

**T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Yüksek Lisans Tezi

SANATTA MAHREMİYET VE SAMİMİYET OLGUSU

Zarife Bitim

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Kutlu Gürelli**

Mardin 2019

**T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

Yüksek Lisans Tezi

SANATTA MAHREMİYET VE SAMİMİYET OLGUSU

Zarife Bitim

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Kutlu Gürelli**

Mardin 2019

KABUL VE ONAY



ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Sanatta Mahremiyet ve Samimiyet Olgusu

Zarife Bitim

Mardin Artuklu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Resim Anasanat Dalı

2019: XII + 107 Sayfa

“Sanatta Mahremiyet ve Samimiyet Olgusu” adlı bu tez çalışmasında, sanat eğitimim boyunca karşılaştığım ve sorunlu bulduğum “samimiyet”, “mahremiyet”, “mahrem paylaşım”, “travma”, “acı”, “duygusallık”, “tanık ve mağdur” gibi kavramların sanatsal üretim sürecinde ve sanat piyasasındaki yeri, dönüşümü, dolaşımı, karşılığını sorarak tartışmaya çalışıldı. Sanatsal ifadede samimiyetin önemi ve gerekliliği, mahremiyetle ilişkisi, öznesi/nesnesi olma durumunu tanıklıklar üzerinden tartışılarak, sanatçı olarak bu alanda ya da piyasada nasıl konumlanmak gerektiği soru ve sorunları üzerinde duruldu.

Anahtar Kelimeler: Mahremiyet, samimiyet, travma, tanık.

ABSTRACT

Master Thesis

Fact of the Confidentiality and Sincerity in Art

Zarife Bitim

Mardin Artuklu University
Institute of Social Sciences
Department of Painting

2019: XII + 107 Page

In the thesis titled “Fact of the Confidentialty and Sincerity in Art”, I have encountered throughout my art education and found the problematic “confidentiality”, “sincerity”, “intimate sharing”, “trauma”, “pain”, “sensuality”, “witness and victim” concepts such as art in the process of artistic production market place, transformation, circulation, was tried to be discussed by asking. The importance and the necessity of sincerity in artistic expression, its relation with privacy, its subject / object being discussed through witnesses and the questions and problems about how to be positioned in the market.

Key Words: Intimacy, sincerity, trauma, witness.

ÖNSÖZ

“Sanatta Mahremiyet ve Samimiyet Olgusu” adlı bu tez çalışmasında, sanat eğitimim boyunca karşılaştığım ve sorunlu bulduğum “samimiyet”, “mahremiyet”, “mahrem paylaşım”, “travma”, “acı”, “başkasının acısı”, “duygusallık”, “duyguculuk”, “duygu sömürüsü”, “kendilik”, “kendi hakkında”, “tanık ve mağdur” gibi kavramların sanatsal üretim sürecinde, paylaşımında ve sanat piyasasındaki yeri, dönüşümü, dolaşımı, karşılığını sorarak tartışmaya çalışıldı. Sanatsal ifadede samimiyetin önemi ve gerekliliği, mahremiyetle ilişkisi, öznesi/nesnesi olma durumunu tanıklıklar üzerinden tartışılarak, sanatçı olarak bu alanda ya da piyasada nasıl konumlanmak gerektiği soru ve sorunları üzerinde duruldu. Bu sorunların çıkış notası olan kendinden yola çıkılıp sonuç olarak yine kendine dönmeyi sanatsal çalışmalar üzerinden anlatılmaya çalışıldı.

Bu çalışmanın sürecinde başvurulmuş önemli bazı kaynaklar şöyle sıralanabilir: Guy Debord; *Gösteri Toplumu*, John Berger; *Bir Fotoğrafı Anlamak*, Hüseyin Köse (Editör); *Medya Mahrem*, Jean Baudrillard; *Kötülüğün Şeffaflığı*, Susan Sontag; *Başkalarının Acısına Bakmak*.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

KABUL VE ONAY	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT	III
ÖNSÖZ.....	III
İÇİNDEKİLER	IV
RESİM LİSTESİ	VII-VIII
1.GİRİŞ	1
2.MAHREMİYET.....	4
1.2. Mahremiyet ve Sanat	8
1.3. Louise Bourgeois’ının Mahrem Dönüşümü.....	9
3. SAMİMİYET.....	15
3.1. Ben ve 'Öteki Ben'	17
3.2. Duyguculuk-Gündemcilik	20
3.3. ‘Yüce Sanat’	22
3.4. Joseph Beuys.....	24
3.5. Mesafe.....	27
3.5.1. Tanık-Mağdur	29
3.5.2. Tanık Olarak Sanatçı	31
4. TRAVMA.....	38
4.1. İlkel ve Profesyonel	38
4.2. Başkasının Acısı	42

5. SÜREÇ	50
5.1. Aciliyet.....	51
5.2. Birîn (Yara)	57
5.3. Birîn'den Sonra	58
5.4. Repetition Compulsion (Yineleme Zorlantısı).....	62
5.5. Geçici Koruma	63
5. SONUÇ.....	65
6. KAYNAKÇA	68
7. EKLER.....	71
7.1. Çalışmalarım... ..	71
ÖZGEÇMİŞ.....	107

RESİM LİSTESİ

Resim 1: <i>Louise Bourgeois, Babanın Yok Edilmesi</i> , 1974...	10
Resim 2: <i>Louise Bourgeois, Femme-Maison (Ev-Kadın)</i> , 1946-47...	12
Resim 3: <i>Louise Bourgeois, Femme-Maison (Ev-Kadın)</i> , 1994...	13
Resim 4: Jackson Pollock, <i>Convergence (Yakınsama)</i> , 1952...	23
Resim 5: Joseph Beuys, “ <i>Yaranı Göster</i> ” (ayrıntı), 1974-75...	26
Resim 6: Ai WeiWei’nin Aylan Kurdi pozı, 2016	33
Resim 7: <i>Barış İçin Sinema Gecesi</i> , Berlin, 2016	35
Resim 8: Ahmet Güneştekin, <i>Yoktunuz</i> , yerleştirme, 2017	36
Resim 9: Ahmet Güneştekin, <i>Çürüme</i> , video, 2017	37
Resim 10: Leon Golub, <i>Interrogation III</i> , 1981...	45
Resim 11: Don McCullin , 1964, Kıbrıs...	45
Resim 12: Zarife Bitim, <i>Kul-îlk (Gelincik)</i> , 2015...	71
Resim 13: Zarife Bitim, <i>Kul (Yara)</i> , 2015...	72
Resim 14: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2015...	73
Resim 15: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2016...	74
Resim 16: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2016...	75
Resim 17: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2016...	76
Resim 18: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2016...	77
Resim 19: Zarife Bitim, <i>Repetition Compulsion I</i> , 2016...	78
Resim 20: Zarife Bitim, <i>Repetition Compulsion II</i> , 2016...	78
Resim 21: Zarife Bitim, <i>Repetition Compulsion II</i> , 2017...	79
Resim 22: Zarife Bitim, <i>Repetition Compulsion I</i> , 2018...	79

Resim 23: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2017.....	80
Resim 24: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2017.....	81
Resim 25: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2017.....	82
Resim 26: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2017.....	83
Resim 27: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2017.....	84
Resim 28: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2017.....	85
Resim 29: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	86
Resim 30: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	87
Resim 31: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	88
Resim 32: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	89
Resim 33: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	90
Resim 34: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	91
Resim 35: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	92
Resim 36: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	93
Resim 37: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	94
Resim 38: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	95
Resim 39: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	96
Resim 40: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	97
Resim 41: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	98
Resim 42: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	99
Resim 43: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2018.....	100
Resim 44: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	101
Resim 45: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	102
Resim 46: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	103
Resim 47: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	104

Resim 48: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	105
Resim 49: Zarife Bitim, <i>İsimsiz</i> , 2019.....	106





1.GİRİŞ

Sanatta Mahremiyet ve Samimiyet Olgusu adlı bu tez çalışmasının konusunun, kavramlarının çıkış noktası kendi sanat eğitimimde karşılaştığım ve sanatın kendi içinde de sorunlu bulduğum bazı kavramlar, bağlantılar, ifade biçimleri, sorular ve sorunlar oluşturmaktadır. Bunlar dört bölüme ayrılrsa da kendi içerisinde bağlantıları olan ve birbirine uzanan, dokunan ve taşıyan olgu ve kavramlardır.

Mahremiyet olgusu ilk bölümde incelenmektedir. Mahremiyetin ifadeye dönüşme süreci/sorunu, sanatla olan ilişkisi, bir itiraf biçimi olarak edebiyattaki yeri, bazı örnekler üzerinden incelenmiştir. Sylvia Plath'ın *Babacığım* şiiri ve Louise Bourgeois'in erken dönem işleri bunlara örnek gösterilmiştir. Sanatını iç dünyasıyla besleyen Bourgeois ve üretken sanat hayatından örnekleriyle, bu tez için önemli bir isimdir. Mahremin sanata dönüşmesinin süreç ve sonuç üzerine yarattığı sıkıntılar ve sorular bu bölümde ele alınmaktadır. Bu konuda başvurulacak önemli kaynaklar; Hüseyin Köse'nin editörlüğünü yaptığı *Medya Mahrem* kitabı ve Theodore Zeldin'in *İnsanlığın Mahrem Tarihi* kitabı sayılabilir.

Samimiyet bölümünde, samimiyet olgusunun anlam ve kavram olarak derinlerine inerek sanatta ifade biçimlerindeki yerine, mahremiyetle olan bağlantısına, insanın kendine olan bakışı, bunun görüntüsü ve çift kimlikli olma hali ele alınmaktadır. Joseph Beuys ve Ai Weiwei bu konunun önemli örnekleridir. Hitler döneminde savaş pilotuyken bir anda sanatçı olan Beuys'ün iç içe geçmiş sanatı ve hayatı, işleri ve sanatını nasıl tabulaştırdığı, politikadan nasıl beslendiği anlatılmıştır. Ali Artun'un *Joseph Beuys: Şaman mı Şarlatan mı?* adlı makalesi ve Jean Baudrillard'ın *Kötülüğün Şeffaflığı* kitabı bu bölümde önemli yer tutmaktadır.

Bu bölümün bir diğer konularını da sanatta dert edinilen meselelerin sanatçıya olan yakınlığı ve sanatçının nasıl ve neye göre konumlandığı/konumlandırıldığı, sanat sektörünün buradaki rolü; mesafe, tanık ve mağdur kavramları üzerinden, sorunlarının

örnekler üzerinden açıklanmaya ve sorulmaya çalışıldı. Ai Weiwei ve mülteciler ile ilgili duyarlılık göstermeye çalıştığı bazı işleri bu konunun diğer örnekleridir. Burada başvuralan diğer önemli kaynaklar, Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* ve Giorgio Agamben'in *Tanık ve Mağdur* kitaplarıdır.

Bu çalışmanın üçüncü bölümünde ise sanat tarihinde de çok karşılaşılan ve çağdaş sanatta sıkça başvurulmuş bir konu olan travma ve başkalarının acısı oluşturmaktadır. Acının sanatın konusu olmasının cazibesi, acının bir sanat nesnesine nasıl dönüşebildiği, başkasının acısının kolay ifadesi, travmatik görüntülerle izleyicinin pasifize edilmesi ve bu görüntülerin izleyici üzerindeki etkisinden bahsedilmiştir. Travmanın görüntüye dönüşmesinde ve etkisini karşıya geçirmesinde fotoğraf ve resim farkına bakılmıştır. Malzeme dilinin acının ifadesinde nasıl şekillendiğinden ya da şekillenemediğinden bahsedilmiştir. Travmanın görüntüye indirgenmesinin seyirci üzerinde şok etkisi yarattığı gibi bazen de hazzla dönüşebilmektedir. Başkasının acısının tasarlanıp, profesyonelce anlatılmasındaki ahlaki boyut tartışmaya açılmıştır. Bununla ilgili Susan Sontag'ın *Başkalarının Acısına Bakmak*, John Berger'in *Bir Fotoğrafı Anlamak* ve Jacques Rancière'in *Özgürleşen Seyirci* kitabı sıklıkla kurcalanan kaynaklar olmuştur.

Son bölümde de bu çalışmadaki olguların, kavramların ve dertlerin çıkış noktası olan ve son olarak yine kendime vardığım, lisans ve yüksek lisans sanat eğitimim boyunca kurcaladığım ve çeşitli sanatsal pratiklerde ifade etmeye çalıştığım söz konusu kavramların başlangıç noktaları ve nasıl evrildikleri bu bölümde fark edilmektedir. Süreç, dönemlere ayrılmış ve her bir dönemin değerlendirilmesi zamansal olarak henüz bir parçası iken ve bir kopuş gerçekleşmemişken geçmişten bugüne doğru sıralanarak yapılmıştır.

Aciliyet kısmında, lisans döneminde içinde bulunduğum yoğun ruhsal sıkıntıları atölye projesinin merkezine almadan kaynaklı pratiğe dönüştürmekte bu süreçte yaşadığım sıkıntılar okunabilmektedir. Sanatta mahremiyet olgusu, o zamandan bu

zamana kadar kendi işlerimde de dert edindiğim ve bunu gösterme/gösterememe kendimle bir polemik yaşadığım, kendi mahrem hayatı üzerinden iş yapmanın, dönüştürmenin ve paylaşmanın zorluklarını net bir şekilde gördüm. Bunun yanında bir yaradan bahsediyor olmanın ve bunu daha genel çerçeveden ele almanın beni tekrar tekrar kendime döndüren sıkıntılarını da yaşadım. Bu süreçte seçilen kavramlar, kullanılan malzeme, ifade biçimini detaylı bir biçimde anlattığım aciliyet kısmını bu çalışmada önemli buluyorum. Birin kısmı da aciliyetin hem devamı hem de toparlanmış hali niteliğinde, biraz daha hakim ve ne yaptığının farkına varmış ama hala birçok sorunun meşgul ettiği bir süreçtir.

Repetetion compulsiyon ve geçici koruma kısımlarında da hastanede yaşadığım tanıklıklar üzerinden hafızamdan silinmeyen ya da silinmesini istemediğim görüntülerle nasıl yaşanabileceğini, travma karşısındaki hassasiyetin zamanla sorgulanması ve her şeye alışıyor olmanın rahatsızlığıyla başa çıkma yollarını denedim. Ekler bölümünde de bu süreçte yaptığım çalışmalarımın bir kısmına yer verdim.

2. MAHREMİYET

Mahremiyet içe yöneliktir, dolayısıyla bir *dışarılık* da doğurur; *dışa* kapalıdır, bir *içerilik* de doğurur. Bir durumun karşısında, korunur, saklanır, kapanırken var olur. 'Ben'dir ve diğer bütün şahıs zamirlerinden ayrı olandır. Kamusal değil özel, öteki değil kendi, kitlesel değil bireyseldir. Mahremiyet --ilk akla geldiği üzere-- bedensel değil, içseldir; insanın zihnidir, hikayesidir.

İnsan, hem kendiyle baş başa kalmaya ihtiyaç duyan, duygu ve düşüncesini oluşturmak, kendini dinlemek, anlamak ve tanımak üzere içe yönelen bir varlıktır hem de kendini anlamanın başkasını da anlamadan, başkasına da anlatmadan ve başkasını da dinlemeden geçtiğini bilen, dışa taşıma eğilimi olan ve bir başkasına ya da başkalarına ihtiyaç duyan bir varlıktır.

Bir insanı yakından tanımak, ona yakın olmak ile ilgilidir. Dolayısıyla onun mahremiyet alanına girmekle mümkündür. Mahremiyet, aynı zamanda insanların birbirlerini tanımalarında ve yakınlaşmalarında araçtır. Theodore Zeldin, *İnsanlığın Mahrem Tarihi* adlı kitabında bunu şöyle açıklar:

Ben insanlığı birbiriyle henüz doğru dürüst tanışmamış bir aile olarak görüyorum. İnsanların, bedenlerin, düşüncelerin, duyguların ve eylemlerin birbiriyle buluşmasının, değişimin en önemli tetikleyicilerinden biri olduğunu düşünüyorum. Kurulan her bağlantı, eğer hepsini gözümüzle görebilseydik dünyayı örümcek ağıyla sarmalanmış gibi gösterecek incecik birer iplik teli gibidir. Her insan, gevşek ya da sıkı bağlarla, başka kimseninkine benzemeyen, yer ve zamanın sınırlarını aşıp giden bir iplik demetiyle başkalarına bağlıdır. Her insan, geçmişe ait bağlılıklarını, bugünkü gereksinimlerini ve geleceğe ilişkin hayallerini, başka insanlarda görüp kendine mal ettiği türlü unsurların yardımıyla kendine özgü bir ağ biçiminde düzenler; insanlık enerjisini harekete geçiren temel etken de işte bu kesintisiz değiş tokuş olmuştur. Birbirlerinin hayatları üzerinde etkili olduklarını bir kez fark ettikten sonra insanlar güçsüz kurbanlar olmaktan çıkarlar: bu kavrayışla birlikte, en mütevazı insan da içinde olmak üzere herkes, dünyanın şekline şemaline, çok düşük de olsa bir katkıda bulunma gücüne sahip bir bireye dönüşür. Yeni yaklaşımlar kanun zoruyla

benimsenmez, deyim yerindeyse salgın bir hastalık gibi bir insandan diğerine bulaşarak yayılır. (Zeldin, 2017: 508, 509)

Zeldin, insanların bu paylaşımlarla hayatları üzerindeki etkileri fark ettiklerinde daha güçlü hissettiklerini vurgular. Bunun yanında mahremiyet, yakınlık hissettiğimiz ya da hissetmek istediğimiz kimseleri içine aldığımız, kendimizin belirlediği hassas bir sınırdır. Bu sınırlar içinde özgürüzdür ve bu bize 'ben' olma olanağı sağlar. Kendimizle kurduğumuz ilişki için önemli bir alandır ki bu da insan için başka bir güçtür.

İnsanın kendisiyle kurduğu ilişkinin derinliği, insan olma yolundaki önemli sınavlarından. Bu ilişkide *ben*'i bulma, ben'i gösterme, ben'in öteki üzerindeki etkiyi görme, mahremiyet ve mahremiyet paylaşımının parçalarıdır. Söz konusu mahrem de bu ilişkide araçtır. Anlatıcı değil, hikayenin kendisidir.

Adı itiraf olsun ya da olmasın her türlü anlatının mahrem bir yanı vardır. Edebiyat metinleri, tarih boyunca yapılmış tüm resimler, yazılmış tüm mektuplar ve aslında tüm insani üretimler, bir yanıla mahrem bir öyküye sahiptir (Köse, 2011: 138). Çünkü bir dokunuş barındırır. John Berger de bunu "Resim yapmak mahrem bir edimdir." cümlesiyle destekler (Berger, *Bir Fotoğrafı Anlamak*, 2016: 197).

Şöyle söylersek doğru olur mu? Gizli ya da açık, her türlü anlatı mahremdir. Çünkü kişiseldir. Bunun illa bir itiraf olması gerekiyor mu? Ya da muhatabı şok edecek derecede çarpıcı olması gerekli mi? Mahremin açılması, sınırların genişlemesi, kişiyi orada yalnız olmaktan kurtarır mı? Yoksa aksine bir tekinsizlik mi hissettirir? Mahreminde boğulabilir mi insan? Ya da mahremini paylaşınca deşarj mı olur? Mahremin paylaşılması gerçekten ihtiyaç mı?

Bendeki cevaplarının subjektif olacağını düşündüğüm bu sorular beni çok uzağa değil, bu çalışmayı yazarken/paylaşırkenki süreçte yaşadığım sancılara --'kendi'mle ilgili yazmak, 'kendi'mden bahsetmek her zaman zor gelmiştir-- götürmektedir. Dolayısıyla bu çalışmayı yazıyor ve paylaşıyor olmak da mahrem alanını açmak demek olur (*Açmak* kelimesi, bunu net bir şekilde açıklar ki açıyor olmanın da ağırlığı bu noktada hissedilir. İnsanı kendine has bütün hikayesiyle bir kasaya benzetirsek, kasanın

şifresini paylaşmaya benziyor bu). Bu elbette herkeste aynı hissi, aynı ölçüde uyandırmayabilir. Çünkü mahremiyet sınırları mahremiyet paylaşımları kadar kişiye özgüdür.

Anlatmak herkes için farklı boyutlarda da olsa bir ihtiyaçtır. Mahrem hikayeler ya çok yakınlara ya da çok uzak olanlara anlatılır. Bir daha görme ihtimalinin olmadığı ötekine, mahrem hikayeler daha rahat anlatılır; çünkü yabancıyı bir daha sonsuza kadar görme ihtimali yoktur ve bütün anlatma ihtiyacı onunla giderilebilir (Köse, 2011: 139). Mahremiyet çemberine en yakın olan dahil olduğu gibi en uzak olan da dahildir. Bu bir çelişki gibi görünebilir. Uzaklık hem bir yakın olma ihtiyacı doğurur hem de gerekli mesafe olduğundan güvende hissettirir.

Uzak olanla güvenilir bir mesafe vardır ve bir daha karşılaşma ihtimali düşünülmediği için sadece anlatmak için anlatılır. Bunun karşılığında anlattığı kişiden alacağı tepki, anlattıklarıyla ne yapacağı önemli değildir. Nasıl olsa uzaktır.

Anlatmak ile unutmak arasında ilginç bir ilişki vardır. Ague'ye göre, unutmak bir ihtiyaçtır, tıpkı tarladaki kötü otların ayıklanması gibi, kimi anılardan da kurtulmamız gerekmektedir (Köse, 2011: 141). Anlatarak unutmayı, zihnimizi hafifletmeyi seçeriz. İtiraf bu anlamda bize yardımcı olur ve yaşanmışlığı, anlatımla, sadece kendine ait olandan çıkarıp görünürleştirmek ve bu sayede basitleştirmektedir. Görünür olan bizden çıkmıştır ve bize uzaktır artık, *namahrem*dir.

Sylvia Plath, *Babacığım* isimli şiirini yazarken ve yayımlarkenki rahatlığını ölmüş babasının zaten uzak olması ve intiharı planladığı için kendi uzaklığını da düşünmüş olabileceği düşüncesi bununla ilgili olabilir. Şöyle yazmış şiirinin ilk ve son kıtasında:

Yok, artık bir işe yaradığın yok

Tam otuz yıl zavallı

Kanı çekilmiş bir ayak gibi

İçinde yaşadım senin, kara kundura.

Ancak bir soluk, ancak bir Hapşu.

[...]

Bir kazık saplı şişko kara kalbinde

Hatta köylüler bile sevmeyen seni

Üstünde dans edip tepiniyorlar şimdi.

Sen olduğunu hep *biliyorlardı*.

Baba, babacığım, alçak herif, seninle işim bitti (Plath, 2017: 54, 57).

Anlatı için yeterli mesafenin oluşu okur ile yakınlık doğurur. Uzak olduğu için yakınlaştırır. Uzak olunca mahrem olana tepki de daha büyüktür, çünkü beklenmediktir ve şaşırtır.

Mahrem olan metin her zaman daha güçlüdür ve daha fazla ilgi ve merak uyandırır. Metin kişiselleşerek diğer tarafın yaklaşması için yol açar. Kişiselleştikçe de yakınlık, bilgi, merak da artar ve okur/izleyici/dinleyici kendini metnin içinde bulur. Metin onu da kapsar, bir parçası olmaktan geri duramaz.

Mahrem olan metin güçlüdür dedik. Çünkü merak duygusunu da içermektedir. Merak duygusu ister istemez bir mahremiyet ihlali içermektedir. Mahremiyet ihlalinin de bir cazibesi vardır. Gazetecilikte bu 'haber değeri' kavramıyla açıklanır. Bir metnin mahremiyet derecesi arttıkça haber değeri de aynı ölçüde artar. Haber değerini arttıran şey mahremiyet ihlalidir ve insanlar da bu ihlalin gönüllü katılımcılarıdır (Köse, 2011: 130).

Bazen tam da haber değerini arttırmak için kişi, mahremiyetini kendisi ihlal eder. Haber değerinin arttırarak sonuç olarak ilgiyi üzerine çekmiş olur. Bu karşılıklı bir *alışverişe* dönüşebilmektedir. Hatta ihtiyaçtan doğup *ranta* evrilebilir. Sonuç olarak mahrem yeniden üretilmekte, kendi şekline bürünmektedir.

2.1 Mahremiyet ve Sanat

Anlatmak mahremdir ama aynı zamanda bir ihtiyaçtır ve kaçınılmazdır; sözle, yazıyla, resimle vs. Resimle anlatmak, diğer anlatma biçimlerine göre biraz daha kapalı ve sınırlı olabilir --belki de tercih edilmesinin bir sebebini de bu oluştuyordur. Çünkü resimsel anlatım, direkt değildir, bir dönüştürme sürecinden geçmektedir.

Sanatsal ifadede bu yeniden üretilme durumunu ve güncelin dönüşümünü Evrim Kavcar kısaca şöyle açıklar:

Ele aldığımız durumun gerektirdiği şekilde, not edilenler çizime, çizim, hareketli görüntüye ya da heykele dönüştürülebilir. Bu dönüşümler sonucunda yapıt, gündelik hayattaki çıkış noktasından tamamen kopmamakla birlikte, yeni bir deneyim yaratmayı hedefler. Ona benzemeyi değil, ondan yola çıkıp yeniden anlatmayı, bir “yeniden yapma”yı içermektedir. İlgilendiğimiz, kaydettiğimiz gibi bir durum yaratmak değil, karşılaştığımız durumu yorumlayarak yeniden yapmaktır. (Kavcar, 2011: 49)

Bu anlamda denilebilir ki, söz konusu olayın, durumun ya da konunun bu dönüştürme sürecinden sonra meseleye mesafelenme kaçınılmazdır. Çünkü aklımızda olan, karşımızdadır artık. Meseleyi gündemimize getirdiğimiz ilk andan, onu karşımıza almak ve onunla meşgul olmakla bir mesafe oluşturmuş oluyor muyuz?

Benimleyken --içimde, zihnimdeyken-- konuşamıyorum onunla, çözemiyorum, tam olarak nasıl bir şey olduğunu bilmiyorum, tanımlayamıyorum. Yeteri kadar ve sağlıklı bir bağ da kuramıyorum. Benden çıkıp karşımda durduğu zaman onu görebiliyorum. Bu sayede tanıyor, tanımlayabiliyor, anlıyor ve konuşabiliyorum. Artık onu tanıyorum ve artık zihnim daha hafif. Bu durum bir nevi soyut bir halin somut bir hal alması gibi de.

Mahremiyet paylaşımındaki bu mesafe bir rahatlık da sağlar. Çünkü malzeme, mahremin kendisi olsa bile iş başka bir şeydir artık. Yeniden üretimin sonucu da

yenidir, mesafeye göre yabancıdır. Başlangıç noktası mahremse bu dönüşüm (yeniden üretim) namahremdir.

2.1. Mahremin Dönüşümü Bağlamında Louise Bourgeois

Çocukluk travmalarına resim, heykel ve enstalasyonlarında tanık olduğumuz Louise Bourgeois, sanatını travmalarla başa çıkma ve bir nevi terapi olarak görmüştür. Sanat yoluyla bilinçaltındaki acı, korku ve nefret duygularını işlerinde yeniden canlandırıp bunlarla başa çıkmaya çalışmıştır. Kendi ifadesiyle:

Heykelim bir imge değildir, bir fikir de değildir. Ben araştırıyorum. Yaptığım atıf geçmişteki bir duyguyadır. Sanatım bir şeytan kovma durumudur. Heykelim korkuyu yeniden deneyimlemem için izin verir bana. Böylece onu uzaklaştırabilirim. Bugün heykelimde geçmişte çözemediğim şeyleri söylüyorum. Bu, bana geçmişi yeniden deneyimleyebilmeyi ve onun gerçekçi boyutunda ve tarafsızlığında geçmişi görebilme fırsatını veriyor. Korku pasif bir durumdur ve maksadımsa onu aktifleştirmek ve kontrol edebilmek, onu, bugün ve burada yalnız bırakmaktır. Pasiflikten aktifliğe doğru bir hareket. Çünkü eğer geçmiş reddedilirse, bugün yasayamazsınız. Geçmiş korkuları beden işlevleriyle bağlantılandırıldığı için onlar beden olarak görünürler. Benim için heykelim bedenimdir, bedenimse heykelimdir. (İlter, 2016: 14)

Bourgeois, sanatıyla hayatı iç içe olan, kendilik hakkında çok sayıda işi bulunan ve bellek olgusunu derinlemesine irdeleyen ve mahremini işlerine yansıtan/dönüştüren bir sanatçıdır. Konuşmalarında hayat hikayesinden çekinmeden dile getirmesine karşın, işlerinin çıkış noktası hakkında hiçbir fikri olmayan bir izleyicinin bile apaçık algılayabileceği kodlarla çevrili olduğunu, bunun işlerinden zaten okunabildiğini söyleyen sanatçıya göre: "Heykellerin kendisi konuşur ve başka bir açıklamaya ihtiyaç duymazlar. Özne nesnedir." (Tuğba Yılmaz, *Louise Bourgeois'in Sanat Anlayışı ve Enstalasyon Sanatı*)

Geçmişinden ve geçmişte yaşadığı travmalardan çokça bahseden sanatçı, bu *açık* ve *yakın* tavrı işlerinde de gösterdiğini düşündüğü ve daha fazla açmaya/deşmeye gerek duymadığı ya da istemediği düşünülebilir. Bu mesafe onun için yeterlidir. Buradaki 'ben yaparım, onlar konuşur' tavrından da anlaşılır bu mesafeyi korumak istediği. Direkt bir anlatımdan kaçır, izleyicinin onu okumasından ziyade kendini bulup okumasını tercih eder. Böylece bazı işlerinde daha kapalı ya da ucu açık bir anlatımı tercih eder.



Resim 1: Louise Bourgeois, *Babanın Yok Edilmesi*, 1974, sıva, lateks, ağaç, kumaş, 237.8 x 363.3 x 248.7 cm, Robert Miller Galerisi, New York

Bunlar hem antropomorfik hem de yeryüzü çağrışımlı. Kendi vücudumuz, topografik bir bakış açısından baktığımızda, çukurlar, mağaralar ve ovalardan oluşuyor. O yüzden bana öyle geliyor ki bizim kendi vücudumuz dünya üzerinde sadece başka bir tane daha figürasyon. 'Avenza' ve daha birçok heykelim de kaynağını bundan alıyor. Bu beden ve yeryüzü sentezli eserleri yaratmakta iki çeşit teknik kullanıyorum: dökülmüş lateks manzaralar ki bunları kontrol edemezsiniz döküm tekniği ile yaratıldıklarından, diğeri de kesilmiş ve yontulmuş manzaralar ki bunlarda aletlerle işlenerek çok daha fazla kontrole şans tanırırlar. Dişi bir köpeği ya da ineği düşünün

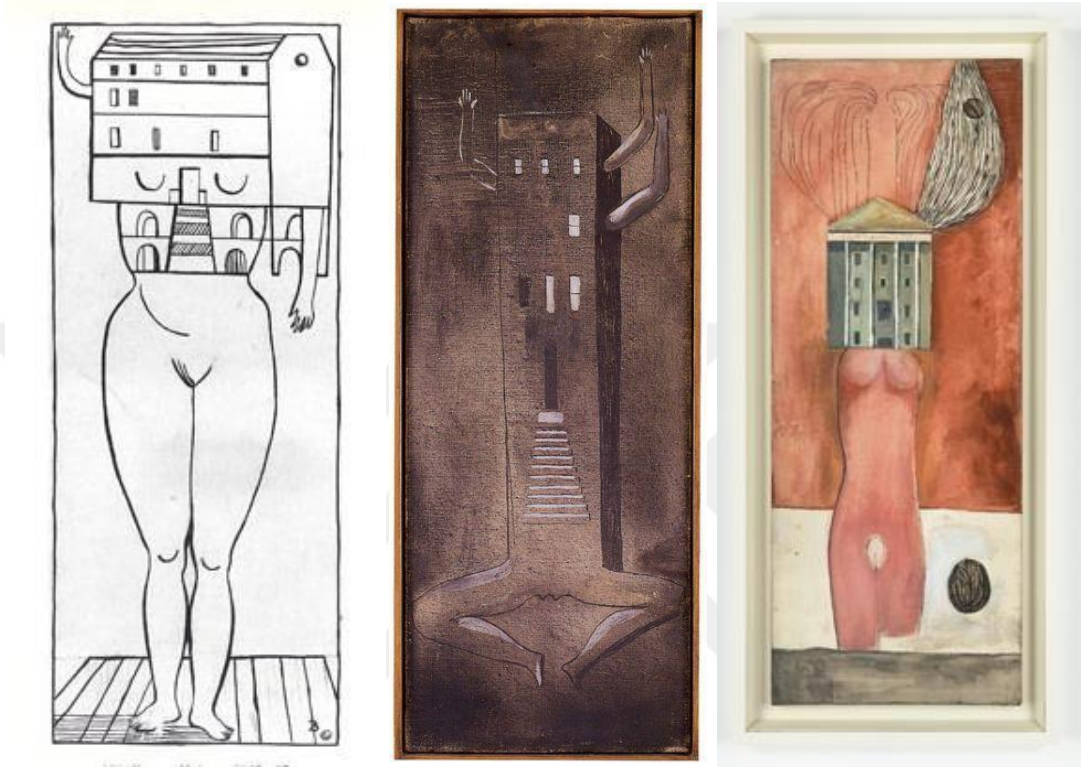
mesela. Onu sırt üstü gelecek şekilde yatırdığınız vakit çok ilginç bir manzara oluşmuyor mu? Kımıldayan, yaşayan ve esnek bir manzara. İşte her şey aslında buna benzetilebilir. Eğer çıplak bir bebeği, çıplak göğsünüze yaslarsanız, bu yumuşaklığın sonu değildir, yumuşaklığın başlangıcıdır, yaşamın ta kendisidir. (Bourgeois, 2000, Aktaran Veryeri-ALACA, 2008: 8)

Louise Bourgeois, sanatını korkularının, nefretinin ve travmalarının zihninde bir yerlerde yer kaplıyor oluşu ve bundan kurtulma çabası, bunlarla yüzleşmeye, aktif olanı pasif hale getirmeye --geçmişte yaşanmış, zihnini meşgul eden ama gündeminde olmayanı dönüştürerek tekrar gündemine taşıma, canlandırma ve ondan kurtulmaya çalışmıştır. Freud bunu *yineleme zorlantısı* adı altında şöyle açıklar:

Hasta kendi içinde bastırılmış olanın hepsini anımsayamaz, hele tam da en önemli olanı hiç anımsayamaz ve bu yüzden kendisine anlatılmış olan yapılanışın doğruluğuna ikna olamaz. Daha da ötesi, bastırılmış olanı hekimin tercih ettiği gibi geçmişe ait bir şey olarak anımsamak yerine o andaki yaşantı olarak *yinelemeye* zorlanmış olur. Böyle istenmeyen bir sadakatle ortaya çıkan yeniden yaşama durumunda her zaman içerik olarak bir parça çocuk cinsel yaşamı, yani Oidipus kompleksi ve onun türevleri bulunur. (Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, 2016:31)

"Eğer bir erkek çocuğuyorsa doğan, aile mutludur; eğer bir kız çocuğuyorsa doğan, kabul edilir ve gerçek tolere edilir." diyen Bourgeois'nın çocukluğunda babasının baskısı, dalga geçmesi --kendi ismini kızına vermesi-- annesinin pasifliği onda, kadını, kadınlık meselesini çokça düşünüp sorgulamasına sebep olmuştur. Erken dönem işlerinde kadına dair işlerini seri şeklinde üretmesi ve çoğu işinin benzerliğin ve tekrarının Freud'un bahsettiği yineleyerek anlama, kurtulma teorisini açıklar niteliktedir. Kadın cinselliğine eril bir bakışla kimi zaman ironik bir biçimde ifade ederek çok sayıda çizim, heykel ve enstalasyon üretmiştir. *Femme-Maison (Ev-Kadın)* Serisi (Resim 2) 1940larda Fransa'dan New York'a taşındığı süreçte ürettiği ilk serisidir. Gövdeleri kadın bedeni ve başları ev ya da kadın bedeni üzerinde ev şeklinde tasarlanan bu çizim ve heykeller --kadın ve ev meselesinin bu kadar iç içe oluşu, kadının evden ibaret, eve kapalı, ev kadar-- Bourgeois'nın kadının sosyopolitik

konumunu sorgular niteliktedir. (Bu süreçte Bourgeois, evli, çocuklu ve bir atölyeden yoksun olmasının da işleri üzerindeki etkisi kaçınılmazdır.)



Resim 2: a, b, c (soldan sağa) Louise Bourgeois, *Femme-Maison (Ev-Kadın)*, 1946-47, **(a)** kağıt üstüne mürekkep, 10.3 x 4.3 inc., Guggenheim Müzesi, New York **(b)** kumaş üstüne yağlıboya, 36 x 16 inc., Tate Modern **(c)** kumaş üstüne yağlıboya ve mürekkep, 36 x 14 inc., Tate Modern



Resim 3: a, b (yukarıdan aşağıya) Louise Bourgeois, *Femme-Maison (Ev-Kadın)*, **(a)** 1994, mermer, 11.5 x 7 x 31.7 cm, **(b)** 2001, kumaş ve çelik, 35.6 x 38.1 x 66 cm

Mahrem dünyasını dönüştürüp, somutlaştıran, "Sanat bir travmanın deneyimlenmesidir ya da yeniden deneyimlenmesidir" diyen ve itiraf sanatçısı diye de anılan Bourgeois, işlerinin daha fazla anlatmaktan geri durup --anlamayla anlamama arasındaki sallantı her zaman daha güçlüdür ya da daha fazla tutar(düşündürür) denilebilir-- izleyicinin kendi bilinçaltıyla okumasını, kendinden de bir şey katmasını istemiştir. İşlerinde kullandığı bazı kodları (kod, başkaları tarafından en az zamanda anlaşılсын diye kullanılır; hiç anlaşılmması ya da hemen anlaşılması istenmeyen bir

durumdur) örneğin; *Babanın Yok Edilmesi* işinde bu kodlar --yemek masası, hücre, rahim, kadın bedeni, girintiler, çıkıntılar, oyuklar vs.-- okunabilmektedir.

Sanatını travmanın yeniden deneyimlenmesi olarak açıklayan Bourgeois, 1974'te yaptığı *Babanın Yok Edilmesi* (The Destruction of Father) ve ardından gelen işlerinde (*Cell III*, *Arch of Hysteriade* ve *Nature Study*) de 'babayı öldürme eğilimi'yle dışa vurduğu gerilimi, bilinçdışı çatışmalarının çözümlemesinin tekrarı niteliğindedir. Babaya duyulan nefretin sanat formu haline dönüştürülmesi, Freud'un bir savunma mekanizması olarak bahsettiği *sublimation*(yüceltme) ile açıklanabilir. Babaya duyulan nefretin toplum tarafında 'kabul edilebilir' bir form alması/verilmesi ya da travmanın sanatın malzemesi haline gelmesi de bununla açıklanabilir. (Eda Öztürk, *Yaratıcılık ve Psikanaliz Bağlamında Louise Bourgeois'ın Sanat Pratiği*)

Sanatını iç dünyasıyla besleyen Bourgeois, sanat hayatı boyunca üretkenliği, üslubu, yenilikçiliğiyle kendi döneminde ve günümüze kadar önemli bir yer edinmiştir. Otobiyografik denilecek bir sanat anlayışıyla özelden genele --çocukluğunda yaşadıklarından, kadına bakışını, yaşadığı toplumu, tarihi de içine alarak—ve içini açan, bilinçaltını kurcalayan, bulan, tanıyan, tanıtan ve onaran bir yaklaşımla üretimlerini gerçekleştirmiştir. Kendiyle bu kadar iç içe üretim yaparken kendini bir adım geride tutmak istemesi de mesafelenme isteği bağlamında anlaşılabilir. İzleyici 'izleyici' olarak konumlandırmak ve sadece izlenen olmaktan uzaklaşıp izleyicinin arasına karışmak ya da tam tersi, işe izleyiciyi de dahil etmek istediği şeklinde yorumlanabilir.

3. SAMİMİYET

Samimiyet kavramı 'içten olma, içtenlik, için ve dışın bir olması', Kürtçesi 'jidilî' (kalpten) olan, insanın içindeki gerçeklikle dışarıya yansıttığı gerçekliğin tutarlı oluşu anlamına gelmektedir. Samimiyet, mahremiyet ile şu noktada kesişmektedir: her ikisi de içe dairedir. Mahrem olan korunaklıdır ve sınırlandırılmıştır. Mahremiyet paylaşımı samimidir, samimiyetten gelmektedir, denilebilir. Samimi olan bütün paylaşımlar mahrem midir? Peki mahrem olan paylaşımların bütünü samimi olabilir mi? Bu 'iç'in kendi içinde samimi oluşuyla ilgili olabilir.

Biçimsel ifadeye dönüşen duygu durumu olarak bahsedebileceğimiz Dışavurumculukta da içte olanın dışa yansıtılması söz konusudur. Duygu ve düşüncenin kelimelere ya da biçimlere dönüşmesinde bir fark var mıdır? Dışavurumcu, samimidir denilebilir mi? Dışarıya vurduğu şey ne? Samimi mi dışarı vurmakla? Yine içimizde bir yere dönersek, büsbütün samimi olabilir mi insan kendi içinde? Kendi içinde büsbütün samimi olamayan insan, bunu dışarıya yansıtma evresinde samimiyetten ne kadar ödün verir? Bunun ne kadar farkındadır? Jean Baudrillard *Kötülüğün Şeffaflığı* kitabında --bu soruları biraz açar, biraz genişletir, başka sorular ekler ve biraz da cevaplar nitelikte-- Gombrowicz'den şöyle aktarmaktadır:

...Önerdiğim insan dışarıdan yaratılmıştır, hiçbir zaman kendi olmayıp insanlar arasında doğan bir biçim tarafından tanımlanmış olduğundan kendi özünde bile sahtedir. Ebedi ve ezeli oyuncudur kuşkusuz, ama doğal oyuncudur; çünkü yapaylığı doğuştandır, hatta bu onun insanlık durumunun özelliklerinden biridir... İnsan olmak oyuncu olmak demektir, insan olmak insan taklidi yapmaktır, özünde insan olunmadığı halde bir insan gibi davranmaktır, insanlığı papağan gibi tekrarlamaktır... İnsana maskesini çıkarmasını öğütlemiyorum (bu maskenin ardında yüz yok), ondan istenebilecek şey, durumundaki yapaylığın bilincine varması ve bunu itiraf etmesidir. Yapaylığa mahkûmsam... Eğer kendim olmama hiç izin verilmediyse... (Baudrillard, 2016: 172, 173)

Kendine, içine, samimi olduğunu düşündüğün --en azından kendine-- 'ben'e döndüren, uzunca düşündürten, sarsan ve tekrar sordurtan bu metin, samimiyetin samimiyetliği hakkında tekrar düşünülmesi gerektiğini kesinler. Samimiyetin karşıtı olan yapmacıklığı da Baudrillard, Gombrowicz' ten çok uzaklaşmadan şöyle devam eder:

İnsan olma taklidinde, insanın kendisi olmamasında büyük bir yapmacıklık vardır. Tüm doğruluk ve dürüstlük kültürümüz insanın kendi yazgısını incelikli dış göstergelerle, yapmacık ve “özgün olmayan” göstergelerle düzenleme biçimini mahkûm eder. Yapmacıklık, Gombrowicz'in dediği gibi insanın kendi durumundaki yapaylığının bilincine tam olarak vardığı ve kendine bir tür yapay ikiz yaratmak, ikizinin yapay gölgesinin altına girmek, kendi özünden yapay bir robot üretmek, yani göstergelerin yardımı sayesinde kendini öteki olarak dışsallaştırmak anlamına gelen o şaşırtıcı ruh halidir. Tüm robotlarımız, yapay makinelerimiz ve tekniklerimiz aslında büyük bir yapmacık değil mi? (Baudrillard, 2016: 173)

İnsan olmanın kendisinde bir yapmacıklık varsa samimiyet arayışına girmek ne kadar doğru olur? Samimi olan tek şey, samimiyetsiz olduğunun ya da yapmacık olduğunun farkına varabilmek midir? Kendini öteki olarak dışsallaştırmak ve bu ötekinin gözünden kendine bakmak, samimiyetsizliğini sıradanlaştırmak, alışmak, tekrarlamak ve unutmak.

Bugün televizyonda izlediğim bir haber, bir insanın günde ortalama 200 yalan söylediğini söylüyordu. 200 yalan söylemek demek yalan söylediğinin artık farkında olmamak demektir. Bu durumda samimiyetten bahsetmek ne kadar mümkün? Baudrillard, insan elinden çıkan robotların ve makinelerin ve tekniklerin yapmacık - -yapay-- olduğunu söylüyor. Dışavurumcuların içindeki duyguları dışa yansıtma larındaki samimiyete götürüyor doğal olarak. Ve şunları duymamak elde değil: Böyle hissediyorsam bunun rengi biraz daha koyu olmalı, şurada daha sert fırça darbeleri kullanmalıyım. Bu duygunun renkleri daha çarpıcı olmalı vs.

Sanat ne kadar samimidir? Samimiyetsizlik hangi noktada fark edilir, sonrasında ne yapılır, nasıl başa çıkılır ve sonuç olarak ne değişir? Sıfır noktasında samimi olmak mümkün, yol aldıktan sonra ötekileştirdiğim 'ben' ile karşılaşma, kendini görüp farkına

varma, bu noktadan sonra kendi taklidini yapma (yapmacık davranma), burada yol ikiye ayrılır; birincisi, samimiyetsizliğinin farkına varıp farkında olduğunu göstererek bu doğrultuda yürüme, ikincisi de samimiyetsizliğini farkına varıp bunu 'çaktırmadan' yürümedir. Şimdi bahsetmemiz gereken samimiyetsizliğin farkındalığının samimiliği ve samimiyetsizliğin farkındalığının samimiyetsizliğidir.

Başa sarmak gerekirse, içten yansıyan, kalpten gelen, duygusal olan her zaman samimiymiş gibi görülür/bilinir. Bu sefer, samimiyet taklidi yapmak istediği zaman içtenmiş gibi, duygu yüklüymüş gibi, samimiymiş gibi, en mahremmiş gibi yapılır. 'mış gibi yapmak' samimiyetin tam olarak zıttı.

3.1. Ben ve 'Öteki Ben'

*Kendi olmak, geçici ve yarını olmayan bir başarıdır,
kaba bir dünyada coşkusunu yitirmiş bir
yapmacıklık haline gelmiştir.*

Jean Baudrillard

Bugün insan, bir 'ben' --tek, farklı ve özel-- bulmaya/tasarlamaya/yaratmaya çalışıp, bununla var olma, görünür olma, fark edilme ve kabul edilmeyi dert etmektedir. Kendini tanımaktan ziyade kendinden çıkıp/uzaklaşıp başka bir *ben* yaratır. Bunun için kendini dinleme, tanıma, anlama ve gerçekleştirmeyle vakit harcamak yerine kendiyi arasına mesafe koyup kendine *bakma* --ötekinin baktığı gibi-- ile meşguldür. Kim ve nasıl olduğuyla değil nasıl görüldüğüyle/*görünümüyle* ilgilenir. Bize boyumuzu gösterebileceğimiz, bakılmasını sağlayabileceğimiz bir görünüm gerekiyor. Ben varım, buradayım ve böyle görünüyorum. Bu kendini *dışsallaştırmakla* ilgili olabilir ya da *dışa dönük* olmakla; kendini dışa aktarıp, oradan bakma. 'İç'in 'dış'ı gibi. Bu şeye de benziyor, 'kendi'me 'ben'den bir *kabuk* yapma. Bu kabuk 'kendi'mi 'ben'in içinde saklıyor.

Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı* kitabında, travestiliğin, insanın kimlik ve fark arayışına benzediğinden bahsederken --ister cinsiyet değiştirme şeklinde olsun, isterse

de travestilerin giyim, morfoloji, davranışlar veya karakteristik biçimleriyle oynamaları olsun trans-seksüel olanın yapaylığına da dikkat çekerek-- şunu söylüyor: "Kendimize arşivlerde, bir anıda, bir tasarı ya da gelecekte kimlik arayacak zamanımız yok artık. Bize şipşak bir bellek, doğrudan bir bağlantı, anında doğrulanabilecek bir tür reklam kimliği gerekiyor." (Baudrillard, 2016: 29) Bazı estetik operasyonlar -- Angelina Jolie dudağı, Brezilya poposu, Kim Kardashian beli ya da yağ enjeksiyonu ile six pack (karın kası) yapma -- da Baudrillard'ın bahsettiği 'doğrulama' (doğrudan bir bağlantı kurma ihtiyacı ile mümkün olduğu düşüncesi) ile benzer bir yerdedir. 'Reklam kimliği' de bunu sağlamada en hızlı ve kabul edilebilir yoldur.

Reklam *görünüm* ve *bakma* gibi hızlıdır. Görme yavaştır, durup düşünmeyi gerektirir. Hareketlidir, dolaşır, arar, bulmaya çalışır. Bakma sabittir. Bundan dolayı, bu şekilde kendimizi görmeyiz bakarız; görülmeyiz, bakılırız. Bakılıyor olmak bizi nesneleştirirken, görülüyor olmamız bizi özneleştirir mi? Görünüşünü düşünmek, kendini özne olmaktan çıkartıp nesne olarak karşına almak, etken iken edilgen yapmak, böylelikle de müdahale edilebilir olmak.

Bilmece şudur: Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün "öbür yanını" tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. (Maurice Merleau-Ponty, *Göz ve Tin*, 2016: 33)

'Kendini gören olarak görmek' *iç göz* ve *dış göz* diye ayırırsak; iç göz, içe dönük, kendini gören, dış göz ise dışa dönük, dışardan kendine bakan, kendi gözleriyle değil, dışarıdan bir gözle bakmaya çalışan, kendini yabancılaştırıp kendine bakandır, denilebilir. John Berger *Görme Biçimleri* kitabında bu konuya kadınların beğenilme kaygısı/isteği üzerinden, *gözleyen* ve *gözlenen* olarak çift kişilikli bir kimlik oluşturduğunu --tek kadınları bu safa alarak-- şöyle açıklar:

Kadın olarak doğmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri, böylesine sınırlı, böylesine

koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. (Berger, *Görme Biçimleri*, 2014: 46)

Berger, kadının içindeki gözlemcinin erkek olduğunu, gözlenenin ise kadın olduğunu vurgular. Erkeğin kadına nasıl davranacağını, kadının görünüşü belirler. Bu süreç, kadının görünüşünü kodlamıştır artık. Kadın, erkeğin ona karşı nasıl bir tutum sergileyebileceğini kendisi seçer ve bunu görünüşün kod/kalıp/simgelerini kullanarak yapar. Erkek de kadın da bu kodlardan haberdardır. Kadın, bu şekilde kendini seyirlik bir nesneye dönüştürür. (Berger, 2014: 46, 47)

Kadın ve erkeğin arasındaki bu münasebette kadının gözlemci yanının erkek olduğu gerçeği, kadının herkesle olan ilişkisinde de benzer bir durum mu yaşar, yoksa kadının içindeki bu ‘erkek kimliği’ muhatabına göre cinsiyet mi değiştirir? Kadın, bu çift kimlikle bir ömür mü yaşar? “Erkekler *davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler*” diyor Berger. Günümüzde erkeklerin de içinde, kadınların arzu ve isteklerine göre şekillenmesini öğütleyen ve örgütleyen gözlemci bir kadın kimliğinden bahsedilebilir mi?

İnsanın kendini görünüm olarak tasarlaması ilginç ve anlaması/açıklaması güç. Estetik operasyonlar, simgeler/kodlar dedik, makyaj da bunlar arasında. Her şeyin dijitalleştiği günümüzde bununla dijital olarak da karşılaşmaktayız. Bunu Instagram, Facebook, Twitter gibi uygulamalar sağlamakta. Orada kendine yeni bir ben yaratırsın ve bu konuda sınırsız bir özgürlüğün vardır. Çünkü kendinde birebir yapmam gereken bir değişim olması gerekmiyor, bunu klavyede gezinen parmakların tek başına halledebilir. Üstelik bu kimliğin sana olan mesafesi de daha fazladır ve bu sayede daha müdahale edilebilirdir. Daha fazla hakimsindir bu kimliğin tasarımında ve daha fazla ‘nesne’sindir.

İnsanın kendisiyle olan samimiyetsizliği, kendine olan uzaklığıyla da ilgilidir. Kendini kendi mahrem çizgisinin bile dışında tutar. Bu mesafe onu nesneleştirir ya da bu mesafeyle kendini nesneleştirir. Kendisine bakılacak konumu belirleyen, kendisine

yönelecek bakış açısını kendi seçen --perspektifte olduğu gibi—ve müdahale etmeye iten uzaklık ve yakınlığı belirleyen ve kendini kendisinin tasarladığı bir oyunun oyuncusu olmaya atayandır.

İki büyük savaşı dünde bırakmış olan Amerikan Soyut Dışavurumcuların, doğal/doğadan olduklarını ve yaptıklarının resim değil ‘eylem’ olduğunu savundukları halde resimsel espasın renk ve biçim bütünlüğünü yakalamaya çalışmaları da buna benzerdir. İçten gelen bir taşma olduğu ve doğal bir sonuç beklendiği soyut dışavurumculukta biçime ve renge takılmak ‘özgürlük eylemi’ için tartışmalıdır. Soyut dışavurumculuk, tepki üzerine düşünme, eylemin seçilmesi, eylem, eylemin artık görünür olması ve biçim, renk kompozisyon üzerine seçim yapmak, eylem yapmak için tuvalin karşısına oturan sanatçının resim yapıp kalkmasıdır. Bu süreç, karmaşık bir soruya dönüşüyor: Eylemin resmi yapılır mı? Ama daha ziyade, eylemin tasarlanıp resme dönüşme süreci üzerinde yoğunlaşma gereği hissettiriyor. Eylem bir an, resimse hikayedir. Anın hikayeleşmesi, fotoğraftan resim yapmaya benziyor. Travmanın görüntüye indirgenmesinde de benzer bir durum vardır. Acı olan, acı verenin görüntüye indirgenip şeyleşmesi gibi.

3.2. Duyguculuk - Gündemcilik

İnsanla ilgili en bilindik klişe olan aklın dışında onu daha insani kılan belki de duyguları ve duygularıyla hareket ediyor oluşudur. Düşünebilmesinden bahsederken onu yücelten, duygulanması ve duygularıyla hareket etmesini de zayıflık olarak görür. Düşünebilen insanın eyleme geçmesinde, çoğunlukla duygularının daha baskın oluşu buna sebep gösterilir.

Duygunun geçirgen bir özelliği vardır. Duygularını ifade eden insan, samimi kabul edilir. ‘Duygusal olan samimidir ve açıktır. Samimi olan mahremdir, mahrem olan yakındır, saftır, ilgi çekicidir, merak uyandırıcıdır, şaşırtandır, etkileyendir’ bağlantılarını kullanmak isteyenleri, bu kavramların tam da aksi yönüne itmektedir. Duygunun etki gücü onu araç olmaktan çıkartıp amaca da dönüştürebilir.

Sanat, insanın aklından ziyade duygularına dokunduğu bilinir. Bunun için sanatçı, duyguyu aklıyla yönetir. Amaç haline gelen duygunun doğal bir akış, zorunlu bir yönelim değil; bir seçimdir, yeniden üretimdir, taklittir. İçten gelen bir hali dışına giydirmek, samimiyetsizliği kısmen açıklar. Duyguculuk, samimiyetsizliğin duygusal boyutudur. Bir tasarı vardır. Tasarlanmış bir acı, tasarlanmış bir sosyal sorumluluk, tasarlanmış bir duyarlılık, tasarlanmış bir kızgınlık.

Gündemi işlerine taşıyan sanatçıların tanıklıklarının boyutu ve bunu işe dönüştürme gayretleri ana akımın dışında olma korkularıyla açıklanabilir. Ana akımın dışında kalmaktan korkuluyor çünkü bu onları farklı ya da havalı yapmıyor, vasat bir sanatçı yapıyor. Çünkü günümüz sanat piyasası bu şekilde yön veriyor. Bu da yüzlerce defa işlenmiş konuları farklı renk ve şekillerde sanat piyasasına sürmekle olur. O zaman sahte acılar, sahte, duyarlılıklar, sahte ahlakçılık, gündemcilik de duyguculuğun yanında saf tutar. Susmayı sevmeyen ve sorumluluk bilinciyle hareket ettiklerini belirten bu grup sanatçılar, gündemin hareketliliğiyle, vahşet, sefalet, savaşlar, kıyımlarla ellerini ovuşturumaktadırlar. Üstelik buna ‘malzeme’ deme rahatlığını kendilerinde bulurlar.

Agamben’in de çağdaş sanatın zamanı yok saydığını vurguladığı gibi; gündemcilik de çağdaş sanatın, modanın, zamana özel bir süreksizlik vermesinde olduğu gibi ‘henüz değil’ ile ‘artık değil’ arasında sıkıştırılmış, yakalanamaz bir aradadır. Geleceği net olmayan bu akım ‘şimdi’ ve ‘burada’ olmayı önemsemektedir. Bu da zaten zamana aykırı/vakitsiz bir alan açar (Artun, *Çağdaş Sanat Nedir?* 2017:47). Ana odaklanan, gündemden geri durmayan sanatçı, bunu sanatının malzemesi yapsa da sorumluluk bilinciyle ve profesyonelce yapar. Profesyonellik, çalışabilmesi için yeterli mesafeyi sağlar.

Gündemin ‘duyarlı sanatçılar’ için önemi büyüktür. Sanatçılar duyarlı insanlara, ‘sanat severler’ (iş adamları, CEO’lar, şirketler vs.) de hayırsever insanlara, yapılara dönüşür ve sanat piyasası da akar gider. Ama bunun için birilerinin bir yerlerde acı ve/veya

sefalet içinde olması gerekmektedir. Bu durumu yaşayan sanatçılar da yok değildir (birincil tanık olarak). Ama bu durum işe dönüşüp en ünlü galerilerde sergilendiğinde durum değişir. Sanatçı, kendisinin malzemesine dönüşür. Malzemeye dönüştürdüğü duyguları/derdi/konusu amaç haline gelir ve her şekilde ona varmayı hedefler. Süreci de şu şekilde ilerler: İçinden geldiği gibi yansıtmak, içinden gelmesi gerektiğini düşündüğünü yansıtmak, içinden geliyormuş gibi yapmak. Bu da zorlama bir duygu seli, acındırma ve ajitasyona yol açar.

3.3. ‘Yüce Sanat’

Sanatta biriciklik, özgünlük, orjinallik meseleleri sanatın yüceliğine atıf yapar. Buna giderken bir de sanatçıyı daha yukarıda tutacak, sanatçının hikayesi de sürekli hatırlatılır. Hayat hikayesi de *eserleri* kadar özgün olduğu vurgulanır. Sanatçı kendi içinde de bir dil yaratmaya --bu dili yalnız kendisinin bilmesi de yeterlidir-- çalışır. Kodlarla doldurulmuş bu işlere tek açıklığı getirecek olan yine sanatçıdır. Bu onu bir basamak yukarıda tutmaya yarar. Sanatçı sadece sanat yapan değil yol gösteren de olur.

1867 tarihli *Günlük*’lerinde “Sanatçı sadece sanatı için yaşayan insandır” diyen Goncourt Kardeşler sanatın ve sanatçının yüceliğini bu cümleyle özetliyor (*Sanatın İcadı*, 2013:277) Sanatın, Ali Artun’un deyimiyle ‘seküler bir ilahiyat’ dönüşmesi, müzeleri de kilisenin yerine koyan modernite, sanat eserlerini hiyerarşik bir sıraya koyar. Postmodern ırkçılığı evrensel diye satar.

Bienallerde de benzer bir kolonyal tavır söz konusu. Kültürün pazarlandığı bu oluşumlar, bütün kültürleri sahipleniyor, herkesi kucaklıyor gibi görünüp kültürel hiyerarşi çıtasındaki yerini ötekileri altına alarak yükseltir. Ayrıca kapsayıcı, hoşgörülü, küresel, sınır tanımaz, özgür olan bu oluşumlar, kendisine karşı olanları bile içine alacak kadar steril çalışır. Örneğin, Mardin’de yapılan bienallerde yerel sanatçıları sahipleniyor gibi görünüp kontenjan ayırmaları gibi. Bu sanatçılar da bir

‘yerellik’ kaygısıyla iş yapmaları, kültürel kimliklerini ön plana çıkarıp --kültürleriyle ilgili mitleri, bölgede yaşanmış acıları konu etmeleri-- bununla bu sistemde bir şekilde var/görünür olmaya çalışmaktalar.

Hoşgörü kavramını problemlili buluyorum, kimi neyi, kime göre neye göre hoş görüyorsun? Hoşa gitmeyen durum ne ki sen bunu görmezden gelip bağrına basıyorsun? Ya da kim olarak tayin ediyorsun hoş olmayanı, ötekini, aykırıyı? Bu seni mi hoşgörölü yapar karşı tarafı mı? Ötekileştirdikten sonra kucaklama Zizek’in deyimiyile çağdaş ırkçılıktır.

Soyut Dışavurumculuğun içerisinde yer alan *Eylem Resmi (Action Painting)*, ön hazırlığı olmayan ve jestlerin resme dönüşmesini ve resmin özünün de bu eylemlerin oluşturması hedeflenir. Jackson Pollock’un tuvale yaptığı ‘eylemler’ sanatın yetenek ve estetikten ziyade eylem olduğu ya da tek bir hareketin bile sanata dönüştüğü, anlama boğulmaya yatkın soyut bir boyut açtığı görölmektedir. Sanatçı sadece eylemin gerçekleştiği resimle değil eylemiyle de akılda kalır. Sonucun kendisi kadar süreci/eylemine de değeri biçilir.



Resim 4: Jackson Pollock, *Convergence* (Yakınsama), 1952, Albright-Knox Art Gallery

3.4. Joseph Beuys

Joseph Beuys, İkinci Dünya Savaşı'nı Hitler'in ordusunda savaş pilotu olarak deneyimlemiş bir sanatçı. Tartışmalı hayat 'hikayesi'yle (hayatındaki, kendisinin de dönüm noktası olarak gördüğü uçak kazasının bir kurgu, bir tasarı olabileceği bu kazayla ilgili farklı yerlerde farklı açıklamalar yapmış olması ve tarihi diğer belgelerle açıklanmaktadır) de tanınan Beuys, Fluxus'un önemli sanatçılarından. "Sanatı sosyal bir olgu, bir değişim dinamiği, bir devinim çabası olarak algılayan bu ruhu en elle tutulur hale getiren sanatçı, ünü ve etkinliği Fluxus'un sınırlarını aşmıştır." (Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2018: 206) Sanatla hayatı birleştirmeye çalışan --gündelik hayatın yansıttıkları ve dönüşümüyle ilgilenen-- Beuys, sanatında uyguladığı değişim ve devinim kendi hayatında da baskın bir şekilde görülmektedir.

"Özgürlüğünü hissedene, özgürlük durumunda olan ve bütün diğer koşulları GELECEĞİN SOSYAL DÜZENİNİN TOTAL SANAT YAPITINI yaratmayı öğrenen HER İNSAN BİR SANATÇIDIR." (Antmen, 2018: 211) diyen Beuys ilgili şöyle de söylenebilir: Kişiliği, hayatı ve sanatı bir olan sanatçı. Bir savaş uçağı pilotu --ki bunun için bir pişmanlık yaşamaz ve bu deneyimin yaşanması gerektiğine inanır-- iken yaşadığı (bu şekilde anlattığı) uçak kazası ve sonrasında yaşadıklarını --Tatarların onu keçe ve yağla iyileştirme/ temizleme/ silme/ döndürme/ dönüştürmesini-- kutsallaştırıp bir mit yaratmıştır. Bu şekilde kendi için temiz bir geçmişin yanında, özel bir şahsiyet, hayatı sanatsal bir dille yorumlayan, iyileştiren, sorgulayan, sorgulatan, bir çok disiplini de sanata eviren bir kişiliğe bürünmüştür. Bu nedenle kurguladığı bu mit onun için önemlidir ve bunu birçok işinde tekrarlatmakta/hatırlatmaktadır. Ali Artun *Joseph Beuys: Şaman mı Şarlatan mı?* adlı makalesinde bunu şöyle açıklıyor:

Beuys'un sanatı durmadan onu mitleştirir. İşlerine bakılırsa o bir şamandır, bir şifacıdır, kâhindir, büyücüdür, rahiptir... Ayrıca eylemcidir, politikacıdır, filozoftur, medya yıldızıdır, profesördür. Hem Uluslararası Özgür Üniversite'nin (1973) hem Uluslararası Öğrenci Partisi'nin (1967) hem de Doğrudan Demokrasi Örgütü'nün (1971) kurucusudur. Yeşiller Partisi'nin de kurucuları arasındadır. Kendi kültürünü

kurarken, dünyada bu kültü izleyecek hatırı sayılır bir cemaati örgütlemeyi de başarır.
(Artun, 2015)

Ali Artun, aynı makalede Walter Benjamin'in *Teknik Araçlarla Yeniden-retim(oaltma) aında Sanat Eseri* adlı makalesinden alıntılararak: "İnsanın kendi kendine yabancılaşması öylesine tırmanmıştır ki, yok oluşunu büyük bir estetik haz duyarak yaşayabilir. *Faşizmin siyaseti estetikleştirmesi budur. Komünizmin buna yanıtı, sanatı politikleştirmektir.*" der. Beuys, sanatı politikleştirmek yerine politikayı estetize ederek sanatının malzemesi haline gelir. Bu sayede daha büyük kitlelere de ulaşmış olur. Yarattığı mitte öncelikle kendini putlaştıran ve eleştirilere kapatan (dokunulmaz olan) ve daha yukarıdan seslenen bir sanatçıdır (işlerindeki manevilik, ruhanilik, tanrısalılık da bu sebeptedir; kitleler üzerinde daha fazla etki uyandırma, onları duygularından, inançlarından vurma ve ele geçirme). Bu otoritesini geçmişindeki her olayı anlamlandırıp, dönüştürmeye, ruhanileştirmeye çalışması ve yaptıklarının anlamını, yorumunu kendi yapması, bunu izleyiciye de dikte etmesi, izleyiciye açık kapı bırakmaması --bunun bir tek anlamı var, o da budur-- bunun için de sembollerle, kodlarla (anlamlarının da kendi verdiği) iş yapması da bununla ilgilidir. Sanatını bir *gösteriye* dönüştürmesi, kendine ve hayat hikayesine uzaklaşması (yabancılaşması) sayesinde. Bu durum Guy Debord'ın "gösteri" için söyledikleriyle söyle bir paralellik içerisinde: "Gösteri, varoluş koşullarındaki pratik değişiklikler dahilinde bilinçsizliğin korunmasıdır. Gösteri, kendi kendisinin ürünüdür ve kurallarını kendisi koyar: O bir sahte-kutsaldır. Kendisinin ne *olduğunu* kendi gösterir [...]" (Guy Debord, *Gösteri Toplumu*, 2017: 41)

Beuys, başkasına söz hakkı bırakmadan, bütün ipleri eline alır. Hayatını, sanatını, işini bir *gösteriye* dönüştürmüştür ve bu gösteriye dini de dahil ettiği için daha *yukarıdan* bir sesle ve daha geniş bir alana seslenmekte/göstermektedir. Fluxus ve Happening' in eylemci duruşunu --sanatın metalaşmasına karşı olmaları, hayatla paralel olarak gelip geçici olması, hayattan uzak olmaması, anti-profesyonel olması, sanatçıların egosuna karşı olması gerektiği-- sadece sanatına değil kişiliğiyle de bütünleştirmeye alışan Beuys, bazı çelişkilerden geri duramamaktadır. 'Geçici' olan günümüzde çoğu işinin yalnızca fotoğraflarına ulaşabildiğimiz Beuys, heykeli de sanattaki bu dönüşüm

sürecine dahil ettiğinden şöyle bahseder: "İşte bu yüzden benim heykelim sabit ve bitmiş değildir. Çoğunda süreçler devam etmektedir: kimyasal reaksiyonlar, fermantasyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma. Her şey, bir *değişim halindedir*. " (Antmen, 2018: 212) İşlerini böylesi *canlı* tutması üzerine "gelip geçiciliği" sorgulamamak elde değil.

Beuys'un *Bana Yararı Göster* isimli çalışmasında da bu tavrını netleştirmektedir. (Resim 5) Kullandığı malzemeler (sedye, test tüpü, gazlı bezle kaplı kavanoz, kutunun içindeki 'yağ', termometre vs.) ve bunların neyi işaret ettiğini tek tek açıklamaktadır. Bir hastane odasını betimleyen bu malzemeler, izleyiciye travmayı, acıyı, hastalığı ve ölümü hatırlatarak *gösterilen* bir yaranın iyileştirilebilir olduğunu, "iyileşmek için yaranı göstermek zorundasın"ı vurgulamaktadır. (Aylin Beyoğlu, *Sanatta Mekân Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys Yapıtları**, 2019)



Resim 5: Joseph Beuys, “Yaranı Göster” (ayrıntı), 1974-75, Münih

Beuys'un bütün işlerinde hayatından bağlantılar gösterdiği ve kendini iyileştiren şaman, mesih olarak görmesi ve göstermeye çalışması, herkesin sanatçı olduğu ve sanatın her yerde olabileceği fikrini bir yana bırakmaktadır. Yapıp ettikleriyle bir mit yaratmaya çalışan ve kadar 'ben' diyen bir sanatçı hakkında, sanat ve edebiyat

dünyasında mitlerin ve kültlerin yaygın oluşlarıyla ve kişisel mitolojilerin kurulmasında izlenen yolları Ali Artun'un bahsedilen makalede sıraladıkları, durumu sonuca bağlar niteliktedir (bu alıntının bu çalışmada olmasını kıymetli buluyorum) :

- Her gün en az bir kadının, birkaç muhalifin ve inşaat işçisinin cinayete kurban gittiği bir ülkede, kimi sanatçılar ve edebiyatçılar hayatlarındaki birtakım basmakalıp hatıraları dramatize edip, efsaneleştirip, hatta müzeleştirip izleyicilerini bunlarla etkilemeyi tasarlayabilmektedir: "babasının bavulu", "annesinin şapkaları", "doğduğu sokak", "yaşadığı apartman" vb. Elbette her sanat/edebiyat eseri biyografik öğeler taşır, ama bunları izleyicilerinde estetik bir deneyim yaratmak yerine, kendi çevresinde bir 'estetik' aura oluşturmak için kullanırsa, bu iş bir iktidar, bir otorite ilişkisine dönüşür. Sanatçıların geçmişlerini, hayatlarını kutsallaştırması, büyüleştirilmesi, erişilmez bir efsane gibi sunması kişiliklerini ve işlerini tabulaştırır. Otoriteye ve spiritüalizme kodlanmış olan biyolojilerde bunu yaratmak zor değildir. İlle de sanatçının bunu tasarlaması gerekmez; kendiliğinden de oluşabilir.

-Sanatsal mitolojiler kurulmasında izlenen yollardan en yaygın olan bir diğeri, kültüralist ideolojilerden ve politikalarından türer. Küreselleşmeyle birlikte yükselen kültüralizm, toplumsal farklılıklar yerine, kültürel (etnik, dinsel, cinsel) farklılıklar üzerine inşa edilir. Toplumsallığı parçaladığı için, ondan beslenen tarihi ve eleştiriyi de işlevsizleştirir. İşte bu bağlamda kimi sanatçıların kültürel kimlikleri sayesinde mitleştirildiklerini görürüz. Örneğin, soylarına/ırklarına ilişkin mitolojileri kendilerine mal ederek sanatlarını tabulaştırıp kültleştirildiklerine tanık oluruz. Ya da kendilerini çırılçıplak çarmıha gerdikleri montajları sergileyerek toplumsal cinsiyetlerini yüceleştirdiklerini izleriz. (Artun, *Joseph Beuys: Şaman mı Şarlatan mı?*, 2015)

3.5. Mesafe

Sanatçı mesafelenme ve bu mesafe doğrultusunda iş yapma bu anlamda problemlidir. Evet, gündemi meşgul eden ağır meseleler, travmalar, dertler varken; mesela, yerde bir annenin cesedi günlerce beklerken, eş zamanlı olarak sanat dünyasında 'kendilik' üzerinden yapılan, 'kendi'nin tabulaştırıldığı, dünyanın sadece orada döndüğünü hissettirmeye çalışan ve bir aura tasarımı derdinde olan bir konum vardır. Bir de yaşadığı

coğrafya ve o coğrafyada yaşanan olaylara karşı kayıtsız olmaması beklenen sanatçıların kendilerini bu olayların etkisindeymiş gibi yaptıkları işleri ve kendilerini bu gibi işleri yapmaya şartlamaları, beklentileri karşılama gereksinimi duymaları, üzerinde fazla durulan, çokça konuşulan ya da konuşulacak –dolayısıyla sanatçının da konuşulacağı-- olanı işlerine dahil etme isteği ya da bu coğrafyayla anılıyor olmanın doğurduğu mecburi konumlanma. Bu konumlanmada ‘acıdan beslenme’ söz konusudur denilebilir. Bir de ‘başkasının acısından beslenme’ vardır; aynı olaylara ülkenin ya da dünyanın diğer ucundan, medyadan tanıklık edip, bir mağdur yakınlığıyla ve bunu şimdiye kadar yaptığı işlerin de bağlamından koparmak istemeden –çizgisini bozmadan—dahil olma/dahil etme şeklinde pozisyon alınmaktadır. Bunların yanında, her şekilde bir parçası olma durumu da vardır; burada ve buradan olma, tanık olmanın bir sonucu olarak, yapılan her işte bu bağlantının direkt bir etiket (doğulu sanatçı, Suriyeli sanatçı) gibi yapıştırılması ve işlerin bu bağlamda okunması gibi. Resmin geneline bakıldığında şu fark edilir: Bunu anlatmak, medyadan tanıklık eden sanatçı için bir seçimken, söz konusu coğrafyada doğmuş büyümüş bir sanatçı ve işleri bundan bağımsız düşünülmeyp, bu bir kılıf gibi giydirilmek istenmektedir. Her şekilde kendisini bir parçası olarak bulur.

Black Mirror dizisinin ikinci bölümünde (Fifteen Million Merits) benzer ironik bir okumadan bahsedilebilir. Hemen her şeyin sanal bir gerçeklikte yeniden kurgulandığı ve ‘ekran’da yaşandığı, bu şekilde yaşamın dayatıldığı distopik bir dünyada Bingham karakteri bunu sorgulayan tek kişidir. Bu sistemin istemediği bir şeydir. Bingham’i sorgulayan tavrıyla göstermek (şova dönüştürmek) ve kendine dahil etmekle akıllı bir çözüm sağlıyor. Bingham, sistemi eleştiren tavrını gösterebilmek için bir parçası olmaktan geri duramıyor karşı gelmeye çalışırken, kendini sisteme hizmet ediyor buluyor.

Burada problemlili ve üzerine konuşulacak çok bağlantı var ama bahsetmek istediğim daha ziyade, sanatçı olarak iş yapıldığında söz konusu *meseleyle* arasında nasıl mesafe olduğu/kurduğu, nasıl konumlandığı; kim olarak bu işin yapıldığı, meselenin neresinde

durulduğu, nereden bakıldığı, neresine dokunulduğu ve nasıl dokunulduğu, sorularını sormaktır.

Tanıklık ve mağduriyet bu konuda kapı aralayan kavramlar. Bu konuya kafa yorduğum ilk zamanlar, şahitlik kavramı da bunun bir parçasıydı ve onu tanıklıktan ayıran da olaya tanıktan daha yakın olduğu ve tanığın olayı görmemiş olabileceken şahidin olayı gördüğüydü. TDK’da bu iki kavramın eş anlamlı olduğunu, Giorgio Agamben’in bu kavramı olabildiğince açtığını fark ettikten sonra şahitlik kavramına ihtiyaç duymayıp, meseleyi tanıklık ve mağduriyet ilişkisinden anlatmaya çalıştım.

3.5.1. Tanık-Mağdur

Tanık, herhangi bir olayı, durumu gören, bilen ya da onunla ilgili bilgisi bulunan kimsedir. Yani olayı görmesi şart değil, sadece bilgisi olan kimse için de tanık denilebilir. Mağdur ise olaydan asıl etkilenen birincil tanıktır. Savaş fotoğrafçısı Don McCullin’in tanıklığı da, bilmesi, görmesi ve bunları belgelemesi ile ilgilidir. Giorgio Agamben tanıklığın bir ‘boşluk’ içerdiğini ve tanıkların kimliğinden ve güvenilirliğini tartıştığı, tanıklığın derecelendiğinden bahsettiği (Auschwitz toplama kampının tanıklığı üzerinden örnek göstererek) *Tanık ve Arşiv* kitabında, Primo Levi ve Elie Wiesel’den de alıntılarla tanıklıktan şöyle bahseder:

Her tanıklıkta bir başka boşluk vardır: tanıklar, tanım gereği hayatta kalanlardır ve bu nedenle hepsi de belli ölçüde bir ayrıcalığa sahip olmuştur... [...] Bunu bizzat kendi deneyimiyle yaşayanlar asla bilemeyecekler; bu deneyime sahip olanlar ise asla anlatmayacaklar; ne gerçek ne de bütüncül bir anlatım... [...] Yineleyelim: bizler, biz hayatta kalanlar, asıl tanıklar değiliz... Biz hayatta kalanlar sadece çok küçük bir azınlık olmakla kalmıyor, aynı zamanda anormal azınlık oluşturuyoruz: yalanlar söyleyip kıvırtarak ya da becerileri veya talihleri sayesinde dibe vurmamış olanlarız. (Agamben, 2017: 35)

Tanıklığın bir boşluk içermesi ile anlatmak istediği, tam bir tanıklığın mümkün olmadığıdır. Başkasına tanıklık etmek biraz ve mutlaka ‘kendilik/kendidenlik’ içerir.

Tanık, ‘geride kalan’dır, ‘arta kalan’ gibi, öz değil özün dışındadır. Çekirdek değil, çekirdekten kabuğa doğrudur, kabuktur; iç ile bitişikken ya da bağlantısı varken, dışarıya açılır, dışı doğrudur, vücut değil giysidir. *Açan* ve *sunan* gibi görünen, oysa örten ve *kapatandır*. Çünkü ‘asıl’ ya da ‘tam’ değildir. Asıl tanıklık mağdura aittir. Agamben bunu açıklarken tanığın söz hakkı sahibi olduğu/olabildiği için bir ‘otorite’ olarak görür:

Burada tanıklığın değeri aslında içerdiği eksiklikte yatar; Tanıklığın tam merkezinde tanıklık edilemeyecek bir şey bulunur ve bu da hayatta kalanı tanık olmanın otoritesinden yoksun bırakır. “Asıl” tanıklar, “tam tanıklar”, tanıklık etmeyenler ve edemeyecek olanlardır. [...] Hayatta kalanlar onların yerine, vekâleten, sözde-tanık olarak konuşuyorlar; eksik bir tanıklığa tanıklık ediyorlar. (Agamben, 2017: 36)

Agamben’in asıl tanıklar dediği mağdurlar, hayatta kalsalar bile yaşadıkları olayı bir tanığın ifadesi kadar açık, uzun, sesli, anlaşılır ya da kabul edilebilir bir şekilde ifade etmeleri(dönüştürmeleri) mümkün mü? Mağdur, konuşsa bile sesi her zaman daha kısık, kelimeleri daha az, daha kapalı ve daha anlaşılmaz değil midir? Tanık olmak bir mesafe gerektirir ve tanıklar, mağdurlardan çaldığı ‘otorite’yi de bu mesafeye borçludur. Dışarıdan bir sesin tanıklık etmesi daha kolaydır ama daha gerçektir denilebilir mi?

Agamben bunun cevabını ‘içeriden tanıklık’(sesin yok oluşunun sessizliği) ve ‘dışarıdan tanıklık’(olaydan dışalanan) diye ayıran Shoshana Felman ve Dori Laub’dan aktararak şöyle cevaplar: “*Hakikati* dışarıdan *anlatmak*, ona tanıklık etmek gerçekten mümkün değildir. Daha önce gördüğümüz üzere, içeriden tanıklık etmek de mümkün değildir.” (Agamben, 2017: 37) O zaman tam bir tanıklıktan bahsedebilmek için hem içerisi hem dışarı mı demek lazım, yoksa ne dışarı ne de içerisi mi?

Tanık, tanıklığıyla mağdurmuş gibi yaparak, mağduru da oynar --kendini mağdur olduğuna inandırır (Joseph Beuys’un kurguladığı hayat hikayesine bir zaman sonra kendinin de inanması gibi. Slavoj Žižek, eğer en derinde inançsızlık varsa bu, kendini

iki defa aldatmaktır der). Zizek bunu “dışarıdan içeri” hareket (buna *içeri sızma* da denilebilir belki; kabuk iken çekirdek, giysi iken vücut olmaya çalışmak gibi) olarak niteler: Biz *zaten bir şeymişiz* gibi yaparak gerçekten o şey *oluruz*. Bu hareketin diyalektiğini anlatmak için, can alıcı bir olguyu, bu “dışarı”nın hiçbir zaman insanlar arasında taktığımız bir “maske” değil, simgesel düzenin kendisi olduğunu hesaba katmamız gerekir. (Zizek, *Yamuk Bakmak*, 2016: 104, 105) Tanığın tanıklığı da buna benzerdir, iç ile bütünleşmiş bir dışıdır.

Daha önce de bahsedildiği gibi tanıklığın değerleri ya da dereceleri vardır. Bu da içeriden dışarıya doğrudur –dışarıya çıktıkça gerçekliği/değeri/derecesi de azalır/azaldığı söylenebilir. Gerçek ya da tam tanık dediğimiz mağdurun kendisidir. Olaya mağdur kadar hakim olan ama ‘etkilenmeyen’ birinci dereceden tanıktır denilebilir. Olayı bizzat görmeyen fakat olay hakkında bilgisi olduğu gibi komşu da olan tanıklık için ikinci dereceden tanıklık denilebilir. Bu uzaklık ve mesafe artıkça tanıklığın dereceleri de artar.

3.5.2. Tanık Olarak Sanatçı

Sanatta tanıklık ve bu tanıklığı gösterme; *bunları yaşadım, oradaydım bunları gördüm ve orada değildim ama oradaymışım gibi yaşadım, siz de görün* konumlarıyla vardır. Tanık olarak sanatçı, bu şekilde unutmamanın, silinmenin, görmezden gelmenin önüne geçmeye çalışır. Ai Weiwei ve Ahmet Güneştekin’in bu konudaki yaklaşımlarını, işleriyle örneklemek daha açıklayıcı olacaktır.

Çinli sanatçı Ai Weiwei, son dönem çalışmalarında Suriye savaşımdan kaçan göçmenleri konu edindiği işlerinin tanıklığı –medya üzerinden oluşturduğu tanıklık— daha uzak bir tanıklıktır. Bunun için simgeleştirdiği ve ‘görüntüye indirdiği’ nesneler ve figürlerin soğukluğu ve uzaklığı da hissedilmektedir. Bunun en can sıkıcı örneği de medyada defalarca karşılaştığımız, ailesiyle birlikte Bodrum’dan Yunanistan’a şişme botla geçmeye çalışırken boğulan ve küçük bedeni Bodrum sahiline vuran Aylan

Kurdi'nin bu görüntüsünü –gözünü kapatsan gözünün önünde belirecek kadar her detayının ezberletildiği—çeşitli yerlerde, Ai Weiwei de dahil birçok sanatçı tarafından aynı poz verilerek göçmen krizine dikkat çekmeye çalışılmasıdır (Resim 6).

Bunca tüketilen bir acının kendi 'değersiz' tanıklığı (Ai Weiwei, sığınmacı kamplarına ziyarette bulunarak bu tanıklığın değerini arttırmaya çalışmıştır) üzerinden bu şekilde tekrarlanıp tam bir 'gösteri'ye dönüştürülmesinin kıymeti var mıdır? Bu pornografikleştirilen görüntü ne derece etkilidir ve nasıl etkileyebilmektedir? Zaten sürekli bu ve benzeri acı görüntülere maruz bırakılarak hislerin artık törpülendiği ve seyircinin iyice duyarsızlaştırıldığı günümüzde, 'duyarlılık' adı altında pişirilip tekrar önüne serilmesindeki amaç ne kadar yerine ulaşabilmektedir? Ai Weiwei için göçmen sorununa farkındalık yaratmak Aylan Kurdi pozunu vermekle mi mümkündür? Yoksa göçmenlerin üzerindeki değerli mallara el koymayı planlayan Danimarka'yı protesto için bu ülkedeki sergisini kapatmasıyla mı? Bu pozun Hindistan'da bir galeride sanatseverlerle buluşması mı? Amaç farkındalık oluşturmak ise hangisi daha mümkündür? Ya da kıymetli ve etkilidir? Ai Weiwei'yi o pozda görüyor olmak Aylan Kurdi'nin fotoğrafını görmekten farklı olarak ne anlatılıyor/hatırlatılıyor bize? Bu poz tam aksine fotoğrafın etkisini düzleştirmeye mi? Travmatik görüntüye daha steril bir form kazandırmaz mı? Zaten delici olan bu fotoğrafı 'etkilesin, farkındalık oluştursun' diye üzerine giydirmek, bu amaca hizmet edebilir mi? Üstelik 'eksik' bir tanıklık üzerinden bunu yapmak?



Resim 6: Ai WeiWei'nin Aylan Kurdi pozu, Fotoğraf: Rohit Chawla(Kaynak, BBC, 2016)

Konunun ağırlığı ve güncelliği birbirini iten iki güç gibidir. Güncel olması ve çok fazla teşhir ediliyor olması, ağırlığını iten, hafifleten bir durumdur. Bu da amacı saf dışı bırakır. Sonuç olarak Ai Weiwei'nin bunu yaptığı, yani sanatçının kendisi/ismi konuşulur. Ne yaptığı, nasıl yaptığı, güncel ve politik olduğu, çok tekrarlandığı, konuşulduğu ve yapıldığı sadece bir detaydır. Beuys'ün tavrına benzer bir yüceleştirme olarak da okunabilir. Sanatı politik yapmak yerine, politik sanat yapmanın doğurduğu bir sıkıntıdır. Medyanın dilinden düşürmediği konuları 'sanatçı duyarlılığı' adı altında dert edinip kendi üzerinden bir daha göstermekle yapılan onca iş, getirileri ve götürüleri, gündemi konu edinen güncel sanatın sektörleşmesini sorgulatmaktadır.

Mülteci sorununun popülerliği Suriyeli sanatçıları da büyük galeri ve müzelere taşıma şansı vermiştir. Bu durumu Suriyeli sanatçı Sara Shamma, Londra'daki sergisinin ardından şöyle değerlendirmektedir: "Kültürümüzü anlatmamız için fırsat veriliyor ama bu sadece yüzeysel olarak irdelenecek basit bir makale konusu değil. Sanatçılar durumdan etkilenmekten çok, yeni konu buldukları için içten içe de mutlu. Üzgünüm ama öyle... Ama sanatın insan üstündeki etkisini unutmamalı, umarım iyi işler o etkiyi sağlar" (Ece Ulusum, *Sanatta Mülteci Kapısı*, 2016). Gündem, sanatçılar için ellerini ovuşturdukları bir malzeme midir? *Sanatçı duyarlılığı* kavramı da nesi?

Bu konuda Ai Weiwei'nin Berlin'deki *Barış İçin Sinema* etkinliğinde ünlü katılımcılara deniz yolculuğunun ardından Midilli'ye ulaşan mültecilerin ısınmak için kullandığı ısıtma battaniyelerine gönderme olarak altın rengi battaniyeler dağıtması ve ünlülerin de bu battaniyelerle gülücüklü selfieler çekip paylaşması nokta niteliğindedir (Resim 7).



Resim 7: *Barış İçin Sinema Gecesi*, Berlin, 2016 (Fotoğraf: Sanatatak)

Türkiye’de sanatla ilgili ilk belgesel niteliği taşıyan *Güneşin İzinde* (TRT, 2005) Programının yapımcısı Batmanlı sanatçı Ahmet Güneştekin, mezopotamya ve anadolu gezilerinde geleneksel sanatları, mitolojileri, halk öykülerini ve efsaneleri inceleyip bunlardan beslenir ve bunları işlerinin merkezine alır. Farklılık, yerellik, özgünlük kavramlarıyla nitelenen işleri yabancı küratörler tarafından fark edilince Avrupa’ya açılıp önemli galerilerle çalışır. Marlborough Galerisi’de *Doğudan Batıya Yolculuk* adlı sergisi de bunlardan biridir. Türkiye dışında yaptığı sergilerde çoğunlukla orada yaşanmış efsane ve mitleri de bir resimde yorumlayan, bunu da *başyapıt* olarak sergileyen sanatçı, burada ilgi odağı olur.

Güneştekin, son dönem işlerinde toplumsal bellek konularına da değinmekte ve deneyimsiz tanıklık olamayacağını, deneyimlemek için de ‘yapmak’ gerektiğini söylemektedir. *Yoktunuz* yerleştirmesiyle (Resim 8) yakın geçmişle hesaplaşma, unutmanın önüne geçme dürtüsünden yola çıkan sanatçı şöyle der: “*Yoktunuz*

konuşulamayanı temsil ettiğini göstermez, o zamanı eşeleyerek, eleştirel gözle toplumsal belleğin yaratımına katkıda bulunmak için didinmenin yolunu gösterir. Unutmaya karşı direniş buradaki en büyük itici güçtür.” Anlatarak deneyimlemek, deneyimleyin tanıklık etmiş olmayı öne süren Güneştekin, susmanın deneyimi pasifize ettiğini söyler. *Yoktunuz* ile gerçek tanıkların yerine konuşmaktan öte deneyimlerini aktarılamaz oluşu üzerine bir okuma önerir (*Çürüme ve Belleğin Kültürel Potansiyeli*, 2017).

Tanıklık, burada ilginç bir paradoks içerisindedir. Özne artık yoktur ve özneyi temsilen konuşulur. Öznenin olmadığı yerde geride kalan her şey temsildir. Sanatçı olarak temsilen anlatmanın bir yükü olmalıdır. Bu katliamdan, savaştan, acıdan geride kalanları griye boyayıp bir duvarda ‘sıkıştırmak/küçültmek/azaltmak’, kütleyi küçültüp özkütleyi büyütmek (*Yoktunuz* çalışmasındaki biberon, oyuncak, tekerlekli sandalye detayları gibi) ile amaca ne kadar ne hizmet eder, tartışılır. Seyirciyi ‘seyirci’ olmaktan çıkarmak, hafızasına kazımak, o anı, orada olamamanın, onlarla olamamanın hissini yaşatmak temsilen yapılan ve temsilin araçsallaştırıldığı işlerde bu nasıl mümkün olur?



Resim 8: Ahmet Güneştekin, *Yoktunuz*, yerleştirme, 2017

Comtemporary İstanbul 2017’de *Yoktunuz* ile sergilenen sanatçının bir diğer işi de *Çürüme* adlı kısa filmidir (Resim 9). 350 adet numaralı renkli tabutu milimetrik bir

şekilde dizilmiş ve birtakım insan tarafından üzerine bırakılan semerler, bu insanlardan postal giyenlerin havaya ateş açması, koçek kıyafeti giyenlerin de tabutların etrafında dolanarak oynamaları ve bir yandan gökyüzünde dolanan uçakların sesleri ilginç birliktelikleri bazı gerçekleri yüze çarpmanın yanında travmayı sakinleştiren bir his bırakmaktadır. Sanatçının yakın geçmişle yüzleşme ve unutulmasına karşı direnme tavrını seyirci üzerindeki bu yumuşatılmış etki istenen bir şey değil sanıyorum.

Güneştekin, neredeyse bütün işlerinde kullandığı renk cümbüşünü travma üzerinden de yorumlaması, sanatçının tekniğini imza niteliğine getirip her çalışmaya serpiştirmesi, konunun ağırlığını hafife alır bir yaklaşımdır. Teknik, profesyonellik, kurgu, kompozisyon, simetri, imza, parmak izi, özgünlük, farklılık vs. travmanın anlatıldığı konularda ‘dur’ denilmesi gereken parametrelerdir. Ayrıca ilkel olanda (yamuk yumuk, beceriksizce, olduğu gibi, yalın, abartısız) ifadenin arayışı ve geçirgenliği daha fazladır.



Resim 9: Ahmet Güneştekin, *Çürüme*, video, 2017

4. TRAVMA

Travma için kısaca denilebilir ki, çevresel faktörler sebebiyle bütünlüğün bozulması durumu. Bu bedensel olabileceği gibi ruhsal da olabilmektedir ve bıraktığı izler ve yaralar da bu bakımdan değişkenlik gösterir.

Mesleğim icabı sıklıkla duyduğum bir terim, travma. Kulağımdaki ilk yankısı da "çocuk acil olarak travma vakalarına bakmıyoruz, hastanızı yetişkin acile götürün" deki soğukkanlılık (Bu arada, bunu söylerken karşımızdaki görüntü, iki kaşının ortası yarılmış ve derin bir çukur oluşturmuş, gözlerini akan kanlardan zoraki açan üç ya da dört yaşlarında, birkaç saat sonra ölüm haberini alabileceğiniz bir çocuk da olabiliyor daha kötü bir vaka da). Bu sadece sağlıkçı olmanın dayanılmaz soğukkanlılığı ile ilgili mi, tartışılır. Susan Sontag, *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabında şöyle diyor:

Öyle ki, artık savaşlar hepimizin oturma odalarında sükûnet içinde seyredilip dinlenen görüntü ve seslere dönüşmüş durumdadır. Bunun beraberinde getirdiği olgulardan biri, başka bir yerde gelişen olaylar hakkındaki enformasyonun (ki bu enformasyonun adına 'haberler' denmektedir) aslan payının her zaman çatışma ve şiddet görüntülerine ait olduğudur. (Sontag, 2004: 17)

Şöyle ki, tıpta olduğu gibi insan vücudunu müdahale edilebilir --kesebilir, açabilir, dikebilir, kırabilir, çıkarıp ekleyebilir, durdurup başlatabilir-- bir hale getirmek için 'nesneleştirmek' gerekiyor. Vahşet haberlerinin de bize tam olarak yaptığı şey budur.

4.1. İlkel ve Profesyonel

Bir işte profesyonel olanı ayırt edebilmek için önce ilkel olanı bilmek, tanımak, tanımlamak gerekmektedir. Avrupalılar da öyle yaptılar. İlkel ve profesyonel ayrımını ilk olarak Avrupa'nın sömürüsü altındaki Afrika, Kuzey ve Güney Amerika ile Pasifikte sömürgeleştirilen halkların ganimetlerini, günlük kullandıkları eşyaları ya da tapındıklarını "ilkel sanat" adı altında bir keşif yapıp, aynı zamanda kendilerinin

'profesyonel', 'asıl', 'esas' olarak taraflarını da belirlemiş olmaktadırlar, sanat ve zanaat ayrımında olduğu gibi. Bu şekilde Avrupa yönetici sınıfının üstünlüğü de güvence altına alınmaktadır (Berger, *O Ana Adanmış*, 2016: 15)

İlkel; ilk durumda kalmış olan, gelişmemiş bulunan, profesyonel olmayan şekilde tanımlanmaktadır. Profesyonel ise işin uzmanı, eğitim almış, bir işi, bir mesleği kazanç sağlamak amacıyla yapan kimse olarak tanımlanmaktadır. Profesyonel sanatçı erken yaşta eğitime başlanır. Onları profesyonel kılan eğitimidir. İlkel ise heves eder, deneyimsizdir ve naif olarak görülmektedir. Kişisel deneyimi bulunmaktadır. Profesyonel sanatçı uzlaşım, kural (perspektif, kompozisyon, ışık ve gölge, anatomi vs.) çerçevesinde kendini geliştirir. İlkel tamamen kendine hastır. Profesyonel sanatçı yöneten ve yönetmeye soyunan sınıfla yakın ilişkilidir ve birbirlerinden beslenmektedirler. Ama ilkelin böyle bir derdi yoktur. Zaten yönetilen sınıfa çoktan alınmıştır. İlkel; açıktır, anlaşılardır, nettir. Profesyonel; kapalıdır, gizemlidir, herkes tarafında anlaşılmaz, bulanıktır. İlkel samimidir, profesyonel soğuk. İlkel takdim eder, profesyonel temsil. İlkel seni de işi içine alır, profesyonel aranızda bir set çeker. İlkel sana "bunu ben de yapabilirim aslında" dedirtir, profesyonel "nasıl yapmış, mükemmel" dedirtir. İlkelde el izi, emek izi, insan izi vardır, profesyonel insansızlaştırır, iz bırakmaz. İlkel sulu boya, kağıt, kalem gibi, profesyonel yağlıboya, tuval, fırçadır. İlkel yönetilendir, profesyonel yöneten. İlkel yalnızdır, profesyonel kalabalık.

Profesyonel sanatçıyı profesyonel kılan, yöneten ve yönetmeye soyunan sınıfın uzlaşımlar doğrultusunda aldığı eğitimidir. Sanatçıya bu hüneri kazandıran bu sınıftır. Profesyonel sanatçının bu sınıfla yakınlığı buradan başlamaktadır. Bu uzlaşımlar, sanatçının hizmet ettiği sınıfın toplumsal tavırlarına o kadar yakın ki bunlar uzlaşım olarak değil, artık ebedi doğru olarak görülüp kaydedilmektedir. Bu uzlaşımlar, diğer toplumsal sınıflar için böyle profesyonel resimler kendi deneyimlerine çok uzaktı ve kendilerini yöneten sınıfın donanım ve teçhizatı olarak görülmekteydi. Bu, sınıfları içine alan değil, tamamen dışlayan, doğru saymayan, mutlak doğrunun kendilerinde olduğunu gösteren ve bunun da ancak eğitimle sağlanabileceğini vurgulanmaktaydı. Bu da, mutlak doğrunun kendileri olduğu düşüncesi diğer sınıfları hiç sayılması,

ayaklanmalar sırasında genellikle resim ve heykellerin parçalanmasına sebep olmaktadır. (Berger, *O Ana Adanmış*, 2016:15)

İlkel sanatta, ayrıntılar fazla abartıya kaçmadan, gereği kadar görülmekte olup, doğal ve saftır. Ayrıca doğaçlama yaklaşım, yalınlık, renk ve çizgileri ifade serbestliği gibi onu sınırlamayan özellikleri vardır. Bu yönleriyle çocuk sanatına da benzemektedir. Zaten Picasso ve benzer düşüncedeki sanatçılar da çocuk resminin saflığına dönebilmek için tamamen kuralsızlığı yani ilkel bir yolu tercih etmişlerdir.

20. yüzyıldan sonra empresyonistler de resmin açık olabileceği deneyim alanını genişletmeye çalışanların yanında olmuştur. Gelenek gerçekten parçalanmaya başlamıştı. Gelenegin parçalanmasıyla oluşan potansiyel özgürlük gereği gibi kullanılamadı. Çünkü devam eden ve değişmeyen bir eğitim biçimi vardı. Sanat okullarda ilk olarak parçalanmakta olan bu toplumsal uzlaşımları öğreniyorlardı. Çünkü öğretilecek başka bir profesyonelliğin olmayışı. (Berger, *O Ana Adanmış*, 2016:17) Günümüzde de durum çok değişmiş değil. Bir yandan bu uzlaşımların ne kadar gerekli olduğu tartışılırken, bir yandan da bunun sanat okullarında olmazsa olmaz kurallar, dersler olarak dayatılması ilginçtir. Ve genelde şu vurgulanır: Ben sana burada, bu kurallardan oluşan profesyonel bir eğitim vereceğim. Sen sonra istersen ilkel olmayı seçebilirsin ama 'sonra'. Yani profesyonel olmadan ilkel olamazsın.

Bilinçaltının resme konulması her ne kadar bu uzlaşımlara gölge düşürse de yararlanılan deneyim alanı oldukça sınırlansa da o dönemdeki çalışmaların büyük kısmı yine bu dar kapsamdan çıkamamaktadır. Bununla birlikte kendini iktidar görmek için uygun koşulları bulan kapitalizm, soyut sanatı benimsemeye başlamıştır. Çünkü artık dar bir kapsam yerini geniş ve sınırsız bir kapsam vardır ve bu da tam olarak kapitalizmin istediği bir şeydir. Estetik gücün şemaları artık ekonomik gücün amblemleri olmaya başlamıştır. Artık bir imgenin peşine takılıp alan daraltmak yerine soyut sanatın geniş kanatları altına sığınılmıştır. Böylece soyut sanatın uçsuz bucaksızlığı, profesyonel sanatın özgün sorunsalını gösterir; gerçekte seçilmiş, mümkün olduğunca daraltılmış bir deneyim alanıyla uğraşan, fakat evrensel olduğunu öne süren bir sanat. Soyut sanatın kapalı anlatımının arkasına sığınmaktadır böylelikle.

Profesyonel sanatın üzerinde toplumsal uzlaşma varılmış amaçlarını ilk kez sorgulayan ilk ilkel sanatçılar 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktılar. İlkel sanatçıların ortaya çıkma sebepleri, evrensel temel eğitim, popüler gazeteciliğin yaygınlaşması, tren yollarıyla oluşan yeni hareket imkanı ve sınıf bilincinin giderek belirginleşmesidir. Romantik dönemde de bunların etkisini net bir şekilde görmekteyiz. Örneğin bohemler bu anlamda profesyonel sanatçı örneğinin kendisidir. Her ne kadar kural tanımıyor, normal sınıf farklılıklarını hiçe sayıyorsa da bu aslında kendisini daha üstün bir sınıftan olduğunu görmesiyle alakalıdır. Yapıtlarıyla değilse de yaşam tarzlarıyla sanatçının ayrı bir sınıftan olduğu izlenimini net olarak bize vermektedirler.

İlkel ile amatör arasında da ne kadar benzer görünse de fark vardır. İlkel bu kural ve kaidelerin kendisini kapsamadığını ve kendi kararı olmadığını anlayıp hiçe sayıyor, amatör ise bu kurallara sıcak bakmakla birlikte bunları deneme yolundadır.

İlkel işe yalnız başlar, sadece kendi deneyimleri üzerinden ilerler. Tam bir ilerleme hali değilse bile kendini tekrar eder. Başka bir kimsenin deneyimine ihtiyaç duymaz. İlkel geleneğin resimsel gramerini kullanmaz, kendi gramerini kendisi yazar. Zaten kendi içerisinde de çok kurallı karmaşık bir yapısı yoktur. Bu nedenle kaba sabadır. İlkel resimde bir çözüm bulduğunda onunla yetinip bunu defalarca kullanmaktadır. Onun üzerine gidip geliştirme ihtiyacı duymaz. O noktada bitmiştir o mesele artık. Bu nedenle kendisine hastır, naiftir. Geleneği reddeder, çünkü bu geleneğin içinden gelmediği gibi onu resim yapmaya iten yaşanmış deneyimin o gelenekte olmadığını da en başından bilir. Bunu bilebilmesi için müze gezmesi ve bu tür resimlerle iç içe olmasını gerektirmez. Çünkü yaşadıkları, toplumdaki iktidar uygulamasından dışlanma deneyimidir. Zaten en başından dışlandığı bir deneyimin için olmayı elbette ki istemez.

Profesyonel sanatçının, kendisinin ya da duyarlı bir pozisyona geçip gündemin ya da geçmişin travmalarını, dramını ve trajedilerini, dönüştürmeyi seçmesi, bunu proje haline getirmesi, malzemesinin duygu (içten ve samimi) olması ve sonucun izleyici

üzerindeki etkisi sanıldığı gibi değildir. Bu biraz ses bombasına da benzer, gürültü çıkartır ama o anda kalır.

Burada soru/n “travma profesyonel çalışılabilir mi?” den ziyade profesyonel çalışan bir sanatçının travmayı malzemeleştirmesidir. Malzemeye dönüşen travma kimin travmasıdır, kim olarak bunun göstereni konumuna geçiyorsun? Başkasının acısını projelendirip ünlü galerilerde ‘görücü’ye çıkartıp milyon dolarlara satmak profesyonelliktir.

Ahmet Güneştekin’in *Çürüme* ve *Yoktunuz* çalışmalarında örneklediği gibi; travmanın projeleştirilmesi, profesyonel bir süreçle (ekip halinde) yoğun duyguların söz konusu olması ve ‘projeleştiren acı’ oldukça profesyoneldir.

Profesyonellik tez düze indirir, masaya yatırır, üzerinde çalışılır, sterilleştirir, duygusuzlaştırır, çalışılabilir kılar. Bu anlamda travmanın, acının konu edilmesi tezatlık doğurur, samimiyetsizlik barındırır, çıkarıcılık hissettirir. Acıyı yaşıyor olmak üzerine çalışılmayı güçleştirir. *Nightcrawler* (Gece Vurgunu) filminde, haber fotoğrafçısı olan Lou’nun, arkadaşının kazadan hemem sonra kanlar içerisindeki halini fotoğraflaması ve asistanın tepkisi üzerine “biz profesyoneliz” demesi bu bağlamda üzerine düşünülèsidir.

4.2. Başkasının Acısı

Başkasının acısını hissetme, kendini onun yerine koyup oradan/yerinden bakma, durumu anlamaya çalışma, hissetme empatiye benzer. Kendini onun şekline bürüme, kendinmiş, kendin yaşıyormuş gibi düşünme/hissetme ve ancak o zaman anlayabilme, dışarda/dışında kalıp izlemeden farklıdır. Dışında kalınca o başkasıdır, uzaktır, bana dahil, ben değildir. Bunun için bir geçirgenlik söz konusu değildir. Bu noktada acı çekmek yerine acınır. Acımak ve empati kurmak arasında mesafe farkı vardır.

Acının seyirlik bir malzemeye dönüştüğü ve günden güne daha da duyarsızlaştırdığı, hissizleştirdiği ve mallaştırdığı --özne'den çıkarıp nesne haline getirdiği-- günümüzde

başkasının acısından bahsetmek söz konusu olunca direkt bir mesafe konulur. Bu mesafeyle artık daha güvende hissedilir. Çünkü *ben* ya da *biz* değildir söz konusu olan, parlak ve rengarenk ışıklar saçan *ekranlarda*, saniyeler içinde değişen görüntüler olaylar ve bununla doğru orantılı olarak; düşünceler ve duygu durumlarında da bir kalabalıklık vardır ve ne olduğunu henüz tam anlayamamışken dakikalar hatta bazen saniyeler içinde bir halden bir hale girilir. Burada zaten bir ekran karşısında belli bir uzaklıktayken --güvenli bir mesafedeyken-- bir de *başkasını* izliyor olmanın dayanılabilir hafifliğinin verdiği bir mesafe vardır. Durum böyleyken *acı* haberlerin sarsıcı görüntüleri saniyeler içerisinde yerini sevimli yavru ayıcığın hayvanat bahçesindeki neşeli hallerine bırakır. İzleyici de bu yer değiştirmeye eş zamanlı olarak uyum sağlar ve tam hüznülenecekken ya da hüznülenmişken aniden gelen bir 'herşey yolunda' haberi/leri ile rahatlar, gevşer ve neşelenir. Ve bu izleyicinin beyninde sonsuz kez tekrarlanır. Haliyle bu tekrarlar zamanla ve tam da istenildiği gibi duyarsızlaştırır--ya da oyalır.

Susan Sontag da *başkasının acısının* verdiği rahatlıktan rahatsız olacak ki *Başkalarının Acısına Bakmak* adlı kitabında şöyle der: "Konu başkalarının acılarına bakmak olduğu zaman, 'biz' asla cepte keklik sayılmamalıdır."(Sontag 2004: 5)

John Berger *Bir Fotoğrafı Anlamak* adlı kitabında bellek ile fotoğrafın işlevlerinin farkından ve benzeşiminden bahsetmektedir. Berger'e göre fotoğraf, bir olayı belleğe ihtiyaç duymaksızın sakladığını, yani belleğin işini yaptığını ve "bunu hatırımda tutmama gerek yok, benim yerime hatırlayacak başka bir biri var" dedirtmektedir. Böylelikle bizi belleğin yükünden kurtmaktadır (John Berger, 2016: 74). Bu neden mi yüküdür? Çünkü unutmak önemlidir, unutmak terk etmektir. Bu anlamda fotoğrafın önemi de büyüktür. Bunun yanında fotoğraf, belleğin aksine anlamı saklamaz, anlamdan koparılmış kesitler gösterir. Bellek ise olayı/görüntüyü bağlamıyla birlikte saklar. Fotoğraftaki gibi tek bir an, tek bir görüntü yoktur bellekte. Bellek, kısa bir an veya görüntü ise de anlamlandırdığı için bir olay örgüsü oluşturmuş, öykülemiştir. Bellek, hatırlaması gereken şeyleri her zaman öykülemez.

Aslında bazen fotoğraf makinesinin yaptığını da yapabilir; anı dondurur ve saklar. Hatırladığım böyle donmuş anlar var zihnimde. İlkokul son sınıfta, eve dönüş yolunda, servisten dışarı izlerken iki saniyeliğine kaydettiğim ya da belleğimin fotoğrafını çektiği görüntü gibi. Mardin'in eski çarşısında, muhtemelen kendi dükkanının önünde, kaldırımda kanlar içinde yatan bir adam. Vücudundan akan kanlar kaldırım boyunca akmış ve etrafta hiç kimse yok. Belki de böyle şok görüntüler bu etkiye sebep olur. Fotoğraf da bir tür şoklamadır. Bu olayla ilgili tek bir görüntü, tek bir an var zihnimde. Belki de olayın etkisinden daha çabuk kurtulmak için şokladığımız görüntüler, olaylar vardır zihinlerimize. Hatırlanan tek bir görüntü, hareketsiz bir görüntü.

John Berger bu anları savaş fotoğraflarının *tutuklayıcı* etkisi diye bahseder ve şöyle devam eder: "Bizi yakalarlar. (Onları hiç görmeden geçen insanların bulunduğunu biliyorum, ama bu insanlar için söylenebilecek hiçbir şey yok.) Bu fotoğraflara bakarken bir başkasının çektiği acının yaşandığı o an, içine alıp yutar bizi."(Berger, 2016: 50) Belki de böyle travmatik görüntüler şok etkisi yapar, olayı deşmeden, öykülemekten dondurup saklamak. Bağlamından koparıp ölü bir nesneye dönüştürmek. Etrafını temizlemek --kadraja almak--, çağrışımlara kapamak. Tabi buna maruz kalma süresinin de etkisi olabilir. Neredeyse fotoğrafın pozlama süresi kadar. Bu bir tür savunma mekanizmasına da benziyor.

Bir olayın saklanması bir anın saklanmasından daha zordur bellek için. Fotoğraf tek bir andır, hızlıdır bu sayede daha hızlı okunup hatırlanmaktadır. Olayda ise bağlantılar, ilişkiler ve çağrışımlar fazladır. Dolayısıyla kayıt aşamasıyla hatırlama/maruz kalma/karşılaşma aşaması birbiriyle doğru orantılıdır.

Berger, fotoğraflanan an ile geriye kalan ve bir süreklilik içerisinde olan anın ayrımını yaparken şunu söylüyor: "Fotoğraf makinesinin bir ıstırap anını yalıtışı, bu anın deneyiminin kendi kendisini yalıtışından daha şiddetli değildir. [...] Fotoğraf makinesi tarafından yakalanan imge çifte şiddet taşır ve her iki şiddet de aynı kontrastı güçlendirir: fotoğrafı çekilen an ile diğer bütün anlar."(Berger, 2016: 51) Fotoğrafın şiddet anına yaptığı şey ile şiddet anını yaşayan birinin kendine yaptığı şeyin benzerliğinden bahsetmektedir.

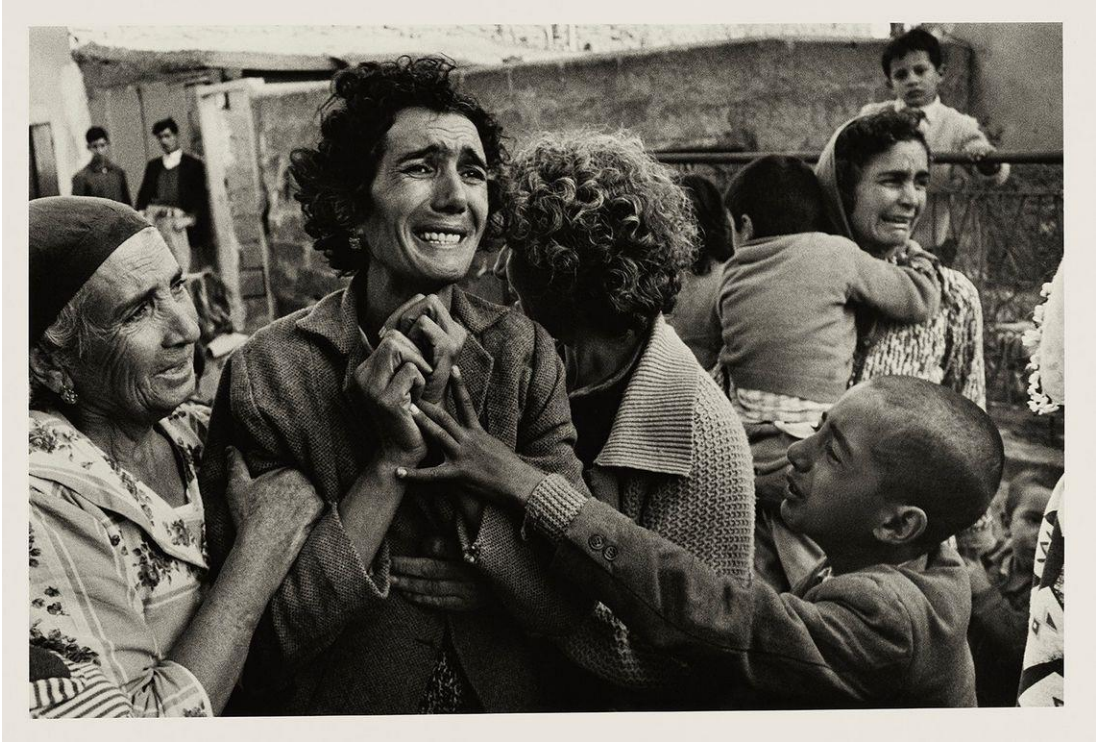
Bu *tanık* ve *mağdur* ilişkisine de benzemektedir. Tanık, öncesi ve sonrasını bilmeksizin olayı sadece gören, olaydan *etkilenmeyendir*. Tanığın ana tanık oluşu ile mağdurun olayı yaşıyor oluşunun kendi hayatlarının normal seyriyle kontrastının benzeşmesi gibi. Elbette olayı yaşayan kişinin tanıklığı ile buna tanık olanın tanıklığı farklı türdedir. Savaş fotoğrafçısı McCullin ıstırap anlarına tanıklığı ile fotoğraflara bakanların tanıklığının bir olmadığı gibi.

Buradan yola çıkıp resim ile fotoğraf arasındaki farka bakacak olursak, resmin de fotoğraf işlevi gördüğünü söyleyebilir miyiz? Bir kere ikisinde zaman olgusu farklıdır. Fotoğrafta zaman tekdüze iken, resimde bu yapan kişiye, yaptığı şeye göre değişebilmektedir. Kendine özgü bir zamanı vardır. Fotoğraf andan koparılmış, koparılan da etrafından yalıtılmıştır. Fotoğraf, keskindir, çıplaktır, hızlıdır. Direkt bir anlatımdır. Resim ise çeviridir, yorumdur, hikayedir, daha kapalıdır, yavaştır, yumuşaktır, dolaylı da olabilmektedir. Çünkü bellek ile birlikte hareket etmektedir.

Bu ikisiyle karşılaşma, algılama ve hislenme anı, yine süreçleriyle çok benzerdir. Fotoğrafın oluşturulma süreci hızlı olduğu gibi, algılama ve etkisi altına alma süreci de hızlıdır. Resimde bu süreç daha yavaştır. Bu fark McCullin'in Kıbrıs savaşında çektiği fotoğrafla (Resim 1) Leon Golub resmi üzerinden karşılaştırabilir (Resim 2). McCullin'in fotoğrafı, fotoğraf olması hasebiyle de çok yoğundur. Ve bir anda karşıya geçirir bu yoğunluğu. Deklanşöre basma hızıyla orantılı bir geçiştir denilebilir. Golub'un resminde, görüntünün resme dönme süreci, izleyicinin resmi alımlama süreciyle yine bağlantılıdır.



Resim 10: Leon Golub, *Interrogation III*(Sorgu), 1981, keten üzerine akrilik, 304 x 421 cm



Resim 11: Don McCullin , 1964, Kıbrıs

Söz konusu acı ve travmatik bir an ise bu süreçte bir değişim olur mu? Travmatik anı, tam da o anda yakalamak ve olduğu gibi göstermek ile travmatik anı yanına almak, baş başa kalmak, onunla zaman geçirmek, kendi zihin süzgecinden geçirmek, dokunmak, seçmek, karar vermek, yapmak/yapamamak, imgeye dönüştürmek ve sonra göstermek süreçleri arasında sanatçı ve izleyicide oluşan zaman olgusu paralellik göstermektedir. Bu oluşturduğu etki için de söylenebilir mi? Fotoğrafçının yaptığı kayıttır, fotoğrafı izleyen de kayıt etmenin ötesine geçer mi? Acı bir anın fotoğrafı bunu değiştirir mi? Başkasının acısının resmedilmesi, acının yeniden kurgulanması mıdır?

Roland Barthes, fotoğrafta bu şekilde bir kurgunun izleyiciyi etkiletmekte ya da amacına ulaştırmakta yetersiz kaldığını, saptırdığını söyler: “Bazı ayrıntılar beni “delebilir”. Eğer delmezlerse bunun nedeni fotoğrafçının onları oraya bilerek koymuş olmasıdır.”(Roland Barthes, *Camera Lucida*, 2016: 63) Resimde süreç bakımından daha farklıdır ve evrilir. Görüntünün kedisinde kurgu yoksa bile malzemenin kendisi bile bir kurgudur. Fotoğrafta da bu mümkündür tabi. Başkasının acısının imgeye dönüşmesi bir kurgudan geçirilip, estetize edilmeye çalışılıyorsa, bunun ahlaki boyutu da tartışılır. Kompozisyonu, netliği, açısı, ışığı, renkleri çok iyi ayarlanmış acı dolu bir savaş fotoğrafı ya da ustaca resmedilmiş ölü bir çocuk fotoğrafı gibi.

Karar verilemeyecek bir soru. Sanatçının niyeti şüpheli veya pratiği kusurlu olduğu için ve temsil edilen duruma uygun duygu ve düşünceleri aktaracak ifadeyi bulamamış olduğu için de değil üstelik. Sorun tam da ifadenin kendisinde: Görüntü, davranış ve söz üretimi ile seyircilerin düşünce, duygu ve eylemlerini ilgilendiren bir durumun algılanışı arasında duyumsanabilir bir sürekliliğin bulunduğunu varsaymasında (Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci*, 2015: 51).

Jacques Rancière, sanatçının niyetinden ziyade problemin kökte olduğunu söyler. Görüntünün üretimiyle seyircinin sürekli bir algılayan pozisyonuna tutulması problemli bulmaktadır. Burada bir problem daha da şudur ki, söz konusu başkalarının acılarının görüntüye indirgenmesidir.

Başkasının acısını gösteren görüntüler, imgeler izleyiciye ne yapar ya da bunu oluşturan ve sunan sanatçılar izleyiciye ne yapmak ister? İzleyiciyle buluşturan ya da aracı olan sanatçıya yaptığını mı yapar, yoksa bu acı görüntülerin sanatçıya yapamadığını, sanatçı izleyiciye mi yapmak ister? Kendinde eksikliğini hissettiği duygulanımı izleyiciyle tamamlamaya mı çalışır? John Berber bu durumu fotoğraf ve okur bağlamında, okur üzerindeki etkisini şöyle açıklar:

Bu tür anlar, fotoğraflansın ya da fotoğraflanmasın, diğer bütün anlarla süreksizlik içindedirler. Kendi başlarına var olurlar. Ancak fotoğraf tarafından tutuklanan okur, bu süreksizliği kendi kişisel ahlaki yetersizliği olarak duyma eğilimi taşıyabilir. Ve *bu olduğu anda da okurun sarsılma duygusu bile dağılır*: Artık kendi ahlaki yetersizliği savaşta işlenen cinayetler kadar sarsıcı gelebilir okura. Ya bu yetersizlik duygusunu çok bildik bir duygu olduğu için omuz silkerek uzaklaştırır ya da bir tür kefaret ödemeye girişir [...] (John Berger, *Bir Fotoğrafı Anlamak*, 2016: 51,52).

Dehşet görüntülerine çok yakından bakmanın izleyicide yarattığı şokun yanında utandırıcı bir tarafı da vardır. Dikizci gibi bakmanın verdiği utançtır bu (Sontag, 2004: 41). Seyircisi olmanın, pasif olmanın, görüntülerde ve o anda onlar yaşanırken bunu sadece izliyor olmanın ve pozisyonunu kestirememenin –suçun bir parçası olduğunu hissetmenin—yarattığı utanç ve bunun ahlaki boyutunu sorgulama gereksinimi duyar. Berger, izleyicinin bu yetersizlik duygusuna alışkın da olabileceğini söyler. Bu alışkanlık bazı izleyicilerde bir ihtiyaca/hazza bile dönüşebilmektedir. Acı görüntüler, daha acı görüntüler, daha da acı görüntüler... Bu kendi acı eşiğini geçmenin her seferinde verdiği mazoşist bir hazdır. Sontag, hastane çalışanlarını bu pozisyondan ayırır fakat, beyni dışarı saçılmış ve kendisi için yapılacak bir şeyin kalmadığı bir insanın yakından incelenmesinin bir şeyler öğrenmenin ötesinde bir hazdan da söz edilebilir. Bu hazzın güç ile de bir ilgisi vardır. Katlanılmaz görüntülere katlanmanın verdiği güçlü olma hissi, kalbi elinde taşımanın, beyni parmağında oynatmanın, insana hakim olmanın verdiği güçtür. Daha sonra bunlar kahramanlık hikayelerine de dönüşebilmektedir. Bakabildim, dokunabildim, yapabildim; bu kurtarabildimden ayrı bir haldir.

Başkasının acısı üzerinden yapılan işlerde ‘seyircisi’ olma/yapma durumu ince bir çizgidir. Bunu profesyonelce yapmakta bir ahlaksızlıktan söz edilebilir. Acının sadece ifadesi bile kendi başına onu tekdüzeleştirmekte/indirgemektedir. Başkasının acısını çalışma konusu olmasının en başından bu tehlikeden bahsedilebilir. Sonuç odaklı, profesyonel işlenmiş ve etkileyici bir ifade arayışına girmek yerine süreci de işe dahil eden ve acının, travmanın ifadesinin sıkıntılarını görünürleştiren bir ifade biçiminin ahlaki boyutu daha kabul edilebilirdir. “‘İkna etmek’ üzere değil, ‘söylemek’ sadece ‘göstermek’ üzere bir dil nasıl kurulabilir” sorusu bu anlamda önemli ve üzerine düşünülmesi gereken bir sorudur (Gürelli, *Görüntü ve Resim: Günümüzde Resmin Araç Olarak Niteliği*, 2019:116).

5. SÜREÇ

Resim lisans eğitimine başladığımız andan itibaren klasik sanat eğitimimiz de başlamış bulunmaktaydı. Boyalar, renkler, skalalar, çizgiler, desenler, perspektifler vs... Genel itibariyle, zaten farklı olmayan beklentilerle bu yola koyulduğumuz için bu durum/konum çok da garipsenmiyor, hatta beklenen, istenen bir durumdu. Ayrıca daha büyük problemlerimiz olduğu için (mekanın kısıtlı oluşu, ısınma problemi vs.) bunu sorgulamak lüks oluyordu. Atölye dersinin ikinci döneminde kendimizi ‘amaç’ ve ‘araç’ nedir diye –bütün yer, zaman ve mekan bağlamlarında-- sorgular bulduk, sonrasında da her şeyi sorgulamadan edemedik. Bunların yanında bir de ‘çalışılabilir’ bir meseleye, derde, konuya ve o zamanlar sıkça kullandığımız tabirle, bir ‘aciliyet’e (zihnimizi, gündemimizi en çok meşgul eden ve dönüştürülebilir olan mesele) ihtiyacımız vardı. Tam olarak o zaman başladı mahremiyet, samimiyet, mesafe, travma, travmanın paylaşımı meselelerini dert edinmem. Çünkü içinde bulunduğum psikolojik durum(travma) ne dışına çıkıp başka bir konu-mesele üzerine yoğunlaşmama izin veriyordu, ne de kendi içinde, sorunun üzerine gidip onu anlama, tanıma ve dönüştürmeye. Bu meselenin fazlaca içindeydim. Çok yakın olduğu için onu seçemiyor, anlayamıyor, tanı koyamıyor dolayısıyla tedavi de edemiyordum, çok uzak olanda yapılması zor olduğu gibi. Bir yandan başka bir şeyi de dert edinmek, gündemine taşımak, onunla devamlı meşgul olmak da istediğim bir şey olmadığı gibi mümkün de görünmüyordu. Aynı zamanda bu üzerine konuşulabilir, paylaşılabılır, tartışılabilir bir mesele de değildi. Ama format gereği bunu dönüştürmem, bir şekilde ‘gösterilebilir’ hale getirmem gerekiyordu ki bu beni çok zorluyordu. Benden istenen ya da beni buna iten, zorlayan, belki de benim o zaman anladığım kadarıyla bir nevi duygularımı teknik bir süreçten geçirip görünürleştirmem. Verdiği sıkıntıların yanında bir de benim için mahrem olan ve paylaşılmasını istemediğim ve acaba nasıl daha kapalı bir biçimde yansıtabilirim dediğim bir konuyu bu mecrada ele almak da ilginç ve zor bir deneyimdi.

İlk zamanlar hiçbir şey yapmadan durmak, dönüştürülemeyeceğini anlamak ve bunu nasıl gösterebileceğimle uğraştım ve yaklaşık bir dönem ‘dönüştüremem’ ile geçti.

Bu süreci şu anda, bu mesafeden tekrar düşünmek, ‘şimdi’den o zamana bakmak, anlamaya çalışmak, daha net ve anlaşılır bir dil sağlamaktadır. İçindeyken daha karmaşık ve zaman zaman benim bile anlamadığım bir hal almaktaydı. Mesafenin doğurmuş olduğu bu üzerine konuşa bilirliliğin de hafifliği var ki o süreçte bunu konuşurken ağzımın, dilimin, dişlerimin havada uçtuğunu hisseder gibiydim, zordu. Bundan dolayı bu iki mesafenin farklı anlamları olduğunu düşünüyorum. İlk önce mesafeyi daraltarak, o zamanın yakınlığından –içinde ve kopmamışken-- süreci anlatmaya çalıştığım metinleri sıralayacağım. *Aciliyet* kısmında bu anlamda, daha yakın bir yerden bakıyor sürece. Kendi kendime çok soru sorduğum ve çoğunun da sadece soru olarak bende kaldığı bu süreçte ve sonrasında o sorularla hala meşgul buluyorum kendimi şimdilerde bile. *Birîn* kısmında mesafe biraz daha uzak, konu biraz daha toparlanmış, küçültülmüştür –hem hacimsel olarak hem de psikolojik anlamda. Bu mesafe “işte tam da bu” dedirtecek cinsten bir yakınlık, olması gerektiği gibi ya da konuşulabilir, tartışılabilir ve gösterebilir/paylaşılabilir bir hale gelmesi açısından önemlidir. Başka kavramlarla ilişkilendirme, başka bağlamlar kurmayı da kolaylaştırmıştır. Kendinden çıkıp kendine bakacak mesafe bu süreçte oluşmaya başlanmış denilebilir.

5.1. Aciliyet

Şimdi yapmaya çalıştığım şey, kabuk tutmuş bir yaranın iyileştiğini düşünüp, kabuğunu kaldırmaya çalışırken kanatıp yeni bir yara oluşmasına sebep oluyor. Bir bütünlüğe kavuştuğunu düşündüğüm şeyin her an parçalanabilir olduğunu görmek. Mesafe kurduğumu düşündüğüm ve peşimden sürekli gelen. Bu noktada yine durmak.

İki yıl önce de tam bu noktada durmuştum. Çünkü Atölye dersimizde çoğu sanat öğrencisinden istenildiği gibi bir röprodüksiyon istenmiyordu bizden. Kopyanın kopyasının kopyası değildi bizden yapılması istenen. Kendimize dönmemiz. Biz kimiz? Neredeyiz? Hangi yıldayız? Bu sorular üzerine yoğunlaşıp, bu bağlamda çalışmak istediğimiz konu üzerine düşünmemiz isteniyordu. Bu alışlagelmiş bir durum değildi bizim için. Kolay da olmadı, aciliyetimizin ne olduğunu bulmaya

çalışmak. Bulmaya çalışmamız da ilginçti tabi. Acil olan zaten yaşıyor olduğumuz, kaçınılmaz olan, ısrarcı olan ve aslında "ben buradayım" diyendi. Bir yandan bununla bir sürece gireceğimizi, bunu görünür kılacağımızın farkındaydık. İlk etapta buna karar vermek zordu benim için. Çünkü yeterince acil ve kaçınılmaz değildi üzerinde çalışabileceğimi düşündüğüm konular. Burada bocalarken ben, aciliyetimin bana acil gelmesi... Bunu çalışabilecek şekilde değil, yaşamaya maruz bıraktıracak şekilde geldi. Kaçınılmazdı ve mümkün değildi başka bir konu üzerinde çalışmak, odaklanmak.

Aciliyetim çok yakındı bana, sürekli benimleydi, bendendi. Beynimin içinde dolanıp duruyordu, hiç ayrılmıyorduk ve bana nefes aldırmiyordu. Teslim olmuşum ona, kıpırdatmıyordu beni. Onunla bir yola girmek hiç de istemediğim bir şeydi. Ama o bu kadar büyükken başka bir konu üzerine düşünüyormuş gibi, ilgileniyormuş gibi yapma samimiyetsizliğine de giremezdim. Durdum ve sadece düşündüm. Durmak ya da hiçbir şey yapmamak sürecimin bir parçasıydı. Ama bu süreci görünür kılmam gerekiyordu. Çünkü paylaşılan kıymetli oluyordu, paylaşılmayanın bir kıymeti yoktu. Paylaşılmayana ulaşlamıyordu çünkü. Bir şeyleri sırf görünür kılmak -- somutlaştırmak, ulaşılmasını sağlamak-- için yapmak da bana zorlama geliyordu ve kendimi buna zorlayıp yaptığım işlerden de memnun değildim. Çünkü tam karşılamıyordu hislerimi, anlatmak istediklerimi ki karşılaşması da mümkün değildi.

Yazmaya başladım ama yazdıklarım okutmak istemediğim kadar şeffaftı ve bu samimiyeti kimseyle kurmak istemiyordum. Bir yandan bunu neye dönüştürebilirim diye düşünüyordum. Peki bu mesafeyi nasıl kurmalıydım? Ne ifşa edecek kadar samimi, ne de kapatacak ve hiçbir bağ kuramayacak kadar soğuk olsun istemiyordum. Aramızda mesafe olmadığı için net göremiyordum onu ve görebilmem için uzaklaşmam gerekiyordu. Bu çok zor oldu ama --bugün tekrardan yaşadıklarına bakınca iyi mi oldu diye de düşünmüyor değilim-- bir adım geriye gittim görebilmek için. Kendimden çıkardım, yabancılaştırdım, ötekileştirdim. Adlandırmak, tanımlamak, dokunabilmek ve belki anlayabilmek için. Bunu yapabilmek için bende kalan boşluğu soğuttum, üzerini kapattım, silmeye çalıştım, bastırdım. İçine

düşmemek için üzerini kapattığım bir kuyu gibi oldu bu bende. Kuyu için, Kürtçe' de 'bîr' sözcüğü kullanılır ve kuyu dışında hafıza, bilinç, anı gibi anlamları da vardır.

İçine düştüğüm ve nasıl çıktığımın önemsizliğiyle bir şekilde çıkmam gerektiği için sonunda çıktığım bu kuyu, boşluk, hafıza, anı ve/veya travma bir yaraya dönüştü bende. Hızla iyileştirmeye çalıştığım, spesifik bir tedavi yerine semptomatik bir tedavi uyguladığım bir yara. Beni acıtan yarayı iyileştirmek yerine bu acıyı dindirmek daha kolaydı ve ben o kadar zorlukla ancak bunu yapmaya çalıştım. Yaramın acısını dindirmeye çalıştım. Bunu kendi yarama sırtımı dönüp başka yaralara bakmaya, görmeye çalışarak başladım. Yara neydi? Bütünlüğü bozan, sırayı bozan, sıranın dışında kalan, -sıra/dışı olan- rahatsız eden, tanıdık olmayan, tedirgin eden, muğlak olan, iz bırakan --dolayısıyla belleğe dair olan-- hafızadan silinmeyen, derin olan, katmanlı olan, içini gösteren, bir yaşam bitirirken başka bir yaşam kuran, canlı ve yaşayan bir olguydu yara. Kavramsal olarak 'yara nedir' üzerine de çok düşündüm. Kürtçedeki anlamını aciliyetime ve yaranın kendisine daha yakın buluyordum. Kürtçede yara 'birîn', 'bîr' kökünden gelip, yukarıda da bahsettiğim gibi bîr de "bellek, kuyu" anlamlarına gelmektedir. Yaranın böylesi katmanlılığı, canlılığı, kapalı olanın açılması, dışarı çıkması, içini göstermesi de bir çiçeği anımsatıyordu.

Yara ve çiçek (gelincik) ilişkisini hem bu açıklamalardan yola çıkarak hem de Kürtçe'de gelincik için kullanılan 'kulîl' (bu kelimenin kökü 'kul' yani yine 'yara' anlamında) bağlamında ilişkilendirerek yarayı direkt bir ifadeden kurtarmaya çalıştım. Zaten benim aciliyetimde de gerçek bir yara söz konusu değildi. Soyut bir yaradan bahsediyordum.

Dili de bir malzeme gibi kullanmaya başladım --hem malzemenin dilini kullanmak hem de dili bir malzeme olarak kullanmak. Bu mesafe kurmam açısından da önemliydi. Başka bir gözle bakıyordum artık, daha bütüncül bir gözle. Olayın içinde olup kendime bakmak yerine dışına çıkıp etrafa bakmaya çalışıyordum.

Yaramın kendisi artık bir olay değil, olguydu. Daha somuttu ve kontrol edilebilirdi bu haliyle. Benimleyken 'semptom'du, subjektifti, benim gözlemleyebildiğim ama

ölçümü yapılamayandı. Uzaklaşıp mesafe koyduktan sonra 'bulgu'ya dönüştü. Başkaları tarafından objektif olarak gözlemlenebilir oldu.

Semptom (Yunanca "kaza, aksilik") da kendi içinde bir yaradır; alışılmışın dışında bir durumdan dolayı vücut işlevlerinde ya da hislerde bir aksaklık, normalin dışına çıkma halidir. Bunun sadece yaşayan kişi farkındadır ve hisseder. Doğrudan ölçümü yapılamamaktadır.

Semptomu bir bulgu haline getirmem, yani görünür kılmam gerekiyordu artık. Kendi yaramdan değil de 'bir yara'dan bahsediyordum artık. Etrafımda neyin yara olabileceğine bakıyordum. Suriyeli çocuğun başındaki şarapnel yarası, yeni yanmış diğer çocuğun bacağındaki yara, hastane duvarındaki yara, Yenişehir'in bitmeyen inşaatlarının Mardin'in yarası olması, gündemden eksilmeyen yaralar... O kadar çok yara gördüm ki, kendi yaramdan uzaklaştım, unuttur gibi oldum.

Yara kavramına varmadan önce, kafamdaki kavramlar; kadın, cenin ve doğum üzerineydi. İlk olarak tükenmez kalemle çizdiğim kadın resimleri ve portreleri görünür oldu. Burada yaptığım tarif ve kullandığım malzemeden dolayı aldığım eleştiriler, beni bu tariften nasıl kurtulabileceğimi düşündüğüm ve malzemelerin dilini anlamaya çalıştığım bir sürece sürükledi. Henüz konumda bocalarken malzemenin de dilini iyi kullanmam gerekliliği beni iyice zorlamıştı. Bu sefer malzemeleri tanıma adına bir deneme-yanılmaya gittim. Çeşitli malzemeler denedim. Bu arada bulgular zaman zaman semptoma dönüşüp evlerine geri dönüyorlardı ve bu bende bir anestezi etkisi yaratıp yine durdurup uyutuyordu. Bu gelgitleri bütün süreç boyunca defalarca yaşadım. Her kendime döndüğümde bıraktığım yarayı taptaze buluyordum.

Nasıl ki dili bir malzeme gibi düşündüysem, bu düşündüklerimi malzemeyle nasıl bir dile çevirebileceğimi de düşünüyordum. İlk zamanlar bu anlamda amaçsız ilerken, tükenmez kalemle ve kurşun kalemle çeşitli kağıtlara kadın, cenin ve kan resimleri yapıyordum. Beynimde dönüp dolaşan görüntülerin direkt ifadesiydi bunlar. Evet tarifti, illüstratifti. Kendi görüntüsüne indirgiyordum bu şekilde. Bu çok yakın bir mesafede durmamla da alakalıydı. İçinden çıkıp dışına ve dışıma baktığımda, mesafe

oluştugu için artık kadrajıma başka şeyler de dahil olabiliyordu. Sabit ve dar açılı bir lensten bakmayı bırakıp geniş açılı bir lens kullanmaya başlamak gibi.

İlk iş olarak 'doğum' kavramıyla başladım. Anne karnındaymış gibi asılı duran, bu haliyle bir kelebeğin kozadaki haline de benzeyen, ince çoraptan ve pamuktan bir cenin yaptım. Malzeme konusunda daha hissel düşündüm. İnce çorap da pamuk da oldukça yumuşaktı bir bebek gibi -- 'pamuk gibi' tarifi de yapılır bebekler için-- ve kaygandı ince çorabın etkisiyle. Bebekler de ilk doğduklarında elle tutulması çok zor şekilde kaygandırılar. Bunu havaya asılı bir şekilde, boşlukta duruyor şeklinde sergiledim. Bir yere, bir kimseye ait değildi ya da ben öyle olmasını istiyordum. Bir kadının yaptığı doğum dışında başka nelerin doğum olabileceği üzerine düşünürken kampüste içinde yeşeren bir buğday olan bir tezekle karşılaştım ve bunu da fotoğrafladım. Bu tam da içinde bulunduğum durumun hem net bir ifadesi hem de tepkisiydi.

Yara kavramıyla ilk uğraşmaya başladığımda genel ve soyut düşündüğüm için çoğu şeyin bir yara olabileceğini görüyordum. Her yerde bir yara arayışı içine girdim. Hızla büyüyen kentleşmenin doğada bıraktığı yara, hastane duvarındaki sıyrığın ıslanarak organizmaların yeni bir hayat kurmasıyla duvarda açıkları yara, medyadaki kadın cinayetlerinin ve gündemin zihinde bıraktığı yara ve daha birçok yara...

Yarayı nasıl görselleştirebileceğime geldiğimde kafa yorduğum kavramları da rehber edinerek, dilin peşine düşerek ilerledim. Kraft kağıdının üstüne mürekkeple yarıklar, yaralar çizmeye başladım. Kimi zaman kağıdın kendisini de yardım/yaraladım. Eylem de işin bir parçası haline geldi. Bu şekilde temsilden de kurtarma derdindeydim. On tane kraft kağıdını üst üste yapııştırıp en üsteki kağıttan başlayarak ortasından delikler açtım. Her seferinde bir altındakini biraz daha küçülterek sonuncusuna geldiğimde küçük bir delik açtım. Katman katman olan ve içini gösteren bu iş; açmaya başlayan bir çiçeğe ve derin bir yaraya da benziyordu.

Kraft kağıdı bana çok bedensel geliyordu, bununla birlikte mürekkebi de kana en yakın malzeme gibi görüyordum. Kağıt bir bedendi ve ben bunu yaralıyordum her türlü müdahalemlerle. En ufak bir kırışıklığı bile bütünlüğünü bozuyor, bir yara açıyordu.

Dümdüz bir kraft kağıdı bir beden temsili olarak ya da bu tam da temsil olduğu için başka nasıl olabilir diye de düşünüyordum ve bir bedenin peşine düşüyordum. Kağıdın üzerine kırmızı toprağı sulandırıp sürdüm ve bunun üzerine yaralar yaptım. Bu sefer de bir duvar ve onun yarası gibi oldu. Kağıdın tamamını çeşitli renklerde akrilik boyayla boyayıp kurumadan el, parmak izi ve müdahalesi ile bütünlüğün ve sıradanlığın rahatını, uysallığını ve vurdumduymazlığını bozmaya çalıştım.

Bahsettiğim bu işlerde yaptığım yaraların tek olması ve merkezde olması hem önemine vurgu yapıyor hem de yaranın --olması gerektiği gibi-- steril olmasını sağlıyor. Hastane ortamında açılmış ve pansuman edilmeye hazır bir yara gibi. Kendi başına önemi etrafındaki her şeyi önemsizleştiriyor, siliyor ve temizliyordu. Her ne kadar işlediğim soyut bir yara olsa da bu ilişkileri kendime dönüp tekrar düşündüğümde, beni şaşırtan bağlantılar, benzerlikler buluyordum.

Yarayla çiçek ilişkisini düşünmeye başladığımda, bunun hangi çiçek olabileceğini çok düşünmeden gelincik olduğunu fark ettim. Çünkü gelinciğe Kürtçede 'kulîlk' diyorduk, 'kulîlka nîsanê' yani 'nisan çiçeği'. Üstelik kanayan bir yara gibi kıpkırmızıydı, canlıydı, hassastı, kırılıyordu, çok çabuk yaralanabiliyordu. Bununla ilgili ilk işim kağıt üzerine kuru boyayla bir gelincik fotoğrafından bakarak bire bir geçirmek oldu. Bu gelincik, benim kurduğum bağlantılarla ve kavramların oluşturduğu dille bir yaraydı ama dışarıdan bakan bir göz bunu hiç de yara gibi görmüyordu. Net bir şekilde 'çiçek'ti. Onu bu çiçek temsiliyetinden kurtarmak için diğer çalışmalarımı bir arada sergiledim. Bu şekilde birden çok temsilin bir araya gelmesiyle daha derin bir anlam oluşturmaya zorladım. Bu beni tatmin eden bir şey değildi.

Kurşun kalem, sulu boya, siyah mürekkep ve gelincik mürekkebiyle yaptığım bir gelincik defteri tuttum. Gelinciğin gelişim aşamaları, inişleri, çıkışları, canlı hali, kuru hali; gelincik günlüğü gibi. Bu defterde gelincik, başka yaralarla da bir araya geldi. Yerde uzun süre bekleyen, ölü bir kadın bedeniyle ya da doğduktan hemen sonra --kordonu bile kesilmeden--atılmış bir bebekle. Bu sefer ben yaraya gitmiyordum, yara bana geliyordu. Bu resimlerde mesafeyi de kullandım. Uzaktan bakınca bir çiçek, bir gelincik gibi görünürken, biraz yakınlaşınca kordonundan sallanan bir bebek ve

vücudundan kanlar akmış bir kadın bedeni fark ediliyordu. Daha sonra bu yaraları işlenmiş ve daire şeklinde kesilmiş --kesit gibi-- derilerin üstüne kırmızı mürekkeple yaptım.

5.2. Birîn (Yara)

Bir aciliyetin peşinden giderken, acil olarak bana gelen ve işlenecek bir meseleden ziyade beni işleyen bir mesele haline gelen bir 'yara'ydı sürecimin başlangıcı. Mesafe koyup iyileştirmeye çalıştığım bir yara olarak başladı ama daha sonra tekrar tekrar kendimi içinde bulduğum ve tanı koymam gerektiğini anladığım bir yara. Her ne kadar ilk zamanlarda --zaman zaman yine nüks etse de-- bir olayla iç içe yaşarken bu süreci, daha sonra bunu bir olgu haline getirip, kontrol edilebilir, gözlemlenebilir, müdahale edilebilir bir hale getirmeye çalıştım. Benimleyken 'semptom'du, benim görebildiğim ama ölçümü yapılamayandı. Uzaklaşıp mesafe koyduktan ya da mikroskoptan bakarcasına yaklaşınca bir 'semptom'dan çıkıp bir bulgu haline dönüştü. Bu konuda zaman zaman gelgitler yaşamam, halen devam eden bu sürecin de bir yaraya dönüşmesine sebep olmakta. Sürecim de yaranın kendisi gibi canlı ve iyileşmeye çalışan, tekrara çok düşen bir süreç. Kabuk tutmuşken kanayan ve yeni bir yara oluşumuna sebep olan bir tekrarı içinde fazlaca barındırıyor. Bunu yaparken ne içinde bulunduğum zaman, mekan ve olaylardan bağımsız kalabildim ne de belleğime --yaranın köküne-- indiğim yolculuktan yanıma aldıklarım. Yara'nın kürtçe karşılığı olan 'birîn' (birîn : yara , kökü olan bîr: bellek, kuyu) ve kulîlk (kul: yara , kulîlk: gelincik) kelimelerinin kökü, anlamları yapmaya çalıştıklarımın anahtarı gibi sürekli önümü açtı. Üst üste bindirilmiş çok fazla kavrama boğsam da dönüp dolaşıp yarayı buluyor ve tekrar tekrar işliyordum.

Malzeme ne olmalıydı peki? Kraft kağıdı bana çok bedensel geliyordu, bununla birlikte mürekkebi de kana en yakın malzeme gibi görüyordum. Kağıt bir bedendi ve ben bunu yaralıyordum her türlü müdahalemlle. En ufak bir kırıksıklığı bile bütünlüğünü bozuyor, bir yara açıyordu. İşin içine bir de malzemenin kendisinde kendisin yapma -- tekrar diriltme gibi-- girdi. Gelincikleri gelincik mürekkebinden yapmak, üstelik başka

bir süreçten bahsederken malzemenin sürecinin da bağımsız kalmaması ve bu döngüye onun da dahil olması ilginçti. Sonraları kağıdın ve mürekkebin cinsi rengi değişse de malzemenin kendisinde kaldım ve şimdi daha nettim.

Bunu yaparken ne içinde bulunduğum zaman, mekan ve olaylardan bağımsız kalabildim ne de belleğime --yaranın köküne-- indiğim yolculuktan yanıma aldıklarım. Yara'nın kürtçe karşılığı olan 'birîn' (birîn : yara , kökü olan bîr: bellek, kuyu) ve kulîlk (kul: yara , kulîlk: gelincik) kelimelerinin kökü, anlamları yapmaya çalıştıklarımın anahtarı gibi sürekli önümü açtı. Üst üste bindirilmiş çok fazla kavrama boğsam da dönüp dolaşıp yarayı buldum.

Yara'ya yaklaşmak, onu bir hücreye indirgemek, hücredeki yarayı bulmakla devam etti süreç. Kanserli hücrelerinin de kontrolsüz bir şekilde büyümeleri, çoğalmaları, tahrip etmeleri de bu anlamda bir yara olduğu ya da oluşturduğu da fark ederek, bu doğrultuda yaranın şeklinin, büyüklüğünün değişmesiyle bu kontrolsüzlüğü de vurgulamak istedim. Bir yanda kontrolsüz, müdahalesiz, kendiliğinden oluşanla kontrollü --kontrol altına alınmak istenen-- müdahale edilen, bir kalıba koyulmak istenenin zıtlığını da kullandım.

Repetition Compulsion'da Freud, sürecimde bahsettiğim tıkanmayı/tekrarı tarifler gibi. Repetition Compulsion, kişinin başına gelen travmatik bir tecrübeyi bir şekilde benzer koşullarda tekrar yaratıp tekrar yaşayarak travmanın yol açtığı nevrotik etkileri gidermeyi amaçlaması, daha kabullenebilir bir son oluşturmaya çalışması. Bunu anlamak ve arkaya dönüp bakmak çok ilginç ve ağır geldi bana. Ama tanı konulmuş olmanın hafifliğini de yaşadım.

5.3. Birîn'den Sonra

Yaranın yaralığını fazlaca yaraladıktan sonra ve kendi içinde problemlili oluşunu farkedince, bu konuyla olan mesafenin de artmasının etkisiyle kavram olarak 'yara'nın çok değişim ve dönüşümden geçtiğini, çok yorulduğunu, yordüğünü farkettim. Bu yorma ve yorulmanın yaradan uzaklaşma, soyutlama ya da kendini o durumdan

soyutlama da denebilir. Şekillendirip motifleştirme, başka bir şey yerine koyma, özelden çıkıp genele yayma da uzaklaşmanın, iyileştirmenin ya da ifade edip dönüştürebilmenin yollarındandı.

Kendinden çıkıp/ayrılıp kendine bakma, görme, tanıma evresi o nokta itibariyle başkalaşmaktadır. Kendine çok yakın olanı, içinde, seninle ve sen olanı, kendinden ayırıp, karşına almak, artık o şeyin oyuncusu değil yönetmeni olmak gibi; her şeye hakim, gören, bilen, müdahale edebilen. Mesele bu duyguyu dışarı nasıl yansıtabilirim, nasıl yaşayarak anlatabilirim, seyircide nasıl bir his uyandırır, bunun benimle olan bağı ile seyirciyle olan bağının yakınlığı ne derece olur, neresindeyim, ben ne kadar yakınlık ki seyirciden de yakınlık bekliyorum ya da tasarlıyorum? Gibi hesaplaşmalar iken bu yerini şöyle hesaplara bırakır; bu dekor olmamış, şu oyuncu şurada dursa daha iyi olur, burada biraz daha üzgün dursa, şurada bağırorsa, şurada ağlasa, şu renk daha iyi, şu ışık ve şu açı.

Şöyle de açıklamak mümkün, duyguyla girilen, yakın ve samimi olanın görünürleştirip, bir resme, heykele, videoya vs. dönüştürüldükten sonra, bir adım geriye gidip, onu yaşayan değil artık izleyen pozisyonuna geçmekteki -- konuyu/meseleyi/olayı sterilleştirip teknik açıdan bakmak ve müdahale etmek— soru ve sorunlar. Bu mesafe enjeksiyon yaparken, hasta bir çocuğun acı çektiği düşüncesi ve hissini silip teknik olarak enjektörün nereye, hangi açıyla ve ne kadar doz verilmek için saplanması gerektiğinin hesabıyla zihnini meşgul etmeye benziyor. Bu durum da daha kusursuz çalışmak için duygusuzlaştırıp sterilleştiriyor.

Kusursuz çalışma ve profesyonel olma, mesafe kurup duygusuzlaştırma ile mi mümkündür? Duygularını, hisselerini ya da acı ve travmalarını konu edinip profesyonel olmak/çalışmak da mümkün müdür? Bir travmayı profesyonel bir şekilde ve kusursuzca işlemek, göstermek mümkün müdür? Mümkün ise onunla hislenmiş olarak ve bunu kusursuz bir şekilde yansıtmak ne derece samimidir? Bir başkasının travmasını mı göstermek mi daha kolay ve kusursuz yapılabilir yoksa kendine ait olan bir travmayı mı? Genel olarak acının, travmanın kusursuzca gösterilmesi ne kadar ahlaki? Ölü bir bebeği resmederken kirpiğinin kıvrımına, dudağının etrafındaki

morlukların mavi ve kırmızı dengesine, gözbebeğindeki parlaklığın gerçekçiliğine, kompozisyonun uyum içinde olmasına, acıya acı ekleyip daha da dramatikleştirmeye (kanamayan ağzını kanatma gibi) mi dikkat kesilmek mi? Bu acıdan beslenmek gibi olmuyor mu? Sanatçı bunu tuvale yaparken, resmin sanatçıya yaptığı ile resmin izleyiciye yaptığı etki birbirine ne kadar yakın olabilir ya da olmalıdır? Sanatçının tuvale yaptığı resim ile resmin sanatçıya yaptığı şey arasındaki tutarsızlık samimiyetsizliğin göstergesi de olabilir mi? Sanatçı gündemdeki acı bir olayı yansıtırken “ne kadar da duyarlı” diye mi düşünmek lazım? Bunu gündemi almayan/çalışmayan/dönüştürmeyen sanatçılar duyarsız mı oluyor? Sanat piyasası bunun neresinde ve nasıl bir duyarlılık satmanın peşinde? Duyarlılık resimleri değil de çiçek-böcek resimleri yapıyorsam neresindeyim bu akımın? Beni duyarlı olmaya/görünmeye iten şey bu akımın dışında olmama isteği mi? Piyasadan kopmama, bu işin ekmeğini yeme, önemsenme, şişirilme, marka olma isteği mi? Bunun için hatıralarım, bilinçaltım, acılarım, travmalarım, tanıklıklarımın hangi birini konuşturmalıyım ki dışavurumcu, samimi, duyarlı, etkileyici bir sanatçı olabileyim/görüneyim? İzleyicinin beklentisi ve isteği nedir? Bu onları bir anlamda sömürmek demek olmuyor mu? Duyguları, hassasiyetleri, zamanları sömürülmüş olmuyor mu? Yoksa onlar da bu kurgunun, sahte duyguculuğun, mahrem gibi görünen ve sorunlar. Bu mesafe enjeksiyon yaparken, hasta bir çocuğun acı çektiği düşüncesi ve hissini silip teknik olarak enjektörün nereye, hangi açıyla ve ne kadar doz verilmek için saplanması gerektiğinin hesabıyla zihnini meşgul etmeye benziyor. Bu durum da daha kusursuz çalışmak için duygusuzlaştırıp sterilleştiriyor.

Kusursuz çalışma ve profesyonel olma, mesafe kurup duygusuzlaştırma ile mi mümkündür? Duygularını, hisselerini ya da acı ve travmalarını konu edinip profesyonel olmak/çalışmak da mümkün müdür? Bir travmayı profesyonel bir şekilde ve kusursuzca işlemek, göstermek mümkün müdür? Mümkün ise onunla hislenmiş olarak ve bunu kusursuz bir şekilde yansıtmak ne derece samimidir? Bir başkasının travmasını mı göstermek mi daha kolay ve kusursuz yapılabilir yoksa kendine ait olan bir travmayı mı? Genel olarak acının, travmanın kusursuzca gösterilmesi ne kadar ahlaki? Ölü bir bebeği resmederken kirpiğinin kıvrımına, dudağının etrafındaki

morlukların mavi ve kırmızı dengesine, gözbebeğindeki parlaklığın gerçekçiliğine, kompozisyonun uyum içinde olmasına, acıya acı ekleyip daha da dramatikleştirmeye (kanamayan ağzını kanatma gibi) mi dikkat kesilmek mi? Bu acıdan beslenmek gibi olmuyor mu? Sanatçı bunu tuvale yaparken, resmin sanatçıya yaptığı ile resmin izleyiciye yaptığı etki birbirine ne kadar yakın olabilir ya da olmalıdır? Sanatçının tuvale yaptığı resim ile resmin sanatçıya yaptığı şey arasındaki tutarsızlık samimiyetsizliğin göstergesi de olabilir mi? Sanatçı gündemdeki acı bir olayı yansıtırken “ne kadar da duyarlı” diye mi düşünmek lazım? Bunu gündemi almayan/çalışmayan/dönüştürmeyen sanatçılar duyarsız mı oluyor? Sanat piyasası bunun neresinde ve nasıl bir duyarlılık satmanın peşinde? Duyarlılık resimleri değil de çiçek-böcek resimleri yapıyorsam neresindeyim bu akımın? Beni duyarlı olmaya/görünmeye iten şey bu akımın dışında olmama isteği mi? Piyasadan kopmama, bu işin ekmeğini yeme, önemsenme, şişirilme, marka olma isteği mi? Bunun için hatıralarım, bilinçaltım, acılarım, travmalarım, tanıklıklarımın hangi birini konuşturmalıyım ki dışavurumcu, samimi, duyarlı, etkileyici bir sanatçı olabileyim/görüneyim? İzleyicinin beklentisi ve isteği nedir? Bu onları bir anlamda sömürmek demek olmuyor mu? Duyguları, hassasiyetleri, zamanları sömürülmüş olmuyor mu? Yoksa onlar da bu kurgunun, sahte duyguculuğun, mahrem gibi görünen açık seçikliğinin, samimi gibi görünen samimiyetsizliğin, duyarlı gibi görünen hesaplılığın parçası olduklarının farkındalar mı?

Bütün bu soruların ve sorunların ardından sanatçı olarak konum belirlemek, iş yapmak, dönüştürmek, samimi olmak, mahrem olanı açmak, mış gibiden kaçmak, güçlü ve etkili bağlamlar oluşturmak –kurgulayıp sunmak değil—eleştirdiğin şeyin parçası olmamak, oluşturulan bütün kategorilerin dışında durmaya çalışmak/dışına kaçmak şimdilerde durmadan sorduğum, sorguladığım ve bu bağlamda iş yapmaya çalıştığım etkenler olmuştur.

Neresindeyin? Öznesi miyim nesnesi? Özneysem nesneleştirdiğim şey ne? Yaptığım şey bana ne yapıyor? Bu konu/meseleyle aramızda nasıl bir yakınlık var? Tanık mıyım yoksa mağdur mu? Kim olarak bu konuyu dert ediniyorum?

5.4. Repetition Compulsion (Yineleme Zorlantısı)

Daha önce de değindiğim, Freud'un *Repetition Compulsion*(yineleme zorlantısı) dediği, geçmişte can sıkıcı bir durumun, yarım kalmış tamamlanmamış ama tamamlanması istenmiş bir olayın bastırılmış olmasının zihni meşgul etsin ya da etmesin orada duruyor oluşunun bile zihni rahatsız etmesi ve beynin bunu tekrar tekrar yaşatarak, tamamlanmamış olanı tamamlama, kavranamamış, anlam verilememiş olanı anlama, tanı koyma, sebepleri ortaya koyma ve sonuca bağlama şeklinde bir rahatlamaya zorlar.

Hastanede ve çocuk acil serviste çalışıyor oluşumdan kaynaklı sayısız can sıkıcı olaya, travmaya maruz kalıyor ve tanık oluyorum. Bu tanıklık bir mağdurun tanıklığı gibi birinci dereceden bir tanıklık değil elbet ama ikinci dereceden, olayı ya da sonucu görmüş/görüyor olmanın ağır tanıklığını yaşıyorum. Bu olaylar çok farkediyor ve zihnin her yerine saldırabiliyor; çocuk istismarları, çocuk cinayetleri, çocuk ölümleri, çocuk ihmalleri, çocuk ölümcül hastalıkları gibi. Hasta çocuk, ağlayan çocuk, inleyen çocuk, nefes alamayan çocuk... Sürekli buna maruz kalınca ilk yıllardaki zihni felç etme durumu yerini biraz daha duyarsızlaştırmaya zorlanmış bir zihne bırakıyor. Her seferinde vurucu oluyor evet ama etkileri ve sonucu zamanla değişiyor. Bu değişim, bu alışma, çabuk unutma süreci ve sonucu da bir yandan can sıkıyor. Duyarsızlaştığını görmek bu sefer ağır geliyor. Sözkonusu travma anlarında, beynime bir darbe gibi inen bazı görüntüleri, o anı unutmamak, zihnin unutmamasına izin vermemek adına elim varabiliyorsa fotoğraflıyorum. Sonra uzun süre bu fotoğraflara bakamıyor, bir zaman sonra kendimi içinde buluyorum. Bu fotoğrafların resme dönüşmesi beyni unutmamaya zorlama gibi. Beyinde sürekli yineleyerek, bir unutmaya çalışma ve kapatma değil bu tekrarlarla sürekli yaşama ve unutamamaya zorlama(Resim 14, 15, 16, 17).

Resim 14'teki kağıdın katlanma izi, resmin sürekli olarak kapatılması, rahatsız etmesi dolayısıyladır. Rahatsız eder, kapatılır, açılır, hiçbir şey olmamış gibi çalışılır, yine rahatsız eder yine kapatılır. Boyayıp silme, silip boyama gibi (Resim 15, 16). Çiziyorken kağıt, kalem ve boyaylasındır; spanç (gazlı bez), neşter, iğneyle

olduğun gibi. Çizmeye/yarmaya/deşmeye odaklanmışsındır. Mesafelenip geri çekildiğinde ne yaptığını görürsün ve nasıl yaptığınla o zaman yüzleşirsin. Boyama ve silme bu şekilde yineler kendini. Sonuç olarak tuvali yırtarcasına silmek istesen bile, o arada tüm ‘canlılığıyla’ kalır ve artık silmek mümkün değildir.

Travmatik bir gerçeğin imgeye dönüştürülmesi zihin için daha sağlıklı ya da daha iyidir denilebilir mi? Bu yinelemeye iten bu da olabilir mi? Bedende açılan bir yara nasıl ki kendi kendini iyileştirmek için seferber oluyorsa zihin için de bu böyledir. Hep kendini iyileştirme çabasıdır. Geçmiş travmalarını bile. Bazen biz hiç farkında olmasak bile.

5.5. Geçici Koruma

Geçici koruma, mülteci ile sığınmacı arasında kalmış yeni bir kavram. Savaş sebebiyle ülkelerini terk edip buraya sığınan ve ‘geçici’ bir kimlik çıkarıp (geçici koruma belgesi) sağlık hizmetlerinden faydalana bilmektedirler. Sayıları da hasta popülasyonumuzun azımsanmayacak bir kısmını oluşturmaktadır. Bize gelişleri Türk vatandaşı olan hastalardan farklı olarak kimlik fotokopisiyle olmakta ve kimlikler yeni doğan bebek olması –hatta hastalık sebebiyle küvözde yatıyor olması bile buna engel değil --uyuyor, ağlıyor, esniyor, kafasını çeviriyor, o an başka bir yere dalıyor olmasına bakılmaksızın fotoğraflanıp bu belgeler/kimlikler oluşturulmaktadır. Hastayı tanıtmaya yaradığını düşündüğümüz bu kimlikler bu halleriyle enteresan bir sonuç doğuruyor. Bu fotoğraflardaki çocuklar geçici bir korumaya alındıklarının farkındaymışçasına poz vermekteler; geçici koruma, geçici hizmet, geçici kimlik, geçici fotoğraf, geçici poz. Bunların yanında her gün bu görüntülerle karşılaşmanın ‘gündelik’ olması ve gündelik oluşunun bunu geçici, sıradan, önemsiz kılması da bu ‘geçici’liği destekleyen olağan sonuçlardır. Bu geçiciliğin bende kalıcı etkileri olduğu ve devam etmesini istediğim için kalıcı bir hal vermek istedim (Resim 18-44). Hepsini görmüş, dokunmuş olmanın kalıcılığı.

Fotoğrafın çekildiği o andan sonrası; baskıdan kaynaklı fotoğrafta oluşan resimsel değişimler, kimliğimsi bir belgeye dönüştürülmesi ve bize gelen baskının üzerindeki

jelatinle çekilmiş kötü bir kopya bununla karşılaşmamın sürecini oluşturuyor. Bu belgeyle birlikte --belgedeki ağlayan, uyuyan, esneyen—çocuklar ve bunun bir yığın oluşturacak kadar çok oluşu, her gün tekrarlanması, gelip gitmeleri şu kavramları beraberinde getirmektedir: geçici, güvencesiz, geleceksiz, belirsiz, arada, sınırı belli olmayan, umutsuz, puslu.

Bu kavramlar her ne kadar göçmenler için bir tanımın parçası olsa da günümüzde bu prekarya sınıfı giderek daha geniş bir alana yayılmakta ve prekaryalaşmaktadır. Kalıcı, güvenceli, güvenli, belirli, umutlu ve net bir hayat yaşayanımız şu dönemde çok azdır. Prekaryanın, proleteryanın yerini aldığını söyleyen ve bu kavramı ortaya çıkaran Guy Standing, “Prekaryaya kimler dahil?” sorusunu “aslında herkes” diye cevaplar ve şöyle devam eder: “Birtakım kazalar meydana gelir ya da gerçekleşen bir kriz nedeniyle sırtımızı dayadığımız birtakım güvenceler ortadan kaybolursa, her an hepimiz prekaryanın içine düşebiliriz.” (*Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf*, 2019: 107)

İnsan bir şeyleri kalıcılaştırma, kaydetme eğilimindedir. Sanat da buna yardım eder. Bu şey geçici bir sıfatla karşımda durduğunda ve bu her şeyin geçici ve belirsiz olduğu bir süreçte olması bunu kalıcılaştırma, kaydetme, resmetme, hafızadan silinmesine izin vermeme dürtüsüne dönüştür. Bu bir göçmen, gündem işi değil kendimle ve bu kavramlarla kurduğum ilişkide bir hasaplaşma, projeleştirmeden dönüştürme ya da direkt kağıda aktarma, bir tür belgeleme işidir. Bunları kağıda geçirirken o çocuklara dokunmuş, iz bırakmış olmak ile onları resmetme pratiklerinin birbirleriyle olan ilişkisi de sürecin zihinsel gelgitlerini barındırır.

İlkin A4 kağıdına çekilen fotokopiler, kağıttan tasarruf amaçlı A5 kullanılması resimlerin kağıt boyutunu seçmeme sebeptir. Kağıt, karakalem, mürekkep gibi geçici malzemeler ve kalıcı pozlar birbirini iten bir tezatlık oluşturur. Sayılarının çokluğu, her gün bir tekrar içinde yaşanıyor olması ve bir yığını hatırlatmaktadır.

6. SONUÇ

Hayatta ve sanatta hep sorguladığım samimiyet ve onunla çok ilişkili bulduğum mahremiyet kavramlarıyla giriştiğim bu çalışmada, ‘ben’ çıkış noktasıdır. Her bölümün, her olgunun, her kavramın, her bağlantının tamamını bir ağaç gibi düşünürsek, ya kökleri benden çıkıyor ya bir yaprağıyım ya da dalında duran kuşum. Bu yakınlıktan dolayı kendim için önemli buluyorum. Bu aynı zamanda çalışmanın da gelgitli bir süreçle ilerlemesine sebep oldu. Kendilik hakkında bir şey yapmanın öneminin yanında zorluğunu mahremiyet konusunda değindiğim gibi bu çalışmanın sürecinde de bir daha anlamış bulundum. Bu yine de beni kendimden uzaklara götürmeme sebep olmadı, ben yine benimle kalmayı seçtim.

Sürecim boyunca karşılaştığım ya da bir şekilde vardığım bu kavramların (mahremiyet, samimiyet, travma, acı, başkasının acısı, kendilik, mesafe, tanık, mağdur vb.) kendi içinde zaten sorunlu olduğunu fark ettim. Bunun yanında sanatta ve sanat piyasasında (ikisini ayırma gereği duyuyorum) nasıl bir yerde durduğunu, nasıl kullanıldığını ne gibi soru ve sorunlara zemin hazırladığını sorarak ve tartışarak bir neticeye varmaya çalıştım (bunu yaparken yer yer sert bir dil kullanmış da olabilirim, özür dilerim). Çoğu yerde bu bir neticeye dönüşmeyip havada soru olarak kaldı. Burada bir sonuçtan bahsetmeye çalışırken bunu daha iyi anladım. Bunun bir sonuca varmaya çalışmak yerine durum bildirmek, bağlantıları dikkat çekmek ve soruları sormak, çelişkileri tartışmak, sıkıntıları paylaşmak olduğunu söylemek isterim.

Mahrem paylaşımın samimi görünmesi, samimi görünmeye çalışmak için mahremi paylaşılması bu çalışmanın kilit bağlantısıdır. Buradan yol çıkıp sanatta duyguculuk ve duygusuzluktan, kendinin konu edilmesinden, sürekli bir acılı olma halinden, duyarlılık adı altında başkasının acısının sömürülmesinden, başkasının acısına bakış açısına varmak mümkün olduğu gibi bu yolda hepsi birer durak denilebilir. Bunlar kendi içinde sorunlu bulduğum, yan yana gelince de soru ve sorunların arttığını fark ettiğim, eğitim hayatım boyunca karşılaştığım, iş hayatında bağlantılar kurduğum,

sanatsal ifadede birlikte yürüdüğüm, sanat piyasasıyla ilişkilendirdiğim ve konumlandığım (konumlandırıldığımı fark ettiğim ve bundan rahatsız olduğum) konular olmuştur.

Kendi üzerinden iş yapmanın samimi olmakla nitelendirildiği, samimi olan işlerin kıymetli sayıldığı ve bu yüzden samimiymiş gibi yapan işlerin arttığı ve herkesin samimi olmadığı ve hepsinin bunun farkında olduğu –hakikatin tersyüz edildiği—ve artık sorgulanma gereksinimi bile duyulmadığı bir neticeye varılmaktadır. Gombrowicz’in dediği gibi insan özünde sahte, yapay ve yapmacıksa yaptığı işlerde samimiyetten bahsetmenin çok mümkün olmadığını, samimiyet arayışının nafile olduğu doğal bir sonuçtur.

Sanatçı duyarlılığı kavramı da bu samimiyet arzusundadır. Toplumsal olaylara, başkasının acısına tepkisiz kalmadığını, duygulandığı ve duygularını görünürleştirme çabasıdır. Bu konuda Ai Weiwei’in mülteci çalışmaları tartışmalı örneklerdir. Bu çalışmalar sonucunda görünürleşen ne? Sanatçı mı, çalışmaları mı, mülteci sorunu mu, sanatçının duyarlılığı mı? Ve bu işler nasıl bir dolaşımdan geçiyor/geçecek? Piyasada nasıl değerlendiriliyor/değerlenecek? Sanatçı duyarlılığını dışa vurduktan sonra bu hesapların duyarlılığına nasıl bir etkisi oluyor? Sonrasında kendiyi bir hesaba giriyor mu? Bu sorular bize, sanatçı duyarlılığı kavramının sıkıntılı olduğunu gösteriyor.

Berger, resim yapmak mahrem bir edimdir, demişti. İçimizden dışarıya yansıyan her anlatı mahremdir. Bu ölçekte, sanatsal ifadelerin hepsi için mahremiyet paylaşımıdır, denilebilir. Kendinden olanı, içte olanı, kapalı olanı, gizleneni; açık etmek, teşhir etmek, göstermek, sunmak, paylaşmak, anlatmaktır. Bunu yaparken muhatabın seçilme şansı yoktur. Artık paylaştığın sadece sen değil, seninle değil herkes ve her yerdedir. Bu da paylaşımların (sanatsal ifadelerin) şeklini, görüntüsünü, sınırını, malzemesini, açık/kapalı oluşunu etkilemektedir. Ve bu paylaşılan konu bakımından da zorlamaktadır. Kendi sürecimde bunun zorluklarını net bir şekilde yaşadım. Bu beni çoğu zaman hiçbir şey yapmamaya itti. Kendini anlatma ile teşhir etme arasında

kalmak... Bunda mahrem alanın dar olmasının etkisi de var. Çoğu şeyi kendi iç dünyanda yaşamamanın, paylaşma açık olmamanın doğurduğu bir sonuç. Bir diğer sebebi de, konunun dram değil trajedi olması. Kendi içinde çok ağır, görüntüye, seyirlik bir nesneye dönüşmesi problemli. Çünkü iç dünyada henüz bir dönüşüme geçmemişken bunu dış dünyaya yansıtmak, paylaşmak elbette en başından çok zor. Bu şey gibi de, duvarın iç tarafına çizemiyorken resmini –yüzey düz, açık renkli, ortam ısısı ideal, sessiz ve yalnızken—duvarın dışına çizmeye çalışmak –yüzey tırtıklı, koyu renk bir zemin, kalabalık, herkese açık, soğuk ya da çok sıcak, müdahale edilebilir—

Bu sıkıntılardan sonra çalışılabilir konu, çalışılmaz konu ayırımına ve seçimine gittim. Bu da beni kendi içime kapanmaktan alıp, dışarıda gezinmemi sağladı. Ya da içeriden dışarıya doğru ilerleyeceğime, dışarıdan içeri doğru ilerlemeyi seçtim. Bu da gündemi, günceli işlerimin bir parçası yaptı. Başkalarının derdini dert edinme, başkalarının acısına bakma, başka sıkıntıları gündeme getirme, başka ve başka...Bu beni içimden hiç koparmadı. Her seferinde uğrayıp yokladım. Gittim, geldim. Bu zamanla bir patikaya dönüştü. Bu yolda çok sordum çok sorguladım. Bu çalışmada sorduğum bütün sorular ve daha fazlasını sordum. Çoğu cevapsız kaldı. Bu soruları sormak önemliydi benim için, bir cevabın peşinde değildim. Burada da havada kalan çok soru olabilir. Bir cevap, bir sonuç, kesinlik, netlikten ziyade burada görünürleşmesini kıymetli buluyorum.

KAYNAKÇA

Agamben, Giorgio; *Tanık ve Arşiv*, çev. Ali İhsan Başgöl, Dipnot Yayınları, Ankara 2017.

Antmen, Ahi; *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, Sel Yayıncılık, İstanbul 2018.

Artun, Ali ve Öge, Nursu; *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*, İletişim Yayınları, İstanbul 2017.

Barthes, Roland; *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul 2016.

Baudrillard, Jean; *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2016.

Berger, John; *Bir Fotoğrafı Anlamak*, çev. Beril Eyüboğlu, Metis Yayınları, İstanbul 2016.

Berger, John; *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul 2014.

Berger, John; *O Ana Adanmış*, çev. Müge Gürsoy Soymen, Metis Yayınları, İstanbul ...

Debord, Guy; *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi & Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017.

Freud, Sigmund; *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, çev. Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, İstanbul 2016.

Gürelli, Kutlu; *Görüntü ve Resim: Günümüzde Resmin Araç Olarak Niteliği*, Hacettepe Üniversitesi SBE, Ankara 2019, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni).

İlter, İlke; *Özyaşamsal Sürecin Ve Kadın Olma Halinin Yansıma Alanı Olarak Louise Bourgeois'da Görsel Anlatı*, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, İzmir 2006, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Kavcar, Evrim Özlem; *Gündelik Durumların Sanat Yapıtına Dönüştürülme Sürecinin İrdelenmesi*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, İstanbul 2011, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Eser Metni).

Köse, Hüseyin (Editör); *Medya Mahrem*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.

Merleau-Ponty, Maurice; *Göz ve Tin*, çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları, İstanbul 2016.

Plath, Sylvia; *Ariel ve Seçme Şiirler*, çev. Yusuf Eradam, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul 2017.

Rancière, Jacques; *Özgürleşen Seyirci*, çev. E. Burak Şaman, Metis Yayınları, İstanbul 2015.

Shiner, Larry; *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2013.

Sontag, Susan; *Başkalarının Acısına Bakmak*, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul 2004.

Standing, Guy; *Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf*, çev. Ergin Bulut, İletişim Yayınları, İstanbul 2019.

Veryeri-Alaca, Ilgım; *Louise Bourgeois'nın Sanatının Kronolojik Dönüşümü*, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 17, Sayı 3, 2008.

Zeldin, Theodore; *İnsanlığın Mahrem Tarihi*, çev. Elif Özsayar, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2017.

Zizek, Slavoj; *Yamuk Bakmak*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2016.

Artun, Ali; *Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlattan mı?* 2015,
<http://www.aliartun.com/yazilar/joseph-beuys-saman-mi-sarlattan-mi/>

Beyoğlu, Aylin; *Sanatta Mekân Kurgusu Bağlamında Joseph Beuys Yapıtları**, 2019,
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/628789>

Güneştekin, Ahmet; *Çürüme ve Belleğin Kültürel Potansiyeli*, 2017,
<https://ahmetgunestekin.com/curume-ve-bellegin-kulturel-potansiyeli/>

Öztürk, Eda; *Yaratıcılık ve Psikanaliz Bağlamında Louise Bourgeois'ın Sanat Pratiği*, 2018, <https://manifold.press/yaraticilik-ve-psikanaliz-iliskisi-baglaminda-louise-bourgeois-nin-sanat-pratigi>

Ulusum, Ece; *Sanatta Mülteci Kapısı*, 2016,
<https://www.haberturk.com/yasam/haber/1264631-sanatta-multeci-kapisi>

Yılmaz, Tuğba; *Louise Bourgeois'in Sanat Anlayışı ve Enstalasyon Sanatı*, 2016,
<http://izlekler.com/louis-bourgeoisin-sanat-anlayisi-ve-enstalasyon-sanati-tugba-yilmaz/2>

Ai Weiwei'den Aylan Kurdi Pozu, 2016,
https://www.bbc.com/turkce/haberler/2016/02/160201_ai_weiwei_aylan

Ai Weiwei Mülteciler İçin Ünlüleri Altın Battaniyeye Sardı, 2016,
<http://www.sanatatak.com/view/ai-weiwei-multeciler-icin-unluleri-altin-battaniyeye-sardi>

7. EKLER

7.1. Çalışmalarım



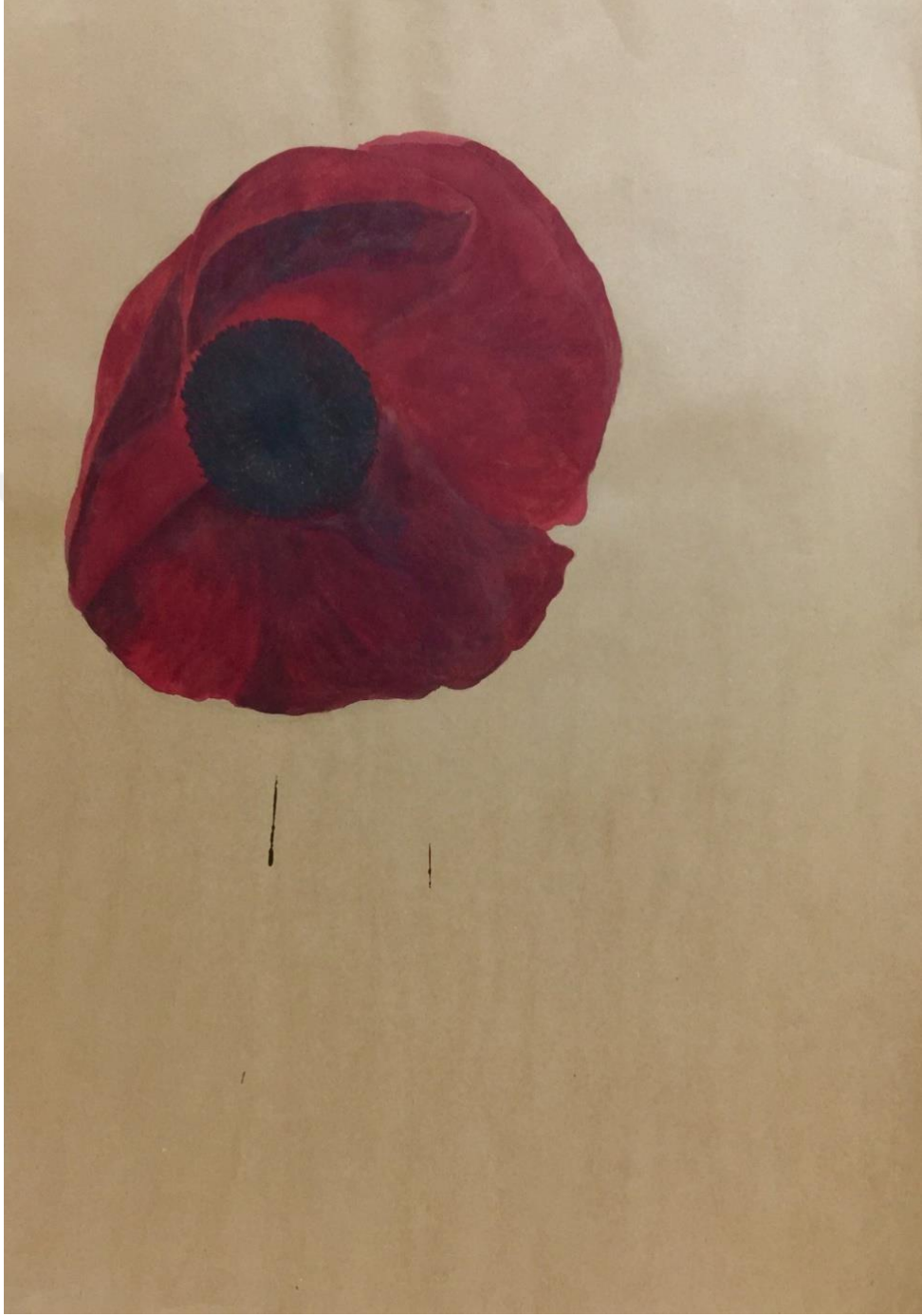
Resim 12: Zarife Bitim, *Kul-îlk (Gelincik)*, kağıt üzerine gelincik mürekkebi, 2015, 50x70 cm



Resim 13: Zarife Bitim, *Kul* (Yara), Kağıt üzerine mürekkep, 2015, 19x25 cm



Resim 14: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine gelincik mürekkebi, 2015, 50x70



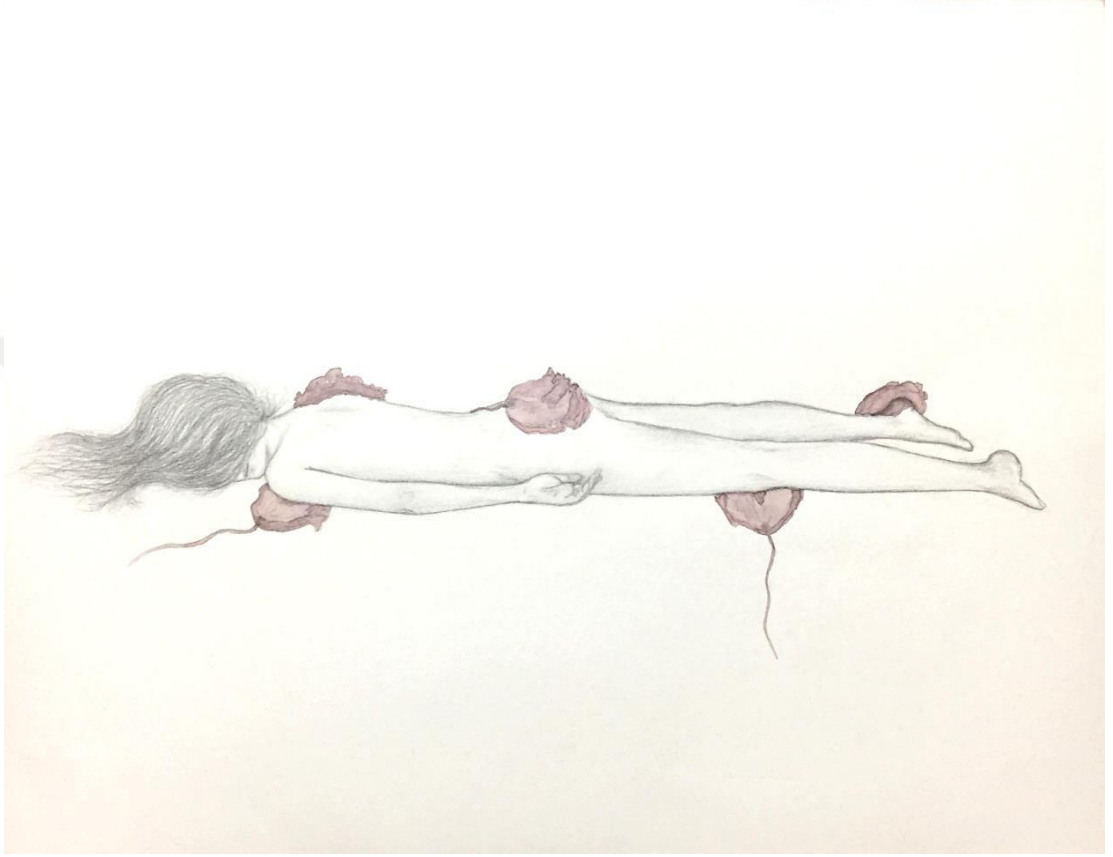
Resim 15: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kraft üzerine mürekkep, 70x100 cm, 2016



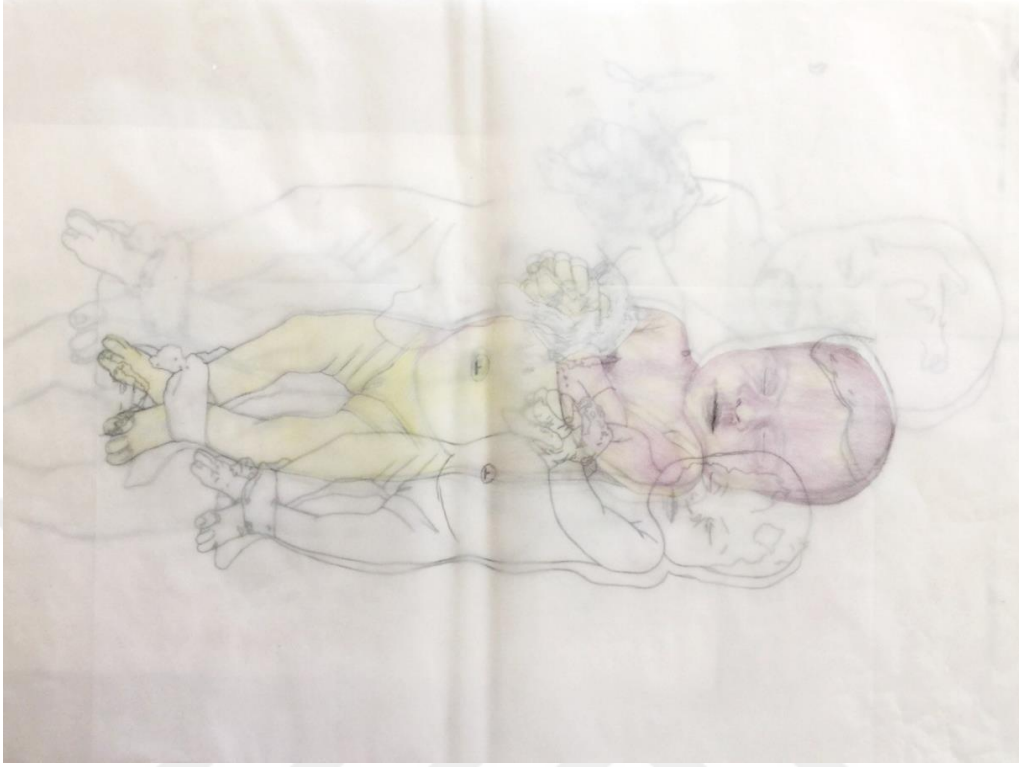
Resim 16: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kraft üzerine mürekkep, 70x100 cm, 2016



Resim 17: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kraft üzerine mürekkep, 70x100 cm, 2016



Resim 18: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine karakalem ve gelincik mürekkebi, 35x50, 2016



Resim 19: Zarife Bitim, *Repetition Compulsion I*, Aydınger ve kağıt üzerine kuru boya, karakalem, 70x100, 2016



Resim 20: Zarife Bitim, *Repetition Compulsion II*, Tuval üzerine yağlıboya, 70x100, 2016



Resim 21: Zarife Bitim, *Repetition Compulsion II*, Tuval üzerine yağlıboya, 70x100, 2017



Resim 22: Zarife Bitim, *Repetition Compulsion I*, Tuval üzerine yağlıboya, 70x100, 2018



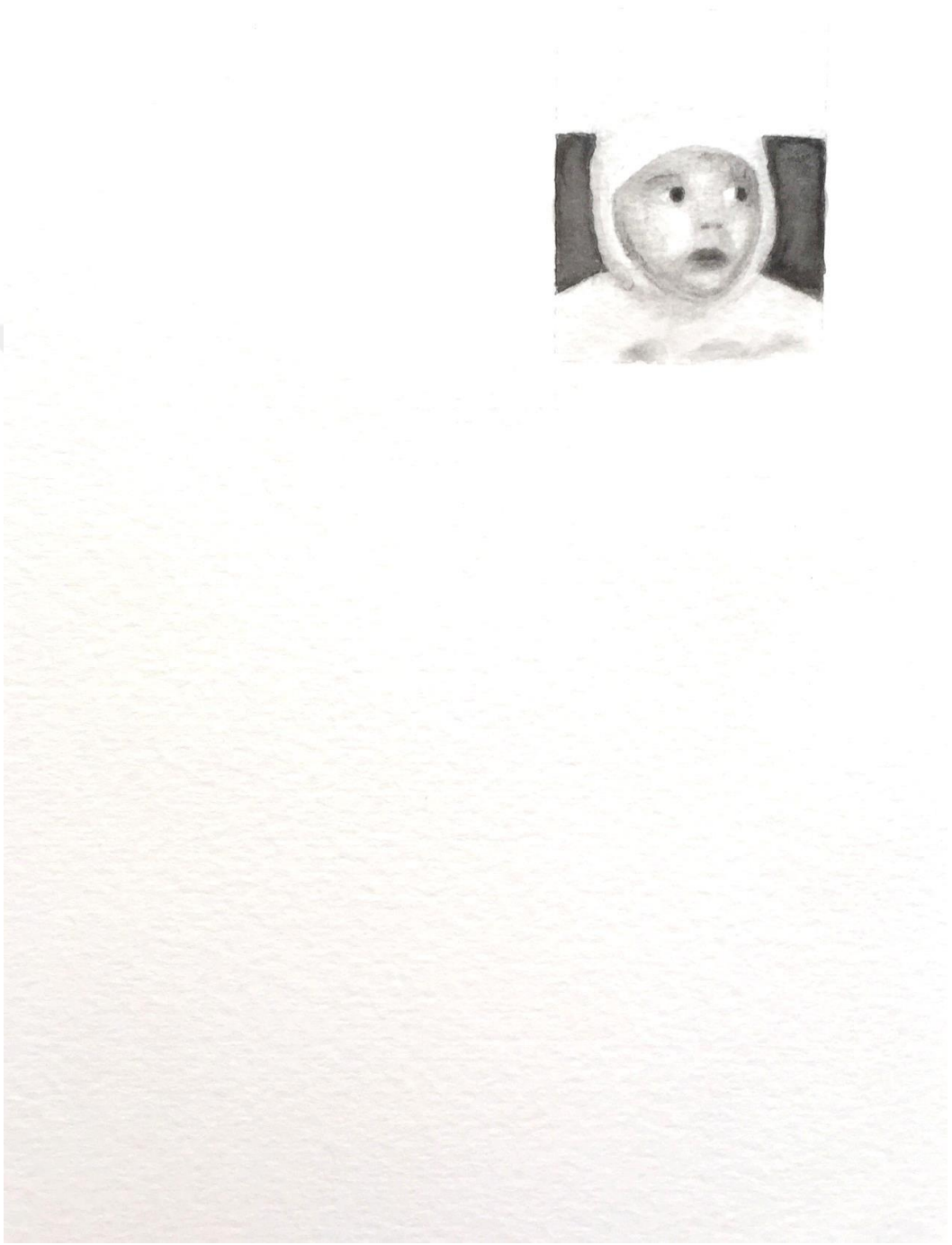
Resim 23: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2017



Resim 24: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2017



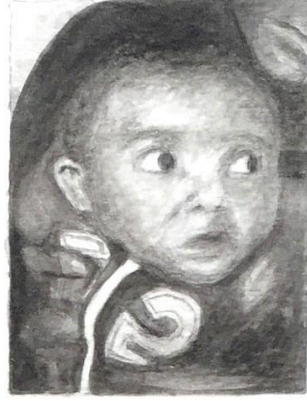
Resim 25: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2017



Resim 26: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2017



Resim 27: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2017



Resim 23: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2017



Resim 24: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 25: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 26: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 27: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 28: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 29: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 30: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 31: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 32: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 33: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 34: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 35: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 36: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 37: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 38: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2018



Resim 39: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2019



Resim 40: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2019



Resim 41: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2019



Resim 42: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2019



Resim 48: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2019



Resim 49: Zarife Bitim, *İsimsiz*, Kağıt üzerine mürekkep, 14,8x21 cm, 2019

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı: Zarife Bitim

Doğum Yeri /Tarihi: Mardin/1986

Eğitim Durumu

Lisans: Mardin Artuklu Üniversitesi, Sağlık Yüksekokulu, Hemşirelik, 2011

Mardin Artuklu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim, 2017

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar: Mardin Kadın Doğum ve Çocuk Hastalıkları Hastanesi (2011-2016), Mardin Devlet Hastanesi (2016-2019)

İletişim Bilgileri

E-posta: zarifebitim@gmail.com