabul edilenlerin özel güçlere sahip olduğu anlatılır. Onlar birer ara form gibi bir ayağı doğaüstünde diğer ayağı dünyada olan varlıklar şeklinde gösterilir (Taburoğlu, 2008: 21-27).

“Ucubeler” bedensel farklılıkları olan insanları doğaüstü güçlerle gösterirken Kafka’nın “Dönüşüm”ü modern anlamda fantezi düzeyinden çok ötede, onu aşar niteliğiyle dönüşüm olgusunu farklı bir şekilde ele almıştır. Kafka’nın çağdaşları olan gerçeküstücüler için dönüşüm, insanın hayvan biçimiyle buluşarak melez bir hal almasının, “insanın cinsellik ve bilinçdışı bağlamında yeniden tanımlanacağının” (Andre Breton ve çevresindekiler için) veya “insanın bayağı heterolojik olan bağlamında yeniden” tanımlanmasının (George Bataille ve çevresi) karşılığıydı (Foster, 2011: 167).



Resim 4. 54. Rene Magritte, Tecavüz, (1948), 17.2x14.4 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Rene Magritte'in "Tecavüz" (1948) (Resim 4. 54) adlı eseri, portre resim tarihinin ilginç örneklerinden bir tanesidir. Resimde görülen boyun ve saçlar bir kadın yüzüne bakıldığını düşündürtmektedir. Ancak yüzde gözlerin, burun ve ağzın yerini bir kadın bedeni almıştır. Resimde yüzün yerine geçen kadın bedeni, portre resmindeki yüzün ifade sunan güçlü etkisinin yerine çarpıcı bir dönüşüm sunar. Bacak kısımları bir araya gelerek kadın cinsel organını daha belirgin hale getiren bir çukurluk meydana getirir. Göğüs ve karın bölgesinin düzlüğüne karşılık bu çukur kısım yüzde dikkat çeken bir etki oluşturur. Magritte, Andre Breton'un dönüşüm düşüncesini cinsel imaları belirginleştirmiş bir düzenlemeyle sunsa da resmin ismi Gerçeküstücü cinsel ifadenin özgür sunumunu çarpıcı bir şekilde sunar. "Tecavüz", kadına dair eril bir fantezi olarak görülebilir. Ancak didaktik olmadığı kesindir. Kadın hakları ya da kadının toplumsal konumundan ziyade izleyici için çarpıcı olan bir imge vardır. Dönüşüm biçimsel bir benzetimle, yüzün bedenin uzuvlarıyla (göz/göğüs, burun/karın, dudak/cinsel organ) benzerlik kurulmasıyla gerçekleşmiştir.

Bu resimde yüz ile özdeşlik kurma engellenmiştir. Biçimsel benzerlik, bir oyun gibi izleyicisine onun bakışına sunulur. İzleyici kendi bakış açısında yüzeyde kendi olmayan yansısını görmüş olur. Gerçekçi benzetim yerine uzuvlar arası benzerliklerle oluşan metaforik anlatımla "Tecavüz", izleyicisine kendi yüz imgesinin yansıması benzeri bir suret sunmamasıyla portre resim geleneğinde farklı bir yerde düşünülmesine olanak verir.

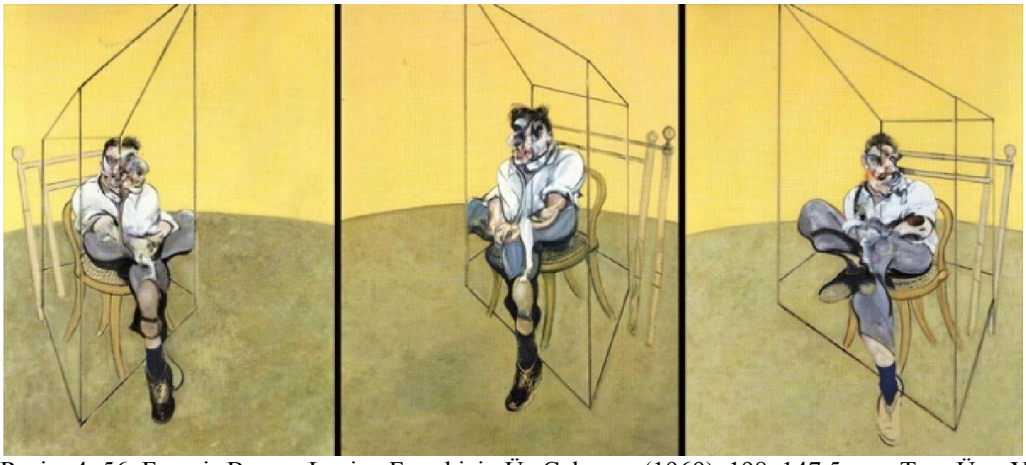
Resim 4. 55. Francis Bacon, "Çarmıhtaki Figür İçin Üç Çalışma", (1944), 94x74 cm., Tuv.Üzr. Yağlıboya

İngiliz ressam Francis Bacon'un resimlerinde sürekli dönüşüm halinde olan figürler görülür. Bacon'un ilk dönem eserlerinden birisi olan "Çarmıhtaki Figür İçin Üç Çalışma" (1944) (Resim 4. 55) adlı çalışmasında ressamın figür anlayışının ilk örnekleri görülmektedir. Bu triptik çalışma isminde de anlaşılabileceği gibi Hıristiyan dinindeki çarmıh sahnesine gönderme yapar. Ancak bu gönderme dinsel çilecilikten arındırılmıştır. Çalışmada görülen figürler insan biçimine sahip değillerdir. Gövdenin ve yüzün biçimi bozuk, farklılaşmış şekildedir. Görülen ne hayvan ne de insandır. Bilinen herhangi bir canlıya dair değillerdir.

Bacon'un bu ve diğer çalışmalarında yansıtmacı ve gerçekçi stile sahip olmamıştır. Diğer taraftan Bacon, Gerçeküstücülük içinde de düşünülebilinecek bir ressam değildir. Bacon'un resmi bilinçaltı, rüya imgeleri ya da fantastik açıdan ele alınacak özellikler göstermez. "Çarmıh" resmininde temsil etmeye çalıştığı acının bedeni dönüştürmesidir. Resimdeki biçimlerin varoluşunu sağlayanın acı olduğunu, dinsel anlamlarından arındırılmış olan acının eti dönüştürmüş olduğunu söylemek mümkündür:

> ... Bacon'da bir beden "yorumu" varsa bunu, dik duran kolunun ya da budunun kemik yerine geçtiği, pelteleşmiş tenin bunun üzerinden dökülüyor gibi göründüğü yatan haldeki Figürler resmetmekten tat aldığını görürüz.... Tüm o çırpınmalı acılar ve kırılganlık, ama aynı zamanda rengin ve cambazlığın çekici icadı. Bacon, "hayvanlara acıyın" demez, daha ziyade, acı çeken tüm insanlar birer et parçasıdır, der. Et, insan ile hayvan ortak bölgesi, ayırdedilemezlik bölgesidir, ressamın kendini, dehşetinin ya da merhametinin nesneleriyle özdeşleştirdiği durumun kendisi, "olgusudur" (Deleuze, 2009: 30, 31).

Çarmıh sahnesinde bedensel bozulmalar, acının meydana getirdiği kasılmalar, bedenin gerilimleri, acının ince bir boynun ucunda yer alması ve bir ağızdan ifade bulması gösterilmektedir.



Resim 4. 56. Francis Bacon, Lucien Freud için Üç Çalışma, (1969), 198x147.5 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Bacon'un figürlerinin sürekli dönüşüm içinde olduğu görülür. Ancak bu dönüşümün ne bir başlangıcı ne de bir sonu vardır. Bu yüzden Bacon'un figürleri hiç bitmeyen bir dönüşüm içinde varlık bulurlar. "Lucien Freud İçin Üç Çalışma" (1969) (Resim 4. 56) adlı çalışmasında Bacon, ressam Freud'un portresini resmetmiştir. Triptik olan bu eserde, aynı mekanda sanki farklı zaman içerisinde Freud'un yorumlamasına gidilmiştir. Portrelerdeki çizgisel ve lekesel dinamik sürüşler resimdeki hareketi meydana getirmektedir. Plastik etki olarak hareket öğesi bu resimlerdeki figürlerin sabit olmayan görünümünü izleyiciye sunmaktadır. Freud'un portresi bir ayna yansıması olarak modeline benzemez. Freud'un portreleri dışavurumsal bir yorumdur. Ressam için modeli bir çıkış noktası, dışavurumcu resmin ve sanatta gördüğümüz bir vesile olma (Simmel 2003: 66) görevindedir.

Resim 4. 57. Francis Bacon, Isabel Rawsthorne'un Kafası İçin Çalışma, (1967), 35.5x30.5 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Bacon ve Kafka arasındaki benzerlik Kafka'nın Gregor Samsa'sı gibi Bacon'un figürlerindeki dönüşümünün nedensizliğidir. "Isabel Rawsthorne'un Kafası İçin Çalışma" (1967) (Resim 4. 57) adlı resminde bu görülmektedir. Tıpkı Lucien Freud portrelerinde olduğu gibi bu resimde de Bacon'un derdinin yüzdeki ifadeyi yansıtmak olmadığı görülür. Bacon için yüzdeki ifadeden çok amaçlanan kafanın dönüşümüdür. "Isabel Rawsthorne'un Kafası İçin Çalışma" adlı çalışmasında Bacon, portrenin biçimsel kuruluşunda akademik yansıtmacılıktan uzaktır. Burun, göz ve dudaklar arası ölçüler bilinen düzeninde değillerdir. İzleyici için baktığı bu portrede anımsayabildiği, baktığı lekelerde gözü, burnu ve dudakları görebilmesidir. Lokal ve geniş lekelerin meydana getirdiği yaylar, gerilimler resimdeki hareketi sağlamaktadırlar. Resimdeki yüz, yaralanmış, deforme olmuş gibi dursa da Bacon'un çarmıh resimlerindeki acı benzeri bir ifade göstermezler. Bu resim acının yorumundan çok yüzün dönüşmesi göstermektedir. Resme çokta uymayan ve resmin sol tarafından girmiş gibi görülen beyaz leke yüzdeki devinimi güçlendirmektedir. Bacon'un bu portresi yüzün dönüşümünün biçimsel olağan kuruluşunun dağılmasının örneğidir. Ancak Bacon'da dönüşüm bir başka varlığa doğru değildir. Dönüşüm, insani olana dair biçimsel düzenin dağılması insanın et haline gelmesiyle ilgilidir.

Resim 4. 58. Patricia Piccinini, Oturma Odası, (2011), 160x100 cm., Fotoğraf

Patricia Piccinini'nin bilim kurgusal evreninde gelecekte türler arası bir buluşmanın olacağı görülür. Hayvan benzeri insanlar, farklı türlerin bir araya geldiği canlılar, bilimin gen araştırmaları, kopya canlı deneylerinin olduğu günümüzde sanatçının ilhamını oluşturdukları söyleyenebilir. Piccinini'nin eserlerine bu yüzden masalsı demek oldukça zordur. Çünkü eserlerindeki sahneler olası bir geleceğin sahneleri gibidir. Ve izleyicisine bunun için hazır olmasını önermektedirler.

Resim 4. 59. Patricia Piccinini, Kütüphane, (2011), 160x100 cm., Fotoğraf

Fotoğraf serilerindeki çalışmalarında insan ve geleceğin melez türleri arasındaki buluşmanın kurgulandığı görülür. "Oturma Odası" (2011) (Resim 4. 58) adlı çalışmasında küçük bir kızın kolunun altında tuttuğu ve geleceğin ev hayvanı olduğu tahmin edilen bir canlı vardır. Arka planda kızın annesi ya da gitmesini istemediği biri evden çıkmaktadır.

İnsan ya da hayvan benzeri olmayan, en azından gündelik hayatta görülemeyecek bir canlı ile kızın ilişkisinin fotoğrafta olağan şekilde gösterildiği görülür. Piccinini'nin gelecek düşüncesinde böyle bir sahne, masalsı olmayan gündelik sıradanlığın devam ettiği farklı bir dünyayı sunmaktadır.

"Kütüphane" (2011) (Resim 4. 59) çalışması da "Oturma Odası"ndaki gibi farklı türlerin buluşmasına dairdir. Bir anne ve oğlu en azından aralarındaki sevgi ilişkisi olduğu görülen iki karakter çalışmanın asıl unsurlarıdır. "Oturma Odası"ndan farklı olarak burada insan benzeri bir türün ailenin bir parçasına dönüşmüş olduğu görülmektedir. Geleceğin aile fotoğraflarını sunan Piccinini'nin evrenindeki buluşmalar insanın kendi arasındaki ilişkilerin farklı bir şekle dönüşeceğini gösterir. Bu çalışmalardaki ve serinin diğer çalışmalarındaki olağanlaştırıcı sahneler izleyicisi için sempati kurabileceği özelliktedirler. İzleyici bu çalışmalara bakarken imkansız bir geleceği değil, olası bir türler arası ilişkinin aslında olağan bir dünya meydana getirebileceğini hisseder.

Resim 4. 60. Patricia Piccinini, Uzun Bekleyiş, (2008), 152x80x 92 cm., Silikon Heykel

Piccinini'nin heykelleri olası gelecek düşüncesindeki buluşmaları gerçekçi kılmaktadır. Hiper gerçekçi bu çalışmalar mekanın içinde neredeyse canlıymış gibi dururlar. Fotoğraf yüzeyinin seyrinin mesafesi bu çalışmalarda aza indirgenerek izleyici için güçlü bir deneyim sunma imkanına sahiplerdir. "Uzun Bekleyiş" (2008) (Resim 4. 60) hayvan insan melezi yaşlı bir varlıkla dizinde uyuduğu küçük bir çocuğu göstermektedir.

Bir ev hayvanı, insanlara yardım eden, onları koruyan varlıklar ya da yavrularını emziren melez karakterler eylemleriyle izleyicide yakınlık uyandırırken onların çoğunun insan gibi

giyinmedikleri görülür. Piccinini'nin melez varlıklarının insana benzerlik taşısalar da izleyicisine çıplaklıklarıyla sunulurken, izleyicinin olağan bakışını kesecek bir etki meydana getirmektedirler. Bilinen insan biçimli beden yerine sarkmış derinin görünümü izleyicinin bakışıyla oluşturduğu asimetriyle yabancılaştırıcı etki sağlarken bu Piccinini'nin düşündüğü sempatiye hazırlık olarak düşünülebilinir. Biçimsel benzemezliğe karşılık melez varlıkların insani duyguları bir süre sonra izleyende sempati meydana getirecektir.

Resim 4. 61. Olivier de Sagazan "Transfigürasyon" (2009) Performansının Kaydından Kareler

Olivier de Sagazan, "Transfigürasyon" (2009) (Resim 4. 61, 62) adlı performansında izleyicinin karşısına geçer ve eline aldığı çamurla yüzünü sıvamaya başlar. Performans ilerledikçe sanatçı yüzünde biriken çamuru şekillendirir, göz ve ağız kısımlarını boyalarla ve çubuklarla çizer. Sanatçının yüzü, izleyici için başka bir varlığın yüzüne dönüşür ve performans ilerledikçe sanatçı yüzündeki çamuru dağıtarak etrafa saçmaya başlar. Performans boyunca sanatçı bu hareketi tekrar eder ve en sonunda da yüzündeki çamuru tamamen siler.

Transfigürasyon kelimesi bu dönüşümü anlamada izleyici için bir imkandır. Kelimenin dinsel açıdan tanımı İsa peygamberin dönüşümünü anlatan Matta'da görülür. "İsa altı gün sonra, Petrus, Yakub ve kardeşi Yuhanna'yı yanına aldı ve onları ayrıca yüksek bir dağa çıkardı. Ve onların önünde görüntüsü değişti; yüzü güneş gibi parladı ve giysileri ışık gibi ak oldu" (Matta akt. Marin, 2013: 206). İfadede ki "görüntüsü değişti", Latince'de "transfigurates" olarak geçmektedir (Marin, 2013: 206). Yunanca olan bu kelime "metaporphotheis" olarak karşılık bulur (Marin, 2013: 206). Yani metamorfoz. Transfigürasyon biçim değiştirmedir: "Bu, İmge'nin kadirimutlaklığı içinde gizemli bir yolla aniden ortaya çıkışıdır" (Marin, 2013: 207). Bu ortaya çıkış için Louis Marin, imgenin kendine, kökenine dönerek "kudreti"ne ulaştığını yazar (Marin, 2013: 209).

Resim 4. 62. Oliver de Sagazan, Transfigürasyon, (2009), Performans

Sagazan'ın performansları ile dinsel açıdan transfigürasyon arasındaki ilgi tersine bir ilişki gösterir. Sagazan'ın performansını kutsalın bu görünümüne karşılık doğaya dönüş olarak ele almak mümkündür. Ama bu doğa dışarıda değil, bireyin içinde aradığı otantik bir varoluş halidir.

İsa peygamberin transfigürasyonunda bir arada olma ile birbirine zıtlık durumları vardır: "İnsanların ve tanrıların dış yapısı olan morphé, eidos'un akrabası veya düşmanıdır, tıpkı ortaya çıkan bir düşün veya hayaletin gerçek biçimle hem akraba hem de düşman olması gibi" (Marin, 2013: 207). İsa'nın transfigürasyonu beyaz ışıkta kaybolan biçimin (morphé) erimesi, özün (eidos) ortaya çıkmasıdır. Sagazan'da ise bir öz (eidos) sunumu yani biçimin silinmesi değil, sürekli biçim kazanmanın kendisi görülür. Özün kurucu bir nokta, her şeyin içinden çıktığı dinsel ve felsefi bir hal olarak düşünülmesinden öte Sagazan'da sürekli bir dönüşümle sürecin mutlak bir özün yerini aldığı görülür. Sagazan'da verdiği bir röportajda sanatının varoluşun derinliklerine inip burada yatanları dışarı çıkartmak olduğunu söyler (Quinn, 2011). Sanatçı imgenin sadece görünmek için değil, içten bir hissetmeyle ilgili olduğunu bunun da bedensel bir hissediş olduğunu ifade eder. Yani özün parıltısı, biçimi aşan gücü bedenin içinden gelen sürekli bir dönüşüme yerini bırakır.

Sagazan'ın transfigürasyonu Bacon'un figürlerineki etkinin eyleme dökülmesine benzetilebilinir. Bacon'da figürlerini sürekli oluş içerisinde, bir şeye doğru yönelmekten çok sürekli biçimin bozulmasıyla gösterir. Şiddet, acı ve etin ortaya çıkışı insani olanın ayıklanmasını düşündürtür. Sagazan'da da dönüşüm sürekli tekrar eder ve bir sonla buluşmaz. Ancak Sagazan'da bedene ete ait bir acı yoktur. İmkansız bir arayış, bireyin kaybettiği bir parçayı bulma arzusu vardır.

Bireyin kendine ait olan otantik varoluşu kaybetmesi, doğadan uzaklaşarak kent yaşamında sıradanlaşması fikrine karşılık Sagazan performanslarında özün varoluşsal yönlerini temsil ederken, Fransız sanatçı Orlan melez bir varoluşu önermektedir.

Resim 4. 63. Orlan "Afrikalı Öz-Melezleştirmeler" (2000-2003), Fotomontaj

Orlan'ın melezlikleri daha çok kimliğe dair bir bireşime işaret eder. Fotomontaj olan çalışmalarında (Resim 4. 63) Afrikalı kadın imgelerinin bir araya getirildiği görülür. Fotomontajlarında sanatçı, kimliğin sembolik anlamlarıyla oynayarak özün olmadığını, bedensel biçimi kolaj haline getirmesiyle gösterir. Bedensel bütünlüğün kaybedilmesi Orlan için bir korku ya da kaygı anlamına gelmez. Yeni bir benlikle buluşma anlamına gelir. Orlan'ın bir yönüyle ideolojik açıdan düşünülebilinecek olan bu çalışması kimliklerin dönüşebileceğinin ifadesidir.

Orlan, kariyeri boyunca bedenin sınırlarıyla oynamıştır. Estetik operasyonlar geçirdiği performanslarında Orlan, bedeninin günümüz estetik cerrahi teknolojisi içerisinde nasıl değiştirilebileceğini sunmaktadır.

Resim 4. 64. Orlan'ın Ameliyat Performanslarının Video Görüntüsünden Bir Kare (1990)

Resim 4. 65. Orlan'ın Estetik Operasyonlarla Batı Kültüründeki Güzellik Fikrini Bir Araya Getirdiğini Göstermektedir

Orlan'ın "Carnal Art" adını verdiği performanslarında bedenin sürekli değişim geçirerek kültür içerisinden nasıl bir estetik idealle şekillendiği gösterilir. Kadın bedeni üzerinden hareketle Orlan, batı kültüründeki kadın ideal güzelliğinin kılığına bürünerek izleyicinin karşısına çıkar (Resim 4. 64, 65). Aynı zamanda beden ve yüz sürekli dönüşüm haline geçer.

Orlan'ın çalışmaları kimlikler açısından böyle bir yoruma açık olsa da izleyiciye gösterilen insan yüzü ve bedeninin dönüşüme açık olmasıdır. Bedenin imgesi Orlan için yeniden biçimlendirme (refigüration) ile biçimsizleştirme (defigüration) arasında gidip gelir. Orlan için beden "modifiye edilmiş hazır nesne"dir (Orlan, 2013).

Resim 4. 66. Orlan

Orlan, eserlerinde bedenin sahibinin ne kadar özne olduğunu sorgular (Talpin, 2012: 118). Bu, öznenin kültürde ne kadar söz sahibi olduğuyla ilgilidir. Orlan'ın çalışmalarındaki ideal biçime uygunluğun melezliğe yerini bırakmasında da bir yabancılık etkisi vardır. Orlan, kültür içerisindeki bedensel güzellikleri kendi bedeninde toplarken melez bir görüntü sunar ve aynı zamanda yabancılığın nasıl gerçekleştiğini de göstermiş olur. Bu yabancılaşmanın görüntülerinden bir tanesi de kişinin kendisine yabancılaşmasıdır. Orlan'ın Sandro Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" adlı resmindeki Venüs'e dönüştüğü görüntü ideal güzel kadın bedenine uyumlaşmayı gösterir (Resim 4. 66). İdeal olan uygunlaşma, ideal olana doğru dönüşme öznenin kendisine yabancılaşmasıdır.

Resim 4. 67. Mathew Barney "Kremaster" (2002) Film Serisinden Bir Sahne

Orlan, kimliğin melezliğini grotesk bir görüntüyle sahnelerken kimliği dönüşümle temsil eder. Çalışmalarında benlik görünmez sürekli değişir ve yerinde durmaz. Sürekli değişimle de sarsılır. Benzer bir groteskleşme Amerikalı sanatçı Matthew Barney'in masalları andıran ancak masallardaki kadar keyif verici olmayan eserlerinde görülür.

Resim 4. 68. Matthew Barney "Kremaster" (2002) Film Serisinden Bir Sahne

Matthew Barney'in "Cremaster" (2002) (Resim 4. 67, 68) film serisinde grotesk anlatıma ve gerçeküstü imgeler, "tuhaf güzellikteki setler ve insan melezi yaratıklar" izleyicisini beklemektedirler (Fineberg, 2014: 471). Barney'in çalışmaları gerçeküstü etkilere sahip olsa da Gerçeküstücü sembolik anlatıma sahip değildir. Sanatçının filmlerinde izleyici için çözülmeyi bekleyen, gizil anlamlara sahip bir dil yoktur. Güçlü efektler ve sahne düzenlemeler, mitolojik yaratıklara benzeyen karakterlerden oluşan "Cremaster" serisi güçlü bir görsel seyir sunar (Fineberg, 2014: 472). İzleyici, Barney'in filmlerinde tüm biçimlerin birbiri içine eridiği, gündelik gerçekliğin düzeninin uzağında, kendi hazcı düzenine sahip, sapkın türde değerlendirilebilinecek bir evrenle karşılaşır.

> Barney'in filmleri, ergenlikte cinselliğin genital organizasyonunu önceleyen gelişim aşamalarıyla cinsel enerjiyi tüm bedene yaydığı için, erken çocukluk döneminin Freud'un polimorf sapkın" dediği örtülü, çocuğa özgü cinselliğini çağrıştırmaktadır. Barney tıpkı filmlerindeki renklerin ve hareketlerin abartılı ekspresyonizmini tasarlama biçimi gibi bunu da psikoloji kuramıyla değil, sezgisel olarak ulaşmış gibi görünür (Fineberg, 2014: 471).

Barney'in filmleri Fineberg'in ifadelerinde de görüldüğü gibi psikolojik açılardan çözülmek yerine sezgisel olarak izleyicinin kendisini bırakabileceği, estetik açıdan da olağan bir bakış sunmayan özelliktedirler. Mitolojik bir biçimsel melezlik, fantastik türden bir evrenin

kendi düzeni içinde meydana gelen görsel keyif, çoğu zaman izleyici için huzursuz edicidir. Barney'in filmleri biçimsel bir sentezlenme ve bir araya gelişleri, masalsı bir dünyayı değil, nedensiz bir dönüşümün meydana getirdiği gündelik anlamın ötesinde bir sahneyi izleyicisiyle buluşturur.

Bedenin başka bir varlığa dönüşmesi, kendi bilincini kaybetmesi Barney'in ve çağdaşlarının eserlerinde kimliğin ve varoluşun belirlenmiş köklerine saldırı gibidir. Barney ve çağdaşlarının eserleri benliğin sürekli değişebileceğini kaybettiklerinin, bastırmak zorunda kaldıklarının, yabancısı olduklarının birey için yeni deneyimler ve görüler sağlayabileceğinin önerileridir.

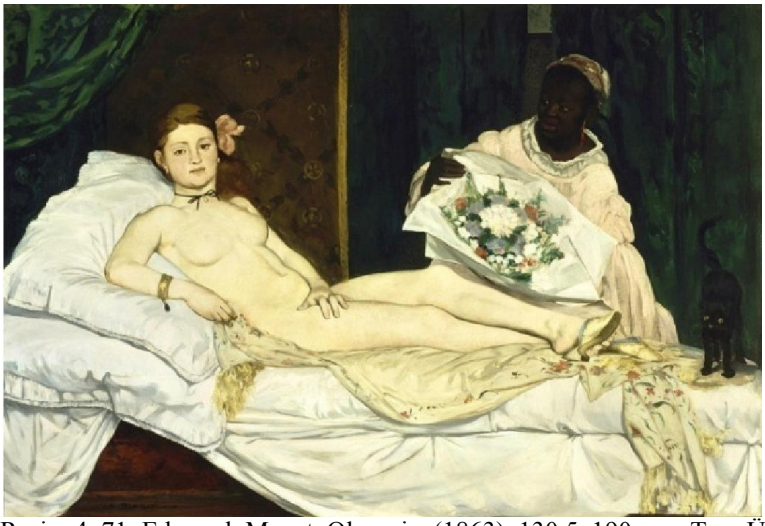
4.1.5. Öteki bedenler

Gustav Courbet'in "Dünyanın Merkezi" (1866) (Resim 4. 69) adlı resmi döneminin diğer skandal resimleri kadar ses getirmemiş olsa da onlar kadar farklı bir temsil sunmaktadır. Bunu Courbet'in döneminden bir başka ressamın, Edouard Manet'in tepki çeken resimleriyle karşılaştırarak anlamak mümkündür. Manet'in "Olympia" (1863) (bkz. Resim 4. 71) ve "Kırda Kahvaltı" (1863) (Resim 4. 70) eserlerinin tepki çekmesinin nedeni dönemi ahlaki algısına uymamalarıydı. "Olympia"da herkesin tanıdığı bir fahişe, resimde izleyicinin karşısına çıkar. Nü resmindeki kadın daha çok mitolojik konuyla üstü örtülen bir seyirlikken, aristokrasi ve burjuva izleyicisi için "Olympia", yaşayan kanlı canlı biriyle karşılaşma demektir.

Resim 4. 70. Edouard Manet, Kırda Kahvaltı, (1863), 208x264.5 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

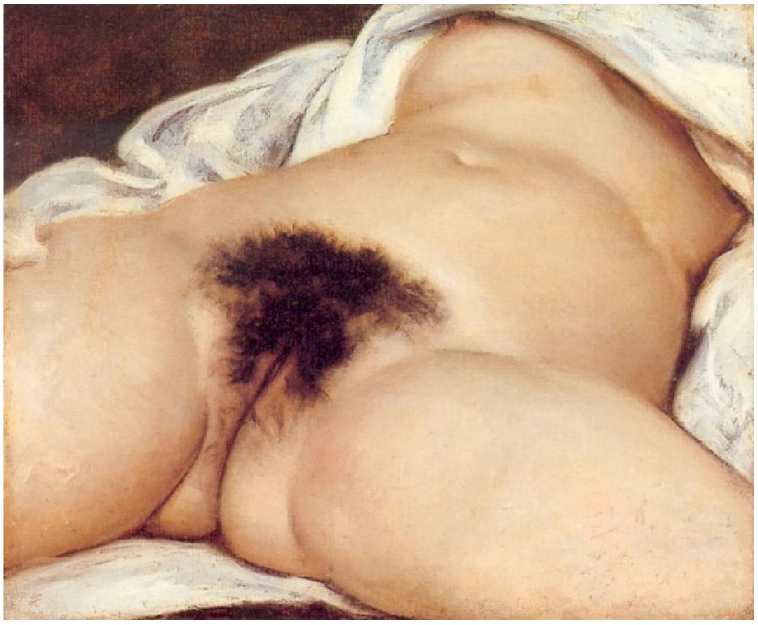
Benzer şekilde "Kırda Kahvaltı" (bkz. Resim 4. 70) adlı çalışmasıyla çıplak kadınları, giyinik burjuva erkekleriyle bir araya getiren Manet, "Olympia"daki etkiyi daha da

müstehcen hale getirmiştir. Gündelik yaşamın tüm göstergeleri resimde varlık bulurken çıplak kadınların erkeklerle aynı yerde olması genel ahlaka göre hoş karşılanmayacak bir sahne sunmaktadır. "Olympia", nü estetiğini çıplağa dönüştürürken, "Kırda Kahvaltı"da müstehcen bir sahneyi izleyicisine sunarken "Dünyanın Merkezi" bu çalışmalar arasında nerede durmaktadır?



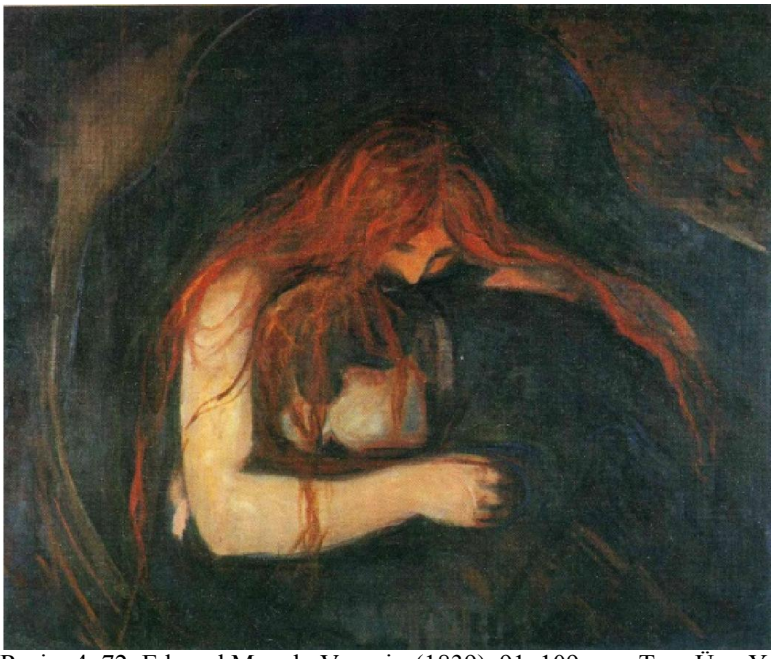
Resim 4. 71. Edouard Manet, Olympia, (1863), 130.5x190 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Courbet'in "Dünyanın Merkezi"nin (Resim 4. 69) pek çok yönden ilginç olan hikayelerinden birisi resmin aslında bu şekilde olmadığı ve çıplak modelin üst kısmında resimde göründüğüdür. Ancak bugüne kalan ve yirminci yüzyılın başında da bilinen haliyle sadece kadın cinsel organın merkeze alındığı bu resim, müstehcenliğin ya da çıplaklığın ötesinde pornografik sayılabilir. Aynı zamanda Courbet, resminde Freudcu bir motifi de sunmaktadır. "Tekinsiz"de Freud, nevrotik erkeklerin kadın cinsel organından korktuklarını yazar (Freud, 1999: 351). Freud, rüyaların psikanalitik yorumundan hareketle nevrotik erkeklerin rüyalarında gördükleri bir yerin bir zamanlar bulundukları ama şimdi kendilerine yabancı gelmesini erkeğin ruhsal sürecindeki annesine, onun rahmine yabancılık şeklinde yorumlar (Freud, 1999: 351). Bu nedenle Courbet'in eserindeki cinsel organın merkeze alınmasını ahlaki açıdan rahatsız edici boyutunun görülmemesi gerekeni göstermesi, onu ortaya çıkartması, göze getirilmesi şeklinde yorumlamak da mümkündür.



Resim 4. 69. Gustav Courbet, Dünyanın Merkezi, (1866), 46 x 55 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Courbet'in eseri kadına dair olanın, kadınlığın, cinselliğin ve doğurganlığın gösterimi olarak görülebileceği gibi erkek bakış açısının da ürünü olmasıyla eril bir temsilin sonucudur. Müstehcen etkisi ile beraber resimde romantik kadın ve eş bir aradadır. Ancak müstehcen etkinin huzursuz edici etkisini korumasıyla bu resim dönemi diğer kadın temsillerinden de farklıdır.

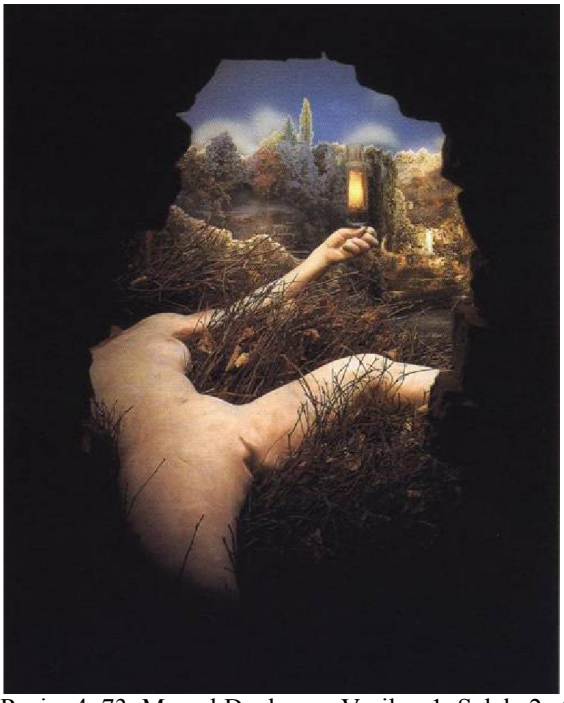


Resim 4. 72. Edward Munch, Vampir, (1839), 91x109 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Edward Munch, "Vampir" (1893) (Resim 4. 72) adlı eserinde kadını kan emen bir varlık olarak resimlemiştir. Resimde karanlığın içinde kadın figürü erkeği boynundan ısırmakta erkek ise eylemsiz ve çaresiz şekilde ona boyun eğmektedir. Kadının çıplak ya da yarı çıplak olduğu görülür. Resim ilk başta erkeğin kadının kollarında hüzünlü ve mutsuz bir

tavırda olduğunu düşündürtse de iki figürün katılaşmış bedeni böyle bir duygunun izlenimine izin vermemektedir. Munch'ün resimlerindeki hüzünlü ve melankolik kadınların tersine bu resminde ifadesiz, yüzü görülmeyen kadın figürü, ressamın kadına dair bakışının bir başka anlamını sunmaktadır. "Ona göre kadın, sahip olduğu nitelikleri hayvanlığını ve nefsine düşkünlüğünü kullanarak erkeğe kabul ettiren "vampir", bir yiyip bitiricidir, gebe kalma anında (Madonna) bile ölümün imgesidir" (Cassou, 1994: 50).

Courbet ile Munch'ün kadın imgelerinin benzerliği kadının doğaya ait olan belirsizliğinin baştan çıkarıcılığıdır. Her iki ressam içinde kadın bu özelliğiyle hem seyirlik bir nesne, bir haz nesnesi hem de baştan çıkarıcılığıyla günahkar bir varlıktır. Batı kültüründe kadın ve erkek ikilisinin zıtlıklarının akıl/duygu ve doğa/kültür ilişkilerinde düşünülmesi kadının belirsiz ve karanlık güçlerinin sabitlenmesi ve ehlileştirilmesine neden olmuştur. "Kültür geliştikçe, zanaat ve ticaret, erkekleri iklim ya da coğrafyaya bağlı kısıtlılar karşısında özgürleştiren bir kaynak birikimi yarattı. Doğa bir kenara itilince, kadınlıkta önemini kaybetti" (Paglia, 2001: 20). Camilia Paglia'nin kadınlığın doğaya özgü tarafını ya da kendi deyişiyle "kitonyan" ("mitolojide; yer altında yaşayan tanrılara, ruhlara ait olanı ifade eder, cehennemi ve şeytani anlamda ..." (Paglia, 2001: 18)) yönünün sürekli olarak bilimle ve akılla bastırıldığını yazar (Paglia, 2001: 18). Kadının bastırılması kadın cinselliğine ait baştan çıkarıcı olan gücün, kadınlığa özgü otantikliğin bastırılmasıdır (Donovan, 2010: 215).



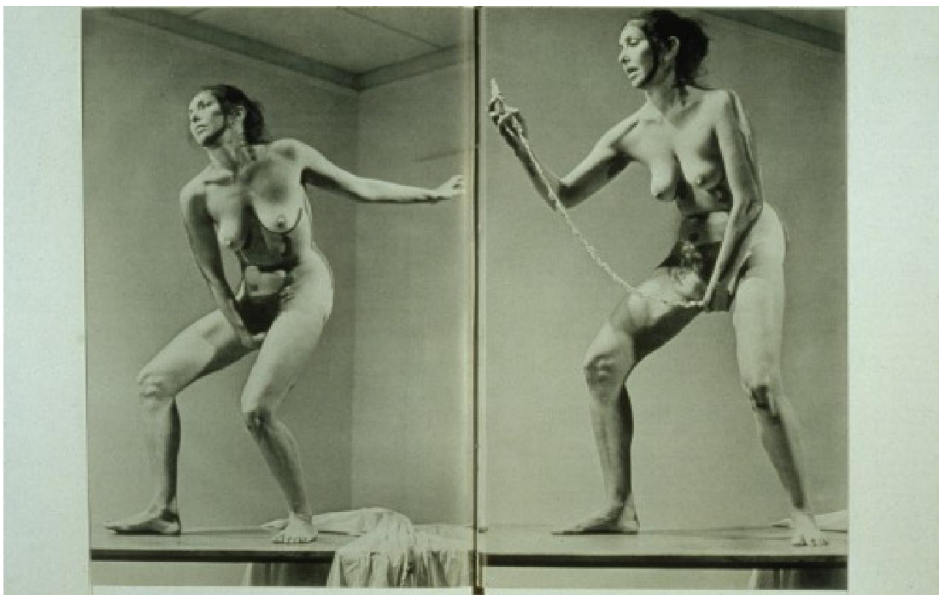
Resim 4. 73. Marcel Duchamp, Veriler: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm, (1946-1966) Heykel

Marcel Duchamp'ın "Veriler: 1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm" (1946-1966) (Resim 4. 73) adlı çalışması Manet'in resminde meydana getirdiği etkinin güçlendirilmiş hali olarak görülebilir. Çalışmanın ortasındaki delikten izleyici karanlık bir yerden, sanki bir mağaradan bakar gibi konumlandırılmıştır. Ancak Courbet'in resmindeki sahneleme gibi bu çalışma sadece bakılmamakta izleyene de bakmaktadır (Sayın, 2003: 214). Duchamp'ın çalışması Paglia'nin bahsettiği kitonyanın gösterimine örnektir. Duchamp'ın eserinde doğaya özgü kadın varoluşunun tehlikesi bakışa teslim olmamakta, akıl tarafından belirlenememektedir. Courbet gibi Duchamp'ta kadın imgesinin başını göstermez. Hatta Duchamp'ın eserindeki kas katı kesilmiş kadın sanki ölü, doğadaki nesneler gibidir. İzleyici için seyrin düzensiz olması, bakışın imgeyi kontrol edememesi Duchamp'ın çalışmasında kadın fikrinin toplumsal rollerinden ve ahlaki açıdan değerlerinden sıyrılması, aza indirgenmesi, kadın bedenin ölü doğa resimlerine özgü şekilde temsil edilmesiyle ilgilidir.

Resim 4. 74. Ana Mendiata, Silüetler Serisinden, (1977), Fotoğraf

Performans sanatçısı Ana Mendiata'nın "Silüetler" (1977) (Resim 4. 74) serisi doğa kadın ilişkisiyle anlam kazanır. Mendiata, kendi bedeninin kalıbını doğanın içinde doğaya uyumlu olarak sergiler. Kadının doğaya ait olduğu düşüncesinin bir temsili olarak Mendiata'nın çalışması kadın kimliğinin belirsizliğini temsil etmektedir. Erkeğe özgü bir yaklaşım içinde Manet ve Munch'ün resimlerinden farklı olarak Mendiata, doğanın kadınsılığın olağan bir durumu olduğunu gösterir. Mendiata'nın çalışmasında belirsiz beden formu, doğanın kendi sürecine bağımlı ve onunla uyumludur. Doğa, eski toplumların mitlerinde annelik ve doğurganlık anlamına gelmektedir. Kutsal anne, anaerkil kültür ve anatanrıça kültü içinde doğa, doğurganlığın arketipsel anlamını kazanır. Mendiata'da çalışmasında bu ilişkiyi göstermektedir (Fineberg, 2014: 337). Çalışmada doğayla bütünleşmiş kadınlık görünümü annelik ve doğurganlık imgelerine vurgu yaparken erkeksiz bir doğurganlığa ve anneliğe işaret eder. Kadının doğurganlığının kendi başına olması, anneliğin toplumsal bir kimlikten bağımsız şekilde düşünülmesi demektir.

1960 sonrası çağdaş sanatta feminist eğilimler, dönemin kadın hareketleri ve düşüncelerinden beslenmiştir. Kadın kimliğinin doğuştan olduğu düşüncesi kadının sosyal ve ruhsal süreçlerinde varlığının belli bir öze dayanması anlamına gelmekteydi. Ancak 1960 sonrası feminist düşünce ile birlikte kadın kimliğinin doğuştan değil de kültür tarafından belirlendiği düşüncesi yaygınlık kazanmaktaydı.



Resim 4. 75. Carolee Scheemann, Dahili Damar, (1975), Peformans

Bu dönemlerden bir örnek olarak Carolee Scheemann'ın "Dahili Damar" (1975) (Resim 4. 75) performansı çarpıcı bir temsil ortaya koyar:

> Sanatçı boya vuruşlarıyla bedenini hatlarını belirginleştirir, beline bir önlük bağlar ve bir kitaptan parçalar okur. Çalışmanın sonunda kitabı ve önlüğü atar ve vajinasından ince uzun bir kağıt tomarını dışarı çeker, dışarı çıkartırken de bu tomarın üzerindeki yazıları okur. Metin, erkek bir film yapımcısının, bir kadın filmindeki "kişisel karmaşa/duyguların kalıcılığı" eleştirisini aktarmaktadır. Çalışma, bir "kadının" çalışmasının eleştirisine ve belli bir çalışmanın amaçlarına uygun olarak geliştirilen standartlar yerine önceden saptanmış (cinsiyete dayalı) bir nitelik kriterinin uygulanmasına değinir (Fineberg, 2014: 372).

Scheeman'ın performansının görsel açıdan izleyiciyi rahatsız eden yönü, sanatçının cinsel organından kağıt çıkarttığı andır. İzleyici için iğreti olabilecek olan bu an, kadın bedeninin kültür tarafından nasıl işaretlenerek anlam kazandığını temsil etmektedir. Cinsel organın performansın merkezi olması kadın kimliğinin belirlenmesinde bedenin kültüre nasıl ait olduğunu ifade etmektedir. Bu yüzden Scheeman'ın performansının izleyicisinin deneyiminin huzursuzluğu çıplaklığı görmesi değil, sanatçının cinsel organı içinden çıkarttığı kağıt tomarının bedenin kirli, gösterilmemesi, saklanmış tarafının tersine bir kullanımla gösterilmesidir.

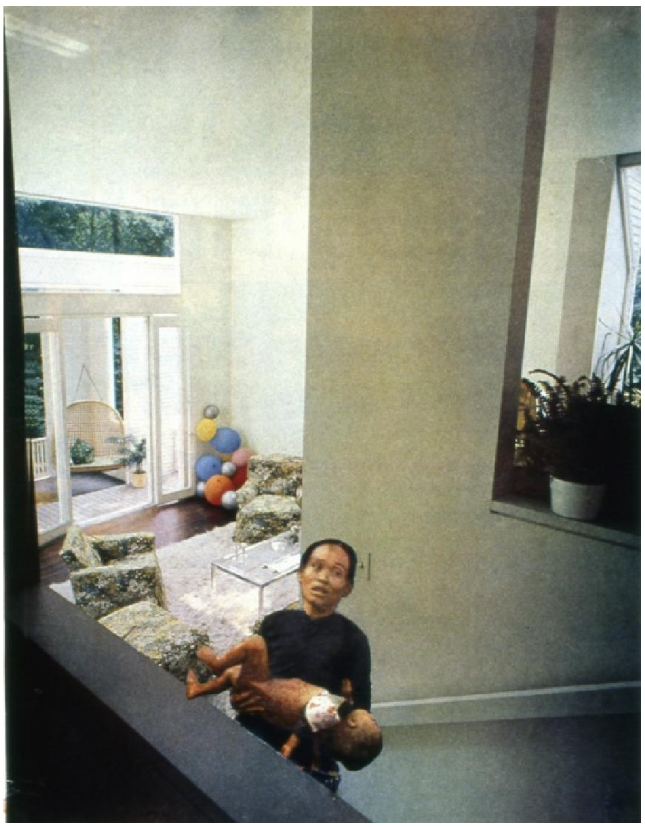
Kadın kimliğinin kültürel belirlenimi karşısında kadının kendi varoluşunu ele geçirme, Scheeneman'ın çalışmasında da görüldüğü gibi, kendi bedenini ele geçirme çabası kadına ait olanın izleyiciye hatırlatılmasıdır. Burada kimlik üstten bir belirlenim karşısında kadının kendi içinden gelen anlamlar ve özelliklerle belirlenmektedir.

Resim 4. 76. Cindy Sherman, İsimsiz Film Kareleri, (1977-1978), Fotoğraf

Cindy Sherman'ın "İsimsiz Film Kareleri" (1977-1978) (Resim 4. 76) serisinde sanatçı, sinema filmlerinden aldığı sahneleri yeniden üretir ve karelerdeki kadınları taklit eder. Sherman'ın çalışmalarındaki taklit etme, kadın kimliğinin geçişliliğini gösterme amacındadır (Direk, 2000). Sherman, sinema filmlerinde gösterilen kadın imgelerini taklit ederken kadına biçilen tipik rolleri irdeler (Fineberg, 2014: 394).

Sherman ve Scheeman gibi feminizm ile ilişkili işler üreten sanatçılar kadının görsel temsilleri konusunda kendi stratejilerini geliştirirken kadına özgü bir bakış sunmaya çalışmışlardır (Baker, 2011: 20). Bu, kadının bakış açısının erkek izleyiciyle karşılaşması anlamına gelmekteydi. Sanatta erkek bakış açısının kadına özgü bir hale gelmesi, kültürel düzeni eleştirmesi ise kimi zaman izleyici için şoke edici etkiler meydana getirmiştir.

Kadın kimliğinden başka kimi toplumlar, topluluklar, kültürler belli bir merkezden uzak, onun ötekisi ve yabancısı olarak varlık bulmuştur. Annelen Masschelen, "Kavramsallaştırılmayan" adlı kitabında toplumların kendini içinde buldukları kimi ikilemleri Freud'un tekinsizinin günümüzdeki görünümleri olarak düşünür. Evsizler, göçmenler, sürgünler, zenofobinin ve yabancı ile tanıdık olanın sınırlarının silikleşmesiyle travmatik bir etkinin, kaygı verici bir ruh halinin nedeni olabilmektedirler (Masschelen, 2011: 147).



Resim 4. 77. Martha Rosler, Savaşı Eve Getirmek, (1962-72), 60.2x47.9 cm,. Fotomontaj

Martha Rosler'ın "Savaşı Eve Getirmek" (1967-72) (Resim 4. 77) adlı fotomontajı yabancının eve girmesi, sınırları aşmasına bir örnektir. Çalışmada batı tipi ev mekanı içinde elinde ölü çocuğunu tutan bir adam görülmektedir. Medyadan alınan bu savaş görüntüsü ile evin uyumsuzluğu sadece biçimsel değildir. Aynı zamanda iki farklı katman ve iki farklı gerçek bir araya gelmektedir. Vietnam savaşının batılı açıdan bakışı savaşı görmemek umursamamak, dolayısıyla savaşı ve düşmanı uzak tutmaktı. Rosler'in fotomontajı izleyicisine görmek istenilmeyen başka bir bilgiyi karşısına getirmekte onunla tanıştırmaktadır (Ranciere, 2010: 29). İzleyici, bu çalışmada ev mekanının aile albümlerine ya da moda dergilerine özgü imgesinin içinde savaşın ve ölümün göz ardı edilmiş ve düşman hale getirilmiş olan Vietnamlı baba ve çocuğuyla karşılaşmak zorunda kalır.

Resim 4. 78. Michale Haneke'nin Saklı (2005) Filminden Kareler

Michael Haneke'nin yönettiği "Saklı" (2005) (Resim 4. 78) adlı filmde istenmeyen gerçekliğin nasıl musallat olduğu anlatılır. Filmin baş karakteri Georges, evine gönderilmiş video kasetlerden ailesinin ve evinin izlenildiğini görür. Video kasetler gelmeye devam ettikçe Georges telaşlanmaya başlar ve kasetlerin kimin gönderdiğini araştırmaya başlar. Film ilerledikçe kasetleri gönderenin kim olduğu ortaya çıkmaz. Georges ise küçüklüğünde yaşadığı bir olaydan hareketle video kasetleri gönderen kişiyi bulduğunu düşünür. Bu kişi Georges'a göre köy evinde bir zamanlar birlikte yaşadığı Cezayirli Majid'dir. Georges küçükken Majid'i kıskanmış ve evden gitmesine neden olmuştur. Majid, yaşamı boyunca Georges kadar iyi bir hayat sürememiştir. O'nun gibi kültürlü ve eğitimli, zengin birisi değildir. Georges, Majid'i bulur, evine gider ve kasetleri sorar. Majid kasetlerden haberi olmadığını ve kasetleri göndermediğini söyler. Ancak Georges buna inanmaz. Evine gelen kasetlerin Majid tarafından geçmişte yaşanılan olaydan dolayı gönderildiğine inanır. Majid'i bu nedenle sıkıştırır. Majid Georges'un gözleri önünde boğazını keserek yaşamına son verir.

Georges ile Majid iki farklı kültürel ve sosyal konumun temsilcileridir. Georges, zengin ve kültürlü bir Fransız, Majid ise fakir bir Cezayirlidir. Haneke, filminde saklanmış, göz ardı edilmiş olanın yeniden ortaya çıkışını gösterir. Georges, içten içe belki de kendisinin bile farkında olmadığı, küçükken Majid'e attığı iftira nedeniyle O'nun yetiştirme yurduna gönderilmesinin suçluluğuyla karşı karşıya kalmıştır. Georges'un kabul etmek istemediği de bu suçluluktur. Kültürlü ve zengin Georges için geçmişindeki bu olay hatırlanmaması gereken zayıflığı anlamına gelmektedir. Filmin bu özel hikayesi kadar Haneke'nin göstermek istediği bir başka durum ise Cezayir ve Fransa arasındaki geçmişten gelen ilişkidir. Fransa sömürgesi olan Cezayir'in batılı modernite tarafından eksik, geri kalmış imgesi Haneke'nin filminde George ve Majid arasındaki mesafeyle gösterilmektedir. Majid ve O'nun hatırlattıkları Georges için huzursuz edici, bastırılmış olan geçmişin geri gelmesidir. Georges'un Majid'le karşılaşması ötekiyle karşılaşmadır. Ötekinin tekinsiz etkisidir (Saybaşılı, 2011: 29).

4.1.6. Parçalanan, yaralanan ve yeniden bir araya gelen beden

Benliğe gelecek olan zarar, bedenin bütünlüğüne gelecek olan zarardır. Bedenin yaralanması ilksel korkulardan biridir. "Bir kere parçalara ayrılmış, darmadağın bir halde görülmüş olan beden ve bu anının çağrıştırdığı endişe, bireyin güvenli bir bedensel 'ben'in sahibi ve mukimi olma arzusunu ateşler" (Bowie, 2007: 33). Bedenin parçalanışının meydana getirdiği huzursuz etkinin altında beden imgesine dair bütünlüklü algısının kırılması yatar.

Bedenin doğuştan ya da sonradan yaralanmış hali, deneyim olarak çok yönlü ruhsal bir dizi kırılmayı, kaygıyı ve dehşeti tetiklerken bedenin yaralanması, parçalanması sanatlarda görülen temsillerden birisidir. Çirkinliğin, alışılmış olanın dışına çıkmanın, groteskin hüküm sürdüğü bu tarz sanat eserlerinde ideal beden bertaraf edilir. Güzel beden ülküsünün parçalar arası uyum düşüncesi yerini abartılara bırakır. Bedenin "sakatlandığı" eserler izleyicinin esere olan bakışını bozar, ona karşılık vermez. Güzellik değeri, ahlaki iyilik ve doğruluk işlemez gibidir. Bedenin parçalara ayrılması, kesilmesi yaralanmasının izleyicide uyandırdığı yadırgatıcı etkilerin nedeni de budur. Sakatlanmış bedenin olduğu yapıt, izleyicisine aniden kendi bedeninin yaralanabileceğini hissettirdiği anı hissetmesine neden olabilir. Bunun gerçekleşebilmesi için izleyicinin yapıtla olan mesafesinin azalması gereklidir. Ne zaman yapıt izleyicisiyle olan mesafesini azaltırsa gerçeklik etkisi daha da güçlü olacaktır. Bunun içinde yapıt kendisini sahnelediği kurgusallığı taşıyan medyayla

oynamalıdır. Bir resimde görülen yaralanmış, kesilmiş sakatlanmış beden ile bir performansta izlenen sakatlanmış, yaralı bedenin etkileri bu açıdan birbirlerinden farklı olacaktır.

Resim 4. 79. Theodore Gericault, Medusa'nın Salı, (1819), 4.9 x 7.2 m., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Resim 4. 80. Theodore Gericault,
Anatomi Parçaları (1819)
46 x 37 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Resim 4. 81. Theodore Gericault, Giyotin
Yemiş Kafalar, (1818),
60 x 48 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Fransız ressam Theodore Gericault'un ölü insanların beden parçalarını gösterdiği resimleri sanatçının "Medusa'nın Salı" (1819) (Resim 4. 79) adlı eseri için yaptığı ön çalışmalardır. Ressam, "Medusa'nın Salı"nda iç içe geçmiş bedenlerin oluşturduğu karmaşık kompozisyon için farklı duruşlar sergileyen bedenleri etüd etmiştir. Bu resimlerde ilginç olan ölümün soğuk ve duygusuz bir şekilde temsil edilmesidir."Anatomi Parçaları" (1819) (Resim 4. 80) resminde kesilmiş kol ve ayaklar, "Giyotin Yemiş Kafalar"da (1818) (Resim 4. 81) gövdelerinden ayrılmış kafalar görülür. Ressamın ölü beden parçalarını, kafaları

göstermesi ölümün saf ve kaba, katı bir gerçeklikteki temsilidir. Bu resimler ölünün ardından bir saygıyı ya da yası göstermez. İzleyicinin resimdeki beden parçalarının sahiplerini tanımalarına imkan verilmez. İzleyici, kolların ve bacakların bir zamanlar bir insana ait olduğunu, gözleri yarı açık kafaların bir zamanlar canlı olduğunu düşünse de gördüğü katılıkla baş başa kalır.

Batı resim tarihinde "vanitas" yani ölümü konu alan resimler ile Gericault'un beden parçaları arasındaki fark ölümün katı gösteriminin anlaşılmasında yardımcı olabilir. Vanitas resimleri, ölümü konu alan natürmortlardır. Bu tür resimlerde ölüm belli işaretlerle betimlenir. Kurukafa, zamanın aktığını ifade eden kum saati ya da mekanik bir saat, solmaya başlayan ya da solacak olan çiçekler ölüme dair düşünmenin işaretleridirler (Leppert, 2002: 95). Gericault, böyle bir düşünmeyi beden parçalarını ham bir şekilde göstererek siler. Ressam, bir kasabın elinden çıkmışlar gibi, bir hayvan gibi kesilmiş parçalara ayrılmış bedenleri gösterirken ölümün kaçınılmazlığını değil, ölümden arta kalan bedeni, çürüyecek olan kısmı izleyicisine göstermektedir. Bugünün izleyicisi için ham ve katı temsilin, sınırlara getirilmiş bedenin gösterimi sanki Gericault'un resimlerinin izinden gitmektedir.

Resim 4. 82. Marc Quinn, Kendi, (1991), 208x63x63 cm., Karışık Teknik

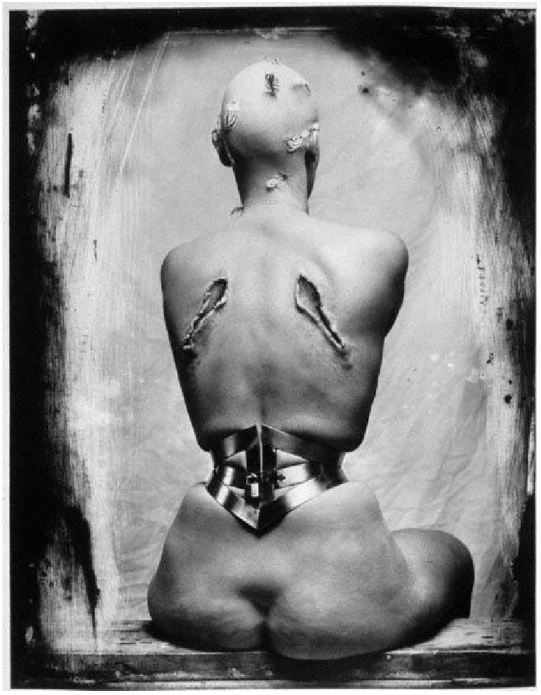
Marc Quinn'in "Kendi" (1991) (Resim 4. 82) adlı heykeli sanatçının oto portresidir. Quinn çalışmasını, kendi kanını kafasının kalıbına döküp dondurmasıyla gerçekleştirmiştir. Heykelin izleyicisi için çarpıcı olan nokta görülmesi zor bir görüntüyü sergilemesidir

(Bolla, 2006: 14). Peter de Bolla, heykel için izleyiciyi şaşırtarak, oluşturabileceği tedirginlik duygusunun bir yandan izleyicinin özdeş olabileceği bir etki de meydana getirebileceğini düşünür: "Görülebilecek olanın korkusu yüzünden heykel aynı anda, hem "bakmayın" hem de "içinize bakın" der gibidir" (Bolla, 2006: 14).

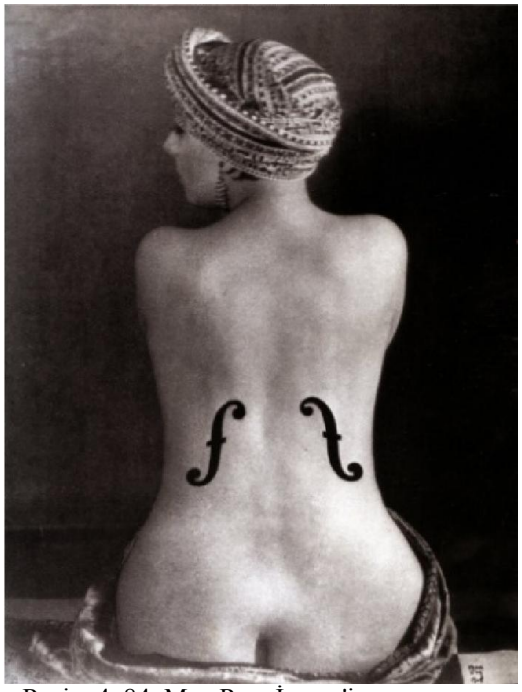
Heykelin sergileme düzeneği buzdan kafayı koruyan bir buzdolabı şeklindedir. Kaide ve heykeli saran cam düzenek, izleyicinin içinde oluşabileceği huzursuz duygunun aza indirgemesine yardımcı olmaktadır. Kaide ve cam düzeneğinin sanki tıbbi bir gösterim sunmasının bunda etkisi vardır. Ancak çalışmanın hikayesini, sanatçının kendi kanını kullanarak gerçekleştirilmiş olduğunu bilen izleyici için rahatsız edici olan gördüğünün bir heykel mi, sanat eseri mi yoksa sanatçının kişisel bir sınır deneyimi mi olduğunu düşünmesidir.

> Self'i ilk kez gördüklerinde duyumsadıklarını, omurga boyunca yayılan, ürpermeye yakın, bir çeşit aşırı heyecan duygusu ya da tuhaf bir titreme, İngilizcede "birisinin mezarı üstünde yürümek" diye anlatılabilecek bir tür bedensel kasılma olarak tanımlayan kişilerle karşılaştım. Bazılarında bu ani bedensel tepkiler, insan başı ya da yüzünün benzer sunumlarına ilişkin çeşitli düşüncelerin çabucak doğmasına yol açabilir: ölüm maskı, balmumu heykeller, cenaze heykeli, mumyalanmış vücut ya da anatomi modeli (Bolla, 2006: 14)

Peter de Bolla'nın da ifade ettiği gibi izleyici için "Kendi" Gericault'un beden parçaları, kesilmiş kafalarındaki anatomi çalışmalarıyla huzursuz edici görüntü arasında gidip gelir. "Kendi"nin Gericault'tan farkı izleyiciye zorlama bir yorum gibi olsa da kendi iç dünyasına bakmayı sunma iddiasıdır.



Resim 4. 83. Joel Peter Witkin, (1990),
Bir Zamanlar Kuş Olan Kadın,
92.7 x 73 cm., Fotoğraf



Resim 4. 84. Man Ray, İngres'in
Kemanı, (1924),
28 x 38.1 cm., Fotoğraf

Joel Peter Witkin'in fotoğraflarındaki sarsıcılığın etkisini azaltan en önemli unsur pek çok çalışmasında görülen göndermelerdir. Witkin'in "Bir Zamanlar Kuş Olan Kadın" (1990) (Resim 4. 83) adlı fotoğrafındaki kurgunun Man Ray'in "İngres'in Kemanı" (1924) (Resim 4. 84) adlı çalışmasına biçimsel açıdan yaptığı gönderme, Witkin'in fotoğrafına bakarken bir referans sağlar. Witkin'in fotoğrafındaki modelin kollarının olmaması bir anda Man Ray'in fotoğrafındaki kollarını gizleyen modeli akla getirerek bir algı eşitlemesi meydana getirir. İzleyici için Witkin'in modelinin de kollarını gizlediğini düşünmek onun kolları olmamasını düşünmekten daha rahatlatıcı gelir.

Witkin'in çalışmalarına ilk olarak gelebilecek eleştiri gerçek beden parçaları kadar bedensel görünümleri farklı olan insanları model olarak kullanmasıdır. Bedensel açıdan farklı olan insanların görünümlerinin sanat nesnesi olması kendi gerçekliklerinin kurgusal ve estetik dünyaya dahil edilmesinin etik açıdan sıkıntılı yönleri söz konusu edilebilinir. Ya da bedensel açıdan sakat olan insanların bir gösteri ya da seyirlik nesne haline gelmesi, izleyici için yaşadığı olağan dışı estetik deneyimin üstünü örtebileceği bir gerçeklik anlamına gelecektir. Ancak Witkin, "sakat" insanlara dikkat çekme, öğretici olma gibi bir fikre sahip olmadığını fotoğraflarındaki sahnelerinde göstermektedir.

Resim 4. 85. Joel Peter Witkin, Satir, (1992), 66 x 55.9 cm., Fotoğraf

Witkin'in "Satir" (1992) (Resim 4. 85) adlı fotoğrafında kolları olmayan bir adam mitolojik bir figür olan satir kılığında görülmektedir. Fotoğrafta iki gerçeklik izleyicinin karşısındadır. Bir tanesi kolları olmayan adamın kendi gerçekliği diğeri ise sahnedeki kurgunun oluşturduğu, kültürel bir referansla sağlanan gerçeklik. Fotoğraftaki figürün kafasında satirin mitlerdeki betimlemesine uygun boynuzları, ayaklarındaki keçi toynakları ve doğayla ilişkisini gösteren mekan görülmektedir. Bu kurgusal sahne mitolojik olana yapılan ve çalışmanın hakim temsili olan sanatsal, estetik alanıdır. Bu, izleyicinin Witkin'in sarsıcı figürleri karşısında kendisini korumaya aldığı kültürel alan olarak görülebilir. Ancak fotoğrafın modelinin yüzündeki ifade ve kollarının olmaması, kol kısmına tutturulmuş dikenli taçlar, estetik ve kültürel alanın içinde yadırgatıcı bir etki gücüne sahiptir. Birden bakış fotoğrafın konusunu sunan imgelerin üzerinde dolaşırken fotoğraftaki figüre geldiğinde bir kırılma yaşar. Bu kırılma mitolojik satir figürünün kolları olmayan bir şekilde temsil edilmesiyle başlar. Satirin mitolojide böyle bir tanımı yoktur. Satirler eğlenmeyi, başıboş gezmeyi seven varlıklardır (Can, 1997: 482). Witkin'in fotoğrafındaki Satir yorumu ise tersinde bir duyguyu yansıtır. İki farklı ve birbirlerini iten bir kurgu içinde izleyicinin estetik bakışı, güzellik yargısının klasik tanımına ulaşmaz. Öğeler arası uyum bu fotoğrafta uyumsuz bir birlikteliğe yerini bırakır.

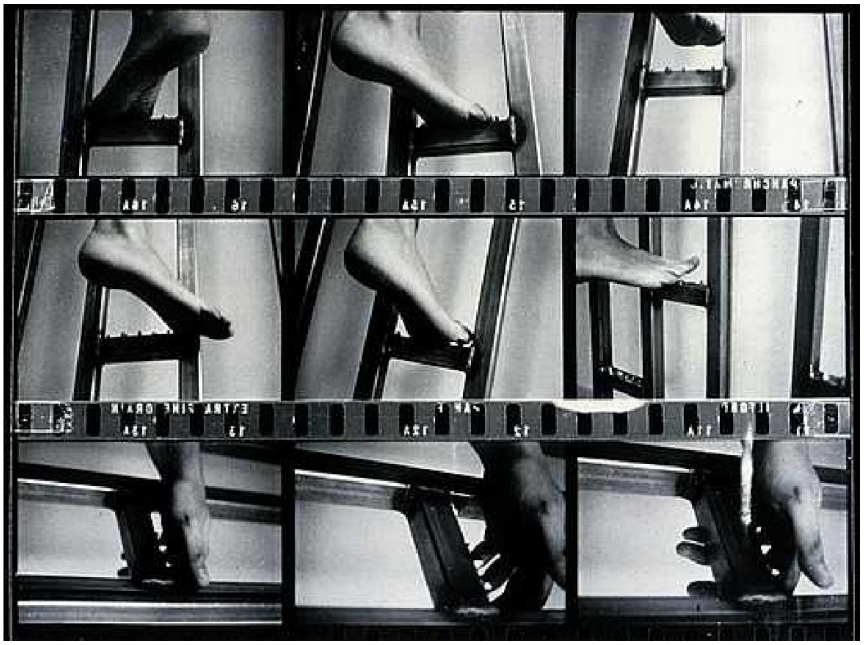
Grotesk bir temsilin içinde Witkin'in fotoğrafları kültürel referanslar ve sakatlanmış ya da parçalara ayrılmış bedenleri bir araya getirir. Ancak izleyici gördüğü figürlerin, beden parçalarının gerçek olduğunu bildiğinde kendisini sanat olan ile olmayan arasında bir yerde bulur. Bakışını çeken estetik bir düzenleme ile onu iten bir gerçekliğin kendisinde meydana getirdiği etki arasında gidip gelir. Anlık, içten gelen bir kaygı Witkin'in fotoğraflarındaki bedenlerin, beden parçalarının uyandırdığı etkidir.

Bedeni yaralamanın, kesmenin ya da parçalamanın temsilleri resim, heykel ve fotoğrafta kurgusal olanı üzerinden atamaz. Gericault, Quınn ve Witkin gibi sanatçıların eserlerinde görülen bir sınır deneyimini yaşatabilir. Gerçekliğin kurgusal olanı silmeye başladığı anda izleyici gördüğü karşısında mesafesini koruyamaz hale gelecektir. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan beden sanatı böyle bir etkiyi amaçlamaktadır.

Beden sanatı bedenle oynayarak onu belirleyen kültürel kodları hiçe saymayı amaçlamaktadır (Breton, 2011: 99). Bedenin etik açıdan kuruluşu tarih boyunca bedenin temiz ve sağlam olması demektir. Özellikle dinlerin beden konusundaki tavırları Tanrı'nın buyruklarına uygun bir yaşam için insanı eğitmek olmuştur. İntihar, tüm dinler için inanan bireyin yapmaması gerektiği bir eylemdir. Bedene zarar vermek Tanrı'nın kurallarından çıkmak demektir. Modern beden düşüncesi ise bu gibi dinsel düşünme kadar gündelik kültürün ürettiği steril bir beden imgesiyle farklı bir görünüm kazanır. Moda, estetik cerrahi, spor gündelik hayatta ideal bedeni sürekli olarak ortaya getirir. Bu daima genç kalan, mikroplarından arındırılmış, sağlıklı bedendir (Breton, 2011: 99). Kültüre, Lacan'ın ifade ettiği sembolik düzene girmek bireyin ve bedenin işaretlenmesi, anlam ve değer dünyasında varlık bulmasıdır. Beden sanatı ise bunu tersine çevirmeye çalışır. Beden sanatı bedenin sembolik evrene, kültürün kurallarına, özneye sunulan ideal bedene karşı çıkmaktadır.

> Bu bakış açısında göre, kendilerini taklit edilmiş veya gerçek yaralarla cezalandıran Body-Art [Beden Sanatı] sanatçıları, her şeyden önce ihlalci olmak istiyorlar. Baştan itibaren kanun-dışılar, değişik saldırganlık seviyeleri içeren bir yelpazede çeşitli kastrasyonları damgalıyorlar: Metafizik, ontolojik, sosyo-politik, yaralı-narsist, sonuç itibariyle her durumda psikanalistlerin simgesel kastrasyon dedikleri şeyin reddi içindeler (Gagnebin, 2011: 161, 162).

Beden sanatı sanatçıları Gagnebin'in de ifade ettiği gibi kültüre girişi, sembolik, simgesel evreni reddederek bedenin anlamlarını bozma amacındadırlar.



Resim 4. 86. Gina Pane, Anestezisiz Tırmanış, (1971), Performans

Gina Pane'nin "Anestezisiz Tırmanış" (1971) (Resim 4. 86) adlı performansında sanatçı uçları sivri basamaklı bir metal yapıya tırmanır. Pane'nin performansı izleyicisine mecaz olarak çözülmesi gereken bir anlamı doğrudan sunmaz. Pane'nin çalışmaları daha çok bedenin sınırlarını nesnelerle olabilecek tehlikeli ilişkileri göstermektedir (Gagnebin, 2011: 166). Pane bedenin sakatlanması ya da izleyiciye kan gösterisi sunma amacında da değildir. "Yara belli bir sıkıntıyı saptar, gösterir ve kaydeder. Benim uygulamalarımın merkezidir, benim söylemimin çığlığı ve boşluğudur. Temel, yaşamsal gerekliliğin, bireyin isyanının ifade edilmesidir. Kesinlikle otobiyografik olmayan bir tavırdır bu" (Pane akt. Breton, 2011: 103). Pane'nin beden deneyimi olarak kesikler meydana getiren performanslarının kendi deyişiyle bir izin bilinçte kayıt altına alınmasıdır. Acı kayıt altına alınırken bedenin bütünlüklü imgesi zedelenmeye çalışılır. Pane'de beden sürekli olarak kaygı verici bir anı hapsetmeye ve hatırlamaya çalışır.

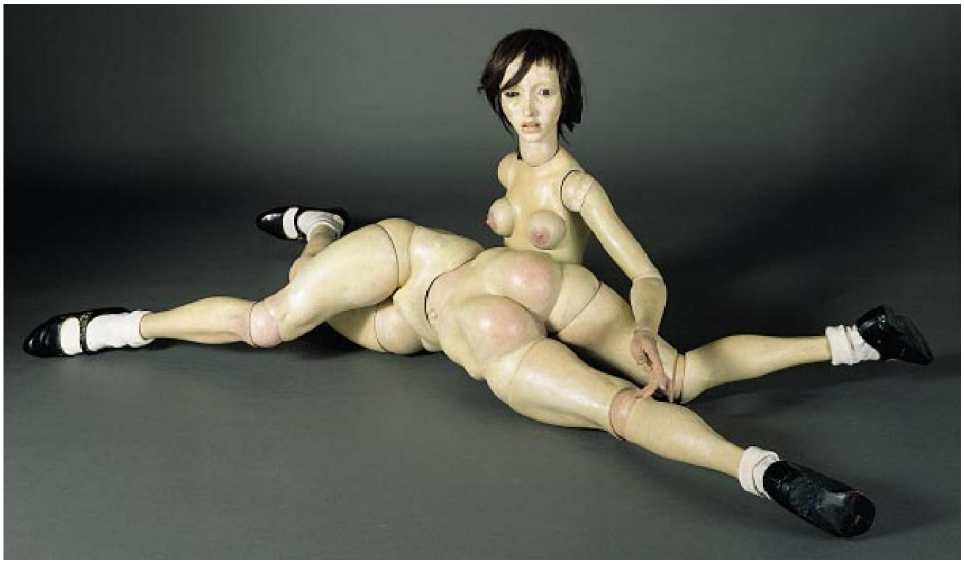
Bedeni kesen, çizen zedeleyen, yaralayan beden sanatçısının izleyicisi gerçek olan bir eylem ile karşı karşıya kalır. Alışılması ve kabul görmesi oldukça zor olan beden sanatında izleyicinin estetik deneyimi kaygı verici olan ile arınma (katarsis) arasında gidip gelmektedir. Bu ikili ilişkide sorunlu yön izleyicinin bedenine zarar veren sanatçıyı görmesiyle kendi içinde meydana gelebilecek bir kaygıyı kabul etmesi değildir. Sorun izleyicinin seyrettiği performansa ne kadar kayıtsız kalabileceği, ona dayanabileceğidir.

Resim 4. 87. Marina Abramoviç, Ritm 0, (1974), Performans

Marina Abramoviç'in "Ritm 0" (1974) (Resim 4. 87) adlı altı saat süren performansında sanatçı, kendisini izleyiciye teslim eder. Masanın üstüne koyulmuş olan cisimlerle izleyicinin kendisine vurmasını isteyen Abramoviç, şiddetin gerçekliğini artırır. İzleyicinin esere karşı dahil olma ya da red etme tavrı, bir seçim yapması, sanatçının istediğini kabul etmemesi ile kendisini sadist arzularına kaptırması arasında gidip gelmektir. Şiddet, bu sefer sanatçının kendi kendisine yaptığı bir eylem değildir. Beden, ona sahip olan sanatçı, seyri zor olsa da bir yerde izleyen için belirlediği sınırları göstermektedir. Abramoviç'in bu çalışması ise bir grup insanın bir eyleme davet edilmesidir. Sanatçı bu eylemden keyif alma gibi bir amaca sahip değildir. İzleyicisine bir sınır deneyimi sunma amacındadır. Bu gündelik ahlakın sınırlarında gezinme, kendisini teşhir ederken izleyicisinin de bu teşhire katılmasıdır. Beden sanatında sanatçının bedene yaptığı müdahalenin amaçlarından birisi de budur. Bedene uygulanan şiddeti sadece bir gösteri haline getirmemek, izleyicisinin de onun bedeninin de şiddetin sürecine katılmasını sağlamak (Gagnebin, 2011: 171).

Bedeni eğmek, bükmek, uzuvları eklem yerlerinden sökmek ve onları yeniden birleştirmek, bedeni başka bir hale getirmek çocukların oyunlarını akla getirir. Çocukların oyuncaklarının parçalarını sökmesi, onları yerlerine takmaya çalışması ya da farklı bir

şekilde parçaları bir araya getirme istekleri sanatlardaki beden düzenlemelerinin altındaki arzuya işaret eder gibidir.



Resim 4. 88. Hans Bellmer, Bebek, (1933-1937), Karışık Teknik

Resim 4. 89. Hans Bellmer, Bebek, (1934-1935), Karışık Teknik

Hans Bellmer'in bebeklerinde buna benzer bir durum görülür. Bellmer sanki bir çocuk gibi oyuncak bebek parçalarını yeniden düzenleyerek bir araya getirir. Hoffmann'ın "Kum Adam" öyküsünün bir sahnesinde avukat Coppelius'un küçük Nathanael'in kolları ve bacaklarını yerlerinden çıkartması ve onları başka türlü bir araya getirmeye çalışması gibi (Hoffmann, 2008: 105). Bu sahnedeki tekinsizin psikanalitik açıdan yorumu, şeytani varlık olan Coppelius'un Nathanael'i kendi arzusunu göre onu yeniden şekillendirmek istemesidir. Bu sahne küçük Nathanel'in arzularının, kendi içsel dünyasının bozulması ve sakatlanmasıyla sonuçlanır.

Bellmer'in bebekleri de olağan görünümleri değiştirilmiş ve yeniden düzenlenmiştir (Resim 4. 88). Lacan'ın beden konusunda söyledikleri Bellmer'in sanatına uygun düşer gibidir: “Beden morcelé [parçalanmış] haldeyken parçalarına ayrılan şey, bir fiziksel organizmadan çok, ‘değişik parçalardan oluşan bir manken, Barok tarzda bir oyuncak bebek, kolları bacakları olan bir ganimettir’ (Lacan akt. Bowie, 2007: 34).

Bellmer bu "ganimeti" kullanırken erotik bir gösterim meydana getirir (Foster, 2011: 130). Erotizm, bebeklerin çıplak, cinsel uyarıma açık uzuvlarının sergilenmesi, izleyicinin gözüne çarpıcı bir şekilde sunulmasıyla biçimlenmektedir. Arzunun aktığı bedenin kısmi alanlarını (göğüs, cinsel bölgeler ...) Bellmer, yeniden düzenleyerek bir araya getirir. Bunu gerçekleştirirken de sanatlardaki erotik gösterimi izlemez. Beden, Bellmer'in eserinde olağan şekilde olmayıp, bir araya gelmesi imkansız parçaların bir araya gelmesiyle sanatçının sadistçe bir eylemde bulunduğu izlenimini verir (Foster, 2011: 135). Bellmer'in bebekleri bu nedenle dramatik bir sahneye sahip değillerdir. Donukturlar. Bakışları bir anlam ifade etmez. Bir hikaye sunmazlar. Bellmer'in fotoğrafladığı düzenlemeleri (Resim 4. 89) akla bu bedenlerin sanki bir cinayete kurban gitmiş ve cesetleri izbe bir yere atılmış duygusu verir. Ancak bu öyküleme de Bellmer'in sahnesinin sunduğu bir yorumlamadır. Bellmer'in izbe bir yere atılmış gibi duran bebek düzenlemeleri izleyici için onları dikizlediği bir sahne meydana getirir: "İnsanların içgüdülerini kabullenmesine yardımcı olmak istemiştim" diyen Bellmer, izleyiciyi neden bir dikizci haline getirmeye çalıştığını da belirtmiş olur (akt. Foster, 2011: 135).

Bellmer'in bebekleri masum olmayan bir arzulamayı izleyicisine sunarken, ilkel dürtüleri uyandırma amacındadır. İzleyici Bellmer'in bebek biçimlenişlerinde estetik hazzın olağan ve güvenli düzenini bulmaz. Kendisini de sanki bir suç ortağıymış gibi sahnenin içinde bulur. İzleyicinin bakışı kendisini sakatlanmış şekilde teşhir eden genç kız bedenine bakarken böyle bir zorlamayla karşılaşır. İdeal kadın bedeninin güzelliğinden çok yasaklanmış bir arzulamayla buluşmak zorunda kalır.

Resim 4. 90. Chapman Kardeşler, Zigotik Hızlanma, Biyogenetik Yüceltilemeyen Libidinal Model, (1995)

Chapman Kardeşlerin "Zigotik Hızlanma, Biyogenetik Yüceltilemeyen Libidinal Model " (1995) (Resim 4. 90) adlı çalışmasında beden ve arzunun ortak işleyişinin bozulduğu görülür. Çalışmada kız çocuklarının birbirlerine eklemlendikleri görülürken, bazılarının burunlarının erkek cinsel organı, bazılarının ağızlarının kadın cinsel organı anımsatır şekilde düzenlenmiştir. Bir araya gelmiş kız çocuğu bebeklerinin görüntüsü Bellmer'in bebeklerindeki gibi soğuk bir atmosfer sunmaz. “Zigotik Hızlanma” ifadesi Chapman Kardeşlerin çalışmalarındaki beden temsilinin biyolojiden gelen bir olguyla anlam kazandığını gösterir. “Döllenmiş yumurta”, anlamına gelen zigotik bu çalışmadaki beden biçimleşmesini ifade eder. Bedenlerin iç içe geçmesi biyogenetik bir mutasyonun neden olduğu bir görünümdür. Ancak bu mutasyon Chapman kardeşlerin çalışmasında groteskleştirilmiş bir mizahla bir araya gelir. Bebekler, karikatürize edilmiş ve görünümlerindeki aşırılaştırmayla, izleyicinin hikayeden çok görsel açıdan etkilenmesi istenilen bir şekildedirler.

Çalışmanın adındaki yüceltilemeyen libidinallik, arzunun bedendeki yayılımına dair bir tersine çevirmeye işaret eder. Yüceltilemeyen libidinallik, Freud'un yüceltim düşüncesini akla getirmektedir. Freud için libido dışsallaşarak bir erek meydana getirir. Libidonun dışsallaşması, Freud için sadece bireyin yaşantısında değil, kültürlerin meydana gelmesini de açıklamaktadır. Libidonun dışsallaşması, yaşam enerjisinin doğayı dönüştürüp insani bir ortam meydana getirmesidir. Köprüler, kentler, yapılar gibi maddi kültürel varlıklardan

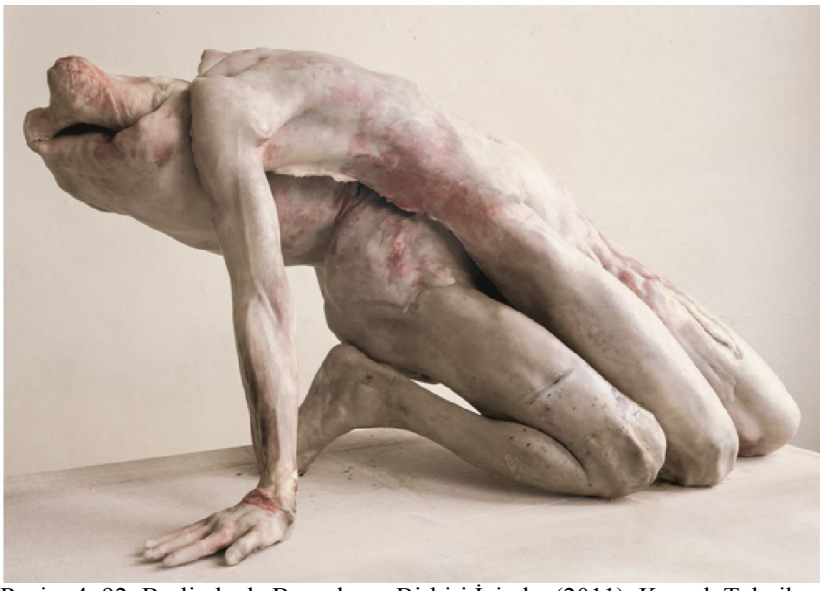
sanatsal, felsefi, bilimsel üretimlere ve ahlaki tüm kurallara kadar kültürün üretimleri yaşam enerjisinin şekil kazanmasıyla gerçekleşmektedir (Eagleton, 2004: 189). Chapman kardeşlerin modelleri ise böyle bir durumun tersine işaret ederek sapkın bir sahneyi izleyicisine sunar. Yaşam enerjisinin, libidonun yüceltimden uzaklaştırılması hayata karşı bir cimrilik, kendini sevme anlamına gelmektedir. Müstehcen ve kaba bir sahnenin mizahi şekilde bir araya gelmesi Chapman Kardeşlerin çalışmasının karakteridir.

Resim 4. 91. Berlinde De Bruyckere, Biz Hepimiz Etiz, (2012), Karışık Teknik

Chapman Kardeşler, iç içe geçmiş bedenleri kaba bir mizahla izleyicisine sunarken Belçikalı sanatçı Berlinde de Bruyckere'nin çalışmaları bu etkiden uzaktadır. Chapman Kardeşlerin eserleri sapkın ve kaba bir gülünçlük içerirken Bruyckere'nin çalışmaları bunlardan arındırılmış gibidir. Sanatçının "Biz Hepimiz Etiz" (2012) (Resim 4. 91) adlı çalışması bu konuda fikir vermektedir.

Eserin adı sadece eserin anlamını ifade etmez. "Biz Hepimiz Etiz" cümlesi bir önerme gibi, insanın bir et olduğunu söyler. Et, Bruyckere'nin çalışmalarında ölümü işaretlemekte ve insana ölümlü olduğunun hatırlatılmasını amaçlamaktadır. Et olma, ruhsuzluğun saf maddi boyutunun vurgulanmasıdır. Et, ruhun taşıyıcısı olduğu kadar ruhun hareket ettirdiği

insanın anlamlılığının gücüdür. Ancak Bruyckere için insanın et olması ruhsuz olması, saf maddiliğe hayatın geçici yönüne bir övgü değildir. Etin insanın yaşamının dramatikliğine dair bir anlam taşıyor olmasıdır. Et olmak hayatın içinde, yaşam sürecinde insanın ve diğer canlıların maddi yüzeylerde işaretler bırakmasıdır. Et, Bruyckere'nin çalışmalarında yaşam sürecinde dağılması, parçalanması, kesilmesiyle ruhsal süreçlere kaydedilen acıların sahnesidir.



Resim 4. 92. Berlinde de Bruyckere, Birbiri İçinde, (2011), Karışık Teknik

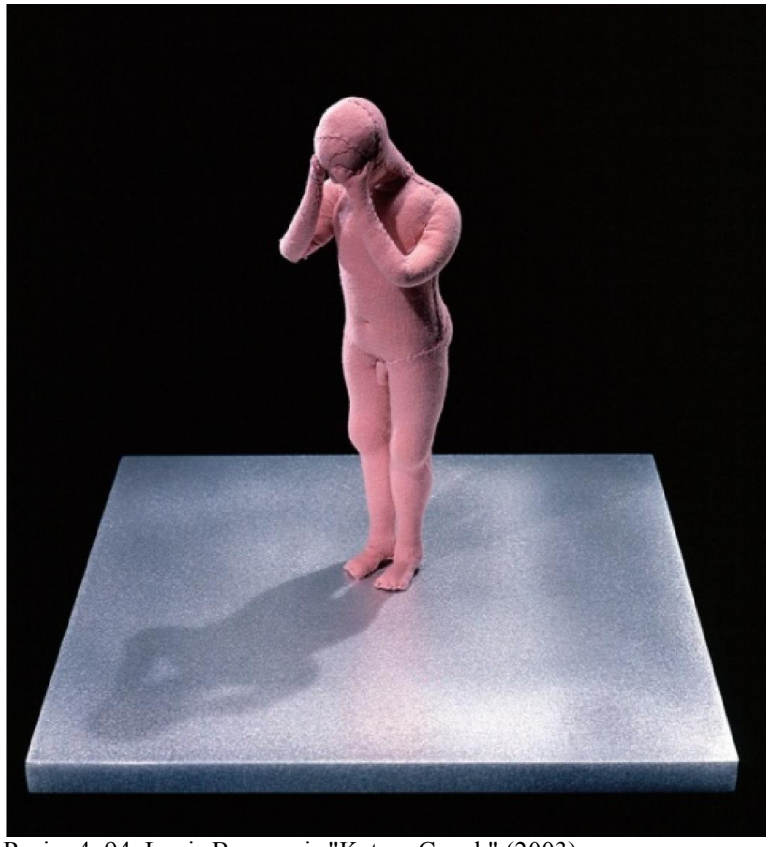
Bruyckere'nin "Birbiri İçinde" (2011) (Resim 4. 92) adlı çalışması iki bedenin birleşmesini, etin birbirine kaynaşmasını göstermektedir. Üstteki bedenin yere dayalı kollarını, alttaki bedenin üstteki bedeni taşıdığını ve ikisinin de kafalarının eriyerek birbirlerine eklemlendiği görülür. İki bedende de yaralar, kızıllaşmış izler vardır. Heykelin duruşu, gerilmiş bedenin zorlayıcı görünümü, izler, bedenlerin bir işkence gördüğü, acıya dayanmaya çalıştığı izlenimini vermektedir. Her iki bedende bir kabuk gibi bir araya gelmiştir. "Birbiri İçinde" heykelinde izleyicinin gördüğü acı çeken bedenler şiddetin gösterisini sunmazlar. Heykelde şiddet yerine insanın, varoluşun çileci yönü temsil edilmektedir. Bruyckere'nin figürlerinin izleyicisine sunduğu, yaşamın meydana getirdiği yaralarla yaşamak, bunun insan varoluşunun bir gereği olarak kabul edilmesidir.

Bruyckere, varoluşun kaygılı yönünü kucaklanmayı ürkütücü sahnelerle olsa bile izleyiciye önerir. Kaygının sadece bireyi yok eden bir düşman, nedenlerini göz ardı etmesi gerektiği bir engel olarak değil, kaçınılmaz olarak yaşamın bir parçası belki de esası olduğunu göstermeye çalışır.

Resim 4. 93. Louis Bourgeois "Ketum Çocuk" (2003) Karışık Teknik

Fransız heykel sanatçısı Louis Bourgeois, çalışmalarının kökeni konusunda çocukluk anılarına sürekli işaret etmiştir. Sanatçının kendi çocukluğuna dair vurgusu geçmiş zamanlara dair bir özlemden çok sıkıntılı ruhsal etkilere neden olan olayların sürekli su yüzüne çıkmasını ifade etmektedir. Bu nedenle Bourgeois için çocukluktan kurtulmanın yolu onun etkilerini sürekli olarak göze getirmektedir (Fineberg, 2014: 484, 485). Bourgeois'in son dönem çalışmaları sanatçının bu düşünceleri ve bedene yapılan müdahalesi açısından düşünülebilinir.

Louis Bourgeois'un "Ketum Çocuk" (2003) (Resim 4. 93, 94) adlı heykel dizisi altı kumaş figürden meydana gelmektedir. Çalışma "doğum, bebeklik ve annelik temaları"nı ifade eden figürlerden oluşmaktadır (Fineberg, 2014: 485). Kumaşlardan üretilmiş ve dikiş izleri belli olan figürlerin yüzleri yoktur. Hepsi belli bir eylemi gerçekleştirir şekilde düzenlenmiştir. Bourgeois'in çocukluk anılarını ve kendi yaşadığı kişisel sorunları çalışmasının konusu haline getirmesi bu heykel dizisinde de kendini gösterir. Ancak Bourgeois'in çalışmalarındaki çocukluğun travmatik anıları birebir hikayelemeyle anlatılmaz. Dolaylı bir sembol diliyle yorumlanır. Bu, sanatçının travmatik anılarıyla buluşması kadar bunlardan kendisini arındırması olarak görülebilir. Arınma, sanatçının anılarının mahrem yönlerini farklı bir biçimselleştirmeyle gerçekleşir. Aynı zamanda sanatçının biçimsel yorumu olarak anılar izleyiciye sunularak bir yabancılık sağlanır.



Resim 4. 94. Louis Bourgeois "Ketum Çocuk" (2003)

"Ketum Çocuk" heykel dizisinde de izleyici, karşısında bez bebekler veya insanlar görürler. Bir çocuk oyuncağı gibi elle dikilmiş, dikiş izleri belirgin olan bu heykeller izleyicisine ilginç mizansenleriyle rahatsız edici, tuhaf bir sahne sunar. Beden bezle yeniden yorumlanırken, kumaşın teni anımsatan rengi, her an sökülebilir gibi duran dikişleri izleyici için gördüğü sahnenin tuhaflığının güçlü yönleridir (Fineberg, 2014: 485). Bedenin bez bebekle temsili, izleyicisi için dokunma isteği uyandırırken kurgulandıkları masanın üstündeki görüntüleriyle izleyicinin bakışına da mesafe koymaktadırlar. Sanatçının belleğinde saklı tuttuğu çocukluk anılarının geri dönüşünün biçimsel kuruluşu olan bez bebekler, izleyicinin belleği için ortak olan çocukluk döneminin bebekleridir. Bebeklerin ortak bir imge olarak varlıkları izleyici için Bourgeois'in çalışmasına bir giriş noktası oluştursa da görünümlerinin uyandıracağı etkiler yadırgatıcı bir seyir meydana getirir.

Çek sanatçı Jan Svankmajer'ın sanatı, bedenlerle objelerin bir araya geldiği, bedenlerin birbirleriyle birleştiği, gerçeküstü bir evrenin sergilendiği eserlerden oluşmaktadır. Sinema çalışmaları arasında Svankmajer'in filmlerinden en çok bilinen "Diyalogun Boyutları"nda (1982) (Resim 4. 95, 96) bedenlerin şekil değiştirerek başkalaştıkları, kafaların kendi başlarına hareket ettikleri gösterilir. "Diyalogun Boyutları" üç bölümden oluşmaktadır. İlk

bölümde on altıncı yüzyılda yaşamış olan İtalyan ressam Guiseppe Archimboldo'nun bitki hayvan ve meyvelerden oluşan portrelerine gönderme yapmaktadır. Bu bölümde portrelerin birbirleriyle olan ilişkilerini anlatılır. İkinci bölümde ise bir kadın ve bir erkeğin aşk sahnesi ve sonucunda doğan bebeğin hikayesi anlatılır. Son bölümde ise iki kafanın ağızlarından çıkarttıkları objeleri birbirlerine sunmaları anlatılır. Çalışmanın üç bölümünde de iletişimin farklı görünümlerini yorumlar.

Resim 4. 95. Jan Swankmajer, Diyaloğun Boyutları/ Tutkulu Söylem (1982) Filminden Kareler

"Diyalogun Boyutları"nın "Tutkulu Söylem" (Resim 4. 95) adını taşıyan ikinci bölümünde çamurdan yapılmış bir kadın ve erkek masa başında karşılıklı oturmaktadırlar. Sevişmeye başlarlar. Sanatçı bu sahneyi iki bedenin birbirleriyle bütünleşmesini, iki bedeninde biçiminin bozulmasıyla gösterir. Bu sahnede tutku, iki bedenin bir olması şeklinde temsil edilir. Sevişmenin sonunda çamur yığını tekrar bölümün başındaki insan hallerine dönüşür. Kadın ve erkek birbirlerine bakmaktadır. Ancak masanın ortasında şekilsiz bir çamur parçası vardır. Bu sevişmenin sonucu olan bebektir. Şekilsiz çamur parçası önce kadına doğru gider, ondan ilgi bekler ama ilgi görmez. Sonra erkeğe yönelir. Ama o da ilgi göstermez ve elinin tersiyle iter. Şekilsiz çamur parçası yine kadına yönelir ama annesi onu eliyle ezmek ister. Bu sefer erkek şekilsiz çamur parçasını eliyle çağırır. Onu eline alır ve

kadının göğsüne doğru fırlatır. Kadın da şekilsiz çamuru alır ve erkeğin yüzüne fırlatır. Sonra her iki figürde birbirlerine girerek birbirlerini parçalamaya başlarlar. Bölümün sonunda iki figürde birbirlerini parçalayarak bir çamur yığınına dönüşür.

Svankmajer, tutkulu aşkı, iki aşığın birbirleriyle erimesini romantik bir şekilde gösterirken, ardından bu tutkunun sonucu olan bebeği reddeden ve birbirlerini yok edecek kadar vahşileşen iki figürle anlatmaktadır. Sanatçının beden konusunda yorumu tutkunun ve yok etme isteğinin bedeni yok ettiği şeklindedir. Beden, arzunun yaşanmasıyla hazza ulaşmayla ve ölümle erir. Yok olur. Haz ve ölüm, masumiyet ve yok edici olma arasında insan varlığı Svankmajer'in bu çalışmasının gösterdikleridir. "Tutkulu Söylem" bireyin kendi arzularıyla özgür olma isteğinin kendi sonu olacağının grotesk anlatımla temsilidir.

Resim 4. 96. Jan Swankmajer, Diyaloğun Boyutları/ Yorucu Diyalog (1982) Filminden Kareler

"Diyalogun Boyutları"nın son bölümü olan "Yorucu Diyalog" (Resim 4. 96) bölümünde bir masa üzerindeki çamurdan iki kafa görülür. Kafalar, ağızlarından birbirlerine nesneler uzatırlar. İlk olarak işlevleri birbirlerine uygun nesneler görülür. Diş fırçası ve diş macunu,

ekmek ve katı yağ, ayakkabı ve ayakkabı bağı, kalem ve kalem açacağı. Yer değiştiren iki kafa birbirlerine aynı nesneleri bu sefer birbirlerine uygun olmayacak şekilde sunarlar. Ekmek ve diş macunu, diş fırçası ve kalem açacağı gibi. Bu devam eder ve bir süre sonra kafalar birbirlerine aynı objeleri sunmaya başlarlar. En sonunda ise çamur kafalar çatlar.

"Yorucu Diyalog" iletişimin çıkmazlara girmesiyle insanın yok olacağını anlatmaktadır. İzleyicinin gördüğü sahnede bedenlerinden ayrılmış kafalar, aklın, düşünmenin ifadesidir. Ancak bir süre sonra akıl yetmez ve iletişim bozulur. "Tutkulu Söylem"de aşk, arzu ve tutku ile ölüm, "Yorucu Diyalog"ta karşılıklı iletişimin, anlaşmanın ve iletişimin olmamasının bireyleri yorduğu anlatılmaktadır.

Svankmajer'in çalışması insana dair sorunları ifade etmede kullandığı katmanlı anlatım dili ve güçlü görselliğiyle izleyicisine huzursuz olabileceği bir sahnelemeden çok didaktik bir anlatımla çözülmeyi bekleyen mesajlar içermektedir. Svankmajer gündelik gerçekliği yaşarken insanın birbiriyle ve kendisiyle ilişkisinin yabancılığa dönüşmesinin onu yok edeceğini, parçalara ayıracağını gösterir. Svankmajer, izleyicisine bu yabancılığı aşması gerektiğini aşamadığı sürece de insanın kendisini yok edeceğini önerir.

4.2. Gerçeklikler

Gerçek olan ile olmayan arasında ayrımın yapılamaması tekinsiz bir etki meydana getirmektedir. Bir sınır ihlali, her iki durumun iç içe geçmesi ve sonunda mantığın iflas etmesi öznenin bilinç dünyası için kaygılı bir halin doğmasına neden olacaktır. Ancak sanat eserleri gerçek ile gerçek olmayan arasında sürekli olarak bir ilişki kurar. Sanat kurgusal bir alanın içinde varlık bulurken hayatın gerçekliği kendisini ondan ayrıdır. Eser kaçınılmaz olarak kurgusal alanın içine düşecektir. Bunun nedeni eserdeki gösterimin belli bir mesafeyle deneyimlenmesi, eserin bir olay haline, gerçekliğin kendisi olarak deneyimlenen bir duruma dönüşememesidir. Ancak modernist sanattan buyana sanatın hayat ile eşdeğer olduğu, onu değiştirebileceği düşüncesi sanatçıları büyülemiştir. Alman filozof Friedrich Nietzsche'nin sanatı "dünya-yaratıcı" olarak görmesi, sanat hayat ikilisinin kurgu-gerçek ayrımıyla kolayca düşünülmeyeceği anlamına gelmektedir (Megill,1998: 64). Özcü düşünceye karşı olarak Nietzsche'nin söylemek istediği görünür dünyanın ardında bir hakikatin olmadığıdır. Buna göre de estetik deneyimler ve ifadelerin ürünü olan bir dünyada yaşanmaktadır (Megill, 1998: 65). Sanatçının eserini sadece basit bir yanılsama değil, yaşantı hakkında gerçeklikleri ve doğruları gösterme olarak görmesi Nietzsche'nin düşüncesinin paralelinde gitmektedir. Modern sanatta görülen akımların

tümünde belli bir gerçeklik algısının izleyiciye önerilmesi söz konusudur. Çağdaş sanatta da gerçeklik bir kurgu bir metin gibi düşünülmektedir. Gerçeklik bir temsildir. Kültürde bir metin gibi kurgulanmış ve düzenlenmiştir. Bu iki görüşte farklı olan modern sanatın aydınlanma sonrası akılcı öznenin tüm görünümlerini eleştiren farklı özne halleri önermesiyken, çağdaş sanatın gerçekliğin bir kurgu ve temsil olmasını içeriden eleştirmeyi esas almasıdır.

İzlenimciliğin göz önerisi, Cezanne ile birlikte özleri deneyimleyen bir göze dönüşmüştür. Fovların ve kübistlerin biçimler ve renklerle şekil kazanan dünyası hayatın sanatta birebir yansımayacağı anlamına gelirken izleyicisine böyle bir bakışla dünyaya bakması önerilmiş olunur. Dadaistlerin mantık ve ahlak yasalarının düzeninin insanın içgüdülerini yok saydığını düşüncesi izleyiciye içgüdülerine dönmesi önerisidir. Gerçeküstücülerin rüya sembolleri ve gündelik deneyimdeki büyüleyici ama sarsıcı anları eserlerinin esas kuralları saymaları izleyicinin bastırmak zorunda kaldıklarıyla hayata bakmasının önerisidir. Dışavurumculuğun melankolik ve kötümser tavrı, inançsız bir hayatta yaşanıldığının ve tinin bu hayatta çürüdüğünü izleyiciye göstermektedir. Soyut resmin nesneyi yok ettiği yüzeyde materyalist hayatı terk etme ve tinsel bir dünyaya bakma arzusu vardır. 1960 sonrasında başta feminist sanat olmak üzere kimlik üzerine çalışan ya da politik eğilimleri güçlü olan akımların bunların bir kurgu olduğunu ve yeniden düzenlenebileceğini önerdikleri görülür. Kadınlığın sadece biyolojik zorunluluklarla değil, kültürel tanımlamalarla kurumsal düzeyde alışkanlık hale gelmiş anlamının bozulma çabaları bunu amaçlamaktadır. Kavramsal sanatın kavramlarla gerçekliği sorgulaması başta sanat kurumu ve kültürün gerçekliklerinin yeniden düşünülmesinin önerisidir. Modern sanat ve çağdaş sanat, birbirinden kopmuş ve farklı görünse de belki en büyük ortaklıkları kültürü, gerçekliği şüpheli hale getirerek farklı bir gerçekliğin kurulabileceğine inanmış olmalarıdır.

Bütün bu akımların gerçeklik önerileri modern görsel kültürün ve devamında günümüz görsel kültürünün şekil kazandığı değişimler içerisinde bir anlamı vardır. Modern gerçeklik algısı yeni teknolojiler sayesinde değişirken sanatlarda bunlara karşı yeni stratejiler üretecekti. Görmeye ve gerçekliğe dair modern teknolojilerden en önemlilerden biri de fotoğraftır.

Fotoğrafın icat edildiği ve yaygınlaştığı on dokuzuncu yüzyıl batı dünyasında fotoğraf makinesinin görsel kültüre girişi sadece resim sanatının kültürel görünümdeki konumunu

sarsmamış, görüntünün bir başka evresinin doğuşunu da işaret etmiştir. Fotoğrafik görüntü, bir görüntü korkusunu da devreye sokmuştur. Bu, görüntünün, suretin modelini aşması onun yerini almasıdır. Böyle bir korku için tarih boyunca toplumlar kimi yönleriyle ortak tasarruflara gitmiştir. Tek tanrılı dinlerdeki imge yasağının amacı da böyle bir korkuyu bertaraf etmek olmuştur. Ancak fotoğraf karşısında böyle bir ikonoklast tavır almak moden toplumlar için oldukça zor olmuştur. Belki de resmin ve heykelin kutsalı göze getirme korkusu, kutsalın fotoğrafın hiç bir zaman konusu olmadığından böyle bir iknoklast tavır ne görülmüş ne de yaygınlık kazanmıştır. Fotoğrafın ilk ortaya çıktığı zamanlarda düşünmenin dünyeviliği, bir bilinç dünyası içinde bilimsel ve kanıtlanabilir bir gerçeklik algısının esas olması fotoğrafik imgenin de amacının dünyevi olduğunun kabulünde etkili olmuştur (Kılıç, 2008: 15- 36).

Fotoğrafik imgenin modelini zaman ve mekan açısından sabitlemesi, akışkanlığı donuklaştırması onun bir kayıt bir arşiv meydana getirmesidir. Fotoğraf, izleyicisine bir kayıt sunar. Fotoğrafın ilk kullanımlarının gazetelerde ve aile albümleri için olması da bunu göstermektedir. Fotoğraf, kayıt altına alırken gözün hakim olamayacaklarını ele geçirdiğinden açıklanamaz olana izin vermez. Her şey açık ve net belirgindir.

Fransız yazar ve düşünür Roland Barthes ise bunun tersini düşünür. Barthes, "Camera Lucida" (1980) adlı kitabında şunları yazar: "Oysa bugün, Fotoğrafı'ın derin deliliğini bastırmış gibiyiz: Fotoğraf kendi mit mirasını bize yalnızca "kendimi" bir kağıt parçası üzerinde gördüğüm anda beni sarıveren o hafif huzursuzlukla anımsatır" (Barthes, 2010: 25). Barthes, fotoğrafın her zaman huzurlu bir bakış sunmadığını önerir. Barthes için hala bir imge huzursuzluğu söz konusudur. Barthes fotoğrafa bakışı önerdiği iki kavramla açıklamaya çalışır. Bunlar "studium" ve "punctum"dur:

> En azından ilk anda "çalışma" anlamına değilse de, bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamında studium ... [çünkü] biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekanlara ve eylemlere kültürel olarak katılırım.... İkinci öğe studium'u kırar (ya da deler). Bu kez arayıp bulan (studium alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öğe sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır ... bu sözcük benim durumuma daha iyi uyuyor, çünkü hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hem de sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassa uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer noktadır. O halde studium'u bozacak olan bu ikinci öğeye punctum demeliyim; çünkü punctum aynı zamanda ısırık, benek, kesik, küçük deliktir -ve aynı zamanda zarın her bir atılışıdır. Bir fotoğrafın punctum'u beni delen (aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır (Barthes, 2010: 39, 40).

Barthes, bu ikili kavram ilişkisiyle fotoğrafa bakarken seyrin olağanlığının her an bozulabileceğini ifade eder. Olağan bakış, nesnelerin fotoğraf yüzeyinde görülenlerin üzerinde gezerken birden bakış bozulur. Bakışı bozan karşı tavır fotoğrafik imgeden gelmektedir. Barthes, böylelikle fotoğrafın insana yaşatabileceği huzursuz bir deneyimi içinde barındırdığını iddia eder.

Barthes'in "punctum" dediği hal belirli bir formüle indirgenemez. Punctum'un kişiselliği Latince'den gelen bir kelimeyle, "travma" ile daha iyi anlaşılabilinir (Homer, 2013: 131). Travma halinin Lacancı anlamda karşılığı ise gerçek'tir (real). Sembolik evrene tamamen girememiş ve girdiğinde rahatsız eden bir durum travmatik etkiye sahiptir. Yarattığı belirsizlik duygusu da tekinsiz kaygıya denk gelmektedir.

"Punctum" belirli bir sahnelemeyle anlaşılamaz. Kişisel bir deneyimdir. Fotoğrafçı tarafından da belirlenemez. Bu deneyim fotoğrafın düzeninin (studium) içinde birden bakışı deler. Bakışın delinmesi, "studium"un huzur vericiliğinin bozulması demektir. "Punctum", etkisiyle kişide, farklı anlamlar ve duygular meydan getirir. Basit bir aile portresi, bir manzara, bir doğum günü fotoğrafı ya da gazetedeki bir haber fotoğrafı ona bakan kişide "punctum" etkisi meydana getirebilir.

Resim 4. 97. James Van Der Zee, Aile Portresi, (1926), Fotoğraf

Roland Barthes kitabının bir yerinde yaşadığı punctum deneyimini (Resim 4. 97) yazar:

> Studium açık: fotoğrafın bana söyleyeceği şeyle uysal bir kültür konusu olarak ve sempati ile ilgileniyorum; çünkü bu fotoğraf konuşuyor (...): saygınlığı, aile yaşamını, konformizmi, bayramlık giysileri, beyaz adamın niteliklerini kazanmak için girişilen sosyal ilerleme çabasını (saflığı nedeniyle dokunaklı bir çaba) anlatıyor. Gözlük ilgimi çekiyor, ama beni delmiyor. Garip ama beni *delen* şey, ellerini bir okul çocuğu gibi arkasında kavuşturmuş olan kız kardeşin (ya da kızın) -zenci sütnine- düşükçe bağladığı kemer, ve hepsinden öte, O'nun bağcıklı ayakkabılarıdır (....) Özellikle bu punctum içimde büyük sempati, nerdeyse bir tür şefkat duygusu uyandırıyor (Barthes, 2010: 58 itl. bana ait).

Barhtes'in "punctum" deneyimi fotoğrafın izleyicisine sunduğu olağan bakışın birden bozulmasıyla başka bir bakış oluşturmasıdır. Bu huzursuz bir etki meydana getirmektedir. Burada huzursuzluk, izleyicinin (bu örnekteki izleyici Barthes'tir) fotoğraftaki gösterimin birden bozularak bakışının etkilenmesiyle gerçekleşir. Huzursuzluk sadece bakışın bozulmasıyla izleyicinin imge karşısında olumsuz türden etkilenmesi anlamına gelmez. Barthes fotoğrafa baktığında görmediği ama ona görünen objelerin kendisinde uyandırdığı sempati olabileceğini de önerir (Barthes, 2010: 58). Ancak bu fotoğrafik imgenin izleyicinin bakışının hakimiyetini anlık ve nedensiz şekilde bozabileceği düşüncesini değiştirmez.

Barthes, "punctum"u önerirken imgenin kendi gücünün hala devam ettiğini önermiş olur. Bakan kişinin birden imgenin bir parçası tarafından başka bir çerçevelemeyle karşılaşmasına benzer bir durum fotoğrafın icadının ilk dönemlerinde başka bir olguyla görünecektir. On dokuzuncu yüzyıl batı kültüründe insanların çokça ilgi duyduğu başka bir fotoğraf türü olan hayalet fotoğrafçılığı fotoğrafın katı gerçekçiliğinin yeterli gelemeyeceğini ön görür gibi ortaya çıkmıştır. Hayalet fotoğrafçılığının gözle görünmeyeni, insan gözünü aşanları göze getirme gibi bir amacı vardı (Kaplan, 2006). Hayalet fotoğraflarında ölmüş insanların hayaletleri ile yaşayan insanlar aynı karede bir araya getirilmektedir. Bir dönem ölülerinin ardından onlarla aynı karede yer almak isteyen akrabaları için bu fotoğraf türü oldukça popülerdi.

Hayalet fotoğraflarının ilgi çekici olmasının iki yönü vardır: İlki bu fotoğrafların ailelerin ölülerinin ardından tuttukları yasın bir göstergesi olmasıdır. Freud'un "Melankoli ve Yas" adlı yazısında ifade etmiş olduğu gibi yas duygusu bir süre sonra melankoliye dönüşebilir. Melankoli ise yasa benzemez ve kaybedilenin ardından kişide çok güçlü bir yıkım meydana getirir. Yas duygusunun bir süre sonra acı verici yönü gücünü yitirebilse de melankoli kalıcı bir duygusal hal meydana getirir. Melankoli kişinin kaybı ardından

hayattan kopmasıdır. Çünkü kaybettiği, kendisinden, benliğinden bir parçadır (Freud, 2002: 244).

Resim 4. 98. Alman Bir Kadına Görünen Hayaletin Fotoğrafı (1860'lar)

Resim 4. 99. M. T. Lincoln ve Ölmüş Eşi Abraham Lincoln'un Hayaleti (1869)

Hayalet fotoğrafları da yas kültürünün bir parçası gibi ölen kişilerin akrabalarıyla aralarındaki bağı kopartmama imkanı sunarlar (Resim 4. 98, 99). Bunun başka bir yorumu ise modern görme arzusunun paranoyakça bir karakter taşımasıdır. Modern görmenin her şeyi açık seçik kılma arzusu öte dünyayı ve ruhları yani dinin bilinmezlerini bile "görebilme" isteği anlamına gelmektedir. Hayalet fotoğrafçılığının sorusu da buna yöneliktir: "Gerçeği görüyor muyuz?", "Bu gerçekler görülmek için midir?" (Kaplan, 2006). Gerçek, burada doğaüstüdür. Lacancı anlamda sembolik evrenin içinde ama tümüyle içeri dahil edilmeyen gerçek'tir (reel). Gerçek'in görülmesi ise inanca dair bir sorgulamadır. Bir ruhun gerçek olması yetmez. Onun görülmesiyle sembolik evrene dahil edilmesi gerekir.

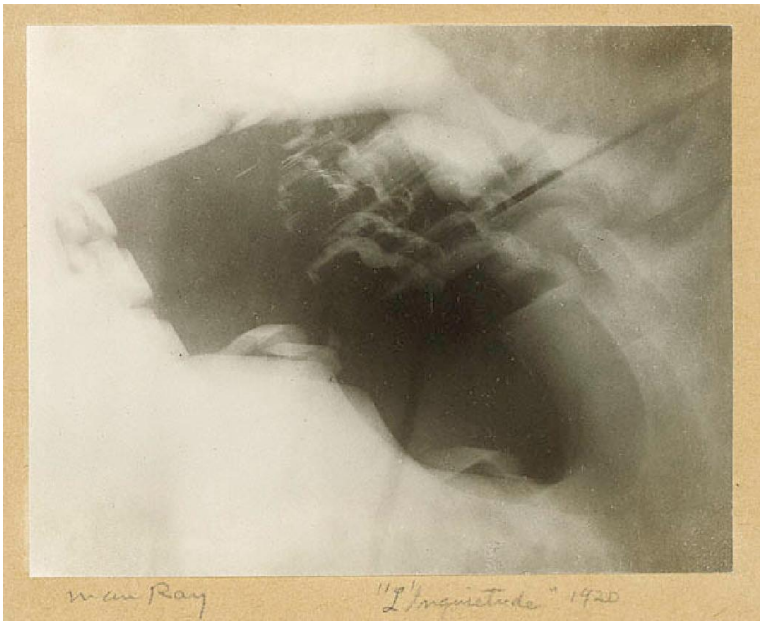
Hayalet görme, tüm kültürlerin halk öykülerinde, inançlarında çokça karşılaşılan bir olgudur. Bu oldukça sıra dışı bir deneyimken fotoğraf sayesinde sıradanlaşmaktadır. Fotoğrafın yaygınlık kazanması bu kolaylığı sağlamakta, fotoğraf, hayalet deneyimini görme deneyimiyle ilişkili hale getirmekteydi. Akrabalar ölülerinin hayaletleriyle aynı karede yer alabildiği gibi onları da fotoğrafik kayıtlarla saklayabiliyorlardı. Bu fotoğraflara bakmak ise olağan bir manzara ya da aile fotoğraflarına bakmaktan farklı oluyordu:

> Sonuçta, hayaleti görüp, bakışı konumlandırmak imkansızdır, ama kişi birinin kendini izlediği hisseder ve hayalet fotoğrafı da kanıt olarak sunulduktan sonra bu inancı doğrulamış olur. Böylece tatmin olan kişi, hayalet fotoğrafına yatırım yapar ve mezarından kendisini gözleyen ölü arkadaşın veya akrabanın bakışına maruz kaldığına dair paranoyak dürtüyü kabul etmiş olur (Kaplan, 2006).

Bunu Barthes'in "punctum"unun bir görünümü olarak kabul etmek mümkündür. Fotoğraftaki hayalet, görülen kişi değildir. Gören kişidir aynı zamanda:

> Hayalet fotoğrafçılığı durumunda, ölmüş olan aile bireyi, sosyo-kültürel ve dinsel geleneğin ve otoritenin sembolik temsilcisi olarak işlev görür. İnsan, bu [yabancılaşma] anında önce, Narkissos'un sunağında kendine tapınmaktadır. Bir başka deyişle, insan kendini gözlerken, o da [kendi] insanı gözlemektedir. Ama bu andan sonra, Paranoyanın sunağında tapınmaya başlar. Bir başka deyişle sosyal benlik kurulan kişi, "gözlenmekte" ve "gözlenmektedir". Artık, Öteki'nin alanında (öteki- olarak- kendi'nden farklı bir Öteki), her taraftan kendisine "bakılan" bir kişidir. Hayalet fotoğrafının bakışı, "yanlış anlamlandırmanın" sosyal sahnesini kurar; hem kişi kendine bakmaktadır hem de kendi - ve kişinin devamlı peşinde olan ama asla göremeyeceği, atası olduğunu iddia eden şüpheli bir karakter- kişiye bakmaktadır (Kaplan, 2006).

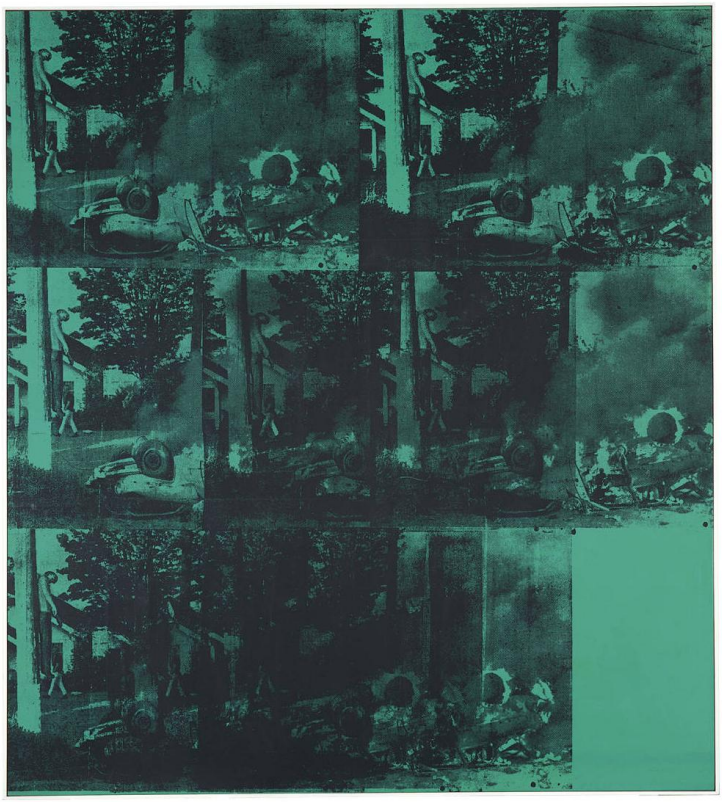
Fotoğraftaki hayalet izleyicisine dinsel bir huzur ve yas sunsa bile doğaüstü halin gerçekliğe dahil olması huzursuz edicidir. Elbette bu fotoğrafların bir süre sonra "kandırmaca" olduğu da ortaya çıkmamış olsaydı. Hayalet fotoğrafları gerçekten görülmeyeni ve doğaüstünü görme arzusunu ve inancını içinde barındırmaktaydı. Ancak hayaletler, fotoğraf tarihinin ilk hilelerinin ürünü olmuşlardır. Fotoğrafçı William H. Mumler, 1861 tarihinde stüdyosunda fotoğrafları banyo ederken fotoğrafta çıkan siluetle birlikte hayalet fotoğrafçılığını keşfetmişti. (Kaplan, 2006). Bu basit teknik hatanın ardından bir dizi teknik icat ile hayaletler fotoğraflarda gezmeye başlamış oldu. Bir kandırmaca da olsa hayalet fotoğrafçılığı "gerçek"i (real) görme arzusunu ve yasın masumiyetini içinde taşımıştır. Bu Barthes'in bahsettiği "punctum"un kaygı ile sempati arasında gidip gelen duygusunun yaşanılmasıydı.



Resim 4. 100. Man Ray, Kaygı, (1920) Fotoğraf

Man Ray'in "Kaygı" (1920) (Resim 4. 100) adlı fotoğrafı fotoğrafik imgelerin manipüle edilerek meydana getirilmesinin bir başka örneğidir. Ray'in genel olarak fotoğraflarında görülen bu müdahaleler, Barthes'in "punctum"unun bilinçli olarak fotoğrafik imgede şekil kazanması olarak görülebilinir. Barthes için "punctum", izleyicinin anlık olarak fotoğraftan aldığı bozuk ve düzensiz bir izlenimdir. Fotoğrafçı bu etkiyi isteyerek bile olsa gerçekleştiremezdi. Çünkü izleyicinin bakışı burada esas olmaktadır.

Man Ray ise "studium" ile "punctum"u aynı düzeyde bir araya getirir. Ancak bu birleşim fotoğraftaki "studium"un tamamen bozulmasıyla gerçekleşir. Ray'in çalışmasında görülen bir nesne var. Etrafında ise belirsiz, bulutumsu bir titreşim görülmektedir. Ne objenin şekli ne de mekanı bellidir (Barthes'in "studium"u). Fotoğraf yüzeyinde görülen şeklin on dokuzuncu yüzyıl hayalet fotoğraflarına benzer doğada görülmesi imkansız bir biçimlenmesi, sanki hayaletimsi bir imge vardır. İzleyici için gördüklerinin bir anlamı yoktur. İzlenimlerinin belli bir şekil ve biçimle ilişkilendirmek istese bile izleyici için gördüğü belirsizliğini koruyacaktır. Çalışmanın "kaygı" ismini taşıması da izleyici için gördüğüne belli bir kimlik vermesini engellemektedir. "Kaygı" fotoğrafta üretilmiş bakışın kendisidir ve izleyici bu bakışla buluşturulur.



Resim 4. 101. Andy Warhol, Yanan Beyaz Araba I, (1963), 228.6 x203.2 cm., Serigrafi

Man Ray'in fotoğraf yüzeyinde oluşturduğu etki, gerçeklikteki bir durumun temsilini manipüle ederek başkalaştırması izleyicisi için soyut bir şekille karşılaşmasına neden olmaktadır. Bu çalışma izleyicisini sanki soyut bir resme bakar gibi bir görüntüye davet eder. Soyut resimde nesnenin silinmesi gibi Ray'de fotoğrafında nesneyi siler. Ray'in gerçekliği askıya alarak onun imgesine müdahale etmesine karşılık Andy Warhol'un "Yanan Beyaz Araba I" (1963) (Resim 4. 101) çalışması gerçek bir olayın kaydını sunar.

Resim 4. 102. Andy Warhol, Yanan Yeşil Araba I, (1963), Detay

Warhol, çalışmasında gerçek bir olayın fotoğrafik imgesini tekrarlayarak serigrafi tekniğiyle yorumlamıştır. Kaza mahalinde ters dönmüş bir araba yanmaktadır. Sol tarafta ise bir ağaçta kaza geçişmiş olan sürücü ölü vaziyette asılı vaziyettedir. Çarpıcı olan ise arkada sanki olayı görmüyormuş gibi yürüyen bir adamın olmasıdır (Resim 4. 102) . Bu sahne tekrar eder şekilde yüzeye yerleştirilmiştir. İzleyicisi için bu çalışmanın çarpıcılığını hiç bir şey olmamış gibi arka planda olan adam ile ön plandaki yanan otomobil ve ağaçta asılı duran ölünün tezatlıkları oluşturmaktadır. Kaza fotoğrafları günümüz medya teknolojileri içinde televizyon, gazete ve internet ortamında çokça görülmektedir. Bunların kimilerinde Warhol'un çalışmasına benzer bir "duyarsızlık" sahnesi görmek mümkündür.

Günümüz medyalarında olayın olduğu gibi gösterildiği düşüncesine karşılık medyaların olayın etki gücünü düzenleyen kurgulaması, fondaki anlatıcı ses, gazete fotoğraflarındaki yazı düzenlenişi ve haberin dilsel anlatımı izleyici/okuyucu için bir mesafe oluşturur. Bu mesafe sayesinde izleyici ya duyarsız bir seyir ya da güçlü bir duygu yaşayabilir. Warhol'un çalışmasıda izleyicisine böyle bir ikilem sunar.

Warhol'un çalışmasındaki yeşil renk ve fotoğrafik imgenin tekrarı olayın gerçekliğiyle özdeşlik kurmak isteyen izleyicisini engellemektedir. Warhol'un tekrarcılığı (Cauquelin, 2005: 92, 93) imgenin üretebileceği kaygının etkisini düzenleme ve sahnelemesini sağlamaktadır (Foster, 2009: 168). Gerçekte böyle bir olayın içinde olunduğu düşünülürse kazanın etkisi güçlü bir travma olacaktır. Warhol ise medyatik imgenin gerçeklik algısını düzenleyerek ölümü seyirlik hale getirir. Kaygının temsili seyrin hazzıyla bir arada varlık bulur.

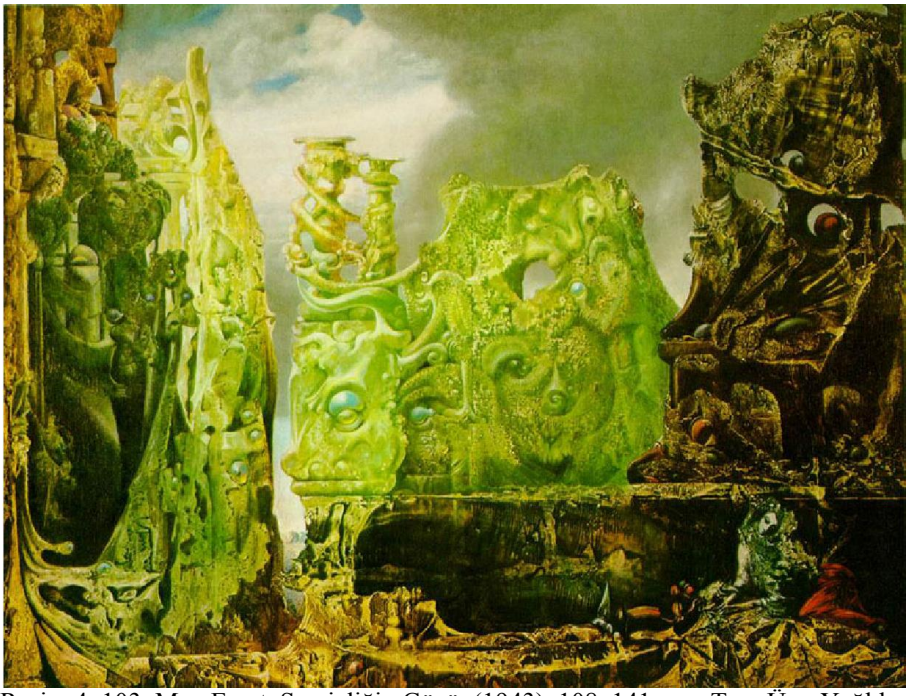
Gerçeküstücülüğün gerçeklik algısı zıtlıkların, olanaksızlıkların bir araya gelmesiyle anlam kazanır. Andre Breton'un gerçeküstünün tanımlarına şu şekilde yapar:

> Birbirine çok zıt görünen bu iki durumun, yani düş ile gerçeğin, bir çeşit mutlak realite ya da sürrealite'de oldukları gibi *çözümleneceğine* inanıyorum ... hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, yükseğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, yüksekliğin ve alçağın, belirli bir ruhsal yönelişte ayrı ayrı kavramlar olmaktan çıkacağı çok şey vardır. Bu noktaya ulaşmamızı sağlayacak merkezi itki olarak Sürrealist eylemlerin dışında başka bir etken arayan, boş yere harcamış olur ... *sürrealite, realite'yle birliktedir*; onun ne aşağısında, ne de üzerinde yer alır. *Benzer olarak içerik, aynı zamanda içerendir* (akt. Passeron, 2000: 267 itl. bana ait).

Gerçeküstücü bir çalışma gösterdikleriyle uyumsuz ve birbirlerinden ayrı ve ayrı kalmak zorunda olanları aynı düzlemde kurgular. Ancak bu birleştirmeler izleyicisine şaşırtıcı etkiler uyandırırken, gerçekliğe dair bir yabancılıkta oluşturur. Bu nedenle gerçeküstü bir

yapıt gerçeği yabancı hale getirmelidir. Böyle bir yapıt resim sanatına aitse bu amaca dair bir sorun söz konusu edilebilir. Bu da resim yüzeyinde birbirinden uzak alanların bir araya gelmesiyle oluşan fantastik etkidir. Fantastik etkinin gerçeküstüyle benzerliği gerçek olan ile olmayan arasındaki sınırları silikleştirmesidir. Ancak fantastik izleyicisine gerçeklikten uzaklaştığını hissettirmektedir. Sahnelenen olayın kendisi gerçeklikten izler taşımadığını hissettirdiğinde gerçek olamayan olayların hissedilmesi çok daha kolay olur.

Max Ernst'in "Sessizliğin Gözü" (1943) (Resim 4. 103) adlı resmi gerçeküstücü olanaksız mekanı izleyiciye sunar.

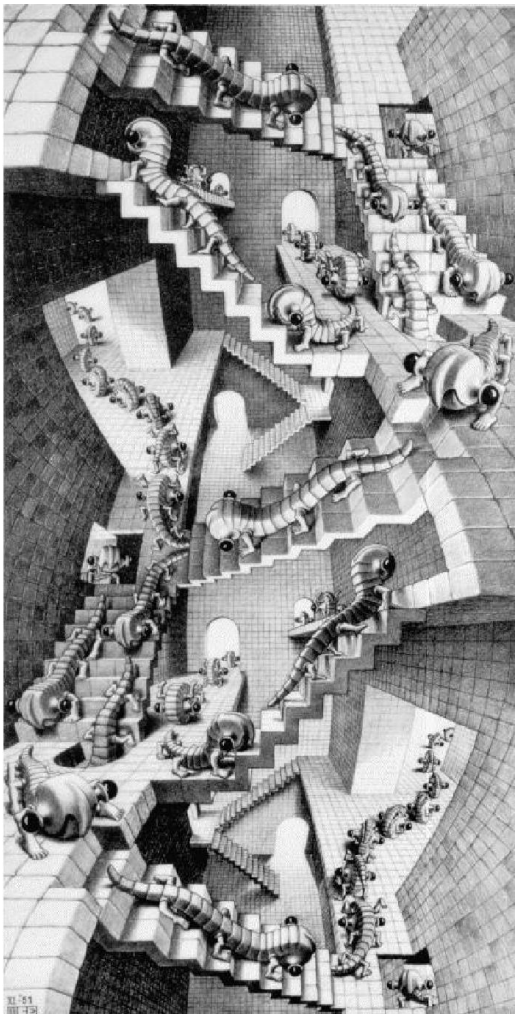


Resim 4. 103. Max Ernst, Sessizliğin Gözü, (1943), 108x141 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Resmin sağ tarafında sfenks benzeri kadın başlı bir varlık vardır. Resimdeki manzara organik şekillerin bir araya gelen kayalıklardan oluşmaktadır. Gerçekçi bir peyzaj yerine sembolik bir evren temsil edilmektedir. İzleyici için Ernst'in peyzajındaki bu düşsel evren rüyalara özgü bir dünyanın ifadesidir. Sınırlar kesindir. Gerçek dünyanın manzarası yerini burada gerçek olmayan ve olamayacak olan bir evrene bırakmıştır. Ernst'in manzarasının izleyicide uyandırdığı izlenim bir büyülenme, manzaranın etkisine kendini kaptırma şeklinde düşünülebilinir. Ernst'in manzarasının olağandışı kuruluşu fantastiğin sınırlarında gezinmeyi sağlar. Gerçeküstü, burada fantastik olana düşerken gerçekliği etkileme gücü de aza indirgenmiş olur. Ernst bir rüya önerisinde bulunur: Hayali olana dönme ve rüyaların sembollerine karışma.

Yapıt gerçeklikle oynar. Çünkü gerçeklik yapıtın yorum yapabileceği bir alandır. Kendisi de bir algı olmasıyla gerçekliğin karşısında yapıtın onunla oynamasının bir başka yolu göz aldanmaları olmaktadır.

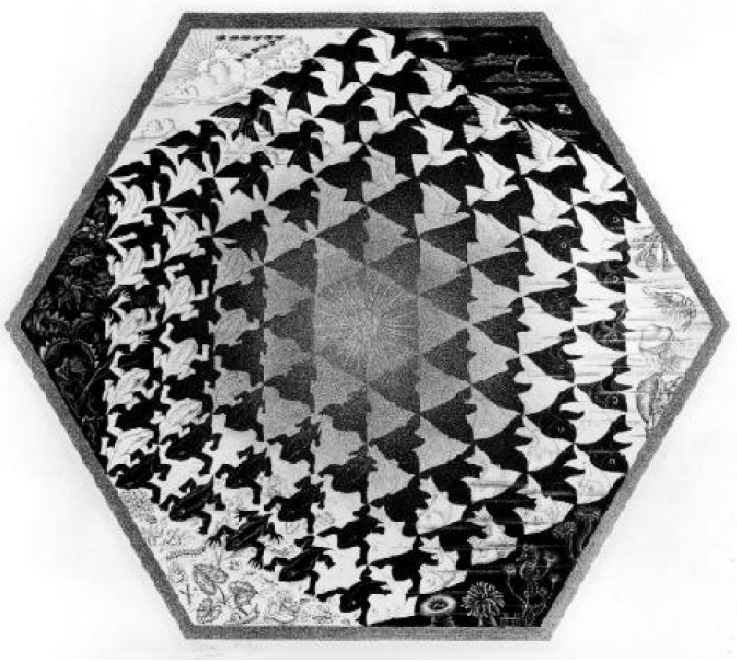
Hollandalı sanatçı Maurits Cornelis Escher'in (1898-1972) çalışmaları gerçeklik açısından bulmacamsı bir illüzyon sunmalarıyla dikkate değerdir. Escher'de görülen gerçekliğin aldatıcı boyutları değil, algılamanın aldatılabilineceğidir. Escher'in çalışmalarını izleme, onların zihinde bir araya getirildiği anla yeniden eski hallerine gelmesiyle gerçekleşir. Bu yüzden "süreklilik ve sonsuzluk" Escher'in çalışmalarının karakteri olarak görülebilir (Gagnebin, 2011: 124).



Resim 4. 104. Escher, Merdivenler Evi, (1951), 47.2×23.8 cm., Taş Baskı

"Merdivenler Evi" (1951) (Resim 4. 104) adlı çalışmada bunu görmek mümkündür. İlk bakışta merdivenlerde yürüyen yaratıkların nereden geldikleri ve nereye gittikleri görülmektedir. Varlıkların çizmiş olduğu hat üzerinden gözün takip ettiği merdivenler bitmeyen bir rotayı izleyiciyle buluşturur. Escher, izleyiciye bu bitimsiz, birbirlerine

nerede bağlanacağı ya da nerede biteceği belli olmayan merdivenleri göstermek istemektedir.



Resim 4. 105. Escher, Verbum, (1942), 38.6x33.2 cm., Taş Baskı

Escher'deki göz aldanmasına belki de en iyi örnek sanatçının "Verbum" (1942) (Resim 4. 105) adlı çalışmasıdır. Bu çalışmaya benzeyen pek çok eserinde Escher, metamorfoz temasını işlemiştir. Bu eserde de kurbağaların biçim değiştirerek kuşlara dönüştüğü görülür. Bu dönüşüm anı kademe kademe gerçekleşirken gidiş yönü kurbağalardan kuşlara ya da tersine olmaktadır. Gagnebin, Escher'deki matamorfozun sınıflandırmayı bitirdiğini yazar (Gaganebin, 2011: 126). Escher, geçişleriyle yan yana gelmesi zor kategoriler ya da varlıkları birbirine dönüştürerek onları hem eritir hem de yeniden var etmiş olur. Gagnebin için Escher'in eserlerinde temsil edilmeyenin tekinsiz görüntüsü söz konusudur:

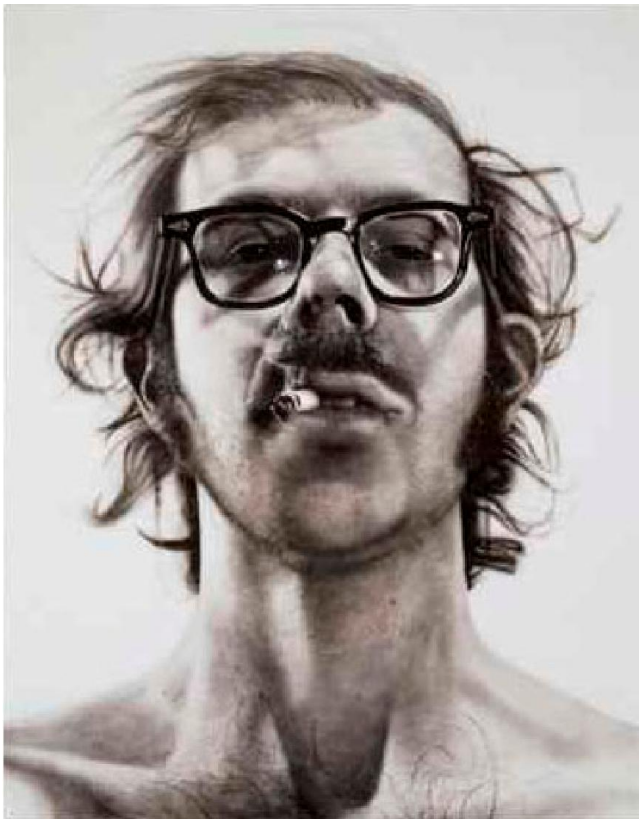
> … temsil edilemeyen Escher'de, hem yapı hem de temadır. Unheimliche'nin [tekinsiz] en temel ve ilk yapılandırıcı duygusu, dipsiz bir delikte yutulma fantazması, endişelendirici tuhaflığını renklendirmiyor olamaz. İstendiğinde baş döndürücü, gizlenmiş çocuksu komplekslerden doğan ve bazı güncel baskılarla canlandıran bu deneyimler, baş dönmesi esnasında, her daim bir anahtar işlevi gördüklerini keşfeder belki. Sonu görünmeyen dar ve uzun yol tarafından yutulmuş olmak düzenleyici bir anı olacaktır (Gagnebin, 2011: 137).

Gagnebin'in bahsettiği "yutulma duygusu" imgenin meydana getirdiği seyrin, şaşkınlık yaratan biçimsel geçişlerin oluşturduğu bir etki olarak önerilir. Bu etkinin, imgenin görsel aldanma meydana getirerek algı ve zihinde bir yutulma oluşturduğu düşünülebilinir. Escher'in imgelerinin bir konu ya da hikaye anlatmayıp izleyicisine bildiği bir şey ya da onun yabancılaştırılarak sunumunu yapmaması da bunu göstermektedir. Escher'de izleyici

gözün ve zihnin işleyişinin zorlanması bilmecemsi bir durumda kendisini bulmasıdır. Ancak bilmecenin bir cevabı Escher'de hiçbir zaman bulunmayacaktır.

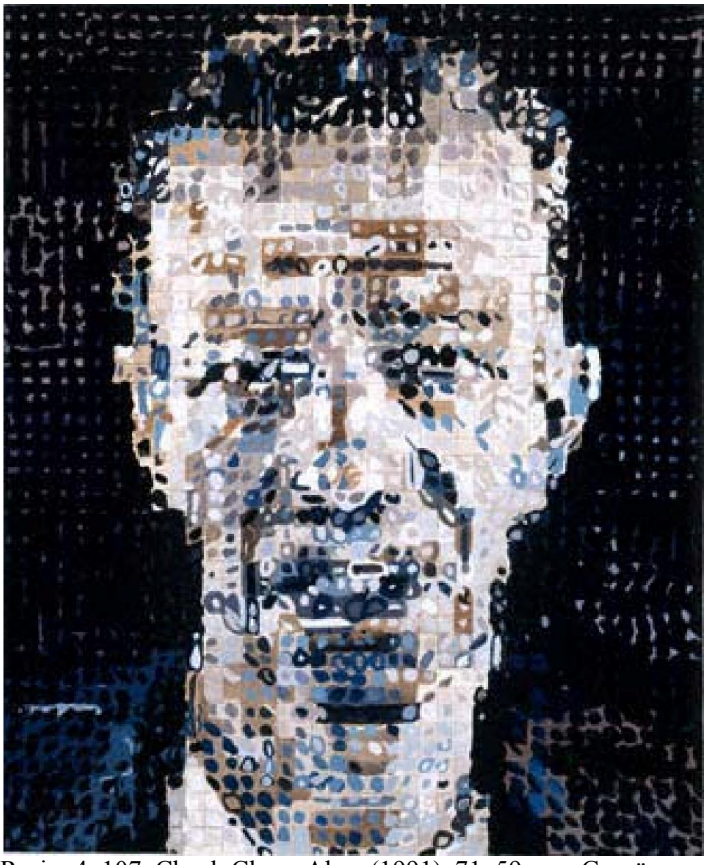
Hiper gerçekçi sanat akımının gerçeklik anlayışını klasik realizmden farklı kılan yansıtmanın anımsatma ve aldatıcı öğeleriyle oynayarak farklılaştırmasıdır. Klasik mimesis kategorisi eserde görülenlerin gerçekte var olanların yansısı olarak onların biçimsel/görsel ve dokunsal açıdan eşdeğer kopyasının üretilmesidir. Diğer taraftan idealize edişle birlikte model ile yansıması arasında bir farkta oluşur. Klasik idealize ediş sadece modelin eksikliklerinin silinmesi, ayıklanması değildir. İdealize ediş doğanın ardındaki değişmez değeri, doğada saklı cevheri gösterme anlamına gelmektedir. Burada da matematiksel ve geometrik düşüncenin bir öz olarak düşünüldüğü görülür. Sanat felsefesi açısından hakikatin duyusal olarak gösteriminin amaçlandığı gerçekçi yanılsama, Gustav Courbet gerçekçiliğindeki alegorik anlatımlarıyla devam etse de artık bunun hakikati değil, toplumun özellikle altı sınıfların olağan hallerinin gösterilmek için yapıldığı görülür. Hiper gerçekçi sanatın gerçekçiliği ise hakikatle dolayısıyla idealize etmeyle ya da anımsatıcı bir yansıtmayla ilgili değildir.

Hiper gerçekçi imge "gerçeğe karşı bir hiledir; onu sadece yatıştırmayı değil yüzeyin gerisine saklamayı, dış görünüşün içinde mumyalamayı" amaçlamaktadır (Foster, 2009: 180). Bu, derinlik yerine yüzeyde kalanın gösterimi, hakikat yerinde gerçekçi yansıtmayı daha güçlendirmek anlamına gelmektedir. Hiper gerçekçi resmin gerçeklikle ilgisi hazır imgenin yüzeye kopyalanmasıyla, görünen gerçekliğin "akışkan bir yüzey gibi" yeniden üretilmesiyle, görünür gerçekliğin "çeşitli yansıma ve ışık kırılmalarıyla görsel bir bilmece gibi" sunulmasıdır (Foster, 2009: 181). Hiper gerçekçiliğin bu özellikleri sayesinde gerçeklik olağan özelliklerinden arındırıldığı gibi klasik temsile özgü dokunma, idealize ediş ve anımsama gibi özelliklerde yok sayılmış olunur.



Resim 4. 106. Chuck Close, Otoportre, (1967-68), 273x212.9 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

Chuck Close'ün "Otoportre" (1967-68) (Resim 4. 106) çalışması fotoğrafik gerçekçiliğin taklit edilmesine bir örnektir. Fotoğrafik yansımanın veri olarak alındığı çalışmada, bir anın donukluğunun resmedilmekte ve modelin psikolojik içsel hali yüzeyde zayıf bir şekilde hissettirilmektedir. Close'un resminde asıl göstermek istediği yüzün derisindeki detaylardır. Bu detayların gösterilmesiyle amaçlanan insanın ruhsal halinin üstünü örtmektir. Resimde Close'un bakışındaki donukluk neredeyse tek "canlı" şeyin ağzındaki sigara olduğunu hissettirmektedir. Sigara dumanı yanılsaması portredeki bakışın ve yüzdeki uzuv ve detayların donukluğuna ters bir etkiyle zamanı işaret etmektedir. İzleyicinin etkilenebileceği asıl nokta ise resimde gördüğü yanılsamanın sanki "gerçekmiş" hissidir. Ancak bu "gerçekmiş" şaşkınlığı modeli aradan çıkartan ya da ortak bir öz fikrinden beslenmeyen bir yanılsama karakterinin ürünüdür.



Resim 4. 107. Chuck Close, Alex, (1991), 71x59 cm., Gravür

Close'un "Alex" (1991) (Resim 4. 107) adlı çalışmasında portrenin lekesel ve belirli şekillerle parçalara ayrılmış bir yorumu görülür. Yanılsama bu sefer Close'un ilk portresinde olduğu gibi modelin biçimsel açıdan yüksek detaycılığıyla değil, izleyicinin baktığı şekillerin birden bir araya gelerek bir insan biçimi meydana getirmesiyle gerçekleşmektedir. İlk resimde yüzey, mekan yanılsaması sunmayan arka plandaki beyaz boşluk iken bu portrede akışkan, bir anda dağılacakmış gibi duran şekillerin göz aldanmasını sağlayan bir eleman görevindedir.

Hiper gerçekçi resimlerin modelinin kimi yönlerini göz ardı eden ve biçimsel gerçekliği esas alan tavrının gerçek ile gerçek olmayan arasındaki ayrımı silikleştirme arzusunda olduğunu söylemek mümkündür. Hürriyet gazetesinin internet sitesindeki Amerikalı ressam Robin Elley'in resimleri için atılan başlıktaki gibi: "Robin Eley'in tablolarını gören fotoğraf sanıyor"(Hürriyet, 2014). Haberde Elley'in resimlerindeki çıplak bedenler ve bu bedenleri saran naylonun izleyicide uyandırdığı etkinin sanki fotoğraf olduğu yazılmaktadır. Klasik gerçekçi yanılsamanın esası gözün gördüğü gerçekliğin olduğu gibi ya da ideal edilmesiyken Elley'in resimleri fotoğrafik gerçeklikle kıyaslanmaktadır. Fotoğrafik temsilin gerçekliği gözün bile göremeyeceği detaycılıkla gerçekleştirmesi yani gerçeğe daha yakın olması gözden de ileri düzeyde bir gerçeklik etkisi anlamına

gelmektedir. Elley'in resimleri de günümüz hiper gerçekçi örneklerden biri olarak gerçekliği birebir vermenin ötesinde gözün göremediği şekilde bir yanılsama meydana getirmesiyle öncülleriyle aynı çizgide düşünülebilinir.

Resim 4. 108. Robin Elley, Kararlı, 81x 58 cm., Keten Üzerine Yağlıboya

İmgenin modelin yerini alması ve uyandırdığı şaşkınlık bir estetik keyiftir. Ancak hiper gerçekçi resimler bu etkiyi bir yere kadar devam ettirebilirler. Gerçekliğin seyrinin ileri derecede örneklerine hiper gerçekçi heykellerde rastlanır.

Ron Mueck'in hiper gerçekçi heykelleri gerçekçi illüzyonun çarpıcı etkisine bir örnektir. Çarpıcılık burada gerçeğe benzerlik değil, neredeyse gerçekliğin alanına sızan bir tür aşırı benzemenin izleyicinin karşısında olmasıdır. Mueck'in heykellerinden "Ölü Baba" (bkz. Resim 4. 109) adlı eseri böyle bir özelliğe sahiptir.

Resim 4. 109. Ron Mueck "Ölü Baba" (1996-1997) 20x38x102 cm., Karışık Teknik

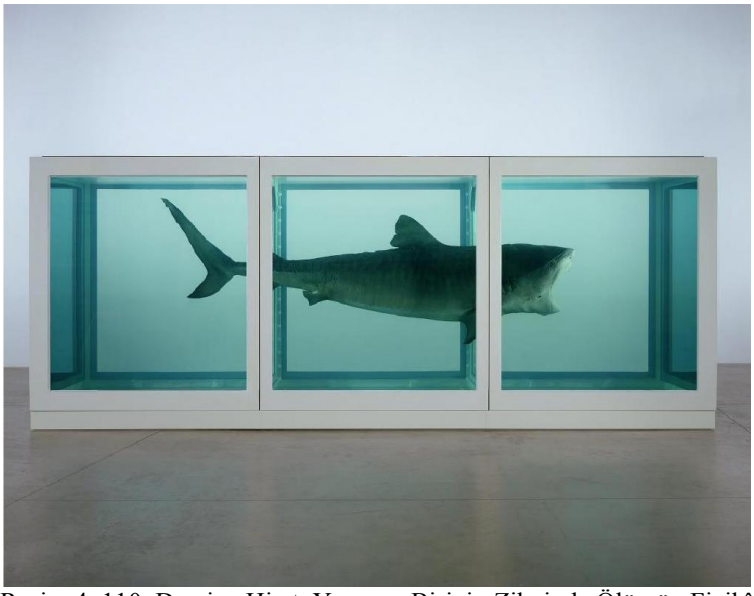
"Ölü Baba" adlı çalışmasında Mueck, gerçekçi temsili modeline uygunluğu aşırılaştırarak meydana getirmektedir. Bu çalışma ölü bedenin olması gereken yerde değil de yaşamın içeride olmasıyla etkilidir. Ortada yasa özgü semboller yoktur. Ölünün geri gelmesi birden mekanın içerisinde ortaya çıkması gibi "Ölü Baba"da izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Kristeva'nın iğrenç olan konusundaki fikirlerini akla getiren bu çalışma Lacancı semboliğin içerisinde uygun bir cenazeyle gömülmeyen ve kültürü huzursuz eden ölünün geri gelmesinin temsili olduğu söylenebilir. Elbette Mueck bunu sahnelemez. Sadece bedeni mekanın içine koymuş, öylece onu bırakmış gibidir.

Ancak heykelin tıpkı Roma masklarında olduğu gibi anımsatma gücü burada da devreye girer. Mueck'in eseri psikanalizin önerdiği insan soyuna özgü bir ruhsal sürecin içindeki baba figürünü görünür kılar. Ölü baba, Freud'un "Totem ve Tabu" da yazdığı gibi ölmesiyle ebedi yas tutulan ama sonra da bir yasa haline gelen (Freud, 2002a: 200), Lacan'ın ifadesiyle "babanın adı"dır. Mueck'in eseri tümüyle bu kültürel arkaplana gönderme yapmasa da ölü bedenin gerçekçi betimlemesiyle bitmeyen bir cenaze törenine atıf yapar. Ortada kalmış yani gömülmeyecek olan ama yine de gömülmeyi bekleyen şekilde bu görevi insanlardan bekler gibidir. İmgenin bu gerçekçi görünümünün anımsatıcı etkisi Mueck'te "Ölü Baba"nın bedeninin gerçekçi betimlenmesinin seyre dönüşmesinin amaçlamadığını düşündürtmektedir. Mueck, bu çalışmasıyla gerçeğe yakınlığı, onunla birebir olmayı amaçlamış olsa da seçmiş olduğu konu açısından bunu hissettirmemektedir. Mueck, benzer diğer heykellerinde sadece bakışın bu gerçekçi gösterimini sunması

karşısında "Ölü Baba"da onlardan farklı olarak ortak bir algıya, ölünün geri gelmesinin meydana getirdiği etkiye, cenaze ve gömme/ gömmeme haline göndermeler gerçekleştirir.

Mekana müdahale eden ve birden izleyicinin karşısına çıkan gerçekçi resimler ve heykellerin şaşkınlığı yanılsamanın ileri derecede gerçekleştirilmesiyle ilgiliyken mekanın içinde gerçekliğin kendisinin ya da başkalaşmış şeklinin gelmesi kimi yönleriyle ürkütücü bir deneyim meydana getirebilme gücüne sahiptir.

Damien Hirst'in " Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fizikî İmkânsızlığı" (1991) (Resim 4. 110) adlı eseri hiper gerçekçi resim ve heykellere benzer olduğu kadar onlardan farklı olarak gerçeğin kendisini sanat eseri olarak sunmaktadır. Çalışmada bir zamanlar yaşıyor olan köpekbalığının ölüsü sergilenmektedir. Müdehale köpekbalığının çürümesini engelleyen formelheti ve camdan vitrindir. İzleyen, karşısında biyoloji ya da canlılar tarihi hakkında bir kitaptan fırlamış bir görüntü bulmakta ya da kendini doğa tarihi müzesinde hissedebilmektedir. Ancak bu eser bir zamanlar yaşayan beyaz köpekbalığı hakkında ya da deniz hayatı hakkında bilgi verme amacında değildir. Eser estetik deneyimin olağan gidişatını zorlamaktadır. Hirst, bir yer değiştirmeyle rahatsız edici bir etkiyi amaçlamıştır. Bu yer değiştirme görünürde bir canlının kendine ait mekanından başka bir mekana kaydırılmasıdır. Belki de Hırst'in eseri doğanın geri dönüşü imkansız ama korkutucu olanın kendini göstermesi olarak görülebilir. Buna dair bir benzerlik kurmak için Alfred Hitchcock'un "Kuşlar" (1963) filmiyle Hırst'in eserinin bir arada düşülmesi fikir verici olacaktır.



Resim 4. 110. Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fizikî İmkânsızlığı, (1991), 213×518×213 cm., Karışık Teknik

"Kuşlar" filminde nedensiz yere bir kasabaya saldıran ve insanlara zarar veren kuşlar anlatılmaktadır. Film boyunca insanlar ve başroldeki karakterleri kuşların saldırılarından kaçmaya, kendilerini korumaya çalışırlar ve finalde de baş karakterler saklandıkları evden, evi saran kuşları ürkütmeden aralarından geçerek bir arabayla oradan uzaklaşırlar. Hirst'in ve Hitchcock'un eserlerindeki etkiyi anlamak adına filmin iki sahnesi dikkate değerdir. İlk sahne kuşların neden saldırdığının sorgulandığı ikincisi ise çekim açısıyla kuşların saldırdığı sahnedir.

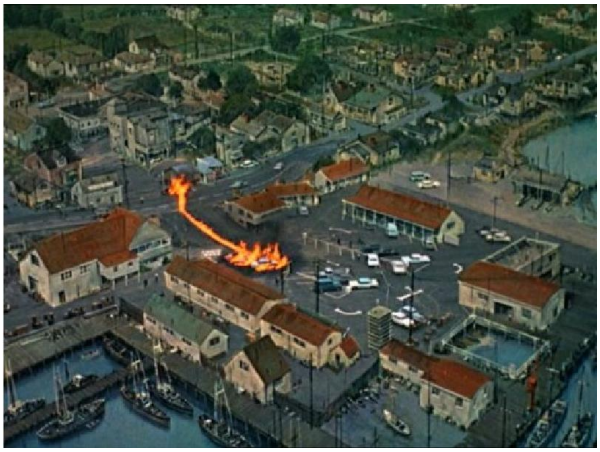
Resim 4. 111.a. Kuşlar (1963) Filminden Kafede Geçen Sahne

Resim 4. 111.b. Kuşlar (1963) Filminden Kafede Geçen Sahne

İlk sahne bir lokantada geçer. Kuşların yarattığı tehlikeden kaçmış bir grup insan aralarında konuşmaktadırlar. Bu sahnede (Resim 4. 111 a,b) kuşlardan anlayan, bilimsel açıdan onları bilen bir kadın, İncil'den sözler okuyan bir işçi ve aralarındaki konuşmayı sessizce sürdürmelerini isteyen bir kadın görülmektedir. Bu sahnede bilim, inanç ve korku bir arada gösterilmekte ve kuşların neden saldırdıklarını anlamaya çalışmaktadırlar. Bilim kuşların neden saldırdığını akılcı şekilde anlamak istemekte ama önerisi anlamsız görülmektedir. Bilim kadını akılcı nedenler bulmaya çalışmakta, hatta kuşların saldırdığına inanmamaktadır. O'na göre bu bir kaza gibidir. Kuşlar yönünü şaşırmış ve evlere, arabalara, insanlara çarpmaktadırlar. Burada mantıklı açıklamanın yetersiz kalarak aklın

iflas ettiği görülür. Benzer bir iflas ise İncil'de kıyamet ile ilgili cümleleri okuyan adamdan gelmektedir. Bir taraftan teatral şekilde İncil'den cümleler okumakta, ardından birasını içip okuduğu cümlelerin derinliğini komikleştirmektedir. İnancın ve dinin açıklaması onu ifade eden işçi karakterinin tavrıyla sıradanlaşmaktadır. Korkulu şekilde gözleri dolan ve bu konuşmaları duymak istemeyen kadın ise kuşların saldırısı ardından filmin baş karakteri olan Melene'nin üzerine yürür ve kuşların saldırısının O'nun kasabaya gelmesiyle başladığını söyler. O'na göre asıl suçlu Melene'dir. Bu batılın dilidir. Lanetli kadının lanetini kasabaya getirmesidir.

Bu sahnenin önemi filme dair pek çok katmanın izleyenin sorduğu soruların ve şüphelerin bir sahnede toplamasıdır. Gerçekten de böyle bir saldırı söz konusu olsa bilim, din yetersiz mi kalacaktır? Ya da batıl olarak lanetlenmiş insanlık düşünmesi yetecek midir? Bu sahne her birine cevap verdiği gibi bu cevaplar yetersiz kalır. Belki de filmin en ürkütücü anı da budur.



Resim 4. 112.a. Kuşlar (1963) Filminden Kuşların Saldırıya Geçtiği Sahne

Resim 4. 112.b. Kuşlar (1963) Filminden Kuşların Saldırıya Geçtiği Sahne

İkinci sahne kuşların neden saldırdığı tartışmasının görüldüğü sahnenin devamı olan saldırı sahnesidir (bkz. Resim 4. 112 a, b). Hitchcock'un bu sahneyi kurgularken tasarlamış olduğu kamera açısı film boyunca bir kez görünür. Bu açı kuşların bakış açısıyla kurgulanır. Gökyüzünden saldırı için toplanan kuşlar tüm ekranı yavaş yavaş kapatan lekeler gibidir. Doğanın bu saldırısı Lacancı deyişle sembolleştirilemeyen ancak sembolik olana çarpık şekilde giren leke anlamındadır. Zizek bu sahne hakkında şunları yazar: "Hitchcock burada, seyirciyi- seyircinin saf bakış olarak güvenli konumunu- diyejetik [anlatı/anlatısal] gerçeklikten ayıran mesafe yok olduğunda ortaya çıkan tehdit hissini harekete geçirir: Lekeler güvenlik hissimizi sağlayan cepheyi içeride/dışarıda bulanıklaştırır" (Zizek, 2012: 245, 246).

İzleyen bu bulanıklaşmanın yumuşak halini yukarıda anlatılan kafe sahnesinde yaşar. Karakterler hiç bir neden ortaya koyamaz. İzleyici içinde bu kuşların nedensiz saldırmasının ön hazırlığıdır. Saldırı sahnesiyle bu sahne bir arada düşünülürse karakterlerin yaşadığı ve Hitchcock'un ekranı kuşlarla kaplamasıyla izleyene hissettirmek istediğinin tekinsizlik duygusu olduğu söylenebilir.

Hirst'in eseri de "Kuşlar" filmindeki saldırı sahnesinin izlerini taşır şekildedir. Burada ortaklık Hitchcock'un filmindeki gibi Hirst'in de bir sınır ihlalini izleyeyicisine sunmasıdır. İzleyicinin karşısında olan ölü köpekbalığı bir leke, korku veren ve huzursuzluk yaratan bir şeydir. Belki de bu eserin en dikkat çekici noktası köpekbalığının içinde olduğu camdan vitrinin düzgünlüğüdür. Bu sahneleme mekan içinde bir mesafe koyan, güvenlik meydana getiren sınırdır. Sınır sadece ölü köpekbalığını koruma görevinde değildir. İzleyeni koruma görevindedir. Mekan içinde dev köpekbalığı sanki hala yaşıyormuş gibi ağzını açmış vaziyette izleyeni huzursuz etmektedir. Bu huzursuzluk sanki canlanıp izleyene saldıracakmış olmasından değil, eserin isminde de görülen ölümün kendisiyle karşı karşıya olmakla ilgilidir. Hirst, ölümü gösterme amacındadır.

Ölümü göstermek gerçekliğin sınırlarında dolanmak anlamına gelir. Gerçeklik maddi yönüyle ortada olan, görünen ve duyulandır. Zihinsel ve dilsel yönü ise maddi yönü gibi bir işaretler ve anlamlar düzenidir. Ölüm ise bunun sınırlarında, sınırın ötesinde yer almaktadır. Ölümü göstermenin güçlü etkisinin sanatlarda sıkça kullanılmasını günümüz görsel kültüründeki temsiller ile ilgili görmek mümkündür. Ölüm, kaza, felaketler ve benzeri haller medyalarda karşılaşılırken sanatta benzer bir temsili bozarak, onu taklit ederek kullanır.

Resim 4. 113. Saddam Hüseyin'in Medyada Gösterilen İdam Görüntüsü

Dünya medyasında gösterilen Saddam Hüseyin'in idamı (idam tarihi 30 Aralık 2009) görüntüleri (Resim 4. 113) olayın gerçekleşmesi kadar etki açısından günümüz medya ve gerçeklik temsilleri düşüncesiyle ilgi çekicidir. İdamın anlamı, Soğuk Savaş sonrası dünyada başta Amerika olmak üzere batının belki de en popüler "düşman"ının iktidarının sonunun gelmiş olmasıdır. Ortadoğu'nun “zalim” liderinin sonu 11 Eylül olayları sonrası Amerika'nın ülkesinde yaşadığı terörün sonucunun bir başka etkisidir. Görüntüler televizyonlarda defalarca gösterilirken, bugün bile internette karşılaşılmaktadır. Burada ilgi çeken, bir olayın günümüz medyalarındaki temsilinin olayın gerçek olup olmadığını (Saddam Hüseyin öldü mü/ölmedi mi) sorusunu sordurtması ya da göstergebilimsel bir okumayla Saddam Hüseyin'in idam görüntülerinin alt metninde batının devrik “liderinin" idamı karşısında hukuki ve ahlaki eylemsizlikte bulunmuş olması ya da Amerika'nın 11 Eylül sonrası yayılmacı siyasetinin bir güç gösterisine dönüşmesi şeklindeki olağan okuması değildir. Bu görüntülere ve benzeri medyaya yansıyan görüntülere dair düşünülebilinecek başka bir durum vardır. Asılma görüntüsü Fransız filozof Jacques Ranciere'in görüntünün katlanılmaz hale gelmesi fikriyle ele alınabilir.

Ranciere'in "katlanılmaz görüntü"ye dair örneği fotoğraf sanatçısı Oliviero Toscani'nin 2007 yılındaki Milano Moda haftası boyunca bilboardlarda gösterilen fotoğrafıdır (Resim 4. 114). Bu fotoğrafı katlanılmaz kılan model İsabella Caro’nun yakalandığı anoreksiya hastalığının gösterilmesi ve bunun Moda Haftası’na yapılmasıdır. Fotoğraf moda estetiğine uygun şekilde çekilirken moda dünyasının modellerinin ince ve güzel kalmak için uğraşırken yakalandıkları anoreksiyaya işaret etmektedir.

Resim 4. 114. Oliviero Toscani, No-Anorexia, (2007), Fotoğraf

Fotoğraftaki İsabella Caro'nun (2010 tarihinde hastalığı nedeniyle ölmüştür) bedeninin katlanılmaz olması gerçekliğinin göze getirilmesi değildir. Ranciere, fotoğraftaki gerçeklik (anoreksik kadın bedeni) ile görünüşün (moda dünyasının ideal kadın bedeni) fotoğrafta bir araya gelmesiyle gerçekliğin galip geldiğini düşünmez. İzleyici için fotoğraftaki görüntünün katlanılmaz olması gerçekliği vurgulaması değildir. Gerçeklik bu fotoğrafta "şüpheli duruma" düşmektedir (Ranciere, 2010: 78). Bunu Saddam Hüseyin'in idam görüntüleri içinde düşünmek mümkündür. Kitlelere gösterilen video görüntüsünde bir insanın idam anı gösterilmesiyle katlanılmaz bir sahne karşılarına çıkartılmış olmaktadır. Toscani'nin fotoğrafındaki iki katmanın (moda idealleri ve anoreksiyalı kadın bedeni) bir araya gelmesinin tersine idam görüntüleri kurgulanmamış, ham ve tek bir şeyi göstermesiyle (idamın kendisi) farklılık göstermektedir. İkisi arasındaki benzerlik ise gerçekliğin onun gösterimiyle aynı düzleme getirilmesidir. Gerçekliğin "şüpheli" hal alması onun olmaması ya da onunda bir sahneleme, suret olması değildir. Muhakkak ki idam görüntülerini izleyen kitleler farklı duygusal tepkiler vermiştir. Ancak Ranciere, için katlanılmaz görüntünün gerçekliği şüpheli hale getirmesi izleyicinin eylemsiz kalmasıdır. Ranciere'in eylemden kast ettiği eylemin politik türden olmasıdır. İçinde yoğun duygular barındırsa da seyretmek değil, eyleme geçmektir. "Dolayısıyla, görüntülere seyirci kalmanın kötü bir şey olduğunu bize göstermek için eylem görüntülerine, hakiki gerçekliğin (la vraie réalité) görüntülerine veya doğrudan hakiki gerçekliklere döndürebilecek görüntülere ihtiyaç vardır" (Ranciere, 2010: 82).

İdam görüntülerinin eylemsiz kılma gücünün, görüntülerin defalarca tekrarlandığı televizyon haberlerinde etkisiz kılındığını ya da Irak'a giren Amerika'nın "haklı" gösterdiği askeri müdahalenin süreci içinde olağan bir sonuç olarak medyalarda yinelenmesi buradaki gerçekliğin ele geçirilmesinin ve eylemde bulunulmasının önüne geçmektedir. "O halde

artık görüntünün, görünüşlerin prestijinin karşısına koyabileceği katlanılmaz bir gerçeklik olmayacaktı; geriye tek bir görüntü akışı, aynı evrensel teşhir rejimi kalacaktı ve bugün katlanılmaz olanı kuracak olan bu rejimdi" (Ranciere, 2010: 79). Burada müdahale Ranciere için izleyicinin görüntülere bakış açısı olacaktır. Ranciere'in "suçluluk duygusu" adını verdiği bu durumda gerçekliği kurtaracak olan görüntüler değil, izleyicinin olaylara karşı yönelimi olacaktır.

Kurgunun gerçeğe benzemesi, ona öykünmesi, onu andırması, onu ters yüz ederek, yabancı, farklı hale getirerek göstermesi ideal olandan, abartılı gösterimlere kadar bir dizi gösterim stratejisinin kullanılması demektir. Ancak kurgu yine de kurgunun sınırlarında kalır. Gerçek hayatı etkileyebilir, bunda da başarılı olabilir. İzleyici için eser onda uyandırdığı etkilerin dilsel anlamda ifadeye geçmesiyle farklı gerçeklikler sunabilir. Bu maddi bir gerçeklik değildir elbette. Gerçekliğe yaklaşımlardır. Ancak kimi zaman kurgu ileri giderek olay halini alabilir. Performans sanatı böyle bir imkana sahiptir.

Resim 4. 115. Chris Burden, Vur, (1971), Performans

Chris Burden'ın "Vur" (1971) (Resim 4. 115) adlı performansı skandal yaratmıştır. Performans bir garajda birkaç kişiyle gerçekleştirilmiş ve sonrasında gazeteye çıktığı an ses getirmiştir (Burden akt. Antmen, 2009: 236). Performansın çarpıcılığı bir kişinin kendisini tüfekle vurdurtmasıdır. Bilinçli şekilde gerçekleşmiş olan performans, izleyicisini gerçekliğin içindeki yırtılmayla karşı karşıya getirir. Sanatın kurgusu gerçekliğin aşırı anlarına yerini bırakır. Vurulma, bedenin zarar görmesinin izleyici için estetik anlamdan önce etik açıdan sıkıntısı söz konusudur.

Eserin gerçekliği taklit etmesinin bir sonraki aşaması olarak gerçekliğin içine karışması izleyici için böyle bir sorgulamaya neden olacaktır. Ranciere'in yukarıda anlatılan

görüntünün gerçekliğe karışmasıyla gerçeklikten şüpheli olunması durumu Burden'in performansında tersi şekilde işler. Eylemin kendisi gerçeklik içinde görüntünün kurgusallığını aza indirgeyen güce sahiptir. Burden performansını planladığını yazmış olsa da (Burden akt. Antmen, 2009: 236) kurgu burada eylemin içinde erir. Burden'in performansında eylemin, vurulma anının kendisi bir olay olarak kurgunun, tasarımın ilerisine doğru gider.

Benzer bir durum David Nebrada'nın dramatik hayatını eserleştirmesinde görülür. Nebreda şizofreni hastası olan bir fotoğrafçıdır. Hastalığını öğrendikten sonra hayattan izole bir evde yıllarca yaşamaya başlamış ve hastalığının etkilerini fotoğraflamıştır. Nebrada'nın fotoğraflarının ardında yatan kurgu O'nun kendi yaşam süreci içinde hastalığının neden olduğu olağan değişimler olmuştur.

Resim 4. 116. David Nebreda'nın Fotoğrafları

Nebreda'nın fotoğrafları (Resim 4. 116) gerçekliğin kurguya galip gelerek görüntüyü zorlayan imgenin gücüne sahiptir. İzleyici bu fotoğraflardan huzursuz olur. Çünkü fotoğraflar gerçektir. Nebreda'nın hayatının gerçekliği ürettiği sahnelere hücum eder. O'nun yaşadığı bir sınır deneyimidir. Hastalığın meydana getirdiği ruhsallığın neden olduğu bir sarsılma ve kırılmadır. Temsil edilmesi yasak ve yanlış bulunanın göze getirilmesi, estetik deneyimin huzursuz bir etkiye dönüştürülmesidir. Baudrillard, Nebreda'nın fotoğrafları için "şey ile işaretin eşzamanlılığı" ifadesini kullanmıştır (Baudrillard, 2005: 132). Baudrillard'ın sözü Freud'un ""simge simgelediği şeyin tüm

fonksiyonlarını aldığında" tekinsizlik kolayca yaratılmış olur" sözünü akla getirir (Freud, akt. Saybaşılı, 2011: 73 ve Freud, 1999: 244) . Nebreda'da ölümün simgelerini kendi bedeniyle bir araya getirmiştir.

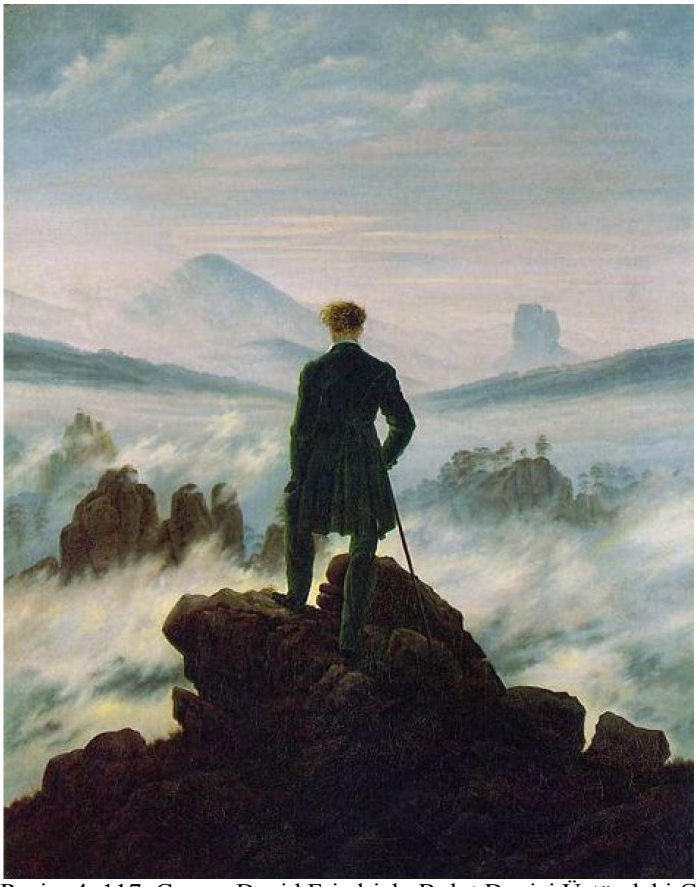
4.3.Yücelik Temsilleri

Yücelik "modernliğin "büyük ruh"unun göstergesi"dir (Bodei, 2008: 92).Yücelik duygusunun modern düşüncedeki yeri özneye ait bir duygu haline dönüşmüş, Kant yüceliğin konuda bir "değer verme duygusundan başka bir şey" olmadığını yazmıştır (akt. Bodei, 2008: 93). Öznenin sınırlarına doğru gitmesi olarak yüce, hakikati deneyimleme olarak romantik duygu durumuyla örtüşürken romantiklerin ardılları avangardlar içinse kişisel ruhsal bir süreçle, gerçekliğin yeniden nasıl deneyimlenmesiyle ilgili olmuştur. Bu iki durumun ardından günümüz sanatları için yüce, oldukça farklı bir görünümle ortaya çıkmıştır. Bu kısım yücenin özellikle görsel sanatlardaki görünümünü anlama amacında olurken aynı zamanda huzursuz bir etkiyi nasıl sunduğunu da göstermeye çalışacaktır.

Romantik düşünme ve sanatlarda yüceliğe dair istek, özellikle doğa ve eski harabelerde yücenin aranması şeklinde olmuştur. Bilgi prosedürlerinin özneye bağlanması öznenin doğanın içinde sakladığı belirsizliğin peşine düşmesine neden olmuştur. Böyle bir özne bir gezgin olarak yücelik deneyiminin peşine düşmüştür.

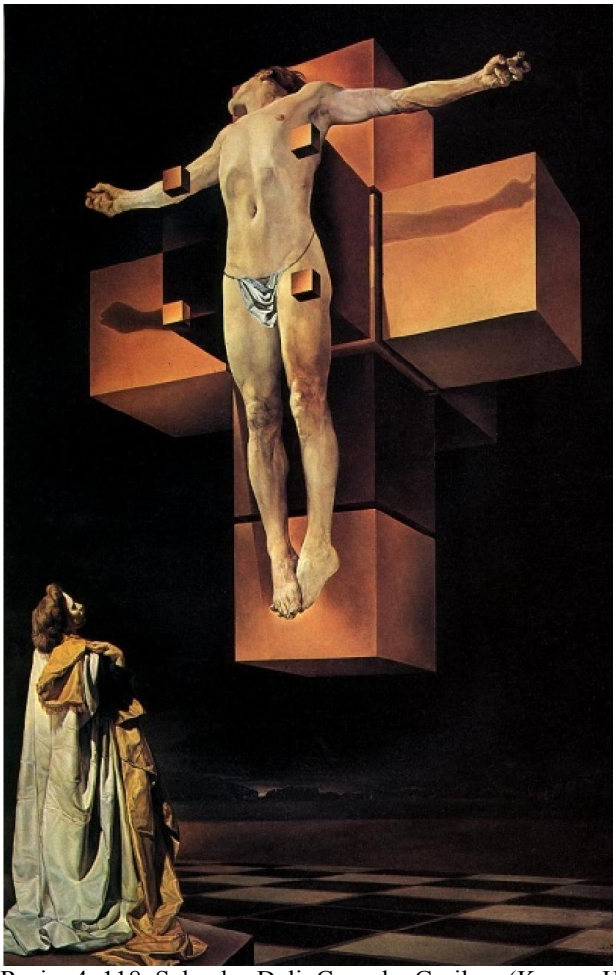
1818 tarihli "Bulut Denizi Üstündeki Gezgin" (Resim 4. 117) adlı tablosuyla Caspar David Friedrich bu gezgin figürünü gösterir. Resme bakıldığında gezginin yeni dünya içerisinde sürekli bir göç olma halindeki insanı temsil ettiği görülür. Gezginin sürekli göçündeki arayış, dünyanın içinde değil, kişinin kendi içerisinde gerçekleşmektedir. Bu resim izleyeni gezginin bakışıyla önündeki bulut kümesine bakmaya davet ederken modern insanın bitmeyen içsel arayışını, bu arayışın huzursuzluğunu göstermektedir. Bu huzursuzluk kendini evinde hissedememe evinin çoktan yerle bir edilmesiyle ilgilidir.

Resimde Kantçı yüce türlerinden biri olarak dinamik yücenin temsili görülür. Gezgin figürü yücelik deneyimi karşısında önündeki bulutları seyrederken bir adım ileri gidecekmiş gibidir. Bu Kantçı bir görünüm sergilediği kadar romantik bilinmezliğe kendini kaptırmadır. Bir melankoli etkisinde olması artık eve dönülemeyeceğini işaret etmektedir (Blechman, 2007: 12).



Resim 4. 117. Caspar David Friedrich, Bulut Denizi Üstündeki Gezgin, (1818) , 94.8×74.8 cm.,
Tuv. Üzr. Yağlıboya

Yücelikle buluşma, Friedrich'in resmindeki gibi öznenin belirsizlikle buluşmasıdır. Kant'ın ve dönemin diğer düşünürlerinin yücelik konusunda belirtikleri gibi yücelik deneyimi öznenin sarsılması demekti. Bu sarsılma, öznenin anlamlandırma ve anlamı ifade edebilme yeteneklerinin anlık son bulmasıdır. Friedrich'in gezgini böyle bir sarsılmayı kucaklar ve belirsizliğin kendisini sarsmasına izin verir.



Resim 4. 118. Salvador Dali, Çarmıha Gerilme (Korpus Hiperküp), (1954), 94.3.×123.8 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Salvador Dali'nin "Çarmıha Gerilme (Korpus Hiperküp)" (1954) (Resim 4. 118) adlı çalışması aynı dönemlerde yaptığı din konulu resimlerdendir. Çalışma batı sanat tarihinin en bilinen konularından bir tanesi olan İsa peygamberin çarmıha gerilmesini konu almaktadır. Ancak Dali'nin bu ikonik konuya bakışı biraz farklıdır. Çalışmada küplerden oluşan çarmıha gerili İsa peygamber görülürken sol altta ise Mary Magdalene olarak Dali'nin eşi olan Gala vardır. Koyu arka plan resmin aşağı kısmına doğru açılmakta ve bir manzara kesiti sunmaktadır. Ön planda çarmıhtaki İsa ile Magdalene perspektifli bir alan içinde gösterilir. İki farklı mekan birleşimiyle meydana gelen resimde dikkat çeken durumlardan biri çarmıhtaki İsa'nın Magdalene'den fazlaca büyük resmedilmesidir. Bu bir orantı sorunu olarak değil, resmin asıl öğesinin çarmıhtaki İsa olduğunun gösterilmesi için kullanılan bir orantı değişimidir.

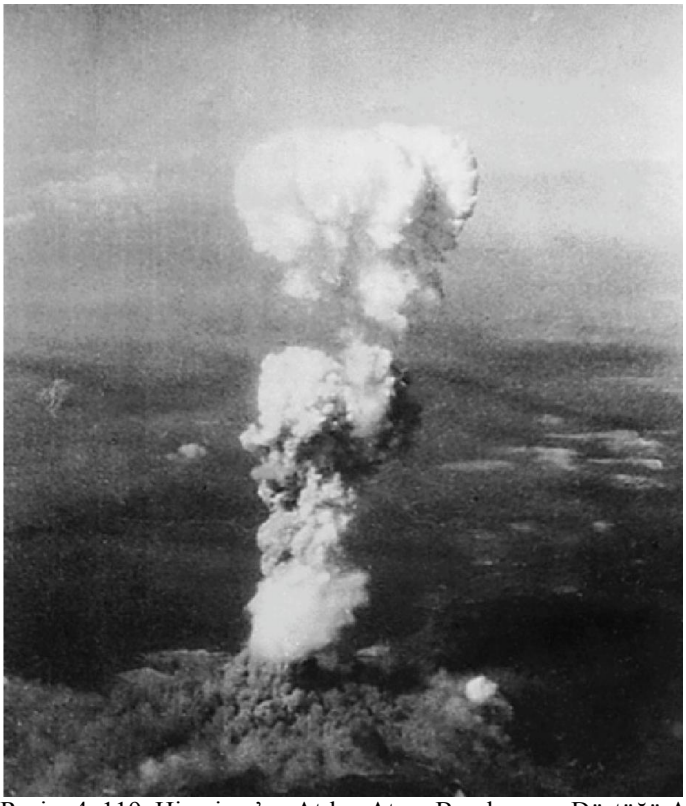
Dikkat çekici diğer bir nokta İsa'nın avuç içlerindeki çivilerinin olmamasıdır. Dali'nin dinsel temalı bu eserinde modern çağa özgü olan ve 1950'lerin Dali'sinin ilgisini çeken nükleer gücün ve bilimin etkisi görülür. Bu resimde de nükleer gücün artık gündelik hayata

girdiği, bilimsel ilerlemenin büyüleyici ama bir silah olarak korkutucu gücünün izleriyle dinsel tema yorumlanmaktadır. Dinsel sahne, bilimsel ilerleme, atomun parçalanması ve nükleer gücün etkisiyle modern batılı birey için yüceltilmiş bir an olma özelliğine sahip olur.

Modern insanın deneyim dünyası, meydana getirdiği her türlü ilerleme projeleri kadar bu projelerin sonucu olan yıkımlarla anlam kazanmıştır. 1945 tarihinde Amerika'nın Hiroşima'ya attığı atom bombası II. Dünya Savaşı'nda Nazilerin yaptıklarının sadece tarihsel anlamda değil, etik açısından ne olduğunun anlaşılmaya çalışıldığı bir zamanda teknolojinin meydana getirebileceği felaketlerin ilk örneği olmasıyla önem taşımaktadır.

Hiroşima'dan sonra yazar William Faulkner'in Nobel ödülünü alırken yaptığı konuşmada söyledikleri bu konuda fikir vericidir: "Ortada tin sorunu yok. Yalnızca şu soru var: Ne zaman havaya uçacağız?" (akt. Neiman, 2006: 289). Hiroşima'nın yarattığı anlam Faulkner'in "ne zaman havaya uçacağız?" sorusuna daha net bakılmasını sağlar. Etikçi Susan Neiman, Hiroşima için "yaşamın kendisinin tümüyle ve kökten yıkımını hep el altındaki bir olasılık haline getirdi" diye yazar (Neiman, 2006: 289). Faulkner'in sözünün anlamı da burada kendisini gösterir: İnsanın modernitede kendisini kurtaramadığı ve kendisini yok etme gücünü elinde bulundurması.

Diğer taraftan Hiroşima ve benzeri yıkımların medyalar aracılığıyla temsili bu ruh halinin oluşmasında yardımcı olmuştur. Dönemin gazetelerinde yayınlanan Hiroşima'ya düşen atom bombasının meydana getirdiği etkinin imgesi olan bulut, topluca öldürülen insanların ölüm anını namevcut hale getirmektedir (o anda 140.000 kişi ölmüştür) (Resim 4. 119). Bu imge, insanların ölümüne işaret eder. Ama bunu duygusallığı ve özdeşliği engeller şekille yapar. Bu imge akılalmaz ve hayale sığmaz yıkımın, yani yücelik temsilinin bir örneğidir. Yüceliğin böyle bir gösterimi doğanın romantik bireyde yarattığı etkiden oldukça farklıdır. Bu ve benzeri temsillerde aklın idrak edemediği, hayal edilemeyen, bilincin aniden iflas etmesine neden olan doğanın sunduğu belirsizliğin yerini kültürün aldığı görülür.



Resim 4. 119. Hiroşima'ya Atılan Atom Bombasının Düştüğü Anın Fotoğrafı (1945)

Faulkner'in sözü etik ve siyasal pratikler açısından bu gibi felaketlerin engellenemeyeceğini söyler. Etik açıdan bu çıkmaz yüceliğin meydana getirdiği anlam ve eylem eksikliğinin ürünü olan tedirgin edici etkinin kabullenilmesidir. Ancak bunun bertaraf edilmesi Hiroşima gibi felaketlerin ardında bıraktığı imgelerle mümkün olmaktadır. Zizek'in belirttiği gibi felaket imgeleri Lacancı gerçekle (real) karşılaşmanın karşısında "koruma kalkanı" görevi görebilmektedir (Zizek, 2001: 60). Atom bombası imgesinin etkisi de gerçek ile karşılaşmanın önüne geçerek olayın semboliğe dahil edilmesini sağlamaktır. Hiroşima imgesi savaşın ve yıkımın yüceliğinin korkutuculuğuna mesafeye koyar.

Amerika ve Sovyetlerin soğuk savaş dönemindeki uzay savaşlarının ardından insanın uzaya gidebilmesi, araştırmalar ve teknolojik gelişmenin geldiği noktayı gösterir. Diğer taraftan bilimin ürettiği temsiller uzakta olanı yaklaştırmaktadırlar. Bu imgeler akılalmaz yüceliğin sınırlı halde gösterimine bir diğer örnektir. Günümüz medyalarında çokça karşılaşılan uzay görüntüleri bilinmez olan gökyüzünü imgelerle bilinebilir hale getirirken ayrıca estetik bir deneyimde sunarlar.

Resim 4. 120. Yerküreden yaklaşık 350 Kilometre Yükseklikteki Uluslararası Uzay İstasyonu'ndan Çekilmiş Olan Dünya'nın Fotoğrafı

Kant'ın yüce düşüncesi öznenin kendinde olduğunu belirtmesi öznenin yüce olarak atfettiği nesnesine kendisini yansıtması, ona yönelmesi anlamına gelmektedir (Lucy, 2003: 65). Nasa'nın fotoğrafları da (Resim 4. 120) günümüz teknolojilerinin ürettiği imge açısından böyle bir yönelime ve çerçevelemeye örnektir. Uluslararası Uzay İstasyonu tarafından çekilmiş olan Dünya fotoğrafları doğanın romantik açıdan yüceliği karşısında doğanın kendi başınalığının belirsizliğine ve şiirsel anlamından oldukça uzaktır. Romantik belirsizlik olarak yücelik Nasa'nın uzay görüntüleriyle bilimin, şiirsel olmayan dilinin her şeyi gösterebileceğine yerini bırakır. Friedrich'in gezgin figürünün (bkz. Resim 4. 117) yerini alan uzay yolcuları uzay mekanında kendilerini bırakırlarken amaçladıkları uçsuz bucaksız uzayı gözlemlemektir.

Çağdaş sanatın estetik açıdan düşünülmesinde güzellikten çok yüceliğin fikir verici olduğu söylenebilinir. Güzellik değerinin uyumluluktan geçmesine karşılık yücelik deneyiminin belirsiz, uyumsuz, anlamı doğrudan göstermeyen ve hatta imgenin anlamdan muaf şekilde düzenlenmesi günümüz sanatları konusunda bir bakış açısı sunmaktadır. Bir önceki bölümde tekinsizin estetik ile ilişkisinde Jean Françoıs Lyotard'ın sanatlarki yüceyi bir sınır deneyimi olarak önerdiği anlatılmıştı. Lyotard, daha çok sanatçının izleyicisinin bakışını zorlayan bir yapıt ve deneyim sunduğunu ifade etmekteydi. Lyotard olumlu bir çağdaş imge ve sanat önerisinde bulunurken bir başka Fransız düşünür Jean Baudrillard bu konuda farklı bir anlatı ortaya koyar. Baudrillard'ın 80'lerde öne sürdüğü simülasyon düşüncesi kimi eserleri anlama ve yüceliğin günümüzde görünümü konusunda önemlidir.

Simülasyon, imgenin yansıtma, taklit etme ve gerçekliğe gönderimde bulunma imkanın bitmesidir. İmgenin kökensiz şekilde gerçekliği üretmesi ise hipergerçeklik demektir

(Baudrillard, 2003: 16). Baudrillard, imgenin batı kültüründe yaşadığı değişimleri basamaklandırarak şöyle bir görünüm çıkartır: “Derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge/ Derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge/ Derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge/ Gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan yani kendi kendinin saf simülakrı olan imge” (Baudrillard, 2003: 23).

Bu dizilimde model olarak "derin gerçeklik" son evrede görünmemektedir. Artık imgeyle hiçbir ilgisi olmadığı gibi imge onsuz da üretilebilinir. İmgenin yeniden canlandırma gücüyle gerçekliği göze getirebilmesi, simülasyonda yerini yeniden canlandırmanın son bulmasına bırakmış olur (Baudrillard, 2003: 22). Baudrillard'ın düşüncelerinde kilit nokta ileri kapitalist toplumlarda ve batı dışı Soğuk Savaş sonrası hızlanan kültürel küreselleşmede etkili rol oynayan teknolojik ve medya ağları olmuştur. Gerçeklik, bu teknolojilerin sunduğu bir görsellikle eşdeğerlik kazanırken imge, manipüle edilebilinen bir hal kazanırken, bir keyfin nesnesi halini almıştır. Bu mikroplarından arındırılmış bir dünya fikriyle karşı karşıya olunduğu anlamına gelmektedir.

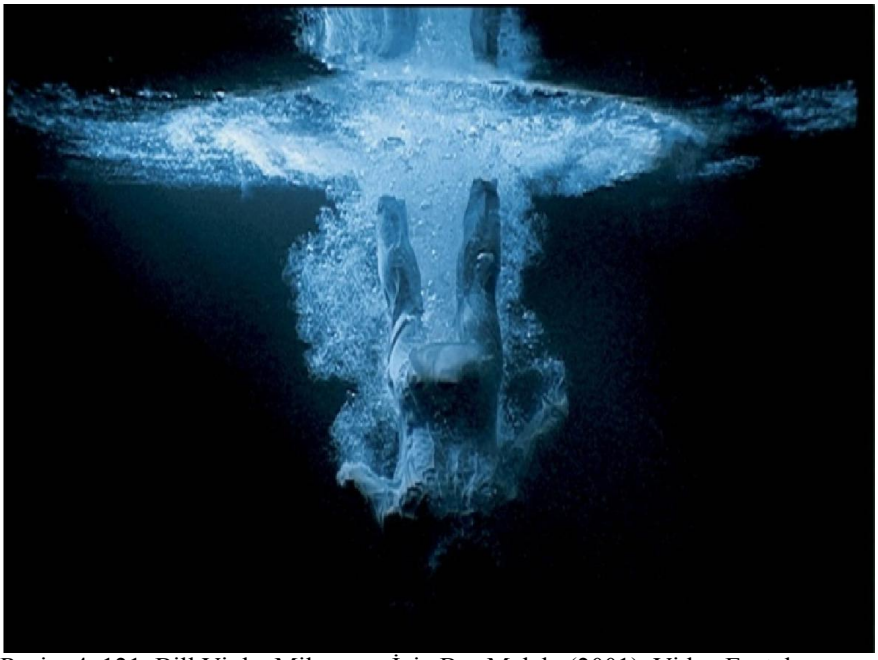
Baudrillard'da 1960'lı yılların uzay çalışmalarının meydana getirdiği şaşkınlığın, Nasa fotoğraflarında olduğu gibi, kusursuz bir programlama olduğunu yazar:

> İnsanın olasılıklara hakimiyeti ve kusursuz bir norm düzeni karşısındaki büyülenmedir. Bu korku ve içtepiden yoksun bir ölüme benzeyen modelin yarattığı kaygıdır. Karşı gelmeden kaynaklanan bir cazibeye sahip olan düzen hala ahlaksız bir düşsel üretmeye çabalarken; norm büyüleyerek, şaşırtarak ve dondurarak her türlü düşsele karşı çıkmaktadır. Artık programın kusursuzluğu konusunda şaka bile yapılmamaktadır. Programı izlemek bile büyüleyici bir olaya dönüşmektedir. Bu kusursuz bir dünyanın ürünüdür (Baudrillard, 2003: 67).

Sanatsal imgenin yüceyi kendi içinde ürettiği romantik sanattan bu yana Baudrillard'ın simülasyon düşüncesinin yücelik fikrine etkisi günümüz görüntü üretiminin hakikate dair bir kaygılanma uyandırmayıp onun ortada olmadığını saklamasıdır. Görülenin gerçekliği, imgelerin uyandırdığı duygulardan daha gerçek olmuştur. Yücenin kaygı verici ama öznesini yenileyen huzursuz etkisi de burada seyrin hazzına yerini bırakmış olur.

Çağdaş sanatın yüce kategorisiyle ilişkisi konusunda 1970'li ve 80'li yıllardan itibaren geliştirilen düşünceler yücenin temsilinin içerik ve biçimsel açıdan farklı türlerde düşünülmesine olanak verir. "Yüce/Çağdaş Sanattan Dökümanlar" (2010) adlı kitabın editörü Simon Morley giriş yazısında Anish Kapoor, Mike Kelley, Doris Salcedo, Hiroshi Sugimoto ve Fred Tomaselli gibi sanatçıların eserleriyle yüce konusunda yeni bir bakış açısı sunduğunu yazar. Bill Viola'nın yeni medyalarla gerçekleştirdiği videoların, Mike

Kelley'in multi medya enstalasyonlarının yüceliğin yorumlanmasında yeni tekniklere örnek olduğunu da yazan Morley, Joseph Beuys ve Anselm Kiefer gibi sanatçıların yüceyi batı tarihinde yaşanmış travmatik olaylarla bağlantılandırdığını ifade eder (Morley, 2010: 13). Yücenin sanatlardaki temsilinin çeşitliliğini Morley şu şekilde özetlemektedir: Temsil edilemez, aşkın, doğa, teknoloji, terör ve tekinsiz (Morley, 2010: 13).



Resim 4. 121. Bill Viola, Milenyum İçin Beş Melek, (2001), Video Enstalasyon

Video sanatçısı Bill Viola'nın eserlerini düşünmek için kullanılabilinecek anahtar kelimelerden bir tanesi yücedir. Sanatçının "Millenyum için Beş Melek" (2001) (Resim 4. 121, 122) adlı çalışması da buna örnektir. Çalışma beş videodan oluşmaktadır. Her birinde birbirinden farklı çalışmaya da adını veren beş melek görünmektedir. "Yükselen melek, yaratıcı melek, ateş meleği, doğum meleği, ölen melek" (Arya, 2010).

Resim 4. 122. Bill Viola'nın Sergisinden

Görüntüler ağır çekimle ve mekanın büyüklüğünün de katkısıyla sesin eko yaparak yayılmasıyla izleyiciye görsel ve işitsel bir güçlü etki sunarlar. Ağır çekimin hareketi yavaşlatarak aşırı detaylandırması büyük ekranlardaki görüntüsü izleyicinin görsel algısını etkiler. Viola'nın görsel etkisi de yücelik etkisini teknolojiyle üretmesidir. Bu eserde "teknolojik bir yüce", yücenin teknolojik açıdan gösterimi vardır (Morley, 2010: 13).

Viola'nin video imgeleri gösterdiği olayın tüm detaylarını ağır çekimle belirginleştirmektedir. Su imgesinin beden imgesiyle buluşması ve ikisinin bir araya gelmesi bedenin silikleşerek sanki hayaletimsi bir görüntü almasına neden olmaktadır. Silikleşen beden "melek" imgesinin temsili halini alır. Ancak bu dinsel referanslar anımsatma düzeyinde olup yoğun bir dinsel hakikat ya da kutsalın deneyimlenmesini önermezler. Viola'nın işleri izleyicisine farklı deneyimler iç dünyayı etkileyecek ruhsal bir deneyim amaçlar (Huntürk, 2011: 370). Rina Arya'da bu konuda Viola'nın videolarının yücenin sekülerleşmesi olduğunu yazar (Arya, 2010).

Resim 4. 123. Bill Viola, Tebrik, (1995), Video Enstalasyon

Resim 4. 124. Pontormo, Ziyaret, (ykl. 1529), 20.2x15.6 cm., Ahşap Üzerine Yağlıboya

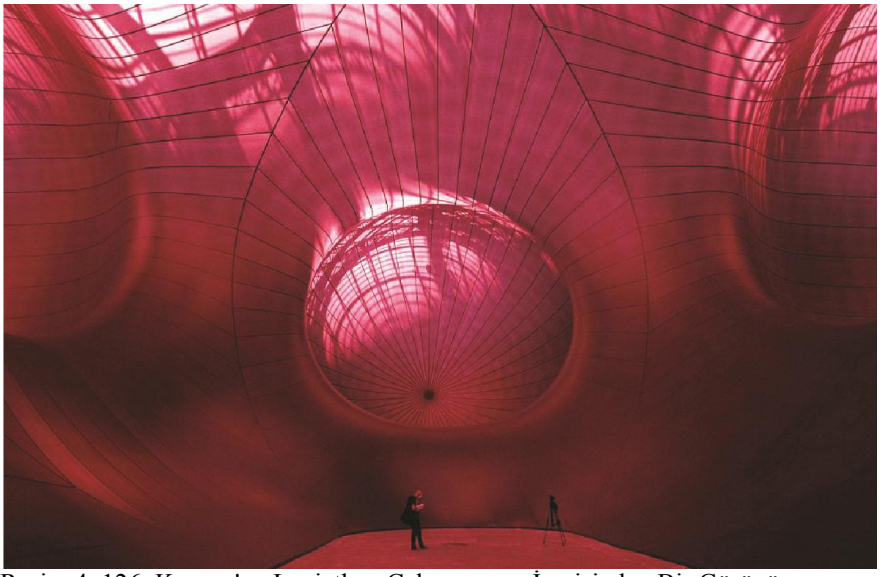
Deneyimin kendisi izleyici için sınırlara götüren bir estetik düzeye de sahip olabilir. Tıpkı video eleştirmeni Deirdre Boyle'un Viola'nın "Buried Secrets" (1995) adlı kurgu serisi için şunları yazdıklarındaki gibi:"Buried Secrets" (1995) öyle rahatsız edici ki görüntüleri ve çağrışımları hala bilincimde geziniyor; tıpkı rüyaların rahatsız edici bölümlerinin insanlara endişelerini, çözümlenemeyen çelişkilerini, derin korkularını hatırlatacak biçimde davetsizce geleni yeniden günyüzüne çıkarması gibi (Boyle akt. Barrett, 2012: 114).

"Buried Secrets" (1995) çalışmasının uyandırdığı etkiye dair bu yorumun altında Viola'nın çalışmasındaki dinsel gönderimlerin bulunması yatar. "Buried Secrets"ta sanatçının batı resminin dinsel konulu önemli eserlerinin yeniden canlandırması görülür. Boyle'un etkilenmesinin nedeni ortak bir hafızada yer etmiş olan dinsel imgelerin yavaş çekim görüntüler ve seslerle yeniden oluşturulmasıdır. "Buried Secrets" serisinin içinde yer alan "Tebrik" (1995) (Resim 4. 123) videosu Pontormo'nun "Ziyaret" (ykl. 1529) (Resim 4. 124) adlı çalışmasının yeniden üretimidir. Videoda Pontormo'nun resmi yeniden canlandırılır ve Viola'nın çoğu videosunda kullandığı ağır çekimle görsel etki ses ile birlikte etkili bir gösterim sergiler. Viola'nın dinsel bir temanın sanatsal üretimini yeniden üreterek yorumladığı "Tebrik", çağdaş sanattaki din ve ruhsallık üzerine olan ve bunu görsel bir yücelikle veren seküler yorumlardan bir tanesidir.

Resim 4. 125. Anish Kapoor, Leviathan, (2011, 33.6×99.8 ×72.23 m., Karışık Teknik

Aristoteles, "Poetika" adlı kitabında nesnenin çok büyük ya da küçük olmasının güzelliği göze getiremeyeceğini düşünür (Aristoteles, 2002). Bir nesnenin çok büyük olması ve küçük olması izleyicisinin onu algılama sırasında ele geçirememesi demektir. Büyüklük izleyicinin algısını aşar. Anish Kapoor'un kimi çalışmalarında bu orantı farklılığı görülür. "Leviathan" (2011) (Resim 4. 125, 126) adını eski ahitte geçen bir deniz canavarından alır. Şeytan'ın isimlerinden biridir ve "inancın kaybı"na karşılık gelmektedir (Coleman, 2007: 280). Leviathan, modern düşüncede Thomas Hobbes tarafından devleti tanımlamak için de kullanılmıştır. Hobbes'ta bu metafor bireylerin haklarını savunmak için sözleşmeyle kurdukları modern devleti karşılamaktadır (Günay, 2009: 11).

Mitolojik, dinsel ve modern devletin Hobbesçü metaforik anlamı olarak "Leviathan", Kapoor'da da bu devasa özelliğini korur. Paris'teki Grand Palais'in iç mekanını dolduran bu yapıya heykel demek oldukça zor gibi görünmektedir. Büyüklüğüyle izleyicilerine bir seyir değil, etrafında ve içinde dolanabilecekleri bir deneyim sunar.



Resim 4. 126. Kapoor'un Leviathan Çalışmasının İçerisinden Bir Görünüm

Kapoor'un eseri canavara dair modern bir yorumdur. Canavar, burada grotesk imgeleriyle farklı formların (insan-hayvan, hayvan-hayvan) bir araya gelmesiyle yorumlanmaz. Canavar, yuvarlak formların bir araya gelmesiyle temsil edilir. Mitolojiyle ilgisi sadece "Leviathan" ile sınırlı olmayan Kapoor, "Leviathan"da mitolojik referansı sadece isimle gerçekleştirmez. Aynı zamanda çalışmanın içine girmek, canavarın içinde olmak, onun tarafından yutulmak, onu içindeki kırmızı rengin ışıkla oluşturduğu sanki et ve kas yapısıyla karşı karşıya gelmek gibidir. Kapoor, eserlerinde boşluk üzerine düşünmüştür (Huntürk, 2011: 355). "Leviathan", içiyle güçlü bir boşluğa, onun meydana getirdiği mekana izleyiciyi dahil etmesiyle izleyiciyi bu boşlukla buluşturur. Mimari mekanın içinde olağandışı görünen biçimiyle "Leviathan", estetik deneyimin şaşırtıcı ve bilinmez durumunu izleyiciye sunar. Mekanda boşluk bırakmayan canavar bu doluluğun tersi etkisini izleyiciyi içinde gezdirmesiyle tersine çevirir.

Resim 4. 127. Anish Kapoor, Bulut Kapısı, (2006), 10×13×20 m., Çelik

Kapoor'un "Bulut Kapısı" (2006) (Resim 4. 127) adlı çalışması "Leviathan"daki gibi yuvarlak biçimselliğe, "Leviathan" kadar olmasa da büyüklüğe ve üzerindeki ayna yansıması etkisinden meydana gelir. "Bulut Kapısı" biçimsel açıdan yavaşça hareket eder gibi durmaktadır. Sergilendiği alanda gelip geçenlere kendilerinin ve şehrin bir kesitini yansıtırken mesafe kurmayarak bir dokunma duygusu uyandırır. "Leviathan"ın dışı ve içinin devasalığı estetik açıdan sıradışı deneyim sunarken, "Bulut Kapısı" sıradışı deneyimi ayna yansımasındaki imgelerle gerçekleştirir. Soyut biçimlerin izleyicinin dokunma, büyüklüğü karşısında şaşırma ve bakışını bu biçimlere kaptırma, yansımanın bozukluğunun oluşturduğu oyunsuluk yücenin temsilinin izleyicide oluşturduğu etkileridir.

Alman sanatçı Anslem Kiefer'ın eserlerinin çoğunda Almanya tarihinin hatırlanmak istenmeyen anısı, Nazizm yeniden sergilenir (Resim 4. 128). Kiefer, Nazi dönemi Almanya'sının işaretlerini yeniden izleyiciye sunarak çarpıcı bir görüntü ortaya koyar. Burada yücelik temsili, Kapoor ve Viola'daki olumlu ve ruhsal halden başkadır. İzleyici bu temsillerle geçmişin zalimliğini hatırlamaya davet edilir. Bastırılan bir olayın geri dönüşüyle karşılaşan izleyici sanatın yücelik deneyiminin korku verici boyutuyla karşı karşıya kalır.

Resim 4. 128. Anslem Kiefer'in Nazi Selamı (1969)

Resim 4. 129.a. Hitler'in Konuşması ve O'nu Dinleyenler

Resim 4. 129.b. Hitler'in Konuşması ve O'nu Dinleyenler

Huzursuz etki Kiefer'in selamında saklıdır. Hitler'i takip eden Alman halkının, O'nun söylevlerini, sanki transa geçer gibi dinlemesi, sözlerine kapılan toplumun bir yüceltimde bulunmasıdır (Resim 4. 129 a, b). Alman halkının Hitler ve Nazizm'e yaptığı bu duygusal yatırımın nedeni bir ulus bir bütün olmaktı. Liderinin selamındaki arzu buna işaret eder. Bu güçlü işaret bir süre sonra soykırımın, ahlakın ve insaniliğin çöküşünün işareti haline gelmiştir. Bugün böyle bir selamı uluorta yerde yapmak -özellikle batı kültüründe- keyifsizlik veren bir eylemi gerçekleştirmektir. Kiefer'in eserlerindeki Nazi selamı bu anlamıyla düşünülebilinir. Bir zamanlar yüceltilmiş olan bir imgenin ve arzuların işaretinin

kendisi olan bu selam, Kiefer'in eserlerinde yüceltilmiş olanın ama aynı zamanda lanetlenmiş olanın geri getirilmesidir.

Bill Viola'nın dijital ortamda ürettiği hareketli imgelerinin ve Kapoor'un mekanı etkileyen heykelleri ya da yerleştirmelerindeki mistik havasının, Dali'nin seküler açıdan yüce yorumunun izinde oldukları söylenebilir. Her iki sanatçı da laik, dünyevi ve seküler bir yüceliği ruhsal süreçlerin ve mistik bir kişiselliğin içinde izleyicisine önermektedir. Yüceliğin Kiefer'de bellekteki ortak sembolü yeniden göze getirmesiyle tersine çevrilmesinin huzursuz seyri geçmişi görmeden kaynaklanmaktadır.

Sinema sanatında felaket filmleri ya bir doğal afet ya da bir savaş, salgın, kıtlık ve bunun gibi nedenlerle gelecekte dünyanın başına gelebilecekleri konu almaktadır. Genellikle bu filmlerde felaketten kaçmaya çalışan veya felaket sonrası hayatta kalan insanların yaşadıkları anlatılır. Teknolojik açıdan ise bu filmlerde felaket sahneleri çok güçlü etkilerle gösterilmektedir. Bunlardan bir tanesi olan Roland Emmerich'in "2012" (2009) (Resim 4. 130 a, b) adlı filmidir.

Resim 4. 130.a. Roland Emmerich'in 2012 (2009) Filminden Sahne

"2012" (2009) filminde dünya yok olmanın eşiğine gelmiştir. Depremler olmaya, yer kabuğunun derinliklerinde lavlar püskürmeye başlamıştır. Film boyunca bu sahneler görsel efektlerle etkili şekilde gösterilirken, insanlığa düşen rol felaketlerin içinde ölmek, felaketlerin ardından yaşamaya devam etmek için gemilere akın etmek ve felaketlerden kaçmaktır. Filmin aksiyonunu bir grup insanın felaketlerden kaçması oluşturmaktadır. Karakterler, üzerlerine yıkılan binalardan, üstüne bastıkları yerin depremlerle derin çatlaklar meydana getirmesinden, patlayan lavlardan, köpüren denizlerden kaçmayı başararak kıyametten sağ kalan azınlıkla birlikte gemiye ulaşırlar.

Resim 4. 130. b. Roland Emmerich'in 2012 (2009) Filminden Sahne

Felaket sahnelerini izleyiciye daha yoğun bir şekilde göstermek isteyen Emmerich, felaketin gücünü karakterlerin içinde bulunduğu uçağın bakış açısıyla seyrettirir. Bu sahnede gökdelenler, köprüler, yollar ve diğer binalar yıkılmaktadır (Resim 4. 130.b). Uçağın arkasında konumlandırılan kamera, izleyene bu yıkımın içinde olduğu izlenimini hissettirerek seyrin etkisini güçlendirir.

Felaket filmlerinde görülen detaylı ve güçlü gösterimler, felaketin yüceliğinin seyirlik hale getirilmesiyle izleyicide heyecan verici bir estetik deneyim yaşatmasına neden olmaktadır. İmgenin etkilerinin kurgu düzeyinde kalsa bile gerçekte yaşanılan hayatın içinden gelen deneyimle benzerliği vardır. Özellikle sinemadaki hareketli imgenin etkisi de gerçek bir deneyime benzer: "Simülatif süreçte [taklit edici süreçte] "görsel sistemin kendi normal duyumsal girdileriyle ve deneyimsel çıktılarıyla bağlantısı kopar"; böyle bir durumda simülatif görüntü görsel sürece (muhtemelen görsel hafızadan derlenen temsiller formunda) gecikmeli olarak girecektir" (Yaren, 2006: 66).

Buna göre perdede görülen hareketli imge gerçekte yaşanan ve zihinde şekil kazanan imgenin gerçeklik deneyimine yakındır. Felaket filmlerinde de perdede görülen seller, yangınlar, dünyaya düşen göktaşı ve benzeri sahneler izleyicide heyecan meydana getiriyorsa gerçeğe yakın olmasıyla bunu gerçekleştirmektedirler. Tek fark bu sahneler deneyim açısından bağımsızdırlar. Bu da izleyiciye güven verici bir deneyim sağlamaktadır. Ancak burada yüceye dair bir imgenin sadece seyirlik hale geldiği düşünülmelidir. Bunun nedeni ise "2012" filminde de olduğu gibi felaketin insanda uyandırabileceği dinsel inanç düzeyinin filmde askıya alınmasıdır. "2012" filminde

Tanrısal olan felaket/kıyametle birlikte insani ahlaki görüntülerde askıya alınır. Kitlesel ölümler sıradan hiper gerçekçi ve yüksek teknolojili sinema efektleriyle unutturulur. "2012"deki doğaya dair yüce, detaylandırılmış güçlendirilmiş hareketli imgenin keyfe dönüşmesidir.

Resim 4. 131. Marc Quınn, Bölge (Zamanın Başlangıcı), (2013), 169x256 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Marc Quınn'ın "Bölge (Zamanın Başlangıcı)" (2013) (Resim 4. 131) adlı resmi evrenin başlangıç anını anlatır. Bir başlangıç anının hayalinde, tüm boşluğun dolması gösterilir. İnsanın hayalinde böyle bir anın canlandırılması kaotik bir süreci düşünmesiyle olur. Quınn'de böyle bir sürecin belirsizliğini bulutların hareketleriyle temsil eder. Dingin bir kaos, bulutlarla sarılmış yüzeyde izleyiciyle buluşurken yücelik imgelerinin göz alıcı etkisini devam ettirmektedir. Friedrich'in yücelik imgesi olarak doğanın gücünün temsili Quinn'in resminde de görülür. Tek farkla; ilki duygusal bir heyecanı arzularken ikincisi hiper gerçekçi bir görüntünün hazzını izleyicisine sunar.

Yüceliğin temsillerinin izleyicide meydana getirebileceği heyecan elbette gerçek bir yücelik deneyiminin oluşturacağı derin kaygı gibi olamaz. Ancak sanatlar Kant'ın döneminden buyana böyle bir etkiyi eserlerinde gösterebilme arzusunda olmuşlardır. Belirsizliğin, insanı aşan ve insanın içinde kendini yok gibi hissedeceği sahnelerin olduğu eserlerin belki de modern sanat öncesi benzer örneklerden farkı Tanrısal bir gücün kudretinin yerine bilinmezliğin kişisel deneyiminde kendini kaybetmek ya da yücelik deneyimini seyirlik, mistik bir halde deneyimlemek olmuştur. Friedrich Hegel'in "sanatın sonu" düşüncesinin esası olan sanatların hakikati göze getirme çabasının bitmesi durumu (Himenez, 2008: 137-140) ardından belki de eserin görevi, sekülerleşmiş kültürün yeni

derinliklerini gösterme çabasından hiper gerçekçi imgelerin ürettiği yüzeysel dünyada seyrin derinliğini bulmaktır.

4.4. Büyülü, Karanlık, Sessiz, Temiz Mekanlar

Mekan deneyiminin olağandışı hali, insanı etkileyen onu farklılaştıran bir etkisinin olmasıdır. Mekanın olağandışı hale gelmesi de insanın içsel süreçleriyle ilgilidir. Mekanın düzenlenişi insanın ruhsal açıdan mekana kendisini yansıtmasıyla da gerçekleşir. Ev, "bedene dair algı, duygulanım, düşlem ve düşünceleri bir araya getiren ve kendilik düşüncesi, davranışlar ve çevre ile olan ilişkiler"in alanıdır (Eiguer, 2013: 20). Evin ruhsal sürecin işleyişindeki varlığı aynı zamanda kişinin evinde kendisini huzursuz hissetmesiyle de bozulur. Freud'un "tekinsiz"inin insanın evinde kendisini huzursuz hissetmesi, "tekinsiz"in mekanla ilgili sarsılma olmasıyla da ilgilidir. Evin düzeni kişinin kaygılı halinin mekana yansımasıyla bozulur. Sanatta da mekan deneyimi ve temsili sadece mekanın eserde bir yan unsur olmasıyla açıklanamaz. Sanatta mekanın temsili ev örneğinde olduğu gibi öznenin kendi ruhsallığının yansımasıyla kaynağını bulur.

Romantik mekan tasarımı, eskimiş harabeler ve doğanın gizemine dalma arzusuna karşılık gelmektedir. Filozof Novalis'in "felsefe sıla hasreti" sözündeki gibi romantik sanatçı bir gezgindir. Nostaljicidir, sürekli arayandır. Bu imkansız bir arayıştır. Romantik birey için mekan kendisini kaybedeceği bir olanaktır. Kendini kaybetme ise öznenin sarsılmasıdır. Bu yüzden harabeler, karanlığa, büyüye, hayaletlere, doğanın gizemine, açıklanamaz olanda, "miadı dolmuş denen boyutu" gösterme amacını gerçekleştirme görevindedir (Starobonski, 2012: 158).

> ... egzotik, yabancı, garip olana erişmek için yapılan bütün bu girişimler, gündelik yaşamın ampirik çerçevesinden dışarıya çıkma yolundaki bütün bu girişimler, en tuhaf çeşidinden dönüştürmelerle fantastik öyküler yazma, simgesel ya da alegorik nitelikte ya da eleştirmenleri yıllardır uğraştıran gizli imgelemlerle her türlü gizemli ve örtük göndermeler içeren öyküler yazma girişimleri, bütün bunlar hep geriye dönme, onu kendine çeken yuvaya gitmek girişimleriydi, romantiklerin ünlü sonsuz Sehnsuct'uydu .... (Berlin, 2004: 128).

Eski zamanlara ait harabeler büyüleyicilikleriyle geçmiş zamanın uzağındaki gezginin, modern melankolik insanın bu mesafeyi daraltabilmesini sağlayan seyirler sunmaktadırlar. "Razı olunan bir ölümün araya girmesi üzerine insan ve tabiat arasında bir uyum" kurmaktadırlar (Strabonski, 2012: 160, 161). Bu uyum kültür ile doğa arasındadır. Eski yapılar, kültürün kalıntıları olarak eski zamanlara ait tinselliğin ürünleridir. Doğa ise bu yapıları saran, kuşatan onları içine alan bir güçtür. Melankolinin bir diğer yüzü olarak

doğanın bu gücü, kültürü yutan ölüm yazgısına benzemektedir. Bu yazgı bir korku değil melankolinin eskiye özlem, eski insanların bilgisine ve dünyasına dair beslenen inanç, doğaya ait büyüselliğin huzuru demektir. Kendini harabelerin gizemiyle kaybetmek, "harabelerde hayale dalmak", varoluşun insana "ait olmaktan çıktığını ve şimdiden uçsuz bucaksız bir unutuluşa" kavuşulduğunu " hissetmektir" (Strabonski, 2012: 162).

Resim 4. 132. Richard Wilson, Avernus Gölü, (1765), 22.9x29.2 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

İngiliz ressam Richard Wilson'un "Avernus Gölü" (1765) (Resim 4. 132) adlı resmi ilk başta sadeliğiyle sıradan bir manzara resmi örneğine benzemektedir. Ancak manzaranın tarihsel ve özellikle mitsel önemi açısından yaklaşıldığında tipik bir romantik manzara örneğiyle karşı karşıya kalınmaktadır. Avernus, eski Roma'dan bu yana bilinmekte olan bir volkanik göldür. Zamanında bu gölün çevresine Romalılar yerleşim yeri kurmuşlardır. Göl aynı zamanda Hades'in yer altı dünyasına gidilen yolun başlangıcı sayılmaktadır. Wilson'un resminde Roma'ya özgü yapılar görülmektedir. Wilson'un göze getirmek istediği doğanın bu sade güzelliği içinde harabelerin bir albeni uyandırmasıdır.

Bir başka İngiliz şair ve ressam Alexander Pope'da (1688-1744) (Resim 4. 133) harabelere karşı derin bir ilgiye sahipti. Hines resmi şöyle betimlemektedir:

> ... bu resimde yıkık binalarla devrilmiş anıtların oluşturduğu sahne, bunun yanında da bir arenanın yıkık kolonları yer almaktadır: yıkık kemerin üstüne 'Roma Aeterna' (Ölümsüz Roma) yazısı kazınmıştır; yine üzerinde 'Viro İmmortali' (ölümsüz insan) yazısı kazınmış bir sütunun altında, yerde, büyük Ceaser'ın heykelinin kırık kolları yatmaktadır (Hines, 2005: 64).

Resim 4. 133. Alexander Pope, İnsan Üzerine Denemeler (1745) Adlı Yazar Tarafından Yapılmış Olan Kitabının Kapağı

Pope harabelere ilgi duyan melankolik insanlarındandır. Şiirlerinde de yıkık dökük, doğayla örtülmüş artık kullanılmayan ve eskimiş yapılara övgüler vardır: "Sivri tepeli kulelerle çevrelenmiş bu yosun kaplı kubbeler,/ Dehşetli kemerler gün ışığını geceye dönüştürürler (akt. Hınes, 2005: 64). Pope'un bu dizelerindeki harabeler Wilson'un resminin pastoral çağrısına nazaran daha yoğun bir duyguyu, ölümle yaşam arasında gidip gelmeyi vurgulamaktadırlar. Romantikler için harabeler, gizemli ve insanı tazeleyecek mekanlardır. Richard Sennett, on sekizinci yüzyıl "yüce" düşüncesinin Edmund Burke ve İmmanuel Kant'ın eserlerindeki korkutucu bir sarsılma hali olmasından başka "sempati" ile düşünüldüğünü yazar. Sempati romantik dönem insanı için geçmişle bütünleşme, onda kendini görme durumudur (Sennett, 2013: 126). Sempati, yüceliğin ürkütücü halinin son bulması kılık değiştirmesi değildir. Onunla baş başa gidendir: “Her şey dümdüz giderse insanlar birbirlerine pek dikkat etmezler. Ürkütücü harabe nosyonundaki tiyatrovarilik, aynı vayvay gibi, kendinin farkında olmaktır. Aydınlanmış atalarımız sonuçta, yalnızca bir an için korkuyla heyecanlanacaklarından tamamen emindiler. Duygu fırtınası geçer, sempatik ilişkinin itici gücü sönerdi” (Sennett, 2013: 128).

On dokuzuncu yüzyılda kentleşmeyle beraber insanların birbirlerine yabancılaşması, birbirlerinden çekinmesi gibi huzursuz bir duygu ortaya çıkacaktı. Walter Benjamin "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris" adlı yazısında mimaride demirin kullanılmasının tarihte ilk kez yapay bir malzeme kullanılması olduğunu yazar (Benjamin, 2001: 89). Romantik doğanın kayalıklara, ormanlara, gökyüzüne duyduğu heyecanın, doğaya karışmış harabelerin uyandırdığı melankolinin yanında demirin sanayi devrimi beraberinde kullanılması kültürün ikinci bir doğa olarak ya da doğanın yerini almasına neden olmuştur.

Metropoller, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında yeni bir toplum ve toplumsal ilişkilerin yaratılmasında, Fransız ve Sanayi Devrimi sonrasında onların etkilerini taşıyan aynı zamanda da meydana getirdikleri yeni yaşamın biçimlenmesine olanak tanıyan mekanlar olacaktı. Bu yeni duygular ve deneyimler insan ruhuna ve varoluşuna zarar verecek bir noktaya gelecek ve insan sürekli bir yorgunluk, bitmişlik ve huzursuzluk yaşayacaktı. Romantik mekanların içe dalmayı sağlayan büyüsü metropollerde sokaklarda, caddelerde, dükkanlarda, eğlence yerlerinde insanın diğerlerine ve kendine yabancılaşmasını öğretecekti. Diğer taraftan da metropollerin sürekli uyarıcı gücü ve yeni deneyimleri coşkuyla karşılanacaktı.

Fransız yazar ve düşünür Jean Jacques Rousseau "Yeni Heloise" (1761) adlı eserinde tipik modern insanın gündelik deneyimler içerisinde nasıl merkeziyetini yitirdiğini anlatır. "Yeni Heloise"nin baş karakteri olan Saint-Preux kırdan kentte, Paris'e gelmiş ve burada "insanı tanıma"yı amaçlamıştır (Berman, 2011: 120). Saint-Preux, sevgilisi Julie'ye yazdığı mektuplarda yaşadığı değişimi anlatırken moderniteyle birlikte gelen değişimlerinde etkisini göstermektedir. Saint-Preux, karşısında gördüğü "çarpışan gruplar"la değişen politik çevrenin nasıl bir kaosla devam ettiğini, her an değişen fikirlerin sürekli birbirleriyle çelişik olarak sürdüklerini, artık "iyi, kötü, güzel, çirkin, hakikat, erdem"in "sadece yerel ve sınırlı" olduğunu yazar (akt. Berman, 2003: 31). Her şeyin değiştiği bir hayat ve değerlerinde değiştiği bir anlam dünyası Rousseau'nun daha on dokuzuncu yüzyıla girmeden modern insanın bir roman karakteriyle özetini bulur. Bu aynı zamanda modern insanın ruhsal dünyasının da bir özetidir.

> İnsanı içine çeken bu heyecanlı, çalkantılı hayat karşısında sarhoş olduğumu hissediyorum. Gözlerimin önünden geçip duran böylesine çok sayıda nesne başımı döndürüyor. Beni etkileyen tüm bu şeyler arasında yüreğimi saran tek bir şey bile yok. Yine de hepsi birden hislerimi sarsıyor; öyle ki ne olduğumu, neye ait olduğumu unutuyorum (akt. Berman, 2003: 31).

Rousseau Paris'e, bu yeni metropol yaşantısına olumsuz bakan biri olarak "yüzeydeki tüm bu etkinlikler"in "sadece derinlerdeki hareketsizliği maskelemeye hizmet" ettiğini düşünmekteydi (Berman, 2011: 122). Rousseau bu derinlikteki hareketsizliği tanımlarken de modern insanın sürekli değişim içerisindeki yaşantısının aslında mekanik birer kukla olduğu düşüncesini fark etmemesi olduğunu düşünür (Berman, 2011: 123). Diğer taraftan Marshal Berman'ın da belirttiği gibi, Saint- Preux'ün bu ruhsal süreci sürekli bir "başdönmesi", "sarhoşluk", ahlaki olarak kadim değerlerin yitirilmesi olurken "benliğin genişlemesi ve sarsılması" ve karşısında "sokak ve ruhta heyhulalar" (Berman, 2003: 31) görmesi Freud'un daha sonraları psikanaliz teorisiyle göstereceği sürekli bir çatışma halinin karşılığıdır. Bu modern bireyin nasıl bir tekinsiz hal içinde olduğunu göstermektedir.

Buna karşılık sanat bu değişim içerisinde farklı dünyalar önermeye çalışırken aslında sürekli olarak bireyin kendisini kurtaracağı heyhulalar arayacaktır. Heyhulalar ile mekanik olma arasında Hoffmann'ın öyküsü "Kum Adam"daki temalarına rastlanmaktadır. Modern kentin insanı, birer mekanik varlık olarak sürekli yaşadığı sarhoşlukla ve sarsılmayla kendine yabancıdır. Modern mekanlar, modernitenin teknik ve akılcı ilerlemeci anlayışıyla büyüden arındırılmıştır.

> On dokuzuncu yüzyıl kent tasarımcıları, şehir atardamar ve toplardamarlar içinde hareket edilen bir beden olarak tasavvur eden Aydınlanma'daki haleflerinin fikirlerinden yola çıkmışlar ama bu tahayyülü yeni bir biçimde kullanmışlardır. Aydınlanma şehircileri bireylerin şehrin kalabalıkları içinde dolaşmaktan uyarımlar alacağını tahayyül etmişlerdi; on dokuzuncu yüzyıl şehircileri ise bireylerin hareket yoluyla kalabalıktan korunacağını tahayyül ediyorlardı (Sennett, 2008: 290, 291).

Bu korunaklı birey yerini yalnız ve sürekli tehlikeler altında olan bireye bırakmıştır. Amerikalı yazar Edgar Allan Poe'da "Kalabalıkların Adamı" (1840) adlı öyküsünde modern kentteki insan selini şöyle betimler:

> Geçip gidenlerin çoğunda halinden memnun işadamlarının havası vardı; kalabalığın arasından geçmek dışında bir şey düşünmüyor gibiydiler. Kaşları çatık ve gözleri fıldır fıldırdı. Birisi çarptığında sabırsızlık belirtisi sergilemiyor, giysilerini düzeltip aceleyle yollarına devam ediyorlardı. Bazılarıyla huzursuzca hareket ediyordu; ki bunların da sayısı epey fazlaydı. Yüzleri kızarmış, kendi kendilerine konuşup el kol hareketi yapıyorlardı, sanki etraflarındaki yoğun kalabalık yüzünden kendilerini yalnız hissediyormuşçasına. İlerleyişleri durdurulduğunda birden mırıldanmayı kesiyor, ama el kol hareketlerini iki misline çıkarıyor ve dudaklarında dalgın ve abartılı bir gülümsemeyle karşılarındakinin bir sonraki hareketini bekliyorlardı. İtildiklerinde kendilerini itene abartılı bir şekilde eğilip selam veriyor, büyük bir şaşkınlığa kapılmış gibi görünüyorlardı (Poe, 2007: 300).

Poe'nun betimlediği kalabalık, toplumu oluşturan sınıfların geçidi gibidir. Onları bulunduğu yerden izleyen öykünün anlatıcısı, her bir sınıfı ya da kesimi giyimlerinden, jestlerinden tanır ve diğerlerinden ayırt eder. "Masa başı zerafeti"ne sahip iyi giyimli katipler, "aşırı samimi" olmalarıyla ve "yenlerinin genişliği""yle kendilerini ele veren yan kesiciler, "donuk gözleri" ve "solgun dudaklarını kısmaları"yla kim oldukları anlaşılan her türlü özenli giysiler giyen kumarbazlar, "atmacayı andıran" gözleriyle Yahudi seyyar satıcıları, sokak dilencileri, "ölüme iyice yaklaşmış" sakatlar, işlerinden "neşesiz evlerine dönen" "gösterişsiz genç kızlar", daha küçük yaşta fahişe olan "bedenleri olgunlaşmamış" çocuklar, "sayısız ve tarifsiz sarhoşlar", "börekçiler, hamallar, kömürcüler, temizlikçiler, laternacılar, maymun sergileyenler, sokak sanatçıları, bunlara para toplayan pejmürde zanaatkarlar ve yorgunluktan bitkin işçiler" (Poe, 2007: 300- 302). Bu tablo türlü türlü insanın içinde bulunduğu bir karmaşa, insanların diğerlerinin tanımadığı ama ne yaptıklarını bilerek yollarına devam ettiği bir kaosun temsilidir. Bu tabloda tüm duyumları yoran bir hareketlilik, sürekli bir devinim vardır. Gün içinde değişen farklı türden meslekten insanlar sürekli devam eden bir tiyatro gibi mekanik ve yorucudur. Anlatıcı buna karşılık bu görüntü için şu yorumda bulunur: "Her şey karanlık ama görkemliydi- tıpkı ustaca şekillendirilmiş bir Tertullian abanozu gibi" (Poe, 2007: 302).

Poe'nun kalabalıklar gözlemi ve yorumunun çelişkisi bir taraftan korkutucu bir dünyanın içinde olunduğu izlenimi verir. İnsana dair değerlerin neredeyse yok olduğu, insanın da kalabalıklar içerisinde mekanik bir figür ve diğerleri arasında toplumsal konumlarıyla farkını gösterdiği metropolde kalabalığın büyüleyici bir özelliğinin olması modern kent yaşantısının tipikleşecek bir betimlemesidir. Kaygı burada kalabalıkların içindeki kişinin yaşadığı, kendinden doğan bir sarsılma olsa da bir özgürlük meydana getirir. Bu özgürlük metropolün içinde her şeyin ortadan kalkması, kaybolabileceğidir. Bunun peşinde olan bireyde kaygının hareketlendirici gücüyle metropolde kendini kaybederek özgürleşebilir (Ahıska, 1992).

Rousseau ve Poe'nun betimlediği korkutucu kalabalık günümüze kadar gelen ve hala da devam eden modern kent deneyiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Modern kent mekanındaki tedirgin edicilik, kişinin kendi ötekisini karşısında görmesidir. Öteki geriye itilmiş, yok sayılmış, bastırılmış olan yabancıdır. Kalabalıkların tehlikesi de bu ötekinin çoğu kez uğursuz ve korkutucu, kişiye zarar veren olmasına karşılık gelmektedir. Kalabalıkların bu hali kent mekanının düzenlenmesiyle doğrudan ilgilidir. Alman sosyolog Georg Simmel için "kökeninde iyi ve bütün insanlarda ortak olan insan doğası, dizginsizce gelişsin diye"

modernite içinde doğayla olan bağını kopartmıştır (Simmel, 2003: 85). Metropol uzmanlaşmayla, teknolojiyle, para ekonomisiyle kişinin tinsel dünyasının yeniden şekillendiği bir ortam olmuştur (Simmel, 2003: 86-90).

Simmel'in kullandığı "bıkkınlık" ifadesi, modern kentlinin ruhsal halinin özelliği olmuştur. Bıkkınlık insanların birbirlerine kayıtsızlaşmasına neden olurken birbirlerine "mesafe" koyarak tekilleşmelerine neden olmaktadır (Simmel, 2003: 91-93). Özel hayatın önemi, evin önemi, ailenin önemi modern kent hayatının sunduğu sığınaklar olmasıyla Romantik melankolinin aranan yuvası olan doğanın yerini alır. Ancak romantik gezginin melankolisini hastalık olarak görmeyi tercih eden kitlenin kent mekanında içe dönük, huzursuz, korkmuş ruh hali karşısında romantik gezginin devamcısı olan bir başka gezginle karşılaşılır.

Fransız Şair Charles Baudelaire gibi dönemin yazarlarının eserlerinde çokça karşılaşılan figürlerinden bir tanesi olan flaneur, romantik öncülünün kentteki devamcısıdır. Kenti gezen, her gün büyülenecek yerlerin peşinden giden, kocaman bir göz gibi kenti içine çeken onunla büyülenen "flaneur" (Baudelaire, 2003) modern sanattaki kent mekanı deneyimlenmesinin öncüsüdür. Bunlardan Gerçeküstücüler mekan düşüncesiyle flaneur'un izinden gitmişler ve farklı bir mekan algısı önermişlerdir.

Gerçeküstücü mekan anlayışını deneyim ve tasarım açısından düşünebilinir. Deneyim olarak Gerçeküstücüler romantik doğa ve harabe meraklarını devam ettirmişlerdir. Eskimiş yerler ve buralardaki eskiye çıkmış objeler Andre Breton'un "harikulade" düşüncesinin deneyimini sunar (Foster, 2011: 50). Diğer taraftan hiçbir zaman Gerçeküstücü bir mimari varlık göstermemiş olsa da akımın modern mimariye dair eleştirileri ve kimi sanatçıların tasarımları farklı bir mekan fikrine sahip olduğunu gösterir (Vidler, 2014). Bunu mimar Le Corbusier'in mimari düşüncesinin ve genel olarak modern mimarinin eleştirisi olarak düşünmek mümkündür.

Le Corbusier'un mimarisi modern mimarinin asıl özelliği olarak dışarısı ve içerisini ayırt etmek, mimari yapının insan ölçülerinin bir benzeri olarak tasarlamak ve süsten arındırılmış matematiksel- geometrik düzene sahip, saf biçim olarak yapıyı düşünmek üzerine kuruludur. Le Courbisier'da, iç-dış ayrımı keskin olmayıp daha çok içeriden bir seyrin olması amaçlanır. Bir başka modern mimar Adolf Loos için evin dışı ve içerisi arasındaki sınır keskin olup evin içi bireyin tüm edimlerini kontrol etmelidir (Kahraman, 2002: 260, 261). Corbusier, Loos'un tersine insanın ev içiyle dışarısını bu keskinlikle

ayırmak istemez. Bir uyum yakalama amacındadır. Evin biçimsel korunaklılığı kadar Corbusier'in görsel bir seyir olarak dışarısını düşünmesi modern görmenin dışarıda bıraktığını detaylı şekilde görmeyi ve seyretmeyi amaçlaması demektir (Kahraman, 2002: 262, 263). Doğanın vahşiliği modern kent içinde düzenlenmiş bahçelere ve alanlara bölünürken, kalabalıkla birlikte tanıdık olanlar kadar tanınmayan ve yabancı olan insanlarında olduğu bir kent mekanı içinde modern evin huzurlu bir alana dönüşmesi gerekiyordu. Yüksek yapılar artan nüfusu içine aldığı kadar kalabalıklardan kaçılabilecek sessiz alanlar oluşturmakta, pencere düzeni kalabalığın sesini kesme görevinde olmaktaydı. Bu nedenle dışarısı seyirlik ve böylelikle kontrol edilebilir hale gelmiş oluyordu. Tıpkı bir göz gibi modern mimari, yapılarda kalabalığı seyredilir kılarken kalabalığın içine girmeme özgürlüğünü, kalabalıktan uzak kalma imkanını da sunmaktaydı.

Modern mimarinin evrensel üslubu olarak matematiksel düzen temiz bir ev demektir. Gerçeküstücülerinde eleştirdiği böyle bir kent ve mimari tasarımdır (Vidler, 2014). Tristan Tzara'nın "rahim-içi" mekan diye tanımladığı mimari düşüncesi modern düzen karşısında mitik anlamlara sahip geçmişin kültürlerine özgü "mağaradan ine ve çadıra" uzanan bir biçimsel öneridir (Vidler, 2014). Walter Benjamin'in modern evi, evin "mitolojik biçimlenişinin" sonu olarak gördüğü yerde Tzara ve gerçeküstücüler yeniden mitik sembollere dönmeyi istemekteydiler (Vidler, 2014). Tzara'nın önerisi kültürel ve antropolojik imgeler barındırsa da anlaşılacağı üzere oldukça Freudyen temalardan beslenmekteydi.

Freud, "Tekinsiz" adlı yazısında kişinin içinde bulunduğu hayatta bir sıla özlemi çektiğini yazar (Freud, 1999: 351). Doğum bir dışarı atılmadır. Bireyin ruhsal süreçlerinin yaşam içindeki deneyimlerine ve özellikle travmatik acılarına dair kabulü olmasıdır. Yeniden sılaya yani ana rahmine dönüş temel bir arzu gibi Freudcu ifadeyle söylenirse içinde melankoliyi barındıran bir özlemdi. Tzara'da Freudçu bir dille "insanın modern estetik denen iğdiş edilmişlikten tamamen azade olan rahim-içi hayat hayalinde mağaradan beşiğe ve mezara kadar anısını sakladığı dairesel, küresel ve düzensiz evleri yeniden inşa edeceğiz" diye yazar (akt. Vidler, 2014). İnsanın doğal haline, kökenindeki "vahşi"ye dönmek, modernitenin deneyimleri hızlı ve belirlenmiş, karmaşık ama akılcı düzenine – yani iğdiş etme haline- karşı gelmekti. Bu basit bir pastorallik, günümüz kırsal hayata bir özlem değil, ruhsal bir yenilenme, sürekli olarak hayatın düzeninin ardındaki yasadan kaçma Lacancı anlamda ayna evresi öncesi evredeki saf arzunun gerçekleşmesidir.

Tzara gibi Fransız sanatçı Matta'da modern mimari eleştirisini rahim-içine dönüşle tanımlar. "İnsan, kendisini nemli duvarlarla saran, annesinin sesini duyduğu ve kalp atışlarını hissettiği başlangıca özlem duyar…. Şekillerini kaybedip psikolojik korkularımızla eşleşen ıslak duvarlara ihtiyacımız var" (akt. Artun, 2014). Matta'nın mimari terimlerle psikanalitik sembolleri bir arada kullanması Salvador Dali'de daha belirginlik gösterir. Dali "tutku mimarlığının; acının merdivenlerinden, arzunun kapılarından, kaygının sütunlarından, kıskançlığın sütun başlıklarından, mest edici esrimenin tonozlarından ve kubbelerinden söz eder" (akt. Artun, 2014).

Resim 4. 134. Fredrick Kiesler, Sonsuz Ev Maketi (1959)

Mimar ve teorisyen Fredrick Kiesler'in "Sonsuz Ev"(1959) (Resim 4. 134) tasarısı maketle kalmış, gerçekleşememiş Gerçeküstücü mimarlık önerilerinden biridir. 1945-1965 tarihleri arasında çalışılmış olan "Sonsuz Ev", modern mimarinin mekan düşüncesinin tersini amaçlar.

> İç içe geçen küremsi kabuklardan oluşan strüktürü, dik açısı olmayan akıcı boşluklar yaratır. Bilinen anlamda birbirlerine eklemlenen duvar, tavan, döşeme ayrımlarını kaldırır, taşıyıcı kabuğun içinde "sonsuz bir mekan" oluşturur.... Kiesler de evin her şeyden önce içinde yaşayanın ruhunu tatmin etmesi gerektiğini söyler. Modernistlerin peşinde koştuğu biçimsel, işlevsel, teknolojik mükemmellik, sonunda insanı "mutlu ve özgür olmak için gidip bir mağaraya sığınmaya sevk edecektir". Eğer inşa edilmiş olsa, Sonsuz Ev bir ikamet makinesi değil, bir "düş makinesi" olacaktı (Artun, 2014).

"Sonsuz Ev", modern bireyin yuvası olarak bilinen iç mekan tasarımının odalara ayrılmış ve her biri özel hayatın mekanı olan, bireyi kendi iç dünyasına dönmeyi sevk eden, onu kendi başına bırakan, dışarısından kendisini uzak hissettiren güvenceli halinin tersidir. "Sonsuz Ev"de yaşamak sembolik rüya dilinin evin içinde sürekli uyarılması demektir. "Sonsuz Ev", mekanik bir konfor yerine sürekli uyarılan bir ruhsal süreci devreye

sokmakta, fonksiyonun konformizmini bozmaktadır. "Sonsuz Ev"in deneyimi doğaya, ilk(s)el olana dönmektir. Bu sadece antropolojik anlamlara değil, psikanalitik anlamlara da sahiptir.

Resim 4. 135. Mies Van Der Rohe, Farnswort Evi (1950)

Le Courbisier ve Adoolf Loos gibi modern mimarinin ustalarından Mies Van Der Rohe'nin, Kiesler ile aynı zamanlarda tasarladığı "Farnswort Evi" (1950) (Resim 4. 135) "Sonsuz Ev"in olası deneyiminin anlaşılmasında yardımcı olabilir.

> Bu yapı [Farnswort Evi], beyaz boyalı çelikle çevrelenmiş cam duvarlardan bir dikdörtgendir .... Sütunların üzerinde bir ev gerçekten de bunun tehlike altında bir mesken olduğunu açığa vurur; Farnsworth evine baktığınızda, özellikle de ayağınızı atıp yerden yükseğe çıktığınızda bunu hissedersiniz ..... Farnswort evi, göğüs hizasında zeminiyle, bel hizasında terasıyla havada asılı duruyormuş, bir uzay gemisi gibi havada yüzüyormuş duygusu verir ve bu barınağa binmek için acele edersiniz.
>
> Ama bu ev kutsal bir sığınak değildir. Sizi buraya iten doğa tehdidi, terasa vardığınızda daha da güçlenir; ne sizin için ne de orada yaşayan bir canlı için hiçbir sığınak yoktur. Dıştaki tüm düşey yüzeylerde kocaman, tümüyle kapalı cam levhaların kullanılmış olması, güvenli bulacağınız bir yere giremeyeceğinizi gösterir. İçindeki insanların görünüşü de güven verici değildir; oraya ait değillermiş, kimse içeriye ait değilmiş gibidir sanki ... (Oysa) burası doğanın, hiçbir sığınak umudu vermeyen bir yapının keskinleştirdiği şiddetini yaşadığımız mekandır. Yüceliğin modern ifadesi budur (Sennett, 2013: 138, 139).

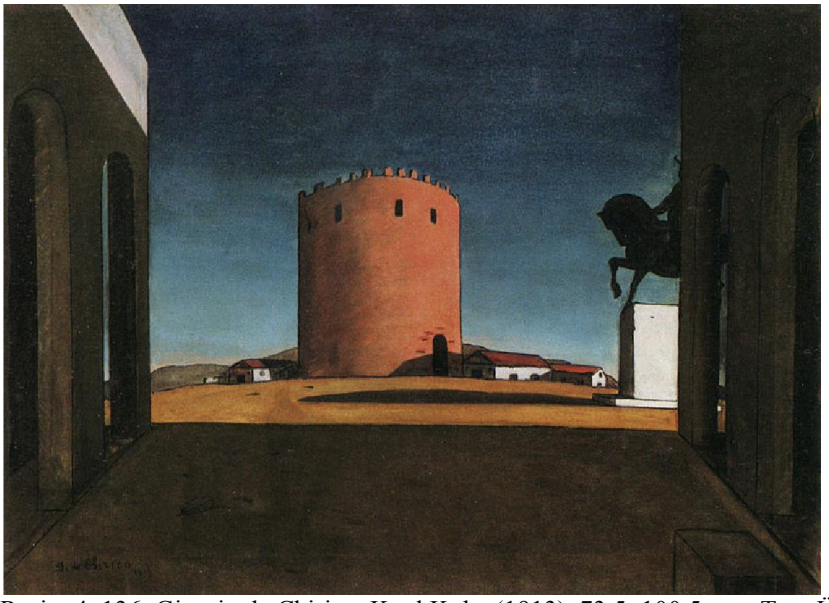
Richard Sennett, Rohle'nin evinin tasarımının ve oluşturduğu duygunun açıklamasında modern mimarinin önerdiği mekanın sadece insanı içeriyle dışarısı arasındaki sınırda içeride tutan ve onun koruyan amaçta olmadığını göstermektedir. Kiesler'in evi gibi Rohle'nin evinde de mekan deneyimi korunaklı, fonksiyonel, kontrol edilebilir

özelliklerinden uzaktır. Rohle'nin evinin içindeyken dışarısı tarafından görünüyor olmak içeride olanlar için izleniliyor oldukları duygusu verir. Dışarısı içeriden uzaklaşmaz, içeriyle bir ilişki halindedir. Rohle'nin evi Kiesler'inki gibi insana içeride farklı bir deneyim sunar. Sanki insanlık tarihinde ilk sığınmayı, ev benzeri ilk yapıyı inşa eden insanın bile gerisinde kalmış beceriksizce tasarlanmış gibi en temel fonksiyonu olan koruma özelliğine sahip değildir. Doğaya karşı kendini koruyan insanın ardından modern insanın Rohle'nin evinde bir gece yarısı ormandan gelecek bir tehlikeyi kolaylıkla karşısında bulması yapının bitmemiş veya eksik olduğunu düşündürtür. Ancak Rohle'nin evinin son hali görüldüğü gibidir. Dışarıdan içeridekilerin görülebildiği, evin korunaklı, dışa kapalı olmaması huzursuzluk nedenleridir. Ev, basit bir teknik duruma değil yuva olma özelliğine sahipse bile Rohle'nin evi bir yuva değildir.

Kiesler'in evi Rohle'ninkine benzemektedir. İç ve dış ayrımı yoktur. Ancak maketten öteye geçemediği için çevresi bilinmediğinden ne gibi bir çevre ilişkisi kuracağı tam kestiremese de "Sonsuz Ev"in, içinde sürekli yenilenecek bir ruhsal süreç meydana getirdiği var sayılabilinir. Modern kent sakinin uzun bir süredir alıştığı modern mimarinin ardından Kiesler'in evinin içinde ruhsal uyarılmalar yaşamak, fonksiyonun ve güvenli olmanın önünde gidecektir. Modern düz duvarlar, oda sisteminin yapıyı bölmesi, sınırların bu genel ve özel keskinliği, düz çizgiselliğin yerini alan sarmal, kabuk benzeri bir yapı, dokunma ve görsel duygunun daha da uyarılmasına olanak sağlamaktadır. Süslemesiz ve düz duvarları olan modern mimariye karşı pürüzlü duvarların sürekli devam eden sarmallığı. Rohle'nin ve Kiesler'in evi bu özellikleriyle içinde yaşayacağı sakinlerinin kolaylıkla rahat olmalarını sağlamazlar.

Richard Sennett, Rohle'nin evinin ürettiği soğukluğun yücelik duygusu meydana getirdiğini yazar (Sennett, 2013: 140). Kiesler'in evinin yüceliği ise içinde yaşayanın mekana dair yatırımıyla gerçekleşir. “Sonsuz Ev” bir rüya makinesidir. Olası sakininin arzuları ve fantezilerinin sürekli canlı olduğu bir yerdir. Rohle soğuk, mesafeli bir duygu durumu önerirken, Kiesler, gerçeküstücülerin mimari isteklerindeki gibi kişinin içinde garip bir huzur bulacağı bir dünya önermiş olur.

Mimari tasarımın resim yüzeyinde olayın sahnelendiği bir mekan, arka planda kalan bir eklenti ya da resimdeki gösterilenlere dair bir fikir verme görevlerinden başka resmin içinde ana unsur, resmin gösterdiklerini anlamada esas görev aldığı eserlerde vardır. Giorgio de Chirico'nun resimlerinde buna benzer bir mekan fikrine rastlanır.



Resim 4. 136. Giorgio de Chirico, Kızıl Kule, (1913), 73.5×100.5 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Giorgio de Chirico'nun peyzajları gerçeküstücü mekan deneyiminin kişiyi sarsan, mekan içinde kendi başına bırakan özellikler taşımaktadır. Chirico'nun "Kızıl Kule" (1913) (Resim 4. 136) adlı resminde izleyici, resmin ortasına sabitlenir. İzleyicinin resme başladığı yer resme adını veren kuledir. Kule, ressamın izleyicinin resme bakmasını istediği noktadır. Bunu güçlendiren resmin iki tarafındaki mekan kesitlerinin oluşturduğu simetrik etkiyle tek nokta perspektifinin izleyeni nasıl konumlandırdığıdır. İzleyici, sanki kuleye doğru yaklaşabilir gibidir. Kule izleyeni kendisine çekmekte, bakışını sabitlemektedir. Ancak resmin sağ tarafından resimdeki simetrik yapının kesinliğini de bozan atlı figür heykeli izleyenin bakışını bozar. Heykelin gölgesi sanki resmin ortasındaki izleyicinin önüne çıkacakmış gibi durur. Bir anda, izleyen, sıradan bir kent kesitine bakarken, peyzajın gölgelerle ve karanlıkla değişen atmosferi izleyiciye farkı bir estetik deneyim yaşatır.

Gerçeküstücü mekan deneyimi, romantik harabe düşkünlüğünün şehir mekanında devamıdır. Romantik doğanın deneyimi nostaljici bir tavra sahipken Gerçeküstücü mekan deneyimi aniden bir büyülenme ile ilgilidir. Aniden ve belirsiz, hesapsız şekilde mekanı deneyiminde göze çarpan bir parçanın etkisi söz konusudur. Andre Breton'un yazdığı deneyim bu konuda fikir vericidir:

> Champs Magnétiques'in son sayfasında görülen ODUN-KÖMÜR sözcükleri, Soupault'yla birlikte dolaştığımız bütün bir pazar günü boyunca, bu sözcüklerle belirlenen tüm dükkanlar konusunda garip bir öngörü yeteneği sergilememe neden oldu. Hangi sokağa girersek girelim, bu dükkanların, yolun sağında ya da solunda, kaç metre mesafede karşımıza çıkacağını söyleyebilirim sanıyordum. Ve bence bu her defasında doğrulanıyordu. Beni uyaran, yönlendiren şey, söz konusu sözcüklerin

> halüsinasyonu imgesi değildi; dükkanın cephesinde, girişin her iki yanında, küçük yığınlar halinde üstünkörü sergilenen, tek renkli, bazı kısımları daha koyu, kesik kütüklerden birinin imgesiydi. Eve döndüğümde de bu imge peşimi bırakmadı. Medicis kavşağından gelen bir tahta at havası, bana hala o odun kütüğünü çağrıştırıyordu. Bir de, iki üç kat altımda, sırtı bana dönük olarak görünen Jean-Jacques Rousseau heykelinin başı... Korkuya kapılıp, telaşla geri çekildim (Breton, 2002: 21-24).

Breton'un deneyimi bir nesnenin uyarıcı etkisinin sonradan yaşanması ve aniden meydana gelmesiyle gerçekleşir. Breton'un gördüğü kütük imgesinin bilinçdışını uyaran çağrışımı Breton'un sonradan gördüğü nesnelere bulaşır (at ve Rousseau'nun heykeli). İmge artık Breton'un ilk gördüğü kütüğe mi aittir yoksa onun uyandırdığı belirgin olmayan başka bir anlamın veya anın tetikleyicisi midir? Odun sözcüklerinin kelime imgesi kaybolup zihnin derinliklerinde bir yerde bekleyen bir tetikleyicinin yeniden bir kütükle birleşip Breton'u etkilemesi sonrada etkinin kendisinin son halinin anlamının belirgin olmamasıyla ("telaşla geri çekildim") sonlanır. Gerçeküstücü mekan deneyimi harikuladeyi yaşama "bastırılanların tekinsiz bir geri dönüşünü" sunar (Foster, 2011: 50). Breton'un yaşadığı deneyimde kendisinin adını verdiği bu harikulade duygusunun yaşanmasıdır. Mekan deneyimi, hatırlanan ama aslında bastırılmış bir şeyin birden çarparak mekanı yabancılaştıran bir etki meydana getirmesidir. Bu etki gündelik kültürel düzenin bastırmayı salık verdiği mantık dışılıkları yüzeye çıkartır. Yüzeye dönen, Breton'un deneyimindeki gibi etkiler sunan bu durumlar mekanın büyülenmesidir. Deneyim, egonun sarsılması demektir. Gerçeküstücü mekan deneyimi Walter Benjamin'in önerisini şu fikrine karşılık gibidir: "Esrarı ancak gündelik hayat içinde bulduğumuzda, yani gündelik olanı anlaşılmaz, anlaşılmazı da gündelik olarak gören diyalektik bir bakış sayesinde anlayabiliriz" (Benjamın, 2001: 166).

Resim 4. 137. Yves Tanguy, Dışarısı, (1929), 118x91 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Resim 4. 138. Yves Tanguy, Bir Daha Asla, (1939), 92x73 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

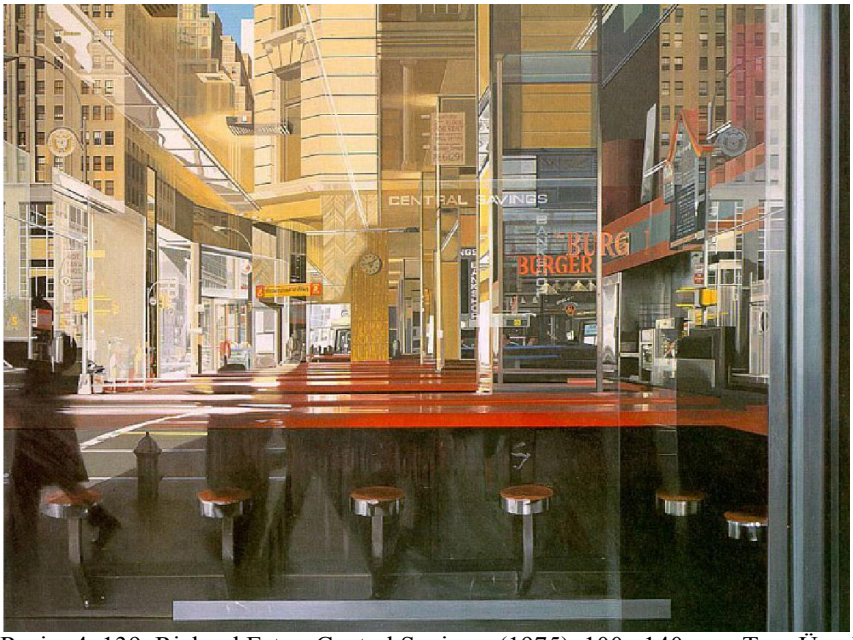
Fransız ressam Yves Tanguy'un mekanları doğanın gizemli nesnelerinin meydana getirdiği peyzajlardır (Passeron, 2000: 245). Aynı zamanda Tanguy'un mekanları bilinçaltının karmaşık dünyasının temsilleri gibidir. "Dışarısı" (1929) (Resim 4. 137) adlı resminde

resmin ismi ile gösterdikleri arasındaki uyumsuzluk Gerçeküstücü temsilin tipik örneğidir. "Dışarısı" ressamın dış dünyayı yorumlamasında izlediği içsel deneyimin yorumu olarak görülebilir. Resimdeki mekan tasarımı bir ufuk çizgisiyle kesilmiş üst taraf ve alt taraf olarak ikiye bölünmüştür. Alt kısımdaki koyu lekesel geçişler ile üst taraftaki beyazla buluşan sarı tonlar zıtlık ilişkisi meydan getirmektedir. Resmin tam ortasında olmayan belirsiz şekil, mekanın hareketsizliğine karşıt olarak alt kısmındaki bulutumsu başlangıçtan üst kısma doğru doku etkisiyle meydana gelmektedir. Bu şeklin sağ tarafındaki küçük koyu leke, resmin üst tarafındaki resimdeki organik biçimlere zıt olan çizgiler, resmin sol tarafındaki sanki havalanmış gibi duran biçimler ve resmin alt tarafında plansız yayılmış gibi duran biçimler belirgin bir zaman ve mekan kuruluşunun hatırlatıcıları değillerdir. Tanguy'un "Dışarısı"ndan on yıl sonra yaptığı "Bir Daha Asla" (1939) (Resim 4. 138) resminde de görüldüğü gibi mekan ve içindeki objeler bir olaya dair değildir ya da bir anımsatma imkanı sunmazlar. Tanguy, "Bir Daha Asla" resminde gerçekliği mikroskopik canlılarla, gerçeklikteki nesnelerin hücreleriyle resmetmiş gibidir. Tanguy'un mekanları bir deneyim olarak olayların ve mekanın, zamanın yavaşlamış, garipleşmiş, tanımlanamayan şekilde sunumudur.

Pop sanatın mekan deneyiminin Paris'in büyüsüne kapılan Gerçeküstücü deneyimden çok farklı olduğu görülür. Amerikalı sanatçı Claes Oldenburg'un şehir deneyimi bu konuda fikir verir:

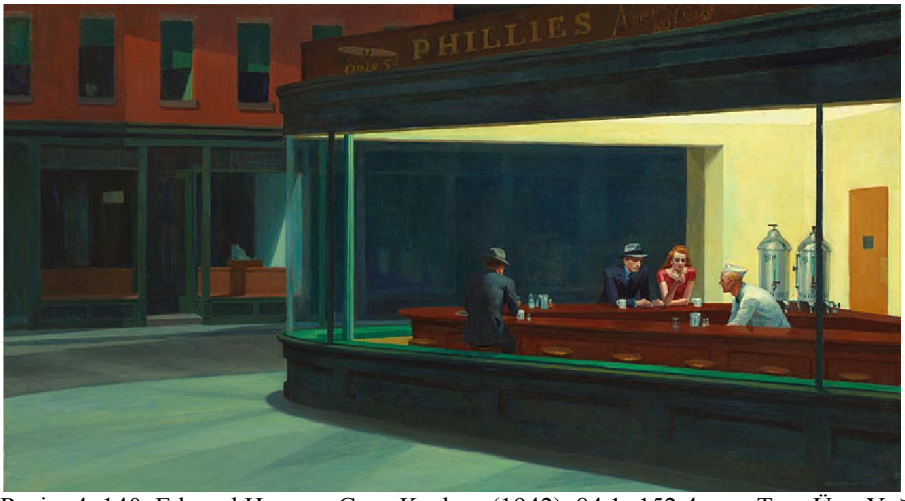
> Bir gün şehirde Jimmy Dine ile dolaşıyorduk. Rastlantı eseri –her iki kenarında dizi dizi küçük mağazalar olan- Orchard Street'ten geçtik. Bir "Mağaza" vizyonu gördüğümü hatırlıyorum. İmgelemsel olarak bu temaya dayanan tüm bir ortam gördüm. Bu bana yeni bir dünyayı keşfetmekmiş gibi geldi. Her yerdeki ve her tipteki mağazaların arasında sanki müzeymiş gibi dolaşmaya başladım. Vitrinlerdeki ve tezgahlarda sergilenen nesneler bana kıymetli sanat eserleri gibi geldi (akt. Baudrillard, 2008: 146).

Andre Breton'un yukarıda O'nun "Nadja" adlı eserinden alıntılanan pasajı hatırlanırsa Breton'a bulaşan imgenin uyandırdığı etki daha sonra Breton'un gördüğü nesneleri harekete geçirip kendisinde sarsıcı bir etki uyandırmıştı. Oldenburg'un şehir deneyimde ise vizyon ifadesi önemli bir yer tutar. Vitrinin uyandırdığı etki bir sınır silikliğine neden olur. Sanki Gerçeküstücü sanatçının doğa da karşılaştığı nesnelerle izlenimdeki sınırın silikleşmesi gibi. Burada eser ile meta arasında ve vitrin ile müze arasında sınır silinir. Burada sınırların silinmesi mekandaki tüm nesnelerin mekanla birlikte hali hazırda büyüleyici bir etki sunmasıdır. Benzer bir etki hiper gerçekçi resimlerdeki mekanlarda görülür.



Resim 4. 139. Richard Estes, Central Savings, (1975), 100 x140 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Richard Estes'in "Central Savings" (1975) (Resim 4. 139) adlı çalışması kent peyzajının hiper gerçekçi yorumuna iyi bir örnektir. Hiper gerçekçi resmin, klasik batı resminin yansıtmacılığından çok pop sanatın gerçekçiliğinden beslendiği söylenebilir. Hiper gerçekçiler pop sanatçıları gibi fotoğraftan faydalanarak eserlerini üretmektedirler. Fotoğraf burada pop sanatta olduğu gibi bir veri değil, doğrudan resmedilecek olanın düzenlendiği, belli bir bakış açısıyla belirlenmiş model daha doğrusu onun imgesi anlamına gelmekteydi (Fineberg, 2014: 375). Diğer taraftan iki akımın ortak imge anlayışı aynı zamanda ortak bir gerçeklik düşüncesinde de benzer oldukları anlamına gelmektedir. Oldenburg'un gördüğü zaman kendisinde bir vizyon meydana getiren vitrininin etkisini Estes, resminde göstermektedir. Resimde dikkat çekici olan ayna yansıması etkisinin yarattığı görselliktir. Bir kafenin camından içeri bakarken arkadaki sokaktan kesitlerin yansıması da cama vurmakta ve hepsi iç içe geçmektedir. Bu görsel etki nesnelerin ve mekanın ürettiği göz alıcılık estetik düzeyde Oldenburg'un belirttiği gibi sanatsal olabilecek şekildedir. Fotoğrafik imgenin köken olduğu bu çalışma izleyiciye öykünebileceği bir gerçeklik değil büyülenebileceği bir gerçeklik sunmaktadır.



Resim 4. 140. Edward Hooper, Gece Kuşları, (1942), 84.1×152.4 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Estes'in sunduğu bu atmosfer bir başka Amerikalı ressam ile karşılaştırıldığında etkisini daha net gösterir. Edward Hooper'ın 1942 yılında yaptığı "Gece Kuşları" (Resim 4. 140) adlı resimde gece yarısı bir cafede oturan insanlar görülmektedir. Hooper'ın resminde çokça görülen boşluk ve onun içinde var olan figürleri burada da izleyicinin karşısına çıkar. Hooper'ın boşluğu karşısında Estes'in resminde ise nesneler her yeri doldurmaktadırlar. Her şey resmin içindedir. Kendileri ve yansımalarıyla durmaktadırlar. Sanki daha da fazlası resme girmeye hazır gibidir. Hooper'ın resmi geniş bir açıyla figürlerini içine alırken mekanı nötr hale getirmiştir. Figürler mekana eklenmiş gibidir. Gecenin bir yarısında bir kafede kahvelerini içen, muhabbet eden ve giyimlerinden kentli oldukları belli olan ve muhtemelen bir iş çıkışında kafeye gelmiş insanlar görülmektedir. Ancak figürleri özel hale getiren bir mimik ya da görev yoktur. Mekan gibi onlarda tek biçimli şekildedirler. Hooper 1940'ların atmosferiyle Estes'in 1975 tarihli resmi arasındaki benzerlik nesnelerin insanları nasıl şekillendirdiğidir. Hooper'da yalnız figürler Estes'in resminde sadece nesnelerin onlara sunduğu bakışla işaret edilir haldedir. Estes'in gerçekçiliği nesnelerin parıltısını, mekanın cazibesini yaşayan 70'lerin insanlarının deneyimlerinin temsilidir.

Estes'in resmi ve benzerleri değişen mekan algısını göstermektedir. Modernist mimari ve onun eleştirisi olarak Gerçeküstücü mimari ütopya yukarıda anlatılmıştı. 1960'larla birlikte modern mimarinin bir başka eleştirisi olarak postmodern mimari ortaya çıkmaya başlamıştır. Geçen yüzyılın ikinci yarısında başlamış olan bu yeni üsluplaşmanın pop sanatıyla paralel olması rastlantı olmamıştır. Postmodern mimarinin manifestosu olarak sayılan mimar Robert Venturi'nin "Las Vegas'ın Öğrettikleri" (1972) adlı kitabı pop sanata özgü bir mimari önerisidir (Foster, 2013: 19, 20). Modern mimarinin kesin hatlı, içerisi ve dışarısını birbirinden ayıran ya da mekanda oturanların bir gözlemci gibi dışarıyı

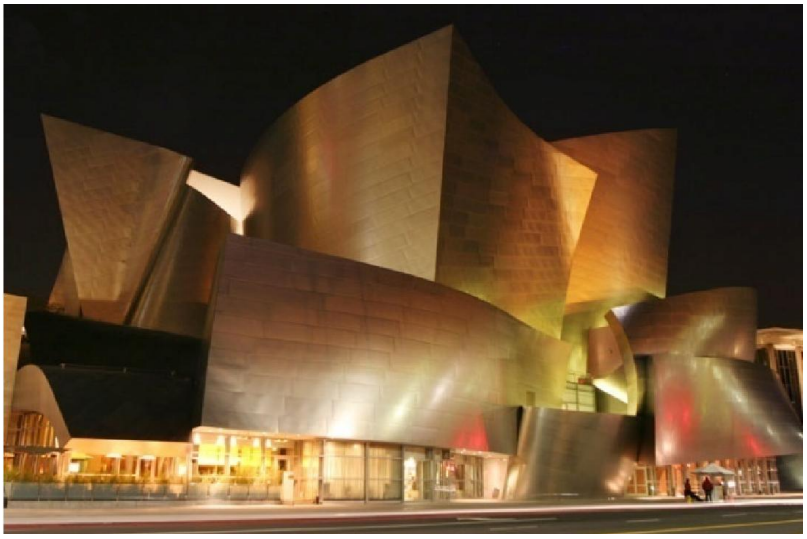
gözetleme imkanı meydana getiren özelliği karşısında postmodern mimari üslup bu anlayışın oldukça tersine bir anlayışa sahiptir. Postmodern mimari, evrenselcilik karşıtı, eklektik özellikte, yok sayılmış yerel biçimsel tarzları ve salt görsel bir mimari yerine diğer duyuları devreye sokma çabasındadır (Conner, 2001: 117, 118). Bu özellikleriyle postmodern mimari çoklu göstergelerin, farklı kültürel ve estetik deneyimleri bir araya geldiği bir biçim dili meydana getirmektedir.

İtalyan sanat tarihçisi Ernesto L. Francalanci, "Nesnelerin Estetiği" adlı kitabında postmodern mimariyi şöyle tanımlar:

> Postmodern mimari görüntü metafizik hayalettir: canavar ve görünüş, fantezi ve karabasan. Maddenin soyutlanması, biçimsel buluş, aşırı gelişmiş estetik öz. Başka bir deyişle, aşırı sanat. İmgesel. Simgesel. Eğretilemeli. Gücün imgesi, tekniğin simgesi, yaşamıneğretilemesi. Düzenin katılığından düzensizliğin akışına (fluxus), bir araya toplamadan dağıtmaya, régleden (kuraldan) kuralsızlığa ve parçalanmaya: üç taşlıdan sanala, yapmadan sökmeye, biçimliden (morfico) canavar biçimliye (teromorfico, teras= canavar.) kötü ruhları kovucu (Francalanci, 2012: 51).

Bu özellikleriyle postmodern mimarinin Gerçeküstücü mimari ütopyanın bir benzeri ya da onun izinden gittiği varsayılabilinir. Ancak aralarındaki önemli fark pop sanatın, gündelik kültürün gösterisini izleyen tavrının postmodern mimaride de kabul görmesidir. Nasıl ki pop sanatı hazcı bir seyir sunuyorsa postmodern mimarinin yüceliği benzer bir seyir, bir şaşkınlık meydana getirme amacındadır. Gerçeküstücü salt görsel olmayan ilkel dürtülere dönen sembolik evreni, postmodern mimarinin eklektik tarzında bir araya gelmesi mümkün olmayan öğelerin birbirleriyle uyumlaştırılmasına dönüşür.

Resim 4. 141.a Frank Gehry, Walt Disney Konser Salonu'nun Gündüz ve Geceleyin ki Görüntüsü (2003)



Resim 4. 141.b. Frank Gehry, Walt Disney Konser Salonu'nun Gündüz ve Geceleyin ki Görüntüsü (2003)

Amerikalı mimar Frank Gehry'nin "Walt Disney Konser Salonu" (2003) (Resim 4. 141 a, b) ilk bakışta postmodern mimarinin pek çok örneğine benzer şekilde farklı bir gerçeklik içinden meydana gelmiş gibi durmaktadır. Bilinen anlamda dış cephenin düzlükleri ve katı sadeliği bu yapıda görünmez. Hareketliymiş gibi duran dış cephe farklı yönlere doğru giden yay biçimli duvarlarla sağlanmıştır. Bir anda mekan gerilip yeniden gevşemektedir. Öğeler arası uyumlu uyumsuzluk, Gehry'nin yapısının esas özelliğidir. Teknolojik açıdan ilerlemişlik fikrine işaret eden zorlayıcı yapısal kuruluş, dış cephede gün ışığı yansımasıyla parıldayan yapının geceleyin farklı bir görüntü sergilemesini sağlamaktadır.

Resim 4. 142. Norman Foster, Swiss Re, (2004)

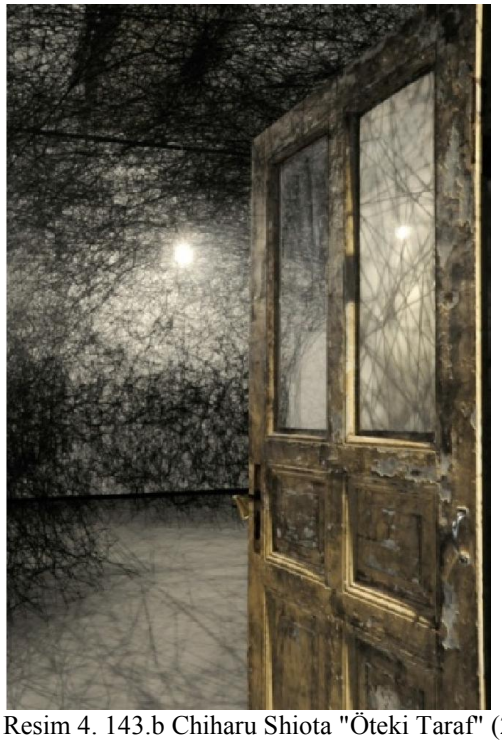
İngiltere'de bulunan mimar Norman Foster'ın tasarlamış olduğu "Swiss Re" (2004) (Resim 4. 142) gökdeleni Gehry'nin binaları gibi başka bir dünyaya aitmiş gibi durmaktadır.

"Swiss Re" modern gökdelen tasarımından farklı olarak çevresiyle uyumsuz gibidir. Gerçek olamayacak kadar fantastik ve bir masaldan fırlamış gibi duran bu bina keskin çizgiler yerine kıvrımlı yapısıyla doğaya gönderme yapar. "Swiss Re" sanki doğal bir obje, her an yaşayan ve içinden başka bir varlık çıkacakmış gibi duran dev bir yumurtaya benzer. Şaşkınlık meydana getiren bu özellikleriyle "Swiss Re" gerçeküstü gibidir. Ancak gerçeküstücü şaşırtma, şoke ve tedirgin edici etki "Swiss Re"de kolaylıkla bozulur. Küresel kapitalizm çağında şirketlerin kendine özgü farklı özelliklerini, kurumsal kimliklerinde gösterebilmesinin bir yolu olan mimari, "Swiss Re"nin biçimsel farklılığının nedenidir. "Swiss Re", yapıldığı şirketin logosu gibi şirketi temsil eden bir işarettir (Foster, 2013: 69).

Postmodern mimarinin pop sanatına özgü gösterimini izleyen şaşalı üslubu gerçeküstücü mekan deneyiminin yabancılaştırıcı ama büyüleyici etkisinin bozulmuş hali olduğu söylenebilir. Postmodern mimarinin şaşırtıcı biçim dili, sanki gerçekdışı gibi duran yapıları, görenler için gerçeküstü ve fantastik bir etki meydana getirebilirken bu etki bir süre sonra seyrin keyfine yerine bırakır. Teknolojinin ve tasarımın gücünün, üslubun farklı ve deneysel tavrının gerçekdışıymış gibi durması bu binalara karşı bakışı karşılayan ve onu doyuran bir karakter taşır.

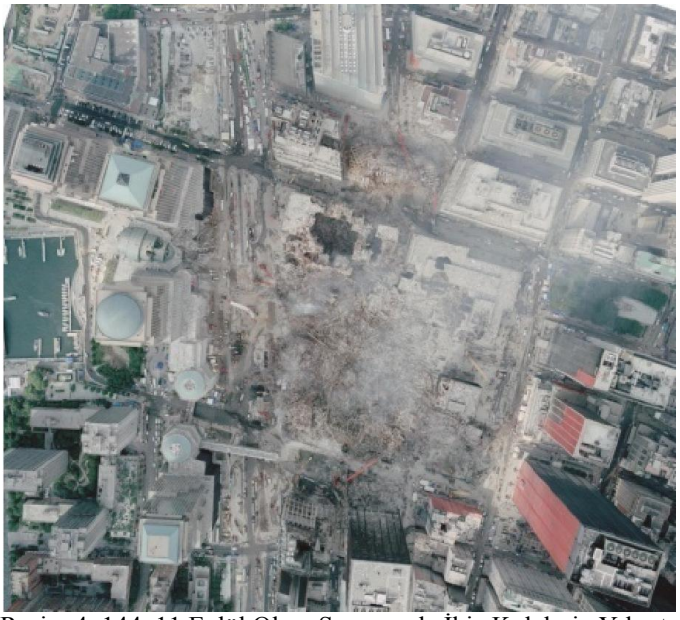
Buna karşılık enstalasyon sanatında hala mekanın olağan görünüm bozma, fonksiyonuyla ve sembolik anlamıyla oynama özelliği görülmektedir.

Resim 4. 143.a. Chiharu Shiota "Öteki Taraf" (2013) Enstalasyon

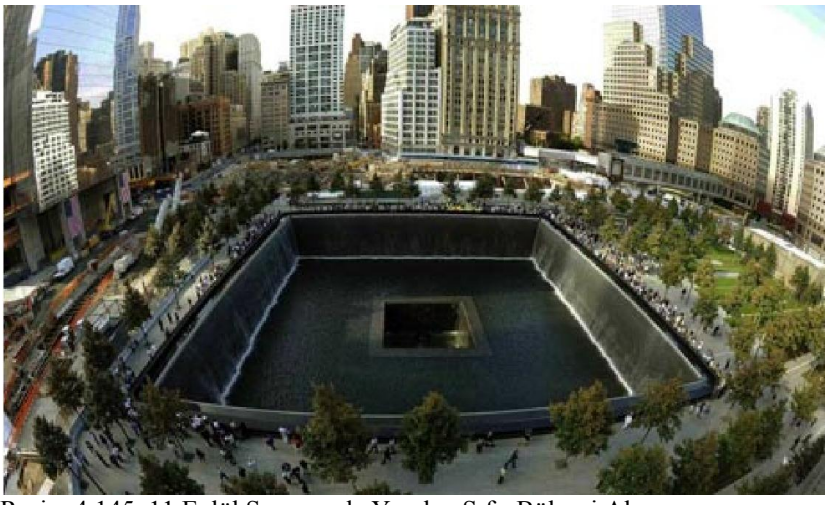


Resim 4. 143.b Chiharu Shiota "Öteki Taraf" (2013) Enstalasyon

Japon enstalasyon sanatçısı Chiharu Shiota'nun "Öteki Taraf" (2013) (Resim 4. 143 a, b) adlı çalışması mekana doğrudan bir müdahaledir. Yerleştirmenin özelliği olan mekanla oynama, mekanın fiziki ve sembolik anlamlarını değiştimek bu çalışmada da görülür. Mekanı saran siyah teller, mekanı işgal eder. Tavandan yere doğru farklı açılarla iç içe geçmiş siyah teller ışıkla oluşturduğu zıtlıkla etkileyici bir atmosfer meydana getirmektedir. Mekanın izleyene sunduğu atmosfer, kendi kendisiyle buluşması için melankolik bir duygu oluşturur. Mekanı dolaşan izleyici için duvarları olmayan kapılar, açıldıklarında başka bir evrene giriyormuş hissi verme amacındadırlar. Bilincin sınırlarının metaforu olarak kapı sembolünün ardında saklı olan, eşik altı edilen, bastırılan belirsiz bir karanlığa bilinmeze açılma olduğu düşünülebilinir. Shiota'nın yerleştirmesi izleyende öteki tarafı soyut bir etkiyle sunar. İzleyen kendi ruhsal çağrışımlarıyla mekanı gezerken, kendisiyle, kendi ötekileriyle ruhsal ve duygusal bir karşılaşma imkanı bulur.

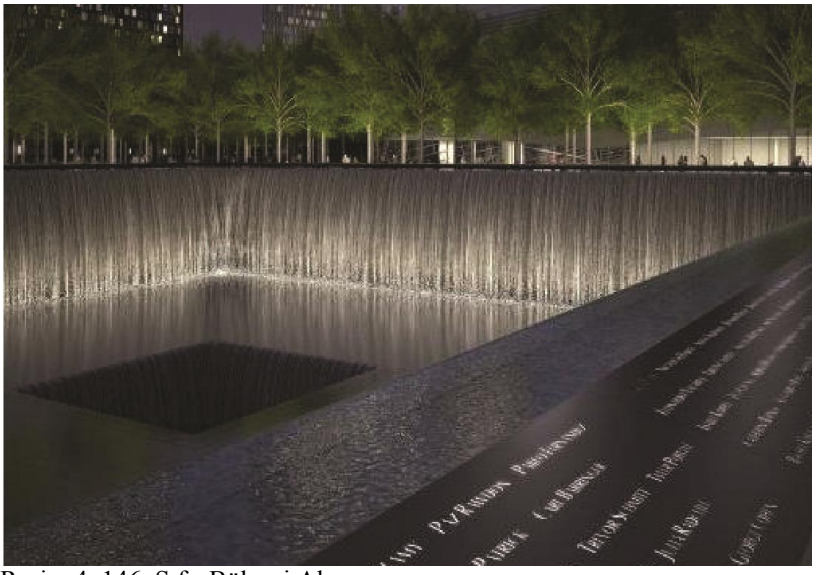


Resim 4. 144. 11 Eylül Olayı Sonrasında İkiz Kulelerin Yıkıntısı



Resim 4.145. 11 Eylül Sonrasında Yapılan Sıfır Bölgesi Alanı

Mekanın bir belleği vardır. Mekan yaşanılanların kayıt haline alınması, mekanın değişimlerinin maddi izleriyle, o izlerin kalıcı kılınmasıyla gerçekleşebilir. 11 Eylül olayı sonrasında oluşan yıkıntıların (Resim 4. 144) ardından yapılan "Sıfır Bölgesi Alanı" (Resim 4. 145) gökdelenlerden oluşan boşluğun düzenlenerek bir yas alanı haline getirilmesidir.



Resim 4. 146. Sıfır Bölgesi Alanı

Gökdelen yıkıntıları ardından, onların temellerinin yerlerine bir anıt olarak yapılan "Sıfır Bölgesi Alanı" (Resim 4. 146) bu boşluğu vurgularcasına içe doğru iki kare yapıdan oluşur. Tipik bir anıt, olayın ve ölümlerin dikey bir üslupla hatırlatıcısı olmayan bu yapı sıfır noktasıyla ölümün ve katliamın meydana getirdiği ufuk değişimine işaret etmektedir. Anıtın çarpıcılığı gökdelenlerin yıkıldığı yerde, gökdelenlerin temelleri yerine konulan karelerin ve içlerindeki ufak kare yapıların oluşturduğu dinginliktir. İçteki boşluk oluşturan küçük kareye doğru akan su sürekli devinim halinde bu dinginliğin görsel etkisini oluşturur. Bu alanı ziyarete gelenlerin göreceği bu sahne aynı zamanda sıfırlaşan bir mekanı, mekandaki bir zamanlar olan yaşamı hatırlamasını sağlamaktadır. Bu, yaşamın bir anda sıfırlanması, yıkımın meydana getirdiği boşluğun oluşturduğu yeni deneyim demektir. Sıfır noktası terörün kaygısı ardından kurbanların anıldığı bir alan olma ve terörün travmasını dindiren bir düzenlemeyle Amerikalılara dinginlik sağlayan bir deneyim sunmaktadır.

Resim 4. 147. Magdalena Abakanowicz, Durgunlaştırılmış Varlıklar Mekanı, (1992-93), Enstalasyon

Magdalena Abakanowicz'in "Durgunlaştırılmış Varlıklar Mekanı" (1992-93) (Resim 4. 147) adlı yerleştirmesi Hiroşima Kent Müzesi'nde sergilenmektedir. Çalışma Hiroşima'ya atılan atom bombasının yarattığı ölümler için düzenlenmiş bir yas çalışmasıdır. Abakanowicz, bombanın atılma esnasındaki ölümün aniden gelişinin acı verici temsilini gerçekleştirmeye çalışır. Beden biçimlerinin birbirlerinin aynı olması insan fikrinin temsilidir. Bedenlerin cinsiyetleri ve bedensel tiplerinin farklarının olmaması bunu göstermektedir. Mekanın içinde belli aralıklarla aynı şekilde oturur gibi gösterilen heykeller mekanda bitmeyen bir anın sahnesini göstermektedirler. Unutmanın, olayın belleğin gizli köşelerine atılmasının, bastırılmasının karşısına Abakanowicz'in heykel dizisi unutmayı, bastırmayı önleyen, engelleyen görevdedir. Bastırılan, unutulan, ölenlerin ardından gelen nesillerin deneyimleyemeceği sadece görsel ve yazılı kayıtlardan, temsillerden öğrenebileceği olayın hatırlatılması ve izleyicisi için özdeş olacakları bu heykel dizisi tıpkı "Sıfır Bölgesi Noktası"ndaki gibi mekanın anlamını sabitlemektedir.

Mekanın huzursuz hale getirilmesi, mekanın yeniden düşünülmesi ve sembolik olarak dönüştürülmesidir. Mekan farklı bir deneyim sunuyorsa bu sadece maddi olarak değiştirilmesiyle olmayıp anlamının da değiştirilmesiyle gerçekleşir. Mekanın bir nesne olarak düşünülmesi, ona yönelen sanatçının olağandışı bir bakışı izleyicisine sunması mekanın tanıdık olandan yabancı hale gelmesiyle, izleyicide ilkel korkuların ya da unutmak istediklerinin göze getirilmesiyle mümkün olmaktadır. Mekana yabancılaşma, basitçe bir korku değil, unutulmuş olanla mekan içinde karşılaşmadır.

4.5. Kaçan Nesne

Bu araştırmada "kaçan nesne" neyi kastetmektedir? Bu bir mecaz. Elbette nesne kaçmaz. Sanatın nesnesi olarak eser ya da yönelimde bulunduğu hayat/model görsel ve plastik sanatlarda nasıl elden kaçabilir? Nihayetinde eserin kendisi bir nesne olarak kalacaktır. Onun ontolojik kuruluşunda nesnelik hali olmak zorundadır. Nesne haliyle eser, bu halinin kendisini taşımasıyla vardır. En önemlisi nesne izleyicinin sunacağı bakışla varlığını sürdürür. Bu açıdan bir eser, ister nesne olmasıyla kendi hali olarak ister eserde görülen, izlenen, anlamlandırılan kısaca deneyimler sunan tüm birleşimleriyle, izleyicisinden kaçamaz gibi durmaktadır. Bunun tersini düşünmeye çalışmak için aslında modernist sanata çokta ilgi duymamış ve mesafeli kalmış olan Alman filozof Martin Heidegger'in "çerçeveleme" kavramı yardımcı olabilir.

"Çerçeveleme" "varolanların kendini ortaya" koymasını sağlar ve öznenin yöneldiği doğaya hükmedici araçlarını kullanarak gerçekleşir (Tarhan, 1997: 39). Dolayısıyla Heidegger için özne ya da modern düşünce "çerçeveleme" ile varolanların "resmini" çizmiş olur. Burada da "temsil" devreye girer (Tarhan, 1997: 40). Nesneleşen her şey aynı zamanda temsil edilmeleriyle elde edilmiş olur. Heidegger, "Dünya Resimleri Çağı" yazısının ilk sayfalarında yeni çağ biliminin "yasanın doğrulanması" olduğunu yazar (Heidegger, 2001: 71). Özne, "her şeyi temel olarak kendinde toplayan(ı), altta yatan(ı)"dır (Heidegger, 2001: 76). Heidegger'in yazısında bahsettiği ve yazısının başlığında geçen "dünya resmi" öznenin varolduğu yeni çağ'ın anlaşılmasına dair esaslı bir anahtardır. Resim, burada varolanların taklidi değildir. "Varolan, resimde, bizim onunla ilişkimizdeki gibi önümüzde durur" (Heidegger, 2001: 77). Yani asıl olan resimdeki varolanın kendi hali değil, öznenin hazır bulunuşluluğuyla varolanın resimdeki bulunuşudur. Heidegger, Greklerdeki özne olma halini modern öznenin karşıtı ya da ona benzemeyen hali olarak anlatırken bu konuda açıklayıcı bir izahta da bulunur:

> Tersine kişioğlu, varolan tarafından bakılandır. Varolan tarafından bakılan insan, kendini açan aracılığı ile, bulunma yönüne çağrılıdır, bu yönde toplanmıştır. Varolan tarafından bakılmak (angeschaut) varolanın açıklığında içerilmek, orada alıkoyulmak, bu yolla onun tarafından taşınmak, onun karşıtları tarafından oraya buraya sürülmek, onun uyumsuzluklarıyla mimlenmekti- büyük eski Grek çağında kişioğlunun özü buydu (Heidegger, 2001: 79).

Modern özne varolanın kendisine bakılmasına izin vermez. Onun "dünya resmi" kendisinin sahneye çıktığı, varolanın "kendini, bu sahnede göz önüne" getirdiği durumdur (Heidegger, 2001: 79). Varolan, bu resimde nesne halini alır. "Dünyanın resmi", yeni çağ düşüncesi ve

öznenin ortaya çıkışını anlatmaktadır (Heidegger, 2001: 80). Heidegger'in çizdiği bu tablo sadece varolanın nesneleştirilerek nasıl elde tutulduğunu göstermez. Bu tablo öznenin nasıl merkeze oturduğunu ve önündeki tüm dünyayı ve evreni nasıl inşa ettiğini anlatır.

Amerikalı sanat tarihçisi Jonathan Crary "Gözlemcinin Teknikleri" adlı kitabında batı kültüründe on dokuzuncu yüzyıl başında gözlemcinin nasıl anlam kazandığını ele alır. Crary'nin gözlemci ifadesi izleyiciyle aynı anlama gelmeyip daha geniş bir tavra karşılık gelir:

> Gözlemci kuşkusuzu görendir; ancak bundan daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi olmasıdır. Ve burada "gelenekler" derken temsil pratiklerinden çok daha fazlasını kastediyorum. On dokuzuncu yüzyıla ya da herhangi bir döneme özgü gözlemciden söz etmek mümkünse eğer, bu yalnızca söylemsel, toplumsal, teknolojik ve kuramsal ilişkilerin oluşturduğu, indirgenmesi mümkün olmayan heterojen bir sistemin etkisi olarak mümkündür. Sürekli kayan bu alandan önce, gözlemci bir özne yoktur (Crary, 2004: 18).

Crary, on dokuzuncu yüzyıl başında görsel deneyimin "o zamana kadar hiç görülmemiş bir hareketlilik" kazanmış olduğunu ve "değiş tokuş edilebilir hale" geldiğini yazar (Crary, 2004: 26). Fotoğrafın icadını önceleyen bu evrede, görme geniş bir alana yayılırken nesnesi de sürekli imgeler üretme görevinde olur. Artık nesnenin elden kaçarak değiş tokuş edilen imgelerine, dolayısıyla görsel deneyime dönüşmesi söz konusudur (Crary, 2004: 29). Bu hareketliliğin bir bolluk meydana getirdiğini düşünmek yanlış olmaz. Bolluk aynı zamanda öznenin modern anlamda bakışının özgürleşmesidir. Çünkü gözlemci, bir izleyici olarak estetik deneyim açısından seyrin hazzını yaşamaktadır. Ancak Crary, gözlemcinin icadını ele aldığı kitabında bu nesneler ve imgelerin bolluk çağının şafağında bu keyifli seyrinin modernitenin kontrol edici bir mekanizma meydana getirdiğini, modernitenin akılcılaştırıcı ve mekanikleştirici etkilerinden muaf olmadığını yazar (Crary, 2004: 27).

Heidegger'in öznenin kendisini esas alarak varolanları nesneleştirmesi öznenin onlarla aynı sahnede olurken, onları kendi bakışının sınırlamasıdır. Bu, öznenin kendi yöntemlerinin belirledikleri nesnelerle bir arada olmasıdır. Bu yüzden de imgelerle değiş-tokuş hale gelen sadece haz değil görmenin düzenidir. Bu da görece özerkliklerin olduğu bir başka öznellik sunmaktadır. O halde nesneyle oynamak öznenin temsilleriyle oynamak anlamına gelecektir.

Diğer yandan eğer eserdeki gösterim izleyicinin bildiği dünyayı en önemlisi bildiği şekliyle yansıtmaya karşıysa nesnede değişmeye başlar. Crary'nin betimlediği tarihsel ve

kültürel değişimler sadece görmeye, gözlemlemeye dair basit bir iktidar tarzının ortaya çıkmasıyla okunamaz. Ya da Heidegger'in "dünya resimler çağı" sadece bilimin merkeziyetiyle insanın dünyayı şeyleştirmesi açısından tek başına düşünülemez. Mesela Heidegger'in "dünya resimler çağı" Rönesans'ı ve devamında gelen sanatları gösterir gibidir. Nasıl ki Rönesans sanatçısı merkezi perspektifle doğanın haritasını çıkartmışsa modern bilim insanı da bunu matematikle yapmıştır. Ya da Crary'nin değiş-tokuş edilen imgeler ve görme deneyimlerine zamansal koşutluk gösteren İzlenimcilik, Realizm, Post izlenimcilik gibi akımlar da görme tarzlarında değişkenlikler göstermişlerdir.

Nesne öznenin bakışıyla hazır hale gelmişse burada bilmek, kullanmak ve estetik açıdan deneyimlemelerin nesnelerin düzeniyle sağlanmış olduğu söylenebilir. Kaçan nesne ise bu durumun bozulması demek olacaktır. Eserdeki nesnenin estetik açıdan olağan bakışa sunulmayıp izleyiciye yabancılaştırılması modernist sanatın temel karakterini ortaya çıkartır. Modern sanata özgü genelin bakışına aykırı gelen, tipik estetik algıya uymayan eserler üretme, modern bakışın her şeyi ele geçiren ve onu seyirlik bir hale getirip içini boşaltan özelliğini yıkmak olduğu düşünülebilinir.

Kaçan nesnenin bakışı nasıl etkilediğinin ilginç bir örneği Darien Leader, "Mona Lisa Kaçırıldı" adlı kitabında anlatır. Bu örnekte nesne gerçekten de kaçmış, kaçırılmıştır. Leader, "Mona Lisa"nın çalınmasıyla resmin olduğu yeri seyretmeye gelen kitlelerin tavırlarını anlatır. Hırsızlıktan sonra yüzlerce insan Louvre müzesine akın ederek eserin bıraktığı boşluğu izlemiştir. Ortada olmayan nesnenin yasını tutmuşlardır. Olağanın ötesinde olan bu toplumsal ilgi müze mekanında uygunlaştırılmış sergileme pratiğiyle izleyicisinin gözünü doyuran eserin artık bakışına hizmet edemeyeceği anlamına gelmektedir. Mona Lisa oldukça ilginç bir özelliğe sahiptir. O da eserin kültürel anlamda bir geçmişe gönderme yapmasından çok eserdeki gizemdir. Ne zaman yapıldığı ve modelinin kim olunduğunun bilinmediği bu eser modern izleyici için bu gizemliliğiyle değer görmektedir (Leader, 2004). Ortadan kaybolması da gizemin bozulması kadar bıraktığı boşlukta hala bir gizemin kalıp kalmadığının merak edilmesidir.

Avangard akımların ürettiği nesneler de modern kültürün seyrine uymak istemezler. Bu nesneler izleyicinin hazır bakışlarını bozma amacındadırlar. Böylelikle eser izleyiciye yabancısı olduğu bir deneyim sunacaktır. Temelde estetik açıdan güzellik yargısını hazırlayan uyumluluk, uyumsuzluğa ya da uyumsuzluğun uyumluluğuyla bozulacaktır. Bu etkinin psikolojik düzeyden bir kaygı hali olarak tekinsize benzerliği ise tekinsizde görülen

öznenin dağılması düşüncesidir. Tekinsiz bir etkinin anlık olarak öznenin düşünme ve anlamlandırma imkanlarını bozması, eserin karşısında izleyicinin estetik ifadesinin bozulmasına benzemektedir. Burada duygusal açıdan psikolojik huzursuzluk estetik açından izleyicinin bakışının yetmemesiyle eşdeğerlilik göstermektedir. Ancak ilki yoğun bir kırılma, gerçekliğe karşı bir güvensizlik olurken ikincisi sanatın gösterme alanın kurgusallığından kaynaklı olması nedeniyle sadece anlamlandırılamayanın uyandırdığı bir hazsızlıktır. Anlamlandırma imkanın bir anda bozulması, olağan düzenin yerini yabancı ya da göz ardı edilmesi gerekene bırakmasına dilsel düzeyde örnek verilebilir.

Fransız sanatçı Tristan Tzara'nın "Dada" tanımındaki "dada hiçbir anlam taşımaz" sözü anlamsızlık konusunda fikir vericidir (Tzara, 2004: 15). Tzara bu ifadesiyle anlamsız bir kelimenin etrafında toplanan ve bazı fikirleri olan sanatçıları işaret eder. "Dada", bir akımın adı, akımın içindeki insanların halinin karşılığıdır. Anlamsızlığı ise dilin kelime dizilimi ve anlam yapısı içinde olağandışı bir özellik sergiler.

"Dada", referansı olmayan bir kelimedir. Bu anlamsızlık, referansın olmaması kelimenin kendi başına sessel bir tekrar olması Lacancı semboliğin dışında ya da kıyılarında olunduğunu göstermektedir. Sembolik düzenin, yani tüm görünür ve görünmeyen anlam düzeninin içinde "Dada" imgesel haliyle semboliğe direnir gibidir. Nesnesiz bir sesin, anlamsız bir kelimenin etkisi, dilin içinde sanatçının nasıl bir gerçeklik önerebileceğini gösterir. Bu nedenle "Dada" bir arzunun imkanı arzunun sessel nesnesidir.

Samuel Beckett'in "Godot'u Beklerken" adlı eserindeki "Godot" karakteri de "Dada" kelimesine benzerlik gösterir. Godot karakteri kimdir, nasıl bir şeydir ne gibi bir görünümü vardır ve eserde onu bekleyenlerin yanına geldiğinde ne yapacaktır, ne olacaktır belli değildir (Beckett, 2000). İşaret ettiğinin ne olduğu belli olmayan "Godot" kelimesi, "Dada" gibi bir gösteren olarak kendi içinde sürekli anlamların ya da nesnelerin yani referanslarının kayabildiği bir boşluk görevindedir.

Sanatçının arzularından bir tanesi olan, belki de esas olan, izleyicinin bakışını değiştirmektir. Bu değişim biçimsel düzeyde köklü bir değişim değildir. Bu değişim gerçekliği görmede izleyicinin gerçekliğe başka bir şekilde bakması demektir. Tzara'nın mantık dışılığı ve kaosu işaret eden "Dada"sı, Beckett'in "Godot"su saçmayı izleyicisine önerirken hiçliğe doğru bir hayatı belki de içinde bulunduğu bir hayatın dışına çıkmayı önermiş olur.

İzleyici için elden kaçan nesne/anlam, izleme ediminin de olağan akışını bozacaktır. Bu bozulma karşısında izleyici ya eseri bırakacaktır ve izlemeyecektir ya da esere uygunluk göstermeye çalışacaktır. Eserin hoşnutsuzluğu temsildeki anlam düzeninin izleyicisinin kendi anlam düzenine uyumsuzluğudur. "Bir sanat yapıtında" diye yazıyor Türker Armaner, "ancak bilincimizdeki bir başka temsilde karşılığını bulursak [ona] "yöneliriz", yöneldiğimiz zaman her sanat yapıtı bizi başka bir şekilde temsil eder; başka bir yönümüzü değil, bir başka "Ben"imiz" (Armaner, 2014: 135, 136). İzleyicinin gördüğü temsille ilişkisizliği eserin eksikliği olarak düşünülemez. Bu daha çok izleyicinin kendine ait temsilleri keşfedememesi, Armaner'in dediği gibi, kendindeki "Başka"yı görmek istememesidir.

Andre Breton "Nadja" adlı eserinde gerçeküstücü nesne konusunda fikir verecek bir öneride bulunur: "Bence, nesnelerin, akıl karşısında, kimi düzenlemeler içinde bir araya gelmesinden daha önemli olan şey, aklın kimi nesneler karşısında, bunları algılamaya hazır, düzenlenmiş olmasıdır" (Breton, 2002: 13). Nesneye uyan aklın, onu adlandırmış tanımlamış ve yerini belli etmiş olan dilin içindeki öznesine yaşatacağı deneyim, elindeki bu ifade düzeneğinin anlık sersemlemesidir. Tanınan nesnenin belirsiz halde özneye yanaşması izleyicinin başka bir algılama ve ifadeye yönelmesiyle sonuçlanacaktır. Breton bunu "dünyanın en hoş şeyine … götürmenin bir biçimi" olarak tanımlar (Breton, 2002: 16).

Nesneye müdahaleler ve farklı nesneler Gerçeküstücülük'te görülen tavırlardan biridir. Öyle ki gerçeküstücülük içinde nesnelere ait bir kataloglama yapmak mümkün görünmektedir: Bulunmuş obje, doğal obje, hazır nesne, yorumlanabilir nesne, yorumlanabilir doğal nesne, asamblaj, anonim nesne, hayalet nesne, hayal nesnesi, kutu, optik nesne, şiirsel nesne, mobil ve sessiz nesne,sembolik fonksiyonu olan nesne, nesnellik sunan nesne, varlık olan nesne (Alexandrian, 1974: 140-148).

Gerçeküstücü nesne "yasağı kaldırma", gündelik nesnelerin oluşturduğu alışkanlıkları bozma amacındadır (Breton, 2009: 341). Breton, gerçeküstücü nesnenin bu amacının nesneye ait olmayan "gizliliği" göstermek olduğunu yazar (Breton, 2009: 341). Bu gizlilik gerçekliğin düzenlenmesine alternatif bir farklı nesne dizgisiyle gerçeklik deneyimi meydana getirmektir.

Resim 4. 148. Meret Opphenheim, Kürkle Kaplı Fincan ve Tabağı, (1936), Asamblaj

Gerçeküstücülerin "hayal objesi"nin içinde düşünülebilinecek (Alexandrian, 1974: 143) Meret Oppenheim'in "Kürkle Kaplı Fincan Ve Tabağı" (1936) (Resim 4. 148) adlı işinde işlevinden arındırılmış bir nesne görülmektedir. Ancak biçimsel açıdan varlığını devam ettirmekte izleyicisine hala karşısında bir fincan, tabak ve kaşık olduğunu da göstermektedir. Bu çalışma izleyicisini kendi izlenimleriyle baş başa bırakır. Zıtlık ilişkisi eserdeki olağandışı durumu var etmektedir. Muhtemelen porselen ya da benzeri bir malzemeden üç objenin katılığı karşısında kürkün yumuşaklığı, fabrikasyon bir üretime karşılık doğadan gelen ya da onun varlığını hissettiren kürk, içindeki sıvıyı bozmadan himaye edecek olan fincana karşılık kürkün sıvıdan etkilenebilecek olması.

İzleyici için ortada fincanın kürklü hali sanki rüyalardakine benzeyen bir ikame nesnesi gibidir. Freud'un rüyalar konusunda rüyalarda görülen her şeyin aslında bir ikame nesnesi olması düşüncesi (Freud, 2010a: 39-80) Oppenheim'in çalışmasının açık noktası olmaktadır. Oppenheim'in çalışması kültürün zıttı olarak doğal olanın fonksiyonunun, teknikliğine karşılık doğa ve içgüdüsel isteklere kadar, belki de izleyici için bir anda zihninde kendisinin bile unuttuğu bir anıyı, bir duyguyu uyandırabilecek bir etkiye sahip olabilmektedir. Ancak bu sanatçının öz olarak doğaya dönüşü amaçladığı anlamına gelmez (Francalanci, 2012: 141). Opphenheim, eserinde insanı saran çevresinin içinde nesnelere bıraktığı izin, zihninin bir köşesinde artık yabancısı olduğu anının canlandırması gibi bir amaca sahiptir.

Resim 4. 149. Salvador Dali, Istakoz Telefon, (1936), 17,8x33,0x17,8 cm., Asamblaj

Oppenheim'in çalışmasına benzer bir başka çalışma Salvador Dali'nin "Istakoz Telefonu"dur (1936) (Resim 4. 149). Telefon ahizesi yerine koyulan ıstakoz, işlevsizleştirilen bir öğedir. Ancak biçimsel bir benzeşimle ıstakozun telefon ahizesini andırdığı görülür. Her iki unsurda esas anlamlarını kaybederek bir başka sembol meydana getirir. Dali için gerçeküstücü nesneler arzunun nesneleşmesi, ona eklenmesiyle ilgilidir. Bu arzu sanatçı için sapkınlık kadar şiirsel olana ulaşmak anlamıa gelmektedir (Dali, 2009). Estetik deneyim olarak her gerçeküstücü nesnenin önerisinde olduğu gibi burada da izleyici için başka bir nesne dizgesi söz konusudur. Ütopik bir arzu olarak Dali'de izleyicisine "ilkel" halkların animistik nesneleri gibi bir dünya önermektedir. Ancak bu öneri kutsal olanı totemlerinde gören "ilkel" yaşantının tersine fantezilerin gerçekleştiği bir arzulama demektir. Dali'nin ve diğer gerçeküstücülerin nesne dizgesi rüyalara dalmak, semboller içinde yaşamak ve mantıklı dünyanın düzenini terk etmektir.

Resim 4. 150. Alberto Giacometti, Görünmez Nesne, (1934), 153x32.6x29.8 cm., Bronz

Alberto Giacometti'nin "Görünmez Nesne" (1934) (Resim 4. 150) adlı çalışması "ilkel" sanatların kutsal heykellerine benzeyen anıtsal heykellere benzemektedir. Çalışmada görülen kadın, bir yerde oturur gibi gösterilirken yüzünde belli bir mimik ve bir anlam görülmemektedir. Ellerinin ortasında bir şey tutar gibi gösterilmektedir. Eserin ismi de elleri arasındaki boşluktan gelmektedir. "Görünmez Obje"ye, Andre Breton "Çılgın Aşk" (1937) adlı eserinde yer vermiştir: "Gerçek insani objesinin peşinde ve acıklı cehaleti içinde olan sevmek ile sevilmek arzusunun ortaya çıkması gibi gördüğüm bu heykelin gelişimiyle ilgilenmekten alamamıştım kendimi" (Breton, 2003: 30). Breton'un edindiği izlenim insanın bir eksiklik yaşamasıdır. Eksiklik aynı zamanda o eksikliği hissedenin içten gelen kendi eksikliğidir. Maddi olduğu kadar maddi olmayandır. Asıl bakılan da bu sahnedir. Katı bedeni ve ifadesiz yüzü bu eksikliğin bir anda meydana gelmesiyle oluşmuş gibidir. Bir yerde Giacometti'nin eseri daima bir eksik nesne etrafında yaşamak zorunda kalan ve eksikliği hatırladığı anda tedirgin olan insanın betimi olarak düşünülebilinir. Eksik olan nesne karşında benliğin de donuklaşması onu bulduğu anda yeniden bütünleşmesi bu çalışmanın izleyicisine sunduklarıdır.

Modern düşünmenin özneyi var ederken her şeyi nesneleştirmesi aynı zamanda modern öznenin seyre daldığı modern kent yaşantısında nesneler bolluğunda kendini kaybetmesi demektir. Nesnelerin üretimi sanayi kapitalizmiyle seriye dönmesiyle yeni bir doğa benzeri bir yaşantıyı kuşatmaya başlamıştır: "Şu muazzam nesneler dünyasını ani değişikliklere uğrayıp yok olan tropikal ve buzul türler de dahil olmak üzere bir bitki örtüsü ya da bir hayvanlar dünyası şeklinde sınıflandırabilir miyiz? ..., Aslında bu karmaşanın birçok doğal türde karşılaşılan karmaşıklıktan tuhaf olmadığı söylenebilir" (Baudrillard, 2010: 9).

Baudrillard'ın 1968 tarihli "Nesneler Sistemi"nin yukarıda alıntılanan ilk cümlelerinde nesnelerin betiminin doğaya özgü (bitki örtüsü, hayvanlar dünyası, tropikal, buzul türler) benzetmeleri nesnelerin artık basit bir fonksiyon özelliğine sahip olmadığına işaret etmektedir. Baudrillard'ın da kitabının temel önermesi yeni bir nesne düzeni içinde nasıl bir insan deneyimi meydana geldiği ve gelebileceğini düşünmektir. "Sorun" der Baudrillard "insanların nesnelerle ilişkiye geçiş süreçleri ve bunun sonucunda ortaya çıkan insani ilişkiler ve davranış sistemleridir" (Baudrillard, 2010: 10). İkinci kitabı "Tüketim Toplumu"nda (1970) Baudrillard, ileri kapitalist toplumlardaki düzeni anlatmak için günümüz toplumlarının tüketim toplumu olduklarını söyler ve bu toplumun analizini yapar.

Baudrillard, nesnelerin basitçe kullanım değeri ve insan ihtiyaçlarıyla düşünülmeyip nesnelerin bir göstergesel sistem içinde düşünülmesi gerektiğini önerir. Bu tüketim toplumunu anlamak için kullandığı esas bakış noktasını oluşturur. Böyle bir toplumda sanat gündelik tüketimin düzeninden kaçamaz ve onun sunduğu imajlarla çalışır. Baudrillard, bunu anlatabilmek için Pop Sanatı örnek verir. Modernist sanatta nesnenin dolayısıyla içinde varlık bulduğu gerçekliğin dönüştürülmesi (Gerçeküstücülük), parçalanması (Kübizm), gerçeklik deneyiminin zihinde kalan etkilerinin dışavurum haline gelmesi (Dışavurumculuk), nesnenin tamamen gözden uzak hale getirilerek tinselleştirilmesi (Soyut Sanat ve Amerikan Soyut Dışavurumculuk) ardından, yeniden figüre dönüş Pop Sanat ile gerçekleşir. Baudrillard, Pop Sanat'ın figüre dönüşünü şöyle sorgular: "Pop Art, sözünü ettiğimiz göstergelerin ve tüketimin bu mantığının çağdaş sanat biçimi mi yoksa sadece bir moda etkisi ve dolayısıyla saf bir tüketim nesnesi midir?" (Baudrillard, 2008: 143). Bu soruda görülen Pop Sanat'ın nesnelerinin, tüketim toplumunun göstergesel ve estetik düzeninde sanatsal bir form olarak kendisini hali hazırda gösterdiğidir.

Pop Sanat'ın nesneleri ele alma şekli Gerçeküstücü büyüleme arzusuna, nesneler içinde sarsılma deneyimine uzaktır. Andy Warhol'un eserlerinin ele aldığı isimlere ve nesnelere bakıldığında bunu anlamak mümkün görünür:

> … ellili yılların fildişi kulelerine kapanmış estetlerinin ve mit-üreticilerinin kanını donduracak, Amerika'daki görsel kirliliğin en uğursuz, en yapış yapış ve en bayağı olgularını ele almayı seçmiştir: Peruk, kasık bağı, burun ameliyatı, kelepir alet reklamları; Superman, Dick Tracy, Nancy ve Temel Reis'i içeren bir çizgi roman repertuarı; ucuzcu süpermarket raflarından alınmış, Campbell's, Mott's, Kellong's, Del Monte. Coca-Cola gibi herkesin tanıdığı marka isimleri olan paketlenmiş yiyecekler; Amerikan parası, posta pulları ve ikramiye pulları; Elvis Presley'den Elizabeth Taylor ve Marlon Brando'ya popüler yıldızlar (Rosenblum, 2001).

Bu uzun liste tüm pop sanatın ilgilendiği konuları gösterirken akımın aynı zamanda bir Amerikan sanatı olarak düşünülmesine neden olur. Buradaki Amerika, Baudrillard'ın kitabında işlediği ve adına tüketim toplumu dediği, bir nesneler bolluğunun göstergesel düzeni ve estetik hazzı içinde yaşayan Amerika'dır.

Pop sanatının nesneleri sanki romantik harabelerin büyüsüne benzer. Tek farkı pop sanatın önünde bulduğu doğa, "montajdan yeni çıkmış", yani seri üretimin sonunda meydana gelmiş olan nesneler yığını olmasıdır (Baudrillard, 2008: 145).

Resim 4. 151. Claes Oldenburg, Kirazlı Kaşık, (1988), 9x15.7x4.1 m., Karışık Teknik

Claes Oldenburg'un "Kirazlı Kaşık" (1988) (Resim 4. 151) adlı çalışması nesne ile heykel arasında gidip gelmektedir. Üç boyutluluğuyla heykel olma özelliğini korurken kendinden önceki ya da dönemi diğer heykel tarzlarından oldukça farklıdır. Estetik açıdan (heykel) ve

kullanım açısından (nesnelik özelliği açısından) sanat eseri kategorisinin kıyılarında dolaşan bu çalışma gündelik nesnenin heykelleşmesi olarak düşünülebilinir. Ama hala her iki durumdan da kaçabilmektedir. Ne tam bir heykel ne de bir nesne. Pop sanatın nesne düşüncesi gerçeküstücü, özellikle Dali'nin arzusu olarak sembolik nesnelerle donatılmış dünya arzusunun (Dali, 2009) tersine çevrilmesidir. Oldenburg'un çalışması sembolik çağrışımların, gerçeküstücü arzu özgürleşmesi olarak nesne üretiminin tersine hazcı bir seyirlik sunma amacındadır. Birden kafedeki dondurma kaşığının, üstündeki kirazın sokağa çıkması, nesnenin donattığı tüketim toplumunun anıtı olma özelliğindedir.

Resim 4. 152. Jeff Koons, Balon Köpek, (1994- 2000), 307.3 x 363.2 x 114.3 cm., Karışık Teknik Heykel

Jeff Koons'un "Balon Köpek" (1994- 2000) (Resim 4. 152) adlı çalışması, Oldenburg'un çalışmasında görüldüğü gibi, heykel ile oyuncak arasında dolanmaktadır. Koons'un nesnesi, tipik Pop Sanatı nesnesi gibi gündelik hayatın bilinen nesnelerinin şişirilmiş halidir. Görsel keyfin yüceltilmesi ve bir nesne olarak heykelin pop gerçekliğinin anıtlarını gerçekleştirmesidir. "Balon Köpek", günümüz görsel kültürünün görselliğini öven bir çalışmadır. Koons'un çalışması bulunduğu mekan ile ilişkisini bu açılardan kurgulayarak izleyicisine böyle bir bakış sunar. Çoğunlukla Pop Sanat'ının günümüz kültürünün tüketim düzeninin içinde olduğu düşüncesi bu çalışma ile haklılığını gösterir. İzleyicinin karşısında bir sanat nesnesi mi yoksa sıradan gündelik bir nesne mi olduğu sorusu çok önemli değildir. Pop Sanat'ının yüzeylerde gezinme isteği bu ayrımları o kadar da önemsemez. Estetik deneyimin özel türden diğer deneyimlerden ayrı şekilde düşünülmesi önemli değildir. Büyük şehrin caddelerindeki parıltısı ve üretilen görsel dünyanın şaşasını izlemesiyle bu çalışma tipik bir pop sanatı örneğidir.

Resim 4. 153. Takashi Murakami, Benim Yalnız Kovboyum, (1998), 288x117x90 cm., Heykel

Japon sanatçı Takashi Murakami'nin çalışmaları 60'ların Pop Sanat'ının devamcısıdır. 1990 sonrası dünyada soğuk savaş ertesinde güçlenen kültürün, küreselleşmeyle batılı yaşam tarzının dünyaya nesneler ve göstergeleriyle yayılması Pop Sanat'ının da Amerika dışına yayılmasını sağlamıştır. Küresel sanat pazarında Amerikan olmayan pop stili yaklaşımlar ve sanatçılar yer bulabilmiştir. Murakami'nin çalışmaları da pop stilinin yüzeysel estetizmini içeren türdendir. O'nun "süper düz" (superflat) resimleri pop stilinin imgenin derinliğini silen ve sadece imgeyi göstermek, onu seyrettirmek isteyen resim düşüncesinin devamcısıdır. Japon sanatı ve kültürü diğer Uzakdoğu ülkelerinde olduğu gibi kendi kültürel ve siyasi-sosyal geçmişinin şimdi içerisinde hissetmiştir. Murakami'nin de işlerinde bu geçmişe ve kültüre dair bir yaklaşım söz konusudur (Koh, 2010). Murakami'nin eselerinde gelenek ve modernlik arasında Japon sanatının küresel kültürde yerini bulması için sınırların silindiği görsel bir dil görülür. Pop estetiğinin esasları olan kültürel ve sanatsal kategoriler arasındaki ayrımların silikleşmesi Murakami'nin eserlerindeki özelliklerin ortak özelliğidir.

Murakami'nin "Benim Yalnız Kovboyum" (1998) (Resim 4. 153) adlı çalışması mastürbasyon yapan bir erkek çocuğunu göstermektedir. Heykel biçimsel olarak Murakami'nin resim ve heykellerinde görülen Japonya'ya özgü çizgi romanlar manga ve çizgi filmler olan anime kültürünün özelliklerini taşımaktadır. Çalışmada kocaman açıkgözler, dikleşmiş saçlar, anime ve manga karakterine benzer stilize bedenin Pop Sanat'ın Amerika'daki çizgi roman kültürünün imge diline katmasının Japonya'daki karşılığıdır. Çalışmada mastürbasyon yapan erkek çocuğunun neşeli bir yüz ifadesiyle cinsel organından çıkan spermini (kovboy ifadesinin gösterimi olan) kement gibi attığı görülür. Bu çalışma pornografi ile mizahı bir araya getirmektedir. Saklı kalması gereken, ahlaka çokta uygun olmayan mastürbasyonun mizahi gösteriminin şok etkisi izleyicinin keskin bir tavır almasına neden olmayacaktır. Çünkü cocuğun biçimsel olarak karikatürel bir insan temsili olması buna yardımcı olurken, ahlaki anlamda sorunlu olabilecek bir bakışı ertelemekte ve hatta örtmektedir.

Pop Sanat'ın hazcı estetizmi, imgenin seyir hale geldiği, kopyanın kopyası olduğu çağdaş kültürde gündelik görsel kültürün düzeninin küçük ölçekli bir modelidir. Nasıl ki televizyon ekranlarındaki haberlerden dizi filmlere kadar her şey seyirlik bir olaya, kurgu ile gerçeğin bir arada olmasına dönüşmüşse Pop Sanat'ın nesneleri de böyle bir dünyanın içinde onların bir gerçeklik olarak yaşanmasıyla benzer bir etkiye sahip olmuştur.

Güncel sanatın nesneleri, en azından bu çalışma çerçevesi içinde düşünülenleri iğrençlik, iğrenme fikirleriyle Pop Sanat'ının nesnelerine karşıt gibi dururlar. Hal Foster, "Gerçeğin Geri Dönüşü" adlı kitabında güncel sanat nesnelerinin üretimlerini anlamada iğrençlik kavramını kullanmayı önerir (Foster, 2009: 193). Foster iğrençliği ele alırken bu çalışmada daha önceki bölümde göstermeye çalıştığımız Julia Kristeva'nın düşüncelerine başvurur.

Bir önceki bölümde anlatıldığı gibi Kristeva'da iğrenme, nesnesinin sembolik düzene girmesiyle gerçekleşmektedir. İğrenilen nesne aynı zamanda sembolik düzen içinde göz ardı edilmesi ve ortada olmaması gerekendir. Kısacası kültürün bastırdığı nesnedir. Ancak onun geri gelmesiyle oluşan durum Freudcu tekinsiz etkideki benliğin dağılması, öznenin ifade imkanlarının sarsılması demektir. Foster'da Kristeva'nın düşüncelerini izleyerek bu temayı çağdaş sanattaki kimi üretimleri için düşünmeyi önerir (Foster, 2009: 193).

Güncel sanatın nesnelerinden birisi olarak iğrenç nesnenin, iğrençliği temsil etmesinin amacı ne olabilir? Zizek, bu konuda günümüz sanatlarındaki iğrenç bir obje olarak dışkı ile yücelik ilişkisinin yüceliği korumak olduğunu yazar (Zizek, 2003: 43). İğrençliğin temsili

yücenin üstünü örten, onu koruyan niteliktedir. Ancak Zizek'in yücenin korunmasında onun tersi bir imge diliyle hissettirilmesi karşısında tersi bir stratejide öne sürülebilir. Bu yüceliğin bedensel bir ifade olarak izleyicinin iğrenç ile buluştuğunda bir iğrenme yaşamasıdır. İzleyici eser karşısında kendi deneyiminin olağan anlam ve ifade düzenini yaşayamayacak ve gördüğü iğrenç nesne geri itmek zorunda kaldığı bir etki meydana getirecektir. Yani iğrenç nesne yüceliği örtmeyecek tersine onun bir keyif olarak deneyimlenmesi için izleyicisini baştan çıkartmaya çalışacaktır.

Bu kısmın başlarında Samuel Beckett ve Tristan Tzara'nın nesneyi ortadan kaldırıp, onun boşluğuna işaret eden ve maddiliğini sese indirgediklerinden bahsedilmişti. Okunduklarında sadece ses halinde kalan, yazıldıklarında sadece birkaç harfin bir araya geldiği bu kelimeler, nesnesini geri plana iten ve çağrışımlarla, bir dedektif gibi ne oldukları anlaşılmaya çalışılan gösterenler konumundadırlar. Okuyucu için bu kelimeler geçtikleri metinlerin bağlamına göre ne olabilecekleri üzerine düşünülerek yorumlamalar yoluyla sadece üretilebilir düzeydedirler. Her iki kelime de bir tasarruf yapmayıp bir yokluğa işaret etmekteydiler. Buna karşılık, nesnenin yokluğu yerine onu fazlalaştırarak gösterilmesi, olmaları gereken yerden çıkartıp sunulması onlarla karşılaşan izleyici için başka bir zorlu anlamlandırma süreci oluşturacaktır.

Amerikalı sanatçı Karen Finley'in bir performansı buna örnektir. Performansı izlemiş birinin gözlemleri şu şekildedir:

> Gecenin biri ya da ikisinde bir polyester iyi kız görünümüyle sürüne sürüne sahneye çıkan [Karen] Finley önce izleyiciye sahne korkusunu ya da kendine güvensizliğini gösteriyordu –hiçbir şey saklamama prelüdü. Ardından, tufan: büyükannelerin kendi idrarında yüzdüğü, erkeklerin mükemmel boku üretmek için oğlanları zorla beslediklerı ve babanın "kızının küçük deliğiyle" uğraştığı, gündelik yaşamın adi, yasak alt metininden fışkıran monologlar. Monologlar iğrençti ve katartikti- bilinçdışındaki bir yaradan sızan cerahat gibi. Bu en saf biçimiyle müstehcenlikti- kelimeler için fazlasıyla ilkel duyguları araştırmaya dair bir teşebbüs (akt. Fineberg, 2014: 466)

Finley'i zorlayıcı kılan dilin içinde fazlasıyla görünür kılınan sahnelerdir. Beckett ve Tzara bir yokluk meydana getirirken Finley tersine kelime enflasyonuna ve anlamı zorlayan buluşturmalarla nesnenin görünürlülüğünü güçlendirmektedir. Burada konuşulmaması gerekenlerin, ahlaki anlamda yasaklı olanların ifade edilmesi vardır. Finley'in anlattıkları bir süre sonra bu fazla halleriyle izleyici için sadece dinlenilmesi zor ve mide bulandırıcı sahnelere ve belki de abartılı gösterimiyle komik hale gelecektir.

Resim 4. 154. Alfred Jarry'nin Kral Übü Karakteri

Fransız tiyatro yazarı Alfred Jarry'nin (1873-1907), "Kral Übü" karakterindeki (Resim 4. 154) gibi Finley'de dillendirdikleriyle huzursuz edici nesneleri izleyenlere sunmaktadır. Jarry, tipik bir avangard olarak, dünyanın zihinsel kurgudan oluştuğunu "algı ve halüsinasyon arasında herhangi bir gerçek ayrımın söz konusu bile" olamayacağını düşünür (Innes, 2010: 45). O'nun en bilinen karakteri olan Kral Übü, böyle bir dünya içinde, izleyicisine bildiğine inandığı dünyayı garipleştirir.

Kral Übü, sahneye ilk çıktığında Fransızca söylediği "merde" (bok) kelimesini "merdre" şeklinde söyleyerek "bildik olanı tuhaf" haline getirir (Innes, 2010: 47). Finley'de Übü gibi fazla bir anlamı, görünmek istemeyen kelimeleri izleyicisine sunarak görünmek istenmeyen anlamı göze getirmiş olur. İzleyici için bu fazla anlamlar sürekli göründükçe bastırılmış olanın geri getirilmesine benzemektedir. Çünkü toplumsal anlamda yasaklı olan, tabulaştırılan kelimeler ve sahneler iğrençlikleriyle ahlaki kodların dışında kalması gerekenlerdir. Finley'de performanslarında iğrenç olanı sürekli dillendirdikçe, kirli ve ahlaki olmayan fantezileri göze getirdikçe izleyicisinde seyri o kadar da keyifli olmayan bir deneyim sunar.

Resim 4. 155. Paul McCarthey, Sosisli Sandviç, (1974), Performans

Resim 4. 156. Paul McCarthy, Sosisli Sandviç, (1974), Performans

Amerikalı sanatçı Paul McCarthy'in ilk dönemine ait "Sosisli Sandviç" (1974) (Resim 4. 155, 156) adlı performansı, sanatçının kendi evinin bodrum katında birkaç sanatçı arkadaşı ve misafirleri için gösterilmiştir. İzleyicisi için seyredilmesi oldukça zor olan bu performansın gidişatı şu şekilde gerçekleşmiştir:

> Sanatçının, iç çamaşırlarına kadar soyunup vücudunu tıraş etmesiyle başlıyordu.... penisini bir sandviç ekmeğinin arasında koyup yapıştırır, ardından kıçını hardala bular... ketçap içerek ve ağzını sosislerle doldurarak... Başını gazlı bezle sararak ve daha çok sosis ekleyerek, sonunda şişmiş ağzını bantlayarak kapatır... Yalnız başına

> kendisiyle mücadele ederek, kendi kusma dürtüsünü engellemeye çalışarak durur (Smith akt. Fineberg, 2014: 478).

McCarthy, zorlayıcı olan gösterisinde sürekli olarak iğrenç olanı göze getirme amacındadır. Bedenin teşhiri, bedene yiyeceklerin bulaştırılması, ağza giren yiyeceklerin ağızdan çıkması ve ağza sürekli yiyecek girmesi, kusacakken kusmanın engellenmesi. Tüm yapılanlar gündelik gerçeklikte görülmemesi gereken eylemlerdir. McCarthy bunları yaparken garip sesler çıkartmakta, garip hareketler yapmaktadır. Gösteri boyunca grotesk bir beden oluşturmaktadır (Fineberg, 2014: 478). Groteskleşmiş sahnelemenin gerçekliğin içinde olması, izleyicisi için sürekli olarak müstehcen ve iğrenç olanı karşısında bulması sonucunu verecektir. Bu gösteri sanatçının sanki bir bebek gibi her şeyi iç içe getirdiği, gündelik gerçeklikteki kuralları yok saydığı anlamında yorumlanabilir.

Bu gösterinin alt metninde bir anlam bulmak ileri derece bir yoruma gitmek olacaktır. McCarthy, izlenmesi zor bir eylem sunmaktan başka bir şey yapmamaktadır. Yorum bu çalışmaya sadece eğreti bir ek olarak kalacaktır. Performans'ın zorlayıcı seyri bir yerde yorumun da zaptedici ya da belirleyici dili içinde sıkışmayacaktır. Performansı izleyen için gördüğü kusma ve kusmama arasında gidip gelen McCarthy, izleyicisine mide bulandırıcı olduğu kadar içinde kendi bedeniyle kuracağı bir bağlantı oluşturur. Kusma halinin olması ve olmaması arasında izleyici de muhtemelen vereceği tepki kendi mide bulantısı olacaktır. Bedenin içine giren besinin olması gerektiği yerden dışarı çıkması, boğazdan mideye kadarki yeme sürecinin tersine dönmesi iğrençttir. Çünkü tersine bir döndürme, bedenin alt kısmının, kültürlerde doğaya ait, kirli ve çirkin olanın üst kısmıyla yer değiştirmesi söz konusudur. Sembolik bedenin düzeninin bozulmasıdır.

Resim 4. 157. Paul McCarthy, Şişme Dışkı, (2008), 15 m., Enstalasyon

McCarthy'in 2008 tarihli "Şişme Dışkı" adlı (Resim 4. 157) enstalasyonu dışkı görünümlü bir balondan oluşmaktadır. Çalışmada görünmemesi gereken iğrenç nesnenin gösterimi, sergilenmesi vardır. Dışkının sanat eseri olması düşüncesi daha önce İtalyan sanatçı Pierro Manzoni'nin "Sanatçının Dışkısı" (1961) (Resim 4. 158) adlı çalışmasıyla sanat tarihinde görülmüştü. Manzoni, 90 parça konserve kutu içine aslında kesin olarak ne olduğu bilinmeyen ya da kime ait olduğu bilinmeyen dışkılar koymuş ve sergilemiştir. Manzoni'nin çalışması kavramsal sanat çerçevesinde anlam kazanmıştır (Antmen, 2008: 195). Bunun haklı tarafı Duchamp'ın sanat ortamının alaycı eleştirisi olarak değerlendirilebilinecek "Pisuar"ın (1917) (Resim 4. 159) meydana getirdiği etkinin devam etmesidir.

Duchamp'ın gündelik bir nesneyi üzerine "Richard Mutt" mahlasıyla imzalaması ve tarihlendirmesi sanatçının varlığının piyasa ile ilişkili olduğunu ima etmekteydi. Görünen nesne bir heykel ya da ona benzer şekilde sanatsal bir üretim değildir. Ancak "Pisuar" kendinden sonra gelecek olan Kavramsal Sanat başta olmak üzere pek çok akımın ve ismin ilhamı daha doğrusu cesareti olacaktı.

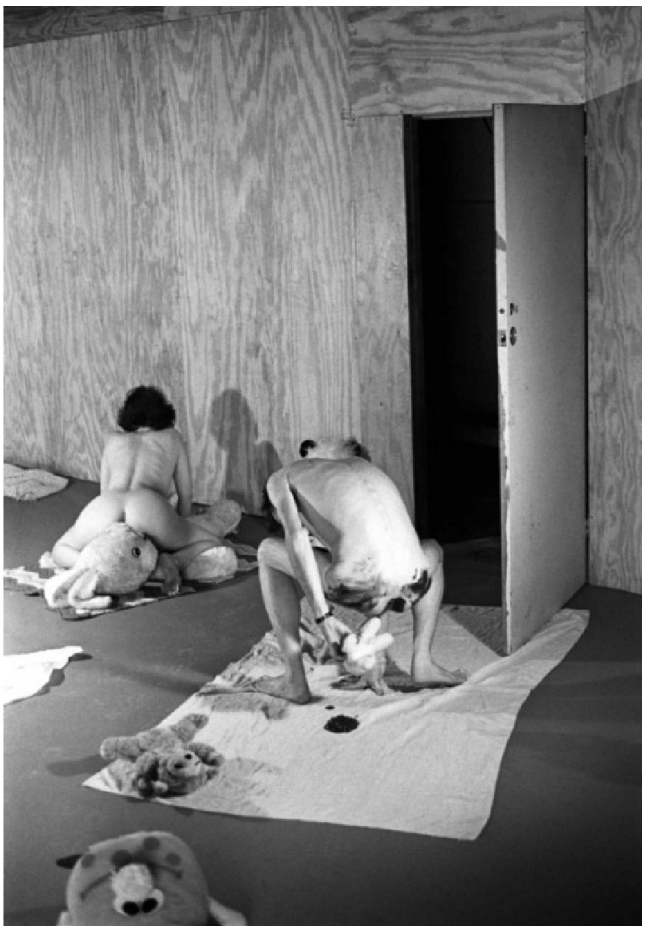
Resim 4. 158. Pierro Manzoni, Sanatçının Dışkısı, (1961), 4.8 x 6.5 cm., Karışık Teknik

Resim 4. 159. Marcel Duchamp, Pisuar, (1917)

Manzoni'nin çalışması da Duchamp'ın verdiği cesareti içinde barındırmaktadır. McCarhty'nin dev dışkısına göre anlam açısından izleyiciye kinayeli bir sanat piyasası ve gösterisi eleştirisi sunmaktadır. Eğer sanatçı piyasada her şey ise ona ait olan her şeyde piyasada değerlidir. Manzoni'nin deha sanatçı kültünü eleştiren Duchamp'ın ardından gelen tavrı bu bağlam içinde düşünüldüğünde gerçekten haklı bir değer aldığı görülür. McCarthy'nin balon dışkısı ise Manzoni'nin çalışmasına göre ham ve anlam açısından nereye konumlandırılacağı belli olmayan özelliktedir. Belli bir hikaye ya da çalışmanın belli bir yöneldiği amaç yok gibidir. Sergilendiği alanda kocaman haliyle yanından

geçenlerin izlediği bir nesnedir. "Sosisli Sandviç" performansının hamlığı balon şeklindeki dışkı çalışması pop stili kara bir mizah içermekte, müstehcen olanı seyirlik hale getirmektedir.

McCarthy'nin iğrenç olanı, Kristeva'nın ifade ettiği gibi, sembolik evrene sokmasıyla iğrenme etkisi meydana getirmektedir. Dışkı, ağızdaki yiyecek uluorta göze getirildiğinde Lacancı anlamda Yasa'ya karşı gelinmiş olunur. Yasa, insanın küçüklüğünden bu yana bilinçli bilinçsiz öğrenilen ya da içinde var olunan bir dizi karmaşık kurallar bütünü olarak kimi nesnelere ve durumlara iğrençlik niteliği vermektedir. McCarthy'nin performansları, heykelleri ve diğer çalışmaları yasanın çiğnenmesiyle izleyende kaba bir mizah ile tiksinme duygusu meydana getirirken anlamı askıya almaya neden olmaktadır. Bu nedenle McCarthy'nin çalışmalarını anlamlandırmak, amaçlarını kestirmek o kadar kolay değildir. En önemlisi sanatçı figürünün kültür içindeki konumunun böyle bir gösterim sergilemesini izleyenin anlaması ise oldukça zor ve belki de gereksizdir. Yine de McCarthy'nin işlerindeki iğrenmenin ve iğrenç olanın günümüz sanatının estetik repertuarında yerini aldığı söylenebilir.



Resim 4. 160. Mıke Kelley, Çocukluk Masumiyetinin Nostaljik Canlandırması, (1990), Performans

Mıke Kelley "Çocukluk Masumiyetinin Nostaljik Canlandırması" (1990) (Resim 4. 160) adlı performans çalışmasında bir erkek ve kadın çıplak halde oyuncaklarla cinsel ilişkiye girermiş gibi davranırlarken dışkı benzeri bir şeyi de etrafa ve üstlerine sürmektedirler (Fineberg, 2014: 478). Bu çalışma, Kelley'in pek çok işi gibi izleyicinin karşısına içeriğe dair bir sorgulamadan ziyade görüntünün, bir araya gelmiş objelerle rahatsız edici etkisini amaçlamaktadır. Hal Foster, Kelley'in çalışmalarını "sapkın" olarak nitelerken, otoriteye karşı bir tavır sergilediğini düşünür. Foster için Kelley ve O'nun gibi isimlerin çalışmaları kültürün düzenine, yasanın kurallarına karşı çıkmayı amaçlamaktadır (Foster, 2009: 203).

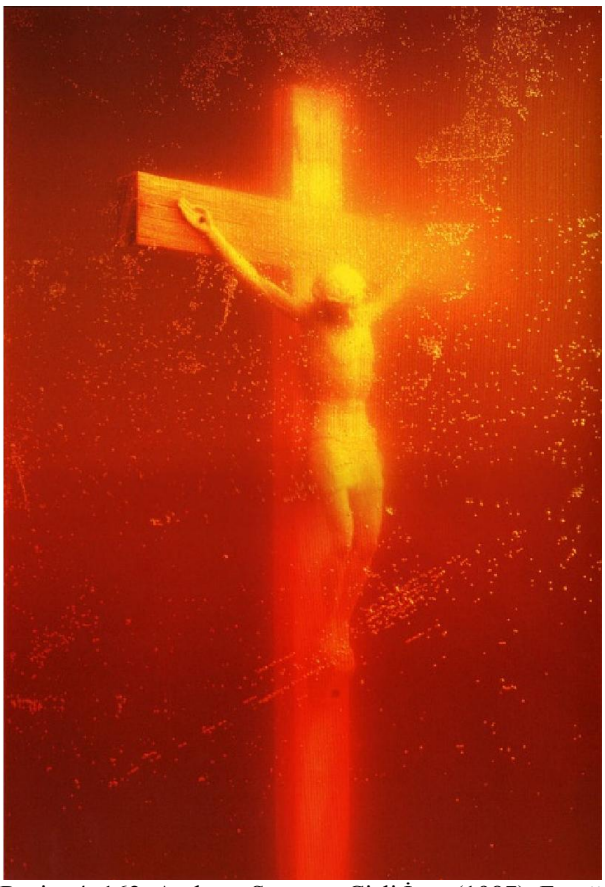
Kelley'in bu çalışması da itaatsizliğin gösterisidir. Sembolik ortamın, kültürün ya da yasaların düzeni karşısında özne olmayı tersine çevirmek isteyen bu çalışma, Freudcu anal evreye, bebekliğe bir dönüşü gösterir gibidir. Bu dönüş arzusu, bir önerme olarak izleyene olunması gereken hali sunmaz. İmkansız bir geri dönüşle izleyiciye dışkıyı, oyuncaklarla cinsel ilişki benzeri bir eylemi, arzunun yasasız işleyişini sunar. Erotizmin, cinsel dürtülerin esas olduğu gerçeküstücü sanatı izler şekilde, Kelley'de çiğ bir erotizmi, kuralsız bir cinselliği esas alır. Ancak Gerçeküstücülük için erotizm, özgürleşmiş cinsel enerjinin (libidoyu) gösterilme amacını taşımaktadır. Gerçeküstücüler bunu düz bir sanatsal dil ile değil sembollerle yaparlar. Kelley'in çalışmalarında ise anlam derinlerde değildir. Belirli bir anlam bile yoktur ve çiğ bir sapkınlık gösterimi söz konusu edilebilir.

Bedenin nesneleşmesinin, modernist yabancılaşmanın ve sanatçının modern dünyada insanın ruhunu kaybettiği düşüncesinin karşılığı onun mekanik bir varlığa dönmesi olmuştur. İnsan varlığı mekanikleşerek ürettiği nesnelere karışırken kendisine yabancılaşmıştır. Huzursuz edici etki tüketim toplumunda birey için nesneleri satın almakla değil, onların zincirleme olarak oluşturduğu kullanım değeri kadar önemli olan göstergesel değeriyle bastırılmaya çalışılmaktadır. Burada nesneler bireyin varoluşunun göstergesel tamamlayıcısı gibidir. Onlar olmadan yekpare, ideal bir birey olunamaz gibidir.

Resim 4. 161. Ann Hamilton, Kürdan Sandalye, (1984), Performans

Amerikalı sanatçı Ann Hamilton'un nesneler serisi nesneleşmiş insana bir başka örnektir. Hamilton'un çalışmaları tüketim toplumundaki bireyin nesnelerin kendisine sunduğu göstergesel statüleri işaret etmez. Ann Hamilton'un "Kürdan Sandalye" (1984) (Resim 4. 161) adlı çalışmasında nesne ile insan arasındaki sınırların bulanıklaştığı görülmektedir. Hamilton, "insanın benlik algısına obje-benzeri bir karakter"le yorum getirir (Fineberg, 2014: 468). Burada nesneyle buluşma, tüketim toplumundaki gibi nesnelerle kendini tamamlayan bireyi akla getirebilir. Ancak Hamilton benliği nesneyle bütünleştirirken, tüketim toplumundaki modalara özgü nesne değerleri yerine ruhsal bir nesne değerini izleyicinin karşısına çıkartır. Rahatsız edici olan sanatçının bu zorlu performansı nasıl sergilediği değil, dikenlerle çevrelenmiş ve sandalyeyle bütünleşmiş halinin meydana getirdiği görüntüdür. Sanatçı, insanın bir nesne olmazsa benliğinin olamayacağını düşündürtür. Bunu da nesneyi basit bir mesafeli konumla değil bir bütünleşme ile gösterir. Hamilton, nesnelerle çevrili tüketim toplumu bireyine nesnelerin varoluşu anlamak adına gerekliliğini önerir. Nesneler, çalışmasında da görüldüğü gibi, özneye ya da bireye bir imkan verirken farklı bir deneyim yaşatır. Hamilton bu deneyimi bedeninin düzenini değiştirerek, belli bir süre için kısıtlayarak yaşar. Nesnelerle varoluşu anlamak başta bedensel bütünlük olmak üzere benliğin de olağan bütünlüğünü kısa devre yaptırmakla mümkün olur.

Andreas Serrano'nun "Çişli İsa" (1987) (Resim 4. 162) adlı çalışmasının bir anda isminin bilinmediğini varsayalım. Fotoğrafta çarmıhtaki İsa'nın sağ üst köşeden gelen güçlü altın sarısı ışıkla aydınlamasını dinsel bir yücelik hali olduğunu düşünmek oldukça kolay olacaktır. Fotoğraftaki gösterimde çarmıhtaki İsa'nın İncil metninde yazan çarmıha gerilme ve İsa'nın Tanrı katına yükselmeye işaret ettiği görülür. Bu nedenle çalışma batı sanat tarihindeki çarmıh sahnelerine gönderme yapar gibidir. Tüm kiliselerde görülen bu sahnedeki çarmıhtaki İsa, Tanrı'nın oğlunu, kutsalın bir parçasını dünya üzerindeki temsilidir. İnançlı bir Hıristiyan için çarmıhtaki İsa, inancın acıyla, şehitlikle buluşmasıdır. Bu da yüce bir durumdur. Dinsel yücelik, Tanrı'yla buluşmanın yolunun acılarla olabileceğinin ve bu acıların kucaklanmasının bir arada olmasıdır.



Resim 4. 162. Andreas Serrano, Çişli İsa, (1987), Fotoğraf

Serrano'nun fotoğrafı da Tanrı'nın ışımasıyla İsa'yı kucakladığı, çektiği acıların yüceliğinin gösterimi gibi durmaktadır. Ancak eserin adına bakıldığında bu yüce halin, inancın acıyla sınanmasının ve bu sınavın geçilmesinin anlatımının alçaltıcı olduğu düşünülecektir. İsa'ya kutsala işemek, ona saygısız olmak inançsızlığı, Tanrı tanımazlığı övmek demektir. Fotoğraf, sergilendiği dönemde Amerika'da yasaklanmaya çalışılmış, desteklenmemiştir. Kimi dini çevrelerde bu yasak onaylanırken kimilerinde eser destek görmüştür (Göktan,

2006: 158). Serrano ise yapmış olduğu bir açıklamada idrarın İsa'nın insani olarak gösterilmesini sağlayabileceğini önermiştir (Göktan, 2006: 158).

Serrano'nun dinsel bir durumu zedelediğini düşünmek olasıdır. Ancak fotoğraftaki kurgulanan sahnenin ikili yönü kolaylıkla birbirlerinden ayrılamaz. İlki fotoğrafta görülen sahnenin yüceliği, ikincisi ise fotoğrafın kurgulanmasında idrarın İsa ikonasıyla bir araya getirilmesidir. İlki estetik seyir olarak güçlü bir imge meydana getirirken, ikincisi kurgunun gerçekleştirilmesinde kullanılan yöntemin kutsalı zedelediği düşüncesinden izleyeni ayıramayacaktır.

Ancak Zizek'in yukarıda belirttiği gibi dışkı yüceliği saklamak için görev almaktadır. Serrano'da yüce varlığın üstünü gündelik ve sıradan, bedensel olan ve dolayısıyla kültürlerde aşağıda kalması gerekenle gösterirken onu örter ve hatta onu güçlendirir. Çalışmada görülen parlak ışıma Tanrı'nın batı sanat tarihinde görülen bitimsiz gün ışığı imgesinin bir devamıdır. Tanrı'nın bedenselleştirilmek yerine, özellikle Rönesans öncesi Orta Çağ kültüründe bu şekilde varlığının gösterilmesi kutsalın göz önüne getirilmeyerek kendisine zarar verilmesinin önüne geçilmesiydi. Bir noktada Serrano'nun çalışmasını bu açıdan görmek, onun zorlayıcı ve provoke edici imgesini bu şekilde alımlamak mümkün görünmektedir.

Kaçan nesne konusunda başka örneklerden ikisi ses ve bakıştır. Sesin kendi başına olması ve bakışın kendi başına kendisine bakılana hükmetmesi kişide huzursuz edici kaygı verici bir etki meydana getirecektir. Bunu anlamak için yeniden psikanalizin sınırları içerisine girmek gerekir.

Lacan'ın kavramlarından "küçük a nesnesi" (objet petit a) öznenin daima aradığı ve arayacağı ancak hiçbir zaman bulamayacağı nesneyi işaret eder. Öznenin kökenindeki bir kayıp gideremeyeceği arzunun nesnesi olan "küçük a nesnesi" bir duygu olarak bir kaybı, boşluğu hissettirir. Özne, arzusu için yaşamı boyunca nesneler bulur ve bunlarla arzusunu gidermeye çalışır. Bu açıdan da öznenin yaşamında bulduğu her nesne de "küçük a nesnesi"dir (Homer, 2013: 122, 123). "Küçük a nesnesi" ötekiye dairdir. "Küçük a nesnesi" "pek çok probleme ve özellikle de şuna cevap verir: Öteki kimdir? Benzerim kimdir?". "Eşim olan, sevilen kişi olan, öteki kimdir?" (Nasio, 2007: 118).

Sanat eseri psikanalitik açıdan düşünüldüğünde onun bir nesne olarak ötekinin bakışıyla karşılaşma olduğu var sayılabilinir. Eserin meydana gelmesi bir nesne üretimi sanatçının

arzusunu gidermek istemesidir. Bu sanatçının arzusunun giderilerek ideal bir benliğe kavuşması anlamına gelir. Dünya, sanatçı için (aslında her birey için) kendisini eksik hissettiği bir alandır. Eser ise burada dünyadaki eksikliğin giderileceği kendisine yatırım yapılandır. Eser, sanatçısı için arzusunun nihai tatminin sağlandığı yüzey görevindedir. Sanatçı bunu gerçekleştirirken kurgu dünyası içinde kendi arzusunu mümkün olduğunca özgürce ifade etmeye çalışır. Sanat eserini buna göre tasarımlar. "Sanatçının kendini dışa vurmak için seçtiği yöntemle kavgasında her zaman dünyayla bir kaynaşma ve çatışma düşlemi vardır" (Parman, 2009: 17).

Sanatçı eserini meydana getirirken sanatsal yöntemleri ve araçları öncelikle devralır. Bir ressam için plastik dilin öğeleri ve malzeme kendisine ait değildir. Kendinden önce üretilmiş olan bir dil gibi yapılanmış olan plastiğin dili estetik bakışla birlikte ressamın kendisini içinde bulduğu bir alan meydana getirmektedir. Bu, ressam için bildikçe ressam olduğu ancak bir süre sonra bunları değiştirdikçe kendini gerçekleştirdiği bir çatışma alanı oluşturmaktadır. Eser sanatçının kendi bakışını, sesini kendi arzularını eklediği ve bunu gerçekleştirdiği sürece arzularını kısmen de olsa giderdiği yerdir. Ancak sanatçı hiçbir zaman arzusunu gideremez. Sürekli olarak meydana getirdiği eserlerle bu süreç tekrar edip durur.

İzleyici açısından ise eser, kendi arzularının giderildiği bir alan sunar. İzleyici eserde kendisini unutmak, kendinden uzaklaşmak kendine yabancılaşmak ister (Gagnebin, 2011: 13). Eser izleyici için ötekiyle buluşmanın yoludur. Öteki, bilinmeyen yaşamlar, insanlar, evrenler olabilir ve bunlar izleyicinin kendisine ulaşmasının yolu olur. Sanata dair arzulama özel bir kültürel etkinlik olarak sanat izleyicisi olmak anlamına gelmez. İzleyicinin arzularının giderildiği fantezi mekanına girme isteğidir. Kimi zaman eser, izleyicisine bu imkanı vermez. Bu tarz (bu çalışmanın esas ilgisi olan) sanatsal temsiller izleyicisinin arzulamasını engellmek için bunları yapmaz. Arzulamanın giderilmesinin bilinmeyen, göz önünde olmayan yollarını izleyicisine göstermek içinde böyle bir düzene sahip olurlar.

İzleyicinin konumunu zorlayan nesneler repertuarını sanatçılar her zaman genişletirler. Ancak bu repertuarın içinde oldukça farklı bir yere sahip olduğu düşünülebilinecek ikisi ilgiye değerdir. Bunlar bakış ve sestir.

Lacan bakış konusunda "ben tek bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır" diye yazar (Lacan, 2013: 80). Bakışın özneyi sarması, Lacan'ın

ontolojisinde insanın kökeninde "maruz kaldığı(m) bu görme"yi göstermesidir (Lacan, 2013: 80). Diğer taraftan "bir nesne olarak bakış, arzumuzu görsel açıdan tetikler" (McGowan, 2013: 26). Bakış Lacan için kökensel bir özellik taşır. "Bakış bize ancak tuhaf bir olumsallık biçiminde kendini gösterir; bu olumsallık ufukta deneyimimizin yoluna çıkıp onu durduran şeyi, yani iğdiş edilme kaygısını yaratan eksikliği simgeler" (Lacan, 2013: 81). Bakış Lacan'ın bu ifadesiyle özneleşme sürecindeki eşiği, yani iğdiş edilmenin simgesidir. Lacan, Hans Holbein'in "Sefirler" (1533) (Resim 4. 163) adlı tablosunu bakışın bu açıdan anlaşılması için örnek verir.

Resim 4. 163. Hans Holbein, Sefirler, (1533) ,207×209.5 cm., Meşe Üstüne Yağlıboya ve Tempera

Holbein'in resminin ilgi çekici noktası resmin ortasındaki garip biçimdir. Lacan'a göre "iğdiş edilmenin" "imgede cisme" bürünmesi olan bu biçim "öznenin hiçlenmiş hali olan bir şeyi" görünür kılar (Lacan, 2013: 96, 97). İzleyici eserde bakışla karşılaşır. Holbein'in resmindeki ölümün temsili olan bu biçimden etkilenir. Öncelikle izleyicinin bulunduğu yer sarsılır. Holbein'in resminin izleyicinin farklı bir açıyla bakarsa ortadaki kurukafayı göstermesi gibi. Burada izleyici, kurukafa biçimini elde edebilmek için bu biçime göre konum almak zorundadır. Gizemli ve çözülmeyi bekleyen bir bilmece gibi bu şekil gerçek biçimini izleyicisinin gözünde kazandığında resmin genelindeki sahneyle zıt bir etki oluşturur. Nesnenin insana bakmasıyla huzursuz bir etki meydana gelecektir. Holbein'in resmi ise böyle bir etkiyi tetikleyecek cinsten değildir. Holbein daha çok kıssadan hisse

misali ölümün insanın gündelik arzularından her zaman üstün geldiğin anlatmak için böyle bir temsil yoluna gitmiştir. Ne zaman ki bakış izleyicisinden kaçar ve onu eline geçirir o zaman huzursuz edici bir etkiye neden olma özelliği kazanır.

Resim 4. 164. Tony Oursler, Open Obscura, (2011), Enstalasyon

"Tony Ousler'in enstalasyonlarında kullandığı göz imgesi bakışın elden kaçarak kendi başına varlık bulmasına örnektir. Ousler'in "Open Obscura" (2011) (Resim 4. 164) adlı çalışmasında mekan içine yerleştirmiş olduğu gözler, kendilerini izlemeye gelenlere bakarken izleyene izlenildiği duygusunu uyandırmaktadır. Göz ve bakış izleyenin elinden kaçar vaziyettedir.

Ousler'in burada meydana getirmeye çalıştığı etkinin izleyici için olağan bir seyirlik imkanı yaşamasına izin vermemek olduğunu düşünmek olasıdır. İzleyici için Ousler'in işleri estetik bir keyif olarak izlenmeden alınacak bir zevkle, mekan içinde sanatçının meydana getirdiği ortamın kendisinde oluşturabileceği yadırgatıcı etkiyle açıklanabilir. İzleyici burada bakılan konuma gelir. Kendisini teşhir etmek zorunda hisseder. Ancak gözlerin ardındaki kimdir, nedir bilinmez? Gözler bir süre sonra izleyicisinin izlendiğini, kendisine bakıldığını hissettirdikçe izleyici de kendisine bakanla tanışmak istedikçe onun kim olduğunu göremeyecektir. Kendisine bakan gözler, kendisine bakıldığını hisseden ve buna bir neden bulamayan izleyici için tuhaf bir deneyim sunacaktır.

Oursler'in çalışmasındaki gözler izleyicisine musallat olur. İzleyici onlara bakarken kendisine bakıldığını ve arkasını dönse bile kendisine bakılmaya devam edeceğini bilir. Uğursuz bir bakışın sürekli insanı izlemesi Freud'un kem göz düşüncesini akla getirir

(Freud, 1999: 347). Kem göz, bakışın uğursuzluğu, benliğin huzurunun açıklanamaz şekilde bozulmasıdır. Kem göz kendisine bakılana musallat olan büyüsel bir etkiyle onun yaşamını olumsuz şekilde etkileme gücüne sahiptir. Ousler'in çalışması da sanki izlenme ve izlenmenin uğursuz etkisini izleyicisinde sanatsal temsil içerisinde deneyimlemesini amaçlamaktadır.

Resim 4. 165. Andy Warhol, Marilyn Monroe'nun Dudakları, (1962), Serigrafi

Andy Warhol'un "Marilyn Monroe'nun Dudakları" (1962) (Resim 4. 165) adlı çalışması aktiristin popüler imgesinin, seyirlik halinin, kitlelere arzulanan "çekici kadın"ın kısmi sunumudur. Nesneleşen dudaklar Monroe'nun bir parçası olarak O'nun metonomik gösterimidir. Arzulanan popüler imgenin kısmi gösterimi bir süre sonra keyifli seyrin müstehcen hale dönüşmesine neden olmaktadır. Burada dudaklara izleyicinin bakışı hükmederken bir süre sonra dudaklar izleyiciye bakmaya başlar.

Nesnenin bakışı arzunun yatırım yapılmasını ifşa eder. Dudaklar kendisine yöneltilen arzuyu güçlü bir şekilde teşhir ederken bu arzu müstehcenliğiyle onu arzulayan izleyiciyi buluşturur. Oursler'in gözlerinin izleyiciyi izlerken izlenen konuma getirmesi gibi dudaklarda izleyiciyi izlerken keyfin ahlaki yasanın uygunsuzluğunu hatırlatıcı bir etki meydana getirmektedir.

Lacancı "küçük a nesnelerinden" bir başka örneği de sestir (Dolar, 2013: 128). Sesin huzursuz edici tekinsiz etkisini anlamak için sesi anlamak gerekmektedir. Mladen Dolar, ses olgusunu psikanalitik açıdan ele aldığı çalışması "Sahibinin Sesi"nde sesin dilin yabancısı olduğunu söyler (Dolar, 2013: 132). Ses bir şeyin sesi olduğu ölçüde dilseldir. Ancak kendi başına ses, nesnesine işaret etmediğinde anlama da uzaktır. Freud'un ilk dönem eserlerinde konu aldığı dil sürçmeleri, insanın konuşurken istemsiz şekilde bazı kelimeleri söyleyememesi, atlaması ya da onları yanlış söylemesi demekti. Dil sürçmeleri

sesin anlamsız şekilde ortaya çıktığı ana örnektir (Dolar, 2013: 142). Bu nedenle kaynağı bilinmeyen ses, bir şeyin sesi olmadığından anlama kavuşamadığı için de bilinmeyen huzursuz etki meydana getiren karakterdedir.

Sesin yabancılığı mekanik hale gelmiş sesin etkisiyle anlaşılabilinir. "Gayri şahsi seste, mekanik olarak üretilen seste (telesekreterler, bilgisayar sesleri, vb.) daima bir parça tekinsizlik vardır" (Dolar, 2013: 28). Birine ait sesin etkisi, içerdiği anlam ve etki gücünün uyandırdığı endişe, sesin tekinsizliğinin başka bir örneği olmaktadır. Burada ses, superego görevinde olur. Ses, "toplumun yanımızda taşıdığımız ve uzaklaşamadığımız nüvesidir. Ses sayesinde ve ses yoluyla toplumsal varlıklarızdır" (Dolar, 2013: 20). Toplumun taşıyıcısı olarak ses, kişinin içindeki ahlaki, mantıksal ve estetik boyutları eklemler. Vicdanın sesi bir yerde superegonun sesidir. İnsan konuşurken sadece kendi anlamlarını değil toplumun ve diğer yasaların anlamlarını söyler. Çoğu kez insanın dudakları arasından çıkan ses bu nedenle kendi sesi değildir. Superegonun sesi bir dizi emre yapılması gerekenlere uyulmasını istediğinden ne zaman ki buna karşı gelinir, insanda endişe boy gösterir. Çünkü yasa basitçe zapteden, kısıtlayan görevde değil, insanın eylemlerinin ardındaki özgürlüğü onaylayıcı olma karakterindedir.

Diğer taraftan sessizliğin kendisi de tekinsiz bir etkiye sahiptir. Sessizlik "ölüme benzer, ses ise ilk hayat belirtisidir" (Dolar, 2013: 20). Sanatlarda da sesin garipsenen ya da huzursuz edici etkisi izleyicisine anlamı vermemek üzerinden düşünülebilinir.

Resim 4. 166. John Cage, “4’33’, (1952), Performans

John Cage’nin “4:33’” (1952) (Resim 4. 166) adlı çalışması sanatçının bir piyano başında 4 dakika 33 saniye hiçbir şey yapmadan durduğu bir performanstır. Cage’ın amacı sessizlikten çok sessizliğin olmayacağı yönündedir. Cage, müziği vermese de izleyicisine sunmasa da her sesin müzik eseri olduğunu düşünmesiyle performansı sırasında dışarıdan veya izleyicilerden gelen seslerin olduğunu hissettirir. Ancak Cage’in müziğin sesine izin vermediği ve piyano başında sadece beklediği, bir şey yapmadığı performansında izleyici kendisini sessizlikle karşı karşıya bulur.

Müziği vermemek, sanatçının eserini izleyiciyle paylaşmamak, onların kulaklarına iletmemektir. Bir eser ve haliyle bir nesne olarak müzik, sessizlikle yer değiştirmiştir. İzleyici, Cage’in bir şeyler çalacağını beklerken, O bunu yapmaz. Sessizlik burada hiçlik gibidir. İzleyicinin buluştuğu bu sahne bir hiçlik gösterisine benzer. Hiçlik ise izleyicinin estetik ilgisinin kesilmesidir. İzleyici müzik dinlemenin olağan düzeni ve müzik sanatına karşı ortak ve özel estetik ilgisini Cage'in performansında kaybetmeye davet edilir. Böylelikle estetik hazzın yönelimi ve deneyimi de değiştirilmeye çalışılır.

Sesin gücü, yayıldığı mekanı değiştirebilme etkisinden gelmektedir. Bir ortamda birinin bağırması, uzaktaki birini çağırması yüksek frekansıyla ortamı birden değiştirir. Bir

sokakta aniden bağıran birini görenler bağıran kişiye bakar. Ses mekanın içerisinde belki de eylemlerin en güçlü göstericisidir. Çünkü eylemler arası değişimleri hızlandırıcı, kişideki deneyimin duygusunu belirleyici güce sahiptir.

Resim 4. 167. David Lynch'in Silici Kafa (1977) Filminden Bir Sahne

David Lynch, filmlerinde sesin bu gücünü kullanır. Lynch'in filmlerinde ses, çoğu zaman ardındakinin görülmemesiyle izleyicisinin bulunduğu ortamı farklı şekilde etkilemektedir. Lynch'in ilk dönem filmlerinden olan "Silici Kafa"da (1977) (Resim 4. 167) film boyunca duyulan uğultular, parazitler ve çıkan mekanik sesler izleyicisine sesin nereden ve neden kaynaklandığı konusunda bir fikir vermez. Ses, izleyiciyi sürekli rahatsız eder. Bilinmezliği, izlenilen hikayenin nerede ve ne zaman geçtiğinin bilinmemesiyle daha da etkili olur. Bu açıdan Lynch'in filmindeki ses izleyiciye filmdeki hikayeyle ve karakterle özdeşleşmesine yardımcı olmaz. İzleyicinin filmin içine girmesine izin vermez. Gösterilenleri izleyiciye yakınlaştırır. Sesin Lynch'in "Silici Kafa" ve diğer eserlerindeki etkisi seyrin anlamlandırma açısından gerilimli geçmesine yardımcı olmaktır.

Bu kısıma kadar anlatılmaya çalışılan eserlerin izleyicisinin bakışını zorlayan, sınırlarıyla oynar şekilde izleyicisini sarsan, şoke eden ve onu bir başka durumun içine sokma amacında oldukları, bunu da bildiği gerçekliği bozarak yapmaya çalıştıkları anlatılmaya çalışıldı. İzleyici böyle eserler karşısında kesin bir kaygı yaşamaz. Ancak anlamlandırma ve alışkın olunan estetik hazları da gerçekleştiremez. Çünkü eserde görülenler kadar gösterilmeyenler izleyicinin kendi dünyasında tanıdık olan ancak bastırdıkları olmuştur.

5. ARAŞTIRMA BAĞLAMINDA UYGULAMA ÇALIŞMALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

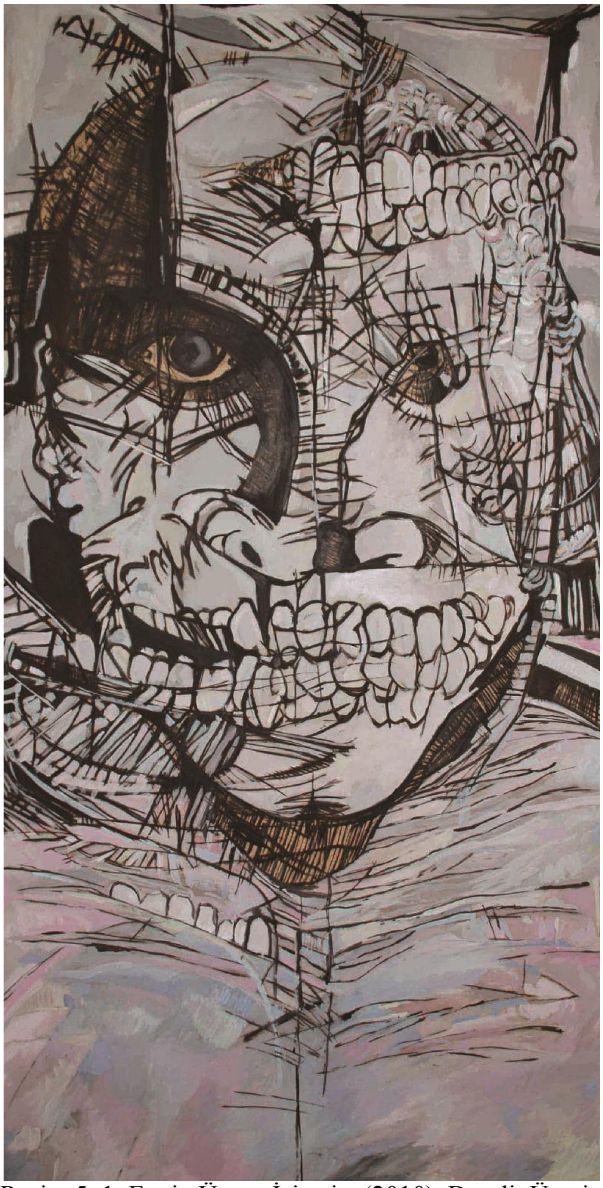
Kaygının özneyi kendi bilincinden edip kendisine yabancılaştırması karşısında eserin bir yabancılık sunma gücü kaygılı bir ruhsallığın patolojisinden ziyade estetik deneyimin olağan sürecinin bozulmasıyla ilgilidir. Estetik deneyimin hazza yöneliminde izleyicinin eseri alımlamasında eserin izleyicinin teamüllerine uygun olmaktadır. Yani eser belli bir kültürel arka planın kodlarını izledikçe, yaygın estetik düşünceyi uyguladıkça estetik deneyimin olağan seyri devam edecektir. Biçim ve içerik açısından eserin estetik uygunluğu basit bir ifadeyle bu şekilde olurken buraya kadar ele alınan eserlerin estetik deneyimin olağan seyrinin sınırlarıyla oynamaya çalıştıkları görülür.

Bu açıdan bu kısma kadar araştırma kapsamında ele alınan eserler, eserlerin anlatısal açıdan ve anlatı düzeyini aza indirgemesi, eserin kendi varlığının sunduğu deneyimler açısından kabaca iki şekilde düşünülebilinir. Yani bir eserde anlatılan konu içerisinden tekinsizin temsili düşünülebilinirken, eserin biçimsel ve maddi kurgusu ile temsilin meydana getirdiği gösterimin tekinsiz ile ilgisi düşünülebilinir.

Bu bölümde de buraya kadar olan bu noktalar uygulama çalışmaları değerlendirirken göz önünde bulundurulacaktır.

5.1. Portre, Yüz, Kafa

Portrenin genel bir insan fikrini ifade etmesi, insan varoluşu hakkında bir yorumlama anlamına gelmektedir. Alberto Giacometti'nin (bkz. Resim 4. 12, 13) eserleri buna örnek olarak verilebilinir. Elbette Giacometti'de modelden hareketle bunu gerçekleştirmekteydi. Ancak Giacometti, Bacon gibi (bkz. Resim 4. 55, 56, 57) modele dair anımsatmalar meydana getirmemiş, onları bir nesne gibi resmetmiştir.



Resim 5. 1. Engin Ümer, İsimsiz, (2010), Duralit Üzerine Yağlıboya

"İsimsiz" (Resim 5. 1) adlı çalışmada insan biçiminin yorumlandığı, belli bir modele bağlı şekilde resmedilmediği görülmektedir. Yüz ve kafada biçimsel deformasyonlara gidilmiştir. Resimde belli bir konu, gündelik hayattan bir anın içindeki figürün temsili yoktur. Mekan belirsizdir. Çalışmadaki hareket unsuru yüzün içinde meydana gelmektedir. Dudaklar ve ağız yerine dişler belirgin olarak görülmektedir. Kafanın üst kısmında da benzer şekilde dişlerden bir düzen vardır. Çizgilerin dikey ve yatay birbirini kesmesi, büyüklü küçüklü dişler, resmin dışına bakan gözlerin düzenine karşılık hareketli bir etki meydana getirmektedir.

Resimdeki bu hareket aynı zamanda insan yüzüne dair bir dönüşümü göstermektedir. Dişlerin ve çizgilerin devinimleri resimde asıl bakılan noktaları meydana getirirken, portre bir nesne, bir manzara gibi tasarlanmıştır. Yüzün, ifadeyi sunduğu gözler dışında geri kalan

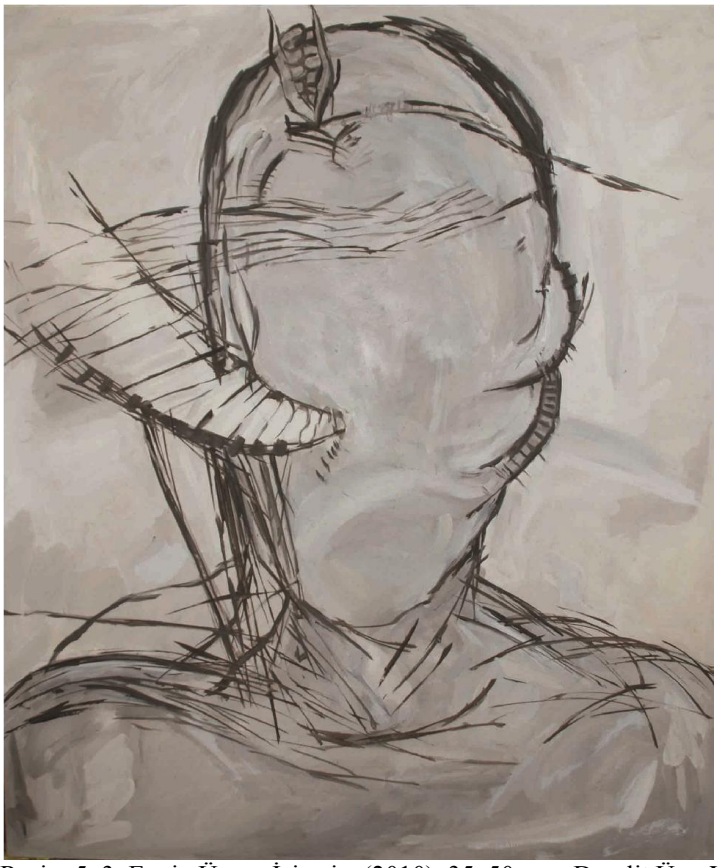
kısım ifadeden çok kendi içindeki devinimi göstermektedir. İnsan biçiminin yanılsamasından çok yorumlandığı bu çalışmada kırılgan bir insan imgesi vardır. Ancak kırılganlık Giacometti'nin resimlerindeki gibi varoluşsal bir durum değil, biçimsel, olanak dışı dönüşüme işaret eder şekildedir. Bu dönüşüm ise belli bir varlığa, başka bir biçime doğru değildir. Daha çok devinimin yüzdeki uzuvlarda meydana getirdiği bir hali işaret etmektedir.

Resim 5. 2. Engin Ümer, İsimsiz, (2010), 50x70 cm., Duralit Üzr. Karışık Teknik

"İsimsiz" (Resim 5. 2) adlı diğer bir çalışmada da benzer sahneleme görülmektedir. Çalışmada dikkat çeken dişler, ağzın içinden çıkmakta ve yerlerinde durmamaktadır. Kafa değişmeye başlar gibidir. Bu çalışma, bir öncekine göre ifadeyi içermektedir. Ağız, dudak çizgilerinin etkisiyle bağırır şekilde görünmektedir. Yüz değişirken, acı çekmeye başlamaktadır. Kafanın içinden çıkan ve dişleri olan varlık, bedenin görülen kısımlarındaki sanki sert bir maddenin tenin delip geçmesi gibi görünen çizgiler, resmin sol tarafındaki siyah ve alt kısımdaki kırmızı leke, hepsi yavaşça hareket eder gibidir. Tüm bunlar insan biçiminin gerçekçi temsilindekinin tersine, ona ait olağan parçalar değillerdir.

Bu çalışmada yüz, sanki bir maske gibidir. Yüz olgusunun gündelik gerçeklikte dışarıya diğer insanlara doğru yönelimi, yüzün simetrik bakışı, kendisine bakanın güvende olması demektir. Yüz, içinde ona bakan kendisini görmektedir. Bu çalışma da ise yüz imgesi bu

simetriyi karşılamamaktadır. İzleyici için bu yüz tanınabilir değildir. Resme olan bakış burada cevap bulmaz. Göz, burun, ağız, ten, kafa ve diğer görülenler tanınabilir olmakla olmamak arasında gidip gelmektedir. İzleyici gördüklerine bir anlam verebilse de, biçimsel olarak yüzdeki uzuvları tanıyabilse de bu izleyicinin bakışını bir yerden sonra kendi başına bırakacaktır. İzleyicinin bakışı tanıyamadığı bir başka boyutla karşılaşacaktır. Çünkü deformasyon bu çalışmada yüz imgesinin bozulur şekilde gösterilmesinde yadırgatıcı, grotesk bir etki meydana getirmektir.



Resim 5. 3. Engin Ümer, İsimsiz, (2010), 35x50 cm., Duralit Üzr. Yağlıboya

Bir başka çalışma, "İsimsiz"'de (Resim 5. 3) yüzdeki uzuvlar ortadan kalkmış yüz, boş bir yüzey olmaya doğru yorumlanmıştır. Çizgilerin azaltılmış etkisi, yüzdeki boşluğa karşılık bu etkinin meydana getirdiği devinim, ağız kısmındaki sola doğru giden çizgisel düzen çalışmanın biçimsel kuruluşudur. Kafanın üstünden çıkan, dişleri olan biçim ise resimdeki canlılığı gösteren bir özelliğe sahiptir. Resimde görülen organik biçim sadece budur. Kafanın içinden çıkması portredeki zihinsel durumun temsiline işaret etmektedir. Bu zihinsel durumun vahşilik olduğu ancak bunun portredeki durgun ve ifadesi kuruluşun karşısında bilinçsiz ve istem dışı bir hale işaret ettiği söylenebilinir.

Bu çalışma diğer benzerleri gibi bir insan fikrine dair bir yorum sunar. İnsan, sosyal varlığından soyutlanmış şekilde kendi içinde sıkışmış ve bozulmaya başlayan şekildedir. Zamanın temsili olarak yüzde varlık bulan değişimler bu parçalanmanın işaretidir. Özne hali, yani insanın ifadeler üreten yönü, anlam içinde varlık bulması ve onun içinde kendisini göstermesi bu çalışmalarda silinmiş vaziyettedir. Ağız açılır, içinden ses ve anlam yerine birden organlar uzuvlar dökülecekmiş gibi olur. Bir kazanın yüze gelen zarar verici bir darbenin etkisi bu çalışmalarda yoktur. Böyle bir hikayeleme bu çalışmaların ilgisi değildir. Çünkü hikayeleme anlam ile ilgili düzey içinde imgenin kurulmasını gerektirecektir. Bu çalışmalar ve serinin diğer çalışmaları bu anlam düzeylerini azaltarak saf görsel bir imge meydana getirme görevindedir. Özne hali bu çalışmalarda bir nesne gibi, kişinin elinde olmadığı bir dağılma ve dönüşüme yerini bırakmıştır.

Resim 5. 4. Engin Ümer, İsimsiz, (2012), 35x50 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

Son dönem portre çalışmalarına geçiş olarak örneklenebilinecek "İsimsiz" (2012) (Resim 5. 4) adlı çalışmada bir önceki portre serisindeki yüzün deforme edilmesi ve uzuvların değişmesi devam ederken biçimsel kuruluş lekesel düzene yerini bırakmaktadır. Çalışmada yüzün üzerinde uzuvlar tamamen silinmiştir. Lekesel bir hareketlilik çalışmanın esas

plastik düzenidir. İfadesiz ve dolayısıyla belli bir hikayeleme içermeyen çalışma "İsimsiz"deki (bkz. Resim 5.1) illüstratif boyutunun tamamen silindiğini göstermektedir.

Resim 5. 5. Engin Ümer, İsimsiz, (2013), 60x60 cm.,Tuv. Üzr. Akrilik

Resim 5. 6. Engin Ümer, İsimsiz, (2013), 60x60 cm.,Tuv. Üzr. Akrilik

İkonlar" serisinden (Resim 5. 5, 6, 7) üç çalışmada ise yüzün profilden resmedildiği görülür. İlk çalışmaların tersine portre resmindeki altın oranın izlendiği ve portrelerin kuruluşunda ölçülerin korunduğu görülmektedir. Üç resimde de ortak olan portreleri saran siyah lekedir.

Resim 5. 7. Engin Ümer, İkonlar Serisi, (2013), 60x60 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya

Siyah leke bu resimlerde gölge benzeri bir göreve sahiptir. Portrelerde görülmeyen üç boyutluluk bu lekelerin gölge olduğu düşüncesini bozmaktadır. Portrelerdeki profilden görünüm ve renk ve leke düzeninin üç boyut etkisini engellemektedir. Bu leke portrelere yapışmış gibidir. Portreler, serinin isminden de anlaşıldığı gibi birer ikon, birer imge olarak insan varoluşunun bir başka yorumlarıdır. İfadesizliklerinin biçimsel temsili gözlerinin ve dudaklarının olmamasıyla anlaşılmaktadır.

Cinsiyetlerinin erkek oldukları biçimsel olarak keskin yüz hatlarıyla belirgin olurken sosyal açıdan rollerinin ne olduğuna dair bir ifade yoktur. Renklerin canlılığı izleyiciye baktığı bu resimleri biçimsel olarak keyif verici olabilse de ifadesiz yüzler, siyah lekenin onları sarmasının meydana getirebileceği etki, renklerin etkisine göre zıt bir durum meydana getirebilmektedir. Biçimsel açıdan oran-orantı, renklerin düzeni, dokusallık özelliklerine karşılık bir hikayeleme olmasa bile izleyicinin ifadesiz yüzlerin bir nesne gibi resmedilmesi estetik uyumun tersi bir etkinin amaçlandığını düşündürtmektedir. Portrelerdeki sanki bir peyzajdan fırlamış gibi duran renkler ile siyah lekenin, ifadesizliğin bir arada olması zıt bir etki meydana getirmektedir.

"İkonlar Serisi" bir önceki seri çalışmalarına göre insan fikrinin dağılması yerine bir başka hal içinde donuklaştırılmış imgesini göstermektedir. "İkonlar Serisi"nde gölge benzeri leke insan varoluşunun, öznenin varlığının meşruluğudur. Bu seride insan düşüncesi biçimin,

etin ve tenin, anlam olanaklarının dağılmasına karşılık bir bütünlük sergilemektedir. İnsan varlığı bu çalışmalarda da belli bir sosyal varoluşa değil soyut bir insan fikrini karşılamaktadır. Bu seride kendi halinde bir varlık hali söz konusudur. Gölge benzeri siyah kurucu leke bu varoluşun belki de canlılığa iki boyutlu yanılsamayı üç boyuta, derinlik olana doğru çeken özelliktedir.

Kafanın temsilinin ifadesiz ve deforme edilmiş temsili "İkonlar Serisi"ndeki renkli düzenlemeler ile izleyici için yadırgatıcı olabilecek etkiyi azaltmaktadır. Biçimsel düzenlemenin orantısal uygunluğu da estetik açıdan grotesk etkiyi azaltmaktadır. Ancak "İkonlar Serisi" donuklaşmış, ifadesiz, insani olanın yoksunlaştığı insan fikrinin kabuklaştığı yüzeye çekildiği bunun amaçlandığı bir seridir.

Resim 5. 8. Engin Ümer, İsimsiz, (2013), 60x60 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

"İsimsiz" (5. 8, 9) adlı çalışmalarda ise "İkon" serisine göre tamamen zıt bir gösterim vardır. Bu resimlerde yüz derisinden soyulmuş gibidir. Bu iki resimden ilkinde (Resim 5. 8) "İkon" serisindekine benzeyen fırça vuruşları görülür. Ancak "İkon" serisine göre ham olan fırça sürüşlerinin meydana getirdiği etki, "İkon" serisindeki zıtlık ilişkisine göre daha vurgulu bir görüntü meydana getirir.

Bu çalışmada derisi soyulmuş gibi duran portre, yine ifadesiz özellikle acı duymayan şekilde temsil edilmiştir. Derinin altındakiler resmin sol tarafında görüldüğü gibi

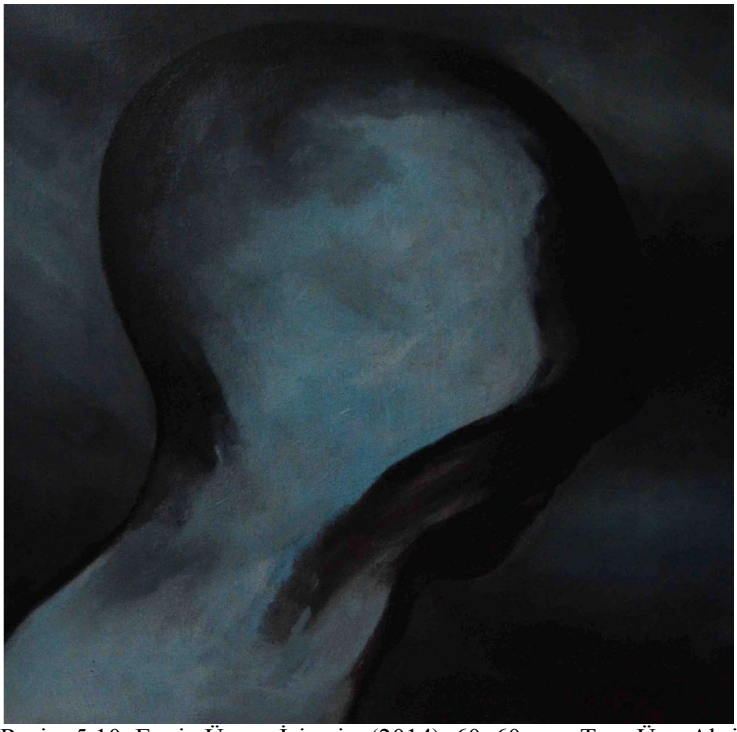
dağılmaya devam eder gibidir. Ete dair görsel ifade kırmızıların, beyazların meydana getirdiği etkide görülürken bunların dağılır gibi durmasının nedeni resimde görülmez. "İkon" serisindeki siyah lekelerin portreye yapışması, onları ele geçirmesi, sarmalaması gibi bu çalışmadaki dağılma halinin nedensizliği portreye yapışmış gibidir.

Resim 5. 9. Engin Ümer, İsimsiz, (2013), 60x60 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

"İsimsiz" (Resim 5. 9) adlı çalışmada portre serilerinin yüzü silen ve lekesel bir hareketle yüzü dönüştüren etkiler yerini derinin olmadığı yüz düşüncesine bırakır. Bu çalışmada kırmızı tonlarından oluşan yüzey kas ve kanın temsili olmaktadır. Ham fırça ve renk sürüşlerinin meydana getirdiği ağız kısmında görülen sanki onun içinden çıkar gibi gösterilen kırmızı leke dilsel ifadenin yerini almış gibidir. Acının gösterildiği yer burasıdır. Bu etki boyanın düzensiz ve dışavurumsal şekilde sürülmesi, biçimsel kuruluşta genel olarak bir ön eskiz ya da modelden hareketle imgenin kuruluşunun olmamasının sonucudur.

Bu iki çalışmada portre yorumu bir öncekilerdeki silme, gözlerin, ağzın ortadan kaldırılması ya da yüzün uzuvlarının hareket içinde yüzü dönüştürmesi yerine etin gösterimi, onun dağılması vardır. Bu iki çalışmada (bkz. Resim 5. 8, 9) insan fikri, anlam boyutunun görsel temsillerini sağlayan deri, bakış, dudaklar ve benzeri biçimler etin insan varoluşunun temsili görülmektedir. Etin temsili, içe bakmak, yüzdeki düzenin ardına, saklı

kalması gerekenin gösterilmesidir. Gösterilmemesi gereken göze geldiğinde hoşnut verici olmayan burada et ve onun renk ve biçimsel düzeniyle gösterilmiştir.



Resim 5.10. Engin Ümer, İsimsiz, (2014), 60x60 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

"İsimsiz" (2014) (Resim 5. 10) adlı çalışmada et yerini ruhun temsiline bırakmıştır. Ruh temsili, bilinen tasarımıyla bulutumsu şekilde gösterilmektedir. Siyah, mekan fikri veren lekeler içinde kafa, siyah lekenin oluşturduğu hareketin içinde durgun şekilde gösterilmektedir. Kimlik yoktur. Portrenin kime ait olduğu gösterilmemektedir. Bulutumsu etki sunan kafanın içindeki lekesel düzen etin, tenin yerine insan yorumunda başka bir fikir içermektedir. Kırılgan insan varlığı bu sefer dramatik ama hikayesi olmayan bir görsel etkiyle temsil edilmiştir.

Portre serilerinde amaçlanan estetik kurgu ya da izleyiciye sunulan bakış genel olarak izleyicinin özdeş olamayacağı bir etki meydana getirmektir. Bir nesne olarak yüz, ifadesiz şekilde temsil edilirken, ifadesizlik boyutu deformasyonlarla grotesk bir şekilde verilmeye çalışılmıştır. Olağan estetik kuruluş yerine malzemenin de yorumlanmasıyla elde edilmeye çalışılan estetik etki figürün nedensiz yere dağıldığı, bozulduğu bir süreç içinde temsil edilmesini sağlama görevinde olmuştur

5.2. "Musallat" Serisi: Sürekli Huzursuz Olanlar

Bir varlığın başka birinin peşinde olması huzursuz edici bir etkiye neden olur. Hoffmann'ın Nathanael karakterinin peşinde olan Kum Adam, Emily Dickonson'un şiirinde, Poe'nun

öykülerinde görülen yabancılar, soyut ya da görünür düzeyde yabancı olanın meydana getirdiği huzursuz halin temsillerine örnektir. Yabancı olanın izlemesi, onun kendisinin kim olduğunu söylemeden, aniden ortaya çıkması ve ondan kurtulamamak insanın kendisini kaybettiği huzursuz ve kaygılı bir duygu haline neden olmaktadır. "Musallat" serisi benzer bir şekilde nereden ve nasıl, kim ve neye benzediği belli olmayan bir varlığın etkisini ele alır.

Resim 5. 11. Engin Ümer, Musallat Serisi (No: 1), (2012), 100x120 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

Bu serinin ilk çalışmalarından biri olan "Musallat Serisi" (No: 1) (Resim 5. 11) adlı çalışmada siyah bir mekan içinde ön planda üç leke görülmektedir. Bu lekeler tanınabilir ya da izleyicinin doğrudan ne olduklarını bilecekleri şekilde tasarlanmamaktadır. Plastik açıdan bir bağlantı kurulmayan bu üç eleman arasındaki ilişkiyi gösteren ortadaki unsur olmaktadır. Yüzü olmayan bir kafayı anımsatan bu unsur ortada diğer iki unsurdan etkilenmiş bir duruşa sahiptir. Sol üstte bir buluta benzeyen biçim kendi içindeki devinimle ortadaki unsuru etkiler gibi görünmektedir. Resmin sol tarafından tuvalin dışından ortadaki elemana eğim yaparak gelen bir başka beyaz leke vardır. Bu lekenin görevi sol tarafta ki bulutumsu biçime göre daha belirgindir.

Ortadaki elemanın bir başı andırması, ağız tarafından çıkan beyaz leke ve alt kısmında sanki bir gölge olduğunu düşündürten bir başka beyaz leke bu etkilenmenin izleri

olmaktadır. Ancak resimde gösterilen hikayeleme net değildir. Resimdeki lekesel düzende kurulan üç eleman arasındaki ilişki birbirleriyle olan hareketleriyle verilmiştir.

Resim 5.12. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2013), 35x 50 cm., Tuval Üzerine Akrilik

Serinin devam eden çalışmalarında ise soyutlanmış ve soyuta kaçan unsurlar yerini daha belirgin olan kısmen ne oldukları anlaşılabilen figürlere bırakmıştır. "Musallat Serisi"nde (Resim 5. 12) iki figür görülmektedir. Siyah ve gri tonlardan oluşan mekanda ayakta durur gibi gösterilen iki figür vardır. Bunlar arası ölçü farkının belirgin şekilde görünmesi uzun figür ile küçük figür arasında bağ kurma konusunda bir fikir vermektedir. Kısa figür sanki uzun figürün yanında çocuk gibi kalmaktadır. Bu çalışmada ve serinin diğer çalışmalarında görülenler bir aile fotoğrafı gibi durmaktadır. Çalışmada baba ya da anne ya da ona benzer bir aile büyüğüyle çocuğun aile fotoğrafı çekilmiş gibi durmaktadır. Tek farkla fotoğrafik imgenin gerçekçi yanılsaması burada yerini yorumlanmış bir gerçekliğe bırakmıştır. Bu çalışma ve diğerlerinin kökeni ne bir fotoğrafa ne de bir modele dayanmaktadır. Yani bir çıkış noktası olarak dışarıdan alıntılanan bir imge yoktur.

Çalışmada dikkat çekici olan nokta ayakta oldukları hissi veren siyah kütlenin üstüne yerleştirilmiş gibi duran kafaların biçimidir. Kafalar bir kemik ya da taş gibi sert bir

nesneyi anımsatmaktadır. Bu katılaşmış bir etki sağlamaktadır. Donuk ve katılaşmış figürler "Musallat" serisinin ortak özelliği olarak bu çalışmada da görülür.

Resim 5. 13. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2013), 70x100 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

Serinin devam çalışmalarında tek figür yorumlamalarına gidilmiştir (Resim 5. 13, 14, 15). Üç çalışmada da figür, arka plandaki gri siyah arası gidip gelen tonlardan oluşmuş bir mekanın içinde gösterilmektedir. Bu mekan tasarımında biçimsel açıdan belli bir yer duygusu verilmeyip soyut ve belirsiz bir yerde olunduğu izlenimi sunulmaktadır. Üç portrede de ifade yoktur. Biçimsel açıdan insan benzeri bir kuruluş gerçekleştirmemektedirler. Üç portre de tıpkı serinin diğer resimlerinde olduğu gibi bir kabuk gibi görünmektedirler. İçleri boşaltılmış, sadece dış yüzeyleri kalmışlardır.

Mekanın gerçekçi yanılsama içermemesi, yüzlerdeki insan biçimine benzememe gerçeküstü bir kurguyu akla getirse de resimlerin kuruluşunda gerçeküstüye özgü rüyalar, sembolik dil gibi unsurların bu resimlerde olmadığı görülmektedir. Bir başka dünya başka bir alemin içinden gelen figürler gerçeğin dışında gibi durmaktadırlar.

Resim 5. 14. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014), 70 x 100 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

Resim 5. 15. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014), 70 x 100 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

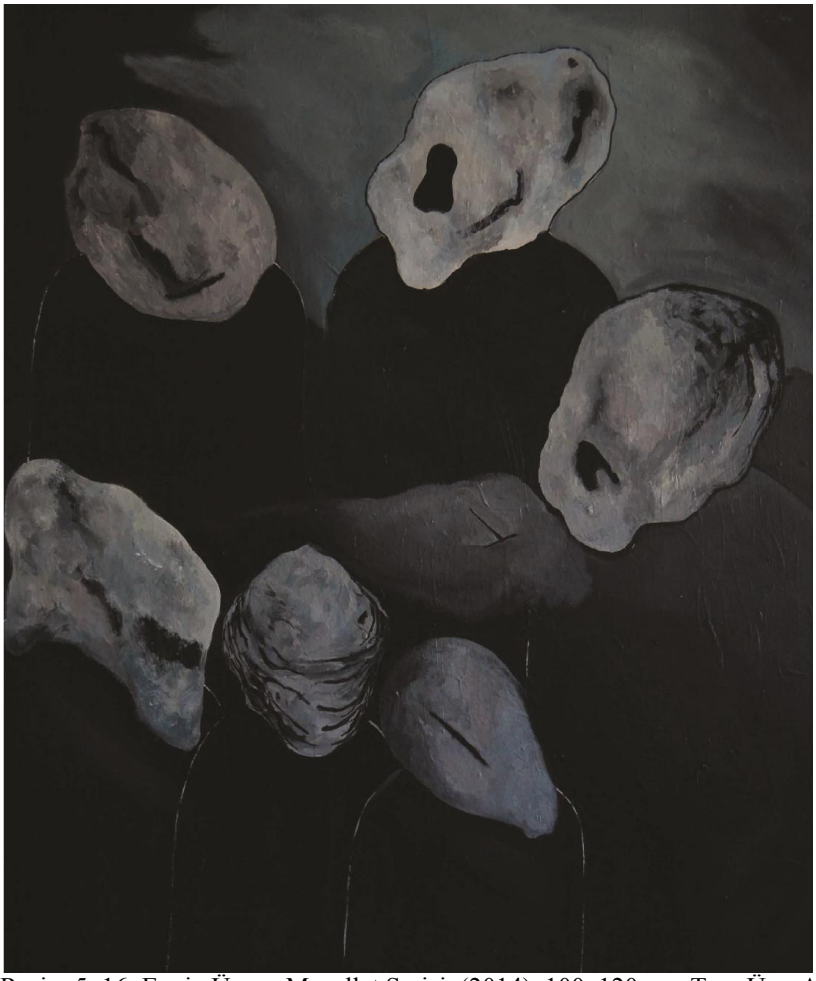
Bu portrelerin ilkinde (bkz. Resim 5. 13), izleyiciye doğru kırk beş derece ile duran bir figür görülür. Serideki beden tasarımındaki gibi burada da siyah, keskin bir yapı kafayı taşımaktadır. Kafa sağ üst kısma doğru uzanmaktadır. Kafanın üst kısmından karanlık bir bölge içinden çıkan cılız bir beyaz leke görülmektedir. Bu lekenin işlevi, bir önceki kısımda görülen portre serilerindeki kafanın içinden çıkan varlıklara ya da serinin ilk çalışmalarındaki lekelere benzemektedir. Beyaz çizgisel, bir solucan gibi kıvrılarak kafadan çıkar gibi gösterilen leke sanki kabuklaşmış kafanın içinden bir şeyin kaçtığını göstermektedir. Sanki son anda içinden çıkacak ve çıktığı andan kafa tamamen kabuk halini alacaktır. Bir süreç işareti görevindedir. Portrenin yüzey üzerinde resmin ortasında olması, beden yapısındaki siyah lekenin keskin hatlı kuruluşunun oluşturduğu alan ile kafanın ifadesizliği ve mekandaki koyu renklerden oluşan sisli bulutun donukluk ve hareketsizlik etkisine karşılık cılız bir şekilde duran beyaz leke zamanın işaretidir. Hareket ve devinim, bu cılız lekenin karakteridir.

Yüzün ortasında biçimsel açıdan anlaşılır olan tek şey burun imgesidir. Resimdeki lekesel düzenden kaynaklı derinlikli mekan ve figürdeki hareket halinin hissettirdiği üç boyutluluğa ters olarak burun iki boyutlu bir lekedir. Varlığının işaret ettiği durum insani olana dairdir. Burun gerçekteki gibi üç boyutlu, etli, kemikli ve yüz derisiyle değil de iki

boyutlu bir siyah leke olarak temsil edilmişse de resmin geneli içindeki görevi resmin sağ üst kısmında zamanı işaret eden beyaz cılız lekeyle anlaşılabilinir. Lekenin birden kafanın içinden çıkmasıyla kabuklaşmış olacak olan figürün sanki son kalan kısmı burnudur. Ve beyaz çizgi tamamen kafayı terk ettiğinde burunda ortadan kalkacak ve tamamen kabuklaşmış bir görüntüyle karşılaşılacak gibidir.

Benzer bir şekilde bir diğer portrede görülür (Resim 5. 15). Bu sefer mekan daha koyu ve lekesel açıdan daha seyreltilmiştir. Yoğun bir siyah göze çarpmaktadır. Ortadada figür sağ taraftaki siyah keskin çizgilerle katılaşmış bir kafayı bize göstermektedir. Bir önceki çalışmada olduğu gibi burada da kabuklaşmış olan kafa görülmektedir. Dikkat çekici olan nokta yüzün ortasında resmin sağına doğru hızla çekilmiş fırça darbesiyle ortaya çıkan siyah çizgidir. Bir önceki resimde leke olarak görülen burun burada ağıza yerini bırakmıştır. Ağız izleniminin edinilmesinde etkili olan çizginin yeridir. Burun hizasında onun olması gereken yerinin altında olan siyah çizgi ağzın imkansız olan bir kenara çekilmesi etkisiyle var olduğunu düşündürtmektedir. Bir sonraki portrede görülen kulak ise portrelerde görülen uzuvların devamcısıdır. Kulak bu portrede çene kemiğinin dikkat çekici olan lekesel vurgusu üzerinde kendini kesin bir şekilde göstermektedir. Burada da portre katılaşmış halde ve sadece son anda kendisinde kalan ile idare etmekte gibidir.

Ağız, burun ve kulak kafalardaki cansızlaşma karşısında insani olanı hatırlatmalarıyla canlı ve cansız arasındaki zıtlığı izleyenin gözüne getirmektedir. Bu zıtlık bir mücadele gibi insan olmayı yitiren yüzlerin ellerinde kalan son insaniliği gösterir gibidir. Burun koklamayı, kulak duymayı, ağız söylemeyi karşılamalarıyla insan kalma savaşının silahlarıdır. Bunlar anlamak, duyumsamak ve anlam üretmek için kısacası öznenin çevresiyle olan ilişkisinde öznenin kendisini korumak içinde kullandığı silahlarıdır. Özne olmanın işaretleri olan burun, ağız ve kulak bir şekilde nedensiz olarak kendisine musallat olan ve kendisini kabuklaştırıp bir kayaya ya da kemiğe dönüştürecek olan bilinmez etkiye karşı gelmektir. Ancak bu üç çalışmada da görüldüğü gibi bu o kadar da etkili olmamaktadır. Süreç ilerler gibidir ve kafalar içlerindeki insaniliği kaybederek birer kemiğe döneceklerdir.



Resim 5. 16. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014), 100x120 cm. Tuv. Üzr. Akrilik

Serinin ilerleyen çalışmalarında çoklu figür kompozisyonları vardır. Bunlardan ilkinde (Resim 5. 16) altı figürün bir araya geldikleri görülür. Serinin tipik özelliği olan gri tonlar ve siyah ağırlıklı kuruluş burada da devam etmektedir. Soyut ve belirsiz sis benzeri bir alan içinde figürlerin bedenleri serinin bir başka özelliği olan bir leke şeklinde temsil edilmiştir.

Yüzlere, daha doğrusu kafalara bakıldığında birbirlerinden farklı şekiller görülmektedir. Yukarıda anlatılan portre üçlüsündeki gibi resimdeki kafalar kabuklaşmış sertleşmiştir. Resmin sol üst ve onun altındaki kafalarda ise insani olana ait burun işaretleri görülmektedir. Üsttekinde burun belirgin olurken onun altındakinde ise kafanın iskeletindeki burun boşluğunu gösteren leke görülmektedir. Diğer kafalarda sağ üsttekinin sanki bir kaya ya da taş şekli, onun altındakinin ise bir başka varlığa aitmiş gibi duran şekli görülür. Resmin en altında ve diğerlerine göre daha küçük olan her iki kafada ise yuvarlak forma sahip bir biçimlenme vardır. Bu ikiliden soldaki olan keskin çizgilerle katılığı daha belirgin olurken onun sağındakinde azaltılmış çizgiler görülmektedir.

Her birinde dikkat çekici olan unsurlar görülmektedir. En alttaki resmin hemen hemen ortasında olan küçük kafada sağa doğru bir kesikmiş gibi duran bir çizgi görülmektedir. Yüze atılan bir kesik, meydana getirdiği bir boşluk içinden bir şeyin çıkmaması sanki onun boş olduğunu hissettirmektedir. Acı benzeri bir ifadenin olmaması kesiğin meydana getirdiği etkiyi göstermez iken, kesiğin sanki bir zamanlar canlıymış ve o zamandan kaldığını hissettirmektedir. Sanki arkeolojik bir kazıda çıkartılan bir kafa iskeletinin üzerinde olan bir iz gibidir. Resmin sağındaki iki kafada dikkat çeken burun işaretleri ise insana dair gönderimin yapıldığı kısımlardır. Bu iki figürün diğerlerinden daha fazla insana aitlerdir. Diğerlerinin ne oldukları ya da bir zamanlar ne olmuş oldukları konusunda kesin bir belirtme söz konusu değildir.

Resim sanki fantastik türe ait gibidir. Resimde hayvan, kaya, insan benzeri biçimleri bir araya gelmişlerdir. Hepsi de bir bedenin üstüne konulmuş eklenmiş halde bir şeyleri bekler ya da bir şeylere bakar gibidirler. Resmin ortasına bakıldığında bunu görmek mümkündür. Ortada siyahın içinden çıkmış bulut benzeri bir leke görülür. Tüm figürler onun etrafında toplanmış gibidir. Ondan bir şey beklemekte ya da onun etkisine maruz kalmaktadırlar. Bulutun üstündeki kesikten çıkan çizgi onlara doğru yönelmekte gibidir. Portre serilerindeki çalışmada görülen beyaz çizginin zamanı işaret eden görevi bu çizgi içinde söylenebilir. Bulutun içinden çıkan siyah çizgi beklenen ve anlaşılmak istenen bir etkinin habercisidir. Donuklaşmış, sanki bir felaketin ardından kala kalmış figürler resmin ortasındaki bulutla bunu yaşamış ya da ondan bir şeyler beklemekte gibi durmaktadırlar.

Resim 5. 17. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014), 100x120 cm., Tuv. Üzerine Akrilik

Serinin bir başka çalışmasında (Resim 5. 17) bir öncekine göre farklı bir sahneleme görülür. Önceki çalışma da figürler bir şeyleri bekler gibi ortadaki siyah bulutun etkisinde kalmış gibi bir sahne sunarlarken bu çalışmada sanki fotoğraf çektiren üç figür görülür. Kameranın karşısında bir aile fotoğrafı çektirir gibi duran figürler resimdeki donuk ve hareketsiz etkinin zıttı olan jestler gösterirler. Resmin sağında ağız olduğu belirgin olan siyah bir leke vardır. Figürün sanki ağzı açılı kalmış bir kara deliğe dönüşmüş gibidir. İçinden bir şeyler çıkacak ya da tüm sahneyi içine çekecek gibi durmaktadır. Bu etkiyi görsel olarak hissettiren yüzünün sağ tarafından aşağı doğru inen lekedir. Bu figürün yüzü hareketli gibi her an değişecekmiş gibi durmaktadır. Yine sol tarafta diğer ikisine göre küçük olan figürde de gülme ifadesi görülür. Ortadaki figür ise ifadesi olduğu gibi biçimsel olarak diğerlerine benzemeyen özelliktedir. Kafasının üstündeki beyaz çizgi serinin benzer çalışmalarındaki göreve sahiptir. Ancak bu resimde yüzlerdeki ifadeler bu çizginin etkisini aza indirgemektedir. Zamanı, geçip gideni belki de son bir anı işaretleyen çizgi karşısında bir anda katılaşacak ve kabuklaşmaları tamamlanacak olsalar da sol alttaki figürün gülümsemesi buna kayıtsız kalmanın göstergesidir.

Resim 5.18. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014), 100x120cm., Tuv. Üzr. Akrilik

Benzer şekilde serinin devam çalışmalarında (Resim 5. 18) gülmenin bu görevi görülür. İnsani olanın yok olması karşısında kaygılı bekleyişte olan figürlerin yanında bu kaygıyı hiçe sayan gülümseyen diğer figürlerle zıtlık göstermektedir. Gülme kabuklaşacak olan insani varoluşunu yitirecek olan ama bunun için bir şeyler yapamayacak olan figürlerin karşısında şeytani, zalimce bir kayıtsızlık gibi durmaktadır. Yok oluşu kabul etmek, kaygının özneyi dağıtan yok eden gücünü sevinçle karşılamak bu iki resimde de görülen ortaklıktır.

Resim 5. 19. Engin Ümer, Musallat Serisi, (2014), 90x90 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

"Musallat" serisi devam eden ve edecek çalışmalarıyla ortak bir yapısal duruma sahiptir. İlk olarak mekanın belirsiz ve figürü saran gizemli bulutumsu ya da sis benzeri özelliği izleyicinin gerçekliğin sahnelemesiyle karşı karşıya kalmadığını göstermektedir. Bedenin temsilinde katılaşmış ve benzerlikten çok izleyicide anımsatma özelliğiyle biçimsel olarak tasarlanmıştır. Beden siyah bir sütun gibi ifade edilirken insana özgü bir fonksiyonu yoktur. Yürümez, koşmaz, hareket etmez. Sadece taşır. Kafayı taşır. Hareketsiz hali kafanın da kaçamayacağı bir kaide görevinde olduğunu göstermektedir (Resim 5. 19). İçerik açısından da kafanın kendisini kaygıya götüren etki karşısında bir taşıyıcı ve sabitleyici görevi gören beden kısmı daha baştan figürün dağılmasına işaret etmektedir. Bir nesne gibi sahnelenen figürler. Ancak bu nesne izleyicisine doğrudan hikayesini sunmaz. Siyah ve gri lekeler içerisinde göründükleri kadarlarıyla kendilerine bakanların aramasını istemektedirler. Estetik açıdan grotesk bir biçimlenme ile nötr renklerin hakim olduğu bu seri görsel bir seyir sunmamaktadır. Biçimsel kuruluşunu göze hemen çarpan ve zihnin bütünlediği hali bu çalışmalarda anlık olarak bir araya gelirken bir anda bozulabilir. Görülen bir kafanın lekesel biçimlenişindeki ton değerleri arasındaki uygunluk birden uygunsuz başka bir düzenle zıtlaşabilir. Kafa biçiminin birer insan soyutlamasından öte deforme edilmiş halde olmaları da estetik açıdan bilinene ve tanınabilir biçimlerin yerine birden ortaya çıkmış etkiler meydana getirmiştir. İzleyici bildiği biçimlerle resimde gördükleri arasında ilgi kurarak onları bilinir hale getirebilse de "Musallat" serisindeki

biçimsel kuruluşun buna o kadar da olanak vermediği söylenebilinir. Anlam açısından hikayelemenin aza indirgendiği ve izleyicinin gördüklerini dile getirdikçe onları anlamlandırabileceği "Musallat" serisinin çalışmaları seyrin o kadar da kendiliğinden gelişmediğini göstermektedir. İzleyici için bu çalışmalar, kesin şekilde anlamlandırılamayacak olmalarıyla bir mesafe ve yabancılık gösterebilmektedir.

Gerçeklikten çok zihnin içinden gelenlerin ifade edildiği bu çalışmaların ön hazırlık aşamasında belli bir eskiz ya da fotoğrafik imgeden yardım alınmaması serinin biçimsel düzeni kadar buraya kadar ifade edilmeye çalışılan estetik düzeni konusunda fikir vericidir. Yüzey üzerinde hazır olan renk paletindeki renkler sürülürken rastlantı halinde bu gerçekleştirilmiştir. Lekesel düzen belli bir ön fikirden çok resmin meydana getirildiği süreç içerisinden çıkartılmıştır. Aynı şekilde seride görülen figürler de bu süreç içerisinde, yüzeydeki ilişkileri göz önüne alınarak meydana getirilmiştir. Bilinen kuralların yerine süreç içerisinden ya bu kurallara varmak ya da çalışmanın kendi iç düzenini yakalamak mümkün olmuştur. Serinin ortak estetik ve plastik birliktelikleri bunu göstermektedir.

5.3. "Yüceler Yücesi" Serisi: Yüzeydeki Derinlik

Bir önceki bölümde yüceliğin temsili konusunda onun güncel sanat içerisinde yüzeye doğru çekildiğini ve görsel bir keyfe indirgendiğini ifade etmiştik. Bunun sadece bir eksiklik ya da kültürün geldiği noktada derinliklerin yüzeyselliğe yerini bırakması, değer kaybının yaşandığı bir ortamda yaşandığı anlamına gelmesi olarak görülemez. Kant'ın eserin yüceliği göstermede eksik kalacağını ifade etmesi bu konuda fikir vericidir. Sanat eseri ne kadar kurgusal dünyasının sınırlarını aşan bir deneyim imkanıyla izleyicisine yaklaşsa da doğadaki yücelik deneyiminin verdiği hazzı o kadar kolay veremez. Bill Viola'nın çalışmalarında (Resim 4. 122, 123, 124) ya da Anish Kapoor'un heykellerinde (bkz. Resim 4. 126, 128) yüceliğin büyüklük ve görsel sessel etki üzerinden izleyiciye sunulması güçlü bir estetik deneyim anlamına gelmektedir. Ancak yüceliğin insanı korkutan ama haz veren yönleri, kısacası varoluşun yaşam ile ölüm arasında olmasını işaretlemesi eserin içinde seyirlik olduğu zaman yücelik sadece estetik düzeye indirgenmiş olunur. Görsel, işitsel bir keyif. Yüceliğin yüzeysel gösterimi, bir eksiklikten çok bir yorum olarak görülebilinir. Dinsel ve metafiziksel ya da varoluşsal düzeyde yücelik deneyimi günümüze kadar sanatçılarca da farklı şekillerde yorumlanırken bu devam edecektir.

Resim 5. 20. Engin Ümer, Yüceler Yücesi Serisi, (2013), Triptik, Her Bir Tuval 35 x 50 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

"Yüceler Yücesi" serisi "yüce" kavramından hareket eder. Ancak bunu pozitif düzeyde estetik olarak haz verici değil negatif düzeyde gerçekleştirmeye çalışır. İlk olarak serinin adı kendi içinde imkansız bir hali ifade eder. Yüceler yücesi, yücenin ta kendisi olarak, parodik, alaycı bir anlama sahiptir. Temsil açısından negatiflik ise yücelik halinin kırılma, dağılma ve ortadan kalkma, yok olmanın hazzı içinde gerçekleştirilmeye çalışılır. Serinin ilk dönem hazırlık çalışmalarında (Resim 5. 20) gösterilenlerin belli bir kimliği yoktur. Görülen nesneler nedir ya da neyi temsil etmekte neyi işaretlemekte kesin olarak ifade edilmez. Bu üç şekil yücelik haline dair serideki kavramın yorumu hakkında gösterdikleriyle şöyle anlaşılabilinir. Gösterilenler ne insan ne de her hangi bir canlı ya da cansız nesne değildir. Gösterilen biçimler fantastik ya da gerçeküstü şekilde varsayılmaya olanaklar tanısa da bu kesin olarak mümkün görünmez. Ancak varoluşun metaforları olarak görülebilinir. Çalışmada (Resim 5. 20) gösterilen sahnelerde belirgin olan ilişki çalışmanın ana unsuru olan biçimlerin siyah bir leke veya onunla beraber içinden çıkar şekilde gösterilen beyaz çizgi arasındadır. Siyah leke biçimlerin hiçlik noktası onları yutacak kadar güçlü bir bilinmez görevindedir. Şekilleri belli bir anlamı doğrudan sunmaz. Ancak varlıkları tüm resmi birden kaplayacak gibidir. Beyaz çizgi, biçimlere doğru yaklaşan onları rahatsız eden ve belki onları başka bir forma dönüştüren güce sahiptir. Birer metafor olan bu şekiller varoluşun sadece insanın bir bütün olarak değil aslında dağılmaya müsait haline karşılık gelmektedir.

Resim 5.21. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 70 x 100 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

"Resim 5. 21"deki çalışmada bu daha belirgindir. Pembe leke insan biçiminin bir yorumudur. Bunu onun sol tarafında kol gibi uzanmış şekilden ya da genel şeklinden anlayabiliriz. Bacak kol ve kafa kısmı bunu gösterir. Kırmızı fon üzerindeki siyah leke sanki bir deliğe dönüşecekmiş gibidir. Üstteki kahverengi tonların olduğu leke ve üstünde yükselen siluet halinde görülen iskelet benzeri kafa biçimi bir önceki çalışma ve seri için geçerli olan dağılma halinin temsilidir. Yücelik bu seride temsil edilirken bir kırılmanın, ruhsal bir dağılmanın yorumu olarak bu şekilde temsil edilmeye çalışılmaktadır.

Resim 5. 22. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 70 x 100 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

"Resim 5. 22"de ise bir organa veya bedene benzeyen ana unsur resmin ortasında görülmektedir. İnsan, bir et ve donuklaşmış bir nesne şeklinde temsil edilmektedir. Kafa bu nesnenin kıyısından çıkmaktadır. Kısmi bir insanlık hali. Bir insan varlığı yorumu olarak görülebilinecek bu çalışmada bütünlüklü insan imgesi yerini kaba bir biçimlenmeye bırakır. İzleyici için insanın bu şekildeki yorumu, parçalanmış bir bedenin temsili ya da onun kısmen gösterimi estetik uyumlu güzelliğin karşısında özdeşlik kuramayacağı grotesk bir estetik önerir. Ham ve kaba bir estetizm bu serinin genelinde görülebilir. Malzemenin kullanımında kırmızının çarpıcı tonları içinde siyahın nötrlüğü, lekesel düzenin hızlı sürüşlerle gerçekleştirilmesi plastik açıdan bunun nasıl varlık bulduğuna örnek olabilmektedir.

Resim 5. 23. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, 90 x 110 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

"Resim 5. 23"te ise ortadaki biçim cenin benzeri bir pozisyonda görülmektedir. Beden yumuşak bir varlık şeklinde gösterilmiştir. Üstünde yükseldiği siyah sis benzeri varlık, içinden çıkar gibi gösterilmiş içinde iskelet silueti olan kafa benzeri siyah leke, yine kahverengi sarı tonların olduğu nesne çalışmada görülenlerdir. Çalışmanın ortasındaki varlığın çevresini sarmış olan karanlık etkiler (alttaki leke ve üstündeki kafa kısmı) onu rahatsız eden, ele geçiren ve huzursuz eden görevdedir. Varlığın duruşu kendisini korumak istemesine işaret etmektedir. Kırmızı ve pembe renklerin canlılığı karşısında siyahın zıt etkisi plastik açıdan bunu gösterme amacındadır.

Resim 5. 24. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 80 x 110 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

"Resim 5. 24"te, bir önceki çalışmadaki ilişkiler devam ettirilmektedir. Yüzeyde beliren iki boyutlu bir biçim, sanki gün batımı ya da doğumu izlenimi veren sarılı kırmızı bir mekan kesiti ile ona ters olan gri bir alan içinde görülmektedir. Renklerdeki bu mesafe ortadaki biçimin gerilimini yansıtan özellik olma iddiasındadır. Küçük beyaz bir leke içinden çıkan siyah leke ise bu gerilimi destekler şekildedir. Devam eden çalışmalardaki tema olarak kaçamamak ve sürekli izlendiğini bilmek, bu çalışmada soyutlanan beden ifadesiyle görülmektedir.

"Resim 5. 23, 24 ve 25"teki ortaklık yüzeyselleştirilmiş tek renge yakın figürdür. Bu üçlemede tek renge yakın formun pop sanatındaki göz alıcı ve parlak yüzeyde gezer biçimlere benzediği görülebilinir. "Yüceler Yücesi" serisi içinde bu üçlü çalışma görsel açıdan grafiksel özelliklere sahiptir.

Resim 5. 25. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 80 x 120 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

Serinin devam eden üçlemelerinde kısmi olarak canlı varlığın parçalı görünümü devam eder. Bu üçleme çalışmasının (Resim 5. 25, 26, 27) ortak yönü, çalışmalarda gösterilen biçimlerin dramatik bir pozisyon sergilemeleridir. Biçimlerin pozisyonları, yüzeydeki duruşları bir anlamlandırma imkanı verir gibidir. Bunlardan "Resim 5. 25"te serinin karakteri olan kırmızı yüzey ve siyah leke esprileri devam etmektedir. Bu iki unsurun mekan ve eyleme dönük belirsizlikler meydana getirdikleri söylenebilir. Ortada organik bir biçimlenme görülür. Yine izleyici için anımsatıcı etkiye sahiptir. Bu biçimin organik bir karakterde olduğu görülür. Bu karakteriyle biçim yoruma açık bir yön sergiler.

Bu üçleme resmin ortaklığı serinin de genelinde görülen kısmi parçaların geneli temsil etmesi onlara işaret etmesidir. Bu kısmi görünüm, resimlerdeki biçimlerin eylemlerine değer vermek için yardımcı olmaktadır.

Resim 5. 26. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 100x120 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

"Resim 5. 26"da, diğerlerinde olduğu gibi, bunu görmek mümkündür. Resmin sağ tarafında sol tarafa doğru yönelen siyah leke içinde kırmızı tonlarıyla meydana getirilmiş bir biçim görünür. Sanki bir beden, bir canlının vücudu gibi olan bu form izleyiciye bu açıdan bir fikir verse de içindeki siyah leke ve bu lekedeki gri tonlarının sis etkisi ile resmin sol tarafında resmin içine giren siyah leke ve gri ton bu anlamın sonlanmasına yani netleşmesine izin verir gibi görünmezler. Bu çalışmada biçimlerin hareketleri vardır. Hareket ile eylem arasında fark burada önemli olacaktır. Eylemin öğeler arası bir ilişkisellik içerdiği, bir amaçlılık gösterdiği düşünülebilinir. Eylem halleri bir anlamlılık içerebilir. Ancak hareket bu çalışmada biçimsel bir ilişkiyle soldaki biçim ile sağdaki ana öğe arasında bir fikir verebilse de resme hakim kırmızı fonda öğeler arası boşluklardan oluşan mesafeler hareketlerin kendileri içinde düşünülmesine izin verebilir. Bu çalışmada sanki kompozisyon öğeleri birbrilerriyle ilişkili olmak yerine aralarındaki bitmeyen bir mesafeyi göstermektedirler. Bunu anlamada yardımcı olan öğe siyah lekelerdir. Bu siyah lekeler içlerindeki öğeleri hapseder gibi duran, onların anlam kazanmasına engel olan ancak içlerinde onları tutmalarıyla sanki onların belli bir anlama kazanmalarının yuva

görevinde gibidirler. Ancak resimde biçimsel hareketlerin ve mesafelerin, siyah lekelerin sisli kendi içlerinde canlı gibi duran belirsizlikleri bu anlamı kesin olarak izleyene sunmama görevindedirler. Anlam kazanma, bu resimde sağ taraftaki organik şeklin dönüşerek başka bir şeye dönüşmesidir. Bir amaç içinde bir başka şey olmak, doğmaktır. Ancak bu çalışma doğumun engellendiğini gösterir. Organik biçim, bir karakter, benlik kazanamayacaktır. Bir insan, bitki ya da hayvan haline gelmeyecektir.

Resim 5. 27. Engin Ümer, Yüceler Yücesi, (2014), 100 x 120 cm., Tuv. Üzr. Akrilik

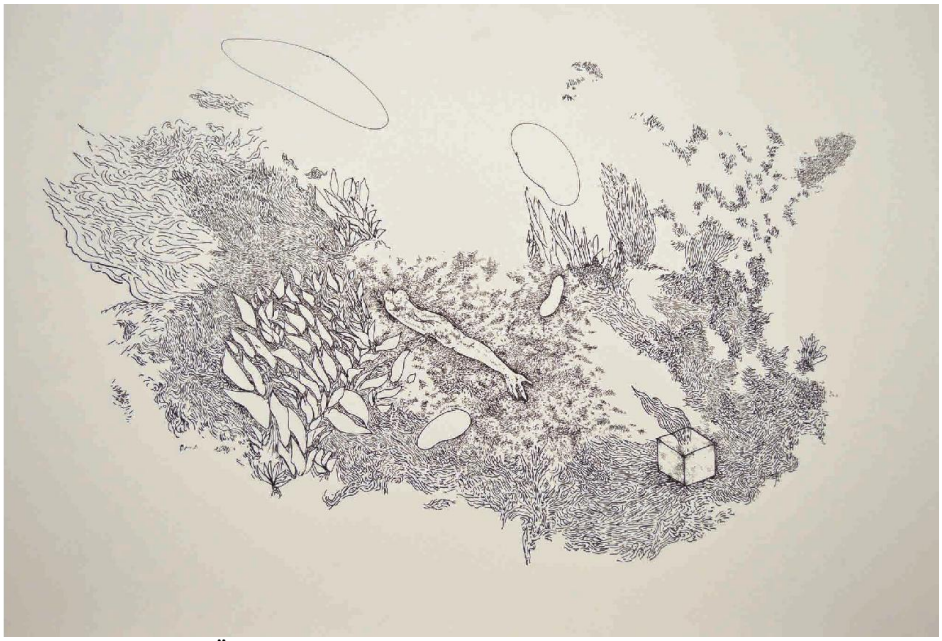
"Resim 5. 27"de, bu sefer iki unsurun bir arada oluşu görülmektedir. Yine serinin ve bu üçlemenin tipik öğesi olan kırmızı fon ve siyah leke bu çalışmada da görülmektedir. Siyah lekenin içinde kırmızı lekelerle bir araya getirilmiş iki form görülmektedir. Üst üste iki elemanda aynı kökenden çıkmış birbirlerine yapışık şekildedirler. Tek olamamak, bir bütün olamamak diğeriyle olmak ve diğeri olmadan olamamak bu çalışmadaki bu iki unsur için düşünülebilir. Siyah lekenin onları doğuran ama onları engelleyen özelliği karşısında "bir" olamama hali, bir dönüşüm haliyle bir benliğe ya da bir anlama, anlamlar içine girememe hali söz konusudur.

Bir başkasıyla olmanın kendi olmak adına gerekliliği bu çalışmada biçimsel deformasyonla, grotesk bir görünüm almaktadır. Grotesk burada biçimsel bir yapışıklık haliyle, bir ucube form ile bir olmanın imkansız olduğunu göstermektedir.

"Yüceler Yücesi" serisi, isminde görülen ironiyle imkansız bir duruma sürekli işaret etmektedir. İmkansızlığın bütün olamamak ve özne halinin anlamla bütünleşme gereğinin bozulması olduğu söylenebilir. Yüceler yücesi hali kırılgan bir şekilde varoluşun hapsolması, bir bütün olamaması, yok olmaya dönük halin içinde kısmen var olabilmeye işaret etmesi ve bunun keyfinin yaşanmasıdır.

5.4. "Ormanda" Serisi: Kaybın Resmi

"Ormanda" serisinin yapısal ortaklıkları doğal biçimler/doğal olmayan biçimler arası ilişki, çalışmalarda kilit görevleri olan geometrik nesneler, bedenin kısmen gösterimi (kafa, kol,el gibi), mekan kurgusunun sürekli dağılacakmış, sürekli değişecekmiş gibi tasarlanması, gerçeklik olarak farklı bir zaman ve mekan tasarımı söz konusu olurken çalışmalardaki gerçekliğin fantastik, grotesk, kimi yerlerde kaba bir gerçekçilik içermesidir.



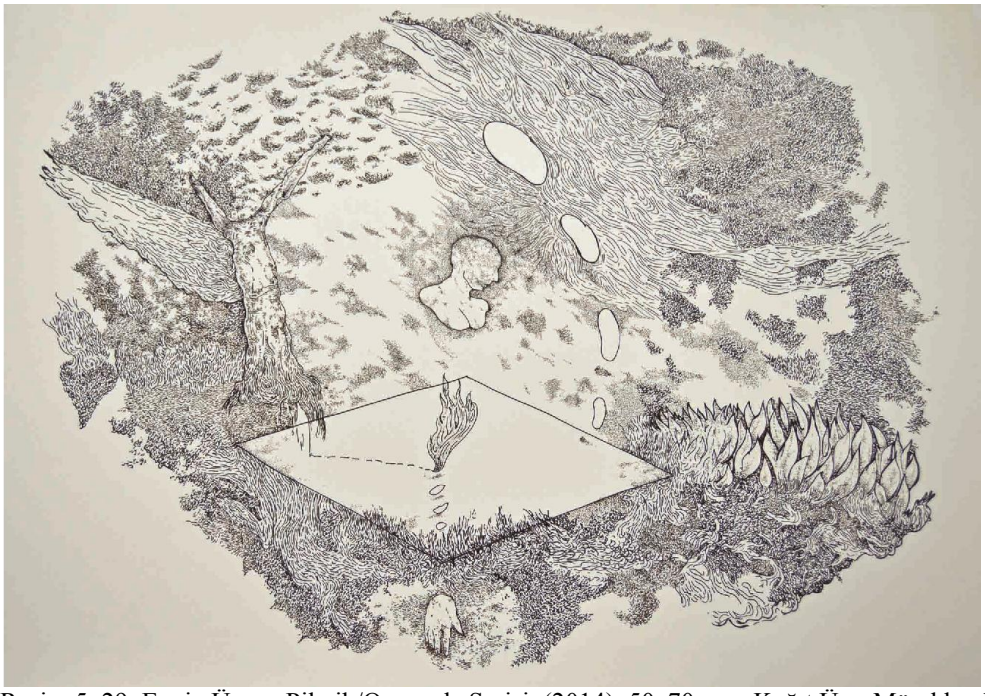
Resim 5. 28. Engin Ümer, Dünyanın En Şanssızı/Ormanda Serisi, (2014), 50x70 cm., Kağıt Üzr. Mürekkepli Kalem

"Dünyanın En Şanssızı" (2014) (Resim 5. 28) adlı çalışmaya ilk baktığımızda çizgilerin meydana getirdiği bir peyzajı görürüz. Resmin ortasında kesik bir kol görülmektedir. Sağ tarafında bir küp ve içinden yükselen bulutumsu bir şekil, yine resmin çeşitli yerlerine dağılmış ve farklı büyüklüklerde olan eliptik şekilleri görürüz. "Dünyanın En Şanssızı" adından da anlaşılabileceği gibi resimdeki kolu işaret etmektedir. Resmin başrolünde bu

kol vardır. Hikayeleme açısından çalışma belirgin bir aksiyon ve sahneye sahip değildir. Çalışmada daha çok birisinin öldürülüp ücra bir ormanlığa atılmasının ardından bedeninin parçasını, kolunun gösterildiği bir sahnedir. Kesik bir kol, bedensiz bir parça, kimliğini anlamakta zorluk çekeceğimiz bir insan. Parçalanan beden, ölümün en korkuncudur. Tekinsiz bir kaygı olarak ilksel korkularımızdandır. Parçalanmak bedenin bütünlüğünün ortadan kalkması ve bunun sadece maddi olarak değil ruhen de gerçekleşmesi demektir. "Dünyanın En Şansızı", bedeninin, aklının ve ruhunun bütünlüğüyle gömülemeyen birinin temsilidir. Kol öylece ormanda bir yerde durmaktadır. Çalışmada çizgilerin ve noktaların oluşturduğu devinim zamanın mekanın nasıl değiştirebileceğine işaret etmektedir. Bir anda bir araya gelen ve sıklaşan çizgi ve noktalar bir anda seyrekleşerek dağılan, ayrılan, kopan bir mekan tasarımı sunar. Zamanın işaretleri olarak bu etkiler belki de kolun çürümesine ve bir süre sonra ormanda kaybolmasına karşılıktır.

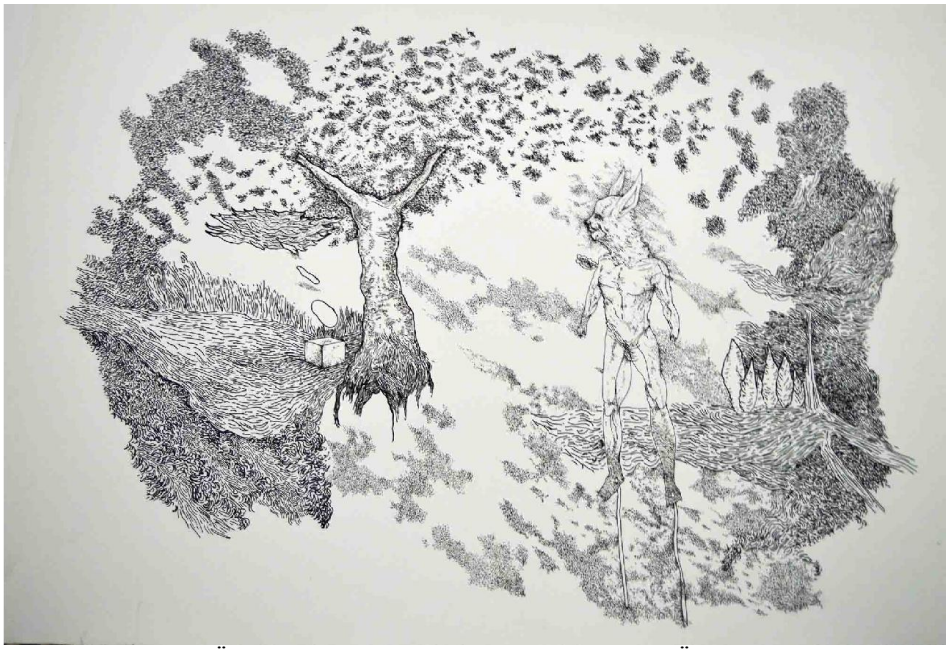
Çalışmada görülen geometrik şekiller resimde akan zaman ve mekanın onun içindekilerin karşısında sürekli sabit kalan bir göreve sahiptir. Geometrik şekillerin çalışmada gerçekliğin içersinde ona zıt etkisi söz konusudur. Biçimsel olarak keskin çizgiler ya da kapalı çizgilerle kesin sınırlara sahip şekiller (küp, eliptik şekiller) manzaradaki çizgilerin biçimlerine zıt bir görüntü çizerek resimdeki mekandan ayrı görünmektedirler. Geometrik şekiller, matematik evrenin dilidir. Evrende kaosun değil düzenin olduğunu göstermenin bir yoludur. Bu çalışma ve serideki diğerlerinde geometrik şekillerin görevi de bu şekilde düşünülebilinir. Geometrik şekiller değişmez bir kanunun işaretleridir. "Dünyanın En Şanssızı"nda sağ alt taraftaki küp ve içinden çıkan bulutumsu varlık, bir ölüye ait kola buluşmak ister. Ölümün işareti, kolun başına gelenleri ona gösterir gibidir.

"Piknik" (2014) (Resim 5. 29) adlı çalışma benzer şekilde "Dünyanın En Şanssızı"ndaki gibi bir sahneye sahiptir. Çalışmada yine bir manzara görülmektedir. Zaman ve mekanın yine değişmeye her an başlayacağı hissi söz konusudur. Resmin ortasında bir kafa görülmektedir. Yüzündeki uzuvlar yoktur. İfade yerine kafanın biçimi izleyiciye sunulmuştur. Onun altında ise kare bir şekil görülürken, üzerinde bir önceki çalışmadaki gibi bulutumsu bir şekil görülmektedir. Kare şeklinin altında ise kesik bir el vardır. "Piknik" çağrışımlara açıktır. Piknik nerededir? Kim piknik yapmaktadır? Sorularına verilebilinecek cevaplar izleyiciye göre değişebilir. Ancak çalışma bunu gösterme amacı içermez.



Resim 5. 29. Engin Ümer, Piknik/Ormanda Serisi, (2014), 50x70 cm., Kağıt Üzr. Mürekkepli Kalem

Kesik el ve kafa arasındaki ilişki de bu nedenlerle bulanıklaşır. Kesik el ona mı aittir? Bu belli değildir. Çalışma şiddetin, öldürmenin, zalimce birinin öldürülmesinden arta kalanların gösterimini amaçlar. Burada serinin genelinde olan özellik karşımıza çıkar. Seri bir hikayeden çok bir etki amacındadır. Desen ya da çizim çalışmalarında çizginin nesneyi göstermesi, sınırlarının belirli hale getirilip izleyiciye sunulması iddiasından çok izleyici de uyandırabileceği bir duyumun amacındadır.



Resim 5. 30. Engin Ümer, Ormanda, (2014), 50x70 cm., Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem

"Ormanda" (Resim 5. 30) adlı çalışmada, resmin ortasında insan ve hayvan karışımı bir figür görülür. Çalışmanın sahnesi, zaman ve mekanın dağılması, donukluğun yavaşça ve

sakin şekilde harekete yerini bırakmasıyla ortaya çıkmaktadır. Sol tarafta ağacın arkasındaki küp ve üstündeki geometrik şekiller, çalışmadaki doğal betimin karşıtı olarak düşünülebilinir. Ortadaki figürün baktığı nokta bu küptür. Sanki oraya yönelecekmiş gibidir.

Bir arzunun giderilmesi, bunun için arzulanana doğru yönelme, onu elde etme meydana çıkarttığı fantezi sahnesinde, arzulayanı merkezi kılar. Ancak bu bitimsiz bir sahnedir. Yani fantezi içinde ulaşılmak istenen her zaman mesafesini koruyacaktır. Bu çalışmada da ortadaki hayvan insan melezi varlık küpe doğru bu istekle yönelmek isterken ayaklarından sabitlenmiştir. Kıpırdayamaz, küpe doğru yürüyemez ve onu ele geçiremez. Ancak bu yerine mıhlanma ile yaşayabilir ve bu durumuyla mutlu olmaya devam edebilir. Benlik bu fantezi sahnesiyle kendisini güvene alır. Tıpkı resimdeki karakterin yüzündeki belli belirsiz mutlu olma halindeki gibi. Çevresini saran orman değişmeye ve dağılmaya devam ederken bu karakter bu haliyle, güvenli şekilde yaşamına devam edecektir.

Serinin diğer işlerine göre bu çalışma kesik bir uzvun yani parçalanmış bir bedenin kısmi temsillerinin benliğin dağılmasını göstermesine karşıt olarak benliği huzurla yaşatan fanteziyi konu almaktadır. Huzursuzluk, ulaşılmak istenenin ulaşılmaz olması iken fantezi bu bitmeyen mesafenin meydana getirdiği amaçla karaktere huzur vermektedir.

Resim 5. 31. Engin Ümer, Kulak, (2014), 50x70 cm., Kağıt Üzerine Mürekkepli Kalem

"Kulak" (Resim 5. 31) adlı çalışma, ismiyle izleyiciye anlam konusunda fikir verir. Resimde kulak net olarak görülmez. Resmin sol tarafında bir biçimsel yorumla kulak,

yerinde olmayan şekilde resmedilmiştir. Kimi kulağıdır ve neden olması gereken yerde değildir. Bunlar resimde cevabı görülmeyen sorulardır. "Dünyanın En Şanssızı"nda olduğu (bkz. Resmi 5. 28) gibi bu çalışmada da kesik bir uzvun temsili vardır. Bir cinayet, bir kaza ya da ona benzer bir şekilde kulak yerinden edilmiş ve sahibinin ortada olmamasının, olan olayların göstergesi olmuştur. Ancak resmin genelinde bu özellikleri ifade bulmaz. Yani olaylar, yaşanmış kulağın kesilmesi konusunda fikir verecek olan bilgiler resmin asıl konusu değildir. Resim kesik kulağın, ölümü ve çürümeyi işaret etmesini konu almaktadır.

Doğa görünümü içerisinde kulak çürümeye, doğayla bütünleşmeye başlamaktadır. Resmin sol tarafındaki bulut benzeri çizgisel birleşimler, sağındaki orman kesitini bulutlar içinde gösteren çizgiler ve noktalar zamanın geçişinin işareti gibidir. Kulak zaman geçtikçe çürüyecektir. Ölümün işareti, insana ait uzvun gömülü olmayıp dışarıda olması, çürümeye başlaması karşısında üçgen prizmanın resimdeki görevi bu anı işlemek gibidir. Prizma keskinliğiyle doğanın içindeki düzenin işareti gibi kesik uzvun ölümün olması gereken ritüelinin işaretidir. Düzen göstergesi olarak prizma ölümün karşısına doğayı harekete geçirerek ondan kulağı yutmasını istemektedir. Böylelikle olması gereken, gömme töreni gerçekleşecek ve olması gerekenler yerlerinde olacaktır.

5.5."Nesnede Saklı Olan Özne" ve "Defterler/Bilinmeyen Sanatçıların Hayatı" Serisi

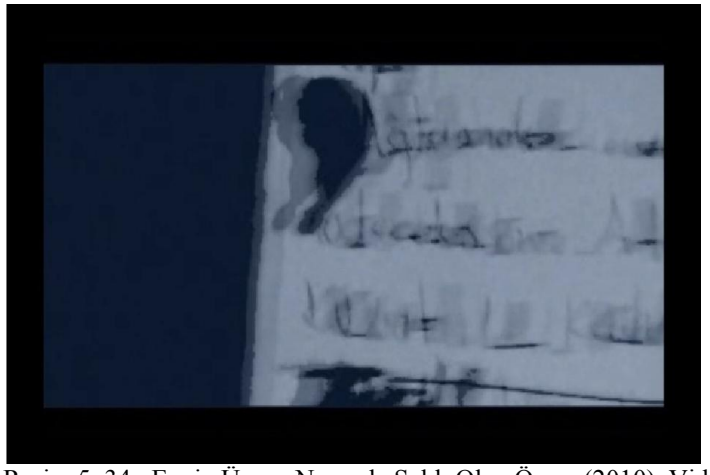
Video çalışmalarında imgenin başka boyutlarını düşünmek ve kullanmak daha mümkün olabilmektedir. Öncelikle resim ve fotoğraftaki gibi hareket yanılsamasında bulunması karşısında filmdeki imgenin hareketli imge olması imgenin kendi olanaklarının artması ya da farklılaşması demektir. Video çalışmalarında kayıt altına alınan imgenin farklılaştırılması, dönüştürülüp yabancılaştırılması mümkün olmaktadır.

Resim 5. 32. Engin Ümer, Nesnede Saklı Olan Özne, (2010) Video

Resim 5. 33. Engin Ümer "Nesnede Saklı Olan Özne, (2010) Video

"Nesnede Saklı Olan Özne" (2010) (Resim 5. 32, 33, 34, 35) adlı video çalışması belli bir anlatıya sahip değildir. Çalışmada dil durumunun iki görünüm dikkat çeker. İlk olarak alfabenin keskin harflerle belirtilmiş hali ikinci olarak el yazısıyla yazılmış yazı. Kurallılığı, keskinliği, yasayı işaret eden alfabeye karşıt olarak el yazısı. Bireyselliğin, isteklerin, arzuların göstergesi.

Video çalışması bu iki katmanın çatışkısını kamera hareketiyle gösterir. Kamera hareketi video çalışmasındaki aktörün deyim yerindeyse gözüdür. Kameranın hareketi onun eylemi, yönelimlerini göstermektedir. Video boyunca kamera el yazısı üzerinde hareket eder. Yazıdaki kimi kelimelere, cümlelere yoğunlaşmaya çalışır. Ancak bunlar kameranın hareketini belirleyecek şekilde onun yoğunlaşmasını engeller. Video boyunca kamera kelimelerden kelimelere geçer. Kaçmaya çalıştığı yasanın kendisinde uyandırdığı kaygının acısıyla hareket eden kamera videonun sonunda bir lekenin içine doğru yönelir ve ekran karar.



Resim 5. 34. Engin Ümer, Nesnede Saklı Olan Özne, (2010), Video

Resim 5. 35. Engin Ümer ,Nesnede Saklı Olan Özne, (2010), Video

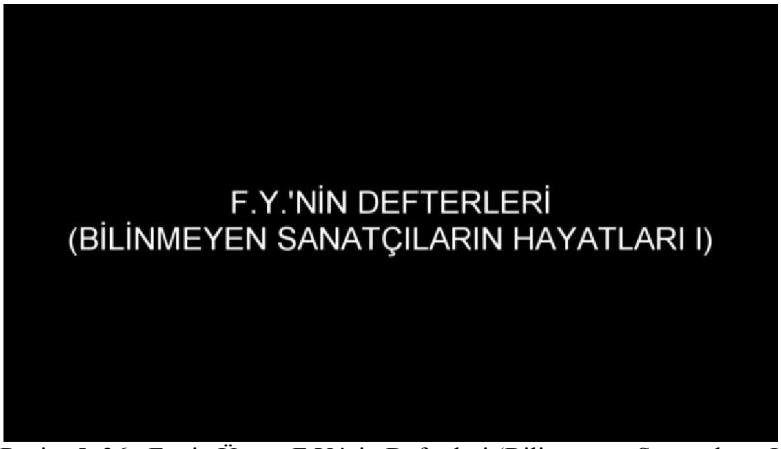
Video çalışmasında kamera hareketini destekleyen müzik ve ses karışımı unsur kaygının video içerisindeki gidişatını göstermektedir. Belirsiz bir uğultu, ritmik bir ses video boyunca duyulmaktadır. Sesin görüntü üzerinde etkisi duyulan sesin kime ve neye ait olduğunun bilinmemesiyle bir belirsizlik gösterir. Anlamsız bir ses video sonunda kameranın lekeye yaklaşarak ekranda kaybolduğu sahnede müziğe dönüşür. Yasanın emirlerinin kaygısı karşısında arzulanan mutluluk bir kayboluşla ve onu ifade eden müzikle görülür.

"Nesnede Saklı Olan Özne" kaygılı bir varlığın, kültürün içinden kaçmasının ifadesinin sanatsal temsili olma amacındadır. Yasaya karşı arzunun öznenin isteklerine göre yönelmesi, anlam dünyası içinde arzunun belli nesneleri işaretleyen yasadan kaçışı videonun gösterdikleridir. Yasa, burada Lacancı anlamda kültürün içinde öznenin katılmasının sağlayıcısıdır. Yasanın varlığı özne olma imkanı anlamına gelirken, öznenin en mahrem ve belki de kendisinin bile fark etmediği arzuları ve fantezilerinin de düzenlenmesi demektir. Videoda kaçılan yasa bu yönleriyle özne için tehlikelidir. Kamera bu videoda bir göz ya da içsel bir ruhsal sürecin sahnelemesini sağlamaktadır. Video boyunca hareket eden kamera, yakınlaşmalar ve uzaklaşmalarla bahsedilen kaçışı ifade etmektedir.

En sonunda lekenin içinde kaybolan, kendisini burada konumlandırıp yasadan kaçan kamera bakışıyla hissettiğimiz özne kaybolur. Bu öznenin mutlu sonudur. Yasadan kaçmış ve Lacancı anlamda imgesel, yani bebekliğe özgü bilinen anlamda dilsiz evreye dönmüştür. Bu imkansız bir dönüştür. Videoda ise bu imkansızlık gösterilmez. Sadece mutlu bir son, bir kaçış gösterilerek video biter.

"Bilinmeyen Sanatçıların Hayatı" (2014) (Resim 5. 36, 37, 38, 39, 40, 41) video serisinde bitmiş olan ilk iki çalışmanın ilkinde bilinmeyen bir ressamın ikincisinde ise bilinmeyen bir şairin hayatlarından kesitler konu edilmektedir. Bu video serisi kurgusal aslında hiç yaşamamış sanatçıları konu almaktadır. Kurgu döküman olan bu çalışmanın iki katmanı vardır. İlk katman sanatçı, yaratıcılık, eser, estetik değer, kültürel değer, sanat kurumları üzerinden varlık bulur. Burada şu sorular önemlidir: "Bir sanatçı kimdir?", "Bir resim, şiir, heykel ve benzeri eser statüsündeki nesneler nasıl değer kazanır?", "Hangi türden boya sürüşü, söz, cümle, kütle ve benzeri durumlar neden ve nasıl değerlidir?", "Bir kişinin ürettiği resim ve benzeri bir üretime nasıl sanat değeri verilir?", "sanatçı olmanın sosyal ekonomik sınıfsal konumla ilgisi var mıdır?". Bu gibi sorular etrafında sanat kurumunun karmaşık ilişkisi, galeriler, müzeler, yayın evleri gibi kurumlar, sanat tarihi, estetik gibi alanlar yani kültürün içinde eserin estetik olduğu kadar ekonomik düzeyde değer biçen kurumların işleyişini düşündürtme görevindedir. Videolardaki sanatçılar da sanatçı olmayı hayatlarında bir kez olsun isteyen ama başaramayan, alt sınıftan, kendi dünyalarını ifade etmek için sanat araçlarına başvuran ancak hiç bir zaman tanınamayacak olan kişilerdir. Onlardan kalan defterler ve sanatsal üretimler videoda gösterilmektedir.

Bu serinin ikinci katmanı ise daha kişisel, sanatçıların defterlerindeki ifadelere dayanır. Bunlarda sanatçıların yalnız, toplum ve kültürle ilgili sorunları olduğu görülür. Psikolojik olarak hayatlarında bir eksiklik (anne ve baba) vardır. Eğitimleri yarım kalmış ya da eğitim alamamışlardır. Hayatlarında peşlerini bırakmayan ruhsal bozukluklar vardır. Şizofrenik karakterlerdir. Bu halleri ise sanatsal yaratıcılıklarının kaynakları olmaktadır. Üretimlerini bu eksiklikleri ya da farklılıklarıyla gerçekleştirmektedirler. Sanatçıların bu şekilde kurgulanması sadece yaratıcılığın ruhsal süreçlerine işaret etmez. Sanatçıların ruhsal durumları, sanatın gündelik imgelerinden bir tanesi olan romantik, içe dönük haline değer veren bir algının tipikleştirilerek gösterimidir. Yani sanatçı olmanın popüler imgesi, onun biricik olmasını parodik şekilde göstermek için bu serideki sanatçıların tasarımı bu şekilde gerçekleştirilmiştir.



Resim 5. 36. Engin Ümer, F.Y.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları I), (2013), Video

Resim 5. 37. Engin Ümer, F.Y.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları I), (2013), Video

"F.Y.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları I)" (2013) (Resim 5. 37, 38, 39, 40) adlı çalışmada F.Y. (1940-1975) isimli birinin hayatı gösterilmektedir. Samsun, Çarşamba'da doğmuş olan F.Y., doğarken annesini kaybetmiştir. Ömrü boyunca annesini kendisinin öldürdüğünü düşünür. Babasının kendisini sevmediğine inanır. Yalnız birisidir. Arkadaşları olsa bile onlar arasında kendisini yalnız hissetmektedir. İlerleyen yaşamı boyunca resme merak sarar ve gündelik hayatında yaşadıklarını resmeder. Resimleri ise sembolik bir dile sahiptir. Ressam olmak ister ama bunun gerçekleşemeyeceğini, yaşadığı şehrin ve kişisel sıkıntılarının bunun için engel olduğunu düşünür. Bir süre sonra ise küçüklüğünden bu yana duyduğu sesler gittikçe artar ve hastalanmasına neden olur. Çevresinden bunu gizlemeye çalışır. Ancak bir başka hastalığa yakalanır. Verem olur. Yaşamı boyunca mutlu olamamış ve istediği hayatı yaşayamamıştır. Sadece ölümü beklemektedir.

Resim 5. 38. Engin Ümer, F.Y.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları I), (2013), Video

Resim 5. 3 39. Engin Ümer, F.Y.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları I), (2013), Video

"F.Y.'nin Defterleri" adlı çalışma fotoğraflardan oluşmaktadır. Fotoğraflar sanatçının kendisine ait değildir. Bu nedenle F.Y.'nin defterlerine yazdıklarıyla görüntü arasında çoğu kez bir eşitlik yoktur. Yani yazılarla görüntü eşleşmez. Videonun kurgulanmasında bu ilişkisizlik önemlidir. Çünkü yazı ve fotoğrafik görüntü arasında çoğu kez uyumsuz olan anlam ilişkisi hikayedeki karakterle özdeş olmayı engellediği gibi bir mesafe meydana getirme amacındadır. Videonun kurgulanmasında fotoğraflar belli bir şekilde dizilmiş ve alt yazıları fotoğrafları okurmuş, onlardan anlam çıkartırmış gibi yazılmıştır. Roland Barthes'in fotoğraf üzerine bu çalışmada ele alındığı şekilde fotoğrafın gösterdikleri kadar göstermedikleri bu çalışmadaki fotoğraflar ve yazı ilişkisi konusunda fikir verici olmaktadır. Videodaki anlam bu şekilde ilerleme göstermektedir.

Video boyunca kimi yerlerde F.Y.'e ait çizimler görülür. Bunların belli bir sanat stili göstermesinden çok kişisel olması amaçlanmıştır. Kendi dünyasına aittirler. F.Y. kaygılı birisidir. Kendisini izleyen huzursuz eden bir varlığın meydana getirdiği kaygıyla yaşamak zorundadır. Annesini doğarken kaybetmesi bu duygunun nedeni olmuştur. Anne kaybı

bütünleşememesinin nedenidir. Özne burada eksik kalmış sürekli olarak melankolik bir halin içinde olmuştur.

Bir başka çalışma olan "Ç.Z.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları)" (2014) (Resim 5. 40, 41)adlı çalışmada Antalya'nın bir köyünde yaşamış olan (1950-1980) kadın bir karakterin hayatından sahneler gösterilmektedir.

Resim 5. 40. Engin Ümer, Ç.Z.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları), (2014), Video

Resim 5. 41. Engin Ümer, Ç.Z.'nin Defterleri (Bilinmeyen Sanatçıların Hayatları), (2014), Video

Ç.Z. babasız büyümüş ve annesiyle yaşamaktadır. Bir gün annesinin yasakladığı sandığı açar. Burada babasından kalan notlar ve kitaplar vardır. Onları okumaya başlar. Okudukları etkiler ve yazdığı şiirlerin değerini anlamak için onlardan faydalanır. Ancak bir süre sonra sandık onun için kaygı verici olacaktır. Çünkü sandıktaki edebi ve düşünsel kitapların hepsi erkeklere aittir. Ç.Z.'nin belirgin bir diğer özelliği ise doğaya olan sevgisidir. Sürekli olarak deniz kıyısına, ormanlık araziye gider. Doğayla baş başa olur. Şiirlerinde de doğaya dair imgeler vardır. Bir süre sonra ise Ç.Z. bir şair olmak ister. Ancak bir köyde yaşamaktadır. Zamanın politik karmaşası ve annesinin tek başına olması kentten uzak kalması için yeterli nedenler olacaktır. Yaşamının sonlarına dair yazılarında ise kendisini huzursuz eden seslerle baş başa bulur.

Video çalışmasında taşlar görüntüleri oluşturmaktadır. Taşlar anlatılanları doğrudan ifade etmeyen, metaforik bir dil kurma görevindedir. Taşlar aynı zamanda Ç.Z.'nin doğayla olan ilişkisini göstermektedir. Kadın ve doğa ilişkisi, doğanın doğurgan olduğu kadar bir önceki bölümde kadının kitonyan gücünün sembolü olması bu çalışmadaki taş metaforunun anlaşılmasında yardımcı olmaktadır. Doğayı temsil eden taşlar buna göre kadının kültür tarafından reddedilen yönlerinin sembolü olmaktadır.

Yine F.Y.'nin hayatından kesitlerin olduğu video da olduğu gibi bu videoda da ses unsuru yazı ve görüntüleri desteklemektedir. Doğadan gelen sesler ile nedeni belirsiz sesler bu videodaki sesin özelliğidir. Bir iç ses, ruhun duyduğu ama anlam veremediği belirsiz bir ses her iki videodaki seslerin karakteridir. Her iki karakterin içsel çöküntüsünün temsilidir.

6. SONUÇ ve ÖNERİLER

Sigmund Freud'un tekinsiz kavramı psikanalizin içerisinden gelen bireyin kaygıyı ifade eden bir deneyim yaşamasını açıklamaktadır. Freud için bu deneyimin ruhsal açıdan varlık bulması kişinin bir zamanlar yaşadığı bir anısının yeniden ve farklı şekilde karşısına çıkmasıdır. İlksel anılar ya da kimi deneyimler bilinçaltına itilerek unutulsa da bir gün bir nedenle yeniden bilinç düzeyine çıkar ve bireyi rahatsız eder. Tekinsizin psikanaliz içerisinden kavramsallaştırılması benliğin bastırdıklarıyla bir anda yüzleşmesi, onların farklı bir kimlikle yaşantılarında görünmesiyle yaşadığı olumsuzluk şeklindedir. İlk bakışta bu çalışma kapsamında başka bir alan ya da teori olarak psikanalizin sınırlarına girerek, onun terminolojik birikimini ve düşünme tarzını ele almak ve bir noktada sanat hakkında düşünmek için bunları kullanmak kimi yönleriyle zor gibi dursa da burada bazı noktaların yeniden belirtilmesi gerekmektedir.

İlk olarak psikanalitik bir terim ya da kavram düzeyinde "tekinsiz " ifadesi Freud'un aynı isimli makalesinde estetik bir deneyimle bir arada düşünülmüştür. Tekinsiz Freud tarafından sadece kişinin ruhsal süreçleri içerisine sıkışmış, semptomatik özellikleri bedensel ve sinirsel olan bir fenomen şeklinde ele alınmamıştır. Tekinsizlik deneyimi hali hazırda estetik yani duyumsal düzeyde başlamaktadır. Bu açıdan tekinsiz ile estetik duyumsal, duygusal deneyim ortaklıklar göstermektedir. İkinci olarak Freud makalesinde, sanatlar ve estetik açılardan tekinsizi incelemiştir. Hoffmann'ın "Kum Adam" öyküsü Freud için tekinsizi örneklemesinde ve anlatmasında yardımcı olurken, makalesinde verdiği halk masalları ve kimi sanat eserlerinde tekinsizi anlatmaya devam etmiştir. Bunun sadece sanat eserini karmaşık ve kompleks bir konuyu anlatmak için kullanmak olarak görmek yetmeyecektir. Freud sanat, estetik ve bir ruhsal fenomen olarak tekinsizi bir arada düşünürken insanın kültürel geçmişinin, kültürün varlığını göstermeyi ihmal etmemiştir. Yani "Tekinsiz" makalesi bu çalışmanın sınırları dışında kalmıyorsa bunun nedenlerinden bir tanesi tekinsiz ve estetik deneyimin kültürel boyutlarıdır. Üçüncü olarak ilk bölümde kimi yönleriyle detaylandırıldığı gibi psikanalizin kültür ile olan ilişkisidir. Kültür üzerine düşünen bir teori olarak psikanaliz sadece belli bir uzmanlık içerisinde kalmayıp, diğer beşeri alanlardan da faydalanmıştır. Bu faydalanmayı basit bir araştırma alanı genişlemesi görmek mümkün değildir. Psikanaliz ve diğer alanlar arasında, özellikle sanat alanıyla olan en ciddi ortaklık her iki alanında dilsel akrabalıklarıdır. Yine birinci bölümde gösterilmeye çalışıldığı gibi psikanaliz ve edebiyat dilsel ortaklıklar içinde olmuşlardır.

Yine de tekinsiz bu çalışma içerisinde bireyin yaşadığı ruhsal bir durum, bireyin benliğinin zedelenmesi olarak değil, sanatsal temsiller açısından anlam kazanmış ve bu şekilde ele alınmıştır.

Bu nedenle tekinsizin estetik teorisi açısından incelenmesine gidilmiştir. Tekinsiz olgusunun estetik açıdan çalışma açısından ele alınan ikinci bölümünde yücelik, grotesk, komedi gibi kategorilerle tekinsizin ortaklıkları ve farklılıkları gösterilmeye çalışılmıştır. Bu bölüm bir sonraki bölümde incelenen eserleri anlamada bir yaklaşım oluşturmak ya da yardımcı olmak adına gerekli görülmüştür.

Tekinsizin estetik açıdan bireyde anlamlandırma düzeneklerinin anlık iptali ya da askıya alınması ya da ona benzer olduğu görülmüştür. Kişinin olağanüstü bir olay karşısında yaşadığı, kendisinin yok olacağı korkusu ile güçlü bir haz arasında kendisini bulması yücelik deneyiminin bu açıdan tekinsiz ile benzer bir teorik ortaklık taşıdığını göstermektedir. Huzursuzluk ve kaygı kişinin bulunduğu anlamlandırma dünyasının artık etkili olamaması anlamına gelebilirken bu bir hiçliğin meydana gelmesi demektir. Bu hiçlik karşısında ise korkunun bertaraf edilmesi, hazsızlık karşısında hazzın sağlanması gereklidir. Komedinin de hiçlik karşısında gülmeyi devreye sokması tekinsizin, çalışma açısından Alenka Zupançiç'in betimlediği gibi komediyle benzerlikler taşıdığını göstermektedir. İğrençlik ve iğrenç olanın gösterilmemesi ortadan kaldırılması gerekmesi tekinsizin bastırılanın geri dönüşü mekanizmasıyla ilgisi söz konusu edilebilir. Bu açıdan iğrenç olanın estetik deneyimi ile tekinsiz arasında bir benzerlik ve koşutluk olduğu görülmüştür. İğrenç olanın estetik deneyiminde kişinin gördüğü nesneye karşı onu eşik altı etme isteği hazsızlık durumunun ortadan kaldırılması olacaktır. İğrenç ile tekinsiz ve estetik ilişkisi özellikle üçüncü bölümdeki kimi eserleri anlamada bu açılardan yardımcı olmuştur.

Tekinsizin, bu huzursuzluk duygusu ya da kaygılı halin sanatlardaki görünümü elbette gerçek yaşamdaki gibi olmayacaktır. Eser nihayetinde kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırla sınırlandırılmıştır. Özellikle bu tema bu çalışmanın esaslarından bir tanesi olmuştur. Kurgu alanı içinde eser sadece izleyicisine gerçekmiş gibi duran bir sahne meydana getirecektir. Ancak kimi eserlerin kurgunun sınırlarında ya da bu sınırı aşma gücünde olması estetik mesafenin azaltılarak izleyicinin gerçekliğine etkin bir şekilde nüfus etmesini sağlamıştır. Eser ne kadar gerçekliğin içerisine etkin şekilde girse de yine de kurgu kendisini gösterecek ve izleyici yeniden güvenli hayatına devam edecektir. Ancak bu eseri

başarısızlığı olarak görülemez. Çünkü bu gibi eserler izleyicisini şoke ederek onun zihnine hücum etmiş ve izleyicinin gerçeklik algısında yerini almıştır.

Eserde kaygı ve huzursuzluk temsil içerisinde gösterilebilinir. Bunun karşısında izleyici kaygılı ve huzursuzluk hallerini eserin içindeki bir konu ya da eserle girdiği estetik deneyimin etkisi olarak yaşar. Eserin izleyicisine kurgusal alanı içerisinde kaygı ve huzursuz bir anı göstermesi onu hikayelemesi şeklinde gerçekleşebilirken, belli bir konu ya da hikayeyi anlatmayan eserler izleyicisine belirsiz bir deneyim olarak bu duyguları yaşatabilir.

Bu çalışma bu iki durum üzerinden şekillenirken varılan sonuçlarda da bunlar gösterilmeye çalışılmıştır. Kimi eserler belli bir anlatı düzeyinde (mesela Stevenson'un "Dr. Jeykll ve Bay Hyde"ı, Fuseli'nin "Kabus"u (bkz. Resim 3. 44) gibi) izleyicisini gösterdikleri konu içerisine davet ederek huzursuzluk ve kaygı halini işlemişlerdir. Bu gibi sanatsal anlatılarda sanatçı izleyicisine sunduğu "okuyucu edimi"yle (Todorov, 2004) izleyicisini anlatı içinde hareket imkanı verirler. Okuyucu edimi eserin biçimsel ve ona içkin anlam düzenini izleyicisine sunduğu hareket imkanıdır. Buna göre anlatısal açıdan hikayeleme yoluna giden yapıtlar bu çalışma kapsamında ele alınan tekinsizlik durumunu izleyicisini yapıtın içerisine davet ederek gerçekleştirir.

Buna karşılık bu çalışma içerisinde gösterilen ve belli bir hikayeleme gerçekleştirmeyen ve daha çok temsilin izleyicide uyandıracağı etkileri esas alan (Paul McCarthey'nin "Sosisli Sandviç"i (bkz. Resim 4. 155, 156), Takashi Murakami'nin "Benim Yalnız Kovboyum" (bkz. Resim 4. 153) gibi) eserlerde söz konusudur. Bu eserler izleyicisinin elindeki anlam olanaklarını anlık olarak bozguna uğratan, onları şoke eden, şaşırtan, kendisiyle izleyici arasında mesafe koyan özelliktedirler. Bu gibi yapıtlarda izleyicinin yaşadığı estetik deneyimin estetik ifade düzleminde dilsel bir karşı koyuş ya da anlam verememekle ilgili olduğu görülür. Buna göre izleyici bu gibi yapıtlarda estetik hazzın bilinen, öğrenilmiş uyumlarına kimi yönlerden uzak, yabancı ya da ters hallerini görecektir. Bu gibi eserlerin amaçladıklarının tek bir ifade ile gösterilmesi kolay değildir. Bazılarının izleyicisine keyifli bir seyir sunmak için (Jeff Koons "Balon Köpek" (bkz. Resim 4. 152) gibi), bazılarının insan varoluşundaki derin ve gizil bir anlamı göze getirmek için (Alberto Giacometti “Diego" (1953) (bkz. Resim 4. 13) gibi), bazılarının izleyicisinin değerlerinin sınırlarıyla oynamak için (Andreas Serrano"Çişli İsa" (1987) (bkz. Resim 4. 162) gibi), bazılarının gerçeklikten daha gerçek bir imge algısı önermek için (Chuck Close

“Otoportre” (1967-68) (bkz. Resim 4. 172) gibi), bazılarının insanı olağan deneyim dünyasının dışına çıkartmak (Anish Kapoor Leviathan (2011) (bkz. Resim 4. 125) gibi) veya yeni deneyimler sunmak için (Chiharu Shiota "Öteki Taraf" (2013) (bkz. Resim 4. 143 a, b), bazılarının unutulmaması gerekenleri sürekli olarak göstermek, onların yasını tutmak için (Magdalena Abakanowicz'in "Durgunlaştırılmış Varlıklar Mekanı" (1992-93) (bkz. Resim 4. 147) gibi) bu yola gittikleri görülmüştür.

Elbette sanatçının niyetleri eserlerde gösterdikleri ve göstermedikleri, hissettirdikleri kadardır. Ancak bu çalışma kapsamında sanatçıların eserlerinin izleyicisine yaşatmayı amaçladıkları deneyimlerin ortak özellikleri söz konusudur. Bunlardan en önemlisi eserin gündelik gerçeklik algısını kırılgan hale getirip yeni ve farklı bir gerçeklik algısı önermesidir. Bunun için sanatçı eserinin kurgularken gündelik anlamların dışına çıkan bir dil kullanmaya çalışmıştır. Bunu gerçekleştirirken de görülmeyen, görülmek istenmeyen eşik altı edilenleri göze getirme amacında olmuştur. Bunlar kimi zaman insana dair korkular olurken, kimi zaman kültürün yok saydıkları olmuştur.

Grotesk, biçimsel açıdan deforme oluşumlar, betimsel açıdan kaygının betimlenmesi, bedensel zararlar, sanatçının eserinin boyutları ve içerdiği anlamın etkileriyle oynayarak meydana getirdiği sanatsal yücelik deneyimleri, moderniteden günümüze çağdaş sanat ve kültürde gündelik temsillerde tekinsizin farklı şekillerde ele alındığı görülmüştür. Modern sanatta kent hayatı ve değişen kültürün içinde bireyin kaygılı görünümünün otantik insan varoluşunu bozulmasının ele alınmasının iki boyutu söz konusu olmuştur. Ya birey sanat eserlerinde temsil edilirken kaygılı halinin kendisinde meydana getirdiği olumsuz etkilerle betimlenmiş ya da tersi şekilde kaygının birey için bir yenilenme olduğu düşüncesi görülmüştür.

Çağdaş sanat ve kültürde ise sanatçının izleyicinin sanat eseriyle olan ilişkisinde sanatçıların eserin anlam düzenekleriyle oynayarak dilsel açıdan anlamlandırılması kolay olmayan bir deneyim yaşatmaya çalıştıkları görülmüştür. Eser çağdaş ve güncel sanatta izleyicinin kendi varlığının meydana getiren anlam dünyasını ya da kültürel kodlarını sınırlarında dolanmaktadır. Çağdaş ve güncel sanatlarda araştırma kapsamında ele alınan örneklerin izleyicisinin algılarının sınırlarıyla oynadıkları görülmüştür. Sanatçı, eserin sunumunda izleyicisinin biçim ve anlam algısıyla oynarken modern sanat akımlarından gerçeküstücülükte görülen sarsılma ve harikuladenin yerinin gösteriye bıraktığı görülmüştür.

Çağdaş ve güncel sanatta eser, gündelik gerçekliğinin medyada gösterilen kitlesel şiddeti taklit etme amaçlarında olduğu da görülmüştür. Gündelik gerçeklik algısının medyalarda üretilen imgelerinin şiddet boyutu eserlerde Fransız düşünür Jean François Lyotard'ın yücelik fikrinde göstermeye çalıştığı gibi bir sınır deneyimi olduğu söylenebilir. Eser temsil gücüyle izleyicisine bir sınır durumu gösterme amacında olmuştur. İzleyici için eser görülmemesi gerekenin (dışkı, müstehcenlik, farklı kimlikler.. vb.) göze getirildiği bir nesne görevi görmüştür.

Karşılaştırmalı düşünmek gerekirse modernist sanatın kaygı, huzursuzluk ya da tekinsize dair temsillerinin kültürün bireyde meydana getirdiği arazların temsili olarak sadece bir betimi ya da sarsılmış kimliğin ya da benliğin yenilenmesi şeklinde olduğu söylenebilir. Buna karşılık çağdaş ya da güncel sanatta ise huzursuz edici temsillerin bir seyre dönüştüğü, gerçeklik ile kurgu arasında eserin izleyicine sunulduğu görülür. Çalışma içerisinde bunun nedenlerinin kesin bir araştırması gerçekleştirilmemişse de kimi noktalarıyla değinilmiştir. Kısaca burada ifade etmek gerekirse, küreselleşen kültürde temsillerin yaygınlaşmasının teknolojik değişim içerisinde kişilere kolay ulaşmasının ve bu temsiller içerisinde gerçekliğin etki gücünün azaltılmasının bir neden olarak sunmak mümkündür. Gündelik hayatta internet ortamından diğer medyalara kadar bu temsillerin yaygınlaşması sanatlarda da bu temsillerin kolaylıkla kullanılabileceği fikrini meydana getirmiştir. Eser çağdaş sanatta gündelik gerçekliğin içine girmek isteyen, bir kurgu olmanın sınırlarıyla oynama arzusunda olmuştur. Böylelikle eser güçlü bir deneyim sunmak adına gerçekliği taklit etmenin sınırlarında olmuş (Hiper Gerçekçilik) ya da onu gösteri haline getirme yoluna (Pop Sanat) gitmiştir. Diğer taraftan geçmişte yaşanan olayların hatırlatıcı olarak çağdaş sanatta kimi eğilimler görülmüştür. Bu açıdan kimi eserler yaşanan toplumsal olayların unutulmaması adına onların yasını tutma imkanını izleyicisine sunmuştur. Kimi eserlerde ise geleceğin olası dünyası bir arada olması imkansız yaşamların bir araya getirmeyi tercih etmiştir.

Uygulama çalışmalarında bu kapsam içerisinde insan varlığının kırılgan ve dönüşüm içerisinde bir başkasına dönüşmek zorunda kalır şekilde gösterildiği görülür. Derinlik yerine yüzeyde dolanan imgenin görsel bir seyir sunma amacında olması ise huzursuzluk temsiline zıt düzeyde olunduğunu göstermektedir. Anlatısal düzeyde hikayelemenin olduğu video çalışmalarında ise kurgusal bir karakterin yaşantısından kesitlerin temsil edildiği görülür. Bu karakterlerde görsel ve işitsel, anlatısal düzeyde bir gösterime gidildiği görülür.

Bu çalışma kapsamında uygulama çalışmalarında modernist sanata özgü temsillerle kimi yönlerde paralellikler olduğu görülürken, çağdaş sanata dair yüzeye çekilen imge ve anlatımında bu etkilerle bir araya getirilmeye sentezlenmeye çalışıldığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

Ahıska, M. (1992). Metropol ve Korku. (1. Baskı). İskender Savaşır. (Editör). *Defter Dergisi.* S. 19. İstanbul: Metis Yayınları. S. 118- 129.

Alexandrian, S. (1974). *Surrealist Art.* (2. Baskı). İngiltere: Thames And Hudson.

Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. (2. Basım). İstanbul: Payel Yayınları.

Ancet, P. (2010). *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi.* (Çev. Ersel Topraktepe). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arat, N. (2006). *Etik ve Estetik Değerler.* (4. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.

Aristoteles (2002). *Poetika.* (Çev. Samih Rifat). (1. Baskı). İstanbul: K Kitaplığı.

Armaner, T. (2014). *Tarih ve Temsil.* (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Asimov, I. (1992). *Ben Robot*. (Çev. Gönül Suveren). (1. Baskı). İstanbul: Altın Kitapları.

Bahr, H. (2009). Dışavurumculuk. Enis Batur. (Editör). *Modernizmin Serüveni.* 8. Baskı. İstanbul. Alkım Yayıncılık, s. 224-230.

Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası.* (Çev. Çiçek Öztek). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran.* Ege Barensel. (Derleyen). (1. Baskı). İstanbul: Birikim Yayınları.

Barthes, R. (2010). *Camera Lucida- Fotoğraf Üzerine Düşünceler.* (Çev. Reha Akçakaya). (5. Baskı). İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları.

Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek-Günceli Anlamak.* (Çev. Gökçe Metin). (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Başaran, M. (1997). Tuhaf Bir Cazibe Olarak Çöp. (1. Baskı). İskender Savaşır. (Editör). *Defter*. S: 31. İstanbul: Metis Yayınları. s. 49- 64.

Başer, N. (2010). *Lacan.* (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları

Baudelaire, C. (2003). *Modern Hayatın Ressamı.* (Çev. Ali Berktay). (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2003). Simülakrlar ve Simülasyon. (Çev. Oğuz Adanır). (1. Baskı). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2005). *İmkansız Takas.* (Çev. Ayşegül Sönmezay). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu.* (Çev. Hazal Deliçaylı ve Ferda Keskin). (3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi.* (Çev. Oğuz Adanır ve Aslı Karamollaoğlu). (1. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Beck, U. (2011). *Risk Toplumu- Başka Bir Modernliğe Doğru.* (Çev. Kazım Özdoğan ve Bülent Doğan). (1. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.

Beckett, S. (2000). *Godot'u Beklerken.* (Çev. Uğur Ün ve Tarık Günersel). (+. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Benjamin, W. (2001). *Pasajlar.* (Çev. Ahmet Cemal). (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.

Bergson, H. (2011). *Gülme- Komiğin Anlamı Üzerine Deneme.* (Çev. Yaşar Avunç). (3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Berlin, I. (2004). *Romantikliğin Kökleri.* (Çev. Mete Tunçay). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berman, M. (2003). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor.* (Çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker). (6. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Berman, M. (2011). *Özgünlüğün Politikası.* (Çev. Nursel Yıldız). (1. Baskı). İstanbul: Sel Yayınları.

Blechman, M. (2007). *Devrimci Romantizm.* (Çev. Bilal Çölgeçen). (1. Baskı). İstanbul: Versus Yayınları.

Bodei, R. (2008). *Güzelin Biçimleri.* (Çev. Durdu Kundakçı). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Bolla, P. (2006). *Sanat ve Estetik.* (Çev. Kubilay Koş). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bowie, M. (2007). *Lacan*. (Çev.V. Pekel Şengel). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi

Breton, A. (2002). *Nadja. (*Çev. İsmail Yerguz). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Breton, A. (2003). *Çılgın Aşk.* (Çev. İsmail Yerguz). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Breton, A. (2009). *Sürrealist Manifestolar.* (Çev. Yeşim Seber Kafa, Artemis Günebakanlı, Ayşe Güngör). (1. Baskı). İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları.

Breton, D. (2011). *Ten ve İz- İnsanın Kendini Yaralaması Üzerine.* (Çev. İsmail Yerguz). (1. Baskı). İstanbul: Sel Yayınları.

Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma.* (Çev. M. Barış Gümüşbaş). (1. Baskı). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Can, Ş. (1997). *Klasik Yunan Mitolojisi.* (1. Baskı). İstanbul: İnkılap Yayınları.

Cassou, J. (1994). *Sembolizm Ansiklopedisi.* (Çev. Özdemir İnce ve İlhan usmanbaş). (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Cauquelin, A. (2005). *Çağdaş Sanat.* (Çev. Özlem Avcı). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Cebeci, O. (2009). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı.* (2. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.

Coleman, J. A. (2007). *The Dictionary of Mythology An A-Z of Themes, Legends and Heros.* (1. Baskı). London: Acturus.

Connor, S. (2001). *Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramına Bir Giriş.* (Çev. Doğan Şahiner). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Corbin, A. (2008). Bireyin Sırrı. (Çev. Ali Berktay). (1. Baskı). Philippe Aier ve Georges Duby. (Editör). *Özel Hayatın Tarihi Cilt: 4.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 447-536.

Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri- On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine.* (Çev. Elif Daldeniz). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Çabuklu, Y. (2006). Bedenin Farklı Halleri. (1. Baskı). İstanbul: Kanat Yayınları.

Dali, S. (2009). Gerçeküstü Nesne. Enis Batur. (Editör). *Modernizmin Serüveni*. 8. Baskı. İstanbul: Alkım Yayınları, s. 340-341.

Deleuze, G. (2008). *Francis Bacon- Duyumsamanın Mantığı.* (Çev. Can Batukan ve Ece Erbay). (1. Baskı). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Demirci, Tan T. (2006). *Korku Sinemasının Psikanalizi.* (1. Baskı). İstanbul: Es Yayınları.

Diken, B. ve Carsten B. Lauestsen. (2010). *Filmlerle Sosyoloji.* (Çev. Sona Ertekin). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Direk, Z. (2000). Cindy Sherman. (1. Baskı). İskender Savaşır. (Editör). *Defter Dergisi.* Sayı:39. İstanbul: Metis Yayınları. S. 133 -140.

Dolar, M. (1991). "I Shall Be with You on your Wedding- Nıght": Lacan and theUncanny. *October.* Vol. 58.pp. United States: Mıt Press. s. 5-23.

Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses.* (Çev. Barış Engin Aksoy). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Donovan, J. (2010). *Feminist Teori.* (Çev. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan). (2. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Dostoyevski, F. M. (2012). *Öteki.* (Çev. Tansu Akgün). (3. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Kuramı.* (Çev. Tuncay Birkan). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi.* (Çev. Bülent Özkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Banu Kıroğlu). (1. Baskı). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Erdem, N. (2011). İlk Sahne: Gerçek Mi, Düşlem Mi?. *Doğu Batı- Psikanaliz Dersleri.* Yıl: 14. Sayı: 56. İstanbul: Doğu Batı Yayınları. s. 115-127.

Erzen, J.N. (2011). *Çoğul Estetik.* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Eıguer, A. (2013). *Evin Bilinçdışı.* (Çev. Perge Akgün). (1. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalyis.* (1. Baskı). New York: Routledge.

Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat.* (Çev. Göral Erinç Yılmaz). (1. Baskı). İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü- Yüzyılın Sonunda Avangard.* (Çev. Esin Hoşsucu). (1 Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik.* (Çev. Şebnem Kaptan). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, H. (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi- Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarımın Birliği.* (Çev. Serpil Özaloğlu). (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Francalanci, E. L. (2012). *Nesnelerin Estetiği.* (Çev. Durdu Kundakçı). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Freud, S. (1998). *Hz. Musa ve Tektanrıcılık*. (Çev. Kamuran Şipal). (1. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.

Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat.* (Çev. Dr. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın). (1. Baskı). İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, S. (2001). *Sanat ve Sanatçılar Üstüne.* (Çev. Kamuran Şipal). (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.

Freud, S. (2002). *Metapsikoloji.* (Çev. Dr. Emre Kapkın ve Ayşen Tekçen Kapkın). İstanbul: Payel Yayıncılık.

Freud, S. (2002a). *Totem ve Tabu* (Çev. K. Sahir Sel). İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Freud, S. (2010). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*. (Çev. Banu Büyükkal ve Saffet M. Tura). (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Freud, S. (2010a). *Düşlerin Yorumu II.* (Çev. Dr. Emre Kapkın). (5. Baskı). İstanbul Payel Yayınları.

Gagnebin, M. (2011). *Psikanalitik Bir Estetik İçin.* (Çev. Simla Ongan). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Giddens, A. (2000). *Modernliği Anlamlandırmak.* (Çev. Serhat Uyurkulak ve Murat Sağlam). (1. Baskı). İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama.* (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Göktan, M. Ç. (2006). *Din Olgusu ve Fotoğrafik Yaklaşımlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. Güzel Sanatlar Enstitüsü. İzmir.

Günay, M. K. (2009). Hobbes'ta Doğa Durumu Çözümlemesinin Eleştirisi. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar.* Hakemli Elektronik Dergi. Ocak. Sayı:1/4. S.1-14.

Gürbilek, N. (1997). Oyun ve Adalet. (1. Baskı). İskender Savaşır. (Editör). *Defter*. Sayı: 31. İstanbul: Metis Yayınları. s. 120- 134.

Harman, C. (2010). *Halkların Dünya Tarihi.* (Çev. Uygur Kocabaşoğlu). (1. Baskı). İstanbul: Yordam Yayıncılık.

Harwey, D. (1999). *Postmodernliğin Durumu.* (Çev. Sungur Savran). (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Heidegger, M. (2001). *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı* .(Çev. Levent Özşar). (1. Baskı). İstanbul: Asa Kitabevi.

Himenez, M. (2008). *Estetik Nedir?*. (Çev. Aytekin Karaçoban). (1. Baskı). Ankara: Doruk Yayınları.

Hines, R. D. (2005). *Gotik- Aşırılık, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı.* (Çev. Hakan Gür). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Hoffmann, E.T.A. (2008). *Seçme Masallar.* (Çev. İris Kandemir). (1 Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Homer, S. (2013). *Jacques Lacan.* (Çev. Abdurrahman Aydın). (1. Baskı). İstanbul: Phoenix Yayınları.

Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük.* (Çev. Suat Kemal Angı). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Huch, R. (2005). *Alman Romantizmi.* (Çev. Gürsel Aytaç). (1. Baskı). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.

Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları.* (1. Baskı). İstanbul: Kitabevi.

Hyldgaard, K. (2009). Ölümle İlgili Yapacak Bir Şey. (Çev. Yüksel Tarım ve Sibel Kibar). *Monokl Kurgusuz Labirent- Lacan Özel Sayısı.* Sayı: 6-7. İstanbul:Monokl Yayıncılık. s.611-623.

Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992.* (Çev. Beliz Güçbilmez ve Aziz V. Kahraman). (2. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

İkiz, T. T. (2009). Psikanaliz Uygar Adam İşi Mi?. Şeyda ÖZtürk. (Edtör). *Cogito: Freud ve Kültür.* Sayı: 49. Kış. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.112-117.

Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı.* (Çev. Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü). (1. Baskı). İstanbul: Nirengi Kitap.

Jirgens, K. E. (2009). Jacques (Merie Emile) Lacan'ın Biyografisi (1901- 1981). (Çe.v Mert Kireçci). Yeşim Keskin. (Editör). *Monokl Lacan Özel Sayısı*. Sayı: 6-7. İstanbul: Monokl Yayıncılık. s. 26- 48.

Kafka, F. (2011). *Dönüşüm*. (Çev. Vedat Çorlu). (7. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.

Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...* (2. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.

Kant, I. (2006). *Yargı Gücünün Eleştirisi*. (Çev. Aziz Yardımlı). (2. Baskı). İstanbul: İdea Yayınları.

Kaplan, L. (2006). Paranoyayla Doğaüstünün Kesişme Noktası: Hayalet Fotoğrafları Üzerine Spekülasyonlar. (Çev. Şeyda Öztürk). Efe Çakmak. (Editör). *Cogito: Ezoterizm Sayısı. Sayı*: 46. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık. s. 319-334.

Kearney, R. (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar*. (Çev. Barış Özkul). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Kristeva, J. (2004). *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Denemeler*. (Çev. Nilgün Tutal). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Koh, D. Y. (2010).Murakami's 'Little Boy' Syndrome: Victim or Aggressor in Contemporary Japanese and American Arts?. (1. Baskı). *Inter-Asia Cultural Studies*. Volume 11. Routledge Taylor and Francis Group. s. 393- 412.

Lacan, J. (2012). Benim Öğrettiklerim. (Çev. Murat Erşen). (1. Baskı). İstanbul: Monokl Yayınları.

Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı-Seminer 11. Kitap*. (Çev. Nilüfer Erdem). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Leader, D. (2004). *Mona Lisa Nasıl Kaçırıldı-Sanatın Bizden Gizledikleri*. (Çev. Handan Akdemir). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Le Gall, A. (2012). *Anksiyete ve Kaygı*. (Çev. İsmail Yerguz). (2. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Lentricchia F. ve McAuliffe J. (2004). *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*. (Çev. Barış Yıldırım). (1 baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev. İsmail Türkmen). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lucy, N. (2003). *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*. (Çev. Aslıhan Aksoy). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lyotard, J. F. (1994). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. (Çev.Dumrul Sabuncuoğlu). (2. Baskı). Necmi Zeka. (Editör). *Postmodernizm içinde*. İstanbul: Kıyı Yayınları. s. 44-57.

Marin, L. (2013). *İmgenin İktidarları*. (Çev. Muna Cedden). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Marinetti, F. T. (2009), Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler. Enis Batur. (Editör). *Modernizmin Serüveni*. 8. Baskı. İstanbul. Alkım Yayınları, s. 75-82.

Masschelen, A. (2011). *The Unconcept- The Freudian Uncanny ın Late- Twnetieth- Century Theory*. (1. Baskı). New York: Sunny Press.

Masson, A. (2009). "İstenmeyen Dışavurumculuk" Mu?. Enis Batur. (Editör). *Modernizmin Serüveni*. 8. Baskı. İstanbul. Alkım Yayınları, s. 271-272.

McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış.* (Çev. Zeynep Özen Barkot). (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.

Megill, A.(1998). *Aşırılığın Peygamberleri*. (Çev. Tuncay Birkan). (1. Baskı). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Monokl, (2009). *Monokl Lacan Özel Sayısı.* Yeşim Keskin. (Editör). İstanbul: Monokl Yayınları.

Moretti, F. (1990). Kararsızlığın Büyüsü. (Çev. Yurdanur Salman). (1. Baskı). *Defter Dergisi.* S: 12. İstanbul: Metis Yayınları. s. 119-126.

Moretti, F. (2005). *Mucizevi Göstergeler- Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine.* (Çev. Zeynep Altok). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Morley, S. (2010). *The Sublime.* (1. Baskı). Cambridge: Mıt Press.

Nasio, J. (2006). *Psikanalizin Yedi Temel Kavramı*. (Çev. Özge Erşen ve Murat Erşen). (1. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Nasio, J. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. (Çev. Özge Erşen ve Murat Erşen). (1. Baskı). İstanbul: İmge Kitabevi.

Neiman, S. (2006). *Modern Düşüncede Kötülük- Alternatif Bir Felsefe Tarihi.* (Çev. Ayhan Sargüney). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Nietzsche, F. (2010). *Tragedyanın Doğuşu.* (Çev. Mustafa Tüzel). (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Ongur, H. Ö. (2011). *Tüketim Toplumu, Nevrotik Kültür ve Dövüş Kulübü*. (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik.* (Çev. Ayşegül Bahçıvan). (1. Baskı). Ankara: Ark Yayınları.

Özkaracalar, K. (2005). *Gotik.* (1. Baskı). İstanbul: L ve M Yayınları.

Paglia, C. (2001). *Cinsel Kimlikler- Nefertiti'den Emily Dickonson'a Sanat ve Dekadans.* (Çev. Didem Atay ve Anahid Hazaryan). (1. Baskı). Ankara: Epos Yayınları.

Parman, T. (2004). Fobi, Korku, Kaygı, Tekinsiz ve Ergenlik. *Psikanaliz Yazıları.* İlkbahar. Sayı: 8. İstanbul: Bağlam Yayınları. s. 63-73.

Parman, T. (2009). Psikanalist ve Sanatçı. *Psikanaliz Yazıları.* İlkbahar. Sayı: 18. İstanbul: Bağlam Yayınları. s. 15-23.

Passeron, R. (2000). *Sürrealizm Ansiklopedisi.* (Çev. Sezer Tansuğ). (4. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Penot, B. (2006). Arzulayan Öznenin Temelindeki Yabancı. (Çev. Nusret Polat). (1. Baskı). Şeyda Öztürk (Editör). *Cogito: Freud ve Kültür*. Sayı: 49. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 95-11.

Pezzella, M. (2006). *Sinemada Estetik.* (Çev. Fisun Demir). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Poe, E. A. (2007). *Bütün Hikayeleri.* (Çev. Dost Körpe). (4. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.

Ranciere, J. (2006). *Estetik Bilinçdışı.* (Çev. Kenan Sarıalioğlu). (1. Baskı). İzmir: Aralık Yayınları.

Ranciere, J. (2010). *Özgürleşen İzleyici.* (Çev. E. Burak Şaman). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Ranciere, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu- Sanat Rejimi ve Politika.* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Riggs, L. (2012). Pıcasso, Warhol, Çekilin Oradan, Zhang ve Zeng Geliyor... (1. Baskı). *Artam.* Sayı: 19. İstanbul. S. 36- 58.

Rosenblum, R. (2001). Sanat Tarihi Olarak Warhol. (1. Baskı). *Sanatı ve Yaşamıyla Andy Warhol- Kolektif*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 6-29.

Royle, N. (2003). *The Uncanny.* (1. Baskı). İngiltere: Manchester University Press.

Roudinesco, E. (2013). *İçimizdeki Karanlık Yan.* (Çev. Nami Başer) (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları

Roudinesco, E. (2012). *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan.* (Çev. Nami Başer). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Rudnytsky, P. L. (2010). *Psikanalizi Okumak.* (Çev. Beyza Sumer Aytaş). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Safranski, R. (2013). *Romantik- Bir Alman Sorunsalı.* (Çev. Ali Nalbant). (1. Baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Salecl, R. (2014). *Kaygı Üzerine.* (Çev. Barış Engin Aksoy) (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Saybaşılı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler- Görsel Kültürde Göç Hareketleri.* (Çev. Bülent Doğan). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi.* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları

Sartre, J. P. (2000). *Estetik Üzerine Denemeler.* (Çev. Mehmet Yılmaz) (1. Baskı). Ankara: Doruk Yayınları.

Schaper, E. (2005). Beğeni, Yücelik ve Deha: Doğa ve Sanat Estetiği. (Çev. Ali Kaftan). (1. Baskı). Efe Çakmak (Editör). *Cogito: Kant Özel Sayısı.* S. 41-42. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 154-182.

Sennett, R. (2008). *Ten ve Taş.* (Çev. Tuncay Birkan). (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Sennett, R. (2009). *Zanaatkar.* (Çev. Melih Pekdemir). (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2013). *Gözün Vicdanı.* (Çev. Süha Setabiboğlu ve Can Kurultay). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Shelley, M. (2012). *Frankestein ya da Modern Prometheus.* (Çev. Duygu Akın). İstanbul: Can Yayınları.

Simmel, G. (2003). *Modern Kültürde Çatışma.* (Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen). (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Starobonski, J. (2012). *Özgürlüğün İcadı 1700-1789 ve Aklın Amblemleri. (*Çev. Haldun Bayrı). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Steinmetz, J. L. (2006). *Fantastik Edebiyat.* (Çev. Hasan Fehmi Nemli). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Stevenson, R. L. (2004). *Dr. Jeykll ve Mr. Hyde.* (Çev. Esen Türay). (1. Baskı). İstanbul: Oğlak Yayınları.

Stoichita, V. I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi.* (Çev.Bilge Aydın). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Stoker, B. (1998). Dracula. (Çev. Zeynep Akkuş). (1. Baskı). İstanbul: Kamer Yayınları.

Taburoğlu, Ö. (1996). Kaygının Yeraltına Çekilmiş Nesnesi. (1. Baskı). *Defter Dergisi.* Sayı: 28. İstanbul: Metis Yayıncılık. s. 57-67.

Taburoğlu, Ö. (2008). *Dünyevi ve Kutsal- Modernlerin Maneviyat Arayışları.* (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Talpin. J. M. (2012). Tanıdığı Yabancılaştırmak/tuhaflaştırmak, Yabancıyı/Tuhafı Tanıdıklaştırmak, Performans Sanatında Beden. (Çev. M. Işıl Ergüden). *Cogito-Tuhaf ve Yabancılık.* Sayı: 72. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s.115-137.

Tarhan, B. A. (1997). Özne. 'Ben' ve Tarih Hakkında. (1. Baskı). H. Ünal Nalbantoğlu. (Yayıma Hazırlayan). *Patikalar.* İstanbul: İmge Yayınevi. s.33-60.

Todorov, T. (2004). *Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım.* (Çev. Nedret Öztokat). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Tzara, T. (2004). *Dada Manifestoları.* (Çev. Efe Gökteke). (1. Baskı). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz.* (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Vertov, D. (2012). Diziga Vertov'un Manifestosu: Sinema Göz. Şenol Erdoğan. (Editör). *Sinema Manifestoları-Sinemadan Vidoya Görüntünün Yazılı Tarihi.* İstanbul: Altı Kırk Beş Yayınları. s. 11- 16.

Yaren, Ö. (2006). Sinemasal Yüce: Felaket Filmlerinde Yüce Anlayışı. (1. Baskı). *Kitle ve İletişim*. Sayı: 9 (2). Ankara: Ankara Üniversitesi. s. 63- 80.

Zivkoviç, M. (2000). The Double as The "Unseen" of Culture:Toward a Definition of Doppelganger. Nedeljko Bogdanovic (Editör). *Linguistic and Literature.* Vol. 2. No. 7. Nis: University of Nis. s.121-128.

Zizek, S. (2001). *Gülünç Yücenin Sanat: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine*. (Çev. Savaş Kılıç). (1. Baskı). İstanbul: Om Yayınevi.

Zizek, S. (2003). *Kırılgan Mutlak.* (Çev.Mehmet Öznur). (1. Baskı). İstanbul: Encore.

Zizek, S. (2004). *Yamuk Bakmak- Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş.* (Çev. Tuncay Birkan). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, S. (2006). *Kırılgan Temas.* (Çev. Tuncay Birkan). (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Zizek, S. (2008). Paralaks. (Çev. Sabri Gürses ve Mehmet Öznur). (1. Baskı). İstanbul: Encore.

Zizek, S. (2012). Onun Cüretkar Bakışında Yatar Benim Çöküşüm. (Çev. Burcu Erdoğan). (1. Baskı). *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstediğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey.* İstanbul: Agora Yayıncılık. s. 213- 280.

Zupancic, A. (2011). *Neden Psikanaliz?-Üç Müdahale.*(Çev. Barış Engin Aksoy). (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Wieczorek, M. (2001). Slavoj Zizek'in Gülünç, Yüce Sanatı. (Çev. Savaş Kılıç). (1. Baskı). *Slavoj Zizek Gülünç Yücenin Sanat: David Lynch'in Kayıp Otoban'ı Üzerine içinde*. İstanbul: Om Yayınevi. s.5-14.

Wilde, O. (1998). *Dorian Gray'ın Portresi.* (Çev. Hüseyin İçen). (2. Baskı). Ankara: Öteki Yayınları.

Wood, A. W. (2009). *Kant.* (Çev. Aliye Kovanlıkaya). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

İnternet Kaynakçası

İnternet: Artun, N. A. (2014). *Sunuş/Mimarlığı Baştan Çıkartmak*. URL: http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-mimarligi-bastan-cikarmak/1930. ERişim Tarihi: 22 Mayıs 2014.

İnternet: Arya, R. (2010). *Bill Viola and the Sublime.* URL: http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441. Erişim Tarihi: 25.06.2014.

İnternet: Bora, B. (2014). *Yapay Zeka İnsanlığın En Büyük ve Son Başarısı Olabilir*. URL: http://www.hurriyet.com.tr/dunya/26341018.asp. Erişim Tarihi: 25 Haziran 2014.

İnternet: Cooper, P. (2009). *The 7 Greatest Robots of the Pre-Modern World. Toppless Robot.*URL:http://www.toplessrobot.com/2009/06/the_7_greatest_robots_of_the_early_modern_world.php. Erişim Tarihi: 20 Haziran 2014.

İnternet: İnce, G. (2013).İnsanlığın Yapay Zekayla Deneyimi. *Açık Bilim Dergisi*. (http://www.acikbilim.com/2013/02/incelemeler/insanligin-yapay-zekayla-imtihani.html). Erişim Tarihi: 13 Haziran 2014.

İnternet: İnce, G. (2014). Dünyanın Bütün Robotları Birleşin. *Açık Bilim Dergisi*. URL: http://www.acikbilim.com/2012/04/dosyalar/dunyanin-butun-robotlari-birlesin.html. Erişim Tarihi: 14.06.2014.

İnternet: İnce, G. (2012). Tekinsiz Vadi. *Açık Bilim*. URL:http://www.acikbilim.com/2011/12/dosyalar/tekinsiz-vadi.html. Erişim Tarihi: 13.06.2014.

İnternet: İnce, G. (2012). Yapay Zekam Civanım. *Açık Bilim Dergisi*. URL: http://www.acikbilim.com/2012/03/dosyalar/yapay-zekam-civanim.html. Erişim Tarihi: 13.06.2014.

İnternet: Harbisson, N. (2012). *I Listen to Color*. URL: http://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color.

İnternet: Hürriyet. (2014). *"Robin Eley'in Tablolarını Gören Fotoğraf Sanıyor"*. URL: http://fotoanaliz.hurriyet.com.tr/galeridetay/61627/4369/3/robin-eleyin-tablolarini-goren-fotograf-saniyor%29. Erişim Tarihi: 01.05.2014.

İnternet: Kageki, N.(2012). *An Uncanny Mind: Masahiro Mori on the Uncanny Valley and Beyond.*URL:http://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/an-uncanny-mind-masahiro-mori-on-the-uncanny-valley. Erişim Tarihi: 13 Haziran 2014.

İnternet: Weston, N. (2006). Gothic Nightmares: Fuseli, Blake and the Romantic İmagination. *Crafts Arts İnternational.* No: 67. s. 88- 91. URL: http://www.google.com.tr/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCIQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.ff.umb.sk%2Fapp%2FsaveDataFilePublic.php%3Fuid%3Dslatinska.anna%26path%3DJUNCMiUwQm0lQ0VCJUU5JUNCJUM3JTlBJUI4JTFCJTk0JTJBJUQ1JUI2JUUwJUMxJUFEJUJFJTBFJUY0JUE2QQ%3D%3D&ei=550gVNf3FMq07Qb6xIHACw&usg=AFQjCNEuvM80MryNhQTRZTNmhSgDG3C3Qw&bvm=bv.75775273,d.ZWU. Erişim Tarihi: 10 Şubat 2014.

İnternet: Orlan. (2013). *Manifesto of Carnal Art.* URL: http: //www.orlan.eu/texts/. Erişim Tarihi: 25 Mayıs 2014.

İnternet: Özcan M. ve Çağrı Çağan. (2009). *Yönetimde Klasik Yaklaşımlar.* URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:gSVOFKoSCsJ:xa.yimg.com/kq/groups/23077523/1749600172/name/klasik%2By%25C3%25B6netim%2Byaklasimlari.pdf+&cd=1&hl=tr&ct=clnk&gl=tr. Erişim Tarihi: 20 Haziran 2013.

İnternet: Pollitt, B. (2014). Géricault's Portraits of the Insane. URL: http://smarthistory.khanacademy.org/gericaults-portraits-of-the-insane.html. Erişim Tarihi: 13 Haziran 2014.

İnternet: Stelarc. (2008). Excess and İndiferrence Alternate Body Archtitectures. URL: http://stelarc.org/documents/ExcessandIndifference2.pdf. Erişim Tarihi: 15.06.2014.

İnternet: Wikipedia. Yue Minjun Maddesi. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Yue_Minjun. Erişim Tarihi: 20. 06.2014.

İnternet: Vidler, A. (2014). *Sürrealist Mimarlık Kuramları, Fantezi ve Tekinsiz*. (Çev. Renan Akman). URL: http://www.e-skop.com/skopdergi/surrealist-mimarlik-kuramlari-fantezi-ve-tekinsiz/1963. Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2014.

İnternet: Yuan, E. (2007). 'Execution' Artist Rejects Tiananmen Label. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Execution_%28painting%29. Erişim Tarihi: 20. 06.2014.

İnternet: Quınn, D. (2011). The Artist Within An Interview with Olivier de Sagazan. URL: http://www.figurativeexpression.com/page/artist-interview-olivier-de-sagazan. Erişim Tarihi: 15 Şubat 2014.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : ÜMER, Engin
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 13.02.1983, Samsun
Medeni hali : Bekâr
Telefon : 0 (544) 652 96 97
Faks : Yok
e-mail : umerengin@gmail.com

Eğitim Derecesi	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	OMÜ/ Resim Ana Bilim Dalı	2009
Lisans	OMÜ / GSE Resim Öğretmenliği	2004
Lise	On Dokuz Mayıs Lisesi	1999

İş Deneyimi, Yıl	Çalıştığı Yer	Görev
2009	Çankırı Karatekin Üniversitesi	Öğr. Gör.

Yabancı Dili

İngilizce

Yayınlar

1. Ümer, E., Yakup Kaptan, A. (2008). Baudrillard'ın Simülasyon Evresinin Sanat ve Sürrealist İmge-Gerçek Yaklaşımıyla İlişkisi, **Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, 8. Ulusal Sanat Sempozyumu.** Ankara. s. 239-250
2. Ümer E. (2010). Francis Bacon'un Portreleri. **Artist Modern.** İstanbul
3. Yakup Kaptan A., Ümer En. (2011). Lisans Düzeyindeki Resim Atölye Derslerinde Plastik Anlayışın Öğretimi (Kavramlar ve Terimler). **Kastamonu Eğitim Dergisi.** Cilt:19 No:2 609-622.
4. Ümer E. (2013). Bilinçdışının ve Sanatın Sonuna Dair Bir Anlatının Eleştirisi. **Sanat ve Tasarım Dergisi.** Sayı: 4.

Hobiler

GAZİ GELECEKTİR...