

RESİM YÜZEYİNDEKİ TERSLİK REVERSION IN THE PICTURE

Şive Neşe BAYDAR¹

ÖZET

Ayna; yüzeyinin yansıtıcı özelliği ve resmin içine öteki bakışı dahil etmekteki marifeti nedeni ile bir çok sanatçı tarafından farklı biçimlerde kullanılmıştır. Resmin içinde yer alan aynanın varlığı bakış açısı olarak resme hem düşünsel, hem de mekansal katkıda bulunan bir derinlik katmaktadır. Resmin içindeki ayna bilmediğimiz bir açının, durumun resmin içine dahil olmasına aracı olmakta, resimsel gerçeklik üzerinde ikinci bir yansıma alanı yaratmaktadır.

Resmin temsil alanı ve içinde yer alan aynada yansıyan görüntü arasında yaratılan mesafede izleyicinin konumlanması bu aralığın kendisinin varlığı ile anlam ve içerik üzerinde bir sorgulamayı mümkün kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ayna, yansıma, yansıma, resimsel gerçeklik.

ABSTRACT

Mirror; with its reflective property and it's ingenuity to include the other's eye into the picture, has been used by many artists in various ways. The presence of the mirror in the picture adds a depth that contributes to the spatial and intellectual perspective. The mirror in the picture helps to subsume an unknown angle and situation into the picture, thus creating a secondary pictorial illusion of reality. In the representational image space, positioning of the viewer in the distance created between the image and the projected image on the mirror makes it possible to interrogate the meaning and content of the picture. In this space, the audience finds a semantic gap that allows to see the picture as freed from its representational meaning.

Keywords: Mirror, reflection, illusion, pictorial reality.

¹ Yrd. Doç., Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Esentepe Kampüsü, ADAPAZARI / SAKARYA, email: sbaydar@sakarya.edu.tr

“Görme alanı bana her zaman arkeolojik bir kazı sahasıyla karşılaştırılabilir bir şey gibi gelmiştir” Paul Virilio (Crary,J, 2004:13)

1.GİRİŞ

Ayna; yüzeyinin yansıtıcı özelliği ve resmin içine öteki bakışı dahil etmekteki marifeti nedeni ile bir çok sanatçı tarafından farklı biçimlerde kullanılmıştır. Jan van Eyck “ Giovanni Arnolfini ve Eşinin Portresi”nde ve Velazquez, “Las Meninas” ile resmin içinde olmayanı, resme bakanın arka planını ve kendisini de, resme dahil etmektedir. Resmin içinde yer alan aynanın varlığı bakış açısı olarak resme hem düşünsel, hem de mekansal katkıda bulunan bir derinlik katmaktadır. Resmin içindeki ayna bilmediğimiz bir açının, durumun resmin içine dahil olmasına aracı olmakta, resimsel gerçeklik üzerinde ikinci bir yansıma alanı yaratmaktadır Rene Magrite “Çoğaltılması yasaktır” isimli tablosunda yansımanın kendisini yansılamaya uğrattırken, Pistoletto, “-Tanrı var mı ? Evet varım-“ isimli yerleştirmesiyle, kavram, ayna yüzeyi ve izleyici arasında yarattığı mesafede çalışmasını kurgulamıştır. Caravaggio, “Narkissos” adlı tablosuyla ayna yüzeyinden farklı bir yansıma alanı olan su yüzeyindeki yansımanın geçiciliği, belirsizliği ile yansıma ögesinin içine dahil olmaktadır.

Resmin temsil alanı ve içinde yer alan aynada yansıyan görüntü arasında yaratılan mesafede izleyicinin konumlanması bu aralığın kendisinin varlığı ile anlam ve içerik üzerinde bir sorgulamayı mümkün kılmaktadır. Ayna etkisine benzer bir aralığı Baselitz’in baş-aşağı (upside-down) resimlerinde de rastlamaktayız. Bu resimlerde hiç şüphesiz yansıma söz konusu değildir. İmgeyi baş-aşağı çevirme ile resmin kendisinin temsil ettiği gerçeklikle içerik arasında oluşan mesafe izleyici için anlamsal bir aralık oluşturmakta, temsilden kurtulan resim kendi olma imkânına kavuşmaktadır.

1.1. Ayna Ressamın Ustasıdır

Rönesans döneminin önemli sanatçılarından Leonardo da Vinci, notlarında, iki boyutlu yüzey üzerinde yaratılmak istenen üç boyut yansımasının en iyi ne şekilde ifade edilebileceğini, aynada yansıyan görüntü ile resimsel gerçeklik kurmada ressama yardımcı olacak yöntemleri, şu şekilde açıklar:

“Resminin genel etkisinin, doğadaki şekline göre betimlenmiş nesneye uygun olup olmadığını görmek istiyorsan, bir ayna al ve onu gerçek nesneyi yansıtacak biçimde yerleştir, sonra yansımayı, yaptığın resimle kıyasla ve dikkatle izle, iki imgenin de her iki yansımada uygun olup olmadığına bak, özellikle de aynada. Aynayı düz bir aynadan söz ediyorum usta kabul etmek gerekir, zira onun yüzeyindeki nesnelere bir resimle pek çok ortak nokta gösterirler; gerçekten de, bir düzlem üzerindeki resim derinlik izlenimi verir; elle hissedilmez, zira yuvarlak ve fırlamış gibi görünen şeylerin avuçlanması mümkün değildir; aynada da böyledir. Ayna ve resim, ışık ve gölgeyle yıkanan nesnelere görüntülerini gösterir. Her ikisi de, yüzeylerinin düzlemi ötesinde de, alabildiğine uzanmaktaymış gibidir. Ve sen aynanın, kenarlar, gölgeler ve ışıklar sayesinde sana ayrı ayrı nesnelere gösterdiğini bildiğine göre ve dahası, renklerin arasında onunkilerden daha güçlü gölge ve ışıklara sahip olduğuna göre, resminde, eğer onu mükemmelen yapmasını becerebiliyorsan, aynı şekilde, büyük bir aynada görülen doğal bir şeyin etkisini yaratacağı kesindir” (Da Vinci,1992:61).

Leonardo bu satırları yazarken resmin dışındaki - onu oluştururken ressamın yardımcı olacak- bir ayna vermektedir. Peki nasıl olmuştur da resmin içine girmiştir ayna? Sanat tarihinde pek çok resmin içinde aynanın kullanıldığını görüyoruz. Kimi zaman sembolik bir anlam kurmak için, kimi zaman resim yüzeyindeki gerçeklik duygusunun artırılması ile ilgili veya gerçek nedir sorusuna yönelik ve daha birçok farklı nedenle sanatçılar aynayı resimlerinde kullanmışlardır.

1.2. Resmin İçindeki Ayna

1.2.1. Tanrının Gözü

Jan van Eyck'ın “ Giovanni Arnolfini ve Eşinin Portresi” (1434) isimli yapıtında ayna, izleyiciye resme bakılan yönü gösterendir (Res. 1). Sanatçı aynayı kullanarak, izleyicinin durduğu yeri, arka planı ve resmi boydan boya kat eden ötekinin bakışını resme dahil ederken, görünmeyen gösterimini gerçekleştirir.



Resim 1. Jan van Eyck, “Giovanni Arnolfini ve Eşinin Portresi”, 1434, meşe panel üzerine yağlıboya , 82.2 x 60 cm, Londra Ulusal Galeri.

Bu resimde mekan; ikonografik anlam açısından resmi zenginleştiren nesnelere (evlilik bağı ve gereklilikleri gibi) vurgulanmıştır. Resmin tam merkezinde yer alan dışbükey aynanın üzerinde “Ioannes De Eyck fuit hic.1434” tümcesi okunmaktadır ve bu tümce, resmin kim tarafından yapıldığını belirtmektedir:

“Lekesiz bir ayna ya da kristal incili kolye gibi nesnelere bekaretin sembolüdür. Pencerenin altındaki meyveler, kaybolmuş cennetin hazlarını, koltuğun arkasındaki Azize Marguerite heykeli de bereketliliğin koruyucusudur. Arkada, Giovanna sandallarını bırakmıştır. Giovanni’ninkileri de ön taraftadır. Bu kutsal yere girerken çıkarmıştır ve en sonunda, o devirde her şeyi gören Tanrı’nın gözünü simgeleyen dışbükey bir ayna yer alır (Erdok, 1984:66).

Ayna; Van Eyck, resmin kendisini, Giovanni Arnolfini ve eşini aynı eksen üzerinde konumlandırarak resme derinliği ve öteki boyutu dahil eder. Böylelikle göz, aynı eksen korunurken, ayna aracılığıyla hem resmin gösterdiği hem de aynanın gösterdiği, birbiriyle kesişen iki ayrı odaktan resimsel gerçekliği kurmuştur. İzleyicinin gözü adım adım arka planda ve resmin merkezinde yer alan aynaya doğru yönlendirilmektedir. Alberti tarafından belirlenen ve seyirciye yerden bir metre kadar yukarıdan baktıran Rönesans görüşü yerine, Van Eyck, ufuk çizgisini burada aynanın yüksekliğine koymuştur. Ayna resmin “optik

merkezindedir” (Erdok, 1984:67). Bu da tablonun içerisinde yer alan ve bizim bilmediğimizi bize gösteren Tanrı gözünün temsilidir. Tüm bu alt anlamlar tabloda var olan dinsel etkiyi güçlendirmektedir. Ayna burada alegorik anlam ve tanıklık işlevi kazanmaktadır. Merkezî duruşu ile ayna, aza indirgenmiş bir şekilde bize önden gösterilen sahnenin arkasını tekrarlar. Böylelikle sahneyi bütüncül olarak kavrayabiliriz. Aynanın katkısı olmaksızın görüntünün tamamlanması mümkün değildir. Erdok (1984:67)’a göre ;

“Ayna, sahneye bazı ayrıntılar ekler; bunlar tablodaki odada görülmeyen iki kişidir. çünkü onlar, tablonun önünde, bizim bildiğimiz espasta yer alırlar ve bizim gibi genç çifti seyrederek...” “aynanın dışbükey yüzeyi dünyanın derinliğini ve yuvarlaklığını kavrar; çerçevenin çemberi içinde keyfi bir perspektif, mikrocösmos’u yeniden canlandırır. böylelikle evrenin eşini, küçük ve ters, yakın ve erişilmez olarak görürüz. aynadaki imge, tablonun imgesine benzer ama ondan farklıdır. bu ayna hem görülebilir olanda bizim gözümüzden kaçanı belirleyen tanrı gözüdür, hem de tanrısal bir görüş organı sokar.bu da her zaman görülebilen cinsten sahnelere çifte bir derinlik verir.”

1.2.2. Aynadaki Portreler

Velasquez’in “Las Meninas”(Nedimeler) adlı resminin (Res. 2) aynası resmin içinde olmayı, ayna aracılığıyla resme yansıtmakta diğer bir deyişle tabloda görünmeyen tabloya dahil olması bu yansıma aracılığıyla gerçekleşmektedir. Tablodaki bazı başlar kendilerini profilden göstermektedir; ama bunlardan hiçbirinin odanın dibindeki şu küçük parlak dörtgene, görülebilirlikten başka birşey olmayan, ama hiçbir bakışın sahiplenmediği, eylemli hale getirmediği, onun seyri hem hemen olgunlaşan meyvesinden yararlanmadığı bu hayal kırıklığı içindeki aynaya bakacak kadar dönük değildir (Foucault, 1994:32).

Bu kayıtsızlığın ancak aynanın kendisiyle eşit olduğunu kabul etmek gerekir. Nitekim, ayna mekan içinde, tablonun içinde yer alan figürlere dair hiçbir şeyi yansıtmamaktadır; ne ona arkasını dönen ressamı, ne odanın ortasındaki kişileri. Aydınlık derinliği içinde yansıttığı, görünür şey değildir (Foucault, 1994:32).



Resim 2. Diego Velazquez, “Las Meninas” (Nedimeler) ,1656, tuval üzerine yağlıboya, 318cm x 276 cm, Prado Müzesi, Madrid.

Hollanda resminde, aynaların biri ikiye katlama rolü oynamaları gelenektendir: Bunlar tabloda ilk kez verilmiş olanları, hakiki olmayan, değiştirilmiş, daraltılmış, bükülmüş bir mekanın içinde tekrarlar. Burada, tablonun ilk haliyle aynı şey, ama başka bir yasaya göre parçalara ayrılmış ve yeniden oluşturulmuş olarak görülmektedir. Ayna burada, daha önce söylenmiş olana ilişkin hiçbir şey söylememektedir. Ancak, konumu yine de aşağı yukarı merkezidir: üst tarafı tam olarak, tablonun yüksekliğini ikiye bölen çizginin üzerindedir, dipteki duvarın üstünde (veya en azından bu duvarın görünür kısmının üzerinde) medyan bir yer tutmaktadır. Demek ki tablonun kendininkiyle aynı perspektif çizgiler tarafından kat edilmek zorundadır; aynı atölyenin, aynı ressamın, aynı tuvalin, onda eş bir mekana yerleşmeleriyle, tam bir ikiz olması beklenebilir (Foucault, 1994:32).

Oysa özellikle tablonun temsil ettiklerinden hiçbir şeyi göstermemektedir. Hareketsiz bakışı, tablonun önünde, onun dış cephesini oluşturan zorunlu olarak görülmeyen şu bölgede, orada yer alan kişileri kavrayacaktır. Görülür nesnelere etrafında durmak yerine, bu ayna orada yakalayabileceklerini ihmal ederek, tüm temsil alanını kat etmekte ve tüm bakışların dışında yer alana görülebilirliğini iade etmektedir. Fakat açtığı bu görülmezlik, saklanışın değil; Bir engeli aşmamakta, bir perspektifi saptırmamakta; aynı anda hem tablonun yapısından, hem de resim olarak varoluşundan ötürü görünmez olana hitap etmektedir (Foucault, 1994:32).

Las Meninas'ın aynası bize tablonun dışındaki bakışı gösterendir. Orada var olan, ayna olmadan bilemeyeceğimiz bir gerçekliktir. Aynı zamanda ressamın yapmakta olduğu tablo hakkında da fikir yürütmemizi sağlar. Tabloya göre izleyici hem bakan hem bakılan konumundadır. Claudel'in değişimini alırsak; içine yerleştiğimiz bir resimdir bu.

1.2.3. Çoğaltılması Yasaktır

Rene Magritte tarafından sunulan yansımanın yansımada ilk bakış için herşey öylesine bir gerçeklik içindedir ki doğruluğundan şüphe, ancak göz kontağımız devam ettiğinde gerçekleşir. Temsil ettiğini düşündüğümüz aynadaki görüntü veya yansıyan ile yansıtan arasındaki örtüşmezlik imlenmektedir. Bu aynalı resmi ele aldığımız diğer tabloları ayıran şey, yansıması beklenenin yansımayışıdır: *“Artık hiçbir şey (Tanrı bile) sona ererek ya da ölümlerle yok olmuyor; hızla çoğalarak, sirayet ederek, doygunluk ve şeffaflık yoluyla, bitkinlik ve kökü kazınma yoluyla, simülasyona aktarılma yoluyla yok oluyor herşey”* (Baudrillard, 1998:11).



Resim 3. Rene Magritte, “Çoğaltılması Yasaktır”, 1937, Tuval üzerine yağlıboya, 81.3 cm × 65 cm, Boijmans Van Beuningen Müzesi , Rotterdam.

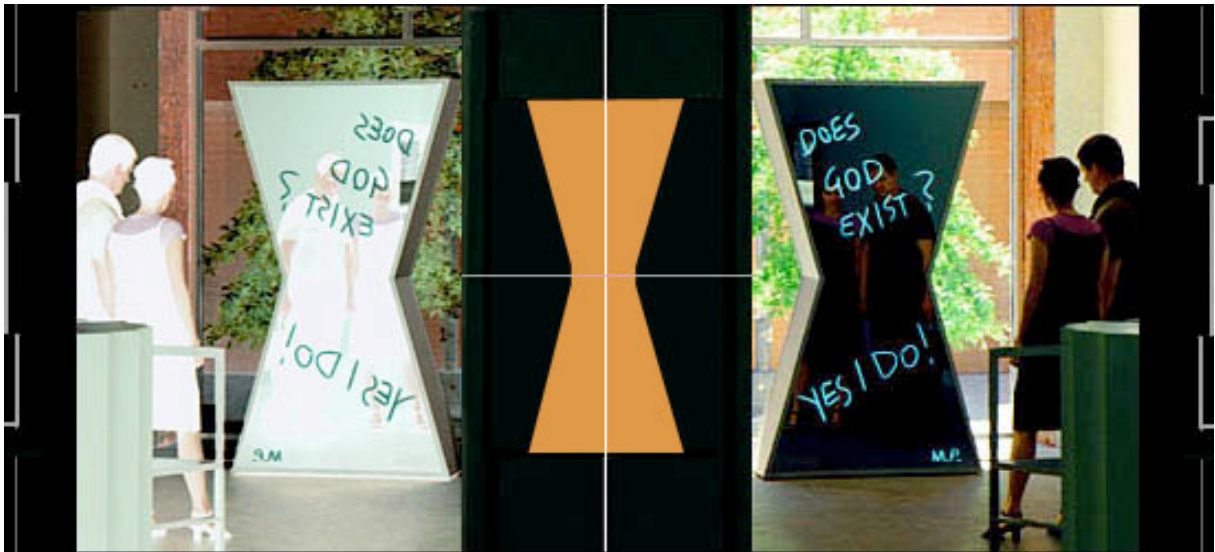
Magritte'nin “La Reproduction Interdite (Çoğaltılması Yasaktır)” adlı tablosu (Res. 3) ile ilgili olarak Enis Batur (1977:57); “*Aynaya, bize sırtı dönük olan kişinin yüzü yansıyacakken gene sırtı yansıyor; Yansıyan yansıtanın karşılığı değil*” yorumunu yapmıştır. Yoksa karşımızdaki bir ayna değil midir? Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkiyi-ilişkisizliği mi imlemekte?” Foucault, kopyaları, benzeme ilişkisinin sağlam temeli üzerinde düzene koyan ve sınıflandıran bir ilk gönderim temelini varsayan şeyler olarak görür. Benzeyiş canlandırmaya hizmet eder ve onun egemenliği altındadır. Buna karşılık andırışta gönderim “çaba”sı ortadan kaybolmuştur. Böylece birbirine az çok benzeyen şeyler akıntıya kapılmış başıboş dolaşıyor gibidirler ve bunlardan hiçbiri, ötekilerin “örneği” (modeli) olma statüsüne sahip olduğunu iddia edememektedir. Hiyerarşi (kademeleşmişlik), sadece yatay olan bir dizi ilişkiye olanak tanımakta ve “andırış”, simulacrum’u (gerçeklikte karşılığı olmayan hayali hayaleti), andıran ile andıran arasındaki belirsiz ve geri dönebilir ilişki olarak dolaşıma sokmaktadır. Böylece resim, bir temadan kurtulmuş çeşitlenmelerin, sonu gelmeyen yinelenmelerinin dizileri haline gelmektedir (Foucault, 1993:14). Benzeyiş şu şey, bu şey bir başka şeydir diyerek hep aynı ve tek bir önermeyi kapsar. Andırış ise, birlikte dans eden birbirlerine dayanan ve birbirlerinin üzerine yuvarlanan çeşitli ileri sürüşleri çoğaltır. Magritte şöyle der: “*Benzer olmak sadece düşüncenin özelliğidir. Düşünce, gördüğü, işittiği*

ya da bildiği şey olarak benzer; dünyanın kendine sunduğu şey haline gelir. Düşünce, aralarındaki andırışın, benzeyiş kipinden bir düşüncenin andırış ilişkisi içindeki şeylerle düşey olarak kesiştiği yerde; evet, tam o noktadadır” (Foucault, 1993:45). Mitolojide bile aynıyla buluşma ölüme işaretir (Narkissos efsanesinde olduğu gibi). Foucault’ ya (1993:51) göre; “Bir gün gelecek ve o zaman, bir dizi boyunca sonsuz olarak iletilen görüntünün kendisi, taşıdığı adla birlikte, kimliğini kaybedecektir. Belki de bu yüzden çoğaltılması yasaktır”.

1.2.4. Mekan ve Gerçeklik Olarak Ayna (Kendisi Olan)

Pistoletto ayna resimlerini ilk sergilediğinde, izleyiciler ya yazıya ya da kendilerine bakmışlardır (Res. 4). Yansıyan yüzeyle yazının olduğu yüzey her ikisi de çakıştığı halde iki görüntü izleyicinin bakışında ayrılır. Yansıyan ile boyanmış olan bu iki imaj, Pistoletto’nun bulunmak istediği yeri belirleyen öğeler, var olan ile yansıtılan arasındaki sınır ya da var olanın bilinçte belirdiği andır.

“Walter Benjamin’in dediği gibi, görüntünün gözden düşmesi halenin yitirilmesi ile eşdeğerdir. Bu hale kayıpla nesne, törensel ve tapınmasal değerini yitirir ve kullanım değeri ile sergilenme değeri haline gelir. Öyle ki, tek’in tekilliğinin yerine, kopyaların teknik olarak çoğaltılabilirliği gelir. Bakışın niteliği görüntünün işlevi ise, bu işlev de bir desteğe bağlıdır. Bu destek aynadır, yani dünya. Görüntü-ayna ilişkileri bakışın tözselliğinin azlığına ve çokluğuna göre değişiklik arz eder: Bakış, aynanın arka alanına, yani bir yandan kendini açığa vururken öte yandan saklı kalan (tıpkı Tanrı ışığının kendini göstermesi gibi) şeyin muğlaklığına açık kalabilir” (Shayegan, 1997:114).



Resim 4. Michelangelo Pistoletto, “Tanrı var mı ? Evet varım!”, 1999.

Pistoletto'nun aynası ve üzerindeki yazı "Tanrı Var mı ?" sorusu ve "Evet Varım" cevabıyla izleyiciyi ayna yüzeyinde tutan, aynayı salt bir yüzey olarak algılatan bir konum sergiler. Ardından izleyicinin de içinde yer aldığı mekanla birlikte bu yazılı yüzeyin ötesine geçen yeni bir zamansal derinlik oluşturur.

"Dilin resimle olan bağlantısı sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni sözün yetersizliği ve görünenin karşısında kapatmaya boşuna uğraşacağı bir açığının olması değildir. Bunlar birbirlerine indirgenemez niteliktedirler: Gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsa da, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil, sentaksın ardışıklığının tanımlandığı yerdedir (Foucault, 1994:34).

Ele aldığımız gösteren ve gösterilen olarak değil kendisi olan nesne olarak aynadır. Ayna, nesnesinin temsili değil kendisidir ve orijinalinin de içinde yer aldığı bir durum söz konusudur. Artık yansımanın yanılması değildir karşımızda duran. Birinci elden bir yansıma söz konusudur. İzleyici ile ayna yüzeyi arasındaki mesafe, ayna üzerindeki yazının, ayna yüzeyinin gerçekliğine yaptığı vurguya rağmen yansımada oluşan derinliğe neden olmaktadır.

2. Resim Yüzeyindeki Terslik

2.1. Narkissos: Sudaki Ters Yansıma

Latin şair Ovidius tarafından nakledilen öyküye göre; Irmak Tanrısı Kephissos'un yakışıklılığıyla nam salan oğlu Narkissos, kendisine aşık olan ve kendisini Zeus'tan kıskanan Hera tarafından konuşamamakla, kim konuşursa onun son kelimesini tekrarlamakla cezalandırılan dağ Nympelerinden Echo'yu hor gördüğü ve aşkına karşılık vermediği için tanrıların gazabına uğramıştır. Başkalarını sevmediği için kendini sevmekle cezalandırılan Narkissos, bir gün kırdada dolaşırken su içmek için bir pınara eğildiğinde durgun suda kendini yüzünü görmüş ve kendisini ölüme götürecektir bir aşka düşmüştür. Narkissos'un eriyip bittiği ırmak kıyısında açan çiçeğe nergis adı verilmiştir. Rivayete göre Narkissos tarafından reddedildiğinden itibaren dağlara kaçan ve orada tek başına bir yaşam süren Echo ise, hala oradadır ve kim yüksek sesle bir şey söylese son kelimeyi tekrar etmektedir" (Hamilton, 2002:60).

Ekonun bir yankıya (sese) dönüşmesinin ardından Narkissos sudaki kendi imgesiyle, (yansımasıyla) bulunduğu yerde ölümü tadar ve bir nergis çiçeğine dönüşür. Nergis çiçeğine adını veren Narkissos'un öyküsü hemen her çağda şairleri esinlemiş bir öyküdür. Onu en iyi anlatanlardan birisi de Latin şairi Ovidius' dur. Ovidius, Narkissos'la Ekho efsanelerini birleştirerek iki insanın aşk uğruna harcadıkları boşuna çabaları bir tek dram olarak canlandırır:

“Berrak bir pınar vardı, dalgalarında gümüşler oynar, Ona ulaşan ne bir çoban, ne otlayan bir keçi, ne bir sürü, Ne vahşi bir hayvan, ne ağaçtan düşen bir dal ; tek bir kuş bile yoktu onun sükûnunu bozan.Çevresinde en yakın suyla beslenir bir çayır, ve oranın güneş ışığıyla ısınmasına engel olan orman.Pınar ve yerin güzelliği çeker onu kendine, uzanır Narkissos av yorgunluğu ve sıcağın verdiği ağırlıkla yere. Gidermek isterken susuzluğunu,artıyordu bir yandan susuzluğu; içtikçe suya vuran güzelliğine hayran, seviyordu tensiz bir hayali, vücut sanıyordu sulardakini Dona kaldı Paros mermerinden bir heykele benzeyen o aynı yüzle kımıldamaksızın, bakıyordu kendine kendi şaşkın şaşkın... Bilmeden kendini arzuluyor, severken onu kendini seviyor, isterken kendini istiyordu, içini yakan ateşi tutuşturan da kendiydi. Kaç kere faydasız öpücükler sundu aldatan pınara...Ellerini kaç kere daldırdı, boşa kavuştu kolları sularda. Neyi gördüğünü bilmiyor,fakat yanıyordu onunla , gözleri aldatan hayal onu çoşturuyordu. Narkissos anlar başına geleni ve şöyle dile getirir: Anlıyorum, o benim, aldatmıyor beni artık hayalim” (Erhat, 1972: 211).



Resim 5. Caravaggio, “Narkissos”, tuval üzerine yağlıboya, 1597, 110 × 92 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica Roma.

Caravaggio' nun "Narkissos" adlı tablosu (Res. 5) ayna yüzeyinden farklı bir yansıma alanı olan su yüzeyindeki yansımanın geçiciliği, belirsizliği ile yansıma ögesinin içine dahil olmaktadır. Aynadaki yansıma, öznesi hareket edince kaybolur. Su yüzeyindeki yansıma doğa olaylarıyla aniden değişebilir. Suyun herhangi bir nedenle dalgalanması neticesinde, yansımanın öznesi sabit kalsa bile görüntüsü kaybolabilir. Bu geçicilik öznenin bağımsız bir yansımadır. Aynadaki yansıma ise tamamen öznenin hareketine bağlıdır.

Caravaggio'nun bu mitolojik olayı betimleyen resminde, resme bakan izleyici yansımayı tersten görmektedir. Baş aşağıda ve gövde yukarda bu pozisyon bir ters duruşudur. Fakat bu ters duruş daha önce bahsettiğimiz resimlerdeki gibi ne mantıksal bir terslik nede resmin içinde olmayan başka bir açının resmin içine girişinin tersliğidir. Buradaki yansıma baş-aşağı bir görüntüdür. Erdok'a (1984:62, 64) göre;

"Işığın ve gerçeğin yansıması şüphesiz doğayı değiştirmez ama prensip bakımından belli bir yansıma ve yalan görünümüne sahiptir (Aynı sudaki yansıması). Işık suda yansır ama ona girmez. Böylelikle spekülasyon aysal ve dolaylı bir bilgidir. Zaten ayna gerçeğin tersine dönmüş bir imgesini verir: Yukarıda olan aşağıda olan gibidir ama tersine çevrilmiş şekilde (ters yönde). Gören görülebilir olduğundan dolayı ayna ortaya çıkar. Kendini bilmek çaresiz olarak kendini çift bilmektir. Yansıtılan ve yansıyan ikilemini ortadan kaldırmak istersek yansıyan ile yansıtılan 'ayna-su' yu çakıştırmak gerekir. Narsis ise yansımasına ancak boğularak varabilir"

2.2. Baselitz ve Ters Resim

Baselitz, baş-aşağı (upside-down) resimleriyle ilgili olarak "*Resme konu olan herşeyi – manzarayı, portreyi ve çıplak modeli örneğin – ele alıp baş -aşağı resmetmeliyim. Temsili resmi içerikten özgürleştirmenin yolu budur*" der (Res. 6). Baselitz'in baş-aşağı resimlerindeki baş- aşağı pozisyonlar öznesinden resmi bir çeşit kurtarma ve nesneleştirme yöntemi olarak karşımıza çıkar. Bu resimler, nesnenin kendi anlamından sıyrılması / resmin öznesinden kurtulup nesneleştiği resimlerdir. Baselitz' in resmindeki bu terslik, öznenin olmayışı ile yansımanın kendisini -öznesi olmayan bir yansımayı göstermektedir. Foucault'nun (2011:295) anlatımıyla; "*Ayna sonuçta, bir ütopyadır; çünkü yeri olmayan yerdir. Aynada kendimi olmadığım yerde görürüm, yüzeyin ardında sanal olarak açılan gerçekdışı bir mekanda görürüm, oradayımdır, olmadığım yerde kendi görünürlüğümü bana veren, olmadığım yerde kendime bakmamı sağlayan bir tür gölge*" dir.



Resim 6. George Baselitz, "Elke'nin Portresi", 1969, Tuval üzerine yağlıboya, 162 x 130 cm.

Hiç şüphesiz Baselitz, bir yansıma yapma derdinde değildir, ama baş-aşağı asarak resmi nesneleştirmekte öznenin kendisini yok etmekte ve bu şekilde Caravaggio'nun Narkissos' undaki yansımanın etkisini yansıyanı olmayan bir noktaya çekerek öznesi olmayan bir yansıma ve bu nedenle de nesneleşen temsil ile içerik arasında bir aralıkta kendini konumlayan bu resimler izleyici için bir boşluk, bir aralık alan yaratmaktadır. Bu izleyicinin bakışını, görünür olan gerçeklik, temsil ile içerik arasında yarattığı boşlukta askıda bırakmaktadır. Yampolski, İlya Kabakov' un enstalasyonlarından yola çıkarak yaptığı yorumda mekanın çok parçalılığında söz ederek: *"Bu durumun nesnenin gerçekliğinin ancak o an orada olmayışında bulunduğu-gerçeğe ancak bu kısmi nesneleredeki boşluk veya eksiklik yoluyla ulaşılabileceği anlamına geldiğini öne sürer"* (Backstein, 2012:329). Bu durum, tıpkı Magritte'in resminde, yansıyan ile yansıma arasındaki ilişkinin koparılması, Narkissos'un yansımasının yansımaya kaynaklık edenin varlığıyla bütünleşmesi ve anlam kazanması gibi, Baselitz'in baş-aşağı resimleri de öznesinin yokluğunu ya da bu nesneleşme durumunun o anda orada olmamaktan kaynaklanan bir yokluk, eksiklik duygusuyla, bizi öznesiz kendisi olan bir anlam arayışına götürmektedir.

Sonuç olarak; aynanın yansıtıcı yüzeyinin resim sanatında kullanımına bir çeşit ters çevirme eşlik etmektedir. Resmin içindeki görüntüye ek olarak resmin dışında olması

beklenen bir alanın dahil olması resimsel düzlemde bir aralık , boşluk yaratır. Resmin diğer bir boyutu içine dahil eden bu durumu izleyiciyi de içine alan bütüncül bir kavrama alanı açar ve kaçınılmaz olarak bakışı sarmalar.

Resim düzleminde arka planında dahil edildiği bu bir çeşit tersine çevirme işlemi resmin dikey düzlemde tersine çevrilmesiyle izleyici üzerinde benzer bir etki yaratmaktadır bu resmin temsil ettiği uzaklaşması ve kendi öznesinden kopuşuyla gerçekleşir ve bu kopuş resim düzleminin salt kendi oluş haline gelmesine neden olur.

KAYNAKÇA

BATUR, E., (1977). **Ayna**, Sanat Dizisi, Ada Yayınları, İstanbul.

BAUDRİLLARD, J., (1998). **Kötülüğün Şeffaflığı**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BACKSTEIN ve diğ., (2012). **Farklı Dünyaları Düşünmek**, Emine Ayhan (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.

BASELITZ,G., (2004). http://old.likeyou.com/archives/george_baselitz1_gagny_04.htm

CRARY,J., (2004). **Gözlemcinin Teknikleri**, Elif Daldeniz (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.

DA VINCI, L., (1992). **Defterler**, Turhan Ilgaz-Hakan Yılmaz (çev.), Hill Yay, İstanbul.

ERDOK,N., (1984,). **Figüratif Resimde Bakış Diyalektiği ve Bakış Espas İlişkisi**, İ.D.G.S.A Yay., No.70, İstanbul.

ERHAT,A., (1972). **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

FOUCAULT, M., (1993). **Bu Bir Pipo Değildir**, Selahattin Hilav (çev.) Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT,M., (1994). **Kelimeler ve Şeyler**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), İmge Yayınları, İstanbul.

FOUCAULT, M., (2011). **Özne ve İktidar**, Işık Ergüden-Osman Akınbay (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

HAMILTON, E., (2002). **Mitologya**, Ülkü Tamer (çev.), Varlık Yayınları, İstanbul.

SHAYEGAN, D., (1997). **Yaralı Bilinç**, Haldun Bayrı (çev.), Metis Yayınları, İstanbul.