



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Seramik Anasanat Dalı

SERAMİK SANATINDA BİLİNÇDİŞİ ANLATIM

Gamze Boz Sülüőöđü

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

SERAMİK SANATINDA BİLİNÇDİŞI ANLATIM

Gamze Boz Sülüőöglu

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

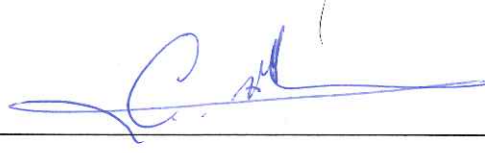
Seramik Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Gamze Boz Sülüőöđlu tarafından hazırlanan "Seramik Sanatında Bilinçdiő Anlatım" başlıklı bu çalışma, 05.02.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



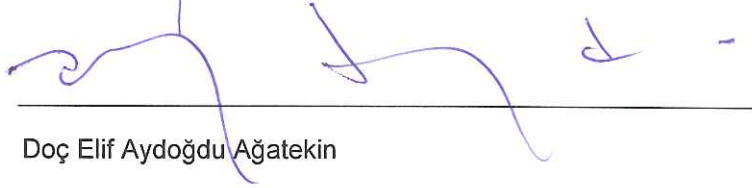
Prof. Dr. Candan Dizdar Terviel (Baőkan)



Prof. T. Emre Feyzoğlu (Danıőman)



Prof. Kaan Canduran



Doç Elif Aydoğdu Ağatekin



Dr. Öğr. Üyesi Olcay Boratav

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof. Pelin Yıldız

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan "*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*" kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

28.02.2019

(İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI

Gamze BOZ SULLUOĞLU

"*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*"

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ay aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, raporumun kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanı **Prof. T. Emre FEYZOĞLU** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Arş. Gör. **Gamze BOZ SÜLÜŞOĞLU**

TEŞEKKÜR

Altı yıldır araştırma görevlisi olarak görev yaptığım Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü ailesine, güzel anılar ve değerli dostluklar biriktirmeme yardımcı oldukları için teşekkür ederim. İsim isim yazmamın çok uzun süreceği bu büyük ailenin her bir ferdi benim için ayrı ayrı çok değerliler. Her zaman hayatımın bir parçası olmanız dileğiyle sonsuz teşekkürler.

Sanatta Yeterlik öğrencisi olduğum ilk günden bugüne değin, her konuda bana yardımcı olan yol gösteren, aynı zamanda dört yıl asistanlığını yaptığım süreç boyunca nasıl atölye hocası olunurun cevabını öğrendiğim tez danışmanım, değerli hocam Prof. T. Emre FEYZOĞLU'na tüm desteği ve içtenliği için teşekkür ederim.

Yaptığım seramik uygulamalar konusunda “Hocam bir şey sorabilir miyim?” diye kapılarını her çaldığımda bana sabırla yardımcı olan Prof. Kaan CANDURAN ve Uzman Soner PİLGE'ye, yine atölye çalışmalarım konusunda yaptığı değerli yorumları ile beni cesaretlendiren seramik dekor dersinde asistanlığını yaptığım ve dekor konusunda birçok yeni bilgi edindiğim sevgili hocam Prof. Dr. Candan TERVİEL'e, çalışmaların pişirimleri konusunda her zaman yardımcı olan hocam Arş. Gör. İlhan MARASALI'ya, Raporun Freud ile ilgili bölümlerinde görüşleri ile bu çalışmanın oluşmasına katkı sağlayan Ankara Üniversitesi Psikoloji bölümü Öğretim Üyesi sayın Prof. H. Gülsen Erden'e, tüm bu süreç boyunca en güzel edinimlerim olan dostlarım Arş. Gör. İmre Deniz IŞIKTAŞ, Arş. Gör. S. Seda ARAPKİRLİ ve Arş. Gör. Şule ALTAY'a çalışma arkadaşlıkları, samimi dostlukları ve katkıları için teşekkür ederim.

Bu araştırmayı gerçekleştirmemde maddi manevi desteğini esirgemeyen ve daima yanımda olan eşim Murat SÜLÜŞOĞLU'na ve aileme ama özellikle ailemizin minik meleği bebeğim Eylül'ü annesinden de fazla düşünüp, onu gözünden bile sakınan kızımın “nananesi” benim mükemmel anneme bu süreçte ben ve bebeğim adına hayatı güzelleştirdiği ve kolaylaştırdığı için sonsuz teşekkürler.

ÖZET

BOZ SÜLÜŞOĞLU, Gamze. *Seramikte Bilinçdışı Anlatım, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu*, Ankara, 2019.

Bilinçdışı kavramının keşfinden günümüze, sanat, psikoloji ve felsefe alanları ile olan yakından ilişkisi ifade edilmiş, edebiyat ve sinemanın yanı sıra, resim ve seramik sanatına da yaratıcı bir yenilik getirdiği gözlenmiştir. Kavramın, Topografik Kişilik Kuramı'nın bir parçası olarak gündeme gelişi, zaman içerisindeki gelişimi, Modern ve Postmodern Sanat üzerinden okunabilmektedir. Bilinçdışının kökleri felsefede Hartmann'dan Nietzsche'ye, Psikolojide ise Freud'dan Lacan'a görüş ve teorileri ile incelenmiştir. 20. Yüzyılda sanat bilinçdışı ile paralellik gösteren bir biçimde değişmeye başlamıştır. Bu değişim önce Romantiklerde, oradan da Dışavurumcu ve Gerçeküstüçülere ilerlemiş, sonraları ise Soyut Sanat ve Soyut Dışavurumcuların yapıtlarında, hiçbir estetik gelenekle ilişkilendirilmeyen, bilincin ağırlığından kurtulmuş, bilinçdışı öğeleri temsil etmişlerdir. Modern sanatta bilinçdışı, iç ve dış gerçeklik arasındaki ileri ve geri hareketlerden oluşan geçişlilik ile ilgili olarak görülmektedir.

Postmodern Dönemde Donald Kuspit'in 'Sanatın Sonu' çalışmasında 'gerçeküstü kültür'nün, hayal gücünün yok edildiği ve sanatın sonunun geldiğine dair iddialarının, aynı zamanda Jean Boudrillard'ın 'simulakr' ve 'simülasyon' terimleri üzerinden sanatın gerçeğinin altının boşaltıldığı iddiası Çağdaş Sanat yapıtları üzerinden ve özgün seramik uygulamalar ile çözümlenmiştir. Bu noktada Rollo May bilinçdışı yaratıcılık, Hanna Segal'in bilinçdışının olumlanması ve çağdaş sanatta yıkıcılık, Lacan'ın yapısalci yaklaşımı ve Fallus kavramı, en önemlisi de Freud'un içgüdü kuramı ve narsisist bileşenler ile ilgili çalışmaları, çağdaş sanat yapıtında bilinçdışının oynadığı rollere ışık tutmuşlardır.

1960 sonrası sanat ve estetiğin geçirdiği dönüşüm kapsamında gelişen bir sanat olarak seramik, bu dönüşümden payını almıştır. Bu çalışmada bilinçdışı ifade bakımından ele alınan çağdaş seramik yapıtların ve kişisel seramik uygulamaların, çağdaş sanat düşüncesinden ve sanatın güncelini yakalamaktan uzak olmadığı görülmektedir. Bu yapıtların her biri bilinçdışından kaynaklanan arzuları, yıkıcılığı, şiddeti ve ölüm

güdüünü içlerinde barındırmakta, tuhafın ve tekinsizliğin büyüünde bir garip estetik ifadeyle bilinçdışının içerimlerini sunmaktadırlar.

Anahtar Sözcükler

Seramik, Çağdaş Sanat, Bilinçdışı, Freud, Postmodern, Psikanaliz



ABSTRACT

BOZ SÜLÜŞOĞLU, Gamze. *"Unconscious Expression in Ceramic Art"*, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2019.

From the discovery of the concept of unconscious to the present, its close relationship with art, psychology and philosophy has been expressed and its creative innovation has been observed with literature and cinema, as well as, painting and ceramic art. The concept has become as a part of the Topographical Personality Theory, developed over time and now, it can be read through Modern and Postmodern Art. The roots of the unconscious are examined in philosophy by the views and theories of Hartmann and Nietzsche, and in psychology from Freud to Lacan. In the 20th century, art began to change in a parallel way to the unconscious. This change has occurred in the Romantics and then in the Expressionists and Surrealists, later, It appeared in the works of Abstract Art and Abstract Expressionists, they did not associate with any aesthetic tradition; they were free of consciousness and represented unconscious elements. The unconscious in modern art is seen to be related with to-and-fro transitional movements between internal and external reality.

In postmodern period, the assertion of Donald Kuspit in his work of "End of Art", that the imagination of surreal culture is being destroyed and the art has come to an end ' and, at the same time, the assertion of Jean Boudrillard that the reality of art has been undermined by the terms of simulacrum 'and' simulation all of these has been solved through the works of contemporary art and with original ceramic applications. At this point, Rollo May's unconscious creativity, the affirmation of the unconscious of Hanna Segal, the destructiveness in contemporary art, the structuralist approach of Lacan and the concept of Fallus, and most importantly, the work of Freud's theory of instinct and the narcissistic components shed light on the roles of the unconscious in contemporary art.

Each of these works contains the desires, destructiveness, violence, and death motives originating from the unconscious. they present the implications of the unconscious with a strange aesthetic expression under the magic of weird and uncanny

Keywords

Ceramic, Contemporary Art, Unconscious, Freud, Postmodern, Psychoanalysis



İÇİNDEKİLER

	SAYFA
KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	iii
ETİK BEYAN	iv
TEŞEKKÜRLER	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	x
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xiii
GİRİŞ.....	1
1.BÖLÜM : BİLİNÇDİŞİ KAVRAMI.....	2
1.1. BİLİNÇ NEDİR?.....	2
1.2. BİLİNÇDİŞİ NEDİR?.....	2
1.3. BİLİNÇDİŞİ KAVRAMINDA GERÇEKLİK.....	4
2. BÖLÜM: PSİKOLOJİ VE FELSEFE AÇISINDAN BİLİNÇDİŞİ KAVRAMININ YORUMLANMASI.....	5
2.1. FELSEFEDE BİLİNÇDİŞİ KAVRAMI	5
2.1.1. Eduard Von Hartmann'da Bilinçdişi Kavramı.....	5
2.1.2. Friedrich Wilhelm Nietzsche'de Bilinçdişi Kavramı.....	6
2.2. PSİKANALİTİK TEORİDE BİLİNÇDİŞİ KAVRAMI.....	10
2.2.1. Sigmund Freud'da Bilinçdişi Kavramı.....	10

2.2.1.1.	Freud'da Bilinçdişı Kavramının Doğrulanması.....	10
2.2.1.2.	Freud ve Bilinçdişı.....	12
2.2.1.3.	Rüyaların Yorumu.....	17
2.2.1.4.	Yapısal Kişilik Kuramı.....	20
2.2.2.	Lacan ve Bilinçdişı.....	24
3.	BÖLÜM: PSİKOLOJİ VE SANAT İLİŞKİSİNDE BİLİNÇDİŞİ KAVRAMI.....	38
3.1.	PSİKANALİTİK TEORİ VE SANAT.....	38
3.1.1.	Sanatçı, Yapıtı ve Kitleşi.....	40
3.1.1.1.	Sanatçı ve Bilinçdişı.....	40
3.1.1.2.	Sanat Yapıtı ve Bilinçdişı.....	40
3.1.1.2.1	Sanatın ve Psikanalizin Gerçeği: İç-Dış Gerçeklik ve Düşlem-İmgelem.....	51
3.1.1.3.	Sanatın Üç Ayağında Yaratmanın Bilinçdişı Süreçleri.....	54
3.1.1.4.	İzleyici ve Bilinçdişı.....	60
3.2.	ÇAĞDAŞ SANAT VE SANAT ESERLERİNDE BİLİNÇDİŞİ OKUMALAR.....	61
3.2.1.	Modernizm, Freud ve Bilinçdişı.....	61
3.2.2.	Postmodernizm, Freud ve Bilinçdişı.....	72
3.3.	SERAMİK SANATINDA BİLİNÇDİŞİ OKUMALAR.....	92
4.	BÖLÜM: SERAMİK UYGULAMALAR.....	115
4.1.	FALLUS SERİSİ-1	118
4.2.	FALLUS SERİSİ-2	125

4.3. FALLUS SERİSi-3	127
4.4. FALLUS SERİSi-4	130
SONUÇ.....	133
KAYNAKÇA.....	139



GÖRSELLER DİZİNİ

GÖRSEL	SAYFA
1. Paul Gauguin , 'Eski Zamanlarda', 1892..... https://welcome-tahiti.com/ambassador-all-the-magic-of-paul-gauguin/	65
2. Henri Matisse , 'Şapkalı Kadın', 1905, http://elisabeth.blog.lemonde.fr/2012/01/22/matisse-cezanne-picasso-laventure-des-stein/matisse-femme-chapeau/	65
3. Wassily Kandinsky , 'Kazaklar', 1910-11..... https://www.tate.org.uk/art/artworks/kandinsky-cossacks-n04948	66
4. Kazimir Maleviç , 'Supremus', 1916..... (http://www.e-skop.com/skopbulten/kaleydoskop-gezegenlerin-mimarligi/3386)	67
5. Piet Mondrian , 'Kompozisyon 7', 1913..... https://www.piet-mondrian.org/composition-number-7.jsp	67
6. Jackson Pollok , 'Yakınsama', 1952..... https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp	68
7. Willem De Kooning , 'Kadın', 1952..... https://www.moma.org/collection/works/79810	69
8. Jean Dubuffet , 'Otel Nüanslı Şeftali', 1947..... https://www.artslant.com/ny/articles/show/32133-j-e-a-n-d-e-buffet-m-e-position-i-n-g	69
9. Salvador Dali , 'Belleğin Sürekliliği', 1931..... http://www.mehmetalicetinkaya.com/2011/05/page/3/	71
10. Salvador Dali , 'Arzu Bilmecesi', 1929..... http://www.tribalturk.com/2008/08/salvador-dali/	71
11. Joan Miro , 'Takımyıldız', 1941..... https://www.wannart.com/sembollerin-ressami-joan-miro/	72
12. Francis Bacon , 'Papa', 1953..... https://www.christies.com/features/Morel-on-Bacon-5913-1.aspx	76
13. Marcel Duchamp . 'Çeşme', 1917..... https://sanatkaravani.com/hazir-yapim-sanat-eserleri-marcel-duchamp/	80
14. Patricia Piccini , 'Beklenen', 2008..... http://birgazete.blogspot.com/2011/09/istanbuldan-bir-korku-masal-gecti.html	83
15. Francesco Albano , 'İsimsiz', 2013..... http://www.galerist.com.tr/tr/artist/francesco-albano/selected-works/	84

16. **Raphale Montanez Ortiz**, 'Piyano İmha', 2015..... 88
<http://www.harpofoundation.org/raphael-montanez-ortiz-andlaxartnew-work-project-grant/>
17. **Paul Mccarthy**, 'Hot Dog', 1974..... 87
<http://openfileblog.blogspot.com/2011/03/paul-mccarthy-hot-dog.html>
18. **Judy Chicago**, 'Yemek Daveti', 1974-79..... 89
<https://hyperallergic.com/455572/judy-chicago-responds-to-criticisms-about-the-dinner-party/>
19. **Sherrie Levine**, 'Body Mask', 2007..... 89
<https://www.phillips.com/detail/SHERRIE-LEVINE/UK010418/29>
20. **Orlan**, '7. Ameliyat Performansı', 1993..... 91
<https://newsroom.unsw.edu.au/news/art-architecture-design/patient-artist-medical-subject>
21. **Joan Miro**, 'Yeşil Tabak', 1956..... 93
<http://art.findartinfo.com/art.asp?i=58&p=108>
22. **Marc Chagal**, 'Balık ve Aşıklar', 1955..... 94
<http://art.findartinfo.com/art.asp?i=58&p=108>
23. **Corneille**, 'İsimsiz', 1954..... 95
 Edmund de Waal. 20th Century Ceramics. (New York: Thames & Hudson, 2003)
24. **Karel Apel**, 'İsimsiz', 1948..... 95
 Edmund de Waal. 20th Century Ceramics. (New York: Thames & Hudson, 2003)
25. **Corneille**, 'İsimsiz', 1954..... 95
 Edmund de Waal. 20th Century Ceramics. (New York: Thames & Hudson, 2003)
26. **Meret Oppenheim**, 'Çay Fincanı', 1936..... 96
<http://www.fantasyarts.net/oppentea.html>
27. **Kim Dickey**, 'Bayan J's', 1994..... 97
http://kimdickeystudio.com/Project_pgs/Project_pgs_loaders/10_ladyjay.html
28. **Marek Cecula**, 'Gübre Araştırma Bilimi', 1993..... 98
http://ceramicsmuseum.alfred.edu/perkins_lect_series/clark/
29. **Robert Arneson**, 'Funk John', 1965..... 99
<http://www.theslideprojector.com/art1/art1onedaylecturerepresentations/lecture1-10.html>
30. **Justin Novak**, 'Biçimi Bozmak', 2009..... 103
<https://orlynezer.wordpress.com/2010/12/15/the-despicable-and-the-other/>
31. **Juz Kitson**, 'İsimsiz', 2017..... 104
<http://www.janmurphygallery.com.au/dbimages/KIT9241.jpeg>

32.	Marek Cecula , 'Hijyen', 2002.....	104
	https://orlynezer.files.wordpress.com/2010/12/marek-cecula-hygiene_iv_copy.jpg?w=700&h=	
33.	Wilma Bosland , 'Meryem Tasviri', '2010.....	105
	https://orlynezer.files.wordpress.com/2010/12/wilma-bosland-pieta-2010.jpg?w=700&h=	
34.	Russel Wrangle , 'İki Parmak Bang Bang', 2015.....	106
	https://ceramicartsnetwork.org/wp-content/uploads/2017/10/2.-The-Stiletto-and-the-Hare.jpg	
35.	Russel Wrangle , 'Stiletto ve Tavşan', 2015.....	106
	https://ceramicartsnetwork.org/wp-content/uploads/2017/10/2.-The-Stiletto-and-the-Hare.jpg	
36.	Russel Wrangle , 'Kırmızı Fetiş', 2015.....	107
	https://ceramicartsnetwork.org/wp-content/uploads/2017/10/2.-The-Stiletto-and-the-Hare.jpg	
37.	Russel Wrangle , 'Türdeş Teori', 2016.....	107
	https://ceramicartsnetwork.org/wp-content/uploads/2017/10/2.-The-Stiletto-and-the-Hare.jpg	
38.	Maria Rubinke , 'Ye Beni', 2009.....	108
	http://mariarubinke.com/2009-2/	
39.	Maria Rubinke , 'Çalışan Büfe', 2011.....	109
	http://mariarubinke.com/2011-2/	
40.	Maria Rubinke , 'Açık Görüşlü', 2011.....	109
	(http://mariarubinke.com/2011-2/)	
41.	Ronit Baranga , 'Mezar Bekçileri Çocukluk', 2015.....	110
	http://www.ronitbaranga.com/blog.html#blogGWC	
42.	Ronit Baranga , 'Kahvaltı', 2014.....	110
	http://www.ronitbaranga.com/blog.html#blogBlurred	
43.	Jessica Harison , 'Mairi', 2010.....	111
	http://www.jessicaharrison.com/page11.htm	
44.	Jessica Harison , 'Ruby', 2010.....	111
	http://www.jessicaharrison.com/page11.htm	
45.	Lisa Clague , 'Günaha Sokan'. 2006.....	112
	http://ohbythewayblog.blogspot.com/2010/11/beauty-art.html	
46.	Lisa Clague . 'Tutku'. 2006.....	112
	http://ohbythewayblog.blogspot.com/2010/11/beauty-art.html	
47.	Sergei Isupov , 'İçgüdü', 2000.....	113
	http://nicolemuseum.fr/sergei-isupov/	

48.	Sergei Isupov , 'Zafer', 2009..... https://c2cgallery.com/a-sculpture-that-i-love-layered-in-surreality/	113
49.	Sergei Isupov . 'Görünmez Adam'. 2009..... https://c2cgallery.com/a-sculpture-that-i-love-layered-in-surreality/	114
50.	Gamze Boz Sülüšoğlu , 'Fallus Serisi-1 No:1', 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, Kahverengi Lüster, 14x30x30 cm.....	118
51.	Gamze Boz Sülüšoğlu , 'Fallus Serisi-1 No:2', 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, Sedef Lüster, 20x30x30 cm.....	119
52.	Gamze Boz Sülüšoğlu , 'Fallus Serisi-1 No:3', 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, 20x30x30 cm.....	120
53.	Gamze Boz Sülüšoğlu , 'Fallus Serisi-1 No:4', 2016, 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1250°C Sırlı, Porselen, Bakır Lüster, 14x30x30 cm.....	121
54.	Gamze Boz Sülüšoğlu , 'Fallus Serisi-1 No:5', 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, 60x30x30 cm.....	122
55.	Gamze Boz Sülüšoğlu , Fallus Serisi-1, No:6, 2016, 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, Altın Yıldız, 130x16x80 cm...	123
56.	Gamze Boz Sülüšoğlu , 'Fallus Serisi-1 No:7', 2016, 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, Aurora Lüster, 16x40x16 cm..	124
57.	Gamze Boz Sülüšoğlu , 'Fallus Serisi-2 No:1', 2017, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, 40x16x20 cm.....	125
58.	Gamze Boz Sülüšoğlu , 'Fallus Serisi-2 No:2', 2017, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, 40x16x20 cm.....	125
59.	Gamze Boz Sülüšoğlu , 'Fallus Serisi-2 No:3', 2017, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, 40x16x20 cm.....	126
60.	Gamze Boz Sülüšoğlu , Fallus Serisi-3 No:1, 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, 40x17x25 cm.....	127
61.	Gamze Boz Sülüšoğlu , Fallus Serisi-3 No:2, 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, 32x24x26 cm.....	128
62.	Gamze Boz Sülüšoğlu , Fallus Serisi-3 No:3, 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, 32x24x26 cm.....	129
63.	Gamze Boz Sülüšoğlu , Fallus Serisi-4 No:1, 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1250°C Sırlı, Porselen, 36x29x18 cm.....	130
64.	Gamze Boz Sülüšoğlu , Fallus Serisi-4 No:2 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1250°C, Sırlı, Döküm Kili, 37x30x19 cm.....	131

65. **Gamze Boz Sülüşoğlu**, Fallus Serisi-4 No:3, 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1250°C Sırlı, Döküm Kili, 36x29x18 cm..... 132
66. Freud'un Yapısal ve Topografik Kuramına İlişkin Şemalaştırma..... 133
67. Pera Müzesi resmi Twitter hesabı, 'Sarsılan İmge' sergisinden Gamze Boz Sülüşoğlu'a ait Fallus Serisi-1 No:3 isimli eserin paylaşımı 136
<https://twitter.com/PeraMuzesi/status/1015577672632565760>
68. Pera Müzesi resmi Instagram hesabı, 'Sarsılan İmge' sergisinden Gamze Boz Sülüşoğlu'a ait eserlerin paylaşımı 137
<https://www.instagram.com/p/BICWFeQhUsy/>



GİRİŞ

Bilinçdişı, kavramı geçmişten günümüze hem felsefe ve psikolojiyi, hem de sanatı yakından ilgilendiren bir konu olmuştur. Felsefede 17. yüzyılda Descartes ve Locke ile başlayan süreçte, daha sonra Leibriz ve kavramın ilk kapsamlı sunumuna imza atan Hartman'ın katkısı büyüktür. Psikoloji alanında ise Freud ve Lacan'ın keşifleri kavramın açıklanması ve değerlendirilmesinde büyük önem taşımaktadır. Kavramı anlam bakımından genişleten Bilinçdişı ile sanat arasında kurulan ilişkide ise Rollo May, Donald Kuspit ve Hanna Segal'in görüşleri, kuramsal bir altyapı sağlamışlardır.

Sanatta bilinçdişı kavramı ile ilgili yapılan birçok araştırma değerli olması ile birlikte, seramik sanatı açısından yeterince değerlendirilmemiş olması bu araştırmanın önemini artırmaktadır. Bu çalışmanın amacı seramiğin yaratım sürecinde önemli bir yer tutan bilinçdişı anlatım süreçlerinin iç, dış gerçeklik ve onun ötesinde ifade edilme serüvenini özgün seramik uygulamalar ve karşılaştırmalarla ifade etmektir.

Araştırmanın temel konusunu oluşturan bilinçdişı kavramı basit olarak şöyle tanımlanabilir; "bilinçdişı, bilinç alanına girmeyen, bilincin dışında kalan, bilinç adı verilen süreçten kendine özgü yöntemlerle ayrılan başka türlü işleyen bir sürece psikanalizde verilen addır" (Cevizci, 2004, s.592). Bu araştırma kapsamında kavram, felsefi işlevinden başlanılarak, psikolojide temellendirilmesi ve sanattaki gelişimi, yeri, tarihçesi, Romantiklerden günümüze kadar sanatta kullanılma biçimleri, mümkün olduğunca tanımlanarak incelenmiştir.

Bu çalışmanın kapsamında olan sanatta bilinçdişı anlatım süreçleri, ele alındığı eğilim özelliklerine göre sunulmuştur. Dünya sanatındaki örneklerinden, seramik sanatının modernleşme sürecindekilere ve çağdaş örneklerine değinilmiştir. Sanatsal bir ifade aracı olarak seramik eserlerin, bilinçdişı anlatım açısından gösterdikleri özellikler ortaya konarak ifade edilmiştir.

1. BÖLÜM

BİLİNÇDİŞI KAVRAMI

Felsefe ve psikoloji alanlarını epey meşgul etmiş bilinçdiő kavramını ilk kez ayrıntılı bir biçimde ele alan Freud, kendinden öncede bu kavramla ilgilenenlerden konuyu bilimsel alana taşıması ve kavrama verdiği öncelikli yer bakımından ayrılmaktadır. Birçoklarının aksine Freud, bilinçdiőünün zihinsel faaliyetlerin bir parçası olmaktan ziyade tüm zihinsel faaliyetlerin dışında olduğunu ortaya koymakta, bunu yaparken de insan zihnini, bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdiő olmak üzere üç zihinsel katmana ayırmaktadır. Dolayısıyla kimi sanat eserlerinin yaratılmasındaki bilinçdiő anlatım süreçlerini anlamak adına bu kavramların ne olduğuna dair tanımlar önemlidir.

1.1. BİLİNÇ NEDİR?

Psikoloji açısından bilinç; "Dış dünyadan ya da bedenin içinden gelen algıları fark edebilen zihin bölgesidir. Bedensel algıları, düşünce süreçlerini ve heyecanla ilgili durumları da kapsar. Bilincin içeriği, konuşma ya da davranışlarla çevreye iletilir" (Gençtan, 2006, s.26). Sözlük anlamıyla bilinç; "diğer canlılardan farklı olarak, insanın kendinin farkında olma becerisidir. Psikanalitik teoride ise, kişinin belli bir anda farkında olduğu şeylerin tamamını kapsayan ruh durumu" (Budak, 2000, s.132) olarak ifade edilmektedir. Bilincin ayrıca bilgi ile hemen aynı anlamda kullanıldığı, özdeşleştirildiği tanımlamalara da varmak mümkündür. Buna göre bilinç; "Ben'in kendi durumları ve kendi edimleri, üzerine sahip olduğu az çok aydınlık bilgi. Bir öznenin kendi üzerine sahip olduğu doğrudan doğruya bilgi" (Timuçin, 2000, s.51) dir. Burada bilinç kavramının bilgi ile özdeşleştirildiği ve bilincin bilgiyle desteklendiği düşünülmektedir.

1.2. BİLİNÇDİŞI NEDİR?

Freud'un bilinçaltı terimini kullanmamasına rağmen bilinçaltı ve bilinçdiő çoğu zaman aynı anlamda, birbirlerinin yerine kullanılabilir. Bu nedenle bilinçdiő kavramına geçmeden önce bilinçaltı kavramıyla bilinçdiő kavramı arasında oluşabilecek yanlış anlamalara imkan vermemek adına bu iki kavramın ayırımının

yapılması yararlı olacaktır. Bilinçaltı kavramı, Erken-Freud'da Topografik Kişilik Kuram'ında zihni ayırdığı üç bölümden biri olan bilinçöncesi ile yakın anlamda kullanılmıştır. Fakat Freud bunun bir yanlış olduğunu düşünüp daha sonraki çalışmalarında asla bilinçaltı terimini kullanmamış ve 'Metapsikoloji' isimli çalışmasında bunun sebebini şöyle açıklamıştır:

(...)kendimize ilişkin çıkarsamamızı değiştirmek ve kanıtlanmış olanın içimizdeki ikinci bir bilincin varlığı değil bilinçten yoksun ruhsal eylemlerin varlığı olduğunu söylemek için nedenlerimiz var. Yanlış ve aldatıcı olduğu için 'bilinçaltı' terimini reddetmekte haklı oluruz(...) Onları en uygun olarak zihinsel etkinliklerin iki gruba bölünmesi olguları olarak tanımlayabilir ve aynı bilincin bu gruplardan sırayla birine ya da diğerine döndüğünü söyleyebiliriz (Freud, 2013, s.168).

Freud burada ikinci bir bilinç algısı yaratması sebebiyle bilinçaltı teriminin kullanılmaması gerektiğini vurgulamıştır. Freud'un bilinçöncesi kavramına yakın bir şey olarak gördüğü bilinçaltı diğerleri için bilinçdışının yerini ikame etmektedir.

Bilinçaltı kavramını Timuçin şöyle tanımlar;

bilinçten hemen tümüyle kaçan, ancak düşünsel bir etkiyle bilinçli kılınabilen ruhsal süreçlerin alanıdır. Bilinçaltı kabaca bulanık bilinç olarak da tanımlanabilir. Bilinçaltında olanlar bir bakıma unutulmuş olanlardır, ancak onlar insanın bilinçli edimleri üzerinde her zaman etkili olabilmektedirler(...) Bilinçdışı özellikle bilincine varılamayacak olgular ile ilgili görülürken, bilinçaltı olguları bilince çıkmak için etki bekleyen olgular olarak düşünülebilir. Freud her zaman bilinçdışını ruhsal yaşamın merkezi sayarken, istemle ya da kendiliğinden bilinç eşiğini aşabilecek olguları bilinçöncesine bağlamıştır (Timuçin, 2000, s.54).

Bilinç aracılığıyla kavranan her şey bilinçle ilişkilendirilebilirken, bilinçdışı ile yapılabilecek ilişkilendirme ulaşılabilirlik açısından oldukça güçtür. Çünkü bilinçdışı psikanaliz (ruhayırıştırma) gibi yöntemler olmaksızın kolaylıkla ulaşılamayan, yabancı olduğumuz bir alandır. "Her şeyden önce bilincin merkezi ben demektir. Eğer nesne Ben'e ulaşmaya uygun değilse, nesneyi Ben'e bağlayan bir köprü yoksa nesne bilinçdışıdır, yani bireyde yokmuş gibi bulunur"(Jung, 2008, s.78) Bilinçdışı kavramının psikanalizdeki tanımı da konuya açıklık getirmektedir. "Bilinçdışı, bilinç alanına girmeyen, bilincin dışında kalan, bilinç adı verilen süreçten kendine özgü yöntemlerle ayrılan başka türlü işleyen bir sürece psikanalizde verilen addır"(Cevizci, 2004, s.592).

Bilinçdışı, zihnin tüm ruhsal etkinliklerini kapsar ve aslında bilinci oluşturan bilinçdışıdır. Gerçeklik bağlamında bakıldığında ruhun bilinç yönü dış gerçekliği, bilinçdışı yönü ise iç gerçekliği temsil etmektedir.

1.3. BİLİNÇDİŞİ KAVRAMINDA GERÇEKLİK

Yukarıda açıklanan bilinç, bilinçöncesi ve bilinçdışı kavramlarını birbirleri ile olan ilişkileri bağlamında gözden geçirmek gerekirse; bilinç, dış dünya ve görünen gerçeklik ile ilgili olarak duyum, duygu, haz, acı, mutluluk, mutsuzluk, konuşma, konuşulanı algılama gibi günlük yaşamda kurgulanan her tür durumu içermektedir. Bu tip duygu duyum ve hareketlerin tümü bilinç düzeyinde algılanmaktadır. bilinçöncesi ise; hem bilinçdışını hem de bilinci içinde barındıran alandır. Bilinç öncesinin içinde barındırdığı nesnelere, biraz zorlamayla bilince ulaşabilirler, bilince daha yakın dururlar çünkü bu nesnelere çoğu bir nedenle unutulmuş olan ve baskılanmış olsa bile bilinç düzeyine yükselebilenlerdir. Bilinç öncesine ait bu nesnelere baskılanır ve tamamen dibe itilirse de o zaman bilinçdışı alana geçiş yapmış olurlar. Bu alan, sansür dediğimiz ve öznenin baskılaması gereken çeşitli arzu istek ve düşüncelerin bulunduğu bilinçdışı alandır. "Bilinçdışı Freud'da özel bir anlam kazanır (...) ona göre tüm düşünceler, eylemler, sunumlar bilinçdışınca yönetilir. Freud bilinçdışını bizim davranışlarımızı derinden etkileyen ama bilincine varılmamış olan dinamik süreçler olarak anlar" (Timuçin, 2000, s.54).

Bilinç, bilinç öncesi ve bilinçdışı kavramlarını iç ve dış gerçeklik olguları bağlamında ilişkilendirildiğinde anlaşılmaktadır ki, bilinç tamamen dış gerçeklikle ilgilidir. Dış gerçeklik yüzeysel, derin olmayan reel dünyanın ifadesi olarak bilinç ile ortaklaşa bir oyunu paylaşır. Bu gerçeklikte derin bir anlam bulunmaz. Çünkü gerçeklik bilinç düzeyinde anlaşılabilen bir yapıdadır. İç gerçeklik ise bilinçdışı ile ilişkili olarak bilinçdışı gibi anlamlandırılması zor olan derin anlamları olan içsel süreçleri içermektedir. Doğrudan anlaşılamayan bu gerçeklikte, kimi zaman bilinç ve dış gerçekte temsil edilme imkanı bulsa da bilinçdışı alanın sınırları içerisinde kalmaktadır. Sanat eserlerini de bu biçimde değerlendirmek mümkündür. Birçok sanat eseri dış gerçeklik temsillerine dayanarak, bilinçdışı süreçleri ifade ederken aynı zamanda içsel bir gerçeklik kurgusu da yaratır. Bilindik öyle nesnelere bir araya gelir ki, bir anda bilinmedik durumları anlatmaya girişirler.

2. BÖLÜM

PSİKOLOJİ VE FELSEFE AÇISINDAN BİLİNÇDİŞİ KAVRAMININ YORUMLANMASI

2.1. FELSEFEDE BİLİNÇDİŞİ KAVRAMI

17. yüzyıldan başlayarak giderek Batı felsefesinin ilgi odağı olan bilinç kavramı, bu dönemde Descartes ve Locke ile vicdan olarak gündeme gelmiş ve daha sonra bilinç dediğimiz kavrama dönüşmüştür. Batı felsefesine yerleşen bilinç temelli bu yaklaşım, bunun tam tersinin de olabileceği fikrinden hareketle bilinçdışı kavramını da ortaya koymuştur. Descartes'cı filozof Leibniz ilk kez, Descartes'ın bilinç kavramını tümüyle saydam olarak addetmesini eleştirerek, "(...) bilincimizin algılama sırasında sürekli olarak kendine saydam olmadığı, dalgaların parça ve bütün olarak algılanmalarındaki ayrılıkları örnek göstererek, bilinçdışı sözünü kullanmıştır"(Cevizli, 2004, s.593). Burada Leibniz; "üstalgılara karşılık olarak küçük algılardan söz eder, bilinçdışını böylece çok karışık ve çok zayıf ruh durumları toplamı olarak görür"(Timuçin, 2000. s.55). 19. yüzyıla geldiğinde bilinçdışı kavramının Batı felsefesinde yer bulmasına Edouard Von Hartmann 'Bilinçdışının Felsefesi' denemesi ile katkı sağlamıştır. 20. yüzyılda ise Friedrich Wilhelm Nietzsche bilinçdışını açıklamaya girişmiştir.

2.1.1. Eduard Von Hartmann'da Bilinçdışı Kavramı

Kavramı ilk defa kullanan Hartmann değildir, fakat bilinçdışı kavramının ilk defa kapsamlı bir araştırmasını ortaya koymuştur.

Hartmann bilinçdışını evrensel ve sonsuz bir töz¹ olarak tanımlamıştır. Ona göre bilinçdışı bir kendinde şeydir, fikirlerin yönetiminde bir istemdir. Bu etkin ve düşünsel temel ilke maddede, düşüncede, yaşamda açıklanır, bireyler onun görünümünden başka bir şey değildir. Ruhsal yaşamın da, organik yaşamın da temelinde bilinçdışı

¹ Değişen durumlar ve niteliklere karşı kalıcı olan; bir başka şeyle ya da bir başka şeyde değil, kendi kendisiyle, kendi kendisinde var olan. Öznede değil, kendinde var olan. Bağımsızca kendi içinde var olan. Spinoza'nın tanımı ile 'Varoluşu için başka bir şeye gereksinme duymayan şey' (Töz. t.y.)

bulunur, bilinçdışı mantıksal istem ve mantıkdışı istem birlikte bulunur. Bizim için bilinçdışı olan şey kendinde üstbilinç'tir. Hartmann şöyle der: 'Bilinçdışının bireysel görünen edimleri gerçekte özdeş bir bilinçdışının açılımlarıdır (Timuçin, 2000, s.55)

Hartmann'ın incelemesinden oldukça etkilenen Nietzsche ise 'Güncel Olmayan Görüşler' isimli kitabında Hartmann'dan alıntılıdığı 'kişiliğin kendinden geçmesi', 'terk' gibi görüşlerden yola çıkarak insanoğlunun sadece tarihsel bir varlık olamayacağı ve artık tarihsellikle açıklanamayacağını, belirli bir zaman sınırlamasında kalamadığı için zamanı yaşayışında ciddi bir değişiklik süreci olacağından söz etmektedir. İnsanoğlunun zamanı yaşayışındaki bu değişim bilinçdışının zamanla ilgili bilgilerimizi kökten sarsacak özelliklerinden kaynaklanmaktadır (Cevizli, 2004, s.591-592).

Bilinçdışının zamandışı, ya da kökten değişik bir zaman anlayışıyla açıklanabilecek özellikler göstermesi Freud'da da yeniden ortaya çıkacaktır. Bilincin zamanı yatay, şimdiki-geçmiş-gelecek sıralanışında gelişirken, bilinçdışı yatay, üst üste binmelerle oluşan, tam olarak bir şimdiki zamanda yer almayan bir özellik taşımaktadır (Cevizli, 2004, s.592).

Nietzsche, Hartmann'dan alıntılıdığı bilgileri daha da genişleterek kendi bilinçdışı açıklamasını yapmaya başlar.

2.1.2. Friedrich Wilhelm Nietzsche'de Bilinçdışı Kavramı

Nietzsche, "Müziğin Ruhunda Tragedyanın Doğuşu" isimli kitabıyla, felsefeyi etkilerken bugün sanatın temellendirilmesine ve aydınlatılmasına da katkı sağlamıştır. Yunan Tragedyaları üzerinden, Yunan usdışılığını ele alarak sanat ve yaratıcılığın zeminini oluşturan, insan doğasının iki yanını görünür kılmıştır. Nietzsche'nin bakışından sanat, yaşamın anlamsızlığını ve hiçliğin yaşam içinde savruluşunu yeniden biçimlendirerek anlamlı bir bütün haline getiren bir yanılsamadır. Ona göre sanat ve bilinçdışının ilişkisini ise Bozkurt aşağıdaki gibi ifade etmiştir.

Nietzsche, Freud'dan önce, sanatın bilinçdışı ile olan ilintisini göstermiş, yaşamın merceği aracılığıyla da rüya ve sarhoşluk içindeki insanda karşılaşılan iki yana, Dionioscu ve Apollocu eğilime dikkati çekmiştir. Dionioscu sanatın ifade biçimine

örnek olmak üzere Nietzsche, Schopenhauer ve Wagner'e de katılarak, müziği gösterir; Apollocu sanat ise, simgesel dünyanın güzelliğini sunar; görünüşün çözülüşünü estetik aracılığıyla kurtarmaya çalışır (Bozkurt, 2012, s.181).

Burada Nietzsche müziği Dionisoscucu bir sanat olarak görür çünkü uzayda bir yer kaplamayan yani maddeleşmemiş bir sanat formudur. Dolayısıyla bilinçdışını, içsel gerçekliği, bilincin araçlarına başvurmada ortada koyabilir. Apollocu sanat ise yontunun merkezindedir ve bilinçdışını dışı vuran, varlığın gizinin maddeye büründüğü bir olay niteliği taşımaktadır (Bozkurt, 2012, s.183). Fakat Nietzsche'nin öne sürdüğü sanat görüşüne en uygun biçim tragedyalardır. Çünkü tragedyanın içinde barındırdığı Apollocu ve Dionisoscucu görüşün birlikteliği tam da onun tanımladığı sanat biçimine uygundur.

Nietzsche şunu sorar: Böyle bir görünüş varlığa nasıl gelebildi? Bu çok zor soruya yanıt verebilmek için Nietzsche, Apollocu ve Dionisoscucu olan arasındaki o ünlü ayrımını yapar; ilki düşlerin fantazyasıdır, ikincisi ise yabancı, içgüdüsel, barbar bir kendinden geçme ve sarhoşluktur (Bozkurt, 2012, s.176).

Tragedya'nın bilinçdışı ile olan bu yakın akrabalığı onun karamsar dirimselliğinin² kabul görmemesi ve insanoğlunun bastırılmış tüm duygu, korku ve arzularını temsil etmesi ve insan zihni üzerindeki tüm toplumsal tanımların yadsınmasıdır. Nejat Bozkurt, "tragedya bizlere 'Erdemin doğaya karşı işlenmiş bir cinayet olduğunu' gösterir" (Bozkurt, 2012, s.176) derken tam da bunu kasteder. Dürtüleri mahkum edilmiş insan o kadar uzun süre bu yükü taşır ki sonunda çektiği acı ve yaratılan iç boşluk sanat ve uygarlaşma yolunda bir köprü olur. Bu sanat formu böylelikle, bilinç ve bilinçdışını bir türlü uzlaştıramayan insanın, çatışma halindeki zihnini sanat eseri ile bir uzlaşıya taşımasını sağlamıştır.

Eagleton, Nietzsche'nin görüşlerinde sanatın bunu nasıl yaptığını şöyle ifade eder;

Bu girişimin gerektirdiği şey, bilincin, en yüksek hakim olduğu devirde acı çekerek kazandığı her şeyin içgüdüye dönüştürülmesidir. O dönemde, insan organizması, gelişmesi için özsel hakikat-dışı olanı kendi yapısı içerisinde özümsemeyi

² Hayatla ilgili veya hayata bağlı olan, hayati (Dirimsel, t.y.)

öğrenmiştir(...) Üst-insan için, tam da bu dünyanın zeminsizliği, bir estetik haz kaynağı ve bir kendini yaratma fırsatı haline gelmiştir. Kazanılmış kültürel değerleri bilinçdışı bir tepke olarak böyle yaşamakla, üst-insan, sadece dürtülerini serbestliğe salıverir ve daha üst bir düzeyde tekrar meydana çıkarır (Eagleton, 2010, s.311).

Nietzsche'nin burada sanatçı ve üst-insan arasında bir bağlam bütünlüğü kurarak sanatçının sıradan insanlardan farklı olarak 'üst-insan'da olduğu gibi her şeyin üzerinde bir görme gücünün varlığına ve sanatın en üstün özgürleşme alanı olduğuna işaret etmektedir.

Nietzsche Şöyle ifade eder:

Öyle görünüyor ki sanatçılar, bu konularda daha duyarlı burunlara sahipler; onlar çok iyi bilirler ki, kendilerinin özgürlük, incelik, eksiksiz erk duyguları, yaratıcı bir şekilde yerleştirme, düzenleme ve biçim verme duyguları, tam da herhangi bir şeyi artık 'iradi bir şekilde' yapmayıp her şeyi zorunluluktan yaptıklarında ancak, zirvesine ulaşır-kısacası, zorunluluk ve 'isteme özgürlüğü' onlarda o zaman bir olur (Aktaran: Eagleton, 2010, s.312).

Nietzsche de tıpkı Hartmann gibi sanatın bir kendinden geçiş olduğunu ifade etmekte ve sanat ile beden ve beden ile bilinçdışı arasında kurduğu ilişki bakımında da Freud ile benzer olarak tüm bağlamlarıyla sanatı cinselleştirmekte ve bilinçdışının yaşamın bir alt-metni olduğundan söz etmektedir.

Eagleton bunu şöyle açıklamaktadır:

(...)Bilinçten 'daha zengin, daha açık, daha elle tutulur bir 'fenomen' olan beden, aslında Nietzsche'ye bilinçdışı olarak, yani çok ince bir şekilde düşünücü olan tüm hayatımızın sulara gömülmüş bir alt-metni olarak görünmektedir(...) Sanat ise, esrime ve kendinden geçmedir, meczup ve çılgınca saklayıp durandır, tinsel olmaktan çok fizyolojik bir şeydir. Sanat, çevik kaslara ve duyarlılığı uyarılmış sinirlere ilişkin bir meseledir, duyusal sarhoşluğu zahmetsiz disiplinle harmanlayan bedenin enfes bir tınlaması ve incelmesidir (...) Sanat köküne kadar cinselleştirilmiştir (Eagleton, 2010, s. 287-309).

Nietzsche, sanatı yaşamın anlamsızlığına, dünyanın acımasızlığına karşı bir sığınak olarak görmektedir. Çünkü sanat ona göre tüm yanlısalı hakikati ile hiçlişe ulaşmanın özgürlüğünün anahtarıdır.

Bu nedenle Nietzsche,

'Sanatçı Ol!' der. Çünkü Nietzsche'ye göre sanat dünyanın genel hakikat dışılığını ve yalancılığını insan için katlanılabilir kılan 'gerçekdışı kültü' ve onu kusurlu bir dünyaya karşı koruyan iyi görünüş istemiydi. Sanat bize 'şeylerin üstünde bir özgürlük', kendimizi gerçeklikten kurtarma, gerçekliğı kendi estetik kahkaha ve oyunlarımızla bağlantısız bir şey olarak görme yeteneğı verir (Yılmaz, 2006, s.16)

Nietzsche'de sanatsal yaratım bilinçdışında bastırılan içgüdülerin en üst düzeyde özgürleştiğı an olarak görölmektedir. Sanat güç isteminin ta kendisidir. Nietzsche'nin güç isteminden kastı ne gücü elde etme ne de hükmetmedir; güç istemi yaratıcı gizil gücü ifade etmektedir. Nietzsche'de sanatın hakikatinin güç isteminde nasıl konumlandığını Terry Eagleton aşağıdaki gibi açıklamıştır.

Sanatın yanılsatıcılığı, hiçbir hakikatin var olmadığı hakikatini cisimleştirir. Güç isteminde, 'Hakikat çirkindir' diye yazar Nietzsche, 'Bizler hakikatten ölmeyelim diye, sanata sahibiz.' Sanat, güç istemini ifade eder; fakat güç istemi, dış görünüşten, gelip geçici görünüşten, duysal yüzeyden başka bir şey değildir. (Eagleton, 2010, s.313)

Freud da, Nietzsche de içgüdüsel olanın, ruhsal olanın sanatın kaynağını oluşturduğunu kendi ifade tarzlarıyla ama benzer şekilde ortaya koymuşlardır. Nietzsche felsefesi, sanatı içgüdülere indirgemesiyle bilinçdışını, sanatın kaynağı ve alt-metni olarak açıklayan önemli bir yargı getirerek bilinçdışının insan için bilinçten daha önemli bir kaynak olduğunu ortaya koymuştur.

2.2. PSİKANALİTİK TEORİDE BİLİNÇDİŞI KAVRAMI

Bilinçdişı kavramı Freud'da özel bir anlam kazanır. Freud bilinçdiŐısını ruhsallığın merkezi ve tüm düşünce, davranış ve edimlerimizin yaratıcı kaynağı olarak görmektedir. Freud psikanalitik teoride sadece, özellikle üzerinde durduğu cinselliği keŐfetmemiŐtir, aynı zamanda da bilinçdiŐısını keŐfetmiŐ ve psikanalizin temel dayanağı olarak göstermiştir. Elbette ki bilinçdişı Freud'dan öncede var olan bir gerçeğin keŐfidir, fakat kavramın kapsamlı olarak teorileŐtirilmesi Freud ile başlar ve onun saptamaları üzerinden anlaşılması daha doğru olacaktır.

Psikanalize ve bilinçdiŐısının anlaşılmasına önemli katkı sağlayan bir isim de Lacan'dır. Lacan, Freud'un kuramlarına sıkı sıkıya sarılmanın yanı sıra, kuramlarındaki birçok zayıf ya da çözümsüz gibi görünen noktaları çözümlenmeye çalışmıştır. Fakat Lacan'ın, psikanaliz tarihinde unutulmaması gereken en büyük yeniliği bilinçdiŐısını açıklamakta dili kullanmasıdır. 'Bilinçdişı bir dil gibi yapılanmıştır' sözü kuramının ana düşüncesini oluşturmuŐ ve psikanalize büyük bir yenilik getirmiştir.

2.2.1. Sigmund Freud'da Bilinçdişı Kavramı

2.2.1.1. Freud'da Bilinçdişı Kavramının Doğrulanması

Freud'un bilinçdişı üzerine geliştirdiği teorilerde kendinden önceki felsefi ve ruhsal bilim yaklaşımları etkili olmuştur. Fakat kariyerinin kırılma noktasının Freud'un Fransız Doktor Bernheim'in hipnoz çalışmalarını takip etmesi ve Doktor Breuer ile birlikte yaptığı hipnoz çalışmaları oluşturmuştur. Çünkü hipnoz altındaki hastalara uyandıklarında yapmaları için birtakım telkinlerde bulunulur ve hastaların ŐaŐırtıcı biçimde uyandıklarında aynen telkinde istenildiği biçimde davranış sergiledikleri fakat bunu neden yaptıklarını bilmedikleri ya da kendilerince bir takım sebepleri olduğuna dair açıklamalar yaparlar. Bu durum Freud için hem cezp edici hem de merak uyandırıcı bir başlangıç olmuştur. Buradan hareketle Freud, insanların farkında olmaksızın davranışlarını yönlendiren bir gücün varlığına işaret etmiştir. Tabi ki burada hipnoz ile elde edilen yapay bir deneyim söz konusudur ama yine de Freud'da büyük bir bilgi sağlamış ve bilinçdiŐısının varlığına dair ilk kanıtını ortaya koymuştur.

Freud- Breuer işbirliğinin sonunda bazı histerik semptomlar ile unutulmuş travmatik anılar arasında belli bir ilişki olduğu sonucu açıkça ortaya çıkmıştır. Üstelik söz konusu anıların hipnoz seanslarında hatırlanması, histerik semptomların ortadan kalkmasına neden olmuştur. Ancak Breuer bu sonucu, klasik ve aslında kendileri de açıklanma gerektiren 'hipnoz', 'hipnoid durum' kavramıyla düşünürken, Freud 'bilinçdışı' kavramını geliştirmiş ve olguları bu kavramla açıklamaya yönelmiştir (Tura, 2012, s.54).

Hipnoz deneylerinden anlaşılacağı üzere burada bilinçdışına kodlanmış görev, hasta bilinçliyi gerçekleştirilmektedir. Bu noktada bilinçdışının bilgisine yalnızca bilinçli bir edime dönüştüğü zaman ulaşılabileceği varsayılabilir. Fakat bilinçli bir edimi bilinçdışı olarak görmek, bilinçdışının varlığına dair bir kuşku doğurmaktadır. O halde bilinçdışının varlığını nereden bilebiliriz? sorusu doğaldır ki akılları meşgul eder. İşte Freud bu kuşkudan hareketle bilinçdışının varlığını felsefi bir bakış açısıyla karşılar. Çünkü Freud'un bilinçdışı üzerine fikirleri Descartes felsefesine yakın olarak değerlendirilebilir fakat ikisinin bilgiye ulaşmadaki yolları zıt olarak ilerler.

Homer, bu şöyle açıklar:

Freud, bir kuşku konumundan yola koyulması bakımından Kartezyen kalır; fakat Descartes, bir kuşku konumundan bilinçli zihnin kesinliğine ilerlerken, Freud, tam ters istikamette ilerler ve kesinliği destekleyen kuşkuya ağırlık verir. Freud'a göre, zihinsel yaşamın ve etkinliklerin çok büyük bir çoğunluğunun bilinçli aklın erişiminin dışında kalışı, psikanalizin merkezi ilkesidir (Homer, 2013, s.96).

Burada kesinliği destekleyen kuşku bilinçdışı, desteklenen ise bilinçtir. Yani denilebilir ki bilinçli eylemleri anlayabilmek için bilinçdışına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu noktada Freud bilinçdışının varlığı varsayımının gerekliliği üzerine şunları söylemiştir:

Gereklidir çünkü bilinç verilerinin içinde çok sayıda boşluk bulunur; hem sağlıklı hem de hasta insanlarda sık sık yalnızca bilincin yine hiçbir kanıtını vermediği başka eylemleri öngörerek açıklanabilecek ruhsal eylemler meydana gelir. Bunlar yalnızca sağlıklı insanlardaki dil sürçmeleri ve düşleri değil hasta insanlarda ruhsal belirti ya da takıntı olarak tanımlanan her şeyi içerir (...). Eğer biz de gerçekleşen her zihinsel eylemin mutlaka bilinç aracılığıyla yaşanması

gerektiğinde ısrar edersek tüm bu bilinçli eylemler ilişkisiz ve anlaşılmaz olarak kalır; öte yandan, aralarına çıkarsadığımız bilinçdışı eylemleri sokarsak belirgin bir bağlantı kazanırlar (Freud, 2013, s.163-164).

Freud, sonraları daha da ileri giderek bilinçdışı ruhsal durumların varlığının başka bir kanıtı olarak, aslında günlük yaşamımızda gerçekleştirdiğimiz bilinçli eylemlerin birçoğunun bilinçdışı olduğunu, bilincin yalnızca küçük bir alan kapsadığını söyler. Bu çıkarsamanın sebebi olarak, “(...)bilinçli bilgi olarak adlandırdığımızın büyük bir bölümünün oldukça önemli zaman dilimleri boyunca bir gizlilik durumunda, yani ruhsal olarak bilinçdışı olma durumunda bulunması gerektiğini ileri sürebiliriz” (Freud, 2013, s.164).

2.2.1.2. Freud ve Bilinçdışı

Bilinçdışı kavramı Freud'da özel bir anlam kazanmıştır. Freud bilinçdışını ruhsallığın merkezi ve tüm düşünce, davranış ve edimimizin yaratıcı kaynağı olarak görmektedir. Freud kendisinden önceki, bilinci ruhsal yaşamı açıklamaktaki yegane kavram olarak gören felsefe ve ruhsalbilimin bu yaygın görüşlerini tersyüz ederek, psikanalizde bilinçdışı kavramının anlamını açıklamaya girişir:

Şu anda bilincimde var olan bir kavram -ya da başka herhangi bir ruhsal öge- bir sonraki an yok olabilir ve bize göre, bir aralıktan sonra duyularımızla yeni bir algılamamızın sonucu olarak değil de bellekten, değişmemiş biçimde tekrar var olabilir. Bu zaman aralığında bu kavramın bilinçte gizli olmasına karşın aklımızda var olduğu varsayımıyla açıklamaya alışkın olduğumuz durum budur (Freud, 2013, s.48).

Bu nedenle bilinçdışı için farkında olmadığımız, ama bir önceki başlık altında sıraladığımız kanıtlar ya da rüyalar, dil sürçmesi gibi bilincin tökezlediği anlardaki belirtilerden dolayı varlığını kabul edilen bir kavramdır.

Daha önce bahsedilen hipnoz deneyleri sonrası ortaya çıkabilen çelişkili bir sorunun benzeri burada da ortaya çıkar. Eğer bilinçdışı bir edimin bilinçte eyleme dönüştüğü varsayılıyor ise biz bunun bilinçdışından kaynaklandığını

nasıl düşünebiliriz? Yukarıda Freud eylemin gerçekleştirileceği zaman gelene dek bu bilinçdışı edimin zihinde gizli kaldığından daha sonra bilinçli hale geldiğinden söz etmiştir. Ama burada sorunun yanıtının en önemli kısmı hipnoz deneylerini hatırlayarak söylemek gerekirse; ortada kişiye verilmiş bir emir, bir telkin söz konusudur, bu telkini gerçekleştiren bir terapist vardır fakat hasta bunların hiç birini hatırlamaz. Sonuç olarak bilinçdışı eylem bilince ulaşıırken ne telkin ne de telkini sağlayan terapist bilince ulaşmıştır. Yani bilinçdışı kalmaya devam etmiştir. Böylece bilinçdışı, bilince ulaşması durumunda bağlandığı bilinç nesnesi olarak etkin, bir kısmının bilince ulaşmaması sebebiyle de bilinçdışıdır (Freud, 2013, s.49) Böylelikle hipnoz deneylerinin bir başka sonucu olarak bilinç ve bilinçdışı arasındaki ayrım kaçınılmazdır. İç gerçekliği bilincin erekleleriyle algılamanın zorluğu da ortaya çıkar. İnsan dış gerçekliği sahip olduğu duyular vasıtası ile algılar fakat bugün bilindiği üzere bu algılanan gerçeklik bile kusurludur, eksiktir ve gerçekte olduğu şey değildir. Dolayısı ile bilinçdışının kendini bilinçte ortaya çıkardığı görülgü, bilinçte algılanan biçimiyle aynı olmayabilir. Freud bu durumu açıklamada yine felsefeye başvurmuş ve Kant'ın bu konudaki uyarısını dikkate değer bulmuştur.

Kant'ın algılarımızın öznel olarak belirlendiği ve bilinmeyen yolu ile algılananla aynı şey olarak kabul edilmemesi gerektiği konusunda bizleri uyardığı gibi ruhçözümlemesi de bilinç yolu ile algılananları onların nesnelere olan bilinçdışı zihinsel süreçleri bir tutmama konusunda uyarır. Tıpkı fiziksel olan gibi ruhsal olanın da gerçekte bize görüldüğü gibi olması gerekmez (Freud, 2013, s.168-169).

Freud açısından bilinçdışının kapsadığı içeriği ele alacak olursak kısaca şöyle sıralayabiliriz: Önceleri bilinç düzeyinde yer alan fakat kabul edilmediği, mantık dışı olduğu, kaygı uyandırdığı için bastırılan, sansüre maruz kaldığı ve unutulması sebebiyle de bilinç düzeyinde anlaşılamayan ve bilincin yöntemleriyle ulaşılamayan bilinçdışı nesnelere alanıdır. Ayrıca hiçbir zaman bilince çıkmamış materyallerin, çocukluk anılarının ya da çocukluk travmaları olarak da görülen çocuklukta kalma anı izlerinin ve biyolojik bir varlık olarak vücudun istemsiz çalışan temel yaşamsal dürtülerinin de kaynağını oluşturur. Mantık dışı, kaygı uyandıran ve çocuklukta kalma bu anı izlerinin bir kısmı toplumsal olarak kabul görmeyecek arzuları içermektedir ve bu nedenle bilinçdışına bastırılırlar. Burada anlaşılması gereken önemli nokta bilinçdışına

bilinçte kabul görmeyen arzuların bastırılması, bilinçdışının bu arzuların toplandığı bir alan olarak görülmesi demek değildir. Bilinçdışı tüm bu bastırılan materyallerin toplamı ve birbirleri ile olan ilişkilerinin bütünüdür. Bastırılan bilinçdışı arzuların dışavurumu; rüyalar, konuşurken yaşanan dil sürçmeleri, hatalı ve nevrotik davranışlarda sembolik bir biçimde ve kılık değiştirerek kendilerinin yerini ikame edecek başka nesnelere bürünerek gerçekleşir. Doyurulamayan bu arzular bu biçimde tatmin yolları ararlar. Böylece bilinçdışının tüm bunların üzerinden görünür kılındığı ya da okunabildiği düşünülebilir.

Bilinçdışının günlük yaşama etkileri olarak ortaya çıkan rüyalar, unutmama, dil sürçmeleri ve esprilerin bilinçdışı ile olan ilişkilerini ise şöyle açıklayabiliriz: Rüyalar, bilinçdışının kendini gösterdiği bir alan olarak önemli bir yer tutar. Günlük hayatta insanların çok sık yaşadığı bir şeyleri unutmama da bilinçdışının kendini gösterme yollarından biridir. Çünkü unutmama edimi bastırmanın bir parçası olarak bu mekanizmada yer almakta, bastırmanın dolaysız bir sonucu olmaktadır (Tükel, 2014, s.70)

Dil sürçmeleri ise, bilinçdışı bir düşünce ya da isteğin tümüyle bastırılmaması sonucunda oluşur. Böyle bir durumda kişi bilinçdışı olarak istediği şeyi, saklama çabasına rağmen ortaya koymaktadır(...) Benzer şekilde espride de bilinçdışı eğilimlerin ortaya çıkması ve birincil süreçlerin rolü söz konusudur. Sürçmede bilinçdışı eğilimin ortaya çıkışı benliğin onu kontrol edememesinin sonucu iken, espride benlik, birincil süreç düşüncesine geçici ve kısmi bir gerileme mevcuttur (Tükel, 2014, s.70).

Bahsi geçen birincil süreçler zaman, mekan ve mantık tanımayan bir yapı olarak bilinçdışı ile ilişkilendirilir. Freud bilinçdışının tek zihinsel sürecin yani birincil sürecin hakim olduğu gelişimsel bir evrenin kalıntıları olduğunu düşünülmektedir. Tam bir tanım yapmak gerekirse; "birincil süreç ruhsal aygıtın birincil ve özgün işleyiş biçimidir. Çocukluğun erken dönemlerine özgüdür ve aynı zamanda da bilinçdışının zihinsel işleyiş biçimidir. Birincil sürecin temel amacı, isteklerin gerçekleştirilmesi ve boşalımdır"(Tükel, 2014, s.70).

Yani sürekli tatmin arayan bilinçdışı arzular birincil süreç vasıtasıyla doyurulmaya tatmin edilmeye çalışılır ve bu nedenledir ki bilinçdışının zihinsel işleyişini sağlayan bu süreçtir. İsteklerin ve boşalımının sağlanmasını gerçekleştirdiği için ise haz ilkesine tabidir.

Birincil sürecin egemen olduğu bir işleyişte şu tür özellikler dikkati çeker:

Mantıksal bağlantılar dikkate alınmaz. Zıtlıkların eşzamanlı birlikteliğine izin verilir. Bir düşünceye yatırılmış enerji bir diğerine kayabilir (yer değiştirme). Birçok düşüncenin enerjisi bir araya toplanabilir (yoğunlaştırma). Bütünü parçaların biri temsil edebilir. Bu süreçte zaman kavramı; geçmiş, şimdi, gelecek ayrımı yoktur (Tükel, 2014, s.70).

Freud aynı zamanda ikincil süreçlerden söz eder ve bu süreçleri büyük ölçüde bilinçöncesine bağlar. “Yetişkin insanın düşünce biçimidir. İkincil süreçte, dış gerçeklik ve kişinin ahlaki değerleriyle uyumlu bir biçimde, dürtüsel boşalımının geciktirilmesi ya da ertelenmesi amaçlanır. İkincil süreç, bilinç ve bilinçöncesinin işleyiş biçimidir” (Tükel, 2014, s.71). İkincil süreç dış gerçeklik ile bağları sebebiyle gerçeklik ilkesine tabidir.

Burada haz ve gerçeklik ilkelerinin ne olduğunu kısaca açıklamak gerekliliği doğar. Çünkü her iki ilke, Freud'un bir sonraki zihin modeli olan Yapısal Modelde de yer edinir. Haz ilkesi, bilinçdışının işleyişini sağlayan birincil süreçte egemen olan amaçtır. Yukarıda bahsedildiği gibi birincil sürecin amacı ise bilinçdışı arzuların tatminini sağlamaktır. Tek bir noktada çakışan bu iki amaç bize haz ilkesinin nasıl işlediğini göstermektedir.

Tükel şöyle tanımlamaktadır:

(...)Haz ilkesi, organizmanın, enerji boşalımı yoluyla gerginliğini azaltarak acıdan kaçınma ve haz arama eğilimi olarak tanımlanabilir(...)‘İsteğin doyurulması’ kavramı yoluyla, haz ilkesi, kişinin arzularının bir parçası olarak, kişinin amaçlı etkinliği ile bütünleşir (Tükel, 2014, s.71).

İsteklerin ve arzuların doyurulması esnasında eğer hazzsızlık uyandıracak bir durum var ise ruhsal etkinlik sekteye uğrar ve kendini geri çeker. Bu nedenle bu ilkede haz ve hazzsızlık bir arada bulunur. Düşler bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Düş gören, rahatsız edici bir durum olduğunda uyku halinden uyanıklığa geçen bir seyir takip eder. Haz arayan istek ve arzuların sekteye uğraması bastırmaya maruz kaldıklarını gösterir ve bu noktada devreye gerçeklik ilkesi girer (Freud, 2013, s.34).

(...)Gerçeklik ilkesi ise, organizmanın gerçekliğin dayattığı koşullar nedeniyle engellenmeleri ve buna ilişkin deneyimleri sonucunda oluşur ve haz ilkesini dış gerçekliğin taleplerini karşılayacak biçimde değiştirir. Böylece, gerçekliğin talepleri, gerginliğin hemen o an giderilmesini geciktirebilecek ya da erteleyebilecek bir kapasiteyi gerekli kılar (Tükel, 2014, s.71).

Burada gerçeklik ilkesi haz ilkesinin dış gerçekliğe uygun koşullarda haza ulaşmasını sağlamakla yükümlüdür. Bu nedenle arzunun talep ettiği ve ulaşacağı varsayılan haz, eğer doyuma ulaşmak istiyorsa dış gerçekliğin koşullarında bir kavrayış oluşturmalı ve kendi koşullarında bir değişiklik yapmak durumunda olmalıdır. Haz ilkesine bunu sağlayan, gerçeklik ilkesidir. Gerçeklik ilkesinin, haz ilkesini dış gerçekliğe uygun olarak değiştirmesi şu süreci içerir: Öncelikle bilinçdışında tatmin bekleyen materyaller aşırı yüklenirler ve organizmada bir gerginliğe sebep olurlar, bu nedenle de doyuma ulaşmaları gerekmektedir. Bu aşırı yükler gerçeklik ilkesinin bir sınavına tabi tutulurlar. Sınama, isteğin dış gerçeklikle uyumlu olup olmadığıdır. Uygunluğu sağlamak için gerçeklik ilkesi, haz ilkesini değiştirmeye yönelir bu da isteğin yüklerini dış gerçeklikte bulunan bir nesneye bağlamasıyla gerçekleşir. Yükler dış gerçekliğe uygun biçimde yer değiştirir.

Freud, her iki ilkenin de oluşum koşullarını Oedipus Kompleksine bağlamaktadır. Çocuğun Oedipus Kompleksinden önceki dönemde anne ile yaşadığı dolayimsız ilişki ve çocuğun ihtiyaçlarına yönelik dolayimsız tatmin duygusu haz ilkesini inşa etmiştir. Daha sonra Oedipal döneme giren çocuk yaşadığı karmaşanın çözümünü 'Babanın Yasası'nı tanıyarak elde eder. 'Babanın Yasası'nı tanımak hem gerçekliğe hem de kültürel bir özne olmaya ilk adımdır. Yani çocuk babanın yarasını tanıdığında, arzusunun nesnesi olan anneye duyulan cinsel mahiyetli arzu nesnesinden uzaklaşır ve bu nesne dış

gerçekliğe uygun olan başka nesnelere yer değiştirir. Bu gerçeklik ilkesinin ilk amacına yani gerçekliğe uygun olmaya hizmet eder. Gerçeklik ilkesinin ikinci amacı olan hazzı erteleme ise, anlık ve güvenilirliği olmayan bir haz yerine daha güvenilir bir yolla daha sonra yaşanabilecek daha büyük bir haz yaşatma vaadinde bulunur. Tıpkı din gibi, din de insana, eğer buyruklarını yerine getirir ve yasaklarına uygun yaşarsa, cenneti vaat eder. Din örneğinin yanı sıra sanatta benzer bir şekilde haz vaat eder (Freud, 2013, s.34).

Freud, bilinçdışı alana ulaşmak, davranış ve ruhsal bozuklukların tedavisini sağlamak adına çeşitli yöntem ve kuramlar geliştirmiştir. Freud'da bilinçdışını anlamak ve açıklığa kavuşturmak için onun kuram ve yöntemlerinin incelenmesi önemlidir. Bu bağlamda, Freud'un çalışmalarından Rüyaların Yorumu ve Yapısal Kişilik Kuramı incelenmeye değerdir.

2.2.1.3. Rüyaların Yorumu

Freud psikanalizin ilk yıllarında doktor Breuer'un hastalarının hipnoz altında rahat konuşmalarından çok etkilenmiş ve hastaların, bu konuşmaların bir bölümünde rüyalarından söz ettiklerini işitmişti. Sonraları hipnozdan vazgeçip serbest çağrışım adını verdiği bir yöntem deneyen Freud, hastalarının çekinmeden her şeyi anlatabilecekleri bir ortam sağlayıp onların bilinçdışı dünyalarını anlamaya çalışmış ve burada da hastaların rüyalarından söz etmesi Freud'un ilgisini cezp etmeyi başarmıştır. Freud, bilinçdışının anlaşılmasında rüyaların önemine inanmış ve buna önce kendi rüyalarını anlamaya çalışarak başlamıştır. 'Rüyaların Yorumu' kitabında rüyalar ve bilinçdışı üzerine önemli saptamalarda bulunmuştur.

Giderek, rüyaların belirli bir anlam taşıdığını, ancak bu anlamın genellikle maskelenmiş bir biçimde görüntülendiğini fark etmiştir. Üstelik rüya parçacıkları üzerinde serbest çağrışım yapmaları istendiğinde hastalar, uyanıkken yaşadıkları olayları anlatırken çağrıştırmadıkları birçok bastırılmış anı ve duyguyu dile getirmişlerdir (Gençtan, 2006, s.23).

Freud'un 'düş düşünceleri' dediği, rüyaların maskelenmiş gizli içeriklerinin çözümlenmesi bilinçdışına ulaşmada önemlidir. Çünkü rüyalar bilinçdışı arzu ve isteklerin doyurulmasının yoludur ve her düşün bir istek doyurulması ve hazzı giden yol olduğu düşüncesi Freud'un Rüya Kuramının temelini oluşturmaktadır. Freud rüya analizlerinde özellikle şifre çözme yöntemini kullanmıştır. Bu yöntem, rüyaların bir bütün olarak anlamını çözmektense, rüyaya dahil olan her bir parçanın ayrı ayrı anlamları üzerinden analize ulaşmaktır. Böylelikle rüyayı gören kişinin her bir parça üzerinde serbest çağrışım yapmasına uygun bir ortam sağlanmaktadır. Buradaki amaç rüya sürecinin tersinden okunmasıdır.

Yani (...)isteğe doğru gerisin geri giderek, düşün kendisini oluşturduğu sürecin tersine çevrilmesidir. Düşün öğelerinin yalıtılması ve her bir öğe için çağrışımların izlenmesiyle, düş gören, düşün ardındaki isteğe ve özgün olarak bu isteği taşıyan bilinçdışı düşüncelere ulaşır (Tükel, 2014, s.16).

Böylelikle Freud düşlerin, arzuların doyurulması için ortaya çıkmış, bilinçdışının bir ürünü olduğunu ortaya koymuştur. Düşler, bilinçdışı isteklerin sahnelendiği bir ortamken, bilinçli bir istek ancak bilinçdışı bir nesneyle ortaklık kurabilecek bir uyarım sağlamadan asla düşlerde bir rol edinmemektedir. Hastalarının rüyaları üzerinde yaptığı araştırmalar ile Freud, normal sayılabilecek insanların bilinçdışından kaynaklanan rüyaları ile hasta olanların uyanıkken yani bilinç düzeyindeyken sergiledikleri davranışları karşılaştırmış ve bunun sonucunda, bu rüyaların içeriğinin, bilinçdışındaki yoğun istek ve arzuları simgeleştirme, yön değiştirme gibi süreçlerden geçmiş biçimleri olduğu kanısına varmıştır (Gençtan, 2006, s.22-23).

Freud'a göre bu, zihnin bilinçdışı bölümüyle bilinçöncesi düzeyi arasındaki sınırın korunması için gerekli olan bir sansür mekanizmasıdır. Bu mekanizma, bilinçdışındaki isteklerin bilinç düzeyine çıkmasına engel olur. Uyku süresince bu sansür gevşer ve bilinçdışındaki bazı duygu ve düşüncelerin, önce biçim değiştirdikten sonra, bu sınırı aşmasına izin verilir. Rüya gören kişinin algıladığı imgeler, sınırı aşmış olan bilinçdışı duygu ve düşüncelerin maskelenmiş biçimleridir (Gençtan, 2006, s.23).

Freud bu sansür mekanizmasını Yapısal Kişilik Kuramında ayrıntılı olarak açıkladığı egonun bir işlevi olarak yorumlamıştır. Geceleri uyuyan kişinin bilinçdışı gerçeğe yoğun hareketlilik kişiyi uyandırabilir. İşte bu noktada ego devreye girer ve kişinin uyanmaması için sansür mekanizması çalışmaya başlar. Yani kişi yoğun bilinçdışı etkinlikten dolayı uyanmaz ve rüya görmeye devam eder.

Düşleri oluşturan araçlar ve düşlerin kaynakları, düş içerikleri bakımından düşünülürse yeni ve eski birçok yaşantıyla ilişkilidir. Uyanık haldeki zihin gün içinde birçok yaşantıyı kaydeder bu yeni yaşantılar düşlerin görünür içeriği ile ilişkinken, görünür içeriğin altında yatan gizli düş düşüncesi eski yaşantılar ile ilişkilendirilmektedir. Bu yaşantılar çocukluk yıllarından kalma en eski anı ve arzuları içerdiği gibi hayatın çeşitli dönemlerinden üst üste binmiş birçok anıyı, anlamı ve arzu doyurumunu da üzerinde taşıyabilmektedir. “Freud, düşlerin malzemelerinin düş görenin yaşamındaki herhangi bir kesimden seçilebileceğini belirtir. Burada tek koşul, düşten önceki günün yaşantısını daha eskilere bağlayan bir düşünce silsilesinin bulunmasıdır” (Tükel, 2014, s.20).

Daha önce düş içeriklerinin maskelenmiş olduğundan söz edilmişti. Burada gizli düş düşüncesinin çarpıtılmış bir versiyonunun görünür içeriğe yansıtıldığı ifade edilmektedir. Bu gizli düş düşüncesinin bir çeşit rüya diline çevrildiği, üç tür çarpıtma mevcuttur. Freud bu yolları yoğunlaştırma, yer değiştirme ve temsil edilme olarak sıralamıştır. Bu kavramları anlamak düşlerin görünür içeriği ile gizli düşünceleri arasındaki ilişkiyi çözebilmek için gereklidir.

Yoğunlaştırma; “(...)gizli düş düşüncelerindeki birçok ögenin, görünür içerikteki tek bir öge tarafından temsil edilmesidir” (Tükel, 2014, s.21). Düşün ikinci ögesi olan yer değiştirme ise;

(...)vurgunun bir düş ögesinden diğerine değişmesidir. Bir düşün oluşumu sırasında ruhsal değeri yüksek olan temel öğeler, sanki değeri azmış gibi ele alınabilmekte ve düşte, onların yerine, düş düşünceleri içinde değeri az olan başka düşünceler geçebilmektedir. Böylece, düş düşüncesinin esası, düşte sadece geçici, dolaylı bir temsil olanağı bulurken, düş düşüncesinde küçük bir rol oynayan bir şey, sanki esas olanmış gibi öne itilmektedir(...)Freud,

düşlerdeki yer değiştirmenin amacını, sansüre hizmet etmek olarak görmüştür. Yer değiştirmenin sonucunda, görünür içeriği artık gizli düş düşüncelerinin çekirdeğine benzememekte ve düş bilinçdışında var olan düş isteğinin bir çarpıtılması olarak ortaya çıkmaktadır (Tükel, 2014, s.22-23).

Yoğunlaştırma ve yer değiştirme süreçleri rüya işlevinde birlikte çalışmaktadırlar. Yani, yüksek yoğunluğa ulaşmış bilinçdışı nesnelere yükleri hafifletilirken, düşük yüklere sahip bilinçdışı nesnelere de rüyada yer alabilmeleri sağlanır. Dolayısı ile düşlerin görünür içeriği ile gizli düş düşüncelerinin arasındaki çarpıtılmış farklılık buradan doğar.

Düşlerin üçüncü ögesi 'temsil edilme'dir. Düş düşüncelerinin imgelere dönüşmesi, imgeler ile temsil edilmesidir. Bu bir nevi düş oluşumundaki ikinci bir yer değiştirmedir. Soyut düş düşüncelerinin somut bir resimsel ifadeye dönüştüğü bir yer değiştirme söz konusudur.

Freud'a göre, bu tür değişimin amacı, bir düş açısından resimsel olan bir şeyin temsil edilme yeteneğinde yatmaktadır. Soyut biçimde ifade edildiğinde kullanışsız olan düş düşüncesi resim diline çevrildiğinde, düş işleminin gereksindiği zıtlıklar ve özdeşlikler çok daha kolay kurulabilecektir (Tükel, 2014, s.24).

Sonuç olarak düş düşünceleri, görünür içerikte görsel imgelere dönüşerek temsil edilmektedir. Bu imgeler, düş düşüncesinin temsil edildiği birer simge halinde düşü oluşturan etkenlerdir. Özetle Freud, bilinçdışı etkinliği anlayabilmek için rüyaları bir araç olarak kullanmış, rüyanın bilinçdışı isteklerin doyurulmasını sağladığını söylemiştir. Rüyanın Yorumu çalışması bugün hala geçerliliğini koruyan Freud'un en popüler araştırmalarından biridir.

2.2.1.4. Yapısal Kişilik Kuramı

Yapısal Kişilik Kuramı, 'İd', 'Ego' ve 'Süperego' olarak üç zihinsel bölümde ele alınmıştır. Bu üç katman birbirinden bağımsız var olamazlar ve insan davranışlarını oluşturmaktadırlar. İd, Freud'un daha önce bilinçdışı dediği kavrama karşılık gelen ve kişiliğin en ilkel, ulaşılmaz bölümüdür.

“İd kalıtsal olarak gelen içgüdüleri de kapsayan ve doğuştan var olan psikolojik gizil güçlerin tümüdür” (Gençtan, 2006, s.44). İnsanın ruhsal enerjisinin kaynağı id'dir ve kedisinden ayrımlaşarak çalışan ego ve süperego'nun çalışması için gerekli enerjiyi de bu iki sisteme sağlamaktadır. Sağlanan bu enerji libido³dur. Yaşamın ilk yıllarında çocuk özne, id'den kaynaklanan ve doyurulmak istenen dürtülerle doludur ve bu dürtüleri bastırmak gibi kontrol mekanizmaları oluşturamaz. Kişiliğin gelişimi ile yavaş yavaş ego ve süperego bu gelişimde kendini göstermeye başlar ve gerekli denetimi sağlar. İd'in doyurulması gereken istekleri haz İlkesine göre işlemektedir. Biriken enerji yoğunluğunun kaynaklık ettiği gerilemeye dayanamayan id'e gerilimin azaltılması için gerekli hazzın bulunması gerekmektedir. İd'in doyurulması ile ruhsal enerji ya da libidinal enerji ortaya çıkar ve onun içerisinde yer alır.

Haz İlkesi ile işleyen bir yaşantı olarak İd'in yanı sıra, gerçeklikten hiç haberdar olmayan İd'in denetimini sağlayan ve Gerçeklik İlkesi ile hareket eden yaşantı ise Ego'dur.

İd'in istekleri ve gerçek koşullar arasında etkili ve uygun bir ilişki gerçekleşmelidir. İd ve gerçek dünya arasında aracılık yapan ego bu ilişkiyi kolaylaştırır. Ego id'in denetimsiz ve ısrarlı tutkularının tersine, makul ve mantıklı ile kastedilen anlamları temsil eder(...) İd gerçeklikten haberdar olmadan, denetimsizce ister; ego gerçeklikten haberdardır, gerçekliği kavrar ve onu yönetir, çevreyi dikkate alarak onu denetim altına alır (Schultz ve E.Schultz, 2002, s.529).

Süperego ise tüm ahlaki ve toplumsal değerleri temsil ederken benliği eleştirme güdüsü ile varlığından söz ettirir.

Bu sistem çocuğa ana-babası tarafından aktarılan ve ödül ve ceza uygulamaları ile pekiştirilen, kişiliğin vicdani ve ahlaki yönüdür(...) Süperego'nun başlıca işlevleri: (1) İd'den gelen dürtüleri bastırmak ve ketlemek ki bunlar özellikle, dışavurulduğunda toplumun hoş karşılamayacağı türde cinsel ve saldırgan

³ Psikanalizde kaynağını idden alan ruhsal enerji. Freud'un ilk yazılarında cinsel ağırlıklı bir anlam taşımasına karşılık, sonraki yazılarında içgüdü teorisine bağlı olarak, her türlü ruhsal enerjiyi içeren ve hem yaşam hem de ölüm içgüdüünü kapsayan bir kavram olarak kullanılmıştır (Budak, 2009, s.469).

dürtülerdir; (2) egoyu gerçekçi anlamlar yerine ahlaki amaçlara yönelmeye inandırmaya çalışmak; (3) kusursuz olmaya çabalamaktır. Süperego, id ve egoya karşı çıkararak onları kendi istediği düzene yöneltme eğilimindedir. Ego, içgüdüsel isteklere doyum sağlanmasını erteler, süperego ise bu istekleri tümünden engellemeye çalışır (Gençtan,2006,s.47-48).

Bu durumda süperego dış dünya ve dış gerçeklik ile ilgili olarak, iç dünya ve iç gerçekliğin bir ifadesi olan id ile sürekli bir çatışma halindedir. Ego ise bilinçdışı süreçlere olan yakınlığı ile bu ikisi arasındaki tampon bölge ve iki uç arasında uyum sağlama çabasını kendisine görev edinmiş zihinsel işlevleri ifade etmektedir.

Yapısal Kişilik Kuramı ile ilgili olarak buraya kadar yapılan tanımlamalarda Topografik Kişilik Kuramı ile neredeyse benzer olduğunu görülebilir. Fakat Freud, aşağıda sıralanacağı gibi belirgin farklar ortaya koymuştur.

Öncelikle Topografik Kişilik Kuramında yer alan bilinçöncesinin görevleri ve neleri kapsadığını hatırlayarak zihnin bu bölümünün Yapısal Kişilik Kuramı'ndaki ego ile eşleştiğini söyleyebiliriz. Bilinçöncesinde bulunan örtük bilinçdışı materyaller yani bastırılmış öğelerin varlığı egoda da söz konusudur. Fakat Freud, egoda bastırılmış materyallerin yanı sıra davranışsal bakımdan aynı bastırılmış olan gibi davranan yani, "(...)kendisi bilinçli olmaksızın güçlü etkiler yaratan ve bilinçli kılınabilmesinden önce özel çalışmayı gerektiren bir şeyle karşı karşıyayızdır"(Freud, 2013, s.343) der. Egonun bilinçdışından haberdar olduğu düşünülebilir.

Freud daha önce bilinçdışı ve bilinçöncesi arasındaki farkla ilgili olarak ilkinin tamamen bilinmez ve ulaşılmaz olmasına karşın diğerinin, bilinç düzeyindeki nesnelere bağlanabilir olduğundan söz etmiştir. Freud bu nesnelere 'sözcük sunumları' diye bahseder. Freud'a göre, "bu sözcük sunumları anı kalıntılarıdır; bir zamanlar algıydılar ve tüm mnemik⁴ kalıntılar gibi tekrar bilinçli hale gelebilirler" (Freud, 2013, s.346).

⁴ Bellek, hafıza (Budak, 2009, s.493)

Yani, egoda var olduğu düşünölen bilinçdışı materyalin bu anı kalıntılarına ya da sözcük sunumlarına bağlanması ile bilinçli hale gelebilecekleri ve bilinç sisteminde yer alabileceklerini söyleyebilir. Burada asıl önemli olan nokta, bu sözel kalıntıların nereden türediğidir. İnsanoğlunun dünya üzerindeki bilenen ilk dönemlerine bakıldığında sözcükler yerine meramlarını anlatabilecekleri resimsel, görsel ifade araçları vardı.

Freud da bu sözel kalıntıların nereden türediğini sanatın yabancı başlangıcı olan mağara resimlerinde olduğu gibi bir benzerlikle açıklar:

Sözel kalıntılar aslında görsel algılardan türemiştir, bu durumda sanki bilinçöncesi sisteminin özel bir duyuşsal kaynağı vardır. Sözcük-sunumları görsel öğeleri okuma yoluyla kazanılmış ikincil şeylerdir(...) Dolayısıyla resimlerle düşünmek bilinçli hale gelmenin fazlasıyla tamamlanmamış bir biçimidir. Yine, bir biçimde bilinçdışı süreçlere sözcüklerle düşünmekten daha yakın durur ve kuşkusuz hem bireysel gelişim hem de türsel gelişim olarak sözcüklerle düşünmekten daha eskidir (Freud, 2013, s.347).

Tüm bu bilgiler ışığından egonun bilinç sisteminden başlayıp bilinçöncesi sistemini de içine alan bir kapsamı olduğunu söylenebilir. Fakat daha öncede ifade edildiği gibi ego aynı zamanda bilinçdışından haberdardır.

Ego'yu bir zihin katmanı olarak da düşünürsek üstte bilinç yüzeyinde bulunurken alt yüzeyiyle de id ile birleşir. Ego, Bilinç sistemi ile olan ilişkisi sebebiyle dış dünyaya bağlanabilmekte ve dolayısıyla dönüşmektedir. İd ile olan bağlantısından dolayı ise ego'nun id'in dönüşmüş bir kesimi olduğu söylenebilir. Ego bu dış dünya deneyimlerini id'in denetimsiz ve ısrarlı tutkularını denetim altına almak için kullanır (Freud, 2013, s. 350-351)

Süperego ile ilgili olarak ise ego'nun kendi içinde oluşun bir ayırmadan kaynaklandığını söyleyebilir. Daha ayrıntılı olarak incelemeden önce Freud'un aşağıdaki açıklaması konuya giriş için önemlidir.

Ego'nun çözümlemesine giriştiğimizden ahlak duygusu sarsılmış ve kuşkusuz insanda daha üst düzey bir doğa olması gerektiğinden yakınan herkese bir yanıt verebiliriz: 'Çok doğru' diyebiliriz ve bu daha üst düzey doğa ana babalarımızla

ilişkimizin temsilcisi olan bu Ego ölküsü ya da süperego'dadır. Küçük bir çocukken bu üst düzey doğaları tanıyorduk, onlara hayrandık ve onlardan korkardık; sonra onları kendi içimize aldık (Freud, 2013, s.362).

Kuşkusuz burada Freud, Oedipus Kompleksinden söz etmektedir. Oedipus Kompleksi, çocuğun babanın yasağını tanıması, dış dünya ile olan bağın kurulması ve gerçeklik ilkesinin yerleşmesi ile çözüme ulaşmıştır. Bu aynı zamanda boyunduruğu altına girilen ilk yasak, ilk ahlak kuralı ve toplum kurallarıyla olan ilk uzlaşdır. Süperego, Oedipus Kompleksinin mirasçısıdır. Bu süreçte süperego babanın yasağı vasıtası ile ahlakın kesintisiz savunucusu olurken, ego ölküsü ise yukarıda Freud'un bahsettiği gibi çocuğun anne ve baba modelini ve onların hedeflerini içe yansıtması onlarla özdeşleşmesi yolu ile gerçekleşir. Yaşam içerisinde yeni özdeşimler ile karşılaşıldıkça ego ölküsü de gelişir ve dönüşür.

2.2.2. Lacan ve Bilinçdışı

Psikanaliz ve bilinçdışı söz konusu olduğunda Sigmund Freud'un ardından gelen önemli psikanalistlerden biri de Lacan'dır. Onun çalışmalarını bu denli değerli kılan, bilinçdışı zihne verdiği önem ve psikanalize getirdiği yenilikçi dönüşümden kaynaklanır. Lacan, psikanalizin yozlaştığını, Freud'un temelini attığı psikanalize özgü fonksiyonların yitirildiğini ve özellikle de bilinçdışının önemsizleştirilerek psikanalizin dışına atıldığını öne sürmüştür. Bu nedendir ki Lacan, 1940'lardan sonra kendi teorilerini tanıtmaya koyulur. "Lacan ilk kez Freud'un fikirlerinin bir açıklamasını sunmaktan vazgeçer ve kendi psikanaliz kavrayışının geliştirilmesine yönelmiştir. Başka bir deyişle bilinçdışı, arzu, aktarım ve dürtü (psikanalizin dört temel kavramı) üzerine Lacan'a özgü olarak bildiğimiz teoriyi geliştirmeye başlamıştır" (Homer, 2013, s.23).

Bu dönemde Lacan'ın önemli uğrak noktalarından biri Sürrealistler ile olan ilişkisidir. Bir yazar ve şair olan Andre Breton öncülüğündeki bu akım, Freud ve onun bilinçdışı üzerine çalışmalarından haberdar ve onu temel alan bir biçimde kurulmuştur. Dışsal ve gündelik gerçekliğin yalancılığından kaçınan bu akıma dahil olan bir grup sanatçı, yazında, bilinçdışını açığa çıkaracak otomatik yazma (otomatizm) olarak ifade ettikleri bir teknik uygularken, Salvador Dali gibi

ressamlar ise gerçeklikten kaçarak bilinçdışına ulaşmanın bir yolu olarak rüyalarına sığınmış ve onları resmetmenin yollarını aramışlardır. O dönemde Dali ve Breton ile tanışan Lacan, birçok Sürrealist ile çok yakın dost olmuştur.

Sürrealistlerden aldığı ilham ile Lacan, psikanalizin tıbbi bilimlerle olan paralelliği üzerinde ısrarla durulmasının üzerine bir çizik atarak, Psikanalizin öncelikle felsefe ve sanatla, daha sonra ise bilimle yakınlaştığını öne sürmüştür. Böylelikle Lacan, psikanaliz için yeni bir yön ortaya koyacaktır.

Psikanaliz, bizlerin saf rasyonel amaçlara sahip olduğumuz ve eylemlerimizin de mantıksal ve rasyonel güdülenimlere sahip olduğu kabulünü sorgular. Psikanaliz neyin mantıksal, neyin rasyonel ve neyin bilinçli olduğuyla ilgilenmez; aksine mantıkdışı, irrasyonel ve bilinçdışı olanla ilgilidir. Psikanaliz, düşünce ve davranışın rasyonel ve bilinçli bir biçimde muhasebesi yapılamayan boyutları araştırır (Homer, 2013, s.19).

Eğer bilinçdışını anlamaya ve araştırmaya girişirken, bunu ifade ederken bilincin araçlarından yararlanarak anlatılamıyorsa, bilinçdışı arzular hakkında konuşulamıyor ise, o zaman bilinçdışına nasıl ulaşılacağı konusu büyük bir paradoks ortaya çıkarmaktadır.

Bir başka ifadeyle, bilinçdışı zaten dilden çıkarılmış olandır(...) Bilinçdışı istek ve arzuları dile taşımazsak, onlar hakkında nasıl konuşabiliriz? Freud'a göre bilinçdışının işlerini kaygılarımız ve fobilerimiz aracılığıyla yakalayabiliriz; ayrıca bilinçdışının etkilerini rüyalarımız, şakalarımız, dil sürçmeleri ve sanat yapıtları aracılığıyla da yakalayabiliriz (Homer, 2013, s.25).

Fakat Lacan 'Bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır' diyerek bu paradoksa bir çözüm yolu aramaktadır. Lacan, bilinçdışının bir dil gibi yapılandığını söylerken, bilinçdışı arzuların metnin (eserin) içinde var olarak, dil vasıtasıyla dışavurumunu kastetmektedir. Artık Lacancı psikanaliz bu durumun çözümlenmesi ile ilgilidir. Lacancı eleştirinin odak noktası ise, sanatçının bilinçdışı değil, eserin ve eserle izleyici arasındakiidir. "Kısaca söylenirse, Lacan, dilin ötesinde kalan bir şeyleri –bilinçdışı arzunun alanını- dilin yapısı aracılığıyla eklemlemeye çalışmaktadır" (Homer, 2013, s.25). Lacan'ın çabası bilinçdışını açılımlayacak bir dil oluşturma çabasıdır. Onun bu çabası, psikanalitik kuramını oluştururken birçok farklı kaynaktan yararlanmasına ön ayak olmuştur. Bu kaynaklara birçok örnek verilebileceği gibi, genel olarak söylemek gerekirse Lacan, Freud'un kuramları

üzerinden giderek dilbilim ve antropolojiyi bir araya getirmiş, Levi-Strausse ve Saussure'den yararlanmıştır.

Freud, özne üzerinde bilinçdışının baskınlığının ya da tam tersi öznenin bilincinin sürekli olarak bilinçdışını bastırmasından kaynaklanan ruhsal problemlerin, bilinç ve bilinçdışı arasındaki uzlaşma ile çözümleneceği inancındaydı. (Bu uzlaşma da sağlıklı bir ego gelişimi gerektirmektedir) Dolayısı ile psikanaliz, bilinçdışındaki tatmin bekleyen arzu, istek ve düşünceleri ortaya çıkararak, bu bilinçdışı olguları sorunun bir parçası olmaktan çıkarıp, bilinç ve bilinçdışı arasındaki uzlaşma ile oluşabilecek ideal bir 'ben'e ulaşmayı sağlamalıdır. Lacan ise böyle bir uzlaşmanın mümkün olmadığını düşünmekte, bilincin bir yanılsamadan ibaret olduğu, öznenin bir yanılsamaya kapıldığını söylerken bilinçdışını ise özneye bağlantılı olarak ifade etmektedir. Lacan "dil düzeyinde daima bilincin ötesinde bir şeyler olduğunu" (Tura, 2012, s.168) söylerken öznenin bilinçli edimlerinden kaçan bir şeyler olduğundan söz eder ve bilinçdışının hayvani bir içgüdü olarak görüldüğü bir psikanaliz kavrayışı ile kavgalıdır.

Bu Lacan'ın şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

Bilinçdışı bir arzu olduğu için, derinliklerden kalkan ve bilincin üst düzeylerine yükselen, ilkel, yamyamca hatta hayvani bir bilinçdışı arzu olduğu için bilinçdışının olduğu tezin geçersizdir. Tam tersine, bilinçdışı olduğu için, yani yapısında ve etkilerinde öznenin kontrolünden kaçan dil olduğu için ve üstelik buraya arzusunun işlevi yerleşebileceği için bilinçdışı bir arzu vardır (Tura, 2012, s.166-167).

Lacan'ın bilinçdışının yapısı ile dil arasında kurduğu ilişkide, Freud'un 'yoğunlaştırma' ve 'yer değiştirme' adını verdiği iki bilinçdışı işlevden söz eder. Mary Klages 'Jacques Lacan ve Bilinçdışı' isimli makalesinde; "Bir anlam, ister yoğunlaşmış olsun, isterse yerine başka bir şey konmuş olsun bunların ikisi de dilsel olgulardır"(Klages, t.y, s.2) demiştir. Buradan hareketle, bilinçdışının tıpkı dil gibi, bir şeyin, anlamı olan başka bir şeyle ifade edilmesi olarak metafor (eğretileme) ve bir şeyin temel olarak ondan uzaklaşmadan bir niteliği ya da özelliği ile temsil edilmesi olarak da metonim gibi dilsel oyunlar içerdiği söylenebilir. Lacan, bilinçdışında var olduğunu düşündüğü, çeşitli dil oyunları, çağrışımlar gibi dilsel özelliklerden dolayı bilinçdışının yapısını dilin yapısına benzetmektedir.

Yine Lacan'ın Freud'un 'Rüyaların Yorumu' üzerinden yaptığı tespitlerde dil ve bilinçdışı arasında kurduğu bağı güçlendirir. Lacan bunu; aşağıdaki biçimde ifade etmiştir:

Rüyanın bir cümle ya da –eserin lafzına sadık kalırsak- daha ziyade bir resimli sözcük bulmacası yapısına sahip olduğunu anımsamak için tekrar bakın Freud'un 'Traumdeutung'una (Rüyaların Yorumu); demek ki, rüya bir çeşit yazı yapısına sahiptir, çocuğun gördüğü rüya onun ilkel ideogramını verir ve bu da yetişkinde öğelerin aynı anda hem sessel hem de sembolik kullanımlarını yeniden üretir; bu biçim gerek eski Mısır'ın hiyerogliflerinde gerekse Çin'de hala kullanılmakta olan yazı karakterlerinde de tespit edilebilir (Bowie, 2007, s.59).

Lacan'ın ilk tespiti, bilinçdışı şeylerin (arzu, istek, düşünce) metafor ya da metonim gibi dilsel oyunlarla kendini gösterdiği, ikinci tespitinde ise rüyaların bir çeşit resimli sözcük bulmacası ve bir çeşit yazı olduğunu ifade etmiştir. Freud'un rüyalar hakkında daha önce söyledikleri gözden geçirildiğinde, bilinçdışının rüyalar aracılığıyla ama sembolik bir dille kendini ifade ettiği görülür. O halde bilinçdışının sembolik bir dili olduğunu söylenebilir.

Lacan'ın psikanalize getirdiği başka bir yenilik de gelişimin üç aşaması olan Gerçek, İmgesel, ve Simgesel (ya da Sembolik) düzenleri ortaya koymasıdır.

Öznenin doğumunun zeminini ifade edecek olursak imgesel ve simgesel düzenlerin dışında kalan ve de içinde kişilik ile ilgili süreçleri barındırmayan gerçek ile ilgilidir (...) Gerçeği hep orada bulunan ve de imgesel ve simgesel düzenler ile ilgili durumları gerçeğin içine çekmenin olanaksız olan bir yapı olarak ifade edebiliriz (...) Gerçek ruhsal dünyada konumlanan bir yapıdır. Gerçek Lacan'a göre dilin de dışında olandır. Bu nedenle her çeşit sembolleştirmeye karşı koymaktadır. Lacan gerçeği imkansız olarak tarifler ve de imgesel düzen ile simgesel düzene dahil edilemez olarak tarifler. Bununla birlikte her daim bu iki düzeni çevreler ve bu düzenlerde gedikler açar (Tuzgöl, 2018, s.47)

Dolayısı ile öznenin kurulumunda imgesel ve simgesel düzenlerin dışında olan gerçek, bebeğin anne karnındaki dinginlik ve huzur deneyimlerinden, henüz kendinin farkında olmadığı, bir 'ben' ve bir özne olmadığı, imge ve dil öncesi bir süreci içermektedir. Bu aşamada bebeği ihtiyaçları yönlendirir ve ihtiyacın karşılığı annedir. Bebek ile annenin dolaysız ilişkisi sürer. Yani bebek, kendini anne bedeninin bir parçası, bir uzvu olarak görür.

Bu noktada hem Lacan hem de Freud, bu doğal durumun kültürel adaptasyon (Büyük Öteki'ni tanıma) için ortadan kaldırılması gerektiğini düşünür. Bebeğin anneden ayrışması gereklidir. Kendisiyle annesi arasındaki ayrışma (Oedipal çözümlenme ve Babanın adı), bebeğin kültürel adaptasyonun ilk adımı olacaktır. Fakat bebeğin bir özne konumuna varması için önce imgesel düzenin problemlerini çözmesi gerekir.

İmgesel düzen ben'in kapsayıcısı olarak bebeğin gelişimindeki 6-18 aylık sürece verilen addır. Bu dönemde güçlenen duyuşsal algılar, özdeşleşme ve yanılışmalı bütünlük duygusu imgesel düzenin temel ifadeleridir. İkili dolayimsız ilişkiler bu düzenin içinde yer alır ve dolayimsız ilişkinin temeli 'Ayna Evresi' aracılığıyla açıklanır. Lacan'ın ayna evresi Freud'un narsizm⁵ kavramına tekabül eder. Oedipus'un sınırları içinde yer alarak onun başlangıcını oluşturduğu söylenebilir. Bu anlamda imgesel ve simgesel düzenler birbiri ile keskin bir biçimde ayrılmazlar (Homer, 2013, s.41; Tura, 2012, s.181-182)

"Çocuk, kendi bedeninin bütünsel bir forma sahip olduğunun ayırtına, ilk olarak, kendi imgesini aynada görmek yoluyla ayna evresindeyken varmaktadır" (Homer, 2013, s.41-42). Bu evre 'ben'in çocuğun kendi imgesiyle özdeşleşmesi aracılığıyla biçimlenmesidir. 'Ben' psişenin örgütlenmiş bölümüdür. Ben bilinç değildir ama onunla bağlantılı olarak düşünülür. Basitçe Ayna Evresi, çocuğun aynadaki imgesini görmesi ve gördüğü imgeyle kendini özdeşleştirerek bir bütün olarak kendinin farkında olma becerisini kazanmasıdır. Aynadan yansıyan imge yavaş yavaş bir benlik algısı yaratmaktadır. Bu yanılışmalı durum, imgeyle özdeşleşme vasıtasıyla 'ben' olarak algılanır. Bu benlik algısı bir yanılış tanımadan ibarettir (Homer, 2013, s.41-42)

Çocuk bu görüntüyü varlığının bütünü, kendi benliği olarak alır. Kişinin aynadaki imgesini yanılış tanıdığı bu süreç, kişinin ben dediği egoyu yaratır. Lacan'ın terimleriyle bu yanılış kimlik, kendi bütünlüğüne dair edindiği bu yanılış algının yarattığı illüzyon, öznenin parçalar halindeki benliği saran ve koruyan zırhını oluşturur. Lacan'a göre ego ve 'ben'lik her zaman için bir fantezidir, dışarıdan edinilmiş bir imgeyle edinilen bir kimliktir, içsel anlamda tam ve ayrı bir kimlik bilinci değildir (Klages, t.y., s.5-6)

⁵ Çevreyle nesne ilişkilerinin nisbi yokluğuyla, yani çevredeki nesnelere açık, gözlenebilir ilişkilerden uzaklaşmayla tanımlanan bir ilişki kurma modu; Nesne seçiminde kişinin kendine benzerliği referans alması (Budak, 2009, s.506).

Bu dışarıdan edinilen imge Lacan'da 'küçük öteki' (ö) olarak ifade edilir. Bu imgesel öteki bebeğin kendini deneyimleme noktasında ihtiyaç duyduğu ötekidir. Henri Wallon, "ortaya çıkan bu kendini duyumsamadaki kilit bir sürecin, bebeğin aynadaki kendi yansımaları tanıma ve eşzamanlı olarak kendisini ondan ayırma kabiliyeti olduğunu söylüyordu" (Aktaran: Homer, 2013, s.37). Bu noktada hem kendisini ayırt ettiği dışarda olan, hem de kendisine ilişkin edindiği duyum ötekini ortaya çıkarır. Ötekinin imgesi ile özdeşleşme, öznenin var olabilmesi için bir başkası tarafından tanınması gerekliliğini ortaya çıkarırken, bebeğin kendi imgesinin bir başkasının bakışıyla dolayımlanması, ötekinin öznenin varlığını güvence altına alması anlamına gelmektedir (Homer, 2013, s.43).

Nasio da benzer bir şekilde açıklar bu durumu. "a harfinin nesnemizi nitelediği küçük öteki, benzerimizi, alter ego'yu⁶ (öteki ben) ifade eder. Ancak, nesne a'nın icadı pek çok probleme ve özellikle de şuna cevap verir: Öteki kimdir? Benzerim kimdir?" (Nasio,2007, s.118). Freud 'Yas ve Melankoli' makalesinde yitirilmiş ve yasını tuttuğumuz kişiyi 'nesne olarak ifade etmiştir. Dolayısı ile Lacan'da bu sevilen, yası tutulan yitirilmiş olana atfedilen nesne a'dır. 'İşte nesne a böyle bir soruya psikanalizin veremediği cevabın yerine geçerek bu cevabı ikame etmenin bir yoludur (Nasio,2007, s.118). Fakat nesne a'nın farklı kuramsallaştırmalarla özellikle 'Jouissance'⁷ olarak ifade edilmesi de söz konusudur.

Bu nedenle Nasio, böyle bir durum karşısında şu uyarıyı dile getirir:

Yitirilmiş nesne, nesne a denen bu olası cevapsızlık figürlerinden sadece biridir. Zaten bir kayıp olarak düşünülen nesne a'nın tek vizyonu olacak şeyden kendimizi kaçınmamız gerekir. Nesne a farklı şekillerde kuramsallaştırılabilir, özellikle bir kayıp ve biriken bir fazlalık olan zevk fazlası olarak. Bedenin erojen yerlerine – göğüs, bakış, ses vs.- bağlı bu anlamsal (semantik) figürlere büründüğünde nesne a'yı kayıp olarak düşünürüz. Tüm bu figürler nesne a'nın örtüleridir, bedensel bir anlamla yüklü maskelerdir (...) (Nasio, 2007, s.137).

⁶ İkinci kişilik veya kişilik durumu için kullanılan bir diğer terim, ayrıca kimlik veya bölünmüş kısım da denir. Kendine ait nispeten kalıcı bir algılama, ilişki kurma, çevresi ve kendisi hakkında düşünme yapısına sahip olan ayrı bir kimlik veya kişilik durumu (Budak, 2009, s.49).

⁷ Zevk Fazlası, öznenin dayanamayacağı kadar fazla zevk (Clero, 2011, s.167).

Sevilen, yitirilmiş olan ötekinin kim olduğu sorusuna Lacan, üç tür cevap vermektedir. Öncelikle sevilen nesne bebeğin aynadan yansıyan görüntüsü olması sebebiyle bir imgedir. Dolayısı ile sevilen nesne kişinin kendisidir, kendinde sevdiği niteliklidir. İkinci olarak aynadan yansıyan imgenin, öznenin bedeninin bir ikamesi olması sebebiyle sevilen nesnenin bir imge olmaktan çok öznenin bedenini sürdüren ikame bir bedendir. Üçüncü olarak ise, Freudcu bir yönelimle sevilen nesnenin tüm geçmiş ruhsal yaşantıları da içerecek biçimde bir ortak niteliğe bürünmesidir. Dolayısı ile sevilen nesnenin taşıdığı ortak nitelik, yaşam boyu öznenin sevdiği her şey de bu ortak nitelikte bulunan özdeşimdir (Nasio, 2007, s.120). Bu üç cevabın arasında imgesel ötekini tanımlamada en yakın olan “seçilmiş öteki beni sürdüren ve benden kaçan bedenimin düşlemsel ve zevklendirici kısmıdır” (Nasio, 2007, s.121). Yine sevilen nesnenin bir ortak nitelik olarak yaşam boyu yinelenmesi, bu anlamda öznenin edindiği bu deneyimin yaşam boyunca merkezi bir konumda yer almasını açıklar. Homer da bu ayna evresi deneyimleri ile ilgili olarak benzer bir söylemi dile getirmiştir. Homer, “bu imgesel süreçler ben’i biçimlendirir ve öznenin dış dünyayla ilişkisi içinde özne tarafından tekrarlanır ve pekiştirilirler. Bu nedenle imgesel, gelişimsel bir aşama –bir kimsenin içinden geçtiği ve oradan büyüdüğü bir aşama- değildir; deneyimimizin merkezinde yer almayı sürdürür” (Homer, 2013, s.49-50) biçiminde ifade etmiştir.

İmgesel evre, tam olarak bir öteki ve kendi arasındaki ayırdıma işaret etmez. Bu noktada imgesel özdeşleşmeye iten arzunun ne olduğu sorusuna yanıt aramak önemli hale gelir. Burada öznenin arzusu annesi ile bir ve bütün olmaktır. Bunun için özne annesinin arzusu olmak ister. Annesinin arzusunun nesnesi olarak fallus olmak ister ve fallus, simgesel düzenden farklı olarak annenin arzusunun nesnesi olunabileceği fikridir. Oedipus ise bu noktada başlar ve Oedipus karmaşasının çözümü imgesel fallusun bilinçdışına itilmesini sağlar. Anneden ayrılmayı asıl sağlayan da Oedipus’un içinde yer alan ‘Babanın Adı’dır.

Fakat Lacan’ın Anne-Baba-Çocuk üçgeni arasında bahsettiği aile karmaşalarından ilki Oedipus değildir. İmgesel evrede Lacan, annenin göğsünden ayrılma yani ‘memeden ayrılma karmaşası’ndan söz eder.

(...) Bu karmaşaya insan bireyinin gelişimi ile ilgili anlatısında hem mantıksal hem de zamansal bir öncelik verilmiştir: Memeden ayrılma koparttığı biyolojik ilişkinin insan ruhunda kalıcı bir izini bırakır. Bu yaşam krizi ruhsal bir krizde kendini

tekrarlar; hiç kuşkusuz, bu, çözümü diyalektik bir yapıya sahip olan ilk krizdir. Anne ve çocuk arasında var olan bağımlı yaşam ilişkisindeki bu kopuş Freud için de son derece önemlidir: Çocuk annenin bedeninden ne kadar uzun süre beslenmiş olursa olsun, memeden koparıldıktan sonra onda hep bu beslenmenin pek kısa ve pek az olduğu inancı kalacaktır (Bowie, 2007, s.13-14).

Meme, hem annenin hem de bebeğin ortaklaşa arzusunun bir sembolüdür. Burada bahsedilen, gerçekte anne ve bebek arasında oluşan beslenme durumundan ziyade göğsün sanrılanmasıdır. Yani anne, bebeğini göğsüyle doyursa da bebek yine de göğsü arzulayacaktır. Çünkü anne ile olan bütünleşik ilişkinin yeni ikamesi göğüstür. Nasio ise, “bu çocuğun psişik göğüsle ilişkisinin doğrudan annenin kendi bedeniyle olan ilişkisine bağlandığı anlamına gelir” (Nasio, 2007, s.132) biçiminde ifade etmiştir. Psişik bir ifade olarak arzulanan göğüs, arzunun talepkarlığı ve tatminsizliği bakımından sanrı sarmalında ortaya çıkan imge olarak göğüstür ve arzu bakımından göğsü yitirilmiş nesne olarak konumlandırılan şey ise bu imgesel ayrılımdır. Dolayısı ile nesne a, Özne ve Öteki (anne) arasında belirendir (Nasio, 2007, s.136)

Kısaca ifade etmek gerekirse Lacan,

(...) bizim kökensel bir birlik durumunu yitirmiş olduğumuz iddiasından daha da ileri giderek, bu kaybın, bizzat özneliliğin kurucusu olduğunu ileri sürer (...) imgesel, özdeşleşmenin ve ayna-yansımanın bir dünyası; bir çarpıtma ve yanılısma dünyasıdır. Ben'in imgesel bir birlik ve tutarlılığı bir kez daha elde edebilmesi için gerçekleşen nafi bir mücadelenin yer aldığı dünyadır (Homer, 2013, s.50)

Özne oluş halindeki konumu içinde bir varlık eksikliği ve yine kendi varlığına yabancılaşmış olarak Oedipus karmaşasına adım atarak bir sonraki evre olan simgele (sembolik) geçer. Bu içe içe geçmiş geçiş olayı sebebiyle imgesel ve simgesel evrenin üst üste binmiş ve çoğu zaman bir arada buldukları söylenebilir. Fakat imgeselden farklı olarak simgesel evre dilin yapısı, dilin alanıdır. Konuşmaya başlayan özne, artık simgesel evrededir. Lacan, burada çalışmasının merkezinde yer alan dilin, psikanalizdeki rolüne ilişkin önemini açıklar. Dil ve bilinçdışı ilişkisi ve sembolik işlevi açıklarken Lacan, Levi-Strausse'un Yapısal Antropolojisi'nden ve dil bilimci Saussure'nin Gösterge Bilim çalışmalarından yararlanmıştır.

Lacan, yapısalcılığın kaynaklarından kendi kuramını oluşturmak için oldukça yararlanmış ve bu kaynakları dönüştürerek kullanmıştır. Yapısalcı yaklaşım; tek başına göstergeler ile değil, göstergelerin bir araya gelişi ve bu örgütlü bütünün yapısı ile ilgilenir. Aynı şekilde bu gösterge sistemlerinin birey ve oradan da toplum hareketlerine varan bir dil oluşturduğu, bu hareketlerin arkasında yatan bilinçdışı ilişkilerden oluşan toplumsal bir arka plandan söz edilir. Levi-Strausse Yapısal Antropoloji'sinde tam olarak bundan söz etmektedir. Strausse, 'Kandaşlığın Temel Yapıları' çalışmasında, primitif toplumlarda evlilik ve akrabalık ilişkilerini incelemiş ve bu biçimdeki toplumsal ilişkilerin altında yatan temel yapıyı ortaya koymuştur. Strausse'un ortaya koyduğu bu modelde, insanlar gerçek insanlar değil sembolik (kısmi) insanlardır. Bu sürecin, dilin işleyişine benzer sembolik bir işleyiş olduğunu öne sürmüştür. Söz konusu sistemin kısmi öğelerinin bilincinin üstünde, onları aşan bir durumdur (Homer, 2013, s.52-53).

Başka türlü söylenirse, insanların, kendileri pek farkında olmaksızın, toplumsal konumlarını belirleyen ve ilişkilerini düzenleyen bilinçdışı bir yapı söz konusudur (...) Daha da ötesi Levi-Strausse, 'bilinçdışı olarak adlandırılan şeyin, içinde sembolik işlevin özerklik elde ettiği boş bir uzam olduğunu' ileri sürdü; bu, 'sembollerin sembolize ettikleri şeylerden daha gerçek oldukları bir uzam' anlamına geliyordu (...) Bu nedenle Lacan, Levi-Strausse'un Yapısal Antropoloji'sinden, insani dünyayı karakterize eden şeyin sembolik işlev, hayatlarımızın bütün boyutlarına müdahale eden bir işlev olduğu fikrini almıştır (Homer, 2013, s.55).

Ferdinand de Saussure ise dil konusunda Levi-Strausse'da da gördüğümüz gibi dilin toplumsal kullanılışı üzerinden, insanların farkında olmaksızın konuşmalarını yönlendiren bir güçten söz etmektedir. Lacan ve Saussure ilişkisi bağlamında en önemli nokta, insanı yönlendiren güçtür ve insanın bilgisi dışında kalan bilinçdışının dilidir. "Bu katagori, bilinçdışı zihinsel süreçler dünyasını konuşma dünyasına, bu iki dünyayı da toplum ve akrabalık yapısının daha geniş dünyalarına, hem de tutarlılık ve süreklilik vaat eden bir tarzda bağlamaktadır" (Bowie,2007,s.63). Böylelikle Lacan kendi Sembolik düzenini, Freud, Levi-Strausse ve Saussure'ü dönüştürerek oluşturmuştur.

Saussure'ün dille ilgili öne sürdüğü görüşlerden biri; bir göstergeler sistemi olarak dilin, maddi dünyaya, herhangi bir nesneye gönderimde bulunmadığıdır. Kullanılan sözcük maddi dünyadaki spesifik bir fenomene değil, sözcüğün kavramına, idesine gönderimde bulunmaktadır. Bir örnekle açıklamak gerekirse

'bardak' dediğimizde, çeşidi ve biçimi bakımından spesifik bir fenomen (çay, su, vs.) akla gelmez. Bu nedenle gösterge yalnızca bir kavrama gönderimde bulunmaktadır. Fakat Saussure göstergelerin tikel anlamlarıyla değil, bütüncül sistem içindeki göstergelerin bir araya gelişi ile ilgileniyordu. Yani göstergelerin bir anlam kazanması için diğer göstergelerden farkını ortaya koymak gerekiyordu. Dili kullanırken yapılan bu belirlenim paradigmatik eksen olarak isimlendirilir (Homer, 2013, 57-58)

Bir örnek ile açıklamak gerekirse;

'koltuk' ya da 'taht' değil de 'sandalye' diyebilirim. Bu sözcüklerin hepsi de üzerine oturabileceğim bir mobilyaya işaret eder, fakat çok farklı anlamları vardır(...) İstedğim sözcüğü seçip kullanamam. Sözcüklerimin bir anlamı olması için bu sözcüklerin sentaktik bakımdan doğru bir biçimde bir araya getirmem gerekir ve buna da dilin söz dizimsel eksenini denir. Her bir sözcüğün ve her bir göstergenin anlamı, ayrıca bir cümlede kendisinden önce ve sonra gelen sözcüklere bağımlıdır (Homer,2013,s.59).

Eğer dil göstergelerden oluşan karmaşık ve komplike bir yapı ise ve Saussure'ün de öne sürdüğü gibi bir gösterge bizi, maddi dünyadaki bir nesneye değil de kavrama, yani bir başka göstergeye götürüyorsa (tıpkı bir sözlük gibi), o halde biz diyebiliriz ki bu, göstergenin göstergeye işaret ettiği sonsuz bir zincirleme reaksiyon gibi devam eden bir sistemdir (Homer, 2013, s.60-61). İşte Lacan sembolik düzeni oluştururken Saussure'nin dil kavrayışını bu biçimde bir dönüşüme uğratarak kullanmıştır. "Saussure'e göre gösterge iki öğeden oluşuyordu: 'gösteren' ve 'gösterilen'. Göstergenin bu iki öğesi bir bütün olarak bölünemez, ayrılaşmazdı ve gösterilenin gösterene üstünlüğü söz konusuydu" (Homer, 2013, s.59-62). Lacan, Saussure'nin öne sürdüğü göstergenin bölünmezliği ve Saussure'ün gösterilene, gösterene oranla tanıdığı üstünlüğe şüpheyle yaklaşmıştır. Lacan bu durumu tersten bir bakışla dönüştürmüş ve '**Gösterge** ----->**Gösteren**' olarak bar çizgisiyle göstergeyi bölünmüş biçimde **gösterilen** ifade etmiştir (Homer, 2013, s.63).

Lacan ile göstergenin bölünmesi, gösterenin bir gösterilene değil bir başka gösterene, gösterilenin de bir başka gösterilene sürekli olarak gönderimde bulunmasına sebep olmuş ve bunun sonucu olarak anlama direnen sonsuz bir yapı oluşmuştur.

Çünkü gösteren ile gösterilen ayrılmış ve gösteren artık başka bir gösterene gönderimde bulunan sonsuz bir kaymaya işaret eder duruma gelmiştir. Dolayısı ile anlam sabit değil sürekli bir anlama zinciri içinde değişkendir.

Lacan'ın sembolik düzeninde; Saussure'ün bahsettiği konuşmalarımızı yönlendiren güç Lacan'da bilinçdışıdır, Lacan'ın sembolik düzeni tıpkı dil gibi göstergelerden oluşur ve göstergeler sürekli başka göstergelere gönderimde bulunması ile bir göstergeler zinciri oluşturur. Lacan'ın Saussure'den alıntıladığı en önemli şey bilinçdışının göstergesel bir dilden oluşmasıdır. Lacan'da da Freud'da olduğu gibi bilinçdışı herhangi bir denetimimizin olmadığı bölümdür ve Lacan, bilinçdışının ifadesi olarak dilden söz ederken onun konuşmasından değil, onun bizim vasıtamızla konuşmasından söz eder. Konuşmalarımızla yönlendiren bir güç olarak bilinçdışı, insan konuştuğunda bilinçdışının söylemi olmaktadır ve Lacan bunu 'Öteki'nin söylemi olarak ifade etmektedir. 'Öteki' (Büyük Öteki) dildir, sembolik düzendir. Bu durumda konuşan 'özne' ile konuşulan 'özne' arasında da bir fark gözetilmiştir (Homer, 2013, s.66).

Lacan'ın tıpkı 'öteki' ve 'Öteki' ayrımında olduğu gibi 'özne' ye ilişkin ayrımına geri dönmek gerekirse; Lacan söyleminde üç tür 'özne' mevcuttur. İlki doğrudan konuşan bireye gönderme yapar. İkincisi ise, imgesel öznedir. Yani kendimizi ötekinden ayırdığımız 'ben'in öznesidir. 'Ben'in tözsel biçimidir. Fakat Lacan sonunda bu özneyi 'ben'den ayırmaya girişir. Çünkü burada, özne imgesel ya da kurgusal diyebileceğimiz bir yanılsamanın ürünüdür. Lacan'ın bu ayrımı ile üçüncü 'özne' ise merkezsizleştirilmiş, duyumsuz ve bilinçdışıdır. Dil ve dilin gösterenleri tarafından oluşmuş 'bilinçdışı özne'dir. Bu 'özne', sembolik düzen içerisindeki gösterenlerin oluşturduğu anlama zincirinde mevcuttur ve bu zincir içinde sürekli kayandır (Clero, 2011, s.100-101).

Sembolik düzenin ve bilinçdışının oluşmasında Lacan'ın üzerinde önemle durduğu 'Oedipus Kompleksi' ve bu bağlamda 'Babanın Adı' ve 'Fallus' kavramlarının ele alınması yerinde olacaktır.

Lacan, psikanalizi yeniden temellendirme sürecinde 1950'lerden sonra Freud'un bir dizi terim ve söylemini yeniden kavramlaştırmaya girişmiştir. Bunlar Freud'un, bir çocuğun aile içinde kendini, anne ve babasını konumlandırmaya ilişkin belirsiz bir takım duygularına çözüm aradığı Oedipus Kompleksi ve bu söylemin içinde var olan 'Babanın Adı' ve 'Fallus' kavramlarıdır. Freud'un

Oedipus Kompleksi kısaca: anne-çocuk ikilisinin bütünleşik ilişkisinin bir üçüncü olarak babanın bölmesi ya da karşı cinsten ebeveyne karşı duyulan sevgi, aynı cinsten ebeveyne karşı ise nefret duymak olarak açıklanabilir. Dolayısı ile hem olumlu hem de olumsuz yönlere sahiptir. Fakat Oedipus Kompleksi'nde önemli olan şey, çocuğun bu türden duygulanımlarını bu süreçte nasıl çözümlendiğidir ki burada 'Babanın Adı' ve 'Fallus' kavramları devreye girmektedir. Oedipus Kompleksi imgesel düzenden sembolik düzene geçişi ifade eder ve hatta sembolik düzene aittir denilebilir. Lacan'ın, Levi- Strausse'un Yapısal Antropolojisi'nden yola çıkarak bahsettiği toplumsal düzen içinde insan ilişkilerini düzenleyen bilinçdışı sembolik yapıları da Oedipus Kompleksi oluşturmaktadır (Homer, 2013, s.76-77).

Oedipus Kompleksinin başlangıcı ile çocuk, imgesel düzenden sembolik düzene adım atar. Sembolik düzen dildir ve dile adım atan çocuk aynı zamanda kültürel bir varlık, kültürel bir özne halini alacaktır. Bu kültürel özne, tıpkı Levi- Strausse'nin, öne sürdüğü kültürel ilişkilerin, dilin birbiriyle olan ilişkisel tabanına uygun düşen yapısı ile düzenlenmiş bir konum edinir. Yani, çocuğun kendini ötekenden (anne-baba) ayıran aile içi konumudur. "Dil, öznenin gerçeklikle, kendisi ile ötekilerle ilişkisini düzenler. Özet olarak dil gerçekliği yeniden üretir. Dilsiz düşünce olmadığına göre, dünyanın, ötekilerin ve kendinin bilgisi dille belirlenmiştir" (Tura, 2012, s.176). Fakat öznenin sembolik düzene geçmesi, kendiliği (ben) ile kültürel konumu arasında giderek artan bir yabancılaşma ile sonuçlanır. Bu da bilinçdışını oluşturur ve bu yaşam boyunca devamlılığını sürdürmektedir. "Yaşantıları sürekli olarak kültürün düzenine uydurmaya, akılcılaştırmaya, bastırmaya yönelen özne, sonunda yaşantılanan gerçek deneyimle köklü bir ayrılık konumuna varır. Bir başka deyişle, dilin sembolik düzenine girme bilinçdışının oluşması ile andaş ve dayanışık bir süreç haline gelir" (Tura, 2012, s.176). Bu Lacan için Oedipus Kompleksi'nin öneminden birini teşkil etmektedir.

İmgesel düzenden sembolik düzene geçişte dilin oynadığı rol öznenin sadece kültürel bir özne olmasını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda özne, daha önce kendi öz bütünlüğünü sağlayamamasına rağmen artık öz 'ben'liğine kavuşmuştur. Sembolik düzende özne 'ben' göstereni ile temsil edilmeye başlar. Oedipus Kompleksi ile birlikte 'ben' ve 'sen' olan anne-çocuk ikilisinin dolayimsız ilişkisi 'O'nun ortaya çıkmasıyla bozulur. Üçüncü olan 'O' 'Babanın Adı'dır. 'Babanın

Adı', dolayimsız ilişkiyi bozan bir simgedir. Dilin düzeni içinde özne, sadece anneden ayrılmakla kalmaz, içsel ve dışsal olanın yani hem yaşadığı dünyanın hem de ötekinin farkına vararak sosyokültürel bir özne halini alır. Böylece dil, ayırımın olmadığı dolayimsız ilişkilere karşılık dolaylı ilişkileri mümkün kılar (Tura, 2012, s.177-178). Öznenin, sosyokültürel bir simge halini alırken yaşadığı ayırım ve kültürel olmanın getirileri ile kendi öz 'ben'liğinden giderek uzaklaşması ve yabancılaşmasıyla bilinçdışı oluşur. Öznenin anneden ayrılması, yaşantıladığı bu ilksel kayıp duygusu, yabancılaşmanın bir sonucu olarak bastırılmakta (kökensele bastırma) ve bilinçdışına itilmektedir. Özne kültürel, toplumsal yaşamı boyunca sürekli olarak bu ilksel kaybı telafi etmenin çabası içindedir. 'Babanın Adı' ile karşılaşma, babanın kurallarını da kabullenmeyi getirir. Kural ensest yasağıdır ve kültürel bir özne olmanın yolu bu toplumsal koda tabi olmaktan, bunu kabullenmekten geçer.

Lacan'da yukarıda bahsedilen bu ilksel kayıp fallus göstereni, fallus simgesi olarak ifade edilmiştir ve bu gösteren ilk kökensele bastırmaya, bilinçdışının ilk kuruluşuna işaret eder. "Başka şekilde söylersek, simgesel düzene geçiş kökensele bastırmaya andaş ve ayrılmaz bir biçimde bağlıdır. Biyolojik varlığı kültürün düzenine bağlayan süreç, öznenin toplumsal olmayan arzusunu bastırma yoluna gitmektedir" (Tura, 2012, s.190). Bu ilk bastırma bilinçdışı alanı oluşturmuştur ve kültürel bir varlık olan özne, yasak arzusunu fallus metaforu ile simgeleştirmiş bu simge yavaş yavaş toplum normlarına uygun metaforlara dönüşmüştür. Böylece özne, ilksel simgeden uzaklaşmaya devam etmiştir.

Lacan'da 'Fallus' kavramına dair önemli noktalardan biri de Fallusun erkek üreme organıyla karıştırılmasıdır. Freud ile önemli farklarından biri de budur. Freud'da penis ve erkeğe dair olanlara atfedilen önem ve kadına dair saptamaların edilgenliğine karşı Lacan, ısrarla Fallus'un bir kurgu olduğunu öne sürer. Bir gösteren olarak imgesel ve sembolik düzenlerin ikisinde de fallus göstereni mevcuttur. İmgesel fallus, Oedipus Kompleksinde çocuğun annesinin arzusunda fallus olduğunu ve fallusa da babanın sahip olduğunu düşünür. Dolayısıyla annesinin arzusunun merkezi olmak için çocuğun kendisi fallus olmak ister. Çocuğun düşüncesinde bu arzu nesnesine imgesel fallus denir.

Fallus, çocuğun zihninde, kaybolmuş ve telafi edilebilir bir gerçek nesneyle birleştirilmiş olması anlamında imgeseldir. Lacan'a göre Oedipus Kompleksi bu imgesel fallusla özdeşleşmeyi bırakma ve onun bir gösteren olduğunu, ilk etapta da aslında hiç orada olmamış olduğunu onaylama sürecini içerir (Homer, 2013, s.80-81)

Sembolik Fallusda ise; çocuk, hem annenin arzusu hem de fallusa sahip olanın baba olması varsayımıyla bir eksiklik öznesi olarak sembolik düzene geçer. "Bu nedenle fallus diğer gösterenler gibi değildir; o eksikliğin gösterenidir ve bir şey, bir nesne ya da bedensel bir organ olarak mevcut değildir" (Homer, 2013, s.82).

Lacan, Freud'un Kastrasyon korkusunu imgesel fallusdan sembolik fallusa geçiş sürecini açıklamakta önemli olduğunu öne sürer. Kastrasyon korkusu bir şeyin eksikliğinin ya da yokluğunun kabulünü getirir(...) Kastrasyon kız çocuklarında olduğu gibi, zaten kaybedilmiş ya da erkek çocuklarının durumunda olduğu gibi, ileride kaybedilecek bir penisin korkusu değildir; aksine, annenin fallusu olunabileceğine ilişkin düşünceyi terk etme yönündeki sembolik süreçtir" (Homer, 2013, s.82).

Sembolik düzende özne, eksikliği ya da yokluğu tanır. Bu sembolik eksiklik, Lacan'ın 'örtü' dediği bir kavram ile açıklanmıştır. 'Örtü' kısaca, kız ya da erkek fark etmez, fallusun bir varlıkta-yokluk ve ya yoklukta-varlık yaratmasını sağlar. Yani fallusun üstü örtüktür ve ona kimse sahip olamaz. Fakat orada bir yerde olduğu daima bilinir. Fallus yokluktur çünkü kimsenin değildir, varlığa gelmiştir çünkü görülme de orada olduğu varsayılır.

Özetlemek gerekirse fallus "hem imgesel hem de semboliktir. Annenin arzusunu doyuracağı varsayılan nesneyi temsil ettiği için imgesel; arzunun doyurulamaz olduğunun kabulünü temsil ettiği için de semboliktir" (Homer, 2013, s.83).

3. BÖLÜM

PSİKOLOJİ VE SANAT İLİŞKİSİNDE BİLİNÇDİŞİ KAVRAMI

3.1. PSİKANALİTİK TEORİ VE SANAT

Sontag, “her çağ kendi tinsellik tasarısını kendisi için yeniden bulmalıdır(...) modern çağda tinsel tasarı içinde en etkin metaforlardan biri sanattır” (Aktaran: May, 2003, s.17) der. Bilinçdışı anlatımın sanatta ifade olanakları bulması, bireysellik ve yabancılaşmayı en yoğun yaşayan bireylerin verdiği tepkidir.

En nihayetinde bilinçdışı anlatımın sanatçılar açısından işleyişine, yine psikoloji açısından bakılmalıdır. Sanat ve psikoloji arasındaki ilişki özellikle yaratma dürtüsü açısından ele alınmış ve nevrotik durumların yaratıcılığa olan etkisinden söz edilmiştir. Nevrotik bireyler, aşırı yabancılaşmış ve kendilerini dünyaya karşı kapamaları nedeni ile de aşırı bireyselleşmiş kişiliklerdir. Fakat terapistler şunu fark etmişlerdir ki, eğer nevrozun içinde saklı olan gizil güçlere yani yaratıcılığa ulaşılabiliyse, nevroz yaratıcılığa dönüştürülebilirse, bu süreç olumlu bir şekilde tersten işlenebilir.

Nevroz aslında uyum başarısızlığının tam tersidir; nevroz bir uyum yöntemidir;(...) nevroz eksiltilmiş bir dünyaya uymanın yoludur. Nevroz, içinde bireyin yaratıcı gizil gücünün saklı olduğu yaratıcı bir etkinliktir. Ancak bu yaratıcı gizilgücün şu ya da bu şekilde, bireyin sorunlarının üstesinden gelme sürecinde yaşamın yapıcı yanına kaydırılması gerekir. Nevroz dünyaya uyum sağlamanın yaratıcı bir yoludur, psikoterapi'nin amacı nevrozun içindeki yapıcı gizil güçleri ortaya çıkarmaktır (May, 2003, s.17).

Sanatçının iç dünyasını ifade ederken bilinçdışını kullanması da, nevrotik durumun yaratıcılığa dönüşmesidir.

Rollo May bu duruma şöyle açıklık getirmiştir:

Nevrotik ve sanatçı, her ikisi de insan soyunun bilinçdışında yaşadıkları için, bize daha sonra tüm toplumu saracak olan durumu gösteriyorlar. Nevrotik de sanatçı gibi, kendi nihilist ve yabancılaşmış yaşantısından (farklılığı kabul edilmemiş) doğan aynı çelişkileri yaşıyor, fakat bu iç yaşantılara anlam veremiyor; bu çelişkileri yaratıcı ürünlere dökmenin yetersizliğiyle, onları reddetmenin olanaksızlığı arasında bocalıyor. Sanatçı, yaratmanın iki önemli unsurunun (yapma ve yıkma) sentezini becerebilirken, nevrotik salt yıkıcılık

düzeyinde kalıyor; iki tip de aşırı bireyselleşmenin sancılarını yaşarken, nevrotik aşırı bilincin ve aşırı doğruyu aramanın acıları içine düşüyor (May, 2003, s.20).

Bu duruma güzel bir örnek vermek gerekirse; “Beethoven müziğini, yaşayan insanların onda yarattığı düş kırıklığı ve kine karşı düşlediği ideal bir sevgi ve dostluktan doğurmuştur. Gerçek dünyaya karşı düşmanlığını yüceltmese büyük ihtimalle psikotik bir paranoyak olacaktı” (May, 2003, s.18). Aslında bu nevrotik durum, sanatçının dış dünyanın gerçeklerine karşı bir çeşit korunaklı alan olarak yorumlanabilir.

Sanatçının bilinçdışı süreçleri ile bağlantı kurarak nevrozu yaratıcı edime dönüştürmesi, onu nevrozlarla boğuşan hastalardan ayıran özelliğidir. Freud, kuramında, bireylerin toplum içinde yaşadıkları dış gerçeklikten dolayı kabul görmeyecekleri kaygısıyla gerçekleştirmedikleri birtakım istek ve arzularının olduğunu ve bu nedenle de bunu hayal kurarak yaşama olanağı bulduklarını söylemekte, bunun aşırıya kaçmasının da ruh hastalığına yol açtığını öne sürmektedir.

Moran, bunu şöyle açıklar:

Freud'un sanat kuramında, hayal kurma eylemi ile sanatçının yakın ilişkisi vardır. Sanatçı bir ruh hastasına yakın sayılır. O da gerçek dünyada tatmin edemediği isteklerle doludur. Onur, zenginlik, ün kazanmak, yükselmek ve kadınların sevgisini elde etmek ister, ama bu zevklere ulaşma araçlarından yoksundur. Böylece o da, özlemi yerine getirilmemiş herhangi biri gibi gerçeklikten uzaklaşarak bütün ilgisini ve libidosunu isteklerinin hayal dünyasında yaratılmasına aktarır (Moran, 2007, s.151).

Bu noktada sanatçıyı ruhsal bozukluğu olan bir hastadan ayıran şey, May'in yukarıdaki açıklamalarına dayanarak nevrozu yaratıcı edime dönüştürmesi ve nevroz ile bilinçdışını yetkin bir biçimde nesnelleştirmesi olduğu düşünülebilir. Bu tutumun aksine Otto Rank, sanatsal yaratıcılık edimine, psikolojinin ötesinde bir yer vermekte, psikolojinin ikiye ayırdığı normal ve nevrotik insan ayrımını üçe çıkararak sanatçıyı da eklemektedir. “Rank, sanatçıyı psikanalizin hasta yorumundan kurtarıp kendi başına yaratıcı bir tip olarak koyuyor ve en önemlisi de nevrotiğin bir yönü olacaksa bunun normale doğru bir aşma değil, sanatçıya (ya da yaratıcı tipe) doğru, yukarıya aşma olduğunu söylüyor” (May, 2003, s.19).

Psikolojinin sanatla ilişkilendirilmesi ve sanatçının yaratma eylemini gerçekleştirdiği bilinçdışı sürecinin psikoloji açısından değerlendirilmesinden sonra bilinçdışı kavramı ve yaratmadaki bilinçdışı süreçlere sanat, sanatçı, sanat eseri ve izleyici bakımından değerlendirmek yerinde olacaktır.

3.1.1 Sanatçı, Yapıtı ve Kitle

3.1.1.1. Sanatçı ve Bilinçdışı

Sanatçının nasıl yarattığı ile ilgili birçok görüş öne sürülmüştür. Antik Yunan'da Platon 'Devlet' metninde mimesis kavramı ile sanatın, gerçekliğin taklidi olması yönünde görüş bildirirken, Aristo, 'Katarsis' ile bir tür içgüdü boşalımı olduğunu ifade etmiştir. F. V. Schiller'e göre ise, insan doğasının iki temel içgüdüye dayanmakta olduğunu ve sanatçının, birincisi olan duygusal içgüdü ile ikincisi olan ussal içgüdüyü, birbirlerine karşıt olmalarına rağmen belirli bir noktada dengede tutup bir uzlaşma sağlar ise sanat eseri yaratabileceği görüşünü savunmuştur (Erinç, 1998, s.89-90). Leibniz ise, "(...)estetik sezgi gücü ve itkisinin(...)" (Erinç, 1998, s.91) sanatçının eser yaratmasını sağladığı yönünde görüş bildirmiştir. Fakat sanatçının neden yarattığı ile ilgili kuşkusuz en kapsamlı açıklamayı bireysel psikoloji ile Freud yapmıştır. Freud, insan olarak sanatçının yaratıcılığının kaynaklarının da bilinçdışı düzeyde yapılacak çözümlenmelerle bilinebileceğini düşünmüştür.

Ruhsal çözümlenmesinden amaç ise, onun süperegosu nedeniyle toplumsal eleştirilerden, yasaklardan etkilenen yanı, kimi dürtülerini, kimi arzularını baskı altında tutar ve dışa çıkmalarına ket vurur. Buraya kadar, bu süreç, sosyalleşmiş, kendilerini bir toplumun üyesi gibi gören, görmek isteyen tüm insanlar için aynı biçimde işler. Fakat bu aşamadan sonra sanatçı, baskı altında tuttuğu dürtülerini, itkilerini, düş gücü ile, imleme ile doyuma ulaştırmaya çalışır ve bunun içinde öğrendiği teknik beceri yoluyla, bu imlerini, bu düşlerini aktarır ve böylece o gizledikleri (bilinçli ya da bilinçsiz olarak gizledikleri) hem yüceltilmiş olur, hem de biçim değiştirmiş, ve doyuma ulaşmış(...) İşte Freud'a göre sanatçının yaratma nedeni budur (Erinç, 1998, s.92).

Sanatçının yaratma nedenleri ve yaratma süreci ile ilgili olarak yapılan açıklamayı biraz daha ayrıntılı olarak irdelemenin, sanatçı ve onun bilinçdışını anlamakta yararlı olması sebebiyle önce Freud'a göre temel bir çatı olarak 'Sanat Nedir?' sorusunun cevabına odaklanmak gereklidir. Freud'a göre sanat, onun Psikanalitik teorisinin de ana kaynağı gibi görünen cinsellik ve libidinal enerji ile bağlantılıdır. Yani ona göre sanat, cinsel arzuların yüceltilmesi ve libidinal enerjiye sağlanan doyumun geçirdiği, yaratıcı dönüşümün adıdır. Sanat bu itkilerin doyuma ulaşmasında, "haz ilkesi ile gerçeklik ilkesinin uzlaşması sayesinde güzellik ve tümgüçlülük⁸ arayışına imkan verir" (Abella, 2011, s.52). Yani sanatçı haz ilkesi ile gerçeklik ilkesi arasındaki uzlaşmayı sağlayabilen, bilinçdışı istekleri, Freudyen tabirle cinsel doyumsuzluğu, sanat yapabilmeyen itici gücü, ilham kaynağı olarak kullanabilen kişidir. Freud, sanatı cinsel arzuların yüceltilmesi biçiminde açıklaması ile ilgili olarak bu görüşünü sanattaki güzel anlayışı ve cinsel arzular arasındaki çekime dayandırmaktadır. Freud, "(...) 'güzellik kavramının kökleri cinsel uyarımda yatar' diye yazmıştır. Freud'a göre güzel olduğunu düşündüğümüz şeyler, cinsel nesnenin çekici yönleridir. Dolayısıyla görmenin verdiği hazların, dokunmanın verdiği hazlara dayandığı düşünülür" (Abella, 2011, s.52).

Freud her ne kadar sanatçının sanat yapma yolu ile bilinçdışındaki baskı yaratan cinsel arzuların yüceltilmesini sağladığı konusu üzerinde büyük ölçüde dursa da, bilinçdışındaki daha birçok arzunun da yine sanat yolu ile yüceltildiğinden söz etmiştir ama bunlara verdiği önem daha ikincil düzeyde kalmıştır. Bu nokta önemlidir çünkü sanatı anlamada bir yöntem olarak kullanılan psikanalitik yaklaşım, sadece cinsel arzuların yüceltilmesi olarak düşünüldüğünde oldukça kısır kalmaktadır. Freud'un ipuçlarını verdiği bu arzular daha sonraları onun ardılları tarafından çağdaş sanatı açıklayabilecekleri doneler olarak kullanılmıştır. (Bu konu, yapılan tez çalışmasının ilerleyen bölümlerinde çağdaş sanat açısından yeniden değerlendirilecektir) Daha sonraları yine sanat ile cinsel arzuların yüceltilmesi durumunun öneminden vazgeçmeyerek Freud, "(...) sanatın yüceltebileceği cinsel arzular arasına narsisist bileşenleri de ilave eder: Sanat, düşüncede tümgüçlülüğün günümüze kadar korunduğu yegane alan olacaktır" der (Abella, 2011, s.52).

⁸ Arzuların sadece düşünce yolu ile gerçekleştirilebileceği, olayların akışının değiştirilebileceği duygu durumu (Budak, 2009, s.750).

İnanç ve din de tıpkı sanat gibi tümgüçlülüğün kaynaklarından. İlkel insanın, düşüncede tümgüçlülüğe duyduğu tutku itkiyle, büyü ve inanç noktasında kullandığı mağara resimlerini düşünürsek, daha ilk çağlarda sanatın kaynakları arasında bu büyüsel amaçların yattığını söylemek mümkündür. Freud'un yaptığı, narsisist arzuların da sanat yolu ile yüceltilebileceği yönündeki eklemeler, sanatçının sanat yoluyla zihninde bunları yüceltebileceği özel bir alan yarattığı gerçeğiyle tamamlanır. "Böylece sanat, arzuyu engelleyen bir gerçeklik ile arzunun gerçekleştiği hayal gücü dünyası arasındaki bölgeyi oluşturur – ilkel insanın tümgüçlülük yönündeki çabalarının hala aynen geçerli olduğu bir bölgedir burası adeta" (Abella, 2011, s.53). Sanatçı, bilimin ve felsefenin anlamaya ve hala boşlukları doldurmaya çalıştığı, ifade etmenin yetersizliğini yaşadığı noktalarda bile pek çok şeyi ifade edebilme ve gelece dönük kehanette bulunabilme özelliklerine sahiptir. Sıradan insanların bilgisine sahip olmadığı zihnin bilinmeyenlerini bilen, tüm tekinsizliğine rağmen oralarda dolaşan ve bu bilgiyi yaratıcılığın kaynağı olarak kullanan kişi sanatçıdır.

Sanatçının, bu bilgiyi nasıl edindiği sorusu önemlidir. Sanatçının içedönüklüğüyle, bilinçdışındaki aşırı yoğunlaşmış duygu, arzu ve istekleri güçlü bir baskı yaratmaktadır. Sanatçı bu içsel gücünü doyurmak için dış gerçekliğe sırtını döner ve kendisini tümüyle bilinçdışının gerçekliğine bırakır. Tüm dikkatini bilinçdışına yönlendirir ve bilincin tenkitlerinden kaçınarak sembolik bir dönüşümle tüm bu içsel gereksinimi, sanatsal bir ifadeye dönüştürür. Sanatçı, kendiliğinden bilinçdışının yasalarını çözmüştür.

Yetkin bunu şöyle açıklar:

Batmakta olan güneşe bakarak saatini ayarlayan, ya da rüzgarda dalgalanan başaklara bakarak kazanacağı parayı hesaplayan şu iki adama bakınız! Onları başka bir akşam, içlerinde yaşamın zorlaması durmuş, istekleri susmuş, bir düş dünyasında, renklerin yağmuru gibi döküldüğünü, altın başakların rüzgarla hışıldaşarak dalgalanışını yaşıyorlar. Onların ruh durumlarıyla günlük yaşamdaki ruh durumları arasında hiçbir benzerlik yoktur. İşte günlük işlerine dalmış olan insanda arada bir uyuyan bu durum, sanatçının alışık olduğu bir durumdur (Yetkin, 1979, s.15).

Sanatçı bu durumda kendini içsel gerçekliğine, düşün gücüne bırakarak yaratma sürecini bu biçimde besler. Sanatçı da düşün yapısıyla benzerlik taşıyan sanat eseri yaratma sürecinde düş görerek, bilinçdışının baskısından kurtulur,

eser yaratarak bilinçdışının yoğunlaşan baskısını böylece dışa aktarabilir. Sanatçı sanat eseri ile bir tür boşalım sağlar.

3.1.1.2. Sanat Yapıtı ve Bilinçdışı

“Bir sanat yapıtı kusursuz bir cinayet gibi olmalıdır” (Aktaran: Parman, 2009, s.19) der Brancusi. Yaratmak için bir şeyleri öldürmelidir sanatçı ve bir şeylerden vazgeçmelidir. Yaratım süreci boyunca arzu nesnesini içsel olarak yeniden elde etmek, o ilksel kaybı yeniden yakalamak isteyen sanatçı, bu içsel dürtüyle harekete geçer ve bu dürtü onu sanatsal faaliyet yoluyla arzu nesnesini dış gerçeklikte yeniden inşa etmeye sevk eder.

Denilebilir ki sanatçının gözünden yapıtı: “(...)önce kendi tasarımlarından, imgelerinden vazgeçmek, onları kaybetmek ve sonra tekrar bulmaktır. Sürekli bir tekrar. Bu onun karanlık alanında, görebilmek ve kavrayabilmek için oynadığı bir oyundur” (Aslan, 2009, s.34). Sanat eseri, bir düş, düşlerin bir anlatımı, sanatçının, kavrayamadığı ve üzerinde yürümeye tedirgin olduğu kaygan zeminli bilinçdışı alana hakim olma çabası, varoluşa gelmeyen bilinçdışı süreçlerin varoluşa geldiği yegane varlıktır. Sanat tarihine mal olmuş öyle yapıtlar gerçekleştirilmiştir ki, bilinçdışı yaşantıları sembolleştirerek, bilinçdışının dış gerçeklikte temsil edilmesini sağlamış ve zamanın değiştiremediği bir çekim gücü yaratmışlardır.

Sanat yapıtlarının bilinçdışı ile ilişkisi konusunda, rüya veya düşler, rüya sembolizmi ve sanat eserlerinde sembolleştirme, ironi, temsil ve sanat eserlerinin dış gerçeklikle olan teması gibi başlıkların önemli olduğunu görülmektedir.

Sanat eseri bir düştür derken bu benzetmenin neden yapıldığı konusunun açıklanması önemlidir. Düşler Psikanalitik teoriyi epey meşgul etmiş önemli konulardan biri ve bilinçdışı yaşantıların izinin sürülebildiği besleyici içsel bir olgudur. Birçok özelliği ile sanat yapıtları ile benzerlik taşırlar hatta bazen sanatın dolaysız kaynaklarıdır. Rüyaları anlamak sanat eserlerindeki karmaşık nesne ilişkilerini anlamlandırabilmek için bir anahtardır. Her rüya bireyseldir yani onu gören kişiye aittir ve kişiye özel şifreler taşımaktadır. Kişinin yaşamından izler ve geçmiş deneyimlerin belirlediği bir alan olarak rüya, sanat eserleri ile benzerdir. Onu yapanın izlerini, şifrelerini, deneyimlerini üzerlerinde taşırlar. Ama

vurgulanması gereken en önemli nokta, rüyaların da sanat yapıtlarının da bilinçdışının belirlediği bir alan olmasıdır. Her ne kadar başlık 'Sanat Yapıtı ve Bilinçdışı' olsa da sanat eserlerinin sahip olduğu bir bilinçdışı yoktur ama sanatçıların sahip olduğu bilinçdışının bir yansıması olmaları ve bilinçdışı öğeleri, yaşantılanmamış, adlandırılmamış deneyimleri yansıtmaları sebebiyle onları bu kategoride değerlendirmek gereklidir.

Rüya gören kişi ya da sanatçı bilincin dünyasından uzaklaşır. Rüyalar içerik bakımından dış dünyadan uzaklaşsa da bu içerikte dış dünyanın araçlarından yararlanması bakımından dış dünyaya olan bağımlılığı da bir kenara atılamaz. Bu iki alanın geçişliliği rüyaların doğası gereği çelişkili olduklarını ortaya koyar. Aynı durum sanat eserleri için de geçerlidir. Malzeme dış dünyaya aittir fakat içerik iç gerçeklikten kaynaklanmaktadır. Rüyaların bazıları belleğin derinliklerinde gömülü ruhsal önemini, canlılığını yitirmiş ve dolayısıyla yabancı imgelerle dolu olabilir. Sanatçılar arasında bilinçdışında kalmış bu gibi ruhsal öğeleri sanat eserlerine taşıyanlar vardır. Örnek olarak Rene Magritte (annesinin ölümünü defalarca resimlerinde göstermiştir) verilebilir.

Rüyalar kavramla değil imgeler ile oluşur. Bu anlamda, her ne kadar günümüz sanatının kavramlarla düşünme durumunu karşılamasa da, yine de sanat ile bir bağ kurmak mümkündür. Sanat eserleri ile rüyalar arasındaki benzerliklere bir başka örnek de rüyalarda nedensellik ilişkisinin bulunmaması ya da bulunması zorunda olmayışlarıdır. Rüya nesnelere arasındaki nedensellik ilişkisinin bulunmaması rüya içeriğinde aynı anda birçok rüya yaşantısının iletilmesini sağlamaktadır. Sanat eserlerinde de öğeler arasında bir nedensellik ilişkisi bulunmayabilir. Eser içinde öyle nesnelere yan yana getirilir ki anlamsal bir ilişkiler ağı kurmak zordur. Absürt ve tesadüf unsurlar içeren, imgelerin aynı anda birçok yan anlama işaret edebileceği şifreler ve alegorik⁹ anlamlar ile doludur. Bu absürt ilişkiler nedeniyle hem rüyalarda hem de sanat eserlerinde anlam örtüktür. Bilindik nesnelere bilinmedik durumlarda karşımıza çıkarlar. Bunun sebebini rüyalar üzerinden açıklamak mümkündür. Kişinin kendi egosuyla algıladığı dış dünya, dış gerçeklik algısı içsel süreçte rüyalara yansıdığı anda, şüphesiz ki rüya

⁹ Bir fikri anlatabilmek için kullanılan biçimsel simge. Böylesi bir simgeyle kurulmuş yapıt. Biçimsimge bir fikri somuta götürerek açıklamayı sağlar. Bu somutlamada herhangi bir nesne, herhangi bir canlı varlık temel alınır. Bu somut simgeleştirme bütün bir yanıtı kapsar, öyle ki 'simgeleştirenin tüm öğeleri dizgesel bir düzeyde simgeleştirilenin her bir öğesine teker teker uyar' (Timuçin, 2004, s.64).

imgeleri gerçek şeyler olarak değerlendirilir ve doğrudur da fakat gerçek yaşantılardan elde edilen materyaller rüyalarda çok daha derin değişimlere gebe kalırlar. Bunlar tanıdık ve bilindik gibi görülebilirler ama anlamsal yükleri bulanıktır. Bu imgeler gerçek ruhsal değerlerini yanlarında getirmemişlerdir. Dış dünyadan kopuş bunu sağlamaktadır. Bu nedenle söz konusu imgeler, öğeler, nesnelere hem yabancıdır hem de tanıdık. Bunun bir sonucu olarak rüyaların tutarsızlıklarla dolu olduğu düşünülebilir. Oluşumlarında bir yasa ya da hiyerarşi yoktur. Dolayısıyla özgürleştiricidirler. Zihnin mantıksal işleyişi perdelenir ve benliğin otoritesi zayıflar ise rüyalar zihinde belirmeye başlar ve katı denetimlerin ortadan kalktığı bu anlar her türlü saçmalığın peşinen kabul edildiği andır. Hayal gücünün boyutları aşılabilir, bir kedinin konuştuğunu, devlerle savaştığımızı, duvarların içinden geçebildiğimizi veya uçabildiğimizi görebiliriz ve bunları hiç de mantıksızmış gibi algılamayız. Rüyalardaki tüm saçmalıkların kabulü hayal gücünün sınırlarını bizim için genişletir ve özgürleştirir. Dolayısıyla rüyalar sanatsal yaratıcılığın pür kaynağı olabilir. Öyle ki rüyalar, özenli bir alegorik anlatım, gerçek yaşamda rastlanması zor bir mizah ve eşsiz bir ironi ile çevrelenmiştir.

Franz Hildebrandt rüya ve sanatsal yaratıcılık ile ilgili olarak;

Bu, ruhsal yaşamdaki bir yoğunlaşmayla, sık sık bir sanat eseri konumuna varan bir zenginleşmeyle, insanlık düzeyinin altında kalan bir bozulma ve zayıflama arasında bulunan bir çelişki durumudur. İlk bağlamda, zaman zaman rüyaların dehasının yaratımlarında ve dokusunda uyanık yaşamımızda sahip olduğumuzu hiçbir zaman iddia edemeyeceğimiz duygusal bir derinlik ve yakınlığın, bir görüş netliğinin, bir gözlem inceliğinin, bir nükte parıltısının ortaya çıktığını, bizler kendi yaşamlarımızdan doğrulayabiliriz (Aktaran: Freud, 2011a, s.70) demiştir.

Rüyaların bir tür arzu giderme, arzuyu gerçekleştirme ve boşalım sağladığından daha önce söz edilmiş ve sanatın da arzuların yüceltilmesine olanak sağladığından bahsedilmişti. Bu ortak özelliğin en önemli noktası, arzuyu gerçekleştirme durumuna nasıl gelindiğidir. Çünkü bilinçdışı alana uygulanan sansür ve kontrol mekanizmaları, bastırma bu alandan çıkıp gelen bir arzuyu kolay kolay bilince ulaştırmayacaktır. İşte bu noktada rüyaların ironik ve çarpıtılmış ifade biçimlerinin, sanat eserlerinde de kendini göstermesi bakımından önemlidir. Arzular savunma mekanizmaları sebebiyle rüyalarda yer bulabilmek için bir takım çarpıtmalara maruz kalırlar. Tıpkı günlük hayatın içinde yer

bulabilmek adına kişinin olduğundan daha kibar, daha akıllı ya da daha kalifiye görünmeye çabalaması gibi. Sanat bakımından ise sanatçının, sanat tarihinin birçok döneminde otoriteden ve otoritenin uyguladığı sansürden kaçınmak için ironi yolu ile dolaylı imada bulunarak ya da sıradanlığın ardına gizlenmiş hakikat yolu ile kendini ifade etmenin yollarını bulmasıdır. Rüyaların bu tür ironik karşıtlıkları ve çelişkileri değerlendirme tarzı dikkate değerdir. Dolayısı ile hem sanat eserleri hem de rüyalar aynı içeriği biri gizli diğeri açık olmak üzere iki farklı anlatım tarzıyla ifade ederler.

Rüyalar ve sanat eserlerindeki açık ve gizli içerikle ilgili olarak daha ayrıntılı bir analiz yapıldığında, metafor-yer değiştirme, metonimi-yoğunlaştırma, bilinçdışı sembolleştirme ve karşıtıyla temsil-ironi kavramları belirir.

Metafor ve yer değiştirme kavramlarından ve aralarındaki ortak bağlardan söz etmek gerekirse; yer değiştirme, psikanalizde “bir fikrin vurgusu, ilgisi ya da yoğunluğunun ondan ayrılabilir ve başlangıçta pek yoğunluğu olmayan ama bir çağrışımlar zinciri ile o ilk fikre bağlı olan başka fikirlere geçebilir olmasıdır” (Bowie, 2007, s.62). Rüya oluşum sürecinin birkaç ögesinden biridir ve yer değiştirme açık içerikle gizli içerik arasındaki farklılığın sebeplerinden biridir. Amaç rüya düşüncelerinin sansür ve bastırma mekanizmalarının baskısından kurtulmak ve açılan gedikten rüya içeriğine girebilmektir.

Freud Rüyaların Yorumu II kitabında;

Yer değiştirme sonucunda rüya içeriği artık rüya düşüncelerinin çekirdeğine benzerlik göstermez ve rüya, bilinçdışımızda yer alan rüya arzusunu çarpıtmak dışında bir şey yapmaz(...) Rüya yer değiştirmesi, bu çarpıtmanın gerçekleştirildiği başlıca yöntemlerden biridir. Yani rüya yer değiştirmesinin, aynı sansürün –yani iç ruhsal savunma- etkisiyle ortaya çıktığını (Freud, 2011b, s.42) söylemektedir.

Metafor kavramı ise; Türkçe ifadesiyle mecaz ya da eğretileme, basit anlamda bir kelimenin başka bir kelime ya da anlam üzerinden açıklanabilirliği olarak düşünülebilir. Burada önemli olan şey: Metaforun benzerlik üzerinden temellenen, kelimelerden ziyade bir kavramsal alanın bir başkasına dayandırılarak açıklandığı felsefe, edebiyat ve sanat alanları ile önemli ölçüde ilintili olduğu bilgisidir (Kılıç ve Altıntaş, 2016, s.190)

Psikanalizde yer değiştirme ve sanatta metafor kavramlarının kendi alanlarındaki kullanımları bakımından en önemli özellikleri, nesnelere arası veya imgeler arası kurdukları dolaylı bağlardır. Bu bağlar ancak sezinlenebilir ya da duyumsanabilir olanlardır. İki kavramda da çekirdek düşünceyi farklılaşan sembolleştirmeler ile ortaya konan dolaylı bir ifade tarzı söz konusudur.

Sanat da (...)metaforik düşünce de birbirinden bağımsız nesnelere, kavramlar arasında bağlantılar kurar ya da birbirinden oldukça alakasız şeyleri yan yana getirerek yepyeni anlamlar veya çağrışımlara neden olur. Bu organize sürecinin hemen ortaya çıkması çok zordur ve derin bir düşünce süreci gerektirir (Kılıç ve Altıntaş,2016,s.191).

Yani sanatta metafor benzer olanla ilişki kurmanın ötesine, yani sanat yapıtları ile gerçek anlamın ötesine geçerek dolaylı bir ifadeye dönüşmüştür.

Metonimi ve yoğunlaştırma ikilisi ise; rüya ve sanat eserleri bakımından, gizli içeriğin saklı olduğu rüya düşünceleri ya da eserin arka planını oluşturan kavramların, rüyada ya da yapıttaki öğelerin sadece biriyle sembolize edilmesidir. Tek bir öğe üzerine yüklenmiş birden çok düşünce gizlidir. Ayrı ayrı tanımlamak gerekirse yoğunlaştırma: “Bilinçdışı süreçlerin temel işleyiş kiplerinden biri olarak, tekil bir fikrin kesişme noktasında yer aldığı birden çok çağrışımsal zinciri temsil etmesi durumudur” (Bowie, 2007, s.62). Metonimi ise: Semboller üzerinden bir nesnenin ya da düşüncenin, kendisi ile bağ kurulabilecek bir başka nesne ya da düşünce ile temsil ya da ikame edilmesidir. Metonimi her biri ayrı ayrı anlama sahip üç farklı öğeden oluşur. Birincisi, sembolleşecek olan kavram, ikincisi onu temsil eden sembol, üçüncüsü ise temsili anlamlı kılacak olan ortak öğedir. Basit bir örnek vermek gerekirse; Adalet, onu temsil eden sembol olarak terazi ve bu ikisinin ortak öğesi eşitliktir. Böylece metonimi yapılmış olur (Tura, 2014). Bu örnekten hareketle metafor ile metonimi arasındaki tanımsal benzerliğin ve birbirine karışma olasılığının ortadan kaldırılması açısından aradaki fark ortaya konulabilir. Temsilin iki ucundan biri olan metafordan ayrı olarak metonimi, bir nesne, kavram ya da düşüncenin temsilinde idealize edilmiş anlamsal bir bağ kurmadır. Sembolün özgül anlamı, temsil ettiği anlamın etrafında dolaşır, yakındır.

Fakat sanatta bu denklem, o kadar da kolay anlaşılır boyutlarda sunulmaz izleyiciye. Genellikle yukarıda sözü edilen denklemdeki ortak öğe açık değildir.

İzleyici sanat eserindeki semboller üzerinden, sembolize edilenin de ötesinde bir bilinmezliği duyumsamaya, sezinlemeye zorlanır.

Bu durum metonimik bir analizi gerekli kılar. Bu sanat eserlerinde;

görülenler görünemeyenlerin sembolü değil, görünebilir yanlarıdır. Bu görünebilir yan bize aynı anda iki şeyi birden söyler: Parçası, belirtisi görülemeyenin daha derin bütünsel bir şey olduğunu ve bizim ancak onu görünebilir yanından hareketle sezineleyebileceğimizi. Yani görünebilir olan, temsil ettiği şeyi hem görmeye çağırır hem de gizler (Tura, 2014).

Bilinçdışı yasaklanmış yani sansüre maruz kalmış bastırılmış düşünceler aşırı yükleri sebebiyle yüzeye çıkmaya çalışırken (örneğin rüya yolu ile), sembolleştirme sürecinden geçerek, ki bu sürecin bahsettiğimiz metafor gibi metonimi de bir parçasıdır, kendini temsil edecek bir rüya ögesine dönüşür. Böylelikle örtülü bu kısmi temsil, sansürlenmiş şeyi aynı anda hem maskeler hem de gizemli kılarak onu daha değerli ve çekici kılar.

Bilinçdışıdaki sansür ve yoğunlaştırma-metonimi arasındaki bu ilişki sanatsal dönüşümü bakımından da değerli bir yöntemin tezahürü olmuştur. Sanat eserlerinde sıkça rastladığımız yönetsel olarak birbirine zıt olan abartma ve minimize etme, metonimi-yoğunlaştırmanın birer dışavurumu gibidirler. Yoğunlaşmada birden çok nesnenin ortak niteliklerinin bileşik bir sembol üzerinden temsili bize, yoğunlaşmanın bir atma, çıkarma ve elimine etme süreciyle oluştuğunu gösterir. Yani bilinçdışı nesneyi temsil eden kısmi sembol, bu nesnenin oldukça eksik, kısmi ve bütünlüğü sağlanmamış parçalar halindeki bir varyasyondur.

Abartıda bir nesnenin bir özelliği, bir kısmı onun bütünü temsil edecek kadar göze batırılırken minimize etmede sadece bu özellik, bu kısım diğerlerinin aleyhine göze görünür olarak bırakılır. Doğrusu usta karikatüristler aynı anda ikisini birden kullanır: Gereksiz çizgiler atılır, abartılı öge ya da ögeler en az çizgiyle gösterilir (Tura, 2014).

Yukarıda kısmi olarak değindiğimiz ironi kavramının psikanalizdeki karşılığı ise karşıtıyla temsildir. Karşıtıyla temsil ya da karşıtına çevirme sembolleştirme çalışmasının kullandığı bir yöntemdir. Bu bakımdan sansür mekanizmasına yardımcı olduğunu söylemek yanlış olmaz. Çünkü rüya içeriğinde ciddi bir çarpıtmaya neden olurlar ve gizli içeriğin ortaya konulmasında yaşanan güçlük

çoğunlukla karşıtıyla temsil edilen rüya öğelerinden kaynaklanmaktadır. İroni söylenmek istenilen şeyin aksini ima etmek, diğer bir deyişle bir düşünce ya da kavramı tam zıttını kullanarak ifade etme yöntemidir. Birincil süreçlere tabi olan karşıtıyla temsil-ironi, yer değiştirme yöntemine bağlı olarak işlev görmektedir.

Haz ilkesine tabi olan birincil ve gerçeklik ilkesine tabi olan ikincil süreçler arasındaki ilişki sanat yapıtını anlamakta önemlidir. Yukarıda da söz edildiği gibi Freud sanatı, arzunun gerçekleşmesini engelleyen gerçeklik ilkesiyle, arzunun gerçekleştiği hayal gücü arasındaki alan olarak ifade etmiştir. Yani sanatın rolü, bilinçdışı arzular ile düşünem arasında bir bağ kurarak, sansüre uğramış ve kısmi bir temsil yolu ile sembolleştirilmiş bu arzuların bütüncül bir versiyonunu tasarlamıştır. Bu süreç için yüceltme önemli bir rol oynar.

Psikanalizde yüceltme:

Kişi veya toplum için tehdit oluşturabilen ve bu nedenle kabul edilemez olarak değerlendirilen cinsellik ve saldırganlık dürtülerinin, toplumca kabul edilebilir hatta arzu edilebilir olan kanallara yönlendirilerek yeniden şekillendirilmesi ve içgüdüsel olmayan, öğrenilmiş dışavurumlar biçimine dönüştürülmesidir (Budak, 2009, s.814).

Yani sanat, bu dönüşümü sağlayan bir tür yüceltmedir. Buradaki dönüşümün itici gücü yüceltme, haz ilkesinden gerçekliğe ve dolayısıyla çocukluktan yetişkinliğe geçişi sağlarken, toplum tarafından kabul görmeyecek bu saldırgan dürtüleri birincil süreçlerden çeker ve ikincil süreçlerin gerçeklik ilkesi eşliğinde sanat eserlerine doğru bir aşma sağlar.

İyi bir sanat yapıtı yüceltilmiş birincil düşünce biçimleriyle ilişkili teknikler kullanırken bizi bir süreliğine de olsa regrese (çekişme) eden bir yapıttır. Gerçeküstücülüğü hem çekici hem de imkansız kılan da budur: Yüceltilmiş birincil düşünme biçimlerini ve genel olarak estetiği bir kenara bırakıp birincil düşüncenin ham haliyle kendisine ulaşma çabasıdır (Tura, 2014).

60 sonrası postmodern yapıtların ham, saldırgan ve rahatsız edici karşı estetiği bu birincil düşünme biçimleri ile açıklanabilir.

Lacan'da ise arzu nesnesi olan fallus göstereni, sembolleştirme ile fallus metaforuna dönüşmüştür. Böylelikle ilksel simgeden uzaklaşmaya devam etmiştir. Yaşam boyu elde edilmeye çalışılan bu ilksel arzu, toplumsal yaşamın

itici gücü haline gelir. Kayba duyulan özlem, arzunun kendisi, sanat yapabilmeyenin de itici gücüdür. Sanat, sanat eseri vasıtası ile öznenin arzusunun gerçekleşebilmesi için kurguladığı bir fantezi dünyası yaratmaktadır. Arzu nesnesine ulaşmada yaşanan imkansızlık ya da kısmi tatmin özneyi döngüsel bir halin içine iter. (Tıpkı rüyalarda sürekli yakalamaya çalışılan ama bir türlü yakalanamayan şeyler gibi) Bu nedenle arzunun döngüsellığı, arzuyu, sanatta hiç bitmeyen bir itici güç olarak ve sanatın kaynağı olarak düşünülmesini sağlamaktadır. Arzunun varlık sebebi, nesnesine ulaşmak istemesi değil, temelde nesnesine ulaşmak için beslediği tutku ve süreçtir. Dolayısı ile sanat için beslendiği kaynak arzu, arzu içinse yolun kendisi yani süreç sanattır ve bu döngü içinde birbirlerini üretmeye devam ederler.

Bir rüya fonksiyonu olarak sembolleştirmenin, diğer bir sonucu da fantastik sembolleştirmedir. Fantastik sembolleştirmeler rüyaların birleştirme özelliği sayesinde gerçekleşir. Bu tür sembolleştirme birçoklarının aşına olduğu ilginç rüyalarda varlıklarını sürdürmektedirler. Bu rüyalar gerçek hayatta görülmesi mümkün olmayan çeşitli birleşik ya da birleştirilmiş yapılardan oluşur. Temsili sağlanacak olan rüya düşüncelerinin bulunduğu ortak bir öge, sansürden kaçınmak için iki ya da daha fazla farklı imajın birbiriyle ilgisiz özelliklerinin birleştirilmesiyle meydana gelir. Sanat eserlerinde de rastlanılan bir özellik olarak görülebilen fantastik öğeleri, sanatçının benzer yollar ile ürettiğini söyleyebiliriz.

Rüyalarda birleşik imajlar oluşturmayı sağlayan ruhsal sürecin, uyanık yaşamda insan başlı at veya ejderha hayal ederken devreye giren sürecin aynısı olduğu açıktır(...) İki sembol üst üste bindirilir ve iki görsel imaj arasındaki bir çekişmeye benzer bir şey üretilir. Bir dizi bağımsız algısal imajdan genel bir kavramın nasıl oluştuğunu resmetmeye çalışacak olursak, bir çizimde de benzeri semboller elde edebiliriz (Freud, 2011b, s.54-55).

Buna göre sanat eserini, arzunun gerçekleşebilmesi için kurgulanmış bir fantezi dünyası olarak ya da yukarıda bahsi geçen fantastik sembolleştirmenin bir ürünü olarak düşündüğümüzde, bu sanat eserlerinin bir tür fantezi kurgusu olduğu, yeni bir gerçeklik, bir kurgu-gerçeklik anlayışı sunduğu da ortaya çıkar. Dolayısıyla bir alt başlık olarak sanat ve psikanaliz açısından gerçeklik kavramına odaklanma gerekliliği doğar.

3.1.1.2.1. Sanatın ve Psikanalizin Gerçeği: İç-Dış Gerçeklik ve Düşlem-İmgelem

Gerçek kelimesinin anlamı, Türk Dil Kurumu'nun Güncel Türkçe Sözlüğü'nde, "yalan olmayan, doğru olan şey, hakikat" (Gerçek, t.y.) olarak belirtilmiştir. Yine TDK'un Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü'nde bir felsefe terimi olarak "Düşünülen, tasarılan, imgelenen şeylere karşıt olarak, var olan ve bilinçten bağımsız olarak var olan", bir toplumbilim terimi olarak ise "nesnel olan ve olanağın gerçekleşmesi sonucunda ortaya çıkan (nesne, koşul, durum)" (Gerçek, t.y.) olarak belirtilmiştir. Psikanalizde ise, "düşüncelerden, duygulardan, fantezilerden, vb oluşan iç dünyanın tersine çevre veya dış dünya" (Budak, 2009, s.313) olarak tanımlanır. Fakat psikanaliz gerçeğe ilişkin olarak öznel ve nesnel olmak üzere gerçekliğin iki yönünden söz eder. Birincisi yukarıdaki tanımlarda sözü edilen nesnel gerçekliktir; fakat, gerçeğin bir özne tarafından algılanması durumunda gerçek öznelleşir. Öznenin gerçeğe bakışı ya da ondaki yansıması onun varoluşunun doğası gereği öznelidir. Bu noktada önemli olan gerçeğin aslında ne olduğu değil, öznenin onu nasıl algıladığıdır. Dolayısıyla nesnel gerçekliğin öznel olarak algılanması gerçeğin tanımının sınırlarını bu açıdan muğlaklaştırmaktadır.

Özetlemek gerekirse, bilinçten bağımsız olan, nesnel olan, hakikat dediğimiz gerçeklik, yani dış gerçeklik, öznenin dış dünyada gerçek olduğunu düşündüğü, özneye yansıyan doğru olan şey ise iç ya da içsel gerçekliktir ve psikanaliz bununla ilgilenir.

İç gerçeklik Freud'a göre "dış gerçeklikten farklı, düşünlemlerle ve arzularla yönetilen bir varoluştur" (Parman, 2011, s.161) Yani öznenin iç dünyasında gerçeklik değeri taşıyan şeyin kökeni bilinçdışı arzular ve düşünlemlerdir. Laplanche ve Pontalis'e göre ise, "düşlem bir imgesel senaryo olarak bir arzunun ve özellikle bilinçdışı bir arzunun yerine getirilmesidir" (Parman, 2011, s.166). Düşlem sözcüğü; "karşılığında bir gerçeklik bulunmayan görüsel tasarım, gerçeklerden koparak içte kalan dilekleri, imgelem etkinlikleri ile doyurmakta kullanılan tasarımların tümü, gerçeğin ve olanağın dışında, imgenin özgür işlemesiyle oluşan (kimi kez alaylı) yapıt," (Düşlem, t.y.) gibi anlamlara gelmektedir. Dış gerçekliğe içsel olarak bakmanın yolu ise

düşlemeden geçmektedir. Yine düşlemin tanımlarında geçen imgelem sözcüğü çoğu zaman düşlem ile aynı anlamda ve eş değerde kullanılsa da felsefe bunun aynı şey olmadığını söylemektedir. Örneğin Aziz Çalışlar ve Vecihi Timuroğlu gibi yazarlar imgelemi, toplumsal gereksinimlere bağlı olarak, gerçek ve yaşam hakkındaki bilgi ve onu değiştirme yönündeki itki olarak yorumlamışlardır (Timuroğlu, 2013, s.111). İmgelemin sözlük anlamına bakıldığında “geçmiş yaşantılara özgü öğelerle şimdiki yaşantılar arasında bağ kurma gücü, nesnelere biçimlerini zihinde tasarımılayabilme yetisi” (İmgelem, t.y.) olduğu söylenmektedir. Bu anlamda düşlemin Freud’daki karşılığı ile benzerdir. Freud’da düşlemlerin bir çeşit anımsama olduğunu, hatta daha da açarsak çocukluk dönemi hatıraları olduğunu söyler. Bir anımsama olmanın yanı sıra elbette ki dış gerçekliğin duyumsanması ile elde edilen verilerin de yeri düşlemdir. İşte imgelem bu süreçte dış gerçeklikte algılananlar ile iç gerçeklikte önceden bulunanları anımsar ve ilişkilerini kurar. Bir tasarımılayma yetisidir, çünkü dış gerçeklikte var olan nesneyi, o nesnenin nesnel gerçekliğini onu ikame edecek öznel bir gerçekliğe dönüştürür. Aynı zamanda yaratıcıdır, çünkü bu dönüşüm başlı başına bir tasarımı gerektirir. Yansıtıcıdır, çünkü dış gerçekliği içe, onun kurallarına göre yansıtır, iç gerçekliği ise dış gerçekliğin kurallarına uygun olarak yansıtır. Böylelikle düşlemi tanımlarken verilen gerçeğin ve olanağın dışında kalanı yani ister içsel isterse dışsal olan olsun her bilgiyi olanaklı kılar. Bilinçdışının özerk gerçekliği imgelemin, düşlemin gerçekliğinde vuku bulur. Öyleyse öznenin ruhsallığı her iki gerçekliğin yasalarına da uymak zorundadır.

Bu yasalar daha önce bahsi geçen ‘gerçeklik ilkesi’ ve ‘haz ilkesi’dir. Bu iki yasa birbirinden keskin bir şekilde ayrılmazlar. Aksine aralarında bir geçişlilik söz konusudur. İç gerçeklik bilinçdışı ve ona bağlı olarak bilinçdışı arzuların olduğu için haz ilkesine tabidir ve haz/hazsızlık ilkesi arzunun doyumunu sağlamak ister. Bu aşamada gerçeklik ilkesi çifte bir işlev üstlenir ve haz ilkesinin aradığı doyumun varsanısal değil gerçek bir doyum sağlanmasına çalışır. Diğer yandan ise haz ilkesini dış gerçekliğe uygun bir şekilde dönüştürür (Parman, 2011, s.165).

Laplanche ve Pontalis’in deyimiyle özetlersek;

(...) düşlemler dünyası, bütünüyle nesnel ve öznel arasında bir yanılısamayla doyum sağlamaya çalışan bir iç dünya ile algı sisteminin arabuluculuğuyla

gerçeklik ilkesini özneye yavaş yavaş kabul ettiren bir dış dünya arasındaki karşılıklı çerçevesinde yer alıyormuş gibi gözükmektedir. Bu durumda bilinçdışı kökende, öznenin haz ilkesine boyun eğen biricik mirasçısı olarak ortaya çıkmaktadır (Parman, 2011, s.166-167).

Düşlem hem psikanaliz hem de sanat için yalnızca dış gerçekliğe uyum sağlaması için kurgulanmış bir gerçeklik, gerçek nesnesinden yapısal olarak uzaklığı analiz edilen bir şey değil, aynı zamanda hem yaratıcı sürecin hem de analizin bir sonucudur. Semptomun ve sanat eserinin gizil anlamıdır (Parman, 2011, s.169).

Öznenin varoluşunun temel iki dayanağı olan iç ve dış gerçeklik aynı zamanda sanat eserinin de varoluşunun temel unsurlarıdır. Bilinçdışı, sanatçı açısından bir içe yönelişi temsil ederken, aynı zamanda sanata gündelik gerçekliğin dışında başka tür bir gerçekliğin varlığını da sunmuştur. Sanat eserlerinin çoğunda bu iki gerçeklik birbiri içine geçmiş bir şekilde görünür. Hatta birbirine benzerdir. Bu durum daha öncede bahsedildiği gibi sanatçının dış gerçeklikten içe, iç gerçeklikten dış gerçekliğe doğru sürekli gidip gelmesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçı iç gerçekliğini yine dış gerçekliğin araçlarını kullanarak sanat eserinde birleştirir.

‘Sanatın Sonu’nda Kuspit, şöyle der:

“Dış gerçeklik, sanatçıyı ilgilendirmeyi ve sanatın konusu olmayı sürdürüyordu; ama artık içsel gerçeklik kadar heyecan verici ve zorlayıcı değildi, iç gerçeklik, yaratıcılığı dış gerçeklikten daha çok kamçılıyordu – dış gerçeklik yaratıcılığın hızını keserken iç gerçeklik yüreklendiriyordu (Kuspit, 2004, s.112).

Sonraları sanat, iç gerçekliğin temsilinde dış gerçekliğin yetersizliği konusunda bir dönüşüm geçirdi ve dış gerçekliğin temsili de değişmeye başladı. 1960'lara kadar sanat temsil düzeyinde estetik bir kategori olarak, simgeleştirme ile karşılanmaktaydı. Yani 60'lara kadar sanatın sunduğu gerçek simgeleşmiş bir gerçek, bilinçdışının, bilinçdışı arzuların simgeleşmesidir. 60 sonrası sanatta ise gerçek daha az simgeleştirilmiş ve çok daha karmaşık bir okuma gerektirirken, artık sanat estetik kategoride değerlendirilmekten uzak, gerçekliğin ağırlığı üzerine çökmüş bir hal almaktadır.

3.1.1.3. Sanatın Üç Ayağında Yaratmanın Bilinçdışı Süreçleri

Yaratıcılık her şeyden önce bir değiştirme istemidir. İnsan doğada bulduklarının arasında değil, üzerinde bir varlık sebebi bulmak için doğada var olanla yetinmeyip kendisini ona eklemiş ve onu değiştirmiştir. Sadece şuanda var olmanın değil, geleceğe de mal olmanın çekici hazzı için yaratmıştır. Bu varlık sebebi, gerçeğe ulaşmada, akıl ya da duygu ve sezgi yoluyla ulaşılan yaratıcılıktır. E. Poul Torrance de yaratıcılığı sezgisel bir süreç olarak görür ve şöyle tanımlar; “Boşlukları, rahatsız edici ya da eksik öğeleri sezip, bunlar hakkında düşünür ya da varsayımlar kurmak, bunları sınamak, sonuçları karşılaştırmak ve olasılıkla bu varsayımları değiştirip yeniden sınamaktır” (Aktaran: San, 1977, s.12-13). Fakat sanatsal yaratıcılık için sadece eksikliğin giderilmesi ve değiştirme istemi yeterli bir tanımlama getirmez. Çünkü yukarıda bahsi geçen tanımlamada bir toplumsal fayda amaçlanmaktadır. Zafer Gençaydın’ın da dediği gibi “Sanatsal yaratma ‘fayda’ amacı gütmaz” (Gençaydın, 2002, s.8). Sanatsal yaratıcılık için bir tanımlama yapmak gerekirse; “kavram, duygu ve imgelemi içine alan bir yaratıcı arama, araştırma ve bulma sürecinin, algıdan doğmuş duyum ve duygularla çağırılmış, etkili bir mecazın doğuşu sürecine başlangıç teşkil etmesi” (San, 1977, s.15-16) denilebilir. Bu tanımla ile birlikte, sanatçının dünyayı değiştirme istemine, bunu duygu ve sezgi yoluyla yaratarak yaptığı bilgisi eklenmiştir. Psikanaliz ise bu tanımlamaları daha da açar ve açıklamaya girişir. “Psikanaliz bir yandan aşırı uyum çabalarının yarattığı derin ıstırapı ortaya çıkarabilen, öte yandan her türlü ‘sapkın’, ‘hasta’, ‘anormal’ davranışın arkasında bir bilinçdışı senaryo bulunduğu nasıl da şaşılmalı bir yaratıcılık gizlendiğini ortaya koyabilen bir yöntemdir” (Parman, 2009, s.15). Bu nedenle tekrar Freud’da ve yaratıcılık ile bilinçdışının işleyişi arasındaki ilişkiye değinilmelidir.

Freud’a göre yaratıcılık: “...psikanalitik açıdan, sorunlara yeni ve geçerli çözümler bulabilme yeteneği olup, aynı zamanda çekici, ikna edici ve anlamlı özellikler taşıyan imgesel ürünler yaratma becerisidir” (Bozkurt, 2012, s.199). Freud’un psikanaliz kapsamında yaratıcılığı incelerken, ilk sorduğu soru; Sanatçıya esin, ilham nereden geliyor? Freud bu sorunun cevabını sanatçının oynadığı çocuksu bir oyunun sürecinde bulur

İlham meselesi Antik Çağ'dan günümüze hem felsefeyi hem de psikolojiyi yakından ilgilendirmiştir. Buna göre sanatçı, tanrısal bir güçten gelen ilham ile yaratıyor, gücü onu aşan bir yerden geliyormuşçasına yorumlanıyordu. Burada, sanki bunu kendiliğinden, oluşunun doğası böyleymişçesine gerçekleştiren bir dehadan söz edilmektedir ve tanrısal bir güç ithaf edilir.

Süleyman Velioğlu'na göre de,

yaratma ile ilgili bilinçdışı çalışmalarının habercisi ilhamdır. Bilinçdışının dolaysız verileri olan ilham, bilinç düzeyine kısa süreli, çabasız çıkışlardır. İlham, yaratma sürecinin ne başı ne sonucudur, onun nedeni bir ölçüde kendiliğindenliktir, bilinçdışı'nın kendine özgü çabasıyla sentezlerin, bütünleşmelerin oluşmasında rol oynar (Velioğlu, 1978, s.54).

Yine sanatçıya atfedilen başka bir özellik de kendi çağının ve içinde yaşadığı toplumun üstünde ve çağını aşıp geleceğe uzanan bir görüş yeteneğine sahip olmasıdır. Yaratıcı kimlik, içinde yaşadığı toplum ve zamanı, yani dış dünyayı dinler ve duyumsar, aynı şekilde iç dünyasında olup bitenlere de kulak kabartır, duygularına duyumlara ve içselleştirdiklerine bakar ve bu iç ve dış dünya arasında sürekli bir gidip gelme durumu bir kaygı durumu yaratır. İşte bu kaygı durumu kimilerinin ilham olarak yorumladığı şeydir. Örneğin, Joyce Mcdougall yaratıcı süreci dört temel unsura dayandırırken bunlardan birisi de işte bu kaygı durumudur. Mcdougall, bu unsurları açıklarken sanatçının yaratım sürecinde bulunan iki tür kaygı durumundan söz eder.

Birincisi;

(...) sanatçının kendini dışa vurmak için seçtiği yöntemle kavgasında her zaman dünyayla bir kaynaşma ve bir çatışma düşlemi vardır. O nedenle bu durum ona karşıt duygular uyandırır(...) Burada sanatçının kendini dile getirme aygıtı, yani kalemi, fırçası veya müzik aleti, ondan hem kendi iç dünya bakışını onunla ortaya koyabilmesi ve hem de bunu iletebildiğinden emin olmasını bekler. İşte o nedenle düşmanca bir konumda olarak algılanır sanatçı tarafından (Parman, 2009, s.17).

İkinci tür kaygıda ise sanatçı hem iç dünyası ile yaşadığı çatışma hem de sanatçının kitlesi tarafından beğenilme arzusu onu kaygıya sevk eder. Kısacası yaratım süreci ona göre öyle kendiliğinden ve çatışmasız, çocuksu bir oyun gibi değildir. Aksine çatışma ve şiddet yaratım sürecinin önemli öğelerinden biridir. Mcdougall, "yaratıcı sürecin gücü ve yoğunluğunun yanı sıra, sanatçının

kendilerinin de düşüncelerini, imgelerini, düşlerini ve karabasanlarını dünyaya dayatan şiddet dolu bireyler olduklarını(...)" (Parman, 2009, s.16) öne sürmüştür.

İlham meselesine yer veren diğer bir isim ise Fransız Psikanalist Didier Anzieu'dur. Yaratıcı süreçle ilgili olarak, 'Yapıtın Gövdesi' çalışmasında bu süreci mümkün olduğunca formüle etmeye çalışmıştır. Anzieu, yaratıcı süreci beş evrede ele alır. Bu evrelerden ilki, ilhamdır ve ona göre de ilham, Mcdougall'la benzer şekilde bir kriz dönemidir. Bu evre ile ilgili olarak söylenecek en önemli şey, Anzieu'nun ilhamın gerçekle ilgisi olmadığı ancak bunun bilinçdışı dürtülerden kaynaklandığını belirtmesidir. Bu evre bir kuluçka evresi olup yaratıcı süreci başlatan bireysel bir krizdir.

Bu ilk evreye karşılık gelen kaygı, depresyonalizasyon, kimliksizleşme kaygısıdır. Yani birey bir anlamda alışık olduğu kimliğinden çıkmakta, kendinde hem hayranlıkla ama hem de korkuyla daha önce hiç bilmediği özellikler keşfetmektedir. Bu ilk evrenin ruhsal yaşantısı bir gerilemedir. Eski işlevlere geri dönüş, annesi tarafından terk edildiğini hisseden bebeğin işlevine geri dönüştür (Parman, 2005, s.106).

Melanie Klein da bir noktada ayrılan benzer bir görüşü savunur. Freud'un yaratım sürecini, bilinçdışında yaşanan yoğunlaşmanın talepkarlığına karşılık bu dürtü ve arzuların doyuma ulaştırılmasıyla yüceltmenin gerçekleşmesi olarak gördüğünü söyleyebiliriz. İşte Klein, bu noktadan hareketle "yüceltmede yıkıcı dürtülerle parçalanmış iyi nesnenin onarılmasını, yinelenmesini gördüğünü belirtmiştir" (Parman, 2005, s.104). Yani şiddet ve yıkıcılık içeren saldırgan dürtüleri üzerinde taşıyan bilinçdışı nesnenin, egonun devreye girmesiyle bastırılması, bastırmanın sonucunda da yaşanan yer değiştirmelerle birlikte, nesneyi bütünlük yoksunluğundan kurtararak yaratım vasıtası ile yüceltilmesi, onarılması söz konusudur. Klein'ın yaratıcı süreci, nesneyi kendi bütünlüğünde görme ihtiyacının bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır.

(...) Nesne, iyi ve kötü olarak parçalanmış ve kaybolmuştur. Nesnenin bütününde algılanması, özneyi kendi çifte değerliliği ile ve kendinde iyi ve kötünün aynı anda var olması ile karşı karşıya bırakır. Bu süreç suçluluk duygusunun ortaya çıkmasına neden olur. Aynı zamanda düşmanlık görme düşünceleri tümüyle kaybolmaz ve özne misillemeden korkar. Korku ve suçluluk birleşir, nesnenin onarılmasına çalışılır(...) Öyleyse yaratıcı itki yalnızca saldırgan dürtülerle

parçalanmış nesnenin yarattığı suçluluk duygusunun değil, ondan içselleştirilmiş parçalarının intikamından korkan öznenin de onarılmasıdır (Parman, 2005, s.105)

Yaratım sürecinin ortaya çıkışı ile ilgili olarak, buna psikolojide yaşanan bir aksaklığın yani bir kaygı bozukluğunun ya da saldırgan cinsel güdülerin, şiddetin sebep olduğunu söylemenin bir noktada kısır kaldığını savunan görüşler de bulunmaktadır. Rollo May, bu görüşü savunurken yaratıcı sürecin bir kaygı ya da korku ürünü olduğunu kabullenmez ve buna karşın bunun olsa olsa coşku olabileceğini savunur.

Sanatçı ya da yaratıcı bilim adamının hissettikleri kaygı veya korku değildir; coşkudur. Bu sözcüğü mutluluk ya da hazza karşılık kullanıyorum. Sanatçının yaratma anında duyumsadığı memnuniyet ya da tatmin değildir (bu sonra gelir, geceleyin içkisini yudumladığında ya da piposunu tüttürdüğünde). Daha çok coşkudur bu, bilincin artışıyla atbaşı giden, kişi kendi gizli güçlerini gerçekleştirirken akıp giden duygu olan coşku (May, 2003, s.67)

Özetle May, yaratıcı sürecin tetiklenmesi meselesini kişinin psikolojisinde yaşanan bir aksamaya bağlamayarak süreci olumlu ve bunun bir hastalık değil tam tersi bu süreci sağlıklı bir duygulanım olarak görmek gerektiğini vurgulamıştır. Bu anlamda Klein'in de yaratıcı süreci bir onarım olarak görmesi sürecin olumlanmasıdır.

Anzieu'nun sözünü ettiği ikinci evre ise öznenin, kaygı ve depresyonla birlikte gelen bir farkındalık kazanmasıdır aslında ve bu farkındalık sonunda düşüncede yeşeren ürünler vermeye başlar.

Farkındalık,

o ana kadar bilinmeyen, bir iç verinin, ruhsal verinin bilincine varılmasıdır. Bu bilince varma dış dünyadan bir olgunun da saptanmasına olanak sağlayabilir. Yakalanmadan yakalamaya, edilginden etkin olma haline geçiş söz konusudur. Bu dönemde temelde üç şey yakalanır: Bu bir tasarım olabilir, yani bir zihinsel imge. Bu bir duygulanım olabilir, özel bir his ya da bir hareket olabilir, ancak gerçek bir hareketten çok bir hareketin tasarımı yani ritimdir (Parman, 2005, s.107).

Bu durum Klein'da öznenin kendinde farkına vardığı çifte değerlik ve suçluluk duygusu, Mcdougall'da ise fallik evresi erotizm ve eskil cinsel dürtüler ile zenginleşmiş sanatçının iç dünyasıyla, dış dünyayı içselleştirmesidir. Rollo May ise, bu duruma 'karşılaşma' diyor, yaratıcı kişinin kendisiyle karşılaşması ve öznel

bir kavrayışın ortaya çıkmasıdır. Karşılaşmanın yoğunlaşması ile bir anlık bir rahatlama ile bir görüş netliğine bilinçdışının bilince doğru ilk hamlesi, bilinçdışı ile bilincin bütünleşmesidir (Parman, 2005, s.105; Parman, 2009, s.17-18; May, 2003, s.66-67).

Süleyman Velioğlu ise bu durumu 'objektivasyon' diye ifade etmektedir. Ona göre; "sanat yapıtları objektifleşmiş geist'in tipik temsilcileridir" (Velioğlu, 1978, s.47). Objektivasyon kavramını yaratım süreci açısından baktığımızda varlığı henüz düşüncede olan şeyle, varlığı bilinen bir nesnenin bütünleşmesidir.

Duygu, düşünce ve tasarımların birbirine bağlanması, bütünleşmesi fikir çağrışımlarıyla sağlanır. Daha, yaratıcının belirli bir tasarıma ulaşmadığı dönemde, psişenin düzenleyici, bütünleştirici rolünü fikir çağrışımları oynar. Yaratmanın fikir çağrışımları aşamasında, zengin bir kişilik yapısı, hayal yeteneği, yoğun bir iç yaşantı, her türlü etkiye açık bir duyarlık, fikir ve istem gereklidir (Velioğlu,1978,s.54).

Bu da özneyi bir sonraki aşamaya götürür. Yaratım sürecinin bu ikinci evresinin, ruhsal düzeneği ise varsanıdır.

Varsanı psikiyatrik açıdan bir patolojiyi işaret etse de, Freud bize bunun normal bir olgu da olabileceğini göstermiştir. Varsanı nesnesiz algı demektir. Geceleri gerçekte olmamış, olmayan şeyleri düşlerimizde görmemiz gibi(...) Bu dönemin kaygısı ise kişiliksizleşme korkusu değil, delice düşüncelere sahip olma korkusudur (Parman, 2005, s.107).

Düşüncede beliren delice fikirlere sahip olmanın ve bu suçtan dolayı korku duygusu yaşamanın kökü, öznenin ortaya koyduğu delilik ürünü denilen şeyin aynı zamanda bir yenilik, alışıla gelmişliğin dışında yeni bir biçim sunma çabası ve dolayısı ile eskiyi sarsma anlamına gelmesidir. Yaratıcılık her şeyden önce bir yıkma ve yeniden inşa etme sürecidir. Tüm bu duygular buradan kaynaklanmaktadır. Sanatçı bu durumu aştığında bir sonraki evreye geçer.

Üçüncü evre ise, tüm bu zihinsel süreçlerin ardından bu parçaları düzenlemek, birleştirmek ve imgesel bir bütünde somutlaştırmaktır. Bu durum Anzieu'da bir sanrıya benzetilmektedir. "Bu dönemin kaygısı ise, parçalanma kaygısıdır. Sanrının temelinde dağılma, parçalanma olan yerde tutarlı, uygun bir parça yama üretme çabası vardır. Yapıtın anlamı da tutarlılık ve dolayısıyla rahatlama arama çabasıdır" (Parman, 2005, s.109). Bilinçdışına itilmiş dürtüler, çatışmalar,

karşıtlıklar yaratma sürecinde kullanılan önemli unsurlardır. Bunların uygun birer araç olabilmeleri için yüceltmenin devreye girmesi gerekir ve bu parçalar yaratma için uygun hale gelirler.

Süleyman Velioğlu bu durumu şöyle açıklar;

bir ana heyecanın çevresinde toplanan fikirler (yoğunlaşma) bir disiplin içinde, belli bir yönelim kazanırlar. Bu aşamada, yargılama yeteneğinin (ego) denetimi altında, sürekli bir dikkat ve sağlam bir istem ile 'arıtma' ve 'yer değiştirme' işlemleri başlar. Taslağın oluştuğu bu dönemde bilinçli bir çalışma gereklidir, düşler ve rastlantılar bile bilinçli olarak değerlendirilir (Velioğlu, 1978, s.47).

Rollo May, bu evreyle ilgili olarak 'Vecd' terimini kullanır. Ona göre,

vecd, yaratıcı edim esnasında cereyan eden bilinç yoğunlaşması için kullanılan kesin terimdir. Ama vecd sadece bir Baküs 'koyverme'si olarak düşünülmemelidir; vecd, bilinçaltı ve bilinçdışı bilinçle birlik halinde işlediği tüm benliği içerir. Böylece usdışı değil daha çok usüstüdür. Vecd, entelektüel, iradi ve duygulanımsal işlevlerin hep birden rol almalarını sağlar (May, 2003, s.70).

Anzieu'da dördüncü evre birleştirme evresidir. Yani artık yapıyla ilgili her ayrıntı düşünülmüş, nasıl olacağına karar verilmiştir ve geriye kalan tek şey onu üretmektir. "Kaygısı ise suçluluk duygusundan kaynaklanır. Sanatçı kendine: 'Daha çok çalışmalıyım, tam da bu değil uygun olan bu değil vb...'der. Bir ayinsellik ve zorlantılı durum söz konusudur bu evrede" (Parman, 2005, s.109).

Son evre ise özet olarak yapıttan ayrılma ve sergilemedir. Sanatçıların çoğunun yapıtlarını çocukları gibi gördüklerini ifade ettiklerini hep duyarız. Bu evrede sanatçı tıpkı çocuğu için endişelenen bir anne gibi ondan olan ve ona ait olan şeyden ayrıldığında başına gelebileceklerin korkusunu yaşar. Ayrılma gerçekleştiğinde yapıt kendi özerk anlamını bulacaktır. Bundan sonrası yapıtın izleyici ile buluşmasıdır ve yaratıcı sürecin tamamlanması bundan sonra gerçekleşir. Örneğin, "Klasik Sanat, yapıtın tutarlılığa ulaştığında bittiğini vurgular. Oysa modern sanat yaklaşımları açık yapıttan söz ederler, yani seyirci, dinleyici, okuyucu tamamlar yapıtı. Bitmişlik/bitmemişlik diyalektik bir dengede ele alınmalıdır" (Parman, 2005, s.109).

Toparlamak gerekirse sanatçının bir nevi ölümlü, yoklukla ya da hiçlikle karşı karşıya kaldığında kendi içsel sürecini dinlemeye başlaması ve ölüm düşüncesi, onu bir var olma savaşının içine girmeye zorlamaktadır. Tekrar yaşayabilmek için ölmek, bir şeylerden vaz geçmek gerekir. İşte bu kuluçka evresinde ortaya çıkan kaygı, gündelik olanı, bilince ait olanı askıya almaktadır. Sanatçı bilincin gerçeğine sırtını döndüğünde başlayan süreçtir yaratıcılık ve ölümlü yüzleşmek yaratıcılığın ön koşuludur. Bundan sonrası sanatçının iç gerçekliği ile dış gerçekliği bütünleştirmesi, parçalanmış, biçimlenmemiş kaostan sanat eserini var ederek, doğanın bir parçası olmayan bu nesneyi doğaya eklemesidir.

3.1.1.4. İzleyici ve Bilinçdışı

Sanatçının kaygılarından biri de izleyici tarafından beğenilmek takdir edilmektir. Sanatçı eserinin beğenileceğini ve eser üzerinden anlaşılma, beğenilme arzularının tatmin edileceği düşüncesine de sahiptir. Anlaşılacağı üzere sanatın uçayağından biri olan izleyicinin rolü önemlidir.

Öncelikle daha önceki başlıklarda ele alınan sanat eseri ve rüya arasındaki denklik, izleyicinin dahil olması ile bozulur. Yani rüyalar ve sanat eserleri, son derece kişisel sorulara cevap verir fakat izleyici denkleme girdiği anda bu kişisel alan eserin ve sanatçının dünyasını ve hatta tüm düşünce fikir ve duyguların biçimlendiği o zaman örgüsünü de aşar. Böylelikle sanat eseri onun yaratıcısının biçimlendirme sürecini izleyiciye açar, izleyici de eserin yaratıcısı ile aynı devinimleri, aynı bilinçdışı süreçleri yaşar ya da yaşamayı beklenir.

Eserde üst üste bindirilmiş bilinçdışı öğeler izleyici tarafından algılanır ve bu öğeler düşlem vasıtasıyla izleyicinin bilinçdışında anlamsal bir dengeye ulaşır. Böylelikle izleyici daha önce kendinde fark edilmemiş olanı keşfe zorlanır ve fark edilmemiş olanı çözümleyebilir veya yeniden kurgulayabilir. “Eserin görsel imgeleri, eser içindeki birbirleriyle olan gizil bağlantılarıyla, izleyenin geçmiş deneyimlerini uyandırarak ve eserin ve diğer görsel bellek izlerinin bağlantılarını kurarak derin bir özdeşime dayanan güçlü bir duygusal deneyim uyandırır” (Berman, 2009, s.60). Yapıtın içsel devinimi ile seyircinin ruhsallığının kesişmesi ortaya yeni bir anlam alanı açmaktadır. Bu kesişme yapıtın özneliği ile onu alımlayanın özneliği arasında gerçekleşen bir keşif alanıdır. Tıpkı analist ile

analizanın ilişkisinde olduğu gibi bir aktarım söz konusudur. Sanat eseri bir aktarım aracı olarak sanatçının ruhsallığını üzerinde taşıırken, izleyici de sanat eserini alımladığında eserin üzerinde taşıdığı tüm o bilinçdışı düşlemleri zamanın ve mekanın dışına taşımaktadır.

Özetlersek izleyicinin deneyimlediği şey; “(...)yaratıcı çalışmanın temelini yalnızca süreçlerinde değil, aktardığı ve bizim için ulaşılabilir kıldığı şeylerle sorgulamak; o sırada ortaya çıkan ve bizi son derece ilgilendiren kaygı verici öğeleri yapıt aracılığıyla kendi içimizde de değerlendirmektir” (Talpin, 2012, s.228).

3.2. ÇAĞDAŞ SANAT ve SANAT ESERLERİNDE BİLİNÇDİŞİ OKUMALAR

3.2.1. Modernizm, Freud ve Bilinçdışı

Bilinçdışı kavramının keşfi 19. yüzyılın son çeyreğindeki gelişmeler ve 20. yüzyılın ilk çeyreğindeki gelişmeler ile paralel olarak tarihlenir. Dolayısıyla tarihsel olarak, sosyoloji, bilim ve sanatta bir domino etkisi gözlenir. 19. yüzyılın Endüstri Devrimi ile başlayan ve birbirini tetikleyen olaylar, giderek makineleşme, endüstri kentlerinin oluşması, köyden kente göç ve dolayısıyla kökten bir toplumsal değişimi de beraberinde getirmiştir. Birey üretimin bir parçası ama asla tümü değil, kentin ve kentli olmanın bir parçası ama asla tam olarak kentli değildir. Artık eskisi gibi kendini tam olarak tanımladığı ve kendi kendini yönetebildiği bir bütün değildir. Toplumda meydana gelen bu kökten değişim, dolayısıyla bireyi değiştirmiş ve endüstri toplumunu oluşturmuştur. Tüm bu koşullar modern toplumun, ‘bunalım’ adı verilen hastalığını ortaya çıkarmış ve birey bu duygu durumundan kendini kurtaramamıştır. Bu dönemde giderek daha da içe kapanan, kendi içine dönen bir insan tipi yaratılmıştır. Birey her geçen gün daha da fazla duygusuzlaşmıştır.

Öyle ki bu insan artık kendi varlığını bile duyamaz hale gelmiştir. Bu nedenle onda çevresine karşı bir sevgisizlik, bir düşmanlık oluşmuştur. Böyle olunca kendi yaşamını yaşama isteği, kendi içine dönme arzusu, ona psikolojik bir birikim olarak, bilinçdışında toplanmaya ve giderek onu rahatsız etmeye başlamıştır. Ortega Gasset: ‘bence kitlelerin ayaklanışını hazırlayan da, ruhun bu içe kapanmışlığıdır’ diyor (Turani, 2011, s.70).

Freud ise, “Biz ekonomik dünyadan psikolojik dünyaya kaydık” (Turani, 2011, s.70) diyor ve yüzyılın önemli keşiflerinden birini tam da bu dönemde gerçekleştiriyor. Psikanaliz ile bilinçdışının bilinmeyenlerini araştırmaya girişiyor. Anksiyete, bunalım ve huzursuzluk dolu olan bireye, parçalanmış bir dünyaya tahammül etmek için bir yol olduğunu gösteriyordu. Freud’un psikolojik dünyasındaki birey nasıl bir bireydir ve Freud neden Modernisttir diye düşünüldüğünde ise, Alan Wilde ve Philip Rieff’in çalışmaları önem kazanır.

İroni kavramının daha önce psikanalizdeki yerinden ve ilişkisinden söz etmişti. Alan Wilde’a geçmeden önce bir psikanaliz kuramcısı olan Stringfellow’a göre ironi ve bilinçdışı:

(...) ironik ifadeler bilinç düzeyinde reddedilen ancak bilinçdışında kabul gören bir gerçeği dile getirir. Bu durumda, ironistin alaylı olarak söylediği şeye içten içe inandığının da kabul edilmesi gerekir. Bu olgunun psikanalizdeki ‘ret’ ve ‘inkar’ olgularıyla ilgisi vardır: Freud’a göre, bastırılmış bir düşüncenin bilinç alanına çıkabilmesi, bu düşüncenin ‘bilinç tarafından reddedilmesi’ fikrine bağlıdır. İronide, bilincin normalde reddedeceği bir düşüncenin, mümkün olduğunca sansüre tabi tutulmadan dile getirilmesi söz konusudur (Cebeci, 2008, s.97).

Alan Wilde ise bize parçalılığın ve düzenin bir arada sunulduğu ‘mutlak ironi’ kavramını önerir. Bu ironi, karşıtların birleşiminden doğar. Modernistlerde ironi ve bilinçdışı, olan ile olması gereken arasındaki farktan doğan, aşırı endişeli bu insan tipinin parçalanmışlığına ve kötücül bir dünyaya karşı ideale ve bütüne duyulan bir dışavurumdur. İşte Freudcu analitik tavır da “bize modern, krizle yüklü bir uygarlıkta hayatta kalmak için ihtiyacımız olduğu iddia edilen mesafeyi kazandırmaya çalışır. Analitik tavır Wilde’ın ‘mutlak ironi’sine tekabül eder” (Megill, 2012. s.518). Freud’un neden modernist olduğunu yine en iyi Philip Rieff’den öğrenilir. Freud üzerine yazdığı ‘Freud: Ahlakçının Zihin Yapısı’ çalışmasında Freud’un modern toplumda ortaya çıkan yeni bir insan tipinin varlığından söz ettiğini öne sürer. Bu insan tipine ‘psikolojik insan’ der.

Psikolojik insan, der Rieff, ‘doğanın değil teknolojinin çocuğudur.’ İlgörü idealiyle, - kendi kişiliği-nin efendisi olmasına imkan verecek pratik, deneysel içgörü idealiyle yaşar(...) Psikolojik insan iç hayatını fethetmeye yeltenir. Batı’nın başkalarını kurtarma idealinden uzaklaşarak, Doğu’nun kendi üzerine düşünmeye dayalı manipülasyon yoluyla kurtulma idealini benimser(...) Yine de o kadim arayışa... iyileştirici bir öğreti bulma arayışına girmez, çünkü her tedavinin yalnızca onu başka bir hastalığa karşı

savunmasız bırakacağıının, her türlü kurtuluşun geçici olduğunun farkındadır (Megill, 2012, s.519).

Burada Rieff'in 'psikolojik insan' olarak tanımladığı insan modernist insandır ve modernistler yaşadıkları çağın ve kendi yaşam ve kişiliklerinin tüm özelliklerini sanata yansıtılmışlardır. Modernist sanat tam olarak bunu ifade eder ve Freud tam da bu sebeplerden bir modernisttir.

Günümüzde modern sanatın açıklanmasında bilinçdışının artık göz ardı edilemediği görülür. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyılın ilk yarısında sanatçılar için ruhsallığın, iç gerçekliğin ve gerçekten kaçmanın ne kadar önemli olduğu bir hakikattir.

Freud, bu bilinçdışı dünyası bilinmeyenini ortaya attığı zaman, resimde bir Van Gogh, bir Gauguin, evlerine kapanan Nabi'ler ve heykeltarihi büyük Rodin yeni yeni ortaya çıkıyordu. Ve bu sanatçıların bilimsel bilinçdışı araştırmalarından haberleri bile yoktu. Şiirde ise, Sembolistler sevilmiş, onlardan bir Verlaine, bir Mallarme, bir Artur Rimbaud kendi iç dünyalarının anlatımlarını hüznünlü bir atmosfer içinde yansıtılmışlardır (Turani, 2011, s.75).

Artık sanat, kilise ve burjuva himayesinden çıkmış ve kendi içine dönmüş, kendi duygularını ifade etmeye başlamıştır. Yüzyılların sanat geleneği terkedilmiş, gerçeğe sırt çevrilmiştir. Toplumun bir bireyi olarak yalnızlaşan sanatçı, kendine ve içine dönmekte, kendini ifade edebileceği özgürlüğü de yakalamış olmaktadır. Yani Modern Sanat "...sınırsız ilerleme inancı ve artan anomi duygusu gibi paradoksal aşırılıklar doğurmuş derin bir toplumsal parçalanmaya karşı sanatsal bir tepkiydi" (Shiner, 2004, s.370).

Böylece 19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılın başı, sanatçı açısından farklı bir gerçeklik anlayışının doğduğuna işaret etti. Artık sanatçı kendi ruhsal gerçekliğiyle ilgilenmekte, bilinçdışının derin sularının altında kalmış düşleri, rüyaları yine kendi ruhsal dünyasına özgü bir dille sanat eseri olarak nesnelleştirmektedir. Sanatçı bu yolla bilinçdışını görünür kılar, bilinçdışına ait öğeleri güçlü bir dualizm ve sembolik bir anlatım biçimiyle sanat eserinde birleştirir. Bu nedendir ki, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuğun yaratım kaynağı bilinçdışıdır.

Modernizmin bilinçdışını temel alan bu iki akımından önce sanattaki ilk içe yönelik Romantizm'de ortaya çıkmıştır. Çok eski dönemlerden beri yaratma edimi dışarıdan

gelen bir güç, bir dış kuvvet hatta tanrılaşmış bir itki olarak yorumlanmakta ve bu itkiye çoğu zaman ilham adı verilmektedir.

Romantik çağda bu ilham görüşü dinsel örtüsünden sıyrılarak doğal bir açıklamaya yönelir. Sanatçı yine ilhamla yaratan bir adamdır, teknik ve bilgi bu işe yetmez; ne var ki, artık ilham sanatçıya dışarıdan gelen ve ona egemen olan bir güç olmaktan çıkar ve yavaş yavaş sanatçının kendi içinde, ama bilincinin dışındaki bir kaynaktan fıskırdığı kanısı yer alır. Yaratma bilinci aşar ve içimizde bilmediğimiz bir kuvvetin eseridir (Moran, 2007, s.150).

Kısacası bu dönem sanatı romantiklere özgü bir ruh taşımaktadır. Romantizm, kendi kendinde sanat, insanın kendi kendisini keşfi ve içe yönelik olarak ifade edilebilir. Romantik sanat melankolik, yalnız ve acı çeken sanatçının, entelektüel dünyasının ifade biçimi, aracı haline gelmiştir. Schlegel'e göre romantik sanatçı; "(...)zihni vasıtası ile egosunu yenebilir ve maddi dünyadan bağımsız olarak düşüncelerini özgürleştirebilir" (Cebeci, 2008, s.90). Bu bağımsızlaşma romantik sanatçının kendi içsel süreçlerine dönüşüyle ortaya koyduğu eserde, yaşamın çelişkili doğasının yansıtılması ve bunun aşılmasını sağlar. Ortega Gasset'in bahsettiği kitlelerin başkaldırısı ise Dışavurumcularda vücut bulmuş, tüm bu psikolojik birikimin dışarıya fırlatıldığı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır.

Bu tepki, insanın kendi içine gömülerek yaşamasına, içine düştüğü bunalımlara karşı bir isyandı ve bu da sanat yapıtına bir çılgılık, bir kabus gibi yeni bir konu ve biçimleme olarak yansıyordu(...) Sanatçılar, fırtına gibi, asabi, hırçın, her şeye başkaldırır biçimde tuvallerine içlerini dökmeye başladılar. Yoğun çığ renklerden oluşan bir boya hamuru, insan içinde yoğrulup biçimleniyormuşçasına tuvalerde görülmeye başlandı(...) İnsanı titreten meşum bir iç dünyanın isyanını anlatıyorlardı(...) Demek ki, Dışavurumculuk, insanın ilk kez karşılaştığı yeni yaşama karşı isyanını biçimlendiren bir sanat anlayışı idi(...) bilinçdışının, insanın ruhsal bunalımlarının birikimi ile oluşması her şeye karşı bir başkaldırma tutumu ortaya çıkıyordu (Turani, 2011, s.75).

Modern sanatın ilkel sanata duyduğu ilgi ve yakınlık kanıksanmış bir gerçek olarak Gauguin'den (Görsel 1.), Picasso'ya ve Matisse'e (Görsel 2.) kadar uzanan belirgin bir ilgi olmuştu. Dışavurumun ortaya çıktığı dönemlerde ilkel sanata duyulan ilginin ve araştırmaların artması da, dışavurumcu sanatçılar için ilgi çekici olmuştur.

Dışavurumcular, ilkel sanatın bilinçdışı, kaba abartıların yer aldığı duygusal soyutlanmış biçimleri ile bir ilişki kurmuşlar ve doğaya bu primitif perspektifle

bakmanın bir bakıma doğadan koparak içe yönelme olduğunu ortaya koymuşlardır. Bu tip soyutlamalar dışavurumcu resimde çarpıtılmış bir içsellik olarak yer alırlar Bu da dışavurumculuğun soyut sanatı hazırladığını düşündürür.

Böylelikle psikolojik sanattan soyut sanata geçiş sağlanmıştır. Soyut sanatla birlikte artık bilinçdışı, dış gerçeklikle değil tamamen iç gerçeklikle ifade edilmeye başlamıştır. Soyut sanatın öncüsü Kandinsky bu geçişin ilk örneğidir. Kandinsky (Görsel 3) önceleri dışavurumcu resimler yaparken giderek resimleri soyut resmin ilk örnekleri olmuştur. Kandinsky dış gerçeklikten tümüyle arınmış bir iç gerçeklik temsili ile ilgileniyordu. “Odilon Redon, Kandinsky’nin daha sonra içsel zorunluluk adını vereceği şeyin daha temel olduğunu, hatta dış zorunluluktan daha büyük önem taşıdığına dikkat çekiyordu” (Kuspit, 2004, s.115). Bilinçdışı anlatım sanatta en saf haliyle onun resimlerinde izlenebilir duruma gelmiştir.



Görsel 1. Paul Gauguin, 'Eski Zamanlarda', 1892



Görsel 2. Henri Matisse, 'Şapkalı Kadın', 1905

Kandinsky iç gerçekliği ifade etmek için yoğun renkler, rastlantısal fırça darbeleri ve belirli bir formu olmayan biçimler kullandı. O ilk Soyut Dışavurumcuydu. İç gerçekliği geleneksel olmayan soyut bir biçimde ifade eden ilk sanatçıydı; böylece kendi duygu ve düşüncelerini araştırarak görebileceği içselliklerin canlılığını ortaya çıkardı. Kullandığı yeni yöntem geleneksel sunum yöntemlerinden daha iyiydi; çünkü içsel gerçeklik, dış

gerçeklikle karşılaştırıldığında soyut görünüyor ve yaratıcı bir biçimde yorumlandığında canlılığını daha çok gösteriyordu (Kuspit, 2004, s.115.)



Görsel 3. Wassily Kandinsky, 'Kazaklar', 1910-11, tuval üzerine yağlı boya

Kandinsky, Maleviç (Görsel 3) ve Mondrian (Görsel 4) bilinçdışının, dış gerçeklikle temsil edilmesinden sonra iç gerçekliği daha üst bir konuma yerleştirmiş sanatın temelini iç gerçekliğin dış gerçeklikten tümüyle kopuşuna oturtmuşlardır.



Görsel 4. Kazimir Maleviç, 'Supremus',
1916



Görsel 5. Piet Mondrian, 'Kompozisyon 7',
1913

Soyut sanattan Soyut Dışavurumculuğa geçiş sürpriz olmamış, bilinçdışı anlatım olanakları Soyut Dışavurumculukta sürdürülmüştür. Bu akımın öncüsü Jackson Pollock, "Bilinçdışı denen şey benim" (Kuspit, 2004, s.104) derken, tesadüf gibi görünen ve rastlantısallığa dayandırılan resimlerinin bilinçdışı olduğunu ortaya koymaktadır. Çünkü Pollock'un resimleri, jestlere dayanan bir soyutlamadır ki, sanatçının kimi resimlerine bakıldığında rastlantısal bir biçimde serpilmiş gibi görünen boyaların belli bir hareket içerdiği ortaya çıkar.

Bu ritmik jestlerin anlaşılması noktasında bir güçlük yaşanmaktadır çünkü

sıradan gözlerin görebileceğinin ötesinde gizemli, anlaşılmaz bir düzen ifade eder. Bu nedenle sanatçı, eseri kaosun içinde kaybolursa da ayrıcalıklı iç görüşünü korumaya devam eder; eserin kaosu jestlerin ritmi tarafından güçlkle denetlenip sınırlandırılan sanatçının iç kaosunu gösterir(...) Pollock, psikanalitik adı verilen resimlerinin gösterdiği gibi, dinamik soyutlamalarını yaparken otomatizmden yararlanmıştır (Kuspit, 2004, s.75-154).



Görsel 6. Jackson Pollok, 'Yakınsama',1952

Bu yöntemle sanatçı, hiçbir estetik ön yargıya, ilke ya da kurala bağlı kalmadan, bilincin denetimini saf dışı bırakarak, bilinçsizce öz devinimsel bir biçimde boya akıtma ve serpme gibi eylemleri, bilinçdışı-simgesel bir etkinliği temsil ederek gerçekleştirmiştir.

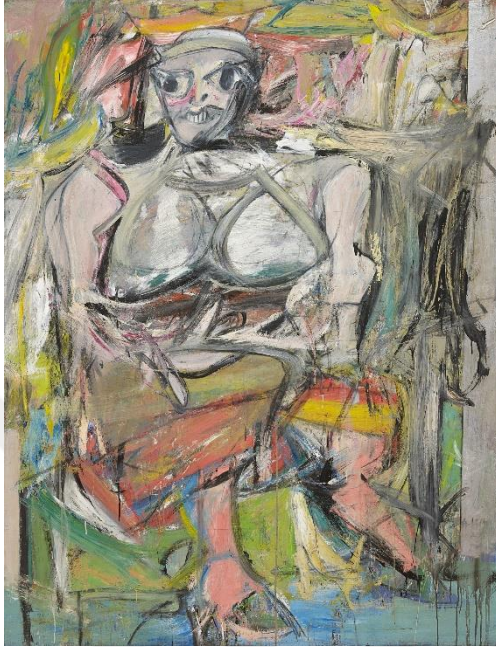
Modern Sanatta, sanatsal ifadede çocuksuluk, delilik ve oyunun gündeme gelmesi de bilinçdışına ulaşmada sanatçılara yeni bir yol göstermiştir. Çünkü çocuklar ve deliler, yetişkinlerin sahip olduğu bilinçten uzaktırlar. Onlar, birçok şeyi bilinçdışında algırlarlar.

Afşar Timuçin, çocuk ve sanatçı arasındaki ilginç benzerliği şu biçimde dile getirmiştir:

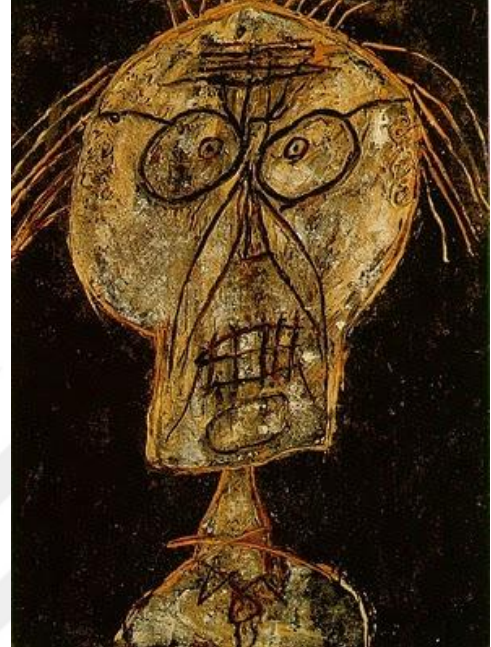
Çocukluk özel bir bakış biçimidir, çocuğun dünyası çok özel bir dünyadır. Çocukluk kendine özgü bir görme gücüdür, sezgisel kavrayışın yurdudur. Görme işini en iyi becerenler, keskin bir görüye kavuşmuş olanlar sanatçılar ve çocuklardır (...) Sanatçı çocukluğunu olabildiğince korumuş kişidir. Her ikisi de özel bir yatkınlıkla tam anlamında sezici ya da bütünleyici bir bakışa ulaşmışlardır: anlamları ortaya koyabilmek adına, onlar, birbiriyle uyumsuz gibi görünen öğeleri yan yana getirirler(...) Charles Baudelaire sanatın doğrudan doğruya çocukluğun bir açılımı olduğu görüşündedir (Timuçin, 2002, s.110).

Bu nedendir ki, Willem De Kooning, Jean Dubuffet gibi sanatçılar ve Cobra Grubu gibi sanatçı toplulukları çocuğun ve delilerin, düşün dünyasına yaklaşmaya

ve onu anlamaya hatta tuval üzerinde onun gibi serbest ve özgür çağrışımlı yüzeyler oluşturmaya çalışmışlardır.



Görsel 7. Willem De Kooning, 'Kadın', 1952



Görsel 8. Jean Dubuffet, 'Otel Nüanslı Şeftali', 1947

Yüzyılın ikinci önemli hareketi ise Gerçeksütücülük'dür. Andre Breton:

Hareket noktamız, mutlak akılcılığın, mantığın böldüğü, aynı zamanda egemen olduğu ve tüm realite, gerçeklik olarak sunduğu, aklın tek başına kurduğu böyle bir yaşantılar dünyasına karşı, ondan hiç de daha az gerçek olmayan bir gerçeklik daha vardır: Tasavvur, hayalgücü, sezgi ve bilinçdışı dünyası. Şairler ve sanatçılar şimdi bu gerçekliği görmeli ve ifade etmeliler (Aktaran: Tunalı, 2008, s.203) der

Breton, bu ifadesi ile bilinçdışı dünyanın temel alındığı yeni bir Avangart hareketin mesajını iletmektedir. Dünyanın acımasızlığına karşı bir başkaldırı ve yok etme tavrı olan Gerçeküstücülük tıpkı Dada gibi dünyayı sarsmak ve yerleşik tüm düzeni yıkmak ister. Mantığın egemenliğindeki tüm anlayışa karşı çıkararak, mantığın hükmettiği gerçekliğe bir son verirken, bu gerçekliğin karşısına gerçeküstünü, bir üst-gerçekliği koyar. Gerçeküstücülüğün felsefesi, akla ve mantığa dayanan dünya tasvirlerini, mantığın var olmadığı bir düş dünyasına dönüştürmektir.

Bu dönüşümde sürrealite, önce realiteden ayrılır. Sürrealite bir dış dünya realitesi değildir, tersine, bir üst-gerçeklik olarak bir iç gerçekliktir, bir ruhsal gerçekliktir. A. Breton gerçeküstücülüğü böyle bir gerçeklik olarak anlar. 'Ben' diyor Breton gerçeküstücülüğü salt ruhsal bir ben hareketi olarak tanımlıyorum, o, iç-ben'in hareketiyle sözlü, yazılı ya da başka herhangi bir tarzda tasavvur işlevlerini, aklın denetimi altındaki düşünme diktasının, estetik ya da ahlaksal kuşkların ötesinde ifade etmedir (Tunalı, 2008, s.203).

Gerçeküstücülerden önce bilinçdışının, bilincin dış gerçekliğiyle ifade edilmesi ya da soyutlamalardaki temsili, sanatçılar için bir sorun oluşturmasına karşılık, Gerçeküstücülükle birlikte bu sorun yaratıcı bir şekilde çözüme ulaştırılmış ve gerçeküstücülüğün bilinçdışı ifadeleri ile bilinçdışı kavramı yaratıcılığın temel dayanağı olmuştur. İç ve dış gerçeklik arasındaki çelişkinin çözümündeki en önemli unsur rüyalardır. Çünkü "rüyanın içinde her ikisinden de unsurlar vardır, bu nedenle rüya, imge ve düşünceleri görünüşte rastlantısal bir biçimde birbiriyle bağdaştırdığından, Freud'un ifadesiyle, bilinçdışına giden en meşru yoldur." (Kuspit, 2004, s.116).

Breton ise bu konuya şöyle bir açıklık getiriyor:

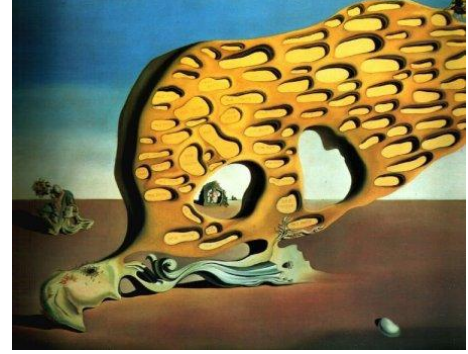
Her şey şuna inanmaya götürüyor: Ruhun öyle bir yeri var ki, oradan bakınca yaşam ve ölüm, gerçek ve tasarım, geçmiş ve gelecek, ifade edilenle edilemeyen, yukarı ve aşağı artık çelişik olarak algılanmazlar. İşte Gerçeküstücülük, varlığı böyle görmekte ve rüya ile gerçek, sürrealite ve realite arasında bir çelişki algılamamaktadır (Tunalı, 2008, s.206).

Yani denilebilir ki, Gerçeküstücüler Freud'un izlerini takip etmekte ve rüyalar ile bilinçdışının imgelerini yapıtlarına yansıtmaktadırlar. Rüyalar sanatçıyı, dış gerçekliğin esaretinden kurtarıırken, ona sonsuz bir yaratıcı özgürlük sağlamakta, böylece de mantıksal düşüncenin yerini rüya ve bilinçdışı katmanları almaktadır.

Sürrealistler arasında İspanyol deha Salvador Dali, akla gelen ilk isimlerdendir. Dali'nin resimleri için Breton; "ölüm ve yaşam, gerçek ve düşsel, geçmiş ve gelecek, iletilebilen ve iletilemeyen şeyler arasındaki çelişkinin ortadan kalktığı zihinsel bir durumun yansıması" (Aktaran: Yılmaz, 2006, s.143) diyordu. Onun resimlerinde rüyalar adeta dile gelir ve konuşurlar.



Görsel 9. Salvador Dalí, 'Belleğin Sürekliliği',
1931



Görsel 10. Salvador Dalí, 'Arzu Bilmecesi', 1929

Salvador Dalí'nin birçok yapıtı onun teorileri ile ilgilidir. 'Arzu Bilmecesi' adını verdiği yapıtın incelendiğinde "profilden çıkan kaya parçasının oyukları ve girintilerinde „Ma Mere-Annem“ yazar. Dalinin birçok yapıtında aynı biçimde karşımıza çıkan kafa genellikle erotik fantezilere dönüşür. Resmin başlığı, Freud'un ruh çözümleme kuramındaki Oedipus Kompleksine bir göndermedir " (Weyers, 2005, s.21) Dalí'nin sanatında bilinçdışı; parçalanmış bir dünyaya karşı, mantığın saf dışı bırakıldığı bilinçdışı özgürlüğüyle, her şeyi bilinçdışının egemenliğinde yeniden kurarak, zihnin ve dünyanın uzlaşmasını düşleyerek kullanılır.

Miro ise yapıtlarında bilinçdışı dünyayı ironik soyutlamalarla ifade etmektedir. Onun yapıtlarında kullandığı her biçim bir bilinçdışı yaşantıya karşılık gelir. Sanatçı yapıtlarına, tinsellik atfederek, bilinçdışı ile bilinç arasında ruhi bir denge kurmaktadır. Miro'nun sanatı bilinçdışı kaynaklardan oluşmuştur ve kendisi bu durumu şöyle ifade etmektedir: "Benim resmim bilinçdışının resmidir bizler uygarlık yorgunuyuzdur, basit ama özgür bir yaşama özlem duyuyoruz. Bunun için bilinçdışı temeline kök salıyorum" (Aktaran: Tunalı, 2008, s.198).



Görsel 11. Joan Miro, 'Takımyıldız', 1941

3.2.2. Postmodernizm, Freud ve Bilinçdışı

Freud'un modern insana, tahammül etmesi zor bir hayata, kendini korumaya dayalı ve tahammül için mesafeyi korumak üzerine sunduğu hayat stratejisi, postmodern bakış açısına tamamen ters ve kabul edilemez gibi görünür. Modernin derinliğe, hiyerarşiye bağlı aşkın düşünme biçimi postmodern düşüncede aforoz edilir. Tüm bu modernist ideallerin aksine postmodern, sınırları muğlaklaştırır ve hiyerarşi yerine yatay, dümdüz bir yan yanalığı yeğler. Wilde'ın 'askıya alıcı' ironisi tam da bunu ifade eden şeydir; "(...) burada şeylerin anlamları ya da ilişkileri hakkındaki kararsızlığa; belirsizlikle birlikte yaşama, rastlantısal ve çoğul, hatta zaman zaman da saçma görülen bir dünyaya tahammül etme ve bazen de bu dünyayı hoş karşılama isteği karşılık gelir" (Megill, 2012, s.517). Bu noktada sanki postmodern bir hayat stratejisi de sunuluyor gibidir fakat her şey de olduğu gibi bu da muğlaktır ve asla söze dökülmez.

Gelinen noktada Postmodern düşünürler için Freud, yorumda saklıdır. Önemli olan Freud ve onun keşifleri değil Freud'un yapıtları ve yorumudur. Yorumun güzelliğidir. Örneğin Derrida, psikanaliz için önemli olanın Postmodernin çetrefilli

metinlerinin şifresini çözmeye yarayan bir yöntem olduğu görüşündedir (Megill, 2012, s.522). Kısacası Postmodern Freud bir yorumcudur.

Gerçekten de Freud için yorumun önemi büyüktür. O, rüyayı, mitleri, çarpıtılmış gerçeği yorumlayarak, bilinçdışı içeriğe ulaşmayı amaçlamaktadır. Derrida'nın önerdiği formül ise; "(...) formel kılıfların ardındaki anlamı çırılçıplak ortaya sererek, yapıtı sökerek, ikincil gözden geçirmelerin altında kalan birincil içerikleri teşhir eder" (Megill, 2012, s.525). Aslında rüyalar da Freud için böyledir, rüyayı görenin ifade ettiği ikincil bir aktarım vardır. Rüyanın gerçekte nasıl olduğu değil onu görenin nasıl yorumladığı yani yorumlanmış gerçektir önemli olan. Kısacası gerçeklik yeniden inşa edilendir. İşte Postmodernin Freud'u gerçekliğin ustaca yer değiştirdiği inşa edilmiş gerçeklik ve bununla koşut olarak ilerleyen yorum çokluğudur. Postmodern yaklaşımla psikanalizin çağrışım yöntemi ile yaptığı yorumlar, bir yorumdan ötekine sürekli olarak ilerler. Burada Lacan'ın yapı-sökümcülere yakın duruşu da önemlidir. Lacan, 'Bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır' söylemi ve bölünmez denilen göstereyi bölmesi ile anlama direnen sonsuz bir yapı oluşmuştur. Gösteren artık başka bir gösterene gönderimde bulunan sonsuz bir kaymaya işaret eder ve anlam sabit değil sürekli bir anlama zinciri içinde değişkendir. Postmodern hem gerçeği hem de anlamı muğlaklaştırır.

Postmodern teori ve sanat, ironi ve eklettizm temeline otururken bilinçdışını da ondan bağımsız düşünmek zordur. Bilinçdışı arzuların talepkarlığına karşı geliştirilen savunma mekanizmaları ve bu çatışmalı duruma karşılık psikanalizin çözüm bulamayışının yarattığı muğlaklık, askıya alıcı ya da erteleyici ironi de denilen kavramla yakından ilişkilidir. Sürekli olarak bir sözlük gibi başka bir yere gönderme yapan bu postmodern sanata özgü ironi de anlamın sürekli olarak ertelenmesini sağlar.

Psikanalizin bilinçdışı arzuları bastırma ya da simgeleştirme ile hazzın sağlanması girişimleri postmodern de işlev görmez. Psikanalizin hasta gözü ile baktığı modern bireye karşılık öznenin onarımı, bastırılmış ve tümüyle olumsuzlanmış bir bilinçdışına ise arzunun serbestçe akışının sağlandığı bir olumlama sunulmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin 'Anti-Ödip'i bu noktada önemlidir.

Deleuze ve Guattari temelde psikanalizi ve onun araştırmaya girişirken yaptığı bilinçdışı tanımını kabullenmez ve eleştirirler. Psikanalizin bilinçdışına atfettiği rahatsızlık verici, kötücül, toplumda yeri olmayan ve bastırılması gereken arzularla

dolu olduğu iddia edilen olumsuz tanımlamalara karşı çıkarlar. Bilinçdışı arzunun, özünde olumlu ve üretken olduğunu söyler ve arzunun kendisini gerçekleştirmek için sürekli olarak ilksel kaybın peşinde bir doyum nesnesi arayışında olmadığını ifade ederler. Onlar için arzu eskil bir kaybın arayışı değil her zaman yeni başlangıçların peşinde olan üretken bir enerji yoğunluğu libidonun serbestçe akışıdır.

O nedenle arzu, Hegelci, Freudcu ya da Lacancı terimlerle bir eksik olarak, idealist (diyalektik, nihilistik) bir anlayışla teorileştirilemez. Arzu en iyi, bir tür dinamik makine olarak teorileştirilebilir(...) Deleuze'ün tanımına başvuracak olursak, arzu, 'bilinçdışı akışların toplumsal bir alanda üretildiği anlamlandırmayan göstergeler sistemidir'" (Aktaran: Best ve Kellner, 2011, s.112).

Deleuze ve Guattari Anti-Ödip ile bilinçdışı arzunun üretkenliğine ket vurma sürecini 'yer yurt edinme' terimiyle karşılarken, arzunun özgürleşmesi ve onu bastıran mekanizmaların ortadan kaldırılması sürecini de 'yersiz yurtsuzlaştırma' (kodunu açma) terimiyle açıklar ve arzunun, bilinçdışının ve hatta psikanalizin bir yapı sökümü uğramasını sağlarlar (Best ve Kellner, 2011, s.114).

Psikanalizin öznesi artık şizo-öznedir. Psikanalizin anti-tezi ise şizoanalizdir. Şizo-özne, psikanalizin paranoyak öznesinin mutlak bir kod açımına uğraması ve psişik bir yersiz yurtsuzlaştırmadır (Best ve Kellner, 2011, s.116). Şizo-analiz ise "ihtiyaçlar, çıkarlar ve maddi üretim karşısında arzuya ve bilinçdışına tanınan öncelikle işe başlar" (Best ve Kellner, 2011, s.116). Özneyi hasta konumundan kurtarıırken bilinçdışını da olumlarlar. Bu süreçte, bilinçdışının özgürlüğünün sanata yansımış halinin daha az simgeleştirilmiş olduğunu söylemek yanlış olmaz. Deleuze'e göre sanat gerçeğin temsili değil kendi içinde bir gerçeklik barındırandır.

Sanat, anlama direnir, anlamdan çok duygu düzeyinde duyumsanabilir. Deleuze göre "sanat özel ve düşünsel olan nesnel bir boyutta etki etmez: ne simgesel bir dizgeye, ne imgesel bir çağrıya, ne hayale ne de rüyaya indirgenemez ama düşündüren imgeler üretir" (Sauvagnargues, 2010, s.30). Bu noktada sanat, eser aracılığı ile bir takım somut düşünceleri var eder ve onları değerli kılar. Bunu yaparken sanatın amacı, sürekli yineleyen bir üretim ya da sürekli yeni biçimler üretmek değil güç elde etmektir. "Kesinlikle açıklanan budur: görülüyor ki biçim, güç ilişkilerinin ve kendiliğin yoğun ve çalkantılı bir birleşimidir." (Sauvagnargues,2010,s.56). Burada sanatın elde ettiği güç, duyumsanamayan duyguların gücüdür. Deleuze'e göre sanat görünmeyen güçleri görünür hale getirendir. Bunu biçimle gerçekleştirir; biçim ise son derece içkin ve değişkendir. Her

ne kadar Deleuze önemli olanın biçim değil yarattığı güç, güçlü duygular olduğunu söylese de sanatta biçim ve öz yerli yerinde kalır. Çünkü ona göre hem biçim hem de öz zaten güçlerin birleşiminden oluşmuştur.

Nesnesi, aracı ne olursa olsun sanat, görmeye aşına olduğumuz nesne, biçim ya da kavramları bir araya getirerek ilgi ve merak uyandıran yeni kendilikler ve yeni oluşlar belirleyerek tüm bu duyarsız güçleri duyarlı kılandır. Dolayısı ile Deleuze' ye göre sanatın başarısı, güçleri duyarlı kılmakta yatar. Düşünün ki, "belirsiz bir zaman ve uzamda bir öykü anlatmak söz konusu olamaz. Ancak bu belirsizlik yapıtta yeni kendiliklere dönüştüğünde, ritimler, ışıklar, uzam ve zamanlar gerçek olurlar" (Sauvagnargues, 2010, s.58).

Görünmeyen güce, bilinçdışının gücüne yalnızca sanat bu gücü, sanat yapıtı biçiminde sunduğunda bir gerçek olarak ulaşılabilecektir. Sanat, bilinçdışı arzuları simgeleştirmeden serbestçe algıya sunar.

Anne Sauvagnargues, bu durumu şöyle açıklamaktadır; (...) sanat yücelikleri elde etmeyle sınırlanmaz ama onları bir serbestlik olarak sergilemeyi sağlar. Yücelikleri sergileyerek duyarsız güçleri duyarlı hale getirmek söz konusu değildir sadece, yetkinin yoğunluğu ve güçleri ilişkisini arttıran serbestliği sunarak onları öznelileştirmek ve güzelleştirmek söz konusudur (Sauvagnargues, 2010, s.58-59).

İşte o zaman bilinçdışına bilince ulaşır gibi ulaşılabilir.

Deleuze'ün sanat üstüne görüşlerini, 'Francis Bacon: Duyumsamanın Mantiği' çalışmasında buluruz. Francis Bacon (Görsel 12) resimleri; var olmanın acısı içinde, çağın ıstırap dolu bireylerini, insanoğlunun içinde beslediği karanlığın, kötülüğün ve yozluğun bir birleşimi olarak tasvir ederken, güçlü bir devinim ve baskın bir şiddet duygusunun iletimi ile belirirler. Deleuze'ün yaratımın ölçütü olarak üstünde ısrarla durduğu güç elde etme, duyguların şiddetini iletmeye, görünmeyen güçleri görünür kılma, Francis Bacon resimlerinde yankı bulur. Bacon resimlerindeki şiddet duygusu, Deleuze'ü çeken yegâne güçtür. Deleuze, Bacon'un tasvirlerinden bahsederken, tasvir ile 'Tasvir' arasında ayırım yapar. Onun 'Tasvir'i duyguyu ileten bir duyurga gibi işlev görür ve tabii ki bu duyurga biçimdir. Deleuze'e göre onun resimlerindeki biçim, kalıpları bozulmuş, klişe olmayan ve genel geçerliğini yitirmiş bedenlerdir ve resmin gücü, özdeği¹⁰ etkinleştiren biçimin işleyişinde duyarlı kılınmış bedenin güçleridir.

¹⁰ Kendiliğinden var olmayan, ancak biçimle etkinleşen gerçeklik (Özdek, t.y.)



Görsel 12. Francis Bacon, 'Papa', 1953

Deleuze'ün tüm bu ifadelerinin toplamında sanat; duygu üreten, duygunun şiddeti ile bilinci değil sinir sistemini etkileyen, şiddet, geleceği görme ve güç, imgeyi üreten duygu, algı ve etki güçlerinin ilişkisi ve en nihayetinde düşünceyi sarsmaktır. "Her defasında bu estetik, özenle sinir sistemine yerleştirilmesi gereken, bir beden olgusu olan, sanatın özdeğindeki duyumdan ibaret estetik bir sarsıntı söz konusudur" (Sauvagnargues, 2010, s.169). Yani sanat artık temsilden ve simgeselden uzaklaşır. Sanat bilinçdışı istemin ürettiği arzuyu ya da duyguyu temsil etmek yerine, arzuyu ya da duyguyu sanatın kendisi haline getirmektedir. İç ve dış gerçeklik arasındaki hiyerarşik ve geçişli yapı ortadan kalkmış ve sanatın güzeline ve o zamana dek süregelen estetik anlayışa bir başkaldırısıdır.

Sanatın cinsel arzuların yüceltilmesi olarak görüldüğü dönemden, Freud'un ikincil olarak önem verdiği narsisist bileşenlerin, çağdaş sanatta daha önemli yeri olduğu bir döneme gelinmiştir. Sanat bilinçdışı arzuların tümünün ikincil bir aktarımını sağlar, onların duygulanımsal etkilerini, gerçekliğini kopyalar ve tüm bilinçdışı arzular, olduğu gibi sergilenir. Sanat artık simgeselden oldukça uzaktadır.

Tekinsizlik, tuhaflık, yabancılaşma, saldırganlık hissi, ölüm ve şizofreni çağdaş sanatın içine işlemiş ve onda okuyabildiklerimiz ancak bu öğelerdir. Özellikle

tuhaflık, yabancılık ve tekinsizlik kavramlarını tanımlamak çağdaş sanatı yorumlamak için önemlidir.

Tuhaf, farklı ve bilinmez olandır; bu anlamda ilk başta hiçbir temsile gönderme yapmaz. Özne tarafından olduğu gibi algılanır, anlam deneyimini anlamlandırmayı çağırılmaz, hatta onu askıya alır(...) Yaratıcı için ise son derece önemli bir deneyimdir(...) İnsani olmayan çevre(...) bireysel yansıtmanın alanı dışında kalan çevre(...)öznenin tümgüçlü denetimi dışında kalan nesnelere oluşan (Talpin, 2012, s.230-231) çevre olarak da tanımlanabilir.

Yabancılık ise, "tuhaf olanın niteliğinin belirlenmesidir; özne tarafından algılanan, ne içeride, ne dışarıda olan, bir temsile başvurulmadan önce gelen ve hem yansıtmacı hem de içe yansıtmacı devinimini yüklenen böylesi bir öğeyi duygulanımın ele geçirmesidir" (Talpin, 2012, s.231). Burada duygulanım, anlamın askıya alınması ve anlamlandıramama durumunun yarattığı endişedir. "Duygulanımla kuşatılan nesnede, kişinin kendine özgü olmakla birlikte tanımadığı ve dolayısıyla yine endişe kaynağı yanlarının dönüşü söz konusudur(...) Yabancılık, nesneyi ruhsallaştırma çalışmasına soyunmanın bir göstergesidir" (Talpin, 2012, s.232.)

Freud'daki tekensizlik bu devinimlerde başlangıçtaki nedenini bulur, kaldı ki Freud bunu bastırılmış olanın geri dönüşünü, başka bir deyişle özne için mevcut ama kabul edilmez bir temsili ifade ettiğini düşündüğü 'kaygı verici' sıfatıyla yan yana kullanmıştır(...) Bastırma ve yansıtma bu noktada devreye girer ve özneye özgü olanı ve bir anlamda tuhafın ve yabancılığın başlangıçtaki modeli üzerinden yabancılaşmış olanı öznenin bağımsız olarak içeriye ve dışarıya atfeder (Talpin,2012,s.233)

Görüldüğü gibi narsisist bileşenler Freud'un da çok uzağında değildir. Freud çok öncesinde cinsel arzulara göre daha az önem verse de bu narsisist bileşenleri tanımlamaktan geri durmamıştır.

(...) fantastik edebiyatta tekensizliği betimlerken saldırganlık ve ölümün sanat pratiğine karıştığı fikrini ortaya atmıştır. Nihayet 1927'de sanatın, bir toplumun kendine özgü değerlerini geliştiren kültürel başarılar aracılığıyla grup özdeşimi ve narsisist doyum sağlama yollarını betimler. Çekirdek halindeki bu düşünceler, özellikle narsisizmin ve saldırganlığın rolü, Freud sonrası psikanaliz literatüründe ayrıntılı olarak geliştirilmiştir (...) İlkel, psikotik veya sapkın yollarla eyleme dökme de dahil olmak üzere daha ham veya daha az simgeleştirilmiş/yüceltilmiş süreçlerin sanata karışması betimlenmiştir (Abella, 2011, s.53-55).

Hanna Segal de böyle bir değişim sürecinde önemli bir noktaya konumlanır. Melania Klein ve Freud'un Psikanalitik yaklaşımları üzerinden kendi görüşlerini teorileştirir.

Klein'in izinden giden Hanna Segal, 'depresif kaygılar' ve 'onarım' çerçevesinde düşünmeyi önerir(...) sanatsal faaliyet 'sevilen nesneyi benliğin dışında ve içinde kurtarma ve yeniden yaratma' çabası olarak görülebilir(...) Segal'e göre bu onarıcı süreçler, onarımın yıkım üzerindeki zaferini temsil eden biçimsel güzellik aracılığıyla aktarılır. (Abella, 2011, s.56)

Buradan anlaşılacağı gibi Segal sanatta sadece bilinçdışı düşlemleri değil sanat eserini meydana getiren biçim ve onun öğeleriyle de ilgilenir ve biçimim güzelliğinden onarıcı ve olumlayıcı çözümler, neticeler elde eder.

Hanna Segal,

depresif konumda, iyi ile kötü olarak bölünmüş kısmi nesnelere tek bir tam nesne yeniden birleşmelerinin sonucunda. 'Baskın korku, sevilen nesnenin dış dünyada ve kendi içinde kaybolmasıdır,' diye özetler. Dolayısıyla sanatsal faaliyet, saldırganlıkla baş etme çabasına temelden bağlıdır: (zarar gören nesneyi) kurtarma ve yeniden yaratma isteği, daha sonraki yüceltmenin ve yaratıcılığın temelidir (Abella, 2011, s.56).

Sanat pratiği, sevilen nesnenin dolayısıyla öznenin hırpalanmış iç dünyasının da onarılmasıdır. Yaratma sürecinin son aşaması olan sanat eseri, var olduğunda kendilik yeniden meydana gelir, yas biter, yeni bir gerçeklik yaratılır. Böylelikle özne, benliğin yeniden bir bütün olması ile onarılır.

Segal'in Freud'dan farklı olarak sunduğu şey; sanatı, öznenin yıkıcılığı ile başlayan ve yıkıcılığın bir ürünü olarak depresif kaygıyı aşmak olarak görmesidir. Dolayısıyla da sanat, salt yıkıcılık düzeyinde kalmaz.

Segal, sanatı onarıcı bir süreç olarak tanımladığı kendi görüşü ile sanatsal faaliyeti esasen yüceltici bir başarı olarak gören Freud'un görüşü arasındaki bir bağ işaret eder. Bu bağ hem onarımın hem de yüceltmenin bir feragat sürecini içermesinde yatmaktadır. Yüceltmede dürtüsel bir hedeften vazgeçilir, onarımda ise kayıp nesneden. Böylece onarım ve yüceltme, acı ve kaybın kabulü aracılığıyla birleşir (Abella, 2011, s.57)

Sanat eseri sanatçı için kaybı inkar etmenin yanılmalı bir yolu değil, onu aşarak yeni bir gerçeklik yaratmanın yoludur. Sanatçının içsel gerçekliğinin bir aktarımı olan

sanat eseri ötekinin benliğinde dışsal olarak algılanandır. Çağdaş sanat açısından açıklanmaya çalışılırsa, bir sanat eseri ister şiddetin ve yıkımın yoğun içerimlerini taşıyın, isterse tekinsizliğin ve tuhaflığın rahatsız ediciliğini barındırsın, eğer ötekinin bu oluşları tecrübe etmesini sağlıyorsa tüm bu dehşet verici içeriğe rağmen biçimsel bir güzelliğe ve uyuma sahip olduğu söylenebilir. Böylelikle estetik, yıkıma üstün gelir ve onarım sağlanmış olur. “Sanat ‘kaosdan düzen çıkabileceğini’ kanıtlar, bu da izleyicinin depresif kaygılarla başa çıkabilmesine imkan verir. Kaos ve yıkımdan (sanatçı- ve sanat eseri aracılığıyla izleyiciler) bütünlüklü, tamamlanmış ve birleşmiş bir dünya yaratırlar” (Abella, 2011, s.58).

Sanat yapıtında estetik hazzı biçimsel güzelliğe bağlayan Segal, aynı zamanda sanat nesnesinin üzerinde taşıdığı yıkım ve şiddetin hazza ulaşmada çirkinliğin de önemli olduğunu öne sürer ve ölüm içgüdüsünden bahseder.

Segal’e göre, biçimsel kusursuzluk olmadan sanat olamayacağı gibi, çirkinlik olmadan da sanat olmaz (...) Bilhassa sanatçının eserinin köklerinden biri de yıkıcılıktır (...) Saldırganlık olmadan sanat olmaz (...) İçgüdü kuramı çerçevesinde bu noktayı yeniden ifade eden Segal, sonunda çirkinliği –yıkımı- ölüm içgüdüsünün dışavurumu olarak düşünmeyi önerir (...) Böyle yaparak diye ekler Segal, sanatçı ölümü hem kabul eder hem de aşar – bu da sanatı, ölümsüzlüğe, herhangi bir insan faaliyetinden çok daha fazla yaklaştırır (Abella, 2011, s.59).

Hanna Segal’in çağdaş sanatta bilinçdışının, nasıl işlev gördüğünü anlamak adına öne sürdüğü teorilerin katkısı önemlidir. Fakat çağdaş sanatta salt yıkıcılığın ve şiddetin içerimlerini iletmek için yapılmış sanat eserlerinin de var olması Hanna Segal’in kurduğu estetik düzlemle tam da bir paralellik olmadığı gibi bir önermeyi doğurur. 1960 sonrası sanatta yaşanan kopuşun mimarı Marcel Duchamp ve onun sanat üzerine söylemleri bu duruma iyi bir örnektir. Marcel Duchamp, ünlü ‘Çeşme’ isimli pisuarı ile açıkça estetik karşıtı olduğunu ve estetiğin reddini sanat dünyasına duyurur. O’na göre biçimde bulunan estetik güzellik tehlikelerle doludur ve izleyicinin kanıksanmış güzelliği alımlaması onu doğada üstün kılan düşünme yetisine aykırıdır, çünkü düşünceyi ketler.

Duchamp’ın hazır-yapımları ile ilgili olarak yaptığı açıklama şöyledir:

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made’lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı andaki tam bir zevklilik ya da zevksizlik

yokluğuyla... Aslında tam bir uyusukluk olgusuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti (Duchamp, 2003, s.322)



Görsel 13. Marcel Duchamp, 'Çeşme', 1917

Duchamp'ın bu sözleri onun anti-estetik görüşünü ve önemli olanın biçim değil, izleyiciyi düşünmeye sevk etmek olduğunu açıklar. Sanatçının o nesneyi seçmesidir önemli olan ve yaratıcı süreç Duchamp'da bir dönüşüme uğrar. Seçme edimi, sanatçı için özgürleştiricidir, çünkü geleneksel estetiğin düzen ve ahenk arayan güzelliği yerini sonsuz bir düşünce zincirine ve rastlantısallığa bırakmıştır. Bu aynı zamanda izleyici içinde özgürleştiricidir. Duchamp'ın fikirlerine koşut olarak izleyici bu yapıtlar karşısında zorlanır, yapıt kışkırtıcı ve yıkıcıdır. Bu durumda yapıt üzerindeki yorum çokluğunu meydana getirir.

Segal'in aksine Duchamp, sanat eserinin izleyiciyi sürekli özdeşleşme ve sanatçı ile benzer estetik hazları duyumsamaya ittiği şeklindeki görüşleri reddeder. Sanat özgürce düşünmeli ve sürekli yeniden üretilen hakikatin peşinde olmalıdır. Segal'de özgür düşünce ikinci planda kalırken estetik güzellik ise tam tersine önemlidir. Fakat sanat eserinin yıkıcılığı ve çirkinliği barındırabileceği fikri ise Duchamp'la örtüşmektedir.

Estetiğin izleyiciyi baştan çıkarması ve telkinde bulunması ve onu yönlendirmesi çağdaş sanatta kabul görmez. Aksine sanat eseri izleyiciye kendini sorgulatmalıdır. Sanatçı ile özdeşimi gerekli kılan bir sanat anlayışı özgür düşünceden ve üretkenlikten yoksun demektir. John Cage ve Christian Boltanski de sanatta benzer şeyleri savunan görüşler ortaya atmışlardır. John Cage, "(...) sanatın amacı, insanın kendi kendini dönüştürmesi ve zihinsel gelişimi olmalıdır: Sanatın kendini ifade etme

aracı olduğu yolundaki geleneksel görüş yerine sanatın kendi değiştirme aracı olduğu görüşünü benimsiyorum, değiştirdiği şey de zihindir” (Abella, 2011, s.63) der. Boltanski ise “Kendini başkalarına kabul ettirmek isteyen sanattan korkuyorum: Bazı resimlere bakarken, başka insanlara inançlarını kabul ettirmek isteyen bir mistiğin karşısında duyacağım utancı duyuyorum” (Abella, 2011, s.62) diye açıklar.

Bu durumda çağdaş sanat dediğimiz olguda temel olan düşüncedir, düşüncenin çokluğudur ve eser vasıtasıyla canlanan bu düşünceler daha önce izleyicinin farkına varmadığı birçok olasılık olduğunun farkına varmasını sağlar. Basit doyumlar yerini yaşamın iç içe geçmiş ve türlü olasılıklarla dolu olduğu bir farkındalığa bırakmıştır.

Yukarıda bahsi geçen tüm bu teorilerin birbiriyle örtüşen yanlarının yanı sıra onları birbirinden ayıran farklara ve kopuşlara rağmen bunların içinden dönüştürülebilir yararlı bir kaniya varmak yine de mümkündür. Sanatın ve sanat nesnesinin bağlamından koparılmasının ifade ettiği çok şey var. Duchamp, endüstriyel bir nesneyi gerçek bağlamından alıp bir müzeye bir sanat galerisine koyduğunda, nesneyi dönüştürmüş ve onu yeni bağlamı içerisinde yeni anlamlara gelebilecek sonsuz bir olasılığa yerleştirmiştir. Ama en önemlisi sanatçının yaptığı bu seçim, ona sanat eseri olma gücünü bahşeder. Son derece kışkırtıcıdır ve günlük hayattaki bağlamı insanlarda bir tiksinti ve iticilik uyandırır da onun bir sanat yapıtı olduğunu bilmek tüm bunlara tahammül ederken çirkinliğin güzelliğinden doyuma ulaşmayı sağlar. Yani sanat eserinin bu yıkıcı içeriği değişen bağlamı ile birlikte dönüşüme uğrar. Sergi mekanlarının ve “kültür kurumlarının kapsama gücü ve yüceleştirilmiş yan anlamları, Segal’ın, sanat eserinin biçimsel güzelliğinde onarıcı işlevi somutlaştırır. Yıkımı, biçimsel güzellik aracılığıyla değil, kurumun uyandırdığı saygı aracılığıyla aşarız” (Abella, 2011, s.65). Böylece Segal’ın görüşleri dönüşerek yeni bir değer bulur. Aynı zamanda Deleuze’ün görüşleri üzerinden söylersek nesnenin günlük işlevinden uzaklaştırılması onun aynı zamanda yersizyurtsuzlaştırılması demektir. Sanat yapıtı olarak bir galeriye konduğunda ise yeniden yeryurtedindirilmiş olur. Sanat yapıtının yıkıcı ve şiddet dolu içeriği bir ön koşul gibi işlev görürken, gerçeğin temsili değil bilhassa kendisinin sunumu güç elde etmesinin önüne geçmemiş ve yapıtın ilettiği şiddetli duygular açık seçik yapıtta yer almaktadır.

Donald Kuspit ise birçok açıdan eleştirdiği Duchamp ve hazır-yapımlarını, gerçeğin sanatı muğlaklaştırdığı iddiası ile eleştirir. Onları anlamı olmayan, gerçeğin ve gündelikliğin sıradanlığına gömülmüş, bir anlamı yakalamanın imkansız olduğu

nesneler olmakla itam eder. Yine bu sanal gerçeklik için Duchamp'ı eleştiren diğer bir isim de Jean Baudrillard'dır.

Boudrillard göre,

(...) sıradanlaşmış sanatla dünyanın sıradanlığı birbirine karışmaktadır. Bu sonun başlangıç noktası otomatik nesne transferi adı altında Duchamp tarafından (ironik bir şekilde) dile getirilmiştir. Her türlü gerçeklik, estetik alanının içine çekilerek, estetik, her alanda genel geçer bir boyuta dönüştürülmüştür (...) İşlevini yitirmiş bir sanat sonunda bütünsel bir gerçekliğe benzemiştir, çünkü kendisini yadsıyan, aşır geçen ya da biçimsel açıdan dönüştüren ne varsa hepsini emip, yutmuştur (Boudrillard, 2015, s.100).

Bu çağın yarattığı gerçekliğine yönelik olarak hem Deleuze hem de Boudrillard'ın görüşleri son derece olumsuzdur. Fakat Deleuze'de sanal ile gerçek arasındaki çizgi ustaca ihlal edilir. Deleuze, "sanat gerçektir, biçim değil ve güç düzleminde gerçek etkiler yaratır" (Sauvagnargues, 2010, s.30) derken bu ustaca ihlali açık eder. Biçim aslında var olmayan gerçektir bir nesnedir ama bu nesne sanat alanında simule edildiğinde gerçek olarak algılanan bir 'simulakra' dönüşmektedir. Bu nedenle Deleuze gerçek ile sanal olanın ayırt edilemeyeceğini savunur ve bu durumu güç elde etme ile açıklar. Gerçeğin gücü ele geçirilmiştir ve bu Boudrillard'ın anladığı anlamda olumsuz bir durum değildir. Boudrillard'a göre simulakr sanatı ele geçirmiş ve sanat sürekli kendi kendini kopyalayan metonomik bir silsileye, yalnızca göstergelerden oluşan bir zincire dönüşmüştür. Yaratıcılıktan ve hayal gücünden yoksundur. Oysa Deleuze ve Guattari'ye göre "simülasyon süreci sadece bir kopyalama değildir, kendi içinde yaratıcı dinamiklere sahiptir. Gerçeği ve bazen daha gerçek olanı üretir" (Aslan, 2011, s.16)

Günümüz hiper-gerçekçi heykellerine bir göz atıldığında bu durum daha açık bir hal alır. Patricia Piccini (Görsel 14.) ve Francesco Albano'nun eserleri yalnızca biçimsel bir gerçeği ortaya koyan, hayal gücünden yoksun, göstergelerle donatılmış, anlamsız nesnelere yığılı olmaktan çok uzaktır. Biçimlerin gerçekliği, bilinçdışını rüyaları olduğu gibi herhangi bir simgeleştirmeye başvurmadan tüm gerçekliği ile aktarımıdır. Örneğin Piccini'nin bilinçdışından gelen melez yaratıkları, oradan gerçekliğin içine taşınmıştır. İnsana, hayvana ve hatta makinelere ait biçimlerin her bir parçası ustaca taklit edilmesiyle birlikte gerçeküstü nesne, o kadar gerçek görünmektedir ki, bu melez yaratıkların varlığını bize sorgulatmaktadır.



Görsel 14. Patricia Piccini, 'Beklenen', 2008

İzleyenin, kendini görme duyusuna güvenemediği bir durumun içinde bulunduğu, mekana ışık ve sesin de eklenmesiyle birlikte, neredeyse gerçek bir deneyim sunulur. Bilim ve teknolojinin inanılması güç noktalara geldiği bir çağda Piccini, bilimin onun hayal dünyasından çıkagelmiş bu yaratıkları günün birinde üreteceği ve insanoğlunun da bunu kabul edebileceği gerçeğinden yola çıkıyor. Bu olası yaratıkların duygu dünyasına bir empati yapmamızı istiyor. Gerçek olmayan bu duyguların gerçekliğini empati ile duyumsamamızı sağlarken biçimsel kusursuzluk çirkinliğin ve tuhaflığın tekinsizliğine kapılmadan bunları aşip tıpkı İstanbul Arter Galerisindeki sergiye verilen isim gibi onları bağrımıza basmamızı sağlıyor.

Francesco Albano ise içi boş pörsümüş içten içe erimiş sadece deriden ibaret bedenler sunar. "Albano, form itibarıyla et ve kemiği eleştirel ve kişisel bir anlatım aracı olarak kullandığı yapıtlarında, toplumsal baskılar ve bunlardan doğan fizikî, psikolojik şiddet türlerinin insan bedeni ile tarihsel hafıza üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır" (Galerist, t.y.).



Görsel 15. Francesco Albano, 'İsimsiz',2013

Deri, içsel gerçekliği kuşatan bir sınır çizgisi olmakla beraber dış dünyaya yansıyan bir bilinçdışı kimliktir. Çürümüş bu dokular yansıyan gerçekliği ile tuhaflığın neredeyse somut ve gerçek bir unsur olarak algılanmasına sebep olur. Fiziksel beden, iç dünyasına kapıları açtığı anda, içselliği saran bu beden bir anda terkedilip gitmesiyle bölünmüştür. Bedensel bozulmalar ve deformasyonlarla ilgilenen sanatçı, bu deformasyonlar ile öznenin ruhsallığındaki çöküşü, onun fiziksel bedeninde beliren bir semptom gibi ortaya çıkarır. Bir beden olmaktan oldukça uzak olan kimi çalışmaları, öyle bütünlüksüzdür ki, çöküş artık bir semptom olmaktan çıkmış hastalığın kendisine dönüşmüştür. Bir öznenin ruhsallığında var olabilecek; rüya, anı, acı, iz bırakan kelimeler, gözler, gidilen ve gidilemeyen yerler kısacası özneyi özne yapan her şey, bu bedenin sınırlarını yani deriyi aşmış ve izleyenle buluşmuştur. Çalışmalardaki tuhaflık ve tekinsizlik duygusu, eni sonu izleyiciyi ölüm ve yaşam arasındaki ince çizgiyle yüzleşmeye, çizginin her iki tarafını da deneyimlemeye davet eder.

Donald Kuspit de 'Sanatın Sonu' kitabında Hanna Segal'in sanat yapıtlarındaki çirkinlik üzerine görüşlerini dile getirerek Postmodern sanatı eleştirirken, yapıttaki çirkinlik, yıkım ve ölüm kavramlarını benzer bir şekilde açıklamaya girişir. O, da çirkinliğin sanatsal yaratmadaki biçimsel güzellikle yani tam tersiyle ifade edilmesinin

sağladığı dengenin izleyiciye sunduğu bir doyuruculuğu olduğunu savunur ve postsanat'ın tüm bunlardan yoksun olduğunu iddia eder (Kuspit, 2004, s.201-202). Kabul etmek gerekir ki, bu biçimde sanattaki çirkinliğin, ölüm ve yıkımın gösterimi izleyici açısından daha kolay kabul edilir olmaktadır. Fakat postsanatta şiddetin, yıkımın, ölümün ve yaşamın çirkinliğinin estetik bir dönüşüm geçirmeksizin ham bir gerçeklikle sunulmuş olması, onun gerçekliğine ilişkin bir anlam yitimine uğradığı ve tüm bunların sıradanlaştığı anlamına gelmez. Yine Kuspit'in söylemleri üzerinden devam edersek; "sağlıksız olan, sağlığın simgesi olan düzenliliğin tersi olan çirkinliğe sanatsal bir biçim verildiğinde estetik açıdan doyurucu bir şeye dönüşür; böylece, başka şeylere bulaşmasını önlemek için karantina altına alınmış gibidir" (Kuspit, 2004, s.202) diyerek aslında çağdaş sanatın da yaptığının aynı şey olduğu konusundan uzaklaşmaz. Çünkü çirkinliğin yapıttaki varlığı, postsanatın izleyici ile oynadığı karşılıklı oyunda, sanatın onu alıp kendi alanına çekmesi ile birlikte bu bilinçdışı şiddet dolu arzulara bir doyum sağladıkları düşünülebilir. Böylelikle Kuspit'in karantinaya aldığı bu narsisist arzular, sanat vasıtası ile gerçek yaşamda var olduğu ve hep var olacağı gerçeğini de yadsımadan, kontrollü bir biçimde toplumsal bir doyuma özdeşime ulaşır. Freud'un da dediği gibi kültürel başarılar ki biz burada sanatın gücünden bahsediyoruz, grup özdeşimi, yani topluma narsisist bir doyum sağlar. Dolayısı ile çağdaş sanatın alanında 'katharsis'e¹¹ yer olmadığı düşüncesi aşırı bir yargı gibi görünmektedir.

Sinemadan örnek vermek gerekirse Lars Von Trier'in 'Dogville' filminde filmin kahramanı Grace'in sebebini filmin sonunda öğreneceğimiz, peşinde olan mafyadan kaçarak sığındığı köyde, köy sakinlerinin ona kucak açmasının ardından varlığının giderek onları rahatsız etmesi ile tüm bunlar tersine döner. Grace, en iyi dediği insanların bile içindeki karanlıkla ve bitmek tükenmek bilmeyen şiddetle, işkenceyle tanışır. Film boyunca Grace'in her şeye boyun eğmesi ve varlığını saran sonsuzmuş gibi gösterilen iyiliği izleyiciyi çığırından çıkarır. Fakat filmin sonunda aslında kaçtığı kişinin babası olduğunu bilmeden para karşılığı Grace'i satan köy halkı, Grace'in babasına dönüp söylediği 'Kill them all' (Hepsini öldürün) sözleri ile onun içinde biriken ve seyircinin ısrarla beklediği öfke ve intikam yerini bulur. Seyirci, çocuk, yaşlı demeden tüm köy halkının katlini izlerken içlerinde birikmiş tüm öfke, şiddet,

¹¹ Ruhun tutkularından arınması. Aristoteles'de, sanat yoluyla insanda acıma ve korku duyguları uyandırarak ruhu tutkularından temizleme yöntemi. Ruhbilimde, bastırılmışlığıyla ruhsal karışıklıklara yol açan anıları ve fikirleri bilinçte yeniden canlandırmaya, böylece onların kötü etkilerini silmeye dayanan ruhsal ayrıştırma yöntemi (Timuçin, 2004, s.29)

nefret ve intikam gibi kötücül arzularına doyum bulur ve şiddeti ayakta alkışlar. Filmin içeriğindeki bilinçdışı narsisist arzulara, seyircinin film aracılığıyla doyum bulması söz konusudur.

Kısacası çağdaş sanat, üzerinde taşıdığı şiddet, yıkıcılık ya da çirkinlik ne kadar akıldışı olursa olsun, yaşamdaki varlıklarının kaçınılmazlığını göz ardı etmeden onların tüm çıplaklığı ile var olmalarına izin verir. Görülüyor ki sanat artık bireysel yaratıcı doyumdan öte kitlesel bir doyuma, dönüşüme elverişli hale gelmiştir.

Kuspit'in çağdaş sanatla ilgili olarak bir başka iddiası da "beden ile ruhun içsel birliğe sahip olduğunu ve birbirlerine engel olmak yerine birbirlerini nasıl güçlendireceklerini gösterip, aralarındaki ayrımın üstesinden gelmekten ziyade, ruhu bedensel olana indirgeyerek gelişimine engel" (Kuspit, 2004, s.131) olduklarıdır. Kuspit, burada bir takım zihinsel hazların bedensel hazlara indirgendiğinden söz eder ve üstelik bu beden de parçalanmış, bozulmuş ve bedensel işlevlerini yitirmiş yani patolojik bedenlerdir. Ruh ve bedene karşı patolojik bir saldırı olarak gördüğü performansın, Raphale Montanez Ortiz (Görsel 16.) ve Paul Mccarthy (Görsel 17.) örneklerini de bu açıdan suçlu bulur.



Görsel 16. Raphale Montanez Ortiz, 'Piyano İmha', 2015, Performans

Ortiz ve sanatı incelendiğinde Ortiz, toplumsal yıkımın temellendiği, öfke ve şiddetin köklerine uzanan yapıtlarıyla dikkat çeker. Eserlerdeki çoğu şiddet ve öfke göstergeleri genellikle insan hayatının kırılmalığı üzerine bir vurgudur. Kendine has bir iç performans süreci icat etmiştir. Bu performansları, büyük ölçüde hayali imgeler, semboller ve süreçlerden esinlenen “iç görme” olarak tanımlamıştır.

Performanslar, çarpıtma, yer değıştirme ve yoğunlaşmaların meydana geldiğı dönüştürücü bir süreç olan rüyadır ve rüyaların sahip olduğı o yanılsamalı gerçeklik duygusu, bu performansların temelini oluşturur. Sanatın nesnesi olan beden, sanatçı için zihin, beden ve ruh arasında anlamlı bir bağlantı alanıdır. Burada yıkıcılık, öfke ve şiddet bedene yönelmez ve umutsuzluk ya da korku üzerinden hareketlenmez tam tersine beden ve ruhun içsel ilişkileri arasındaki bağlantıya yönlendirir. Bu performanslar açıkça bilinçdışıdır (*Raphale Montanez Ortiz, t.y.*).

Paul Mccarthy (Görsel 17.) ise popüler yanılsamalar ve kültürel mitler üzerinde bir oyun alanı yaratmış, izleyicinin beklentilerine meydan okuyan bu performanslarda fantezi ve gerçekliğı eşzamanlı olarak, bilinçdışının bilinçli ama şiirsel bir keşfi ile ortak bir düzlemde sunmuştur (*Paul Mccarthy, t.y.*).



Görsel 17. Paul Mccarthy, 'Hot Dog', 1974, Performans

Bu örneklerin yanı sıra çağdaş sanatta bedenın sanat nesnesi olarak kullanılması özellikle psikanaliz ve bilinçdışı bakımından öncelikle kadın bedeni ve onun üzerinden yürütölen sanat politikalarını akla getirir. Özellikle Feminizm, psikanaliz vasıtasıyla, özneye kodlanan kadın kimliğini ve bunun benimsetilmesini, fantezi ve bilinçdışı kavramları ile ortadan kaldırmaya girişir. Feminist sanatın çoğu örneklerinde bilinçdışı içkinleştirilir ve çağdaş sanatta psikanalitik yaklaşım için bir gedik açılır. Toplumsal kimlik, kadın bedeninin teşhir düzeyinde sergilenmesi, geçmişten günümüze sanatta kadının hem sanat eserinde hem de sanatçı olarak yeri gibi sorunlar feminist sanatın gündeminde yer alır.

Çağdaş sanatın en belirgin konularından biri olan cinsellik, kadın cinselliği üzerinden de kadın bedeni, var oluş bakımından en çok tartışılmış ve en çok kullanılmış nesne haline gelmiştir. Dolayısı ile sanatın her türlü oluşunu, cinselliğe bağlayan Freud ve Lacan da yeniden gündeme gelmiştir. Feministlerin birçoğu Freud'un görüşlerini reddederken Lacan'ın Yapısalcı 'simgesel' görüşleri bakımından onu değerli bulurlar.

Lacan'ın bu şemalaştırması, feminist sanatın çıkış noktasını oluşturur. Kadın, bilinçdışının getirdiği sosyal etkilerle yaşamın dışına itilmiştir. Feminist sanat bu doğrultuda, öznenin yerinden edilmesine karşı çıkmaktadır (...) Kadın bedeninin temsillerine dayanan bu bakış açıları, kadın ve erkek ayrımcılığına karşı, feminist sanat aracılığıyla ironik yaklaşımlarla veya kavramsal boyutta bir metafor olarak kullanılan kadın imgeleri ortaya çıkarır (Söylemez, 2011, s.3).

Tarihin unutulmuş kadın kahramanları için bir kutlama niteliğindeki 'Yemek Daveti', Judy Chicago'nun (Görsel 18.) bilinçdışının biçimlendirdiği vajina formları ve çeşitli göstergelerin görünenin ötesine yaptıkları göndermeler ile bilindik gerçekliği bilinçdışının sınırlarına taşırlar ve dönüştürürler. Kadınlık ve dişilikle ilgili olan her türden gösterge gerçekliğinden uzaklaşır.

Sherrie Levine'nin 'Body Mask' (Görsel 19.) isimli çalışması ise;

hem sosyal içeriği hem cinsel içeriği sorgular. Böylece anlam bakımından öznenin bilinçdışına duygusal bir boyut katmış olur (...) Yani maskın kadın olma özelliği ile çırılçıplak ortada olmasına rağmen; bu göstergenin ötesinde ritüelleşme niteliğinden çıkmış sıradan bir kadın figürüne dönüşmüştür. Buradaki nesne çıplaktır ama cinsel bir obje değildir. Nesne, ironik düşünsel bir yanılsama içinde bilinçdışı öğeleri yansıtır. Nihilist tavır feminist sanatın genel çizgisini yansıtmaktadır (Söylemez, 2011, s.3).



Görsel 18. Judy Chicago, 'Yemek Daveti', 1974-79, seramik ve karışık malzeme



Görsel 19. Sherrie Levine, 'Body Mask', 2007, bronz döküm

Bundan sonra feminist sanatçıların bir kısmı kendi bedenlerini sanatta bir izlek haline getirirler. Amaçları beden imgesi üzerinden kadın kimliğinin ve kadın bedeni ve cinselliğinin yapısöküme uğratılması ve bedenin temsilinin değil dönüşümünün gerçekleştirilmesidir. Böylelikle feminist sanat bir dizi kadın kimliğini ortadan kaldırma girişimine sahne olur. Onlara göre verili bir gerçeklik olmaksızın kadın diye bir şey yoktur. Özne olarak çeşitli verili gerçeklere göre konumlanmış birçok özne vardır. İşyerinde çalışan, evde anne vb. gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Feminist sanatın çoğu örneğinde öznenin bölünmüşlüğü ve hatta silinmiş özneler göze çarpar. Bunun için en elverişli yer bedendir. Çağdaş sanatta bedenin sanatın nesnesi olması bize bir gösterge bolluğu, kurgu ve anlam çokluğu ve fantezi çeşitliliği sunar. Özellikle çıplak kadın bedenleri çağdaş sanatın olmazsa olmaz duygusu 'Tekinsizliği' yaratır.

Freud, iğdiş edilme korkusunu kadın cinsel organı karşısında duyulan dehşetle ilişkilendirir ve kadın cinsel organıyla ilgili duyulan bu rahatsızlığı tüm insanların önceki 'yuvası' (heim) olmasına bağlar. Bu noktada tekinsiz unheimlich kavramı devreye girer. Tekinsiz olan, önceden düşünmüş olduğu varsayılan bir şeyin gerçek olarak deneyimlenmesi, fantezi ve gerçeklik arasındaki sınırın silinmesidir (Özbay Aydoğan, 2006, s.49).

Toplumun kadın bedenine yüklediği kurgulanmış kimlik ve beden tekinsizlik duygusu ve izleyicinin bakışını kontrol etme gücü ile yıkıma uğratılır. "Baskılanmış kadın bedenleri, psikolojik imgeler içermekte ve performanslar gösterinin ötesinde sanatçılar için bir deneyimleme alanı yaratmaktadır. Kavramsal sanatın boya yerine kullandığı bu beden dili, feminist sanatçı için kendi bedenini temsil duygusundan uzak üretebilen bir ben'e dönüştürmüştür" (Söylemez, 2011, s.7). Aslında burada benlik yoktur, daha çok oluş halindeki akışkan özneler söz konusudur. Bu, Deleuze'ün 'organsız beden' söylemiyle eşleşir. Ona göre 'organsız beden', hiyerarşik ve düzenlenmiş organsal ilişkilerin yürütüldüğü kompleks bir yapının ötesinde, organik bedenin sınırlandırmalarını aşan, aşkın, sürekli bir oluş ve farklılaşma yolunda soyut bir birlik olarak bedendir (Sauvagnargues, 2010, s.70) Tüm özneler kendi organsız bedenlerini bulmalılardır ki toplumsal olarak kurgulanmış beden, sürekli olarak inşa edilen, organizmadan tasfiye edilmiş yani yersiz yurtsuzlaştırılmış olsun. Böylece kadın kimliği ve kadın olarak özne olma halinin silindiği yersiz yurtsuzlaştırıldığı alan haline gelir beden. Sürekli dönüşen ve tamamlanmamış bir beden söz konusudur ve sanat, bedeni kullanarak toplumsal kurguların dönüştürülmesi, bedeni ve özneyi yeniden ve sürekli bir inşa etme

sürecidir. Sanatçılar bu deneyim alanını sürekli genişletmişler ve artık izleyici, beden sınırlarını zorlayan sadist eylemlerden, direkt olarak bedene uygulanan mazoşist şiddet eylemlerine kadar her türlü sınır deneyimine şahit olmaktadır. Bu performanslarda, toplumsal olarak bedene dayatılan tüm göstergeler, sanatçılar tarafından çeşitlenen ürkütücü deneyimlerle yersiz yurtsuzlaştırılırlar. Beden sanatı, özellikle kadın için hem bir var oluş hem de bir yok oluşun hikayesidir.

Beden sanatı bakımından Orlan ve onun 'et sanatı' diye tanımladığı çeşitli performanslar ilginç örneklerdir. Onun yapmaya giriştiği şey seyirlik kadın bedeni ve güzellik standartlarına karşı bir duruştur. Yaptığı her eylem güzelliğe direnir ve onu bozma girişimidir. Bunun için kendi bedenini kullanan Orlan, onu çirkinleştirmek için bir dizi estetik ameliyat geçirir ve bunun canlı olarak yayınlanmasını sağlar. Dolayısı ile Orlan'ın bedeni sürekli değişen ve başka bir şeye evrilen bir inşaat alanı gibidir. Beden bir oluşturma ve bu oluş halindeki bedenin ve güzelliğin tanımları da tıpkı beden gibi sürekli farklı biçimlerde yeniden ve yeniden tanımlanır. Beden onun için içi boş bir elbise gibidir, her performansta yeni birini giyer. Orlan'ın bu yaklaşımı Deleuze'ün 'organsız beden' kavramı ile ilişkilidir. Bedenin kendisi tıpkı Duchamp'ın hazır yapımları gibi organik beden işlevi bağlamından kopuk bir yersizyurtsuz göçebedir. (Özby Aydoğan, 2006, s.49)



Görsel 20. Orlan, '7. Ameliyat Performansı' 1993

Hazır yapımlarda olduğu gibi sanatın nesnesi olan beden artık melez bir bedendir. Beden tanımları ve anlam göçebedir. Bedenin sahibi özne ya da kadın özne bir yapı söküme uğrar. Bu aynı zamanda kadın özneyi yok eder ve kadını tanımsız bırakır. Beden üzerinde gerçekleştirilen her eylem ve nesneleştirilmiş bu bedenlerin sahip olduğu her öge izleyen için yabancı ve kaygı vericidir. Bedenin sürekli olarak dönüşümü ve yapının üzerinde barındırdığı bu öğeler yabancılığın ve tuhaflığın simgeleştirilmesini sağlar. Yapıdaki bilindik öğeler bile bilinmedik durumların içinde şifresinin çözülmesini bekler. Çağdaş sanat yapıtı, kaçınılmaz olarak tekinsizlikle bir bağlantı içinde, kabaca bir hamlık ile kendini ham bir sanatın içinde var eder. Sanat olabildiğine hamdır çünkü bilinçdışı ile fantezi, rüya ve hayal gücü ile gerçekliğin arasındaki çizgi ortadan kalkmış yerini tekinsiz, yabancı ve tuhaf bir gerçekliğe bırakmıştır.

Çağdaş sanat yapıtına duyulan hayranlık ile yapıtın yarattığı dehşet duygusu ikili bir karşıtlık yaratır. Yapıtın harekete geçirdiği duygu ve izlenimler bizi onunla temasa geçirir ve bu duyguları paylaşmamızı sağlar. İzleyici yapıtın tuhaf güzelliğinde sürüklenir. Bir gerçeklik bağlantısı ararken, hamlığın ve simgeleştirilmemişliğin içinden arkaik olanın, bilinçdışı olanın, hayatın dışına itilmiş olanın, ötekinin keşfini sağlar. Çirkinliğin, tuhaflığın ve tekinsizliğin arasından duyumsanan her duygu, toplumun doğasında ya da kültürün verili gerçekliğinde kabul görmemiş olmasına rağmen, deliliğin sınırına gelmeyi engelleyerek ham bir bilinçdışını katlanabilir kılmaktadır.

3.3. SERAMİK SANATINDA BİLİNÇDİŞİ OKUMALAR

Kökeni neredeyse bilinen insanlık tarihi ile koşut olarak ilerleyen seramik, insanoğlunun hem kapacak hem de inanç ihtiyaçlarını karşılayan bir malzeme olarak tarih sahnesinde belirmiştir. Yunan medeniyetinde mitolojik hikayelerin anlatıldığı bir yüzey olur. Uzakdoğu medeniyetlerinin beyazlığı ile büyüleyen porselenleri, üzerindeki dekorlar ile kendine hayran bırakır. Ticaret ile dünyanın çeşitli yerlerine yayılırlar. 18. ve 19. yüzyılda Sanayi Devriminin gerçekleşmesi, seramiğin bir endüstri nesnesi olarak çoğalmasına sebep olmuştur. 20. yüzyılda ise, Arts & Craft, Art Nouveau ve Art Deco gibi hareketler ve Bauhaus Tasarım Okulu seramik sanatının bir başka şeye evrilmesinin ilk adımları olmuştur.

20. yüzyılda, seramik sanatının gelişim sürecinde ünlü ressamların da seramiğe duyduğu tutku ile ürettikleri seramik çalışmalarının önemli katkıları olmuştur. Pablo Picasso, Joan Miro, Marc Chagal, Isamu Naguchi, Salvador Dali ve CoBrA Grubu bunlardan bazılarıdır.

Bu sanatçılar, modern eğilimlerin beklentilerinden uzaklık teşkil eden, yüksek kaygıları olmayan bir unsur öne sürmüşlerdir. Normatif eleştirel söylem içine dahil edilmeyen bu sanatçıların seramiklerinde oyun vardı ve çağdaş eleştirmenler tarafından kabul görmüyordu. Bu sanatçıların tümünde teknik olgusu önemli bir rol oynadı. Bu nedenle geleneksel anlamda çalışan ve teknik yetkinliği yüksek olan zanaatkarlar ile ortak bir çalışma sürdürdüler (Waal, 2013, s.133).

Miro için seramiğin anlamı Katalan kültürü içinde saklıydı. Seramik çalışmalarında bir çömlekçi ustası olan Josep Llorens Artigas özellikle seramik teknikleri üzerine ona yardımcı oldu. Hatta seramik konusunda Artigas, Miro'nun ortağı idi.



Görsel 21. Joan Miro, 'Yeşil Tabak', 1956

Miro için seramik malzemeyi kullanmanın verdiği heyecan, pişirim esnasında kil ve sıran geçirdiği dönüşümün tahmin edilemezliği ve sürprizlere, rastlantısallığa izin vermesidir. Dolayısıyla, onun bilinçdışı rüyalarının mekanlarını, figürlerini ve sembollerini seramik malzemenin sunduğu dönüşüm ve rastlantısallık ile birleştirmek iyi bir anlatım yolu olmuştur. Örneğin, bir gün Miro, Artigas'ın

atölyesinde fırının kontrolsüz biçimde yükselmesinden kaynaklanan bir felakete tanık olmuştur. Artigas'ın tüm seramikleri erimiş, birbirine yapışmış ve büyük bir deformasyona maruz kalmıştır. Miro için bu erimiş ve parçalanmış biçimler sürrealist bir esin kaynağı olmuştur. Seramiklerinde de, malzemenin rastlantısal parçalanmışlığının şiddeti ve deformasyon ile yaşadığı dönüşüm zengin bir çıkış noktası olarak, onun bilinçdışını tetikleyen esin kaynağı olarak görülmektedir. (Waal, 2013, s.138).

Marc Chagall ise diğer ressamlardan farklı olarak bir çömlekçi ustası ile ortak çalışmalar yapmak yerine kendi özgün seramik formlarını yaptı. Seramik ile kurduğu bağ öyle güçlüydü ki resimleri bile ona ifade etmek istediklerini anlatmak için yeterli gelmiyordu. Chagall'ın o derin özgün biçimleri seramik malzeme ile birlikte ifade edilmiştir. Onun hayal gücü ve o şiirsel ifade tarzı daha öncesinde çizmiş olduğu taslaklara sıkışmışlığın aksine seramik malzemede özgürce bir akış halini buldu ve onun fantezilerine nihai biçimi seramik malzeme vermiş oldu (Doschka, 2003).



Görsel 22. Marc Chagall. 'Balık ve Aşıklar'. 1955

1948 yılında yeni dışavurumculuğun öncüleri CoBrA Grubu aynı zamanda içsel dürtülerle kendiliğinden ortaya çıkan çalışmalar ve esamblajlar ile tanınmaktadır. Modernizmin hiyerarşik sanat ya da yüksek sanat anlayışına karşı anti estetik bir duruş sergilemişlerdir. Modernizmin zanaat olarak değerlendirilen geleneksel malzeme ve tekniklere yaklaşımındaki şüpheye karşı onlar seramiğin bir malzeme

olarak olanaklarından yararlanmayı tercih etmişlerdir. Akıl hastalarının ve çocuğun yaratıcı süreçteki bakışına ve ilkel toplulukların sanatına ilgi duymuşlar ve onlardaki dışavurumunu incelemişlerdir.

1948'de Alman sanatçıları Karel Apel, Corneille, Anton Rooskens ve Constant seramikte deneyim kazandılar. Danimarkalı sanatçı Asger Jorn, Sorring'de çalışmaya başlar. Tıpkı Picasso'nun Vallouris'de yaptığı gibi Jorn da gelenekleri yeniden canlandırmak için umutla küçük bir kasaba olan Jutland'ın dekoratif geleneksel çömlekleri ile ilgili 1954 tarihli bir makale yayınlamıştır. Jorn, CoBrA sanatçıları arasında seramik konusunda en deneyimli olanıdır ve Arbisola'da Tullio Marzotti ile çalışmaya başlamıştır (Waal, 2013, s.140).



Görsel 23. Corneille,
'İsimsiz', 1954



Görsel 24. Karel Apel,
'İsimsiz', 1948



Görsel 25. Corneille,
'İsimsiz', 1954

CoBrA sanatçılarının bilinçdışını, tam bir özgürlük içinde hiçbir engelleme olmaksızın iç enerjilerini biçime yansıtmaları ya da dehşetli ve mizahi duyguları dile getirmeleri bakımından önemlidir. Onların yaptıkları bir nevi içsel dürtülerden arınma arzularına yönelik psikolojik bir çalışma gibidir. Böylelikle onların seramik çalışmaları Modernizmin dar kalıbına meydan okurken modern ideallere de bir tür sırt çevirme idi. CoBrA Grubu'nun, seramik üzerine tutumunda gerçek bir radikalizmin söz konusu olduğu rahatlıkla söylenebilmektedir. Kendilerinden önce birçok yönü ile sürrealistler ile örtüşürken kendilerinden sonra da soyut dışavurumculara da önemli bir kaynak oldukları söylenebilir. Bu katkı seramik sanatı için de geçerlidir. Seramikte Soyut dışavurumculuğun ortaya çıkması ile Peter Voulkos ve John Mason da bu akımın öncülerinden olmuşlardır.

20. yüzyılda seramik sanatın çağdaşlaşma sürecine katkı sağlayan Sürrealist Meret Oppenheim'in kürkle kapladığı seramik fincan, sonraları seramik sanatının değişen nesnesine ve hazır-yapımların seramik sanatında yer bulmasına ve kavramsallığa referanslar sunmuştur. Garth Clark Meret Oppenheim tarafından 1936 yılında yapılan kürk kaplı çay fincanı ile ilgili olarak şunları söylemiştir:

(...)şiirsel, gizemli ve rüya tabanlı bir erotik eğilimi tanımlamaktadır. Dudak ve bağırsak arasında bir yerde kusma hissi yaratarak, şok edici bir güce sahiptir. Gerçekten de büyük yaşlı bir hale gelen kürk, kapalı ve gizemli görünür, büyük bir tedirginliğe ilham verir. Çünkü Oppenheim, fincanı almış ve tiyatrodaki bir oyuncuya dönüştürmüştür. Bu oyuncu izleyenlere çeşitli göndermeler de bulunmakta ve üzerinde ironik yan anlamlar taşımaktadır. Sanatçı bize, oral bir temasta bulunarak kullandığımız bu fincan ile insan neslinin iki bin yıllık geçmişinde nasıl bir sömürüye maruz kaldığını ima etmektedir. Bu nesneye bugün bile saygı duyulmaktadır çünkü o, sapkın, ürkütücü, aynı zamanda da samimi duyguları kışkırtmaktadır (Clark, 2003, s.335).



Görsel 26. Meret Oppenheim, 'Çay Fincanı', 1936

Freud ile aynı çağı paylaşmış biri olarak Oppenheim'in Freud ve onun bilinçdışı teorilerini bildiğini varsayarak bu nesne ile ilgili cinsellik üzerinden bir yorumlama kaçınılmazdır. Nesnenin kürkle kaplı olması akla erojen bölgeleri getirirken kupa ve kaşığın konumlarının gereği fallik ve vajina olarak algılanmasına sebep olur. Ama tüm bunların dışında çağdaş sanata referanslar sunan bu nesne yarattığı şiddetli duygularla tuhaflığın ve tekinsizliğin odağında yer alır. Nesnenin gerçek yaşamdaki

dizgesine geri döndüğünde bu nesneyle ağız yolu ile kurulacak her temas kürkle kaplı olmasından sebep, yoğun bir tiksinti ve iticilik yaratmaktadır. Bastırılmış şiddetli bilinçdışı arzular tüm ürkütücülüğü ile görünür kılınmıştır. Hazzın dehşet verici, şehvet dolu dönüşümü bu nesnede ürkütücü bir iç görüyü ortaya koyar.

Marcel Duchamp ise hem postmodern eğilimleri hem de seramik sanatının yönünü değiştirmesi bakımından önemlidir. Marcel Duchamp'ın 'Çeşme'si günün estetik anlayışına uymayan, rastgele seçilmiş seramik nesnedir.

Dönemin ünlü seramikçilerinden Beatrice Wood 1917 yılında Blindman Dergisinde 'Çeşme'nin reddedilişinin sebeplerini yazmış ve seramik sanatı içerisinde de büyük tartışmanın ilk adımını atmıştır. Yazıya göre 'Çeşme' sanat değildi ve absürttü. Çünkü Amerika'nın dönem itibarıyla sunduğu sanat anlayışı bunu gösteriyordu (Clark, 2003, s.342).

İlerleyen yıllar 'Çeşme'nin ününün daha da artmasını sağladı. 1997 yılında küratörlülüğünü Garth Clark'ın yaptığı 'R. Mutt'a Saygı' başlıklı serginin özellikle sanat ortamına etkisi büyük oldu.

Bu sergiye katılan sanatçıların sayısı hazır-yapım'a duyulan ilginin ne kadar arttığının bir göstergesiydi. Sanatçılar Duchamp'ın orijinal çalışmalarını birçok farklı malzeme ile birlikte yeniden yorumladılar. Marek Cecula 'Gübre Araştırma Bilimi' serisiyle, Claes Oldenburg 'Yumuşak Tuvalet' isimli çalışmasıyla, Arneson ilk 'Funk John'u ile Ron Baron 'Amerikan Standartları' ile ve Kim Dickey ise 'Bayan J's' ile sergiye katıldılar (Clark, 2003, s.344-345).



Görsel 27. Kim Dickey, 'Bayan J's', 1994

Böylelikle seramik sanatında çirkinlik, banallik ve toplum tarafından dışlanmış ne varsa sanatın konusu ve nesnesi olmaya başlamıştır. Toplumsal değerlere bir saldırı ve başkaldırı olarak hayata dair kötücül toplum tarafından dışlanmış ne varsa onu sanatın konusu hatta nesnesi konumuna taşıyarak tüm narsisist arzuların bilinçdışından alıp ham bir şekilde biçime yansıtan Funk akımı ortaya çıkmıştır. Funk adın da anlaşılacağı üzere dehşet sanatıdır. “Eleştirmen Peter Selz bu ifadeleri "Funk" diye tanımlamaktadır. Funk'un amacı, dünyanın algılanmasını değiştirmektir. Bilindik nesnelere bilinmedik durumlara sokarak yeni bir bakış açısı getirmektir(...) Sıradan nesnelere heykel konusu olarak seçilebileceğini kabul ettirmekle sanatın objeleri konusunda yeni bir başlangıç yapmıştır” (Alkan, 1999, s.7). Harold Paris, “Parmağını boğazına sokup, ne çıktığına bakmak’ olarak tanımlamıştır(...) Funk sanatçıları(...)Hayatın kötü, pis kokan, dışlanmış ve dışkılanmış olanlarını biçim ve konu edinmişlerdir” (İnal, 2006, s.111).



Görsel 28. Marek Cecula, 'Gübre Araştırma Bilimi', 1993

Benzer şekilde Julia Kristeva'nın temellendirdiği Abject kavramı sanatta da karşılığını bulmuş ve Abject Sanat yani iğrençlik sanatı da Funk akımıyla benzer bir mantalitede yükselmiştir. Abject kavramı, iğrenç, dışlanmış ve aşağı olanı nitelemek için Julia Kristeva tarafından ortaya atılmıştır. Abject Türkçe'de 'zelil' kelimesi ile karşılanmaktadır. Zelil kelime anlamı olarak, “hor görülen, aşağı tutulan ve

aşağılanan” (Zelil, t.y.) anlamına gelmektedir. Dolayısı ile Abject Sanat da Zelil Sanat olarak ifade edilmektedir.



Görsel 29. Robert Arneson, 'Funk John', 1965

Kristeva, abject üzerine kurduğu felsefi görüşlerini Psikanaliz ve onun keşiflerinden yararlanarak temellendirmiştir. Dolayısı ile Freud ve Lacan'ın görüşleri önemlidir. Abject ve abject sanatı anlamak adına daha önce bahsi geçen Freud'un 'unheimlich' yani tekinsizlik üzerine söylemleri önem kazanır. Kristeva da Abject olanı anne cinsel organına karşı duyulan dehşet ve daha da ötesinde anneden ve anne bedeninden duyulan tiksinti ile ilişkilendirir. Arzunun nesnesi olan anne (heim) simgesel düzene geçişte iğdiş edilme korkusu sebebiyle itilen, nefret edilen ve korkulan anneye (unheimlich) dönüşür. Yani abject, arzunun tam tersi olarak itilen atılan ve dışlanandır. Anne bedeni, böylelikle atılıp kurtulması gereken bir Öteki'ne dönüşür. Ötekinin farkına varmak, simgesele yani dile adım atmak, kültürel bir özne olmak ve 'ben'e ulaşmak 'ben' olabilmek için annenin katli gereklidir. Anne bedeni dışlanmanın, atılmanın, hor görmenin ve aşağılanmanın bir sonucu olarak zelil olur. Bu Fallus merkezli yaklaşım Kristeva'nın Abject kavramını ortaya koyar. Feminist çerçevede anneyi yadsımak, dişiliği, kadın olmayı yadsıyarak 'ben' olmak demektir (Özbay Aydoğan, 2006, s.30).

Bu anlamda kişinin kendisiyle özdeşleşmesini istemeyerek reddettiği şey olarak abject (iğrenme) kişinin içinden gelen ama kabul etmek istemediği, yok etmek, kurtulmak istenen şeyler anlamındadır. Kristeva'ya göre aşağılama ruhun sınırlarını tehdit eden her şeyi dışlayarak gerçekleştirilen bir işlemdir. Yaşam boyunca bireyin karşılaştığı ilk

büyük tehdit anneye olan bağımlılığıdır. Bu nedenle Kristeva “Siyah Güneş, Depresyon ve Melankoli” (1987) adlı çalışmasında anne katlinin bizim için yaşamsal önemde olduğunu çünkü ataerkil bir kültürde birey olabilmek için anne bedenini aşağılamamız gerektiğini vurgular (Çolak, 2011, s.38-46).

Anne bedenine duyulan bu korku ve nefret onu çekici kılan nesnelere temsilleriyle olan ilişkinin (iğdiş korkusu ve babanın yasası vasıtasıyla) yok olmasının sonucudur. Arzunun yok olması dışlamaya dayalıdır. Bu da özgürleştirici bir tür anarşi, radikal bir başkaldırı olarak bedenin içindeki bütün iğrençliklerin tüm gerçekliği ile bedenin dışına atılması ve ipliğinin pazara çıkarılmasıdır.

Kristeva;

demek ki iğrenç kılan, kirlilik, ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır(...) Ahlakı reddeden kişi iğrenç değildir; ahlaksızlıkta, hatta yasaya saygı duymamanın açıkça ifadesi olan suçta, isyankar, özgürleştirici ve intihara yönelik bir suçta bile saygıdeğer bir şey olabilir (Kristeva, 2018, s.16)

diyerek, iğrenç olanda yani abjectde özgürlük, yeniden kazanılan bir haysiyet ve saygı değer bir şeyler bulur. Ama bu kazanımları elde etmek için önce yıkmak, yok etmek, vaz geçmek ve öldürmek gereklidir. Freud ruhsallığın iki yönü olarak yaşam (eros) ve ölüm (thanatos) itkilerinden söz eder ve Abject kavramı da ölümle ilişkilidir.

Yaşamak, organizma ile doğa, arzularımızla gerçeklik arasındaki nazik dengeyi sürdürmektedir. Ayrıca yaşamsal durumumuz bir sıkıntının, acının, umutsuzluğun ya da başarısızlığın azıcık saldırısına uğradığı zaman, atalardan kalma bir korku içimizden doğuyor. Mücadele korkusu, yaşam korkusu. İşte bu anda ölüm, mutlu ve henüz bilinçdışı fetüsün yaşamına bir geri dönüş olarak görülüyor(...) (Charrier, 2015, s.40).

Yani ölüm itkisi cismaniliğe bürünmeden de önceye, sonsuz bir sessizliğe ve boşluğa duyulan bir özlemin itkisidir. Tüm ıstırapların yok olması için ölüme bir teslimiyet ve hiçliğe yolculuktur. Kristeva ise Abject olan ile ölüm arasındaki ilişkiyi bedenin içinde atılması gereken yani Abject olan şeyin bedenin deliklerinden atılan dışkı, salgı ve kan gibi bedensel atıklar üzerinden açıklar.

Kristeva;

bu sınırlar, bu kir, bu dışkı yaşamın zor katlandığı, ölüm sıkıntısıyla katlandığı şeylerdir. Ölümle karşı karşıya kaldığımda, yaşayan varlık olma sınırlarında yer alırım. Bedenim canlılığını bu sınırlardan alır. Bu atıklar yaşayabilmem için atılır, bu atılma atıla atıla bana geriye hiçbir şeyin kalmadığı ve bedenimin ötesine geçtiği, ölüye, cesede dönüştüğü ana kadar devam eder(...)Dışarıya atan artık ben değilim, ben dışarıya atılanım” (Kristeva, 2018, s.16)

diyerek ölüm ve abject arasındaki ilişkiyi açıklar.

Charrier, “yaşam için sürekli savaşım verme arzusunu cezalandırmaya yönelik kendi saldırganlığımızı kendimize çeviren ya da bizi ussal olmayan arzularımızdan ileri gelen acılardan korumak için bizde bir ölüm güdüsü” (Charrier, 2015, s.41) olduğundan bahseder. Öznenin saldırganlığını kendine yönelttiği bir eylem olarak mazoşist doyum, abject çerçevesinde düşünülürse, öznenin kendi kendini aşağılaması ve küçük düşürmesine bağlıdır.

Kristeva’da abject bu türden bir saldırganlıktır. Öznenin kendi benliğinden öğrenmesi ile başlar. Bu durum öznenin içsel olarak sürekli hissettiği eksiklik duygusunu doyuma ulaştırmanın imkansızlığı ile yüz yüze geldiği an, öznenin benliğini oluşturan şeyin bilakis iğrenç olduğu, abject olduğu gerçeğinin onu bu mazoşist doyuma ulaştırması olarak açıklanabilir.

Kristeva da benlikten öğrenmeyi şöyle açıklamıştır;

özne bu deneyimin doruk noktasına kendinden öğrenmeyle ulaşır; böylelikle özne tüm nesnelere, kendi varlığının temellerini atan başlangıçtaki yitime dayandığını görür. Tüm öğrenmelerin, aslında her varlığın, anlamın, dilin ve arzusun üzerinde temellendiği eksikliğin kabul edilmesi olduğunu gösteren tek şey, benlikten öğrenmedir (Kristeva, 2018, s.17).

Bilinçdışı da varlığı yadsımaya bağlı olan bir kuramın parçasıdır. Dolayısı ile bilinçdışı içerikler de yadsınan ve dışlanan olarak bastırılırlar. Fakat abject bakımından düşünülür ise bilinçdışına atfedilen yadsıma, Freud’daki gibi negatif bir anlam taşımazlar. Bu içerikler abject olarak dışarıya atıldığında bilinç ve bilinçdışı arasındaki ayrım ortadan kaldırılır. Artık ‘ben’lik nasıl iğrençlikten oluşuyorsa dışarı da o denli iğrenç ve tiksindiricidir. İğrenç olanın dışarıda sergilenmesi, ona bir varlık kazandırılması öznenin tüm bu bilinçdışı içeriği bastırmak yerine tüm dehşeti açığa çıkarmanın hazzını, dışarıda olan bu yitiğin dışlanmış mekanı üzerinden yaşar.

Fakat tüm bunlar için önce öldürmek, vazgeçmek ve yitirmek gerekir. Ölüm artık, inkar edilemeyen iğrençliği, reddetmekten vazgeçip onu dışarı atmak ve arınmaktır. Ölümün dehşetinde saf ve arı olma hayali yatar. abject Sanat da böyle bir dehşetin içine konulur.

Abject sanat; genelde iki yöne eğilimlidir. Bunlardan birincisi, iğrenç olanla özdeşleşmek, tramvanın yarattığı yarayı deşmek için ona bir şekilde yakınlaşmak, gerçeğin müstehcen nesne bakışıyla temas etmektir. İkincisi ise, iğrençlik sürecini abartarak iğrenç eylem esnasında yakalamak, geri yansıtmak, hatta kendi açısından tiksindirici hale getirmek için işleyişini abartmaktır (Foster, 2009, s.197).

Sanatçı iğrenç olanı olduğu gibi sergiler ve bastırmaz. Çünkü yaşamdaki her tür iğrençlik, dehşet ya da şiddet ancak karşısına başka bir iğrençlik, dehşet ve şiddet bulunduğu temsil edilebilir. Böylelikle hayatın tüm pis kokan gerçeklikleri sanat aracılığıyla yıkıma uğratabilir. Yani yıkmak için yıkıcılık gerekir. Kurban edimden, pornografi ve dışkının sergilenmesine kadar yıkıcılığın her türü sahnelenir. Tüm şiddet, dehşet, ölüm ve yıkıcılık izleyeni sarsmak ve şoke etmek için kullanılır. İzleyicide tabulaşmış ve toplumsal olarak kabul görmeyen ne varsa, sanat alanına çekilerek, önce izleyeni kendinde mevcut olanın kabul edilemezliğinin yarattığı tekinsizlik duygusu ile iter, sarsar ve bakışını kontrol eder. Çünkü kaygı vericidir ve izleyen nesneye bakmamak için bakışını başka bir yöne çevirir. Ardından bir özne olarak izleyiciye nesnenin, onda mevcut olanın tanıdık gelen yönleri tüm tekinsizliğe ve tuhaflığa rağmen arzusunun çekim alanına girerek kabullendirilir.

Abject sanatın kökeni Sürrealistlere dayanmakla birlikte Oppenheim'in kürek kaplı fincanından, Duchamp'ın hazır-yapımlarına kadar da uzanır. Fakat özellikle 60 sonrası feminist sanatın ortaya çıkması ile birlikte abject olan sanatta önem kazanmıştır. Hem kadın kimliği sorununa sanatsal bir çıkar yol, hem de modernizmin hiyerarşik yapısına, dar sanat sınırlarına bu sistemi zayıflatarak ve kurallarına uymayarak bir karşı kültürel atak geliştirmektir. Sanattan zanaata inen hiyerarşi, feminist sanat tarafından alt üst edilirken, toplumda öteki olarak kadın ve sanatın ötekisi olarak zanaat bu özel ifade dilinin bir parçası olmuştur. Bu bağlamda, sanatın ötekisi olarak "seramiğin "öteki" ni temsil etmede büyük bir potansiyeli vardır (Nezer, 2011, s.99). Genellikle seramik sanatında abject, kabul edilebilir güzele yönelik bir saldırı ve bozma girişiminde ortaya çıkar.

Bibloları örnek vermek gerekirse, bir biblodan beklenen şey günlük hoş bir görüntü sergilemesidir. Oysa abject, bibloyu alır ve kendi lehine bir takım müdahalelerle onu dönüştürür. Justin Novak'ın 'Biçimi Bozmak' isimli çalışması (Görsel 30.) başlangıçta masum bir biblo gibi görünürken bu nesneye biraz daha yaklaşıldığında kendini diken bir kız görülür (Nezer, 2011, s.96-97).

Figürün, vücudunun çeşitli yerlerindeki açık ve kanlı yaraları, ona verdiği acı ve ıstıraba aldırmadan kendini dikmesi oldukça tuhaf ve itici bir görünüm verir. İzleyeni bu acıyı hissetmenin olanaksızlığını deneyimlemeye götürür.



Görsel 30. Justin Novak, 'Biçimi Bozmak', 2009



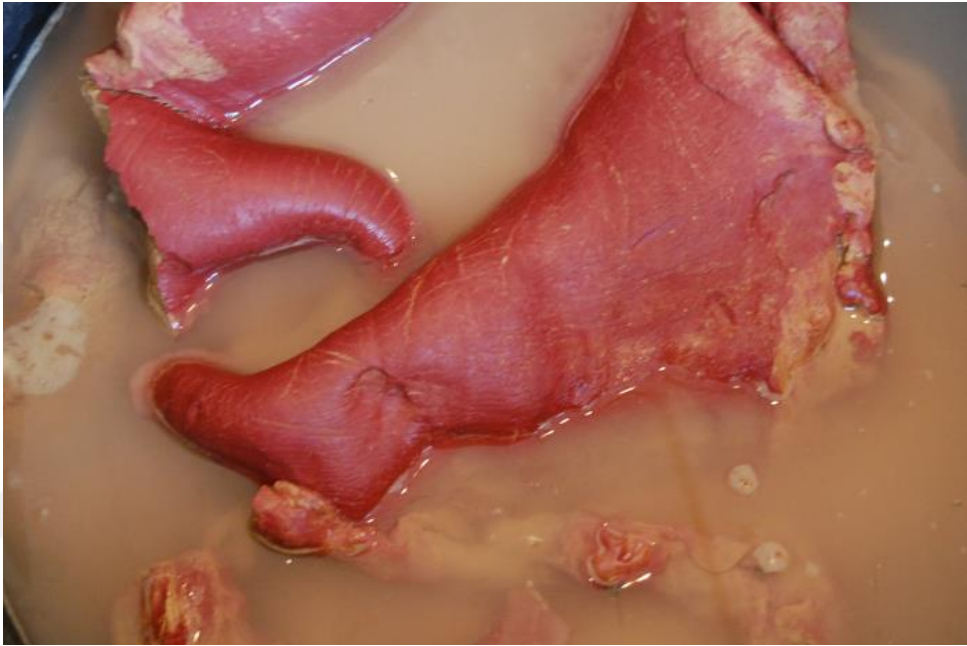
“Sanatçı Juz Kitson ise (Görsel 31.) , ”çalışmalarında, abject ve güzellik arasındaki rahatsız edici bağlantıyı, izleyicileri güzel ve aynı zamanda itici, çarpık bir dünyaya sokarak önerir” (Nezer,2011,s.97). Seramik biçimlerdeki yoğun doku ve hayvansı öğeler tuhaf bir cinsel çağrışım yapmakta ve bu nedenle de tekinsizliğe yol açmaktadır. Hem estetik hem de itici olmasının sebebi budur.

Görsel 31. Juz Kitson, 'İsimsiz', 2017



Görsel 32. Marek Cecula, 'Hijyen', 2002

“Marek Cecula'nın hijyen serisi (Görsel 32.), bir yandan bir vücudu simüle eder, ancak diğer yandan vücuttan atılan sıvıların, tükürüğün, idrarın, dışkıların veya kanın dökülmesi, boşaltılması veya tutulmasıyla ilgilidir. Aynı zamanda, tüm caydırıcı bağlamıyla hastane ortamı hijyenini yansıtır” (Nezer, 2011, s.97). Bu metaforik bedenler, iğrençliğin kapsayıcısı olan bedene bir alternatif olarak sunulur ve bedenden dışlanmış olanlar için bir yeryurtedindir.



Görsel 33. Wilma Bosland, 'Meryem Tasviri', 2010

“Sanatçı Wilma Bosland 2010'da yaptığı “Meryem Tasviri” serisinde, kili nemli ve plastik aşamada kullanarak onun organik ve et gibi görünmesini sağlamış ve böylelikle bedenın evrensel yasası ve geçiciliği ile ilgilenmiştir” (Nezer, 2011, s.97). Plastik halde şekillendirilmiş beden parçaları suyun içinde çürümeye, parçalanmaya ve yok olmaya bırakılmıştır.

Russell Wrangle'ın yapıtları üstün bir teknik beceriyi ortaya koyar. Yapıtlarında gerçeklik yanılsamasına katkı sağlayan ince ayrıntılar yer alır. Özellikle insan ve hayvan derisinin çeşitli dış etkilere karşılık vereceği tepkiler oldukça iyi gözlemlenmiş ve yapıtlarda en gerçek haliyle sunulmuştur. Wrangle insan ve hayvan derisinin sünmüş, büzülmüş ve kopmuş her halini çeşitli metaforik nesnelere birleştirerek izleyiciye sunar. Wrangle'ın deriye karşı bu kadar tutkun olmasının

sebebi çocukluk ve gençlik yıllarındaki av deneyimlerine (Görsel 35.) (özellikle de bir Amerikan tavşan türü olan Jackrabbit) dayanmaktadır. Bu deneyimler Wrangle'ın sanatında dönüşür ve dehşet verici duygularla yüklü çağdaş heykeller ortaya çıkar. Wrangle kendini, geçmiş deneyimlerini bilinçdışı yeniden yapılandırarak, önyargıları ve bastırmaları, suçluluk veya pişmanlık olmaksızın, özgürce yaratıcı sürece teslim etmiştir.



Görsel 34. Russel Wrangle, 'İki Parmak Bang Bang', 2015



Görsel 35. Russel Wrangle, 'Stiletto ve Tavşan', 2015

İnsan ve hayvan derileri ve çeşitli fetiş nesnelere açıkça eril ve dişil öğelere birer göndermedir (Görsel 36-37.). Bu yapıtları fallus ekseninde değerlendirmek mümkündür. Kadın ve erkek için yüklenilmiş toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlik sorunlarına dair öğeler yapıtın içselliğini oluşturan göstergelerdir. Bu göstergeler temsil ettiği kadın ya da erkeğin görünür kılınan yönlerinden daha derin katmanlara sahip olduğunu hissettirir. Wrangle birçok bilinçdışı teori ve felsefeyle de yakından ilgili biridir. Yapılarında kullandığı dişil ve eril öğelerin birlikteliği bu öğelerin yanı sıra homoseksüelliği de gönderim de bulunur. Bu da bir feminist teorisyen olan Judith Butler'ın görüşlerini akla getirir. Butler, tek bir cinsel kimlik olmadığını, birçok cinsel

kimlik olduğunu öne sürer. Onun yapmaya çalıştığı şey basitçe Fallusu ataerkil olan bir kavram olmaktan uzaklaştırmak, aynı zamanda dişil, lezbiyen ve homoseksüel olana da açmak ve toplumsal kimlik normlarını yıkmaktır. Wrangle'ın yapıtları da bu türden bir fallus kavramını ifade eder. Önceleri Sembolizmin ardına gizlenmiş cinsellik, izleyen üzerinde daha derin etkiler bırakmak amacıyla sonraları daha az simgeleştirilmiş ve anlatının bu kadar açık olması ile şok etkisi yaratmıştır.



Görsel 36. Russel Wrangle, 'Kırmızı Fetiş', 2015



Görsel 37. Russel Wrangle, 'Türdeş Teori', 2016

Örneğin; Kırmızı Fetish'te, tavşan derisinin sembolizminin arkasına saklanmış cinsel anlatı bulunur. Son çalışmalarından, 'Homoloji Teorisi'nde, sembolizmin güvenli sınırlarından uzaklaşan bir ifade tarzı bulunmaktadır. Erkek cinsel organının tasviri ile Wrangle, bu nesnelere, savaştığı meselelerin önemi, değişim tutkusu ve sanatçı olarak evrimi ile doğrudan konuşmalarına izin vermektedir (Garcia, 2017)

Bu sayede toplumsal ötekinin bastırılmasına yönelik bir değişim tutkusunu öne sürer. Wrangle'ın ısrarla üzerinde durduğu cinsellik, ne ölü ne de diri olan, etten ve kemikten yoksun hayvan bedenleri ile birlikte, tuhaf, rahatsız edici bir etki yaratmaktadır. Ölüm dürtülerine karşı yaşam'ın verdiği bir savaştır. Cinsellik ve sanat yaşam için önemli silahlardır. Her ikisi de ölümsüzlüğe götürür.

Cinsellikte bir başka canlıya genlerin aktarılmasıyla, sanatta ise yapıtın sonsuz varlığı ile ölümsüzlüğe ulaşılır.

Maria Rubinke, yaptığı porselen bebekleri şiddet ve saldırganlığın birebir muhatabı yapar. Kanlı sahnelerin içindeki bebek figürlerinin yaşamdaki gerçek bağlamları yani masumiyetleri ortadan kalkar. Çeşitli mazoşist eylemleri bir oyunun içindeymişçesine gerçekleştiren bu bebekler, alışılmış güzellikleri tehdit edilen, bilinçdışı arzunun, çeşitli yönelimlerini ifade eder biçimde sanatın nesnesi olurlar. Bebeklerde, oynadıkları oyunun içinde bir nebze mizahi bir yön vardır. Şiddet ve saldırganlığın en kanlı sahnelerinde bile bu mizahi yön gösterilen dehşetle arasında bir denge sağlar. Bu da izleyici için dehşeti tahammül edilebilir kılar.



Görsel 38. Maria Rubinke, 'Ye Beni', 2009

Sanatçının "Ye beni" isimli çalışmasında,

figürler, psikolojik içerik kazandıracak, burlesk ve mizahi çağrışımlar yapacak şekilde oluşturulmuştur. (...)Bebeklerin yumuşak kafalarının dondurmanın yerini alması ve alnın üst kısmındaki bir çift ekstra boynuz bulunmaktadır. Kırılgan materyal, yumuşak deri ve bebeklerin arzu nesnesi olarak oynadıkları rolün çaresizliği, mizahi alt tonlarla da olsa, bir mağdur temasını öne sürmektedir (*Maria Rubinke, 2013*).

Mağduriyet ve bilinçdışı arzu arasındaki bu rahatsız edici ilişki Rubinke'in çalışmalarının geneline hakimdir. Bu ilişki çağdaş sanat yapıtlarının birçoğunda olduğu gibi Freud'un tekinsizlik kavramı ile ilişkilidir. Ayrıca Freud'un teorilerindeki gelişim evrelerinde meydana gelen iğdiş korkusunun bilinçdışına atfedilen bu yapıtların içeriğinde bulunduğu da düşünülmektedir. Yapıtlardaki çeşitli yan anlamlar tıpkı rüyalardaki gibi yer değiştirmelere maruz kalarak bu nesnelere gündelik bağlamlarından koparır ve porselen bebekler bilinmedik ve alışık olunmadık durumların içinde gösterilir. İzleyen bu tanıdık nesnelere ilgili bilgisini altüst eder ve onları yabancının, tuhafın büyüsüne bırakır.



Görsel 39. Maria Rubinke, 'Çalışan Büfe', 2011



Görsel 40. Maria Rubinke, 'Açık Görüşlü', 2011

Maria Rubinke bize, dehşet, tabu konuları ve yıkımın genellikle oyuncakların masum dünyasına doğru kendi yollarını bulduklarını gösterir. Çocuklar oyun duygularına vahşet ve ölümü de içeren bir özgürlük getiriyor(...) uçaklara ve arabalara çarpan ya da Barbie bebeklerini kesen çocuklar kendiliğinden ve öngörülemez bir yaratıcılık ifade ediyorlar. Maria Rubinke de benzer bir yaklaşımı kullanır, oyuncakların dilbilgisine getirdiğimiz beklentilere meydan okur. Sanatçı, varoluşsal yabancılaşma ve arzunun

bilinçdışı yer değiştirmesi gibi konularla ilgilenirken oyuncağın masumiyetinden, saflığından ve didaktik fonksiyonundan yararlanır (*Maria Rubinke*, 2013).

Benzer biçimde Ronit Baranga da Őeytani kahkahaları ile bebekleri (Görsel 41.) ve çeşitli porselen sofrada eşyalarını insan ağız ve elleri ile manipüle ettiği çalışmalarında (Görsel 42.) bilinçdışı ve fantastik yapıtlar ortaya koyar. Bebeklerin yüz ve başlarına yapılan çeşitli müdahaleler onları içsel bir karanlığın içinde ve içinde buldukları durumdan zevk alır biçimde sergiler. Baranga, insan ruhsallığının içinde bastırılmış çirkin ne varsa açığa çıkmasına izin verir ve onları deşifre eder. “İçsel varlıklarını, kendilerini ve etrafını saran nesnelere üzerinde yansıttıklarını algılayan figürler için vahşi taraflarını izlemek, ilgi çekici ve etkileyici hale gelir, engelleri, korkuları ve duygusal olarak yüklü Őeytanları serbest bırakırlar ve çocukluğun cennetvari izlenimlerinden çok daha acı vericidirler” (Smith, 2018)



Görsel 41. Ronit Baranga, 'Mezar Bekçileri Çocukluk', 2015



Görsel 42. Ronit Baranga, 'Kahvaltı', 2014

Ronit Baranga'nın yapıtları insan üzerindeki izlenimlerinden doğan karmaşık bir anlatıdır. İnsan bedenleri, ağızları, elleri, parmakları, figürlerin ifadeleri, tutumları ve duruşları, izleyiciyi güçlü ve karmaşık duyguların deneyim alanına çeker. İnsana ait her uzuv ve figür, gerçekçi bir biçimde yapılmış ve çeşitli seramik nesnelere ortaklaşa bir oyunun içinde oldukça garip hissettirirler. Bilindik bu nesnelere ve uzuvların birlikteliği bilinmedik tuhaf durumları yaratır.

Jessica Harrison, bir İngiliz olarak porselen biblo ve sofraya eşyalarının yapımı konusunda ustalaşmış bir kültürün içinden gelmektedir. Geleneksel olarak biblolarda temsil edilen zarif ve asil İngiliz kadını, Harrison'ın yapıtlarında (Görsel 43-44.) ciddi bir saldırıya uğrar. Görünenin ardında yatan dehşeti et ve kanla ortaya çıkarır. Deşilmiş iç organlar, gözlerini yuvalarından çıkarmış kadınlar, bir dizi dehşet görüntüsüyle zarif biblo figürleri arasında karşıtlık oluşturur. İç ve dış gerçeklik arasındaki sınır çizgilerinin yok olduğu bu çalışma tüm tanıdık öğeleriyle izleyene, bilgisine vakıf olmadıkları bir bilinçdışı gerçeği sunarlar. Yapıtlarda beliren korku ifadeleri, biblolardaki bedenlerden ayrılarak, bağımsız bir anlatım kazanır, bir suçun, bir günahın keşfini kaygı verici bir biçimde dile getirirler.



Görsel 43. Jessica Harison, 'Mairi', 2010



Görsel 44. Jessica Harison, 'Ruby', 2010

Harrison ise yapıtlarını, "tanıdık ve tanıdık olmayanlar ile iç ve dış arasındaki bölünmeye, bu parçaların ürkütücü sonlarına ve bir canavarlık hikayesine odaklanmak olarak" (Jealous Gallery, t.y.) tanımlamıştır.

Lisa Clague ise, çalışmalarıyla (Görsel 45-46.) ilgili olarak:

Benim çalışmalarım bilinçdışı ve maddi olmayan arasında bir yer çağrıştırıyor. Benim maskeli figürlerim, hile ve baştan çıkarıcı cazibenin gizlendiği melez yaratıklardır. Rüyalara benzeyen bu görüntüler tanıdık biçimlerden oluşur ama hayalidir. Rüyalar bastırır ve gerçekliği yükseltir. Bu çalışmalar bir fantezi dünyası oluşturmaktadır. Bu, korkuların, artan görüntü füzyonunun, arzuları, endişeyi ve içsel dünyanın şiirsel cazibesini yansıttığı bir fantezi dünyasıdır. Masallar, çocukluk oyunları ve maskeler, halüsinasyonlar, hayaletler, böcekler, hayvanlar, kemik ve solucanlar, yaklaşan, hatırlanan, yaşanmış ve hayal edilen şeyler arasında bir geçit görüntüsü yaratmaktadır (Clague, t.y.) demiştir.



Görsel 45. Lisa Clague, 'Günaha Sokan'. 2006



Görsel 46. Lisa Clague, 'Tutku'. 2006

Sanatçının çalışmalarındaki imajlar, rüyalardan kaynaklanır ve oldukça kişisel deneyimlere yanıt vermektedir ve bu çalışmalar için gerçeküstü demek yanlış olmaz. Clague, insanların bilmediği ve tanışık olmadığı şeylerle anlamlandırabilecekleri seramik heykeller yapmıştır. Birçok absürt unsuru farklı malzemeyle de birleştirdiği melez, insansı yaratıklar ile bilinçdışının formlarını izleyiciye sunmaktadır. Sanatçının yarattığı bu gerçeküstü dünyada birlikte sunulan figürler ile nesnelere

yan yana gelişlerindeki absürtlük ve tuhaflık, izleyeni, tanıdıkları bu biçimlere yabancılaştırır ve bu bilinmezlik bilinçdışının gerçekliği ile eşleşir.

Sergei Isupov'un yapıtları (Görsel 47-48-49.), bilinçdışı anlatı bakımından büyüleyici bir etkiye sahiptir. Bu etki yapıtlarının sembolik içeriğinden kaynaklanmaktadır. Bunlar birer rüya aktarımıdır, bu nedenle de bilinen hiçbir gerçeğe benzememektedirler. Çalışmaların rüyaların kaynaklık ettiği bilinçdışı aurası, izleyiciyi içine çekmekte ve kendilerine bakmaya zorlamaktadır. "Isupov'un çalışmaları, onun rüyalarının anlama geldiği bir belirsizlik içermekte ve yapıtlarını anlamak için sanatçının zihninin ve dalgalı hayal dünyasının havuzuna dalmak gerekmektedir. Isupov yapıtları için; 'Onları yaparken bir hikaye resmediyorum ama çalışmam bittiği zaman onu unutuyorum' demiştir" (Leigh, 2010). Tıpkı bir rüyayı görüp uyandığımız an unutup yeniden anımsamaya çalışmamız gibi bir çabadır bu.



Görsel 47. Sergei Isupov. 'İçgüdü'.
2000



Görsel 48. Sergei Isupov. 'Zafer'. 2009

"Onun yarattığı bu parçalar, içgüdülerini, cinselliği, kadın ve erkeğin bugünün dünyasında ve mitlerde birbirleriyle olan ilişkilerinin nasıl olduğuna dair sınır tanımayan bir keşfi içeren sembolik bir anlatıdır" (Leigh, 2010) Bu çalışmalar açık bir şekilde onun kişisel deneyimleri ile ilgili, sanatçının bilinçdışının resimleridir ve

tümüyle özgür ruhunun içeriğinin bulunduğu hayallerdir. İçsel benliğinin, bilinçdışının sırlarına vakıf olmaya çağırır.

Isupov'un hiper-gerçekçi tekniği bu yanılsamalı gerçeği destekler. Bu anlamda yapıtlarını bu kadar özel kılan şey, seramik formlar üzerine yaptığı detaylı çizimlerinin iki boyuttan, yanılsamaya dayalı olarak, üç boyutun sınırlarına geçmesinde yatar. Gerçek ile gerçeküstü arasında melez insansı yaratıkları, ayrıntılı yüzey detayları ve cinslerin çeşitli öğelerinin bir araya getirilmesinin yarattığı tuhaflik duygusuyla baştan çıkarıcı bir etkiye sahiptir.



Görsel 49. Sergei Isupov. 'Görünmez Adam'. 2009

(...)Kimliğin karmaşık sorunlarını, cinsel davranışları ve kişisel ilişkileri, zahmetsizce biçimlendirdiği üç boyutlu eller, kollar, bacaklar ve ayaklar ile çözmeye girişir. Yaptığı her büstün alt kısmına oldukça ayrıntılı bir titizlikle işlenmiş rüyalar gizlenmiştir. Beklenmedik bu illüstrasyonlar, sanatçıya özgü düşünceleri ve onun bilinçdışı rüyalarını göstermektedir. Sergei Isupov'un heykelleri onların kendi kişiliklerini ve hayatlarını üstlenir. Onlar düşünceli ifadeleri ve derilerinin üzerinde taşıdıkları kişisel hikayeleri vasıtasıyla izleyiciyle iletişim kurarlar (Ferrin Gallery, t.y.).

4. BÖLÜM

SERAMİK UYGULAMALAR

Yan yana ve üst üste gelişlerin oluşturduğu, ne geçmiş, ne de tam olarak bir şimdiki zamanın var olmadığı özel bir zaman ve mekân konu edinilmiştir. Mekân, fallik evresinin erotizminin veya bilinmeyen bir geçmişten kalma eskil cinsel dürtülerin bastırıldığı ve ilksel kaybın yaşandığı yerdir. Özne, toplumsal ve kültürel yaşamı boyunca kendinde bu ilksel kaybı telafi etmenin çabası içinde, eksikliğin göstereni olan Fallus'u arar ve arzunun kendisi olarak Fallus olmak ister. Arzu nesnesine duyulan cezp edici içsel özlem, sanat nesnesinin bir sonucu olarak, bilinçdışının çift cinsellik düşlemlerine cevap vererek, eksiklik ya da bölünmüşlüğün öznenin kendi içinden doğan tek ve bütün bir nesnede yeniden yapılandırılarak bir araya getirilmesiyle giderilir.

Dilek Karaaziz Şener, bu eserler ile ilgili olarak, 'imgenin pornografisi çalışmaların ana izleğidir' diye söz eder. Çalışmalardaki tekinsizlik ve tuhaflığın izleyicide yarattığı tedirginlik ve irite duygusu sanat nesnesine bakmayı zorlaştırırsa da, diğer yandan izleyicinin bakışlarını kaçıramadığı bir merak duygusu uyandırmaktadır. Bilinçdışı yaratıcılığın ürünü olarak ortaya konan eserler, tinselliğimizin dışıl ve eril unsurlarını, alternatif bir zaman akışı içinde ilkel düşlemler olarak salıverir; insan ve hayvan uzuvları seramik ve porselen hacimlerde birleşir.

Fallus kavramının eserlerin yaratım sürecindeki önemi: Fallusun imgesel bir düşünce olarak kaybın telafi edilebilir bir nesneyle özdeşleştirilebileceği fikri bakımından eserin de bir arzu nesnesi olduğu sonucunu doğurmaktadır. Fakat sembolik düşüncede ise tersine eksikliğin göstereni olarak verili bir nesne ya da bedensel bir organ olarak mevcudiyet kazanamaması söz konusudur. Bu anlamda ise Fallus, eserlerde biçimsel bir varlığı olmasa da hissedilen olarak var olandır. Kısacası Fallus kavramının varlık ve yokluk arasındaki özel durumu, çalışmalardaki cinsiyetin ya da türlerin kimi biçimsel özelliklerinin melezlenmesi ile cinsiyeti belirleyen unsurların eserlerde bulunmamasına rağmen çağrışım yolu ile o unsurlara göndermelerde bulunduğu söylenebilir. Yapılan dört ayrı serinin genelinde kimi çalışmalarda dışıl, kimilerinde ise eril öğeler ağırlık kazansa da bu biçimde cinsler ve türler eşitlenir, cinsiyet algılanmaz.

Genel olarak fallus serisinde özellikle bacakların duruşu erojen bölgelerin boşluğunu ortaya çıkarmak istercesine yerleştirilmiş gibidir. Bu boşluk izleyenin zihninde oluşan tedirginliğinin sebebidir. Böylece izleyici zihninde, orada olmayanın yerine yerleştirilen her anlamdan kaçmak ister. Seri-1'den Seri-4'e kadar geçen süreçte eserlerin yapısındaki her değişim tuhaflik ve tekinsizlik duygusunu artırır. Birinci seride yer alan No:3 (Görsel 52) isimli çalışmada gövde üzerine eklenen tüyümsü parçalarla kaplanmış yüzey erojen boşlukta yer almamasına rağmen aynı cinsel gönderimleri güçlendirmiştir. No:5'de (Görsel 54) ise aynı iki parçanın birleştirilmesinde oluşan bir nevi ayna görüntüsü ile biçimin algısının giderek daha ilginç bir hal aldığı görülmektedir. Bacakların eril özelliklerine karşın iki parçanın birleşiminin meydana getirdiği karmaşık biçim yoğun bir dişil özellik kazanmıştır.

İkinci Seride artık kendi ayakları üstünde duran figürlerde en dikkat çekici özellik iki farklı gövde ve her ikisinde de farklılaşan dişil ve eril unsurlardır. İkinci serinin No-1 ve No-2 (Görsel 57-58) isimli çalışmalarında dişilik ve doğurganlık öğeleri erojen bölgelerle ilişkilendirilirken tüylerle kaplı yumurta biçimli gövde bu duyguyu desteklemenin yanı sıra yumurta nesnesinin her insanın haiz olduğu anlam üzerinden kabuğunun altında hem yaşamı hem de ölümü barındırdığı fikrini vurgulamaktadır. Diğer yandan serinin No:3 (Görsel 59) isimli çalışmasında bacakların zarif inceliğine karşın öne doğru uzayan gövdesi eril özelliklerin ağır bastığı çalışmalara örnektir.

Üçüncü seride yer alan No:1'de (Görsel 60) ise özellikle gövdenin eklem bacaklılara olan yakınlığı bacaklar ve bacaklar arasında yaratılan boşluğa rağmen cinsler ve türler arasındaki dengeyi korumaya yardımcı olmuştur. Fakat No:2'de (Görsel 61) kullanılan yumurta gövde ve tüyler bu seriyi olduğundan farklı bir noktaya taşır özellikle tüylerdeki gerçeklik tekensizliğin artmasında rol oynar. Bir önceki seride yumurtanın doğurganlığa yaptığı gönderim, bu çalışmada bacakların doğum pozisyonunda olmasına rağmen doğumdan çok yine erojen boşluğu ve bu boşluğun yarattığı duyguları desteklemektedir. Aynı çalışmanın tüylerle kaplı olmayan versiyonu ise (Görsel 62) boşluğun yarattığı rahatsız edici duyguları biraz olsun hafifletir. Beyazlığın yarattığı nötrlemenin de bunda katkısı olduğu düşünülmektedir.

Dördüncü seride gövde ve bacakların bütünlendiği ve iki parçadan oluşan çalışmalar ortaya çıkmıştır. Diğer çalışmalarda yer alan boşluk algısı, iki parçanın oluşturduğu boşluğu daha da derinleştirir (Görsel 63-64). Boşluğun iki yanında baştan sona ilerleyen yüzeyler, izleyeni anlamlandırmanın sonsuzluğuna iter. Fakat No:3 isimli düzenlemede (Görsel 65) bu yüzeylerin tüylerle kaplanması izleyici açısından anlamı

yine belirli bir noktaya doğru yönlendirir. Tüylerin bu yoğun etkisi izleyicinin bakışını anlamın yarattığı ürpertici duygu ile başka bir yöne çevirir. Çalışmaların geneline hakim olan içgüdüler, izleyicideki aynı güdülere dokunur ve onları harekete geçirir. Fakat bu içgüdülerin yıkıma yakın duruşu sebebiyle izleyicinin tekinsiz duygular ile başa çıkma noktasında yaşadığı olumsuzluklar, eserler vasıtası ile bir olumlamaya dönüşür ve izleyici bu olumsuz duyguları yüceltebilirse bakışını yeniden eserin çekiciliğine çevirebilir.

Bu noktada sanat eseri sanatçının özneliğiyle nesnelin ortak bir paydada bulunduğu diyalektik birlikteliğin ürünüdür. Sanatçının yaratıcı süreci, bilinçdışının okunabilir, açıklanabilir kısımlarını, biçim ile ötekinin imgeleminde ortaya çıkarması olarak düşünüldüğünde ortaya konan eserlerin anlam ve bütünlüğü karmaşık yapıyı da desteklemektedir.

4.1. FALLUS SERİSİ-1



Görsel 50. Fallus Serisi-1 No:1, 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, Kahverengi Lüster, 14x30x30 cm



Görsel 51. Fallus Serisi-1 No:2, 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, Sedef Lüster, 20x30x30 cm



Görsel 52. Fallus Serisi-1 No:3, 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili,
20x30x30 cm



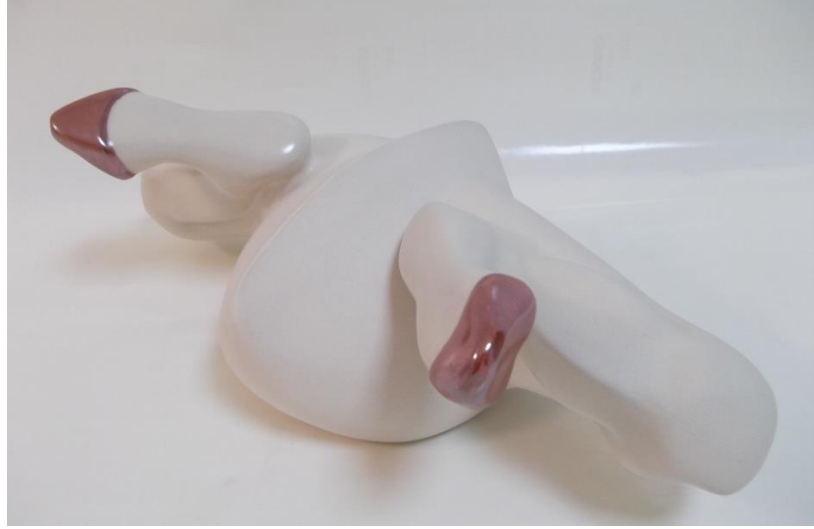
Görsel 53. Fallus Serisi-1 No:4, 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1250°C Sırlı, Porselen, Bakır Lüster, 14x30x30 cm



Görsel 54. Fallus Serisi-1 No:5, 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, 60x30x30 cm



Görsel 55. Fallus Serisi-1, No:6, 2016, 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, Altın Yıldız, 130x16x80 cm



Görsel 56. Fallus Serisi-1 No:7, 2016, 2016, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, Aurora Lüster, 16x40x16 cm

4.2. FALLUS SERİSİ-2



Görsel 57. Fallus Serisi-2 No:1, 2017, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, 40x16x20 cm



Görsel 58. Fallus Serisi-2 No:2, 2017, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, 40x16x20 cm

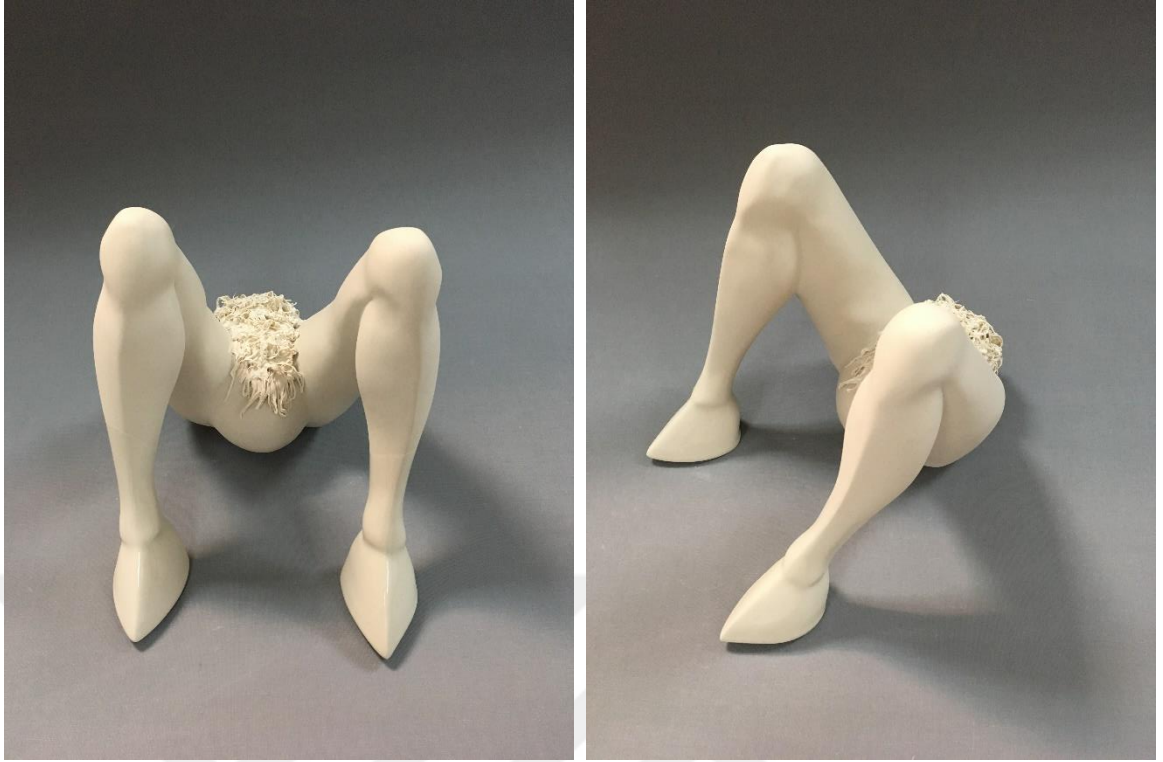


Görsel 59. Fallus Serisi-2 No:3, 2017, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili, 40x16x20 cm

4.3. FALLUS SERİSİ-3



Görsel 60. Fallus Serisi-3 No:1, 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili,
40x17x25 cm



Görsel 61. Fallus Serisi-3 No:2, 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili,
32x24x26 cm

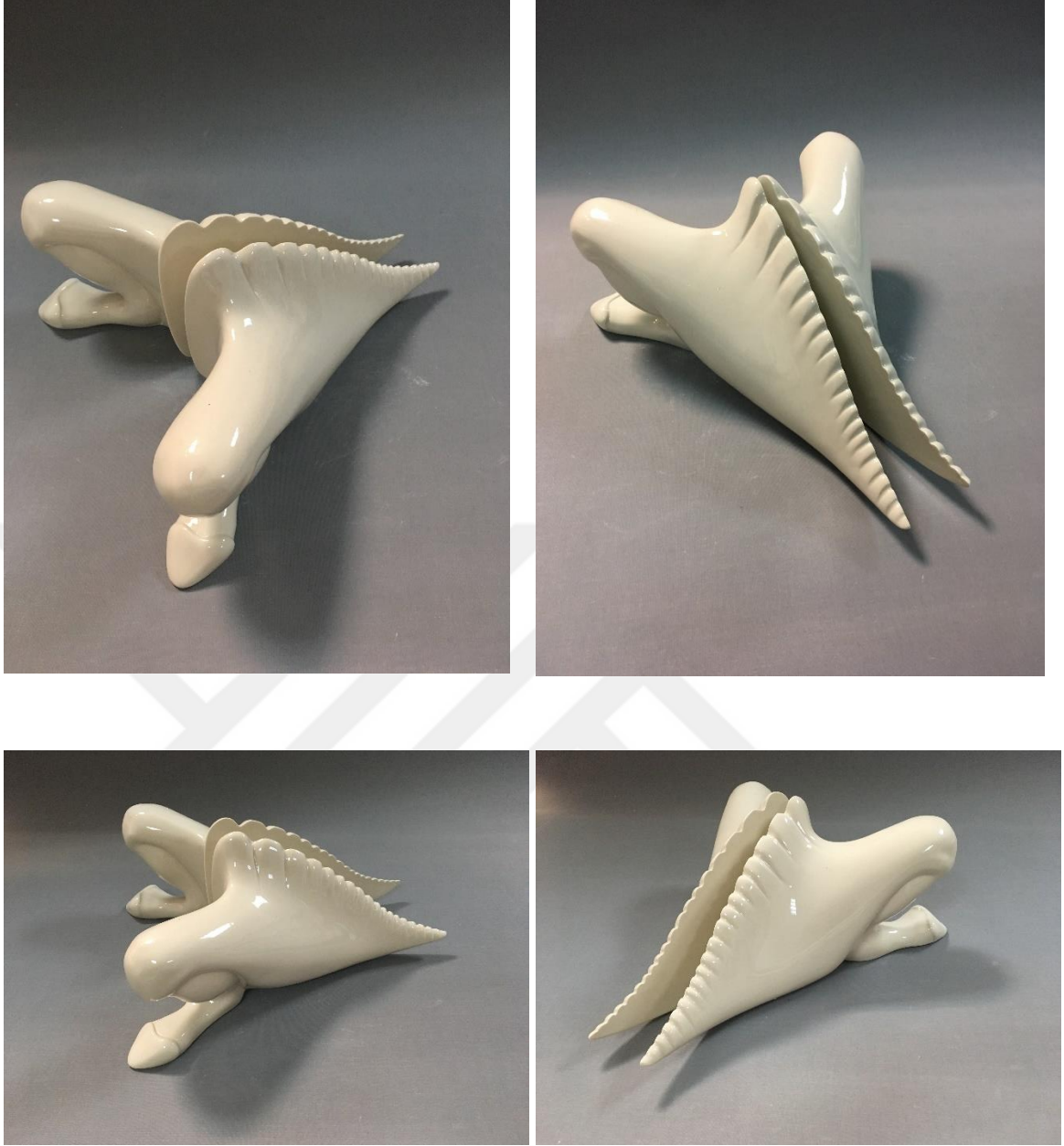


Görsel 62. Fallus Serisi-3 No:3, 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili,
32x24x26 cm

4.4. FALLUS SERİSİ-4



Görsel 63. Fallus Serisi-4 No:1, 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1250°C Sırlı, Porselen,
36x29x18 cm



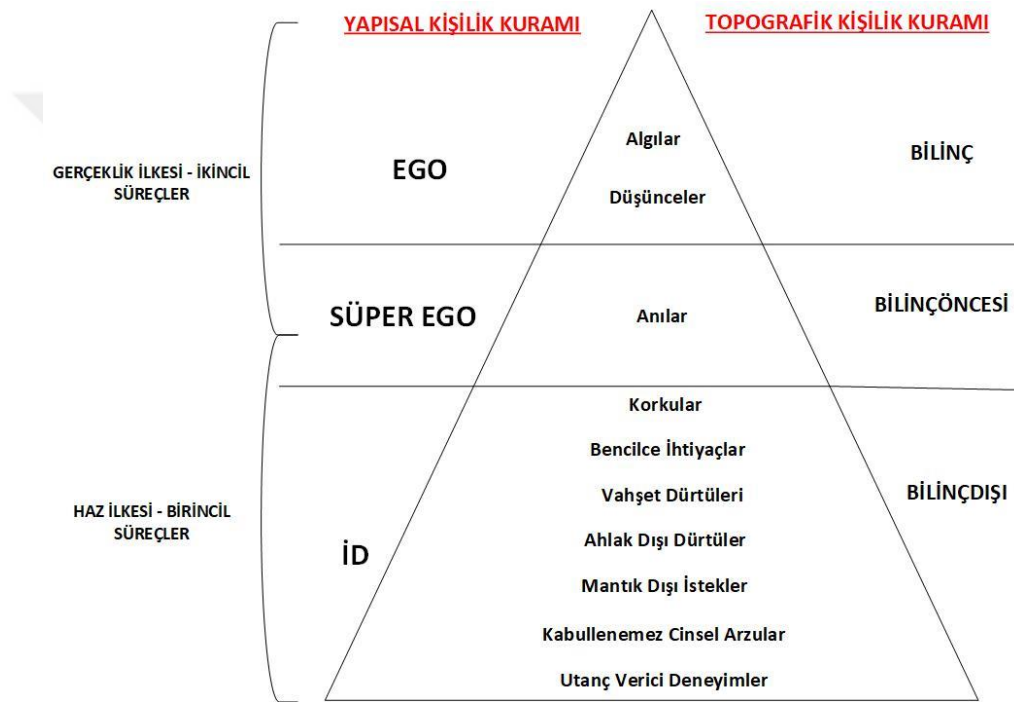
Görsel 64. Fallus Serisi-4 No:2 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1250°C, Sırlı, Döküm Kili,
37x30x19 cm



Görsel 65. Fallus Serisi-4 No:3, 2018, Kalıpla Şekillendirme, 1200°C Sırlı, Döküm Kili,
36x29x18 cm

SONUÇ

Felsefe ve Psikolojiyi meşgul etmiş bilinçdışı kavramı, bu raporda bilinçdışının kaşifi olan Freud ve onun kuramları üzerinden ele alınmıştır. İnsana dair bir alan olarak sanatın bilinçdışı ifadeyi ele alma biçimi sanatın farklı dönemlerinde sıkça kullanılan yaratıcı bir sanatsal ifade aracı olarak sanat eserlerinde izlenmiş ve ifade edilmeye çalışılmıştır. Ele alınan Freud kuramları aşağıdaki şemada yer aldığı biçimde anlatılırken bu kuramlar üzerinden sanatla olan ilişkileri ortaya konulmuştur.



Görsel 66. Freud'un Yapısal ve Topografik Kuramına İlişkin Şemalaştırma

Freud zihni bir buz dağına benzetir ve bu şemada görüldüğü gibi suyun üzerinde kalan bölüm ruhun bilinç yönünü, suyun hemen altındaki bölüm ise bilinçöncesi oluşturmaktadır. Bu iki seviye yapısal kuramdaki ego ve süperego ile ilişkilidir. Göremediğimiz ve bilgisine sahip olmadığımız en alt seviye ise bilinçdışının alanıdır ve Yapısal Model'de bu alan id ile ifade edilmiştir.

Dolayısı ile Ruhun bilinç yönü tamamen dış gerçeklikle ilgili olarak, derinliği olmayan reel dünyanın ifadesidir. Bu gerçeklikte derin bir mana aranmaz. İç gerçeklik ise bilinçdışının gerçekliği olarak derin ve içsel anlamlarla yüklüdür. Bilinçdışında kalan ve

şemada açıklanan bilincin kabul etmeyeceği haz arayan dürtü ve istekler sürekli olarak egonun çarpıtmalarına maruz kalırlar. Birincil sürecin ikincil süreçlere uymaları için yoğunlaştırma ve yer değiştirme gibi bastırma mekanizmaları bu çarpıtmaları gerçekleştirirler. Böylelikle sürekli ileri ve geri hareketlerle ilerleyen bir süreç ortaya çıkar. Sanat eserlerinin de 60'lara kadar bu iki gerçekliğin sınırlarında yer aldığı düşünülebilir. Böylece sanatın, dış gerçekliğin ifade alanında, onun nesnelere ile içsel gerçekliğin anlatımını sunduğu düşünülebilir.

Modern sanatın ortaya koyduğu sanat yapıtlarının bilinçdışı ile açıklanmaya çalışılmasının sebebi onların insanda uyandırdığı duygulardır. Bu yapıtlardaki ilginç nesne ilişkileri, hırçın ve şiddetli biçimler bilinçdışının açığa çıktığı ifadeler olarak değerlendirilmiştir. Yukarıda Freud'un kuramları üzerinden belirtilmiş ilişkiler bütününde modern sanatta ele alınan sanatçılar ve yapıtları incelendiğinde, içsel gerçekliğin sanat yapıtlarına yansıtılması noktasında sanatçıların bilinçdışını sembolleştirme ve dualizm yoluyla ortaya koydukları görülmüştür. Yapıtı oluşturan nesne ve öğelerin yan yana gelişlerindeki tuhaf ve absürt durumların da bu nedenle ortaya çıktığı düşünülebilir. Çünkü sanatçının bilinçdışını açığa çıkarması için egosunu yenmesi gerekmektedir. Bu da sembolleştirme sürecini gerekli kılar.

Sanatta ifade bulduğu dönemler arasında farklılıklar gösterse de, genel olarak bilinçdışı anlatımın temelini bilinçdışı arzuların, bilinçdışının oluşturduğu rüyaların ve içgüdü kuramına bağlı olarak gelişen narsisist bileşenlerin oluşturduğu görülmüştür. Tekinsizlik, tuhafılık, yabancılık, saldırganlık hissi, ölüm ve şizofreni çağdaş sanat yapıtlarının birer ögesi haline gelmiştir. Özellikle tuhafılık, yabancılık ve tekinsizlik kavramlarının çağdaş sanatı yorumlamak için ne kadar önemli olduğu görülmüştür ve yapılan kişisel seramik uygulamalar ile tuhaf onanın tekinsiz olanın yapıt ile olan ilişkisine dikkat çekilmiştir.

Bu anlamda çağdaş sanatın bilinçdışı ifadeyi, yeni bir gerçeklik yaratma yolunda bulduğu düşünülmektedir. Bir sanat eseri ister şiddetin ve yıkımın, isterse tekinsizliğin ve tuhafılığın bir parçası olsun, tüm bu dehşet verici içeriğe rağmen yine de onda kendi çağının estetik güzelinin var olduğu ifade edilmiştir. Bu estetiğin ortaya çıkmasında önemli bir role sahip olan Marcel Duchamp'ın yapıt ve görüşlerine yer verilmiştir. Sıradan nesnelere bağlamından koparılması ve bir müzeye ya da sanat galerisine konulması, nesneyi dönüştürmüş ve bu nesnelere günlük hayattaki bağlamı insanları rahatsız etse de, sanatın bu nesneyi kendi alanına çekmesi, nesneyi bir sanat yapıtı olarak yüceltmıştır.

Hazır-yapımların, gerçekliği, estetik alanının içine çekmesi ile onu genel geçer olana ve sıradanlığa götürmesi, yadsınması ve onu aşması durumu, sanat yapıtının hem içsel hem de biçimsel anlamdaki yaratıcı dönüşümünü yok ettiği iddiası ile gündeme getirilmiştir. Buna rağmen sanatçılar, hiper-gerçekçi yaklaşımı, mirasçısı oldukları sanat tarihinin yaratıcı ifadelerinden yararlanarak, başka bir şeye evrilmesini sağlamışlardır. Hiper-gerçek, bir üst gerçeklikle, gerçeküstüyle birleştirilmiş ve ortaya çıkan sanat yapıtları, biçimlerin olağanüstü gerçekliği ile bilinçdışı olanı oradan alıp yeni bir gerçeklik kurgusuna sokmuştur. Biçimlerin, dokuların ustaca taklit edilmesiyle birlikte gerçeküstü nesne, o kadar gerçek olmuştur ki, bu sanat yapıtlarının yanında varlık ve yokluk arasındaki çizginin sınırlarının zorlandığı görülmüştür.

Bu raporda, katkı sağlayacağı düşünülen Hanna Segal ve Donald Kuspit, yaratım sürecinde bilinçdışı anlatımın sanat pratiklerine nasıl karıştığını açıklamak konusunda önemli bir yer tutmuştur. Segal ve Kuspit'in görüşleri ile tuhaflığın ve tekinsizliğin yanı sıra şiddetin, yıkımın, ölümün ve yaşamın çirkinliğinin estetik bir biçimsel dönüşüm geçirmeksizin ham bir gerçeklikle sunulmuş olması, onun gerçekliğine ilişkin bir anlam yitimine uğramadığını göstermiştir. Çirkinliğin yapıttaki varlığı, çağdaş sanatın onu alıp kendi alanına çekmesinin bu bilinçdışı şiddet dolu arzulara bir doyum sağladığı düşünülmektedir.

Psikanaliz alanında Freud'dan sonraki en önemli isim Lacan'dır. Onun yapısalcı yaklaşımının ve bilinçdışının yanı sıra geliştirdiği Fallus kavramının, çağdaş sanatta değer bulunduğu görülmüştür. Özellikle Feministler için hem teoriye hem de sanata katkıları büyüktür. Bu bağlamda çağdaş sanat, beden sınırlarının zorlandığı bir dizi sanat yapıt ve eylemlerine sahne olmuştur. Bu yapıt ve eylemlerin, kaçınılmaz olarak tekinsizlikle bir bağlantı içinde, kabaca bir hamlık ile kendini ham bir sanatın içinde var ettiği düşünülmüştür. Çünkü bilinçdışı ile fantezi, rüya ve hayal gücü ile gerçekliğin arasındaki sınır bedenler vasıtası ile aşılmış ve yerini tekinsize, yabancı ve tuhaf olan bir gerçekliğe bırakmıştır.

Sanattaki feminist ifadenin bilinçdışı bakımından en önemli sonuçlarından birinin Abject kavramı olduğu görülür. Julia Kristeva'nın geliştirdiği Abject, iğrenç ve aşağı olanın, hor görülenin yüceltildiği bir ifade olarak, sanatta 'öteki'ni temsil etmenin özgürlüğünün yolunu açmıştır. Bu özgürlüğü elde etmek için sanatın, yıkıcılığı, şiddeti ve ölümü kullandığı görülmüştür. Funk sanatçılarının da, dışkıyı sergilemeye varan seramik uygulamaları, geleneksel değerlere bir saldırı, hayata dair kötücül, toplum tarafından dışlanmış ne varsa onu sanatın konusu hatta nesnesi konumuna taşıması noktasında

bilinçdışının bastırılmış ve istenmeyen tüm arzularını ham bir biçime yansıttıkları ifade edilmiştir. Abject kavramının tüm bedensel sıvı ve atıkları sergilemesi, bu anlamda kimi Funk yapıtları Abject'in alanına sokar. Seramik sanatında bilinçdışı ilişkiler, dehşetin, ölümün, fantezinin, geleneksel güzelliği bozma noktasında her tür şiddet ve rahatsız edici biçimin kullanıldığı yapıtlar üzerinden okunmuştur.

Bu çalışma kapsamında yapılmış kişisel seramik uygulamalar da bu ilişkiler üzerinden değerlendirilmiştir. Bilinçdışı rüyaların hibrit sembolleştirmelerinden yola çıkarak insan ve hayvan uzuvları tek bir biçimde bir araya getirilmiş ve uyumsuzluktan doğan tuhaflik hissi yaratılmıştır. Biçimlerdeki erojen boşluk, Fallus kavramının varlık yokluk diyalektiği ile ilişkilendirilerek tekinsizlik hissini yaratmak amaçlanmış ve yapıtlardaki bilinçdışı bu öğelerin aşağıdaki örneklerde görüldüğü gibi izleyicide de aynı duyguyu yarattığı görülmüştür.



05:46 - 7 Tem 2018

5 Retweet 27 Beğeni



3 5 27



Hakan [redacted] @hakannozdemr · 7 Tem 2018

@PeraMuzesi adlı kullanıcıya yanıt olarak

İnsan bacaklı siçan kirpi sandım



recai [redacted] @RNuktedan · 7 Tem 2018

@PeraMuzesi adlı kullanıcıya yanıt olarak

Begenmedim.



Erkan [redacted] @okunamayaninsan · 7 Tem 2018

@PeraMuzesi adlı kullanıcıya yanıt olarak

Traş zamanı gelmiş



Görsel 67. Pera Müzesi resmi Twitter hesabı, 'Sarsılan İmge' sergisinden Gamze Boz Sülüoğlu'na ait Fallus Serisi-1 No:3

Görsel 67. de Pera Müzesi'nin Twitter hesabında 'Sarsılan İmge' sergisinde yer alan Fallus Serisi-1' No:3 isimli seramik çalışmanın (Görsel 52.) fotoğrafı kullanıcılar için paylaşılmış ve bu paylaşıma yapılan yorumlara yer verilmiştir. Burada Erkan isimli kullanıcının yorumu ilginçtir. Kullanıcının birazda nüktedan bir yaklaşımla eserdeki tüyümsü parçalar üzerinden yaptığı yorum, bu tüyümsü parçaların erojen boşlukta yer almamasına rağmen cinsel gönderimin ne kadar güçlü olduğunu göstermektedir.



Görsel 68. Pera Müzesi resmi instagram hesabı, 'Sarsılan İmge' sergisinden Gamze Boz Sülüoğlu'na ait eserlerin paylaşımı

Görsel 68. de ise Pera Müzesi'nin Instagram hesabında 'Sarsılan İmge' sergisinde yer alan Fallus Serisi-1' e ait seramik çalışmalarının fotoğrafları kullanıcılar için paylaşılmış ve bu paylaşıma yapılan yorumlara yer verilmiştir. Özellikle Sema ve Fatma isimli kullanıcıların yorumları dikkate değerdir. Sema isimli kullanıcı gördüğü nesnenin onda anlam veremediği biçimde bir mide bulantısı yarattığını ifade ederken, yapıtın onda yarattığı tekinsiz duyguları açığa vurur. Yine Fatma isimli kullanıcı ise, gördüğü biçimleri saçma olmakla suçlarken, görmeye alışkın olmadığı bu biçimleri sanata uygun bulmaz ve reddeder. Çalışmalara ait her bilinçdışı öge ona tuhaf ve yabancıdır dolayısı ile reddedilmelidir. Bu iki kadın kullanıcının yanı sıra Naci ve Hakan isimli erkek kullanıcılar tam aksine çalışmalarını beğendiklerini ifade etmişlerdir. Burada iki cins

arasındaki fark Oedipal Karmaşanın kadın cinselliği ve onun gelişiminin erkeklerden nasıl farklılaştığına ilişkin bir sonuç değil belki ama bir örnek olarak gösterilebilir.

Ego sürekli olarak çarpıtır ve baskılar, rahatsız edici ve özneyi tehdit eden tüm bilinçdışı içerikleri bilinçten uzak tutar. Kadınlardaki baskı mekanizmalarının toplumun da etkisi ile erkeklerden farklı olduğu söylenebilir. Bu tuhaf nesnelere, onlarla yüz yüze gelen kadın kullanıcılar için bir tehdit gibidir. Egonun devreye girmesi ile söz konusu kadın kullanıcılar sanat yapıtı üzerinden bir farkındalığa ulaşamazlar. Onlar için bu rahatsız edici durum, üstesinden gelemeyecekleri kadar büyük bir problem oluşturur ve kişiler karşılaştıkları bu deneyimi inkar etme yoluna başvururlar. Burada asıl reddedilen sanat yapıtı değil onun çağrıştırdığı ve kişilerde dokunduğu tabulaştırılmış duygulardır. Psikanalizdeki ret ve inkar olguları bu türden durumları açıklamakta yardımcı olabilir.

Çağdaş sanatın tuhaf güzelliği, hamlığın ve simgeleştirilmemişliğin içinden arkaik olanın, bilinçdışı olanın temsillerini sunmaktadır. Öznede var olduğu düşünülen bilinçdışının, onda hep var olacağı inancı ile bir insan edimi olarak sanatın, Postmodern süreçte geçirdiği değişime bağlı olarak yeni ifade olanakları bulunduğu görülmüştür. Bilinçdışının bastırılmış yönünü oluşturan çirkinliğin, tuhaflığın ve tekinsizliğin, yaşam ve ölüm güdülerinin arasında duyumsanan her şey, tüm dışlanmışlığına rağmen, sanatın kapsayıcı gücü aracılığıyla deliliğin sınırına gelmeyi engelleyerek bilinçdışının dönüştürülmemiş gerçekliğini katlanabilir kılmaktadır. Görünen o ki çağdaş sanat, her tür sınır ihlaline ve sınır deneyimlerine dayalı bir sanatsal ifade sürdürmekte ve bu dönem sanatının geliştirdiği estetik düzlemde sanat yapıtının iletebileceklerinin de bir sınırı yokmuş gibi gözükmektedir.

KAYNAKÇA

- Abella, A. (İlkbahar 2011), Çağdaş Sanat ve Hanna Segal'in Estetik Üzerine Düşünceleri, *Uluslararası Psikanaliz Yıllığı*, s.51-68
- Alkan, D. (Aralık 1999), Amerika'da Çağdaş Seramik Sanatı, *Anadolu Sanat Dergisi*, S. 10, s.7
- Aslan, G. (2011). *Wandering Schizo-Nomads In Postmodern Spaces: Paul Auster's The Music Of Chance, Steven Millhauser's Martin Dressler: The Tale Of An American Dreamer And Orhan Pamuk's The Museum Of Innocence* . Yüksek lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara
- Aslan, H. N. (İlkbahar 2009), Gölgedeki Hayal, *Psikanaliz Yazıları*, S. 18, s.33-40
- Berman, E. (İlkbahar 2009), Film İzleyicisi: Düş Görenden Düş Yorumcusuna, *Psikanaliz Yazıları*, S. 18, s.51-63
- Best, S., Kellner, D., (2011), *Postmodern Teori*, (M. Küçük, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Boudrillard, J. (2015), *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğubatı Yayınları
- Bowie, M. (2007), *Lacan*, (P. Şener, Çev.), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Bozkurt, N. (2012), *Sanat ve Estetik Kuramları*, Ankara: Sentez Yayınları
- Budak, S. (2000). *Psikoloji Sözlüğü*. (1. bs.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları
- Cebeci, O. (Kış 2008), Tarihsel bir Perspektif Üzerinden İroni Tür ve Tekniklerinin gelişimi ve Bazı Uygulama Örnekleri, *Cogito:İroni*, S.57, s.87-104
- Cevizci, A. (2004). Bilinçdışı. *Felsefe Ansiklopedisi*. (c.2, s.592). İstanbul: Etik Yayınları
- Charrier, J. P. (2015), *Bilinçdışı ve İnsan*, (H. Portakal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınları
- Clague, L. (1999–2003). *Statement*. Erişim: 24 Mayıs 2011, http://www.lisaclague.net/artist_statement.htm
- Clark, G. (2003), *Shards*, Newyork: Ceramic Art Foundation
- Clero, J. P. (2011), *Lacan Sözlüğü*. (Ö. Soysal Çev.). (1. bs.). İstanbul: Say Yayınları
- Çolak, B. (2011), Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi - Dışarı; Kiki Simith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection, *Fe Dergi*, 3(1), s. 38-46
- Dirimsel². (t.y.). *TDK, Güncel Türkçe Sözlük*, Erişim: 19 Şubat 2019, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c752036bdb7d7.54031535
- Doschka, R. (2003). *Marc Chagal: Ceramic Masterpieces*, Erişim: 15 Kasım 2018, <https://www.studiointernational.com/index.php/marc-chagall-ceramic-masterpieces>)

Duchamp, M. (2003), Marcel Duchamp ve Ready-Made, E. Batur(Ed), *Modernizmin Serüveni*, (s.322), İstanbul: YKY

Düşlem. (t.y.). *TDK, Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü*, Erişim: 19 Şubat 2019, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GT.S.5c6c210e3696b1.57407732

Eagleton, T. (2010), *Estetiğin İdeolojisi*, (B. Gözkan ve Diğerleri, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları

Erinç, S. (1998), *Sanat Psikolojisine Giriş*, Ankara: Ayraç Yayınları

Ferrin Gallery. (t.y.). Erişim: 08 Ocak 2013, http://www.ferringallery.com/dynamic/artist_bio.asp?artistID=10

Foster, H. (2009), *Gerçeğin Geri Dönüşü: Yüzyılın Sonunda Avangard*, (E. Hoşsucu, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Freud, S. (2011a), *Rüyaların Yorumu I.* (İ. Kırımlı, Çev.), İstanbul: Alter Yayınları

Freud, S. (2011b), *Rüyaların Yorumu II.* (İ. Kırımlı, Çev.), İstanbul: Alter Yayınları

Freud, S. (2013), *Metapsikoloji*, (E. Kapkın, A. Tekşen, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları

Galerist. (t.y.). Erişim: 25 Kasım 2018, <http://www.galerist.com.tr/tr/artist/francesco-albano/biography-2/>

Garcia, E. (2017). *Behind The Hidden Hare: Russell Wrangle*, *Ceramics Monthly*, Erişim: 20 Temmuz 2018, <https://ceramicartsnetwork.org/ceramics-monthly/ceramic-art-and-artists/ceramic-artists/behind-hidden-hare-russell-wrangle/#> Edith Garcia.2017.

Geçtan, E. (2006), *Psikanaliz Sonrası*, İstanbul: Metis Yayınları

Gençaydın, Z. (2002), Yaraticılık ve Kaygı, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi*, S.9, s.1-8

Gerçek. (t.y.). *TDK, Güncel Türkçe Sözlük*, Erişim: 19 Şubat 2019, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c6c20bf123910.12604233

Gerçek. (t.y.). *TDK, Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü*, Erişim: 19 Şubat 2019, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GT.S.5c6c2105560d56.05474584

Homer, S. (2013), *Jacques Lacan*, (A. Aydın, Çev.), Ankara: Phonenix Yayınları

İmgelem. (t.y.). *TDK, Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü*, Erişim: 19 Şubat 2019, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GT.S.5c6c21a65f51c7.13004111

İnal, İ. (Ocak 2006), 20. Yüzyıl'da Yeni İfade Arayışları ve Seramik Sanatı, *Seramik Türkiye Dergisi*, S.13, s.100-107

Jealous Gallery. (t.y.). Erişim: 24 Ekim 2018, <https://www.jealousgallery.com/artists/jessica-harrison>

Jung, C. G. (2008), *İnsan Ruhuna Yöneliş*, İstanbul: Say Yayınları

Kılıç, İ. B., Altıntaş, O. (2016). *Çağdaş Sanatta Metaforik Düşünce*, İdil Dergisi, doi: 10.7816/idil-05-20-13

Klages, M. (t.y.). *Jacques Lacan ve Bilinçdışı*. (G. Genç, Çev.). Erişim: 22 Haziran 2018, <http://pangorselkultur.wordpress.com/mary-klages-jacques-lacan-ve-bilincdisi/>

Kristeva, J. (2018), *Korkunun Güçleri: İğrençlik üzerine Deneme*, (Nilgün Tural, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Kuspit, D. (2004). *Sanatın Sonu*, (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları

Leigh, B. (2010). *He + She Ceramics of Sergei Isupov*, Erişim: 08 Ocak 2013, <http://sergeiisupov.com/articles>

Maria Rubinke. (2013), Erişim: 5 Kasım 2018, <http://artodyssey1.blogspot.com/2013/04/maria-rubinke.html>

May, R. (2003), *Yaratma Cesareti*, (Alper Oysal, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları

Megill, A. (2012). *Aşırılığın Peygamberleri*. İstanbul: Say Yayınları

Moran, B. (2007), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri Yöntemleri*, İstanbul: İletişim Yayınları

Nasio, J. D. (2007), Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları

Nezer, O. (2011), The Concept of Abject in Art and the Potential of Ceramic Art in The Representation of 'The Other' (Sanatta Abject Kavramı ve Öteki Temisilinde Seramik Sanatının Potansiyeli), *Ceramics: Art and Perception*, S.85, s.95-99

Özbay Aydoğan, S. M. (2006). *Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul

Özdek¹⁰. (t.y.). *TDK, Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü*, Erişim: 19 Şubat 2019, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GT.S.5c753120a5dfc6.06927111

Parman, T. (İlkbahar 2005), Sanatsal Yaratıcılık ve Psikanaliz, *Psikanaliz Yazıları*, S.10, s. 99-111

Parman, T. (İlkbahar 2009), Psikanalist ve Sanatçı: Belli Bir Cinayetin Savunması, *Psikanaliz Yazıları*, S. 18, s.15-22

Parman, T. (Sonbahar 2011), Psikanaliz ve Gerçeklik: Psikanalizde İç ve Dış Gerçeklik ve Düşlem, *Psikanaliz Yazıları*, S. 23, s.159-172

Paul Mccarthy, (t.y.), Erişim: 5 Kasım 2018, https://www.artspace.com/artist/paul_mccarthy

Raphael Montana Ortiz.(t.y.), Erişim: 5 Kasım 2018, https://en.wikipedia.org/wiki/Raphael_Monta%C3%B1ez_Ortiz

San, İ. (1977), *Sanatsal Yaratma, Çocukta Yaratıcılık*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

- Sauvagnargues, A. (2010), *Deleuze ve Sanat*, (Nurten Sarıca, Çev.), Ankara: De Ki Yayınları
- Schultz, D., Schultz, S. E. (2002), *Modern Psikoloji Tarihi*, (Y. Aslay Çev.), İstanbul: Kaknüs Yayınları
- Shiner, L. (2004), *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, (İ. Türkmen, Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Smith, A. (2018). *Sculptor Ronit Baranga Returns with Demons Playground*. Erişim: 28 Eylül 2018, <https://hifruuctose.com/2018/04/17/sculptor-ronit-baranga-returns-with-demons-playground/>
- Söylemez, M. (2011), Feminist sanat ve Yapısöküm Kadın İmgeleri, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.8, s.1-10
- Talpin, J. M. (Kış 2012), Tanıdığı Yabancılaştırmak/Tuhaflaştırmak, Yabancıyı/Tuhafı Tanıdıklaştırmak, Performans Sanatında Beden, *Cogito: Tuhaflık ve Yaratıcılık*, Sayı72, s.114-135
- Timuçin, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*. (3. bs.). İstanbul: Bulut Yayınları
- Timuroğlu, V. (2013), *Estetik*, İstanbul: Berfin Yayınları
- Töz¹. (t.y.). *TDK, Bilim ve Sanat Terimleri Ana Sözlüğü*, Erişim: 19 Şubat 2019, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GT.S.5c751ccb214db6.26566731
- Tunalı, İ. (2008), *Felsefenin Işığında Modern Resim: Modern Resimden Avangard Resme*, İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tura, A. R. (2014). *Sanat ve Estetikte Metonomi*. Erişim: 2. Ocak 2018, <http://nnevarneyok.blogspot.com.tr/2014/12/metonomisanat-ve-bilincdisi.html>
- Tura, S. M. (2012), *Freud'dan Lacana Psikanaliz*, İstanbul: Kuram Yayınları
- Turani, A. (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Tükel, R. (2014), *Freud Okumaları*, İstanbul: Bağlam Yayınları
- Velioğlu, S. (1978), *Akıl Hastası ve Sanatçı*, İstanbul: Yelken Yayınları
- Waal, E. (2003), *20th Century Ceramics*, New York: Thames & Hudson
- Weyers, F. (2005), *Salvador Dali Hayatı ve Eserleri*, (S. Bulutsuz, Çev.), İstanbul: Literatür Yayınları
- Yetkin, S. K. (1979), *Estetik ve Ana Sorunları*, İstanbul: İnkılap Yayınları
- Yılmaz, M. (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya
- Zelil. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük*, Erişim: 19 Şubat 2019, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c6c223fe15553.39182591

Seramik Sanatında Bilinçdişî Anlatım

Yazar Gamze Boz Sülüşoğlu

Gönderim Tarihi: 26-Şub-2019 06:59PM (UTC+0300)

Gönderim Numarası: 1084146684

Dosya adı: SERAM_K_SANATINDA_B_L_N_DI_I_ANLATIM.doc (20.84M)

Kelime sayısı: 35014

Karakter sayısı: 246026

Seramik Sanatında Bilinçdişı Anlatım

ORIJINALLIK RAPORU

%9

BENZERLIK ENDEKSİ

%8

İNTERNET
KAYNAKLARI

%1

YAYINLAR

%4

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BIRINCIL KAYNAKLAR

1

[edoc.site](#)

İnternet Kaynağı

%1

2

[Submitted to Hacettepe University](#)

Öğrenci Ödevi

%1

3

[tr.scribd.com](#)

İnternet Kaynağı

<%1

4

[www.ait.hacettepe.edu.tr](#)

İnternet Kaynağı

<%1

5

[www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080](#)

İnternet Kaynağı

<%1

6

[www.scribd.com](#)

İnternet Kaynağı

<%1

7

[cins.ankara.edu.tr](#)

İnternet Kaynağı

<%1

8

[kutuphane.pamukkale.edu.tr](#)

İnternet Kaynağı

<%1

9

[www.aymavisi.org](#)

İnternet Kaynağı

<%1

10

Submitted to Yeditepe University

Öğrenci Ödevi

<% 1

11

acikerisim.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

12

nnevarneyok.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

13

www.metiskitap.com

İnternet Kaynağı

<% 1

14

es.scribd.com

İnternet Kaynağı

<% 1

15

Submitted to Beykent Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<% 1

16

acikarsiv.ankara.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

17

mektepyillari.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

18

www.intjcss.com

İnternet Kaynağı

<% 1

19

cahij.com

İnternet Kaynağı

<% 1

20

www.psikolog.gen.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

21

www.akatalpa.org

	İnternet Kaynağı	<% 1
22	pt.scribd.com İnternet Kaynağı	<% 1
23	docs.neu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
24	omerdemir2.blogspot.com İnternet Kaynağı	<% 1
25	trdocs.org İnternet Kaynağı	<% 1
26	katalog.hacettepe.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
27	www.usdusunveotesi.net İnternet Kaynağı	<% 1
28	web.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1
29	www.ersinaybars.com İnternet Kaynağı	<% 1
30	bursapsikiyatri.com İnternet Kaynağı	<% 1
31	suanyisan.blogspot.com.es İnternet Kaynağı	<% 1
32	earsiv.atauni.edu.tr İnternet Kaynağı	<% 1

33

Submitted to Anadolu University

Öğrenci Ödevi

<% 1

34

www.ilile.org

İnternet Kaynağı

<% 1

35

Submitted to Dicle University

Öğrenci Ödevi

<% 1

36

tosunnecip.blogcu.com

İnternet Kaynağı

<% 1

37

www.akildefteri-turkiye.com

İnternet Kaynağı

<% 1

38

Submitted to TechKnowledge Turkey

Öğrenci Ödevi

<% 1

39

torpil.com

İnternet Kaynağı

<% 1

40

twitter.com

İnternet Kaynağı

<% 1

41

sehribankzn.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

42

psikanalizyilligi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

43

Submitted to Monash University

Öğrenci Ödevi

<% 1

44

pam.arel.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

45

Submitted to University of Technology, Sydney

Öğrenci Ödevi

<% 1

46

www.artslant.com

İnternet Kaynağı

<% 1

47

felsefeekibi.com

İnternet Kaynağı

<% 1

48

YILDIRIM, Farız. "Ahmet Mithat Efendi'nin
"Felatun Bey ile Rakım Efendi" romanında
ironik söylem", TUBITAK, 2011.

Yayın

<% 1

49

docslide.us

İnternet Kaynağı

<% 1

50

"Social Robotics", Springer Nature, 2018

Yayın

<% 1

51

www.sweetsearch.com

İnternet Kaynağı

<% 1

52

teteysilvia.blogspot.com

İnternet Kaynağı

<% 1

53

www.bby.hacettepe.edu.tr

İnternet Kaynağı

<% 1

54

kpssarsivi.net

İnternet Kaynağı

<% 1

55

blogs.stlawu.edu

İnternet Kaynağı

<% 1

56

studylibtr.com

İnternet Kaynağı

<% 1

57

Submitted to TechKnowledge

Öğrenci Ödevi

<% 1

Alıntılarını ıkart

üzerinde

Eşleşmeleri ıkar

Kapat

Bibliyografyayı ıkart

üzerinde

