T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

YENİ FİGÜRATİF RESİMDE ÖNE ÇIKAN UZAMSAL PRATİKLER VE PAULA REGO ÖRNEĞİ

Hazırlayan
Süeda İKİZOĞLU DALKILINÇ

Danışman
Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

İzmir / 2017

YEMİN METNİ

Resim Bölümü Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "*Yeni Figüratif Resimde Öne Çıkan Uzamsal Pratikler ve Paula Rego Örneği*" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

16 / 01 / 2017

Süeda İKİZOĞLU DALKILINÇ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün .19../01../2017... tarih ve .....2..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ...9.... maddesine göre Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Süeda İKİZOĞLU DALKILINÇ'ın Yeni Figüratif Resimde Öne Çıkan Uzamsal Pratikler ve Paula Rego Örneği konulu tezi incelenmiş ve aday ..10../.02./2017... tarihinde, saat .....16.00.'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ...90..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin .....başarılı..... olduğuna oy .....birliği..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN
Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

ÜYE
Yrd. Doç. Dr. Melahat Kalyoncu

ÜYE
Doç. Rasim ÖZGÜK

ÖZET

XX. yüzyılda ortaya çıkan bilimsel ve teknolojik gelişmelerle birlikte zaman ve uzam algımızda büyük değişimler olmuştur. Gerçek ve sanal ortamlarda teknolojinin neden olduğu hızlanma sıkışmış, klostrofobik bir uzam-zaman deneyimine yol açar ve bu (fiziksel, eleştirel vb.) mesafe algımızı zayıflatarak yetersiz hale getirir. Uzam-zamanın yerini hız-uzam aldığında doğaları gereği statik olan plastik sanatların sorunla karşılaşması kaçınılmazdır. Bunun yanında sanatta hazır-nesne kullanımı da sanat kavramını sonu gelmez bir yeniden tanımlama arayışına neden olur. Nitekim sanat eserinin biçimsel (duyusal/estetik) niteliklerinin büyük öneme sahip olduğu geleneksel temsil kavramı terk edilirken, felsefede geleneksel metafizik ve epistemolojik temalardan ayrılarak dilin yapısına ve insanın söz konusu bu temaları kavrayışındaki rolüne odaklanan post-modern dönüşüm, duygulardan bağımsız, zihin temelli bir sanat kavrayışına ayrıca katkıda bulunur.

Oysa yaratım sürecinde duyguyla bütünleşik olarak gerçekleşen bedensel eylem sayesinde duyumsanabilirlik kazanan biçim, üslup ve anlam, resmin aurasını/atmosferini meydana getirir. Resmin aurasının duyumsamaya açılmasını sağlayan resimsel uzam, söylemsel bir uzam değildir, dolayısıyla söyleme dönüştürülemez. Nitekim yaşamsal deneyiminin, söylemsel formun yetersizliğinden ötürü sanatsal formun yaratımıyla duyusal hâle gelişi bu durumu anlaşılır kılar. Kısacası, resmin gücünü söylemsellikten değil, biçim-üslup-anlamın yaratılış biçiminden aldığını söylemek yerinde olur.

Dil temelli semiyolojinin büyük önem kazandığı postmodern dönemde geleneksel sanattan esinlenen Yeni-Eski Ustalar ise resimsel uzamın oluşturuluş biçiminden kaynaklanan resmin bu gerçek gücünü duygu ve malzemeyi bütünleştiren sanatsal formlar yaratarak ortaya koyarlar. Nitekim Rego'nun resimlerinin başarısı da üslubunun anlatımcı olması ya da resimlerinin arkasındaki hikayelerden ziyade resimsel ögeleri düzenleyiş biçiminden ileri gelir.

Anahtar Kelimeler: Resimsel Uzam, Aura, Duyumsama, Biçim, Yeni Eski Usta

ABSTRACT

With the technological and scientific developments occurring in the 20th century, our perception of time and space has gone through a process of drastic transformation. Acceleration in real and virtual environments brought about by technology causes a compressed, claustrophobic experience of space-time which diminishes our sense of distance (physical, critical and so on.) rendering its perception insufficient. When space-time is replaced by speed-time, it is inevitable for plastic arts, which are static by nature, to run into problems. In addition, the use of the ready-made in art leads to an incessant quest to re-define the concept of art. Thus, the traditional notion of representation where the formal (sensuous/aesthetic) qualities of the work of art are of great importance, is abandoned while the postmodern linguistic turn in philosophy further contributes to a conception of art that is intellect based, independent of feeling and emotion.

However; form, content and style, all becoming sensuous through the activity of the body imbued with feeling, create the aura/atmosphere of the painting. The pictorial space which presents the aura of the painting to the sense is not a discursive one, and thus cannot be translated into the discursive form. Thus, that vital experience becomes sensuous through the creation of artistic form because the discursive form is insufficient makes this clear. In short, it can well be said that the painting acquires its power through not discourse but the way form-content-style is created.

In postmodern period in which language based semiotics acquired paramount importance, the New-Old Masters influenced by traditional art clearly demonstrate this power of painting which comes from the way the pictorial space is constituted by creating artistic forms that unify feeling and the material. Thus, the success of Rego's paintings has to do with the way she organizes the pictorial elements in her paintings rather than with her narrative style or the stories behind the paintings.

Keywords: Pictorial Space, Aura, Sensation, Form, New Old Master

ÖNSÖZ

Postmodern dönemde dilselliğin öne çıkmasıyla birlikte resmin uzamını oluşturan ögelerinden ve biçimsel özelliklerinden bağımsız bir şekilde, edebi nitelikteki söylemlere dönüştürülmesi amacını güden girişimler, yaratım sürecinden ziyade elde edilen sonuca odaklı bir bakış açısının ortaya çıkmasına neden olur ve böylece resme – ona dair olmasa dahi – her türlü anlamın yüklenebildiği, resmin kendi gerçekliğinden koptuğu bir durumla bizi karşı karşıya getirir. Söz konusu durumda ise geleneğin izlerini taşıyan figüratif resme ilişkin bir kavrayış sunmak; resmin içeriğinin kendi uzamına özgü niteliklerinden ileri geldiğine dikkat çekebilmek ve sağlam bir düşünce zemini üzerine yapılandırılmış yorumlara varabilmek için önem arz eder.

Yukarıda yer alan görüşler doğrultusunda yazdığım bu tezle ilgili olarak not düşmem istediğim bir husus, alıntıların orijinalliğini bozmaktan kaçınmamdan dolayı, aynı anlama gelen mekân ve uzam sözcüklerinin her ikisini de; kendime ait ifadelerde ise dilsel bir bütünlük sağlamak üzere sadece "uzam" sözcüğünü kullanmış olmamdır. Değinmem gereken diğer bir husus da yabancı kaynaklardan direkt olarak aktardığım cümlelerin çevirilerinin bana ait olmasıdır.

Son olarak, benim için özellikle manevi açıdan zorlu olan tez yazma sürecimde ihtiyaç duyduğum zamanlarda kapısını açarak en çok da manevi anlamda desteğini esirgemeyen, gerek bilgisini gerekse kitaplarını benimle paylaşan danışmanım Sayın Doç. Dr. A. Feyzi KORUR'a; yaratma eyleminin önemini vurgulayarak sonuçtan ziyade sürecin önemli olduğunu her defasında bana hatırlatan Sayın Doç. Rasim ÖZGÜR'e; resim yapmanın emek ve sabır gerektirdiğini öğreten, beni yetiştiren sevgili hocam Öğr. Gör. Oya TANSEL'e ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ndeki hocalarıma; zamanın ve mesafelerin dostluğa engel olmadığını gösteren Yrd. Doç. Emel BAŞARIK AYTEKİN'e; sıkıntılarımı ve düşüncelerimi bıkmadan dinleyen, bana inanan ve her daim yanımda olan sevgili eşim Gökhan DALKILINÇ'a, O'na ne kadar ihtiyacım olduğunu en çok, sesinden mahrum kaldığımda anladığım, bana dik durmayı öğreten sevgili annem Oya İKİZOĞLU'na; ölümünün son anına dek bana sevginin önemini öğreten, resim yapma nedenim olan, eksikliğini hep ama hep duyduğum canım babam Adil

İKİZOĞLU'na ve O'na ait olması gereken zamanlardan çalmama rağmen sonsuz sevgisini hissettirerek bana en büyük gücü veren canım oğlum Rüzgâr Mai DALKILINÇ'a tüm kalbimle teşekkür eder, adını anamadığım ve üzerimde hakkı olan herkese sevgi ve saygılarımı sunarım.

Süeda İKİZOĞLU DALKILINÇ

Ocak 2017

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ……..……... ii
TUTANAK …….....……...…….. iii
ÖZET ……...….…….…. iv
ABSTRACT ….…….….. v
ÖNSÖZ ……..……..... vi
İÇİNDEKİLER …..……..….....…… viii
RESİM LİSTESİ …….....……... x

GİRİŞ ……..……..... 1

1. GÜNÜMÜZDE UZAM ALGISI VE SANATA ETKİSİ …….……... 8

1.1. Kant'tan Günümüze Felsefede Uzam Tartışmalarına Kısa Bir Bakış 8
1.2. Postmodernist Süreçte Uzam …….……..... 19
1.2.1. Zaman-Uzam Sıkışması, Hiper Uzam ve "Non-lieux" 24
1.2.2. Virilio'ya Göre Hız-Uzam ve Sanatın Kazası 30

2. XX. YÜZYIL SANATINDA UZAM …….....…...…….……...…… 37

2.1. Uzam Algısıyla Birlikte Değişen Temsil Sistemi …….…...……... 39
2.2. Langer'ın Sanat Teorisinde "Resimsel Uzam" …….…….....……. 55
2.3. Resim ve Duyumsama .....… ……..……..…….. 64
2.4. Yeni Figüratif Resimde Uzam ve Geleneğin İzleri …….…. 78

3. BİÇİM-ANLAM İLİŞKİSİNE ETKİ EDEN YARATIM SÜREÇLERİ BAĞLAMINDA PAULA REGO'NUN RESMİNİN UZAMI …..……. 93

3.1. Malzeme Aracılığıyla Gerçekleşen Sanatsal Deneyimin, Duyumsama Yaratımındaki Belirleyiciliği ….……..……..…… 95

3.2. Resimde Biçim, Üslup ve Anlam ……..…….. 102
3.3. Biçim-Anlam İlişkisi Bakımından Rego'nun Resmi ……..……... 105

SONUÇ ……...…….. 122
KAYNAKÇA ……..... 124
ÖZGEÇMİŞ

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Le Corbusier&Pierre Jeanneret, Villa Soyage, 1929, Poissy, Fransa …….. 21

http://architectuul.com/architecture/villa-savoye

Resim 2. Minoru Yamasaki, Pruitt-Igoe,St. Louis, Amerika …… 22

Pruitt-Igoe Myth press material

Resim 3. "Ulaşım alanında mekânı zaman aracılığıyla ortadan kaldıran yenilikler sonucunda küçülen dünya haritası" …… 29

http://www.stonybrook.edu/libmap/coordinates/seriesa/no3/harvey2.gif

Resim 4. "Alcatel'in 1987 tarihli bir reklamı küçülen yeni dünya imgesini popüler biçimde vurguluyor" ……...…… 29

https://31.media.tumblr.com/30f3d369d113c777cc9876510587011f/tumblr_inline_njzir5BkHv1s69ex0.png

Resim 5. Georges Braque, Keman ve Sürahili Natürmort 'Still Life with Violin and Pitcher', tuval üzerine yağlı boya, 117 x 73 cm., 1910, Kunstmuseum, Basel …...…… 42

http://www.wikiart.org/en/georges-braque/violin-and-pitcher-1910

Resim 6. Mondrian, Gri Ağaç 'The Gray Tree', tuval üzerine yağlı boya, 1912, Gemeentemuseum, The Hague ……..... 43

http://www.piet-mondrian.org/the-gray-tree.jsp

Resim 7. Joseph Beuys, Fat Felt Sculpture (Fat Battery); metal ve camdan vitrinde yağ, keçe ve mukavva kutu, 111,8 x 69,2 x 86,3 cm.; 1963, The Museum of Modern Art, New York …… 51

https://s-media-cache-k0.pinimg.com/736x/f2/73/c3/f273c3cf159f309e7cfbe9cbd28b05f3.jpg

Resim 8. Robert Rauschenberg, Monogram; yağ, kâğıt, kumaş,kâğıt baskı, reprodüksiyon baskı, metal, tahta, lastik ayakkabı topuğu ve dört tekerlekli tahta platformda ise üzerinde araba lastiği bulunan, yağlı boyayla boyanmış Angora keçisi; 42 x 63 1/4 x 64 1/2 inç, 1955-59, Moderna Museet, Stockholm ……..….. 51

http://image.slidesharecdn.com/4-2neodada-120627080026-phpapp01/95/42-neo-dada-51-728.jpg?cb=1340785010

Resim 9. Andy Warhol, Elmas Tozu Ayakkabılar 'Diamond Dust Shoes (Random)', akrilik, ipek baskı mürekkebi ve keten üzerine elmas tozu; 90 x 70 inç, 1980, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh ……...…… 54

http://www.warhol.org/collection/art/work/1998-1-237/

Resim 10. Van Gogh, Çiftçi Ayakkabıları, tuval üzerine yağlı boya, 37.5 x 45 cm., 1886, Van Gogh Museum, Amsterdam, Netherlands ……...…… 54

https://oykudefteri.wordpress.com/tag/van-gogh/

Resim 11. Diego Velázquez, Inocencio X, tuval üzerine yağlı boya, 140x120 cm., 1650, Galería Doria Pamphili, Roma ……..……. 68

https://es.wikipedia.org/wiki/Inocencio_X_(Vel%C3%A1zquez)

Resim 12. Francis Bacon, Velázquez'in Papa X.Innocent Portresinden Çalışma "Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X", 1953 ……. 68

http://leboisdesarts.altervista.org/arianna-mascetti/innocenzo-x/

Resim 13. Francis Bacon, Detail from Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, tuval üzerine yağlı boya, 1944, Tate Gallery, London …..……. 68

http://fb-akermariano.blogspot.com.tr/2014/02/mariano-akerman-researcher.html

Resim 14. Francis Bacon, Tanıklar Eşliğinde Bir Yatağa Uzanmış İki Figür (triptik) 'Two Figures Lying on a Bed with Attendants (triptych), tuval üzerine yağlı boya, her biri 198x147.5 cm, 1968, Özel Koleksiyon, New York ……..…….. 69

http://3.bp.blogspot.com/-jC5S736dEek/UoMM-zdZx2I/AAAAAAAAEjc/d0e2Etbubvo/s1600/tumblr_m7o0g2bYJB1qiy50po1_1280.jpg

Resim 15. Francis Bacon, Triptik, tuval üzerine yağlı boya, her biri 198x147.5 cm., 1973, Saul Sternberg Koleksiyonu, New York ……..… 70

http://www.artquotes.net/masters/bacon/bacon_triptych1973.jpg

Resim 16. Edward Hopper, Gecekuşları 'Nighthawks', tuval üzerine yağlı boya, 84.1x152.4 cm, 1942, Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois …….. 76

https://tr.wikipedia.org/wiki/Gece_Ku%C5%9Flar%C4%B1#/media/File:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg

Resim 17. Edward Hopper, Sabah Güneşi "Morning Sun", tuval üzerine yağlı boya, 71.4x101.9 cm., 1952, Columbus Museum of Art, Museum Purchase: Howald Fund ... 77

http://www.edwardhopper.net/morning-sun.jsp

Resim 18. Edward Hopper, Sabah Güneşi Çalışmasından Detay 'Detail from Study for Morning Sun', kâğıt üzerine füzen, 30.5x48.1 cm, 1952, Collection of Whitney Museum of American Art, New York …… 78

https://evemuseografia.files.wordpress.com/2014/02/edward-hopper-study-for-morning-sun-1952-fabricated-chalk-and-graphite-pencil-on-paper.jpg

Resim 19. Antonio López García, Üç Kapılı Atölye, kâğıt üzerine kurşun kalem, 98x113 cm., 1969-1970 ……...…… 79

http://www.robertorosenman.com/antonio-lopez-garcia/

Resim 20. Antonio López García, Elektrik Işığı, kâğıt üzerine kurşun kalem, 122x100.5 cm., 1970……...…….. 79

https://www.google.com.tr/search?q=la+luz+electrica+lopez+garcia&biw=943&bih=636&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjE6s_kjonNAhVIxRQKHT_7DZoQ_AUIBigB#imgrc=YEXkcJ3cybDRWM%3A

Resim 21. Richard Estes, Williamsburg Bridge Subway, tuval üzerine yağlı boya, 1987…… 80

http://www.the-dilettante.org/Themeparks/archive//transportation14(5)/estes.html

Resim 22. Richard Estes, Telefon Kabinleri 'Telephone Booths', sıkıştırılmış fiber levha üzerine akrilik, 122x175.3 cm., 1967, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid ……..…81

http://jdbrecords.blogspot.com.tr/2010/01/empire-state-of-mind.html

Resim 23. Sidney Goodman, Beş Figürün Portresi 'Portrait of Five Figures', tuval üzerine yağlı boya, 132x183cm., 1973-1974 …….. 82

Edward Lucie-Smith, 2002, s. 239

Resim 24. Lucian Freud, Ve Damat 'And The Bridegroom', tuval üzerine yağlı boya, 232x196 cm., 1993, Özel Koleksiyon ……..…… 84

https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/c0/2f/c7/c02fc7387e195cfed8bfef01ff24ecad.jpg

Resim 25. Jenny Saville, İşaretli/Damgalı 'Branded', tuval üzerine yağlı boya, 213.4x182.9 cm., 1992 ……...…… 87

https://wizjalokalna.files.wordpress.com/2011/07/jenny-saville-self-portait.jpg?w=780

Resim 26. Jenny Saville, Prop, tuval üzerine yağlı boya, 213.5x183 cm., 1993 Saatchi Koleksiyonu, Londra ……...…….. 87

https://wizjalokalna.files.wordpress.com/2011/07/jenny-saville-self-portait.jpg?w=780

Resim 27. Eric Fischl, Yatak, Sandalye, Model 'The Bed, The Chair, The sitter', keten üzerine yağlı boya, 198x236 cm., 1999……... 89

http://www.ericfischl.com/the-bed-the-chair-/

Resim 28. Eric Fischl, Sanat Fuarı: Stand:#22 Yaşasın Kötülük 'Art Fair: Booth # 22 Evil Live', keten üzerine yağlı boya, 173x208 cm., 2013 ……...…… 90

http://www.ericfischl.com/art-fair-1/

Resim 29. Eric Fischl, Kedinin Miyavlaması 'The Cat's Meow', keten üzerine yağlı boya, 152x229 cm., 2015 ……...…….. 90

http://www.ericfischl.com/art-fair-1/

Resim 30. Michaël Borremans, Dört Peri ‘Four Fairies’, tuval üzerine yağlıboya, 2003..... 91

http://onandon.org.hk/newsletter/wp-content/uploads/2010/04/Four-Fairies-2003.jpg

Resim 31. Michaël Borremans, Uyuyan ‘Sleeper’, tuval üzerine,yağlı boya, 40x50 cm., 2008 ……..…….. 92

http://www.zeno-x.com/artists/MB/michael_borremans.html

Resim 32. Paula Rego, Köpek Kadın ‘Dog Woman’, tuval üzerine pastel , 120x160 cm., 1994, Saatchi Koleksiyonu, Londra ……...……. 98

http://www.saatchigallery.com/artists/paula_rego.htm

Resim 33. Paula Rego, Köpek Kadın için ön çalışma, kâğıt üzerine kurşun kalem, 45x52 cm., 1993 ……...…….…… 98

McEwen, Paula Rego Behind the Scenes, 2008, s. 24, Phaidon

Resim 34. Paula Rego, Nişanlanma: Dersler: Perişanlık, Hogarth’ın ‘Marriage à la Mode’undan çalışma (triptik) “The Betrothal: Lessons: The Shipwreck, after ‘Marriage a la Mode’ by Hogarth” alüminyum levhaya sabitlenmiş kâgıt üzerine pastel, 150x160 cm.-150x90 cm.-150x160 cm.,1993, Tate Gallery, Londra ……..…. 99

http://www.tate.org.uk/art/artworks/rego-the-betrothal-lessons-the-shipwreck-after-marriage-a-la-mode-by-hogarth-t07919

Resim 35. Tony Rudolf ve Lila Nunes ‘After Hogarth’ serisi için poz denemelerinde bulunurken, 1999……..…. 100

McEwen, Paula Rego Behind the Scenes, 2008, s. 77, Phaidon

Resim 36. Paula Rego, Hizmetçiler ‘The Maids’, tuval destekli kâğıt üzerine akrilik, 213x244 cm., 1987, Saatchi Koleksiyonu, Londra ……... 108

http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/rego_paula_the_maids.htm

Resim 37. Paula Rego, Aile ‘The Family’, tuval destekli kâğıt üzerine akrilik, 213x213 cm., 1988, Saatchi Koleksiyonu, Londra …….. 110

http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/rego_paula_the_family.htm

Resim 38. Paula Rego, Zaman-Geçmişteki ve Şimdiki ‘Time-Past and Present’, tuval destekli kâğıt üzerine akrilik, 183x183 cm., 1990-1991, Centro de Arte Moderna, Calouste Gulbenkian Foundation, Portekiz ……..…. 113

https://stomouseio.wordpress.com/tag/museu-calouste-gulbenkian/

Resim 39. Paula Rego, ‘Zaman-Geçmişteki ve Şimdiki’ için yaptığı eskiz, kâğıt üzerine mürekkep ve kurşun kalem , 46x45cm., 1990 ……..……. 113

Resim 40. Antonello da Messina, St. Jerome Çalışırken ‘St. Jerome in His Study’, ahşap panel üzerine yağlı boya, 45.7x36.2 cm., 1474-1475, National Gallery, Londra …...…113

https://en.wikipedia.org/wiki/St._Jerome_in_His_Study_(Antonello_da_Messina)

Resim 41. Paula Rego, Brezilya’daki İlk Ayin ‘The First Mass in Brazil’, tuval destekli kâğıt üzerine akrilik, 130x180 cm., 1993 ……. 115

http://www.all-art.org/art_20th_century/rego1.html

Resim 42. Paula Rego, Dans Eden Devekuşları, Disney’in ‘Fantezi’sinden “Dancing Ostriches from Disney's 'Fantasia' ” (triptik), alüminyum altlıklı kâğıt üzerine pastel, her biri 150x150 cm., 1995, Saatchi Koleksiyonu, Londra ……...…….. 118

http://www.saatchigallery.com/artists/paula_rego.htm

Resim 43-44-45. Paula Rego, Dancing Ostriches from Disney's 'Fantasia', alüminyum altlıklı kâğıt üzerine pastel, her biri 150x150 cm., 1995, Saatchi Koleksiyonu, Londra…….. 118

http://www.saatchigallery.com/artists/paula_rego.htm

Resim 46. Paula Rego, Dancing Ostriches from Disney's 'Fantasia' (diptik), alüminyum altlıklı kâğıt üzerine pastel, 160x155 ve 160x120 cm., 1995, Saatchi Koleksiyonu, Londra ……..…. 118

http://www.saatchigallery.com/artists/paula_rego.htm

Resim 47. Paula Rego, Kadınlar Kumpanyası/Topluluğu ‘The Company of Women’, alüminyum altlıklı kâğıt üzerine pastel, 170x130 cm., 1997, Casa Das Historias, Museu Paula Rego, Portekiz ……...……..… 119

http://www.casadashistoriaspaularego.com/en/collection/painting.aspx

Resim 48. Paula Rego, İsimsiz Numara. 2 “Untitled No. 2”, alüminyum altlıklı kâğıt üzerine pastel, 110x100 cm., 1998 …….……... 120

https://tr.pinterest.com/pin/95701560803674064/

GİRİŞ

Tüm deneyimler uzam ve zamanla bütünleşik olarak gerçekleşir. Felsefenin temel konularından olan bu kavramlar üzerine düşünmek, edinilen deneyimlerle ilgili yerinde yorumlarda bulunabilmek için önem taşır. Kern "Tüm insanlar, her yerde, tüm çağlarda, ayrı bir zaman ve uzam deneyimine sahiptir; bunun bilincinde olmadıklarında bile, bunla ilgili bir mefhum vardır" der (Kern, 2013, s. 40). Felsefe, edebiyat, bilim ve sanat gibi alanlardaki uzam ve zaman deneyimleri aracılığıyla ortaya çıkan yaratıların, kendi çağına özgü uzam-zaman algısı bağlamında yorumlanmaları gerekir. Bu esnada, her yaratının onu meydana getiren, kendisine özgü uzamsal niteliklerinden oluştuğu gerçekliği de unutulmamalıdır. Nitekim, Deleuze'ün "Belirsiz bir zaman ve uzamda bir öykü anlatmak söz konusu olamaz, ritimler, ışıklar, uzam ve zamanlar gerçek kişiler olurlar" (Akt. Sauvagnargues, 2010, s. 58) sözleri, belirli bir uzam-zamana tabi olan deneyimlerin kendine özgü ögeler aracılığıyla yaratılan uzam ve zamanlar olduğunu gözler önüne serer. Edinilen deneyimlerde ise yaşanılan çağdaki kültürel, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin uzam-zaman algısına etki ediş biçimi, belirleyici bir rol oynar. Dolayısıyla, sanat alanındaki deneyimlere etki eden uzam algısının nasıl şekillendiğinin bilinmesi, sanat eserlerine ilişkin daha sağlam bir düşünce zeminine oturan bilinçli bir yaklaşım içinde olmayı olası hâle getirir.

Diğer yandan, gelişen bilim ve teknolojinin vardığı noktada uzam algısının çoğunlukla, bedenin var oluşsal deneyiminden kopuk olarak şekillendiğini gösteren bilgiler, söz konusu durumun resim sanatını ne yönde etkilediğine dair bir araştırmayı da gerekli kılar. Pallasmaa, teknolojik görmenin bedensel görmeyi zedelemesiyle yaratım olgusunun zarara uğraması üzerine temellendirdiği "Tenin Gözleri" adlı kitabında, sanattaki var oluşsal deneyime ilişkin olarak şunları söyler:

> "Sanatsal dışavurum, dünyanın söz-öncesi anlamlarıyla, basitçe entelektüel olarak anlaşılmaktan ziyade bedenle bütünleşmiş ve yaşanmış anlamlarla, iç içedir. (…) Gaston Bachelard'ın belirttiği gibi, 'şair varlığın eşiğinde konuşur', ama şiir de dilin eşiğinde gerçekleşir. Genel olarak sanat ve mimarlığın görevi de, tıpkı şiir gibi, salt birer izleyici olmakla kalmayıp, ayrılmazcasına ait olduğumuz farklılaşmamış bir iç dünya deneyimini yeniden kurmaktır" (Pallasma, 2011, s. 33).

Merleau-Ponty'nin "Bedenimiz hem nesneler arasında bir nesnedir, hem de onları gören ve onlara dokunan şeydir", "Ressam ya da şair dünyayla karşılaşmasından başka bir şeyi nasıl ifade edebilir ki?" (Akt. Pallasma, s. 18, 27) sözleri de teknolojiyle birlikte önemini yitirmeye başlayan bedenselliğin yaratım sürecindeki yerini açıkça ortaya koyar. Bu bağlamda, bedenselliğin önemini yitirmesine neden olan teknolojik gelişmelerle uzam algısı arasındaki ilişki dikkat çekicidir. Benjamin şöyle der:

> "Bildiğimiz gibi en eski sanat yapıtları – önce büyüsel, sonra ise dinsel – ritüellerle kullanılmak üzere yapılmıştır. Sanat yapıtının bu aurasal varoluş biçiminin ibadet işlevinden hiçbir zaman tamamıyla ayrı tutulamaması da oldukça kayda değerdir. Başka bir ifadeyle: *'sahici' sanat yapıtının benzersiz değerinin temeli daima ritüellere dayalı olmuştur"* (Benjamin, 2015, s. 20).

Ritüellere dayalı gerçekleşen, varoluşsal türdeki sanat deneyimi bedensel eylemin esas olduğu bir yaratım biçimidir ve sanat eserinin *aura*sı ancak böyle bir yolla vücut bularak duyumsamaya açılır. Öte yandan ressam, resim yaparken bir büyü ritüelindekine benzer şekilde çalışmasıyla arasındaki mesafeyi korur fakat çalışmasına teknolojik gözün dahil olduğu süreçte söz gelimi fotoğraf makinesiyle sağlanan görme biçimi, Pallasmaa'nın ifade ettiği " 'dünyanın eti'nin ete bürünmüş bir parçası olan bedenli *(embodied)* görme"yi (Pallasma, 2011, s. 26) devreden çıkararak mekanik/dijital gözün imgesinin yaratım sürecindeki duyumsallığı aksatmasına neden olabilir.

Ulaşım, bilişim gibi alanlarda gerçekleşen teknolojik gelişmeler mikro ve makro düzeyde algı eşiğimizin çok ötesinde bir uzam-zaman ortamında var olan bir dünyayı algımıza açar. Ancak teknolojinin yaratttığı bu ortam ilk çağlardan beri bedensel olarak pek değişmemiş olan insanın bedensel ve ruhsal varoluşuna ve donanımına uygun değildir. Jameson'ın hiperuzam diye adlandırdığı bu uzamla beden arasındaki ilişkide bir kopukluk meydana gelir (Jameson, 1990, s. 105). Bununla beraber, Modernizm sonrası yaygınlaşan sınırları muğlak, şizofrenik bir yapılanmayı andıran uzamsallık, yer kavramının yeni anlamlar kazanmasına yol açar. Marc Augé, insanları tüketime yöneltmek amacıyla oluşturulan bu sınırları belirsiz, devinimli transit yerleri "yer olmayan[lar]" diye niteler. Garlar, hava alanları, otobanlar, hipermarketler gibi aidiyet duygusunun hissedilmesini imkânsız kılan yer olmayanlara, kişilerin kendilerini konumlandırmalarını imkânsız kılan elektronik/sanal uzamın dahil olması da elbette ki

postmoderniteyle birlikte sözü edilen büyük değişimlerin kaçınılmaz bir sonucu olarak karşımıza çıkar (Çabuklu, 2006, s. 28). Harvey, teknolojinin neden olduğu hızla birlikte değişen uzam algısını "zaman-uzam sıkışması" kavramı ile açıklar. Zaman-uzam sıkışması basitçe, uzamsal kavrayışın hız ve zaman algısı karşısında yetersiz kaldığı ve mesafe hissinin ortadan kalktığı duruma dair bir sıkışıklık hissi olarak açıklanabilir. Mesafe hissinin yok olduğu (sanal olan) deneyimde Jameson'a göre artık, eleştirel mesafenin varlığından bahsetmek mümkün olamaz (Jameson, 2008, s. 122). Bu da Baudrillard'ın sözünü ettiği, kitle iletişim araçlarının görüntü yağmurunun bireylerin göstergeyle arasındaki içsel mesafesini ortadan kaldırması olayına karşılık gelir (Baudrillard, 2012, s. 65).

Virilio ise teknolojik gelişmelerin zamansal mesafeyi kısaltarak neden olduğu zaman-uzam sıkışması durumunda esasen uzamsal bakımdan da bir genleşme olduğunu ileri sürer (Virilio, 2003, s. 17). Jose Ortega y Gasset'nin "Kitlelerin Ayaklanması" adlı kitabındaki şu sözleri, Virilio'nun uzamsal genleşme mevzusuyla ilgili olarak dile getirdiği düşünceleriyle aynı yöndedir:

> "Yeryüzünün her köşesi artık kendi geometrik uzamına sınırlı olmaktan çıkmış, birçok yaşamsal bağlamda gezegenimizin kalan yerlerinde de etkisini göstermekte. Nesnelerin bulundukları yeri etkilediklerini belirten fizik ilkesine göre şunu kabul etmemiz gerekiyor ki, günümüzde yeryüzünün herhangi bir noktası düpedüz her yerde hazır ve nazırdır. Uzakların böyle yakına gelmesi, aslında orada bulunmayanın varlığı, her yaşamın ufkunu inanılmaz boyutlara taşımış oluyor" (Gasset, 2012, s. 65).

Gasset yukarıda yer alan sözlerinin devamındaki "Hepten anlamsız olan kozmik zamanı ve mekânı alt etmek insanoğlu açısından bir onur sorunu olmuştur*; içi boş hızı işleterek mekânı öldürüp, zamanı boğazlamanın bize çocuksu bir zevk vermesinde şaşılacak şey yok" (Gasset, s. 66) ifadeleriyle de teknolojinin sebep olduğu hızın, zaman ve uzamı yok ettiğine ilişkin görüşlerini ortaya koyar. Söz konusu durum, Virilio'ya göre teknoloji ve hızdan dolayı yiten mesafe hissine bağlı olarak meydana gelen "kaza" ile benzerlik taşır. Artık, 'zaman-uzam' gerçeklik önemini kaybederek yerini 'hız-uzam'ın gerçekliğine bırakır (Armitage, 2001, s. 71). Böylece dünyaya ve bedenselliğe bağlı olan perspektif anlayışına sanal uzamın sanal perspektifi eklenirken gerçek ve sanal uzamın

birleşimi, yeni gerçekliği meydana getirir. Perspektif algısındaki değişimle birlikte temsil kavramı da değişime uğrar. Zira hız-uzamın/ışık-uzamın sanal gerçekliği içsel mesafeyi köreltirken ne geçmişe ne de geleceğe göndermede bulunabilen – Virilio'nun deyişiyle – "buradalık sanatı"nın imgeleri, sanat alanında da kendini gösteren kazanın formları olarak karşımıza çıkar (Virilio, 2003, s. 119). O'na göre, plastik sanatların uzamı çağdaş teknolojilerin devingen ve her şeyi görünebilir kılan sanal gerçekliği karşısında geride kalır ve sanattaki bu kaza, plastik sanatlardaki aksaklığın fark edilmesi için büyük önem arz eder (Wilson, 1994).

Diğer yandan, Einstein'ın "Birbirine göre hareket hâlinde olan sonsuz sayıda uzam vardır" (Akt. Kern, 2013, s. 211) fikri bakış açılarının çoğaldığı ve nesnelerin farklı açılardan görülerek resim düzlemine aktarıldığı Kübist tarzın oluşumun etmenlerinden birini oluşturur. Böylelikle nesnenin görünümünün sorgulanmaya başlanması beraberinde, görünürün aslında göründüğü gibi olmadığına yönelik görüşlere yol açar ve klasik perspektifi terk ederek nesnelerin özüne dair bir kavrayışı kendilerine esas edinen sanatçıların çalışmalarında soyutlamacı bir tavrın belirginleşmesi söz konusu hâle gelir (Öndin, 2003, s. 17). Ancak Danto'ya göre sanatçı malzemelerinin aynı kaldığı, değişen şeyin sadece çizgi, renk gibi resimsel ögelerin bir araya getiriliş biçimi olduğu bu durumda temsil sistemindeki bir kırılma noktasından bahsetmek doğru olmaz (Danto, 2014, s. 32). Zira gerçekliğin malzeme aracılığıyla dönüştürülmesi sonucunda onun yerine geçen sanatsal formun yaratımı, perspektif ilkeleri alt üst edilse dahi devamlılığını muhafaza eder. Hazır-nesne kullanımının sanata dahil olmasıyla ise sanatın ve gündelik bir eşyaya sanat eseri niteliği kazandıran şeyin ne olduğuna ilişkin sorular çağdaş sanat felsefesinin önemli meseleleri olur (Danto, s. 35). Sıradan olan, estetikleştiği sırada geleneksel anlamda estetik olan tamamen hükmünü yitirir (Baudrillard, 2012, s. 88). Nesnelerin bağlamının değişime uğradığı uzamda semiyolojik anlamları üzerinden yapılandırılan dilsel ifade önem kazanır. Bununla birlikte sanat eserinde – Heideger'in "Sanat Eserinin Kökeni" adlı kitabındaki bakış açısına göre – *hakikatin* yaratma eylemi aracılığıyla açığa çıkmasına dayalı olan geleneksel temsil sistemi terk edilir. Sanat eseri özelliği kazandırılarak estetikleşen sıradan nesne Duchamp'a göreyse aslında, sanatın

estetik bakımdan değerlendirilmesi gerekliliğine karşı bir duruşun nesnesidir (Kuspit, 2014, s. 37). Kuspit, Duchamp'ın bu yaklaşımının temelindeki düşünceleri şöyle açıklar:

> "Sanat eseri, sanatçının amacı ve başarısızlıkla sonuçlanan amacını gerçekleştirme girişimi arasındaki psikolojik kararsızlığın kapanına sıkışmıştır. Duchamp sanat yapmanın boşunalığına işaret eder – (her ne kadar gizlice sanatın bir versiyonunu yapsa da) aslında kendisi de sanatı satranç oynamak için bırakmıştır – çünkü hiçbir sanat eseri sanatçının tutkularını mükemmel bir biçimde aktaramaz, yani sanatçının çektiği acıları gidermek konusunda hiçbir faydası dokunmaz. Duchamp'a göre sanat eseri başarısızlığa mahkûmdur, çünkü bir şey bir dilden başka bir dile çevrildiğinde her zaman bir şeyler kaybolur – çeviri genel olarak olanaksız derecede zor bir iştir. Benzer biçimde, izleyicinin eseri estetik dile çevirmesi de başarısızlığa mahkûmdur, çünkü eserin içinde bulunan tutku dolu duygular bundan kaçarlar. Aslında Duchamp'a göre estetik, bu duyguları inkâr etmek için tasarlanmıştır: estetik duygu engellenmiş duygudur. Kısacası, böyle bir çeviride hem kaynak metnin gücü hem de anlam nüansları daima kaybolacaktır. Duchamp'ın sanat eserini, son kertede sanat eserine ve yaratıcı edime yönelik dokunaklı bir alaydan ibaret olan hazır-nesneye çevirmesi ise onun nihilist kötümserliğinin en açık ifadesidir" (Kuspit, s. 40)

Eserin estetik dile çevrilmesi mevzusuna gelince; Langer'ın resmin uzamıyla ilgili öne sürdüğü sanat teorisi bu noktada bize farklı bir bakış açısı sağlar. Zira Langer, resmin uzamını, kendi deyişiyle "resimsel uzam"ı sözle ifade edilmesi mümkün olmayan duygu yaşamının yaratma eylemi aracılığıyla sanat formuna dönüşerek algıya açıldığı sanatsal soyutlamanın zahiri uzamının bir formu olarak tanımlar. "Her sanat içsel gerçekliği, öznel yaşamı, duyguyu somutlaştırmak amacıyla dış gerçekliğin kendi aracına uygun imgesini oluşturur" (Langer, 2012, s. 15). Sadece yaratılan sanat eserinin kendi uzamına özgü biçimde beliren bu form, bir duyguyu imlemez zira duygu yaşamının "doğrudan bir sunumu" olarak duyumsamaya açılır (Langer, s. 108). Söylemsel olan ya da olmayan nitelikte başka bir ifadeye çevrilmesi mümkün değildir. Sonuç olarak her ifade formunun uzamı kendine özgüdür. Duygu yaşamının malzemeyle bütünleşik olarak dönüştürülmesiyle beliren resimsel uzamın, diğer bir ifadeyle öznel yaşam deneyiminin görsel ifadesi olan sembolik formun yaratıma tabi oluşu sembolik form ve zahiri uzamın bir ve aynı olduğu sonucunu ortaya çıkarır. Öte yandan bu zorunluluk, plastik sanatların birincil niteliğini meydana getirir ve Langer'ın "birincil yanılsama" diye adlandırdığı zahiri uzam ancak "çizgi ve renklerle var olur"(Langer, s. 33). Dolayısıyla resmin uzamı üzerine konuşurken resmin kendi uzamına özgü ögelerinin görmezden gelinmesi ve edebi

nitelikte bir dilsellikle yetinilmesi, duygu dünyasının karşılığı olan sanatsal ögelerden bağımsız, dayanağı olmayan ifadelerin ortaya çıkmasına yol açabilir.

Temsil sisteminin değişime uğraması sonrasında geleneksel resim anlayışının önemsizleştiği ve yukarıda bahsedilen türdeki bir söylemselliğin öne çıktığı postmodernist süreçte ise Kuspit'in "Yeni-Eski Ustalar" olarak nitelediği (Lucian Freud, Paula Rego, Jenny Saville, Eric Fischl, Vincent Desiderio, Odd Nerdrum gibi) bazı isimler, malzeme ve duyguyu bütünleşik biçimde forma dönüştürerek gerçekleştirdikleri, bir yaratım anlayışıyla, geleneğin izlerini taşıyan ancak ona takılı kalmayan, tamamen kendi dünyalarına özgü biçimde oluşturdukları üsluplarını ortaya koyarlar (Kuspit, 2012, s. 54). Yeni-Eski Ustaların resminde – Langer'la benzer doğrultuda görüşlere sahip olan Heidegger, Deleuze, Benjamin, Ponty, Jean-Luc Marion gibi düşünürlerin de bahsettiği gibi – içselliğin yaratma eylemi aracılığıyla dönüştürülmesi sonucunda resmin uzamına özgü atmosfer ya da diğer bir deyişle aura duyumsamaya açılır. Dolayısıyla resmin atmosferinin etkililiğini de onun açığa çıkmasını sağlayan yaratım süreci sağlar.

Bu bakımdan, Kuspit'in "Yeni-Eski Usta" diyerek nitelediği Paula Rego'nun resmine ilişkin bir kavrayış geliştirmek için yaratım süreçleri hakkında bilgi edinmek ve resmin uzamına özgü ögelerinin düzenleniş biçimini ele almak gerekir. Diğer yandansa resimlerinde öne çıkan anlatımcı tavrından dolayı "hikâye anlatıcısı" (Brown, 2009) diye anılan Rego'nun gücünün, hikâyelerinden ziyade yaratma eylemindeki başarısından geldiğini gösterebilmek; sözle ifade edilemeyen duygu dünyasının, malzeme aracılığıyla dönüştürülerek resimsel uzama özgü atmosferi oluşturduğunun altını çizebilmek adına önem taşır.

Kısacası; bu görüşler bağlamında, günümüzde tekrar önem kazanan figüratif resmin uzamına ve yaratım meselesine ilişkin bir bakış açısı sunma amacıyla yazılan bu tezin birinci bölümünde, düşüncelerin sağlam şekilde yapılandırılabilmesi için öncelikle uzamın bir kavram olarak temelde neyi ifade ettiğine ve teknolojik, bilimsel ya da toplumsal değişimler sonucunda algıyı ve beraberinde sanatı ne yönde etkilediğine değinilmektedir. İkinci bölümde, postmodern süreçteki teknolojik ve bilimsel gelişmelerin, uzamın algılanışında neden olduğu değişimler ve bu değişimlerin temsil

sisteminde yarattığı etki resim sanatıyla bağlantılı olarak ele alınmakta; geleneğin izinden giden bazı sanatçıların çalışmaları resmin uzamsal niteliklerini örneklemek üzere yorumlanmaktadır. Resmin uzamıyla ilgili olan resimsel uzam, sembolik form, aura, atmosfer, duyumsama gibi kavramların açıklamalarına yer verilmesi de bu yorumlar için gerekli olan alt yapıyı sağlamaktadır. Üçüncü, yani son bölümdeyse yaratım olgusu ve resmin uzamına dair daha derinlemesine bir kavrayış geliştirmek ve resmin gücünü yaratma eyleminden aldığını vurgulamak için Paula Rego'nun resimleri ve yaratım süreçleri konu edilmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GÜNÜMÜZDE UZAM ALGISI VE SANATA ETKİSİ

Tüm varlıklar, yaşamları boyunca bilinçli ya da bilinçsiz olarak kendi algıları doğrultusunda zaman ve uzam deneyimleri edinirler. Kern, "Temel felsefi kategoriler olarak zaman ve uzam, genel kültür tarihi için özellikle uygun bir çerçeve sağlar; çünkü kapsayıcı, evrensel ve özseldir" der (Kern, 2013, s. 38). Diğer bir deyişle, tüm deneyimler zaman ve uzama tabidir ve dolayısıyla bu kategoriler, olayların ya da olguların değerlendirilmesi aşamasında bir zemin işlevi görür.

Öte yandan, Deleuze, deneyimleri kapsayan zaman ve uzamın haricinde yeni uzam-zamanların yaratıldığını ifade eder (Deleuze, 2003, s. 23). O'na göre felsefede kavramlar, bilimde işlevler, sanatta 'algılamlar' yaratılır. Söz gelimi sinema sanatında hareket-süre bloklarının, resim sanatında ise çizgi-renk bloklarının yaratımı söz konusudur.

Dolayısıyla, Deleuze'ün bir yaratım olgusu olarak ifade ettiği uzam-zaman deneyiminin, resmin uzamını kavramamızı sağlaması açısından önemi ortadadır. İleriki bölümlerde ayrıntılı biçimde incelenecek olan bu konu hakkında doğru çıkarsamalara varmak içinse öncelikle bu kavramların temelde neyi ifade ettiğini bilmemiz gerekir.

1.1. Kant'tan Günümüze Felsefede Uzam Tartışmalarına Kısa Bir Bakış

Einstein, Max Jammer'ın "The Concepts of Space" kitabında yazdığı ön sözünde objektif bir tanımın/değerlendirmenin yaratılabilmesi için kavramların bilinçli bir şekilde kullanılması gerektiğini vurgular. Zira kavramların bilinçsizce kullanımları, fikirlerin doğru biçimde geliştirilmesini engeller ve bazı mantıksal problemlere, çelişkilere neden olur. Burada "bilinçsizce kullanımları" ifadesiyle kastedilen

kavramların üzerlerine düşünülmeksizin kullanılmasına ilişkindir. Einstein'ın konuyla ilgili şu sözleri ise dikkat çeker:

> "(…) bu köklü kavramların bilinçsizce kontrolleri altına girmemek için tekrar tekrar kritiğini yapmakla uğraşmamız gerekir. Bu aşikârdır, aksi takdirde bu temel, geleneksel kavramların kullanımı bizi içinden çıkılması zor paradokslara sürükleyebilir.
>
> Kavramların kullanım gerekçelerinden kaynaklanan şüphe bir kenara, bu şüphe ilgi odağımızda olmasa bile, belli başlı kavramların başlangıcında veya kökenlerinde bütünüyle tarihsel bir önem vardır. Bu tip araştırmalar tamamen düşünce tarihinin alanında olmasına rağmen, bununla beraber prensipte, ana kavramların mantıksal ve psikolojik analizlerinin girişiminden bağımsız değillerdir" (Jammer, 1993, s. XIV).

Dolayısıyla benzer deneyimlerden türeyen, yakın anlamlara sahip sözcükler arasındaki nüanslar bu analizler yoluyla saptanabilir ancak kimi sözcüklerin psikolojik deneyimle olan bağlantısını kurmak daha zordur. Uzam, yer gibi sözcüklerin psikolojik deneyimlere dayalı ayrımlarını belirtmeye çabaladığımızda ortaya çıkan sıkıntı da bundan kaynaklanır. Zira bu sözcükler, "zorluk", "sıkıntı", "üzüntü" gibi psikolojiyi direkt yoldan ilgilendiren kavramlar değildir. Einstein'a göre,

> "Yer her şeyden önce dünyanın yüzeyinde bir isimle tanımlanan (küçük) bir parçadır. Bir şeyin yeri olarak belirlenen şey, bir maddesel obje ya da vücuttur. Basit analizler yerin bir grup maddesel obje olduğunu da gösterir. Yerin bundan bağımsız bir anlamı mı var, ya da biri ona böyle bir anlam atayabilir mi? Eğer biri buna olumsuz bir cevap vermeliyse, o zaman uzamın (ya da yerin) maddesel objelerin sıralanmasından oluştuğu, başka da bir şey olmadığı görüşüne neden olur. Eğer uzam kavramı bu biçimde oluşturulur ve sınırlandırılırsa, o zaman boş uzamdan söz etmek hiçbir anlam taşımaz" (Jammer, s. XV).

Yukarıdaki sözlerden yola çıkarak uzamı ya da yeri oluşturanın sadece objeler olduğunu söylemek ise objenin olmadığı durumda uzamın da olmadığı sonucunu ortaya çıkarır ve uzamın varlığını objelere tabi kılar. Bu bakış açısının tam tersi de savunulabilir. Örneğin bir kutu içine bazı objeler konulmuş, hatta bu kutunun aynısı olan başka kutulara da değişik türden objeler yerleştirilmiş olsun. Objelerin kutunun içindeki uzamı ve ölçüsünü belirlediğini varsayarsak, birbirinin aynısı bu "kübik uzam"da (box space) farklılık olması gerekir. Oysa içinde obje olmasa dahi kutunun içindeki alan sabittir ve objeden bağımsızdır. Sınırları dâhilinde sonsuz sayıda objeyi içine alabilir. Diğer yandan,

uzamın/uzayın sınırları sonsuz büyüklükte olduğunu düşündüğümüzde de sonsuz sayıda maddesel obje bu "kübik uzam"da var olabilir. Dolayısıyla uzamın objeden bağımsız tasavvur edilebilebilmesine karşın, herhangi bir objenin herhangi bir uzamdan bağımsız olarak düşünülmesi mümkün değildir (Jammer, s. XV). Bu karşıt düşünceler, uzama dair yapılan tartışmalar için farklı iki temel oluşturur ve daha basitçe kavranmasını sağlar. Kısaca özetlemek gerekirse birinde maddenin konumlanmasıyla oluşan, yokluğunda bulunmayan; diğerindeyse maddedenin onsuz tasavvur edilemediği ve de deneyimlenemediği, soyut bir gerçekliğe dayalı uzam fikri ortaya koyulmuştur.

Ancak Descartes'le birlikte, nesneden bağımsız olarak tasavvur edilebilen, özgürleştirilmiş uzam fikri, Aristotelesçi geleneğin sonunu getirir. Aristotelesçi geleneğe göre uzam-zaman, algılanabilir olguların adlandırılabilmesi ve sınıflandırılabilmesini sağlayan 'kategoriler'in bir parçasıdır fakat statüleri belirsizdir. Bu nedenden ötürü de "hissedilebilir olguları sınıflandırmanın ampirik tarzları olarak ya da bedendeki organların verilerinden üstün, yüksek genellemeler olarak" tasavvur edilirler (Lefebvre, 2014, s. 33). Lefevbre, Descartes'ın ortaya koyduğu kartezyen temelli düşünce sistemi ve onu takip eden süreçleri ise şu şekilde açıklar:

> "Kartezyen akılla birlikte, mekân mutlak olanın alanına girer. Özne karşısında Nesne'dir; 'res cogitans'ın karşısında 'res extensa'dır, onda bulunandır, duyuları ve bedeni içerdiği için hakim olandır. Peki tanrısal öznitelik midir? Bütün varolanların içkin düzeni midir? Descartes'ın ardından gelen filozoflar – Spinoza, Leibniz, Newtoncular – mekân sorununu bu şekilde ortaya koydu. Ta ki Kant eski kategori mefhumunu – değiştirerek – yeniden ele alana dek… Bilginin aracı, fenomenlerin sınırlanması olan nispi mekân, (zaman ile beraber) ampirik olandan yine ayrıdır; Kant'a göre (öznenin) bilincin(in) a priori'sine, içsel ve ideal, dolayısıyla aşkın, dolayısıyla kendi içinde kavranılmaz yapısına bağlıdır" (Lefebvre, s. 33, 34).

Öte yandan, Lefebvre[1], felsefe alanında konu edilen uzamın, çoğu zaman zihinsel bir kategoriye indirgendiğini ya da duygusal yaşantının dışarıya yönelmesini

[1] 1901-1991 yılları arasında yaşayan Fransız düşünür Henri Lefebvre, Sorbonne'da felsefe eğitimi almıştır. "Uzam konusunu toplumsal analizin, Marksist felsefe ve sol siyasetin gündemine taşıyan ilk düşünürlerdendir (…). *Kentsel Devrim (1970, Türkçesi Selim Sezer, 2013)* ve 1974 yılında yayımlanan *Mekânın Üretimi*, 2. Dünya Savaşı'nın ardından bu alanda yapılan ilk kayda değer çalışmalar olduğu kadar güncel önemi giderek artan iki temel eserdir" (Lefebvre, 2014).

sağlayan soyut bir araçtan ibaretmişçesine küçümsendiğini ifade eder. Bu duruma Kantçı ve Bergsoncu yaklaşımları örnek gösterir. Zira Kant'a göre a priori olan uzam, algısal olguların konumlandırılabilmesini sağlayan bir kategoridir (Lefebvre, s. 21).

Kant, bilginin imkânı ve yapısı üzerine düşüncelerini metafizikten bağımsız bir sistem üzerine kurar. Transsendental felsefe olarak adlandırdığı bu felsefe nesnelerin a priori (deney öncesi) bilgisine ve bu bilginin formuna ve erişilebilirliğine ilişkindir. Nesnenin bilgisi zamansal olan deneyle edinilir. Zira a posteriori olan bu bilginin edinilmesi için önce nesnenin duyularla algılanması gerekir ancak Kant, akıl yoluyla elde edilen, deneyden bağımsız, kendiliğinden var olan mutlak bilgi üzerinde durur. Nesnelerin a priori bilgisini transsendental diyerek niteler ve kurduğu felsefi sisteme de transsendental felsefe adını verir (Akarsu, 2015, s. 108-116).

A priori bilginin deneyden bağımsız olmasının nedeni, deneyimin algıların ve koşulların değişkenliğine göre rastlantısal sonuçlar doğuracak olmasıdır (ancak bilginin deneyden bağımsız var olması, deneye uygulanmasını engellemez). Diğer yandan a priori bilgi evrenseldir ve kesinlik taşır. Bir nesnenin belirişi, bir nedeni oluşuna bağlıdır ve bu neden ona atfedilen evrensel bir yüklem niteliğindedir. Kant'ın bütün mümkün nesnelere ve deneyimlere atfettiği bu yüklemler, kategorileri ya da a priori olan, deneyimin ön koşullarını oluşturur (Deleuze, 2015, s. 19-21). "Bir bilginin objelerle ilgisi ne olursa olsun, yine de ona objelerle doğrudan doğruya ilgi kurduran görüdür. (…) Duyulur görünün a priori bilgi ilkeleri olarak da Kant iki salt formu tespit eder, bunlar da mekân ile zamandır" (Akarsu, 2015, s. 116, 117). Burada görü sözcüğüyle kastedilen sezgidir. Uzam ve zaman sezginin mutlak formlarıdır ve tıpkı kategoriler gibi a prioridir. Her şey uzam ve zamanda belirir, dolayısıyla nesneler uzamsal ve zamansal olmak zorundadır. "Kategoriler mümkün deneyimin yüklemleri olarak kavramlardır, ki Kant'a göre bunlar esasen a priori temsillerdir. Kategoriler a priori temsiller ya da kavramlarken, zaman ve mekân sunumlardır" (Deleuze, 2015, s. 23). Zira birlik, çokluk, gerçeklik gibi kategoriler bütün mümkün deneyimlere atfedilen niteliklerdir ve deneyimden bağımsız, "belirenin ona belirdiği koşulların kurucusu" olan transsendental öznede bulunurlar (Deleuze, s. 21, 27). Uzam ve zaman ise birbirinde içerilmeyen bu kavramların zorunlu ilişkisini sağlayan

belirlenimlerin mutlak formunu oluştururlar ve bu yüzden kavrama indirgenmeleri mümkün değildir (Deleuze, s. 39-41).

"Mekân ve zaman tasavvuru, ancak nesneler bize göründüklerinde, yani duyarlığın objeleri olduklarında nesnelere eklenebilir. Öyleyse mekân ve zamanın ancak görünüşler bakımından bir gerçekliği vardır, çünkü duyularımızın objesi olarak kabul ettiğimiz şeyler nesnelerdir" (Akarsu, 2015, s. 120). Bu, nesnelerin uzam ve zamandan bağımsız algısının mümkün olmayışı gibi uzam ve zamanın da nesnelerin uyarımından bağımsız ortaya çıkmasının mümkün olmadığı anlamına gelir. Öte yandan uzam-zaman bize nesnenin hakiki bilgisini vermez ve ona ait bir formu oluşturmaz; o sadece iç ve dış duyunun formu olarak ancak transsendental öznede ortaya çıkar.

> "Nesnelerin kendisinde bulunan özellikler, zaten hiçbir zaman duyular yolu ile bize verilemezler. İşte burada Kant mekânın ve zamanın *transsendental idealitesi* yani duyularımızı aşan idealitesini ileri sürer. Buna göre mekân ve zaman, duyulur görünün subjektif şartları bir yana bırakılacak olursa, hiçbir şey değildirler ve ne bir töz (substance) ne de bir ilinek (accident) olarak nesnelerin kendisine yüklenilemezler" (Akarsu, s. 121).

Böylece klasik felsefeye göre, arkasında kavranabilir bir özün olduğu varsayılan "görünüş" anlamındaki fenomen kavramı da Kant'la birlikte yeni bir anlam kazanır. Kant, fenomeni beliriş olarak tanımlar. "Beliren her şey zaman ve mekânın koşulları altında ve kategorilerin koşulları altında belirir" (Deleuze, 2015, s. 24, 28).

Schopenhauer ise Kantçı bir felsefi anlayışa dayanan ama onun da ötesinde bir uzam fikri ortaya koyar. Ona göre dünya bir tasarımdır. Bu tasarımı ancak gördüklerini sadece duyumsayabilen insan gerçekleştirebilir. Dolayısıyla dünyanın varlığı onu kavrayanların tasarımına bağlıdır. Dünyanın varlığına ilişkin bu bilgi a priori bir bilgidir zira deneyimle elde edilen bütün bilgilerin en genel kalıbını oluşturur. "O, bütün ötekilerden, zamandan, uzamdan ya da nedensellikten daha genel bir kalıptır; çünkü ötekilerin hepsi onu gerektirir" (Schopenhauer, 2009, s. 7). Duyumsanabilir dünya, öznenin algısında tasarım olarak var olur. Özne-nesne ilişkisinin zorunluluğunun söz konusu olduğu bu tasarım, öznenin istencine bağlı olarak gerçekleşir (Schopenhauer, s. 9). Uzam-zamansa nesnelerin a-priori kalıplarıdır. Algılayan her özne "var olan milyonlarca kişinin yaptığı gibi, nesneyle birlikte, tasarım olarak dünyayı bütünler"

(Schopenhauer, s. 10). İnsan gövdesi de bir nesnedir ve duyumsanabilir tüm nesneler gibi uzam ve zamanda bulunur. Bilen öznenin bilinebilmesi için yine bir özneye ihtiyaç vardır ancak bilen özne öteki nesneler gibi uzam ve zamanın kalıbında bulunmadığından bilinebilir özellikte değildir. Tasarım olarak dünya özne-nesne ilişkisine tabi olduğundan, özne ve nesne bu tasarımdan ayrılmaz bir bütünlük oluşturur.

> "Dolayısıyla bu yarılar düşüncede bile ayrılamaz. Çünkü bu ikisinden her birinin öteki aracılığıyla, öteki için anlamı, varlığı vardır. Bunların her biri öteki ile vardır; ötekiyle de yok olur. Onlar birbirlerini dolaysızca sınırlar, nesnenin başladığı yerde özne biter. Bütün nesnelerin özünde olan, dolayısıyla da genel geçer olan kalıpları – uzam, zaman, nedensellik – nesnenin bilgisi yokken bile özneden yola çıkarak ortaya koymamız, tam olarak bilebilmemiz bu sınırlamanın karşılıklı olduğunu gösterir. Açıkçası, Kantçı dilde, bu kalıplar bilincimizde *a priori* (deneyden önce) bulunurlar (Schopenhauer, s. 10).

Schopenhauer, bu düşünce sistemini daha da geliştirerek nesnelerin birbirleriyle olan zorunlu ilişkilerinin "yeter sebep ilkesi"ne dayandığını ifade eder. "Yeter sebep ilkesi, nesnenin bizim a priori bilincinde olduğumuz bütün bu kalıpların ortak anlatımıdır. Dolayısıyla, saf, a priori bildiklerimizin hepsi, bu ilkenin içeriğinden başka bir şey değildir, bu ilkeden çıkanlardan başka bir şey de değildir" (Schopenhauer, s. 10, 11). Kant'ta *saf duyuya* dayalı olarak uzam-zamanda beliren nesneler, yeter-sebep ilkesine göre birbirleriyle zorunlu bir ilişki hâlindedir. Tasarım, nedenselliğe dayalı bu zorunlu ilişkiden oluşur. Söz konusu nedensellik ise ancak anlama yetisi aracılığıyla, akıl yoluyla kavranabilir. Öte yandan da nesnenin özüne dair bilgisini oluşturur (Schopenhauer, s. 13-15). Kant'ın algılanabilir nesnelerin uzam-zamanda gerçekleşen belirişi ile dünyanın algısını hâli hazırda bir temsil, tasarım olarak niteleyen Schopenhauer'un uzam kavrayışı arasındaki farklılık da özün bilgisini sağlayan, bu nedensellik ilişkisinden ileri gelir.

Heidegger'e göre de algılanabilir varlıkların belirdiği uzam, Schopenhauer'un yeter-sebep ilkesindeki gibi birbirleriyle ilişki içinde olmalarıyla ilgilidir ancak bu ilişki içindelik, nedensellikle kurulu bir dünya tasarımından ziyade "insanın varoluşunun, dünya-içinde-var olmayı ve başkaları ile-var-olmayı içerdiği" (Bolt, 2012, s. 13) bir varlık felsefesine dayanır.

> "Zira dünya-içinde-var olma sayesinde mekan, öncelikle söz konusu uzamsallık içinde keşfedilmektedir. Böylelikle keşfedilen mekansallığın zemini üzerinde mekan, bizatihi bilgimizin erişimine açılabilmektedir.
>
> *Mekan ne öznededir, ne de dünya mekan içindedir.* Mekan daha ziyade dünya 'içindedir'(…). Mekan bir öznenin içinde bulunmaz. Keza bir özne, 'sanki' bir mekan içinde bulunuyormuş gibi dünyayı temaşa ediyor da değildir. Ontolojik bakımdan doğru biçimde anlaşılmış bir 'özne' (yani Dasein), asli bir anlamda mekansaldır çünkü. Ve Dasein, yukarıda tarif edildiği şekilde mekansal olduğu içindir ki, mekan kendini *a priori* olarak gösterebilmektedir" (Heidegger, 2011, s. 117).

Öznenin varlığının uzamsallığından ayrılamazlığı, ikamet halinde olduğu anlamındadır. "Bundan dolayı Dasein'in biçimsel ifadesi 'kendimde ikamet ediyorum', 'kendimdeyim' gibi bir ifade olabilir. 'Dünyada olmak' beşeri varoluşun esasıdır. 'Dünyada olmak', 'bir yerde olmak', 'bedende olmak', kaçınılmaz olarak belirli bir mekân boyutunu getirir" (Durgun, 2013, s. 7). Varlıkların kendindeliği ve birbirleriyle ilişki içinde olmalarıyla mümkün olan uzamsallık ise bireysel anlamın sınırını aşar. Bu durum Lefebvre'ün toplumsal ve siyasi açıdan ele aldığı uzam kavramı için bir referans oluşturur, zira Heidegger'e göre "mekânsallığın zamandaki idraki toplumsal tarihi için de bir dönüm noktasıdır" (Durgun, s. 7).

Lefebvre'ün felsefede konu edilen uzamın, çoğu zaman zihinsel bir kategoriye indirgendiğini ya da algıya dayalı verilerin ve duygusal yaşantının dışarıya yönelmesini sağlayan soyut bir araçtan ibaretmişçesine küçümsendiğini öne sürdüğü konuya dönmek gerekirse, bu konuda Kantçı ve Bergsoncu yaklaşımları örnek gösterdiği hatırlanabilir. Kant uzam-zamanı nesnelerin algılanmasını sağlayan a priori bir kategori olarak niteler. Bergson ise düşünce sistemini zaman kavramı üzerine kurar. Psikolojik/öznel yaşama dair olan içselliği de dil aracılığıyla uzama yükler, böylece uzam yanılsamalardan oluşan, araç niteliğinde bir kavram hâlini alır (Lefebvre, 2014, s. 21). O'na göre "Bu içsel yaşam, bir spiralin oluşumu gibi ya da bir topun üstüne sürekli ipi dolamak gibidir. Ancak bu teşbihleri öne sürdükten hemen sonra, bunların yanıltıcı olduğunu kabul eder; zira uzamsal olana atıfta bulunurlar oysa zihinsel yaşam, kesinlikle uzamda değil zamanda yol alır" (Kern, 2013, s. 67). Şöyle ki; bir yerden başka bir yere farklı noktalarda bulunarak ilerlediği sürede, cisim yerine hareketine odaklanılırsa zihin cismin

uzamsallığını değil, zamandaki süreliliğini algılar. Bergson'un 'Sürelilik' (Durée) diye adlandırdığı bu durum da "zaman içinde varoluşun gerçek niteliğini kelimelerle ifade etmenin zorluğu" (Kern, s. 67) nu gösterir. Bununla birlikte bilinç sezgi yoluyla zamanda ortaya çıkar (Deleuze, 2005, s. 26). Dış dünya ve nesnelerse uzamsal olarak var olur. Dolayısıyla dış dünyayla kurulan ilişkiler nesnelerin ve bedenin uzamsallığı aracılığıyla gerçekleşir. Bergson'un uzam ve zamanı birbirinden ayrı ele aldığı görüşlerini Deleuze şu sözleriyle açıklar:

> "(…) bilinçle dış dünya, uzam-dışıyla uzam arasında yapılan ayrımlar daha çok psikolojinin getirdiği bir bölünmeyi ifade ederler. Sezgi, bu bölünme içinde, bilincin dolaysız verilerine ışık tutarken bilincin dışındaki dünyaya, maddeye ve uzama kapalı kalmaktadır. Sezginin ortaya çıkardığı bilinç, uzamda yer almaz; onun varlığı ancak zamanda ortaya çıkar. Dış dünya ya da madde ise temelde uzamsaldır. Ama bu uzamsallık da bilincinkine benzemeyen, yapay bir zamanın kaynağını oluşturur. Çoğu kez, alışkanlıklarımızın etkisiyle, bilinci bu dışsal zaman içinde ele alırız, onu kendi zamanına yerleştirmeyiz. Bilincin kendine özgü varoluşunu anlamamızı önleyen de işte bu karışıklıktır. Uzam-dışını uzamdan itibaren düşünme alışkanlığımız, zamanın gerçek doğasını kavramamızı önler ve sahte problemler doğurur" (Deleuze, s. 26).

Lefebvre'e göre, uzamın indirgendiği bu ve benzeri felsefi tartışmalara, bilimdeki simetri, disimetri, nesnel yanılsama, ayna etkileri gibi somut sorunların da dâhil olmasıyla uzam felsefesinden uzam bilimine geçiş söz konusu olur (Lefebvre, s. 34). Öte yandan, modern matematikçilerin uzam-zaman kavramlarını matematiksel bir dille sınıflandırmalarıyla da, matematiksel ve fiziksel uzam arasında bir kopukluk ortaya çıkar. Böylece yaşam pratiğinden uzak, mantıksal ve de soyut verilere dayalı olan 'zihinsel uzam'; filozofların, yazarların, dilbilimcilerin etkisi altında kaldığı bir 'zihinsel yer' kavramının temelini oluşturur.

> "(…) *zihinsel mekân* kavramı, bundan böyle, hiçbir engelle sınırlanmadan gelişir. Bunun ve/veya şunun mekânı söz konusu edilir daima: edebi mekân, ideolojik mekânlar, düş mekânı, psikanalitik topos'lar, vb. Oysa temel ya da epistemolojik denen bu araştırmalarda 'bulunmayan' şey sadece 'insan' değil, aynı zamanda mekândır, ama yine de her sayfada bundan söz edilir" (Lefebvre, s. 35).

Dolayısıyla epistemolojik-felsefi düşünüm, uzam bilimi için sağlam bir zemin oluşturmakta yetersiz kalır. Zira yapılan tanımlar uzam üzerine oluşturulmuş edebî

nitelikteki farklı söylemlerden öteye gitmez. Uzam kavramının somut verilere dayanmaksızın sadece zihinsel verilerle tanımlanması da sonsuz sayıda uzamın oluşumuna yol açar. Bu sonsuz çokluk ise ortaya çıkan tanımların güvenilirliği hakkında şüphe doğmasını kaçınılmaz kılar (Lefebvre, s. 38, 39). Lefebvre konuyla ilgili olarak şunları ifade eder:

> " 'Bir bilgi aynı zamanda bir mekândır; özne bu mekânın içinde konumlanarak, kendi söyleminde geçen nesnelerden söz eder' diye açıklar M. Foucault sakin sakin (*Archéologie du savoir,* s. 328), ve hangi mekândan söz ettiğini, teorik (epistemolojik) olandan pratiğe, zihinsel olandan toplumsala, filozofların mekânından nesnelerle işi olan insanların mekânına nasıl atladığını düşünmez. (Edinilmiş bilgi üzerine 'epistemolojik' denen düşünüm yoluyla tanımladığımız) bilimsellik ve mekânsallık, bilimsel söylem için aşikâr olan ve asla kavrama yönelik olmayan, varsayımsal bir bağlantıya göre 'yapısal olarak' birbirine eklemlenir. Bilimsel söylem, olduğu yerde dönüp durmaktan çekinmeden, mekân statüsü ile 'özne' statüsünü, düşünen 'ben' ile düşünülen nesneyi karşı karşıya getirir; böylece bazı düşünürlerin 'kapadıklarını' sandığı Kartezyen (Batılı) Logos'un tutumunu yeniden benimser" (Lefebvre, s. 35, 36).

Bu durumda ortaya çıkan "Fiziksel, zihinsel, toplumsal, çeşitli mekânları, uzakta, birbirleri dışında tutan ayrımı nasıl adlandırmalıyız? (…) Önemli olan, zihinsel (mantıksal-matematiksel) kategorilerle alâkalı bulunan 'ideal' mekânı, toplumsal pratiğe ait olan 'gerçek' mekândan ayıran mesafedir" (Lefebvre, s. 45). Lefebvre, felsefi tanımların soyutluğundan kaçınarak, 'üretme eylemi'nden doğan uzam kavramını somut toplumsal verilere dayalı olarak ele alır. Bunu yaparken uzam üzerine yeni bir söylem oluşturmaktan ziyade, farklı uzamların meydana geliş şekline bağlı olarak ortaya çıkan uzam üretiminin ortak bir teorisini oluşturur ve şöyle der:

> "Mekân ve zaman üzerine felsefi düşünce ve düşünüm ikiye bölünmüştür. Zaman ve süre felsefesi de tarihsel zaman, toplumsal zaman, ruhsal zaman gibi kısmi düşünüm ve değerlendirmeler halinde parçalara ayrılmıştır. Diğer yanda ise, kendi soyut mekânını oluşturan ve (mantıksal-matematiksel) soyut mekânlar üzerinde düşünen epistemolojik düşünüm vardır. Yazarların hepsi olmasa da çoğu zihinsel mekânın (dolayısıyla yeni-Kantçı ya da Descartesçı mekânın) içinde oldukça rahat etmektedir. Böylece, 'teorik pratiğin', uzmanlaşmış Batılı entellektüelin ben-merkezci düşünümüne ve ardından, tamamen bölünmüş (şizoid) bilince varacak denli daraldığı kanıtlanır (Lefebvre, s. 54, 55).

Lefebvre teorisiyle, uzamla ilgili ortaya çıkan farklı tanımlarının yerine geçebilecek olan, siyasal iktidara yönelik yeni, toplumsal ya da kültürel bir eleştiri

oluşturmayı kendine amaç edinmez; zira "muhalefete, hatta radikal muhalefete varan eleştirel teori (ister 'noktasal' olarak, zaaflı herhangi bir 'noktaya' saldırsın, isterse de topyekun olsun) vaktini doldurmuştur" (Lefebvre, s. 55). O'nun sorun olarak nitelediği asıl mesele, uzamı meydana getiren toplumsal pratiğin kendinde var olan kodların giderek yok olmasıdır. Bu durum ise aşağıda yer alan şu sözleriyle daha çok netlik kazanır:

> "Sağduyunun, bilginin, toplumsal pratiğin, politik iktidarın ortak mekânı, gündelik söylemin ve soyut düşüncenin içeriği, mesajların ortamı ve kanalı, klasik perspektifin ve geometrinin ortamı, Yunan mirasında (Öklid ve mantık) yola çıkarak Rönesans'tan beri oluşmuş, Batı'nın sanatı ve felsefesi aracılığıyla şehrin içine dahil olmuş bu mekân, 1910 yılına doğru sarsılmıştır. Bu mekân öyle şoklara maruz kalmış ve öyle saldırılara uğramıştır ki, pedagojik gerçekliğini tutucu bir öğreti içinde çok güçlükle korur. Öklid mekânı ve perspektif, diğer ortak yerlerle (şehir, tarih, müzikteki tonal sistem, geleneksel ahlak, vb.) birlikte, bir referans sistemi olarak ortadan kaybolur. Kilit bir momenttir bu. Öklidçi ve perspektife dayalı 'sağduyu' mekânının, temel cebir ve aritmetik gibi, dilbilgisi gibi Newtoncu fizik gibi, bilinçlerde, bilgi ve pedagojide iz bırakmadan bir anda yok olamayacağı zaten kolayca anlaşılır. Bir eleştirel teorinin kodlarını yok etmek değil, bu kodların yıkımını açıklamak, etkilerini saptamak ve (belki de) teorik *üst-kodlama* aracılığıyla yeni bir kod inşa etmektir söz konusu olan" (Lefebvre, s. 55, 56).

Dolayısıyla Lefebvre, bu kodları ortaya koyarak meydana getirdiği uzam teorisiyle toplumsal uzamın, perspektife ve geometriye dayalı matematiksel bir uzama ya da Kantçı felsefedeki gibi algıya dayalı sezgisel bir uzama indirgenemeyeceğini vurguladığı gibi, içi doldurulmuş maddesel/fiziksel bir boşluktan (uzay) ibaret olmadığını da ileri sürer. O'na göre uzamın üretimi toplumsal bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkar. Bu üretim süreci uzamın tarihsel bir sürecin ürünü olduğunun da göstergesidir. Heidegger'in "mekânsallığın zamandaki idraki toplumsal tarihi için de bir dönüm noktasıdır" (Durgun, 2013, s. 7) sözlerini yinelemek Lefebvre'ün toplumsal uzamın tarihsel bir olgu oluşuna yaptığı vurguyu kuvvetlendirmek adına önem teşkil eder.

Jammer ise modern felsefede metafizik ve epistemolojik açıdan konu edilen uzam kavramının dönüşümünü fizik alanındaki gelişmelerin ışığı altında ele alır (Jammer, 1993, s. 1, 2). Bunu yaparken bilimin işleyişinin de zaman zaman, metafiziğin ve teolojinin etkisi altında gerçekleştiğine değinir. Newton'un mutlak uzam teorisini teolojik açıdan eleştiren Leibniz'in uzam ve zamanla ilgili görüşleri de dikkat çekicidir. Zira

fenomenlerin birbirleriyle olan ilişkilerindeki nedenselliklerinin belirlenmesini zamanın ardıllığı sağlarken, Leibniz'in "spatium est ordo coexistendi" (Akt. Jammer, s. 4) sözleriyle ifade ettiği üzere, bu bir arada bulunan nesnelerin düzeniyle de uzam meydana gelmektedir. Dolayısıyla Newton'un nesneden bağımsız, kendi başına var olan mutlak uzam fikri, Leibniz'in nesnelerin düzeninden oluşan, nesneden bağımsız var olamayan uzam anlayışına zıttır.

Modern bilim felsefecilerinin çalışmalarında ise uzam ve zamanın, zamansal düzen kavramıyla ilişkili olarak ele aldıkları görülebilir. Örneğin Carnag 1925 tarihli tezi, uzamın özelliklerinin zamana bağlılığı – "uzam zamansal örtüşme ve dünya üzerinde iki nokta arasındaki zamansal öncelik" (Jammer, s. 5) – üzerinedir. Beichenbach, uzamın ölçülerinin zamanın ölçülerine dönüştürülebilir olduğunu ispatlamış, "Robb'un yaygınca kabul edilen uzam-zaman teorisi ve Mihe'nin iyi bilinen evrenbilimsel sistemi, uzam-zamanın ölçüt konusunun tamamen ışık sinyallerinin kullanımı ve zamansal başarının ilişkisi üzerine kurulabileceğini" (Jammer, s. 5) göstermiştir.

Dolayısıyla felsefi düşünümde sezgisel bir alan olan uzamın öncelikli yerini, bilimsel gelişmelerle ve "zamanın uzama yayılması" (Jammer, s. 5) fikriyle birlikte zaman kavramı alır. Bu durumda ise uzamsallığın saf zamansallıktan sağlanabilmesi için uzamsal aralıkların somut zaman birimleriyle ölçülebilir olması gerekir. Diğer yandan, "Dünya çizgilerinin çeşitliliği varsayımının kabulü, tam gelişmemiş formda olsa bile, bir çeşit uzamsallıktır" (Jammer, s. 6).

Tüm bunlar dikkate alındığında uzam kavramına, dünyanın algılanış biçimindeki değişikliklere paralel olarak farklı tanımlar getirildiği görülebilir. Örneğin, Kantçı anlayışta sezginin arı formu olarak görülen uzam, Schopenhauer'un dünya tasarımı olan uzamından, nesnelerin yeter sebep ilkesine dayalı olarak ilişki içinde olmaları bakımından farklıdır. Heidegger'in varlık felsefesinde ise dünya içinde var olanlar arasındaki nedensellik ilişkisi, uzamsallığın, dolayısıyla da uzamın kaynağını oluşturur. Lefebvre'ün de değindiği üzere, felsefedeki bu gibi tartışmalara, bilimsel gelişmelere ilişkin sorunların eklenmesiyle birlikte, yaşam pratiğinden kopuk, mantıksal

ve soyut verilere dayalı olan "zihinsel uzam" ve ona bağlı olarak da "zihinsel yer" kavramı ortaya çıkar. O'nun ifadesiyle;

> "Uzmanlık yazıları, okurlarını özel olarak uzmanlaşmış her türlü mekân üzerinde bilgilendirirler: boş vakit mekânları, çalışma, oyun, ulaşım, donanım, vb. mekânları. 'Hasta mekândan' ya da 'mekânın hastalığı'ndan, deli mekânından ya da delilik mekânından söz etmekten bile çekinmeyenler vardır" (Lefebvre, 2014, s. 39).

Dolayısıyla, "üst üste (ya da iç içe) olmak üzere, sonsuz sayıda uzam" söz konusu olur (Lefebvre, s. 39). Bu kavramların güvenilir ifadeler içinde kullanılması içinse sınırlarının belirlenmesi, ortaya çıkabilecek yeni problemlerin önlenebilmesi açısından önemlidir.

1.2. Postmodernist Süreçte Uzam

Günümüz düşünce ortamında uzamın algılanış ve üretiliş biçiminin, sanatı ne yönde etkilediğini belirleyebilmek ve anlayabilmek/yorumlayabilmek için öncelikle, kimilerine göre aşılmış olan ancak etkisini hâlen sürdüren postmodern yaklaşımlardan bahsedilmelidir. Zira yapısı gereği çokça farklı kavramı ve yaklaşımı içinde barındıran postmodernizmin ele alınması, onu takip eden sanatsal süreçlerin daha iyi kavranabilmesi bakımından gereklilik taşır.

Postmodernizm kelimesindeki 'post' ön eki, geleneğe karşı çıkan, kendi dönemi içinde yenilikçi bir anlayış olan Modernizmin sorgulandığı bir başkaldırı gibi algılanmasına sebebiyet verir (Zekâ, 1990, s. 10). Buna karşın, onu bir başkaldırıya indirgemek veya birleştirici birkaç unsurla tanımlama yoluna gitmek ise mümkün değildir çünkü postmodernizmde bütünlük ya da birlik ilkelerinin aksine; heterojenlik, çok seslilik, çeşitlilik esastır. Dolayısıyla postmodernizmin, meydana gelebilecek her türlü yanlış çıkarsamanın ya da yanılgının kabul görebileceği bir meşruluk alanına dönüşmesi olası bir durumdur. Bu karmaşanın çözümsüzlüğünün sebeplerini aramak yerine, onu "Barthes'in deyimiyle 'burjuva düzeninin epistemolojik tutkalı' olan özcülük" (Zekâ, 1990, s. 12) gibi bir yaklaşımla ya da belirli ilkelere göre çözümlemeye çalışmaksa işe

yarar bir sonuç sağlamaz. Zira postmodernizmin karmaşık yapısına neden olan da zaten bütün olası ilkeleri aynı anda içinde barındırıyor olmasıdır.

Jameson, postmodernizm diye adlandırılan bu olgunun ortaya çıkışının genellikle 1950'lerin sonu veya 1960'ların başları olarak kabul edildiğini ifade eder ve postmodernizmi "radikal bir kopma" (Jameson, 1990, s. 59) olarak nitelendirir.

> "Sözcüğün kendisinden de anlaşılacağı üzere bu kopma çoğunlukla yüz yıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı (ya da ideolojik veya estetik olarak reddedildiği) görüşleri bağlanmakta. Böylece, resimde soyut ekspresyonizm, felsefede varoluşçuluk, romanda son temsil biçimleri, büyük auteurlerin filmleri, veya (Wallece Stevens'ın eserleriyle kurumsallaşmış ve kutsal metin mertebesine yükselmiş olan) modernist şiir ekolü; bütün bunlar, bugün, bunları ortaya çıkararak kendisini tüketmiş olan bir ileri modernist dürtünün son ve olağandışı olgunluk ürünleri olarak görülüyor. Bunlardan sonra gelenlerin listesi ise ampirik, kaotik ve heterojen bir görünüm çiziyor" (Jameson, s. 59).

Gelinen noktada Jameson, bahsettiği karmaşık ve bütünlükten yoksun görünümü bir dizi isimle örnekler. Bu listede yer alan isimleri, işlerinde görülebilen farklı üslupların bir aradalığına göre belirlediği açıktır. Örneğin Andy Warhol'un çalışmalarını pop art kategorisine sokarken bir yandan fotorealizm ve yeni ekspresyonizm ifadelerini de kullanır. Diğer yandan John Cage, Phil Glass ve Terry Riley gibi bestecilerin müziklerini popüler ve klasik üslupların sentezi olmasının yanı sıra punk ve new wave rock olarak niteler. Verdiği bu farklı örneklerle Jameson, aslında bu yeni ve hızlı oluşumların eski ileri modernist üsluplardan daha güçlü ve etkili olduğunu vurgulamayı amaçlar. Dolayısıyla ona göre postmodern kopma, eski ileri modernist tavrın ötesinde temel bir değişim niteliğindedir (Jameson, s. 60). "Bununla birlikte estetik üretimde, değişikliklerin en fark edilir biçimde göründüğü ve bu değişikliklerle ilgili kuramsal sorunların en merkezi biçimde ortaya atılarak eklemlendikleri alan [ise], mimaridir" (Jameson, 2008, s. 30).

Mimarideki bu değişim, modernliğin elitist ve avangard nitelikler taşıyan mimarisine[2] bir tepki olarak meydana gelir. Bu tepkinin nedeni ise Çabuklu'nun modern mimarinin durumuna ilişkin ifade ettiği "Büyük fabrikaların seri olarak ürettiği metalar gibi kent, steril, ruhsuz, özgünlüğü ve ışıltısı olmayan sonsuz sayıda standart evlerle, binalarla doldurulmak isteniyor gibiydi" (Çabuklu, 2006, s. 60) sözlerinden de anlaşıldığı üzere; yapılandırılan modern mimarinin donuk, hareketsiz ve mekanik bir uzam anlayışının ürünü olmasıdır. "Modernliğin ünlü mimarı Le Corbusier'nin 'içinde yaşanacak bir makine' olarak düşündüğü ev modeli postmodernliğin, bireysel farkına tekabül eden ürünler bekleyen tüketicisi için uygun bir model değildi" (Çabuklu, s. 62) ifadesi ise bu mekanik uzam anlayışına karşı postmodern mimarinin yapılandırılmasının sebeplerini daha anlaşılır kılabilir.



Resim 1. Le Corbusier&Pierre Jeanneret, Villa Soyage, 1929, Poissy, Fransa

Nitekim Jenks'in, modernizmin sonu; postmodernizminse başlangıcı olarak, Le Corbusier'nin düşük gelirli kesim için tasarladığı makine referanslı yapılarının benzer bir örneği niteliğindeki Pruitt-Igore toplu konutlarının, insan yaşayışına uygun

[2] XIX. yüzyılın sonlarında kitlesel üretimin artmasıyla ve İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen Fordist üretim modelinin güçlenmesiyle şekilllenen uzam anlayışı, Nan Ellin'in da ifade ettiği gibi, makine imgesi ve endüstriyel etmenler doğrultusunda oluşmuştur. Bu üretim odaklı geliştirilen yeni uzam anlayışıyla birlikte ortaya çıkan "makine gibi işleyen bir kent yaratma" fikri ise modern mimarinin gelenekten ve yerellikten kopuk, insani olandan da uzak olan kapitalist ideolojinin amaçlarına uygun biçimde şekillenmesine hizmet eder (Çabuklu, s. 59, 60).

olmamasından ötürü dinamitle havaya uçurulduğu günü (15 Temmuz 1972) göstermesi de bu görüşü destekler (Harvey, 2014, s. 54).



Resim 2. Minoru Yamasaki, Pruitt-Igoe,St. Louis, Amerika

İleri modernizmin sembolik anlamda yenilgiye uğradığı bu olaydan sonra ise mimari yapıların sıradan insanlar için yapılması gerektiği fikri yaygınlaşmaya başlar. Artık, modernizmin makinevari yapılarının yerini "daha 'tatminkâr' bir çevre"nin amaçlandığı; sipariş üzerine yapılmış daha geleneksel konutlar, süslemeli yüksek bloklar, geçmişten o güne uyarlanmış meydanlar ve kasabalar alır (Harvey, s. 55). Böylelikle estetik ve tasarımın önem kazandığı, merkezilikten uzak kentsel biçimler yeni uzam anlayışının mimari ürünlerini oluşturur (Çabuklu, 2006, s. 63). Harvey konuyla ilgili olarak şunları söyler:

> "Günümüzde farklı faliyetlerin fonksiyonel olarak bölgelere dağıtılmasına dayanan tantanalı planların izlenmesi yerine, büyük ölçüde farklılaşmış mekân ve bileşimlerin bir 'kolajı olarak algılanan kentsel gelişmeye, 'çoğulcu' ve 'organik' stratejiklere yaklaşmak genel kural hâline gelmiştir. Günümüzün teması kolaj kenttir" (Harvey, 2014, s. 56).

Diğer yandan, içeri ile dışarının sınırlarının yumuşatılarak birbiri içine geçirildiği ve geçmiş stillerin bir arada kullanıldığı 'kolaj kent'in eklektik karmaşası, şizofrenik bir yapılanmanın ortaya çıkmasına da neden olur (Çabuklu, 2006, s. 63). Zira yine Harvey'e ait olan, aşağıdaki açıklamalarda bu durumun daha net bir biçimde ifade edildiği görülebilir.

> "Ortaya çıkan mimarinin çok farklı değerlere dayanması, bir gerilim yaratarak bu mimariyi 'kaçınılmaz olarak köklü biçimde şizofrenik kılar. Mimarlık alanında postmodern hareketin başlıca vakanüvisi olan Jenks'in, başkalarınca da postmodern kafanın genel bir özelliği olarak teşhis edilen şizofreniye başvurduğunu görmek ilginçtir" (Harvey, 2014, s. 104)

Mimarideki şizofrenik bir olgu olarak nitelenen bu köklü değişimin benzerlerini, farklı disiplinlerde de tespit etmek mümkündür (Harvey, s. 56). Nitekim McHale'in tekil bir gerçekliğin egemen olduğu modernist kurgunun yerini, farklı gerçeklikleri içinde barındıran ve bunların birbiriyle ilişkilendirilebileceği eklektik yapılı bir kurguya sahip postmodern romana bıraktığı yönündeki fikri, söz konusu değişimin diğer alanlardaki yansımasının bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Borges'in roman karakterlerinden birine ait olan "Kimdim? Bugünün şaşkın beni mi; dününki mi, unutulmuş; yarınınki mi, öngörülemez?" (Akt. Harvey, s. 56) sözlerindeki karmaşıklık gerçeklik de edebiyat alanındaki postmodernist değişimin küçük bir örneğidir. Diğer yandan çeşitli alanlardaki bu gibi değişimlerden yola çıkarak, postmodernizmi bir üslup olarak tanımlanma yoluna gitmekse yanlış olur (Jameson, 1990, s. 62). Zira Jameson da birbirinden farklı özelliklerin bir arada bulunmasına imkân sağlayan bu kavramın kültürel, başat bir öge olarak anlamaya çalışmanın zorunlu olduğunu ifade eder. Modernizmin değişim odaklı ilerlemeci bir sistem üzerine kurulu kültürel bir olgu olduğunu savunan Lyotard ise postmodernizmi bu kültürel sürecin 'doruk noktası' olarak niteler (Fineberg, 1940'tan Günümüze Varlık Stratejileri, 2014, s. 353). Ancak 'doruk noktası' ifadesiyle burada kastedilmek istenen; ilerleme, değişim gibi önemini yitirmeye başlamış kavramları içinde barındırmaya devam eden bu yenilikçi sürecin varabileceği son noktaya ulaşmış olmasıdır.

Postmodernizmi, çeşitli alanlarda gerçekleşen çoğulcu, eklektik ve çözümlenmesi güç yapısından dolayı " 'yolları çatallanan bahçe', göze görünmeyen bir zaman labirenti" şeklinde yorumlayan N. Zekâ postmodernizmin çelişkilerini "mevcut seçeneklerin aynı anda seçiliyor olmasıdır belki" (Zekâ, 1990, s. 12) sözleriyle açıklar. Dolayısıyla, mevcut çelişkilerin bir aradalığıyla ortaya çıkan postmodernizm kavramını daha iyi anlayabilmemiz için, Jameson ve Lyotard'ın da ifade ettiği üzere, kültürel açıdan alımlamak daha yerinde olur.

Buna karşın Jameson, kültürel üretimin tümünün postmodern olarak nitelendirmeninse doğru olmadığını dile getirir. O'na göre postmodernizm, "birbirinden çok farklı türlerdeki kültürel itkilerin – Raymond Williams'ın çok yararlı deyişiyle kültürel üretimin 'kalıntılarının' ve 'ortaya çıkan' biçimlerinin – içinde kendi yollarını bulabilmeleri gereken bir güç alanıdır" (Jameson, 2008, s. 34, 35). Bu kültürel güç alanı teknolojik gelişmeler ve yeni ekonomik sistemin inşasını oluşturan yeni uzam deneyimleriyle birlikte meydana gelir. Dolayısıyla yeni teknolojilerle birlikte değişen uzam algısı hakkındaki bir araştırma, postmodernist süreçte değişen sanat anlayışının daha iyi kavranabilmesi açısından önem arz eder**.**

1.2.1. Zaman-Uzam Sıkışması, Hiper Uzam ve "Non-lieux"

Einstein'ın daha önce alıntılanan, kavramların bilinçsizce kullanımlarına ilişkin görüşlerinin bir benzerini Harvey'in uzam-zaman kavramlarıyla ilgili açıklamalarında görmek mümkündür. Zira Harvey "insan varoşunun temel kategorilerinden" olan bu kavramların anlamları üzerinde pek düşünmeden, oldukları gibi kabul ederek kullandığımızı ifade eder ancak devamında Einstein'dan farklı olarak, bilinçsizce kullanımların kişileri mantıksal problemlere sürükleyebileceği düşüncesine değil de zihinsel süreç ve algılayışların farklı kavrayışları ortaya çıkaracağı sonucuna varır (Harvey, 2014, s. 227, 228). "Zaman konusundaki bu çeşitli kavrayışlara ve bunlardan türeyen toplumsal çatışmalara rağmen (…), yine de farklılıkları, zamanın engelenemez akışı yönünün tek ve nesnel kıstası olarak görülmesi gereken bir ölçünün farklı biçimde algılanması ya da yorumlanması olarak görme yönünde bir eğilim mevcuttur" (Harvey, s. 229). Aynı şekilde uzam da öylece kullanılan günlük bir sözcük gibi ele alınır ve doğal bir olgu hâline gelir. Harvey sözlerine şunları ekler:

> "[Uzam/Mekân] Bazı açılardan zamandan daha karmaşıktır (…) ama biz mekânı şeylerin ölçülebilen ve böylece yerli yerine oturtulabilen nesnel bir özelliği olarak ele alırız. Öznel deneyimimizin bizi algılama, hayal görme, uydurma, fantezi bölgelerine taşıyabileceğini, bunun da 'gerçek' olduğu varsayılan şeyin bir serabı gibi zihnimizde yarattığımız harita ve mekânlara yol açabileceğini elbette kabul ederiz. Aynı zamanda farklı toplumların ya da alt grupların farklı kavrayışları olduğunu da keşfederiz" (Harvey, s. 229).

Dolayısıyla, ortaya çıkan algılayış farklılıklarının tek bir nesnel uzam – zaman tanımına indirgenmesi kısıtlayıcı türden bir yaklaşım olur. Nitekim kendine özgü her farklı kavrayış biçimi, beraberinde yine kendine özgü uzam – zamansal pratikleri getirir. Deleuze'ün, farklı türden disiplinlerin buluştuğu ortak "*sınır/ufuk"* olarak nitelediği "*uzam-zaman"* ın yaratımına dair düşünceleri ise farklı kavrayışlar sonucu ortaya konan kendine özgü uzam-zamansal pratiklere ilişkin bu olguyla denk düşer (Deleuze, 2003, s. 22, 23). Öte yandan, estetik teori de uzam yaratımını gerektirir. Zira estetik bir takım kurallara özgü biçimlendirme ya da yapılandırma ancak bir uzamsallaştırma yoluyla gerçekleşebilir. "Aslında, her gösterim, deneyimin akışını durduran ve böylelikle göstermeye çalıştığını çarpıtan bir tür mekânsallaştırmadır" (Harvey, 2014, s. 232). Bu olguyu ancak içinde bulunulan dönemdeki kavrayış biçimi şekillendirebilir. Öyle ki uzam-zamanı nasıl algıladığımızla bağlantılı olarak söz konusu kavrayış biçimi meydana gelmektedir.

Uzamsal kategorilerin zaman kategorilerinin önüne geçtiği değişim sürecine uyum gösterebilecek yeterlikte bir kavrayışa sahip olmayışımızsa bir kriz durumunun ortaya çıkmasına neden olur (Harvey, s. 227). Jameson postmodernizmle ilgili olarak, eskinin uzamı karşısında yeni hiper uzamın algılanışı için gerekli olan kavramsallığın henüz oluşmamış olmasından doğan bu krizi, yüksek modernizmde edinilen algılama alışkanlığının da bir sonucu olduğu yönünde açıklar ve "uzamın en yeni mutasyonu" şeklinde nitelediği "postmodern hiper uzam " hakkında şunları ifade eder:

> "(…) mekânın bu en yeni mutasyonu – postmodern hipermekan – sonunda bireysel insan vücudunun kendi yerini saptama, yakın çevresini algısal olarak organize etme ve haritaya gelir bir dış dünyada bilişsel olarak kendi konumunun haritasını çizme kapasitelerini aşmış bulunuyor. Ve daha önce de belirttiğim gibi, vücutla onun inşa edilmiş çevresi arasındaki bu korkutucu kopukluk noktası – ki eski modernizmin ilk başta yarattığı şaşkınlıkla bunun arasındaki fark, otomobille uzay araçlarının hızları arasındaki fark gibidir – zihinlerimizin, bireysel özneler olarak kendimizi içinde tutsak bulduğumuz çok uluslu ve merkezini kaybetmiş büyük global iletişim ağının haritasını çizmekte (hiç olmazsa şimdilik) gösterdiği yeteneksizlik şeklindeki o daha da derin çıkmazın simgesi ve analoğu olarak kabul edilebilir" (Jameson, 1990, s. 105).

Kısaca ifade etmek gerekirse, kişilerin kendilerini konumlandırmalarının olanaksızlaştığı yeni uzam oluşumunun sonucunda bedenin çevreyle olan ilişkisinde bir

kopukluğun meydana geldiği söylenebilir. İnsanın kendini konumlandırmakta zorlandığı, bunun artık olanaksız hale geldiği hiper uzam aslında aşkın bir uzamdır. Yani insanın algısını, hatta kendini aşan bir uzamdır. Zira uzam artık kişinin bulunduğu konumla sınırlı değildir. Teknolojiyle birlikte zaman, insanın doğrudan ilişki halinde olduğu bu uzamı yok etmiştir[3]. Buna neden olansa teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkan hızın uzamsal algıyı değişime uğratmasıdır. Nitekim zaman, uzamı varoluşsal anlamda yok ederken hiper uzamın algılanması için gerekli olan yetinin gereksinimi zamansal olanınkinin üstünde kalır. Dolayısıyla bu yeni uzamsal kategori, zamanınkini aşar. Algı bu aşkın uzamı kavramada yetersizdir. Yeni uzam-zamanda zihindeki uzam kategorisi yeterince gelişmemiştir. Yani gerekli olan algı kapasitesi oluşmamıştır ve algıyı aşan bu yeni uzamsal kategori de zaman kategorisinin önüne geçmiştir.

Bununla birlikte hiper uzamda kişi kendini konumlandıramadığı için mesafe hissi de yok olur (Jameson, s. 108). Mesafe hissinin yok olmasına neden olan bu durum teknoloji ve hız sonucu değişen yeni uzamsallığın algılanmasındaki yetersizliğin yanı sıra, modernite sonrası ortaya çıkan, sınırların muğlaklaştığı şizofrenik yapılanmanın kavranış aşamasındaki sıkıntılı durumla da ilgilidir. Bu yapılanmayla birlikte yine kişilerin kendilerini konumlandırmalarıyla ilgili olan "yer" kavramı[4] da yeni anlamlar kazanır. Zira insanların disipline edilmesi için tasarlanmış modernist katı sistemin yerini (Deleuze'ün de ifadesiyle) kontrolcü ama daha esnek bir sistemin almasıyla birlikte, tüketimin akışkanlığını engelleyebilecek statik uzamsal düzenin aksine, insanların daha fazla tüketime yönelmesini sağlayacak esnek bir yerleşim modeli geliştirilir (Çabuklu, 2006, s. 28). Ancak insanların tüketim hazzına odaklanarak sosyallikten uzaklaştığı bu modelin uygulanması havaalanları, garlar, otobanlar ya da alışveriş merkezleri gibi

[3] Harvey, "Postmodernliğin Durumu" adlı kitabında zaman-uzam sıkışmasına ilişkin olarak uzamın zaman aracılığıyla yok edilmesi sürecinden bahseder (Harvey, 2014, s. 327).

[4] Yer kavramı, yerleşiklik, ikamet, topluluk, devamlılık, toprak gibi olguları içinde barındırır. Aynı zamanda yaşanılan, paylaşılan acı ya da sevinç gibi duyguların zemini olması açısından da insan ilişkilerinin de önemli bir parçasıdır. Bu durum geleneksel toplumlarda daha açık bir şekilde görülür. Kapitalist modernlik döneminde ise yerin kullanım biçiminin değişmesi insan ilişkilerinde farklılıklara yol açması, gücünün azalmasına yol açar ancak eskiyle birlikte yeninin de ona dâhil olmasıyla birlikte önemini korumaya devam eder (Çabuklu, 2006, s. 27, 28).

kişilerde aidiyet duygusu uyandırmayan "transit" yerlerin ortaya çıkmasına neden olur. Marc Augé[5], devingen nitelikteki bu transit yerlerden bahsederken "yer olmayan" anlamındaki "non-lieux" sözcüğünü kullanır. O'na göre yer olmayanlar, "bireyin çoğu kez yalnızca kendi kendinin başka bir imgesiyle ilişkiye sokacak kadar garip bir iletişimin erekleri uğruna dünya dışı uzayı seferber eden kablolu ya da kablosuz şebekelerin karmaşık yumağını toplamak suretiyle ölçülen ölçüsüdürler" (Augé, 1997, s. 87). Dolayısıyla yer olmayanlara kişilerin dış dünyayla ilişki kurmasını sağlayan sanal/elektronik uzam da dâhildir. Böylece postmodernitenin uzam oluşumlarında "yer olmaktan çıkan sadece kamusal yerler değil, aynı zamanda kişisel yerlerdir" (Çabuklu, 2006, s. 29).

Diğer yandan, yer olmayanların uzam-zamanında şimdiki anın güncelliğinin etkin olması söz konusudur. Marc Augé'un şu sözleriyse, bu durumun daha somut bir biçimde anlaşılabilmesi açısından önemlidir:

> "Bu, mesafelerin, bugün uzun-mesafe uçuşlarında ve uçağın kat ettiği yolun dakika dakika kaydedildiği bir ekran üzerinde maddeleşen şimdiki zamanıdır. Gerektiğinde kaptan pilot bunu bir parça gereksiz yinelemelerle açıklar: 'Uçağın sağ tarafından, Lizbon kentini görebilirsiniz.' Aslında görünen bir şey yoktur: bir kez daha söylersek, seyirlik olan şey bir fikirden, bir sözcükten ibarettir. (…) Sonuç olarak her şey, sanki uzam zaman tarafından yeniden ele geçirilmiş gibi, sanki her şey bireysel tarih gerekçelerini, sözcüklerini ve imgelerini şimdiki zamana ait ve ardı arkası kesilmez bir tarihin tükenmez stokunun içinden devşiriyormuş gibi cereyan etmektedir" (Augé, 1997, s. 112, 113).

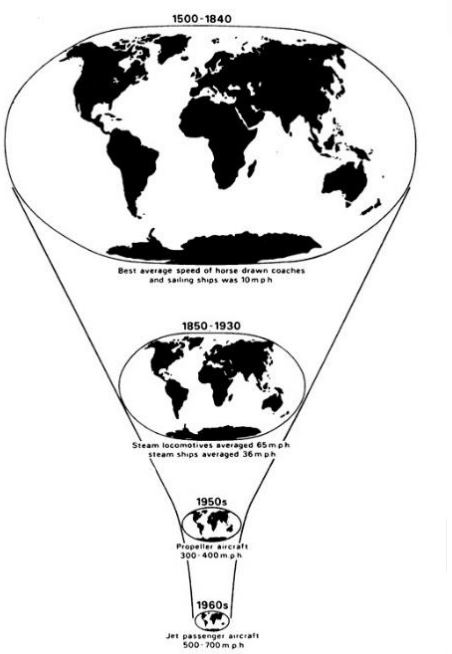
Yukarıda yer alan "sanki uzam zaman tarafından yeniden ele geçirilmiş gibi" ifadesi, Harvey'in zamanın uzamı yok edişiyle ilgili sözlerini anımsatır. Harvey şöyle der: "kapitalizmin dinamiğinin tam merkezinde varolmuş mekânın zaman aracılığıyla yok edilmesi sürecinin yeni bir evresine tanık oluyoruz" (Harvey, 2014, s. 327). Ancak bu yok ediliş, daha önce de açıklanıldığı gibi, direkt olarak ilişki içinde olunabilen, varoluşsal nitelikli uzama ilişkin olduğundan Jameson'ın sözünü ettiği uzamsal

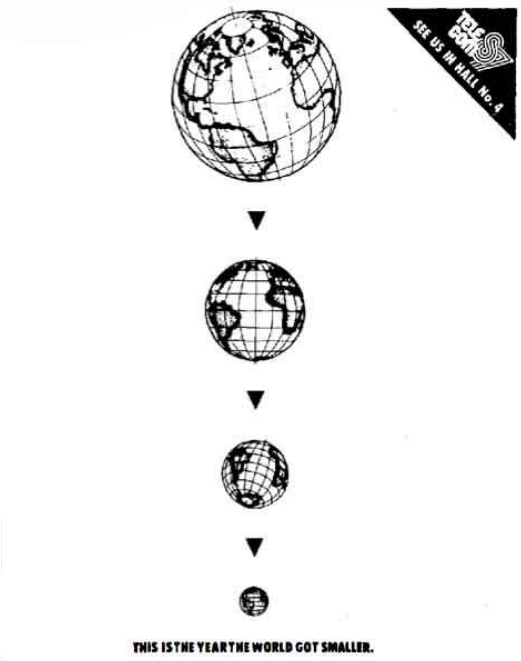
[5] Marc Augé, 1935'te Fransa'da doğmuştur. Eserlerinden bazıları şunlardır: Un Ethnologue dans le metro (Metro'da bir Etnolog, 1992), Le Sens des Autres. Actualité de l'anthropologie (Başkalarının Anlamı. Antopolojinin Güncelliği, 1994), Pour une Anthropologie des Mondes Contemporains (Çağdaş Dünyalar Antropolojisi / Kesit Yayıncılık, 1995) (Augé, 1997).

kategorilerin zamanınkinin önüne geçmesi durumuyla çelişmez; aksine bu durumu destekleyici bir nitelik taşır. Zira Augé'un verdiği örnekteki uçağın hızından dolayı ortaya çıkan, uzamın algılanışındaki yetersizlik olgusuna ilişkin ifadeleri, Jameson'ın hiper uzama dair görüşleriyle aynı yöndedir. Dolayısıyla yer olmayanların devingen uzamını aslında, postmodernitenin hiper uzamı olarak tanımlamak da mümkündür.

Öte yandan teknolojinin neden olduğu hızdan ötürü değişen, uzam algısını Harvey "zaman-uzam sıkışması" kavramı kapsamında açıklar. Söz konusu edilen sıkışıklık, mesafe hissinin ortadan kalkmasından ileri gelir. Diğer bir ifadeyle, teknolojik gelişmelerle birlikte uzamsal engellerin aşılması, kısa zamanda uzun mesafelerin katedilmesini olanaklı kılar ancak duyuların zamansal olarak kısalan mesafelerin algılanışında yetersiz kalması, sıkışıklık hissi yaratan bir deneyimin ortaya çıkmasına sebep olur. Bu deneyimse Harvey'in ifade ettiği zaman-uzam sıkışması deneyimidir. Harvey konuyla ilgili olarak şunları söyler:

> "Bu terimle kasttettiğim şu: mekân ve zamanın nesnel niteliklerinde öylesine devrimci değişimler olur ki, dünyayı görüş tarzımızı, bazen çok köklü biçimlerde, değiştirmek zorunda kalırız. 'sıkışma' terimini kullanıyorum, çünkü bir yandan kapitalizmin tarihine hayatın hızının artışı damgasını vururken, bir yandan da mekânsal engellerin dünya sanki üzerimize çökecekmişçesine aşıldığını sağlam biçimde iddia etmenin mümkün olduğunu düşünüyorum. Mekânı katetmenin aldığı zaman (Resim 3) ve bu gerçeği olağan olarak gösterim tarzımız (Resim 4) sözünü ettiğim türden olguların yararlı birer göstergesidir. İki gündelik imgeye başvurarak söyleyecek olursak, mekân telekomünikasyonun yarattığı bir 'küresel köy'e ve ekonomik ve ekolojik karşılıklı bağımlılıklardan örülmüş bir "uzay gemisi dünya"ya doğru küçüldükçe ve zaman ufkumuz sonunda içinde bulunduğumuz andan başka bir şey kalmamışçasına kısaldıkça (şizofrenin dünyası), mekânsal ve zamansal dünyalarımızın sıkışması duygusunun hâkimiyetiyle başa çıkma zorunluluğuyla karşı karşıya kalırız" (Harvey, s. 270).





Resim 3. "Ulaşım alanında uzamı zaman aracılığıyla ortadan kaldıran yenilikler sonucunda küçülen dünya haritası"

Resim 4. "Alcatel'in 1987 tarihli bir reklamı küçülen yeni dünya imgesini popüler biçimde vurguluyor"

Dolayısıyla – önceden de ifade edildiği üzere – zaman-uzam sıkışması deneyiminde uzamsal engellerin aşılması durumu, mesafe hissinin ortadan kalkmasına ve bununla birlikte kişilerin uzam-zamansal duygulanımlarında, onları tedirgin eden bir sıkışıklık hissinin vuku bulmasına neden olur. Uzamsal engellerin ortadan kalkması ise ulaşımla ilgili gelişmelerin yanı sıra, elektronik ortamdaki iletişimle ilgili gelişmelerine de ilişkindir. Hâliyle; radyo, telefon, televizyon, internet gibi iletişim araçları da zaman-uzam sıkışması olgusunu yaratan önemli etkenlerin başında gelir. Jameson bu tip iletişim araçlarının kullanımı sonucu ortadan kalkan mesafe hissini ise eleştirel mesafenin yok olması olarak yorumlar (Jameson, 2008, s. 122). Zira bu sanal uzamda kişinin kendini konumlandıramamasından kaynaklanan, mesafe hissinin kaybolması durumuna ek olarak – örneğin televizyonu ele alacak olursak – görüntülerin birbiri ardına sıralandığı bir hızlandırılmış uzamsallık karşısında algının kavrayış açısından yetersiz kalışı söz konusudur. O'na göre kişilerin kendini kaptırdığı bu sanal uzamın "özgün düşünebilme

yetisini tıkaması, tam da bizim onun aracılığı ile izlediğimiz bütün ya da toplam akışla ilişkisiz değildir" (Jameson, s. 123).

Diğer yandan mesafe hissini ortadan kaldırarak düşünme yetisini tıkayan, akış halindeki imgelerin ardı ardınalığı bir sistem oluşturarak "bireyin kendine ait kılabileceği bir tüketim dünyasını resmederler" (Augé, 1997, s. 114). Böylece –Adanır'ın "Şeytana Satılan Ruh" adlı kitap için yazdığı ön sözde de ifade ettiği gibi – imgelerin televizyon, internet ve görsel iletişim araçları aracılığıyla algılanarak yorumlandığı bu sistemde gerçeklik de sanal hâle gelir (Baudrillard, 2012, s. 8). Kişilerin direkt yoldan ilişki içine giremedikleri sanal uzamdaki gerçekliğin algılanması eleştirel mesafenin kalkmasından dolayı mümkün olmaz. Baudrillard bu durumu gerçeklik ilkesinin yitimiyle açıklar. Nitekim mesafe hissinin yok olduğu sanal uzamda kendi kendisinin yerini alan birebir gerçeklik, içinde düşsellik barındıran yanılsama ürünü gerçeğin sonunu getirir. O'nun ifadesiyle "Göstergeyle kurulan anlamsal ilişkiler gerçekle kurulan anlamsal ilişkilerle birlikte Sanal ve sayısaldan oluşan bir evrende ortadan kaybolup gitmiştir" (Baudrillard, s. 63). Dolayısıyla kendinden başka bir şeye göndermede bulunamayan göstergenin asıl işlevini yitirerek nedensizleştiği bu sistemde, sanallığın algı yetisini aşan uzamından ötürü mesafe hisssinin yok oluşuna ilaveten, bireyin göstergeyle olan içsel mesafesinin varlığının sona ermesi de kaçınılmaz bir sonuç olarak karşımıza çıkar (Baudrillard, s. 65).

1.2.2. Virilio'ya Göre Hız Uzam ve Sanatın Kazası

Baudrillard, interaktif süreçlerden kaynaklanan, mesafe bilincinin ortadan kalkması durumunun, değerlendirme olgusunu olanaksız kıldığını ifade eder. Burada bahsedilen değerlendirme olgusunun olanaksızlığı, Jameson'ın öne sürdüğü eleştirel mesafenin yok olmasıyla meydana gelen "özgün düşünebilme yetisinin tıkanması" durumuyla benzerlik gösterir. Öte yandan Baudrillard'a göre "Olay ve gerçek zaman dilimi içinde yayınlanan görüntüleri arasındaki yok denilecek kadar kısa zamansal mesafe, değerlendirme konusunda bir kararsızlığa yol açmakta ve olaya tarihsel boyutunu elinden alan bir sanallık yükleyerek, belleğimizde yer etmesini engellemektedir" (Baudrillard, 2012, s. 70). Bu sanal görüntülerin belleğimizde yer etmemesi, eleştirel

mesafenin ortadan kalkması durumunda olduğu gibi, yine, kavrayışın yetersiz kalmasından ileri gelir. Bununla birlikte, mesafe hissinin yok olması Mc Luhan'ın daha önce öne sürdüğü "bir tür içine gömülme" ye sebep olur. Baudrillard konuyla ilgili olarak şunları dile getirir:

> "Artık olayla, canlandırılmış görüntüsü arasında bir mesafe, bir boşluk, bir orada olmama durumu yok. Ekrana baktığımızda doğrudan sanal görüntü evreninin içine yerleşiyoruz. Ekrandaki görüntünün içine sanki yaşamın içine girercesine dalıyoruz. Yaşantımızı üstümüze bir tür dijital tulum gibi geçiriyoruz. Fotoğraf, sinema ve resim sanatlarına özgü bir sahneyle bir bakış olayı varken; video be bilgisayar ekranından yansıyan görüntüde Mc Luhan'ın daha önce söylediği gibi bir tür içine gömülme, bir tür göbek bağı durumu, 'dokunsal' bir karşılıklı etkileşim söz konusudur" (Baudrillard, s. 71).

Dolayısıyla bir tür gömülmenin meydana geldiği mesafe yokluğunda özneyle nesnenin; gerçekle ikizinin birbirine karıştığı bir muğlaklık ortaya çıkar (Baudrillard, s. 70). Bu muğlaklıkta kendinden başka göndereni olmayan imgeler sunan ekran karşısındaki izleyici sanki sırsız bir aynayı seyreder gibidir. Zira teknolojinin getirdiği hızla birlikte sanallığın gerçekliğin yerini alması, kavrayışın olanaksız hâle gelmesine sebep olurken – artık – kavranabilecek imgeler sunamayan "ekranın yansıttığı bir şey yoktur" (Baudrillard, s. 73). Görünmez gerçekliğin görünür kılınmadığı bu durumda görünen sadece, bellekte yer etmeyen gelip geçici imgelerdir. Nitekim Jean-Luc Marion seyirlik olanın kavranışına ilişkin olarak söz konusu durumu "her seyirlik, ancak görsel deneyimin nesnelerinin olanaklılık koşullarına, yani anlaşılır ya da duyulur bir sezgiye boyun eğdiği sürece kendi görünürlüğüne ulaşır; her iki durumda da, sezgi, onu kavrayan ve dolayısıyla sonlulukla tanımlanan zihnin boyutlarına göre ölçer kendini" (Marion, s. 130) sözleriyle açıklar. Dolayısıyla, bu sözlerden yola çıkıldığında; görünür kılınamayan bir gerçekliğin kavranması, içsel mesafeyi ortadan kaldırarak sezgisel deneyime ket vuran imge yığınları karşısında mümkün değildir sonucuna varmak olası hâle gelir.

Görünmez gerçekliğin görünür kılınması ise ancak bir dönüştürme eylemi sayesinde gerçekleşebilir. Burada sözü edilen dönüştürme eylemi, sözgelimi bir ressamın "dünya tılsımını meydana getirmek için, bize görünürü göstermek için" (Merleau-Ponty, 2012, s. 40) hissedilir olanı, "sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak" (Merleau-Ponty, s. 44) öncesinde olmayan, kendi yarattığı bir uzamla birlikte yeniden kurmasıdır.

Marion'un ifadesiyle, "Yalnız onlar, görünürün planlarını kusursuzca geçek dışı ve tamamen fenomenolojik bir ek boyuta göre üst üste dizebilir, ayırabilir ve düzenleyebilir. Görünmezin görünür şekilde paylaştırılan karakterler üzerindeki bu fenomenolojik etkisi *a contrario* kendini doğrular" (Marion, 2014, s. 26). Öte yandan bu yaratımda "kendi amaçlarını icat eden araç olarak göz, dünyanın belirli bir etkisiyle heyecanlanıp onu elin izleriyle görünüre geri verendir" (Merleau-Ponty, 2012, s. 100) diyerek görüşe atıfta bulunmak, tele-optik vasıtasıyla gerçekleşen bir görüşün sunduğu imgelerin dönüştürülmeksizin izleyiciye sunulduğu elektronik uzamın, sezgi yetisini nasıl tıkadığına bir açıklık getirir.

Dönüştürülmeden sunulan imgeyle izleyici arasındaki mesafenin ortadan kalkması sonucu kişinin kendini bir sanal görüntü evreni içinde hissettiği sanal – ve hatta belki de şizofrenik olan – uzamda bir yandan da eksiklikten ziyade, bir aşırılık durumunun hasıl olması söz konusudur. Ancak bu aşırılık karşısındakine, "her şeyi verirmiş gibi yaptığı sırada, aslında, her şeyi alıp götürmektedir" (Baudrillard, 2012, s. 78). Dolayısıyla imgelerin bolluğunda meydana gelen kusursuzluk, kişiyi adeta yutarak kendisini huzursuz hissetmesine sebebiyet verir. Buradaki asıl mesele de yine teknoloji ve beraberinde ortaya çıkan hızdan kaynaklanan zaman-uzam sıkışması mevzusuna ilişkindir.

Virilio[6] ise zaman-uzam sıkışmasının ulaşım ve kitle iletişim araçlarındaki teknolojik yeniliklerin zamansal mesafeyi kısaltmasından ötürü meydana geldiğini öne sürerken bu durumun uzam imgesinde bir genleşmeye neden olduğunu ifade eder ve şöyle der: "Zamansal mesafeler ortadan kalktıkça mekân imgesi de genleşmektedir: *'Sanki bütün gezegeni kaplayan bir patlama olmuş. En küçük gizli köşe bile çiğ bir ışık*

[6] 1932 yılında Paris'te doğan Paul Virilio'nun "çocukluk yılları, savaş nedeniyle büyük hasar gören Nantes şehrinde" geçmiştir; " 'kaybolmanın estetiği' olarak adlanıdırdığı şeyle ilk karşılaştığı yer de burası" dır (Virilio, 2003). Teknoloji, hız, savaş, politika, sınırların yok olması gibi konular üzerine bir düşünce sistemi oluşturan Virilio'nun önemli eserlerinden bazıları ise şunlardır: *Hız ve Politika (Metis, 1998), Esthétique de la Disparition (Kaybolmanın Estetiği, 1989), La Machine de Vision (Görme Makinesi, 1976).*

tarafından gölgeden çekilip çıkarılıyor' diye yazıyordu Ernst Jünger, dünyanın gerçekliğinin aydınlanması karşısında" (Virilio, 2003, s. 17).

Diğer yandan O'na göre elektronik dalgaların hızı aracılığıyla gerçekleştirilen canlı yayınla birlikte uzaktan görme de bir "büyük gezegen optiği" hâline gelir. Böylece kişilerin evlerinde, gündelik hayatlarında yer edinen televizyon, giderek yaygınlaşan bir tele-gözetim mekanizmasının aracına dönüşüverir. Bununla beraber, görüş alanına giremeyen şeylerin de görülmesini olanaklı kılan, Virilio'nun deyişiyle, "ufuk-ötesi optik" izleciye yirmidört saatin her anı (tele-)varolan bir sanal dünyanın görüntüsünü sunar (Virilio, s. 18). Böylesi aşırı bir durumda da "tele-varolan" olayın sanal uzamı, kişilerin birebir ilişki içinde olduğu uzamdaki nesnelerin ve yerlerin hacimselliğinin yerini alır (Virilio, s. 66).

Aslında hiçbir şeyin gerçekleşmediği, sadece, imge yığınlarının aralıksız olarak geçtiği bu uzam sanki tren yolculuğu sırasında görmek ve görmemek arasında kalınan, dışarıdaki imgelerin hızlı akışının yarattığı uzamın bir benzeri gibidir (Virilio, s. 21). Dolayısıyla her şeyin sadece *geçtiği,* mesafe hissinin ortadan kalktığı bu durumda içsel mesafenin yok olması da söz konusudur.

Virilio'nun konuyla ilgili olan "Sibersavaş, Tanrı ve Televizyon" adlı röportajında kullandığı şu demeçleri ise teknolojik hızın sebep olduğu geçici uzamın yaratabileceği kalıcı etkiler açısından dikkat çekicidir:

> "Her şeyi hesaba katarsak, bu ulvi boyutun aşkınlık sorusuna yol açtığına inanıyorum – ki bu soru örnek verecek olursak Yahudi-Hristiyan Tanrı'ya ilişkin bir soru denebilir. İnsanlar rasyonalite ve bilimin büyü ve dini bertaraf ettiğini söylemekte hemfikir. Ama nihayetinde, bu tekno-bilimsel gelişmenin ironic sonucu yeni(lenen) bir tanrı fikri için duyulan ihtiyaç. Çoğu insan bugün dinsel kimliğini sorguluyor, ille de Yahudilik veya İslam'a geçmeyi düşündüğünden değil: bu sadece teknolojilerin ciddi şekilde insanoğluna meydan okuyuşundan. Bütün teknolojiler aynı noktaya doğru yönelmekte, hepsi "Deus ex Machina"[7]

[7] "Deus ex machina (deus ex machina, çoğulu dei ex machinis); bir kurgu veya dramada beklenmedik, yapay veya imkansız bir karakter, alet veya olayın senaryo akışı içinde beklenmedik bir yerde aniden ortaya çıkması, örneğin anlatıcının bir anda uyanıp her şeyin rüya olduğunu anlaması veya aniden ortaya çıkan bir meleğin sorunları çözmesi için kullanılan Latince kalıp. Birebir çevirisi "makineden tanrı"

> ya da makine-Tanrı ile sonuçlanmakta. Bir bakıma, teknolojiler makine-Tanrı'yı icat etmek için Tanrı'nın aşkınlığını etkisiz kılmakta. Yine de bu iki tanrı benzer soruları doğuruyor.
>
> Görebildiğiniz gibi, hâlen bir kazalar müzesinin içerisindeyiz. Bu büyük, kozmik bir kaza ve gerçekliğin patlak vermesine neden olan televizyon, bunun bir parçası. Einstein'ın söz ettiği üç bomba fikrine katılıyorum: üç bomba var. İlki atom bombası, gerçekliği (parçalayarak) değişikliğe uğratan; ikincisi dijital veya bilgisayar bombası, gerçeklik ilkesinin kendisini yok eden – gerçek nesneyi değil – ve onu yeniden inşa eden; ve en sonunda üçüncü bomba ise demografik (nüfusla ilgili) olan" (Wilson, 1994).

Virilio'nun yukarıdaki sözlerinde büyük bir kaza olarak nitelediği gerçekliğin patlak vermesi olayına, teknolojik hızın sonucu ortaya çıkan siber uzamın sebep olduğunu söylemekse bu durumda yanlış olmaz. Bununla birlikte, Virilio'nun makine-Tanrı olarak nitelediği siber uzamın "her şeyi gören ve duyan Tanrı gibi davranan bir Tanrı fikri" (Wilson, 1994) yle örtüşmesinin bir tesadüf olmadığını da belirtmek gerekir.

Virilio, konuşmasının devamında sözünü ettiği gerçeğin patlak vermesi durumunu Einstein'ın üç bomba fikriyle açıklar. Bu konu dâhilinde, atom bombasını enformatik, demografik bombayı ise genetik bomba olarak niteler ve her iki bombanın da bilgisayar aracılığıyla geliştirilen formüller sonucu ortaya çıktığını savunur. Dolayısıyla başta sözünü ettiği büyük kaza her koşulda, teknoloji ve hızın yol açtığı siber uzamla ilgildir. Daha önce de ifade edildiği üzere, mesafe hissinin ortadan kalktığı bu uzamda klostrofobik bir durumun meydana gelmesi ise kaçınılmazdır (Barloewen, 2011, s. 361, 364).

Diğer yandan, söz konusu uzamdaki gerçeklik artık 'zaman-uzam'ın değil – O'nun ifadesiyle - 'hız-uzam'ın gerçekliğidir (Armitage, 2001, s. 71). O'na göre "Yerlerin katı jeofizik gerçekliğinin madde-zamanı, yerini sanal gerçekliğin ışık-zamanına bırakmıştır. Bu durum her tür sürenin hakikatini değişikliğe uğratmış ve bir zaman kazasına; her tür gerçekliğin, şeylerin, canlıların, sosyo-kültürel olguların gerçekliklerinin hızlanmasına neden olmuştur" (Virilio, 2003, s. 112). Virilio'nun konuya

---

olup, antik Yunan tiyatrosunda bir tanrıyı canlandıran karakterin bir vinç (machina) yardımıyla yukardan indirilmesi anlamında kullanılmaktaydı" (Sesli Sözlük, tarihsiz).

ilişkin şu sözleri, her türlü gerçekliğe etki eden hız-uzamın sanatı ne yönde etkilediğinin anlaşılabilmesi içinse önemlidir:

> "Eskiden gerçek mekânın yüzeyinin algısını belirleyen üç geometrik boyutun yanına bugün bir de *maddenin üçüncü boyutu* eklenmektedir: 'kütle' ve 'enerji'den sonra 'enformasyon' da gerçeklik tarihine girmiştir; tele-gözetim ve ortam kontrolü sayesinde şeylerin ve yerlerin geçek varoluşunun bir kopyasını üretmektedir.
>
> Burada söz konusu olan şey Rönesans döneminin optik varoluşunun perspektifi ile elektro-optik tele-varoluşun SANAL perspektifinin birbirleriyle karşı karşıya getirilmemesidir. Telekomünikasyonun *gerçek zaman perspektifi* yukarıda andığımız her iki perspektifi bir araya getirerek bir 'alan etkisi' yaratmaktadır.
>
> (…)
>
> Geçmişte stereofonil ve stereoskopil olan görsel-işitsel TEMSİL artık hem hızlandırılmış hem de artırılmış bir gerçekliğin SUNUMU gibi bir noktaya gelmiştir. Belirli bir ufuk çizgisi olmayan bu dünyanın 'stereo-gerçekliği' içinde, uzaktaki ufuk *çizgisi* yerini *ekranın çerçevesine* terk etmektedir. Bilgisayarın ve görüntü kaskının *kare şeklindeki ufku* tıpkı bazı gözlüklerde olduğu gibi nihai 'hacmi' sunmaktadır. Yalnızca çıplak gözle algılanabilen şeylerin değil, *güncel görüntü ile sanal görüntünün anında üst üste konulmasının* hacmini sunmaktadır
>
> Tıpkı holografik hacim gibi belli bir yere bağlı olmayan bu algı, algılanabilen her türlü gerçekliği artırmaktadır. Bunu yaparken de gerçekliği, çeşitli enformasyon sinyallerini taşıyan elektro-manyetik dalgaların yayılımının sınır hızına ulaşacak kadar *hızlandırmaktadır*" (Virilio, s. 114, 115).

Burada Virilio gerçek uzamın perspektifiyle sanal olanınkinin bir araya gelişinden bahseder. O'nun ifadesiyle gerçek uzamın fiili perspektifi temsili perspektif, Quattrocento döneminde Giotto, Masaccio, Ucello, Piero della Francesca gibi önemli kişilerin resimlerini biçimlendirir ve Rönesans döneminde ise mimarî projelerle daha da etkin kılınarak doruk noktasına ulaşır (Barloewen, 2011, s. 367). Günümüzdeyse gerçek dünyaya ve bedenselliğe dayalı bu perspektife, Virilio'nun stereofonik ve stereoskopik olarak ifade ettiği teknik imkânlar aracılığıyla sanal uzamın perspektifi eklenir. Böylece gerçek ve sanal uzamın birleşimi yeni gerçekliği oluşturur. Dolayısıyla yeni gerçekliğin uzamında, fiili perspektife bağlı temsil kavramı da değişikliğe uğrar. Bununla birlikte, elektromanyetik dalgaların sınırsız hızıyla üstüste binen imgelerin sanal perspektifinde derinliğin yok oluşu içsel mesafenin de körelmesine neden olur. Uzam ve zamanı

algılayış biçimimiz dünyayı nasıl algıladığımızı belirlediğinden, içsel mesafenin körelmesi sanatsal uzamın yaratımını da etkiler. Böyle bir durumda ise ne geçmişe ne de geleceğe göndermede bulunabilen bir "buradalık sanatı" ortaya çıkar (Virilio, 2003, s. 119).

Bu noktada "sanatın kazası" olgusunu konuya dâhil etmek gerekir. Zira – Virilio'nun ifadesiyle – gerçekliğin kazaya uğradığı, günümüzün hız-uzamında sanal imgelerin bu kazanın formları olması gibi; buradalık sanatının imgeleri de sanatın kazasının formlarıdır.

O'na göre sanatın kazası plastik sanatlarda meydana gelen aksaklığın fark edilmesini sağladığı için önemlidir. Bu kazaya sebebiyet verense teknolojilerin neden olduğu hız-uzamda, mekanikleşmenin ürünü olan sentetik imgeler ve sanal gerçekliğin, plastik sanatların statik doğasında bir darbe etkisi yaratmasıdır (Virilio & Lotringer, 2005, s. 58, 63). Görüş açısının sürekli değiştirilerek her şeyin görünebilir kılındığı, ışık-uzamın sanal gerçekliğinin, zaman-uzamın gerçekliğine baskın çıktığı bu durumda da resim, heykel ya da müziğin sanattaki yerini artık, çağdaş teknolojiler aracılığıyla oluşan yeni uzam alır (Wilson, 1994).

İKİNCİ BÖLÜM

XX. YÜZYIL SANATINDA UZAM

"Sanat saklar ve dünya üzerinde kendini saklayan tek şeydir. (…) Kendini kendinde saklayan yaratılmışın kendiliğinden-konumu aracılığıyla, yaratıcıdan da bağımsızdır o. Kendini saklayan şey, ya da sanat yapıtı, *bir duyumlar kitlesidir, yani algılam ve duyumların bir bileşimi*" (Deleuze & Guattari, 2015, s. 160). Genel olarak sanatın uzamına ilişkin bu sözler özelde resim sanatı açısından uzamı değerlendirebilmemiz için de açıklayıcı olacaktır. Zira "kendini kendinde saklayan yaratılmışın" yani sanat eserinin "kendiliğinden-konumu" ayrı ayrı sanat disiplinleri açısından da geçerlidir. Bu uzamsa sanat eserinin yaratıcısından koparak ayrılan bağımsız bir *varlık*, bir duyumlar bütünüdür.

Algılamlar ve duygulamlar yani sanatın uzamı malzemenin olanakları dâhilinde varlık kazanır ancak malzeme, söz konusu duyumlar bütünün sadece bir parçasıdır (Deleuze & Guattari, s. 163). Deleuze ve Guattari'nin "Yaşanmış algılardan algılam'a, yaşanmış duygulanımlardan duygulam'a yükselmek için her seferinde tarz – bir yazarın sözdizimi, bir müzisyenin ton ve ritmleri, bir ressamın çizgi ve renkleri – gerekir" (s. 166) sözleri ise bir 'oluş' hâline tekabül eden bu sürecin nasıl gerçekleştiğinin sade bir ifadesidir. Bu oluşun sonuncunda, sanatın uzamı her ne kadar somut bir nesne olarak izleyiciye kendisini sunsa da aşkın niteliğinden ötürü hâlen soyut niteliklidir. Öte yandan Hegel de görünmezin görünür kılındığı sanat eserinin "duyusal görüde kavranan *bireysel* ve *somut* bir şey" (Altuğ, 2012, s. 54) olması gerektiğini savunur. O'na göre tamamıyla içsel olan öznelliğin nesnelleşmesiyle, örtük olan içerik görünüşe çıkar ve böylece özü içinde barındıran somut bir nesne hâlini alır (Altuğ, s. 58). Bu nesnenin uzamı ise Deleuze'ün duyumlar bütünü olarak ifade ettiği uzamla, içsel nitelikli olması bakımından benzerlik gösterir. Bu benzerlik Jean-Luc Marion'un, şu sözlerinde de karşımıza çıkar:

> "Ressam, bir simyacı gibi, tablo ile, o olmasaydı kesinlikle görünmez kalacak olanı, yani bizim görülmemiş diye adlandırdığımız şeyi görünüre dönüştürür. (…) görülmemişe görünürlüğü vererek görülmemişi önceki görünmezliğinden

> kurtarır ve onu şekillendirir. (…) Eğer ressam görülmemişin görünüre ulaşmasına hükmediyorsa, bunu görünüre dair kendi görüşüne değil görülmemişe dair sezgisine borçludur. (…) kendisini görünürlüğün gün ışığına çıkartsın diye sadece onu [ressamı] bekleyen şeyin yerini el yordamıyla bulmak için görülmemişte kaybolur" (Marion, 2014, s. 55-57).

Dolayısıyla örtük olan içeriğin görünüre çıkması da ancak sanatçının "kendini kendinde saklayan" sanatın uzamını malzeme aracılığıyla oluşturması sayesinde mümkün olur. Söz konusu uzamın yaratım biçimlerindeyse içinde yaşanılan dönemde hâkim olan uzam anlayışlarının etkisinin görülmesi kaçınılmazdır. Keza Kern de "Resimde uzamın tasviri, bir kültürün değerini ve temel kavramsal kategorilerini yansıtır" der (Kern, 2013, s. 216).

Ortaçağ resimlerinde kişilerin ve şeylerin dini ve de dünyevi açıdan sahip oldukları öneme göre boyutlandırılarak konumlandırılmaları bu durumun bir örneğidir. Nitekim perspektifin kullanılmaya başlanmasıyla da nesnelerin resmin uzamındaki yeri ve büyüklüğü perspektif kurallarıyla belirlenmeye başlanmıştır. 1453 yılında Leon Batista Alberti'nin ortaya koyduğu bu kurallarla birlikte amaçladığı ise "Tanrısal düzenin, tabiattaki uyumun ve insani erdemlerin görülebilir olmasını sağlayacak birleşik bir resim uzamı oluşturma konusunda ressamlara yardımcı olmak" tır (Kern, s. 216, 217).

Perspektif kuralları bazı sanatçılar tarafından zaman zaman resmin gereklerine göre kısmi olarak bozulmuş olsa da XIX. yüzyıla kadar egemen olan perspektif esaslı uzam anlayışının yıkılmasında, bilimsel etmenlerin yanı sıra teknolojinin gelişimiyle birlikte makineye bağımlı hâle gelmeye başlayan toplum bireyinin kendi dünyasını yeniden yapılandırma ihtiyacının payı büyüktür (Öndin, 2009, s. 11). Kern'in ifadesiyle "İzlenimcilerin, Cézanne ve Kübistlerin etkisi altında, perspektif dünyası, adeta deprem bir Rönesans sahnesinin tam da kaldırımlarını vurmuş gibi, paramparça" (Kern, 2013, s. 217) olur.

Bu duruma sebebiyet veren bilimsel gelişmelerin başında 1865 yılında James Clerk ve Maxwell'in elektromanyetik dalgaların yayıldığı uzam fikrine dair kuramları yer alır (Hawking, 2016, s. 34). Sürekli hareket halinde olan dalgaların uzama yayılmışlıkları

onları sonsuz kılar. Öte yandan bu durum Öklidçi olmayan geometrinin ortaya çıkışına karşılık gelir (Öndin, 2009, s. 31). 1905 yılında ise Einstein uzam-zamanın, kütle ve enerjinin dağılımı sonucu eğri veya diğer bir deyişle bükülmüş olduğu savını ortaya koyar (Hawking, 2016, s. 47). Gelinen noktada, Öndin'in sözkonusu gelişmelerin sonucuna ilişkin şu sözleri meselenin özünün anlaşılması açısından önem arz eder:

> "Öklid'in üç boyutluluk anlayışından giderek uzaklaşan kübist sanatçılar, Apollinaire'nin ifadesiyle, içlerindeki sezgi ile dördüncü boyutu keşfetmeye yönelirler. Öklid geometrisinin aksine, dördüncü boyut uzamın kendisini, diğer bir deyişle, verili bir anda tüm yönlerde var olan uzamın sınırsızlığını ifade ettiğinden sonsuzluğun boyutu olur. Görsel algının yanı sıra, dokunsal algıyı da vermek için kübistlerin ortaya koydukları uzam, dokunma duyusunu da içerecek şekilde tasarımlanır, görsel algı, dokunsal algıyla birleştirilir (Öndin, 2009, s. 31).

Görsel ve dokunsal algının bütünleşik olarak sunulması Kahnweiler'a göre, Kant'ın sözünü ettiği a priori bilgiler sayesinde nesnelerin uzam ve zaman içindeki niteliklerinin zihinde birleştirilmesi yoluyla gerçekleşir. Resmin uzamına dâhil edilen gerçeklik fragmanları, "gerçekliğe işaret eden birer gösterge olmayıp gerçekliğin kendisi olur" (Öndin, s. 35). Bu ise resim sanatında Rönesans'tan itibaren süregelen mimesis esaslı temsil sisteminin yıkılması anlamına gelir.

2.1. Uzam Algısıyla Birlikte Değişen Temsil Sistemi

Kern, Einstein'ın 1905 yılında ortaya koyduğu genel görecelilik kuramına göre uzamı, "yarı perspektifsel bir çarpıtma" olarak tanımladığını ifade eder (Kern, 2013, s. 210). Bu, hareketli bir nesnenin gözlemine ilişkin bir çarpıtmadır çünkü oluşan farklı perspektifler görmenin kendisinden veya izleyiciyle arasındaki uzaklıktan değil, nesnenin göreceli hızından kaynaklanır. O'na göre "Birbirine göre hareket halinde olan sonsuz sayıda uzam vardır" (Akt. Kern, s. 211). Dolayısıyla nesnenin uzamda kapladığı yerin ölçümünün mutlak bir anlamı yoktur ve bu yolla elde edilebilecek verilerle mutlak bir uzamın varlığını doğrulamak mümkün değildir.

Sonsuz sayıda uzam fikri geometri ve fizik alanlarında büyük değişimlere neden olurken diğer alanlarda aynı etki görülmemiştir ancak sanat söz konusu olduğunda durum farklıdır (Kern, s. 216). Nitekim, sonsuz sayıda uzamla birlikte, bakış açılarının çoğalması konusu da gündeme gelir ve sanatçılar nesnelerin farklı açılardan görünümlerini yeni biçimlendirme yaklaşımlarıyla resmederler. Metzinger'ın resmin uzamına ilişkin bir devrim yaratan kübistlerle ilgili şu ifadeleri, meydana gelen değişimi anlamak için dikkate değerdir:

> "[Kübistler] ressama, nesnenin karşısında, belli bir uzaklıkta sabit kalmasını emreden önyargıyı söküp atmıştır… kendilerine konu nesnesinin çevresinde hareket etme serbestisesi tanıyarak, aklın denetiminde, çeşitli ardıl açılardan nesnenin somut bir resmini vermeye çalışırlar. Geçmişte resmin ele geçirdiği sadece uzamken, artık zamana da hükmeder" (Akt. Kern, s. 221).

Burada resmin zamana hükmetmesiyle kastedilen, farklı anların tespit edilmesine olanak sağlayan farklı bakış açılarının tek bir uzamda birleştirilmesine dair bir durumdur. Çoklu bakış açıları nedeniyle giriftleşen uzam ilişkileriyse algıda değişikliğe yol açar. Böylece görünen sorgulanmaya başlanır ve görünürün aslında göründüğü gibi olmadığı yönünde yeni anlayış biçimleri ortaya çıkar (Öndin, 2009, s. 17).

Diğer yandan kübistler, Kern'in deyişiyle, çoklu bakış açılarını resmin uzamını oluşturmada esas almalarıyla beraber, herhangi bir şeyin temsili olması gerekmediği fikrini de savunmaya başlarlar. Nesnenin, bir derinlik yanılsaması oluşturularak temsilinin yaratıldığı geleneksel yaklaşımı reddederler. Sanat eleştirmeni Maurice Denis, modern resimle ilgili olarak resmin bir nesne ya da kişinin temsili olmasından önce birincil niteliğinin "belli bir düzende renklerin yerleştirildiği düz bir yüzey" (Akt. Kern, s. 223) olduğunu söyler. Dolayısıyla, geleneğin derinlik esaslı yaklaşımına karşı gelen kübistlerin yarattıkları resmin uzamı, yüzey resmi diye de nitelenebilir.

Modernist anlamdaki yüzey resimini ilk ortaya koyduğu kabul edilen ressam Manet'dir (Greenberg, tarihsiz, s. 2). Manet malzemeyi, kullanış biçimiyle görünür kılar ve öncelikli hâle getirir. O'nu örnek alan İzlenimciler, renkleri tüpten çıktıkları şekilde kullanmaya başlar ve geleneksel bir yöntem olan glaze ve astar kullanımına veda ederler.

Cézanne ise çizimini tuvalin çerçevesine yerleştirebilmek amacıyla gerçeklik ilkesinden ferâgat etmiştir. Greenberg "Modernist Resim" makalesinde söz konusu duruma ilişkin olarak "Bu, yüzeyin kaçınılmaz düzlüğünün belirtilmesiydi; bununla birlikte, her şeyde daha esas olan, resim sanatının eleştirildiği bu süreçler, Modernizm adı altında tanımlanır" (Greenberg, s. 2) der. O'na göre yassılık sadece resim sanatına özgü bir ayrıcalıktır ve Modernist sanatçıların tek yaptığı bu özelliği resimlerine uyarlamaları olur. Makalesinin devamında ise şunları dile getirir: "Büyük ustalar resim yüzeyinin doğruluğunu muhafaza etmenin önemli olduğunu fark etmişlerdi. Bu şu anlama gelmektedir: Alttaki yassılığın dayanıklı varlığı ve üstteki üç boyutlu uzamın en canlı ilüzyonu" (Greenberg, s. 2). Modernistler bu ikilemden sakınmak ya da çözümleme yoluna gitmez. Resmin içeriğini görmeden önce resmin uzamını oluşturan yüzeyi görmeyi gerekli görürler.

Greenberg'e göre sanatın kendi malzemesiyle tanımlama yoluyla yaratılan uzamı için, gelinen aşamada nesnenin temsilinin terk edilmesi ise söz konusu değildir. Zira terk edilen, içinde nesnelerin konumlandırıldığı üç boyutlu uzam yanılsamasına dayalı temsil fikridir.

Kern'in, mimesis esaslı temsil fikrinin terk edilmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkan yüzey resminin yaratımına dair verdiği örnekle ilgili şu yorumları ise dikkat çekicidir:

> "(…) bu düzleştirme, kısmen çoklu perspektiften kaynaklanırken; kısmen de çoklu ışık kaynaklarından, havadan perspektifin azaltılmasıyla ve katı ve üst üste binen biçimlerin parçalanmasıyla gerçekleşir. Braque'ın Still Life with Violin end Pitcher (1910; Resim 5) çalışmasında tüm bu teknikler görülebilir. Keman parçalanmıştır ve birkaç bakış açısından görünür. Renkler beyaz, siyah, kahverengi tonlarıyla sınırlıdır ve havadan perspektif kullanılmamıştır. Sert üst üste bindirmeler, biçim ve derinliği belirtir fakat hangi biçimin ne derinlikte olduğunu kesin bir biçimde saptamak imkânsızdır. Işık kaynağı belirsizdir ve farklı yönlere gölge düşürür; çivinin gölgesi sağdayken, üstteki katlanmış kâğıt sola belirgin bir gölge düşürür. Bu çelişki, tutarlı bir derinlik duygusuna da engel teşkil eder. İki ve üç boyutlu uzamla ilgili bir diğer çift anlamlılığı, duvardaki pervaz barındırır; bir köşede derinlik açıkça görülürken, diğerinde, resmin genelindeki düz kompozisyona karışır. Cézanne gibi Kübistler de derinliği tamamıyla terk etmez fakat azaltarak, ilham kaynakları olan üç boyutlu dünya

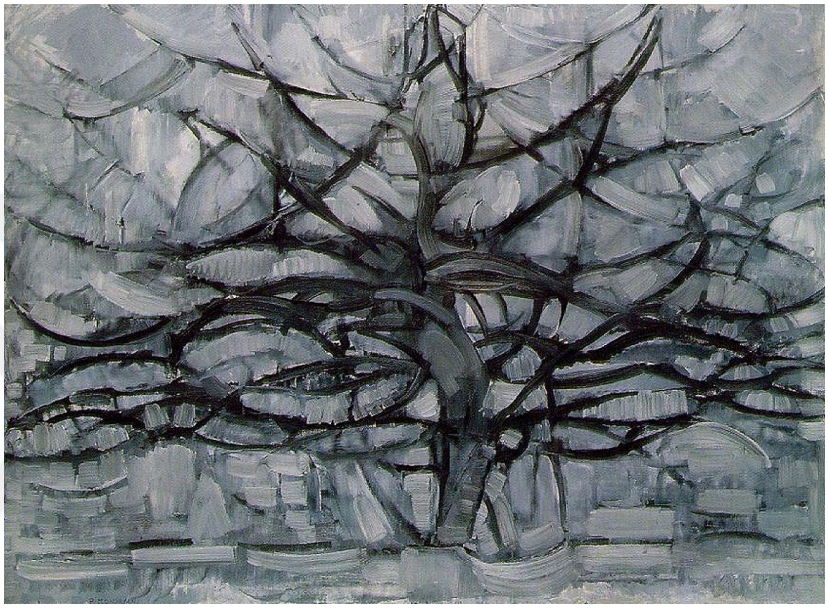
ile sanatları olan iki boyutlu resim arasında bir gerilim yaratırlar. Trompe l'oeil tekniğiyle resmedilmiş çivi, bu yaratıcı gerilimin bir simgesidir. Resimde üç boyutluluğundan en az şüphe duyulacak nesnedir ve belirgin bir ışık kaynağı ile sunulur; ancak aynı zamanda, resmin düz olduğunu ve bir kâğıt parçası gibi duvara çivilenebileceğini ilân ederek derinlik yanılsamasıyla çelişki oluşturur. Resimde üçüncü boyutun bağrına saplanır" (Kern, s. 223-225).



Resim 5. Georges Braque, Keman ve Sürahili Natürmort 'Still Life with Violin and Pitcher', tuval üzerine yağlı boya, 117 x 73 cm., 1910, Kunstmuseum, Basel

Kern'in ifade ettiği üçüncü boyutun bağrına saplanan yassılaşma olgusu Greenberg'e göre mutlak bir yassılık niteliği taşımaz. Diğer yandan modernist resimde, söz gelimi bir Caravaggio resmindeki gibi heykelsi ya da gerçeklik hissi veren bir

yanılsamanın varlığından da söz edilemez ancak sanatçı optik yanılsama yaratarak optik bir üçüncü boyut çeşidini resmin uzamına dâhil eder. Bu, eski büyük ustaların kullandığı içine girilebilir hissi uyandıran derinlik yanılsamasından ziyade sadece gözle idrak edilebilen optik bir yanılsamadır. Greenberg, söz konusu optik yanılsamayı Mondrian'ın resimleriyle örnekler (Greenberg, s. 5) .



Resim 6. Mondrian, Gri Ağaç 'The Gray Tree', tuval üzerine yağlı boya, 1912, Gemeentemuseum, The Hague

Öndin ise resmin uzamını soyut bir anlatım biçimiyle oluşturan Mondrian ve Kandinsky'nin resimlerinde tinselliğin amaçlandığını ifade eder. Nesnelerin fenomenolojik yönünün ortaya çıkarılması için maddesellikten tamamen uzaklaşılmasıyla birlikte mimesis reddedilir. Bunun yanı sıra nesne yerine nesnenin özünü kavramak için kendine yönelen sanatçının oluşturduğu uzam içkin bir alandır. "İçkin alanda ve varlıkta ise mekânla ilgili bir yan olmadığından, değişen ışık ve renkten bahsetmek olanaksızdır. İçkin alan yaşantıyla ilgili olduğu için görünüşe çıkmaz. Yaşantıyı, içkin olanı idrak etme, onu yalın bir bakış, saf bir sezgi ile kavramaktır" (Öndin, 2009, s. 48). Nesnel gerçeklikten bağımsız, içkin bir uzam oluşturmak için Kandinsky amorf imgeler kullanırken Malevich doğadan tamamen uzaklaşma gayesiyle resmin uzamını geometrik elemanlarla yaratır. Böylece sanatın içeriği de kendisine dönüşür ve "herhangi bir şeyin idesi yerine, yalnızca sanat idesi, sanat olarak yapıtta

ortaya çıkar" (Öndin, s. 51). Dolayısıyla kübizmde nesnelerin temsilinden tamamen bir kopuş sağlanamazken, soyut sanatta bu mümkün hâle gelir. Öte yandan fenomenolojiyi esas alan soyut resim anlayışında sezgilerin temsili söz konusudur. Bu noktada mimesise dayalı temsil fikrinin terk edilmesinin, temsil meselesinin tamamen ortadan kalktığı sonucunu doğurduğu anlamına gelmediğini belirtmek gerekir.

Werner Haftmann soyut resme olan bu tür yönelimlerin sebebini "son on yıldaki tüm insani yaklaşımlar – gözle görülebilir dünyanın gerçekliği ve maddeselliği konusundaki giderek artan şüphelerden türeyen rahatsızlık – soyut resimde bir tür kurtuluş aramıştır" diyerek yorumlar. Virilio ise XX. yüzyılda meydana gelen söz konusu değişimlerin, perspektifin yapıbozumu olarak değerlendirilmesini indirgemeci bir tavır olarak görür. O'na göre soyutlama yoluna gidilen bu yeni yönelimlerin sebeplerini anlayabilmek için öncelikle XX. yüzyıl sanatçılarının tanıklık ettiği dünya savaşlarının yarattığı tahribat hakkında bilgi sahibi olmak gerekir (Lotringer, 2015). Virilio'nun konuya ilişkin şu sözleri çarpıcıdır:

> "Sanat iki dünya savaşı, soykırımlar, tekno-nükleer güçler ve benzerleri taraından enkaz hâline getirildi. Birinci Dünya Savaşı'nı bilmeden, Dada'yı ya da Sürrealizm'i anlayamazsınız. Birinci Dünya Savaşı, kozmik ölçekteki ilk üretim-hatı katliamıydı. Savaş meydanında, yığınlar hâlinde cansız bedenle, ölümle, kurulan bir ilişkiydi. Tabiri caizse, Alman Ekspresyonizmi'nin mucidi Otto Dix'tir – O'na Ekspresyonizm'in sertifikalı mucidi demek istiyorum. Çünkü O, merhameti olmayan bu yüzyılı, Somme Vadisi savaşlarında, sanatının malzemesi hâline getirdiği balçığın ve dışkının içinde edindiği deneyimler yoluyla tanıdı. Ve o savaşta kime karşı cephe aldığını biliyor musunuz? Georges Braque. (…) Demek istediğim, her şey ayrılmaz bir bütünün parçası. Braque ile Otto Dix, bu iki adam Somme Nehri'nin ağzında yüz yüze geliyorlar: Braque bize bir yapı bozum formu olan kübizmi ve Otto Dix ise Alman Ekspresyonizmi'ni getirdi. Adımlarımızı çoktan savaşın kurbanı olmuş ve şüphesiz, kendisini bu şekilde alımlamayan bir sanatın içine attık. Kamuflaj tanklarını gördüklerinde Picasso, Braque'a 'Bu bizim eserimiz' demişti. Ne var ki, Kübistlerin kamuflajın yaratıcısı olmadıklarını anlamadılar; onlar, Birinci Dünya savaşının yapı bozumunun kurbanlarıydı" (Lotringer).

Lotringer'[8]ın, Virilio'nun yukarıda yer alan ifadelerini takiben dile getirdiği "Birinci Dünya Savaşı, gerçekliği parçalarına ayırdı ve Braque bu parçaları, tıpkı insanların insan bombasının infilak etmesinin ardından et parçalarını topladıkları gibi resimlerinde bir araya getirdi" (Lotringer) sözleri ise konu edilen durumu basitçe örneklemektedir.

Öte yandan Virilio, sürrealizmin de savaş kurbanı bir akım olduğunu söylerken André Breton ile Paul Eluard'ın yayınladıkları kitabın aslında tam da bu durumu yansıttığını ileri sürer zira bütün kitap savaştan çıkan, ruhsal çöküntü içindeki bir nesil hakkındadır ve de kullandıkları otomatik yazı tekniğinin makineleri tüfekleri andırıyor oluşu, savaşın onlarda yarattığı tahribatın açık bir göstergesidir (Lotringer). Hâl böyleyken sanatta; soyutlama, deformasyon şeklinde meydana gelen değişimlerin savaşın sanat alanında yarattığı kayıplardan kaynaklandığı sonucuna varmak kaçınılmazdır. Sanatçılarla birlikte sanat da savaşın kurbanıdır. Diğer bir ifadeyle, Virilio'ya göre, savaşın sanatta kayıplara neden olması bir kazadır. Dolayısıyla söz konusu kaza sonucu meydana gelen değişimler sanatın kazasını oluşturur. "Kamuflajın yarattığı bu baskının içinde, boyanın tam altında yaranın kanadığının farkına varılmayabilir. Orada bir yara olduğunun, izler olduğunun, travma olduğunun farkına varılmayabilir" (Lotringer) sözleri de sanatın uğradığı bu kazanın sonuçlarına dikkat çekmesi açısından önemlidir.

Ayrıca belirtmek gerekir ki Virilio'nun ısrarla üzerinde durduğu kazanın kaynağını oluşturan esas mesele, teknolojinin ilerlemesinin insanın algılayış mekanizmasında yarattığı deformasyondur. Zira savaş teknolojilerinin gelişimine bağlı olarak meydana gelen yıkımların sonucunda, sanat eserlerinde görülen bu deformasyon, perspektif ve formun algılanış biçimindeki bir bozulmadan ileri gelir. Algıyı hasara uğratan diğer bir kaza faktörü enformasyon teknolojilerinin gelişimidir (Barloewen, 2011, s. 362). Enformasyon bombası ya da enformatik bomba diyerek nitelediği bu

[8] 1938, Paris doğumlu Sylvère Lotringer, XX. yüzyıl Fransız edebiyatı ve felsefesinin önemli isimlerindendir. Jean Baudrillard, Paul Virilio gibi isimlerle birlikte çalışmaları olan Profesör Lotringer, Dada ve Sürrealizm, Mallarmé, Proust, yapısalcılık ve post-yapısalcılık, antropoloji, göstergebilim, felsefe ve sanat üzerine dersler vermiştir (Department of French and Romance Philology @ Columbia University, tarih yok).

teknolojik gelişme ile "İmgelerin engelsiz, en ufak eleştirel analiz olmadan yayılması" (Barloewen, s. 363) ve ortaya çıkan ufuk çizgisi olmayan bir hız-uzamda perspektifin yok olmasına ek olarak eleştirel mesafenin de yitirilmesi söz konusudur. Sanal ufuktaki perspektifin uzamındaki hızlı görüntü akışından dolayı algının deformasyona uğraması ise Virilio'nun ifadesi ile duyusal bir mahrumiyete sebebiyet verir. Virilio, şöyle der:

> "Teknoloji ve sanayinin algılama kapasitelerimizi düşüncesizce harcamasına yol açtığı duyusal mahrumiyetlerin listesini çıkarmaya devam edecek olursak, bu listeye elektrik perisinin gönüllü kurbanlarını, fotoğraf enstantanesinin kurbanlarını, sinemanın yarattığı optik yanılsamanın kurbanlarını ekleyebiliriz. Bu çeşitli temsil araçları gözü bozuk insan sayısını, Walter Benjamin'in deyişiyle, *imgenin okuma yazma bilmeyen topluluklarını* yaratmıştır" (Virilio, 2003, s. 39).

Diğer taraftansa, Benjamin, tarih boyunca süregelen teknolojik gelişmelerin yanı sıra doğa olayları, toplumsal olaylar ve endüstriden kaynaklı etmenlerin de insan algısını değişime uğrattığını ifade ederken algıda meydana gelen bu değişimleri *aura'nın bozulması* olarak okuma yoluna gider (Benjamin, 2015, s. 17, 18). Benjamin *aura*'ya ilişkin olarak şunları söyler:

> "Zaman ve mekânın alışılmadık dokusudur: bir uzaklığın eşsiz biçimde ortaya çıkışıdır, ne kadar yakın olduğu fark etmez. Ufuktaki bir dağ sırasını ya da seyircisinin üzerine gölgesi düşen ağaç dalını gözümüzle takip ederek o dağların ve ağaç dalının aura'sını soluruz. Bu açıklamanın ışığında, aura'daki mevcut bozulmanın toplumsal temelini kolayca kavrayabiliriz. Bozulma, her ikisi de kitlelerin gitgide artan oluşumuna ve hareketlerinin artan yoğunluğuna bağlı olan iki koşula dayanır. Bunlar: *günümüz kitlelerinin nesnelere 'yakın olma' isteği ve nesneyi yeniden üretim yoluyla sindirerek onun benzersizliğini yok etmeye yönelik* […] *eşit ölçüde tutkulu merakları.* Gün geçtikçe resim [Bild] olarak veya daha da güzeli, bir tıpkıbasım [Abbild] şeklinde çoğaltarak, nesneleri elimizin hemen altında tutma isteği şiddetlenmektedir. Resimli dergilerde ve haber filmlerinde kullanılan Reprodüksiyon [Reproduction] ise su götürmez biçimde resimden ayrışmaktadır. İlkinde benzerlik ve kalıcılık, ikincisinde ise geçicilik ve tekrar edilebilirlik birbirine geçmiştir. Nesnenin üzerindeki örtünün kaldırılması, yani aura'nın yok edilişi, 'dünyadaki her şeyin aynı olduğuna dair bir duyuya' sahip bir algının imzasıdır; yeniden üretim araçları sayesinde bu algıda öyle bir artış olmuştur ki, benzersiz olanda dahi aynılığı bulup çıkarır" (Benjamin, s. 18, 19).

Benjamin'in bu sözlerinden yola çıkıldığında, ne teknolojik imkânlar yoluyla yeniden üretilen imgelerin ne de Virilio'nun hız-uzam olarak nitelediği elektronik

uzamda meydana gelen sanal görüntülerin aurasal varlığı söz konusu olabilir. Zira bu türden bir imge üretiminde Marion'un ifadesiyle *görünmezin görünür hâle geldiği* ya da Heidegger'ci bir yaklaşımla *hakikatin eserde kendini gösterdiği* (Heidegger, 2007, s. 57) bir dönüştürme işlemi gerçekleşmediğinden *aura*'nın oluşması da mümkün değildir. Ancak konu edilen durum, fotoğraf ya da sinemanın formlarının sanatsal olmadığı anlamını taşımaz. Sauvagnargeues'in "Sinemanın algı imgesi, canlı bir imge gibi gerçekleştirdiği etkiyi duyarlı bir çerçeveyle iki katına çıkarır: etki olarak hemen kaybolmak yerine, duyarlı tarafıyla (imge-algı) hareketli tarafı (imge-etki) arasında bir etki alanı geliştirir" (Sauvagnargues, 2010, s. 63) sözlerinin yanı sıra Benjamin'in sinemayı "sanatsal niteliği tamamıyla yeniden-üretilebilirliğine göre belirlenen ilk sanat formu" (Benjamin, 2015, s. 28) şeklindeki tanımlaması da bu görüşü destekler. Nitekim, Benjamin'e göre "Tamamlanmış bir film, tek fırça darbesiyle yaratılan yapıtın antitezidir" (Benjamin, s. 28). Aynı zamanda teknik imkânlardan dolayı geliştirmeye en açık sanat formudur. Diğer taraftan, heykeli sinemanın tersine geliştirmeye en az uygunluktaki form olarak görür ve teknolojinin sanat alanında yarattığı etkilerin göz önüne alınması durumunda heykelin gerileyişinin kaçınılmaz olduğunu ifade eder (Benjamin, s. 29). Benjamin'in heykelin gerileyişine ilişkin bu fikrinin, Virilio'nun öne sürdüğü 'sanatın kazası'nın sonucunda ortaya çıkan aksaklıkla örtüşüyor olması ise çağın teknolojik imkânları doğrultusunda değişen uzam-zaman algısının, sanat formlarının ortaya çıkışındaki rolünü ele almak açısından önemlidir. Zira O'nun da söylediği üzere, sanatın doğasının teknolojik gelişmelerle birlikte değişime uğraması heykel, resim gibi statik nitelikteki plastik sanatların darbe almasına neden olmuştur (Virilio & Lotringer, 2005, s. 58). Virilio konuya ilginç ama basit şu örnekle açıklık getirir: Bir tekerleğin dönmesi için sabit bir merkezin bulunması gereklidir. Plastik sanatlarda bu statik öge, yapıtın ses içermemesidir. Sinema teknolojisiyle ses ve görüntünün aynı anda sunulması sözü edilen sabit merkezin ortadan kalkmasına sebep olur (Virilio & Lotringer, s. 59). Ancak bu, sinemada yapılan şeyin yanlış olduğu anlamını taşımaz. Virilio burada sadece, teknoloji ve hızla birlikte sanatın başına gelen kazanın sanattan bir şeyleri alıp götürdüğü tespitinde bulunur. Sanattan yitip gidense Benjamin'in "teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapıtında solan şey, bizzat sanat yapıtının aura'sıdır" sözlerinde karşılık bulur (Benjamin, 2015, s. 15).

Nitekim, tekerleğin sabit bir merkezinin olmadığı durumda ortaya çıkan kazaya benzer şekilde; perspektif kurallarının yıkıma uğratıldığı resimde, ufuk çizgisinin ortadan kalkması ve sinemada sınırsız bakış açılı bir ekranın izleyiciye sunulması, mesafe hissiyle birlikte auranın da yok olduğu söz konusu kazaya neden olur. Benjamin'in, mesafenin ortadan kalkmasına ilişkin olarak verdiği şu örnekteki durum ise – Mc Luhan'ın ifade ettiği – dijital ekrandan dolayı ortaya çıkan içine gömülme durumuyla benzerlik göstermesi açısından oldukça dikkat çekicidir:

[Büyücü, ressamı; cerrah ise görüntü yönetmenini temsil etmektedir]

> "Ellerini üzerine koyarak hasta insanı iyileştiren büyücünün tutumu cerrahınkinden farklıdır, cerrah hastaya doğrudan müdahale eder. Büyücü tedavi ettiği kişiyle kendisi arasındaki doğal mesafeyi korur; daha net olmak gerekirse, elini usulca koyup mesafeyi düşürürken, otoritesi sayesinde o mesafeyi epey arttırır. Cerrah ise tam tersini yapar: hastanın vücuduna girerek, hastayla arasındaki mesafeyi fazlasıyla kapatır ve organlar üzerinde hareket eden ellerinin dikkatiyle az da olsa arttırır. (…) Cerrahla büyücünün arasındaki ilişkinin aynısı görüntü yönetmeniyle ressam arasında da görülebilir. Ressam, çalışmasında gerçeklikle arasına doğal bir mesafe koyarken, görüntü yönetmeni gerçekliğin dokusunun altına nüfuz eder. İkisinin de yakaladığı görüntüler birbirinden oldukça farklıdır. Ressamınki bütünsel bir görüntüyken, görüntü yönetmeninki bölük pörçüktür, muhtelif parçalar yeni bir usule göre birleştirilir" (Benjamin, s. 44, 45).

Benjamin'in bu sözleri teknolojinin sağladığı imkânların mesafeyi dolayısıyla da aura'yı yok edişine bir örnektir. Örnekte konu edilen, cerrahın hastanın vücudunun sınırlarını aşarak içine girdiği ve aradaki mesafenin – büyücünün hastanın vücuduyla arasına koyduğu mesafenin aksine – fazlaca aşıldığı bu durum ise izleyicinin sınırsız sayıda perspektife sahip ekranla arasındaki eleştirel mesafenin kalktığı 'içine gömülme' durumuyla benzerlik taşır. Bu benzerliğin yanı sıra Mc Luhan'ın öne sürdüğü içine gömülme olgusunun televizyon ve dijital ekrana ilişkin olduğunu hatırlatmak gerekir. Zira Deleuze'ün hareket-süre bloklarının yaratımı olarak nitelediği sinemayı, hiçbir şeyin gerçekleşmediği, her şeyin geçtiği (Virilio, 2003, s. 21) televizyon veya sanal ekranın imge yığınlarıyla bir tutmak yanıltıcı olabilir. Nitekim Virilio'nun sinemayı sanat formu olarak nitelemesinden de anlaşılacağı üzere, O da sinemayı sanal ekrandan ayrı tutar ancak bu görüşü, sinemanın uzamının, mesafe hissini ortadan kaldırmadığı fikrini

barındırmaz. Sonuç olarak, sinemanın uzamında da tek bir ufuk çizgisine dayalı sabit bir perspektifin olmaması, mesafe hissinin ortadan kalkmasına neden olur ve bununsa cerrahın hastayla arasındaki mesafenin yok olduğu durumla benzerlik taşıdığını söylemek yanlış olmaz. Böylece sanat formunun değişimine ek olarak mesafe hissinin ortadan kalktığı durumda aura'nın yok oluşu gerçekleşir; aura'nın yok oluşu ise görünmezin görünür kılındığı geleneksel temsil anlayışının sonu anlamına gelir.

Geleneksel temsil anlayışının terk edilmesine sebep olan diğer bir mesele ise hazır-nesne kullanımının sanata dâhil edilmesiyle meydana gelen uzam yaratımına dair olgudur. Danto[9] da hazır-nesne kullanımın, sanatı ne yönde etkilediğine ilişkin olarak; gerçekliğin sanata dâhil edilmesiyle sanatın, gerçekliğin temsilinden ileri gelen anlamının değişime uğradığını söyler. O'na göre, Modernizmde ortaya çıkan akımların çoğunda, geleneksel perspektif ilkelerinin terk edilmesine rağmen kullanılan malzemeler aynı kalmıştır (Danto, 2014, s. 32, 33). Dolayısıyla sanatın kendi malzemeleri aracılığıyla yaratılan uzamın gerçekliğin yerine geçmesi durumunda bir değişiklik söz konusu olmaz. Değişen, algılanan gerçeklik ve bu gerçekliğin bir forma dönüştürülürken – söz gelimi – resimde tonların, renklerin ya da çizgilerin bir araya getiriliş yöntemidir. Danto'nun ifadesiyle; sanatçıların yağlı boya, akrilik, pastel, kil, alçı, bronz gibi "geleneksel 'sanatçı malzemelerinden' uzaklaşarak her tür şeyi, bilhassa gündelik hayatımızdan nesne ve maddeleri (fenomenoloji uzmanları buna *Lebenswelt* diyor) kullanmaya başlamaları" (Danto, s. 32) ise "sanat ile sanat olmayan, ama pekâlâ sanat eseri olarak kullanılabilecek gerçek şeyler arasındaki fark" (Danto, s. 32) ın ne olduğuna dair soruların ortaya çıkmasına yol açar ve aslında tam da bu soru çağdaş sanat felsefesinin en önemli sorularından biri hâline gelir.

Danto, aynı soruyu yaşadığı bir deneyimi esas alarak okuyucusuna yöneltir. İfade ettiği üzere, sanat öğrencilerine seminer vermek amacıyla bir okula gider ve içinde

---

[9] Amerika'nın Michigan eyaletinde doğan Arthur C. Danto (1924-2013); Wayne, Columbia ve Paris Sorbonne Üniversitelerinde sanat, tarih ve felsefe eğitimi almıştır. 1951- 2013 yılları arasında Columbia Üniversitesi'nde ders vermiştir. Türkçe'ye de çevrilmiş olan önemli eserlerinden bazıları şunlardır: S*anatın Sonundan Sonra (Ayrıntı Yayınları, 2010), Sıradan Olanın Başkalaşımı (Ayrıntı Yayınları, 2012)* (Danto, 2014).

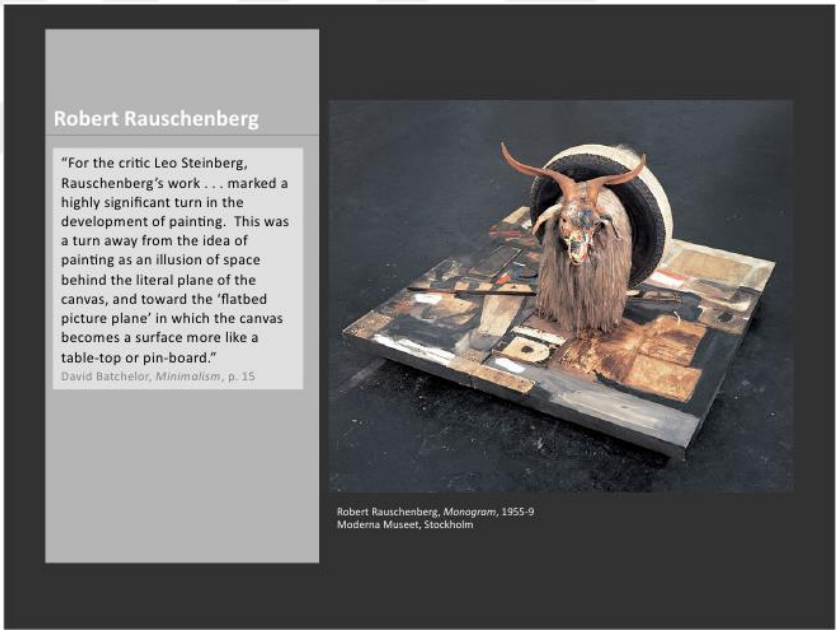
merdiven, boya, terebentin tenekeleri, fırça ve rulo gibi malzemelerin bulunduğu bir sınıfa rastlar. Badana yapılmakta olan bu sınıf karşısında aklına gelen ilk soru ise "Ya bu Badana adlı bir enstalasyon olsaydı?" (Danto, s. 32) olur. Nitekim daha önce Fischli ve Weiss adındaki, İsviçreli iki sanatçı buna benzer bir estalasyon yapmıştır. O hâlde, böylesi bir durumda sanat eserini, sıradan bir badana işinden ayıran şey ne olur? Ya da Danto'nun gördüğü sınıfın girişine asılsız bir künyenin yerleştirilmesi nasıl bir algı değişimine sebebiyet verir?

Danto'nun yaşadığı olay sonucunda ortaya çıkan bu sorular – ilgili örnekten önce de ifade edildiği gibi – gerçekliğin sanata dâhil edilmesiyle sanatın, gerçekliğin temsilinden ileri gelen anlamının değişime uğramasından doğar. Böylece "bilhassa yirminci yüzyılın sonlarına doğru, sanatın özündeki hakikati gözler önüne sermeye başlaması" (Danto, s. 35) ndan ötürü de "sanat nedir sorusu, tarihin herhangi bir anında olduğundan çok daha farklı bir mesele" (Danto, s. 35) hâlini alır. Danto'ya ait şu sözler konu edilen durumun daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir:

> "1970'lerde – Düsseldorf'ta öğretmenlik yapan – Alman guru Joseph Beuys, her şeyin sanat olabileceğini iddia etti. Hayvan yağıyla sanat yaptığı için, eserleri de bu iddiayı destekliyordu: Guggenheim Müzesi'ndeki bir sergisinde, ortada avluda küçük bir buzdağı boyutunda bir hayvan yağı yığını bulunuyordu. İmzası niteliğindeki bir diğer malzeme de keçe battaniyeleriydi. Bu iki malzemenin sanatçı için taşıdığı anlamın da bir açıklaması – ya da bir efsanesi – vardı: İkinci Dünya Savaşı'nda savaş pilotluğu yaparken Kırım'da uçağı düştükten sonra Beuys'u bulan yöre haklkı, onu sağlığına kavuşturmak için bedenini hayvan yağıyla kaplamış ve keçe battaniyelerle sarmıştı. Dolayısıyla bu iki malzeme – sıcaklık evrensel bir insani ihtiyaç olduğundan, yağlı boyanın asla sahip olamayacağı kadar fazla – anlamla yüklü simgelere dönüşmüşlerdi.
>
> Robert Rauschenberg, 1955 senesinde Modern Sanat Müzesi'nde düzenlenen On Altı Amerikalı sergisinin kataloğunda 'resim yapmak için bir çift çorap da en az ahşap, çivi, terebentin, yağlı boya ve tuval bezi kadar uygundur' diye yazmıştır. Rauschenberg, eserlerinde yorgan, Coca Cola şişeleri, araba lastikleri ve doldurulmuş hayvanlar kullanmıştır. Gerçeklik, sanatın temsil etmesi gereken şeyken sanatın içine dahil olunca, sanata atfedilen anlam da değişikliğe uğramıştır. Bizi 'sanat nedir' sorusuna götüren de budur" (Danto, s. 32, 33).



Resim 7. Joseph Beuys, Fat Felt Sculpture (Fat Battery); metal ve camdan vitrinde yağ, keçe ve mukavva kutu, 111,8 x 69,2 x 86,3 cm.; 1963, The Museum of Modern Art, New York



Resim 8. Robert Rauschenberg, Monogram; yağ, kâğıt, kumaş,kâğıt baskı, reprodüksiyon baskı, metal, tahta, lastik ayakkabı topuğu ve dört tekerlekli tahta platformda ise üzerinde araba lastiği bulunan, yağlı boyayla boyanmış Angora keçisi; 42 x 63 1/4 x 64 1/2 inç, 1955-59, Moderna Museet, Stockholm

Gelinen noktada ise Baudrillard'ın ifadesiyle nesnenin resmedilerek sanatsal bir forma dönüştürüldüğü, yerine yeni bir formun geçtiği temsil sisteminin; "estetik yargı için, estetik haz için uygun bir değer sistemi" (Baudrillard, Sanat Komplosu - Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I, 2012, s. 68) nin kalmadığı bir durum meydana gelir. Baudrillard, modernist süreçte geçilen soyutlamacı tavırla birlikte sanatın gizeminin

yitirerek başkalaştığını savunur (Baudrillard, s. 86). O'na göre nesnenin analitik yapısının esas alınarak hakikatine ulaşma çabası, analitik hakikatlerin amaçlanmaması nedeniyle "bir üst yanılsama" olan sanatı tehlikeye sokar. Ancak asıl sorun Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat nesnesine dönüştürmesiyle oluşur zira bu dönüştürmede sanat eserini meydana getiren malzemenin sanat nesnesinin kendisi olmasından ötürü yeni bir sanat formunun, yeni bir uzamın yaratılması söz konusu değildir. Sanat eylemi, nesneyi bir sanat nesnesine dönüştürmekten öteye gitmez. Bu durumda ise sanat, bir büyü işleminden ibaret olur. Duchamp'ın bu basit eylemiyle dünyanın bayağılığı tümüyle estetikleşirken, estetik tam tersine hükmünü kaybeder. Dolayısıyla da "bayağılık ile estetik alanları arasında bir yer değiştirme gerçekleşir, bu da geleneksel anlamda estetiği tam manasıyla sona erdirir" (Baudrillard, s. 87). Böylece "Duchamp bir bakıma bütün temsil yapılarını ama özellikle anlatımsal öznelliği, yanılsama tiyatrosunu iptal eder: Dünya hazır bir nesnedir ve tek yapabileceğimiz, içinde nesnelerin bağlam değiştirdiği ve ister istemez müzeye dönüşecek bir uzam aracılığıyla sanat yanılsaması veya hurafesini korumaktır" (Baudrillard, s. 88). Baudrillard'ın ifadesiyle bu müze aynı zamanda bir mozole niteliği taşır. Sanat eserlerinin müzesinin mozoleye benzetilmesi ise geleneksel temsil fikrini esas alan, Heideggerci yaklaşımla hakikatin *yaratılan* eserde ortaya çıktığı (Heidegger, 2007, s. 56) sanatın ölümünün işaretidir.

Diğer yandan, sanatın temsil mekanizmasında meydana gelen değişimin bir başka örneğini de Andy Warhol'un "Elmas Tozu Ayakkabılar"ıyla – Heidegger'in, Sanat Eserinin Kökeni'ndeki yorumlarından da yola çıkarak – Van Gogh'un "Ayakkabılı Natürmort"unu karşılaştıran Jameson verir. Van Gogh'un bu görsel düzleme has uzamı, resmin ilk ham maddelerini yeniden inşa ederek oluşturduğunu ifade eder. Konu edilen ham maddeler O'na göre "bütün o tarımsal sefalet ve koyu kırsal yoksulluğun nesneler dünyası ile yıpratıcı köylü emeğinin bütün o gelişmemiş insan dünyasından, en ezik ve hayvani, en ilkel ve marjinal hale indirgenmiş bir dünyadan ibaret" (Jameson, 1990, s. 66) olarak nitelediği, resmin ilk içeriğidir. İçeriğin eserde ortaya çıkması ancak sanatsal bir yaratımın sonucunda gerçekleşir ve malzeme aracılığıyla meydana gelen yaratımı normal bir nesnenin yaratımından yani bir üründen ayıran şey sanatsal yaratının nesnenin hakiki bilgisinin imasına sahip oluşudur (Heidegger, 2007, s. 29). Böylelikle, Kant'a göre

nesnel dünyaya ait, bilinemeyen ve dolayısıyla sözle ifade edilmesi mümkün olmayan, uzam ve zamandan bağımsız özün bilgisi (Akarsu, 2015, s. 121) de malzemenin dönüştürülmesi yoluyla sanatsal yaratıda varlık kazanır.

Dolayısıyla eser sadece nesneyi olduğu gibi izleyiciye sunmakla yetinmez. Heidegger'in deyişiyle "Van Gogh'un resmi hakikatte aracın yani bir çift çiftçi ayakkabısının açılımıdır. Bu var-olan, onun varlığının mahremiyetine girer" (Heidegger, 2007, s. 29) ve sanatsal yaratım sonucunda, geçmişte kalan hakikatin eserde süreklilik arz ettiği bir durum söz konusu olur.

Andy Warhol'un "Elmas Tozu Ayakkabıları"nda ise "kopuk ve rastlantısal bir ölü nesneler kümesi" (Jameson, 1990, s. 68) göze çarpar. Tuvalde dizili görünen bu ayakkabı kümesine ruhsuz ifadesinden ötürü, referans verdiği bir dünyayı iade etmek imkânsızdır. Ancak buradaki ruhsuz ifade aslında Warhol'un biçimleri yüzeysel şekilde ele alışından kaynaklanır. Nitekim Jameson'ın, Andy Warhol'un önceden ayakkabı modellerini resmeden bir vitrin tasarımcısı olmasından ötürü, çalışmalarında nesneleri metalaştırmaya odaklandığı yönündeki söylemleri de bu yüzeysel tavrının varlığının açıklamasını meydana getirir. Jameson şöyle der:

> "Gerçekten de burada Van Gogh'un ütopik jesitinin tam tersi söz konusu: önceki eserde hasta bir dünya, Nietzschevari[10] bir karar ve iradi bir eylemle ütopik bir renk patlamasına dönüştürülmüştür. Buradaysa, tam tersine, sanki – pırıltılı reklam imgelerince özümlenerek daha baştan değersizleştirilmiş ve kirletilmiş olan – şeylerin dışsal ve renkli yüzeyleri soyularak, altlarında yatan ölümcül siyah-beyaz fotoğraf negatifi katmanı açığa çıkarılmaktadır. Gerçi görüntü dünyasının bu tür ölümü Warhol'un belirli eserlerinde – özellikle de trafik kazaları ve elektrikli sandalye dizilerinde – konu edilmekte; ama *bu artık bana bir içerik meselesinden ziyade hem – şimdi bir metin veya benzeşimler dizisi olan – nesneler dünyasında, hem de öznenin eğiliminde daha temel bir mutasyonun gerçekleşmiş olması meselesi gibi görünüyor*" (Jameson, 1990, s. 71).

[10] Nietzsche'ye göre yaratma eyleminin, yeni değerler ve özgün biçimlerin ortaya konmasını sağlayan içten gelen bir itkiyle gerçekleşmesi gerekir. O'nun deyişiyle "*düşler ülkesinin güzel görünümü içinde her insan yetkin bir sanatçıdır, bu düşler ülkesi bütün biçimlendirici sanatların bir tasarımıdır*" (Akt. Öndin, 2009, s. 25).





Resim 9. Andy Warhol, Elmas Tozu Ayakkabılar 'Diamond Dust Shoes (Random)', akrilik, ipek baskı mürekkebi ve keten üzerine elmas tozu; 90 x 70 inç, 1980, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

Resim 10. Van Gogh, Çiftçi Ayakkabıları, tuval üzerine yağlı boya, 37.5 x 45 cm., 1886, Van Gogh Museum, Amsterdam, Netherlands

Jameson bu sözleriyle Warhol'un eserlerindeki ölümcül ifadeyi kullandığı tekniğiyle ilişkilendirirken teknolojinin sanat eserlerini ne yönde etkilediğine göndermede bulunur ve bu durumu "postmodern kültürde hislerin sönmesi" diye adlandırdığı olguyla açıklar (Jameson, 1990, s. 71). Ancak bu noktada teknolojiyle birlikte yaratılan yeni imgenin uzamının tüm hisleri tamamen ortadan kaldırdığını ifade etmenin de yanlış olduğunu vurgular. Nitekim O'na göre Warhol'un "Elmas Tozu Ayakkabıları"nda resmin yüzeye indirgenmesine neden olan ama aynı zamanda resmi albenili kılan parlaklık ve ışıltı resimde dekoratif de olsa, garip bir coşku hissi uyandırır. Yine de bu coşku hissi, gelişen teknoloji vasıtasıyla nesnelerin metalaştırıldığı yeni uzamda "hislerin sönmesi" ne engel teşkil etmez. Bu durumsa tam da, Benjamin'in "aura'nın yok edilişi" olarak nitelediği durumdandan kaynaklanır.

Aura'nın yok edilişine neden olan diğer bir etmen de gelişen video teknolojisidir. Öte yandan video teknolojisiyle yaratılan deneysel video "uzam ve zaman arasındaki nihai temelin, formun tam olarak bulunduğu yerde konumlandığı tek sanat ya da medium" (Jameson, 2008, s. 129) olmasından dolayı önem arz eder zira makinesi aracılığıyla özneyle nesneyi eş zamanlı olarak bir araya getirebilmeye olanak sağlar ve "makineyi, özne ve nesnenin ve video imajının ya da 'akışın' makine zamanını kaydeden yarı materyal bir cihaza dönüştürür" (Jameson, s. 129). Jameson'nın, videonun bir araç olarak kullanılarak sanata dâhil edildiği duruma ilgili şu ifadeleri, sanatın uzamında meydana

gelen değişimi, postmodernist süreçte öne çıkan metinsellik olgusuyla ilişkilendirmesi açısından dikkat çekicidir:

> "Elbette bugün, gerçek anlamda postmodernizmde 'eserin' – sanat eserinin, başyapıtın – daha eski dilinin yerini her yerde 'metin'in, metinlerin ve metinselliğin oldukça farklı dilinin alması – ki, organik ya da anlatımsal formun başarılarının stratejik olarak dışlandığı bir dildir bu hiç de rastlantısal sayılmaz. Bu anlamda her şey (gündelik yaşam, beden, politik temsiller) bir metin sayılabilir; öte yandan, daha önce 'eserler' sayılan nesneler şimdi, çeşitli metinler arası ilişkiler (inter-textualities), birbirini izleyen fragmanlar olarak birbirinin üstüne yerleştirilen geniş metin grupları ya da sistemleri, veya, (buradan sonra metinsel üretim ya da metinselleştirme olarak anılacak olan) salt süreçler şeklinde yeniden yorumlanabilirler. Böylece – eski özerk özne ya da ego ile birlikte özerk sanat yapıtı görünürde kaybolmuş ya da buharlaştırılmıştır" (Jameson, 2008, s. 131).

Bu sözlerden yola çıkıldığında sanat yapıtının görünürde kaybolmasının veya buharlaştırılmasının, sanatın uzamındaki aurasal değişimin sonucunda başvurulan metinselleştirme yönteminin öne çıkmasından ileri geldiği söylenebilir. Nitekim Lefebvre de "sanat – kavramsal biçimini önceleyerek – ortaya çıktığında yapıt değer yitirir" der. Diğer yandan fotoğraf, video, baskı sanatları gibi alanlardaki teknolojik gelişmeler ve hazır-nesne kullanımıyla birlikte temsil sisteminin değişmesi, sanatın uzamındaki aurasal değişimin kaynağını oluşturur. Böylece, gerçekliğin dönüştürülmeden olduğu gibi sunulduğu ya da teknolojik etmenler nedeniyle metalaştığı sanatta yanılsamanın noksanlığı, gerçekliğin fazlasıyla şeffaflaştırıldığı, hiçbir sırrı olmayan bir imgeler dünyasının oluşumuna sebebiyet verir (Baudrillard, 2012, s. 37).

2.2. Langer'ın Sanat Teorisinde "Resimsel Uzam"

Klasik bilime göre uzam, nesnelerin üç boyuta yayıldığı ve yer değiştirmeleriyle özelliklerinin değişime uğrayabildiği ancak özdeşliklerinin aynı kaldığı homojen ortamdır (Merleau-Ponty, 2014, s. 20) . Değişen uzam değil, fiziksel değişime neden olan fiziksel koşullardır. Dolayısıyla klasik bilimde geometrik alanla fiziksel alan birbirinden ayrı ele alınmıştır. Modern fizikte, uzayın kendisinde bir eğikliğin olduğu düşüncesiyle birlikte ise uzamın parçalarının heterojen olduğu, boyutlarının birbirine denk düşmediği ve devinim halindeki nesnelerde değişimlere yol açtığı düşüncesi ortaya çıkar. Böylece

uzamın ve nesnelerin kendi içindeki değişimlerinin farklı ilkelere bağlı kalarak keskin bir şekilde ikiye ayrıldığı dünya, yerini, "nesnelerin kendi kendileriyle özdeşlik içinde bulunamayacağı, (…) biçimle içeriğin sanki belirsizleşip birbirine bulandığı bir dünya" (Merleau-Ponty, s. 21) tasarımına bırakır. "Uzamdaki şeyleri uzamın kendisinden, saf uzam düşüncesini de duyularımızın bize verdiği somut görünümden kesin hatlarla ayırmak" (Merleau-Ponty, s. 21) ise bu durumda artık imkânsızdır.

Ponty resim sanatıyla ilgili olarak klasik eğitimin modern resimle olan ilişkisini, klasik bilimdeki bu algı değişimi üzerine temellendirir. O'na göre, klasik eğitimde "nesnenin uzamsal şeması" olan desen çizildikten sonra renk devreye girer. Dünyanın algılanış biçiminde ortaya çıkan değişimlerin resim sanatında da etkisini göstermesiyle de klasik anlayışın yerini modern eğilimler almaya başlar. Ponty'nın Cézanne'ın sanat görüşünden yola çıkarak ifade ettiği bu yeni algı biçimi, renk ve desenin eş zamanlı olarak düzenlenmesi gerektiği fikrine ilişkindir. Zira "Doğa nesnelerin konturunu ve biçimini gözlerimizin önünde nasıl meydana getiriyorsa, Cézanne da onları öyle meydana getirmek ister" (Merleau-Ponty, s. 22). Bu noktada ise Cézanne için *renklerin düzenlenişi* öncelikli hale gelir.

Öte yandan Ponty, Cézanne'ın perspektifle ilgili görüşlerine de değinir. O'nun bir manzarayı resmederken çözümleyici bir yaklaşımdan ziyade görsel algısıyla beraber ortaya çıkan duyguyla birlikte hareket etme isteğinden söz eder. Dünya, bize katı prespektif kurallarıyla resmedilmiş bir yapıttaki gibi mesafeli değildir. Resmi oluştururken bakılan her noktanın, farklı perspektiflere sahip görüntülerin üst üste binmesine sebep olması gerekir. Bu da farklı anlarda, farklı bakış açılarında oluşmuş duyguların bir arada sunulması fikrini beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla modernistler farklı perspektiflere sahip nesneleri resim uzamında bir araya getirerek izleyiciye "varlığın verili olmayıp zaman prizması içinden göründüğü ya da sızdığı bir dünya" sunarlar (Merleau-Ponty, s. 23, 24).

Böyle bir durumda değinilmesi gereken, resmedilmek üzere bakılan uzamın resim uzamında forma dönüştürülmeden önce kişinin bu uzamla kurduğu duyusal ve de duygusal ilişkinin sonucu olan içselleştirme hâlidir. Yaşanan içselleştirme sonucu

oluşturulan formların düzenlenişiyle ise "bizim de konumlandığımız, bize yakın olan ve organik bağlarla bağlı olan" resmin uzamı yaratılmış olur (Merleau-Ponty, s. 24).

Suzanne Langer'ın[11] "resimsel uzam" olarak adlandırdığı resim uzamı da bu duyusal ve duygusal sürecin sonucudur; duyular aracılığıyla duyumsanan, dünyaya ilişkin olarak edinilen duygu ve düşünce birikiminin nesnel bir düzlem üzerinde dönüştürüldüğü sembolik formun kendisidir. Başka bir ifadeyle "resim sembolik bir uzamdır ve onun görsel düzenlenişi yaşamsal duygunun sembolüdür" (Langer, 2012, s. 32, 33). Ancak çizgi ve renklerle birlikte var olur. Ne zahiri uzam (virtual space) sembolik formdan önce ne de sembolik form zahiri uzamdan önce yaratılmıştır. Bu eş-zamanlı olarak ortaya çıkan oluşum birincil yanılsama adını alır. Zahiri uzamın birincil yanılsama olarak nitelenmesinin sebebi budur. Yanılsama sözcüğüyle kastedilen ise sembolik formun gerçeğe benzemesi ya da benzememesi değil; duyularla algılanabilmek üzere yaratılan imgeye ait uzam, diğer bir ifadeyle, sembolik form olan resimsel uzamdır. Bununla birlikte, plastik sanatların hepsinde birincil yanılsama, yani zahiri uzam yaratılmaya tabidir ve "onun birincil niteliği plastik sanat alanını tanımlar" (Langer, s. 33).

Resimsel uzamın oluşumuyla ilgili olarak, Ponty'nin şu ifadeleri de, Langer'ın "Her sanat içsel gerçekliği, öznel yaşamı, duyguyu somutlaştırmak amacıyla dış gerçekliğin kendi aracına uygun simgesini oluşturur" (Langer, s. 15) sözlerini anımsatır:

> " 'Doğa içeridedir,' der Cézanne. Nitelik, ışık, renk, derinlik – ki orada, önümüzdedirler – ancak vücudumuzda bir yankı uyandırdıkları için, vücudumuz onlara kabul verdiği için oradadırlar. Bu içsel karşılık; şeylerin bende uyandırdıkları, bulunuşlarının tensel formülü – niçin bunlar da yine görünür olan bir çizim, (başka her bakışın, dünyayı teftişine dayanak sağlayan gerekçeleri yeniden bulacağı bir çizim) doğurmasınlar?" (Merleau-Ponty, 2012, s. 36).

---

[11] Susanne K. Langer (1895-1985), Amerikan felsefesinde önemli bir yer edinen ilk kadın filozoflardandır (Wikipedia, 2016). 1920'lerde Harvard ve Viena Üniversitelerinde felsefe üzerine öğrenim görmüştür. Daha sonra ise Michigan, New York, Washington Üniversitelerinin de arasında bulunduğu birçok kurumda dil, kavrama yetisi ve estetik dersleri vermiştir. Eserlerinden bazıları ise şunlardır: *Sanat Problemleri (Mitos Yayıncılık, 2011), Feeling and Form (Duygu ve Form, 1953), An Introduction to Symbolic Logic (Sembolik Mantığa Giriş, 1937)* (Britannica, tarih yok).

Langer'ın resimsel uzamın/sembolik formun yaratımına ilişkin "duygu deneyimi, içsel/öznel yaşam" gibi ifadeleri sıklıkla kullandığı görülebilir. Bu ifadelerle kastettiği, kişinin iç dünyasıdır. O'nun deyişiyle bireyin "kişisel tarihinin içerden hikâyesi, dünyada yaşamanın onda hissettirdiği şey"dir (Langer, 2012, s. 11). İçsel/öznel yaşam deneyiminin somut bileşenleri yoktur ve bu durum onu muğlak kılarak anlaşılmasını güçleştirir. Duygu deneyimlerinin sanatsal formlara dönüşerek nesnellik kazanmasıyla ise sanatsal yaratı ortaya çıkar. Bu sanatsal yaratı, resim sanatında, deneyimlerin algılanabilir sembollere dönüştüğü resimsel uzamdır. İçsel olanın dışsallaştırılarak imgelere dönüştürüldüğü *nesnel bir sunum* olan resimsel uzam, plastik unsurlar aracılığıyla oluşturulan sembollerin parçalanamaz bir bütünüdür (Langer, s. 12, 13, 108). "Resimsel uzam sembolik bir uzamdır ve onun görsel düzenlenişi yaşamsal duygunun bir sembolüdür" (Langer, s. 32). Deleuze'ün "Resim ise çok farklı bloklar icat eder. Bunlar ne kavram bloklarıdır, ne de hareket-süre blokları, bunlar çizgi-renk bloklarıdır" (Deleuze, 2003, s. 21) sözlerinden de anlaşıldığı gibi (Langer'ın sembolik bir form olarak nitelediği) resimsel uzamı, çizgi-renk bloklarının düzenlenişi sağlar. Böylece, sözle ifade edilmesi mümkün olmayan duygu deneyimi/içsel yaşam, resim uzamında bu şekilde sembolik formu oluşturur. Sembolik formun söylemsel forma aktarılamamasına ilişkin olarak Langer'ın, "Fikir onu kavranabilir kılan forma bağlıdır" sözleri bu durumun açık bir ifadesidir (Langer, 2012, s. 57, 23). Öte yandan Deleuze'ün konuyla ilgili olabilecek şu ifadeleri de önem taşır:

> "Ve bir fikri olmak, genel olarak bir fikre sahip olmak değildir. Bir fikir – tıpkı fikrin sahibi gibi – her zaman adanmıştır, şu ya da bu alana adanmış. Bir fikir bazen resimde, bazen romanda, bazen felsefede, bazen bilimde olabilir. Ve elbette bu farklı alanların hepsinde birden fikir sahibi olunmaz. Öyleyse fikirler ancak potansiyel olarak fikirdirler, şu ya da bu ifade tarzına şimdiden angajedirler ve ifade edildikleri tarzlardan ayırdedilemezler (…) Ancak bildiğim bir tekniğin içinde bir fikrim olabilir, sinemada, felsefede vs" (Deleuze, 2003, s. 17, 18).

Dolayısıyla Deleuze'ün da öne sürdüğü üzere, fikirler ait olduğu disiplinden bağımsız düşünülemez ve sadece o disipline ait aracın (mediumun) bir parçası olarak duyumsanabilirler. Kendi yaratım ilkelerine sahip, farklı türden disiplinlerin buluştukları ortak "*sınır/ufuk"* ise "*uzam-zaman"* diye adlandırılabilir (Deleuze, s. 22,23). Sanatta

ortaya çıkan uzam-zaman ise "*bir duyumlar kitlesidir, yani algılam ve duygulamların bir bileşimi"*dir (Deleuze & Guattari, 2015, s. 160).

Langer'ın bahsettiği içsel deneyime dair oluşturulan resimsel uzam (sembolik form) gibi, *"*algılam ve duygulamların bileşimi*"* olan sanatsal yaratı da içsel nitelik taşır. Ancak burada kullanılan algılam ve duygulam sözcüklerini yanlış yorumlamamak adına şu satırları dikkate almak gerekir:

> "Algılamlar algılamalar değildir artık, onları duyanlarda ortaya çıkan bir durumdan bağımsızdırlar; duygulamlar da artık duygular ya da duygulanımlar değildir, onların içinden geçen kişilerin gücünden taşarlar. Duyumlar, algılamlar ve duygulamlar, kendi kendileriyle değer kazanan ve her türlü yaşanmışlığı aşan *varlıklar'*dır" (Deleuze & Guattari, s. 160).

İşte bu duyum, duygulam ve algılamların bileşenleriyle oluşturulan, farklı disiplinlere ait yaratıların sahip olduğu tek ortak nokta – daha önce de bahsedildiği üzere – "uzam-zaman"dır. Zira her farklı disiplin, malzemesi aracılığıyla kendi uzam-zamanını yaratır. Örneğin, Langer'ın "birincil yanılsama" olarak tanımladığı zahiri uzamda (resimsel uzamda) da, müziğin yaratımıyla beliren birincil yanılsamada da bu durum geçerlidir. Atlanmaması gereken husus ise, resimde yaratılan uzamın, görsel nitelikli oluşundan ötürü, zamana göre daha önce algılanabilir olduğudur. Müzikteyse işitsel formun hareketliliği sayesinde zamanın hissedilebilirliği esastır. Diğer yandan, müzikte yaratılan zahiri uzam, görsel sanatlardaki gibi bir önem taşımaz. O, "kendisiyle formların oluşturulduğu gerçek olmayan, yaratılmış bir 'şey'"dir (Langer, 2012, s. 33).

> "Ve eğer, kendi yaratımlarıyla tanımlanan bütün bu farklı disiplinler ortak bir ufukta birleşiyorlarsa, kavram blokları, hareket-süre blokları, çizgi-renk blokları, işlev blokları icat eden bu disiplinlerin buluştukları bu sınıra, bu ufka mekân-zaman adını verebiliriz. Bu disiplinlerin hepsi, eğer ortak faaliyetler içinde birbirleriyle ilişkiye giriyorlarsa, bu, kendi başına asla ortaya çıkmayan, ama her yaratıcı disiplinde mevcut olan, mekân-zamanlar yaratma düzeyinde gerçekleşir" (Deleuze, 2003, s. 22, 23).

Yukarıda yer alan alıntıda da ifade edildiği gibi, ortak bir ufukta birleşen tüm farklı disiplinlerin araştırdıkları esas mesele uzam-zamandır. Yaratı uzam-zamana tabidir. Dolayısıyla bir sanatsal yaratı (resim) değerlendirilecek olduğunda resmin içeriğine dair

bilgiyi sağlayacak ve araştırılan asıl meseleye ulaştıracak olan da söz konusu bu resimsel uzamdır.

Sanat anlayışını varlık felsefesine bağlı olarak temellendiren Heidegger'in görüşleriyse Langer'ın resimsel/sanatsal uzamla ilgili ileri sürdüğü düşünceleriyle benzerlik gösterir (Donohue, tarihsiz, s. 1). O'nun felsefi sistemine göre "Bir şeyin kökeni, onun varlığının kaynağıdır. Sanat eserinin kökeni sorusu, onun özünün sorusunu da içerir" (Heidegger, 2007, s. 9). Her iki düşünür de sanat eserini önemli kılanın onu meydana getiren kişinin özelliklerinin ya da onu yaparkenki duyguları olmadığını savunur. "Eserin eser olmasının nedeni ve bu nedenin yadsınamamazlığı, eserde kendi içinde duruşun sürekliliğini oluşturur. Sanatçı ve süreç ve eserin ortaya çıkarılmasının şartları bilinemez kaldığı yerde, bu neden yani yaratılmış olmak varlığı saf olarak eserden ortaya çıkar" (Heidegger, s. 62). Önemli olan bizzat sanat eseridir. Dolayısıyla "Sanatın ne olduğu, eserin kendisinden hareketle açıklanmalıdır" (Heidegger, s. 10). Ancak bu yolla sanatın özü hakkındaki bilgiye ulaşılabilir.

Sanatın özünün bilgisini edinmek için eserin sadece tekniğini ve malzemesini sorun edinmekse bizi sonuca ulaştıramaz zira sanat eseri de diğer tüm bilindik nesneler gibi materyallerin işlenmesiyle meydana getirilir. "Eserdeki nesneselliği, açıkça oluştuğu malzeme sağlar. Malzeme sanatsal biçimlendirme için alan ve temeldir" (Heidegger, s. 21). Sanat eserini yaratılmış olan herhangi bir nesneden farklı kılansa içeriden dışarıya duyumsanabilir kılınan hakikattir (Heidegger, s. 57). Bu duyumsanabilir hakikat da ancak duygu deneyiminin dönüşmüş olduğu sembolik formda yani resimsel uzamda gizlidir ve "Uzam, yaşam-duygusunun müzikal bir geçiş ya da başka bir kurgusal ve plastik araç cinsinden nesnel formudur" (Langer, 2012, s. 109) O, onu sanat eseri yapan kendine ait uzamından ötürü diğer nesnelerden farklıdır. Kullanılan materyalin dönüşmüş olduğu şeyin bütünü olan bu uzam - daha önce de belirtildiği gibi - Langer'ın "dış gerçekliğin kendi aracına uygun simgesi" (Langer, s. 15) olarak dile getirdiği, göze ya da kulağa hitap eden; müzikte zamansal, görsel yaratıda ise uzamsal öncelikli olarak algılanan sembolik formdur (Langer, s. 14). Heidegger'in deyişiyle, "Hakikatin nasıl gerçekleştiğinin biçimlerinden biri eserin eser varlığıdır. Bir dünya kurarak ve yeryüzü üreterek, eser

bütünde var-olanın açıklığı yani hakikatin dövüşe yol açtığı kavganın ilanıdır" (Heidegger, 2007, s. 50). Dolayısıyla (resimde) resmin kendi uzamının yaratılması gerekir. Tepebaşılı ise Heidegger'in sanat eserinin uzamına ilişkin düşüncelerini "Sanat eserinin mahiyeti, varoluşunun hakikatini işe koymasında, yani onu etkili kılmasında yatar. Eser uzam olarak bir dünyanın açılmasıdır, burada hakikatin nasıl var olduğu yani varlığının etkili kılındığı görülür" diyerek ifade eder (Heidegger, s. 106). Böylece hakikat, bir sanatsal yaratı olan resimsel uzamda duyumsanabilir bir form olarak belirmiş olur.

Dolayısıyla bizi resmin içeriğine ulaştıran bu resimsel uzamdır. Resmin uzamı felsefi değildir, zira Deleuze'ün de ifade ettiği gibi, resim sanatında kavramların değil, çizgi-renk bloklarının yaratımı söz konusudur (Deleuze, 2003, s. 21). Langer'ın "Sanat felsefi değildir. Sanat ve sanat felsefesi ayrı şeylerdir" (Langer, 2012, s. 7) sözleriyle kastetmiş olduğu farklılığın temelinde yatan düşünce de bu yaratım olgusuna ilişkindir. O'na göre, felsefe sanat da dâhil olmak üzere her şeyi kendisine konu edinebilir. Sanatçıların felsefi kavrama yetisine sahip olmaları, onların bu meseleleri doğrudan tartışıyor oldukları anlamına gelmez. Bu konunun iyi bir neticeye varılmak üzere tartışılabilmesi konu ile ilgili kavramların doğru şekilde tanımlanabilmelerine bağlıdır. Böyle bir durumda ise sanat ve felsefe sözcüklerini anlamları bakımından ayrı ayrı ele almak gerekir.

Deleuze felsefeyi şöyle tanımlar: "Felsefe, kavramlar yaratan ve icat eden bir disiplindir. Ve kavramlar hazır-yapım veriler olarak elde bulunmazlar, göklerin bir köşesinde bir filozofun gelip onları devşirmesini beklemezler. Kavramların yapılmaları, imal edilmeleri gerekir" (Deleuze, 2003, s. 19, 20). Zira kavramların yaratılması felsefenin varlık nedenini oluşturur ve ancak bir ihtiyaçtan ileri gelir. Deleuze şunları söyler:

> "Felsefeyi herhangi bir şey üstüne düşünmek, usavurmak için bir garanti belgesi gibi ele almak ona çok şey yüklemek, ama gerçekte içini boşaltmaktır. Çünkü kimse herhangi bir şey üstüne düşünmek için felsefeye ihtiyaç duymaz. Sinema üzerine düşünmeye, usavurmaya gerçekten yetkili olanlar, sadece sinemacılar, sinema eleştirmenleri ya da basitçe sinemayı sevenlerdir. Ve bu insanlar sinema

> üstüne düşünmek için hiçbir şekilde felsefeye ihtiyaç duymazlar. Tıpkı matematik üstüne düşünmek için matematikçilerin felsefeye ihtiyaçları olduğunu söylemenin son derece gülünç bir düşünce olması gibi" (Deleuze, 2003, s. 18, 19).

Dolayısıyla felsefi düşünümün gerçekleşebilmesinin kavram yaratımına tabi olması gibi, başka alanlara ait düşünümler de ancak kendi yaratım olguları aracılığıyla gerçekleşebilir. Bunun yanı sıra Langer ise felsefede, felsefi düşünceye ait kavramın dil aracılığıyla temsil edilirken resimde öznel duygu deneyimine dair olan kavramın, sembolik form olarak sanatsal yaratının kendisinde karşımıza çıktığını dile getirir. O'na göre;

> "Dil gibi sanatlar da deneyimin belli yönlerini üzerine düşünmemiz için soyutlar. Ancak böylesi soyutlamalar ismi olan kavramlar değillerdir. Söylemsel konuşma tanımlanabilir kavramları daha iyi ve tam olarak tespit edebilir. Sanatsal ifade ismi olmayan, sözcüğe dayalı, not tutan bilinçten ziyade duyum ve sezgiye sunulması gereken duygu yaşamının çeşitli yönlerini soyutlar. Form ve renk, ton gerilim ve ritim, zıtlık, yumuşaklık, durağanlık ve hareket böylesi isimsiz gerçekliklere ilişkin fikirleri aktaran sembolik formları sağlayan unsurlardır" (Langer, 2012, s. 78).

Langer bu sözleriyle, sanatsal ifadenin söylemsel nitelikte olmadığını savunur zira sanatsal yaratıyı oluşturan soyutlama, dil aracılığıyla yapılan soyutlama yoluyla gerçekleşmez. Bundan ötürüdür ki sanatsal ifade, kaynağını sözcüklerden değil duyum ve sezgilerden alır. Sanatsal ifadenin diğer bir deyişle sembolik formun ortaya çıkmasını resmin, kendi malzemesiyle oluşturulan form, renk, ton, ritm gibi ögeler sağlar. Ponty'nin resmin uzama ilişkin düşüncelerinin Langer'ın bu düşünceleriyle örtüştüğü ise aşağıda alıntılanmış olan ifadelerinde açıkça görülebilir:

> "(…) ressamlar gerçek nesneler üstünde çalışırken bile amaçları asla nesnenin kendisini akla getirmek değildir, amaçları tuvalin üzerinde kendi kendine yeten bir görüntü kurmaktır. Tablonun konusuyla ressamın biçemi arasında sıkça yapılan ayrım geçersiz bir ayrım çünkü estetik deneyim için asıl konu üzümün, piponun ya da tütün kesesinin ressam tarafından tuval üzerinde nasıl oluşturulduğudur. Sanatta yalnızca biçimin önemli olduğunu, söylenenin önem taşımadığını mı söylemeye çalışıyoruz? Kesinlikle hayır. Demek istediğimiz şey şu: biçim ile zemin, söylenen ile söyleyiş birbirinden ayrı var olamaz" (Merleau-Ponty, 2014, s. 62, 63).

Deleuze, Langer ve Ponty'nin bu düşüncelerden yola çıkıldığında resim uzamının, ortaya çıkan yaratının kendisiyle bir olduğu sonucu ortaya çıkar. Langer'ım ifadesiyle sembolik form, Deleuze'ün ifadesiyle çizgi-renk bloklarına eş resmin uzamı söylemsel nitelikte değildir ve resim yüzeyinin üzerinde oluşan çizgi, renk, ton değerleri kişinin içselleştirdiği duygu ve düşüncelerin dönüştürülmüş formunu oluşturur. Ancak tüm bunlar resim okumalarının yapılamayacağı anlamı taşımaz. Okumalar sözcüğünden kasıt, resimsel pratiğin daha önce de belirtildiği gibi, birebir söyleme dönüştürülmesi değildir. Burada kastedilen resmin yorumlanabilir olduğudur. Nitekim Lefebvre de uzamın okunabilir olup olmadığı konusuyla ilgili olarak uzamın özellikle okunmak üzere yaratılmaması halinde, yaratımın okumadan önce geldiğini vurgular. "Dolayısıyla, mekânın okunması – okuma diye bir şey varsa – bilginin içinde birincil ise yaratılışta sonuncudur" (Lefebvre, 2014, s. 163). Böylesi bir durumda, Lefebvre'ün ifadesiyle okunurluk ölçütü büyük bir sorun oluşturur. Sauvagnargues'nin "Deleuze ve Sanat" adlı kitabında " 'Genel olarak dilden bağımsız göstergelerin ve imgelerin dizgesini' düşünmek söz konusudur. İşte betimlerken yapıtı arttırmayan, duygusal gevezeliğe ve fizikötesi uygulamaya dönüşmeyen resim incelemesinin zorluğu budur" (Sauvagnargues, 2010, s. 31) sözleri de konu edilen sorunun varlığını gösterir. O'nun deyişiyle;

> "Eğer bir imge gerçeklikse, düşünsel bir hedef değilse, ne bilincin (ruhbilimsel veri) betimlemesi ne de nesnenin temsilcisi (nesne hedefi) dir. Deleuze, (…) bundan bir görüntü, maddenin kendi düzeyinde bir eylemler ve tepkiler dizgesini anlar. Öyle ki imgenin kesinlikle fark edilmeye ihtiyacı yoktur, tıpkı sarsıntı, titreşim ve hareket gibi kendi içinde vardır" (Sauvagnargues, s. 31).

Diğer yandan, söylemsel olmayan bir formdaki verili düşünceyi yorumlayabilmek içinse Deleuze'ün ifadesiyle; formu göstergebilgisel, estetik ve edimsel açıdan dengeli bir biçimde değerlendirmek gerekir. Burada göstergebilgiyle kastedilen, insan ruhunu ilgilendiren türden anlamların bilgisi değildir. Zira gösterge, yaratım ilkelerine bağlı olarak meydana gelen somut bir formdur ve anlamsal olan öz, bir etki mahiyetindeki bu somut sanat formuyla birlikte görünür kılınmıştır ve "gösterge artık ne insana özgü ruhsal bir özellik, ne de imgelemin yetersiz bir görünümü değildir: bir etki, bir karşılaşma ve elde etme işi, güç ilişkilerinin ve çeşitliliğinin bir karışımıdır" (Sauvagnargues, s. 46, 47). Sanatsal soyutlama yoluyla ortaya çıkan bu etki Deleuze'e

göre, yaratım ilkeleriyle birlikte keşfedilmelidir. Deleuze gibi Langer da bu etkinin "sanatın soyutlayıcı işlevi" aracalığıyla elde edildiğini savunur zira O'nun ifadesiyle de zaten sanatın "Amacı daima algıya sunulacak olan belirli bir duyusal ya da duygusal *etkidir*" (Langer, 2012, s. 79). Sanatçının bu etkiyi nasıl yaratacağı duyguyu kavrayış biçimine ve sanatsal imgelemine ilişkindir (Langer, s. 37). Soyutlama yoluyla bütün bir duygu deneyiminin sunulduğu bu uzam kendinden başka bir anlama işaret etmez ve kendine ait formundan bağımsız olarak kavranamaz (Langer, s. 108). Dolayısıyla söylemsel olmayan resimsel uzamın benzeşimler aracılığıyla sözel anlamlara indirgenmesi mümkün değildir (Sauvagnargues, s. 171). Bunun yanı sıra düşünceyi yaratanın imge olmasından yola çıkıldığında dilin soyutlamada yetersiz kaldığı duyumların sanatsal soyutlama yoluyla belirdiği resimsel uzamın kavranamaması gibi bir durumun da söz konusu olamayacağı sonucuna varılabilir. Keza, Ayn Rand de konuyla ilgili; kişinin, zihnin algılayabildiği ölçüde kavramları soyutlayarak oluşturduğu kendi dünya görüşünü ve gerçekliğini, bütünlüklü olarak ancak sanat yoluyla karşısındakilere aktarabildiğini ifade eder ve O'na göre başka bir yolla aktarılması mümkün olmayan duygu deneyimi ya da metafizik kavrayış, işte tam da bu sebepten ötürü söyleme dönüştürülemez niteliktedir (Rand, 1971 , s. 20). Ortaya çıkan durumda, sanatsal soyutlama yoluyla oluşturulan resimsel uzamın neye göre değerlendirileceğini belirlemenin yarattığı sıkıntı karşısında ise Deleuze'ün "Belirsiz bir zaman ve uzamda bir öykü anlatmak söz konusu olamaz, ritimler, ışıklar, uzam ve zamanlar gerçek kişiler olurlar" (Akt. Sauvagnargues, 2010, s. 58) sözleri bizim için yol gösterici olabilir.

2.3. Resim ve Duyumsama

Pallasma, mimarlık üzerine yazdığı "Tenin Gözleri" kitabında sanat ve mimarlık sayesinde güçlenen kendilik duygusunun "düş, imgelem ve arzunun zihinsel boyutlarına" (Pallasma, 2011, s. 12) girmeyi olanaklı kıldığını ifade eder. O'na göre, binaların ve şehirlerin insanlara varoluşsal durumlarıyla yüzleşmeleri için gerekli ufku sağlamaları ve mimarlığın nesneler yaratmanın yanı sıra anlamlara aracılık etmesi gibi, resim sanatı da görünmezin görünür hâle geldiği ya da hakikatin eserde belirdiği kendi uzamı aracılığıyla kişinin kendilik ve varlık duygusunu deneyimlemesini sağlar. Pallasma şöyle der: "Sanat

deneyiminde kendine özgü bir alışveriş gerçekleşir, ben duygularımı ve çağrışımlarımı mekâna ödünç veririm, mekân da bana, algılarımı ve düşüncelerimi ayartan ve özgürleştiren aurasını ödünç verir" (Pallasma, s. 14). Bir nesne ya da sanat eserinin yaratımında sanatçı da zanaatçı da dışsal ve somut bir sorunu çözümlemeye çalışmaktan ziyade, söz konusu kendilik ve varoluş deneyimini gerçekleştirir. Bu süreçte ise bedeni doğrudan doğruya sanatsal yaratının bir parçasıdır zira kişi öznel/içsel yaşamını sanatsal forma ancak *bedeniyl*e dönüştürebilir. Böylece "yaratıcının bütün bedensel ve zihinsel yapısı" (Pallasma, s. 15) bir inşa alanı hâlini alırken bilincini dünyaya ve kendilik duygusuna geri yönlendirir (Pallasma, s. 14).

Deleuze da sanatsal yaratıyı ya da biçimi Sauvagnargues'nin ifadesiyle "güç ilişkilerinin ve kendiliğin yoğun ve çalkantılı bir birleşimi" (Sauvagnargues, 2010, s. 56) diye niteler. Diğer yandan, sanatı sadece yeni biçimlerin icat edilmesi açısından ele almaz zira O, sanatın amacının güç elde etmek olduğunu öne sürer. Nitekim biçim, güç ilişkilerinin düzenlenmesi yoluyla ortaya çıkar ve dolasıyla da özünde gücü ve kendiliği barındırır (Sauvagnargues, s. 57). Güç ise duyumsamanın koşuludur zira güç ilişkilerinin birleşimiyle ortaya çıkan uzamda duyumsanan, güç değil; onun aracılığıyla verilendir. Verilenin duyumsanması, gücün duyumsamanın bir koşulu olarak beden üzerinde etki etmesine bağlıdır. Bu da ancak, "resmin, görünmez kuvvetleri görünür kılması" (Deleuze, 2009, s. 58) sayesinde gerçekleşir. Deleuze'e göre;

> "Bu öteki *etkilerin ayrışması ve yeni bir kompozisyon oluşturması* problemidir: Rönesans resminde derinliğin ayrışması ve yeni bir kompozisyon oluşturması, Kübizmde hareketin ayrışması ve yeni bir kompozisyon oluşturması, Kübizmde hareketin ayrışması ve yeni bir kompozisyon oluşturması gibi. Bir problemden diğerine nasıl geçildiğini görebiliriz; örneğin hareket aynı anca hem onu üreten biricik kuvvete hem de bu kuvvetin altında ayrıştıran ve yeni kompozisyonlar oluşturan bir ögeler çokluğuna gönderen bir etkidir" (Deleuze, s. 59).

Dolayısıyla görünmezin görünür kılındığı resmin uzamında güçlerin düzenlenmesi aracılığıyla verili olan bu 'etki', duyumsamanın gerçekleşmesini sağlar. Duyumsama ise "her ne kadar niteliğe ilişkin ve nitelenen olmasa da artık kendindeki temsili verileri değil, allotropik varyasyonları belirleyen yoğun bir gerçekliğe sahiptir. Duyum bir titreşimdir" (Deleuze, s. 49). Diğer bir deyişle, gücün ve kendiliğin yoğun

birleşimi beden üzerinde etki ettiğinde, duyumsanan artık temsili değil, gerçektir. Gerçeğin görsel düzeyde belirişi ise ressamın eylemine bağlıdır. Aynı şekilde bu eylemi sağlayan yaşamsal güç – Langer'a göre sembolik formun kaynağı olan içsel gerçeklik ya da yaşama da dair edinilen duygu ve düşünce birikimi – de yine duyumsama yoluyla oluşur. "Bu güç, görmeden, sesten vs. çok daha derin olan Ritimdir" (Deleuze, s. 47) Ritim, işitsel alanda müzik, görsel alanda da resim formunda belirir. Öte yandan Cézanne söz konusu duyumsamanın akıl yoluyla değil, duyular mantığıyla gerçekleştiğini söyler ve O'na göre "Bu mantığın en üst düzeyiyse her duyumsamaya, içinden geçtiği düzeyleri ve alanları katan ritmin duyumsamayla olan bağıdır. (…) Diyebiliriz ki Cézanne tam olarak, görsel duyumsamanın içerisine yaşamsal bir ritim katan kişidir" (Deleuze, s. 47). Merleau-Ponty'nin konuya ilişkin şu sözleri konu edilen durumu açıklığa kavuşturur:

> "Görüş, kendisinden daha fazlasını belli etmek, göstermek gücünü (temel güç) yeniden kazanmaktadır. Ve madem ki birazcık mürekkebin ormanlar ve fırtınalar göstermeye yettiği söylenmektedir biz, öyleyse görüşün *kendi* imgelemine sahip olması gerekir. Onun aşkınlığı artık, şey-ışığın beyin üzerindeki etkilerini çözen ve bunu bir vücutta hiçbir zaman oturmamış olsa bile yapabilecek olan, okuyucu bir zihne verilmez. Artık söz konusu olan, uzaydan [uzamdan] ve ışıktan konuşmak değil, burada olan uzayı [uzamı] ve ışığı konuşturmaktır. Bitimsiz soru, çünkü seslendiği görüşün kendisi sorudur. Kapandığı sanılan bütün araştırmalar yeniden açılmaktadır. Derinlik nedir, ışık nedir, *ti to on*[12], nedirler, vücuttan kendini çıkaran zihin için değil ama Descartes'ın vücutta yayıldığını söylediği zihin için – ve nihayet sadece zihin için değil, ama kendileri için, madem ki bizim içimizden geçmektedirler, bizi sarmaktadırlar?
>
> Oysa, bu yapılması gereken felsefedir ressama can veren, dünya üzerine görüşler ifade ettiğinde değil, ama görüşünün hareket olduğu anda; Cézanne'ın dediği gibi, o, "resimde (resim tarzında) düşündüğünde" (Merleau-Ponty, 2012, s. 59, 60).

Dolayısıyla, Cézanne'ın resmindeki yaşamsal ritmin, resmi resim aracılığıyla düşünerek tasarlamasından ileri geldiği söylenebilir. Zira resmin uzamında çizgi ve renk aracılığıyla oluşturulan hareketlerin birleşimi, kaynağı duyumsama yoluyla edinilen, bir duyumsama biçiminde ortaya koyularak yine kendini duyumsamaya açan ritmi oluşturur.

---

[12] Yunanca. varlık nedir? (Merleau-Ponty, 2012, s. 60)

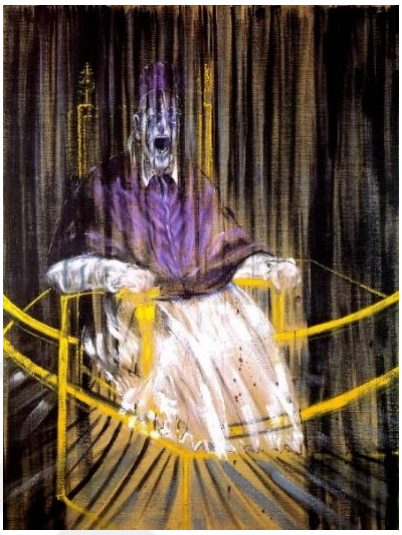
Öte yandan, Deleuze'e göre, bu ritmi başarılı bir şekilde oluşturan önemli bir kişi de Bacon'dır. Cézanne'ın duyumsamayı resmetme eylemiyle özdeşleştirdiği söz konusu durumu Bacon olguyu kaydetmek diye tanımlar. Bunun yanı sıra her ikisine göre de resmin duyumsanması; duyumların, alanların ve hareketlerin düzenlenişi yoluyla gerçekleşir (Deleuze, 2009, s. 41). Böylece resim de temsil edilendeki görünmez gücü, temsil yoluyla, temsilin de ötesine taşır; serbest bırakarak görünür kılar (Deleuze, s. 54). Bu durumu daha somut bir biçimde ortaya koymak için Deleuze, figürle figürasyonun zıt olduğunu savunan Bacon'ın resimlerini ve sanat anlayışını ele alırken şu sözleri söyler:

> "Mevcudiyet, mevcudiyet: Bir Bacon tablosu karşısında akla gelen ilk söz. Bu histerik bir mevcudiyet olabilir mi? Histerik kişi hem mevcudiyetini dayatan, aynı zamanda kendisi için de şeylerin ve varlıkların mevcut olduğu, fazlasıyla mevcut olduğu ve bu mevcudiyet aşırılığını her şeye yansıtan, her varlığa ileten kişidir. Öyleyse histerik olan, histeriye kapılan ile histerikleşen arasında pek bir fark yoktur" (Deleuze, s. 53).

Öte yandan Deleuze'ün deyişiyle, temsilin altındaki mevcudiyetleri temsilin ötesine taşıyan resim de, histeriyi dönüştürmesinden dolayı histeridir. Ressamın histerisi resme dönüştüğünden, söz konusu olansa artık, resmin histerisidir (Deleuze, s. 54, 55). Nitekim Bacon'ın da ifade ettiği üzere, figürün şiddetli ve dokunaklı biçimde ortaya çıkmasını sağlayan bu histerik eylem, sinir sistemi üzerinde direkt olarak etki eden bir girişimdir (Bacon, 2007). O, resmin konusundan ziyade sözünü ettiği resim yapma eylemine odaklanır ve resim yapma eylemini plânsız bir sürece yayar. Resimlerinde görülen olağanüstü figürlere bir şans ya da kaza eseri ulaşır. Bundaki başarısı ise resmin onu yönlendirmesine izin vermesinden ileri gelir. Böylece resim onu yönlendirirken, imgeler de yavaş yavaş ortaya çıkar. Kimi zaman çizdiği bir çizgi, resmi bir anda başka bir resme dönüştürebilir. Dolayısıyla resmin oluşum sürecini birbiri üzerine eklenerek binen kazaların devamlılığı meydana getirir. Diğer yandan, ortaya çıkan imgelerin yoruma açık olduğunu, herkesin kendine göre, görmek istediği şekilde yorumlayacağını ifade eder ancak O'na göre resmin kendinden başka göndermede bulunduğu herhangi bir konu yoktur (Bacon, 2013). Nitekim, papa portreleriyle ilgili açıklamaları da bu durumu açıkça gösterir. Zira Bacon, O'nu bu resimleri yapmaya iten şeyin, "Velázquez'in 'Pope Innocent X' resmine olan bir takıntı" (Bacon) olduğunu ifade eder. Bu takıntısına neden

olan şey dinle ilgili olumlu ya da olumsuz duyguları değildir; O'nun ifadesiyle, Velázquez'in papa portresinin muhteşem renklere sahip oluşudur.





Resim 11. Diego Velázquez, Inocencio X, tuval üzerine yağlı boya, 140x120 cm., 1650, Galería Doria Pamphili, Roma

Resim 12. Francis Bacon, Velázquez'in Papa X.Innocent Portresinden Çalışma 'Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X', 1953

Öte yandan, Bacon'ın, resmettiği açık ağızlı figürlerle ilgili olarak, ağzın ve dişlerin sahip olduğu biçim ve renkten etkilenmesinden dolayı bu resimleri yaptığını öne sürmesinin yanı sıra, "Ağızdaki parlaklık ve renkleri, Monet'nin bir gün batımını resmettiği gibi resmetmeyi hep arzu etmişimdir" (Bacon, 2013) sözleri de resimlerinde konu bakımından değil, yaratım sürecine has bir kaygı taşıdığını gözler önüne serer.



Resim 13. Francis Bacon, Detail from Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion, tuval üzerine yağlı boya, 1944, Tate Gallery, London

Dolayısıyla, Bacon'ın esas meselesi yaratım olgusuna, diğer bir deyişle kuvvetlerin resmedildiği duyumsama yaratımına ilişkindir. Deleuze'ün duyumsamanın mantığını Bacon'ın resimleri üzerinden temellendirmesinin nedeni Bacon'ın resimlerinin " 'görünmez kuvvetleri nasıl görünür kılabiliriz?' sorusuna resim tarihinde verilmiş en harikulade yanıtlardan biri" (Deleuze, 2009, s. 59) oluşudur. Bunu nasıl başardığını anlamak içinse başvurulması gereken referans, Bacon'ın resimleridir.

Bacon resimlerini, üç temel ögeye göre oluşturur. "Bunlar maddi yapı, yuvarlak-kontur, kurulan imgedir" (Deleuze, s. 17). Deleuze, Bacon'ın resmettiği yatağa uzanmış ve sandalyede oturan figürlerin olduğu triptiği ise bu üç öge üzerinden şöyle yorumlar:

> "Uzam oluşturan maddi yapılar olarak büyük düz alanlar; Figür, Figürler ve onların olgusu; düz alanla Figürün ortak sınırı olan yer, yani yuvarlak, pist ya da kontur. Kontur çok basit görünür, yuvarlak ya da ovaldir; ele alındığı ikili dinamik ilişkide problem ortaya koyan daha çok rengidir. Aslında yer olarak kontur, maddi yapıyla Figür arasında, figürle düz alan arasında çift yönlü bir değiş tokuş yeridir. Kontur, iki yönlü bir değiş tokuş güzergâhı oluşturan bir çepere benzer. Bir yönden ötekine bir şeyler gidip gelir. Ressamın anlatacak bir şeyi, hikâyesi olmasa da resmin işlemesini tanımlayan bir şeyler gelip gider.
>
> Figür yuvarlağın içinde, sandalyeye oturmuş, yatağa uzanmıştır: Hatta bazen o da bir şeyler olmasını bekliyor gibidir. Ancak olmakta olan, olacak olan ya da çoktan olmuş olan şey ne bir gösteri ne de bir temsildir. Bacon'ın 'bekleyenleri' izleyici değildir. Hatta Bacon'ın tablolarındaki her türlü izleyiciyi ve dolayısıyla gösteriyi dışarısa bırakma çabası şaşırtıcıdır" (Deleuze, 2009, s. 22).



Resim 14. Francis Bacon, Tanıklar Eşliğinde Bir Yatağa Uzanmış İki Figür (triptik) 'Two Figures Lying on a Bed with Attendants (triptych), tuval üzerine yağlı boya, her biri 198x147.5 cm, 1968, Özel Koleksiyon, New York

Deleuze'ün bu yorumları haricinde, Bacon'ın başka bir resmi üzerine yaptığı şu yorumlarsa bir resmin nasıl analiz edilmesi gerektiği hakkında fikir oluşturabilmemiz açısından dikkate değerdir:

> "Pist veya yuvarlak lavabonun, şemsiyenin içine doğru uzanırken, küp veya paralelyüz de aynanın içine doğru uzanır. Bacon'ın aynalarına yansıtan bir yüzey demeyelim de ne istersek diyelim. Ayna içini göstermeyen, bazen de siyah bir kalınlıktır. Bacon aynayı asla Lewis Caroll'ın gördüğü gibi görmemiştir. Beden aynadan geçer, orayı kendine ve gölgesine yer edinir. Büyüsü buradadır: Aynanın arkasında hiçbir şey yoktur ama içinde bir şeyler vardır. Beden aynanın içinde, sanki delikten geçebilmek için büzülüyormuş gibi çekilir, uzar ve düzleşir gibidir. Gerektiğinde baş, kendi üzerinde, her iki tarafta da yeni üçgencikler oluşturacak olan üçgen biçiminde bir yarık açacak ve onu tüm aynaya, onu bir çorbanın üzerindeki yağ tabakası gibi yedirecektir. Ancak her iki durumda da, aynada olduğu gibi, şemsiyede veya lavaboda da Figür, sadece tecrit olmakla kalmaz, biçimsizleşir, kâh emilir, kâh çekilir, kâh genişleşir. Bunun nedeni hareketin artık, Figürün etrafına dolanmış olan maddi yapıya değil, bu yapıya doğru giden ve sonunda düz alanda dağılacak olan Figüre ait olmasıdır. Figür yalnızca tecrit edilmiş beden değil, aynı zamanda, kendinden kaçıp kurtulan biçimsizleşmiş bedendir. (…) Bedenin çabası kendine dönük de olsa biçimsizleşme statiktir. Bedenin tümü, yoğun bir hareket tarafından katedilir. Biçimsiz bir biçimsizlikteki, Figürü oluşturmak için gerçek imgeyi her an bedene gönderen bir hareket tarafından" (Deleuze, 2009, s. 26, 27).



Resim 15. Francis Bacon, Triptik, tuval üzerine yağlı boya, her biri 198x147.5 cm., 1973, Saul Sternberg Koleksiyonu, New York

Bu yorumlardan yola çıkıldığında, Bacon'ın resimlerini figür ve yer arasındaki biçimsel ilişkiler üzerine kurduğu görülebilir. Böylece Deleuze'ün da ifade ettiği gibi resimde biçimsel özellikler aracılığıyla, güç ilişkilerini düzenleyerek resmin duyumsanabilir olmasını sağlar.

Öte yandan, O'nu bu resimleri yapmaya iten şeyin temelinde psikolojik etmenler ya da obsesyonların olabileceğini kabul etse de, belli bir konuyu ya da durumu anlatma niyetiyle bir resme başlamadığını dile getirir (Bacon, 2013). Bacon'ı bir resimde cezbeden şey figürün biçim, renk gibi özelliklerinin yanı sıra, söz gelimi Degas'nın yıkanan kadınında, ressamın boyama tarzından dolayı omurganın et kadar hissedilir hâle getirişidir (Bacon, 2007). Dolayısıyla Bacon, resimleriyle figürün onu cezbeden niteliklerini ortaya çıkarmayı, çizgi ve renk ilişkileriyle duyumsamaya açmayı amaçlar. Ancak bunu yaparkense "yapılaşmış bir uzamsal organizasyon" (Deleuze, 2009, s. 28) dan kaçınır.

O'nun resminde figür önem taşır. Figürü organsız bedendir. Organsız bedense bedenin saf mevcudiyetidir; "beden olarak var olma ve bedenlerin oluşumunu, dışa, ruha, biçime, organizmanın bütünlüğüne bağlı bir ilkeyle bağlantı kurmaksızın düşünmeyi sağlar" (Sauvagnargues, 2010, s. 69). Deleuze, "Eğer Bacon'da bir beden 'yorumu' varsa bunu, dik duran kolunun ya da burnunun kemik yerine geçtiği, pelteleşmiş tenin bunun üzerinden dökülüyor gibi göründüğü yatan haldeki Figürler resmetmekten tat almasında görürüz" (Deleuze, 2009, s. 30) der. Resimlerinde ten, daha çok kemik üzerinde yükselen bir et gibi görünür. Bunun nedeni teni ve kemikleri yapısal olarak ele almak yerine, birbirinden ayrıştırarak karşı karşıya getirmiş olmasıdır. Bedeni duyumsamaya açmasıdır. Cézanne'ın beden ve duyumsamaya dair düşüncelerini yansıtan şu sözler ise söz konusu durumu daha anlaşılır kılar:

> "Duyumsama ışığın ve rengin (izlenimler) 'serbest' ya da bedenden kurtulmuş oyununda değildir, tersine bedenin içerisinde, diyelim ki bir elmanın gövdesi içerisidedir. Renk bedende, duyumsama bedendedir, havalarda değil. Duyumsama resmedilmiş olandır. Tabloda resmedilmiş olan bedendir; nesne olarak temsil edilişiyle değil, böyle bir duyumsamayı uyandıracak şekilde yaşanmasıyla (Lawrence'ın Cézanne'dan bahsederken 'elmanın elmaması varlığı' dediği şey budur)" (Deleuze, s. 41).

Dolayısıyla, Ponty'nin "kalp nasıl organizmadaysa, bedenimizde öyle dünyadadır" (Akt. Juhani Pallasmaa, 2011, s. 50) sözündeki gibi, resmedilmiş beden de kendini duyumsamaya açan resmin uzamında onun bir parçasıdır. Ancak bu, bedenin resmin uzamına bağlı olarak, resimsel ögeler doğrultusunda yorumlanırken varoluşsal

işlevinin resme kattığı anlamının hiçe sayılarak ele alınması gerektiği anlamına gelmez. Bu durum nesnelerin sembolik anlamlarının resimdeki işlevi açısından da geçerlidir. Burada vurgulanması gereken sadece, resmin aurasını oluşturanın bu sembolik ögelerin değil, sembolik ögeler de dâhil olmak üzere resimde görülen bütün ögelerin resmedilişindeki ustalık olduğudur. Bacon'ın Degas ve Velázquez'in resimlerine duyduğu hayranlık da işte bu durumdan ileri gelir.

Beden imgesine ilişkin konuya dönecek olursak, Pallasma'nın[13] bedeni duyusal deneyimlerin gerçekleşmesini sağlaması bakımından ele aldığı açıklamalarına değinmek gerekir. Pallasma'ya göre, bedenin çevreyle sürekli etkileşim hâlinde oluşu "dünya ve kendilik birbirine durmaksızın bilgi sağlar ve birbirini tanımlar. Bedene ilişkin algı ile dünyaya ilişkin imge tek bir deneyime dönüşür; mekândaki yerinden ayrı bir beden yoktur, algılayan kendiliğin bilinçdışı imgesiyle bağlantılı olmayan bir mekân yoktur" (Pallasma, 2011, s. 51).

Kent Bloomer ve Charles W. Moore ise mimarlıkla ilgili yazdıkları kitapta beden imgesinin yaşamın erken dönemlerinde gerçekleşen dokunma ve yön bulma deneyimlerine dayandığını öne sürerken bedenin uzamla ilişkisine dair olarak "Her yer en azından belli bir derecede anımsanabilir; bunun nedeni kısmen her yerin biricik olması, ama kısmen de bedenimizi etkilemiş ve onu kendi kişisel dünyamızda tutmamıza yetecek kadar çağrışım üretmiş olmasıdır" (Akt. Pallasmaa, s. 51) sözleriyle uzamın çevresel anlamda, beden ve bellek üzerinde bıraktığı etkiye dikkat çekerler.

Bacherlard'a göre ise, söz gelimi, insanlar geçmişe dönük bir düşleme eyleminde bulunduklarında, düşlediklerinin sadece kişiler ve olaylar olmadığını ifade eder. Zira anımsadıkları her hikâyenin geçtiği uzam, düşledikleri olayın içinde bulunduğu koşulların önemli bir bölümünü oluşturur. Böyle bir durumda, düşleme eyleminin

[13] 1936 yılı, Finlandiya doğumlu olan Juhani Pallasmaa, 1966'da Helsinki Teknoloji Üniversitesi'nde mimarlık eğitimi almıştır. 'UIA Mimarlıkta Eleştiri, Jean Tschumi Ödülü' (1999) gibi birçok ödüle sahiptir. "Mimarlık, grafik tasarım, şehir plânlama ve sergi etkinliklerini de içeren kuram ve tasarım çalışmalarının her alanında kimlik, duyusal deneyim ve dokunsallığın önemini" (Pallasma, 2011) vurgulayan Pallasmaa, Helsinki'deki ofisinde aktif olarak mimarlık mesleğini sürdürmekte ve Illinois Üniversitesi Mimarlık Okulu'nda dersler vermektedir.

gerçekleştiridiği uzam da, düşlenilen uzam da geçmişi içinde barındıran düşsel yerler oluverir (Bachelard, 2013, s. 28).

Bachelard'ın bu görüşleri dikkate alındığında, her türlü uzam deneyiminin beden ve bellek üzerinde etki ederek izler bıraktığı düşüncesi doğrulanır. Bu izlerin birikiminin imgeye dönüştürülmesinin ise, Langer'ın sözünü ettiği, biriken duygu deneyimin (ya da kişinin öznel deneyiminin) sembolik forma dönüştürülmesiyle benzerlik taşıdığı söylenilebilir.

Öte yandan Bachelard'a göre, uzamla bütünleşik durumda gerçekleşen içsel düşleme hâli psikolojik ve fenomenolojik açıdan değerlendirildiğinde yer-analizi denilen bir öğretiler bütünü ortaya çıkar. Bu sayede, içsel yaşamın topografyası niteliğinde psikolojik veriler elde etmek mümkün hâle gelir (Bachelard, s. 29, 38). Daha önce de ifade edildiği üzere; burada kastedilmekte olan içsel yaşam kişinin iç dünyasıdır; bireyin "kişisel tarihinin içerden hikâyesi, dünyada yaşamanın onda hissettirdiği şey"dir (Langer, s. 11). Böylesine içsel bir deneyimin somut bileşenleri olmaması onu belirsiz kılar. Bu belirsizliğin ortadan kalkmasını da ancak duygu deneyimini duyumsamaya açan; Langer'ın deyişiyle sembolik form, Deleuze'ün deyişiyle güç ilişkilerinin düzenlenişi ya da algılamların yaratımı sağlayabilir. Böylece "öznelliğin ve öznel algının, özne ve nesne arasındaki zamansal ve uzamsal sınırların ortadan kalktığı, özne ve nesne arasındaki sınırların deneyim ve algılama eylemlerinde birleştiği bir düşünme alanı olarak nasıl kavramsallaştırılabileceğinin sorgulamasını" (Çiçek, 2016, s. 25) açan 'imge-uzam'ın duyumsanabilirliği söz konusu olur. Lindroos, Benjamin'in siyaset ve estetiğin zamansallaşmasına ilişkin görüşleri üzerine temellendirdiği "Şimdi-Zaman/İmge Uzam" deneyimi hakkında şunları ifade eder:

> "(…) şimdiki zaman ve onun deneyimleri tarihsel ya da gerçek malzemede ve olgularda geçici olarak 'donmuş'tur. Bu malzeme sanat eserlerinden tarihsel metinlere, mimariden modaya, filme ya da siyasi manifestolara kadar çeşitlilik gösterir. Aslında, analiz ya da algı nesnesi olarak kullanılan şey önemli değildir. Seçilen malzemenin yapısına işlemiş olan ve yorum sırasında yeniden yaratılan özel şimdiki zamanı ortaya çıkarmak daha önemlidir" (Akt. Çiçek, s. 21).

Dolayısıyla, içsel yaşam ya da duygu deneyimi, imge-uzamda bütünsel bir form olarak görünür hâle gelir. Elkins ise kronolojik anlamda zamansallıktan bağımsız olan,

zihinsel ve içsel yaşama dair bellek-imgelere göndermede bulunan bu bütünsel formun; yaratım sürecindeki duygu deneyiminin bir sonucu olduğunu savunur zira O'na göre;

> "Resim boyanın kütleler ve renklerle sessizce konuştuğu, ressamın da duygu durumlarıyla cevap verdiği, söylenmemiş ve büyük oranda bilişsel olmayan bir diyalogdur. Bütün bu anlamlar müzelerde asılı olan resimlerde bozulmamış olarak bulunur: onları yapan yorgun vücutların, hızlı dürtüşlerin, yorgunluk duruşlarının, dikkat besleyici hareketlerin hatırasını korur. Ressamlar resimlerin ne hakkında olduğunu fark etmeden bile önce bu hareketleri duyumsarlar" (Akt. Çiçek, s. 43).

Yukarıdaki ifadelerden yola çıkıldığında, resimde duyumsamanın, sözü edilen yaratım sürecinden ileri geldiği söylenebilir. Nitekim Deleuze'ün Bacon'ın resimlerini yorumlarken duyumsamanın mantığını güç ilişkilerinin düzenlenişi üzerine kurması da yaratım sürecinin duyumsamadaki rolünü kavramaya yarar.

Öte yandan Deleuze'ün, Bacon resimleri hakkında, bir duyumsama mantığı olarak öne sürdüğü kavrayış biçiminin haricinde, bir şair olan Mark Strand'in[14] Hopper resimleriyle ilgili yaptığı çözümlemeler de resmin duyumsanmasına dair değişik bir bakış açısı sağlaması açısından dikkate değerdir. Strand'in Hopper'ın resimlerine duyduğu ilginin nedeni ise yaklaşımının temelinde yatan düşünce hakkında bize ipucu sunar.

Şöyle ki; Strand'i, Hopper resimlerini yorumlamaya iten şey, Hopper'ın resimsel uzamda yansıtmayı başardığı duyumsanabilir duygu yaşamıdır. Diğer yandan Strand'in şiirleri, Hopper resimleriyle hem yarattıkları duygu dünyası bakımından, hem de bu duygu dünyasının yaratılış biçiminden ileri gelen duyumsanabilirliği bakımından yakınlık/benzerlik gösterir. Bu benzerlikse güçlü bir kavrayış gerektiren resim çözümlemelerindeki başarısının kaynağını oluşturur. (Childs, tarihsiz, s. 130).

---

[14] 1934-2014 yılları arasında yaşamış olan Mark Strand, Kanada'nın önemli şairlerindendir. Columbia University, New York'ta İngilizce ve karşılaştırmalı edebiyat üzerine dersler vermiştir. Aldığı ödüllerden bazıları şunlardır: 'the Bollingen Prize, Rockefeller Foundation Award, National Institute of Arts and Letters Award, Wallace Stevens Award (2004), the Academy of American Poets Fellowship (1979), Edgar Allen Poe Prize 1974)' (Mark Strand, tarih yok).

Söz konusu benzerliğe ilişkin olarak şunlar söylenebilir: Strand, şiirlerinde öznel yaşantısına dair bütünsel bir duygu sunar. Tıpkı Hopper'ın resimlerinde olduğu gibi, hikâye şiirin biçimselliğinde gizli olarak verilidir. Direkt olarak algılanmaz. Bunun nedeni sözcükleri hikâyeci bir tavırla düzenlememesidir. Strand'in yaratım sürecine ilişkin şu ifadeler bakış açısını daha iyi anlamızı sağlayabilir: [Strand] "Bir durum ya da olay tasarlar, hikâyeyle özdeşleştireceği bir kişi belirler, 'düşünmeye' ve 'düşlemeye' başlar ve de hikâyeyi gerçekle gerçek olmayan arasındaki sınıra yerleştirir. Sonuç olarak ortaya çıkan 'söyleyiş', 'söylemeyiş'e dönüşür ve tersine, şiir sembolik, kendini kuşatana aracılık eden bir tanık olarak kalır" (Bhatt, 2004, s. 240). Böylece şiirinde anlam, seçtiği sözcüklerin diziminde saklanır. Bunun sayesinde söylemeyişe dönüşen söyleyişin biçimselliği söylenilmeyeni aktarmayı başarır. Strand, Slow Down for Poetry'de şöyle der: "Şiirin kefil olduğu şey, duyumun kendisidir, dünyanın duyumu değildir. O kendisini icat eder: kendi gereksinimini veya zorunluluğunu. Onun tonu, kendi anlam ve ses karışımı şairin sesindedir" (Sontag & Graham, 2001, s. 200). Dolayısıyla şiir de tüm diğer disiplinler gibi ancak kendi uzamsallığına bağlı kalınarak kavranabilir ve yorumlanabilir.

Strand, sanat yapıtı çözümlemelerini işte bu bakış açısı doğrultusunda gerçekleştirir. Resmin uzamını yorumlarkense, resimde duyumsadığı içselliği; verili olan duygu dünyasını destekleyen figür, yer, uzam, nesnelerin resimsel olarak düzenlenişini, göndermede bulundukları anlamlarla birlikte ele alır. Nitekim bu ögeler; çizgi, renk, ton ilişkileri aracılığıyla resmin uzamında ne kadar etkin kılınırsa anlam da o kadar etkin hâle gelir. Strand'in Hopper'ın *Nighthawks* resmi hakkındaki sözleri resmi kavrayış biçimini daha somut şekilde anlayabilmemizi sağlar. Öncelikle resimde görülen figürlerden ve bulundukları yerden bahseder. Müşteriler ve beyaz giysili bir çalışanın resmedildiği kompozisyonda figürlerin ne yöne baktığını ele alır. Buna göre, beyaz giysili çalışan tek başına oturan müşteriye doğru bakarken kadının yanındaki adam çalışana bakmaktadır. Sırtı bize dönük olan müşterininse oturuşunun kadın ve adama dönük şekilde tasvir edilmesi onların tarafına baktığı düşüncesini muhtemel kılar (Strand, 2001, s. 6). Böylelikle söz konusu figürlerin birbirlerinden farklı yönlere bakmaları resmin kompozisyonundaki dengeler açısından önem taşırken psikolojik bir gerilimin yaratımına

katkıda bulunur. Nitekim figürlerin duruşları ve baktıkları yön resmin diğer ögeleriyle birlikte gözümüzün resim üzerindeki dolaşımını sağlar. Öte yandan da birbirinden izole hâldeki duygu dünyalarına referans verir.



Resim 16. Edward Hopper, Gecekuşları 'Nighthawks', tuval üzerine yağlı boya, 84.1x152.4 cm, 1942, Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois

Strand'in ifadesiyle, restoranın bulunduğu köşenin ucunda ise tehlike hissi yaratacak bir belirti yoktur. Kaldırıma yansıyan ışık estetik bir etki yaratırken diğer bütün resimlerinde olduğu gibi, şehir gerçekçi bir tavırla resmedilmiştir. Kompozisyona giriş yapmamızı sağlayan en belirleyici unsur, resmin neredeyse üçte ikisini kaplayan yatay penceredir. İkizkenar yamuk şeklindeki geometrik form, gözü ufuk noktasına hem alttan hem de üstten olmak üzere diyagonal iki açıyla yöneltir (Strand, 2001, s. 6). Işığın etkisiyle sağlanan yüksek kontrast da bu diyagonal lekeleri daha keskin ve de kuvvetli hâle getirir. Dolayısıyla resimdeki gerilim hissi daha da artar. Bunun yanı sıra kullanılan soğuk renkler ve gecenin karanlığı içindeki şiddetli ışık etkisi dramatik bir atmosfer yaratır. Birbirine yakın tondaki geniş, koyu lekeler ışığın etkisini desteklerken boşluk hissinin de artmasını sağlar.

Strand, Hopper'ın bizi donmuş bir anın içine alarak bizi her şeyden soyutladığını ve ancak aniden, devam etmemiz üzere serbest kıldığını dile getirir (Strand, s. 6). İkizkenar yamuk şeklindeki geometrik form kompozisyonu dışarıya kapayarak, psikolojik bakımdan bir kapalılık duygusunun ortaya çıkmasına neden olur. İçerinin,

dışarının bir parçası gibi resmedildiği bu yer aslında, "kendimizi 'bir yere gitmeyi beklerken' bulduğumuz" (Childs, tarihsiz, s. 137) transit yerlerden biridir.

Resimdeki durağanlığın aksine hissedilen tedirginlik ise çizgi, ton, renk ilişkilerinin düzenlenmesi sonucunda resmin uzamında belirginlik kazanır ve tasvir edilen bu transit yere dair duygu malzeme aracılığıyla duyumsanır hâle gelir. Dönemeçte bulunan restoranı çevreleyen koyu lekenin c formundaki hareketi de, figürlerin tüm durağanlığına rağmen, bulundukları yerin gelip geçiciliğini destekler.

Öte yandan Strand, "kısa, izole anlar" diyerek nitelediği Hopper resimlerindeki söz konusu duygu dünyasına ilişkin olarak, yalnızlık, yabancılaşma gibi kavramları da resim çözümlemelerine dâhil eder ancak önceden de belirtildiği gibi bunu resmin uzamsal özelliklerinden yola çıkarak yapar (Childs, s. 132). Zira açık-koyu, sıcak-soğuk renk dengeleriyle oluşturulan ışık ve gölgenin kompozisyondaki etkin rolü resmin aurasını belirler.[15] Dolayısıyla figürün bulunduğu yerle olan ilişkisinin psikolojik, sosyolojik ya da atmosferik bakımdan çözümlenebilmesi için de ancak bu yolla elde edilen veriler bize sağlam ve güvenilir bir düşünce zemini oluşturabilir.



Resim 17. Edward Hopper, Sabah Güneşi "Morning Sun", tuval üzerine yağlı boya, 71.4x101.9 cm., 1952, Columbus Museum of Art, Museum Purchase: Howald Fund

[15] Hopper'ın duyumsama yaratımındaki başarısı da böyle bir anlayışı esas almasına dayanır. Nitekim, 1952 tarihli Morning Sun [Sabah Güneşi] adlı resmine başlamadan önceki eskizi üzerine aldığı notlar da bu durumu açıkça ortaya koyar.



Resim 18. Edward Hopper, Sabah Güneşi Çalışmasından Detay 'Detail from Study for Morning Sun', kâğıt üzerine füzen, 30.5x48.1 cm, 1952, Collection of Whitney Museum of American Art, New York

2.4. Yeni Figüratif Resimde Uzam ve Geleneğin İzleri

Edward Lucie-Smith, 1995 yılında kaleme aldığı "Art Today" adlı kitabında, postmodernizmde ortaya çıkan figüratif eğilimleri gelenekle olan ilişkilerine bağlı olarak açıklar ve 1960 sonrasında sanatçıların çoğunun, klasik formları yeniden canlandırma eğiliminde olduğunu söyler. Farklı bakış açılarının bir birleşkesi olma özelliğini barındıran postmodernizmin çeşitliliği içinde bahsettiği durumun tam tersini savunmak da mümkündür ancak postmodern dönemin geleneksel özellikler taşıyan eserlerini, dikkat çekmek istediği bu eğilim doğrultusunda yorumlar. Söz konusu duruma ilişkin olaraksa eski ustalardan ödünç alınan fikirlerin ironik şekilde yorumlandığını ifade eder. O'na göre mimari, heykel ve resimde de gerçekleşen, Modernizm öncesi dönemi tekrar gündeme taşıyan bu yönelişin sebeplerini anlamak zor değildir. Zira içinde bulundukları dönemde etkin olan estetik değerlerin yanı sıra, sanatçıların geçmişte üretilen eserlere karşı

duydukları ilgi ve meraktan dolayı geçmişten tamamen kopamamaları çok doğaldır. Diğer yandan bu eğilimin, Modernizmle birlikte geleneğin kalıplaşmış kurallarına karşı gösterilen tepkiye benzer şekilde, Modernizmin kalıplaşmaya başlamış yaklaşımlarına karşı doğan tepkinin de bir sonucu olduğunu belirtmek gerekir. Geleneksel form ve espas anlayışının tekrar önem kazandığı bu anlayış pek çok sanatçının çalışmasında görülebilir. Örneğin, XVII. yüzyıl İspanyol resminin izlerini taşıyan, Antonio-Lopez Garcia'nın resimleri geleneğe dönüş niteliğindeki söz konusu eğilimin somut örnekleridir (Lucie-Smith, 2002, s. 230).

Garcia'ya göre geçen zamanın neden olduğu tüm değişimlere rağmen resim hâlâ "resim"dir. Yani önceki bölümde de ifade edildiği üzere, yaratım süreçlerine bağlı olarak varlık kazanan bir duyumsamadır. Garcia'nın ifadesiyle, resim anlayışını gelenekselden ayıran temel nokta ise resme onu başlamaya iten şeyin; portrede, janrda ya da dini/mitolojik konuların işlendiği resimlerdeki güzellik yaratma istencinden bağımsız bir duygu oluşudur (Garcia, 2009). Dolayısıyla Garcia'nın sanatında resme dair kavrayış, ideal bir güzellik arayışından değil; duygunun kendi uzamından ileri gelen bir duyum yaratımıdır.



Resim 19. Antonio López García, Üç Kapılı Atölye, kâğıt üzerine kurşun kalem, 98x113 cm., 1969-1970

Resim 20. Antonio López García, Elektrik Işığı, kâğıt üzerine kurşun kalem, 122x100.5 cm., 1970

Geleneksel anlayışı kendi resmine taşıyan diğer bir isimse Lucie-Smith'in, Canaletto'nun Venedik resimleriyle ilişkilendirdiği Richard Estes'dir. Estes'in resminde yansımalar, ayna hissi uyandıran vitrin camlarında karşılık bulur. Her ikisinin resminde

de genel olarak, kuvvetli bir perspektife dayalı tek kaçışlı kompozisyonun yanı sıra ışığın etkili kullanımı ve yumuşak tonlardaki renkler göze çarpar. Canaletto resimlerinde teknik olarak 'camera obscura'dan yararlanırken Estes kendine fotoğrafı araç edinir. Fotoğraftan yola çıkarak yaptığı resimlerde elde ettiği sonuçlar da O'nu postmodern dönemdeki süper realist grubun önemli bir ismi olmasını sağlar (Lucie-Smith, 2002, s. 233).



Resim 21. Richard Estes, Williamsburg Bridge Subway, tuval üzerine yağlı boya, 1987

Öte yandan, resimlerinde görülen çağdaş mimarlığın egemen olduğu şehir görünümlerindeki figürlerin birbirleriyle olan kopuklukları ve çoğunlukla kullandığı (ardındaki yaşamları gizleyen ve izleyiciyi tamamen dışarıda bırakan) yansımalar, yalnızlık ve yabancılaşma deneyimlerini görsel düzeyde izleyiciye sunar. Bunun yanı sıra Estes'in, normal yaşantıda içselleştirilmesi zor olan transit yerleri resmediş biçimi – geometrik form anlayışı ve renk ve ışık aracılığıyla oluşturduğu metalik doku etkisi nedeniyle – resmine mekanik bir atmosferin hâkim olmasına sebebiyet verir. Dolayısıyla resmin izleyicide kopukluk, yalnızlık ve benzeri duyguları uyandırması da kaçınılmaz hâle gelir. Bahsedilen kültürel olguya dair duygu dünyasını oluşturan etmenleri ise, Pallasmaa, mimari uzamla ilgili şu sözleriyle açıkça ortaya koyar:

> "Dokunsallığın, insan bedeni için, özellikle de el için, üretilmiş ölçü ve detayların kaybıyla birlikte, mimarlık yapıtları itici derecede düz, keskin kenarlı, maddesiz ve gerçek dışı oldular. İnşaatın, maddenin ve işçiliğin gerçekliğinden kopması, mimarlığı göz için sahne dekorlarına, maddenin ve inşanın sahiciliğinden yoksun bir senografiye dönüştürür. 'Aura' duygusu, mevcudiyetin otoritesi, Walter Benjamin'in sahici bir sanat yapıtının zorunlu bir niteliği olarak gördüğü şey, kaybedildi. Bu araçsallaştırılmış teknoloji ürünleri

kendi inşa süreçlerini gizler, hayaletimsi tezahürler gibi görünürler. Mimarlıkta yansıtıcı camın artan kullanımı düşsel gerçekdışılık ve yabancılaşma duygusunu pekiştirir. Bu binalardaki saydamsız saydamlık, bakışı, etkilenmemiş ve değişmemiş olarak geri yansıtır; bu duvarların ardındaki yaşamı göremez, hâyâl edemeyiz. Bakışımızı geri çeviren ve dünyayı ikiye katlayan mimari ayna tuhaf ve korkutucu bir icattır" (Pallasma, 2011, s. 40).



Resim 22. Richard Estes, Telefon Kabinleri 'Telephone Booths', sıkıştırılmış fiber levha üzerine akrilik, 122x175.3 cm., 1967, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Dolayısıyla mimaride kaybolan aurayla birlikte insanlarda ortaya çıkan yabancılaşma, yalnızlık gibi duygu deneyimleri, Estes'in resimlerinde yansımalar ve keskin, düz hatlı formların yaratımı aracılığıyla dönüştürülür. Böylece resimsel uzama özgü bir duygu dünyasından söz etmek mümkün olur. Ancak yapılabilecek tüm bu yorumlara karşın Estes'in resimlerini herhangi bir sözel kurama dayandırmadığını da belirtmek gerekir (Fineberg, 2014, s. 374).

Smith'in üslupsal açıdan Jacques-Louis David'in resimlerine benzettiği, Sidney Goodman'ın resimleri ise geleneksel kuralları barındırıyor olmasına karşın yenilikçi bir yaklaşım içindedir (Lucie-Smith, 2002, s. 238). Söz gelimi, "Portrait of Five Figures" resmindeki nesnelerin ve yerin günümüze ait olması, figürlerin yerle olan ilişkisinin ele alınış biçimi ve de renk kullanımı resmine yenilikçi bir nitelik kazandırır. Aynı zamanda, figürlerin izleyiciye dönük bakışlarının yarattığı gerilimli atmosfer, bu duruma neden olan etmenlerin bir parçasını oluşturur. Soğuk beyaz tonlardaki perde, ardında gizli kalan ya da bilerek saklanan bir gerçekliğin duygusunu ve esrarengizliğini çağrıştırırken –

sonuç olarak perde ve siyahlı figür arasındaki kuvvetli kontrastın gözün resme giriş yapmasını sağlayan alanı oluşturması herhâlde tesadüf değildir – yine beyaz rengin kullanıldığı fayansa benzeyen duvar dokusu bir hastane ya da labaratuvar ortamını çağrıştırmasıyla resmin atmosferindeki gerilimin duyumsanmasına katkıda bulunur. Bunun yanı sıra, figürlerin dizilimi gözle takip edildiğinde doğrusal bir çizgi oluşturan, aynı hizadaki figürlerden oturur durumdaki figürlere; oturan figürlerden de pencere kenarında bulunan figüre doğru yönelen 'v' biçimindeki hareket, resmin kompozisyonundan ileri gelen aurasal ritmini meydana getirirken, sözü edilen gerilim hissini kuvvetlendirir. Yerin açık-koyu blok lekeler hâlinde resmedildiği eserde, sağdaki pencere ise hem biçimselliği, hem kompozisyondaki yeri açısından Hopper kompozisyonlarındaki içeri-dışarı ilişkisini sağlayan pencereyi anımsatır. Diğer yandan, Hopper'ın resmindeki sinematografik etkinin Goodman'ın resminde de görünmesine ek olarak; ışık-renk kullanımı, derinlik etkisi ve de rahat boyama tarzı bakımından da Hopper'la benzer bir sanatsal anlayışa sahip olduğu öne sürülebilir.



Resim 23. Sidney Goodman, Beş Figürün Portresi 'Portrait of Five Figures', tuval üzerine yağlı boya, 132x183cm., 1973-1974

Smith, bu sanatçılardan başka, Bruno Civitico, Edward Schmidt, Tibor Csernus, Alan Feltus, Milet Andrejevic ve David Ligare gibi isimleri de postmodernizm geleneği takip eden sanatçıları olarak örnek gösterir. Ancak bu isimlerden başka gelenekten beslenmesinin yanı sıra, nispeten daha serbest bir biçimlendirme yolunu tercih eden

Lucian Freud, Alison Watt, Jenny Saville, Tai Shan Schierenberg, Paula Rego gibi İngiliz resminde yer edinen bazı sanatçıların yaklaşımlarını farklı bir başlık altında yorumlar.

Kuspit'in de örnek gösterdiği isimler olarak karşımıza çıkan Lucian Freud, Jenny Saville ve Paula Rego'nun haricinde, aralarında Eric Fischl, Vincent Desiderio, Odd Nerdrum, David Bierk, Avigdor Arikha, Scott Hess'in de bulunduğu; Kuspit'in deyişiyle Yeni-Eski Ustalar, postmodernizmde geleneğe dönüşün önemli isimlerini oluşturur (Kuspit, 2012, s. 57).

Kuspit yeni-gelenekçilik diyerek de nitelediği "Yeni-Eski Usta sanatı"na ilişkin olarak "malzeme ve sanatçının düşüncesi ve aynı şekilde yapıt ve izleyici organik bir bütün içinde yeniden bütünleşirler" der (Kuspit, s. 53). Gelenekten beslenen Yeni-Eski Usta iyi bir estetik düzeyde oluşturduğu imge dünyasında derinlikli bir kavrayış sunar. Gelenekçi tavrından dolayı resmi yüzeyde ideolojik görünse de varoluşsal bir etki barındırır. Öznel yaşam deneyimine dair duygunun yoğunluğu, postmodernizmde öne çıkan kavramsal ironinin yerine geçer. Öte yandan, Yeni-Eski Ustaların sanatı gücünü malzeme ve duygunun bir bütün olarak deneyimlenmesinden alır. Zira "Duygu malzemeyi yaşamla dolduran bir akımdır ve malzeme de duygunun doğrudan ifadesi gibidir" (Kuspit, s. 54).

Böylece Yeni-Eski Ustalar, malzeme aracılığıyla "görüşü içgörü hâline getirecek şekilde yoğunlaştırır[lar]" (Kuspit, s. 54). Bunun yanı sıra, gelenekçi olmalarına karşın modernist fikirlere de açıktırlar ve gelenekle modernin güzellik anlayışını söz gelimi birbiri içinde eriterek kendi sanat anlayışlarını oluştururlar. Ne yeni ne de eski yaklaşımların esiri değildirler. Nitekim eski ustaların sanatlarını formları kopya etmek ya da onlardan yola çıkarak avangard tarzda yenilikçi bir anlayış geliştirmek için değil; "güzelliğin oluşum sürecine ilişkin bir kavrayışa ulaşmak amacıyla incelerler" (Kuspit, s. 58).

Duygu ve malzemenin bütünlük içinde deneyimlendiği söz konusu yaklaşım doğrultusunda Kuspit, Lucian Freud'u Yeni-Eski Usta sanatının ordinaryüslerinden biri olarak örnek gösterir. O'na bu niteliği kazandıran Kuspit'in de vurguladığı gibi, malzemeyle duyguyu başarılı biçimde bütünleştirmesini sağlayan malzeme hâkimiyeti ve

beraberinde gerekli olan yaratıcı ve hümanist kimliğidir (Kuspit, s. 57). Jonathan Fineberg'in ifadesiyle "Doğrudan şeylerin dış görünüşüyle meşgul olsa da, Freud 'portrelerin(in) insanlar *gibi* değil, insanlar *hakkında* olmasını, modelin görüntüsüne sahip olmasını değil, *o olmasını*' istemiştir" (Fineberg, 2014, s. 154). Dolayısıyla amaçladığı şey aslında figüre dair yaratmak istediği duyumsamadır. Ortaya çıkan duyumsamada ise malzemenin duyguyla yoğrulmasıyla sağlanan güçlü bir gerçeklik hissi belirir. Öyle ki;

> "Resmin ötesine geçen bu gerçeklik hissi model ve seyirci arasında rahatsız edici bir samimiyet yaratır. Bir yanda seyirci, (birden çok figür olduğunda) figürler, arasındaki karmaşıklık ilişkileri sezmeye ya da tek objenin gerçek kimliğini bilmeye gücünün yetmeyişinde biçimsel bir uzaklık hisseder. Öte yandan sanatçı, izleyiciyi dayanılmaz derecede kişisel bir sahneye girmeye zorlar. Eleştirmen Robert Hughes'un da işaret ettiği gibi, Freud 'sanatçının bakışı ve modelin tepkisizliği arasındaki bütün ayrışmayı ortaya sererken, her şeyi büyük bir tarafsızlıkla görmüştür" (Fineberg, 2014, s. 154).



Resim 24. Lucian Freud, Ve Damat 'And The Bridegroom', tuval üzerine yağlı boya, 232x196 cm., 1993 Özel Koleksiyon

Freud'un duyumsama yaratımıyla ilgili olarak ileri sürülen bu görüşlerin daha iyi biçimde kavranabilmesi için somut verilerden yararlanmak; yeni figüratif resmin, geleneğin izlerini taşıyan uzamsallığına dair bir kavrayış geliştirmek adına da önem taşır. 1993 yılında resmettiği "And The Bridegroom" adlı eseri ise bize gerek duyulan somut verileri sağlayabilmesi bakımından yerinde bir örnektir.

Bu resme bakıldığında öncelikle, dikey olarak kullanılan tuvalin merkezindeki çıplak figürler göze çarpar. Ancak resme giriş yapmamızı sağlayan bu figürlerin çıplak oluşu değil, resmin yaklaşık üçte birini oluşturan paravanın koyu ton ile resmin en açık tonunu oluşturan, kadın figür üzerine düşen ışıkla arasındaki ilişkidir. Dolayısıyla açık-orta tondaki bir leke üzerinde yatay olarak resmedilen figürler arkada kontrast sağlayan siyah paravan sayesinde öne çıkmaktadır. Böylece göz ilk olarak algıladığı paravana, sonra açık tondaki kadın figüre, onun ardından da arkadaki erkek figüre yönelir. Diyagonal bir açı oluşturan bacağın duruşu ise gözün, ayağın bittiği yerden başlayarak yukarıya doğru dönen dairesel bir hareketi takip etmesini sağlar. Diğer yandan kompozisyonda yer alan figürlerin, nesnelerin ve yerin dokusal özelliklerinin resmediliş biçimi ve derinlik hissini kuvvetlendiren, aynı zamanda da gözü figürlere doğru yönlendiren tek kaçışlı perspektifin esas alındığı bakış açısı, resmin aurasını oluşturan önemli etmenlerdendir.

Resmin merkezinde yer alan figürlerle ilgili olarak, Tony Godfrey, Freud'un 1960 yılından sonraki tüm nüleri gibi bu figürleri de anıtsallaştırarak resmettiğini ifade eder. O'na göre figürün portresel niteliği ve öne çıkan cinsel varlığı Freud'un nülerine radikal bir modernlik sağlar. Daha da önemlisi, Freud boyayı insan bedenine dönüştürerek etin insan bedenine özgü işlevini resme taşır. Bu noktada, Godfrey "[Freud'un] boyayı şekillendirmesiyle, yaşamın ve yaşın eti şekillendirmesi arasındaki analoji"ye (Godfrey, 2009, s. 170) dikkat çeker ve sözlerine şöyle devam eder: "Et, 'The Bridegroom'un merkezindedir. Üstelik, oda bütünüyle et(ten)miş gibi görünür: çarşaf, tahta zemin; hepsi, et(ten)miş gibi, kahverengi-gri – tezgâh üzerinde usun süre beklemiş bir ete benzer şekilde" (Godfrey, s. 170). Resmin bu türden bir kavrayış biçimi doğrultusunda yorumlanması yerine, figürlerin konumlarından ve çıplaklığından dolayı post-koital bir duruma ilişkin olarak yorumlanması ise yüzeysel bir bakış açısından ileri

gelir. Böyle bir yorumda bulunabilmek için, figürlerin yakınlaştığına dair bir belirti de resimde verili değildir. Söz gelimi, ne kıyafetlerin ortaya saçıldığı bir sahne; ne de gerçeği açığa çıkaran herhangi bir ipucu vardır. Nitekim, arkadaki koyu lekeyi oluşturan paravanın siyahlığı tüm kapatıcılığıyla gizli saklı bir durumu imlerken, terkedilmiş hissi veren iç uzamda kadın figürün erkek figüre karşı olan ilgisine yönelik tek bir ibare bile yoktur.

Diğer yandan, Godfrey'in deyişiyle, bu resim "şovalye ve karısının geç ortaçağa özgü kasvetli anıtlarının ağırlığına sahip gibidir" (Godfrey, s. 170). Figürlerin kasvetli anıtsallığının yanı sıra bulundukları iç uzamın "bir bekleme odası ya da metruk – meçhul, yer-olmayan, sevimsiz ama tuhaf şekilde tanıdık – bir otel odası gibi oldukça sıkıntı verici" (Godfrey, s. 170) şekilde resmedilişi ise bu resmin, *aurasının duyumsamaya açıldığı* en belirgin özelliğini oluşturur.

Resimdeki gücünü bedenin etselliğini duyumsanabilir kılmasından alan bir başka sanatçı da Jenny Saville'dir.[16] Ancak Saville'in resminde bedeni çevreleyen dışsal bir uzamdan ziyade bedenin uzamının vurgulandığı varoluşsal bir durum söz konusudur. Etin uzamsallığı kadının bedeniyle ilgili duygu deneyimine dair uzamsallığı da izleyiciye sunar. Bunu ise daha önce de bahsedildiği gibi, malzemenin duyguyla birleştirilmesiyle oluşan resmin kendi uzamına özgü aurası sağlar. Dolayısıyla resmin izleyicide yarattığı duygu, resimde verili olan auradan, Langer'ın deyişiyle de *öznel yaşam deneyiminin dönüştüğü sembolik formdan* ileri gelir. Bu durumda bedenin etsel varoluşunun biçimsel olarak ifade edildiği uzamsallık Saville'in resmine hâkim olan duyguyu açığa çıkarır. Böylece bedenin duruşunun ve etselliğinin yarattığı aura, bedeni çevrelemesine alıştığımız uzama hâkimiyet kurarcasına resmin tamamını ele geçirir. Artık, söz konusu olan bedenin uzamıdır. Figürün bulunduğu uzam da onu tamamlayıcı nitelikte, figürle bir

[16] 1970 doğumlu olan İngiliz sanatçı Jenny Saville 1988-1992 yılları arasında Glasgow School of Art'da öğrenim görmüştür (Lucie-Smith, 2002). Kişisel sergilerinden birkaçı şöyledir: Jenny Saville, Gagosian Gallery (Londra, 2010); Jenny Saville, Museo d'Arte Contemporanea Roma (Roma, 2005); Territories, Gagosian Gallery (New York, SoHo; 1999) (Saatchi Gallery, 2016).

bütün olarak algılanan ve sadece figürün resmedilişindeki veriler doğrultusunda yorumlanabilecek resimsel bir öge hâlindedir.





Resim 25. Jenny Saville, İşaretli/Damgalı 'Branded', tuval üzerine yağlı boya, 213.4x182.9 cm., 1992

Resim 26. Jenny Saville, Prop, tuval üzerine yağlı boya, 213.5x183 cm., 1993
Saatchi Koleksiyonu, Londra

Godfrey'e göre ise Bacon, Freud ve Marry Lassnig'le ilişkilendirdiği, Saville'in resimleri, alışılmış şekilde idealize edilmiş bir beden fikrinin tersine, benliğiyle içselleştirdiği bir beden kavrayışını barındırır. Diğer yandan Saville'de, bedeni resmetme arzusunu uyandıran en önemli itki bedenin etten varlığıdır. Saville'in, De Knooning'e ait, "Et, yağlı boyanın icadının sebebiydi" (Akt. Godfrey, s. 181) sözlerinin arkasında durması da herhâlde bu durumun en belirgin göstergesidir. Bununla beraber, bedeni deforme olmuş biçimde, üst üste yığarcasına resmederken adeta bir meydan okuma alanına çevirir. Resimlerinde 'kırılgan, seyirlik bir süs eşyasıymış gibi görülen idealize edilmiş güzellikteki kadın' düşüncesine karşı bir duruş sergiler. Travma ya da (estetik ya da cinsiyet değişikliği için) ameliyat geçirmiş bedenlerse resim anlayışının şekillenmesinde büyük rol oynar. Saville, "Bir cerrahın elini bir vücudun içinde hareket ettirdiği sırada birçok hasar görürsünüz ve bedenin sınırlarının nasıl düzeltildiğini. Bu resmi de aynı şekilde düşünmemi sağladı" der (Godfrey, s. 181). Bedende ortaya çıkan izlerin yönleri O'na yol gösterir ve bu sayede ortaya çıkan resim, bedenin uzamına dair

bir çatışmayı/meydan okuyuşu gözler önüne sererken "dik açıyla tekrar eden kısa-geniş boya tuşları, resme canlılık ve daha girift bir göz alıcılık sağlar" (Godfrey, s. 181).

Öyküsel bir anlatım biçimini tercih eden Eric Fischl[17]'ın resimlerindeyse figür, onu çevreleyen uzam ve o uzamda yer alan nesnelerle olan ilişkisi doğrultusunda dikkat çeker. O'nun için önemli olan, öyküsünü şekillendirmesine, yön vermesine olanak veren resimsel yaratım sürecidir. Öykülerini figür-nesne-uzam ilişkileri üzerinden kurgular. Fischl bu yaratım sürecine ilişkin olarak şöyle der: "Tasvir ettiğim figürlerin, onları konumlandırdığım çevresiyle ve onlar için seçtiğim nesnelerle arasında daha derin, daha fazla yankılayan ilişkileri duyumsamaya başlarım. Beden dili ve aralarındaki boşluklar yüklü hâle gelir. Nesneler tiyatral bir sahnenin tanıkları gibi rol oynar" (Fischl, In Conversation - Eric Fischl with Robert Berlind, 2014).

Diğer yandan Fischl, tıpkı Hopper gibi 'donmuş bir an'ı yaratmaya çabaladığını dile getirir (Fischl, Eric Fischl: What America wants is artists who are doing expensive toys, 2014). Resimlerinde görülen sinematografik etkinin benzerliği de söz konusu yaratımın meydana getirilişindeki ustalıktan kaynaklanır. Ancak Fischl'ın resmindeki donmuş anın gizemi Hopper'ınkindeki gibi durağan bir atmosfere değil, figürlerin hareket hâlindeyken bir anda sabitlenmiş biçimde resmedilişine ilişkindir. Zira bu donmuş an biraz önce ne olduğu ve biraz sonra ne olacağıyla ilgili bir bilinmezliğin belirmesine neden olur (Fischl, In Conversation - Eric Fischl with Robert Berlind, 2014).

Ortaya çıkan bilinmezlik durumunun sağladığı aralık/boşluk ise izleyicinin de düşünsel olarak resme dâhil olmasına aracılık eder. Yanlış anlaşılmaya mahal vermemek için şunu da belirtmek gerekir ki; bu düşünsel aralığı sağlayan şey, figürün donmuş hâldeki hareketinden ziyade donmuş bir anın yaratımındaki duyumsal yaklaşımdır.

---

[17] 1948, New York doğumlu olan Eric Fischl, Phoenix College ve California Institute for the Arts'da öğrenim görmüştür. *American Academy of Arts and* Letters ve *American Academy of Arts and Science*'da dersler vermektedir. Hem ressam, hem heykeltıraş olan Fischl'ın eserlerinin yer aldığı müze ve koleksiyonlardan bazıları şunlardır: Metropolitan Museum of Art, The Whitney Museum of American Art, The Museum of Modem Art in New York City, The Museum of Contemporary Art in Los Angeles, St. Louis Art Museum, Louisiana Museum of Art in Denmark, MusÈe Beaubourg in Paris, The Paine Weber Collection (Eric Fischl, 2016).

Böylece, izleyici, yaşam deneyiminin dönüştürülmesiyle duyumsamaya açılan sembolik formdaki bilinmezliği duyumsar. Bir yandan tamamı verili olmayan bir öykünün gizlerini resmin kendine özgü kodları üzerinden alımlarken diğer yandan da çağrışımlara sebep olan simgesel kodların yardımıyla, Fischl'ın "söze dökülmesi mümkün olmayan" (Fischl, Eric Fischl: What America wants is artists who are doing expensive toys, 2014) dünyasının izlerini yorumlamaya çalışır.

Resimlerinde geleneksel tarzda bir anlayışı benimsemesine karşın, gelişen teknolojinin imkânlarını kullanmaktan da kaçınmayan Fischl, perspektif ilkelerine dayalı bir uzam yaratır. Figürlerin nesneler ve çevresiyle olan ilişkisini, bu perspektif esaslı derinlik ve uzamdaki doluluk-boşluk dengesi belirler. Oluşturduğu açık-koyu dengesi, gölgeler ve kontrastın yoğunluk düzeyi ise ışığın nasıl biçimlendirildiğine dair bilgileri izleyiciye sağlarken gözün resim düzlemi üzerindeki hareketini tayin eder ve resmin ögelerini birbirine bağlayarak resmin bütünsel atmosferini oluşturur.



Resim 27. Eric Fischl, Yatak, Sandalye, Model 'The Bed, The Chair, The sitter', keten üzerine yağlı boya, 198x236 cm., 1999

Söz gelimi, loş bir yatak odasındaki figürlerin tasvir edildiği "The Bed, The Chair, The sitter" resmindeki kuvvetli ışık-gölge ve açık-koyu ilişkisi, barok resimlerdeki gibi dramatik bir atmosferin ortaya çıkmasına neden olur. Işık kullanımının yarattığı dramatik etkiye ek olarak figürlerin konumlandırıldığı ortamda görünen nesneler de erotik bir durumu imler. Dolayısıyla bu durum, resmin atmosferine ilişkin algıya ve

öyküsel bir tavrın benimsendiği resmin yorumlanış biçimine kaçınılmaz olarak yön verir. Soğuk, beyaz bir ışığın resmin her yerine hemen hemen eşit olarak dağıldığı son dönem işlerinde ise resimsel atmosfer daha çok sıcak-soğuk renk ilişkileriyle elde edilen kontrastlar ve blok hâldeki açık, koyu lekeler aracılığıyla oluşturulmuştur. Öte yandan Fischl, söz konusu resimlerindeki pentürel ve lekesel tavrı ile Manet'nin resimlerine atıfta bulunur gibidir. "Art Fair: Booth # 22 Evil Live" resminde, Fischl'ın resmin uzamına ilişkin bu yeni yaklaşımını somut olarak görmek mümkündür.



Resim 28. Eric Fischl, Sanat Fuarı: Stand:#22 Yaşasın Kötülük 'Art Fair: Booth # 22 Evil Live', keten üzerine yağlı boya, 173x208 cm., 2013



Resim 29. Eric Fischl, Kedinin Miyavlaması 'The Cat's Meow', keten üzerine yağlı boya, 152x229 cm., 2015

Fischl'ın, sanat fuarlarını eleştirel bir tavırla yorumladığı diğer resimlerindekine benzer şekilde "The Cat's Meow"da da, derinlik ve boşluk hissi yerine giderek artan bir sıkışıklık hissi yaratma yolunu seçer. Müzeler, galeriler, sanat fuarları O'na göre aslında, kimsenin içinde bulunmaya pek de tahammül edemediği, yaşamsal olmayan yerlerdir (Fischl, Eric Fischl: What America wants is artists who are doing expensive toys, 2014). Figürlerin konumu, duruşları, birbirleriyle ve çevreyle olan ilişkilerini yansıtan yüzeye indirgenmiş tasvir biçimi ise yaşamsal olmayan bu yerlerin sebep olduğu klostrofobik durumu resmin kendi uzamı aracılığıyla izleyiciye yansıtır.



Resim 30. Michaël Borremans, Dört Peri 'Four Fairies', tuval üzerine yağlıboya, 2003,

Fotoğrafı resminde araç olarak kullanan Fischl gibi, Michaël Borremans[18] da geleneksel bir anlayışın izinden gitmeyi tercih eder. Belgesel nitelikli eski fotoğraflardan yararlanarak yaptığı resimlerinde nostaljiden ziyade mantığa aykırı bir durumun yarattığı garip ve tedirgin edici atmosfer göze çarpar (Godfrey, 2009, s. 200). Nitekim Borremans, resimleriyle bir nostalji hissine neden olacak türden kişisel bir anlatı yaratmayı amaçlamaz. O'nun amaçladığı, esasen, XXI. yüzyıl insanına 400 yıl sonrasında nasıl algılanacığına dair bir duyum yaratımıdır. Kahverengi tonlarının ağırlıklı olduğu

[18] Michaël Borremans, 1963 yılında Belçika'da doğmuş; Hogeschool voor Wetenschap en Kunst'da öğrenim görmüştür. David Zwirner (Londra ve New York)'de açtığı kişisel sergilere ait bilgiler ise şu şekildedir: The Devil's Dress (Şeytanın Giysisi, 2011), Taking Turns (Sırayla, 2009), Horse Hunting (At Avı, 2006), and Trickland (2003) (Michaël Borremans Biography, tarih yok).

resimlerindeki soğuk grimsi, mat tonlar ve bir gerilim filminin sahnelerini çağrıştıran figürlerin – duruşlarının, ifadelerinin, birbirleriyle ve yerle olan ilişkilerinin – resmediliş biçimi ise kaçındığı nostaljik durumun yerine izleyicide huzursuzluk hissi uyandıran, sarsıcı bir resimsel atmosferin yaratımındaki etmenler olarak karşımıza çıkar.

Diğer yandan, Godfrey'e göre asıl ilginç olan şey, Borremans'ın izleyicide resmin bitmediğine dair bir izlenim oluşturarak resimsel niteliğini (algıda) öncelikli kılmasıdır. Aynı zamanda bu durum, yarım kalmış şekilde resmedilen ögenin varla yok arasındalığından dolayı, resimdeki uzamsal ve zamansal belirsizliği meydana getirir. Böylece resmin kendi uzamından ileri gelen atmosferi ya da Benjamin'in ifadesiyle aurası, söz konusu belirsizliğin ortaya çıkış biçimine bağlı olarak duyumsanır hâle gelir.

Resmin uzamına ilişkin görüşlerini örneklemek üzere dile getirdiği şu sözleri ise Borremans'ın sanat anlayışının sade bir özeti niteliğindedir [Borremans, bu konuşmasında her Pazar gittiği Katolik kilisesinin duvarlarında incelediği resimlerden bahseder] : "[Bu resimlerle ilgili olarak] Beni büyüleyen şey, çok çekici olmaları değil; birbirinden farklı şekilde yapılandırılmış uzamlar olmalarıydı. Bir uzam ki [gerçekten] uzam olan veya sadece bir tuval olmasına rağmen bir uzam izlenimi uyandıran. Mistisizmi sağlayan da zaten, bir resmin sahip olduğu bu kapasitesidir" (Borremans, 2013).



Resim 31. Michaël Borremans, Uyuyan 'Sleeper', tuval üzerine yağlı boya, 40x50 cm., 2008

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BİÇİM-ANLAM İLİŞKİSİNE ETKİ EDEN YARATIM SÜREÇLERİ BAĞLAMINDA PAULA REGO'NUN RESMİNİN UZAMI

Kuspit, "Semiyotik Anti-Özne" adlı makalesinde postmodernizmde sanatın varoluşsal özünü yitirerek bir söylem biçimine indirgendiğini ifade eder. Zira bu durumun akla ilk gelen örneklerden birini oluşturan Warhol'la birlikte, dönüştürme eylemiyle gerçekleştirilen ifade biçimi önemsizleşir ve sanat eseri "bir söylemin, kendisi bir temalar sözlüğü olan dil zincirinde bir bağlantı olan metnin parçasına" (Kuspit, Semiyotik Anti-Özne, 2012, s. 41) dönüşür. Yüzeyde görünenin haricinde verili olan bir şey olmadığını, sanat eserinin duyumsanabilir bir özü içermediğini düşünen postmodern sanatçı, içsel deneyime dayalı bir duygu formu oluşturmaktan ziyade duyumsama yaratımıyla ilgisi olmayan dilsel bir yüzey ortaya koyar. Kuspit'in ifadesiyle "dilsel işaret duygusal olarak anlam ifade ettiği, bir anlamda ortaya çıktığı ve sağduyunun bir parçası olduktan sonra gönderme yapmaya devam ettiği bağlamdan çıkarılır ve yüceltilir" (Kuspit, s. 45). Dilselliğin giderek daha çok önem kazandığı bu tür yaklaşımlar doğrultusunda ise "Sanat ifadeci yaratıcılığını kaybettiği için, Kosuth'un düşündüğü gibi, kendisini gizli teori olarak düşünmek zorunda" kalır (Kuspit, s. 45). Böylece sanat eseri duygusal bağlamdan uzaklaşırken, öznel yaşam deneyiminine ilişkin duyguyu duyumsamaya açma işlevini yitirir. Kuspit şunları söyler:

> "(…) sanatlar Wilson'ın "insan estetiği olarak adlandırdığı şeyden ayrılamaz. 'Daima belli biçimlere ve [baskın] temalara' – 'insan doğasını oluşturan zihinsel gelişimlerin doğasında verili düzenlilikler olan epigenetik kuralları' ifade eden 'temel anlatımlara ve geniş oranda tekrarlayan soyutlamalara - aynı şekilde odaklanırlar', 'ancak diğer yandan özgürce kurgulanırlar'.
> Yüzeylerinin, içinde yolumuzu kaybetmeden dolaşıp geri gelebilmemiz için gerekli mesafeyi koruyabileceğimiz insani açıdan anlamlı bir derinliği ifade edecek şekilde oluşturulduğu söylenebilir. Sanat iç yolculuğu yapmamıza yardım eder ancak içeride yaşadığımız şeyin kurbanı olmamamız için dış dünyaya geri dönüş yolculuğu yapmamıza da yardım eder.
> Bu bakış açısından, sanat yapıtı insan doğasının derinliklerine ve oradan tekrar dışarıya, toplumsal yüzeye tek bir dinamik formda yolculuğu yoğunlaştırır ya da

> özetler. Unsurları adeta çifte görev yapmalıdır – aynı anda toplumsal yüzeyin ve psikolojik derinliğin – yüzeysel ve temel olanın – inandırıcı sembolleri olarak varolmalıdır. Bu yüzden sanatçı, Baudelaire'in gerçek sanatçı için dediği gibi, bir 'homo duplex'tir (bölünmüş insan), yani içe doğru kendi psikolojisine ve dışa doğru da içinde yaşadığı topluma dikkatini çevirir" (Kuspit, 2012, s. 43).

Bu bağlamda, Kuspit'e göre, malzeme ve duyguyu bütünleşik biçimde dönüştürerek derinlikli formlar yaratan Eski-Ustaları incelemeleri sonucunda "güzelliğin oluşum sürecine ilişkin" kendilerine özgü bir kavrayış geliştiren Yeni-Eski Ustalar da Roger Fry'ın deyişiyle "*var oluşumuzun duygusal öneminin taze bir ifşasını [izleyiciye] sunar"* (Akt. Kuspit, Öncü Sanatın Çöküşü ve Gelenek ve Güzelliğin Dönüşü: Kavramsal Babil Kulesi Olarak Yeni - Onuncu On Yıl*, 2012, s. 58).

Bir önceki bölümde de çalışmaları incelenmiş olan, Lucian Freud, Eric Fischl, Jenny Saville gibi, Paula Rego[19] da bu türden bir sanatsal yaklaşıma sahip olması bakımından Yeni-Eski Usta Sanatında adı geçen önemli isimlerden bir diğeridir. Nitekim Rego'nun resmi, öznel yaşam deneyimine dair yaşamsal duygunun malzeme aracılığıyla (ve onunla bütünleşik olarak) dönüşmesi sonucunda – tam da Kuspit'in ifade ettiği gibi – hem içe hem de dışa doğru yönelen bir derinlik alanı yaratır. Ancak, Rego'nun resimleriyle ilgili yaptığı açıklamalarında sıklıkla hikâyelerden bahsetmesi ve çeşitli kaynaklarda "storyteller" yani "hikâye anlatıcısı" olarak nitelenmesi; bu tezde yer alan, resmin kendine ögelerine özgü uzamının söylemsel özellikte olmadığı yönündeki düşüncelerle ve Kuspit'in postmodernizmin derinlikten ve özden yoksun dilsel yüzeylerine yönelik yaptığı eleştirileriyle çelişir gibi görünmesine sebep olabilir.

Bu konu üzerine düşünülmesi ise vurgulanması önem arz eden bir konunun açıklık kazanmasına ve böylelikle resmin uzamına ilişkin sağlam temellere dayanan bir kavrayış biçiminin geliştirilmesine olanak sağlar. Gelinen noktada, resmin uzamına ilişkin bir kavrayış biçimi sunabilmek için de yaşamsal duyguyu sembolik forma

---

[19] Tam adı Paula Figuerioa Rego olan sanatçı 1935 yılında Lisbon'da doğmuştur. 1945-1951 yılları arasında Portekiz'de bir İngiliz okulu olan St. Julian's School'da Katolik eğitimi almış; 1952-1956 yıllarında ise Londra'daki Slade School of Art'da sanat eğitimi görmüştür. 1983'te Slade School of Art'da misafir öğretim üyesi olan Rego, Oxford University, Roehampton University, The London Enstite, Rhode Island of Design gibi kurumlar tarafından "Fahri Doktora" ünvanına layık görülmüştür (Saatchi Gallery, tarih yok).

dönüştürme işlevi gören malzeme kullanımının duyumsama yaratımındaki önemi ve resme özgü atmosferi duyumsanabilir kılan biçim, üslup ve anlam ilişkisi üzerinde durmak gerekir.

3.1. Malzeme Aracılığıyla Gerçekleşen Sanatsal Deneyimin, Duyumsama Yaratımındaki Belirleyiciliği

Resmin uzamı, nesnel dünyanın ayrılmaz bir parçasını olan ve Langer'ın deyişiyle; sözle ifade edilmesi mümkün olmayan öznel yaşam deneyimini çizgiler ya da renkler aracılığıyla duyumsanabilir kılar. Ancak ressamın boyayı resme dünüştürerek yarattığı uzamla, nesnel dünyanın sadece bir taklidini sunması, yaşamsal duygusunun açığa çıkması için yeterli değildir. Ponty'e göre duygu dünyalarını kendilerine özgü ifade biçimleriyle izleyiciye sunan önemli isimlerin çizimleri, bu durumun gerekliliğinin daha somut bir biçimde anlaşılmasını sağlar. Söz gelimi,

> "Cézanne'da, Juan Gris'de, Braque'da, Picasso'da farklı biçemlerde çizilmiş nesneler (limonlar, mandolinler, üzüm salkımları, tütün keseleri…) 'gayet iyi bildiğimiz' nesnelermiş gibi gözümüzün önünden akıp gitmezler, gözümüze takılırlar, bakışımızı sorgularlar, kendi gizli tözlerini, maddi varoluş biçimlerini tuhafça iletirler. Böyle böyle, resim bizi şeylerin kendi görünüşüne götürür.
>
> (…) Braque da daha açık sözlerle resmin 'anekdot gibi bir olguyu yeniden oluşturmaya' değil, 'resimsel bir olay oluşturmaya' çalıştığını yazmıştır. Öyleyse resim dünyanın bir taklidi değil, başlı başına bir dünyadır" (Merleau-Ponty, 2014, s. 59, 62).

Dolayısıyla duyumsama yaratımındaki amaç nesneyi anımsatmak için kuru bir tasvir meydana getirmek değil, resmin uzamı aracılığıyla kendine özgü bir duygu dünyası, bir atmosfer yaratmaktır. Daha önce de ifade edildiği gibi "Tablonun konusuyla ressamın biçemi arasında sıkça yapılan ayrım geçersiz bir ayrım çünkü estetik deneyim için asıl konu üzümün, piponun ya da tütün kesesinin ressam tarafından tuval üzerinde *nasıl* oluşturulduğudur" (Merleau-Ponty, s. 62, 63). Buradaki sözlerden sanatta söylenilenin değil sadece biçimin önem taşıdığı yorumuna varmak elbette yanlış olur. Sonuç olarak, "biçim ile zemin, söylenen ile söyleyiş birbirinden ayrı var olamaz"

(Merleau-Ponty, s. 63) ifadeleri de zaten Ponty'nin böyle bir düşünceye sahip olmadığını ortaya koyar.

Deleuze'ün Bacon resimleri üzerine yazdıkları hatırlanırsa; duyumsamayı etkin kılan kuvvet ilişkilerinin, söz konusu 'söylenen ile söyleyiş'in bütünleşik yorumu sayesinde oluşturulduğunu söylemek mümkündür. Nitekim sanatsal yaratıma ilişkin şu sözleri, bu bütünleşik durumun gerekliliğinin daha net bir biçimde anlaşılması sağlar:

> "Duyumsama düzeyleri, farklı duyu organlarına gönderen hakikaten duyulur alanlar olacak fakat her düzeyin, her alanın, temsil edilen ortak nesneden bağımsız olarak, kendine göre diğerlerine bir gönderme tarzı olacaktır. (…) çoklu-duyulur bir Figürün görsel olarak belirmesini sağlamak ressama düşmektedir. Fakat bu operasyon yalnızca, şu ya da bu alandaki duyumsama (burada görsel duyumsama) doğrudan, bütün alanları taşıran ve bunları kateden yaşamsal bir güçten dolayı ortaya çıkarsa mümkündür" (Deleuze, 2009, s. 46, 47)

Böylece sanatsal form, öznel yaşam deneyiminin malzeme aracılığıyla dönüştürülmesini sağlayan varoluşsal bir eylem sonucu duyumsamaya açılır ve bunu ancak ressam, kendine özgü tarzıyla gerçekleştirebilir. Bahsedilen eylemde ise malzemenin kullanılış biçimi yaşamsal duygunun forma dönüştürülmesindeki başarıyı belirlemesi açısından önemlidir. Nitekim Elkins'e göre, bitmiş bir resimdeki boya tuşlarının kısalığının ya da uzunluğunun; akıcılığının ya da tutukluğunun, izleyiciye ressamın resmi yaparkenki hareketleri ve de duygu durumu hakkında verdiği ipuçları da söz konusu durumun somut verileri olarak karşımıza çıkar. Ressamlar için boya düşüncenin eyleme dönüştürülmesini sağlayan kışkırtıcı bir araçtır ve bu araçla, söze dönüştürülemeyen yaşamsal deneyim ya da duygu deneyimi, resmin düzleminde görünür hâle gelir. Malzemenin kullanılış biçimini yönlendiren de elbette bedeni harekete geçiren öznel yaşam deneyiminin neden olduğu itkidir. Öznel yaşam deneyiminin neden olduğu itkiyle meydana gelen sanatsal deneyimse – Elkins'in ifadeleriyle – boyanın "iyi ayarlanmış bir anten" gibi, "düşündüğü şeyin yansısını renk ve yüzeye yerleştiren ressamın el hareketlerine göre şekillenerek izleyiciye bir karşılık sunması" sayesinde gerçekleşir (Elkins, 2000, s. 188).

Dolayısıyla, gelinen noktada, Rego'nun resminin sanatsal niteliğinin duygu dünyası, beden ve malzeme arasındaki böylesi bir uyumun sonucu olarak belirdiğini söylemek yanlış olmaz. Rego'nun "Dog Woman"la ilgili açıklamalarındaki malzeme seçimine ve malzemeyi kullanım biçimine ilişkin sözleri de yapılan tespitin doğrulanması bakımından önem taşır. İfade ettiği üzere; pastel çalışırken, ressamla yüzey arasında fırça ya da onun yerini alabilecek başka bir eleman yoktur. Resmi yapan, boyayı yüzeye doğrudan doğruya uygulayan eldir. Ressamın elinin bir heykeltıraşın eli gibi iş görmesinden ötürü bu durum aslında tam da "dokunma duygusuna ilişkin" dir. (McEwen, 2006, s. 215). Renkleri bir araya getirirerek oluşturduğu katmanlar üzerinde sürekli çalışılması için gerekli olan fiziksel güçlükse Rego'ya göre işin zevkli kısmıdır. McEwen'ın deyişiyle, malzeme kullanımından duyduğu, yüzündeki mutlu ve yaramaz gülümsemenin de gösterdiği bu haz; parmaklarıyla resim yapmasının O'na sağladığı çocukça özgürlüğünden ileri gelir.

Bunların yanı sıra, yüzeyi fırçayla boyarken bir tür iç doldurma mekanizmasının çalışması da sanatsal deneyiminde böyle bir arayışa girmesine yol açar. Amaçladığı duyumsamayı fırça izleriyle değil, elinin yüzey üzerindeki etkin kullanımını ve çizgisel nitelikli bir form oluşturmasını sağlayan pastelle yaratmayı tercih eder. Böylelikle figürün çevresinde, içinde; daha doğrusu, resim düzleminin her yerinde çizgiyi kullanır. Diğer yandan fırçanın lirik bir tarzı yansıttığını ve bundan dolayı daha sınırlı bir şekilde kullanıldığını düşünen Rego, pastel malzemeyi sert ve yumuşak biçimde, özellikle de sert bir biçimde kullanarak malzemenin avantajlarından yararlandığını ifade eder. Yaratmak istediği etkiyi ise "kimi zaman yüzeye baskı yaparak, hatta yüzeyi iterek; malzemeyi yüzeye sert bir şekilde sürterek, [yüzeyde] yuvarlayarak; kimi zamansa malzemeye karşı yumuşak davranarak" oluşturur (Rego, tarihsiz).

Sonuç olarak, esinlendiği hikâyeleri resimlerinde sıklıkla kullanan Rego'nun, malzemenin olanaklarını zorladığı yaratım sürecine tabi durumdaki her yeni gönderme, gücünü, esasen kendine özgü bir içeriği açığa çıkaran resimsel uzamından alır (McEwen, 2006, s. 212). Öte yandan resimsel bir atmosferi etkin kılmaya çalıştığı bu süreçte yapılan eskizleri de Rego için büyük önem arz eder. Zira O'na göre, eskiz aşamasında yapılan yanlışlar, resmin sonunda verili duruma gelecek olan şeyin bulunmasını sağlayan

çözümlere ulaştırır. Böylece bir eskizde yer alan her çizgi, ressamın duygu yüklü arayışlarını saklar. Nihai resimdeyse belirsizlik yoktur ve her şey kesindir. Rego'nun, "Dog woman"ı yaparken resimdeki pozu ayna karşısında alarak çalışmaya devam etmesinin nedeni de "eskizindeki orijinal ruhu" ve heyecanı kendine hatırlama isteğinden ileri gelir (McEwen, s. 212).





Resim 32. Paula Rego, Köpek Kadın 'Dog Woman', tuval üzerine pastel , 120x160 cm., 1994, Saatchi Koleksiyonu, Londra

Resim 33. Paula Rego, Köpek Kadın için ön çalışma, kâğıt üzerine kurşun kalem, 45x52 cm. 1993

Bu açıdan bakıldığında, Rego'nun malzeme olarak pasteli kullanmasının, eskizlerindeki orijinal ruhu, nihai resminde de elde edebilmek adına yaptığı bir tercihin

sonucu olduğu düşünülebilir. Nitekim katı bir zemin sağlamak için alüminyum levhayla desteklediği kâğıt üzerine direkt olarak pastelle çalışmasının, eskizlerindeki gibi "spontane bir metot" geliştirmesine ve kendinden emin bir tavrı gösteren çizgilerinin canlılığını korumasına imkân vermesi, söz konusu düşüncenin yerinde nedenlere dayalı olduğunu ortaya çıkarır (McEwen, s. 214).

Böylelikle seçilen malzeme, duygu dünyasının resim düzlemine aktarılmasında önemli bir role sahip olan bedenin işleyiş biçimini etkilerken duygu/düşünce dünyası da bedensel deneyime yön vererek malzemenin sanatsal bir forma dönüşmesini sağlar.



Resim 34. Paula Rego, Nişanlanma: Dersler: Perişanlık, Hogarth'ın 'Marriage à la Mode'undan çalışma (triptik) "The Betrothal: Lessons: The Shipwreck, after 'Marriage a la Mode' by Hogarth" alüminyum levhaya sabitlenmiş kâgıt üzerine pastel, 150x160 cm.-150x90 cm.-150x160 cm.,1993, Tate Gallery, Londra

Rego'nun, Hogath'a ait "Marriage à la mode" çalışmasından esinlenerek yaptığı triptiğine ilişkin bir açıklamasındaki "ilk çizim ile nihai resim arasındaki boşluk, söylemek zorunda olduğun şeyi bulduğun yerdir. Bu kafanda belirir" (Akt. Rosenthal, 2003, s. 158) sözleriyse malzemenin, öznel yaşam deneyimini yansıtan sanatsal bir forma dönüştüğü bu sürecin kavranabilmesi bakımından dikkate değerdir. Diğer yandan, canlı modelden çalışmasının resmine sağladığı etkinin çarpıcılığını da es geçmemek gerekir. Zira önünde figür olduğunda figürlerin "birbirinden bağımsız hâldeki ve birbirleriyle aralarındaki ilişkilerinin ifadeleri"ni edinmesi (Akt. Rosenthal, s. 158) yaratım sürecine etki etmenin de ötesinde, aslında duyumsal açıdan varacağı sonucu tayin eder. John Berger, bahsedilen duyumsal yaklaşımla ilgili olarak şunları söyler: "Resim yapma itkisi gözlemden ya da (muhtemelen kör olan ruhtan değil, bir karşılaşmadan doğar: Ressamla

modeli arasındaki bir karşılaşmadan – bu model bir dağ ya da boş ilaç şişeleriyle dolu bir raf bile olsa" (Berger, 2014, s. 31).

Bu şekilde gerçekleşen yaratım, bedenin etkileşim hâlinde olduğu dünyanın, kişide yarattığı duyumların bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Pallasmaa'nın Ponty hakkında dile getirdiği "[O'nun] görme duyusu, dışarıdaki izleyicinin Kartezyen gözü değil, 'dünyanın eti'nin ete bürünmüş bir parçası olan bedenli *(embodied)* görmedir: 'Bedenimiz hem nesneler arasında bir nesnedir, hem de onları gören ve dokunan şeydir'" (Pallasma, 2011, s. 26, 27) ifadeleriyse Rego'nun duyumsal yaklaşımını temellendirebileceğimiz yöndeki, (Rego'nunkine) benzer türde bir kavrayış biçimini bize sağlar. Böylece Rego'nun yaratım sürecinde, fotoğraftan yararlanmamasının sebebi de anlaşılır hâle gelir. [20]



Resim 35. Tony Rudolf ve Lila Nunes
'After Hogarth' serisi için poz denemelerinde bulunurken, 1999

[20] McEwen'ın ifade ettiği üzere, resimlerinde asla fotoğraftan yararlanmayan Rego'nun, "After Hogarth" serisi için fotoğrafa başvurması istisnai bir durumun örneğidir (McEwen, 2008, s. 72). Bu durumun sebebi; resmin kompozisyonu için yararlanacağı kurguyu oluşturduğu aşamada, modellerin zorlu pozlarından ileri gelen fiziksel olanaksızlıklar kadar, yapılan seansların Rego'nun yaratıcı gücünü harekete geçiren bir itkiyi sağlayamamış olmasıdır.

Öte yandan, Rego'nun pastel serilerindeki başarısını aratmayan baskı çalışmalarının güçlülüğüyle ilgili olarak yine yaratım sürecindeki duyumsal yaklaşımının ve ustaca malzeme kullanımının bütünleşik etkisine ilişkin olduğu söylenebilir. Paul Coldwell[21], Rosenthal'ın kitabında yer alan, Rego'nun baskı teknikleri üzerine kaleme aldığı bölümde "baskılarında her görsel imge, resimlerinde de gösterdiği aynı özenle çözümlenmiş. Hepsi tümüyle bir hikâye; bir eskiz ya da önceden var olan bir imgenin yeniden üretimi değil" der (Coldwell, 2003, s. 250). Bu sözlerden de anlaşıldığı gibi Rego aynı ya da benzer kurguları tekrar etse dâhi, kendi uzamına özgü tüm resimsel ögeleri, spontane gelişen sanatsal deneyimi doğrultusunda oluşturur. Nitekim, kendi içinde kalınlaşıp incelmesinden ve şiddetinin artmasından ya da azalmasından dolayı farklı yoğunlukta bir etkiye neden olan her çizgisinin oluşumuna sadece gerçekleştiği anda tanıklık edilebilmesi, Coldwell'in yukarıda yer alan sözlerinin doğruluğunu gösterir. Rego'nun, litografi tekniğiyle ilgili olarak dile getirdiği şu ifadeleriyse kullandığı malzemenin duyumsama yaratımındaki önemini bir kez daha gözler önüne serer:

> "Litografide bunu çok çeşitli yollarla yapabilirsin. Onların [eski ustaların] büyük, muhteşem taşları vardı; mezar taşları gibiydi bu taşlar, çok çok pürüzsüz; pürüzsüz, pürüzsüz, pürüzsüz... Ve taşlara çizersin; bu son derece duyumsal bir deneyimdir. Çok fizikseldir ve kalem [taşın üzerinde] özel bir biçimde akar. Başka hiçbir yerde bunu yapamaz (Akt. Rosenthal, 2003, s. 170).

Litografi tekniğinin Rego'ya sağladığı bu haz aynı zamanda, *söz konusu duyumsal deneyimin* Rego'nun 'pastel çalışmalarında da belirgin olarak görünen *çizgisel üslubu'na uygunluğundan* ileri gelir. Diğer yandan, "kendini yaratım süreçlerine ve [sanatsal] meydan okuyuşlara adapte etmek için duyduğu ivedi ihtiyaçtan dolayı görsel dilini yeni olasılıklara açık tutması" (Coldwell, 2003, s. 149) sanatsal bakımdan ileri fikirler ortaya koymasını sağlayarak çalışmalarını daha da güçlü kılar. Tüm bu

[21] 1952, İngiltere doğumlu olan baskı sanatçısı ve heykeltıraş Prof. Paul Coldwell, Fine Art at the University of the Arts London'da öğretim üyesidir ve Camberwell College of Arts, London Enstitute'de dersler vermektedir. Bınların yanı sıra incelemeleri de bulunan Coldwell, "Printmaking: A Contemporary Perspective and Morandi's Legacy: Influences on British Art" adlı kitabın yazarıdır (Paul Coldwell , tarih yok).

söylemlerse resmin uzamını/biçim ve anlam ilişkisini belirleyen yaratım süreçlerine dikkat çekmek bakımından önem arz eder.

3.2. Resimde Biçim, Üslup ve Anlam

Richard Leppert "Sanatta Anlamın Görüntüsü" adlı kitabında, "Bir resmi 'müşteriye anlam taşıyan bir kurye kamyonu' olarak düşünmenin hiçbir anlamı yoktur. Seyirciler bir resimden, paketlenmiş anlamlar almak için bekleyen kişiler değil, anlamın saptanmasına bilfiil katılan insanlardır" (Leppert, 2009, s. 19, 20) der. O'na göre resimde anlam ya da diğer bir deyişle içerik, resmin uzamıyla sanatçı ya da izleyici arasında gerçekleşen bir duyumsal sürecin sonucunda belirebilir. Bu duyumsal süreçte resmin duyumsanabilir olmasını sağlayan şey, içeriği açığa çıkaran biçimdir. Biçimse duygu ve düşünce deneyiminin dönüştürülerek düzenlenmesi sonucu oluşur.

> "Bir şeyin dış görünüşü olan biçim, içeriğin (özün) karşıtı olarak, şeyin dışını, sınırlarını belirler. Biçim ve öz birlikte varlığın iki yönünü oluşturur. Her biçimin bir özü, her özün bir biçimi vardır. Biçim özün görünüşüdür. Hegel'in ifadesiyle '*...görünüşün kendisi öz için esastır. Hakikat eğer kendini göstermeseydi ve görünüşe çıkmasaydı, birisi ve kendisi için olduğu kadar genel olarak tin için de hakikat olmasaydı, hakikat, hakikat olmazdı'*. Biçim bir şeyin dış, öz ise iç yanını ifade eder. Özün belli bir düzen içine sokulmasıyla biçim oluşur. Biçim bu anlamda düzenlenmiş özdür" (Öndin, 2003, s. 14) .

Dolayısıyla resmin anlamı/içeriği resmin uzamına özgü biçimselliğinde verilidir. Resimde anlam ve biçim eş zamanlı olarak var olur. Zira sanatçının görünmez olan öznel yaşam deneyimini görünür hâle getirmek için gerçekleştirdiği dönüştürme ve düzenleme eylemi sonucu beliren biçim, aslında tüm yaratım süreci boyunca içeriği duyumsamaya açar. Bu durum, biçimin belirdiği zahiri uzamdan yani Langer'a göre sembolik form olan birincil yanılsamadan ileri gelir. Gelinen noktada, Langer'ın "Sanat imgesini bir yanılsama olarak adlandırmak onun maddesel olmadığını; tuval bezi ve boya lekesi değil, aralarında dinamik ilişkiler, gerilimler ve çözümler bulunan dengeli biçimlerin düzenlendiği bir uzam olduğunu belirtmektir sadece" sözlerini hatırlamak, kullanılan yanılsama sözcüğünün doğru biçimde anlaşılması için önem arz eder (Langer, 2012, s. 32).

Öte yandan, zahiri uzamda biçimle birlikte duyumsamaya açılan anlam Deleuze'e göre, bireylerin içsel yaşam deneyimlerindeki ya da diğer bir deyişle dünyayı algılayışındaki farklılıkları yansıtır. Sanatta öz olarak ifade edilen, duyumsanan şey de bireylere özgü bu farklılıkların resmin uzamında tezahür etmesine ilişkindir. "Kuşkusuz ifade edilen dünya, onu ifade eden öznenin dışında mevcut değildir" ve "onu açığa çıkaranın ya da yalnızca anlayanın ruhunda öz, 'ilahi bir esir' gibidir" (Deleuze, Proust ve Göstergeler, 2015, s. 45, 46). Deleuze'un nihai ve mutlak bir farklılık olarak nitelediği bu özün ortaya çıkmasını sanatçının çalıştığı disipline özgü ögeleri bir araya getiriş biçimi sağlar. Böylece malzeme sanatçının içsel faklılığını belirgin kılan manevi nitelikli bir biçime dönüşür ve maddenin manevileştiği bu işlemle biçim ve anlamdan "koparılamaz" olan sanatsal üslup şekillenir (Deleuze, s. 49). Daha da önemlisi;

> "Üslup, maddeyi manevileştirmek ve onu öze uygun kılmak için dengesiz karşıtlığı, asal karmaşıklığı, özün kendisini oluşturan ilksel unsurların mücadelesini ve değiş tokuşunu yeniden üretir. (…) Bir öz her zaman dünyanın bir doğuşudur; üslup ise aralıksız ve kırılmış doğuş, öze uygun maddelere yakalanan doğuş, nesne başkalaşımı hâline gelmiş doğuştur. Üslup insan değildir, üslup özün kendisidir" (Deleuze, s. 50) .

Dolayısıyla, özden bağımsız düşünülemeyen üslup; yoğun bir mücadelenin, sorgulamanın ve de araştırmanın aşamalarını gösteren keşif yollarına dair verileri görsel düzlemde duyumsanabilir hâle getirir. "Öyle ki, yeni anlamlar ve yeni biçimler ya ağır ağır, büyük bir çaba ve sayısız çatışmalar sonunda, ya da kolayca ve birdenbire ortaya çıkar" (Fischer, 2003). Böyle bir süreç doğrultusunda yaratılan görsel ögeler de sadece resmin uzamında ifade edilebilir olan duygu dünyasına dair bir anlam inşa eder. Üsluptan koparılamaz olan bu anlam bir şifre gibi çözülebilir değildir. Zira bir sanat yapıtının anlamını bir söylemsel bir ifadeye karşılık gelecek biçimde dönüştürmeye çalışmak kendi uzamına özgü var oluşunun sebebine aykırıdır. Nitekim Leppert'ın da ifade ettiği gibi, "Resimler, fiziksel resim-yapma edimi yoluyla, görünür ama sessiz ve genelllikle de okunabilecek sözcüklerden yoksun (görece çok az resimde seyircinin okuyabileceği metinler vardır) görüntülere dönüştürülmüş insan bilincinin – düşünce ve duygusunun – ürünleridir" (Leppert, 2009, s. 19) ve bununla beraber, "bizlere bir şeyler *söylemekten* ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını –

belli bir tarzda görünür kılmak suretiyle – önümüze koymaktadır" (Leppert, s. 19). Dolayısıyla,

> "Bir imge üzerine konuşmak; onun şifresini çözmeye çalışmak, şifre çözüldüğünde artık konuşulacak bir şeyin kalmayacağı ve nihai anlamın sözcüklere dökülmesiyle birlikte olayın biteceği bir şifre-çözme işlemi değildir. Bir imge üzerine konuşmak, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir. İmge, görebileceğimiz şeyleri göreceğimiz bir yer, bir keşif alanı, gezilecek bir yer ve ziyaret edilmeye değer her mekân gibi daima görmeden bıraktığımız bir şeyler kaldığı için de hep yeniden dönülmeyi hak eden bir mekândır" (Leppert, s. 22).

Diğer yandan, öznel deneyimin dönüştürülmesiyle beliren söz konusu uzama özgü biçimin, bireyin içinde yaşadığı dönemin izlerini taşıması ise kaçınılmazdır. Zira tanık olduğu ya da birebir deneyimlediği kültürel olguların ve de yaşadığı dönemde hâkim olan tinselliğin etkileri, toplumun bir parçası olan sanatçının resim yapma edimi sonucunda duyumsamaya açılır. Bu noktada sanatçının üslubu, nesnel dünyayla kurduğu özne-nesne ilişkisinin görsel temsili olarak karşımıza çıkar. Öndin şöyle der:

> "(…) sanatçı, ait olduğu kültürün bir parçası olarak, dönemin tinsel yapısından yoğun bir şekilde etkilenir. Aynı zamanda sanatçı bir bireydir ve yapıtında kendi içindekini dışa vurur. İçte oluşan ise sanatçının özne olarak nesneye nasıl yöneldiği ile ilgilidir. Sanatsal formu oluşturan nesnelerin temel özelliklerinin düşünsel olarak çözümlenmesi sonucu elde edilen sentezin sanatçının tasarımı ile ortaya konulması sanatsal betimlemenin öznel yanına işaret eder. Sanatçının öznel yanını, içinde yaşadığı ortamın düşünce yapısı genellikle etkilediğinden, sanatçı olarak ortaya konulan yapıt, dönemin özne-nesne anlayışına göre biçimlenir. Başka bir deyişle, öznenin nesneyle, dış dünyayla kurduğu ilişkinin özelliğini belirleyen düşünce yapısı olmaktadır" (Öndin, 2003, s. 18, 19).

Öklidçi geometriye dayalı uzam anlayışının yerini alan sonsuz sayıda uzam varsayımının takibinde geleneksel perspektif ilkelerinin terk edilmesi ya da endüstriyel ve teknolojik gelişmelerden dolayı makinenin önem kazanmasıyla büyüyen, değişime uyum sağlama arzusunun, evrensel dinamizm düşüncesine dayalı devingen formlarla sonuçlanması da (Öndin, 2009, s. 31, 40) yapıtın ortaya çıkışında etki eden bu etmenlerin somut birer örneğidir. Ancak ortaya çıkan her yaratı, sanatçının bireysel deneyimine özgü nitelik taşır. Bu bireysel deneyim hakkındaki, duyumsama yoluyla elde edilebilen öznel veriyi ise sadece, çizgi-renk gibi ögelerin bir araya gelişiyle beliren zahiri uzam ya da diğer bir deyişle resmin "birincil yanılsama"sı sağlayabilir.

3.2. Biçim-Anlam İlişkisi Bakımından Rego'nun Resmi

Önceki bölümde de bahsedildiği üzere Kuspit, geleneğin izlerini taşıyan ancak yaşadığı çağın ruhunu da yansıtan üslubundaki başarısından ötürü Rego'yu, "Yeni-Eski Usta" olarak niteler. Bu durum, Rego'nun, çoğu metinde "hikâye anlatıcısı" sözüyle birlikte anılması ile Kuspit'in postmodernizmde öne çıkan dilsel yüzeylere yönelik yaptığı eleştiriler doğrultusunda düşünüldüğünde çelişkiliymiş gibi algılanabilir. Ancak burada gözden kaçırılmaması gereken mesele, Kuspit'e göre yaratım olgusunun dilin değil, sanat eserinin kendi uzamına özgü olduğu ve sanat eserinde açığa çıkan duyumsamanınsa bir düşünceden ziyade bir öze işaret ettiğidir. Nitekim, Yeni-Eski Ustaların hümanist yaklaşımları sayesinde malzeme ve duyguyu bir arada dönüştürerek öze ilişkin olan var oluşsal bir ifadeyi görünür kılmaları bakımından Eski Ustaları kendilerine örnek edinmeleri ve onlar gibi "görüşü iç-görü hâline getirecek şekilde" (Kuspit, 2012, s. 54) yoğunlaştırarak incelikli ve bireyselleşmiş bir uzam yaratma çabasında olmaları hakkındaki sözleri de bu görüşün doğruluğunu gösterir. Bunların yanı sıra Kuspit Yeni-Eski Ustaların sanatıyla ilgili olarak, " Üst düzey ustalık ve - avangartta genellikle küçümsenip ezilen ve dolayısıyla çöpe atılmış bir makinenin kopuk parçalarının sağlıksız bir yığını gibi görünen – insan figüründe organik bütünlüğün ve bedenselliğin geri kazanılması Yeni Eski Ustacılığın temelleridir" der (Kuspit, s. 54).

Yukarıdaki satırlarda yer alan söz konusu nitelikler, malzemeyle duyguyu ustaca dönüştürerek organik bütünlüğe ve bedenselliğe dair bir duyumsama yaratan Rego'nun resminde de belirgin olarak görünür. Peki, o hâlde, resmindeki başarısını esinlendiği ya da yaratım sürecinde oluşturduğu hikâyeleri mi, yoksa yaratmak istediği atmosferi duyumsanabilir kılan resmin uzamına özgü ögeleri bir araya getiriş biçimi mi sağlar? Bu noktada, sanatçıya özgü bir iç görünün temsili olarak beliren var oluşsal içeriğe ilişkin ne türden bir kavrayış biçiminin esas alınması gerektiği sorusu önemli hâle gelir. Deleuze'ün sanatın özüyle ilgili şu sözleri ise tam da şimdi karşımıza çıkarak yönümüzü kaybetmemizi önleyen bir pusula gibi izlenilmesi gereken yolu bize tayin eder:

> "Ama öz, sanat eserinde tam olarak nasıl canlanır? Ya da aynı anlama gelmek üzere: Sanatçı-özne, kendisini bireyselleştiren ve ebedi kılan özü 'iletmeyi' nasıl başarır? Öz maddelerde canlanır. Fakat bu maddeler kolayca biçimlendirilebilir,

> öylesine iyi yoğrulmuş ve inceltilmiştir ki, tamamen manevi olmuşlardır. Bu maddeler, kuşkusuz Vermeer'in sarısı gibi, ressam için renk, müzisyen için ses, yazar için sözcüktür. Bunlar aslında daha derin olarak sözcükler, sesler ve renkler aracılığıyla kendisini ifade eden serbest maddelerdir. Örneğin Thomas Hardy'de taş blokları, bu blokların geometrisi ve çizgilerin paralelliği, sözcüklerin düzenlerini çekip çıkardıkları manevileştirilmiş bir maddeyi oluşturur; Sthendal'da yükseklik, 'manevi hayatla ilişki kuran' havai bir maddedir [Mahpus, s.373]. Demek ki bir eserin gerçek teması, ele alınan konu, sözcüklerin gösterdiği şeyle karışan bilinçli ve istenilmiş konu değil, sözcükler kadar renklerin ve seslerin de anlamlarını kazandıkları ve hayat buldukları istemdışı arketipler ve bilinçdışı temalardır. Sanat maddenin hakiki bir dönüşümüdür. Madde orada manevileştirilmiştir ve fiziksel ortamlar ise özü, yani asal bir dünyanın niteliklerini kırılmaya uğratmak için maddelikten arındırılmıştır. Ve maddenin bu işlemi 'üslup'la koparılamaz bir biçimde birleşmiştir" (Deleuze, 2015, s. 49).

Benzer şekilde, Rego'nun sanatında da eserin gerçek teması, çizgilerin ve renklerin bir araya getiriliş biçimlerine bağlı olarak maddenin manevileştirilmesiyle açığa çıkan bir öze ya da Langer'ın deyişiyle, öznel yaşam deneyimine dair kapsamlı bir duygu formuna ilişkindir. Dolayısıyla, biçimin yaratıldığı ve tekrar sanatçı ile izleyici tarafından içselleştirildiği süreçte, sanatçının yaşadığı dönemdeki koşulların ve toplumsal olayların öznel yaşam deneyiminde bıraktığı izler ancak resmin uzamına tabi şekilde duyumsanabilir. Leppert'ın "Her türlü anlam – dolayısıyla resimlerin anlamı da buna dahil – sürekli bir akış hâlinde olan, ayrık ve çoğunca da çatışan çıkarlar peşindeki insanların müdahalesine maruz kalan toplumsal pratiklerden doğmaktadır. Sanat ve sanatın tüketimi (seyir) toplumsal pratiklerdir" (Leppert, 2009, s. 18) sözleriyle vurguladığı anlam ve toplumsal pratikler arasındaki ilişki de zaten maddenin manevileştirildiği bu uzamla bütünleşik olarak gerçekleşmesinden ileri gelir.

Bu durumda Rego'nun resminde duyumsanan, toplumsal olgularla ilgili bir takım verileri yine resmin uzamına bağlı kalarak yorumlamak yerinde olur. Nitekim, resimsel ögelerden uzaklaşarak toplumsal olguları yorumlamak resmin uzamından kopmayı beraberinde getirebilir ve böyle bir yaklaşımsa resmin duyumsandığı süreci kesintiye uğratır.

Öte yandan, resminde kullandığı ikonografik ögelerin yaptığı anlamsal göndermelerin göz ardı edilmemesi gerektiğini elbette ki belirtmek gerekir. Sonuç olarak,

öznel deneyime dair duygunun duyumsanmasını sağlayan çizgi, renk gibi – yine çizgi, renk gibi ögeler aracılığıyla oluşturulan – bu ikonografik ögeler de resmin uzamına özgü atmosferinin daha güçlü bir biçimde varlık kazanmasına hizmet eder. Gelinen noktada ise Rego'nun sözlerini dikkate almak, izlenilen yolun doğruluğunu teyit etmek açısından önem taşır.

Rego, yaratım süreçlerine ilişkin olarak yaptığı açıklamalarında resimlerinin bir *fikirle* başladığını söyler (Rosenthal, 2003, s. 158). Resimlerini oluştururken geliştirdiği hikâyeleri, resminin kendi uzamına tabi olarak *biçimlenir*. Bu durum Rego'nun, Langer'ın "birincil yanılsama" olarak nitelediği "sembolik form" ifadesini çağrıştıran "Benim hikâye anlatımım, söylemek istediğim şeyi bulup çıkarmanın bir yoludur" (Akt. Rosenthal, s. 158) sözlerinden de açıkça anlaşılır. Nitekim söylemek istenilen şeyin, resmin uzamına özgü formlar yaratılarak açığa çıkarılmasıyla; sözle ifade edilemeyen duygu deneyiminin sembolik forma dönüştürülerek duyumsanabilirlik kazanması arasındaki denklik, öne sürülen düşüncenin doğruluğunu gözler önüne serer. Yarattığı sanatsal form ise Rego'nun zihninde *resimsel olarak* tasarladığı hikâyesinin görsel ifadesi şeklinde duyumsamaya açılır. Dolayısıyla resminin başlangıç aşamasındaki fikir de aslında O'nda resim yapma itkisi uyandıran şeylere ilişkin biçimde zihninde beliren bir duyumsamadır ve hâliyle yaratım olgusuyla ilgilidir.

Böylece, sözle ifadesi mümkün olmayan hikâyelerine dair yaşamsal duygu, yaratım sürecine bağlı olarak resimde açığa çıkar ve birincil yanılsamayı sağlayan resimsel ögeler aracılığıyla varlık kazanarak resminin uzamına özgü içeriğini oluşturur.

Gelinen noktada, biçim-anlam ilişkisi üzerine öne sürülen bu düşünceleri daha somut kılabilmek için Rego'nun birkaç resmini incelemek gerekir.

Bu bağlamda, örneğin; kâğıt üzerine akrilik tekniğiyle çalıştığı "The Maids" adlı resmi, barındırdığı ikonografik ögelere de değinebilmeye olanak sağlaması bakımından önem taşır. Resimdeki anlam/içeriği açığa çıkaran resmin uzamına dair olarak şunlar söylenebilir:



Resim 36. Paula Rego, Hizmetçiler 'The Maids', tuval destekli kâğıt üzerine akrilik, 213x244 cm., 1987, Saatchi Koleksiyonu, Londra

Resme bakıldığında ilk göze çarpan, tuvalin merkezindeki figürün, açık tonlu duvar önündeki koyu lekesidir. Bunu neden olan elbette resmin en kuvvetli kontrastının, resim düzleminin orta kısmında yer almasıdır. Kuvvetli bir kontrast oluşturarak dikkat çeken ikinci bir kısım, abajürün kahverengi ayağıyla yine duvarın açık tonunun kesiştiği alandır. Ancak göz öncelikle, hizmetçi rolünde tasvir edilmiş figürün koyu tonlara sahip portresinden başlayarak adeta bir yön tayin eden 'v' şeklindeki siyah lekeyi takip eder. Bunun sonucunda bakış, oturan figürün alnına vuran ışığa yönelir. Eğik durumdaki portrenin hareketi ise kararsızlık hissini çağrıştırır hâlde biçimlendirilmiş olan ellere bakmamızı sağlar. Figürün kıyafetinin nötr bir renk olan kahverengi tonlarda resmedilişi, duyumsanan bu kararsızlık hissini kuvvetlendirir ve bacaklarına paralel duran sol kenardaki dikey ögeler, gözü aşağıya doğru yöneltirken zemindeki gölgenin yatay hareketi, sağdaki siyah lekeye doğru bir geçişe hizmet eder. Buna etki eden önemli bir diğer etmen de zeminin, bakışın yerde odaklanmasını engelleyen nötr bir renk ile resmedilmiş olmasıdır.

Dikkati, siyah renkli hayvan figüründen, yeşil drape üzerindeki beyaz zambaklı alana yönlendirense bu iki ögenin, zemindeki gölgenin açı yapan hareketini destekler

biçimde konumlandırılışıdır. Böylece arkada yer alan ikinci bir hizmetçi figürüyle, sırtı izleyiciye dönük olan başka bir figürün algılanmasına sıra gelir. Nitekim orta ton üzerine, yine orta ve koyu tonlarla resmedilmiş bu iki figürün kuvvetli bir kontrast etkisi yaratmaması, daha geç duyumsanmasına ve – söz konusu zamansal sonralığın uzamsal olarak da bir sonralık algısına yol açmasından ötürü – geri plânda algılanmasına sebep olur.

Sağdaki kırmızı paravanın dikey durumdaki koyu tonu ise gözün dışarıya yönelmesini engelleyerek kompozisyonu dışarıya kapar. Bununla birlikte, sağ köşedeki yeşil renk ve yanında, ağaç dallarına ya da bir paravanın ardından uzanan şeytanî ellerin ürpertici gölgesine benzer form da resmin uzamı aracılığıyla tedirgin edici bir duyguyu açığa çıkarır (McEwen, s. 157). Nitekim resmin adınının, bir cinayeti konu alan Jean Genet'nin oyununundan türemiş olması, duyumsanan bu yaşamsal duygunun 'yerinde' olduğunu gösterir. Öte yandan "hizmetçilerin ev sahibini öldürdüğü; hava-sız, pencere-siz, drapeler ve sahne donanımıyla/ögeleriyle dolu olan sahne-benzeri düzemleme" (McEwen, s. 157), resmin bir oyundan alınmış gerçek bir sahne gibi algılanmasının nedenini oluşturur. Bu resimsel düzenleme ise klostrofobik bir uzama; figürlerin net algılanamayan, çift anlamlı durumları da tekditkâr bir psikoza dair duyumun belirmesine yol açar (Saatchi Gallery, tarih yok).

Yukarıda bahsedilenlere ek olarak, McEwen, Rego'nun bu ilk büyük ebatlı figüratif resmindeki üslubu hakkında bize farklı bilgiler sunar. O'nun ifadesiyle " 'The Maids', Vic'in 'beceriksizlik ürünü natüralizm' diye tanımladığı [Rego'nun] bu döneme ait çalışmaları arasındaki ilk ve prototip resimdir. (…) 'bu beceremeyiş, çelişkili biçimde, tedirgin edici bir başarıya yol açar' " (McEwen, s. 160). Zira Victor Willing'e[22] göre, Rego'nun başarısı garip bir şekilde, izleyiciyi tedirgin eden grotesk tarzdaki bu duyumsama yaratımının yanı sıra "zor kazanılmış ve bazen mantıksızca olan perspektif

[22] 1928-1988 yılları arasında yaşayan İngiliz ressam Victor Willing (PaulaRego'nun eşi) Mısır'da doğmuştur. Aynı zamanda da teknik ressamdır. 1932'de ailesiyle İngiltere'ye yerleşmiş; 1948-1949 yıllarında Guilford School of Art ve 1949-1954 yılları arasında ise The Slade School of Art'ta öğrenim görmüştür.

kullanımından ve de boşlukları doldurma konusunda sık sık yaşadığı sıkıntı"dan ileri gelir. (McEwen, s. 160).



Resim 37. Paula Rego, Aile 'The Family', tuval destekli kâğıt üzerine akrilik, 213x213 cm., 1988, Saatchi Koleksiyonu, Londra

"Tha Maids"ten kısa bir süre sonra yaptığı "The Family" adlı resmi de yine Rego'nun gerilim hissi uyandıran grotesk tarzının izlerini taşır. Kare bir tuval üzerine kurulu olan bu kompozisyonda, öncelikle birbirine ters yönde iki diyagonal doğru üzerine yerleştirilmiş figürler göze çarpar. Sağ alt köşedeki koyu lekeden sol üst köşeye doğru diyagonal bir gidiş sağlayan üç figüre karşılık; sağ üstteki pencereden bu üç figüre doğru ters bir açı yaparak devam eden ışık, resmin derinliğini kuvvetlendiren en önemli etmenlerdendir. Diğer yandan, duvardaki gölgenin oluşturduğu keskin çizgi, gözün, açık üzerinde koyu bir leke hâlinde resmedilmiş portreden pencereye doğru hareketini sağlar. Pencerenin önündeki figürün diğer figürlere yönelik duruşu da izleyicinin bakışını resmin geri plânından ön plânına doğru yönlendirir. Bu durum, dikkatin öndeki figürler üzerinde yoğunlaşmasına katkıda bulunurken figürlerin ne yaptığının tam algılanamasıyla birlikte gözün tekrar tekrar resim düzleminde dolaşmasını olanaklı kılar. Böylece kompozisyonun

düzeniyle yönlenen her göz gezdiriş ise Rego'nun izleyici için bıraktığı ipuçlarına ulaşmayı kolaylaştırır.

Nitekim, öndeki figürlerin hareketlerine ve portrelerine dikkat edildiğinde "bir aile resmi gibi duran yapıtın masumiyeti, rahatsız edici, gizli çağrışımlarla" (Phaidon, 1997, s. 380) yok olur ve algılanan belirsizliği takiben, duvardaki ışığın bittiği yerde başlayarak kuvvetli bir kontrast oluşturan koyu leke bize bu ipuçlarından bazılarını verebilir. Zira siyah ve yeşil renkte resmedilmiş, sunağı andıran nesnenin koyu tonları, resim içinde resim algısı yaratan bir imgenin sınırlarını oluştururken izleyicinin dikkatini, olay örgüsünü kurması için çerçevelediği sahneye çeker. Burada, bir tilkiyi savunmasız hâle getirmiş bir adamın tilkinin boğazından yukarıya kaldırdığı hareketi resmedilmiştir (Godfrey, 2009, s. 190). Öte yandan, siyah sunağın alt kısmındaki hayvan figürlerinin şiddet dolu görüntüsü resmin ön plânında yer alan üç figürün ve onları tuhafça izleyen diğer figürün çok da masum olmadığını izleyiciye gösterir. Bu tuhaflığı kuvvetli kılan şey dikkat ettikçe keşfedilen, şiddet içerikli imgelerden ziyade; figürlerin deforme edilerek – alışılmışın dışında olduğu için insanlarda genelde tedirginlik hissi uyandıran cüceler gibi – akondroplazik[23] bir tipte resmedilmiş olmasıdır. [24] Böylece, tersten vuran kuvvetli ışığın tiyatral bir sahne izlenimi yarattığı uzamdaki figürler, biçimlendiriliş tarzlarından dolayı, tedirgin edici bir atmosferin duyumsamaya açılmasına aracı olur.

"The Family"nin bazı göndermelerden dolayı aile içi şiddeti çağrıştırdığına yönelik fikirlere karşın Rego, bu resmi yaparken oluşturduğu öyküsünü, "'The Family'de, öndeki figürler aslında adamı yataktan kaldırmaya, onu diriltmeye çalışmaktadırlar.

---

[23] Akondroplazi: "Sebebi bilinmeyen kalıtsal bir cücelik tipidir. Gövde normal büyüklükte olup, kol ve bacaklar anormal derecede kısa ve baş normalden büyüktür" (Bilgiler Sitesi, 2012) .

[24] Godfrey'in ifadesiyle, "Rego'nun çalışmasının bir garipliği de Eski Usta-ca resim gibi görünmesini sağlayan akrilik boya kullanımından ileri gelir. Pürüzsüz yüzey, öyküyü vurgulamakta; siyah ve beyaz desenli etek, başka bir yere ait ve zehirli/kuvvetli siyah bir deliğe benzer varlığından ötürü, resmin yüzeyini bozmaktadır" (Godfrey, s. 190).

Pencerenin önündeki kızsa sihirli güçleri olmasına karşın, bu mucizeyi gerçekleştirmeyi denemez bile. Dolayısıyla adam ölür" (Rego, Interview with Paula Rego, 2011) sözleriyle deşifre eder.

Ancak bu noktada belirtmek gerekir ki resmi bu veya başka herhangi bir öykü üzerinden *görmeye* çalışmak, resimsel ögeler aracılığıyla sağlanan atmosferin duyumsanmasının önünü tıkayarak bizi göreceli ve resmin uzamından kopuk sonuçlara varmaya yöneltebilir. Böyle bir durumda da dikkat çekilmesi gereken konu sadece, resmin uzamı aracılığıyla yaratılan duygu formuna özgü atmosfer ya da diğer bir deyişle *aura*nın tek ve değişmez olduğudur.

Rego'nun resimlerini incelemeye devam edersek, ikonografik ögeler kullandığı "Time-Past and Present"[25] adlı resmi farklı bir örnek olarak karşımıza çıkar. Rego, bu resmi National Gallery'de görevli olduğu dönemde incelediği, Antonella de Messina'nın "St. Jerome in Study" resminden esinlenerek yapmıştır (McEwen, 2006, s. 189). "St. Jerome in Study" gibi tek kaçışlı perspektife dayalı bu resmin komposizyonun, merkezdeki bir anıtsal figürle onun çevresinde konumlandırılan daha küçük boyutlu figürler ve bazı simgesel ögelerin dengeli biçimde düzenlenişiyle oluşturulduğu görünür.

Resim, her ne kadar Antonella de Messina'dan esinlenerek yapılmış olsa da renk bakımından söz gelimi Jan van Eyck'ın resimlerinde de görülen parlak ve güçlü renk kullanımını anımsatır. Figürler diğer resimlerine göre daha gerçekçi şekilde, portrelerse karikatürü çağrıştıran bir üslupla biçimlendirilmiştir.

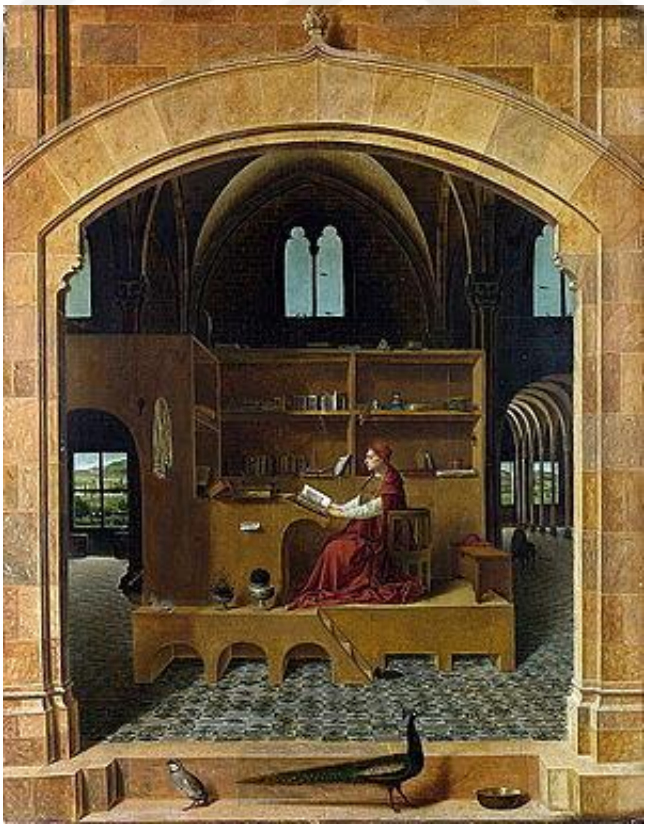
[25] Rego'ya göre, yaşlı bir denizcinin rahibeler tarafından kurban edilmesine ilişkin hikâyesini anlatan resimdeki kişi aslında, "odada otururken eski hatıralarını düşünen bir Aziz" olarak düşlediği arkadaşı Keith Sutton'dır. McEwen'ın deyişiyle, "Keith, bir ressam ve sanat eleştirmeni olmadan önce Navy'de bulunmuş; 1966'da İngiliz basınında yer alan, Paula hakkındaki ilk yazıdan sorumlu olmuştur. Resimlerle dolu bir odada oturmasının ve yeni bir yeteneğin doğumuna ve yaşamına tanıklık etmesinin olağanüstü yerindeliği de bu durumdan ileri gelir" (McEwen, s. 189).





Resim 38. Paula Rego, Zaman-Geçmişteki ve Şimdiki 'Time-Past and Present', tuval destekli kâğıt üzerine akrilik, 183x183 cm., 1990-1991,
Centro de Arte Moderna, Calouste Gulbenkian Foundation, Portekiz.

Resim 39. Paula Rego, 'Zaman-Geçmişteki ve Şimdiki' için yaptığı eskiz, kâğıt üzerine mürekkep ve kurşun kalem , 46x45cm., 1990



Resim 40. Antonello da Messina, St. Jerome Çalışırken 'St. Jerome in His Study', ahşap panel üzerine yağlı boya, 45.7x36.2 cm., 1474-1475, National Gallery, Londra

Öte yandan, sol tarafta birbirine paralel durumdaki nesneler ve sağdaki paravanın üst kenarını belirleyen diyagonal çizgiler, izleyicinin bakışını resmin merkezindeki dikdörtgen şekilli beyaz lekeye doğru yöneltirken uzamdaki derinlik hissini resmin en önemli unsurlarından biri hâline getirir. İçinde bir bebeğin oturur hâlde resmedildiği yeşil nesnenin koyu orta tondaki lekeselliği ve diğer taraftaki kırmızılı figürün yere düşen siyah gölgesinin oluşturduğu açı da yine söz konusu derinlik hissinin güçlü bir şekilde duyumsanmasına etki eder. McEwen'ın ifadesiyle; Rego'nun önceden bir köy sokağı olarak resmettiği kapı boşluğundaki görüntü yerine, uzak bir ufuk izlenimi yaratarak resmin uzamındaki karmaşayı ortadan kaldırması ise resimdeki kuvvetli odak noktasını açığa çıkarır (McEwen, s. 194). Böylece resmin yüzeyinde açılmış dikdörtgen bir oyuntuyu andıran blok haldeki açık ton, "bir yapbozun kalan son parçası gibi" (McEwen, s. 194) derinlik yanılsamasının tamamlanmasına hizmet eder.

Bunların yanı sıra göz, gemi maketinin arkasındaki açık tonlu karoların üst sınırını belirleyen çizgiden başlayarak resmin sol kenarını ve alt kenarındaki yatay sarı lekeyi; sonrasında figürün portresine doğru bir yönelim sağlayan koyu mavi lekeyi takip ettiğinde 'yamuk' şeklinde geometrik bir form algısı oluşur. Kompozisyonu dışarıya kapatan bu form, resimde – tıpkı Strand'in, Hopper resimlerinde tespit ettiği gibi – psikolojik bakımdan bir kapalılık duygusunun ortaya çıkmasına sebebiyet verir. Dolayısıyla resmin uzamına özgü yaşamsal duygu, kapalılık hissine neden olan geometrik form ve bakışı geriye yönlendiren kuvvetli perspektifin yarattığı duyumlar arasındaki gel-gitler aracılığıyla belirginleşir.

Rego'nun duygu ve malzemeyi bir bütünlük içinde dönüştürerek açığa çıkardığı yaşamsal duygu ve resmin barındırdığı ikonografik ögeler bakımından bahsedilmesi elzem olan resimlerinden bir diğeri de Lucie-Smith'in, resim içinde resim yöntemiyle yaptığı fantastik bir resim" olarak yorumladığı "The First Mass in Brazil" dir. Resme adını veren konu, resmin içinde yer alan bu ikinci resimde tasvir edilmektedir (Lucie-Smith, 2002, s. 271). Farklı iki uzam yanılsamasını barındıran resmin bütünlüklü uzamı ise Langer'ın deyişiyle, sembolik form ve onunla eş zamanlı olarak duyumsamaya açılan birincil yanılsamasıdır. Dolayısıyla buradaki öncelik, resme adını veren konudan ziyade; sanatçının öznel yaşam deneyiminin forma dönüştürülüş biçimi hakkında veriler sunan,

resmin kendine ait uzamıdır. Böyle bir durumda, resimsel uzamın görsel düzenlenişinin ne şekilde oluşturulduğu önemlidir. Ancak bu yaklaşım, Rego'nun resmin uzamı aracılığıyla aktarmaya çalıştığı duygu dünyasını, plastik ögelere katı bir şekilde bağlı kalarak incelememiz gerektiği anlamını taşımaz. Zira resmin parçasını oluşturan her öge – anlatımcı niteliği olsa da olmasa da – izleyicinin duygu dünyasına bir uyarımda bulunur ve resimde aktarılan yaşamsal duyguyu, resmin aurasını izleyiciye duyumsatır. Sanatçının duygu dünyasına dair somut verilerin, izleyicinin duygu dünyasına yönelik bu uyarımları da resmin, birincil yanılsamasına dayalı ve duyguyla bütünleşik şekilde yorumlanmasını gerekli hâle getirir.



Resim 41. Paula Rego, Brezilya'daki İlk Ayin 'The First Mass in Brazil', tuval destekli kâğıt üzerine akrilik, 130x180 cm., 1993

Bahsedilen bakış açısı doğrultusunda bir kavrayış geliştirmek için söz konusu resme dönersek; ön plânda uzanmış hâlde betimlenen bir kadın figür ve arkasında yer alan çok figürlü kompozisyonunun, resmin belirleyici iki ögesini oluşturduğu söylenebilir. Diğer yandan resmin uzamına özgü hiçbir öge, natüralist bir üslubun izlerini barındırmaz (Lucie-Smith, 2002, s. 274). Aksine, figürlerin deforme edilmiş formları – Virilio'nun, kübizmdeki parçalanmış formlara ilişkin olarak ifade ettiği duygusal deformasyona benzer şekilde – resimde yansıyan duygusal deformasyonun somut imleri olarak belirir. Bunun yanı sıra, 'L' biçimindeki koyu lekenin çevrelediği çok figürlü alan içindeki açık tonların düzenlenişi, gözü resmin gerisine doğru yönelten kuvvetli bir

derinlik oluşturur. Demir yatak başının açılı duruşu da sözü edilen derinlik yanılsamasının etkisini artırır. Böylece Rego, duyumsanan duygusal deformasyonun kaynağıyla ilgili ipuçlarını, gözün yöneldiği geri plân dâhilinde resmeder. Figürdeki deformasyona ek olarak, resim düzleminde sıkışmış hissi yaratan, cenin pozisyonu hâlindeki duruşu ise aslında, rahatsız edici bir durumun varlığını ortaya koyan en önemli unsurdur. Nitekim gebe şeklinde tasvir edilmiş olan figürün başının, yatağın demirine dayanmış olarak; ayaklarının da tuvalin sol kenarına bitişikmişçesine resmedilmiş olması, bu rahatsız edici duruma ilişkin bir atmosferin açığa çıkmasına neden olur.

Renk açısından bakıldığında, resmin içindeki ikinci kompozisyonu çevreleyen kahverengi nötrlüğün – tıpkı Velázquez'in 1649-1651 tarihli "Aynadaki Venüs" resmindeki gibi – duvarın geride algılanmasını sağladığı görülebilir. Bunun yanı sıra iki resmin de en alt kısmında yer alan drapenin beyazı, arka plâna doğru sıçramalar yaparak resimdeki derinlik hissinin daha da artmasına katkıda bulunur. Yine Velázquez'in resmine benzer şekilde resim düzlemine diyagonal bir açıyla konumlandırılan kırmızı lekesellik ise Rego'nun resminde – sol üst köşedeki figürün üzerindeki kırmızılığın kanı imlemesinden de anlaşılabileceği üzere – vahşeti çağrıştıran simgesel bir öge biçiminde alımlanabilir. Resimde kullanılan ikonografik ögelerin yaptığı anlamsal göndermeler de bu tespitin doğruluğunu gösterir. Öte yandan, Lucie-Smith'in, temasını "Avrupa medeniyetinin Avrupalı olmayanlarla karşı karşıya gelmesinden dolayı ortaya çıkan ölümcül etki/çarpışma" (Lucie-Smith, s. 274) diye ifade ettiği bu resim "eski yöntemlerin ve yenilerinin bir karışımı – kiminin Tiepolo'yu bulabileceği, kiminin Dali'de keşfedebileceği türden bir sembolizmle birleştirilmiş bir alegori"dir (Lucie-Smith, s. 274). Dolayısıyla Rego'nun, eski ve yeninin sarsıcı bir aradalığına dayalı üslubundan ileri gelen etki de, resminde açığa çıkarmak istediği yaşamsal duyguyu duyumsanabilir kılan bir diğer önemli etmendir.

Resim ve sinema arasındaki ilişkiye dikkat çekmek üzere İngiltere'de düzenlenen "The Spellbound" sergisi için yaptığı resimlerinin biçimselliğinde ise, Disney kitaplarının ve dergilerinin etkisi açıkça görünebilir (McEwen, 2006, s. 226). Rego, "Dancing Ostriches" adını taşıyan bu resimlerinde "yeni bir dünyanın keşfi" (Akt. McEwen, s. 226) diyerek nitelediği Disney klasiklerinden biri olan "Fantasia"dan

esinlenir. Birçok resminde ona modellik yapan Lila Nunes, "Dancing Ostriches" serisinin yaratım sürecine ilişkin olarak "bu sandalye daima atölyenin ortasındadır ve üzerine öylece oturduğumda Paula benden kollarımı yukarı kaldırmamı istedi ve sonra bir çizim yaptı" der (Akt. McEwen, s. 227). Böylece Rego'nun ifadesiyle resim kendi uzamına özgü bir hayat kazanır.

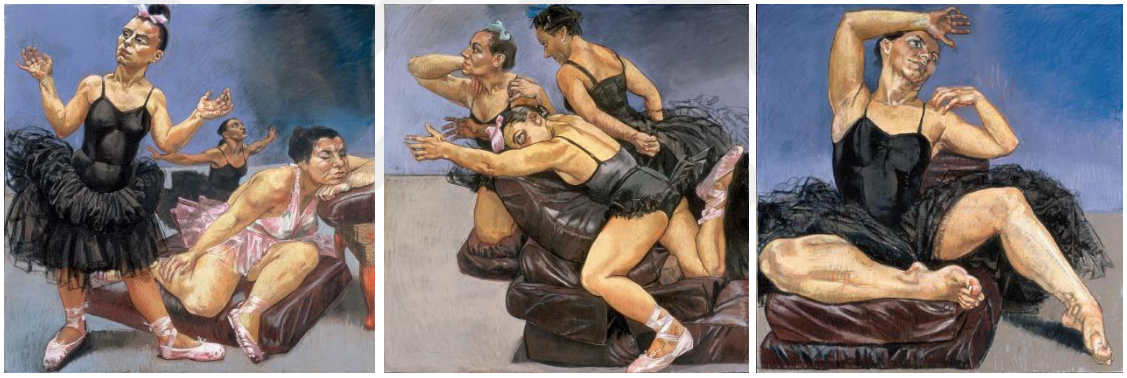
Rego söz konusu çalışmalarında; boynun, kolların ve bacakların zorlu duruşları için kullandığı destek elemanlarını kimi zaman resmin kompozisyonuna dâhil eder. Bu eylemine resmin kendi uzamına özgü biçimsel gereklilikleri neden olur. Rego'nun Lila'dan yararlandığı portrelerdeyse tasvir amacı gütmediği görülür. Öte yandan, figürleri kısa ancak sağlam yapılı resmetmesi, "figürlerin yaşlarına ve yer çekimine baş kaldırmak üzere olan gülünç uçma girişimlerini pekiştirir" (McEwen, s. 227). Bu açıdan bakıldığında Rego'nun grotesk figürleri aslında Disney'in dans eden figürlerinden oldukça farklılık gösterir. İlginç olan bir konu da şudur ki, O, figürleri devekuşu rolündeki insanlardan ziyade, tekrar insana dönüşen devekuşları gibi resmeder (McEwen, s. 227) . Zira modelden çalışırken zihninde beliren duyumsama, karşısında gördüğü gerçekliğin ardındaki kendi dünyasına özgü yaşamsal duygusunun karşılığıdır ve bu yaşamsal duygu malzeme aracılığıyla resmin uzamında belirerek başkaları tarafından da duyumsanabilir hâle gelir. Bu noktada Romalı bilgin Pliny'nin "Görme ve gözlemlemenin asıl enstrümanı zihindir; gözlerin rolü, bilincin görsel öğelerini alan ve taşıyan bir tür kap işlevi görmektedir" (Akt. Leppert, 2009, s. 20) sözleri zihinsel süreçlerin duyumsama yaratımına nasıl etki ettiğinin daha iyi kavranabilmesi bakımından önem arz eder.

Diğer yandan, resimdeki figürlerin hepsinde aynı modelin kullanılması, sekiz parçadan meydana gelen bu serideki figürlerin, bir bütün oluşturan tek bir figür gibi algılanmasına neden olur. Aynı kompozisyon dâhilinde yer alan ve de birbiriyle benzeşen bu figürlerin çeşitli duruşlar hâlinde resmedilişi de farklı duygu durumlarını bir arada yansıtan yoğunlukta bir resimsel atmosferi duyumsamaya açar. Üstelik resimdeki keskin dönüşleri sağlayan hareket ve hacimselliğe ek olarak; siyah rengin uçuşan bir tül izlenimi veren yumuşak bir dokusallıktan ziyade yırtıcı bir kuşun tüylerini anımsatan sert ve ürkütücü bir yapı oluşturması, açığa çıkan trajik atmosferin etkisini daha da kuvvetli kılar. Bunların yanı sıra Rego'ya göre, grotesk tarzda yorumladığı figürlerinin biçimselliği,

tıpkı karikatürler gibi; insan doğasının gülünç, karanlık ve sır dolu trajedisini gözler önüne serer (McEwen, 2006, s. 228).



Resim 42. Paula Rego, Dans Eden Devekuşları, Disney'in 'Fantezi'sinden "Dancing Ostriches from Disney's 'Fantasia' " (triptik), alüminyum altlıklı kâğıt üzerine pastel, her biri 150x150 cm., 1995, Saatchi Koleksiyonu, Londra

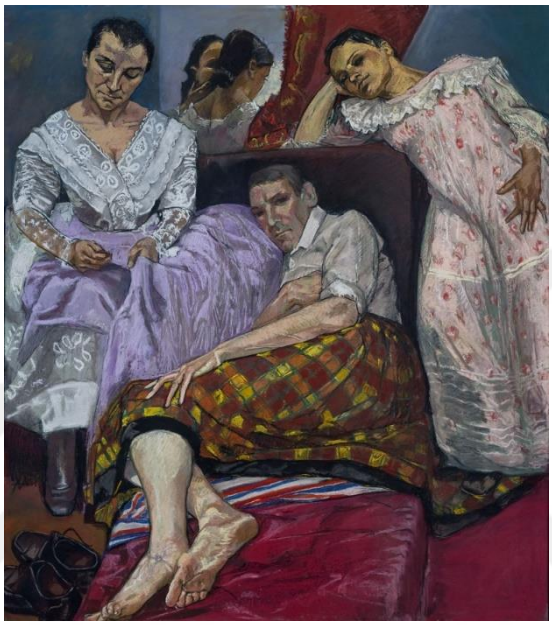


Resim 43-44-45. Paula Rego, Dancing Ostriches from Disney's 'Fantasia', alüminyum altlıklı kâğıt üzerine pastel, her biri 150x150 cm., 1995, Saatchi Koleksiyonu, Londra



Resim 46. Paula Rego, Dancing Ostriches from Disney's 'Fantasia' (diptik), alüminyum altlıklı kâğıt üzerine pastel, 160x155 ve 160x120 cm., 1995, Saatchi Koleksiyonu, Londra

Rego'nun "Dancing Ostriches" serisinden sonra "José Maria Eça de Querioz'un (1845- 1900) "Rahip Amaro'nun Günahı" adlı romanından esinlenerek yaptığı "The Company of Women"[26] da biçim ve anlam bakımından incelemeye değer olan resimlerinden bir diğeri olarak karşımıza çıkar.



Resim 47. Paula Rego, Kadınlar Kumpanyası/Topluluğu 'The Company of Women', alüminyum altlıklı kâğıt üzerine pastel, 170x130 cm., 1997, Casa Das Historias, Museu Paula Rego, Portekiz

Söz konusu resmin kompozisyonu dikkate alındığında öncelikle, öndeki üç figürle arkadaki aynadan yansıyan figürlerin oluşturduğu daireselliğin, gözün resim düzlemi üzerindeki hareketini tayin ettiği söylenebilir. Merkezde yer alan figürün izleyiciye yönelik olarak resmedilen bakışının yarattığı tedirginliği ise portresindeki ifadeselliğin yanı sıra, üzerindeki karşı cinse özgü kıyafetlerin ortaya çıkardığı tuhaf ve belirsiz durum daha da etkin kılar. Figürün giyinik biçimde resmedilmesine karşın, sadece dizlerinin alt kısmından ayaklarına kadar açıkta bulunan tenin – beyaza yakın renginin

[26] Rego'nun bu resimleri yapmasındaki önemli bir etmen, António de Oliveira Salazar'ın Katolik merkezli diktatörlüğünden ve kilisenin yönetimdeki etkisinden kaynaklanan antidemokratik rejimin O'nda yarattığı olumsuz duygulardır (McEwen, s. 242). Bu olumsuz duygu deneyimleri ise politik duruşunu yansıtan daha birçok resmi aracılığıyla duyumsanabilirlik kazanır.

açık tonundan dolayı – resmin en kontrast oluşturan alanı olarak dikkat çekmesi de, ortaya çıkan tezatlığın yarattığı bir erotizm hissinin duyumsanmasına sebebiyet verir.

Öte yandan Rego, bir roman karakteri olan Rahip Amaro'nun çocukluğundan esinlenerek resmettiği "The Company of Women"daki erotik imaya ilişkin olarak, resimde duyumsanan çarpıcılığı Amaro'yu romandaki gibi dokuz yaşındaki hâlindeyken değil; bir yetişkin hâlindeyken karşı cinsin kıyafetleri içinde resmetmiş olmasının sağladığını ifade eder. O'nu bu şekilde betimlemesinin diğer bir nedeni, Rego'nun deyişiyle, Amaro'nun "büyümüş bir adamken, hâlâ, küçüklüğündeki gibi aynı türden ihtiyaçlara ve duygu karmaşalarına sahip" (Akt. McEwen, s. 245) olmasıdır. Bahsedilenlerin yanı sıra, McEwen'ın "müslin kumaşı ve 'seksi' kadının üzerindeki desenli ipek elbiseyi sunuşu yüksek derecede bir marifet gösterisidir. Paula için romandaki erotizmin çoğu, kıyafetler ve 'onların dokusunun hissi' aracılığıyla açığa çıkarılır" (McEwen, s. 246) ifadeleri, resimde duyumsanan yaşamsal duygunun Rego'nun sanatsal yaratımındaki başarısı sayesinde belirdiğini bir kez daha vurgulamak adına önem taşır.



Resim 48. Paula Rego, İsimsiz Numara. 2 "Untitled No. 2", alüminyum altlıklı kâğıt üzerine pastel, 110x100 cm., 1998

Feminist bir tavrın izlerini barındıran ve kadın dünyasına özgü bir duygu yoğunluğunu açığa çıkaran "Abortion" serisi ise yine içsel deneyiminin malzeme aracılığıyla duyumsal bir forma dönüştüğü yaratım olgusunu kavramak açısından son bir örnek olarak verilebilir.

Rego'nun bu resimlerinde kadın figürleri – "Dog Woman" serisindekine benzer şekilde – yarı çıplak hâlde betimlenmiş olmalarına rağmen bir erotizm hissi çağrıştırmaz (McEwen, s. 248). Fiona Bradley'nin deyişiyle, söz konusu figürler kürtajı kendi kendilerine yaparak bunu başkalarının onlara yapmasına izin vermezler ve böylece kendi hayatlarının kontrolünü ellerinden bırakmamış olurlar. Nitekim "Untitled No. 2" adlı resmin kompozisyonunda, merkeze yerleştirilen kadın figürün içinde bulunduğu zor durumu gösteren portresi ve bedenini öylece bırakmış hâldeki duruşuna karşın, bedenin gücünü duyumsatan hacimsel biçimdeki resmedilişi de bu durumun doğruluğunu ortaya koyar. Diğer yandan, resmin en açık tonlarını oluşturarak göze çarpan beyaz renkle resmedilmiş ögeler, figürü bir üçgen içine hapsederek bakışın başka yöne kaymasını engeller ve figürün içinde bulunduğu çıkmaza ilişkin bir kapalılık duygusunun duyumsanmasını kaçınılmaz kılar. Böylece Rego'nun resminde öznel yaşam deneyimine dair duygu resimsel ögeler aracılığıyla duyumsanır hâle gelir.

Tüm bunların sonucundaysa, resminde açığa çıkan yaşamsal duygunun söylemsel unsurlardan değil resmin kendi uzamına özgü ögelerinin düzenlenişinden gücünü aldığını söylemek yerinde olur.

SONUÇ

Çağımızdaki bilimsel, teknolojik ve toplumsal değişim süreçleri uzam-zamanın algılanış biçimine doğrudan etki eder. Söz konusu süreçlerde uzam algısının ne yönde değişime uğradığını saptamaksa günümüz resmi üzerine yorum yaparken bize bir düşünsel alt yapı sağlar. Nitekim yaşadığımız dönemde, hayatımızın her alanına nüfuz eden teknolojilerin sağladığı imkânların ve diğer yandan meydana getirdiği sanal uzamın bedensellikten yoksun, bedenin varoluşsallığını gerektirmeyen deneyimleri etkin kıldığı düşünülürse uzamın kavranış biçiminde meydana gelen değişimlerin, Deleuze'ün uzam-zaman yaratımı olarak nitelediği sanatı etkilemesinin kaçınılmazlığı da bahsedilen türden bir düşünsel alt yapının gerekli olduğunu bizlere gösterir.

Bu bağlamda, Jameson, Harvey, Virilio gibi düşünürlerin kullandığı hiper uzam, sanal uzam, hız-uzam gibi kavramların sanatın uzamıyla arasındaki ilişkiyi belirlemek gerekir. Zira kişilerin kendisini konumlandırmasında güçlük çektiği hiper uzamın ve bilgisayar teknolojilerinin sanal uzamının içsel mesafeyi köreltmesi eleştirel mesafenin ortadan kalktığı bir duruma neden olurken hızın, uzam-zamanı alt etmesi sonucu meydana gelen hız-uzamsa yine içsel/eleştirel mesafeyi yok ederek plastik sanatlarda kaza denebilecek nitelikteki bir aksaklığa yol açar.

Diğer yandan hazır nesne kullanımıyla beraber değişen temsil olgusu, sanatın kavram olarak sorgulandığı ve bağlamını değiştirdiği bir durumla bizi karşı karşıya getirir. Böylece söylemselliğin öne çıktığı postmodern dönemde duyguya dayalı yaratım süreci önemsizleşirken düşünceye dayalı dilsel ifadeler dikkat çekmeye başlar. Yaratım olgusunun değerini yitirdiği bu durumda, yaşadığımız hız ve tüketim çağındaki sanal imge yığınlarının istilacı uzamına yenik düşen statik nitelikli plasik sanatlar da içsellikten yoksun bir üretkenliğin neticesine mahkûm olma tehlikesine girer. Sonuç olarak, resmin uzamında açığa çıkarılamayan duygu, söylemsel ifade ile izleyicinin algısına müdahale edilmesi yoluyla duyumsatılmaya çalışılır. İçselleştirme eyleminden yoksun şekilde gerçekleşen bir yaratım sürecinin varlığını ise resimde görülenle, metin aracılığıyla söylenilenin örtüşmediği durumlar anlaşılır kılar. Resmin kendine özgü ögelerinden bağımsızca yapılan yorumlar resimdeki içsellikten bizi koparark – resimden başka her

şeye dair – edebi, sosyolojik, psikolojik bakımdan sonsuz sayıda yorumun olası hâle geldiği bir durumla karşı karşıya bırakır. Elbette ki bir resmin çağrıştırdığı edebi, sosyolojik ya da psikolojik olguları yadsımak doğru bir yaklaşım olmaz. Demek istenilen şey, bu olgulardan, resmin uzamının izin verdiği sınırlar dahilinde ve söz konusu çağrışımlara neden olan resimsel ögelere bağlı kalınarak bahsedilmesi gerekliliğidir. Zira aksi yöndeki bir yaklaşım, sadece ve sadece resmin uzamı aracılığıyla duyumsanabilen auranın içselleştirilmesini kesintiye uğratır. Bu noktada ise Langer'ın da ifade ettiği üzere, resmin uzamının söylemsel nitelikte olmadığına ve resimsel içeriğin, resmin yaratılış/düzenleniş biçimiyle direkt olarak ilgili olduğuna işaret etmek gerekir. Nitekim bir resim – konusu ne olursa olsun – içeriksel gücünü bizzat resmin uzamını oluşturan ögeleri ve onların yan yana getiriliş biçiminden/tarzından alır. José Ortega y Gasset de "Bir sanat yapıtını kurtaran şey asla konusu değildir, tıpkı bir heykele değerini veren şeyin maddesindeki altın olmadığı gibi" der (Akt. Işık, 2012).

Dolayısıyla resimlerinde malzeme ve duyguyu bütünleşik olarak sanatsal bir forma dönüştürmeyi başaran Yeni-Eski Ustaların gücünün, yaratım süreçlerinin bir sonucu olduğunu söylemek yersiz olmaz. Yaşamı boyunca hikâyelerden beslenerek ve kendine özgü bir üslupla; kimi zaman feminist, kimi zaman fantastik ögelerle, hayal dünyası ve gerçek dünya arasında bir uzam yaratan Paula Rego'nun resimdeki gücünün, her şeyi açıklayarak tüm gizemi ortadan kaldıran anlatımcı bir tavrın aksine, yaratım sürecine bağlı bir biçimde duyumsamayı olanaklı kılan biçim-üslup-anlam birliğinden ileri gelmesi de varoluşsal bir eylem olarak gerçekleşen sanatsal deneyimin önemini bir kez daha gözler önüne serer. Bu noktada ise Langer'ın deyişiyle, öznel yaşam deneyiminin sanatsal forma dönüştüğü bir "sembolik form" olan resimsel uzama dair yapılan yorumların nitelikli olabilmesi için resmin aurasını sağlayan, tamamen kendi uzamına özgü olan resimsel ögelerin göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgulamak önem taşır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ALTUĞ, T. (2012). *Son Bakışta Sanat.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ARMİTAGE, J. (2001). *Virilio Live: Selected Interviews.* London: SAGE Publications.

AUGÉ, M. (1997). *Yer Olmayanlar.* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Kesit Yayıncılık.

BACHELARD, G. (2013). *Mekânın Poetikası.* İstanbul: İthaki Yayınları.

BARLOEWEN, C. V. (2011). *Bilgiler Kitabı - Çağımızın Önemli Düşünce İnsanlarıyla Söyleşiler.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Aylak Kitap.

BAUDRILLARD, J. (2012). *Sanat Komplosu - Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I.* (I. E. Elçin Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

BAUDRILLARD, J. (2012). *Şeytana Satılan Ruh Ya da Kötülüğün Egemenliği.* (O. Adanır, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BENJAMIN, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı.* (G. Sarı, Çev.) İstanbul: Zeplin Düşünce.

BERGER, J. (2014). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar.* (B. Somay, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

BOLT, B. (2012). *Yeni Bir Bakışla Heidegger.* (M. Özbank, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.

BULUR, Ü. (2003). *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi.* İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

COLDWELL, P. (2003). Paula Rego's Graphic Techniques. T. Rosenthal içinde, *Paula Rego - The Complete Graphic Work* (s. 249-252). Londra: Thames & Hudson.

ÇABUKLU, Y. (2006). *Uzam ve Kötülük.* İstanbul: Everest Yayınları.

ÇİÇEK, Z. (2016). *Teknolojinin Gölgesinde Resimde Estetik Süreç.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

DANTO, A. C. (2014). *Sanat Nedir?* (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

DELEUZE, G. (2003). *İki Konferans - Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman.* (U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

DELEUZE, G. (2005). *Bergsonculuk.* (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.

DELEUZE, G. (2009). *Duyumsamanın Mantığı.* (C. Batukan, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

DELEUZE, G. (2015). *Kant Üzerine Dört Ders.* (T. Kılıç, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

DELEUZE, G. (2015). *Proust ve Göstergeler.* (A. Meral, Çev.) İstanbul: Alfa.

DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (2015). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

DONOHUE, E. P. (tarihsiz). A Heideggerian Reading of the Philosophy of Art of Susanne K. Langer with Special Reference to Architecture. New York.

ELKINS, J. (2000). *What Painting Is.* New York: Routledge.

FINEBERG, J. (2014). *1940'tan Günümüze Varlık Stratejileri.* (S. Atay-Eskier, & G. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

FISCHER, E. (2003). *Sanatın Gerekliliği.* (C. Çapan, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.

GASSET, J. O. (2012). *Kitlelerin Ayaklanması.* (N. G. Işık, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GODFREY, T. (2009). *Painting Today.* China: Phaidon.

HARVEY, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu.* (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları

HAWKING, S. (2016). *Zamanın Kısa Tarihi.* (B. Gönülşen, Çev.) İstanbul: Alfa Bilim.

HEIDEGGER, M. (2007). *Sanat Eserinin Kökeni.* (F. Tepebaşılı, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

HEIDEGGER, M. (2011). *Varlık ve Zaman.* (K. H. Ökten, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.

JAMESON, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı.* (A. Gölcü, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.

JAMMER, M. (1993). *The Concepts of Space.* New York: Dover Punlications Inc.

SONTAG, K. & GRAHAM, D. (2001). *After Confession: Poetry as Autobiography.* Minneapolis: Graywolf Press.

KERN, S. (2013). *Uzam ve Zaman Kültürü.* (A. Selman, Çev.) İstanbul: iletişim Yayınları.

KUSPIT, D. (2014). *Sanatın Sonu.* (Y. Tezgiden, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

LANGER, S. (2012). *Sanat Problemleri.* (F. Korur, Çev.) İstanbul: TEM Yapım Yayıncılık.

LEFEBVRE, H. (2014). *Mekânın Üretimi.* (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

LEPPERT, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü.* (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LUCIE-SMITH, E. (2002). *Art Today.* Hong Kong: Phaidon.

MARION, J.-L. (2014). *Görünürün Kesişimi.* (M. Erşen, Çev.) İstanbul: MonoKL Yayınları

McEWEN, J. (2006). *Paula Rego.* Londra: Phaidon.

McEWEN, J. (2008). *Paula Rego - Behind The Scenes.* New york: Phaidon.

MERLEAU-PONTY, M. (2012). *Göz ve Tin.* (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

MERLEAU-PONTY, M. (2014). *Algılanan Dünya.* İstanbul: Metis Yayınları.

ÖNDİN, N. (2003). *Biçim Sorunu - Varlıkta, Bilgide ve Sanatta.* İstanbul: İnsancıl Yayınları.

ÖNDİN, N. (2009). *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili - Anlamsal Sorgulamalar.* İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

PALLASMAA, J. (2011). *Tenin Gözleri.* (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Yem Yayın.

Phaidon. (1997). *Sanat Kitabı.* (M. Haydaroğlu, Çev.) İstanbul: Yem Yayın.

RAND, A. (1971). *The Romantic Manifesto.* America: Signet Book.

ROSENTHAL, T. (2003). *Paula Rego - The Complete Graphic Work.* Londra: Thames & Hudson.

SAUVAGNARGUES, A. (2010). *Deleuze ve Sanat.* (N. Sarıca, Çev.) İstanbul: De Ki.

SCHOPENHAUER, A. (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya.* (L. Özşar, Çev.) İstanbul: Biblos Kitabevi.

STRAND, M. (2001). *Edward Hopper.* Toronto: Knopf.

VIRILIO, P. (2003). *Enformasyon Bombası.* (K. Şahin, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları

VIRILIO, P., & LOTRINGER, S. (2005). *The Accident of Art.* New York: Semiotext(e).

Dergi ve Makaleler

DURGUN, S. (2013). "Arz"ın Seyahati: Gaia'dan Google Earth'e. *Felsefelogos*, 7-15.

KUSPIT, D. (2012, Ocak). Öncü Sanatın Çöküşü ve Gelenek ve Güzelliğin Dönüşü: Kavramsal Babil Kulesi Olarak Yeni - Onuncu On Yıl*. *Yedi*(7), 53-59.

KUSPIT, D. (2012). Semiyotik Anti-Özne. *Yedi*, 40-52.

Kitap İçi Bölüm

ZEKÂ, N. (1990). Yolları Çatallanan Bahçe, Aynalı Gökdelenler, Dil Oyunları ve Ropespierre. J. Habermas, F. Jameson, & J.-F. Lyotard içinde, *Postmodernizm* (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, & D. Erksan, Çev., s. 7-30). İstanbul: Kıyı Yayınları.

JAMESON, F. (1990). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. J. Habermas, F. Jameson, & J.-F. Lyotard içinde, *Postmodernizm* (G. Naliş, D. Sabuncuoğlu, & D. Erksan, Çev., s. 59-116). İstanbul: Kıyı Yayınları

İnternet Kaynakları

(2016, Mayıs 20). Haziran 23, 2016 tarihinde Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Susanne_Langer adresinden alındı.

(2016, Haziran 24). Saatchi Gallery: http://www.saatchigallery.com/artists/jenny_saville.htm adresinden alındı.

Akarsu, B. (2015, Ekim 13). *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arkivi Dergisi.* Felsefe Arkivi: http://www.journals.istanbul.edu.tr/iufad/article/view/5000065423/5000060963 adresinden alındı.

Bacon, F. (2007, Eylül 13). One Continuous Accident Mounting on Top of Another. (D. Sylvester, Röportaj Yapan) 05 16, 2016 tarihinde http://www.theguardian.com/theguardian/2007/sep/13/greatinterviews adresinden alındı.

Bacon, F. (2013, Nisan 18). Francis Bacon Fragments Of A Portrait - interview by David Sylvester. (D. Sylvester, Röportaj Yapan) Mayıs 16, 2016 tarihinde https://www.youtube.com/watch?v=xoFMH_D6xLk adresinden alındı

Bhatt, D. D. (2004). Conclusion. Mayıs 26, 2016 tarihinde http://shodhganga.inflibnet.ac.in:8080/jspui/handle/10603/74902 adresinden alındı.

Bilgiler Sitesi. (2012, Temmuz 15). Haziran 24, 2016 tarihinde Bilgiler Sitesi Web Sitesi: http://www.bilgilersitesi.com/akondroplazi-nedir-neden-olur-nasil-gecer-sebepleri-ve-tedavisi-hakkinda-bilgi.html adresinden alındı.

Borremans, M. (2013, Temmuz). Michaël Borremans. (M. Gnyp, Röportaj Yapan) Zoo Magazine. Haziran 15, 2016 tarihinde http://www.martagnyp.com/interviews/michael-borremans adresinden alındı

Britannica, T. E. (tarih yok). *Encyclopædia Britannica* . Haziran 23, 2016 tarihinde Encyclopædia Britannica: http://global.britannica.com/biography/Susanne-K-Langer adresinden alındı.

Brown, M. (2009, Kasım 4). *The Telegraph*. Ekim 13, 2016 tarihinde The Telegraph Web Site: http://www.telegraph.co.uk/culture/art/6469383/Paula-Rego-interview.html adresinden alındı.

Childs, J. S. (tarihsiz). Reasons for Moving: Mrak Strand on The Art of Edward Hopper. 130. Mayıs 26, 2016 tarihinde https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/220/1/livro-FINAL%20129-143%20PDF-RED.pdf adresinden alındı.

Department of French and Romance Philology @ Columbia University. (tarih yok). Haziran 23, 2016 tarihinde Columbia Universty: http://www.columbia.edu/cu/french/department/fac_bios/lotringer.htm adresinden alındı.

Eric Fischl. (2016). Haziran 24, 2016 tarihinde 2016 Eric Fischl Contact Studio: http://www.ericfischl.com/biography/ adresinden alındı.

Fischl, E. (2014, Ekim 12). Eric Fischl: What America wants is artists who are doing expensive toys. (T. Adams, Röportaj Yapan) The Guardian. 06 14, 2016 tarihinde https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/12/eric-fischl-america-art-expensive-toys adresinden alındı.

Fischl, E. (2014, Temmuz 15). In Conversation - Eric Fischl with Robert Berlind. (R. Berlind, Röportaj Yapan) The Booklyn Rail. Haziran 14, 2016 tarihinde http://www.brooklynrail.org/2014/07/art/eric-fischl-with-robert-berlind adresinden alındı.

Garcia, A. L. (2009, Ağustos). Antonio López García: 18 years and counting to finish Spanish royal painting. The Guradian. Haziran 02, 2016 tarihinde http://article.wn.com/view/2013/05/12/Antonio_Lopez_Garcia_18_years_and_counting_to_finish_Spanish/ adresinden alındı.

Greenberg, C. (tarihsiz). *Modernist Painting.* Nisan 5, 2016 tarihinde http://cas.uchicago.edu/workshops/wittgenstein/files/2007/10/Greenbergmodpaint.pdf adresinden alındı.

Lotringer, S. (2015, 08 01). *Sanatatak*. 2016 tarihinde Sanatatak Web Sitesi: http://sanatatak.com/view/Paul-Virilio-Sanat-savasin-zayiatidir/1872 adresinden alındı.

Mark Strand. (tarih yok). Haziran 24, 2016 tarihinde Poets.org: https://www.poets.org/poetsorg/poet/mark-strand adresinden alındı.

Michaël Borremans Biography. (tarih yok). Haziran 24, 2016 tarihinde David Zwirner: http://www.davidzwirner.com/artists/michael-borremans/biography/ adresinden alındı.

Paul Coldwell . (tarih yok). Temmuz 29, 2016 tarihinde http://www.paulcoldwell.org/ adresinden alındı.

Rego, P. (2011, Ocak). Interview with Paula Rego. (B. Eastham, & H. Graham, Röportajı Yapanlar) Haziran 30, 2016 tarihinde http://www.thewhitereview.org/interviews/interview-with-paula-rego/ adresinden alındı.

Rego, P. (tarihsiz). Why I chose to use pastels in Dog Women. Web of Stories. Temmuz 22, 2016 tarihinde Web of Stories: http://www.webofstories.com/play/paula.rego/42 adresinden alındı.

Saatchi Gallery. (tarih yok). Temmuz 01, 2016 tarihinde Saatchi Gallery Web Sitesi: http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/rego_paula_the_maids.htm adresinden alındı.

Saatchi Gallery. (tarih yok). 06 09, 2016 tarihinde Saatchi Gallery Web SİtesI: http://www.saatchigallery.com/artists/paula_rego.htm adresinden alındı.

Sesli Sözlük. (tarihsiz). 05 11, 2016 tarihinde https://www.seslisozluk.net/Deus%20ex%20machina-nedir-ne-demek/ adresinden alındı.

Wilson, L. (1994, 12 1). *Cyberwar, God And Television: Interview with Paul Virilio*. (A. a. Kroker, Düzenleyen) CTHEORY: www.ctheory.net/articles.aspx?id=62 adresinden alındı.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad : Süeda İkizoğlu Dalkılınç

Doğum yeri, yılı : Üsküdar, 1983

Yabancı dil : İngilizce

Eğitim

2002 İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Resim Bölümünden mezun oldu.

2002 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümüne girdi.

2005 Universidad Politecnica De Valencia Resim Bölümünde resim, heykel ve litografi eğitimleri aldı.

2010 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümünden mezun oldu.

2012 Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümüne girdi.

2013 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programına başladı.

İş Deneyimi

2013 Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. (Hâlen devam etmekte.)

Ödüller

2009 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması, Başarı Ödülü

2009 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması, Mansiyon

2007 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması, Birincilik Ödülü

Sergiler

2014 Tüyap Sanat Fuarı (Art Space)

2013 25. Kalp Haftası (Türk Kalp Vakfı) Resim Sergisi

2012 Şefik Bursalı Resim Yarışması Sergisi

2011 Tüyap Sanat Fuarı (Ares Sanat)

2010 Liselim Sergisi, Tophane-i Amire

2009 İpek Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi

2009 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi

2008 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi

2008 Tüyap Sanat Fuarı (MSGSÜ)

2007 Tüyap Sanat Fuarı (MSGSÜ)

2007 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi

2006 DYO Resim Yarışması Sergisi, Tophane-i Amire

2005 İpek - Ahmet Merey Resim Yarışması Sergisi

2004 Türk Kalp Vakfı Resim Yarışması Sergisi

2002 İAAAGSL Karma Sergi, İstanbul Deniz Müzesi Sanat Galerisi

E-mail : suedaikizoglu@gmail.com