



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

İMGENİN İNŞASINDA BİREYSEL DENEYİM VE BİLİNÇDİŞİ

Çiğdem DOĞAN ÖZCAN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

İMGENİN İNŞASINDA BİREYSEL DENEYİM VE BİLİNÇDİŞİ

Çiğdem DOĞAN ÖZCAN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2019

İMGENİN İNŞASINDA BİREYSEL DENEYİM VE BİLİNÇDİŞİ

Danışman: Doçent, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Yazar: Çiğdem DOĞAN ÖZCAN

ÖZ

20. yüzyılın başında psikanalitik düşüncenin yeni bir nitelik ve hız kazanmasıyla, insan ruhunun derinliklerine inilmiş ve bilinçdışında yaşanan birçok durumun insan yaşamına ve sanata yansımaları keşfedilmiştir. Bu yansımaları keşfeden sanatçılar, insanın duygu ve düşüncelerini ifade etme aracı olan “aktarım” sayesinde, yaşantı ve deneyimlerini çalışmalarına yansıtarak yeni bir dil oluşturmuş ve bu dil ile oluşturduğu imgeleri ortaya koymuşlardır.

Tezin konusu, sanatçının kişiliğinin ayrılmaz bir parçası olan ve imgelerini inşa ederken kullandığı bilinçdışının sanat yapıtlarına yansımalarıdır. Bu araştırma Donald Kuspit’in bilinçdışını iç dünya olarak tanımladığı düşünceleriyle başlar. İç dünyayı kuran ise yaşanmışlıktır yani anıların ve izlenimlerin toplamıdır. Bu toplamdan çıkan ise bireyi anlamlandıran, onu oluşturan ve biricik kılan benliğidir. Benliğin ilk oluşumları çocuklukta filizlenir ve çocuklukta yaşanan bütün deneyimler kişiliğin/bilinçdışının büyük kısmını oluşturur. Bu noktada Freud’un bilinçdışı üzerine düşünceleri temel alınmıştır. Yaşadığımız, duyumsadığımız hiçbir şey unutulmaz ve zihnimizde yer edinir, iz bırakır. Bu izlerin peşine düşüldüğünde, hepsinin beraber bir anlatı olarak ortaya çıktığı anlaşılmaktadır.

İnsanın, yaşamını anlamlı kılmak için anlatılar kurmaya, anlatılar oluşturmaya ihtiyacı vardır. Bu anlatıların oluşumunda, bilinçdışı önemli bir yer tutar. Sanatçı, iç dünyasının derinliklerinde hissettiklerini yeniden yaratır. Bu konuda Hanna Segal’in sanat üzerine görüşlerinden yararlanılmıştır. Bu tez çalışması kapsamında yapılan uygulamalarda, yine bir zamanlar yaşanmış ve bitmiş gibi hissedilen ile şimdikiyi bağlayan bir yaşam öyküsü yaratılarak, bu öyküye etki eden bilinçdışı unsurlar ortaya konulmuştur.

Anahtar sözcükler: Sanat, imge, deneyim, bilinçdışı, diyalog, kayıp ve yas.

INDIVIDUAL EXPERIENCE AND UNCONSCIOUS IN THE CONSTRUCTION OF IMAGE

Supervisor: Associate Professor, Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Author: Çiğdem DOĞAN ÖZCAN

ABSTRACT

With the acceleration and new formation of the psychoanalytic thought at the beginning of the 20th century, psyche has been explored in depth and reflections of many unconscious occasions on the lives of people and on arts have been discovered. Artists discovering these reflections created a new language by reflecting their knowledge and experiences on their work through “transmission” which is a means of expressing feelings and thoughts, and presented the images they formed with this new language.

This thesis addresses the reflections of unconsciousness - an integral part of the artist’s personality and used in the construction of images - on the works of art. This research stems from Donald Kuspit’s ideas defining unconsciousness as inner world. Further, inner world is based on experiences, i.e. a sum of memories and impressions. This sum forms the self, which gives a meaning to the individual, makes up him/her and renders him/her unique. The primary formations of the self develop during the childhood and all experiences in this period occupy a large portion of the personality/ unconsciousness. At this point, Freud’s ideas about the unconsciousness have been taken as basis. Nothing we have experienced or felt is forgotten and, gain a place/leave a trace in our mind. Following these traces, it is understood that all together come up as narratives.

One needs to form and develop narratives to make his/her life meaningful. Unconsciousness plays a crucial role in the formation of these narratives. An artist recreates what he/she feels in the depth of his/her inner world. In this regard, opinions of Dr Hanna Segal about art have been referred to. In the practices under this thesis, a life story linking the events, taking place in the past and felt to have finished, with the present has been created and certain unconscious factors affecting this story have been addressed.

Key words: Art, image, experience, unconsciousness, dialogue, loss and mourning

TEŞEKKÜR

Tüm bilgi ve birikimini hiç çekinmeden benimle paylaşan, her an benimle birlikte olduğunu hissettiğim değerli danışman hocam Doç. Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU'na ve bu süreçte bana destek olan Prof. Cebrail ÖTGÜN, Prof. Mehmet YILMAZ, Prof. Hüsnü DOKAK, Doç. Zuhâl BAYSAR BOERASCU ve Dr. Öğr. Üyesi Aslı IŐIKSAL'a teşekkürlerimi sunarım. Bu süreci benimle yan yana geçiren sevgili kocam Ali Őan ÖZCAN'a ve hayatıma kattığı anlamı burada kelimelerle ifade edemeyeceğim canım kızım Aden Deniz ÖZCAN'a, bu süreçte desteklerini esirgemeyen aileme ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ	v
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: İÇ DÜNYANIN KEŞFİ	5
1.1. İç Dünyanın Temsili: Romantizm ve Sonrası	10
2. BÖLÜM: İÇERİDE BAŞKA BİR YER	24
2.1. İÇERİ	30
2.1.1. İçeri Dolayısıyla Dışarı	33
2.1.2. İçerinin Bir Metaforu Olarak Ev	35
2.1.3. İç Diyalog	40
2.2. Başka Bir Yer Olarak Bilinçdışı	49
3. BÖLÜM: KAYIP BİR NESNENİN ARDINDAN	60
SONUÇ	72
KAYNAKLAR	74
ETİK BEYANI	80
SANATTA YETERLİK TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	81
THESIS ORIGINALITY REPORT	82
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	83

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Giotto di Bondone. Ölü İsa'ya Ağıt / Lamento (il Compianto di Cristo). 1305. (Scrovegni Arena Şapeli, İtalya)	7
Görsel 2. Michelangelo Merisi Da Caravaggio. Bakire Meryem'in Ölümü/ La Mort de la Vierge. 1601-1605/1606	9
Görsel 3. Casper David Friedrich. Deniz yolunda keşiş/Mönch auf der Seestraße. 1808-1810. (Hamburg Kunsthalle, Hamburg)	11
Görsel 4. Johann Heinrich Füssli. Kâbus/ The Nightmare. 1781. (Khanacademy).	13
Görsel 5. Francisco Goya. Uçan Cadılar/ Vuelo de brujas. 1798. (Musee Orsay).	13
Görsel 6. Arnold Böcklin. Medusa'nın Kafası ile Kalkan. 1897.(Musee Orsay)	14
Görsel 7. Gustave Moreau. Galatea. 1880. (Musee Orsay)	14
Görsel 8. Van Gogh. Buğday Tarlası ve Kargalar/Wheatfield With Crows. 1890. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50,2x103 cm, Van Gogh Museum)	16
Görsel 9. Emil Nolde. Çocuk ve Büyük Kuş / Child and Large Bird. 1912. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73x88 cm)	17
Görsel 10. Vasily Kandisky. Sulu Boya No.14 / Watercolor No.14. 1913. (Kâğıt Üzerine Sulu Boya ve Mürekkep, 23.8x31.4 cm)	18
Görsel 11. Frida Kahlo. Frida ve Düşük /Frida And The Miscarriage. 1932. (Kâğıt Üzerine Litografi, 240x317 cm)	20
Görsel 12. Robert Motherwell. İspanya Cumhuriyetine Ağıt No. 110 /Elegy to the Spanish Republic No. 110. 1971. (Tuval üzerine grafit ve kömür ile akrilik, 208.3x 289.6 cm)	21
Görsel 13. Zafer Gençaydın. İsimsiz. 1994. (Karton Üzerine Karışık Teknik, 37x50 cm)	22
Görsel 14. Andrey Tarkovski. Ayna (Sinema Filmi). 1975	26
Görsel 15. Çiğdem Doğan. Gece Diyalogları. 2016. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 19x28,5 cm)	28
Görsel 16. Çiğdem Doğan. Gece Diyalogları. 2016. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 19x37cm)	28
Görsel 17. Çiğdem Doğan. Gece Diyalogları. 2016. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 19x43 cm)	28
Görsel 18. Vincent Van Gogh. Arles'deki oda /Camera ad Arles. 1888. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72.4x91.3 cm).....	29

Görsel 19. Doris Salcedo. İsimli. 2003. (Yerleştirme)	30
Görsel 20. Çiğdem Doğan. İçeri. 2019. (Kâğıt Üzerine Akrilik, 30x40 cm)	31
Görsel 21. Çiğdem Doğan. İçeri II. 2019. (Kâğıt Üzerine Kömür, 30x40 cm)	34
Görsel 22. Çiğdem Doğan. Evren. 2019. (Kâğıt Üzerine Akrilik, 100x70 cm)	36
Görsel 23. Çiğdem Doğan. İki sandalye. 2018. (Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25x75 cm)	37
Görsel 24. Hale Tenger, Sandık Odası (Detay), 1997	38
Görsel 25. Hale Tenger, Sandık Odası (Detay), 1997	38
Görsel 26. Hale Tenger, Sandık Odası (Detay), 1997	38
Görsel 27. Louise Bourgeois. Babanın Yok Edilmesi / The Destruction of the Father. 1974. (Alçı, lateks, ahşap ve kumaş, 237.8x262.2x248.6 cm)	39
Görsel 28. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2019. (Kâğıt Üzerine Kömür, 82x135 cm)	41
Görsel 29. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2018. (Kâğıt Üzerine Kömür, 30x40cm)	42
Görsel 30. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2018. (Kâğıt Üzerine Kömür, 30x40cm)	42
Görsel 31. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2017. (Kâğıt Üzerine Kömür, 42x30 cm)	44
Görsel 32. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2017. (Kâğıt Üzerine Kömür, 42x30 cm)	44
Görsel 33. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2017. (Kâğıt Üzerine Kömür, 21x27 cm)	45
Görsel 34. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2017. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 52x69 cm)	45
Görsel 35. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2017. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 84x91 cm)	47
Görsel 36. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2017. (Detay). (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 48x108 cm)	47
Görsel 37. Çiğdem Doğan. Bodrum Katı. 2017. (Değişebilir Boyutlarda Fotoğraf)	51
Görsel 38. Sarkis. Çaylak Sokak. 1986 (2019). (Yerleştirme)	53
Görsel 39. Sarkis. Çaylak Sokak. 1986 (2019). (Detay). (Yerleştirme)	53

Görsel 40. Sarkis. Çaylak Sokak. 1986 (2019). (Detay) (Yerleştirme)	53
Görsel 41. Anselm Kiefer. Kış Manzaraları / Winter Landscapes. 1970. (Kağıt üzerine suluboya, guaj ve grafit. 43.2x35.9 cm)	54
Görsel 42. Anselm Kiefer. Siyahlık/Nigredo. 1984. (Akrilik, emülsiyon, saman, tuval üzerine fotoğraf kâğıdı, gravür. 330x555 cm)	55
Görsel 43. Cebrail Ötügen. Karadelik. 2016-17. (Tuvale akrilik, talaş, yün, 130x160 cm)	56
Görsel 44. Ken Kiff. Bir Psiko-Analistle Konuşmak: Gece Gökyüzü Serisi No. 113/ Talking With A Psycho-Analyst: Night Sky Sequence No. 113. 1975–80. (Kâğıt üzerine akrilik)	57
Görsel 45. Jean Dubuffet. Jean Paulhan'ın portresi/ Portrait of Jean Paulhan. 1946. (Masonit üzerinde akrilik ve yağlı boya, 108.9x87.9 cm)	58
Görsel 46. Christian Boltanski. Chases Lisesi Anıtı / Monument to the Lycée Chases. 1989. (Teneke çerçevelerde siyah beyaz fotoğraflar, elektrik kabloları ve ampuller. 310x210 cm).....	62
Görsel 47. Christian Boltanski. Belge Vitriini/Vitrine of Reference. 1971. (Pleksiglas altında boyalı bir ahşap kutu, ahşap, pleksiglas, fotoğraf, saç, kumaş, kağıt, toprak, tel. 59.6 x 120x12.4 cm.)	63
Görsel 48. Çiğdem Doğan. Kayıp Bir Nesnenin Ardından/Öznel Hatırlama Deneyimi. 2018. (Yerleştirme, 155x30x30 cm)	65
Görsel 49. Çiğdem Doğan. Kayıp Bir Nesnenin Ardından. 2019. (Yerleştirme).....	66
Görsel 50. Dan Stockholm. Ev/Home. 2013-16. (İskele, alçı kalıbı, paslanmaz çelik, su, epoksi).....	67
Görsel 51. Görsel 50'ten Detay	67
Görsel 52. Dan Stockholm. El ile/By hand. 2016. (Kırmızı Kil, 255 x 125 x 70 cm).	67
Görsel 53. Görsel 52'ten Detay	67
Görsel 54. Martin Cordiano ve Tomas Espina. 2011. (Detay). (Yerleştirme, Değişebilen Boyutlarda).	69
Görsel 55. Martin Cordiano ve Tomas Espina. 2011. (Detay). (Yerleştirme, Değişebilen Boyutlarda)	69
Görsel 56. Çiğdem Doğan. Yangın Serisinden I. 2017. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik. 50x70 cm).....	70
Görsel 57. Çiğdem Doğan. Yangın Serisinden II. 2017. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik. 50x70 cm).....	71

GİRİŞ

Sanat ve psikanalizin ortak olgusu, en genel anlamda duyguların dışavurumudur. İnsanın davranışlarının ardında yatan duygusal dünyanın incelenmesi, Antik Çağ'a dek uzanmaktadır. Bu incelemeler 20. yüzyılın başında yeni bir nitelik ve hız kazanarak psikanalitik düşüncenin yolunu açmıştır. Bu yolu açan en önemli düşünceler Sigmund Freud'un çalışmalarında yer almaktadır. Onun oluşturduğu psikanalitik kuramla beraber, insan ruhunun derinliklerine inilmiş ve bilinçdışı yaşanan birçok durumun insan yaşamına ve elbette sanata yansımaları keşfedilmiştir. Psikanalizin nesnesi, bilinçsiz eylemler yani 'bilinçdışı'dır. Psikanaliz, insan davranışının yapısını, içerdiği bilinçdışı süreçleri ve çatışmaları ile birlikte kökenini, gelişimini, dönüşümlerini inceler. Sanatçının ne için yarattığı, yaratmanın kaynağının ne olduğu gibi sorulara ise Psikanaliz, 'bilinçdışı' cevabını vermiştir. Bu anlamda, insan zihnini topografik ve yapısal olarak ele alan Freud, bilinçdışına vurgu yaparak, sanatçıyı doyuma ulaştıran süreçleri -başta çocukluktan kalan kompleksler olmak üzere- tatmin edilemeyen, bastırılmış arzu ve isteklerin sanat yoluyla ifade edilmesi olarak tanımlamıştır. Böylece Antik Çağ filozoflarına kadar uzanan insanın iç gerçekliğine dair söylemler, Freud ile birlikte kendine bir isim ve bilimsel bir zemin bulmuştur. Sanatçılar, o zamana kadar sezdikleri ancak tam olarak ifade edemedikleri bu yeni alanı keşfetmişlerdir. Görünen dünyanın yanında bilinçdışına ittiğimiz birçok deneyimin varolduğu fikri 20. yüzyıl sanatçısına büyük bir ilham kaynağı olmuş ve günümüzde de olmaya devam etmektedir.

Bilinçdışı kavramı ile sanat arasındaki ilişkinin en önemli bağı kuşkusuz ki, sanatçının kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişkidir. Sanatçının yaşam biçimi ve deneyimleri, yaşadığı dönemin dünyasında ortaya çıkan sosyo-ekonomik, politik ve kültürel koşullardan etkilenir ve sanatçı bu etkileri imler. Bu bağlamda oluşan toplumsal şartlar ve olaylarla ilgili düşüncelerin gelişimi sanatçıyı yeni bir dil yaratmaya sürükler. Bu dili yaratan imgeler yaşantılardan örülür. Sanatçı, yaşantılar yoluyla edindiği deneyimleriyle sanatını inşa eder. Bu deneyimler bir anlamda belleğin ve arzunun imgeleridir. Arzunun kökenlerinin gömüldüğü bir geçmiş ve gücünü geçmiş ve şimdiden alan gelecek arzularının oluşturduğu

gerilim, sanatçıyı bir tür dışavuruma yöneltmektedir. Bu aynı zamanda Psikanaliz için iyileşmenin ön koşuludur.

Her insan farklı bir dünyayı ifade eder. Bu dünya, insanın doğumundan itibaren büyüyen, genişleyen dış dünya kadar, bir iç dünyayı da betimler. Bilinçdışı bu iç dünyanın dehlizlerindedir. Çoktan unuttuğumuzu sandığımız pek çok şey zihnimizin derinliklerine yerleşir, çoğu zaman biz farkına varmadan yaşayışımızın üstündeki etkisini sürdürür; sonra birden yüzeye çıkarak bizimle konuşmaya başlar. Bu bilinçdışının dilidir. Bilinçdışına ait imgeler bizimle konuşmaktadır. Freud'un da tam olarak tanımlayamadığı bir şekilde sanatçı, bu dile ayrıcalıklı bir erişimi olan kişidir.

Bu tez içerisinde bilinçdışının dilini konuşan sanatçıların farklı dünyalarına bir çeşit yolculuğa çıkılmıştır. Bu yolculukta, yaşantı ve deneyimlerin sanatçıların çalışmalarını nasıl etkilediği ve bu deneyimler sonucu oluşturulan yapıtların bu süreçlerden nasıl etkilendiği araştırılmıştır. Bu araştırmada üzerinde durulan nokta; bir sanatçı olarak yaşadığı dünyayı duyumsayan ve özümseyen bireyin, imgelerini inşa ederken kullandığı ve kişiliğinin ayrılmaz bir parçası olan bilinçdışını daha çok bir sanatçı gözüyle irdelemek olmuştur. Sanatçıların imgelerini inşa ederken yapıtlarına nasıl bilinçdışı yansımalar yükledikleri ve bu yansımaların çalışmalarına ne denli katkıda bulunduğu araştırılmıştır.

Sanatçı, yarattığı eserlerde hayatı kişisel algılarının prizmasında kırar; gerçekliğin en farklı yanlarına ilişkin bir daha tekrarlanamaz, sıradışı planlar, perspektifler elde edebilmesini de bu sağlar (Tarkovski, 2017, s. 16). Tezin "İç Dünyanın Keşfi" adlı birinci bölümünde, yaşadıkları çağın imgeyle kurduğu ilişkiye kendi bakış açılarıyla yeni ve farklı kapılar aralayan Giotto ve Caravaggio'nun eserlerine değinilmiştir. Bu kapıların ardındaki iç dünyanın oluşumunda sanatçının imgelerle kurduğu bağ önemlidir. Kendilerinden sonra gelen Romantizm akımının sanatçıları bu kapıları ardına kadar açmışlardır. Bir iç dünya tasviri yaparken özellikle sanat içerisinde, Romantizm'in kurucu güçlerinden ve Romantizm'den bahsetme gerekliliği doğmaktadır. Özellikle bu tez içerisinde yer alan "Bilinçdışı" kavramı daha çok, Romantizm'de karşılaştığımız Donald Kuspit'in de vurguladığı şekli ile bir iç dünyanın keşfidir (2014, s. 103). Sanat tarihi içerisinde bilinçdışı kavramıyla

anıldığını söyleyebileceğimiz Simgeci, Dışavurumcu ve özellikle Gerçeküstücü gibi akımlar, ortak olarak sanatçı ve duyu yönünde eğilim göstermiş olsalar da bilinçdışını farklı şekillerde ele almışlardır. Bu tez içerisinde bilinçdışı, daha çok iç dünyaya yapılan bir keşif üzerinden ele alınmaktadır.

Tezin ikinci bölümü, Donald Kuspit'in *Bilinçdışı Kültünün Çöküşü: Boşa Kürek Çekmek* adlı makalesinden ilham alınarak, bu iç dünyayı oluşturan "yer" olarak bilinçdışı ele alınmıştır. Gaston Bachelard *Mekânın Poetikasi* adlı kitabında içsel ve dışsal uçsuz bucaksızlıktan bahseder. İçsellik mekânı ile dünya mekânının uçsuz bucaksızlıkları sayesinde birbirleri ile uyum içinde olduklarını söylemektedir. Yani dışarı ne kadar sonsuzsa içeri de o kadar sonsuzdur (2014, s. 245). Bu bölümde, bireyin yaşantılar ve deneyimlerle oluşturduğu içeriye ve bu iç yeri büyüten dışarıya değinilmiş, bilinçdışının olduğu ilk evren, içeriğin bir metaforu olarak anıların depolandığı ev ele alınmıştır. Burada çifte doğaya sahip olan ev ile içsel bir diyaloga girilmiştir.

"Kayıp Bir Nesnenin Ardından" başlıklı tezin üçüncü ve son bölümünde, her yaratıda kayıp bir dünyanın yeniden oluşturulduğunu savunan ve sanatçının genellikle bu kayıp dünyayı bilinçsiz olarak ifade ettiğini dile getiren İngiliz Psikanalist Hanna Segal'in, sanat ve estetik üzerine oluşturduğu düşüncelerinden yola çıkılarak, sanatçının üretiminde kayba ve ardındaki yas sürecine değinilmiştir.

Tüm bu süreçte konu kapsamında yapılan uygulama çalışmaları, bilinçdışında yer edinen anıların, imgesel inşasını kurmaya yöneliktir. Bu inşa, hem kendiliğin hem de dünyanın, resimlerde ve yerleştirmelerde nasıl bir yapıyla kurulduğu ile ilgilidir. Geçmiş yaşantılar ve bu yaşantılar içinde edinilen deneyimler ile oluşturulan yapı, tez içindeki uygulamaların konusunu oluşturmaktadır. "Zihnin bilinçli kısmı, bilinçdışının içinden çıkarak oluşur" (Klein, 2011, s. 19) sözünden hareketle uygulama çalışmalarında zihnin bilinçli ve bilinçdışı yanı birlikte hareket etmektedirler. Burada vurgulanmak istenilen, yaşantının bilinç ve bilinçdışında aynı zamanda yaşandığıdır. Ancak bazı anılar depo, kiler, bodrum katı, tavan arası gibi metaforlarla ifade edilen bilinçdışının derinliklerinde kalırken bazı anılar ise bilincin yüzeyine tutunurlar. Uygulama çalışmalarındaki biçimler, kimi zaman geçmiş anıların gizlendiği bilinçdışının tuhaf öğelerini barındırırken kimi zamanda bilincin

yüzeyine tutunan bu anılardan oluşmaktadır. Uygulamalarda iç gerçeklik önemli bir yer tutmaktadır. Ancak oluşturulan atmosfer ve kurgu dış gerçekliğin öğelerini de içermektedir.

Uygulama çalışmalarında yer alan bilinçdışı, çocukluk geçmişiyle ve bu geçmişin benlik üzerinde yaşamboyu bıraktığı belirleyici etkileriyle ilgilidir. Bu etkiler bazen düşsel bir atmosferi olan mekânda yer alan bir figürle, bazen de bir sandalye imgesinin bu atmosferde farklı biçimlerde yer almasıyla oluşmaktadır. Bu çalışmalarda, dış dünyanın temsillerinin, bilinçdışının oluşturduğu iç dünya temsillerine dönüşmesi, güncel bir yaşantı içinde karşılaşılan bir durumun veya hissedilen bir duygunun, geçmişin derinliklerinde yer alan bir yaşantıya sıçramasıyla oluşmaktadır. Bu dönüşümler kişisel bir anlatı oluştururken izleyiciyi keşfedeceği yeni bir dünyaya davet etmektedir.

1. BÖLÜM

İÇ DÜNYANIN KEŞFİ

Andrey Tarkovski *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında, “imge gerçekliğin izlenimidir”, der (2017, s. 105). İmge, dış gerçekliğin zihindeki tasarımıdır, gücünü gerçeklikten alır. Bu gerçek, insanın yaşamı boyunca duyularıyla edindiği deneyimlerin gerçekliğidir. Algılanan bu gerçek, zihinde bir tür tasarıma dönüşür ve tekrar dış dünyada hayat bulur. Bu, sanatın yegâne kaynağıdır. Burada bir gerçekliğin zihindeki tasarımı olarak kabul edilen imgeden bahsederken, sadece görüntünün aynısından bahsedilmemektedir. Görüntü her bireyin zihninde farklı ifadelerle yer bulmakta ve imgelenmektedir. Çünkü her birey görüntüyü farklı şekillerde duyumsar, deneyimler, yani her birey kendi imgelerine sahiptir. İmge anlamlar barındırır; bu anlamlar sanatçının belleğinde yaşamla bağlantı kurar ve yapıtında görünür bir imgeye dönüşür.

Edebiyat eleştirmeni Gürsel Aytaç, imgeyi “yoğun anlam yükü olan bir tablo” olarak tanımlar (1999, s. 55). Her sanatçının kendine özgü bir imge dünyası vardır. Üretme serüveninde, sanatçı bu imgeleri korumaya çabalar. İmgeler, yaşamlarımıza anlam katma arayışının canlı öğeleri olurlar. Sanatçıların yapıtları, yaşama ilişkin imge yoğunluğundan ve imge ağından bağımsız okunamazlar. Bu sebeple sanatçıların yapıtlarını incelerken ürettikleri imgelerle konuşmamızın gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Yapıtta görüntüden anlamlara genişleyen bir yoldan beliren imgeler, yapıtın en temel öğelerinden biridir. Tarkovski imge üzerine şunları söyler;

İmgenin düşüncesi diye bir şeyden söz edilebilir, imgenin özünü sözcüklerle anlatabiliriz. Ama bu anlatımımız asla bütünüyle imgeyi kapsamayacak, imgenin kendisine eşit olmayacaktır. İmge yaratılabilir ve duyumsanabilir. Kabul edilebilir ya da reddedilebilir. Ama –akıl yoluyla- anlaşılabilir. Sonsuzluk, sözcüklerle tanımlanamaz, uzun uzun anlatmaya kalksanız da anlatamazsınız. Ne söylemeniz boştur, bir kavramı anlatmaktan öteye geçemezsiniz. Ama sanat bize bu imkânı sunar, sonsuzluk denen şeyi duyumsanabilir kılar (Tarkovski, 2017, s. 33).

Sanat, öznel bir duygu ve gerçekliğin ifadesidir. Sanatsal ifadenin oluşum süreci bilinçli veya bilinçsiz, dolaylı ya da dolaysız bir ilişki içinde bulunan iç ve dış etkenlere bağlıdır. Bu iç ve dış etkenlerle oluşan dünya, sanatçının oluşturduğu yeni bir evrendir. Bu yeni evrenini kurarken sanatçı kişisel seçimler yapar. Sanat,

en nihayetinde varlığını kişisellikten alır. Her ne kadar sanat, farklı zaman dilimlerinde din ve devlet gibi çeşitli toplumsal mekanizmaların baskısı altına girmiş olsa da sanatçı yapıtlarında kendi bakış açısını yansıtmaktan geri kalmamıştır. İmgeler, bu bakış açısının ürünüdürler. Dünyaya bakışın sonuçlarıdır. E.H. Gombrich'in "Sanat diye bir şey yoktur. Yalnızca sanatçılar vardır" söylemi bir bakıma bunu da ifade etmektedir (2015a, s. 14). Sanat bir anlamda bakışın da tarihidir. Bu araştırmada yer alan iç dünya yine bir bakışın ürünüdür. İçe yönelik olarak nitelendirebileceğimiz Romantizm'le beraber, iç dünyasını keşfetmiş olan sanatçı özgür bir birey olarak bakışını kendi kontrolü altına almış ve sanatına yansıtmıştır. Ancak içe yönelik - iç dünyanın keşfi elbette bir anda meydana gelmemiştir. Orta Çağ'dan itibaren uzunca bir süre sanatçının bakışı kiliseye aittir. Rönesans ile birlikte ortaya çıkan kentsoylulara geçse de, dönemin yeniden doğuş metaforu, bir anlamda iç dünyaya yönelişin habercisidir. Rönesans'tan sonra sanatçının imgeyi inşa biçiminin, dini temsilden sıyrıldığı ve daha çok, insanla olan ilişkisi üzerinden bir görünüm kazandığı ve yaşamla bağı bulunan bir insanlık gerçeğini imlediği söylenebilir.

Bu noktada Giotto'dan söz etmek yerinde olacaktır. Giotto, sanat tarihinin önemli kişiliklerindedir. Onun yenilikleri, İtalya ve Fransa'daki Ön-Rönesans sanatçılarına büyük ilham kaynağı olmuş, Floransa'daki ve sonuçta Avrupa'daki Rönesans sanatının temelini oluşturmuştur. Giotto, o güne kadar kullanılmayan bir bakış ile bakar dünyaya. Perspektifi duyumsayan ve duyumsatan bir bakıştır bu, yani daha önce dikkate alınmayan bir gerçekliğin bakışıdır. Onun yapıtlarında figürlerin yüzlerine ve ifadelerine yansıyan doğallık, buna rağmen ortaya çıkan heykelsi yapı ve resimlerinde yarattığı derinliğin, Giotto'nun döneminde sanatta devrim niteliğinde olduğu söylenebilir.



Görsel 1. Giotto di Bondone. Ölü İsa'ya Ağıt / Lamento (il Compianto di Cristo). 1305. (Scrovegni Arena Şapeli, İtalya). <https://bit.ly/35z40hh>

Yukarıdaki resimde (Görsel 1) İsa'nın çarmıha gerilişinden sonraki bir an resmedilmiştir. Burada büyük bir acı söz konusudur. Eseri, gökyüzü ve yeryüzü olarak ikiye ayırdığımızda, gökyüzünde yer alan melek imgeleriyle, İsa'nın ölümünden duyulan büyük acı öte dünyaya taşınmış gibidir. Yeryüzünde ise İsa'nın yatan bedeni ve etrafındaki insanlarla, bu dünyaya ait bir acı yaşanmaktadır. Ancak meleklerin yüzünde insanlarınkine benzer ve hatta daha da abartılmış bir acı ifadesi görülmektedir. E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü* kitabında bu acı sahnesini şöyle anlatır; "O bize bu hüznü sahnenin her figüre yansıyan acısını öylesine inandırıcı bir biçimde gösteriyor ki, yüzlerini görmediğimiz bağdaş kurmuş figürlerde bile aynı acıyı duyuyoruz" (2015a, s. 202). Giotto sadece basit bir perspektif duygusu yaratmakla kalmaz, aynı zamanda bize insanın değişen, dönüşen gerçeklik imgesinin ipuçlarını da sunar. Sanatçı artık dinsel öğretilerin dayattığı bir takım kuralları yıkmıştır. Ayakları yere basan, bu dünyaya bakan bir

sanatçı kişiliği de oluşmaya başlamıştır. Giotto'nun bu çalışmasına yer verilmesinin nedeni, tezde ele alınan iç dünyaya özgü yaratıların temelini oluşturmasıyla bir sonraki süreci aydınlatmaya yardım edecek olmasıdır. Çünkü sanatçı, bakışını önce öte dünyadan çekmiş, ardından da bu dünyaya yöneltmiştir. Dış dünyaya yönelttiği bu bakışından sonra kendi iç dünyasına bakabilmiştir. Rollo May *Yaratma Cesareti* adlı kitabında Giotto ve sanatından şu şekilde söz eder:

Giotto yaşamı ve doğayı görmenin yeni bir yolunu sergiler, iki boyutlu ortaçağ minyatürlerinin kontrastını: O, resimlerine üç boyut verir ve artık insanların ve hayvanların ifadelerinde ve bizde uyandırdıklarında, ilgi, merhamet, ya da keder, coşku gibi belirli insan duygulanımlarını görürüz. Ortaçağ kiliselerinin daha önceki, iki-boyutlu mozaiklerinde, bunları görmek için bir insanın gerekmediğini hissederiz-mozaikler kendi ilişkilerini tanrı ile kurmuşlardır. Oysaki Giotto'da resme bakmakta olan bir insan gerekir ve insan resme ilişkin duruşunu bir birey olarak almalıdır. Böylece, Rönesans'ta merkezileşecek olan yeni hümanizm ve doğayla kurulan yepyeni ilişki burada doğmuştur (2013, s. 51).

Bu noktada Gombrich, Giotto'dan söz ederken aynı zamanda dönem açısından değerli ve yepyeni bir şeyden de söz eder: Giotto ile beraber sanatçı anekdotları başlamıştır. "Sanatın tarihi Giotto'dan başlayarak, ilkin İtalya'da, sonra da öteki ülkelerde, büyük sanatçıların tarihi olmuştur" (2015a, s. 205). Bu söylemin, araştırma açısından önemi ise bu tarihten itibaren sanatçının iç dünyasına doğru bir kapı aralanmasıyla sanatçının farklı bir açıdan keşfedilmeye başlanmasıdır.

Bu bağlamda bakabileceğimiz bir diğer sanatçı, Barok sanatının önemli ressamlarından Caravaggio'dur. Dini otoriteler tarafından resimlerinin reddedilmesinin sebeplerinden biri de belki bu iç dünya ve dış dünya ayrımının yavaş yavaş ortadan kalkmasıyla ilgilidir. İncil anlatımlarında ve Batı resim sanatı örneklerinde "Bakire Meryem'in Ölümü" (Görsel 2) genellikle ışıklar içerisinde ve meleklerle bir arada betimlenmektedir. Ancak Caravaggio bu sahneyi gerçek bir cenaze olarak resimlemiştir. Eserdeki figürler beklentinin aksine ölümün acısı ile adeta yıkılmışlardır. Resimde vurgulanan ölümsüzlük değil sanki hayatın gerçeğidir. Giotto'nun resminde karşımıza çıkan gerçekliğe ilişkin bakış açısı, Caravaggio'nun resminde daha yoğun bir şekilde bu dünyaya bağlanmıştır.



Görsel 2: Michelangelo Merisi Da Caravaggio. Bakire Meryem'in Ölümü/ La Mort de la Vierge. yaklaşık 1606. (Louve Müzesi, Paris). <https://bit.ly/2KUKKCZ>

Giotto ve Caravaggio'nun resimlerinin ortak yanı, İncil'de geçen farklı iki konuyu ele almalarıdır. Bu araştırmada yer almaları, değişen temsil biçimini göstermeleri açısından önemlidir. Çünkü Rönesans'tan Modernizm'e kadar geçen süreçte sanat, gerçekliğin temsili üzerine kurulmuştur. Bu bakış açısı Romantizm'in iç gerçekliği keşfetmesine kapı aralamıştır. Sanatın dini temsilden uzaklaşması, sanatçıların iç dünyalarını açığa vurmaları, belirgin bir şekilde Romantizm akımıyla başlamaktadır.

Herbert Read, *Sanat ve Toplum* adlı kitabında, bilinçli bir iradenin planlı eylemi olan zihinsel süreçler ile bilincin dışında gerçekleşen ve bazı zamanlarda bilince yükselen, bu özelliğiyle sanatçıya ilham kaynağı olan ve plastik ifadeyi mümkün

kılan zihinsel süreçleri birbirinden ayırmamız gerektiğini savunur (Read, 2018, s. 109). Ona göre, sanatın gizemini ve köklerini ancak bu şekilde keşfedebiliriz. Read, yine aynı kitapta, bir sonraki bölüme ışık tutacak şöyle bir değerlendirmede bulunur:

Sanatçı, zorunlu bir sosyal organizasyonun içinde bir birimdir ve bir kültürün sağladığı koşullar olmadan, kendi potansiyelinin eşiğine dahi gelemmez. Fakat bu eşiğe ulaştıktan sonra tek başına, bir birey olarak yoluna devam etmelidir. Bu eşiği ancak kendi içinde aşabilir. Eşiğin diğer tarafında kendi bilinçaltı vardır; bu uygarlık olarak adlandırdığımız uzlaşmanın tüm kısıtlamanın ve gelenekleriyle sınırlandırılmış olan egonun bilinçli var oluşunun ötesindedir; esasen, gündelik algılarımızın tanıdığı her şeyden daha derin ve daha geniş olan, başka bir varlık düzenidir. Sanatçı, söz konusu eşiği aşarak daha geniş olan bu dünyaya girebilir ve oranın anlamı hakkında, onu başkalarından üstün kılacak bazı bilgiler sunabilir (2018, s. 109).

Read, burada Romantik dönemin sanatçısını işaret eder. İç dünyasını keşfeden sanatçı, uçsuz bucaksız bu 'iç yer'i keşfetmiştir. Güçlü duyguları ile dünyayı algılayan sanatçı, kendini ifade etme aracı olarak bu güçlü duyguları dışavurur.

Rönesans'ta bireyselliğin ön plana çıkarılıp gerekli ortamın hazırlanmasının ardından, iç dünyaya duyulan ilgi on dokuzuncu yüzyılda Romantizm'le başlamaktadır. "Eser artık bir ayna olmaktan çıkmış, sanatçının iç dünyasına, ruhuna açılan bir pencere olmuştur" (Moran, 2007, s. 102). Pencere, dışarıda olup biteni içeriye taşıyan bir görme aracı gibidir. Dışarı bakmak birçok şeyi görmemizi sağlar ancak kendimizin nasıl görüldüğü hakkında hiçbir şey sunmaz. Kendimize dışarıdan baktığımızda yani dışarının bütün yabancılığıyla içeriye baktığımızda kendimiz hakkında birçok şey görmemizin olanağı artar. Romantik sanatçı eserinde araladığı pencereden hem kendini yakalamıştır hem de bizi mahremine davet etmiştir.

1.1. İç Dünyanın Temsili: Romantizm ve Sonrası

19. yüzyılda Romantizm ile birlikte, gerçekliğin temsili değişmiş ve çeşitlenmiştir. Daha önceleri dış gerçeklik olarak karşımıza çıkan temsil, Romantizm ile birlikte iç dünyanın bir göstergesi -dışavurumu- olarak karşımıza çıkmaktadır. Dış dünya artık, sanatçının duygu dünyasından süzülen, duygularla oluşan bir dünyadır. Bundan sonrasında ise, önemli olan, sanatçının dış dünyayı nasıl betimlediği değildir. Bu dış dünyanın, sanatçının iç dünyasında nasıl bir duygu ifade ettiği.

Romantıklere göre doğa her yönüyle betimlenmelidir. Sadece görünen doğa betimlemesi yetmeyip, sanatçının doğanın içindeki anlamı sezinyeyip onu aktarması gerekmektedir. Çünkü sanat bir yaratma işidir. Yaratım içinse ele alınan konunun ruhunu sezme gerekir. Sanatçı hayal gücünü kullanarak, bu ruhun mucizesini yakalayandır. “Ressamın görevi havayı, suyu, taşı, ağacı olduğu gibi resmetmek değildir” der ressam David Friedrich, “ruhu, duyguları yaptığı resme yansıtmalıdır” (Krausse, 2005, s. 58).



Görsel 3. Casper David Friedrich. Deniz yolunda keşif/Mönch auf der Seestraße. 1808-1810. (Hamburg Kunsthalle, Hamburg, Almanya). <https://bit.ly/34ftXSF>

Bu noktada değişen nedir? Romantizmle birlikte gerçeğin temsili nasıl değişmiştir? Bu sorulara şöyle yanıt verilebilir: Plastik sanatlarda ‘gerçeklik’ Rönesans’ın sonuna kadar mitoloji ve dini temsillerin canlandırılmasıdır. Rönesans sonrasında sanatçıların gerçek olan ile kurduğu ilişki biçimi değişmiştir. Sanatçı yüzünü yaşamın gerçeklerine çevirerek, dışsal gerçekliği içselleştirmiş ve sanatına yansıtmıştır. “Sanatçılar seçtikleri konuların da, çoğunlukla, içsel duyguları aktarma olanağı vermesini amaçlamaktadırlar” (Gombrich, 2015b, s. 96).

Eski resimlerin büyük çoğunluğunun konusu, Kutsal Kitap’tan alınmış dinsel konular ve azizlerin öyküleridir. Dinsel konulu olmayan resimlerde bile birkaç belirli tema işleniyordu. (...) bütün bunlar Fransız ihtilali sırasında hızla değişti. Birdenbire sanatçılar, bir Shakespeare sahnesinden, güncel olaylara kadar, gerçekte hayal gücüne seslenen ve ilgi uyandıran, istedikleri her konuyu seçmekte kendilerini özgür hissettiler (Gombrich, 2015a, s. 481).

Yüzünü yaşama dönen sanatçı ayrıca, Donald Kuspit'in de ifade ettiği gibi 'bilinçdışı'ni keşfetmiştir. *Sanatın Sonu* adlı kitabının *Bilinçdışı Kültürün Çöküşü: Boşa Kürek Çekmek* bölümünde Donald Kuspit, Romantizm döneminde bilinçdışının ortaya çıkması ve insanların kendi iç dünyalarına dönmeleriyle, modern sanatın başladığını söyler. Hemen ardından Baudelaire'in *1846 Salonu* adlı makalesinde bu konu hakkında ne düşündüğünü bize bildirir: Romantizm ne konu seçimi, ne de tam doğruluk üzerine kurulmuştur; Romantizm'i tanımlayan şey duygu biçimidir. Romantikler bu duyguyu kendilerinin dışında aramış, ama içlerinde bulmuşlardır. Daha sonraları Freud'un kuramsal bir zemin oluşturacağı, bilinçdışının temsil ettiği içe yöneliş, yeni bir yaratıcılık kaynağına çaresiz bir yöneliş temsil etmekte ama aynı zamanda, Baudelaire'in belirttiği gibi, sıradan gündelik gerçeklik dışında başka bir gerçeklik olduğunun da fark edildiği anlamına gelmekteydi. Kuspit, Baudelaire'in vurgulamış olduğu gündelik hayatın içinde bulunan gerçeklikten farklı olarak, keşfedilmeyi bekleyen tuhaf ve yeni bir dünya olan içsel gerçekliği, sanatçıların inceleyecekleri, bilinmeyen bir yer olarak betimlemektedir (Kuspit, 2004, s. 103-111).

Dış dünya, insana başkaları gibi kitle insanı olmanın, onlar gibi tek boyutlu yaşamasının öğretildiği, içselleştirildiği yerlerdir. Burası büyük kent ya da küçük köy olabilir. Sonuç fark etmez. Buna karşın, iç-dünya bunun tersi bir arayıştır. İnsanın dış dünyaya karşı kendi özgün, bireysel yaşam öyküsünü oluşturabileceği, özelliklerini geliştirebileceği- hiç olmazsa düşleyebileceği- bir yerdir (Teber, 2001, s. 295).

Romantik sanatçının bilinçdışını farketmesindeki en büyük etken, yaşadığı dönem itibariyle gerçekleşen yenilikler ve şahit olduğu toplumsal dönüşümlerdir. Dinde kilisenin konumunun yeniden değerlendirilmesi ve deniz aşırı yapılan seferlerle yeni toprakların keşfi, Copernik ve Galileo gibi bilim adamlarının yeryüzü ve evrene dair yeni fikirler ortaya atmalarına neden olmuştur. Buharlı makinenin icadı ve üretim alanında kullanılmaya başlanmasıyla sanayi burjuvazisi gibi yeni bir sınıf ortaya çıkmış; 1789 yılında gerçekleşen Fransız devrimiyle birlikte kardeşlik, eşitlik ve özgürlük gibi savların benimsenmesi, devrimin tüm Avrupa'ya yayılmasını sağlamıştır. Descartes sonrası Spinoza, Leibniz ve Hume gibi düşünürler, aklın ön plana çıktığı algı ve duyum gibi konuları ele alarak, aklın denetiminde olan bu kavramları değiştirmişlerdir. Yaşanan tüm bu yenilik ve dönüşümler yeni bir insan tipinin ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bu yeni insan tipi, o güne kadar baskılandığı duygularını açığa çıkararak, kendi iç dünyasını keşfeden bir insandır.

Romantizm edebiyat, felsefe, müzik ve görsel sanatlarda özneliği, içgüdüseliği ve duyguları vurgulayan modern bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. 1930 yılında edebiyat eleştirmeni Mario Praz bilinçdışı duygu, hayal ve düşlerin yoğunlukla resmedildiği dönemi “Kara Romantizm” olarak adlandırır. Bu tanıma uyan ilk sanatçılar olarak Johann Heinrich Füssli ve Goya örnek gösterilebilir.



Görsel 4. Johann Heinrich Füssli. Kâbus/ The Nightmare. 1781. (Khanacademy). <https://bit.ly/2OLUKJA>



Görsel 5. Francisco Goya. Uçan Cadılar/ Vuelo de brujas. 1798. (Musee Orsay). <https://bit.ly/35zG7pP>

Celine Piettre'ye göre, Kara Romantizm ile duygularının peşine düşen sanatçılar, Romantizm'in karanlık yüzü ile fantastik ve sınırları zorlayan yönünü ortaya koymaktadır. Bu karanlığın peşinden giden sanatçıların, doğaüstü ile gerçekliğin bulunduğu, bilinçli ve bilinçdışı olanın kesiştiği bilinmeyen âlemleri keşfettikleri söylenebilir.

Karanlık ve mantıksız bir dünyayı umut verici olarak gören bu sanat, ideolojiyi sürekli reddetmiştir. Geleneksel ahlaka, kilise ve ilerlemenin baskıcı gücüne meydan okumuştur. Sanatçıların karanlığı seçmeleri toplumun ve dinin baskısından uzaklaşmanın bir yoludur. Yahudi-Hıristiyan temsil biçimlerini bütünüyle terk etmeksizin, (...) bu sanatçılar, tıpkı Gerçeküstü sanatta olduğu gibi aklın yerine içgüdü ile bilinçdışını koymuşlardır. Karanlık âlemler ile fantastik ve

tuhaf olana yaptıkları yolculuk; özgürlük, haz, direniş, yıkım ve paradoksal biçimde ışığın da var olabileceği bir alan açmalarını sağlamıştır. Kara Romantizm, bir stil değildir. Çalkantılı zamanların korkuları ve endişelerinden esinlenen ve onlara yaratıcı bir yanıt oluşturan Batı sanatındaki estetik bir eğilimdir. Bu eğilimin asıl yükselişi 19. yüzyıla rastlar: Horace Walpole ve Mary Shelley'nin Gotik romanlarının yanı sıra Dante, Goethe ve Shakespeare'den de etkilenen Gustave Moreau, Franz von Stuck ve Böcklin'in bağdaştırıcı mitolojileriyle belirginlik kazanır (Piettre, 2013).



Görsel 6. Arnold Böcklin. Medusa'nın Kafası ile Kalkan. 1897. (Musee Orsay).
<https://bit.ly/2M5UNpk>



Görsel 7. Gustave Moreau. Galatea 1880. (Musee Orsay). <https://bit.ly/2EoRNjE>

Romantik sanatçılar, insanlığın ortak deneyimlerini ve kendi kişiliklerini ifade etmek için eserlerinde dramatik olanı yansıtmaktadırlar. Romantizm sonrasında, dış gerçeklik hala sanatçının ilgisini çekmeyi ve sanatın konusu olmayı sürdürse de artık içsel gerçeklik kadar heyecan verici değildir. Kuspit'e göre iç gerçeklikle uğraşmak daha zor ve tehlikelidir. Aynı zamanda hem sanatsal hem de insani açıdan zorlayıcıdır. İlk başlarda iç gerçekliği ortaya çıkarmak için dış gerçekliğin temsili kullanılmıştır. İç ve dış gerçeklik ilk bakışta birbirlerine yakın gibi görünmüş ancak dış gerçekliği anlatmak için kullanılan geleneksel yöntemler bu görevi tam olarak yerine getirememiştir. Daha sonraları iç gerçekliği betimlemek için yeni

yöntemlere ihtiyaç duyulmuştur. Dış gerçekliğin temsili değişmeye başlamış ve böylece dış gerçek, iç gerçeği temsil etmek için kullanılmıştır. Bu gerçeklik hiyerarşisi değiştikçe “dış ve iç gerçeklik arasında rahatsız edici bir denge oluşmuştur: Gerçekliğin bilinçli olarak algılanmasının normalleştirici eğilimini, bilinçdışı kavrayışın anormalleştirici eğilimi” tamamlamıştır (Kuspit, 2004, s. 111-113). Bir diğer deyişle, içsel ve dışsal, normal ve anormal, gerçek ve hayal olan arasındaki mesafe yakınlaştıkça gerçeklik algımız bulanıklaşmakta ve bu bir tür tekinsiz, tuhaf duyguyu kendiliğinden oluşturmaktadır.

Romantik sanatçının, keşfettiği bilinçdışını vardığı nokta, modernizmin kapılarını aralayan, özgürlükçü bir ifade biçimini ortaya koymasıdır. O güne kadar süregelen aklın iktidarı sarsılmaya başlamış, akıl ve aklın sınırlarıyla bir tür mücadele içine girilmiştir. Romantik sanatçı aklın karşısına imgelem ile hayal gücünü koymuştur. Bu bir tür duyguları ve tutkuları baskı altına almaya çalışan tüm mekanizmalarla hesaplaşmadır. Bu hesaplaşmayı önce Romantik sanatçılar ardından Dışavurumcu, Simgeci, Gerçeküstücü sanatçılar çalışmalarına yansıtmışlardır.

Romantizmle başlayan iç dünyanın keşfi ile bilinçdışına yönelik dışavurumda daha da belirgin hale gelmiştir. Dışavurum insana özgü bir eylemdir. Sanat ise bu eylemin sonucudur yani dışavurumdur. Ahu Antmen, Dışavurumculuk’un biçimsel bir ifadeye yansıyan bir duygu durumu olduğunu böylece bir akım olmadığını bir eğilim olduğunu belirtir (2008, s. 34).

Dışavurum ve duygu deyince akla ilk gelen sanatçılardan biri Van Gogh’dur. Dış gerçekliği iç dünyasını yansıtacak şekilde kullanan Van Gogh, nesnelere biçimlerini bozmuş ve onları büyük bir tutku ve heyecanla resimlerine yansıtmıştır. Aynı şekilde Gauguin için de dış dünyanın betimlenmesinden ziyade ruhsal olanı betimlemek önemlidir. Bu betimleme için sanatçılar yeni bir yöntem olarak dış gerçekliğin biçimini bozmaya başlamışlardır. Bu bozulma Kuspit’e göre, anormal bilinçdışı kavrayış ile normal bilinç algısı arasında gerilim yaratmaktadır ve bu gerilim, Van Gogh ve Gauguin’in resimlerinde çok belirgindir. Onlar dış gerçekliği resmetmişlerdir, ama anormalleştirici bilinçdışının emrettiği biçimde görünüşünü değiştirmiş, hatta bozmuşlardır. Kuspit *Sanatın Sonu* adlı kitabında, Albert Lubin’in, “Arles çevresindeki tarlaların hiçbir zaman Van Gogh’un tablolarındaki

kadar yeşil ve canlı olmadıklarını” vurguladığına değinir. Tablolardaki tarlaların (Görsel 8) görünümü, aslında Van Gogh’un hayal gücünün ve fantazyasının bir ürünüdür (2004, s. 114).



Görsel 8. Van Gogh. Buğday Tarlası ve Kargalar/Wheatfield With Crows. 1890. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 50,2 x103 cm). (Van Gogh Museum). <https://goo.gl/UE8zWf>

Dışavurumcuların eserlerinde, 18. yüzyılda Sanayi Devrimi’yle başlayan ve 19. yüzyılın sonlarında başlayan toplumsal krizin insan yaşamı üzerindeki etkilerini görmek mümkündür. Bu sanatçılar yerleşmiş sanat anlayışlarının sınırlarını terk etmişlerdir. 20. yüzyılda gelişen teknoloji ile birlikte Albert Einstein’in Görecelik Kuramı, Sigmund Freud’un psikanaliz üzerine çalışmaları gibi gelişmeler insanın dünyaya bakışını değiştirmiştir. Bu yeni görüşler, gözle görülen gerçekliğin ardında daha farklı bir gerçekliğin yattığını işaret etmektedir. Lynton’a göre;

(...) gerçek insan yaşantısı ile uygarlığın gündelik hayatla birbirini tutmadığı, tamamlamadığı bir zamanda görsel sanatlar yaşantı örnekleri sunacak, insanları duygulandıracak, heyecanlandıracaktı. (...) Modern sanatın gelişmesini destekleyen ama kolay tanımlanamasa bile sezilebilecek olan başka etkiler de yok değildi. Belki de bu konuda Dostoyevski, Nietzsche ve Freud gibi bazı adları saymak daha yerindedir. Bu yazarların her biri, daha başka birçok etkenle birlikte, insanlığa yön veren güçlerin arasında güzellik, uyum ve mantıkla ilgisi olmayan gereksinimler ve korkular olduğunun anlaşılmasına yardım etmiştir. Dostoyevski, Nietzsche ve Freud ve başkaları dışavurumculuğun görsel sanatlarda yapmaya çalıştığı pekçok şey için sözsöz açıklamalar ve gerekçeler sağlamışlardı (2004, s. 25-26).

Sanatçının iç dünyasını gözler önüne serdiği dışavurumcu sanatın en belirgin özelliği kişisel olması ve sanayi ile teknoloji alanındaki yeniliklerin ardındaki yabancılaşma ve yalnızlık gibi duyguları paylaşmasıdır. 20. yüzyıldan sonra ortaya

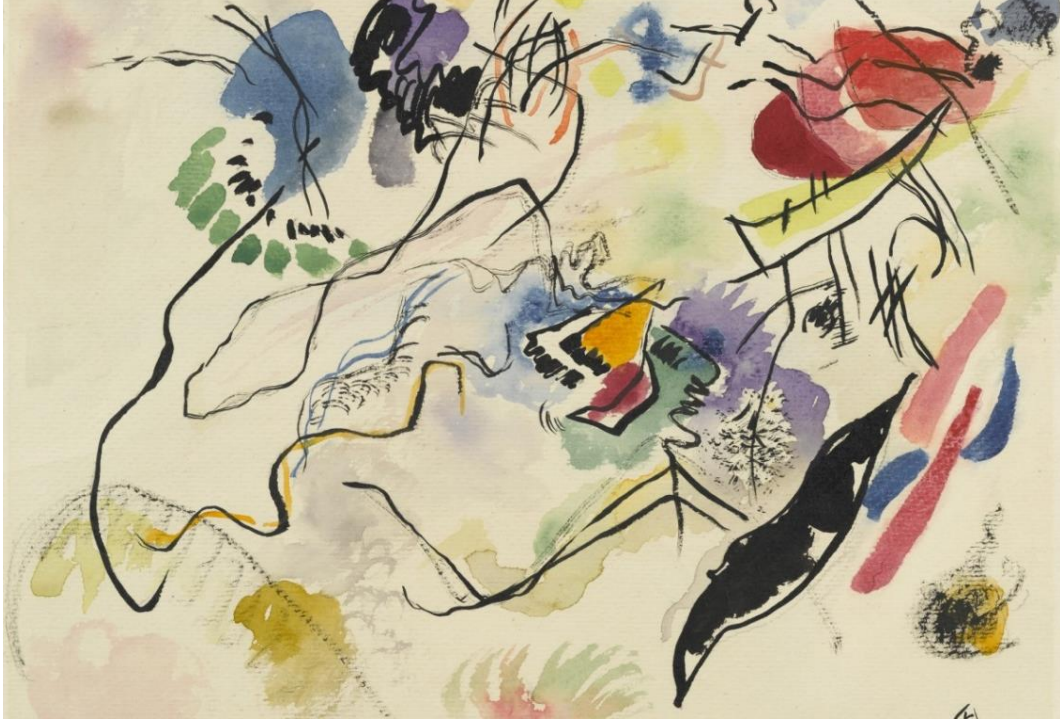
çıkan Dışavurum, Soyut Dışavurum ve Yeni Dışavurum sanatçıları kendi bakış açılarına göre yeni bir dünya yaratmışlardır. Ancak her ne kadar kişisel olsa da, ortak bir duyguyu yansıtmaktadırlar. Bu duygu, içinde buldukları dönemin insan üzerinde bıraktığı korku, iç sıkıntısı ve bunalımdır.



Görsel 9. Emil Nolde. Çocuk ve Büyük Kuş / Child and Large Bird. 1912. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 73 x 88 cm). <https://bit.ly/2r9ztrH>

Bu sanatçılardan biri de Alman Dışavurumcu Emil Nolde'dir. I. Dünya Savaşı'nın arifesinde yaptığı "Çocuk ve Büyük Kuş/Child and Large Bird" adlı eseri (Görsel 9), Almanya'nın içinde bulunduğu durumun simgesel bir ifadesidir. Resim düzlemi ikiye bölünmüştür. Yukarıda bulunan alan mavinin ve yeşilin zengin tonlarıyla kurulmuş bir gökyüzü izlenimi vermektedir. Siyah rengin baskın olduğu mavi ve kırmızı tonlarla boyanan zemin ise iç karartıcı bir durumun meydana geleceğini hissettirmektedir. Almanya'nın simgesi olan Kartal, siyah rengiyle resmi karanlığa boğmaktadır. Sanatçı kartalın dış çizgilerinde kullandığı açık renk ile kartalın heybetini daha da arttırmıştır. Kırmızı ve turuncu renklere boyanmış ve yanıyor izlenimi veren çocuk ise Alman halkını bekleyen ölümün ve savaşın habercisi

gibidir. Kartalın kanatlarına bakıldığında her an uçacak gibidir. Arkaya doğru bakışı tedirgin edicidir. Bu sahnede en huzurlu bölge çocuğun yüzünde taşıdığı masumiyettir. Çocuk olacıklardan habersiz kartalın yakınında ve ondan korkmamaktadır.



Görsel 10. Vasily Kandisky. Sulu Boya No.14 / Watercolor No.14. 1913. (Kağıt Üzerine Sulu Boya ve Mürekkep, 23.8x31.4 cm). <https://mo.ma/2P4RDTq>

Kuspit, dış gerçekliğe dair en kararlı adımı Kandisky'nin attığını belirtir (2004, s. 115). Kandisky iç ve dış gerçekliğin temsillerini tamamen ayırarak, dış gerçekliği resminden tamamen atmıştır. Kandisky, bilinçdışı kavrayışı ifade etmek için çeşitli formlar, akışkan çizgiler ve tesadüfi fırça darbeleri kullanmıştır (Görsel 10). Tüm bu özellikler onu ilk soyut dışavurumcu yapmaktadır. Kandisky'e göre, "esrarengiz, anlaşılmaz, garip, mistik bir şekilde doğar, gerçek sanat yapıtı "sanatçının içinden" (1993, s. 96). Ona göre 'içsellik' sanatın başat ilkesidir ve bu içsellikten "ruhu incelten ve zenginleştiren her şey anlaşılmaktadır" (1993, s. 96).

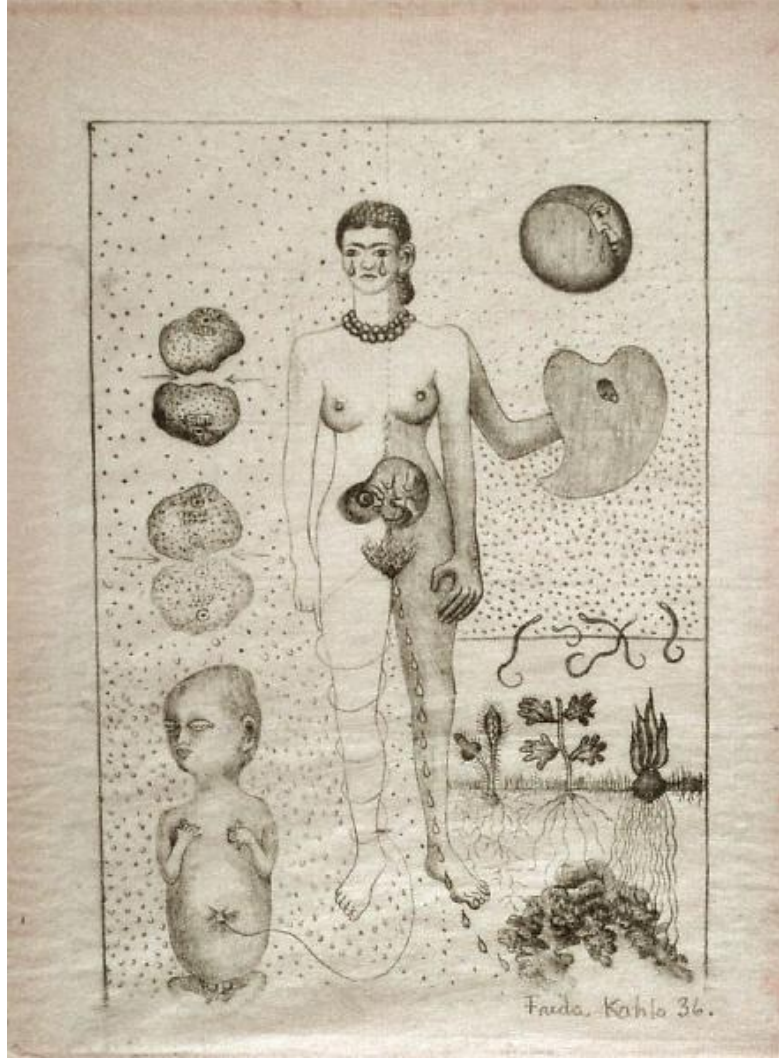
Gerçeküstü akımla birlikte, bilinçdışının açıkça tek ilham kaynağı olarak görülmeye başlamasıyla, bilinçdışı kavrayış ile bilinçli algı arasındaki ayırım yaratıcı bir biçimde ortadan kalkmıştır (Kuspit, 2004, s. 116). Gerçeküstücü anlayış, Birinci Dünya Savaşı'nın getirdiği felaketlerin sorumlularına karşı bir tutum oluşturmaktadır.

Bu tutum, Dada'nın savaşın sorumlusu olarak gördüğü aklın ve mantığın ezici baskısıyla giriştiği mücadeleye benzemektedir. Ancak Gerçeküstücüler daha organize olmuş ve dış gereklikliğe daha bağlı kalmışlardır. Gerçeküstücü anlayış, Freud'un çalışmaları üzerine şekillenmiştir. Andre Breton'a göre, "bilinçdışı ve hayal gücü akılcılığın, uygarlığın ve gelişimin altında uzun süredir soluksuz kalmıştı" (Leroy, 2006, s. 8). Freud'un çalışmalarıyla birlikte, gerçeküstücüler, o güne kadar egemen olan akılla kavranan gerçekliğin ardında, derinlerde kalan dş ve hayal gücünü yeniden keşfetmişlerdir.

(...) Sürrealistlerin amacı bilinçdışına varıp orada bulduklarını gerçekçi (...) bir yolla göstermek değildi; bilinçdışından birkaç eleman almak, onlarla apayrı hayal dünyası kurmak da değildir; onların amacı daha çok bilinç ve bilinçdışı, i ve dış dünya arasındaki fiziksel ve ruhsal engelleri kırmak; içinde gerçek ve gerçek olmayanın, düşünce ve hareketin karşılaştığı, karıştığı ve bütün hayata hakim olan bir gerçeküstü yaratmaktır (Read, 2014, s. 110).

Gerçeküstücülük'n önemli temsilcilerinden Meksikalı sanatçı Frida Kahlo kendi hikyesini delik deşik eden bir tavırla, bedenine, zihnine ve kalbine yapılan bütün acı verici girişimlere sanatıyla cevap vermiştir. Kahlo, 6 yaşındayken yakalandığı ocuk felci nedeniyle sakat kalmış, 18 yaşında geçirdiği korkunç bir otobüs kazası ise hayatını değişirmiştir. Bu kaza sonucunda vücudunun bir çok yerinde kırıklar meydana gelmiş ve pelvisi zarar görmüştür. Kahlo normal hayatına geri dönse de, bu kazanın zihinsel ve bedensel etkileri çok derindir. Kendini betimlediği çalışmalarında arzularını ve hayal kırıklıklarını canlandıran ie dönük yapısı bu kazanın izlerini taşımaktadır. Kahlo'nun resimleri kişisel deneyimlerini ve yaşamını yansıtmaktadır. Resimlerinde kadın imgesine ve kadının karşı karşıya kaldığı zorluklara güçlü bir vurgu vardır. Yapmış olduğu otoportrelerinde, kişisel kavram ve semboller yoğunluktadır.

Kahlo kendini ve yaşamını, sanat tarihi içinde hiç kimsenin kendi portrelerinde kullanmadığı şekilde resmetmiştir. Kahlo'nun yaşamında birçok iniş ve çıkış olmuştur. Bu dengesiz diyebileceğimiz durum resimlerinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Otoportrelerinde sanatçının doğrudan temsiliyle değil, kendini karakterize ettiği imajıyla karşılaşırız. Kahlo, bu resimlerinde ayırıcı özelliklerini vurgulamakta ve i dünyasıyla ilgili bilgiler vermektedir. Verdiği bu bilgiler işığında, resimlerinde ortaya koyduğu birçok ögenin onun bilinçdışını yansıttığını söyleyebiliriz.



Görsel 11. Frida Kahlo. Frida ve Düşük /Frida And The Miscarriage. 1932. (Kâğıt Üzerine Litografi, 240x317 cm). <https://bit.ly/2LanZLI>

Kahlo'nun "Frida ve Düşük" (Görsel 11) adlı eserinin ilk izlenimi bir biyoloji kitabı sayfası gibidir. Ancak dikkatli bakıldığında eser, insan biyolojisinin ötesine, neredeyse ruhsal bir doğa görüşüne geçmektedir. Hamileliğini sonlandıran kanama, insan vücudunun bazı kısımlarına benzeyen bitkileri besler; belki ölümün, doğal yaşam döngüsünün bir parçası olduğunu göstermektedir. Belki de ölüm ve yeniden doğuşu betimlemektedir. Hangi durum olursa olsun Frida, gözyaşları içinde burada yaşadığı acı bir olayı anlatmaktadır. Bunu yaparken gerçeklikle kurduğu ilişki öyle tuhaftır ki, bizi hem sarsmakta hem de ikna etmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatçılar yeni bir başlangıç için farklı yollar denemeye girişmişlerdir. 1941'de Barnett Newman, dünyanın sonunun geldiğine inandığını anımsayarak, savaş dönemiyle ilgili; "benim için resim sanatının da sonu gelmişti. Çünkü anlamını ve meşruiyetini yitirmişti artık. Bundan sonra yine çiçek, insan, eşya resimleri yapabileceğimize asla inanmıyordum. Ne yapacağımız sorusunun cevabı ise yoktu" şeklinde yorumda bulunmuştur (Krausse, 2005, s. 108). Newman, bu yorumuyla diğer sanatçıların da duygularına tercüman olmuş olmalı ki, savaşın ardından dış gerçekliğin temsili resimlerden tamamen çıkarılmıştır.



Görsel 12. Robert Motherwell. İspanya Cumhuriyetine Ağıt No. 110 /Elegy to the Spanish Republic No. 110. 1971. (Tuval üzerine grafit ve kömür ile akrilik, 208.3x289.6 cm). <https://bit.ly/2RiFgWs>

Görsel 12'de görülen resim, Soyut Dışavurum'un temsilcilerinden olan Robert Motherwell'e aittir. Motherwell' göre;

Modern sanatçının bu dünyada yaptığı şey, bir çeşit 'ruhsal yeraltı'dır. "Her türlü yaşantıyı, kendi biçimi haline getiren modern dünyanın toplumsal konumu, dinin etkisinin azalmasıyla ortaya çıkan manevi çöküntüdür. Bu toplumsal konum, sanatçının toplumdan soyutlanmasına yol açmıştır. Modern sanatçının toplumsal tarihi, sadece kendine ait bir dünyayı seven ruhsal bir varlığın tarihidir" (Aktaran Yılmaz, 2009, s. 135-136).

“İspanya Cumhuriyeti’ne Ağıt” serisi, Motherwell’in Harold Rosenberg’e ait bir şiiri için yapmış olduğu süslemelerden doğmuştur. 1936’da ortaya çıkan İspanya İç Savaşı’nın vahşeti, henüz 21 yaşında olan Motherwell’in üzerinde silinmez bir etki bırakmış ve sanatçı daha sonra bu temayla ilgili 200’den fazla resim yapmıştır (Spector, <https://bit.ly/2LjEHYM>). Bu resimler, beyaz arka planlara sahip siyah formlardan oluşan ikonik ağıtlardan oluşmaktadır. Resmin kompozisyonu içinde yer alan dikey formlar ve bunların arasında kalan dairesel formlar bir tür gerilim oluşturmaktadır. Dairesel formlar sıkışmaya karşı direniş göstermektedirler. Sanatçı çalışmalarıyla devamlı olarak yaşamla bağlar kurmakta ve bu çalışmalarını “yaşamla ölüm arasındaki çelişkinin ve bunların birbiriyle bağlantısının görkemli mecazları olarak” tanımlamaktadır (Lynton, 2004, s. 243). Motherwell’in bu resimleri hüznü barındırdığı kadar bir direnişi de içinde barındırır.



Görsel 13. Zafer Gençaydın. İsimsiz. 1994. (Karton Üzerine Karışık Teknik, 37x50 cm).

<https://bit.ly/34eq5AE>

Zafer Gençaydın (Görsel 13), dış gerçekliği, yeni bağlamlar oluşturacak bir bakış açısıyla yarattığı farklı olanaklarla sanatına yansıtır. Mustafa Okan'ın Gençaydın'nın sergi kataloğu için kaleme aldığı yazısında¹ Gençaydın'nın yapıtları için, “ölümcül bir hızda yaşanan hayatın beraberinde getirdiği körleşmenin karanlıkta bıraktıklarını da gün ışığına bırakır” der ve şöyle devam eder:

Yerleşik hayatın çoktandır sürgüne gönderdiği yeni bir hayat tutkusunu, soyutlamanın yön verdiği üretken bir kurgulama fikriyle resmine taşımış olur. Başka bir biçimde söylemek gerekirse, nesneye uyguladığı soyutlama eylemi gerçeklikten uzaklaşmayla sonlanan bir biçim arama oyunu değildir. Tersine, gerçekliğin, eksikliği izleyicide karşılık bulacak örtük yanlarına yaklaşmak için, soyutlamanın kurucu karakterini çözücü olanıyla birleştirir. (Okan, 2008)

Burada Okan, Gençaydın'ın yapıtlarında yer alan soyutlama eyleminin dış gerçeklikten bağımsız olmadığını vurgulamaktadır. Sanatçı dış gerçeklikten yola çıkarak gerçekliğin üzerindeki deriyi kaldırır ve onun içine bakar. Burada Gençaydın'ın çalışmalarını tanımlamak için kullandığı “Psikogram” kavramı ortaya çıkmaktadır (Ateş, 2008, s. 60). Psikogram, bir kişinin ruhsal ve düşünsel yanının vurgulandığı ruhsal bir portredir. Böylece sanatçı dış gerçekliğin içinde barındırdığı ruhsallıkla yani iç gerçeklikle ilgilenir.

Bu bölümde Donald Kuspit'in *Bilinçdışı Kültünün Çöküşü: Boşa Kürek Çekmek* başlıklı makalesi göz önünde bulundurularak, bu tez için bir sınırlılık oluşturulmaya çalışılmıştır. Burada Kuspit'in makalesinde yer alan Postmodernizm ile birlikte bilinçdışı kültürünün sonuna dair söylemlerine yer verilmemiştir. Bunun yerine Kuspit'in iç ve dış gerçeklik hiyerarşinin değişimi üzerine yaptığı tespitler ele alınmıştır. Çünkü bu tez içinde, bilinçdışı, Kuspit'in de belirttiği gibi, bir iç dünya olarak ele alınmaktadır. Dış gerçekliği iç gerçeklikle anlatmaya çalışan sanatçılar, duygu ve düşünce arasında farklı bir dünyanın kapısını aralamışlardır. Dış gerçekliğin sınırlı anlatımından iç gerçekliğin sınırsız yaratma olanağından faydalanan sanatçıların yapıtları, doğada yer alamayacak şekilde imkânsız görüntülere dönüşmüşlerdir. Günümüz sanatında yer alan, iç dünyaya yani bilinçdışına dair anlatılar işte böylesi bir dehanın ürünleridir.

¹ Bu yazı, Zafer Gençaydın'nın 2008 yılında Adana'da gerçekleştirdiği sergi kataloğu içinde yer almaktadır.

2. BÖLÜM İÇERİDE BAŞKA BİR YER

Bu bölümde, kendi iç dünyasını keşfeden sanatçının, edindiği deneyimlerle oluşturduğu imgeleri üretim pratiğine nasıl döktüğü araştırılmaktadır. Bu yapılırken, günümüz sanatı da ele alınıp zihinsel bir topografya üzerinden ilerlenerek, sanatçının çevresinde meydana gelen olay ve olgulara iç dünyasında nasıl tepki verdiğine değinilmiştir.

Freud'un ilk kişilik kuramı "Topoğrafik" olarak adlandırılır. Bunu, zihnin yapısını bir buzdağı profiline yerleştirmesi olarak açıklayabiliriz. Buz dağının denizin üzerinde kalan kısmını bilinç, denizin altında bulunan ve yukarı kısmından daha da büyük olan alanı ise bilinçdışı olarak belirtmiştir. Freud, tıpkı bir coğrafyacı gibi insan zihnini topoğrafik olarak bölümlere ayırmış ve incelemiştir. Bu bölüm Freud'dan esinlenilerek, "İçeri" ve "Başka bir yer" olarak ikiye ayrılmıştır. "İçeri" adlı birinci bölüm zihnin bilinçli yanı, "Başka Bir Yer" adlı ikinci bölüm ise bilinçdışı olarak ele alınmıştır. Bu satırları okurken akla şöyle bir soru gelebilir: Sanat bu tezin neresinde başlayıp bitecektir? Psikanalizin sanatla olan ilişkisini incelemek gerekirse, Aristoteles'in "katharsis" kavramına dek izi sürülebilir. Sanat da Psikanaliz gibi bir tür sağaltımı içinde barındırır. Elbette bu sağaltım, sanatçının sanatı sadece içini dökme aracı olarak gördüğü anlamına gelmemelidir. Bunun yanında bir tür örtük olana, sezgisel olana ya da anlatılamaz olana işaret etmektedir. Peki, nedir bu anlatılmayan-anlatılamayan- örtük ve bu özelliğiyle gizemli olan, merak uyandıran? Bu bölümde sorulan soruların cevabı, sanatçının bilinçdışı yansımalar ile kurduğu kendine özgü dünyasında aranmaktadır.

Doğumundan itibaren insan, tüm yaşamı boyunca duygusal anlamlar yaratır. Psikanaliz, "duyguların gücü" diye adlandırabileceğimiz güç sayesinde kişisel anlamı ve bilinçdışı ruhsal gerçekliğimizi nasıl oluşturduğumuza ilişkin bir kuramdır (Chodorow, 2007, s. 25). Psikanaliz dışavuruma olanak sağlayan etkili bir yöntemdir. Aslında bu yöntemi, bir tür duygunun dışavurumu olarak nitelendirebiliriz. Psikanaliz bu türden dışavurumu "aktarım" aracılığıyla meydana getirir.

Aktarım, ruhsal gerçekliği barındıran iç dünyamızın, yaşadığımız öznelarası, toplumsal ve kültürel dünyaları yaratmamıza, şekillendirmemize ve bu dünyalara anlam vermemize yardımcı olduğunu gösteren bir varsayım ve kanıttır. (...) Aktarımda, yaşadığımız kültürel, dilsel, kişilerarası, bilişsel ve cisimleşmiş dünyayı, duygusal anlamda ve fantezi aracılığıyla, bizzat donatır, canlandırır ve renklendiririz. (...) Aktarımda, geçmiş deneyimleri ve duyguları, şimdiye kısmi bir anlam vermek için olduğu kadar onu şekillendirmek için de kullanırız; çünkü bu içsel geçmiş ışığında davranır ve şimdiki deneyimi yine onun ışığında yorumlarız. Aynı zamanda, denebilir ki, aktarım aracılığıyla bugünkü bilinçdışı duygularımız ve fantazilerimiz- zamansal kökeni ne olursa olsun bugünkü ruhsal gerçekliğimiz-bilinçli duygu ve deneyime kısmi bir anlam verir ve onu şekillendirir (Chodorow, 2007, s. 26).

İçe ve dışı yapılan özdeşleşmenin ortaya çıkardığı aktarım ile dışavurulan bilinçdışı fanteziler, genellikle yaşamlarımıza ve deneyimlerimize anlam verme yolumuzdur. Aktarım yetisi insan zihninin en büyük yeteneklerinden ve insanı tanımlayan özelliklerinden biridir. Sanat da bir anlamda aktarım yoludur. Lev Nikolayeviç Tolstoy *Sanat Nedir?* kitabında sanatçının asıl görevinin duyguları ifade etmek ve aktarmak olduğunu söyler:

Daha önce yaşadığı bir duyguyu yeniden canlandırmak ve bunu yaparken hareketle, çizgiyle, renkle, sesle ya da sözcüklerle dile getirilen imgeler aracılığıyla bu duyguyu başkalarına aktarıp onların da aynı şekilde yaşamalarını sağlamak... sanat denilen şey budur işte. Bir insanın, yaşadığı bir duyguyu, belirli dışsal işaretlerle ve bilinçli olarak başkalarına yansıtması ve o başkalarının da aynı duyguyu yaşamalarından ibaret insani bir etkinliktir sanat (2016, s. 37).

Sanat sadece duyguların ifadesine indirgenemeyecek kadar geniş bir kavramdır. Ancak bu tez içerisinde yer alan konu bağlamında duyguların ifadesi ön plandadır. Bir olaya bir nesneye baktığımızda bizde nasıl bir duygu oluşturduğu, içimizde nasıl simge bulduğuyla ilişkilidir. Bazen dışarıda bir görüntüyle karşılaşırız-güneşin batışı veya sokakta yürürken karşılaştığımız bir olay -bizi derinden etkiler. Bu olay veya görüntü, içimizde yaşadığımız bir yıkımı veya onarımı simgeleştirebildiği ölçüde ilgimizi çeker ve onunla bir bağ kurabiliriz. Bu bağ bir anlamda tarihsel bir bağdır. Afşar Timuçin *Özgür Prometheus* kitabında “Her gerçek ben tarihsel ben’dir, ondan baktığınız zaman bütün bir insanlığın varolma serüveni görünür” der (2002, s. 128). Burada Timuçin bizim kişisel tarihimizi oluşturan, geçmiş yaşantılar ve deneyimler kadar ailemize oradan bütün bir nesle ve hatta insanlığa yayılan bir bağdan söz etmektedir. Bu bağ, bir yandan kültürel anlamı yaratırken diğer yandan kişisel anlamı oluşturmaktadır. Bu kişisel anlam her bireyin, kendi içsel tarihçesi içerisinde duygusal altyapısı olan bilinçdışı ve bilinçli içsel anlamdır. İnsan yaşamı kültürel anlam ile kişisel anlamın kesişimidir. Böylece duygu ve genel olarak anlam kültürel ve kişiseldir.

Bazen tuhaf bir duyguyla başlar her şey, sonrasında bu duygunun peşine düşülür. “Belli bir duygu, kendiliğe, bedene, ötekine, ötekinin bedenine ya da kendilikle ötekine ilişkin bilinçdışı bir fantaziyi yoğunlaştırır ve dışavurur” (Chodorow, 2019, s. 247). “Bilinçdışı her şeyden önce tuhaf bir nesnedir. Bir “şey”, bir “kiplik” olarak var olmasına karşın, yine de orada olan, apaçık bir şey değildir” (Özmen, 2012, s. 20). Bilinçdışının gizemine kapılıp siyah örtüsünü çekmeye çalışmak, bazen gerçekten zorlayan bir duyguyla savaş halinde olma durumu gibidir. Çünkü kendi dünyamız önümüze serili bir alan değildir. Kendi dünyamızı araştırırken bir arkeolog gibi davranmak gerekir. Yani insanın kendi arkeoloğu olması zorunludur. O tuhaf duygu yakalandığında veya imgesel olarak canlandığında ona tutunmak ve bir süre bırakmamak gerekir. Üzerinde katmanlaşmış toprağı almak sonra ince hareketlerle temizleyip, ayıklayıp yüzeye çıkarmak gerekir. Tarkovski geçmiş anıların, sanatsal -yeniden canlandırılmasında temel oluşturacaksa eğer önce bellekle biraz çalışmak, ona yardımcı olmak gerektiğini söyler (Tarkovski, 2017, s. 19-20). Bu söyleminin ardından Tarkovski’nin, çocukluk yılları ve yetişkinlik yılları arasında bir bağ kurduğu Ayna filmine (Görsel 14) değinilebilir.



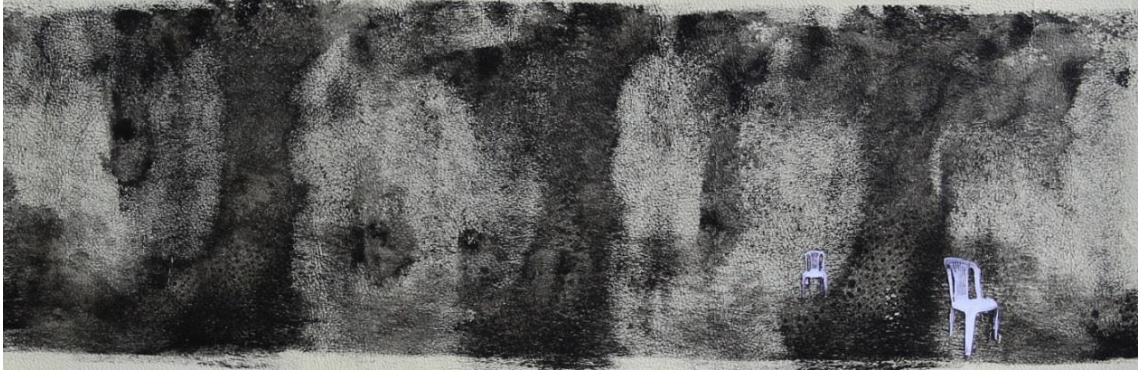
Görsel 14. Andrey Tarkovski. Ayna. 1975. (Sinema Filmi). <https://bit.ly/2sAmrUr>

Tarkovski *Ayna* adlı filminde kendi hayatına yer verir. Film rüya ile gerçek arasında geçmektedir. Tarkovski'nin filmlerinde genel olarak yakaladığı şiirsellik *Ayna* filminde de rüyalar, anılar ve hayallerle kurulmaktadır. Filmin genelinde yer alan zaman ve mekân sıçramaları, belleğin köklerinin belirsiz ve değişken topraklarda tutunduğunu bize göstermektedir. Tarkovski, kendi bilinçdışının kapılarını sonuna kadar açmıştır. *Ayna* filmi için şunları söyler; “*Ayna*’da kendimden değil, kesinlikle kendimden değil, ama kendime en yakın gördüğüm insanlara dair duygularımdan, onlarla karşılıklı ilişkilerimden, onlara karşı içimde hiç dinmeyecek merhamet hissinden ve kendimi ne kadar eksikli gördüğümünden söz ettim” (2017, s. 139). Burada Tarkovski kendini ve duygularını birbirinden ayırır. Peki, bu duygular kime aittir? Burada bahsedilen duygu sadece bunu hissedenin değil bu duyguyu aynı şekilde hissedebilen/hissettiren karşıdakindir de. Bu bir diyalogtur.

Sürekli, başkalarıyla diyalog içerisinde geçen yaşantı, birçok duygunun zaman içerisinde ruhumuza yerleşmesini sağlar. Bu duygular bırakılan izlerdir. Orada olan ve şimdi burada olmayan ancak bir zamanlar olmuş olandır. Bu izler, biz farkında olmasak da bir görüntüyle karşılaştığımızda hala orada olandır. Sürekli geri döner. Yukarıda görsellerine yer verilen “Gece Diyalogları” serisi (Görsel 15, 16, 17), yaşantıyla özdeşleşen bir tür diyalog halinin yansımasıdır. Gerçeklikten alınan ve kolaj yöntemi ile yüzeye tutturulan sandalyeler bu diyalogun birer parçalarıdır. Belirli hareketlerle birbirlerine yaklaşır, uzaklaşır veya biraraya gelirler. Tıpkı insanlar gibi... Boya rulusunun üzerine sürülen boyanın ince ve kalın katmanlar olarak bıraktığı raslantısal izlerle oluşturulan mekân belli belirsizdir. Bir mekâna dönüşme ile dönüşmeme arasında karar verilemeyen bir durum söz konusudur. Bu ise rüya ile gerçek arasında gerçekleşen salınımın belirsizlik halini andırır. Bu belirsiz mekânın sıralı şekilde tekrarlanan yapılardan oluşması, özne-nesne ilişkisine zamanı da eklemektedir. Bu zaman, tekrarlanan yapıların ortasına ya da sonuna yerleştirilen sandalyelere varacak olanın ya da sandalyeleri bırakmış olanın yürüme ve düşünme eylemini gösteren izlerdir.



Görsel 15. Çiğdem Doğan. Gece Diyalogları. 2016. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 19x28,5 cm).



Görsel 16. Çiğdem Doğan. Gece Diyalogları. 2016. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 19x37cm).



Görsel 17. Çiğdem Doğan. Gece Diyalogları. 2016. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik. 19x43 cm).



Görsel 18. Vincent Van Gogh. Arles'deki oda /Camera ad Arles. 1888. (Tuval Üzerine Yağlı Boya, 72.4x91.3 cm). <https://bit.ly/37PNds3>

İç dünyası ile görsel ve duysal algısı arasında güçlü ilişkiler kuran Van Gogh'un "Arles'deki oda /Camera ad Arles" (Görsel, 18) adlı ünlü tablosundaki sandalyeler bir bakıma izleyende yalnızlık duygularını çağrıştırdığı söylenebilir. Francalanci, bu odanın izleyende neden ölüm ve yalnızlık hissinin uyandırdığını şu sözleriyle belirtir;

İki sandalye mobilyaların geri kalanıyla sohbet eder: sandalyelerden biri, onunla bir dar açı oluşturarak, yatağın yanında durur. Başka hiçbir imge, ölümün aynı trajik, bilinçsiz, simgesel, anıştırmalı anlatımına sahip olamazdı; bu imge duvardan baş aşağı sarkan tablolar dizisi tarafından göz ucuyla bakılan, perspektif olarak biçimsizleşmiş o yatak üzerinde uzanmış olarak ön-görmemiz gereken, ölmekte olan hastanın başında gece nöbeti tutarken oturan sandalyedir. Bir iç mekânda, eğer orada oturan birinin geldiğini gösteren en azından bir ses, bir gürültü araya girmezse, her sandalye, bir o kadar ölümle ilgili öteki nesnelerin yanında, sonsuz bekleyiş içindeymiş gibi, yürekte, çoğu kez dramatik, çoğunlukla boş, cisimsiz olmaya zorlanmış bir rol oynar." (Francalanci, 2012, s. 90).



Görsel 19. Doris Salcedo. İsimsiz. 2003. (Yerleştirme). <https://bit.ly/35N6EA6>

Bazen sanatçılar toplumun geçmişine göndermeler yaparak, geçmişle bir diyalog kurarlar. Toplumun bilinçdışına attığı olayları kazır ve olduğu yerden tekrar çıkarır. Bu sanatçılardan biri de Kolombiyalı sanatçı Doris Salcedo'dur. Görsel 19'da 2003 yılında İstanbul Bienali için gerçekleştirdiği enstelasyon yer almaktadır. Sanatçı 1550 sandalyeyi iki bina arasına yerleştirmiştir. Burada hüznü bir yığın görülmektedir. Bu hüznü doğuran, insanla nesne arasındaki ilişkidir. Gündelik hayatta sıkça kullandığımız sandalye, bir iz taşıyıcısı olarak burada yerini almaktadır. Bu iz, insanla özdeşleşen sandalye imgesinin, insanın varlığının, bir zamanlar var olduğunun temsilidir. Burada sanatçı sıklıkla ele aldığı kayıp, göç, yerinden edilme gibi konular üzerinde durur. Sanatçının amacı, Türkiye'nin geçmişine bir gedik açarak, unutulmaya yüz tutmuş, bu anlamıyla bilinçdışına çoktan atılmış olan olayları tekrar canlandırarak izleyiciyi sarsmak ve tarihiyle, belleğiyle bütünleştirmektir.

2.1. İçeri

Burada "içeri" olarak bahsedilen, bedensiz fakat bedene ihtiyaç duyan bir 'iç yer'dir. Bununla ifade edilmeye çalışılan, beden deneyimlediği ancak bireyin yaşantılar yoluyla edindiği ruhsal işleyişin coğrafyasıdır. Yani bireyin içinde yaşadığı bir yer değil, bireyin içinde yaşayan bir yer. Çok derin ve geniş, sınırların olmadığı, Gaston Bachelard'ın dediği gibi "uçsuz bucaksız" bir iç yer (2014, s.

223). Kendi kurallarımıza göre kendimiz tarafından inşa edilmiş, üzüntü ve kaygı zamanlarında geri çekilebileceğimiz, sıcak ve rahat bir yer olan, kutsal bir sığınak. Dış dünyanın inişli-çıkışlı olaylarından, hayal kırıklıklarından ve dış dünyaya duyulan öfkeden biraz da olsa ayrılmamıza izin veren, özellikle çocuklukta, dış dünyadaki seçilen unsurlardan oluşan bir iç yer (Görsel 20).



Görsel 20. Çiğdem Doğan. İçeri. 2019. (Kâğıt Üzerine Akrilik, 30x40 cm).

Bazen bu iç yer, resimlerde küçük bir perspektif duygusuyla oluşturulan bir iç mekânla kendine ifade bulur. Bu perspektif duygusunu oluşturan çiziler, içinde yaşadığımız her mekânın belirleyici unsuru olan, mekânın içinde fiziksel anlamda konumlanmamızı sağlayan; yani mekânı mekân yapan çizgilerdir. İçeriği dışarıdan ayıran, bir anlamda boş bir odayı oluşturan sınırlardır. Bu sınırlı boş odanın zemininde nereye bağlandığı bilinmeyen ve böylece sonsuzluk izlenimi veren bir kara delik ve bu kara deliğin içinden çıkan çalılar/bitkiler görülmektedir. Bu kara delik, içeride katmanlaşan ve birbiri içinden çıkan duygulanımların, düşüncelerin, korkuların, kaygıların, kaynağı olan 'başka bir yer'dir.

İçeriye deşifre etme arzusu Antik çağlardan beri üzerine düşünölen ve tartışılan bir konu olmuştur. Özellikle ruh ve beden düalizmi üzerinden yüröyen bu tartışmalar modern felsefe ile yani Descartes'in öznellik kavramını meydana çıkarmasıyla başka bir boyuta evrilir. Descartes ve ondan sonraki düşünürler için bu dünyayı tanımlayan ortak bir parametre doğduğunu söyleyebiliriz. Ulus Baker, *Sanat ve Arzu* kitabında bu parametrenin ne olabileceğini sorar ve şöyle yanıtlar; "Ego cogito, ergo... Ego, tabii ki 'ben'". Ona göre, eski dünyanın 'ben var mıyım?' türünden bir sorusu yoktur, çünkü kafatasının içinde geçmiyordu düşünce, düşünceler ideal formdaydı; aşkın transandantal biçimlerdi" (2015, s. 28-31). Öyleyse Descartes ile birlikte düşüncenin kafanın içine yerleştirildiği söylenebilir. Arthur Danto *Sanatın Sonundan Sonra* adlı kitabında bu konu hakkında şöyle görüş belirtmiştir:

Descartes ile başlayan modern felsefeyi farklı kılanın Descartes'in özel içe dönüş manevrası olduğu düşünölüyordu: "Düşünüyorum"a o önlü dönüş... Descartes ve genel olarak modern felsefe, adeta içten başlayıp dışarıya doğru ilerleyerek ana yapısı insan düşüncesinin yapısı olan evrenin felsefi bir haritasını çıkardı. Descartes'in yaptığı, düşüncenin yapılarını bilince taşımaya başlamaktı. Biz de artık bu yapıları bilinç düzleminde eleştirel olarak sorgulayıp aynı anda hem kendimizin hem dünyanın ne olduğunu kavrama noktasına gelebildik. Zira, dünya düşünce aracılığıyla tanımlanmalı beri o ve biz tam anlamıyla bir birbirimizin imgesinde var oluyoruz (2014, s. 28).

İnsanın benlik gelişiminde en önemli şey, kendine ait bir bilincin oluşmasıdır. Aşağı yukarı iki yaş civarında ortaya çıkan bu bilinç, kendini "ben" olarak fark etmeye başlar. Kendini ebeveynlerinden ayrı bir kişilik olarak deneyimler ve gerekirse onlara karşı durabilir (May, 2017, s. 81). Bu andan itibaren insanın kendi kişiliğini, kendi iç yerini oluşturmaya başladığı söylenebilir. İnsanın kendi bilincinin farkında olması en önemli özelliğidir. Ona "ben" ve dünya arasındaki ayrımı yapabilme yeteneği verir. Bu sayede kişi dışarıdan kendini görebilme yetisi kazanır. Aynı zamanda bu, insanın içinde bulunduğu zaman diliminden çıkarak geçmiş hayal edebileceği ve geleceğe yönelik planlar yapabileceği bir kişisel tarih bilincinin de başlangıcıdır.

Kendinizi nasıl gördüğünüzü asla tam olarak bilemem ve siz de kendimle nasıl bir ilişki kurduğumu asla tam olarak bilemezsiniz. Bu, her insanın tek başına durması gereken içsel sığınağıdır. İnsan hayatındaki trajedi ve kaçınılmaz birbaşinalığın önemli bir nedeni bu gerçektir, ancak bu aynı zamanda içsel sığınağımızda farklı bireyler olarak ayakta kalmamızı sağlayacak gücü kendimizde bulmamız gerektiğinin bir göstergesidir (May, 2017, s. 91).

Bu iç dünya, bireyin yeteneklerine, yatkınlıklarına ve eğilimlerine göre değişir ve dünya edebiyatının, müziğin ve sanatın kuşkusuz kaynağıdır. Bir sanat eseri ile karşılaştığımızda yaratıcısının düşünce ve duyularıyla da karşı karşıya kalırız. Ancak bu salt kendisinin anlatımı olmayıp, sanatçının “ben”ini kuşatan toplumun da anlatımıdır. Bir iç dünya bireyin bütün yaşamsal deneyimlerinin toplamıdır denebilir.

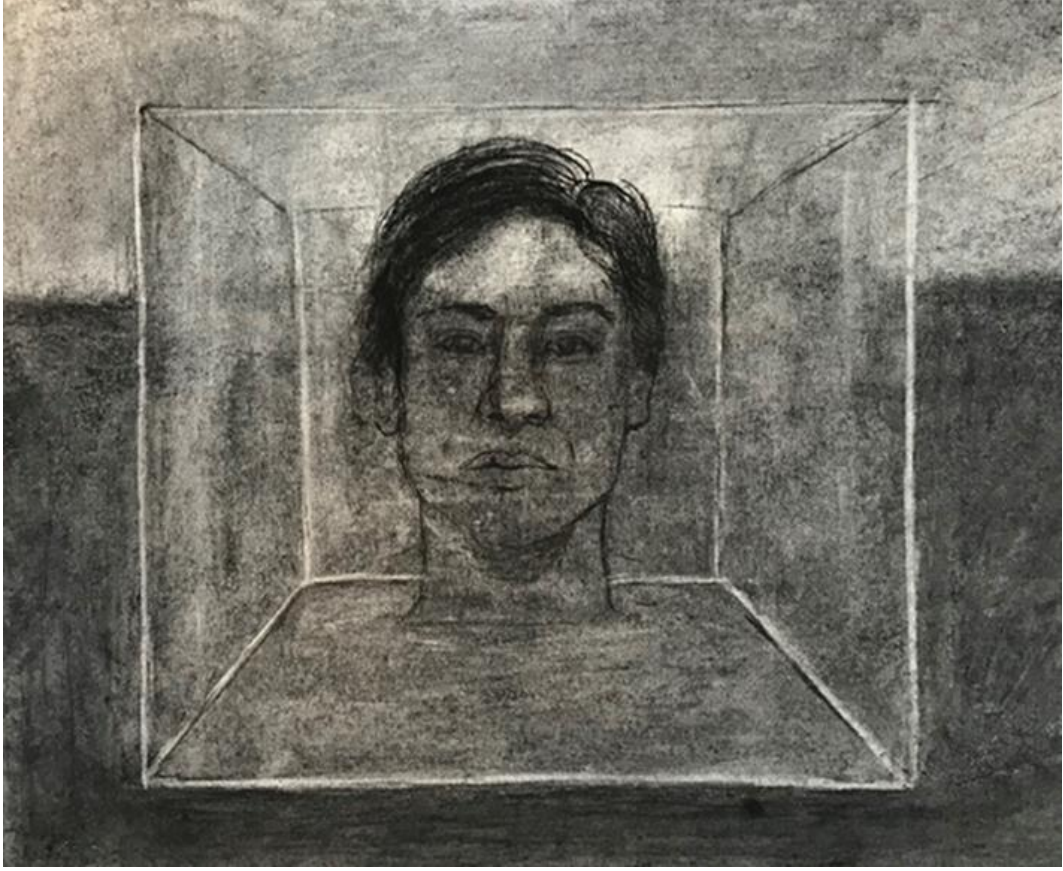
Böylece bu iç yeri oluşturan bir de dış yer vardır diyebiliriz. Bu dışarı, kişinin ‘ben’ini kuşatan, kapsayan, onu biçimlendiren, belki de karşı koyulan ama bu karşı koyma edimini bile biçimlendiren, içeriyi büyüten ve dolayısıyla etkileyen bir dış yer.

2.1.1. İçeri Dolayısıyla Dışarı

İçeri ve dışarı birleştiğinde bir daireyi oluşturur. Yani bir bütündür. Jung *Ruh, İnsan, Sanat, Edebiyat* kitabında modern tıbbın kurucusu olarak tanınan Paracelsus’un öğretilerine yer verir. “Paracelsus, Limbus bir dairedir der, canlı dünya büyük bir dairedir, insan ‘Limbus minör’ yani küçük dairedir. Mikrokozmozdur. Dolayısıyla dışarıda olan her şey içerde, yukarıda olan her şey aşağıdadır” demektedir (Jung, 2017, s. 18). İnsanın ve dünyanın kumaşı aynıdır. Makrokozmoz ile mikrokozmoz aynıdır yani içeri ve dışarı bir bütündür.

Mikroskop Leeuwenhock tarafından bulunmadan önce gözlemcinin gözü makro bir dünyaya yönelikti. Mekanik ilkelerin işlediği bir dünyaya yönelikti. Teleskop hâkimdi bu dünyaya, Herschel’in teleskopu. İnsanların merakını uyandıran yıldızlardı, dev gök cisimleriydi, böyle bir sonsuzluktu, yani dışarıya doğru giden makro sonsuzluktu. Leeuwenhoek’un mikroskobu ile birlikte bir tür mikro sonsuzluk fikri doğmuştur (Baker, 2015, s. 42). Kısaca belirtecek olursak insanın içinde ve dışında sonsuz bir evren vardır. Bu iki evren insanın doğumundan ölümüne kadar belirli kişisel deneyimler ile şekillenir. Bu kişisel deneyimleri belirleyen, şekillendiren, dışarı olarak niteleyebileceğimiz, sosyo-kültürel ve tarihsel bağlamın grift karışımıdır. Peki, nedir sosyo-kültürel ve tarihsel bağlam? Kişi belirli bir coğrafyada belirli bir toplumda dolayısıyla belirli bir ailede dünyaya gelir. Bu belirlilik bir anlamda kişinin ‘ben’ini sarar, kapsar. Sanatçı da kendi sosyo-

ekonomik ve tarihsel bağlamında çalışmalarını sürdürür ve bu bağlamları kendi bireyselliği içerisinde, kendi süzgecinden geçirerek yorumlar.



Görsel 21. Çiğdem Doğan. İçeri II. 2019. (Kâğıt Üzerine Kömür, 30x40 cm).

Görsel 21’de bu iç yer, bir dış mekân oluşturmak için, kömürün çok sayıda katmanlar halinde sürülmesi ve sonrasında silinmesiyle oluşturulan atmosfer içerisinde yalın çizgilerle oluşturulmuş bir iç mekâna dönüşen küple ifade edilmektedir. Bu küp saydamdır ve böylece içeriği ve dışarıyı birbirine bağlar. İçerdeki kafa dışarıyı gören, izleyendir aynı şekilde görünen ve izlenendir. İçeri dışarıda aynı şekilde dışarı içeridedir.

Toplumsal yaşam içerisindeki her kişide, kendi yaşam tarzının ve yetişme şeklinin etkisi altında oluşan, çevresindeki gerçekliğe ilişkin belirli anlayışlar; kişinin kafasında, yaşamın çeşitli yanlarıyla ilgili belirli tasarımların, belirli siyasal, hukuksal, dinsel, felsefi, etik ve estetik görüşlerin gelişmesine yol açar. Bu görüşlerin ilk filizlendiği yer ‘ev’dir. Ev çocuğun ilk sosyal modelidir. Çocuk, burada olgunlaşır ve kişiliğini donatan bütün becerileri burada edinir.

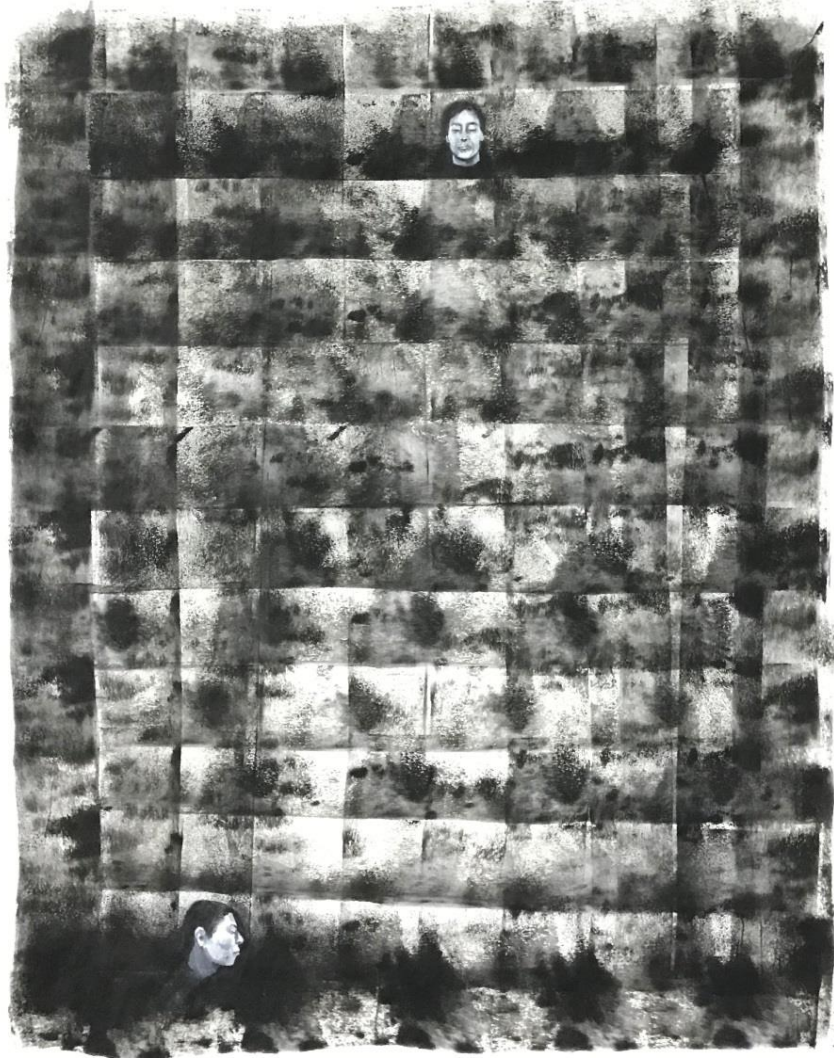
2.1.2. İçerinin Bir Metaforu Olarak Ev

Bir evi ev yapan şey yaşantı veya yaşanmışlıktır. Doğar ve bir eve yerleşiriz. Bu evde, yaşayan her bireyin kendi ruhsallığını katarak oluşturduğu ayrı ayrı pek çok ev vardır: Anne, baba, kardeşler belki de diğer aile bireyleri. Bu evlerin herbiri yeni doğanın evleri olurlar ve daha sonra yeni doğan büyür ve kendi evini inşa eder. Burada söylenmeye çalışılan şey aslında ev kavramının sadece maddi olanı değil içsel olanı da imlediğidir. Birey, bu ev ve evler içerisinde benliğini kazanır. Dünyaya dair bütün tasarımları ev içerisinde şekillenmeye başlar. Bunun yanı sıra kendi içinde bir ev ve bu evin sayısız odaları oluşur ve her oda bir dünyaya açılır. Bu dünyalar belleğin hayali mekânlarıdır. Dış dünyanın, dışsal gerçekliğin içsel olan şey üzerinde bıraktığı bir izdir.

Mekânın Poetikasi adlı kitabında Bachelard, evin insanın düşünceleri, anıları ve düşleri için en büyük bütünleştirici güçlerden biri olduğunu söyler. Doğduğumuz ev, ilk evrenimizdir (Görsel 21). İlk kozmosumuzdur. Varlığımızın ilk kök saldığı yerdir. Bachelard, ev ile bilinçdışı arasında ilişki kurar ve ev sayesinde anılarımızın yerleşecek bir yer bulduğunu belirtir. Bu sebeple ömrümüz boyunca sık sık düşlerimizde bu eve gideriz. Kafamızın içinde küçük bir coğrafyacı vardır, bize rehberlik eder, yönlendirir. Mekânları, şekillerini, hacimlerini saptamamızı sağlar (Bachelard, 2014, s. 33-46).

İçeri, aile tarihinin nesnel izleriyle, yoğun zamanları ve durgunluk anlarıyla işaretlenmiştir. Duvarlar, mobilyaların ve nesnelerin yerleri yaşamla dolu ve anlam yüklüdürler. Evin her bir bölümü eski tartışmaların, yoğun anların, anıların, sevinçler ve hayal kırıklıklarının belleği ile yüklüdür. Hayatımız boyunca yasını tutup onarmaya çalışacağımız ilk kayıp nesnelimiz buradadır. Doğduğumuz ev, anılarla birlikte içimize kaydedilmiştir. Görsel 22'de boya rulosunun kağıt üzerine raslantısal olarak bıraktığı izlerle mekanlar yaratılmıştır. Bu izler kendi içlerinde ayrı ayrı mekân izlenimi verirken, bir bütün olarak algılandığında büyük ve tek bir mekâna dönüşmektedirler. Kompozisyon içerisinde iki baş görülmektedir. Bu başların gözlerinin kapalı ve bedenlerinden ayrı betimlenmeleriyle düşsel bir atmosfer yaratılmaya çalışılmıştır. Bu düşsel atmosfer, yukarıda bahsedilen

düşlerimizde eve gitme halinin bir temsilidir. Bu başlar kafamızın içindeki küçük coğrafyacilar olarak düşünülebilir.



Görsel 22. Çiğdem Doğan. Evren. 2019. (Kağıt Üzerine Akrilik, 100x70 cm).

Bachelard kitabında, evi bir “mutluluk mekânı” olarak tanımlar çünkü ev, insanı korur ve ona güven verir. Ancak onun andığı ev güzel bir bahçenin içerisinde, pencereleri dağlara bakan, pembe panjurlu bir kır evi gibidir. Peki, her zaman böyle midir? Çocukluğumuzun masum zamanlarının geçtiği ev, doyusuya koşup oynadığımız, belki de bir daha hiç o kadar gerçek olmadığımız bu ev diğer yandan, gizli kalan, unutulmuş, saklananlarla rahatsız edici olabilir mi? “Ev de insan gibi çifte doğaya sahiptir”. Aynı anda, ömür boyu bize eşlik eden mutluluk imgelerimizin olduğu kadar, kurtulmak için hep çaba harcadığımız korkularımızın, dağıtmak için

her yolu denediğimiz iç sıkıntımızın da kaynağı, değilse bile ilk sahnesi olabilir mi?² Nurdan Gürbilek de *Ev Ödevi* adlı kitabında şunları sorar;

Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya başışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı? (2016, s. 63).



Görsel 23. Çiğdem Doğan. İki sandalye. 2018. (Tuval Üzerine Karışık Teknik, 25x75 cm).

Görsel 23, üç tuvalin birleşmesiyle oluşmaktadır. Bu üç tuval gökyüzü betimlemeleriyle birleşir. Sağ ve sol tuvalerde, kolaj tekniği kullanılarak oluşturulan, günlük hayatta sıklıkla kullandığımız, evin de baskın nesnesi olan iki sandalye imgesi görülmektedir. Genellikle evin içinde sınırlı şekilde hareket eden bu nesnelere gökyüzünün sınırsızlığında havalanırlar. Burada hayal ile gerçeğin oluşturduğu kurgu dâhilinde evin çifte doğasına gönderme yapılmaktadır. Bu gönderme hep hayali kurulan, iç sıkıntısından alıp başını gitme isteğinin ya da düşlerinin temsilidir.

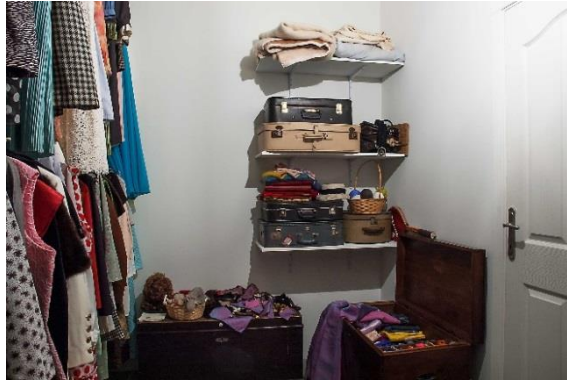
² 09.09.2017-04.02.2018 tarihleri arasında Müze Evliyagil'de gerçekleşen "Ev" Başlıklı serginin kataloğundan alınmıştır.



Görsel 24. Hale Tenger. Sandık Odası (Detay). 1997. <https://bit.ly/2Oyse5n>



Görsel 25. Hale Tenger. Sandık Odası (Detay). 1997. <https://bit.ly/2Dw8Vnc>



Görsel 26. Hale Tenger. Sandık Odası (Detay). 1997. <https://bit.ly/2Y5llpZ>

(İnşa edilerek kurulmuş üç oda, mobilya, radyo, ev eşyası, lamba, kitap, giysi, diğer tekstil ürünleri gibi bulunmuş objeler ve ses, değişken ölçüler.)

Hale Tenger, “Sandık Odası” adlı çalışmasında (Görsel 24, 25, 26), 80’lerin baskıcı ortamın anlattığı bir mekân düzenlemesidir. Sanatçının amacı, dışarının yani dönemin, baskısının içeriye nasıl nüfus ettiğini, nasıl sızdığını izleyiciye göstermektir. Yaşadığı aile evinin planlarına sadık kalarak kurgulanan çalışma, otobiyografik öğeler taşımaktadır. Kurgulanan mekân evin baskın nesneleriyle oluşturulmuş üç odadan oluşmaktadır. İzleyici ilk önce yamuk duvarlardan oluşan, florasanlarla aydınlatılmış yemek odasına girer. Burada rahatsız edici bir şekilde eski radyo bandında 1980 darbesinin hemen ardından çekilmiş trt radyo yayını ve futbol maçı duyulmaktadır. Sanatçı bu yayınları sadece babasının dinlediğini ve evin içinde son sesine kadar açıldığını ifade eder. İkinci oda tekinsiz bir izlenim veren yatak odasıdır. Üçüncü oda ise sanatçının daha çok evin içinde bir sığınma alanı olarak betimlediği sandık odasıdır. Bu odada diğer iki odanın soğuk ve

baskıcı atmosferi yoktur. Burada sanatçı evin çifte doğasına vurgu yaparak evin ne kadar korunaklı olsa da bir iç sıkıntısını içinde barındırdığını ifade etmektedir.

Ev duygu, nostalji ve tarih ile yüklüdür. Bachelard “Ev hayali sayesinde gerçek bir psikolojik bütünleşme ilkesini edinmiş oluyoruz” der. Çünkü ev insan ruhunun bir tür metaforu olarak karşımıza çıkmaktadır. “Ruhumuz bir konuttur” (Bachelard, 2014, s. 30). Buraya hatırladıklarımız kadar unuttuklarımız da yerleşmiştir. Yani bilinçdışımız da burada kendine bir yer edinir. Çocukluk ne kadar geride kalırsa kalsın, insan yaşamı üzerindeki derin izleri tazeliğini her zaman korumaktadır. Ev yerdir, ama aynı zamanda aile, insan, eşya ve eşyaların yaşadığı bir alan - belirli faaliyetlerin ve ilişkilerin yaşandığı rahat bir alan olmasa da, tanıdık bir yer. Yaşanmış alanların anıları için bir depodur.



Görsel 27. Louise Bourgeois. Babanın Yok Edilmesi / The Destruction of the Father. 1974. (Alçı, lateks, ahşap ve kumaş, 237.8x262.2x248.6 cm). <https://bit.ly/33yTFAv>

Evin anıları genellikle nostaljik ve duygusal olsa da, ev sadece olumlu bir şekilde hatırlanmaz. Bu noktada, evin bu çifte değerinin yapıtlarına yansıdığı en iyi sanatçı örneği olarak 1911-2010 tarihleri arasında yaşamış ve günümüz sanatının

öncülerinden olan Louise Bourgeois verilebilir. Eserleri için ilhamını çocukluğundan almaktadır. Kişisel öyküsünü yapıtlarına yansıtan, sanatıyla dışa vuran bir sanatçıdır. Özellikle kendisiyle kardeşini büyüten dadısı ile babasının 10 yıllık ilişkisi olmuştur. Annesinin aldatma karşısında pasif kalması onu çok etkilemiştir. Annesinin pasifliği karşısında babası asabi ve dominanttır. Babasının baskıları, ihaneti, annesinin aldatma karşısında pasifliği, tüm bunlar onun sanatının itici gücü olmuştur. Bourgeois sanatını bir tür iyileşme olarak tanımlar. 1974'te gerçekleştirdiği "Babanın Yok Edilmesi" (Görsel 27) çalışması, çocukluk fantazisinin sanatına yansımış halidir. Aldatan, yaralayan, küçümseyen bir babanın yemek masasında katledilmesidir.

Bourgeois, 1988 yılında Donald Kuspit ile yaptığı röpotajda sanatın bir ayrıcalık, nimet ve rahatlama olduğunu belirterek şunları söyler;

Ayrıcalık bilincine erişimdir. Bilinçdışına erişmek ise fantastik bir ayrıcalıktır. Bu ayrıcalığa layık olmak ve onu kullanmak zorundaydım. Bu aynı zamanda bilinçdışındakileri iyiye yönlendirebilme ayrıcalığıydı. Pek çok insan bu yönlendirmeyi yapamaz çünkü bilinçdışına erişimleri yoktur. Bilinçdışını iyiye yönlendirebilmek çok özel ve ama oraya erişebilmek de bir o kadar zorlu bir durumdur. Sonuçta ondan kaçış yoktur ve istesenez de istemesenez de bir kez size verilmiş olan bu erişimden bahşedilen bu lütuftan kaçış yoktur. (...) Bütün bunlar birer armağandır. Hepsi birer nimettir (Kuspit, 1988, s. 164).

Evin çift kutuplu doğasının bir yanıyla evin bizi koruyup kollayan olması diğer yanıyla çocukluğun bütün bilinçdışı katmanlarını kendinde barındırmasıdır. Bu yanıyla ev, iç dünyanın yansımasıdır- imgesidir. Hiçbir zaman peşimizi bırakmayan bu imgeler, görünür, kaybolur ve bazı zamanlarda aniden geri gelerek tedirginlik yaratırlar. Ancak Bourgeois'nın da belirttiği gibi onları bir ayrıcalık olarak görüp ve iyiye yönlendirebilirsek bu imgeler birer armağandır. Lütuftur.

2.1.3. İç Diyalog

Bachelard'ın eve dair yazdıklarını ilk okuduğumda, doğduğum eve gitme halini gerçeğe ne kadar yakın dile getirmiş diye düşünmüştüm. Ancak bir eksik vardı ya da fazla. Bu ev fazla güzeldi. Düşlerin kurulduğu birçok alana sahipti. Benim büyüdüğüm ev ise mezarlığa bakardı, evin damında yattığımızda mezarlıkta yalnız kalma düşleri kurar ve ürperirdim. "Gece Yürüyüşü" (Görsel 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36) başlıklı resim serisinde yer alan gece/karanlık, ilhamını bu mezarlıktan

alır. Bu seride çoğunlukla malzeme olarak kömür kullanılmıştır. Kömürün yüzeye raslantısal bir şekilde bıraktığı izlerle ve ardından bu izlerin yer yer silinmesi eylemi ile elde edilen karanlık ve belirsiz atmosfer, bir anlamda geçmiş ve şimdi arasında kurulan bir ilişkiye işaret etmektedir. Böylece üstü örtülen geçmiş anılar belirsiz olanın görünmesiyle yeniden canlanmakta ve düşsel bir kurguya dâhil olmaktadır.



Görsel 28. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2019. (Kâğıt Üzerine Kömür, 82x135 cm).

Bu çalışmalarda gece, bir zaman diliminden çok bilinçdışının karanlık, tekinsiz ve bastırılan bir parçasını imler. Bu bağlamda yürüme bilinçdışına yapılan yolculuktur. Bu yolculukta, karanlık hem korkuları, hem de özlemleri içerir. Hem ürkütücü olanı, hem de esin kaynağı olanı ifade eder. Burada İmgeyle kurulan yapısal derinlik, gerçek ve hayal arasındaki mesafeyi yakınlaştırarak gerçeklik algısını bulanıklaştırmaktadır. “Schlegel, akıl ile hayalgücünü ayırırken, akli gündüzle ve aydınlıkla, hayalgücünü ise geceyle ve karanlıkla temsil eder. Çünkü gerçekliğin gecede, karanlıkta saklı olduğuna inanır” (Artun, 2012, s. 110).

Gecenin iki yanı vardır. O, doğal olarak gündüzün karşıtıdır; her şeyin dinginliğe kavuştuğu, insanların sessizce uyudukları zamandır. Ancak gecenin bir başka anlamı daha vardır. Geceleyin rüyaların dünyasını yaşarız. İnsan, bu dünya aracılığıyla kendini anlama bağlamında daha yüksek bir noktaya varır. Günlük yaşamın boyutlarını geride bırakan bir gerçekliğe ulaşabilir. Bu bilinçdışı dünyada, kendine ilişkin ve aydınlık gündüz vaktinde asla göremeyeceği şeyler keşfedebilir. Gece, bilinçdışı ile bilinç yoluyla algılananı birleştirdiğinden, gündüz vakti yaşadığımızdan çok daha boyutlu bir gerçekliği olanaklı kılar (Cemal, 2006, s. 15).



Görsel 29. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2018. (Kağıt Üzerine Kömür, 30x40 cm).



Görsel 30. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2018. (Kağıt Üzerine Kömür, 30x40 cm).

İnsan karanlıktan hep korkmuştur. İnsan, yüzyıllar içerisinde geceyle ve gündüzle çok az baş etmeyi öğrenmiştir. Karanlıktan ve karanlığın içerebileceği tehlikelerden duyulan korku; postu veya tüyleri karanlıkların rengindeki hayvanlardan duyulan korku; karabasanların ve yıkımın, yitimin kaynağı olarak gecedan duyulan korku hep var oldu. Bu korkuların uzak, çok uzak zamanlardan, insanın henüz ateşe ve ateşle birlikte –kısmen– ışığa hâkim olamadığı zamanlardan geldiğini söyleyebiliriz. İnsanın ateşe hâkim olmasıyla, her zaman ve her yerde kaygı verici ya da yıkıcı olan gecenin ve karanlığın dehşeti gerilemiştir. Siyah artık zifiri karanlık değildir (Pastoureau, 2012, s. 27- 28). İnsanın ateşe sahip olmasıyla birlikte gece ve karanlığın anlamları değişmiş ve çoğalmıştır. Öyle ki bugün insanın içindeki karanlık dışındaki karanlıktan daha gizemli bir hal almıştır. Bir anlamda merak edilen ve deşifre edilen olmuştur.

Psikanalize göre karanlığımız öncelikle bilinçdışıdır. Bilinçdışı ya istenmeyen düşüncelerin, duyguların atıldığı bir tavan arası ya da bodrum katı gibidir; biz farkına varmasak bile içinde zengin bağlantıların kurulduğu dinamik bir yapıya sahiptir; bilinçli benliğimizi besleyen, onun canlılığını, zenginliğini sağlayan bir kaynak oluşturur. Freud bilinçdışı tanımlamasıyla, o güne kadar farklı disiplinler, sanat ve din tarafından farklı biçimlerde irdelenerek anlaşılmalı ve üzerinde hâkimiyet kurulmaya çalışılan karanlığımıza bir isim ve yer bahşeder. Bu yer bizim içimizdedir. Karanlık malzemesiyle biz onu her ne kadar pencerenin camındaki ürkütücü gölgelere, girmeye korktuğumuz odaların karanlığına veya gece göğünün kopkoyu boşluğuna yansıtacak da, onu yatağın altından bizi tutup çekivercekmiş gibi gelen korkunç yaratıklarla, masalları, hikâyeleri, efsaneleri, romanları dolduran karanlık sever varlıklarla, tuhaf, suçlu, kusurlu adamlar ve kadınlarla temsil etsek de, dış dünyaya değil, bizim iç dünyamıza aittir (Erdem G. goo.gl/oGaXtf).

Çocukluk hayal dünyasının en geniş olduğu dönemdir. Çocukluk dönemi, insanın yaşamında kalıcı izler bırakır ve benliğin büyük bölümünü oluşturur. Max Weber'e göre sanat, çocukluk dünyasının hatırlatıcısıdır. Çocukluk dönemi olayları ve durumları, genelde bilinçsiz olarak sanat yapıtında kendini gösterir. Ona göre, yaratıcılığın temelinde, kişisel temalar ve bunları yaratan çocukluk yaşantıları vardır (Erinç, 1998, s. 98).

Çocuklukta yaşanan bütün deneyimlerin, kişiliğin / bilinçdışının büyük kısmını oluşturduğu söylenebilir. Geriye dönüp baktığımda, çalışmalarım üzerinde geçmişin ne denli görünür olduğunu fark ediyorum. "Geçmiş", bir sözcük olarak bir çırpıda ne de kolay söylenmekte. Ancak kişisel tarihimizi de oluşturan bu zaman kipi, şimdinin kuyruğunda sürekli gezinen, onu kontrol eden, ona ne yapması gerektiğini söyleyen seslere dönüşüyor gibidir. Bu sesler, bazen yaz gecelerinde

terlikleri kaybetmemek için elimize geçirip koştuğumuz mahallede gençleri öldüren silahların bazen de komşunun sarhoş oğlunun mahallenin bir ucundan diğer ucuna çırılçıplak koşarak attığı naraların sesidir.



Görsel 31. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2017. (Kağıt Üzerine Kömür, 42x30 cm).



Görsel 32. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2017. (Kağıt Üzerine Kömür, 42x30 cm).

Çocukluk deneyimlerimizi içeren ev, içinde bulunan bütün yaşanmışlıkları ile bizim hikâyemizin başlangıç noktasıdır. Bu hikâyenin kahramanları bazen nesnelere dir. İçindeki bütün yaşantıların bize dair olduğu evde bulunan nesnelere seçimi, konumlanış biçimi, aile yapısının bir tür haritasını ele verir. Bu doğrultuda çalışmalarım da ele aldığım sandalye imgesi önemli bir yere sahiptir (Görsel 33, 34, 35, 36). Burada sandalye imgesinin seçilmiş olması öznel bir seçim olup bu başkası için evin baskın bir başka nesnesi olabilir.



Görsel 33. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2017. (Kâğıt Üzerine Kömür, 21x27 cm).



Görsel 34. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2017. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 52x69 cm).

Sandalye sadece bir şey, bir nesne, bir makine yapımı, bir el yapımı, bir yapma şey, bir ürün değil ama daha çok bir ilişki ögesi, onun niteliğini belirleyen işlev ve bağlantıların bir karşılaşma noktasıdır. Modern ve çağdaş maddi kültürün en çok incelenen, tasarlanan ve gerçekleştirilen nesnesidir. Onun üslup ve biçimi 'ev'in sosyalliğe, konuşmaya, gevşemeye, oyuna, düşünmeye ve yemek yemeye, aynı zamanda şeylerin simgesel değerine, onların tarihselliği ve sanatsallığına da sunduğu önemi anlamak için temel önemdedir (Francalanci, 2012, s. 95-96). Oturduğumuz zaman, doğrudan bir betimleme ve bir iletişimin içinde kabul edilirdi. Bu durum kendiliğinden bir diyalogu beraberinde getirir. Karşılıklı oturmak bir iletişimi zorunlu kılar. Bu sadece sözel bir iletişim olmayıp bedeninin konumlanış biçimiyle meydana gelen bir aracsız iletişim biçimidir. Konuşan ve dinleyen arasında gerçekleşen iletişim karşılıklı bir bilginin alışverişidir. Bu bağlamda, "bir sandalye tek başına var olamaz. O bir mekânın içerisinde kendini bırakma (yatak, divan, halı) ile çalışma (yazı masası, masa, yemek masası) arasında var olmakta ısrar eder" (Francalanci, 2012, s. 90). İçerinin, 'ev'in tipolojisi içerisinde yer alan sandalye; alışkanlık, gelenek ve göreneklerin güçleri tarafından belirlenen yerlere bakar, evin içerisinde salınımı sınırlıdır. Aile geleneği tarafından yeri saptanmış olan sandalye, ölçülü kaymalarla hareket eder ve tekrar eski yerine geri döner. Burada ev, bir yandan yaşadığımız coğrafyada geleneksel ve kültürel birikimin taşıyıcısı olarak konumlanan kapalı ve örtük olana işaret ederken öte yandan, bireysel kaygı, korku ve fobilerin bastırıldığı, saklandığı daimi bir sığınak olarak iç dünyamızı imlemektedir.



Görsel 35. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden. 2017. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 84x91 cm).



Görsel 36. Çiğdem Doğan. Gece Yürüyüşü Serisinden (Detay). 2017. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 48x108 cm).

Bu doğrultuda, bireyleri bir araya getiren, eve ait baskın bir nesne olan sandalye, eve ait olmayan kurgu dâhilinde evin dışına taşınır. Bireyleri, yan yana, karşılıklı bir diyalogun içerisine çeken sandalye, konumlandığı mekâna ve atmosfere göre göç eden bir nesnedir. Bu göç bir anlamda, sandalyenin kendi anlamından çıkarak, bireyin yokluğunda bireyleşen, onunla özdeşleşendir. Gerçek ve hayal olanın birbirine yaklaştığı bir 'yer'i anlamlandırmaktadır.

Yukarıda görsellerine yer verdiğim çalışmalarım doğrultusunda bu “yer” tam olarak neresi sorusu, beni cevap aramaya çalıştığım “başka bir yer” olarak bilinçdışına yönlendirmektedir. Bunun sebebi, sahip olduğum imgelerin, sadece bu dünyaya değil içimde yer alan yabancı/başka bir dünyaya ait olduğunu düşünmemdir. Jung, *Ruh İnsan, Sanat, Edebiyat* kitabında yaratıcı süreçten bahsederken şunları belirtir:

Yazar kendisine rağmen, konuşanın kendisi olduğunu, iç doğasının kendini dışa vurduğunu ve dilinin istemediği şeyler söylediğini kabul etmeye zorlanır. Görünüşe göre, yapıtının kendisinden daha büyük olduğunu hissederek, sadece içindeki yabancı dürtüye itaat edip onun götürdüğü yöne gidebilir ve kendisine ait olmadığı gibi kontrol de edemediği bir gücü kullanır. Bu noktada sanatçı yaratım süreciyle özdeşlik içerisinde değildir; adeta ikinci bir kişiymiş gibi yapıtından sonra geldiğinin ya da onun karşısında olduğunun farkındadır; ya da kendinden başka bir kişi yabancı bir iradenin büyümlü bir çemberine düşmüş gibidir (Jung, 2017, s. 98).

S.Moisseej Kagan da bu konuda şöyle görüş belirtir:

Sanatsal yaratımda, gerek psikolojik, gerek estetik bakımdan, çok ilginç bir olayla, yani insan kişiliğinin kendine özgü yoldan, kendi içinde çoğalmasıyla karşılaşmaktayız. Çünkü kendi bir yaratımı içinde, sanatçı kişiliğinin “kendi anlatımı”ndan söz ettiğimiz zaman, burda söz konusu olan şey, hiçbir zaman sanatçının pratik, günlük yaşam içinde sürdürdüğü alışıldık kişiliği değildir. Burda söz konusu olan şey, daha çok, sanatçının kendi yaratımının içine izini düşürmek için, yer yer bilinçli, yer yer bilinçsiz yoldan kurduğu ikinci yani düşünsel bir kişiliktir (Kagan, 2008, s. 347).

Öyleyse Jung ve Kagan'ın da bahsettiği gibi bu yabancı irade, ikinci bir kişilik nereden gelmektedir? İşte bu sorunun cevabı “Başka bir Yer Olarak Bilinçdışı” adlı bölümde aranmaya çalışılmıştır.

2.2. Başka Bir Yer Olarak Bilinçdışı

'Yer' kavramının gerek sözlük anlamıyla gerekse gündelik hayatta dilimize yerleşmiş birden çok anlamı vardır. Bu çalışmada, coğrafyanın ve mimarinin kavramlarından olan 'yer' kelimesi bu disiplinlerden ödünç alınarak, "bilinçdışı bir yer" olarak tanımlanmıştır. "Freud ruhsal aygıt kavramını zihinsel bazı bölgelere yerleştirerek bölümlenmeyi amaçlamıştır. Bu, zihinsel süreçleri anatomik bölgelere ayırma anlamında bir bölümlenmeyi değil, çeşitli zihinsel etkinliklerin bilince uzaklıklarının saptanmasını içeriyordu" (Geçtan, 2011, s. 25). Buradan yola çıkarak dilimize bilinçdışı olarak çevrilen bilinçsiz-olan, zihnin içerisinde tıpkı bilinç gibi kendine bir yer edinir. Yani zihinde bir yer olan bilincin yanında başka bir yer.

Burada neden mekân kavramının kullanılmadığı sorulabilir: Mekân ve yer kavramları sürekli birbirine karıştırılan kavramlardır. İkisi birbirini kapsar ancak aynı değildir. Birbirlerinin yerine de kullanılan bu iki kavramdan mekân genele gönderme yaparken 'yer'in özeli betimlediği söylenebilir. Bir başka deyişle yer'i mekândan ayıran anlam içermesidir. "Yer, bir tarafta belli bir coğrafyaya özgü toplumsallaşmanın beraberinde getirdiği örf, adet, alışkanlık ve ritüellerin izlerini taşıırken, diğer tarafta kişinin bulunduğu mekânı bireysel deneyimlerle içselleştirmesine, orada güven ve aidiyet duymasına da imkân verir" (Auge, 2017, s. 8). Yer'in bir tür kimlik oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu kimlik oluşturmanın, deneyimlenen anlamları biriktirip kendine bir mikrokozmos/kişisel evren oluşturma arzusu olduğu söylenebilir. Bu anlamda yeri oluşturan yaşantılardır.

Mekân bir yeri oluşturan elemanların üç boyutlu organizasyonu iken, karakter o yerin atmosferidir. Yer, barındırdığı ruh ile fizik ve matematik bilimlerinin soyut yönleriyle ele aldığı mekânın ötesinde farklı boyutlar içermektedir. Mekân genel fiziksel özelliklerine göre tanımlanabilir. Buna karşın yer tek ve özeldir (Bala, 2008). Bilinç ve bilinçdışı da tek ve özeldir.

Auge'ye göre, bir alanın antropolojik anlamda "yer" haline gelebilmesi için, orada insanlar arasında tekrarlanan karşılaşmaların olması, oranın karmaşık bağlantılar yoluyla zihnimizde kurulması gerekmektedir. Zira yer deneyimi zamana bağlıdır ve hafıza ile ilintilidir (2017, s. 16). Buradan yola çıkarak aslında bilinç ve bilinçdışı

olan, en öz şekli ile yaşantılar yoluyla ‘yer’e dönüşürler. Yaşantılar ise deneyimleri içerir. Bu deneyimler, zihnimizde her biri kişisel karakterleri ve atmosferleri olan yerler edinirler.

Bilinçdışını başka bir yer olarak ele alma fikri, başkılığın, bilinenden ayrı, değişik, farklı, anlamlarından gelir. Ayrıca bilinçdışı, farklı metaforik yer betimlemeleri olan mahzen, depo, tavan arası gibi kelimelerle de ifade edilmiştir.

Aziz Augustinus (MS 354-430) 13 kitaplık *İtiraflar* adlı eserlerinin 10. kitabında hafıza üzerine eğilir. Bu kitap “hafızanın geniş sarayları” metaforu ile ünlenmiştir. Paul Ricoeur da bu konuyu şöyle belirtmektedir; “Bu eğretileme içsellige, özgül bir mekânsallık, mahrem yer mekânsallığı kazandırır. Bu temel eğretileme bir dizi görsel mecazla güçlendirilir: ‘Kiler’, ‘depo’; çeşit çeşit anılar buralarda ‘depolanır’, ‘saklanır’” (2017, s. 118).

Ben bu saraydayken arzuladığım her şey huzura gelsin diye anıları çağırıyorum. Bazıları hemen gelir; bazılarını uzun süre aramak, adeta deponun ücra köşelerinden çekip çıkarmak gerekir; bazıları da birden üşüşür; siz başkalarını isteyip ararken bunlar çıkıp gelir, şöyle der gibi: ‘Aradığın biz olmayalım?’ Hemen yüreğimin eliyle hafızamın yüzünden kovuyorum onları, ta ki istediğim şey bulutları dağıtıp saklandığı yerden çıkıncaya kadar. Başka anılar da çıkar karşıma, hiç zorluk çıkarmadan, düzeni içinde, çağrı sırasına göre, ilk önce huzura çıkanlar sonradan gelenlerin önünden çekilir ve arzuladığım anda yeniden ortaya çıkmak üzere kilere yerleşirler. İşte hafızamı yoklayıp da bir şey anlatmaya kalktığımda aynen böyle olur (Augustinus, 2010, s. 302).

Aziz Augustinus, “bazılarını uzun süre aramak, adeta deponun ücra köşelerinden çekip çıkarmak gerekir” derken bunun bize bilinçdışının ipucunu verdiği söylenebilir. Çekip çıkarmak tıpkı psikanalistin yaptığı gibi bir tür bilinçdışı anıyı saklandığı yerden bilince çıkarmak olarak ele alınabilir.

Deleuze ve Guattari, “Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin” adlı kitapta, Kafka’nın şu sözüne yer verirler:

Büyük edebiyatlarda olup biten ve bir binanın varlığı için zorunlu sayılmayacak olan bodrum katını oluşturan şey, küçük edebiyatlarda tam bir aydınlık içinde gerçekleşir. Büyük edebiyatlarda ancak bir anlık konuşmaya neden olan şey, küçük edebiyatlarda herkesin ölüm kalımıyla ilgili bir karar niteliği taşır (2015, s. 47).



Görsel 37. Çiğdem Doğan. Bodrum Katı. 2017. (Değişebilir Boyutlarda Fotoğraf).

Yaşantı içinde hiçbir deneyim, duygu ya da düşünce unutulmaz. Bilinçdışında yani bodrum katında saklanır. Biraz ışık gezdirildiğinde unutulduğu, kaybedildiği sanılan, korkulan her şey oradadır. Yukarıda yer alan çalışmalarımda (Görsel 37) görülen ışık, bodrum katına yani zihnimin derinliklerine tuttuğum bir tür aydınlatmayı ifade etmektedir. Bilinçdışı bir yere gönderme yapar. Bu yeri Freud *Düşlerin Yorumu* adlı makalesinde büyük bir evren olarak tanımlar ve bu evren daha küçük olan bilinçlilik evrenini kapsamaktadır (1996, s. 327).

Freud'un ilk psişik aygıt teorisi, bilincin iki hali olduğuna dairdir. Bunlar bilinçli zihin ve bilinçdışıdır. Bilinç, zihnin kendi düşüncelerinin ve eylemlerinin farkında olan kısmıdır. Bütün bilinçli düşünme süreci burada gerçekleşmektedir. İkinci ve bu teze konu olan bilinçdışını ise Freud, *Psikanalize Yeni Giriş* kitabında şöyle tanımlamaktadır:

Şu anda olduğunu kabul ettiğiniz ve aynı anda hakkında başka hiçbir şey bilmediğimiz her sürece bilinçsiz diyoruz. Bu kısıntı yapma bize bilinçli süreçlerin çoğunun ancak pek kısa zaman sürecince hakikaten bilinçli olduklarını anımsatıyor; onlar yeniden bilinçli hale dönmeye büsbütün yatkın olarak, çabucak gizli hale geliyorlar. Eğer bu gizlilik durumunda psişik bir şey sakladıklarını biliyorsak böylece bilinçsiz hale gelmiş olduklarını (bilinçdışı olduğunu) söyleyebiliriz (Freud, 2001a, s. 98).

Bir süre sonra bu iki ayrımın pek doğru olmadığını düşünen Freud bunun üzerine bilincin üçüncü bir seviyesi olduğunu önerir; önbilinç, zihnin bilinç ile bilinçdışı arasında yer alan bölgesidir. Şimdilik bilinçli olmayan fakat ihtiyaç duyulduğunda kolayca anımsanabilen bilginin depolandığı alandır (Freud, 2001a, s. 74). Eğer ruhu bir ev gibi düşünürsek, bilinç zihnin yaşam alanı; ön bilinç çağrılmaya hazır bilgilerin toplandığı bir dosya dolabı; bilinçdışı ise üstü tozlanmış, nemlenmiş, yığılmış eşyanın bulunduğu, loş bir merdivenle aydınlatılan mahzen veya tavan arası gibidir.

Başka bir yer olarak bilinçdışı başlığı altında hareket edecek olursak bu yeri tanımlayan şey nedir? Bu soruya Freud'un *Sanat ve Sanatçılar Üzerine* adlı kitabında kaleme aldığı bazı ifadelerindeki kavramları gözden geçirerek cevap bulabiliriz. Öncelikle ön plana çıkan hayal gücü, çocukluk anıları, anımsama kavramları dikkate alınarak, bu yerin zihnimizde yer alan anılarda-yaşantılarda olduğunu söyleyebiliriz.

Güçlü bir güncel yaşantı daha öncelerde, sıklıkla çocuklukta kalmış bir yaşantının anısını sanatçıda uyandırmakta, anımsanan yaşantı ise sanat yaratısında gerçekleşme olanağına kavuşan isteği doğurmakta ve yaratının kendisi hem anımsamaya yol açan yaşantıyı, hem de eski anıya ilişkin öğeleri içermektedir... Sanatçının yaşamında çocukluk anılarının belki aşırı vurgulanışı, sanatın da gündüz düşü gibi gerilerde, yani çocuklukta kalan oyunsal etkinliğin varlığını sürdürmesinden ve bu etkinliğin bir yerdeş ürünü olmasından kaynaklanmaktadır. (2001b, s. 111-112).

Yukarıda yer alan zaman sıçramasıyla- yani şimdiden kaynaklanan bir durumdan, çoğunlukla çocukluk anısından kalma bir yaşantının anısına sıçrama ve şimdide duyulan isteğin gerçekleşmesini içeren gelecekteki bir durumu doğurma- bir tür zihnimizde zaman makinası işlevi görmektedir.

Bu zaman makinasını, adını Sarkis Zabunyan'ın doğup büyüdüğü yerden alan, "Çaylak Sokak" (Görsel 38, 39, 40) adlı çalışmasında da görmekteyiz. Sanatçının genellikle geçmişe gönderme yaptığı çalışmalarında tanıdık nesnelere ve konular kendi yaşantısına göre yeniden kurgulanır. Sarkis'in çalışmalarında nesne özel bir anlama sahiptir. Bu anlam geçmişin yeniden canlandırılmasıyla kurulur. Nesneye zaman bulaşır. "Çaylak Sokak" çalışmasında kullandığı nesnelere zaman makinasından yani onun çocukluğundan gelmişlerdir. Ancak geçmişten gelen bu nesnelere gerçeklikle kurdukları ilişki biçimi tuhaftır. Bu tuhafılık geçmişten şimdide

gelene kadar nesnelerin geçirmiş oldukları bozulmadır. Örneğin, bazı çalışmalar üzerinde yer alan, kasetlerin içinde bulması gereken bantlar, konstrüksiyonlar üzerine dağılmış bir şekilde yerleştirilmiştir. Bu ise tekinsiz bir duygu oluşturmaktadır. Tekinsizlik duygusu Freud'a göre bir zamanlar tanıdık, bildik olanın yabancılaşmasıdır.



Görsel 38. Sarkis. Çaylak Sokak. 1986 (2019). (Yerleştirme). <https://bit.ly/2r4xmFG>



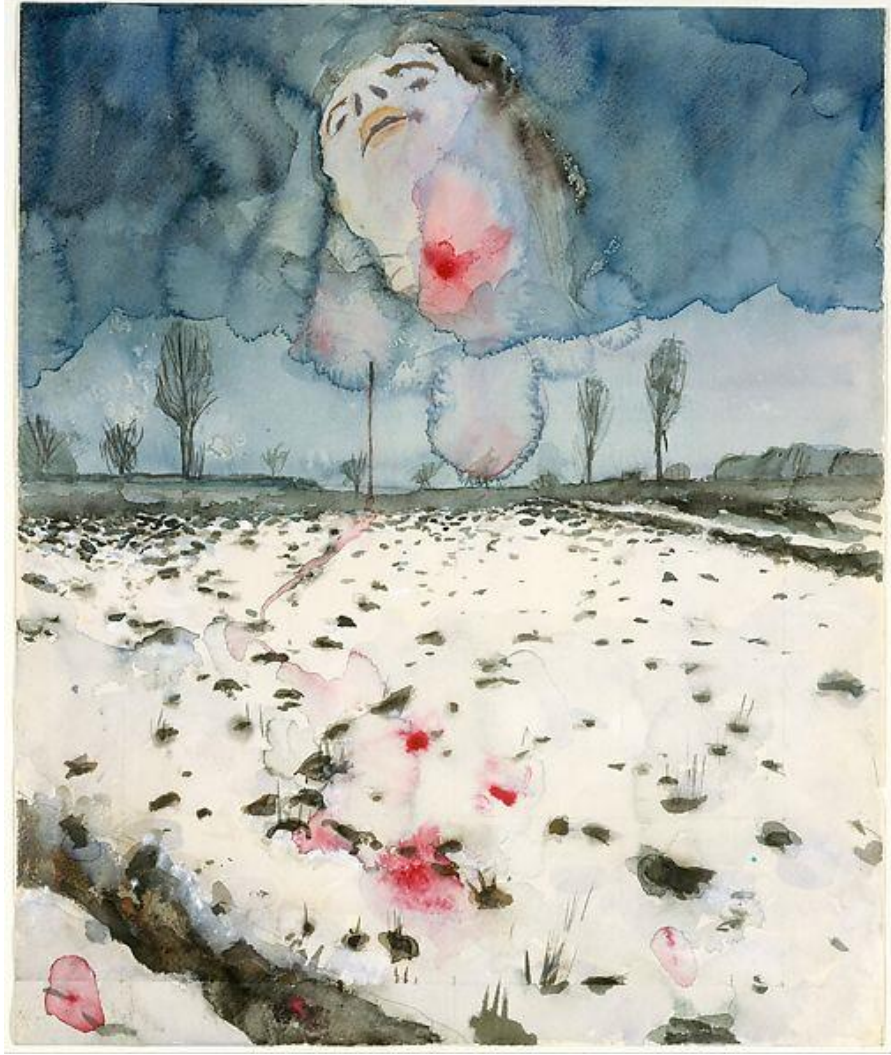
Görsel 39. Sarkis. Çaylak Sokak. (Detay).
1986 (2019). (Yerleştirme)



Görsel 40. Sarkis. Çaylak Sokak. (Detay).
1986 (2019). (Yerleştirme).

Bazen bu zaman makinesi sadece kişisel geçmişe gönderme yapmaz. Sanatçı, toplumun unuttuğu sanılan yaşanmışlıkları ve duyguları zaman makinasına doldurarak toplumun hafızasında yeniden canlandırır. Bu sanatçılardan biri Anselm Kiefer'dir. Sanatçı yapıtlarında, boya, sıva, toprak, kum, saman, seramik, kurşun, kurutulmuş çiçekler vb. çeşitli materyaller kullanarak kişisel ve kültürel

kimliğe göndermeler yapar. Özellikle Almanya'nın tarihine dayandırdığı çalışmalar onu Alman romantik geleneğine yaklaştırır.



Görsel 41. Anselm Kiefer. Kış Manzaraları / Winter Landscapes. 1970. (Kağıt Üzerine Suluboya, Guaj ve Grafit, 43.2 x 35.9 cm). <https://bit.ly/37S6usL>

“Kış Manzaraları” adlı çalışmasında (Görsel 41) Kiefer, tarlanın üzerinde bir kadının kesilmiş kafasından aşağıya damlayan kanla lekelenmiş karlı bir manzarayı resmetmektedir. Kadın başından akan kan ve kanlı karla oluşan yapıt, şiddet içeren olaylarla lekelenmiş insanlığın tarihine gönderme yapan bir imgedir.

Anselm Kiefer, II. Dünya Savaşı sona ererken, Almanya'nın karanlığında doğmuştur. Onun çalışmalarında karşılaştığımız, acı, yıkım, parçalanma gibi kavramlar özellikle Almanya'nın tarihinde kara bir leke olan Yahudi katliamının

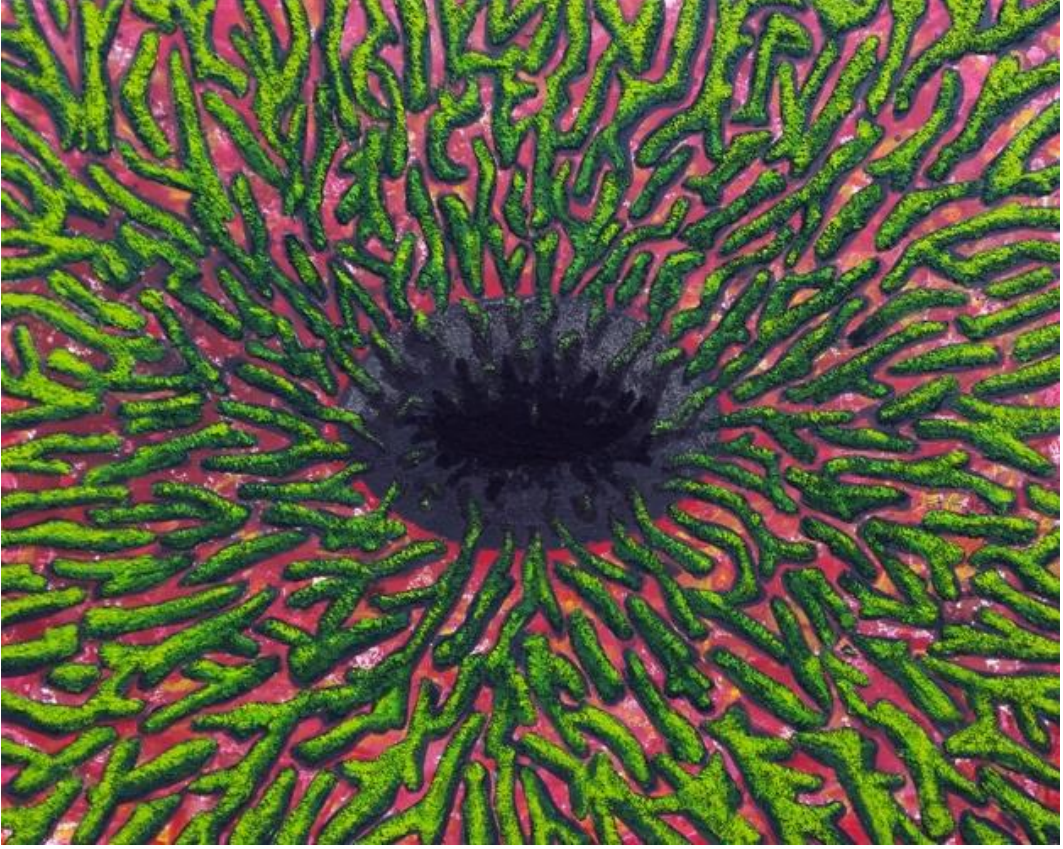
izleridir. Anıtsal büyüklüklerde olan resimlerinde (Görsel 42), Alman halkının bilinçdışına çoktan yerleşmiş olan bu lekenin anılarını yüzeye çıkarmaktadır. Kiefer, “Alman kültürünün Nazilerce zedelenmesine tepkisini, Almanya'nın geçmişindeki büyük kültürel olayları anımsatan ana temalı resimleriyle dile getirir. Malzemeye çözümlenmiş, kavrulmuş bir manzara, harap olmuşluğuyla insanın yaşadığı trajik durumu anımsatır” (Ötgün, 2008, s.99).



Görsel 42. Anselm Kiefer. Siyahlık/Nigredo.1984. (Akrilik, emülsiyon, straw, tuval üzerine fotoğraf kağıdı, gravür, 330×555 cm). <https://bit.ly/2OA5n9Q>

Cebraail Ötgün'ün görsel 43'de yer alan tuvalin zeminine yayılmış akrilik, talaş ve yün ile doku verilmiş biçimlerden oluşan ve çocukluk anısından yola çıkarak yaptığı “Karadelik” adlı çalışmasında, bu biçimler hareketlidir ve dikkatli bakıldığında biçimlerin bedenleşmeye çalıştıkları görülmektedir. Bunlar sanki bir eylem ve oluş halindedirler. Resmin tam ortasında bir karadelik yer almaktadır. Bu biçimlerle kara delik arasındaki ilişkiye bakıldığında iki soru belirlemektedir. Kara delik içeriye alan mıdır? Yoksa yutan mıdır? Bu resmin iki sorunun cevabını da barındırdığı söylenebilir. Bir yanılla, dışarıdan içeriye doğru köklerine dönmeye çalışan bu biçimleri içeriye alandır. Burada kök geçmişe bir gönderme yapar. Bu biçimler, kendi köklerini bulup, içeride, bir bedene sahip olacaklarmış izlenimi vermektedirler. Diğer bir yanılla ise biçimler bu kara deliğe gizemli bir şekilde çekilmektedirler. Burada karadelik, evrenin derinliklerinde, gerisinde ne olduğunu

bilmediğimiz, önüne çıkan her şeyi yutan bir karadeliği hatırlatmaktadır. “Bu anlamıyla sonsuz yutan bir alan, evreni sömüren, çöküşe, parçalanmaya, tutunamamaya karşılık gelen bir şeydir” (Karamanoğlu, 2017). Bu bedenleşmeye yüz tutmuş biçimlerin içeride ne ile karşılaşacağı bir muammadır.



Görsel 43. Cebrail Ötgün. Karadelik. 2016-17. (Tuval üzerine akrilik, talaş, yün, 130 x 160 cm).

<https://bit.ly/35GlgRS>

Sanatın güçlü ve derin etkisini özellikle hayal gücü yetisi ile ilişkilendiren Freud’a göre hayal kurmak bir korunmadır. Sanatçı, hayalden gerçeğe gidip ayakları yere sağlam basarak geri dönüp bu hayali insanlarla paylaşabilen ve onları da bu hayale katabilendir. Bu anlamda sanatçı ve nevrotik kişi arasında bağlantı kuran Freud, bir nevrotikle sanatçı arasındaki farkın sanatçının güçlü bir şekilde hayalden gerçeğe dönebilme ve bunu diğer insanlarla paylaşabilme yetisinde bulunduğunu belirtir. Ken Kiff, aşağıda bir örneği bulunan (Görsel 44) seriyi tam 30 yıl boyunca çalışmıştır. Bu seri yaklaşık 200 çalışmadan oluşmaktadır. Ken Kiff’in üzerinde durduğu temel konu, bellek gerçekliğinin ve dış gerçekliğin etkileşiminin ortaya çıkardığı, uyum ve uyumsuzluk, olağanüstü şeyler ve

korkulardır. Ken Kiff'in resimlerindeki simgesel malzeme, "(...) hem kişiseldir, hem de kültürel- kültürel malzeme burada, kişisel malzemeyi pekiştirmektedir (Lynton, 2004, s. 348).



Görsel 44. Ken Kiff. Bir Psiko-Analistle Konuşmak: Gece Gökyüzü Serisi No. 113/ Talking With A Psycho-Analyst: Night Sky Sequence No. 113. 1975–80. (Kâğıt üzerine akrilik).

<https://bit.ly/2tjqLYu>

Çocukluk, sanatsal yaratının ilk dışavurulduğu dönemdir. Oyun oynayan bir çocuğa bakıldığında, bunu büyük bir ciddiyet ve gerçeklikle yaptığı görülür. Oyun, çocuğun yarattığı kendine özgü bir dünyadır. Freud tam olarak burada çocuğun bir sanatçı gibi davrandığını belirtir ve şöyle devam eder: “Sanatçı da oyun oynayan bir çocuk gibi davranır tıpkı; o da kendine bir hayal dünyası yaratarak bu dünyayı pek ciddiye alır, yani zengin bir duygu hazinesiyle donatarak realite’den kesin sınırlarla ayırır onu” (2001b, s. 105).



Görsel 45. Jean Dubuffet. Jean Paulhan'ın portresi/ Portrait of Jean Paulhan. 1946. (Masonit üzerinde akrilik ve yağlı boya, 108.9 x 87.9 cm). <https://bit.ly/2rKRBb8>

Çocukların çizimleriyle ilgilenen Dubuffet, kendi sanatıyla ilgili şu yorumda bulunur:

Nesneleri daima en basit halleriyle, betimleyici olmadan, şeylerin gerçek nesnel ölçülerinden uzak durarak, çocukların çizimlerine benzeyecek şekilde yapmaya çalıştım. Gerçekten de çocukların çizimlerine ve resim çizmeyi bilmeyen birinin resimlerine ilişkin sürekli merakım, onlarda, nesnelere keyfi bir biçimde odaklanan gözlerin yanlış konumundan değil de, bilinçdışı bakışının pusulasından kaynaklanan, nesnelere çizmeye yönelik bir yöntem bulma umudunu tasımadır; böylece her insanın hafızasına kendi iradesi dışında kazınan izleri bulmaya ve her bireyi, çevresinde olan ve gözüne takılan şeylere bağlayan etkili tepkileri gözlemlemeye çalışıyorum (Kuspit, 2014, s.137-138).

İnsan yaşamındaki her yaşantı kişinin belleğinde kaydolmakta ve bellekteki anılar imgelere dönüşmektedir. Bunların sanat aracılığıyla dışavurumları da bu imgelerin somutlaşmış halleridir. Sanatçılar eserlerinde ortaya koydukları zaman sıçramasında hafızalarına yer etmiş çocukluk anılarını hayalgücü aracılığıyla dışavururlar. Aynı zamanda, metaforik olarak bodrum katı, tavan arası, kiler, mahzen gibi yerlerle özdeşleşen bilinçdışına atılmış olan, aynı zamanda kişisel ve toplumsal hafızayı oluşturan geçmişin imgeleri, Freud'un sanatçı üzerine

düşüncelerinde vurguladığı gibi sanatçıların yapıtlarında gün yüzüne çıkar. Toplumsal tüm iç ve dış baskılara rağmen sanatsal yaratım, sanatçı için bir tür duyguları ve tutkuları baskı altına almaya çalışan tüm mekanizmalarla hesaplaşmadır. Tezin genelinde ifade edilen, iç dünyanın kökenlerini oluşturan çocukluk anılarının ve bilinçdışının sanatçının yaratımlarında nasıl yer aldığını gösterildiği bu bölümden sonra, kayıp ve yas sürecinin sanat yapıtlarına nasıl yansıdığı irdelenecektir.

3. BÖLÜM

KAYIP BİR NESNENİN ARDINDAN

Anlam oluşturma ve anlatı kurma ihtiyacı insan zihninin ve ruhsallığının bir işlevidir. İnsanın doğmak, varolmak ve derinleşmek için anlatılar kurmaya, anlatı oluşturmaya ihtiyacı vardır. Bu anlatıların oluşumunda, insan ruhunun görünmeyen yanı önemli bir yere sahiptir. Freud, ruh sağlığını tanımlarken en büyük vurguyu görünmez olana, yani bilinçdışına yapmaktadır. Daha sonra, ünlü nesne ilişkileri kuramcılarında Melanie Klein, bilinçdışını iç nesnelere ve onların birbirleriyle ilişkileri üzerinden tanımlamakta ve bize bir “iç dünya” tasvir etmektedir (Chodorow, 2019, s.67).

Doğumundan itibaren yaşamının bütün aşamalarında her insan, baş etmesi gereken art arda gelen ayrılıklar ve nesne kayıplarıyla karşı karşıya kalır. Ruhsallık, bir yanı sıra ‘orada olmayan’dan, ‘bir zamanlar sahip olunan ancak zaman içinde kaybedilen’den- ‘yokluk’tan kendini oluşturur. Psikanaliz, özünde yokluğun bir deneyimidir denilebilir. “Psikanalistler bu yokluk deneyiminin kayıp nesne olduğunu ileri sürmüşlerdir. Ayrılık, yas, iğdiş olma gibi öznel oluşurucu deneyimler kayıp nesnenin klinikte tespit edilen temsilleridir” (<https://bit.ly/2QzUGVQ>). Bu noktada, temsil derken bir anlamda yokluktan-orada olmayandan-kayıptan söz edilmektedir.

“Kayıp Bir Nesnenin Ardından” başlığı altında, Melanie Klein’in takipçilerinden olan İngiliz Psikanalist Hanna Segal’in sanat ve estetik üzerine oluşturduğu düşüncelerinden yola çıkılmıştır. Bilinçdışında kendine yer bulan kayıp nesne üzerinden, önce Hanna Segal’in düşüncelerine yer verip sonra çağdaş sanat içerisinde nasıl bir okuma sağlanabileceğinin bulunması amaçlanmıştır. Freud, bir içgüdüyle tatmin edecek herhangi bir kişi, nesne ya da eyleme atıfta bulunmak için “nesne” kelimesini kullanır (Schulz, 2007, s. 638). Burada bahsedilen nesne Freud’un kullandığı biçimde düşünülmüştür.

Estetiğe Psikanalitik Bir Yaklaşım adlı ilk makalesi ile Britanya Psikanaliz Cemiyetine kabul edilen Hanna Segal, psikanaliz ile sanat arasındaki ilişkiye farklı bir açıdan yaklaşır. Her ne kadar Freud ile aynı fikirde olup sanatta arzunun

gerçekleşmesinin bulunduğunu doğrulasa da, bununla sadece libidinal ya da saldırgan arzuların gerçekleştirilmesini kastetmez. Segal'e göre, sanatçının ihtiyacı olan, iç dünyasının derinliklerinde hissettiklerini yeniden yaratmaktır. İç dünyasının paramparça olduğuna dair derin içsel algısı sanatçının yepyeni bir dünya olduğu düşünülen bir şeyi yeniden yaratması gerekliliğine yol açar. Her büyük sanatçının yaptığı şey yeni bir dünya yaratmaktır. Etkileyici bir roman okuduğumuzda, bir tabloya baktığımızda veya müzik dinlediğimizde, yepyeni bir dünyaya çekiliriz bu sanatçının kendi dünyasıdır (Segal, 1990, s. 67). Sanatçıların yarattıkları dünya birbirine benzemez, onu dönüştürüler ve ona kendilerine özgü biçim verirler. Bu çoğu zaman sanatçının bilincinde olmadığı kayıp bir dünyanın yeniden yaratılmasıdır.

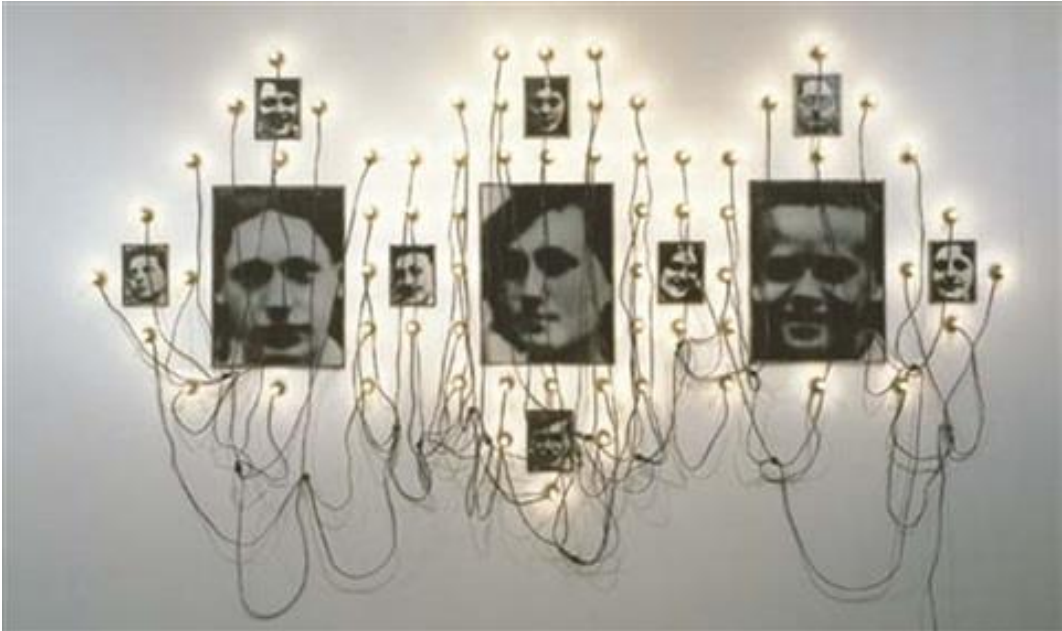
Freud'un çalışması ağırlıklı olarak sanatçının ruhsallığını ve bilinçdışı düşlemlerini içerirken Hanna Segal'in çalışması sanatçıdan çok sanat eseri üzerinedir. Segal'e göre sanat pratiği, sevdiğimiz nesneye verdiğimiz hissettığımız ya da düşlemediğimiz zararın onarılmasına imkân sağlar: "(...) yaratıcılık gerçekte bir zamanlar sevilmiş ve bir zamanlar bütün olan, ama şimdi kayıp ve harap olmuş bir nesnenin, harap olmuş bir iç dünyanın ve kendiliğın yeniden yaratılmasıdır." Dolayısıyla, sanatsal faaliyet "sevilen nesneyi benliğin dışında ve içinde kurtarma ve yeniden yaratma" çabası olarak görülebilir ki bu da, simge oluşumunun eşlik ettiği başarılı bir yas çalışmasını içerir. Bu sürecin sonucu, dışarıda, bir sanat eseri biçimi kazanmış "yepyeni bir gerçekliğin yaratılması", aynı zamanda benliğin zenginleşmesi, yeniden bütünlenmesi ve canlanmasıdır" (Abella, 2011, s. 56).

Kaybettiğini düşündüğü dünyayı sanat eseri yoluyla, kendi biçimiyle oluşturma isteği içindeki sanatçının yaratıcılığıyla kurduğu ilişkinin derin anlamını Segal şöyle betimlemektedir: "İçimizdeki dünya yıkıldığında, ölüm ve sevgisizlik durumundayken, sevdiğimiz insanlar paramparça ve kendimiz de umutsuzluğa mahkûm iken, işte o zaman dünyamızı parçalarından yeniden yaratmalı, parçaları birleştirmeli, ölü parçalara hayat üflemeli, hayatı yeniden yaratmalıyız" (Segal'den Aktaran Quinodoz, 2010, s. 72).

Segal, sanatı onarıcı bir süreç olarak tanımladığı kendi görüşü ile sanatsal faaliyeti esasen yüceltici bir başarı olarak gören Freud'un görüşü arasındaki bağa işaret eder. Bu bağ, hem onarımın hem de yüceltmenin bir feragat sürecini içermesinde yatmaktadır: Yüceltmede dürtüsel bir hedeften vazgeçilir, onarımda ise kayıp nesneden. Böylece onarım ve yüceltme, acı ve kaybın kabulü aracılığıyla birleşir. Dolayısıyla her iki süreçte de –onarım ve yüceltme– simgelerin üretilmesi ve içe katılması yoluyla benlik zenginleşir, güçlenir ve canlanır. Buna bağlı olarak,

Segal'e göre "sanatın özü simgelerin yaratılmasında, bir temanın simgesel olarak derinlemesine işlenmesinde" yatmaktadır. Sanatçı, yas çalışması aracılığıyla kayıp nesneden vazgeçmek gibi zor bir işi başarır ve onu, sanat eseri biçimi alan simgesel bir inşayla ikame eder. Bu bakış açısıyla, sanatçının hem ruhsal hem de dışsal hakikati, sanat eserinin "kayıbı inkâr etmek için değil aşmak için kullanılan" gerçek, özerk ve olgunlaşmış bir simge olarak kendini göstereceği şekilde kabul etmesinde yatmaktadır (Abella, 2011, s. 57). Buradan hareketle sanatını kayıplar üzerine yoğunlaştıran sanatçı Christian Boltanski'den söz edebiliriz. Boltanski şöyle söyler; "Sanata başladığım zaman anladım ki çocukluğum bitmişti, yok olmuştu. Hepimizin içinde ölü birinin olduğunu düşünüyorum. Ben küçük Christian'ın ne zaman öldüğünü çok iyi hatırlıyorum" (Semin, 2004, s. 56).

1944 yılında doğan Fransız sanatçı Christian Boltanski'nin babası Yahudi annesi ise Korsikalıdır. II. Dünya savaşında çocuk olan Boltanski'nin çalışmalarında savaşın izleri derin bir şekilde görülmektedir. Sanatçı, fotoğraflar ile çalışır. Bu fotoğrafların üzerine yansıttığı ışıklandırmalarla fotoğrafları soluklaştırır ve gölgelendirir (Görsel 46). Böylece fotoğrafta yer alan portreler geçmişin izlerini taşıyan gölgelere dönüşürler.



Görsel 46. Christian Boltanski. Chases Lisesi Anıtı / Monument to the Lycée Chases. 1989. (Teneke çerçevelerde siyah beyaz fotoğraflar, elektrik kabloları ve ampuller, 310x210 cm). <https://goo.gl/LbvtZW>

Sanatçı toplumsal hafıza ve kendi acılarından ve travmalarından beslenen geniş bir konu aralığında çalışmaktadır. Buna bağlı olarak, yaşam-ölüm karşıtlığını, kayıp hafıza ve kolektif kültürel ritüeller gibi konular üzerine odaklanan yapıtlar ürettiği söylenebilir. Çalışmalarında özellikle iki kavram üzerinde durur: Bireyin önemi ve kimliğini kaybetmenin verdiği mutsuzluk. Enstalasyon çalışmalarında, görsel veya basılı kaynaklardan yararlanarak, gündelik hayatın oluşturduğu nesnelere bir araya getirir. Böylece, yaşanan kayıpları ele alarak hem toplumsal hem de kişisel öyküsüne değinir. Kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırı da bulanıklaştırarak tekinsiz bir duyguyu uyandırır.

Boltanski, gündelik hayatın nesnelereyle geçmişi hatırlatan anılar oluşturur. Sanatçının 1970 tarihinde yaptığı “Reference Vitrine / Referans Vitriini” başlıklı serisi bu nostaljik hatırlatmaların birer örneği niteliğindedir (Görsel 47). Bu çalışma, sanki “gerçek ya da sahte anıların bir araya gelmesiyle çocukluk ve ergenlik anılarını kurmaya çalışmaktadır” (Semin, 2004, s. 56-57).



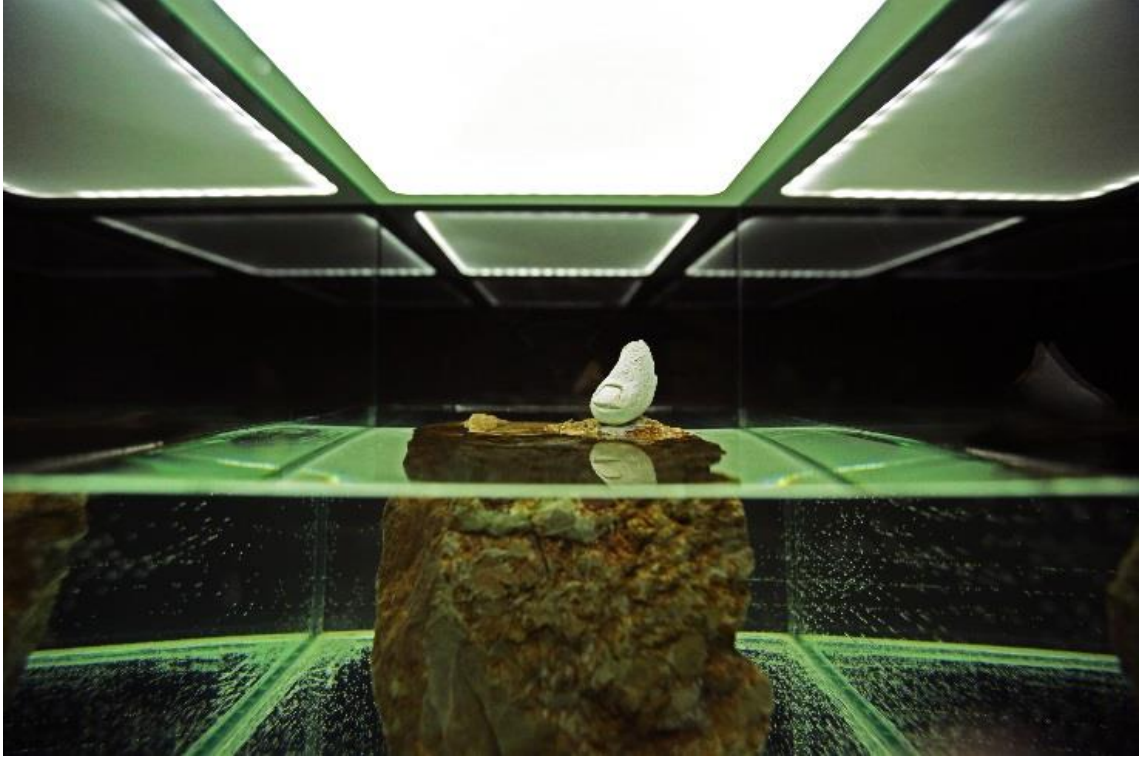
Görsel 47. Christian Boltanski. Belge Vitriini/Vitrine of Reference.1971. (Pleksiglas altında boyalı bir ahşap kutu, ahşap, pleksiglas, fotoğraf, saç, kumaş, kağıt, toprak, tel, 59.6x120x12.4 cm).

<https://goo.gl/HtkatR>

Bu nesnelere geçmişte yaşamış, kimliği ve yaşadığı zamanı belirsiz kişilere aittir. Ancak her biri bir araya gelerek yeni anlamlar kazanmışlardır. Bu yeni anlamlar, geçmişte acı çekmiş birçok insana bir anıt niteliğindedir.

Burada kaybı tanımlayan şey, bir zamanlar yaşanmış ve bitmiş gibi görünen ile şimdiyi bağlayan bir yaşam öyküsü yaratmaktır. Bu bir anlamda geçmişe ait deneyimleri şimdide yeniden canlandırmadır. Bu aynı zamanda şimdiyi geçmişe bağlar. Burada bahsedilen öznel geçmiş, “kişinin bilinçdışı ve bilinçli duyularıyla, kendi geçmişine dair anıları veya yorumlarıyla tanımlanmaktadır” (Chodorow, 2019, s. 46).

Geçmiş şimdide bazen bir gedik açar ve oradan dışarı çıkar. Bazen bir karşılaşma ile meydana gelir. Bir şey, bir durum veya olayla karşılaştığımızda bu içimizde nasıl bir simge bulduyuyla ilgilidir. Kayıp mı yoksa onarım mı? Bölümün başlığı ile aynı ismi taşıyan çalışmalarım bir kaybın simgeleşmesidir. Suyun içerisinde bir kayanın üzerinde yükselen parmak (Görsel 48), yerde öylece duran bir nesne iken çalışmamın içinde iki yıl sonra kendine yer bulmuştur. Bu nesnenin dayanılmaz bir biçimde beni kendine çekmesi, bendeki anıları harekete geçirmesi, elbette karşılaşmamız kadar tesadüfi olmamıştır. Belki de geçmişte babamın kesilen parmaklarının içimde uyandırdığı korkuların ve hüznün yeniden harekete geçmesiydi. Ya da bizim için çalışmak zorunda olan babaya karşı duyulan bir suçluluk duygusudur. Kaybı ve bu kaybı telafi edememe hissidir. Aslında bu karşılaşma anında geçmiş ve şimdide yer alan iki görüntünün bir araya gelerek, bir tür zamanlar arası kolaj meydana getirirler. O gün orada-olan ile bugün burada-olan arasında meydana gelen tekrar ve yeniden canlanma. Bir tür geçmişin hayaletinin şimdide dadanması gibi bir şey... Hayaletlerin bir zaman kipi yoktur. Onlar geçmişte, şimdide ve gelecekte dolanırlar. Herhangi bir şimdide hep “geri gelen”dir (Derrida, 2007, s. 30).



Görsel 48. Çiğdem Doğan. Kayıp Bir Nesnenin Ardından/Öznel Hatırlama Deneyimi. 2018.
(Yerleştirme, 155x30x30 cm).

Görsel 49'deki çalışmayla, kayıp bir nesnenin ardından çıkılan bu yolculuk, bir anlamda kayıp olan içsel nesnelere arayışına yöneliştir. Belki de bu arayış bir yas çalışmasının karşılığıdır. Bu çalışmada peşine düşülen şey, belirli bir biçimi yeniden ve yeniden ele alarak, içeride bir yerlerde kayıp olan ancak hiçbir zaman yok olmayan içsel nesneyi bir araya getirerek benliğin dışında yeniden yaratma çabasıdır. Kayıp nedir? Öncelikle kaybolan şey bir zaman içerisindeyse bu mutlaka geçmiştir. Çünkü kayıp her zaman geçmişini imler. Peki, kayıp bir yokluk mudur? İçimizde bir yerlerde zihnimizin derinliklerinde varlığını hala koruyorsa hiçbir zaman yok olmaz. Bir karşılaşma ile farkına vardığım zihnimin derinliklerinde kayıp olan ve bir anda ortaya çıkan bu kaybı, tekrar tekrar canlandırarak simgesel bir inşa ile sanatsal bir biçime koyarak devam ettim. Bu bir anlamda kaybı kabul etme ve onu aşma biçimimdir. Bu bir tür yarayı sarma, parçaları birleştirme ve iyileştirme biçimidir.



Görsel 49. Çiğdem Doğan. Kayıp Bir Nesnenin Ardından. 2019. (Yerleştirme, camekân içerisinde, değişebilir sayıda modelleme çamuru ile şekillendirilmiş seramik, 47x30x5 cm)

15. İstanbul Bienalinde yer alan, 1982 doğumlu Danimarkalı sanatçı Dan Stockholm, 2013 yılında babasını kaybetmesi üzerine yas ve hafıza üzerine derin bir düşünme ve çalışma eylemine geçer. Stockholm babasını kaybettikten kısa süre sonra babasının evinde üç gün çalışarak, evin tüm dış yüzeylerini, son santimetrekaresine kadar eliyle dokunarak temas eder. Bir rütüel olarak devam eden bu dokunma/temas etme eylemi bittikten sonra, ellerinin farklı duruşlarının bir dizi alçıdan kalıbını yapmaya başlar. Böylece tüm bu eyleminin dökümanları olarak nitelendirebileceğimiz “Ev” (Görsel 50, 51) isimli enstelasyonunu meydana getirir.



Görsel 50. Dan Stockholm. Ev/Home. 2013-16.
(Yerleştirme) (İskele, alçı kalıbı, paslanmaz çelik, su,
epoksi). <http://15b.iksv.org/sanatcilar>



Görsel 51. Görsel 50'ten Detay.
<https://bit.ly/2PR1qWk>

Stockholm'un bir diğer çalışması ise "by Hand / El Yapımı" (Görsel 52, 53) adlı çalışmasıdır. Bu çalışma "House / Ev" başlıklı enstelasyonu için üretilen el izlerinden onikisini nemli kile bastırarak, her tuğlada pozitif bir baskı oluşturarak meydana getirilmiştir. Sonrasında tuğlalar kurutularak yeni bir yapı-anlatı haline getirilmiştir.



Görsel 52. Dan Stockholm. El ile/By hand.
2016. (Kırmızı Kil, 255 x 125 x 70 cm).
<https://bit.ly/35tQYC5>



Görsel 53. Görsel 52'ten Detay.
<https://bit.ly/35tQYC5>

Stockholm için dokunma eylemi, çalışma sürecinin temel bir parçasıdır. Bu iki çalışma tek başlarına duruyormuş gibi görünse de ortak bir anlatının parçalarıdır. Burada karşılaştığımız şey, bir kaybın sonunda tutulan yastır, belki de bir veda. Tüm kokulara, anılara, dokunuşlara seslere ve duygulara... Her iki çalışma, Stockholm'ün babasının evinin ve yaşadığı yasin bir temsilidir. Bu Stockholm'ün yas sürecine özgü bir anıt ve bir tür iyileşme biçimidir.

Hayatımız boyunca yıkılan ve onarılan, bu sayede iyileşen birçok duygu, içimizde kendine bir yer edinir. Bu sadece kendi anlatılarımızı içeren bir simgeleşme süreci olmayıp, içimizde oluşan, sonrasında ailemize, oradan yaşadığımız topluma ve oradan da tüm dünyaya bulaşan anlatılardır. Bunu tam tersi şekilde de düşünebiliriz. Çünkü burada iç dünyadan bahsederken oluşum sürecinde bu iç dünyayı büyüten dış etkenlerden de bahsetmekteyiz. Bu dış etkenler bazen iç dünyayı tahrip edip paramparça eder. Yas süreci içerisinde bu parçaları yeniden ve yeniden onarırız. Biz her ne kadar geçtiğini düşünsek de onarılan yerlerde her zaman çatlaklar ve izler kalır. Bu çatlaklar ve izler hayatta kalma becerimizin göstergeleridir. Burada kayıp olan nedir diye sorduğumuzda belki de bir zamanlar tam ve bütün olan nesnenin hiçbir zaman ne işlevselliğinin ne de görüntüsünün tam ve bütün olamayacak olmasıdır. Bir zamanlar yaşanmış -miş'li geçmiş-zamanların hala şimdide devam eden bir uzantısıdır. Bu bağlamda bakabileceğimiz Martin Cordiano ve Tomas Espina'nın tek ortak yapıtları olan Dominio / Nüfuz Alanı (Görsel 54, 55), imha edilmiş ve sonra tek tek yapııştırılarak yeniden onarılmış bir dairenin içinin yeniden yaratılmasıdır. Çalışmanın geneli normal ve sıradan görünmektedir. Ancak çalışmaya yakından bakıldığında durum değişmektedir. Sükûnet yerini gerilime bırakmaktadır. Çünkü görülen her nesne paramparça edilmiş ve yeniden yapıştırılmıştır. Karşımızda bir zamanlar yaşanmış ancak hakkında hiçbir şey bilmediğimiz bir şiddetin yeniden onarımı durmaktadır. Javier Villa bu çalışma için şunları dile getirmektedir;

Parça, bir zamanlar paramparça olanın izlerini ve aynı zamanda bir bütün olduğunu kanıtlar ve izleyici ile çevresi arasında bir gerilim oluşturmaktadır. (...) Çalışmada görülen imha ve yeniden inşa, geçmişte gerçekleşmiş, hakkında bir şey bilinmeyen bir şiddetin olası bir onarım sürecini göstermektedir. Parçaları tekrar bir araya getirme veya onarma ise –çatlak izlerinin görünmesinin önüne geçmek mümkün değildir– toplumsal ya da bireysel iyileşmeye, hasara uğramış bir bedendeki yara izlerini silmenin imkânsızlığına veya sadece şiddetli bir olayın ardından insanların hayatlarına devam edişine dair bir mecaz olabilir. (Villa, 2013)



Görsel 54. Martin Cordiano ve Tomas Espina. Nüfuz Alanı/ Dominio. (Detay). 2011. (Enstelasyon) (Değişebilen Boyutlarda). <https://bit.ly/2PUUcb0>



Görsel 55. Martin Cordiano ve Tomas Espina. Nüfuz Alanı/ Dominio. (Detay). 2011. (Enstelasyon) (Değişebilen Boyutlarda). <https://bit.ly/2PUUcb0>

Her zaman bu kadar becerikli olabiliyor muyuz? Kopan parçalar her zaman onarılabilir mi? Van Gogh'un kayıp kulağı nerededir? O, bu kulağı onarabildi mi? Bazen bir şeyler yaşantı içerisinde kaybolup gider. Van Gogh'un kestiği şey sadece bir kulak parçası değildir. Belki de Antonin Artaud'un da belirttiği gibi "toplumun intihar ettirdiği" (Artaud, 1991) bir ressamın kaybının bir parçasıdır ya da Van Gogh'un doktoruna dediği gibi bu sadece kişiseldir. Burada kaybı tanımlayan şeye "ilişkisellik" denilebilir. Bu kaniya Judit Butler'in *Kırılgan Hayat Yasın Ve Şiddetin Gücü* kitabında yer verdiği şu sözlerle varılmaktadır:

Bir şeyi kaybettiğimizde "katlandığımız şeyin geçici olduğunu yasın geçeceğini ve önceki düzenin yeniden kurulacağını düşünebiliriz. Ama belki de, katlandığımız şeye katlandığımızda kim olduğumuza dair bir şey ortaya çıkar, başkalarıyla bağlarımızın hatlarını çizen, bizi oluşturan o bağlar olduğunu bize gösteren, bizi meydana getiren bağları ya da ilişkileri bize gösteren bir şey. Burada bağımsızca varolan bir "ben" varmış da sonra basitçe oradaki "sen"i kaybetmiş değildir, özellikle de "sana" olan bağlılığım beni "ben" yapanın bir parçasıysa. Bu koşullarda seni kaybedersem, kaybımın yasını tutmamın yanı sıra kendime karşı anlaşılabilir oluveririm. Sensiz ben kimim? Bizi oluşturan bağların bazılarını kaybettiğimizde kim olduğumuzu ya da ne yapacağımızı bilemeyiz. Bir düzeyde "sen"i kaybettiğimi düşünürken beklenmedik şekilde bir şekilde "ben"im de kaybolduğumu keşfederim. Bir başka düzeyde, belki de "sende" kaybettiğim, hakkında hali hazırda kelime dağarcığım olmayan şey, münhasıran ne benden ne de senden oluşan, ama bu terimleri farklılaştıran ve ilişkilendiren bağ olarak kavranması gereken ilişkiselliktir" (Butler, 2013, s. 38).

İlişkisellik kavramı, belki de bu tezde sürekli bahsedilen içeri ve dışarı kavramlarının bir anlamda farklı bir türevini içermektedir. Bu ilişkisellik, bağıdır.

Butler'e göre, "Kayıp vermemizin kaynağında toplumsal olarak kurulmuş bedenler olmamız, başkalarıyla bağlarımızın bulunması, bağlarımızı kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olmamız, başkalarına maruz kalmamız, maruz kalma nedeniyle şiddet tehlikesiyle karşı karşıya olmamız yatar" (Butler, 2013, s. 36). Bu türden bir bağ sadece aile, arkadaş ve sevgili gibi yakınlık derecesiyle tanımlanmamaktadır. Bu bağ her şey ile ilişki kuran insanla ilgilidir. Yani göçmen çocuğun sahile vurmuş bedenini gördüğümüzdeki acı gibi bir bağ. Ya da ulu orta vurulup öldürülen bir köpek bedeniyle karşılaştığımızdaki acı gibi bir bağ. Aynı zaman dilimini paylaşmadığımız, Auschwitz'de yaşananlarla ilgili bir bağ. Ve burada hepsi yazılamayacak kadar çok ilişki. İlişmek. Zihnimize ilişen ve sağlıklı bir yas tutamadığımız bütün kayıplar, izlerini taşıyan bilinçdışı evrende salınıp dururlar. Bir esinti gibi...

(...) Ve aslında bunca şeyin nedeni, sokağın köşesine kadar giden esintinin, birden yön değiştirip tenimi okşamış olması. Bütün sevdiklerimiz, bütün yitirdiklerimiz- nesnelere, varlıklar, anlamlar- İşte böyle sürtünür tenimize, oradanda ruhumuza sızar; Tanrı'nın kucağında yaşanmış şu kısacık sahne, tam zamanında hayalimde beni yatıştırmaktan ve bana her şeyi kalenderce, bilgece kaybedebilmeyi öğretmekten başka yararı dokunmamış, azıcık esintiden ibaret değildir asla (Pessoa, 2019, s. 124).



Görsel 56. Çiğdem Doğan. Yangın Serisinden I. 2017. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 50x70 cm).



Görsel 57. Çiğdem Doğan. Yangın Serisinden II. 2017. (Kâğıt Üzerine Karışık Teknik, 50x70 cm).

Zihnimize ilişen bütün bu kayıplar, bilinçdışı evrende salınırken, bir duyguyla birlikte ortaya çıkar ve içimizde bir yangın yerine döner. Resimlerde (Görsel 56, 57) yer alan yangın imgesi, kaybın mekanı olarak, sürekli maruz kalınan kayba ve bu kayıp karşısında duyulan acıya gönderme yapar. Bu kayıp, başkalarıyla kurduğumuz bağla ilişkilidir. Resimlerde otların arasındaki sandalyeler bu bağın bir ögesi olarak yerlerini alırlar. İlişki nesnesi olan sandalyelerin boş oluşu, bu kayba neden olan ve maruz kalan arasında bir belirsizliğe işaret eder. Bu belirsizlik özellikle korunmuştur. Bunun sebebi resme bakana bir alan açmaktır. Çünkü yaşantı içinde, sürekli başkalarıyla ilişki kuran izleyici de bir anlamda kayba neden olan ve aynı zamanda maruz kalandır.

İki resim, aralarında olayın öncesi ve sonrasıyla ilgili bir diyalog kurmaktadır. İkinci resim birinci resmin devamı niteliğindedir. Bu devamlılık bir sürecek-zamansallığa gönderme yapar. Birinci resimdeki mekânda atmosfer daha aydınlık ve yangının başlangıç sahnesi canlandırılırken İkinci resimde atmosferin rengi geceyi, kaybı, yası ve korkuyu temsil eden siyahtır. Her şey çoktan yanıp kül olmuştur. Burada kurgulanan zamansallıkla bir kaybın süreci betimlenmek istenmiştir.

SONUÇ

Bu tezin konusu, bireysel sanat çalışmalarında bazı imgelerin neden var olduğu sorusuna yanıtlar aranırken ortaya çıkmış ve yanıtlara giden yolda en somut anlam ifade eden kavram olarak bilinçdışına ulaşılmıştır. Bireyin iç dünyasını oluşturan bilinçdışı, tüm yaşam boyunca kişisel anlam oluşturmada ve bu anlamları ifade etmede etkisini göstermektedir. Her insan farklı bir dünyadır ve bu dünyalar geçmiş yaşantı ve deneyimlerden beslenerek büyür. Bu anlamda bilinçdışı kavramı ile sanat arasındaki en önemli bağın, sanatçının kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ilişki olduğu ortaya çıkmaktadır. Buradan da sanatçının yaşam biçimi ve deneyimlerinin, zaman içinde oluşan kişisel anlatı üzerinde büyük bir etkisinin olduğu, başka bir ifadeyle, geçmişin şimdikiyi anlattığı ve şimdinin de geleceği şekillendirdiği anlaşılmaktadır.

Bireyden bağımsız şekilde ve bireyin dışında akan zaman genellikle doğrusal olarak tanımlanır ancak zihnimizin zamanı karmaşıktır. Unuttuğumuzu sandığımız birçok deneyim ve yaşantı, doğrusal olmayan bir akışla bilinçdışında yer edinir. Geçmişin gölgesi şimdikiye bulaşır. Geçmiş geri döner ve bu geri dönüş bir bağa işaret eder. Bu bağ, yaşamımız üzerinde etkisini hissettiğimiz anıların olduğu ve birçok kişi, nesne ve olayı kapsayan; geçmişle ilişki kurduğumuz bir bağıdır. Bu tezde bilinçdışı, geçmiş anıların gizlendiği bir depo, kiler, bodrum katı veya bir tavan arası gibi metaforlarla ifade edilmiştir. Tezde incelenen sanatçılar, kendilerinin ve içinde yaşadıkları toplumun bodrum katını aydınlatan çalışmalarlarıyla ele alınmışlardır.

Bir sanat eseri, özellikle Freud'un Psikanaliz Kuramı'ndan sonra sanatçısından bağımsız olarak okunamamaktadır. Bir yapıtı incelerken sanatçının ne için yarattığı sorusu, bizi sanatçının yaşadığı döneme ve sanatçının iç dünyasına yönlendirmektedir. Duyumsadığı dünyayı kendi süzgecinden geçiren sanatçı, bu süzgeçten süzülen parçaları çalışmalarına aktarmakta ve bu aktarımlar sanatçı ile ilgili ipuçları vermektedir. Aktarım, insan ilişkilerinin temelini oluşturan zihnin bir işlevi olmasının yanında, eskilere hayat verirken yeni fikirlerin yaratılması konusunda önemli bir araçtır. Bu tezde üzerinde durulan ve romantik geleneğe dayanılarak yaratılan çalışmalar gerçek yaşamdan ve anılardan elde edilen konular ile çocuklukta yaşanmış çeşitli kayıplar, korkular ve iç sıkıntılarının

aktarımıdır. Gece resimleri, kesik parmaklar ve düşsel manzaralar bu anılara gönderme yapar. Sürekli muhatap kalınan duygular ve karşılaşmalar belirli imgelere dönüşerek somutlaşmışlardır. Bu dönüşümler, genellikle bir diyalogla son bulmuştur. Bu diyalog, çalışmalarda bazen sandalye görselinin hayali bir atmosfere eklenerek; bazen gerçek ve düş olanı bir araya getirerek; bazen de cam fanus içinde kurulmuştur. Burada dış gerçeklikle ilişki içinde olan iç gerçekliğe dair düşünceler, önce yüzey üzerinde birer imgeye dönüşmüş sonraki süreçlerde yüzeyin olanakları ile yetinmeyip üç boyutlu çalışmalarda görünür hale gelmiştir. Üç boyutlu olarak bir kaya parçası üzerine yerleştirilen parmak, geçmiş ile kurulan bir karşılaşmanın dolayısıyla bir diyalogun sonucudur.

Gombrich'in de *Sanat ve Yanılsama* adlı kitabında belirttiği gibi modern sanat, sık sık renkleri ve biçimleri duygusal konumların temsilcisi kılacak bir iç dünyayı betimleme çabasıdadır (2015c, s. 311). Sanatçının iç dünyasıyla kurduğu diyalog ile kendine yön veren Romantizm'den bu yana sanat yeni bir yola girmiştir. İç dünyasının zengin imgelerini izleyicinin bakışına sunduğu bu yolda sanatçı, hayal gücünü aklın denetiminden çıkararak özgür bırakmış; bilinçli veya bilinçsiz eylemleriyle bir şekilde duygularını dışa vurmuştur. Gerçeklik hiyerarşisinde yapmış oldukları değişimle günümüz sanatını da etkileyen ve iç gerçekliğin, dış gerçekliğin yerine kullanılmasıyla beraber ortaya çıkan Dışavurumcu, Simgeci ve Gerçeküstücü gibi sanat akımları, bu tez kapsamında yapılan çalışmaların biçimsel yönünün yaslandığı geleneği de oluşturmuşlardır.

KAYNAKLAR

- Abella, Adela. (2011). Uluslararası Psikanaliz Yıllığı 2011 (B. Habib, N. Erdem, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Anatolia Müzayede. Zafer Gençaydın, İsimli. Erişim: 13.12.2019. <https://www.anatoliamuzayede.com/urun/870988/zafer-gencaydin>
- Artaud, Antonin. (1991) Van Gogh, Toplumun İntihar Ettirdiği (A. D. Soysal, Çev.) İstanbul: Nisan Yayınları. Erişim: 01.12.2019. <https://turuz.com/storage/her konu-2019-7/6951-Van Gogh-Toplumun Intihar Ettirdighi-Antonin Artaud-Ahmed D.Soyal-1991-59s.pdf>
- Arter. Sarkis. Çaylak Sokak. Erişim: 01.11.2019. <https://www.arter.org.tr/saat-kac>
- Artnet. Christian Boltanski. Chases Lisesi Anıtı / Monument to the Lycée Chases. Erişim: 07.04.2018. http://www.artnet.com/artists/christian-boltanski/monument-to-the-lyc%C3%A9e-chases-11-works-3HkFh_0j46nxdTEdDt2WQ2
- Arts & Culture. Frida Kahlo. Frida ve Düşük /Frida And The Miscarriage. Erişim: 30.11.2019. <https://artsandculture.google.com/asset/frida-and-the-miscarriage/3gFXDanEJcmRJA?hl=tr>
- Arts & Culture. Johann Heinrich Füssli, Kâbus/ The Nightmare. Erişim: 12.05.2018. <https://artsandculture.google.com/asset/thenightmare/lwFwTbrht4QzgA?hl=tr>
- Artun, Ali. (2012). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ateş, İsmail. (2008). Zafer Gençaydın ve Sanatı Üzerine Bir İnceleme, Sanat, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı 14, 2008, Erzurum.
- Auge, Mark. (2017). Yok-yerler (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Daimon Yayınları.
- Augustinus (2010). İtirafı (Ç. Dürüşken, Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Aytaç, Gürsel. (1999). Genel Edebiyat Bilimi. İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Bachelard, Gaston. (2014). Mekanın Poetikası (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baker, Ulus. (2015). Sanat ve Arzu. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bala, A. Havva. (2008). Mimarlıkta "Non-lieu" Kavramı ve Terminal. Erişim: 12.11.2018. <http://www.boyutpedia.com/2456/69627/mimarlikta-non-lieu-kavrami-ve-terminal>

- Balkon Art. Anselm Kiefer. Siyahlık/Nigredo. Erişim: 28.11.2019.
http://balkon.art/1998-2007/balkon05_06/06demutz.html
- Bandmag. Hale Tenger. Sandık Odası (Detay). Erişim: 27.11.2019.
<https://bantmag.com/magazine/issue/post/43/623>
- Butler, Judith. (2013). Kırılğan Hayat, Yasın ve Şiddetin Gücü (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cfile Daily. Dan Stockholm. Ev/Home. 2013-16. (Detay). Erişim: 11.05.2018.
<https://cfileonline.org/exhibition-by-hand-dan-stockholms-intimate-investigations-of-home/11-dan-stockholm-by-hand-house-brick-contemporary-ceramic-installation-art/>
- Chodorow, Nancy J. (2007). Duyguların Gücü, Psikanalizde, Cinsiyette ve Kültürde Kişisel Anlam (J. Ö. Dirlikyapan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Dan Stockholm. El ile/By hand. Erişim: 11.05.2018
<http://danstockholm.com/byhand.html>
- Danto, Arthur. C. (2014). Sanatın Sonundan Sonra (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. Guattari, F. (2015). Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Dedalus Yayınları.
- Derrida, Jacques. (2007). Marx'ın Hayaletleri (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erdem, G. Nilüfer. İnsanın Karanlığı ve Freud. Erişim: 14.09.2017.
<http://www.ercankesal.com/makaleler-sunumlar/insanin-karanligi-ve-freud/>
- Eriñç, M. Sıtkı.(1998). Sanat Psikolojisi'ne Giriş. Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Françalanci, L. Ernesto. (2012). Nesnelere Estetiği (D. Kundakçı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Freud, Sigmund. (1996). Düşlerin Yorumu II (E. Kapkın, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, Sigmund. (2001a). Psikanaliz Üzerine, Psikanalize Yeni Giriş Dersleri (A. Avni Öneş, Çev.). İstanbul: Say Yayıncılık.
- Freud, Sigmund. (2001b). Sanat ve Sanatçılar Üzerine (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Bozak Yayınları.
- Geçtan, Engin. (2017). Psikanaliz ve Sonrası. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gombrich, Ernst, H. (2015a). Sanatın Öyküsü (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Gombrich, Ernst, H. (2015b). İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler (K. Atakay, Çev.). İstanbul: YKY.
- Gombrich, Ernst, H. (2015c). Sanat ve Yanılsama (A. Cemal, Çev). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Guggenheim. Robert Motherwell. İspanya Cumhuriyetine Ağıt No. 110 /Elegy to the Spanish Republic No. 110. Erişim: 30.11.2019. <https://www.guggenheim.org/artwork/3047>
- Gürbilek, Nurdan. (2016). Ev Ödevi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Historia-Arte. Francisco Goya. Uçan Cadılar/ Vuelo de brujas. Erişim: 12.05.2018. <https://historia-arte.com/obras/vuelo-de-brujas-de-goya>
- İKSV. Dan Stockholm. Ev/Home. Erişim:11.05.2018 <http://15b.iksv.org/sanatcilar>
- İKSV. Martin Cordiano ve Tomas Espina. Nüfuz Alanı/ Dominio. Erişim: 15.09.2019. http://cdn.iksv.org/media/content/files/13BGuide_final.pdf
- İKSV. Martin Cordiano ve Tomas Espina. Nüfuz Alanı/ Dominio. Erişim: 15.09.2019. http://cdn.iksv.org/media/content/files/13BGuide_final.pdf
- Jung, Carl. G. (2017). Ruh İnsan, Sanat, Edebiyat (İ. H. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kagan, Moissey, S. (2008). Estetik ve Sanat Notları (A. Çalışlar, Çev.). İzmir: Karakalem Kitapevi.
- Kandinski, Vasili. (1993). Sanatta Zihinsellik Üstüne. (T. Turan, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karamanoğlu, Serap. E. (2017). Rahatı Kaçan Ağaç. Erişim: 25.11.2019. <http://kolajart.com/wp/2017/03/21/serap-emmungil-karamanoglu-rahati-kacan-agac/>
- Ken Kiff. Ken Kiff. Bir Psiko-Analistle Konuşmak: Gece Gökyüzü Serisi No. 113/ Talking With A Psycho-Analyst: Night Sky Sequence No. 113. Erişim: 30.11.2019. <https://www.kenkiff.com/ken-kiff-sequence>
- Klein, Melanie. (2011). Haset ve Şükran (O. Koçak, Y. Erten, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kolaj Art. Cebraail Ötgün. Karadelik. Erişim: 18.11.2019. <http://kolajart.com/wp/2017/03/21/serap-emmungil-karamanoglu-rahati-kacan-agac/>
- Krausse, Anna, Carola. (2005). Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. (D. Zaptcıoğlu, Çev.). Almanya: Literatür Yayıncılık.

- Kuspit, Donald. (2004). Sanatın Sonu (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları
- Kuspit, Donald. (1988). Statements From A Interview With Donald Kuspit, Bernadac, M. L., Obrist, H. U. (Ed.). Louise Bourgeois, Destruction Of The Father Reconstruction Of The Father (s. 157-167). Erişim: 12.07.2018. [https://monoskop.org/File:Bourgeois Louise Destruction of the Father Reconstruction of the Father Writings and Interviews 1923-1997.pdf](https://monoskop.org/File:Bourgeois+Louise+Destruction+of+the+Father+Reconstruction+of+the+Father+Writings+and+Interviews+1923-1997.pdf)
- Le Centre Pompidou. Christian Boltanski. Belge Vittrini/Vitrine of Reference. Erişim: 10.04.2018. http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski_en/popup01.html
- May, Rollo. (2013). Yaratma Cesareti (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- May, Rollo. (2017). Kendini Arayan İnsan (K. Işık, Çev.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Met Museum. Anselm Kiefer. Kış Manzaraları / Winter Landscapes. Erişim: 28.11.2019. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486573>
- Met Museum. Jean Dubuffet. Jean Paulhan'ın portresi/ Portrait of Jean Paulhan. Erişim: 30.11.2019. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489963>
- Moma. Vasily Kandisky. Erişim: 28.11.2019. <https://www.moma.org/collection/works/34914>
- Moran, Berna. (2007). Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Musee d'Orsay. Gustave Moreau. Galatea. Erişim: 10.9.2017. https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2410
- MutualArt. Arnold Böcklin. Medusa'nın Kafası ile Kalkan/ Shield with Medusa's Head. Erişim: 10.9.2017. <https://www.mutualart.com/Artwork/Medusenhaupt-A-shield-with-the-head-of-/F238CCC85FCB1964>
- Novalis. (2006). Önsöz, Geceye Övgüler (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ötgün, Cebail. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları. Sanat ve Tasarım e-dergisi. Erişim: 1.12.2019. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192619>
- Özmen, Erdoğan. (2012). Rüyada Uyanmak. İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Pastoureau, Michel. (2012). Siyah: Bir Rengin Tarihi (M. Tufan, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Pessoa, Fernando. (2019). Huzursuzluğun Kitabı (S. Özen, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Pietre, Celine. (2013). The Angel of the Odd" at Musée D'Orsay Probes Romanticism's Darkest Recesses. Blouinartinfo. Erişim: 10.9.2017. goo.gl/VppK4V
- Pinterest. Louise Bourgeois, Babanın Yok Edilmesi / The Destruction of the Father. Erişim: 21.03.2018. <https://www.theartstory.org/blog/wp-content/uploads/2015/03/The-Destruction-of-the-Father-Louise-Bourgeois.jpg>
- Quinodoz, Jean. M. (2010). Psike İstanbul Psikanaliz Kitaplığı. N. Erdem (Haz./Ed.) *Bir Düşünce Bir Usta*. (s. 67-82). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Read, Herbert. (2018). Sanat ve Toplum (E. Kök, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Ricoeur, Paul. (2017). Hafıza, Tarih, Unutuş (M. E. Özcan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sanat Blog. Doris Salcedo. İsimli. Erişim: 26.11.2019. <http://www.sanatblog.com/doris-salcedo-hafiza-duraklari/>
- Schultz, D. P., Schultz, S. E. (2007). Modern Psikoloji Tarihi (Y. Aslay, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Segal, Hanna. E. Bott Spillius (Ed.). (1990). Dream, Phantasy and Art. The New Library of Psychoanalysis. Erişim: 02.05.2018. <http://publichealthinsurance.xyz/booker/qb6jaqaaqbaj/>
- Semin, D., Garb, T., Kuspit, D. (2004). Christian Boltanski. Hong Kong: Phaidon
- Spector, Nancy. Robert Motherwell, Elegy to the Spanish Republic No. 110, Erişim: 01.12.2019. <https://www.guggenheim.org/artwork/3047>
- Staatliche Museen zu Berlin. Casper David Friedrich. Deniz yolunda keşiş/Mönch auf der Seestraße. Erişim: 12.04.2018. <https://www.smb.museum/en/whats-new/detail/publikation-zur-restaurierung-von-casper-david-friedrichs-moench-am-meer-und-abtei-im-eichwald-er.html>
- Substitute for Gaze. Andrey Tarkovski. Ayna (Sinema Filmi). Erişim: 17.09.2019. <https://substituteforgaze.weebly.com/the-write-stuff/category/terrence-malick>
- Tarkovski, Andrey. (2017). Mühürlenmiş Zaman. (M. Beyhan, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Timuçin, Afşar. (2002). Özgür Prometheus. İstanbul: Bulut Yayınları.

- Tolstoy, Lev Nikolayeviç. (2016). Sanat Nedir? (M. Beyhan, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Van Gogh Museum. Van Gogh. Buğday Tarlası ve Kargalar/Wheatfield With Crows. Erişim: 06.05.2018.
<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0149V1962>
- Villa, Javier. (2013). 13. İstanbul Bienali Rehberi.
http://cdn.iksv.org/media/content/files/13BGuide_final.pdf
- WikiArt. Emil Nolde. Çocuk ve Büyük Kuş / Child and Large Bird. Erişim: 27.11.2019. <https://www.wikiart.org/en/emil-nolde/child-and-large-bird-1912>
- WikiArt. Giotto di Bondone. Ölü İsa'ya Ağıt / Lamento (Il Compianto di Cristo). Erişim: 10.03.2018. <https://www.wikiart.org/en/giotto/lamentation-the-mourning-of-christ-1306-1>
- Wikimedia Commons. Michelangelo Merisi Da Caravaggio. Bakire Meryem'in Ölümü/ La Mort de la Vierge. Erişim: 12.04.2018.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_of_the_Virgin-Caravaggio_\(1606\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_of_the_Virgin-Caravaggio_(1606).jpg)
- Wikimedia Commons. Vincent Van Gogh. Arles'deki oda /Camera ad Arles. Erişim: 27.11.2019. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vincent_van_Gogh_-_De_slaapkamer_-_Google_Art_Project-x0-y0.jpg
- Yılmaz, Mehmet. (2009). Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler. Ankara: Ütopya Yayınevi.