

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI
RESİM PROGRAMI

GÖRSEL SANATLARDA MAHREMİYET OLGUSU VE İZLEYİCİYLE
İLİŞKİSİ

(Sanatta Yeterlik Eser Metni)

Hazırlayan:

20076005 Başak Bugay






Danışman:


Dr. Öğr. Üyesi Emre Zeytinoglu

İSTANBUL-2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI

Başak BUĞAY'ın, "**GÖRSEL SANATLARDA MAHREMİYET OLGUSU VE İZLEYİCİYLE İLİŞKİSİ**" başlıklı Eser Metni 09/12/2019 tarihinde aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek, MSGSÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, ResimAnasanat Dalında Sanatta Yeterlik Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı - Adı Soyadı</u>	<u>İmzası</u>
Tez Danışmanı	: Dr. Öğr. Üyesi Emre ZEYTİNOĞLU (TİK)	
Üye	: Prof. Tayfun ERDOĞMUŞ (Marmara Üni.-TİK)	
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Can AYTEKİN (TİK)	
Üye	: Prof. Nilüfer ERGİN (Marmara Üni.)	
Üye	: Doç. Özlem ÖZKAN	


Prof. F. Refika TARCAN
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

Sayfa no

ÖNSÖZ	III
ÖZET.....	IV
SUMMARY	VII
RESİM LİSTESİ	X
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı.....	5
1.2 Çalışmanın Yöntemi.....	5
1.3 Çalışmanın Planı	5
2. PSİKANALİTİK OKUMA.....	6
2.1 Neden Psikanaliz?	6
2.2 Mahremiyet Kavramının Sınırları	7
2.3 Mahremiyetin Oluşturulması	9
2.4 Nevroz Olarak Mahremiyet.....	12
2.5 Şizoid Görüngü	14
2.6 Toplumsal Mahremiyet	18

2.7 Sanatsal Kurmacada Öteki	20
2.8 Oyun	22
3. İLİŞKİ VE ETKİLEŞİM BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANAT	26
3.1 İlişkisel Estetik	26
3.2 Yapıt Örnekleri.....	35
3.2.1 Intersection (Kesişme)	35
3.2.2 Sanctuary - maze in maze (Mabet - keşmekeş).....	38
3.2.3 Untitled (Başlıksız)	39
3.2.4 Totes Hause U R (Ölü Ev U R).....	41
4. ESER ÜRETİM SÜRECİ	45
4.1 Eser Konusu Olarak Mahremiyet ve Saldırganlık	45
4.2 Yapma ve Yerleştirme.....	49
5. SONUÇ	70
6. KAYNAKÇA	72
7. ÖZGEÇMİŞ	79

ÖNSÖZ

Sanat pratiğimi ve hayatı algılayışımı temelden değiştiren ve psikanalize ilgi duymamı sağlayan tüm hayat olaylarına; tezi yazmamda maddi-manevi katkısı olan arkadaşlarıma ve elbette anneme; sonsuz anlayışı, sabrı ve titiz danışmanlığı için hocam Emre Zeytinoğlu'na; tez izleme jürimde yer alan ve desteklerini esirgemeyen Tayfun Erdoğmuş ve Can Aytekin'e sonsuz teşekkürlerimle...

2019 Başak Bugay

ÖZET

Görsel sanatlar, gündelik hayatın akışına dahil olmamasıyla, ontolojisi en çok tartışılan pratiklerden biridir. Öte yandan bütün pratiklerden daha kalıcı ve zamansız olması ise, insanın varoluşsal temeliyle kuvvetli bağlantısı sebebiyledir. Bu gözlemle yola çıkılan metinde, sanat üretiminin ilişkisel dinamiği, belirli bir yönüyle, psikanalitik metodolojiyle incelenmiştir.

Sanat üretimi ve yaratıcılık, psikanalitik kuramların da üzerinde en çok durduğu fenomenlerden biridir. Ancak edebiyatın aksine dil üzerinden ipucu vermeyen görsel sanat yapıtlarını analiz etmek oldukça karmaşıktır. Nitekim dil öncesi araçların kullanılması, görsel sanatlara ait dinamiklerin oluşum sürecini gizemli kılar. Böylesi fenomenleri formüle etmek mümkün olmasa da, onları açıklayan ya da analiz eden çalışmalar ortak kültürün gelişmesini sağlar.

Psikanaliz, bir düşünce pratiği haline gelmeden önce bir iyileştirme pratiği olarak keşfedilmiştir ve bilimsel niteliği, bugün hâlâ tartışmalıdır. Adam Phillips, psikanalizi insanların kendilerini daha iyi hissetmelerini sağlayan bir hikaye anlatma tarzı olarak yorumlar. Kişi kendi hakkında anlattığı hikaye tükendiğinde ya da çok sancılı hale geldiğinde bu sohbete katılır. Phillips'in yorumundan yola çıkarak bu çalışmanın da bir sanatçının kişisel öyküsü olduğu söylenebilir. Doktorluk hayatına bir nörolog olarak başlayan Freud ise psikanalizi, 'irin dolu bir diş çürüğünü açmak ve çürümüş parçayı almak' analogisiyle anlatır. Bu metnin amacı da patolojik bir varoluşsal durumdan çıkan sanat üretimini ve ilişkilerini incelemek olduğu için psikanaliz en uygun metodoloji olarak görülmüştür. Böylece metin öncelikle psikanalize genel bir bakışla başlar. Eser/metin sahibi olarak varılan çıkarımlar ve analizler de psikanalitik teoriye kişisel bir bakıştır. Dolayısıyla "Özne" ve "Öteki"

arasındaki karmaşık ilişkiye bakarken, “ben” referansı için öncelikle sanatçının kendi üretiminden yola çıkmıştır.

Kişiyi işaret eden ben (ego), özne, benlik, kendilik gibi terimlerin kullanımı psikanalitik ekollere göre değişkenlik gösterir. Aynı durum ilişkide olunan kişi için de geçerlidir (Öteki, Nesne, Kendilik Nesnesi gibi). Bu çalışmada ise özne, eylemde bulunan kişi; ben (ego) bilinçli kişi; benlik/kendilik ise, kişinin ruhsal/fiziksel bütünlüğünün bilinçli ya da bilinçdışı hali anlamında kullanılır. Öteki ve nesne tanımları ise ilişkide olunan ya da arzusu duyulan kişiyi / şeyi (bu metin bağlamında: sanatçıya göre izleyici / izleyiciye göre eser) işaret eder.

Sanatsal yaratıcılık bağlamında farklı kişilik örgütlenmeleri, özellikleri, bunların hangi biyolojik ya da gelişimsel faktörlere dayandığı incelenebilir, ancak bu çalışmanın özellikle üzerinde durduğu şizoid görünüşü, öznel bir yorumla, sanatçının mahremiyeti ve üretimi olarak ele alınmıştır. Nesne İlişkileri ekolü, başta Guntrip’in Şizoid Görünüşü teorisi, bu çalışmanın başlamasına önemli esin kaynağı olurken, metin boyunca temel kaynaklar olarak kullanılmıştır. Özneyi yaratıcı eyleme iten nasıl bir yapılanmadır; arzu Ötekiyle iletişim kurmaksa, bunu neden bir nesne ya da durum aracılığıyla yapar; eser, nasıl bir ara deneyim bölgesi oluşturur gibi sorular cevaplanmaya çalışılmıştır.

Sanat üretimi dolaysız bir ilişki değildir. Çalışmada sanat eseri, mahrem bir üretim olarak, hem arkaik benliklerin buluşması, hem de patolojik durumun iyileşmesini sağlayabilen bir araç olarak yorumlanmıştır. Öte yandan eserlerin içeriğine de çıkış olan toplumsal saldırganlık ve sonuçları, mahremiyetin toplumsal boyutunun da incelenmesini gerekli kılmıştır. Mahremiyet sadece fiziksel değil psikolojik işgallerden de korunmaktır ve insana ait tüm yapılanmalarda mevcuttur.

Eserler üzerinde etkisi olmuş sanat yapıtlarının yanı sıra Nicolas Bourriaud'nun teorik çatısını oluşturduğu ilişkisel estetik akımı da, sanat üretiminin ilişkisel dinamiğini sorunsal edinmesi nedeniyle karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Yapıt, paylaşıldıktan sonra, üzerinde gezen her bir bakışın öznellik içerdiği ve yapıtın ancak ötekinin etkileşimiyle var olduğu söylenebilir. Gerek izleyenin çağrışımlarını sınırlayacağı inancı, gerek bağlam dışı olması sebebiyle eserlerin öyküsel analizi tezde yer almamıştır.

ANAHTAR KELİMELEER: Mahremiyet, görsel sanatlar, psikanaliz, izleyici

SUMMARY

Visual arts, not being included in the flow of daily life, is one of the most discussed action in an ontological way. Conversely, being more permanent and beyond time than any other human action is due to its strong bond with the existence. Departing from this observation, this thesis investigates one specific aspect of the relational dynamics of art practice in psychoanalytic methodology.

Artistic production and creativity are one of the phenomena upon which psychoanalytic theories lay emphasis as well. . However, the analysis of visual art works is quite complex as it doesn't embody any verbal clue unlike the literature does. Thus the use of pre-language elements renders the creation process of visual arts' dynamics very mysterious. Although it is not really possible to formulate such phenomena, the works which try to explain or analyse them, provide considerable improvement to common culture.

Before being a practice of thinking, psychoanalysis was discovered as a healing practice and today its scientific value is still on discussion. Adam Phillips interprets psychoanalysis as a story telling style for people to feel better. One joins this conversation when their personal story drains away or becomes an agony. Inspired by Phillip's interpretation, it could be said that this work is the personal story of the artist. On the other hand, Freud, who had started his career as a neurologist, describes psychoanalysis with the analogy of "opening a tooth decay full of pus and finding the decayed part". As this thesis aims to investigate the art production and its relational aspects emerging from a pathological state of existence, psychoanalysis is considered to be the most convenient methodology. Hence the

thesis starts with a general view on psychoanalysis. The assumptions and analyses of the Work/Thesis owner are personal views on psychoanalytic theory. Therefore the reference of the “I” (Ego) is primarily based on the artist’s production while looking to the complex relation between the “Subject” and the “Other”.

The use of terms which indicate the person (such as I (ego), subject, self) is diversified by different schools of psychoanalysis. Same fact is current for the person with whom one is having a relation (such as the Other, the Object, the Self object). Though in this work: the Subject is the one on act; I (ego) is the conscious one; the Self is the conscious or unconscious state of the person’s mental / physical entirety. The terms, the Other and the Object, indicate the person with whom one is in a relation or one has desire for (in the context of the thesis: the spectator from the sight of the artist / the art work from the sight of the spectator).

It is possible to observe different personality organisations and question if their roots are biological or developmental on the context of artistic creativity. Yet as the main personality organisation upon which this thesis focuses, the Schizoid Phenomenon is personally interpreted as the privacy of the artist. Object Relations School, primarily Schizoid Phenomenon Theory of Guntrip, has been significant inspiration to this work and used as a primary source. What kind of an organisation pushes the Subject into the act; if the main desire is to communicate with the Other, why one does it via an object or a situation; what kind of a potential space can be created by the art work... are some questions which were tried to be answered.

Art production doesn’t create a direct relationship. In this thesis, the art work is interpreted as a private production that composes a tool which could provide the unity of archaic selves and also a tool to heal the pathological state. Furthermore and

also being the first content of the artist's works, social aggression and its consequences are pinned down on the investigation of the privacy on social extent. Privacy is not only constituted for physical protection but also for psychological protection and is prevalent on every organisation of the humanity.

Alongside the art works which had effected the artist, the Relational Aesthetics, a theory constituted by Nicolas Bourriaud, is comparatively examined due to its problematic on art production's relational dynamics. It is possible to say that after the art work is shared with the spectator, each view on it implicates subjectivity and the work can only exist with the Other's interaction. The narrative analysis of the works are not put in appearance on the thesis with the belief that it could limit the connotation of the spectator and also is considered out of context.

KEY WORDS: Privacy, visual arts, psychoanalysis, spectator

RESİM LİSTESİ

	Sayfa no
RESİM 3.1: Rikrit Tiravaija “Pad Thai” 1990.....	31
RESİM 3.2: Thomas Hirschhorn, Bataille Anıtı, 2002.....	32
RESİM 3.3: Felix Gonzalez Torres 1993 yılında sunduğu Untitled (Arena).....	32
RESİM 3.4: Marcel Broodthaers, Kartallar Bölümü, 1968-1972.....	33
RESİM 3.5: Vanessa Beecroft, VB35, 1999.....	34
RESİM 3.6: Intersection, 2011 Prague Quadriennialı	36
RESİM 3.7: Monika Pormale, Exhibit No 17, iki kişilik yerleştirme.....	37
RESİM 3.8: Brett Bailey, Sanctuary, 2011 (temsili görsel).....	39
RESİM 3.9: Josef Nadj, Untitled (Başlıksız), 2011	40
RESİM 3.10: Josef Nadj, Untitled (Başlıksız), 2011	41
RESİM 3.11: Gregor Schneider, Totes Haus U R.....	44
RESİM 3.12: Gregor Schneider, Totes Haus U R.....	44
RESİM 4.1: Yerleştirme, “Saklanmak Keyiftir” Sergisi, Milli Reasürans Galerisi...51	
RESİM 4.2: Yerleştirme, “Saklanmak Keyiftir” Sergisi, Milli Reasürans Galerisi...53	
RESİM 4.3: Yerleştirme, “Saklanmak Keyiftir” Sergisi, Milli Reasürans Galerisi...53	
RESİM 4.4-4.5: Yerleştirme, “Saklanmak Keyiftir” Sergisi, Milli Reasürans	

Galerisi.	54
RESİM 4.6: Yerleştirme, “Saklanmak Keyiftir” Sergisi, Milli Reasürans Galerisi...	55
RESİM 4.7: Bez, 2018, 43,5x54x24 cm, terakota, kumaş, elyaf.....	56
RESİM 4.8: Bez (detay).....	56
RESİM 4.9: Pantolon, 2018, 168x30x35 cm, terakota, kumaş, elyaf.....	57
RESİM 4.10: Pantolon (genel görünüm).....	57
RESİM 4.11: Peruk, 2013, 163,5x65x17,8 cm, kumaş, elyaf.....	58
RESİM 4.12: Minotor, 2016, 41x43x38,3 cm, karışık malzeme.....	59
RESİM 4.13: Minotor (dış görünüm).....	59
RESİM 4.14-4.15-4.16: Bayram, 2017, 33x24,2x30 cm, karışık malzeme.....	60
RESİM 4.17-4.18: Ayağını sıcak tut, 2017, 30x30x52 cm, terakota/kumaş/metal...	61
RESİM 4.19-4.20: Tek, Dilek, 2017, 40x50x55 cm, karışık malzeme.....	62
RESİM 4.21-4.22: Gece kuşu, 2017, 51,3x38,2x38,2 cm, karışık malzeme	63
RESİM 4.23-4.24: Sandık Odası, 2017, 27,5x52,5x28 cm, karışık malzeme.....	64
RESİM 4.25: Saklambaç, 2017, 27x10,3x33 cm, karışık malzeme	65
RESİM 4.26: Gün Işığı, 2018, 190,5x200x170 cm, karışık malzeme	66
RESİM 4.27: Vasi III, 2018, 20,5x21x20,6 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché.	67
RESİM 4.28: Vasi II, 2018, 15x25x30 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché.....	67

- RESİM 4.29: Vasi I, 2017, 20,3x15,7x39,2 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem,
papier maché.....68
- RESİM 4.30: Vasi V, 2018, 17,7x18x28,7 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem,
papier maché.....69
- RESİM 4.31: Vasi IV, 2018, 11,4x10,9x10,2 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem,
papier maché.....69



1. GİRİŞ

Freud'a göre sanat eseri, nevroz atağında ortaya çıkan bilinçdışı belirtiler; sanatçı da "hasta" yani sosyal olarak adapte olamamış insandır¹. Freud'un kuramı, baskılanmış dürtülerini imgelemler yoluyla doyuran sanatçının eserlerini, geçmiş travmaların ürünü olarak önerir. Haz ilkesine karşı çıkan Otto Rank (1884-1939) gibi varoluşçu kuramcılar ise, sanatçıyı "hasta insan" (nevrotik), sanat eserini de nevroz örüntüsü olarak damgalanmaktan kurtarmak adına, yaratıcı ve yaratısını bağımsız bir ara bölgeye alarak kutsallaştırmışlardır. Rank'e göre yaratma eylemi "psikoloji ötesi"²dir ve hâlâ "normal" değildir. Kısaca görsel sanat üretimi psikanalitik analizler için gizemli ve anlaşılması zor bir fenomen olmuştur. Bunun en önemli nedenlerinden biri de sanatçının aslında psikolojik olarak en gelişmiş savunmalardan birini, yani yüceltmeyi kullanması olabilir. Yüceltme (sublimation) basitçe sosyal olarak zarar verici kabul edilebilecek dürtülerin (saldırganlık, cinsellik) faydalı bir eylemle sağaltılmasıdır. Oysa sanat tarihi psikolojik "sağlık" normlarına pek de uymayan sanatçıların baş yapıtlarıyla doludur. Başarılı ürünler çıkaran bir kişi ruhsal olarak nasıl sağlıklı olur, sorusu psikanalizin açıklamaya çalıştığı ve kuramlaştırdığı benlik yapılanmasına dair varsayımlarda soru işaretleri oluşturur. Ortodoks psikanalizin normatif değerlerine karşı çıkan Rollo May ise nevrozların insan varoluşuna bir ödül olduğu söyler.

"Nevroz aslında uyum başarısızlığının tam tersidir de; nevroz bir uyum yöntemidir; sorun bu yöntemin çok başarılı olmasındadır; nevroz eksiltilmiş bir dünyaya uymanın bir yoludur. Nevroz, içinde bireyin yaratıcı gizilgücünün saklı olduğu yaratıcı bir etkinliktir, ancak bu yaratıcı gizilgücün şu ya da bu şekilde,

¹ Elizabeth WRIGHT, **Psychoanalytic Criticism: A Reappraisal**, 3,4,5

² Rollo MAY, **Yaratma Cesareti**, çev. Alper Oysal, 19

bireyin sorunlarının üstesinden gelme süreci içinde yaşamın yapıcı yanına kaydırılması gerekir.”³

Modernizmden sonra yapılanan romantize sanat / sanatçı algısının psikanaliz kuramcılarını da etkilemiş olduğu söylenebilir. Keza kuramcılar, görsel bir okuma yapmaktan çok, verili bilgiler ve kişisel öyküler üzerinden hareket etmiştir. Sanat psikolojisi kuramcıları, sanatçıyı bir kişilik tipi olarak incelemeye çalışmış ve oldukça indirgemeci sonuçlara varmıştır. Sanat ürününün güncel hayat içindeki işlevinin dönemsel değerler barındırdığı düşünülürse, kişilerin yaratma motivasyonlarının da öznel ve dönemsel farklılıklar gösterdiği iddia edilebilir. Bu açıdan kuramcılar da sanat piyasasının pazarlama amacıyla öne çıkardığı belirli kişilik tiplerine yoğunlaşarak bir çıkarımda bulunmaya çalışmışlardır. Söz gelimi Freud’un Leonardo da Vinci ya da Michelangelo analizinin anakronik bir anlam taşıdığı iddia edilebilir.

Görsel sanatçı dil öncesi arkaik araçları (imge ve semboller) iletişim aracı olarak kullanabilen kişidir. Zamanın ötesinde, geniş bir izleyiciyle etkileşen bir ilişki nesnesi üreten kişi teorik olarak oldukça sağlam bir psikolojik yapılanmaya sahip olmalıdır. Oysa aynı kişi çelişkili şekilde ilkel savunmaları da kullanan, nesne ilişkileri hasarlı bir birey de olabildiği için psikanalizin radarına girer. O halde bir sanatçıyı üretime teşvik eden nasıl bir kişilik yapılanmasıdır? Narsistik ya da histrionik örgütlenmeden, depresif ya da mazohistik çekirdekten ve belki şizoid savunmalardan bahsedilebilir. Sanatsal yaratıcılık bağlamında farklı kişilik örgütlenmeleri, özellikleri, bunların hangi yapısal ya da gelişimsel faktörlere dayandığı incelenebilir, ancak bu çalışmanın odağı şizoid görüngüdür.

³ Bkz. (2), MAY, 14

Aslında paradoksal olarak sanat eyleminin, insana ait tüm eylemler arasında en dolaysız iletişim yollarından biri olduğu da söylenebilir. Yaratıcılığın arkasında aranan “neden?” sorusunun cevabı, kimi psikanaliz kuramcılarının idealizasyonun aksine, bazen çok yalın ve de basittir. Keza kişi hayata başlarken ve kişiliğini temellendiren en yoğun ilişkiyi, anneye arasındaki sözsüz iletişimle yaşar.

“(…) tutumların bilinçdışı şekilde çekilip alınması süreci mistik bir olgu gibi gelebilir. (...) Hatırlayınız ki yaşamın ilk bir-iki yılında bebekle çevresindeki insanlar arasındaki iletişimin büyük bölümü sözsüz iletişimden oluşmaktadır. Bebekle ilişki içindeki insanlar bebeklerin nelere ihtiyacı olduğunu büyük oranda sezgisel ve duygusal nitelikteki yaşantılarından çıkarırlar. Sözsüz iletişim bazen oldukça güçlü olabilir; yeni doğmuş bir bebeğin bakımını yapmış veya bir melodinin etkisiyle gözyaşlarına boğulmuş veya açıklanması güç şekilde aşık olmuş olanlarımız bunu doğrulayacaklardır. Analitik teori, kolaylıkla sözcüklere dökülebildiğimiz mantıksal kategorilere dayalı etkileşimlerden önce gelen ve bunları aşan nitelikteki tüm ilişkisel bağ kurma çabalarımızda, erken dönem bebekliğimizden gelen bilgilere dayandığımızı varsayar”.⁴

Kişiliğin psikoseksüel değil, psikososyal güçler tarafından oluştuğunu savunan Melanie Klein, Harry Guntrip, Donald Winnicott, Ronald Fairbairn gibi Nesne İlişkileri kuramcıları, yaratıcılığı da nesne arzusu üzerine temellendirir. “Fairbairn, Freud’un biyolojik yaklaşımını kesin olarak reddetmiş ve kişilerin dürtü doyumundan çok ilişki arayışında olduklarını ileri sürmüştür”⁵. Nitekim Winnicott’a göre, sanat üretimi (ve diğer tüm yaratıcı eylemler) iç ve dış gerçeklik arasında bir ara deneyim bölgesidir. Yaratma deneyimi -biçimsiz deneyimler- bütünleşmemiş kendilikten çıkar ve ancak başka bir nesne (izleyici) tarafından yansıtıldığında özne

⁴ Nancy McWilliams, **Psikanalitik Tanı – Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak**, Çev. Erkan Kalem, 42

⁵ A.g.k., 37

var olur⁶. Buna göre yaratma eyleminin, ötekiyle bir ortaklık kurarak tamamlanma arzusuyla güdülendiği söylenebilir.

Mahremiyet, bu çalışmanın ana kavramı olarak birkaç katmanda incelenecektir. İlki yaratıcılığın kaynağı olarak önerilen öznel, yani sanatçıya ait, ikincisi ise izleyicinin mahremiyetidir. Bir mahremiyet ürünü olarak sanat eserinin mahremiyetler arası ilişkiyi sağlayabileceği hatta ortak bir mahremiyet alanı kurabileceği önerilecektir. Bu bağlamda yaratıcılığın mahremiyet kaynaklı, ötekiyle ayrışmak-birleşmek güdülenmesi olduğu söylenebilir; nedeni gibi amacı da önemlidir: Ötekinden ayrışarak bir kendilik kurmak ve yaratmak için de; Ötekiyle tekrar birleşmek ve ortaklaşmak için de mahremiyetin inşası gerekir. Mahremiyet kontrollü bir benlik paylaşımıysa, sanat eserinde bu paylaşım çoğu zaman sanatçının umduğunun ve kontrolünün ötesinde gerçekleşir. Yani, eser bilinçdışı unsurlar barındırdığı için eseri sunmak aslında mahremiyeti kısmen ifşa etmektir. Her mahremiyet öznedir fakat ortak arkaik değerler taşır. Günlük hayatın akışının dışında kalmasına rağmen bu değerler sayesinde sanat yapıtı kalıcı ve zamansızdır.

Çalışmadaki son katman ise, eserlerin konusunda önemli bir çıkış olmuş toplumsal mahremiyettir. Çoğu Avrupa dilinde kelime olarak Türkçedeki anlamını bulamayan mahremiyet şüphesiz sosyo-kültürel anlamları da içeren bir kavramdır. Evrimsel olarak, en temel şekliyle, varlıkların güvenli alanı olarak tanımlayabileceğimiz mahremiyet, yaşadığımız coğrafyada dini köklere sıkıca bağlanmış, oldukça sağlam korunan fakat ilk saldırılan da alandır. Psikolojik öldürme, yaralama ve işkencenin yani mahremiyete yapılan saldırıların fiziksel ölüm, yaralama ve işkence kadar şiddetli olduğu söylenebilir. Her ne kadar mahremiyet fiziksel çevre koşullarına bağlı olmadan kurulabilse de, kişisel alan ve alansallık

⁶ Donald WINNICOTT, **Oyun ve Gerçeklik**, çev. Tuncay Birkan, 87

mahremiyetle pek çok şekilde ilişkilidir. Tahrip edilen kişisel alanlar insanın korunaklı iç dünyasına ağır saldırılardır.

1.1 Çalışmanın Amacı

Mahremiyet olgusunun sanatsal yaratımın bir dinamiği olarak sanatçının kendiliği ve izleyiciyle ilişkisi üzerindeki etkisinin, psikanalitik kuramlar bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır.

1.2 Çalışmanın Yöntemi

Kütüphane ve internet kaynakları, ampirik gözlemler ve sanatçının kendi çalışmalarıyla ilgili izleyiciden aldığı geri bildirimler kullanılacaktır.

1.3 Çalışmanın Planı

Her bireydeki farklı mahremiyet kurulumunun bir görsel sanatçı için belirli bir düzeneği olabileceği; söz konusu mahremiyetin, şizoid savunmalarla ilişkilendirilebileceği; geri çekilme/kendini yalıtmanın aslında ilişkisel bir amaç taşıdığı ve mahremiyetler arası, bilinçdışı etkileşimi sağlayabileceği iddia edilecektir. Sanatçının kendiliği ve Ötekiyle (izleyiciyle) ilişkisi psikanalitik kuramlar üzerinden okunacak; sanat pratiği ve paylaşımındaki dinamiklerin kuramlarla bağı kurulacaktır. Metin, eserlerle paralel ilerlerken, öznel bir içerik ve anlatım barındıracaktır.

2. PSİKANALİTİK OKUMA

2.1 Neden Psikanaliz?

Bu eser/metine başlarken, sanatçının kendi yaratıcı güdüsünü ve sürecini irdelemek üzere sorduğu sorular daima “izleyici” yanıtına varmıştır. Sanatçıya göre eser bir ilişki arzusunun ürünüdür. Sanatçı sadece kendi üretim dinamiklerini değil, bireysel ya da toplumsal olarak tüm ilişkilere dair merakını psikanalitik metodolojiyle okumaya başlamıştır. Nitekim insanı inceleyen bir bilim dalı olarak psikanaliz, araştırmasına ilişkilerden başlar ve ilişkiler üzerinden yorumlar; varoluşsal fenomenleri Öznenin kendisiyle ve Ötekiyle ilişkisi üzerinden cevaplar. Aile, devlet, kültür, politika gibi insana ait her tür kurum, kavram ve pratiğin herhangi bir birey gibi analiz edilebileceği söylenebilir. Örneğin bir ideolojik hareketin örgütlenme motivasyonu ile karşıt hareketinki çoğu zaman aynıdır. Toplumsal alanda babayı temsil eden bir otorite figürünü savunmak ya da karşı çıkmak aynı yapısal kaynaktan beslenir. Bunun gibi, insanın evrimsel öyküsündeki ortaklıklar psikanalitik okumaya açıktır.

Psikanaliz, “psişik olguların bir gözlem yöntemi, bir tedavi pratiği ve bu olguların kuramı”⁷dir. Ölüm içgüdüsünün sosyal hedeflere yönelişini, bedensel ihtiyaçların kültürün nedenleri-talepleri konusu haline gelmesini araştırır.⁸ Aradaki sapakları (uyumsuzlukları) incelemek, “neden” sorusunu sormak psikanalizin işidir; bu soru ortaklıklar kadar farklılıkları da bulmak içindir. Her ne kadar psikanalitik yönelimler içinde dogmatik yapılar bulunabilse de, bilim olarak psikanaliz septiktir;

⁷ Bella HABİP, **Heinz Kohut: Psikanalizin Öteki Yüzü**, 5

⁸ Bkz. (1), WRIGHT, 3,4,5

yargılamaz, yorumlar. Bu yüzden sınırsız, zengin ve sürekli gelişmeye devam edecek bulgulara varabilir; bilinmeyene tahammül ederek ilerler.

Psikanalizin hiçbir önerisi bilimsel olarak kanıtlanamaz fakat geleneksel düşünce kuramlarına zımni olarak katkıda bulunur⁹. Bu nedenle de bilimsel statüsü sürekli saldırıya uğrar. Aslında psikanaliz, toplumsal olarak uyumsuz (hasta, anormal) insanı çözümlerken, kişiyi hasta eden ya da hasta etiketi veren toplumun uyumsuzluğunu ve hastalığını ifşa eder. Saldırıya uğrama nedenlerinden birinin de bu olduğu söylenebilir.

2.2 Mahremiyet Kavramının Sınırları

Mahremiyet derin iç dünya yani güvenli alandır. Winnicott'a göre bu alan kutsaldır ve titizlikle korunması gerekir. Hümanistik psikoloji kuramcısı Jourard ise mahremiyetin “ (...) başkalarının kendi benliğine ilişkin algıları ya da inançlarını kontrol etmek ve başkaları için bir bilinmez olmak arzusu”¹⁰ olduğunu söyler. Melek Göregenli, Alan Westin'in tanımladığı 4 öznel mahremiyet durumunu şöyle yorumlar:

“İlki, bir kişinin tek başına, gruptan ayrı ve başka insanların gözleyişinden uzakta olduğu *kendi başına olma, inziva* durumudur. (...) insanın psikolojik ve fiziksel işgallere karşı sağlayabileceği eksiksiz, tam anlamıyla bir mahremiyet durumu söz konusudur. (...) asıl birlikteliği kendisiyledir.

⁹ Bkz. (1), WRIGHT, 3,4,5

¹⁰ Melek GÖREGENLİ, *Çevre Psikolojisi – İnsan Mekan İlişkileri*, 61

Yakınlık, teklifsizlik durumu bireyin veya grubun daha yakın kişisel ilişki düzeyine çıkma arzularıyla ilgili olan mahremiyet durumudur. (...) Teklifsizliğin tipik örnekleri karı-koca, aile ve arkadaşlık ilişkileridir.

Mahremiyetin bir diğer durumu, bireyin toplum içinde ilgi odağı olmadan veya fark edilmeden dolaşabilmesinin mümkün olduğu anonimlik durumudur. Kişi (...) başkalarıyla özdeşleşmekten ve onların gözetiminden kurtulmakta ve kalabalık içinde kayboluşu yaşamaktadır.

Dördüncü durum olan *ayrı tutma, kendine saklama* ise istenmeyen etkileşimlere karşı, geri çekilerek fiziksel ve psikolojik engellerin yaratılmasıdır. (...) En teklifsiz, yakın ilişkilerde bile, başka insanlara kendimizi açma konusunda sınırsız değildir; yalnızca kendimize sakladığımız bir şeyler olmasına mutlaka ihtiyaç duyarız”¹¹.

Mahremiyet öznel olabileceği gibi insana ait bütün yapılanmalarda da vardır. Söz gelimi işgal edilmiş bir ülkenin mahremiyetinin tehlikede olduğu / kaybedildiği yani artık güvenliğin ortadan kalktığı öne sürülebilir. Sanatçının sahip olduğu ruhsal mahremiyet alanı da onun güvenli bölgesidir. Diğer mahremiyet yapılanmalarından ayrılan tarafı biraz daha korunaklı olması olabilir. Sanatçı fiziksel ve ruhsal olarak kendine ait izole bir alanda Ötekine ulaşacağı sembolik anlatımları geliştirir. Her ne kadar birbirinden oldukça farklı kişilikler söz konusu olabilese de, bir sanatçının ‘neden ürettiği’ sorusunu karşılayan ilk cevaplardan biri ‘Öteki’dir. İlişki arzusundan güdülenen bu eylemin içinde bir yandan geri çekilme, korunma, saklanma gibi savunmalar söz konusudur. Dolayısıyla öncelikle kendiliğin tahsisi ve sonra aynalanması için Ötekiyle kurulan ilişki, bizi mahremiyetin ilk katmanlarıyla karşılaştırır.

¹¹ Bkz. (10) GÖREGENLİ, 64

Keza sanatçı gibi izleyicinin de bulunduğu konuma ait bir mahremiyeti vardır. Geleneksel sanat temsilinde izleyici gözetleyen konumundadır, yani Westin'in ortaya koyduğu gibi, anonimdir ve kalabalıkta eylemini gizleyebilir. Çağdaş sanatta 21. yüzyıla doğru daha ilişkili ve demokratik etkileşim arayışları artık izleyiciyi de mahremiyetini paylaşmak ve neredeyse eserin ikincil öznesi olmak durumunda bırakmıştır.

2.3 Mahremiyetin Oluşturulması

“ (...) insanlar mahremiyet için duydukları isteği yalnız insanlara özgü, insanların etik, entelektüel ve sanatsal ihtiyaçlarından kaynaklanan bir ayrıcalık olduğunu düşünmekten hoşlanırlar. Fakat bazı çalışmaların sonuçları, insanın mahremiyet ihtiyacının onun orjininden kaynaklanabileceğini göstermektedir. Bu çalışmalarda hemen hemen tüm hayvanların tek başına kalmayı ve küçük grup ilişkisi, yakınlık aradıkları dönemlerin olduğu, hatta havyanların mahremiyet ve küçük grup ilişkisine katılma süreci arasında denge kurmaya çalıştıkları belirtilmiştir. Bu anlamda mahremiyet arayışı salt insan türü için değil, bütün yaşamların biyolojik ve sosyal süreçleri açısından vardır”¹².

Freud'un zihin şemasında benlik (self), id (ilkel ben), ego (ben) ve süperegö (üst ben) birlikteliğinden oluşur; id zaten vardır ve tamamen bilinçdışıdır. Zamanla oluşan ego, bilinç ve karar bölgesidir. İd'in ısrarlarına karşı dengede kalmaya ve bir yandan da onu doyurmaya çalışır; fakat dümende her zaman id (bilinçdışı) vardır. Nesne ilişkileri kuramcıları ise Freud'un benlik tanımını “kendilik” (self) ile ayrıştırır ve geliştirirler. Winnicott, kendiliğin farklı kısımları olduğunu ve zamanla

¹² Bkz. (10) GÖREGENLİ, 64

onu oluşturan insani çevreyle şekillendiğini söyler. “Kendilik varlığını özellikle annenin bakışında ve ifadesinde keşfeder. Burada, Winnicott’ın, Lacan’ın ünlü *Ayna Evresi*’nden aldığı ilhamı görmezden gelemeyiz. Lacan’a göre, bebek (...) annenin aynadaki kendisine yönelttiği bakışından hareket ederek, kendi imgesine bakarak tanır ve mutlulukla gülümser. Buradaki bakışın özelliği, öznenin bir ötekinin gözünde kendisini tanıması ve keşfetmesidir”¹³. Hakan Atalay’a göre ben (ego) zihinsel bir yapıyken, benlik (self) zihinsel ve bedensel bir bütündür. “(...) kendilik (self) bir temsil ya da temsiller (reprezantasyon) bütünüdür; dışarıdaki insanların içimizdeki imgeleri olan nesne temsillerine paralel ve onlarla aynı şekilde kurulan yaşantısal bir yapıdır.”¹⁴

Bella Habip kendilik (self) kavramının tekabülünü Freud ve Winnicott arasındaki yorum farklılıklarıyla sorgular: “Genel anlamda Freud’un Benlik dediği şeyden çok daha geniş bir anlamı vardır, her ne kadar Benlik kendi içinde bilinçdışı barındırıyor olsa da. Kendilik, içinde dürtüsel hakikatin de bulunduğu gizli özneye ve bu öznenin kendi üzerine düşünmesine (öz düşünömsellik, reflexivité) tekabül eder ki bu anlamda Türkçedeki *kendilik* uygun bir sözcüktür. Kendilik’i Winnicott şöyle tarif eder:

Kendilik benim açımdan Benlik değildir, ama sadece ve sadece Ben (*me*) olan şahıstır. Olgunlaşma sürecinin akışına dayanan bir bütünlüktür. Kendiliğin aynı zamanda onu oluşturan farklı kısımları vardır. Bu farklı kısımlar bu söz konusu olgunlaşma sürecinde, insani çevre sayesinde, içeriden dışarıya doğru birbirlerine bitişirler”¹⁵.

¹³ Bella HABİP, **Kuram ve Klinik Buluşunca**, 86

¹⁴ Hakan ATALAY, **Ben, Benlik, Kimlik, Kişilik**, <https://hakanatalay.wordpress.com/2014/09/14/ben-benlik-kimlik-kisilik/>

¹⁵ Bkz. (13) HABİP, 84,85

Bilginin kontrolü, güvenlik içindir ve bazen gizli kalması gereken öznel durumlara sahip olmak demektir. İdeal ben, ulaşılmaması mümkün olmasa da, güvenli ben anlamına gelir. Başkalarının bizi ideal benimizle kabul etmesini sağlamak ancak mahremiyet yapılanmasıyla mümkündür. Bir anlamda mahremiyetin tesisi bile Ötekinin varlığını sınırlandırmaya bağlıdır; en azından Ötekinin tehlikesini barındırmalıdır. Fakat Öteki yoksa Özne de yoktur ve bir ilişki içinde mahremiyetin bütüncül kontrolü mümkün olmadığı için, Özne mahremiyetini paylaşmak ve tekrar kurmak arasındaki çelişkide yaşar. Dolayısıyla mahremiyet paylaşımı hiçbir zaman mutlak kontrol altında değildir. Üretim aşamasında Ötekinin varsayımıyla ortaya çıkan sanat eseri de sanatçının umduğundan çok daha fazlasını paylaştığı bir mahremiyet ürünüdür. “(...) yanılısamanın işlemesi için (...) çoğu zaman (...) ‘çerçevenmesi’, gerçeklikten ayrılması gerekir. Bu çerçeveyi ya da sınırlamayı sürdürebilmek için de Öteki uğrağına dayanmak zorunludur.”¹⁶

Alenka Zupancic’e göre “çatışmalı gerçekliğin özünü, ancak bu çatışmada belli konumlarda bulunursak keşfedebiliriz. Psikanaliz (...) bilinçdışının analizinden başlayarak bu çatışmanın düğüm noktasına (...) giden yolu bulmalıdır...”¹⁷. Üretmek için mahremiyet alanı yaratmak, bu alanı korumak ve Ötekiyle ilişkiyi sınırlamak gerekir. “İnsan doğuştan itibaren dürtü tatmini değil ilişki arar. Bir başka ifadeyle dürtü tatmini, insanın esas ihtiyaç duyduğu şey olan ilişki kurmaya yönelik bir araçtan ibarettir.”¹⁸ Bu söyleme göre, mahremiyetin sanatçının var olmak için temel ihtiyaçlarından biri olduğunu; (arzuladığı) Ötekiyi uzaklaştırarak, ilişkiyi onu nesneleştirdiği eseri üzerinden kurduğunu; eseri (nesneyi) paylaşarak Ötekine yaklaştığı düşünülebilir. Yakınlaşmanın sonucunda kontrollü ya da kontrolsüz olarak mahremiyetten taviz vermek kaçınılmazdır. Aynı zamanda Ötekinin (izleyicinin) sanat eseriyle kurduğu ilişkide de benzer dinamikler bulunduğu iddia edilebilir. Bu

¹⁶ Alenka ZUPANCIC, **Neden Psikanaliz**, çev. Barış Engin Aksoy, 70

¹⁷ A.g.k., 38

¹⁸ Harry GUNTRIP, **Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik**, çev. İpek Babacan, Saffet Murat Tura giriş yazısı, 8

ilişkiyi oluşturan şeylerden birinin de mahremiyetin içinde barınan, Öznenin kendisinin de farkında olmadığı arkaik öğeler, aradaki ilişkide karşılıklı bir bilinçdışı akışı sağlar.

“Nedensel ilişki, iki şeyi tam da ayrılmışlıkları içinde birbirine bağlar. Bir şeyden (...) ötekine doğrudan bir geçişin söz konusu olmadığı noktadaki bağlantıyı adlandırır”¹⁹. Mahremiyetin oluşması ve ilişkiyel rolü psikanalizin alanına giren bir çatışma ve “neden” sorusunu barındırır. “Özne tatmini doğrudan Ötekide bulmaz asla, ancak Ötekiden geçen bir sapak yoluyla bulabilir”²⁰. Zupancic’in tanımına göre, katmanlı olarak, sanat eseri, sanatçı ve izleyici arasında bir sapak olarak görülebilirse, gizlilik ve fantezi olasılıkları sayesinde eser ve izleyici arasında da sapaklar oluşturabilir.

2.4 Nevroz Olarak Mahremiyet

“Özne ‘ne’ olduğu sorusuyla bir değildir. İnsan varoluşu açık bir süreçtir, insan yaşadığı sürece sürekli değişir ve bu nedenle deterministik ve normatif tanımlara uygun değildir”²¹.

Freud’un dürtü kuramında ortaya koyduğu gibi, insan arzusundan korktuğu için yerine savunmalarını koyar; nevrozun da kökeni budur. “Benin dış tehlike ya da libido tehlikesi olarak idde nelerden korktuğu belli değildir; ancak korktuğu yadsınamaz (Freud, 1923)”²². Söz gelimi şiddetli bir ilişki arzusu, katı yapılanmış bir

¹⁹ Bkz. (16) ZUPANCİC, 41

²⁰ A.g.k., 50

²¹ Jürgen BRAUNGARDT, **Subject, Ego, Person**, <http://braungardt.trialectics.com/projects/my-papers/subject-ego-person/>

²² Anna FREUD, **Ben ve Savunma Mekanizmaları**, Çev. Yeşim Erim, 47

mahremiyet savunmasıyla bastırılabilir. Bu durumda kişinin sahip olduğu nevrozun mahremiyet olduğu iddia edilebilir. Öte yandan psikanalitik terminolojide kateksis olarak tanımlanan, nesneye yapılan libidinal yatırım her insan için varoluşsaldır. Freud'a göre erken dönem kateksisleri bütün nesne ilişkilerini belirler; bu öneri nesne ilişkileri kuramının ortaya çıkışında etkili olmuştur. Ötekiden çektiği yatırımı (dekateksis) yeniden mahremiyetine ve üretimine yapan sanatçı aslında bu süreçte bir iletişim nesnesi oluşturarak Ötekiye yatırım yapmaya da devam eder. Çünkü kateksis yok olabilen bir şey değildir; nesneden çekilebilir ama mutlaka o nesneyi sembolize eden başka bir yere aktarılır (ilişkilerinde kayıp yaşamış kişilerin tuttukları yas ya da yeni kişilere yaptığı yatırım gibi). Geri çekilen libidinal yatırım dışsal bir nesneye olabileceği gibi içsel nesnelere de, yani Öznenin kendisine de yapılabilir. Gelişim döneminde yaşanan kayıplardan sonra yatırımın yer değiştirmesi fenomeni, sanatçının da gelişim döneminde bir nesneden çektiği yatırımı, içsel nesnelere yatırmış ve bu nesnelere kendine özgü bir şekilde dış dünyaya dahil ederek tekrar nesne ilişkisi kurmaya çalışan kişi olabileceğini düşündürür. Sanatçının, bilinçdışı bir süreçte, daha önce yatırım yaptığı nesnelerin temsilini ortaya koyabilmeyi araştırıyor olması da mümkündür. “Nesnenin kaderi, kendisine yapılan yatırımın yavaş yavaş geri çekilmesidir, böylece yıllar içinde unutulmaktan çok sürgüne yollanır.”²³ Bu nedenle sürgüne yollanmış nesnelerin açığa çıktığı bilinçdışı üretim süreci görsel sanatların en önemli unsurlarından biridir. Aynı zamanda izleyici için gizemlidir ve bu sayede yapıt bir arzu nesnesine dönüşebilir.

“Freud’un solipsistik bakışının sonucu, dış dünyadan nispeten kopuk ve uzak, kendi içine kapalı bireysellikte, nesnenin varlığı neredeyse tesadüfi ve bitişiktir. Bireyin cinsel arzuları ‘a priori’ olarak belli bir nesneye yönelmiş değildirler. Doyumu verme durumundaki, en yakın olasılıklar içeren nesne (bitişik olan nesne) cathexis (yatırım) yapılan nesnedir. Bir başka deyişle o nesne değil, bir başka nesne de içsel ve dışsal etkenlerin olası bir diğer kombinasyonuyla yatırım

²³ Bkz. (6) WINNICOTT, 24

yapılan nesne olabilme imkanına sahiptir. Burada kastedilen, sadece, annenin yerine geçen baba veya babanın yerine geçen amca gibi bir yer-değiştirme değil, aynı zamanda insani ilişkinin yerine geçen herhangi olası bir nesne ilişkisidir.”²⁴

2.5 Şizoid Görüngü

Günümüzde her ekol kendi sınıflandırmasını ve kriterlerini kabul ederken, kişilik tanıları ve tedavi yaklaşımları oldukça tartışmalıdır. Psikanalitik Tanı kitabının yazarı Nancy McWilliams üç ana kişilik örgütlenmesi (nevrotik, sınır durum, psikotik) altında 9 karakter tipini (psikopatik, narsisistik, histrionik, paranoid, şizoid, manik / depresif, mazohistik, dissosyatif, obsesif-kompulsif) inceler. McWilliams’a göre şizoid durumda geri çekilmeyi kullanan kişiler kendilerini, dünyayı yanlış anlayarak değil dünyadan çekilerek teskin ederler. Bunun sonucunda, bu kişiler alışılmadık derecede duyarlı olabilirler. “İyi birer gözlemci olan bu kişilerin sıradan günlük hayattan kendilerini çekip ayrı durabilme kapasiteleri onlara özgün yorumlar yapabilme yönünde eşsiz bir yetenek sağlar.”²⁵

Kerem Doksat şizoid kişiliklerin yoğunlukla kullandığı şizoid fantezi savunmasında, kişinin arzu ve isteklerini otistik bir içe kapanmayla, sanki gerçekleşmişçesine hayal ettiğini söyler. Bununla birlikte makul sınırlar içinde kalan bir fantezi yaşamı, yapıcı ve uyumlayıcı bir savunma da olabilir. Durumu patolojik boyutlara ulaşmamış şizoid kişiler hayallerinin doğruluğu konusunda ısrar etmez.

²⁴ Yavuz ERTEN, Sinem ÖZTEP, “Araöznellik” (Intersubjectivity)-“Aranesnellik” (Interobjectivity), <http://www.ercankesal.com/makaleler-sunumlar/araoznellik-intersubjectivity-aranesnellik-interobjectivity/>

²⁵ Bkz. (4) MCWILLIAMS., 124

“Pek çok sanatçının yaratıcı güçlerinin altında böyle bir finalist hâttâ teleolojik otistik-şizoid yaşantı yeteneği yatar”²⁶.

McWilliams’ın “otistik fantezi” olarak da önerdiği otistik geri çekilme ve fantezi yaşamı şizoid kişiliklerin kaygılarını gidermek için en çok kullandığı yöntemlerden biridir. Kişi kaygıya karşı yeni yöntemler geliştiremeyecek durumdaysa ve bu savunma bir örüntü haline gelmişse şizoid kişilik tanısı konabilir. Çoğunlukla çocukluklarında kişisel alanları ihlal edilmiştir; işgalci, despotik, ilgisiz, ya da baştan çıkarıcı ebeveynlere sahiptir. Winnicott, erken çocukluk döneminde kurulan gerçeklik bağının yetişkinlik iletişimlerinde belirleyici olduğunu ve sanatsal/kültürel yaratıcılığın temeli olduğunu belirtir.

Şizoid kişiliğin oluşması gelişimsel faktörlere dayansa da, mizacın da bir etken olduğu söylenebilir. “Bazı bebekler mizaçlarından dolayı, strese bu şekilde tepki vermeye başka bebeklere göre çok daha eğilimli olurlar; bebek gözlemcileri bazı çalışmalarda, geri-çekilme tepkisini göstermesi en muhtemel bebeklerin özellikle duyarlı olan bebekler olduğunu tespit etmişlerdir. Bu, bünyelerinden dolayı dışsal etkilerden hemen etkilenen kişiler, zengin bir içsel fantazi hayatı üretebilirler ve dışsal dünyayı sorunlara yol açan veya duygulanımsal yönden kişiyi beslemeyen bir alan olarak görebilirler”²⁷.

Otto Rank ise, şizoid kişiliğin ortaya çıkışını şöyle anlatır: “Kişi ilk önce kendine ait bir istemin varlığının bilincine vararak diğerlerinden farklı olduğunu algılar, sonra bu farklılığı aşağı bir şey olarak yorumlar, bunun sonucunda istem

²⁶ Kerem DOKSAT, **Ego Savunmaları ve Psişik Adaptasyon Mekanizmaları**, <https://keremdoksat.com/entry/ego-savunma-mekanizmalari-veya-psisik-adaptasyon-mekanizmalari.html>

²⁷ Bkz. (4) MCWILLIAMS, 124

gücünü ahlaksal açıdan yıpratır. (...) istem gücünün diğer bir istemin karşısında yitirilmesi aslında istemlerin bir mukayesesinden ve farklılığın bilincine varılmasından başka bir şey değildir.”²⁸ Buna göre sanatçı istem gücünü koruyabilmiş kişidir; farklılığın acısını yaşayan sanatçı, farklılık acısının özlemini duyan izleyicidir de denebilir.

Harry Guntrip, geri çekilmiş, kopuk, yalıtılmış, ilişkisiz kişilik tiplerini “şizoid görüngü” kuramı üzerinden inceler. Çoğu zaman görsel sanatçıların üretim ve izleyici arasında kalan yaşamında da şizoid dinamikleri vardır. Sanatçı ne içeride, ne dışarıdadır. Yaratmak için geri çekilmesi gerekir fakat izleyiciyle etkileşime de açlığı vardır. Kimi sanatçılar bu ilişkiyi başarıyla kursa da, ilişki her zaman dolaylıdır. Sanatçının kendisi hâlâ dışarıdadır ve aradaki eser, sanatçının mahremiyetini kontrollü olarak paylaştığı, üçüncü bir nesnedir.

Winnicott, “İletişim Kurmak ve Kurmamak Üzerine (On Communicating and Not Communicating)” adlı belirli karşıtlıkları araştırdığı incelemelerinin yer aldığı makalesinde şöyle der: “Bütün sanatçılarda, yaratılış kaynaklı, iki eğilimin birlikteliğinin doğal ikilemini tespit edilebileceğimizi düşünüyorum: İletişim kurmanın ve bir o kadar da bulunmamanın olmazsa olmaz ihtiyacı”²⁹. Sanatçı mahremiyeti ve dış nesne ilişkileri arasında kaldığı bu paradoksta yaşayan insandır da denebilir. Winnicott her bireyin merkezinde sömürülmediği ve kuşatılmadığı bir alanın varlığını öne sürer. Bu alanı tahsis edebilmek için iletişimi engellemek (iletişim kurmamak) bireyin temel haklarından biridir fakat çelişkili bir biçimde bireyin “bulunma” fantezisiyle iç içedir. Şizoid durumda birey, girişeceği nesne ilişkilerinde “hiç bulunmayacak” kadar izole olmuştur.

²⁸ Bkz. (2) MAY, 19

²⁹ Donald WINNICOTT, **On Communicating or Not Communicating**, <http://www.oxfordclinicalpsych.com/view/10.1093/med:psych/9780190271381.001.0001/med-9780190271381-chapter-73>

Öteki'yle ilişki sorunsalında iki kuvvetli arzu arasında kalma halini Guntrip şöyle açıklar: “Şizoid durum öncelikle dış nesne ilişkilerini ortadan kaldırmaya ve kopuk, geri çekilmiş bir biçimde yaşama çabasına dayanır”³⁰. Bu ifade öznel bir mahremiyet durumunun tanımı olarak da kabul edilebilir. Georg Simmel ise, mahremiyeti “diğer kişilerden gelen uyaran bilgisinin kontrolünün sağlanması” olarak tanımlar³¹. Guntrip'in tanımındaki şizoid durumun bir spektrum olduğunu düşünürsek, kimi insanların başkalarına göre daha az dış nesne ilişkisine ihtiyaç duyduğunu, bunun nedenlerinden birinin benliği muhafaza edememe korkusu olduğunu da söyleyebiliriz. Simmel'in tanımındaki kontrolün sağlanması da Öteki tehdidinden korunmuş ya da korunmaya çalışılan benlik bütünlüğüyle ilgilidir. Bir görsel sanatçı, en azından sık sık, dış nesne ilişkilerinden kopabildiği, sınırlı ve dokunulmaz bir mahremiyet alanı yaratabildiği için üretebilir. Bu yalnızca ve illa fiziksel değil ama mutlaka ruhsal bir mahremiyet alanıdır. Kişiliğinde baskın olmasa da dışa dönük bir görsel sanatçının da şizoid özellikleri olması muhtemeldir.

Kimi kuramcılar mahremiyet ve izolasyon kavramlarının birbirinden ayrıştırılması gerektiğini savunurlar³². Zaman zaman mahremiyet izolasyon içermek durumunda olabilir ama izolasyon bazen tam da bütünlüklü bir mahremiyetin inşasında başarısız olma durumunun tezahürüdür. Ego psikolojisi kuramına göre işlevsel bir insanın egosu “(...) kendiliğin bilinçli, akılcı ve duygusal deneyim üzerine yorum yapabilen kısmı olan ‘gözlemleyen ego’ olmalıdır. İşlevsel ve yaratıcı bir insan ise aynı zamanda ‘deneyimleyen’ bir egoya sahiptir. (...) neler olup bittiğine ilişkin (...) içsel ve duygusal bir yaşantı halindedir.”³³ Burada önerilen sağlıklı ego, dış dünyada işlevsel, yani deneyimleyen ego'dur. Sanatçı deneyimini içeride tuttuğu deneyimini, özgün bir üretim biçiminde sunarken aslında dış dünya karşısında

³⁰ Bkz. (18) GUNTRIP, 13

³¹ Bkz. (10), GÖREGENLİ, 61

³² A.g.k., 63

³³ Bkz. (4) MCWILLIAMS, 33, 34

tümgüçlü olduğu fantezisine sahiptir denebilir. Başka deyişle dış dünyadaki deneyimleme kusurunu, bir nesne aracılığıyla sağaltmaya çalışır.

2.6 Toplumsal Mahremiyet

Eser konusunun da çıkışı olan toplumsal mahremiyet, eserlerin hem birbirleriyle hem de izleyiciyle ilişkisi açısından araştırılmıştır. Özneye ait mahremiyetin kurulum ve varoluş dinamikleri ile ilişkisel mahremiyetin dinamikleri birbirine benzer. “Fried (2000), psikososyal açıdan baktığımızda, birbirini gelişimsel olarak izleyen farklı bağlılık tiplerinden bahsedebileceğimizi belirtmektedir; ilki kişinin aile içinde, annesine, babasına duyduğu kişisel bağlılıktır. Bu, olgunlaşma ve ortama alışmayla birlikte, akrabalara ve komşulara olan bağlılık olarak da genişletilebilir. Komşular, büyüyen bir çocuk için, topluluğun mekânsal sınırları anlamına gelmektedir. Bu sosyo-mekânsal yakın ilişkiler içerisinde, iç ve dış, tanıdık olan ile yabancı olan arasında karşılaştırmalar başlar ve bunların sonucunda iç dünyada ‘ev duygusu’ ve dış dünyada ise ‘tehlike duygusu’ yaşanılır”³⁴.

Melek Göregenli’nin sözünü ettiği “tehlike duygusu”nun, toplumu oluşturan bireyleri, içselleştirilmiş çevreyi korumak adına, belirli sosyal davranışlar oluşturmaya yönelttiği söylenebilir. Davranışlar kültürel anlamlar kazandıkça karşılığındaki “tehlike”, başka deyişle “düşman” da anlamlar kazanacaktır. Bu anlamda her toplumun kendine özgü belirlenmiş mahremiyet sınırları vardır. “Görülen dünyaya bir tür biçim veren işte bu içselleştirilmiş çevredir. İnsan, çevreye simgesel bir değer bağlar. Kendisi ve gerçeklik arasında kültürel mirasının şekillendirdiği simgesel bir çevre oluşturur”³⁵. Bu simgesel çevrenin toplumun

³⁴ Bkz. (10) GÖREGENLİ, 119

³⁵ A.g.k., 21

içselleştirdiği değerleri taşıdığı ve böylece mahremiyetin de artık sadece işlevsel bir düzeni olmadığı söylenebilir.

Her toplumun kendi yaşama biçimi ve kültürel özellikleri tarafından farklı biçimlendirilen mahremiyetin Türkçedeki etimolojik kökeni, Arapça “hrm” (haram) yani “yasak” sözcüğünden gelir. “Nişanyan sözlüğünden alıntıladığımız bu tanımdan da anlayabileceğimiz üzere “mahrem” sözcüğü anlam itibariyle Türkçedeki ‘yasak’ ve Arapça ‘mukaddes’ sözcüğünün Türkçedeki türevi olan ‘kutsal’ kavramlarıyla örtüştürülmüştür. Diğer bir tabirle ‘kutsal’ olan hem ‘yasak’ hem de ‘mahrem’ sayılmıştır. Mahrem sözcüğünün kadın, evlilik, cinsellik ve de bunlara bağlı yasaklar ile ilişkilendirilmesi ise sonradan, İslami şeriatın Arap örf ve adetleri etrafında şekillendirilmesi ile olmuştur”³⁶. Melek Göregenli ise, tıpkı güneş olmadığında güneş gözlüğü takarak bakışlarını başkalarından gizleme hali gibi, toplumların da örf ve adetler üzerinden (örn. Müslümanlarda peçe, örtünme) dinsel motifler taşıyan mahremiyet davranışları geliştirmesinden bahseder.³⁷.

Yapılan araştırmalara göre, mahremiyet modern bir nosyondur ve bir değer olarak olgunlaşması 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında gerçekleşmiştir³⁸. Dolayısıyla çağlara ve toplumlara göre farklılaşan mahremiyet değerleri ve yapılanmalarının aynı zamanda sınıfsal boyutu da vardır. Söz gelimi “(...) erken uygarlıklarda, mahremiyet imkanlarına sahip olmak bir statünün işaretiydi ve istenmeyen müdahalelerden korunmak için zengin Mısırlıların asma bahçeleri, Yunanlıların sütunlu girişleri, Romalıların çeşitli kapalı mekanları ve zengin İngilizlerin taştan duvarlarla çevrili kır evleri vardı; Moore'a göre erken toplumlar,

³⁶ Ayşegül ÖZPINAR, **Mahrem: Kutsal ve Yasak**, <http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/78/60#>

³⁷ Bkz. (10) GÖREGENLİ, 80

³⁸ A.g.k., 21

sofistike sınırlara sahip olmadıkları için, sosyal ve çevresel mekanizmaların yanı sıra, göz temasından kaçınma gibi davranış mekanizmalarından da yararlanmışlardır”³⁹.

Toplumlar, fakat özellikle de mahremiyetin katı sınırlarının olduğu toplumlar, kendi güvenliğini sağlamak için dışarıdakinin mahremiyetine saldırma eylemi sıkça görülür. Toplumun algısında iç çemberde yer almayanlar, o güne kadar korunmuş ve korunmaya devam eden maddi-manevi mülkler üzerinde tehlike teşkil eder. Nitekim mahremiyet bir sınır kontrolü sürecidir⁴⁰. Paradoksal olarak tehlikeyi önleme niyetiyle hareket eden toplumlar, başka toplumların tehlikesi olabilir.

2.7 Sanatsal Kurmacada Öteki

Fransız psikanalist Laplanche’a göre psikanaliz bir nevi insan ilişkilerindeki “esrarengiz mesaj”ı çözmeye çalışır. Esrarengiz mesajın gerçekliği, sanatsal gerçeklikle karşılaştırılabilir. Bu aynı zamanda çatışmalı gerçekliktir. “(...) psikanaliz, teorileştirdiği çatışmanın içinde konumlanır, çatışmalı ve antagonistik bulunduğu gerçekliğin bir parçasıdır”⁴¹. İnsanın kendisi gibi, psikanalitik teoriler de heterojen bir yapıdadır ve sonsuz bir zinciri oluşturan parçalar olarak tanımlanabilir.

“Gerçekliği kabul etme işi hiçbir zaman tamamlanmaz, hiçbir insan iç ve dış gerçekliği birbiriyle ilişkilendirme geriliminden kurtulmuş değildir ve bu gerilimden kurtulma imkanını sağlayan, sorgulanmayan bir ara deneyim bölgesidir (sanat, din, vs)”⁴². Winnicott’un tanımladığı sanat üretiminin sorgulanmayan bir ara deneyim bölgesinde, yani öznel gerçeklik ve dış gerçekliğin arasında bulunduğunu iddia

³⁹ Bkz. (10) GÖREGENLİ, 61

⁴⁰ A.g.k., 76

⁴¹ Bkz. (16) ZUPANCIĆ, 31

⁴² Bkz. (6) WINNICOTT, 32

edebiliriz. Özne olgularda iddialı olmak değil ama onları paylaşabilmek sanat eserinin maddi gerçekliğini yaratmasını sağlar. Ortaklık, farklı mahremiyet alanlarının buluşmasıdır. Mahremiyet, Öteki yoksa yoktur. Sanat eseri karşılıklı mahremiyet ihlali arzusunu barındırır; tam da bu yüzden mahremiyetin karşılıklı korunması gerekir. Eser, sanatçı tarafından üretilir ve izleyici tarafından alınırken her iki taraf için de içsel nesnelere yansıtacağı bir alan sağlamış olur. Sanatçı izleyicinin mahremiyetinde bir ortaklığa dokunarak içeriye davet etmiş olur. Keza aynı şey izleyici için de geçerlidir. İzleyicide bir anlam önvarsayımı vardır ama mesaj “esrarengiz”dir, ne mesajı içeren (burada Öteki olarak sanatçı) ne de alan tam olarak ne anlama geldiğini bilmez ama karşısındakinin “bildiğini” varsayar; bilinçdışı özne, Ötekinin bilinçdışını dışarıda bırakarak oluşur. Laplanche’a göre esrarı açığa çıkarmak, tam da gerçekleşmeyeceği için, arzu, dolayısıyla ilişki nedenidir.

Otto Kernberg’e göre duygular biyolojik içgüdülerle ruhsal dürtüler arasında köprü işlevi gören yapılardır⁴³. Karşılaşılan yeni nesne ile bitişme süreci (yani nesneye bağlı başlayan değişme arzusu) fantezinin kökenidir; o esnada algı zemininde anımsanan bir durumla, gelecekte arzulanan bir durumun bitişmesi fanteziyi oluşturur. Fantezinin oluşumu, id gibi, geçmiş-şimdi ve geleceğin eş zamanlı birlikteliği demektir⁴⁴. Buna göre eser (yani nesne) izleyicide fanteziye yol açıyorsa, duyguları harekete geçirir. Duygular fizyolojik ya da ruhsal gereksinimleri haber veren mekanizmalar olarak iletişimi başlatır.

⁴³ Otto KERNBERG, *Sapıklıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık*, çev. Banu Büyükkal, 25

⁴⁴ A.g.k., 34

2.8 Oyun

Mannoni'ye göre içinde yaşadığımız rasyonalitenin talepleriyle yasaklanan bazı arkaik inançlarımızı tüm bilgilerimize rağmen korumamızı sağlayan, Ötekine devredilen inançtır⁴⁵. Sanatsal kurmacada Öteki üzerinden arkaik inançlar yaşatılır. Arkaik olan ortaktır ve yaşatılması da mutlaka ortak bir arzudur; sanat eserinin karşılıklı ilişkide sağladığı budur. Yani sanat, ampirik gerçeklik ve fantezi arasındaki “oyun alanı”dır; kendi maddi gerçekliğini ortaklaşarak yaratır, onaylatarak var olur. Buna göre esrarengiz mesajı veren ya da keşfeden olarak sanatçının da, izleyicinin de sanat eserini arzu doyumuna ulaşacak bir nesne olarak kullandığı öne sürülebilir.

Homo Ludens adlı kitabında Huizinga toplumsal hayatta oyunun ciddiyet değeri üzerinden tanımlanmasındaki zorluğa dikkat çekerek şöyle der: “Oyunun varlığı hiçbir uygarlık basamağına, evreni kavrayışın hiçbir biçimine bağlı değildir. (...) Hemen hemen bütün soyut bizatihilikleri – adalet, güzellik, hakikat, zihin, Tanrı-inkar etmek mümkündür. Ciddiyet de inkar edilebilir ama oyun asla”⁴⁶. Oyun eylemine değer biçmedeki çelişkinin nedeni belki kültürün ciddiyete verdiği kavramsal içeriktir denebilir. İronik şekilde insanoğlu, temel biyolojik ihtiyaçlarını, ciddiyet sınırlarının dışında kabul etmiştir. Kavramsal değerler farklı olsaydı, oyun pekala en ciddi eylemlerden biri olabilirdi, iddiasında da bulunulabilir. Günümüz değerlerine göre, gerek üretim süreci, gerekse izleyiciyle etkileşimindeki oyunsal yapısı nedeniyle sanat eyleminin de ciddiyet bağlamının dışında kalması anlaşılabilir. “Oyunun mevcudiyetiyle her yerde, ‘gündelik’ hayattan farklılaşan belirlenmiş bir eylem niteliği olarak karşılaşıyoruz”⁴⁷. Elbette sanat da gündelik hayatın dışındadır.

⁴⁵ Bkz. (16) ZUPANČIĆ, 68

⁴⁶ Johan HUIZINGA, **Homo Ludens – Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, 21

⁴⁷ Bkz. (46) HUIZINGA, 21

Kişinin uyku, yemek yeme, tuvalete çıkma düzenleri ruh sağlığının da temel gösterenleridir. Bu en temel yaşamsal edimler, medeniyet yasaklarının etkisiyle tahrif olur. Bunlara bir de spontane davranış kabiliyeti, yani Winnicott'un yorumuyla, oyun oynayabilme eklenebilir. Dolayısıyla bozulmuş bir insan oyun oynayamaz. Winnicott'a göre "gerçek ben", çocuğun yanılısama alanını deneyimlemesiyle gelişebilir. Spontane yani "*Kendiliğinden* olma işte bu yanılısama alanının anne tarafından korunup gözetilmesiyle mümkündür"⁴⁸. Anne bebeğin yanılısama alanına izin vermezse (ki buna tepki veren bebek "gerçek kendilik"tir), yavaş yavaş düzmece kendilik yapılanmaya başlar ve bir kişilik örüntüsü haline gelir.

Psikolojik yönüyle ele almaktan kaçınsa da Huizinga, oyunu kendiliğin bağımsız bir parçası olarak ve günlük hayattan ayrı oluşuyla ele alır. Spontane yani gerçek kendilik onun kelimeleriyle şöyle ifade edilir: "Her oyun, her şeyden önce *gönüllü bir eylem*'dir. Emirlerle bağlı oyun, oyun değildir. (...) Oyun sadece bu özgürlük karakteriyle bile doğal evrim sürecini aşmaktadır. (...) Çocuk ve hayvan oynarlar, çünkü oynamaktan zevk alırlar; işte özgürlükleri tam da bu noktadadır"⁴⁹.

Oyun, sadece kültüre dayalı işleviyle dışarıda bırakılmış bir ara bölge değildir, aynı zamanda gelişimsel olarak da kişinin öznel ara bölgesidir. Huizinga, çocuğun 'sıradan gerçeğin' farkında olarak yarattığı bir yanılısama durumundan bahsederken aynı zamanda oyun'un dil öncesi arkaik anlamına da işaret eder.

"Çocuk ayrıca, 'sıradan gerçek' hakkındaki bilincini de tam olarak kaybetmeksizin, kendini 'öyle olduğuna inandıran' bir heyecan hissetme derecesine

⁴⁸ Bkz. (13) HABİP, 83

⁴⁹ Bkz. (46) HUIZINGA, 26

ulaşır. Çocuk bir görünüşün, hayal edilen bir şeyin gerçekleştirilmesini temsil eder; yani bu, imge aracılığıyla bir yeniden üretim veya ifadedir.

(...) eski uygarlıkların ibadetlerindeki kutsal temsillere (...). (...) Görünmez ve sözle anlatılması olanaksız bir şey burada güzel, hakiki ve kutsal bir biçime bürünmektedir”⁵⁰.

Öte yandan Winnicott, Oynama ve Oyun (Play and Game) kavramlarını birbirinden kesin bir şekilde ayırır. Buna göre oyun fiziksel bir eylem olmaktan çok, kişinin ruhsal bir parçasıdır. “*Game* İngilizcede kuralları önceden belirlenmiş oyundur ve (...) Winnicott’u daha az ilgilendirir; zira burada söz konusu olan oynamanın kendisinden çok oynama ediminin savunmacı bir yönüdür; yaratıcılıktan çok yarışma, rekabet gibi sosyal içerikli bir etkinlik söz konusudur. Kendiliğindenlik (*spontaneity*) söz konusu değildir. Oysa Winnicott’ı ilgilendiren oynamaktır (*Play*), oynamanın kendisidir, zira oynama doğal, kendiliğinden (*spontaneous*) bir edimdir ve içten gelir, kişinin gerçek *kendiliğinin* dışavurumudur”⁵¹.

Winnicott, oyun alanının sorgulanmayan bir ara deneyim bölgesi olduğunu söyler. Sanatsal üretimin gerçekleşmesine olanak tanıyan yaratıcı kendilik de bu alanda gelişir. Öznel olguların nesnelliğini iddia etmek değil ama onlarla oynamayı başarmak dışarıdaki Ötekiyle ortaklaşmayı sağlar. “Bir yetişkin kendi öznel olgularının nesnel olduğunu kabul etmemiz gerektiğini iddia ettiğinde ona deli diye bakarız. Oysa aynı yetişkin kişisel ara bölgenin keyfini herhangi bir iddiada bulunmadan çıkarabiliyorsa, o zaman biz de ona tekabül eden kendi ara bölgelerimiz olduğunu kabul edebiliriz.”⁵². Winnicott “Oyun oynama doğası gereği heyecan verici ve istikrarsız bir şeydir” der. Buradan yola çıkarak sanat yapıtının da bu özelliklerle sanatçı ve izleyici arasındaki etkileşimi sağlayan bir oyun olduğu yorumunu

⁵⁰ Bkz. (46) HUIZINGA, 34

⁵¹ Bkz. (13) HABİP, 84

⁵² Bkz. (6) WINNICOTT, 33

yapabiliriz. Oyun oynayan kişi olarak sanatçının yaratma sürecinde duyduğu tekinsiz coşkuyu eğer izleyici de duyabiliyorsa oyuna dahil olmuş olur.

Mahremiyet, içinde fantezi ve oyun alanı barındırır. Oyun alanı, çocuğun gelişim döneminde deneyimlenmeye başlanan ve Winnicott'a göre yaratıcı benliğin oluşumunda en önemli faktörlerden biridir. Aynı zamanda tek başına olma yeteneğini gerektirir. Oyun aslında ampirik gerçeklik ve fantezi arasındaki ara bölgedir ve belki buna "gerçekliğin aralığı" demek de mümkündür. Öznenin gerçeği ve Ötekinin gerçeği arasında, oyun ne tamamen içsel ne de dışsaldır. Bu gerçeklik paradoksuna tahammül edebilen insan aynı zamanda yaratabilen insandır. Sanat ürünü de böyle tanımlanabilir, ne tamamen içsel ne de dışsal gerçekliğe aittir ama ikisini de barındırdığı için bir ilişki aracıdır. Bella Habip, oyunun bir haz kaynağı olmasındaki nedeni şöyle açıklar: "Oyun, aktarımın uyarılarından olan özdeşleşim ve yansıtma mekanizmalarının yer değiştirmesine ve çatışmaların yoğunluğunun azalmasına yol açar. Oyundan alınan hazzın kaynağı da bundandır"⁵³. Oyun üretime, üretim de paylaşımına dönüştüğü zaman ortaya bir sanat yapıtı çıktığından söz edebiliriz. Paylaşılmamış, mahremiyette saklı kalmış bir ürün tamamlanmış bir ürün değildir; var olabilmesi için hem sanatçı hem izleyici için arzuyu barındırmalıdır.

⁵³ Bkz. (13) HABİP, 52

3. İLİŞKİ VE ETKİLEŞİM BAĞLAMINDA ÇAĞDAŞ SANAT

3.1 İlişkisel Estetik

Sanat eleştirmeni, tarihçisi ve küratör Nicolas Bourriaud izleyiciyle ilişkinin ve bunun sosyal bağlamının temel sorunsal olduğu sanat üretimini ilişkisel estetik adıyla kuramlaştırmıştır. İzleyiciyle karşılıklılığın esas alındığı akımda ilişkinin dinamikleri incelenir ve ‘hangi izleyici’ sorusu sosyo-politik bağlamıyla incelenir. 90’lı yıllarda başlayan akımda sanatçılar, geleneksel sanat formlarını reddeden ve izleyiciyi kişilerarası eyleme çağıran / zorlayan işler üretirler. Bourriaud, sanatçıyı eylemi yapan değil kolaylaştıran kişi olarak görür ve sanatı da, sanatçı ve izleyicisi arasında bir bilgi alış-verişi olarak tanımlar. Buna göre sanatçı izleyicisine güce ulaşma olanağını sunar ve dünyayı değiştirmesi için yeni anlamlar verir⁵⁴.

Terim olarak ilk kez 96 yılında Bourriaud’nun Bordeaux Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde küratörlüğünü yaptığı “Traffic” adlı sergide kullanılır⁵⁵. Dada, Kavramsal Sanat, Fluxus ve Allan Kaprow’un happeninglerinde kökünü bulan ilişkisel sanatı Bourriaud “teorik ve pratik başlangıç noktası olarak, yoksunluk bildiren, özerk bir uzamın yerine insan ilişkilerinin bütünü ve toplumsal içeriklerini kabul eden sanatsal pratiklerin bütünü” ve ilişkisel estetiği “sanat yapıtlarını, betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlararası ilişkilere dayanarak yargılamayı ifade eden estetik kuramı” olarak tanımlar⁵⁶. Bu eser/metinde de öncelikli olan kaygı yapısal ya da içeriksel değil ama ilişkisel olduğu için benzer sorularda buluşulduğu düşünülerek ilişkisel estetik akımına bir bakış getirilecektir.

⁵⁴ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/relational-aesthetics>

⁵⁵ https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/what-is-relational-aesthetics-54164

⁵⁶ Nicolas BOURRIAUD, **İlişkisel Estetik**, çev. Saadet Özen, 175

Bourriaud'ya göre sanat yapıtı, kentleşmeyle birlikte sınıfsal bir ayrıcalık olmaktan çıkmaya başlamış ve gerek işleviyle, gerek sunulma biçimiyle daha demokratik bir düzleme kavuşmuştur.⁵⁷ “Althusser'in deyimiyle 'insanlara dayatılan karşılaşma hali' toplumsal durumun tarihsel çerçevesi ve elle tutulur simgesidir” derken bu yoğunlaştırılmış karşılaşma düzeninin artık inkar edilmez bir güce kavuşmasıyla kendine uygun sanatsal uygulamalar ürettiğini iddia eder. Yani “dayanağı karşılıklı-öznel olan, merkezi tema olarak da birlikte var olmayı, seyirciyle tablo arasındaki ‘karşılaşmayı’, anlamın kolektif olarak özümlemesini alan bir sanat biçimi.”⁵⁸

Öznenin kendine ait alanda nesneleştirdiği benlik fikirleri ya da ifadeleri izleyiciyle bulunduğu anda bir diyalog oluşturmaya başlar. Bourriaud'ya göre bu bir tartışmadır. “Gombrowicz'e göre 'form'umuz, bakışıyla bizi şeyleştirenlere bizi bağlayan ilişkisel bir iyelikten başka bir şey değildir. Birey, kendine nesnel olarak baktığını sandığında, aslında başkalarının özneliğiyle arasındaki sürekli işlemlerin sonucundan başka bir şey görmez”⁵⁹. Bu anlamda sanatçı kendiliğiyle ilgili iradeli paylaştığını sandığı mahremiyetten çok daha fazlasını vermiştir. Aradaki sanatçının muhtemelen farkında olmadığı bilinçdışı unsurlar taşıyarak, umulandan daha fazla ve daha farklı anlamlar içerir. Bir diyalog aracı olan sanat objesi bu işlevini ne kadar yerine getirebiliyorsa o kadar çok anlam taşır ve her izleyenle farklı bir objeye dönüşür. Bu anlamda sanat objesinin varoluşsal gücünün farklılaşma ve değişme esnekliğinde olduğu da söylenebilir. Yani bir sanat objesinin sürekli yeni anlamlar içerme potansiyeline sahip olması, evrimsel dönüşümle, zamana karşı hayatta kalmasını ya da kalıcı olmasını açıklayabilir.

Bourriaud “formun ancak insanlararası karşılıklı - eylemleri (etkileşimi)

⁵⁷ Bkz. (56) BOURRIAUD, 22

⁵⁸ A.g.k., 23

⁵⁹ A.g.k., 33

deştiği anda istikrarlı hale geldiği (ve gerçek bir varlığa kavuğuğu(...))’na inanır. Sanatsal pratiğin özünün kimi özneler arası ilişkilerin keşfedilmesinde yer aldığını söyleyen kuramcıya göre “her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler daha başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder”⁶⁰ .

Winnicott, ilk arzu nesnesinin anne memesi olduğunu ve nesneye karşı yapılan eylemin eril bir eylem olduğunu iddia etmiştir. Dolayısıyla hayat boyu karşılaşılan tüm arzu nesneleri eril eylemleri teşvik eder. Arzu nesnesine karşı eylem erildir, öte yandan aynı nesneyle özdeşleşme dişil öğeyi harekete geirir⁶¹. Meme yani arzu nesnesi bir noktadan sonra geri çekildiği ve yasaklandığı için arzu, yasak/tehlikeyi işaret etmeye devam eder. Roland Barthes, Winnicott’a gönderme yaparak arzuyla ilgili şöyle der: “Sana arzunun nerede olduğunu göstermek için, önce bunu azıcık yasaklamak yeter (yasaksız arzu olmadığı gerekse). (...) Esnek, bazı bazı uzaklaşarak, ama yakında kalarak: bir yandan yasak olarak hazır bulunmam (yoksa iyi arzu olmazdı), ama aynı zamanda, arzu oluştuktan sonra, kendisini rahatsız etme tehlikesini gösterdiğim anda uzaklaşmam gerekir: (...) ‘Başarılı’ çiftin yapısı bu olmalı: Azıcık yasak, çok çok oyun: (...)”⁶². Bu çiftin sanatçı ve izleyici olduğu yorumunu yaparsak, arada karşılıklı arzuyu ve dolayısıyla ilişkiyi yaratan nesnenin ne yeterince yakın ne de yeterince uzak olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan Bourriaud sanat eserinde formun, imgenin içinde yer alarak arzunun temsilcisi haline geldiğini vurgular. “Form, imgenin arzulanan bir dünyayı göstererek bir anlam kazandığı ufuktur; seyirci arzulanan dünyayı görünce tartışma ehliyeti kazanır ve kendi arzusu kendini ortaya koyabilir.

Yapıt, bakışımı yakalamaya çalışır, tıpkı yeni doğmuş bir bebeğin, annesinin bakışını 'talep edişi' gibi”.⁶³ Kuramcının son cümlesinde aynalanma / zdeşleşme

⁶⁰ Bkz. (56) BOURRIAUD, 34

⁶¹ Bkz. (6) WINNICOTT, 107

⁶² Roland BARTHES, **Bir Aşk Söyleminden Parçalar**, ev. Tahsin Yücel, 127

⁶³ Bkz. (56) BOURRIAUD, 36

ilişkisinden bahsettiğini iddia edebiliriz.

Daha de önce vurguladığımız gibi, Winnicott sanatsal gerçekliği, öznel ve dışsal gerçeklik arasındaki bir ara bölge olarak tanımlarken, Laplanche, bunun Ötekinin arzusunu uyandıran esrarengiz bir mesaj içerdiğini öneriyordu. Bourriaud “üçüncü bir kişiyle hakkında konuşabileceğim şey” olarak tanımladığı gerçekliği bir anlaşmanın ürünü olarak görür. Buna göre “hayal gücü, muhataplar arasında daha fazla alış-veriş üretme amacıyla gerçekliğe eklenen bir protezdir. Bourriaud’nun hayalgücü ve fanteziyi içerdiğini iddia ettiği öznel gerçeklikler, bir sanat ürünü olarak boyut kazandığında önsel uzlaşmaları yıkar ve ortak bir üretime vesile olur denilebilir. Yapıt, izleyici ve sanatçı arasında, ilişkideki eşitliğin sıkça vurgulandığı kuramda gerçekliğin otoriter bir dayatma olmaması gerektiği savunulur⁶⁴.

Bourriaud’ya göre ilişkisel estetik bağlamında çalışan sanatçıların her biri, kendine ait bir formlar evrenine, bir sorunsala ve bir yörüngeye sahiptir. Akımın içinde görülebilecek sanatçıların plastik ya da tematik bir ortak noktaları yoktur, yalnız hepsi, bütün uygulama ve kuramsal alt yapılarını kişilerarası ilişki düzlemi üzerinde kurarlar; karşılıklı eylem, birey ya da kümeleri birbirine bağlamaya yarayan araçlar kullanarak iletişim kurmak esas meseledir⁶⁵.

“(…) seksenli yılların sanatçılarından pek çoğu kitle iletişim araçlarının görselliğini vurgularken, halefleri teması ve dokunabilirliği öne çıkardılar. (...) ilişkisel sanat hiçbir hareketin 'revival'ı, hiçbir tarzın geri dönüşü değildir; ilişkisel sanatı doğuran, şimdiki zamanın gözlemlenmesi ve sanatsal etkinliğin yazgısı üzerinde kafa yorulmasıdır.

⁶⁴ Bkz. (56) BOURRIAUD, 130, 131

⁶⁵ A.g.k., 69, 70

Yapıtlarının filizlendiği alan, tamamen karşılıklı - eylem alanı, her türden diyalogun yarattığı açıklık alanıdır.”⁶⁶ diyen Bourriaud, ilişki estetiği yakın zamanın farklı akımlarından böylece ayırır.

İlişki estetikte sanatçının çağın arzusu olan uzlaşmalar ve ortaklıklar üzerine yoğunlaştığı görülür. Çatışmadan çok bir araya gelerek keşfetme, kümelenme ve yeni ilişki biçimleri inşa etme araştırmaları yapılır. Felix Gonzalez Torres 1993’te sunduğu Untitled (Arena) adlı yerleştirmesinde, ziyaretçilere galerinin ortasında, ışıklı kordonların altında, sessizce dans edebilmeleri için birer walkman vermiştir. “Sanatçı bakan kişiyi düzeneğin içinde yer almaya, onu yaşatmaya, işi tamamlamaya ve yönünün belirlenmesine katılmaya teşvik ediyordu”. Bourriaud bu yapıtların interaktif (karşılıklı eyleme dayanan) olarak tanımlanmasının yanlış olduğunu fakat kaynağını minimalist sanattan aldığını söyler. “Minimalist sanatın olaybilimsel arka-planı, bakan kişinin, yapıtın bütünleyici bir parçası olarak varlığı üzerine kurgu üretiyordu”⁶⁷. Kuramcı, Gonzales’in yapıtlarının, karşılıklı öznellikte, bakan kişinin önerilen deneyime verdiği yanıtla hazırlandığını vurgular. Yapıtla karşılaşma bir uzamdan çok, bir zaman dilimi doğurur⁶⁸.

“Akımın en ikonik işlerinden biri Rikrit Tiravaija’ya ait Pad Thai’de sanatçı, galerinin deposunda ve ofisindeki bütün malzemeleri sergi alanına taşımış ve kendi işini arka odalara yerleştirmiştir. Eylem aynı zamanda izleyiciyle birlikte Thai mutfağından yemek pişirmeyi de içerir. İzleyenler, sessizce, sergi alanındaki objelere bakmak yerine arka odalara girerek, yemek tüketerek ve daha sonra hem birbirleriyle hem de sanatçıyla diyaloga girerek aktif katılımcılar olmuşlardır”⁶⁹.

⁶⁶ Bkz. (56) BOURRIAUD, 71, 72

⁶⁷ A.g.k., 95

⁶⁸ A.g.k., 96

⁶⁹ Bkz (55)



RESİM 3.1 Rikrit Tiravaija “Pad Thai” 1990

Öte yandan ilişkisel sanat, sanat eleştirmeni ve tarihçisi Claire Bishop gibi bazı kuramcılar tarafından eleştirilere de uğramıştır. Bishop, böylesi bir sanatın ürettiği ilişki türlerini sorgularken, özellikle Tiravanija ve Gillick gibi sanatçıların üretimlerinin sanat dünyasında kapalı kaldığı ve sınıf politikalarına gönderme yapmadığı için sanatı demokratikleştirmediğini savunmuştur. Öte yandan sosyal çatışmalara ışık tuttuğu için, yine ilişkisel estetik akımına dahil bir sanatçı olan, Thomas Hirschhorn’un bir alternatif oluşturduğunu önerir. 2002 yılında Documenta 11’de Hirschhorn, Fransız filozof Bataille’ın yazılarında geçen tartışmaların yaşandığı geçici bir yapıyı yeniden ayağa kaldırmak için yakın çevredeki düşük gelirli yerel halkla ve göçmenlerle çalışmıştır⁷⁰.

⁷⁰ Bkz. (55)



RESİM 3.2 Thomas Hirschhorn, Bataille Anıtı, 2002



RESİM 3.3 Felix Gonzalez Torres 1993 yılında sunduğu Untitled (Arena)

İlişkisel sanat üretiminde sergi, temel birim haline gelmiştir. “Örneğin Marcel Broodthaers'in uygulamaları mağaza-sergiden (ayrı ayrı değer biçilebilen nesnelere bir araya getiriyordu) dekor-sergiye (nesnelerin birer birim olarak ‘sahnelenişi’) geçişin tanığıdır”⁷¹.



RESİM 3.4 Marcel Broodthaers, Kartallar Bölümü, 1968-1972

Akımın adı anılan sanatçılarından Vanessa Beecroft, daha çok figür / obje, statik / dinamik çelişkisinde arada kalan kadın modelleri sanat objesi olarak kullandığı performans gerçekleştirir. Sanatçı, yeme bozukluğuna da sebep olan kendi beden algısıyla ilgili kişisel mücadelesinden ve çağdaş kültürdeki kadınlık imgesinden yola çıkar. New York Guggenheim Müzesi'nde gerçekleştirdiği VB35 adlı performansta canlı kadın modeller tasarım ayakkabılar ve yapay elmadan

⁷¹ Bkz (56) BOURRIAUD., 115

bikiniler giyerken duygusuz bir ifadeyle sabit dururlar. İzleyici önce bir moda reklamı fotoğrafında duruyor izlenimi veren figürlerin aslında canlı insanlar olduğunu anladığında tuhaf bir karşılaşma yaşar⁷².



RESİM 3.5 Vanessa Beecroft, VB35, 1999

⁷² <http://somethingcurated.com/2018/02/14/a-guide-to-relational-aesthetics/>

3.2 Yapıt Örnekleri

3.2.1 Intersection (Kesişme)

Intersection : Intimicy and Spectacle (Kesişme: Yakınlık ve Gösteri) etkinliği 2011 yılında Prag Quadriennial’inde gerçekteşmiş bir yan etkinliktir. Sanatçının kişisel üretimini, özellikle senografik açıdan, oldukça etkilemiş bu etkinlik, eser ve izleyici arasındaki etkileşime ve mahrem ilişkiye örnek olabilecek niteliktedir.

Özel bir küratoryal proje olarak, interdisipliner ve kompleks bir etkinlikler serisi olarak tasarlanmış sergilemede, senografinin çeşitli sanatsal, kültürel alanlar ve farklı disiplinlerle ilişkisi, izleyici, sanatçı ve küratör bakış açısından performans elemanı olarak kullanımı araştırılmıştır. Dünyanın her tarafından çağdaş senograflara, sanatçılara, tiyatro topluluklarına, moda tasarımcılarına ve mimarlara ait toplam 30 kutudan oluşan interaktif bir sahnelemeyi içermiştir.

Proje bir araştırma ve etkinlikler zinciri oluşturmak üzere, “senografi nedir” sorusunu tartışmakla başlar. Çağdaş sanatlarda senografinin, sanat eseri ve izleyici arasındaki ilişkiyi kuran uzamı yarattığı söylenebilir. Nitekim sergi küratörü Sodja Lotker’a göre senografi bağlamdır; buluşma, çarpışma, çatışma, diyalog ve dokunuşun kesişim noktasıdır. Intersection projesi, tiyatro ve görsel sanatlar, mahremiyet ve gösteri, kamusal ve bireysel, açık ve kapalı, görülen ve görülmeyen, sosyal ve kişisel, oyuncular ve izleyiciler, aksiyon ve uygulama, ayrılma ve birleşme arasında bir diyalogdur⁷³.

⁷³ **An Interview with Sodja Lotker**, <http://2011.pq.cz/en/Article/an-interview-with-sodja-lotker-artistic-director-of-the-pq.html>



RESİM 3.6 Intersection, 2011 Prague Quadriennial

İzleyiciyle yakın bir ilişki kurmanın araçlarının araştırıldığı etkinliğin mimarı Oren Sagiv, yapıyı şu sözlerle anlatır: “Yakınlık kavramıyla tiyatro ve görsel sanatları iç içe getirmeye çalıştık. Kurguladığımız ilk imaj, kamusal bir meydana yerleştirilmiş, oda büyüklüğünde siyah kutular ve beyaz küplerdi (mikro ölçekte ‘ideal tiyatrolar’ ve ‘ideal galeriler’). Her biri çoğunlukla tek seferde tek izleyicinin sanat eseriyle kuracağı yakın bir ilişkiyi sağlayan kompakt iç mekanlardı”⁷⁴.

Intersection’ı içeren mimari yapı, tıpkı bir neolitik çağ kentleşmesi gibi, dışarıya karşı oldukça korunaklı görünür. Amaç izleyicinin labirenti andıran bu

⁷⁴ Oren SAGIV, **Intersection**, <http://orensagiv.com/project/intersection>

kompleks yapıya girmesi, içeride dolanması, girdiği bir kutuyu belki hemen terk etmesi ya da saatler geçirmesi, bazılarında ise içerideki sanatçıyla doğrudan temas kurmasıdır. “Bu ancak siz karşılık verirsiniz size karşılık veren canlı bir sergidir. (...) Yakınlıktan korkuyorsanız içeri girmemeniz daha iyi”⁷⁵.



RESİM 3.7 Monika Pormale, Exhibit No 17, iki kişilik yerleştirme

⁷⁵ Bkz. (74)

3.2.2 Sanctuary - maze in maze (Mabet - keşmekeş)

Güney Afrikalı sanatçı Brett Bailey, Third World Bunfight adlı aktivist sanat grubunu da temsilen tasarladığı eseriyle Intersection'ın katılımcıları arasındadır.

Sanctuary (Mabet) İngilizcede birkaç anlama gelmektedir: Bunlardan biri, kilise sunağının etrafındaki kutsal alan; bir diğeri, güvenli alandır. Kelimenin anlamları arasındaki metaforik geçişkenliği de kullanan eser, kilisenin çocuk tacizi sorunu ve tacizcilerin korunmasını konu edinmiştir; psikolojik açıdan oldukça katmanlıdır.

Öznel deneyimi güçlendirmek için içeriye, kişisel eşyaları ve ayakkabıları bıraktırılan, tek bir izleyici alınır. Kendini nasıl bir deneyimin beklediğini bilmeyen izleyici, korunmasız ve tedirgin, dar merdivenlerden yukarı çıkarak karanlığın içine düşer. Karanlıkta dar duvarlara dokunarak çıkış yolunu arayan izleyici ilkel korkularıyla, yani ben'yle baş başa kalır. Tekinsiz karanlık aynı zamanda biricik (tek izleyicidir) ve görünmez (saklanmış) olmanın keyfini de barındırır. Çocuk koristin seslendirdiği huzurlu bir arya, gittikçe kuvvetlenen tütsü kokusu güven duygusu yaratmaya başlar. Nihayet hafif bir ışık çıkış yolunu işaret eder ve izleyici rahatlamış şekilde merdivenlerden aşağı iner. Gözün ışığa alışmaya başladığı noktada bir sunak seçilir. Etrafında onlarca çocuk ayakkabısı ve içinden henüz sıyrılmış çocuk pantolonu sunağı çevreler. Çıkış kapısının hemen gerisindeki bu sunağın önünde kutsal kitabı andıran bir kitap açıktır; bir çocuğun, kendi dilinden, yaşadığı taciz dinsel metin diliyle yazılmıştır.

Eserde merkeze giden labirentimsi yol Minotor efsanesini hatırlatır. Minotor metaforu psikanalitik yorumcular tarafından da sık sık ilkel ben'e gönderme olarak kullanılmıştır. Buna göre bilinçdışı, içine girmesi korkutucu ve çıkılması da bir o kadar zor bir labirenttir. Her öznenin labirentinde yatan, beslenmesi gereken fakat

beslenmedikçe yıkan, saldırganlaşan bir minotor vardır.



RESİM 3.8 Brett Bailey, Sanctuary, 2011 (temsili görsel)

İzleyicinin fiziksel ve ruhsal, oldukça güçlü ve mahrem bir deneyim gerçekleştirmesini sağlayan Sanctuary, kullanılmış araçlarıyla bu eser/metnin oluşmasında en önemli esin kaynaklarından biridir.

3.2.3 Untitled (Başlıksız)

Koreograf ve performans sanatçısı Josef Nadj, Intersection projesine “Untitled” (Başlıksız) adlı iki kişilik koreografisiyle katılmıştır. Anne-Sophie Lancelin ile sunduğu performans, yakınlık (intimacy) temasından esinlenerek kendi alanını yaratır. Nadj’a göre yakınlık, iki kişi arasındaki, kadın ile erkek arasındaki, erkek ve kökleri, memleketi, ağaçları, suyu ve halkı arasındaki ilişkiler bağlamıdır⁷⁶.

⁷⁶ <http://www.intersection.cz/> <http://www.intersection.cz/umelci2/josef-nadj/>

Performans izleyiciye yakın mesafededir fakat en fazla iki ya da üç kişinin sığacağı bir camekanın arkasında gerçekleşir. Nadj'ın koreografisi, izleyiciyle doğrudan bir yakınlık paylaşmak amacını taşır fakat aynı zamanda araya güvenli bir mesafede de koyar.

Performansta bir evin içi temsil edilmektedir. Kullanılan ışık da yakınlık-uzaklık çelişmesini kuvvetlendirir; içeriye net olarak görmeye izin vermez. Performansçılar kimi zaman karanlıkta kaybolur ve kimi zaman hareketleri havada asılı kalır. İzleyici, ne içeride ne dışarıda ama oldukça yakında mahrem bir alana davet edilmiş, tekinsiz bir misafirdir. Sanki yakınlık sınırlarını ihlal etmesi öngörülmüş ve bir camekanın gerisinde tutulmuştur.



RESİM 3.9 Josef Nadj, Untitled (Başlıksız), 2011



RESİM 3.10 Josef Nadj, Untitled (Başlıksız), 2011

3.2.4 Totes Hause U R (Ölü Ev U R)

Gregor Schneider'in 2001 yılında Venedik Bienali'nde sergilediği Totes Haus adlı eseri, sanatçının aile evine ait parçaların yeniden inşa edilmesidir. Orijinal yapıda varolan odaların replikalarını üreten Schneider, odaların içine odalar yerleştirir. Arada kalan aralıklar ve boşluklar bu yeniden inşa sürecindeki yeni konumlanmaların sonucudur. Bazı odalar duvarların arkasına gizlendikleri için ulaşılabilir değildir ve bazıları da beton, demir lehim, yalıtım ve ses yalıtıcı maddelerle izole edilmiştir. Işıklandırmanın günün farklı saatlerini imite ettiği yapıda, odalar birbirini takip edecek şekilde numaralandırılmıştır. Sanatçının

1985'ten beri uygulamasına devam ettiği bu eserde izleyiciler, genellikle, ürkütücü bir deneyim yaşadıklarını bildirmişlerdir. Kolonlar ve mektup kutusunun olduğu, geç 19. yüzyıl tarzı girişin içinde, eski bir kapı zili paneli vardır. İçerideki camlar dışarı açılmaz. Schneider yerleştirmesini “Kişi, artık bilmediği bir şeyi inşa eder” sözleriyle anlatmıştır. Eser 2003 yılında Los Angeles Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde de yeniden inşa edilir⁷⁷.

“Bütün bir evi kendimle birlikte götürmeyi ve başka bir yerde inşa etmeyi hayal ediyorum. Babam ve annem yine orada yaşayacak, yaşlı akrabalar bodrumda ölü yatacak, erkek kardeşlerim üst katta yaşayacak, bütün bunların etrafında başka nereye gideceğini bilmeyen kadınlar ve erkekler olacak. Köşede bir yerde sürekli çocuk yapan iri bir kadın onları dış dünyaya atacaktır. Ben de orada bir yerdeyim, her şeyi tekrar tekrar inşa ediyorum.”⁷⁸ sözleriyle yorumladığı eser, aslında Schneider'ın Rheydt'deki aile evidir. Sanatçı sonradan buraya taşınmış, uzun yıllar yaşamış, içeriye yeni duvarlar, pencereler, kapılar, gizli odalar inşa etmiş, evi değiştirerek farklı galeri ve festivallerde yeniden inşa etmiştir.

Schneider, izleyicilerin eseri ürkütücü, korkunç ve itici bulmasının, bizzat kendilerine ait hortlak (korkunç) hayallerin bir sonucu olduğunu söyler⁷⁹. Aslında bir nevi, izleyici korkularını projekte edebileceği bir nesne bulmuştur ve bu açıdan eser oldukça başarılıdır. Sanatçının aile evini neden bir mezarlığa dönüştürmek istediği bilinmez ancak sürekli tekrarladığı bu inşa etme halinin, babasının ölümüyle ilgili travmatik bir tekrar olduğu yorumu yapılır. Ölümü kucaklamak ve ölüye sahip çıkmak, yani bu amaçla yapılan ritüeller ve üretilen yapılar, çoğunlukla ölüm anksiyetesiyle ilişkilidir. “Huzur içinde ölmekte olan ya da henüz ölmüş bir insanı

⁷⁷ https://www.wikiwand.com/en/Gregor_Schneider

⁷⁸ <http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/schneider-gregor-totes-haus-u-r-dead-house-ur-1985/>

⁷⁹ <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/10/gregor-schneider-artist>

sergilemek istiyorum. Amacım ölümün güzelliğini göstermek”⁸⁰ diyen sanatçının bilinçli okuması ölüm üzerinden bir güzelleme olsa da, bilinçdışı bir mücadele ve tümgüçlülük iddiası olarak da görülebilir. Sanatçı izleyiciyi fazlasıyla içeri alır ve öznel deneyimini yaşamasına izin verir fakat bazı bölümleri de saklı tutar. Burada sanatçının mahremiyetini, kontrol ve tümgüçlülük amacıyla sunduğu da söylenebilir. İzleyici fiziksel olarak içinde bulunduğu bir mahremiyet alanında bilinmezlerin içindedir.

Schneider’in arzusu, izleyicinin de kendisi gibi içeride en kötü kabuslarıyla karşılaşması ve üstesinden gelebilmesidir fakat kendi kabuslarını tümüyle deşifre edecek bir ziyarete de izin vermez. Nihayetinde özne travmayı sürekli tekrarlayarak çözmeye çalışır. Sanatçının bir müzenin içinde insanların ölmeye gelebileceği bir oda inşa etme fantezisi de ölüm üzerinde kontrol sağlama arzusunu görünür kılar. Herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda ölmektense, seçilmiş bir ölüm tercih edilir.

⁸⁰ Bkz (79)



RESÍM 3.11 Gregor Schneider, Totes Haus U R,



RESÍM 3.12 Gregor Schneider, Totes Haus U R,

4. ESER ÜRETİM SÜRECİ

4.1 Eser Konusu Olarak Mahremiyet ve Saldırganlık

Eser metninin içeriğinde sanatçı-izleyici ilişkisi bağlamında öznel bir durum olarak ele alınan mahremiyet, eser konusu bağlamında mahremiyetin farklı bir katmanına sığar. Metinde Özneye ait ruhsal bir yapıdan çıkan üretimin, Ötekiyle ilişkisinin dolaylı aracı olması tartışılırken, eserlerdeki mahremiyet aslında kişilerin içsel alanını tahrip etmek amacıyla, fiziksel mahremiyet alanlarına yapılan saldırıyı konu alır. Öznel olduğu kadar, kişilerarası tahsis edilmiş ve çevresel mahremiyet durumunu da içerir. Ayrıca eserlerdeki içeriği de oluşturan güncel yaşantılar üzerine gözlemlerimde, mahremiyetin sadece evrensel değil yerel tezahürleri de söz konusudur. Mahremiyetin fazladan anlamlar taşıdığı ve muhafaza edildiği bir toplumda, çatışma halinde ilk saldırılan alan olması, özellikle doğuya özgü mahremiyet yaşantısının dinsel ve kültürel katmanlarıyla doğrudan ilişkilidir.

“Philip Slater: ‘Nesiller boyu hümanistler, gerçek veya kurgusal bir kişinin karakterindeki ‘zıtlıklar’ı ve ‘çelişkiler’i göstererek, bir özellik ve zıddının aynı kişide bulunduğunu fark etmenin heyecanını yaşamış ve okuyucularını da bu heyecana ortak etmeye çalışmışlardır. Ne var ki, aslında bir özellik bir kişide belli bir yoğunlukta varsa, o özellikle birlikte onun zıddı zaten o kişide her zaman bulunmak durumundadır....’”⁸¹

⁸¹ Bkz. (4) MCWILLIAMS, 47

Kişisel olarak ruhsal saldırıyı fiziksel saldırıdan daha dehşet verici ve yıkıcı bulduğum için mahremiyete saldırı içeriklerinden etkilendim ve konumu böyle oluştururdum. Basitçe kişi (veya kişilerin) güvenli alanı olarak tanımlayabileceğimiz mahremiyetin iki boyutu vardır: Fiziksel ve ruhsal. Kişinin fiziksel güvenli koşullarını kaybetmesi yıkıcıdır elbette, ancak ruhsal güvenli alan kaybedildiğinde geri kazanılması çoğu zaman daha zordur.

Güncel olarak tanıdığı olduğumuz ve aslında tarih boyu süregelen şiddet eylemlerinde, saldırganların “düşmanlarında” belirli bir ruhsal durumu yaratmayı hedeflediklerini düşündüm. Saldırının sonucu kadar nedeni de önemlidir. Bu noktada benim ilgim, daha çok saldırganın motivasyonlarına yönelik oldu. Ötekini yıkmak / tahrif etmek nasıl bir kişilik yapılanması sonucudur?

Saldırganlığın en çarpıcı örneklerinden biri öldürülen bedenler üzerinde yapılan aşağılamalardır. Saldırganın içinde kendine ait bir parça olarak zaten var olan fakat Ötekiye yansıtılmış düşman, fiziksel ölümle yok olamayacak, zihinsel bir temsildir. Öznenin öldürerek kurtulacağını umduğu şey, aslında kendine aittir; benliğinin bir parçasıdır. Bilinçdışı olduğu ve hiçbir zaman yok edilemeyeceği için de Özneyi saldırıya devam etmeye zorlar. İçindeki canavarla baş edemeyen Özne, onu yansıtacağı bir Öteki bulmak zorundadır. Saldırmak aslında bir hayatta kalma güdüsüdür. Benlik kendini yok edeceğine Ötekini yok etmeyi tercih eder ve bu ihtiyaç için dışarıda her zaman bir düşman bulunur. “Sadizm ölüm dürtüsünün dışarıya, gerçekliğe doğru yönelmiş biçimidir. Klein’in düşüncesinin temelinde yatan yansıtma kavrayışı bu ölüm dürtüsünün dışarıya doğru yönlenmesinde hayat bulur.”⁸² Diğer yandan, geride kalan düşmana da kendisini bekleyen tehlikenin fiziksel ölümden öte ruhsal bütünlüğünün parçalanması olduğu mesajı verilir.

⁸² Bkz. (13) HABİP, 49

Varlık bütünlüğü tarihsel süreçte namus, onur, haysiyet gibi kavramlarla yeni anlamlar kazanmıştır. Bunları kaybetmek, bazen ölümden daha korkutucudur çünkü içsel bütünlüğünü yitirmiş bir bedenın yaşamasının bir anlamı yoktur. Otto Kernberg'e göre "(...) öfkenin 'saf' bir ilkel duygulanım olduğu yolunda yanlış bir kanı oluşturulabilir. Gerçekte, öfke tepkilerinin klinik analizi -diğer yoğun duygu durumlarındaki gibi- daima altta yatan, kendiliğın bir parçasıyla, önemli bir nesnenin bir parçası arasında özgül bir ilişkiyi içeren, bilinçli ya da bilinçdışı bir fanteziyi açığa çıkarır. (...) temel işlevi acı ya da huzursuzluk kaynağını yok etmektir."⁸³ Kernberg, nefretin bilişsel yönünün kronik ve kararlı olduğunu ve önde gelen amacının nesnesini yok etmek olduğunu söyler.⁸⁴ Özden Terbaş ise saldırganlığın, benliğin gelişimsel olarak paranoid-şizoid konumunda takılı kalınmış "zulmedici nesnelerin benliğe girmeleri ve ideal nesneyi ve kendiliği ezip yok etmeleri(...)" (Klein, 1935; Segal, 2002, 1973)" kaygısı olduğundan bahseder⁸⁵.

Örneğın kimi sistemli saldırılarda sadece öldürmek ya da yaşam alanlarını tahrip etmek yetmez, mekana aşağılayıcı kanıtlar da bırakılır: Duvarlarda hakaret içeren yazılar yazmak, kadınların mahrem eşyalarını bozmak/kirletmek, yemek yenilen yerlere pislemek; dışkı bırakmak gibi, yaşam alanlarına geri dönenlerin benliklerini sarsacak eylemlere de girişilir. Burada katmanlı bir mahremiyet sorunsalıyla karşı karşıya kalınır: Öznenin mahremiyeti, ailenin mahremiyeti, anne çocuk ve baba çocuk mahremiyeti, kardeş mahremiyeti, partner mahremiyeti ve mekana bağlı çevresel mahremiyet... Çalışma sürecinde, kişilerin alanlarına yapılan saldırı karşısında maruz kalacakları travma ile hayatlarına nasıl devam edeceğini düşündüm ve bana göre bu, manevi olarak telafisi çok zor bir yıkımdı. Mahremiyetleri ihlal edilmiş kişiler temel güvenlik duygularını kaybedeceği gibi, içsel ve ilişkisel rolleri de sarsılacak; mekan, artık güvenli olsa da ruhsal mahremiyetin yeniden tesisi zorlu olacaktır.

⁸³ Bkz. (43) KERNBERG, 43

⁸⁴ A.g.k., 44

⁸⁵ Özden TERBAŞ, **Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat**, 107

Öte yandan korku, varsayılan saldırganla karşı geliştirilen eylemlerin yaratıcılığını da sağlar. Kendi adıma, izleyicinin saldırma potansiyeli taşıması pek de yüzey altında kalmış bir korku değildir. Dolayısıyla olası saldırganla etkileşime geçme teşebbüsünün, bilinçdışı bir tümgüçlülük arzusu da olduğu söylenebilir. Bu anlamda eserin ve serginin hazırlığındaki pratiğin, “düşman” a karşı silahlanma içermesi de söz konusudur.

“(…) kız oturdukları dairenin girişinden karanlıkta geçmeye cesaret edemez, hayaletlerle karşılaşacağından korkar. Ama bir gün birdenbire korktuğu bu odadan çeşitli acayip devinimlerle, koşarak geçmeye başlar. (...) küçük kardeşine kaygısını yenişinin sırrını açıklar. ‘Girişten geçerken korkmana gerek yok’ der, ‘sen kendin karşına çıkacak olan hayaletmişsin gibi yap yeter.’ Böyle büyülü el-kol hareketlerinin de imgeleminde hayaletlere yakıştırdığı hareketler olduğu anlaşılıyor. Verdiğimiz örneklerde bu iki çocuğun özgün durumu olarak görülebilecek olan davranış, gerçekte, ilkel ruh kovma ve diğer ilkel dinsel törenlerin araştırılmasının uzun zaman önce ortaya koyduğu gibi, ilkel benin en doğal ve yaygın davranış biçimlerinden biridir. Birçok çocuk oyununda da öznenin korkulan nesneye dönüşmesi, korkunun haz veren bir güvenlik duygusuna dönüştürülmesine yardım eder.”⁸⁶

Freud, çocuğun saldırganla ait özellikleri benimseyip, bunlarla oynamaya devam ettikçe tehdit edilen konumundan tehdit eden konumuna geçtiğini söyler⁸⁷.

⁸⁶ Bkz. (22) FREUD, 80

⁸⁷ A.g.k. 81

4.2 Yapma ve Yerleştirme

İlişkisel estetik kuramında da önerildiği gibi “sanat, daima farklı seviyelerde ilişkisel, yani toplumsallığın bir etmeni ve diyalog kurucusu olmuştur. İmgenin potansiyel güçlerinden biri, Michel Maffesoli'nin deyimiyle söyleyecek olursak, ‘bağlar kurabilmesi'dir”. Etkileşimin doğrudan sağlandığı performatif eserler bir yana, (resim-heykel) gibi statik objelerin sunulduğu bir sergi ortamında bile tartışma doğar. Bu tartışmada soran sanatçı, cevaplayan izleyici gibi görünse de aslında izleyici sadece kendine açılan alanı etkin şekilde kullanmaya başlayan ve kendi sorularını yaratan bir katılımcıdır. “(...) algılıyorum, yorumluyorum, tek ve aynı uzay-zamanın içinde hareket ediyorum”⁸⁸.

Mekana yapılmış saldırı görüntüsü, sebep olduğu ruhsal tahribatı fazlasıyla anlattığı için, öncelikle mekanla anlatım kullanmaya başladım. Ancak yıkıntıya uğramış mekan temsiline bir durum illüstrasyonu olacağını ve izleyene didaktik bir müdahale olacağını düşündüğüm için, saldırı izlerini tamamen eledim. Temel meselem sadece güncel değil, varoluşsal sorulardan oluşmuştu. İzleyiciyle en kapsayıcı şekilde ilişki kurabilecek, zamansız ve anonim temsillerde karar kıldım. Eseri yapan benim ve her bir izleyicinin, temel olarak, aynı mahremiyet alanına sahip olma ihtiyacı olduğu fikriyle hareket ettim. İzleyicinin, Ötekinin mahremiyet alanına saldırma ihtimalini, eserle izleyen arasındaki ilişkiyi kuracak bir gerilim olarak kullanmak istedim.

İzleyiciyle karşılıklılığın esas alındığı ve “hangi izleyici” sorusunun sorulduğu ilişkisel estetik akımının prensipleri benim için de geçerliydi. Ancak

⁸⁸ Bkz (56) BOURRIAUD., 24

tercihim izleyiciyi eyleme zorlamak değil, seçilmiş ve eşit bir ilişki kurabilmektir. İzleyicilerin birbiriyle gireceği etkileşim ise endişelerim arasında değildi. Aksine, mümkün olduğunca tekil bir deneyim hedefledim. İlişkisel sanata aykırı olarak ben, sanatın dünyayı değiştirme gücü olduğunu ya da bunun gerekli olduğunu düşünmüyorum. Bana göre bir sanat eseri, her şeyin olması gerektiği gibi olduğunu gösterir. Bourriaud'nun da savunduğu gibi sanat yapıtı mukteditlerin toplumsal düzeninin ve iktisadi ilişkilerinin dışında kalan alternatif bir aralıktır. Bu rol, yapıtın ticari niteliği ya da anlambilimsel değeriyle değişmez. Örneğin bir “sergi, günlük hayatı düzenleyen ritme ters ritimleri olan zamanlar, özgür alanlar yaratır, insanlar arasında, bize dayatılan ‘iletişim bölgeleri’nden farklı bir ticaretin gelişmesini kolaylaştırır”⁸⁹.

Bu kaygılarla, eserlerin hemen hepsinde izleyiciden saklanan noktalar bıraktım; bu anlatımı Milli Reasürans Galerisi’nde gerçekleşen “Saklanmak Keyiftir” adlı sergimin yerleştirmesinde de uyguladım. Her birinde minyatür mekan ve bazen heykellerle oluşturulmuş temsilleri içeren kutuları bir küme haline getirdim ve böylece çevresel bir mahremiyet alanı yaratmak istedim. Kutuların bazılarını izleyicinin geliş yönüne göre arkası dönük, bazılarını da göz hizasının altında tuttum. Eserlere bakmak isteyen izleyicinin kümenin içine girip, bedenini zorlayarak içeriyi ancak görebilmesi, yaptığı bir tercih sonucu olacaktı. Bu tercih benim için sanatçı- eser-izleyici arasındaki asimetriyi bozan, böylece aynalayan eşit bir ilişki demektir. İzleyicinin eserleri görmek adına giriştiği eylem, kendine doğrudan sunulmamış hatta korunmuş bir nesneye yakınlaştığı için aynı zamanda bir ihlal de barındıracaktı. Nitekim her ilişki farklı ölçülerde karşılıklı mahremiyet fedakarlığı ve ihlali içerir. İlimli bir ihlalin saldırıya ve tahribata dönüşmesi ihtimali ise, her zaman vardır. Eserlerin gerek malzeme gerek boyut olarak oldukça kırılğan olması, izleyicinin hem kendi mahremiyet alanının da kırılğan olduğuyla yüzleşmesini, hem de kendi tahripkar benlik parçasıyla karşılaşmasını sağlayacaktı.

⁸⁹ Bkz (56) BOURRIAUD, 25



RESİM 4.1 Yerleştirme, “Saklanmak Keyiftir” Sergisi, Milli Reasürans Galerisi

Temsilleri oluştururken kullandığım tuvalet, yemek, seks ve uyku, en ilkel ve ortak mahremiyet alanı ihtiyaçlarıdır. Evrimsel olarak bakıldığında bütün canlılar bu eylemler sırasında korunmasızdır ve bu nedenle tehlikeyi önleyebileceği alanlara çekilir. Uyku halini sık kullanma nedenlerimden biri de, uykunun ölümle ilişkisidir. Eserlerin oluşum sürecinde tetikleyici olan hikayelerden biri, Guntrip’in anlattığı şizoid bir kadının klinik vaka örneğidir: Güvende hissetmek ve huzur bulmak için

kendini sık sık evdeki bir sandığa kapatan ve burada uyuyan kadın, bir gün sandığın içinde havasızlıktan ölmüş olarak bulunmuştur. Amacı ölmek değildir; aslında simgesel olarak ana rahmine dönüş, her ne kadar bir yeniden doğuş arzusu barındırır da ölümle arasındaki sınırın inceliği çarpıcıdır. “(...) tam geri çekilme için gizlice güçlü bir istek duyuyordu, çünkü bu onun kendisini güvende hissetmesini sağlıyordu. Ölmek değil, yalnızca mutlak eylemsizliğe ve derin uykudaki unutuşa kaçmak ve hiçbir zaman uyanmamak istiyordu.”⁹⁰ Guntrip’e göre içsel çöküntü tehdidini yenme çabası ve dolayısıyla dönemsel tükenme gelişmeye başladığında, bu bir ölüm arzusu olarak yaşanır. “Bu arzu, bir gerileme, hayattan kaçma, belirsiz bir süre uykuya dalma (...)” gibi eylemlerle kendini gösterir.⁹¹ Öte yandan, gerek mekanlara gerek heykellere bir kişilik ve rol vermek istemediğim için, uykuyu tüm insanlara ait ortak bir ifade olarak kullandım. Böylece figürler anonim ve tanımsız kaldı.

Oluşturduğum kutular serisi, bir psikoterapi yöntemi olan konteyner kullanımına da atıfta bulunuyor. Psikoterapide konteyner, danışanın henüz üzerinde çalışmaya hazır olmadığı ve tahammül etmekte zorlandığı ruhsal durumları ya da travmatik anıları kaldırıp saklamak için kullanılır. Danışana ait ruhsal ve sembolik bu depo alanında amaç, kaldırılanları kilitli tutmak değil, danışan hazır oldukça çıkarıp işlemek ve nihayet konteyniri temizlemektir. Bir konteynerin olması gerektiği gibi, benim kutularımın da yeterince korunaklı ve sağlam görünmeleri gerekiyordu. İç alanda ise, korunması gereken, oldukça yumuşak ya da kırılğan malzemeler kullandım. Kumaş, insanlık tarihinin en eski malzemelerinden biri olarak örtünme, korunma yani ilk mahremiyet ihtiyaçları için üretilmiştir ve bu yönüyle Öznenin iç dünyasını temsil etmek için öncelikli kullandığım bir malzeme oldu. Hem içeriksel hem de plastik zıtlığı vurgulamak adına dış yüzeyde de kabuk etkisi yaratacak bina sıvası kullandım.

⁹⁰ Bkz (18) GUNTRIP, 96

⁹¹ A.g.k., 140



RESİM 4.2 Yerleşirme, “Saklanmak Keyiftir” Sergisi, Milli Reasürans Galerisi



RESİM 4.3 Yerleşirme, “Saklanmak Keyiftir” Sergisi, Milli Reasürans Galerisi



RESİM 4.4 - 4.5 Yerleşirme, “Saklanmak Keyiftir” Sergisi, Milli Reasürans Galerisi



RESİM 4.6 Yerleştirme, "Saklanmak Keyiftir" Sergisi, Milli Reasürans Galerisi



RESİM 4. 7 Bez, 2018, 43,5x54x24 cm, terakota, kumaş, elyaf



RESİM 4.8 Bez (detay)



RESİM 4.9 Pantolon, 2018, 168x30x35 cm, terakota, kumaş, elyaf



RESİM 4.10 Pantolon (genel görünüm)



RESİM 4.11 Peruk, 2013, 163,5x65x17,8 cm, kumaş, elyaf



RESİM 4.12 Minotor, 2016, 41x43x38,3 cm, karışık malzeme



RESİM 4.13 Minotor (dış görünüm)



RESİM 4.14 - 4.15 - 4.16 Bayram, 2017, 33x24,2x30 cm, karışık malzeme



RESİM 4.17 – 4.18 Ayağını sıcak tut, 2017, 30x30x52 cm, terakota/ kumaş / metal



RESİM 4.19 – 4.20 Tek, Dilek, 2017, 40x50x55 cm, karışık malzeme



RESİM 4.21 – 4.22 Gece kuşu, 2017, 51,3x38,2x38,2 cm, karışık malzeme



RESİM 4.23 – 4.24 Sandık Odası, 2017, 27,5x52,5x28 cm, karışık malzeme



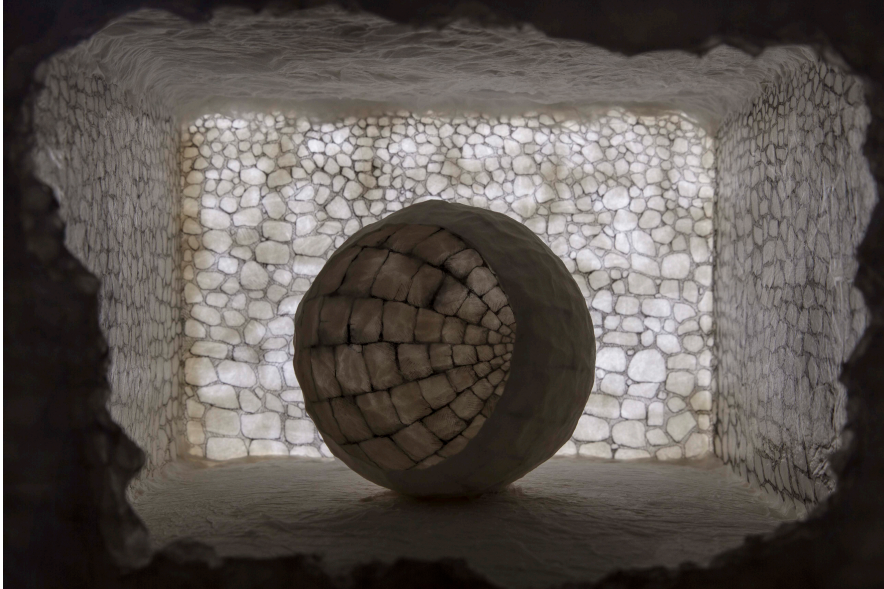
RESİM 4.25 Saklambaç, 2017, 27x10,3x33 cm, karışık malzeme



RESİM 4.26 Gün Işığı, 2018, 190,5x200x170 cm, karışık malzeme



RESİM 4.27 Vasi III, 2018, 20,5x21x20,6 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché



RESİM 4.28 Vasi II, 2018, 15x25x30 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché



RESİM 4.29 Vasi I, 2017, 20,3x15,7x39,2 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché



RESİM 4.30 Vasi V, 2018, 17,7x18x28,7 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché



RESİM 4.31 Vasi IV, 2018, 11,4x10,9x10,2 cm, kağıt üzerine mürekkepli kalem, papier maché

5. SONUÇ

Benlik faktörü olmasaydı iletişim kurmanın hiçbir zorluğu olmayacağı söylenebilir. Nitekim benliğin kurulumu bile kişinin kendiyle yaşadığı ilişki çatışmalarıyla doludur. Bu nedenle insanın yarattığı her kurum (aileden devlete) aslında iletişim aygıtlarıdır; en basit ifadeyle, benliğe sınır getirerek iletişimi kolaylaştırmak için varlardır. Oysa paradoks, benlik olmadan ilişki kurulamaması ya da kurallarla baskılanmış bir benlikle tamamlayıcı bir iletişim olamamasındadır.

İnsan varoluşundan beri “ilişki” aramış ve “iletişim kurmak ya da kurmamak” çelişkisinde kendine yaratıcı yollar bulmuştur. Sanat üretimi de bu yollardan biridir; Özne her zaman Ötekiyle var olur fakat Öteki aynı zamanda Özneye zarar verme gücüne de sahiptir. Schopenhauer’in benzetmesi gibi, kirpiler ısınmak için birbirine yaklaşmak fakat dikenleri battığı için uzaklaşmak da zorundadırlar. Freud’un alıntısıyla “(...) oklu kirpi benzetmesindeki gibi, hiç kimse, komşusuna fazla yaklaştırmaya katlanamaz.”

Psikanaliz, medeniyetin ensest yasağıyla başladığını kabul eder. Tarih boyunca sürekli yenileri konmuş medeniyet yasaklarının ve yaşamsal ödevlerin yanında, insanın arkaik benliğiyle bağını koruduğu yer yaratıcı üretimdir. Tüm diğer “gerekli” eylemlerin yanında, bir o kadar gereklidir. Sanat yapıtı (Winnicott’un deyimiyle) düzmece değil gerçek kendiliğin ürünüdür. Elbette düzmece kendiliğin oluşmasının en önemli nedeni, kişinin kendini korumasıdır. Düzmece kendilik, zayıflıkları gizleyen, gerçek kendilik ise tüm zayıflıkları barındıran, yani mahrem kendiliktir. Dolayısıyla gerçek kendiliğin çırılçıplak Ötekine sunulması beklenemez. İnsanın en büyük arzularından biri gerçek benlikle kabul görmek olsa da bu her arzu gibi, ulaşılmaz ve tehlikelidir. Sanatçının bu arzusuyla eylemde bulunan kişi olduğu söylenebilir. Arzu ne kadar güçlüyse savunması da bir o kadar sert olacaktır. Bir

ilişki nesnesi üretmek için saklanmak, kapanmak, kendine ait bir dünyada kalmak belki bu yüzden kaçınılmazdır. Görsel sanatçıların üretme aşamasında korunaklı bir fiziksel ve psikolojik alana ihtiyaç duymaları az rastlanır bir durum değildir.

Bourriaud'ya göre “çağdaş sanatın aurası, serbest ortaklıktır”⁹². İmgenin etrafında kümelenen izleyicinin artık güçlerini ona devreden bir yapıya katılmasının aynı zamanda yapıt için de izleyen için de kırılma anından bahsedilebilir. Elbette her sanat yapıtının ya da eyleminin her izleyiciyle ilişki kurması mümkün değildir. Tıpkı özel ilişkiler gibi, sanat yapıtı da izleyenin arzusuna denk geldikçe, nevrozunu doyurdukça ya da kışkırtıkça ilişki yaratabilir ve bunun her bireyde aynı olması mümkün değildir. Kendini eşit ve katılımcı bir eyleme davet eden sanat yapıtını kucaklayacak bir izleyicinin ise, otorite hükmünden sıyrılmış, kendi eyleminin ya da yargısının sorumluluğunu alabilen kişi olması gerekir.

Mahremiyette boyut bulmuş sanat yapıtı, gerçek kendiliğin izlerini taşır fakat hem gizlidir, hem de Ötekiyle ilişki kurmayı başarır. Her ilişki gibi, sanat yapıtı da mahremiyetlerin buluşmasıdır. Taraflar birbirlerini ara deneyim bölgesinde bir nesneyle ya da durum aracılığıyla bulurlar. Her ikisi için de Ötekinin varsayımı, deneyimi ortak kılar.

⁹² Bkz. (56) BOURRIAUD, 99

6. KAYNAKÇA

Kitaplar

BARTHES Roland, **Bir Aşk Söyleminden Parçalar**, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 2014

BATESON, Patrick ve MARTIN, Paul (2013), **Oyun, Oyunbazlık, Yaratıcılık ve İnovasyon**, Çev. Songül Kirgezen, Haz. Elif Aksu, Ayrıntı Yayınları, 2014, İstanbul

BISHOP, Claire, **Artificial Hells – Participatory Art and the Politics of the Spectatorship**, Verso Books, 2012, Londra

BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, Bağlam Yayıncılık, Çev. Saadet Özen, Ed. Ali Akay, 2005, İstanbul

BRECHT, Brecht (1967), **Epik Tiyatro**, Agora Kitaplığı, Çev. Kamuran Şipal, 2011, İstanbul

DEBORD, Guy, **Gösteri Toplumu**, Ayrıntı Yayınları, Çev. A. Ekmekçi, O. Taşkent, Haz. Işık Ergüden, 2010, İstanbul

EAGLETON, Terry, **Kötülük Üzerine Bir Deneme**, İleşitim Yayınları, Çev. Şenol Bezci, Düz. Ayten Koçal, 2011, İstanbul

FREUD, Anna (1937), **Ben ve Savunma Mekanizmaları**, Metis Yayınları Ötekini Dinlemek Dizisi, Çev. Yeşim Erim, Haz. Hayrullah Doğan, Yön. Saffet Murat Tura, 2015, İstanbul

FREUD, Sigmund, **Psikanaliz Üzerine**, Cem Yayınevi, Çev. Kamuran Şipal, 2014, İstanbul

FREUD, Sigmund, **Cinsellik Üzerine**, Tutku Yayınevi, Çev. Hasan Can, Ed. Füsün Dikmen, 2014, Ankara

GEÇTAN, Engin (2002), **Psikanaliz ve Sonrası**, Metis Yayınları, 2014, İstanbul

GÖREGENLİ, Melek, **Çevre Psikolojisi – İnsan Mekan İlişkileri**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015, İstanbul

GUNTRIP, Harry (1968), **Şizoid Görüngü - Nesne İlişkileri ve Kendilik**, Metis Yayınları Ötekini Dinlemek Dizisi, Çev. İpek Babacan, Haz. Hayrullah Doğan, 2003, Yön. Saffet Murat Tura, 2003, İstanbul

HABİP, Bella, **Kuram ve Klinik Buluşunca**, Yapı Kredi Yayınları, Cogito 201, Ed. Şeyda Öztürk, Düz. Fahri Güllüoğlu, 2012, İstanbul

HAMILTON, James W., **Psychoanalytic Approach to Visual Artists**, Karnac Books, Londra, 2012

HAN, Byung-Chul, **Şiddetin Topolojisi**, Metis Yayınları, Çev. Dilek –Zaptçioğlu, 2018, İstanbul

HUIZINGA, Johan (1955), **Homo Ludens - Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Ayrıntı Yayınları, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Haz. Işık Ergüden, 2018, İstanbul

JACOBSON, Edith (1964), **Kendilik ve Nesne Dünyası**, Metis Yayınları Ötekini Dinlemek Dizisi, Çev. Selim Yazgan, Haz. Hayrullah Doğan, Yön. Saffet Murat Tura, 2015, İstanbul

LACAN, Jacques (1964), **Psikanalizin Dört Temel Kavramı – Seminer 11. Kitap**, Metis Yayınları Ötekini Dinlemek Dizisi, Çev. Nilüfer Erdem, Haz. Jacques-Alain Miller, 2013, İstanbul

KERNBERG, Otto (1992), **Sapıklıklarda ve Kişilik Bozukluklarında Saldırganlık**, Metis Yayınları Ötekini Dinlemek, Çev. Banu Büyükkal, Yön. Saffet Murat Tura, 2010, İstanbul

KOHUT, H., BASCH, M. F., ERTEN, Y., GILL, M., GROSTSTEIN, J. S., MILLER, J. P., SIEGEL, A., **Psikanalizin ‘Öteki’ Yüzü: Heinz Kohut**, İthaki Yayınları, Psikanaliz Güncesi (Makale Seçkisi), Dizi Sorumluları B. Habip, S. Ovadya, Çev. İ. Anlı, Gonca Budan, E. Kalem, P. Koçak, S. Ö. Meskill, N. Mitrani, S. Öztep, M. Tanık, L. Tanoğlu, Ö. Terbaş, Haz. Y. Erten, N. Mitrani, M. Tanık, 2004, İstanbul

KLEIN, Melanie (1957), **Haset ve Şükran**, Metis Yayınları Ötekini Dinlemek Dizisi, Çev. O. Koçak – Y. Erten, Haz. Müge Gürsoy Sökmen, Yön. Saffet Murat Tura, 2011, İstanbul

MAY, Rollo (1972), **Güç ve Masumiyet – Şiddetin Kökenleri Üzerine Bir İnceleme**, Say Yayınları Psikoloji Dizisi, Çev. Mihriban Doğan, Ed. Levent Çeviker, 2013, İstanbul

MAY, Rollo (1975), **Yaratma Cesareti**, Metis Yayınları, Çev. Alper Oysal, Haz. Müge Gürsoy Sökmen, 2015, İstanbul

MCWILLIAMS, Nancy, **Psikanalitik Tanı – Klinik Süreç İçinde Kişilik Yapısını Anlamak**, Çev. Erkan Kalem, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, İstanbul

MINISSALE, Gregory, **The Psychology of Contemporary Art**, Cambridge University Press, 2013, New York

PHILLIPS, Adam, **Öpüşme, Gıdıklanma ve Sıkılma Üzerine**, Metis Yayınları Lacivert Kitaplar Dizisi:22, Çev. Fatma Taşkent, Haz. Tuncay Birkan, 2016

PERRON, Roger, **Psikanalizin Tarihi**, Dost Kitabevi Yayınları, Çev. Işık Ergüden, Haz. Rojda Yıldırım, 2017, Ankara

RANK, Otto, **Doğum Travması**, Metis Yayınları Ötekini Dinlemek Dizisi, Çev. Sabir Yücesoy, Yön. Saffet Murat Tura, 2017, İstanbul

RANCIERE Jacques, **Özgürleşen Seyirci**, Metis Yayınları, Çev. E. Burak Şaman, 2010, İstanbul

TERBAŞ, Özden, **Rüyalardan Gerçekliğe Psikanaliz ve Sanat**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı, Ed. Işıl Ertüzün, Haz. Cem Tüzün, 2016, İstanbul

TURA, Saffet Murat, **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**, Kanat Kitap Pusula Yayıncılık, Haz. Ceyhan Usanmaz, Düz. Alper Zorlu, 2016, İstanbul

WINNICOTT, Donald W. (1971), **Oyun ve Gerçeklik**, Metis Ötekini Dinlemek, Çev. Tuncay Birkan, Haz. Nurdan Gürbilek, Yön. Saffet Murat Tura, 2014, İstanbul

WRIGHT, Elizabeth, **Psychoanalytic Criticism- A Reappraisal**, Routledge, 2002, New York

ZUPANCIC, Alenka (2008), **Neden Psikanaliz – Üç Müdahale**, Metis, Çev. Barış Engin Aksoy, Haz. Özge Çelik, 2011, İstanbul

Makaleler

ALTMAN IRVIN, **Privacy Regulation**, <http://courses.cs.vt.edu/~cs6204/Privacy-Security/Papers/Privacy/Privacy-Regulation.pdf>

Artspace editörleri, **What is Relational Aesthetics**,
https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/what-is-relational-aesthetics-54164, 2016

ATALAY Hakan, **Ben, Benlik, Kimlik, Kişilik**,
<https://hakanatalay.wordpress.com/2014/09/14/ben-benlik-kimlik-kisilik/>, 2014

BRAUNGARDT Jürgen, **Subject, Ego, Person**,
<http://braungardt.trialectics.com/projects/my-papers/subject-ego-person/>, 2011

DIAMOND Stephen A., **Why Myths Still Matter (Part Four): Facing Your Inner Minotaur and Following Your Ariadnean Thread**,
<https://www.psychologytoday.com/us/blog/evil-deeds/200912/why-myths-still-matter-part-four-facing-your-inner-minotaur-and-following>, 2009

DOKSAT Kerem, **Ego Savunmaları ve Psişik Adaptasyon Mekanizmaları**,
<https://keremdoksat.com/entry/ego-savunma-mekanizmalari-veya-psisik-adaptasyon-mekanizmalari.html>, 2012

ERTEN Yavuz, ÖZTEP Sinem, **“Araöznellik” (Intersubjectivity)-“Aranesnellik” (Interobjectivity)**, <http://www.ercankesal.com/makaleler-sunumlar/araoznellik-intersubjectivity-aranesnellik-interobjectivity/>

HOREŠOVSKÁ Markéta, **An Interview with Sodja Lotker**,
<http://2011.pq.cz/en/Article/an-interview-with-sodja-lotker-artistic-director-of-the-pq.html>, 2011

LACK Jessica, **Artist of the Week 28: Gregor Schneider**,
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/feb/10/gregor-schneider-artist>,
 2009

MCDUGALL Bonnie, **The Psychological Functions and Philosophical Values of Privacy**, <http://science.jrank.org/pages/10854/Privacy-Psychological-Functions-Philosophical-Values-Privacy.html>

ÖZPINAR Ayşegül, **Mahrem: Kutsal ve Yasak**,
<http://www.kargamecmua.org/dergi/sayi/78/60#>, 2014

SAGIV Orgen, **Architectural Installation – Intersection**,
<http://orensagiv.com/project/intersection>, 2011

WINNICOTT Donald, **On Communicating or Not Communicating**,
<http://www.oxfordclinicalpsych.com/view/10.1093/med:psych/9780190271381.001.0001/med-9780190271381-chapter-73>

A Guide to Relational Aesthetics, <http://somethingcurated.com/2018/02/14/a-guide-to-relational-aesthetics/>, 2018

Art Term, Relational Aesthetics, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/relational-aesthetics>

Gregor Schneider, https://www.wikiwand.com/en/Gregor_Schneider

With the Referance of Death,
<http://withreferencetodeath.philippocock.net/blog/schneider-gregor-totes-haus-u-r-dead-house-ur-1985/>, 2015

<http://www.intersection.cz/>

<http://www.intersection.cz/umelci2/josef-nadj/>

<http://www.kioskngo.net/projects/intersection/untitled-by-jozef-nadj/>



7. ÖZGEÇMİŞ

1979 İstanbul'da doğdu. İlkokulu Namık Kemal İlkokulu'nda, orta ve lise öğrenimini Özel Saint Michel Fransız Lisesi'nde tamamladı. 1997 yılında başladığı MSGSÜ Resim Bölümü lisansını 2003 yılında bitirdi. Aynı okulda Prof. Aydın Ayan danışmanlığında, Resim Anasanat Dalındaki yüksek lisans programını 2006 yılında bitirdi. Beyoğlu/İstanbul'daki atölyesinde çalışmalarını sürdürüyor.

KİŞİSEL SERGİLER

- | | |
|------|--|
| 2018 | “Saklanmak Keyiftir”, Milli Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul |
| 2015 | "Bebe", Sanatçı atölyesi, İstanbul |
| 2010 | “Denge”, Ziraat Bankası Tünel Sanat Galerisi, İstanbul |

SEÇİLMİŞ KARMA SERGİLER

- | | |
|------|--|
| 2019 | “Dancing into One”, Martchart Galeri, YuvaKimyon, İstanbul |
| 2018 | “Büyük Resim” İnsan Haklarının 70. Yılı, Depo Galeri, İstanbul |
| | “Otelde Bir Gün”, Zilberman Galeri, İstanbul |
| 2015 | "Bu Benim de Aklıma Gelmişti", Kargart, İstanbul |
| 2012 | "Zaman Aşımı", Karşı Sanat - Ada Sanat, İstanbul |
| | "Hayvan", Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi Tek Kubbe Salonu, İstanbul |
| 2011 | “Değiş/Tokuş”, Ada Sanat, İstanbul |
| | “Diyarbakır Hapishanesi Ne Yana Düşer”, Karşı Sanat |

Çalışmaları, İstanbul

“Öyle mi?”, Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezi Tek
Kubbe Salonu, İstanbul

2010 “Figüratif”, Alanİstanbul Tünel, İstanbul

Artist 2010, İpek-Ahmet Merey Koleksiyoner Onur Ödülü
Sergisi, İstanbul

“Yüzyılın Sergisi", Ziraat Bankası Koleksiyonu, Cer Modern,
Ankara

2008 “Metropol”, Selçuk Yaşar Sanat Galerisi, İzmir

