



## LACANCI BAKIŞ KAVRAMI ve İMGENİN BAKIŞI The CONCEPT of LACANIAN GAZE and GAZE of PAINTING

Dr. Öğr. Üyesi Engin ÜMER\*

\*Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

umerengin@gmail.com

### ÖZ

Resim sanatı yirminci yüzyıl boyunca ontolojik anlamda kendisi üzerine düşünülmüştür. Resim temsil ettikleri, gösterdikleri, göstermedikleriyle anlam kazanmıştır. Ressamın konumu izleyicinin görüş alanını belirlemekten çıkmıştır. Bunun yerine ressamlar izleyicinin görme alanına hücum eden imgeler üretmeyi tercih etmişlerdir. Bu yüzden resim doğaya açılan bir pencere değil, görme alanının düzensizliğinin bir temsili sayılabilir. Bu konuda araştırma yapmak için pek çok teorik fikir öne sürülebilir. Psikanaliz de bunlardan birisidir. Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın bakış kavramı görsel sanatlarda ilgi görmüş kavramlarından. Bakış, zamansız ve kültürel bağlamları olmayan anlamlarıyla insan soyuna özgüdür. Lacan için öznenin merkeziliğinin kırılma olduğunu gösteren anlamdadır. Bakış, kesin anlamını vermediğimizdir. Ancak o her zaman olacaktır. İnsana özgü olan bakış, kem göz ile karşılık bulabilir. Bakış, ressamın ilgisini çeker. Ressam için bakış, görme alanını aşandır. Lacan'ın psikanalitik çerçevede tanımlarını yaptığı bakış konusunda resim sanatında gösterme, mevcut hale getirme, deforme etme, silme veya görünürlüğünü güçlendirme gibi ressamların temsil stratejileriyle ilişkili düşüncelerin üretilebileceği görülmüştür. Bu ilişki içerisinde bu çalışma, önce Lacan'ın bakış kavramını psikanaliz ve sonra sanat ile ilgisi içerisinde sanat tarihinden seçilmiş örnekler etrafında anlatma amacıyla olmuştur. Örnekler klasik batı resim sanatı tarihinden, modern batı sanatın ve çağdaş sanattan seçilmiştir. Bakış kavramı ile ilişkili olarak batı sanatı örneklerine odaklanılmasının nedeni sanat tarihi açısından değişimleri veya bakış konusundaki fikirleri göstermek olmuştur. Çalışmada konu edilen örnekler, resmin gösterim tarzını anlamak ve bakış konusunda neler söylenebileceğini göstermek adına sanat teorisi açısından ele alınmıştır. Çalışmamızın sonucunda ise Lacan ve konu edilen ressamların bakış konusunda ortak denilebilecek düşünceler ürettiklerine varılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Jacques Lacan, Bakış, Temsil, İmge, Resim sanatı.

### Abstract

The art of painting in the ontological sense during the twentieth century. The painting has gained meaning as they represent, show and do not. The position of the painter turned out to determine the viewer's field of vision. Instead the painters preferred to produce images that attack the viewer's visual field. Therefore, the painting is not a window that opens to nature, but a representation of the irregularity of the visual field. Many theoretical ideas can be put forward for research. Psychoanalysis is one of them. French psychoanalyst Jacques Lacan's concept of gaze has received considerable attention in the visual arts. The meanings of gaze are timeless, and lack a cultural context, and as such, gaze is unique to the human race. To Lacan, its meaning is an indicator of the fragility of the subject's centrality, leading him to define gaze from a psychoanalytical perspective. From the viewpoint of painting, gaze may be associated the ideas directing painters' strategies of representation, such as making visible, making present, deforming, erasing or reinforcing visibility. The look is that we don't



give the exact meaning. However he will always be. A person-specific look can be matched by the evil eye. Keeping this connection in mind, this article aims to explain Lacan's concept of gaze, and its relationship with both psychoanalysis and art, using examples from art history. Examples have been the history of classical western painting, modern western art and contemporary art. The reason for focusing on the examples of western art in relation to the concept of view was to show the changes in the history of art or the ideas about the view. The examples presented in the article are approached from the perspective of art theory, with the aim being to understand the style of representation a painting uses, and to demonstrate what could be said about gaze. The article concludes that Lacan and the examined painters likely had much in common in terms of their perspective of gaze.

**Keywords:** Jacques Lacan, Gaze, Representation, Image, Art of Painting.

## 1.GİRİŞ

Fransız psikanalist Jacques Lacan, postmodernizm tartışmaları içinde kültürel çalışmalar ve sanat alanında diğer çağdaş Fransız düşünürleri gibi teorisi ilgiyle karşılanmış isimlerdendir. Lacan'ın teorisi kültürel araştırmalarda feminizm ve Marksizm gibi teorilerle ilişkiye geçirilerek kullanılmasının yanında sanatta, özellikle sinema sanatında ilgi görmüştür. Bu ilginin odak noktası ise bakış ve arzu olurken sinema teorisinde Lacancı düşünceler ve teorik yorumlamalar zengin içerikler ve araştırmalar kazanmıştır<sup>1</sup>.

Lacan'ın kimi kavramları veya düşünceleri popüler olmuş ve sıkça diğer teorik çalışmalarda kullanılmıştır. Ayna evresi, imgesel, sembolik ve gerçek kavramları, "kadın yoktur" ifadesi ve bakış bunlardandır. Özellikle sanat teorisinde Freud ile birlikte düşünceleri ilgi çekicidir. Bu ilgi çekicilik sanatsal yaratıcılığın açıklanmasından çok belli başlı kavramlar çevresinde yapıtı odak alan okumalar ile zamanın resim sanatı konusunda çok şey söyleme imkanı sunmaktadır. Bu çalışmada da Lacan'ın "Seminer 11. Kitap"ında karşımıza çıkan bakış kavramı üzerine düşünceleri ve resim sanatında bakış olgusunun nasıl düşünülebileceği araştırılacaktır. Burada amaçlanan Lacan'ın bakış üzerine düşüncelerinin bir özetini sunmak ve bunların resim ve imge üzerine neler söylediklerini anlatmaktır. Lacancı bakış ile kastedilen Lacan'ın teorisinde bakışın anlamının ne olduğu aşağıda açıklanacaktır. Ancak bundan önce resimdeki bakış ile neyin kastedildiğini kısaca açıklamak gerekiyor.

İmge veya imgeler izleyicisiyle belli bir mesafe ve görme tarzı ile ilişkiye geçmektedir. Resmin yüzeyi, izleyicisi ile simetrik bir ilgi içinde olurken izleyici baktığının karşılığını, neyi gördüğünü, kendisine neyin nasıl gösterildiğini bilmek ve onu anlamlandırmak istemektedir. Burada mimesis ilişkisi veya resimdeki konunun ele alınmasındaki yorumlamanın ürettiği sahne ile izleyici arasında bir tanıma durumu vardır. Böylelikle izleyici gördüğü yüzeyde dolanırken kendisine verilen

<sup>1</sup> Bu konuda Toood McGowan'ın sinema teorisinde Lacancı kavramsal düşünmenin değişimini ve bakış kavramını odak alan "Gerçek Bakış" adlı çalışmasına bakılabilir (2012). Yine McGowan ve Shelis Kunkle'nin "Lacan ve Çağdaş Sinema" (2014) ve Slavoj Žižek'in "Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstediyiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktunuz Her Şey" (2012) adlı çalışmalara bakılabilir.



bu tanıma imkanının kendisine çizdiği yolu kullanmış olur. Resimdeki kompozisyon öğelerinin düzeni ve ürettikleri etki simetrik konumun tanıma ilgisinin kuruluşuna işaret etmektedir. Modernist sanata kadar batı resminde yüzeydeki dünyanın tanınabilir olması bu simetrik bakışa iyi bir örnek olurken modernist resim ile birlikte yabancılaştırıcı, şoke edici, başka bir dünyanın sembolik ifadesi olan etkiler, bu düzenin bozulmasının örnekleri olmuşlardır. Bu tarz resimler karşısında izleyicinin ilk tepkisi, onu anlamamak kendi bakışını kesen ve estetik anlamda haz almasını engelleyen bir yabancılaşma olmuştur. Lacan'ın bakış kavramı böyle bir tarihsel değişimde yol gösterici tema şeklinde anlaşılmasa da yardımcı olması açısından önemli görülmektedir. Bu araştırmada Lacancı bakış hem Lacan'ın psikanalizinde ve sanat düşüncesinde hem de modernist resmin yukarıda da betimlemesi verilen teamüller<sup>2</sup> dışında kalan sahnelemesi içinde açıklayıcı imkanlar sunacaktır.

Çalışmada konu alınacak olan eserlerin bir çözümlemesi değil de yukarıda belirtilen teorik çerçeve içinde kendileri hakkında düşünümde bulunacak ve izleyicinin estetik deneyimi üzerine bir başka yaklaşım olarak güzelden başka duyguların anlamına değinilecektir. Bu açıdan Lacan'ın insan varoluşuna özgü olan bakış olgusunun sanatta nasıl varlık gösterdiği anlatılmaya çalışılacaktır.

## 2. Bakış Kavramı ve Onunla İlgili Olan Kavramlar

Seminer'de bakış kavramı hakkındaki derslerin ana başlığı "objet petit a olarak bakış üzerinedir" (Lacan, 2013: 75). 'Objet petit a', Türkçe'de 'küçük a nesnesi' şeklinde çevrilirken Lacan, bu ifadenin tercüme edilmemesini tavsiye etmiştir. 'A' işareti, öteki veya başkası anlamındadır. Küçük a nesnesinin kabul görmüş açıklaması, onun "arzunun-nedeni" olduğu şeklindedir (Castanet, 2017: 57). Lacan'da dört tane a nesnesi görülür: Freudcu anlamlara sahip olan meme, dışkı ve Lacan'ın bunlara eklediği bakış ve ses (Leader, 2004: 60,61). 11. Seminerde de küçük a nesnesi, dürtüsel nesne olarak karşımıza çıkmaktadır (Castanet, 2017: 57). Lacancı anlamda arzunun tüketilebilir veya nesnesine kavuşmasının imkansız olması küçük a nesnesinin anlamı konusunda açıklayıcı olmaktadır. A ifadesinin yani öteki veya başkasının anlamı ise arzunun her zaman ötekiyle ilgili olması veya ötekinin arzusu olmasıdır. Her dilde küçük harfle yazılan bu a işareti, imgesel anlamda ötekine işaret etmektedir (Homer, 2013: 99). İki anlamda öteki a nesnesinin imgesel öteki ile büyük harfler yazılan Öteki arasındaki farkı bu imgesel olan hakkında fikir vermektedir.

Küçük a nesnesindeki imgesel öteki, Lacancı anlamda kişilik ve benlik oluşumunda önemli evre olan bebeğin sekizinci ayıyla başlangıç gösteren ayna evresindeki ötekiye işaret etmektedir. Lacancı büyük öteki ise, sembolik düzene aittir. Sembolik ve imgesel arasında kolayca ayırım şu şekilde yapılabilir: İmgesel görsel ve işitsel alanda imgelerin dolanımında olmasıdır. İmgesel, "şeylerin kırıntısını gösteren imgelerdir, mesela bir tırnak, bir gülüşün çizgisi, bir sahnenin ayrıntısı, bir renk, bir melodi" ile ilgilidir (Nasio, 2009: 49). Sembolik ise "birbirlerine çok sıkı kurallarla uyan ve her

<sup>2</sup> Teamüller konusunda Richard Leppert'in "Sanatta Anlamın Görüntüsü" (2009) adlı kitabına bakılabilir. Teamüller ve imgeler ile olan ilişki açısından özellikle s. 23-25.



zaman birbirlerine bağlı bir gösteren sistemidir" (Nasio, 2009: 50). Bu ayrım gösteriyor ki küçük a nesnesi, parçalı, belirsiz ve bütünleşmeden nasibini almamış olandır. Bu parçalı nesnede akıp duran arzu, ötekinin veya ötekine olan arzudur. Bu öteki ise özellikle annede anlam kazanmaktadır.

Skopik dürtü, görme alanında kişni arzulaması ile ilgilidir. Buna Lacan, ötekinin Arzusu seviyesi demektedir (Lacan, 2013: 112). Lacan terminolojisinde sıkça kullanılan 'öteki' ifadesi, benliğe tahakkümde bulunan, ona zulüm eden anlamında düşünülmemelidir. Öteki, benliğe varlığını hissettiren ve onun varlığının garantisini de sağlayandır (Homer, 2013: 43). Mesela anne, bebeğinin ilk karşılaştığı, onunla ilk bağ kurduğu öteki figürdür. Annenin varlığı bebek için sadece besin kaynağı olma görevinde değil, kendi benliği için geliştirici bir karşı unsur olmasıyla anlamlıdır. Emme, bakma, duyma, dokunma ile bebek, annesine olan bu yönelimleriyle kendi varlığının haberinde olmaktadır. Bir başka öteki figürü psikanalizin baba tanımında kendisini göstermektedir. Baba figürü ailedeki baba kadar Oedipus kompleksindeki otoriter role sahip baba ve onun toplumdaki görünümleridir. Babanın otoriterliği toplumsal bağ için kural oluşturucu ve kuralları içselleştirici bir güce sahiptir. Böylelikle kişi kendi sınırlarını öğrenmiş olacaktır. Bu sınırların psikanalitik ifadesi kişinin hazzını kullanma konusunda öteki tarafından eğitilmesi olarak görülebilir. Öteki, haz düşkünlüğünü engelleyen toplumsal bir aradalık gücü olarak da anlam kazanmış olur (Homer, 2013: 91). "Küçük a nesnesi olarak bakış" başlığı o zaman şunları söylemektedir: İmgesele, imgeseldeki ötekine ait arzumuzla ilgili bir durum bulunmaktadır.

Bakış kavramı genel geçer bir durum, varoluşumuzun bir parçası, bir evre içinde gelip geçen veya tarihsel anlamda düşünülmemesi gerekendir. Lacan, "ben bir noktadan görebilirim, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır" diye yazar (Lacan, 2013: 80). Mevcudiyetimizin görsel alandaki durumunda hakimiyet kuran bir göz olma vasfımızın aslında kolaylıkla yitirebileceğimizi söyleyen bu ifade bakışın hakim olunması mümkün olmadığını söylemektedir. Lacan, 'bakış nedir' sorusunu seminerinin muhtelif yerlerinde cevaplamıştır.

Ne demek istediğimi hemen bir şemayla anlatalım. Özne kendini bu bakışa uydurmaya çalışır çalışmaz, o benek şeklindeki nesneye dönüşür, yitip giden o varlık noktası haline gelir, özne bunu kendi yetersizliği zanner. Aynı şekilde öznenin, arzu seviyesinde bağımlı olduğunu anladığı bütün nesnelere içinde bakış, kavranılmazlığıyla ötekilerden ayrılır. Bu yüzden başka her nesneden daha fazla yanlış anlaşılabilir ve belki gene bu yüzden özne, kendi yitip giden ve benek şeklindeki niteliğini kendini görürken kendini görme bilincinin yanılmasıyla simgeleştirir, burada bakış aradan çıkartılır (Lacan, 2013: 91).

Bakışın sadece bana bakıldığını hissetmem ile ilgili olduğu düşünülmemelidir. Bu ifade ile söylenmek istenilen görme alanında elden kaçan bakışın her zaman olacağıdır. "Şeylerle olan ilişkimizin görme yoluyla oluşan ve temsillere ait figürlerle düzenlendiği haliyle, bu ilişkide bir şey bir evreden ötekine kayar, geçer, aktarılır ve hep bir dereceye kadar elden kaçırılır- bakış dediğimiz şey



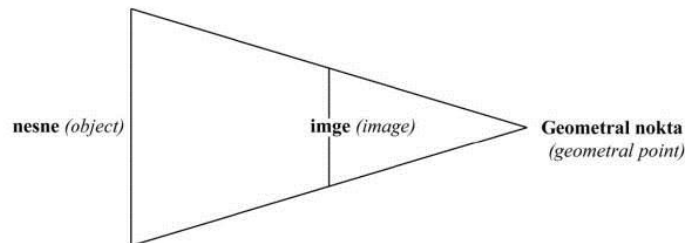
budur" (Lacan, 2013: 81). O zaman görme alanında bana bakıldığını hissediyor olmam, görme alanımda o kadar da hakim olamadığının hissedilmesidir. Küçük a nesnesinin arzu nedenli varlığında arzunun kesin tatmin edilemez oluşu burada görülmektedir. Lacancı arzu tanımında kaçınılmaz eksiklik, küçük a nesnesinin bakış anlamındaki varlığına dair bir şeyler söylemektedir. Görme alanında kaçıp giden bakış, tuhaf şekilde bana bakan öteki haliyle arzusunun ötekine dair ve ona ait olmasıyla ilgisi bu anlama gelmektedir. Darien Leader, psikanalizin tanımını hem de arzunun ne olduğunu ifade ederek şunları yazar:

Bir işaretler evreninde doğarız ve psikanalitik bir perspektiften bakılırsa, bunun temel etkilerinden birisi kayıp tecrübesidir: Oidipus kompleksinin yasaklamalarıyla annenin kaybedilişi, eğitimin kısıtlamalarıyla beden hazzının kaybedilişi ve konuşma ile dilin üstlenilmesinin içerdiği farklı kayıp biçimleri. Ve kayıp arzuyu, bir zamanlar sahip olduğumuza inandığımız bazı şeyleri bulma özleminin yaratır. Sanat, medeniyet içinde bu arayışı sembolize etmek ve ayrıntılarına girmek için özel bir alan sağlar (Leader, 2004: 77).

Skopik alanda bu arzuya karşı eğilimde olan özne Leader'in de ifade ettiği gibi bir zamanlar kendisine ait olduğu şeye kavuşmak istemektedir. Ancak bu tümüyle mümkün olamaz. Arzu ile nesnesi arasında sürekli bir mesafe, kapatılamaz bir boşluk olmak zorundadır (Zizek, 2004: 19). Bu yüzden de imgelerin görevi bu kaybı örtmek, hatırlatırken de yası tersine çevirerek söz konusu boşluğun kendisinden zevk alınmasını sağlamaktır.

## 2.1. Bakışın Üç Diyagramı

Seminerinde Lacan, bakış kavramını üç diyagram ile anlatır. Lacan, bu üç diyagram ile tarihsel bir bakış anlatısı değil, bakışın tarihüstülüğünü, bir önceki kısımda belirtildiği gibi varoluşumuzdaki önemini ve işlevini göstermeyi amaçlamaktadır. Lacan'ın üç diyagramı bize sanat konusunda da fikir verici düşünceler sunmasıyla anlamlıdır. Üç diyagramda da bakış ile ilişkimiz ve ona karşı nasıl korunduğumuz gösterilir. Üç diyagram ile görsel sanatların bakış karşısında imge, tablo ve perde ile bakışı uzaklaştırarak onun özneyi tedirgin edecek varlığını savuşturulmayı amaçladığı üzerine düşünebiliriz (Leader, 2004: 44).

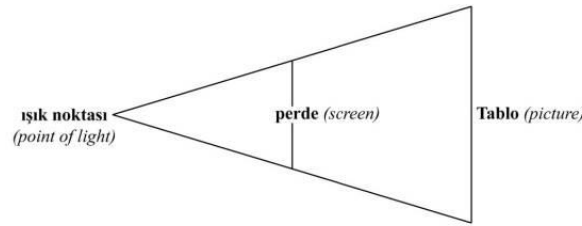


Görsel 1: Lacan'ın bakış konusundaki ilk diyagramı



İlk diyagram (Görsel 1) şunu söylemektedir: ‘Geometral nokta’ adı verilen yerde özne konumlanmaktadır. Bu öznenin görme alanıdır. Nesne yani görme alanı içinde varlık bulan şey ile özne arasındaki imge, nesnenin görme alanı içinde sabitlenmesidir. Bakış ise bu diyagramda nesneden hareket etmektedir. İmge, koruyucu veya güvenli yüzey olarak öznenin görme alanı görevini almıştır. Lacan için bu diyagramda öznenin nasıl yakalandığı önemlidir. Bakış, nesne içinden imgeye yansıyarak, kendisine hakim olunur gibi görünse de aslında o imge içinden hareket edebilir kabiliyetini korumaya devam etmektedir. O zaman imgeler kesinleşmiş işaretler değildirler. Kesinlikleri kadar kendilerinden kaçan bir bakış olgusuna sahip olabilirler<sup>3</sup>.

Özne, görme alanının merkezinde olarak her şeyi kendisinde toplamaktadır. Bu modern batı düşüncesinin diyagramı olarak da okunabilir. Merkezi perspektif aynı zamanda gözlemcinin merkeze yerleştiği bir dünya tasarımı demektir. Özne bilgiyi elde eden, nesnesine de bilgi yoluyla hakim olan konumdadır. Lacan bu diyagram ile imgeye sızan bakışın, nesnelere dünyasında dolanımda olan bakışın kaçınılmaz olarak özneyi aldatıcı olduğunu söylemektedir<sup>4</sup>.



**Görsel 2:** Lacan’ın Bakış konusundaki ikinci diyagramı

İkinci diyagramda ise (Görsel 2) ışık noktasının perdenin üzerine düşerek tabloyu oluşturduğu görülmektedir. Burada özne tabloya içkindir, yani tablodadır. O olgusal anlamda bedenselliğini tabloda elde etmektedir. İlk diyagramda geometral noktada konumlanan özne bu diyagramda tabloda konumlanmaktadır.

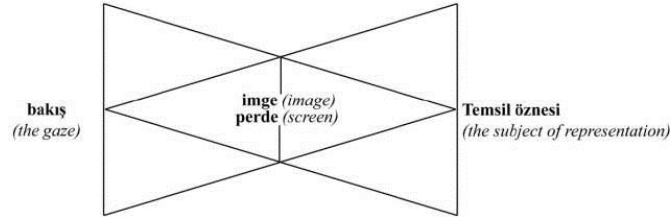
Burada yapıyı özne düzeyinde alıyorum, ama aslında gözün ışıkla kurduğu doğal ilişkide daha baştan var olan bir şeyi yansıtıyor. Ben perspektifi kavradığımız geometral noktada saptanan o nokta biçimli varlıktan ibaret değilim. Muhakkak ki gözümün tabanında tablo oluşuyor. O tablo kuşkusuz gözümün içinde. Ama ben tablonun içindeyim (Lacan, 2013: 104).

Özne tablonun içindedir. Bunu sanatçı açısından düşünmek gerekirse sanatçının kendisini tabloda göstermesi, orada özne olma isteğinde olmasıyla anlayabiliriz (Lacan, 2013: 109). Geometral boyutta yakalanan öznenin arzusuyla ilgisi ne ise tabloda yakalananın arzusuyla ilgisi sanatçının yaratım

<sup>3</sup> Çalışmamızın sınırlarını genişletmemek adına bu konuda Roland Barthes’in “Camera Lucida” eserindeki fotoğrafik imgelerin görme alanında özneyi nasıl etkilediğini anlatan kısımlarının örnek olması açısından değerli olduğunu belirtmeliyiz. Barthes, punctum adını verdiği ve verili olmayan imgeden birden görme alanına giren bir durumdan bahsettiği yerler imgede saklı bakış olasığını örneklemektedir (Barthes, 2011: 47).



isteği konusunda bir şeyler söylemektedir (Lacan, 2013: 101). Sanatçının tabloda varlık bulması ayna ile karşılaşan bebeğin kendi yansımada yaşadığı özneleşme sürecinin bir benzerini imgede yaşanmasıdır. Psikanalizin sanatçı benliği üzerinden incelemelerinin bir devamı olarak bu düşünce, sanatçının eserinde muhakkak kendisinden izler kattığını söylemektedir. İmgede saklı olan bu öznellik bakışın tuzaklarından kaçmak şeklinde de okunabilir. Ancak tablo bakışın tuzağından kaçmanın aracı gibi görünse de tabloda bakışla ilgili bir şeyler her zaman olacaktır (Lacan, 2013: 109).



**Görsel 3:** Lacan'ın Bakış konusundaki üçüncü diyagramı.

Üçüncü diyagramda ilk iki diyagramın üst üste bindirildiği görülmektedir. Birinci diyagram ikinciyle sınırlandırılır (Silverman, 2006: 199). İmge/perde bakış ile temsilin öznesi arasındadır. Lacan, skopik boyutun işleyişini bu diyagram ile ifade eder (Lacan, 2013: 114). İmge/perde bakış ile temsilin öznesi arasında dolayimli bir ilişki kurmaktadır. Temsil öznesinin bulunduğu yerde, kişi bakışın ürünü olduğunu bilir. Çünkü bakış sayesinde o görünür hale gelmektedir.

Öznenin görünürlük alanında kuruluşunun en temelindeki işlev budur. Beni görünürlük alanında temel olarak belirleyen şey dışarıdaki bakıştır. Bakış vasıtasıyla ışığa girer ve ışığın etkisini bakıştan alırım. Dolayısıyla bakış, ışığın vücut bulmasını sağlayan araçtır ve bakış, fotoğrafımın çekilmesini –sık sık yaptığım gibi yine bir kelimeyi bileşenlerine ayırarak kullanmama izin verirseniz- fotoğrafımın çıkartılmasını sağlayan araçtır (Lacan, 2013: 114).

Öznenin başkası tarafından kendisine bakıldığını bilmesi de kendi mevcudiyetinin bilincinde olmasıdır (Lacan, 2013: 114). Perde/İmge bakışa karşı bir mesafelendirme, onun gücüne karşı bir koruyucudur. Skopik alanda nesnelere çevrili olan özne kendisini güvence altında hissedebilir. Çünkü o nesnelere karşı bilişsel anlamda donanımlıdır. Bilen görevindedir. Nesnelere özneye bakışı, öznenin bunun hissettiği an kendi varlığında kırılma meydana getirecektir (Lacan, 2013: 117).

### 3.Resmin Bakışı

Kişi bir yere bakarken kendisine de bakıldığını bir süre sonra hissedebilir (Leader, 2004: 35). Bu algılama ne kültürel ne de tarihseldir. Her zaman söz konusudur. Bakış konusunda dünyadaki kültürlerin ortak tavırlarının kem gözden kaçınma veya onu kontrol etme şeklinde olması da rastlantı olarak görülmemelidir. Bakış konusunda geliştirilen yorum ve stratejiler kültürel anlamda ciddi bir birikim olarak karşımızda durmaktadır (Taburoğlu, 2018).



Resimler ötekinin bakışı konusunda bize ne söylemektedir? İnsanın ürettiği imgeler kendi yaşantısı içinde varoluşunu genişletmek, iz bırakmak, dünyaya karşı yorumunu üretmek ve doğayla eş derecede denilebilecek başka bir doğayı, kendi yaşam alanını üretmesi demektir. Kültür ifadesi ile eş olabilecek bu doğa, sembolik düzen içinde dilsel bir yapılanışla varlık bulmaktadır. İmgeler de bu dünyanın dillerinden birisidir ve en önemlisidir. Çünkü tüm dilsel düzen imgeler ile ilgilidir. Resim imgeleri de Lacancı diyagramları aklımızda tutarak ötekinin bakışı karşısında tedirginlik ile kendinden geçmenin arasındaki gerilimi düzenlemektedirler. Bu gerilim kendisine bakıldığını bilen insanoğlunun tedirginliği ile ötekinin kendisinin kurucu unsuru olduğunu bilmesidir (Leader, 2004: 41). Resim ve diğer görsel sanatlar ise bu tedirgin edici durumu perdelemek için vardılar (Leader, 2004: 45). Bu perdeleme gerçek ile karşılaşmanın temsil edilemez boşluğu karşısında hem o boşluğa duyulan arzuyu hem de dilsiz kalmayı engellemeyi amaçlamaktadır. Sanatsal temsillerin meydana getirdiği mesafelerin bir yerde anlamının bu olduğu söylenebilir. Yine de tablo, öznenin güven verici alanını hissettirse de bu kesin görülmemelidir.

(...) tabloda daima yokluğunu fark edebileceğimiz bir şeyler vardır- algıda tersi olur. Görmede, gözün ayırıcı gücünün o noktada azami etkisini ortaya koyduğu merkezi alandır bu. Bu merkezi alan tablolarda kaçınılmaz olarak namevcuttur, tabloda onun yerinde bir delik bulunur- sonuç itibariyle gerisinde bakışın bulunduğu gözbebeğinin yansımasıdır bu delik. Dolayısıyla, hele de tablo arzuyla ilişkiye girdiğinde, merkezi bir perdenin yeri hep kendini belli eder; bu pere vasıtasıyla, tablonun karşısında, geometral alanın öznesi olarak ben silinirim (Lacan, 2013: 116).

Bu silinme durumunu hissetmek, kişisel bir deneyim olarak değerlendirilebilir. Her resim bu durumu hissettirmeyebilir de. Ancak illüzyonlar aldatıcı olmaları yanında donukluklarıyla dünyamıza yabancı bir dünyaya izleyiciyi davet etmektedirler. Bu davet yüzeyde güven verici bir yol veya tersi olarak izleme edimini zora sokan bir özellik sergileyebilir. Her ikisinde de tanınmanın, tablonun izleyicisiyle simetrik ilgisinin olsa bile bu simetrinin kırılğan olduğunu söylemek mümkündür.



**Görsel 4:** Kar Manzarasındaki Avcılar (1565).

Albert Dürer'in "Kar Manzarasındaki Avcılar"ında (Görsel 4) ağaçların perspektif kısaltımlarıyla çizdiği rota gözü kendisine çekerken resmin derinliğinde meydana gelen manzara





avcılarının omzundan izleyiciyi karşılamaktadır. İzleme edimi Dürer'in matematiksel hesaba uygun olarak nitelenebilecek kompozisyon düzeniyle şekil kazanmaktadır. Ağaçların oluşturduğu rota, derinlik duygusunun belirsiz güçlenişini, gözün önünde açılan parsel parsel dilimlenmiş doğayı sanki içinde geçiyormuş gibi bir düzene sokmaktadır. Resmin sunduğu izleme edimi gözün kendisini kaybetmesini engellemektedir. Ressam hangi biçim dilini kullanırsa kullansın böyle bir izleme edimini meydana getirir ve izleyiciye görme alanını sunmuş olmaktadır. Ancak karanlıkta kalan, belirsiz, yüzeyde birden fırlayan, birden kendisini gösteren dilsel ifadede temsili imkansız olana işaret eden, izleyici için heyecan verici veya merak uyandırıcı denilebilecek bir dizi duygu durumuna neden olan bakış, ressamın isteğiyle veya istem dışı olarak da kendisini gösterebilir. Burada bakışın özne üzerindeki gücü olduğunu söyleyebiliriz.



**Görsel 5:** Köle Gemisi (1840).

William Turner'ın "Köle Gemisi" (1840) kesit olarak görünür dünyanın maddiliğinin fırtına ile karışmış kaotik renk kümelenmeleriyle belirli bir anının resmidir. Ne izleyici ne de ressam belirli bir yerde sabitlenecek bir görme alanına sahiptir. Ölümün temsili, batmakta olan gemiden atlayan ve ölecekleri belli olan ancak küçük lekeler halinde fırtına panoramasında kaybolur gibi duran köleler üzerinde değildir. Sahneye girmek isteyen ölüm, fırtınanın debdebesiyle şekillenirken izleyici, bakış alanını kaybetmektedir. Resmin akademik ölçütlerin dışında kalan bu tavrı (Gombrich, 1992: 286) aslında merkezi izleyici ve ressam konumunu bozmasıyla ilgilidir. Turner'ın sert eleştirilere maruz kalması, resmin anlamlandırma tavrı olarak Rönesans'tan bu yana gelen görme tarzının bozulmasını gösteriyor olmasıyla alakalıdır. Bu iki bakış alanında öznenin konumu tabloda kendisini konumlandırma ve konumlandırılmama şeklinde kendisini göstermektedir. Bu kısımdan sonraki incelemelerde de benzer ikili bir durumu görmek mümkün olacaktır.

### 3.1.Lekenin İşlevi Ve Hiper Gerçekçi Manzara

Yüzeyde izleyicinin işlevi, görme alanının düzenlenmesiyle beraber yüzeydeki imgeler arası düzen içinde belirlenmiştir. Bu durum, izlemenin terbiye edildiğinin, resmin bir dilinin olduğunun



izleyicisine hissettirilmesidir. Rönesans sonrası sanatın estetikleştiği, imgenin de kült değeriyle birlikte estetik değer kazanmasıyla izleme ediminin köklü bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir (Danto, 2010: 26). Yanılsamanın yükselişi, Yunan ve Roma sanatlarındaki mimesisin geri dönüşüyle ve yeniden doğuş dönemi düşüncesinin özne merkezçilliğiyle anlamına kavuşmuştur. Böylelikle Rönesans resminde yüzeyde dolanan bakış, hakim bir görme alanı içinde karakterini kazanmıştır.

Mimesis, basitçe gerçekliği yansıtma olarak görülmemelidir. Mimesis, nesnelerin düzenini sağlayarak yüzeyde öznenin dolaşabileceği bir dünya meydana getirmektir. Perspektifli mekan illüzyonu bu amaca hizmet ederek, nesnelere arası büyüklük-küçüklük, uzaklık-yakınlık gibi ilgiler meydana getirerek onları düzene sokmayı amaçlamıştır.

Çünkü sanat neyin "üst" ve "alt", "ön" ve "arka", "sağ" ve "sol" olacağına kendisi karar verme hakkını elde edince, özneye sadece, aslında başından beri onun hakkı olanı vermiştir -yani antikçağında haksız yere (ama kuşkusuz tinsel-tarihsel bakımından bir zorunluluktan dolayı) nesnel özelliği olarak mekana atfettiği şeyi özneye geri vermiştir: Modern resimsel mekanın yön ve uzaklık konusundaki keyfilik, modern zihinsel mekanın yön ve uzaklık konusunda gözetildiği ayrımsızlığa işaret etmekte ve bunu onaylamaktadır (Panofsky, 2013: 55).

Yeniden doğuş döneminin görüş alanına keşfedici bir tavırla hükmetmek isteyen öznenin bakış karşısında zafer kazanmak istediği söylenebilir. Rönesans epistemesi, doğada saklı olan imzaların, Tanrı'nın işaretlerinin bilinmesi ve düzenin matematiksel ve geometrik paradigma ile kavranması üzerine kuruludur (Foucault, 2001: 58). Panofsky bunu vurgularken yine de nesnelerin düzensizliklerinin perspektifli alanın içine girmek için direndiğini de belirtmiştir (Panofsky, 2013: 53). Bu direnç Lacan'ın bakış kavramıyla oldukça ilgilidir.



**Görsel 6:** Büyükelçiler (1533).

Lacan'ın bakış üzerine seminerinde verdiği örnek Hans Holbein'in "Büyükelçiler" (Görsel 6) adlı tablosudur. Bu tablo bakışın direncini göze getirilmesiyle iyi bir örnektir. Holbein'in tablosu, yeniden doğuş döneminin görme alanına nasıl hakimiyet kurduğunu göstermektedir. Öyle ki bu



çalışmayı Rönesans'ın manifestosu olarak okumak da mümkündür. Resimde iki büyükelçinin etrafını sarmış olan çeşitli nesnelere, keşifte bulunmayı, bilgiyi üretmeyi ve de sanatsal beğenin inceliğini göstermektedirler. Resimde zenginlik, biriktirmenin gücünün gösterimi, Rönesans dönemi kuzey geleneğinde Orta Çağ'dan kalma minyatür inceliğiyle oldukça etkili verilmiştir. Dönemin optik bilimiyle ilgilenmesi Holbein'in işçiliğinin teknik arka planı ve görme üzerine ne gibi anlamlar yüklediği konusunda da bir şeyler söylemektedir. Sahne o kadar güçlü bir görme ile verilmiştir ki her nesne uzaklıkları ve yakınlıkları düşünülmeden aynı bakış açısı ve mesafe içinde gösterilmiştir. İzleyiciye yakın olan zemin çizgileri ile en geri plandaki Osmanlı halısı aynı detaycılıkla işlenmiş, tüm nesnelerin görünürlüğü eşit şekilde verilmiştir. Resmin alt tarafındaki anamorfik biçim ise bu düzenin içerisinde leke görevi gören etkisiyle bozucu bir göreve sahiptir.

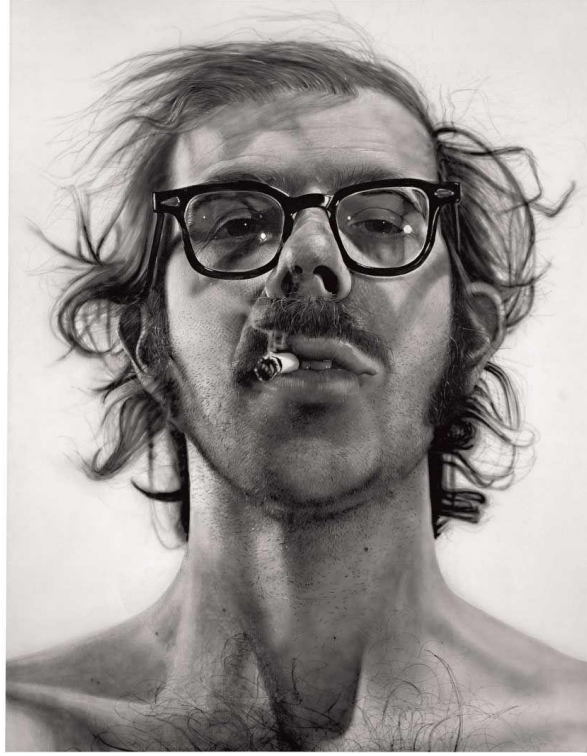
Kurukafa olduğu ilk bakışta bile anlaşılabilir olan bu biçim, resmin içine aniden giriveren bir işgalci, yüzeyde dolaşan gözü, onun izleme edimine şekilde veren kompozisyonu bozar görevdedir. İzleyici, resme karşıdan belli bir mesafe ile resmin gösterdiklerinin algılayabileceği şekilde bakarken bu şekil onun bakış açısını bozmaktadır. İzleyicinin anamorfik şeklin, kurukafa olduğunu görebilmesi için belli bir açı değişimi ve hatta bedenini dik konumdan farklı konuma getirmesi gerekmektedir. Lacan, bu şekilden hareketle öznenin hiçleşmesinin görüldüğünü yazar. Nedir bu hiçleşme? Psikanalitik açıklama ile içiştir edilmenin "imgede cisme bürünmesi", "arzuların temel dürtüler çerçevesindeki bütün örgütlenmesinin bir merkezde" toplanmasıdır (Lacan, 2013: 97). Kısacası öznenin görme alanına hükmetmesinin sabitliğinin bozulmasıdır (Lacan, 2013: 99,100).

Eski Yunanlı Zeuxis ile Parrhasios arasında geçen olayda Zeuxis'in çizdiği üzümleri gagalamak isteyen kuşlar hikayesi, sanat tarihindeki yanılsama mitlerindedir. Kuşların aldatılışı, kendilerini imgeye teslim etmeleri, imgenin gerçeğinin yerini alacak kadar ustaca resmedilmesiyle ilgilidir. Parrhasios ise kendi resmini örten örtüyü Zeuxis'in kaldırmasını istediğinde Zeuxis resimdeki örtüyü ellemeye ve kavramaya çalıştığı an yanıldığını görmüştür. Örtü de üzümler gibi resmin ta kendisidir (Leader, 2004: 46,47). Hem kuşlar hem de ressam Zeuxis, yanılsamanın büyüyle aldanmışlardır. Bu anlatıda ilginç olan ise kuşlar ve Zeuxis'in imgeyi gerçeğiyle karıştıracak kadar ortak gören tanıma refleksleridir. Bilinçli bir varlık olan insanın doğada kendi düzeni içinde gelişimi bilinç düzeyinde düşünülemez kuş ile aynı durumu yani illüzyonu tanımayı paylaşması da oldukça ilginçtir.

Yirminci yüzyıl hiper gerçekçi resimlerinin de benzer bir duyum ve duyguya hitap ettiği görülmektedir. 1960'lı yıllar ile birlikte popülerleşen hiper gerçekçi resimler mimesise geri dönüşü



akla getirebilirler. Ancak hiper gerçekçi resimler Rönesans dönemi resimlerinin ayna olduğu düşüncesini oldukça ileri düzeye taşımaktadırlar<sup>5</sup>.



Görsel 7: Büyük Otoportre (1967-1968).

Chuck Close'un otoportresi (Görsel 7), Zeuxis ve Parrhasios'un imgeleri gibi izleyiciyi kandırmaktadır. Canlılık o kadar ileri düzeydedir ki göz birden ölüm ile karşılaşabilmektedir. Resimde canlılık duygusunu düşündürten aslında sigara dumanının yavaş süzülüşüdür ve onun dışında boyutuyla izleyicisini kuşatan yüz görme alanını zapt etmeye çalışmaktadır. Close'un otoportresinde gösterme arzusu tedirgin edici aşırı detaycılıkla buluşmaktadır. Yüzdeki her nokta, ince ince kılların resmedilişi Holbein tarzı mesafe kaybının benzeridirler. Ancak imgeler mesafe koymak için vardılar. İmgeler birer perde görevi görerek nesnesine ve dolayısıyla bakışın zapdetici kuşatıcılığına karşı dururlar. Close ise hiper gerçekçi tarzın özelliğini, göstermenin gücünü kullanmıştır. Hiper gerçekçi resmin yanılsama konusundaki bu tavrı modelin yerini alma arzusundaki imgeyi bize sunmaktadır. Bu yüzden hiper gerçekçi resimlere yapılacak övgü teknik açıdan onların güçlü olmaları değildir. İmgenin gerçekliği kuşatan gücünü izleyicisine sunmalarıdır. Lacan'ın dediği gibi ve pek çok ressamın da bildiği gibi resim, bir tuzaktır. Her resmin olduğu gibi Close'un resmi de tuzaktır. Lacan ressamın "bakış için değil göz için bir şey" sunduğunu söylerken (Lacan, 2013: 109) ressamın gözü aldattığını söylemiş olur.

<sup>5</sup> Rönesans resminin Platoncu ayna metaforunu tersine çevirerek yanılsamaya verdiği bilimsel denilebilecek bir değer söz konusudur. Bunu pek çok dönem metinlerinde görebiliriz. Bunlardan belki en önemlisi Leonardo Da Vinci'nin "Paragone"sidir (2015).



Hiper gerçekçi resim gerçeklik algısıyla oynayan tehlikeli yerine geçme oyununda bakışın zaptedici gücünü, tedirgin edici varlığını kullanmak istemektedir. Hiper gerçekçi imgenin canlanacakmış gibi durması da bunu göstermektedir. İmgenin canlanacakmış gibi olması ise tekinsiz etkiyi beraberinde getirecektir. Freud'un "Tekinsiz" makalesinde cansızın canlanacakmış gibi olmasının insanda tekinsizlik duygusu meydana getirdiğini yazar (Freud, 1999: 339). Close'un canlanacakmış gibi duran ancak Roma ölüm maskeleri gibi ölümü hatırlatan yüzünün imgesi de böyle bir amaca sahiptir.

### 3.2.Yüzün Gizemi

Portre resim geleneğinde yüzün bir benzerini görme, sanki aynaya bakar veya birisiyle konuşur gibi kendisini onda görebilme şeklinde anlaşılmalıdır. Başkasının yüzünde kendini görme biçimsel simetrik ilişki içinde uzuvların yerli yerinde birbirlerini karşılaması, görmenin kesişmesidir. Modern portrelerde ise insan biçimi, deforme etmeler veya groteskleştirmelerle bu simetriyi bozmaktadırlar.

İlkel sanatları akla getiren bu tarz resimlemeler, ilkel sanatlardaki temsili arzulamamaktadır. İlkel olarak görülen dünya resminde özne ve nesne ilgileri diyalektik ve öznenin hükmettiği şekilde değildirler. Her şey bir araya gelmiştir ve ontolojik sınıflandırmalar kesin ayrımların olmadığı bir dünya tasavvurunu üretmektedir. Modernist resmin ilkellik ilgisi ise imgesel olana, öznenin kurulmuş ve sembolüğün içindeki varoluşuna karşı görsel, dokunsal ve işitsel olanı yüceltmesiyle ilgili görünebilir. İlkele dönüş, modern insanın kurallı kültür dünyasından kaçarak rahata ermesi olmuştur.



**Görsel 8:** Ağlayan Kadın (1937).

Picasso, insanı bedensel bir tutulmaya hapsederek salt sese indirgeyebilmektedir. O'nun "Ağlayan Kadın" (Görsel 8) portresi bunun en nitelikli örneğidir. Kübizm ile birlikte nesneleşen insan, Picasso'nun resminde kendisine benzerini göremediğinden batılı soylu güzelliğin ertesinde geriye



giden bir ilkellik görmüştür. Bu geriye gidiş, batılı ilerlemeci düşüncenin ve bu ilerleme içinde öznenin konumunun yükselen ve dönüşen, gittikçe güçlenen kaderinin yok sayılmasıdır. Çarpık biçimlenme bakışın hakim olamadığı tedirgin gözler ve ağızdan çıkan ses ile güçlü bir etki meydana getirmektedir. Bu, ressamın kendisini koruduğu dünyasıdır. Picasso, resimleri konusunda gördüğü her şeyin, dünyanın "bir güneş ışığının içinde uçuşan toz parçacıklarından farklı" olmadığını ifade etmiştir (Manguel, 2002: 200). Bir başkasını yok saymak, ötekini silmek Picasso'nun ressam gözünde diğerlerine karşı aldığı konumu göstermektedir. Ancak sanat eseri kendi başına yaşar. Sanatçısının izlerini taşıyor olsa bile onu aşarak, onun düşünemeyeceği bir şekilde varlık bulur. Picasso'nun amacı tasarımlarını anlık ve hızla meydana getirmek olsa bile, çabasının bakışı kontrol etmek olduğu, bunun için ise ötekini elde etmek istediği söylenebilir. Çalışmamız özellikle Freud'un sanatçı yazılarıyla gündeme gelen psikobiyoğrafî özelliği içermese de Picasso özelinden kısaca yaşamındaki hız ve sürekli değişen tarzın ötekini hazzını elde edememek ve bununla yüzleştiği an diğerine geçmek olduğu ifade edilebilir.

Francis Bacon'un portreleri (Görsel 9) bir yönden benzerlik işaretlerini elinde tutarken bir yönden de insan biçiminin bozulduğu akış halini akla getirmektedir. Picasso'nun resimlerinde insan biçimi sivilize edilmiş şekillere dönüşürken, Bacon'da akış halindeki yüz, gözlerdeki bakışın sabitliğiyle ters bir etki meydana getirmektedir. Bacon'un resimlerine bakan izleyici kendisi göremez. Kendi yitimini görebilir. Bacon'un portreleri karşısında izleyicinin bakışı karşılık bulamadığı için yalnız kalmaktadır. Ayna imgesi karşısında kişinin kendisini görmesi kendisini başkalarının yüzünde görmesinden sonra kendisiyle buluştuğu diğer bir andır.



**Görsel 9:** Lucian Freud (1965).

Lacancı ayna evresi bebeklerin kendi bütünlüklü benliklerinin parça parça imgelerini birleştirerek ve yanlarındaki yetişkin ile girdikleri iletişim içinde kendi farkına vardıkları bir dönemdir (Tura, 2015: 76). Lacancı imgesel evre, görsel anlamda kendi benlik imgemizin inşasını bize gösterirken başkasının bakışıyla buluşmamızı anlatmaktadır. Bu başkası yetişkin birisi, anne veya baba ya da bir başka kişidir. Portrelerde buna benzemektedir. Resimde saklanan canlılık, ideal anın yaşamın gelip geçiciliğinde kalıcı olmasıdır. Portre resimlerinin amacı bu kalıcılığı sağlamaktır. Aynada imge kaybolur, çünkü aynada kendisine bakan onu terk ettiğinde imgesiyle ilgisi bitmiş



olacaktır. Ancak resimdeki imge kalıcıdır ve sürekli bakmaktadır. Gözler, dudaklar, burun, saçlar veya gövde izleyiciye bakmaktadır.

Bacon kalıcılık amacıyla değildir. Akıp giden ve sürekli dönüşüm anında olacak olan portreler her ne kadar modelleri olsa bile onlarla bağımlı kopartmışlardır. Bacon'un portreleri için fotoğrafı kullanması hazır imgenin ilhamından faydalanmak veya teknik anlamda kolaycı bir yol gibi düşünölmeye müsaittir. Bacon'a düşen ise yüzü sürekli değişim halinde düşünmektir. Akıp giden uzuvlar içinde belirsizleşen yüz, boya lekeleri ve geçişlerinin oluşturduğu asimetrik ilişkide izleyicisine kendi benzerini göstermeme isteğindedir. İzleyici kendisini tabloda gördüğü an akıp giden formlar bilmeceğinde neyin ne olduğunu belirleme durumunda kendisini buluverir. Ancak Bacon resimlerinde bir bilmece sormaz. O tabloda özneyi var eder gibi dururken ona huzursuz edici başkallıkları, onların bakışlarını öne sürer. Bu huzursuzluk öznenin bütüncül imgesinin bozulabileceği endişesiyle ilgilidir.

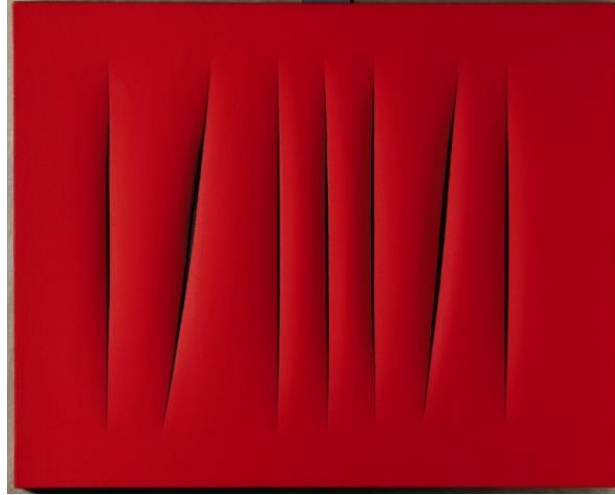
Bacon, anlatısal sahnelemeler kurmama konusunda ısrarcıdır (Bacon, 2011: 677). Tek başına kalmış figürler, büyük bir boşluk içerisinde dolanmakta olsalar da onlar sadece bir rotayı kat ederler (Deleuze, 2009: 23). Anlam dizgesi içinde jestler ve mimikler karşılık bulamazlar. Portrelerde de katedilen ve bitmeyen yüzün hareketi izleyicinin simetrik bakışının bozulduğu bir asimetri sunar. Bunun öznenin kendisini aşması olarak görmek de mümkün olabilir. Ancak modern bireyin ontolojik statüsünde organizma olarak insan bir hayvan olarak görülse bile onun üzerindedir. Bir et olsa bile tinsel anlamda diğer organizmalardan farklıdır. Bacon, Picasso gibi, bu ontolojiyle oynayarak öznenin görüş alanına bir leke gibi girer. Picasso bitmeyen bir sesi hissettirmek isterken Bacon sürekli değişen lekeleri özneye sunmaktadır.

### 3.3.Yüzeyin Gücü Ve Kara Delikler

Lucio Fontana'nın kesik tuval yüzeyleri (Görsel 10) lekenin başka işlevini akla getirmektedir. Fontana, düz ve tek renkli yüzeyde açtığı çizik ile tuvalin yüzeyinde yırtılma meydana getirirken görsel bir aldanma da üretmiş olur. Tuval bezinin oluşturduğu siyah hat, boyasal etki gibi düz rengin yanında yer almakta ve onunla boyasal bir birleşim meydana getirmektedir. İzlemeyi ilk başta yakalayan ancak kesik hissedilmesiyle görmenin bozulduğu bir etki ile karşılaşılması Fontana'nın kesik tuvallerinin meydana getireceği deneyimin uygun bir betimi olabilir. Burada izleyicinin görüşünün yüzeyin ardında olana doğru kaymasına neden olan merakı resimsel olana dair ontolojik ve epistemolojik düzenin kırılmaşmış bilgisine sanki tuvalin ardında onun asılı olduğu duvar değil de namevcut olanın kendisiyle sonuçlanmaktadır. Fontana'nın çalışması resim yüzeyini doldurmayı tersi istikamette boşaltmaya ve boşluğun gücünü göstermeye bunu kesik tuval yüzeyinin ardında olana doğru bir kapı açmayla gerçekleştirmektedir. Ancak bu boşluk düşüncesi Yves Klein'deki dingin boşluğundan (Klein, 2002: 19) çok kesik meydana getirdiği karanlık öteki tarafın yüzeye



dolabileceği şüphesi ya da tamamen onda olanları kendisine alarak onu boşaltacağı şeklindedir. Lacancı imgesel ve sembolikten başka üçüncü esaslı kavram olan gerçek burada devreye girmeye müsaittir.



**Görsel 10:** Mekan Kavramı (1965)

Fontana, tuvaldeki kesik ile ontolojik bir oyun oynamaktadır. Yüzeyde açılan derinlik yüzeyin kendi maddesinden oluşmaktadır. Boya etkisine benzeyen siyahlık, fırça veya benzeri bir aracın neden olduğu leke şeklinde görünmektedir. Fontana'nın tuvalin ardına bakma önerisi sembolik anlamda tuvalin önündeki doğa veya dış dünyayı değil, tuvalin kendi derinliğinin kendisinde saklı olduğunu söylemektedir (Fontana, 2011: 695). Fontana, tuvale uyguladığı kesikler ve delme işlemleriyle sanki bedene zarar veriyormuş gibi şiddet edimini izleyicisine sunmaktadır. Renk tayfında en güçlü olan kırmızının yüzeydeki şiddeti güçlendiren varlığı veya tersine beyaz yüzeyin sakin ve sonsuzluk imasında bulunan varlığı delikler ve kesiklerle her türlü şiddeti anımsatabilmektedir. Kesik ve ardındaki karanlık, gerçek ile olan yüzleşmenin meydana getirdiği endişeyi işaretlemiş olur. Karanlığın içinden çıkacak olanları veya kapı aralığı misali kesilmiş tuval bezinin gerginliğinin ardında neyin olduğunu bilememek yüzeydeki görme alanını bakışın istilasına bırakmaktadır.

İzleyici, izleme edimini sanatçının zorlamasıyla görme alanını kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya kalarak gerçekleştirmek zorundadır. Tuvalin taşıdığı dünyanın yokluğu, üzerindeki kesiğin ardında dış dünyanın varlığının olmadığını ima eden karanlık, Batı resim sanatı tarihinde yüzlerce yıl gelen resmin doğaya açılan bir pencere olduğu düşüncesine modernist bir negatif katkıdır. Bu katkı Holbein'in bilinçli anamorfik şeklindeki gibi yanılısamayı, öznenin doğayı çerçevelemesini delip geçen lekenin mevcudiyetini güçlendirmek ile gerçekleşmektedir. Fontana, gerçek'in belirsizliğini, sembolik olana, anlamlandırma düzeneklerine direnç gösteren varlığını göze getirerek benliği delip geçen bakışı görünür hale getirmektedir.





**Görsel 11:** Kavuşma (1952)

Jackson Pollock'un yüzeyde (Görsel 11) gezerek resmini meydana getirmesini resim yapma deneyimini yazı yazma benzeri bir deneyime dönüştürmesi gibi görebiliriz. Yüzeyde ressamın konumu tıpkı izleyicinin ki gibi belli bir mesafeden yüzey ile fırça yardımıyla ilişkide olmaktadır. Pollock, tuval bezinin üzerinde dolanarak performatif bir ressam edimi ortaya koymuştur. Tuvalinin karşısında sabit şekilde duran ressamın gözü hareket eden bedeninin, gözün asıl olmasını geriye iten rastlantısal boya damlalarıyla bedensel olanı göstermektedir. Pollock'un sanki kağıda damlatılmış mürekkep izlenimi veren disiplinsiz, kendiliğinden boya damlatmalarının büyük yüzeylerinin duvara asıldığında meydana getirdiği öznenin görme alanını bozan bir kapsayıcılıktır. Pollock'un resimleri ölçüleriyle gözün sınırlarını aşma arzusunda olduklarını belli etmektedirler. Yakınlaşmak ve uzaklaşmak, resmi genel olarak ve özel bir yerini görme isteğiyle hareket etmek Pollock resimlerinin izleyicisine sunduklarıdır. Lekeler gözün hareketini yorar şekildedir. Belli bir yere yoğunlaşmak ise imkansızdır. Bir orman gibi gözü ele geçiren bir güce de sahip bu resimler, görme alanını belirlediği gibi işgal ederler.

Pollock'un resmi, lekenin özneye bir yer sunmadığı, belli bir görme açısıyla kendisine yaklaşılsa bile tümünün görülemeyeceği bir durum sunmaktadır. Bu tavır, görme alanını delip geçen ve özenin konumunu hiçe sayan, tablodaki varlığını ise Turner'in önerdiğinin ötesine götürerek sabitliğini bozar şekildedir. Turner, Kant'ın güvenli yücelik deneyimi konusunda olayın karşısında belli bir mesafe ve güvenli yerden bakmaya olanak vermektedir (Kant, 2006: 105-116). Ancak Pollock bu güvenli yeri yok sayarak, büyük yüzeyleriyle sergileme alanına hücum eden bir başka mekansallık meydana getirir. Pollock, mural resminin zamanı geldiğini söylemiş olsa da duvar içinde açılan lekesele yığıntılar sabitliği olmayan bir görme alanını üretmektedirler (Pollock, 2011: 610).



## SONUÇ

Sanat eseri dünyayı anlamının yollarından birisidir. Hegel, estetik derslerinde sanatın hakikati göze getirme gücünün geçmişte kalmış olduğunu ve yeni sanat dünyası olan modern sanata girişte geleceğin sanatı karşısında izleyicinin sanat felsefesi ile uğraşması gerektiği imasında bulunmuştur (Hegel, 1994). Modernist sanattan günümüze sanat ideolojik bir bakış ile inşa edilerek, hakim ideolojik çerçeveler ve sahnelemeleri ters yüz edebilmektedir. Modernist sanattan bu yana genel beğeniye uymamak, akademik kurallara karşı olmak, şok edici etkiler içermek, izleyicisini esere dahil etmek, bitimsiz eserler üretmek, provakatif bir anlatım tarzını önemsemek gibi birbirlerini destekler gibi duran stratejilere rastlanmaktadır. Dünyayı anlamak, onun verili şekilde anlaşılmasını reddetmek ve bunun için var olan bakış açılarını, temsilleri eleştirmek, onları bozmaktan geçmektedir. Dünyayı anlamak yerine, mevcut hale getirilen dünyaları, yaşantının gerilerde kalan etkilerinin ve anlamlarını göze getirmek sanatın amaçladıklarındandır. Bu yüzden bakışın, elde edilmesi imkansız duran ve özneyi hakim konumundan edebilecek güçte olan bu durumun sanatçılar için ilgi çekiciliği söz konusu dünyayı anlamak konusunda sarsıcı bir gösterim sunmak açısından düşünülmelidir.

Resmin bakışı zapt etmesini beklemek ise imkansızdır. Ancak ressamın bakışı göze getirme çabası yirminci yüzyıl batı resminde çokça görülen bir durumdur. Bunun nedeni sanatın kendi üzerine düşünen tavrının resmin sınırlarına kadar gidilmesinde kullanılmasıdır. Lacancı bakış kavramı da, sinemada olduğu gibi, resim sanatının bu durumu konusunda fikir verici bilgiler ve düşünceler içermektedir. Bu çalışmada da Lacancı bakış konusunda kendisinin ürettiği düşünceleri ele alarak örnekler üzerinden ressamın bakış ile ilişkisini araştırmaya çalıştık. Bunu gerçekleştirirken Lacancı bakış kavramı ile dönemin ressamları arasında ortaklıkların olduğunu söylemek herhalde abartı olmayacaktır. Her iki tarafın da temsilin sınırlarını düşünmek ve bakış olgusu hakkında fikirler üretildiği görülmektedir. Her ikisi de zamanlarının ortak fikir hakkında bir yorumu, öznenin ademi merkezi konumunun aslında ne kadar kaygan olduğunu söylemektedir.



## KAYNAKÇA

- Bacon, F. (2011). **David Sylvester'le Söyleşi**. Çev. Sabri Gürses. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antalojisi içinde ss. 676-680. İstanbul: Küre Yayınları.
- Barthes, R. (2011). **Camera Lucida**. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Castanet, H. (2017). **Lacan'ı Anlamak**. Çev. Baturalp Aslan. İstanbul: Encore Yayıncılık.
- Danto, A. (2010). **Sanatın Sonundan Sonra**. Çev. Zeynep Demirsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Da Vinci, L. (2015). **Paragone/Sanatların Karşılaştırılması**. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Deleuze, G. (2009). **Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı**. Çev. Can Batukan ve ece Erbay. İstanbul: Norgunk yayınları.
- Fontana, L. (2011). **Beyaz Manifesto**. Çev. Sabri Gürses. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antalojisi içinde ss. 693-697. İstanbul: Küre Yayınları.
- Foucault, M. (2001). **Kelimeler ve Şeyler**. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Freud, S. (1999). **Sanat ve Edebiyat**. Çev. Dr. Emre Kapkın ve Ayşen Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1992). **Sanat ve Yanılsama**. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hegel, G. F. (1994). **Estetik I**. Çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler. İstanbul: Payel Yayınları.
- Homer, S. (2013). **Jacques Lacan**. Çev. Abdurrahman Aydın. İstanbul: Phoenix Yayınları.
- Kant, I. (2006). **Yargı Yetisinin Eleştirisi**. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları.
- Klein, Yves (2002). **Chelsea Oteli Manifestosu**. Çev. Deniz Artun ve Alpagut Gültekin. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- 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.
- Leppert, R. (2009). **Sanatta Anlamın Görüntüsü**. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Manguel, A. (2002). **Picasso: Şiddet İmgesi**. Sanat Dünyamız sayı 83 içinde ss. 199-206. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- McGowan, T. (2012). **Gerçek Bakış**. Çev. Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Say Yayınları.
- McGowan, T. ve KUNKLE S. (2014). **Lacan ve Çağdaş Sinema**. Çev. Yasemin Ertuğrul. İstanbul: Say Yayınları.
- Nasio, J.D. (2009). **Jacques Lacan'ın Kuramı Hakkında Beş Ders**. Çev. Murat Erşen. İstanbul: İmge Kitabevi.
- Panofsky, E. (2013). **Perspektif: Simgesel Bir Biçim**. Çev. Yeşim Tükel Kılıç. İstanbul: Metis Yayınları.
- Pollock, J. (2011). **İki Açıklama**. Çev. Sabri Gürses. Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antalojisi içinde ss. 610-611. İstanbul: Küre Yayınları.
- Silverman, K. (2006). **Görünür Dünyanın Eşiğinde**. Çev. Aylin Onocak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



Taburoğlu, Ö. (2018). **Nazar Başkası Nasıl Görür?**. İstanbul: Dođu-batı Yayınları ZİZEK S. (2012). **Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İstediğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktunuz Her Şey**. Çev. Burcu Erdoğan. İstanbul: Agora Yayınları.

Tura, S. M. (2015). **Freud'dan Lacan'a Psikanaliz**. İstanbul: Kanat Yayınları.

Zizek, S. (2004). **Yamuk Bakmak**. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.

### Görseller Kaynakça

**Görsel 1:** Lacan'ın bakış konusundaki ilk diyagramı  
<https://gokhankiyici.wordpress.com/author/gokhankiyici/>. [30.10.2018].

**Görsel 2:** Lacan'ın Bakış konusundaki ikinci diyagramı.  
<https://gokhankiyici.wordpress.com/author/gokhankiyici/>. [30.10.2018].

**Görsel 3:** Lacan'ın Bakış konusundaki üçüncü diyagramı.  
<https://gokhankiyici.wordpress.com/author/gokhankiyici/>. [30.10.2018].

**Görsel 4:** Kar Manzarasındaki Avcılar (1565). <https://smarthistory.org/pieter-bruegel-the-elder-hunters-in-the-snow-winter/> [30.10.2018].

**Görsel 5:** Köle Gemisi (1840).  
<http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVGhlX1NsYXZlX1NoaXA>. [30.10.2018].

**Görsel 6:** Büyükelçiler (1533). [https://tr.wikipedia.org/wiki/EI%C3%A7iler\\_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/EI%C3%A7iler_(tablo)). [30.10.2018].

**Görsel 7:** Büyük Otoportre (1967-1968). <https://walkerart.org/collections/artworks/big-self-portrait>. [30.10.2018].

**Görsel 8:** Ağlayan Kadın (1937). <https://www.pablocicasso.org/the-weeping-woman.jsp>. [30.10.2018].

**Görsel 9:** Lucian Freud (1965). <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8237233/Francis-Bacon-and-Lucian-Freud-a-friendship-in-portraits.html>. [30.10.2018].

**Görsel 10:** Mekan Kavramı (1965). <http://www.alaintruong.com/archives/2018/03/29/36275510.html>. [30.10.2018].

**Görsel 11:** Kavuşma (1952). <https://www.jackson-pollock.org/convergence.jsp>. [30.10.2018].