



SANATTA TEKİNSİZLİK VE UZAM İLİŞKİSİ ÜZERİNE ABOUT THE RELATIONSHIP OF THE UNCANNY AND SPACE IN ART

Sadık ARSLAN

Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
Asst. Prof., Iğdır University, Faculty of Fine Arts, Painting Department

bahtiyar165@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8909-022X>

Atf/Citation

Arslan, S. (2021). "Sanatta Tekinsizlik ve Uzam İlişkisi Üzerine". *Sanat Dergisi*. (38), 469-487.
Araştırma Makalesi/ Research Article
Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.971407>

Öz

Psikanalizmin konularından biri olan tekinsizlik, genel olarak insanın güvenli bir mekânda yaşadığı olumsuz ve gerilimli duygu durumlarını tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Bireyin güvende hissettiği bir mekânda duygu hâlinin aniden değişmesiyle bulunduğu mekânın güven vermeyen bir yere dönüşmesidir. Dolayısıyla var oluşu mekânsal olan insan için, tekinsizliğin oluşmasında mekân önemli bir role sahiptir. Fakat aslında mekânın tinsel varlığı olan uzam, mekânı tekinsizleştirmektedir. Bu durum, mekânın tekinsizleşmesinde uzamın etkisini somut olarak anlamayı gerektirir. Bu yüzden bu makalede uzamın yarattığı gerilimden yararlanan sanatçıların kompozisyonları incelenmektedir. Hem ruhsal hem de sosyal konularla ilgilenen bu sanatçılar, çarpıcı uzamlar elde ederken yapıtlarında tekinsiz durumlar yaratmaktadır. Bu araştırmada imgede uzam ve tekinsizlik ilişkisi üzerine sanatçıların yapıtlarından hareketle bir okuma amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Tekinsiz, Uzam, Mekân, Zaman, Resim.

Abstract

The uncanny, which is one of the subjects of psychoanalysis, is a concept that is generally used to describe the negative and tense emotional states that people experience in a safe place. It is the sudden change of mood in a place where the individual feels safe and the place he or she is in turns into an unsafe place. Therefore, for people whose existence is spatial, space has an important role in the formation of the uncanny. However, space, which is actually the spiritual existence of place, makes the place uncanny. This situation requires a understanding of the effect of space on the uncanny of place. Therefore, in this article, the works of the artists who benefit from the tension created by the space are examined. These artists, who deal with both internal and social issues, create uncanny situations in their works while achieving striking spaces. In this research, it is aimed to make a reading on the relationship between space and the uncanny in the image, based on the works of the artists.

Key words: Uncanny, Space, Place, Time, Painting.

Structured Abstract

The aim of the study is to investigate the effect of space on the formation of the uncanny, which is a concept used to describe the negative and tense moods that people experience in a safe place. Moreover, it is to examine what kind of contribution the space has on the uncanny nature of the place in which the individual lives. Because space has a significant effect on creating tension and uncanny situations. Space is used strikingly in the works of some artists who are aware of this effect. The aim of this study is to investigate what kind of effect space has in creating stressful situations in the image and how it especially makes the image uncanny.

The causes of uncanny can be changeable and varied. However, for people whose existence is spatial, place has an important role in the formation of the uncanny. But space, which is the spiritual existence of place, actually makes the place uncanny. This requires a clear understanding of the effect of space on haunting of place. For this reason, it is important to examine the works of artists who benefit from the tension created by space in the article. Because in the expression of both internal and social issues, space becomes instrumental in creating uncanny situations in the artwork. Tense moods such as anxiety, fear and uncanny exist in the image. The main problem of this study is whether the space causes uncanniness in the work of art because it is the soul of the place.

The method of the study is document analysis, one of the qualitative research methods. In this context, first of all, national and international electronic and printed sources related to the research subject were examined. Later, the relationship between space and uncanny in some works of art was investigated. The data obtained were classified according to their characteristics. Psychoanalysis methods and theories were firstly analysed among writing based ones (books,articles.etc). Later, the concepts of space and place were investigated and the relationship between these two concepts was examined in detail. On the other hand, from image-based sources (painting, photography, etc.), works of art were examined and works that could be included in the subject were evaluated. As a result, *Mystery and Melancholy of a Street* by Giorgio De Chico, *Drawing for Felix in Exile* by William Kentridge, *Osiris and Isis* by Anselm Kiefer, *Untitled, 'Beneath the Roses'* by Gregory Crewdson's were selected. Afterwards, the selected works are discussed within the framework of psychoanalysis methods and theories. In addition, these works were examined within the framework of contemporary art concepts such as interdisciplinarity and interpictureality.

In the research, it has been determined that the way of perceiving the outside world has a great effect on the nature of the individual. This effect occurs when the visual experience obtained from the perceived world enters into the process of neural and cerebral responses. States such uncanniness where the individual becomes alienated from herself/himself or her/his environment, occur as a result of this subjective experience. As a result of re-experiencing of what was experienced but suppressed in the past life of the individual, the boundaries of the place becoming uncertain and turning into an insecure area, is related to what the individual's place makes her/him feel. Man, who is a spatial being, makes sense of the things in the place starting from himself, not from the place, but from the space that dominates the place. Because space is a kind of spirit of place and regulates the relationship of the individual with her/him environment. In this case, space can cause a place to be uncanny. Therefore, it can be claimed that there is a strong relationship between space and the uncanny. The subjective experience of the artist in the place causes the space to turn into an uncanny sign in the artwork. The created spaces reveal the tense moods of these works such as the uncanny. This situation can be seen in socio-political expressions as well as in internal expressions. In this way, the viewer can dramatically feel the tense moods Gpin the artwork. Therefore, space in a work of art can make the image uncanny and reveal unreal situations. For this reason, space actually mediates the plasticity of the uncanny in the work of art. As a result, in this study, it has been determined that space has an important function in creating uncanny images. The works of artists who strongly benefit from this relationship confirm this claim.

Giriş

Yaklaşık iki yüzyıllık tanımlama serüveninde tekinsizlik, modern psikanalizmin önemli konularından biri olmuştur. Genel itibariyle bireyin olumsuz ve gerilimli duygu durumlarını içeren gerçek ile gerçeküstü arasında bir şey veya olgu olarak tanımlanmaktadır. Tekinsizliğe neden olan şeyin, geçmişte yaşandığına veya bilindiğine dair yaygın bir bilimsel görüş bulunmaktadır. Yaygın görüşe göre, unutulmuş veya bastırılmış olan bu şeyin, tekrar hatırlanması veya deneyimlenmesi tekinsizliği meydana getirmektedir (Freud, 1955: 220). İnsan, tekinsizliği henüz anne rahmindeyken deneyimlemektedir. Varlığın ilk yeri olan ve kendini güvende hissettiği yer olan anne rahmi, insanın tekinsizlikle tanıştığı ilk yerdir. Yani tekinsizlik, bireyin doğumdan itibaren deneyimlediği ve tüm yaşamında yer edindiği doğal bir olgudur. İlk anne rahminde deneyimlenen bu olgu, kişinin günlük yaşamında özellikle güvenli mekân olan evde gerçekleşmektedir. Tıpkı anne rahmi gibi, güvenli bir alan olan evin iç ve dış sınırlarının belirsizleşmesi tekinsizliğin oluşmasına neden olmaktadır.

Tekinsizlik, insanın kendini güvensiz hissetmeye başladığı mekândaki varlığıyla başlar. Mekân, insan yaşamında varoluşsal bir öneme sahiptir. Çünkü insan, varlığı itibariyle mekânsaldır. Kendinden başlayarak mekânı ve içindeki nesnelere deneyimler ve onları tanımlar. Mekân, fiziksel bir olgudur, duruma göre değişkenlik göstermez. Fakat uzam, mekân içinde var olan ve hissedilen değer olarak değişkendir. Uzam, insanın mekândaki varlığına, konumuna göre boyutlanmaktadır. Mekân içindeki şeyleri nitelendiren ve anlamlandıran olgudur. Bu durumda mekân fiziksel varlığıyla somut bir şey iken, uzam mekân içinde gerçekleşen soyut bir olgudur. Dolayısıyla uzam, mekânsal bir varlık olan insanın algı dünyasını belirleyen ve onu etkileme kapasitesine sahip bir olgudur. Bu yüzden insanın yaşadığı kaygı, korku gibi duygu durumlarının gerçekleşmesinde uzamın önemli bir payı var. Bu durumda mekânın tinselleşmiş hâli olan uzamlar, mekânı tekinsizleştirme potansiyeli taşımakta ve mekânda gerçeküstü anların yaşanmasına neden olmaktadır.

Sanat yapıtında uzam, genel olarak iki boyutlu düzlemden başlayarak o düzlemin içinden uzaklara doğru derinlik algısının yaratılmasıdır (Ocvirk vd. 2015: 226-227). Mekân içinde oluşan bu görsel deneyim, sanatçının entelektüel, içgüdüsel ve bilinçaltı tepkilerinin sonucu olarak sanat yapıtına yansımaktadır. Bazı sanatçılar, bu öznel deneyimi (uzam), yapıtlarında etkili bir biçimde kullanmışlardır. Bazen içsel, bazen de sosyal meselelerin yansıtılmasında uzamın etkisinden oldukça yararlanmışlardır. Öyle ki sanat yapıtında aktarılmak istenen kaygı, korku ve tekinsizlik gibi gerilimli duygu halleri, imgede yaratılan uzamın etkisiyle verilmiştir.

Bu makalede uzamdan güçlü bir biçimde yararlanan ve imgede tekinsiz mekânlar yaratan sanatçıların çalışmalarına odaklanılmaktadır. Bu bağlamda makalede Giorgio De Chio'nun *Bir Sokağın Melankolisi ve Gizemi*, William Kentridge'nin *Felix Sürğünde İçin Desen*, Anselm Kiefer'in *Osiris ve Isis*, Gregory Crewdson'un *İsimsiz, 'Güllerin Altında'* adlı yapıtları incelenmektedir. Bu çalışmada ilkin tekinsizlik, mekân ve uzam gibi kavramlar detaylı bir biçimde tartışılmakta ve birbirleriyle ilişkileri irdelenmektedir. Daha sonra seçilen yapıtlarda uzamın tekinsizlikle ilişkisi detaylı bir biçimde tartışılmaktadır. Bu yapıtlarda uzamın imgede gerilimli durumlar yaratmada ne tür bir

etkisinin olduğu ve özellikle imgeyi nasıl tekinsizleştirdiği araştırılmaktadır. Sonuç bölümünde ise bu ilişkiye dair bulgular paylaşılmaktadır. Bu araştırmanın amacı, Türkiye’de sanatta uzam ve tekinsizlik ilişkisine dair yaşanmakta olan literatür eksikliğini gidermeye katkı sunmaktır.

1. Yöntem

Bu makalede, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi benimsenmiştir. İlk konu ile ilgili ulusal ve uluslararası elektronik ve basılı kaynaklar incelenmiş ve gerekli veriler toplanmıştır. Sonrasında ise bu makaleye konu olan sanatçıların işleri, doküman analizi yöntemi ile uzam ve tekinsizlik ilişkisi üzerinden incelenmiştir. Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir. Doküman analizinde bir konuyla ilgili anlam çıkarmak, onun hakkında bir anlayış oluşturmak için verileri incelemeyi ve yorumlamayı gerektirmektedir (Corbin & Strauss, 2008, Akt. Kırıl, 2020: 173). Araştırmada sınıflandırma yapılırken Haluk Geray (2006)’ın doküman analizi yöntemi benimsenmiştir. Geray, dokümanları niteliklerine ve buldukları ortama göre sınıflandırmaktadır. Bu sınıflandırmada niteliklerine göre dokümanlardan yazı temelli olanlardan (kitap, makale vb.) psikanaliz yöntem ve kuramları ile mekân ve uzam kavramları incelenmiştir. Bunun yanı sıra görüntü temelli olanlardan (resim, fotoğraf vb.) ise sanat yapıtları incelenmiştir. Elde edilen verilerin seçilen eserlerle ilişkisi, psikanaliz yöntem ve kuramları çerçevesinde ele alınmıştır. Araştırmanın psikanaliz ile ilişkisinden ötürü, benzer noktalardan hareket eden iki psikanalistin (Sigmund Freud, Jacques Lacan) düşüncelerinden sıklıkla yararlanılmıştır. Özellikle Lacan’ın ayna evresi yaklaşımında imgenin tekinsizleşmesine neden olan olgulara değinilmiştir. Lacan’ın ayna evresi olarak tanımladığı dönem, bebeklerin gördüğü ayrı ayrı imgeleri birleştirdiği ve çevrelerinde yetişkinlerle iletişim kurmasıyla kendi benliklerinin farkına vardığı dönemdir (Tura, 2015: 76). Dolayısıyla burada ayna evresinde kişinin baktığı imgede kendisiyle özdeşleşen durumları yaşamamasıyla oluşan tekinsizlik durumu tartışılmaktadır. Bu açıdan seçilen eserlerin disiplinlerarası ve resimlerarası doğası, tekinsizlik gibi psikanalizmin konusuna dâhil olan bir kavramın izleyici tarafından ne denli deneyimlendiği incelenmiştir. Resimlerarasılık, imgede var olan unsurların birinin veya tümünün başka bir resimde yer alması anlamına gelmektedir (Aktulum, 2011:77). Bu yaklaşım, günümüz sanatında anlamı zenginleştirmesi bakımından önemlidir. Bu yüzden araştırmaya konu olan yapıtlar, farklı disiplinlerden beslenen sanatçıların yapıtlarından oluşmaktadır.

2. Bulgular

2. 1. Tekinsizlik Kavramına Kısa Bir Bakış

Genel olarak olumsuz ve gerilimli bir anlamı çağrıştıran tekinsizlik kavramı, ilk kez 1835 yılında Friedrich Schelling tarafından yazılan *Mitoloji Felsefesine Giriş (Einleitung in die Philosophie der Mythologie)* adlı kitapta gündeme gelmiştir. Schelling, tekinsizliği gizli kalması gerekirken ortaya çıkan şeyler olarak adlandırmıştır (Akt. Jay, 1994: 332). Daha sonra 1906 yılında Ernst Jentsch tarafından yazılan *Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine (Zur Psychologie des Unheimlichen)* adlı makalede tekinsizlik kavramı kullanılmıştır. Jentsch, tekinsizliği bireyin yeni edindiği bilgilere karşı duyduğu

güvensizlik, rahatsızlık gibi olumsuz durumların yarattığı uyum eksikliği olarak tanımlanmıştır (Wang, Lilienfeld ve Rochat, 2015: 396). Tekinsizlik, yabancı bir şey olarak genel itibariyle kişinin kendi mekânında huzursuzluk yaşamasına neden olan, bilinmeyen veya öyle sandığı şeyler şeklinde ifade edilmiştir (Jentsch, 1906/1997: 8). 1919 yılında yayınlanan *Tekinsiz (Das Unheimliche)* adlı makalesinde Sigmund Freud ise Jentsch'ten farklı olarak tekensizlik kavramını, bir şeyin aynı anda hem tanıdık hem de yabancı olabileceği düşüncesi üzerine temellendirmiştir. Bilinmeyen, gizemli olmanın yanı sıra bastırılmış olanın ortaya çıkması olarak tanımlanan tekensizlik, geçmişte bilinen ve korku veren şeyler olarak tanımlanmıştır (Royle, 2003: 41). Freud'un tekensizlik tanımında bir hatırlama edimini söz konusudur. Özellikle geçmişte yaşanmış ve unutulmuş bir deneyimin yeniden deneyimlenmesi durumu vardır. Bu deneyimleme, bireyin unuttuğu veya unutmak istediği bir şeyin tekrardan hatırlanması veya ortaya çıkmasıyla meydana gelen güvensizlik, korku ve kaygı gibi olumsuz duygu durumudur. Nitekim *Tekinsiz* adlı makalesinde Freud; bu kavramı, eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan fakat korku yaratan şeylere uzanan bir tür olarak açıklamıştır (1955: 220). Tekensizlik kavramına güncel bir yaklaşım geliştiren Jacques Lacan ise Freud'un tekensizlik kavramından hareketle Fransızcada iç ve dış sözcüklerinden türetilen *Extimite* sözcüğünü kullanır. *Extimite* (dış-yakınlık) içerisi kadar dışarıda meydana gelenlere vurgu yapmasıyla iç ve dış arasındaki sınırların silikleşmesi sonucu ortaya çıkan etki, korku ve kaygıdır (Dolar, 1991, Akt. Ümer, 2014: 16). Lacan, bilinçdışı vurgular için çoğunlukla kullandığı dış-yakınlık olgusuyla tekensizliği kastetmekte ve bunu yabancılaşma ile ilişkilendirmektedir. Bireyin deneyimlediği tekensizlik hâli, kendisine ve etrafına yabancılaşmasıyla meydana gelmektedir. Dolayısıyla Lacan için dış-yakınlık hâli de öznenin kendisine ve etrafına yabancılaşmasıdır. Lacan *Extimite* kavramıyla Freud'tan farklı olarak tekensizliği, öznenin kendini tanıması ve kendine yabancılaşmasının sonucu olarak iç ve dış ilişkisindeki sınırın silikleşmesiyle meydana gelen olay veya olguları açıklamak için kullanır (Barlas, 2020: 15).

Tekensizlik kavramına yönelik yapılan neredeyse tüm tanımlamalarda tekensizliğin, aynı anda hem orada olan hem de orada olmayan şey olarak açıklandığı görülmektedir. Bireyin bulunduğu mekânda kendine ve etrafına anlık yabancılaşması olarak tanımlanmaktadır. Bu durum, bireyin bulunduğu mekânı ve onun niteliğini belirleyen uzamı önemli hâle gelmektedir.

2. 2. Mekân ve Uzam

Algıladığımız dünya nesnel ve değişmez bir dünya değildir. Bir şeyi algılayabilmek ve onun niteliğini bilmek için dünyanın kendisine (uzam), onu ele alan özneye (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zamana (belli bir an) gereksinim vardır. Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik olması durumunda algılanan dünya değişir. İster gerçek bir evren ister betimlenmiş ya da düşünmüş bir evren olsun uzam, kişi ve zamandan oluşan üçlü öge, algılanan dünyanın niteliğini belirler (Yücel, 2019: 13).

İnsan, dünyadaki varlığıyla mekânda yer kaplayan ve orada eylem hâlinde olan bir varlıktır. Dolayısıyla insan, mekâna dair bir şeydir; fiziksel varlığıyla aslında mekânsaldır. Denilebilir ki var oluş, mekânsaldır. Fakat sadece fiziksel bir şey olmanın ötesinde insan, duygu ve düşüncesiyle bulunduğu mekâna bağlıdır ve ona bağımlıdır.

Yani mekâna dair tüm tanımlamalar, insandan hareketle yapılmaktadır. Merleau Ponty (2020a: 25)'in belirttiği gibi; dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebildiğimizden tüm varlıklar, insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline gelmektedir. Dolayısıyla mekân, içinde şeylerin konum aldığı (gerçek veya mantıksal) ortam değil, şeylerin koyulmasını mümkün kılan araçtır. Mekân, fiziksel ve geometrik mekân olarak düşünülebilir. Fiziksel mekân, insanın ve nesnelerin yukarı ve aşağı, sağ sol, yakın ve uzaktan oluşan somut bağıntılardan oluşan mekândır. Geometrik mekân ise biricik, bölünmez ve boyutları birbirinin yerine geçebilen mekândır (Merleau-Ponty, 2020b: 332). Her ne kadar geçmişte bu iki mekân, birbirinden farklı homojen mekânlar olarak algılansa da günümüzde bu mekânlar birbirinden ayrı düşünülemez heterojen mekânlardır.

Uzam, kısaca “yer kaplayan nesnelerin kapladıkları yerle ilgili durumları” (Hançerlioğlu, 1999: 433) veya “zaman içinde var olup, fiziki mekânda yer işgal etme” (Cevizci, 2000: 961) olarak tanımlanabilir. Fakat uzam ve mekânın birbirine yakın anlamları, onların sıklıkla birbirine karıştırılmasına neden olmaktadır. Aslında uzam ile mekân, birbirinden farklı anlamlar içermektedir. Ancak bir arada düşünüldüğünde anlama bürünen iki farklı kavramdır. Uzam, bir nevi mekânın ruhudur; kişi, zaman, mekân ve eylem birlikteliğinden doğar. Bu da göstermektedir ki uzam, sadece duyu organlarıyla kavranan bir olgu değildir. Uzamı kavramak için başta mekân olmak üzere, zaman ve eyleme ihtiyaç duyulur. Bunlar olmadan uzam kavranamaz.

Mekân, açık ve somut bir alan iken uzam, mekân içinde var olan bir değer veya anlamdan oluşan bir boyutlanmadır. Dolayısıyla mekân gibi somut değil, soyuttur. Çünkü uzam, mekânda ‘hissedilen bir değer’dir ve uzamın oluşması için mekânda var olan bir özneye ihtiyaç duyulmaktadır. Özne, zaman ve mekân deneyimiyle eyleme geçtiğinde uzam gerçekleşir. Özne (insan), uzama dâhil olduğunda ve belli bir zaman diliminde biriyle ilişki kurup bir araya geldiğinde gerçek bir varlık olarak somutlanmaktadır. Yani bir varlığın gerçek bir varlık olarak anlam ve değer kazanması için bir diğerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu durumda bir eyleyen bir de algılayanın olması gerekmektedir. Bu eylemin görünürlüğü ise ancak zaman mefhumuyla anlam kazanmaktadır. Uzamda gerçekleştirilen her eylem, zamanın yeniden düzenlenişi anlamına gelmektedir (Çetindoğan, 2012: 110).

Uzam içeriği, mekân ise biçimi temsil etmektedir. Salt gözlemlenilemeyen kavranamayacak olan uzam, algılanan dünyanın yeniden bulgalandığı ortamdır (Merleau-Ponty, 2020a: 19-21). Henri Lefebvre (2020: 153-160) 'nin belirttiği gibi; soyut bir yapıda olan uzam, mekânda eylemenin adıdır. Bu anlamı veya değeri kazanması için iki kişinin mekânda belli bir zaman diliminde var olması gerekmektedir. Dolayısıyla mekân, toplumsal bir üretim olarak uzamın görünür olmasını sağlayan araçtır.

2. 3. Sanatta Tekinsiz Uzam İmgeleri

Görüş, göz ile algılanan şeylerin zihinsel olarak deneyimlenmesiyle meydana gelmektedir. Bu durumda oluşan görsel deneyim, sinirsel ve beyinsel tepkiler sürecini içermektedir. Bu süreçte algılanan görüş, sanatçının entelektüel, içgüdüsel ve bilinçaltı tepkilerinin sonucu olarak sanat yapıtına yansımaktadır. Burada meydana gelen öznel deneyim, sanat eserinde uzamı yaratmada önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü insan

yaratıcılığının bir ürünü olarak sanat, benzersiz bir şekilde bireysel algılara ve yorumlara dayanmaktadır (Ocvirk vd. 2015: 225-227).

Sanat yapıtında uzam, genel olarak iki boyutlu düzlemde başlayarak o düzlemin içinden uzaklara doğru bir algı yaratmaktadır. İzleyicinin bakışı, resimsel alandan uzaklara, sanki açık bir pencereden sonsuzluğa doğru uzanan bir manzaraya bakıyormuş gibidir. Sanat yapıtındaki bu sonsuzluk algısı, geleneksel olarak nesnenin boyutunun, konumunun üst üste binmesiyle ve keskin hatlarının giderek azalmasıyla gerçekleşmektedir (Ocvirk vd. 2015: 226-227). Her ne kadar dünyevi deneyimlerin sonucu olarak imgeye aktarılsa da aslında sanatta uzam algısının şekillenmesinde, topluma egemen entelektüel iklimin büyük bir etkisi var (Ocvirk vd. 2015: 247). Farklı toplumların sanatçıların uzamı birbirinden farklı algılamaları buna örnek gösterilebilir. Sanat tarihinde Avrupa, İslam ve Çin resimlerinde uzam algısı, büyük farklılıklar içermektedir. Her birinde topluma egemen olan duyumsama biçimi, resimlerin uzamlarını farklılaştırmıştır. Bu da göstermektedir ki uzam kavramının kendisi, insanî bir ifade şekli olarak entelektüel ve kültürel bakışın sonucudur.

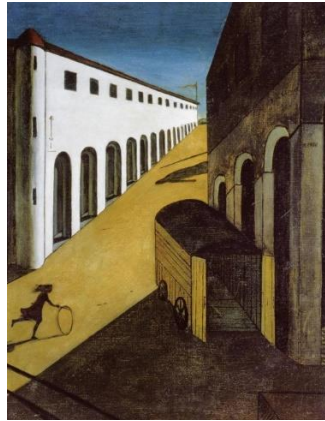
Tarihsel süreçte sanatta uzam algısı, değişim geçirmiştir. Örneğin Batı sanatında Rönesans döneminde ilkin kullanılan merkezî perspektifle klasik uzam anlayışı kabul görmüştür. Tek bir noktadan görülen ve insan bakışına temellenen bu uzam algısı, 'görüş'ün mekanik bir biçimde iki boyutlu yüzeye aktarılmasıyla sonuçlanmıştır. Bu durum, Merleau Ponty (220a: 21-22)'in ifadesiyle, klasik uzamın niteliğini oluşturan biçim (nesne) ile içeriğin (uzam) ayrı şeyler olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Burada ilkin imgede nesnenin uzamsal şeması çizilmekte ve sonrasında şema renklerle doldurulmaktaydı. Bakış, her noktada değişmesine rağmen, sanatçı farklı görüntüler arasında bir uzlaşma zemini bulup tuvale yalnızca tek bir noktadan bakarak nesnelerin görünen taraflarını yansıtmaya çalışırdı. Buradan anlaşılacağı üzere, klasik anlayışta uzam ile mekân ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Fakat bilimsel gelişmelerin etkisiyle 20. yüzyıla doğru uzam ve mekân ilişkisi, yeniden tanımlanmaya başlanmıştır. Modern dönemde uzam ve mekân kavramları, birbirini etkileyen ve iç içe geçen bütünlüklü bir olgu olarak görülmüştür. Bu yeni kavrayışta uzam, mekânın ruhu olarak nitelendirilmiştir.

2.3.1. Çarpık Uzamlar

Modern dönem ile birlikte oluşan yeni uzam kavrayışı, bazı sanatçıların yapıtlarında somut olarak görülmektedir. Bu sanatçılardan Giorgio De Chirico, metafizik resimlerinde uzam ve mekân ilişkisini çarpıcı bir biçimde yorumlamaktadır. Sanatçının kurgusal mekânlarında çarpık uzamlar, duygu ve düşüncenin aktarımında etkin bir rol oynamaktadır. Uzam, sanatçının metafizikî kompozisyonlarının öznesi olduğundan, resme hâkim olan algının da belirleyicisi konumundadır. Resmin boş mekânları, çarpık uzamlardan dolayı bilindik mekânlar olmaktan çıkarak yabancılaşmaktadır. Paolo Baldacci (1997: 224), De Chirico'nun resimlerindeki boş ve yabancı mekânların bir şehirde kaybolmak ya da bir yabancıнын evinde dolaşmak gibi bir izlenim uyandırdığını ifade eder. İssiz mekânlarda bilinçli bir tercihle çarpıtılmış bu uzamlarla sanatçı, genel olarak mantıksal olandan uzaklaşmayı amaçlar. Bunda Schopenhauer ve Nietzsche gibi

hayatın saçmalığını ortaya koyan felsefecilerden yoğun bir şekilde etkilenmesinin payı var.

De Chirico'nun resimlerinde uzamlar, klasik perspektif kurallarına göre yapılmış gibi görünse de aslında bilinçli bir biçimde çarpıtılmıştır. Bu sayede gerçek görüntü manipüle edilmiş ve resim, gerçeküstü bir görünüm kazanmıştır. Bu gerçeküstü görüntüde antik dönem mimarisini çağrıştıran mekânlarda keskin gölgelerin varlığı, uzama gerilimli bir hava vermiş ve resmin mekânını tekinsiz bir imgeye dönüştürmüştür. Mimari yapıların altlığıymış gibi yere serili olan gölgeler, derinlik yanılması yaratmada çarpık uzama hizmet etmektedir. Ayrıca bazı nesnesiz gölgeler, canlı birer varlık olarak nesnenin kendisiymiş gibi tekensiz varlıklara dönüşmekteler. Freud'un belirttiği gibi, görünüşte canlı olan bir şeyin gerçekte yaşıyor olduğu şüphesi tekensiz bir durum yaratmaktadır. Bu yüzden insanın ikiz varlığı olan gölge, optik anlamından uzaklaşmakta ve antik dönemdeki gibi gerçeküstü bir varlık olarak algılanmaktadır (Stoichita, 2006: 134). *Bir Sokağın Melenkolisi ve Gizemi* resminde canlı birer varlıkmış gibi yansıtılan gölgeler, onların birer korku nesnesi olarak algılanmasını sağlamaktadır (Görsel 1). Silüet halindeki koşan kızın her an karşılaşacağı nesnesi belli olmayan gölgenin yarattığı gerilimli belirsizlik, resmin mekânını tekensizleştirir.



Görsel 1. Giorgio De Chirico, *Bir Sokağın Melenkolisi ve Gizemi*, 1915, tuval üzerine yağlı boya, 85x69 cm

De Chirico'nun imgelerinde çarpık uzamlar, klasik Batı sanatında bakış kavramını da tartışmaya açmaktadır. Bakış, modern sanatla birlikte mekanik bir biçimde tek bir noktadan algılanandan uzaklaşarak çoklu bir nitelik kazanmıştır. İmgenin görünüşten oluşan varlığı, aşkın bir nitelik kazanırken bakış, salt izleyicinin bakışından oluşmamaktadır. Lacan (2013: 80) "Ben bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır." diye yazar. De Chirico'nun resimlerinde de çarpık uzamlar, çoklu bakışlardan oluşan yapısı, insanın içinde bulunduğu karmaşık evrende varoluşuna dair olanı hatırlatmaktadır. Özne artık salt izleyen değil, imgenin kendisine dâhil olmuş ve başka noktalardan kendisine bakılan bir nesneye dönüşür. Bunun farkına vardığında özne, kaotik varlığıyla yüzleşir ve kendine inşa ettiği güven alanını yitirir. Böylece özne, bulunduğu mekânın maddi sınırlarından uzaklaşarak bir yabancılaşma ve tekensiz durum

yaşar.

De Chirico'nun resimlerinde gerçek ve kurgunun bir arada sunumu, algının fenomenolojisine dair bazı sorunsalları gündeme getirir. Marleu-Ponty'e (2020b: 398) göre; insan bilinci, genel olarak görünüş ve gerçeklik arasındaki ayrımı kabul etmez. Kendi bilgisine göre, görünüş ve gerçeklik aynı şeydir. Eğer biri, bir şey gördüğünü veya duyduğunu düşünüyorsa dış nesnenin durumu ne olursa olsun şüphe edilemez bir şekilde görüyor veya duyuyordur. Dolayısıyla burada gerçeklik, bütün olarak görünmekte ve gerçek olmak ile görünmek bir olmaktadır. De Chirico'nun resimlerinde görünüş, gerçek gibi görünse de resimlerin kurgulanma biçimi, orada başka bir gerçekliğin var olduğu gerçeğini izleyiciye sunmaktadır. Yanılsamanın sahteliğini ifşa eder gibi, duyularla algılanan ve gerçek sanılan görüntü, De Chirico'nun resimlerinde manipüle edilmekte ve görüntüyü algılamak için daha fazlasına gereksinim duyulmaktadır.

De Chirico'nun resimlerinde çarpıtılmış uzamlarla oluşturulan mekânsal kurguları tamamlayan bir diğer unsur, zaman kavramıdır. Gerçek ile düş arası bir noktada duran bu resimlerde zaman, bir anın gösterimi olarak oldukça baskındır. Gilles Ivain (1958: 18), Chirico'nun görsel kadrâjlarında boş uzamı yaratan şeyin zamanın doluluğu olduğunu ifade eder (Akt. Köse, 2018: 332). Dolayısıyla zaman, De Chirico'nun resimlerinde uzamın mekân içinde değer ve anlam kazanmasını sağlamaktadır. Her ne kadar mekânda gerçekleştirilen bir eylem, zamanın yeniden düzenlenişi anlamına gelse de bu resimdeki zamanın doluluğu gerçeküstü bir durum yaratmaktadır. Dolayısıyla De Chirico'nun gerçeküstü resimlerinde mekânlar ve nesnelere değışse bile zaman, hep aynı kalmaktadır. Bu durum, 'düşleme'nin doğası ile ilgili bazı gerçekleri hatırlatmaktadır. Gaston Bachelard (2017: 223), 'düşleme'nin aslında ilk andan itibaren bütünüyle oluşmuş bir durum olduğunu dile getirir. Ona göre, düşleme anında bir mekândan başka bir mekâna geçilse de düşleme, hep aynı biçimde başlamaktadır. Düşleme'nin hep aynı biçimde başlaması, 'düşleme' anındaki zamanın doluluğundan veya değışmezliğinden kaynaklanmaktadır. De Chirico'nun resimlerinde zamanın doluluğu veya değışmezliği, mekândaki uzamın tekinsizleşmesini sağlamaktadır. Çünkü gerçeküstü bir anın durmuş olma gerçeği, insan bilincinde bir gerilime neden olmaktadır. Bu durumda zamanın dolu bir biçimde imgeleştirilmesi, zamana dair bilinen gerçekliğin çarpıcı bir biçimde somutlaşmasını sağlamaktadır.

2.3.2. Uçsuz Bucaksız

Resimlerde uzamın etkisinden faydalanan bir diğer sanatçı, uçsuz bucaksız manzaralarıyla William Kentridge'tir. Çoğunlukla klasik uzamdan yararlanan sanatçının çalışma pratiği, çoklu disiplinlerden oluşmaktadır. Video, heykel, resim gibi birçok farklı disiplinden oluşan yapıtlarıyla disiplinlerarası bir yaklaşım sergilemektedir. Bu sayede yapıtlarında biçim dilinin yanı sıra düşüncenin de güçlü bir nitelik kazandığı görülmektedir. Bu tavır, günümüzde sanatta hız kazanan post yapısalcı yaklaşımlarla paralellik göstermektedir. Nancy Atakan (1998: 22)'in ifadesiyle; günümüzde sanatın düşünsel yönü biçimsel yönüne üstün geldiğinden sanat disiplinleri arasındaki etkileşim hız kazanmaktadır. Disiplinlerarası yaklaşımıyla sanatçı, çoğunlukla desenlerden yararlanmaktadır. Genel olarak sanat yapıtının ilk aşamasıyla anılan desenler, Kentridge'nin yapıtlarında özne olurlar. Sanatçının desenleri, klasik geleneğin biçim

dilini etkili biçimde kullanan Francis Goya ve Käthe Kollwitz gibi sanatçıların yapıtlarını hatırlatmaktadır. Bu sanatçılar gibi Kentridge de çizgiyi ahlakî alegorinin parçası olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla farklı akımların ilkelerini bir araya getiren Kentridge, sıradan bir çizginin geçirebileceği dönüşümle ahlakî alegoriyi çağdaş bir dille yaratmaktadır (Cameron, 2003: 38). Bu yönüyle sanatçının çalışmalarında bir tür resimlerarasılık görülmektedir. Kubilay Aktulum (2000: 17)'un ifadesiyle, metinlerarasılıkta görüldüğü gibi bir yazar, diğer bir yazarın yazısını kendi yazısının bağlamına yedirerek yeniden ele alıyorsa bu durum imgeler yaratmakta olan ressam için de geçerlidir. Fakat Kentridge, desenlerinden hareketli görüntüler elde ederek disiplinlerarası yaklaşımıyla bu sanatçılardan farklılaşmaktadır. Sanatçının çoğunlukla yararlandığı sanat disiplini, desenlerden oluşan hareketli görüntülerdir. Bu görüntüler, silinip üzerine tekrardan müdahale edilen desenlerin tek tek fotoğraflanarak stop motion tekniğiyle sinemanın ilk dönem filmlerini çağrıştıran bir pratikle meydana getirilmektedir. 1989-2003 yılları arasında meydana getirdiği *İzdüşüm İçin Çizimler* başlığı altında toplamda 9 filmi benzer teknikte gerçekleştirmiştir. Bu serinin beşinci ve en uzun olan (9 dk.) *Felix Sürgünde (Felix in Exile)* adlı filmin *Felix Sürgünde İçin Desen* çalışması (Görsel 2), Kentridge'nin gerçek ve düş arası ikilemi yaratmada uzamdan ne denli yararlandığını göstermek bakımından dikkat çekicidir.



Görsel 2. William Kentridge, *Felix Sürgünde İçin Desen*, 1994, kâğıt üzerine füzen ve pastel, 120x160 cm

Felix Sürgünde İçin Desen adlı çalışmanın mekânı, uçsuz bucaksız Güney Afrika çorak coğrafyasıdır. Olabildiğince derinliğiyle uzam ve mekândaki nesnelere, Güney Afrika'nın bir döneme ait sosyo-politik dokusunun yansıması gibidir. Bir yerleşim yeri kalıntısının görüldüğü bu desende yer yer çitlerin bulunduğu bu çorak arazi uzamı dikkat çekicidir. Bu terk edilmiş mekânda sırtı dönük çıplak betimlenen Felix, çorak arazide küçük su göleti içinde, ıssız manzaranın ufkuyla bakmaktadır. Desene hâkim olan siyah beyaz değerler, resmin uzamıyla birleşince Felix'in bulunduğu mekân, tedirgin edici bir manzara sunmaktadır. Düşük omuzlarıyla kaygılı Felix, bu tekinsiz mekânda anne rahminde kendini hem güvende hem de güvensiz hisseden insanın ilk varlığını hatırlatmaktadır. Talat Parman (2006: 66), Freud'un anne rahminin, korkunun mekânı fakat korkulunca da ilk kaçılan yer olduğunu ifade eder. Hem tekin hem de tekinsiz bir yer olarak görülen anne rahmi, tek başına sessiz ve karanlık bir ortam olarak korku

yaratmasına rağmen, yine insanın tekin mekân olarak arzuladığı yerdir. Bu durum, korkunun çelişkili yönünü göstermektedir. *Felix Sürgünde İçin Desen* çalışmasında da sessizlikle çevrelenmiş bu tekinsiz mekân, Felix'in yalnız kalmak için kaçtığı anne rahmi gibi ıssız bir yerdir. Korkuya neden olsa da yalnız kalmak için Felix, yine de burada kendini güvende hissetmektedir.

Bu desene hâkim olan koyu değerler, oldukça kasvetli bir an yaşatmaktadır. Kuşkusuz burada klasik uzama sahip terk edilmiş mekânın büyük etkisi var. Felix karakteri, bu yıkıntı mekânda uzamın sınırları tarafından kuşatılmaktadır. Bu kuşatılma, mekân içinde Felix'in varlığını görünür hâle getirmektedir. Çünkü uzam, mekân olmadan algılanamaz. Varoluşsal yapılardan biri olan 'bulunuş', içinde bulunulan zaman ve mekânla gerçekleşmektedir. Yani mekân zamana, zaman da mekâna koşullu olduğundan bunların birbirinden bağımsız algılanması imkânsızdır. Bu durumun varlığa dönüştüğü yer ise uzamdır (Heidegger, 2008:181-187, Akt. Çetindoğan, 2012: 119). Felix karakteri de tekinsiz uzamın çevrelediği bu uçsuz bucaksız Güney Afrika coğrafyasında bir ana koşullu olarak mekânda var olmaktadır. Mekânın uzamı, Kentridge'nin ülkesinin zorlu politik koşullarının ve tarihsel travmasının kasvetini göstermek için imgede araçsallaşmaktadır. Bu sayede imge, tekinsizliğin sunulduğu bir temsile dönüşmektedir.

Bu resimdeki Felix karakteri, aslında sanatçının kendisidir. Sanatçı burada kendini resme dâhil ederek özne olma isteğini ortaya çıkarmaktadır. Lacan (2013: 109), bu tavrı ayna evresiyle açıklamaya çalışır. Onun ifadesiyle, sanatçının imgede var olması, aynada kendi yansımasını gören ve özneleşme sürecini yaşayan bebeğin durumuna benzer. Çünkü sanatçının benliğinin parçası olan düşünce, sanatçının yapıtında kesinlikle kendisinden bir şeyler katar. İmgede gizli olan bu öznelik, bakışın tuzağından kaçmanın aracı gibi görünse de imgede bakışa dair izler daima taşımaktadır. Dolayısıyla Kentridge, imgeye varlığını aktararak uçsuz bucaksız manzaranın tedirgin edici ıssızlığında kendi özneliğine dair ipuçlarını göstermektedir. Tekinsiz bir özne olarak Güney Afrika'nın travmatik geçmişi, sanatçının imgedeki varlığıyla birleşince, imge artık sanatçının aynadaki benliğine dönüşmektedir.

Felix Sürgünde İçin Desen adlı karede sunulan uçsuz bucaksız uzam, bir yandan tekinsiz bir durum yaratırken, öte yandan gerçeküstü bir deneyim yaratır. Bu gerçeküstü deneyim, bir 'düşleme' anında mekânın fiziksel sınırının kalktığı uçsuz bucaksızlık hâlidir. İnsanın kendisinde zaten var olan uçsuz bucaksızlık hâli, bu çalışmada uzamla birlikte imgeleşmektedir. Gaston Bachelard (2017: 224), insanın içinde var olan uçsuz bucaksızlığın yalnız kalındığında yeniden işe koyulan bir tür varlık genleşmesine neden olduğunu belirtir. Akşam hayatın yavaşlamasıyla insanın tedbirli olma hâli durur ve hareketsiz kalan insan, uçsuz bucaksız bir dünyada düş kurarak kendini başka yerde bulur. İçeride endişeli yapısıyla Felix, tüm filmde olduğu gibi bu resimde de uçsuz bucaksızlığı, Güney Afrika'nın çorak manzarasında yaşamaktadır. Her ne kadar gerçek bir görüntü olarak resmedilse de bu filmin kaygılı öznesi Felix, küçük su göletinin içinde hareketsiz durarak bu düşsel evreni tamamlamaktadır. Kentridge'nin diğer çalışmalarında olduğu gibi burada da suyun etkisi ve dokunsal deneyimi oldukça belirgindir. Carolyn Christov-Bakargiev'in (1998: 66) ifadesiyle, Kentridge'in

animasyonlarında su, bir yıkım aracı olmaktan çok öznenin çevresine gittikçe artan bir şekilde nasıl duyarlılaştığını temsil etmektedir. Dolayısıyla buradaki küçük su göleti, Felix'in bu mekândaki varlığını belirginleştirmekte ve onun tekinsiz uzamla ilişkisini anlamlandırmaktadır.

Kentridge'nin çalışmalarında sürekli değişen ve iz bırakan desenler, sürekli yıkılan ve yeniden biçimlendirilen bir mekân duygusunu çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla fiziksel mekân algısı belirsizleşmekte ve düşsel mekâna kapı aralanmaktadır. Bu düşsel mekânda çarpıcı uzamlar, bir tür tarihsel ve sosyal trajedinin belleğe ilişkin olanı hatırlamada araçsallaşmaktadır. Bundan dolayı uzam, bu çalışmada açık bir şekilde okunabilen bir nostalji ve yitim duygusunu aktarmada rol üstlenmektedir.

2.3.3. Yıkımın Tekinsizliği

Anselm Kiefer, trajik olayların kasvetini aktarmada klasik uzamın etkisinden yararlanan bir diğer sanatçıdır. Çoğunlukla boş mekânların olanca derinlikli uzamlarında bazen yıkıntı bir mimari, bazen tahrip olmuş bir manzarayı sunarak savaşın yıkımını ve karanlık yönünü aktarmaktadır. Cebrail Ötgün (2008: 101)'ün ifadesiyle, Kiefer'in çoğunlukla yoğun dokulu geniş ölçekli resimleri, Alman savaş yenilgilerinin tekrardan canlandırıldığı birer sahnedir. Kiefer'in büyük boyutlu çalışmalarında en çarpıcı olanı, klasik uzamın yoğun malzeme çeşitliliğiyle birlikte sunulmasıdır. Malzemeyle birlikte uzam, tarihsel trajedilerin anlatımında bir yitim duygusu yaratmaktadır. Bunun en dikkat çekici örneği, *Osiris ve Isis* adlı eserinde (Görsel 3) görülmektedir.



Görsel 3. Anselm Kiefer, *Osiris ve Isis*, 1985-87, üç boyutlu teknikte yağ ve akrilik emülsiyon, 379.73x561.34x24.13 cm

İçerdiği klasik dönem mimariyle oldukça gösterişli bir forma sahip *Osiris ve Isis*, karşılıklı iki uç noktaya doğru derinlik kazanan bir yıkıntı mimariden oluşmaktadır. Küteselliğiyle bu yapı, klasik uzam ilkelerine göre düzenlenmiş resmin neredeyse tamamını kaplamaktadır. Tek bir yapının sunulduğu bu resmin ıssız mekânında koyu, kirli renk ve malzemelerin kullanımından kaynaklı karamsar bir duygu hâkimdir. Dolayısıyla görünen her ne kadar bir mimari yapı olsa da resmin bütününde hissedilen karanlıkta kalmış kötücül güçler olduğu açıktır. Savaşın karanlık ruhunu taşıyan bu kötücül güçler, resmin kütesel mekânında kaotik geçmişin temsili olarak tekensiz uzamda var olmaktadır. Rölyef etkisi veren çok katmanlı malzemelerin ağırlığı,

baskılanmış bilincin dışı vuran kütleleri olarak kaotik havanın oluşmasında araçsallaşmaktadır.

Osiris ve Isis'te, her ne kadar yoğun malzemesiyle çizilmiş pramidal bir yapı görülsede aslında sanatçının bakışından bir kesit sunulmaktadır. O bakış ise Lacancı imgesel evrede olduğu gibi sanatçının görsel olarak yarattığı benlik imgesinin izleyicinin bakışıyla buluşmasıdır. Dolayısıyla sanatçının benliğinin ipuçları bu yapının saklanan anlamında aranabilir. Darian Leader (2004: 77)'in ifadesiyle, sanat, medeniyet içinde bir zamanlar sahip olduğumuz veya özlemimizi duyduğumuz bazı şeylerin arayışını sembolize etmek ve ayrıntılarına girmek için özel bir alan sağlar. Kiefer ise bu yapıtta bir zamanlar sahip olunan şeylerin yitimini primidal formun kasvetli yapısına gömer. Görüntü her ne kadar böylesi bir form olsa da aslında sanatçının parçalanmış benliğinin bir aynasıdır. Bunu ise salt yıkılmış bir mimarının görüntüsünden rölyefe yakın malzeme tercihiyle sunmaktadır. Çünkü Lacan (2013: 101)'in belirttiği gibi, öznenin arzusuyla ilgisi ve imgede yakalanan arzuyla ilgisi, sanatçının yaratım isteği konusunda bir şeyler söylemektedir.

Sanat eserinde mekân ve içindeki nesnelere düzenleniş biçimi, izleyiciyi anlama götüren ilk adımlardan biridir. Fakat uzam, mekânın tinsel hâli olarak sanat eserindeki anlamın niteliğini belirleyen olgudur. Kiefer'in çalışmalarındaki uzam ise malzeme yoğunluğuyla oluşturulmuş mekânın kasvetli havasını duyumsatmaktadır. Resimdeki uzam, ıssız ve harap olmuş mekânın niteliğini belirlerken hafızanın haritasıymış gibi korkunç geçmişe dair bir bellek de sunmaktadır. Dahası baskılanmış, unutulmak istenmiş ama her defasında ortaya çıkmış, savaşın karanlığını aktarmaktadır. Murielle Gagnebin (2011: 122), her yapının gizlemeye çalıştığı fakat her defasında farklı şekillerde tekrar ortaya çıktığı, sanatçısının bile fark edemeyeceği bir vahşi isteğinin olduğunu belirtir. Kiefer'in resminde baskılanan vahşi istek, ıssız mekânın tekensiz uzamında ve malzemenin yapısında ortaya çıkmaktadır.

Lacan'ın psikanalizde bilinçdışı durumlar için kullandığı *Extimite (dış-yakınlık)* kavramının insana ait bir ruhsal bir durum olmanın yanı sıra dışarı ile ilgili olduğunun belirtir (Evans, 1996: 59). Dolayısıyla Lacancı yaklaşıma göre dış-yakınlık ile tekensiz arasındaki yabancılaşma üzerinden bir yakınlık mevcuttur. Yani hem tekensiz bir deneyimde hem de dış-yakınlık durumunda özne kendisine ve çevresine anlık olarak yabancılaşmaktadır (Evans, 1996: 9, Akt. Ümer, 2014: 16). Öznenin çevresine yabancılaşmasını sağlayan etmenlerden karanlık, sessizlik ve yalnızlık gibi durumlar, tekensizliğe neden olan bilinçdışı korkuyu belirlemektedir. *Osiris ile Isis*'in karanlık mekânında hissedilen yalnızlık, resmin uzamını çarpıcı bir biçimde tekensizleştirirken resme hâkim olan yabancılaşmayı da ortaya çıkarmaktadır. Bu yabancılaşma, unutulmak istenen veya bastırılan savaşın karanlığına dair hatıraların hafızada aniden belirmesiyle meydana gelmektedir. Karanlık geçmiş, gösterişli küteselliğiyle pramidal yapıya sinerek mekânda bir yabancılaşmaya neden olmakta ve resmin uzamını tekensizleştirmektedir.

2.3.4. Donmuş Anlar

Tekinsizliği çalışmalarında doğrudan işleyen Gregory Crewdson'ın büyük çaplı prodüksiyonlu fotoğraflarında uzam oldukça dikkat çekicidir. Özellikle dış mekân fotoğraflarının çoğu, şehrin banliyölerinin ıssız kentli yaşam kesitlerinden oluşmaktadır. Genel olarak günün alacakaranlık saatlerini seçen sanatçı, 'arada kalmış' veya 'dondurulmuş' anları, bir tür ruh 'yakalama' eylemiyle fotoğraflamaktadır (Holtzman, 2006: 168-171). Fakat Crewdson'ın işleri, fotoğraf çekim tekniklerinden fazlasını içermektedir. Özellikle ilgilendiği modern insanın endişe ve tekinsiz durumlarını sinematik kurguyla sunmaktadır. Bu durum, sanatçının işlerinin duygu durumlarını ortaya çıkarmada oldukça önemli bir etkiye sahiptir. Bu açıdan sanatçının işlerinin disiplinlerarası yaklaşımı, insan ve birey ilişkileriyle paralel olarak günümüz sanatının pratikleriyle uyumludur.

İlhamını psikanalitikten alan Crewdson, sinema filmi estetiği ile oluşturduğu kurgusal mekânlarında genel itibarıyla yaşamın ağırlığından kaynaklanan bir kaygıdan beslenmektedir. Bu kaygı, çoğunlukla yaşamsal olup insanın varlığına dairdir. Heidegger, bütün canlılar gibi insanın, kendine sorulmadan dünyada bulunduğunu ve artık var olmaktan başka bir seçeneğinin olmadığını ifade eder (Akt. Hançerlioğlu, 2000: 228). Bu nedenle ölümün tek gerçek olduğu bu kaotik evrende insan, yaşamak için anlam yaratmak zorundadır. Doğmuş olmak ve yaşamın bir gün sona ereceğini bilmek, insanı anlamlı yaşayıp yaşamama konusunda kaygılandırır (Gençtan, 2005: 305, Akt. Köken, 2016: 43). Crewdson, varoluşsal temelde yapılandığı işlerinde insanın kaygı durumunu, mükemmel bir görünüm içinde sunmaktadır. Fakat bu mükemmel görünümün altında yatan nedenleri psikolojik bir çerçevede düşünmekte ve gündelik hayatın gizemli ve korkunç olan yönüyle yani tekinsiz olanla ilgilenmektedir (Bright, 2005: 80). Dolayısıyla sanatçının çalışmalarında görünen ile onun ardındaki anlam arasında farkların olduğu söylenebilir. Bu durum, Lacan'ın dilbilimsel çalışmalarında gösteren ve gösterilen kavramları hatırlatmaktadır. Lacan'a göre, bir gösteren her zaman için başka gösterenlerin tezahürünü oluşturur. Bu anlamda her sözcük ancak başka sözcüklerle tanımlanabilir. Böylece gösteren ile gösterilen arasında herhangi bir bağlantı sözkonusu değildir. (Sarup, 2004: 22-23). Crewdson'ın fotoğraflarında gösterilen şey, başka gösterenleri veya anlamları oluşturur. Bu anlamda mükemmel kentli yaşamların gösterdiği şey, sürekli kendisiyle hesaplaşan ve çevresine yabancılaşan insanın varlığıdır. Dolayısıyla görüntü ile anlam arasındaki oluşan tezatlık, Crewdson'ın fotoğraflarında uzamın tekinsizleşmesine güçlü bir katkı sunar.



Görsel 4. Gregory Crewdson, İsimlessiz, 'Güllerin Altında', 2003, fotoğraf, 144.8x223.6 cm

Crewdson'ın fotoğraflarında gerilimli duygu hâlinin temelinde, seçtiği mekânlardaki uzamlar yatar. Fotoğraflarda figürleri çevreleyen derinlikli uzam, imgeye hâkim olan duyguyu belirler. Uzam, ıssız mekânın ruhuymuş gibi imgeyi tekinsizleştirir. Fakat burada uzamın tekinsizleşmesinde ışık ve zaman faktörü önemli bir rol oynamaktadır. Bunlar mekânda uzamın boyut kazanmasını sağlarken ayrıca gerilimli havayı güçlendirmektedir. Crewdson'ın fotoğraflarında her ne kadar gerçek bir görüntü sunulsa da görüntünün ardındaki anlam çoğunlukla arada kalmışlık olarak tarif edilebilir. Bu duygu hâlinin sunduğu ikilem, bireyin mekânsal algısında iç ve dış sınırların silikleşmesine ve bulunduğu mekâna yabancılaşmasına neden olmaktadır. Sanatçının *İsimlessiz, 'Güllerin Altında'* eserinde (Görsel 4) bu yabancılaşma, oldukça etkili bir biçimde görülmektedir. Fotoğraftaki kaygılı özne (kadın), dalgın ve donuk hâliyle bulunduğu mekâna aidiyetini yitirmiş gibidir. Zaman durmuş, mekânın fiziksel sınırları belirsizleşmiş ve özne için mekânsallık yitirilmiştir. Maurice Merleau-Ponty, açık ve birbirine eklemli nesnelere dünyası yok olduğunda algısal varlığımızın, şeylerin olmadığı bir mekânsallık çizdiğini belirtir. Tıpkı gece gibi. Bir nesne olmayan gece, tüm duyularımıza hâkim olarak mekânı yok etmektedir (2020b: 384). Bu çalışmada, algılanan şeylerin dünyasında bir yitim görülmektedir. Özne için algılanan dünyanın mekânı değişmiş ve bu, gerçeküstü bir mekâna dönüşmüştür. Dolayısıyla Crewdson'ın bu çalışmasında mekân, her ne kadar gerçek olsa da izleyeni, gerçekliği konusunda şüphede bırakan bir mekâna dönüşmüştür.

Sonuç

Dış dünyayı duyumsama biçiminin bireyin doğası üzerinde büyük bir etkisi var. Bu etki, algılanan dünyadan elde edilen görsel deneyiminin sinirsel ve beyinsel tepkiler sürecine girmesi sonucu meydana gelmektedir. Meydana gelen öznel deneyim, bireyin duygu durumunu belirleyebildiği gibi onun çevresiyle olan ilişkisini de belirlemektedir. Tekinsizlik gibi bireyin kendine veya çevresine yabancılaştığı durumlar, bu öznel deneyimin sonucunda oluşmaktadır. Yani bir zamanlar deneyimlenmiş fakat bastırılmış olan şeyin tekrar deneyilmesi, bunun sonucunda mekânın sınırlarının belirsizleşip güvensiz bir alana dönüşmesi, bireyin içinde bulunduğu mekânın ona duyumsattığı şeyle

ilgilidir. Bu durumda mekânın salt fiziksel yapısından ziyade, mekânın ve içindeki nesnelerin anlam kazanmasını sağlayan uzam önem kazanmaktadır. Çünkü mekânsal bir varlık olan insan, mekândaki şeyleri kendinden başlayarak anlamlandırırken mekândan değil, mekâna hâkim olan uzamdan hareketle bunu tanımlamaktadır. Bu durumda mekânın kendisi fiziksel bir olgu olduğundan duyumsama üzerinde bir etkisinin olduğu söylenemez. Asıl mekânı ve içindeki nesnelere anlamlandıran ve onların niteliğini ortaya çıkaran uzam, duyumsamanın nasıl gerçekleşeceğini göstermektedir. Mekânın bir nevi ruhu olan uzam, bireyin çevresiyle olan ilişkisini düzenlemekte ve ona anlam verilmesini sağlamaktadır. Dolayısıyla uzam, bir mekânın tekinsiz olmasını sağlayabilir. Özellikle uzamdaki boşluk, sessizlik, karanlık gibi baskın unsurlar, tekinsizliğe neden olan olgulardır. Bunun yanı sıra mekândaki nesnelerin dizilişinden kaynaklanan derinlik, tekinsizliğe neden olan diğer bir olgudur. Bundan dolayı uzam ile tekinsizlik arasında birbirini besleyen kuvvetli bir bağ olduğu iddia edilebilir.

İnsan yaratıcılığının bir ürünü olarak sanat, benzersiz bir şekilde bireysel algılara ve yorumlara dayanır. Sanatçıların dış dünyayı algılamadaki öznel deneyimi, onların imgelerine yansımaktadır. Uzamın yarattığı etkinin farkında olan bazı sanatçılar, sanat pratiklerinde bu etkiden oldukça başarılı bir biçimde faydalanmışlardır. Yaratıkları uzamlarla görünenin ardında başka anlamlar, anlatımlarla ilgilenmişlerdir. Özellikle bu yapıtlardaki kaygı, korku ve tekinsiz gibi gerilimli duygu durumlarını, bazen içsel bir meselenin bazen de sosyo-politik bir meselenin parçasına dönüştürmüşlerdir. Uzamlardaki uçsuz bucaksızlık, karanlık ve sessizlik gibi durumlar, sanatçıların imgelerini tekinsizleştirmiş ve gerçek dışı durumlar ortaya çıkarmıştır. Unutulmuş veya bastırılmış olan şey, tekrar yaşanmış ve bu sayede tekinsizlik, sanat yapıtında plastik bir yapıya bürünmüştür.

Sanatta tekinsizlik ve uzam ilişkisinin incelendiği bu çalışmada, uzamın tekinsiz imgeler yaratmada önemli bir işlevinin olduğu tespit edilmiştir. Bu ilişkiden güçlü bir biçimde faydalanan sanatçıların çalışmaları, bu iddiayı doğrular niteliktedir. Dolayısıyla makalede ortaya konulan ve tartışılan bilgiler, tekinsizlik ve uzam ilişkisi üzerine literatürde yaşanan eksiklikleri gidermeye katkı sunabilir. Bu makale, özellikle psikanalitik ve sosyal konulara ilgi duyan, tekinsizlik olgusunu çalışmalarında arka plan olarak kullanan ve imgede gerilimli etkiler yaratmak isteyen sanatçı ve sanat öğrencilerine kaynak olabilir. Dolayısıyla bu makaleden hareketle psikanalitik ve algı dünyası üzerine daha fazla araştırma yapılmasının bir gereksinim olduğu düşünülmekte ve bu alanda daha fazla araştırmanın yapılması önerilmektedir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2000), *Metinlerarası İlişkiler*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2011), *Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları,
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

- Baldacci, P. & Jennigs, J. (1997). *De Chirico: The New Metaphysical Period*. New York: A Bulfinch Press Book.
- Barlas, M. (2020). “Çağdaş Sanatın Hayalet Mekânları: Tekinsizlik ve Ev İlişkisi Üzerine Sanat Pratikleri”. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, S24. 13-27.
- Bright, S. (2005). *Art Photography Now*. Londra: Thames&Hudson.
- Cameron, D. (2003). *William Kentridge*. New York: Phaidon.
- Cevizci, A. (2000). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Christov-Bakargiev, C. (1998). *William Kentridge*, Brugge: Societe des Expositions du Palais Beaux-Arts de Brunelles.
- Corbin, J. & Strauss, A. (2008). *Basics Of Qualitative Research: Techniques And Procedures For Developing Grounded Theory*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Dolar, M. (1991). *I Shall Be With You On Your Wedding- Night: Lacan And The Uncanny*, October: Rendering The Real, 58, 5-23.
- Evans, D. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Freud, S. (1955). *The Uncanny, The Standard Edition Of The Complete Psychological Works Of Sigmund Freud, Volume XVII (1917-1919): An Infantile Neurosis And Other Works. (Trans. Alix Strachey)*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psychoanalysis
- Gagnebin, M. (2011). *Psikanalitik Bir Estetik İçin*. (Çev. Simla Ongan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Geçtan, E. (2005). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geray, H. (2006). *Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş İletişim Alanından Örneklerle*. Ankara: Siyasal.
- Hançerlioğlu, O. (2000). “*Felsefe Ansiklopedisi-Düşünürler Bölümü*”. Remzi Kitabevi. İstanbul: 1. Cilt.
- Hançerlioğlu, O. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Holtzman, A. (2006). “Interview with Gregory Crewdson”. Londra: MIT Press. 168-171.
- İvain, G. (1958). *Formulaire Pour Un Urbanisme Nouveau. Internationale Situationniste*. S1. 15-20.
- Jay, M. (1994). *Downcast Eyes: The Denigration of Vision In Twentieth-Century French Thought*. London: University of California Press.
- Kıral, B. (2020). “Nitel Bir Veri Analizi Yöntemi Olarak Doküman Analizi”. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S15. 170-189.

- Köken, N. (2016). “Gregory Crewdson’ın Fotoğraflarında Günümüzün Kaygılı Öznesi”. *Sanat Yazıları*, S34. 39-54.
- Köse, H. (2018). “Yaratıcı Uzamlar ya da “Psikocoğrafya” Kavramı Odağında Mekânın Yeniden Üretimi”. *Moment Journal*, S5(2). 320-342.
- Lacan J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*. (Çev. Nilüfer Erdem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı/Sanatın Bizden Gizledikleri*. (Çev. Handan Akdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lefebvre, H. (2020). *Mekânın Üretimi*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Marleu-Ponty, M. (2020a). *Algılanan Dünya Sohbetler*. (Çev. Ömer Aygün). İstanbul: Metis Yayınları.
- Marleu-Ponty, M. (2020b). *Algının Fenomenolojisi*. (Çev. Emine Sarıkartal ve Eylem Hacımuratoğlu). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., vd. (2015). *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Ötgün, C. (2008). “Sanatın Şiddeti ve Sınırları”. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*. S97. 90-103.
- Öztürk Çetindoğan, M. (2012). “Rol Yaratmada Uzamın İşlevi”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi:ART-E*. Kasım’12 Özel Sayı. 107-122.
- Parman, T.(2006). “Sigmund Freud: Bugün Psikanalizi Tartışmak”. *Cogito*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. S49.
- Royle. N. (2003). *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.
- Sarup, M. (2004). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (Çev. Abdulkaki Güçlü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Stoichita, V. I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*. (Çev. Bilge Aydın). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tura, S. M. (2015). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Yayınları.
- Uysal, T. (2016). “Kentsel Göstergelere Yaklaşım Bağlamında Çağdaş Fotoğraf Sanatı”. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, S28. 151-166.
- Ümer, E. (2014). *Güncel Sanat İmgesi olarak “Tekinsiz” Nesne*. Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Wang, S. Lilienfeld, S. O. Rochat, P. (2015). *The Uncanny Valley: Existence and Explanations*, American Psychological Association, *Review of General Psychology*. 19(4). 393-407.
- Yücel, T. (2019). *Anlatı Yerlemleri Kişi, Süre, Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İnternet Kaynakça

Jentsch, E. (1997). On The Psychology of The Uncanny. (Trans. Roy. Sellars). Angelaki. 2:1. 7-16. doi:10.1080/09697259708571910 (Original work published 1906).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Giorgio De Chirico, Bir Sokağın Melenkolisi ve Gizemi, 1915, tual üzerine yağlı boya, 85x69 cm
<https://serkanhizli.files.wordpress.com/2015/01/zyhotzb.jpg> (Erişim Tarihi: 13.07.2021).

Görsel 2. William Kentridge, Felix Sürgünde İçin Desen, 1994, kağıt üzerine füzen ve pastel, 120x160 cm <https://www.moma.org/collection/works/82013> (Erişim Tarihi: 13.07.2021).

Görsel 3. Anselm Kiefer, Osiris ve Isis, 1985-87, üç boyutlu teknikle yağ ve akrilik emülsiyon, 379.73x561.34x24.13 cm <https://www.sfmoma.org/artwork/87.34.A-C/> (Erişim Tarihi: 13.07.2021).

Görsel 4. Gregory Crewdson, İsimli, 'Güllerin Altında', 2003, fotoğraf, 144.8x223.6 cm <https://keepinginventory.wordpress.com/2013/02/07/coming-soon-gregory-crewdson-in-a-lonely-place/> (Erişim Tarihi: 13.07.2021).