



**Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Resim Anasanat Dalı**

**İMGENİN BAKIŞI**

**Şemsi Altaş**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Ankara, 2018**

# İMGENİN BAKIŞI

Şemsi Altaş

Sanatta Yeterlik Tezi

Hacettepe Üniversitesi Güzeli Sanatlar Enstitüsü  
Resim Anasanat Dalı

Ankara, 2018

## KABUL VE ONAY

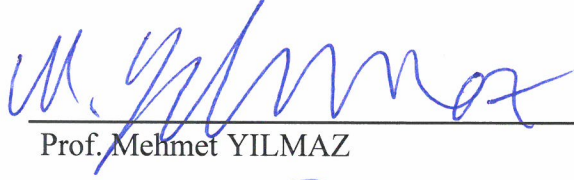
Şemsi ALTAŞ tarafından hazırlanan “İmgenin Bakışı” başlıklı bu çalışma, 28.05.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından “Sanatta Yeterlik Tezi” olarak kabul edilmiştir.



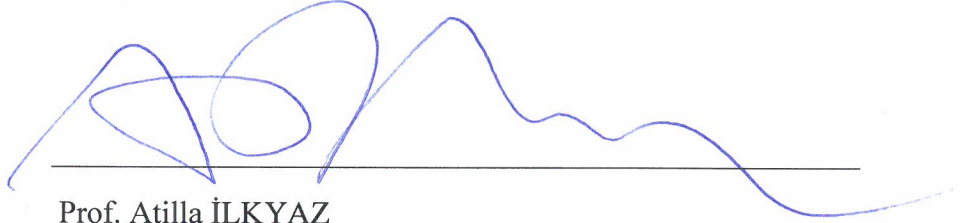
Prof. Hüsnü DOKAK (Başkan)



Prof. Cebrail ÖTGÜN (Danışman)



Prof. Mehmet YILMAZ



Prof. Atilla İLKİYAZ



Prof. Dr. Hasan KIRAN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylım.

Prof. Pelin YILDIZ

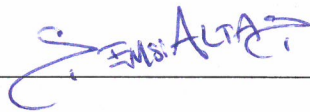
Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

28.05.2018



Şemsi ALTAŞ

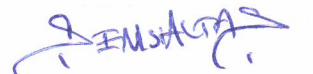
## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) 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.

- **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**  
(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)
- **Tezimin/Raporumun .....tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**  
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)
- **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**
- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

28 /05/2018

  
Şemsi ALTAŞ

## TEŞEKKÜRLER

Teşekkür, kişilere açılan nezaket penceresidir. Yapılan şeylere atıfta bulunarak bir parantez açma girişimidir. İşte bu noktada şu değerli insanlara parantez açarak hakkını teslim etmek istiyorum. Hayatıma yön veren, maddi manevi desteğini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili Ailem'e ve Dedem'e, varlığını bana her zaman hissettiren sevgili Müberra UĞURCALI'ya, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde Sanatta Yeterlik yapmam için beni cesaretlendiren ve bu süre zarfında beni destekleyen arkadaşım Yasemin DOĞAN'a, tezimin oluşum aşamasında ve kendisinden aldığım birçok derste iyi bir akademisyenin nasıl olacağını gösteren tez danışmanım sayın Prof. Cebrail ÖTGÜN'e, tez jürimde bulunarak tezimin sürecini yakından takip eden sayın Prf. Mehmet YILMAZ'a, sayın Doc. Dr. Hasan KIRAN'a ve son olarak hayatımın herhangi bir noktasında bana az ya da çok destek olan ismini saymadığım tüm diğer güzel insanlara teşekkür ederim.

## ÖZET

ALTAŞ, Şemsi. *İmgenin Bakışı*, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2018.

İmge, zihne yerleşmiş olan bir şeyin dış dünyada görünürlük kazanma durumudur. Bu durum zihindeki şeyin varoluş biçiminin başkalaşması ve böylece imge olarak karşımız da durması demektir. Yani görünmez olan şey bu sayede görünür olanın safına geçmektedir. Görünürlük safında olan imge, bakış aracılığı ile ötekinin dünyasıyla iletişim haline geçer. Öteki konumundaki bizim imgeyle ilişkisi bu şekilde başlamaktadır. Dolayısıyla imge, bakış aracılığı ile konuşmakta ve varlığına dair mesajları bu şekilde ötekine yollamaktadır. Çünkü bakış, varlığa hem alan açmakta hem de onu açtığı koridordan beslemektedir. Peki, imgenin bakışları bize ne gibi mesajlar yollamaktadır? Bakış, zihnin duvarını dış dünyayı yansıtan, zihin duvarındaki de ötekine yansıtan bir tepegözdür. Bu doğrultuda bakıldığında imgelerin bakışları daima olası mesajlar barındırmaktadır. Bu mesajları olası anlam boşluklarıyla doldurmak yaklaşım biçimimizle ilgili bir durumdur. Dolayısıyla her imgenin bakışı farklı vücutlarda farklı anlam katmanlarına bürünerek bizimle iletişime geçmektedir. O halde tek bir iletişim kanalı yoktur. İmgenin bakışlarına bakıldıkça açılan iletişim pencereleri vardır. Bu bağlamda *İmgenin Bakışı* isimli bu tezdeki yaklaşım biçimi açılmış olan bu iletişim pencerelerinden sadece biridir.

**Anahtar Sözcükler:** İmge, Bakış, Resim, Bakış Arzusu, İmgenin Gücü

## ABSTRACT

ALTAŞ, Şemsi. *The Gaze of the Image*, Thesis in Proficiency in Art, Ankara, 2018

Image, is the state of something that is situated in the mind to gain visibility in the outside world. This means the medium of the object in the mind changes and we encounter it as an image. Through this, what is invisible is aligned with what is visible. The image that is associated with the visible starts to be in contact with the world of the other via gaze. This is how the relationship that we, who are situated as the other, starts with the image. Therefore, image sends messages regarding its existence to the other and speaks through gaze. This is because while gaze clears the way for its existence, it also feeds off the path it opens. Well, what kind of messages do the gazes of the image send us? Gaze is a projector that reflects the wall of the mind to the outside world and what is on the mind's wall to the other. When approached in this aspect, the gaze of images always hosts possible messages. Filling these messages with possible gaps in meaning is a situation related to our approach. Therefore, the gaze of each image is wrapped up in different layers of meaning in different bodies and communicates with us. Then there is not just one communication channel. There are windows of communication that open as the gaze of images are looked upon. In this sense, the approach in this thesis "The Gaze of the Image" is just one of these windows of communication that is opened.

**Keywords:** Image, Gaze, Picture, Desire to Look, Power of the Image



## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No:
<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>BİLDİRİM</b> .....	ii
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	iii
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	v
<b>ÖZET</b> .....	vi
<b>ABSTRACT</b> .....	vii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	viii
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	x
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1. BÖLÜM :</b> .....	2
<b>İMGE</b> .....	2
1.1. İmgenin Gücü.....	11
<b>2. BÖLÜM :</b> .....	16
<b>BAKIŞ</b> .....	16
2.1. Bakış Arzusu.....	28
2.2. Bakış Eyleminin Başkalığı.....	32
<b>3. BÖLÜM:</b> .....	36
<b>İMGENİN BİZE DÖNÜK BAKIŞI</b> .....	36
3.1. İmgenin Büyülü Bakışı.....	37
3.2. Vaatkar Portrenin Bakışı.....	49
3.3. Gizlenen İmgenin Bakışı.....	64
3.4. Başkalaşmış İmgenin Bakışı.....	74
<b>4. BÖLÜM:</b> .....	91
<b>UYGULAMALAR ÜZERİNE</b> .....	91

<b>SONUÇ</b> .....	103
<b>KAYNAKÇA</b> .....	105
<b>Ek 1: İntihal Raporu</b> .....	111



## RESİMLER DİZİNİ

**Resim-1:** Vasiliy Kandinskiy, *Doğaçlama – 7*, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 131,0 x 97,0 cm, Tretyakov Galeri, Moskova, Rusya

**Resim-2:** Henry Matisse, *Mor Elbiseli Küçük Cariye*, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 38 x 45 cm, Özel Koleksiyon

**Resim-3:** Yayoi Kusama, *Bozulan Oda*, 2002, Mobilya, Beyaz Boya, Renkli Nokta Çıkartmaları, Yayoi Kusama ile Queensland Sanat Galerisi Arasındaki İşbirliği, Queensland Sanat Galerisi Koleksiyonu, Avustralya

**Resim-4:** Piet Mondrian, *Gri Ağaç İçin Eskiz*, 1911, Kâğıt Üzerine Kara Kalem, 58,4 x 86,5 cm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere

**Resim-5:** Piet Mondrian, *Çiçeklenen Elma Ağacı*, 1912, tuval üzerine yağlı boya, 78,5 x 107,5 cm, Gemeente Müzesi, Lahey, Hollanda

**Resim-6:** Paul Cézanne, *Büyük Çam*, 1887–89, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84 x92 cm, São Paulo Müzesi, Brezilya

**Resim-7:** Nebamun Mezar Resminden Bir Sahne (Detay), M.Ö. 1350 Dolayları, İngiliz Müzesi, Londra

**Resim-8:** Anselm Kiefer, *Nürnberg*, 1982, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Saman, Karışık Malzeme, 280.35 x 380.68 cm, Broad Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles, ABD

**Resim-9:** George Segal, *Yataktaki Âşıklar*, 1970, Alçı, Demir Yatak Çerçevesi, Boya, Yükseklik: 121.92 cm, Genişlik: 193.04 cm, Lynda Zyberman Özel Koleksiyonu

**Resim-10:** Banksy, *Napalm Kızı*, 2004, Kâğıt Üzerine Serigrafı, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere

**Resim-11:** Jeff Koons, *Yeni Hoover Elektrik Süpürgeleri*, 1981, Yeşil, Kırmızı, Kahverengi, Yeni Shelton Islak / Kuru Özelliğe Sahip Elektrik Süpürgeleri, 251.5 x 137.2 x 71.1 cm, Tate Müzesi ve İskoçya Ulusal Galeri, Edinburgh, İskoçya

**Resim-12:** Van Gogh, *Kargalar ile Buğday Tarlası*, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50,5 x 103 cm, Van Gogh Müzesi

**Resim-13:** Yakarış Sahnesi, XIII.yy, İstanbul Ayasofya Kilisesi / Müzesi, İstanbul

**Resim-14:** Pierro Della Francesca, *İsa'nın Dirilişi*, 1463/5, Fresko, 225 x 200 cm, Civico Arkeoloji Müzesi, Sansepolcro, İtalya

- Resim-15:** Pierro Della Francesca, *İsa'nın Dirilişi* (Detay), 1463/5, Fresko, 225x200 cm, Civico Arkeoloji Müzesi, Sansepolcro, İtalya
- Resim-16:** Andy Warhol, *Marilyn*, 1971, Litografi, 75,7 x 50.4 cm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere
- Resim-17:** Nam June Paik, *Altın Buda*, 2005, 27 İnçlik Monitör ile Video Enstalasyonu, 118.1 x 269.2 x 80.6 cm, Özel Koleksiyon
- Resim-18:** Hüseyin Avni Lifi, *Pipolu-Kadehli Otoportre*, 1908-9, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64 x 46 cm, Altan Gürman, Bilge Gürman Koleksiyonu
- Resim-19:** Lucian Freud, *Otoportre*, 1985, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51.2 x 56.2 cm, Özel Koleksiyon
- Resim-20:** Amedeo Modigliani, *Jeanne Hébuterne Portresi*, 1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55 x 38 cm, Özel Koleksiyon
- Resim-21:** Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*, 2007, Platin, Elmas ve İnsan Dişleri, 171 x 127 x 190 mm, Özel Koleksiyon
- Resim-22:** Marlene Dumas, *Dul*, 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 140 cm, Zeno X Galerisi, Antwerp, Belçika
- Resim-23:** Kongo lideri Patrice Lumumba'nın öldürülmesinden sonra eşi Pauline Lumumba'nın götürülme anına ait fotoğraf
- Resim-24:** Marlene Dumas, *Dul* (Detay), 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 140 cm, Zeno X Galerisi, Antwerp, Belçika
- Resim-25:** Neşe Erdok, *Portre*, 2010, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80
- Resim-26:** Nakkaş Sinan, *Gül Koklayan Fatih*, Murakka Üzerine, Topkapı Sarayı, İstanbul
- Resim-27:** Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Resmin Ters Tarafı*, 1670, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66.4 x 87 cm, Danimarka Ulusal Galeri, Kopenhag, Danimarka
- Resim-28:** Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 80 cm, Rus Devlet Müzesi, Petersburg, Rusya
- Resim-29:** Rene Magritte, *Boş Resmin Çerçevesi*, 1934, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 81 cm
- Resim-30:** Burhan Kum, *Gösteri*, 2015, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Çerçeve, 87 x 105 x 12 cm

- Resim-31:** David Hammons, *İsimsiz*, 2010, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 92 x 72 inç, Levy Gorvy Sanat Galerisi 26 Ocak – 4 Mart 2011 sergisi, New York, ABD
- Resim-32:** Raphaelle Peale, *Denizden Yükselen Venüs - Bir Aldatmaca*, 1822, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74.3x61.3 cm, Nelson Atkins Sanat Müzesi, ABD
- Resim-33:** David Hammons, *İsimsiz*, 2010, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 108 x 84 inç, Levy Gorvy Sanat Galerisi 26 Ocak – 4 Mart 2011 sergisi, New York, ABD
- Resim-34:** Alberto Giacometti, *Siyah Kafa*, 1957 - 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.4 x 65 cm, Alberto ve Annette Giacometti Vakfı, Paris
- Resim-35:** Francis Bacon, *Oturmuş Figür*, 1961, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165 x 142 cm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere
- Resim-36:** Francis Bacon, *Velazquez'in Papa X Innocent Portresinden Sonra Bir Çalışma*, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152.1 x 117.8 cm, Des Moines Sanat Merkezi Nathan Emory Koleksiyonu
- Resim-37:** Jenny Saville, *Anneler*, 2011, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 270 x 220 cm, Gagosian Galeri, New York, ABD
- Resim-38:** Tony Oursler, *R/o/s/e*, 2017, Cam, LED Ekran, Ses, Çelik, Akrilik, Reçine, LED ışık ve Bilgisayar, 200 x 39 cm – Baş 35 cm, 25 Ağustos - 24 Eylül 2017 'b0t / fl0w - ch@rt' isimli kişisel sergi, Galeri Forsblom, Stockholm, İsveç
- Resim-39:** Fang Lijun, *2016 Sonbahar*, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 140 cm, Hanart TZ Galeri, Hong Kong
- Resim-40:** Fang Lijun, *2016 Sonbahar*, (Detay), 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 140 cm, Hanart TZ Galeri, Hong Kong
- Resim-41:** Mehmet Gülerüz, *Islak Zemin*, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 80 cm,
- Resim-42:** Şemsi Altaş, *Masadakilerin Halleri*, 2016, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 85 cm
- Resim-43:** Şemsi Altaş, *Cansız İmgelerin Kuyusu*, 2017, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 130 cm
- Resim-44:** Şemsi Altaş, *Ters Yüz*, 2017, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 85 cm
- Resim-45:** Şemsi Altaş, *Bitişik Odadaki Şeyler*, 2015, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 130 cm
- Resim-46:** Şemsi Altaş, *Sarmaşık Vücut*, 2018, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 130 cm

**Resim-47:** Şemsi Altaş, *Masadakiler*, 2016, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 130 cm

**Resim-48:** Şemsi Altaş, *Ötekiyle Karşılaşma*, 2016, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 130 cm

**Resim-49:** Şemsi Altaş, *Beden Küpü*, 2018, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 85 cm

**Resim-50:** Şemsi Altaş, *Beden Küpü*, (Detay), 2018, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 85 cm



## GİRİŞ

İmge, içsel dünyanın dış dünyaya taşma halidir. Zihinde bulunan şey varlık kazanarak imgeleşmektedir. Bu durum imgenin somut varlığa dönüşme biçimidir. Bu dönüşümde imge varlığını yaratıcısına borçludur. Çünkü onu görünür hale getiren yaratıcısıdır. Zihinde görünmez olan bu sayede görünürlük kazanır ve bizimle iletişime geçer. Peki, ama nasıl? İmgenin konuşması ne kadar mümkündür? “Bilindiği üzere nesnelere kendi başlarına konuşamamakta, kendi başlarına vücuda gelememektedir. Bu nedenle belirli temsil ilişkileri içinde, temsil ettikleri şeyle aralarını açsalar bile, ister istemez temsil edilen şeyi sabitler imgeler; temsil edilen mevcudiyetin ancak imgenin varlıkbilimi sayesinde yaşama geçirileceğine işaret eder...” (Sayın, 2003, s. 18). Bu bağlamda bakıldığında imgeler kendi başlarına var olamaz ve temsil ettiği şeye göndermelerde bulunarak konuşabilir. Dolayısıyla imgeler *ben şunu temsil ederek şunları söylüyorum* demenin halidir. Peki, imgenin salt varlığı bunu söylemesi açısından yeterli midir? Kimi zaman evet kimi zaman hayır. İşte bu noktada bakış, imgenin dış dünya ile iletişime geçme penceresidir. Bakış, varlığı gereği bir şeylerin çiftini yaratma ihtiyacı içerisindedir. Bu nedenle bakış, kopyalanmış bir dünyanın çiftini zihin içerisinde oluşturmakta ve iletişime geçmektedir.

İmge, bakış aracılığı ile hem kendi varlığına hem de yaratıcısının alan açmaktadır. Sanatçı bu sayede kendi varlığını imgesinin bakışlarına gizlemiştir. Bu bağlamda imgelerin her bakışı bir yaşam deneyiminin bize yansıyan taraflarıdır. Peki, gerçekten öyle midir? Eğer öyleyse imge ne konuşmaktadır? İmgenin bize dönük bakışı bize neler vaat etmekte ve neleri dikte etmektedir?

İmge ve onun bakışı ortaya çıktığı an bir şeyler söylememesi imkânsızdır. Çünkü varlık varsa söz, söz varsa iletişim vardır. Bu bağlamda bu tezde felsefi yaklaşımlardan da etkilenerek Andy Warhol, Damien Hirst, David Hammons, Giacometti, Francis Bacon, Fang Lijun gibi sanatçıların yanı sıra daha birçok sanatçının imgelerindeki bize dönük bakışların olası anlam boşlukları doldurulmaya çalışılmıştır. Bu sanatçıların seçiminde etken olan düşünce sanat anlayışıyla olan yakın ilişkileridir. Ayrıca tüm bunların yanı sıra uygulama çalışmaları ile konuya derinlemesine yaklaşılmaya çalışılmıştır.

# 1. BÖLÜM

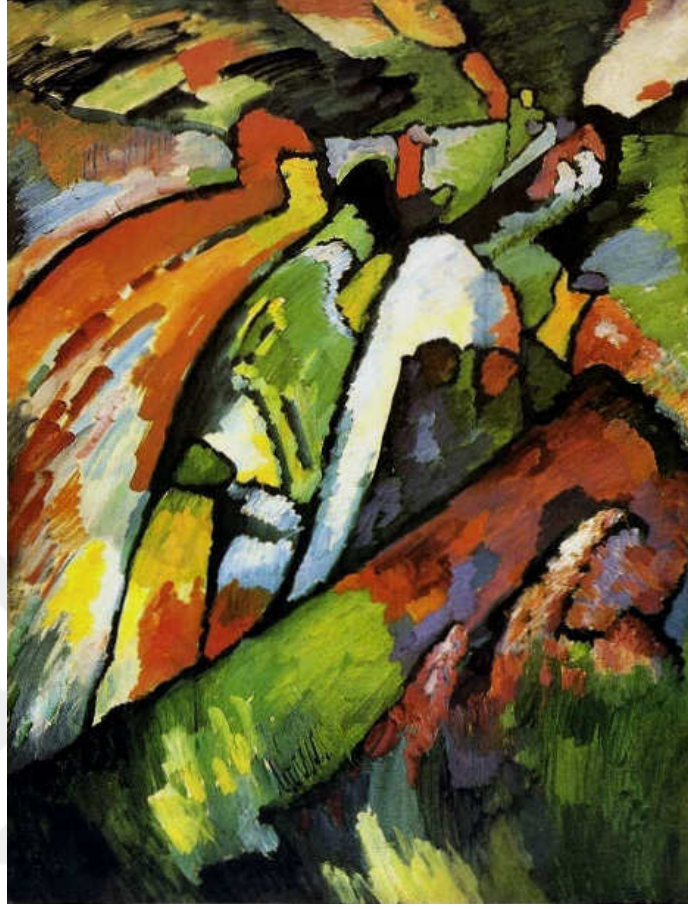
## İMGE

İmge, dış gerçekliğin zihinde yeni bir bedene kavuşması ve sonrasında bir gösterge olarak tekrar görünür olma halidir. Zihin içerisinde birçok suret meydana gelir ve imge olarak açığa çıkar. İmge olarak var olan gerçeklik yeni bir varlık olarak kendini imler. Tıpkı Sartre’in bahsettiği gibi, masanın üzerinde bulunan yaprak, aynı yaprak kuşkusuz, ama başka biçimde var oluyor. Tek kelimeyle, fiilen var olmuyor, imge olarak var oluyor (2009, s. 8). Böylece imge kendi kendisine alan açmaktadır. Bu alana yerleşen imge yalın ve gösterişsizdir. İmgenin asıl amacı somut bir varlığa dönüşmektir. İmgenin somut varlığa dönüşmesi ise onun ete kemiğe bürünmesi demektir. Somut varlığa dönüşmüş olan imge dönüşümünü tamamlamıştır. Görüntüsü ile yeni bir varlıktır. Dolayısıyla her imge dünyaya yeniden gelmiş bir varlıktır. Yeniden doğuşun gerçek karşılığıdır.

İmge dış gerçekliğin suretinden meydana geliyorsa gerçeklikten beslenmemiş imge de yoktur. Aksi takdirde imge kendi gerçekliğini gerçekleştiremez. Eğer gerçeklik yoksa imge yoktur, imge yoksa gerçeklik yoktur. Her iki kavramda birbirine bağlı canlı organizmadır. Peki, bu iki kavram neden bu kadar birbirine bağlıdır? Çünkü olmayan bir şeyin zihinde temsilcisi olmayacağı için imgede var olmayacaktır. “Kör doğmuş birçok kişinin görme merkezlerinde hasar yoktur: yine de asla görsel bir imge oluşturamadan yaşayıp ölürlür. Demek ki böyle bir imgenin ortaya çıkabilmesi için dışsal nesnenin en azından bir kez rol oynamış olması gerekir: en azından ilk kez tasarıma fiilen dâhil olmak gerekir” (Bergson, 2015, s. 34). Yani dış gerçeklik zihne yansımamışsa imge hiçbir şekilde var olmayacaktır. Bu bağlamda bakıldığında imge dışsal nesnenin yeniden görülür olma halidir. Fakat bu görünürlük dışsal nesnenin olduğundan farklı görünür olmasıdır. Yani Klee’nin görünmez ‘görünür kılınması’<sup>1</sup> ile ilgili bahsettiği görünür kılınan şeydir.

<sup>1</sup> “Kendi geliştirmekte olduğu görüş felsefesiyle Cezanne’in ‘resimdeki düşüncesi’ –ve Cezanne’dan yola çıkan, Matisse, Klee, Delaunay... adlarıyla değindiği modern resmin serüveni –arasında derin bir yakınlık fark etmektedir. Ressamların yapıtlarından çok, söylediklerine değinmesi ilginçtir. Cezanne’in ‘resimde –





**Resim-1:** Vasiliy Kandinskiy, *Doğaçlama – 7*, 1910, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 131,0 x 97,0 cm, Tretyakov Galerisi, Moskova, Rusya

Dış gerçeklikte görünür olan şey zihinde görünmez olanın safına geçer. Daha sonra imge olarak zihinde belirir ve imge olarak açığa çıkar. Peki, tüm bunları bilmediğimizi düşünelim, o halde imgeden kaçmak mümkün mü acaba? Bergson'un imge ile ilgili düşüncelerine bakacak olursak bu pek mümkün değildir. Çünkü dış dünyanın gerçekliği hakkında hiçbir şey bilmediğimizi varsaysak da buna rağmen her bakışta imgeler belirir. Duyularımızı açsak da, kapatsak da algıladığımız imgeler her yerdedir (2015, s. 15). Yani aslında her an karşımızda, sağımızda, solumuzda imge belirmektedir. İmgenin kendi varlığını dayatmasından kurtulmak mümkün değildir.

---

resim tarzında- düşünmek' sözüyle birlikte Klee'nin görünmez 'görünür kılınması' ile ilgili sözü, belki de bu yakınlığı en iyi ifade eden ressam sözleridir"(Akt. Ponty, 2012, s. 9).

İnsan bakış aracılığı ile doğayı daha derinden kavramakta ve keşfetmektedir. Bu kavrayış sırasında imge belirir ve kişi imge dünyasını yaratır. Yaratılmış olan bu dünya benliğin keşfidir. *Ben buyum* demenin göstergesidir. Aynı zamanda açığa çıkmış olan her imge bir varoluş sancısının cisimleşmiş halidir. Sanatçılar bu sancının sonucunda cisimleştirdikleri ile var olur. Bu bağlamda bakıldığında Kandinsky<sup>2</sup> kompozisyonun ritmi (Resim-1) ile Matisse ise rengin kendi içindeki ahengi ile kendi varoluşlarını cisimleştirmişlerdir (Resim-2).



**Resim-2:** Henry Matisse, *Mor Elbiseli Küçük Cariye*, 1937, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 38 x 45 cm, Özel Koleksiyon

İmge, kendi varoluşunun ardında yatan yaratıcıya her defasında atıfta bulunur. Çünkü imge varlığını yaratıcısına borçludur. Bunun yanı sıra imgeyi yaratan kişi kendi varlık kökünü imgesine salmıştır. Bu nedenle imge ile imgeyi ortaya çıkartan kişi arasında organik bir bağ vardır. Mesela *Siyah Kare* Maleviç'i, puantiyeli imgeler Yayoi Kusama'yı<sup>3</sup> (Resim-3) işaret etmektedir.

<sup>2</sup> Kandinsky, kendi sanatının ritmik hali ile ilgili olarak, kendi sanatının müziği resmettiğinden bahsetmektedir. Ayrıca o müzikle resim arasındaki duvarları yıkmış ve saf duyguyu arayama koyulmuştur. Kandinsky'nin çizgi ve renkleri müzikteki armoni ve ritme benzetmektedir. Bu nedenle oldukça farklı bir ruh hali ortaya çıkmaktadır (2013, s. 21).

<sup>3</sup> Yayoi Kusama'yı ve onun sanatını Kıran şu şekilde anlatır; "... onun için bir çeşit iyileşmedir, terapi veya yaşama sevincidir. Hatta evreni, dünyayı, yaşamı anlamak için bir araçtır, bütün olumsuz yaşananlardan kurtulmak için seçebileceği en yöntemdir. Özellikle boya resmi yapmak; onun için kâbuslarından, korkularından kurtulmanın, huzura kavuşmanın en iyi yoludur. Bu yüzden gittiği her yere



**Resim-3:** Yayoi Kusama, *Bozulan Oda*, 2002, Mobilya, Beyaz Boya, Renkli Nokta Çıkartmaları, Yayoi Kusama ile Queensland Sanat Galerisi Arasındaki İşbirliği, Queensland Sanat Galerisi Koleksiyonu, Avustralya

İmge ve yaratıcısı arasındaki bu organik bağ var olan birçok şeyi görünür hale getirmektedir. Çünkü sanatçılar kendi yaşam deneyimlerini imgeleri ile görünür kılma çabası içerisinde. Sanatçılar bu çaba içerisinde olmasalar bile ortaya koyduğu imge onu ele vermektedir. Üstelik bunun yanı sıra sanatçılar imge denen şeyi ortaya çıkartana kadar kendi imgesinin neye benzeyeceğini de tam olarak bilmezler. Bu bilinmez olanı bilinir hale getirme çabası nitekim başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Sanatçıların bu denli bitmek tükenmeyen imge üretme merakı her defasında yaşadığı bu başarısızlıktan ötürüdür.

Her şeye rağmen ortaya çıkan imge bilinmez olanın bilinirleşmesi durumudur. Bunun sonrasında bilinir olan şey sanatçının varlık temsilidir. “Velasquez onu griye ve şişman aşçıların yüzlerindeki kaba ifadeye götüren bir rehberse eğer, Monet onu gün batımlarına, Rembrandt gündüz ışığına, Vermeer ise Arles’in körpecik kızlarına götürmüştür. Sağanak yağıştan sonra Rhone’u sarıp sarmalayan gökyüzü ona Hokusai’yi, buğday Millet’yi, Saintes-maries de la Mer’deki genç kadınlar Cimabue ve Giotto’yu hatırlatmıştır” (Botton, 2014, s. 196). Dolayısıyla sanatçı, imgesi ile

---

yanında boya, kâğıt veya tuval götürür. Noktaları da ilk başta tuvalde denemiştir. Daha sonra noktaların kullanım alanını genişleterek farklı disiplinlerde kullandığı görülmüştür. Ayrıca noktaların kullanım amacı sadece gördüğü halüsinasyonlarla da ilişkili değildir. Noktalara, buldukları yere ve onları uyguladığı disipline göre anlamlar yüklemektedir. Onun için noktalar gün geçtikçe içeriği zengin olan felsefi bir simgeye dönüşmektedir” (2013, s. 122).



varlığının kodlarını ortaya çıkartır. Bu durum sanatçının dünyası ile karşılaşma biçimimizdir.

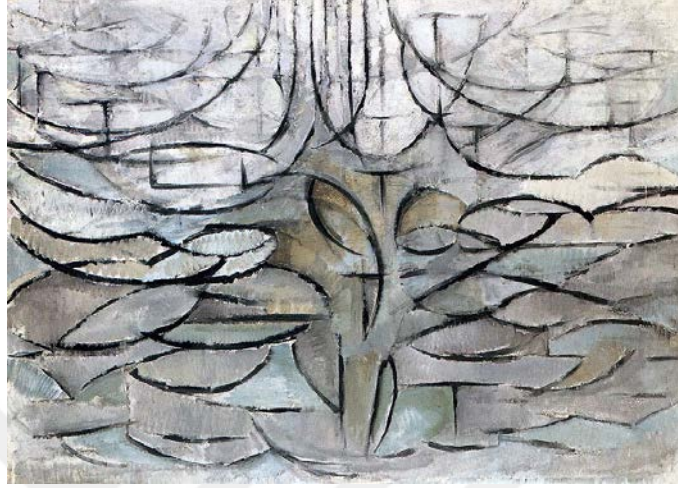


**Resim-4:** Piet Mondrian, *Gri Ağaç İçin Eskiz*, 1911, Kâğıt Üzerine Kara Kalem, 58,4 x 86,5 cm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere

İmge bir çıplaklıktır, varlığın en yalın halidir. Bakış, varlığı soyar ve imgesini çıplaklaştırır. Göze gelen her varlık mekânını bir kenara atarak sadece kendisi olarak gelir. Sonrasında imge durmadan kendi asıl varlığına işarette bulunur. Bu nedenle sanatçıların ortaya koyduğu her imge birer işaret, birer kod ve temsildir. Temsiller anlamlandırıldıkça sanatçının yaşadığı dünyaya ilişkin bilinmezlikler ortaya çıkar. Tıpkı May'in, Mondrian'ın sanat anlayışı hakkında bulunduğu tespitler gibi;

“1904 ve 1905'teki gerçekçi çalışmalardan 1930'lardaki kare ve dikdörtgenlerine uzanan yol boyunca, resmettiği nesnelere ve özellikle ağaçların altta yatan biçimlerini bulmak için harcadığı çaba görülebilir. Ağaçları sevmiş olduğu sezilir. 1910'lu yıllardaki resimleri, Cezanne gibi başlayarak, gitgide daha ötelere, ağacın altında yatan anlama doğru sokulur –gövde organik olarak köklerini içine daldırıldığı topraktan yükselir; dallar kübist bir biçimde, birçoğumuz için ağacın altta yatan özünü şekillendirerek kıvrımlar ve arka plandaki tepeler ve ağaçların içine doğru bükülürler (Resim-4). Ardından Mondrian'ın doğanın 'zemin biçimlerini'ni bulmak için daha derin bir çabaya girdiğini görürüz; artık ağaç, daha az ağaçtır; daha çok, tüm gerçekliğin altında yatan kalıcı geometrik biçimlerdir. Sonunda Mondrian'ın karşı konulmaz bir biçimde, saf soyut sanatın en son biçimi olan kareler ve dikdörtgenlere doğru itildiğini görürüz (Resim-5). Kişiliğinden koptu mu? Şüphesiz. Bireysel benlik yitmiştir. Oysa bu tam da Mondrian'ın dünyasının bir yansıması değil mi –yirmilerin, otuzların dünyası, askeri gücün, faşizmin, komünizmin, uyumculuğun yayıldığı bir dünya, bireyin kendini yitik hissetmekle kalmadığı, gerçekten yittiği, doğadan ve diğer insanlardan

yabancılaşmasıyla birlikte kendinden de yabancılaştı bir dünya? Mondrian'ın resimleri yaratıcı cesareti böylesi bir dünyanın içinde dışavuruyorlar; 'yitmişlikler'ine rağmen bireyi bir olumlama bu. Bu yüzden onun eseri, bu insana karşı politik gelişmelere direnebilen bireyselliğin kurulabilmesi için bir arayış" (2015, s. 73, 74).



**Resim-5:** Piet Mondrian, *Çiçeklenen Elma Ağacı*, 1912, tuval üzerine yağlı boya, 78,5 x 107,5 cm, Gemeente Müzesi, Lahey, Hollanda

Buna benzer tespitleri *Guernica*'da<sup>4</sup>, Edward Hopper'ın imgelerinde<sup>5</sup> ve diğer tüm sanatçıların imgelerinde yapmak mümkündür. İmgeler ortaya çıktığı dönemin psikolojik havasını taşır. Hatta sadece dönemin siyasi, psikolojik havasını yansıtmakla kalmaz aynı zamanda sanatçısına ilişkin hakikatleri de ortaya serer. Çünkü imge, Sayın'ın bahsettiği gibi, temsilin ardında yatan ve görünmeyen bir niteliğin varlığını yadsır imge, ayrıca diğer yandan kendi meşruiyet zeminini hazırlar ve kendini yalnızca kendine gönderme yapan ya da yalnızca kendini dışavuran bir hakikatin çıplaklığı olarak ortaya

<sup>4</sup> "... birbirinden koparılmış, yırtılmış figürleriyle, tümüyle katı beyazlar, griler ve siyahlarla. *Guernica* Picasso'nun, savunmasız İspanyol kenti Guernica'nın İspanyol devriminde faşist uçaklarca bombalanmasının insanlık dışılığına karşı yanık lanetiydi; ama *Guernica* bundan da öteye uzanır. Çağdaş insani varlığın atomlara bölünmüş, ayrılmış, parçalanmış, bölük pörçük durumunun tahayyül edilebilecek en canlı gösterilişi ve bu durumla atbaşı giden uyumculuk, boşluk ve umutsuzluğun gösterimidir. Sonra, otuzların sonlarında ve kırklarda Picasso'nun portreleri daha da makinemsindir, insanlar tamamen metale dönmüşlerdir. Yüzleri çarpılır. Sanki bireyler, kişiler tamamen var olmamaktadır; onların yerini korkunç cadılar almıştır" (May, 2015, s. 75).

<sup>5</sup> "Edward Hopper, yapıtları hüznü olan, ama onlara bakan bizleri kedere boğmayan sanatçılarıdır, Bach'ın ya da Leonard Cohen'in resimdeki karşılığı diyebiliriz ona. Ana tema yalnızlıktır. Hopper'ın insanları evden uzaktır, oturdukları ya da ayakta durdukları mekânda onlardan başka kimse yoktur; kimi bir barda tek başına içki içer, kimi trenin penceresinden dışarıyı seyrederek, kimi de otel lobisinde kitap okur. Yüzlerinde kırılmalı ve içe dönük ifade bir ifade vardır. Az evvel terk etmiş ya da az evvel terk edilmişlerdir, kendilerine bir iş, bir sevgili ya da arkadaş aramaktadırlar, bu arayışla geçici seyahat mekânlarına sürüklenmişlerdir" (Botton, 2007, s. 93).

koyar (2013 s. 11). Bu açıdan bakıldığında her imge az önce belirttiğim gibi bir gösterge, bir işaretir. Üstelik bütün gerçekliği olduğu gibi gösteren açık sözlü bir göstergedir.

Peki, imge neden bu kadar açık sözlüdür? Bu sorunun cevabını şu şekilde cevaplamak mümkündür; “İmge bir anlam taşır, kendisinden başka bir şeyle bağıntı kurmuş bulunur; bir vekildir. Anlıksal bir içeriğe sahiptir, mantıksal bir gerçekliğin belirtkesidir. Asla tümüyle yalıtık değildir: bir imge-göstergeler dizgesinin parçasıdır; bu dizge sayesinde anlaşılır” (Meyerson’dan akt. Sartre, 2009, s. 89). Yani her imge ardından başka bir imgeyi buyurmaktadır. Her buyuruş, göstergeler dizisini açığa çıkartırken, imgelerin altında yatan gerçeği de gözler önüne sermektedir. İmge bu anlamda bakıldığında fazlasıyla davetkârdır.

İmgenin bir başka imgeye olan davetkârlığı her imgenin diğer imge-göstergeler ile karışmasına neden olur. Bu karışım bir imgenin diğer imge içerisinde tamimiyle yok olması değil kendi alanını genişletmesi, kendi temsilini çoğaltmasıdır. Dolayısıyla her imge diğer imgeye çağrıda bulunarak büyümektedir. Bu durumun nedenini şöyle açıklayabiliriz; “Bedenim uzay içinde yer değiştirdikçe, tüm diğer imgeler de değişir; bedenim ise, tersine, değişmeden kalır. Dolayısıyla bedenimi, elbette, tüm diğer imgelerimi bağlayabileceğim bir merkez yaparım” (Bergson, 2015, s. 36). Yer değiştiren beden, her hareketinde kendi imge dünyasını dönüştürürken zenginleştirir. Etrafa çalışmış olan nesnelere bizi ilgilendiren tarafları ile bize doğru gelir ve onları kendi tözünden koparıp imgemiz haline getiririz. Bunlar nesnenin tözünden koparılmış kopyalardır. “İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden-sunum. Hakikatten, imgelerin temsil ettiği şeyler ‘gerçek’ dünyada olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya, ya da fantezi dünyasında var olabilir” (Leppert, 2009, s. 16). Dolayısıyla bu sunum bahsedildiği gibi temsilin yeniden sunumdur. Belli bir işlevin inşa edilen tekrarlarıdır.

Peki, imge sadece gördüklerimizle mi sınırlıdır? Sınırlı değildir fakat gördüklerimize bağımlıdır. İçsel arzularımız doğrultusunda imgeyi temsil ettiği şeylerden uzaklaştırabiliriz. Bu sayede imge gerçekliğin birebir kopyası olmaz. Fakat yine de her imge için bir temsile ihtiyaç vardır.

Baudrillard, insanın bazı şeyleri kafasında canlandırıp, isimlendirip kavramsallaştırdığından ve ham gerçekliğin içinden kurnazca çekip alarak yok olmalarına neden olduğundan bahsetmektedir (2012, s. 8). Burada yok olup giden ham gerçekliğin kendisidir. İmge ortaya çıktığı an ham gerçekliği ortadan kaybolmaya başlar. Peki, ama ham gerçeklik tamimiyle mi kaybolur? Bu bağlamda bakıldığında gerçekliğin tamamıyla yok olup gittiğinden bahsedebiliriz. Aynı gerçeklik aynı zaman ve mekân diliminde tekrar bir araya gelemeyeceği için o an ki gerçeklik yok olur. Gerçeklik aynı kalsa dahi zaman ve mekân mutlaka onu değişime zorlayacaktır. Bu değişim sonrası gerçeklikten bize miras kalan sadece o şeyin imgesidir.

Kaybolan gerçeklikten arda kalan boşluklara imge kendini yerleştirir. Bize görünür olan bütün imgeler kaybolan gerçekliğin izdüşümüdür. Her imge geri gelmeyecek olan eski gerçekliğin çağrısıdır. Çünkü görünen her imge kaybolmuşlukların içinden bize gelmektedir. Dolayısıyla imge, görünenle olan ilişkisini yok etmekte ve kendi düzlemine ait yeni görünürlükler yaratmaktadır. “İmge, görünenle nedensel bir ilişki içinde olmayan, kendi nedenini ve bağıntısını gözle görünmez bir uzamdan alan gerçekötesi bir betimleme dizgesinin sonucudur. İmge, bir tür hayaldir ve hayali bir göstergeler düzenine aittir” (Sayın, 2013, s. 124). Bu hayali göstergeler düzenine sanatçıların imgeleri ile şahit oluruz. Sanatçılar kurduğu temsili tiyatro dünyası yaşama yeni bir pencere açar. Üstelik sanatçılar bunu yaparken dış gerçekliğe kimsenin bakmadığı şekilde bakar ve bunu imgeleştirir. Daha sonra imge olmuş olan şey bir ruh kazanır. Tıpkı Cezanne ağaçlarının bir vücut kazanması gibi (Resim-6).

“Bir insan olan Cezanne ve bir nesnel gerçeklik olan ağaç arasındaki karşılaşmadan vücuda gelen tablo: Ağaç tamı tamına yeni, eşsiz ve özgündür. Bir şey doğmuştur, varlığa kavuşmuştur, daha önce varolmayan bir şey –yaratıcılığın bir tanımlanışı diye elde edebileceğimiz mükemmellikte. O halde, her kim ki tabloya yoğun bir farkındalık içinde bakar ve ona, kendisiyle konuşması için izin verir, ağacı oradaki eşsiz güçlü devimle görecektir, yöresi ile ağaç arasındaki kaynaşmayla ve Cezanne yaşayıp da resmedene dek ağaçlarla ilişkimizde varolmamış olan bir mimari güzellikle. Hiç abartmadan, Cezanne’ın ağaç tablolarını görüp, onlar tarafından massedilmeden önce, bir ağacı gerçekten görmediğimi söyleyebilirim” (May, 2015, s. 95, 96).



**Resim-6:** Paul Cézanne, *Büyük Çam*, 1887–89, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84 x92 cm, São Paulo Müzesi, Brezilya

Artık imge hiç olmadığı kadar gerçek görünüştür. Bu durumda şu soruyu sorabiliriz; imge bir gerçeklikten daha gerçek görünüşe nasıl sahip olabilir? Eğer varlığın köklerini açığa seren ve asıl gerçekliğini teşhir eden bir imge karşımızdaysa gördüğümüz gerçeklikten daha fazlasını görmemiz mümkündür. Özellikle bu bağlamda az önce belirttiğim May'in Cezanne ağaçları karşısında düştüğü durum da tam olarak budur. Benzer yaklaşım biçimini Bacon'un darma dağınık olmuş imgelerinde, Giacometti'nin bizimle yüzleşen imgelerinde ve diğer birçok imgede görmek mümkündür. Bu bağlamda birçok sanatçının imgesi 3. bölümde bulunan *İmgenin Bize Dönük Bakışı* başlığı altında daha ayrıntılı incelenecektir.



## 1.1. İMGENİN GÜCÜ

Çağlar boyunca imge farklı amaçlar için kullanılmıştır. Kimi zaman politik anlamda bir güç gösterisi, olarak kullanırken<sup>6</sup> kimi zaman ise sanatçıların kendilerini ifade etme biçimi olmuştur. Fakat bu duruma Platon, iktidarların gücünü sarsacağı düşüncesiyle pek olumlu yaklaşmamıştır (Platon, 2006). Yine de her şeye rağmen imge, kendinde bulundurduğu haysiyeti ve gücü kaybetmemiştir. Merleau-Ponty'e göre, imgeyi haysiyetli kılan bu durum, Bizans ikonalarında olduğu gibi, imgenin içindeki *kurucu boşluk* ögesidir: İmgeyi görünmezleştiren bu boşluk, imge içinde açılan bir oyuktur, görünenden görünmeyene uzanır ve bakışın ardında saklanan gözbebeğini yerinden oynatır (Akt. Sayın, 2013, s. 10). Yani aslında imgenin görünürlüğü ardında bir görünmezlik vardır. O görünmez olana hürmet edilir. Aynı zamanda imgenin bu görünmezliği bakışın merakını canlı tutmakta, iştahını artırmakta ve imgeyi güçlü kılmaktadır.

Peki, imgenin asıl gücünü aldığı gerçek görünürliğe ulaşmak mümkün müdür? Görünür olan sadece biçimdir, bakış imgenin biçimine takılır kalır. Böyle olmalıdır çünkü imge bilinçli olarak gözü kandırmaktadır. “Göze görünen resim üzerinde egemenlik -ve doğruluk ve haklılık-iddia edilmemektedir. Tersine resim, bilinçli olarak gözü şaşırtmakta, yanıltmakta, onu farklı konumlar almaya kışkırtmakta, gözün imge üzerinde kuracağı cumhuriyete engel olmaktadır. Kaldı ki beden tasvirleri olsun olmasın bunlar, gerçek anlamda içinde yer aldıkları mekânın koşullarına göre şekillenen figürlerdir” (Florensky, 2007, s. 26, 27). İşte tam olarak bu nedenden dolayı imge asıl görünürlüğüne gizlemektedir. İmge bu gizliliğinden ötürü görünmeyeni kendi içinde barındıran bir şeydir. İmge bu kutsal şeyi özünde saklamakta ve kimseyle paylaşmamaktadır.

---

<sup>6</sup> Sayın, imgenin siyasi bir güç olarak kullanılmasına ilişkin olarak; “Ne zaman ki tanrılarını imgeselleştirmeye ve isimlendirmeye başlar Romalılar, onlarla birlikte iktidarını sağlamlaştırmak isteyen imparatorların imgeleri de dökülür ortaya. Roma'da herkesin ezbere bildiği bir cümleyle, Sezar'ın imgesi Sezar'ın kendisidir. İsa'dan önce 44 yılında ve Caligula'nın öncesinde sikkeye yüzünün kabartmasını çıkarttıran ilk devlet adamı Sezar'dır. Mutlak iktidarının kanıtı olarak paralara *Caesar Dictator Perpetuo* yazdırır - Sezar bütün zamanların hükümdarıdır. Gerçi sikkelerde devlet adamı portrelerine İsa'dan önce elli yıllarından bu yana rastlanmaktadır, ama Sezar iktidarı sırasında Roma'nın efendisi olmakla yetinmemiş, kendini senato kararıyla tanrılaştırmış, tanrının oğlu sıfatıyla kabartmanın yanına *DIVIF* yazdırmıştır: *Divi filius*. Plinius'un imgelerden bozuk paradan söz eder gibi söz etmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Yalnızca Sezar'ın değil, varlıklı kentlilerin de yüzlerini parayla olumsuz kıldıkları bir müstehcenliktir imge, gümüşten yüzlerin ayıbı artık her yerdedir” (2013, s. 72).

İmgenin kendi içinde sahip olduğu *kurucu boşluk* dışında, gücünü aldığı bir başka boşluk kavramı ise kendi mekânın da bulunan boşluktur. İmgenin etrafına saçılmış olan boşluk içerisinde de bir bilinmezlik, görünmezlik vardır. Bu bilinmezlik bilinen olan imgeyi ön plana çıkartır. Bilinen olanla bilinir olmayan arasında gidip gelen bakış, sonrasında imgenin bilinirliğine kendini bırakır. Bu nedenle güç imgededir ve tek bilinen olan odur. İmge vermek istediği mesajı bu sayede kolaylıkla verir. İkonalarda mekânın uçsuz bucaksız olmasının nedeni budur. Boşluk ne kadar fazla ise imgede o kadar güçlüdür ve ikna etme gücü o kadar artar.

İmge kendi mekânı içerisinde yarattığı merkezi perspektifi ile bir çekim kuvveti yaratır. İmgenin yarattığı bu çekim kuvveti içinden çıkılmaz bir girdap oluşturur. Bu girdap imgeye gerçeklik yaratmakta, ayrıcalıklı bir evren kurmakta ve imgenin gerçek görünürlüğünü gizlemektedir. “Merkezi perspektifin amacı, görsel imgeyi, görünmeyen temsiline dönüştürmektir. İmge mekânında neyin önde, neyin arkada, neyin uzakta ve neyin yakında olduğunu belirleyen bu perspektif, yalnızca görüneni değil, görünmeyeni de ehlileştirmekte, onu karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürdüğü için bakışı tatmin etmekte, bakana egemenlik bahşetmektedir” (Sayın, 2013, s. 16). Bu nedenle perspektif hem imgeyi hem de bu yolla bakışı terbiye etmektedir. Bu durum imgenin gizliliğine gizlilik katarak onu güçlendirir. Ona ulaşılmaz bir aura katar. İmge perspektifin verdiği bu derinlemesine özgürlüğü sonuna kadar kullanır. Çünkü içeri doğru açılan bu derinlik imgenin hâkimiyet alanını genişletmektedir.

Eski çağlardan beridir imgenin sahip olduğu gücün farkında olan uygarlıklar merkezi perspektifin dışında imgeye özgü farklı perspektifler kullanmışlardır. Florensky, Mısır'dan başlayarak merkezi perspektifin bilindiğini öne sürerken, kültürlerin yüzyıllar boyunca merkezi perspektifi kullanmama nedeninin çocukluk ya da beceriksizlik değil, Yeniçağ'inkinden farklı bir varlıksal kaygı olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca yine Florensky'e göre, buradaki amaç görünmeyenle görüneni benzeştirerek onlar üzerinde hükümranlık kurmak değil, bir çocuk saflığıyla görünmeyene hayran olmak ve teslimiyet duymak, onun benzeşim ilkesi sayesinde ele geçirilemeyeceğini teslim etmektir (2007, s. 13). Dolayısıyla birçok kültürde olduğu gibi Mısır hiyeroglif imgeleri

de bilinçli olarak tersten perspektifle<sup>7</sup> çizilmiştir. Tıpkı Nubamun'un mezar resminde olduğu gibi (Resim-7). Resimde iki dansçı misafirler için eğlence imkânı sunarken dört müzisyen (ikisi tam yüzlü) oturtulmuş olarak gösterilmiştir. Resimde kullanılmış olan tersten perspektif sayesinde imge, bakış karşısında üstünlük sağlamaktadır. İmgeler, merkezi perspektifte olduğu gibi içinde bulunduğu mekâna doğru gideceğine tersten perspektif ile üstümüze doğru gelir. Bu durum imgeyi büyütmede bizi küçültmektedir. Böylece imge dışarı doğru genişleyen pencereden hâkimiyetini etrafa saçarak dışarı doğru fıskırır.



**Resim-7:** Nebamun Mezar Resminden Bir Sahne (Detay), M.Ö. 1350 Dolayları, İngiliz Müzesi, Londra

İmge sahip olduğu içeriğin gereğini yapmaktadır. Çünkü içerik biçimi etkilerken, biçim de içeriği etkilemektedir. Her ikisinin karşılıklı olmazsa olmaz varoluşu imgeyi var etmektedir. İmge, içerdiği varoluşsal kodlar gereği kendi gücünü ortaya koyar. Eğer imge ikonalar gibi dini göndermelere sahipse onun ardında yatan güce saygı gösterileceğinden fazlasıyla emindir. İmge görünürlüğünün ötesindeki bu saygı gereği gücünü her daim korumaktadır. Çünkü imge sahip olduğu içerikten dolayı durmadan bir

<sup>7</sup> Tersten perspektif, Pavel Florensky'nin özellikle ikonalarda kullanılan perspektifi tanımlamak için ortaya koyduğu bir terimdir. Florensky, tersten perspektifi genel olarak şu şekilde anlatır: "Sözü edilen bu yöntemlerin ortak adı tersten ya da tersine çevrilmiş perspektiftir, kimi zaman bozulmuş ya da hatalı perspektif olarak da tanımlanır. Tersten perspektif kendine özgü çeşitli çizim teknikleriyle uğraşmaktan yorulmadığı gibi, ikonlardaki gölgelendirmelerde de belirleyicidir. Tersten perspektif yönteminin kullanılmasıyla ortaya çıkan en belirgin farklılık, temsillerin çok merkezli olmasıdır. Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır. Örneğin binanın çeşitli kısımları bilinen doğrusal perspektif yasalarına aşağı yukarı uygun olarak çizilmiş olsa da, bu kısımlardan her birinin kendine özgü durma noktası, yani perspektifin bütünü içinde özel bir merkezi, kimi zaman da kendine özgü ufku vardır" (2007, s. 43).

şeyler anlatmaktadır. Bu sayede bakışı etkisi altına alarak gücünü perçinlemektedir. Fakat her imge farklı kültürler için aynı güce sahip midir?

İmgenin içeriği farklı dönemlerde ya da farklı bölgelerde yaşayan insanlar için aynı etkiye sahip olmayabilir. Bu durum imgenin bakış karşısındaki gücünü değiştirmektedir. “Örneğin antik bir Venüs heykelinin Yunanlılar’ın bakış açısından yer aldığı bağlam ile ortaçağ din adamlarının bakış açısından bulunduğu bağlam arasında fark vardı; birinciler bu heykeli bir kült konusu yaparlarken, İkincilere göre aynı heykel ilençli bir puttu. Ama gerek Yunanlılar’ın, gerekse ortaçağ din adamlarının karşılaştıkları nitelik, aynı nitelikti, başka deyişle yapıtın biricikliği, yani özel atmosferiydi” (Benjamin, 2002, s. 57, 58). Dolayısıyla imge her zaman tektir ve aynı niteliklere sahip büyük bir güçtür. Fakat imgeyi güçlendirmek ya da güçsüzleştirmek bakışın kendi anlam boşluklarına imgeyi nasıl yerleştiği ile ilgili bir meseledir.

İmgenin tekliği her zaman ona kutsallık katarak onun gücünü artırmaktadır. Çünkü özgün imgenin hatta sanat yapıtının şimdi ve buradalığı<sup>8</sup> ona aura kazandırmaktadır. Bu özgün aura başka hiçbir imgede olmayan sadece o anda orada olan bir büyüdür. İmgenin o anki biricikliğidir.

Peki, günümüzde imgelerin biricik kalması ve bu sayede gücünü koruması mümkün müdür? Bu açıdan bakıldığında imgenin aurasında, gücünde alaşağı edilmiştir. Yeniden üretim yoluyla kopyaları çıkan imgeler özgünlüğünü kaybetmekte ve anlamsızlaşmaktadır. “Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir” (Benjamin, 2002, s. 55). Biricik olan imgeden üreyen kopyalar imgenin özünü ortadan kaldırmıştır. Hatta imgeyi üreten yeniden üretim araçları ve sanal görüntü imgenin bulunduğu ortamdaki aurasını ve bu auradan aldığı gücü parçalara ayrılarak yok etmiştir. Bu bağlamda imgenin yanılısama gücü yok olmuştur. İmge, itibarsızlaşarak gücünü kaybetmiştir. Hatta imgenin sahip olduğu güç yeniden üretim araçlarının yarattığı ikiz görüntüler ile silinip gitmiştir.

<sup>8</sup> Sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı Walter Benjamin’in ortaya koyduğu bir tespittir. Benjamin’in sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı ile kastettiği şey sanat eserinin bulunduğu yerdeki kendine has olan biricikliğidir.

İmgeler modern dönemde gücünü pekiştirmek adına sadeleştirilmiştir. İmgeler sadeleştirildikçe, görünürlüğü artırıldıkça ikona severlik anlayışı hâkim olmuştur. Durmadan görünürlüğü artan imge bir süre sonra tekrar gücünü kaybetmiştir. İşte bu nedenle sanat durmadan yeni ikonlar yaratmakta ve sonrasında yarattığı ikonları kırmaktadır.<sup>9</sup> Böylece imgeler durmadan kullanılıp çöpe atılmakta sonrasında imge çöplüğünden yeni imgeler türetilmektedir.

İmgeler çoğaltıldıkça estetik açıdan eşit imgeler yığını oluşmaktadır. Bu durum eşit güçteki imgelerin yatay sonsuzluğundan oluşan yeni bir dünya meydana getirmektedir. Yani aslında sonsuz imgeler dizisinden oluşmuş bir dünya. “Öte yandan modernite sanatçılarındaki sonsuz bir imgeler dizisi örneği sunma eğilimi var –Kandinsky’nin soyut kompozisyonlarla; Duchamp’ın hazır yapıtlarla; Warhol’un kitle kültürü ikonlarıyla yaptığı gibi. Bu imgelerin sonraki dönemlerin sanatsal üretimine olan etkisinin kaynağı, sadece özel olmalarına değil, sonsuz sayıda imge çeşitliliği potansiyelinin bulunduğu konusunda teşkil eden bir işlev yüklemeye kapasitelerine de dayanıyordu” (Groys, 2014, s. 22, 23). Bu imgeler bitmek tükenmek bilmeyen imgeler topluluğuna işaret etmektedir. Dolayısıyla bazı günümüz sanatçılarındaki temel öğretisi güzelliğin dikey sonsuzluğu ile ilgili değil, estetik açıdan eşit imgelerin yatay sonsuzluğu ile ilgilidir.<sup>10</sup> İmgelerin bu yatay hareketteki benzer güçleri postmodern düşünce içerisindeki estetik eşitlik<sup>11</sup> kavramını hatırlatmaktadır.

<sup>9</sup> “Avangardın gözünde ikonakırıcı tavrı, yeni imgeler –veya gerçekten yeni ikonlar- yaratmak için eski ikonları tahrip etmek suretiyle uygulanan sanatsal bir aracı temsil eder. Bununla beraber, ikonakırıcılığı stratejik bir sanatsal araç olarak kullanma olasılığı, avangardın odak noktasını ilettiği mesajdan kullanılan araca kaydırması yüzünden ortaya çıkmıştır. Belli bir mesajı taşıyan eski imgelerin yok edilmesi, yeni bir mesaj taşıyan yeni imgelerin yaratılmasının değil herhangi ‘ruhani’ bir mesajın ardında saklı maddeselliğin vurgulanması anlamına gelir” (Groys, 2014, s. 74).

<sup>10</sup> Bu görüş Boris Groys’un şu sözlerinden yola çıkılarak yazılmıştır; “Sanatçının bugün kendine referans aldığı şey yüce hakikatin ‘düşey’ sonsuzluğu değil estetik açıdan eşit imgelerin ‘yatay’ sonsuzluğudur. Kuşkusuz bu sonsuzluk göndermelerinin ustalıklı yapılması, özel bir temsil bağlamında kullanılmasının etkin ve verimli olup olmayacağına stratejik açıdan ince elenip sık dokunması gerekmektedir” (2014, s. 22,23).

<sup>11</sup> Eşit estetik değer, özellikle postmodern sanatın sıradan nesnelere pazarlaması ile ön plana çıkmıştır. Danto’nun bu konuya ilişkin tespiti şöyledir; “Amaç gündelik nesnelere estetik nesnelere olarak göstermek, böylece onların sıradanlığını göz ardı etmemizi sağlamaktır; bu sırada da estetik sıradanlaştırılmaktadır – deyim yerindeyse, estetik deneyim diye adlandırmak istediğimiz şeyler konusundaki eşik düşürülmek istenmektedir” (Danto, 2010, s. 95).

## 2. BÖLÜM

### BAKIŞ

Bakmak bir seçme edinimi, bakış ise bunun seçilmiş halidir. Seçilmiş olan şey bakış tarafından kopyalanmaktadır. Bu nedenle bakış bir kopyalama makinasıdır. Durmadan gördüğü şeyin çiftini yaratarak zihne yerleştirir. Bu açıdan bakıldığı zaman bakış, zihinde paralel bir evren yaratmaktadır. Gibson, bakışın yarattığı bu paralel evrene *görsel alan* demiştir. “Gibson’ın ‘görsel alan’ adını verdiği şey –retinanın kaydettiği duyumların iki boyutlu mozaığı- ‘gerçekten’ gördüğümüz şey olarak betimlenmelidir; üç boyutlu ‘görsel dünya’ ise, temel olarak dokunma deneyiminden kaynaklanan bilgimizin ürünü olarak açıklanmalıdır” (Akt. Gombrich, 2015, s. 162). Zihnin içerisindeki görsel alan, görsel dünyanın arka bahçesidir. Görsel alan, bakış ile zenginleşmektedir. Bakış, görsel dünya ile görsel alan arasında bir koridordur. Görsel dünyanın üç boyutlu nesnelere retinanın saydam dokusuna takılı kalır ve iki boyutlu olarak görsel alana yerleşir. Bu nedenle aynı zamanda bakış, görsel dünya ile görsel alan arasında bulunan saydam bir duvardır.

Peki, içinde bulunduğumuz görsel dünyayı değiştirirsek bakışımızda bu doğrultuda değişir mi? “Nesneleri değiştirin, benim bedenimle ilişkilerini değiştirin; bu durumda benim algı merkezlerimin içsel hareketlerindeki her şey değişmiş olur. Ama aynı zamanda ‘benim algım’ içinde de her şey değişir. Demek ki benim algım, bu moleküler hareketlerin bir fonksiyonudur, onlara bağlıdır” (Bergson, 2015, s. 19). Bu moleküler hareketler algının hem içeriğini hem de dışını çevrelemiştir. Bakış, çevresindeki bu moleküler hareketlere ayak uydurmaktadır. Nesnelere bir oyun kurmuştur, bakış bu oyun içerisinde dolanıp durmaktadır. Bakış seçtiğini zannetmektedir fakat nesnelere kendini zihne dindirir. Güç nesnededir ve istediğini yaptırmaktadır. Bakış sadece nesnelere zihnin içerisinde anlamlandırmakta ve anlamlanan dış gerçeklik bir vücut ve ruh kazanmaktadır. Bakış bu sayede gerçekliğe yeni bir fonksiyon sağlayarak zihinde yeni bir aura oluşturur. Bakışın her defasında dış dünyaya dadanıp durması buradan gelir.



**Resim-8:** Anselm Kiefer, *Nürnberg*, 1982, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Saman, Karışık Malzeme, 280.35 x 380.68 cm, Broad Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles, ABD

Her ne kadar bakışlarımız dış dünyaya dadansa da bakılan şeyi görmek kolay bir durum değildir. Her bakış gerçek anlamda bir şeyleri fark etmek demek değildir. Bakış zihin duvarı içerisinde anlamlanıp bir form kazanmıyorsa gerçek bir bakış söz konusu olmaz. Bakışı anlamlandırıp gerçek bir bakış haline getirmek kişinin kendi yaşam deneyimi ile ilgili bir durumdur. Örneğin, Kiefer'in *Nürnberg*'in doğasına bakışı<sup>12</sup> (Resim-8) ya da George Segal'in yataklara bakış açısı (Resim-9) alışagelmış bakıştan tamamıyla farklıdır. *Nürnberg* sıradan bir doğa olmaktan, yatak ise alışagelmış uyunacak bir nesne olmaktan çıkmıştır. Bu bağlamda bakıldığında Kiefer'in ve Segal'in bakışları kendi yaşam deneyimleri ile birleşerek nesneye yeni bir form kazandırmıştır. Sanatçılar gerçeklik içerisinde kendilerine bu sayede alan açmaktadır.

<sup>12</sup> Kiefer, 1982 yılında yaptığı *Nürnberg* adlı eserinde, o bölgenin doğasına farklı bir bakış açısı ile yaklaşmıştır. Eser, Yahudilerin Naziler tarafından yakıldığı Nürnberg kentinden bir görünüşdür. Bereketli Nürnberg şehri Yahudilerin soykırım mezarlığı haline gelmiştir. Ötün, Kiefer'in *Nürnberg* eserine ilişkin olarak şu değerlendirmelerde bulunmuştur; "Eski Nürnberg, Almanya'nın en verimli topraklarının, fabrikalarının olduğu, insanların müziğe ve kültüre önem verdiği simgesel bir yerleşim yeri idi. Daha sonra bu kent Nazi törenlerinin yapıldığı mekânlar haline gelmiş, fabrikalar soykırım makinalarına dönüşmüş, bereketli topraklar ise soykırıma uğrayan insanların toplu halde katledilip gömüldüğü tarla mezarlar haline gelmiştir. Almanya'nın bir zamanlar kültür simgesi olan Nürnberg artık Almanya'nın kara lekesi haline gelmiştir" (2008, s. 98, 99).





**Resim-9:** George Segal, *Yataktaki Aşıklar*, 1970, Alçı, Demir Yatak Çerçevesi, Boya, Yükseklik: 121.92 cm, Genişlik: 193.04 cm, Lynda Zyberman Özel Koleksiyonu

Bakış, zihin içerisinde bir şeyleri algı haline getirerek kendi formunu oluşturur. Fakat algı seçicidir her var olan şeyin formunu zihinde oluşturmaz. Gerçekten bakılan şeyi görebilmek yani algı haline getirebilmek için o şeyi bilmek gerekir. Tıpkı Romalı Pliny'in dediği gibi; “Görme ve gözlemlemenin asıl enstrümanı zihindir; gözlerin rolü, bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektedir” ( Akt. Leppert, 2009, s. 20). Dolayısıyla görmek bakışın yolunu açmaktadır. Bakmak demek bilmek ya da bilmeye başlamak demektir. Bir şeyleri bilme durumu ise o şeye baktığımızı ve algıladığımızı işaretler.

Bakış, görmenin açtığı yoldan giderek öncesinde boş olan zihni bir öze kavuşturur. “Algıdan önce bulunan bir öz yoktur, insan algıladığı anda varoluş kazanır ancak henüz bu varoluşun içi boştur ve doldurulmayı beklemektedir. Algının hakikate dönüşmesi, boş içeriğin bir öz ile doldurulması için, öteki ile diyalektik bir varoluş devinimi gerekir” (İzmir, 2013, s. 33). İşte bu nedenle bakış önemli bir işleve sahiptir. Öteki konumunda olan görülen her şey, bakış aracılığı ile algı haline gelmektedir. Bakış bunu yaparken ötekinin rızalığını göz önünde bulundurmaz, almak istediği şeyi kolayca ve istediği anda almaktadır. Bu açıdan bakıldığında bakış her şeye hâkimdir, üstünlük ondadır. Yalnız bakışın bu üstünlüğü ötekini her daim ele geçireceği anlamına gelmez. “... gören gördüğünü ele geçirmez: Ona yalnızca bakış ile yaklaşır, dünyaya açılır” (Ponty, 2012, s. 33). Dolayısıyla bir başka noktadan bakacak olursak, bakışın dış dünyaya açılması ve öteki denilen şeye yaklaşması aslına bakılırsa bu kadar



kolay gibi gözükmektedir. Bu dünyaya girmek için gözlerimizi açmak yeterli gibidir. Yatay ve dikey dünyanın sonsuz boşluğu bakışın önüne serilmiştir. Bakış bu sonsuz görme özgürlüğüne sahiptir.

Tekrar algı konusuna dönecek olursak, biz kendimizi her ne kadar bakışın sonsuz boşluğuna bıraksak bile algı bedeninin dışındadır. “Dışarısını gördüğüm gayet açıktır, algı benim içimde değildir, kavradığı nesnelere üzerindedir. Buna rağmen dünyayı sanki ‘kendimi gördüğümü görüyorum’un içkinliği kapsamına giren bir algı içinde idrak ederim. Öznenin buradaki ayrıcalığı bu iki kutuplu ve dönüşlü ilişkinin bir sonucu gibidir, öyle ki, algıladığım anda temsillerim bana ait hale gelir” (Lacan, 2013, s. 91). Yani aslında algı denilen şey kavradığımız nesnelere üzerine yapışmıştır. Her şey kişinin etrafında gelişir, kişi merkezdedir fakat algı karşı tarafın elindedir. Sadece nesnelere algıladıkça dış dünya kişinin algısı haline gelir. Yani kişinin kendi algısını oluşturabilmesi yine kendi elindedir. Bu nedenle algı denilen şey hem içeridedir hem de dışarıdadır.

Kişinin kendi algısı nesne ile kurduğu ilişkiye göre değişir. Kişinin niyeti nesneyi algılama biçimini değiştirmektedir. Bu bağlamda nesnenin serüveni de başkalaşmaktadır. Bu durum sıradan nesneyi bir anda sanat eseri yapabilmektedir. Özellikle postmodern dönem sanatçıları nesneyi farklı algılama biçimleri ile dönüştürmüşlerdir. Örneğin öylesine duran anlamsız bir pisuar Duchamp’ın bakışıyla anlamlı hale gelebilirken, boş bir yüzey Banksy’nin<sup>13</sup> bakışı ile bir anda anlam kazanabilmektedir (Resim-10). Ya da sıradan bir elektrik süpürgesi Jeff Koons’un nesneye farklı bakışı ile tamamen değişebilmektedir (Resim-11). Peki, sanatçılar sıradan bir nesneyi nasıl farklı şekilde algılamaktadır? Bu durum bakışın zamansallığı ve mekansallığı konusu ile ilgilidir.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> İngiliz sanatçı Banksy sembollerin efendisidir. Yalın ve anlaşılır semboller sanatçının soruna olan tepkisini göstermektedir. Sanatçı eleştirel bir yaklaşım biçimi ile ‘ben buradayım’ demektir. Bu sayede gelip geçici olan duvar yüzeyi sanatçının kimliği haline gelmiştir.

<sup>14</sup> Zeynep Direk, Ponty’de bakışın fenomenolojik betimlemesinin iki aşamalı olduğunu aktarır. Bunlardan ilki zamansal, ikincisi mekânsaldır. Ayrıca Direk, bakışın zamansallığının temel yapısı bir geri-yönelim ve ileri-yönelim (*retention-protention*) olduğunu söylemektedir (2001, s. 40, 41).



**Resim-10:** Banksy, *Napalm Kızı*, 2004, Kâğıt Üzerine Serigrafi, Victoria ve Albert Müzesi, Londra, İngiltere

Bakış bir nesneyi daha önceden tanıyorsa algılayış biçimi doğal olarak farklı olacaktır. Bu durum bakışın geriye ya da ileriye dönük zamansal algılaması ile ilgilidir. Bu konuya ilişkin olarak Zeynep Direk, her şimdinin geriye yönelerek geçmişi tutması, ileri yönelerek geleceği umması ve öngörmesi sayesinde algı içeriğinin zamana gömüldüğünden bahseder. Ayrıca Direk' e göre; algı, zamanın içerisinde sabit ve nesnel şekilde beklemektedir (2001, s. 41). Dolayısıyla bilinen fakat uzun zamandır görülmemiş olan nesne, görüldüğü zaman kişide ona dair sabit kalmış imge kendini geri çağırmaktadır. Bakış bu sırada karşısındaki nesneyi kendi algısı ile karşılaştırması için kendisine veri üstüne veri göndermektedir. Bunu yaparken de bakış, karşısındaki nesneyi merkeze alır. Değişen nesnenin özünü kavrar, yırtıcı bir güçle ona hâkim olmaya çalışır. Bu üstünlük kurma mücadelesi sırasında zihin içerisinde sabit kalmış imge asıl nesne ile çarpışmaktadır. Yaratıcılık denilen şey de bu çarpışma sırasında ortaya çıkmaktadır. Yani aslında yaratıcılık, bakışın aracı olduğu beklenmeyen ve anlık meydana gelen bir kıvılcımdır.



**Resim-11:** Jeff Koons, *Yeni Hoover Elektrik Süpürgeleri*, 1981, Yeşil, Kırmızı, Kahverengi, Yeni Shelton Islak / Kuru Özelliğe Sahip Elektrik Süpürgeleri, 251.5 x 137.2 x 71.1 cm, Tate Müzesi ve İskoçya Ulusal Galeri, Edinburgh, İskoçya

Bakışın mekânsal algılayış biçimi ise bakışın mekânı bütünüyle algılayamama durumudur. Yani her bakış baktığı nesne dışındaki tüm nesnelere silik görmektedir. Bu nedenle dış dünyanın tamamını bir anda görmek mümkün değildir. Bakış nereye odaklanırsa odaklansın sadece o küçük alanı görebilmektedir. Zaten daha iyi görebilmek adına bakışın etraftaki her şeyi bir tarafa atması gerekir. Dolayısıyla her bakış, etrafı öteleyip merkeze odaklanmaktır. Ötelenen tarafta ise her defasında akıp giden bir hareketlilik vardır. Bakış, ötelenen tarafları merkeze alıp merkezi ötelediğinde ise yine ötelediği bir taraflar mutlaka olur. Martin Heidegger de bu konuya ilişkin olarak, nesnenin şu veya bu tabiat özelliklerine sahip görünümünü pür dikkat seyrederek onu keşfetmenin mümkün olmayacağından bahsetmektedir. Ayrıca bu düşüncesine ek olarak nesnelere yöneltilen salt seyredici bakışın olanı anlamaktan yoksun olduğunu belirtmektedir (2008, s. 72). Yani aslında sadece geneli seyretmek için bakar dururuz.

Sanatçıların bakışları ise geneli seyretmekle yetinmez. Genel olan içerisindeki detaya önem verir. Bu nedenle sanatçılar doğanın sonsuz bütünü parçalara ayırarak kavramaya çalışmaktadır. Çünkü bu sonsuz bütünlük parçalara ayrılmış olan ayrıntıda gizlidir. Her ayrıntıya bakış sanatçıların mekânı algılayış biçimine göre değişkenlik göstermektedir. Örneğin; Van Gogh, doğanın yatay sonsuzluğu içerisinde kimi zaman buğday tarlasını (Resim-12), kimi zaman ay çiçeğini görünür kılmıştır. Sanatçı istediği biçimi ön plana çıkartırken istediği de biçimi de geriye atmıştır. Bu sayede mekânın detayda saklı olan büyüğü bakışı bakmaya itmiştir.



**Resim-12:** Van Gogh, *Kargalar ile Buğday Tarlası*, 1889, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50,5 x 103 cm, Van Gogh Müzesi

Mekâna yayılmış olan dışsal nesnelere bakışı kuşatmıştır. Odanın duvarları, tablo, masa, sandalyeler, halı ve diğer tüm dışsal nesnelere bakışın üzerine çullanmaktadır. Neyse ki boşluk içerisindeki her dışsal imge kendi geleceği sınırı çok iyi bilmektedir. “... dışsal imgeler bizim bedenimiz tarafından çevreleyen uzayın içine yansıtılmış ve gerçek eylemler de bedenimiz tarafından kendi tözü içinde tutulmuş gibidir. Bu nedenle dışarı ile içerinin ortak sınırı olan bedenin yüzeyi, uzayın hem algılanan hem de hissedilen tek bölümü olur” (Bergson, 2015, s. 43, 44). Her şeyin merkezinde olan beden, etrafını izleyerek kendisine alan açmaktadır. Bu sırada sağında, solunda algıladığı her şeyi zihne yerleştirir. Zihin algıladığı yeni algıyı diğer algılarla karıştırır. Duyumsama dediğimiz durum tam bu sırada gerçekleşir ve salt algı kirlenir. Salt algılama zihinde kirlenir ise peki ya gerçeklik? Descartes’ın rasyonalist yaklaşımına göre doğa güvenilir bir varlıksa o halde gerçeklik nerededir?

“O halde gördüğüm her şeyin yanlış olduğunu varsayıyorum; yanıltıcı hafızamın bana sunduğu hiçbir şeyin hiçbir zaman var olmadığına kendimi ikna ediyorum. Hiçbir duyuya sahip olmadığımı düşünüyorum; zihnimin kurgusundan başka bir şey olmayan bu bedeni, biçimi, yer kaplamayı, hareketi ve yeri sadece hayal ediyorum. O halde, neye doğru denilebilir?” (Akt. Primožic, 2013, s. 12).

Gerçeklik orada, burada, şurada, hiçbir yerde, hiçbir şeyde... Fakat aslında gerçeklik hem bilinçte hem de dış gerçekliktedir. Bilinç ile dış gerçeklik ayrı benlikler halinde yaşayan organizmalardır. Fakat iki organizmada birbirine bağımlıdır. Biri diğeri olmadan yaşayamaz. Bilinç bir süreliğine dış gerçekliği dışlayıp kendi tözünü oluştursa da yine nesneye ihtiyaç duymaktadır. Fakat bu ihtiyaç zihinde nesnenin temsilcisinin oluşmasına bağlıdır. Bilinçte nesnenin bir temsili yoksa her şey boşluktur. Böyle bir durumda bakış, etrafındaki anlam boşluklarını dolduramaz.

Bakış anlam boşluklarını doldurmak adına çevreyi kavramakta ve zihinde temsiller oluşturmaktadır. Temsiller ortaya çıktıkça gerçeklik belirlemektedir.<sup>15</sup> Dolayısıyla iki benliğin bakışta çarpışmasıyla, asıl gerçeklik ortaya çıkmaktadır. Gördüğümüz kapı onun yanındaki sandalye ve diğer nesnelere daha önce bilincimizde var olan temsillerini bize çağırılmaktadır. Tüm dış gerçeklik bu sayede bilinir hale gelmektedir.

Bakış, bilinci dış gerçekliklerle doldurmaktadır. Bu bağlamda bakıldığında iç bükey özne ile dış bükey nesne birine eklenmiştir.<sup>16</sup> Bilinç dış bükey nesneyi sömürüp kendi ağına çeker ve iç bükeyleriyle oynayarak öznelleştirir. Tıpkı sanatçıların nesnelere bükeyleriyle oynayıp onu öznelştirmesi ve kendisine mal etmesi gibi. O halde sanatçılar salt algılamayı kirlenmiş ve gerçekliği bozmuş mudur? Sanatçılar salt algılamaya yeni alanlar eklemiş ve gerçekliğe yeni bir kimlik vermiştir. Aslında asıl gerçeklik bu sırada meydana gelmektedir. Gerçek görünürlükler sanatçının bakışı sayesinde görünür hale gelmiştir.

<sup>15</sup> “Hegel, *Tinin Görünüşbilimi* adlı eserinde, varlık, gerçek, gerçeklik ve bilinç kavramlarını tartışırken, Özbilinç Kavramı (Kendininbilinci) olarak tanımladığı ve ‘Ben’ olmayı sağlayan sürecin üç aşamada gerçekleştiğini belirtir: a) Arı ayırmış Ben, bilincin ilk dolayimsız nesnesidir. b) İstek duyulması ve dolaylılığın ortaya çıkmasıyla birlikte, bağımsız nesne ortadan kaldırılır, gerçeklik haline gelen kesinlik olur. c) Özbilinç ikilenir, yani bilinç için kendi kendisinde, başkalığını ya da ayrımı bir yokluk olarak koyan ve böylece bağımsız olan bir nesne bulunmaktadır” (Akt. İzmir, 2013, s. 37, 38). Freud bu durumu id, ego, süperego olarak, Lacan ise gerçek, imgesel ve simgesel dönem olarak değerlendirmektedir.

<sup>16</sup> İç bükey özne; algılanmış imge. Dış bükey nesne; dış dünyaya ait gördüğümüz gerçeklik.

Bir varlığın özünü algılamak için ona durmadan bakmak gerekir. Bu nedenle bakış karşısındaki kişiye ya da nesneye durmadan bakmaktadır. Bu esnada karşındaki kişi bize karşı bakışla cevap verme cesaretini kendinde bulur. Bu deneyim Benjamin'e göre, *memorie involontaire* (niyetsiz bellek) bilgisinin karşılığıdır (Akt. Foster, 2009, s. 178, 179). Bakıldığını hisseden varlık, bakışa karşı bakış ile cevap vermektedir. Bu durum karşılıklı bakıştır. Bakış, tüm bunları farkına varmadan yapmaktadır.

Sartre, bakışın karşı bakışla karşılaşmasına ilişkin şöyle der; kendimize bakılan-olarak duyumsadığımız ölçüde, başkasının mevcudiyeti bizim için gerçekleşmiş olur. Başkası benim dünyamın 'ortasında' olan olarak bana bakmaz, olanca aşkınlığıyla dünyaya ve bana doğru gelen biri olarak bana bakmaktadır. (2011, s. 364). Yani her bakış kendi vücudu içinde yaşar ve kendi dünya ötesi mevcudiyetini sürdürür. Her karşılıklı bakış farklı zihinlerde farklı mesafeler oluşturur. Mesafeler oluşturmasının yanı sıra karşılıklı somut nesnellikler yaratır. "... başkası bana bakar ve öylelikle de benim varlığımın gizini elinde tutar, benim ne olduğumu bilir; böylece, varlığımın derin anlamı benim dışımda, bir mevcudiyet içine hapsedilmiş olur; başkası bana üstünlük sağlar" (Sartre, 2011, s. 469). Böylece bir şeye bakış yolladığımız an kendimizden bir şeyler vermeye başlarız. Biz üstünlük sağlarken başkası da bize üstünlük sağlar. Yani bu üstünlük tek taraflı değildir. Karşılıklı üstünlüğü ele geçirme mücadelesi bakışın sürdüğü sürece devam eder.

Her bakış karşı varlığın gizini elinde tutarak kişiyi nesneleştirir. Bu nesneleştirme esnasında karşındaki kendini bizden daha iyi tanıyamaz. Her kim olursa olsun biz onun o bizim görünür olmayan tarafımıza sahiptir. Örneğin bir ortamda otururken kapıdan gelen kişiye bakış yollayarak varlığını ele geçiririz, onu nesneleştiririz ve tanırız. Aynı şekilde bizde onun için nesneleşmiş ve bilinmiş bir varlık oluruz. Bakışımızı yan masadaki kişiye çevirince somut bir davranış biçimi göstererek nesneliğimizi yok ederiz. Bu durum karşılıklı bakışların son bularak başkasının bakışına yönelmesine neden olur. Çünkü aynı zamanda her sonlanan bakış başkasına bakış yollaması için bakışa cesaret verir.

Öteki bakışların bize verdiği cesaretle bu sefer bakışı kendi vücudumuza çeviririz. "Her şeyin merkezinde olan vücudumuz, hem görendir hem de görünürdür olan. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve bu sayede *öbür yanını* tanıyabilir. Aynı

zamanda kendimizi, gören olarak görebilir; kendimize, dokunan olarak dokunabiliriz” (Ponty, 2012, s.33). Fakat gerçekten böyle midir? Ponty’nin *öbür yan* ile bahsettiği şeyi tanımak için kendimize bakarız. Elimizi, kolumuzu ve kendimize görünen taraflarımızı incelediğimizde kendimizi çok net görebiliriz. Kolumuza kendi ellerimizle değebilir hatta avucumuzun içerisindeki çiziklere dokunabiliriz. Kimimizde kaba saba kimimizde daha yumuşak çizgiler karşımıza çıkar. Kendimize bakmaya devam etsek de yüzümüzü ve başka yerlerimizi görebilmemiz kendi bakış açımızdan mümkün değildir. *Öbür yan*’ımızı tanıyabilmek için aynaya bakmamız gerekir. Çünkü ayna karşısında kendimizi hem gören olarak hem de görünen olarak görebiliriz. Yüzümüzü ve bakışımız ile göremediğimiz yerleri ayna sayesinde görebiliriz. Aynaya yaklaşarak kendimize bakarız ve kimimizde dalgalı kimimizde düz bir saç karşımıza çıkar. Ayna karşısında Sartre’ın *Bulantı* romanındaki başkahraman Antoine gibiyizdir.<sup>17</sup> Yani Ponty’in bahsettiği bakış ile yüzeysel olan *öbür yan*ı tanımak mümkündür. Peki ya asıl görünmeyen *öbür yan*ı bu şekilde tanımak mümkün müdür? Bu bağlamda bakıldığında; bakış, her zaman eksik bir bakıştır ve *öbür yan*ı tanımaya olanak yoktur.

O halde *öbür yan*’ımızı tanıyabileceğimiz bakış nasıl bir bakıştır? *Öbür yan*’ımızı tanımanın tek yolu ise ötekinin bakışıdır. Ötekinin yani başkasının bakışı ile kendimizi gören olarak görürüz. Bizde başkasına gören olarak ona yansırız. Biz ne isek o odur, o neyse bizde oyuzdur. Yansımamız doğrultusunda varlıklarımızı imleriz. “Baktığım şeyde kendi bakışımı, gördüğüm şeyde kendi görünürlüğümü görmekteyimdir. Başkasının bakışı, ben ve gördüğüm şey arasındaki bu döngüye, onu hiç kesintiye uğratmaksızın eklenir” (Gökbaran, 2001, s. 75). Bu durum aslında bir hiçlik döngüsünün tam karşılığıdır. Ayrıca bu döngüde başkası bizi bize anlatan öteki görünürlük halidir. Bizim görünürlüğümüzü görüp ortaya çıkaran ötekinin bakışıdır. Ötekinden gelen bakış bizi bize, bizden ötekine giden bakış onu ona anlatır. Dolayısıyla biz ötekine hizmet ederiz, öteki bize hizmet eder. Öteki ile var olur, öteki ile yok oluruz. Bu yüzden etrafımıza durmadan bakar ve bakışımızdaki eksikliği ötekinde doldururuz.

<sup>17</sup> “Sol elimi yanağıma dayıyorum, derimi çekiştiriyorum, ağzımı burnumu oynatıyorum. Yüzümün yarısı yaptıklarımın etkisinde kalıyor, ağzımın sol yarısı burkulup şişiyor, bir diş ortaya çıkıyor, göz çukuru pembe ve kanlı bir etin, beyaz bir yuvarlağın üzerinde açılıyor. Aradığım bu değildi. Bunlarda, hiçbir yenilik, hiçbir sağlamlık yok, hepsi yumuşak, belli belirsiz ve daha önceden görülmüş şeyler. Gözlerim açık, uyuyorum. Aynadaki yüz gittikçe büyüyor, büyüyor... Işığın içinde kayan kocaman solgun bir hale bu” (Sartre, 1981, s. 28).

Bakış kendi içindeki eksikliği doldurmak adına tıpkı Antoine'nin bakışları<sup>18</sup> gibi nesnelere yakalayıp kontrol etmekten çekinmemektedir. Bu durumu üzerine düşen bir vazife olarak gerçekleştirir. Çünkü bakış, karşısındaki şeye bakmasa da öteki bir bakışın takibindedir. Üstelik sadece insanların bakışları değil nesnelere bakışları da bakışın üzerindedir. Her şey tüm her şeyliği ile bakışın karşısındadır. Dolayısıyla bakışlar her yerdedir, gözünü kapatan bakış izlenir, olan biteni kaçırmaz. Mesela odanın içerisinde bakmayı sonlandıran bir bakış, göz kapağının karanlığı ile baş başa kalır. Korkutucu siyah bir boşluk bakışı sarıp sarmalamaktadır. Bu sırada o bakış duvardaki resmi, masadaki saati ve küllüğü göremez. Fakat bu durum uzun sürmez çünkü bakış dışarıya bağımlı bir organizmadır. Bir şeyler kaçırmamak adına bakış yine bakar. Yalnız bir süre sonra yine öteki bakışlar bakışı tedirgin etmeye başlar. Suçlu olan o ya da öteki bakış. İzlendiğini fark eden bakış gizlenme ihtiyacı içerisinde, fakat yaşamın kendi örgüsü bakışı çoktan girdabın içine almıştır. Her taraftan bakışlar öteki bakışları takip etmektedir. Bakış öteki bakışlar tarafından görünmediği an bakışta bir rahatlama durumu gerçekleşmektedir. Fakat bu durum fazla sürmemektedir. Bakış öteki bakışı yine arzulamaktadır. Bakışın akli her an öteki bakışta. Ötekinin bakışına tekrar bakan bakış, bu sefer diğer ötekini merak etmektedir.

Her farklı bakış her defasında yenilenecek başka bir bakışa bakmaktadır. Üstelik bu yenilenme öteki bakışı daha güçlü hale getirir. Kişi tüm bunlardan habersiz sadece bakmak için bakmaktadır. Bakışın içinde gizli bir *punctum* olduğundan haberi bile yoktur, olsa bile ne olduğunu bilmez. Çünkü *punctum* Barthes'in bahsettiği gibi bir tür gizli ötedir –sanki görüntü, görmemize izin verdiğinin ötesinde bir tutku başlatmış gibidir (2014, s. 73). Bakışların ardında gizli bir öteki vardır. Bu durum bakan kişinin tutkulu bakışını alevlendirmektedir. Çünkü öteki, bakış için bilinmeyendir. Bu bilinmeyi bilmek adına bakan kişi bakar, bakış duvara çarpar ve bakan kişiye geri döner.

Bakış, karşılıklı bakış sırasında oluşan yankılanmanın merkezindedir. Öteki ile olan karşılıklı bakış bir süre sonra gözleri devre dışı bırakmaktadır. Bu duruma ilişkin Sartre'in tespiti şöyledir; eğer bakışı yakalıyorsak gözleri algılamaz oluruz: gözler oradadır, algı alanımızın içinde, salt şimdi ve orada mevcut olanlar olarak dururlar, ama

<sup>18</sup> Sartre'in *Bulantı* romanında Antoine, kaldırımlara, evlere, gaz lambalarına ve her şeye bakmaya çalıştığını söyleyerek, onların değişimlerini yakalamak için bakışının bir nesneden ötekine gidip geldiğini anlatır (1981, s. 103, 104).



onları kullanmayız artık, çünkü nötralize edilmişlerdir, oyun dışıdır, bir tezin nesnesi değillerdir (2011, s. 350). Mesela bir kişi yolda yürürken şans eseri tanımadığı başka kişinin bakışını yakalar. Kişinin gözleri karşıdaki kişinin bakışında, karşısındaki kişinin gözleri kişinin bakışında olsa da ne o kişi nede karşısındaki kişi gözleri algılayamaz. Her iki taraf için gözler algı alanının içinde yok olmuştur.

Bakıştaki *punctum* ortaya çıktıkça gözler oyunduşudur. Lacan'ın bakış ile ilgili olarak *kör bir nokta*<sup>19</sup> terimi aslında buradan gelir. Yani bakışın muğlaklık ve belirsizlik durumu. Bakan göz benek haline gelerek küçülür ve *kör bir nokta* haline gelir. Başka bir açıdan bakacak olursak bu durum gözün bakış karşısındaki yenilgisidir.

Bakış sırasında göz pasifize oldukça bakış göz karşısındaki üstünlüğünü perçinlemektedir. Oyunduşu kalan göz, bir noktada kalmakta ve boşluğu izlemektedir. Bu esnada bakış, özneyi ikinci plana atmaktadır. Önemli olan nesnedir ve o an o ne derse o olmaktadır. Bu noktada McGowan, bakışın öznenin öznel imtiyazını kaybettiği ve bütünüyle nesnede kapsanır hale geldiği nokta olduğunu söyler (2012, s. 31). Bakış, baktığı nesnelere esiri olur, kendi hâkimiyetini kaybederek nesnenin hükmettiği yolu izler. Çünkü her nesne diğer nesne için vardır. Her nesne karşısındakine göndermede bulunur. Bir odaya girdiğimiz zaman bizim nesneye bakış aracılığı ile münasebetimiz diğer nesneye alan açmaktadır. Bu nedenle her nesne diğer nesneyi çağırarak bakışa *bak burada da bu var* demektedir.

Bakış imtiyazını nesneye teslim etmektedir. Bakış için kontrol seyirlik nesnededir. Bu durumun suçlusu bakıştır. Çünkü bakış nesnenin peşinden gitmek için yer aramaktadır. Bu nedenle bakışın zayıf noktası nesneye hayır diyememesidir. Bakış nesne karşısında gerçekten bu kadar güçsüz müdür?

Bakış her ne kadar kendini nesnenin hâkimiyetine bıraksa da esiri olduğu tam olarak söylenemez. Çünkü bakış her ne kadar gözün bir teslimiyeti gibi gözükse de aynı zamanda kendine göndermede bulunmaktadır. Mesela gece karanlığında yürüyen bir kişi pencerelerin birinden gelen ani sesle gözünü o tarafa doğru yöneltir, bir süre baka kalır ve bir bakış yollar. Bu bakış sonrasında aldığı karşı bakışla görüldüğünün farkına vararak kendini koruma altına alır. Dolayısıyla her bakış gözün nesneye itaati gibi gözükse de bakış ne yaptığının farkındadır. Göz nesneye itaat ederken, bakış olan biteni

<sup>19</sup> Lacan, Psikanalizin Dört Temel Kavramı kitabında 'kör bir nokta' teriminin Fransız okulundan geldiğinden bahsetmiştir (2013, s. 91).

kendi içinde muhakeme etmektedir. Bakışın göz karşısındaki üstünlüğü de burada başlar.

Bakışın göz karşısındaki üstünlüğü ile ilgili Kris ve Kurz, Zeuksis ile Parrhasios'u konu alan Antik masaldan bahsetmektedir. Bu masala göre, Zeuksis'in üzümlerine aldanan kuşlar bir bir tablonun üzerine konarak üzümleri yemek için çabalamaktadır. Bu duruma karşın Zeuksis'e üstünlüğünü kanıtlamak isteyen Parrhasios ise tuvalin önüne tül perde yaparak Zeuksis'i yanıltır. Bu noktada aslında Parrhasios'un yanılttığı Zeuksis'in gözüdür (Kris, Kurz, 2013, s. 70, 71). Dolayısıyla asıl mesele gözü kandırmaktır. Göz saf ve masumdur. Dış gerçeklik gözün saflığını kullanır. Bu yolla bakışı hizaya sokmak için mücadele verir.

## 2.1. BAKIŞ ARZUSU

Bakış arzusu, dış gerçeklik karşısında yaşar, gelişir ve ölür. Bakış, baktığı nesneyi arzular ve arzusu bitene kadar bakmaya devam ederek kendi doğasını yaratır. Beden içerisindeki bu gizli doğaya ilişkin Ponty, Cezanne'ın 'Doğa içeridedir' cümlesinden bahsetmiştir (2012, s. 36). Bakış arzusunun dış gerçekliği durmadan içeri davet ettiği koskocaman bir doğa. Hatta aynı zamanda bakış arzusunun devamlı arzuladığı bir doğa. Bu arzu sunulan doğadan daha fazlasını istemektedir. Çünkü bakış, dış dünyaya tanıklık etmektedir. "Zira tanıklık daima sunduğu şeyden ötesini gözetir" (Ranciere, 2008, s. 30). Yani bakış arzusu görünenin ötesini gözetlemektedir. Sunulan şey ile yetinmeyen bakış arzusu açgözlüdür. Bu açgözlülük imgenin kendini gizleyerek arzu nesnesi haline gelmesinden kaynaklanır. Bundan dolayı bakış, doğrudan ya da gizli olarak merakını doyurma çabası içerisindedir. Bakışın bitmek bilmeyen bakma iştahı artarak devam eder. Sonrasında bakış arzusu, başka bir şekilde başka bir şeyi arzularken kendini bulur. Bakış, izin almadan arzuladığı şeye bakarak ona sahip olmaktadır. İzin almadığı için açık bir röntgencidir. Fakat bu röntgencilğe bakışı zorunlu tutan yine onun arzusudur. Yani aslında arzu kendi kendisinin arzusudur. "Eğer arzu kendine arzu olabilecekse, kendisi aşkınlık olmalıdır, yani doğası gereği arzulanan nesneye doğru kendiden sıyrılmaya olmalıdır. Başka bir deyişle, bir eksiklik olmalıdır — ama kendisi olmadığı öteye geçme edimiyle yaratılmış bir nesne-eksiklik ya da maruz kalman bir eksiklik

olmamalıdır: kendi kendisinin ‘-sızlığı’ olmalıdır. Arzu, varlık eksikliğidir, arzuladığı varlık en içsel varlığında ona musallat olur. Böylece arzu, insan-gerçekliğinin varlığında, eksikliğin varlığına tanıklık eder” (Sartre, 2011, s. 150). Bu bağlamda varlığın eksikliği kendi kendisinin yokluğudur. Bu yokluğu başka bir şeyde aramamak gerekir. Lacan da arzunun bir yokluk ve eksiklik olduğundan bahsetmektedir.<sup>20</sup> Zupancic’in de belirttiği gibi, bu eksiklik doldurulabilecek bir şey değildir çünkü eksik olan ‘eksiklikler.’ Sartre’da ki gibi varlığın yokluğudur, eksikliğidir. Bu nedenle arzu tatmin edilemeyerek varlığını devamlı sürdürür (2000, s. 265, 266). Arzu bu yokluk anında ortaya çıkar ve yokluk son bulana kadar devam eder. Kendi için eksik olan kendililiğini kendinde arar. Yani varlığın musallat olduğu şey özünde kendisinden başka bir şey değildir.

Bakışın kendi kendisini arzulaması da tam olarak böyledir. Bakan varlık kendi bakışının eksikliğini bakışında bulur. Bakış kendi arzusunu görsel olarak tetiklemektedir. Arzuyu tetikleyen bakış, sonrasında arzunun hâkimiyeti altına girmektedir. Çünkü bakış arzusu baktıkça bakma edinimi içerisindedir. Tam bu sırada arzunun ortaya çıkardığı boşluk meydana gelir. Bakış eylemi bakış arzusunun boşluğunu doldurmak için çabalar. Sartre gibi Lacan’da bu arzu durumunu boşlukla yani aslında yoklukla ilişkilendirmiştir.<sup>21</sup> Lacan, arzunun yarattığı bu boşluğu *objet petit a* kavramı ile açıklamıştır. Peki, nedir bu *objet petit a*? “Objet petit a, bu itkilerin her birinde, öznenin kendisini arzulayan bir özne olarak kurabilmesi için ondan ayrı düştüğü kayıp nesnedir. O, arzulama sürecini başlatan nesne kayıbdır ve özne bu kayıp temelinde arzular. Özne, bu nesneye sahip olamadığından dolayı tamamlanmamış ve eksiktir, oysa bu nesne ancak kayıp olmasıyla var olur. Böylece *objet petit a* arzulanan bir nesne olarak değil, bu arzunun nesne-nedeni, öznenin arzusu için bir tetikleyici vazifesi görür” (Mcgowan, 2012, s. 27). Bir ihtiyaç olarak nesne arzulanmaktadır. Özne nesneye kavuşmasına rağmen kendi arzu nesnesini dizginleyemez. Her bakış kendi arzu nesnesini yaratır. Çünkü özne ne kadar baksa da eksik kalan bir şeyler hep vardır. Ama neden? “*Objet a* olarak bakış, içdiş edilme görüngüsünde ifadesini bulan merkezi eksikliği simgeleştirmeyi başarır ve doğası gereği nokta biçiminde, silinen bir işleve indirgenmiş olan bir *objet a*’dır, bu özellikleri

<sup>20</sup> Lacan, Psikanalizin Dört Temel Kavramı kitabında arzunun tanımı ile ilgili sık sık eksiklik ve yokluk kavramlarına başvurmaktadır. Benzer yaklaşım biçimi Sartre’da da görülmektedir.

<sup>21</sup> Az önce Sartre’ın arzu ile yokluk kavramlarına değinmişim. Bu bağlamda arzunun bir yokluk hali olduğunu da belirtmişim.

sayesinde öznenin görünenin ötesinde ne olduğunu bilmesini engeller” (Lacan, 2013, s. 85). Böylece engellenen bakış boşluk ile yüz yüze kalır.

Boşluk arzuyu bilinmeyen bir karanlığın içine sokar ve merakını arttırır. Bakış boşluğa baktıkça bakmak ister çünkü bilinmeyenin girdabına girilmiştir. Bu girdaptan çıkmak adına bakış arzusu tepkisiz şekilde penceresinden dışarı sarkar. Dışarı sarkar çünkü bakış, arzunun iktidarındadır. “Hâkimiyet arzusu olarak anlaşılan bu arzu kavramı, arzuyu edilgen değil, etkin bir süreç olarak görür: Arzulayan özne, edilgen nesneye etkin bir biçimde sahip olur. Bu anlamda arzu kaçınılmaz olarak -ipso facto- eril arzudur” (Mcgowan, 2012, s. 33). Bu bağlamda bakıldığında bakış arzusu, eril bakarak dişil olanı izlemektedir. Eril olan bakış arzusu boşluk içerisinde belirli yerlere odaklanır durur. Bakış bakıp odaklandıkça arzuda onu azmettirmeye durmadan devam eder. Çünkü arzu kendi kendisini yok edecek bir şey değildir. Arzu yok edildikçe kendi yok oluşundan tahrik olarak tekrar arzulanır. Bakışın arzusu da tam olarak böyledir. Bakışın arzusu yok oldukça yok oluşun bilinmezliğinden tahrik olarak tekrar bakmaya devam eder. Bakışın arzusu bilinmeyen karanlık bir çukurdur. Bakış bu bilinmezlik peşinden koşarken arzu bakışı istila eder ve kölesi haline getirir. Yani aslında bakışın arzusu kölesi olduğu efendisini aramasından kaynaklanır.

Peki, bakışın arzusu karşısında özne ne yapmaktadır? Özne eli kolu bağlı şekilde bakışın arzusuna bağımlı dersiniz? Bakışın arzusu konusunda öznenin durumunu Lacan şu şekilde özetlemiştir; öznenin tam anlamıyla duruma vakıf olmadığını yani bir anlamda habersiz olduğunu, uzaktan kumanda edildiğini söyler. Aynı zamanda ‘insanın arzusu ötekinin arzusudur’ şeklinde ekleme yaparak, bunun bir tür *ötekine yönelik* arzu olduğunu anlatır (2013, s. 123). Özne varsa öteki de vardır. Öznenin arzu ile tanışması da bu sırada gerçekleşir. Özne yokluğu ararken ötekinin alanını dikizler fakat aslında ötekini imlediğinden haberi yoktur. Öznenin öteki ile olan bu diyalektik devinimi onu hep canlı tutar. İzmir de öznenin bu hareketliğini benzer şekilde şöyle ifade eder;

“Özne donmuş, statik, değişmez bir şey değildir, tam tersine bir devinim, bir harekettir. Bu devinim sayesinde, özne kendini her bulduğu yerde, kendini eksik bir şey olarak bulmuş olduğunu fark ederek yeniden kendisini bir bütünlük olarak araya koyulur. Öznenin kendinden çıkıp yeniden kendine dönüş devinimidir bu. Kendinden çıkar ne nesne haline gelir, sonra yeniden kendi içine girer ve özne haline gelir” (2013, s. 41).

Özne, bu bağlamda bakıldığında kendi için varlıktır.<sup>22</sup> Mükemmele ulaşmak adına hep kendi ötesine ulaşmak için çabalar. Kendi eksikliğini kendisinde fark ederek eksikliğini ötekinde tamamlamak için kendisi ile mesafeler oluşturur. Bu mesafe öznenin kendi içindeki yenilgisini fark etmesine ve her defasında kendini olumsuzlaması ile sonuçlanır. Yani özne, ne ise olmayarak, ne değilse o olarak kendini konumlandırır. Özne bu olasılıklar içinde kendi devinimini gerçekleştirir. Donuk bir öze sahip olmadığının farkındadır fakat bu hareketlilik içerisinde neyi aradığının da farkında değildir. “Özne, Ötekinin var olmadığını çok iyi bilmektedir; hatta bu sahip olduğu tek gerçek kesinliktir. Ancak böyle bir özneye ‘kendine bir hiç uğruna işkence ediyorsun. Seni bu kadar korkutan Öteki yok’ desek de hiçbir şey değişmez çünkü özne kendine tam da Öteki varolmadığı için işkence etmektedir” (Zupancic, 2000, s. 187). Dolayısıyla öteki açık ve net olarak karşımızda nesne olarak dursaydı arzu nedenimizde ortadan kalkacaktı. Özne var olmayan şeyi var etmek için çabalamaktadır. Kendinde olmayanı tamamlama içgüdüğü özneyi sarıp sarmalamıştır. Bu nedenle özne hiç gözünü ayırmadan ötekine bakar. Ötekinde görebileceği tek şey ise görünmeyen şeydir. Öteki ise karşı ötekine gönderimde bulunarak kendi eksikliğini aramaya koyulur. Bu eksiklik döngüsel şekilde devam eder. İşte bakış arzusunun karşı ötekide bitmek tükenmeyen merakı buradan gelir.

Özne aynı zamanda karşı ötekiyle yabancıdır. Ötekilerin birbirine yabancılığı kendi bilinmezliklerini tırtıklamalarına olanak verir. Dolayısıyla her öteki, yabancılaşmaya kapı aralamak demektir. Fakat bu yabancılaşma hiçbir zaman tanıdıklığa dönüşmeyecektir. Tıpkı ötekinin tanıdıklığa dönüşmediği gibi.

Bakış arzusu davetkârdır. Baktıkça başka şeylere bakmamız için bizi içeri davet eder. Sartre, algılanan şeyin vaatkâr ve fattan olduğunu, razı olunan her teslimiyetin, öteki nesnelere imleyen her göndermenin geleceği angaje ettiğini ve vaatlerden başka bir şey olmayan şeylerin mevcudiyeti karşısında olduğu söylemiştir (2011, s. 423). Nesnelere görünen yüzeyleri bize bakar ve bizde görünen yüzeyleri ile ilişki içerisine gireriz. Duvardaki resmin sadece bize bakan yüzeyini görebiliriz. Göremediğimiz arka yüzey vaatkâr şekilde *göremediğin tarafa da mutlaka bakmalısın* diyerek bize seslenir.

<sup>22</sup> Mutluhan İzmir, *Öznenin Diyalektiği* kitabında ‘Kendinde Varlık’ ve ‘Kendi İçin Varlık’ kavramlarını ayrıntılı bir şekilde anlatmaktadır. Hegel’in ortaya koyduğu bu kavramlar Lacan’ı (Gerçek-İmgesel-Simgesel), Sartre’ı ve Freud’u (İd-Ego-Süperego) etkilemiştir.

Nesnenin bu seslenişine ilk anda kulak asmasak da gerçekten resmin arkasında ne olduğuna dair bir merak içinde oluruz. Resmin arkasına gizlenmiş bir örümcek, önceden çakılmış fakat kullanılmayan bir çivi ya da başka bir şey! Merakımızı gidermek adına baktığımız her bakış bu seferde farklı bilinmezlikleri ortaya çıkartır. Böylece her nesnenin ilk anda bize görünen ön tarafı görünmeyen arka tarafı haline gelir. Dolayısıyla arzuladıkça mümkün olan eylemlerin ötesine geçme çabası içerisinde oluruz. Çünkü arzu, eylemlerimizin temelini oluşturur, bizi harekete geçirir. Belki de Cornelis Norbestus'un *Resmin Ters Tarafı* eserinde<sup>23</sup> bilinmeyen bu kadar merak uydurmasının nedeni de bu olsa gerek.

Sonuç olarak, her eylem öteki eylemlere göndermede bulunmaktadır. Her nesne, bakışı ötekine yönlendirir. Bakış nesnenin büyüğü cazibesine kapılarak yeni şeyler arayıp durmaktadır. Dolayısıyla bakış, yeni şeyler bulmak için dışarıya açılan bir penceredir. Bakış açılan bu pencereden kendi ötekisini bulmak için bakmaktadır. Bakışın her defasında dışarıya arzu ile bakışı da buradan kaynaklanmaktadır. Çünkü arzu nesnesi gözün açılığı dinmemektedir. Gauguin'in söylediği gibi: 'Gözümüzün gözü doymaz, azgınlığı dinmez' (Akt. Deleuze, 2009, s. 57). Bu açlık onun sonu gelmez bakışını her defasında pekiştirir. Bu nedenle bakış, arzu nesnesi tarafından her defasında aldatılmak zorundadır.

## 2.2. BAKIŞ EYLEMİNİN BAŞKALIĞI

"Bakmak: çizgilerin, sınırların, sınıflandırmaların, kendine verilen adın dışına taşan her şeye" (Berger, 1998, s. 49). Büyük bir sınırsızlık içinde olana bitene her şeye bakmak. Oturduğumuz yerden bu sınırsız dünyaya bakarız ve hareketsizlik içerisindeki hareket bakışımızın eylemlilik haline geçmesini sağlar. Dolayısıyla bakış eylemi gözün hareketi algılaması ile başlar. Göz sadece oradadır ve söyleneni yapmakla hükümlüdür. Göz, bakış eyleminin salt orada olma halini yansıtır. Bakış eylemi her vücutta farklı salt orada olma gerçeklikleri oluşturarak bakış eylemini başkalaştırır. Bu durum nesnelliği alt üst eder. Çünkü her bakış eylemi her öznde başkalaşır. Sartre, başkasının bakış

<sup>23</sup> Cornelis Norbestus'un *Resmin Ters Tarafı* eserine *İmgenin Gizlenen Bakışı* başlığı altında değinilmektedir.

eyleminin dünyanın içinden geçip kendisine ulaştığını ve yalnızca kendisinin dönüşmesi değil, dünyanın tümünden başkalaşması olduğundan bahsetmektedir. Ayrıca bakılan bir dünyada bakılan olduğunu ve başkasının bakışı -ki bu, bakan-bakıştır, yoksa bakılan-bakış değil- onun nesnelere olan mesafesini yadsırken kendine ait mesafeleri yaydığını ileri sürer (2011, s. 363). Yani her farklı bakış eylemi kendine ait mesafeler kurarak kendi uzamını yaratmaktadır.

Bu uzam içerisindeki anlam boşluklarını dolduran öznenin bilinçlilik durumudur. Bir şeylerin bilinci olan bilinçli özne, bakış eylemini anlamlandırır. “Nitekim bilinç, bilinci olduğu şey aracılığıyla kendi gözünde farklılaşır ve kendi(nin) bilinci olabilir; bir şeyin bilinci olmayan bir bilinç hiçbir şey(in) bilinci olamaz” (Sartre, 2011, s. 250). Dolayısıyla bilinçli özne bilinci sayesinde bakış eylemini başkalaştırır, dönüştürür. Bilinç neyse bakışın eylemi, bakış eylemi neyse bilincin bilinçlilik durumu da odur. Bu bağlamda aynı yere bakan kişilerin birbirlerinde farklı şeyleri görmesinin nedeni de budur.

Ayrıca her şeye rağmen bir şeye bakış yollamamız onu görebileceğimiz anlamına gelmez, sadece bilinçli öznenin mümkünlüğü ölçüsünde bakışımızı anlamlandırabiliriz. İmkânlarımız ölçüsünde dünyamızı algılayıp kendi içimize göndermede bulunabiliriz. Yani bakış eylemi, bilinçli öznenin her bakışında kendi anlamsal boşluğuna yerleşir. Her bakış eylemi her bilinçte farklı uzam ve anlamlar yaratır. Bu açıdan bakıldığında her sanatçı için bakış eylemi farklılık gösterir. Her sanatçı için bakış eyleminin başkalığı da tam olarak burada başlar.

Değişen ve dönüşen dünyaya salt ruhsallık ile bakan Giacometti için bakış eylemi, bir çeşit tapınmadır. Berger’e göre bu durum giderek, mutlak bir varlığa yaklaşıma, ama onu tam olarak kavrayamama eylemine dönüşür. Zaten Giacometti’nin nesneye olan tutkulu aşkının nedeni budur. Ayrıca yine Berger’e göre, onun varoluşla gerçek arasında sürekli olarak bir gerilimin bilincinde oluşu bu bakış eyleminin bir sonucudur (1998, s. 93). Dolayısıyla Giacometti nesneye o kadar büyük aşkla bakar ki nesne bu sayede kutsanır. Aynı zamanda Giacometti için bakış eylemi, gerçekliği bulmasında ona refakatçi olan şeydir. Giacometti’nin bakış eylemi mutlak varlığa giden yoldaki ruhsallıktır. Sanatçı bir figüre nesneleşmiş şekilde bakar ve ona yeni bir ruh verir. Nesne, Giacometti’nin bakışından önce anlamsız ve ruhsuz bir şeydir. Sanatçı bu değersiz şeye hayat verir.

Van Gogh'un bakış eylemi ise dosdoğru modelinin üzerindedir. Artaud'a göre Van Gogh'un bakışı asılıdır, vidalanmıştır. Dümdüz batan bir bakıştır, iyi yontulmuş bir ağaç gibi bıçakla budanmış bu yüzde delip geçer. Bir meteor'un bombası gibi modele karşı fırlamış bir bakıştır (1991, s. 54). Çünkü Van Gogh nesnenin hiçbir ayrıntısını kaçırmak istememiştir. Modelin en ufak ayrıntısı Van Gogh bakışındadır. Sanatçının gördüğü ve bunu eserine yansıttığı şey onun hakikatidir. Bu bağlamda Heidegger'in sanat eserinin hakikati ile ilgili olarak bahsettiği gibi, "Sanat eseri, var-olanın varlığını kendince açar. Bu açılma, yani dışa çıkma yani var-olanın hakikati eserde gerçekleşir. Var-olanı hakikati kendini sanat eserine koyar. Sanat kendini hakikate koyar" (2011, s. 32). Van Gogh'un hakikati de gördüğünü görünür hale getirdiği eserlerindedir. Sanatçının bakışı bu nedenle tarafsız bir eylemdir.

Van Gogh gibi Lucian Freud'un da bakış eylemi tarafsızdır. Freud, bakışlarıyla modellerinin tepkisizliğini gözler önüne sermiştir. O ki her şeyi büyük bir tarafsızlıkla bize aktarmaya çalışmıştır. Hatta o kadar tarafsızlıkla görmüştür ki fotoğraf makinasını bile bu anlamda geçer. Çünkü Freud, modelini kopya etmek için bakmaz, modelini olduğu gibi bize getirir. Üstelik Lucian Freud bunu yaparken modeli o sırada bunun farkında bile değildir. Bu durumu Howgate çok yerinde bir tespitle açıklamıştır; "Onun resmetme yöntemi çok iyi çünkü çok yavaş resmettiğinden konuşma imkânımız oluyor. Bakıyor ve size dikkat kesiliyor, incelemek için size daha da yaklaşıyor ..." (2012, s. 7, 8). Dolayısıyla Freud aslında modelini konuşTURARAK ona bir oyun kurmuş ve sonrasında tüm doğallığı ile onu yakalamıştır.

Sonuç olarak, sanatçıların bakış eylemi bir şeylere tanık olma halidir. Bir şeylere tanık olmak için tutkulu bir şekilde izlemek gerekir. Bu nedenle bakış eylemi sanatçılar için kimi zaman tapınma kimi zaman tarafsız bir eylem olmuştur. Fakat ne olursa olsun Berger'in bahsettiği gibi bakış eylemi, ressamın sürekli kendi dışına çıkarak karşısındaki nesnenin başkallığını, içinde taşıdığı bilinmezliği bakışlarıyla araştıran gözleminin izlerinden başka bir şey değildir. Sanatçının ortaya koyduğu şeylerin tümünün toplamı ise bize ressamın bakışlarının görsel göçünü anlatır: Ressam kendi bakışlarının ardından çizdiği kişi, ağaç, hayvan, dağ, ne olursa olsun oraya yerleşmiştir artık. Resim başarılıysa ressam da göçtüğü yerde kalır, sonsuza dek (Berger, 1998, s. 102). Dolayısıyla sanatçı için bakış eylemi farklı yaklaşım biçimlerinde bir şeyleri çekip almak ve bunu tekrar görünür hale getirmektir. Görünür hale gelmiş olan imgenin de



bize söyleyeceği Şeyler vardır. Bu bağlamda bu konu 3. b6l6mde yer alan *İmgenin Bize D6n6k Bakışı* başlığı altında incelenecektir.



### 3. BÖLÜM

#### İMGENİN BİZE DÖNÜK BAKIŞI

“İmge, elin dokunuşuna bağlı bir benzeşimin izini süreceğine gözden aldığı komutları uygulayan elin çizdiği düşüncedir” (Florensky, 2007, s. 20). Göz kontrol merkezi, el ise merkezden geleni uygulayan mekanizmadır. El, gözün aldığı imge olarak geri verendir. Dolayısıyla görmek demek imge üretmek demektir. İmge denilen şey zihnin duvarına atılmış olan bir astardır. Sanatçılar kendi zihin duvarlarında astar olarak atılmış imgelere yeni bir vücut kazandırarak bize sunmaktadır. Her imgenin bize dönük bakışı farklı zihin duvarlarının karşılığıdır. Bu nedenle Dubuffet imgesinin bakışı, Robert Motherwell veya Mehmet Güleryüz imgesinin bakışlarından farklıdır. Nitekim benzer şekilde Velazquez’in *Nedimeler*’i, Bacon’un *Triptikler*’in den farklıdır. Görünmez olan görünür olanın tarafına geçmiştir. Bilinmeyen şey imgenin bize dönük bakışı ile bilinirleşmiştir. Bu nedenle her imge farklı bilinirliklere sahiptir.

Her imgenin bakışında farklı zihinlerden gelen farklılıklar vardır. İmgeyi ortaya çıkartan yaratıcının yaşama karşı olan bakışı, hayat deneyimi bir başkası ile aynı değildir. Bu nedenle imgenin bize dönük bakışında farklılıklar görülmektedir. Bu farklılıkları anlamak için imgenin bize dönük bakışını anlamlandırmak gerekir. Peki, ama nasıl?

İmgenin bize dönük bakışını anlamlandırmak için imgeyi anlamak gerekir. Anlamak için dinlemek gerekir. Ama bakışın konuşacak dili yoktur, o halde bakış gerçekten konuşabilir mi? Berger’in bahsettiği gibi imge bir kopya değil de bir diyalogun sonucuysa, resim konuşur biz dinleriz (Berger, 2011b, s. 38). Yalnız her resmin konuşma biçimi farklıdır. İmge kimi zaman büyülü bakışı ile bizi etkisine alırken kimi zaman ise gizlenmiş bir şekilde bize bakmaktadır. Dolayısıyla bakış değiştikçe imgenin bize anlattıkları da değişmektedir. Bu bağlamda yazının diğer bölümlerinde imgenin değişen bakışındaki değişen anlamlar farklı başlıklar altında incelenecektir.

### 3.1. İMGENİN BÜYÜLÜ BAKIŞI

İlk anda bakar bakmaz, bir imge gözü ne kadar esiri altına alabilir? Bir imgenin büyülu bakışındaki güç nereden gelmektedir? Büyülu imgenin bakışındaki büyü kendinin büyülu olmasını bilmesinden gelir. Büyülu imge kendisine saygı gösterileceğinden fazlasıyla emindir. Bu büyülu aura onu diğer imgelerden ayrı bir yere koyar. “İmgenin büyülu aurası aynı anda hem şimdiye ve buradaya ait olduğumuzdan ‘buraya ait olan’dır, hem de uzakta olduğu için ‘burada olmayan’ olarak buradalaştırılmaktadır” (Güçlü, Uzun, Uzun, Yolsal, 2003, s. 113, 114). Bu açıdan bakıldığında burada olan ile olmayan arasındaki buradalık imgeye aura<sup>24</sup> katmaktadır. “İmgenin aurası ona hürmet ettirir ve imgenin gücü sayesinde bakışlarımız aşağı doğru iner. Yine onun içindir ki, imgeyi duvara asmadan önce, onun ardında yatan ve imge olmayan şeyin kanıtlayıcılığı uğruna takdis ve tahsis törenleri düzenleriz. İkonanın cifte varoluşu gereğidir bu” (Sayın, 2013, s. 10). İşte bu durum ikonayı yüce bir varlık haline getirmemize neden olur. Bu yüce varlık bakışın saflığından yararlanır. Bakış ikonanın tüm bu kutsal varoluşuna körü körüne inanır. İkonanın büyülu bakışı bakanın bakışını alevlendirir. İkona görünenin ötesinde bir tutku başlatmış gibidir. Bu tutkuyu alevlendiren ikonanın asıl gerçeği perdelemesinden gelir. O zaman ikona bir *punctum*, bir tür gizli ötedir.<sup>25</sup> *Punctum* muğlak alanlar yaratarak bakanı merakı sokar. *Punctum* ögesinin kendinde bulunduğu farkında olan ikona, gizli bir o kadarda muğlak olan ötesini elinde tutarak bakanı tuzağa çeker.

Ayrıca imgenin büyülu bakışındaki büyü onun perspektifinin kendine özgü olmasından kaynaklanmaktadır. Bu bağlamda özellikle ikonalar tersten perspektifleri nedeniyle izleyeni içine çekmektedir. Pavel Florenski bu durumu şu şekilde açıklamaktadır;

“Manyetik alan çizgilerini anıştıran görünmez çizgiler, bakan öznenin gözünden resme açılacaklarına -ve resmi göze açılan bir pencereye dönüştüreceklerine-,

<sup>24</sup> Aura, sanat yapıtının şimdi ve burada’lığı - başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığıdır (Benjamin, 2002, s. 53).

<sup>25</sup> Studium, genel olanı işaret eder. Herkes tarafından bilinip görünen şey Studium ile kavranır. Genel olan anlaşıldıktan sonra ayrıntılar ön plana çıkmaya başlar. “Punctum, birçok zaman bir ‘ayrıntı’, yani bir nesne parçasıdır” (Barthes, 2014, s.58). Punctum, detayın algılanması işidir. “Punctum kodlanmış olanı, yeni bir eklemeyi gerektirir. Bir tür gizli ötedir, saklananı, kapatılanı görme girişimidir. Punctum özel alanı-olanı işaret eder” (Yılmaz, 2013, s. 88).

sonsuzluktan bakan merciin gözüne doğru yansılar; nitekim ikonanın karşısında duran kişi, figürlerin görünmeyen yanlarını da ancak bu şekilde görebilir. İkona, tanrısal ışığı retinada görünür kılacağına, ışığa bakan gözü ışığın içine alır, onu kendi içine çeker; kimi zaman tek değil, çoğul kaçış noktasına sahip olması da bu yüzdendir. İkonanın önünde hareket ettikçe değişen, gözü farklı konumlar almaya zorlayan noktalardır bunlar; tanrısal arzu, tek bir noktada değil, her zaman her yerdedir” (2007, s. 16).

Dolayısıyla yüzeydeki imge geriye doğru gideceğine açılan pencereden dışarı sarkar. Aynı zamanda bakan gözleri kendisine çekerek kendisini merkez haline getirir. Tıpkı Ayasofya Kilisesinin duvarındaki *Deesis* ikonasında İsa'nın merkez haline geldiği gibi (Resim-13). Cömert, bu ikonografi ile ilgili olarak, İsa'nın ortada, sağında Meryem, solunda Vaftizci Yahya'nın gösterildiği bir *Deesis*<sup>26</sup> anı sahnelendiğinden bahsetmektedir. Dolayısıyla *Deesis*, bir dua ya da bir yakarış biçimidir (2010, s. 236). Merkezde yer alan İsa bu esnada geniş bir boşluk üzerinde izleyene bakmaktadır.



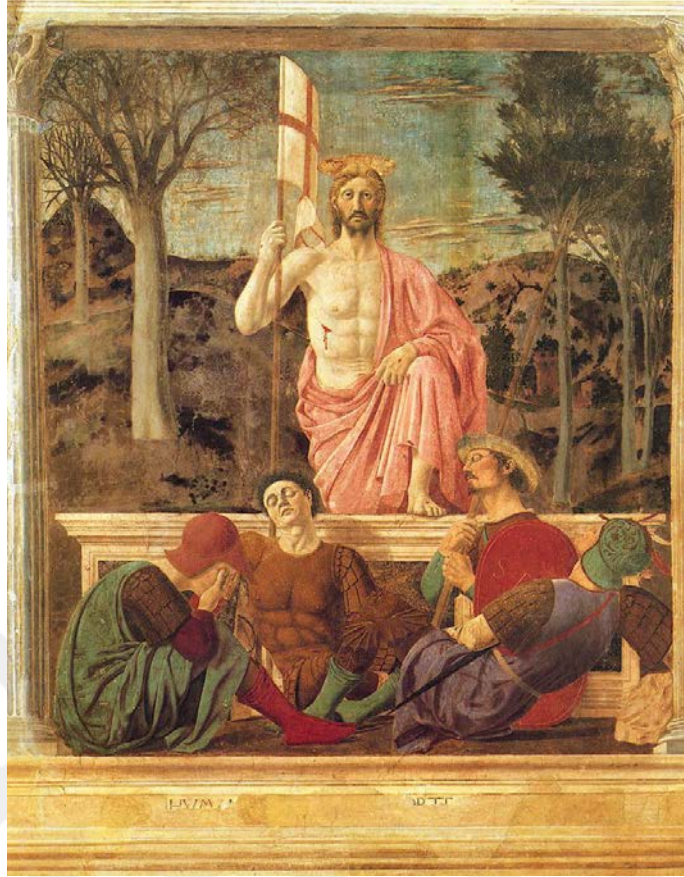
**Resim-13:** Yakarış Sahnesi, XIII.yy, İstanbul Ayasofya Kilisesi / Müzesi, İstanbul

İzleyeni içine çeken boşluk tüm dikkatleri İsa ikonu üzerinde topladığı gibi aynı zamanda bu sonsuz boşluk, Tanrı'nın gücünü gösterircesine uçsuz bucaksız bir derinliğe sahiptir. Bu sonsuz boşluğun içerisinde ne olduğuna dair en ufak bir ayrıntı yoktur. İsa tüm gücünü bu boşluktan alırcasına kendinden emin bir duruş ile bakar. Hatta o kadar güçlü bakar ki bakan üzerinde birden endişe belirir. İsa'nın bu güçlü bakışı vermesi onun arkasındaki bu sonsuz boşluğun asıl sahibine göndermede bulunmasından ötürüdür. Ayrıca İsa'nın güç aldığı bu sonsuz boşluk o kadar derindir ki mesafe

<sup>26</sup> Florensky'e göre Deesis ikonlarında, kişilerin kambur ve iki büklüm olması onları diğer ikonografi sahnelerinden ayırır. Bu ikonografi sahnelerinde bazı ikonaların aynı anda hem göğsü hem sırtı gösterilmiştir. Benzer şekilde, yüzün profilden ve önden görünüşünün yanında ön ve arka taraflarının da gösterildiği farklı biçimlerin bir araya geldiği sahnelere rastlanılabilir (2007, s. 40).

kavramını ortadan kaldırır. Var olan tek mesafe İsa imgesinin büyülu bakışı ile izleyenin bakışı arasındaki mesafedir. Dolayısıyla İsa ikonası kendisine ne kadar yaklaşırsa Tanrı'ya da o kadar yaklaşılacğının mesajını vermektedir. Bu nedenle İsa'nın bakışı izleyeni kendine doğru çeker. Üstelik bunu yaparken tanrısal ışığı bakanın gözüne yollarcasına izleyene doğrudan bakar. Yani bu kadar emin bir bakışla bakması Tanrı'nın varlığını işaret etmesinden gelir. İsa ikonasının bakışı Tanrı'nın ete kemiğe bürünmüş haldeki bakışıdır. Bu nedenle kudret ve hâkimiyeti etrafa saçır. Ayrıca İsa ikonası çoğul kaçış noktasına sahip olduğu için her açıdan izleyeni izlemektedir. Ondan kaçış yoktur. Yani bu tanrısal bakış her taraftan bakana bakmaktadır. Bu kutsal perspektif yani imgenin bütüne egemen olma çabası imgeyi göze hâkim kılar. Bu nedenle her şeye egemen olan İsa ikonası ve onun büyülu bakışıdır. Bu büyülu bakış Tanrı'nın egemenliğini ikna etme çabası içerisindedir.

Meryem ile Vaftizci Yahya ise merhamet dolu gözlerle dua etmektedir. Bu dua ediş sırasında imgeler eğik ve kambur şekilde beklemektedir. Meryem ve Vaftizci Yahya'nın bu şekilde bir duruş ile bakmaları *Deesis*'i sahnelemiş olmalarından ötürüdür. Meryem ve Yahya'nın bedeni önden görünmesine rağmen yüzleri hafif profilden bakar. Fakat Tanrı'nın kudretinden çekinen Meryem ve Yahya bize dosdoğru bakamaz. Meryem ve Yahya asıl büyülu bakışı İsa'ya vermiş olduklarından olsa gerek bize bakmayı tercih etmezler. Çünkü izleyeni bakışı ile ikna etme görevi İsa ikonasındadır.



**Resim-14:** Piero Della Francesca, *İsa'nın Dirilişi*, 1463/5, Fresko, 225 x 200 cm, Civico Arkeoloji Müzesi, Sansepolcro, İtalya

“İkonanın anlamı, onun bakışın taşıyıcısı olmasından ve bu bakışın kuşatıcılığından kaynaklanır. İkona, aşkın ve görünmeyen bakışın temsilidir” (Sayın, 2013, s. 29) Piero Della Francesca'nın *İsa'nın Dirilişi* (Resim-14) isimli ikonografisinde ise görünmeyen bakışın görünür temsilini Piero Della Francesca üstlenir. İsa bakışının taşıyıcısı Francesca'dır. Çünkü *İsa'nın Dirilişi* resminde İsa'nın yerine geçen sanatçının kendisidir. Sanatçının bu ikonografide kendini merkeze koyması Rönesans'ın getirdiği bir yeniliktir. İsa görünümlü sanatçı kendi kendisini yüceltir. Üstelik bu durumu yaparken her şeyi aslına uygun şekilde sahnelemektedir. “İsa, Matta'ya göre ölümünün üçüncü günü dirileceğini söylemiştir. Bu nedenle Pilatus, İsa'nın öğrencilerinin bu üç gün içinde cesedi çalıp, İsa dirildi demesinler diye, mezarın muhafızlarla korunmasını buyurur. Başrahipler mezarı denetledikten sonra, taşı mühürlerler ve önüne muhafızları koyarlar” (Matta'dan akt. Cömert, 2010, s. 229). Pilatus'un bu önlenmelerine rağmen cumartesi gününden sonra haftanın ilk gününde sabaha karşı İsa dirilir. Francesca tam

olarak bu sahneyi resmetmiştir. Ayrıca Bedrettin Cömert Francesca'nın resmini şu şekilde yorumlamaktadır;

“Eserde, üstünde haç bulunan ve zafer simgesi anlamına gelen flamayı taşıyan İsa'yı, mezardan dirilip çıkarken görüyoruz. Ellerinde, ayaklarında ve sağ böğründe çivi ve mızrak yaraları görülüyor. Mezarın önünde ise, dört tane muhafız. Bunlardan yüzü bize dönük olan ikisi uykuya dalmışlar. En ön düzlemdeki ikisi ise, diriliş görüntüsü karşısında şaşkınlığa uğramışlar. Soldaki, gözünü elleriyle örtmüş, sağdaki, irkilerek geriye çekilmiş. Geleneğe göre, Piero Della Francesca, tam karşıdan gördüğümüz ve yüzü bize dönük figürde, kendi imgesini canlandırmıştır” (2010, s. 230).

Kendini merkeze koyan sanatçı büyük bir canlılık ile bize bakmaktadır (Resim-15). O kadar güçlü ve canlıdır ki gözleriyle hiçbir şeyi kaçırmaz. Bir an olsun gözlerini dinlendireceğini düşünmek bile mümkün değildir. Bakışları hesap sorarcasına kararlı ve sabittir. Bu nedenle İsa görünümlü Pierro Della Francesca'nın kararlı bakışları üzerimizdedir. Pörtlek gözleri ile tam karşımıza dikilir. İmgenin bu kararlı bakışları duruşuna da yansımaktadır. Sol ayağını dışarı atarken sağ eli ile zafer bayrağını tutar. Oldukça güçlü bir duruş ile bakan kişiye hâkimiyet sağlar. İsa'nın kudreti ve mucizesi karşısında şaşkınlığa uğrayan öndeki muhafızlardan birisi yüzünü kapatırken diğeri ise kendini geriye doğru atmaktadır. Muhafızların bu duruşları resme anıtsallık özelliğini de ekler. Boyut kazanan İsa ve onun bakışı bu bağlamda daha da güçlenir.



**Resim-15:** Pierro Della Francesca, *İsa'nın Dirilişi* (Detay), 1463/5, Fresko, 225x200 cm, Civico Arkeoloji Müzesi, Sansepolcro, İtalya



Piramidal kompozisyonun en tepesindeki İsa, güçlü bakışı karşısında izleyeni doğrudan sorguya çekerken kendi bakışının ardındaki görünmeyen bakışa odaklar. Dolayısıyla İsa'nın bakışı ile aslında Tanrı oradadır. Bu yüzden İsa'nın bakışı aynı zamanda oldukça şefkat doludur. Tanrının affediciliğini ve şefkatini bakışı ile bize anlatır. Şefkat saçan bu bakış bize iyilikler sunarken aynı zamanda canlılık vaat eder. Tıpkı resmin sağ tarafındaki ağaçların canlı olması gibi. Çünkü sol taraftaki ağaçlar solgun ve ölüdür yani tüm acılar geride kalmıştır. Sağ taraftaki ağaçlar ise yeniden diriliş ile renkli ve canlıdır. İsa'nın bakışı bu canlılığın ve imanın yeniden tesis edilışıdır. Bu nedenle bu bakış hayatı yeniden başlatan bir bakıştır. İmgenin bakışı ile hayat kutsanır ve yenilenir. Aynı zamanda imgenin büyülü bakışı ile izleyende kutsanmaktadır. Dolayısıyla İsa imgesinin baktığı her şey canlılığını yeniden kazanarak kendisine yeni bir hayat başlatır.

Her imge bize dönük bakışı ile özel bir mesaj göndermektedir. İmgenin özel mesajı bakan kişinin zihninde anlam kazanmaktadır. Bu nedenle her imgenin bakışında zihinlere yansıyan bir kutsallık vardır. Ayrıca imgenin her seferinde etrafa mesajlar aracılığı ile kodlar yollaması onu yüce ve tek kılmaktadır. İmgenin bakışındaki bu kutsallık ve yücelik kimi zaman Velasques'in *Las Meninas*'ın da, kimi zaman Picasso'nun *Avingyonlu Kadınlar*<sup>27</sup> eserinde görmek mümkündür. İmgenin bakışındaki güç sanat tarihinde hiçbir zaman eksilmemiştir. Fakat bu noktada tüm bu iddiaları yerle bir eden bir sanatçı var; Andy Warhol.

Warhol imgelerinde imgenin bakışındaki büyü yok olup gitmiştir. İmge etrafa bakış yollamaktan yorulmuş ve tükenmiştir. İmgenin bakışındaki tek güç kopyalanmış sayısal fazlalığıdır. Bu sayısal fazlalık imgenin bakışındaki aurayı yok ederken ona her yerde olabilme pasaportu sağlamıştır. Bu pasaport sayesinde imgenin bakışı birçok yerde aynı bakış ile yerini almıştır. Aynı bakış kimi zaman bir reklamda kimi zaman ise bir dergide karşımıza çıkmıştır. Dolayısıyla Warhol imgesinin bakışları bir *flaneur*<sup>28</sup>'dur. Bakış dolaşan olan bir turist olmuştur. Çoğalarak, kalabalıkların içerisine karışmıştır. Aynı

<sup>27</sup> *Avingyonlu Kadınlar* eserinde imgelerin yüceliği tarihsel referanslara sahip olmasından gelmektedir. İmgelerin bakışlarındaki anlam sağdan sola doğru değişmektedir. Bakışlarda görünen evrim en vahşi dönemden günümüze doğru sıralanmış gibidir. Danto, *Avingyonlu Kadınlar* eserine ilişkin şu tespitlerde bulunmuştur; "Kadınların bedenlerinin -ve başlarının!- dizilişi Frued'un id, ego, süperego şemasını çağırır. (...) Afrikalı gibi olan iki kadın yabani, vahşi ve saldırgandır. Ortadaki ikili baştan çıkartıcı, zarif fahişedir. Sahneye sol taraftan girmekte olan ise sıradan hatlara sahip Paris kızıdır" (2015, s. 21, 22).

<sup>28</sup> *Flaneur*, Baudrillard'ın ortaya koyduğu bir kavramdır. Baudrillard *flaneur* kavramını şu şekilde anlatmaktadır; "Flaneur bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasına arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklara mest olur" (2014, s. 33).



zamanda imgenin çoğalması imgeyi mekanikleştirmiştir. Mekanikleşen imgenin bakışı da mekanikleşmiştir. İmgenin içinden ruh çıkartılıp alınmıştır. Geriye kalan sadece Warhol'un süslü kuklasıdır. Bu süslü kukla etrafa öylesine bakmak için oradadır.

Warhol durmadan imge yaratan bir makinedir. Üstelik ruhunu kaybetmiş bir makine. Bu konuya ilişkin benzer yaklaşımda bulunan Kuspit ise şöyle demiştir; "... kendini makinelerle özdeşleştiren Warhol sanatçı değildi. Warhol, modern toplumda makinenin kazandığı önemi ve gücü simgeliyor, bilim ağacının –teknolojinin- sanat ağacından daha fazla büyüdüğünü doğruluyor" (2010, s. 176, 178). Bu nedenle Warhol her zaman makinelere hayran kalmıştır. Sanatçının makineleri yüceltmesinin ve imge üretim fabrikası kurmasının esas nedeni de budur.

Warhol'un imge üretim fabrikası aynı imgeyi sayısız şekilde üretilip satışı koymuştur. Bu açıdan bakıldığında Warhol oyuncak üreten bir fabrika gibidir. İmgeler aynı ruhsuz oyuncak bebekler gibi üretilmektedir. Birbirinin kopyası olan oyuncakların nasıl bir değeri yoksa Warhol imgelerinin de bir değeri yoktur. Zaten sanatçının istediği de imgenin gücünü bu şekilde yok etmektir. Tıpkı Marilyn imgesi gibi (Resim-16). Birçok baskısı olan imgenin, bakışlarında bir şeyler saklama olanağı kalmamıştır. Farklı renkte birçok kopyası ile Marilyn imgesi yanılısına numarası ile bizi hizaya sokması da imkânsızlaşmıştır.

Marilyn imgesinin bakışı tüketilmek için var olmuştur. Her an birçok yerde çıkan sayısız Marilyn bakışı tüketilmeye mahkûm bir nesnedir. Tüketim nesnesi ilgili olarak Baudrillard, *Tüketim Toplumu* kitabında, tüketim toplumunun var olması için nesnelere ihtiyaç duyduğundan hatta daha doğrusu onları yok etmeye ihtiyaç duyduğundan bahsetmektedir. Ayrıca nesnelere 'kullanım'ı nesnelere yavaş yavaş kaybolmasına neden olduğuna değinmektedir (2013, s. 44). Bu kayboluş süresi içerisinde tüketim nesnesinin bolluğu yaşanmaktadır. Tüketim varsa o nesnenin bolluğu ve sonrasında ölümü vardır. Tıpkı Marilyn bakışının gereğinden fazla etrafta olması gibi. İmgenin bakışı etraftadır çünkü satışı sunulmuştur. Bu satışta olma hali imgenin bakışındaki büyüğü piyasaya kaptırmasına neden olmuştur.

Satışta olan Marilyn imgesinin bakışları oldukça sakin ve rahattır. İmge içinde bulunduğu konforun rahatlığını sonuna kadar yaşamaktadır. Bakışalar lüksün ve paranın esiri olmuştur. Fakat imge bu durumdan hiç şikâyetçi değildir. Çünkü imge

bakışlarından da anlaşıldığı gibi bir *dandy*<sup>29</sup>dir. Bu nedenle bakışlar kendini gösterişe adanmıştır. Gösterişlilik hali bakışları mesafeli ve soğuk hale getirmiştir. İmge bakışları ile kendini ulaşılmaz bir yere koymuş ve yüceltmıştır. Bakışlar bu ulaşılmaz yüceliğin hegemonyası altındadır.



**Resim-16:** Andy Warhol, *Marilyn*, 1971, Litografi, 75,7 x 50.4 cm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere

Warhol imgesi bir arzu nesnesidir. İmge bakışları ile kendi kendisini arzulttırmakta ve kibarca etrafına *bana bakın* demektedir. İmgenin bakışları, dudakları, saçları kendini her şeyin üstüne yerleştirmiştir. “Arzu ne arzuladığını bilmez, nesnesi yoktur ya da daha ziyade nesnesi sonsuzdur ve sınırlı olarak kurgulanabilir ya da algılanabilir tüm nesnelere ötesinde konumlanır. Arzu imkânsız ister ...” (Clero, 2011, s. 27, 28). Marilyn imgesinin bakışları da ne aradığının farkında değildir. İmkânsız olanı arayan bakışlar, arzulu şekilde etrafa bakmaktadır.

<sup>29</sup> Baudrillard *Modern Hayatın Ressamı* kitabında *Dandy* kavramı ile ilgili olarak şöyle der “... dandizm gizemli bir örgüt; disiplini son derece katı bir tür din. Ateşli taraftarı tutkuyla, cesaretle ve dizginlenmiş enerjiyle dolup taşan bir zarafet ve seçkinlik doktrini. Özgün bir kişilik yaratabilmek için yanıp tutuşan bir arzu; her zaman diri bir benlik kültürü. Başkalarını şaşırtmanın keyfi ve hiç şaşırmanın gururu ...” (2014, s. 24) Bu bağlamda Warhol’un Marilyn’i de seçkin ve zarafet doludur. Warhol yücelik sembolü olarak kendini teşhir etmektedir.

Marilyn bir güzellik ikonudur (Resim-16). Gözler podyumdaki imgededir. O en yüce ve en büyülü bakışa sahip bir idoldr adeta. İmgenin kendisi çok güzel olduğuna inandırılmıştır. Bu imaj imgenin egolu bakmasına neden olmuştur. İmge küçümseyici bakışlarla turkuaz bir fondan etrafa bakmaktadır. İsa ikonasında içerik olarak gcl olan bakışlar yerini suni bakışlara bırakmıştır. Bu nedenle Marilyn imgesinin bakışı yapay bir bakıştır. Göz kapakları boyalı olan imge, alımlı bakışlarla izleyicisinin karşısındadır. İmgenin çekici bakışlarının yanı sıra dikkat çeken saçları ve dudakları da ön plandadır. Sarı salar ve kırmızı dudaklar Marilyn'in parıltılı dünyasının yansımasıdır. İmge, renkli dünyanın varlık kazanmış halidir.

Marilyn billboardların kraliçesidir. Billboardların hâkimi olan imge kitlelere seslenen bir bakış ile bakmaktadır. İmgenin bakışı herkesi memnun eden bir bakıştır. Bu nedenle Marilyn'in bakışı özel bir bakış değildir. Kimseyi rahatsız etmeyen ve herkesi tatmin eden Marilyn bakışı, bakanların zihninde yer edinmek için orada değildir. Zaten imgenin bakan kişinin zihinde uzun süre yer kaplamak gibi bir düşüncesi de yoktur. İmgenin bakışı zihinde anlık bir misafirlik için vardır. Peki, imgenin bakışı neden kısa bir misafiriğe mecbur bırakılmıştır?

Basılı retim yanı sıra görüntü sağlayan cihazlar durmadan simülasyon yaratmaktadır. Gerçek olmayan bir evren gerçekmiş gibi kurgulanmıştır. Kurgulanmış düzen imgesine belirli zaman aralığında hizmet etmektedir. Bu süre içerisinde imge bütün gücünü toplayarak etrafa bakmaktadır. İmge bir süreliğine kurgulanmış evreninin efendisidir. İmgenin sahip olduğu g ve bu gücün yansımaları olan bakışlar imgenin kendi gücü değildir. İmgeye vekalet eden simülasyon gücü kısa süreliğine devretmiştir. Simülasyon imgeyi sonuna kadar teşhir edip gücünü bitirdikten sonra yeni bir imgeyi tekrar parlatmaktadır. Marilyn imgesinin bakışlarındaki bu kısa bir misafiriğin nedeni de budur. Peki, Nam June Paik imgesinin bakışları?

Nam June Paik kendi imgesinin bakışlarını durmadan parlatmaktadır. Bu durum imgenin yorulmadan sabit bakmasına neden olmaktadır. İmge durmadan sabit bakmalıdır çünkü imge, televizyon ekranı ile bakışı bakmaya zorunlu tutmak için oradadır. Ekran, bakışı kimi zaman hareketli kimi zaman sabit görüntü içerisine kitlemiştir. Bakış imgeye bakmaktan sıkılmış olsa da bakmaya mecburdur. Çünkü yaşamın kendisi ekranın içerisindedir. Baudrillard'ın bahsettiği gibi, yaşam çözülerek ekranın içine karışmıştır. Ya da ekran içinde yaşam çözülerek erimiştir. Dolayısıyla

yaşam ile ekranın birbirinden ayrılması imkânsız bir solüsyona benzemektedir (2011, s. 56). Bu bağlamda bakıldığında yaşam ekranın, ekran yaşamın aynasıdır.

Nam June Paik'in ekranı yaşamın canlı bir tanığyken ekranın karşısındaki kişi de bu tanıklığa tanık olmak için bakmaktadır. Ekran, imgesinin bakışlarına yeni bir gerçeklik kazandırmıştır. Bu nedenle Nam June Paik'in imgesinin bakışları hem simülasyon<sup>30</sup> hem de simülakr<sup>31</sup>'dir. Simülasyon evreninin imgesi olan Nam June Paik imgesi yansıyan ekrandaki tek hâkim bakıştır. Simülasyon imgesinin sahip olduğu büyümlü bakışlar ekrandan dışarı yayılmaktadır. Dolayısıyla Warhol imgelerindeki bakışların büyü durmadan kaybolurken, Nam June Paik imgelerinin bakışlarındaki büyü ise sabit kalmıştır. Tabi ekranın fişi çekilmediği sürece. Çünkü Nam June Paik imgesinin bakışları ekrana bağımlı bir nesnedir. Peki, sanatçının 2005 yılında yaptığı *Altın Buda* (Resim-17) enstalasyonunda Buda imgesinin bakışları kendisini nasıl konumlandırmıştır?



**Resim-17:** Nam June Paik, *Altın Buda*, 2005, 27 İnçlik Monitör ile Video Enstalasyonu, 118.1 x 269.2 x 80.6 cm, Özel Koleksiyon

<sup>30</sup> Gerçeklik ekran içinde yeni bir gerçeklik kazandığı için Nam June Paik'in imgesi bir simülasyondur. Baudrillard simülasyon kuramını şöyle açıklamaktadır; "Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir" (2011, s. 14). Simülasyon ile gerçeklik yapay şekilde tekrar meydana gelmektedir.

<sup>31</sup> Simülasyon düzene uyum sağlamış olan Nam June Paik imgesi belli bir zaman sonra simülakrlaşmaktadır. Simülark olan şey bir gerçeklik olarak algılanmak istemektedir.

Buda heykeli Nam June Paik çalışmalarının birçoğunda televizyon karşısındaki izleyici konumundadır. Fakat heykel sıradan bir televizyon izleyicisi değildir. Heykel izleyici olarak sanat eserinin bir parçasıdır. Ekranın karşısına kurulmuş olan Buda heykeli televizyonda kendi kendisini seyretmektedir. Yani Altın Buda hem bakmakta hem de bakarken bakılmaktadır. Bu karşılıklı bakma ve bakılma durumu eseri meydana getirmiştir.

Heykel, ekran karşısında altın sarısına boyanmış bir buda heykeliyken, ekran içerisinde ise simülasyon evrenin<sup>32</sup> bir canlısıdır. Gerçeklik ve simülasyon iki ayrı yaşayan canlıdır. Fakat simülasyon varlığını *Altın Buda* heykelinin bakışlarına borçludur. Bu borçluluktan ötürü simülasyon gerçekliğin hizmetindedir. Gerçek görüntü neyse simülasyon onun kopyası olmak zorundadır. Bu nedenle simülasyon Buda'nın bakışları *Altın Buda* heykelinin bakışlarını taklit etmektedir.

Gerçek Buda heykelinin bakışları ile simülasyon Buda'nın bakışları karşılıklı bir diyalog içerisinde. Kendi arasında bakışlar aracılığı ile karşılıklı konuşan heykeller için önemli olan sohbetleridir. Sonsuz bir enerji ile bitmek tükenmeyen bir sohbetlilik ve bakışma halidir bu. Buda bakışmanın büyüüne kapılmıştır. Bu bakışma sırasında imgeler kendilerinden başka birisine ihtiyaç duymamaktadır. Buda'nın ihtiyacı olan tek şey kendisidir. Kendisine yeten Buda, etrafındaki her şeyi dışlamıştır. Hatta her şey o kadar dışlanmıştır ki mekân boşluktan ibarettir. Bu boşluk içerisindeki Buda, kendi kendisi ile yüzleşmektedir.

Buda bakışları ile kendi bilgeliğini sorgulamaktadır. Bu nedenle Buda heykelinin tüm bakışları ekran karşısındaki öteki Buda'dadır. O değerli *Altın Buda*'nın bakışları ekran içerisinde parçalara ayrılarak ötekileşmiştir. Buda heykelinin içine düştüğü bu durum Lacan'ın ayna evresinde çocuğun ayna karşısında düştüğü duruma benzemektedir. Çocuk ayna ile ilk kez karşılaştığı zaman kendi gerçekliğini nasıl parçalara ayrılmış şekilde görüyorsa, Buda'da ekrana her baktığında kendi gerçekliğini parça parça görmektedir. Bu parçalanmışlıkla ilgili olarak Clero şöyle der; “Ayna evresi

<sup>32</sup> Oğuz Adanır, simülasyon evreni şu şekilde anlatmaktadır; “Simülasyon evreninde toplumsal yoktur, toplumsal-ötesi yani bir ‘kitle’ vardır. Kitle, toplumsalın içi boş ve kendinden geçmiş, anlamını yitirmiş biçimidir. Simülasyon evreninde politika yoktur, politika-ötesi vardır, yani politikanın anlamsızlaşmış, içi boş ve kendinden geçmiş biçimi vardır. Simülasyon evreninde kültürel yoktur kültürel-ötesi vardır, yani kültürel olanın anlamsız, içi boş ve kendinden geçmiş uçımı vardır. Bu evren bir görünüm evrenidir yani gerçekliğin egemen olduğu evrende bir biçim ve içeriğe sahip olan göstergeler (gösterge: gösteren/gösterilen) bu evrende içeriklerini yitirmişler ve kendilerine rağmen ya da sözde birer gösterge olarak adlandırılacak birer görünüme dönüşmüşlerdir” (2008, s. 16).

kavramındaki bahis konusu, bölünmüş bedeninin yaşanmış parçalanmışlığı ve aynada bu aynı beden ele verdiği birleştirici ve düzenli imge arasında hiçbir eşgüdüm olmamasının zıtlığının özne tarafından hissedilmesidir, imge aynı zamanda bu parçalanmışlığın ve bunu sonlandırmak için kaygıyla karışık arzunun bilincine varıldığı fırsattır” (2011, s. 107). Buda heykeli de kendi bilincinin farkına bu şekilde varmaktadır. İmge bu sayede kendi kendisini bir başka gözle görebilmiştir. Çünkü ekran içerisindeki Buda'nın bakışlarında gösteriş yoktur. Bu gösterişsizlik hali *Altın Buda*'yı sıradan bakan bir portreye dönüşmüştür. Buda, ekran içerisinde sönükleşmiştir. Ekranın genel olarak imgelere verdiği büyülü bakış Buda'dan alınmıştır. İmgenin büyülü bakışı ekranın görüntüsünde silinip gitmiştir. Üstelik bu durum yetmezmiş gibi üstüne Buda'nın bakışları ekranın dört köşesi içerisine hapis edilmiştir.

*Altın Buda* sorumluluk almaktan ve 'ben buradayım' demekten çekinmektedir. Bu çekinme halinden dolayı *Altın Buda* arkasını dönerek ekrana yansıyan bakışından bize bakmaktadır. Peki, bu bakış ne kadar samimi bir bakıştır? Bize yansıyan bakış gerçek Buda heykelinin bakışı ile aynı mıdır?

Buda için ekran kendi kendisini baktığı bir aynadır. Mitolojide Narkisos ayna ile nasıl kendi gerçekliğinin farkına varmışsa Buda imgesi de kendi gerçekliğini ekranda görmektedir. İmge kendi gerçekliği ile ilk defa karşılaşmış gibidir. Bu karşılaşma sırasında imge farkında olmadığı şeyin farkına varmıştır. Ayrıca Buda, karşısındaki ekrana her bakışı ile kendi kendisine çeki düzen vermektedir. Bu çeki düzen verme hali ekrandaki Buda'yı sakinleştirmiştir. Buda o kadar sakindir ki sanki büyük bir suç işlemiş gibi öylece durmaktadır. Konuşacak mecali kalmamış olan imgenin yüzü ifadesiz ve ruhsuzdur. Hatta bu ruhsuzluk halinden olsa gerek imge olduğu yerde taş kesilmiştir.

Sonuç olarak, imgenin değişen bakışı ve bu bağlamdaki büyü imgenin içinde bulunduğu koşullara göre değişiklik göstermiştir. İmgelerin haysiyetli varlığı ve kendine has olan aurası bakışını da büyülü kılmıştır. Bu bağlamda ikonlarda ve sanatçıların farklı dönemlerde yaptığı birçok imgenin bakışlarında imgenin kendine özgü büyüsel etkisi vardır. Fakat özellikle 20. yy'da gelişen teknoloji ile imgenin bakışındaki büyüsel güç zamanla yok olmuştur. İmge, sayısız şekilde çoğalarak suni dünyanın bir varlığı haline gelmiştir. Bu suni dünya imgeye yeni bir gerçeklik ortamı oluşturmuştur. Oluşmuş olan bu yeni gerçeklik ortamı imgenin bakışını

simülaklaştırmış ve imgenin bakışındaki büyüü kaybettirmiştir. Bakıştaki büyüün kaybolma durumu imgenin özündeki yok oluştür. İmge vardır ama içi boşalmış bir çöptür. Bu nedenle bakışlar anlamsız ve itibarsızdır.

### 3.2. VAATKAR PORTRENİN BAKIŞI

Eski çağlardan beridir süregelen en önemli anlayışlardan birisidir Portrecilik. Belki de böyle olmasının en büyük sebeplerinden biri onun vaatlerde bulunmasından ötürüdür. Çünkü portre bir insana dairdir ve kimliği görünür kılarak karşısındaki kişiye bir şeyler anlatır. İşte bu nedenle portre, yüzeye yansıtılmış basit bir olgu değildir. Kendi varoluşunu bakışı ile temellendirir. Kendi varlık alanını ancak bakarak açabilir. Çünkü daima görülmektedir ve buna hazır olmak zorundadır. Bu hazır oluştan dolayı etrafa durmadan bakış yollayarak bir şeyler anlatır. “Portreler asla ‘Ben buyum’un belgesi olarak değil, daha ziyade ‘Bunu anlatıyorum’un belgesi olarak çizilir” (Leppert, 2009, s. 218). Bu nedenle portrelerin bakışlarında durağanlık gözlenmez. Durağan olan imgenin içinde bulunduğu andır. Fakat imgenin bakışı her defasında karşımıza dikilir ve daima anlattığı bir şeyler olur. Durmadan kendisinden söz ettirerek kendini unutturmaz. Tıpkı Orhan Pamuğun *Benim Adım Kırmızı* romanında Enişte Efendi isimli karakterin Venedikli ressamların portrelerini görünce içinde bulunduğu durumdaki gibi.<sup>33</sup>

Portre, bakışı ile kendi varlığını imler. Yıllar sonra bile izleyenin gözünün içine bakarak vaatlerde bulunur. Üstelik portredeki kişiyi tanımayan biri bile vaatkar portrenin bakışından kendine düşen payı alır. Çünkü vaatkar portre her açıdan etrafı kolaçan edendir. Bu gözetleme sırasında portrenin bakışı seyirci ile arasındaki mesafeyi ortadan kaldırır ve portre bize daima bir şeyler anlatır. Bu bağlamda bakıldığında Hüseyin Avni Lifij’in *Pipolu-Kadehli Otoportre*’si ise bize bir şeyler anlatmaya koyulmadan önce selam vererek karşımıza oturur (Resim-18). Cesur ve iddialı bir eda ile.

<sup>33</sup> Enişte efendi Venedikli ressamların resimleri ile ilgili olarak şöyle der; “Yüzün bir kere olsun böyle resmedilmişse artık hiç kimse unutturamaz seni. Sen çok uzaklardayken bile, resmine bir bakan, seni yakınındaymış gibi içinde hisseder. Yaşarken seni hiç görmemiş olanlar bile, senin ölümünden yıllar sonra, sanki sen karşılındaymışın gibi seninle göz göze gelebilirler” (Pamuk, 2016, s. 35).



**Resim-18:** Hüseyin Avni Lifij, *Pipolu-Kadehli Otoportre*, 1908-9, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 64 x 46 cm, Altan Gürman, Bilge Gürman Koleksiyonu

“İster bilinçli ister bilinçaltından gelen bir esinle yapmış olsun Avni Lifij II. Meşrutiyetle tarihlenen bu tablosunda ‘zeitgeist’ yani ‘çağın ruhu’nu resmetmiştir. Tuvalden bizleri kısık gözleri ile süzen bu genç Jön Türk sanki beraberinde getireceği tüm yenilikleri, değişimleri ve trajedileri ile önünde uzanan yeniçağa, 20. yüzyıla kadeh kaldırmaktadır” (Özer, 2009, <https://bit.ly/2HixIPP>). Hatta *Pipolu-Kadehli Otoportre* kadeh kaldırmakla kalmaz, bakışıyla ve duruşuyla bize bir selam gönderir. Tam bu sırada *Pipolu-Kadehli Otoportre* karşımıza geçmiş ve kısık gözlerle bizi daha önce nerede tanıdığını düşünmektedir. Bu sorgulayıcı bakışlara karşın imgenin melankolik bakışı resmin içine bizi davet etmektedir. Hatta imge resmin içine davet etmekten öte masaya davet etmektedir. Bu sayede karşılıklı diyalogun ilk adımı imge tarafından atılmıştır.



İmgenin rahat bir eda ile içtiği piposu, elindeki kırmızı şarabı ve bakışlarına karşın omuzundaki yırtık çorap imgenin içinde bulunduğu karşıtlık durumunu gözler önüne sermektedir. İmge içinde bulunduğu zorluk ve sıkıntılara rağmen vaatkar bakışlarındaki keyfi bizden esirgememiştir. Çünkü *Pipolu-Kadehli Otoportre* izleyen ile arasındaki sınırı tamamen ortadan kaldırmış ve karşısına geçmiştir. Tıpkı Lucian Freud gibi.

Sanatçı Lucian Freud'un portre resimleri izleyen ile arasındaki mesafeyi yok eder hatta imge *Pipolu-Kadehli Otoportre* eserindeki gibi karşımıza geçip oturur. Portre kendisine yeni bir gerçeklik alanı yaratır ve bize buradan bakarak bizi o alana davet eder. Freud portreleri, gerçekliği asıl sahibinden çalmıştır. Gowing, Lucian Freud imgesinin bu gerçekliği ile ilgili olarak; doğrudan şeylerin dış görünüşleriyle meşgul olsa da, Freud 'portrelerin(in) insanlar gibi değil, insanlar hakkında olmasını, modelin görüntüsüne sahip olmasını değil, o olmasını' istemiştir (Akt. Fineberg, 2014, s. 154). Gowing'in de bahsettiği bu durumdan dolayı Freud portreleri gereğinden fazla samimi bakmaktadır. Çünkü mesafeler ortadan kalmıştır. İmge doğrudan kendisini bize sunmaktadır. Bu samimi sunuş bir süre sonra bizi rahatsız eder. Çünkü Leppert'in dile getirdiği gibi, özportreler yani sanatçıların kendi otoportreleri imge ile seyirci arasında metaforik bir mesafe oluşturur. Sonuçta kendi otoportresini yapan ressamın işi tamamen kendisidir yani kişiseldir. Hatta bu nedenle seyirci neredeyse alakasız bir duruma bile düşebilir (Leppert, 2009, s. 223). Yani Freud bir yandan izleyici ile arasındaki mesafeyi ortadan kaldırırken diğer yandan mesafeler yaratmaktadır. Çünkü özportre sanatçının kendi kendisi ile bakışmasıdır. Biz bu bakışmaya sonradan dâhil olmuş misafirlerizdir. Bu nedenle Lucian Freud imgesinin bize dönük bakışı ne kadar samimi olsa da biz yabancıyızdır. Bu yabancılaşmanın asıl nedeni Freud'un kendi kendisini ele geçirmesinden kaynaklanmaktadır.

Cezanne bir ağacı daha önce hiç kimsenin görmediği biçimde nasıl görüyor ve kendisinin söylediği gibi hiç şüphesiz, 'ağaç tarafından ele geçirilme'yi yaşıyorsa<sup>34</sup> aynı şekilde Lucian Freud'da 1985 yılında yaptığı kendi otoportresinde (Resim-19) portresi tarafından ele geçirilmiştir. Freud 1985 yılında otoportresini yaparken kendi kendisine o kadar çok bakmıştır ki kendisini imgeye teslim etmiştir. Dolayısıyla asıl gerçek olan

<sup>34</sup> "Cezanne bir ağaç görüyor. Ağacı daha önce kimsenin görmediği bir biçimde görüyor. Kendisinin söylediği gibi hiç şüphesiz, 'ağaç tarafından ele geçirilme'yi yaşamakta. Ağacın kemerlenen ihtişamı, kucaklayıcı yayılışı, toprağı kavrayışındaki narin denge- tüm bunlar ve ağacın daha birçok özelliği onun algısı tarafından emiliyor ve sinirsel yapısı boyunca hissediliyor (May, 2015, s. 95)."

Freud'un kendisi değil 1985 yılında yaptığı otoportresidir. Gerçeklik, imgesi ile yer değiştirmiş ve karşımıza geçmiştir.



**Resim-19:** Lucian Freud, *Otoportre*, 1985, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 51.2 x 56.2 cm, Özel Koleksiyon

Lucian Freud resimleri hayatın faniliğini, ölümü ve yok oluşu hatırlatır, sanatçının yaptığı otoportrede de bunu hissederiz. Freud bakışları ile bizi yabancılaştırıp uzaklaştırmaya çabalasa da yaşlı ve yorgun bakışlarının altındaki endişe açıkça görünür. Yorulmuş ve ümidini kaybetmek üzere olan bir bakıştır bu. Bu yok oluş karşısındaki çaresizlik ve bir o kadar da şaşkınlık yaşlı Freud'un ifadesine yansımıştır. Freud donuk bir halde tek bir noktaya bakakalmıştır. Bu nedenle ağız hafif açıktır. Çünkü imgenin durum karşısında ağızını kapatmaya zamanı bile kalmamıştır. Bakışlar bu şaşkınlığın etkisi ile kararlı bakmaktan vazgeçmiş gibidir. Sadece belirli bir yere odaklanan bir bakış vardır. Ama oldukça sıradan, durağan ve cansız bir bakış. Her şey olup bittikten sonra olanca güçsüzlüğü ile izlemeye koyulan bir bakıştır bu. Elden bir şey gelmeyen çaresizliğin maddeleşmiş halidir. Tüm çabanın kifayetsiz olduğu yok oluş anıdır. Varlığın yok olma halidir. Bu nedenle imge, olan biteni büyük bir sabır ile temkinli şekilde izlemeye koyulmuştur. Her şey olup bitse de o oradadır. Anın varlığını elinde

tutmaya çalışır. Bu durum yok oluş karşısındaki imgenin an içerisinde var olma çabasıdır.

Yaşlı ve yorgun Freud, mekânız düz bir fondan bize bakmaktadır (Resim-19). İmgenin bulunduğu mekân cansız ve hareketsizdir. Soluk fonunun soğukluğu Freud'un canlılığını vurgulamaktadır. Yani aslında mekân ölümü, Freud yaşamı simgeler. Fakat bir başka açıdan yaklaşırsak her şeye rağmen mekân Freud'un canlılığından güç alır. Freud'un canlılığı hareketsiz fona canlılık katar. Mekân varlığını Freud imgesine borçludur. Bu nedenle mekânda, Freud'da yok oluşa direnir. Bu varoluş mücadelesinden galip çıkan imgenin kendisidir. Zamana yenik düşen sanatçının kendisidir. İmgesi ve onun vaatkar bakışı zamanın sabit nesnesi haline gelmiştir.

Zamanın akışını durdurup, insanın ruhuna seslenen bir başka imge ise Jeanne Habuterne'dir. Modigliani hayatının son döneminde bir dizi Habuterne resimleri yapmıştır. *Jean Habuterne Portresi* (Resim-20) Modigliani'nin 1919 yılında yaptığı çalışmalardan bir tanesidir. Modigliani son aşkı olan Jeanne Hébuterne için 'ruhunu görebildiğimde, gözlerini de çizeceğim' dediği kadındır.<sup>35</sup> Modigliani, Jeanne Hébuterne'nin ruhunu görmüştür. Gördüğü ruhu imgesinin gözlerine teslim etmiştir. Bu teslimiyet Cemal Süreyya'nın *Aslan Heykelleri*<sup>36</sup> şiirindeki gibi bir teslimiyettir.

<sup>35</sup> Modigliani, bu sözü Jeanne Hebuterne ile arasında geçen bir diyalog sırasında söylemiştir. Jeanne Hebuterne kendi portresine baktığı zaman gözlerinin siyah boşluklar şeklinde yapıldığını görmüştür. Bu durumu eşine soran Jeanne, şu cevabı almıştır; 'ruhunu gördüğümde gözlerini çizeceğim' (*Modigliani*, 2004).

<sup>36</sup> "... Yeni sözler buldum bir nice seni görmeyeli

Daha geniş bir gökyüzünde soluk aldıracak şiire

Hadi bir de bunlarla çağır gelsin aslan heykelleri

Oldurmanın yıkmanın yeniden yapmanın aslan heykelleri

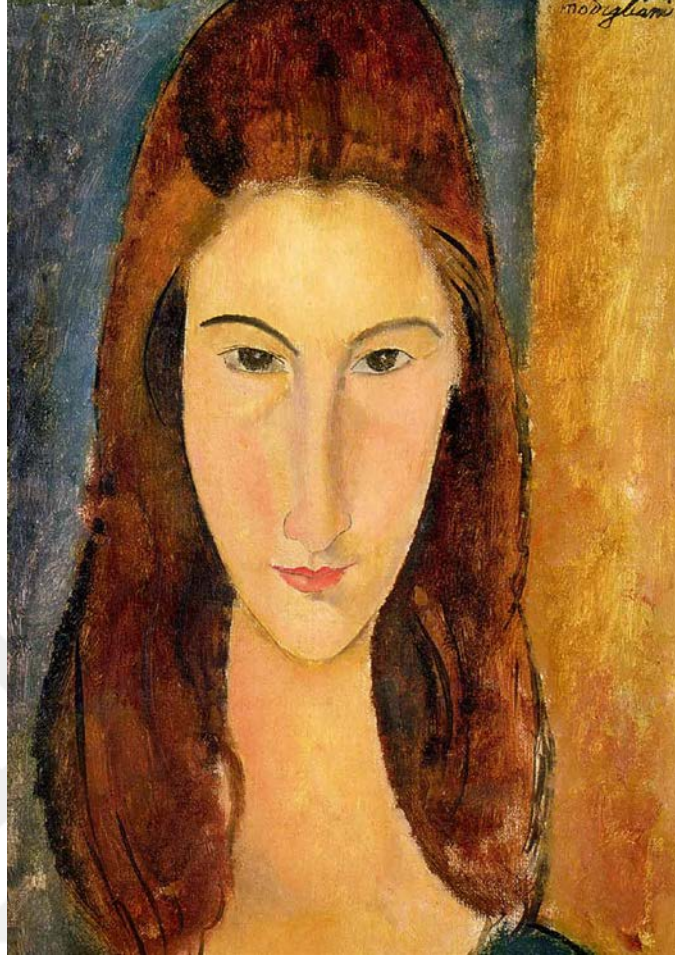
Olduran yıkan yeniden yapan gözlerini seviyorum kaç kişi

Bir senin gözlerin var zaten daha yok

Ya bu başımı alıp gidiş boynundaki

Modigliani oğlu modigliani

..." (Süreyya, 1958, s. 11)



**Resim-20:** Amedeo Modigliani, *Jeanne Hébuterne Portresi*, 1919, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 55 x 38 cm, Özel Koleksiyon

Amedeo Modigliani’yi teslim almış olan Hébuterne’nin bakışı imgesinde kendisini açığa çıkartır. Hébuterne, izleyeni kışkırtan vaatkar bir bakış ile bakmaktadır. Hatta bu bakış öyle bir bakıştır ki belli bir süre sonra varlığımızı eline geçirir. Bu duruma karşı koymak bakışların gücünden dolayı imkânsız gibidir. “Göz, görünenin ardında yatan görünmezliği arzuladığı için kendini bakışa teslim etmekte ve arzusun sonsuzluğuna kendini bırakmaktadır” (Sayın, 2015, s. 32). Bu nedenle gözümüz Hébuterne’nin bakışı altında yatan görünmezliğe kendini bırakır. İmge kendindeki bu gücün farkında olduğu için öylece sabırla bakar. Tıpkı Berger’in Modigliani imgeleri için söylediği gibi;

“Öyle bir sabır ve öyle bir huzurla beklerler ki, neredeyse her şeyden vazgeçmiş, öyle duruyorlardır. Vazgeçtikleri şeyse zamandır. Bu figürler denizin sonsuz dalgalanmasından önceki kıyı şeridi nasılsa, öyle dururlar. Her şey olup bittikten sonra bile, onlar öylece oradadırlar. Bu uzaklık aslında bir üstünlük değil, bir çeşit her şeyi örtme duygusudur. Bir evin içindekilerin üstünü örten dam gibi. Varlığı bir

çeşit yokluk niteliği taşır. Bütün bunlar birinci aşamadır. İkinci aşamada, resme bakan kişinin aklına girdikleri anda –onların beklediği andır bu- varlıklarını şimdi olduklarından çok daha fazla duyururlar” (Berger, 1998, s. 34).

Bu sabırla bekleyişin tüm nedeni aslında budur. Bu nedenle Hébuterne’de suskun ve öylece beklemektedir. Fakat yalın ve gösterişsiz yüzü, çekik gözleri ile âdete ‘ben buradayım’ der. Keskin ve dik bakışların nedeni de buradan gelir. İmge bu şekilde bakarak bakan kişinin aklına girer. İşte tam bu sırada imge bakışı ile bakan kişinin aklını başından alır.

İmge, küçük ağzı, uzun burnu ve eğrilerden oluşmuş göz çevresi ile tam karşıya baka kalmıştır. Hébuterne bir anlam beklentisi içerisindedir. Çünkü bakış eylemi neyi ifşa ettiğini bilme beklentisi ile bekler. Neler düşündüğünü kendisi bilir biz bilmeyiz fakat onun ifşa ettiklerini biz biliriz o bilmez. Belki de Hébuterne’nin tutkulu ve merak dolu bakışların nedeni de buradan gelir. Bu durum sonu gelmeyen bir bakışa sürükler bizi. Fakat aslında imge bu durumun farkındadır ve ifşa ettiği şeyi bir süre sonra geri alır. Bu döngü aslında Hébuterne imgesinin baştan beridir sonunu bildiği ve bizi oyaladığı bir oyundur.

İmgenin bakışı ile izleyen arasındaki oyun sanat tarihinin her döneminde oynanmıştır. Bu oyunu Daumier, Mehmet Güleriyüz, Hakan Gürsoytrak, Neşe Erdok imgelerinde ve diğer birçok sanatçının imgesinde görmek mümkündür. Fakat bu oyunun dışına çıkan Andy Warhol, imgelerin bakışındaki oyunu bir anda değiştirmiştir. İmge kendi imtiyaz alanını sorgusuz sualsiz genişletmiş ve bunun adını piyasa koymuştur. Piyasa içerisinde imgenin değişen bakışı yeni iddialar ile karşımıza geçmiştir. Bu iddiaların başında gelen durum imgenin ticaretidir. İmge, Kant’ın bahsettiği özerk estetik düşünceden<sup>37</sup> çok, Warhol’un ticaretini anlatmaktadır. Artun, Warhol’un ticaretine ilişkin olarak şu tespitlerde bulunmuştur; Warhol bir yandan piyasa estetiğini, pazarlama estetiğini sanatına yedirirken, diğer yandan da sanatın özgürlük fikriyle parayı özdeşleştirmektedir. Parayı eski sikkelerdeki gibi ikonlaştırmaktadır. Bir anlamda sanatı paraya, parayı sanata çevirmektedir. 1975 yılında da açık açık ‘para yapmak sanattır’,

<sup>37</sup> “Estetik özerklik düşüncesinin babası sayılan Kant, ‘estetik muhakeme’nin ‘yararsız ve çıkarsız’ olduğu iddiasını ortaya atar. Ona göre ‘güzelin amacı, amaçsız olmasıdır’ ve güzellik ‘herhangi bir kavramla tanımlanamaz’. Sanatın maddiyatla ve maneviyatla bir ilgisi yoktur, çünkü maddi bir ihtiyacımızı karşılamadığı gibi, ahlaki bir işlev de görmez. Sanat özgürdür, özerktir ve yönetilemez” (Akt. Artun, 2015, [goo.gl/UZMLkn](http://goo.gl/UZMLkn)).

‘en müthiş sanat, ticarettir’ demiştir (2015, [goo.gl/UZMLkn](http://goo.gl/UZMLkn)). Bu anlayış vaatkar portrenin bakışını dönüştürmüştür. İmgenin bakışındaki anlam başkalaşmıştır.

Andy Warhol’un açtığı bu yoldan ilerleyen Damien Hirst, imgeyi pazarlama estetiği ile piyasaya sürmüştür. Bu düşünce imgenin bakışlarını metalaştırmıştır. Metalaşmış bu bakışlar yaratıcıdır. Peki, sanatçının 2007 yılında yapmış olduğu bakışları olmayan bir kuru kafa nasıl yaratıcı olabilir ki? Eğer basit bir kurukafa değil, parasal değeri varsa yaratıcıdır. Karl Max, *1844 Elyazmaları*’ında para ile ilgili olarak Shakespeare’den şu cümleyi alıntılamıştır; “bütün insani ve doğal nitelikleri karıştına çevirebilen, göze görünür bir tanrıdır; nesnelerin evrensel dönüştürücüsü ve değiştiricisidir; ‘olmayacakları birbirine yaklaştırır” (1975, s. 142, 143). Bu nedenle elmaslarla kaplı bakışları olmayan *Tanrı Aşkına* (Resim-21) imgesi gözle görünür bir piyasa tanrısıdır. Üstelik bu Tanrı değersiz ve çürümeye mahkûm kuru kafadan meydana gelmiştir. Elmaslar bakışları olmayan kurukafaya yeni bir ruh ve beden vermiştir. Bu yeni ruh ve beden kuru kafayı yeniden diriltmiştir. Peki, yeniden diriltilmiş olan bu portre bakışları olmadan bize neler vaat etmektedir?



**Resim-21:** Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*, 2007, Platin, Elmas ve İnsan Dişleri, 171 x 127 x 190 mm, Özel Koleksiyon

İmge portresi ile tek bir vaatte bulunmaktan vazgeçmiştir. *Tanrı Aşkına* imgesi farklı zihinlerde farklı bakışlara bürünmektedir. Bu nedenle imge tek bir varlığa işaret etmez. İmgenin göz çukurları olası bakışları zihinde yaratır. Her bakış kendi bakışını imgenin üzerine yerleştirir. Et kemiğin üzerine giydirilerek olası portreler yaratılmaktadır. İmgenin bakıldığı kadar portresi ve vaatleri vardır. Her bakışta imgenin bakışları ve buna bağlı olarak söylediği şeyler değişmektedir. Portre durmadan bakış ve anlam üreten bir fabrikadır. Bu nedenle imge çoklu anlamlar bütünüdür.

*Tanrı Aşkına* imgesinin gözleri açıktır. Kahkaha atan imge mutlu bir ana şahitlik etmektedir. Belli ki kendisini de hoşnut eden bir durumun içerisinde. Acaba ne anlatılmaktadır ya da ne görmüştür de bu kadar gülmektedir? Bu duruma bağlı olarak portre hayattan çok memnun bir halde etrafına bakışlar yollamaktadır. Ayrıca imge anlık bakışlarla etrafa bakıyor gibidir. Ya da hayır, tüm bunların aksine imgenin bakışında bilinmeyen bir tedirginlik vardır. Bu tedirginliğe bağlı olarak imgenin portresi

oldukça ciddidir. Peki, gerçekten böyle midir? Belki de portre bu vaatlerin hiç birinde bulunmuyordur, ne dersiniz?

Belki de Damien Hirst'ün *Tanrı Aşkına* (Resim-21) imgesinin tek vaat ettiği vaatsizliktir. Portrenin bir şeyler söyleyecek mecali kalmamıştır. Bakışlar yok olmuş, imge ise ölmüştür. İmge daha sonra elmas ile satın alınmıştır. Bakışlar elmas ile yer değiştirmiştir. Çünkü bakış ölümlü, para ölümsüzdür. Para ile imge ölümsüzlük kazanmıştır. Bu nedenle kurukafadaki elmaslar imgenin can suyudur. İmgenin olmayan bakışlarını ise göz çukurlarına emanet edilmiştir. Göz çukurlarındaki boşluk bakışın sonsuz kuyusudur. Bakış o sonsuz kuyunun içine düşmüştür.

*Tanrı Aşkına* imgesinin olmayan bakışı göz çukurunu kaplayan elmaslarla ölümsüzleşmiştir. Elmaslar portrenin o kadar merkezindedir ki imge satılmadıkça kendi varoluşunu gerçekleştirememektedir. Portreyi güçlendirecek olan ve sonsuz yaşamın gücünü elinde bulunduran tek şey paradır. “Beden, Hirst için, anatomik parçalarına ayrılacak, teşhir edilecek, araklanmış Latince adlarla tarif edilecek bir süprüntü. Ölümü kandırmanın tek yolu, çürüyen etinizi üzerinizden sıyırıp, sermayenin doğasına bürünmek. *Ars longa, vita brevis*'in<sup>38</sup> 21. yüzyıl versiyonu. Para kazanmakla kalmamalı, para olmalı: ağırlıksız, her yerde hazır ve nazır, sonsuzca dolaşımda olan, ölümsüz” (Kunzru, 2012, [goo.gl/xCZXbw](http://goo.gl/xCZXbw)). Sanat bu nedenle hiç olmadığı kadar sermaye ile yarışır duruma gelmiştir. Peki, ama neden? Hirst bu konuya ilişkin olarak bir konuşmasında şöyle demiştir; “Kavramsal sanatla uzun süre dans ettim. Ama sanatta bazı çıkmaz sokaklar var. Kavramsal sanat, soyut, bunlar tamamen çıkmaz sokak. Dünyada yeterince lanet nesne var, neden bu bok yığımına yenilerini ekleyeyim ki diye düşünüyorsun” (Akt. Hagan, 2014, [goo.gl/df83qb](http://goo.gl/df83qb)). Tabi ki sanatçının bu görüşü tartışılır başka bir konudur fakat asıl Damien Hirst'ün çıkmaz sokakta olduğunun ne zaman farkına varacağını ise zaman gösterecektir.

Damien Hirst'e karşın Marlene Dumas imgeleri ise bizi ruhsal, psikolojik ve gerilimli dünyaların ötesine götürmektedir. Bedenin ve bakışın farklı halleri Dumas'ın imgeleri sayesinde önümüze serilir. Üstelik sanatçı bunu yaparken model kullanmak yerine fotoğrafları tercih eder. Sanatçı bu yaklaşım biçimine ilişkin olarak şöyle demiştir; “Ben insanları değil imgeleri resmediyorum” (Akt. Çarmıklı, 2015, [goo.gl/ii4iyH](http://goo.gl/ii4iyH)).

<sup>38</sup> “Sanat uzun, hayat kısa”



Dolayısıyla Dumas, imgelerin dünyasından yeni bir imge dünyası yaratır. Sanatçı, yarattığı bu imge dünyasında portreler önemli bir yere sahiptir. Fakat Dumas, alışagelmiş portre geleneğinin dışına çıkar ve imgenin içinde bulunduğu duygu durumunu ön plana çıkarır. İmgenin duygu durumu izleyicisinin duygu durumunu bastırmakta ve ona hâkim olmaktadır.



**Resim-22:** Marlene Dumas, *Dul*, 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 140 cm, Zeno X Galerisi, Antwerp, Belçika

Dumas, postmodern bir vesika fotoğrafçısıdır. Sanatçı genellikle tanınmış kişilerin ya da önemli siyasi bir olayın fotoğrafından yeni durum tespitleri yapmaktadır. Bu durum tespitleri bir farkındalık yaratma sürecidir de aslında. Sanatçı bu farkındalığı imgenin bakışlarına yüklediği özel anlam ile fark ettirmektedir. Bu bağlamda sanatçının 2013 yılında yapmış olduğu *Dul* (Resim-22) resminde Pauline Lumumba imgesinin içinde bulunduğu durum ve bakışı oldukça çarpıcıdır. Bu çarpıcılığı Dumas verdiği bir röportaj sırasında kendisi de dile getirmiştir; “Warhol, Jackie'yi 1960'ların Amerikalı dul imgesi olarak görürken, Pauline o yıllarda benim için Afrika duluydu” (Dumas, 2014, <https://nyti.ms/2GTqxxu>).



LUMUMBA'S MOURNING WIDOW IN LÉOPOLDVILLE  
Gone were the Paris frocks.

**Resim-23:** Kongo lideri Patrice Lumumba'nın öldürülmesinden sonra eşi Pauline Lumumba'nın götürülme anına ait fotoğraf

Kongo lideri Patrice Lumumba'nın öldürülmesinden sonra eşi Pauline Lumumba çıplak ve bitik bir halde götürülmektedir (Resim-23). Tam bu esnada çekilmiş olan fotoğrafta Pauline Lumumba'nın gözleri kapalı haldedir. Dumas, bu fotoğraftan yola çıkarak Pauline Lumumba'yı kendi imgesi haline getirmiştir. Pauline Lumumba'nın ayakları Dumas'ın *Dul* (Resim-22) resminde kompozisyonun dışında kalmıştır. Bu nedenle imgenin donuk haldeki portresi ilk olarak göze çarpmaktadır. Ayrıca orijinal fotoğrafta olduğu gibi Dumas'ın Pauline Lumumba imgesinde de gözler kapalı haldedir. İmgenin içinde bulunduğu acı ve çaresizlik kapalı göz kapağının ardına gizlenmiştir. Hatta Dumas imgesinin gözleri o kadar kapalıdır ki bir süre sonra imgenin sadece göz çukuruna sahip olduğu hissene kapılırız. Sanki imgenin göz çukuru gözü yemiş ve onu bu sayede yok etmiş gibidir. Bu yokluk haline rağmen göz çukurundaki siyah boşluk etraftaki bakışları üzerine çekmektedir. Çünkü siyah boşluk hiçliğin hissiyatıdır. Varlığın başlangıç ve bitiş yeridir. Yaşamın merkezindeki daimi noktadır (Resim-24).



**Resim-24:** Marlene Dumas, *Dul* (Detay), 2013, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 150 x 140 cm, Zeno X Galerisi, Antwerp, Belçika

Ayrıca Dumas'ın *Dul* isimli eserinde imgenin göz kapağındaki boşluk onun çıplaklığını ikinci plana atmıştır. İmgenin buradaki çıplaklığı ne Tiziano'nun *Urbino Venüsü'*ne ne de Manet'nin *Olympia*'sına benzemektedir. Tiziano ve Manet imgelerinin çıplaklığını arzu nesnesine satarken, Dumas ise imgesinin haysiyetini korumuştur. Dumas'ın imgesi çıplak olmasına rağmen bir haz nesnesi kesinlikle değildir. Aksine saflığın ve masumluğun maddeleşmiş halidir. İmge en yalın halde kendi varlığını direktmektedir. Bu nedenle Pauline Lumumba'nın portresi kendi çıplaklığından üstündür. Çünkü varlığın kanıtı çıplaklıkta değil, portrede ve o görünmeyen bakıştadır.

Görünmeyen bakıştaki çaresizlik imgenin duruş pozisyonuna da yansımıştır. İmge kollarını birbirine bağlayarak çivi gibi dikilmiştir. Çünkü imgenin bu durum karşısında söyleyeceği ve yapabileceği bir şey kalmamıştır. Bu nedenle yere saplanmış olan Pauline Lumumba imgesi ne bir adım ileri ne de bir adım geriye gitmektedir. İmgenin bu hali her şeye rağmen ayakta kalmış dikili bir taş andırmaktadır. İmgenin bu anıtsallığı karşısında diğer imgelerde buz kesilmiştir. Bu nedenden olsa gerek diğer imgelerin bakışları, bakışı olmayan Pauline Lumumba imgesini bastıramamaktadır.



**Resim-25:** Neşe Erdok, *Portre*, 2010, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100x80

Bize üstün gelen ve bakışı ile bizim bakışımızı bastıran bir başka imge ise Neşe Erdok'un *Portre*'sidir (Resim-25). Sanatçının 2010 yılında yapmış olduğu *Portre* isimli eserde imge elindeki gülle betimlenmiştir. Eser bu haliyle Nakkaş Sinan'ın *Gül Koklayan Fatih* (Resim-26) minyatürünü hatırlatmaktadır. Tıpkı o minyatürdeki gibi imge gülü koklamaktadır. Fakat Neşe Erdok'un *Portre*'si bize karşı mesafelidir. Kuşkulu gözlerin bu soğukluğu imgenin yüzüne yansımıştır. Hatta gerek portre gerekse beden taş kesmiş gibidir. Donuk bir beyazlık imgenin teninde yayılmıştır. Sanki ölü bir beden karşımıza geçmiş ve elindeki gülle boz vermiştir. İmgenin bu kaskatı haline rağmen gözler yaşam belirtisinin olduğu tek noktadır. Bu gözler biz hangi tarafa gitsek de bize bakmaktan usanmamaktadır. İmgenin tüm dikkati bu şekilde bizim üzerimizdeyken gülün varlığı ikinci planda kalmıştır. Tam bu sırada başka bir el imgenin sağ omuzuna musallat olmuştur. Belki de bu el imgenin dikkatli bakışlarını başka yere çekmek için gelmiştir. Fakat bunda başarılı olmadığı açık bir şekilde



görülmektedir. Çünkü imgenin vaatkar bakışları hala bizim üzerimizdedir ve bırakmaya da niyeti yoktur.



**Resim-26:** Nakkaş Sinan, *Gül Koklayan Fatih*, Murakka Üzerine, Topkapı Sarayı, İstanbul

Sonuç olarak; portre, varlığın kanıtıdır. Varlığın ölümsüzlük kazanma biçimidir. Portre ile kişi ölümsüz olanın tarafına geçmektedir. Böylece kişi o an içerisinde yakalanır ve o ana ait kalır. O ana sabit kalan kişi yüze hapis olmuş olur. Bu hapislik hali içerisindeki imge, bize durmadan vaatlerde bulunmaktadır. Fakat portreye ilişkin bu yaklaşım biçimi postmodern dönem ile birlikte kimi zaman değişime uğramıştır. Özellikle vaatkar portrenin samimi bakışı yerini bazen küresel seçkinlerin çiğ beğeni anlayışına bırakmıştır. Modigliani'nin, Van Gogh'un, Lucian Freud'un portrelerindeki duyarlılık 21. yy da Damien Hirst ile paranın hizmetine geçmiştir. İmgelerin

bakışlarındaki içsellik gücünü gösterişe teslim etmiştir. İmgenin satış değeri ne kadar fazla ise vaadi de o kadar fazlalaşmıştır. Bu bağlamda Damien Hirst'ün *Tanrı Aşkına* imgesine baktığımızda vaatkar portrenin söyleyecek tek bir şeyi kalmıştır; *Ben cazip bir yatırım değeriyim, beni mutlaka satın alın*. Damien Hirst'ün bu yaklaşımının çok ötesinde yer alan Dumas ve Neşe Erdok portrelerinde ise kimi zaman duygusal kimi zaman kararlı bakışlar bulunmaktadır. Bu bağlamda Dumas, *Dul* eserinde Pauline Lumumba imgesinin görünmez bakışlarının ardındaki duygusal görünürlüğü gözler önüne sererken, Neşe Erdok ise *Portre* eserinde taş kesilmiş imgenin kararlı bakışlarını ön plana çıkarmıştır.

### 3.3. GİZLENEN İMGENİN BAKIŞI

Bakış nesnelere işaret ettiği göstergelerin yolunu izlemektedir. Gösterge, bakış için bir yol haritasıdır. Çünkü her gösterge nesnenin bir izidir. Gösterge, bakışa alan açarak o nesneyi ifşa etmektedir. Bu bağlamda bakıldığında Pierce'in bahsettiği gibi; gösterge, herhangi bir kimse için herhangi bir ölçüde ve herhangi bir amaçla herhangi bir şeyin yerini tutan herhangi bir şeydir. Gösterge herhangi bir kimseye doğrudan seslenir. Bu sesleniş sayesinde bir kimsenin zihninde kendisiyle eşdeğerde ya da gelişkin bir gösterge oluşur (Akt. Barthes, 1979, s. XII). Bu nedenle gösterge öncelikle bakışa sonrasında bakış aracılığı ile zihne açık bir çağrıdır.

Herhangi bir şeyin herhangi bir amaçla yerini tutan imge, sanatçıların göstergesidir. Örneğin, Hieronymus Bosch'un imgeleri büyük bir seslenişin göstergesidir.<sup>39</sup> Dolayısıyla imge ve onun bakışı yoksa sanatçının söyleyeceği sözde, seslenişte yoktur. Peki, gerçekten imge ve onun bakışı yoksa sanatçının söyleyeceği sözde yoktur diyebilir miyiz?

İmge sanatçıların tercihleri doğrultusunda görünmekte ya da gizlenmektedir. Henri De Toulouse-Lautrec, Egon Schiele, Fikret Mualla'da imge görünürlük kazanırken, Cornelis Norbertus, Maleviç, Rene Magritte, Burhan Kum ve David Hammons'un

<sup>39</sup> Hieronymus Bosch'un birçok eserinde acı çeken ve cezalandırılan insanlarla karşı karşıya kalırız. Sayısız çıplak imgeler yığını ateşte eziyet görmekte ve şeytanlar tarafından işkence edilmektedir. İmgeler cehennem çukuru içerisine düşmüştür ve ardı arkası kesilmeyen bir kıyımın tam ortasındadır.

eserlerinde imge ve onun bakışı gizlenmekte hatta yok olmaktadır. O halde gizlenen imgenin bakışı nerededir? İmge nereye kaybolmuştur? Bakış nereye gizlenmiştir?

Gizlenen imgenin bakışı cisimleşmiş anlamın içerisindedir.<sup>40</sup> Fikir cisimleşmiş ve imgenin yerini almıştır. Peki, sanat tarihi boyunca yüzeye hâkim olan imge tahttan nasıl indirilmiştir? Bu konuya ilişkin Clement Greenberg'in 1954 yılında yazdığı makalesinde şöyle demiştir;

Giotto'dan Courbet'ye kadar, ressamın birinci görevi üç boyutlu uzam yanılması yaratacak oyuklar açmak olmuştur. Yanılsama, üzerinde görsel bir olayın canlandırıldığı bir tür sahne gibi tasavvur ediliyordu, resmin yüzeyi ise bir tür pencere işlevi taşıyordu, izleyici sahneyi bu pencereden görüyordu. Ancak Manet, sahnenin arkasındaki perdeyi öne doğru taşımaya başladı, ondan sonra gelenler de (...) perdeyi öne doğru çekmeye devam ettiler. Öyle ki artık günümüzde bu pencere yapışık vaziyettedir, pencereyi örter ve sahneyi gizler” (Akt. Danto, 2015, s. 109).

Aslında Courbet sonrasına değinmeden önce yüzeyde derin bir oyun açmak yerine 1670'li yıllarda pencereyi kapatan gizemli birisi var; Cornelis Norbertus. 17. yy Hollanda *Trompe L'oeil* akımda sıklıkla görülen gözü yanıltma oyunları Norbertus'un *Resmin Ters Tarafı* (Resim-27) eseri ile başka bir anlam kazanmıştır. Bu eser gözü yanıltmak bir yana imgeyi yanıltmayı başarmıştır. İmge resmin ön tarafı ile kandırılmıştır. Gizlenmiş olan imgenin bakışı resmin ön tarafının çevrileceği anı durmadan beklemektedir. Ya da gizlenmiş olan imge ve onun bakışı tuvalin arkasına saklanmıştır.

Maleviç'in nesnesiz dünya vaadini Cornelis Norbertus daha o yıllarda *Resmin Ters Tarafı* ile gerçekleştirmiştir. Altaş'ın *Resmin Ters Tarafı* eserine ilişkin dediği gibi, izleyici tablonun arka tarafına toslamıştır (2017, s. 205).<sup>41</sup> Fakat Maleviç ile Norbertus

<sup>40</sup> Danto, 'Sanat Nedir' ve 'Sıradan Olanın Başkalaşımı' kitaplarında sıklıkla sanat eserinin cisimleşmiş anlam olduğundan bahsetmektedir. Bir şeyin sanat eseri olabilmesi için anlam ve cisimleştirme ilk koşuldur. Danto bu konuya ilişkin olarak şöyle der; "Sanat dünyasının 1960'lardaki durumu karşısında felsefi olarak beni en çok ilgilendiren konu sanatın tanımıydı. İleri sürdüğüm tanımın kabaca iki birleşeni vardı: Bir şey bir anlam taşıyorsa -bir şey hakkındaysa- ve o anlam, eserin içinde cisimleşmişse ki bu çoğu zaman anlamın sanat eserini maddesel olarak oluşturan nesne tarafından cisimleştirildiği anlamına gelir, o zaman o şey bir sanat eseridir. Özetle, teorim, sanat eserlerinin cisimleştirilmiş anlamlar olduğudur" (Danto, 2015, s. 145).

<sup>41</sup> Altaş, Cornelis Norbertus'un *Resmin Ters Tarafı* eserine ilişkin şu tespitlerde de bulunmuştur; "Sanat yapıtının varlığını direktmesi görünür olmasından geçer. Sanat eserinin görünürlüğü onun bedenidir. Resmin ters tarafı eserinde resmin bedeni tuvalin ön tarafında kalmıştır. Dolayısıyla *Resmin Ters Tarafı* ne bir temsiliyet hali ne de gösterge olma halidir. Görünür şekilde algılanamayacak maddesel figür ortada yoktur. Sadece tablonun sırt kısmında boşluğun derinliği vardır" (2017, s. 206).

arasında önemli bir fark vardır. Norbertus *Resmin Ters Tarafı* eserinde imgeyi kandırırken, Maleviç ise görünen gerçekliği tamamen reddetmiş ve hiçliği ön plana çıkarmıştır. Peki, ama neden böyle bir reddediliş söz konusudur?



**Resim-27:** Cornelius Norbertus Gijsbrechts, *Resmin Ters Tarafı*, 1670, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 66.4 x 87 cm, Danimarka Ulusal Galeri, Kopenhag, Danimarka

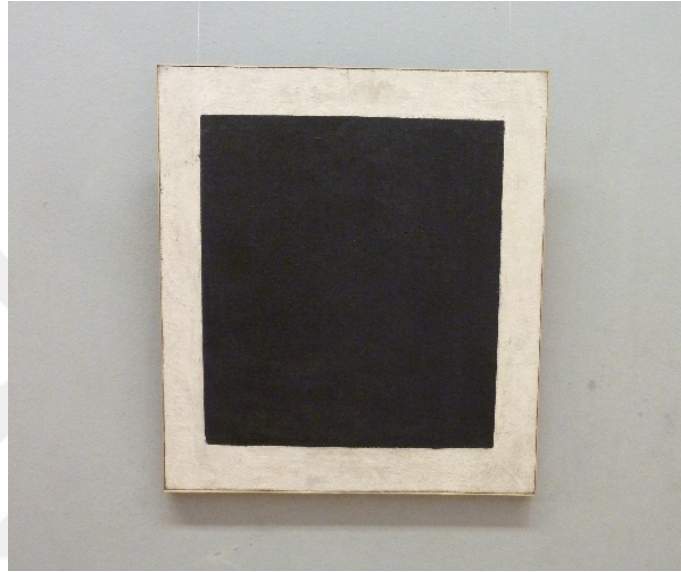
Dış gerçekliğe ilişkin bu yokluk durumu Maleviç'in nesnesiz bir dünya yaratma isteğinden kaynaklanmaktadır. Maleviç, nesnesiz bir dünya yaratma sürecini şu şekilde anlatmaktadır;

“Nesnesiz sanatın doruklarına tırmanmak çetin ve ıstıraplıdır... fakat yine de tatmin edicidir. Bildik olan gittikçe daha fazla, arka plana doğru uzaklaşır... Nesnel dünyanın silueti daha da silikleşir ve bu böyle adım adım, sonunda dünya- ‘sevdiğimiz ve birlikte yaşadığımız her şey’ –görünmez oluncaya dek devam eder. Artık ‘gerçekliğe benzerlik’, idealist imgeler yoktur- var olan sadece çöldür! Fakat bu çöl, her şeye nüfuz eden nesnesiz duyumun ruhuyla doludur” (Maleviç, 2013, s.79).

Maleviç'in beyaz tuvaleri uçsuz bucaksız bir çöl, siyah kareleri ise sonsuz bir karanlıktır. Sanatçı nesnesizliğin hissiyatını sonuna kadar yaşamaktadır. Sanatçının nesnesizliği bir yokluk değil aksine bir özgürlüktür. Özellikle Maleviç'in 1915 yılında yapmış olduğu *Siyah Kare* (Resim-28) eserinde imge tamamen özgürlüğüne kavuşmuştur. Hatta Maleviç, siyah kareyi sergilediği *0.10* sergisinin manifestosunda şöyle der; “Süprematizm öncesi bütün pentür, heykel, yazın ve müzik doğanın formları



tarafından köleleştirilmiştir. Ve şimdi, rasyonaliteye, anlama, mantığa, felsefeye, psikolojiye, aklın yasalarına ve teknik değişimlere bağımlı olmadan kendi dillerinde konuşmak için özgürleştirilmeyi beklemektedir” (Kurbanovsky’den akt. Artun, 2014, [goo.gl/MBXpni](http://goo.gl/MBXpni)). İşte bu nedenle söz konusu bir gerçekliğe ve onun söz konusu olası bakışlarına ihtiyaç yoktur. Görünen gerçekliğin temsili olan imgenin ve bu bağlamda sanatın sonu gelmiştir.<sup>42</sup>



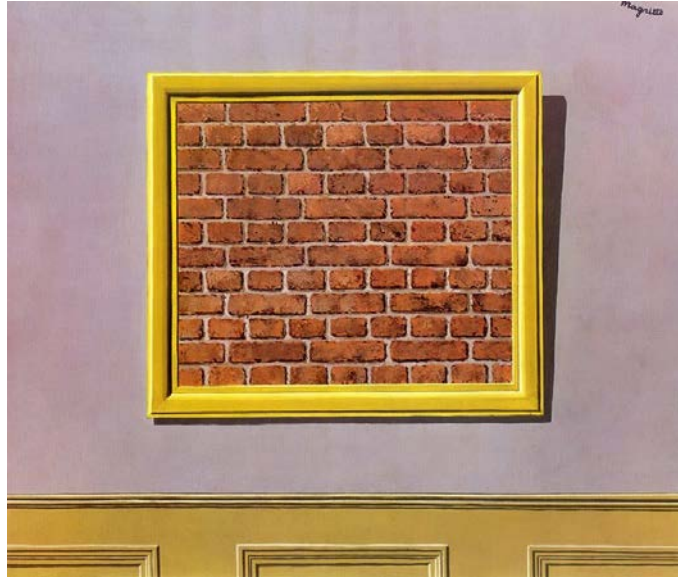
**Resim-28:** Kazimir Maleviç, *Siyah Kare*, 1915, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80 x 80 cm, Rus Devlet Müzesi Müzesi, Petersburg, Rusya

Siyah Kare eserinde imgenin bakışı siyah perdenin arkasındadır. Bakış, siyah perdenin çektiği sınırın öte tarafında kalmıştır. Var olan bütün gerçeklik yüzeyin görünmeyen tarafındadır. Maleviç, imgeleri özgür bırakmak adına yüzeye siyah bir perde çekmiştir. Dalgasız ve kusursuzca duran siyah bir perde. Ardında olan ya da olmayan hiçbir şeyi göstermeyen bir perdedir bu.

<sup>42</sup> “Maleviç’in kurduğu harekete “süprematizm” adını vermesinin nedeni “soyut sanatın yeni felsefesinin üstünlüğünü/büyükülüğü/tanrısallığını (*supremacy*)” imlemek istemesidir. Ancak, felsefeye olan bağlılığına rağmen, onun felsefeden kastettiği sanattır. Sanatın felsefeden çok ötelede bir derinliği olduğuna inanır ama bu sanat süprematizmdir; yani bir anlamda sanatın sonudur. Hegel sanatın felsefeye dönüşerek sona ereceğini öngörmüştür, Maleviç ise süprematizme dönüşerek” (Artun, 2014, [goo.gl/MBXpni](http://goo.gl/MBXpni)). Hegel düşüncesini referans alan Danto da sanatın sonunun geldiğinden bahsetmiştir. Bu düşünceye göre estetik güzellik yerini anlamın gücüne bırakmıştır. Felsefe, sanat ile yarışır duruma gelmiştir. Böylece sanatın sonu gelmiştir.

Siyah karenin kusursuz düzlüğü bir yatağı da andırmaktadır. Fakat her şeye rağmen yokluğun kendisinden başka bir şey yoktur. Bu yokluğun yarattığı zamansızlık ve mekansızlık imgenin bakışını yutmuştur. Bakış, yokluğun yuttuğu siyahlık içerisinde kaybolmuştur. Belki de bakış kaybolmuşluğun arkasına gizlenerek bizi gizliden gizliye izlemektedir. Fütursuzca ve özgür bir şekilde! İmgenin bakışındaki bu özgürlük onun kendisinden başka hiçbir şeye benzememesinden ve hiçbir şeyi andırmamasından kaynaklanmaktadır. Tıpkı Rene Magritte'nin *Boş Resmin Çerçevesi* (Resim-29) eserinde gizlenmiş olan bakışlar gibi.

Rene Magritte *Boş Resmin Çerçevesi* eserinde bizi çerçeveli bir tabloya bakmaya zorunlu tutmaktadır. Gri bir duvara asılmış olan çerçeveli resme bakınca bir imgeyi görmek için iştahlıyızdır. Fakat örülmüş olan duvar yüzümüze çarpar, imgeye ve onun olası bakışlarına sınır çeker. Resmin içerisindeki resim imgesi imgenin bakışlarını gizlemiştir. Peki, ama neden? Çünkü Foucault'da bahsettiği gibi; Magritte, söyleme en yakın olanı dışlamaktadır. Benzeyenin belirlenmemiş sürüp gitmesini elden geldiğince uzaklara kadar izler, ama neye benzediğini söylemeye kalkışacak her ileri-sürüşün yükünden kurtarır onu. Bu, 'sanki' den, 'miş gibi' den kurtarılmış 'Kendi' nin resmidir (2014, s. 42). Nesnelere işlevsellikleri sanatçı tarafından alınmıştır.



**Resim-29:** Rene Magritte, *Boş Resmin Çerçevesi*, 1934, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 100 x 81 cm

Magritte benzevişe dayanan gerçekçiliği ortadan kaldırır. Bir şeyleri kopya eden bir dünya yaratmak yerine resim kendi dünyasını yaratır. Yaratılmış olan bu imtiyazlı dünya imgelerin cennetidir. Bu cennete tanık olmaya ne kadar istekli olsak da Magritte ördüğü duvar ile bizi cennetten kovmuştur. İmge ve onun bakışının gizlenmiş olmasının nedeni de budur. Ama neden? Çünkü Magritte, resme bakan kişide panik duygusu yaşatmak istemiştir. İmge yoktur, bakış yoktur hatta her şey gizlenmenin de ötesinde ortadan yok olmuştur. Fakat Baudrillard'ın bahsettiği gibi hiçbir şey tamamiyle ortadan kaybolmaz. Bu kayboluşun ardında her zaman her şeyde birtakım izler bırakır. Burada önemli olan şey her şeyin ortadan kaybolduğu bir yerde geriye nelerin kalmış olduğudur (2012, s. 14). Magritte'nin *Boş Resmin Çerçevesi* resminden geriye kalan ise tuğlalarla örölmüş bir resimdir (Resim-29). Tuğlaların ardına gizlenmiş olan olası bakışlar zihnimizin ve düşlerimizin içerisindedir. İzleyicinin hayal gücü duvarın üzerinde canlanmaktadır.<sup>43</sup> Boş resim söylemi iddiasını kaybederek dünyanın en dolu resmi haline gelmiştir. Gizlenmiş olan bakışlar gizliliğini kaybederek zihne gelmiştir. İmgenin zihinlerde anlam kazanması süreci postmodernizmle birlikte birçok sanatçının işlerine yansır olmuştur. Ad Reinhardt, Mark Rothko, Barnett Newman, Eva Hesse derken imgenin yokluğu tuval yüzeyine egemen olmuştur. Bu yokluk kimi zaman temsille ilgiliyken kimi zaman ise uzamla ilgili olmuştur. Dolayısıyla adlandırılmayan, fakat kendisinden çok birçok söylemi olan anlayış yüzeye hâkim olmuştur. İşte bu noktada Burhan Kum'un *Gösteri* (Resim-31) eserine de değinmekte fayda vardır. Çünkü Burhan Kum'un *Gösteri* eserindeki yokluk hali ne uzamla ne de temsille ilgilidir. Sanatçı yokluk üzerinden var olan şeyi sorgulamakta ve bu yolla düşüncenin sınırlarını aşmaktadır.

<sup>43</sup> Artun, sürrealistlerin söz ve nesne ilişkisine dair şöyle der; "Sözcükler gibi, nesnelere de akılla olan ilişkileri kesilerek hayal dünyasına havale ediliyor. Düşlerin, bilinçaltının, gerçeküstünün gizemli, hermetik işaretler âlemine gönderiliyor. Yani bir anlamda nesnelere nesnelliklerinden arındırılıyor. Düşlerin ve hayallerin tanımsızlığına, anlamsızlığına, belirsizliğine, soyutluğuna terk ediliyor" (2013, [goo.gl/6gGA4d](http://goo.gl/6gGA4d)).



**Resim-30:** Burhan Kum, *Gösteri*, 2015, Tuval Üzerine Yağlı Boya ve Çerçeve, 87 x 105 x 12 cm

Ali Şimşek, Burhan Kum'un özellikle *Gösteri* eserine atıfta bulunarak yokluğu var olan resimler söylemini kullanmıştır (Şimşek, 2016, <https://bit.ly/2K6xJE3>). *Gösteri* var olan bir yokluğun gösterimdeki halidir. Sanki yerleşmiş olan tabular perdenin arkasındadır fakat gösterimi yasaklanmış gibidir. Sansürlenmiş imgenin sansür hali önümüze konulmuştur. Sanatçı bu yaklaşım biçimini şu şekilde açıklamıştır; "... resimlerimin toplumdaki tabuları hedef aldığını söylemekte bir sakınca yok. Tabular yıkılmadığı sürece de toplumsal bilincin değişmesi mümkün değil. Ancak biliyorum ki yalnızca savunma kaygısı güden resimler aracılığıyla tabuları yıkmayı ya da mücadeleyi kazanmayı bekleyemeyiz" (Akt. Toprak, 2009, s.192,193). İşte bu nedenle *Gösteri* savunma kaygısı güden bir eser değildir. Bunun aksine eser toplumsal bir karşılığı olan gösteriye kucak açar ve sorgulamayı durmadan sürdürür. *Gösteri* topluma karşı borçludur ve sanki var olan perde az sonra açılacak gibidir. Açılacak olan perdenin arkasında yerleşmiş tabular ve söylemlerin gösterisi sahnelenecektir. O halde yasak kalksın ve *Gösteri* başlasın!



**Resim-31:** David Hammons, *İsimsiz*, 2010, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 92 x 72 inç, Levy Gorvy Sanat Galerisi 26 Ocak – 4 Mart 2011 sergisi, New York, ABD

Toplumsal gönderiye sahip David Hammons'un *Evsizler* serisi ise, var olan gerçeklik dünyasını yok etmek yerine var olan imgeler yığınıını saklar. Sanatçı tuvalinin yüzeyini bir bez ya da bir naylonla kapatır. Saklanmış olan imgenin olası bakışları bezin altındadır. Tıpkı Raphaelle Peale'nin 1822 yılında yaptığı *Denizden Yükselen Venüs - Bir Aldatmaca* (Resim-32) isimli eseri gibi. Fakat görünüş açısından David Hammons'un *Evsizler* serisi her ne kadar Raphaelle Peale'nin eserine benzese de Hammons'un amacı tamamen farklıdır. Sanatçı bu amaç uğruna imgesinin bakışlarını örtmüş ve aramıza bir sınır çekmiştir. Peki, ama neden?





**Resim-32:** Raphaelle Peale, *Denizden Yükselen Venüs - Bir Aldatmaca*, 1822, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74.3x61.3 cm, Nelson Atkins Sanat Müzesi, ABD

Hammons'un *Evsizler* serisi içerisindeki *İsimsiz* (Resim-31/33) eserleri serinin isminden de anlaşılacağı gibi evsiz olanlara ilişkin göndermelerle doludur. Sanatçı bu yaklaşım biçimi ile evsiz bir kişinin soğuk bir gecede yanında bulundurduğu en temel şeyleri sergilemektedir. Bu nedenle kalitesiz muşambalar ve kumaşlar tuvalin üzerini örtmektedir. Sanki tuvalin içine sığınmış olan evsiz kişi oradadır. Yırtılmış olan küçük aralıktan yardım bekleyen gözleri görmemiz an meselesi gibidir. Fakat ardı arkası kesilmeyen bu bekleyişin sonucunda olası bakışlar bakışlarımızla buluşmaz. Kim bilir belki de imgelerin bakışları bakışlarımızla buluşmaktan utanmaktadır. Bu utanç nedeniyle hiçbir bakışla karşılaşmayız. Saklanan imge kendi dünyasına çekilmiştir.



**Resim-33:** David Hammons, *İsimsiz*, 2010, Tuval Üzerine Karışık Malzeme, 108 x 84 inç, Levy Gorvy Sanat Galerisi 26 Ocak – 4 Mart 2011 sergisi, New York, ABD

Hammons'un isimsiz eserleri (Resim-31/33) hem evsizlerin yuvası hem de ötekileştirilmiş insanların sığınabildiği bir dünyadır. Sanatçı bu sayede onlara yeni yaşam alanı sunmuştur. Korunabilecekleri hatta biraz olsun ısınabilecekleri bir alandır burası. Bu alan sayesinde imge dış dünyanın bütün tehlikelerine bir set çekmiştir. Burası imgenin imtiyazlı cennetidir. Bu imtiyazlı dünyayı görmek adına muşambayı kaldırdığımızda yine aynı tür renksiz ve soğuk dünya ile karşılaşmak olasıdır. O halde bu imtiyazlı cennet nerededir? Evsizler gerçekten nereye sığınmıştır?

Sanatçılar tarafından gizlenen imgelerin bakışları, Cornelis Norbertus ile kandırılmış, Maleviç ile reddedilmiş, Rene Magritte ile gizlenmiş, Burhan Kum ve David Hammons ile toplumsal eleştiriye sahip yokluk haline gelmiştir. İmgelerin bakışları bu süreç içerisinde yaratıcısı tarafından bir oyunun içerisine çekilmiştir. Yani aslında imge kandırılmıştır. Bu oyunun tek kandırılanı sadece imge de değildir. Çoğu zaman gizlenen imgenin bakışları ile izleyicide bu oyunun içine çekilerek kandırılmıştır. Bu nedenle imgelerin bakışları kimi zaman tuvalin arkasında kalırken kimi zaman ise bir bez ya da

duvar ile görünen tarafın görünmeyen yanında kalmışlardır. Ayrıca sanatçıların sanatsal tercihleri imgeyi ve bu bağlamda onun bakışlarını yok edecek duruma bile getirmiştir. Hatta özellikle minimal anlayış ile imge ve onun olası bakışları yok edilmiş ve yüzey hiçliğin merkezi haline gelmiştir. Böylece dış gerçekliğin birebir yansıması olan bazı imgeler yüzeyden tamamıyla kovulmuştur. İmgenin yüzyıllarca süren egemenliği ve gücü hiçliğe kurban gitmiştir.

### 3.4. BAŞKALAŞMIŞ İMGENİN BAKIŞI

Gerçeklik güzelliğin ve çirkinliğin iç içe geçtiği bir mozaiktir. Parçalara ayrılmış olan yaşam formlarından yeni gerçeklikler meydana gelir. Yaratılmış olan her gerçeklik melez bir gerçekliktir. Yani aslında bir tarafı ile her zaman kusurlu bir gerçeklik vardır. Çünkü Cousin'in de bahsettiği gibi, gerçek olan hiçbir şey kusursuz değildir. Bir yerde korkunç ve çirkin yüceye karışırken, başka bir yerde zarafet ve hoşluk görkem ve güçten ayrı düşer. Bu nedenden dolayı güzelliğin çizgileri bölünmüştür. Onları keyifli bir biçimde birleştirmek, şu yüzün ağzını, bir diğeri gözlerini bu tercihi güden ve bu alıntıları yönlendiren bir kural olmadan alıp kullanmak ve ortaya yeni bir şey çıkartmak anlamına gelir (Akt. Baudrillard, 2014, s. 147). Başkalaşım denilen şeyde aslında tam olarak budur. Güzel olanı ya da ideal olanı bulmak adına hybrid formlar yaratılmaktadır. Her başkalaşmış hybrid form kendi özünden bir şeyleri kaybederken aynı zamanda kendi varlığını imlemektedir. Tıpkı Kafka'nın *Değişim*<sup>44</sup> romanındaki Gregor Samsa'nın hayvana dönüşmesine rağmen özünün insan olarak kalması gibi. Gregor başkalaşmıştır, bir değişime uğramıştır fakat kendi varlığına göndermelerde bulunmaktadır.

İmge bir başkalaşımdır. Her imge bir başkalaşım geçirerek varoluşunu tamamlamaktadır. Bu varoluş sürecinin bütünü bir yaratma edimidir. Çünkü her

<sup>44</sup> Kafka, *Değişim* romanın başında Gregor'un içinde bulunduğu durumu şu şekilde anlatmaktadır; "Bir sabah tedirgin düşlerde uyanan Gregor Samsa, dev bir böceğe dönüşmüş buldu kendini. Bir zırh gibi sertleşmiş sırtının üzerinde yatıyor, başını biraz kaldırıncaya yay biçiminde katı bölmelere ayrılıp bir kümbet yapmış kahverengi karnını görüyordu; bu karnın tepesinde yorgan, her an kalkıp tümüyle yere düşmeye hazır, ancak zar zor tutunabilmekteydi. Vücudunun kalan bölümüne oranla acınacak kadar cılız bir sürü bacakçık, ne yapacaklarını şaşırılmış, gözlerinin önünde aralıksız çakıp sönyordu..." (Kafka, 2013, s. 5)



yaratma edinimi bir şeyleri yıkarken aynı zamanda yıkılan şeyleri dönüştürmektedir. Picasso'nun altını çizdiği gibi, "Her yaratma edimi, ilk önce bir yıkma edimidir" (Akt. May, 2015, s. 80). Var olan gerçeklik yıkılır, parçalara ayrılır ve bu parçalardan yorumlanır. Zaten sanat eseri denilen şeyde bu şekilde oluşmaktadır.

Gerçekliğin parçalara ayrılarak imgenin başkalaşması durumunu modernizmle ilişkilendirmek mümkündür. Hatta imgenin başkalaşımı modernizmle başlamıştır demek yerinde bir iddia olacaktır. Çünkü modernizm de özü gereği var olan geleneksel anlayışı yıkma düşüncesi ile ortaya çıkmıştır. Modernizmle birlikte yaratıcının doğaya bakışı değişmiştir. Bu değişim yaratıcının imgeyi yorumlama biçimini doğrudan etkilemiştir. Böylece sanatçılarda farklı yorumlama biçimleri ortaya çıkmıştır. İmge kimi zaman kübik parçalara ayrılmış, kimi zaman ise nesnel gerçeklikten tamamıyla tecrit edilmiştir. Her iki durumdaki başkalaşmış imge, öznel gerçekliğin alanına girmektedir. Bu bağlamda özellikle sanatçılar nesnel gerçekliğin temel kodları ile oynamışlardır. Ortaya çıkan imge, sanatçının öznel söylemi haline gelmiştir.

Her yorumlama biçimi sanatçının kendi öznel söylemini somutlaması durumudur. Başkalaşmış imge başkalığını bu yorumlama sonucunda kazanmakta ve sanatçının duyumsadığı şeyler ön plana çıkmaktadır. Örneğin; Giacometti için önemli olan, nesnelere dış biçimleri değil, yaşamında gerçek olarak duyumsadığı şeylerdir. Yani onun için söz konusu olan, dış görünüş olarak modeline benzeyen bir figür yapmak değil, o etkinliği yaşamak ve yalnızca onu duygulandıran ya da içinde yapma isteği uyandıran şeyi gerçekleştirmektir (2015, s. 80). Dolayısıyla Giacometti duyumsadığı şeylerden kendine ait başkalaşmış imgeler yaratmakta ve bize baktırmaktadır. Sanatçı öznel dünyasını imgesinin bakışlarında gizlemektedir. "Her imgede bir görme biçimi yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değindirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır" (Berger, 2008, s. 10). Bu nedenle her başkalaşmış imge belli bir görme alışkanlıklarının bize görünen taraflarıdır. Bu duruma sanatçı açısından bakacak olursak, her sanatçı kendi görme alışkanlığını başkalaştırdığı imgesi ile bize görünür kılar.

Giacometti başkalaştırdığı imgesini bize görünür kılmasına rağmen bütünü yakalamayı hiçbir zaman, hiçbir şekilde başaramamıştır. Giacometti kavrayamadığı bütünden seçtiği ayrıntıları bize sunmaktadır. Sanatçı bu başarısızlığını şu şekilde ifade etmektedir;

“Bakışı oluşturan gözün çevresidir. Gözün kendisi, her zaman soğuk ve mesafelidir. Gözü belirleyen onu içeren şeydir. Ne var ki, bu ‘ayrıntıyı’ gerçekliği içinde anlatabilmenin zorluğu, bütünü okumanın, onu anlamanın zorluğu ile aynı şeydir. Size tam karşıdan bakarsam, profilinizi unuturum. Profilinize bakacak olursam, yüzünüzü unuturum. Her şey süreksizlik kazanıyor. Olgu orada, karşımda. Bütünü yakalamayı hiçbir zaman, hiçbir biçimde başaramıyorum” (2015, s. 204).

Giacometti’nin bu başarısızlığı onun sonsuz detaya yönelmesine neden olmuştur. Bu nedenle Giacometti imgeleri küçüldükçe küçülmüştür. Fakat yine de buna rağmen Giacometti’nin başkalaşmış imgesi tüm ruhsallığı ile çözümlenmeyi beklemektedir. Hatta bu bekleyiş öyle bir bekleyiştir ki bir masa, bir sandalye gibi nesneleşmiş şekilde bizi bekler ve sadece bize bakar. Hareketsiz, donuk ve öylece. Üstelik sadece bakmakla kalmaz, nesnellğinde ötesine geçerek bize seslenir. O karşıımızdadır, dosdoğru bize bakmaktadır. Tıpkı *Siyah Kafa* (Resim-34) eserindeki imgenin gözlerini ayırmadan bize bakması gibi.

Giacometti, 1960 yılında yaptığı *Siyah Kafa* resminde imgesi ile karşımıza dikilmiştir. *Siyah Kafa* bakışlarıyla adeta haykırmakta ve ruhsallığını direktmektedir. Hatta imge, ruhsallığını durmadan aktaran bir güç kaynağı gibidir. Bakışlar izleyiciye başkalaşmış bedeni unutmamasını tembihlemektedir. Sonrasında imge bu çabasında başarılı olur, izleyenin zihninde başka anımsamalara yer vermez ve figürün bakışı diğer anımsanan bakışları bastırır. Bütün gücün hâkimi *Siyah Kafa* imgesidir. Bu gücün farkında olan imge özerk alanında beklemektedir. Bu özerkliğin aurasından olsa gerek, imge olası yakınlaşmalara izin vermez ve her defasında kendini geriye doğru atar. Bu nedenle imge karşıısındaki bakışlarla arasındaki mesafeyi her zaman korumakta ve arada bir soğukluk yaratmaktadır.



**Resim-34:** Alberto Giacometti, *Siyah Kafa*, 1957 - 1959, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.4 x 65 cm, Alberto ve Annette Giacometti Vakfı, Paris

*Siyah Kafa* tam merkezde incecik başı fakat hantal gövdesi ile her şeye hâkimdir. İmgenin kafası sağdan ve soldan sıkıştırılmış gibidir. Kafa boyun ile aynı hizada yukarı doğru uzamıştır. İncecik siyah kafa küçük gözleri ile varlığını diretir. Peki, neden siyah kafa ve bakışları yok olmanın eşiğine gelmiştir? Nedenini Giacometti şu şekilde açıklamaktadır;

“Ama iş bunu görülebilir kılmaya gelince, bir ‘başı’ görülebilir kılmaya gelince... yüzü gördüğümde, enseyi göremiyorum, çünkü o noktadan görüldüğünde, derinlik kavramı edinmek neredeyse olanaksızdır, enseyi gördüğümde, yüzü unutuyorum! Bir defasında kendi kendime şöyle diyordum: bir kadını canlandırarak olursam, bir kadını, çünkü geleneksel olarak en çok yapılan budur, bunu bir küp biçiminde mi canlandırmalı, uzunlamasına bir küp diyelim, bir silindir gibi, bir levha gibi, bir ip gibi? ... Kimi zaman görünüşü, evet görünüşü yakalayacağımı sanıyorum ve sonra onu yeniden yitiriyorum, baştan başlamak gerekiyor” (2015, s. 204).

Bu bağlamda bakıldığında *Siyah Kafa* imgesi sonu gelmeyen bir başkalaşımın nihayete ermiş halidir. Bu başkalaşım ile ilgili olarak Giacometti, kafaların portre olma özelliğini giderek yitirdiğinden, giderek daha çok bir başka şeye yakınlaştığından ve gerçek bir kişiden daha gerçek bir nitelik kazandığından bahseder (2015, s. 196). Dolayısıyla yitip giden gerçeklik gerçekliğe daha fazla gerçeklik katar. Bu nedenle başkalaşmış imgenin bakışı gerçek bakıştan daha gerçek bir bakıştır. Aslında imgenin küçük gözleri ile varlığımıza dokunması buradan gelir. Çünkü tüm bakışların üstünde bir bakıştır bu.

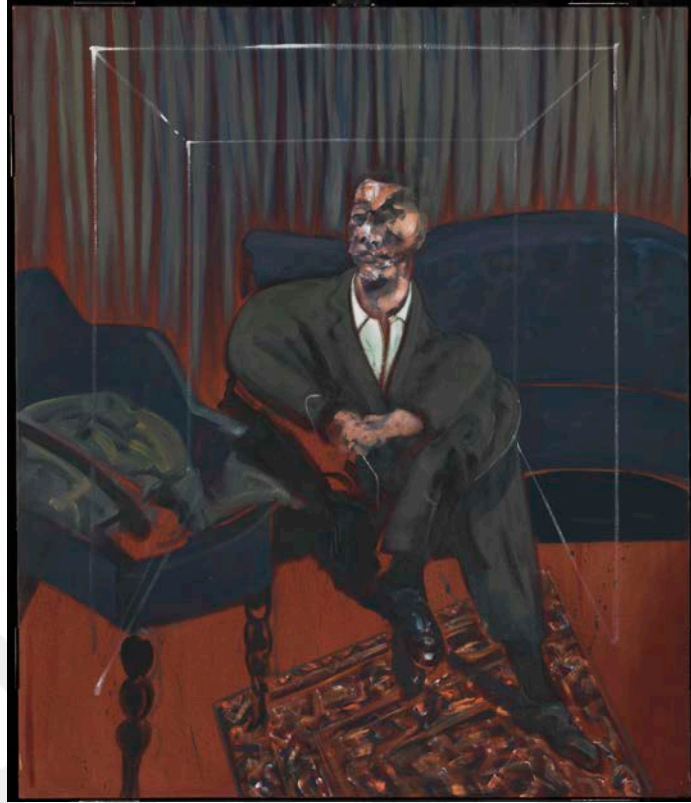
İmge bize baktıkça bizde ona bakarak bir bakış koridoru oluştururuz. “Aramızdaki bakışmanın oluşturduğu dar koridor, belki de- eğer böyle bir şeyi görebilseydik- dua eden birinin bakış çizgisi gibi bir şey olurdu. Bu koridorun iki yanındaki hiçbir şeyin önemi yoktur. Ona ulaşmanın tek yolu vardır: Orada kımıldamadan durmak ve bakmak” (Berger, 1998, s.95). İşte bu noktada Berger’in dediği gibi *Siyah Kafa* imgesi karşısında kımıldamadan durup sadece bakıyoruz. Bu esnada imge bakışları ile zihnimize çivilenmektedir. İmgenin gözleri açık ve dikkatlidir. Fakat imge etrafında olup biten şeylere pek kulak asmadan bize doğrudan bakar. Bu bakış öyle bir bakıştır ki onun tüm yaşamışlıkları üzerimize siner. Bu bağlamda Genet’te şöyle bir tespitte bulunmuştur; imgenin yüzündeki bakış olanca hayatı o derece biriktirmiştir ki, yaşayacak zamanları ve yapacak bir şeyleri yoktur. Ölümün kendisi ile yüz yüze gelmiş bir ifade ile bize bakar (2012, s. 41). Bu nedenle *Siyah Kafa* çaresiz bir şekilde öylece beklemektedir. Aslında imge, bu bekleyişe mecbur bırakılmış gibidir. Çünkü hantal vücudun üzerine konulmuş siyah kafanın bakmak dışında başka bir şey yapmaya lüksü yoktur (Resim-34).

Taş kesilmiş bir beden siyah kafaya eklemelenmiştir. İmgenin bu hali yüzeye yapışmış bir büstü andırmaktadır. Kafa yüzeyden kendini kurtarmak için mekânın boşluğunu durmadan oyar. Kafanın altından beden çekilecek olsa kafa kendi varlığına devam edecek gibidir. Sanki kafanın kendi ağırlığı, bedeninin kendi ağırlığı vardır. Bu nedenle ne kafa ne de beden birbirlerinin üzerine çullanmadan beklemektedir. Nasıl bir taş öylece bekliyorsa imgede öylece orada beklemektedir. Bu sadakatli bekleyiş imgeyi rahatsız etmemektedir. Aksine kendisine verilmiş olan bu görevi başarıyla yerine getirdiği için içten içe mutludur. Fakat imge bu durumu bize kesinlikle yansıtmaz. Çünkü *Siyah Kafa* imgesi kendi kendisinin varlığıdır.

İnce kafanın kırılğan varlığı altındaki gövdenin çekiştirilmesi ile tam ortaya yerleşmiştir. Kafa güçsüzdür, taş kesilmiştir. Sanki bir vazo gibi öylece oraya bırakılmıştır. Kafa yalnızdır, gövde yalnızdır. İki ayrı yalnız parça şans eseri bir araya gelmiş gibidir. Bakışlar bu yalnızlığın içinde şaşkınlıkla etrafa bakmaktadır. Aslında asıl yalnız olan imgenin bakışıdır. İmgenin bakışındaki yalnızlık Giacometti'nin *Köpek*<sup>45</sup> heykelini yaptığı dönem sokakta hissettiği yalnızlık gibidir. İmgenin bakışı da böyle derin bir yalnızlık içerisindedir. Bakışlar onun yalnızlığını ele vermektedir. İmge kendi yalnızlığı içinde kendini görünür kılar. Bu nedenle imgenin bakışlarında ürkeklik ve çekingenlik vardır. Sonu gelmeyen bu durum imgeyi kendi varoluşundaki yalnızlığa tutunmasına neden olur. İmge kendi yalnızlığına terk edilmiştir. İmge bu nedenle varlık ile yokluk arasındaki ince çizgide gidip gelir. İmgenin bakışı bu sancılı sürecin maddeleşmiş halidir.

“Resme bakarken anlıyorum ki bu resmin hikâyesi kendisiydi. Bir hikâyenin uzantısı değildi de resim, kendisi için bir şeydi” (Pamuk, 2016, s. 35). Benim Adım Kırmızı romanında Enişte Efendinin minyatürler için söylediği bu durum Giacometti imgelerini hatırlattığı gibi Bacon imgelerini de hatırlatmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Bacon resimleri de kendi kendisinin resmidir. Yani kendi içerisinde yaşayan canlı bir organizmadır. Tıpkı Gül'ün yaptığı şu tespit gibi; “Sanatçının figürü bir paralelyüz ya da, yuvarlak ile tecrit etmesi figürün illüstratif ve naratif bir karakter almaması içindir. Çünkü sanatçının resimlerinin ne temsil edeceği bir model ne de anlatacağı bir hikâyesi vardır” (2012, s. 240). Dolayısıyla Bacon, hikâye anlatmayan, durum tespiti yapan figürler yapmaktan vazgeçmemiştir. O anın resmini çeker. Çoğu zaman o an içerisindeki imgenin kim oluşunu bile bilemeyiz fakat sanatçı, başkalaşmış bedeni tüm açıklığı ile önümüze sermekten çekinmemiştir.

<sup>45</sup> “Bu ben. Bir gün sokakta kendimi böyle gördüm. Köpek olarak. Her ne kadar başta, yoksullukla yalnızlığın göstergesi olması istenmişse de, bacak eğrisinin, belkemiğinin eğrisini karşıladığı düşünülürse, bu köpek sanki uyumlu bir paraf gibi çizilmiş, ancak bu paraf en yüce yalnızlık övgüsü olmuş gene” (Genet, 2012, s. 26).



**Resim-35:** Francis Bacon, *Oturmuş Figür*, 1961, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 165 x 142 cm, Tate Müzesi, Londra, İngiltere

Bacon'un 1961 yılında yapmış olduğu *Oturmuş Figür* (Resim-35) eserinde modelin kimliği belli değildir. Fakat özellikle diğer Bacon imgelerinde de olduğu gibi modelin içinde bulunduğu koşulları ve karakterini keşfetmek mümkündür. Oturmuş figür zarif mobilya eşyaları içerisinde pozlanmış ve kutuya benzer bir çerçeve içerisinde sınırlandırılmıştır. Bu belirgin klostrofobik özellik bir psikolojik yoğunluk üretmenin yanı sıra tecrit duygusunun altını çizmektedir. Oturan figür odanın içerisindeki diğer alanların hem içinde hem de dışındadır. Kutuya benzer çerçeve başkalaşmış imgeyi o alanın içine hapsedmiştir. İmgenin sınırların dışına çıkması yasaklanmış gibidir. Zaten imgenin belirlenmiş alanın dışına çıkma gibi bir niyeti olmadığı açıktır. Koltuğuna rahatça oturmuş ve ayak ayaküstüne atarak bu durumun keyfini çıkarmaktadır. Bu halinden şikâyetçi olmayan imge öylece beklemektedir. Peki, özgürlüğü kısıtlanmış bir imge neden böyle rahat bir tavır içerisinde? İmgenin bu rahat duruşuna Deleuze'un şu şekilde yaklaşır; "Önemli olan Figürü hareketsizliğe mahkûm etmiyor olmalarıdır; aksine Figürün bulunduğu yer içerisinde ya da kendi üzerinde bir tür yol alışını, bir

şeyler keşfetmesini duyulur kılmakla yükümlüdürler, Bu bir çalışma sahasıdır. Figürle onu tecrit eden yer arasındaki bir olguyu tanımlar: Olan şey şu..., yer alan şey şu... Bu şekilde tecrit edilmiş olan Figür bir imgeye, bir ikonaya dönüşür” (2009, s. 13, 14). Yani aslında bu durum imgeyi sınırlamamakta aksine başkalaşmış imgeye imtiyaz sağlamaktadır. İmgenin imtiyaz alanı dışındaki yerler önemsizdir. Koltuklar, yerdeki halı ve mekân hareketsiz, donuk ve cansız alanlardır. Bu alanlar figürün sağında, solunda, altında ve üstündedir. Başkalaşmış imgenin etrafını sarmış olan cansız düz alanlar aslında imgeye güç veren parçalardır. Bacon’un başkalaşmış imgesinin Delleuze’un bahsettiği gibi ikonaya dönüşmesi bu durumdan ötürüdür. İmgenin etrafına saçılmış her parça ona güç katar. Belirli bir imtiyaz alanına sahip olan başkalaşmış imgenin ikonografik bakışı bu nedenle tüm dikkatleri üzerinde toplar (Resim-35).

İmge tüm dikkatleri üzerinde toplamış olmasına rağmen dinlemeyi tercih etmiştir. Oturmuş olan başkalaşmış imge bir şeyler söylenmesini bekler gibidir. Konuşma sırası ondan bize geçmiştir. Bir şeyler olup bitmiştir, biz bu arda kalan durumla karşı karşıyayızdır. Hesap verme sırası başkalaşmış imgenin bakışı karşısındaki kişidedir. Bu nedenle başkalaşmış imge oldukça rahat bir şekilde oturduğu yere yayılmış ve bize bu şekilde bakmaktadır. İmge, bu rahat tavrına karşın bir o kadar ciddi ve sorguya çeken tarzda bize bakmaktadır. Hatta bakarken sağ gözünü büyüterek tüm bakışı doğrudan izleyene yöneltir. Soluksuz bir bakıştır bu, aynı zamanda oldukça da şüpheli. Bu nedenle Bacon’un oturmuş figürü bakışı ile karşısındaki suçlamaktadır. Ne olduğunu bilmediğimiz bir girdabın içerisinde bakıştaki suçlamanın failiyizdir. Hatta sağ gözün diğerinden farklı olması ve bakışın doğrudan izleyene yönelik olması tüm dikkatleri üzerimizde toplamaktadır. Peki, oturmuş olan imgeye biz ne yaptık?

Bacon imgesi her ne kadar sorgulayan olsa da aynı zamanda çerçeveli sınır içerisinde kendisini teşhir edendir. İmge, bakışı altında saklı olanı ortaya çıkartmak adına imtiyazlı alanın merkezindedir. Berger, Bacon figürlerini değerlendirirken cam sandıklarda, saf renkten oluşan geniş alanlarda yalıtılmış olmaları seyrediliyor olmalarını engellemediğinden bahseder (Berger, 2011a, s. 36). Yani aslında bu seyredilişe davet eden Bacon imgesinin kendisidir. İmge ‘İşte ben buradayım’ der ve imtiyazlı sahnesine çıkar. Sınırlanmış bu alanda teşhir edilen başkalaşmış imgeden başka kimse değildir.

Bacon, 1953 yılında yaptığı *Velazquez’in Papa X Innocent Portresinden Sonra Bir Çalışma* (Resim-36) resminde ise Papa imgesinin korkunçluğunu teşhir eder. Bacon,

Velazquez'in Papa X Innocent portresinden yola çıkarak yaptığı Papa resminde imge dehşet duygusu ile bizi baş başa bırakmaktadır. Canavarlaşmış olan papa imgesi ilk andan itibaren etrafa korku salar. Peki, Bacon, Papa imgesini bu şekilde yapmaya nasıl karar vermiştir? Sanatçı 1949 yılında, Sergei Eisenstein'in 1925 tarihli *Potemkin Zirhlisi* filminde gözünden vurulmuş olan hemşirenin film karesinden yararlanarak Velazques'in Papa resmini yorumlanmıştır (Fineberg, 2014, s. 139). Bacon, filmdeki bu sahneden çok etkilenmiştir ve bu ıstırap halini Papa ile özdeşleştirmiştir. Çünkü Bacon'un Papa'sı iktidarını kaybetmenin korkusu ile etrafa saldırmaktadır. Papa'nın ihtişamlı tahtı onun mahkûm sandalyesi olmuştur. Ayrıca demir parmaklıkları hatırlatan dikey fırça darbeleri gerilimi daha fazla artırmakta, ortama kasvet ve kötülük yaymaktadır. Sağanak halinde yağın lekeler resmin tamamını kapsamaktadır.

Papa imgesinin bakışları bu dikey fırça darbeleri arasında silikleşmektedir. Bu durum Papa imgesinin ardındaki gerçekliği gizlemesine neden olmaz. Aksine bu gizlilik duygusu dikkatleri imge üzerinde toplamaktadır. "Bacon'ın yaptığı bilinçli şeffaflaştırma işlemi sonucunda papa imgesinin ardında gizlenmiş kötülüğü ve sırları görme olasılığı ortaya çıkmaktadır. Papa'nın elindeki kâğıt yok olmuştur. Bununla birlikte otoriteyi ve bulunduğu konumu temsil eden koltuk çok belirgin görülmemektedir" (Köse, Köse, 2009, s. 13, 14). İmge sıkıca koltuğunu tutarak oturmaktadır. Oturmuş olduğu taht imgenin bedenine yapışmış gibidir. Papa tahtın vermiş olduğu güçten feragat etmek istemez. Fakat aynı zamanda içinde bulunduğu güç kaybının da farkındadır (Resim-36).





**Resim-36:** Francis Bacon, *Velazquez'in Papa X Innocent Portresinden Sonra Bir Çalışma*, 1953, Tuval Üzerine Yağlıboya, 152.1 x 117.8 cm, Des Moines Sanat Merkezi Nathan Emory Koleksiyonu

Papa imgesi tahtı ile birlikte oval olarak tecrit edilmiş yerde oturur. Papa bu hali ile üstün ve ayrıcalıklıdır. Fakat bu ayrıcalıklı imgenin belirli bir bakışı yoktur. Papa imgesinin bakışları farklı yüzlerden alınmış gibidir. Aynı acı ve dehşeti yaşayarak bakmış farklı yüzlerden. Bu açıdan bakıldığında Papa imgesi dehşeti farklı bakışlardan bize sunmaktadır. Kimliksiz bir bakıştır bu. Bunun yanı sıra Gül'e göre, alışagelmış bir yüzden de söz etmemiz mümkün değildir. Yüz biçimini tamamen kaybetmiştir. Bedenin ayrılmaz bir parçası olarak sadece ve sadece bir 'baş' kalmıştır. Çünkü 'baş' figürün olmazsa olmaz bir parçası, bir uzvudur. Bacon burada yüzü silip atmak ve yüzün altındaki saklı başı keşfetmek istemektedir. Sanatçı bu tavırla insandaki hayvana ulaşmak istemiştir (2012, s. 245, 246). Yüz ve bu bağlamda bakışlar tamamıyla başkalaşım geçirmiştir. Dolayısıyla imge, dehşet dolu bakışlarla bir dönüşümün eşliğindedir. Başkalaşmış olan yüz doğrudan doğruya sinir sistemine etkide bulunmaktadır. Çünkü sinir sistemi bağımsız bir organizmadır ve bunu harekete

geçirmek önemlidir. İmgenin bakışı doğrudan doğruya sinir sistemini etkisi altına almaktadır.

Bu noktada imgenin çığlığına da değinmekte fayda vardır. Çünkü imgenin bakışı gibi çığlığı da sinir sistemimize etkide bulunur. “Bacon çığlığın resmini yapar, çünkü çığlığın görünürlüğünü, karanlık, dipsiz bir kuyu gibi açılmış ağzı, geleceğin kuvvetlerinden daha fazlası olmayan, görünmez kuvvetlerle ilişkiye sokar” (Delluze, 2009, s. 62). Üstelik bunu silik bir bakış ile yapar. Fakat imgenin silik bakışının ardında sanki bilinçli bir görünmez kuvvet yüze karşı saldırıya geçmiştir. Bu nedenle Papa imgenin yüzü, bakışları savaş alanı gibi darmadağındır. İmgenin içinde bulunduğu bu durumu Berger şu şekilde anlatır;

“Gözler, içinde buldukları durumdan, kendilerini çevreleyen şeylere boş boş bakarlar. Başlarına ne geldiğini bilmezler; acılı etkileycilikleri bu bilinmezliklerinde yatar. Peki ama ne olmuştur bu gözlere? Yüzlerin geri kalan kısımları kendilerine ait olmayan ifadelerle çarpılmış durumdadır- hatta bunlar ifade bile değildir. (arkalarında ifade edilecek bir şey yoktur çünkü) Ressamla çatışma içinde kazayla yaratılmış olaylardır” (2011a, s. 37).

Bu durum imgenin yüzünde başka bir görünürlük penceresi açar. Bacon, Papa'nın yüzünü parçalara ayırarak etrafa saçmıştır. “Sanki birdenbire başın içinde bir Sahra, Sahra'nın bir bölgesi konmuş gibidir, sanki oraya mikroskoptan görülen bir gergedan derisi geriliyormuş gibi; sanki başın iki kısmı bir okyanusla birkaç parçaya ayrılıyormuş, sanki ölçü birimi değıştiriliyormuş ve figüratif birimler yerine mikrometrik veya tersine, kozmik birimler getiriliyormuş gibidir” (Delluze, 2009, s. 94). İmgenin yüzü hiç bitmeyen bir başkalaşım içerisindedir. İmgenin bakışları da bu başkalaşımın üzerine düşen payı almıştır. Yüzün ve gözlerin çarpıtılmış parçaları birbiriyle savaş halinde gibidir. Bu savaş hali Papa imgesinin portresindeki bakışları tanınmaz hale getirmiştir.



**Resim-37:** Jenny Saville, *Anneler*, 2011, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 270 x 220 cm, Gagosian Galeri, New York, ABD

İmge ve onun olası bakışlarının tanınmaz hale gelme süreci modern dönemle hız kazanmış, postmodern dönem ile başkalaşımını farklı şekilde devam ettirmiştir. Peki, ama nasıl? Bu sürecin başlarında özellikle Willem De Kooning, Jean Dubuffet, Arshile Gorky, Egon Schiele gibi birçok farklı sanatçı ruhsal çözümlemeyi ve insanların içinde buldukları duygu durumunu başkalaşmış imge ile çözmek istemişlerdir. Fakat daha sonra özellikle sanattaki kavramsal hareketler sanatçıların imgeyi ele alış yöntemlerini de değiştirmiştir. Bu bağlamda imge ve onun bakışındaki başkalaşım da son dönemde kimi zaman Tony Oursler (Resim-38), Kiki Smith gibi sanatçılar ile yüzeyden çıkıp başka bir hal alırken kimi zaman ise Fang Lijun (Resim-39), Jenny Saville (Resim-37), Mehmet Güteryüz (Resim-41) gibi sanatçılar ile de yüzeyde dönüşüm yaşamıştır. Fakat bu noktada asıl üzerinde durmak istediğim konu ne Oursler'in başkalaşmış robotik cam heykelleri<sup>46</sup>, ne Kiki Smith'in başkalaştırdığı hatta iğrençlik kavramı ile aynı noktaya getirdiği çalışmaları ne de Jenny Saville'nin tuvalin üzerine yasladığı bedenlerdir. Asıl

<sup>46</sup> Tony Oursler, nesnelerin üzerine yansıttığı görüntüler ile sabit haldeki nesneyi kendi kuklası haline getirmektedir. Sanatçı 2017 yılında Forsblom galerisindeki 'b0t / f1Ow - ch@rt' isimli kişisel sergisinde bu anlayışını başkalaştırmış ve görüntüyü nesnenin organik bir parçası haline getirmiştir. Bu bağlamda LED ekrandaki bakışlar sanatçının camdan yapılmış imgesine eklenmiştir. Sanatçı bu yolla robotların ve teknolojinin gelişimine dikkat çekmektedir.

değirmek istediğim konu Fang Lijun ve Mehmet Güteryüz imgelerinin başkalaşmış bakışlarıdır.



**Resim-38:** Tony Oursler, *R/o/s/e*, 2017, Cam, LED Ekran, Ses, Çelik, Akriik, Reçine, LED ışık ve Bilgisayar, 200 x 39 cm – Baş 35 cm, 25 Ağustos - 24 Eylül 2017 'b0t / fIOW - ch@rt' isimli kişisel sergi, Galeri Forsblom, Stockholm, İsveç

Çinli Fang Lijun alaycı figürleri ile gerçekliğe yeni bir kapı aralamıştır. Sanatçı özellikle politik konuları gerçeküstü dünyası ile anlatmaktadır. Bu gerçeküstü dünyanın başkalaşmış figürleri ile kimi zaman alay ederken kimi zaman ise insanları eğlendirirken karşılarız. Üstelik bu başkalaşmış imgeler dazlak ve aynı bakıştadır. Bireyselliğini kaybetmiş imgeler yığını önümüze serilmiştir. Aslında sanatçı bu yolla postmodern insanın dünyasına bir göndermede bulunmaktadır. Bu estetik tavır Valencia Tong'un bahsettiği gibi, çağdaş toplumda nüfusun karşılaştığı krizi vurgulamakta ve bireysel bir kimliği korumak için mücadele etmektedir (2017, [goo.gl/7LR23m](http://goo.gl/7LR23m)). Bu bağlamda sanatçının 2016 *Sonbahar* (Resim-39) isimli eserinde bebek imgesi bu

mücadelenin tam merkezindedir. Bu noktada şu soru ile karşı karşıya kalırız: Bunca dazlak kafanın arasından bir bebek neden bize bakmaktadır?



**Resim-39:** Fang Lijun, 2016 *Sonbahar*, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 140 cm, Hanart TZ Galeri, Hong Kong

*2016 Sonbahar* (Resim-39) resimdeki bebek plasenta<sup>47</sup> içinde konumlanmış gibidir. Bebeğin etrafını amniyon sıvısı<sup>48</sup> kaplamıştır ve bebek bu sıvı içerisinde yüzmektedir. Bireyselliğini kaybetmiş dazlak kafalar, bebeğin bu durumunu akvaryuma bakar gibi izlemektedir. Üstelik tepkisiz ve hayretler içerisinde. Hatta sıradan bir televizyon dizisini izler gibi. Dazlak kafalı imgelerin ortasında bebek vardır. Bebek açık artırma ile satışa çıkartılmış gibidir. Fakat bireyselliği ile ön plana çıkan bebeğin plasentadan dışarı çıkmaya niyeti yoktur. Plasenta içerisindeki bebek, dazlak kafalarla bizi aynı düzleme yerleştirmiştir. Sanki saydam bir cam bizle onun arasına sınır çekmiştir. Aynılığın aynısından başka hiçbir şey olmayan biz, başkalaşmış imgenin karşısında

<sup>47</sup> Bebeğin anne karnındaki yeri.

<sup>48</sup> Bebeği anne karnında doğuma kadar koruyan yaşamsal sıvı.



istiflenmişizdir. Dolayısıyla imge bizi açık açık suçlamakta, postmodern dünyanın içine düştüğü krizi yüzümüze hiç çekinmeden vurmaktadır. Bu nedenle merkezde bulunan imgenin bakışlarında bir şaşkınlık ya da bir çekingenlik ifadesi yoktur. Üstelik bunun yanı sıra her iki tarafta bu durumu kanıksamış gibidir.

Bebeğin bakışları bize doğruymuş gibi olsa da sağ alt köşeye doğru kaydığını hissederiz (Resim-40). İmge sanki birden birini tanımış ve usulca oraya doğru bakmaya yönelmiştir. İmgenin bakışı öteki bakışa daha önceden aşınadır. Bu aşinalık nedeniyle imgenin bakışları donup kalmıştır. Üstelik bu öyle bir bakıştır ki, bakış sırasında imge nefes bile alıp vermemektedir. Peki, gerçekten öyle midir? Asimile olmuş insanlar yığını içerisinde imgenin birisini ya da birilerini tanıyabilmesi mümkün müdür? Eğer bu mümkün değilse o halde imge bu şekilde nereye bakmaktadır? Tüm bunların yanı sıra bebek imgesi dazlak kafaların arasından bize doğru yaşam koridoru açmış gibidir. İmge, sanki bireysel kimliği olmayan dazlak kafaların arasından çekip çıkarılacağı anı beklemektedir. Bu an gelene kadar zaman durmuş ve bebek akvaryuma sığınmıştır. İmge köşeye sıkıştırılmıştır. Kaçabileceği ne bir yer ne de bir sığınak kalmıştır. İmgenin kaçabileceği tek nokta az önce de bahsetmiş olduğum bakış koridorudur. Bu koridor adeta bebeğin kordon bağıdır. Yaşam fonksiyonudur.



**Resim-40:** Fang Lijun, 2016 *Sonbahar, (Detay)*, 2016, Tuval Üzerine Yağlıboya, 180 x 140 cm, Hanart TZ Galeri, Hong Kong

Mehmet Güler yüz imgeleri ise görünen gerçekliğin çok ötesinde bir dünyadır. Bu dünyaya kapı aralamak o gerçekliğe girmekle alakalıdır. “Her resmin bir giriş kapısı

bulunur. Küçük bir ayrıntı gözünüze takılır ve sizi içine çeker” (Tuymans’tan akt. Gompertz, 2018, s. 130). İşte bu noktada Güteryüz’ün *Islak Zemin* (Resim-41) eserinin giriş kapısı ise imgelerin bize dönük bakışlarıdır. İmgelerin başkalaşmış bakışları bizi içine çekmekte ve ruhumuzu satın almaktadır. Özellikle bebeği tutan iki figür bizi usulca süzmektedir. Bu esnada güçlü bakışların çarpıcı etkisi bizim varlığımızı küçültmektedir. Resmin merkezinde yer alan bebek imgesi ise bizi fazla umursamamaktadır. Bebek imgesinin ilgilendiği başka bir durum vardır ve oraya bakmaktadır. Sanki Fang Lıjun’un *2016 Sonbahar* (Resim-39) eserindeki bebek imgesi *Islak Zemin* (Resim-41) eserindeki yerini almıştır. Fakat başkalaşım ve dönüşüm geçirerek. Bu başkalaşım sonucunda bebeğin iddialı ve sorgulayıcı bakışları yerini iddiasız bakışlara bırakmıştır. Peki, ama neden böyle olmuştur? Belki de *Islak Zemin* eserindeki bebek imgesi olası güçlü bakışları diğer iki figüre emanet etmiştir. Böylece diğer iki figür doyumsuz bakışın tüm zevkini çıkartmaktadır. Her ne kadar imgelerin yüzleri bize karşı soğuk ve mesafeli olsa da bakışları doyasıya bir seyrin içerisine girmiştir. İmgelerin buldukları mekân bile onlar için önemli değildir. Önemli olan melez bedenlerin başkalaşmış bakışlarıdır. Belki de bu nedenden dolayı imgeler monokrom bir dünyanın içine batmışlardır. İmgeler sarı rengin yüzeydeki bölünmüşlüğüne kendini bırakmıştır. Hatta öyle ki mor renk bile bu monokromluk karşısında boğulmuş ve karşıtlık olarak kendini var edememiştir.



**Resim-41:** Mehmet Gülerüz, *Islak Zemin*, 2011, Tuval Üzerine Yağlıboya, 100 x 80 cm,

Sonuç olarak; her başkalaşmış imge bir yorumlama biçiminin yüzeyde görünür hale gelme biçimidir. Özellikle modernizmle birlikte doğayı yorumlama özgürlüğüne kavuşmuş olan sanatçılar imgeyi ve onun başkalaşmış bakışlarını bir dönüşümün içine sokmuşlardır. İmgeler hybrid formlara dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Bu durum imgeyi öznel gerçekliğin alanına dâhil etmiştir. Böylece her başkalaşmış imge sanatçının kendi öz söylemi haline gelmiştir. Bu bağlamda Giacometti incecik imgeleriyle, Bacon parçalara ayırdığı bedenleriyle, Fang Lijun aynı tipteki imgelerin istiflenmiş kopyalarıyla, Mehmet Gülerüz ise melez imgelerinin yarattığı monokrom bir dünya ile karşımıza geçmiştir. Üstelik imgeler karşımıza geçmekle kalmamış başkalaşmış varlığı ile kimi zaman bizden hesap sormuş kimi zaman ise bizi ötekileştirmiştir. Dolayısıyla imgenin sanat tarihi boyunca alışagelmış duruşu tamamen değişmiş ve bize hiç alışkın olmadığımız şekilde sorular sormaya başlamıştır. Cesurca ve eleştirel bir eda ile.



## 4. BÖLÜM

### UYGULAMALAR ÜZERİNE

“İlkönce bakarım, sonra gözlerim kapalıyken bir imge sonrası berraklığıyla görmeye başlarım. İlkönce kendimi imgeye sunar, sonra da kendimi ona iyice yakınlaşmış, neredeyse onun bedeninden nefes alıyormuş gibi hissederim. Burası ile orası arasındaki salınımda, gözlerim gittikçe daha da açılır, daha iyi görmeye başlarım. Yeniden şu soruyu sormaya yöneltirim: Bu sanat yapıtı ne biliyor?” (Bolla, 2012, s. 56). Hatta bu bağlamda şu soruyu da sormak mümkündür; bakışların ardında bize dair gizlenmiş olan şey nedir? Belki de bu soruların cevabı bizim imgeyi gördüğümüz kadar onun da bizi gördüğü gerçeğidir. Biz nasıl imgeyi tüm açıklığı ile karşımızda görüyorsak imgede bakışları ile bizi takip etmektedir. Üstelik sorguya çeken biz değil onlardır. Hatta kimi zaman suçlayan kimi zaman ise kızan bir tavırla. İmge bizim orada olduğumuzu bilmektedir. Bu durum belli bir zaman sonra bizi rahatsız etmeye başlar. Çünkü varlığımız başka bir varlık tarafından fark edilmiş ve izlenmeye başlanmıştır. Bu esnada Bolla'nın bahsettiği gibi; resim, mekânına sahip çıkmaktadır ve mevcudiyetini kesin bir dille belli etmektedir. Israrcı ve kesin bir biçimde *ben buradayım* diye haykırmaktadır. İmge böyle yaparken de izleyiciden, oradaki sunuma konsantre olmasını ve onunla ilişkiye girmesini talep etmektedir (2012, s. 34). Tıpkı *Masadakilerin Halleri* (Resim-42) ve *Cansız İmgelerin Kuyusu* (Resim-43) resmindeki imgelerin bize talep ettiği gibi. Bu imgeler taş kesilmiş halde *ben buradayım* demenin de ötesine geçerek *ben şunları söylüyorum*'un varlık kazanmış halidir. Dolayısıyla imge, bakışın haz talebini karşılayan değil, talep eden konumdadır. Hatta biz imgenin bakış hazzını doyuran varlıklarızdır. Belki de bu nedenle imgeler monokrom ve hatta renksiz bir dünya tercih etmiştir. İmgeler tek renk havuzuna batırılıp çıkarılmış gibidir. İşte tüm bu nedenlerden dolayı imgelerim soyut dünyanın içinden sıyrılıp gelen varlıklardır. İmgelerim varlığını çizgisel soyut dünyaya borçludur. Bu nedenle kompozisyonlarımda devingenlilik hiç durmaz.



**Resim-42:** Şemsi Altaş, *Masadakilerin Halleri*, 2016, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 85 cm

*Masadakilerin Halleri* (Resim-42) ve *Cansız İmgelerin Kuyusu* (Resim-43) resimlerindeki imgeler kendi yaşam simbiyozunu kendi monokrom dünyası içerisinde yaratmıştır. Bu sebepten olsa gerek imgelerin yaşam döngüsü birbirlerinin varlığına bağlıdır adeta. İmgeler bakışlarındaki gücü ötekinin varlığından alır. Birbirinden farklı imgeler etrafa yayılmış olsa da her imgenin bakışı bir diğerrinin devamıdır. Tek bir beden tüm alana hâkimiyet kurmuştur. İmgelerin bu üstünlüğü bizim yaşam alanımıza taşmış ve egemenliğini dışarı doğru genişletmiştir. Üstelik her şeye rağmen tüm bu olanlar normalmiş gibi imgeler istifini bozmadan beklemektedir. Peki, bu rahatlık nereden gelmektedir? Ayrıca imgelerin ardı arkası kesilmeyen bu bekleyişi ne kadar sürebilir?



**Resim-43:** Şemsi Altaş, *Cansız İmgelerin Kuyusu*, 2017, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 130 cm

İmgeler varoluşları ile birlikte durmadan bir belirsizlik yaratmakta ve bu belirsizliklerden sorular sordurtmaktadır. Benzer bir durum *Cansız İmgelerin Kuyusu* resminde olduğu gibi *Ters Yüz* (Resim-44) resminde de vardır. *Ters Yüz* resminin imgeleri tuvalin ortasına bir oyuk açacak şekilde etrafa yayılmış ve merkeze doğru bir girdap yaratmıştır. Bu oyuk, bakışı resmin ortasına çekmekte ve oraya hapsetmektedir. Resmin ortasına çivilenmiş bakışların imgelerin hareketlerini izlemekten başka çaresi yoktur. Nitekim bu durumu fırsat bilen imgeler ise bakılan bakışı adeta Sontag'ın deyişiyle *ele geçirmektedir*.<sup>49</sup> İmgeler bu ele geçirişle birlikte adeta dünyayı biriktirmektedir. Dolayısıyla bize ait olan her şey *Ters Yüz* resmindeki imgeler tarafından çekip alınmıştır. Fütursuzca ve zorla. Çünkü davetsiz bakışlar dünyamıza

<sup>49</sup> Susan Sontag, bir şeyi ele geçirmek söylemiyle aslında fotoğraf makinasının marifetinden bahsetmektedir. Bu bağlamda şöyle demektedir; “Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan o şeyi ele geçirmektir. Başka bir deyişle, bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilendirme – dolayısıyla, güçlenme- duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir” (2011, s. 3).

çoktan açılmıştır. Üstelik bu yetmezmiş gibi dikizlemek de onların en büyük hakkıdır. Peki, bu hak onlara neden verilmiştir? İmgeler bizi bu kadar dikizleyecek cesareti nereden almaktadır?



**Resim-44:** Şemsi Altaş, *Ters Yüz*, 2017, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 85 cm

*Ters Yüz* (Resim-44) imgeleri iç içe geçmiş bir dünya gibidir. Hatta bu imgeler durmadan genişleyen bir evrenin en önemli atomudur sanki. Bu nedenle yaşam ve canlılık merkezden etrafa doğru saçılmaktadır. Fakat her şeye rağmen imgeler birbirinden kesinlikle ayrılmaz. Kollar imgeleri birbirine bağlamakta ve ayrılmaz şekilde kenetlemektedir. Ayrıca aynı rengin tüm resimde monokrom bir ritim oluşturması bu bütünlüğün çimentosudur. Bu büyük birliktelik hali aynı zamanda varlığın doğum halini temsil etmekte hatta varlığın özüne göndermelerde bulunmaktadır. Yani aslında *Şey*'e.

*Şey*, kimi zaman bir yaşam formu kimi zaman ise bir temsiliyet ya da tüm bunların dışında bir hiçliktir. *Şey* kavramını biraz daha açmak gerekirse; “İnsanın kendisinden



ayrı bir yere koymak, düşüncesinde ayrı bir yere oturtmak için, var olsun ya da var olmasın, düşünce konusu olan her türlü ‘kendilik’i, ‘varlık’ı belirtmek için kullandığı terimdir şey. Şey varlığın temsiliyetidir. Yalnızca maddi nesnelere karşılığı değil aynı zamanda nitelikler, ilişkiler, olaylar, sayılar, diziler ve önermeler birer şeydir” (Güçlü, Uzun, Uzun, Yolsal, 2003, s. 1376). Şey varlığı parantez içine alma biçimidir. Bu durum ona alan açarak kendilik bilincini yerleştirmektedir. Tıpkı *Bitişik Odadaki Şeyler* (Resim-45) resmindeki imgelerin kendisine ayrı bir temsiliyet özelliği kattığı gibi.



**Resim-45:** Şemsi Altaş, *Bitişik Odadaki Şeyler*, 2015, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 130 cm

*Bitişik Odadaki Şeyler* bitişik dünyanın bize açılan görünürlükleridir. Şeyler bu görünürlüklerinin ardında bakanı sorguya çekerek suçlamaktadır. İmgelerin bakışları mekânsız sahneden bakanın gözlerinin içine odaklanmaktadır. Perde açılmış ve bakışlar bakışlarımıza maruz kalmıştır. Yeni bir görünürlük kazanmış imgeler, ete kemiğe

bürünerek bize bakar ve Adonis' in seslendiği gibi<sup>50</sup> seslenir. Bu sesleniş gereği figürler düşünce uygun şekilde prangasını dikmekte ve bizi bakışlarıyla şimdiye davet etmektedir. *Bitişik Odadaki Şeylerin* bakışları şimdiye aittir, biz ise düne. Şeyler olanca olağanlığı ile bu durumdan keyif duymaktadır. Bu keyif içerisindeki şeyler birbirlerinin alanlarını ihlal etmelerine karşın bir o kadar da birbirine bağlı organizmalar yığındır. Peki, diğer bitişik odada durum nedir? Yani bu imgeler isminden de anlaşıldığı gibi *Bitişik Odadaki Şeylerse* diğer oda da kim ya da kimler vardır? O bitişik odadan kasıt gerçekte neresidir?

Her imgenin bakışları aslında bize gönderilen bir selamdır. Başlayacak olan karşılıklı sohbetin ilk merhabasıdır. Bu sohbette baskın olan resimdeki imgelerdir. *Sarmaşık Vücut* (Resim-46) çalışmasındaki imgeler bu baskın sohbetin taraflarıdır. Fakat öncelikle çekingen ve ürkek bakışlarla. Her bir imge farklı duyguda bizi süzse de o hep aynı bakışın ailesine üyedir. Fakat ne kadar aynı ailenin üyesi olsalar da *Ben yalnızım* diyor sanki her figürün bakışları. "... çünkü her nesne, kendisi olma edimi içinde, yalnız; her nesnenin içinde, yeri doldurulamayacak bir şey var"<sup>51</sup> (Genet, 2012, s. 74). *Sarmaşık Vücut* imgeleri de birbirine bağlı organizmalar olmasının yanı sıra bir o kadar da bireysel bakmaktadır. Bu nedenle resimdeki her imge birer yalnızlık abidesi olarak karşımızda olanca heybeti ile durmaktadır. Çünkü her figür yeri dolmayacağını bilerek kendisi olma edinimi içerisinde. Bir figürümün kolundan tutup çekip çıkarsak bile diğeri yine oradadır ve bizi izlemektedir. Üstelik olanca tuhafılığı ve aşinalığı ile. Bu esnada şu soru kafamızı kurcalamaya başlar; İmge bize nereden aşınadır?

---

<sup>50</sup> "Al bu düşümü

Dik ve giyin

Prangasını.

Dünü sen yarattın

Ellerimde uyuyan

Bende dolup taşar, dolanır

Güneşin altında

Beti benzi kaçır

Gözlerimden" (2002, s. 71).

<sup>51</sup> Genet'in nesnelere yalnızlığı ile ilgili bahsettiği bu durum Giacometti'nin heykelleri için söylenmiştir.

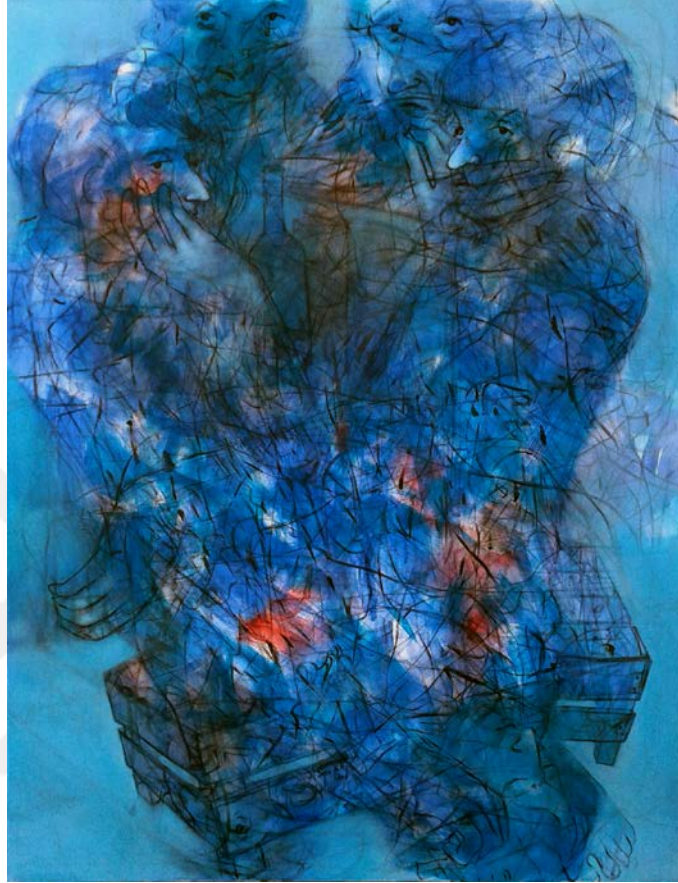


**Resim-46:** Şemsi Altaş, *Sarmaşık Vücut*, 2018, Tuval Üzerine  
Akrilik, 100 x 130 cm

*Sarmaşık Vücut* (Resim-46) çalışmasındaki figürler oldukları yerde durmakta ve öylece bakmaktadır. Söz konusu sarmaşık vücutlar öyle bir sabır ve öyle bir huzurla bakarlar ki, neredeyse her şeyden vazgeçmişlerdir. Hatta buldukları mekândan ve zamandan bile. İmgeler bir masanın hareketsiz şekilde durduğu gibi zamansızlık içerisinde durmaktadır. Tüm bunların yanı sıra sarmaşık vücudun sarmaşık kolları bazı imgelerin konuşmasına da izin vermiyor gibi bir hal vardır. Sanki bize ait bir bilinirlik bizden saklanıyor gibidir. Üstelik zorla ve kasıtlı olarak. İmgelerin bu tutumu görünmez bir boşluk oluşturmaktadır. Görünmez boşluk öze ulaşmayı olanaklı hale getirmektedir. Çünkü François Cheng'in bahsettiği gibi; boşluk, resimde somut bir kavram yaratma biçimidir. O her şeyi içinde canlandırmakta ve içinde taşımaktadır. Dolayısıyla her şey onun bağrında yer almaktadır (2006, s. 61). Bu bağlamda bakıldığında *Masadakiler* (Resim-47) resmindeki imgeler de resmin merkezinde büyük bir boşluk yaratmıştır.



Fakat buradaki boşluk biçimsel değil, anlamsal bir boşluktur. Dolayısıyla Cheng'in öne sürdüğü gibi bu boşluk zihinlerde olası somut kavramlar oluşturmaktadır.



**Resim-47:** Şemsi Altaş, *Masadakiler*, 2016, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 130 cm

*Masadakiler* resmindeki imgeler masanın etrafına kurulmuştur. Fakat ortada net bir masada yoktur. O halde neden *Masadakiler* şekilde hitap edilmesi istenmiştir? “Kimi zaman, bir nesnenin adı, bir imgenin yerine geçer. Bir sözcük, gerçekte, bir nesnenin yerini alabilir. Bir imge, bir önermedeki sözcüğün yerini de alabilir” (Akt. Foucault, 2014, s. 38). Dolayısıyla imge ile sözcük iç içe geçmiş muğlak bir dünyadır. Buradaki muğlaklık iki kavram arasındaki sınırların ortadan kalkmış olması ile ilgilidir. Bu nedenle bir sözcük resimde olmayan ya da kısmen görünen bir kavramın yerini alabilir ve böylece zihinlerde güçlü bir canlandırmaya yol açabilir. Söz konusu *Masadakiler* resmindeki masa kavramı da söylem üzerinden güçlülük kazanmaktadır. Resimde

önemli bir yer kaplamayan silik bir düzlem bu söylem ile zihinde bir anda maddesellik kazanmaktadır. Peki, ama neden?

Başka bir noktadan bakacak olursak, belki de *Masadakiler* söylemi masanın etrafına kurulmuş imgelere bir göndermedir. Bu gönderme ile resim kavramsal bir mekâna oturtulmuş olabilir. Öyleyse imgeler arasında ne konuşulmaktadır? Eller, imgelerin ağzını kapatmakta ve dudak okumasına olanak vermemektedir. Bu kadar gizli olan şey nedir? Bu sorular bilinmez bir çarkın içine bizi almaktadır. Başımızı döndüren cevapsız sorular büyük karmaşanın içine bizi yuvarlamıştır. Kontrolsüz bir sürecin ilk adımı atılmıştır. Boyunduruk altına giren bakışlarımız *Masadakilerin* buyruğu altında yaşamaya mecburdur. Çünkü imgeler karşısında merak duygumuz aklımızın önüne geçmiştir. “Bakılan her imgenin gerisinde kaybolup giden bir şey vardır. Zaten olayın insanı büyüleyen yanı da budur” (Baudrillard, 2012, s. 17, 18). Belki de *Masadakilerin* büyüleyen tarafı da görünen yüzeyin arkasında görünmeyen hatta kaybolup giden bir sohbet hali olmasıdır

İmge ile izleyicinin bakışması karşılıklı sohbetin ilk kıvılcımıdır. Bu sohbet sırasında bakışların yanı sıra eller imgenin söylemini başkalaştırmaktadır. *Ötekiyle Karşılaşma* (Resim-48) resminde gerçekleşen de tam olarak budur. Fakat burada öteki kimdir? Eğer izleyici olarak bizsek neden bir tecrit durumu gerçekleşmiştir?



**Resim-48:** Şemsi Altaş, *Ötekiyle Karşılaşma*, 2016, Tuval Üzerine Akrilik, 100 x 130 cm

*Ötekiyle Karşılaşma* resmindeki öteki, imgeleri öteki karşıtı bir biz haline getirmiştir. Bu bağlamda Altaş'ın bahsettiği gibi, imgeler bize fantezi mekânının ihlali sonrasında olası bakışlarını göndermektedir. İmgelerin bakışları karşısında biz *öteki* şeklinde kavramlaşırken, resmin içindeki imgelerin bakışları ise, *biz* kavramı ile tikel anlama bürünmektedir (2016, s. 52). Dolayısıyla *Ötekiyle Karşılaşma* bir bütün halinde karşımızdadır. İmgeler birbirlerinin alanlarını ihlal etse de bakışları tek bir tarafa yönelmiştir. Yani bize. Bu sayede imgelerin bakışları *öteki* olan bize selam göndermektedir. Fakat bu selamında arkasından bizi ne beklemektedir? İşte bu noktadan sonrası tam bir muammadır. Büyük bir belirsizlik hali üzerimize sinmiştir. Tek bir ipucu bile vermeyen imgeler sır küpü haline gelmiştir. Bazı imgelerde ise *Beden Küpü* (Resim-49) çalışmasındaki gibi kasıtlı olarak susturulmuştur. Ama neden?



**Resim-49:** Şemsi Altaş, *Beden Küpü*, 2018, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 85 cm

*Beden Küpü* (Resim-49) çalışmasında filizlenmiş kollardan biri imgenin ağzını kapatmıştır. Ani bir hamle ile imgenin konuşması engellenmiş gibidir. Yani aslında etrafı sarmış olan eller imgeyi de ele geçirmiştir. Filizlenmiş kollar imgenin etrafına dolanmış ve sanki imgenin baş belası olmuş gibidir. İmgelerin var olan alanları bu sahipsiz kollar ve eller ile bölüşülmüştür. Çünkü gövdesiz bu kollar sahibini aramaktadır. Bu arayışın ortasında kalmış olan merkezdeki imgenin (Resim-50) bakışlarında ise büyük bir çaresizlik hali vardır. İmgenin bakışları doğrudan bize yöneliktir. Hatta bir süre sonra imgenin ağzını kapatan elin bize ait olduğu hissine kapılırız. Sanki kolumuz bir süreliğine ödünç alınmış gibidir. Bu durum bizdeki eksiklik halini güçlendirmektedir. Dolayısıyla galip gelen imgenin bize dönük bakışıdır. Peki, ama imgenin ağzını kapatan o el imgenin kendi eliyse? Eğer imge kendi ağzını kapatmışsa o halde bu oyunda galip gelen kimdir?





**Resim-50:** Şemsi Altaş, *Beden Küpü*, (Detay), 2018, Tuval Üzerine Akrilik, 70 x 85 cm

Sonuç olarak, tuvalden taşan her imge bizimle iletişime geçen bir canlıdır. İmgeler bu iletişimini bizimle oluşturduğu bakış koridoru ile gerçekleştirir. Bu koridorun duvarlarına bakışlardaki anlam sinmiştir. Bakışın mesaj yüklü hali izleyicinin davranış biçimini etkilemekte ve bu yolla sorular sordurtmaktadır. Üstelik çoğu zaman cevabı olmayan ve ardı arkası kesilmeyen sorular. Çünkü imge ve onun bakışının net bir doğrusu yoktur. Tıpkı benim resimlerimin net bir yargısının olmaması gibi. Olası sorulardan olası cevaplar bulunmakta ya da bulunamamaktadır. Birçok resimdeki imgelerimin muğlak anlamlara sahip olması da bundan ötürüdür.

Ayrıca tüm bu sürecin sonunda çalışmalarımındaki imgeler ve onun bakışları farklı bir perspektif kazanmıştır. İmgeyi ele alış biçimimim değişmiş ve imgenin tuvaldeki varlığı daha hissedilir hale gelmiştir. Böylece resimlerimdeki çizgisel tavır daha fazla ön plana çıkmıştır. Hatta uyguladığım bu çizgisel tavır birçok alanda soyut hale gelmiştir. Bu durum bazı yerlerde beliren imgelerimin duygusunu ve varlığını daha fazla artırmıştır. Monokrom anlayışın tuvale tamamen yayılması da bu duyguyu artıran başka bir etkidir.

## SONUÇ

İmge, bakışın açtığı koridordan içeri giren ve zihnin içerisinde dolaşan bir kavramdır. İmge, bakışın *öteki* ile olan ilişkisi esnasında evrim geçirmeye başlar. İmgenin bu başkalaşım hali özellikle sanatçının imge denen şeyi görünür hale getirmesine kadar devam eder. Görünür hale gelmiş olan imge aslında bir varlıktır. Bu haliyle imge kendi yaşam özünü kendi içerisinde barındırmakta ve bizimle iletişime geçmektedir. Bu iletişim esnasında imgelerin bakışları olası sorularla bizi kısıpaca almaktadır. Olası soruların olası cevapları imgenin bakışını anlamlandırmaktadır. Dolayısıyla imgenin bize dönük bakışı demek karşılıklı diyalogun bakışlarla sağlanması demektir.

İmgenin bakışı farklı yaşam deneyimleri sayesinde bizde görünürlük kazanmaktadır. Her yaşam deneyiminin kendine ait doğruları ve yaklaşım biçimleri vardır. Bu nedenle her sanat eserindeki her imgenin bakışı farklı zihinlerde farklı anlamlar kazanmaktadır. Bu bağlamda bakıldığında tezde yer alan her sanat eseri belli anlam boşluklarının sadece belli kısımlarını doldurmaktadır. Özellikle bu doğrultuda sanat tarihinin farklı dönemlerine ait farklı eserlere yer verilerek, imgelerin bize dönük bakışları yorumlanmıştır. Bu sanatçıların seçiminde etken olan düşünce ise, imgelerin bakışlarındaki anlamsal boşlukların kendi açımdan doldurulması ve tespitlerde bulunulması ihtiyacındandır.

İmgelerin bize dönük bakışları her dönemde farklı büyüsel ve anlamsal güce sahip olmuştur. Özellikle ikonalarda ve Rönesans döneminde imgenin bakışındaki anlam mesajlarla doludur. İmgenin aurasından ötürü sahip olduğu güç, bakışları aracılığıyla dışarı saçılmaktadır. İmge bu haliyle kendisine dönük olan öteki bakışları bastırmaktadır. Zaten ikna etme gücü yüksek olan bu bakışların görevi tam olarak budur. İmgeler bu durumu kimi zaman tersten perspektifleri ya da kendilerine has perspektifleriyle kimi zaman ise merkezde bulunan iddialı bakışlarıyla gerçekleştirmiştir. Bu durum sanat tarihine egemen olan bir anlayış biçimidir. Fakat özellikle modern dönem ile birlikte imgenin bakışı yüzey üzerinde başkalaşmış formlarla ya da yüzey dışına çıkan farklı düzenlemelerle dönüşmüştür. Bu bağlamda Kiki Smith, Tony Oursler, George Segal gibi sanatçılar yüzey dışı uygulamalarıyla, Fang Lijun, Giacometti, Francis Bacon, Mehmet Gülyüz gibi bazı sanatçılar ise başkalaşmış hybrid formlarıyla imgelerinin bakışlarını görünür hale getirmişlerdir.

Nesnel gerçeklik tecrit edilmiş ve öznel gerçeklik onun yerini almıştır. Öznel söylemin getirdiği özgürlük ve teknolojik gelişmelerin sanatçılara sınırsız imtiyazlar sağlaması imgenin sayısal anlamda gücünü artırmıştır. Yatay anlamdaki bu sayısal güç, dikey anlamdaki büyüsel gücü eritmiştir. Aynı zamanda tüm bunların yanı sıra postmodern söylemlerin de ağırlık kazanması imgenin sanattaki anlamını çoğu zaman tartışılır hale getirmiştir. Bu durum imgenin bakışındaki anlamı çeşitlendirse de sanat tarihi boyunca imgenin sarsılmaz bakışı ve varlığını büyük bir buhranın içine itmiştir. Fakat tüm bunlara karşın bu buhrandan galip çıkacak olan yine imgenin bakışıdır.

Sanat eserlerindeki imgelerin bakışları bize yeni kapılar aralamaktadır. Bu doğrultuda bakıldığında her imge bakış aracılığı ile bir diyaloga girmekte ve izleyicisine yeni bir yön vermektedir. Tıpkı bu araştırmanın kendi sanatsal çalışmalarına farklı bir yön verdiği gibi. Bu sayede imgeyi ve onun bakışını ele alış yönetimim başkalaşmış ve dönüşmüştür. Portrelerimdeki bakışlar izleyicisine yeni perspektifler sunmuştur. İmgelerimdeki bakışların derinliği artmış ve felsefi sorgulamaları ön plana çıkarmıştır.



### KAYNAKÇA:

- Adonis, 2002, *Ayna ve Düş.* (Metin Fındıkçı, Çev.), Avesta Basın Yayın, İstanbul.
- Altaş, Şemsi, 2016, *Şimdi Söyle; Sen Olsan Ne Yapardın?.* Sergi Kataloğu, Arte Sanat, Ankara.
- Altaş, Şemsi, 2017, *Görünen Tarafın Görünmeyeni (Cornelis Norbertus 'Resmin Ters Tarafı Eseri' Üzerine).* Hacettepe Üniversitesi Sanat Yazıları Dergisi, Sayı:37, 199-208. <https://goo.gl/G7X363>, erişim. 06.12.2017
- Artaud, Antonin, 1991, *Van Gogh Toplumun İntihar Ettirdiği.* (Ahmet Soysal, Çev.), Nisan Yayınları, İstanbul.
- Artun, Ali, 2013, *Paris'te Üç Sergi I: Sürrealist Nesne.* Skop, [goo.gl/6gGA4d](http://goo.gl/6gGA4d), erişim. 06.12.2017
- Artun, Ali, 2014, *Rus Avangardının Temsilcisi: Maleviç Retrospektifi.* Skop, [goo.gl/MBXpni](http://goo.gl/MBXpni), erişim. 19.10.2017
- Artun, Ali, 2015, *Sanat Para Simbiyozu.* Sanat ve Hukuk Sempozyumunda Sunulan Bildiri, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul. [goo.gl/UZMLkn](http://goo.gl/UZMLkn), erişim. 27.04.2017
- Baudrillard, Jean, 2011, *Simülakrlar ve Simülasyon.* (Oğuz Adanır, Çev.), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Baudrillard, Jean, 2012, *Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi?.* (Oğuz Adanır, Çev.), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Baudrillard, Jean, 2013, *Tüketim Toplumu.* (Hazal Deliceçeyli, Ferda Keskin, Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, Jean, 2014, *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik-1.* (Elçin Gen, Işık Ergüden, Çev.), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Barthes, Roland, 1979, *Göstergebilim İlkeleri.* (Berke Vardar, Mehmet Rifat, Çev.), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Barthes, Roland, 2014, *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Reha Akçakaya, Çev.), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, Walter, 2002, *Pasajlar*. (Ahmet Cemal, Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berger, John, 1998, *Şiirin Saati*. (Gönül Çapan, Çev.), Adam Yayınları, İstanbul.
- Berger, John, 2008, *Görme Biçimleri*. (Yurdanur Salman, Çev.), Metis Yayınevi, İstanbul.
- Berger, John, 2011a, *O Ana Adanmış*. (Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Çev.), Metis Yayınevi, İstanbul.
- Berger, John, 2011b, *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. (Bülent Somay, Çev.), Metis Yayınevi, İstanbul.
- Bergson, Henri, 2015, *Madde ve Bellek*. (Işık Ergüden, Çev.), Dost Kitapevi, Ankara.
- Bolla, Peter De, 2012, *Sanat ve Estetik*. (Kubilay Koş, Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Botton, Alain De, 2007, *Görmek ve Fark Etmek*. (Ayşe Ece, Ahu Sıla Bayer, Ahu Antmen, Çev.), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Botton, Alain De, 2014, *Seyahat Sanatı*. (Ahu Sıla Bayer, Çev.), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Clero, Jean Pierre, 2011, *Lacan Sözlüğü*. (Özge Soysal, Çev.), Say Yayınları, Ankara.
- Cheng, François, 2006, *Boşluk ve Doluluk*. (Kaya Özsezgin, Çev.), İmge Kitapevi, Ankara.
- Çarmıklı, Banu, 2015, *Marlene Dumas Şubat'ta Tate Modern'de*. [goo.gl/ii4iyH](http://goo.gl/ii4iyH), erişim. 18.12.2017
- Danto, Arthur, 2015, *Sanat Nedir*. (Zeynep Baransel, Çev.), Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Deleuze, Gilles, 2009, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantiği*. (Can Batukan, Ece Erbay, Çev.), Norgunk Yayınları, İstanbul.

Direk, Zeynep, 2001, *Dünyanın Teni*. Zeynep Direk (Ed.), Derleme ve Giriş bölümü içinde (9-45), Metis Yayınları, İstanbul.

Dumas, Marlene, 2014 Ağustos, *Marlene Dumas'ın 'Dulu'* <https://nyti.ms/2GTqxxu>, Erişim. 11.04.2018

Fineberg, Jonathan, 2014, *1940'tan Günümüze Sanat*. (Simber Atay, Göral Erinc Yılmaz, Çev.), Karakalem Kitapevi Yayınevi, İzmir.

Florensky, Pavel, 2007, *Tersten Perspektif*. (Yeşim Tükel, Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.

Foucault, Michel, 2014, *Bu Bir Pipo Değildir*. (Selahattin Hilav, Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Foster, Hal, 2009, *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (Esin Hoşsucu, Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Genet, Jean, 2012, *Giacometti'nin Atölyesi*. (Hür Yumer, Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.

Giacometti, Alberto, 2015, *Yazılar*. (Aykut Derman, Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Gombrich, Ernst, 2015, *İmge ve Göz*. (Kemal Atakay, Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Gompertz, Will, 2018, *Sanatçı Gibi Düşün... ve Daha Yaratıcı, Daha Verimli Bir Hayata Kavuş*. (Süreyya Evren, Çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Gökbaran, Erdem, 2001, *Dünyanın Teni*. Zeynep Direk (Ed.), Başkası ve Aşknlık bölümü içinde (s. 45-80), Metis Yayınları, İstanbul.

Uzun, Serkan., Uzun, Erkan., Yolsal, Hüsrev, Ümit., Güçlü, Abdölbaki, 2003, *Felsefe Sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Gül, Evren, 2012, *Alberto Giacometti ve Francis Bacon'ın Eserlerindeki Mekân Anlayışı*. Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi)

Heidegger, Martin, 2008, *Varlık ve Zaman*. (Kaan H. Ökten, Çev.), Agora Kitaplığı, İstanbul.

Heidegger, Martin, 2011, *Sanat Eserinin Kökeni*. (Fatih Tepebaşı, Çev.), De Ki Basım Yayım, Ankara.

Howgate, Sarah, 2012, *Lucian Frued: Painting People*. Yale University Press, USA.

Kafka, Franz, 2013, *Değişim*. (Kamuran Şipal, Çev.), Cem Yayınevi, İstanbul.

Kandinsky, Vasily, 2013, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*. (Gülin Ekinci, Çev.), Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul.

Karayağmurlar, Bedri, 1993, *Sanatsal Yaratıcılıkta Soyutlama ve Günümüz Sanatındaki Yeri*. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. (Yayımlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi)

Kıran, Hasan, 2013, *Puantiyeli Sonsuzluğun Obsesif Sanatçısı: Yayoi Kusama*. Anadolu Üniversitesi Sanat Tasarım Dergisi, 4(4), 117-126. [goo.gl/FFK8Bi](http://goo.gl/FFK8Bi), erişim. 11.07.2017

Köse, Oktay., Köse, Ayşe, 2009, *Bir Düşünür-Bir Kavram, Üç Resim-Bir Ressam ve Bir İmge: Kötü*. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 2(3), 1-20.

Kunzru, Hari, 2012, *Damien Hirst ve Sanat Piyasasındaki Büyük Soygun*. Skop, [goo.gl/xCZXbw](http://goo.gl/xCZXbw), erişim. 17.09.2017

Lacan, Jacques, 2013, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. (Nilüfer Erdem, Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.

Leppert, Richard, 2009, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (İsmail Türkmen, Çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Maleviç, Kazimir, 2013, *Nesnesiz Dünya 'Suprematizm Manifestosu'* (F. Cansu Tapan, Çev.), Dedalus Kitap, İstanbul.

May, Rollo, 2015, *Yaratma Cesareti*. (Alper Oysal, Çev.), Metis Yayınları, İstanbul.

Marx, Karl, 1975, *1844 Felsefe Yazıları*. (Murat Belge, Çev.), Payel Yayınları, İstanbul.

Mcgowan, Todd, 2012, *Gerçek Bakış*. (Zeynep Özen Barkot, Çev.), Say Yayınları, İstanbul.

Mick, Davis, 2004, *Modigliani* [Film]. U.S.A

O'Hagan, Sean, 2014, *Sanat İmalatı II: Damien Hirst'in Stüdyosu*. Skop, (Elçin Yılmaz, Çev.), Skop, [goo.gl/df83qb](http://goo.gl/df83qb), erişim. 17.09.2017

Ötgün, Cebail, 2008, *Sanatın Şiddeti ve Sınırları*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı:1, 90-103. [goo.gl/n5SPMC](http://goo.gl/n5SPMC), erişim. 04.08.2017

Özer, Sancar, 2009, *Hüseyin Avni Lifij ve Kadehli-Pipolu Otoportresi*. Lebriz, <https://bit.ly/2HixIPP>, erişim. 24.04.2018

Pamuk, Orhan, 2016, *Benim Adım Kırmızı*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Platon, 2006, *Devlet*, Kaynak Yayınları, İstanbul.

Ponty, Maurice Merleau, 2012, *Göz ve Tin*. (Ahmet Soysal, Çev.), Metis Yayınevi, İstanbul.

Ponty, Maurice Merleau, 2014, *Algılanan Dünya*. (Ömer Aygün, Çev.), Metis Yayınevi, İstanbul.

Primožic, Daniel Thomas, 2013, *Merleau Ponty Üzerine*. (Zeynep Zafer Esenyel, Çev.), Sentez Yayıncılık, Ankara.

Ranciere, Jacques, 2008, *Görüntülerin Yazgısı*. (Aziz Ufuk Kılıç, Çev.), Versus Kitap, İstanbul.

Sartre, Jean Paul, 1981, *Bulantı*. (Selahattin Hilav, Çev.), Can Sanat Yayınları, İstanbul.

Sartre, Jean Paul, 2009, *İmgelem*. (Alp Tümertekin, ev.), İthaki Yayınları, İstanbul.

Sartre, Jean Paul, 2011, *Varlık ve Hiçlik*. (Turhan Ilgaz, Gaye ankaya Eksen, ev.), İthaki Yayınları, İstanbul.

Sayın, Zeynep, 2013, *İmgenin Pornografisi*. Metis Yayınları, İstanbul.

Sontag, Susan, 2011, *Fotoğraf zerine*. (Osman Akınhay, ev.), Agora Kitaplığı, İstanbul.

Süreyya, Cemal, 1958, *Üvercinka*. Yeditepe Yayınları, İstanbul.

Şimşek, Ali, 2016, *Yokluğu Var Olan Resimler*, Sanat Online, <https://bit.ly/2K6xJE3>, erişim. 24.04.2018

Tong, Valencia, 2017, *in Alaycı Gerçekçilik: Fang Lijun ve "Bütün İnsanlığın Dünyası" - Sanatçı Profili*. [goo.gl/7LR23m](https://goo.gl/7LR23m), erişim. 08.01.2018

Toprak, Sait, 2009, *Bir Sanatçı Portresi Olarak Burhan Kum*, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi)

Zupancic, Alenka, 2000, *Gerçeğin Etiği Kant, Lacan*. (Ahmet Süreyya zcan, ev.), Epos Yayınları, Ankara.

# İmgenin Bakışı

*by şemsi altaş*

---

**Submission date:** 02-May-2018 10:51AM (UTC+0300)

**Submission ID:** 957512253

**File name:** emsi\_Alta\_TEZ\_intihal\_raporu\_i\_in.doc (560K)

**Word count:** 22103

**Character count:** 164484

---



## İmgenin Bakışı

### ORIGINALITY REPORT

3%

SIMILARITY INDEX

2%

INTERNET SOURCES

0%

PUBLICATIONS

1%

STUDENT PAPERS

### PRIMARY SOURCES

1

[www.hasankiran.com](http://www.hasankiran.com)

Internet Source

<1%

2

[www.scribd.com](http://www.scribd.com)

Internet Source

<1%

3

Submitted to TechKnowledge Turkey

Student Paper

<1%

4

[www.cogitosozluk.net](http://www.cogitosozluk.net)

Internet Source

<1%

5

[e-skop.com](http://e-skop.com)

Internet Source

<1%

6

[www.aliartun.com](http://www.aliartun.com)

Internet Source

<1%

7

[www.sabahulkesi.com](http://www.sabahulkesi.com)

Internet Source

<1%

8

[ismailhakkialtuntas.com](http://ismailhakkialtuntas.com)

Internet Source

<1%

9

[library.cu.edu.tr](http://library.cu.edu.tr)

Internet Source

<1%

10	<a href="http://issuu.com">issuu.com</a> Internet Source	<1 %
11	Submitted to Yeditepe University Student Paper	<1 %
12	<a href="http://www.metiskitap.com">www.metiskitap.com</a> Internet Source	<1 %
13	Submitted to Selçuk Üniversitesi Student Paper	<1 %
14	<a href="http://ww4.ticaret.edu.tr">ww4.ticaret.edu.tr</a> Internet Source	<1 %
15	Şahin, Özgür(Ülker, Halil İbrahim). "Devlet düşüncesi ve kamu yönetiminin gelişimi", Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, . Publication	<1 %
16	<a href="http://www.heyula.net">www.heyula.net</a> Internet Source	<1 %
17	Submitted to Galatasaray University Student Paper	<1 %
18	<a href="http://www.ruhsalyasam.com">www.ruhsalyasam.com</a> Internet Source	<1 %
19	Submitted to Ege Üniversitesi Student Paper	<1 %
20	<a href="http://acikerisim.deu.edu.tr">acikerisim.deu.edu.tr</a> Internet Source	<1 %

21	<a href="http://www.surrealisteylemturkiye.blogspot.com.es">www.surrealisteylemturkiye.blogspot.com.es</a> Internet Source	<1 %
22	<a href="http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080">www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080</a> Internet Source	<1 %
23	<a href="http://sanatkaravani.com">sanatkaravani.com</a> Internet Source	<1 %
24	<a href="http://archive.org">archive.org</a> Internet Source	<1 %
25	<a href="http://competitiveness.uai.cl">competitiveness.uai.cl</a> Internet Source	<1 %
26	Ersin Berk. "KITSCH APPROACHES OF PHOTOGRAPHY", <i>Idil Journal of Art and Language</i> , 2017 Publication	<1 %
27	<a href="http://kitaplardansectigimsatirlar.blogspot.com">kitaplardansectigimsatirlar.blogspot.com</a> Internet Source	<1 %

Exclude quotes On

Exclude matches Off

Exclude bibliography On