

**T.C.**  
**SAKARYA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**S. FREUD'UN TEKİNSİZLİK KAVRAMI BAĞLAMINDA**  
**SANATTA MEKAN-NESNE-KORKU İLİŞKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Yasemin KÜLAHLIOĞLU**

**Enstitü Anasanat Dalı: Resim**

**Tez Danışman: Prof. Füsun ÇAĞLAYAN**

**MAYIS-2019**

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

S. FREUD'UN TEKİNSİZLİK KAVRAMI BAĞLAMINDA  
SANATTA MEKAN NESNE VE KORKU İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Yasemin KÜLAHLIOĞLU

Enstitü Anasanat Dalı : Resim

"Bu tez 29.07/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir."

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI	İMZA
Prof. Füzun ÇALIŞKAN	Beğenildi	
Doç. Neslihan ERDOĞDU	Beğenildi	
Dr. Öğr. Üyesi A. UMURİDENİZ	Beğenildi	



SAKARYA  
ÜNİVERSİTESİ

T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
..... ENSTİTÜSÜ  
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	YASEMİN KÜLAHLIOĞLU
Öğrenci Numarası	:	1560Y17006
Enstitü Anabilim Dalı	:	SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Enstitü Bilim Dalı	:	RESİM ANA SANAT DALI
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	FREUD'UN TEKİNSİZLİĞİ KAVRAMI BAĞLAMINDA SANATTA MEKAN NESNE KORKU İLİŞKİSİ
Benzerlik Oranı	:	%17

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi ..... Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

...../...../20.....  
Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi ..... Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere .....@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....  
Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman  
Unvanı / Adı-Soyadı: Prof. Dr. Mustafa Ç. Akdoğan

Tarih: 7 Temmuz 2019

İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

## **BEYAN**

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

**Yasemin KÜLAHLIOğLU**

**29.06.2016**

## ÖNSÖZ

Sigmund Freud' un “tekinsiz” makalesi, özellikle sinema, edebiyat, resim gibi sanat dallarının ilham kaynağı olmuştur. Psikanalizin temel dinamiklerinden olan tekinsizlik; görünmeyen görünür kılınması, beklenmeyen, rahatsız edici bir duygudur. Tekinsizlik birçok sanatçıyı etkilemiş ve bu kavram üzerinden sanat üretimleri gerçekleştirilmiştir. Bu tez çalışmasında tekinsizlik kavramının kendi disiplini olan sanatta mekân, nesne, korku ile ilişkisine ve sanat tarihinde bu alanda etkinlik göstermiş sanatçı örneklerine değinilmiştir.

Bu çalışmanın konusunun belirlenmesinde ve hazırlanma sürecinin her aşamasında değerli bilgilerini ve zamanını benden esirgemeyerek, her fırsatta yardımına başvurabildiğim, tezin ortaya çıkmasını gerçek anlamda mümkün kılan tez danışmanım Prof. Füsun Çağlayan'a, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca desteğini esirgemeyen sevgili hocam Prof. Mehmet Alagöz'e, son düzeltmelerin bitmediği süreçte hep yanımda olan sevgili arkadaşım Ar. Gör. Nurtaç Ulutürk'e tüm katkılarından dolayı teşekkür ederim. Bununla birlikte; bu çalışmanın tamamlanabilmesi için gerekli huzur ortamını oluşturan, her daim yardımlarına başvurabileceğimden emin olduğum, bu hayattaki en büyük şansım olan aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürler.

Yasemin KÜLAHLIOĞLU

29.05.2019

## İÇİNDEKİLER

<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>i</b>
<b>RESİMLER</b> .....	<b>iii</b>
<b>KAREKODLAR</b> .....	<b>iv</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>vii</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>viii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>BÖLÜM 1: SİGMUND FREUD’UN TEKİNSİZLİK KAVRAMI</b> .....	<b>3</b>
1.1. Psikanaliz ve Tekinsizlik Kavramı .....	12
1.2. Rüyalar, Kâbuslar ve Gerçeklik Algısının Yitimi.....	12
1.3. Freud ve Lacan’da Bilinçaltı ve Bilinçdışı Kavramları .....	14
1.4. Psikanalizde Mekan-Nesne Algısı ve Korku İlişkisi .....	19
<b>BÖLÜM 2: MEKAN-NESNE-KORKU İLİŞKİSİ</b> .....	<b>23</b>
2.1. Mekan, Nesne ve Korku Kavramları .....	23
2.2. Mekanın Metafizik Boyutu ve Tekinsiz Mekan.....	26
2.3. Palimpsest Kavramı ve Mekanın Belleği .....	28
2.4. Mekânı Tekinsizleştiren Nesne .....	31
<b>BÖLÜM 3: PLASTİK SANATLARDA FREUDYEN “TEKİNSİZ”</b> .....	<b>36</b>
3.1. Mağara Sanatında Tekinsizlik.....	36
3.2. Rönesans Sanatında Tekinsizlik.....	36
3.2.1. Hieronymus Bosch .....	36
3.2.2. Fransisco Goya.....	39
3.3. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Tekinsizlik .....	44
3.3.1. Sürrealizm .....	44
3.3.2. Salvador Dali.....	46
3.3.3. Rene Magritte.....	55
3.3.4. Fransis Bacon .....	61
3.3.5. Giorgio de Chirico.....	62
3.4. Günümüz Sanatında Tekinsizlik .....	64

3.4.1. Bill Viola.....	70
3.4.2. Marina Abramovic – The Other: Rest Energy with Ulay (1980) .....	75
3.4.3. Sanatta Korku Ögelerinin Mekân ve Nesne İle İlişkilendirilmesi .....	76
<b>BÖLÜM 4: SANATSAL ÇALIŞMALAR.....</b>	<b>93</b>
4.1 Sanatçı Beyanı.....	93
4.2.Sanatsal Çalışmalar .....	94
<b>SONUÇ.....</b>	<b>105</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>107</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>115</b>

## RESİMLER

<b>Resim 1.</b> Richard Wilson, Avernus Gölü, (1765).....	32
<b>Resim 2.</b> Cennet ve Cehennem.....	38
<b>Resim 3.</b> Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500 .....	39
<b>Resim 4.</b> Los Caprichos, no: 43 El sueño de la razon produce monstruos (Aklın uykusu canavarlar doğurur) Aside yedirme baskı ve leke baskı.....	40
<b>Resim 5.</b> Los Caprichos, no: 72 No te escaparàs (Kaçamayacaksın), Aside yedirme baskı,.....	41
<b>Resim 6.</b> Los Caprichos, no: 51 Se repulen (Kendilerine çekidüzen veriyorlar), Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik.....	41
<b>Resim 7.</b> Francisco Goya, “Los Caprichos (Kapriçyolar Serisi), Plaka 64, Buen Viage (İyi Yolculuklar)”, Gravür Baskı, 21.5 × 15.7 cm, 1799, .....	42
<b>Resim 8.</b> Goya, Üç Mayıs'ta Kurşuna Dizilenler.....	43
<b>Resim 9.</b> Dali, Giyom Tell Muamması, 1933.....	49
<b>Resim 10.</b> Dali, Antropomorfik Dolap, 1936 .....	50
<b>Resim 11.</b> Dali, Yanan Zürafa, 1936 .....	51
<b>Resim 12.</b> 1938 Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisinde Manken Çalışmaları (Marcel Duchamp, Man Ray, Sonia Mosse) .....	52
<b>Resim 13.</b> Dali, Yağmurlu Taksi, 1938 .....	52
<b>Resim 14.</b> Dali, Çarmıha Gerilme (Korpus Hiperkü), 1954.....	53
<b>Resim 15.</b> Dali, İstakoz Telefon, 1936 .....	54
<b>Resim 16.</b> Salvador Dali tarafından çizilmiş Sigmund Freud eskizi, 1938.....	55
<b>Resim 17.</b> Magritte, Umursamaz Uykucu, 1928 .....	56
<b>Resim 18.</b> Magritte, Şifacı, 1937 .....	58
<b>Resim 19.</b> Magritte, Düşlerin Anahtarı, 1927.....	59



<b>Resim 20.</b> Magritte, Hegel'in Tatili, 1958.....	60
<b>Resim 21.</b> Bacon, Çarmıhtaki Figür İçin Üç Çalışma, 1944 .....	61
<b>Resim 22.</b> Bacon, Isabel Rawsthorne'un Kafası İçin Çalışma, 1967.....	62
<b>Resim 23.</b> Chirico, Filozofun Zaferi, 1914.....	64
<b>Resim 24.</b> Stelarc, Üçüncü Kol (Performans), 1980 .....	66
<b>Resim 25.</b> Oliver de Sagazan, Transfigürasyon (Performans), 2009 .....	67
<b>Resim 26.</b> Ana Mendiata, Silüetler Serisi, 1977.....	68
<b>Resim 27.</b> Carolee Scheemann, Dahili Damar (Performans), 1975 .....	69
<b>Resim 28.</b> Chris Burden, Vur (Performans), 1971 .....	70
<b>Resim 29.</b> Viola, Milenyum İçin Beş Melek, 2001 .....	73
<b>Resim 30.</b> Viola, Tebrik, 1995.....	74
<b>Resim 31.</b> Pontormo, Ziyaret, 1529.....	74
<b>Resim 32.</b> Marina Abramovic – The Other: Rest Energy with Ulay (1980).....	76
<b>Resim 33.</b> Orlan, Self Hybridations',1998 .....	81
<b>Resim 34.</b> Cindy Sherman, 1989 .....	82
<b>Resim 35.</b> Tony Oursler, St. Roch, 2008.....	83
<b>Resim 36.</b> Tony Oursler, Phobos, 2007 .....	83
<b>Resim 37.</b> Damien Hirst, Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı, 1991.....	84
<b>Resim 38.</b> Jake ve Dinos Chapman, Ölüye Karşı Büyük Eylemler, 1994.....	85
<b>Resim 39.</b> Jake ve Dinos Chapman, Trajik Anatomiler, 1996 .....	86
<b>Resim 40.</b> Yaşam Şaşmazer, 2012.....	87
<b>Resim 41.</b> Boccioni, Ruh Durumları: Uğurlamalar, 1911 .....	88
<b>Resim 42.</b> Boccioni, Mekânda Devinen Biçimlerin Birliği, 1949.....	89

<b>Resim 43.</b> Giger, Li, 1983 .....	91
<b>Resim 44.</b> Giger, Doğum Makinesi, 1967 .....	91
<b>Resim 45.</b> Önürmen, Panik Rölyef 3, 2009 .....	92
<b>Resim 46.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:1, 2014, Muska, Tual üzeri yağlıboya. 200x130.....	94
<b>Resim 47.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:2, 2014, Cehennem, Tual üzeri yağlıboya. 200x130.....	95
<b>Resim 48.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:3, 2012, Onlar (Seri), Tual üzeri yağlıboya. 35x50.....	96
<b>Resim 49.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:4, 2012, Onlar (Seri), Tual üzeri yağlıboya. 35x50.....	97
<b>Resim 50.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:5, 2012, Onlar (Seri), Tual üzeri yağlıboya. 35x50.....	98
<b>Resim 51.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:6, 2012, Onlar (Seri), Tual üzeri yağlıboya. 35x50.....	99
<b>Resim 52.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:7, 2012, Onlar (Seri), Tual üzeri yağlıboya. 35x50.....	100
<b>Resim 53.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:8, 2012, Tekinsiz, Tual üzeri yağlıboya 120x100.....	101
<b>Resim 54.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:9, 2015, İsimsiz, Tual üzeri yağlıboya, 200x120.....	102
<b>Resim 55.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:10, 2012, Gölge, Tual üzeri yağlıboya. 90x100.....	103
<b>Resim 56.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:11, 2012, Gölge II, Tual üzeri yağlıboya. 90x100.....	104
<b>Resim 57.</b> Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:12, 2012, İsimsiz, Tual üzeri yağlıboya. 180x120.....	104

## **KAREKODLAR**

<b>Karekod 1.</b> Oliver de Sagazan, Transfigürasyon Performansı.....	68
<b>Karekod 2.</b> Marina Abramovic – The Other: Rest Energy with Ulay (1980) .....	75

**Sakarya Üniversitesi**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti**

<b>Yüksek Lisans</b>	<input checked="" type="checkbox"/>	<b>Doktora</b>	<input type="checkbox"/>
<b>Tezin Başlığı:</b> Projenin Başlığı: “S. Freud’un Tekinsizlik Kavramı Bağlamında Sanatta Mekân-Nesne-Korku İlişkisi”			
<b>Tezin Yazarı:</b> Yasemin KÜLAHLIOĞLU <b>Danışman:</b> PROF. Füsun ÇAĞLAYAN			
<b>Kabul Tarihi:</b> 29.05.2019		<b>Sayfa Sayısı:</b> 115	
<b>Anasanat Dalı:</b> Resim			
<p>Bu çalışma, psikanalizin temel dinamiklerinden olan Freudyen ‘tekinsizlik kavramı’ (uncanny) ile bağlantı kurarak, sanatta mekân – nesne – korku ilişkisinin sorgulanması üzerinde odaklanacaktır. Psikanalitik bir kavram olan tekinsizlik; “görünmeyenin görünür kılınması”, bastırılan ‘şey’ lerin başkalaştığı ancak öteden beri tanıdık olan, beklenmeyen, öngörülemeyen, muğlak, “rahatsız eden” in gün yüzüne çıkma durumunun bireyin kontrolü olmaksızın biçim değiştirerek temsil edilebilir hale gelmesi durumudur. Bu bağlamda bireyin, nesnenin ve mekânın karanlık ve rahatsız edici tarafına işaret eden; mekân, nesne ve korku ilişkisini tartışmasız muhtemel kılan tekinsizlik kavramı tez boyunca Sigmund Freud’dan ödünç alınacak, sınırları genişletilerek sanatsal estetiğin üretim sürecinde nasıl yer aldığı, sanat disiplinleri arasında bir ifade biçimi olarak nasıl temsil edildiği sorguya açılacaktır. Çalışmada bu alanda etkinlik gösteren sanat temsilleri ve medyumları konu bağlamında incelenecek ve bu medyumlarla üretilen eserler incelenecektir. Sanat Tarihinin farklı zamanlarında üretilmiş tekinsizlik kavramı ile ilişkilendirilebilir sanat üretimlerinin mekân nesne ve korku ilişkisi araştırılarak; ‘tekinsizlik kavramı’ bağlamında üretilen kişisel çalışmalar eklenerek; tez çalışması ile kişisel sanat üretimim arasındaki düşünsel bağlantılara ve kurgulamalara yer verilecektir.</p>			
<b>Anahtar Kelimeler:</b> Freud, Mekan, Nesne, Korku, Tekinsizlik			

Sakarya University  
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

<b>Master Degree</b>	x	<b>Ph.D.</b>	
<b>Title of Thesis:</b> : “The Relationship of Space-Object-Fear in Art Within The Context of S. Freud’s Uncanny”			
<b>Author of Thesis:</b> Yasemin KÜLAHLIOĞLU <b>Supervisor:</b> Prof.Füsun ÇAĞLAYAN			
<b>Accepted Date:</b> 29.05.2019		<b>Number of Pages:</b> 115	
<b>Department:</b> Picture			
<p>This work will focus on questioning the relationship of ‘fear – object – space’ on art with linking it to the Freudian uncanny concept –one of basic dynamics of psychoanalysis-. Uncanny as a psychoanalytic concept which is uncontrollably metamorphing from all the things altered extinguished yet familiar all along, unexpected, unforeseen, ambiguous, and becoming representable of the annoy. In this context, we will borrow the ‘Uncanny’ which points out to the dark and irritant sides of the persons’, objects’ and, spaces’ from Freud and expand its borders to see how it takes place of the production of artistic esthetics, how it is represented as an expression among artistic disciplines. In the development chapter of this work, samples of art and psychics which are displaying activity on this area will be examined in the context of our topic and the artifacts will be examined. Some noncontemporary artworks which could be relatable with ‘uncanny’ will be illustrated in terms of ‘fear – object – space’ relationship. At the end of our work we will add personal work which are produced in the concept of ‘uncanny’ and; point out the construction and intellectual connections between personal art production and thesis study.</p>			
<b>Keywords:</b> Freud, Space, Object, Fear, Uncanny			

## GİRİŞ

İlk kez Freud tarafından kullanılan “psikanaliz” kavramı, birey davranışlarının çatışmaları kapsamında ruhsal gelişim ve işlevlerin teorisi anlamına gelmektedir. “Tekinsiz” kavramı ise psikanaliz kapsamında önem taşımaktadır. Tekinsiz, korkuya yol açan geçmişten beri bilinen ve yabancı olmayan, rahatsız edici bir duygudur. Freud’a göre tekinsiz kavramı, yabancı-yeni ilişkisiyle sınırlandırılmaz ve yalnızca entelektüel belirsizlik ile açıklanamaz.

Tekinsizlik kavramı korku ve psikanaliz kuramı ile direkt ilişkilidir. Bu ilişkinin bağlamında mekân ve nesne unsurlarının varlığı da şüphesiz bir gerçektir. Bu çalışmada da Freudyen tekinsizlik bağlamında sanatta mekân-nesne ve korku ilişkisi örnekler bağlamında ele alınmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, sanatta mekân-nesne-korku ilişkisini Freud’un tekinsizlik kavramı bağlamında ele almaktır. Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, Freud’un tekinsizlik kavramı detaylı biçimde alınarak çalışmanın sağlam bir zemine oturtulması hedeflenmiştir. Burada psikanaliz ve tekinsizlik kavramları açıklanmış; rüyalar, kabuslar, gerçek algısının yitimi ele alınmış; Freud ve Lacan’da bilinçaltı ve bilinçdışı kavramları incelenmiş ve son olarak psikanalizde mekan-nesne-korku ilişkisinin açıklamalarına yer verilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, ilk bölüm bağlamında incelenecek olan mekân-nesne-korku ilişkisi ele alınmıştır. Öncelikle kavramlar açıklanmış ve konu bağlamında irdelenmiştir. Mekânın metafizik boyutu ve tekinsiz mekânın ne olduğu, palimpsest kavramı ve katmanlaşma bağlamında mekânın belleği, “nesne” nin mekânı tekinsizleştirme unsuru oluşu ele alınmıştır.

Üçüncü bölüm, plastik sanatlarda Freudyen “tekinsiz”in örnekler kapsamında açıklandığı bölümdür. Burada mağara sanatında tekinsizlik, Bosch ve Goya örnekleriyle Rönesans sanatında tekinsizlik, Sürrealizm, Dali, Magritte, Bacon ve de Chirico örnekleriyle 20. Yüzyıl Batı sanatında tekinsizlik, Viola ve Abramovic örnekleriyle günümüz sanatında tekinsizlik açıklanmıştır. Son olarak sanatta korku öğelerinin mekan ve nesne ile ilişkilendirilişi ele alınarak, çalışma tamamlanmıştır.

Dördüncü bölümde tekinsizlik bağlamında yapılan kişisel çalışmalara ve sanatçı beyanına yer verilmiştir.

**Çalışmanın Amacı:** Tekinsizlik kavramı mağara dönemi resminden günümüz sanatına dek her çağda sanatın konusu olmuştur. Bu çalışma tekinsizlik kavramının; insanın var oluşundan bu yana en temel duygularından biri olan korku ve korkunun sembolik vücuda gelişi olan nesne ve mekan ile ilişkisini kuramsal boyutta kurmayı ve kavramın sanat tarihsel süreçteki etkilerini ve yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır.

**Çalışmanın Önemi:** Bu çalışma, tekinsizlik kavramını kuramsal açıklamalarıyla birlikte incelemiş, sanat tarihinin farklı evrelerinde etkinlik gösteren toplumsallık biçimleriyle birlikte içeriği sürekli yeniden üretilen kavramın farklı sanat anlayışları tarafından nasıl ele alındığını sanatçılar ve sanat eserleri analizleri üzerinden ortaya koyarak literatüre katkısı sağlayacağına inanılmıştır.

**Çalışmanın Yöntemi:** Tez çalışmasında yazılı kaynaklar içinde konu ile ilgili basılı akademik makaleler, süreli yayınlar incelenmiş ve karşılaştırmalar yapılmıştır. Sanat tarihi konusunda çoğunluk Türkçe çevrili kitaplardan yararlanmakla birlikte yabancı sanat basınları ve internet kaynaklarındaki görsel ve yazılı metinlerden faydalanılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde tezin temel kavramı ‘tekinsizlik’ ve psikanaliz farklı görüş ve bakış açıları doğrultusunda açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde, mekân, nesne, korku kavramları tek tek ele alınmış, kuramsal çerçevede incelenmiş ve tekinsizlik kavramı bağlamında incelenmiştir. Üçüncü bölümde kronolojik sıra dikkate alınarak sanat tarihinde konu ile bağlantıları referans alınmış sanatçılar ve çalışmaları değerlendirilmiştir. Kendi kişisel sanat üretimindeki sürece katkı sağlayan bu çalışmanın son bölümünde yer alan kişisel üretimlerimin, seçilen tez konusu ile bağlantıları saptanmış ve sanatçı beyanı ile birlikte sunulmuştur.

**Çalışmanın Konusu:** Bu çalışmanın konusu, psikanalizin temel dinamiklerinden olan Freudyen ‘tekinsizlik kavramı’ (uncanny) ile bağlantı kurarak, sanatta mekân – nesne – korku ilişkisinin sorgulanması ve kişisel üretimlerin bu kavram üzerinden anlatılmasıdır.

## **BÖLÜM 1: SİGMUND FREUD’UN TEKİNSİZLİK KAVRAMI**

### **1.1. Psikanaliz ve Tekinsizlik Kavramı**

Temelinde id, ego ve süper egonun yer aldığı, psikoloji bilminde bir tedavi yöntemi olarak kullanılan psikanaliz kavramı ilk kez Sigmund Freud tarafından kullanılmış, daha sonra psikanaliz alanında çalışmalar yapan farklı psikanalistler tarafından geliştirilmiştir (Marshall, 2005, s. 605). İnsan davranışlarında var olan çatışmaların üzerinde durulduğu ruhsal gelişim ve işlevlerin teorisi, psikanaliz olarak adlandırılmaktadır (Roediger, 1995, s. 567). Freud, insanın doğumuyla birlikte karakterinde cinsellik ve saldırganlık eğilimini de getirdiğini, ancak toplumsal ahlak kurallarının sınırları nedeniyle bu unsurların bilinçdışına aktarıldığını öne sürmektedir. Saldırganlık eğilimi ile cinsellik, bireyin bilincinde yer almasa bile davranışların şekillenmesinde son derece etkilidir. Bu iki unsurun bilinçte sürekli olarak bulunması çeşitli rahatsızlıkların gün yüzüne çıkmasına zemin hazırlamaktadır (Köksal Akyol, 2005, s. 127). Tam bu noktada libido kavramının da incelenmesi gerekmektedir. Libido genel olarak, cinsel arzu ve cinsel doyumun ifade edilmesinde kullanılan bir kavramdır. Psikanalitik kuramda ise libido, içgüdüsel cinsellik enerjisi olarak nitelendirilmiştir. Freud libido kavramını açıklarken, bireyi içe ve dışa yönelten işlevi üzerine yoğunlaşmıştır (Timuçin, 2000, s. 234). Freud’a ait “Cinsiyet Üzerine” adlı eserde libidonun tüm psişik süreçlerin yapısında bulunan enerjiden ayrı tutulduğu görülmektedir. Freud libidoyu “ben libidosu” ve “nesne libidosu” olarak da incelemiş, psikoseksüel olayların açıklanmasında libido kavramından yararlanmış. Freud’a göre ben libidosu, nesne libidosu haline geldiğinde analiz edilebilir (Freud, 2004, s. 98).

Freud gerilim kavramını ise, iç ve dış etmenlerle sürekli karşı karşıya kalan ruhun durumu olarak açıklamıştır. Freud, gerilim oluşumunu sağlayan veya bu oluşuma katkıda bulunan etkenlerin kimi zaman ise ilerlemeye destek verdiğini belirtmektedir (Timuçin, 2000, s. 157). Freud bilinçte bulunmayan bilgilere ulaşmak için kimi zaman hipnoz yönteminden faydalanmış, hipnozun yetersiz ve sağlıksız olması nedeniyle bu yöntemden vazgeçmiştir (Zweig, 2003, s. 57). Freud’a göre hastanın kendisini rahat bırakması ve özgür hissetmesi son derece önemlidir. Bu koşulların sağlandığı takdirde hastayı rahatsız eden faktörlerin elde edilip ortaya çıkarılması mümkün olacaktır. Böylelikle hastanın yaşamındaki ilk



olgular ve çocukluk döneminde yaşanan olaylar ortaya çıkarılabilir ve bu olaylar değerlendirilebilir (Timuçin, 2000, s. 280).

Süperegonun bir kısmı bilinçte bir kısmı ise bilinçaltında yer alır. Bilinçaltında yer alan yasaklar, bilincin gelişimini tamamlamadığı küçük yaşlarda birey tarafından kabullenilmiştir. Süperogunun temelinde ideal benlik ile vicdan kavramları yer alır. İdeal benliği, bireyin nasıl birisi olmak istediğiyle ilgili olan düşünceleri olarak tanımlamak mümkündür. Çocuk cezalandırılmamak ve ödül kazanmak için ebeveynlerinin onaylamadıkları davranış ve düşünceleri süperegonun birimlerinden olan vicdanın içerisine yerleştirir. Gerçekleştirilen yerleştirme işleminde, içleştirme mekanizması ile öğrenme süreçlerinin payı son derece fazladır. Bu yerleştirme işlemi sayesinde birey yalnız olduğu durumlarda da kendisini denetleyerek toplum tarafından kabul gören ahlâk kurallarını uygular. İdeal benlik kavramında kıvanç duygusu ile gurur yer alırken vicdan ise bireyin kendisini suçlu hissetmesine neden olur (Geçtan, 1998, s. 47).

İd ise, en kaba, en ilkel yapıya sahip olan, içgüdüleri de bünyesinde barındıran kalıtsal bir birimdir. Zevk ilkesine göre gerçekleşen id, bütün taleplerinin hızlı şekilde yapılmasını ister. İd aynı zamanda ruhsal enerjinin de kaynağı rolünü üstlenirken, diğer iki sistemin verimli şekilde çalışması için gerekli olan güç id tarafından sağlanır (Ulusoy, 2005, s. 73). İd tarafından talep edilen isteklerin yerine getirilemeyeceği durumlarda istenilen nesne veya durumun görüntüsü oluşur. Bu görüntü kısa süreliğine de olsa gerçeğin yerine geçmektedir. Bu şekilde kısıtlı düzeyde tatmin sağlanmaktadır (Roediger, 1995, s. 570). Dünyaya yaşam ve ölüm içgüdüleriyle birlikte gelen insanın hayatta kalması, yaşam içgüdüğü tarafından gerçekleştirilmektedir. Cinsel arzular, susuzluk ve açlık yaşam içgüdüğünün kapsamında yer alır. İnsan aktivitelerinin gerçekleşmesini sağlayan güç, yaşam içgüdüğü tarafından sağlanır. İnsan yapısında yaşam içgüdüğünün yanı sıra ölüm içgüdüğü de bulunmaktadır. Freud'a göre ölüm içgüdüğü, insanların ölüme eğilimli olmasına neden olmaktadır. İnsanda var olan bu iki enerji üzerinde önemli incelemeler yapan Freud, ölüm içgüdüğünü yıkıcı enerji olarak adlandırmıştır (Nye, 2000, s. 12).

Psikolojik alanda ego, ruhsal yapının içerisinde yer alan güdülerin meydana getirdiği bir bütün olarak ifade edilebilmektedir. Bu bütünün içerisinde duygusallık, istemi ve düşünsellik yer almaktadır (Timuçin, 2000, s. 39). İd kaynaklı isteklerin kontrol altında tutulması veya ertelenmesi ego tarafından gerçekleştirilir. Ego aynı zamanda

süperegonun emirlerine de uygun hareket etmeye özen gösterir. Bu noktada egonun arada kaldığı ve önemli kararlar almaya mecbur olduğu söylenebilir. Egonun gelişmeye başlamasının ardından idin hangi enerjiyi hangi nesnelere yönlendireceği kararı verilir. Kişinin sosyal yaşamda yer alan gerçeklerle çatışması halinde ise ego savunma mekanizmalarını çalıştırır, böylece bireyin çevresine uyum sağlamasına katkıda bulunur. Süperego, ebeveynler tarafından öğretilen ahlaki davranışların fotokopisi olarak nitelendirilebilir. Süperegonun şekillenmesinde toplumun doğru ve yanlışlarının da payı göz ardı edilemeyecek düzeydedir. Kişinin davranışlarını sürekli gözlem altında tutan süperego, “davranışın doğru, aferin” veya “yanlış davrandın, kendinden utan” gibi iletiler gönderir. Toplumun belirlediği ahlâk kurallarını, çevresindeki bireylerin görüşlerini dikkate alan bireylerde süperegonun, akılcı davranışlar sergileyen bireylerde egonun, toplum kurallarını önemsemeyen bireylerde ise idin hakîm olduğu savunulabilir (Ulusoy, 2005, s. 127).

Vicdan ve ideal ben olmak üzere iki bölümden oluşan süperego, temel olarak toplum kuralları çerçevesinde hareket etmeye çalışır. Süperegoda yer alan vicdan yanlış bir davranış sonucu suçlama odaklıyken ideal ben ise yüksek erdemlere odaklanmış durumdadır. İd tarafından yapılan istekler vicdan aracılığıyla bastırılır. Bireyin olmak istediği hâl ise ideal bendir (Roediger, 1995, s. 571). İdeal benin oluşmasında anne-babanın istekleri ve toplum yapısı son derece etkilidir. Ebeveynlerin, toplumun ve ahlâki değerlerin isteklerine göre şekillenen süperego, id tarafından gelen istekleri yargılayarak engel oluşturur. Böylece bireyde doyum ve gururlanma yaşanırken iyi duygular ortaya çıkar.

Stefan Zweig, ruhsal yaşantı içerisinde hem bilinçli şekilde ve sorumluluk bilinciyle gerçekleşen, hem de bilinç dışı ve sorumsuz şekilde meydana çıkan bileşenlerin olduğunu belirtmektedir. Birbirleriyle çatışma halinde olan bileşenler arasından bilinçsiz olarak nitelendirilenler dahi kendi içerisinde bir mantığa uymaktadır. Freud bu mantığı açıklamak için çaba sarf etmiştir. Bu noktada Freud, psikanalizin temel şartı olarak bilinçli ve bilinçsiz olan bileşenlerin ayırt edilmesi gerektiğini savunmaktadır (Freud, 2001, s. 75). Haz İlkesinin Ötesinde adlı eserinde Freud, bilinçlilik halinin geçici olduğu konusuna dikkat çekmiştir. Kısıtlı bir sürede bilinçli olan bir düşünce, daha sonra bilinç dışında yer almakta gerekli koşullar yerine getirildiğinde ise tekrar bilinçli olarak kabul edilmektedir (Freud, 2001, s. 75). Freud bilinçaltı kavramını bilinç ötesi olarak

adlandırmıştır. Bilincin dışında bulunan bilinç ötesi, çeşitli faktörler nedeniyle bilinç alanının içerisinde yer alabilir. Bilinç ötesi bazı koşullarda ise bilinçli durumlar üzerinde etkisini gösterebilir. Freud bilinçdışını, insan davranışlarını etkilemesine rağmen bireyin kavrayamadığı süreçler olarak açıklamıştır. Psikanaliz ve düş gibi etmenler süreç içerisinde yaşanan durumların bilinçte yer almasına neden olur. Bilinçdışında yer alan öğelerin bilince aktarılması, tedavinin esas niteliği konumundadır. Freud bilinçdışını, müdahale edilmeden bilince çıkamayan ve bilince çıkabilen olmak üzere ikiye ayırmıştır. Bilince çıkabilen unsurları ön bilinç olarak adlandıran Freud, müdahale olmadan bilince çıkamayan unsurları ise asıl bilinçdışı olarak tanımlamıştır. Bahsedilen bu kavramların toplumsal açıdan da ele alınarak genişletilmesi Jung tarafından gerçekleştirilmiştir (Timuçin, 2000, s. 54). Freud bastırma kavramını, psikanalizin temel yapıtaşı olarak kabul eder. Olması gereken durum ile olan durum arasındaki zıtlık, bastırma olarak ifade edilir. Bastırılan unsurlar hastalıklı ve sinirli durumların yanı sıra düşlerde de kendisini hissettirir. Freud düşlerde bastırılan eğilimlerin simgesel şekilde doyurulduğunu belirtmektedir. Freud'un bahsettiği simgeselleştirme aşamasını kimi kaynaklar sansür olarak ele almıştır (Timuçin, 2000, s. 31). Birey yazı yazarken veya konuşurken bilinçdışı eğilimlerini ortaya koyan ve lapsus olarak adlandırılan yanlışlıklar yapabilir (Timuçin, 2000, s. 234). Freud bilinçdışının mantık ve zaman faktörlerinden tamamen bağımsız olduğunu savunurken çelişkili istekleri de bünyesinde barındırdığını ifade etmektedir. Bireyin uyuduğu anlarda ise bilinçdışı üzerindeki baskılardan söz edilemez (Marshall, 2005, s. 605).

Freud'un çalışmalarıyla birlikte çocukluk dönemi ile cinsel dürtü arasında bağlantıların var olduğu gözlemlenmiştir (Freud, 2004, s. 57). Psikoseksüel gelişimin her aşamasında bir kritik gelişimin varlığından söz edilebilir. Bir dönemde bulunan ihtiyaçlar yerine getirilmediği takdirde bireyin o döneme karşı bağımlılığı oluşur. Bu durumdan bireyin diğer gelişim aşamaları da etkilenir. İlk zamanlarda ihtiyaçları yerine getirilmeyen bireyler hayatlarının ileriki dönemlerinde bu ihtiyaçlarıyla ilgili anormal davranışlar göstermeye başlar (Senemoğlu, 1998). Çocuklar için otorite konumunda olan ve bütün inançların kaynağı olarak değerlendirilen bireyler anne-babalardır. Çocukluğun ilk dönemlerde temel istek, anne-babaları gibi olabilmeleridir (Freud, 1963, s. 41). Psikoseksüel dönemler vücudun bazı organları aracılığıyla tanımlanmaktadır. Bebek doğduğu andan iki yaşına gelmesinden itibaren oral dönem içerisinde yer alır. Bu dönemde bireyin libido enerjisi ağız bölgesine odaklanmış durumdadır (Ulusoy, 2005, s.

128). Psikanalitik teoride bu dönemde ihtiyaçları karşılanmayan veya gereğinden fazla karşılanan bireyler, yetişkinlikte bu döneme karşı saplantılar geliştirebilir (Roediger, 1995, s. 571). Oral dönemin ardından ise birey anal döneme geçiş yapar. Anal dönemde libido enerjisinin odaklandığı yer anal bölgedir. Bu dönemde mesane, anüs ve rektum haz bölgesi olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde çocuğın tuvaletini tutması veya bırakması son derece önemli bir konudur (Ulusoy, 2005, s. 129). Bireyin kendi bedeni üzerinde denetime başladığı bu dönemde tuvalet eğitiminin hoşgörüden yoksun, baskıcı ve cezalandırıcı olması bireyin bu döneme bağımlı kalmasına zemin hazırlayabilir (Ulusoy, 2005, s. 129).

İnsanlar ruhsal açıdan yaşantılarını dengeli şekilde sürdürmek için, birkaç savunma mekanizmasından yararlanır. Bu savunma mekanizmaları arasında bastırma, inkâr, yansıtma, dşünselleştirme, yüceleştirme, usa vurma, yer değiştirme ve karşıt tepki kurma vardır. Tehdit niteliğİ taşıyan olguların bilindişına itilmesi bastırma olarak ifade edilir. Bastırma aracılığıyla duygu ya da düşünce bireyin isteğİne ihtiyaç duymadan bilinçten uzaklaştırılır. Çocukluk döneminde yaşanan travmaların yaşamın ileriki dönemlerinde hatırlanmaması bastırma mekanizmasına örnektir. Gerekliğın bireye acı veren tarafının bilinçten uzaklaştırılması ise inkârdır. İnkâr aracılığıyla dış gerekliğın görülmesi önüne engel konur. Bireyin sevdiğİ birinin vefat etmesi sonucunda bu durumu reddetmesi, inkâr kapsamında yer alır. Duygulardan uzaklaşmak amacıyla entelektüel aşamaların aşırı düzeyde kullanımı ise dşünselleştirme olarak tanımlanmaktadır. Bireyin sevdiğİ bir kişinin hayatını kaybetmesinin ardından finansal veya kanuni ayrıntılar üzerinde durması dşünselleştirme kavramına bir örnektir. Yansıtma durumunda ise i dürtü ve i dürtülerin türevleri dış kaynaklı olarak yansıtılır. Bencil bireyin çevresindeki herkesi bencil olarak nitelendirmesi yansıtma davranışlara bir örnektir. Kabul edilemez olarak nitelendirilen bir dürtünün tam tersine çevrilmesi ise karşıt tepki kurma olarak adlandırılır. Bir bireyin nefret ettiğİ kişiye hoşgörü ve sevgi dolu şekilde yaklaşması karşıt tepkinin meydana getirdiğİ bir durumdur. Usa vurma kavramı ise başka şekilde kabul edilemeyecek olan inanç, davranış ve tavırların mantıklı açıklamalar aracılığıyla sunulmasıdır. Usa vurma davranışına örnek olarak bireyin kızgın olduğ birisine onun iyiliğİ için ceza verdiğİni söylemesi gösterilebilir. Yer değiştirme ise bir duygu ya da dürtünün ait olduğ nesneden başka bir nesneye döndürülmesidir. Bu kavramla karşı karşıya kalan bir birey günlük hayattaki hayal kırıklıklarının sonucu olarak şiddet içerikli oyunlar oynayabilir. Yerine getirilmeyen dürtü ve isteklerin toplumsal kabul gören bir

şekilde yönlendirilmesi, yüceleştirme olarak adlandırılır. Yüceleştirme ifadesine örnek olarak saldırganlık davranışının spor müsabakalarında ortaya çıkması gösterilebilir (Roediger, 1995, s. 575).

Freud'un geliştirdiği ve yeniden ele aldığı kavram olan Tekinsiz kavramı dayanağını, Ernst Jentsch imzası taşıyan 1906 yılında yayımlanan Tekinsizin Psikolojisi adlı eserden almaktadır. Tekinsizlik kavramı ele alınırken Freud'un 1919 tarihli "Das Unheimliche" adlı makalesine odaklanılacaktır. Freud tekinsiz kavramını, korkuya neden olan şeylerin eski zamanlardan beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye uzanan bir tür olarak açıklamıştır (Freud, 1955, s. 220). Freud Jentsch'in tekinsiz kavramını ele alırken yabancı ve yeni olanla ilişkisi üzerinde durduğunu, diğer boyutlara değinmediğini düşünmektedir. Jentsch tekinsiz kavramının kökenini entelektüel belirsizliğe yüklemiştir (Freud, 1955, s. 221). Freud, Jentsch imzası taşıyan bu düşüncenin eksik olduğunu nitelendirirken tekinsiz kavramının yalnızca yabancı olarak karşılık görmemesine yönelik çalışmalar gerçekleştirmiştir (Freud, The Uncanny, 1955, s. 221).

Tekinsiz kelimesi Latince mekân tanımlamada (locus suspectus) ve zamana atıfta bulunarak geceyi ifade etmede (intempesta nocte) kullanılır. Yunancada ise tekinsiz kelimesine karşılık gelen eeros kelimesi, yabancı ve farklı anlamı taşır. Tekinsiz kelimesi İngilizcede tedirgin ve sıkıntılı anlamı taşıyan uneasy, rahatsız ve rahatsız edici anlamı taşıyan uncomfortable, iç karartıcı ve kasvetli anlamına gelen dismal, üzüntülü ve karanlık olarak çevrilebilecek olan gloomy, gizemli ve garip olarak nitelendirilen uncanny, korkunç ve solgun kelimelerine karşılık gelen ghastly, itici insan olarak değerlendirilen repulsive fellow kelimeleriyle açıklanmaktadır. Tekinsiz kelimesi İspanyolcada kasvetli (lugubre), şüpheli (sospechoso), uğursuz (siniestro) ve kötülük habercisi (de mal agüero) olarak ifade edilir. Tekinsiz kelimesini Fransızcadaki ifade eden kelimeler ise şu şekildedir; kasvetli (lugubre), kaygı verici (inquiétant) ve uğursuz (sinistre). Tekinsiz kavramı Almandada ise tanıdık, evcil, samimi, dostça, mahrem, yabancı olmayan ve eve ait anlamlarını taşıyan heimlich kelimesinin olumsuz haline karşılık gelmektedir. Bilinmezlik özelliği içerdiği için korku uyandıran bir kavram olan unheimlich, bireyin iç dünyasına açılan karanlık kapıların betimlenmesi açısından son derece uygun bir ifadedir (Freud, 1955, s. 221-222). Heimlich kelimesinin çift anlamlılığı, Freud tarafından ilginç bir oyun aracılığıyla incelenmiştir. Heimlich kelimesi yakın olma anlamına gelirken bu kelimenin zıttı olan unheimlich ise gözden uzak tutma ve gizleme

kavramlarına karşılık gelmektedir. Bu noktada Freud heimlich kavramından korku uyandırıcı ve esrarengiz anlamlarının yanı sıra gün yüzüne çıkarılması gereken anlama da dikkat çekmiştir. Bu aşamada unheimlich kelimesinin geniş kapsamda bastırılan ötekinin geri dönüşü olarak nitelendirildiği söylenebilir (Orr, 1997, s. 57). Tekinsiz ifadesi birçok zaman birbirlerine yakın anlamlarda kullanılmasına rağmen bir özelliği farklı anlamlarda kullanılmasına neden olmaktadır. Almanya'nın doğusunda yer alan Silezya'da Tekinsiz ifadesi başka kişilerden saklanan, gözden kaçırılan ve gizli anlamları taşımaktadır. Bu noktada heimlich bir şey yapmak, heimlich çalmak, bir bireyin mağlubiyetine heimlich bir hazla yaklaşmak, heimlich ağlama veya iç çekme, heimlich randevu ve toplantılar, heimlich oda, heimlich sanat ve heimlich aşk ilişkisi gibi kullanımlarının var olduğunun belirtilmesi gerekmektedir (Freud, 1955, s. 223-224).

Genel yapısı itibarıyla "heimlich" kelimesinin kesin bir anlamı olmamakla birlikte kullanım türlerinin ise birbirleriyle çelişmediği görülmektedir. En temel şekilde gözden uzak tutulan ve gizli olarak adlandırılan heimlich kelimesi, yabancı bireylerden sakınılan anlamı da taşımaktadır (Freud, 1955, s. 225). Bazı kullanımlarda ise edep yerlerinin "insan bedenindeki heimlich bölgeler" olarak nitelendirildiği görülmektedir (Freud, 1955, s. 225). Bu kavram bilgi anlamında kullanıldığında ise kinayeli ve mistik anlamları taşır. Hangi anlamda kullanılırsa kullanılsın unheimlich kavramı heimlich ifadesinin bir alt türü olarak değerlendirilmektedir (Freud, 1955, s. 226).

Jentsch, bir öyküyü kaleme alırken okuyucuda tekinsizlik hissi yaratmak için öyküde yer alan figürün otomat mı insan mı olduğunun net bir şekilde aktarılmaması gerektiği üzerinde durmuştur. Jentsch bu noktada okurun dikkatinin direkt olarak bu belirsizlik durumuna odaklanmayacağını savunmaktadır (Freud, 1955, s. 227).

Freud'a ait makalede Ernst Theodor Amadeus Hoffman imzası taşıyan Kum Adam adlı masal yer almaktadır. Kum Adam masalında Nathaniel adlı öğrenci korkulu anılarına odaklanır. Bu öğrencinin korkularının kaynağında çocukların gözlerini çalan ve kendi çocuklarının beslenmesini bu gözlerle sağlayan Kum Adam yer almaktadır. Nathaniel, babasının ölümü üzerine akıl yürütürken Coppelius adlı karakter ile Kum Adam arasında bir bağlantı oluşturur. Çocukluk döneminde uyuyabilmesi için Kum Adama ilgili Nathaniel'e anlatılanlar ileride kendisinde Kum Adama dair merak duygusunun oluşmasına neden olur. Babasını ziyaret eden Coppelius ile Kum Adamı özleştiren

Nathaniel'in iç dünyası ve yaşadıkları okurların da şüpheli durumda yer almasına neden olur. Bu noktada çocuğun yaşadıklarının gerçek bir olay olduğu veya bir yanılsamadan ibaret olduğu kesinlik kazanan bir durum değildir. Babası ile Coppelius'un görüşmesini gizlice takip eden Nathaniel Coppelius tarafından fark edilir. Bu esnada gözlerine kor olan kömürlerin atılmasından kurtulan Nathaniel, kendisini bir ruhsal travmanın içerisinde bulur. Aradan geçen bir yılın ardından Coppelius'un Nathaniel'in babasını ziyaret ettiği esnada bir patlama meydana gelir. Nathaniel'in babası bu patlamanın ardından hayatını kaybederken Coppelius ise sırta kadem basar. Nathaniel aradan geçen yılların ardından üniversite eğitimini aldığı şehirde optikçi Giuseppe Coppola'dan cep dürbünü alır ve Profesör Spalanzani'nin kızı olan Olympia'yı gözetler. Nathaniel bu esnada nişanlıdır ancak kendisini Olympia'ya bağlanmaktan kurtaramaz. Olympia ise Spalanzani'nin tasarladığı bir otomattır. Gözleri Coppola tarafından yerleştirilen Olympia'ya Nathaniel'in ilgisi gün geçtikçe artmaktadır. Bir gün Spalanzani ile Coppola arasında geçen bir tartışmaya katılan Nathaniel, tartışma sırasında bir nevi çılgınlık krizi geçirir. Nathaniel bu sırada yaşadığı son olayları babasının ölümüyle ilgili olan anılarla karıştırır. Uzun bir hastalığın ardından nişanlısına geri dönen Nathaniel, bir gün Coppelius'u görür ve çılgına döner. Nathaniel bu esnada ilk olarak nişanlısını atmaya çalışır fakat bu girişiminde başarılı olamaz. Daha sonra ise Nathaniel kuleden atlayarak intihar eder. Nathaniel'in intiharının ardından Kum Adam veya Coppelius ise kalabalıkta kaybolur (Freud, 1955, s. 227-230). Hoffman imzası taşıyan ve birçok yazar tarafından başyapıt olarak değerlendirilen bu eserde gözlerin kaybedilmesine yönelik korkunun yeri son derece önemlidir. Bu noktada kastrasyon (iğdiş edilme) ile tekinsizlik arasında bir bağlantının varlığından bahsedilebilir.

*“... insan gözünün zarar görmesi ya da onu yitirmesi korkusunun çocuklardaki en kötü korkulardan biri olduğunu psikanalitik deneyimden biliyoruz. Yetişkinlerin çoğu bu konudaki kaygılarını muhafaza ederler ve hiçbir fiziksel yaralanma onlar için gözlerinin yaralanmasından daha dehşet verici değildir. Ayrıca bir şeye gözbebeğimiz gibi bakacağımızı söyleme alışkanlığımız da vardır. Düşlerin, düşlemlerin ve mitlerin incelenmesi bize insanın gözüne ilişkin kaygısının yeterince sık olarak iğdiş edilme korkusunun yerine geçeni olduğunu öğretmiştir. Mitolojik suçlu Oidipus'un kendini kör etmesi yalnızca iğdiş cezasının –lex talionis'e (kısasa kısas (philosophypages.com, 2019)) göre ona uygun olan tek ceza– yumuşatılmış bir biçimiydi” (Freud, 1955, s. 231).*

Schaeffer imzası taşıyan eserde olduğu gibi kendi kendine dans eden ayaklar, Hauff'un eserindeki gibi bilekten kesilen bir el, bedenden ayrılan organlar ve kesilen bir kafa gibi unsurların tamamında tekinsiz bir durumdan söz edilmektedir (Freud, 1955, s. 244).

Kum Adam adlı eserdeki tekinsizlik kavramını inceleyen Freud, çift kavramını da göz önünde bulundurmıştır:

*“...önümüzde birbirlerine benzedikleri için özdeş kabul edilmesi gereken kişilikler vardır. Bu ilişki –telepati olarak adlandırabileceğimiz şey yoluyla– bu kişiliklerin birinden diğerine geçen zihinsel süreçlerle belirlenir, böylece biri diğeriyle aynı bilgiye, duygulara ve deneyime sahip olur. Ya da öznenin kendisini bir başkasıyla özdeşleştirmesi, böylece kendisinin kim olduğu konusunda kuşkuda olması ya da benliğin çiftleşmesi, bölünmesi ve iç geçişimi söz konusudur. Ve son olarak aynı şeyin sürekli yenilenmesi –aynı özelliklerin ya da kişilik çizgilerinin ya da olayların, aynı suçların ya da hatta aynı isimlerin çok sayıda ardışık kuşaklar boyunca tekrarı– vardır”* (Freud, 1955, s. 234).

Çift teması, Otto Rank tarafından son derece ayrıntılı şekilde incelenmiştir. Rank çift temasını gölgeler, ruhlar, ayna yansımaları, ölüm korkusu ve tinsel inançla bağlantılı olduğunu belirtmektedir. Rank aynı zamanda çift teması aracılığıyla egonun koruma altına alındığını, ölüm gücünün ise inkâr edildiğini savunmaktadır. Bunun neden beden fani dünyada olmasa dahi ruhun varlığını sürdürmesidir (Freud, 1955, s. 235).

Tekinsiz kavramıyla ilgili örneklerin incelenmesi Freud'un animistik evren kavramına ulaşmasını sağlamıştır. Ruhlarla dolu bir dünya olarak açıklanabilecek olan animistik evrende, nesnelere anlamlandırılır ve bazı güçler nesnelere yüklenir. Bu şekilde gerçeklik yasak ve sınırlarının ortadan kaldırılması amaçlanır. Bu eğilimin ilkel insana özgü olması da göz önünde bulundurulduğunda sarf edilen çabanın bireyler üzerinde oluşturduğu tekinsizlik hissi meydana çıkar (Freud, 1955, s. 240-241).

Freud imzası taşıyan “Das Unheimlich” adlı makalede gerçeklik ile düş gücü arasındaki ayrım ortadan kaldırıldığında şu ana kadar düşsel olarak nitelendirilen durumların gerçek olarak insan karşısına çıktığı görülmektedir. Freud bu makalede aynı zamanda büyü



uygulamalarındaki tekinsizliğin ve nesnelerin uyandırabildiği tekinsizlik faktörünün ayrımla ilgili olduğunu belirtmektedir (Freud, 1955, s. 244).

Bireyin günlük hayatta karşılaştığı tekinsizlikle kurgusal tekinsizlik kavramı arasında ciddi bir ayırım bulunmaktadır. Gündelik tekinsizlikle kurgusal tekinsizlik arasındaki temel fark, kurgusal tekinsizliğin gerçek hayatta olamayacak durumları da kapsamasıdır. Bu noktada kurgusal tekinsizliğin günlük hayatta karşılaşılan tekinsizlik durumundan daha bereketli olarak nitelendirilmesi mümkündür. Kurgusal anlamdaki tekinsizliğin oluşturulabilmesi için kullanılan araçlar günlük yaşamdakine oranla katbekat daha fazladır. Aynı zamanda kurgusal alanda tekinsiz olarak kabul edilmeyen bazı durumlar da günlük hayatta karşılaşılsa tekinsiz olarak değerlendirilebilirdi (Freud, 1955, s. 249).

Bastırılmış tekinsizlik olarak kabul edilen tekinsizlik türü, günlük hayatta karşılaşılan tekinsizlik durumuyla benzerlik taşımaktadır (Freud, 1955, s. 251). Bireyde ürperme ve korkuya neden olan her şeyi Freud tekinsizlik kavramı içerisinde ele almıştır. Bu aşamada tekinsizliğin aynı zamanda alışılan bir durumdan farklı bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür (Yıldırım, 1997, s. 22). Alışılmış olanın dışına çıkılması olarak kabul edilen tekinsizlik hissi, doğaüstü olaylarla da bir olarak değerlendirilmektedir. Tekinsizlik kavramı açıklanırken kullanılan alışılmışın dışına çıkılması, yalnızca fantastik ve hayali öğelerle gerçekleşmez. Günlük hayatın rutin akışının dışında gerçekleşen somut durumlar da tekinsiz olarak ifade edilebilir. Bu noktada Jentsch düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: “Birey çevresine ne kadar uyumluysa bu uyumların bozulduğu durumlardaki tekinsizlik hissini daha kolay ve hızlı hissedecektir” (Yıldırım, 1997, s. 22).

## **1.2. Rüyalar, Kâbuslar ve Gerçeklik Algısının Yitimi**

*Rüya bize belirli bir konuyu, onu görmek istediğimiz şekilde gösteriyor.*

*Demek ki rüyanın içeriği, bir arzunun yerine getirilmesi, sebebi ise bir arzudur.*

Sigmund Freud

Bireyin bilinçli olarak sergilediği davranışların dışında kalan ruhsal faaliyetleri Freud, rüyalardan yararlanarak ele almıştır. Freud’a göre rüyalar, bireyin ruhsal etkinliklerinin belirlenmesi ve isteklerinin hangi çerçevede olduğunun ortaya konulması için son derece

elverişli bir alandır. Freud'un rüyaları bu derece önemli olarak kabul etmesinin aksine düşünce tarihinin önemli kısmında rüyalar önemsiz olarak kabul edilmiştir. Tarihsel alanda rüya kavramı, insan ile ilgili yapılan araştırmalara göre çeşitli şekilde yorumlanabilir. Mitolojik kapsamda rüya, tanrılarla insanların iletişim halinde olduğu bir yol olarak kabul edilmiştir. Felsefede ise rüyaların tıpkı insan duyuları gibi aldatıcı ve etkisiz olduğu savunulmuştur. Bazı filozoflar rüyayı insanın uyurken uyanan ve isteklerini yerine getirmeye çalışan insanın hayvan tarafının harekete geçmesi olarak açıklamıştır. Bu kapsamda filozoflar rüyaların insanların yüzüzlüklerinin ve çılgınlıklarının bir göstergesi olduğunu savunmaktadır. Aristo'ya göre rüyalar, aklın uykudaki işleyiş biçimidir. Rüyalar aynı zamanda insancıl olmayan düşünce ve durumların gün yüzüne çıktığı alanlardır (Aristoteles, 2005, s. 1102b). Locke, rüyaların bireyin uyanık haldeyken sahip olduğu idelerden kaynaklandığını ifade etmektedir. Locke aynı zamanda rüyaların ilginç bir görüntüye sahip olduğunu da düşünmektedir. Rüyaları ruhsal bir edim olarak inceleyen Freud ise rüyalar aracılığıyla bilinçdışında yer alan gizlenen isteklerin kendisini gün yüzüne çıkardığını öne sürmektedir. Freud rüyaların bilinçsiz ve bilinçli dürtüler arasında gerçekleşen uzlaşma ve çatışmaların bir ürünü olduğu savunmaktadır (Freud, 1997, s. 37). Freud insanın bilinçli haldeyken erişemeyeceği anılara sahip olduğunu düşünmektedir. İnsanın bu anılara ulaşabildiği alan ise rüya olarak karşımıza çıkmaktadır. Freud literatürüne göre rüya kaynakları şu şekilde sıralanabilir:

1. Harici duyuşal uyarımlar,
2. İçsel (öznel) duyuşal uyarımlar,
3. İçsel, organik ve bedensel uyarımlar,
4. Psişik uyarım kaynakları (Freud, 2010, s. 35).

Harici duyuşal uyarımlar dikkate alındığında birey, uykusunda bile dış dünya ile iletişim halindedir. Anestezi ve uyku sırasında da insanın öğrenebilmeye yatkın olduğu da günümüzde ispatlanmış bir durumdur (Öniz, 2010). Rüyaların bir görsel tablo sıfatını kazandığı düşüncesi ise içsel duyuşal uyarımlar kapsamında yer alır. Üçüncü maddede ise bireyin hastalanması ve uşümesi gibi organsal hassasiyet durumlarının rüyaya olan

etkisi üzerinde durmaktadır. Psişik faktöre göre ise insan rüyadan önceki gün yaşadıkları, istekleri ve anıların rüyanın şekillenmesindeki başlıca faktörlerdir (Freud, 2010, s. 67). Freud'a göre insanın içyapısında yer alan ve çeşitli nedenlerden dolayı reddedilen uyarımlar uyku esnasında ortaya çıkar. Rüya için gereken rujsal enerjinin üretilmesi için bilinçdışı dürtüler tarafından karşılanır (Freud, 1997, s. 46). Bu noktada Freud dürtüyü, yaşam ve ölüm içgüdülerinin hareketi olarak tanımlamıştır. Rüyalar geceleri bastırma ve dolayısıyla direnmenin azalması sonucunda bilinçdışında bulunan günlük olayların dışa vurulması sonucu gerçekleşir. İnsanların ahlaksız olarak değerlendirerek kendilerini durdurdukları davranışlar, uyku sırasında frenlemenin azalması sonucu rüyalarda kendisini gösterir. Freud bu noktada tahayyülleri, gün içinde bastırılan tahayyüller olarak adlandırılması gerektiğini, bunların ortaya çıkmasının da psişik bir olgu olduğunu belirtmektedir (Freud, 2010, s. 96).

Platon tarafından bozuk istekler olarak nitelendirilen isteklerin tamamı Freud tarafından incelenen diğer bütün isteklerle aynı grupta yer almaktadır. Freud'un istekleri durdurma gücü ile ilgili üzerinde durduğu bastırma kavramı, Aristo ve Platon'a ait düşüncelerle de benzerlik göstermektedir. Freud'a göre rüyanın oluşması uyuma isteğiyle başlar. Uyku isteğiyle birlikte bilinçdışını bastırmadan kaynaklanan direnmede azalma gerçekleşir. Uyku esnasında insanındaki Ego-Ben arasında uyum gerçekleşir. Bastırmanın etkisi azalmasından dolayı da düşünceler görsel öğelere dönüşerek rüyalar meydana gelir.

### **1.3. Freud ve Lacan'da Bilinçaltı ve Bilinçdışı Kavramları**

Sigmund Freud'un bilinç tanımı, farkına varılan düşünceleri içerirken , elde edilebilir yüksek bilgi birikimleri de bilinç öncesini biçimlendirir. Bu bilgiler daima bilincimizde hazır olanlardır. Bu noktaya kadar olan bölümü Freud, düşüncelerin sadece bilinen bir bölümü olduğunu söyler (topografik model). Düşüncelerin en önemli bölümü bilinçaltında bulunur. Bu gereçler isteğe bağlı kullanılabilen malzemeler değildir. Bilinç düzeyine taşınamayan malzemeler olsa bile anlık hareketlerin genelinde bilinçaltı malzemeleri bulunur. Karakterin yapısal modeli altbenlik (id), benlik (ego), üstbenlikden (süperego) şeklinde oluşur. Altbenlik haz ilkesine davranış sergiler. Sadece kişisel doyum getirecek olaylarla alakalıdır. Dürtüsel olandır ve bu hazların büyük kısmı cinsellik ve agresiflik çerçevesinde odaklanır. Benlik, gerçeklik ilkesine çerçevesinde davranış sergiler. Altbenliğin dürtüleri genellikle sosyal kalıplara uyumsuz,tehditvari şekilde ortaya çıktığından, benliğin işlevi, bu dürtüleri bilinçaltında saklamaktır. Üstbenlik ise

sosyal çevre ve özellikle ebeveyn ilkelerini temsil eder. Ahlakçıdır, yasaklarla engellemeler oluşturur. Altbenlik ve üstbenlik genellikle bir kavga halindedir (Burger, 2006, s. 89).

Freud 3-6 yaşları arasındaki fallik dönemi en mühim psikoseksüel gelişim dönemi olarak belirtmiştir. Bu dönemdeki çocuklar karşı cinsiyetteki ebeveyne karşı cinsel bir haz hisseder. Yani bu dönemde bulunan erkek çocuğu annesine, kız çocuğu ise babasına karşı ensest bir istek besler (Burger, 2006, s. 89). Çocuklar bu dönemde Oidipus kompleksine kapılır. Freud bunu şu şekilde aktarmıştır:

*“Oidipus kompleksi oğlanlarda cinsel isteklerin anne üzerine yoğunlaşmasına, bir rakip gözüyle bakılan babaya ise düşmanca duygular beslenip bunların açığa vurulmasına yol açıyor. Küçük kızlarda ise yine benzer bir durumla karşılaşıyoruz. İnsandaki cinsel yanın en dikkati çeken özelliği, arada bir molayla birbirinden ayrılan iki zamanlı bir akış izlemesidir; çocuklar dört, beş yaşındayken, cinsel gelişimin ilk durağına ulaşır ama sonra cinsellik alanında açan bu erken çiçekler solar (Freud, Bilinçaltı, 2015, s. 44)”*.

Süper ego, Oidipus kompleksinin varisi (çözülüşünün ürünü) olarak betimlemektedir. Kompleksin olağan şekilde çözülmesi durumunda çocuk, anneye yönelttiği libido yatırımını babanın özümlediği yasaklama karşısında bir kenara bırakmış ve babayı rakip olarak görmek yerine onu özümsemeye, onun özelliklerini (imgesini) kabullenmeye başlamış demektir (Oidipus, bu durumda, diğer objelerle yaşanmaya başlanan bir imtihana dönüşür: çocuk, annesiyle yapamadığını diğer kadınlarla gerçekleştirdiği babayla özdeşleşecek, babasının kuvvetini tevarüs edecektir) (Koçak, 1996, s. 125). Oidipus kompleksini iki beden bakımından açıklayacak her türlü deneme başarısız olacaktır. Üçlü bir beden ilişkisi vardır. Bunun yanında ikili beden ilişkileri vardır ve bu ilişkiler kişinin daha erken evrelerine aittir. Orjinal iki beden ilişkisi, annenin rastgele bir özelliğinin çıkartılıp bir baba düşüncesine dahil edilmesinin öncesinde, bebek ve anneye özeldir (Winnicott, 2006, s. 22). Oidipus kompleksinde üçlenen beden ilişkisi cinselliğini ayrıştıran çocuğun karşı cinsine beslediği husumetini babayla bahsettiğimiz benzeşmeyle yasağı da içselleştirecektir. Süperego, eleştirmenden çok, yasaklayıcı, suçlayıcı ve cezalandırıcı bir faktör şeklinde doğuyordur (Koçak, 1996, s. 125). Bu noktada kompleks erkek çocukların babalarının onların düşüncelerini öğrenip cinsel uzuvlarını

koparacaklarını fantazmatik olarak hayal etmeleriyle hayat bulur. Bu duruma kastrasyon denir.

Freud savunma mekanizmalarının başlangıcı olarak bastırmayı belirtir. Hatta bastırma psikanalizin temel taşıdır. Savunma mekanizmaları insanın, kişiliğine tehdit oluşturan iç malzemenin bilince yönlendirilmesine engel olmak için bilinçdışına itilmesi ile birlikte, malzeme içerisindeki dürtüleri doyuma ulaşma amaçlı, çıkış yollarını üstünü kapatacak bir şekilde belirleyip kendini korumasıdır. Tüm savunma şekillerinin yöntemi bastırmadan geçer. Kendisini vasıfsız şekle getirmek isteyen dirençlerle karşılaşmak dürtüsel bir itkinin kaderi olabilir. Daha detaylı inceleyeceğimiz standart koşullar altında Bastırma durumuna ulaşır. Dış bir etken mevcut olsaydı açıkça en akılcı hareket kaçmak olurdu. Söz konusu bir güdü olduğundaysa kaçmak işlevsizdir, çünkü ben kendisinden kaçmaz. Belli bir süre sonra yargının reddi (kınama) güdüsel itkiye bir deva olarak benimsenecektir. “Kınama”nın ilk basamağı, kaçmak ile kınamak arasında bir kavram olan ‘bastırma’dır; kavram psikanaliz araştırmaları mevcut değilken ortaya konulamamıştır (Freud, 2014, s. 15).

Deneyimin sonrasında tatmin bekleyen güdüsel bir istek doğar. Ben ya talebin büyüklüğünden çekindiğinden ya da bu talepte bir tehdit algıladığından, tatmine yanaşmaz. Belirtilen sebeplerden ilki ikincisine göre daha eskiye dayanır, fakat her ikisi de tehdit algıladığı durumlardan uzaklaşmayı öngörür. Ben baskılama süreci ile tehdide karşı kendisini savunur. İçgüdüsel uyarıcı bir şekilde engellenir, bunu yaratan neden ve bu nedenle alakalı algıları ve tasarımlar unutulur. Fakat süreç bununla bitmez, güdü ya kuvvetini korumaya devam etmiştir ya kuvvetini tekrar toplarlar ya da taze bir neden ile yeniden dirilir. İsteğini tekrar eder ve normal bir şekilde doyurulmaya giden yol bizim bastırılmış olma yararı olarak betimleyeceğimiz nedenden ötürü kapalı olduğundan, zayıf olduğunu belirlediği noktadan, yerine geçen-doyum olarak belirtebileceğimiz duruma doğru giden bir yol inşa eder. Bu ikame-tatmin ise Ben’in rızası ve fakat düşüncesi de olmadan varlığını belirti şeklinde ortaya koyar. Belirti oluşumu ile ilgili olan tüm görünüşler hakkında “Bastırılmış olanın geri dönüşü” olarak açıklanabilir (Freud, 2014, s. 41).

Yani bastırmada, id’in doyum arayışı süper ego mekanizmasının yükselmesiyle bilinçdışına sürüklenir. Fakat tamam olarak baskılanmış ve yok edilmiş değildir. Mutlak

derecede kişisel çalışıp kişilerin seçimi olan nesnelere, idealler, tiksindikleri, yaşamışlıkları ile belirlense de; yalnızca kişisel değil fazlasıyla devingendir. Bastırılmış olanın bilinçli olana karşı sürekli zorlama uyguladığını ve bu zorlamanın zıt bir baskıyla dengelenmesinin zorunlu olduğunu düşünebiliriz (Freud, 2014, s. 24). Freud, bastırmanın özü için bilinçsiz ve bilinç öncesi (ya da bilinç) sistemleri içerisinde sadece bilinçli olanın kabul görmemesi ve uzaklaştırılmasından oluştuğu sonucuna varmıştır.

Lacan, öğretisinin en önemli dayanağı, kaynağını, "tamamen ve basitçe dildir, başka bir şey değildir" olarak belirtilmiştir (Lacan, My Teaching, 2008, s. 26). Lacan psikanalize bilinçdışı-dil ilişkisiyle kendi tarzında katkısını yaparken Levi-Strauss, Roman Jakobson ve Saussure'ün kuramlarından faydalanmıştır. Saussure'e göre dil, "iletişim amacı ile onu kullanan insanlardan bağımsız, onlara öncel, kendi özgün yapısı olan bir sistemdir. Dil, bireysel kullanımı olan söze kendini kabul ettiren toplumsal bir kurumdur. Dilden bağımsız, dilin kurallarının ötesinde bir düşünce olamaz (Tura, 2005, s. 110)". Ancak dil, düşüncenin bir amacı değildir, aynı zamanda düşünceyi de var etmez. Dil bir yapısal koşullar dizgesidir. Bu bağlamda düşünce ve sese -aralarındaki bağlantıyı sağlarken-kendi biçimsel şartlarını da kabullendirmiş olur (Tura, 2005, s. 150). Saussure'ün dil ve insan düşüncesi hakkındaki katı tanımı Lacan'da daha uç bir sivriliğe doğru yol alır. Jakobson'un düşüncesine göre ise konuşurken iki farklı edim gerçekleşir: Ayıklama ve Birleştirme; "ayıklama birbirinin yerini alabilecek öğeler arasında bir seçim yapma edimidir. Birleştirme ise bu öğeleri üst düzeyde bir öge elde etmek için art zamanlı bir şekilde ekleme işlemidir (Tura, 2005, s. 158)". Bilinçdışı dilin yapılandığını söyleyen Lacan, yakın durumların bilinçdışında da gerçekleştiğini söyler. Lacan'ın düşüncesinde sözcüklerin seçimi ve dizilmesi edimi, dilin hâkim özelliği altında kişiyi mecburi bir boşluğa sürükler ve kontrol altına alınmaz bir yapının ruha sahip olması durumunu doğurur. Çocuklar dil ile ebeveyn söylemiyle tanışır. Ailenin Oedipal karakterini gösteren söylemi, "özne"nin dil ile belirlenmesinin, kültürel simge sistemine girmesi, çevresel öznenin varoluşunun ilk adımıdır. Çocuk Oedipal dönemde "Babanın Yasası"na varır. Baba yalnızca sözden ibaret olan yasası vesilesiyle mevcuttur ve sözü anne tarafından bilindiği seviyede yasa değerini kazanır. Baba gerçekliği simgeselleştirilerek, Babanın Adı'na sahip olur ve kültürel bir varlık kimliği edinilir. Lacan'da "Babanın Adı" kavramı Oedipus karmaşasında Baba'nın kanununun kendi sözüyle çocuğun dünyasına girmesini açıklar. Babanın sözü ise dildir. Çocuk bundan sonra tüm çabasını sözün varlığıyla devam ettirecektir. Böylece ben olmayandan farklılaşmamış olan Ben'e sübjektivitesini

kazandıran dilin getirdiği dolayımıdır (Tura, 2005, s. 171). Babanın adı yasası öznenin varlığının başlangıç yasası haline gelir. Freud'da söz, sahibinin bilinçdışının temsilcisiyken aynı zamanda bilincin temsilcisiydi. Bilinçdışı olan, bilinç noktasına varmak için sözcüklere, dilsel simgelere evrilmek mecburiyetindeydi. Freud tarafından yapılan çalışmalarda dil sürçmeleri, konuşmalarda oluşan hatalar, laf oyunları, saklı çift anlamlılıklar vurgulanmıştı. Lacan'ın düşüncesinde bu durum sözlü formların çağrışımlı bir bağlantısıdır. Çünkü Lacan bilinçdışının bir dil şeklinde oluştuğunu belirtir. Bilinçdışı dil benzeri oluşmuştur erken, Freud'un himayesindeki yapıları yenilemeye çalıştığını söyler (Lacan, My Teaching, 2008, s. 28). Freud'un teorisinin temelini dili kalıplaştırarak tekrar okur. Psikanaliz, sebebiyle Freud ve Lacan üzerine de incelemelerde bulunmuş olan Althusser şöyle diyor:

*Freud'un kullandığı kavramların (yani libido, içgüdüler, istek) biyolojik görünüşü çıkarılacak olursa aynı biçimsel koşulun kuramsal önemini kavrayamama tehlikesi ortaya çıkar. Lacan'da bu anlamda insanı, bilinçdışının "isteklerinin dili"ne yeniden yöneltmeyi ister. Ne var ki biyolojik gibi görünen bu kavramlar, gerçek anlamını bu biçimsel koşuldan (dil) alır. Bu anlam ancak bu koşul sayesinde verilebilir, düşünülebilir, bir sağıltım tekniği belirlenebilir ve uygulanabilir (Tura, 2005, s. 112).*

Lacan'a göre bilinçdışı simgeler ile biçimlenir. Bilinçdışı olan, yaşantıların en önce simgeleştirilmiş şekilleridir. Oedipus ile -Babanın Adı ile- sosyokültürel düzene geçiş bu nedenle iki süreci tetiklemektedir. Birincisi öznenin kurulması, ikincisi ise bilinçdışının kurumlaşmasıdır. İnsan belli bir duygulanım ve heyecanı isteyerek yaşar, fakat bunlara eş düşen semboller bilinçdışı kalabilmektedir. Kişi duygularını bambaşka sembollerle yorumlayabilir. Lacan'da bilinçdışına baskılanan iç güdüler değil tam olarak bu fikirselleşmiş mimesislerdir. Zira simgeselleştirilmemiş fikir yoktur. Lacan'a göre düşünce isteklerle gelen organ çalışmasına bir yönlendirmedir (Lacan, My Teaching, 2008, s. 102). Bu nedenle "düşünce tüm gizemiyle dil tarafından oluşturulmaktadır (Lacan, My Teaching, 2008, s. 107)." Burada biyolojik uyarılar kabul edilmiyor demek doğru bir çıkarım olmayacaktır. Lacan'ın bilinçdışında bulunan ruhsal edimler bütününde dilsel etkinin gücünü gösterdiği, bilinçdışı olanın dilin oluşmasıyla kodlandığı gösterilmektedir. Bu verilerin tamamı bizi insan ruhunda istemeler olarak betimlediğimiz yapının kapsamıyla ilgili neticelere götürecektir. Lacan'da dil oluştuktan sonra kişinin gerçeği biçimlenmeye başlanabilir; "dil var olduğu için gerçek vardır (Lacan, My Teaching, 2008, s. 29)." Eğer

bilinçdışı bu noktada dil olarak oluşmasaydı, Freud'da bilinçdışının herhangi bir niteliği olamayacaktı; çünkü "düşündüğümüz her şey belli sayılardaki dil etkilerinin bir sonucudur (Lacan, My Teaching, 2008, s. 31)." Bilinçdışı dille şekillendiği için dilsel bir objedir ve bilinçdışını araştırmayı sağlayan materyal da dildir. Dil bilinçdışının koşuludur. Psikanaliz de dilde ve dil vasıtasıyla geçer. Lacan, kaba bir tabirle dil düzenini, beynin içerisinde bulunan bir örümcek ağı gibi tanımlar. Lacan insanda dilin başlangıcını soruşturamaz. Dil kişiye özel bir sembolizmdir. Dil ona göre insanda homo sapiens olması nedeniyle mevcuttur. Dilin nasıl idinildiği noktasındaysa çocukların sorularına ve aldığı cevaplar ile gelişim sürecindeki oyunların katkısına dikkat çeker. Lacan'a göre Bilinçdışı, bilinçli düşüncenin mantığı çerçevesinde yürütülmeyebilir. Bilinçdışının mantığı daha değişebilir daha güçsüz bir mantıktır. Ancak "buradaki zayıflık mantığın temel ilintilerindeki bir görünüş, bir kayboluşu işaret eder. Bu zayıf mantık da en az güçlü mantık kadar ilginçtir (Lacan, My Teaching, 2008, s. 32)."

#### **1.4. Psikanalizde Mekan-Nesne Algısı ve Korku İlişkisi**

'Uncanny' makalesinde Freud; Homerik in sözcük anlamı nostalji (nostos-algia), eve dönüş ve acı sözcüklerinin yan yana gelmesiyle varolmuş, eskiye hissedilen hasreti açıklayan kavramdır. Korkuların rahmi, anne rahmidir; fakat korku esnasında yönelinen yer de aynıdır. Başka bir deyişle yalnız başına sessizlikle içinde kalmış ve karanlıkta bulunmak korkuyu uyandırıyor ise, ki anne rahminin tanımı da böyledir, hangi nedenle korkulan anda anne rahmini anımsatan, sakın yere geri dönüş arzulanmaktadır? Korkunun çelişmesi işte budur (Parman, 2012, s. 66). Korkunun nedeni olan durum içeriden dışarıya doğrudur. Freud'a göre; babası belirgin şekilde iri ve kuvvetli olduğundan dolayı çocuk babasının kendisini iğdiş ederek cezalandırmasından korkar. Babasının bu yolla hesap sormasından duyulan korku onu bu nedenden cinsel obje olarak nitelendirilebileceği annesini terk etmeye zorlar. Erkek çocuk, cinsel kimliğini keşfetmeye başladığı noktada kendisine en yakın bulunan; (bilinçaltısal olarak) oral ve anal dönemin haz kaynağı gibi gördüğü anneye yönelmektedir ki bu da tekin ve tekinsizlik mantığını anne ve oğul noktasında incelemeye neden olur. Çocuğa uygun bir eş gibi görünen anne; tanıdık, aşınadır. Tehlikesizdir. Ama bir yandan baskılanmış ve yasaklıdır. Bu noktada ki yasaktan kasıt medeni yaşamın oluşumundaki en önemli ilkelerden birini gündeme getirir ki bu da bir kalıp olan ensestir. Anne çocuklar eş olamamakla birlikte, babanın eşidir. Bu noktada çocuğun babadan daha kuvvetli olması ya da babayı yok etmesi gerekmektedir.



Dolayısıyla bu noktadan sonra kendisini potansiyel olarak saldırgan babayla benzeştirmeye ve cinsel partner olarak diğer kadınlara bakmaya başlar (Snowden, 2011, s. 120).

Bu kısımda henüz çözülmemiş korkuları olan Nathaniel, bir otomat olan cansız Olympia'ya gereksizce ve tutkulu bir şekilde âşık olur ki Olympia; Nathaniel'in küçüklüğünde babasına edindiği feminen yaklaşımın kişileşmiş durumundan başka bir şey değildir Freud'a göre. Olympia'nın edilginliği ve sukuneti yer yer Nathaniel'i huzursuz etse de Olympia'nın cansız bir otomat olduğundan hiç tereddüt etmemiştir ta ki onu var eden profesör Spalanzani ile –ona Olympia'yı gözlemlemek için edindiği dürbünü pazarlayan barometre satıcısı (Kum Adam/Copellius ile özdeşleştirdiği) Giuseppe Copolla arasında geçen otomat ile alakalı olan münakaşada Copolla figürü sırtlamış merdivenlerden indirirken bacaklarının çıkardığı tahta gibi sesleri işitene ve gözlerinin yerine iki koca siyah boşluk olduğunu fark edene kadar. Spalanzani kavganın bitiminde yerde kanlar içinde kalmıştır ve Nathaniel'a Copolla'nın peşinden gitmesi için haykırmaktadır. Bir noktada Spalanzani, Olympia'nın gözlerini Nathaniel'in üzerine doğru atar ve Nathaniel bilincini kaybeder.

Hoffman, Kum Adam öyküsünde tekinsiz sözcüğünden birçok defa yararlanmıştı ki kavram; Nathaniel'in Olympia ile alakalı olan duygularını anlatırken karşımıza çıkar. Örneğin ilk kez Olympia'yla karşılaştığında ve onunla dansa kalktığında kızın elini tutar ve Olympia'nın eli çok soğuktur, Nathaniel'in ruhu normal olmayan (Hoffman, 2008, s. 128) şiddetli bir don tarafından sarılmışçasına ürperir.

Freud'a göre bu kısa hikâyede tekinsizlik hissiyatı Kum Adam vasıtasıyla beden bulmuştur ve hikayenin hazırlanış biçimi de iğdiş kompleksinin nevrotik danışanların ruhsal sağlığı bakımından ciddiyetini vurgulamaktadır. Baba imagolarını hikayede başka karakterler yoluyla gözlemleyen Freud; Spalanzani ve Copolla'nın Nathaniel'in 'iki' babasının yeni halleri, reenkarnasyonlarıdır ve Nathaniel'i tutsak eden karmaşası, kişilik bölünmesinin göstergeleri Olympia'ya olan sevgisinden anlaşılmaktadır der ve ekler; Hoffman'ın huzursuz bir birliktelik yaşayan ebeveynlerin çocuğu olduğundan ve o henüz üç yaşındayken babasının evi terk ettiğinden ve asla geri gelmediğinden söz eder ve Grisebach'a göre şeklinde devam eder; Hoffman'ın yapıtlarının biyografik önsözünde anlattığı gibi yazarın babası ile ilişkisi tamamen kırılma olduğu bir konu olmuştur.

Lacan, Psikanalizin Etiği (2008) seminerinde Freud'un Şey'ini (das Ding) (2005) incelerken kendi özne ve nesne konseptini değiştirmeye çalışır. Lacan bu seminerinde, Freud'un Şey 'ini gerçekte felsefenin uzun süre takip edeceği Platon'nun İyi'si (the Good) ile bir tuttuğunu ima eder. Kusursuz, ölümsüz, sınırsız, değişmeyen gibi niteliklere sahip bu iyi gerçekte dil öncesi anne-bebek bütünlüğünün tecrübesinden ziyade bir şey değildir. Bu noktada Şey her daim aynı yerdir; düşünümü, hem kronolojik hem akılsal şekilde önceleyen Kadınsı yerdir. Yerin ve vaktin olmadığı, sembolik bir gösterimin henüz başlamadığı Kadınsı olanın bir eklentisi olarak bir bütünleşmedir. Bu anlamda Şey, öznenin sürekli takipte olduğu, yerine cisimleri getirerek isteğini devam ettirdiği, anlatması en basit şekilde yasanın negatifi/tersi şeklinde uygulanabilecek şeydir (Soysal, 2010, s. 1). Bu düşünce de dili ve yanındaki kültürel/uygar hayatı mecburi olarak Kadınsı'nın anaerkilliğinin zıttına bir ataerkil şeklinde oturtmayı gerektirir. Annenin karşısında yardıma muhtaç, onun bir eklentisi olarak ve sadece fiziksel temasla yaşama başlayan her insan bu durumu açık edilemez, temsil edilemez şekilde bir haz fazlası olarak yaşar. İlk cinselliğin bu noktada bir enestüel kimliği olduğu ve yeni doğan tarafından bunun bir fazlalık, artık şekilde deneyimlendiği göz önüne alındığında psikanaliz, özneliğin sadece babanın işleviyle, diğer şey ile özdeşim kurarak, dile girerek ve sözü anlayarak var olabileceğini gösterir. Bununla alakalı olarak enestüel olan Oedipus öncesine rast gelir ve kastrasyon terimi daha çok dili kabul etmenin eş anlamlısı olarak bu haz fazlasından sıyrılıp bunu ifade etme ve tekrar eden nesne ilişkileri yoluyla tekrar elde etme çabasına yönlendirmektir.

Kadınsı durumdaki Annenin isteklerinin bir objesi durumundaki çocuk, kendi nesneliğini dışarı aktararak kendisini bir özne şeklinde kurabilir (Lacan, 2008). Faklı anlatmak gerekirse öznel bir nokta ancak Annenin çıldırtıcı/dengesiz/aşırı isteğinin nesnesi olmayı reddedip annenin isteğiyle özdeşim kurma ve kendi istek nesnesini bir boşluk biçiminde kendinin dışında oluşturarak sağlayabilir. Lacan bu nesneye nesne a der (Lacan, 2014). Nesne a kavramı Fransızca "autre" kelimesinin baş harfinden adını alır ve "öteki" anlamına gelir. Bu bağlamda meydana gelen nesne gerçekte bir boşluktur, başka bir diğer kişidir, öteki nesnedir, özneyi kaybettiği bu enestüel bütünlüğe benzeştirilebilecek bir diğer şeydir. Bu nedenle özne dediğimiz şey gerçekte kendisini hiçbir şekilde kapanmayacak bir boşlukla özdeşirecek ve ayrılmış bir özne olarak yani arzulayan bir özne olarak tanımlayacaktır. Lacan (2014) arzuyu tamamen kuralın kendisiyle alakalandırır, ki bunu anlamak de çok güç değildir. Kural bir şeyi yasak hale getiriyorsa

yasaklanan şey arzu edilir duruma gelecektir; dilin/kültürün/uygarlığın kuralları da ensesti engelleyerek öznenin ancak ikameler vasıtasıyla buna ulaşmaya devam etmesini gerektirir. Bu nedenle sürekli biçimde arkaik başlangıca geri gitme çabası, bunun gerçeğe uygun şekillerde yapılmasını organize eden kuraldan da farklılaşmayarak nesne a'nın boşluğuna ikame nesnelere getirerek arzuladığımız şeyin asla elde edilememesi anlamına gelir ve istekler daima kendisini devam ettirir. Burada belirtilmesi gereken bir konu da gerçekte arzunun ikame nesnelere anlık deneyimimizde büyük ölçüde insanlardan oluştuğudur. Sosyal kalmak ve sosyalin sonrası olarak arzu, iletişim kurmanın ve bu iletişimdeki özdeşimlerle farklılığa açık halde kalabilmenin nedeni olarak kendi kendini sürer. Bu çıkarımla da Lacan nesne a'ya arzunun sebep-nesnesi demiştir (Lacan, 2014). Seminer verdiği süre boyunca psikanalizi ilkin bir iyileştirici yöntem daha sonra bir bilim ve daha sonra da matematiksel/mantıksal bir düşünme biçimi durumuna getirme çalışmalarında farklılaşmadan duran tek şey her zaman bir ötekinin olduğu ve bu ötekinin hem kişisel ölçüde kişiye içkin olduğu hem de sosyalliğin teminatı işlevini gördüğüdür.

## **BÖLÜM 2: MEKAN-NESNE-KORKU İLİŞKİSİ**

### **2.1. Mekan, Nesne ve Korku Kavramları**

Mekan kavramı tarihsel süreç boyunca başta felsefe, sosyoloji ve mimarlık olmak üzere bir çok disiplinin araştırma konusu olmuş ve çeşitli tanımlamalarla farklı kavramsal açılımlar kazanmıştır.

TDK Büyük Türkçe Sözlük'te 'Mekan' kavramı "1. yer, bulunulan yer. 2. ev, yurt. 3. gök bilimi uzay" (TDK, 2016.) olarak verilmiş olsa da, kelimenin etimolojik kökeni Arapça 'kevn' sözcüğüne dayanmakta ve 'oluşun meydana geldiği yer anlamına gelmektedir. (Kutluer, 2003, s.550-552)

Mekan fikrine dair ilk fikirler Antik Yunan felsefesine dayanmaktadır. Platon mekanı "öncelikle oluş ve bozuluşun üzerinde gerçekleştiği yer" (Platon, 1875) olarak tanımlarken öğrencisi Aristo, "Bir şeyin etrafının bir başka şeyle sarılmış/ çevrelenmiş, parçalı bir yaklaşım olarak ele alır" (Aristotles, 1991)

Görüldüğü gibi Yunan felsefesinde yer-uzam-mekan ayrımı yapılmamaktadır. Bu ayrım Foucault'a göre Galileo ile birlikte başlamıştır.

"Bu yerleştirilme mekânı Galileo'yla birlikte parçalandı; çünkü Galileo'nun eserinin asıl büyük günahı, Dünya'nın Güneş etrafında döndüğünü keşfetmiş, daha doğrusu yeniden keşfetmiş olması değil, sonsuz ve son derece açık bir mekân kurmuş olmasıdır; öyle ki, ortaçağ yeri bir anlamda bu mekânda erimiş, bir şeyin yeri artık hareketi içindeki bir noktadan ibaret hale gelmiştir, tıpkı bir şeyin duruyor olmasının son derece yavaşlamış hareketinden başka bir şey olmaması gibi. Başka deyişle, Galileo'dan itibaren -on yedinci yüzyıldan itibaren- uzam yerleştirilmenin yerine geçmiştir. Günümüzde ise, yerleştirilmenin yerini almış olan uzamın yerine mevki geçti. Mevki, noktalar ya da unsurlar arasındaki yakınlık ilişkileriyle tanımlanır; biçimsel olarak bu ilişkiler, diziler, ağaçlar, kafesler olarak betimlenebilir." (Foucault, 2014, s.292-293)

Mekanın mimari için taze bir terim olmadığını; fakat pek çok farklı anlamı olduğunu ifade eden Noberg Schults, aktüel kaynakçalarda var olan iki farklı kullanım arasında bir seçim yapılması gerekliliğinden bahsetmiştir, bu iki kullanım; 'üç boyutlu mekan' ve 'algısal

alan olarak mekan’’dır. (Norberg-Schultz, s. 1980) Bu anlamıyla mekan, soyut ve somut bir çok ögeyi barındıran çok katmanlı bir kavramdır. Mekanın somut nitelikleri ve tanımlamaları başlı başına bir çalışma alanıdır fakat bu tezin konusu üzerinde ele alınan mekan kavramı, soyut nitelikleriyle öznenin tanımladığı ve bir ilişki kurduğu mekandır.

Günümüze doğru yaklaştıkça Mekan kavramını konu alan tartışmalar git gide özne merkezli fenomenolojik yaklaşım etrafında şekillenmeye başlamıştır. Fenomenolojik yaklaşımda mekan, insana bir var olma alanı sağlayan, dünyada bir yer ile aitlik ilişkisi kurduran, yaşanan bir yer olarak tanımlanmaktadır. Bu özne merkezli tanım; mekanın sınırını belirlerken aynı zamanda kişinin aidiyet ve güvenli alan sınırlarını da belirler. Bu bağlamda mekan kavramının tekinsizlik ile ilişkisi ise içerisi ve dışarıyı ayırma dayanağıdır. Öznel ve kamusal olanı da ayıran bu sınır tekinsizlik kavramı ile direkt ilişki içerisindedir. Bir mekanın içi, güvenli alanı, tanıdık olanı temsil ederken; dışarıyı, korkuyla ilintilendirilecek yabancı olanı temsil eder. Tekinsizlik ise bu birbirinin tamamen karşısında duran iki yapının paradigmalarının melezlenmesiyle ortaya çıkar.

Mekanı, özne ile ilişkiye sokan temel etmenlerden biri nesnedir. Nesnelere kendi hafızalarıyla birlikte bir mekanı yaşamış mekana dönüştürür ve özneyle mekan arasında yeni bir ilişki tanımlanmasını kolaylaştırır.

Semra Aydın’ın mekan-özne-nesne ilişkisini “mekan; içinde konumlandığımız, kendi var olma olasılıklarını keşfettiğimiz bir ortam, özne ve nesnenin bulunduğu yaşanan bir ‘yer’dir” (Aydın, 1986) cümlesiyle anlatırken, Şengül Gür , “mekan; insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası bizi saran boşluğun üç boyutlu bir anlatımıdır.” (Gür, 1996) şeklinde ifade etmiştir.

Gerek üç boyutlu gerek de soyut anlamdaki mekan kavramının temeli nesneyle ilişkisine dayanır. Sonraki tanımlar, nesnenin zihindeki algısı çerçevesinde değişmiştir. Mekanı mekan olarak anlamamızı sağlayan boş yapılardan çok, insan ve nesneyle olan ilişkisidir.

Nesne kavramı da tıpkı mekan gibi tarihsel süreçte gelişen felsefi ve bilimsel süreçlerle çeşitli anlamlar kazanmıştır. İlk olarak amaca yönelik aleti tanımlayan nesnenin bilgisine ulaşmak felsefe tarihi boyunca temel inceleme alanlarından biri olmuştur. Zira nesnenin

bilgisi insana, dünyayı nasıl anlayabileceğine dair bir temel görüş kazandıracaktır. Bununla birlikte nesnelere gündelik yaşam içerisinde sembolik bir dil oluşturmak gibi bir işlevi daha vardır. Bu konunun inceleme alanı ise göstergebilimdir.

“Nesne görülmeyi bekleyen şeydir, düşünen özneye göre düşünülen şeydir, kısacası, çoğu sözcüğün verdiği biçimiyle nesne düşünülen şeydir” (Barthes, 2009)

Bir göstergebilimci olan Barthes nesneyi tanımlarken ‘düşünen özne’ ve ‘düşünülen şey’ ikiliğinden yararlanır. Özne ve nesneyi karşıt olarak konumlandıran bu görüşe göre, özne etken, nesne ise edilgen konumdadır. Başka bir deyişle nesneye kullanım değeri dışında anlam yükleyen ve nesnelere bir gösterge olarak konumlandıran bizzat öznenin kendisidir. Barthes bu gösterge işlevine ‘yan anlam’ demektedir. Yan anlam, nesneye işlevi dışında yüklenen ikinci ve sembolik anlamdır. Bu çalışma kapsamında nesne kavramının ele alınmasının gerekliliği de sembolik anlamların nesne ve tekinsizlik arasında bir ilişki olanağı sağlamasıdır. Göstergebilimsel açıdan toplum nazarında uzlaşma sağlanmış bir çok korku ve tekinsizlik nesnesi vardır. Buna, Amerikan sinemasının sıkça kullandığı (kız çocuğu, oyuncak bebek, kırık cam) bazı göstergeler örnek verilebilir.

Bununla birlikte nesnenin sembolik bir değer olarak varlığı sanatın da temel dayanaklarından biridir. Mağara sanatından günümüze nesnelere, fikirlerin ve anlamların temel taşıyıcıları olarak rol oynamışlardır. Örneğin Rönesans resim geleneğinde sıkça kullanılan bir figür olan kurukafa ‘momento mori (ölümü hatırla)’ anlamına gelmektedir. Normalde işlevi olmayan bir nesne olan kurukafa, çağrışım yoluyla bir anlam taşıyıcı olarak rol üstlenmiş ve toplumsal olarak bu anlamda uzlaşım sağlanmıştır.

Bu çalışmanın temel kavramlarından bir diğeri olan korkunun ise sözlük anlamı: “Bir tehlike veya tehlike düşüncesi karşısında duyulan kaygı, üzüntüdür (TDK, 1998).” Abisel bunu şöyle açıklar; "Korku bir tehlike tehdidiyle, tehlikenin tanınmasıyla ilgilidir. İnsanın yok edilme, zarara uğrama endişesinden kaynaklanır (Abisel, 1999, s. 132).” Her canlıda korku duygulanımı mevcuttur. Korku bazen hayal gücümüzden kaynaklansa da bazı durumlarda gerçekten beslenir. Korkuların meydana gelmesinin ana nedeni tehdit algısıdır. Tehdit kimi zaman bir kişiden kaynaklansa dahi kimi zaman bir nedenden de beslenebilir. İnsanın sonlu bir yapı olduğunun bilincinde olması korkunun kaçınılmaz bir gerçek olmasının temelidir. “Korku aynı zamanda öğrenilen bir duygudur. Örnek alma ya

da koşullanma sonucu öğrenilerek oluşabilir. Bir nesne, durum ya da kişiden korkmak için tüm bunlarla ilgili bir yaşantıyı geçmişte deneyimlemiş olmak gerekir. Böylelikle o nesne insan ya da durumdan korkmak gerektiği öğrenilir (Erkuş, Psikoloji Terimleri Sözlüğü, 1994, s. 70).” Korku hakkında bugüne kadar yapılmış olan tanımlamalara baktığımızda, korku kavramının insanın ruhsal veya fiziksel varlığına karşın, kaynağını bildiği bir tehdit fark ettiğinde buna verdiği reaksiyon olarak tanımlanabilir. Sebepleri farklılık gösterebilir olmasına rağmen korkunun en temel tanımı budur.

“Tek veya çok sayıda, yüzyıllardır süren fakat her zaman ilerlemenin aşırı ucunda yer alan korku, silahlarını sürekli olarak yeniden keşfeder” (Mannoni, 1992, s.7).

İlk çağlardan itibaren insanlığın sahip olduğu bir duygu olan korku, nesnesini dönemin toplumsal koşullarına ve bilgi düzeyine göre değiştirmiştir. İlk insanlar doğanın büyüklüğü ve kontrol edilemezliği karşısında dehşete düşerken, içinde bulunduğumuz dönemde nesnenin ve dünyanın bilgisine her gün biraz daha yaklaşan insan için artık bunlar korku unsurları değildir. Bununla birlikte yabancı olandan, aşına olmayandan korkmak insanla birlikte var olmuş ve günümüze kadar hiç değişmemiştir.

Bu bağlamda tekinsiz, tanınmayan, yabancılanan, güvenli alanın dışında kalan nesne ve mekanlar bu çalışmanın kapsamında korkunun nesnelere olarak ele alınmışlardır.

## **2.2. Mekanın Metafizik Boyutu ve Tekinsiz Mekan**

Kurgusal anlatılarda mekân, fiziksel/topografik bir nicelik alanı olmaktan çok, zihinsel ve ruhsal süreçler ile birlikte metni kuran bir yapı unsurudur. Maurice Merleau-Ponty, mekânı, nesnelere içinde konumlandığı yer dışında, evrensel bağlantı gücü ve nesnelere konulmasını mümkün hale getiren bir vasıta olarak değerlendirmek gerektiği tezini savunur (Merleau-Ponty, 2017, s. 331). Bireyin kültürünü ve deneyimlerini de içeren, mekânda geçirilen zaman, psiko-sosyal durumu ve çok kapsamlı fiziksel faktörler, mekânın algılanmasını tamamen etkilemektedir (Güleç-Solak, 2016, s. 19) Bir nicelik alanı, hem fiziksel olarak hem de algılanarak, hikayelendirilerek, yorumlanarak, hissedilerek, kısaca yaşanarak oluşturulur. Bu da o yerin, insanlar tarafından tanımlanmadan, adlandırılmadan bir mekân olamayacağı anlamına gelmektedir (Gierny, 2000, s. 465). Mekân, yalnızca somut dünya ile alakalı olmadığı gibi soyut kavramlarla alakalı anlamlarda barındırmaktadır. Bu yolla sınırlarını genişleten mekân, hem metafizik

hem de fizik örüntü içerisinde anlam edinir, birbirine bağılı olgularla anlaşılır hale gelir; “insan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/ kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü hem de etkileyen nitelikli uygulama alanına” dönüşür (Korkmaz, 2007, s. 435).

Kişinin mekân içinde veya çevresinde uzun veya kısa süreli deneyim kazanması ve bu doğrultuda mekânın hatırlanması Mekân algısının içselleştirilmesi ile alakalıdır (Özen, 2006, s. 2).

Tekinsizlik, bir deneyim olmasının yanında bir kavram olarak da incelenebilir. Bu deneyim, kişide kaygı, tedirginlik, dehşet, rahatsızlık ya da üzüntü duygularına yol açar. Geçmişe dâhil olan bir durumun yahut etkileşimin zaman içerisinde zihinde bastırılması, araya giren zamansal mesafenin ardından tekrar bu durumla bir şekilde karşılaşmanın deneyimlenmesi ve deneyiminden kaynaklanan huzursuzluk duygusu tekinsizliği belirten bir başka ifadedir. Tekinsiz, zaman ve özne bakımından etkileşimi en açık biçimde coğrafya üzerinde değerlendirir. Özne için alışlagelmiş, tanıdık bir mekânla sağladığı iletişime zaman ölçüğünde mesafe girer. Gelecekteki şimdide, yok edilen zamansal mesafenin mekân üstünde neden olduğu farklılaşmayı öznenin algılama durumu, bu eylemin öznedeki yarattığı gereksiz tekinsizlik, huzursuzluk deneyiminin en net halidir (URL-1:, 2017). Mekân ve anlatı ilişkisi içinde, mekânı yüceltme veya aksine yerme bir kolektif inanca ve düşünceye varma işlevini görev edinmektedir. Mekân, anlatı yardımıyla hem anlama hem de yeni bir boyuta sahip olmaktadır. Mekân algısını oluşturan paradigmalarda başında, dış ve iç ikiliği bulunmaktadır. Güvenilir alanı belirten içe (örneğin ev) ve güvenli olmayan alanı niteleyen eden dışa (eşikten ötesi) kazandırılan fenomenolojik anlamlar, şüphesiz geleneksel anlatılarda da yer alır. Çoğunluğu mitlerle beslenen inanışların belirleyiciliği anlamlandırmada bireysel tasarruflardan daha hakimdir. Mekâna yönelik tekinsizlik algısı içinde muhkem mesken dışarısındaki alanların bulunması belirsizlik ve sınırsızlık ikilisi ile anlatılırken özele inildiğinde terk edilmişliğin tecrübelerine sahip eski alanlar veya meskenler, insanüstü varlıklar tarafından kontrol edilen ve insanların kontrolü dışında olan mekânlar olarak düşünülebilir.



### 2.3. Palimpsest Kavramı ve Mekanın Belleği

Latince Palimpsest “yeniden kazınmış” demektir (Url 3, 2019). Palimpsest kavramını tanımlamak gerekirse “Üzerine yazıla çizile eskimiş parşömenler ya da tabletlere verilen addır. Yeniye zorla okursunuz eskiden yazılmış olanın çentikleri ve soluk izleri arasından (Gür F. B., 2011, s. 8).” Başka bir dille söylemek gerekirse yeninin, yok olmamış eskinin üzerine bindiği bir katmanlar bütünüdür. Yeni ve eski dönemdeki izler birbirine geçer, izler bazen birbirine karışır ve çoğu kez bir illüzyon kaçınılmaz olur (Al, 2011, s. 22). Bu tanımdan görülebileceği gibi palimpsest parşömenin zorlukla edinildiği zamanlarda yeni bir metin yazabilmek için üstü yazılı bir parşömeden eski mürekkebin kazınarak silinmesi ve yeni metnin aynı parşömene ve eski metnin izlerinin üstüne yazılması yolu ile oluşan çok katmanlı yapı için kullanılan terimdir. Palimpsest olarak nitelenen yapının en kıymetli vasfı önceki metnin izlerini taşımasıdır. Palimpsestin kent ve mimarlık açısından kullanılmasının önemine dikkat çeken ve palimpsesti açığa çıkaran “farklılaştırıcı kökene inmenin bir yolu” olarak öneren Gür’ün tabiriyle “palimpseste aynı anda bir antik dönem mitolojisi, bir Firavun tebliği, bir orta çağ aşk öyküsü, bir kahramanlık destanının izlerini okumak olanaklıdır” ve “yerin akli palimpseste gizlidir”. Aynı zamanda palimpsest ortaya çıkarılmayı bekleyen kurnaz mesajlar içerir (Gür F. B., 2011). Bu noktada katmanlaşmadan söz etmek zaruridir. Kelime anlamında olduğu gibi palimpsest ile “katmanlaşma” ifade edilmektedir ve müphem alanlar palimpsest hafızanın mekanı olarak kenti ifade etmektedir. Kentlerdeki hızlı gelişim, heterojen kalabalıklık ve yeni ölçekli kentsel mekanlar “tekinsizlik” hissini tetiklemektedir ve böylelikle katmanlaşma, müphem alan ve tekinsizlik ilişkisi kurulmaktadır (Özkan & Özdemir, 2017).

Kavramın hakiki kullanım şeklinde bir olumsuzluk ya da olumlama vurgusu olmasa da kavramın doğuşuna ihtiyaçlar sebep olmuştur. En altta kalmış tabakanın okunması pek mümkün değildir ve üstte yazılan metnin ise okunabilmesi bir öncekine göre güçtür. Bunun neticesinde ürün önceki metnin silinmesine neden olmuş, ortaya çıkan yeni metnin ise karmaşık bir biçimde okunmasına yol açmıştır. Göreceli olarak olumsuz olan bu palimpsest kavramından yararlanılan öteki disiplinlerde daha değişkendir. Örnek vermek gerekirse kentsel mekânın bir palimpsest olarak okunmasının sonucu mekâna ve kentsel mekâna ait imgelerin kesintiye uğradığı noktaların varlığına işaret etmek anlamına gelmektedir. Al (2011, s. 22) Kentsel mekân için yapılan palimpsest analogisini

şu şekilde açıklar: “palimpsest durum, kente ait olanın – bir tür zor kullanmayla- yok edilmeye çabalanması ve kent üzerine yeni yeni katmanlar üretilmesiyle gözlemlenir. Şüphesiz ki kentlerin çok katmanlılığı onların kültürel zenginliğinin göstergelerinden biridir fakat, kenti saran tabakaların izlerini tam koruyamaması ve yeni gelenin eskiyi tahrip ederek ona tutunmaya çalışması, kentin kimliğini koruyamamasına sebep olmaktadır. Bu durum kentlinin kente duyduğu duygusal bağın ve kentle ilgili yüklendiği hatıraların yıkımını da beraberinde getirmektedir.” Palimpsest kavramı edebiyattan sinemaya, resimden müziğe, sosyolojiden kent bilimlerine ve mimari gibi birtakım alanlardan faydalanarak kullanılmıştır. Bunlardan en bilineni “apriori” olarak, Baudelaire bu kavramı benzetme yaparak ilk kullananlardandır. Baudelaire, hafızayı ve beyni palimpseste benzetmiştir (Terdiman, 1993, s. 109). “Les Paradis Artificiels” isimli eserinde şu şekilde anlatır: “Benim beynim de seninki de bir palimpsesttir. Sayısız düşünce, görüntü ve duygu bir ışık kadar usulca beyninize doluşur ve her biri öncülünün üstüne biner ancak gerçekte hiçbiri yok olmaz (Kuberski, 1992, s. 9).”

Toplumsal süreçler ve mekân arasında bulunan bağı ortaya koymak için belleğin mekânla olan bağı öneme sahiptir. Toplumsal bellek mekâna ihtiyaç duyar. Çünkü toplum mekânsız mekân ise toplumsuz düşünülmemelidir. Toplumsal süreçlerin ev sahibi mekânken, mekânda toplum tarafından şekillendirilir. Mekân, içerisine konulan maddi nesnelere bir şekilde farklı, kesin bir kendilik olarak görülemeyeceği gibi sadece bu tür öğelere de indirgenemez. Mekânı “mutlak” kabul eden tez kabul görmezken, nesnelere salt dağılımı üzerine eğilerek bütün mekânsal etkinin yok edilmemesi gerekir. Bu tür nesnelere arasındaki farklı mekânsal ilişkileri ayırt etmek için kapsama, mesafe, sürelilik gibi terimlerden yararlanmak daha doğrudur. Bu bakımdan mekândaki nesnelere, mekânda bulunan kişiler açısından algılanır ve kişilerin yaşamını biçimlendirmek şeklinde yorumlanır (Urry, 1999). Birey/toplum ve mekân birbiriyle bağlı unsurlar olarak değerlendirilmelidir. Çünkü toplumda oluşan değişiklikler sonucunda toplum içinde bulunduğu mekânı şekillendirmektedir. Mekânın sahip olduğu unsurlar bakımından toplumda çeşitlilik açısından nesne olmaktadır. Bu sebeple toplum ve mekân güçlü bir ilişki ağına sahiptir. Urry (1999) düşüncesinde, mekânsal yapının, toplumsal örgütlenme örüntülerinin ana nedeni gibi düşünülmesi toplum mekân ilişkisini anlatmada ne denli yetersiz kalırsa, ayırt edici mekânsal özelliklerin, yalnızca “içinde toplumsal etkinliklerin geçtiği ortamı sağlayanlar” olarak değerlendirilmesi de aynı ölçüde toplum-mekân alakasını açıklamada yeterli değildir. Bu farklılık, mekânsal ortam hakkında çok yönün

insan açısından ve değiştirilme şeklini ihmal ettiği için kısmen hatalıdır. Toplumsal etkinliklerle var olan bu yönler ve tekrardan bu etkinliği meydana getiren anlamlı yapıların kısımları olmalarından dolayı önemlidirler. Parklar, alışveriş merkezleri, ulaşım ağları sadece belli bir mekânsal yapının öğeleri ve insan etkinliğinin dış betimleyicileri değildir. Bunlar direk olarak toplumsaldır. Bu sebeple toplumda belirli olan ve hazır durumda anlamlı toplumsal nesnelere ve bu tür nesnelere arasında karşılıklı bağlı buldukları karakteristik biçimlerden ayrılmazlar. Aldo Rossi tarafından 1960'larda yazılan "Şehrin Mimarisi" isimli kitapta kolektif belleğin, kent ve mimarlığı oluşturan her türlü değer ile ortak birlikteliğinden söz etmektedir. Mimar olan Rossi'nin bellek hakkındaki tanımları, Halbwachs'a göre daha mekânsaldır.

Rossi'ye göre kenti meydana getiren mimariler, mekânlar hakkında üretilen sosyal ilişkilerle kent belleğinin bir parçası haline gelmekte, bu ilişkiler ağı kentin tarihi içine karışarak zaman içinde onu biçimlendirmekte, yeniden üretmektedir (Çalpak, 2012, s. 34). Mekân-bellek ilişkisinde de mekân, "üzerinde toplumun yaşadığı yer" olarak tamamen fiziksel bir durumu anlatmamaktadır. Bu ilişki açıklanırken mekânın ayrı iki kavramsallaştırmasından faydalanılabilir. Birincisinde mekân; öznelere bağımsız, homojen boş bir konteynir olarak tanımlanırken, bu mekân tanımlanabilir ve hesaplanabilir fiziksel özelliklere sahiptir. Diğerinde ise mekân; kullanıcıları tarafından biçimlendirilen ve onlarla birlikte dinamik bir alan olarak kavram haline getirilmiştir. Duygunun, belleğin ve aklın önemli rol oynadığı algılanabilir bir alandır (Şumnu, 2002). Şumnu'nun (Şumnu, 2002) belirttiği gibi mekân-bellek ilişkisinde farklı iki düşünce göze çarpmaktadır. Birincisinde mekân fiziksel ve bağımsız bir unsur olarak değerlendirilir. İçinde yer alan toplumun ilişkileri ve toplum göz önüne alınmamalıdır. Diğerinde ise içinde yer alan toplum önemsenmelidir çünkü mekân toplum tarafından şekillendirilecektir. Bu yaklaşımda toplum hafızasının da mekânın şekillenmesinde payı olduğu değerlendirilmektedir. Bu yaklaşımlarda mekân, tarihin başka bölümlerinde farklı bakış açılarıyla kuramsallaştırılması yoluyla meydana gelmiştir. İki modernist tasarımcı ve düşünürlerin düşüncelerinde ifade bulan normatif, mutlakıyetçi aydınlanma dönemi nesnelleştiriciliği, ikincisi ise post-yapısalcı, psikoanaliz, feminist eleştiri, ve postmodernist teorilerle araştırılan, bilincini ve insanın önceliğini açıklayan yorumlayıcı, öznel kavramlaştırma biçimidir (Şumnu, 2002). Mekânsal oluşumların eylemselliğinin devamlılığının açıklaması olarak bellek, kentin fiziki yapısının, sosyal bir ilke olarak yorumlanması, toplumsal yapı ve fiziki mekân arasındaki bağlantıların daha açık bir

biçimde değerlendirilmesi noktasında da özgün kavramsallaştırmalara imkân sunmaktadır. Bunun yanında bellek ve kent arasındaki ilişkisinde belirli 'mekân-zamansal' ufukların açığa çıkmasında ve yapısal seçiciliklerin dönüşümünde en baş nedenlerden olan kurumsal yapı müdahalelerine dikkat edilmesi diğer bakış açısını oluşturmaktadır (Olgun, 2009). Olgun'un da dikkat çektiği iktidar yoluyla yapılan yeni düzenlemeler ve müdahaleler, mekânın kullanıcılarına ve onların mekâna yükledikleri anlama rağmen mekânın belleği değiştirebilir hatta yok olmasına neden olabilir. Bütün yeni iktidarlar kendi politikalarıyla mekânda değişikliğe neden olmaktadır. Çünkü her iktidar ileride kendilerinden söz ettirecek ve devamlılığı sağlamalarına yol açacak yeni yapılar oluştururlar. Bunun sonucu olarak mekânda değişiklikler oluşmakta ve toplum belleği de bu değişikliklere ayak uydurmaktadır.

#### **2.4. Mekânı Tekinsizleştiren Nesne**

Mekân deneyiminin olağandışı hali, insanı farklılaştıran ve değiştiren bir etkinin var oluşudur. Mekânın olağan halden çıkması durumu da insanın içsel süreçleriyle ilgilidir. İnsanın ruhsal olarak değişimini mekâna yansıtması mekânın düzenlenişine yol açar. Ev, "bedene dair algı, duygulanım, düşlem ve düşünceleri bir araya getiren ve kendilik düşüncesi, davranışlar ve çevre ile olan ilişkilerin alanıdır (Eıguer, 2013, s. 20). Freud'un "tekinsizinin insanın evinde kendisini huzursuz hissetmesi, "tekinsizin mekânla alakalı sarsılmaları olmasıyla da ilgilidir. Kişinin kaygılı halinin mekâna yansıtması evin düzenini bozar. Sanatta da mekân deneyimi ve temsili yalnızca mekânın eserde bir yan etki olmasıyla açıklanamaz. Sanatta mekânın temsili aynı ev örneğinde ki gibi öznenin sahip olduğu izlerin yansıtmasıyla kaynağını bulur. Romantik mekân tasarımı, eski harabeler ve doğanın sırlarına kapılma arzusuna karşılık gelmektedir. Filozof Novalis'in "felsefe sıla hasreti" sözündeki gibi romantik sanatçı bir gezgindir. Nostaljidir, arayış içinde olandır. Bu mümkün olmayan bir arayıştır. Mekân romantik bireyin kaybolacağı bir arayıştır. Öznenin sarsılma noktası ise kendini kaybetmedir. Bu yüzden harabeler, büyüye, hayaletlere, karanlığa, doğanın gizemine, açıklanamaz olanda, "miadı dolmuş denen boyutu" gösterme amacını gerçekleştirme görevindedir (Starobonski, 2012, s. 158).

Geçmiş zamanlara ait harabeler göz alıcılıklarıyla geçmiş zamanın ötesindeki gezginin, modern melankolik insanın bu mesafeyi daraltabilmesini sağlayan seyirler sunmaktadırlar. "Razı olunan bir ölümün araya girmesi üzerine insan ve tabiat arasında bir uyum" kurmaktadırlar (Starobonski, 2012, s. 160). Bahsedilen uyum doğa ile kültür

arasındadır. Eski yapılar, kültürün kalıntıları olarak eski zamanlara ait tinselliğin ürünleridir. Doğa ise bu yapıları saran, sarmalayan onları içine alan kuvvettir. Melankolinin bir diğer yüzü de doğanın bu gücü, kültürünü yutan ölüm yazgısını andırmaktadır. Bir korku olmayan bu yazgı melankolinin geçmişe özlem, eski insanların bilgeliğine ve dünyasına dair beslenen inanç, doğaya ait büyüelliğin huzuru demektir. Harabelerin gizeminde kendini kaybetmek, "harabelerde hayale dalmak", varoluşun insana "ait olmaktan çıktığını ve şimdiden uçsuz bucaksız bir unutuluşa" kavuşulduğunu " hissetmektir" (Starobonski, 2012, s. 162).



**Resim 1.** Richard Wilson, Avernus Gölü, (1765)

<https://artuk.org/discover/artworks/landscape-with-lake-avernus-104546>

İngiliz ressam Richard Wilson'un "Avernus Gölü" (1765) adlı resmi ilk bakışta sade olmasından dolayı klasik bir manzara resmini anımsatmaktadır. Fakat manzaranın tarihsel ve özellikle mitsel önemi göz önünde bulundurulduğunda tipik bir romantik manzara resmi olduğu anlaşılmaktadır. Avernus, antik Roma zamanından beri bilinen volkanik bir göldür. Eski zamanlarda Romalılar Avernus çevresinde yerleşim kurmuşlardır. Göl diğer yandan Hades'in yer altı dünyasına açılan yolun başlangıcı olarak kabul edilmektedir. Wilson'un resmi Roma'ya özgü yapılar barındırmaktadır. Wilson'un dikkat çekmek istediği şey doğanın bu sade güzelliği içerisindeki harabelerin ihtişamıdır. 19.YY da kentleşme beraberinde insanların birbirlerine yabancılaşması, birbirlerine karşı çekinceleri bulunması gibi huzursuz bir duygular bütününü meydana getirecekti. Walter

Benjamin "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris" adlı yazısında mimaride demirin kullanımının tarihin ilk yapay malzeme kullanımı olduğunu yazar (Benjamin, 2001, s. 89).

Romantik doğanın gökyüzüne, kayalıklara, ormanlara duyduğu heyecanın, doğayla bir olmuş harabelerin uyandırdığı melankolinin yanı sıra demirin sanayi devrimiyle beraber kullanılması kültürün ikinci bir doğa haline gelmesi ya da doğanın yerini almasına sebep olmuştur. Metropoller, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında yeni bir toplum ve toplumsal ilişkilerin oluşmasında, Fransız ve Sanayi Devrimi sonrasında devrim etkileri barındıran aynı zamanda da ortaya çıkardıkları yeni yaşamın şekillenmesine imkan veren mekanlar olacaktı. Bu yeni deneyimler ve duygular insan ruhuna ve varoluşuna zararı dokunacak bir noktaya ulaşacak ve insan sürekli bir huzursuzluk, yorgunluk ve tükenmişlik yaşayacaktı. Romantik mekânların içe dalmaya neden olan büyü mü metropollerde caddelerde, dükkânlarda, sokaklarda, eğlence yerlerinde insanın kendine ve diğerlerine yabancılaşmasına yol açacaktı. Bunun yanında da metropollerin sahip olduğu uyarıcı güç ve yeni deneyimler coşkuyla karşılanacaktı. Fransız düşünür ve yazar Jean Jacques Rousseau "Yeni Heloise" (1761) isimli eserinde tipik modern insanın günlük yaşantısı içinde nasıl merkezîyetini kaybettiğini anlatır. "Yeni Heloise"nin başkarakteri olan Saint-Preux kırdan kentte, Paris'e gelmiş ve burada insanı tanımayı amaçlamıştır (Berman, Özgünlüğün Politikası, 2011, s. 120). Saint-Preux, sevgilisi Julie'ye yazdığı mektuplarda yaşadığı değişimi anlatırken moderniteyle birlikte gelen değişimlerinde etkisini göstermektedir. Saint-Preux, karşısında gördüğü "çarşıyan gruplar"la değişen politik çevrenin nasıl bir kaosla devam ettiğini, her an değişen fikirlerin sürekli birbirleriyle çelişik olarak sürdüklerini, artık "iyi, kötü, güzel, çirkin, hakikat, erdem" in "sadece yerel ve sınırlı" olduğunu yazar (Berman, 2003, s. 31). Sanat bu değişim sürecinde başka dünyalar önermeye çalışırken gerçekte devamlı olarak bireyin kendini kurtaracağı heyhulalar arayışında olacaktır. Mekanik olmak ile Heyhulalar arasında Hoffmann'ın öyküsü "Kum Adam"daki temalarla karşılaşmaktadır. Modern kent insanları, mekanik varlıklar olarak devamlı yaşadığı mayhoşlukla ve sarsılmayla kendilerine yabancıdır. Modern mekânlar, modernitenin akılcı ve teknik ilerlemeci anlayışıyla efsundan arındırılmıştır.

Poe'nun betimlediği kalabalık, toplumu oluşturan sınıfların geçidine benzer. Bulunduğu yerden onları izleyen öykü anlatıcısı bütün sınıfları jestlerinden ve giyimlerinden tanıyarak onları ayırt eder. "Masa başı zarafete sahip iyi giyimli kâtipler, "aşırı samimi"

olmalarıyla ve "yenlerinin genişliği ile kendilerini ele veren yan kesiciler, "donuk gözleri" ve "solgun dudaklarını kısımları ile kim oldukları anlaşılan her türlü özenli giysiler giyen kumarbazlar, "atmacayı andıran" gözleriyle Yahudi seyyar satıcıları, sokak dilencileri, "ölüme iyice yaklaşmış" sakatlar, işlerinden "neşesiz evlerine dönen" "gösterişsiz genç kızlar", daha küçük yaşta fahişe olan "bedenleri olgunlaşmamış" çocuklar, "sayısız ve tarifsiz sarhoşlar", "börekçiler, hamallar, kömürcüler, temizlikçiler, laternacılar, maymun sergileyenler, sokak sanatçıları, bunlara para toplayan pejmürde zanaatkârlar ve yorgunluktan bitkin işçiler (Poe, 2007, s. 300)" . Bu tablo bambaşka insanların içinde bulunduğu bir karmaşa, insanların diğerlerinin tanımadığı ama ne yaptıklarını bilerek hayatlarına devam ettiği bir kargaşanın temsilidir. Bu tablo sürekli devinimlere sahiptir ve tüm duyumları yorar. Gün içerisinde değişen farklı meslek gruplarından insanlar durmaksızın devam eden bir tiyatro gibi mekanik ve yıpratıcıdır. Anlatıcının bu durumdaki yorumu şudur: "Her şey karanlık ama görkemliydi tıpkı ustaca şekillendirilmiş bir

Tertullian abanozu gibi (Poe, 2007, s. 302)". Poe'nun kalabalıklar gözlemi ve yorumunun çelişkisi bir taraftan korkutucu bir dünyanın içinde bulunduğu izlenimi verir. İnsani değerlerin büyük ölçüde yok olduğu, insanın da kalabalık içinde mekanik bir figür ve diğerleri arasında toplumsal konumlarıyla farkını belli ettiği metropol kalabalığının etkileyici bir yanının olması modern kent yaşantısının tipikleşecek bir tanımlamasıdır. Kalabalıklar arasındaki bireyin bu noktada sahip olduğu endişe, kendiliğinden oluşan bir sarsıntı olarak özgürlüğü doğurur. Bu özgürlük metropolün içinde her şeyin yok olabileceği, kaybolabileceğidir. Bunu takip eden bireyde kaygının ivmelendirici gücü sayesinde metropol de kendini kaybederek özgürleşebilir (Ahıska, 1992, s. 118).

Freud, "Tekinsiz" adlı yazısında kişinin yaşadığı hayatta bir gurbet özlemine sahip olduğunu yazar (Freud, Sanat ve Edebiyat, 1999, s. 351). Doğum bir dışarı aktarımdır. Bireyin ruhsal süreçlerinin yaşadığı deneyimlere ve öncelikle büyük acılarına dair kabulü olmasıdır. Yeniden sılıya yani ana rahmine dönüş temel bir arzu gibi Freudcu ifadeyle aktarılsa içerisinde melankoliyi barındıran bir hasretti. Tzara'da Freudcu bir dille "insanın modern estetik denen iğdiş edilmişlikten tamamen azade olan rahim-içi hayat hayalinde mağaradan beşiğe ve mezara kadar anısını sakladığı dairesel, küresel ve düzensiz evleri yeniden inşa edeceğiz" diye yazar (Vidler, 2014). İnsanın doğal haline, yapısındaki "vahşi"ye dönmek, modernitenin deneyimleri hızlı ve belirlenmiş, karmaşık

ama akılcı düzenine – yani iğdiş etme haline- karşı çıkmaktı. Bu basit bir pastorallik, günümüz kırsal hayata bir özlem değil, ruhsal bir yenilenme, sürekli olarak hayatın düzeninin ardındaki yasadan kaçma Lacancı anlamda ayna evresi öncesi evredeki saf arzunun gerçekleşmesidir.



## **BÖLÜM 3: PLASTİK SANATLARDA FREUDYEN “TEKİNSİZ”**

### **3.1. Mağara Sanatında Tekinsizlik**

İlk çağlardaki resimlerde, arkeolojik araştırmalarda elde edilen bütün araç-gereçlere, inşa edilen yapılara, bugün gelinen noktadan bakıldığında, yapılacak daha çok iş varmış şeklinde düşünülebilir. Fakat şu an eksiklik olarak görülen o şeyler o günün gerçeğidir. Yapıldığı günün koşulları ve gereklilikleri için yeterlidir. Fazlasını yapmayı gerek görmez yapan, diye değinir Gombrich. “Tarih öncesi topluluklara şimdiki insandan daha basit olduklarından değil, düşünme biçimlerinin bugünkünden çok daha karışık ve insanlığın geldiği ilk zamanlara çok daha yakın olduklarından ilkel demekteyiz (Gombrich, 1980, s. 20).”

Araştırmalar sonucu atalarımızın yaptığı yapıları sanat için yapmadığı düşünülmektedir. Gombrich duvarlardaki çizimlerden yola çıkarak ilkel toplumlardaki ‘imge’ algısını şöyle açıklar: “Bunlar, imgelerin etkisine ilişkin evrensel inanışın, en eski örnekleridir. Bu ilkel avcılar, belki de oklarını ve taş baltalarını kullanarak elde ettikleri avlarının yalnızca resmini yapmakla, gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceğine inanıyorlardı (Gombrich, 1980, s. 22)” İmge aslında gerçeklikle bağlı bulunan, kendileri için kullandıkları bir yöntem gibi değerlendirilebilir. İmgeyi yalnızca Mağara duvarlarında ve kullandıkları eşyaların üzerinde görmeyiz. İnsanlığın en eski zamanlarından beri bedende de kullanımı gözlenir. Hatta kullanılabilen başka bir iletişim şekli olmadığı düşünülüp yalnızca beden dilinin var olduğu düşünülebilir. Beden dili yalnızca hareketlerden ibaret değildir. Kültürden kültüre değişen biçimde aitlik belirten boyalarla kendilerini boyadıkları, bölgeye veya topluluğa özel nesnelere taktıkları gözlenir. Ayinlerinde kullandıkları kıyafetler, hayvanları korkutmak için taktıkları takılar veya daha güçlü görünmek için giydikleri kıyafetler bu dile dahildir. Böylece görünmeyenden, yabancı olandan ya da tanımlayamadıkları her nesne, mekan ve deneyimden kendilerini korumayı amaçladıkları düşünülmektedir.

### **3.2. Rönesans Sanatında Tekinsizlik**

#### **3.2.1. Hieronymus Bosch**

Hertogenbosch’da doğmuş olan Hieronymus Bosch (1450?- 1516) belki de Rönesans dehasına uygun ama Rönesans ideallerine uzak, farklı bir isimdir. Resim geleneğinden çok süslemeden yararlanan ve bir takım eserleri hariç hümanist kuramlara çokta hâkim olmayan Bosch, Venturi’nin deyişiyse farkında olmadan Rönesans’ı atlayıp modern sanata ulaşan gerçek bir Ortaçağ ressamıdır.

Bosch’un “Cennet ve Cehennem” (1510?) resminin cennet panosunda Ortaçağ’a ait farklı üç zaman dilimi betimlenmiştir: Tanrı’nın Âdem ile Havva’yı cennete bırakışı, onların yasak elmayı yemeleri ve Tanrı tarafından cennetten kovulmaları. Resmin geri planında ise cennetten düşen melekler görülmektedir. Resim’i ilginç kılan detay meleklerin böcek olarak çizilmiş olmalarıdır. Bosch’un ilginç imgelemi altıncı yüzyılda yaşadığı düşünülen sahte Dionysos ismiyle bilinen Aeropagita’ı takip eder şekildedir. Ortaçağ sanatının etkisinde kaldığı da bilinen sahte Dionysos için iki farklı imge vardır. Birincisi temsil ettiği nesneyle yüzde yüz benzerlik kurarak o nesnenin değerini aşağı çeken yanlış olan imge, diğeri ise temsil ettiği nesneye benzememek üzerinden bağlantı kuran ve onu zıt şekilde ifade eden imgedir (Sayın, 2003, s. 17). Bosch’da meleklerin kutsal taraflarını bozmamak için bu yolu seçmiş olsa da cennetten kovuldukları için onları böcek şeklinde betimlemiştir. Resim’in diğeri tarafının konusu ise cehennemdir. Sofu bir Hıristiyan’ı korkutabilecek olan bu cehennem tasvirinde Bosch, imgeleminin eseri olan her türlü şeytana ve iblise yer vermiştir. Bu noktada cehennemi en korkutucu kılan detay onu gündelik hayatla özdeşleştirmiş olmasıdır. Resimdeki yer dinsel açıdan belirtilen cehennem değil, gündelik hayatı kapsayan cehennemdir.



**Resim 2.** Cennet ve Cehennem (Dünyevi Zevkler Bahçesi kesit, 1500)

<https://onedio.com/haber/bir-gunahkarin-poposuna-yazilmis-500-yillik-notalarin-kesfedildigi-tablo-hakkinda-21-bilgi-653994>

Bosch'un neredeyse tüm eserleri ezoterik imge dilinin dinsel metinlerden yararlandığı gibi gündelik halk masallarından da faydalandığını göstermektedir. Bosch'u biçimsel olarak değerlendirdiğimizde onunla aynı çağda yaşayan güneyli ressamlarla aynı biçimleri kullandığı göze çarpar. Bu plastik sorun aslında anlatımla alakalı bir durumu göstermektedir. Aslında Bosch'un, yer aldığı mekânı kaplayamayan, mekânda ufacık duran güçsüz figürleri insanın bir temsili değil, onun bir simgesidir. Bosch'un figürleri; "hiçbir plastik arayış olmaksızın, sanki maddeden arınmış şekilde yapılmışlardır, son derece saf ifadeleri vardır". Çünkü "Bosch sahnelemeye yanaşmaz, O sadece resimlerini simgeleriyle birlikte sunar (Venturi, 1966, s. 117)."

Venturi'nin "sahnelemeye yanaşmaz" ifadesi güneyli ressamın aradığı dramatik yoğunluğun Bosch'un eserlerinde aşırı derecede simgelere yerini bırakmasıdır. Bu O'nu Ortaçağ kitap resimlerinin ve vitray süslemelerinin devamcısı ancak imgeleri ve biçimleri kendi buluşu olan bir sanatçı yapmaktadır.



**Resim 3.** Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500

<https://onedio.com/haber/bir-gunahkarin-poposuna-yazilmis-500-yillik-notalarin-kesfedildigi-tablo-hakkinda-21-bilgi-653994>

"Dünyevi Zevkler Bahçesi" adlı resimde orta panoda, bir bahçe olarak tanımlanan dünyada ve yarı insan yarı hayvan şeklindeki canavarlardan meydana gelen kalabalık gruplar, yumurtadan çıkan insanlar, dev bitkiler ve kürelerin hepsi birer simge özelliği göstermiştir.

### 3.2.2. Fransisco Goya

1793 yılında tanısı konulamamış bir hastalık yüzünden duyma yetisini kaybeden ve bunun neticesinde akıl sağlığını korumakta güçlük çeken İspanyol ressam Goya, modern ressamların ilki olarak anılır.

Goya'nın modern ressamların ilki unvanı almasını sağlayan şey, ne saray ressamlığıdır, ne de akademi yöneticiliği. Eleştirmen ve Goya biyografisi yazarı Robert Hughes'a göre, Goya, sağırlıkla sonuçlanan ve ilk yıllarında sanatçıya neredeyse aklını kaçırtan hastalığı sayesinde dünyaya farklı gözlerle bakabilmiş olduğu için "normallikten" yakasını



sıyrabilmiş ve sanatı “sonsuz dek değiştirmiştir” (Baransel, Z. 2012:1). Akademinin kurallarını -tabiatın kopyalanması- yadsıyarak ürettiği 80 parçalık gravür serisi “ Los Caprichos” bu döneme rastlamaktadır.



**Resim 4.** Los Caprichos, no: 43 El sueño de la razón produce monstruos (Aklın uykusu canavarlar doğurur) Aside yedirme baskı ve leke baskı.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811>

Serinin ilk gravürü olan “Aklın Uykusu Canavarlar Doğurur” ve bunu takip eden gravürlerde, ressamın -ya da aklın- uykuya dalmasıyla beraber “karanlıklar krallığının” kapıları açılır ve içinden cadılar, şeytanlar, cinler, canavarlar fırlar. Baudelaire’in deyimiyle bu “cadılar meclisi”, aslında insana özgü olan tüm karanlık yönlerin beden bulmasından başka bir şey değildir (Baransel, Z. 2012: 1).



**Resim 5.** Los Caprichos, no: 72 No te escaparás (Kaçamayacaksın), Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı.



**Resim 6.** Caprichos, no: 51 Se repulen (Kendilerine çekidüzen veriyorlar), Aside yedirme baskı, perdahlanmış leke baskı ve çelik kalem.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayaller->

Gobrich Goya'nın resimleri üzerine yaptığı yorumda şu sözleri sarfetmektedir:

*“Goya'nın figürleri tamamen farklı bir dünyaya aittirler”* (Gombrich, 1980, s. 488).



**Resim 7.** Francisco Goya, “Los Caprichos (Kapriçyolar Serisi), Plaka 64, Buen Viage (İyi Yolculuklar)”, Gravür Baskı, 21.5 × 15.7 cm, 1799, Smith College Museum of Art.

<https://www.e-skop.com/skopbulten/goya-zamaninin-tanigi-gravurler-ve-resimler-ya-da-hayallere-ozgurluk/811>

“Goya'nın, neredeyse izleyicinin yakasından tutup sarsarcasına kurguladığı sahneler, herşeyden önce, bunlara kayıtsız kalmayı olanaksız hale getirmeyi arzulayan bir sanatçı tutumunu işaret etmektedir.” (Okan, 2006; 136). Son derece tekinsiz görünen bu doğüstü sahnede betimlenen yaratıklar izleyicinin dehşete kapılmasına yol açar. Karanlığı bir kat daha arttıran ürkütücü çılgınlıkları, orada iyi olmayan şeylerin yaşanmak üzere olduğunu gösterirken: sahne, kutsal kitaplardan, mitlerden öğrendiği şeytan ve türevlerini izleyicinin belleğine kalıcı olarak yerleştirir. Baudelaire, Goya'nın çalışmalarını şöyle tanımlar:

*“Şimdiye kadar hiç kimse böylesi bir cüretle absürt olanı, olası kılmamıştır. Tüm o eğri büğrü varlıklar, hayvansı suratlar, şeytani sırtışlar sapına kadar insana hastır. Bu varlıkların kendi aralarındaki benzeşimleri ve ahengi öyle kuvvetlidir ki, doğa bilimi açısından bile varlıkları inkâr edilemez. Özetle, gerçek olanla hayal ürünü olanı keskin bir çizgiyle birbirinden ayırmak mümkün değildir. Doğalı ve doğüstünü aynı zamanda*

*içinde barındıran bu sanatın muğlâk sınırını, en titiz araştırmacı bile belirleyemez.”*  
(Baransel, 2012: 1).

Öte yandan Goya'nın resimlerinde, İspanya iç savaşının meydana getirdiği ağır bunalım ve değişim de rahatça görülebilmektir. “Üç Mayıs'ta kurşuna dizilenler” resminde, Fransız askerleri tarafından öldürölen İspanyollar görölmektedir. Bu olay, Napolyon'un İspanya'yı işgal etmesinin bir ürünüdür. Yalnızca resme özgü olan ‘an’ ile alakalı olarak incelediğimizde ise bir adam, sırtı resme dönük asker kıyafetli kişiler tarafından infaz edilmek üzeredir. Bu görsel bilgi bizi rahatlatmaya yetmez. Resmin ana noktasındaki bu adama ateş edecek olan askerlerin ‘ne’liği, diğer bir yandan yerde ölü biçimde bulunan cesetler, kompozisyonun içine dâhil edildiği mekân, sosyo-költürel çizgide değerlendirme ve konu hakkında bilgi sahibi olma gereksinimi uyandırmaktadır. Francisco Goya'yı bu sanat yapıtını meydana getirmeye iten neden bir belge yaratma gereksinimi hissetmesi olsa dahi ortaya çıkan bir belge olmanın yanında; bir resimdir. Aynı tespit, Breughel'in “Babil Kulesi” resmi için yapılabilir. Tanımlanan imge geçmişe ait ve temsil ettiği değere göndermeler taşısa da imgenin her seferide yeniden üretilmesinden dolayı artık tamamen o değerdir.



**Resim 8.** Goya, Üç Mayıs'ta Kurşuna Dizilenler

<http://necmiguler.blogspot.com/2010/04/francisko-goya-3-mays-isimli-tablosu.html>



### 3.3. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Tekinsizlik

#### 3.3.1. Sürrealizm

20. yüzyılda Avrupa'da sanayi devriminin neden olduğu ekonomik ve sosyal değişimler yeni pazarlar aramaya neden olmuştur. Bu arayışlar ise I.Dünya savaşının çıkmasına neden oldu. 1917'de Rusya'daki devrim içe dönük bir gelişme ve kalkınma çabasıydı. Bu çaba Meksika, Latin Amerika, Çin ve Endonezya'da da sosyalist düşünceye bir sempati meydana getirdi. Savaş sonrasındaki olumsuz ruh hali toplumu etkilemiştir. Savaş kesin olarak sonuçlanmadığından insanlar bir güç arayışı içerisine girmiştir. Kapitalist sistemin düğümlendiği noktada ise büyük buhran adı verilen 1929 krizi meydana gelir. Bu süreçte Nazi Almanya'sı kısmi olarak diğer ülkelere göre başarılıdır. Sovyetler Birliği'nin kalkınma planlarına bağlı ekonomisi de büyüme gösterir ve bu ülkeye kapitalizme karşı itibar kazandırır. Bunun sonucunda Sovyetlerin komünizmi ve Alman faşizm politikasının etkinliği görülür. Eylül 1938 yapılan Münih Anlaşması sonrasında Almanya'nın otoritesi iyice güçlenir. Alman faşizmi modernlik karşıtlığı ve ırkçı tavırlarıyla güçlenir. 1930'larda faşist hareketlere muhalefet gösteren sanatçılar, Nazilerin antipatisini toplar. Yahudi katliamı sonrasında karşıt siyasal sistemleri olan iki ülke SSCB ve ABD bir araya gelirler. II. Dünya Savaşı'nda Alman faşizmi kaybeder. ABD'nin savaşta atom bombası kullanması savaşın sonrasındaki siyasi, ekonomik ve sosyal dengeler bakımından önemli bir etki yaratır. ABD ve SSCB arasındaki soğuk savaş sürecinde Avrupa ülkelerinin tekrar biçimlendirilmesi gündemdedir. Ekonomik ve siyasi oluşumlar yardım adı altında yapılır. Savaş teknolojileri, ekonomiye ve yaşam kalitesinin gelişmesine destek olmuştur. Avrupa'da bazı sanat çevreleri gelişen özgürlükçü gençlik hareketlerini destekler ve aileye, devlete, geleneklere ve zor kullanmayı benimseyen yaklaşımlara zıt bir tavır takınırlar. Toplumun değer yargıları gözden geçirilir. Bireysel hak ve özgürlükler toplumsal değerlerden üstün görülür. İki dünya savaşı arasında sanat öncü, tepkisel, yaratıcı ve eleştireldir. İtalya'da fütürizm, Fransa'da kübizm, Rusya'da önceleri siyasi rejimin etkisindeyken daha sonra farklılaşan konstrüktivizm, Avrupa'da değişen toplumsal değerlerle önemi artan soyut sanat, dada ve gerçeküstücülük bazen birbirlerinin alanının içinde özgürlükçü ve yenilikçi bir sanat düşüncesine dikkat çeker. Fütürizm endüstriyelleşme politikalarını destekler. İnsan hayatındaki değişimin teknolojik boyutunu inceler. Eserlerde hız ve makineleşme teması dikkat çeker.

Kübizmde zekâ ve yaratıcılık önceliklidir. Kübistler parçalara bölerek dönüştürürler; modern yaşamı genellikle geometrik şekillerle ve farklı bakış açılarıyla sunarlar. 1925 yılı sonrası gerçeküstücülüğü benimsemişlerdir. Dada akımının temelini ise zıtlık ve karşı çıkış oluşturur. Dadaistlere göre var olan değerler güvenilmezdir. Var olan değerlerin gereksizliğini kendilerine has bir üslup ile eleştirirler. Sanatın neredeyse her dalında faaliyet göstermiş ve çarpıcı bir dil kullanmışlardır. Gerçeküstücülüğü açıklarken tarihsel bağlama dikkat etmek ve bu kültürel hareketin köklerini bilhassa Dada akımından beslendiğini göz önünde bulundurmak önemlidir. Dada akımının dikkat çeken yanları 1. Dünya savaşına karşı oluşları ve çağın kültürüne karşı eleştirel olmalarıdır. Akımı temsil eden sanatçılar, sanatsal ustalık ve orta sınıf değerlerinden ziyade radikal politik fikirlerin takipçisiydiler. I. Dünya Savaşı'na dâhil olmayan İsviçre'nin Zürih şehrinde kabul gören Dadaistler, savaşın neden olduğu yıkım dünyanın ulusal ve sosyal ilişkiler düşüncesini zedelerken Avrupa'nın merkezinde güvenli konumda var olmayı başardılar (Coombs, 1998, s. 10).

Gerçeküstücülük akımının temeli 1922 yılında Andre Breton ve arkadaşları tarafından çıkarılan *Littérature* dergisiyle atılmıştır. 1924 tarih deki I. Manifesto akımın kuramsal dayanağı haline geldi. Birkaç yıl içerisinde farklı ülke sanatçılarından da destek gören akım resim, heykel ve edebiyat gibi birçok sanat dalında kendine yer bulmuştur. Joan Miro, Andre Masson, Antonin Artaud ve Yves Tanguy gibi gerçeküstücüler aklın ve bilincin yerine bilinçaltının açığa çıkarıldığı bir mutluluğun arayışına girdiler. 20. yüzyıla ait bir akım gibi görünse de aslında gerçeküstücülüğün kökeni 15. yüzyıla kadar gider. Hieronymus Bosh, Mattias Grünevald, Albrecht Dürer, Giuseppe Arcimboldo, Henrich Füssli, Francisco Goya, Gustave Moreau gibi sanatçılar akımın öncüleri olarak kabul edilebilir (Keser, 2005, s. 326). Gerçeküstücüler Dadaistlere göre daha iyimserdirler. Yapıyı yok etmek yerine onu pozitif yönde geliştirmeyi denerler. Gerçeküstücülükte yaratmanın kaynağını, ruhsal etkinlikleri akıldan uzak şekilde ele alır. Üretimde iki ana yöntemi vardır. İlkinde otomatizm ya da bilinç akışından yararlanılırken diğerinde gerçek üstü düş temsillerinden yararlanılır. 'Surréalisme' sözcüğünü ilk olarak Guillaume Apollinaire kullanmıştır. Sözcük olarak olmasa da yapısal olarak ondan evvel Rimbaud gibi simgeci şairlerde rastlanmıştır. Nesneyi alışılmışın dışında yorumlayan bu şairler sayesinde sanat yepyeni anlatım olanakları ve dile kavuşmuştur. Özellikle şiirlerinde bütün konuları işleyebilen Apollinaire'in meydana getirdiği yenilikçi havasının etkisiyle oluşan gerçeküstücülük, yalnızca edebiyatta değil sanatın bütün dallarında bir devrim

haline getirmiştir (Avşar, 2000, s. 155). Gerçeküstücülere göre sanatçı, estetik kaygılardan daha öte düşünelidir, insanların üzerinde farkındalık yaratmalı ve hayatlarını etkilemelidir (Hopkins, 2006, s. 19).

Gerçeküstücülükte yaratmanın kaynağını, ruhsal etkinlikleri akıldan uzak şekilde ele alır. Üretimde iki ana yöntemi vardır. İlkinde otomatizm ya da bilinç akışından yararlanılırken diğerinde gerçek üstü düş temsillerinden yararlanır. Breton'a göre beyinlerimiz düzeltilemez şekilde "bilinmeyi bilinir ve sınıflandırılabilir kılma çılgınlığıyla uyuşturulmuş. Tahlil etme arzusu duyguları ele geçiriyor. Sonuç, ikna etme kuvveti yalnızca tuhaflıklarına atfedilebilen ve okuru sadece sözcük dağarcıklarının soyut nitelikleriyle etki altına alan, üstüne üstlük kötü tanımlanmış manasız uzunlukta cümlelerdir (Breton, 2000, s. 6). Ayrıca Breton, birbiri sıra gelen sözcük gruplarının aralarında bir etkileşim vardır der; O, müdahalede bulunarak sözcük gruplarında bir öncelik sıralamasına neden olmamaya çalışır. Hiçbir zaman etkisini kaybetmemesini amaçladığını ifade ettiği dil, bazen onu silahsız bırakırken bazen de hiç beklenmedik bir şeffaflık ve yalınlık sağlamaktadır. Ne anlama geldiğini hatırlamadığı fantastik sözcükler kullandığını belirten Breton, sonrasında rastlantı sonucu bu sözcüklerin anlamlarıyla kusursuz bir benzerlik gösterdiğini belirtiyor. Bu deneyim Breton'u insanın aslında "öğrenmediği", yalnızca "yeniden öğrendiği" düşüncesine ulaştırıyor (Breton, 2000, s. 42). Bu noktada ancak belirli bilinç olaylarında deneyimlenen ve tüm evreni kapsayan bir bilgi birikiminden söz edilebilir. Öğrenme, hatırlama ve unutma arasında muğlak ve zamanı doğrusal olmayan bir şekilde değerlendiren bir ilişki olabilir. Gerçeküstücü yaklaşım da hafızanın karmaşık biçiminin yaratıcı eylemi üretme potansiyelini gösteriyor. Geçmiş, şimdi ve gelecek, birbirleri ile sürekli temas halinde olan ve birbirinin oluşumuna neden olan yapılar olduğundan, aşikâr olduğumuz nedensellik ve mantık zincirinden farklı yürüyen bir sistemin tekinsizin temel bileşenleriyle uyumlu bir nitelik gösterdiğini öne sürebiliriz.

### **3.3.2. Salvador Dali**

Hiç kuşku yok ki sanat tarihinin içinde bulunan isimlerin hayatlarının en ilginçlerinden biri Dali ye aittir. O sanat eserleri kadar hayat hikâyesiyle de herkes tarafından tanınır. Garip takıntıları, kendine has devasa egosu, resimlerindeki idealist tekniği ve Gala'ya beslediği büyük aşkı Dali'yi sanat tarihini en unutulmaz isimlerinden birisi yapacaktır. Çocukluğundan beri özel bir insan olduğunun farkındadır. 6 yaşına kadar aşçı sonrasında

ise bir lider (Napolyon'a hayrandır) veya hafızlarda yer eden bir kişi olmak ister ve nihayetinde bir dahi olmakta karar kılar ve hiç şüphe yok ki bunu gerçekleştirir. Dahi olmanın sırrını insanlara açıklarken ön koşul olarak dahi olduğunu iddia etmek olduğunu söylemiştir. Dali'nin hayatında iki büyük dönüm noktası vardır. Bunlardan ilki Freud'un yayımladığı düş kuramı çalışmalarını okuması diğeri ise sonsuz aşkı, onun deyişiyile Gala Gradiva'sı, Truvalı Helen'i, Galatea Placida'sıyla tanışmasıdır. Gerçeküstücü manifestonun yayınlanmasından sonra Dali'i bir aydınlanma yaşar ve hemen bu gruba dâhil olmak ister. Bunda Freud'un çalışmalarının onun çok istediği akli özgürlük temeline kurulmasının etkisi büyüktür. Dali'nin asıl amacı gruba dâhil olmaktan çok biran önce grubun lideri haline gelmektir. Gerçeküstücülerin Paris teki toplantılarına katılır ve bu sırada şair Paul Eluard ve eşi Gala ile ilk kez karşılaşır. Bu tanışma Dalinin hayatının dönüm noktasıdır çünkü yıllardır farkına varmadan resmettiği arkası dönük kadının Gala olduğunu anlar. 1926 senesinde Dalinin ilk yaptığı resimdeki Ampurdan'lı Kız Galadır. Sırtından ve kalçalarından onu tanımasını bir işaret olarak görür. İlk gördüğü andan itibaren Galanın onun prensesi olması gerektiğini düşünür ve öylede olur. Gala da bu aşkı karşılıksız bırakmaz ve ömrünün sonuna kadar Dali'yi Dali yapan özellikleri için çabalar. Tam anlamıyla birbirlerini tamamlayan uyumlu bir çift haline gelirler. Port Llcat' da balıkçı barınağından bozma bir alanı sanat eserine çevirirler. Bu sanat eserinin her yerinde Dali'nin kendine özgü sanatından yansımalar mevcuttur. Evin bahçesinde penis şeklinde bir havuz bulunmaktadır, havuz kenarında Mae West'in yüzünden ilham alarak tasarladığı dudak biçiminde koltuk mevcuttur. Havuz çevresinde kahve fincanına benzer saksıların içerisinde ağaçlar bulunur. Evin dış alanında bazıları kırık olan devasa yumurtalar bulunmaktadır. Dolunay gecelerinde evin etrafında bulunan yolda Gala ile yürüyüşler yaparlar. Evin giriş holünde üzerinde birçok mücevher bulunan bir ayı bulunur.

İlerleyen süreçte evlilikleri daha açık bir evlilik evresine geçiş yapar. Dali daha sonra ilham kaynağı olarak gördüğü, dönemin ünlü manken ve oyuncusu Amanda Lear ile ilişki yaşayacaktır. Gala'ya Pubol'de görkemli bir şatoyu da bu sırada satın alır. Gala bu şatoda yaşamaya başladıktan sonra Dali, Gala tarafından yazılı davetiye almadan şatoya gidemez. Gala'da ünlü rock yıldızı Jeff Fenholt ile aşk yaşamaya başlar. Ona aralarında Dalinin tablolarıda bulunan pahalı hediyeler satın alır. Dalinin üretkenliği terk edilme korkusu yüzünden yok olmaya başlar. 1982 yılında Gala ölür. Pubolda ki şatoya gömülme vasiyeti bırakır. Hayatını kapsayan sürreal çizgiler cenazesinde de yer alır. Gala'nın

cenazesi akabinde Dali de ölümsüz aşkının mezarının bulunduğu şatoya yerleşir. Ancak bu ölümden sonra asla toparlanamaz. Galanın odasına kendisini kapatan ve yemekten içmekten kesilen Dali şato da çıkan bir yangında ağır yaralanır.

Dali kendisini hep bir lider bir imparator olarak düşlemişti. Napolyon'a çocukluktan beri açık bir hayranlığı bulunuyordu ve gerçeküstücülerin onu dışlamasına sebep olacak derecede yoğun Hitler fantezileri (Dali Hitler'i etli bir kadın olarak hayal etmiştir.) Lenin'e olan hayranlığı ile güçlü liderlerden etkilendiği barizdir. Ölümünden önceki son takıntısı çocuk kral Juan Carlos ile tanışmaktır ve bunu başardıktan az bir süre sonra 1989 yılında ölür. Dali ölümünün sonrasını bile planlamıştır. Vasiyeti üzerine bıyıkları biçimlendirilir ve vücudu mumyalanır. Asıl amacı Galasının yanına gömülmek olsa da vefatından az bir süre önce değişiklik yaparak kendi mabedi olan Cupola'da ki müzesinde, sahip olduğu servet ile beraber gömülmeyi seçmiştir. Son egosantrik hareketi budur.

Sürrealist manifesto yayınladığı andan itibaren Dali bu akımın içerisinde yer almak istemiştir. O zamanlarda Bunuel ile "bir endülüs köpeği"ni çekmişti. Dali kendi sözlerinde de belirttiği üzere onlara katılmaya tam anlamıyla hazırdır. Manifestonun her bir cümlesini incelemiş ve resimde herhangi bir ahlak ya da mantık içermediğini belirlemiştir. Breton ve gerçeküstücülerle ilk buluşmasında bütün kışkırtıcı tavrını ortaya koyar. Kendi deyimiyle Dali; sürrealizmin Nietzsche'si haline gelmek istediğini ve tüm sürrealistleri de hayatın rasyonel ve pratik diktatörlüğünden arındırabileceğini düşünüyordu. Kendi rolünün tanrısal olduğunu düşünür ve kendisine biçtiği role çalışır. Dalinin amacı sürrealistlere katılmak değil onların lideri haline gelmek ve onları yönetmektir. Sürrealistlerin manifestoları ve Freud'un öğretilerini inceledikten sonra Lautreamont ve Marquis de Sade yapıtlarını dikkatlice okuduktan sonra bu görevin tamda kendisine uygun olduğuna karar verdi ve ekledi "beni dünyaya getiren babaya karşı kaygılarım yokken Breton'a neden olsundu?" (Dali, 1991, s. 16) Bu sözler ile içinde Breton'a karşı barındırdığı nefret ortaya çıkıyordu. Dali, Breton'ın liderliğini sarsmak derdindeydi. Dali ilk sürrealist yapıtlarında dışkıyı konu edindi ve bu yapıtlarını Breton ve sürrealistlere karşı sergilerken dışkının önemi konusunda onları ikna etmeyi denedi. Dışkının toplum efsanelerinde bile yerinin olduğunu ve bereketi temsil ettiğini Danae'nin altın yumurtlayan tavuğuna örnek göstererek açıklamayı denedi. Bu delilikle yüz yüze gelen Breton ve arkadaşları dehşete kapılmış ve fazla abartı bulmuşlardır. Dali dışkı ve

pislik konularını işleyerek istediği ve beklediği saygıyı görmedi. Breton ona Avida Dollars diye bir anagram adı yakıştırdı. Dali'nin düşüncesine göre dışkı temalı eserler onlara sunulmuş bir lütuftu. Dali'nin şatafata ve paraya olan zaafı herkesçe bilinen bir yönüdür. Kana izin veren bu türün dışkıyı kabul etmemesinden dolayı Dali onları sınırlandırıcı ve baskıcı olmakla itham etti. Aynı şekilde cinsel ilişkiyi resmetmeyi normal bulurken anal ilişkinin resmedilmesine karşıydı. İçinde ablacılık bulunan ensest unsurları normal karşılarken oğlancılığa tam anlamıyla tahammülsüzlerdi. Dali'nin arzu ettiği sınırları olmayan özgürlüğe müsaade etmiyorlardı. Freud'un anlattığı bilinçdışını tamamen sınırlardan arındırmak kesinlikle böyle değildi. Avida Dollars olmaktan çekinmeyen Dali, geldiği seviyeyi tamamen sürrealist olmakla açıklıyordu. Ona göre içlerindeki en sınırsız sürrealistti. Kendisini onlara kabul ettirmek ve anlatmak için savaştan hiç vazgeçmedi. Kendi günlüğündeki söylemiyle Auguste Comte'un eserlerinin tesiri altında kalarak bir din yaratmak üzereydi. Dali neyi tavsiye ettiyse de reddedildi ama bu kışkırtıcı tutumunu da asla esirgemedi. Dali kendi isteklerini kabul ettirmek adına bütün kurallara rağmen resimlerinin içine kendine özgü simgeler saklıyordu ve kuralları deliyordu. Lenin i koltuk değneğine benzer devasa bir kalçaya yaslanmış şekilde resmettiği ve dâhice olduğunu düşündüğü resimde beklediği tepkiyi ve saygıyı görmeyince elindeki en sert ve aşırı koz olan Hitleri kullanmaya karar verdi. Dali Hitler ile ilgili olan garip fantezilerini tuval e aktaracağını Breton ve arkadaşlarına duyurdu.



**Resim 9.** Dali, Giyom Tell Muamması, 1933

<https://icimdekikaos.blogspot.com/2017/03/gercekustu-resimler.html>

Dali bu resminde Gioacchino Rossini tarafından hazırlanmış Giyom Tell isimli operaya da taş atıp, sapanla desteklenmiş uzun bir kalça resmederken, figür olarak Lenin'in yüzünü kullanmıştır. Freud'un bir okumada basamakların (merdiven) cinsel ilişkiyi temsil ettiğini düşünürsek en üst basamağı da cinsel hazza ulaşım olarak tanımlayabiliriz. Lenin burada çok uzun olan arkasına destek alıyor ve yine de çıkması gereken basamakları çıkamıyor ve diz çökmüş şekilde duruyor. Resimde devasa gösterilen kalça onun gücünü temsil ediyor.



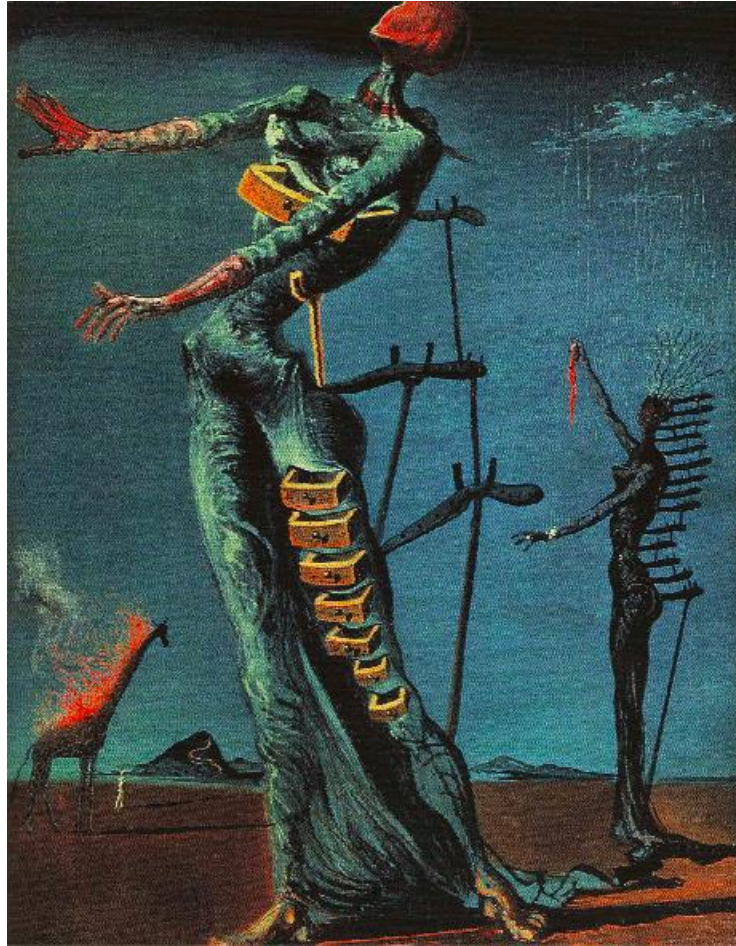
**Resim 10.** Dali, Antropomorfik Dolap, 1936

<https://icimdekikaos.blogspot.com/2017/03/gercekustu-resimler.html>

Dali, bu eserde hayranlık duyduğu Freud'un psikanaliz kuramlarına gönderme yapmak adına çekmecelerden yararlanmıştır. Resimde bir kadın başını öne eğmiş şekilde dururken mutfak çekmeceleri de kadının vücuduna yerleştirilmiştir. Freud'un sembollerine göre çekmece kadını temsil ediyordu. Zaten belirgin olan bir sembol Dali tarafından resmin içine yerleştirmişti. Dali o zamanlarda içinde buldukları savaşın yansımalarını resmin içerisinde depresif bir atmosfer yaratarak anlatmaya çalışmıştır. Bu zorluklar karşısında kendini ayakta tutmaya çalışan, çekmecelerinden eşyalar ve karanlık fişkırان kadın içindeki karanlığına ve iç savaşına kafasını gömmüştür. Önündeki savaşı izliyor ve karanlığı izliyordur. Resimde sokağın diğer tarafında aydınlıklar içinde burjuva silüetleri bulunur. Bu kısmı savaşın etkilerini hiç hissetmeyen kesim olarak değerlendirebiliriz.

Dali'nin zekâsının en büyük kanıtı, hayatın karşısına çıkardığı malzemeleri kusursuz değerlendirmiş olmasıdır. Freud'un düş kuramları, sürrealistlerin ona karşı çıkması ve

önüne çıkar diğer engel ve eleştirileri hep kendisine yarayacak hale getirip kullanmıştır. Bu yetenekte en az resim kadar kıymetlidir. Resimlerinde yaşadığı dönemi, çağın yükselişini ve zorluklarını, yaşadığı aşkları, neredeyse hayatındaki malzeme gibi kullanarak, büyüleyici bir şekilde, idealist bir boyama tekniği ile aktarmıştır. Biz onu resimleri kadar aykırı kişiliği ile de tanırız. Uzun bacaklı filleri, çekmeceli kadınları, eriyen saatleri, yanan zürafaları ve gergedanları. Olaylara hep farklı şekilde yaklaşır gerçeğin kendi düşüncesinde ki gibi olduğunu iddia etmiştir. Şahsına has bir bakış açısı yaratmış ve bunu dünyaya kabul ettirmiştir. Sadece kendisinin tam anlamıyla sürrealist olduğunu savunur. Bu söylem kısmen doğru kabul edilebilir. Günümüzde bile çoğu insanın aklına sürrealizm denildiğinde Dali gelmektedir.



**Resim 11.** Dali, Yanan Zürafa, 1936

<https://www.arthipo.com/tr-tr/>

Salvador Dalí'nin Yanan Zürafa isimli eserinde de kadın bedeninin tekinsizliğiyle alakalı detaylar göze çarpar.





**Resim 12.** 1938 Uluslararası Gerçeküstüçülük Sergisinde Manken Çalışmaları (MarcelDuchamp, Man Ray, SoniaMosse)

[https://www.princeton.edu/~graphicarts/2008/12/lexposition\\_surrealiste\\_de\\_193.html](https://www.princeton.edu/~graphicarts/2008/12/lexposition_surrealiste_de_193.html)

Dali'nin, Duchamp'ın, Ray'in, Mosse'nin mankenlerinin canlı mankenlere nazaran etkilerinin kısa süreceği akla gelebilir. İzleyicinin karşısındakinin cansız mankenlerden ibaret olduğunu anlaması uzun sürmeyecektir. Fakat izleyicinin bakışını değiştirmek için mankenler üzerinde birtakım değişiklikler yapılmakta ve mankenlere çarpıcı kıyafetler giydirilmektedir. Freud'un çocuklara özgü animistik arzusu olan cansız canlı gibi görme, mankenlerin etkisini göstermektedir. Mankenlerdeki değişim ve üzerlerine eklenen nesnelere mankenlerin cansız bedenlerine rağmen izleyici için anlamlandırma imkânını kuvvetlendirmektedir. Bu noktada yapılan değişiklikler sembolik olarak bedeni engellemek, farklılaştırmak bakımından görülebilir.



**Resim 13.** Dali, Yağmurlu Taksi, 1938

[https://no.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g315921-d254665-i190888156-Dali\\_Theatre\\_Museum-Figueres\\_Province\\_of\\_Girona\\_Catalonia.html](https://no.tripadvisor.com/LocationPhotoDirectLink-g315921-d254665-i190888156-Dali_Theatre_Museum-Figueres_Province_of_Girona_Catalonia.html)

Dali'nin üzeri sinek ve böceklerle kaplı şekilde taksinin arkasında bulunan mankeni izleyicinin bakışlarını müstehcen noktalara yönlendirir. Mankenler izleyenin dikkatini çıplaklıkla ve ona zıt olan işaretlerle (böcekleri doğanın canlı olanı ele geçirmesi, erkek giysilerini kadının erkek gibi görünmesi şeklinde düşünmek olanaklıdır) etkilerken günlük hayatın ahlak düzeni ile fantezinin içsel işleyişini, onun müstehcen yönlerine karşı duruma sürüklemektedir. Mankenler her ne kadar otomasyona sahip olmasalar da donuk bakışları ve insana benzerlikleri onların otomasyonu çağrıştırmasına yol açar.



**Resim 14.** Dali, Çarmıha Gerilme (Korpus Hiperküp), 1954

<https://www.arthipo.com/tr-tr/salvador-dali-carmiha-gerilme.html>

Salvador Dalí'nin "Çarmıha Gerilme (Korpus Hiperküp)" (1954) isimli çalışması konulu resimlerdenidir. Bu çalışma özellikle Batı sanatında yaygın bilinirliği olan İsa peygamberin çarmıha gerilişini konu alır. Fakat Dalí'nin bu konuya yaklaşımı farklıdır. Eserde küplerden meydana gelen çarmıha gerilmiş İsa peygamber görülürken sol altta ise Mary Magdalene olarak Dalí'nin eşi olan Gala yer alır. Resimin aşağı kısmına doğru koyu arka plan rengi açılmakta ve bir manzara sunmaktadır. Ön planda çarmıhtaki İsa ile Magdalene perspektifli bir alan içinde gösterilir. Değişik iki mekânı bir araya getiren resimde önemli durumlardan biri çarmıha gerilmiş İsa'nın Magdalene'den çok daha büyük resmedilmesidir. Bu bir orantı sorunu değil, ana objenin çarmıha gerilmiş İsa olduğunu

belirtmek için kasten kullanılan bir orantıdır. Resmin dikkat çeken bir diğer yanı İsa'nın avuç içlerinde çivi izi bulunmamasıdır. Dali'nin dinsel temalı bu resminde modern çağa ait olan ve 1950'lerin Dali'sinin ilgisini çeken nükleer gücün ve bilimin katkısı mevcuttur. Bu resimde de nükleer gücün artık gündelik hayata girdiği, bilimsel ilerlemenin ihtişamlı ama bir silah gibi ürkütücü gücünün izleriyle dinsel tema betimlenmektedir. Dinsel sahne, bilimsel ilerleme, atomun parçalanması ve nükleer gücün etkisiyle modern batılı birey için yüceltilmiş bir an olma özelliğine sahip olur.



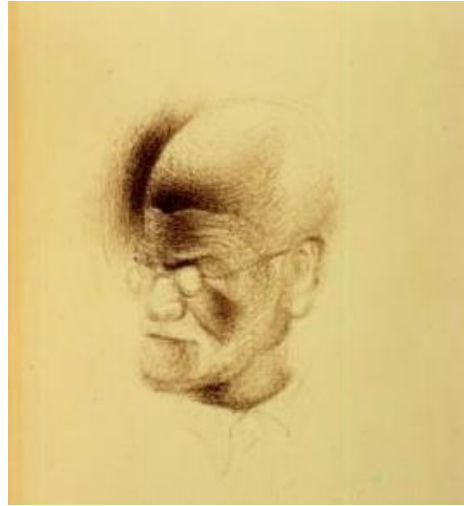
**Resim 15.** Dali, Istakoz Telefon, 1936

<http://masadergi.com/istakoz-telefon-salvador-dali/>

Salvador Dalí'nin "Istakoz Telefonu"dur (1936). Ahize yerine ıstakoz resmedilerek nesne işlevsizleştirilmiştir. Fakat görüntü olarak ıstakoz ahizeyi andırmaktadır. Ahize ve ıstakoz kendi anlamlarını kaybederek farklı sembollere dönüşür. Dali ye göre gerçeküstücü nesnelere isteğin nesne haline gelip onunla kaynaşmasıyla ilgilidir. Bu arzunun sanatçı açısından sapkınlık derecesinde şiirsel olana ulaşmak anlamı taşımaktadır (Dali, Gerçeküstü Nesne, 2009, s. 340). Dali'de izleyicisine "ilkel" halkların animistik nesnelere tarzı bir dünya tavsiye etmektedir. Fakat bu tavsiye kutsal olanı totemlerinde gören "ilkel" yaşantının tersine fantezilerin gerçek olduğu şekilde arzulama anlamına gelir. Dali'nin ve diğer gerçeküstücülerin nesne dizgesi hayaller içine dalarak dünya gerçeklerini göz ardı etmek demektir.

Dali, Böcklin'in Ölüler Adası adlı eserinden etkilenerek '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' isimli eserini oluşturmuştur.

Yakın zamanda Böcklin hakkında bir yazıda yazmış olan Dali'nin resminin sol alt kısmında bir küp üstünde bir fincan bulunmaktadır. Resmin sol üst kısmında fincan doğrultusunda uzanmış kamış benzeri akış görünmektedir. Bütün bu düzenek sol tarafında bir bölümde bulunmasıyla birlikte sanki geniş çaplı bir merdivenin katları gibi bir kat ya da birkaç kat fazladan çıkılmasına olanak sağlamıştır. Dali. Bir iç- bükeye devamlı bir akışın olduğu eserde Freud'un genellikle metinlerinde bulunan cinsel çağrışımdan bahsetmek yanlış olmayacaktır. Merdiven basamağının bittiği noktada ne olduğu çokta belli olmayan bir adacık dik biçimde akmaktadır. Resimdeki adacık Böcklin'in Ölüler Adası'ndan çok yine Dali'nin 1935 yılında yapmış olduğu Paranoiac Face, Paranoiac Yüz adlı eserini hatırlatmaktadır. Sanatçı, 1938 yılında Sigmund Freud ile tanışmış ve Freud'un portresinin çeşitli eskizlerini oluşturmuştur. Eskizlerin birinde Dali, Freud'un 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 bir şeyli dairesel çizgileri Freud'un göz yuvalarına yerleştirerek hipnozu nitelemektedir. Görünmeyen bu çekmeceyle alakalı merakından söz etmek yanlış olmayacaktır.

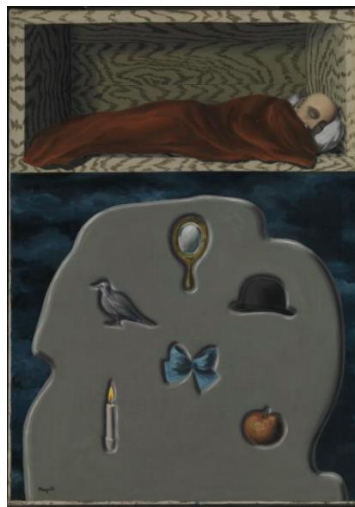


**Resim 16.** Salvador Dali tarafından çizilmiş Sigmund Freud eskizi, 1938

<http://www.tpocg.org/blog/sigmund-freud-uzerinden-salvador-daliye-bir-bakis>

### 3.3.3. Rene Magritte

Magritte'in bolca travma içeren bir yaşamı olmuştur ve bu travmalar tüm sanat hayatında gözlenebilir. Evlerinin üzerine esirleri taşıyan bir balon düşmüş olması bu travmalardan sadece bir tanesidir. Bir başkası ise Magritte'in çocukken mezarlıkta resim yapan bir ressamla karşılaşmasıdır. Şüphesiz en büyük travması ise bir aile gezisinde annesinin kaybolması ve daha sonra cansız bedeninin nehirden çıkarılmasına şahit olmasıdır, annesi intihar etmiştir. Hayatı boyunca etkisinden kurtulamayacağı bu olay o 13 yaşındayken yaşanmıştır, onunla özdeşleşen ve resimlerinde sıklıkla yer alan beyaz çarşaf figürü annesinin intiharına bir göndermedir. Sürrealist akımın öncülerinden Lecomte, Mesens ve Nougé ile Belçika da tanışır ve Chirico'nun eserlerinin etkisine kapılarak sürrealistlere katılır. Chirico'nun eserlerindeki yalnızlığı ve metafizik unsurlarını kendisine yakın bulur. Sürrealistlere dahil olduktan sonra da gruptan farklı bir tutum takınır. Magritte gizemcidir. Breton "Gerçeküstücülük ve Resim" kitabında Magritte'a yer vermemesi aralarını açan ilk konudur. Bu olaydan sonra aralarında sıklıkla tartışmalar olacaktır. Magritte aynı Dali gibi psikanalitik noktaları akılcı ve idealist bir şekilde birbirine kattığı için eleştirilir. Çünkü sürrealist manifestoya göre bilinçdışının öğeleri daha serbest, plan içermeyen ve biraz da rastlantı sonucunda resmedilmelidir. Magritte'in gizemciliğinin yanında sürrealist akımın filozofu olduğunu da kolaylıkla öne sürebiliriz. Hegel, Martin Heidegger, Jean Paul Sartre ve Michel Foucault gibi filozofların metinlerini dikkatle incelemiştir. Hatta Foucault'un "Kelimeler ve Şeyler" in etkisi altında kalarak eserler vermiştir.



**Resim 17.** Magritte, Umursamaz Uykucu, 1928

<https://okuoku.com/urun/detay/kitap/umursamaz-uykucu/>

Freud'un çözümlendiği sembollerden yararlanan en iyi sürrealist çalışmalardan biridir. Resim uyku sırasında geçmektedir, tabutu andıran ahşap bir dikdörtgenin içerisinde uyuyan bir figür dikkat çeker. Uyku yarı ölüm halidir. Freud'un sembolleri açısından ahşap dokusu kadını ifade etmektedir. Buna göre kadının içinde uyuyan adam çocuğu anlatıyor olabilir. Bu daha doğmamış birinin gördüğü kâbustur. Bir insan silüetine benzeyen mezar taşının üzerindeki semboller, aynı kader gibi yan yana taşın (kafanın), üstüne kazınmışçasına konumlandırılmıştır. Korkuların uyuyan adamın rüyasında gerçekleşmesinin sembolü budur. Karşılıklı konumlandırılan sembollerin aralarında ilişkisi vardır. Erkek kuş cinselliği anlatırken, evlilik ve bağlılığı niteleyen şapkayı kuşun karşısında görüyoruz. Mum penisi temsil ederken karşısındaki elma ise kadın göğsünü ve kadın cinselliğini, üremeyi temsil ediyor. Bilinç ve bilinç dışı arasındaki köprü olarak da en tepedeki ayna yerleştirilmiştir. Orta noktada bulunan mavi düğümü hadım edilme korkusu, cinsel hayatın, flörtüz yaşantının, coşkunun sona ereceği sıkıcı bir düzenin korkusu olarak açıklayabiliriz. Bu noktada henüz anne karnında bulunan ve huzurlu olan erkek doğduktan sonra evlilikle beraber cinsel hayatının son bulacağından korkuyor. Adeta mezar taşına yazılan ferman olarak gösteriliyor.



**Resim 18.** Magritte, Şifacı, 1937

<https://masmavibiragac.blogspot.com/2013/08/therapist.html?view=flipcard>



Freud'un sembolizminden yararlanan bu resimde yaşlı bir erkeğin doğada oturduğunu görürüz. Bastonla beraber adamın yaşlı olduğu nitelenmiştir. Yaşlı adamın diğer elinde ise bir torba eşyası göze çarpar. Kafes burada bastırmanın temsil edilmesinde kullanılmıştır. Adamın üst bedeninin kafesten oluşması bedensel isteklerine basmasını çağırıştır ve içinde cinselliği temsil eden 2 beyaz kuş, kafesin kapısı açık olmasına karşın artık uçmuyordur. Adamın yaşından dolayı bastırılan cinselliğinden kurtulduğunu anlayabiliriz. Başında ki şapka bir aileye sahip olduğunu belirtir ama adam, kafesinin bastırıldıklarının üstünü kırmızı bir örtüyle örtmesine rağmen, artık buna gerek yoktur. Bu sebeple örtünün bizim gördüğümüz tarafı açıktır. Kuşların uçuş konusunda istekli olmadıklarını, hatta kafeste kalmaya devam etmek istediklerini ve hasta gibi bir görünümde olduklarını görürüz. Gerçekte serbest bırakılmak istendiği halde bastırılanlar artık özgürlüğe ulaşamayacaktır, bazen serbest bırakılsa bile. Bu resmin neyi temsil ettiği sonucuna gelecek olursak; kafesin kapılarını açmak için geç kalınmışlığı temsil ettiğini söyleyebiliriz.



**Resim 19.** Magritte, *Düşlerin Anahtarı*, 1927

<https://twitter.com/CelineSymbioss/status/613798316581777408>

Magritte, sembollerini temsil eden sözcüklerle de ilgilenir ve bu sözcüklerle oynamaktan hoşlanır. Foucault'un bu konuda ortaya koyduğu eserlerine ilgi duyar ve sözcüklerin, varlıkların anlamlarından bağımsız bir şekilde şartlandığı, görüntülerin ise gerçekliği aktarmadığı, yalnız göstergeden ibaret olduğu fikrini savunur. Bu noktada Freud devreye girer, Freud da tam olarak rüya sırasında görülen simgelerin gerçekte gösterge olduğu ve

başka bir şeyi veya fikri temsil ettiğini öne sürmektedir. Bu ortak noktaya parmak bastıktan sonra Magritte'in ortaya koyduğu eserleri hem psikanalitik hem de felsefi açıdan izleyebileceğimizi fark ederiz. Magritte'in "Düşlerin Anahtarı" ismini verdiği bu resminde, hayali simgelerin altına farklı anlamlar yazdığını görürüz. Üst tarafın sol köşesinde gördüğümüz bavulun altında, gökyüzü manasına gelen "le ciel" yazmaktadır. Bavul ve bunun gibi kapsayan nesnelere kadın bedenine denk geldiğini anımsarsak, kadın bedeni de gökyüzü tarafından simgelenmektedir. Magritte, sinonim olan simgeleri dilbilimsel bakımdan eşleştirip yerlerinde farklılık yaratarak, bir akıl oyunu ortaya çıkarır. Üst tarafında sağında gözlemlediğimiz, bıçağı dışarı doğru fırlamış çakı "erkek cinselliğini" simgeler. Ancak alt tarafında kuş manasını taşıyan "l'oiseau" kelimesinin yazılı olduğunu görürüz. Kuş da, Freudien Semboller' de yine "penis" manasına gelen bir semboldür. Alt kısmın sol tarafında görünen yaprağın altında ise masa manasını taşıyan "la table" sözcüğü yer almaktadır, masa ve yemek masası ise aile bağını simgelediği üzere aile, evlilik ve bağlılık anlamına sahiptir. Ağaç yaprağı, damarların birbirine birleşmesinden dolayı temsili aile ağacını simgeler. Sadece sağ altta bulunan banyo süngerinin tam karşılığı olan "l'eponge" un kelime anlamının doğru verildiğini görürüz. Sünger; Freudien Semboller dizisinde bir yere sahip olmasa da tüm sıvıları emen bir özelliği olması açısından oral bir gönderme olabileceği yönünde düşünceler uyandırır. Diğer yandan evliliğin ve kadın-erkek ilişkilerinin emici yanına da göndermede bulunmuş olabileceğine dair şüphe uyandırır. Sadece süngerin bir sözcük ve sembol ile anlatılması, onun eşsiz ve tekil bir vurguya değer bulunmuş olduğuna işaret ediyor olabilir. Düşlerin Anahtarı isimli bu eserin, üzerinde bulunan simgeler ile bize dil öğrenme kartlarını hatırlatır. Bize, sanki bir tahta üzerine resmedilmiş ve altına kelime karşılığı geçilmiş bir dilbilgisi eğitimindeymişiz gibi hissettirir. Magritte bu noktada bizlere yeni bir dil öğretmektedir. Bilinçdışının ortaya çıkan yeni simgesel dilinin öğreticisi olarak yansıtır kendisini. Bize öğretilen simge ve sözcüklerin, başka eş anlamlar ve bilinçdışında farklı anlamların işaretleri olan simgeler olduğunu söylemektedir.





**Resim 20.** Magritte, Hegel'in Tatili, 1958

<https://twitter.com/cohibabey/status/772879680336781316>

Magritte'in akıl oyunlarından birine tanıklık ederiz. Hegel'in Tatili, kuşkusuz ki dahiliğini ortaya koyduğu eserlerinden biridir. Felsefi açıdan büyük değer taşımaktadır. Magritte, suyu bardağın içinde ve akamayacağı bir durumda koyarak şemsiyenin kabul gören görevini değersiz kılar ve iki nesnenin günlük hayattaki görevlerini tersine çevirir. Şemsiye, bardağı tutmakta olan suyu taşıyan rolünü üstlenir, akmamakta olan bir su karşısında şemsiyenin yapabileceği sadece durmaktır. Suyun akışkanlık durumu bir kabın, yani bardağın içine sabit duruma gelerek olumsuzlanır ve şemsiye artık koruyucu bir özelliğe sahip olamaz. Magritte sözcüklerin manalarını değiştirerek ortaya çıkardığı oyununda bir aşama daha ileri gidip, nesnelere iş görme yetisini de karşıtlıklarla ifade eder ve resmin izleyicisinin düşünmesini sağlar. Freudien bakımından eseri incelediğimizde, şemsiyenin “erkek cinsel yaşantısını” ifade ettiğini ve açık bir şemsiyeyi “aktif cinsel yaşantı” şeklinde yorumlayabiliriz. İdrar, su vs. gibi sıvılar Freud'un düşün kuramları tahlilinde sperme karşılık olur. Resimde suyu akmakta iken değil, bardağın içinde sabit bir durumda görürüz. Bardak düzgün bir biçimde dengededir fakat bu duruş hassas bir duruştur, bardağın her an devrilmesiyle sular dökülebilir ama resimde dökülmüyor olması, üreme eyleminin olmadığı ve engellendiği yönünde

anlamlandırılabilir. Simgesel şemsiyenin işlevi kaybolmuştur. Şemsiyenin simgelediği cinsel birleşmenin “üreme” bağlamındaki manasına müdahale edildiğini görmekteyiz.

### 3.3.4. Fransis Bacon

Fransis Bacon, 1561’de Londra’da dünyaya gelmiş İngiliz devlet adamı, filozof ve ressamdır. 1626’da Londra’da hayatını kaybetmiştir. Doğa ve toplumun kavranması sürecinde deneyci bilgi ile tümevarımı benimsemiştir. Eserlerinde hayvan oluş ve organsız bedenleri yansıtarak tekinsiz unsurlara yer vermiştir.



**Resim 21.** Bacon, Çarmıhtaki Figür İçin Üç Çalışma, 1944

<http://nopasaranmedya.blogspot.com/2015/03/>

Bacon çalışmalarında yer verdiği unsurları sürekli olarak bir dönüşüm halinde sunmuştur. Yukarıda sunulan ilk dönem eserlerinden biri de bunun örneğidir. Bacon’un örnekte olduğu gibi diğer çalışmalarında da gerçekçi bir stili olmamıştır. Acının bedeni dönüştürüşü örnekteki resimde temsil edilmektedir. Tekinsizlik resimlerinde bu dönüşümlerle yansıtılmıştır. Bu dönüşümlerin nedensiz oluşu da tekinsizliğin bir parçasıdır.



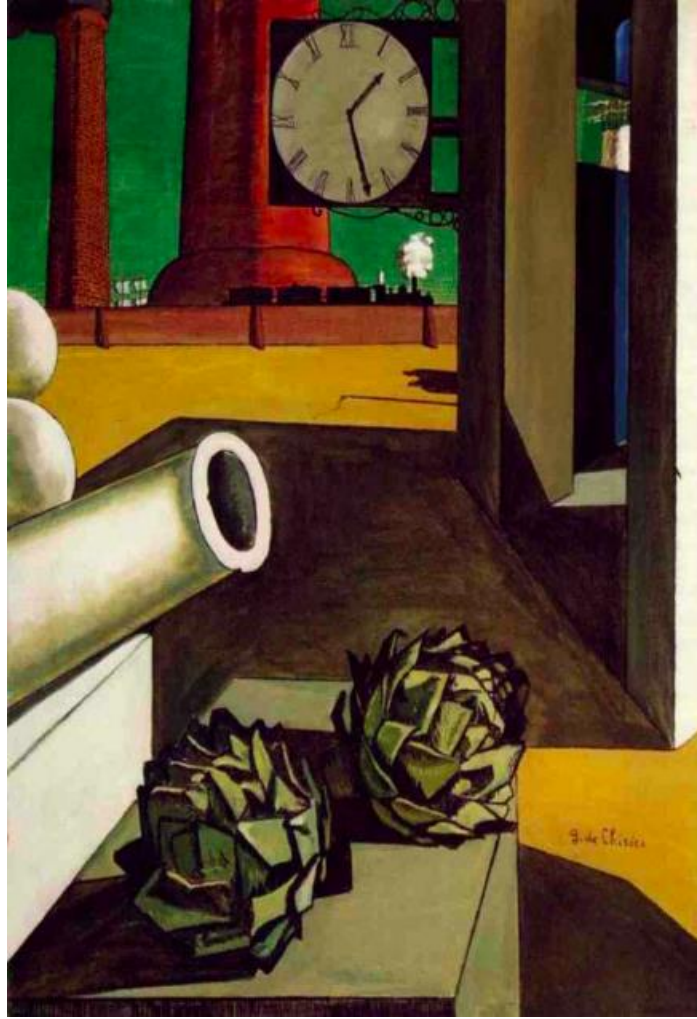
**Resim 22.** Bacon, Isabel Rawsthorne'un Kafası İçin Çalışma, 1967

<https://t24.com.tr/k24/yazi/3,1058>

### 3.3.5. Giorgio de Chirico

De Chirico, 1911 yılında Paris'te, Bretonile diğer gerçeküstücü düşünürlerin üzerinde büyük etkisi bulunan bir dizi tuhaf, melankolik ve kaygı hissiyatına sebep olan eserler yapmaya başladı. Filozof Nietzsche ve Schopenhauer'in ortaya koyduğu fikirlere yararlandığı bu çalışmaları, değişik gerçeklik tabakalarının arasında bir yerde bulunuyor gibiydi. Tuvallerinde; endüstriyel mimari, klasik heykeller, muz salkımları, buhar trenleri ve uzun gölgelere sebep olan kaba ışığın altında bulunan yalnız insan figürlerinin rahatsızlık veren bileşimleri bulunmaktaydı. Resimlerini “maddi şeylerin ötesinde” var olanın ötesindeki görmek şeklinde betimlerdi. Düşsel faktörleri gerçeğin içinde kullanıp, düşe yakın farklı bir gerçekliği meydana çıkardı. De Chirico'nun 1913-14 resmi olan The Philosopher's Conquest'inde, dev boyuttaki enginarların absürt bir biçimde yerleştirilmesi, buhar treni, saat ve resmedilen alanın dışında bulunan bireylerin tehdit vari gölgelerindeki metafor, çarpıcılık... Buna karşın resim, şifreleri asla tamamen

çözölemeyecek ve mükemmel bir bilmece olarak varlığını sürdürecektir. Chirico'nun kullandığı tüm bu düşsel öğeler, yer değiştirme ve primitif ışıklandırma, sıradan resmediş şekli birbiriyle çarpışarak bir tekinsizlik hissi ve psikolojik bir bozulum izlenimi meydana getirir. Bir bakıma De Chirico, sürrealist akımının öncüsü olarak görölebilir çünkü o metafiziksel eserlerini yarattığında, Freud'un düş yorumlama hakkındaki teorilerinden haberi yoktu. Onun, etkisinde kaldığı şey ise Nietzsche ve Schopenhauer'ın gerçekliğin doğası üzerine felsefeye dayanan araştırmalarına bağlı yazı dizinleriydi. De Chirico'nun metafiziksel resimlerini de psikanalitik bağlamda değerlendirebiliriz. De Chirico'un Freud'un etkisinde kalmamış olması, onu, Freud'un etkisinde kalan sürrealistlerden ayrı tutmaz. Buna rağmen bizler bilmekteyiz ki Chirico'nun çalışmaları direkt olarak psikanaliz etkisi altında kalmamıştır.



**Resim 23.** Chirico, Filozofun Zaferi, 1914

<http://basakacar.blogspot.com/2011/01/gercekustuculuk.html>

De Chirico, yaptığı çalışmalar esnasında bilinçdışı kullanmış olsa da bilinçli olarak böyle bir eylemde bulunmadı. De Chirico bilinçsiz bir şekilde sürrealistlerin resim sanatında psikolojik gerginlik atmosferi ortaya çıkarmak için kullanacakları yöntemlerin ip uçlarını verirken, sürrealistler ise tamamen bilinçli olarak psikolojiyi resimlerinde nasıl kullanılabileceğine önem veriyordu. Karmakarışık bir bağlantıyı fazlaca basite indirgeme riskini göze alarak, sürrealist sanatçıların sanatlarını yaratırken psikanalizi iki biçimde kullandığını ifade edebiliriz. Bunlardan birincisi otomatizmdir (automatism). İkincisi ise düş görüntülerinin, yer değiştirmelerin, rüyaların ve Freudien komplekslerin daha sade biçimleriyle direkt olarak kullanımınıdır. Her iki yöntem de başlı başına karmaşıktır ve asla birbirine zıt olmamaktadır. Breton, 1924 manifestosunda sürrealizmi “saf zihinsel otomatizm” şeklinde tarif etti. Otomatizmi ise “olabildiğince çabuk ve eleştirel yetiler tarafından bölünmeden konuşulan ve sonuç olarak içinde en ufak bir sınırlandırma dahi bulunmaksızın, sözel düşünceye olabildiğince yakın bir monolog” (Breton, Manifesto) tanımını kullanarak bilinçdışına doğrudan erişmek olarak tarif etti. Yazılı olduğunda bu otomatik yazım haline ulaştı. Breton, sürrealizm hakkında ilk olarak edebi bir hareket olduğunu düşünse de, aynı süreci çizim ile de uyguladı. Bunu görseller yaratmaktan daha çok, akıldan kağıt üzerine kopyalama olarak açıkladı (Breton, Manifesto). En saf halinde, otomatizm, sürrealizmin kalbi olan “içsel başkalığın” mükemmel ifadesini simgeler. Bilinçaltının nihayet duyulan sesi olmuştur. Breton, bu otomatik tekniklerin, Freudien serbest çağrışım ile aynı tarza sahip olduğunu ifade eder. Sürrealist otomatizmin, Fransız dinamik psikiyatri tekniklerine, özellikle de Janet’in kullandığı tekniklere çok daha yakın olduğu da savunulmuştur. Sürrealistler önceden süregelen geleneklerin yöntemlerini psikanalitik serbest çağrışımın merceğinden geçirdiler ve bu işlem kendisine anlam tabakaları uygulamalarını sağladı. Psikoloji için otomatizm problem çözümü açısından çok kullanışlıydı. Diğer yandan sürrealistler için ise otomatizm zaten sonucun ta kendisiydi.

### **3.4. Günümüz Sanatında Tekinsizlik**

Sanat eseri arzuyu gideren ya da arzuya ket vuran şekilde düşünülebilir. Lyotardcı sanat eseri kültürün kaidelerinden kaçarken ve büyük ötekiden, yasadan kendisini kopartır. Böyle bir yapıt gündelik ahlakın kaidelerini ya da hâkim kültürel değerlerini bozma gücüne sahiptir. Lacancı yüceltimde Lyotard'ın sanat eseri izleyicisi için arzu etmenin yerine geçen sapkınlığın uyarıcısı, sapkınlığın tatmini görevini görmektedir. Performans

sanatında bedenın yara almasının ve zarar görmesinin, irin, dışkı ve kan vb. nesnelere eserleşmesinin seyirlik bir nesne olarak seyircisine önerilen olağandışı bir seyir olacaktır. Ayrıca bu dikizci, sapkın ve kültürel kodların limitlerinde olmak anlamına gelmektedir. Bu sebeple seyirci bu tarz bir eseri mide bulandırıcı ve iğrenç olan olarak görecektir ve hoşuna gitmeyecektir. Bir sanat eserinden, ortaya koyduklarından iğrenmek güzeli, tam uygunluğu, ideal olanı hedefleyen sanatlarda yeğlenen bir durum olmamaktadır. Aristoteles'in "Poetika"da da yazdığı gibi sanat çürümüş bir eti göze bir imge olarak getirdiğinde, artık o etten iğrenmek yerine görülenlerden haz alınır (Aristoteles, 2002, s. 25). Sanatın gösterdiği görüntüler ne kadar gösterilmesi kolay olmayan şeyler olsa da izleyicilerin iğreneceği kadar zorlayıcı olsa da kurgulanmışlıkları ile bu hususlarını kaybederler. Gerçekte iğrenilecek bir şeyin sanat eserinde gösterilmesi, seyirlik bir keyif ve haz verecektir.



**Resim 24.** Stelarc, Üçüncü Kol (Performans), 1980

<https://ozgurlukyazilari.net/2013/10/25/beden-teknolojisi-tek-tipten-tek-ete/>

Performans sanatçısı Stelarc'a göre beden, aşılması gerektir. Stelarc, çağımızda ulaşılan teknolojinin bedenın içine işlediğini, bedenın içini değıştirdiğini, bedenın dayanıksız ve güçsüz olduğunu düşünmektedir. Bu yüzden sanatçıya göre beden terk edilmelidir ve yenilenmelidir. Buna karşılık sanatçı teknolojiyi kullanarak bedenine ilaveler yapar. Bu ilaveler sayesinde yeni bir eylem tutumu ve beraberinde estetik algı üretebileceğine inanmaktadır (Stelarc, 2008).



Stelarc'ın çalışmalarından biri olan “Üçüncü Kol” bedenine ilave edilmiş mekanik bir koldur. Sanatçı çalışmasında üç koluyla performanslar ortaya koymuştur. Fütüristler ve Harbisson gibi Stelarc'da gelişen teknolojiyi yeni tecrübelerin ve estetik algıların meydana gelmesinde potansiyele sahip olduğunu görür. Bedenin kısıtlı varoluşunu aşma çabası olarak Stelarc'ın performansları seyircisi için bilim kurgusal ve varoluşsal seviyelerde tanım kazanabilir. Bedenin makineleşmesine karşılık, insanın cansız ve kendisi gibi olmayanla bütünleşmesi yeni bir ufuk olarak sunulmakta iken, Mori ve sonrasında teknoloji ve yapay zeka hakkında önerilen etik ve bilişsel önermeler Stelarc ve Harbisson'da estetik seviyede karşılığını bulur.



**Resim 25.** Oliver de Sagazan, Transfigürasyon (Performans), 2009

<https://www.youtube.com/watch?v=s-S862p69B0>

Sagazan'ın performansları ile dinsel bakımdan transfigürasyon arasındaki ilgi tersine bir ilişki ortaya koymaktadır. Sagazan'ın performansını, kutsalın bu görünümüne karşılık doğaya dönüş olarak değerlendirmek mümkün olmaktadır. Ancak söz konusu doğa bireyin dışarıda değil, içinde aradığı otantik bir varoluş halidir. İsa peygamberin transfigürasyonunda bir arada olma ile birbirine zıtlık durumları yer almaktadır: “İnsanların ve tanrıların dış yapısı olan morphé, eidos'un akrabası veya düşmanıdır, tıpkı ortaya çıkan bir düşün veya hayaletin gerçek biçimle hem akraba hem de düşman olması gibi (Marin, 2013, s. 207).” İsa'nın transfigürasyonu beyaz ışıktaki kaybolan halin (morphé) erimesi, özün (eidos) meydana çıkmasıdır. Sagazan'da ise bir öz (eidos) sunumu yani biçimin silinmesi değil, sürekli biçim kazanmanın kendisi görülmektedir. Özün kurucu bir nokta, her şeyin içinden çıktığı dinsel ve felsefi bir hal olarak

değerlendirilmesinden öte Sagazan'da sürekli devam eden bir dönüşümle sürecin mutlak bir özün yerini aldığı görülmektedir. Sagazanda verdiği bir röportajda sanatının varoluşun derinliklerine inip, burada yatanları dışarı çıkartmak olduğunu ifade eder (Quinn, 2011). Sanatçı imgenin sadece görünmek için değil, içten bir hissetmeyle alakalı olduğunu, bunun da bedensel bir hissediş olduğunu söyler. Yani özün parıltısı, biçimi aşan gücü bedeninin içinden gelen sürekli bir dönüşüme yerini bırakmaktadır.



**Karekod 1.** Oliver de Sagazan, Transfigürasyon Performansı

<https://www.youtube.com/watch?v=s-S862p69B0>

Sagazan'ın Transfigürasyon performansı yukarıdaki karekod yardımıyla izlenebilmektedir.

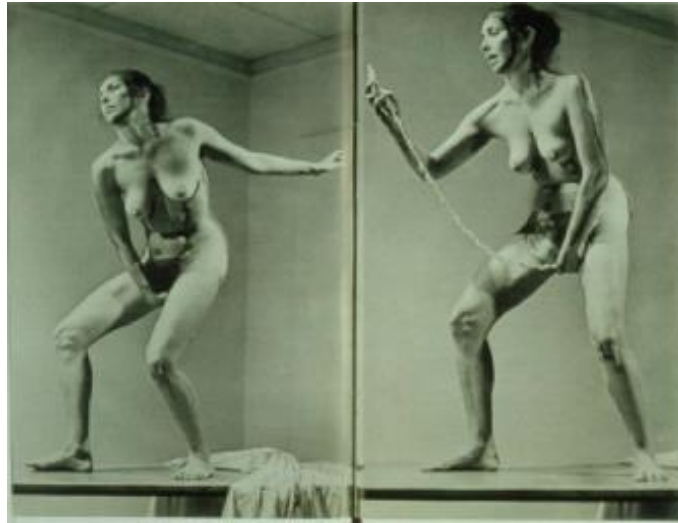


**Resim 26.** Ana Mendiata, Silüetler Serisi, 1977

<https://blogs.uoregon.edu/anamendiata/2015/02/20/siluetas-series-1973-78/>



Performans sanatçısı Ana Mendiata'nın "Silüetler" (1977) serisi doğa-kadın ilişkisiyle mana kazanmaktadır. Mendiata, kendi bedeninin kalıbını doğanın içinde, doğaya uyumlu olarak sergilemektedir. Kadının doğaya ait olduğu fikrinin bir temsili olarak Mendiata'nın çalışması kadın kimliğinin belirsizliğini sembolize etmektedir. Erkeğe özgü bir yaklaşım içinde Manet ve Munch'ün resimlerinden farklı biçimde Mendiata, doğanın kadınsılığın olağan bir durumu olduğunu ortaya koymaktadır. Mendiata'nın ortaya koyduğu çalışmada belirsiz beden formu, doğanın kendi sürecine bağımlı ve onunla uyumlu olmaktadır. Doğa, eski toplumların mitlerinde annelik ve doğurganlık kavramlarını simgeler. Kutsal anne, anaerkil kültür ve anatanrıça kültü içinde doğa, doğurganlığın arketipsel anlamını kazanmaktadır. Mendiata'da çalışmasında bu ilişkiyi ortaya koymaktadır (Fineberg, 2014, s. 337). Çalışmada doğayla bütünleşmiş kadınlık görünümü “annelik ve doğurganlık” imgelerini vurgularken, erkeksiz bir doğurganlığı ve anneliği göstermektedir. Kadının doğurganlığının erkeksiz olması, anneliğin toplumsal bir kimlikten bağımsız şekilde düşünülmesini ifade etmektedir.



**Resim 27.** Carolee Scheemann, Dahili Damar (Performans), 1975

<https://medium.com/@ecebasar/öncü-feminist-sanatçı-carolee-schneemannın-ardından-124993269211>

1960'lı yılların sonrasında modern sanatta feminist yaklaşımlar, döneme ait kadın hareketleri ve fikirlerinden beslenmiştir. Kadın kimliğinin doğuştan geldiği fikri kadının sosyal ve ruhsal deneyimlerinde varlığının belli bir öze dayanması anlamını taşımaktaydı. Fakat 1960 sonrası feminist düşünce ile birlikte kadın kimliğinin doğuştan gelmediği, kültür tarafından belirlendiği fikri yaygınlık kazanmaya başladı.

Bu dönemlerden bir örnek olarak Carolee Scheemann'ın "Dahili Damar" (1975) performansı çarpıcı bir temsil ortaya koyar: Sanatçı, boya darbeleriyle bedenini hatlarını ortaya çıkarır, bel kısmına bir önlük bağlar ve bir kitaptan cümleler okur. Çalışmanın bitiminde kitabı ve önlüğü atar, vajinasından ince ve uzun bir kağıt destesini dışarı çıkarır, dışarı çıkartırken de bu destenin üzerinde bulunan yazıları okur. Erkek bir film yapımcısının, bir kadın filmindeki "kişisel karmaşa/duyguların kalıcılığı" eleştirisini anlatmaktadır bu yazılar. Çalışma, bir "kadının" çalışmasının eleştirisine ve belirli bir çalışmanın hedeflerine uygun biçimde geliştirilen standartlar yerine, önceden tespit edilmiş (cinsiyete dayanarak) bir nitelik kriterinin uygulanmasına değinir (Fineberg, 2014, s. 372).

Scheeman'ın performansının görsel bakımdan seyirciyi rahatsız eden tarafı, sanatçının cinsel organından kağıt destesini çıkarmasıdır. Seyirciye göre iğreti olabilecek olan bu eylem, kadın bedeninin kültür tarafından nasıl işaretlenerek anlam kazandığını simgelemektedir. Cinsel organın performansın odak noktası olması, kadın kimliğinin belirlenmesinde bedenün kültüre ne şekilde ait olduğunu aktarmaktadır. Bu sebeple Scheeman'ın performansının seyircisinin tecrübesinin huzursuzluğu çıplaklığı görmüş olması değil, sanatçının cinsel organı içinden çıkarttığı kâğıt destesinin bedenün temiz olmayan, gösterilmemesi gereken, saklanmış tarafının aksine bir kullanım yöntemiyle gösterilmesidir.

Kurgunun gerçeğe benzemesi, onu taklit etmesi, onu anımsatması, onu ters yüz ederek, aşına olunmayan, farklı hale getirerek ortaya koyması ideal olandan, abartılı gösterimlere uzanan bir dizi gösterim stratejisinin kullanılmış olduğu anlamına gelir. Fakat kurgu yine de kurgunun limitlerinde kalır. Tesir edebilir gerçek hayata, bu konuda başarıya da ulaşabilir. Seyirciye, eserin onda yarattığı tesirlerin dilsel manada ifadeye geçmesiyle çeşitli gerçeklikler sunabilir. Elbette bu maddi bir gerçeklik olmamaktadır. Gerçekliğe yaklaşımlardır aslında. Fakat zaman zaman kurgu ileri giderek olay haline dönüşebilir. Böyle bir olanağa sahiptir performans sanatı.



**Resim 28.** Chris Burden, Vur (Performans), 1971

<https://publicdelivery.org/chris-burden-shoot/>

Chris Burden'ın "Vur" (1971) isimli performansı skandal etkisi yaratmıştır. Performans bir garaj içerisinde birkaç bireyle ortaya konmuş ve sonrasında gazetelerde yer alır almaz yankı uyandırmıştır (Antmen, 2008, s. 236). Performansın çarpıcı noktası, bir kişinin, kendisinin tüfekte vurulmasına izin vermesidir. Bilinçli bir biçimde ortaya koyulan bu performans, seyircisini gerçekliğin içindeki yırtılmayla yüz yüze getirir. Sanatın kurgusunun yerini, gerçekliğin aşırı anları alır. Vurulma, bedenin yara almasının seyirci için estetik olmasından önce etik bakımdan sıkıntısı söz konusudur.

### **3.4.1. Bill Viola**

Video sanatçısı Bill Viola'nın yapıtlarını düşünmek için kullanılabilir anahtar kelimelerden birisi "yüce"dir. Bu sebeple ilk olarak yüce ve tekinsiz ilişkisi ele alınacaktır.

Felsefi estetiğin konusu olarak yüce (sublime), çağımızın sanatlarında ve estetikte 18.yy batı felsefesinde tartışılmaya başlanmıştır. Bu dönemde Yunan düşünür Longinus'un olduğu var sayılan "Yüce Üzerine" (Peri Hupsos) isimli yapıtı keşfedilmiş ve tercüme edilmiştir. Bu yapıt üzerinden yücelik tartışmaları başlamış ve kavram yeniden ele alınmıştır. Yüce üzerine düşünme, estetiğin asıl konusu olan güzel üzerine düşünmenin karşısında yer almıştır. Sanatlarda güzel ve mimesis bağlantısına karşılık, yüce bazı yazarlar tarafından mimesis kategorisine karşıt olarak, onunla benzerliği olmayan bir düzen şeklinde değerlendirilmiştir (Özkaracalar, 2005, s. 14). Mimesis'in Platon ve Aristoteles'ten beri sanatın bir ayna olarak ya bir şeyi olduğu gibi ya da onu

idealleştirerek gösterdiği fikri, yüce ile farklılık ortaya koymuştur. Bu fark, güzelin uyumluluğuna karşılık insanın zihinsel varlığının karmaşık bir deneyim yaşaması biçimindedir. Bu karmaşa da estetik deneyim olarak insanın korku ile bir vecd hali arasında dolanması demektir. Modern düşüncede yüce üzerine düşünme daha çok teolojik manaya değil, insani manalara sahiptir. Bu mana modern insanın büyüsel olanla, bilinmezle bütünleşmesi durumudur. Yücenin aydınlanma içinden yeniden meydana çıkmasının sebebi; yücenin “modern insanın, tüm bilimsel gelişmelere karşın, duyduğu güvensizliği ve apokaliptik yaklaşımını” temsil etmesidir (Erzen, 2011, s. 70).

Modern estetikte ve düşünmede özne merkezliye örnek olarak kişinin hazlarının objesinden değil de kendinden kaynaklandığını düşünen (Arat, 2006, s. 118) Addison (1672-1719) “İmgelemin Hazları” isimli yapıtında, görme duyusunun yüceltiği ve diğer duyu organlarına kıyasla insana daha çok haz verdiğini yazar ve hazzın üç kaynağı olduğunu söyler: “... Büyük olan. Yeni olan. Kendi türlerimiz içinde ve genel olarak güzel olan ... (Arat, 2006, s. 117).” Addison’unsözünü ettiği yeni olan doğada alışkın olunmayan “şaşırtıcı öğeler” ve “canavarlar gibi doğa kusurları”dır (Arat, 2006, s. 118). Tanrı ise doğayı insanın güzel olarak değerlendireceği şekilde, onun “öğrenme isteğine” göre biçimlendirmiştir (Arat, 2006, s. 118). EdmundBurke, “Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Bir Soruşturma” adlı yapıtında yücenin kaynağının tehlikeli ve korkunç olanın dehşete benzer bir duygu uyandıran olduğunu yazar (Burke, 2008, s. 42). Acı deneyimi “korkuların kralı olan ölümün ulağıdır (Burke, 2008, s. 43).” Ölüm ile birlikte giden acının haz vermesi ise belli bir mesafeyle mümkündür. Mesafe bulunmaması, akıl yürütmeye engel olur. Burke’in yüce tanımı korkunun benliği nasıl sarstığı ve güçlerini nasıl elinden aldığını ortaya koymaktadır. Burke’nin bu fikri ile Freud’un tekinsiz konusunda benliğin deneyimlediği huzursuzluk ve onun ortadan silineceği korkusu birbirine eş değerde bulunmaktadır. Bu benzerliği Burke’nin yücesinin dehşet vericiliğinde ortaya çıkan “belirsizlik” kavramında da bulmak mümkün olmaktadır. Ancak Burke, belirsizlik ile daha çok tekinsizi entelektüel bir belirsizlik şeklinde değerlendiren ErnstJentsch’e yakındır. İmmanuel Kant’ın felsefesinde günümüz sanatlarında da etkisini bırakan yücelik incelemesine denk gelinir. Kant, Burke'un fikirlerine tanıktır (Schaper, 2005, s. 168).

Modern sanatta yüce "gösterilemeze sadece namevcut bir içerik olarak atıfta bulunmaya imkân verir (Lyotard, 1994, s. 57)." Soyut, belli bir biçimsel tanınabilirlik özelliğinin

bulunmadığı, derin simgesel ifadelerle donatılmış modernist sanatın eserleri temsil edilemez olanın peşindedir. Postmodern sanatta yüce ise sanat eserinde imkansız gösterimini peşinde olursa da modernist sanattaki nostalji duygusundan uzakta kalmaktadır (Lyotard, 1994, s. 57).

Bill Viola'nın adı hatırlandığında da "yüce" kavramını anımsamak şarttır. Sanatçının "Millenyum için Beş Melek" (2001) adlı çalışması da buna örnek teşkil etmektedir. Çalışma, beş videodan meydana gelmektedir. Videoların her birinde, birbirinden farklı çalışmaya da ismini veren beş melek görünmektedir. "Yükselen melek, yaratıcı melek, ateş meleği, doğum meleği, ölen melek (Arya, 2010)"



**Resim 29.** Viola, Milenyum İçin Beş Melek, 2001

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/viola-five-angels-for-the-millennium-t11805>

Sahneler ağır çekimle ve mekânın büyüklüğünün de etkisi sonucu sesin eko yaparak yayılmasıyla izleyiciye görsel ve işitsel güçlü bir tesirde bulunurlar. Ağır çekimin hareketi yavaşlatarak aşırı ayrıntılı hale getirmesi, büyük ekranlardaki görüntüsü izleyicinin görsel algısına tesir eder. Viola'nın görsel tesiri de yücelik tesirini teknolojiyle yaratmasıdır. Bu eserde "teknolojik bir yüce", yücenin teknolojik bakımdan gösterimi bulunmaktadır (Morley, 2010, s. 13). Viola'nın video imgeleri gösterdiği olayın bütün ayrıntılarını ağır çekimle belirgin hale getirmektedir. Su imgesinin beden imgesiyle birleşerek bir araya gelmesi, beden silik hale geçerek adeta hayalet varı bir görüntü

almasına sebebiyet vermektedir. Silik hale geçen beden "melek" imgesinin sembolü olur. Ancak bu dinsel referanslar hatırlatma seviyesinde olup, baskın bir dinsel hakikat ya da kutsalın tecrübe edilmesini önermezler. Viola'nın işleri izleyicisine farklı tecrübeler sunmak iç dünyaya tesir edecek ruhsal bir deneyim amaçlar (Huntürk, 2011, s. 370). Rina Aryada bu konuda Viola'nın videolarının yücenin sekülerleşmesi olduğunu yazar (Arya, 2010).



**Resim 30.** Viola, Tebrik, 1995

<https://www.nybooks.com/daily/2017/06/21/facing-off-with-the-old-masters-bill-viola/>



**Resim 31.** Pontormo, Ziyaret, 1529

<https://www.nybooks.com/daily/2017/06/21/facing-off-with-the-old-masters-bill-viola/>

Tecrübenin kendisi izleyiciyi sınırlara götüren bir estetik seviyeye de sahip olabilir. Aynen video eleştirmeni Deirdre Boyle'un Viola'nın "Buried Secrets" (1995) adlı kurgu serisi için şunları yazdıklarında olduğu gibi: "Buried Secrets" (1995) Öyle rahatsız edici ki görüntüleri ve çağrışımları hala bilincimde geziniyor; tıpkı rüyaların rahatsız edici bölümlerinin insanlara endişelerini, çözümlenemeyen çelişkilerini, derin korkularını hatırlatacak biçimde davetsizce geleni yeniden gün yüzüne çıkarması gibi (Barrett, 2012, s. 114). "Buried Secrets" (1995) çalışmasının yarattığı tesire dair bu yorumun altında Viola'nın çalışmasındaki dinsel göndermelerin bulunması yer alır. "Buried Secrets"ta sanatçının batı resminin dinsel içerikli önemli yapıtlarının yeniden canlandırması görülmektedir. Boyle'un tesir altında kalmasının sebebi, ortak bir hafızada yer bulmuş olan dinsel imgelerin yavaş çekim görüntüler ve seslerle yeniden yaratılmasıdır. "Buried Secrets" serisinin içinde bulunan "Tebrik" (1995) videosu Pontormo'nun "Ziyaret" (ykl. 1529) adlı çalışmasının tekrar üretimidir. Videoda Pontormo'nun resmi tekrar canlandırılır ve Viola'nın birçok videosunda kullandığı ağır çekimle görsel tesir ses ile birlikte etkili bir gösterim ortaya koyar. Viola'nın dinsel bir temanın sanatsal üretimini

yeniden üreterek yorumladığı "Tebrik", modern sanattaki din ve ruhsallık üzerine olan ve bunu görsel bir yücelikle veren seküler yorumlardan biri olmaktadır.

### **3.4.2. Marina Abramovic – The Other: Rest Energy with Ulay (1980)**

Marina Abramovic, performanslarında izleyicisini eyleme davet etmekten çekinmeyen ve onlara bir sınır deneyimi sunmayı amaçlayan bir sanatçıdır (Gagnebin, 2011, s. 171). İzleyiciyi daima sürece katarak performansını yalnızca izlenen bir şiddetten ibaret bırakmayan Abramovic'in en önemli performanslarından biri de "The Other: Rest Energy"dir.

Performans Abramovic ve Alman sanatçı Ulay tarafından gerçekleştirilmiştir. Performansta Ulay, Abramovic'in kalbini hedef aldığı bir oku gergin biçimde tutmaktadır. Çift gergin ve eğik vücutlarının hemen her yerine yerleştirilmiş hassas mikrofonlar ile düzensiz kalp atışlarını ve nefeslerini izleyici ile paylaşmaktadır. Performans, aşağıdaki karekod aracılığıyla izlenebilmektedir.



**Karekod 2.** Marina Abramovic – The Other: Rest Energy with Ulay (1980)

<https://www.nowness.com/topic/performance-art/marina-abramovic-ulay-the-other-rest-energy-1980>





**Resim 32.** Marina Abramovic – The Other: Rest Energy with Ulay (1980)

<https://www.nowness.com/topic/performance-art/marina-abramovic-ulyay-the-other-rest-energy-1980>

Performans Abramovic ve Ulay arasında “yaşamsal dayanışma”nın en basit ve yoğun biçimde hayat buluşudur (Westcott, 2010, s. 154). Ulay’ın elindeki ok unsurunun toplumsal cinsiyet tartışmalarını da beraberinde getirmesiyle performans büyük bir ses getirmiştir. Burada Ulay’ın elindeki oka karşılık Abramovic’in rahatsız edici bakışları, korku ve tekinsizlik ilişkisini vurgulamaktadır. Ters giden bir durumda ok, Marina’nın bedenine saplanacaktır.

### **3.4.3. Sanatta Korku Öğelerinin Mekân ve Nesne İle İlişkilendirilmesi**

Her canlıda korku duygusu mevcuttur. Kimi zaman gerçek olaylara dayanan korkularımız kimi zamansa hayal gücümüzden beslenir. Genellikle korkular tehdit nedeniyle ortaya çıkar. Tehdidin kaynağı bazen insan olabileceği gibi kimi zamanda tehdidin kaynağı bir olaydır. İnsan sonlu bir varlıktır ve bunun bilincindedir. Bu yüzden korku insanın olmazsa olmazıdır. “Korku aynı zamanda öğrenilen bir duygudur. Örnek alma ya da koşullanma sonucu öğrenilerek oluşabilir. Bir nesne, durum ya da kişiden korkmak için tüm bunlarla ilgili bir yaşantıyı geçmişte deneyimlemiş olmak gerekir. Böylelikle o nesne insan ya da

durumdan korkmak gerektiği öğrenilir (Erkuş, Psikoloji Terimleri Sözlüğü, 1994, s. 70).”

Korkunun ve kaygının ilişkileri ele alınırken bu iki kavramın ana ayrımı ‘nesne’ üzerinden yapılmaktadır. Uzun süreçler sonrasında korkuya dönüşme olasılığı bulunan kaygı, temelinde korkuya nazaran daha ağır bir süreçle beraber gelebilir. Kaygı barındıran kişi, genel olarak huzursuzdur ve sebebini bulamadığından dolayı çözüm bulamaz. Dağ, bu kavramlardan şöyle bahseder: “Bu temel duygularımızdan biri olan korkunun daha yaygınlaşmış ve kaynağı (odağı) ya da nesnesi kaybolmuş olan türü kaygı (anxiety, angst) olarak adlandırdığımız duygudur. Kaygı yaşayan insan bir şeylerden korkuyormuş gibidir ve kendini aşırı rahatsız hisseder, kuruntuludur, iç sıkıntısı çeker ve bu hoş olmayan duyguların kendisinin fark ettiği ya da görünürde olan özgül bir nedeni yoktur” (Dağ, 1999, s. 167). Kaygı kavramı üzerine çalışan birçok düşünür, kaygının bir nesneye sahip olmamasından ötürü bilinmezliğin gerginliğini şiddetli yaşatan bir duygu olduğunu savunur. Kaygı korkuya benzer olarak, gündelik yaşantının sağlıklı bir şekilde devam etmesine engel olan, sağlıklı düşünebilen ve sağlıklı karar verebilen bireylere zorluk çıkarabilecek, bu nedenden dolayı da aynı korku gibi, birçok bakımdan iktidar tarafından kullanılmaya müsait bir olgudur.

Küreselleşen dünyanın ideal beden kavramı bireyin bedeniyle ilişkisini hastalıklı boyutlara taşıırken, Batı toplumlarının meydana getirdiği standartlar neredeyse tüm dünyada ulaşılması gereken ‘yaşamsal amaçlar’ olarak görülmeye başlandı. İlaç endüstrisi, gıda sektörü, kozmetik ve benzeri alanlarda pazarlar büyürken, bu gelişen sektörler insanın bedeniyle arasındaki ilişkiye şekil vermeye başladı. “Toplumsal kabul” adına zorunluluk gibi gösterilen beden standartları ve “ideal ölçüler” standartlara uyamayan insanların toplumdaki dışlanmasına neden olmuştur. Çağımızda, sanat belki de daha önce hiç ilgilenmediği kadar insanın bedeni ile olan ilişkisini konu edinmiştir. Her çağda dönemin iktidar aracı olarak şekillendirilmiş bulunan insan bedeninin bu tarihsel kaderine karşın oldukça radikal eleştirel yaklaşımlar çağımızdaki sanat yaklaşımının da ana temalarındandır. Sistematik işkenceler, kadının bedenin metalaştırılması ve bedene karşı yöneltilen bütün eleştiriler kullandıkları tartışmalı dili daha da geliştirerek sanat etkinliklerinde yaygınlaşmıştır. İnsan bedenini ve doğayı ideal oranda anlatmak batı sanat geleneğinde sanatçının mesleki yeteneklerinin göstergesi kabul edilirken, 20. yüzyılın başlarında bu yaklaşım değişikliğe uğramıştır. Modern sanatta, avangart akımla beraber

oluşan ve soyut sanat anlayışı ile gelişen figürün tekrar ele alınış şekilleri, bedenın klasik estetik algısının da dönüm noktasıdır. Sanat yoluyla bedensel kusursuzluğun yüceltilmesinin sona ermesinde birçok neden olabilir. İkinci dünya savaşı sonrasında da ki dönemde sanatın ifade şekillerinde, bedenın tahrip edilmeye başlaması savaşın bıraktığı izler ve travmanın sadece psikolojik olmadığı ve beden üzerinde bıraktığı yaraların neticesi olarak da algılanabilir. 1960'lı yıllara gelindiğinde, eşitlikçi söylemlerin, kadın hareketlerinin eşitlikçi söylemlerin toplumsal yaşantı içerisindeki rolleri açısından hem kadının hem de farklı etnik köken ve ırktan insanların özgürleşmesine öncülük etmesi umut edilir. Feminist sanatçılar kadın bedeninin bir tüketim nesnesi olarak görülmesine tepki olarak, kendi bedenlerini birer çalgı gibi kullanır, bedenın tüm kusurlarıyla sergilenmeye başlaması sonunda, şiddet de içeren eylemlerin temel öznesi konumuna gelir. “Gövde, Batı'nın modernite tarihindeki en özgül olgularından birisidir. Bütün bir modernite tarihini egemen iktidarın gövdeyi 'hapsetmesi' olarak görüp değerlendiren yaklaşımlar bellidir. Modernite, Aydınlanma'dan başlayarak gövdeyi iktidarın kullanabileceğini ve bu yetkinin sadece devletin elinde bulunduğunu kabul eder. Bütün bir sistemin, eğitim, sağlık, hapishane, cinsellik, askerlik aşamalarındaki kuruluşu bu düşünceye dayandırılmıştır. Gövdeye dönük her türden yaklaşım bu nedenle siyasaldır (Kahraman, Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri,, 2002, s. 181).”

Bedenin bir olgu olarak sanatsal davranışlar zincirinin ana başlığını oluşturmasının nedeni budur. Bedene yönelik yaklaşım sistemlerinin amacı eleştiridir. Çağdaş sanat etkinlikleri içerisinde bu eleştirel yaklaşımın birden çok sonucu olduğu görülür. Beden üzerinde somutlaşan eleştiriler bazen öteki kavramını değerlendirirken, bazen de tüketim toplumunun dayattığı değerlerin sorgulanması niteliğindedir. Bedenin çirkin sıradan hatta deforme tanımlamalarına çağdaş sanat pratiklerinde kullanılmasının sebebi belki de reklam ve medya dünyasının bedenın kusursuzluğu hakkındaki dayatması üzerinden geliştirdiği yöntemlerin fazlalığı ve bu kalabalık ortamda sanatsal pratiklerde bu tarz bir tekrarın gerekli kabul edilmesidir diyebiliriz. Ancak çağdaş sanatta beden üzerinden yapılan eylemler ya da resim ve heykeller yalnızca bu biçimde anlatılamayacak korkunç müdahaleler barındırmaktadır.

Müzelerde karşımıza çıkan parçalanmış hayvanlar, sahnede kendilerine işkence eden performans sanatçıları ya da mutant figürler çokça karşılaştığımız durumlardır. Ortak

noktaları çağdaş dünyada eşyaya dönüşen bedeni eleştirmek olan bu çalışmalarda, sanatçıların teknoloji yardımıyla bedenlerini mutasyona uğrattıkları, kendilerini karmaşık canlılara dönüştürdüklerini görürüz. Çağdaş sanattaki bu tavırlar, beden algısıyla alakalı geleneksel kavramları yerle bir ederek izleyiciyi dehşete düşürür ve geleneksel kabullerin sorgulanmasını amaçlar. “Çağdaş sanatta bedenle uğraşmaya yönelik bu eğilimi betimlemekte kullanılan belli başlı terimler grotesk, karnavalesk, abjection (iğrençlik) ve (Fransızca ‘form-suz’ anlamına gelen) informe’dır (Heartney, 2012, s. 194).” Kayser’e göre groteskin en belirgin özelliği, ‘düşmanca, yabancı ve insanlık dışı bir şeydir.’ Kayser, yabancılaşma unsurunun üzerinde önemle durur: ‘Grotesk, yabancılaşmış bir dünyadır.’ Yazar tanımını, masal dünyasıyla gerçekleştirdiği bir çaprazlamayla açıklar. Masal dünyası sıra dışı ve tuhaf olarak açıklanır; ancak kişiler için çokta başka bir dünya değildir. Grotesk dünyada masal dünyasının, bize evvelden tanıdık olan, arkadaş olan her şeye düşmandır. Burada değişime uğrayan bizim kendi dünyamızdır (Bahtin, 2005, s. 76).”

François Rabelais’in Gargantua isimli kitabını araştıran Mihail Bakhtin’ in yazılarında Karnavalesk terimi ilk kez görülmüştür. “Bakhtin karnavaleskin izlerini ortaçağ karnavalının folk kültürüne kadar sürmekte, bu tür kutlamaların köylülüğün, kendilerini sıkı denetim altında tutan sivil ve dini yetkililere karşı aleyhlerinde olan durumu nasıl değiştirdiğini vurgulamaktadır. Karnaval günlerinde bütün hiyerarşiler ve resmi talimatlar askıya alınır, havaya özgürleştirici bir kaos hakim olur; rahipler ve idarecilere sıradan insan muamelesi yapılır, onlarla her vesileyle dalga geçilir ve akla gelen en berbat hallerde takdim edilirler (Heartney, 2012, s. 194).” Feminist kuramcı Julia Kristeva’nın ileri sürdüğü “abject” kavramı, Lacan’ın bölünmüşlük travması teorisinin devamı niteliğindedir. Lacan’ın beden algısı açısından hem kadın hem de erkek “kastre”dir. Yani “eksik”tir: “Bu eksiklik, annenin bedeninden ilk ayrılmayla ortaya çıkan bir durumdur. Öznenin dile gelişinin sonucunda gerçekleşen, onu orada beklemekte olan ilk kastrasyon yaşanır. Geri kazanılması mümkün olmayan kayıp nesneye yönelik bir arzu yaratır. Lacan bu nesneyi object a olarak tanımlamıştır. ‘Object a’ aynı zamanda, Öteki’ndeki eksikliği, simgesel düzenin temel eksikliğinde gösterir. (...) Elimizde tuttuğumuz ve bir bütün olarak tanıdığımız, parçalanmasından korktuğumuz, parçalanmış halinden ürktüğümüz onu iğrenç diye nitelendirdiğimiz beden aslında parçalanmış bir olgudur (Şahiner, 2012, s. 20).”

Julia Kristeva ise Lacan'ın savunduğu bu teoriyi geliştirerek “Korkunun Güçleri” isimli kitabında “abject” kavramını ortaya çıkarır. Çağdaş sanat uygulamalarının ve performans sanatının teorik altyapısında kıymetli bir yer edinen bu kurama göre: “Abjection (iğrençlik) terimi son yıllarda, kir, ölü hayvanlar, kıl, dışkı, , çürüyen yiyecekler ve adet gibi tabu şeyler ile ensest, iğdiş etme, hayvanlarla cinsel ilişkiye girme ve uzuv kesme gibi, özellikle toplumsal cinsiyet ve cinselliğin ağza alınmaz taraflarıyla yüzleşmenin bir yöntemi olarak sunulan tabu konularla ilgilenen çağdaş sanatçı ve yazarlardaki kural tanımazlığa vurgu yapmaktadır. 1980’lerin başlarında teorisyen Julia Kristeva iğrençliği, benlik duygusunun kaybedilmesine karşı dehşete düşürücü (genellikle bir ceset, kusmuk ya da kendi maddi yönlerimizin başka işaretlerine tanık olduğumuzda gösterilen) bir devinim olarak açıklamıştı. Kristeva bunu, modern edebiyat ve sanatta ‘kimliği, sistemi, düzeni rahatsız eden şey’ olarak niteler ve devam eder: ‘Sınırlara, konumlara ve kurallara, arada kalmaya, belirsiz olana, bileşik olana saygı göstermeyen şey (Heartney, 2012, s. 194). Bu sınırsız yere aynı şekilde, sanat tarihçileri Rosalind Krauss ve Yves-Allen Bois’nın Paris’te Georges Pompidou Merkezinde 1996’da düzenledikleri etkili bir serginin konusu olarak seçtikleri Informe’de de değinilmektedir. Fransız yazar George Bataille’in erotizm ve bilinçaltının yıkıcı güçleri yoluyla estetik uyum ve birlik ideallerinin yıkılması çağrısını akla getiren bu sergi ve onun etrafında kurulan teori, avangardın figür ve zemin, benlik ve öteki, erkek ve kadın gibi ikili sınıflandırmaların sınırlarını bu tür kategorilerin tamamen çöktüğünü vurgulama noktasına vardırıarak ihlal ettiğini düşündürmektedir (Heartney, 2012, s. 195). Bu bakımdan çağdaş sanat etkinlikleri, genellikle tabu sayılan kavramları; melez, ürkütücü, deforme veya mutasyona uğramış şekillere dönüştürür. Fiziksel kusursuzluk takıntısına karşı tepkilerde barındırmaktadır. “Çağdaş sanatta deformatif temsilin siyasal boyutu (her ne kadar cinsiyetçi patriyarkallığın, baskıcı yönetimlerin siyaseten doğruculuğun, püretenizmin ve resmi kültürün temsil ettiği yerleşik düzenleri sarsmaya yönelik çabalar görülmemiş değilse de) görece suskunlukla geçiştirilmiştir. Her zaman açık olmasa da deformasyonun bozucu yönleri önemli bir hizmet görmektedir. Benliğin ve dünyanın grotesk ya da iğrenç temsillerini sergileyerek, idealleştirilmiş temsilleri yıkarlar ve bizi insan olma gerçeğine daha çok yaklaştırırlar. Değerli bulunmakla birlikte bu gerçeğin kolay bir gerçek olmadığını herkes söyler; yerleşik normların sarsılmasının herhalde en bariz örneği de insanın bedenine uygulandığı durumlardır (Şahiner, 2012, s. 24).”

Fransız Multi-medya sanatçısı Orlan (1947), 1990’larda yaptırdığı estetik ameliyatlar sayesinde farklı kimliklere bürünür. Bunu bir performans haline getirip her ameliyatı kaydedilip fotoğraflarır. Rifat Şahiner’e göre: “Orlan’ın işleri tümüyle görselliğe batmış kültürün patolojisinin ve narsisizminin dışavurumudur (Şahiner, 2012, s. 187).”



**Resim 33.** Orlan, ‘Self Hybridations’, 1998

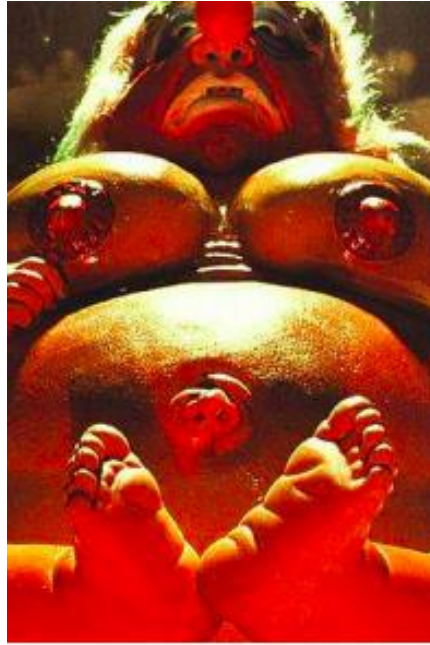
<http://www.stuxgallery.com/exhibitions/orlan>

1998’ te gerçekleştirdiği “Self Hybridations” isimli seride kendi suratında dijital değişimler gerçekleştiren Orlan’ın, Afrika masklarından, Kolomb öncesi Güney Amerika uygarlıklarının yapıtlarından yararlanarak meydana getirdiği fotoğraflar, “tuhaf biçimde aynı anda hem fütüristik hem ilkel bir izlenim uyandırır ve bütün insanlığın genetik deposundan yeni bir insan çeşidi yaratılabileceğini düşündürür (Heartney, 2012, s. 187).

Orlan’ın ifşa etme stratejisi kültürel takıntıların ve fantezilerin egemenlik alanının etkilerinden kaçınabilmek amacıyla olağanüstü zengin bir kaynak olarak okunabilir... Kültürel takıntıları, esrik görüntüleri ve ticari metaları kullanır. Ancak bunların arasında bir alan açarak yapar bunu. Orlan, tıpkı kimliklerimizin oluşumu ve bu oluşumun temelindeki derin sorunsallar gibi çağdaş canavarları ortaya çıkarır (Şahiner, 2012, s. 26). Doğanın ve DNA’nın programladığı bedenle savaşarak onu kanlı kesiklerin olduğu bir alana çeviren Orlan bedeni kültürel görüntülerle işgal etmek amacıyla kültür ve doğa arasındaki çağdaş dikotomileri\* kullanır. Sanatçı biyolojiye yönelik bu yıkıcı eyleme

girişirken, onun her zaman kültür tarafından kirletildiğini de göstermek ister (Şahiner, 2012, s. 26).

Amerikalı sanatçı Cindy Sherman (1954) Eleanor Heartney'e göre: "Çağdaş hayatın karanlık ve genellikle kıyametvari yönlerini yansıtır (Heartney, 2012, s. 124)." Cindy Sherman'ın fotoğraflarına ve videolarına baktığımızda kadının toplumdaki yerini sorguladığını ve kadına verilen role eleştirel bir bakış edindiğini görürüz. Kendi fotoğraflarında yaptığı değişikliklerde farklı kadın kimliklerini üstlenir, cadı, canavar, palyaço gibi imgelerin cinselliklerini ön plana çıkaracak biçimde kullanır.



**Resim 34.** Cindy Sherman, 1989

<http://lynnanneverbeck.blogspot.com/2010/04/cindy-sherman-untitled-186-187-1989.html>

Sherman'ın "Sex Pictures" (1992) isimli çalışması, Hans Bellmer'in "Dolls" serisindeki parçalanmış oyuncak bebeklerin daha ürkütücü bir biçimdir. Sherman bu serideki fotoğraflarında, pornografik öğeleri insanların dikkatini çekecek ve onları rahatsız edecek biçimde kullanır. Sanatçı, toplumsal değerleri tiksinti, delilik, dehşet, cinsellik tarzı birçok farklı kavram üzerinden ele alır. Onların gücü en derinlerimizde yatan korkulara değebilmelerinde ve katharsis ihtimalini akla getirmelerinde yatar (Heartney, 2012, s. 203).



**Resim 35.** Tony Oursler, St. Roch, 2008

<https://tonyoursler.com/st-roch-la>

Amerikalı sanatçı Tony Oursler’ın (1957) işlerinde kullandığı baskın temalar; akıl hastalığı, medya, şiddet, uyuşturucu, popüler kültür, hava kirliliği ve bunların insan bedeni üzerindeki etkisidir. Sanatçının sorguladığı cinsellik, beden ve imgelerin iletişim gücüyle sosyal ve kişisel ilişkilerin yapı bozumu üzerine durur. Tony Oursler’ın yerleştirmelerine eşlik eden video yansıtma çalışmalarında mankenler, oyuncaklar, parçalara ayrılmış bedenler ve gözler, ağlayan kuklalar, evrim geçirmiş çocuklar bulunur. Oursler’ın kullandığı video yansıtma şekli fiberglas yüzeylerin üzerine video görüntüsünü formun tamamını kaplayacak biçimde yansıtma olanağı sağlar. Oursler’ın yerleştirmelerinde, hiçbir oran gözetmeksizin bir araya getirilmiş gözler sürekli izleniyor hissiyatı yaratarak tedirginlik verir ve paranoya yaratır. “Bu izleniyor olma duygusu, varoluşçu filozof Jean- Paul Sartre’ın başkaları için varlık dediği durum, çağdaş hayatın kaçınılmaz bir gerçekliğine dönüşmüştür.



**Resim 36.** Tony Oursler, Phobos, 2007

<https://tonyoursler.com/st-roch-la>



George Orwell'in kâhince romanı "1984", bütün vatandaşların gündelik yaşantısının görünmez bir "Büyük Birader" tarafından izleneceği şeklinde bir gelecek kurgulamıştı. Aslına bakılırsa, kendisini bütün internet kullanıcıları tarafından takip edilebilir olmasını sağlayan reality TV, webcam, "CU see me" yazılımı türü araçlarla ve alışveriş merkezleri, apartman binaları, iş yeri lobileri ve sinema salonları gibi yaşam alanlarına güvenlik kameralarının konmasından sonra birlikte herkesin birbirini gözetleyebileceği anlaşılmıştır. Bu, çoklu zaman karelerinde (insanın kendi gerçekliğinde, kendisinin gözetlemekte ya da onlar tarafından gözetlenmekte oldukları kişilerin de) var olma hissiyatı yaratacaktır. Çok sayıda çağdaş sanatçı gözetleme teknolojisini, kurgulanmamış ve dolayimsız gözetlemenin yarattığı gerçek zaman ile montaj zamanının birleşmesini yakalamak amacıyla benimsemişlerdir (Heartney, 2012, s. 160).

1980'lerin sonlarında Londra'da kurulan Young British Artists (Genç Britanyalı Sanatçılar) kolektifi, kışkırtıcı yaklaşımlarında inat etmeleri ile kısa sürede bu günkü çağdaş sanatının sınırlarına etki edecek çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. "Young British Artists" grubu içinde Damien Hirst, Ron Mueck, Tracey Emin, Sarah Lucas, Jake ve Dinos Chapman, Gavin Turk gibi sanatçılar yer almaktadır. Anarşist yaklaşımlarla bütün kültürel ve sosyal değerleri ironik bir biçimde ele almış, aile, din, ölüm, cinsellik tarzı dokunulamaz kabul edilen noktalar çalışmalarında yer etmiştir. Bu sanatçılar, Julia Kristeva'nın ileri sürdüğü "abjection" kavramını somut hale getiren üretimleriyle sanat dünyasında yeni bir tartışma konusu haline gelmişlerdir. Damien Hirst'in hayvan kadvralarını formaldehit içinde birer sanat eseri olarak sunması bu eleştirilerin ve tartışmaların en yoğun noktası haline gelmiştir.



**Resim 37.** Damien Hirst, Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı, 1991

<https://sanatkaravani.com/damien-hirst-ve-pahali-sanati-2/>

İngiliz sanatçı Damien Hirst'in (1965) işlerinde genelde ölüm temasını işler. Kurukafalar, ölü ya da çürümeye terk edilmiş hayvanları cam vitrinlerde izleyiciye sunar. Yaşayan Bir İnsanın Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı (1991) adlı eserinde beş metre büyüklüğünde bir kaplan köpekbalığı formaldehit dolu bir akvaryumun içinde gösterilmiştir.



**Resim 38.** Jake ve Dinos Chapman, Ölüye Karşı Büyük Eylemler, 1994

<https://www.mutualart.com/Artist/Jake---Dinos-Chapman/755DB4FC54826FF3/Artworks>

Politik duruşlarını etkili bir biçim diliyle ifade eden İngiliz sanatçı Jake (1966) ve Dinos (1962) Chapman, izleyicide dehşet uyandıracak derecede yoğun şekilde toplumda dokunulmaz olarak görülen konuları işler. Goya'nın "Savaşın Felaketi" isimli gravür serisinden yola çıkarak 1991 yılında yapmış oldukları Great Deeds Against the Dead

(ölüye karşı büyük eylemler) isimli heykel çalışmalarında, hadım edilmiş, kolları ve kafası koparılmış iki figür ağaca bağlı şekilde aktarılmıştır.



**Resim 39.** Jake ve Dinos Chapman, Trajik Anatomiler, 1996

<https://www.mutualart.com/Artist/Jake---Dinos-Chapman/755DB4FC54826FF3/Artworks>

Trajik anatomiler isimli cennet bahçesine benzer pastoral bir dekorda, vücutlarındaki evrimleşme ile çocuklar, kötü niyetli bir genetik deneyin, insanüstü çıktıları olarak gösterilip izleyiciye dehşet verir. Chapman Kardeşler Nietzsche'nin insan hatası dediği şeyi ifade etmek için mankenler kullanmıştır. Anatomy of Disgust adlı eserin yazarı William Ian Miller'a göre, 'heykeller yalnızca oyuncak ya da figürler değildir, fakat onlar anlaşılmazlıklar dünyasında deforme olmuşları, kötürüm edilmişleri, cesetleri ve delileri, normallerin ne kadar da kırılğan, geçici ve parçalanabilir olduğunu hatırlatan o zavallı ruhları içeren varlıklar olarak anlaşılırlar: Bizim parçalanabilirliğimizden daha ürkütücü ve daha fazla tikslenme duygusu uyandırıcı çok az şey olabilir. Kesilmiş eller, kulaklar, kafalar, oyularak çıkarılmış gözlerin dehşet motifini bir düşünün. Bunlar beni, hadım edilmenin yerine geçebilecek pek çok yol olarak etkilememekte. Hadım edilme yalnızca psikanalizde fetişleştirilmiş bir kesilebilirlik örneği ve ona dayanan kuramsal girişimlerden ibarettir. Kesilebilirlik, kesilen parça ne olursa olsun korkutucudur... Ölüm korkusunun bir bölümünü, bu yolla beden ile ruhun kesilerek birbirinden ayrılması ve ardından da, çürüme yoluyla bedenin bütünlüğünün bozulması oluşturur (Hines, 2005, s. 451).

Freud'un tekinsiz kavramının içerisindeki 'öteki ben' hatırı sayılır derecede rol almaktadır. Yaşam Şaşmazer'in eserleri Freud'un 'öteki ben' kuramını çağırıştırır. Sahip olduğu bedeni ve yüzü kullandığı "doppelganger" serisinin figürlerinde, bilinçaltında baskılanmış başkası olma korkuları ortaya çıkar. Şaşmazer bu çalışmalarını: "kendi kimliğine, kendi kaderine, yapmış olabileceği diğer seçimlere ve kendi paralel evren/lerine dair sorulara cevap aramayı amaçlayan; bastırılan ve toplum içinde su yüzüne çıkamayan ama hep orada olduğunu bildiğimiz ve yüzleştığımız zaman bizi korkutan bir unsur olarak "personallarımız" hakkında bir çalışma" olarak betimlemektedir.



**Resim 40.** Yaşam Şaşmazer, 2012

<https://keremkeskinblog.wordpress.com/author/keremkeskinblog/>

Lynton, Modern Sanatın Öyküsü adını verdiği eserinde, "İlerlemenin Görüntüsü" adlı bölüme Zweig'dan şu alıntıyı yaparak başlar. "Kesintisiz ve durdurulamaz bir ilerlemeye duyulan inanç, gerçekte o dönemde dinden daha güçlüydü; insanlar 'ilerlemeye' Kutsal Kitaptan daha çok inanıyorlardı. Bilim ve tekniğin gündelik hayattaki şaşırtıcı gelişmeleri de onların bu inançlarını haklı gösteriyordu" (Lynton, 2004, s. 86). Fütürizm akımının temelleri 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde işte tam o dönemde, İtalya'daki sanat hayatını renklendirmek ve başta kültür sanat olmak üzere birçok alanda yitirdikleri öneme tekrar sahip olmak amacıyla, bir grup sanatçının liderlik ettiği biçimde atılmıştır. 1900'lerin başlarında etkisini yoğunlaştırmaya başlayan gelecekçilik, sanat-teknoloji ilişkisini

inceleme konusunda da önemli yere sahiptir. İtalya topraklarında filizlenen bu akım, makine ve teknik ilerleme. İlerleme konularla bağlantılı birtakım eserler meydana getirmiştir. Fütürist sanatçılar hayranı oldukları tüm yenilikleri adeta tapınırca benimsemiş ve kullanmışlardır. Fütürizm akımının öncüsü olan şair ve yazar Filippo Tommaso Marinetti tarafından 1909'da yayınlanan ilk fütürist manifestoda, bu hayranlık çok net şekilde görülebilmektedir. Marinetti'nin bu manifestosunun on birinci maddesi şöyledir: “ Çalışmakla, hızla ve ayaklanmayla heyecanlanan büyük kitleler için şarkılar söyleyeceğiz; modern kentlerde devrimin çok renkli ve çok sesli dalgalarının; cephaneliklerin ve tersanelerin, şiddetli elektrik ışığıyla mehtaplanarak parlamış gece öfkesinin; dumanlar saçan, dumanları yutan aç gözlü tren istasyonlarının; bulutlar üzerinde dumanları ile asılı duran fabrikaların; dev jimnastikçiler gibi nehirleri bir ucundan bir ucuna birleştiren, güneşte bıçaklar gibi parlayan köprülerin; ufku koklayan serüvenci vapurların; tekerlekli rayları tüplerle gemlenmiş dev çelik atlar gibi döven lokomotiflerin; pervaneleri rüzgârda bayraklar gibi, tezahürat yapan kalabalıklar gibi ses çıkaran uçakların zarif uçuşlarının şarkısını söyleyeceğiz” (Antmen, 2008, s. 72). Ünlü Fransız şairi Appollinaire fütürizmi teknoloji konusundaki ilerlemelerle ve yeniçağ içinde yeni arayışları bulunan bir sanat akımı olarak ele almıştır (Antmen, 2008, s. 68). Fütüristler, teknoloji tutkusuyla savaş çılgınlıkları atmış olmalarına rağmen bu kavram ile olan ilgileri sadece biçimsel düzeyle sınırlı kalmış ve onlara yeni bir dil kazandırmamıştır. Bu noktada sadece temasal değişiklikler yapıp araba, tren, uçak gibi yeni kavramları eserlerinde kullanmışlardır. Fütürizmin önemli temsilcileri arasında yer alan Boccioni'nin, “Ruh Durumları, Uğurlamalar” adlı eseri bu yorumu desteklemek için kullanılabilir. Biçimsel açıdan kübist etkiler barındıran bu eserde yer alan buharlı lokomotif, o çağın teknolojisinin sanatçı üzerindeki tematik etkisinin önemli bir yansımasıdır.



**Resim 41.** Boccioni, Ruh Durumları: Uğurlamalar, 1911

<http://defterisk.blogspot.com/2011/02/umberto-boccioni-1882-1916.html>

İlk olarak İtalya'da boy gösteren teknoloji düşkünlüğü (teknofili), sonrasında Rusya'da ve, Rus konstrüktivist sanat anlayışında yer almaya başlamıştır. Özellikle 1900'lerin başında hız kazanan sanayileşme süreci, sanatçıları etkisi altına almış, teknoloji ve makineleşme gibi kavramlar büyük bir hızla Rus sanatında yer almaya başlamıştır. Ruslarda da teknolojik yeniliklerin ışığında, kalkınma hevesi içerisinde, teknik ilerlemeye kutsal yaklaşan çalışmalar ortaya çıkmıştır. Yaratım süreçlerinin temelinde bu kaygılardan faydalanan Rus sanatçıları, birçok önemli yapıta imza atmalarına rağmen istedikleri çerçevede devam edememişlerdir.





**Resim 42.** Boccioni, Mekânda Devinen Biçimlerin Birliği, 1949

<https://tr.scribd.com/document/248361828/Guzel-Sanatlar>

1900'lerin başında insanlarda merak ve heyecan uyandıran teknoloji, yüzyılın sonlarında, insanlara diğer yüzünü göstermiştir. 1. Dünya savaşı sonrasında teknoloji ve beraberinde getirdikleri insanlarda büyük bir kuşku ve kaygı sebebi haline gelmiştir. 1. Dünya savaşının sebep olduğu kargaşa hâkimiyetindeki ortam henüz düzelmeden, meydana çıkan 2.Dünya Savaşıyla beraber bu kaygı ve kuşkulardaki haklılığını ortaya koymuş ve böylece, teknolojiye duyulan hayranlık ortadan kaybolmuştur. Sanat ve sanatçı elbette bu durumdan ve teknolojinin durdurulamaz ilerleyişinden çokça etkilenmiştir. Savaş öncesindeki teknoloji tutkunu (teknofilik) tavrı, yerini kaygılı bir teknoloji algısına bırakmıştır. İşte bu nedenle kaygılardan doğan bilim kurgu türü ve bu türün devamında, bu yeniliklerin bir felaketle sonuçlanacağını iddia eden siberpunk kültürü, özellikle seksenlerin sonlarından itibaren ismini duyurmaya başlamıştır. Bu türün en önemli eserleri edebiyat ve sinema dalındadır. Siberpunk, bilim kurgunun bir alt çeşidi olarak adlandırılmaktadır. Fütüristlerden farklı olarak bu akım, teknolojik ilerlemelerin varsayıldığı gibi insanları daha iyi noktalara getireceğinden çok bilgisayarlar tarafından yönetilebilen basit ve etkisiz varlıklar haline getireceği düşüncesinden yola çıkmıştır. Siberpunk kültür, kara ütopya niteliklerine sahiptir ve kötümserdir. Teknoloji karşıtlığı varoluş noktasıdır. Fütüristlerin aksine bu kültür teknolojinin insan hayatındaki yerinin büyümesine oldukça karamsar yaklaşmaktadır. Siberpunk, teknolojinin sağladığı olanakları göz ardı etmez ama temelde “bilgi güçtür” söylemine dayanarak, gücün

odağına odaklanmaktadır. Siberpunkın babası olarak kabul edilen William Gibson tarafından 1984 yılında yayımlanan “Neuromancer” isimli roman, bilimkurgu dünyasında da büyük bir etkiye neden olmuştur. “Neuromancer” isimli romanda Gibson, siberpunk terminolojisini geliştirmiş ve siber uzay, sanal gerçeklik gibi kavramlara bu eserde yer vermiştir (Erkol, 2009). Siberpunk, teknolojinin negatif yansımaları sebebiyle kötüye giden dünyayı açıklarken sosyal teorilerde ortaya koymaktadır. Bu kültür içinde Marks’ın Kapital’inden, Adorno’dan, Marcuse’dan, onların sömürü ve yabancılaşma teorilerinden öğelere de her zaman yer vermeye çalışılmıştır (Atayman, 2004, s. 130) Sinemanın en kıymetli siberpunk akımı eserlerini içeren sanat olduğunu belirtmiştik. Blade Runner (1982), Terminatör(1984), Robocop (1987), Matrix (1999) bu alanda çekilmiş başlıca filmlerdir. Bu filmlerin genelinde makinelerin ve robotların dünyayı ele geçirme fikri hâkimdir. Korku, şiddet, yüksek suç oranları ve teknoloji yüzünden yaşanan doğal afetler gibi konular siberpunk tarzı filmlerde sıkça karşılaşılabılır.

Siberpunk etkileri genellikle sinemada karşımıza çıksa da resim ve heykelde de siberpunk etkilerine rastlanmaktadır. İsviçreli sanatçı Giger, siberpunk etkisinde üreten sanatçılar arasında önde gelenlerdendir. Giger aralarında “Dune” serisi olarak bilinen filmlerinde yer aldığı bir takım yapımda da çalışmalarıyla bulunmuştur. Resim ve heykellerinde genellikle karanlık tablolar yer alırken, renk tercihleri de genellikle siyah ve gridir. Giger’in makine - insan karışımı canavarlarla izleyiciyi bir korku seansı içine almaktadır.



**Resim 43.** Giger, Li, 1983

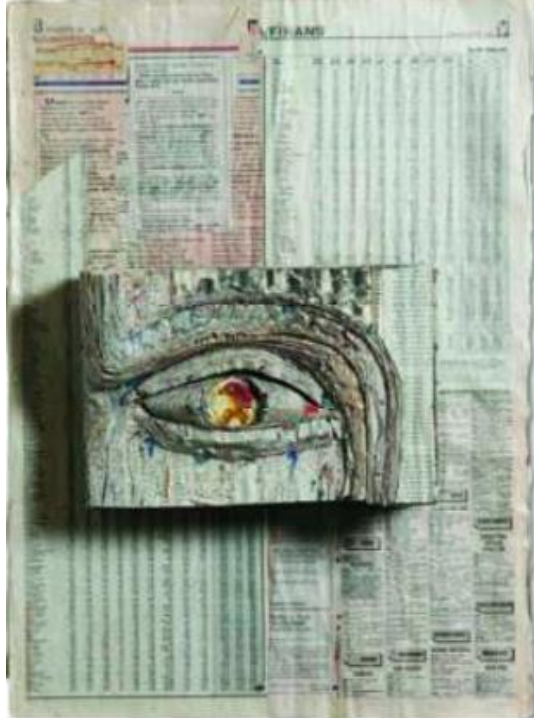
<https://www.darkbeautymag.com/2014/05/h-r-giger-li-i/>





**Resim 44.** Giger, Doğum Makinesi, 1967

<https://www.darkbeautymag.com/2014/05/h-r-giger-li-i/>



**Resim 45.** Önürmen, Panik Rölyef 3, 2009

<https://www.ekavartgallery.com/sergiler/diger/panik-panic-irfan-onurmen>

Genç Türk sanatçı İrfan Önürmen'in "Panik" isimli serisindeki çalışmalarının bazılarında yer alan göz ve kulak motifleri, çalışmaları üzerine, gözetimin yarattığı korkularla alakalı okumaların gerçekleşmesine imkan tanımaktadır. Şekil 16, sanatçının adı geçen serisinden bir örnektir. Sanatçı, "Panik" adını verdiği sergisinde topladığı çalışmalarında, günümüzde, özellikle de şehir insanının, gündelik hayat stresleri, hastalık korkuları gibi duygularından, siyasi baskıya kadar birçok sebepten yaşadığı panik durumunu aktarmaya çalıştığını söylemektedir.

## BÖLÜM 4: SANATSAL ÇALIŞMALAR

### 4.1. Sanatçı Beyanı

Psikanalizde bastırılanın geri dönüşü, görünmeyenin görünür kılındığı ve aynı zamanda korkunun kaynağı olan tekinsizlik durumu ‘bastırılmış olmasının’ bir sonucu olarak yeniden ortaya çıktığında, tuhaflaşmış, anlaşılabilir biçimde yabancılaşmıştır. Bu nedenle karşılaşıldığında, kuşku, endişe ve belirsizlik yaratır.

Görünmeyenin görünür kılındığı durumlar da ise kavram nesnelere ve buna bağlı olarak nesneyi ifşa edecek bir mekâna ihtiyaç duyar. Öyleyse mekânın imkân dahilinde olmayan nesne, mekanı tekinsiz kılabilir. Aynı şekilde nesneyi ifşa eden mekanlar bireyde tekinsizlik hissi yaratabilir. Nesnenin ifşa olması durumu bireyin daha önceki bilinçaltı deneyimlerini açığa çıkararak, bireyin varoluşsal korkularını tetikler ve harekete geçirir. Bu durumda korku, yalnızca mücadele ettiğimiz bir şey değil aynı zamanda başımıza da gelen bir şeydir.

Başka, yabancı ve öteki olarak başımıza gelen, aynı zamanda tanıdık, bize ait, beden içindeki bir ‘şey’, bedenin içinde huzursuzluk veren yadsınamaz bir yabancıdır. Ürkütücü, muğlak surette ne bizi aşkın ne de içkin olan, ruhumuzu şekillendiren ve derinlerimizde bir yerde mesken tutmuş olan bu ‘ötekine’ veya ‘yabancıya’ tahammül edemeyiz. Ancak sürekli geri dönüp, tekrar tekrar benliğimize musallat olan yabancının bilinçdışımız, kendi varoluşumuzun gölgesi olduğunu fark etmeyiz.

Bu başlıklar altında incelenen konular, birbirini kapsayan ve ‘tekinsiz’i çeşitli açılardan tanımlayan unsurlar; Tekinsizlik kavramının içindeki ‘benden olmayan’/ ‘bedenimden ayrı öteki’ ama benimle bağlantılı bu ‘öteki ben’ ve onun mekân – nesne ile kurduğu ilişki kişisel çalışmalarımın temel dayanağını oluşturmaktadır.

Geleneksel resim sanatı tual üzerine yağlıboya ve karışık teknik yöntemini kullandığım işlerde imgelemler, renklerin şiddeti ve semboller aracılığıyla anlatılmaya çalışılmıştır.

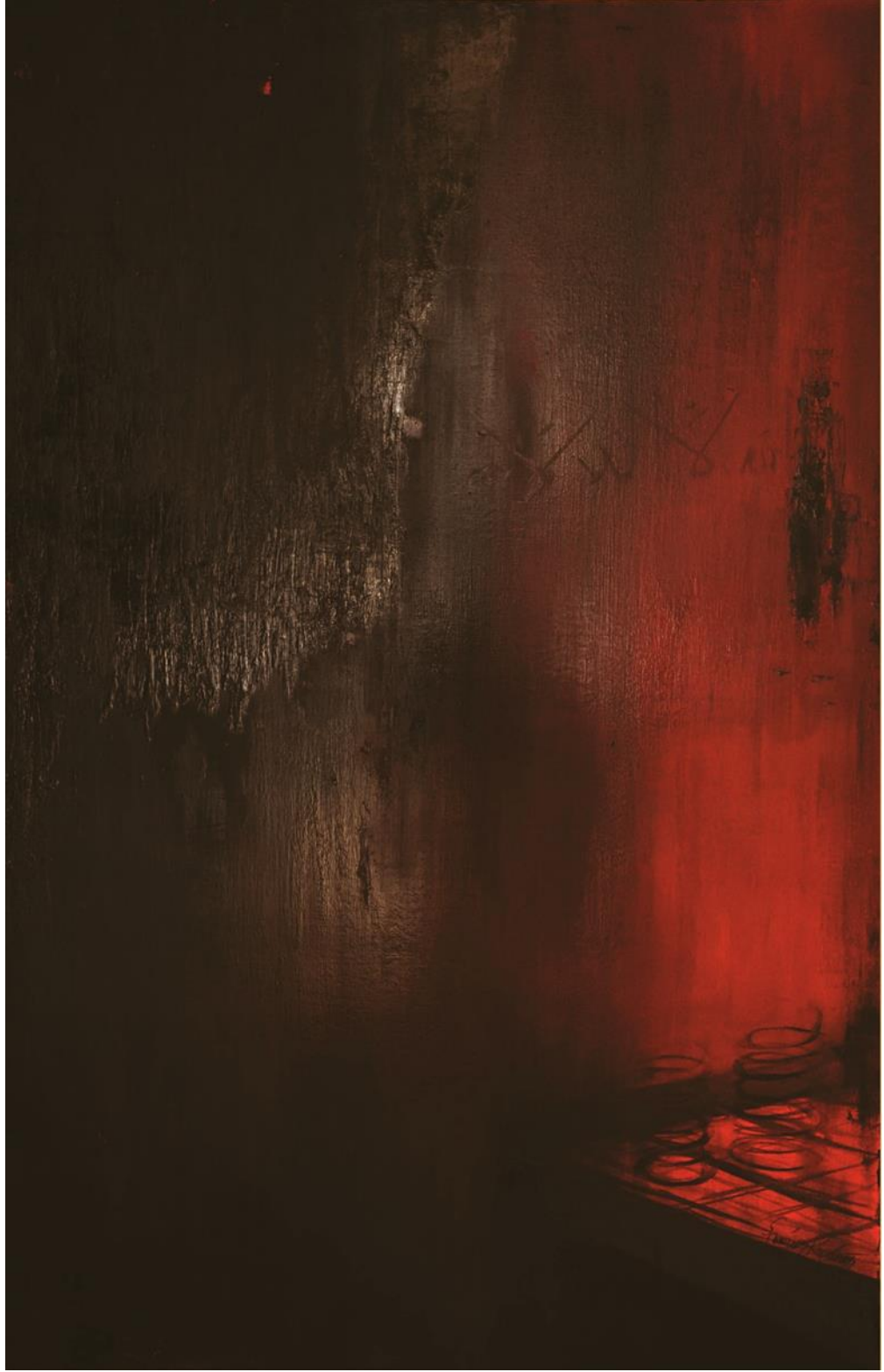
Aşağıda bir izleni olarak gösterilen çalışmalarda, siyah ve kırmızı renk kullanımı tekinsiz durumun meydana getirdiği korkunun şiddetini anlatmakla birlikte; yabancı olanın da görünür kılınmadığı durumları ifade eder. Yapılan işlerde bir çok kere tekrar eden mekan - nesne devinimi yaşanan bu korku durumunun mütemadiyen devam ettiğini anlatır. Bölünmüş yatak, yatak yayı, duvar ve köşe duvarlar, güvenli yer olan ‘ev’

içinde; uyku halinde birdenbire değişen güvenli alanın rahatsız ediciliğini, kaygı ve korkuyu anlatmak için kullanılmıştır. İmgenin ve biçimin kendini saklaması, belirsizliğin ve tanımsızlığın yarattığı tekinsizlik hissinden de yararlanılmıştır. Beyaz renk kullanımı bu belirsizlik durumuna işaret ederken, gri ise hayal ve gerçek arasında bir ara alan oluşturur. Parçalı kullanılan tuval, yaşanılanın gündelik yaşantıdaki sıklığına işaret eder. Kendi kùltürümüzün içerisindeki korku öğelerinin dini motiflerle de şekillenmesi nedeniyle geleneksel hat sanatı biçimleri de bu bağlamda kullanılmıştır.

#### **4.2. Sanatsal Çalışmalar**



**Resim 46.** Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:1, 2014, Muska, Tual  zeri yağlıboya. 200 x130

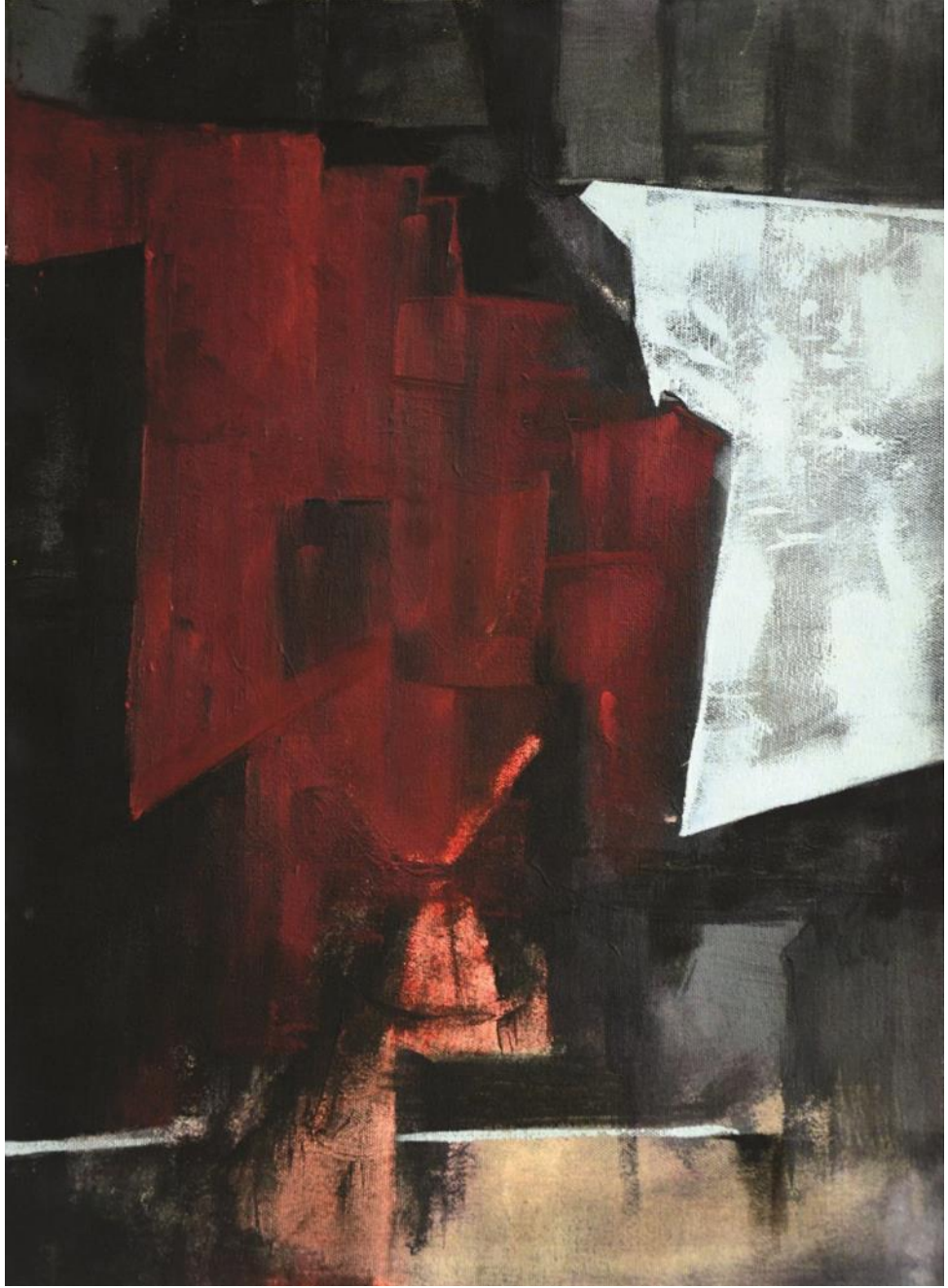


**Resim 47.** Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:2, 2015, Cehennem Tual  zeri yağlıboya, 200x120



**Resim 48.** Yasemin Klahloğlu, Eser No:3, 2012, Onlar (Seri), Tual zeri yağlıboya. 35x50





**Resim 49.** Yasemin K lahloğlu, Eser No:4, 2012, Onlar (Seri), Tual  zeri yağlıboya. 35x50





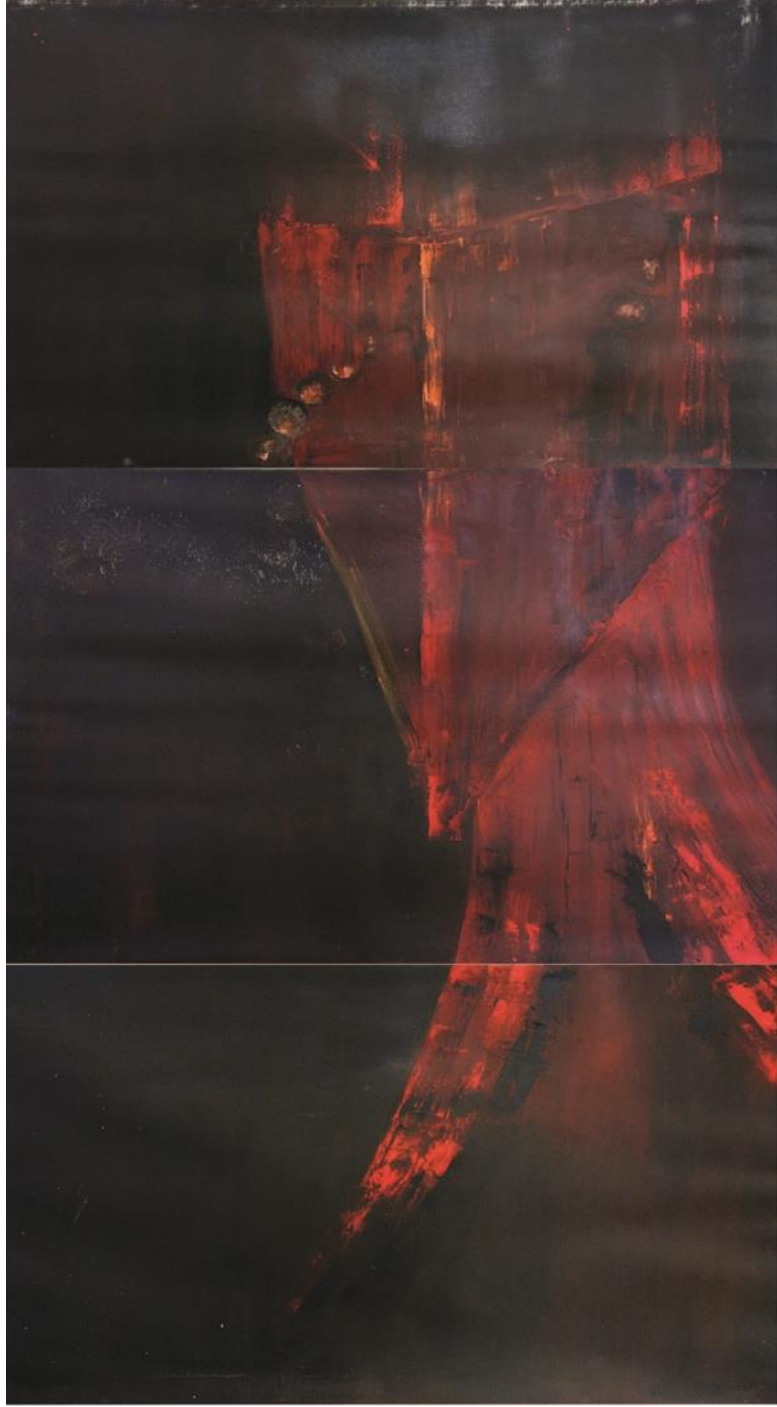
**Resim 50.** Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:5, 2012, Onlar (Seri), Tual  zeri yağlıboya. 35x50



**Resim 51.** Yasemin Klahhoğlu, Eser No:6, 2012, Onlar (Seri), Tual zeri yağlıboya. 35x50



**Resim 52.** Yasemin Klahhoğlu, Eser No:7, 2012, Onlar (Seri), Tual zeri yağlıboya. 35x50



**Resim 53.** Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:8, 2012, Tekinsiz, Tual  zeri yağlıboya. 100 x 210



**Resim 54.** Yasemin Külahlıoğlu, Eser No:9, 2015, İsimsiz, Tual zeri yağlıboya, 200 x 120





**Resim 55.** Yasemin K lahhoğlu, Eser No:10, 2015, Gölge, Tual  zeri yağlıboya, 90 x100



**Resim 56.** Yasemin Külahoğlu, Eser No:11, 2015, Gölge II, Tual  zeri yağlıboya, 90 x100



**Resim 57.** Yasemin Klahloğlu, Eser No:12, 2015, İsimsiz Tual zeri yağlıboya, 180 x 120

## SONUÇ

“Tekinsizlik”, sanatın psikolojiyle buluştuğu noktadır. Bir şeyin eşzamanlı biçimde yabancı olduğu durumu tanımlayan ve rahatsızlık hissi veren Freudyen bir terim olan tekinsizlik, ilk kez 1906’da Ernst Jentsch tarafından “entelektüel belirsizlik ürünü” olarak tanımlanmıştır. Jentsch, tekinsizliğe ilişkin yaklaşımını estetik sorgulamalar üzerinden yapmıştır. Freud ise tekinsizliği yalnızca entelektüel belirsizlik olarak tanımlamamış; kavramı yeni ve yabancının sınırından çıkarmaya çalışmıştır.

Bireyin kaygı ile karşılaştığı bir deneyim yaşamasını ifade eden tekinsizlik, psikanaliz ile kavramsallaştırılarak benliğinde bastırdıklarıyla aniden yüzleşmesi ve değişik kimliklerle yaşantısında görülmesiyle yaşadığı olumsuz durum olarak ifade edilmiştir. Tekinsizlik öznel bir deneyimdir. Bir nesne ya da durumun doğasında var olan bir nitelik değildir. Bireye bağlı olarak herhangi bir durum ya da nesne tekinsiz algılanabilir. Ancak toplumsal normlar, alışkanlıklar ve ihtiyaçlar, bireylerin hemen hepsinde ortak “tekinsizlik” algılarının var olmasını sağlamıştır. Bu çalışmanın konusunu oluşturan sanatta mekan-nesne-korku ilişkisi, tekinsizlik bağlamında ele alındığında bu algıların sanata yansıdığı görülmektedir.

Sanat eserlerinin kurgu ve gerçeklik arasındaki çizgiyle beraber sınırlandırılması, tekinsizliğin sanatta gerçek yaşamdaki gibi yansımamasını sağlamaktadır. Ancak mekan ve nesne ilişkisinin tekinsizliğin bir parçası olan korku unsuru ile bir arada sunulmasıyla sanatta tekinsizlik, izleyicinin güvenli hayatına geri dönüşünü zorlaştırmaktadır. Eserlerde temsil içerisinde kaygı, huzursuzluk ve anormal durumların gösterilmesi, izleyicinin “tekinsiz” hissetmesini sağlamaktadır.

Palimpsest kavramı katmanlaşmanın tekinsizliğini ifade eden bir kavram olarak mekan ve tekinsizlik ilişkisinde büyük önem taşımaktadır. Mekan ve tekinsizliğin ilişkisini kurma kapsamında kavramın sanat çerçevesindeki algısının psikolojiye göre değiştiğini belirtmek gerekmektedir. Sanatta tekinsizlik, şu anda parçalanmış bir bütün halinde varlığını sürdüren, geçmiş zamanlardan hatırlananların anılarına tamamen yabancılaşabilecek ortak değerlerin sunulmasıdır.



## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

- Abisel, N. (1999). *Popüler sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Antmen, A. (2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arat, N. (2006). *Etik ve Estetik Değerler* (4. b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Aristotles, (1991). *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse, trans.by G.A. Kennedy, p:45*, Oxford University Press, Oxford.
- Aristoteles. (2002). *Poetika* (1. b.). (S. Rifat, Çev.) İstanbul: K Kitaplığı.
- Aristoteles. (2005). *Nikomahhos'a Etik*. (S. Babür, Çev.) Ankara: Kebikeç Yayınları.
- Atayman, V. (2004). *Postmodern Kurtarıcılar*. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Avşar, T. (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası*. (Ç. Öztekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Barrett, T. (2012). *Sanatı Eleştirmek-Günceli Anlamak* (1. b.). (G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Barthes, R. (2009). *Göstergebilimsel Serüven*, (Ç. Mehmet-Sema Fırat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.)
- Benjamin, W. (2001). *Pasajlar* (3. b.). (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Berman, M. (2003). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* (6. b.). (Ü. Altuğ, & B. Peker, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berman, M. (2011). *Özgünlüğün Politikası* (1. b.). (N. Yıldız, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.
- Breton, A. (2000). *Manifestoes of Surrealism*. (R. Seaver, & H. R. Lane, Çev.) Michigan: University of Michigan Press.
- Burger, J. M. (2006). *Kişilik* (1. b.). (İ. D. Sarioğlu, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Burke, E. (2008). *Yüce ve Güzel Kavramlarımızın Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Soruşturma*. (M. B. Gümüşbaş, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

- Coombs, N. (1998). *Studying Surrealist and Fantasy Cinema, Bedfordshire*. Auteur.
- Dali, S. (1991). *Bir Dahinin Güncesi*. Ara Yayıncılık.
- Dali, S. (2009). *Gerçeküstü Nesne*. İstanbul: Alkım Yayınları.
- Dickson, D. (1992). *Alternatif Teknoloji Teknik Değişmenin Politik Boyutları*. (N. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eıguier, A. (2013). *Evin Bilinçdışı* (1. b.). (P. Akgün, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erkuş, A. (1994). *Psikioloji Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Erkuş, A. (1994). *Psikioloji Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Doruk Yayınları.
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat* (1. b.). (G. E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Freud, S. (1955). *The Uncanny*. London: The Hogarth Press.
- Freud, S. (1963). *The Sexual Enlightenment of Children*. New York: Collier Books.
- Freud, S. (1997). *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*. (S. Budak, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (E. Kapkın, & A. T. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (2001). *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*. (A. Babaoğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2004). *Cinsiyet Üzerine*. (A. A. Öneş, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2010). *Rüya Yorumları I*. (A. Kanat, Çev.) İzmir: İlya Yayınevi.
- Freud, S. (2014). *Bastırma ve Bastırmanın Geri Dönüşü*. (O. Kasap, Çev.) İstanbul: Telos Yayınevi.
- Freud, S. (2015). *Bilinçaltı*. (A. Y. Aksoy, Çev.) Ankara: Gece Kitaplığı.
- Foucault, M. (2014) *Özne ve İktidar*- İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Gür, Ş. Ö. (1996). *Mekan Örgütlenmesi*. Trabzon: Gür Yayıncılık.

- Gagnebin, M. (2011). *Psikanalitik Bir Estetik İçin*. YKY.
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gierny, T. F. (2000). A Space For Place In Sociology. *Annual Review of Sociology*, 26, 463-496.
- Gombrich, E. H. (1980). *Sanatın Öyküsü*. (B. Cömert, Çev.) Ankara: Remzi Kitabevi.
- Heartney, E. (2012). *Sanat ve Bugün*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Simurg Yayınevi.
- Hines, R. D. (2005). *GOTİK, Aşırılık, Dehşet, Kötülük ve Yıkımın Dört Yüz Yılı*. (H. Gür, Çev.) Ankara: Dost Yayınevi.
- Hoffman, E. T. (2008). *Seçme Masallar*. İstanbul : Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi.
- Hopkins, D. (2006). *Dada ve Gerçeküstücülük*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları* (1. b.). İstanbul: İstanbul Kitabevi.
- Köksal Akyol, A. (2005). Psikoseksüel Gelişim. A. Ulusoy içinde, *Gelişim ve Öğrenme* (s. 125-136). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Kahraman, H. B. (2002). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2016). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. Ankara: Kapı Yayınları.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Kutluer, İ. (2003) İslam Ansiklopedisi, "Mekan", cilt: 28, 550-552, Ankara,
- Korkmaz, R. (2007). Romanda Mekânın Poetiği. Edebiyat ve Dil Yazıları, Mustafa İsen'e Armağan. A. K. İslam, & S. Eker. içinde Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kuberski, P. (1992). *The Persistence of Memory: Organism, Myth, Text*. University of California Press.
- Lacan, J. (2008). *My Teaching*. UK: Verso.
- Lacan, J. (2008). *The Ethics of Psychoanalysis: 1959-1960*. (J. Miller, & D. Porter, Dü) London: Routledge.

- Lacan, J. (2014). *Anxiety*. (J. Miller, & A. R. Price, Dü) Cambridge UK: Polity.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan, & S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Lyotard, J. F. (1994). Postmodern Nedir Sorusuna Cevap. N. Zeka içinde, *Postmodernizm içinde* (D. Sabuncuoğlu, Çev., s. 44-57). İstanbul: Kıyı Yayınları.
- Marin, L. (2013). *İmgenin İktidarları*. (M. Cedden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, & O. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Mannoni, P. (1992) *Korku*, çev. (İ. Gürbüz), İstanbul: İletişim Yayınları
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının Fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal, & E. Hacımuratoğlu, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Morley, S. (2010). *The Sublime* (1. b.). Cambridge: Mit Press.
- Norberg-Schultz, C. (1980). *Genious Loci, Tpwards a Phenomenology o Architecture*. New York: Rizzoli International Publications.
- Nye, R. D. (2000). *Three Psychologies*. Canada: Wadsworth/Thomson Learning.
- Olgun, İ. (2009). Kentsel Değişim Sürecinde Kentsel Okuma ve Bellek İlişkisi. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Orr, S. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (A. Bahçivan, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Öniz, A. (2010). Değişik Bilinç Durumlarında Öğrenme . *Gazi Üniversitesi Nörofelsefe Sempozyumu*. Ankara.
- Özkaracalar, K. (2005). *Gotik* (1. b.). İstanbul: L ve M Yayınları.
- Platon, (1875). Timeaus, Jowet, B., Dialogues of Plato III, Oxford. Çeviri: L. Ay, E. Güney (2001), "Timaios", İstanbul, Sosyal Yayınları.
- Poe, E. A. (2007). *Bütün Hikayeleri* (4. b.). (D. Körpe, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Roediger, H. L. (1995). *Psychology*. Minneapolis: West Publishing.
- Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Schaper, E. (2005). Beğeni, Yücelik ve Deha: Doğa ve Sanat Estetiği. E. Çakmak. içinde İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Senemoğlu, N. (1998). *Gelişim, Öğrenme ve Öğretim Kuramdan Uygulamaya*. Ankara: Özsen Matbaası.
- Snowden, R. (2011). *Freud Kilit Fikirler*. İstanbul: Optimist Yayınları.
- Soysal, Ö. (2010). Cinselliğin Etiği. *Bibliotech*(12), 1-12.
- Starobonski, J. (2012). *Özgürlüğün İcadı 1700-1789 ve Aklın Amblemleri* (1. b.). (H. Bayrı, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- TDK. (1998). Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Terdiman, R. (1993). *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. Cornell University Press.
- Timuçin, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tura, S. (2005). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- Ulusoy, A. (2005). *Gelişim ve Öğrenme*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Urry, J. (1999). *Mekânları Tüketmek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Venturi, R. (1966). *Complexity and Contradiction in Architecture*, . (M. Özaloğlu, Çev.) New York: The Museum of Modern Art.
- Westcott, J. (2010). *When Marina Abramović Dies*. MIT Press.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Zweig, S. (2003). *Freud ve Öğretisi*. (E. Eliçin, Çev.) İstanbul: Papirüs Yayınevi.

### ***Sürekli Yayınlar***

- BAŞAR, M. REŞAT, Fotoğraf, Resim ve Modernizm, Edebiyat Eleştirisi, Sayı: 9, Güz 1995, s.99-100
- Al, M. (2011, Eylül). *Kentte Bellek Yıkımı ve Kimlik İnşası-Palimpsest: Ankara Atatürk Bulvarı Bağlamında Bir İnceleme*, İdeal Kent Kent Araştırmaları Dergisi, Sayı:4, s.22-37
- Ahıska, M. (1992). *Metropol ve Korku*. Defter Dergisi, Sayı:19, s.118- 129.
- Çalak, I. E. (2012). *Kentsel ve Kolektif Belleğin Sürekliliği Bağlamında Kamusal Mekanlar: ULAP Platz Örneği, Almanya*. Tasarım Kuram Dergisi, Sayı:13, s.34-47.
- Dağ, İ. (1999, Şubat, Mart, Nisan). *Psikolojinin Işığında Kaygı*. Doğu Batı Dergisi, Sayı:6, s.167- 174.
- Güleç-Solak, S. (2016). *Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış*. MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi, Sayı: 6(1), s.13-37.
- Gür, F. B. (2011). *Unutmak, Öteki ve "Boş Kent" Ankara*. İdeal Kent Kent Araştırmaları Dergisi, Sayı:4, s.8-21.
- İmamoğlu, V. (2003). *Mekan ve İnsan Psikolojisi*. Mimarlık Dergisi, Kayseri Şubesi Yayını, Kış, Sayı: 2.s.77-82 .
- Koçak, O. (1996). *Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme*. Toplum ve Bilim Dergisi, Sayı:70, s.94-152.
- Özkan, T., & Özdemir, E. (2017 Ocak – Şubat ). *Tekinsiz Bir Müphem Alan: Yedikule Gazhane Kompleksi*. Mimarlık Dergisi, Sayı:393
- Şahiner, R. (2012, Ocak- Şubat). *Çağdaş Performans Sanatı: Hibrit bir Bedene Doğru*. Sanat Dünyamız, Sayı:126, s.24-36.
- Winnicott, D. W. (2006). *Kendi Başına Olma Kapasitesi*. Psikanaliz Yazıları: Yalnızlık, Sayı:3, s.21-28.

## ***Diğer Yayınlar***

ARYA, R. (2010). Bill Viola and the Sublime. Erişim Tarihi: Nisan 20, 2019 <http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r>

ERKOL, B. (2009). Siberpunk'ın kısa tarihi. Erişim Tarihi: Nisan 20, 2019 <http://www.goingfaster.com/term2029/>

Özen, A. (2006). Mimari Sanal Gerçeklik Ortamlarında Algı Psikolojisi. Erişim Tarihi: Nisan 7, 2019. *Bilgi Teknolojileri Kongresi IV*: <http://ab.org.tr/ab06/bildiri/81.doc>

Parman, T. (2012). Sigmund Freud, Psikanaliz : Freud ve Kültür. *Yaratıcılık Cogito*(49). (2019). *Lex Talionis*. Erişim Tarihi: Şubat 4, 2019. <http://www.philosophypages.com>

Quinn, D. (2011). The Artist Within An Interview with Olivier de Sagazan. Erişim Tarihi: Nisan 20, 2019. <http://www.figurativeexpression.com/page/artist-interview-olivier-de-sagazan>

Stelarc. (2008). Excess and İndifference Alternate Body Architectures. Erişim Tarihi: Nisan 20, 2019 <http://stelarc.org/documents/ExcessandIndifference2.pdf>

Şumnu, U. (2002). *The 1912 Galata Bridge as a Site of Collective Memory*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Bilkent Üniversitesi.

Url 3. (2019). Erişim Tarihi: Nisan 7, 2019 <http://en.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>

URL-1. (2017). Erişim Tarihi: Nisan 7, 2019 <http://www.ekdergi.com/siz-kentsiniz-tekinsiz/>

Vidler, A. (2014). Sürrealist Mimarlık Kuramları, Fantezi ve Tekinsiz. Erişim Tarihi: Nisan 20, 2019 <http://www.e-skop.com/skopdergi/surrealist-mimarlik-kuramlarifantezi-ve-tekinsiz/1963>

Yıldırım, T. N. (1997). *Edgar Allan Poe'nun "The Black Cat" ve "The Fall of the House of Usher" Öykülerinin Çevirilerinin Gotik Edebiyat Bağlamında Eleştirisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Üniversitesi.

## ÖZGEÇMİŞ

13 Eylül 1980, İstanbul'da doğdu. 2015 yılında Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nden (Mehmet Alagöz Atölyesi) mezun oldu. Devam etmekte olan Kültürlerarası Sanat Projesinin (Almanya-Türkiye / 2012-2019) yürütücü asistanlığını yapmaktadır. Ankara Peker Sanat ödülü ve üç kişisel sergisi bulunan sanatçı Bolu Sanat Merkezi'nde Resim Eğitimi dersleri vermektedir.