

TEKİNSİZLİK KAVRAMININ SANATTAKİ YANSIMALARI

ÇAĞLA MISIRLI

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2016

TEKİNSİZLİK KAVRAMININ SANATTAKİ YANSIMALARI

ÇAĞLA MISIRLI

İstanbul Bilgi Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü, 2012

Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, 2016

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi ile sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2016

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

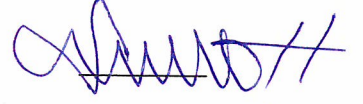
TEKİNSİZLİK KAVRAMININ SANATTAKİ YANSIMALARI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Çağla MISIRLI

ONAYLAYANLAR:

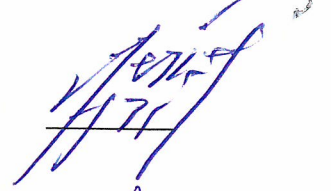
Doç. Seyyit BOZDOĞAN
(Tez Danışmanı)

Işık Üniversitesi



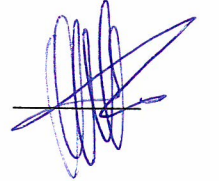
Prof. Meriç HIZAL

Işık Üniversitesi



Doç. Oğuz HAŞLAKOĞLU

İstanbul Teknik Üniversitesi



Onay Tarihi: 18/04/2016

TEKİNSİZLİK KAVRAMININ SANATTAKİ YANSIMALARI

ÖZET

Bir zamanlar tanıdık olanın -bastırılmış olanın- su yüzüne çıkışı olarak tekinsizlik kavramı ve sanattaki yansımaları; Freud'un kavrama yaklaşımı baz alınarak incelenmiştir. Metnin kurgusu estetik felsefesi ile açılarak, kavram olarak tekinsizlikten bahsedilmiştir. Tekinsizliğin insan hayatında ilkin ne zaman hissedildiğinden ve anne rahmindeki bir bebeğin biyolojik ve psikolojik bağlamda tekinden tekinsize olan yolculuğun genel olarak incelenmiştir. Bilinçdışının tekinsizlik kavramındaki yeri göz önünde bulundurularak çeşitli Sembolist ve Sürrealist sanatçılardan beden(lerin)i merkeze alan güncel sanatçılara değin geniş bir yelpazede tekinsiz bağlantılar ve örtüşümler ve ilgili kavramlar mevzu-bahis edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: tekinsizlik, unheimlich, Freud, bilinçdışı, abject

REFLECTIONS OF UNCANNINESS IN ART

ABSTRACT

Once familiar -suppressed- emerging from the obscurity, as in the concept of uncanniness and the reflections in art; examined based on Freud's approach to the concept. The frame of the work is bound by firstly with the philosophy of aesthetic and with the conception of the uncanny. The uncanny feeling of which and how a human being first experiences it, is researched in the context of biology and psychology and a baby's journey through the canny to uncanny starting from the mother's womb. Taken into account in a wide range, the place of subconscious in the concept of uncanniness, from the miscellaneous Symbolists and Surrealists to the contemporary artists who put the(ir) body in the center of their art's; and in which all their uncanny connections and overlapping concepts got scanned.

Key Words: uncanniness, unheimlich, Freud, subconscious, abject

Önsöz

Doğduğun ilk anda vuku bulur ilkin ve tüm hayatın boyunca sürececek gerçeğin olur bu his; tekinsizlik. İlk nefes, ilk korku, muhtemel travma, ilk acı. Varolmanın acısı? Varoluş/ yokoluş; oluş dediğin zaten travma yaratır adamda. Olmuşsun da nasıl olmuşsun; ne olmuşsun? Ne bulmuşsun?

Oturup düşününce asıl acı süreçte. Yani varolman ile yokolman -dönüşmen ya da arasında yaşadığın gerçekliğin mütemadî olarak ilk travmana düşmesinde.

Düşüş herhalde hayatın; felsefenin özü. Döngü sanıyoruz ama değil! Dönüşen hayatlarımızda düşüşümüz. Belki döngü de o kadar; ondan ibaret. Çünkü, evet bir çıkışı var o düşüşün. O işte döngü- Düş-üş-me .

Sonra üşüşen tüm düşlerin aslî travması -burada üşüşenden, düşten, düşenden kasıt iyi ya da kötü ile nitelendirilen bir durum; oluş değil. Bir düşme hâli sade.

Sen zaten ana rahmine de hayata da düşerek gelmedin mi?

İçindekiler

Özet	i
Abstract	ii
Önsöz	iii
İçindekiler	iv
Görsel Listesi	vi
1 Giriş	1
2 Estetik Felsefesi	3
2.1 Kime Göre, Neye Göre	4
2.2. Nietzsche'nin Ebedi Dönüş'ü	7
3 Tekinsizlik	10
3.1 İlk Duyum ve Cenetten Kovulma	11
3.2 Kum Adam	16
4 Sanatsal Tekinsizlik ve Yaiamsal Tekinsizlik	20
4.1 Sessiz ve Sürreal bir Yalnızlık.....	21

5 Etin Rengi; İçin Dışsallaştırılması ve Yansıma	32
5.1 Bacon'ın Çılgılığı	34
5.2 Bacon ve Quinn	43
5.3 Quinn Kapoor ve Magritte	49
6 Post-Modern Tekinsizlik ve Beden İlişkisi	58
6.1 Abject Kavramı	58
6.2 Kimliklerinden Arınmış Salt Bedenler.....	62
6.3 Sınırlanmış bir Gerçeklik Olarak Lim.....	68
6.4 Orlan ve Yeni Ayna Evresi.....	71
6.5 Suka Off	76
Sonuç	79
Referans	83
Özgeçmiş	89

Görsel Listesi

- Resim 1** Arnold Böcklin, Ölüler Adası (*Isle of The Dead*) 1880-86, panel üzerine yağlıboya 71x122
(<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435683>),
(11.04.16)22
- Resim 2** Arnold Böcklin, Ölüler Adası (*Isle of The Dead*) 1880-86, panel üzerine yağlıboya, 73x121
(https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold_Böcklin#/media/File:Arnold_Böcklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG),
(11.04.16)23
- Resim 3** Arnold Böcklin, Ölüler Adası (*Isle of The Dead*) – 5th version, 5. versiyon 1880-86, panel üzerine yağlıboya, 73x121
([https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)#/media/File:Arnold_Böcklin_Die_Toteninsel_V_\(Museum_der_bildenden_Künste_Leipzig\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting)#/media/File:Arnold_Böcklin_Die_Toteninsel_V_(Museum_der_bildenden_Künste_Leipzig).jpg)), (11.04.16).....23
- Resim 4** Giorgio de Chirico, Aşk Şarkısı (*The Song of Love*), 1914, tuval üzerine yağlıboya 73x59
(<http://www.moma.org/collection/works/80419?locale=en>),
(11.04.16).....24

- Resim 5** Salvador Dali, Angelus Zamanında Arnold Böcklin'in Ölüler Adası'nın Gerçek Resmi (*The True Painting of The Isle of the Dead by Arnold Böcklin at the Hour of the Angelus*), 1932, tuval üzerine yağlıboya 65x77
(<http://curiator.com/art/salvador-dali/the-true-painting-of-the-isle-of-the-dead-by-arnold-bocklin-at-the-hou>), (11.04.16).....27
- Resim 6** Salvador Dali tarafından çizilmiş Sigmund Freud eskizi (*A sketch of Sigmund Freud by Salvador Dali*), 1938
(<http://fahrenheitmagazine.com/arte/como-ha-influido-freud-en-el-arte/>), (11.04.16).....28
- Resim 7** Rene Magritte, Tecavüz (*The Rape*) 1934, tuval üzerine yağlı boya 54x73 (<http://www.wikiart.org/en/rene-magritte/rape-1934>), (11.04.16).....30
- Resim 8** Rene Magritte, Titan Günleri (*The Titanic Days*) 1928, tuval üzerine yağlıboya 54x73, (<http://www.renemagritte.org/the-titanic-days.jsp>), (11.04.16).....31
- Resim 9** Rembrandt van Rijn, Katledilmiş Öküz (*Slaughtered Ox*), 1655, tuval üzerine yağlıboya 94x69, (https://en.wikipedia.org/wiki/Slaughtered_Ox), (11.04.16).....33
- Resim 10** Chaim Soutine, Etin Leşi (*Carcass of Beef*), 1924, tuval üzerine yağlıboya, tuval üzerine yağlıboya 140x107, (<http://www.wikiart.org/en/chaim-soutine/carcass-of-beef>) (11.04.16).....33

- Resim 11** Francis Bacon, Et ile Figür (*Figure with Meat*), 1954, tuval üzerine yağlıboya 130x122,
(https://en.wikipedia.org/wiki/Figure_with_Meat),(11.04.16).....33
- Resim 12** Potemkin Zırhlısı Filmi'nden Bir Kare,
(<http://culturedarm.com/july-film-battleship-potemkin-analysis/>)
(11.04.16).....37
- Resim 13** Francis Bacon, Bağıran Papa'nın Baş Çalışması (*Study for the Head of a Screaming Pope*), 1952, tuval üzerine yağlıboya 49x39,
(<http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1666623>),
(11.04.16).....38
- Resim 14** Papal portraiture from Raphael to Titian to Velázquez. (a) Raphael. Pope Julius II. 1511. Panel üzerine yağlıboya. 108 x 80.7 cm. National Gallery, London. (b) Titian, Pope Paul III. 1543. Tuval üzerine yağlıboya. 106 x 85 cm. Museo Nazionale di Capondimonte, Naples. (c) Velázquez. Pope Innocent X. 1650. Tuval üzerine yağlıboya. 114 x 119 cm. Palazzo Doria Pamphili, Rome.
(<http://www.laskerfoundation.org/awards/whatmerits2009.htm>)
(11.04.16).....39
- Resim 15** Three portrait versions of Pope Innocent X. (a) Velázquez. Pope Innocent X. 1650. Tuval üzerine yağlıboya. 114 x 119 cm. Palazzo Doria Pamphili, Rome. (b) Francis Bacon. Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X. 1953. Tuval üzerine yağlıboya. 153 x 118.1 cm. Nathan Emory Coffin Collaboration, Des Moines Art Centre. (c) Glenn Brown, Nausea. 2008. Paenl üzerine yağlıboya. 155 x 120 cm. Tate Liverpool.
(<http://www.laskerfoundation.org/awards/whatmerits2009.htm>),
(11.04.16).....39

- Resim 16** Francis Bacon, Çarmıha Gerlime Üzerine bir Üçleme (Triptik) (*Three Studies for a Crucifixion*), 1962, tuval üzerine yağlıboya 198x 144 ,
(<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/293>), (11.04.16).....41
- Resim 17** Francis Bacon, Adam ve Çocuk (*Man and Child*), 1963, tuval üzerine yağlıboya 197x147
(http://www.allpaintings.org/v/Expressionism/Francis+Bacon/?g2_page=4) (11.04.16).....42
- Resim 18** Marc Quinn, Aklın Uykusu Sergisi, Arter, 2014, çeşitli işler,
(<http://www.marcquinn.com/exhibition/590/#/1055>) (11.04.16).....44
- Resim 19** Francis Bacon, Lucien Freud Portresi üzerine Üç Çalışma (*Three Studies for Portrait of Lucien Freud*), 1965, tuval üzerine yağlıboya 35x30 Bacon Portraits and Self- Portraits, Thames and Hudson, 1996 London.....45
- Resim 20** Marc Quinn, Kendi (*Self*) , sanatçının kanı, sıvı silikon, paslanmaz çelik, cam, buzluk ekipmanı, 205x65x65
<https://iwanttobeapinup.wordpress.com/tag/charles-saatchi/>
(11.04.16).....45
- Resim 21** Marc Quinn, Kendi (*Self*), 1991, sanatçının kanı, sıvı silikon, paslanmaz çelik, cam, buzluk ekipmanı, 208x63x63
(<http://marcquinn.com/artworks/key-works>) (11.04.16).....47
- Resim 22** Marc Quinn, Kendi (*Self*) Heykelleri Basel Sergisi, sanatçının kanı, sıvı silikon, paslanmaz çelik, cam, buzluk ekipmanı, 208x63x63
(<http://marcquinn.com/exhibitions/solo-exhibitions/selfs>)
(11.04.16).....48

- Resim 23** Marc Quinn, (*Emotional Detox/ The Seven Deadly Sins*) ‘Duygusal Arınma ya da Duygunun Zehrinden Kurtulma/ Yedi Ölümcül Günah’ 1995, Stedelijk Müzesi, Fotoğraf: Eylül 2014, (ÇM), kurşun döküm ve mum, 90x80x30.....48
- Resim 24** Anish Kapoor, Rijks Müzesi’nde Kapoor, 3 Nisan 2016’da sona ermiş Kapoor ve Rembrandt sergisinde yer alan (*Internal Objects in Three Parts*) Üç Bölümde İçsel Madde (karışık teknik) rölyeflerinden birinin önünde. (<https://www.rijksmuseum.nl/en/anish-kapoor-and-rembrandt>), (11.04.16).....50
- Resim 25** Anish Kapoor, Çiçek (*Flower*), 2007, karışık teknik 245x123x36 (<http://www.sakipsabancimuzesi.org/en/node/442>) (11.04.16).....52
- Resim 26** Rene Magritte, Beklenmedik Cevap (*Unexpected Answer*), 1933, tuval üzerine yağlıboya 66x45 (<http://realitybitesartblog.blogspot.com.tr/2010/12/bite-6-rene-magritte-unexpected-answer.html>) (11.04.16).....53
- Resim 27** Rene Magritte, Yalancı Ayna (*The False Mirror*), 1928, tuval üzerine yağlıboya 55x80 (<http://www.moma.org/collection/works/78938>) (11.04.16).....54
- Resim 28** Rene Magritte, Perdeler Sarayı III (*The Palace of Curtains*), 1929, tuval üzerine yağlıboya 32x45 (https://moma.org/learn/moma_learning/rene-magritte-the-palace-of-curtains-iii) (11.04.16).....55
- Resim 29** Anish Kapoor, Gök Ayna (*Sky Mirror*), 2010, paslanmaz çelik çap 290 cm. (<http://www.sakipsabancimuzesi.org/en/node/442>)56

Resim 30	Kiki Smith, İsimli (Untitled) 1987-90, MoMa Koleksiyonu, oniki gümüş kaplama cam kavanoz 52x29 ve bedensel sıvılar (http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81598) (11.04.16).....	60
Resim 31	Kiki Smith, Kan Havuzu Serisi'nden (From the Blood Pool Serie) 1992, bronz (http://minerva.union.edu/duncanc/surrealism/Kiki%20Smith%20Bloodpool.jpg) (11.04.16).....	61
Resim 32	Tan Temel, Alt Üst Performansı'ndan Bir Kare, 2006 İstanbul (http://torkdans.com/portfolio/upside-down/) (11.04.16).....	62
Resim 33	Sernaz Demirel, Alt/Üst Performansı'ndan Bir Kare, 2007 İstanbul (http://torkdans.com/portfolio/upside-down/) (11.04.16).....	64
Resim 34	İzole Performansı'ndan Bir Kare, 2012 İstanbul ve Göbeklitepe (Tan Temel'in İzole üzerine yazılmış tezinden alınan fotoğraflar birleştirilip, üzerlerinde oynanmıştır.).....	66
Resim 35	Sernaz Demirel, İzole Performansı'ndan Bir Kare, 2012 İstanbul.....	68
Resim 36	Lim'den Bir Kare, 2010 New York, (https://vimeo.com/17538575), (ÇM) (11.04.16).....	70
Resim 37	Gülfem Demiray, Lim'den Bir Kare, 2010 New York, (https://vimeo.com/17538575), (ÇM), (11.04.16).....	70
Resim 38	Orlan, Orlan Sevgili Kendini Doğuruyor, (Orlan Gives Birth to Her Beloved Self) 1964, (https://www.youtube.com/watch?v=IQ1Ph-Pprj4) Narsizm Önemlidir adlı Video'dan Bir Kare, (11.04.16).....	71

- Resim 39** Orlan, Sanatçının Öpücüğü,
(<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art>), Narsizm Önemlidir adlı Video'dan Bir Kare , (11.04.16).....72
- Resim 40-41** Orlan'ın 1993 yılında son bulmuş dokuz müdahalelerinden kareler
(<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art>),
Narsizm Önemlidir adlı Video'dan İki Kare (11.04.16).....74
- Resim 42** SUKA OFF tranSfera performansından kareler Sylvia Lajbig ve
Piotr Wegrzynski (<http://sukaoff-transfera.blogspot.com.tr/p/4.html>)
(11.04.16).....77,78

1. GİRİŞ

Sanatta tekinsizlik kavramından, yansımalarından ve nasıl bir yer tuttuğundan bahsedebilmek için öncelikle sanat felsefesi ve estetiğinden; tarihinden ve gelişiminden bahsetmek gerekmektedir. Bu doğrultuda estetiğin ne olduğundan, bilimselliğinden; estetiğin bir felsefi disiplin haline gelene kadar ve geldikten sonraki dönüşümünden, çeşitli evrelerinden; filozofların estetiğe kavramsal açıdan yaklaşım farklarından ve içinde barındırdığı kavramlardan kısaca sanat felsefesi çerçevesinde tanımlayıcı bir biçimde bahsedilmeye çalışılacaktır.

Bu noktada ilkin A. G. Baumgarten'ın estetiği bilimsel olarak nasıl ele aldığından bahsedilerek antikten post-moderne çeşitli filozofların estetiğe yaklaşım biçimlerine bir göz atılmıştır. Tekinsizlik kavramının -estetik felsefesi tarihinin gelişimi doğrultusunda- nelğine ve nasıllığına dokunabilecek noktalara estetik felsefesi bağlamında sonuç bölümünde değinilecek olup sanat tarihinde de bir kırılma noktası olarak nitelenen Nietzsche'nin sanata ve hayata genel anlamda bakışı irdelenip; spesifik olarak ebedi-dönüş kavramının üzerinde durulmuştur.

Bir sonraki bölümde tekinsizin ontolojisi mevzu bahis edilmiştir. Nitekim ontoloji zamanla ilgilidir ve tekinsizlik kavramının zamansal olarak yirminci yüzyılda ortaya çıkmış olması daha önceden varolmadığı anlamına gelmemektedir. Kavramdan ilk olarak Alman psikolog Ernst Jentsch bahsetmiş olsa da Freud'un 1919 yılında *tekinsizlik* üzerine ele aldığı makale incelenmiş bulunup aslında tekinsizlik kavramının insanın varolduğu -doğduğu- ilk anda vuku bulduğundan ve anne rahmindeki bebeğin biyolojik varoluşsal durumundan ve duyumsal gerçeğinden söz edilmiştir. Bunun üzerine E.T.A. Hoffman'ın 1816 yılında kaleme almış olduğu ve Freud'un yine aynı makalesinde incelediği Kum Adam adlı hikayesinden tekinsizlik ve Freud'un tekinsizlik ile bağdaştırdığı psikolojik kavramlar ışığında bahsedilmiştir.

Bir ayrımın gündeme gelmesinin elzem olduğu bahiste, tekinsizin kendisini; hayattan ziyade sanatta daha belirgin bir biçimde gösterebileceğini savunmuş olan Freud'un fikirlerinden bir hayli etkilenmiş ve sanatsal gerçeklerinin temelini O'nun fikirleri üzerinden kurgulamış olduğu söylenebilecek belli başlı Sembolist ve Sürrealist sanatçılardan ve eserlerinden, birbirlerinden de ne şekilde etkilendikleri göz önünde bulundurularak bahsedilmiş bulunup bilinçaltının dehlizlerinde kısa bir yolculuk yapılmıştır.

İçin, bedenin içerisindekinin dışsallaştırılmasına dair –bu tez dahilinde- incelenmiş olan tekinsizlik kavramının iki bölümünde, aslen aradan yüzyılların geçmiş olmasına rağmen belli başlı gerçeklerin değişmemiş olduğuna parmak basmak gerekmektedir. Nitekim insan dediğimiz yaratık, kendisine aynada baktığı zaman kendisini sadece dışarıdan görebilmektedir ve fakat dışın da ötesine geçip kendi gerçekliğini; içerisinde görmek arzuladıkları arasında olmuştur farkına varmasa dahi.

İçeride olanın dışavurumu yüzyıllardır söz konusu –daha doğrusu yüzyıllarca görselin merkeze aldığı sorunsal olmuştur- içinde yaşadığımız son dönemi de kapsamak suretiyle dönüşen biçimleriyle *Ekspresyonizm*, Dışavurumcu Akım'ın kendisini belli etmesinden bir kaç yüzyıl öncesinde de – dışavurumcu pentüre dair bir tutumdan bahsedilemeyecek olsa dahi fikirsel olarak dışavurumun ilk adımlarının belki de, etkin estetiğine dair olmak suretiyle, atılmış olmasından bahsetmek mümkündür.

Buradan hareketle farklı dönemlerde yaşamış çeşitli sanatçıların eserlerinin örtüşmeleri göz önünde bulundurularak kavram incelenmeye çalışılmıştır. Francis Bacon ve O'nun sanata dair tutumu merkez alınıp; Marc Quinn, Anish Kapoor gibi içinde yaşadığımız dönemin güncel sanatçılarıyla beraber bir önceki bölümde de bahsi geçen Sürrealist ressamlar arasında bulunan Rene Magritte gibi sanatçılardan bahsedilmiştir.

Aynı sorunsal çerçevesinde bedenin, sanatın merkezine alınarak bir tuvalmişçesine üzerinde yapılan uygulamalar da yine tezin çalışma konuları dahilindedir. Bu hususta, *abject* iğrenç kavramı gündeme gelmekle beraber Orlan'ın yeni ayna evresi olarak adlandırdığı kavramdan bahsedilmiş bulunup çeşitli güncel sanatçılar incelenmiştir.

2. ESTETİK FELSEFESİ

Estetik (aisthesis, aisthanesthai) kelimesi, Grekçe; duyum, duyumsama duyulur algı ya da duyu ile algılamak gibi anlamlara gelmektedir. Duyusamsananın algılanışı ve sağladığı bilgi dahilinde bilimselliğinden bahsetmek mümkündür. Günümüzde lokal ve genel anestezi (anestesi lokal; anestesi total) tıbbi terimler olarak belirli bir bölge için ya da tüm bedeni kapsamak suretiyle bireyin duyarlılığın yok edilmesini ifade ederken terimin estetik bilgi biçemi dışında bilimsel bir gerçekliğinden söz etmek mümkündür. Kimi düşünürlerde bu ‘estetik’ sözcüğünün her iki anlamda da kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, Kant (1724-1804) estetik sözcüğünü hem duyusallık anlamında hem de bugünkü estetik bilimi anlamında kullanmıştır.¹

Estetik bilimi Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) tarafından hayata geçirilmiştir. Estetiğin insanın duyusallığına dayandığını düşündüğünden ötürüdür ki bilimi bu isimle tanımlamıştır. 1735 yılında yayınladığı ‘Şiir Üzerine Bazı Felsefi Düşünceler’ adlı doktora tezinde böyle bir bilimin varlığından söz etmiş ve 1750-1758 yılları arasında kaleme aldığı ‘Aesthetica’ adlı eserinde ilk kez böyle bir bilimi temellendirmiştir. Bu eserde estetiği ‘özgür sanatlar teorisi, aşağı bilgi teorisi, güzel üzerine düşünme ve akla benzer bir yeti bilimi’ olarak ilk kez tanımlamıştır. Estetiği belirleyen temel öge ise ‘duyusal bilgi’dir.

Baumgarten’a göre estetik bir tür mantık ve onun deneyimi olmakla beraber; estetiği mantığın küçük kızkardeşi ya da ikizi olarak tanımlamayı uygun görmüştür. Kızkardeşlerden ilki yukarı bilgi alanını incelerken diğeri ise aşağı bilgi alanı ile ilgilenmektedir. ‘Duyusal bilginin mantığı’ olarak ifade edilebilecek estetik; hakikatın peşindedir. Bir kardeş zihinsel bilginin yetkinliği ve doğruluğunun peşindeyken diğeri de duyulur olanının ardına düşmüştür. Mantığın arayışında olduğu yetkinlik ve doğruluk; duyumsanır olanda kendini ‘güzellik’te gösterir. Buna göre, güzellik,

¹ İsmail TUNALI, Estetik, s.13

duyulur bilginin doğruluğu olduğu gibi; estetik de duyulur bilginin mantığı² olarak düşünülebilmektedir. Mantığın konusu ve arayışı açık ve seçik olanda kendisini gösterirken; estetiğinki karmaşık ve bulanık olanın duyu bilgisidir.

2.1 Kime Göre, Neye Göre

Duyumsatan ve duyumsananın değerleri ve değerlendirilmesi antik ve postmodern felsefe süresince çeşitlenmiş, çatışmış ve çatallanmıştır. Sanat felsefesinin gelişimi, dönüm noktaları, filozofların yaklaşımları; Eroğlu'nun 'Sanat Felsefesinin Zıplama Noktaları' adını verdiği çalışma doğrultusunda ele alınmıştır.

Platon (MÖ 427-347), sanat ve güzel kavramı üzerinde dururken Sokrates'in güzele yüklediği haz ve yarar öğelerini birleştirmeyi uygun görerek güzeli iyi ve hoş olan olarak tanımlamıştır. O'na göre iyi olan herşey güzeldir. Herşey tek başına güzel veya çirkin olmaktan ziyade gerçekleştirilme şekline göre tanımlanmalıdır. Bir davranış, hareket; iyi, ahlaka uygun ve doğru bir biçimde hayata geçirilmişse eğer güzelliğinden bahsedilebilmektedir. Davranışın neliğini nasıllığı belirlemektedir. Mutlak gerçeğin idealar dünyasında varolduğuna inanan Platon'a göre, içinde bulunduğumuz dünya bir yanıma, taklittir. Sanat ise taklidin taklidine tekabül etmektedir. İyidir taklit edilmesi gereken ve iyi ideası zirve noktadadır. Güzel ise sevginin zirve noktasındadır. O'na göre güzel sevgisine sahip bir insan, 'bedensel güzel'den 'zihinsel güzel'e ve oradan da 'kendinde güzel'e yönelmektedir. Böylece Platon, güzel ideasının duyularla değil, ancak düşünceyle ulaşılabilir olduğunu ima etmiştir. O'na göre güzel ideası tinsel-düşünsel bir karakter taşır, oysa sanat sadece duyuşsal olandır.³

Aristoteles (MÖ 383-322) insanın bilme, bulma yolunda üç adımından bahsetmektedir, tüm bilimlere kapsayan; Theoria, Praxis ve Poiesis: Teori, Pratik ve Yapma. Tarafından taklit edici sanatlar ikiye ayrılmıştır: 1. Renk ve çizgi aracılığıyla görünüşlerin taklidi olan resim sanatı. 2. Vezinli söz, şarkı ve dans aracılığıyla yapılan insan eylemlerinin taklidi olan şiir sanatı. Görsel sanatlar ile bunlara müzik ve dans da

² İsmail TUNALI, Estetik, s.15

³ Özkan EROĞLU, Sanatta Derin Hislenmenin Felsefesi, s.29

dahil olmak üzere tüm bu sanatların ortak özelliği mimesis⁴ yani taklittir. O'nun için sanat kavramı mimetik tekhne (zanaat, yapma ile ilişkilendirilebilir)'nin birleşimidir. Arınmayı ifade eden katharsis⁵ kavramı da önemli bir yer tutmaktadır.

Plotinus (MS 205-270)'a göre güzellik; Bir'in, ideanın, Tanrı'nın parlamasıdır ve güzellik ve sanat kavramları tek bir kavramda birleştirilmiştir.

Augustinus (MS 354-430)'a göre hayatta ve sanatta temel kavram birliktir ve güzelin özünü düzen (orantı.ölçü, sayı) oluşturmaktadır. İnsan alımlayıcı, anlamlayıcı ve Tanrı ile maddesel dünya arasında aracı görevi görmüştür.

Aquinas (1225- 1274) güzelin güzel olabilmesi için üç şey gerekmektedir demiştir. Bunlardan ilki bütünlük ve mükemmelliktir – kusurlu olan çirkindir O'na göre-Bir diğeri uyum ve orantıdır ve son olarak da parlaklık ve açıklık gelmektedir.

Baumgarten (1714-1762)'a göre sanatın temelini duyuşsal ve duygusal tasarımlar oluşturmuştur. Estetiği duyu bilgisi ve güzelin bilimi olarak açıklarken; güzeli, duyuşsal bilginin en mükemmel hali olarak tanımlamıştır ve bu güzel; karmaşa, canlılık, açıklık, bolluk, hakikat içermektedir.

Empirizm deneye dayanan bilgi öğretisi olarak 16. ve 17. yy'larda kendini göstermiştir. Savunucuları arasında; Bacon, Hobbes, Locke ve Shaftesbury (çıkarlardan uzak hazcılık önemli savunumlarındandır.) gibi isimler bulunmaktadır. Hayalgücüne, çağrışıma, mecazın önemine yer verirken empirizm savunucuları güzele dair olana, bilgisine eleştirel yargı ile ulaşılabileceğini öne sürmüşlerdir. (psikoestetik yaklaşım)

⁴ A.g.e, s.29

⁵ Katharsis: psikanalizde, bilinç dışına itilmiş duyguların yaşanıp boşalım olanağına kavuşturularak hastanın patojen duygulardan ve nevroitik belirtilerden kurtarılmasıdır. Antik Yunan'da bir tür "ruh dönüşümü" olarak kabul edilen Katharsis, ruhun kötülüklerden arındırılması olarak benimsenmiştir. Aristo, katharsis hakkındaki düşüncesini, Poetica'da açıklarken, tiyatronun insana kendisini dışarıdan gösterdiği için arzuların arınmasını sağladığını söylemektedir.(acıma ve korku)

Hutcheson (1694- 1746) estetik hoşlanma, estetik nitelik ve nesne gibi kavramların ilk felsefi dökümanlarını ortaya koymuştur. Duyusal ve akılsal hoşlanmaya estetik hoşlanmayı da eklemiştir.

Hume (1711-1776)'a göre her zihin başka bir güzeli algılamaya yatkındır. Birinin güzel olarak nitelendirdiği bir diğerini tarafından çirkin bulunabilirdi. Bu hususta algısal ve duygusal olmak suretiyle iki aşamanın gereğinden bahsetmiştir. Estetik bileşenleri algılama yeteneğine 'incelik', yapıtın akılla algılanabilir özelliklerini algılama yeteneğine ise 'sağduyu' demiştir.⁶

Kant (1724-1804) matematik (doğadaki sonsuz büyüklük) ve dinamik (doğadaki ezici gücün estetik değerlendirmesi) olmak suretiyle yüceyi ikiye ayırmıştır. Doğa sanat gibi sanat ise doğa gibi görüldüğünde güzeldi O'na göre. Doğanın sanat gibi görünmesini, 'deha'; doğa vergisiyle, yeteneğiyle (buna zihinel yeteneği de dahildir) sanatçı doğasından ötürü sağlayabilmektedir. Bir hayalgücü tasarımı olarak sanat, daha fazla düşüncenin doğmasına yol açmıştır.

Schiller (1759-1805) insan doğasında üç içtepinin varlığından bahsetmiştir. Bunlar, duyu, biçim ve diğer ikisinin sentezi olmak kaydıyla oyun içtepidir. Oyun sanatta kendini göstermektedir ve oyun içtepidi vasıtasıyla insan yüksek ben'inden kurtulmakta ve duyusal ve akılsal doğasının yaptırımlarından sıyrılmakta bunun sonucu olarak da gerçek toplumsallığını keşfetmiştir.

Hegel (1770-18231)'e göre sanatsal güzellik doğanın güzelliğinin önüne geçmiştir. Düşüncenin ve tinin(birlik merkezi, sanat yapıtının ruhu) önemini vurgulayan Hegel, sanatçının üretirken kendini dışsallaştırdığına ve bu yolla da kendisini daha iyi tanımaya başladığına inanmıştır.

⁶ Özkan EROĞLU, Sanatta Derin Hislenmenin Felsefesi, s.36

2.2 Nietzsche'nin Ebedi Dönüş'ü

Nietzsche (1844-1900) sanat ve doğa dualizmini Apollon ve Dionysos yaklaşımları üzerinden birleştirici bir tutum izleyerek irdelemiştir. (Müziğin Ruhundan Tragedya'nın Doğuşu) Hem Apollon hem de Dionysosçu sanatı bünyesinde bulunduran modellemeyi Nietzsche, Wagner'in ışığında mükemmel sanat olarak tanımlamıştır. Ona göre; metaforik olarak insanın aklının temsil ettiği; yarattığı kontrol ettiği fikir ve hisler Apollon'da can bulurken; aklın yerine hissin, içkinliğin yerine taşkınlığın, ölçünün yerine coşkunun şekillenmesi; *Lidya'lı şarap tanrısı Dionysos ile gerçekleşmektedir. Apollon kuramsal düşünce yaratma gücünü temsil ederken, Dionysos insanı doğanın sınırlarına erdiren gücü temsil etmektedir.*⁷

Nietzsche, Apolloncu sanatı rüyalarla özdeşleştirirken Dionysosçu sanatı sarhoşluğa benzetir. Hayal ürünü olarak rüya, dünyanın gerçekliğinden birnevi bireysel olarak unutarak kaçmak iken; bir kendinden geçme hali olarak sarhoşluk (esrime), bireyin kendi gerçekliğinden kaçmak dahi olsa dünyanın gerçekleriyle bir çarpışma söz konusu olacaktır.

Apolloncu sanat, resim ve heykellerde, mimaride kendini göstermektedir. Rüyalarda canlandırılan görüntüler benzer şekilde resimlerde de can bulur. Fantezi yaratıları olarak bu temsiller aynı rüyalardaki gibi dünyaya bir süreliğine de olsa sırt çevirmektir. Biçim ve belirginlikten oluşan Apolloncu sanat tarzı kendisini mimaride de göstermektedir. Diğer taraftan müzik ve şiir aleminde kendini gösteren Dionysosçu tarz; bireysellikten uzak, bir mistik birliktelik tecrübesidir.

Resim ve müzik arasındaki ayrımın çok da keskin olmadığı bilincinde olan Nietzsche, Apollon'un müziğin tanrısı olduğunun da bilincindedir. Buradaki asıl ayrım eserin kendisinden ziyade o esere nasıl karşılık verildiğindedir. Nietzsche'nin Dionysos'ta coşkunluğu, aşkınlığı, sınırsızlığı övmesinin sebebi bunların gerçek yaşamın birer parçası olmasındandır. Aklın her şeyden yekta olduğu düşünülerek,

⁷ A.M. Celal ŞENGÖR, Nietzsche Kayıp bir Kıta, s.241.

gözleri doğaya, Dionysosçu unsurlara kapatmak insanı- akli ile filtrelenmemiş- doğadan uzak tutmaktadır.

‘‘Artık istememek, artık değerlendirmemek, ve artık yaratmamak! Ah, bu büyük yorgunluk irak olsun benden hep!

Bilmede dahi ancak irademin doğurma ve olma hazzını duyarım; ve bilimde masumluk varsa eğer, kendisinde doğurma iradesi olmasındandır bu.

Tanrıdan ve tanrılardan beri çekti bu irade beni; yaratacak zira ne kalırdı, -tanrılar olsaydı?’’⁸

Ebedi dönüş öğretisinden bahsederken Nietzsche, ‘Ecce Homo’da; ‘Zerdüşt Böyle Diyordu’nun ana düşününün bu olduğunu ifade ederken aslen, bengidönüşün erişilebilecek en yüksek olumlama ilkesi olduğunu söylemektedir. Nietzsche, ebedi dönüş öğretisiyle; bu hayatın değerini azaltmayan, ve ona olumlu bir yaklaşım sunmayı amaçlamıştır; ahiret inancını farklı bir şekilde konumlandırarak. Bu düşüncenin; İsviçre’nin Upper Endagine dağlarındaki Sils Maria’da kalırken ilginç hatta dini denebilecek bir deneyim ile Zerdüşt’e gebe kalışıyla nasıl hayat bulduğunu Ecce Homo’da -mistik bir deneyim, sinsice bir ele geçiriliş olarak- anlatmaktadır. Vahiy kavramı ile tanımlanabilecek bu durum; keskindir ve ancak incelikle alımlanabilmesi mümkündür. Bir şimşek gibi çakmasının, beraberinde bir esime halini de getirmesi mümkündür.

‘Yalnızken bir şeytanın sokulup, yaşadığınız hayat sonsuza dek tekrar tekrar yaşayacağınız aynı hayat olsaydı ne yapardınız?’ sorusunu soran Nietzsche, ne eksik ne fazla, her acısı ve neşesi, her olayıyla küçüğü ve büyüğüyle tamamen aynı bir hayatın bireyin üzerinde nasıl bir etki yarattığını; bir umutsuzluk bulantısı mı yoksa neşeli bir olumlama ile mi karşılaşıldığı düşüncesini yaratırken güç istencininin de olumlu bir tecrübesini Üstinsan düşünyyle eklemlendirmektedir. Üstinsan Schopenhauer’da olduğu gibi hayatın yadsınması değil, hayatın olumlanması; benliği yok etme arzudur Nietzsche’ye göre ve Üstinsan varolmamıştır bir oluş ve yokoluş bağlamında; Zerdüşt de onun kendisi değil habercisidir.

⁸ Roy JACKSON, Nietzsche Kilit Fikirler, s.99.

Nietzsche, Üstinsan (Übermensch) terimini Antik Yunan'a atıfta bulunmak adına tanrılar, kahramanlar için kullanmıştır. Usta kelimesine karşılık gelecek terime Nietzsche farklı bir anlam yüklemiştir. İsa'nın ruhunu taşıyan Caesar'ı ideal figür olarak gören Nietzsche'ye göre üstinsan; bağdaşmazlığın, normlara uymayan, çağdaş değer ve inançlara meydan okumaya hazır bir figür temsilidir. En korkutucu formdaki varoluşu dahi coşkuyla kucaklayan, aynı hayatın tekrar tekrar yaşanması fikrinin kötümserlik ve umutsuzluk yaratmadığı sonsuza dek tekrarlanan amaçsız varoluşu, kaderini benimseyen ve seven (amor fati) bir figür hak etmiştir. Üstinsan adlandırılmaya ve kurgulara; sahte emniyetlere ihtiyaç duymamış olandır. Nietzsche'nin üstinsanı yeni değerler edinmeye işaret ederken nihilizmi ise nesnel değerlerin varlığının reddidir.

Nietzsche, Avrupa'nın felsefi geleneğinde, bireye odaklanan varoluşçuluk üzerinde büyük etki yaratmasının yanı sıra Wagner'in operaya, Picasso'nun güzel sanatlara atfettiği dionizyak nosyonları felsefeye kazandırmıştır.

3. TEKİNSİZLİK

“What is *heimlich* thus comes to be *unheimlich*.” S. Freud

Tekinsizlik kavramı, ilk olarak 1906 yılında Ernst Jentsch tarafından “Tekinsizin Psikolojisi (On The Psychology of the Uncanny)” adlı makalede incelenmiş, daha sonra 1919 yılında Sigmund Freud’un kaleme aldığı “Uncanny” makalesiyle kavram yeni bir nitelik kazanmıştır.

Etimolojik olarak farklı dillerde farklı anlamlara bürünebilen *tekinsizlik* (*unheimlich*) kavramı; yabancı, huzursuzluk verici, şüpheli, şeytani, kan donduran, ürkünç gibi anlamlara gelebilirken bir yandan Freud, *heimlich* kavramının da –tam anlamıyla birbirinin karşıtı olmasa da- iki farklı düşünceye karşılık geldiğini ifade etmektedir. *Heimlich* (*tekin*) kelimesi bir yandan tanıdık ve uyumlu anlamına gelebilirken diğer bir yandan da gizlenmiş ve gözden uzak olanı ifade etmektedir ki Sanders’ın deyimiyle, bu iki kelime arasında genetik bir bağlantı bulunmazken; Schelling tekinsiz konseptine farklı ve beklenmedik bir bakış açısı getirir. O’na göre tekinsiz olan herşey gizli saklı kalmış ve fakat aydınlanmış olandır. (*Heimlich*, aynı zamanda mistik, alegorik, ilahi olarak da tanımlanmaktadır.)

Freud ‘*unheimlich*’ kavramı geleneksel olarak Almanca’da ilk anlamının zıddı olarak kullanılmaktadır der ve aktarır; *Heimlich*, *heimish* (*canny*); tanıdık, bildik, yerli, eve mensup anlamlarına gelirken onun zıddı olarak *unheimlich* (*uncanny*); tanıdık ve alışılmış olmadığından korkutucu olacağı sonucu çıkartılır ve fakat yeni ve alışılabilir olmayan her zaman için korkutucu olmak durumunda değildir. Sadece yeni olanın kolaylıkla korkutucu ve tekinsiz hissettireceğini söyleyebiliriz fakat bu her durumda geçerli olmayacaktır. Yeni ve yabancı bir şeyin tekinsizlik uyandırabilmesi için ona birşeylerin daha eklenmesi gerekmektedir.

Tam da bu noktada Ernst Jentsch'in teorisinden uzaklaşır Freud, ikisi de tekinsizi derinlemesine incelerken, E.T.A Hoffman'ın 'Kum Adam' adlı hikayesini mercek altına almıştır. Jentsch, tekinsizlik kavramına yeninin, kesinliğinden şüphe duyulan birşeyin bireyde yarattığı etki gözüyle bakarken; Freud kavrama farklı açılardan da yaklaşmanın doğru olacağına inanmıştır.

“Tekin-siz olan “evde olmak”la (evde olanla) başlar. Ev burada somut anlamından öte, sığınılan “güvenli bölge”, saklanmış ve dışarıya kapatılmış olandır. Geçmişten gelenin ilk unutulduğu ve bastırıldığı alandır. Bu anlamda içinde hem güvenli olanı barındırır hemde gizlenmiş olanın açığa çıkmasından duyulan tedirginliği. Ev, mecaz anlamda da içine yerleşilmeyi, dili temsil eder. Bireysel yaşantı ve birikimlere göre görüntüsü değişen mekansız ve zamansız bir karşılaşmaya işaret eden “tekinsiz” kavramının aidiyet mekanı ancak dilde görünür olur”⁹

3.1 İlk Duyum ve Cennetten Kovulma

‘Aşk nostaljidir’ mizahi bir söylemdir’ demiştir ‘Uncanny’ makalesinde Freud; Homerik bir kelime olarak **nostalji (nostos-algia)**, eve dönüş ve acı kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmuş, geçmişe duyulan özlemi ifade eden bir kavramdır.

Korkuların rahmi, anne rahmidir; ancak korkulunca kaçılan yer de orasıdır. Diğer bir deyişle tek başına sessizlikle çevrilmiş ve karanlıkta olmak korku uyandırıyor, ki bu aynı zamanda anne rahminin de tanımıdır, neden korku anında anne rahmini andıran, tekin mekana geri dönüş arzulanmaktadır? Korkunun çelişkisidir bu.¹⁰ Korkuya sebebiyet veren durum içeriden dışarıya doğrudur.

Erkek danışanlarının sıklıkla, kadın genital organlarının onlarda tekinsiz bir his yarattığından bahseder ve devam eder Freud; bu tekinsizlik, tüm insanların ikamet ettiği bir ev-yuva olarak bir evveliyat, başlangıç noktası olmuştur. Ne zaman bir adam düşleminde tanıdık bir mekanda, ülkede olduğunu hissetse, rüyasında ‘ben daha önce de burada bulunmuştum’ dese bu annesinin vücudu, ana rahmi olarak yorumlanabilir

⁹ Gözde İLKİN, Sanat Yapıtında Tekinsizlik, sf. 8

¹⁰Talat PARMAN, Freud ve Kültür, s.66.

demidir psikanalitik¹¹ bağlamda. *Bu noktada erkek tarafından nitelenen tekinsiz (unheimlich), bir zamanlar tekin(heimlich), tanıdık olandır ki kavramı ve durumu niteleyen olumsuzluk eki 'siz'(un)'i, Freud **bastırma**¹² ile ilişkilendirmiştir. Tekinsizi sağlayan üçlünün **karanlık, sessizlik ve yalnızlık** olduğunu, bu üçlünün bilinçdışı korkunun birincil alanını belirlediğini, bu yüzden ana rahminin hem en tekin hem de en tekinsiz yer olarak görüldüğünü ileri sürmüştür. Ana rahminin karanlığına ve sessizliğine, yalnızlık duygusunu ilk defa burada yaşamış olmasına rağmen, insanoğlunun; bu üçlüden korkması ya da bu üçü karşısında kaygı duyması, tekinsizliğin tanıdık ile tanıdık olmayan arasında gidip gelen anlamı ile açıklanabilmektedir.¹³*

Bir evren kadar geniş olan anne rahminde; -özgür bir iradeye sahip olmayan ve fakat kendi başına canlılık özelliği gösteren ve algılama yetisine de sahip olan- sperm; algılamaları tarafından vajinaya doğru yönelmekte ve 48 saat dahilinde yumurtayı bulmayı hedeflemektedir. Karşılıklı çekici güç vasıtasıyla birleşme gerçekleşmektedir. *Bir spermle yumurta arasındaki ilişki, mecburiyet ve mahkumiyet ise insanın tüm hareketlerinde aynı yapının daha kompleks bir sebep-sonuç ilişkisi*

¹¹ Psikanaliz: Freudcu Okul. 1880-1882 yılları arasında, Viyanalı hekim Dr. Josef Breuer (1842-1925), şiddetli isteri nöbetleri geçiren bir kızı, keşfettiği yeni bir yöntem aracılığıyla tedavi ederek hastalığın çeşitli belirtilerinden kurtarmayı başardı. Semptomların, kızın hasta babasına baktığı sıkıntılı bir dönemde edindiği izlenimlerle bağlantılı olduğunu düşünmekteydi. Bu yüzden, kızı hipnozla uyutarak hafızasında bu bağlantıları araması ve "patojenik" sahneleri bir süreçte ortaya çıkan duyguları baskı altında tutmadan yeniden yaşamaları için yönlendirdi. Sonuçta, söz konusu semptomun bir daha ortaya çıkmamak üzere yok olduğu anlaşıldı(...) bu konudaki çalışmalarına yaklaşık on yıl sonra, Sigmund Freud'la birlikte devam etti. Freud, tedavi yönteminde değişikliğe giderek hipnoz yerine serbest çağrışım tekniğini kullanmaya başladı. Zaman içinde iki farklı anlamda kullanılmaya başlanan "psikanaliz" terimini icat etti. (1)sinir hastalıklarının sağaltımında kullanılan özel bir tedavi yöntemi (2) isabetli bir biçimde "derinlik psikolojisi" olarak da tanımlanan bilinçdışı zihinsel süreçler bilimi. Psikanalizin öncelikli görevi, sinir hastalıklarını açıklamaya çalışmaktır. Analitik nevroz teorisi üç temel dayanak noktasından çıkarak temellendirilmiştir. : (1) "bastırmanın", (2) cinsel içgüdülerin önemini ve (3) aktarımın (transferans) tanınması. Freud ve Kültür s. 59-60-62

¹² Bastırma, Sansür: Zihinde, sansürleme işlevini üstlenen, hoşuna gitmeyen bütün eğilimleri bilinçten dışlayan ve bunların eylem üzerindeki etkilerini engelleyen bir güç vardır. Böyle eğilimler, "bastırılmış" eğilimler olarak nitelenir. Bilinçdışında kalırlar ve hekim onları hastanın bilinç sürecine dahil etmeyi denediğinde bir 'direnç' mekanizması kışkırtmış olur. Ancak bu bastırılmış içgüdüsel dürtüler bu süreçte her zaman ortadan kalkmaz. Etkilerini çoğu kez dolambaçlı yollarla hissettirirler ve nevrotik semptomlara sebep olan da, bastırılmış dürtülerin dolaylı ya da ikameli yollardan giderilmesidir. Freud ve Kültür s. 62

¹³Ferda ZAMBAK, Orhan Pamuk'un 'Tekinsiz' Bavul'u -Babamın Bavulu'nu 'Tekinsiz' Kavramı ile Okumak s.451

*olmadığını kim iddia edebilir? Bunun aksini iddia ediyorsak bu insani özellik nerede ve nasıl farklılaşmakta; özgür bir irade varsa bu nerede ve nasıl başlamaktadır?*¹⁴

Zigot oluşurken; sperm ve yumurta birleşimi gerçekleşirken, kromozomlar düzenli bir şekilde çaprazlanmakta ve hücre içinde geometrik bir biçimde bölünerek; yeni bir bireyin genetik materyalini oluşturmaktadır. Bireyin, merkezi bir kontrol sistemi olarak beyin ve çevresi ile iletişim kurabilmesi adına; sinir hücrelerinin gelişimi ve fonksiyonu çok önemlidir. İçeriden ve dışarıdan gelen uyarılar, algılayıcı reseptör ve materyal dönüştürücüler aracılığıyla kimyasal ve elektriksel formlara dönüşmektedir. İçten ve dıştan gelen uyarılar ve algılama beş duyumuz ile sınırlanmıştır. Açlık, ağrı, gerilme, çekilme, basınç, titreşim vb. içteki duyularken; ışık, ses, koku, tat, basınç, titreşim, sıcaklık, soğukluk ve ağrılar dıştaki duyuları betimlemektedir.

Uyarılardan gelmiş olan dış etkenler; bireyin sinir sisteminin uç alanında kimyasal bir reaksiyon oluşturmakta, kodlanmakta ve komşusu olduğu sinir hücresinin duvarında kimyasal bir etki ile değişiklik yaratmaktadır. Etkinin şiddetine göre hücre duvarında elektriksel bir fark doğmakta; buna da 'aksiyon potansiyeli' adı verilmektedir. Aksiyon potansiyeli –elektrik akımıymışçasına- çevresindeki sinir hücresinin ucundan başlamak suretiyle; beyne kadar ilerlemektedir; şiddeti ve frekansı bir mesaj taşımaktadır. Mesaj, beyinde tekrardan deşifre edilerek anlamlandırılmakta ve beş duyumuz tarafından algıladığımız herşey bu elektriksel potansiyelden kaynaklanmaktadır. Bu bilginin ışığında bakacak olursak; algılama zigotun ilk evresinde başlamış olmakla beraber embriyolojik olgunlaşma evrelerinde gelişerek devam etmektedir. Bebek anne rahminde iradesel bir algılama yapamamasına rağmen, uyarılarla gelişmekte ve uyarılara tepki vermektedir. Bu noktada nöronal bir algılamadan söz etmek mümkün değildir, ta ki bebeğin kendi nöronal sistemlerinin çalıştığı ana kadar. Ne zaman ki nöronal bağlantılar kurulmakta; işte o zaman homeostatik bir denge durumundan söz etmek mümkündür. Homeostatik sistemin anne rahmindeyken çalışabilmesi hem annenin biyolojik yapısına hem de bebeğin beyinsel merkezi kontrol sistemine bağlı olmakla beraber; homeostatığı oluşturan beyinsel denge mekanizması zaman içerisinde anneden ayrışmaktadır.

¹⁴ Tahir ÖZAKKAŞ, Bütüncül Psikoterapi, s.78

Bebek, kendi tepkilerini kendisi vermeye çalışmakla beraber kendi hormonlarını da üretmeye başlamaktadır. Dış dünya ile bağlantı yine beş duyu vasıtasıyla; Gestaltiyen bir biçimde kurulmaktadır. Parçalar beyinde bütünleşmekte ve tepki parçaya değil bütüne cevap verilmektedir. Algılamanın anne ile hiçbir bağlantısı bulunmamaktadır. *Fakat annenin içinde bulunduğu ruh durumuna göre kimyasal bir reaksiyon gerçekleşmekte ve bebek kordonu vasıtası ile bebek de aynı etkiyi hissetmektedir. Burada çocuk, algılarında seçicilik yapmadan otomatik refleks cevaplar vermektedir. Bu çalışmalar sayesinde çocuğun beyindeki algılama refleksleri aktifleşmekte ve kullanılabilir hale gelmektedir.*¹⁵ Özellikle hamileliğin altıncı ay ve sonrasında bebeğin beyinin belirli bir yatkınlıkta olduğundan söz etmek mümkündür. Bu edilgin maruziyet durumunun pozitif ya da negatif bir yatkınlık yaratması da mümkündür. Klasik müzik dinletilen bir bebek ya da kavgalı gürültülü ortamda bulunan bir anne ve bebek bu duruma bir örnektir. *Yine de insan beyinin ve nöronal sisteminin homeostatik- tam bir denge ve ahenk halini alması- gerilimin yatışması bütünsel çerçevede açıklanabilmiş değildir. Müziğin ritmik ahengi, ışığın ve rengin kombinasyonu, dokunmanın ve vibrasyonun birleşimi ve derecesi bu ahengi yakalama yolundaki çeşitli eşzamanlı yollar olabilir.*¹⁶

Bir bebeğin ruhsal olarak bütünlüğünden söz edememekle beraber; mutlak dinginlik, ahenk ve cennet hissiyatına varmış olduğu da söylenemez. Nitekim bebek bu idraktan yoksundur. Kendilik algısı ve idrak yeteneği gelişene kadar bebek kıyas da yapamamakla beraber sadece kendisinin farkındadır. Bir diğeri, öteki olan olmadan kendisini yorumlaması mümkün olmayacaktır. Nöronal dinginliğin söz konusu olduğu bu evrede, gerilim olarak tanımlanabilecek durum; çeşitli nöronal patlamalar ve birer aksiyon potansiyeli olarak onun yarattığı sıkıntılardır. Huzursuzluktur yarattığı; insan hayatında huzursuzluğun kaynağı için de bir şeye duyulan 'arzu'dur demek yanlış olmayacaktır. Arzu ise güdüsel olarak bireye kodlanmıştır.

'Anne rahmindeki bebek, dışarıdan gelen çok az uyarana muhataptır ve tam bir homeostatis halindedir. Bunu insanoğlunun özlemi olan bir cennetle özdeşleştirmek mümkündür. Bebek hiçbir gerilim duyusunu hissetmeden bütün duyularının tatmin

¹⁵ Tahir ÖZAKKAŞ, Bütüncül Psikoterapi, s 82

¹⁶ A.g.e s 83

olduğu bir cennettir. Dokuz ay on günlük süresini doldurduktan sonra bu cennetten kovulacaktır.’¹⁷

Doğum gerçekleştikten sonra bebeğin biyolojik bir birey olabilmesi ancak göbek bağının kesilmesmesinden sonra gerçekleşir. Doğum sonrası bebeğin cennet olarak nitelendirilen denge durumu bozulmuş; cenetten kovulmuş bebek artık çeşitli eylemsel zorunlulukları yerine getirmekle yükümlüdür. Bunlardan ilki nefes alıp vermektir. Artık bebek homeostatisi bozan içsel ve dışsal etkenlere tek bir yolla cevap verebilmektedir ve bu da ağlamaktır. Homeostatik dengesininin devamlılığı için bakıma; anneye ihtiyacı vardır. Bir adaptasyon süreci içine giren bebek; realite ile yüzleşir.

Otto Rank’e göre ilk büyük travma çocuğun anne rahminden ayrılmasıdır. Muhtemelen burada kastedilen çocuğun şuurulu bir şekilde anneden kopması ve ayrılması değil, beyindeki alışılmış dengenin ilk defa ağır bir şekilde tahribe uğrayarak ilk gerilimin veya ilk depremin oluşmasıdır.¹⁸

‘Nöronlar deprem öncesi sükunete dönmek istemektedirler. Bunlar nöronal hafızada dengeyi bozan ilk travma olarak kalıcılığını sürdürecektir. Daha sonra hayat boyu yaşayacağımız şey, bu ana gerilimin biyokimyasal türevleridir. Freud’un ilk haz izahında çocuğun anne memesini yakalayıp gerilime uğrayan beyni rahatlatmak için başvurduğu emme refleksi nasıl hazzın ilk çekirdeği ise, ilk gerilimin oluşturduğu doğum anı da ilk travmanın çekirdeği ve belirleyicisidir.’¹⁹

Bütün davranışlar, gerilimi azaltmayı ve önceki denge durumuna ulaşmayı amaçlamaktadır. *Başlangıçta hepimiz, hareketsiz bir maddeden yapıldığımız için, belki de gerçekten sürekli bu duruma geri dönmeye çalışmakta olan yaratıklarız. Bu yüzden yaşamın amacı, içeriden veya dışarıdan sonsuz barışı bozacak hiçbir uyarının, dolayısıyla gerilimin de olmadığı bir durum olan ölümdür.*²⁰

¹⁷ A.g.e s 83

¹⁸ A.g.e s 86

¹⁹ A.g.e s 86-7

²⁰ Ruth SNOWDEN, Freud Kilit Fikirler, s.146

3.2 Kum Adam

“Edebi yaratım her bireyin kendi bastırılmış malzemesine dayanır; yazar okurda hayranlık uyandırıcı bir tekinsizlik etkisi yaratmak için imgelemin kendisine sunduğu bütün araçları kullanır.”²¹

Herşeyden önce Freud için yaşanan tekinsizlik daima bir zamanlar tanıdık olan bastırılmışın (büyülü düşünce, iğdiş edilme karmaşası, anne memesi düşlemi...) geri gelişine bağlanırken O'na göre sanatta tekinsizlik, gündelik hayatta yaşanan tekinsizlik deneyiminden daha zengindir.²² Freud tekinsizi incelediği makalesinde Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın 1816 yılında kaleme aldığı ‘Der Sandmann (Kum Adam)’ hikayesini ele almaktadır ki okuyucunun öykünün başında Hoffmann'ın yarattığı salt fantastik bir boyutun içine daldığı mı yoksa kendini gerçekçi bir dünyanın içinde mi bulduğu şüphelidir. Hikayede tekinsiz kavramı; masalsı bir karakter olarak karşımıza çıkan Kum Adam (aslen folklorik/ mitolojik bir figürdür ve çocuklar uykudayken gözlerinin üzerine sihirli bir toz, kum serpiştirmekte ve güzel rüyalar görmelerini sağlamaktadır.) üzerinden işlenmektedir. Ne var ki Hoffman, Kum Adam figürünü tam tersine çevirmiş ve O’nu- ‘Die Nachtstücke (Gece Öyküleri)’de yer alan -hikayedeki ana karakter Nathaniel’in öncelikli olarak annesinden duyduğu hayali bir karakterken kardeşinin dadısı tarafından kesin bir çerçevede çizilen korkutucu bir masal üzerinden kurgulamıştır.

Kum Adam uyumayan çocukların gözlerine kum serpiştirerek onları yataklarından yüzleri kan içinde uyandıran ve gözlerini bir torbada biriktirip Ay’daki çocuklarını beslemektedir. Ay’daki çocuklar yuvalarında baykuşlarınkine benzeyen gagalarıyla beklemekte ve yaramaz kız ve oğlan çocuklarının gözlerini galamamaktadır. Bu korkunç masala inanmayan fakat onda yer eden ve kimliğini keşfetmek istediği Kum

²¹ Nayla DE COSTER, Yazmak; Quinodoz, Lire Freud, s.194

²² Jean Marc TALPIN, Tuhaflik ve Yaratıcılık, s. 116

Adam'ı bir gün babasının çalışma odasında bekleyen Nathaniel, ilginç ve çocukların korkutucu bulduğu misafirleri avukat Coppelius ile özdeşleştirir ve bu noktada Freud'un aktarımıyla; ya Nathaniel'in ilk histeri krizi vakasıyla karşı karşıyayızdır ya da hikayenin ilgi çekici kurgusuna çekiliriz.

Psikanalitik deneyimlerden bilindiği üzere der; gözlerin zedelenmesi veya kaybı, çocukluk döneminin büyük korkularındandır. Birçok yetişkin hala aynı kaygıdan muzdariptir ve hiçbir fiziksel zarar , gözlerin zedelenmesinden daha tüyler ürpertici değildir. Şunu da eklemek gerekir ki; çok değerli görülene 'göz bebeği' ifadesi kullanılır. Rüya, hayal ve mitler üzerine çalışmalardan öğrendiğimiz der, gözle ilgili marazi kaygılar ve kör olma korkusu genellikle iğdiş edilme kaygısıyla örtüşmektedir. O'na göre; mitolojide kötü şöhretli Oedipus²³ da kenidini kör ederek, iğdiş cezasını yatıştırma güdüsündeydi.

'Aşk yoktur, libido vardır.' S.Freud

Nathaniel'in çocukluğuna dair hikayede, babasının ve avukat Coppelius'un imagoları iyi ve kötü baba olarak karşımıza çıkarken, bir yanda sevgi dolu bir baba figürü diğer bir yanda ise onu kör etmekle - dolayısıyla iğdiş etmekle- tehdit eden bir 'doppelgaenger' karakter ile karşılaşırız.

Freud'a göre; babası belirgin şekilde büyük ve güçlü olduğu için çocuk babası tarafından iğdiş edilerek cezalandırılmaktan korkar. Babanın bu şekilde intikam almasından duyulan korku onu en sonunda cinsellik nesnesi olarak nitelendirilebilecek annesini terk etmeye yönlendirir. Erkek çocuk, cinsel kimliğinin ayırıcısına varmaya başladığı noktada kendisine en yakın olan; (bilinçaltısal olarak) oral

²³ Oedipus Kompleksi, ismini antik Yunan mitolojisindeki bir karakterden almıştır. Oedipus, Thebai Kralı Laius ve Kraliçe Jocasta'nın oğludur. Oedipus'un babasını öldürüp annesiyle evleneceği kehanetinde bulunulmuştur, bu yüzden babası onu doğumundan kısa süre sonra ölmesi için bir dağa bırakır. Ne var ki bebek kurtulur ve yabancılar tarafından büyütülür. Nihayet Oedipus Thebai'ye giden bir yolda tesadüfen babasıyla karşılaşır ve bir öfke kriziyle onu öldürür. Daha sonra Thebai'ye giderek, bilmeceyi doğru bir şekilde yanıtlayamayan herkesi yiyen kötücül Sfenks'ten şehri kurtarır. Oedipus bilmeceyi yanıtlayıp kral olmakla ödüllendirilir ve bilmeden, halen kraliçe olan annesi Jocasta ile evlenir. En sonunda Oedipus gerçeği öğrenir ve insanlardan ayrıлып hayatını sürgün olarak yaşamadan önce kendini kör eder. (Freud Kilit Fikirler s.120)

ve anal dönemin haz kaynağı olarak gördüğü anneye yönelmektedir ki bu da tekin ve tekinsizlik kavramını anne ve oğul bağlamında incelemeye mahal verir. Oğula uyumlu bir eş görüngüsünde olan anne; tanıdık, bildiktir. Tekindir. Diğer bir yandan gizli kalmış olan ve yasaklıdır. Buradaki yasaktan kasıt medeniyetin oluşumundaki en temel tabulardan birini gündeme getirir ki bu da bir tabu olarak ensestir. Anne oğula eş olamamakla birlikte, babanın eşidir. Bu durumda oğulun babadan daha güçlü olması ya da babayı ortadan kaldırması gerekmektedir. Bunun yerine artık kendisini potansiyel olarak saldırgan babayla özdeşleştirmeye ve cinsel partner olarak annesinden başka yerlere bakmaya başlar.²⁴

Bu noktada hala çözülmemiş korkuları olan Nathaniel, bir otomat olan cansız Olympia'ya manasızca ve saplantılı bir biçimde aşık olur ki Olympia; Nathaniel'in çocukluğunda babasına beslediği feminen yaklaşımın kişileşmiş halinden başka birşey değildir Freud'a göre. Olympia'nın edilginliği ve suskunluğu zaman zaman Nathaniel'i rahatsız etse de Olympia'nın cansız bir otomat olduğundan hiç şüphe etmemiştir ta ki onu yaratan profesör Spalanzani ile –ona Olympia'yı gözetlemek için aldığı dürbünü satan barometre satıcısı (Kum Adam/Copellius ile özdeşleştirdiği) Giuseppe Copolla arasında yaşanan otomat ile ilgili olan kavgada Copolla figürü sırtlamış merdivenlerden sürüklerken bacaklarının çıkardığı tahta gibi takırdamaları duyana ve gözlerinin yerine iki koca siyah delik olduğunu görene kadar. Spalanzani kavganın sonunda yerde kanlar içinde yatmakta ve Nathaniel'a Copolla'nın arkasından gitmesi için bağırılmaktadır. Bir noktada Spalanzani, Olympia'nın gözlerini Nathaniel'in göğsüne doğru fırlatır ve Nathaniel kendini kaybeder.

Hoffman, Kum Adam öyküsünde tekinsiz kelimesini bir kaç defa kullanmıştır ki kavram; Nathaniel'in Olympia ile ilgili olan hislerini betimlerken karşımıza çıkar. Örneğin ilk kez Olympia'yı karşısında gördüğünde ve onunla dans edecekken kızın elini yakalar ve Olympia'nın eli buz gibidir, Nathaniel'in içi *tekin olmayan*²⁵ ölümcül bir don kaplanmışçasına ürperir.

Freud'a göre bu kısa hikayede tekinsizlik duygusu Kum Adam ile can bulmuştur ve hikayenin kurgulanış şekli de iğdiş kompleksinin nevrotik danışanların ruhsal sağlığı

²⁴ Ruth SNOWDEN, Freud Kilit Fikirler, s.120

²⁵ E.T.A HOFFMAN, Kum Adam, Seçme Masallar, s.128

açısından önemini vurgulamaktadır. Baba imagolarını hikayede farklı karakterler üzerinden gözlemleyen Freud; Spalanzani ve Copolla'nın Nathaniel'in 'iki' babasının yeni versiyonları, reenkarnasyonlarıdır ve Nathaniel'i esir eden kompleksi, kişilik bölünmesinin yansımaları Olympia'ya olan aşkında gözlemlenmektedir der ve ekler; Hoffman'ın mutsuz bir evlilik süren ebeveynlerin çocuğu olduğundan ve o daha üç yaşındayken babasının ailesini terk ettiğinden ve hiç dönmediğinden bahseder ve Grisebach'a göre diye devam eder; Hoffman'ın eserlerinin biyografik önsözünde bahsettiği gibi yazarın babası ile ilişkisi her zaman hassas olduğu bir konu olmuştur.

4. SANATSAL TEKİNSİZLİK ve YAŞAMSAL TEKİNSİZLİK

“Rüya bize belirli bir konuyu, onu görmek istediğimiz şekilde gösteriyor. Demek ki rüyanın içeriği, bir arzunun yerine getirilmesi, sebebi ise bir arzudur.” S. Freud

Klasik sanatsal beğenisi doğrultusunda makalesinde edebi eserleri ele alan Freud’a göre; sanatta tekinsizlik gündelik hayatta yaşanan tekinsizlik deneyiminden daha zengindir. *Bastırılan ile geride kalanın karşıtlığı esaslı değişiklikler olmaksızın edebiyat eserinin tekinsizliğinde uygulanamaz çünkü düşlemin krallığının geçerli olması için içeriğinin gerçeklik tarafından sınanmaktan muaf olması gerekir.*²⁶

Freud’dan çok etkilenmiş çeşitli entellektüel sanatçılar, rasyonel aklın sınırlarının dışına çıkmak ve baskıcı olarak nitelendirdikleri topluma tepki olarak yeni bir akım oluşturmuşlardır. Avangard bir hareket olarak görülebilecek Sürrealizm’in 1924 yılında temelleri atılmış olup İkinci Dünya Savaşı süresince devam etmiştir. Freud ve diğer psikanalistler, danışanlarının bilinçaltını yüzeye çıkarmak amacıyla çeşitli teknikler kullanmışlardır. Bunların arasında rüya analizi, serbest çağrışım, hipnoz gibi yöntemler bulunmaktadır. Sürrealizm temsilcileri bu yöntemlerden faydalanmışlardır. Andre Breton, üçüncüsünü yayınlamadığı üç manifesto yazmıştır. Bunlardan ilki hareketin kuruluşunun ilanı niteliğindedir. Manifesto’da Breton, Freud’un çok haklı olarak gözlemlerini rüyalar üzerinde yoğunlaştırmış olmasından bahsederken ruhsal etkinliğin bu hatırı sayılır parçasına hala bu kadar az dikkat gösteriliyor olması kabul edilebilir bir durum değildir demiştir.²⁷

²⁶ ²⁶ Jean Marc TALPIN, Tuhaflık ve Yaratıcılık, s. 116

²⁷ (Der. Ali Artun), Andre BRETON, Sanat Manifestoları, s. 188-9

4.1 Sessiz ve Sürreal bir Yalnızlık

“Sürrealizm, (isim). Kişinin, düşünceinin gerçek işleyişini sözel, yazılı ya da başka herhangi bir şekilde ifade etmeyi seçtiği katıksız ruhsal otomatizm²⁸. (felsefe, özdevim).Estetik veya ahlaki kaygılardan arınmış olarak, mantık tarafından uygulanan hiçbir kontrolü'n geçerli olmadığı düşünceinin kendini ortaya koyduğu bir düşünce”²⁹

Sürrealist Akıma mensup sanatçıların bir çoğunun etkilenmiş olduğu ressamların başında İsviçreli Sembolist, Arnold Böcklin (1827-1901) gelmektedir. Freud Rüya Yorumları adlı kitabında bir sanatseverin fantezileri olarak kendi rüyalarından da dem vurmuştur. Hatta sanatsal sembolik bir yaklaşımla bir rüyayı ‘Denizin ortasında Böcklinvari bir şekilde kayalıklarda duran bir adam’ kelimeleriyle betimlemiştir.

Burada büyüleyici olan, Freud’un rüyasında gördüğü ve etkilenmiş olduğunu itiraf ettiği resmin de bir rüya imgelemi olması ve psişik bir sanatsallığı barındırmasıdır. Bahsi geçen eserin; *The Isle of The Dead*, Ölüler Adası Böcklin’in 1880 ve 86 yılları arasında en az beş varyasyonunu gerçekleştirmiş olduğu ve bunlardan birinin reproduksiyonunun da Freud’un çalışma odasında bulunması da başka bir bahis konusudur. Eser yalnızca ölümcül bir fantezi değil, neoklasik ölümcül bir fantezidir. Eserin dünyası; Hristiyan bir mezarlıktan ziyade Greko-Roman bir gerçekliğe mensup olup; gerek mezarlarıyla gerekse servileri ile Hades’in krallığına bir geçişi betimlemektedir demek yanlış olmayacaktır.

Eserin antiğe olan vurgusu Freud’un antiğe olan tutkusuyla özdeşleşmiştir adeta. Eserlerin tüm versiyonlarında duru ve çoğunlukla karanlık suların çevrelediği ıssız bir adacık gözlemlenmektedir. Adacığın merkezi derin, servilerle kaplı bir yarıktır ve

²⁸ Otomatizm: Hiçbir estetik ön yargıya, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce otomatik bir biçimde yapılan sanatsal çalışma. 1910’lu yıllarda Dadacı sanatçıların yarattığı bu davranış biçimi, 1920-30 arasında Gerçeküstücülerce de kullanılmıştır. Sanat Sözlüğü

²⁹ Andre BRETON, Sürrealist Manifestolar, Altıkkırkbeş, 2009, s 31

etrafı da dik uçurumlar yaratan kayalarla çevrilidir. Resme hakim olan karanlık, bir gerginlik hissiyatı yaratmakla beraber eser/ eserler derin bir sessizliği de çağırştırmaktadır. Bir bekleyiştir söz konusu olan, bir gidiş, terk ediş ve terk edilmişlik... Kayaların üzerindeki penceremsi yapılar adacığın verdiği mezarlık hissiyatını güçlendirmektedir. Eser, Floransa'daki İngiliz Mezarlığı'nı anımsatmakla beraber sanatçının daha bebekliğinde kaybettiği kızının mezarı orada bulunmaktadır. Eserin sol alt bölümünde, altın orana denk gelebilecek bir noktada, bir kayık ve üzerinde beyazlar içerisinde ayakta duran bir figür, önünde çelenk ile kaplı beyaz bir tabut ve arka tarafında ise oturmakta olan ve kayığa yön veren başka bir figür bulunmaktadır.



Resim 1: Arnold Böcklin, Ölüler Adası (*Isle of The Dead*) 1880-86, panel üzerine yağlıboya 71x122

(<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435683>)



Resim 2: Arnold Böcklin, Ölüler Adası (*Isle of The Dead*) 1880-86, panel üzerine yağlıboya, 73x121(https://tr.wikipedia.org/wiki/Arnold_Böcklin#/media/File:Arnold_Boecklin_-_Island_of_the_Dead,_Third_Version.JPG)



Resim 3: Arnold Böcklin, Ölüler Adası (*Isle of The Dead*) – 5th version, 5. Versiyon 1880-86, panel üzerine yağlıboya, 73x121
([https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_\(painting\)#/media/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_V_\(Museum_der_bildenden_Künste_Leipzig\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Isle_of_the_Dead_(painting)#/media/File:Arnold_Böcklin_-_Die_Toteninsel_V_(Museum_der_bildenden_Künste_Leipzig).jpg))



Resim 4: Giorgio de Chirico, Aşk Şarkısı (*The Song of Love*), 1914, tuval üzerine yağlıboya 73x59

<http://www.moma.org/collection/works/80419?locale=en>

Yine kendine özgü sembolik bir üsluba sahip ve özellikle Sürrealizm'in kuramsal altyapısı üzerinde büyük etkileri bulunmuş sanatçıların başında İtalyan Giorgio de Chirico (1888-1978) gelmektedir. Mü'nih'te aldığı eğitimin özellikle de Arnold

Böcklin'e olan hayranlığının onun kültürel , görsel ve düşünsel gelişimine önemli katkılarda bulunduğ u da tartışmasız bir gerçektir. *Ayrıca Almanya'daki öğrenim yıllarında düşüncelerinden oldukça etkilendiği Nietzsche ve Schopenhauer gibi düşünürler sanatçının resimlerindeki temel düşünce ve temaların oluşumunda yokluk ve boşluk kavramlarında yoğunlaşan tinsel dünyasının yapılanmasında önemli rol oynamışlardır.*³⁰

Yarattığı ıssız mekanlarda antiği ve hayaletlerini peşinde sürükleyen de Chirico, günlük yaşamın modern objelerini rastgele seçilip biraraya getirilmişçesine resmetmiştir. Birbiriyle alakasız ve hatta birbirine aykırı düşebilecek objeleri- klasik bir Yunan heykelinin kafası, turuncu devasa boyutlardaki plastik bir eldiven ve yeşil bir top gibi- yine ıssız, Greko-Roman bir mekanda; açık bir gökyüzünün çevrelediği ve fonda modern mimariye dair bir silüetin seçilebileceği bir biçimde *The Song of Love*, Aşk Şarkısı (1914) adlı eserinde şiirsel bir biçimde biraraya getirmiştir. Bu noktada Schillerci bir estetik yaklaşımla oyun içtepisinden bahsetmek mümkündür. Sanatçı kendisine ait bilmece-vari bir dünya yarattığı eserde; kendi çocukluğuna dair imgeler ve mekanlar kurgulayarak -belki de Birinci Dünya Savaşı'nın paramparça ettiği bir gerçeklikte- rasyonel aklın sınırlarının dışına çıkmış, ve yeni bir metafizik sürrealist tekinsiz hakikat yaratmıştır.

“Ancak sürrealist tekinsiz, genel kanının aksine, seçilmiş fetiş nesnelere – eldivenler, ayakkabılar ve benzerleri– tekinsizlik etkisinin sonucu değildir. Nitekim, sürrealist söylem içinde incelendiklerinde, bunlar; Freud'un tekinsiz tanımına –bir zamanlar bastırılmış tanıdık nesnelere, ansızın beklenmedik formlarda geri dönmesi– hiç uymazlar. Her şey bir yana, bu nesnelere sürrealizm tarafından bastırılmamıştır. Bu nesnelere bağlanan bazı tekinsiz duygular varsa, bu sürrealizmin bastırılmış olmasından dolayı deneyimlediği bir tekinsizlik değildir. Tersine, sürrealizmin kışkırttığı, Öteki'nin tekinsizliğidir ve sürrealizm için bu ‘gerçek’ tir – *normalin*, bir bastırılmış nesnelere karmaşasından öte bir şey olmadığı yolundaki tekinsiz duygu. Sürrealizmin estetik anlayışında bu normal, modernizmin ta kendisidir ve sürrealist tekinsiz, modernizmin bastırılmış

³⁰ Ömer Yiğit ARAL, De Chirico: Mekanın Metafizik Belleği, Sanat Dergisi s. 40

olduğundan başka bir şey değildir: görünürde normal, aslında ‘gerçek’ patolojik için bir maske.’’³¹

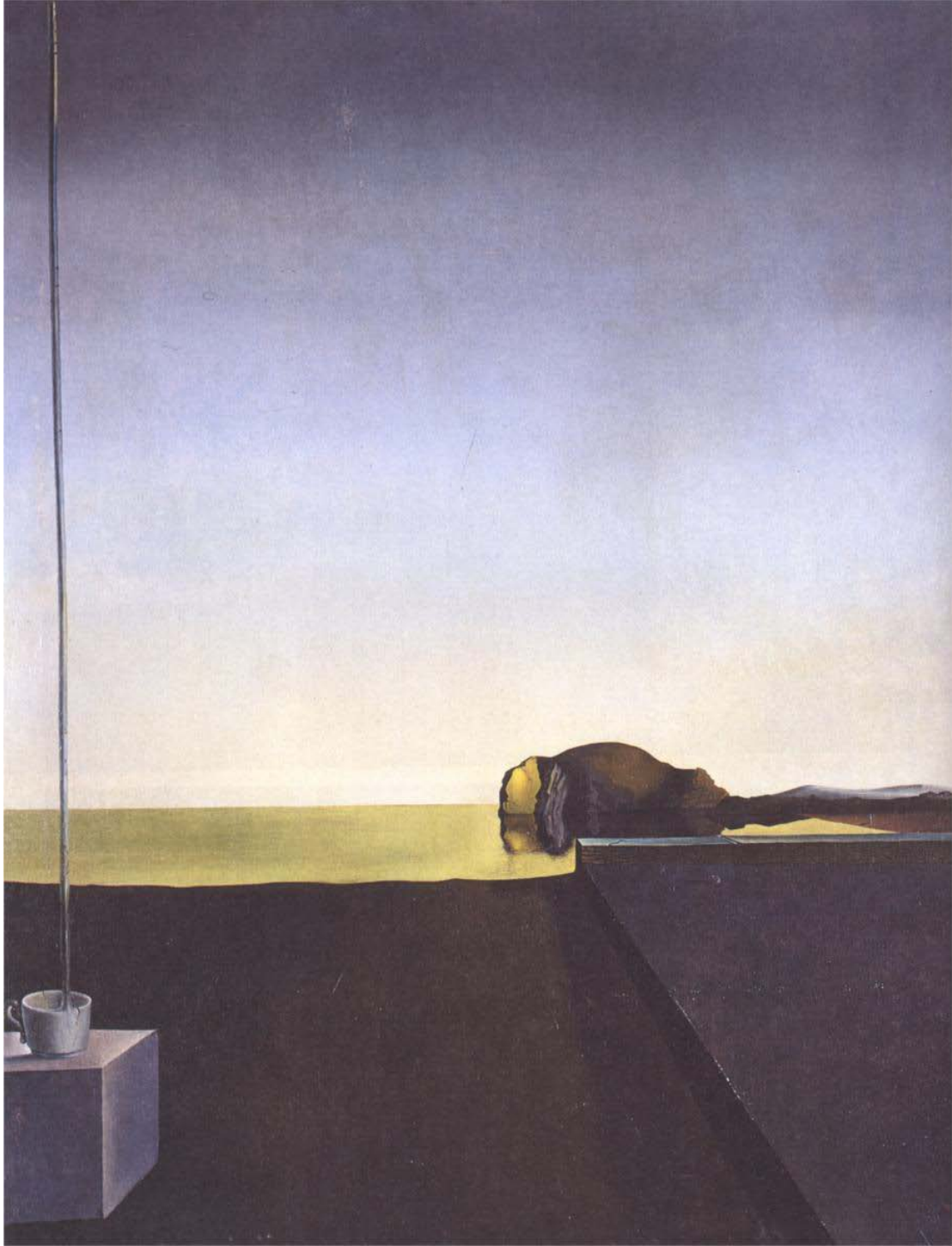
Yine Böcklin’den etkilenmiş sanatçıların başında -Katalan Sürrealist- Salvador Dali (1904-1989) gelmektedir. Dali, Böcklin’in Ölüler Adası adlı eserinden ilham alarak ‘*The True Painting of The Isle of the Dead by Arnold Böcklin at the Hour of the Angelus*, Meleğin/ Angelus Zamanında Arnold Böcklin’in Ölüler Adası’nın Gerçek Resmi, 1932’ adlı eserini resmetmiştir.

Aynı dönemde Böcklin üzerine bir yazıyı da kaleme almış olan Dali’nin resminin sol alt kısmında bir küp üzerinde bir fincan yer almaktadır. Resmin sol üst sınırından fincana doğrusal olarak uzanan bir kamışvari akış söz konusudur. Tüm bu düzenek sol kısımda bir katta yer almakla beraber sanki geniş alanlı bir merdivenin katlarıymışçasına bir kat ya da başka katlara daha çıkılmasını mümkün kılmıştır Dali.

Bir iç- bükeye sürekli bir akışın gerçekleştiği eserde Fred’un sıklıkla metinlerinde yer vermiş olduğu cinsel çağrışımdan söz etmek yanlış olmayacaktır. Merdivenin basamağının kestiği noktanın fon kısmında ne olduğunun tam olarak anlaşılmadığı bir adacık kendini belli etmekte ve resmin sağ diklemine kadar akmaktadır. Bu adacık Böcklin’in Ölüler Adası’ndan ziyade yine Dali’nin 1935 yılında resmetmiş olduğu *Paranoiac Face*, Paranoyak Yüz adlı işini akla getirmektedir.

Sanatçı, 1938 yılında Sigmund Freud ile tanışmış ve Freud’un potresinin çeşitli eskizlerini yapmıştır. Bu eskizlerin birinde Dali, Freud’un gözlerinin oyuklarını çizmiş ve fakat gözlerini yerleştireceği yerde çeşitli dairesel çizgiler çizip belki de hipnoz vaziyetine dair bir ipucu vermiştir. Sağ eli çenesinde, sakallarının üzerinde düşünceli ve odaklanmış bir adamın betimlendiği eserde Freud’un alın bölgesinde - Dali’nin başka eserlerinde figürlerin bedenlerine yerleştirdiği gibi- bir çekmece bulunmaktadır. Bu noktada Dali’nin Freud’un bilinçaltına dair bir çekmeceyi araladığını ve içinde birşey görünmeyen bu çekmeceye dair merakından söz etmek yanlış olmayacaktır.

³¹Anthony VIDLER, (Çev. Renan Akman), Sürrealist Mimarlık Kuramları, Fantezi ve Tekinsiz



Resim 5: *'The True Painting of The Isle of the Dead* by Arnold Böcklin at the Hour of the Angelus, Angelus Zamanında Arnold Böcklin'in Ölüler Adası'nın Gerçek Resmi, 1932, tuval üzerine yağlıboya 65x77

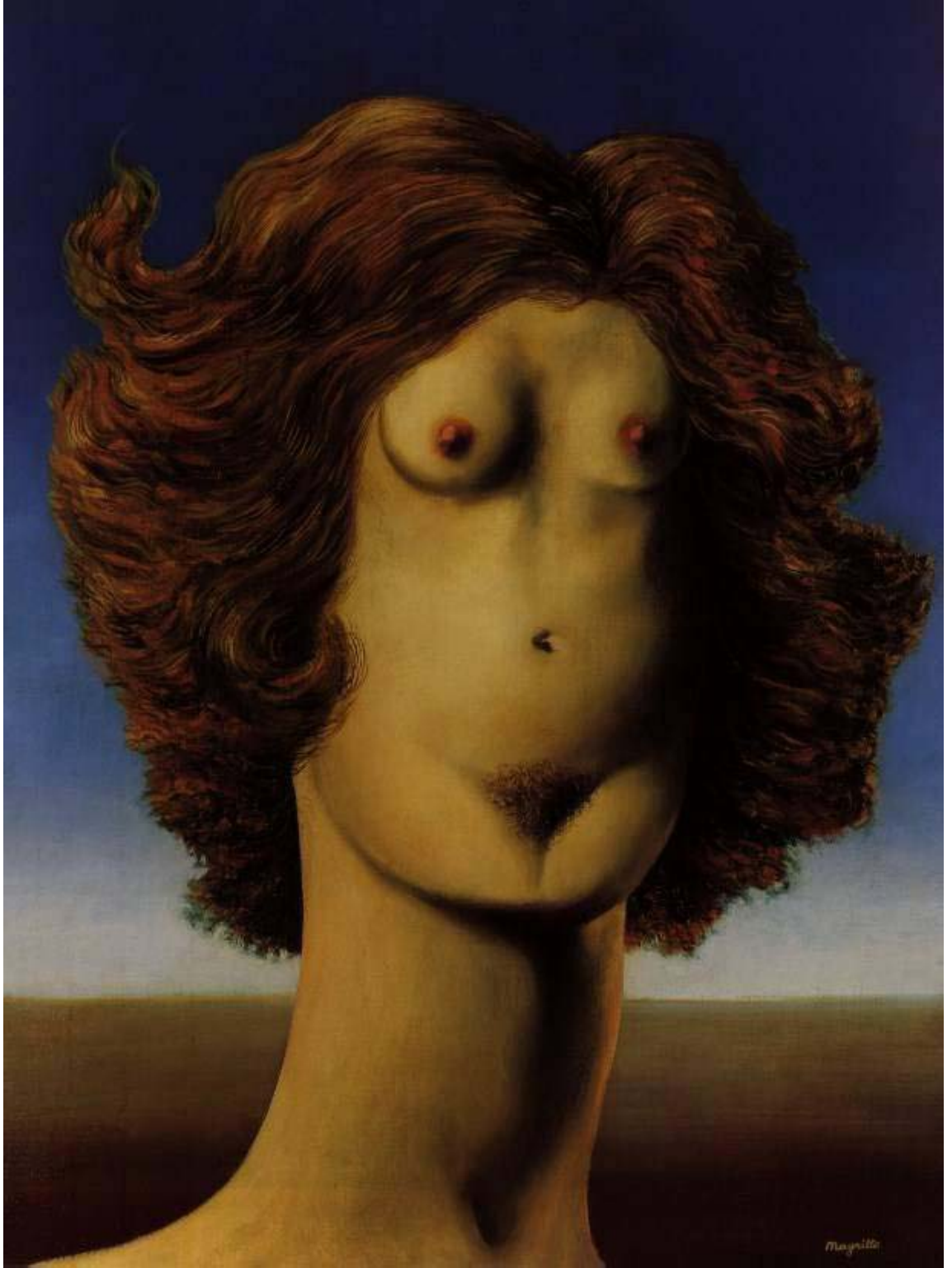
<http://curiator.com/art/salvador-dali/the-true-painting-of-the-isle-of-the-dead-by-arnold-bocklin-at-the-hou>



Resim 6: *A sketch of Sigmund Freud by Salvador Dali*, Salvador Dali tarafından çizilmiş Sigmund Freud eskizi, 1938 (<http://fahrenheitmagazine.com/arte/como-ha-influido-freud-en-el-arte/>)

Dali gibi Böcklin'den etkilenmiş ve Sürrealizmin temsilcilerinin başında gelen ve neredeyse hiç bir çağdaşı sanatçıyı beğenmediğini söyleyen Belçikalı ressam Rene Magritte (1898-1967), de Chirico hakkında methiyeler düzmüştür³² ki bu Chirico'nun eserlerinde yakaldığı güçlü çelişkiden mütevellittir. Sanatçının işlerinin büyük bir çoğunluğunda annesinin varlığından daha ziyade yokluğunun etkisinden; ölümünden bahsetmek mümkündür. *The Rape, Tecavüz* (1945) adlı resminde, kadının gözlerinin bulunacağı yerde göğüsleri, burnu yerine göbek deliği, ağzı yerindeyse tüylerle örtülü vulvası yer almaktadır. Kadının yüzüne dair faktörlerin bedeninde boynundan aşağı bölümlerle yer değiştirdiği gerçeklikte erkeğin bakış açısına dair bir tutumdan ya da kara bir mizahtan söz etmek mümkündür. Breton bu işi, 1934 yılında 'Sürrealizm Nedir?' adlı kitabının kapağı olarak kullanmıştır. Diğer bir yandan aynı eser bütün faktörleri ile yine annesinin ölümünü çağrıştırmakla beraber sadece boyunda yarattığı resimsellikte bile fallik bir gerçekliği çağrıştırmaktadır. Rene Magritte'in annesi Regina Magritte; bir kaç defa intihar girişiminde bulunmuş ve sonuncu girişiminde Sambre Nehri'nde boğulmuştur. Bir rivayete göre annesinin bedeni bulunduğu yüzü elbisesiyle örtülüdür ve 13 yaşındaki Magritte bu duruma tanıklık etmiştir. Bundan ötürüdür ki -doğru olmadığı da savunulmuş rivayete göre- Magritte ilerki yıllarda (1920'lerin sonunda) resmettiği yüzü kumaşla örtülü eserlerinde tanıklığının tekinsiz bastırılmışlığını su yüzüne çıkartmıştır. 1928 yılında resmettiği *The Titanic Days, Titanlar'ın Günleri* adlı eserde mitolojik figürler olarak titanların çarpışmasını ele almıştır. Bu çalışma Magritte'in en rahatsızlık verici işlerinden biridir. Bir adamın çıplak bir kadına saldırmasının betimlendiği eserde, kadının başının gövdesiyle ve kollarıyla ilişkisi çarpıktır. Kolları belki de bir karşı koyma çabasının güçlendirilmesi adına proporsyonel olarak daha büyük çizilmiştir. Resimde üç boyut algısı ışık ve gölge ile kazandırılmış olsa da resme hakim ve yine rahatsız edici bir düzlükten bahsetmek mümkündür. Magritte, piktüral alanın gerçekliğini kırmış ve adamın görselini kadının bedeninin sınırları dahilinde çizerek iki bedeni bir düzlemde birleştirmiştir. Rene Magritte'in bu eseri kolaj tekniğinden faydalanmış olarak gerçekleştirmiş olmasıyla beraber eserdeki kadına saldıran adamın kadında iz bırakmış ve yer etmiş taciz hissiyatını belirtmiş olmasından bahsetmek yanlış olmayacaktır.

³² Ömer Yiğit ARAL, De Chirico: Mekanın Metazifik Belleği, s. 40



Resim 7: *The Rape*, Tecavüz, 1934, tuval üzerine yağlı boya 54x73
(<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/magritte/#/featured/6/description>)



Resim 8: *The Titanic Days*, Titanlar'ın Günleri ,1928, Rene Magritte, tuval üzerine yağlıboya
54x73 (<http://www.renemagritte.org/the-titanic-days.jsp>)

5. ETİN RENGİ; İÇİN DIŞSALLAŞTIRILMASI VE YANSIMA

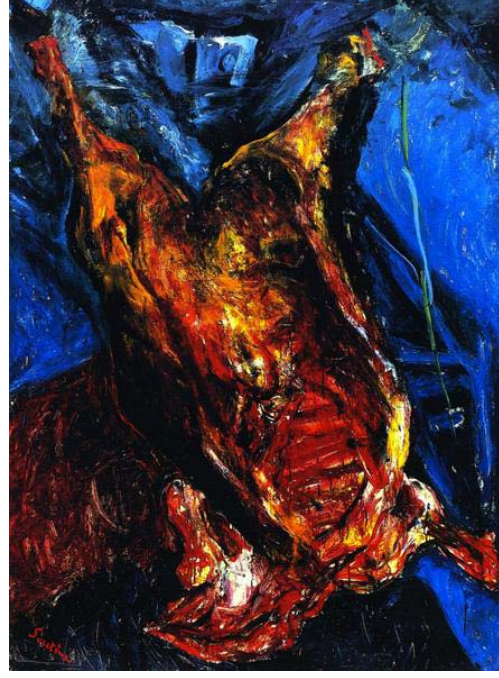
“Mezbahalar ve etle ilgili imgeler beni her zaman çok etkilemiştir, bunlar benim için Çarmıha Gerilmenin ifade ettiği her şeyle yakından bağlıdır... Şüphe yok ki, biz etten oluşmuşuz, güç halindeki iskeletleriz. Kasaba gittiğimde neden orada, o hayvanın yerinde olmadığım sorusu beni hep şaşırtmıştır.”³³

Francis Bacon

Yüzyıllar boyunca etin yapısı, dokusu, rengi kısacası varlığı çeşitli dönem ve akımlardan sanatçıları cezbetmiş ve hala da etmektedir. Bacon’ın da belirttiği gibi belki de bunun sebeplerinin başında insanın etten oluştuğu gerçeği gelmektedir. İnsanın hayvansılığı, avcılığı gibi unsurlardan bahsetmek de mümkündür bu hususta. Sadece et, leş gözü ile bakılması mümkün olan gerçekliğe onlar şiirsel ve ruhani bir derinlikle yaklaşmışlardır. Birnevi insanın kendi bedeninin içerisine bakması durumu olarak da nitelendirilebilir bu. Varoluşa dair bir gerçeklik arayışı söz konusudur; gerek hayvanın gerekse insanınki olsun...

Bu arayış sürecinden geçmiş sanatçıların başında Rembrandt Van Rijn (1606-1669) gelmektedir. Işığın ve gölgenin usatası olan Hollandalı sanatçı 1655 yılında resmettiği *Slaughtered Ox*, Katledilmiş Öküz adlı eserinde ölümden yeni birşeyler doğurmuştur. Birçok insanın normalde bakmak istemeyeceği, belki kafasını çevireceği bir görüntüyü öyle bir resmetmiştir ki alımlayıcı -sanatçının resmettiği bir insan figürüne bakarmışçasına- bakmaya doyamamaktadır demek yanlış olmayacaktır. Sanatçı kurumaya yüz tutmuş ve işlenmemiş bu objeyi diğer eserlerindeki incelikli tutumuyla resmetmiştir. Burada ölümü kabullenmiş bir tutumdan da bahsedilebilir. Aradan neredeyse 3 asır geçmiş olmasına rağmen- Bacon’ın da çok etkilenmiş olduğu sanatçıların başında gelen Rus ressam- Chaim Soutine (1893- 1943) de büyük katkıda bulunduğu dönemin baskın akımlarından biri olan Ekspresyonizmin tavrıyla *Carcass of Beef*, Etin Leşi adlı resminde aynı konuyu işlemiştir.

³³ Gilles Deleuze, Duyumsamanın Mantığı sf.31



Resim 9: Rembrandt van Rijn, Katledilmiş Öküz (*Slaughtered Ox*), 1655, tuval üzerine yağlıboya 94x69, (https://en.wikipedia.org/wiki/Slaughtered_Ox), (11.04.16)

Resim 10: Chaim Soutine, Etin Leşi (*Carcass of Beef*), 1924, tuval üzerine yağlıboya, tuvalüzerine yağlıboya 140x107, (<http://www.wikiart.org/en/chaim-soutine/carcass-of-beef>)



Resim 11: Francis Bacon, Et ile Figür (*Figure with Meat*), 1954, tuval üzerine yağlıboya 130x122, (https://en.wikipedia.org/wiki/Figure_with_Meat)

5.1 Bacon'ın Çılgılığı

“İnsan suratı henüz yüzünü bulamadı...”

Gilles Deleuze

Hangi noktaya kadar bireyin benliği, kendi olarak kalabilir? Biçime dair tüm bozulmalar, fiziksel ve zihinsel hastalıklar, dehşet, acı, nefret, korku, sıkışmışlık, mahkumiyet, akıp gitme; kaçıp gitme çabası ve son olarak ölüm ve çürüme...

Bacon'ın resimleri tam da burada; tekinsiz bir biçimde benliğin sınırlarında gezinmektedir. Kendi de belirtir aslında; ürkütücü olmamaya çalıştığını, ciddiyet ve çaresizlikten ziyade neşeli bir çaresizlik arayışı içerisinde olduğunu, oyuncu bir tavırla; ateist bir oyunculukla... Güzelliğin patlamasıdır arayışı. Kabul etmiştir insanın hayvansılığını-acı çeken bir insanın hayvansılığını; acı çeken bir hayvanınsa insaniyetini-

Francis Bacon (1909,1992) yalnız, bireyci bir sanatçı olarak toplumcu bir bakışa sahip olmuştur. İki dünya savaşına da tanıklık etmiş ve II. Dünya Savaşı'nın olumsuz etkileri sürerken sanat mücadelesi vermiştir. Sanatçı, İrlanda'nın tüm şiddetini, Nazizmin şiddetini ve savaşın şiddetini içinde taşımıştır.³⁴ Yaşamı boyunca çeşitli yerlerde yaşamış, çocuk yaştan beri sık yer değiştirmiş; Londra, Berlin, Paris gibi sanat merkezlerinde bulunmuştur. Bacon babasını pek sevmediğinden ve ona karşı seksüel bir zaafı olduğundan bahsetmiş, bunun farkına da çok küçük yaşlarda vardığını itiraf etmiştir. Bacon'ın çocukluk ve gençlik yılları savaşın doğurduğu düzensiz hayat, babasının katı disiplini, yanlarında sık sık kaldığı anne tarafının sorumsuz hayatı ve içkici komşularla geçen bir karmaşa biçiminde genellemek mümkündür. Onun gözlemci kişiliği, bu insanların tuhafliklarını analiz etmesini sağlamıştır.³⁵

³⁴ A.g.e s. 44

³⁵ <http://www.msxlabs.org/forum/sanat-ww/14415-francis-bacon.html>

“Görüneni vermek değil, görünür kılmak”

Paul Klee

Bacon; alımlayandır, duyumsayandır, olguyu kaydedendir. Bacon, duyumsamanın, bir “düzen”den diğerine, bir “düzey”den diğerine, bir “alan”dan diğerine geçen şey olduğunu söylemeyi hiçbir zaman bırakmamıştır. ³⁶ Resimlerinde alımlamak yetenekten önce gelmiştir sanatçı için ve yapıtlarındaki figürler ruhunun birer aynasıdır. İmajı resmin güzelliğiden öne koymuş, kendisini bir imaj yaratıcısı olarak görmüştür. Hatta bir ressamdan ziyade imaj yaratan bir medyum olarak nitelemiştir kendisini. İmajları düşlerinde oluşan kişilerle bağdaştırmış, fotoğrafı bir araç olarak kullanmış, kazaya inanmış ve estetik değerleri hayli önemsemiştir. Özkan Eroğlu’nun Vurgulara Kurgular adlı Bacon Denemesi’nde da belirttiği gibi, Bacon’ın figürleri, karanlıktan aydınlığa çıkmaktadır. ³⁷ Bu noktada Bacon’ın figüratif eserlerinde izlediği tutum, Schelling’in tekinsiz kavramından dem vurduğu şu cümleyi yeniden akla getirmektedir; *“Tekinsiz olan herşey gizli saklı kalmış ve fakat aydınlanmış olandır.”*

Bacon’ın formülü figuratif olarak karamsar ama figüral olarak iyimserdir. ³⁸ Anlatımdan kaçınmış, resmi üzerine konuşmayı sevmemiştir. Anlatımdan kaçındığı içindir ki figür ile arka plan arasında bir bağlantı olmamasına özen göstermiştir. Bir ressam olarak zekadan önce duyuları hedeflemiştir, izleyicide yaratacağı duyguları...

Gilles Deleuze, Francis Bacon’ı konu edindiği *Duyumsamanın Mantığı* adlı eserinde, Bacon’ın eserlerinde gözlemlendiği üç piktüral öğeden bahsetmiştir. ³⁹ Bunlar; yapı, figür ve kontürdür. Uzamı oluşturan maddi yapılar olarak büyük düz alanlar, tekil yahut çoğul figürler ve onların olgusu ve son olarak da (hareketin, enerjinin) değiş tokuş alanı olarak uzam ile figürler arasındaki ortak sınır. Bacon’ın eserlerinde; çoğu zaman triptiklerinde bir de tanıklık işlevi gören bir unsur daha yer almaktadır. Bu unsur, seyirciyle bir ilgisi bulunmamakla beraber bir seyirci niteliği de taşımaz. Bir sabit nokta, ölçüt öğedir Deleuze’un tanımıyla.

³⁶ A.g.e s. 42

³⁷ Özkan EROĞLU, Vurgulara Kurgular, s. 39

³⁸ A.g.e, s. 47

³⁹ A.g.e s. 22

Bir figür olarak belirebilir sabit nokta ya da figürün bir parçasını oluşturabilir; duvara asılmış ya da raylara tutturulmuş fotoğraf simulakrları, gazete parçaları da karşılayabilir tanıklık görevini. Sanatçının yapıtlarının büyük bir çoğunluğunda hareket, yapıdan figüre doğru bir yol izlemektedir. Kontürün etrafında gezinir ve figürü sarmalayarak hapseder. Resimlerindeki doğrultu aşağıdan yukarı doğrudur. Sanatçı ne ölüleri ne de tanımadığı insanları çizmeyi sevdiğini söylemiştir. Fotoğraftan yararlanmayı tercih etmiş ve fotoğrafa bir alet olarak yeni bir anlam yüklemiştir; çalışırken yalnız olmayı tercih etmesi de bunda bir etkidir. Bacon çeşitli duyumsamaları iki bedende çiftlemiştir; bir kenetlenme ya da mücadele biçiminde... Bacon'ın triptikleri ise hiçbir ilerleme sunmaz, hiçbir hikaye anlatmaz. Dolayısıyla yapması gereken, çeşitli figürler için ortak bir olgu doğurmaktır. Bir 'matter of fact' çıkarmaktır.

Bacon, izleyiciyi ve gösteriyi dışarıda ve eserlerindeki figürleri izole etme çabası içinde bulunmuştur, mahkumiyet olarak da nitelendirilebilir bu. Bir tür sıkışmışlık, hareketli bir hareketsizliktir söz konusu olan ve figürler bir kaçış arayışı içerisindedirler. Bacon'ı asıl ilgilendiren hareket olmamıştır, bir spazmdir daha ziyade. Bedenden kaçma arzusu; sanatçının kendisi de kendi bedeninden, bedeninin kendisi kendinden; bedenine hapsolmuşluğundan memnuniyet duymamıştır demek yanlış olmayacaktır. O'na göre tabii ki etiz biz, potansiyel leşleriz hatta; beyhude yaratıklarız; bir nedeni olmadan oyunu sürdüren birer kaza ürünüyüz ve farkındayız da bu gerçekliğimizin. Gerek bir çığlık, gerek deforme olan bir portre veya bir delikten geçmeye çalışan ya da aynadan içeri sızmaya çalışan bir figür Bacon'ın sadece birer anımsatıcılardır belki de varoluş ve yokoluş gerçekliğimize dair.

Yine Deleuze'e göre⁴⁰ Bacon'ın bir portreci olarak yürüttüğü çok özel bir projedir: yüzü silip atmak, yüzün altında saklı başı keşfetmek ya da onu yüzeye çıkarmak. Zira yüz, başı kaplayıp örten yapılaşmış bir uzamsal organizasyondur, baş ise uç noktayı oluştursa da, bedene bağlı bir uzuvdur. Bu, zihni olmadığı anlamına gelmez, ama bu, baş, beden olan bir zihindir, bedensel ve yaşamsal nefes, hayvan zihnidir, bu, insanın hayvan zihnidir... Bacon için ölünün başı yoktur.

⁴⁰ A.g.e s. 28

‘‘Bacon’ın çığlığı, tüm bedenın ağızdan kaçıp kurtulduğu bir operasyondur. Bedenin tüm patlamaları... ‘‘
Gilles Deleuze

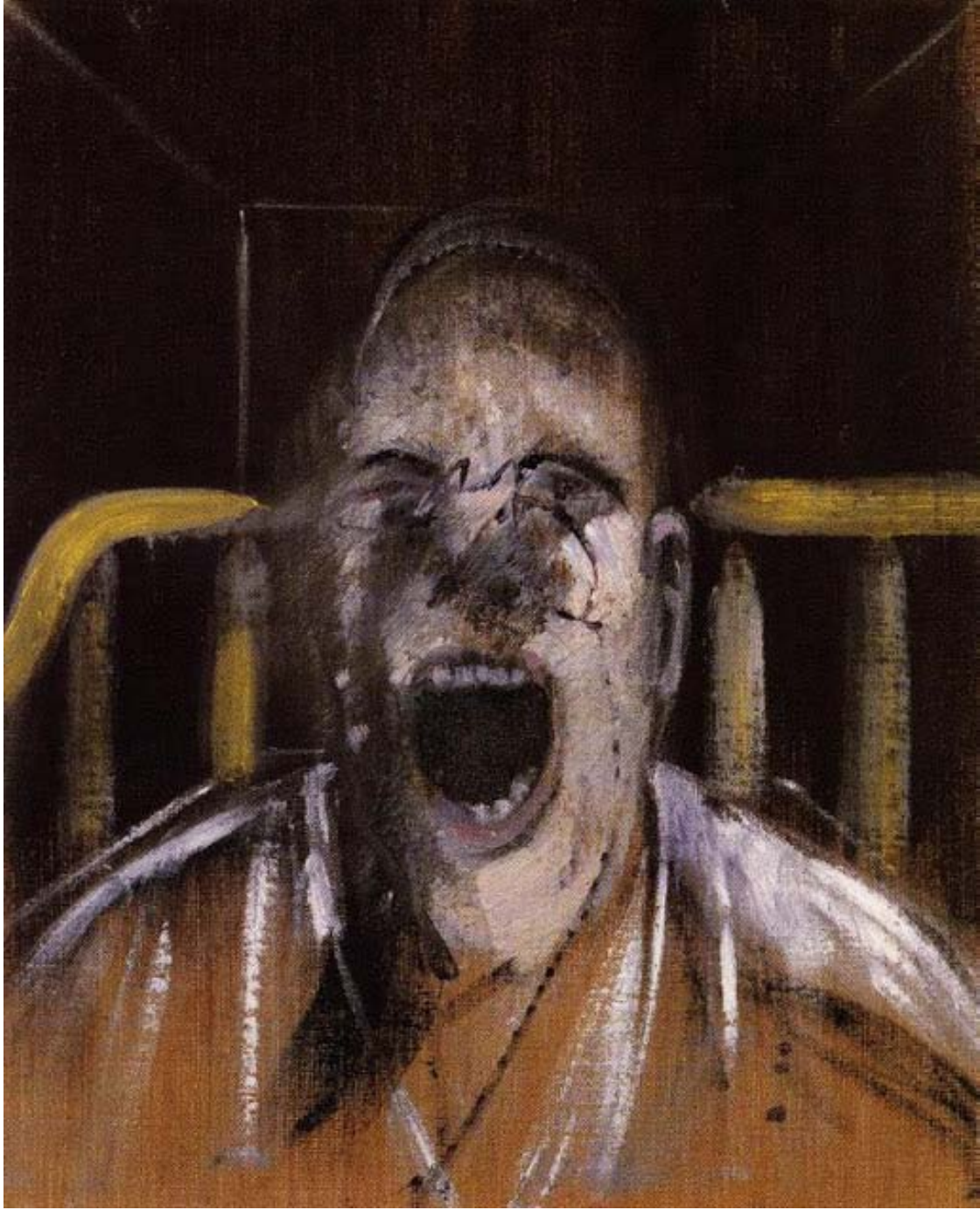
Açık ağız formu her zaman cezbetmiştir sanatçıyı. O’na en ilginç gelen fotoğraflar da ağız hastalıkları üzerine olan ve bilimsel olanlardır. Dişler ve ağzın azasından çığlıkları hissetmişimdir demiştir. Bazı kişiler ağız formunu işlemesini seksüel dürtülere bağlamıştır fakat sanatçı buna istinaden şunları söylemiştir; ‘Monet, bir gün batımında renklerinin varyasyonlarını nasıl veriyorsa, ben de ağzın renk varyasyonlarını aynı yorumla iziyorum.’⁴¹ Asla başaramamış olsam da demiştir Bacon, daima gülümsemeyi resmetmek istedim. Buradaki glsme histeriktir, Deleuze’e göre iğrenç bir glsmedir, bayağdır hatta.



Resim 12: Potemkin Zırhlısı Filmi’nden Bir Kare

(<http://culturedarm.com/july-film-battleship-potemkin-analysis/>)

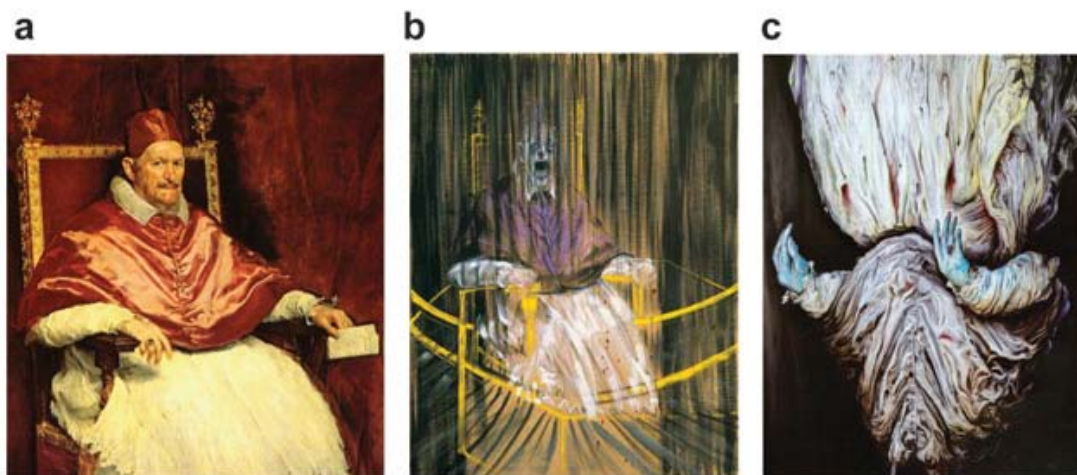
⁴¹ Özkan EROĞLU, Vurgulara Kurgular s. 14,40



Resim 13: Francis Bacon, Bağıran Papa'nın Baş Çalışması (*Study for the Head of a Screaming Pope*), 1952, tuval üzerine yağlıboya 49x39,
(<http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/1666623>)



Resim 14: Papal portraiture from Raphael to Titian to Velázquez. (a) Raphael. Pope Julius II. 1511. Oil on wood. 108 x 80.7 cm. National Gallery, London. (b) Titian, Pope Paul III. 1543. Oil on canvas. 106 x 85 cm. Museo Nazionale di Capondimonte, Naples. (c) Velázquez. Pope Innocent X. 1650. Oil on canvas. 114 x 119 cm. Palazzo Doria Pamphili, Rome.



Resim 15: Three portrait versions of Pope Innocent X. (a) Velázquez. Pope Innocent X. 1650. Oil on canvas. 114 x 119 cm. Palazzo Doria Pamphili, Rome. (b) Francis Bacon. Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X. 1953. Oil on canvas. 153 x 118.1 cm. Nathan Emory Coffin Collaboration, Des Moines Art Centre. (c) Glenn Brown, Nausea. 2008. Oil on panel. 155 x 120 cm. Tate Liverpool.⁴²

⁴² Resim 14,15 <http://www.laskerfoundation.org/awards/whatmerits2009.htm>

“Nasıl olur da Velazquez gibi resim yapmak istemişim? Bunda başarılı olamadım ve çok hata ettim.”⁴³ Bacon’ın kendi sözleridir bunlar. Her zaman etkilendiği bir ressam olmuştur Velazquez ve O’nun Pope Innocent X portresi. Aslında bir otorite sorgulaması söz konusu olsa da Bacon’ın Pope Innocent X yorumlamasında kendisi sadece Velazquez’in eserinden ne kadar etkilendiğinden bahsetmiştir. Zaten Velazquez’in de Papa portresi; Papa’nın hiddetli, paranoyak, amansız karakterine göz kırpar niteliktedir. Bir bakıma, Bacon, Velazquez’in tüm öğelerini histerikleştirmiştir.

500 yılı aşkın bir gelenek olarak Papa porteciliği, Bacon ile gelenekselcilikten uzaklaşmış ve modern bir yüz edinmiştir kendine. 2008 yılında da Glenn Brown adlı İngiliz sanatçı bu geleneği literal olarak tersyüz etmiştir. Bacon Papa Portresi ile ilgili olarak şunları söylemiştir; “Dehşetten ziyade çılgılığı resmetmek istedim.” Çılgılık atan Papa’yı resmedişinde dehşet yaratan hiçbir öğe yoktur, Papa’nın önündeki perde ise sadece onu tecrit etmenin, bakışlardan saklamanın, bundan öte kendisinin hiçbir şey görmemesini ve görünmez olan karşısında çılgılık atmasını sağlamanın bir yoludur der ve devam eder Deleuze; nötr hale gelmiş dehşet kat kat artmıştır; zira dehşet çılgılığın sonucunda ortaya çıkmıştır, çılgılık dehşetin değil. Açık ki dehşeti veya ilksel figürasyonu reddetmek öyle kolay değildir.⁴⁴

Sanatçının söylemlerine çoğunlukla röportajlarından ulaşabilmekteyiz. Bunlardan biri de İngiliz küratör ve sanat eleştirmeni David Sylvester ile gerçekleştirdikleri röportajdır. Sylvester aynı zamanda 1953 yılı süresince Bacon ile aynı evi paylaşmıştır. İkisinin de sanat eğitimi olmamakla beraber ikisi de işleriyle izlerini bırakmayı başarmış kişiliklerdir.

Sylvester, Bacon’ın eserlerini üç bölümde değerlendirmiştir ve Deleuze bu dönemlerden şu şekilde bahsetmiştir; ilki, belirgin, figürle canlı ve katı düz alanı karşı karşıya getiren dönem; ikincisi, “malerisch”(kontürün karşıtı olarak kütle) biçimi perdeli, tonal bir zeminde çizen dönem; ve üçüncüsüyse bu “üzerinde uzlaşmış iki zıt çizimi” kendinde toplayan, çizgileme ve fırçalama yoluyla fluluk etkilerini lokal olarak yeniden icat ederek canlı ve düz zemine geri dönen dönemdir.⁴⁵ Deleuze çok

⁴³ Özkan EROĞLU, Vurgulara Kurgular s.40

⁴⁴ A.g.e s. 43-44

⁴⁵ A.g.e s 36

sonralarda başka bir dönemin varlığının tespitinden söz etmektedir; sanatçıya özgü bir soyutlamanın ortaya çıktığı ve figüre artık ihtiyaç duymadığı bir dönemdir bu. Bir noktada sanatçı figürü tüm doğal ortamlardan koparak yapıyı yol almaya zorladığından, bu zaten “kişisizleştirir” ya da “yersiz yurtsuzlaştırır”.⁴⁶

Bacon’ın tarzı tümüyle bir ‘olay-öncesi ve olay-sonrası’nda olup bitmektedir; tablo başlamadan önce olup bitenler, ama bir yandan da olay-sonrasında olup bitenler, her defasında çalışmayı bozacak, figüratif akışı bölecek ve bununla birlikte sonrasında geri verecek olan histeresis...⁴⁷ Sanatçının eserlerinde, kendini saf haliyle triptiklerde gösterecek biçimde üç ritim olgusundan bahsedilebilir. Bunlar, etkin edilgin ve tanık olarak nitelendirilebilir. Ritim bir noktada figüre bağlı olmayı, ona bağımlı olarak hareket etmeyi bırakacaktır: Kendisi figür haline gelecek, figürü meydana getirecektir. Triptik üç temel ritmin dağıtılmasıdır.⁴⁸



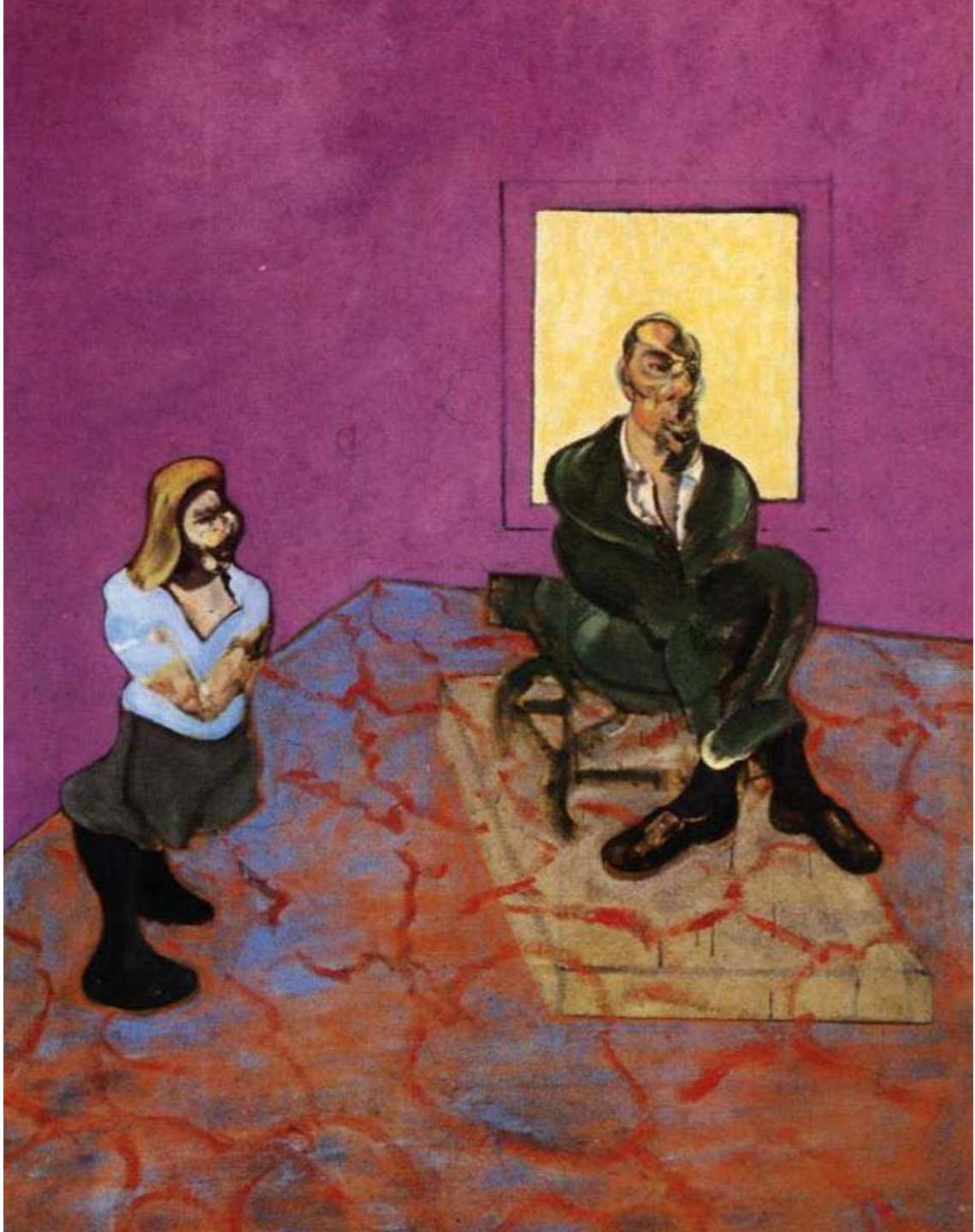
Resim 16: Francis Bacon, Three Studies for a Crucifixion, Çarmıha Gerlime Üzerine bir Üçleme (Triptik), (198x 144) , 1962, tuval üzerine yağlıboya

(<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/293>)

⁴⁶ A.g.e s.39

⁴⁷ A.g.e s. 53

⁴⁸ A.g.e s. 70,71



Resim 17: Francis Bacon, Adam ve Çocuk (Man and Child), 1963, tuval üzerine yağlıboya
197x147

http://www.allpaintings.org/v/Expressionism/Francis+Bacon/?g2_page=4

‘‘Tuval üzerinde tüm bir eşit ve eşit olmayan olasılıklar düzeni vardır. ‘‘

Gilles Deleuze

Tuval zaten o kadar doludur ki ressam tuvale geçmelidir. Böylelikle klieye, olasılığa geçer. Buna geçmesi tam ne yapmak istediğini bilmesi sebebiyledir. Ama onu kurtaran Şey, oraya nasıl eriŐeceğini bilmemesi, yapmak istediğini nasıl yapacağını bilmemesidir. Bacon bu konuda kendisini Şu Şekilde ifade etmiştir; ‘‘Ne yapmak istediğimi biliyorum, fakat nasıl yapacağımı bilmiyorum.’’ Oraya ancak tuvalden çıkarak ulaŐabilir. Ressamın problemi tuvale girmek değildir çünkü o zaten oradadır, Ressamın problemi buradan çıkmak ve dolayısıyla kliŐeden çıkmak, olasılıktan çıkmaktır. Ona bu fırsatı verecek olan Şey, rastlantısal, manüel imlerdir.⁴⁹ Resmetme edimini Bacon; rastgele imler ile, çevreleri veya bölgeleri temizlemek ile, süpürmek veya bezle silmek ile, farklı açılardan farklı hızlarla boya fırlatmak Şeklinde tanımlamıştır. 1924-44 yılları arasındaki resimlerini kendi elleriyle yok ettiğinden bahsetmiştir, bir Őeyi bir adım daha ileri götürürken nasıl da kaybetmiŐim demiştir Bacon. Yitirdiğini geri alamadığında, o resmi yok etmiştir ve başka bir tuvale yeniden başlamıştır. Resme ekledikleri ıkardıklarıdır sanatçının...⁵⁰ Ancak 1944’ten sonra resim yaptığını düŐünmüŐtür. Başlangıçta istenene tesadüflerle ulaŐtığını fakat sonraları tesadüflerin azaldığından bahsetmiştir. O’na göre kazanç, her zaman nerede durmayı öğrenmekle mümkün olmuştur.

‘‘Bacon, Mısır sfenksinin hakkını verir.‘‘

Gilles Deleuze

5.2 Bacon ve Quinn

Ressam olarak birey her zaman etin renginin müthiŐ güzelliğini hatırlamaldır, Bacon’ın sözleridir bunlar. Ondan yaklaşık yarım asır sonra doğmuŐ olan İngiliz sanatçı Marc Quinn(1964-) için de durum çok farklı geliŐmemiŐtir. Etin i ve dıŐa dair anımsatmaları iki sanatçı için de sanatlarının odak noktası olmuştur demek yanlış

⁴⁹ Ag.e s. 90

⁵⁰ zkan Eroğlu s. 34,35

olmayacaktır. Arter’de Şubat–Nisan 2014 arasında yer alan Aklın Uykusu, Marc Quinn sergisinde sanatçının iki adet hiperrealist tarzda gerçekleştirdiği tuval üzerine yağlı boya et resimleri bulunmaktadır. Selen Ansen’e göre, Quinn’in et resimleri birer paradokstur aslında: Aynı anda hem güzel hem itici, hem soyut hem de tamamen figüratifirler- temsil ettikleri figür ise, etin ta kendisidir.



Resim 18: Marc Quinn, Aklın Uykusu Sergisi, Arter, 2014, çeşitli işler,

<http://www.marquinn.com/exhibition/590/#/1055> 1

‘İnsan yüzü, o yüzü söküp atma ve ardındakini keşfetme arzusu, yüzün ötesine geçip etsiliğini; kelle olarak başın gerçekliğinin kabulü...’ Bacon’ın portreleri bir yandan yüzün, suratın ardındaki gerçekliğin peşinde koşarken diğer yandan bireyin yüzüne has özellikleri de garip bir şekilde muhafaza etmiştir. Kendi yüzünün görselliği, bozulmuşlukları, hayatın- yaşayışının yüzü üzerindeki etkileri ve geçiciliği anımsatması da Bacon için bir kilit nokta olmuştur aslında. Kendi yüzünden pek de hoşlanmamıştır sanatçı yaşamı boyunca. Bir çıplaklık hissi ve kadavrasal gerçeklik söz konusudur portrelerinde ve diğer eserlerinde; organiğin yavaş yavaş ölümle

yüzleşmesi de söz konusudur. Kendi gerçekliğidir resimleri; ne var ki bulanık bir gerçeklik olarak alınabilir bu.



*Three Studies for
Portrait of Lucian Freud
1965
Oil on canvas
35.5 x 30.5 cm (each)*



Resim 19: Francis Bacon, Lucien Freud Portresi üzerine Üç Çalışma (Three Studies for Portrait of Lucien Freud), 1965, tuval üzerine yağlıboya 35x30
Bacon Portraits and Self- Portraits, Thames and Hudson, 1996 London

Resim 20: Marc Quinn, Kendi (Self) , sanatçının kanı, sıvı silikon, paslanmaz çelik, cam, buzluk ekipmanı, 205x65x65

<https://iwanttobeapinup.wordpress.com/tag/charles-saatchi/>

Quinn'in *Self* adlı projesi, Bacon'ın tarzı ve çalışmaları ile pek çok anlamda örtüşmektedir hatta Bacon'ın arayışına göz kırpar niteliktedir. 90'lı yılların başı itibariyle ilk *Self* heykelini gerçekleştirmiş sanatçı; verdiği kan ortalama bir insan bedeninde bulunan kan miktarını yani 4,5 litreyi buldukça, yeni bir kandan büst hayata geçirmektedir. Bu da yaklaşık 5 yıla denk gelmektedir. Buharlaşmaya yüz tutmuş sanatçının yüzü hem materyalinin kan olması dolayısıyla hem de bir buzlukta muhafaza edildiğinden ve ona bağımlı olduğundan, fişi çekildiğinde bir anda dağılabileceği ve Quinn'in akan kanına dönüşebileceği gerçekliğini de içinde barındırmaktadır. Tüm bu faktörler de aslında Quinn'in *Self* projesinin tekinsizliğini vurgulamaktadır.

Diğer bir yandan ise Bacon'ın eserleri ile taşıdığı ortak nokta, için dış ile olan ilişkisi ve için dışı nüfuz etmesi durumudur. Bacon'ın piktüral anlamda gerçekleştirdiği bu nüfuz etme durumu, Quinn'in bunu daha da dramatize ederek kendi kanı ile hayata geçirmesidir. Quinn'in bu projesi varoluş ve yokoluşa dair bir çığlıktır aslında; tıpkı Bacon'ın portrelerinde, özellikle de Çığlık Atan Papa'nın Başlı adlı eserinde gözlemlenebileceği gibi...



Resim 21: Marc Quinn, Kendi (Self), 1991, sanatçının kanı, sıvı silikon, paslanmaz çelik, cam, buzluk ekipmanı, 208x63x63

(<http://marcquinn.com/artworks/key-works>)



Resim 22: Marc Quinn, Kendi (Selfs) Heykelleri Basel Sergisi, sanatçının kanı, sıvı silikon, paslanmaz çelik, cam, buzluk ekipmanı, 208x63x63

<http://marcquinn.com/exhibitions/solo-exhibitions/selfs>



Resim 23: Marc Quinn, *Emotional Detox/ The Seven Deadly Sins*; 'Duygusal Arınma ya da Duygunun Zehrinden Kurtulma/ Yedi Ölümcül Günah' 1995, Stedelijk Müzesi, Fotoğraf: Eylül 2014, ÇM, kurşun döküm ve mum, 90x80x30

Emotional Detox/ The Seven Deadly Sins; ‘Duygusal Arınma ya da Duygunun Zehrinden Kurtulma/ Yedi Ölümcül Günah’ sanatçının kendi bedeninin kalıplarının alınarak oluşturulduğu; teknik olarak mum ve kurşun dökümün kullanıldığı Quinn heykelleridir. Eserlerde arınma istemi bir çırpınma hali ile gözler önüne serilmiştir. Zihinsel bir denge arayışı içerisindedir Quinn’in büstleri. Bir bağımlılıktan, esaretten kurtulma çabası içerisindeki heykeller; baskılanımın ve bastırılmışın açığa çıkardığı acı ile mücadelelerinde ter dökmektedirler. Aynı heykeller geleneksel ikonografiden etkilenerek hayata geçirilmiş olup, Hristiyanlık inancındaki yedi ölümcül günahı betimlemektedirler. Latince günahların isimlerinin ilk harflerinden oluşmuş ‘Saligia’ kelimesi yine bu yedi günahı tanımlamaktadır.

Superbia: kibirdir, kendini beğenmişlik; **Avaritia**: açgözlülük; **Luxuria**; şehvet düşkünlüğü; **Invidia**: kıskançlık, haset; **Gula**: oburluk; **Ira**; yıkıcılık ve gazap etme; **Acedia** ise tembellik ve miskinliktir. Heykeller günahların birebir temsili olmaktan ziyade çatışma içerisindeki bedenin hissiyatını yakalamak ve hissettirmek amacını gütmüş ve güçlü duygulanımları dışavurmakturlar. Her ne kadar bir zorlanma hali ve hissiyatı zorlanmasızca sanata aktarılmış gibi görünse de sanatçının yedi figürü; çeşitli kolaj, fotoğraf, çizim ve kalıp denemeleri sürecinden geçmiş olup çeşitli bedensel uzuvlar bu denemeler sonrası bir araya getirilmiştir.

5.3 Quinn, Kapoor ve Magritte

Amsterdam Rijks Müzesi’nde 2015 yılının Kasım sonundan 2016 Nisan’ının ilk haftasına kadar -*Honour* (Onur) Galeri’sinde- sergilenmiş olan Kapoor’un *Internal Objects in Three Parts*⁵¹; ‘Üç Bölümde İçsel Madde’ rölyefleri çeşitli kırmızı ve beyaz sakız ve silikon vb. maddelerden karışık teknik ile üretilmiş olup etsi; kanlı bir yığının ifadeleridir. Bu içorgansız imgelemlerin; Quinn’in 2014 yılında Arter İstanbul’da sergilemiş olduğu hiperrealist tarzda hayata geçirdiği yağlı boya tuvallerini andırmasıyla beraber; Rembrandt, Soutine ve Bacon’ın etin leşinde aradıkları aynı gerçeğin peşinde olduğundan bahsetmek mümkündür. Tüm bu

⁵¹ <https://www.rijksmuseum.nl/en/anish-kapoor-and-rembrandt>

sanatçıların işleri içerisinde; vahşeti, travmayı, sosyal ve politik bir huzursuzluğu barındırmaktadır. Kapoor erken dönem eserlerinde mürekkep, akrilik ve yağlıboya, pigment vb. medyumlari kullanarak kağıt ve tuval üzerinde iki boyutlu eserler meydana getirmiştir.



Resim 24: Anish Kapoor, Rijks Müzesi'nde Kapoor, 3 Nisan 2016'da sona ermiş Kapoor ve Rembrandt sergisinde yer alan (*Internal Objects in Three Parts*) Üç Bölümde İçsel Madde (karışık teknik) rölyeflerinden birinin önünde.

<https://www.rijksmuseum.nl/en/anish-kapoor-and-rembrandt>

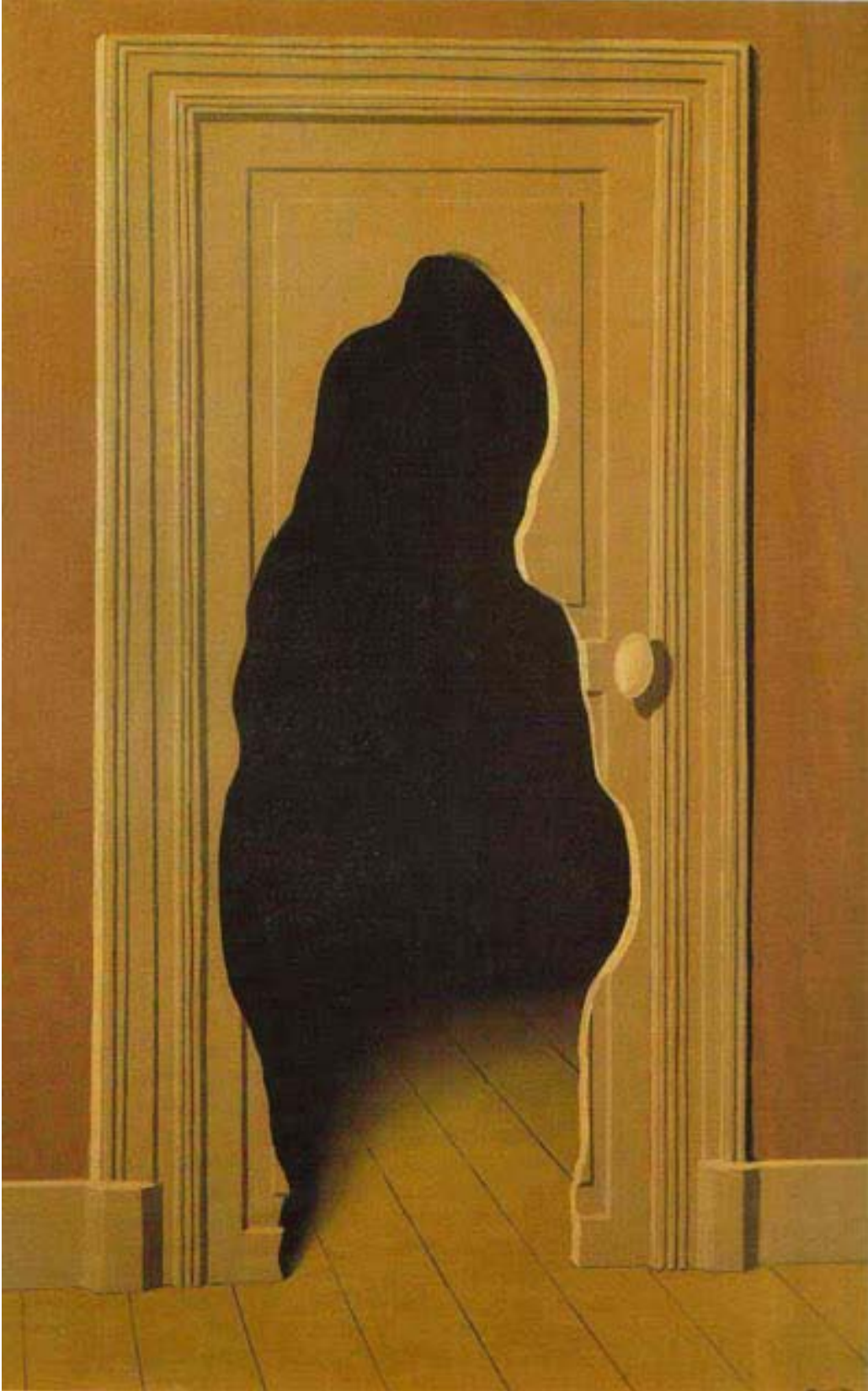
Anish Kapoor (1954-) ve Marc Quinn aralarında 10 yaş bulunan ve dönemlerinin büyük etkiler uyandıran iki sanatçısı olarak İngiltere'de yaşamlarını sürdürmektedirler. Kapoor genellikle farklı materyaller kullanarak; dünyaca ünlü eserlerinde antik dönemlere göndermelerde bulunarak, mitlerden dem vurarak yine

Quinn gibi içinde bulunduğumuz çağın gerçekliğini yansıtmaktan geri kalmayan sanatçılardandır. Yansıtma unsuru Kapoor'un eserlerinde bir çok defa göze çarpmaktadır. Kapoor'un heykel ile mimariyi; mühendislik ile teknolojiyi biraraya getirdiği eserleri 2013 Eylül'ü ve 2014 Şubat'ı süresince Sakıp Sabancı Müzesi'nde sergilenmiştir. 2007 yılında boya ve karışık teknik ile yaratmış olduğu *Flower*, *Çiçek* adlı işi; Magritte'in 1933 yılında tuvale aktardığı *Unexpected Answer*, *Beklenmedik Cevap* adlı eserini akla getirmektedir. Beklenmedik Cevap adlı eserde ya da esere; beklenen ya da beklenmedik bir cevap vermek ya da ondan bir cevap bulmak pek de mümkün değildir aslında. Alımlayıcıya nüfuz eden ya da alımlayıcıya dadanan bir gizemden söz edilebilir daha ziyade. Resmin merkezinde yer alan kapıda; kesik ve derin bir gölge kendini göstermektedir. Gölgenin silüeti bir kadını anımsatabilmekle beraber bir çiftin sarılmış halini de andırabilmektedir. Gölgedeki tekinsizlik; kendisini alımlayıcıya, gözlerini kısıp baktığında; 'burada bana tanıdık gelen birşeyler var ama tam olarak adını koyamıyorum' dediği noktada kendini göstermektedir ilkin ve alımlayıcının bu sorusu diğer soruları gibi cevapsız kalmaktadır. Kapının nereye açıldığı bilinmemekle beraber; kapının ötesinde bir bilinmeyenle karşılaşılacağı aşıkardır. Karanlığın çevrelediği bir bilinmeyendir bu. Kapının materyalinin inceliği ve keskin kesilmişliğinin neden bahsettiğini; ardında neyi gizlediğini bilmek mümkün değildir aslında. Bir bekleyişin de söz konusu olabileceğinden bahsetmek mümkündür. Kapının ardındakine ulaşılnca ne ile karşılaşılacağı ya da kapının öteki tarafından ne gibi şeylerin, alımlayıcının karşısına çıkabileceği muallaktadır. Aynı merak ve karanlık alımlayıcıyı kendisinden uzaklaştırmaktadır da. Kapoor'a dönecek olursak; *Çiçek* adlı eserinde neredeyse birebir bir benzerlikten bahsedilebilecek bir kesik ve gerçeklik söz konusudur. Aynı diklemde 180 derece döndürülmüş denebilecek yakınlıktaki kesit bu defa duvarın üzerindedir. Duvarın ardındaki bilinmeyi bardındıran iş, sarı küfümsü bir yapı ile kendisini belli etmektedir. Sarılığın otürü daha keskindir, nettir belki de. Sarı rengin iki eserde kendini içeride ve dışarıda farklı biçimlerde gösteriyor oluşu dokusundan ve dokunma hissiyatını uyandırmasından otürü bu kez alımlayıcıda kapının kulbunu açarak geçmek ya da varolan kesiğin içinden geçerek bilinmeyene ulaşma dürtüsünden ziyade; dokunduğu zaman başka bir gerçeklikte kendisini bulacağı hissiyatını oluşturmaktadır. Bu iş dokunmak ile dokunmamak arasında bir ikilem yaratmaktadır. İki eserde de her ne şekilde olursa olsun; kesikten merak uyandıran bir gerçeğe ulaşma ya da ulaşamama hissiyatı söz konusudur.



Resim 25: Anish Kapoor, Çiçek (*Flower*), 2007, karışık teknik 245x123x36

<http://www.sakipsabancimuzesi.org/en/node/442>



Resim 26: Rene Magritte, Beklenmedik Cevap (*Unexpected Answer*), 1933, tuval üzerine yağlıboya 66x45

(<http://realitybitesartblog.blogspot.com.tr/2010/12/bite-6-rene-magritte-unexpected-answer.html>)



Resim 27: Rene Magritte, Yalancı Ayna (*The False Mirror*), 1928, tuval üzerine yağlıboya 55x80 (<http://www.moma.org/collection/works/78938>)

Yalancı Ayna adlı eserinde, Magritte; kirpiksiz, ışık saçan bir gözü resmederken; iriste açık bulutlu bir göğü, göz bebeğinde ise siyah ufak bir karartıyı tuvale aktarmıştır. Belçikalı sürrealist yazar Paul Nougé'un adlandırmış olduğu eser, ismi ile; gözün sınırlı optik görüşünden ve mekanik yansıtmasından bahsederken, gözün algıda seçiciliğini ve subjektifliğini ima etmektedir. Magritte'in tek gözü, içerisinde birnevi gizemi barındırmaktadır. Alımlayıcı simültane olarak hem onun içerisinde ötesine bakmakta hem de onun tarafından bakılmaktadır. Sürrealist fotoğraf sanatçısı Man Ray, 1933 ve 36 yılları arasında eser kendisinde bulunmuştur, bu dualiteyi fark etmiş ve bununla ilgili olarak şunları söylemiştir; 'Yalancı Ayna'nın bir resim olarak gördüğü kadarı; kendisinin görüldüğü kadarıdır.'



Resim 28: Rene Magritte, Perdeler Sarayı III (*The Palace of Curtains*), 1929, tuval üzerine yağlıboya 32x45 (https://moma.org/learn/moma_learning/rene-magritte-the-palace-of-curtains-iii)

Palace of Curtains III/ Perdeler Sarayı III adlı eserini, Yalancı Ayna adlı eserinden bir sene sonra resmetmiş olan Magritte; bu resimde görsel ve sözel bir denklik ve karşıtlık yaratmıştır. İki özdeş panelin içerisinde; sol tarafta olanında dünyevi atmosferik mavi bir göğü yakalamış ve resmetmiş, sağ taraftakinde ise dokulu beyaz bir yüzey üzerine Türkçede gökyüzü anlamına gelen Fransızca *ciel* kelimesini sade ve keskin bir biçimde el yazısı ile yazmıştır. Yalın ve sıradan bir ortamda duvara dayanmış iki panel, iki ayrı tuvalin arka yüzünü çağrıştırmaktadırlar. Diğer bir yandan gölgelerinden ötürü duvara yaslı gibi de görünmemekle beraber sanki serbestçe ortamda varolmuş gibidirler. Bu iki kafa karıştırıcı panelin içeriği sözel ve görselin arasındaki karmaşık, mecazi çatışma, uzlaşma ve ilişkiyi araştırır niteliktedir.



Resim 29: Anish Kapoor, Gök Ayna (*Sky Mirror*), 2010, paslanmaz çelik çap 290 cm.

(<http://www.sakipsabancimuzesi.org/en/node/442>)

Anish Kapoor'un Sakıp Sabancı Müzesi'nde sergilenmiş *Sky Mirror*, Gök Ayna adlı eseri Magritte'in Yalancı Ayna ve Perdeler Sarayı III resimleri ile büyük benzerlik taşımaktadır. Bu eser Kapoor'un obje-olmayan diye nitelendirdiği işleri arasındadır. Farklı biçim ve mekanlarda bu tarzda sergilemiş olduğu heykelleri dönüştürücü bir özelliği barındırmaktadırlar. Bu serideki heykeller, mekana dahil olup mekanın içerisinde yeni bir gerçeklik yaratmaktadırlar. Adeta mekanın içerisinde bir delik yaratıp orada başka bir dünyadan bir görüntü yansıtmaktadır Gök Ayna da. Magritte'in Yalancı Ayna resminde nasıl bir göz alımlayıcıyı seyrediyor gibi bir his uyandırıyor ise Gök Ayna işinde de aynı hissiyattan bahsetmek mümkündür. Kapoor'un obje ya da materyal olmayan diye adlandırdığı bu ve bunun gibi eserleri Magritte'in Perdeler Sarayı III adlı resmindeki oyuna göz kırpar niteliktedir. Dünyanın içinin dışına çıktığı Kapoor eserlerinden biri Chicago Millenium Park'ta bir diğeryse New York Beşinci Cadde'de sergilenmiştir. Sürekli bir devinim ve dalgalanma halindeki eserler Magritte'in gerçeküstücü bir tavırla iki boyuttan üç boyuta aktardığı gerçeği, yine gerçeküstücü bir tavırla üç boyuttan dördüncü bir boyuta aktarmaktadır adeta.

6 POST-MODERN TEKİNSİZLİK VE BEDEN İLİŞKİSİ

20. yy'ın başlarında ortaya çıkan Ekspresyonizm ve Kübizm gibi akımlar sanatta çeşitli kırılmalara yol açmıştır. Bu kırılmalar o döneme kadar etkisini sürdürmüş olan mimesis gibi temel sanatsal yaklaşımları yıkmış olmakla kalmayıp aynı zamanda bedeni de bir estetik kategori olmaktan çıkarıp, onu kendi gerçekliğinde var etmeye başlamış; nü'yü klasik ve romantik anlamda bir 'resim' olmaktan çıkartmıştır.

Sonra yirminci yüzyılın büyük insan kısımlarıyla bağlantılı olarak bedenin simgeleştirilmesinin dini alan tarafından olduğu gibi estetik tarafından da erozyona uğratılması (ve bununla beraber giden bastırma da) kaçınılmaz olarak tekinsizliğin taşıyıcısı olan bedenin, olduğu haliyle sanat sahnesinde belirmesine yol açmıştır.⁵²

Beden sanatı ve performans; postmodernizmi oluşturan öğeler olarak tanımlanmaktadır çünkü bu öğeler modernizmin, değişmez anlamlarının yalnızca eserin biçimsel yapısı aracılığıyla belirlenebileceği varsayımını altüst etmektedir. Şizofreni, ayrılma, parçalara ayırma, kişiliğin çözülmesi gibi kavramlar sanat tartışmalarının gündemine yerleşmiştir.⁵³

6.1 Abject Kavramı

İki savaşın arasında ortaya çıkmış ve özellikle 60'lı yıllar itibariyle kendini belli etmiş ve 70'li yıllarda kendini beden üzerinden değişik biçimlerde ifade eden performans sanatında ilerleyen yıllarda alan, *abject* kavramı ile tanışıp, teorik ve pratik anlamda işlere farklı biçimlerde yansımıştır. Sanatsal, psikolojik, felsefi bir kavram olarak

⁵² Jean Marc Talpin, Tuhaflık ve Yaratıcılık s. 118

⁵³ Banu Çolak, Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi- Dış arısı, Kiki Simith'in C, alışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection s39

'**abject (iğrenç) sanat**' kavramı 1980 yılında Julia Kristeva tarafından geliştirilmiş olup; Hermann Nitsch'in hayvan cesetlerini ve kanı törensel bir nitelikte sunduğu beden ve performans sanatlarına dayanmaktadır.

Kristeva'ya göre, aşağılama ruhun sınırlarını tehdit eden herşeyi dışlayarak gerçekleştirilen bir işleyiştir ve yaşam boyunca bireyin karşılaştığı ilk büyük tehdit anneye olan bağımlılığdır. Yine Kristeva'ya göre; iğrenç deneyim doğal bir varlıktır ve gündelik yaşamda karşılaşılan ölüm, dışkı ve çürüme gibi kavramların karşılığıdır. Tekinsizlik durumu ile benzerlik gösteren abject kavramı, kişinin kendisiyle özdeşleşmek istemeyerek reddettiği durumlar olarak; kişinin içinden gelen fakat kabullenmek istemediği hatta yok etmek, kurtulmak istediği şeyleri kapsamaktadır. O'na göre, beden tarafından dışarıya atılan iğrençliklerdir bedene iyelik eki kazandıran ve bedenin içinden dışarıya doğru atılma süreci olduğu için yeni doğan bebek de, doğum yapan anne için abjecttir.

Abject sanatta beden, performanslarla üzerinde deneyler yapılan bir nesneye dönüşerek izleyicide rahatsızlık yaratan bir etki uyandırmaktadır. 80'li ve 90'lı yıllarda Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Gilbert George, Robert Gober, Kiki Smith ve Jake Dinos Chapman gibi birçok sanatçının işleri bu teori ile bağlantılıdır. Abject sanat; genelde iki yöne eğilimlidir. Bunlardan birincisi, iğrenç olanla özdeşleşmek, travmanın yarattığı yarayı deşmek için ona bir şekilde yaklaşmak, gerçeğin müstehcen nesne bakışıyla temas etmektir. İkincisi ise, iğrençlik sürecini abartarak iğrenç eylem arasında yakalamak, geri yansıtmak, hatta kendi açısından tiksindirici hale getirmek için işleyişini abartmaktır. Bu bağlamda sanatçının görevi iğrenç olanı bastırmak değil; açığa çıkartmak, onun anlamını bulmaya çalışmaktır.⁵⁴

Yukarıda bahsi geçen sanatçılardan Kiki Smith, 1954 Almanya doğumlu olup; Amerika'da yaşayan feminist ve odağına beden sanatını yerleştiren bir sanatçı olarak; cinsiyet, AIDS, ırk gibi kavramları irdelemekte, ve kadının biyolojik sistemini, gizli kalmış sosyal meselelerin metaforu olarak kullanmaktadır. Sanatı; ayrıştırılmış, parçalanmış ve yaralanmış vücut parçalarıyla ilgilenmekte; içeriden dışarıya doğru

⁵⁴ A.g.e s.40

olan çalışmaları, bir noktada bedenin kırılğanlığını sembolize etmektedir. Beş duyu organlarının tümünü merkezde tutan sanatçı görünmeyeni görünür kılmakta ve bedeni tüm varlığı ile sorgulamaktadır.



Resim 30: Kiki Smith, İsimsiz (*Untitled*) 1987-90, MoMa Koleksiyonu, oniki gümüş kaplama cam kavanoz 52x29 ve bedensel sıvılar http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81598

Smith, on iki cam kavanozda kadına ait bedensel sıvıları sergilemekte; şişelerin üzerinde gotik harflerle isimlerini belirtmektedir. O'na göre hepimiz gümüş kaplı bu şişeler gibi, sıvıların kaplarından başka birşey değildir. Alman Gotik harfler, ortaçağ kitaplarına, Hristiyan dualarının bulunduğu kitaplara bir gönderme niteliğindedir. Bir tür meditasyon, kişinin inanabileceği ya da her gün, her saat üzerine düşünebileceği bir gerçekliğin ifadesi olarak karşımıza çıkan şişeler; içinde bulunan, süt, irin, kusmuk, ter, gözyaşı ve menstrual döneme ait sıvılar vb. izleyicide güçlü duygusal tepkiler uyandırmaktadır. Dışarıya atıldıklarında pis, kirli bir etki uyandıran bedensel sıvılar; özneye ait olduklarından tamamen dışsal değildirler. Özne kendinden bir parçayı dışarı çıkartmaktadır. Bu noktada sıvıların özneden ayrılmasıyla iğrenç bir his uyandırması özneye ait olmasından ötürü bir **paradoks** yaratmakta ve tekinsizi uyandırmaktadır. Yıllar boyunca idealize edilmiş kadın bedeni bu noktada bir **yıkım**

sürecinden geçer. Vücudun parçalarının iğrençten uzaklaşarak, bedene aidiyeti Kristeva tarafından paralel süreçler olarak yorumlanmaktadır.



Resim 31: Kiki Smith, Kan Havuzu Serisi'nden (*From the Blood Pool Serie*) 1992, bronz(<http://minerva.union.edu/duncanc/surrealism/Kiki%20Smith%20Bloodpool.jpg>)

6.2 Kimliklerinden Arınmış Salt Bedenler



Resim 32: Tan Temel, Alt Üst Performansı'ndan Bir Kare, 2006 İstanbul

[\(http://torkdans.com/portfolio/upside-down/\)](http://torkdans.com/portfolio/upside-down/)

Bir çağdaş dans topluluğu olan Tork Dans'ın kurucuları Tan Temel ve Sernaz Demirel; 2015 yılında, yolda olmakla ve köke dair olanla -içsel bir arayışla- ilgili son projeleri (koreografileri) olan Diyalog üzerine belgesel nitelikli bir kitap çıkarmışlardır. *'...Onlara ait tüm eşyalardan kurtulmuş ve kendilerince arınmış şekilde - Sahip oldukları tek şey; derilerinin sınır koyduğu bedenlerinin içinde gizlenmiş, yaşanmış tecrübelerden geriye kalan izlerdir.'*⁵⁵

⁵⁵ Tan Temel, Sernaz Demirel, Diyalog, s. 2

İki yıl boyunca yolculuk etmiş ve deneyimlerinin ruhlarında ve bedenlerinde bıraktıkları bu izleri performanslarına aktarmışlardır ve proje devamlılığını sürdürmektedir. Diyalog adlı kitaplarındaki bir şiirin şu dizeleri sanatçıların önceden sahnelediği performanslarına da dair hislerinin kelimelere dökülmüş halidir adeta;

‘...Kimliklerinden arınmış salt bedenler

Et, kemik, kas, sinir sistemi, organlar

Zihin

Hafıza

Durmak

Kendi içinde devinimi arttırır kimi zaman

Mükemmel daire

Bedenin hareketi gibi

Duruşun içindeki duyguların sesini duymak

Onları dinlemek

Hissedebilmek...’’⁵⁶

2007 yılında Garajistanbul’da sahneye koydukları *Alt/Üst (Upside/Down)* adlı performanslarında mekanın girişinde ve sahnenin olduğu alanın girişinde birer video-art işi sergilemişlerdir. Videolardan birinde boydan ve profilden görünen Tan Temel’in hareket halindeki bedeni, devinimi; diğerindeyse -ufak bir televizyonu andıran ekrandan- sanatçının büstsü görüntüsü sürekli bir döngü içerisinde sunulmuştur. Bu videonun tam karşısına denk gelebilecek bir noktada Sernaz Demirel, organiğin yansıtıldığı bir enstelasyonun merkezinde yer almaktadır. Karanlık bir arkaplanın önünde, tavandan sarkan ve insan bağırsağını andıran enstelasyonun bir parçası olan sanatçı, zaman zaman uyumakta; zaman zaman da hareketlenmekte; bağırsağa yerleşmiş bir tümörü ve evrelerini çağrıştırmaktadır.

⁵⁶ Tan Temel, Sernaz Demirel, Diyalog, s.13



Resim 33: Sernaz Demirel, Alt/Üst Performansı'ndan Bir Kare, 2007 İstanbul

Sahnede Tan Temel, toprağın içerisine gömülü bir biçimde başlamıştır performansına. Sadece iki ayağı dışarıda hareket halindedir ilkin. Ve zamanla örtülü toprağı üzerinden atıp; ölümü, gömülümü; hayatın başlangıcını ve sonunu barındıran bir gerçeklik olarak toprağın üzerinde ve toprak ile dans etmiştir. Örtülü toprağı üzerinden atmak edimi Sürrealistilerin de konu edindikleri örtülü bilinçdışına yaklaşımı akla getirmekle beraber, -kök dediğimiz de- toprağa salınmış vaziyettedir bitkiler dünyasında. Köklerine ve içsel derinliklerine doğru yolculuğa çıkmış iki sanatçı bunu da göz önünde bulundurmuşlardır elbet. Diğer bir yandan toprağın altında gömülü olmak; tekinin ve tekinsizin aslolan üç gerçeğini çağırır; karanlık, sessizlik ve yalnızlık.

Performansın ilerleyen bölümünde Tan Temel saksafon çalan bir müzisyenin müziği eşliğinde dans etmektedir. Sahnede sol üst köşede amorf bir yansıtıcı bulunmaktadır.

Bu yansıtıcıdan, sahnenin üzerinde yerde bulunan, zaman zaman sanatçının etkileşim halinde olduğu kameradan görüntüler yansımaktadır izleyiciye, performans dahilinde.

Performans başlamadan önce cam bir fanusun içerisinde sunulan çeşitli lolipoplardan almışlardır izleyiciler koltuklarına oturmadan önce. Bazısı hiç almamış, bazısı performans sırasında küre biçimindeki lolipoplarını tüketmiş, bazısıysa çantasına filan atmıştır belki de... *'Evrenin bilinçli ya da bilinçsiz şekilde parçalanmasına seyirci kalan biz bireylerin durumu sorgulanırken kendi içsel parçalanmamıza da bir gönderme'*⁵⁷, de bulunan performansa dahil iki video-art işi ve laalettayınmişçesine sunulmuş lolipoplardan yapılan bir çıkarsama zoraki olmayacaktır bu noktada. Nitekim lolipop'un içerisinde pop kelimesini barındırması da -belki bilinçli bir hareket olmasa dahi- Pop-Art'ın materyali bilinen bağlamından ironik bir biçimde koparması edimine göz kırpmaktadır. Tüketim toplumunun incelikle sorgulandığı lolipopların formunun küre biçiminde olması; bir gezegen olarak dünyayı çağrıştırmaktan öte; fanusun içerisinde yer almaları da bireylerin yarattığı ve içerisinde yaşadığı cam fanusa da bir göndermede bulunmaktadır demek yanlış olmayacaktır.

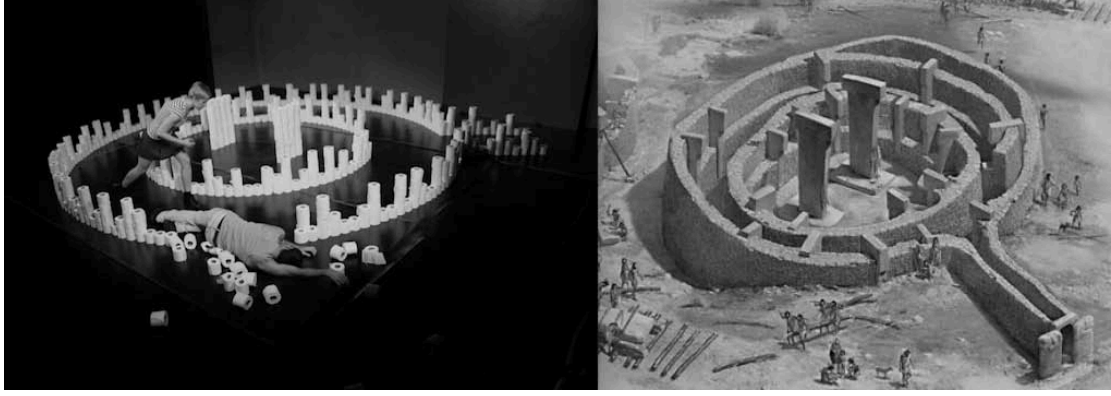
Düşünüldüğünde *'Herşey bir duvar engeliyle başladı. Engeli aşmak için daha yeni ve daha farklı ve daha özel ve daha anlamlı duvarlar yarattık. Şimdi onları yıkmaya çabalyoruz. Kendi insanlığımızı yıkıyoruz. İnsanlık kendi kendini yok ediyor!'*⁵⁸ söylemi yine aynı sanatçıların 2012 yılında DOT GMall'da sahneledikleri İzole Performansı üzerinedir. İzole'nin çıkış noktası; 'duvar' konseptidir. *Duvar, koreograf için kapatılma, sınırların belirlenmesi, ayrışma, ayrıştırma, beton, doğaya ait olmayan, yıkılması gereken, agresif, isyan duygusu uyandıran imajlar içerir.*⁵⁹ Bu defa duvarları sembolize etmek adına –yine tüketim toplumuna bir eleştiri olarak- bir enstelasyon çalışması çerçevesinde tuvalet kağıtları kullanılmıştır. Tuvalet kağıtlarının sahneye uyarlanması; ortaya çıkan bulgularla M.Ö. 10.000 yılına ait,

⁵⁷TORK, Alt/ Üst Performansı ([http://torkdans.com/portfolio/upside-down/#!/prettyPhoto\[album\]/0/](http://torkdans.com/portfolio/upside-down/#!/prettyPhoto[album]/0/))

⁵⁸ TORK, İzole Performansı (<http://torkdans.com/portfolio/isolated/>)

⁵⁹ Tan Temel, 21. YY. Bireyinin Yalnızlık ve İzolasyon Halinin Kavramsal Sorgulamasından Elde Edilen Çıkarımların Bütünsel Bir Çağdaş Dans Koreografisine Dönüştürülmesi: 'İzole'

coğrafyamızın en eski yapılarının bulunduğu Şanlıurfa'daki Göbeklitepe kazılarının yuvarlak ve iç içe girmiş; yapıyı, mekanı ve estetiği oluşturan duvarları karşısına çıktığında, ilgisinin odağına yerleşen⁶⁰ Dilara Akay tarafından gerçekleştirilmiştir. Yaklaşık 750 adet tuvalet kağıdının kullanıldığı enstelasyon, Akay'ın deyimiyle **rahim benzeri** olmakla beraber 6 metre çapındadır ve her performans öncesinde tarafından yeniden yerleştirilmiştir.



Resim 34: İzole Performansı'ndan Bir Kare, 2012 İstanbul ve Göbeklitepe (Tan Temel'in İzole üzerine yazılmış tezinden alınan fotoğraflar birleştirilip, üzerinde oynanmıştır.)

İzole'nin epizotları şu şekilde eklemlenmiştir Temel tarafından; kadın-erkek kapsamında bir *varoluş mücadelesi* ve Temel ile Demirel'in ilk karşılaşmaları, önce erkek sanatçının koşmaya başlaması ile açılan performans, kadın sanatçının da koşmaya başlamasıyla bir girizgah yaratır; bir sonraki kapital dönemde, bir üstünlük kurma çabasının yanı sıra bir diyalog arayışı içerisinde oluşları ve *çatışma evresi*; ego'larının çatıştığı, -içinde bulunduğumuz dünya göz önünde bulundurulduğunda- üstünlük kurma çabasından bahsetmenin gerekli olduğu özellikle kadına yönelik şiddetten ve bireyin karşısındakine kendi fikrini empoze etmesinden dem vuran, tepkisel epizotlar; rollerin değiştiği ve erkek dansçının kadının gölgesi gibi hareket ettiği ve performansın devamlılığında ikisinin bir, *yekvücut* olduğu değişen dengeleri ve içiçe geçmeyi anlatan paradoks epizotu; devamında bir arınmayı, yeniden doğmayı ve ayrılmayı betimlemektedir. 9 epizottan oluşan performansın beşinci bölümünde,

⁶⁰ Dilara Akay, Göbekli Tepe'ye İthafen Yapılan ARK139 Hakkında, (TORK- İzole Sahne Enstelasyonu); Tan Temel'in İzole tezi kapsamında s.123

‘Kadın dansçı ayakları seyirciye doğru gelecek şekilde yerde yatmaktadır. Erkek dansçı da üst bedeni seyirciye doğru, yüzüstü pozisyonda kadının ayaklarına doğru yatmıştır. *Kadın sanki doğum yapmaktadır.* Aslında resme dikkatli bakıldığında seyirci tekrar bir önceki bölümde işlenen alışlagelmiş beden kodlarının kırıldığı resme geri çağırılmaktadır. *Kadının bacaklarının arasından çıkan erkek figürü, doğumu sembolize etmesinin yanı sıra, aslında günümüzdeki fiziksel ve duygusal anlamda deforme olmuş insanı da temsil etmektedir.*’⁶¹

Performansın tam ortasına denk gelebilecek, bir kırılma noktası olarak tasarlanmış, kadın sanatçının yalnız kaldığı 6. bölümde; kadın sanatçı yavaş hareketlerle yerdeki tuvalet kâğıtlarını seyirciden uzak arka köşeye doğru toparlamaktadır. Sonra sahnenin arka köşesinde ayağa kalkar ve tuvalet kâğıtları ile oynamaya başlar. Bazılarını küçük parçalar halinde yırtar, fırlatır ve bir gözlük gibi kullanarak seyirciyi izler.⁶² Yine tüketim toplumuna göndermede bulunan bölümde, izleyici de bu yalnızlaşmış, izole kadını izlemektedir.

Kadın, yıkık duvarlarının üzerinden yeniden kurguladığı duvarları vasıtasıyla bakmaktadır yine seyircilere bozulmuş gerçekliğinden doğru. Bir sonraki epizotta sanatçılar bir döngü içerisine girerler ve sistemin dönen çarklarının bir parçası olarak kimsenin galip gelmeyeceği, kişinin kendini yokedişine dair bir gerçekliği sergilerler. Bir dinlenmeyi betimlemek adına; bir sonraki epizotta; dansçılar çarptıkları duvardan yere düşerler. Nefesleri etkinleşmiştir; derin ve sesli bir biçimde; yorgunluklarını yansıtan bir biçimde. Nitekim Diyalog adlı performanslarında da yine ters-yüz oldukları bir noktada, sanatçıların alıp verdikleri nefes, dansları ile modern bir biçimde ilişki içerisinde olan müzikal performans dahilinde yine vurgulanmış ve performansın devamlılığındaki kurguya fonal ve tonal bir mesken sağlamıştır.

Doğal bir şekilde su içip, terlerini sildikleri bu bölümde; duvara doğru ters yüz oldukları bir gerçeklikten de söz etmek mümkündür. Son bölümdeyse sanatçılar robotik bir biçimde hareket etmekle beraber kırmaya çalıştıkları bir rutinin içerisindeyler. Duvarı ayakları ile iterek, ondan uzaklaşırlar ve fakat kurtulmuş

⁶¹ Tan Temel, 21. YY. Bireyinin Yalnızlık ve İzolasyon Halinin Kavramsal Sorgulamasından Elde Edilen Çıkarımların Bütünsel Bir Çağdaş Dans Koreografisine Dönüştürülmesi: ‘İzole’ s.70

⁶² A.g.e s. 70

oldukları bu rutinden sonra başka bir rutinin içerisine girerler, çekilirler ya da. Performansın başındaki koşma edimini bu kez tersinden gerçekleştiren iki sanatçı, yine bir döngüden dem vurmaktadır varoluşlarına ve/ya yokoluşlarına dair.



Resim 35: Sernaz Demirel, İzole Performansı'ndan Bir Kare, 2012 İstanbul (ÇM)

6.3 Sınırlanmış bir Gerçeklik Olarak Lim.

Kurgusu, çekimi ve montajı 2010 yılında tarafımdan gerçekleştirilmiş 'Lim' adlı video-art projesi; ilkin birbirinden bağımsız ya da birbirini kesen ince ve kalın kesitlerle açılmış; bir yanı bir yere bağlanmayan, beyaz kesik bir duvarın üzerinde yer alan bir pencere ve ardındaki görüntü ile süregelmektedir. Boş rafların bulunduğu duvarın bitiminde bir karanlık hakimiyetini sürdürmekte ve flaş patlarmışçasına ışık gidip geldikçe sağ köşede belli belirsiz bir tekerlekli sandalye kendini göstermektedir.

Bir yandan plan yakınlaşıp uzaklaşırken, beyazlar içerisinde bir kadın izleyiciyi yoracak bir biçimde mütemadiyen dönmektedir. Fonda -çoğunlukla kendini tekrar eden- tiz ses de işin yoruculuğunu kuvvetlendirmektedir. Kısa bir an içerisinde aynı kadın, dişlerini göstererek belirir ve kaybolur. İlk bölümde beyazlar içerisindeki kadın; bir tuval kasnağının bölük pörçük parçalarını andıran duvara asılı faktörleri ile -onun içerisinde mi çıktığı ya da kaçmaya mı çalıştığı belli olmamakla beraber- bir ilişki içerisinde (hızlı kahkahalar eşliğinde).

İkinci bölümde; bu defa, sallanan bir sandalye üzerinde siyahlara bürünmüş ve gözleri odaklı, elinde bir manken kafasının bir kısmı görünen, bir kadın imgesi çıkmaktadır izleyicinin karşısına. Siyahlar içerisindeki kadın (bir önceki görüntü sahneyi bölerken) sandalyede sallandığı müddetçe hızlıca oturup kalkmakta; tamamı görünmeyen manken kafası da elinden düşmekte ve eline geri dönmektedir. Yine tiz bir çığlık sonrasında bir adam belirir aynı sandalyede; elinde bu kez tamamının görüldüğü mankenin kafası bulunmaktadır. Magritte'in Titanlar'ın Günleri adlı resmindeki hissiyatının bir benzerini veren bu sahnede (üçüncü bölüm), adam, yüzünde huzursuzluk uyandıran bir ifadeyle sandalyesinde sallanırken, elindeki kadın mankenin saçlarını okşamaktadır. Adam, mankene, izleyicinin ne olduğunu duyamadığı ve anlayamayacağı birşeyler anlatmaktadır bu kısa süre dahilinde. Sahnede aynı mankenin kafası belirir; S.M'i çağrıştıracak bir biçimde saçlarından asılmıştır bu defa. Dördüncü bölüm doğal bir akış içerisinde kısa sürmekle beraber, kesik ve eklektik sahnelerden oluşmaktadır. Siyahlı kadın, sahnenin sağ kısmında merdivenlerden inip çıkmaktadır, sahnenin sol tarafında ise boş bir sandalye görünmektedir. Devamında, siyahlı kadının gölgesi, beyazlar içerisindeki kadın gözlerini ovuştururken, elinde çekiçle onun kafasına darbelerde bulunma girişimindedir. Bir sonraki sahnede ise beyazlı kadın, saçları ile oynarken- O'nun önünde -hamile, kafası ve alt gövdesi bulunmayan- bir manken belirlemektedir. Aynı mankenin gölgesi sonraki karede, pencerenin ardında kendini gösterir. Son sahnede ise pencerenin pervazında beliren manken kafasının beyazlı kadın saçlarından tutarak fırlatıp atar.



Resim 36: Lim'den Bir Kare, 2010



Resim 37: Gülfem Demiray, Lim'den Bir Kare, 2010 ⁶³

⁶³ (<https://vimeo.com/17538575>)

6.4 Orlan ve Yeni Ayna Evresi



Resim 38: Orlan, Orlan Sevgili Kendini Doğuruyor, (*Orlan Gives Birth to Her Beloved Self*) 1964, (<https://www.youtube.com/watch?v=IQ1Ph-Pprj4>) Narsizm Önemlidir adlı Video'dan Bir Kare

1947 doğumlu Fransız performans sanatçısı Orlan; 17 yaşında kişisel bir sergi açmıştır. Sergide, Orlan'ın çıplak bir görüntüsü **androjen** görünümlü bir bedene can vermektedir. 'Orlan Sevgili Kendini Doğuruyor' adlı bu eser ve bu eserini takip eden eserleri kadın bedeninin figürleştirilmesine bir göndermede bulunmaktadır. 'Sanatçının Öpücüğü' adlı eserinde Orlan kartondan yapılmış bir bedene kafasını yaslamış ve 5 frank karşılığında izleyicilere öpücük vermektedir. Kartondan beden cinsel organının yerinde bir kumbara bulunmaktadır (kendi deyimiyle 'seks kumbarası'). Sanatçı, bu performansta erkeklerden çok kadınların memnuniyetle onun öpücüğüne para ödediğini belirtmiştir. Paris'te Uluslararası Çağdaş Sanat Fuarı(FIAC)'nda sergilediği bu eser, (günümüzde Pompidou Centre'da sergilenmekte) yarattığı skandal dolayısıyla sanatçının işine malolmuştur.



Resim 39: Orlan, Sanatçının Öpücüğü,

(<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art>.)

Narsizm Önemlidir adlı Video'dan Bir Kare

Orlan'ın 1979 yılında bir performans festivali sırasında dış gebelik sebebiyle ani bir cerrahi müdahale geçirmesi gerekmiştir. Fetüs kanama sonucu ölmüş, sanatçı da hayati bir tehlike atlatmıştır. Lokal anestezi ile gerçekleştirilen cerrahi müdahaleyi Orlan, filme almış ve festivale bu video ile katılmıştır. 1990 yılına kadar yine fotoğraf çalışmalarına uğraşan Orlan, 'Azize Orlan'ın Reenkarnasyonu' adlı çalışmasıyla estetik cerrahi müdahaleleri ile ilgili işlerine başlamıştır. 1993 yılına kadar kendi bedeni üzerinde dokuz farklı müdahale gerçekleştir(t)en sanatçı, ameliyata dahil olacağı şekilde bunları lokal anestezi eşliğinde uygulamıştır. 'Yaşasın Morfin!' sloganını zikreden Orlan'a göre; performanslar sırasında eğer acıyı hissetmiş olsa; filozoflardan, psikanalistlerden ve yazarlardan okuduğu teorik metinleri okuyamaz, kan ile yaptığı çizimleri yapamaz, acıdan başka birşeye konsantre olamayacağı için performansları istediği şekliyle gerçekleştiremezdi.

''Operasyonların gerektirdiği oldukça ağır masrafları, fotoğraf ve video haklarını, hatta bu "beden heykeltıraşlığı" süreci boyunca akan taze kan örneklerini ve kopan et parçalarını dahi satışa çıkararak karşılamıştır. Orlan operasyonlarda izleyici olarak bulunan katılımcılarla iletişim kurabilmek için lokal anesteziyi tercih etmektedir. Onun operasyon tiyatrosunda, yalnızca sahnedekiler değil izleyiciler de interaktif katılımcılar olarak kendi rollerini oynamakta ve herhangi bir tiyatro oyunundakinin aksine, gerçek bir acıya tanık olmaktadır. Cerrahın iğnelerini, Orlan'ın yüzüne ve etine batırdığı, dudaklarını dilimlediği ve kulaklarını kesip yüzünden ayırdığı gösteriyi izlerken seyirciler arasında büyük bir taşkınlık yaşanmıştır. Herkesin ciddi bir rahatsızlık içinde ve kelimenin tam anlamıyla dehşete kapılarak izlediği gösteri boyunca Orlan sakinliğini korumuştur.'' ⁶⁴

Bir noktadan sonra Orlan'a cerrahi müdahaleler acı çektirmeye başlamış ve bu da performanslarına son vermesine sebep olmuştur. Orlan 'Ten Sanatı'nın Manifestosu'nda ''Bundan böyle kendi bedenimi acı çekmeksizin açılmış görmek istiyorum. **Kendimi bağırsaklarımın dibine kadar görebilirim, yeni ayna evresi.**' demektedir.

⁶⁴ Kubilay Akman, Orlan'ın Suretleri



Resim 40-41: Orlan'ın 1993 yılında son bulmuş dokuz müdahalelerinden kareler
([http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art,](http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art))
Narsizm Önemlidir adlı Video'dan İki Kare

Bedenin görünür olmayan ve öyle kalan bir yanı vardır ki bu bedenini içerisidir. Et olan, organik yanıdır. Deri ile kaplı bedenin görünür olan yanının dışında bedensel girintiler ile (burun, ağız, kulak, vajina, anüs) keşfedilen kısımları ve daha da içte bulunan et, kas ve iç organlar bulunmaktadır ki bunlar ancak bedenin açılıp içine girilmesiyle keşfedilebilir. Organik beden bireye; hep bir parçasının ondan kaçacağını hatırlatır ki bu noktada birey *tekinsizlik* duygusu ile karşı karşıya gelmektedir.

Yeni ayna evresi'nde Orlan, bedenden gelen tekinsizi tekin kılarak onun üzerinden seyircide yeni ve başka bir tekinsizlik hissiyatı uyandırmaktadır. Seyirci bu tekinsizlikten kaçabilmek için bakışını başka yöne çevirir ki; sanatçı da bu noktada seyircinin bakışı üzerinde manipulatif bir tutuma sahip olur. Freud'un da belirttiği gibi, bir insan bir yere bakıyorsa orada ilgilendiği birşey vardır. Fakat insan bir yere hiç bakmıyorsa orada kesinlikle ilgilendiği birşeyler vardır.

Bu noktada kavramsal olarak Orlan'ın; Jentsch ve Freud'un betimlediği öncül anlamıyla tekinsizi, sanatçının seyirciler üzerinde yarattığı etki çağrıştırır. Hoffman'ın hikayesinde olduğu gibi seyirci; kendine sunulanın gerçek bir kurgu mu yoksa fantastik bir yaratım mı olduğunu sorgulamaktadır. Orlan'ın performanslarında bu; izleyiciler gördüklerini hangi noktada değerlendireceklerini bilemediklerinden benzerlik gösterir. Belgesel, gerçeklik, kurgu, hile, maskaralık, delilik, şeytani durum (Orlan'ın estetik müdahaleler ardından alnında yer eden iki çıkıntı özellikle bunu çağrıştırır). Sanatçı ne feminist, ne neo-feminist ne post-feminist, ne de alter-feminist olarak tanımlanabilir çünkü aslında bunların hepsi haline getirmiştir kendini.

Yüzünü, figürünü yeniden yaratan sanatçı; bunu klasik anlamda çizerek, bozarak, dijital anlamda oynayarak değil de cerrahın eliyle doğrudan bedene müdahale ile gerçekleştirir ki bu yol ona farklı yüzleri, kimlikleri, bedenleri de deneyimleme yolunu açar. Bu noktada sanatçı görsel sanatta güzelliğin estetik anlamda bozulmasının da ötesine geçip, bedensel anlamda güzeli de bir yapı bozuma uğratmıştır diyebiliriz. O'na göre, ten sanatı klasik anlamda bir otoporte çalışmasıdır, fakat zamanın teknolojik imkanlarıyla birlikte figürün/yüzün bozulması ile yeniden figürleştirme arasında salınır.⁶⁵

⁶⁵ Jean Marc TALPIN, Tuhaflik ve Yaratıcılık s. 124

Walter Benjamin mekanik reproduksiyon çağında sanat eserlerinin dönüşümü konusunu tartışmaya açmıştı. Bugün belki de post-mekanik/organik reproduksiyon çağında olduğumuz söylenebilir. Sanatçı, eserini mekanik ve dijital reproduksiyon teknikleri yardımıyla organik bir yöntem izleyerek yeniden üretir. Ancak bu, orijinal ve kopya arasındaki farklılıkları ortadan kaldıran bir yeniden üretimdir. Bu anlamda, akla Jean Baudrillard'ın simülasyon⁶⁶ kavramı gelmektedir.

6.5 Suka Off

SUKA OFF 1995 yılından bu yana; teatral, performatik alanda iş veren enstelasyon, fotoğraf, video art vb. ile işlerini tamamlayan Polonyalı iki sanatçı Piotr Wegrzynski ve Slyvia Lajbig'den oluşan bir gruptur. 2007 yılında başladıkları tranSfera adlı multimedya performans projeleri halen sürmektedir. SUKA OFF'ın performanslarının etrafında dolaştığı temalar arasında; tensel olarak insan bedeni, cinsel kimlik ve cinsiyet sorunsalı, yaşayan beden ve teknolojinin ilişkisi üzerinden radikal ve alternatif bir iletişim söylemi arayışı bulunmaktadır. İnsan bedeni, biyolojik ve fiziksel anlamda sanatçılar tarafından araştırılırken, kadın ve erkek cinsiyetlerinin özellikleri flulaştırılarak üçüncü bir cinsiyet yaratılmaktadır ki bu üçüncül cinsiyetin yaratımında da çeşitli teknolojiler kullanılmaktadır. Benzer bir şekilde iki cinsiyetin, cinsiyetsizliğe yakın bir tutumla ilişkisi, Çek sanatçı Jan Svankmajer(1934-)'in sürreal filmlerinde ve animasyonlarında da gözlemlenebilmesi mümkündür. Bahsi geçen sanatçıların işlerinin büyük bir çoğunluğunda ayna ya da aynayı çağrıştıran objeler mevcuttur ki bu noktada akla Orlan'ın 'yeni ayna evresi' kavramı gelmektedir.

SUKA OFF doppelgaenger (ikiz eş) kavramını Orlan gibi bir adım daha ileriye taşıyarak izleyicileri de bazı performanslarında birebir sürece dahil eder ve çoğu izleyicinin, sahnedeki sanatçıyla kurduğu bağlantı nedeniyle, kendi bedeninde bir gördüklerinden dolayı bir tepki doğar (empati) fakat bazı izleyicilerde bu kadar belirgin etkilenme görülmeyebilir ki bu da mazoşistik olarak da değerlendirilebilecek bir performansa karşı verilen öznel bir tepki olarak nitelendirilebilir.

⁶⁶ Simülasyon: Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklama amacıyla bir maket ya da bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi.

Transfere performansının bir bölümünde, ortada ilk görüldüğü anda anlaşılan bir *doppelgaenger* 'ikiz' bulunmaktadır; kadın sanatçı ve onun yansıtılan yapay ikizi. Ayrıca erkek sanatçının seyirciler arasından rastgele seçip fotoğrafladığı izleyicilerin zamanla şekillenen polaroid fotoğrafların da tekinsizliği çağrıştırdığını söyleyebilmek mümkündür. Çünkü seyirci kendi imajının, yavaş yavaş gri boş karelerde oluşmakta olduğunu görür. Bu fotoğraf oluşum süreci ekrana yansıtılırken, seyircide önceden tanıdık olan, zamanla tanıdıklığını yitirmeye başlar. Erkek sanatçı, kadın sanatçının yüzü ve seyircilerin fotoğrafları üzerinde oynamaktadır. Bunun yanında, polaroid fotoğrafların üzerine yüzlerin yansıtıldığı kareler gelişir.

Resim bir anda canlanmış, dönüşmüştür ve sabit gözler artık hareketlidir. Durgun olan artık hareket ediyordur. Fakat erkek sanatçı ne yaparsa yapsın; gerek kadın sanatçının yüzüne iğneler sokup onu boyasın gerekse dijital anlamda onu dönüştürmeye çabalamaya devam etsin kadın sanatçının yüzü fotoğraflanan izleyicilerin yüzü ile eşleşmemektedir. Bedenin dijital ortamda değişimi ve (vücut) sınırının piercingler ve kan akıtmayla bozulmasının birleşiminin sonucunda sergilenen performans, canlı bedeni başka bir anlamda abject ve tekinsiz kılmaktadır.





Resim 42: SUKA OFF tranSfera performansından kareler Sylvia Lajbig ve Piotr Wegrzynski

<http://sukaoff-transfera.blogspot.com.tr/p/4.html>

Laura U. Marks dijital ve analog teknikler hakkındaki fikrini Şu Şekilde ifade etmektedir; makina kaynaklı hatalar tesadüfidir ve yeni olanaklar sunar, ki bu da hayatın kaynağıdır. Dijital videoda görünen beden gerçek değildir fakat yine de ölümlüdür. Bu insanlarda, yaşamdan sıyrılıp yapay dünyaya geçiŐte tekinsiz bir algı yaratmaktadır.

SONUÇ

Bir birey özellikle gece vakti, karanlıkta, bir mezarlıkta bulursa eğer kendini; bir korku kaplar içerisini; bu da öğrenilmiş ve yerleşmiş korkusu ile ilgilidir. Nitekim din ve aile dayatımı, bu konuda en etkin faktörlerin başında gelmektedir. Hangi inanca mensup olursa olsun insan, mezarlıkta iken –özellikle gece vakti- bir korkuya düşmesi kaçınılmazdır çoğunlukla. Bunun da en etkin sebebi ölümden korkmak ve ölümün ve ölünün oralarda bir yerlerde bulunabileceği ihtimalinin akla gelmesidir. Sanatsal anlamda bu gerçekten bahsetmek suretiyle, Böcklin'in Ölüler Adası adlı eserleri en kuvvetli örneklerin başında gelmektedir. Eserlerdeki ıssız adacığın merkezinde bulunan, uzun servilerin de desteklediği karanlık ve bir çıkışı olmayan ortamın hissiyatı; farklı bir biçimde Hoffman'ın Kum Adam adlı eserinde tersine çevirdiği çocuk masalında da gözlemlenmektedir. Çocuklar küçükken bu tarz hikayelere maruz bırakıldıklarından ötürüdür ki; hayatları boyunca bu hikayelerin hayaletleri onların peşilerinde koşacaktır tekinsizce.

Yüzyıllar boyunca duyumsamayı ifade eden estetik tanımlanırken ve değerlendirilirken çok çeşitli fikir ve tanımlar gündeme gelmiştir. Örneğin Platon, estetiği iyi ve hoş; ahlaka uygun olan gibi tanımlarken Aristoteles, mimesis ve katharsis gibi kavramların önemini vurgulamıştır. Augustinus düzeni merkeze alırken; Aquinas kusurlu olanın çirkinliğinden bahsetmiştir. Empirizm savunucuları deneyin; Schiller ise oyunun sanattaki yeri üzerinde durmuşlardır. Hegel bir sanatçının kendisini daha iyi tanıma yolunda içeridekini dışsallaştırmanın ne kadar elzem olduğundan bahsetmiştir. Tüm bunların ışığında denebilmektedir ki tekinsizlik kavramının sanattaki yansımaları bunlar ile bir çok noktada kesişse de özünde taban tabana zıt düşmektedir. Herşeyden önce kusurlu olata nitelendirebilecek durumlar ön plana çıkartılmış olup; bilinen haliyle düzeni yıkmak adına çeşitli sanatsal eylemlerde bulunulmuştur. Fakat bunların özünde her zaman içeridekini dışsallaştırmak meselesi yer almıştır.

Quinn'in Duygusal Arınma ismini verdiği heykellerinde, katharsis kavramının gün yüzüne çıktığından söz etmek yanlış olmayacaktır. Nitekim kavram, bilincin dışına itilmiş olanın duygusal bir boşaltım vasıtasıyla bir dinginlik haline dönüşmesini betimlemektedir. İnsanın insana yine insan ile insanlığından bahsettiği tiyatrodaki hayat bulan kavram; Quinn heykellerinde insanın karşı koymaya çalıştığı ve Hristiyanlığa göre günah olarak adlandırılan yedi eylemden bahsederken insana; insanın dürtülerine ya da arzularına karşı koyma çabası yine insan tarafından insanın –çatışma sürecindeki- kalıbı alınarak aktarılmıştır. Nitekim arzudur insanı esir ve huzursuz eden. Bu arzularından ve ruhunun kötülüklerinden korku ve acı ile yüzleşecek olmasına rağmen arınmaktır arayışı.

TORK Dans sanatçılarının Alt/ Üst adlı performanslarında, Orlan'ın yeni ayna evresinde aradığı gerçeğin izlerine rastlamak mümkünken diğer biryandan da İzole performanslarında tuvalet kağıtları ile insanın kendine, bilincine ve sonrasında başkalarına savunma mekanizması olarak ördüğü duvarların tuvalet kağıtları aracılığı ile ifade edilmiş olması, Kristeva'nın abject kavramının izlerini de taşımaktadır. Nitekim bireyin boşaltımı bireye dair, içerisindeki dışarı atılacak olan ve hatta boşaltım eylemini gerçekleştiremezse ölüm ile sonuçlanabileceği bir fonksiyondur vücudunun. Bu eylemi sonucunda temizlenmesi de tuvalet kağıdı aracılığı ile gerçekleştirilir. Kurmaya ve yıkmaya, elle tutulur gözle görülür olmayan duvarların kurulumuna ve yıkımına, dair bir performansta; tuvalet kağıtlarının tuğlaymışçasına kullanımı bireyin abject kavramında bahsedildiği gibi kendine dair olandan yabancılaşmasına hatta çoğu zaman iğrenmesine de bir göndermede bulunmaktadır adeta.

Orlan da dahil tüm bu sanatçılar bir ikiz, ikiz eş, doppelgaenger sorunsalına bir noktada parmak basmaktadırlar ki Freud'un Kum Adam incelemesinde de doppelgaenger, ikiz eş karakteri yaratımı derinlemesine incelenmiştir. Orlan'da kavram, 'Orlan Gives Birth to Her Beloved Self' adlı eserinde ortaya çıkarken; ki Orlan sanatçının takma adıdır ve bu kendiliğinden bir ikiz eşin yaratımına işaret eder; Suka Off ve Svankmajer'in işlerinde doppelganger kavramı karşılıklı beliren iki farklı

karakterin ilişkilerinin gelişimi üzerinden incelenebilir. TORK Dans sanatçılarının performanslarında da varolan bir doppelgaenger ilişkisinden bahsetmek mümkündür belki. Zira birçok performansı iki kişinin, eşin senkron ve birbirinden ayrılan dansı üzerinden kurgulanmaktadır ve birçok performans finalinde iki eşten biri bir diğeri kucağına atlayarak finali kurgulamaktadırlar. Özellikle Diyalog adlı performanslarında iki farklı cinsiyetin varlığından ve dansından dahi bahsetmek söz konusu değildir, bunu belki de kuvvetlendirecek biçimde yansıtmak adına sanatçılar aynı kıyafetleri giymişlerdir performans süresince.

Lim. adlı video-art işinde, yine doppelgaenger kavramının izlerine beyazlar ve siyahlar içerisindeki kadınların yarattığı kontrast vasıtasıyla rastlamak mümkünken; eser bir yandan Nietzsche'nin bengi/ebedi-dönüş kavramını da akla getirmektedir bilinçli ve felsefi bir şekilde olmasa dahi. Bengi/ ebedi dönüş fikrini felsefesinin temeline oturtmuş Nietzsche'nin, bu kavramının içerisinde barınan bir tekinsizlikten de bahsetmek mümkündür bir anlamda. Nitekim bütünsel olarak insanın hayatı kendisine ne kadar tanıdık olsa ve tekin gelse de kulağa ilk anda, aynı hayatı defalarca ve defalarca yaşayacağı gerçeği bunun üzerine eklendiğinde, içinde bulunacağı ruh durumu ve hissiyat belki de bir noktada tekinsizlik hissiyatıyla açıklanabilir. Beyazlara bürünmüş kadının, işin ilk epizotunda sürekli olarak dönmesi ve izleyicide bu durumun yarattığı huzursuzlu, ve sıkıntı hissiyatı birebir bu kavram ve tekinsizlikle özdeşleşmeyecek olsa dahi, bir şekilde iki kavramın bağıntısına göndermede bulunuyormuşçasına işlenmiş gibidir adeta. Beyazlara bürünmüş ve siyahlara bürünmüş karakterlerin çeşitli epizotlarda sürekli olarak aynı hareketi tekrar etmesi ve bir kaçış halinde olmasına rağmen içinden çıkamadığı bir durumda bulunması; bir çaresizlik ve sıkışmışlık duygusunu uyandırmaktadır. Bu kaçış bir şekilde neticelenmediğinden ötürü yine bir tekinsizliği içerisinde barındırmaktadır.

İçinde yaşadığımız dünyadan bahsetmek gerekirse eğer, ve malesef bu dünya, yeni bir dünya savaşının eşiğindeyken; iki dünya savaşına da tanıklık etmiş olan Francis Bacon'un estetik yaklaşımının baz alınmış olması bir tesadüf değildir elbet bu noktada. Tez dahilinde -bahsi geçmese dahi- dünyada ve spesifik olarak ülkemizde gerçekleşen olayların toplumsal olarak bastırılmış olduğu gerçekliğinden dem vurmak

da gerekmektedir bu hususta. Zira basının siyasi gerçekler doğrultusunda uyguladığı sansür ve yerinde olmayan, daha ziyade bir yere oturmayan haberleri; bunevi bir bastırmaya ortam sağlamaktadır demek yanlış olmayacaktır. Bir ayna tutulacak ise eğer ülke gerçeğine, bu yine sanatsal bağlamda gerçekleştirilebilecek olup, kathartik bir şekilde gerçeğeştirilecektir ortaya çıkaracağı toplumsal acı ve karşı koyma edimi de göz önünde bulundurulursa. Nitekim sanat hep bu noktada parlamış ve belli kırılmalara yol açmıştır tarih süresince.

Yine tez bağlamında tekinsizlikle gündeme gelen ve belki de tekinsizliği en kuvvetli biçimde yansıtan Orlan'a gelecek olursak eğer; kendisinin ten sanatının manifestosu adını verdiği ve yeni ayna evresi konseptini gün yüzüne çıkardığı ameliyatlarında lokal anestezinin önemi ve geçirdiği estetik ameliyatlar sırasında bilincinin açık oluşunu Grekçe estetik kelimesinin etimolojik kökünde bulunan anestezi kelimesinin varlığına bağlamak tesadüfi dahi olsa, zorlama olmayacaktır.

Karanlık, sessizlik ve yalnızlık; anne rahminde bir bebeğin içinde bulunduğu tekin ortamı tanımlarken bir yandan tekinsize bir davetiye gibidir bu üçlü. Bu mekanda güvende, edilgin ve homeostatis halinde olan bebek; doğum ile beraber yepyeni bir gerçeklikle yüzleşerek bambaşka bir mekanda bulur kendisini. İlk travmasıdır doğumu ve ilerki hayatında yaşayacağı tüm deneyimler hep buraya dönecektir; ilk tekinsizliğe. İlk haz olarak emme evresi de yine aynı şekilde ileride yaşayacağı hazzı dair olanın çekirdeğini oluşturacaktır. Bu gerçek göz önünde bulundurularak yüzyıllardır insan sanat ediminde bulunurken aslında belki de hep bu ilk travması ve hazzı bilinçaltısal kurgular dahilinde su yüzüne çıkmaktadır denmesi mümkündür bu çalışmanın ışığında. Aslında insan dediğimiz yaratık belki de kimi psikanalistlerin belirttiği gibi homeostatisi yeniden yakalayacağı ölüm evresine geçişteki süreçte tekin olan ile tekinsiz olanın geçişliliğini, artçı şoklar ve büyük depremler şeklinde hissetmektedir nitekim ölmeye doğmuştur ölmeye yaşar insan.

Referans

Makale ve Tez:

Adorno, Horkheimer, Gadamer, Nietzsche ve Biz, Nietzsche Kayıp bir Kıta, Cogito. İstanbul: YKY, 2001

Akay, Dilara, Göbekli Tepe'ye İthafen Yapılan ARK139 Hakkında, (TORK- İzole Sahne Enstelasyonu)

Aruoba, Oruç, Nietzsche'yi Anlamak : Nietzsche Kayıp bir Kıta, Cogito. İstanbul: YKY, 2001

Behler, Ernst, Yirminci Yüzyılda Nietzsche : Nietzsche Kayıp bir Kıta, Cogito. İstanbul: YKY, 2001

De Coster, Nayla, Yazmak : Tuhaflık ve Yaratıcılık, Cogito. İstanbul; YKY 2012, sayı 72

Deleuze, Gilles, Üstinsan Diyalektiğe Karşı: Nietzsche Kayıp bir Kıta, Cogito. İstanbul: YKY, 2001

Deleuze ve Foucault, Nietzsche'nin Tüm Yapıtlarına Giriş : Nietzsche Kayıp bir Kıta, Cogito. İstanbul: YKY, 2001

Ertem, Fulya, Composition and The Uncanny, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2011

Guerin, Christian : Tuhafın Büyüsünden Yabancılığın Simgeleştirilmesine Roger Caillois : Tuhaflık ve Yaratıcılık Cogito. İstanbul; YKY 2012, sayı 72

İlkin, Gözde, Sanat Yapıtında Tekinsizlik, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2012

İsmayilov, Karadoğan Ebru, Gerçeküstü Sinemada Tekinsizlik, Jan Svankmajer Filmleri Üzerine Bir İnceleme, Doktora Tezi, İstanbul 2011

Korkut, Yeşim : Masallar ve Psikanaliz Evreninde, E.T.A Hoffman, Der Sandmann Adlı Eseri ve Claude Ponti ile Bir Yolculuk, : Tuhaflık ve Yaratıcılık Cogito. İstanbul; YKY 2012, sayı 72

Nietzsche, Friedrich, Defterlerden : Nietzsche Kayıp bir Kıta, Cogito. İstanbul: YKY, 2001

Parman, Talat, Sigmund Freud, Psikanaliz : Freud ve Kültür, Yaratıcılık Cogito. İstanbul; YKY 2012, sayı 49

Şengör, Celal A.M. Nietzsche ve 'Akla' İsyan : Nietzsche Kayıp bir Kıta, Cogito. İstanbul: YKY, 2001

Talpin, Jean-Marc : Tanıdığı Yabancılaştırmak/Tuhaflaştırmak, Yabancıyı/Tuhafi Tanıdıklaştırmak, Performans Sanatında Beden, : Tuhaflık ve Yaratıcılık Cogito. İstanbul; YKY 2012, sayı 72

Temel, Tan, 21. YY. Bireyinin Yalnızlık ve İzolasyon Halinin Kavramsal Sorgulamasından Elde Edilen Çıkarımların Bütünsel Bir Çağdaş Dans Koreografisine Dönüştürülmesi: 'İzole', Sanatta Yeterlik Tezi YTÜ, İstanbul 2014

Kitap:

Artun, Ali (Der.), Sanat Manifestoları, İletişim, 2010 İstanbul

Batur, Enis (Der.), Modernizmin Serüveni, YKY, 1998 İstanbul

Breton, Andre, Sürrealist Manifestolar, Altıkırkbeş, 2009 İstanbul PDF

Deleuze, Gilles, Duyumsamanın Mantığı, Norgunk, 2009 İstanbul

Eroğlu, Özkan, Sanatta Derin Hislenmenin Felsefesi, Tekhne, 2009 İstanbul

Eroğlu, Özkan, Vurgulara Kurgular; Ressam Francis Bacon Üzerine Bir Deneme, Nelli Sanatevi, 2005 İstanbul

Gombrich, E. H., Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 2004 İstanbul

Hoffman, E.T.A , Seçme Masallar, Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi, 2008 İstanbul

Jackson, Roy, Nietzsche Kilit Fikirler, İstanbul, Optimist Yayınları 2011

Lynton, Norbert, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, 2009 İstanbul

Nietzsche, Friedrich, Zerdüş Böyle Diyordu. İstanbul, Varlık Yayınları, 2002

Snowden, Ruth, Freud Kilit Fikirler, İstanbul, Optimist Yayınları, 2011

Sernaz Demirel, Tan Temel, Diyalog / Bir Koreografi Üzerine, 2015

Şahiner, Rıfat, Sanatta Postmodern Kırılmalar, Ütopya, 2013 İstanbul

Tunalı, İsmail, Estetik, Remzi Kitabevi, İstanbul 2012

Katalog:

Ansen, Selen, Eşikte, Aklın Uykusu Katalog

Ayvaz Emre, Marc Quinn'in Kellesi, Aklın Uykusu Katalog

Bacon Portraits and Self- Portraits, Thames and Hudson, 1996 London

Borel, France, Francis Bacon: The Face Flayed

Kundera, Milan, The Painter's Brutal Gesture

İnternet:

Akman, Kubilay, Orlan'ın

Suretleri, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html

Aral, Ömer Yiğit, De Chirico: Mekannın Metazifik Belleği, Sanat Dergisi

<http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunigsfd/article/viewFile/1025003284/1025003173>

Bacon, Francis, <http://www.francis-bacon.com/paintings/?c=80-84>

<http://www.bbc.co.uk/archive/bacon/5412.shtml>

<http://www.theguardian.com/theguardian/2007/sep/13/greatinterviews>

<http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsfds/article/viewFile/2782/2465>

<http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=115561>

<http://bensanatvesaire.blogspot.com.tr/2013/02/francis-bacon-selfportraits.html>

<http://www.ananasiami.com/2011/06/paintings-by-francis-bacon.html>

<http://www.laskerfoundation.org/awards/whatmerits2009.htm>

http://www.allpaintings.org/v/Expressionism/Francis+Bacon/?g2_page=4

Çolak, Banu, Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarı; Kiki Simith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection, <http://cins.ankara.edu.tr/colak.html>

Dali, Salvador <http://thedali.org/exhibit/dali-freudz-surrealism/>

http://www.hamhigh.co.uk/news/heritage/heritage_sigmund_freud_met_his_greatest_admirer_salvadore_dali_at_primrose_hill_home_1_2016573

Freud, Sigmund, Uncanny <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>

<http://www.theguardian.com/culture/2006/may/09/1>

Gale, Matthew, Metaphysical Art, Groove Art Online, Oxford University Press, MoMA, (http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10883)

Jentsch, Ernst, On The Psychology of The

Uncanny, http://art3idea.psu.edu/metalepsis/texts/Jentsch_uncanny.pdf

Kapoor Anish, <https://www.rijksmuseum.nl/en/anish-kapoor-and-rembrandt>

<http://www.sakipsabancimuzesi.org/en/node/442>

https://www.publicartfund.org/view/exhibitions/5775_sky_mirror

Magritte, Rene, <http://realitybitesartblog.blogspot.com.tr/2010/12/bite-6-rene-magritte-unexpected-answer.html>

<https://www.moma.org/explore/multimedia/audios/378/6538>

<http://www.renemagritte.org/the-titanic-days.jsp>

<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/magritte/#/featured/1>

https://moma.org/learn/moma_learning/rene-magritte-the-palace-of-curtains-iii

<http://www.moma.org/collection/works/78938>

Nietzsche Circle, <http://www.nietzschecircle.com/hyperion0728.html>

Quinn, Marc, www.marcquinn.com

<https://iwanttobeapinup.wordpress.com/tag/charles-saatchi/>

<http://www.marcquinn.com/exhibition/590/#/1055>

Vidler, Anthony, çev. Renan Akman, Sürrealist Mimarlık Kuramları, Fantezi ve Tekinsiz, skop dergi, sayı 6, 21.5.2014

http://www.e-skop.com/skopdergi/surrealist-mimarlik-kuramlari-fantezi-ve-tekinsiz/1963#_ednref23

Video:

ÇAĞLA MISIRLI

<https://vimeo.com/17538575>

DER SANDMANN

<http://www.youtube.com/watch?v=Mqcx6r57GRI>

JAN SVANKMAJER

<http://www.youtube.com/watch?v=DRe6nnoaGEY>

KIKI SMITH

<http://www.moma.org/search/collection?query=kiki+smith>

ORLAN

<http://www.youtube.com/watch?v=IQ1Ph-Pprj4>

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/01/orlan-performance-artist-carnal-art>

SUKA OFF

<http://www.youtube.com/watch?v=8pFjXTsEQdU>

<http://sukaoff-transfera.blogspot.com/p/4.html>

TORK DANS

<http://torkdans.com/tork/>

Özgeçmiş

1990 İstanbul doğumlu sanatçı, Işık Okulları'nda eğitimini tamamladıktan sonra Bilgi Üniversitesi sanat yönetimi bölümünde lisans eğitimini sürdürürken bir senelik değişim programı ile Vassar College New York'ta studio art bölümünde eğitim almıştır. 2012 yılında Işık Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünde yüksek lisans eğitime başlamış; Tekinsizliğin Sanattaki Yansımaları adlı tezini 2016 yılında teslim etmiştir. Çeşitli kişisel ve karma sergilerde eserleri yer almıştır.