T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI
PLASTİK SANATLAR SANAT DALI

FOTOĞRAF SANATINDA TEKİNSİZLİK: ROGER BALLEN FOTOĞRAFLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Eren GÖRGÜLÜ

KOCAELİ 2020

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
PLASTİK SANATLAR ANASANAT DALI
PLASTİK SANATLAR SANAT DALI

FOTOĞRAF SANATINDA TEKİNSİZLİK: ROGER BALLEN FOTOĞRAFLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

(SANATTA YETERLİK TEZİ)

Eren GÖRGÜLÜ

Danışman: Doç. Dr. Osman ODABAŞ

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 01/07/2020-15

KOCAELİ 2020

ÖNSÖZ

"Fotoğraf Sanatında Tekinsizlik: Roger Ballen Fotoğrafları Üzerine Bir İnceleme" adlı sanatta yeterlik çalışmam, fotoğraf sanatı içerisindeki yer alan tekinsiz imgelere ilişkin yazılı ve görsel kaynakların yeterince olmaması nedeniyle hazırlanmıştır. Tez süreci içerisinde değerli katkılarıyla bana yol gösteren, yardımcı olan ve beni bu çalışmayı yapmak için yönlendiren danışmanım Osman ODABAŞ'a teşekkürü borç bilirim. Tez izleme jüri üyelerinden M. Çağatay GÖKTAN'a inanılmaz enerjisiyle değerli fikirlerini ve görüşlerini benimle paylaştığı için çok teşekkür ederim. Tez izleme jüri üyelerinden H. Yarkın BİÇEN'e çalışmama ışık tuttuğu ve değerli yorumlarını benimle paylaştığı için minnettarım. Sanatta Yeterlik eğitimim süresince bana yardım eden Serkan ÇALIŞKAN'a, yardımlarını ve değerli düşüncelerini benimle paylaşan Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU'na, her daim yardımıma koşan sevgili kardeşim Nuray GÖÇMEN ve eşi Yılkut GÖÇMEN'e, ve ismini sayamadığım destekleriyle beni yalnız bırakmayan tüm dostlarıma en içten dileklerimle teşekkürlerimi iletmek isterim.

Son olarak bu çalışmanın ortaya çıkmasında aslında en büyük desteği olan, çalışmalarımı gerçekleştirebilmem için anlayışla çocuklarımızla ilgilenen, hayatımın her alanında bana yardım eden sevgili eşime yürekten teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ i
İÇİNDEKİLER ii
ÖZET iv
ABSTRACT vii
RESİMLER LİSTESİ x
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TEKİNSİZ'İN KAVRAMSAL OLARAK AÇIKLANMASI 24
1.1. DİLBİLİMSEL OLARAK TEKİNSİZ 24
1.1.1. Freud ve Lacan'da Tekinsiz 27
1.1.2. Heidegger ve Maurice Merleau-Ponty'de Tekinsiz 35
1.2. TEKİNSİZ KAVRAMININ PSİKANALİZ İLE İLİŞKİSİ 38
1.2.1. Tekinsiz, Psikanaliz ve Sanat İlişkisi 44
1.3. TEKİNSİZ MEKÂN 50
1.4. TEKİNSİZ NESNE 56
1.5. SANAT YAPITI ve TEKİNSİZLİK 62
1.5.1. Tekinsiz ve Temsil İlişkisi 66
1.5.2. Tekinsiz ve Beden İlişkisi 67
1.6. SANATTA TEKİNSİZ ESTETİK 79

İKİNCİ BÖLÜM

2. FOTOĞRAFTA TEKİNSİZLİK 137
2.1. XIX. YÜZYIL FOTOĞRAF SANATINDA TEKİNSİZLİK 143
2.2. XX. YÜZYIL AVANGARD FOTOĞRAF SANATINDA TEKİNSİZLİK 159
2.3. POSTMODERN FOTOĞRAFTA TEKİNSİZLİK 182
2.3.1. Tekinsizin Fotoğraf Sanatında Ölüm Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi 187
2.3.2. Tekinsizin Fotoğraf Sanatında Çift Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi 211
2.3.3. Tekinsizin Fotoğraf Sanatında Kaygı Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi 220

2.3.4. Tekinsizin Fotoğraf Sanatında Kurgu Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi 226

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ROGER BALLEN FOTOĞRAFLARINDA TEKİNSİZLİK 251

3.1. ROGER BALLEN 251

3.2. ROGER BALLEN FOTOĞRAFLARINA GENEL BİR BAKIŞ 265

3.2.1. Belgesel Fotoğraf Dönemi 265

3.2.1. Sanatsal/Kurgusal Dönem 277

3.3. BALLEN ve TEKİNSİZ 303

3.4. BEDENİN TEMSİLLERİ 311

3.4.1. Tekinsiz Bedenler 311

3.4.1. Tekinsiz Hayvan Bedenleri 317

SONUÇ 325

KAYNAKÇA 334

ÖZGEÇMİŞ 351

ÖZET

Felsefi bir düşüncenin ürünü olan sanat imgesi insanoğlunun dünya üzerindeki varlığından bugüne farklı şekillerde algılanmış ve temsil edilmiştir. Nitekim modern sanattan günümüze sanat imgesi; izleyicinin estetik anlayışını değiştiren, bozguna uğratan ve rahatsız eden bir tavır sergilemektedir. Sanatı temsil eden estetik deneyiminin farklı bir şekilde izleyici ile buluşması Sigmund Freud'un 1919 yılında yayımladığı 'Uncanny' (tekinsiz) makalesinde psikanaliz bağlamında incelediği 'tekinsiz' kavramı ile gerçekleşmiştir. 'Tekinsiz' sanatta temsil edilene karşı farklı bir bakış açısıyla bakılmasını talep etmektedir. 'Bastırılmışın geri dönüşü' anlamında kullanılan 'tekinsiz', ilk olarak Friedrich Schelling tarafından gündeme getirilmiş, ardından Ernst Jentsch ile tanınmış ve son olarak Freud tarafından geliştirilmiş bir kavramdır. Psikanaliz ile ilişkilendirilen 'tekinsiz' sonraki yıllarda diğer sosyal bilimler alanında da araştırılan bir konu haline gelmiştir. Dolayısıyla farklı sanat disiplinleri arasında da kendine yer bulan tekinsiz kavramı sanatsal temsillerin anlaşılmasında da kullanılmıştır.

Freud'un 'unheimlich' kavramı ile üzerinde durduğu tekinsiz, Lacan tarafından 'extimité' tanımıyla iç/dış sınırların arasındaki muğlaklığı ifade etmede kullanılmış ve tekinsizlikle ilişkilendirilmiştir. Martin Heidegger'in insan varoluşunun dramasına etki eden ve dünyada var olmanın fırlatılmışlığı sonucunda ortaya çıkan varoluşsal belirsizlik de ne içeri de ne de dışarıda hissi uyandırmaktadır. Bireyin yaşadığı bu belirsizlik aynı zamanda tekinsiz bir temayı ifade etmektedir. Tekinsiz kavramı hem gündelik hayatta yaşanan tekinsizlik hem de kurgusal tekinsizlik olarak değerlendirilebilmektedir.

İcat edildiği tarihten günümüze evrensel bir dil oluşturan fotoğraf, hem belgeleme hem kayıt altına alma hem temsil etme hem de sanat yaratma aracı olarak diğer sanat alanları arasında kendine ayrı bir yer bulmuştur. Kendi sınırlarını günümüz çağdaş sanatında aşan ve disiplinlerarası bir şekilde kullanılmaya başlayan fotoğraf, sanatta görme ve gerçeklik kavramları ile doğrudan ilişkili bir hale gelmiştir. Fotoğraf burada ve orada, şimdiki ve geçmiş arasındaki kurgusal alanın bulanıklaştırılmasında tekinsiz durumu ortaya çıkartmaktadır. Modern dönemden sınırların olmadığı

postmodern döneme sanatçıların söylemlerini anlatmada önemli bir araç haline gelen fotoğraf tekinsiz ait temaların kurgulandığı önemli sanat alanlarından birisi olmuştur.

Popüler bir imge üretim aracı olarak fotoğraf, sanat ve bilim çerçevesinde gördüğü ilgi sayesinde güzel sanatlar içerisinde kendine önemli bir yer edinmiş, sanatsal üretime yaratıcılık katmış ve toplumun her kesimine ulaşmıştır. Bu yaratıcılık içerisindeki temsil ifadelerinden biri olan tekinsiz tema hem psikanaliz hem de sanatsal üretimle ilişkilendirilmiştir. Ayrıca mekân ve nesne tekinsizi tanımlamada önemli kavramlar olarak görülmüştür. On dokuzuncu yüzyıl fotoğraf sanatı içerisinde tekinsiz temaların yansıması genellikle ölüm kavramı üzerinden şekillenmiştir. Ölüm kavramı tekinsiz temalar içerisinde bireyin en güçlü yaşadığı temalardan birisidir. Bu dünyadan ayrılan bireylere ait görüntüler geride kalan aileler için melankoli nesnesi haline gelmiş ve post-mortem fotoğrafçılığının bir göstergesi olmuştur. Paylaşımı ve dolaşımı gittikçe kolaylaşmaya başlayan fotoğraf, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında toplumların yaşadığı kaygıların görüntülenmesinde önemli bir araç haline gelmiştir.

Modernist hareketin içerisinde yaşanan yıkım ve savaş, temsilin inanırlığını üzerinde sarsıcı bir etki bırakmıştır. Sanat yapıtları içerisinde kendini ayrı bir yer bulan tekinsiz tema, fotoğraftan sinemaya resimden heykele edebiyattan mimariye sanatın farklı alanlarında etkisini göstermiştir. Ayrıca bireyin bedensel varlığı üzerinden değerlendirilen tekinsiz, kaygının merkezinde yer alan bedenin hem tanıdık hem de yabancı olma duygusu üzerindeki ikilem ile şekillenmiştir. Avangard sanat hareketleri içerisinde önemli bir yeri bulunan fotoğraf, yirminci yüzyıl başlarında yaşanan ve tüm dünyayı etkileyen savaş sonrasında tekinsiz tema içerisinde sıklıkla görülmeye başlanmıştır. Özellikle gerçeküstücü sanat akımı içerisinde kendisine ayrı bir yer bulan tekinsizlik, hem makine-beden hem ölüm hem de çift kavramları bağlamında sanat eserleri içerisinde kullanılmıştır. Freud'un 'tekinsiz'i açıklarken başvurduğu 'Kum Adam' hikâyesindeki Olimpia'nın otomat olması canlı/cansız arasında ortaya çıkan belirsizliğe vurgu yapmaktadır. Fotoğrafik görüntünün temelinde yatan ve daha önceden olmuş olanın geri dönüşü olarak görebileceğimiz durum çift kavramına karşılık gelirken aynı zamanda fotoğrafı doğası gereği tekinsiz yapmaktadır.

Modernist hareket sonrası sanat eserlerinin çoğaltım aracına göre metalaştığı ve temsilin sorgulandığı bir dönemin sonunda ortaya çıkan kavramsal sanat, mutlak doğrunun ve tekilliğin olmadığı postmodernist bakış açısına zemin hazırlamıştır. Sınırsız yeniden üretim aracı olarak fotoğraf, postmodernizm içerisinde diğer sanat alanları içerisinde etkin olarak kullanılmaya başlanmıştır. Tekinsiz temaların postmodern sanat anlayışı içerisinde oldukça popüler olması, kimlik ve beden konuları üzerine yapılan araştırmaların çoğalmasıyla sayesinde gerçekleşmiştir. Postmodern sanat içerisinde bedene yapılan atıfların sanat alanlarını etkilemesi sonucunda fotoğraf temelli işlerde başvurulan beden kavramı tekinsizliğin yaşandığı önemli bir alan olmuştur. Fantezi öğelerin, fantastik mekânların, bilinçaltının ve kurgusallığın sıklıkla karşılaşıldığı postmodern dönemdeki tekinsiz görüntüler, fotoğraf çalışmalarının önemli bir yapı taşı olmuştur.

Postmodern sanat anlayışının egemen olduğu yaklaşım içerisinde Roger Ballen'a ait fotoğrafların tekinsiz temadan aldığı referanslar, kurgusal tekinsizlik bağlamında ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafın sahip olduğu iletişimsel özelliğinin tekinsizlik aracılığıyla izleyici üzerinde yarattığı kaygı, sanatçı tarafından kurgusal olarak düzenlenmektedir. Ballen'ın bilinç ve bilinçaltı aracılığıyla kurgusal tekinsizlik bağlamında yarattığı çalışmaları izleyicinin bilinçaltına nüfuz etmektedir. İzleyici O'nun fotoğraflarını çoğu zaman karanlık olarak nitelemiştir. Bu karanlık içerisinde izleyicinin maruz kaldığı figürlerin görüntüleri, izleyicinin algısal dünyasını rahatsız etmekte, gerçekliği sorgulamasına sebep olmakta, kurgusal tekinsizlik aracılığıyla fantezi ve gerçeklik arasındaki sınırları muğlaklaştırmaktadır. Kurgusal tekinsizlik Roger Ballen'ın fotoğraf evrenine yapılan psikolojik yolculuğun kilit noktasıdır.

Anahtar Sözcükler: Modern, Postmodern, Tekinsiz, Fotoğraf.

ABSTRACT

The image of art, which is the product of philosophical thought, has been perceived and represented in different ways since the existence of mankind in the world. Indeed, the image from modern art to present; exhibits an attitude that changes, defeats and disturbs the viewer's aesthetic understanding. The meeting of the aesthetic experience representing the art differently was realized with the concept of "uncanny" which Sigmund Freud examined in the context of psychoanalysis in his "Uncanny" article published in 1919. "The Uncanny" demands a different perspective on what is represented in art. The "uncanny" used in the sense of "return of the suppressed" is a concept that was first brought up by Friedrich Schelling, then recognized by Ernst Jentsch and finally developed by Freud. The 'uncanny' associated with psychoanalysis has become a topic explored in other social sciences in the following years. Therefore, the concept of the uncanny, which has its place among different art disciplines, has also been used in the understanding of artistic representations.

The uncanny that Freud emphasized with the concept of "unheimlich" was used by Lacan to express the ambiguity between the inner/outer boundaries with the definition of "extimité" and was associated with the uncanny. The existential uncertainty that affects Martin Heidegger's drama of human existence and emerges as a result of the launch of existence in the world, does not have a sense of either inside or outside. This uncertainty experienced by the individual also expresses an uncanny theme. The concept of uncanny can be evaluated as both uncanny in everyday life and fictional uncanny.

The photography, which has created a universal language from the date it was invented, has found itself a separate place among other art fields as a tool for both documenting, recording, representing, and creating art. Photography, which transcends its own borders in contemporary art and has started to be used in an interdisciplinary way, has become directly related to the concepts of seeing and reality in art. The photo reveals the uncanny situation in blurring the fictional space between now and the past, here and there. The photography, which has become an important tool in expressing the discourses of the artists from the modern period to the postmodern period, where

there were no borders, has been one of the important art areas where themes belonging to the uncanny themes have been created.

As a popular image production tool, photography gained an important place in fine arts thanks to the interest it received in the framework of art and science, added creativity to artistic production and reached every segment of the society. The uncanny theme, one of the expressions of representation in this creativity, has been associated with both psychoanalysis and artistic production. In addition, space and object are seen as important concepts in defining the uncanny. The reflection of uncanny themes in the nineteenth-century photography art is generally shaped by the concept of death. The concept of death is one of the themes in which the individual lives the strongest. The images of individuals, who have left this world, have become the object of melancholy for families left behind and have become an indicator of post-mortem photography. The photography, which has started to be easier to share and circulate, has become an important tool for displaying the concerns of the societies in the late nineteenth century.

The destruction and war in the modernist movement had a devastating effect on the credibility of representation. The uncanny theme, which finds itself a special place in the works of art, has shown its effect in different areas of art from photography to cinema, from painting to sculpture, from literature to architecture. In addition, the uncanny, which is evaluated over the individual's physical presence, is shaped by the dilemma on the body's sense of being both familiar and foreign in the center of anxiety. The photography, which has an important place in the avant-garde art movements, started to be seen in the uncanny theme after the war, which took place in the early twentieth century and affected the whole world. The uncanny, which has found a special place especially in the surrealistic movement of art, has been used in works of art in the context of both machine-body, death and, couple concepts. The fact that Olimpia is a vending machine in the story of 'Sand Man' that Freud refers to while describing the "uncanny" emphasizes the uncertainty between living/inanimate. The situation, which we can see as the basis of the photographic image and the return of what has happened before, corresponds to the couple concept, at the same time, it makes the photography uncanny by nature.

Conceptual art, which emerged at the end of a period in which the works of art after the modernist movement were commodified according to the reproduction tool and the representation was questioned, paved the way for a postmodernist perspective without absolute truth and singularity. As an unlimited means of reproduction, photography has started to be used effectively in other fields of art within postmodernism. The fact that the uncanny themes are very popular in the postmodern sense of art has been realized thanks to the proliferation of research on identity and body issues. As a result of the reference to the body in postmodern art affects the fields of art, the concept of body, which is used in photography-based works, has become an important area where uncannyness is experienced. Uncanny images in the postmodern period, where fantasy elements, fantastic spaces, subconscious, and fiction are frequently encountered, became an important building block (constituent) of photography studies.

References taken by Roger Ballen's photographs from the uncanny theme within the approach dominated by the postmodern art approach emerges in the context of fictional uncanny. The anxiety created by the communicative feature of photography on the audience through uncanniness is regulated fictionally by the artist. Ballen's works that he created in the context of fictional uncanny through consciousness and subconscious penetrate the subconscious of the audience. The viewer often described his photographs as dark. In this dark, the images of the figures that the viewer is exposed to disturb the perceptual world of the viewer, causing him to question reality, and obscure the boundaries between fantasy and reality through fictional uncanny. The fictional uncanny is the key to the psychological journey into Roger Ballen's photographic universe.

Key Words: Modern, Postmodern, Uncanny, Photography.

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Lacan'ın extimité kavramını açıklarken kullandığı 'Möbius Şeridi'..... 33
Resim 2: Raoul Hausmann, 'Mechanical Head', 1919. 70
Resim 3: Tod Browning, 'Freaks', 1932..... 72
Resim 4: David Cronenberg, 'Crash' filminden bir sahne. 1996..... 74
Resim 5: Gustav Courbet, 'The Origin of the World' filminden bir sahne. 1866. 75
Resim 6: Marcel Duchamp, 'Given: 1 The Waterfall / 2. The Illuminating Gas'. 1946-1966. 76
Resim 7: Milattan sonra I. ve III. yüzyıl arasında mumyalanmış insanlara ait Fayyum Portreleri. 80
Resim 8: Hieronymus Bosch, 'Garden of Earthly Delights', (Dünyevi Zevkler Bahçesi), 1490-1510. 82
Resim 9: Francisco Goya, Los Caprichos, 1790. 83
Resim 10: Francisco Goya, Los Caprichos, 1790. 83
Resim 11: Francisco Goya, Pituras Negras, 'Saturn Devouring His Son', 1919-1924..... 84
Resim 12: Edvard Munch, 'The Scream', 1893..... 85
Resim 13: Frida Kahlo, 'Without Hope' (Umut Olmadan), 1945. 86
Resim 14: Gottfried Helnwein, 'Epiphany III', 1998. 87
Resim 15: Jean-Michel Basquiat, 'Untitled', (Two heads on gold), 1982..... 88
Resim 16: Anna Park, 'Real Estate', 2019..... 90
Resim 17: Anna Park, 'Parent Teacher Conference', 2019. (Kaynak: https://www.annaparkart.com/)..... 90
Resim 18: Jan Švankmajer, 'The Flat' filminden bir sahne, 1968..... 92
Resim 19: Guiseppe Arcimboldo, 'Flora', 1588..... 93
Resim 20: Giuseppe Arcimboldo, 'Rudolf II of Habsburg as Vertumnus', 1590-1591. 93
Resim 21: Jan Švankmajer, 'Dimentions of Dialoque', Exhaustive Discussion, 1982..... 94
Resim 22: Jan Švankmajer, Dimentions of Dialoque', Passionate Discourse, 1982. 95
Resim 23: Jan Švankmajer, 'Dimentions of Dialoque', Factual Conversation, 1982..... 95
Resim 24: David Cronenberg, 'The Fly', 1986. 96
Resim 25: Stanley Kubrick, 'The Shining'den bir sahne, 1980..... 97
Resim 26: Stanley Kubrick, 'The Shining' filminin ikonik görüntüsü, 1980. 98
Resim 27: Alfred Hitchcock, 'Foreign Correspondent' filminden bir sahne, 1940. 100
Resim 28: David Lynch, 'Eraserhead' filminden bir sahne, 1997. 101
Resim 29: David Lynch, 'Eraserhead' filminden bir sahne, 1997. 101
Resim 30: Volker Schlöndorff, 'The Tin Drum' filminden bir sahne, 1979. 102
Resim 31: Chris Cunningham, 'Come to Daddy', 1997. 108
Resim 32: Chris Cunningham, 'Rubber Johnny', 2005. 109
Resim 33: 'Passage de I'Opera'. 1822-1935. 111
Resim 34: Frederick Kiesler, 'Endless House' (Sonsuz Ev), 1950..... 112
Resim 35: Frederick Kiesler, 'Endless House' (Sonsuz Ev) eskizleri. 112
Resim 36: Bernard Tschumi, 'Parc de la Villette', 1998. 113
Resim 37: Peter Eisenman, 'House VI', 1972-1975. 114
Resim 38: David Fisher, 'Dynamic Tower', 2008-..... 115
Resim 39: Shigeko Kubota, 'Vagina Painting', Performans, 1965..... 116
Resim 40: Carolee Scheemann, 'Interior Scroll' (Dahili Tomar), 1975. 116
Resim 41: Orlan'a ait ameliyat performansı, (Plastic Surgery Performance), 1993..... 118
Resim 42: Auguste Rodin, 'The Hand of God', (1896-1907)..... 119

Resim 43: Auguste Rodin, ‘Walking Man’, (1877-1878)..... 120
Resim 44: Bruce Nauman, ‘From hand the mouth’, (1967). 121
Resim 45: Bruce Nauman, ‘Carousel’, (1988)..... 122
Resim 46: Robert Gober, ‘Untitled’, (1989-1992)..... 123
Resim 47: Berlinde De Bruyckere, ‘Into one another I to P.P.P.’, 2010-2011. 124
Resim 48: Kiki Smith, ‘Born’, Bronz Heykel, 2002..... 125
Resim 49: Patricia Piccinini, ‘Subset Red’, 1997. 126
Resim 50: Patricia Piccinini, ‘Big Mother’, 2005..... 126
Resim 51: Sarah Sitkin, ‘Bodysuits’, 2018. 127
Resim 52: Sarah Sitkin, ‘Passive Collaboration’, 2014. 128
Resim 53: Marc Quinn, ‘Self’, 1991..... 129
Resim 54: Marc Quinn, ‘Alison Lapper Pregnant’, 2005. 130
Resim 55: Damien Hirst, ‘The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living’,1991..... 132
Resim 56: Damien Hirst, ‘This little piggy went to market, this little piggy stayed at home’ (1996)..... 132
Resim 57: Damien Hirst, ‘God Knows Alone’, 2007. 133
Resim 58: Erik Kessels, ‘24 Hour Photo Installation’, 2011. 135
Resim 59: Erik Kessels, ‘24 Hour Photo Installation’, 2011. 135
Resim 60: Alexander Gardner, ‘Lewis Payne’, 1865. 141
Resim 61: Alphonse Le Blondel, ‘Ölüm Sonrası’ (Postmortem, yak. 1850)..... 146
Resim 62: Gustave Hotz, Post mortem fotoğraf, t.y. 147
Resim 63: Adrien Alban, ‘Portrait post-mortem du Comte de Cavour, 1861..... 148
Resim 64: William H. Mumler, Spirit Photography, 1870. 150
Resim 65: Charles Eisenmann, Freak Photography, 1880..... 152
Resim 66: Charles Eisenmann, Freak Photography, 1880..... 152
Resim 67: George Eastman Evi Koleksiyonuna ait Victoria dönemi başsız portre..... 153
Resim 68: George Eastman Evi Koleksiyonuna ait Victoria dönemi başsız portre..... 154
Resim 69: Richard Mansfield, Çifte Pozlama, 1887..... 155
Resim 70: Resim: Izabelle Coe McKee, 1892. 155
Resim 71: Hannah Maynard, ‘Unexpected Tea Party’, Multiple exposure, 1893. 156
Resim 72: William Hope, Spirit Photography, 1920. 157
Resim 73: William Hope, Spirit Photography, 1919. 157
Resim 74: Hannah Höch, ‘Trauer (Sadness)’, Photomontage with Collage, 1925..... 162
Resim 75: Hannah Höch, ‘Strange Beauty’, 1929. 163
Resim 76: Claude Cahun, ‘Que me veux tu? (Ne istiyorsun?)’, 1928..... 164
Resim 77: Claude Cahun, ‘Autoritratto’, 1929..... 164
Resim 78: Frantisek Drtikol, Fotopurizm, 1935. 166
Resim 79: Frantisek Drtikol, ‘Salome’, 1925. 166
Resim 80: Frantisek Drtikol, ‘Mother Earth’,1930..... 167
Resim 81: Herbert Bayer, ‘Humanly Impossible’, 1932..... 168
Resim 82: Hans Bellmer, ‘La Poupée’, 1935..... 169
Resim 83: Hans Bellmer, ‘La Poupée’, 1935..... 171
Resim 84: Hans Bellmer, ‘Poupeé Varyasyon Sur le Montaj d' une Mine ure Articulée’ Minotaure 6, 1934-1935..... 172
Resim 85: Dora Maar, ‘Untitled (Shell hand)’, 1934..... 173
Resim 86: Dora Maar, ‘Pére Ubu’, 1936. 174

Resim 87: Lee Miller, ‘Portrait of Space’, 1937. 175
Resim 88: [By Lee Miller with David E. Scherman],‘Lee Miller in Hitler's Bathtub’, 1945. 177
Resim 89: Raoul Ubac, ‘Nebula’, 1939. 178
Resim 90: Raoul Ubac, ‘Soufflage’, 1942. 178
Resim 91: Herbert List, ‘Trepanation, 1944. 180
Resim 92: Herbert List, ‘Operation des Schielens’,1944. 180
Resim 93: Luis Bunuel, ‘Un Chien Andalou’, 1929. 181
Resim 100: Duane Michals, ‘The Spirit Leaves the Body’, 1968. 188
Resim 101: Duane Michals, ‘Dr. Heisenberg’s Magic Mirror of Uncertainty’, 1998. 188
Resim 102: Jeffrey Silverthorne, ‘Lovers Accidental Carbon Monoxide Poisoning’, 1973. 190
Resim 103: Jeffrey Silverthorne, ‘Beating Victim’, 1972. 191
Resim 104: John Rivers Coplans, ‘Self-Portrait/Oto-Portre’ (Torso, Front), 1984. 192
Resim 105: Manabu Yamanaka, ‘Gyahtei’, 1995. 194
Resim 106: Oliviero Toscani, ‘No-Anorexia’, 2007. 195
Resim 107: June Yong Lee, ‘Torso’, 2013. 195
Resim 108: Joel-Peter Witkin, ‘Still Life Mexico’, 1992. 197
Resim 109: Joel-Peter Witkin, ‘Picasso en los Disparates de Goya’, 1987. 198
Resim 110: Joel-Peter Witkin, ‘Ars Moriendi’, 2007. 198
Resim 111: Andres Serrano, ‘Blood and Semen’, 1996. 200
Resim 112: Andres Serrano, ‘Piss and Blood’, 1997. 200
Resim 113: Andres Serrano, ‘The Morgue Knifed to Death I’, 1992. 201
Resim 114: Andres Serrano, The Morgue ‘Death by Drowning II’, 1992. 202
Resim 115: Jan Saudek, ‘The Slavic Girl with Her Father’, 1998. 204
Resim 116: Walter Schels and Beate Lacotta, ‘Life Before Death’ Heiner Schmitz, İlk portre: 19 Kasım 2003 İkinci portre: 14 Aralık 2003. 206
Resim 117: Walter Schels ve Beate Lacotta, ‘Life Before Death’ Rita Schoffler, İlk portre: 17 Şubat 2004, İkinci portre: 10 Mayıs 2004. 207
Resim 118: Elizabeth Heyert, ‘The Travelers’,‘Anna Bell McGill’, 2003. 208
Resim 119: Elizabeth Heyert, ‘The Travelers’,‘Daniel Rumph’, 2003. 208
Resim 120: Elizabeth Heyert, ‘The Sleepers’, #7, 2010. 210
Resim 121: Elizabeth Heyert, series from ‘The Bound’, 2016. 210
Resim 122: Diane Arbus, ‘A Flower Girl at a Wedding’, 1964. 213
Resim 123: Diane Arbus, ‘Identical Twins’, 1967. 213
Resim 124: Sandro Miller, ‘Identical Twins’, 2014. 214
Resim 125: Hans Breder, from the series ‘Body/Sculptures’, 1969-1973. 215
Resim 126: Resim: Hans Breder, from the series ‘Body/Sculptures’, 1969-1973. 216
Resim 127: Wendy McMurdo, ‘Helen, Backstage’, Merlin Theatre (The Glance), 1996. 217
Resim 128: Wendy McMurdo, ‘The Somnambulist’, 1995. 218
Resim 129: Anna Gaskell, ‘Untitled’ #8, (Wonder), 1996. 219
Resim 130: Francesca Woodman, ‘House #3’, Providence, Rhode Island, 1976. 221
Resim 131: Francesca Woodman, ‘Space 2’, 1976. 223
Resim 132: Nobuyoshi Araki, ‘Marvelous Tales of Black Ink Series’ 09/14-96. 224
Resim 133: Nobuyoshi Araki, ‘Marvelous Tales of Black Ink Series’ 09/14-96. 225
Resim 134: Cindy Sherman, ‘Untitled Film Stills’ #48, 1979. 226
Resim 135: Cindy Sherman, ‘Untitled Film Stills’ #28, 1979. 227

Resim 136: Cindy Sherman, ‘Untitled Film Stills’ #30, 1979. 228
Resim 137: Cindy Sherman, ‘Untitled #250’, 1992. 229
Resim 138: Joan Fontcuberta and Pere Formiguera, ‘Solenoglypha Polipodida’, ... 230
Resim 139: Joan Fontcuberta and Pere Formiguera, ‘Centaurus Neandertalensis’, ... 231
Resim 140: Şahin Kaygun, ‘Mavi Saçlı Çocuk’, 1990. 233
Resim 141: Şahin Kaygun, ‘Gizli Yüz’ 1984. 234
Resim 142: Ahmet Öner Gezgin, ‘Adsız’, 1984. 236
Resim 143: Ahmet Öner Gezgin, ‘Adsız’, 1990. 236
Resim 144: Gregory Crewdson, Twilight serisinden ‘Untitled’, 2001. 238
Resim 145: Gregory Crewdson, ‘Untitled’, 2007. 238
Resim 146: Nazif Topçuoğlu, Sakadat w-girls, ‘Enfeksiyon’, 2001. 241
Resim 147: Nazif Topçuoğlu, Sakadat w-girls, ‘Ophelia’, 2001. 242
Resim 148: Saygun Dura, ‘Benim Gerçeğim’ sergisinden, 2005. 244
Resim 149: Saygun Dura, ‘Benim Gerçeğim’ sergisinden, 2005. 244
Resim 150: Orhan Alptürk, ‘Kartpostal Bedenler’, 2006. 245
Resim 151: Orhan Alptürk, ‘Düşbozan’, 2008. 246
Resim 152: Asger Carlsen, ‘Untitled’, 2010. 248
Resim 153: Asger Carlsen, ‘Untitled’, 2011. 249
Resim 154: Asger Carlsen, ‘Untitled’, 2011. 249
Resim 155: Asger Carlsen ve Roger Ballen, ‘Surrender’, 2016. 250
Resim 156: Asger Carlsen ve Roger Ballen, ‘Bending’, 2016. 250
Resim 157: Roger Ballen, ‘Ceylon’, 1979. 251
Resim 158: Roger Ballen, ‘Wall above bed’, 1984. 252
Resim 159: Roger Ballen, ‘Boy with guns’, 1993. 253
Resim 160: Roger Ballen, ‘Tommy, Samson and a mask’, 2000. 254
Resim 161: Roger Ballen, ‘Broken Bag’, 2003. 256
Resim 162: Roger Ballen, ‘Mimicry’, 2005. 257
Resim 163: Roger Ballen, ‘Collision’, 2005. 259
Resim 164: Roger Ballen, ‘Take off’, 2012. 261
Resim 165: Roger Ballen, ‘Gaping’, 2010. 263
Resim 166: Roger Ballen, ‘Assembly’, 2011. 264
Resim 167: Roger Ballen, 'Republic of China', 1979. 266
Resim 168: Roger Ballen, 'Timor', 1979. 266
Resim 169: Roger Ballen, 'Bathroom of Railway Worker', 1984. 266
Resim 170: Roger Ballen, 'Front Door', 1983. 266
Resim 171: Roger Ballen, ‘Facade', Aberdeen, 1984. 267
Resim 172: Roger Ballen, ‘Side View of Hotel', Middleburg, 1983. 267
Resim 173: Roger Ballen, ‘Old Man’, Ottoschoop, 1983. 268
Resim 174: Roger Ballen, ‘Old big game hunter with his wife’, Western Transvaal, 1987. 269
Resim 175: Diane Arbus, ‘A Jewish Giant at Home with His Parents’, 1970. 270
Resim 176: Roger Ballen, ‘Sergeant F de Bruin’ Department of Prisons employee Orange Free State, 1992. 271
Resim 177: Roger Ballen, 'Dresie and Casie', Twins, Western Transvaal, 1993. 272
Resim 178: Roger Ballen, 'Dejected', 1999. 273
Resim 179: Roger Ballen, 'Portrait of Sleeping Girl', 2000. 274
Resim 180: Roger Ballen, 'Puppy Between Feet', 1999. 275
Resim 181: Roger Ballen, ‘A boy Named Gary', 1998. 276

Resim 182: Roger Ballen, ‘Room of the Ninja Turtles’, 2003. 277
Resim 183: Roger Ballen, ‘Cat in box', 2002. 278
Resim 184: Roger Ballen, ‘One Arm Goose’, 2004. 278
Resim 185: Roger Ballen, ‘Head Inside Short’, 2001..... 279
Resim 186: Roger Ballen, 'Twirling Vires', 2001. 280
Resim 187: Roger Ballen, ‘Girl in White Dress’,2002. 281
Resim 188: Roger Ballen, ‘Boarding House’, 2008. 282
Resim 189: Roger Ballen, ‘Tree Hands’,2006. 283
Resim 190: Roger Ballen, ‘Squawk’, 2005..... 284
Resim 191: Roger Ballen, ‘Bath Scene’, 2012. 285
Resim 192: Roger Ballen, ‘Shack Scene’,2012. 286
Resim 193: Roger Ballen, ‘Serpent Lady’,2009. 287
Resim 194: Roger Ballen, ‘Five Hands’, 2006. 287
Resim 195: Roger Ballen, ‘Headless’,2006. 288
Resim 196: Roger Ballen, ‘Offering’, 2009..... 289
Resim 197: Roger Ballen, ‘Stare’,2008. 289
Resim 198: Roger Ballen, ‘Voices’, 2012. 290
Resim 199: Roger Ballen, ‘Face Off’,2010. 291
Resim 200: Roger Ballen, ‘Waif’, 2012. 292
Resim 201: Roger Ballen, Asger Carlsen, ‘Hard to Hear’, 2016. 293
Resim 202: Roger Ballen ve Asger Carlsen, ‘Carlsen and Ballen’,2016. 294
Resim 203: Roger Ballen, ‘Scared Cat’, 2016. 295
Resim 204: Roger Ballen, ‘Stretching’, 2016. 296
Resim 205: Roger Ballen ve Asger Carlsen, ‘Hug’,2016. (Kaynak: https://www.rogerballen.com/unleashed/). 297
Resim 206: Roger Ballen, ‘Entanglement’, 2016. 297
Resim 207: Roger Ballen, ‘Silence’, 2016..... 298
Resim 208: Jean Dubuffet, ‘Le Métafizyx’ (Metafizik),1950. 299
Resim 209: Brassai, ‘La Mort’ (Ölüm), Tarihsiz. 299
Resim 210: Roger Ballen, ‘Morphed’, 2016. 300
Resim 211: Roger Ballen, ‘Roly Poly’, USA, 1972. 300
Resim 212: Roger Ballen, ‘Man shaving on verandah Western TVL, 1986. 301
Resim 213: Roger Ballen, ‘Head below wires’, 1999. 302
Resim 214: Roger Ballen, ‘Altercation’, 2012..... 302
Resim 215: Roger Ballen, ‘Rituel’, 2011. 304
Resim 216: Roger Ballen, ‘Ambivalence’, 2003. 305
Resim 217: Roger Ballen, ‘Terrorized’, 2006..... 306
Resim 218: Roger Ballen, ‘Sliced’, 2007. 307
Resim 219: Roger Ballen, ‘Possessed’, 2009. 308
Resim 220: Roger Ballen, ‘Fallen’, 2011. 309
Resim 221: Roger Ballen, ‘Guardians’, 2011. 310
Resim 222: Roger Ballen, ‘Fragments’, 2005..... 312
Resim 223: Roger Ballen, ‘Wife of abottair worker holding three puppies’, Orange Free State, 1994. 313
Resim 224: Roger Ballen, ‘Prison warder and wife’, Southern Transvaal, 1986. 314
Resim 225: Roger Ballen, ‘Scavenging’, 2004..... 315
Resim 226: Roger Ballen, ‘Contemplation’, 2004..... 316

Resim 227: Roger Ballen, ‘Caged’, 2011. 318
Resim 228: Roger Ballen, ‘Smirk’, 2019. 319
Resim 229: Roger Ballen, ‘Rendezvous’, 2012. 319
Resim 230: Roger Ballen, ‘Puppies in the fishtanks’, 2000. 320
Resim 231: Roger Ballen, ‘Wiggle’, 2007. 321
Resim 232: Roger Ballen, ‘Relinquished’, 2010. 322
Resim 233: Roger Ballen, ‘Liberation’, 2011. 323

FOTOĞRAF SANATINDA TEKİNSİZLİK: ROGER BALLEN FOTOĞRAFLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

GİRİŞ

İnsanoğlunun yaşadığı toplum içerisindeki olayları, değişimleri, deneyimleri tanımlamak ve anlamak için oluşturduğu yolda bu değişkenleri yorumlayarak kendine bir söylem geliştirdiği bilinmektedir. Biçimsel göstergelerin bir dil oluşturacak şekilde bir araya gelmesi de iletişimi meydana getirirken; iletişimin özünde biçimlenen deneyim ve bu deneyimlerin gerçeklikle birlikte aktarılma arzusu iletişimi şekillendirmektedir. İletişim ile ilgili tüm tanımlar yaşanan tarihsel süreç içerisindeki siyasal ve toplumsal yapılanmaya paralel olarak eğilim göstermektedir. Raşit Kaya iletişimi "Bireysel varlığı ve toplumsal ilişkilerini iletişim yoluyla sürdüren insanı başka varlıklardan ayıran özelliklerden birisinde bu iletişimde bulunabilme yeteneği olduğunu ifade ve iletişimi en yalın biçimde, haberin bilginin ya da en genel anlamıyla kültürün insan topluluklarına dağıtımı" (Kaya, 1985: s.1) şeklinde tanımlarken; Brelsen ve Steiner "İletişim, bilginin, fikirlerin, duyguların, becerilen vb.'nin simgeler kullanılarak iletilmesi" (Mutlu, 1998: s.68), Ünsal Oskay ise "İletişim, birbirlerine ortamlarındaki nesneler, olaylar, olgularla ilgili değişimleri haber veren, bunlara ilişkin bilgilerini birbirlerine ifade eden insanların oluşturduğu topluluk ya da toplum yaşamı içinde gerçekleştirilen tutum, yargı, düşünce, duygu bildirişimleri" şeklinde ifade etmektedir (Oskay, 1994: s.15). Dolayısıyla insanoğlunun kendi deneyimlerini diğerlerine aktarma arzusu aynı zamanda varoluşun temelinde ortaya çıkan zamana ve ölüme karşı koyma dürtüsüyle açıklanabilir. Tüm bu deneyimler ile iletişim kurma becerisi zamanla insanoğlunun gelişen kabiliyetleri ile paralel olarak ilerlemiştir. Deneyimler insanın hem zihinsel hem de fiziksel olarak gelişmesine katkıda bulunmuştur. Bunun sonucunda insanoğlu kullandığı ifade biçimlerini ve çevresinde yaşadığı her türlü gelişimi daha iyi bir şekilde ifade etmeye başlamıştır. Yaşam içerisinde oluşan sosyal veya teknik biçimlerdeki değişiklikler, iletişimin şekillenmesinde yeni bir yol açmış ve iletişimde yeni arayışların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İletişim araçları içerindeki en önemli kavramlardan biri olan fotoğraf, iletişimin görsellik bağlamında önemli bir ifade biçimi olarak yaygınlaştığı günümüzde sembolleşen görsel imgeler şeklinde hayatımızın her alanında karşımıza

çıkmaktadır. Fotoğraflar tarihin birer kayıtlarıdır ve fotoğrafında bir tarihi bulunmaktadır. Sözüne ettiğimiz bu tarih içerisinde: fotoğraflanan şeylerin toplumsal tarih ile ilişkisi, fotoğrafın tonu, odak, pozlama, sınıf mücadeleleri, yaşamın içinden anlar, fotoğrafın teknoloji ile olan ilişkisi, insan ile doğa arasında gerçekleşebilecek her türlü olay varlık gösterebilmektedir. Ancak tarihin birer kanıtı olarak gördüğümüz fotoğrafın gelişmesi milattan önce IV. yüzyıla kadar dayanmakla birlikte karanlık bir mekâna giren ışığın görüntü oluşturabileceği oldukça uzun bir süredir bilinmektedir. 'Karanlık ve kapalı bir iç mekâna küçük bir delikten ışık girdiğinde, deliğin karşısında duran duvarda ters bir imge oluşacağı en azından iki bin yıldan beri bilinmektedir. Öklid, Aristoteles, İbni Heysen, Roger Bacon, Leonardo ve Kepler gibi birbirinden çok uzak düşünürler bu fenomeni kaydetmişler ve bunun insanın görmesiyle koşutluk oluşturup oluşturmadığını sorgulamışlardır' (Crary, 2015: s.39-40). XVI. yüzyılda bu yana bilinmekte olan ve bir çizim aracı haline gelen Camera Obscura'da (Camera: Oda, Obscura: Işık) oluşan görüntüleri saptamak için birbirinden bağımsız birçok kişi uğraş vermiştir.

Fotoğraf tarihi ile ilgili olarak Camera Obscura (Karanlık Oda/Kutu) oldukça önemli bir yere sahiptir. Camera Obscura, fotoğraf makinesinin öncüsü olarak tanımlanmaktadır. Yapısından dolayı içerisine ışık sızdırmayan bir oda şeklinde tasarlanmıştır. Bu oda içerisine dışarıdan oldukça küçük bir delik açılması sonrasında, delikten içeri süzülen güneş ışınlarını, dışarıdaki görüntünün tam tersi olacak şekilde içerideki duvara 'ters' olarak yansımaktadır. İlk olarak tarihsel gelişim sürecinde XVI. yüzyıldan itibaren birçok ressam tarafından bir çizim aracı olarak kullanılan camera obscura, fotoğrafın icat edildiği zamana kadar resim alanında sıklıkla kullanılmıştır. Bu tarihten itibaren camera obscura'ya objektif/mercek dahil edilerek netleme düzeneği eklenmiş ve görüntülerin daha keskin olması sağlanmıştır. Zamanla kullanımına bağlı olarak teknik yapısı gelişmiş ve süreci takip eden yıllarda dünyanın farklı bölgelerinde gerçekleştirilen camera obscura'ya yönelik teknik araştırmalar sonucunda fotoğrafın icadı gerçekleştirilmiştir.

"*1839 yılında fotoğrafın dünya kamuoyuna ilan edilmesiyle birlikte, matbaa makinesine benzer bir yeniden üretim aracı, sanatçılar tarafından, yararlı bulunduğu ölçüde sevinçle ya da kendi yeni üretimlerine meydan okuduğu ölçüde küçümseme ile*

karşılandı. 1839'da ilk daguerreotipini[1] *gören Fransız ressam Paul Delaroche'ın sıkça alıntılanan bugünden itibaren resim sanat ölmüştür ifadesi bu yeni sürecin abartılı değer yargısını dile getirir; abartılıdır, çünkü resim sanatı ölmemekle kalmamıştır, bu andan itibaren ressamlar bu yeni süreci ciddi olarak hesaba katmaya, hatta Fransa'da Nadar ya da Amerika Birleşik Devletleri'nde Samuel F. B. Morse gibi ressamlar, ressamlığın yanı sıra fotoğrafçılıkta yapmaya başlamışlardır*" (Price, 2014: s.39).

Fotoğrafın dünya kamuoyuna ilan edilmesinden sonra fotoğraf ve resim ilişkileri sürekli bir devinim halinde olmuştur. Fotoğrafın ilk algılanma şekli kolay ve hızlı imge çoğaltımı üzerine odaklanmıştır. Hızlı bir şekilde imge üretme özelliğinden dolayı toplum düzeyinde her kesimden insana ulaşması fotoğrafın etkin olarak kullanılmasının önünü açmıştır. Toplumun her kesiminden insanların fotoğrafa ulaşabilmesi 19. yüzyılda yaşanan gelişmelerin etkisiyle giderek daha da artmıştır.

19. Yüzyıl ile birlikte pozitif bilimlerde yaşanan ilerlemeler ve teknolojik gelişmeler aracılığıyla fotoğraf farklı bir boyut kazanmıştır. Fotoğrafın gerçeği yakalaması yeni bir görme biçimi meydana getirmiş ve dünyaya farklı bir gözden bakılmasını sağlamıştır. Görüntüye ait temsilin farklı görüşler aracılıyla tartışıldığını anlatan Victor Burgin *Fotoğrafı Düşünmek* adlı kitabında şöyle söylemektedir;

"*Fotoğraf gerçek dünyanın aracısız kopyası olarak doğanın yeniden temsili olarak görülür. Aracının kendisinin saydam olduğu düşünülür. Araç yoluyla taşınan ifadeler tarafsızdırlar; bu nedenle de doğrudurlar. 19. Yüzyılın fotoğraf üzerine yazılan yazıları, tekrar tekrar doğanın tarafsız temsili kavramıyla karşılaşır. Samuel Morse tarafından kullanılan 'güneş bilimi' ve Fox Talbot'un 'doğanın kalemi' terimleri esasında işçi olarak insanı göz ardı ederek güneşin doğrudan temsilini tartışır. Morse, 1940'da degerreyotip'i şu şekilde tanımlar: Doğanın kendisi tarafından; ellerindeki ışık kaleminin izini sürebileceği ufacık ayrıntılarla boyanmış… Doğanın kopyaları olarak değil, doğanın kendi bölümleri olarak adlandırılırlar. Aynı*

[1] İyotla hassaslaştırılmış yüzeye çekilen fotoğrafın civa buharına tutularak develope edildiği bir fotoğraf tekniği. 1839'da L.J.M. Daguerre tarafından keşfedilen bir teknik, ilk başarılı fotoğraf tekniği olarak kabul edilir.

yıl Edgar Allan Poe benzer bir neden üzerine tartışmaya girer. Gerçekte 'degerreyotip' düzlem, herhangi bir el işi resimden sonsuz derecede daha doğrudur. Eğer sıradan bir sanat eserini, güçlü bir mikroskop ile incelersek, benzerliğin doğayla olan bütün işaretleri yok olur. Ama fotoğrafik çizimi yakından incelenmesi, sadece daha mutlak bir gerçeği, görüntüyle temsil edilen şeyin mükemmel kimliğini ortaya koyar" (Burgin, 2013: s. 97).

Ayrıca fotoğrafın icat edildiği tarihten günümüz perspektifinden baktığımızda ise Yacavone şunları belirtir; "170 yıllık fotoğraf tarihine ve kuramına yirmi birinci yüzyıl perspektifinden bakıldığında, fotoğrafik iletişim aracının zengin ve çok katmanlı eleştirel, estetik, tartışmalı ve hicivli düşünceleri doğrulayan yaygın ama asla homojen olmayan bir külliyat ile karşı karşıya gelmekteyiz" (Yacavone, 2015: s.15).

İlk olarak resim sanatı ile karşılaştırılan fotoğraf daha sonraki yıllarda sanat olma yolunda hızla ilerlemiştir. Fotoğrafı teknik işlem olmaktan çıkarıp onu sanatsal bir ifade biçimi olarak anılmasını sağlayan isimlerden biri Amerikalı fotoğrafçı Alfred Stieglitz'dir (1864-1946). Nitekim fotoğraf, resim sanatıyla çokça ilişkilendirilmiştir. John Berger fotoğraf ile resim arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar: "19. yüzyıldan beri süregelen, fotoğrafın bazen bir sanat olduğu tartışmaları meseleyi çözmekten çok karmaşıklaştırmıştır; çünkü bu tartışmalarda her zaman resim sanatıyla karşılaştırmaya gidilmiştir. Oysa bir çeviri sanatının bir alıntı sanatıyla karşılaştırılması hiç işe yaramaz. Bu sanatların benzerlikleri, birbiri üzerinde etkileri yalnızca biçimseldir; işlev açısından hiç ortak yanları yoktur" (Berger, 1988: s.112). Sonrasında ise fotoğrafın görüntüyü doğrudan ve aracısız olarak meydana getirmesi fotoğrafın farklı alanlarda kullanılmasının önünü açmıştır.

Dünyayı tanımlama ve algılamamızda bize yön veren fotoğraflar birçok alanda kullanılmaya başlanmıştır. Berger, fotoğraf kullanım alanları ile ilgili olarak şöyle söylemektedir; "Fotoğraflar bilimsel araştırmalarda kullanılır; tıpta, fizikte, meteorolojide, astronomide, biyolojide. Fotoğrafik enformasyon toplumsal ve siyasal denetim sistemlerinde –dosyalar, pasaportlar, askeri istihbarat- kullanılır. Başka fotoğraflar kitle iletişim aracı olarak kullanılırlar. Her üç bağlamda birbirinden

farklıdır; bununla birlikte genellikle fotoğrafın doğruculuğunun –ya da bu doğrunun işleyiş biçiminin- her üçünde de aynı olduğu varsayılır" (Berger, 2016: s.90).

Fotoğrafın kullanım alanları dışında evrensel bir anlamı olduğunu Burgin ise ayrıca şu şekilde açıklar; "*Gerçek dünyada, görüntünün kendisi, 'doğal' ve uygun olarak belirir; okunurluğuna karar verilen varsayım, ana yapısından bağımsız bir yanıltıcı koyar gibi görünür. Hiçbir şeye gazete sayfasından ya da cüzdanından bir fotoğraf çekip çıkarıp, 'bu benim köpeğim diyen bir adamdan daha doğal olamaz. Çokça düzenli olarak, 'fotoğrafın kendine ait bir dili olduğuna'; 'konuşmanın ötesinde konumlandığına'; 'evrensel anlamın' mesajı olduğuna ilişkin bilgilendiririliz- kısaca fotoğraf, evrensel ve bağımsız bir dil veya işaret sistemidir"* (Burgin, 2013: s.97)

Birçok farklı alanda kullanılan fotoğraf özellikle güzel sanatlarda sanatçının kendini ifade etme aracı olarak yeni ve mekanik bir üretim biçimi şeklinde karşımıza çıkar. 20. Yüzyıl ile birlikte insanların sanatsal üretim biçimi etkileyen fotoğraf o dönemde yaşanan olaylarla yeniden şekillenmiştir. İnsanoğlunun kendini ifade etme biçimini en derinden etkileyen konuların başında yirminci yüzyılda yaşanan toplumsal ve kültürel olaylar gelmektedir. Bunun ardından ise teknolojik gelişmeler bu ifade biçimini derinden etkilemekle kalmamış, kökten değişikliklere de neden olmuştur. Gerçekliğin sanatta olan yansımaları da toplumsal olaylar ve teknolojik gelişmelerin etkisinde kalarak temsili görüntünün evrim geçirmesine sebep olmuş ve bunun sonucunda da betimlemenin yerine kayıt alma hâkim olmaya başlamıştır. Temsilin yerine geçmeye başlayan kayıt alma eylemi neredeyse tüm disiplinlerde anlamı ifade etme biçimlerinde değişikliklere yol açmıştır. Kayıt alma eylemiyle birlikte fotoğrafın kullanılması sanat dünyasında 'anlamın' ifade edilme biçiminde değişikliğe neden olmuştur. Sanat disiplinleri arasında etkileşim en üst seviyeye çıkmasına etki eden toplumsal olayların eleştirisi ile birlikte, sanatta geleneksele olan bakış açısı değişime uğramıştır.

Sürekli dönüşüm ve başkalaşım süreci içerisinde ilerleyen modern sanat anlayışı kendi içerisinde farklı dönemlere ayrılmış bir şekildedir. Geçmiş, gelenek, toplum, değerler her biri bu dönemde farklılaşmıştır. Birey ise modernliğin içerisinde değerlendirme, seçme, düşünce, fikirlerini ifade etme ve eylemde bulunmada özgür

bir biçimde varlığını sürdürür. Hem özgür hem de eleştirel olan modern birey, bu değerlerin yanında yaşamı oldukça tedirgin, sıkıntılı ve korku içerisinde yaşamaktadır. Toplumdan ayrı, yabancılaşmış ve kalabalıklardan uzak bir hayat sürmektedir. Merkezi bir konuma ulaşan birey, nesneler dünyası üzerindeki fikirlerini akıl yolu ile sınıflandırmaya başlamıştır. Modern bireyin elinde akıl, araçsallaştırılan bir aygıt haline dönüşmüştür. Akıl insanı otomatikleştirmiş ve birey kendinden istenileni mecburen yapmak zorunda bırakılmıştır. Modern akıl, yasa koyucu ve düzenleyici bir yapıda görünse de içerisinde duygusallıkta barındırmaktadır. Milliyetçilik, sosyalizm gibi ideolojilerin üretimi kitleleri bir arada tutmak için üretilen mitler halini almıştır. Kitle, özneliğin karşısında yer almakla birlikte modern özne kitle içerisinde yutulmaktadır ve yabancılaşmaktadır. Modern kültür bu karmaşık ortam içerisinde çatışmaların ve gerilimlerin ortasında yer almaktadır. Modern bireyin eleştirisi yapıldığında kendisine bakılması gereken ilk isimlerden birisi Sigmund Freud'dur. Freud bireyin, modern kültür içerisinde yer alan köken arayışını insan ruhuna yönlendirmesiyle bilinmektedir. İnsan ve hayvan arasındaki benzerliklerden yola çıkan bilime karşı kendi teorisi olan insana ait değişmezlerin insana ait ruhsal düzeyde incelenmesi üzerinde durmuştur.

Bastırılanın geri döndüğü ve tekinsiz duygularla sarılı modern özne kaygıyı, tedirginliği, dehşeti, yıkımı ve sallantıyı bir arada yaşamaktadır. 'Tekinsiz' kelimesi gündelik hayatta kullanıldığı biçimiyle 'bastırılanın geri dönüşümü' olarak ifade edilse bu düşünceyi ifade eden kavramsal boyut psikanaliz ile tanımlanabilir. James Elkins *Fotoğraf Kuramı* adlı kitabında Freud ve fotoğraf arasındaki bağlantıdan bahsetmektedir; "Hem Benjamin hem de Barthes için o halde fotoğrafın başka araçlarla algılanabilir olmayan görsel alanı ortaya çıkarma kapasitesi bulunmaktadır. Bu görünümün etkisi küçümsenmemelidir: Medyum, insan ruhunun hayal etme yeteneğinin açılımını geliştirir. Diğer bir deyişle Freud'un bilinçaltına ilişkin büyük keşfinin fotoğraf çağında ortaya çıkması tesadüf değildir" (Elkins, 2019: s.210). Tekinsiz (Uncanny); tanımadığımız, bilmediğimiz veya aşina olmadığımız bir durumun içerisinde yer alan rahatsız edicilik şeklinde tanımlanır. Almanca sözcük 'unheimlich' 'heimlich' (evsel), 'heimisch' (yerli) sözcüklerinin karşıtıdır ve 'tekinsiz' olanın, tanıdık, aşina ve bilinen olmayışından dolayı korkutucu olduğunu düşüncesine doğru yönelmektedir. Bir deneyim olarak da değerlendirilen tekinsizlik,

bireye kaygı, dehşet, tedirginlik ve rahatsızlık verebilmektedir. Geçmişte yaşanmış olayların veya durumların bilinçaltında bastırılması ve yeniden ortaya çıkması zamansal mesafenin etkisiyle huzursuzluk hissi verebilir. Dolayısıyla bu durumda tekinsizliğin başka bir ifade biçimi olabilmektedir.

Bireyin deneyimlemediği ve karşılaşmadığı yeni olgular üzerinden 'Tekinsiz'i yorumlayan Freud, kişinin kendisine tanıdık olmayana verdiği düşünsel ve ruhsal tepkiler olarak görmektedir. Freud, kişinin geçmişte yaşadığı olaylarla kurduğu bağın şekillenmesinde tanıdık olmayanla olan yabancılaşma halinin etkili olduğunu söyler. Sigmund Freud tekinsizlik makalesinde şöyle der: "Doğalında yeni ve bildik olmayan her şey korkutucu değildir ancak bu ilişki tersine çevrilmeye uygun değildir. Sadece yeni olanın kolaylıkla korkutucu ve tekinsiz bir hale gelebileceğini söyleyebiliriz. Bazı şeyler korkutucudur ama her koşulda değil. Onu tekinsiz kılmak için yeni ve yabancı olana bazı şeyler eklenmek zorundadır" (Freud, 1919: s.2). Tekinsiz'i bilinmeyen veya yeni olarak görmek yerine, tanıdık olanın, zihin içerisinde daha önceden kurulmuş olanın uğradığı baskılar sonucunda yeni bir hal alması şeklinde görebiliriz. Tekinsiz kavramının ortaya çıkışını kronolojik bir açıdan baktığımızda Friedrich Schelling'in (1775-1854), Ernest Jentsch (1867-1919), Sigmund Freud (1856-1939), Jacques Lacan (1901-1981), Martin Heidegger (1889-1976) ve Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)'nin düşünceleri kavram üzerinde oldukça etkili olmuştur. Psikoloji alanında ilk olarak Schelling'in tanımladığı 'tekinsiz', Jentsch'in belirsizlik teması üzerinde durmasıyla şekillenmiş, Freud'un 'uncanny' adlı çalışmasıyla tam olarak tanımlanmıştır. Lacan'ın 'extimité' kavramı, iç ve dış ayrımının muğlaklığından gelen tekinsizliği ifade etmektedir. Heidegger ve Ponty'nin tekinsiz ile ilgili tanımlamaları varoluşsal felsefenin bakış açısıyla ve bedensel varoluşla şekillenmektedir. Temsilin gerçek olan ilişkisi bağlamında gerçekliğini kaybetmesinin ardından gelen tekinsizlik durumu ise Foucault ve Baudrillard üzerinden değerlendirilebilir. Kurgu ve gerçek arasında şekillenen temsil kavramı, temsil ettiği şeyin varoluşsal bir karşılığını bulamaması tekinsiz tema ile ilişkilendirilebilir.

Tekinsiz kavramı özellikle on dokuzuncu yüzyılın ortasından itibaren felsefe, politika, edebiyat gibi farklı alanlarda, tarihsel süreç içerisinde topluma dair konularda da ele alınarak kullanılmıştır. Ancak psikanaliz içerisinde ayrı bir yeri olan tekinsiz,

Freud'un belirttiği ve tarihsel süreç içerisinde üzerine eklenen farklı yaklaşımlarla gelişmiş, kültür ve sanat üzerine üretilen düşüncelerin önemli bir tanımı olmuştur. Sanatın birçok alanında temsil edilen tekinsiz kavramı (bir arada bulunmaları zor ve neredeyse imkânsız olan kurgusal tekinsizlik, yaşamın içerisinde ve kültürde temsillerin dışında kalan gündelik hayatın tekinsizliği) çevresinde şekillenmektedir.

Bu çalışma modernden postmoderne fotoğraf sanatı içerisinde yer alan eserler ve Roger Ballen'ın fotoğrafları ile tekinsizin ilişkisi üzerine odaklanmaktadır. Bir arada bulunmaları neredeyse imkânsız olan biçimler sanatçının zihninde düzenlenerek sıradışı ve beklenmedik bir mekân içerisinde yeniden yorumlamaktadır. Sanatçı zihninde gelişen her biçim fotoğrafa taşındığında şimdiyi yansıtır ancak bu şimdiki zaman geçmişten çağrılmış olmanın, zihnin en derinlerinden çağırılmış olmanın bozucu, deforme edici, çarpıcı bir şekilde etkisini hissettirmektedir. Bastırılmış olanın geri dönüşümünde fotoğrafı oluşturan şimdinin geçmiş ile bağlantısı ve gelecekteki yansımaları kaçınılmaz olarak dönüşüme uğramış geçmiş, belirsizlik, yabancılaşma, tanıdıklık duygusunu yaşatacağından dolayı tekinsiz olacaktır. Dolayısıyla ortaya koyduğu çalışmalarında sanatçının temel amacı izleyiciyle iletişim kurmak şeklinde tanımlanabilir.

İnsanoğlu var olduğu günden bugüne sanatsal üretim, sanatçının etrafında yaşananları sanatçının üretme eylemiyle birlikte aktarılmasıyla hayat bulmaktadır. Ürettiği tüm çalışmalarını farklı şekillerde (tuval, fotoğraf, performans, sahne vb.) izleyicisine sunmaya çalışan sanatçının bu uzamlarla izleyiciyle iletişim kurmaktadır. Bu iletişim kültür açısından da oldukça önemlidir. Kişi ve kültür arasındaki gerçekleşen olaylar psikanaliz ve kültür arasında gerçekleşen etkileşimden beslenmektedir. "Kültür ve psikanaliz birbirinden bağımsız kavramlar olarak ele alınamaz. Bu bağlamda psikanalitik çalışmada kişi sadece kendi hikâyesini anlatıp hayatını değiştirmekle kalmaz aynı zamanda içerisinde bulunduğu ailenin, topluluğun düşüncelerini ve değerlerini de analiz sürecine katar. Böylelikle analitik süreç içerisinde orada olmayan nesillerin hikâyesi de yeni baştan inşa edilmektedir. Psikanaliz sürecinde nesiller arası aktarımın önemi de budur. Bu durumu dikkate almıyorsak psikanalitik çalışma yapmıyoruz demektir" (İkiz, 2009: s.115). Sanat tarihinde etkili olmuş eserlerin incelenmesinde, sanatçıların arzuları, düşünceleri ve

toplumsal yaşamlarının yaratıcılıklarına etkileri, Freud'un 'Oidipus Kompleksi', 'arzu' ve 'bastırma' gibi psikanalizin önemli kavramlarıyla ilişkilendirilebilmektedir. Bu psikanalitik yaklaşıma sanatçının bilinçaltını da katan Freud, Leonardo Da Vinci'nin annesiyle, Dostoyevski'nin babasıyla olan ilişkilerini bu düzlem üzerinde değerlendirmiştir.

"Tekinsiz ve sanatlar arasındaki ilişkiyi düşünürken şu soruyu da sormak gerekiyor: Tekinsizi estetik ve sanat teorisi açısından nasıl düşünmek gerekir? Freud, 'Tekinsiz' makalesinde anlatıldığı gibi sanat, estetik ve psikanaliz arasındaki ilişkiyi düşünerek başlar. Ancak Freud'un makalesi estetik düzeyde bir tavır içinde şekillenmez. Daha çok Freud, sanatlarda görülen tekinsiz etkilerin gerçek bir kaygı hali olamayacağını ifade etmeyi tercih eder" (Ümer, 2018: s.93). Ümer estetik ve sanat ilişkisi içerisinde sanatsal üretimleri incelerken tekinsiz içerisinde değerlendirilecek kavram ve olguları üçe ayırır: *yüce, iğrence ve komedi*. Bunun yanında kavramların birbiri içerisine girdiğini, yan yana gelebildiklerinden bahseder. Sanatta temsil edilenin tekinsiz çerçevesinde farklı kategorilere de ayrıldığını vurgular (korku, fantastik, grotesk). Bu kategorilerin çalışma içerisinde fotoğraf ile ilişkisi oldukça önemlidir. Dehşeti, canlı/cansızı, korkuyu, insan hayvan ilişkilerini farklı biçimlerde kurgulayarak fotoğraflarını üreten sanatçıların eserleri bu kapsamda değerlendirilecektir. Tekinsiz'in oluşmasında ortaya çıkan en önemli kavramlardan biri de mekândır. Mekân kavramının tanımlanabilmesi için görsel referanslar ve nesneler olması gerekmektedir. Mekânı tanımlayacak bu görsel verilerin ve nesnelerin izleyicinin gördükleri ile bir bütünlüğe kavuşamaması, anlamlandırılamaması veya korku, kaygı, belirsizlik durumu oluşturması tekinsiz mekân algısını pekiştirmektedir. Dış dünyada mekânın sadece içerisinde değil dışarısında da var olabilecek biçimler izleyiciye görsel öğeler şeklinde bilinçli olarak hissettirilmektedir. Mekânın kavranamaması izleyicide sıkıntı, korku, gerilim ve kaygı uyandırmaktadır. Sanatta temsil edilen nesnelerin böyle bir etki yaratması görsel algı içerisinde bir uzay parçasının içinde var olabilecek referanslar ile oluşturulan mekân kavramı bağlamında incelenebilir. Mekân kavramı sadece var olan anlatım biçimiyle değil kurgusal olarak da düşünülebilir. Kurgusal mekân topolojik ve fiziksel olmaktan ziyade zihinsel bir sürecin yapısı olarak da karşımıza çıkabilir. Maurice Merleau-Ponty mekânı; "İçinde nesnelerin konum aldığı ortamdan ziyade, nesnelerin konulmasını mümkün kılan bir

araç ve evrensel bağlantı kuvveti olarak düşünmek gerektiği"ni vurgular" (Ponty, 2017: s.331).

Freud, tekinsizlik kavramı içerisinde tanımı farklı bir örnek göstererek anlatmaktadır. Freud söz konusu 'tekinsiz' makalesinde tekinsizlik teorisinin etkili bir sağlaması olduğunu bir örnek üzerinden değerlendirmektedir.

"*Erkek hastalarının birçoğu kadın cinsel organının onlarda yarattığı tekinsizlik duygusundan söz etmiştir Freud'a. Freud'un açıklaması hazırdır; kadın cinsel organı, herkes için bir zamanlar 'yuva' (heim) olmuş bir yerin kapısıdır. Ta en başta herkes bir biçimde bu kapıdan geçmiştir. Bir erkek rüyasında kendini bir yerde, bir ülkede bulur da, rüyasının içinde kendi kendine 'burası çok tanıdık sanki daha öncede gelmiştim buraya' derse, bu yeri annesinin cinsel organı ya da bedeni olarak tanımlayabiliriz. Bu durumda da tekinsiz olan, bir zamanlar tekin olan'dı, yuvamızdı, yuvamız gibi olan yerdi, bize aşinaydı, öyleyse 'un-' ön eki, bastırılmayı simgeler*" (Freud, 1919: s.245).

Dolayısıyla Freud'un 'Das Unheimliche' kavramıyla varmak istediği nokta belirginleşmeye başlamıştır. 'Un- 'ön ekinin 'heimliche'i 'unheimliche'e bağlayan unsurlar açıklık kazanmaya başlar. Freud'un erkek hastalarının kadın genital organı ile ilgili tekinsizlik hissine kapılmaları, insana ait evi sembolize etmektedir. Daha önceden bilinen, oradan gelinmiş bir yer, önceden bilindik zararsız ancak şimdi rahatsız edici ve endişe verici bir mekân. Burada mekâna yönelik olumlu duyguların tersine işleyerek olumsuzluk hissi vermesi bastırmayı temsil eden bir gerçek olarak yorumlanabilir.

Freud tekinsizlik duygusunu uyandıracak bir nesnenin ne olabileceğini sormaktadır. Bu araştırmanın başlangıç noktası olarak da Ernst Jentsch'in nesnelerin canlı olup olmadıklarına ya da canlandırılıp canlandırılamayacağına dair kuşkuların varlığına işaret eden tekinsiz nesneler olarak balmumu figürler, oyuncak bebekler ve otomatlar üzerine verdiği örneği yineler. "Freud'a göre en tekinsiz nesneler "balmumundan yapılmış figürler, yapma bebekler ve otomatlar"dır. Freud'a kalırsa bu figürler, yalnızca canlı/cansız ve insan/insan olmayan arasında ilksel bir karışıklılığı

kışkırtmakla kalmaz, aynı zamanda körlük, iğdiş edilme ve ölüme dair çocuksu bir kaygı uyandırır" (Foster, 2011: s.159).

Jentsch'e göre en güçlü tekinsiz etkilerden olan canlı/cansız ilişkisi şöyledir; "Tekinsizlik hissinin ortaya çıkmasına sebep olacak belirsizlikler içinde özellikle bir tanesi vardır ki tam manasıyla olması gerektiği gibi, güçlü oldukça genel bir etki bırakabilir: Şöyle ki, canlı bir varlığın gerçek anlamda canlı olduğundan ya da cansız bir nesnenin aslında canlı olmadığından şüphe edildiğinde daha doğrusu bu şüphe, herhangi bir kimsenin zihninde yalnızca anlaşılması güç bir his bıraktığında tekinsizlik kendini gösterir" (Jentsch ve Freud, 2019: s.18). Freud, Jentsch'in cansız bir nesnenin canlı bir nesneye benzerliğinin ortaya tekinsizlik duygusunu çıkardığı düşüncesini aktarır ve çocukların oyuncak bebeklerine nasıl canlıymış gibi davrandıklarını hatırlatır. "Freud'a göre, bu noktada insanın tekinsiz bir duygu yaşamasına neden olan şey bir korku değildir. Çünkü çocuklar oyuncaklarının canlanmasını arzu da etmektedirler. Burada ortaya çıkan çocuksu bir istek ya da inançtır" (Freud, 1999: s.339-340). Bu örnekten yola çıkarak nesnenin algılanması, dünyayı algılamayı, gündelik hayat içerisinde yaşama dair deneyimler doğrultusunda gerçekleşmektedir. Örnekten yola çıkarak en temel düzeyde bakıldığında beden ve etrafında var olan nesneler görülmektedir. Bedenin bu nesneler ile kurduğu ilişki, bir beden içerisinde var olan öznenin, zihinsel olarak idrak ettiği yaşama dair düşünceleri üzerine temellenmektedir. Bedenin etrafında şekillenen nesneler sanatsal üretiminde merkezinde yer alır.

Sanatın varoluşundan günümüze sanatsal üretimin temelini oluşturan kavram temsiliyet olmuştur. Hem sanatçı hem de izleyicinin düşüncelerini meşgul eden temsiliyet kavramı, özneyi veya öznenin anlatılış biçimi üzerinden iletişim kurmamızı sağlamaktadır. Özne terimi fotoğraf ile ilgili ise karşımıza çok katmanlı bir yapı çıkmaktadır. Öznenin fotoğraftaki karşılığı farklı şekillerde yorumlanabilir. Burgin özne ile ilgili olarak şöyle söyler; "Fotoğrafın öznesi (fotoğraflanan şey); hikâyenin öznesi (hikâye edilen şey). Bu iki tanımın çok anlamlılığını ancak üçüncü terimin tanımıyla çözebiliriz; gören özne (bakan birey); bu özneyi tanıtmak, aynı hareket içerisinde onu yapılandıran, yerleştiren ve destekleyen sosyal çevreyi tanıtmaktır" (Burgin, 2013: s.220). Fotoğrafı oluşturan katmanlar öncelikle özne ile

ilişkilendirilmiştir. Özne ile birlikte tanımlanan ve toplum içerisinde bireyin sosyal hayatı, kişiliği üzerine inşa edilen kimlik kavramı tarihsel süreç içerisinde farklı dönemlerde farklı etkiler ortaya çıkarmıştır. Günümüzde akademik çalışmaların önemli bir konusu olan kimlik kavramı 1950'lerden önce daha farklı bir konumdayken, kimlik kavramına yönelik ilginin en yoğun yaşandığı dönem 1980-1990 yılları olmuştur. Bunu etkileyen durum Batı'da yaşanan kültürel, toplumsal, siyasi ve ekonomik değişikliklerdir. Bireyin toplum içerisindeki konumunu değiştiren bu olaylar karşısında, kimlik kavramı özne ve öteki kavramlarıyla birlikte tanımlanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla bireyin toplumsal, ekonomik ve siyasal değişimler sonucunda ve insanlar ile yaşadığı olaylar sanatsal üretimine doğrudan etki edecektir. Öyle ki Sarup bu etkiyi; "Lacan, kendimizi nasıl sunduğumuzun her zaman başkalarınca yorumlanmaya açık olduğunu savunur" (Sarup, 2004: s.26) şeklinde açıklamıştır. Yeni biten savaşın yarattığı toplumsal sarsıntı; belki de bir arınma içgüdüsüyle, bozulmamış olana içten bir bağlılığı gündeme getirmiştir. Çünkü Batı'nın kendi kültürel serüveni içinde gelmiş olduğu nokta, adeta bir doktrine dönüşen estetik yönelim, yerini bir sentezlere yönlendirecektir –ki bu da "Öteki'nin keşfi, türlerin erimesi, eklektisizm gibi Postmodern döneme ilişkin bir dönüşümü yansıtmaktadır" (Şahiner, 2013: s.49).

Sanatsal üretimin merkezinde olan sanatçı bu etkiler bağlamında oluşturduğu çalışmalarında kendi birikimlerinden faydalanmıştır. Sanatçının zihninde gelişerek bir eyleme dönüşen sanat eseri ve yaratım süreci sanatçının toplumsal ve kültürel birikimlerinden faydalanır. Sanatçının kendini ifade etme biçimi olarak kullandığı deneyimleri sanat nesnesine dönüşmektedir ve oradan da izleyici ile iletişime geçmektedir. Özellikle modernizm ile birlikte doğa bilimlerinin yeniden ele alınışı ve bunun neticesinde kavramların yeniden açıklama yolunun seçilmesi, insana ait eylemlerin anlamlandırılma ve sanatsal ifadeyi tanımlamasında farklı yollar izlemiştir. Mekâna ve nesneye karşı yaklaşımların değişmeye başladığı kavramsal çalışmaların temelinde yatan avangard çalışmalar, hazır nesnelerin anlamları ile ilgili çalışmaların oluşmasına zemin hazırlamışlardır. Bu gelişmelerin devam ettiği dönemde fotoğraf, çağdaş sanatsal üretimin içerisinde kendine ayrı bir yol bulmuş ve iletişimsel benliğinin farkına varmıştır. Daha önceki dönemlerde gerçeğin zamandan alınarak oluşturan bir kaydı ile alakalı olduğu düşünülen fotoğraf; daha sonra fikrin ve düşünsel

yaratıcılığın bir biçimi olarak sanatsal üretimin vazgeçilmez parçalarından biri haline gelmiştir. Görüntünün izleyiciye aktarılmasında ve anlam yaratma biçimlerinde sıkça kullanılan fotoğraf diğer sanatsal ifade biçimleri gibi sanatın içerisine kendi kimliğini yansıtmıştır. Mekân, nesne ve figür çözümlemelerini yaparken sahip olduğu görsel kültür değeri, fotoğrafı diğer biçimlerden ayıran bir özellik olmuştur. Hem görsel kültür değerinin hem de nesne ve mekân içerisindeki çözümlemelerinin bir arada yorumlanması aynı mekân içerisinde farklı gerçeklikleri kurgulamayı mümkün kılmaktadır. Gerçekliğin kurgulanması bağlamında sanatçının 'şeyleri' hayatta olduğu gibi değil de hayal ettiği gibi yakalamasına olanak sağlamaktadır. Çağdaş fotoğraf sanatında çokça görebileceğimiz bu yaklaşım sanatçının zihninde şekillenen sahnenin, kurgusal olarak fotoğraflanması ve fotoğraflarda bir nesne olarak şekillenmesi yaratıcı üretim sürecinin somut bir ifadesi olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla yaratım sürecine katkısı bağlamında mekân ve nesnenin etkisi önemli bir konuma gelmiştir. Sanatsal imgelemin en temel malzemesi zaman içerisinde mekân ve nesnenin değişimi, bu değişimle birlikte yenilenmesiyle izleyicinin üzerinde bıraktığı etkidir. Sanatçı zaman içerisinde mekân ve nesne ilişkisini gerçeklik ile harmanlayıp sanatsal çalışmalarının merkezine koymaktadır. Yarattığı bu gerçekliğe artık mekân ve nesnenin yanına figürü de eklemektedir. Figür artık mekân içerisinde sanatçının yaratma dürtüsüyle birlikte kendine ayrı bir yer edinir. Figür artık nesneye bakış, kavrayış ve algılayış biçiminin izlerini taşımaktadır. Sanatçının ürettiği esere sanatsal olma niteliği kazandıran bu etki olmuştur.

Fotoğraf sanatı içerisinde kendine tekinsiz kavramı üzerinden yer bulacak olan bu çalışmanın amacı Tekinsiz'in fotoğraf üretiminde içerik olarak nasıl var olduğu, fotoğraflardan yansıyan görüntülerin gösterdiklerinde fotoğraf tarihi içerisinde bir döneme ait ortaklık veya farkların neler olduğu, kendisinden önceki dönemde nasıl şekillendiği ve günümüze gelene kadar nasıl değişmiş olduğudur. Çalışmanın merkezinde yer alan 'tekinsiz' kavramı ile Roger Ballen'ın fotoğraflarının mekân ve nesne bağlamında figürlerin gösterdikleri, sakladıkları, gizledikleri veya göstermedikleri beden konusuyla birlikte ele alınacaktır.

Çalışma kapsamında 'tekinsiz' ve Roger Ballen'ın fotoğrafları arasındaki ilişkiyi psikolojik olarak değil de 'tekinsiz' kavramının teorik boyutta anlamı, içeriği

ve öne sürdüğü düşünülen figürleri ile birlikte değerlendirilecektir. Dolayısıyla bu bakış açısı üzerinden fotoğraflar anlaşılmaya çalışılmış, 'kurgulanmış olarak karşımıza çıkan tekinsiz fotoğrafların biçim ve içerik açısından irdelenmesi' üzerinde durulmuştur. Nitekim 'tekinsiz' kavramı çerçevesince fotoğraf tarihi içerisinde değerlendirilecek olan sanatçıların biyografik bilgileri ile değil, sanatçıların fotoğraflarının sunduğu temsili üzerinde durulmuştur. Fotoğrafların göstermiş olduğu temsilin mekân ve nesne ilişkileri içerisinde gösteriliş biçiminin, sanatçıların kullandıkları nesnelerin mekân bağlamında nasıl şekillendiğinin anlaşılması gerektiği düşünülmüştür.

Günümüz fotoğraf sanatında oldukça fazla görülen 'tekinsiz' kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için, fotoğraf tarihinde yer alan teorik tartışmalar yerine özellikle modern sanat anlayışı ve avangard sanat hareketleri ile birlikte fotoğrafın içine giren örnekler ya da bu akımlarla ilgili eserler çalışma içerisine dahil edilmiştir. Dolayısıyla çağdaş fotoğraf sanatı içerisinde kendisine ayrı bir yer edinen Roger Ballen'a gelmeden önce 'kurgulanmış' ve 'tekinsiz' olarak üretilen eserlerin sanatçının eserleriyle benzer yönlerinin nasıl yapılmış olduğu üzerine bir araştırma yapılmıştır. Modern sanat anlayışından postmodern sanat anlayışına temsillerin 'tekinsiz' ve 'kurgu'ya dair görüntülerin nasıl değiştiği gösterilmeye çalışılmıştır. Tekinsiz'e ait biçimlerin modern dönemde yansıması bireyin yaşadığı ruhsal kaygı temsilleri şeklinde oluşmuşken, özellikle postmodernizm etkisiyle günümüz sanatında kimlik ve iğrençlik üzerinden biçimlendiği görülmektedir. Freud'un tekinsiz (uncanny/unheimlich) tanımına uygun düşen temsillerin gösterimi, bastırılmış olanın yeniden ortaya çıkması, hem korkutucu hem yabancı ve tuhaf olanı şaşırtıcı bir şekilde içsel ve tanıdık olanla ilişkilendirilebilir. Tekinsiz, bilinen fakat saklanmış, bastırılmış ve gizlenmiş olanla yüzleşme şeklinde de tanımlanabilir. "Derrida için, 'Tekinsizlik' kavramı, konseptin anlamının farklı katmanlarını (bu bilinen ve bilinmeyen, gösterilenlerin arkasına gizlenmiş gizli, vb.) çıkarmanın bir örneğidir (Yigael, 2018: s.8)." Bu sebeple Güney Afrikalı fotoğrafçı Roger Ballen'ın belgesel fotoğrafları ile kendi fotoğrafik üslubu olarak oluşturduğu ve '*Ballenesque*' adını verdiği fotoğrafları, bu tez çalışması için referans noktası olmuştur. Sanatçının üretmiş olduğu fotoğraflar üzerinden bir analiz yapılmış ve mekân, nesne ve beden kavramları ile bağlantılı bir biçimde irdelenmiştir. Bu bağlamda Roger Ballen'ın fotoğraflarında mekân ve

nesnenin fotoğraf bağlamında sanat eseri ilişkisinin teorik boyutta birden çok kavram ile anlamın öne sürdüğü imgelerin çözümlemesi yapılmıştır. Sanatçının üretim biçiminden, sanatsal evrelerine; daha önce sanatçının ürettiği fotoğraf konularına yakın üretim gerçekleştiren diğer fotoğrafçıların incelenmesine kadar konu edilen eserlere yaklaşımda bulunurken sorulması gereken soru 'sanatçının neden böyle bir kurgu içerisinde üretim yaptığı ve neden böyle bir temsilin seçildiği' olmalıdır. Bu nedenle sanatçının ürettiği fotoğraflar biyografik ve tarihsel düzeyde ele alınarak, fotoğrafın temsil ettiği biçimin mekân, nesne ve beden kavramlarıyla yola çıkarak mekân içerisinde nasıl kurgulandığı ve bir ifade biçimine dönüştüğünün anlaşılması gerekmektedir. Sanatçının ilgilendiği nesnelerin ve onların izleyiciye gösterim tarzlarının anlaşılması amaçlanırken; diğer taraftan da eserde gösterilen ve eserin içerdiği görüntünün biçim, içerik ve yarattıkları etki bağlamda incelenmesinin önü açılmış olacaktır. Gösterilmeyeni göstermek, sahnelenmiş/kurgulanmış görüntüyü fotoğraflamak, fotoğrafta kaosu düzenlemek, insan ruhu ve bilinçaltında yatanları fotoğrafa yansıtmak ile ilgili çalışmaların tekinsiz kavramı içerisinde okuması yapılmıştır.

Literatür taraması sonucunda yazılan kitaplar, makaleler ve tezler incelendiğinde 'Tekinsiz' kavramı konusuna ilişkin çalışmalar rastlanmasına rağmen, özellikle fotoğraf sanatına ait doğrudan bir çalışma bulunamamıştır. Ancak fotoğraf, nesne, sanat, mekân ve tekinsiz gibi anahtar kelimeler üzerinden YÖK tez merkezinde erişim iznine sahip olan/olmayan çalışmalar yer aldığı gibi; farklı veri tabanları tarafından taranan ulusal ve uluslararası akademik dergilerde, sadece tezlerin değil gazete arşivlerinin, elektronik kitapların, süreli yayınların, dergilerin, resmi kaynakların bulunduğu proquest veri tabanında derinlemesine inceleme yapılmış olmakla beraber aynı zamanda da piyasada satılan sanat kuramları ve fotoğraf ile ilgili pek çok kitabında olduğu görülmüştür. Türkçe kitaplara ilişkin yapılan literatür taraması sonucunda çalışmanın temelini oluşturacak tekinsiz, mekan, nesne, beden ve sanat kavramlarını bir araya getiren bir kaynak göreceli olarak Engin Ümer (2018), *Tekinsiz ve Temsil Romantizmden Postmodernizme Bir İnceleme*, adlı kitabıdır. Araştırma konusuna doğrudan veya dolaylı olarak katkı sağlayacak kitaplar ise şöyle sıralanabilir; David Le Breton (2018), *Yüz Üzerine Antropolojik Bir İnceleme*, Hal Foster (2011), *Zoraki Güzellik*, Hal Foster (2017), *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın*

Sonunda Avangard, Yaşar Çubukçu (2006) *Bedenin Farklı Halleri*, Gilles Deleuze (2009) *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*, Pierre Ancot (2010) *Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi*, Julia Kristeva (2018) *Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme*, Carl Gustav Jung (2011) *İnsan Ruhuna Yöneliş*, Slavoj Zizek (2016) *Yamuk Bakmak*, Slavoj Zizek (2014) *Paralaks*, Peter de Bolla (2006) *Sanat ve Estetik*, Ahu Antmen (2016) *Sanat/Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, Arthur C. Danto (2012) *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, Rıfat Şahiner (2013) *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, Carl Gustav Jung (2016) *İnsan ve Sembolleri*, Scott Walden (2018) *Fotoğraf Felsefesi: Doğanın Kalemi Üzerine Denemeler*, Kazım Artut (2004) *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri,* Barbara Bolt (2013) *Bir Bakışla Heidegger*, Michel Foucault (2017) *Kelimeler ve Şeyler*, Calvin S. Hall (2010) *Freudyen Psikolojiye Giriş*, S.Moissej Raşit Kaya (1985) *Kitle İletişim Sistemleri*, Erol Mutlu (1998) *İletişim Sözlüğü*, Ünsal Oskay (1994) *İletişimin ABC'si*, Talat Parman (2011) *Jacques Lacan Çağdaş Psikanalizin Avrupalı Yorumcusu*, Madan Sarup (1997) *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Dominique Schnapper (2005) *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki İle İlişki*, Ahu Antmen (2013) *Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine*, Terry Barret (2015) *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*, Victor Burgin (2013) *Fotoğrafı Düşünmek*, Caner Aydemir (2013) *Fotoğraf Neyi Anlatır*, Mary Price (2014*) Fotoğraf Çerçevedeki Gizem*, Sebastiao Salgado (2017) *Toprağımdan Yeryüzüne*, Kathrin Yacavone (2015) *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği*, John Berger (2018) *Bir Fotoğrafı Anlamak*, Richard Leppert (2017) *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, Fred Ritchin (2012) *Fotoğraftan Sonra*, Terry Barrett (2012) *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*, Graham Clarke (2017) *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf*, Susan Sontag (2008) *Fotoğraf Üzerine*, John Berger (2018) *Sanatla Direniş*, Jackie Higgins (2016) *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*, John Berger (1988) *O Ana Adanmış*, Susie Linfield (2013) *Acımasız Aydınlık*, Arthur C. Danto (2013) *Sanat Nedir?*, Donald Kuspit (2014) *Sanatın Sonu*, Nazif Topçuoğlu (2010) *Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor*, Ahu Antmen (2014) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Gisele Freund (2007) *Fotoğraf ve Toplum*, Susan Sontag (2004) *Başkalarının Acısına Bakmak*, Roland Barthes (2014) *Camera Lucida*, Guy Debord (2016) *Gösteri Toplumu*, Jonatham Crary (2015) *Gözlemcinin Teknikleri*, Terry Barrett (2017) *Fotoğrafı Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş*, Roger Bellone (2016) *Fotoğraf*, Kolektif (2016)

Yabancı Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik, Jean Baudrillard (2014) *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik,* Samuel Beckett (2017) *Godot'yu Beklerken,* Walter Benjamin (2015) *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebirlirlik Çağında Sanat Yapıtı*, Patricia Bosworth (2018) *Diane Arbus Ötekilerin Fotoğrafçısı*, Alenka Zupancic (2011) *Neden Psikanaliz? Üç Müdahale*, Koray Değirmenci (2016) *Fotoğrafın İmgeleri Temsil*, *Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf,* Toby Clark (2011) *Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge*, Michel Ciaron (2016) *Çürümenin Kitabı*, Oğuz Cebeci (2009) *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*, Mark Durden (2015) *Fotoğraf Bugün*, Jonathan Fineberg (2014) *1940'dan Günümüze Sanat*, Sigmund Freud (1919) *The Uncanny,* Sigmund Freud (1998) *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkiler,* Sigmund Freud (1999) *Sanat ve Edeniyat,* Sigmund Freud (2002) *Metapsikoloji,* Martin Heidegger (2011) *Sanat Eserinin Kökeni,* E.T.A. Hofmann (2019) *Kum Adam,* Levent Kılıç (2008) *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi,* Esther Leslie (2019) *Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları,* Merleau Maurice Ponty (2017) *Algının Fenomenolojisi,* Zeynep Sayın (2003 *İmgenin Pornografisi,* Kaja Silverman (2019) *Fotoğrafın Tarihi ya da Analoji Mucizesi ve* Jacques Ranciere (2010) *Özgürleşen İzleyici.*

Akademik alanda yapılan araştırmalarda tekinsiz, mekân, nesne, sanat ve fotoğraf üzerine yapılan araştırmaların yoğun bir biçimde kullanıldığı ve birçok makalede de araştırma konusu olarak kullanıldığı saptanmıştır. YÖK kütüphanesinde 'fotoğraf' başlıklı aramada toplamda 526 çalışma bulunurken, bunlardan 404 adet yüksek lisans, 66 adet doktora tezi (36 tanesi dolaylı olarak ilişkili) ve 30 adet de sanatta yeterlik çalışmasına rastlanmıştır. YÖK kütüphanesinde yer alan fotoğraf, mekân, nesne, figür, tekinsiz, sanat gibi tez konusuyla bağdaşabilecek sanatta yeterlik ve yüksek lisans tezlerine ilişkin çalışmalar şöyle sıralanabilir; Çağatay Göktan'ın (2014) *Kavramsal Fotoğraf*, Bengisu Bayrak'ın (2008) *Fotoğraf, Resim, Sinema ve Video Sanatının Devinimli İlişkisi: Alıntılama ve Anlamlandırma*, Çağatay Göktan'ın (2006) *Din Olgusu ve Fotoğrafik Yaklaşımlar*, Ebru Ceren Uzun Uysal'ın (2014) *Fotoğraf Mekân İlişkisi Bağlamında Nesne Üzerinden Dil Oluşturma*, Engin Ümer'in (2014) *Güncel Sanat İmgesi Olarak Tekinsiz Nesne*, Oktay Çolak'ın (2006) *Portre Fotoğrafı Üzerine*, Ebru Karadoğan İsmayılov'un (2011) *Gerçeküstü Sinemada Tekinsizlik: Jan Svankmajer Filmleri Üzerine Bir İnceleme*, Nükhet Kınlı'nın (2011)

Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi, Elçin Urcan'ın (2010) *Çağdaş Batı Sanatında Fotoğraf Kullanımı Üzerine Bir Araştırma,* Yeliz Tuna'nın (2015) *Modernden Postmoderne Hasta Bedenlerin Fotoğraf Sanatında Temsili*.

Süreli yayınlarda yapılan araştırmalar sonucunda konu ile dolaylı olarak bağlantılı çalışmaların olduğu saptanmıştır. Bunlar; Cogito sayı 49: *Freud ve Kültür*, Cogito sayı 70-71: *Michel Foucault*, Cogito sayı 72: *Tuhaflık ve Yaratıcılık*, Cogito sayı 91: *Neoliberalizm'de Öznellik*, İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi sayı 145: *Görüntüde Zaman*, İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi sayı 146: *Görüntüde Gerçeklik*, İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi sayı 147: *Görüntüde Anlam*, Sanat Dünyamız Dergisi, Edebiyat Eleştiri Dergisi, Geniş Açı Fotoğraf Dergisi, İz Dergisi ve Gösteri Dergisi. Ayrıca Ballen'in resmi internet adresi olan www.rogerballen.com barındırdığı sanat eleştirileri, makaleleler, söyleşiler ve fotoğraflar bakımından oldukça önemli bir kaynak olmuştur.

Türkiye'de Roger Ballen'a ait herhangi bir akademik çalışma yapılmadığı tespit edilmiş ve çalışmanın zenginleşmesi açısından Roger Ballen'a ait yabancı kaynaklı akademik makaleler de üniversite veri tabanlarından (proquest) araştırılıp çalışmaya dahil edilmiştir. Başlıca elektronik kaynaklarda bulunan 'Roger Ballen' anahtar sözcükleriyle aranan makaleler şunlardır; Ashraf Jamal, *Roger Ballen: Asylum of the Birds, Art South Africa Magazine*, Lisa Kurzner, *Roger Ballen: Atlanta, Art Paper Magazine*, Gerhard Schoeman, *Roger Ballen: Boarding House, Journal of Contemporary African Art*, Robert A. Sobieszek, *Complex Shadow, Photo-Eye Booklist*, Bill Clarke, *Roger Ballen: Gagosian Gallery, Modern Painters,* David Duncan, *Roger Ballen: Gagosian, Art in America*, Celeste Federico, *Releasing Forces Within The Human Psyche, Aesthetica Magazine*, Colin Herd, *Imaginary Realism, Aesthetica Magazine*, Lewis Johnson, *Others and Their Others Spectrality And Monstrosity in The Photographs of Roger Ballen,* Eliza Williams, *Primal Power, Creative Review*, Mary Ann Lynch, *Roger Ballen: In and Out of the Abyss*, Walter Guadagnini, *Roger Ballen The Asylum*, Charles Bowden, *Roger Ballen's World, Aperture,* Sally Gaule, *Shades of White: The Photographs of Roger Ballen, De Arte,* Chris Miller, *Roger Ballen: Shadow Chamber, European Photography*, Sally Pryor, *Taking A Look At Ourselves, Panorama – The Canberra Times*, Walter Guadagnini,

The Visionary and Silent Theatre of Roger Ballen, Eugene Rabkin, *Ballenesque (Roger Ballen: A Retrospective), Sz-mag*, John L. Tran, *Be in the Right Frame of Mind for Roger Ballen, Japantimes*, Robert Greig, *Bleak Images Make an Exhilarating Exhibition, The Sunday Independent*, Maria Isabel Carrasco Cara Chards, *Dark Photographs of What It's Like to Live on The Edge of Madness, Culturacolectiva,* Mary Corrigall, *Disturbing, Potent Lens of Ballen in Mid-Life*, Beckett Mufson, *Enter Roger Ballen's Dark Subconscious in "Theatre of Apparitions, Creators,* Brian Sholis, *Gagosian Gallery,* Deng Zhangyu, *Inner Mind,* Charlotte L. Jansen, *Interview with Roger Ballen,* Reney Warrington, *Photographer Roger Ballen On İnspiration, The Common Cold And Die Antwoord,* Rebecca Rafferty, *Roger Ballen at the George Eastman House,* Sebastian Smee, *States of Mind,* Colin Rhodes, *Within the Balleneque, Art News New Zealand.* Ayrıca proquest üzerinden yapılan Roger Ballen ile ilgili akademik çalışma aramalarında sanatçı ile yapılmış röportajlarda tespit edilmiştir. Bu röportajlar şunlardır; Jorg Colberg, *Conversation with Roger Ballen*, Heather Snider, *Demented Innocence, Phaidon*, Darius Himes, *Don't ever underestimate the animals,* Ken Weingart, *Interviews Roger Ballen, Art Photography Blog,* Gerorgia McCafferty, *Life After Death Captured in Photos by Roger Ballen, CNN,* Peggy Sue Amison, *Roger Ballen, Lines and Marks of the Psyche*, Doug McClemont, *Roger Ballen in Conversation with Doug McClemont,* Pam Warne, Roger *Ballen in conversation,* JM Colberg, *Roger Ballen: Outland,* Giovanni Aloi, Roger *Ballen: Uncanny Animals,* Bettina Hennig, *Roger Ballen: What I Know Now Subtle Appeal Of Grey Tones,* Asger Carlsen, *Two of Art's Most-Warped Minds Collab on a New Photo Book,* Robert Enright, *Zoning In. An Interview With Roger Ballen.* Ulusal ve Uluslararası endekslere ilişkin yapılmış olan detaylı inceleme sonucunda çalışma kapsamında Roger Ballen'ın fotoğraflarının oluşturduğu ve farklı isimlerle projelendirdiği fotoğraf çalışmalarının tarihsel sıralaması şu şekildedir: 'Boyhood', 'Dorps', 'Platteland', 'Outland', 'Shadow Chamber', 'Boarding House', 'I Fink U Freeky', 'Asylum of the Birds', 'The Theatre of Apparitions', 'No Joke', 'Unleashed', 'Ballenesque Roger Ballen: A Retrospective', 'The World According to Roger Ballen'.

Araştırmanın çerçevesi üç bölüm üzerinden yapılandırılmıştır. Birinci bölümde, tekinsiz, mekân ve nesne kavramlarının tez çalışması içerisindeki önemine

değinilmiştir. Tekinsiz'in dilbilimsel olarak açıklamasında önemli tekimler olan 'heimlich' ve 'unheimlich' üzerinde durulduktan sonra Freud ve Lacan'da tekinsiz temanın açıklanması yapılmıştır. Kavramının tanımlanmasında katkıları bulunan Friedrich Schelling ve Ernst Jentsch ilk olarak tekinsiz ile ilişkilendirilse de Sigmund Freud 1919 tarihli 'Uncanny' makalesiyle birlikte psikanaliz ve tekinsiz arasındaki ilişkileri daha açık şekilde vurgulamıştır. Freud tekinsizi açıklamak için E.T.A. Hoffmann'ın 'Sandman' adlı hikâyesine başvurmuştur. Lacan'ın dış-yakınlık olarak tanımladığı '*extimité*' kavramı ve bastırma üzerine düşünceleri de tekinsizin açıklanmasına yardımcı olmuştur. Ardından Martin Heidegger ve Merleau Maurice Ponty'nin çalışmaları referans olarak alınarak açıklanmaya çalışılan tekinsiz kavramı belirsiz bir varoluş dramasına yön veren sınırlı bir varlık sorunuyla açıklanmaya çalışılmıştır. İlk bölümün sonraki kısımlarında ise tekinsizin psikanaliz içerisindeki yeri kültür ve sanat nesnesi bağlamında incelenmiş, nesne ve mekânın tekinsizi ortaya çıkarmadaki önemine değinilmiştir. Sanat yapıtı ve tekinsizlik arasındaki ilişkiye değinilmiş, tekinsizin temsil ve bedenle olan bağlantıları üzerine örnekler araştırılmıştır. Ardından sanatta tekinsiz estetiğin temsilleri farklı disiplinler bağlamında incelenmiştir. Edebiyattan (Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges ve Samuel Beckett) resime (Hieronymus Bosch, Goya, Edvard Munch, Frida Kahlo, Gottfried Helnwein, Jean Michel Basquiat ve Ana Park), heykelden (Rodin, Bruce Nauman, Robert Gober, Berlin De Bruyckere, Kiki Smith, Patricia Piccinini ve Sarah Sitkin) performansa (Shigeko Kubato, Carolee Scheemann ve Orlan), mimariden (Frederic Kiesler, Bernard Tschumi, Peter Eisenmann ve David Fisher) enstalasyona (Damien Hirst ve Erik Kessels), videodan (Chris Cunnignham) sinemaya (Jan Svankmajer, David Cronenberg, Stanley Kubrick, Alfred Hitchcock, David Lynch ve Volker Schlöndorff) tekinsizin sanat içerisindeki temsil edilme biçimlerine değinilmiştir. "Kurguda gerçek hayattakinden daha çok tekinsiz etki yaratacak araç vardır" (Jentsch ve Freud, 2019: s.72).

Çalışmanın ikinci bölümü fotoğraf sanatı içerisinde yer alan tekinsiz temasının modernden postmoderne incelemesi yapılmıştır. Kurgulanan gerçekliğin sanat ile olan ayrılmaz bağı tekinsiz temasının sanat eserlerinde varolmasına olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla çalışmanın önemi açısından farklı disiplinlerin tekinsizlikle olan ilişkilerine değinildikten sonra modern fotoğraf ve postmodern fotoğraf sanatı

içerisinde çalışmalarını tekinsizlik temalarıyla kurgulayan ve yaratan fotoğraf sanatçılarının eserleri incelenmiştir. Postmodern dönemde fotoğrafın diğer sanat alanlarında sıklıkla görülmeye başlaması hem gündelik hayatta rastlanan tekinsizliğin hem de kurgusal tekinsizliğin sanat eserlerinde daha çok görülmesine neden olmuştur. Tekinsiz temalara (canlı/cansız, ölüm, tekrar, animistik, çift, kaygı, bastırılmış duygular ve kurgu) postmodern fotoğraf sanatı içerisinde sıklıkla rastlanmaktadır. Dolayısıyla dünyanın farklı bölgelerinde bulunan fotoğraf sanatçılarının çalışmaları tekinsiz ve fotoğraf ilişkisi bağlamında ölüm, çift, kaygı ve kurgu temaları üzerinden incelenmiştir.

Üçüncü bölümde sanatçının eserlerinde sıklıkla görülen 'tekinsiz' nesnelerin temsilleri ve beden üzerinden yansımalarına odaklanılmıştır. Öteki, ucube, organsız bedenler, hayvan bedenleri ve temsili üzerine nesnelerin mekân içerisinde nasıl düzenlendiği ve kurgulandığı anlatılmaktadır. Çağdaş fotoğrafçıların arasında en özgünlerinden biri olan 1950 New York doğumlu Roger Ballen, 1970'lerin sonralarına doğru Güney Afrika'ya taşınmıştır ve hayatını çoğunlukla bir jeolog olarak geçirmiştir. Johannesburg'da yaşayan sanatçı, Güney Afika'nın geniş kırsal kesimlerinin birçok yerinde gezerek, bu alanları ve burada yaşayan insanları belgelemiştir. Sanatçının ilk çalışmalarına günümüz açısından değerlendirdiğimizde kademeli bir gelişme ortaya çıkmaktadır. İşi gereği yaptığı çalışmalar ilk olarak onun kişileri ve yerleri belgelemesine olanak sağlamıştır. Daha sonraki dönemlerde fotoğrafa bakış açısı evrilmiş ve çektiği fotoğrafları diğer fotoğraflardan farklı kılacak ışığı ve bakış açısını değiştirmiştir.

Ballen, bu fotoğraf üzerindeki gelişimi şöyle açıklamaktadır; "*1980'li yılların başından 1990'ların ortalarına kadar, çalışmam kısmen belgeseldi. Güney Afrika'daki sosyal, kültürel, politik ve ekonomik ilişkilerin özelliklerini tanımlamaya çalışmaktı. Bu görüntülerin anlamının sadece o kavramlar olduğunu kesinlikle söylemiyorum, ancak bu fotoğraflarda bunun önemli bir yönü vardı. 1990'lı yılların ortalarından itibaren imgelerim bunu aşmaya başladı. Konuları olsun veya olmasın, görüntüleri yaratmada çok daha fazla rol aldım ve imgeler kendilerine çok kişiselleştirilmiş bir estetik almaya başladılar*" (Herd, 2012: s.62).

Roger Ballen'ın fotoğraf kariyerindeki serüveni birçok projeyle biçimlenmiştir. Belgesel fotoğraftan kurgusal fotoğrafa geçiş süreci dâhil birçok farklı konu ve mekâna yansımıştır. Sanatçının fotoğraf projeleri şu şekilde özetlenebilir; 'The World According to Roger Ballen', 'Unleashed' (2017), 'No Joke' (2013), 'The Theatre of Apparitions' (2016), 'Asylum of the Birds' (2014), 'I Fink u Freeky' (2013), 'Animal Abstraction' (2012), 'Boarding House' (2009), 'Shadow Chamber' (2005), 'Outland' (2001), 'Platteland' (1994), 'Dorps' (1986), 'Boyhood' (1978). Sanatçının fotoğrafları, insanların çevrelerinde yarattığı çizim ve izlerden ilham alarak, O'nun eşsiz estetiği ile tiyatro performansını ilişkilendiren bir dizi görüntülerden oluşmaktadır. Bu çizimlerden ve sahnelenen görüntülerden yola çıkarak, fotoğraf, resim, sahneleme/tiyatro ve sinema bağlantısı içerisinde ele alınabilmektedir. Sanatçının fotoğraflarındaki odak noktası, daha çok gizemli bir şekilde kullanılarak soyutlanmış iç mekân bileşenlerini göstermektedir. O'nun kendi çalışmalarını ayırdığı iki evrenin ilk örneklerinde marjinal kalan unsurlar (hayvanlar, tel, graffiti, hurdalar, kablo vb.) kamerası ile farklı tiyatral etkilerde kalan güncel eserlerinde asıl sahneyi almaktadır. Bu sahne içerisinde gösterilen ise daha önce ince bir anlayış ile işlenen sorunlu hisler ve ilişkiler oluşturmaktadır. Rahatsız edici bir rüya gibi ortamlarda insanlar ve hayvanlar tekinsiz bir şekilde bir arada yaşamaktadır. Ballen'ın kasıtlı olarak düzenlediği ve gelişmemiş ortamlar geliştirdiği fotoğraflar bilinçaltı dürtülerini vurgulamaktadır. Duncan, Ballen'ın çalışmaları ile ilgili olarak şunları söyler; "Törensel lekelere benzer ilkel olabilecek şekilde çizgiler duvarları ve mobilyaları kaplamaktadır. Duvarlar üzerindeki çizimler özellikle aşınmış yüzeyine rağmen rahatsız edici görüntüleri izleyiciye sunmaktadır" (Duncan, 2010: s.149). Sanatçının fotoğrafa ilk başladığı dönem olan sosyal belgeci dönemden sanatsal ya da estetik olarak adlandırılan 'Ballenesque' dönemine kadar ürettiği çalışmalar incelenmiştir. Sanatçının fotoğrafları tekinsizin, bedenin, kurgunun, gerçekliğin, mekânın, nesnenin, öznenin nasıl temsil edildiği sorusu ile çözümlenmiştir. Fotoğraflardaki temsil olanakları ve izleyiciye gösterilmek istenenlerin anlaşılması sanatçının fotoğrafları ile ilgili söylediklerinde ve izleyicinin bakış açısında yatmaktadır. Sanatçının ilk sanatsal üretiminden bugüne toplamda on iki farklı fotoğraf projesi üretimi gerçekleştirdiği görülmektedir. Ayrıca bu projelerinde yer alan fotoğraf çalışmalarından oluşan bir retrospektif çalışması bulunmaktadır. Son kısımda

sanatçının fotoğrafları ilk bölümde yer alan teorik çerçeve eşliğinde tekinsizlik bağlamında eleştirisi yapılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TEKİNSİZ'İN KAVRAMSAL OLARAK AÇIKLANMASI

1.1. DİLBİLİMSEL OLARAK TEKİNSİZ

Tekinsiz kavramının sanatta ve fotoğrafta incelenmesinden önce kelimenin sözcük anlamı, tekinsizin kavramsal olarak neye işaret ettiği, mekân açısından nasıl ortaya çıktığı ve psikanaliz ile olan ilişki üzerinde durulacaktır. Tekinsiz'in literatürdeki karşılığı olarak bilinen 'unheimlich' Freud tarafından şu şeklinde tanımlanmıştır: "Unheimlich, sır olarak ya da örtülü kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şeydir" (Freud, 1919: s.224). Tekinsiz'e ait modern nosyonun ilk olarak kullanılması Alman filozof Friedrich Schelling'in (1775-1854) ölümünden sonra yayımlanan (1857) '*Mitolojinin Felsefesi/Philosophie der Mythologie*' metninde yer vermesiyle gündeme gelmiştir. Kavramın psikoloji alanında kullanılmaya başlanması ise Psikolog Ernest Jentsch (1867-1919) tarafından 1906'da kaleme alınan '*Tekinsizin Psikolojisi/Zur Psychologie des Unheimlichen*' adlı makale sayesinde gerçekleşmiştir. Nitekim 'Tekinsiz' günümüzdeki teori ve eleştirilerde kullanıldığı biçimiyle psikanalizin kurucusu Avusturyalı nörolog Sigmund Freud'un (1856-1939) '*Tekinsiz/Uncanny*' makalesi sayesinde gelişmiştir. Korkuların kaynağı olarak ele alınan ve 1919 tarihinde yayınlanan bu makale ile tekinsiz birçok terim ile de dolaylı olarak ilişki içerisindedir. Genel anlamda Ernst Jentsch'in 'Tekinsizin Psikolojisi Üzerine' adlı eserine doğrudan bir cevap olan 'Uncanny' makalesinde Freud tekinsiz kavramı yeniden ele alınmış ve geliştirilmiştir. Jentsch'te tekinsizlik sanatta ve günlük hayattaki belirli olayları, özellikle fantastik edebiyattaki bazı motiflerde yer alan bir endişe şekli olarak tanımlanmıştır. Bu endişenin kaynağında canlı ve cansız arasındaki ilişkiler, ölüm, çiftler, garip tekrarlamalar, düşüncelerin gerçekleşmeyeceği fikri ve batıl inanç gibi deneyimler yer almıştır. Jentsch'in tekinsiz kavramının yeni ve yabancı ile olan ilişkisinde çokta uzağa gitmediğini belirten Freud, bu tanımlamaları eksik bulmuş ve Jentsch'in tekinsiz olarak yabancıya eşitlediği denklemi daha da geliştirmeyi hedeflemiştir. Ancak Freud'dan önce tekinsiz kavramının durumu ne Jentsch için ne de Schelling için kavramsal bir yansıma bulamamıştır. Tekinsiz'in

fenomenolojik ve yapısal yönlerini farklı bir şekilde maskeleyen Freud, çalışmalarında ortaya çıkan ve yenilenen farklı motiflerle birlikte meydana gelen bastırılmanın fikri etrafında çalışmasına devam etmiştir. Tekinsiz bir görüntünün görünüşte alakasız bir kaynaktan başka bir kaynağa aktarılması fikri yeniden ortaya çıkmıştır. Ayrıca Jentsch, tekinsiz kavramını içerisinde güçlü bir entelektüel belirsizlik olduğunu düşünürken, Freud tekinsizliği estetik bir boyut getiren yeni bir okuma olarak görmektedir. Freud'a göre tekinsiz "korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türüdür" (Freud, 1955: s.220).

"Tekinsiz'in Latincede (*Locus suspectus*) özellikle mekânı tanımlamada tekinsiz bir yer ya da gecenin tekinsiz bir vakti; Yunancada (*Xenos*) yabancı, garip; İngilizcede (*Uncanny*) rahatsız edici, tedirgin eden, kasvetli, tekinsiz, hayaletli, perili (bir evden) insanda kaçma duygusu uyandıran; Fransızcada (*Inquietant*) kötücül korkutucu, uğursuz, İspanyolcada (*Sospechoso*) kötücül, bilinmeyen, korkutucu. Tekinsizlik, İtalyanca ve Portekizcede ise deyim olarak tarif edebileceğimiz kelimelerle ifade edilir. Arapça ve İbranice dillerine baktığımızda ise 'tekinsiz' kelimesinin şeytani ve tüyler ürpertici anlamlarına geldiğini görürüz" (Jentsch ve Freud, 2019: s.36). "Almancada ise eve ait, yabancı olmayan, tanıdık, uysal, evcil, mahrem, samimi, dostça anlamlarına gelen heimlich kelimesinin olumsuzuyla karşılanır. Bilinmezlik içerdiği için korku uyandırma anlamına gelen 'unheimlich' iç dünyaya açılan karanlık kapıları betimlemede elverişli bir kavramdır" (Freud, 1955: s.221-222). Tekinsiz kavramına ait farklı dillerdeki tanımlar, kavramın sahip olduğu sınırların güvencesizliği bağlamında korkutucu bir niteliğin göstergesi olarak görülmektedir. 'Heimlich' kavramının içerdiği evde olmak, güvenli bir mekânda olmayı ifade ederken, 'unheimlich' evin dışında olduğu için tekinsiz, uğursuz, korkulması ve uzak durulması gereken anlamlarını taşır. Türkçede 'tekinsiz' olarak kullanılan sözcük için Türk Dil Kurumu'nun verdiği tanımlar aşağıdaki gibidir:

"1. Tekin olmayan, uğursuz. 2. Güvenilir olmayan, muammalı (kişi, yer). 3. Belli davranış veya sözlerin bir toplumca, bir toplumsal grupça tehlikeli sayılması ve olumsuz yaptırımlara bağlanarak yasaklanması, tabu/cin, peri olduğu inanılan yer/uğursuz, a. Belli davranış ya da sözlerin bir toplumca, bir toplumsal kümece çekinceli sayılması ve olumsuz yaptırımlara bağlanarak yasaklanması. b.

(İnsanbilimde) İlkel topluluklarda kimi büyüsel, dinsel tasarımlara ilişkin olarak belli davranış ya da sözlerin toplumca çekinceli sayılması ve olumsuz toplumsal yaptırımlarla yasaklanması".[2] 1919'da yazdığı 'Tekinsiz' isimli makalesinde Freud, Almanca bir sözcük olan 'unheimlich'i analiz etmekte ve kelimenin ilişkili olduğu anlamları detaylı olarak açıklamıştır.

"Heimlich kelimesinin evcil ve tanıdık olan, eve ve aileye ait olan, hayvan için evcil ve insanla arkadaş olabilen, dinginlik duygusu veren gibi anlamları 'un-' ekiyle birlikte olumsuz bir anlam kazanmaktadır. 'unheimlich'in korku uyandıran, dehşet verici, gizemli ve büyüsel olanla ilişkilendirildiği Freud tarafından ifade edilmektedir. Freud'a göre, 'unheimlich' 'heimlich' [evsel] 'heimish' [yerli] sözcüğünün –bildik olanın- karşıtıdır ve 'tekinsiz' olanın, bilinen ve tanıdık olmayışı nedeniyle korkutucu olduğu sonucuna varmaya yöneliriz" (Freud, 1999: s.327-330).

İçsel bir oluşumun sonucunda güvenilir bir yerin ifadesi olarak 'heimlich' insanların göremeyeceği ve ulaşamayacağı korunaklı bir alan olarak yerini belirlemektedir. Böylece sakınılan ve gizli bir hale gelen kavram, bu sayede yabancılaşmaya ve sınırlarının dışına çıkmaya başlamıştır. Kelime görünür biçiminden gizemli bir biçime geçiş yaptığında artık tekinsiz'in ilgi alanına geçmiştir. Dolayısıyla kendi karşıtıyla aynı anlam öbeğinde buluşan ve çift anlam üreten 'heimlich' aynı zamanda 'unheimlich' olmuştur.

"Jentsch'e göre, özgün dili Almanca dışındaki çevirilerde anlam kaybına uğrayan 'unheimlich' tanıdık olmayanı ve evinden uzakta, rahatsız olmayı ifade eder. Freud da tekinsizi öncelikle sözcük düzeyinde ele alır" (Jentsch, 1906: s.2). Almancada 'heimlich' evle ilgili, tanıdık, yakın anlamlarının yanı sıra, bunların tam karşıtı gibi görünen gizli, yasak, töredışı, yasadışı gibi anlamları aynı sözcükte barındırır. 'Unheimlich' güvenli olmayan ve uğursuz olandır: "Almanca bir sözcük olan unheimlich, tanıdık, yerli, eve ait anlamlarına gelen heimlich, heimisch sözcüklerinin zıt anlamlısıdır ve tekinsiz'in bilinmediği ve tanıdık gelmediği için

[2] www.tdk.gov.tr

korkutucu olduğu sonucunu çıkarmak bize cazip gelir. Elbette, yeni ve alışılmamış olan her şey korkutucu değildir; ancak bu ilişki tersine çevrilemez" (Freud, 1919: s.2).

Tekinsiz kavramı, Türkçe kelime anlamında görüleceği gibi diğer diller arasında da ortak bir şekilde tanıdık olanla yabancı ve tuhaf olanın bir aradalığıyla ilişki içerisinde olan tedirginliğin, rahatsızlığın gizli bir şekilde hissedildiği durumu tanımlamaktadır. "Tekinsiz, yaşadığımız dünya aniden tuhaf, yabancı ve tehditkâr göründüğünde yaşanan bir dezoryantasyon[3] deneyimidir" (Collins ve Jervis, 2009: s.1). Tekinsizin içerisinde yer alan 'Heimlich' teriminin etimolojik bir analizinin ardından hem heimlich hem de unheimlich ev gibi ve evsiz arasında diğerlerinden ayrı olarak ele alınamayacak bir şekilde belirsiz hale gelmektedir. Kısaca özetlemek gerekirse, unheimlich, korku ve belirsizlik tarafından üretilen koşullarla güçlü bir şekilde ilişkilidir. Bireye en tanıdık olan ve bedenin yuvası olan şey yabancılaşmaya ve yersiz kalmasına sebep olan şey olarak görülebilir. Freud'da bahsi geçen tekinsizliğin yapısı bilinçaltına bastırılmış ve aynı zamanda bilinçli varoluşta kendisini ısrar eden öznelliğin bir durumu olarak nitelendirilen beden için ayrı bir önemi bulunmaktadır.

1.1.1. Freud ve Lacan'da Tekinsiz

Tekinsiz bir deneyim yaratmak ve meydana getirmek için hangi koşullar sağlanmalıdır? Tarih boyunca birçok düşünürün tartıştığı bu soru üzerinde tamamen açık ve net bir cevap henüz bulunamamıştır. Jentsch ilk olarak Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine kitabında bir tekinsizliği belirsizlik hissi olarak meydana geldiğini ortaya koyarken Freud bu belirsizliği daha ayrıntılı bir şekilde analiz ederek tekinsizliği endişe ve korku duygularıyla bağlantılı olduğunu belirtmiştir. Freud, Jentsch'in tekinsiz kavramının yeni ve yabancı olanla ilişkisinin ötesine gitmediğini belirtmiştir. "Tekinsizin kökenini entelektüel belirsizliğe yükleyen Jentsch'e göre tekinsiz her zaman kişinin içinde çıkış yolunu bilmediği bir şey olur ve çevreye olan alışkanlık hissi tekinsizlik izlenimini zorlaştırır. Freud'a göre bu tanımlama eksiktir ve o 'tekinsiz'='yabancı' denkleminin ötesine geçmeyi hedeflemiştir" (Freud, 1955:

[3] Kişide, zaman ve yer bilincinin bozulması; oryantasyon bozukluğu.

s.221). Tekinsizin etimolojik belirsizliğine dikkat çeken Freud, kelimenin bilinen ve bilinmeyen arasında yer alan içsel gerilimini, kendisini yabancı ve korkutucu bir şekilde temsil eden zihnin bastırılmış deneyimi olarak görmüştür.

Freud 'Uncanny' (1919) makalesinde Alman yazar Ernst Theodor Amadeus Hoffmann'ın (1776-1822) 'Kum Adam/(Der Sandman)' isimli korku öyküsünü, tekinsiz kuramının açıklanmasında kullanmıştır. Tekinsizi ortaya çıkaran ve tekinsizliği yaratan en temel nedenleri, psikanalitik yöntemler ile açıklamaya çalışmıştır. İnsanlığın ortak mirası olan anılar dizgesinin bir parçası olan ve aynı zamanda bireysel geçmişleri de kapsayan tekinsiz kavramı bireyleri bilinmezlik, güçlü bir kaygı duygusu ile tedirgin ve endişeli yaşamaya sürüklemektedir. Hoffmann'ın Kum Adam öyküsünde tekinsiz, geçmişe ait anıların tedirgin edici bir şekilde ortaya çıkışı üzerine odaklanmaktadır. Öyküde insanı gerek içeriden gerekse dışarıdan rahatsız eden şeylerin ve insanın izlendiği düşüncesine vurgu yapılmaktadır. Gerçek ile gerçek olmayan arasında yer alan bağı farklı bir şekilde sunan Hoffman, tekinsiz duygusunu okuyucuya hissettirmektedir. Hoffmann'ın masalı Nathaniel adındaki bir öğrencinin korku dolu anıları hakkındadır. Nathaniel'in korkularının merkezinde yer alan Kum Adam, çocukların gözlerini çalarak yarım ayın arkasında yer alan çocuklarını besleyen bir figür biçiminde karşımıza çıkmaktadır. "Çocuklar yatmak istemezlerse gelen kötü bir adamdır o, çocukların gözlerine avuç avuç kum attığı için kanla dolan gözleri başlarından fırlayıp çıkar" (Hoffman, 2019: s.101).

Babasının korkunç ve gizemli bir şekilde ölümüyle ilgili olarak Coppelius adındaki kişi ile Kum Adam arasında bir bağ kuran Nathaniel, çocukluğunda erken uyuması için kendine anlatılan Kum Adam'la ilgili şeylere merakla yaklaşmaktadır. Bu bağ içerisinde babasını ziyaret gelen Coppelius ile Kum Adam'ı birbiriyle özdeşleştiren Nathaniel'in durumu, yazar tarafından şüpheli bir duruma düşürülmüştür. Bu özdeşleşmeden ortaya çıkan çocuğun yaşadığı deneyimin gerçek mi yoksa yanılsama mı olduğu kesin değildir. Coppelius ve babasını gizli bir şekilde izlerken yakalanan Nathaniel, Coppelius'un babasına 'Gözleri getir! Gözleri getir!' demesiyle karşılaşır. Coppelius'un bu olaydan bir yıl sonra babasını ziyaret etmesi sonrasında Nathaniel'in babası bir patlama sonucu ölür. Masalın kahramanlarından biri olan Coppelius ise bu olaydan sonra kaybolur. Nathaniel, yıllar sonra üniversite

eğitimi için gittiği şehirde gezgin bir şekilde optik ürünler satan Giuseppe Coppola adında bir İtalyan'dan aldığı cep dürbünü ile Profesör Spalanzani'nin Olympia isimli kızını gözetlemeye başlar. Olympia, Spalanzani tarafından yapılan bir otomattır ve bu otomatın gözleri gezgin optikçi Coppola tarafından yerleştirilmiştir. Nathaniel, Coppola ve Spalanzani arasında gerçekleşen bir tartışma anına denk gelir ve bu esnada çılgınlık krizine tutulur. Yaşadığı tüm bu olaylar sonrasında babasının ölümüne ait anılar ve yaşadıkları birbirine karışır. Bu olayların üzerinden geçen uzun bir zaman aralığından sonra nişanlısına dönen Nathaniel, bir gün kardeşi ve nişanlısıyla dolaşırken hükümet binasının kulesine çıkar. Orada Coppelius'u görür. Hemen ardından çıldırmaya başlayan Nathaniel nişanlısını aşağıya atmaya çalışır. Nathaniel'in nişanlısı kardeşinin yardımıyla kurtulur ancak Nathaniel kuleden 'Güzel gözler' Güzel gözler!' diye haykırarak kendini boşluğa bırakır ve ölür. Sonrasında Coppelius ya da Kum Adam ortadan kaybolur (Hoffman, 2019: s99-138).

Der Sandman'in önemli yerlerinden biri olan gözlerini kaybetme ve gözlerle ilgili sorunlara duyulan korku özellikle çocuklar için zor bir durumu ifade etmektedir. Yetişkin bireylerde de göz ile ilgili korku doğrudan kör olma ile ilgilidir. Jentsch gözün yitimi hakkında şu şekilde bahseder; "Rüyalar, mitler ve efsaneler hakkında yapılan bir araştırma, birinin gözüne dair duyduğu endişe veya kör olma korkusunun, insanda hadım edilme korkusuna eş değer olduğunu göstermiştir. Eski Yunan mitinde Oedipus'un kendi gözlerini iğneyle oyarak kör etmesi, hadım edilme cezasının hafifletilmiş bir türüdür" (Jentsch ve Freud, 2019: s.48). Freud tanıdık bir nesneye ait yüzeysel sunumu analiz ederken Hoffmann hikâyesinde göze farklı bir anlam yüklemiştir. Bu sayede hikâye de geçen figürlerin bir baba, bir sevgili, bir bilim insanı, bir çift gibi görünmesi ve sonrasında birisinin yerini aldığına dair ortaya çıkan varsayım içerisindeki mantık üzerinden işleyen durum, kurgusal ve gerçek yönlerin nerede durduklarına dair kesin bir netliğin olmamasından kaynaklanmaktadır. Tekinsizlik kavramı bireyi akılcı ve egemen haliyle benlik fikrini zedeleyen bir öznelliğe getirmektedir. Dolayısıyla tekinsize ait duyguların temelinde kararsızlığın ortaya çıkarmış olduğu bir endişe durumundan ve ikilik (çift) kavramından söz edilebilir. Hoffman'ın edebiyatta tekinsizlik konusunda önemli eserler vermiş olmasına rağmen konuların çoğu belirsizlik üzerinedir. İşlenen temaların çoğu ikilik

üzerinedir. Sürekli tekrarlanan olay örgüsü, deneyimler, karakterler ve hatta karakterlerin isimleri dahi birbiri ile yakından ilişkilidir.

Hofmann'ın öykülerinde yer alan bu ikilem Otto Rank'in çalışmalarına da konu olmuştur. "*Otto Rank'e göre, imgelemde insanın kendini koruması ve ölüme karşı çıkması için yaratılan ikiz, kendinin yapay imgesi, ölümün yüzüne dönüşür; çünkü o aynı zamanda yalnızca kendi bedenine salınmış köklerin yitirilmesi olgusunun neden olabileceği bir benlik bölünmesidir. İkizin yüzü birden kimliği elinden alınan, korku içindeki insandan koparılmıştır. O insanın kendisine tıpatıp benzeyen, artık özerk olmuş ötekini gözlemler ve gerçekliğin camın üstündeki buğununki, yani artık kendisinin olmayan bir yüzün yansımasınınki olduğunu anlar. Kişinin kendi gözleriyle yüzünün özerk bir yaşamla canlanmasına tanık olması ya da yüzün korku içindeki insanın kendisinden kopup onu birkaç adım öteden izlemeye başlaması yazında sık rastlanan bir izlektir: Hoffman, Chamisso, Maupassant, Poe, Dostoyevski bu konuyu işlemiştir. Başta sinema olmak üzere, çağdaş yapıtlarda da bu temaya hala satır aralarında rastlanmaktadır* (Breton, 2018: s.200)."

Ayrıca Jentsch göre Otto Rank'ın ikilik kavramı şu şekilde tanımlanır; "Rank'e göre bu ikilem aynı zamanda egonun yıkılmasını, ölümün gücünün yok sayılmasını ve beden ile ölümsüz ruh arasındaki ilişkinin yeniden yapılandırılmasını sağlar" (Jentsch ve Freud, 2019: s.53). Freud 'Uncanny' makalesinde ikiz imgelemi ile ilgili olarak bir tren seyahati sırasında kendi yüzünün beklenmedik bir şekilde ortaya çıkışını şu şekilde aktarmıştır: "Bir yataklı vagonun kompartımanında tek başıma oturuyordum,' diye yazar Freud, derken, tren sertçe sarsılınca, yandaki tuvaletin kapısı açıldı ve üstünde bir sabahlık ve yolculuk şapkası olan yaşını başını almış bir adam içeri girdi. İki kompartıman arasındaki tuvaletlerden çıkarken yolunu şaşırıp, benim kompartımana girdiğini düşündüm. Tam ona bunu söyleyecektim ki davetsiz misafirin kapının aynasına yansıyan kendi görüntüm olduğunu fark ettim şaşkınlıkla. O görüntüden hiç hoşlanmadığımı halen anımsarım" (Breton, 2018: s.184). İnsan kendi yüzünü ani ve beklenmedik bir durumda başkalarının gördüğü gibi görmesi tekinsizlik hissini yansıtmaktadır. İnsan yüzünün ortaya çıkardığı yansıma ile gerçek hayatın içerisinde var olan imge bir şekilde birbiri içine girmektedir. Bu imge içerisinde en tanıdık olanın bir anlığına bilinmez ve insana uzak göründüğü tekinsizlik aniden

belirmiştir. Freud'un tren seyahati ile ilgili olarak ortaya çıkan tekinsiz görüntünün bir diğer örneği ise Walter Benjamin tarafından yaşanmıştır. Benjamin daha çok zaman kaymasıyla bağlantılı fikirlerinden biri olan dejavu'yla ilgilenir.

Geçmiş ile gelecek arasında yer alan bu bağlantıda, Benjamin'e ait iki farklı olayın bastırılmış geçmişe ait düşünceler olarak tekinsiz bir şekilde geri dönüşünü açıklamaktadır. "*Kendisi altı yaşındayken, babasının bir gece ona iyi geceler dilemek için odasına gelişini anlatır. Babası bir akrabanın öldüğünü söylemek için odada bir süre oyalanır. Küçük çocuk yaşlı bir akrabasına ilişkin bu habere kayıtsızdır. Babanın kalp kriziyle ilgili aktardığı bilgileri özümseyemeyen küçük çocuk, bunun yerine, baba konuştuğu sırada odadaki bütün ayrıntıları –fotoğrafik biçimde- belleğine nakşeder. Bunu yapmasının sebebi, bir gün yine oraya, o odaya işinin düşeceğini, o anla tekrar karşılaşacağını, unutulmuş bir şeyi yeniden canlandıracağını hissetmesidir. Öyle de olur: O an gözünün önünde, aradan yıllar geçtikten sonra bastırılmış hakikatı öğrendiğinde canlanır: Söz konusu akrabanın ölümünün gerçek nedeni frengidir"* (Esther, 2019: s.46).

Burada bir fotoğrafın zamanın içerisinden koparılıp alınmış bir görüntünün yeniden hatırlanması tekinsiz bir deneyimin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Tekinsiz kavramına açıklanmasında yararlanılan değerlendirmelerin yanı sıra başka örneklerde mevcuttur. 'Canlandırmacılık' olarak adlandırabileceğimiz Animizm, doğada var olan tüm canlıların ruhlar tarafından yönetildiği ve yönlendirildiği inancına dayanmaktadır. Animizm insanın doğa karşısında yaşadığı dünyayı belirlemeye çalıştığı ve doğaya karşı hâkimiyet kurma yolunda kullandığı inanç sistemi olarak düşünülebilmektedir. Tinsel bir idareyi çağrıştıran, hem var olanı hem de var olmayanı canlandıran, insanın bildiğini zannettiği ancak bilinmeyene doğru giden, korkulan ve sakınılan şeylerden beslenen animistik düşünde kendi başına tekinsizliği çağrıştırmaktadır. Bireyin yaşadığı hayatta tekrar tekrar yeniden ortaya çıkan olaylar örgüsü (dejavu), batıl inançlar sonucu ortaya çıkan kötücül etkiler, göz değmesi gibi bilinmeyenlerin birleşimi tekinsizi sağlayan dürtülerin bireyin geçmişinden gelen animistik yanıyla ilgili olduğu düşünülmektedir. Jentsch animistik düşünceyi şu şekilde açıklar;

"*Tekinsizlik üzerine verdiğimiz bu örneklerin analizi bizi evrenin eski, animistik düşüncesine götürür. Bu düşünce, doğada insan ruhuna az çok benzer ruhlar bulunduğunu kabul eden, felsefede her nesnenin bir ruhi varlık veya ruh tarafından yönetildiğini kabul eden sistemdir. Animizm, öznenin kendi zihinsel süreçlerini narsistik bir biçimde değerlendirmesi, düşünsel her şeye gücü yeterliğe olan inanç ile bu inanç temelli büyü tekniği, insanlara veya nesnelere dışarıdan sihirli güçler yükleme biçiminde kendini gösterir"* (Jentsch ve Freud, 2019: s.59).

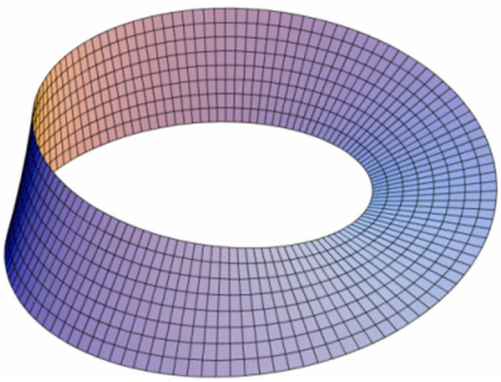
Freud ise animistik kavramı hakkında şunları söyler; "*Tekinsiz örnekleri çözümlememiz bizi eski, animistik evren kavramına geri götürmüştür. Bu kavram, dünyanın insanoğlunu ruhlarıyla, öznenin kendi zihinsel süreçlerini narsistik abartmasıyla, düşüncelerin her şeye gücü yeterliliği inancıyla ve bu inanca dayalı büyü tekniği ile, çeşitli dünya dışı insan ve şeylere özenle sınıflandırılmış büyülü güçler ya da "mana" yüklemekle, bu gelişim evresinin sınırsız narsizmi içindeki insanın, gerçekliğin açık yasaklamalarını uzaklaştırmaya çalışmasına yardımcı olan diğer yaratılarla dolu olduğu düşüncesiyle belirlenmiştir. Sanki her birimiz ilkel insanın bu animistik evresine denk düşen bir bireysel gelişim döneminden geçmiş gibiyiz ve hiçbirimiz kendilerini hala ortaya koyma yetisinde bulunan belli kalıntıları ve izleri korumaksızın bu evrenden geçemeyiz ve de şimdi bizi 'tekinsiz' diye etiketleyen her şey içimizdeki bu animistik zihinsel kalıntılara değinme ve onlara anlatım kazandırma koşulunu gerçekleştirmektedir"* (Freud, 1999: s.347).

Bireyin yaşadığı şu an içerisinde 'tekinsiz' olarak hissettiği her şey, bireyin zihninde bulunan animistik düşünce yapısından kalan yansımalardır. Freud'un 'tekinsiz' kavramını açıklarken başvurduğu psikanalitik deneylerden birisi de daha çok nevrotik erkeklerde görülen tekinsizlik hissi olmuştur. Nevrotikler vakalar kadın cinsel organının tekinsiz bir şeyler çağrıştırdığını düşünmüştür. Tekinsiz kavramını açıklarken başvurduğumuz 'unheimlich'; yer, tüm insanların başlangıçta var olduğu tek ve ilk yer olan 'heim'ının (ev) girişini temsil etmektedir. Dolayısıyla unheimlich, ilk başlarda tanıdık ve bilindik olanı (heimisch) hatırlatmaktadır. Ancak kelimenin başında yer alan –un bastırılmışın işareti olarak belirmektedir. "Bu unheimlich mekan ise bütün insanların önceki heim'larına, bir zamanlar ve başlangıçta herkesin yaşamış olduğu yere giriştir. Nükteli bir deyiş vardır: 'Aşk sıla hasretidir' der ve bir erkek

rüyasında ne zaman bir yer ya da memleket görüp kendi kendine 'bu yer bana tanıdık geliyor, daha önce buralara gelmiştim' dese, bu yeri annesinin üreme organları ya da bedeni olarak yorumlayabiliriz. Bu durumda unheimlich [tekinsiz] bir zamanlar heimisch, yuva gibi, aşina olandı; 'un' öneki bastırılmaya işarettir" (Foster, 2011:33).

Tekinsiz'in dilbilimsel açıklaması aynı zamanda Lacan'ın *extimité* (dış-yakınlık) kavramıyla bağlantılıdır. Freud'un tekinsizi açıklarken başvurduğu 'heimlich' ve 'unheimlich' kelimelerine paralel olarak Lacan'ın Fransızca ürettiği 'extimité' kelimesi tekinsize oldukça yakındır.

"*Bilinçdışı söylemi, Öteki'nden özneye ulaşırken Lacan'ın deyimiyle "tersyüz (inversée)" olur, çünkü Öteki'nin söylemi imgesel aksı döner dönmez yine bilinçdışı olarak oluşur, tam bu noktada imgesel topos, Möbius şeridi prensibiyle simgesel toposa dönüşür ve diğer yüzey gibi sayılan kısma geçiş yapar. Lacan, bu şeridin ifade ettiği ontolojik durumu anlatabilmek için intimite (içsel) ve exterieur (dışsal) kavramlarının birliğinden türeterek elde ettiği extimité sözcüğünü kullanır. Fransızcası extimite olan, Lacan'ın intimite (içsel) kelimesine exterieur'dan (dışsal) gelen ex- önekini kullanarak ürettiği bu terim psikanalizin iç ve dışa ilişkin karşıtlığı nasıl sorunsallaştırdığını çok iyi ifade eder, bu yapıya Möbius şeridi iyi bir örnektir"* (Zizek, 2014: s.430).



Resim 1: Lacan'ın extimité kavramını açıklarken kullandığı 'Möbius Şeridi'.

İç ve dış arasındaki sınırların muğlaklaşmasıyla birlikte ortaya çıkan tekinsiz durum Lacan'ın *extimité* kavramı ile açıklanabilir. Ne içeri de ne de dışarıda olunduğuna tam olarak emin olunamayan bir ifadeyi anlatan kavram Freud'un tekinsiz makalesinde geçen canlı/cansız ikilemini (Olimpia) ve gerçek/düş arasındaki sınırların

(Nathanael'in rüyası) açıklanmasında yardımcı olmaktadır. E.T.A. Hoffmann'ın Kum Adam hikâyesinde Nathanael'in başından geçen tekinsiz olaylar 'dış-yakınlık' ile ifade edilebilir. "Nathanael, sınırların silikleştiği, ayrımların artık mümkün olmadığı, dolayısıyla benliğin kendisini tehlikede hissettiği bir duygu içindedir. Böyle bir duygunun karşılığı olan tekinsizlik, korku hali olmasıyla özel bir işleyişe sahiptir" (Ümer, 2018: s.69). Öznenin kendine yabancılaşması burada Lacan'ın tanımlamasıyla tekinsiz arasında bir bağ kurmaktadır. Dolayısıyla iç ve dış arasındaki sınırların belirsizliğinden doğan durum içerisindeki Lacan simgesi gerçek ile de bağlantılı bir hal almaktadır. Dışarısı ve içerisi arasındaki sınır bireyi kaygıya düşüren bir durumu ifade etmektedir. Güçlü bir tekinsiz tema ölüm kavramı dış-yakınlık ile açıklanabilir.

"*Ölüm hayatın içindedir. Hayatın içinde kendisini gösterir. Ölüm bilinir. Olacağı bilinir. Ancak ölümün aslında ne olduğu bilinmez. Ölüm halinin bilgisine tamamen sahip olunamaz. Bilim ölümü tanımlarken, inançlarda ölümden sonraya dair fikirler sunarlar. Ölüm dışarıda olduğu gibi içeridedir de. Hayatta bir şekilde yaşanacak olan, deneyimlenecek olandır amabir yandan dışarıdadır. Bir bilinmezdir. Lacancı 'Gerçek', anlamlandırmanın kırıldığı noktada bir boşluğa işaret etmektedir"* (Ümer, 2018: s.67).

Ölümün özneye getirdiği kaygı durumu Lacan'da tekinsizliğin ortaya çıkmasına neden olacak durum olarak görülebilir. Kaygılı bir durum içerisinde bulunan özne aynı zamanda korku tarafından tehdit edilmektedir. Öznenin bazı düşüncelerini fiili olarak bastırılması hem tekinsiz ile hemde psikanalizin konularından biri olan 'bastırma'yla ilişkilidir. Bastırma öznenin bir zamanlar tanıdık ve aşina olanla arasındaki ilişkiyi engellemesi olarak görülebilir. Hoffmann'ın hikâyesinde Nathaneal'in sürekli olarak Kum Adam ile olan ilişkisini bu baskılama durumundan beslenmektedir. Freud için bastırılan "haz ve hazzın devamı için gerekliyken" (Freud, 2002: s.142), Lacan için anlaşılması zor bir konuyu tanımlar: "Gerçeğin, daima, sembolikten kaçan bir çekirdeği vardır ve bütün diğer tasarımlar, imgeler ve gösterenler, bu boşluğu doldurma girişimlerinden başka bir şey değillerdir. Lacan baskılanmış ögeyi, temsilin temsilcisi ya da Das Ding (şey) olarak tanımlamıştır" (Homer, 2013: s.118).

1.1.2. Heidegger ve Maurice Merleau-Ponty'de Tekinsiz

Friedrich Schelling, Ernest Jentsch ve Sigmund Freud'a ait tekinsiz kavramına ait ilişkilerin fenomenolojik yapısında ortaya çıkan farklılıklar metodolojik olarak farklı bir düzeyde incelenebilir. Öznenin gündelik yaşamın içerisindeki varlığını, deneyimini etkileyen en önemli durum bugünün şartlarıdır. Geçmişte yaşadıklarımızın günümüzdeki benliğimize yansıyan biçimler hakkında Bolt şöyle söylemektedir;

"*Dünya içinde olmanın varlıksal kalıbı dert"tir… 'Dasein'*[4] *Almanca varoluş/eksistans anlamına gelir, Heidegger, bu terimi insan varlığını tanımlamak için kullanır 'Da' şurada ve 'Sein' olmak demektir, dolayısıyla 'Da-sein' 'şurada-olan'dır. Heidegger'e göre, insan varoluşunun dramasına yön veren, dünya içinde var olmanın fırlattığı olanaklardır. Yaşamın ortasına fırlatılmışızdır ve onun gel-gitleri, çalkantıları ve akıntılarıyla sürükleniriz. Heidegger, varlık ile zamanın kesişmesini de şöyle tanımlar; geçmiş geçmişte kalmış değildir, bugünümüzü şekillendirir, bugün yaptıklarımız da geleceğe yansır. Dolayısı ile fırlatılmıştık ne şimdi sona ermiş, ne de gelecekte sona erecektir, fırlatılmış olmak daima varoluşumuzu biçimlendirmeye devam edecektir"* (Bolt, 2013: s.27).

Dolayısıyla toplum içerisinde var olan insan dünyaya geldikten sonraki süreçte varoluşu ile ilgili süreci hep inşa etmeye çalışmaktadır. Ancak ailesini, doğumunu, çevresini, zamanı ve mekânı kendisi seçemez. İnsan var oluğu andan itibaren dünya ile olan etkileşimi sürekli bir gelişim ve inşa sürecinde olduğundan, toplum içerisindeki sosyal, tarihsel ve kültürel bellek de kendisini takip etmektedir.

"*Heidegger felsefesinin çağımız felsefesi üzerinde etkili olmasının sebebi 20. yüzyıl felsefesine getirdiği eleştirilerden ve unutulduğunu savunduğu varlığı birincil*

[4] Dasein, Almanca varoluş anlamına gelen ve Martin Heidegger tarafından "Varlık ve Zaman"adlı eserinde kullanılan bir terimdir. Heidegger'in asıl ilgi alanı "Varlığın Anlamı"dır; fakat bunun aslında özellikle insan varlığı için "Bazı varlıkların varlığının kipi" olduğunu söyler. Varlığın anlamı "Varoluşun analizi" yoluyla keşfedilmelidir savını işler. Bu ona göre varlık konusunda Antik Yunan düşünürlerinden beri süregelen kördüğümü (bu kördüğüm hiç değilse Aristo'dan beri varlık yerine varlıkların tartışılmasından kaynaklanmaktadır) çözecek tek yoldur. Varlığa bir yaklaşım sağlayabilmek, şeylerin değil varlığın kipinin incelenmesine bağlıdır ve bize en acık olan varlık kipi kendi varlığımızdır yani varoluşumuzdur.

olarak ele almasındandır. Martin Heidegger hayatı boyunca 'varlık'ın anlamı nedir sorusuna cevap vermeye çalışmıştır. Bu soru doğrultusunda bütün bir felsefe tarihini eleştirmiş, sorgulamış ve yorumlamıştır. Sorgulamasına Antik Yunan ile başlayan Heidegger öncelikle doğa filozoflarının söylemlerine yönelmiştir. Heidegger, doğa filozoflarının varlığı önsel ve dolaysız bir biçimde kavradıklarını öne sürmüştür" (Temizkan, 2011: s.55).

Tekinsiz kavramını belli başlı olan ve fark edilebilir nesnelerle (otomat, göz, vücut parçası, mekân) veya yerlerle tanımlayan Freud'un aksine Heidegger'ın bu kavrama yönelik katkısı daha farklı olmuştur. Kaygıyı ayrıcalıklı bir durumda değerlendiren Heidegger, günlük hayattaki alışkanlıklarımızı bozacak ruh halini ve dünya ile bağlantımızı belirsiz bir varoluş olarak görmektedir. Heidegger tekinsiz kavramı üzerinde dururken Freud'un kullandığı "unheimlich" kelimesine başvurur fakat aralarındaki fark Heidegger'ın bu kavramı evde olmama anlamı içerisinde değerlendirmesidir. Tekinsiz bir deneyimin öznesi olmak demek sadece Freud'un tanımladığı gibi korkutucu, tuhaf, bastırılanın geri dönüşümü gibi şeylerle karşılaşmak anlamına gelmemektedir. Bununla birlikte bireyi en sevdiği ve en yakın gördüğü ev deneyiminden uzaklaştırılması demektir. Evde olmanın tanımı, yaşam içerisinde dünyada var olmak ile bir anlam bütünlüğü teşkil etmektedir. Bu şekilde tuhaf bir şekilde ortaya çıkan korku, bireyin dünyada yaşadıklarına eklemlenen derin bir duygu ile oluşturabilmektedir.

Dünya dasein için bir ev dünyası olarak verilmiştir ve bu ilişki içerisinde belirli şeyler alan kaplamaktadır. Günlük hayat içerisinde yerini alan varlığın evsizliği belirli bir atmosfer olarak bizi sarmaktadır ve bu atmosfer ile birlikte gelen aşinalık git gide artmaktadır. Heidegger kaygının günlük hayat içerisinde yer alan bu aşinalığı bozduğunu söylemektedir. Heidegger'ın endişesi burada nesneye yönelik bir endişe değil, dünya içerisinde var olmayla ilgilidir. Tekinsizliğin figürlerinden biri olan kaygı bizi zaman zaman felce uğratan ve farklı şekillerde ortaya çıkan bir hoşnutsuzluk oluşturmaktadır. Gündelik hayatın yoğun hengâmesinde kendini kaybeden, yersiz yurtsuzlaşan ve kendi varlığına yabancılaşan insan bu hoşnutsuzluğun nedenlerinden biri haline gelmiştir. Heidegger, tekinsiz tanımının korkutucu bir durum olarak tek başına oluştuğu deneyim ile ilgilenirken, Freud'un da yaptığı gibi kavramın yapısal

öneme sahip olabileceğini söylemektedir. Sanatta olduğu gibi, tekinsizliğin en önemli işareti bireyi gerçeğe döndürdüğü üzerine şekillenmektedir. Birey için gerçek olan, varlığının ve dünyanın belirsiz bir şekilde ve sürekli olarak gerçekliğin karşısında hissettiği ve duyumsadığı rahatsızlık olduğu için birey böyle bir dünyada asla bir ev bulamamaktadır. Heidegger, sınırlı bir varoluşun belirsizliğine ve bu sürekli kalıcı belirsizliğin yarattığı huzursuzluğun dünyadaki varlığa ilişkin açıklamanın temelini tekinsiz bir durum olarak görmektedir.

"*Kaygı gibi öznel durumların şekillendiren ve tekinsiz olarak ön plana çıkan Heidegger'ın görüşü bireyin gündelik tecrübelerini de askıya alarak bireyi yabancılaştırılmış bir alana doğru götürmektedir. Tekinsiz'in kaygı ile ilişkisi açısından düşünüldüğünde Heidegger bireyin yabancılaştığı dünyanın kayıtsızlığı ile uğraşmaktadır. Fenomenolojik bir bakış açısına göre, dünya benim soyutlamamın içine yerleştirmem için inşa ettiğim bir şey değil; aksine, dünya teorik bir yansıma nesnesi haline gelmeden çok önce üniter bir anlam alanı olarak ortaya çıkar. Dahası, dünya bana, ilk etapta dünyayı nasıl deneyimlediğimi ve yorumladığımı şekillendiren duygusal bir niyet düzeyi içinde verilmektedir"* (Trigg, 2020).

Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenolojisinde bedenin arkeolojisi ile ilgili sıra dışı nesnelerin tekilliği bireyin düşünce alışkanlıklarını askıya almaktadır. Bunun sonucunda ortaya çıkan anlamın temelde belirsizliği, insan deneyiminin gelişme yollarına uyması ile ilgilidir. Bu durum bireyin dünyayı aldatıcı bir algılama biçiminde görmesine neden olurken, bireyin var olan düşüncesindeki etkisi olumsuz bir yapıda kendisini gösterecektir. Merleau-Ponty *Algının Fenomenolojisi* adlı kitabında dünyadaki nesneler ile insan algısı arasındaki ilişkinin ayrı bir şekilde değerlendirilmesini söylemektedir "Bu şartlar altında, nesneleri kavramamızın bilinen yolu, nesnelerde 'gizli olmayan' ve 'bizden habersiz' olan bir insana yol açar" (Merleau-Ponty 2012, s.336). Bilinen dünya anlayışından uzaklaşarak yabancılaşma içerisinde olan birey konusu Merleau-Ponty çalışmaları boyunca devam eden bir tema olmuştur. Heidegger'in temellendirdiği *dasein* kavramı, Merleau-Ponty'i etkilemiştir. Heidegger'in bireyin orada olma, dünyada olma ve dünyasallığı üzerine kurduğu felsefesi üzerine şekillenen dasein kavramının bedensellikten uzak kalması, Merleau-Ponty felsefesini özellikle algı ve beden üzerine inşa etmesine yol açmıştır. Dolayısıyla

Merleau-Ponty bireyin dünya ilişkisi içerisinde beden/vücut kavramlarını algı aracılığı ile betimlemektedir. Tekinsizliğe ait düşüncelerin temelinde yer alan Freud ve Heidegger, kavramın zaten bilindiğini vurgularken, alışılmadık bir durum olduğunu belirtmişlerdir. Heidegger'in göstermiş olduğu referans Freud tarafından bahsedilen kaygı, korku, bedenle ilgili tehdit, cinsel varlığa yapılan tehdit ve tanıdık olan bir deneyimin yeniden canlanmasının bastırılması fikriyle karşılaştırılabilmektedir. Freud'un düşüncesinde tekinsiz önceden deneyimlenen ve bu sebepten dolayı kaygıyı ve korkuyu ürettiği anlamında değerlendirilebilmektedir. Dolayısıyla bu üretim baskı eylemini de kışkırtabilmektedir.

1.2. TEKİNSİZ KAVRAMININ PSİKANALİZ İLE İLİŞKİSİ

'Tekinsiz' yaşam içerisinde veya sanatta meydana gelen beklenmedik bir şekilde garip, tanıdık ve alışılmadık etkiye sahip bir deneyim olarak görülebilir. Ayrıca uzun zamandır tanınan ve zaman geçtikçe unutulmuş olan şeyin bir anda ürkütücü bir şekilde akla gelmesiyle birlikte endişe, korku etkisine işaret etmektedir. Freud bu hissin bastırılmış olanın belirtisi şeklinde okunabileceğini öne sürmektedir. 'Tekinsiz'bireyin yaşamına ait bir zaman diliminden, çocukluğundan veya tanıdık bir şeyin baskı durumundan geri dönüşün işareti olarak ortaya çıkabilmektedir. Psikanaliz hastanın nevrozunu teşhis edebilmek adına 'tekinsizlik' belirtilerini okumaktadır. Dolayısıyla 'tekinsiz' etki tekrarlardan, otomatizmden, yaşanan bir anın yeniden yaşanıyormuş gibi hissedilmesinden ve garip tesadüflerden beslenmektedir. 'Tekinsiz' kavramı bu sebepten dolayı geleneksel formları ve tanımları huzursuz etmektedir.

"İlk olarak Freud tarafından kullanılan ve daha sonraki psikanalistler tarafından geliştirilen bir psikolojik kuram ve psikolojik rahatsızlıkları tedavi etme yöntemi olan psikanalizin temelinde id, ego ve süperego diye adlandırılan ve karşılıklı ilişkili üç sistemden oluşan bir model vardır" (Marshall, 2005: s.605). Psikanaliz, bilinçdışının üstlendiği rol ile insana ait davranışlar arasındaki çatışmalar üzerinde duran ruhsal gelişim ve işlevlerin teorisidir. Freud'un çalışmaları sonucunda bilimsel bir yöntem olarak kullanılan psikanaliz, insanın bilinçdışı ile olan ilişkisinde bastırdığı çatışmaların ve arzuların peşinden giderek, insana ait bedensel aksaklıkların ve ruhsal bozuklukların sebebini bulmakta kullanılmıştır. Bilinçdışına ait imgeler, insanın

doğuştan kendisiyle birlikte getirdiği ve toplum içerisinde doğru olarak karşılanmayan saldırganlık, cinsellik gibi kavramlarda karşılık bulmaktadır. Bilinçaltına atılan bu kavramlar kişinin farkında olmasa da davranışlarını etkiler ve sürekli olarak bilinçte yer aldıkça kişide meydana gelecek rahatsızlıklara sebep olabilmektedir. Dolayısıyla bu bastırılmışın bilinçdışında etkilerini libido kavramı ile tanımlamak gerekmektedir. Afşar Timuçin libidoyu şöyle tanımlamaktadır; "En genel anlamda cinsel arzuyu ve cinsel doyuma ulaşmaya yönelişi karşılar. Psikanalitik kurama göre içgüdüsel cinsellik enerjisine libido denmektedir. Freud libidoyu bireyi kendine ve dışa yönelten biçimde ele almıştır" (Timuçin, 2000: s.234).

Bilinçdışı kavramı üzerine çalışmalar gerçekleştiren Freud, Oidipus karmaşası ve çocuk cinselliği konularını libido kavramının gelişimindeki Ben (Ego)'in tanımını İd, Ego (Ben) ve Süperego (Üst Ben) olarak üç ayrı şekilde inceler. Zihinsel açıdan sağlıklı bir insanda olması gereken ve uyumlu bir şekilde çalışan İd, Ego ve Süperego, bireyin toplum ve yaşadığı çevrede etkili bir ilişki yürütmesini sağlamaktadır. Eğer bu bağlantı bir şekilde eksik kalırsa birey bu sefer dengesiz, kendisiyle ve çevresiyle sorunlu biri olabilmektedir. Ayten Ulusoy'a göre İd; "Kalıtsal olarak gelen, içgüdüleri de içeren, kişiliğin en ilkel, en kaba birimidir. Zevk ilkesine göre işler ve hiç geciktirilmeden bütün isteklerinin yerine getirilmesini bekler. Ruhsal enerji kaynağı olan id, diğer iki sistemin çalışması için gerekli olan gücü de sağlar" (Ulusoy, 2005: s.73).

"*Freud'a göre İd, psişik enerjinin ilk kaynağı ve içgüdülerin de oturduğu yerdir. Dış dünyadan çok, beden ve bedensel süreç ile ilişki içindedir, organize değildir ve dış dünya ile bağlantısı olmadığı için zaman içinde ya da deneyimlerle değişmez. Ego, uyumlu bir insanda kişiliğin lideri olarak, İd'i ve Süperego'yu kontrol eder ve yönetir. Ego, bastırmalar sayesinde seksüel ve saldırgan eğilimlerden sıyrılarak, nötr hale gelen bir libido'dan güç alan ve gerçeklik prensibi tarafından yönetilen psişizma bölümüdür. Gerçeklik prensibinin amacı, gereksinimlerin giderilmesini sağlayacak olan nesnelerin bulunması ya da oluşturulmasına kadar, gerilimin atılmasını ertelemektir. Ego, gerçeklik değerlendirmesi yaparken, gerçeklik koşullarına uygun olmayan dürtü ve arzuları kullandığı savunma mekanizmaları yoluyla bilinç alanından uzak tutar. Bu savunma mekanizmaları ve bastırmanın*

bilinçdışı olması nedeniyle Ego, bilinçle özdeşleştirilemez; ancak gerçeklik değerlendirmesindeki yargı gücü ve akıl yürütme gibi işlevleri bilinçlidir. İd ile dış dünya arasında bir çeşit denge unsuru olarak işlev gören Ego'yu, psişik süreçlerin karmaşık bir organizasyonu olarak tanımlamak mümkündür. Süperego, üçüncü ana öğe olarak kişiliğin ahlaki ya da yargılayıcı bölümüdür" (Hall, 2010: s.36).

Freud'un bilinç ve bilinçaltı ile ilgili yaklaşımları ve tanımlamalarının yanı sıra id, ego, süperego bağlamında özneye yeni bir bakış açısı kazandıran Fransız psikanalist Jacques Lacan, yapısalcı dilbilime olan yakınlığı ile bilinen bir kuramcıdır. Dilbilim ile psikanaliz çalışmaları arasında bir bağ kuran Lacan, kendi psikanaliz çalışmalarını Freud'un çalışmalarında kullandığı benlik (Ich) olarak adlandırdığı kavramı özne olarak yeniden yorumlamaktadır. Ayrıca Lacan'ın çalışmaları nesne a, ayna evresi, arzu, öteki, bilinçdışı özne gibi terimlerde çalışma alanları içerisine dâhil olmuştur.

"Freud'a göre davranışlarımızı etkileyen ancak bilincine varamadığımız, farkında olamadığımız süreci bilinçdışı olarak tanımlar. Freud'a göre bilinçdışı, zaman ve mantık kavramlarından bağımsızdır, olgunlaşmaz ve çelişkili arzular içindedir. Bilinçdışı üzerindeki baskılar uyurken ortadan kalkar" (Marshall, 2005: s.605). Bilinçdışının göstermiş olduğu etkileri ortaya çıkaran süreç, tekinsizin ortaya çıkışında etkin bir rol oynamaktadır. "Jentsch iyi bir örnek olarak 'sözde canlanmış bir şeyin gerçekten canlı olup olmadığı ya da cansız bir nesnenin gerçekte canlandırılıp canlandırılamayacağı kuşkuları'nı almıştır ve buna balmumu figürlerin, ustaca yapılmış bebeklerin ve otomatların bıraktığı izlenimle bağlantılı olarak değinir. Buna sara nöbetlerinin ve delilik gösterimlerinin tekinsiz etkisini ekler çünkü bunlar izleyende zihinsel etkinliğin sıradan görünümünün ardında işlemekte olan otomatik, mekanik süreçlerin izlenimini uyandırır" (Freud, 1955: s.226).

Sigmund Freud'un 'Tekinsiz' (1919) makalesi psikanalizin sınırları içinde okunabileceği gibi, psikanalizin sanat hakkında söylediklerinin bir örneği olarak da düşünülebilmektedir. Bu çalışmada bir başka alanın terminolojisine girmek gibi bir durumla karşı karşıya gelinmiş olsa da Freud'un 'Tekinsiz' makalesi sadece psikanalizi içermemektedir. Bu makale aynı zamanda sanat üzerine düşünceler

içermektedir. ‘Tekinsiz’ makalesinde bu düşünceler içeriden, yani sanatın kendine özgü sorunları ile değil, psikanalizin kendi ilgileriyle meydana gelmektedir. Bu nedenle Freud'un ‘Tekinsiz’ makalesi, sanat konusunda psikanalizin kendi terminolojisiyle işlemektedir. Tekinsiz kavramının tartışıldığı 20. yüzyıl başlarında Sürrealizm ile ilişkilendirilen birçok kavram psikanaliz içerisinde de değerlendirilmiştir. Hal Foster, gerçeküstücülüğün psikanaliz ve tekinsiz kavramları arasında bir bağ olduğunu ve gerçeküstücülüğün psikanalize hizmet ettiğini vurgulamıştır. “Benim gözümde belli gerçeküstü pratikler, psikanalizin tekinsiz keşiflerini, bazen onlara karşı koymak, bazen üzerlerinden işlemek, bazen de onları istismar etmek için, yani bastırılanın geri dönüşünün tekinsizliğini, tekrar etmeye zorlanmayı bölücü amaçları için kullanmak, bu psişik müphemlikten, hem sanatsal pratikte hem de kültürel politika alanında kışkırtıcı bir muğlaklık üretmek için sezinler” (Foster, 2011: s.44).

Korkutucu olarak ortaya çıkan durum bir amaç değil bunun yerine şimdiye kadar bastırılmış olanın geri dönüşümü ve iadesi üzerine şekillenmektedir. Burada Jentsch’den esinlenerek yukarıda bahsi geçen Hoffman’ın Kum Adam öyküsü üzerinden tekinsiz nesnelerin bir listesini oluşturan Freud, balmumu figürleri, otomatları, bebekleri, parçalanmış beden uzuvlarını, tekrar karşılaşılan durumları vb. durum ve nesneleri muğlak belirsizlik olarak görmektedir ve tekinsizlik duygusu yarattığını düşünmektedir. Gerçek ile gerçek olmayan bu ilişki çerçevesinde Tekinsiz’in ortaya çıkışı, şeyleri gerçek hayatta olduğu gibi değil de içinde hayal ettiği gibi yakalamaya çalışan Roger Ballen arasında bir bağ oluşturmaktadır. Dolayısıyla düş gücü ile gerçek arasındaki sınırlar ortadan kalktığında düşsel olarak gördüklerimiz gerçek, gerçek olarak gördüklerimiz düşsel olarak var olduğunda tekinsiz etki kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Ancak burada karşımıza iki farklı tekinsizlik durumu çıkmaktadır; ‘kurgusal tekinsizlik’ ve ‘gündelik hayatın tekinsizliği’.

Freud kurgusal tekinsizliği şu şekilde açıklar; “*... Her şeyin ötesinde gerçek yaşamdaki tekinsizden daha bereketli bir alandır çünkü gerçek yaşamın bütününü ve bunun yanı sıra gerçek yaşamda bulunamayacak başka bir şeyi daha kapsar. Bastırılmış olanla asılmış olan arasındaki zıtlık kapsamlı bir değişiklik yapılmadan kurgusal tekinsize aktarılamaz; çünkü düşlem evreninin etkisi içeriğinin gerçeklik*

sınamasına sokulmamış olmasına bağlıdır. Bir ölçüde çelişkili sonuç şu biçimdedir: ilk olarak kurgusal alanda tekinsiz olmayanın büyük bir bölümü gerçek yaşamda meydana gelseydi tekinsiz olacaktı ve ikinci olarak kurgusal alanda tekinsiz etkiler yaratmak için kullanılacak araçlar gerçek yaşamdakinden çok daha fazladır" (Freud, 1955: s.244).

Gündelik hayat içerisinde ise gerçekleşen olaylar çerçevesinde kişinin korku, kaygı ve endişe duygularına kapılmasına sebep olan bir nesne, şey veya söz farklı bir etki oluşturmaktadır. Kişiyi farklı şekillerde etkileyen bu biçimler kişide korkunun artmasına sebep olmaktadır. Burada özne, kendisini etkileyen durumları anlamak için çaba gösterecek ve bu çaba sonucunda korkunun nedenleri bulmaya çalışacaktır. Özne birçok açıdan panik olma, terleme, bedende ani değişiklikleri düzeltme yolları arayacak şekilde korkuyu yenmeye veya başka bir olgu ile yer değiştirmeye çalışacaktır.

Talat Parman '*fobi, korku, kaygı, tekinsiz ve ergenlik*' adlı makalesinde tekinsizlik kavramıyla ilişkisi bağlamında korku ve kaygı ile ilgili olarak şunları söyler: "*Korku algıya bağlıdır ve dikkatin de yardımıyla nesneyi yakalar. Ancak korku, hiçbir tasarım olanağına sahip olmadığı gibi nesneyi bastırmanın ölçütlerine uygun değildir. Hatta korku nesnesinin göreceli olarak bilinmesi, tanınması nesnel ve anlıksal olarak olası da olsa bu, öznel tedirginlik ve korku duygusunu ortadan kaldırmamaktadır. Dolayısıyla nesneyi tanımak, özelliklerini bilmek ve nesnel olarak tehlikeli olmadığını anlamak, her zaman korkudan kurtulmayı sağlamaz"* (Parman, 2004: s.65).

Nitekim Parman, Freud'un 'tekinsiz' kavramı hakkında ortaya koyduğu görüşlerini 'korku ve kaygı' ile ilişkilendirirken aynı zamanda kavramın kelime anlamı olan unheimlich üzerinde durur; *"'Heim' ev, eve ait olan demektir. Belki bu noktada tanıdık, yani tekin olanın yatıştırıcılığından, tekinsiz olanın kaygı vericiliğine doğru bir süreklilik olduğu söylenebilir. Öte yandan yabancı ve tekinsiz de her zaman kaygı uyandırmaz. Tersine, kimi durumda özgürlük duygusu bile verebilir. Bu da bizi kaygı uyandırıcı olanın uzun zamandır tanınan, yani tanıdık-bildik bir olgu olabileceği olasılığına götürür"* (Parman, 2004: s.66-67).

Freud'unda belirttiği gibi tanıdığımız ve önceden varlığından haberdar olduğumuz şeyler de kaygı ve endişeyi tetiklemiştir. Özellikle Parman'ın Almanca bir kelime olan 'heimlich'i ev olarak tanımladığı durum tekinsizin sessizlik, yalnızlık ve karanlık ile bağı çerçevesinde, bilinçdışına ait mekânın belirlediği anne rahmini hatırlatan bir tekinsizlik olarak görülmektedir. Beklenmedik bir şekilde kaygı ve endişenin var olması, bilinçdışı tarafından anne rahmini hatırlatsa da öznenin bilincinde yaşanan geçmiş ile ilgili durumlara da hükmetmektedir.

"*Bir zamanlar tanıdık olan nesnelerin, ansızın beklenmedik formda geri dönmesi tekinsizliği doğurur. Geçmişle kurulan gündelik bağlar içinden sıyrılarak zihinde şekillenir. Tekinsizliğin oluşumu Freud'a göre tamamen öznenin belleğinden gelen, geride bıraktığını düşündükleri arasından çıkar. Dışarıdan gelen, daha az ya da daha çok şiddetle yeniden belirmek üzere nesnede bir zemin yahut bir ön biçim bulan ruhsal değer, bir yaratım yüklenir. Bastırma ve yansıtma bu noktada devreye girer ve özneye özgü olanı ve bir anlamda tuhafın ve yabancılığın başlangıçtaki modeli üzerinden yabancılaşmış olanı özneden bağımsız olarak içeriye ve dışarıya atfeder"* (Guerin, 2012: s.223).

Gündelik hayat içerisinde yer alan 'tekinsiz' kelimesinin ifade edileceği kavramsal boyutun psikanaliz içerisinde var olduğu açıkça görülmektedir. Sanatlardaki temsil biçimlerinin ve tekinsiz kavramı ile olan ilişkisi daha çok eserin gösterdikleri ve sakladıkları üzerine odaklanmıştır. Sanat aracılığı ile tedirgin edici ve tekinsiz sahneler ve mekânlar halen günümüzde de etkisini göstermektedir. Gündelik yaşam içerisindeki tekinsizlik ile sanat içindeki tekinsizliği ayrı olduğunu söyleyen Marc J. Talpin şöyle söylemektedir; "Freud tekinsizlikten bahsederken hayatın gündeliği ve kültürel eserlerin algılanışları arasındaki ayrımın önemini vurgular. Önce bir ayrım belirterek, yaşanan tekinsizlikle, sanatta tekinsizliği birbirinden ayırır. Her şeyden önce Freud için yaşanan tekinsizlik, daima bir zamanlar tanıdık olan bastırılmışın geri gelişine bağlanırken, sanatta tekinsizlik, gündelik hayatta yaşanan tekinsizlikten daha çok şey barındırır" (Talpin, 2012: s.115). Dolayısıyla tekinsizlik hem gündelik yaşamda hem de sanatta açıkça meydana gelmektedir. Bireyi rahatsız eden, korkuya ve kaygıya neden olan durumların gündelik yaşam içerisinde varolması sonucunda tekinsizliğin temelde bir etki olarak görülmesi, yerinden olma kayıtsızlığını

çağrıştıracağı için ortaya rahatsızlık hissi çıkmaktadır. Tanıdık ve bilindik olarak kabul edilebilecek şeylerin tekinsiz dünyasını yine tekinsiz kendi içerisindeki çift anlamdan dolayı manipüle etmektedir. Tekinsizlik deneyimi sadece psikanaliz içerisinde değerlendirilen kaygı ve korku birlikte zamanda kavramsal bir şüphe ile de bağlantılıdır. Korku aynı zamanda daha önce bahsettiğimiz anne rahmi ile de ilgili olabilmektedir; "Korku, en önce ve en önemli olarak annelikten, bastırıldığında acayip, hatta tiksindirici bir şey oluşturan gebelikten kaynaklanır. Bu beden iğrencin (abject) de esas mekânıdır" (Foster, 2017: s.199). Açık/açık olmayan, yakın/uzak, tanıdık/tanıdık olmayan, bilinen/bilinmeyen ile ortaya çıkan ikilem tekinsizliği deneyimleyen öznenin düşüncesinde varlığı sürdürmektedir. Öznede yer edinen bu huzursuzluk ile var olduğu düşünülen şeyler arasındaki etkileşimde gerçek ile gerçek dışı arasındaki ayrımı düzenleyen bir korkutucu durum oluşmaktadır. Gündelik hayatın içerisinde yer alan tanıdık dünya da varlığını her daim sürdüren tekinsizlik yaşamın içerisinde sıklıkla karşılaştığımız bir deneyimi tekrarlamaktadır.

1.2.1. Tekinsiz, Psikanaliz ve Sanat İlişkisi

Tekinsiz kavramı, genel hatlarıyla felsefi düşünce kadar psikanalize borçlu olan zengin bir tarihsel geçmişe sahiptir. Ancak 'Tekinsiz'in eleştirel ve teorik olarak kabul görmesinin en büyük kısmı estetik alanda yer almıştır. Felsefe, sanat, kültürel çalışmalar, edebiyat gibi alanlardaki tekinsiz kavramına olan ilgi kendisini göstermeye başlamıştır. Yapısalcılıktan post yapısalcılığa geçiş döneminin olduğu 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başında artan bu ilgi özellikle edebiyatta görülmeye başlanmıştır.

"*Bir yandan Todorov, Freud'un fantastik türüne ilişkin yapısal çalışmasında makalesini kısaca tartışmaktadır. Böylece, edebiyat teorisi ve eleştirisinde hala canlı bir gelenek olan fantastik, gotik ve diğer ilgili türlerin tür çalışması bağlamında tekinsizliğe sürekli bir ilgi duydu. Öte yandan, Freud'un yapısalcı ve/veya yapı sökümcü bir bakış açısıyla yazdığı bir dizi önemli okuma, bu kavramın mevcut biçimini şekillendirmiştir ve kendi başlarına teorik işaretler olarak işlev görmelerini sağlamıştır. En önemli örnekler 1970'li yılların ve 1980'lerin başında Cixous, Weber,*

Kofman ve Hertz, daha yakın zamandaki örnekler Moller ve Lydenberg'dir" (Masschelein, 2003).

Freud'un tekinsiz ile ilgili fikirlerini paylaştıktan çok sonraları ilgi görmeye başlayan kavram özellikle son yirmi yıldır gelişmeye başlamıştır. Kavrama yönelik bu ilgi 1990'lı yıllardan günümüze akademik çalışmaların birçoğunda kendini göstermektedir.

Trigg kavrama ait yükselişi şu şekilde açıklar; "*Tekinsizliğe olan bu ilgi artışı, Heideggerian bursu (Withy 2015), hafıza çalışmaları (Trigg 2009, 2012), tıbbi beşeri bilimler (Leder 1990; Svenaeus 2000, 2013; Zaner 1981) dahil olmak üzere, çeşitli disiplinlerde ve tematik alanlarda belirgindir, zihin felsefesi (Burwood 2008; Zahavi ve Rochat 2010), estetik (Trigg 2014), yapısöküm (Derrida 1994), mimari teori (Vidler 1992; Trigg 2006), gotik çalışmalar (Spadoni 2007), kültürel çalışmalar (Collins ve Jervis 2008), edebiyat (Danielewski 2000), psikanaliz (Masschelein 2011) beşeri bilimler (Royle 2003)"* (Trigg, 2020).

Farklı disiplinlerde tekinsiz kavramına olan bu ilgi aynı zamanda sanatta da kendisini göstermektedir. Farklı sanat disiplinleri içerisinde kendine yer bulan kavram ile ilgili çalışmalar sanatçıların üzerinde durdukları bir konu haline gelmiştir. Aynı zamanda Jentsch'de tekinsiz kavramının psikanalistler arasında gördüğü ilgiyi şöyle açıklamaktadır; "Psikanalistler genellikle zihinsel yaşantının farklı alanlarıyla ilgilenir; bastırılmış duygular, bu duyguların nasıl ortaya çıktığı ve bu duyguların derinlikleriyle ilgili araştırmalar yapar, bu araştırmaların dolaylı da olsa estetikle ilişkilendirileceğini söylemek mümkündür. Bu noktada tekinsiz konusunun psikanalistlerin dolaylı ilgi alanlarından biri olarak karşımıza çıktığını görüyoruz" (Jentsch ve Freud, 2019: s.33).

"Sanatın pek çok tanımı vardır, bu bağlamda sanatın tanımları kişilerin yorumlarına göre değişkenlik göstermektedir. Sanat nedir? Sorusuna; Kant, 'Sanatın kendi dışında hiçbir anlamı yoktur' derken, Hegel, 'Sanattaki güzellik doğadakinden üstündür ve sanat, insan aklının ürünüdür' demektedir. Tolstoy ise 'İnsanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu, kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için, çizgi, renk, ses veya kelimelerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından sanat ortaya çıkmıştır' der. Sanatın ayırıcı

özelliklerinden biri de, onun günlük, basit ve sıradanlıkların üstünde olmasıdır. Sanatı 'insan aklının eşya üzerindeki pırıltısı' olarak tanımlayanlar da vardır. Sanatçıların ortak özelliği ise beğenilmek, hoşa gitmek ve alkışlanmak isteğidir. Bu açıdan bakıldığında ise sanatın tanımı 'hoşa giden biçimler yaratma gayreti' olarak da tanımlanabilir" (Ertan ve Sansarcı, 2015: s.15-16).

Sanatçı ise deneyimlerini ve yaşadıklarını yaratıcı temsil imkânlarıyla eserini oluşturan/dönüştüren, çalışmalarına yenilerini ekleyen veya 'hoşa giden biçimler yaratma gayreti' dışında tüm bunlardan koparak anlaşılmaz ve farklı biçimler yaratan kişidir. Bu yaratım sürecinde sanatçılar farklı nesnelerle ve biçimlerle yaşantılarında elde ettikleri deneyimlerini şeylerle ilişkilendirirken tekinsizlik konusu bazen bilinçli olarak bazen de bilinçdışı bir şekilde ortaya koymaktadırlar. Yaşadığımız yüzyıl içerisinde gündelik hayatın bir parçası olan, davranışlarımızı biçimlendiren psikanaliz, yirminci yüzyılda kendisini kanıtlamış ve sanat ile yakın ilişkiler kurmuştur. Sanat ve psikanaliz arasındaki ilişkilerin temellerini Sigmund Freud, Otto Rank, Julia Kristeva, Carl Gustav Jung ve Jacques Lacan gibi isimlerin çalışmalarında görmek mümkündür. Psikanaliz, eser ve sanatçı üzerinden sanatı ifade etme biçimi üzerinde şekillenmiştir. "Sürekli genişleme göstermiş olan psikanaliz ve sanat ilişkisi, geçen yüzyılın başından bugüne kadar psikanalizin kendisini doğrulamak adına sanat eserlerini örnek olay görmesinden, eserden hareketle sanatçının ruhsallığını ele almasına buradan da sanatçı, eser ve izleyiciye doğru uzanan karmaşık ilişkiler üzerine düşünmesine kadar farklılık göstermiştir" (Cebeci, 2009: s.12).

"*Freud'un bilinçdışına ilişkin geliştirdiği kuramlar ve bireyin iç dünyasının çözümlenmesine katkıları, sadece sıradan insanı değil, belki daha fazla, sanatçıları etkilemiştir. Freud'un, yaşamımızın rasyonel idarecileri olmadığımızı, aksine farkında olmadığımız bilinçdışı güçler tarafından kontrol edildiğimizi iddia ederek, mantığın ve aklın yaşamımızı yönlendiren en önemli etken olmadığını ileri sürmesi çok önemli bir başlangıcın ilk adımı sayılmaktadır"* (D. ve S. Schutlz, 2002: s.498).

Dolayısıyla sanatçının eserleri üretirken ortaya koyduğu yaratıcı süreçte, bastırılmış arzularının, deneyimlerinin, hayallerinin ve bilinçdışının etkisinde kaldığı söylenebilmektedir. Eserlerine ait konuları farklı şekillerde ortaya koyan sanatçılar,

kendi iç dünyalarını, bastırılmış duygularının etkisiyle özgün üretimlerini, sanat tarihi içerisinde yer alan birçok konuyu, destanları, mitleri veya yaşamı içerisinde yer alan konulardan yararlanarak, Jung'ın ifadesiyle kolektif bilinçdışı ile üretim gerçekleştirebilmektedir. Özellikle sanatçının iç dünyasında gerçekleşen ve bilinmeyenin tetiklediği korku ve kaygı yoluyla ulaştığı tekinsize ait konum, sanat içerisinde güzellik kavramının matematiksel olarak tanımlanamayan ve endişe, korku, kaygı yarattığı için de aynı zamanda saygıyı ön plana çıkaran yücenin karşılığına denk gelmektedir. Tekinsiz, sanat yapıtlarının çözümlenmesinde bütünleyici bir kavram olarak görülmektedir. Nitekim sanat tarihi içerisinde yer alan birçok eserdeki analizde, sanatçının yaratıcılığı, deneyimleri, yaşantısı, kişiliği, arzu-nesne ilişkileri, Oidipus kompleksi ve bastırma gibi psikanalize ait veriler sanat eseri üzerinde görülebilmektedir. Sanatçıya ait yaratıcı sürecin bilinçaltı ile etkileşimi inceleyen Freud, psikanaliz ve sanat ile ilgili yazılarında bu konulara değinmiştir.

Psikanalitik düşünce ile sanat arasındaki etkileşimi Joseph Mileck şu şekilde açıklamaktadır; "*Bireyi çözümlemeyi, derinliklerine ve sırlarına inmeyi amaçlayan bir disiplin olarak özetleyebileceğimiz psikanalitik düşünce, görsel sanatlar alanında 19. yüzyıl sonu 20. yüzyılın başından itibaren Sembolistler, Dışavurumcular ve yoğun olarak Gerçeküstücüler tarafından kullanılmıştır. Görülebilmektedir ki, kuramların dolaşıma girdiği ilk günden itibaren kimi sanat akımları ve sanatçılar psikanaliz ile ilişki içinde olmuş; yapıt üretim sürecinde bu kuramlar sanatçıların başvurduğu, beslendiği ana kaynaklardan biri haline gelmiştir"* (Mileck, 1974: s.38).

Foster *Zoraki Güzellik* adlı kitabında psikanaliz, gerçeküstücülük ve tekinsiz arasındaki ilişki üzerinde oldukça derin bir araştırmaya girişmiştir. Foster, psikanaliz, tekinsiz ve gerçeküstücülük arasındaki bağlantıları özellikle makine, beden, otomatlar, bal mumu heykeller üzerinde şekillendirmiştir. Makine kavramının aslında insan yaşamını kolaylaştırmak amacıyla ortaya çıkışından bahseden Foster, gittikçe değişen ve gelişen sanayi üretimleriyle birlikte makine/beden ikileminin ortaya çıkmaya başladığını vurgulamaktadır. Foster şöyle devam eder; "Gelgelelim endüstriyel uygulama esnasında bu otomat idealinin başına tuhaf bir şey gelir. Rasyonel toplumun abidesi olacakken 'insan hayatı için bir tehlike', aydınlanmaya dair bir figür olacakken tekinsizliğin şifresine döner. XIX. yüzyılın sonlarında romantik edebiyatta bu figürler,

tehlike ve ölümün şeytani işleri haline gelir" (Foster, 2011: s.164-165). Dolayısıyla özellikle Kum adam öyküsünde geçen makine/beden ilişkisi Sürrealistlerin kullandıkları nesneler arasındaki etkileşimi arttırmaktadır. Sözü edilen öyküde geçen otomat neredeyse insana benzeyen, insanı canlı/cansız ikileminde bırakarak tekinsiz bir nesne olan bir figürdür. Otomat teriminin XVIII. yüzyılın içerisinde farklı biçimlerde ortaya çıkışı ve kullanılması ile birlikte makine-insan arasındaki ilişkilerin değiştiği görülebilmektedir.

Foster makine-insan terimleri arasındaki ilişkinin gidişatı ile ilgili olarak şöyle söyler; "*Öyleyse bu bir tek figür, otomat ya da makine-insan, modern fabrikanın, yani makine-insanın ve otomat işçinin üretildiği ana alanın habercisi olur. Aydınlanma çağı otomatıyla uysal işçi arasındaki bu paradigmasal ilişkiyi es geçmeyen XIX. yüzyıl kuramcıları, yeri geldiğinde Andrew Ure'nin yaptığı gibi ona üretimde verim ideali olarak coşkuyla karşılamış ya da radikal Marx'ın yaptığı gibi kapitalizme tabiyetin figürü diye itham etmiştir"* (Foster, 2011: s.162).

Tekinsiz kavramının gerçeküstücü sanatçılar tarafından farklı nesneler ve durumlar ile birlikte sıklıkla kullanmalarının temelinde Freud'un öznenin bilinçaltına yaptığı araştırmalar öncülük etmektedir. Freud'un, öznenin kendi iç dünyasına ait ilişkileri ortaya koyduğu kuramların yaygınlık kazanmasıyla birlikte sanatçılar da bu yazıları okuyarak kendi sanatsal üretimlerinde yaşadıkları döneme ait birikimlerini yansıtmaya çalışmışlardır. Bu sayede kendi iç dünyaları farklı bir şekilde analiz eden sanatçıların, düşünsel süreçte ürettiklerini yapıtlarına aktardıkları görülmektedir. Freud'un psikanaliz ve sanat arasındaki en belirgin araştırma konusu sanatçılar üzerinedir. Freud, sanatla çok yakın ilişkiler kurmuş olmasına karşın yapmış olduğu çalışmalarının ikisi doğrudan görsel sanatlarla ilişkilidir. Bu iki çalışma, 1910 tarihli '*Leonardo da Vinci ve Bir Çocukluk Anısı'* ve 1914 tarihli '*Michelangelo'nun Musa*'sı adlarını taşımaktadır.

"Freud, Michelangelo'nun Musa'sı'nda sanat uzmanı olmadığını kabul eder; o, kendi çağının ve kendi ait olduğu sınıfın insanına özgü zevklerine sahiptir. Sanat yapıtlarını genellikle, ciddi bir estetik geliştirmek için değil, yaratma psikolojisi ya da bireysel sanatçıların psiko-biyografisini araştırmak için kullanmaktan yanadır"

(Macey, 2003: s.105-106). Tüm bunların yanı sıra Freud, 'Tekinsiz' makalesinde psikanaliz ve estetik arasındaki ilişkileri ele almaktadır. Tekinsiz kavramı dolaylı olarak olsa da estetik alanına girmektedir. Estetik kavramının geleneksel anlayışındaki önemli ahenk biçiminden, çatışma estetiği biçimine geçişi savunmuştur.

Estetik anlayıştaki bu kayma biçimini Terry Eagleton şu şekilde tanımlar; "*Freud için insan yaşamı yoğun bedensel duyumları ve doğası gereği sembolik ve örtük anlamlı olan figür ve fanteziden ayrı düşünülemeyecek olan barok tasvirlerini kapsadığı kadarıyla estetiktir. Bilinçdışı buradaki imgeleri, sanatçı ruhlu bir yaptakçının (bricoleur) fırsatçı kurnazlığı ile yoğunlaşıp (condensation), yer değiştirerek (displacement), bir çeşit 'estetik' mantıkla çalışır. Bundan dolayı sanat, Frued için ayrıcalıklı bir alan değildir; günlük yaşamı oluşturan libidinal süreçlerle bir süreklilik içindedir.... Freud için estetik, Schiller için de olduğu gibi, düşsel bir avutma olabilir, fakat aynı zamanda insanın bölünmüşlüğünü ve tamamlanmamışlığını ortaya seren derin boşalmaların cilasıdır da"* (Eagleton, 2010:321-322).

Tekinsiz, psikanaliz, estetik ve sanat kavramları arasında gelişen sanatsal üretim bağlamında sanatçının bile düşünemeyeceği bir temsil biçimi ortaya çıkmaktadır. Murilelle Gagnebin bu durumu şu şekilde açıklar; "Her eserin gizlemeye çalıştığı ama her defasında değişik kılıklarla yeniden beliren ve baskılama çalışmasının vahşiliği nedeniyle sanatçının bile fark etmeyeceği bir arzu" (Gagnebin, 2011: s.122) vardır. Sanatçının yaratıcılığını ortaya koyarak ürettiği eserlerinde bu baskılama ortaya çıkabilecek yasaklı, bastırılmış, kimi zaman imkânsız olan biçimler yer alabilmektedir. Dolayısıyla sanatçının üretimi üzerinden ortaya çıkan eser analizinde doğrudan gösterilen veya görünen anlamlar haricinde bu anlamların altında yatan diğer anlamlarda ortaya çıkmaktadır.

Sanatçının bilinçaltında şekillenen ve sanatsal üretiminin kaynağını oluşturan deneyimler, tekinsiz ile bağlantılı olarak bastırılmış duyguları da içerisinde barındırabilir. "Psikanalitik kuramlar sanatçıların bilinçaltlarında bastırılmış olanı ifade ettikleri ve sanat eserinin bize 'üreten özneler olarak sanatçılar' ve 'gözlemleyen süjeler olarak izleyiciler' hakkında bilgi verdiğini savlar" (Barrett, 2014: s.64). Terry Barrett'in de vurguladığı gibi üreten sanatçı ile gözlemleyen izleyici arasında yer

edinen bastırılmış olanın anlamı, sanatın birçok alanında kendisini göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın ana konusu olan fotoğraf sanatında yer alan tekinsizlik duygusu da psikanaliz ve fotoğraf arasındaki ilişkiler çerçevesinde şekillenmektedir. Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi* adlı kitabında fotoğraf ve psikanaliz arasındaki bağları şu şekilde açıklar; "Psikanalizle fotoğrafın ortak özelliği, görünmez bir perdeyle görünenden ayrılan sınırın ötesine geçmek istemeleridir. Ancak arzularına rağmen her ikisi de şunu gayet iyi bilir: Psikanaliz ve fotoğrafik röntgencilik arzu nesnesini asla elde edemeyecek, perdenin ardında sergilenen çıplaklık yerine onun perdedeki gölgesiyle yetinecektir" (Sayın, 2003: s.93). Nitekim fotoğraf ve psikanaliz arasındaki en temel ilişkiyi Freud doğrudan fotoğrafik görüntünün oluşumuna atıfta bulunarak yapmaktadır; "Psikanalize giriş derslerinde Freud, ışığın bilinçaltına kaydettiği görüntüleri bir fotoğraf negatifine, bilinçaltını negatiflerin depolandığı bir odaya, bilince ulaşan görüntüleri de pozitif bir baskıya benzetir" (Silverman, 2019: s.167).

1.3. TEKİNSİZ MEKÂN

Farklı disiplinler arasında kendine ayrı bir tanım bulan mekân kavramı, anlam çeşitliliği ve belirsizliği içerisinde felsefenin temel sorunlarından biri olarak görülebilmektedir. Mimaride, tiyatroda, edebiyatta ve diğer disiplinler içerisinde görülen mekân kavramı; "Mekân ontolojik anlamda kendilik sınırlarını keşfeden birey için bir kurtarıcı sığınak ve zamansal sürekliliğin de göstergesidir" (Eliuz, 2008: s.421). Mekân kavramına ait köklerin nereden geldiğini incelemeye koyulduğumuzda karşımıza Antik Yunan'dan Aydınlanma çağına ve oradan da günümüze kadar geçen süreç içerisinde kavramın anlam üzerinde değişen yapılarına rastlanmaktadır. "Günümüz disiplinlerarası mekân tartışmalarının odağındaki çoğu problematik, Antik Yunan'dan Aydınlanma Çağı'na kadar olan uzun dönemde mekânın geçirdiği kırılma ve dönüşümün izlerini taşımaktadır. Antik Yunan kozmolojisi, Ortaçağ'da Hristiyanlık öğretisine göre biçimlenerek yaşamaya devam ederken; Rönesans'la ivme kazanan bilimsel gelişmeler 'yer' odaklı ve sınırlanmış bir mekân düşüncesinin, yerini sonsuz ve homojen bir mekân anlayışına bırakmasına sebep olmuştur" (Üngür, 2011: s.15). Nitekim Antik Yunan'dan günümüze şekillenen mekân kavramını Sayın şöyle tanımlar; "Yeniçağ görünüm alanının tümünü ele geçirirken Antik Yunan, yalnızca

mekân içinde yer alan nesneleri yakalamaktadır. Bir bakıma bu, mekânın tümü yerine yalnızca onun içindeki nesneye egemen olmak; mekânı, görünmeyene gönderme yapan bir geçişlilik olarak tasarlayarak arka planı boş bırakmak; nesneyi temsil eden figürü arka planın görünmezliğiyle görünen zemin arasında bir bağlantı ögesi olarak kurgulamak anlamına gelir" (Sayın, 2003: s.20).

"Mekân, en yalın hali ile uzayın insan eliyle sınırlandırılmış parçası olarak tanımlanabilir. Ancak sözlük tanımı mekânın sanatsal olgular arasındaki yerini açıklığa kavuşturmadığı gibi, sanat dallarının her birinde farklı nitelik ve ağırlıkta yer tutar" (Tanyeli, 2008: s.1018). Neredeyse tüm sanat dalları arasında sanatçının üretim aşamasını etkileyen önemli kavramlardan biri de mekân yaratma kaygısıdır. Tiyatroda, resimde, fotoğrafta, yazın alanında karşımıza çıkan mekâna ait kurgular, kendi içlerinde kendine özgü bir şekilde mekânsal kaygı içerisindedir. Mekân, anlamı gereği dış dünyaya ait sınırlılık biçimi olmaktan çok, ruhsal varoluş olanı şeklinde tanımlanabilmektedir. Ayrıca mekân içerisinde bir eylem barındırabilmektedir. Özellikle plastik sanatlar içerisinde kendine daha geniş bir sorgulama alanı bulmakta olan mekân kavramı, sanatçının bilinçdışını ifade etmede, dünyaya ait görünümlerin yansıtılmasında, düşlerin temsilinde, Rönesans'tan günümüze kadar doğrusal perspektifin resim sanatına getirmiş olduğu biçimleri ifade de, sanatçının zihninde canlanan şeylerin belirli bir kompozisyon ile kurgusal olarak yeniden şekillenmesinde önem kazanmıştır.

Mekânı bir kavram olarak standartlaştıran ve benzer bir düşünce şekli olarak ifade edilen 17. ve 18. yüzyılda, dünya üzerinde yer alan yerlerin ve bölgelerin tekliği ortadan kaldırılırken, öznelerde aynı coğrafi yerler gibi standartlaşmaya maruz bırakılmıştır. Michel De Certeau *Gündelik Hayatın Keşfi-1* kitabında mekân ve yer kavramlarına yönelik tespitlerinde; "…öğelerin ortak yaşam, ortak birliktelik ilişkilerine bağlı olarak dağılımının yapılmasını sağlayan her düzeni bir yer olarak tanımlanmaktadır" (Certeau, 2009: s.2016). Mekânın algılanması ve ifade edilmesi, mekân içerisinde yer alan objelerin duyular aracılığı ile değerlendirilmesinde etkili olmaktadır. Mekâna ait algının birey üzerindeki etkileri, atmosfer, biçim, derinlik, perspektif, aralık, espas, yön, büyüklük, uzay, uzaklık gibi niteliklere ait duyular sayesinde elde edilen algıya dayanmaktadır. Mekân, bu sözcük tanımlamalarının

karşılığı olarak da ifade edilmektedir. İdeolojik yapılar hakkında kaynak oluşturan mekân kavramı aynı zamanda objeler arasındaki ilişkiyi de belirlemektedir. Dolayısıyla sanatçının oluşturmuş olduğu imgesel mekâna dair algılamada değişken bir yapı gerçekleşebilmektedir. Bazen mekâna dair algı kolaylık sağlayabilirken, bazen de zorluklar ortaya çıkabilmektedir. Dış dünyaya ait görüntü ve düşünce biçimini meydana getiren mekân kavramı, algısal olarak çeşitlilik gösterebilmektedir. Dış dünya ve modern bireyin arasında ortaya çıkan mekân kavramına yönelik farklı bir bakış açısı ise şöyle söylenebilir; "Kiralık apartman bloklarının gerçekliği, kuşbakışı görülüp fotoğraf içine alındığında, birer modern kale olarak, tarihsel toplumsal süreçlerin ve çatışkıların hüküm sürdüğü bir alan olarak görünürlük kazanır" (Esther, 2019: s.24). Dünyanın görünümü ve görüntü evreni basitçe bireyin aşina olduğu, bildiği şeylerden ve objelerden meydana geldiği için algılanması kolay olmaktadır.

"Mekânsal algı, kişinin mekânın fiziksel özellikleri ile ilgili düşünce ve duyuş düzeylerini belirler ve kişinin o mekândaki davranışlarını etkileyen ve şekillendiren bir değerlendirme süreci başlatır. Mekân algısı, kişinin mekân içerisinde veya çevresinde kısa veya uzun süreli deneyim kazanması ve bu doğrultuda mekânın hatırlanması, içselleştirilmesi ile ilgilidir" (Özen, 2006: s.2).

Zira mekân, çeşitli unsurlarıyla, insanın yaşadıklarına anlam kazandırma çabasına malzeme vermektedir. "*İnsan ilişkilerinin sahnesi olarak mekân, kutsalı kutsal olmayandan ayıran sınırları da içerir ki, zaman içinde şekilden şekle giren taşların ve kayaların aldıkları şekillere uygun söylence üretilmesi bunun sonucudur. Nesnel değişime uğrayan bu taş ve kayaların bulundukları mekânların ilginç inanışlara ve ritüellere sahne olması da aynı bağlam içerisindeki kolektif bilinçaltı kaynaklarının yansıması niteliğindedir. Bu bakış açısında artık çeşme, yer altıyla yerüstü arasında katı olmayan akışkan bir bağlantıyı ifade edebilirken; ev, doğurmanın, beslenmenin, uyumanın, şefkatin, korunmanın, içsel olanın; bahçe ve sokak ise dışa açılmanın, hayatı öğrenmenin mekânıdır. Böylesine önemli işlevler karşısında mekânın işleviyle uyumlu biçimde düzenlenmesi, işlevine uygun davranış biçimlerine sahne olması kültürel anlamı ve işlevselliği açısından kaçınılmazdır"* (Göka, 2001: s.98).

Mekân kavramına ilişkin olarak ifade edilen biçimlerin dışında salt dış dünyada var olan olguların soyut ve duyusal bir alan ile ilgili ifadeleri de içerisinde barındırmaktadır. Bu tanımlama ile ifade alanı genişleyen mekân kavramı hem fizik hem de metafizik içerisinde yer edinebilmektedir. Ramazan Korkmaz mekânı şöyle ifade eder; "İnsan varlığının evrendeki tutunma yeri, bir oluşlar/kılışlar diyarı ve nihayet insan başarılarının hem ürünü hem de etkiyen nitelikli uygulama alanı(na) dönüşür" (Korkmaz, 2007: s.435).

"Bireyin kültürünü ve deneyimlerini de içeren psiko-sosyal durumu, mekânda geçirilen zaman ve çok çeşitli fiziksel faktörler, mekânın algılanmasını doğrudan etkilemektedir" (Solak, 2016: s.19). Mekân kavramı ait çeşitlilik içerisinde algısal mekân, bireyin toplum içerisinde var olan kimliğine dair durumu ifade ederken, varoluş açısından mekâna bakıldığında ise bireyin kültürel ve sosyal alanları içerisindeki yerini belirtmektedir. Her iki durumun tanımlamaları da psikolojik mekâna dair kavramların oluşmasında etkili olmaktadır. Ayrıca düşsel mekânı tanımlayacak olursak, algısal mekâna ait şeylerin hayal gücü ile harmanlanmış biçimi olarak ifade edilebilmektedir. Algısal mekân kurgulanabilir ve genellikle öznel bir mekânı temsil etmektedir. Nitekim algısal mekân, düşsel mekândan bir önceki adımı ifade etmektedir ve meydana gelmesi için belirli koşulların sağlanması gerekmektedir.

Kurallara bağlı olan, kişisel özelliklere ve deneyimlere dayalı olgular şeklinde düşünüldüğü zaman algısal mekân öznel bir alanı tanımlamaktadır. Diğer bir ifadeyle mekân, Sevcan Güleç Solak'a göre; "*İçinde yaşayanların geleneklerini, kültürlerini, değerlerini, yargılarını, dünya görüşlerini ileten ve etkileyen, yaşayan ve yaşatan bir değer dizgesinin karşılığıdır. Yaşanan mekân ile ilk etkileşim, bireyseldir; bu nedenle mekâna yüklenen anlam/anlamlar zamana, duruma ve kişilere göre değişir. Yaşam mekânları ve bu mekânlara yüklenen anlamlar, bireyler ve toplum arasında gerçekleşen iletişimin ve çevre-insan arasındaki etkileşimin en önemli unsurlarından birisidir"* (Solak, 2016: s.19).

Bireyin mekâna ait tanımlamaların merkezinde yer alması, iç ve dış dünyası ile olan bağı ile ilişkilidir. Dolayısıyla sanat yapıtın meydana getirdiği ve bireyin iç/dış dünyasıyla bir paralellik gösteren gerilimin yaratmış olduğu metaforik ifade biçimi,

sanatçı ve izleyici arasındaki etkileşimin ifade edilmesinde bir bağ oluşturmaktadır. Nesneler aracılığı ile tanımlanan ve kavranan mekân çözümlemesi, mekanı biçimlendiren nesnelerin boşlukla ve birbiriyle olan ilişkileri bağlamında yapılabilir. Mekânı oluşturan nesnelerin toplumsal ifade biçimleri, bireyin içinde bulunduğu iç/dış dünya, zaman aralıkları, sanatçının mekânı tanımlanabilir bir şekle sokmasında önemli yer tutmaktadır. Mekânı oluşturan dış dünyaya ait referanslar sanatçının iç dünyasına ait yansımaların birleşimi ile kendine yeni bir ifade biçimi oluşturmaktadır. Sanatçı ile mekân arasındaki gerçekleşen başkalaşım kullanılan malzeme ile değişen formlardan başlayarak sürekli gelişmekte, farklılaşmakta ve yeni baştan mekân anlayışının göstergeleri olarak değişmektedir. Nitekim tekinsiz kavramı kelime anlamından başlayarak mekân içerisinde kendini göstermektedir. Mekân kavramına ait sanatsal kapsam Sayın'ın açıkladığı gibi hem yatay hem de dikey düzlem üzerinde şekillenmektedir.

"*Uygarlığın, insanın homo erectus olarak doğrulduğu an başladığını ve görmenin iki ayak üstüne dikilme sayesinde önem kazandığını savlayan Freud gibi Bataille da insanın içinde yer aldığı mekana dahil olacağı yerde, ona egemen olma isteği duymasının dikilmeyle ilintili olduğunu düşünür. Mekâna hak ettiği kuşatıcılık ve kapsayıcılık yeniden bahşedilmeli, bilinçdışının kımıldayışı ile mekânın hareketliliği eşleştirilmelidir. Dikeylik halinden insanı mekâna kavuşturacak olan yataylığa geçiş, bu sonsuz esriyiş, Man Ray' den Salvador Dali'ye, Jacques-Andre Boiffard'dan Raoul Ubac'a ve Hans Bellmer'e kadar çığır açıcı mekanik bir yöntemle gerçekleşecektir"* (Sayın, 2003: s.163).

Sayın, mekân kavramına dair açıklamalarını devam ettirirken mekana dair temsilin farklı bir yorumunu yapmaktadır; "*Mekân, kaçınılmaz olarak aynı anda algılanır ve tasavvur edilir. Bu nedenle her an büyüklüğünü ve konumunu değiştiren çifte bir alan açısıdır mekân: Yatay düzlemi zemin sayesinde, dikey düzlemi ise, yürüdüğü için alan açısını temsili bir alan açısı olarak beraberinde götüren insan sayesinde oluşur. Temsili alan açısı, (yalnızca tasavvur edilen, ama algılanamayan) yatay düzlemle nesnenin uzaktan mesafeyle göründüğü dikey eksen tarafından belirlenir. Tasavvur edilen mekânla beraber başlar dram, çünkü canlı insan,*

organizma, koordinatların kökeni değil, diğer noktalar arasındaki noktalardan biridir" (Sayın, 2003: s.164).

Mekân kavramı insan düşüncesinin odak noktasını oluştururken, bir yandan madde olmayan bir alan diğer yandan ise görsel düzlem açısından varoluş için bir koşul olmaktadır. Ortaya çıkan bu ikili durum mekân kavramının kimi zaman sakin kimi zamanda gerilimli bir yüzey olarak anlaşılmasına neden olmaktadır. İkili durum bir başka açıdan devam etmektedir: bir yönden hiçliği, boşluğu, uzayı ifade eden mekân, diğer yönden bireyi kapsayan varlığı işaret etmektedir. Psikolojik olarak algılanan mekân, birçok değişkeni içerisinde barındıran karmaşık bir yapıyı içerisinde barındırmaktadır. Gündelik yaşam deneyimleri, geçmiş deneyimler, algılanan dünyanın herkes tarafında farklı bir şekilde görülmesi bu karmaşık yapının çeşitliliğini yansıtmaktadır. Antik Yunan'dan günümüze kadar gelişen ve değişen mekân kavramı önceleri sabit bir mekân algısından bahsederken, günümüzde çok boyutlu ve esnek mekân anlayışına doğru değişime uğramıştır. Mekâna dair çeşitlemelerin sonuncusunda psikolojik, öznel ve düşsel bir mekân kavramından bahsedecek olursak, ortaya çıkacak yeni algılama biçimi içerisinde imgesel mekân, kurgusal mekân, gizemli mekan, fantastik mekan gibi yeni mekan boyutları ortaya çıkacaktır.

Tekinsiz'in mekân ile doğrudan ilgili olduğu kelimenin etimolojik açıklamalarında sıklıkla geçmekle birlikte doğrudan ev kavramı ile de bağlantılıdır. Jacques Derrida'nın yapısökümcü düşüncesinin mimari alanda karşılık bulması, Freud'a ait tekinsizlik kavramının hayalet ev bağlamında yeniden yorumlanmasına neden olmuştur. İster geleneksel anlatıda olsun isterse de modern anlatı sanatında mekân, kurgusal özellikler taşıyan bir alanı temsil etmektedir. Anlatılacak konunun içerisinde yer alan kompozisyon tanımlanan mekân üzerinde hâkimiyet kurmaktadır. Dolayısıyla mekân sanatsal üretimin merkezinde yer almaktadır. Sanatçının üretimini gerçekleştireceği alanı ifade eden mekân aynı zamanda bir olayın gerçekleşebileceği bir yer olabilmektedir. "Bir yer bir alandan fazlasıdır. Bir yer, bir şeyi kuşatır. Bir yer bir varlığın ya da bir eylemin sonucudur. Bir yer, boş uzayın zıddıdır. Bir yer, bir olayın meydana geldiği ya da gelmekte olduğu mekândır" (Berger, 2018: s.29). Bu açıklamadan yola çıktığımızda mekân kavramı artık değişime uğramaktadır: yakınlığın ve uzaklığın belirlendiği, yukarının ve aşağının arka plan ve figür arasındaki

karşıtlığına dayanmaktadır. Mekânın nesne ve figür ile birlikteliği kapsamında fotoğrafın görüntülediği dokunuşun mesafesi ve yüzey üzerinde bıraktığı izi, kendi varlığının dışında bir mekâna uzanmaktadır. Mekânın koşullarına göre değişen fotoğrafik görüntü mekân tarafından kışkırtılmaktadır.

Mekân ve fotoğraf ilişkisi bağlamında fotoğrafa ait mekânsal anlam belirtisellik olarak ortaya çıkmaktadır. Koray Değirmenci, *Fotoğrafın İmgeleri* adlı kitabında fotoğraf ve mekân ilişkisini şu şekilde açıklarken; "Fotoğraf mekânsal derinliği temsil etmeye başladığı anda iki gözlü modeli veya üç boyutluluğunu yeniden üretmeye çalışmakta, mekanı düzlediği anda ise ona kendine özgü gerçekçiliğini veren belirtisellik özelliğini kazanmaktadır. Dolayısıyla sadece nesne üzerinden temellenen bir gerçekçilikten bahsetmezse, genel olarak fotoğrafik gerçekçiliğin iki farklı formu, nesnesiyle kurduğu ilişkide tek gözlü bir modele, mekânla kurduğu ilişkide ise iki gözlü bir modele dayanmaktadır" (Değirmenci, 2016: s.183) aynı zamanda film yüzeyine pozlanan imgenin zamansal ve mekânsal varlığına da işaret eder; "Analog imgenin herhangi bir nesnenin varlığına ilişkin kanıt niteliğini ve nedenselliğini oluşturan önemli etkenlerden birisi, mekânsal ve zamansal bağlılıklar ve bunun maddi düzlemde temellenmesidir" (Değirmenci, 2016: s.222).

1.4. TEKİNSİZ NESNE

Nesne, öznenin dışında bulunan, bir ağırlığı ve kütlesi olan, dokunulabilen, görülebilen varlıklar toplamıdır.[5] İnsan bilincinden bağımsız olarak, öznenin dışında bulunan ve onun bilmesini konu alan ve bilmenin konusu olan her şey 'nesne', bu durumun karşısında olan bilinç sahibi insan 'özne'dir.[6] Var olduğu uzam içerisinde nesneyi kavramak, algısal olarak nesnenin bireyin duyu organlarınca anlaşılmasına dayanmaktadır. Bu kavrayış sadece biçim, hacim, uzunluk, kütle gibi değerleri olan nesnelere bağlı değildir. Dış dünya içerisinde kabul görmüş, bilinen bir nesne farklı bir şekilde görünse bile sonuç olarak yine de bir nesne olacaktır. Dolayısıyla nesneye ait değişkenlik durumu nesneyi değiştirmemektedir. Merleau Ponty nesneye bakışı şöyle bir örnekle açıklar:

[5] TDK, www.tdk.gov.tr
[6] http://www.felsefe.gen.tr/felsefe_sozlugu/n/nesne_nedir_ne_demektir.asp

"*Balmumunu eritsem, renksiz bir sıvıya dönüşse, kokusunu alamaz olsam ve dokusu parmağıma direncini yitirse… Buna karşın aynı balmumu hala orada diyorum. Peki, bu iddiayı nasıl anlamalı? Geçirdiği durum değişikliğine karşın kendisi aynı kalan şey, niteliksiz bir madde parçası, son çözümlemede bir uzam kaplama, değişik biçimlere bürünme yeteneği… Ama işgal ettiği bu uzamın ya da büründüğü bu biçimin belirli hiçbir yanı yok. Balmumunun gerçek ve değişmez nüvesi bu öyleyse. Belli ki balmumunun gerçekliği kendini yalnızca duyulara göstermiyor işte, çünkü duyularım bana hep belli bir büyüklüğü ve biçimi olan nesneler sunuyor. Asıl balmumu gözle görülmüyor o zaman. Balmumunu ancak zihinle kavrayabiliriz. Ben balmumunu gözümle gördüğümü sanıyorum ama duyularıma rastgelen niteliklerin ötesinde bu niteliklerin ortak kaynağı olan niteliksiz çırılçıplak balmumunu ben aslında düşünüyorum"* (Ponty, 2005: s.13-14).

Nesneye ait bilginin öğrenilmesinde algı temel yapı taşı biçimindedir. Nesneye bir algılayıcı olmadığında nesnenin varlığı şüpheye düşmektedir. Maddesel olarak algılanan nesneler dışarıda değil, algılayan kişinin nesne hakkında bilgisinde yer almaktadır. İnsan düşünerek varlığını bilmektedir ve bunun sonucunda özne nesneyi algılamaktadır. Dolayısıyla bilgiye öncelikli olarak özneye ardından nesneye geçilerek ulaşılabilir.

Öznenin dış dünya içerisinde yer alan nesneler ile bağı hakkında Ponty şunları söylemektedir; "*Geometride olduğu gibi psikolojide de vücutsuz bir zihnin önünde uzanan yekpare, homojen bir uzam düşüncesinin yerini, vücudumuzun özellikleriyle ve dünyaya fırlatılmış varlıklar olarak bizim durumumuzla ilişki kuran, ayrıcalıklı doğrultuları olan heterojen bir uzam aldı. İnsan bir vücut ve ruh değil, bir vücut ile bir ruhtur. İnsan vücudu adeta şeylere çakılı olduğu içindir ki onların hakikatine erebiliyoruz. Bu yalnızca uzam için geçerli değil, dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz; dışımızdaki her varlık da böylelikle insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline geliyor"* (Ponty, 2005: s.26).

Merleau-Ponty'nin tanımında geçen dünyaya fırlatılmış varlıklar olarak gördüğü birey daha öncede bahsettiğimiz gibi Heidegger felsefesine atıfta bulunmaktadır. "Heidegger, nesnenin nesne halini sorarak ontolojik bir ön düşünceye

bağlanır. O, gelenekte geliştirilmiş üç nesne anlayışını birbirlerinden ayırır: Bunlardan birincisi özelliklerin taşıyıcısıdır, İkincisi duygu zenginliğinin birliğidir, üçüncüsü biçimlenmiş malzemedir. Özellikle biçim ve malzemeye dayanan üçüncü anlayış aydınlatıcı bir yöne sahip. Bu bizim amaçlarımıza hizmet etmesi gereken, bir nesnenin hazır hale getirildiği üretim modeline uyar. Heidegger bu tür nesnelere araç der" (Heidegger, 2011: s.90-91).

Nesneye ilişkin tanımlamaların yanında Jung nesne ve algılamamız arasındaki bağlantıyı şu şekilde açıklar; "*Çevremizdeki bir nesnenin varlığını algıladığımızda ve bu nesnenin şu ya da bu olduğunu öğrendiğimizde, bilgilerimiz o andaki izlenimle sınırlıdır. Oysa bir anlık verinin bir geçmişi ve geleceği vardır. Şöyleyken böyle olacaktır. Dolayısıyla o anda, değişim sürecinin bir evresini yansıtır; çünkü uzun sürede hiçbir şey olduğu gibi kalmaz, her şey değişir. Ayrıca, varlığını bir anlık algıladığımız nesne, geçmişi imgeleyen ve geleceği açıklayan belirtileri içerir"* (Jung, 2016: s.81).

Nesnelere ilişkin bu tanımlamaların yanı sıra farklı disiplinlerde karşımıza çıkan figür kavramı, şeylerin var olan mekân içerisindeki göründüğü biçimi göstermektedir. Sanatçının çalışmalarında kendisini ortaya çıkaran figür kavramı geçmişten gelen deneyimlerini, nesnelerini, sanatçının imgelemini, biçimlerini ve görünümleri temsil etmektedir. "Betimlenmiş, doğada rastlanan her tür canlı için kullanılan genel bir deyimdir. Türkçede 'beti' ile eşanlama gelmektedir. Beti, sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanıldığından, daha geniş anlamlıdır. Ancak figür daima sanat dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yaptığından dolayı resim sanat tarihinde en sık kullanılan öğelerden birisi haline gelmiştir" (Sözen ve Tanyeli, 1994: s.84). İnsanoğlunun dünya üzerinde var olduğu ilk zamanlar günümüze kadar ulaşan ilk çağ mağara duvarlarında o dönemde yaşayan medeniyetlerin izini gösteren figür resimleri, yaşadığımız yüzyıla gelene kadar sanat eserlerinin içerisinde kendini gösteregelmiştir.

Worringer, figüratif sanatın tarih boyu gelişimi hakkında şunları söylemektedir; "*Eskiçağın uygun budunları, (sözde) bildikleri asıl insan doğasıyla (anthropism) dış nesneler arasında benzerlikler bularak onları çeşitli büyüklükte*

maddesel bireyler olarak görürler; ama bu bireylerden her biri öbürleriyle sıkı sıkıya bağlı bütünler ver parçalanamaz birlikler halinde birleşirler. Bu budunlar, nesneleri, karmaşık ve belirsiz olarak duyularıyla kavrarlar; figüratif sanatların aracılığıyla tek tek bireyleri, bu karmaşık yığından koparıp alırlar, belirli, kapalı birlikler halinde ortaya koyarlar. Bütün eskiçağ figüratif sanatı, böylece en son amacını, dış dünyaya ait nesneleri açık maddi bireyliği içinde kopya etmede ve böylece doğada dış nesnelerin apaçık görünüşü karşısında, maddi bireyliğin doğrudan doğruya inandırıcı ifadesini bulandırabilecek, zayıflatabilecek her şeyden kaçınmada ve onları ortadan kaldırımda ararlar..." (Worringer, 1985: s.28).

Ortaçağın resimsel görüntülerindeki hacimselleştirme, beraberinde var olan mekânı sadeleştirme ve ardından derin bir perspektif ile ifade etme şeklinde kullanılmıştır. Rönesans öncesi resim üretiminde yer alan figür yorumuna baktığımızda Leonardo'dan Rafaello'ya oradan Michelangelo'ya kadar figüratif resmin yavaş yavaş doğaya doğru yaklaştığı gözlemlenebilmektedir. Maniyerizm ile birlikte figür üzerindeki deformasyonlar sonrasında figür kavramı en önemli ifadesini keşfetmeye başlamıştır. Özellikle Rembrandt aracılığıyla ışıkta meydana gelen düzenlemeler figürün yapısını değiştirmeye zorlarken, izlenimci akımda soyut kavramdaki duygu ve düşünceleri ifade etmede kullanılan figür, yirminci yüzyılın başlarında fovizm ile birlikte farklı bir yol izlemiştir. Ardından Picasso ile birlikte Kübizm içerisinde maddeyi birleştirme ve parçalama içerisinde yerini alan figür, sanatçının bilinçaltında yatanları gün yüzüne çıkardığı sürrealist dönemde Dali, Miro gibi örneklerle iç dünyanın görselleşmesinde kullanılmıştır. Dada'nın sanat anlayışının içerisinde anlamsızlığı ifade eden figür, kolaj yöntemi ile biçimler fotomontaj ile kesilip biçilmiştir. Soyut sanatın zirve yaptığı yıllarda Amerikalı sanatçı Jackson Pollock önderliğinde soyut ekspresyonizm içinde kullanılan figür, bu dönemin ardından gelen Pop sanat akımıyla figüratif denemelerin kolaycı bir kabullenişine ve renkli kullanımına sahne olmuştur. Hiperrealist sanatçılara ait figür yorumlamaları kavramı farklı bir boyuta taşırken, teknolojik gelişmelerin ilerleyişi ile birlikte modernist figür sorgulanmaya başlanmıştır. Farklı disiplinlerce yapılan geçmiş ile bağ kurma yollarının sonucunda postmodern bir figür anlayışı ortaya çıkmıştır. Özellikle performans sanatında kullanım biçimiyle sanatçının kendisi artık bir figür haline gelmiştir.

Sanatsal üretimin içerisinde yer alan figür kavramı ile nesne kavramı kendi içerisinde sanatçının anlatmak istediğinden daha çok anlam üretmektedir. Sanat nesnesinin ulaştığı statü, günümüz sanatçısının gündelik nesneler üzerindeki hâkimiyeti ile yeniden şekillenmiştir. Yeni materyaller, sanat nesnesi üretmedeki yeni teknikler ile farklı bir bakış açısıyla sanatçılar tarafından yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Nitekim bu uğraşlar sonucunda sanatçılar tarafından ortaya çıkan bu yaratıcı nesneler gündelik nesneler olarak sanatın içerisinde yerini almıştır. Sanatçının üretmiş olduğu çalışma kendisinden bağımsız bir hale gelmektedir. Nitekim eser kendi varlığı ile izleyici arasında yeni bir bağlam geliştirmeli ve yeni bir anlatım biçimini temsil etmelidir. "Lacan, arzuyla ilişkimiz de kendimizi nasıl ortaya koyduğumuzu anlamak için sanata başvurur. Sanata iki açıdan bakmamız için bizi zorlar: (1) bakarken ki arzumuzu anlamak, (2) 'yazarı' değil, 'metni' dinlemek, okumak ve yorumlamak. Lacan'ın istediği, 'Lütfen yazarın psikolojisinden çok metnin kendisine dikkat kesilin'dir" (Barrett, 2015: s.247).

Terry Barrett postyapısalcı kuramlarda var olan bir edebi metnin sonsuz sayıda ve sonsuz olasılıkla yeniden kurgulanabilir olması ve hatta yeniden üretilmesine atıfta bulunmaktadır. "*Nesne, şeylerin dışarıdan bize göründüğünden daha fazla bir şey olduğunu bilmemiz durumunda, dış görünüşünün sınırlarının ötesine doğru genişlemiş olur. Her nesnede iki yön vardır: her zaman gördüğümüz, herkesin gördüğü, bilinen yan ile ruhani ve metafizik olan, ancak pek az kimsenin, duru görü ve metafizik meditasyon anlarında gördüğü yan. Bir sanat eseri, görünür formu içinde görünmeyen olanla ilişki kurabilmelidir"* (Jung, 2018: s.250-251).

Görünen formun içerisinde yer alan görünmeyenin sanatsal üretimin çekirdeğini oluşturduğunu düşündüğümüzde fotoğraf bu üretimin önemli bir temsilcisi olmuştur. Baudrillard, fotoğrafik süreç içerisinde nesne ile ilgili olarak şöyle söylemektedir; "Fotoğrafçılığın sihri, bütün işi nesnenin yapıyor olmasıdır" (Elkins, 2019: s.253). Dolayısıyla burada işleyen süreç fotoğrafik görüntü üzerinde yer alan ve gözle görülür bir şeyin varlığına işaret eden belirtiselliktir. "Nesnede algılanan herhangi bir niteliğin hangi kaynaktan yansıtıldığının bilincinde değilsek, bu durumda söz konusu nesnenin ancak gözle görülür gerçekliğine inanmamız gerekir" (Jung, 2016: s.202).

Fotoğrafın içinde yer alan figür ve nesnelerin görünümüne karşı tersten bakmamızı söyleyen Baudrillard, günümüzde fotoğraf aracılığıyla üretilen biçimin fotoğrafın kendi isteği olduğu üzerinde durmaktadır. "*Bugün her şey kendisini göstermek istiyor. Teknik, endüstriyel, medyatik nesneler, her türden yapıntı, ifade etmek, görülmek, okunmak, kaydedilmek, fotoğraflanmak istiyor. Bir şeyin fotoğrafını çektiğinizde bunu sırf kendi zevkiniz için yaptığınızı sanıyorsunuz, oysa aslında fotoğrafı çekilsin isteyen odur, siz onun sahnelenmesindeki bir figüransınız sadece – çevresindeki dünyanın kendi reklamını yapma sapkınlığıyla gizlice dürtüldüğünden habersiz figüran"* (Baudrillard, 2014: s.39).

Gerçek dünyayı basit bir yöntemle temsil eden fotoğraf, kendine has mekânsal ve zamansal sınırıyla doğrudan içerisinde var olan nesneyi temsil etmektedir. "Herhangi bir fotoğrafta betimlenen nesne, nesnenin kendisinin sızıntısıdır; optik iletim araçlarıyla kendisini yüzeye basmıştır ve kimyasal süreç – insan aracılığından genelde bağımsız olaylar- ile görünür hale gelmiştir" (Elkins, 2019: s.207). Nitekim görüntülenen nesnenin referansı fotoğraf içerisinde yer alacak olan figürler üzerinden anlatılabilmektedir. Görüntü ve nesne arasındaki ilişki fotoğrafik sürecin en başından belirli bir düzen içerisinde işlemektedir. "Görüntülemenin diğer biçimlerinin aksine, fotoğrafın pozlama sırasında objektifin önündeki nesnenin gerçek fiziksel varlığını garantilediği düşünülür. Çünkü görüntü, ışığa hassas zemin üzerine basılan nesneden yansıyan ışıkla üretildiğinden nesne ve görüntü arasındaki ilişki, geleneksel değil ama gündelik farz edilir ve bu nedenle herhangi bir etkin benzerliğe bakmaksızın görüntü ve nesne arasındaki ilişkinin tanımıdır" (Elkins, 2019: s.216). Fotoğrafın üretilmesinde önemli bir yeri olan fotoğrafçı, izleyiciye kurguladığı veya gerçekliği yansıtan seçimlerini gösterdiğinde aslında bilerek veya bilmeyerek hem bilincinde yer alan hem de bilinçaltında var olan duygularını yansıtmış olmaktadır. Nitekim bu süreç içerisinde ortaya çıkan bu duygu birikimi fotoğraflanan nesne ile alakalı değildir. Daha çok gerçekte fotoğraflanan görüntünün izleyici üzerinde bıraktı iz, hissiyat olarak açıklanabilmektedir.

1.5. SANAT YAPITI ve TEKİNSİZLİK

Felsefi bir düşüncenin ürünü olarak sanat anlayışı bireyin yaşadığı dünyayı aşması veya genişletmesi gerekip gerekmediğine dair kesin bir şey söylemediği için sanat bireye sunduğu deneyim aracılığıyla; dünyada olma, yaşamaya devam etme ve üstesinden gelme seçeneği sunmaktadır. Sanatın dünyadaki tekinsizliği bu deneyim içerisinde bireyin hayatında süregelen fırlatılmışlığını hatırlatmaktadır.

"*Sanat öncesi imge, Freud'un unheimlich dediği tekinsiz gölgedir. Oysa sanat, ister Plinius'un sözünü ettiği ve imgeyi başlatan gölge, isterse İsa'nın yüzünü sildiği mendilin gölgesi olsun, gölgeyi ışıklı bir ortama tevil ederek görünmezliği görünürlüğe evirtmektedir. Bu yüzden bakışı bilinçle kışkırtan sanatsal imge, 'sanat' denen bir alana dahil edildiği sürece kendi ötesine uzanan sınıra gözlerini kapamış, hem temsil ettiği şeyin varlığını sağlamlaştırmış, hem kendi ayaklarını sağlam basmıştır"* (Sayın, 2003:42).

Tekinsiz durumu ifade eden ve çeşitli sanat eserleri arasında köprü işlevi gören kavram var olan dünyada bilinmeyen ve bu dünya içerisinde yer alan rahatsızlık hissi ile dengelenen bir şekilde tanıtılmaktadır. Tekinsiz kavramına özgü kaygının eserlerle birlikte dikkat çekici bir düzeye gelmesi, günlük hayat içerisinde alışılmışın dışına çıkmaya eşdeğer bir hal almaktadır. Sanat eserlerinin tekinsiz kavramı ile ilişkisinde fenomenoloji ile bağları özel bir ilgi alanı oluşturmaktadır. Dolayısıyla tekinsiz kavramı etrafında şekillenen sanat yapıtı doğrudan sanatçı ile ilgilidir. "Öyleyse sanatta ilginç ve önemli olan, sanatçının onun dünyayı görme biçimini-sadece resmin bir pencere gibi olduğu dünyayı değil, dünyanın onun etrafından sunulduğu halini-görmemizi sağlayan doğal yeteneğidir" (Danto, 2012: s.229). Sanatçının önemini vurgulayan bu düşünce ile birlikte izleyicinin buradaki etkin durumu da şekillenmektedir. Sanat eserinin izleyicide bıraktığı etkiyi düşündüğümüzde sanat eseri ile olan birlikteliği sürekli gelişen, değişen bir süreçten geçmektedir. "Filozof Morris Weitz'in deyimiyle, sanat 'açık bir kavram'dır ve değişim, büyüme ya da yenilik olasılıklarını sürekli olarak bünyesinde barındırmalıdır" (Bolla, 2012: s.21).

"Sanatçı belirli bir noktadan gösterdikleriyle izleyene bir bakış açısı sunar. Böylece sanatçının sunduğu şey konunun kendisi değil 'onu deneyimleyen insanın aklını konu edinen konudur'. Aristo'ya göre 'başarılı bir sanat eseri' kriteri, eserin konusunun izleyeni konu hakkında düşünmeye davet edecek şekilde ele alınmasıdır. Bunun nedeni sanatçının onu algısal deneyim için ortaya koyuşudur. İzleyenler sanat eserinde temsil edilen dünyayı, sanat eserinin dışındaki dünyayı yorumlayıp yargıladıklarına benzer şekilde yorumlamak ve yargılamak zorundadırlar. Sanat eserinin yapımı da algılanışı da birer anlama biçimidir" (Barrett, 2015: s.50).

Farklı sanat disiplinlerinde ortaya çıkan eser ile izleyicinin birlikteliğinden doğacak olan etkileşim oldukça önemlidir. İster edebiyat olsun, ister sinema, fotoğraf veya tiyatro aktif bir süreç içerisinde izleyici yerini almalıdır. "Bretch, izleyiciyi anlam yaratımına katmak için yeni tekniklere ihtiyaç duyulduğunu ileri sürmüştür. Sanatın didaktik bir amacı varsa, bu sadece bir düşünceyi edilgen bir izleyiciye iletmek olmamalı, aksine sanat eseri izleyicinin de katıldığı ve eleştirel bir analiz yaptığı bir deneyim olmalıdır. Tiyatro oyunu, resim ya da roman gibi sanat eserleri bunu başarabilmek için gerçekliği görünmez kılan bir ayna olmaya çalışmamalıdır" (Clark, 2011: s.32). Eğer bu etkileşim başarılı olamaz ve izleyicinin etkinliği yeterli seviyeye ulaşamaz ise Wasiliy Kandinsky'nin bizlere söylediği gibi izleyici sıradanlaşmaya başlayacaktır; "Günümüz izleyicinin sanat eserinde aradığı şey, belirli bir amaca yönelik bir doğa taklidi (örneğin alışılmış anlamda bir portre), doğanın belirli bir geleneğe uygun şekilde resmedilmesi ('izlenimci' resim) ya da duygunun doğal formlarla ifade edilmesi" (Kandinsky, 2015: s.28). Estetik deneyimiz içerisinde yer alan sanatsal üretim izleyici açısından bazen de korku verici, kaygılı, çift, bastırılmış duygular ve tekinsiz görüntüler olarak geri dönebilmektedir. Günümüz sanatçısının çalışmalarında kullandıkları nesnelerin zenginliği düşünüldüğünde (kendi bedenleri dahil) izleyici de bırakacakları tekinsiz etkiler de bu zenginlikten nasibini alacaktır. "Sanatın hala dönüştürücü bir gücü var ise, basitçe söylemek gerekirse, sunduğu deneyimler ile olası başkalıkları bize yaşatmasıdır. Sanat ise tedirgin edici, musallat eden, tekinsiz sahneleriyle bizlere bunları hatırlatmaya çalışmaya hala devam etmektedir" (Ümer, 2018: s.48).

On sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren başlayıp on dokuzuncu yüzyılın sonralarına doğru devam eden tekinsiz kavramına dair kaygıların içeriğinde Gotik kavramı yer almaktadır. "Gotik formların içselleştirilmesi, bireye odaklanan, gerçekliğin ve toplumun doğasını ve bireysel özgürlük ve hayal gücü ile ilişkisini ilgilendiren daha büyük kaygıları yansıtıyordu" (Botting, 1996: s.10). Tekinsiz kavramı içerisinde sömürgeciliğin özelliği görülmeye başlandığında psikolojik ve kültürel olarak yansıyan analizler modernizm ve postmodernizm ile bağlantılı hale gelmektedir. Kavramın günlük yaşam içerisindeki deneyimlerin merkezinde yer alan görünümler her iki dönemi de içerisine almaktadır. Modernizm ve postmodernizmin tekinsiz kavramına yaklaşımları benzerlik gösterirken aynı zamanda birbirlerinden ayrıldığı noktalarda vardır. İlk olarak psikanaliz içerisinde değerlendirilen kavram estetik ve sanat içerisinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Tekinsizliğe ait sınırların aşınmasında gerçekliğin hayal gücü ile bulanıklaşması gerekmektedir. Modern dönem içerisinde bireyi rahatsız eden otomatlar, cansız varlıklar ve balmumu bebekler yerini postmodern dönemde cyborglara, tekno-insanlara bırakmıştır. Sanatın farklı disiplinleri arasında birbirinden farklı sanatçılar tarafından yenilenen tekinsiz teması, bu sanat alanlarının yüzeylerinde sürekli değişime uğramıştır. Gerçeklik, medya ve öznellik gibi konularda da araştırmaların odağında yer almıştır.

Hem modernizm içerisinde hem de postmodern dönemde tekinsiz kavramına ait çalışmalar sanatın hemen hemen her alanında kullanılagelmiştir. Engin Ümer *Tekinsiz ve Temsil* adlı kitabında bu tekinsiz estetiği içerisinde yer alan kavramları yüce, iğrenme ve komedi şeklinde açıklar ve alt kategorilere (korku, fantastik, grotesk) ayrılabileceğinden de bahseder. "Felsefe estetiği konusu olarak yüce (sublime) günümüz sanatlarında ve estetikte on sekizinci yüzyıl Batı felsefesinde tartışılmaya başlanmıştır. Modern düşüncede yüce üzerine düşünme daha çok teolojik anlamda değil insani anlamlar taşımaktadır. Bu anlam insanın büyüsel olanla, bilinmezle bütünleşmesidir" (Ümer, 2018: s.94-95).

Tekinsiz kavramı ister psikanalitik olarak isterse kültürel olarak değerlendirildiğinde yabancılaşmaya ve ötekine doğru giden bir söylem içerisinde yer almaya başlamıştır. Julia Kristeva, çağdaş öznelliğin inşası ile bir bütün oluşturacak tekinsiz ve duyarsız deneyimlerden bahsetmektedir. Kristeva ötekilik deneyimi olarak

tekinsizlik üzerine odaklanırken özdeşleşme arasındaki gerilim ve reddetmeyi sorgulamaktadır. "Tekinsizin tuhaf deneyimi, birçok varyasyona izin veriyor: hepsi, kendimi diğerine göre yerleştirmekte olduğum zorluğu tekrarlıyor ve özerkliğe ulaşmamın temelinde yatan özdeşleştirme sürecini sürdürüyor" (Kristeva, 1991: s.187). Tekinsiz ve iğrenç ilişkisi bağlamında *Korkunun Güçleri, İğrençlik Üzerine Deneme* adlı kitabında "iğrenç" kavramını tanımlayan Julia Kristeva şöyle söylemektedir; "İğrencin ne olduğunu bilmeyiz, onu arzulamayız ama ondan haz alırız. Söz konusu olan, öznenin içinde yittiği bir haz, ama aynı zamanda Ötekinin tiksinçleştirerek öznenin içinde hepten yok olmasını engellediği bir hazdır" (Kristeva, 2018: s.22).

Öznenin yaşadığı tekinsiz duruma ilişkin olarak korku, iğrenç kavramlarının yanı sıra ortaya çıkan kaygının varlığı, özneyi rahatsız etmektedir. Öznenin yaşadığı bu kaygı durumunu düzenleyebilmesi için korkunun, kaygının ve endişenin karşısına komik olanı getirmelidir. Komik kavramı Freud tarafından içerdiği anlam değerinin çok üstünde değerlendirilmiş ve bilinçdışının birey üzerinde gösterdiği bazı yanlar ile ilişkisini kurmuştur. "Freud için şakalar, espiriler, oyunlar ve mizah basit bir görüngü olmamıştır. Tüm bunlar bilinç dışının kendini gösterdiği sahnelemelerden birisi sayılmıştır" (Ümer, 2018: s.113).

Ümer komedinin, komik olanın tekinsiz ile ilişkisi bağlamında estetik içerisinde yer alan değerlendirmeleri şu şekilde devam ettirir; "*Komiğin estetiğine bakıldığında güzelin uyumluluğu ve ideal olanı göstermesine karşılık onun bu ideallerin dışında kaldığı görülür. Güzellik idealinin bir bilme türü olması, etik açıdan iyi ve mantık açısından doğru ile eşdeğerliliği Platon'dan bu yana önemli olmuştur. Yani güzel salt seyrin nesnesi değildir. Bir bilme hali olarak önemli ve sıradan olmayan, daha doğrusu sıradan olmaması gereken bir şeydir. Böyle bir güzel kategorisi ise bedensel olmayacaktır. Çünkü güzel, maddi boyuttan öte bir özdür. Komedi ve gülme toplumsal kuralların askıya alınması, onlarla dalga geçmesi ya da olağanlaştırılmış bir kabalığın değerli bulunmasıyla bedene işaret etmektedir"* (Ümer, 2017: s.116).

1.5.1. Tekinsiz ve Temsil İlişkisi

Bilinçaltının ve hayal gücünün vücut bulmuş hali olarak karşımıza çıkan sanatçı, yaratıcılığın somutlaşmış göstergesidir. "Sanat, nesnenin içinde yer alan bir şey değil, estetik deneyimin eşsiz biçimde bir özelliğidir; bu deneyimi anlamak için kullandığımız araçlar her ne kadar izleyici'ye o nesnenin içindeymiş gibi görünse de, bu görüntü bizim duygulanım tepkimizin ürünü olan bir yanılsamadır" (Bolla, 2012: s.27). İzleyici ile eser arasında gerçekleşen alışverişin sonucunda karşımıza çıkacak olan kurgusal alan veya kurgusal mekân farklı algılama biçimleriyle izleyiciyi sarmaktadır. İzleyici ve eser birbirini tamamlayan birçok anlam etrafında birleştiğinde ortaya tekinsiz bir etkininde çıkması kaçınılmazdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi bilinen dünya anlayışı ekseninde yabancılaşan birey konusu, bir birey olarak izleyicinin estetik deneyimle yabancılaşabileceğini savlamaktadır. "Sanatçı, ciddi biçimde, toplumun gündelik değerlerinin istekli temsilcisi haline gelir, kendi yabancılaşmasının bütünlüğünü kaybeder ve sonuçta sanat hem estetik amacını hem gücünü yitirerek toplumsal aidiyetin simgelerinden biri olan toplumsal bütünleşmenin bir aracı haline gelir" (Kuspit, 2014: s.27).

İzleyici sanatçının üretmiş olduğu eser ile karşılaştığında bilinçli olarak veya bilinçdışı bir şekilde eser hakkında anlam üretmede zorluk çekebilmektedir. Tekinsiz bir şekilde algılanan, izleyicide şok etkisi yaratan, korku ve kaygıyı tetikleyen eserler karşısında bakış ve dil aynı anda etkilenebilmektedir. Bakış ve dilin ortaklığında meydana gelen yabancılaşma izleyiciye alternatif bir görme biçimi sunarak izleyicinin anlam dünyasını bozabilmektedir.

"*Tekinsiz, modern kültürün eleştirel tavrında, modern öznenin evinde yalnız olamayacağını söylemesiyle anlamlıdır. Bu yüzden basitçe kaçınılmaz bir anlık duygu durumu olarak görülse bile, özneye dair onu sürekli rahatsız edecek bir başlığı önermesiyle göze gelmektedir. Modern sanatlar da bu olguyu bolca kullanmış ve modern öznenin gözlerini kör etmek, bedenin olağan seyrini bozmak için çabalamıştır. Bir estetik fenomen olarak tekinsiz, bu yüzden anlamlı görülmeye başlanır. Onu güzellik ve çirkinlik gibi tipik estetik kategorilerden ayrı tutmak, insana ait ilgilerden*

bağımsız şekilde, onun görmek istemeyecekleriyle benzer görmek gerekmektedir" (Ümer, 2018: s.123).

Nicholas Royle *The Uncanny* isimli eserinde tekinsizin dehşet verici ve korkunç olanla, ölüm ve cesetlerle, yamyamlıkla, diri diri gömülmeyle, ölenin geri dönüşüyle ilgili olduğundan bahseder. "Fakat tekinsiz aynı zamanda garip bir şekilde güzel olma niteliğini taşır ve bir coşku haliyle ilişkili olmanın yanında bize bir şeyi ürkütücü bir biçimde hatırlatabilir" (Royle, 2003: s.2). Sanatta, özellikle 1960'lardan itibaren sıklıkla gündeme gelen olgular arasında yer alan beden, öteki, kimlik gibi konular tekinsiz estetiğin konuları içerisinde yer almaktadır.

1.5.2. Tekinsiz ve Beden İlişkisi

Çağdaş araştırmaların birçoğunda kendine yer bulan tekinsiz beden kavramı sadece fenomenoloji alanında değil aynı zamanda kimlik ve feminist teoride de kendisine göstermiştir. Tekinsiz ve beden arasındaki ilişkilerin temelinde yer alan fenomenoloji üzerine yapılan güncel çalışmaların birçoğu Freud'un bastırılmışın geri dönüşü ve tekinsiz nesneler ile arasındaki ilişkiyi, Heidegger'ın tekinsizliğe değişken bir biçim olarak odaklanması ve Merleau-Ponty'nin beden üzerine denge ve dengesizliklerin zengin detayları ile şekillenmektedir. Freud tekinsiz nesneler ile birlikte kullandığı ölü bedenin tekinsizliğini nasıl hissettirdiğine odaklanırken, Heidegger yaşayan beden ile tekinsiz arasındaki ilişki ile ilgilenmiştir. Merleau-Ponty'nin bedenin bireyler arasında bir anlam ifade etmediğini fakat hem dünyada fark edilemez bir öznel anlam hem de dünyada fark edilebilir bir nesne olan özel bir varlık türü şeklinde ifade etmektedir. Dolayısıyla Merleau-Ponty bireyin varlığı etrafında görünen ve bireysel olmayan bir varoluştan bahsetmektedir. Kişisel olan ile kişisel olmayan beden kavramı üzerine duran Merleau-Ponty, bedensel varoluş üzerindeki farklı yapıları etkili bir şekilde düzenlemektedir.

Genel anlamda bireyin bedensel varlığı dünya üzerinde hem zamansal hem de mekânsal yapıdaki bir süreklilik üzerine inşa edilmiştir. Zaman ve mekân arasındaki ilişki kesintisiz bir şekilde devam etmektedir. Ancak insan bedeni ile nesneler aynı değildir ve bireyin kendi bedensel varlığı içerisinde bedeninin ifadesi diğer bireyler

aracılığıyla şekillendirmektedir. Bireyin diğer insanlarla olan ilişkisi esnasında bedenin kendi doğası ve ritmi üzerinden değerlendirdiğimiz etli ve canlı bir şekilde görülebilmektedir.

Merleau-Ponty'nin beden ile ilgili belirsizlikleri tekinsiz beden olarak yeniden yapılandırmıştır. Ayrıca tarihsel açıdan bakıldığında tekinsiz beden kavramı köklerini Richard Zaner'in çalışmalarında bulmaktadır. Yaşadığımız beden duyguları, düşünceleri ve eylemleri ile kendini ifade etmektedir. Ancak aynı zamanda kendisini engelleyen bir yapıda olan beden, kendisini dünyanın anlam biçimlerine yansıtan kırılmış bir araç ile karşılaştırılmaktadır. Zaner yaşayan vücudun kendisini 'kırılmış' ve 'öteki' olarak sunumuna odaklanmaktadır. Bedenin öteki ve kırılmış ile ilişkisi özellikle benlik bağlamında değerlendirilmelidir. Özne olarak bedensel olmak bedenin kişiliksizliğini kendi olarak görmesi anlamına gelmektedir. Bireyin kendi kişisel hisleri bedenine bağlı kaldığı sürece bedenin kendini kapsadığı ve kendine ait olduğu bir algı ortaya çıkmaktadır. Bedenin bu yansımaları tekinsizlikle ilişkili olarak gerilimleri yansıtmaktadır. Beden hem bireye ait hem de ait olmayan bir şekilde düşünüldüğünde tekinsiz beden kişisel ile kişisel olmayan, sahiplenilemez ve sahiplenilemeyen, çağdaş olmayan bir sürecin sonunda bir araya gelen olarak tanımlanmaktadır. Tekinsizlik bedensel mülkiyet iddiası üzerine bir dizi şüphe uyandırmaktadır. Tekinsiz mantığının merkezinde iki zamansallık mevcut hale gelir ve birlikte aynı organik bedende yaşayan ve yaşamayan olarak belirtilebilmektedir.

Bedenin tekinsiz ile olan ilişkisinde hem Freud'un hem de Heidegger'ın kaygının merkezinde yer alan düşünceleri bedenin tanıdık ve yabancı olma ikilemi üzerinde şekillenmektedir. Beden bireyi dünyaya uyum sağlayacak şekilde varoluşsal olarak yerleşmesine izin vermektedir. Tekinsiz kavramı sadece kaygı ve korku üzerinden tekinsizliğin duygusal kaydı olarak değerlendirilmemelidir. Benliğin beden ile olan ilişkisinde kendilik olarak beden kavramı kişinin kendisi gibi savunmasız olduğu anlamına gelmektedir. Bu durum göz önüne alındığında tekinsizlik kavramı dünyada yaşan bireyin dünya üzerindeki varlığını koşullu olmaktan ziyade, dünya üzerinde olma duygusunun evsizlikle tanımlanmasında yardımcı olmaktadır. "Beden, insan için kuşku yaratıcı bir dosttur: Çoğunlukla hoşlanmadığımız şeyler üretir; ona karşı kendimizi sakınırız; çünkü bedende sayılamayacak kadar çok şey vardır.

Bedenimiz genellikle bize, iç dünyamızı kişileştirmemizde yardımcı olur" (Jung, 2016: s.95). İnsan bedeninin zamansal heryerdeliği ona bakışı etkilemekte ve bedeni okumaya davet etmektedir. Beden, mekân içinde var olabilen bir bağlantı nesnesidir. Ümer, tekinsizin temsili ile ilişkilendirdiği beden kavramı birkaç başlık altında (kaygının bedeni, makine beden, benliğin ikizi, dönüşüm, öteki bedeni parçalanmış beden) incelemiş ve ayrıca kavramı ortaya çıkaran nesne ve mekânlara da değinmiştir.

Yabancılaşmanın, kaygının ve korkuya ait görüntülerin sanat ile ifade edilme biçimleri modern öznede güvensizlik, belirsizlik hissiyle birlikte ortaya çıkarken, tekinsize dair yapılar bu durumdan beslenmektedir. Tekinsizin beden kavramı üzerinde şekillendiği diğer biçimde makine beden ilişkisidir. Freud'un tekinsiz kavramını açıklarken başvurduğu *Kum Adam* öyküsünde de karşımıza figür olarak çıkan Olimpia bir otomattır. Gerçeküstücülerinde sıklıkla kullandığı nesneler arasında yer alan otomatları Foster şu şekilde tanımlar; "Özellikle gerçeküstücü sanat anlayışı içerisinde yer alan otomatizmde ifade bulan bu anlayış, kişiyi mekanik bir otomat, bir kayıt cihazı, muğlak olarak hissedilen; ne canlı ne cansız, hem ruh eşi hem de öteki olan tekinsiz bir varlık haline getiren 'sihirli bir dikte' olarak" (Foster, 2011: s.32). Nitekim Foster, beden kavramının gerçeküstücülük ile bağlantısı ve yeniden kullanımı hakkında şunları söylemektedir; "Gerçeküstü beden fikri, bedenin yeniden düzenlenebileceği üzerine şekillenmiştir. Akımın kurucularından olan Andre Breton, bedenin bir cümle gibi olduğunu düşünür ve yeniden düzenlenebileceğini önerir (Foster, 2011: s.134)." Gerçeküstücüler otomatı dolaylı olarak cansız mankenler ile ilişkilendirmişlerdir. Canlı/cansız karşıtlığının tekinsizlik hissi uyandıran etkili birer gösterge olduğunu 1938 yılında *Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi*'nde rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Bu sergide yer alan Marcel Duchamp, Salvador Dali ve Man Ray gibi sanatçıların eserleri cansız mankenler olmuştur. Beden ve makine ilişkisini ve özellikle modern öznenin durumunu en çarpıcı şekilde ifade eden çalışmalardan birisi de kuşkusuz Raoul Hausmann'ın *Makine Kafa*'sıdır. Sanatçı cansız bir mankenin kafasına yerleştirdiği farklı nesnelerle yeni bir algılama biçimi sunarken, insan aklının mekanikleşmesine karşı tepkisini anlatmaktadır.



Resim 2: Raoul Hausmann, 'Mechanical Head', 1919.
(Kaynak: https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/wwi-dada/dada1/v/hausmann-head).

Tekinsiz ve beden bağlamında öne çıkan diğer kavram ise çift olmuştur. Çift kavramı tekinsizliğe sebep olabilecek durumlardan biri olarak değerlendirilebilir. "Birbirinin kopyası gibi görünen iki yüzün karşı karşıya getirilmesinden doğan rahatsızlık, bu yakınlığın herkese kendi tekilliği konusunda güven veren küçücük farkı ortadan kaldırmasından ileri gelir. Kimlik ve bireyselleşme ilkesini tartışmaya açarak bir an için varoluşsal güvenliği askıya alır" (Breton, 2018: s.220). Tekinsiz kavramı ve çift kavramını Almancada karşılayan bir kelime bulunmaktadır. '*Doppelgänger*'çift ve gezer anlamlarını karşılarken, bir kişiye aşırı derecede benzeyen öteki ve kişinin gördüğü şizofrenisine işaret eden, kendisine benzeyen hortlak anlamlarına gelmektedir. Bu kavramı tam olarak karşılayan hikâye ise Edgar Allan Poe'nin '*William Wilson*' hikâyesidir. Kum Adam öyküsünde de bahsettiğimiz üzere birçok kavram hikâyenin içerisinde çift kavramını barındırmaktadır. Coppellius ve Coppola isimleri bu benzerliği ve çift kavramını desteklemektedir. Tekinsizliği çağrıştıran duygulardaki belirsizliğin ve kararsızlığın ortaya çıkardığı endişe durumu çift kavramına karşılık gelmektedir.

"*Otto Rank, 'The Double' çalışmasında çifti literatürdeki kullanımına dayanarak çözümlemiş, bu olguyu antropolojik kökenine inerek 'gölge' ve 'yansıma' (yüzey veya aynadaki yansımalar) kavramları üzerinden, tinsel inançlar, koruyucu ruhlar ve ölüm korkusu ekseninde araştırmış, sonucunda kökenini ilkel narsizme dayandırmıştır. Rank insanın çift yaratma eğilimini ölüm ve benliğin yok oluşu bilgisine karşı koymak adına geliştirilen bir yöntem olarak ifade eder. Ayrıca egonun*

daha fazla üstünde taşıyamadığı suçluluk duygusunu veya yaptıklarının sorumluluğunu kendine bölerek yarattığı 'öteki ben'e yıkma girişimi olarak da tanımlar" (Sandıkçı, 2016:28-29).

Aynadaki yansıma veya yüzey üzerindeki görünümde oluşan çift örneğini daha önce de Freud'un tren seyahatinde ortaya çıkan tekinsiz durum olarak ifadelendirilmiştir. Çift kavramı tekinsizlik hissi veren durumlardan biridir ve fotoğrafla da bağlantısı bulunmaktadır. Fotoğrafik görüntünün paralel bir evren yaratabileceği ve bunu çift kavramı ile karşılanabileceğini söyleyen Nicholas Royle şu şekilde devam eder; "Eğer fotoğraf yeni bir pozitivizmin malzeme sağlayıcısı olarak geliştiyse; aynı zamanda nesnelerin ve insanların yegane kimliğinin altını oyan, nesnelerin görüntülerini durmaksızın yeniden üreten, pozitivizm tarafından doğrulanmış duyuların somut dünyasının görünümlerinin yanında fantazmatik çiftlerden oluşan paralel bir dünya yaratan tekinsiz bir fenomen olarak deneyimlenir" (Royle, 2003: s.75). İnsanoğlunun kendisini ve doğayı anlamlandırmak, tanımlayabilmek ve yansıtmak için kullandığı fotoğrafik görüntünün en temelde *Camera Obscura* vardır. "Camera Obscura, üç boyutlu cisimden yansıyan ışığı düz bir yüzeye odaklayarak, ışığın geometrik yayılma kanuna uygun olarak bir görüntü oluşturur –görünürde doğanın kendisi tarafından onaylanan, insan ilişkilerinin öznel boyutlarından ayrılmış bir görüntü" (Burgin, 2013: s.198). Camera Obscura ile başlayan görüntünün sabitlenmesi çabaları insanın doğa ve kendisiyle olan ilişkisinde hem doğanın hem de kendi suretinin yansımaları içermektedir. Bu yansımalara bakışın temelinde sanatsal ifade biçimin var olduğu söylenebilir. Fotoğrafik görüntüyü daha önceden olmuş olanın geri dönüşümü olarak ele aldığımızda çift kavramını karşılayan ve dolayısıyla fotoğrafik görüntülerin temelde tekinsiz olduğu fikrine kapılmamızı sağlayan bir yönü vardır.

Fotoğrafik görüntülerde ortaya çıkan ve çift kavramının yansıttığı tekinsiz etkinin sinemada sıklıkla karşımıza çıktığını söyleyen Ebru Karadoğan İsmayılov şöyle söyler; "*Her fotoğraf karesi artık hayatta olmayanın bir geri dönüşü olarak kabul edildiğinde, sinematik görüntü, yaşayan ölülerden oluşmuş tekinsiz bir evreni çağrıştırmaktadır. Ayrıca filmdeki karelerin sürekli olarak birbirinin yerini alması, tekinsizin yer değiştirme niteliğiyle de uyum göstermektedir. Animasyon tekniğinin*

özünde yer alan, cansız olana hayat verme ve bu hayata geçirmedeki muğlak geçişler ve dönüşüm de tekinsizliği duyumsatmaktadır" (İsmayılov, 2011: s.223-224).

Tekinsizliği ortaya çıkaran bir diğer kavram ise karmaşıklığı ve algıdaki sınırları zorlayan, bilinçaltından gün yüzüne çıkmayı bekleyen düşüncelerin iç içe geçtiği dönüşümlerdir. Bedenin bir öteki tarafından paylaşılması, iki farklı formun bir aradalığı (insanın dünyada var olan diğer varlıklarla ilişkileri, insan hayvan, insan bitki vb.) ortaya çıkan biçimsel karmaşanın temelinde tekinsiz etki kendisini göstermektedir. Özellikle modern kültür içerisinde yer alan bu değişimler 'ucube' olarak adlandırılmıştır. Bireyin kendi bedeni üzerinde temellendirdiği ilişkiler doğal olarak farkları, eksiklikleri ve fazlalıkları ayrıştırmaktadır. Bu ilişkilerin belirleyicileri olarak görülen bedendeki farklılıklar normal görüntünün dışına çıkan her bir formu ifade etmektedir. Bireyin dünya üzerindeki faaliyetlerini ve yaşamını değiştiren bu görüntü doğal olarak bireyde bir rahatsızlık hissi uyandırır. Beden üzerine yönelen bakış, hem modern dönemde hem de postmodern dönemde farklılaşarak değişmiştir. Ancak bu bakış içerisinde bedensel farklılıklar bir bütünü ifade etmektedir. Bu bedensel dönüşümler arasında en bilinen olan formlar 'cücelik, bedene yapışık olma, fil adam, bedende anormal çıkıntılar, bedensel eksiklikler' olarak sıralanabilir. Tod Browning'in 1932 yılında gösterime giren '*Freaks*' adlı korku filminin ana konusu bedensel düzlemde farklılıkları olan ve sirkte çalışan ucubelerdir.



Resim 3: Tod Browning, 'Freaks', 1932.
(Kaynak: https://www.britannica.com/topic/Freaks).

Vizyona girdiği yıllarda seyircilerinin dayanamayarak terk etmesine sebep olan film insanı rahatsız eden tekinsiz bir etkiye sahiptir. Browning, toplum içerisinden soyutlanmış ve bir sirkte çalışan bu insanların gariplikleriyle kendilerine oluşturdukları bu dünyayı yaratmış ve kamerasını bu tuhaf, tekinsiz ve korku dolu dünyaya çevirmiştir. Freaks filminde Cüce Hans ile sirk artistlerinden olan güzel trapez sanatçısı Cleopatra arasındaki aşk hikâyesi anlatılmaktadır. Cleopatra'nın kendisini diğerlerinden üstün görmesi ve onları aşağılaması filmin sonunda sirkteki diğer ucubeler tarafından deformasyona uğratılıp bir ucubeye dönüşmesine neden olmuştur. On sekizinci yüzyılda bedensel anormalliği bulunan bireylerin sergilendiği yerler olarak ortaya çıkan *Freak Show*'a benzeyen film, geçmişte dahi bu bedenlere bakan toplumun doğuştan gelen bedensel farklılıklara sahip insanları 'ucube' olarak görmesinin bir yansımasıdır. "Yapışık ikizler, cüceler, ikiden fazla eli ve ayağı olanlar, kolları ya da bacakları olmayanlar, derisi aşırı esnek olanlar, hermofraditler, sakallı kadınlar, aşırı şişman ya da zayıf olanlar, deforme yüz ve bedene sahip olan insanlar" (Çabuklu, 2006: s.94) 'ucube' olarak görülen insanların genel görünümlerini ifade etmektedir. "Ucubelerin tarihi bu bakımdan üzerlerine çevrilen bakışların da tarihidir ve bu bakımdan ucube bedenleri özel bir görünüş rejiminde belli bir yere oturtan somut altyapıları, onları temsil eden işaret ve kurguları ve ayrıca şekil bozukluğunun görenlerde yarattığı hisleri ortaya koyar. Bunlara gözün nasıl baktığını bir tarih meselesi olarak sorguladığımızda 20. yüzyılda bu beden gösterisi karşısındaki hissiyatın radikal bir dönüşümden geçtiğini görürüz. […] Nasıl olur da ürküntüden eğlence, iğrenmeden neşe, korkudan zevk çıkarabiliyorlardı? […] Bunlar yabancısı olduğumuz sorular değildir, fakat genellikle bedenleri değil işaretleri algıladığımız zaman –kanlı sahneler, korku sineması, televizyonda iğrençliği işleyen bazı formlar- aklımıza gelirler. Zira tedirginlik verecek kadar yakınımızdaki ucube bedenle aramıza yavaş yavaş mesafe koymuş, onun radikal ötekiliğini birtakım emarelerle saklamaya çalışmış, verdiği huzursuzluğu hafifletecek mizansenler icat etmiş, bu 'itici' bedenleri çağdaş kitlesel eğlence anlayışının ilk aktörleri arasında bu halde sahneye çıkarmış bulunuyoruz" (Vigarello, Corbin vd, 2013: s.169-180). İnsan vücudunda oluşan deformasyon konusuna farklı bir yaklaşım ile baktığımızda David Cronenberg'ün 1996 yılında vizyona giren Crash filmi ilginç bir örnek teşkil etmektedir. Araba kazaları ve insan vücudunda meydana gelen deformasyonlarından haz alan karakterleri yansıtan film çirkinliğe duyulan bir övgü olarak görülebilmektedir.



Resim 4: David Cronenberg, ‘Crash’ filminden bir sahne. 1996.
(Kaynak: https://drafthouse.com/show/crash).

Beden kavramının tekinsizlik bağlamında karşımıza çıkan bir diğer ilişkide öteki ile olan ilişkidir. Öteki’ni bir kavram olarak değerlendirdiğimizde ‘bizim dışımızda var olan her şey’ şeklinde tanımlanabilmektedir. Böyle bir durum söz konusu olduğu zaman da öteki kavramının kapsamı genişlemektedir. Toplumdaki birey açısından değerlendirdiğimizde ise öteki kavramının karşısında ‘ben’in dışındaki bireyler gelmektedir. Öteki kavramı, yaşadığımız bu günlerde toplumsal, kültürel ve siyasal tartışmalar içerisinde önem kazanmış ve öteki olarak farklılaştırılan bireyler, gruplar modern toplum içerisinde bir sorun olarak anlaşılmıştır. Öteki’nin anlaşılması ve kavranabilmesi açısından psikolojide, felsefede ve sosyoloji olmak üzere diğer çalışma yöntemlerinde öteki’nin anlamı üzerine çalışmalar yapılmıştır. Farklı disiplinlerin ortaya çıkarmış olduğu öteki üzerine düşünceler, öteki’nin kim olduğuna dair bizlere bilgi vermektedir. Öteki ile ilgili olarak sosyolojik araştırmasında Dominique Schnapper, öteki’yi ırksal bir sorun olarak görmektedir. Derrida gibi öteki’ni iki farklı yapıda inceleyen Schnapper, birbiriyle zıt iki farklı argümandan yola çıkarak öteki’yi tanımlarken ilk olarak kavramı belirler, ikinci olarak ise evrenselci yapının belirsizleri üzerinde durur. Schnapper, tarihsel süreç içerisinden gelen öteki kavramının modernizmden ayrı olarak tutulamayacağını ve bu tarihsel süreç ile birlikte değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Öteki’yi tanımlarken Yunan Antikçağını da araştırmasına hem dahil etmektedir hem de Durkheim gibi modernist sosyolojiden yararlanmaktadır. “Öteki ile ilişki ve başkalık üstüne düşünce modern toplumla birlikte doğmadı. Öteki’ni düşünme yolları Yunan Antikçağı’ndan bu yana gelişerek bize miras kaldı; bu arada, Yeni Dünya’nın keşfedilmesi sonlu bir dünyada halkların,

ülkelerin ve yaşam tarzlarının sonsuz çeşitlilik içinde olabileceğini hesaba katmayı dayattı. Daha sonra modern siyasal toplumun özgül olduğuna dair soruşturma geçmişi dışlayamaz" (Schnapper, 2005: s.25). Öteki ile ilişkinin boyutlarını farklı bir şekilde dile getiren isim ise Lacan olmuştur. Yapısal antropoloji ve dilbilimin keşiflerinden yararlanarak psikanaliz kuramı oluşturan Lacan, kendi kuramı içerisine Freud'un psikanaliz ilkelerinden, Hegel'in köle-efendi diyalektiğinden ve Heidegger'ın temel ontolojisinden faydalanmıştır. Psikanaliz kuramı üzerine oluşturduğu bu sentez içerisinde özne ve öznenin karşısında yer alan ötekinin konumu bu temel üzerinde şekillenmektedir. Bu bağlamda özneleri taşıdıkları karşılıklı karşıtlıklar yoluyla tanımlayarak öznelliğin temelini oluşturan Fransız psikanalist Lacan, ötekilik üzerine düşüncülerini 'Ben-Sen' diyalektiği üzerine inşa etmiştir. Bu diyalektiğin temelinde arzu, öteki, bilinçdışı ve öznenin incelenmesi yatmaktadır. Richard Leppert beden ve öteki arasındaki gerçekleşen ilişkiyi şöyle tanımlar; "Ötekinin fiziksel bedeninin kaçınılmaz olarak uyandırdığı etki" (Leppert, 2017: s.293).

Tekinsizin öteki kavramı içerisinde yeri heimlich ve unheimlich anlamlarının doğrudan çağrıştırdığı ve daha önceden güvenli yer olarak düşünüldüğü anne rahmi ile ilişkilidir. Freud'un nevrotik erkeklerin kadın cinsel organından korktuğunu belirtmesi bu ilişkiyi desteklemektedir. Sanatın farklı alanlarında kadın cinsel organını anımsatan eserler mevcut olmakla birlikte en bilinen örnek Gustav Courbet'in 1866 yılında yapmış olduğu '*Dünyanın Merkezi*' adlı tablosudur.



Resim 5: Gustav Courbet, 'The Origin of the World' filminden bir sahne. 1866.
(Kaynak: https://pixelsatanexhibition.com/knox-bronson-homage-a-lorigine-du-monde-gustav-courbet/).

Benzer şekilde Marcel Duchamp'ın *Veriler:1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz 3, İç Görünüm* adlı çalışması da örnek gösterilebilir. "Esrarengiz bir biçimde ötekinin çöktüğü bir dünyada artık sanatçının görevinin iğrenci bastırmak değil; açığa çıkarmak, onun anlamını bulmaya çalışmak, "ilk bastırmanın neden olduğu dipsiz önceliğin" içyüzünü anlamak olduğunu ifade eder" (Foster, 2014: s.206).



Resim 6: Marcel Duchamp, 'Given: 1 The Waterfall / 2. The Illuminating Gas'. 1946-1966.
(Kaynak: https://www.flickr.com/photos/cspower/1993267742).

Öteki kavramına oluşturduğu footoğrafik dil ile farklı bir yorum getiren diğer bir sanatçı ise Diane Arbus'dur. Arbus toplum içerisinde ötekileştirilmiş, neredeyse dışlanmış ve toplumdan izole bir şekilde yaşamlarını sürdüren insanları fotoğraflamıştır.

"*Arbus'un eserlerinin en çarpıcı yönü, dikkatini kurbanlara, talihsiz insanlara yoğunlaştırarak, ama öyle bir projenin hizmet etmesinin beklendiği gibi müşfik bir amaçta gütmeden, sanat fotoğrafçılığının en kuvvetli girişimlerinden birine kalkışan bir görünüm sunmasıdır. Arbus'un çalışmaları bize ümitsiz, acınası ve iğrenç insanları gösterir, ama içimizde onlara karşı sevecen duygular uyandırmaz. Arbus'un fotoğrafları mesafeye, ayrıcalığa, izleyiciden görmesi istenen şeyin gerçekten de öteki olduğu şeklindeki bir duyguya dayandıkları için, hem utangaççа hem de tekin olmayan bir naiflik ortaya koyar"* (Sontag, 2010:40).

Beden'in yaratmış olduğu tekinsizlik hissi, kendi içerisinde parçalanmasıyla, ayrılmasıyla veya ayrılan uzuvların yeniden birleşmesiyle birlikte çifte katlanan bir etki yaratmaktadır. Beden ve organ kavramlarının bir aralığı söz konusu olduğunda alışılmışın dışında meydana gelecek olan biçimler insanı tedirgin etmektedir. Gilles Deleuze, *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı* adlı kitabında organsız bedenin tanımını şöyle yapmaktadır; "Organsız beden, organlardan çok, organizma adını verdiğimiz, organların organizasyonuna karşı çıkar. Bu yoğun, yoğunlaştırılmış bir bedendir. Genişliğin varyasyonlarına göre bedenin içerisinde düzeyler veya eşikler çizen bir dalga tarafından kat edilir. Demek ki bedenin organı yoktur, düzeyi ya da eşikleri vardır" (Deleuze, 2009: s.48). Nitekim bu tanımlama ile karşımıza farklı bir kavram çıkmaktadır. Organsız bir beden düşündüğümüzde nereye varabiliriz veya organsız vücut (BWO, Body without Organs) kavramı nedir? Bedene organsız ulaşamayacağımız bir gerçektir. Artonin Artaud tarafından 1947'de ilk defa kullanılan kavramı Artaud şu şekilde açıklar; "Vücut vücuttur. Yalnız başına durur ve organlara ihtiyacı yoktur. Organizma asla değildir. Organizmalar vücudun düşmanlarıdır. Artaud'un keşfettiği şey, fiziksel bir şekli olmayan bir vücuttu, ölüm arzusu, ölüm isteği şeklini almış bir vücut oluşan değil, yoğunluktan oluşan bir vücut" (Kaisto, 2012: s.2). Organsız bedenin birbirinden ayrılan parçaları canlı/cansız, hareketli/hareketsiz, örtülü/erotik ve sabit/değişken biçimlerde ortaya çıkacağı için tekinsizliği çağrıştıracak figürler arasındadır. Cansız bir şeyi canlı bir şeyin parçasıymış gibi veya canlı bir şeyi cansız bir şeyin parçasıymış gibi sunmak, bedene ait organların yer değişimi sonucu ortaya çıkan formlar doğrudan tekinsizlik hissini ortaya çıkartmaktadır.

Özellikle Francis Bacon ve ayrıca tezin araştırma konusu olan Roger Ballen'ın çalışmalarında 'body without organs' kavramı gerçek temsilini göstermektedir. Samuel Beckett'in Mollay romanıyla ilişkilendirilen, Anti-Oedipus'u örneklendiren Molloy romanı hem Bacon hem de Ballen için hareketsizliğin, donuk bir dünyanın, bedensel ve ruhsal sakatlıkların birbiri ile iç içe geçtiği görüntüleri temsil etmektedir. Beckett'in karanlık, varoluşçu, absürt ve neredeyse anlaşılmaz evrenini yansıtan bu romanda fiziksel ve zihinsel sakatlıklardan bahsedilmektedir. Beckett'ın dünyasında yer alan olaylar gibi Roger Ballen'da hareketleri ve olayları kesintiye uğratmaktadır. Fotoğrafın gerçekleştiği mekânlarda alanları birbirinden ayrılarak organsız vücutlar

yaratmayı başaran Ballen, dönüşüm geçiren insan ve beden hayvanlarını kullanmaktadır. Bu bedenden ayrı olarak değerlendireceğimiz vücutlar aynı zamanda hayvan bedenlerini içine almaktadır. Ballen birçok eserinde yer alan hayvan figürleri fotoğraflarda yer alan kurguya uygun gelecek biçimde düzenlenmektedir. Tanrının bir suretinde yaratıldığına inanılan insanların yeryüzündeki diğer varlıklardan farklı ve üstün oldukları farklı dini inançlarında bahsedilmektedir. İnsanların hayvanlar üzerinde kontrol ve hâkimiyet kurmaları kültür/doğa ikiliğinde önemli bir yere sahiptir. İnsan ve hayvan, biz ve onlar arasında değişen görüş içerisinde hayvanlar tam olarak 'öteki' olmuşlardır. Hayvanlar hem öteki'yi ifade etme biçimi olarak hem de organsız vücut kavramı içerisine sanatın birçok alanında kullanılagelmiştir. Bedene ait parçalar veya formaların içerisine hayvanlara ait formlar da dahil edilmekte ve değişik biçimlerde sunulmaktadır.

Bedeni bükmek, eğmek, bedene ait parçaları farklı şekillerde bir araya getirmek, neredeyse var olan bedenden yeni ve farklı bir beden oluşturmak, bedeni farklı biçimlere sokmak gibi eylemler sanatta görülen bedene ait düzenlemelerin temelinde yer almaktadır. Fotoğraf sanatı içerisinde verebileceğimiz ilk örnekler Hans Bellmer'in 'bebek'leridir. Bellmer görüntülerde yer alan bebeklerin biçimlerini değiştirmiş, yeniden düzenlemiş ve daha farklı bir beden ortaya koymuştur. "Bellmer'in yazdığı gibi, 'Beden, bizi, kendisini ayırmaya (çekip parçalamaya) davet eden bir sözcük grubu gibidir'. Beden, tam olarak, bilinçaltı bir fantezi oyununun fiziksel olarak yansıtıldığı bir obje olarak görülür. Bellmer'inki, fotoğrafçının zihninin derinliklerine bakıyormuşuzcasına, karanlık ve tüyler ürpertici bir dünyadır" (Clarke, 2017: s.155).

Gerçeküstücü sanatçıların üretimlerinde kullandıkları nesnelerin tekinsizlikle kesiştiğini ifade eden Foster ayrıca şöyle der; "*Canlı ve cansız figürlerin tekinsiz bir şekilde birbirine karışması; iğdiş edici ve fetişistik formların müphem kavuşmaları; erotik ve travmatik sahnelerin zoraki tekrarı; sadizmle mazoşizmin, arzunun, ayrışmanın ve ölümün çetin çapraşıklıkları. Gerçeküstü ile tekinsizin kesişimi burada son derece anlamlı olacaktır; zira poupée'lerin esin kaynaklarından biri de Freud'un 'Tekinsiz'de uzun uzadıya tartıştığı E.T.A. Hoffman hikâyesi 'The Sandman'in opera versiyonu olmuştur. Bellmer'in derdi, yüklenilen anıları irdelemektir; o da asli*

fantezileri ve/veya kimlik, farklılık ve cinselliğe ilişkin travmatik hadiseleri yeniden sahneye koyar" (Foster, 2011: s.130).

Bedeni bir bütün haline getiren ve bedenin birer parçası olan organlar birleştiğinde bireyi tamamlarken, bireye ait bir parça da dünya ile birleşmektedir. Dolayısıyla dünya içinde var olmanın fırlatılmışlığı ve dünya ile bağlantımızın belirsiz bir varoluş içerisinde olması tekinsiz bir durum ortaya çıkarmaktadır. "Modern beden tanımı üçlü bir geri çekilme içerir: İnsan başkalarından kopar (bireyselci yapı), kendinden kopar (insan-beden ikiliği), evrenden kopar (yalnızca insanın 'ortam'ına dönüşür). Beden bir kalıntıdır. Ama bu kalıntı bireye yüzünü kazandırır" (Breton, 2018: s.30).

1.6. SANATTA TEKİNSİZ ESTETİK

Freud'un 'tekinsiz' makalesinde sanatın hem psikanaliz hem de estetik kavramları ile ilişkilendirilebileceği görülmektedir. Bu çalışma bağlamında Tekinsiz'in sanatın farklı alanlarındaki yansımaları estetik açıdan değerlendirilecektir. Bu açıdan bakıldığında tekinsiz ve sanat eseri arasında var olan etkileşimi yansıtan örneklere yer verilebilir. "Sanat yapmak demek insanın toplumsal yaşama mahkûm edilişine çılgınca meydan okuyarak Âdem'in cennetten kovuluşundan önceki Tanrı gibi yaratıcı olunabilen kutsal duruma geri dönmek demektir. İnsanın var oluşunu 'orijinal' kılan ilk estetik köke geri dönmek demektir" (Kuspit, 2014: s.42). Yaratıcılığı sanat ile doğrudan ilişkilendiren Kuspit, estetik düzeyin kökenine işaret ederken, bu estetik kaygıyı doğrudan tanrı ile ilişkilendirmiştir. Zeynep Sayın ise sanat eylemini doğrudan insana atfeder; "Sanat diye özerk bir alana dahil edilen ve temsil ettiği gösterilenle benzeşen imge, insan için insana özgü kılınmıştır" (Sayın, 2003: s.42). Sanatçının yaşadığı dünyanın gündelik yaşam bilincinden uzaklaşırken ürettiği eserler aynı zamanda estetik bir açıdan bu bilinci aşmalıdır. "Mark Rothka bir tabloya Siyah Üzerine Açık Kırmızı adını verdiğinde veya Cindy Sherman oto portre film karelerine İsimsiz dediğinde, hayal gücümüzü kısıtlamaksızın izleyiciyi daha zengin, daha engin anlamlar keşfetmeye davet etmektedir" (Linfield, 2013: s.230).

Sanat alanları arasında tekinsiz kavramının karşılık bulması ve ilişkilendirilmesi 19 yüzyıl içerisinden başlayan bir zamanı işaret etmektedir. Ancak kavramın her ne kadar gelişmesi ve sanat alanları arasındaki ilişki bu tarihte başlamışsa da, daha önceki dönemlerde yer alan bazı eserler de tekinsiz etkiyi ortaya çıkaran niteliktedir. Bedene ait görüntülerin belki de en önemli öğesi olan portreler, fotoğrafın icadından önceki dönemlerde resim sanatı içerisinde kendine yer edinmiştir. Mağara resimleri ile başlayan bu süreç heykel sanatı içerisinde de sıklıkla kendini göstermektedir. Sanatta portreye yönelik çalışmaların ilk kez milattan sonra birinci ve üçüncü yüzyıllar arasında Mısır'da mumyalanmış cesetlerin kimliklerini yansıtan ve tabutların üzerinde bulunan panolara rastlanmıştır. Mısır'ın Fayyum/Feyyum vadisi içerisinde keşfedilen bu portrelere 'Fayyum/Feyyum portreleri' denmektedir. "Mısır'ın Fayyum bölgesinde yapılan araştırmalarda bulunan ahşap panolar ve keten kefenler üzerine renkli portreler yapılmıştır. Resim sanatında, başlayan portre anlayışı, daha sonra heykel sanatı ile üç boyutlu bir niteliğe geçiş yapmıştır. 'Kiklad Heykelleri' olarak bilinen portreler bu kapsamda değerlendirilmektedir" (Çolak 2006: s.4). Zaman içerisinde bozulmadan bu günlere ulaşan portreler artık şimdi, burada ve tam karşımızda bize bakmaktadırlar. Eskiden yaşamış olanlara dair tanıklık eden bu portreler yapılma amaçlarına sıkı sıkı tutunarak bugünlere ulaşmışlardır.



Resim 7: Milattan sonra I. ve III. yüzyıl arasında mumyalanmış insanlara ait Fayyum Portreleri.
(Kaynak: http://arkeopolis.com/kulturlerin-sentezi-fayyum-portreleri/)

Dönemin Mısır dini inançlarını yansıtan ve yöreye özgü gömme törenlerinde kullanılan bu portreler, ölünün diğer dünyada eşlik edeceği düşünülerek ahşap pano veya keten kefenler üzerine çizilerek oluşturulan maskelerdir. Portrelerde en belirgin olarak ortaya çıkan özellik portreleri yapılan insanların gözlerinin olması gerekenden daha büyük olarak yapılmalarıdır. Neredeyse iki bin yıl sonra ortaya çıkan bu portreler antik dünyadan gelen toplumsal önemleri içerisinde var olan insanların sanat aracılığı ile gün yüzüne çıkmalarını sağlamıştır. Diğer dünyaya giden ölenlerin ölümsüz vekili olarak temsil edilen portreler, yapıldıkları dönemde kişi ölmeden önce üretildiği için çift katmanlı bir şekilde tekinsizlik ile bağlantılıdır.

Yaşadığı dönemin çok ötesinde eserler veren ve 1450-1516 yılları arasında yaşayan Flaman ressam Hieronymus Bosch (Jeroen Anthoniszoon Van Aken) ise resimlerinde yer alan şeytani öğeler, baştan çıkarma, ölüm, cadıca tezahürler nedeniyle doğrudan tekinsiz ile ilişkilendirebileceğimiz eserler üretmiştir. Ayrıca rüyalar ve yeryüzündeki ruh ile doğanın karanlık yönünü çalışmalarına yansıtan sanatçı, masalsı, gerçekdışı ve düşsel çalışmalar yapmıştır. Yaratıcı sanatın en önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Bosch, ucu bucağı görünmeyen manzaralara detaylar gizleyen bir sanatçıdır. Bilinçaltından gelen yaratıcı edimiyle gündelik yaşam içerisinde yer alan figürleri o zamana dek kurgulanmamış bir şekilde düzenleyen sanatçının çalışmalarında canavarlar, yaratıklar, şeytanlar ve yarı insan yarı hayvan varlıklara, dinsel alegorilere ve büyü/sihir simgelerine oldukça sık rastlanmaktadır. Kötülüğün ve şeytani olguların dünyaya yayılması ve nüfuz etmesi konusunu sıklıkla işleyen sanatçının yansıttığı imgeler kargaşayı, korkuyu ve kaygıyı beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla sanatçının eserlerinde görülen figürler tekinsizlik ile ilişkilendirilebilir. *The Garden of Earthly Delight (Dünyevi Zevkler Bahçesi)* adlı çalışması sanatçının en bilinen eserleri arasındadır ve cennet, cehennem, dünya hayatının gündelik yaşamını yansıttığı triptikte[7] binlerce figür, insan aklının alamayacağı kadar ayrıntı ve yüzlerce hayvan bulunmaktadır. Sanatçının çalışmasında yer alan insan figürleri (erkeği, kadını, beyazı, siyahı) bir bahçede yaşamaktadır. Sanatçı o ana kadar kimsenin aklına gelmeyen nesneleri birleştirmiş; insan yiyen baykuşlar, balık kafalı yaratıklar, kuş kafalı insanlar, rengârenk hayvanlar betimleyerek varlıkları dönüşüme uğratmıştır.

[7] Üç panelden oluşan resim türüne verilen isim.



Resim 8: Hieronymus Bosch, 'Garden of Earthly Delights', (Dünyevi Zevkler Bahçesi), 1490-1510. (Kaynak: https://www.sanatabasla.com/2013/11/dunyevi-zevkler-bahcesi-garden-of-earthly-delights-bosch/)

On sekizinci yüzyılda İspanya'da doğup büyümüş, yağlı boya ve gravürleriyle ünlenmiş bir sanatçı olan Francisco Goya, döneminin sanatçılarıyla karşılaştırıldığında eserlerinde yer alan imgeler huzur kaçıran bir gerçeklikle izleyiciyi yüzleştirmektedir. XVIII. yüzyıl Avrupa'sında yaşanan şeytani durumları ortaya koyan '*Los Caprichos*' adlı çalışmasında düşüncesinde var olan hayaletleri yansıtırken farklı figürlere yer vermiştir. Papazları, asileri, zihnin belirsiz yönlerini ortaya koyan figürler ve eşek bedenleri bunlardan bazılarıdır. "Los Capricos, iyinin ve kötünün, gündüz ve gecenin karşı karşıya gelişini anımsatan basit sembolik işler gibi görünseler de, Goya'yı fethedeceği yeni bir tarza doğru götürmekteydi. Kazıma ucu ve asidin bakır plaka üzerindeki oyunu yırtıcı bir kavgaya dönüşüyor ve İspanya akıl/düşsel dünya, yaşam/ölüm, ışık/gölge, gece/gündüz karşıtlıklarıyla Goya'nın bir parçası haline geliyordu" (Öncel, 2000: s.34).

Goya'nın *Los Capricos* figürleri dikkatli şekilde bakılmayı talep etmektedir. Sıradanmış gibi görülen bu gravür çalışmaları dikkatli bakıldığında içerisinde bolca hiciv barındırmaktadır. 1799 yılında yayınlanan ve yaklaşık seksen baskının yer aldığı çalışmanın birinci sayfasında Goya'nın kendi portresi bulunmaktadır.

"*Seksen baskı kendi içinde dört gruba ayrılmaktadır. Serinin ilk otuz altı baskısı aşk, fahişelik, kötü çocukluk dönemleri, evlilikler, acımasızlık, para tutkusu, aç gözlülük (papazların aç gözlülüğü) ve kaçakçılık konuları yer almaktadır. İlk bölüm otuz altı baskı ile son bulur. Otuz yedi numaralı baskı ile kırk iki numaralı baskılar arasındakiler aptallık temasını konu almaktadır. Kırk üçüncü baskıdan itibaren ise*

bolluk, büyücülük, cin, keşiş, şeytan gibi kavramlarla karşılaşmaktayız" (Öncel, 2000: s.58). Büyücüler ve doğaüstü varlıkların da yer aldığı çalışmalar da goblin olarak bilinen varlıklarda resmedilmiştir.



Resim 9: Francisco Goya, Los Caprichos, 1790.
(Kaynak: https://sdelbiombo.blogia.com/2008/121501-los-caprichos-de-goya.-dos-mundos-por-el-precio-de-uno-segunda-parte-.php).

"Sanatlarda ikiz teması ilk olarak dinsel, doğaüstü bir ikiz fikriyle, ikinci olarak ahlaki bir kusurun ifadesi olarak ikiz olanın meydana getirdiği etki ile ve üçüncü olarak kişinin ruhsal rahatsızlığının bir eseri olarak karşımıza çıkmaktadır" (Ümer, 2018: s.200). Goya'nın Los Capricos adlı çalışması içerisinde yer alan figürlerde genellikle arka planda var olan yarasalar, aklın bilinmez yeri olan karanlık tarafını ifade etmektedir. Goya'nın yaşadığı dönem hayatını ve çalışmaları oldukça etkilemiştir.



Resim 10: Francisco Goya, Los Caprichos, 1790.
(Kaynak: https://sdelbiombo.blogia.com/2008/121501-los-caprichos-de-goya.-dos-mundos-por-el-precio-de-uno-segunda-parte-.php).

Benliğinin ve bilinçaltının karanlık yönlerini farklı bir şekilde ortaya koyan Goya'nın çalışmaları, O'nun ruhsal düzlemde meydana getirdiği bilinmeyen ikizi şeklinde yorumlanmıştır. Uzun kariyeri boyunca ilk modern sanatçı olarak anılan Goya'nın çalışmaları kendi içerisindeki farklı dönemlere ayrılmaktadır. Hayatının mutlu dönemleri sonrasında ortaya çıkan olaylar (Napoleon savaşlarının İspanya'ya sıçraması) sanatçının yaşamını değiştirmiştir. Goya tanı konulamamış ağır bir hastalık geçirdikten sonra duyma yeteneğini kaybederek sağır biri haline gelmiştir. Bu noktasından sonra çalışmaları tamamen kararmaya başlayan sanatçı şiddet, umutsuzluk, şeytan, kötülük içeren uğursuz ve dehşet verici sahneler üretmeye başlamıştır. Çalışmalarında görülen koyu ve duygusal alt fonlar yaşlanmanın kasvetli ifadeleri haline gelmiştir. Goya'nın 1819-1824 yılları arasında yapmış olduğu ve evinin duvarlarında bulunan toplam on dört resme verilen isim kara resimlerdir (*Pituras Negros*). Goya'ya ait ürkütücü ve bir o kadar da karanlık olan bu eserler, Napolyon'un 1808'de Madrid'i ele geçirmesi ve yaşanan vahşet üzerine gerçekleştirdiği düşünülmektedir. Bir diğer İspanyol ressam Pablo Picasso ve Guernica örneğindeki gibi savaşın, yıkımın, korkunun, vahşetin yansıması sanatçının ruhsal durumunu etkilemiş ve eserlerine yansımıştır.

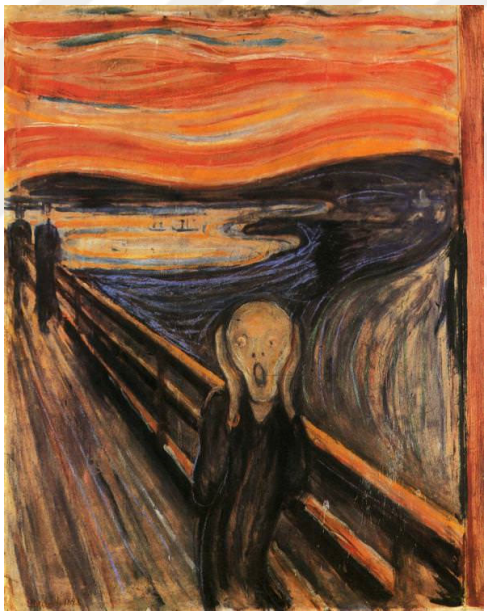


Resim 11: Francisco Goya, Pituras Negras, 'Saturn Devouring His Son', 1919-1924.
(Kaynak: https://serkanhizli.wordpress.com/2016/08/29/kara-resimler-pinturas-negras/)

Goya'nın 'Saturn Devouring His Son' (Resim 11) çalışması konusunu Yunan Mitolojisinden almaktadır. Roma Mitolojisinde de Satürn olarak bilinen tanrı Kronos, bir kehanet aracılığıyla kendi çocukları tarafından tahtından indirileceğini öğrenir. Göklerin tanrısı olan babası Uranüs kendisi tarafından tahttan indirilmiştir ve kendi

evlatlarının da böyle bir işe girişeceği fikri Kronos'un hoşuna gitmemiştir. Nitekim doğan her çocuğunu diri diri yemeye başlayan Kronos'u anlatan bu tablo izleyicisinde vahşeti, korkuyu ve kaygıyı tetikleyen duyguları ortaya çıkartmıştır.

Freud'un tekinsiz kavramını açıklarken kullandığı 'heim' ve 'unheim' kelimelerinin ev/evsiz kavramlarının modern özne anlayışı üzerindeki etkisi oldukça fazladır. Modern özne bu tekinsiz anlayış içerisinde korku ve kaygı dolu gündelik hayatına devam etmektedir. Sanat tarihi içerisinde önemli yeri olan ve kaygıyı nedensizde olsa doğrudan aktarabilen Edvard Munch'e ait '*Çığlık*' adlı eser, insan ve beden ilişkisi bağlamında tekinsiz olabilecek bir çalışmadır. Genel anlamda eserlerinde belli/belirsiz duygu hallerinin yansıtan Munch bedeni merkeze alan bir kaygı anlayışını resmetmektedir.



Resim 12: Edvard Munch, 'The Scream', 1893.
(Kaynak: https://www.edvardmunch.org/the-scream.jsp).

Freud'un terminolojinden gelen ve daha önce de kullandığımız 'unheim' evsiz anlamına gelmektedir. Dolayısıyla evinden uzak, rahatlık bölgesi dışında, kaygılı şeklinde açıklayacağımız bu kavram doğrudan sanatçının hayatı içerisinde var olan ve rahatlık bölgesinden ayrıldığında ortaya çıkan korkularını gün yüzüne çıkartmasıyla ilişkilendirebileceğimiz bir estetik anlayışını da kapsayabilmektedir.



Resim 13: Frida Kahlo, 'Without Hope' (Umut Olmadan), 1945.
(Kaynak: https://www.fridakahlo.org/without-hope.jsp).

Kahlo'nun rahatsız edici ve güçlü resimlerinden biri olan '*without hope*', sanatçının iştahsızlığı üzerine huni ile beslenmesine yol açan süreci anlatan bir çalışmasıdır. Tabloda temsil edilen biçimler yaşadığı toprakların çorak doğasından esinlenmiştir. Yemesi gereken besinler huniden geçmesi gereken ezilmiş ve küçük parçalar olarak değil de devasa boyutlarda çiğ et ve balık parçalarıyla doludur. Zamanının çoğunu yatakta geçirmek zorunda kalan sanatçının huniye boyut kazandırması bir işkence aracı olarak şekillenmektedir.

'Heimlich' kelimesinin kendi içerisinde iki farklı anlamı barındırması gibi 1948 Avusturya doğumlu Gottfried Helnwein'in yapmış olduğu devasa hipergerçekçi çalışmaları aşırı derecede rahatsız edici ve güzel sınırında asılı bir şekilde durmaktadır.

"Çocukluk dönemi Viyana'nın, II. Dünya Savaşı sonrası depresif atmosferinde ağır şartlarda geçen, girdiği Katolik okulunu aşırı baskıcı yapısı yüzünden terk eden, tek arzusu olan grafik okulundan aykırı, uyumsuz, asi ve dirençli tavırları yüzünden atılan (Okul yönetiminin yeniliğe izin vermeyen eğitim sistemini eleştirmek için bir jiletle kendini kesip kanıyla Hitler'in portresini yapması, atılma sürecinin başlangıcını oluşturur. Yıllar sonra bir makalede bu olaydan esinlenerek Helnwein'a "Jilet Rembrant" lakabı takılmıştır.), eğitimcileri odalarına kilitledikten sonra Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'ni işgal eden ve yönetime baş kaldıran, bir aktivist olarak sokaklarda ısrarlı biçimde Nazizm ve faşizm karşıtı eylemler yapan, bu yüzden işlerine el konan, yapıtları tahrip edilen ve 'dejenere sanat' ilan edilen Helnwein'ın çalkantılı,

asi huzursuz, mücadeleci, eleştirici ve devrimci kişiliği, yapıtlarının altyapısındaki kuvvetli söylemi besleyen özdür" (Sandıkçı, 2016: s.129).

İğrenmenin, korkunun ve tıbbi deneylerin yer aldığı eserler, 1970'lerden günümüze kültürümüzü tedirgin eden ve kültürün baskıcı yapılarına saldırmayı amaçlayan görsel rahatsızlıklar olarak görülmüştür. Fotoğrafik açıdan bakıldığında gerçekliği kusursuz olarak ifade eden Helnwein çalışmaları neredeyse fotoğraftan ayırt edilemeyecek şekilde etkilidir. Sanatçının resimlerindeki atmosfer ikinci dünya savaşı figürlerine odaklanmıştır. Dolayısıyla eserlerinde yer alan karakterler insanda korku ve kaygı hisleri uyandıran hayaletler gibidirler.



Resim 14: Gottfried Helnwein, 'Epiphany III', 1998.
(Kaynak: https://www.albertina.at/en/press/general-information/donation-gottfried-helnwein/).

Yüzleri deforme edilmiş Nazi gazileri tarafından etrafı sarılan tahta masa üzerinde uzanan bir kızın gösterildiği '*Epiphany III*' izleyicide tekinsiz bir etki yaratmaktadır. 1940'lardan kalma fotoğrafik görüntülerden faydalanarak huzursuzluğu yansıtacak biçimde yeniden düzenleyen Helnwein, endişe duygusunu ve kaygıyı beslemektedir. Resimlerinde kısmen görülen dini ikonografiler ve Nazi figürleri, ikinci dünya savaşı sonrasında doğan Helnwein'in yaşadığı toplumsal sorunları, derin depresyonlarını ve içsel çelişkilerini anlatan biçimler olarak görülebilmektedir. Eserlerinin çoğunda çocuklara ait görüntüler olması sanatçının bir röportajında kendisine soru olarak yöneltilmiştir. 'İncinmiş çocuklar çoğu zaman kullandığınız bir imge. Bir anlamda çocukları bu şekilde yansıtarak masumiyetin yokluğuna mı işaret ediyorsunuz?' sorusunu Helnwein şu şekilde yanıtlar: "Aslında

hiçbir şey anlatmaya çalışmamıştım. Hatta kendime araçlar da yaratmıyorum. Çizmeye ilk başladığımda çocukları çizmiştim, çünkü sadece onların tarafında olmak istediğimi fark etmiştim. Her zaman en çok üzüldüğüm şey, savunmasız ve kendini koruma mekanizmaları henüz gelişmemiş güçsüz çocuklara yapılan istismar oldu. Tecavüze uğramaları, 15 öldürülmeleri… Hiçbir zaman bir insanın kendinden küçük birine acı çektirme isteğini anlayamadım. İşte o zamanlarda Almanya ve Avusturya'daki çocuk istismarı üzerine birçok araştırma yaptım. Bu araştırma sırasında genellikle kendi aileleri ya da akrabaları tarafından işkenceye maruz kalmış, tecavüz edilmiş, yakılmış bir sürü çocuk fotoğrafı gördüm. Fakat o günlerde çocuklar medyanın ilgisini çok çekmiyordu. Ben de aklımda oluşan bu düşünceyi, geçmişle, toplama kampları ve Vietnam ile bir araya getirdim. Yani bir çocuğun gözlerinden görmeye çalıştım" (Maher, 2004: s.18-19).

1960 Amerikada doğan ve uluslararası bilinirliğe sahip ilk Afroamerikan sanatçı olan Jean-Michel Basquiat'ın eserleri siyahi insanların yabancılaşmasını, ölümü, sömürüye uğramasını, parçalanmış bedenlerini ve ruhlarını temsil eden karmaşık bir yapıya sahiptir. O'nun sömürgeciliğin sonucunda ortaya çıkan sanat ve kültür dünyasındaki yansımaları eleştirdiği eserleri dikkat çekicidir.



Resim 15: Jean-Michel Basquiat, 'Untitled', (Two heads on gold), 1982.
(Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/jean-michel-basquiat-untitled-two-heads-on-gold).

"*Basquiat'nin yapıtlarında siyahların bütün olarak çizildiğine rastlamazsınız. Hayranlık duyduğu kahramanlarının çizimlerinde bile bir eksiklik duygusu, bir parçalanmışlık duygusu egemendir. Siyah erkek figürleri hep kendi başlarınadır ve*

beyazların yöresinde asimilasyona uğramışlığı ve izolasyonu temsil eder. 'Native carrying some guns, bibles, amorites on safari' tablosunda görsel olarak bu bütünlükten yoksun siyah imgesini izleyicinin adeta gözüne sokar. Tablonun sağ alt köşesine ustaca 'size altından söz etmiyorum bile' (i won't even mention gold, (oro) cümlesini yerleştirir ve iskelet benzeri imgelerin arkasındaki eleştirel bakışa işaret eder. Taçlar (peso neto) tablosunda, başlarında taçlar olan siyahlar, başında yine taçlar olan ama yalnız başlarına duran beyazlarla birlikte yer alırlar ki gölgelerin dünyasında siyahların görkemine göndermedir. Untitled 1981'deki üç noktalı taç figürü, onun sanatsal ölümsüzlüğünün simgesidir" (Köse, 2005: s.47).

Çalışmalarının genelinde hâkim olan Afrikalı bedenler, primitif sanat figürlerine atıfta bulunmaktadır. Kültür ve sanat içerisinde yer edinen sanatçının çalışmaları sosyal ve siyasi açıdan da değerlendirilebilir. "Basquiat'ın içinde yaşadığı toplumdaki itilmişlik duygusu, kimlik ve göç kavramlarını eser içeriklerine aktarır. Eserlerinin canlı ve parlak renk tercihi, vahşi görünüm ve ekspresif üsluba gönderme yapar. İçerik olarak kodlanan siyasal okumalar ve popüler kültür simgeleri; spontane karalamalar, ayıklanmış biçimsel arayışlar, şiddetli fon renkleri, dağınık yerleştirme kültürü, ilkel ve yücelmiş Afrika maskları mit ve sembolü barındırır" (Burunsuz, 2015: s.251).

Tekinsiz ile estetik arasındaki ilişkiler bağlamında karşımıza çıkan bir diğer kavram komedi olmuştur. Yüzdeki gülümseme göstergelerini araştıran Georges Dumas'ya göre gülümseme ifadesi "Ölçülü bir uyarıcılığa yüz kaslarının en kolay verdiği tepkidir" (Breton, 2018: s.119). Bedene ait bir kavram olan gülümseme, estetik bir kavram olan komik ile doğrudan ilişkili olmuştur. Komedi ve gülme arasındaki bağ toplumsal ve kültürel kurallar çerçevesinde değerlendirilebilmektedir. Bu gülme durumu kuralları askıya alan bir yapıya bürünebilmektedir. Tekinsizin komedi ile bağlantısı iki kavram arasındaki benzerlikler yararlanmaktadır. Alenka Zupancic '*Neden Psikanaliz? Üç Müdahale*' adlı kitabında psikanalizin bedensel olan ile zihinsel ve kültürel olanın birbirini tamamladığı alanda değerlendirirken tekinsiz ve komediyi "estetik görüngüler olarak, Hiçlik'in (nothing) iki farkı konumlandırılışı" (Zupancic, 2011: s.63) şeklinde açıkmıştır.

Bastırılmışın tekrar geri dönmesine karşı çabasını ifade eden Freud'a göre espriler ve şakaları gülme ile ilişkilendirmesi şu şekildedir; "Gülmenin belirleyicileri üzerine bir inceleme, belki de bizi, bir espri, bastırmaya karşı yardım sağladığında olup bitenler hakkında daha yalın bir düşünceye yöneltir" (Freud, 1998: s.143). Nitekim Engin Ümer, komedi ve tekinsiz arasındaki bağı incelerken şunları söylemektedir; "Eğer bir durum özneyi rahatsız ediyor, onda kaygı uyandırıyorsa bundan kaçmanın yolu yeniden anlam düzeyinin sağlanmasıdır. Bu gerçekleşmedikçe kaygılı ve huzursuz bir hal devamlılık gösterecektir. Özne, huzursuzluk duygusunun karşısına gülmeyi çıkartarak onun varlığını askıya alabilir" (Ümer, 2018: s.112).



Resim 16: Anna Park, 'Real Estate', 2019.
(Kaynak: https://www.annaparkart.com/).



Resim 17: Anna Park, 'Parent Teacher Conference', 2019. (Kaynak: https://www.annaparkart.com/).

Güney Koreli genç resim sanatçısı Anna Park, bireyin görüntü kaynağı üzerindeki bilgiyi çözme çabasını zorlayan ve buna göre görsel bir dil yaratan çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Bireyin gündelik yaşamda kalabalıklar içerisinde resmettiği çalışmaları bağlamsal olarak komedi ile ilişkilidir. Nitekim sanatçının çalışmaları siyah beyaz görünüşlerinin arkasında görüntünün çirkinleşmesine doğru yapılan yolculukta giderek tekinsizliğe doğru değişmektedir. Kalabalıklar içerisinde eğlenen ve komik durumlara düşen insanları belirsiz bir kaos ortamındaymış gibi gösteren sanatçı izleyicinin endişe düzeyi ile oynamaktadır. İzleyicinin bu beklenmedik ve rahatsız edici görsellere karşı gösterdiği tutum içerisinde tekinsizlik ön plana çıkmaktadır. Her sahnede yer alan bireyler kalabalık aktivitesine gömülü bir şekilde gösterilmektedir. Bireylerin yüzleri neredeyse tamamen bozulmuş bir hal alırken, görüntüler isyan ve şiddet arasında askıda kalmaktadır. Dinamik ve kaotik görüntülerin rahatsız edici bir şekilde gösterildiği çalışmalar, ilk bakışta uğursuz, histerik duygular, jestler, komedi ve toplum arasında işlevsel olmayan davranışları sergilemektedir.

Resim sanatının tekinsiz ile ilişkisini irdeledikten sonra kavramın sinema sanatında yer edinen örneklerine bakabiliriz. 1934 Prag'da dünyaya gelen Jan Švankmajer'in çalışmaları sinemada gerçeküstü tekinsizlik etkisi veren bir yapıya sahiptir. "Švankmajer sineması, sınırsız olasılıklardan olağan dışı kombinasyonlara uzanan bir yolculuk, sözcüklere genellikle yer vermeden bilinçdışının diliyle yazılmış bir şiirdir" (İsmayılov, 2011: s.2). Ayrıca Švankmajer sinemasında geçen ev kavramı tekinsizlik açısından fiziksel gerçekliği yansıtan bir form halini almaktadır. Ev bilinen güvenilen bir yer olduğu kadar tehdit edici, kaygı verici bir yere dönüşebilir. "Bilinçdışında kaynaşıp duran korkular, tutkular, takıntılar, özlemler ve zaaflar Švankmajer sinemasında tekinsiz evlerin koridorlarında, duvarlarında, kapılarında hayat bulur. En derindeki duygu ve düşünceler kendi kendine açılıp kapanan çekmecelerde zonklayan ve kan sızdıran bir yara gibi dururlar. Evi oluşturan parçalar bedenin parçaları gibi tasarlanmışlardır. Kendi gerçeklikleriyle insanı mekândan dışlayan, hatta onun varlığını yok sayan, dehşet verici bir güce sahiptirler" (Çelik, 2005: s.3).



Resim 18: Jan Švankmajer, 'The Flat' filminden bir sahne, 1968.

Gerçeküstü sinemanın tekinsiz görüntüleri Švankmajer sinemasında sadece mekânsal olarak değil bedene ait sınırların ortadan kalktığı bir görünümdedir. Beden/nesne, beden/beden birleşimlerini gerçeküstücülükle bağlantılı ayrı bir dünya izlenimi vermektedir. 1982 tarihli '*Dimentions of Dialoque*' adlı filminde Švankmajer tekinsizliği, gündelik nesneler, çocuğa şiddet, aşk, arzu, tutku, ölüm, iğrençlik ve en önemlisi iletişim sorunu şeklinde şok eden bir etkiyle göstermektedir. İletişim sorunun temelinde yatan en önemli etken filme hiçbir diyaloğun olmayışıdır. Dolayısıyla iletişimi sağlayan ya beden olmuştur ya da nesneler. Üç sekanstan (*Exhaustive Discussion, Passionate Discourse ve Factual Conversation*) oluşan film konuşmadan birbirleriyle iletişim kurmaya çalışan nesneler ve figürlerin görüntüleri üzerine odaklanmaktadır.

Yiyeceklerin ve mutfak eşyalarının birbiriyle çatıştığı ilk sekansta, görüntülere gittikçe eklemlenen yeni materyaller eşliğinde bir kaos ortamı yer almaktadır. Yiyecekler, mutfak eşyaları, eğitim materyalleri birbirlerini yiyerek ve birbirlerini öğüterek kusarlar. Kusmanın sonucunda oraya çıkan her portre öğütülmüş ve parçalarına ayrılmış bir şekilde yeniden hayat bulmaktadır. Bu süreç gündelik nesnelerin en ufak parçalar haline gelmesi ve birbirlerini yutan nesnelerin gerçek bir insan görünümlü çamura dönmesiyle sonuçlanır. İlk sekansın son bölümünde ortaya çıkan bu iki çamur insan portresi birleşerek sonsuz bir şekilde çamur portreleri üretmeye başlamaktadır.



Resim 19: Guiseppe Arcimboldo, 'Flora', 1588.
(Kaynak: https://arthistoryproject.com/artists/giuseppe-arcimboldo/flora/)



Resim 20: Giuseppe Arcimboldo, 'Rudolf II of Habsburg as Vertumnus', 1590-1591.
(Kaynak: https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/arcimboldos-feast-for-the-eyes-74732989/).

İlk sekansta yer alan meyvelerin nesnelerin oluşturduğu portreler 16. yüzyıl İtalya'sında yaşamış Guiseppe Arcimboldo'yu referans noktası olarak göstermektedir. Arcimboldo dönemine ait portre anlayışını ve portre oluşumunda izlenilen farklı yolları anlatan Lichard Leppert *Sanatta Anlamın Görüntüsü* kitabında şu şekilde açıklar;

"*Bir portreyi tanınmasında kullanılan parametreler çok geniş bir yelpazeyi kapsıyordu ve aslında, ancak nadiren "kopya" resim yapmaya başvuruluyordu.*

Hakikaten, portre temsilin geleneksel sınırları bazen fazlasıyla zorlanıyor ve hatta yirminci yüzyılın başlarındaki soyut ve dışavurumcu portrelerden çok önceleri, bu sınırlar aşılıyordu. I. Ferdinand, II. Maximilian ve nihayet II. Rudolf dönemlerinde Viyana ve Prag'daki Habsburg Saray'ında uzun yıllar saray ressamı olarak hizmet vermiş olan Giuseppe Archimboldo'nun (1527-1593) çalışmaları bunun en iyi örneklerindendir" (Leppert, 2017: s.234).

Kadın ve erkeği temsil eden iki çamurdan heykel ile başlayan ikinci sekans, çıplak iki insanın birbirlerine yakınlaşmasıyla başlamaktadır. Birbirlerine temas ettikçe yüzeyleri dağılan, eriyen bu çamur heykeller yavaş yavaş tek bir form halini almaktadırlar. İki figür arasındaki fiziksel temasların en yoğun olduğu sevişme anlarında tamamen eriyen parçalarının içinden ara sırada kendi bedenlerine ait görüntüler ortaya çıkmaktadır.



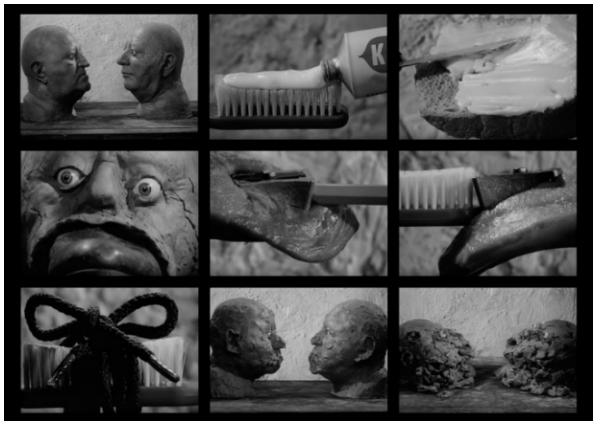
Resim 21: Jan Švankmajer, 'Dimentions of Dialoque', Exhaustive Discussion, 1982.

İki figürün sevişmesinin ardından tekrar eskisi gibi ayrılan bedenler ilk hallerine döner ancak ortada bir çamur parçası durmaktadır. İki figürün birleşmesinden meydana gelen bu yeni çamur figür bebeği temsil etmektedir. Çamur bebek figürü önce annesine doğru ilerler fakat annesi tarafından reddedilmektedir. Babasına gitmek isteyen bebek yine aynı tepkiyle karşılaşmaktadır. İtilip kakılan, ezilmek istenen bu parça sonrasında babasının el işareti ile babasının eline gelmektedir. Erkek figürü bu çamur parçasını alarak kadın figürünün suratına doğru fırlatmaktadır. Kadın figürü de aynı şeyi yapar ve bu karşılıklı olarak istenmeyen çamur figürü kadın ve erkek figürleri birbirlerine düşürmektedir. Sekansın ilk başında arzularına yenilerek bir araya gelen bu figürler artık nefretin etkisiyle birbirlerinin bedenlerine saldırırlar ve çamur yığını haline gelmektedir.



Resim 22: Jan Švankmajer, Dimentions of Dialoque', Passionate Discourse, 1982.

Birbirine dönük iki erkek büstünün ahşap bir masa üzerinde başlayan diyaloglarını anlatan son sekans *Factual Conversation'*dır. Figürler birbirleriyle eşleşebilecek nesneleri ağızlarından birbirlerine uzatırlar ve bir gündelik yaşam içerisinde gerçekleşebilecek sıradan bir ritüeli tamamlamaya çalışmaktadır. Diş fırçası ve diş macunu, ekmek ve yağ, ayakkabı ile ayakkabı bağı, kalem ve kalem açacağı gibi karşılıklı bir anlam üretebilecek nesneler sırasıyla iki figür tarafından işlevsellikleri göz önünde bulundurulacak bir şekilde birbirlerine ağız yoluyla uzatmaktadır. Sekansın ilk yarısı bu şekilde nesnelerin birbirleriyle uyumu içerisinde gerçekleşirken, sekansın yarısında yer değiştiren figürler bu sefer birbirlerine uyum sağlayamayan nesneleri karşılıklı olarak paylaşmaya başlamaktadır. İletişimin tıkanmaya başladığı bu noktadan sonra iki çamur figür yorularak çatlamaktadır. Švankmajer, gündelik hayat içerisinde yaşayan insanın hem kendisiyle hem de ötekiyle olan diyaloğunda iletişimsizliğin ve yabancılaşmanın insanı parçalarına ayıracağını ve yok olabileceğini söylemektedir.



Resim 23: Jan Švankmajer, 'Dimentions of Dialoque', Factual Conversation, 1982.

Bedenin varlığının farkına varılması ile doğrudan bağlantılı olabilecek korkuyu tarif etmek, vücudun bozuma uğramasıyla gittikçe şiddetlenmektedir. Birey kendi psikolojisini koruması ve gündelik yaşam içerisindeki değişikliğe kolaylıkla uyum sağlayabilmesi için yaşama adapte olması gerekmektedir. Bu uyum sağlama temasını dönüşüm ve değişim aracılıyla izleyicilerine sunan sinema sanatçısı David Cronenberg, başkalaşım esnasında yaşama adapte olmaya çalışan insan örneğini '*The Fly*' adlı filminde vermektedir. Işınlanma cihazı icat etmiş bir mucidin deneylerini gerçekleştirirken iki nesne arasındaki yer değişimi üzerine odaklanan film, insan ve hayvan bedenlerinin birleşiminden ortaya çıkan yaratık üzerinde durmaktadır. İlk olarak insan/hayvan beden birlikteliğinin olumlu tarafları görülse de, değişim ilerledikçe insan formundan çıkan karakter bir böceğe dönüşmektedir. Günümüzde korku ve bilimkurgu sinemasının klasiklerinden biri olarak kabul edilen film, insan vücudunun sineğe evrilmesinin adım adım görselleştirilmesini izleyiciye sunmaktadır. İnsanın hazzetmediği bir hayvan biçimine dönüşmesi ve bunun adım adım gerçekleşmesi, insanda korku ve kaygıya neden olmaktadır. İnsan bedeninin deformasyonuna ait görüntülere ilgi duyan Cronenberg, filmde aynı zamanda iğrençlik konusu da işlemektedir.



Resim 24: David Cronenberg, 'The Fly', 1986.

Tekinsizliğin örnekleriyle dolu olan sinemada en bilinen filmlerden biri de Stanley Kubrick'in 1980'de vizyona giren '*The Shining'* filmidir. Gündelik hayattan izole Overlook hotelde kış bekçiliği yaparken bunalımlar geçiren Jack Torrance adlı bir yazarın hikâyesine odaklanan filmde gündelik yaşam içerisinde geçen konu örgüsü

izleyicinin gerçeklik algısını sorgulamaktadır. Aile kavramı burada en temel anlamda en ailevi özne konumundadır. Aile üyelerinden kendini güvenli hissettiği bu alandan birisi farklı görünmeye başladığında dehşet verici olaylar görülmektedir. Freud ve tekinsiz kavramı ile ilgili olarak daha öncede bahsettiğimiz tanıdık olarak bilinen ve tanıdık gelenlerin gizemli bir şekilde farklı olması The Shining filminin ana kurgusu üzerine yapılanmıştır. Ayrıca tekinsiz duygusuna vurgu yapan dehşet anları, tekinsiz çiftler, doppelgängers, alter-egolar ve aynalar filmde bolca bulunan ve başka bir dünyayı yaratan etkilere odaklanmıştır.

Tekinsiz çiftler ve doppelgängers temaları ile baş etmek sinema açısından bakıldığında uygun bir ortam olarak görülmektedir. İzleyicinin karakterleri, olayları, yerleri, nesneleri hayal etmek yerine doğrudan görmeleri ve ayrıntıların çokluğu da sinemanın bu kavramlar üzerindeki etkisini arttırmaktadır. Buradaki çift kavramını filmde rol oynayan aktörler üzerinde düşündüğümüzde daha katmanlı bir tekinsiz çift ortaya çıkmaktadır. Filmde rol alan aktör başka bir kimliğe bürünerek kendilerinin iki katı olmaktadır. Ekranda görünen aktör tanınabilir ancak oyuncu kendisi değildir çünkü halka açık kişilere karşı görünen kimliğini yansıtmaktadır.



Resim 25: Stanley Kubrick, ‘The Shining’den bir sahne, 1980.

Çift kavramı Freud’un tekinsizlik kavramı içinde sıkça görülmektedir. Freud kurguda yer alan karakterlerin görünüşte özdeş olmaları ile çift olmaları arasındaki bağlantıya dikkat çekmektedir. Freud’a göre karakterlerin kimlikleri çiftleriyle yüzleştiklerinde öncelikle sorgulanmakta bu sorgu sonrasında çiftlerinin kimliklerini üstenmektedirler. Tıpkı Freud’un bir tren seyahatinde kendi çiftini gördüğü, ardından sorguladığı andan sonra da çiftinin kimliğini kabullenişi olarak görülmüştür. Freud ayrıca tekinsiz kavramını ölüm, ölüler, ölü bedenler ve ölülerin geri dönüşüyle

ilişkilendirmiştir. Dolayısıyla hayaletler ve ruhlar da tekinsizliği ortaya çıkaran durumlar içerisinde yer almaktadır. Ölü ve gitmiş olanın, gitmiş olduğu düşünülenin tekrardan geri dönüşü doğrudan tekinsizlikle alakalı bir durum oluşturmaktadır. The Shining de aslında bir hayalet hikâyesinin anlatımını üstlenmektedir. Filmde hayaletler sıklıkla görülmektedir ve Torrance ailesinin her bir üyesi hayaletlerle ilgili olarak tekinsiz deneyimlere sahip olmaktadır.

The Shining filmi, Overlook otel müdürü Stuart Ullman, Hotel'in eski bekçisi olan Charles Grady'nin intiharından önce karısını ve iki kızını nasıl öldürdüğünü anlatmasıyla başlamaktadır. Film içerisinde sıklıkla görülen hayaletler tekinsiz durumu ortaya çıkarır ve bu deneyimi katlayan durum ikizlerin, çiftlerin birbirlerini karşılamasıdır. Ayrıca filmde farklı şekilde gösterilen dört banyo ve aynalar da tekinsizlik hissini katlamaktadır. Bu sahnelerde yer alan simetri ise ayrı bir tekinsizliği ortaya çıkarmaktadır. Kırmızı banyo, beyaz pisuar, duvarlar, duvarın her iki tarafını kaplayan ve duvar boyunca uzanan aynalar simetrik olarak çerçevelenen bir düzeni yansıtmaktadır. Bu simetrik alanlar içinde yaşanan olayların korkunç görünmesi de tekinsizlik hissini katlamaktadır.



Resim 26: Stanley Kubrick, 'The Shining' filminin ikonik görüntüsü, 1980.

Stanley Kubrick'in tekinsiz çift katmanlarıyla dolu olan The Shining, Kubrick'in filmografisinde sıkça rastlanan ve kalıcı bir tema gibi görünmektedir. Simetrilere, çiftlere ve aynalara *A Clockwork Orange, Eyes Wide Shut, Barry Lyndon ve Full Metal Jacket* gibi filmlerde de rastlanmaktadır. Kubrick, korkunç ve tekinsiz ortamlar yaratabilmek için sinematik tekniklerin nasıl kullanılması gerektiğini gösteren ustaca bir anlayışa sahiptir. Filmin son görüntüsü filmin karakterlerinden olan Jack'in 1921'de çekilmiş bir fotoğraftan gülümsemesine odaklanmaktadır. Ancak

fotoğrafın Jack'e mi ait olduğu yoksa tekinsiz ve hayalet kendisinin çifti mi olduğundan emin olunamamaktadır. Çiftler ve doppelgängers kavramları ekseninde dönen filmde hayaletler de bu çiftelik kavramını ikiye katlamaktadır. Sinemadaki deneyimlenen tekinsiz etkinin Alfred Hitchcock'un sahnelerinde nasıl gerçekleştirildiğini anlatan Slavoj Zizek şöyle devam eder;

"*Hitchcock filminde sahnenin etrafında kurulduğu bir kahraman, bir kişi ne zaman bir nesneye, bir şeye, başka bir insana, kelimenin Freudcu anlamıyla 'tekinsiz' olabilecek bir şeye yaklaşsa, Hitchcock kural olarak, bir bu kişiyi hareket halinde, tekinsiz şey'e yaklaşırken gösteren 'nesnel' çekimi, bir bu kişinin gördüğü şeyi gösteren öznel bir çekimi, yani öznel bir şey görüşünü kullanır münavebeli olarak. Bu, Hitchcockçu montajın temel prosedürü, sıfır derecesidir, deyim yerindeyse"* (Zizek, 2016: s.159).

Freud'un 'uncanny' makalesinde sıkça üzerinde durduğu, ikiz görünümler, otomatlar, bebekler, canlı/cansız belirsizliği, aynı şeylerin yinelenmesi, ölüm, tekrarlama, ölünün dirilmesi, vertigo, kaygı, korku ve uzay-zaman algısının bozulması gibi durumlar tekinsiz sinemada sıkça rastlanan fenomenlerdir. Kubrick'in yönettiği '*The Shining*', bu fenomenlerin rahatla okunabileceği tekinsiz sinema örneklerinden birisi olmuştur. Gündelik yaşamın tekinsizliğinden daha güçlü bir biçimde sanatta deneyimlenen tekinsizlik duygusu sinema aracılığı ile izleyiciyi etkilemektedir. Sinemada yer edinen tekinsiz sahnelerin mekân kavramı içerisinde kurgulanarak gösterilme biçimi 'tekinsiz' ifade biçimi için oldukça önemlidir. Mekânın özellikle çarpıtılmış açılarla ve perspektif düzenlemeleriyle yeniden kurgulanması tekinsizlik hissini katlamaktadır. The Shining filme halının deseninden lavabo sahnesindeki kırmızılığa kadar bir çok mekân bu kurgu içerisinde yer almaktadır. "Bir şeye dosdoğru, yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne ona ancak belirli bir açıdan… baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır" (Zizek, 2016: s.27).



Resim 27: Alfred Hitchcock, 'Foreign Correspondent' filminden bir sahne, 1940.

Freud'un 'uncanny' makalesinin psikanaliz çözümlemeleri Alfred Hitchcock'un 1940 ABD yapımı gerilim filmi 'Foreign Correspondent (Yabancı Muhabir)' paralel olarak kurgulanmış sahneler içermektedir. Slovaj Zizek *Yamuk Bakmak* adlı kitabında Hitchcock'un sinemasından bahsederken tanıdık, sıradan ve aşina olunan bir durumun nasıl tekinsizleştiğinden bahsetmektedir.

"*Yabancı Muhabir'de, Hitchcock yönteminin temel hücresi, asli matrisi denebilecek şeyi örnekleyen kısa bir sahne vardır. Bir diplomatı kaçıran kişilerin peşine düşen kahraman kendini lale tarlaları ve değirmenlerle dolu masalsı bir Hollanda köyünde bulur. Birdenbire değirmenlerden birinin rüzgârın tersi yönde döndüğünü fark eder. Burada Lacan'ın 'point de capiton' (kapitone noktası dediği) şeyin en saf haliyle karşılaşırız. Son derece 'doğal' ve 'aşina' bir durum, biz ona küçük bir ek özellik, 'ona ait olmayan', sarkma yapan, 'yersiz' olan, masalsı sahne çerçevesi içinde anlam ifade etmeyen bir ayrıntı ekler eklemez doğallığını kaybeder, 'tekinsizleşir', ürkütücü olasılıklarla ve dehşetle dolar"* (Zizek, 2016: s.122).



Resim 28: David Lynch, 'Eraserhead' filminden bir sahne, 1997.

David Lynch'in 1977 yılında çekmiş olduğu '*Eraserhead*' sürreal bir korkununun deneyimini sunmaktadır. Filmin başrolünde oynayan Jack Nance yani Henry Spencer 'fallus'dan rahatsızlık duyan ve kendini ondan uzaklaştırmaya çalışan bireyi anlatmaktadır. Başka bir gezende hapsedilen fallus, pis görünümlü, kirli, yaralı ve oldukça tiksindirici bir görünümde temsil edilmiştir. Henry için prematüre doğmuş olan bebek tam olarak fallik bir nesnedir ve O, bu durumdan dolayı film süresince rahatsızlık duymaktadır. Eraserhead yönetmenin bilinçaltında bastırdığı babalık korkularını anlatan bir yapıda sunulmuştur. Henry, film boyunca makinelere ve tren seslerine karşı fazla tepki vermekte bu da onun sanayi toplumuna karşı korkuyla yaklaşmasına neden olmaktadır. Filmin adını aldığı rüya sahnesinde, kafasının seri bir şekilde silgi üretimi yapan makinede silgi haline gelmesi modern yaşam içinde bireyin zorluklarına karşı duyulan kaygıyı ifade etmektedir.



Resim 29: David Lynch, 'Eraserhead' filminden bir sahne, 1997.

Kafa karıştırıcı metaforların, ürkütücü simgelerin, garip mecazların, enteresan göstergelerin simsiyah imgeler eşliğinde gösterilen film, sanayileşmenin gündelik hayatta bireyin yaşamını nasıl olumsuz etkilediği ve nasıl kâbusa çevirdiğine odaklanmaktadır. Heidegger'ın varoluşsal kaygılarının sürrealist bir şekilde sinemaya uyarlandığını söyleyecebileceğimiz 'Eraserhead', bilinçaltına yapılan yolculuk sayesinde izleyiciyi oldukça rahatsız eden bir film olmuştur. Gerçek olanla gerçekdışının birbiri içine geçtiği filmde tekinsizlik hissi bireyin yaşamı içerisinde kaygı ve korku yoluyla sıklıkla tekrar etmektedir.

Volker Schlöndorff tarafından 1979 yılında yapılan '*The Tin Drum*' (Teneke Trampet) 1920'li yıllarda Almanların ve Polonyalı azınlıkların yaşadığı Danzig şehrinde geçen dramatik bir savaş filmidir. Özgün adı 'Die Blechtrommel' olan filmin başrolünde yer alan Oscar, büyümeyi reddeden ve büyümek istemeyen bir çocuğu tasvir etmektedir. Yönetmenin Gunter Grass'ın romanından uyarlamış olduğu teneke trampet filmi izleyicinin film içinde yer alan hiçbir karakterle özdeşleşmesine izin vermemektedir. Film içinde yer alan sürreal sahneler, ilginçlikler, cinsellik ve iğrençlik konuları izleyicinin duygularını alt üst etmektedir. Freud'un tekinsizliği açıklarken başvurduğu anne rahminden ayrılma ve güvenilir ev kavramına gönderme yapan filmin ilk sahneleri, askerlerden kaçan birinin Oscar'ın anneannesinin eteğinin altına gizlenerek kurtulmasıyla başlamaktadır. Filmin farklı bölümlerinde tekrarlanan bu sahnelerde anne rahmine geri dönmenin özlemine değinilmektedir. Oscar üç yaşına bastığı doğum gününde ailesi ona trampet hediye etmiştir. Yeni oyuncağı ile evin bodrumuna inen Oscar önemli bir karar alarak artık büyümek istemeyeceğine karar vermiştir.



Resim 30: Volker Schlöndorff, 'The Tin Drum' filminden bir sahne, 1979.

Oscar'ın savaşın yaşandığı bir zamanda evden kaçması sonrasında gerçekleşen olaylar rahatsız edici sahnelerle süslenmiştir. Oscar'ın annesinin vefatının ardından cici annesiyle olan diyalogları ve yaşadıkları, deniz yılanları ve sirkte çalışan cüceler izleyici tedirgin etmektedir. Filmin en ilginç, gerçeküstü ve tekinsiz anlarından biri ise (Resim: 30) denizden çıkarılan at kafası içinden fışkıran zarganalar, yılan balıklarının olduğu sahnesi olmuştur.

Tekinsiz çift kavramının kullanıldığı başka örnekler ise Edebiyat alanındadır. Gerçek alan ile kurgusal alan arasındaki tekinsizliğin ayrımını yapan Jentsch, şöyle söylemektedir; "Edebiyat gerçek hayattaki tekinsizlikten daha yaratıcı bir alana sahiptir. Çünkü tekinsizi tamamen içine alarak gerçek hayatta hiç rastlanmayan daha başka bir noktaya taşıyabilir" (Jentsch ve Freud, 2019: s.71). Edgar Allan Poe, William Wilson adlı öyküsüne "*Bırakın da şimdilik kendime William Wilson diyeyim*," diyerek başlamaktadır. William Wilson otobiyografik öğeler barındıran ve Poe'nin kendi yaşam tarzını sorgulayan, kendi bilinciyle sohbete girişen bir hikâye olmuştur. Hikâye bir taraftan Dostayevski'nin '*Öteki*'siyle diğer taraftan Oscar Wilde'ın '*Dorian Gray'in Portresi*' ile bağ kurmaktadır. William Wilson aynada gördüğü kendi yansımasını kovalayan ve bunun sonucunda sürekli bir kaçış ve korku deneyimlerini ortaya koyan bir öykünün başkahramanıdır. Hikâyeyi anlatan karakter ikizine yani kendisine musallat olmakla birlikte William, ahlaksız isteklerinin peşinde, zevk âlemlerine dalmış görünsede vicdanıyla mücadele etmektedir. Poe, Wilson'un başından geçen olayları anlatırken Freud'un teorilerinden biri olan 'Alter ego'ya başvurmaktadır. Alter ego gündelik yaşam içerisinde kişinin kendisinden başka kimsenin bilmediği, kişinin kendi içinde bulundurduğu başka bir karakterdir. Öykünün içerisinde mekân ve zamandan bağımsız bir şekilde aktarılan bu durum karakteri hayatının her aşamasında onu, sevgi ve nefret arasındaki sınırları belirsiz bir karmaşa içerisine sürüklemiş, bilinçsiz bir şekilde kendi benliğinden ayırmış veya birleştirmiştir. Poe, Wilson karakterini ötekisinden nefret ettirerek hatasını görme yoluna gitmiştir. William kendini ötekisine karşı savunmasız bırakır ve neticesinde kendi ötekisini düşman olarak görmeye başlamıştır.

Öyküde William'ın en karanlık ve tekinsiz zamanlarında karşısına çıkan ve neredeyse benliğinin ikizi olarak görülen öteki William aslında kendisinin

doppelgänger'i konumundadır. Doppelgänger, William'ın alt bilincinden ortaya çıkan alter egosuna karşılık gelmektedir. Ayın karanlık yüzü gibi insanında bir karanlık yüzü olduğuna vurgu yapan alter ego, insanın kendinde hayat bulan başka bir kendisidir. Alter ego aynı zamanda bölünmüş kişilik bozuklukları ile de ilişkili olarak görülmektedir. Hem edebi eserlerde hemde filmlerde oldukça fazla bir şekilde karşımıza çıkan doppelgänger, görünüş olarak da aynı fakat davranış olarak zıddı temsil etmektedir. Ortaya çıkan benliğin zıttın daha karanlık yanlar bulunmaktadır.

Freud'un çalışmaları ile birlikte yaygınlığı artan ve daha sonra da Sürrealistlerin sıklıkla kullandığı çalışmalar tekinsizi 'heim'i (ev) bir tekinsiz mekân olarak görmektedir. Modern döneme ait mimarinin en önemli metaforu olan ev kavramı, 1850'li yıllardan sonra her coğrafyada gelişen ve değişen mimarlık kuramlarınca ele alınış olması dönemin ruhunu ev kavramı çerçevesinde açıklamalarına neden olmuştur. Bu dönemde bireyin varoluşu üzerine yoğunlaşan düşünceler arasındaki değişim kendisine ayrı bir yön bulmuştur. "Dünyayla olmanın, dünyada olmakla yer değiştirdiği, içsel deneyim ve dışsal formlar arasındaki dengenin kaybolduğu, mutlak bir kendindelik ve içerilik hissinden kopulduğu ve fırlatılmış olduğumuz dünyada 'yeni bir yurda sahip olma fikrinin' yaygınlaştığı bu dönemde neredeyse bütün düşünürler ev kavramına ilişkin farklı yaklaşımlar geliştirmişlerdir" (Şumnu, 2018: s.94). Heidegger modernleşme süreci içerisinde bireyin deneyimlediği dünyayı tarihsel arka planda bir kopuş olarak ele almıştır. Dolayısıyla Heidegger'ın düşüncesinde modernite bir evsizlik durumu veya evsiz bir zihin şeklinde kavramsallaştırılmıştır. Birçok çalışma yer alan ve tekinsizin mekân ile olan anlamsal bütünlüğü başka açılardan da değerlendirilmiştir.

Ev kavramının Freud'un belirttiği tekinsizlikle alakalı kısmının diğer düşünürler tarafından nasıl ifade edildiğini Şumnu şöyle açıklamaktadır; "*Fakat Heidegger, Bachelard ve Cacciari'nin özlemini duyduğu saf içsel deneyim ve mutlak içerilik duygusu, psikanalitik eğilimde yerini içe kapanmanın olanaksızlığına bırakmıştır. Bu yaklaşımda karşımıza çıkan perili/hayaletli ev motifi daha sonra yapısökümcü düşünür Derrida tarafından da kullanılmış ve evin özünde, merkezinde bulunan bir hayalet fikrine ve tekinsizlik durumuna işaret edilmiştir. Derrida'nın çağdaşı Gilles Deleuze ise içerilik/dışarılık, kapalılık/açıklık gibi ikilikler üzerinden*

tartışılan görüngübilimci anlayıştan koparak içerilik ve dışarılığı birbirine zıt ama bağımlı terimler olarak değil birbirine katlanan iki sonsuzluk alanı olarak yorumlamıştır" (Şumnu, 2018:95).

Arjantinli edebiyatçı Luis Borges'in önemli eserlerinden biri olan '*Asterion Evi*' tekinsiz mekân kavramı içerisinde değerlendirilmektedir. Ev/evsiz biçimlerinin değişken durumlarının anlatıldığı ve yirminci yüzyıl düşüncesi içerisinde yorumlandığı öyküde birçok ikililik mevcuttur. Kavram etrafında konumlanabilecek yorumlar kapalılık/açıklık, benlik/öteki ve içerilik/dışarılık şeklinde açıklanabilmektedir. Borges'in öyküde yer alan evi neredeyse dünya ile aynı büyüklüğe sahiptir veya dünyanın kendisi olarak görülmektedir. Bu dünya içerisinde herhangi bir kilitli kapı olmadığı için ev hem içeriyi ile hem dışarı ile iki yönlü bir alışveriş içerisindedir. Evin ikili ilişkisi çerçevesinde şekillenen açıklık durumu aynı zamanda bu evi içinden çıkılmaz bir labirent haline getirmektedir. Herhangi bir mobilyanın ve eşyanın olmadığı yalnızlığın ve esaretin bir mekânı haline gelen bu dünyada sadece Minotaur'un hayaletleri yaşamaktadır. Yirminci yüzyıl düşüncesi içerisinde eve ve evsizliğe ait olanın kavramsallaştırılması Asterion Evi'nde karmaşık bir yapıda anlatılmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde de belirtildiği gibi Freud'un kavramsallaştırdığı tanıdık fakat yabancı düşüncesi sanatın birçok alanında karşımıza çıkmaktadır. Tekinsizliği ortaya çıkaracak durumlar arasında yinelemelere, çiftlere, balmumu heykellere, dejavuya, dönme ile ilişkili vertigoya, doppelgänger'e, cansız modellere ve kuklalara kadar uzanan geniş bir yelpaze bulunmaktadır. Ancak tekinsizlik kelime anlamını da içerisinde barındıran hayaletli veya perili ev motiflerini en yaygın olarak kullanılan motiflerdir. Hayaletli ev hem sinema da hem de edebiyatta oldukça sık rastlanan imgelerden olmuştur. "Dolayısıyla, Borges dünyayı, evi ve evreni bütün yönleriyle açıklamaya girişen sabit, değişmez-dönüşmez dizgelerin karşısında tutar ve onu bütün olanaklı dünyaların bir arada yaşandığı bir sonsuzluk fikriyle eşleştirir. Onu Derrida, Deleuze, Foucault, Umberto Eco gibi Postyapısalcı düşünürlere yakınlaştıran da bu yaklaşımıdır. Borges'in edebiyatında sonsuzluk fikri ayna, Anka kuşu, kaplan, ikiz, kitap, kütüphane, nehir, maske gibi zengin bir imgelemle aktarılır" (Şumnu, 2018: s.110). Tekinsiz ile ilişki birçok kavram Borges'in eserlerinde sıklıkla görülür.

'*Asterion Evi*' hem yirminci yüzyıl düşüncesinde yatan ev/evsizlik hallerini hem de Freud'un tekinsizliği tanımladığı evi ile aynı çizgi üzerinde birleşmektedir.

Modern edebiyatta varoluş parçalanmasını tema edinen, bireyi yabancılaşmaya teşvik eden klasikleşmiş eserlerin önemli yazarlarından biri de Samuel Beckett'dır. Beckett'ın varoluşçu, şakacı, karanlık, absürt anlatısı *Molloy, Malone Ölüyor* ve *Adlandırılamayan* üçlemesinden oluşan ilginç bir alan oluşturmaktadır. Bu üç hikâyede herhangi bir kurgu olmayışı, bütün bir öykü olması engellemektedir. Molloy ve Malone Ölüyor'da öyküde yer alan karakterlerden söz edilebilirken, Adlandırılamayan'da birkaç isim dışında herhangi bir karakter bulunmamaktadır. İç seslerin, fragmanların ve yakalanamayan bir sessizliğin ertelenerek devam ettiği hikâyede, karakterlerin varoluş içerisinde ne yaptıkları veya isimleri tam olarak hatırlanamaz. Yazarın okuyucudan beklediği gibi, Beckett'ın bu üçlemesi tam bir hafızasızlaştırma romanı olarak nitelendirilmiştir. Hikâye içerisinde yer alan olaylar neredeyse imkânsız gibi görünmektedir ve bu durum okuyucuyu hayal kırıklığına uğratabilmektedir.

Beckett'ın eserinde karakterler ruhen ve bedenen sakat olarak karşımıza çıkmaktadır. Beden ve ruh arasındaki gerginlikten doğan bu sakat durumun kaynağı tam olarak bilinmemektedir. Fiziksel sakatlık neticesinde ortaya çıkan ihtiyaçları giderme durumu nesnelerle karşılanmıştır ve bunun sonucunda zihinsel sakatlığın ayrılmaz birer parçası haline gelmiştir. Fiziksel ve zihinsel sakatlık arasında gelişen olayları okur yazı ile öğrenebilir ve Molloy hafızasız bir figürdür. Molloy ile Malone arasında bir bağ kurmak anlamsız bir arayış içerisine girmek demektir. Üçlemenin sonuncusu olan Adlandırılamayan ise bu ilk iki eserdeki sesler olarak görülebilir ancak bu çalışmada herhangi bir sesi fade etmeyen fikirler ve düşünceler bulunmaktadır. Adlandırılamayan romanı tekinsiz kavramı için tanımladığımız bedenin parçaları, bölünmüş, birbirinden ayrılmış ve tanımlanamayan beden olgusu üzerinden Artaud'un '*body without organ*' (organsız beden) hakkında söyledikleriyle benzerlik göstermektedir. Nitekim Deleuze&Guattari'nin organsız beden kavramına getirdikleri farklı yorumlar doğrudan Adlandırılamayan'da görülebilir. Adlandırılamayan'da bir beden kavramı söz edilemezken, arzuların anlatımı gerçekleştirilmektedir. Beckett'ın bir diğer önemli eseri *'Godot'u Beklerken*' ise hiçbir şekilde sonlanmayan bir bekleme

eylemi üzerine kuruludur. Godot'un gelmeyeceği aşikârdır ama yine de biz Godot'u bekleriz. İçimizde filizlenen ve Godot'un gelmesini istediğimiz umut, gittikçe sönmektedir ve o hiç gelmez ancak biz hikâyenin sonuna kadar yine de Godot'u bekleriz. Godot kimdir? Nasıl bir görünümü vardır? Vladimir ve Estragon arasında geçen tüm diyalogların sonunda bir türlü göremeyiz Godot'u (Beckett, 2017). Ümer, *Tekinsiz ve Temsil* adlı kitabında tekinsizlik hissini anlatan bu durumu'*kaçan nesne*' olarak tanımlamaktadır. Godot sürekli olarak izleyicinin beklentisi içerisinden akıp gitmektedir. İzleyici açısından bu beklentinin bir türlü gerçekleşmemesi, izlemeye etki eden ve onu engelleyen bir durum olarak belirmektedir. Anlam bütünlüğünün bozulmasına neden olabilecek bu durum izleyicinin deneyimlediği temsil ile ilişkisizliği ifade etmektedir.

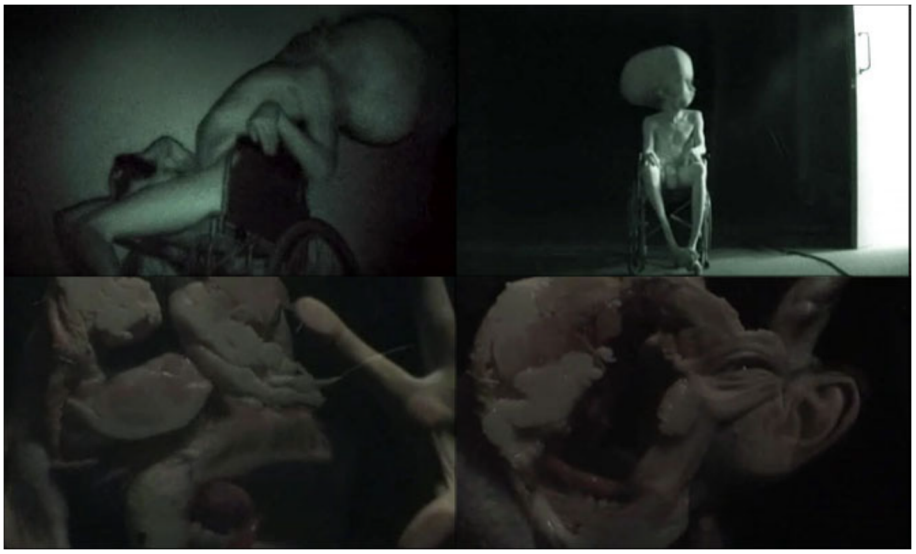
Tekinsizin sanatlarda ifade ediliş biçimi farklı alanlarda görülmektedir. Heykeltıraş, grafiker ve Dj kimlikleriyle bilinen Britanyalı ses ve video sanatçısı Chris Cunningham'ın videografisinin imgeleri, sesleri ve içeriği, rahatsız etme, şok etme ve korkunç gibi deneyimleri ifade etmektedir. Kullandığı tekinsiz fenomenler Cunningham'ın eserlerinin temelinde yer alan kilit kavramlardır. Cunningham'ın çalışmalarının birçoğu izleyici üzerinde duyuşsal tepkiler uyandırmak için belirli seviyede tekinsizlik üzerine kurgulanmıştır. Sanatçının videografileri arasında izleyicinin vermiş olduğu bu tepkilerden daha etkili olan bazı filmleri de bulunmaktadır. Bir film yapımcısı olarak sanatçının hayal gücü izleyicide bu duyguları kışkırtmak için kullanılan yegâne kaynaktır. Cunningham'ın çalışmalarının etkileyici yapısı rahatsızlık duyguları üzerine inşa edilmiştir. Come to Daddy (1997), Windowlicker (1999), Monkey Drummer (2001), Rubber Johnny (2005) gibi yapıtlarda tekinsizin görünümleri rahatça fark edilmektedir.



Resim 31: Chris Cunningham, ‘Come to Daddy’, 1997.

Yaşlı bir kadının evcil köpeği ile ıssız bir yerde gezdiği görüntüler başlayan klip, bir anda yol ortasında duran televizyonda beliren görüntüye tepki veren köpeğin sahibinin elinden kaçmasıyla tekinsiz bir hal almaya başlamaktadır. Evlerin arasından çıkan çocuk bedenlerin yüzlerinde yer alan maskeler tek bir kişiye ait yüzlerdir. Çift kavramı klipte yer alan ve aynı maskeyi takan kişiler kadar katlanmaktadır. Bedenen küçük ancak yüz olarak büyük bir görünüme sahip çocuklar izleyici de hem tanıdık hem de tanıdık olmama durumu arasındaki sınırın muğlaklaşmasına katkıda bulunmaktadır. Videodaki sesler, görünümler tamamen tekinsizdir. Televizyon ekranından çıkarak bir beden formuna dönen yaratık ise klibin sonunda yüzleri maske aracılığıyla birbirine benzeyen çocuklarla birleşerek bir bütün oluşturmuştur.

Chris Cunningham’ın 2005 yılında *Aphex Twin* müziğiyle süslediği deneysel kısa filmi Rubber Johnny, ürpertici, sinir bozucu, alışılmışın sınırlarını aşan bir korku filmi gibi görünmektedir. İzleyicinin hislerini alt üst eden ve Aphex Twin müziğine göre kurgulanmış bu kısa film, David Lynch’in ‘*Eraserhead*’ filmindeki mutant bebeğe gönderme yapmaktadır.



Resim 32: Chris Cunningham, ‘Rubber Johnny’, 2005.

Rubber Johnny kısa filminde kullanılan flaş aydınlatma, müziğin estetiğine uyması sağlayarak ortaya bir kaos duygusu katmaktadır. İzleyicide beliren panik duygusu, Aphex Twin tarafından sağlanan kaotik müziğin aşırı yüklenmesinin şiddetini arttırmaya yarayan görsel duygu deneyiminden kaynaklanmaktadır. Burada ortaya çıkan tekinsiz etki, kısa film içerisinde yer alan bedensel dağılımı da görülmektedir. Johnny görünüş itibariyle deforme olmuş, arkasına doğru akan büyük ve uzun bir kafaya sahip insan yaratık karışımı bir bedene sahiptir. Bu beden izleyiciye hem kararan/aydınlanan ışık ortam ile hem de kaotik müziğin etkisiyle gittikçe şiddetlenen bir tekinsizlik hissini sunmaktadır.

William Hughes, Cunningham’ın eserlerinde yer verdiği tekinsizlik ile ilgili olarak şunları söyler; “*Cunningham’ın izleyicideki tekinsiz duyguları kasıtlı olarak rahatsızlık ve gerçekdışı hissi uyandurmak için kullandığı filmlerinde görülebilir. Cunningham’ın en içten eserinde bu süreç, resimlerin içinde biraz gizlenmiş olan, tekinsizliğin fenomenleri gibi, yüzeyin altında işler. Bunun en tanınmış örnekleri, elektronik müzisyeni Richard D James, AKA Aphex Twin, Come to Daddy (1997) ve Windowlicker (1999)'ın müzik videolarıdır”* (Hughes, 2017: s.28).

Tekinsiz’e dair açıklamaların birçoğunda yer alan ve sanat disiplinleri arasında farklı şekillerde yorumlanan mekân kavramı mimari alanla doğrudan ilişki içerisindedir. Jorge Luis Borge’nin eserlerinde de ev kavramı mekânı içerisine

almaktadır. Ev kavramı özellikle yirminci yüzyıl başlarında farklı değişikliklerden etkilenen ve değişen bir tanım etrafında şekillenmektedir. "19.yüzyıl sonunda iç mekân dışarıdan, şehirden, toplumdan sığınmayı/korunmayı önerirken, şimdi toplum iç mekânı istila eder hale geldi. Sığınma artık uygulanabilir bir izlem değildir. Büyük ihtimalle artık sığınma gibi bir şeyden söz edilemez. Düşman her zaman içeridedir. Bu yüzden tek savunma biçimi karşı saldırıdır. Tek evcimenlik durumu karşı evcimenliktir" (Colomina, 2007: s.298).

Modern mimarinin özelliklerinin değişkenliği iç ve dış mimari arasındaki sınırları muğlaklaştırırken, bireyin modern kent mimarisi ile olan ilişkisini Richard Sennett *Kamusal İnsanın Çöküşü* adlı kitabında şu şekilde açıklar: "*On dokuzuncu yüzyıl kent tasarımcıları, şehir atardamar ve toplardamarlar içinde hareket edilen bir beden olarak tasavvur eden Aydınlanmadaki haleflerin fikirlerinden yola çıkmışlar ama bu tahayyülü yeni bir biçimde kullanmışlardır. Aydınlanma şehircileri, bireylerin şehir kalabalıkları içinde dolaşmaktan uyarımlar alacağını tahayyül etmişlerdi; on dokuzuncu yüzyıl şehircileri ise bireylerin hareket yoluyla kalabalıktan korunacağını tahayyül ediyorlardı"* (Sennett, 208: s.290-291).

On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl içerisinde yer alan kent tasarımcılarının mimari yaklaşımı, modern bireyi oldukça etkilemiştir. İç ve dış sınır arasındaki muğlaklığın ortaya koyduğu durum, daha çok dış alandan iç alanın gözetlenmesi şeklinde algılanmaktadır. Geniş cam açıklıklar, şeffaflık, iç ve dış mekân arasındaki sınırların kalkması tekinsiz bir etki yaratmaktadır. İsviçre ve Fransa kökenli Le Corbusier'in önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen '*Villa Savoye*', Mies van der Rohe'ın '*Farnsworth House'* ve Philip Johnson'ın '*Glass House*' örnekleri mekâna karşı yaklaşımı farklılaştırmaktadır. Nitekim pürüzsüz yüzeylerin, aynaların ve şeffaflığın temsili, Benjamin'in '*aynalar şehri*' dediği Paris hakkındaki yazılarından Pasajlar'da farklı bir şekilde tanımlanır. "Ayna ve yollardaki asfalt gibi pürüzsüz, yansıtıcı yüzeyler Benjamin'in yazılarında burjuva şehrinin ve burjuva benliğinin, özellikle de kadın benliğinin önemli bir bileşeni olarak ele alınır. Bu parlak yüzeyler sayısız pencere camında ve aynada muhtelif açılardan şehri ve sakinlerini yansıtmaktadır. Şehir ve sakinleri yönünü bulamama ve kaybolmuşluk hissi duyacak şekilde parçalanmış, kopyalanmıştır" (Leslie, 2019: s.182). On dokuzuncu yüzyıl

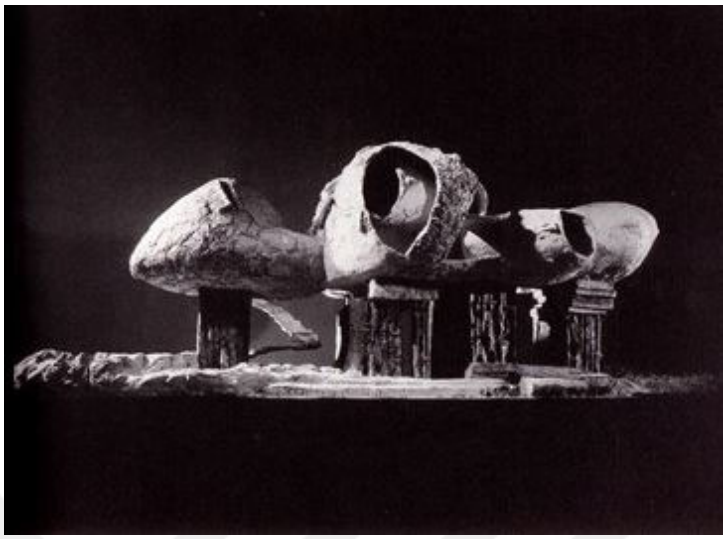
boyunca ve yirminci yüzyıl başlarında Avrupa'da yaşanan kentleşme bireylerin birbirlerinden uzaklaşmalarına, yabancılaşmalarına ve birbirlerinden çekinmelerine sebebiyet vererek huzursuz bir ortam yaratmaktadır.



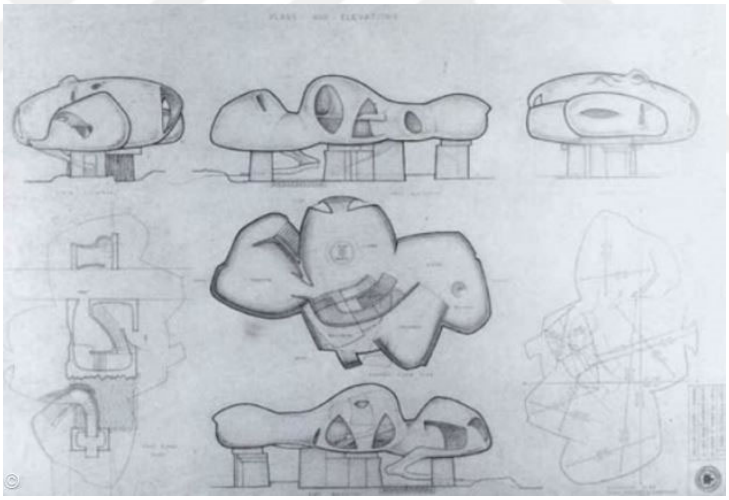
Resim 33: 'Passage de I'Opera'. 1822-1935.
(Kaynak: https://less-ismore.tumblr.com/post/67321237212/the-passage-de-lopera-paris-1822-23).

Mimari yapılar, Gerçeküstücülerin düşünceleri içerisinde farklı bir kavram olarak şekillenmiştir. Gerçeküstü mekân deneyimi, "bastırılanların tekinsiz bir geri dönüşümü sunar" (Breton, 2011: s.50). Modern mimari anlayışının tersi biçiminde bir düşünceye sahip olan Gerçeküstüler Foster'a göre; "Mimarileri psikolojik uzamlar olarak görürler. Aragon'a göre pasajlar, 'rüya evleri'dir. Ernst'e göre, burjuva iç mekânı bilinçdışı figürünün ta kendisi, Rimbaud'nun 'bir gölün dibindeki' salonudur. Dali için ise Art Neuveau mimariler, nice 'katlanılmış arzular'dır; bilinçdışı histerik şekilde püskürüp biçime bürünmüş gibidir sanki" (Foster, 2001: s.204). Mimar Fredrick Kiesler'in birbiri içine geçen küreye benzer kabukları mağaraya benzer bir ev fikrini çağrıştırmaktadır. Freud'un nevrotik erkeklerde gördüğü ve kadın cinsel organını tekinsiz bir yer olarak tanımladığı düşünüldüğünde anne rahmi güvenli bir yer olarak görülmüştür. Sürrealist mekân anlayışı şeffaflığın, yansımaların ve dışa dönüklüğün tam tersi bir şekilde kapalı, mahrem ve anne rahimi gibi bir yapıya benzerlik göstermektedir. Sürrealistlerin mekâna yönelik bu metinsel açıklamaları Kiesler'in '*sonsuz ev*' çalışmasında karşılık bulmaktadır. Sonsuz ev yapısı

incelendiğinde birbirine eklemlenen ve iç içe geçmiş yapıda tekrarlanan bir mekânı temsil eder.



Resim 34: Frederick Kiesler, 'Endless House' (Sonsuz Ev), 1950.
(Kaynak: https://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler).



Resim 35: Frederick Kiesler, 'Endless House' (Sonsuz Ev) eskizleri.
(Kaynak: https://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler).

Mimaride yapı bozucu hareketler tekinsiz kavramı içinde ayrı bir ifade biçimini ortaya çıkarmaktadır. Mimari temsilcilerin modern yapıyı ele alış biçimleri ve mimari gerçekleştirmelerin şekillendiği biçimler post modern yapı içerisinde daha etkili bir şekilde görülebilmektedir. Bernard Tschumi, Daniel Libeskind ve Peter Eisenmann post modern mimarinin önde gelen isimleri arasındadır. Kuramsal olarak 1950'lerde başlayan post modern mimari ifade biçimini 1970'li yıllarda bulmaya başlamıştır. Post

modern mimari, modern mimarinin bağlam ve tarihten ayırdığı mekân anlayışını sosyal bağlam ve çoklu tarih üzerine yeniden tanımlamaya çalışmıştır.

Ernesto L. Francalanci, 'Nesnelerin Estetiği' adlı kitabında post modern mimariyi birden çok tanım ile kullanmaktadır; "*Post modern mimari görüntü metafizik hayalettir: canavar ve görünüş, fantezi ve karabasan. Maddenin soyutlanması, biçimsel buluş, aşırı gelişmiş estetik öz. Başka bir deyişle, aşırı sanat. İmgesel. Simgesel. Eğretilemeli. Gücün imgesi, tekniğin simgesi, yaşamın eğretilemesi. Düzenin katılığından düzensizliğin akışına (fluxus), bir araya toplamadan dağıtmaya, régleden (kuraldan) kuralsızlığa ve parçalanmaya: üçtaşlıdan sanala, yapmadan sökmeye, biçimliden (morfico) canavar biçimliye (teromorfico, teras= canavar.) kötü ruhları kovucu"* (Francalanci, 2012: s.51).

Post modern mimarinin önemli temsilcilerinden biri olan Bernard Tschumi daha çok dekonstrüktivizm ile özdeşleştirilse de, peyzaj mimarlığı, şehircilik ve mimarlık arasındaki ilişkileri gelişen teknolojik olanaklarla yenileyen tasarım anlayışını benimsemiş bir mimardır. Yenileme ve değişim sürecinde birbiriyle iç içe geçen kentsel alanlar sınırları kaldırmış mekâna yönelik ifadeler farklılaşmaya başlamıştır. Mimarlık tanımlamarına yönelik yapılan tanımlamalara farklı bir boyut kazandıran Tschumi, Le Corbusier'in 'rasyonel', Aldo Rossi'nin 'analojik', Colin Rowe'un 'kolaj' olarak gördüğü mimarlığı 'olay' kavramı içerisinde değerlendirmiştir. Olay kavramı Jacques Derrida için "kişinin mekânı sorgulayıp yeniden anlamlandırmasını sağlayan bir keşiftir" (Kolatan, 2000: s.13). Derrida'nın mekâna yönelik yaptığı bu düşünceler Tschumi'yi etkilemiştir.



Resim 36: Bernard Tschumi, 'Parc de la Villette', 1998.
(Kaynak: http://www.tschumi.com/projects/3/).

Fransa'nın başkenti Paris'te bulunan '*Parc de la Villette*', terkedilmiş bir alanı yeniden canlandırmak amacıyla açılan bir proje yarışması ile ortaya çıkmıştır. Yarışmaya katılan 470 projenin arasında kazanan proje Tschumi'ye aittir. Mekâna yönelik farklı bir yaklaşım ile bakan Tschumi, alışılagelmiş doğa ve peyzaj arasındaki kurgulamadan çok park alanına yönelik doğal ve yapay sürekliliğin yeniden canlandırılması ve keşfedilmesi olarak görmektedir. Tschumi, kullanıcılar için parkı kültürel bir merkez haline getirmiştir. Gerçeküstü mimari ile benzerlikler görülse de pop sanatının gündelik kültür gösterileri, kullanıcının ve izleyenin tavrının post modern mimaride etkili olduğu söylenebilmektedir. Tschumi projelerinde görülen çapraz, geçişli ve programsızlaştırma gibi kavramlar mimarlığın dönüşümüne etki ederken, aynı zamanda kullanıcının mekânı ve alanı deneyiminde tekinsiz bir etki bırakmaktadır.

Dekonstrüktivizm akımının önde gelen temsilcilerinden bir diğeri de Amerikalı Mimar ve mimarlık teorisyeni olan Peter Eisenman'dır. Eisenman'ın ortaya koyduğu mimari tasarımların en belirgin özellikleri formların parçalanarak yeniden bir araya getirilmesi şeklinde tanımlanmıştır. Evin en belirgin akslarından biri olan tepetaklak yerleştirilmiş merdiven, alışılagelmiş yaşam standartlarını zorlayan '*House VI*' adlı çalışma normal bir ev formundan farklı bir yapıya sahiptir. House VI'da kasti olarak yapılan biçimler garip durumları ortaya çıkarmaktadır. Sadece yatak odasından ulaşılabilen tek kişilik banyo ve yemek yiyenleri birbirinden ayıran masanın üzerinde sallanan kolonlar bu garip durumlar olarak nitelendirilmiştir. Normal bir evde yaşamak yerine House VI'da yaşamak; alışılmadık, tedirgin ve sinir bozucu bir deneyimi yaşatmaktadır.



Resim 37: Peter Eisenman, 'House VI', 1972-1975.
(Kaynak: https://www.arkitektuel.com/house-vi/pinterest/).

İtalyan Mimar David Fisher tarafından tasarlanan ve Dubai'nin en tuhaf binası olarak anılan ve halen yapımı devam eden Dinamik Kule (Dynamic Tower) görünüşü sürekli değişebilen bir yapı örneğini temsil etmektedir. Mimari anlayışa zamanı dördüncü bir boyut olarak ekleyen ve 360 derece kendi etrafında dönebilen bu binada yer alan her kat ayrı ayrı hareket edip birbirinden bağımsız olarak dönebilmektedir. Binanın hareketleri istendiğinde topluca istendiğinde parça parça değiştirilebilir. Binanın dinamik yapısı alışılmışın dışında bir görüntü sergilemektedir ve genel anlamda durağan mimariye göre oldukça tekinsiz bir etki bırakmaktadır.



Resim 38: David Fisher, 'Dynamic Tower', 2008-.
(Kaynak: https://www.techeblog.com/dynamic-tower-the-futuristic-skyscraper-in-dubai-with-80-independently-rotating-floors/).

Herhangi bir nesnenin hem sanat olma hemde sanat olmama arasındaki gerilim hakkında Marcel Duchamp'ın önermeleri sanat tarihi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bu yaklaşımın yansımaları 1960'lı yılları takiben insan bedeninin bir sanat malzemesi olarak kullanılmasına ve sanatsal pratiklerin içerisinde görülmeye başlanmıştır. Sanat alanları içerisinde bir imge görevi gören beden kavramı gösteri sanatı içerisinde kullanılan asıl malzeme olmuştur. Performans sanatı yirminci yüzyıl başlangıcında ortaya çıkan sanat akımlarından etkilense de özellikle kavramsal sanat anlayışı içerisinde olan sanatçıların ifade biçimi olarak bedeni kullanmaları neticesinde yirminci yüzyılın ortasında kendi ifade biçimini yaratmıştır. Bedene ait olan bölgenin performans olarak kullanılması vücuda ait deneyimlerle paralellik göstermektedir. Cinsellik, şefkat, masumiyet, şiddet, gerçek, acı, haz, çirkin ve güzellik gibi kavramların barındığı bedenleri yansıtmak, sınırları zorlamak performans sanatı içerisinde görülebilecek deneyimlerdir. Performans sanatçıları özellikle yirminci yüzyılın sonlarına doğru psikolojik ve fiziksel sınırlarını ölçmek için kendi

bedenlerini araç olarak görmeye başlamış ve bu anlayış içerisinde bedenlerini kullanmışlardır. Bedene ait her deneyimin gösterilebileceği bu durum çoğu zaman izleyici üzerinde şok etkisi yaratmış ve bedenin sanat anlayışı içerisinde kullanımı tekinsiz etkinin de ortaya çıkmasına sebep olmuştur.



Resim 39: Shigeko Kubota, 'Vagina Painting', Performans, 1965.
(Kaynak: https://news.artnet.com/art-world/fluxus-artist-shigeko-kubota-wife-nam-june-paik-dies-77-320308).

1965 yılında NewYork'ta gerçekleştirdiği *Vagina Painting* performansı ile tanınan Shigeko Kubota, dönemin fluxus hareketi içerisinde en bilenen performanslarından birisini gerçekleştirmiştir. Sanatçının performansında gerçekleştirdiği eylem iç çamaşırına yerleştirilmiş ve regl döneminde olduğunu belirten kırmızı bir fırça kullanarak yerde duran beyaz kâğıda beden hareketleriyle resim yapması şeklinde görülmektedir. Performansın tamamen kadın ve kadınsallık ile inşa edilmesi mekânsal anlamda kadın cinsel organının tekinsizliği ile bağlantı içerisindedir.



Resim 40: Carolee Scheemann, 'Interior Scroll' (Dahili Tomar), 1975.
(Kaynak: http://solidquarter.blogspot.com/2013/11/day-13-interior-scroll.html).

Beden, cinsellik ve cinsiyet ile ilgili yapıtlarıyla ünlü Amerikan görsel ve performans sanatçısı Carole Scheemann'ın 1975 yılında gerçekleştirdiği '*Interior Scroll*' adlı performansı bedenin kullanılmasıyla ilgili tekinsiz bir temsil ortaya koymaktadır. Sanatçının performansını Kristeva'nın beden ve dil arasındaki uyanışı temsil eden 'konuşan özne' teması üzerinden gerçekleştirdiği söylenebilmektedir. Sahneye ilk olarak önlük ile çıkan Scheemann Cezanne'ye ait bir kitaptan bölümler okumaya başlar ve ardından üzerindeki önlüğü çıkarmıştır. Bu süreçten sonra izleyici için tekinsiz, rahatsız edici bir gelişme başlayacaktır. Sanatçı cinsel organı içerisinde bulunan yazıyı çıkarıp okumaya başlamıştır. Sanatçının cinsel organı göstermiş olduğu performansın kilit noktasıdır. "Performansta kullanılan kâğıttaki metinde: Erkek bir film yapımcısının, bir kadın filmindeki 'kişisel karmaşa/duyguların kalıcılığı' eleştirisini aktarmaktadır. Çalışma, bir 'kadının' çalışmasının eleştirisine ve belli bir çalışmanın amaçlarına uygun olarak geliştirilen standartlar yerine önceden saptanmış (cinsiyete dayalı) bir nitelik kriterinin uygulanmasına değinir" (Fineberg, 2014: s.372). Kadın bedeninin içi Abject olarak kabul edildiğinde sanat yapının burada ve canlı olması izleyici açısından tekinsiz etkinin artmasına neden olurken performansın izleyici ile olan yakın ilişkisi de izleyici kışkırtmaktadır.

"Yüz değiştirmek varoluş değiştirmek, o ana dek dünya ile ilişkiyi belirleyen kimlik duygusundan kurtulmak ya da biraz da tehlikeli bir biçimde araya bir süreliğine mesafe koymak anlamına gelir" (Breton, 2018: s.14). David Le Breton'un *Yüz Üzerine Antropolojik Bir Deneme* adlı kitabının girişinde belirttiği gibi yüzün değişimi varoluşu değiştirmek anlamında kullanılmıştır. Varoluşu değiştirme fikri bile başlı başına tekinsiz bir etkiyi çağrıştırmaktadır. Bedensel biçimini bir kolaj gibi değiştiren Fransız sanatçı Orlan, yeni bir benlik dolayısıyla yeni bir varoluş içerisinde kimliğinin dönüşümünü gerçekleştirmektedir. Sanatçı insana ait kimlik duygusunun başı olarak görebileceğimiz yüzü yeniden varoluşsal sürece sokarak bir biçimlendirme ve biçimsizleştirme arasındaki sınırlarda değiştirmektedir. "İmgenin ötesinde hiçbir şey olmadığını öne süren post modern fikri alıp onu rahatsız edici uçlara götürür" (Durden, 2015: s.60).



Resim 41: Orlan'a ait ameliyat performansı, (Plastic Surgery Performance), 1993.
(Kaynak: https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/june/19/body-artist-orlan-sues-lady-gaga/).

Yüzü üzerinde geçirdiği sayısız ameliyat ile performansını gerçekleştiren Orlan, performanslarını video ve fotoğraf aracılığı ile izleyiciyle buluşmaktadır. Sanatçının üretim merkezi alışılmışın dışında bir mekân olan ameliyathane olmuştur. Lokal anestezi altında gerçekleştirilen bu performanslarda sanatçı olayın tümünde bilinçli bir şekilde yer almaktadır. Bireyin varoluşunu temsil eden yüzün yüzeyinin korkutucu derinliği bu performans içerisinde oldukça tekinsiz bir şekilde ortaya çıkmıştır. Makine-beden ilişkisi içerisinde değerlendirdiğimizde ise Orlan'ın performansı sorun çıkaran parçaların değiştirilmesi gibi düşünülmektedir.

Breton bu konuyla ilgili şöyle söyler; "*Kötü nesnenin ortadan kaldırılmasının, tıpkı bir makinede bozuk bir parçanın değiştirilmesi gibi, artık arınmış, çekiciliğini sergilemeye özgü aksesuarlarla donatılmış olan bir bedeni tüm olanaklarıyla yeniden çalıştırılabileceği varsayılır. İmge bu bağlamda, bedenle ilişkinin özünü ve normatif cerrahiye başvuruyu niteleyen sorgulayıcı tutumla dayatır kendini. Kişi bir nesneye ve kötü tasarlanmış bir makineye indirgendiği, biçim bozukluğundan sorumlu, sorun çıkaran parçaları değişmesi gereken kendi bedenselliği karşısında denetleyici ve yargıç konumundadır"* (Breton, 2018: s.264).

Gündelik hayat içerisinde yer alabilecek her şeyi ve her alanda rastlanabilecek bir durum içerisinde tekinsizlik kavramı yer alsa da, sanat yapıtları içerisindeki tekinsizlik daha belirgin olmuştur. İnsana dair her şeyin tüm duygular eşliğinde sonsuz bir şekilde yorumlanarak kurgulandığı düşünüldüğünde bu tekinsizlik çifte bir etkiyi

temsil etmektedir. Heykel alanında da tekinsize dair izler bulmak mümkündür. Ölü bedenlerin tasvirleri, bedenin parçaları ve temsilleri ile ortaya çıkan tekinsizlik heykel alanında yoğun bir şekilde hissedilmiştir. Roma heykellerini ve Antik Yunan'dan kalma heykelleri gözlemleyen François Auguste René Rodin'in eserlerinde genel anlamda kırılmış ve eksik kalmış heykeller görülmektedir. "19. yüzyılın kalıplaşmış akademik heykeline karşı cesurca karşı durmuş, insan bedeninin hallerini zengin bir bilimsel dağarcık içinde o güne değin görülmemiş bir gerçeklik, öte yandan romantizmle ortaya koymuştur. Rodin, biçimi ve malzemeyi yoğun bir enerjiyle donatarak acı ya da haz ekseninde her tür duygunun dile geldiği sanki soluk alıp veren bir dış kabuğa dönüştürmüştür" (Antmen, 2014: s.15). Rodin, gündelik hayatın devamlılığı için vücudun gerekli gördüğü uzuvların eksikliğini vurgularken (kolsuz, bacaksız ve kafasız), heykellerinde hedeflediği biçim, hareketin gücü sayesinde figürün sadeleşmesine olanak vermiştir. Vücut parçalarının yokluğuyla sadeleşen bedenler, ölü ve bitmemiş bir görüntü gibi görünse de izleyici üzerinde beliren hareket ve canlılık bu etkiyi eksiltmektedir. Hem ölümü çağrıştırıp hem de cansızlığı tekrar eden bir canlılık ile göstermek tekinsiz bir etki yaratmaktadır. Rodin'in heykellerindeki başsızlık ve uzuvsuzluk sayesinde ölüme direnme hissi, Freud'un tekinsizi açıklarken başvurduğu 'heimlich' ve 'unheimlich' kelimelerinin barındırdığı anlam ile paralellik göstermektedir. O'nun heykellerinde gösterilen formlar birbirinin zıttı üzerinden yaratılmıştır. Etki hem tekinsizdir hem ikilidir, zıtlığın oluşmasına olanak veren çift tekinsizliği vurgulamaktadır.



Resim 42: Auguste Rodin, 'The Hand of God', (1896-1907).

(Kaynak: https://bycommonconsent.com/2011/05/08/religious-art-the-hand-of-god/).

"Rodin'in parça bedenleri, seri üretimin tekrarıyla birleşir, parçalanır, sınıflandırılır, numaralandırılır ve devingenleşir. Onların hareketliliği, fotoğrafın teknik olarak yeniden üretilebilirliğini ve parçalanmışlığını anıştıran bir kımıldanıştır. Cansızı canlıya dahil eden, canlıyı imgenin huzursuz hareketine hapseden, sanattan kaçtığı ve ötesine uzandığı an sanatı ikame eden bir nesne oluşturacağı yerde sanatsal bir devingenliğe yol açan yontulardı bunlar, parçalanan organizma Yunan *arganon* sözcüğünün bütün açılımlarını içerir" (Sayın, 2003:111).



Resim 43: Auguste Rodin, 'Walking Man', (1877-1878).
(Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198565).

"Rodin'in özgün tarzıyla diğer çalışmalarından biraz daha farklı bir özellik gösteren '*Yürüyen Adam*' heykeli başsız bir figür olmasına karşın gücünden bir şey yitirmez, aksine figürün daha ilginç bir hal alır. Özellikle bu örnek, figürde yüzeyde başlayan parçalanmanın bedende devam ettiğinin açık göstergesidir. Bu tavır, aslında gelenekteki bütünlük algısının parçalanışıdır. Başı ve kollarından yoksun olan beden yine de ayakta yürüyebilmektedir. Oysa geleneksel anlayıştaki figür kavrayışında bu mümkün değildir" (Yılmaz, 2016: s.51). Rodin'in Vaftizci Yahya (Saint John the Baptist) heykelinden esinlenerek ürettiği yürüyen adam heykeli çifte tekinsizlik hissi vermektedir. Heykel başsız ve kolsuz olmasına karşın gücünden bir şey kaybetmemiştir. Figür üzerindeki yüzeyde başlayan parçalanma beden boyunca devam etmektedir. Bu parçalanmışlık içinde dahi vücudun başsız ve kollar olmadan yürüyebilmesi hem geleneksel anlayışta yer alan figüre göre mümkün olmayanı mümkün kılmış hem de tekinsiz bir etki yaratmıştır. Sanat yapıtı içerisinde yer alan bu mümkün olmayışlılık Rodin'in eserlerinde kullanılan malzeme ile ilgili

görünmektedir. “Heidegger’e göre, her bir sanat yapıtı içerisinde bir şeysel (thingly) unsur taşımaktadır. Bu unsur mimaride taş, oymacılıkta ağaç, resimde tuval veya yağlıboya olarak görülebilir ve Heidegger’e göre otantisite bu şeysel unsurun içine ya da üzerine inşa edilmelidir” (Değirmenci, 2016: s.142). Heykel sanatı içerisindeki bu geçmişte var olan formların aslına uygun bir şekilde düzenlenmesi ve sanatçının bu formu aşması Heidegger’in açıkladığı ‘*şeysel*’ unsurunu tekinsiz yapmaktadır.



Resim 44: Bruce Nauman, ‘From hand the mouth’, (1967).
(Kaynak:https://www.flickr.com/photos/omolocom/3076946470/).

Amerikalı sanatçı Bruce Nauman, estetik kaygısı gütmeyen, işlerinin alt metninde var oluş ve yabancılaşma kavramlarının görülebileceği, heykel, video, film, neonlu rölyefler ve performans gibi disiplinler arası çalışan bir sanatçıdır. “1980’lerin ortalarından itibaren genellikle heykel ve video sanatı üzerine çalışmalar geçekleştiren sanatçı, bu dönemde insan ile hayvan vücudunun parçalarına öykündüğü, izleyeni huzursuz eden, psikolojik ve fiziksel temalı çalışmalar geliştirir” (Bayer, 2007: s.1). Bedene ait uzuvların eksikliği, insan ve hayvan bedenine ait heykellerinde sıklıkla görülen Nauman’ın çalışmaları izleyiciyi rahatsız eden bir görünümdedir. Rıfat Şahiner’in *Post modern Kırılmalar* adlı kitabının kapak görüntüsü olan ‘from hand the mouth (elden ağıza) adlı çalışması, hiçbir zaman böyle kısa bir mesafe aralığında bir araya gelemeyecek olan el ile ağız parçasının birleşimini göstermektedir. El ile dilin bir aradılığı ve tek bir uzuva indirgenmesi izleyicide bedensel karmaşaya yol açmakta ve tekinsiz hissini soyutlanmış bu çalışmada vermektedir.



Resim 45: Bruce Nauman, ‘Carousel’, (1988).
(Kaynak: https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jan/30/bruce-nauman-art-hauser-wirth).

Sadece görsel olarak değil aynı zamanda işitsel olarak da tekinsiz etkiyi devam ettiren Nauman, ‘atlıkarınca’ adlı eserinde tekinsiz hissi izleyicisine yaşatmaktadır. “Oyuncak ve oyunla üretilmiş ayinler vasıtasıyla ve yine sesi baz alan döngüsel mekanizmalardan oluşmaktadır. Taksidermi mulajlarından yapılmış, boyunlarından tavana asılmış bu heykeller, başlığın işaret ettiği oyun bağlamının aksine, karanlık bir tarafa doğru yönelir” (Tezkan, 2015: s.18).

Beden ile gündelik yaşam içerisindeki nesneler arasındaki gerilimi ele alan ve sürekli olarak insanın uzuvlarından biri olan bacağı kullanan Robert Gober, mekân içerisinde bedeni yok edip sadece bacağı ortada bırakan işleriyle izleyici de ki beden kaygısını askıya almaktadır. Mekân içerisinde duvar ile yeniden bir vücut bulmuş gibi bacaklar sanki bedenden kopmuşçasına nesneleştirilmektedir. Freud’un ‘tekinsiz’i tanımlarken kullandığı nesneler içerisinde var olan balmumu heykeller tam da Gober’in ayak parçalarını tarif etmektedir. Beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan bu ayaklar mükemmel bir detayla hazırlanmıştır ve içerisinde hem dehşeti hem gizemi hem de tekinsizliği bir arada barındırmaktadır. Sürekli olarak farklı yerlerde ortaya çıkan bu ayaklar izleyici de her defasında tekinsiz bir etki yaratmaktadır.



Resim 46: Robert Gober, 'Untitled', (1989-1992).
(Kaynak:https://www.moma.org/audio/playlist/5/287).

Bedene ait parçalar ve hayvan deri ile çalışan bir diğer heykel sanatçısı ise Belçikalı Berlinde De Bruyckere'dir. "*Balmumu, ahşap ve at derisi kullanan sanatçı, izleyiciyi beden kavramı ile bir hesaplaşmaya iter. Yarım kalan veya normalin dışında yerlerde bulunan uzuvlar, formsuz bir yığın üzerinde ortaya çıkarak onu bir anda biçimsiz bir beden gibi idrak edilmesini sağlayan minik göğüs uçları, sırt yayları, beden parçalarını hatırlatan formlardan ortaya çıkan balmumu heykellerle beden kavramını topyekûn soyut bir şekilde işlediği görülmektedir. Sanatçı, izleyiciyi rahatsız etmeye yeten ve bedenle olan ilişkiyi düşünmeye iten çalışmalar sunar"* (Ansen, 2012: s.10).

Etin heykelsel çağrışımlarını bir figüre dönüştürme eğiliminde olan sanatçının çalışmaları aşırı derece gerçekçi görüntüleriyle izleyicide canlı/cansız arasındaki gerilimi yaşatarak izleyici deneyimlerini tekinsiz hale getirmektedir. "Simon Taylor, Gober'in eserlerindeki parçalanmış uzuvların patolojik bir olgu olarak kabul edilmesi gereken homofobiye ve beden politikalarına bir eleştiri olarak okunması gerektiğine dikkat çekmektedir. Gober'in eserleri, izleyicide kötürüm bırakılma korkusunu ve ölümü hatırlattığı için rahatsızlık uyandırır" (Levi, Houser, vd. 1993:s.72).

Korkunç şekilde görünen ve susturulmuş biçimsiz formlar gibi duran çalışmalar tekinsizlik, iğrenme ve dehşet duygularını ortaya izleyiciye hissettirmektedir. Görsel bir sanat yapıtı ile izleyici özne arasındaki bağlantıdan yola çıkarak sanat yapıtının malzemesiyle ilişkilendirdiği izleyici/eser birlikteliğini Bolla şöyle ifade etmektedir; "Çünkü bu malzeme, bir sanat yapıtıyla karşı karşıya olduğumuzu gösteren duygulanım tepkisidir. Bu maddesellik nadiren, izleyen öznenin bir özelliği, yani izleyicinin içinden gelen bir şey olarak algılanır" (Bolla, 2012: s.33).



Resim 47: Berlinde De Bruyckere, 'Into one another I to P.P.P.', 2010-2011.
(Kaynak: https://www.apollo-magazine.com/art-diary/berlinde-de-bruyckere-3/).

1954 Almanya doğumlu Kiki Smith günümüz sanat çevresinde oldukça tanından ve kendi neslinin en önemli temsilcilerinden biridir. Kariyerinin başlangıç noktası, kadın bedeninin sanat içerisinde sıklıkla kullanıldığı, feminizm hareketinin yükseldiği, ataerkilliğin eleştirildiği, kurumsallaşmamış baskıların oluştuğu döneme denk gelmektedir. Smith, bedensel sıvılar, kan, tükürük ve insan organlar ile çalışarak insan bedeninin içinden dışına doğru giden bir yol izlemiştir. Çalışmaları boyunca bal mumu, seramik ve bronzdan gibi malzemeler kullanmış ve bu malzemeden yapılmış figürler üretmiştir. İnsan vücudunu oldukça ayrıntı bir şekilde betimleyen Smith, iç organları sık sık rahatsız edici şekillerde sunmaktadır. Resim, baskı ve heykel alanında da eşsiz vizyonunu gösteren sanatçı Feminist sanatın en önemli seslerinden birisi olmuştur. Sanatın farklı alanlarında yapmış olduğu bu çalışmaların referans noktası Julia Kristeva'nın 'abject (iğrenç)' kavramıdır. Tekinsiz ve iğrenç kavramları bazı noktalarda birleşerek aynı ifadeyi vermektedirler. Tekinsizin aşina olunan, bastırılmışın altında yatan durumlarda ortaya çıkan ve bireyi rahatsız eden bir durum olması ile iğrenç arasındaki bağlantı, bireyin kendisi ile özdeşleşmesini istemediği,

reddettiği, içinden gelen ama kabul görmeyen, yok edilmek ve kurtulmak istenen rahatsızlık ile aynı noktada buluşmaktadır. "Kiki Smith'in sanatı ayrıştırılmış, parçalanmış, yaralanmış vücut parçalarıyla ilgilidir. İç organların sunumu aynı zamanda yaşayan vücudun kırılganlığını da sembolize eder. Kiki Smith'in içeriden dışarıya doğru olan çalışmaları, gerçekliğin bedensel duyularının tat, dokunuş, kokunun da görme kadar önemli olduğunu vurgular" (Çolak, 2011: s.40).



Resim 48: Kiki Smith, 'Born', Bronz Heykel, 2002.
(Kaynak: http://strokesofnature-artgallery.blogspot.com/2012/05/born-kiki-smith.html).

Sanatçının 2002 yılında gerçekleştirdiği '*Born*' adlı çalışması tam olarak yetişkin bir kadını doğrudan bir geyiği tasvir etmektedir. İdealize edilmiş bir şekilde sunulan bu çalışma Antik Roma tanrıçası Diana'yı andırmaktadır. Geyiklerin Diana için özel olması ve Diana'nın hayvanlar ile iletişim kurabilmesi bu bağlantıyı güçlendirmektedir. Doğa ile ilişkinin boyutlarını tasvir eden bu çalışma insan ve hayvan arasındaki süregelen sürecin aksayabileceğini göstermektedir. Yaşam içerisinde var olan ve yaşamı devam ettirecek olan doğum olgusu çarpıcı bir şekilde vurgulanarak şok etkisi yaratmaktadır. Sanatçının insan/hayvan ve yaşam/ölüm arasında kurduğu ilişki, bedenlerimizin ve yaşamlarımızın aynı şekilde çalıştığı fikrini söylemektedir. Aşina olunan doğum ile ilgili durumun farklı iki tür arasında kesiştiği nokta oldukça kışkırtıcı bir görünüm ortaya çıkarmaktadır. Geyiğin içinde vücut bulan kadın figürü dünyaya sürüklenmiştir ve da tekinsizin sanatta varlığını ve ortaya çıkış şeklini göstermektedir.

İzleyiciyi oldukça rahatsız eden güzel, çirkin ve harikulade heykeller üreten Patricia Piccinini, eserlerinde yer alan insan/hayvan birleşkesinden çıkan tekinsizlikle

tanınan bir sanatçıdır. O'nun yapmış olduğu heykeller 'Kum Adam' hikâyesinde Profesör Spalanzi'nin yapmış olduğu cansız Olimpia'nın gerilimini yansıtmaktadır. Sanatçı hiper gerçekçi ve melez formundaki canlıları izleyiciye heykel, video, çizim ve fotoğrafçılık alanlarından yararlanarak sunmaktadır. İnsan ve hayvan biçimlerinin yan yana fantastik bir biçim oluşturması izleyicide hem sıra dışı bir deneyim kazanmasına sebep olmakta hem de izleyicinin tansiyonunu huzursuz eden bir şekilde arttırmaktadır.



Resim 49: Patricia Piccinini, 'Subset Red', 1997.
(Kaynak: http://www.artnet.com/artists/patricia-piccinini/protein-lattice-subset-red-portrait-D8KJ7bDnMPKY2nwCLwFcbg2).



Resim 50: Patricia Piccinini, 'Big Mother', 2005.
(Kaynak: https://www.flickr.com/photos/de_buurman/3570680327).

Doğal ile yapay arasındaki karşıtlıklardan beslenen sanatçının çalışmaları, insan ile insan olmayan arasındaki birlikteliğe vurgu yapmaktadır. İnsan ve hayvan

figürlerinden oluşturulan melez çalışmalar, izleyicinin bilinçsizce bastırılmış ilkel geçmişlerini ve kökenlerini çağrıştırırken tekinsiz bir temsil gerçekleştirmektedir. "Sonuç olarak, kadın cinsel organı, hem Freud'un sıla hasretine hem de Heideggerian korkularına ilham veriyor. Bu nedenle, geçici ifadesi ve anneliğini bilmesi ile '*Big Mother'*, adamın kayıp anılarını gizler. Bu nedenle, geçici ifadesi ve anneliğini bilmesi ile '*Big Mother'*, rahim ve ilkel geçmişin anılarını kaybeder, oysa yedek bez çantalarıyla şimdiki ve evrimsel geleceği temsil eder" (Cheney, 2012: s.154). Freud'ın sıla hasreti olarak açıkladığı kavram doğrudan kadın cinsel organı ile ilişkilidir. Bir zamanlar güvenli olunan yer anne rahmi bu hasreti temsil etmektedir.

Heykeltıraş ve fotoğraf ile ilgilenen Amerikalı sanatçı Sarah Sitkin, vücut sanatıyla uğraşan ve bedeni sorgulayan işler üretmektedir. Eserlerinde yer alan güzellik, yaşam, çürüme, güç, ölüm, eziyet ve iğrençlik gibi temalar insan formunun hiper gerçeküstü konfigürasyonlarının oluşturulması için kullanılmaktadır. O'nun silikon ve lateks gibi malzemeler kullanarak oluşturduğu çalışmaları hayal gücünün zorladığı ve rahatsız edici yaratık biçiminde beden parçaları içermektedir. Oldukça basit gibi görünen lekesiz bir bedenin tekinsizliğini yansıtan '*bodysuit*' çalışması, bedene ait kalıbın çıkarılmasıyla ilgilenmektedir. İnsan bedenine odaklanan eserler giyilebilir elbise biçimlerine dönüşmüştür. Kasıtlı olarak sınırları ve mahremiyeti bozan Sitkin'in çalışması başkalarına ait bedenlere karşı empati kurmamıza yardımcı olurken, yaklaşmakta olan ölüm temasına vurgu yapmaktadır.



Resim 51: Sarah Sitkin, 'Bodysuits', 2018.
(Kaynak: https://www.superchiefgallery.com/blogs/news/sarah-sitkin-body-suits).

Sanatçının görünüşümüzün ve gördüğümüz şey arasındaki gerçekliğin tutarsızlığına değinen çalışmaları bedene ait organların kaosunu yaratmaktadır. Bu

kaosa eklediği saç, mukus, diş ve üreme organları oldukça rahatsız edici bir görüntü sergilemektedir. Birbiri içine geçen beden parçaları iğrençliği temsil ederken aynı zamanda mutant bir görüntü sağlanmasında da kullanılmaktadır. Kişisel kimlik ve fiziksel anatomi duygusu arasındaki sınırlarda dolaşan çalışmaları, bedenimiz hakkında sahip olduğumuz önyargıları zorlamaktadır. Sanatçının bedeni parçalanarak yeni bir bütün oluşturulması bedenin manipüle edilerek bir tuval halini almasına sebep olmaktadır. Kurgulanmış sahnelerin vücut parçalarıyla ve sanatçının kullandığı aydınlatma ile karanlık bir atmosfere bürünmesi izleyiciyi iğrenç biçimlere maruz bırakmakta ve rahatsız etmektedir.



Resim 52: Sarah Sitkin, 'Passive Collaboration', 2014.
(Kaynak: https://bloody-disgusting.com/the-further/3377194/nsfw-behold-the-gruesome-and-stunning-art-of-sarah-sitkin/).

Marc Quinn, yerleştirmeleri ve heykelleriyle tanınan ve kimlik, beden, genetik, çevre gibi konuları dünyada insan olmanın ne olduğu üzerine araştırmalar gerçekleştiren İngiliz çağdaş görsel sanatçısıdır. Quinn'in eserlerinde tasvir edilen formlar akışkan, eksik, biçimsiz bir şekilde görülürken bedenin idealize edilerek temsil edilmesi gerçek ve beden arasındaki sınırları zorlamaktadır. O'nun bedene karşı kullandığı tıbbi bakış açısı izleyicide hem tiksintiyi hem de zevki aynı anda sunmaktadır. Diane Arbus'un fotoğraf sanatında gerçekleştirdiği öteki ile ilişkinin biçimini heykele uyarlayan Quinn, yapıtlarında evrene, zamana, varoluşa ve insanlığa dair izler sunmaktadır. 'Öteki' ile ilişkiye dikkat çeken çalışmaları hem itici hem güzel

hem de izleyiciyi rahatsız eden bir yapıdadır. Sanatçı popüler kültür ögelerini doğanın aşırı uçlu imgeleriyle alt eden, toplumun güzellikten beklentisini değiştiren ve sorgulatan işler üretmektedir. Bedene ait en önemli ve hayati akışkan olan kan, sanatçının kendi bedeninden temin ederek 1991 yılında oluşturduğu ve her beş yılda bir yenilediği '*Self*" adlı çalışmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. "Genç İngiliz sanatçı Marc Quinn, Kuzey Londra'daki Saatchi Koleksiyonunda sergilenen, Self adlı heykeli yapabilmek için beş aylık bir süreçte vücudundan dört buçuk litre kan aldırdı. İnsan vücudunda bulunan toplam kan miktarına eşit miktardaki bu kan, sanatçının başının dişçi alçısından yapılmış kalıbına boşaltılarak donduruldu. Katı formunu koruyabilmesi için kalıp, kanın sıcaklığını eksi altı derecede sabitleyen bir soğutucu kabine yerleştirildi" (Bolla, 2006: s.13). Büstün hem canlı olarak hem de ölü olarak görünmesi tekinsizin canlı/cansız arasındaki sınırların muğlaklığından beslenmesine sebep olmaktadır. Ayrıca sanatçının kendi kanını malzeme olarak kullanması ve biyolojik olarak yeniden ele alması izleyicinin hipergerçekçi heykel anlayışını eşsiz bir şekilde anlamasına katkıda bulunmaktadır.



Resim 53: Marc Quinn, 'Self', 1991.
(Kaynak: https://azaleakhancabimsc2017.wordpress.com/2017/03/09/a-scientific-self-portrait/)

"Çağdaş sanatın önde gelen isimlerinden Marc Quinn' in çalışmaları kanın biçime dönüşmesi anlamında benzeri olmayan bir uygulamadır. Düşüncenin gerektirdiği tüm malzemeleri kullanabileceğini vurgulayan sanatçı malzemenin gerçek ve metaforik anlamlarını kullanmayı sevdiğini belirtmektedir" (Preece, 2007: s.52). Sanatçının kendi kanını (4,5 litre) kullanarak oluşturduğu Self, kalıcı olması için özel bir soğutucu içerisinde sergilenmektedir. Çalışmanın temel konusu kimliği ve bedeni yansıtan büsttür. Self, belirli bir kaide üzerinde geleneksel olarak sunulmasına rağmen onu özgün ve farklı kılan nitelik malzemesinde yer alan bileşenlerdir. Hayatın en önemli malzemesi olan kan, sanatçının çalışmasında hem bir malzeme olarak hem de sembolik işlev olarak karşımıza çıkmaktadır. Büst egonun ve bilincin temsili olarak

görülürken aynı zamanda ruhun ve bedenin en önemli yeri olarak görülmektedir. 'Self', beden ile birlikte varoluşsal temsili ifade ederken, her 5 yılda bir yenilenmesi ile hem sanatçının dönüşümünü hem de yaşlanmayı (fiziksel değişimi) belgelemektedir. 'Self' adlı çalışma aynı zamanda Lacan'ın '*ayna evresi*' olarak tanımladığı 'ben'in öteki tarafından doğrulanması ile de ilişkilidir. Foster, öznenin değişimi ile ilgili olarak şöyle söylemektedir; "Lacan, ayna evresindeki bu simgesel birliğin bedenimizin hala parçalar halinde olduğu bir önceki evreyi kapsayan bir fantezi ürettiğini belirtir. Bu, her zaman bizi bastırmakla tehdit eden dürtülere boyun eğen; bölünen ve akışkan; hayatımızın sonuna kadar, paramparça olmak üzere olduğumuzu hissettiğimiz tüm sıkıntılı anlarda hep hatırlayacağımız kaotik bir beden fantezisidir" (Foster, 2017: s.271). Lacan'ın ortaya koyduğu bu parçalanmışlık duygusuna Deleuze ve Guattari farklı bir şekilde yaklaşmaktadır.

Bernd Herzogenrath 'An American Body' adlı çalışmasında bu görüşü şu şekilde açıklamaktadır; "*Deleuze ve Guattari'nin öncülünün etkileri, insan vücudunu, daha geniş arzu ağlarına akan, merkezi ve sınırsız bir varlık olarak anlamaktır; organlara, hücrelere ve tahriklere bölünebilen insan vücudunun kendisi, büyük bedensel organizmada veya sosyal bedenin çokluğunda bir element veya 'organdır'. Burada Deleuze ve Guattari, parçalanmış bedeni Lacan'da olduğu gibi, kayıp bir bütünle ilişkili olarak kırılmış parçaların negatif bir görüntüsü olarak görmüyor, bunun yerine vücudun kendi dışından akması ve yeni bağlantılar kurması için pozitif bir potansiyel olarak görüyor"* (Herzogewrath, 2010, s:31).

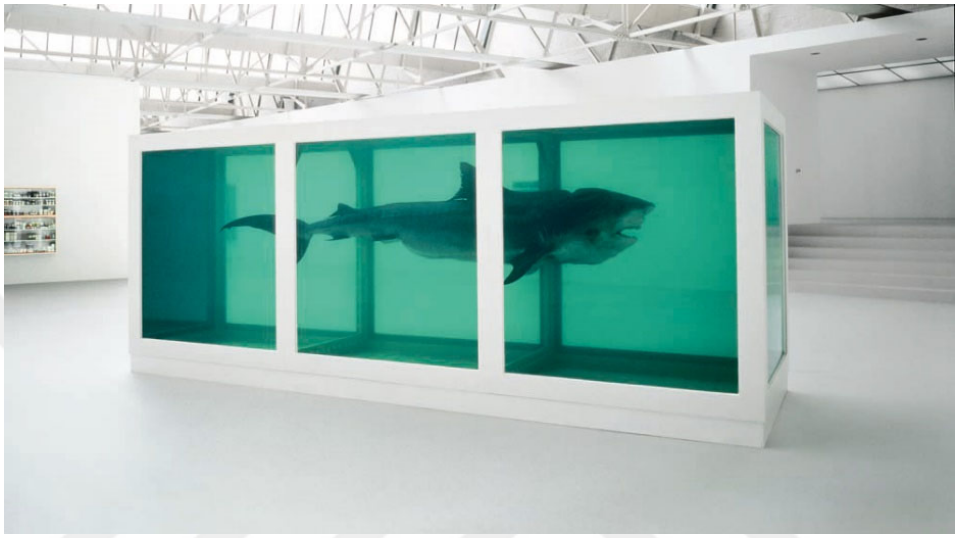


Resim 54: Marc Quinn, 'Alison Lapper Pregnant', 2005.
(Kaynak: https://ablersite.org/2011/05/24/alison-lapper-pregnant/)

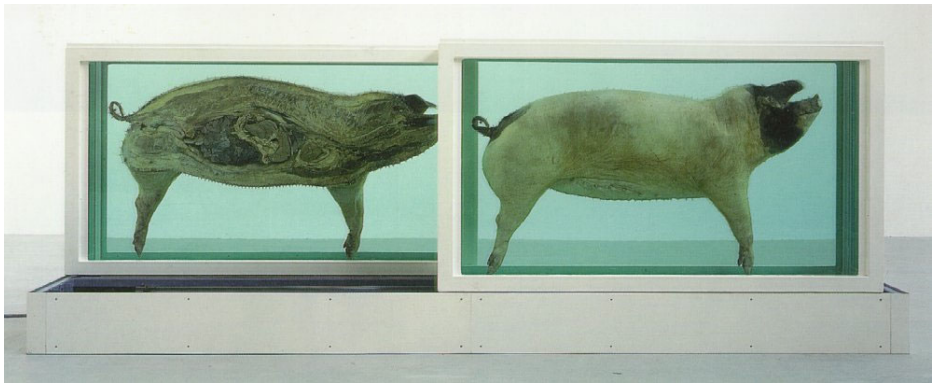
Sanatçının beden üzerine gerçekleştirdiği ve vücudun eksik parçalarını vurgulayarak oluşturduğu bir diğer eser ise 2005 yılında Londra'da yer alan Trafalgar Meydanında sergilenmeye başlanan '*Alison Lapper Pregnant*' adlı heykelidir. Sakatlık, bedensel eksiklik ve güzellik gibi kavramlara meydan okuyan Quinn, oldukça modern bir heykel üretmiştir. Ayrıca sanatçının bu çalışması ile kamusal alan içerisinde neyin heykel veya anıt olabileceği konularına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Engelli ve hamile sanatçı Alison Lapper'in beyaz mermerden oyulmuş 3,55 metre yükseklikteki, 13 ton ağırlığındaki bu heykel alışılagelmiş estetik heykel düşüncesini bozguna uğratmıştır. 'Öteki'ni tanımlamada konusunda görmezden gelinen veya rahatsızlık duyulanı insanların gözleri önüne koyup teşhir eden sanatçının eseri, hem bedenin eksikliği hem de alışılmışın dışındaki görünüşüyle oldukça tekinsiz bir heykeldir. 'Alison Lapper Pregnant' Londra Trafalgar Meydanı'ndaki dördüncü kaideye 2005 yılında konulmuş insanları rahatsız eden görüntüsüyle üzerinde oldukça konuşulan bir heykel olmuştur. Meydanda yer alan diğer üç heykel İngiliz tarihi açısından önemli işler yapan bireyleri anlatan heykelleri oluşturmaktadır. Bu heykeller sırasıyla Sir Henry Havelock, George Augustus Frederick ve Charles James Napier'e aittir. Meydanda yer alan tüm heykeller erkek olmakla birlikte İngiliz tarihi üzerinde etkisi olan kişilerdir. Dördüncü kaideye yerleştirilen Quinn'e ait engelli kadın heykeli ise diğer heykellerin arasında oldukça sıra dışı bir görünüm sayesinde ironik olarak en seçkin heykel durumuna gelmiştir. Quinn'in heykeli halka açık bir şekilde engelli bir vücudun biçimini kutlamayı amaçlamıştır. Heykel hem bulunduğu konum itibariyle hem de bedensel eksikliğin vurgulanmasıyla tekinsizlikle ilişkilendirilebilmektedir.

Mekân içerisindeki müdahalelerle veya doğrudan izleyicinin karşısına çıkan eserler bazı durumlarda ürkütücü bir konuma yerleşebilmektedir. Damien Hirst'in '*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*' (1991), '*Away from the Flock*' (1994), '*Isolated Elements Swimming in the Same Direction for the Purposes of Understanding*' (1991), '*This little piggy went to market, this little piggy stayed at home*' (1996) gibi enstalasyonları gerçeğin kendisini izleyicilerine sanat eseri şeklinde sunulmuştur. Hayvanların çürümemesi için kullanılan formelheti ve cam vitrinler, doğrudan bir sanat eseri olarak görülmektedir. O'nun eserlerinin estetik deneyimi sınırları zorlamakta, muğlaklaştırmakta ve kafa karıştırıcı bir durum sergilemektedir. Yaşam ve ölüm arasındaki sürece vurgu yapan Hirst'in çalışmaları

yabancılaşmamızı ve ölümümüzü tartışmak için kullandığımız ironilerle doludur. Sanatçının tanıdık eserleri arasında ölüm ile askıya alınmış hayvanlar ve bazen de hayvan parçaları bulunmaktadır. Tesadüflerin farklı enerjisine dikkat çeken sanatçının Jeff Koons'un çalışmalarından etkilendiği gözlemlenebilmektedir. Sanatın ve gerçeğin sembolü olarak görülmeye başlayan sanatçının çalışmaları, izleyiciler dünyasında sıradan şeylerin güzel görünmek için mekânı nasıl kullandığı üzerinde durmaktadır.



Resim 55: Damien Hirst, 'The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living',1991. (Kaynak: https://www.saatchigallery.com/aipe/damien_hirst.htm).



Resim 56: Damien Hirst, 'This little piggy went to market, this little piggy stayed at home' (1996). (Kaynak: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/damien_hirst_10.htm).

Evrensel bir dil oluşturması nedeniyle hem sanat yaratma aracı hemde belgeleme aracı olarak kullanılan fotoğraf, bu iki amacın birleşmesiyle farklı temsil biçimleri üretmiş, diğer sanat alanları arasında kendisine ayrı bir kazandırmıştır. Günümüz çağdaş sanatında fotoğraf kendi sınırlarını aşmakta ve diğer disiplinlerle

birlikte kullanılmaya başlanmıştır. Bu alanlardan biri olan enstalasyon, günümüz sanat pratiklerinde içerisinde fotoğrafta kullanılmaya başlandığı bir sanatsal ifade biçimidir.



Resim 57: Damien Hirst, 'God Knows Alone', 2007.
(Kaynak: http://damienhirst.com/god-alone-knows).

Sanatçının sergilediği kadavraların sunumu izleyene gösterilen şeyin et düzeyine indirgenmesi biçiminde ortaya çıkmaktadır. Hayvana ait et parçalarının doğrudan ölümle ilişkilendirilmesi ve parçalanmışlığın şiddeti izleyici tarafından deneyimlendiği sürece tekinsizlik etkisini arttmıştır. Hayvan kadavralarının günümüz sanat anlayışı içerisinde açıkça sergilenir hale gelmesi, sanatçının hazır malzemelerle ölüm arasındaki tekinsiz ilişkinin doğasını yansıtmaktadır.

"*Nesne ve mekânların durumunu açıklamak, bulunduğu durum ile ilgili farklı anlamlar ifade eden nesne-mekân ilişkini tanımlamak amacıyla Ünlü Fransız düşünür Michel Foucault tarafından kullanılan "Heterotopya" kavramı özellikle aynalar ile ilişkilendirilmiştir. Foucault, konuşmasında heterotopyaları örneklendirirken aynalardan bahseder. Aynalar bir mekânsız mekân oldukları için birer ütopyadır; kendimizi gördüğümüz o yer aslında yoktur, orada olduğumuz yerde yokuzdur. Fakat aynalar gerçek dünyada var oldukları için aynı zamanda birer heterotopyadır. Aynalar, bu noktada işgal ettiğimiz pozisyona dair yansıtma yoluyla bir karşıt hareket ortaya koyarlar"* (Mutlu, 2014: s.3).

Fotoğrafın toplumu yansıtan ve aynı zamanda topluma çevrilen ayna görevi hem heteretopya kavramı ile hemde tekinsiz kavramı içerisinde çift kavramı ile ilişkili olabilmektedir. Hem mekânsal hemde düşünsel olarak heteretopya, sanatsal alan

içerisinde yeniden tanımlamayı, başka bir gözle değerlendirmeyi güncel sanatta ifade biçimi olmayı sürdürmektedir. Enstalasyon sanatında yaratılan karşı mekân ilişkisi içerisinde fotoğraf kullanımı yeni bir anlam ifade biçimi oluşturmaktadır.

"*Heterotopya kavramının, enstalasyon sanatının biçimine katkısı, daha önce bahsedildiği üzere, bu biçimin temel yapısında yatmaktadır. Yani, yaratılan 'karşı-mekân' içine dahil olan nesneler, 'hem yan yana hem de karşıtlık içinde' yeni bir anlam yaratacak biçimde bir arada kullanılırlar. Heterotopyalar, bir tek mutlak ve olumlu sonucu kabul etmezler, birden çok alternatif yolu ve anlamı içlerinde barındırırlar. Dolayısıyla bu, içeriklerinde farklı ögeleri barındırmalarının yanı sıra, katılımcılarının farklı yorumlarda bulunabilmesine de olanak sağlar"* (Uysal, 2014: s.103).

Enstalasyon sanatının tam olarak anlamını bulabilmesi için izleyici ile etkileşimde olması gerekmektedir. Kendisine bakılan özne tarafından farklı anlam ve yorumlaramaların bir bütün yaratacak şekilde düzenlenmesi enstalasyon sanatını biçimlendiren önemli etkenlerden birisidir. Dolayısıyla enstalasyon, hem heteretopya kavramının bir karşılığı hemde diğer sanat disiplinleriyle etkileşim içerisinde olan bir sanattır. Ayrıca fotoğraf sanatı da enstalasyon sanatı bağlamında günümüz eserlerinde etkili bir şekilde kullanılmakta ve izleyiciyi etkilemektedir.

Hollandalı fotoğrafçı Erik Kessels, bireyin gündelik yaşam içerisinde sosyal medyada yer alan görüntüler aracılığıyla nasıl bir bombardımana tutulduğunu, görüntülerin her yerimizi nasıl sardığını gösteren '*24 Hour Photo Installation*' adlı enstalasyon çalışmasıyla izleyicide bıraktığı boğulma hissi ile oldukça tekinsiz bir deneyim sunar. Görüntü dağı içerisinden geçmeye teşvik edilen ve kişisel anıların hem görülerek hem de üzerinde gezilerek dolaşılması oldukça farklı bir his uyandırmaktadır. Kessels internet üzerinden indirilmesi ücretsiz olan fotoğrafları bir günlük süre içerisinde sosyal medya platformlarından (Flick, Facebook ve Google) indirmiş ve bu görsellerin tümünü fiziksel olarak baskısını alarak kişilere özel olan fotoğrafların nasıl kamuya dönüştüğünü göstermeye çalışmıştır. İnternet üzerinde deneyimlenen fotoğrafik bakış sadece görme edimiyle ilişkili iken izleyicilerde oluşan etki, bu fotoğrafların fiziksel olarak basılıp hem görme hem dokunma hem de

üzerlerinde yürüme şeklinde gelişinde şaşırtıcı bir hal almıştır. Başkalarının sahip olduğu milyarlarca fotoğraf arasında anıların deneyimlenemeyeceğini gösteren sanatçı için asıl referans noktası bu fotoğraflar arasında kaybolma ve boğulma hissi olmuştur.



Resim 58: Erik Kessels, '24 Hour Photo Installation', 2011.
(Kaynak: https://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/11/picture-of-the-day-24-hours-of-flickr-photographs/248495/).



Resim 59: Erik Kessels, '24 Hour Photo Installation', 2011.
(Kaynak: https://frieze.com/article/critics-guide-dusseldorf-cologne-0?language=en).

Farklı bir açıdan bakıldığında belki de yıllarca biriktirilmiş anıların bir yığını gibi duran bu enstalasyon sadece kısacık bir zaman aralığında internetten indirilmiş, basılmış ve gerçeğin yaşam içerisinden alınan bir kanıtı gibi değil de bir çöp yığını gibi kullanılmıştır. İzleyici alışılmışın dışında gerçekleşen fotoğrafik bir sergileme yöntemi ile karşılaşmış, kendisini bu yığın içerisinde kaybetmiş ve fotoğrafın sınırını aşarak tekinsiz bir deneyim edinmiştir. İzleyicinin fotoğraflarla olan ilişkisini sorgulayan ve fotoğrafı bir yığın haline getiren sanatçı, fotoğraflar içerisinde bireyin kaybolmasını kolaylaştırırken fotoğrafa bakış açımızı zorlaştırmaktadır. "Sanat

yapıtının sanki üzerimize geldiğini hissederiz, öyle ki orada bir şeyin algılandığını hissetmemiz, izleme deneyimi içinde bir çeşit iz bırakır. Zaman zaman bu duygu öyle bir hal alır ki kendimizi sanat yapıtıyla özdeşleştirir, onu sömürgeleştirir ya da kendimize mal ederiz. Karşılaşmanın, biri izleyiciye (izleyicinin duygulanım yaşamının içine), diğeri nesneye (sanat yapıtının derinliklerine) doğru ilerleyen bu iki ayrı yönergesi, sanat yapıtına verilen her tür duygulanım tepkisini içerir" (Bolla, 2012: s.34).

İKİNCİ BÖLÜM

2. FOTOĞRAFTA TEKİNSİZLİK

Gerçek olan ile gerçek olmayan arasındaki sınırların muğlaklaşması tekinsiz bir deneyimi açığa çıkarmaktadır. Mekân ve nesne arasındaki sınırların kalkması öznenin bilinç dünyasında korku ve kaygının belirmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla sanat hem gerçek olanla hem de gerçek olmayanla sürekli ilişki içerisinde yer almaktadır. Bu durum kurgusal olanla gündelik hayat arasındaki tekinsiz hislerinin ayrılmasında önemli bir etkiyi ifade etmektedir. Yeni bir pozitivizme destek olarak ortaya çıktığını düşündüğümüzde fotoğraf tekinsiz bir fenomen şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Dahası fotoğrafın gerçekliği sahnelenen hayali yenilikle kaydetme kapasitesini bir araya getirdiğimizde ortaya çıkan çatışma gerçek ve kurgu arasında asılı kalmaktadır. Bu paradoks tekinsizlik hissi veren ve huzursuzluk duygusunu taşıyan güçlü bir görsel gerçekliği yansıtmaktadır. Freud, tekinsiz bir deneyimi meydana getirebilmek için literatürde yer alan birçok temaya değinirken ölüm temasında da bahsetmektedir. Ölüm fikri bize tanıdık gelmektedir fakat aynı zamanda bizi korkutmaktadır.

"*Fotoğraf, geleceği ölüm olduğu bilinen bir imgenin geçmişteki anıştırmasıdır. Çoğaltıldığı zaman bile imgenin her seferinde yeni bir şimdi'ye ve yeni bir burada'ya dönüştüğü, ama asla tümüyle şimdi ve burada olmadığı bir mekândır fotoğrafın mekânı; Adorno ile Benjamin'in ortaya attıkları bir sözcükle, fantazmagorik'tir. Bu, fotoğrafın ne gerçeklik ne fantazma olduğu, ikisi arası bir yerde salındığı, perdenin ardından bakılan görüntünün sonsuza değin siluet olarak kaldığı anlamına gelir"* (Sayın, 2003: s.82).

Tekinsiz kavramı dolayısıyla korkutucu olanla bağlantılıdır ancak bu korku fotoğraf açısından kışkırtılabilir. İzleyiciye ölüm örneği üzerinden bir yaklaşımda bulunulduğunda sonuç olarak korku tepkisini tetikleyebilir ama tekinsiz olmayabilir. Ölüm korkusunun bize hala aşina olduğu gerçeği tekinsizlik hissini bağlamaktadır ve alışkanlık ile ortaya çıkan durum huzursuz bir deneyim üretmemektedir.

Fotoğrafın içerisinde yer alan birçok unsur, nesne veya mekân Freud'un 'Uncanny' makalesinde geçen temalarla bağlantılı olmakla birlikte tekinsiz etkinin artmasına da yardımcı olmaktadır. Fotoğrafta kullanılan siyah tonlamalar, gölgeler ise içgüdüsel olarak karanlığa dair korkumuzu tetiklemektedir. Aynı zamanda fotoğrafta kullanılan nesneler bu etkiyi arttırmaktadır. Aynı zamanda çift kavramı da tekinsizlik duygularını başarılı bir şekilde uyarlanabilmektedir. Fotoğrafın içerisinde tekrar eden, çoğaltılarak oluşturulan veya yansıyan/yansıtan nesneler izleyicide rahatsızlık ve kafa karışıklığına sebep olmaktadır. Çift kavramı ölümle ilgili bastırılmış duygularımızı ortaya çıkarmaktadır. Dolayısıyla tekinsiz görüntü bireyin yaşadığı dünyada her an karşısına çıkabilecek bir durumda yer almaktadır. "Tüm fotoğraflar doğal olarak tekinsizdir, ancak çoğu izleyicinin bunu net bir şekilde gerçekleştirebilmesi için bazı görsel tetikleyicilerin yerine getirilmesi gerekir. Freud'un daha önce tartışılan teorilerinin çoğu, böyle bir aydınlanmayı tetiklemek için bir fotoğraf içinde görsel olarak oluşturulabilir" (Johnston, 2011: s.11).

Fotoğraf bu nedenle, burada ve orada, geçmiş ve şimdiki, tanıdık ve tanıdık olmayan, kurgusal olanın ve gerçeğin bulanıklaşmasıyla tekinsizleşmektedir. Fotoğraf, geçmişin ve şimdiki zamanın, öteki ile kendinin gerçeklik ve kurgunun karmaşık bir etkisiyle birlikte karşımıza çıkmaktadır. Modern sanatlar içerisinde yer alan akımların çoğu gerçeklik algısını bir şekilde izleyicisi ile buluşturarak bu algıyı yönetmiştir. Modern sanatın bu gerçeklik algısı çağdaş sanatta değişime uğramış ve kurgulanan bir metin olarak görülmüştür. Gerçeği temsil etme biçimlerindeki bu değişikler kurgulanarak metin gibi düzenlenmiştir. On dokuzuncu yüzyıl içerisinde yaşanan endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin yaratmış olduğu etkiler, toplumsal modernleşme ile birlikte sanatsal içeriğinde değişime uğratmıştır. İzlenimcilerin gündelik yaşam içerisinde bireyin dünyayı gördüğü ve duyduğu gibi resmetmesi yeni bir bakış açısını getirmiştir. Ardından Fovist ve Kübist sanatçılar renk ve biçimleri bu bakış açısının dışında hayatın sanatta doğrudan yansımayacağı görüşlere çevirmiştir. Savaş ve saldırganlık ruhunu aklın iflası ve insanın makineleşmesi şeklinde gören Dadacılar, bu yıkıcı duyguları ifade edebilmek için sanatta doğaçlama ve farklı teknikleri denemişlerdir. Dadacıların sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu anti-sanat anlayışı ile bağdaşmaktadır. Gerçeküstücülerin Freud'a olan ilgisi bilinçaltı, cinsellik ve rüyalar hakkındaki çalışmalarıyla artarken, bu kavramları

kullanarak ürettikleri çalışmaları izleyicide bastırılmış duyguları ortaya çıkartmaktadır. İzleyicisi üzerinde herhangi bir sorumluluğu bulunmayan ve biçim bozucu bir yaklaşım sergileyen dışavurumcular, sezgi gücüne bağlı bir etkileşim içinde olmuşlardır. Soyut resmin nesneyi ortadan kaldırması tuvalde görünenin artık bir resim değil bir olay olduğu gerçeğini göstermektedir. Kavramlar ile gerçekliğin sorgulanmaya başlandığı kavramsal sanat anlayışı sanatsal üretime yeni bir bakış getirmiştir. Dolayısıyla gerçekliklerin ifade ediliş biçimine getirilen yeni yorumlar, gerçeklik kavramını sorgular niteliktedir. Gerçekliğin şekillenmesinde etkili olan önerilerin bu akımlar içerisinde şekil aldığını ve günümüz görsel kültürünü etkilediği görülmektedir. Sosyal, kültürel, endüstriyel ve teknolojik gelişmelerin içerisinde sanatta görme ve gerçeklik kavramları ile doğrudan ilişkilisi olan fotoğraf, günümüzde sanat içerisinde yer alan tüm disiplinler içerisinde kullanılmıştır.

İcat edildiği ve yaygınlaşmaya başladığı on dokuzuncu yüzyıl boyunca devam eden görsel kültür üzerindeki etkisi düşünüldüğünde fotoğraf, sanat dünyasına oldukça etkili bir giriş yapmıştır. Resim sanatının konumunu sarsmakla kalmamış aynı zamanda görüntü üzerindeki hâkimiyetiyle başka bir bakış dünyanın kapısını aralamıştır. Fotoğraf içerisinde yer alan her nesnenin zamansal ve mekânsal olarak sabitlenmesi bireyin yaşam ve doğa ile ilişkilerinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. "Fotoğraf yalnızca doğayla ve doğa üzerine farklı bir ilişkinin sinyallerini vermekle kalmaz aynı zamanda etrafımızdaki dünyayı düzenleme ve yapılandırma şeklimizde de bir güç anlayışına epeyce seslenir" (Clarke, 2017: s.14). Fotoğrafın doğa ve kültür ile olan bağları aynı zamanda fotoğrafın kendi dışına çıkan bir şeye dönüşümünü gerçekleştirmiştir. Nitekim Nicholas Royle fotoğraf aracılığıyla çekilen görüntünün kendi varlığının dışında bir yansıması olarak görülebileceğini düşünürken bunu '*ekstra*' kelimesiyle karşılamaktadır. "Ekstra 'kendi içinde' başlangıcından beri daima çifttir" (Royle, 2004: s.81). Fotoğrafın bu çift olma durumu ve ölüm ile doğrudan ilişkisi medyumu tekinsiz bir şekilde görmemize olanak sağlamıştır.

Fotoğrafın tekinsiz ile olan ilişkisi günümüz fotoğraf yazılarında ve araştırmalarında sıkça karşılaştığımız Roland Barthes'ın '*Camera Lucida*' adlı kitabında yer almaktadır. Fotoğrafa bakışı *studium/punctum* kavramlarıyla açıklayan Barthes şöyle devam etmektedir;

"*En azından ilk anda 'çalışma' anlamına değilse de, bir şeye uygulama, insan için bir tat, genel, hevesli, ama tabi ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir studium… Biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım studium'da vardır) katılırım. İkinci öğe studium'u kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (studium alanına egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öğe sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır. Bu yarayı anlatan Latince bir sözcük vardır… Hem bu sözcük delme kavramına gönderme yapıyor, hemde sözünü ettiğim fotoğraflar aslında delinmiş, hatta bu hassas uçlarla delik deşik olmuşlar; bu izler, bu yaralar, kesinlikle birer noktadır. O halde studium'u bozacak olan bu ikinci öğeye punctum demeliyim… Bir fotoğrafın punctum'u beni delen (ama aynı zamanda beni bereleyen, bana acı veren) o kazadır"* (Barthes, 2014: s.39-40).

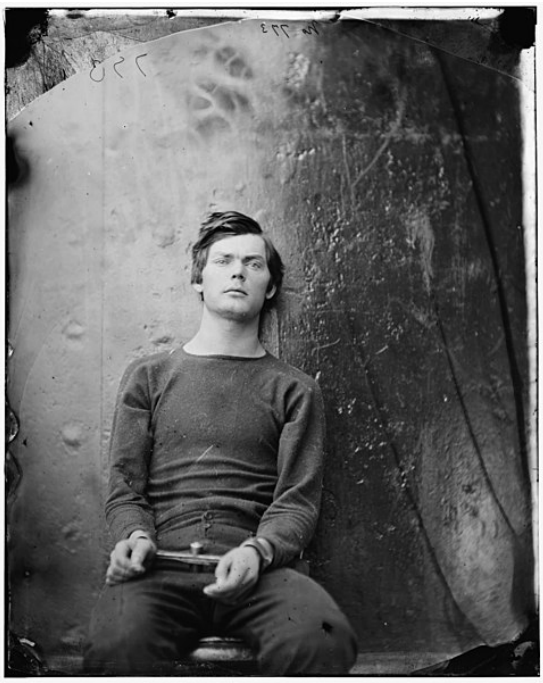
Studim ve Punctum fotoğrafik imge içerisinde birlikte yan yana görünürken birbirini tamamlayan bir zıtlar bütünüdür. Tekinsiz'in kelime anlamından doğan 'heimlich' ve 'unheimlich' gibidir. "Kişi, *punctum*'u *studium*'un varlığı olmadan hissedemez; *punctum, studium*'un egemenliğini kıran şeydir" (Elkins, 2019: s.209). Dolayısıyla kendi içinde zıddıyla bir bütün gibi görünümü veren Barthes'ın imge üzerine söylediği punctum ve studium aynı zamanda tekinsiz kavramının açıklanmasında yer alan tanıma benzerlik göstermektedir. Fotoğafik imgenin okunmasında ve yorumlanmasında Barthes için önemli anahtar kavramlar olan *studium* ve *punctum*, Benjamin ve Sontag'ın çalışmalarına paralel şekilde görünse de topluma ait görüntülere yöneliktir. "Kodlanmış, kültürel ve ideolojik görüntüler çoğulluğunu fotoğraflardaki nazik bir ilgi deneyi olarak studium adını veren Barthes'ın bu terimi, kodlanmamış bir detay olarak izleyiciyi beklenmedik bir biçimde dürten ve yaralayan punctum kavramıyla tezat bir ilişkidedir" (Elkins, 2019: s.26).

Canlı/cansız figürlerin birbiri içine geçmesi, birbirine karışması hem travmatik ve erotik sahneleri yinelerken hem de arzunun ve ölümün görüntüsünü sunmuştur. Foster, gerçeküstü ile tekinsiz arasındaki ilişkiyi farklı bir açıdan incelemiştir:

"*Gerçeküstü ile tekinsizin kesişimi burada son derece anlamlı olacaktır; zira poupée'lerin esin kaynaklarından biri de Freud'un 'Tekinsiz'de uzun uzadıya tartıştığı*

E.T.A. Hoffman hikâyesi 'The Sandman'in opera versiyonu olmuştur. Ancak poupée'ler tekinsizin daha az göz önünde olan yanlarını devreye sokar... Kısaca Bellmer de kendini, zoraki güzellik ve sarsıntılı kimliğe adamıştır ve bu ideallerin zorlukları, yani erkek öznenin psişik parçalanışının (sarsıntısal kimliğinin), dişi imgenin fiziksel parçalanışına (zoraki güzelliğine) bağlı olabilmesi, birinin vecde gelmesinin ötekinin dağılmasına bedel olabildiği, belkide en çok onun yapıtlarında görülür" (Foster, 2011: s.130).

Foster'ın tartıştığı gerçeküstü ve tekinsiz arasındaki ilişki gerçeküstü nesnelerin özellikle canlı/cansız mankenlerin tekinsiz noktalarını ele almıştır. Hans Bellmer'ın *poupée* (bebekleri)'leri zıtlıkların buluştuğu noktada bir araya gelmiş ve bu zıtlığı Foster '*tekinsizliğin punctum*'u olarak tanımlamıştır. "Hem erotojenik hem de parçalanmış bir bedeni akla getiren figürleri, hem masum oyunları hem de sadomazoşistçe saldırganlıkların olduğu sahneler…" (Foster, 2011: s.130) olarak gören Foster bu zıtlığı belirtmiştir. Foster ayrıca tekinsizlikle ilişkili olarak gördüğü Roland Barthes'ın fotoğraf kuramını üstü örtük bir şekilde gerçeküstücü olarak görmektedir. "Fotoğraf iki şekilde ölüm dürtüsünün mantığına işaret ederdi: Şokuyla (Barthes'a göre fotoğrafın ya da pozun *punctum*'u, yani dikeni ya da yarasıyla) ve zamanıyla (bu da fotoğrafın gelecekteki evveli olacaktır)" (Foster, 2011: s.56).



Resim 60: Alexander Gardner, 'Lewis Payne', 1865.
(Kaynak: https://mashable.com/2016/06/11/lincoln-conspirators/).

Fotoğraftaki zamansal boyuta karşı yapılmak istenen bu yeni vurgu biçimi, ölümü yas ve matem arasındaki ince çizgide gezen ilişki çerçevesinde sürekli değinilen bir tema olsa da Barthes için önemli bir yere sahiptir. Barthes, portre ve fotoğrafın ölümle olan ilişkisini Alexander Gardner tarafından çekilmiş bir fotoğrafla açıklık getirmiştir. Abraham Lincoln suikastında yer alan komploculardan biri olan Lewis Payne'e ait bir görüntü her anlamıyla çift etkiye sahip bir tekinsizliği ortaya koymaktadır. Barthes şöyle der; "Fotoğraf fena sayılmaz; gençte öyle: bu *studium*'dur. Punctum ise şudur: O *ölecek. Bu olacak* ile *bu vardı*'yı aynı anda okuyorum" (Barthes, 2014: s.113). "*Il est mort et il va mourir*" 'o ölü ve ölmek üzere' ve "*Que le sujet en soit deja mort ou noni toute photographie est cette catastrophe*" bu olacaktı ve oldu; ölümün tehlikeye attığı bir geleceği korkuyla gözlemliyorum" (Yacavone, 2015: s.163). Gelecekte olası muhtemel ölümün geçmiş varlığı Barthes'ında bahsettiği korkuyla birleşerek her fotoğrafı tekinsiz bir imge durumuna getirmektedir.

Fotoğrafik görüntünün belirli sınırlar içerisinde hapsedilmiş olması, çekildiği zamana ait gerçekliği yansıtması dolayısıyla yüzeyindeki katmana işaret etmektedir. Fotoğrafın varlığı şimdiki zamanı ve mekânı tek bir yüzeyde buluşturarak fiziksel mekânı işgal etmektedir. Nitekim bu işgal etme eylemi geçmişin gerçekliği üzerine kurulu olduğu için doğanın tekinsiz görüntülerini içerisinde barındırmaktadır. Şimdi ve burada olan geçmişe dahil olmuş, bu sınırın bulanıklığı sonucunda görünen hayaletimsi özne bakışımızı etkilemiştir. Geçmiş ve şimdi arasında yaşanan bu muğlak an, yaşanan anın içindekilerle gerçekleşen bir mesafe deneyimidir. Fotoğrafik görüntü içerisinde yer alan bakışlar doğrudan öznenin bakışına karşılık verirken bu mesafe deneyimi tekinsiz bir his uyandırmaktadır. Olağandışı bakışı da içerisine alan ve huzursuz bir etki meydana getiren tekinsiz his sadece bakış ile değil Barthes'ın vurguladığı gibi onun görmediği fakat ona görünen nesnelerinde varlığı ile de ilişki içerisindedir. Barthes örnek olarak James Van Der Zee'nin 1926 yılında çekmiş olduğu '*Aile Portresi*' adlı fotoğrafa başvurur. Fotoğrafın üzerinde bir gezintiye çıkan Barthes, punctum ile ilgili olarak onu delen nesnenin bağcıklı ayakkabılar olduğunu dile getirmiştir. Barthes ardından Lewis Hine'ın 1924 yılında fotoğrafladığı '*Bir Kurumdaki Özürlü Çocuklar*' fotoğrafına geçerek şöyle söyler; "…tüm bilgiyi, tüm kültürü dışlıyor… Yalnızca küçük çocuğun kocaman Danton yakasını, kızın parmak sargısını görüyorum…" (Barthes, 2014: s.66).

Fotoğrafik imgenin bu denli güçlü bir şekilde devam etmesi, fotoğrafın icadının ilk dönemlerinde ve Victoria döneminde rastlanan ruh fotoğrafçılığında, başsız insan portrelerinde, post mortem (ölüm sonrası) fotoğraflarında, insan bedeninin dengesiz ve dönüştürücü bir şekilde görüntülendiği on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki hileci fotoğraflarda sıklıkla görülmüştür. Bu tür imgelerin insan vücudu üzerinde şekillenen biçimleriyle fotoğrafa bakan izleyiciyi kurgusal düzenlenmeleriyle şaşırttığı gözlemlenebilmektedir. Modern fotoğrafta yer alan bu imgeler zengin bir görselleştirme alanı olarak karşımıza çıkarken, izleyiciyi hem zaman ve hafıza boyutuna çekmekte hem de izleyicide tekinsizlik hissi uyandıracak görüntüler oluşturmaktadır.

2.1. XIX. YÜZYIL FOTOĞRAF SANATINDA TEKİNSİZLİK

19. yüzyılın ilk çeyreğinden sonra gerçekleşen görüntü üretim çalışmaları ve insanların yoğun bir şekilde artan görüntünün sabitlenmesi üzerine duyduğu isteğin hareketliliği dünyanın görsel ve mekânsal sunumunda önemli değişikliklerin oluşmasında etkili olmuştur. İnsanların doğada yer alan biçimlerin görünüşlerini ve kendilerine ait görünümlerini yakalama ve onları yeni bir bağlama taşıma istekleri fotoğrafın icadından sonraki süreçle paralel bir şekilde artış göstermiştir. Görmeyle ilgili alışkanlıklara yeni bir boyut kazandıran fotoğraf doğanın sadık bir kopyası olarak görülmüştür. Fotoğraf sanatçılar içinse doğayı daha keskin ve net olarak görmenin bir aracı haline gelmiştir. İcat edilmesinden kısa bir süre sonra toplumsal alan içerisinde farklı alanlarda kullanılmaya başlanan fotoğraf zaman ve mekân anlayışımıza ayrı bir soluk getirerek modern bir deneyim kazandırmış, benlik döneminin inşasında etkili bir biçimde kullanılmıştır. Fotoğrafın erken dönemi aynı zamanda bilimle, ticaretle ve sanatla şekillenen tartışmaların yaşandığı bir dönemdir. Nitekim fotoğraf aracılığıyla görüntülerin mekanik olarak tekrarlanması teknik bir cihazın çalışması sonucuna bağlanmış ve ışığın duyarlı bir yüzeye geçişiyle oluşan doğanın kopyası imge oluşumunun temelini oluşturmuştur.

E.T.A. Hoffmann'ın Sandman adlı korku öyküsü, yetişkinlerin çocukları uyumalarını sağlamak için anlattıkları yarı efsanevi ve çocukların gözlerine bir avuç kum bırakan bir figürdür. Freud tekinsizliği öyküde kullanılan 'birinin gözünden

çalınma fikri' (Freud, 1919: s.7) ile ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla tekinsiz kavramına ait hissin doğrudan Sandman figürüne bağlı olduğu ve birinin gözlerinden soyulma fikriyle paralellik gösterdiği tahmin edilmektedir. Tekinsiz kavramının açıklanmasında Jentsch'e ait entelektüel belirsizlik meselesinin burada gerçekleşen görme olayı arasındaki etki ile bir ilişkisi bulunmamaktadır. Fransa'da geliştirilen daquerreotype'den günümüze kameranın bırakmış olduğu görüntü izinin yaşattığı benzer bir korku fotoğraf ile bağlantılı olmuştur. Fotoğraf belleğimizi ve gözlerimizi değiştiren, kendimizi ve doğada var olan biçimleri hatırlatan ve görme yeteneğimiz üzerinde duran sonradan eklemlenmiş tehdit edici bir biçiminde algılanmıştır. İzleyici ister fotoğrafa baksın isterse de merceğe sonuçta izleyicinin görüntü üzerindeki izlenimi hep ötekinin yerinden olacaktır. Bu gündelik alışkanlık bize her zaman tanıdık olarak gelse de güçlü bir tuhaflık hissini çağrıştırmaktadır. Tekinsizlik, görüntü üzerinde görülen uygun olmayan, kararsız ve belirsiz görsel kaynakların oluşturulma aşamasında (kayıt, aktarım ve iletişim) ortaya çıkmaktadır. Daquerreotype'a yer alan öznelerin canlılığı ve doğallığının yaratmış olduğu etki onlara bakan kişiler tarafından tedirgin edici olarak görülmüştür.

19. yüzyıl içerisinde görüntü üretimi ve dünyanın temsili arasında hızlı bir şekilde gerçekleşen fotoğraf porteleri etkili bir tekinsizlik hissi yaratmıştır. Bu yüzyıl içerisinde üretilen tekinsiz görüntüleri kronolojik açıdan incelediğimizde ilk olarak '*Post mortem fotoğraf*', William H. Mumler tarafından üretilen '*ruh fotoğrafları*', Charles Eisenmann'ın '*ucube fotoğrafları*', Victoria dönemi '*başsız insan portreleri*' ve '*foto manipülasyonlar*', Hannah Maynard'ın fotoğrafları ve William Hope'un ruh fotoğrafları önemli tekinsiz görüntüler arasında yer almaktadır. Tüm bu fotoğrafik görüntüler tekinsiz görsel izleri keşfe doğru çıkılan bir yolculuğa benzemektedir.

Bu dönem fotoğraflarında sıklıkla görülen sentetik yüz ifadesinin biçimi modelin uzun süre hareketsiz olarak durmasıyla elde edilebilmektedir. Fotoğraflara bakan insanların üzerinde bıraktığı etkinin nedeni bu sentetik etki olmuştur. Fotoğraf üretimi süreci, uzun pozlama süreci boyunca fotoğrafı çekilen bireyi bir imgeye dönüştürmektedir. Dolayısıyla fotoğrafın oluşumuna etki eden uzun pozlamanın yaratmış olduğu bulanıklıklar fotoğraftaki zaman akışını ve zamanın geçişini tanımlamaktadır. Fotoğraf yüzeyi ile doğrudan ilişkili olan zaman kavramı ise

fotoğrafı çekilen kişinin yaşamına dair anıları yeniden canlandırmaktadır. Geçmişte var olmuş ve günümüze kadar gelmiş olan bu anı, şimdi izleyicide belleğin akışıyla var olmaktadır. Geçmişin şimdide var olması fotoğrafa bakan kişi için artık bir matem ve anma havası yaratır. Fotoğraf üzerindeki bu teselli nesnesini Freud'un *matem çabası* adını verdiği kavram ile paralel gören Esther şöyle devam eder; "Matem dönemi sırasında gerçekleşen, öznenin sevdiği bir kişinin ebediyen yok olduğu ve öznenin hayatta kalmak için artık hislerini bir başka kişi ya da şeye çevirmesinin gerektiğine dair bir süreçtir" (Esther, 2019: s.106-107). Freud'un matem çabası özellikle fotoğrafın icat edildiği tarihten itibaren sürekli gelişen imge üretimi neticesinde toplumun birçok alanında karşılık bulmuştur. Özellikle on dokuzuncu yüzyılın ortasından başlayarak sonlarına doğru devam eden tarihsel dönemde sıklıkla karşılaşılan post mortem fotoğraf, ölümü çağrıştırması ve canlı/cansız birlikteliğinin vurgulandığı en tekinsiz görüntüleri oluşturmaktadır. Kelime anlamı Latince '*post*' (arkasında, ardında ve sonra) ve '*mors*' (ceset, ölüm) (Kabaağaç ve Alova, 1995: s.374:458) kavramlarının birleşimi şeklinde ifade edilen post mortem fotoğraf, genel anlamda sevilen aile bireylerinin hayatının tanımlandığı ve onların ölüm ile ilgili olarak cesetlerinin görüntülendiği kültürü göstermektedir. Ölüm sonrası fotoğrafları 19. Yüzyılda yaygın bir biçimde kullanılmış ve bu fotoğrafların arkasına çoğunlukla ölümü tanımlayan yazılar veya etiketler eklenmiştir. Post mortem fotoğraflar, kaybedilen aile bireylerinin veya yakınlarının bu dünya da kalması için sakladıkları somut bir belge niteliğindedir. Ölen kişi arkasından tutulan yasa eşlik etmektedirler. "Post-mortem fotoğraflar ilk kez Viktorya döneminde İngiltere'de görülür. Daha sonra Avrupa'nın geri kalanına ve Amerika Birleşik Devletleri'ne yayılır. Bugün, ölülerin fotoğraflarını çekme pratiği negatif çağrışımlara sahipken, Viktorya çağında, onların anılarına gerçek bir saygı duruşunu temsil etmekteydi. Paradoksal olarak bu post-mortem fotoğraflar, bedeni çürümeden önce, 'ölünün',son 'yaşam resmini' elde etmek için bir şans sunmaktaydı" (Borgo, Licata, vd, 2015: s.104).



Resim 61: Alphonse Le Blondel, ‘Ölüm Sonrası’ (Postmortem, yak. 1850).
(Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/407012885043523135/?lp=true).

On dokuzuncu yüzyıl içerisinde ölüm kavramı, batıl inançların, yaşam güvenliğinin ve bireyin kaygılarının olduğu bir dönemi yansıtmaktadır. Toplumun ölümle doğrudan takıntı haline getirdiği bu durum yaşadığı dünyadan diğer dünyaya ölülerin geçişini sağlamak amacıyla yapılan birçok gelenek ve ritüeli beraberinde getirmiştir. İnsanların farklı sebeplerle dolayı yaşamını yitirmeleri genellikle yaşadıkları yerlerde ve evlerinde gerçekleştiği için, ölüm anında saatlerin durdurulması, aynaların kapatılması, perdelerin çizilmesi gibi gelenekler ölüye olan saygının temsilleri olarak görülmüştür. Ölüm esnasında olan olaylarla ilgili olarak ise Carl G. Jung *İnsan ve Sembolleri* adlı kitabında şöyle der: “Bir örnek, Büyük Frederick’in Sans Souci’daki sarayında kralın öldüğü an duran saattir. Bilinen örnekler, birisi öldüğünde kırılan aynalar ya da duvardan düşen tablolar, duygusal bir kriz yaşayan insanın yaşadığı evde oluşan çatlaklardır” (Jung, 2018: s.51). Ölülerin çiçeklerle süslendiği (çürüme kokusunu ortadan kaldırmak için) ve neredeyse tüm aile bireylerinin katıldığı bu kutsama, Victoria döneminin batıl inançlarını yansıtırken Amerika’da, Asya’da ve Avrupa’da ölümün gösterildiği cenaze fotoğraflarını kapsamaktadır.



Resim 62: Gustave Hotz, Post mortem fotoğraf, t.y.
(Kaynak: http://canyouactually.com/the-incredibly-bizarre-tradition-of-post-mortem-photography-from-the-victorian-era/).

Sanatın cansız insan bedenini temsil etme şekli fotoğrafın toplumsal düzeyde yaygınlaşmasıyla giderek artmıştır. Post mortem fotoğraflar heykel ve resim alanlarında konu olan ölü beden ile paralellik göstermektedir. Sanatlarda görülen ölü beden üzerine çalışmaların devamı niteliğinde olan Post mortem fotoğraflarda garip, oldukça ilginç ve rahatsız edici bir şekilde ölü ile birlikte poz veren aileler, uyuyor görünümündeki küçük çocuklar, çiçekler eşliğinde zarifçe gösterilen arkalarına yaslanmış insanlar bulunmaktadır. On dokuzuncu Avrupa'sında toplumu derinden etkileyen sanayi devrimi, aynı zamanda açlık, hastalık ve ölümü de beraberinde getirmiştir. Toplumu doğrudan etkileyen alt yapı yetersizlikleri kitlelerin salgın hastalıklarla kıvranmasına neden olmuştur. Difteri, kolera ve tifo gibi hastalıkların pençesinde yaşam mücadelesi veren insanoğlu için post mortem fotoğraf bir çeşit '*memento mori*' olmaya başlamıştır. Fotoğrafların çekildiği anı işaret eden uzun süreli pozlamanın yaratmış olduğu sentetik etki yaşayanları içerisine almış, ölünün hareketsiz duruşu bu etkiyi azaltarak görüntü yüzeyinde ölünün daha net görünmesine sebep olmuştur. Çekilen fotoğraflar ailelerin matem nesnesi olarak kartpostal haline de getirilmekte birlikte bazı fotoğrafların daha canlı görülmeleri için baskı sürecinde işlemler yapılmıştır. Özellikle Victoria döneminde kızıl hastalığı, kızamıkçık ve difteri gibi hastalıklar çocukların yaşam sürelerini doğrudan etkileyerek erken yaşta ölmelerine sebep olmuştur. Küçük yaşta hayatını kaybeden çocukların post mortem fotoğrafları ailelerin çocuklarının anısını yaşatmak için çektirdikleri matem nesnesi

haline gelmiştir. Fotoğrafçı ölen kişiye ait olan varlığı ve yokluğu belgeleyip görünür kıldığı için ölülerin yeniden üretilebilir bir hayaletini oluşturmakta, ölüyü matem nesnesi haline getirmekte ancak yas tutmanın ortaya çıkan eserini tehdit etmektedir. Ölen kişi fiziksel olarak dünyada var olur ancak ruhsal olarak bu dünya da bulunamadığı için sosyal bir varlık olarak görülememektedir. Vefat eden kişi toprağa gömüldükten sonra insanlar için artık dokunulabilir veya gözlemlenebilir bir varlık olmaktan çıkmıştır. Varoluş açısından değerlendirildiğinde dokunulmazlık ve gözlemlenemezlik bireyde şok etkisi yaratmaktadır.

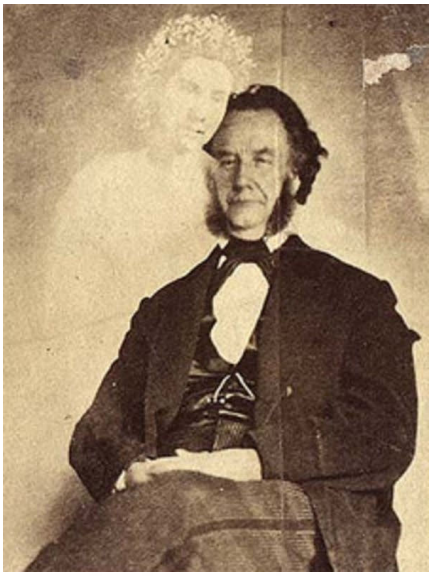
"*Freud, yası sevilen bir insanın tepkisi ya da dış dünyaya ilgi çekmeye, dış dünyaya duyulan ilgi kaybına ve herhangi bir yeni sevgiyi benimseme kapasitesinin kaybına neden olan bir idealin kaybı olarak tanımlamaktadır. Yas süreci sırasında gerçeklik testi, aşk nesnesinin artık var olmadığını ve libidonun kaybedilen nesneye bağlanmasından çekileceğini gösterdiğini iddia etmektedir. Bununla birlikte, bu durumda geri çekilmede çok zor olabilir, oysa istenen nesneye tutunma 'halüsinasyon arzulu bir psikozun aracı aracılığıyla' devam edebilir"* (Freud, 1917:244).



Resim 63: Adrien Alban, 'Portrait post-mortem du Comte de Cavour, 1861.
(Kaynak: http://www.artnet.com/artists/adrien-alban-tournachon/portrait-post-mortem-du-comte-de-cavour-HBFyPVg2Q6KvRVkABXdHgA2).

Post mortem fotoğraflarında görülen en belirgin özelliğin uzun pozlama etkisi bu fotoğrafların tam olarak net çıkmamasına sebep olmuştur. İlk dönem fotoğrafları için kullanılan objektiflerden geçen ışığın emisyonlu yüzeye geçirgenliğinin azlığı uzun pozlama süresinin kullanılmasına sebep olmuş, emisyonlu yüzeyinde bu ışığa olan tepkisinin azlığı ise uzun pozlama sürecini çifte katlamıştır. Post mortem fotoğraflarında yer alan canlılar, nefes alıp hareket ettiklerinden sentetik bir görüntüye bürünürken, ölülerin hareketsiz bedenleri net olarak kayıt altına alınmıştır. Matem nesnesi olarak yaşayanlar için geçmişte yaşamış ve ölmüş olana yakınlık hissinin varlığı aynı zamanda tekinsiz bir anı yaşatmaktadır. Post mortem fotoğraflar yirminci yüzyıla girildiğinde halen matem nesnesi olarak kullanılırken toplumun post mortem fotoğrafa olan ilgisi yavaş yavaş azalmaya başlamıştır. Fotoğrafın artık daha ulaşılabilir bir hale gelmesi, fotoğraf stüdyolarının çoğalması, fotoğraf alanında gelişen yöntemler, fotoğraf çekim ve baskı maliyetlerindeki giderek azalması post mortem fotoğrafçılığın matem nesnesi olarak kullanılmasında değişikliğe sebep olmuştur. Fotoğrafın icadından kısa bir süre sonra üretilen portre fotoğraflardaki inanılmaz artış, fotoğrafın görüntüleme aracı olarak popülerliğini zirveye taşımıştır. Öncelikle burjuvazi arasında gerçekleşen objektif aracılığıyla yakalanan ve ölümsüzleştirilen görüntüler ilerleyen zamanlarda gerçekleşen format ve maliyetlerdeki iyileşmeler sayesinde artık alt sınıfların arasında da yayılmaya başlamıştır. Dolayısıyla fotoğraf, alt sınıfta yer alan insanlarında erişebileceği bir araç haline gelmiştir. Varlık ve yokluk, yaşam ve ölüm, burada ve orada arasındaki sınırları içerisindeki fotoğraf alışmışın dışında görüntü oluşturmada şaşırtıcı bir şekilde ilerleme kaydetmiştir.

William H. Mumler, 1861 yılında Boston'daki stüdyosunda fotoğraf çalışmalarına devam ederken kendi portresinin arkasında beliren haleye benzeyen bir kişi görmüştür. Baskı alırken plakayı tam olarak temizleyemediğini düşünen Mumler, banyo sırasında ortaya çıkan bu siluet aracılığıyla ruh fotoğrafçılığın keşfetmiştir. Ardından ruh fotoğraflarını bu dünya ile öbür dünya arasında yeni bir kapı açtığını iddia eden Mumler, Amerikan İç Savaş döneminde yaşanan büyük kayıpların, ölen insanların sevdikleriyle iletişim kurmalarını ve yas tutma arzularını fotoğraf üzerinden işletmeye çevirmiştir. Fotoğraflar kendi varlıklarını oluştururken bunun yanında ölen kişi ile de ilişkilendirilmiştir.



Resim 64: William H. Mumler, Spirit Photography, 1870.
(Kaynak: https://www.mprnews.org/story/2008/12/08/photography-captures-spirit-of-the-spirit-world).

Görünmeyenin görünenle fotoğraflarını çekme eylemi hayalet fotoğrafçılığının, ölümle olan ilişkisi bağlamında önemli görülmüştür. "Hayalet fotoğrafçılığı söylemi, 'Gerçeği görüyor muyuz?' ya da daha karmaşık olan, 'Bu gerçekler görünmek için midir?' gibi paranoyakça sorular etrafında döner. İnananlar doğaüstü fotoğrafçılığın algının normal güçlerinin ötesinde 'manevi gerçeğe' ulaşmalarını sağladığını iddia ederler" (Kaplan, 2006: s.320). Hayalet fotoğrafçılığı dolayısıyla fotoğraf alanında görülen bu paranoya biçimleri Lacan'ın ayna evresine benzerlik göstermektedir. Nitekim ayna kavramı aynı zamanda dagetoripin yapısıyla yakından ilgili olmakla birlikte gümüş levhanın parlak yüzeyi 'hafızalı ayna' olarak bilinmektedir. Lacan'ın ayna evresindeki çocuğun konumu, aynada gördüğü kendi imgesinin aynı olduğunu görmesiyle bozguna uğramıştır. Ben'in oluşumunda bebek kendi dışında var olan farklı bir şey ile bütün olmaya çalışmaktadır. Ayna evresinde çocuğun deneyimlediği imgesel ben, imgesel düzen olarak adlandırılmaktadır. Çocuğun kendi dışındaki imgesel ben'nin anlamlandırılması Lacan'ın 'sembolik düzen' olarak adlandırdığı düzlemde gelişmektedir. Çocuğun ayna evresinde kendini coşkuyla gerçek sanması, çocuğun ayna karşısındaki görüntüsünde kendine yeni anlamlandırmalar edinmeye sebep olmaktadır. Çocuğun hem gören hem de görülen bir kişi olarak var olması onu farklı bir konuma yerleştirmektedir.

Kaplan bu durumu şöyle açıklar; "*Hayalet fotoğrafçılığı durumunda, ölmüş olan aile bireyi, sosyokültürel ve dinsel geleneğin ve otoritenin sembolik temsilcisi olarak işlev görür. İnsan bu [yabancılaşma] anında önce, Narkissos'un sunağında kendine tapınmaktadır. Bir başka deyişle, insan kendini gözlerken, o da [kendi] insanı gözlemektedir. Ama bu andan sonra, Paranoyanın sunağında tapınmaya başlar. Bir başka deyişle sosyal benlik olarak kurulan kişi, 'gözlemekte' ve 'gözlemlenmektedir'. Artık, Öteki'nin alanında (öteki-olarak-kendi'nden farklı bir Öteki), her taraftan kendisine 'bakılan' bir kişidir. Hayalet fotoğrafının bakışı, 'yanlış anlamlandırmanın' sosyal sahnesini kurar; hem kişi kendine bakmaktadır hem de kendi – ve kişinin devamlı peşinde olan ama asla göremeyeceği, atası olduğunu iddia eden şüpheli bir karakter- kişiye bakmaktadır"* (Kaplan, 326-327).

Gözlemlenen ve gözlenen bir tür olarak hayalet fotoğraflarının ve doğaüstü fotoğrafların öyküsü, yıllar geçtikçe fotoğraf okuryazarlığındaki artış, sahte fotoğrafçıların ortaya çıkması, ölüm gibi fenomenlerin cisimleşmesi gibi nedenlerden dolayı yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden sonra sona ermiştir. Ancak günümüzde hayalet ve doğaüstü fotoğraflarının uygulanma biçimi dönüştürülerek yeni popüler fotoğraf uygulamaları ile paranormal olaylarda kullanımı halen devam etmektedir.

Fotoğrafın tekinsiz görüntü ile ilişkisinde bir diğer önemli konu ise 'öteki' olmuştur. 1880'li yılların sonlarına doğru orta sınıf arasında oldukça popüler olan kartvizit fotoğraflar, büyük bir koleksiyon ürünü olarak görülmüştür. Genetik anormalliklerle ilgilenen fotoğrafçılardan biri olan Charles Eisenmann, gösteri dünyasında yer alan ve bedensel görüntüsünde farklılık olan insanları fotoğraflamıştır. 'Ucube' fotoğrafçılarının en üretkenlerinden olan Eisenmann, otantik stüdyo ortamında anormal bedenlerin fotoğraflarını çekmiştir. Pierre Ancet *Ucube Bedenlerin Fenomenoloji* adlı kitabında 'ucube'yi şöyle tanımlar; "Ucube deneyiminin çarpıcılığı kabul edilen anlamda bedenin temsilleri içerisinde bir boşluk yaratmasıdır. Bu boşluk ona bakan ile arasında oluşur ve bir farklılık yaratır" (Ancet, 2010: s.15).



Resim 65: Charles Eisenmann, Freak Photography, 1880. (Kaynak: http://gallery-naruyama.com/english/collection-eng.html).



Resim 66: Charles Eisenmann, Freak Photography, 1880. (Kaynak: http://gallery-naruyama.com/english/collection-eng.html).

Ucube olarak tanımladığımız fotoğraflardaki anormal beden bozuklukları, belirsiz ve açık seçik olmayan özellikleri ile yaşam içerisinde sıklıkla karşılaşılan ve anlamlandırılan ikililikleri askıya almaktadır. Nitekim bir olgunun karşıtı, onun tam karşısında olmak sınırların net bir şekilde belirlenmesiyle açıklanabilmektedir. Ucube fotoğrafları, bedenin ideal görünümü dışında kalmış, sınırları aşmış bir temsili gösterirken tekinsizlik hissi yaratmaktadırlar. "Freud şunu vurgulamaktadır; bu rahatsızlığın sebebi, uzamlar arasındaki kesinti değil, sürekliliktir. Derealizasyon, ucubeyi gündelik hayatın dışına atarak gerçekliğe hiç dokunmamaya gayret ederken, yabancı biçimde aşina, onun tam tersine, düşsel olanı gerçeklikte yeniden yaratır, gerçeği olağan sınırlarının ötesine yayar" (Ancet, 2010: s.94). Ucubelerin rahatsız edici görünümleri organların yer değiştirdiği, bedenin parçalarının başka yerlere monte edildiği, bazı formların kısalıp bazı formların uzatıldığı sanat eserinde yer alan figürler gibi okunabilmektedir. Önceden aşina olunan bir şeyi tekrar gün yüzene çıkaran ucube bu sebeple rahatsız edici ve tekinsizdir. Birey, ucube ile arasına her ne kadar mesafe koymaya çalışsa da ucubenin varlığı mutlaka kendini ortaya çıkaracak ve varlığını dayatacaktır. Bu yakınlık bireyin kabullenmediği ancak günlük hayat içerisinde kendini gösteren bir anının tekinsizliği olarak görülebilmektedir. Bireyin istemeyerek de olsa üzerinde durmadığı, gizlemeye çalıştığı, bildiği halde uzaklaşmak istediği durumların dönüşü tekinsizliğe işaret etmektedir.

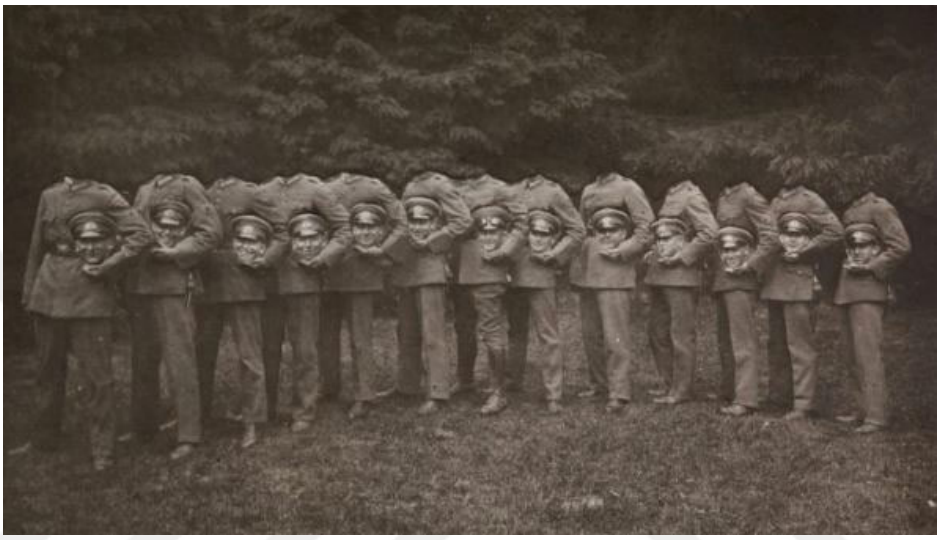
Fotoğrafın yaygınlaşarak toplumun her kesime ulaşması ve stüdyoların çoğalması neticesinde önemli bir sektör haline gelmesi, fotoğrafik yüzey üzerinde değişiklik yapılarak foto manipülasyonun gelişmesine olanak sağlamıştır. Fotoğrafın gerçekliğini değiştirme imkanlarının varlığı fotoğrafik görüntüye farklı bir bakış açısı getirmiş ve fotoğraf üzerinde manipülasyon yapan fotoğrafçıların konularını ele alırken sonsuz alternatifler üretmelerine sebep olmuştur. 19. yüzyılın toplumsal yapısında meydana gelen değişiklikler aynı zamanda fotoğrafın yapısında da farklılaşmalar yaratmıştır. Doğallığa müdahale olarak görebileceğimiz manipülasyonlarla güzel bir görünüme sahip olmak isteyen insanların fotoğraf aracılığıyla bedeninde gerçekleştirilmesini istediği ayrıntılı düzenlemeler fotoğrafik tekniklerin gelişmesine katkı sağlamıştır.



Resim 67: George Eastman Evi Koleksiyonuna ait Victoria dönemi başsız portre.
(Kaynak: https://papriqueisland.wordpress.com/2013/01/04/ccvictorian-headless-portrait-photography/).

Negatif üzerinde yapılan değişikliklerle görüntü üzerinde istenmeyen bölgelere müdahale etmek, görüntüyü güzelleştirmek gibi çalışmalar sonucunda ortaya çıkan manipülasyonlar, Alman fotoğrafçı Franz Hanfstengl sayesinde gelişmiş ve farklılık göstermiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru oldukça popüler bir fotoğraf düzenlemesi olarak ortaya çıkan '*Headless Portrait*' uygulamaları Victoria döneminde ortaya çıkmıştır. Karanlık oda teknikleriyle insanların başlarının vücutlarından ayrılmış olarak tasvir eden bu fotoğraflar dönemin bastırılmış duygularını ifade etmeleriyle oldukça tekinsiz bir görüntü oluşturmuş ve aynı zamanda farklı bir mizah anlayışıyla komedinin tekinsizliğini de içlerinde barındırmışlardır. İki ya da daha fazla negatifin bir araya getirilerek oluşturulan bu kafasız insan portreleri dönemin sosyal ve kültürel ortamını ifade eden nadir görüntülerdir. Hile fotoğrafçılığı olarak bilinen

ve imgeler üzerinde oynanarak oluşturulan bu görüntülerin varlığı o dönemi yansıtan bir tür eğlence olduğunu göstermektedir. İzleyiciyi şaşırtmak, fotoğraf tekniklerini zorlamak ve daha fazla para kazanmak için fotoğrafçıların başvurduğu bu yöntem gerçeküstü görüntülerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda '*freak photography'* (cüce, ucube fotoğrafları), ve '*spirit photography'*de (ruh fotoğrafları) sıklıkla rastlanan bu görüntüler hem komedinin tekinsizliği ile hem de görüntünün izleyicide bıraktığı etkiyle tekinsizleşmiştir.



Resim 68: George Eastman Evi Koleksiyonuna ait Victoria dönemi başsız portre.
(Kaynak: https://cvltnation.com/executioners-photo-album-victorian-headless-portraits/).

Victoria döneminde gerçekleştirilen bir diğer foto manipülasyon çalışmaları ise klonlaşmış şekilde fotoğrafik görüntü üzerinde yer alan benliğin ikizleridir. Fotoğrafın farklı olanaklarını sınırsız şekilde düzenleyen Victoria dönemi fotoğrafçıları, her türlü bastırılmış duyguyu, seksüel güdüyü ve yaşam için önemli sayılabilecek aktivitelerin dışavurumunu fotoğraf yüzeyinde göstermişlerdir.



Resim 69: Richard Mansfield, Çifte Pozlama, 1887.
(Kaynak: https://www.bl.uk/collection-items/mansfield-as-dr-jekyll-and-mr-hyde).



Resim 70: Resim: Izabelle Coe McKee, 1892.
(Kaynak: http://www.hatiandskoll.com/2017/05/10/william-morrison-portrait-of-isabelle-coe-as-niobe/).

Başsız portrelerin yapımında kullanılan teknikler gibi fotoğrafta ruhun ikizini yaratmak için yapılan bu görsellerde genellikle sahne ve kostüm değişiklikleri yer almaktadır. Benliğin ikizini veya bir kopyasını eklemek, başsız portre üretmek o dönem uygulanan ve bir o kadarda popüler olan fotoğraf hilesi olmuştur. Toplumda yaşanan huzursuzluğun karşısına çıkan ve bastırılmış duyguları ifade eden bu komedi görünümlü fotoğraflar Victorya dönemine ait tekinsizlik hissi veren başka görüntülerdir. Tekinsizin açıklanmasında yardımcı olan bir kavram olan Doppelgänger, kişinin ikizi olarak bu fotoğraflarda izleyiciyi karşılamaktadır. Birden çok negatif üzerinden gerçekleştirilen bu çalışmalar montaj teknikleri ile ikiz bedenin bir yansımasını oluşturmaktadır. Victoria dönemine ait bu fotoğraflar, gerçeklik ve kurgu arasındaki gerilime aracılık etme konusunda diyalektik bir eğilim göstermiştir.

Fotoğraf ve benlik kavramı üzerine yaptığı çalışmalar ile tanınan İngiliz fotoğrafçı Hannah Maynard, teknik bilgi birikiminin kaynağını gösteren ve kendine ait portreler üretmiştir. Çoklu pozlama tekniğini kullanarak ürettiği çalışmaları benliğin bölünerek çoğalmasına olanak tanırken aynı zamanda hayalet fotoğrafçılığına benzeyen görüntüler ortaya çıkartmıştır. Rahatsız edici bir dizi deneysel imgenin olduğu fotoğrafları gerçeküstü bir dünyanın sınırları zorlamaktadır. Maynard'ın

geliştirdiği bu gerçeküstü vizyon, fotoğraflarının sıradışı görünümünü etkileyen ikililik, ayna ve sonsuzluğun içerisinde gezen ruhsal olanaklar olarak belirmiştir. Kendi benliğinin ikizini, üçüzünü hatta dördüzü gerçekleştirdiği çalışmaları çoklu pozmala teknikleriyle harmanlanmış görüntüler içermektedir. Maynard'ın ölümü tekrar eden melankolik görüntüleri Victoria döneminde sıklıkla görülen ölüm temasına gönderme yapmaktadır. Benliğin sürekli bölünerek yeni bir ben oluşturması gerçeküstü bir etki yaratmasının yanı sıra ruhsal rahatsızlığın bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. İmgenin çoğalarak benliği huzursuz etmesi ve tekrara dönüşmesi, ölümün etkisini anlatarak hayatı askıya alan tekinsiz bir deneyimi yinelemektedir.



Resim 71: Hannah Maynard, 'Unexpected Tea Party', Multiple exposure, 1893.
(Kaynak: http://www.clfoto.net/p3/archives/06-2016.html).

Kimilerine göre ölülerin ruhlarını fotoğraf yüzeyine çağıran, kimilerine göre de müşterilerini çift pozlama ile kandıran biri olarak tanınan İngiliz fotoğrafçı William Hope, paranormal ruh görüntüleri oluşturmasıyla tanınmaktadır. Son derece ürkütücü ve garip olan bu fotoğraflar ölümü, dünyadan ayrılmış ancak varlığıyla halen bu dünyayı rahatsız eden ruhları temsil etmektedirl. Hayalet görünümleri ortaya çıkaran Hope, tekinsiz ve beklenmedik varlıkları görüntü yüzende yaşayan dünya ile birleştirme yoluna gitmiştir.



Resim 72: William Hope, Spirit Photography, 1920. (Kaynak: https://skepticreview.com/2017/08/28/spirit-photography-william-hope-cashed-grief/).



Resim 73: William Hope, Spirit Photography, 1919. (Kaynak: https://www.thevintagenews.com/2017/12/05/william-hope/).

Fotoğrafik görüntüde üstüste binme etkilerinin sıklıkla kullanıldığı bu fotoğraflarda hayaletlerin ve ruhların olaylara karışması önemli bir öncelik olmuştur. Bu durum aynı zamanda maneviyatçı bir yapıyı ortaya çıkartmaktadır. Savaşlarda kaybedilenlerin üzüntü içerisindeki akrabaları, kaybettikleri sevdikleriyle iletişim kurma yolu olarak gördükleri ruh fotoğrafları ticari olarak kullanılmış olsa da görüntülerin dolaşımı inanç sistemi içerisinde gerçekleşmiştir. Maneviyatçı görsel kültür içerisinde yansıtılan ruh fotoğrafları on dokuzuncu yüzyıl görüntü geleneğini yansıtmaktadır. Ruh fotoğrafları dönemin inananları arasında belirgin bir popülerlik seviyesine ulaşmıştır.

"*Erken ruh fotoğrafçılığı, kültürel ve köklü bir zamanda gerçekleşti. Teknolojik değişim ve fotoğrafik görüntülerin görünüşte doğaüstü nitelikleri, mevcut halk inançlarını doğruladı ve öbür dünya tesellisi ile ilgili 'kanıtlar' verdi. Yüz yıl sonra, ruh fotoğrafçılığı şüphecilerin ve çoğu Spiritualistin sahtekârlığı olarak reddedildikten sonra, doğaüstü fotoğrafçılığın yeni uygulamaları ortaya çıktı*" (Wojcik, 2009: s.110).

1860'lı yıllarda üretilen ilk ruh fotoğrafçılığı örnekleri fotoğraf içerisinde yer alan kişinin yanında beliren ancak var olmaması gereken imkânsız figürler yer almış ve ölen insanların ruhları olarak tanımlanmıştır. Ölüm ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi canlı tutan bu görüntüler, ailelerin bu dünyadan ayrılmış sevdiklerinin ve genç yaşta ölen çocuklarının sosyal açıdan kabul edilebilir bir açıdan yansıtılmasına olanak sağlamıştır. Post mortem fotoğraflarıyla ruh fotoğrafları karşılaştırıldığında ortak noktaların bulunabileceği açıkça görülmektedir. Aile üyeleri tarafından dolaşıma sokulan ve albümlere eklenen bu fotoğraflar matem nesnesi olarak yas tutmanın göstergeleri haline gelmiştir.

Freud '*Melankoli ve Yas'* adlı yazısında ölü kişilere duyulan yas duygusu melankoliye dönüşebileceğini söyler. "Melankoli yasa benzemez ve kaybedilenin ardından kişide çok güçlü bir yıkım meydana getirir. Yas duygusunun bir süre sonra acı verici yönü gücünü yitirebilse de melankoli kalıcı bir duygusal hal meydana getirir. Melankoli, kişinin kaybı ardından hayattan kopmasıdır. Çünkü kaybettiği kendisinden, benliğinden bir parçadır" (Freud, 2002:244). Ölen kişilerin melankolik bir şekilde fotoğraf yüzeyine dahil edilişleri hoş karşılanan bir baştan çıkarışa işaret etmektedir. Kaybedilmiş ve benlikten koparılmış bir parça olarak görülen bu melankolik kısım bilinçdışının bir yansımasıdır. Ruh fotoğraflarında görünen ve yenilenen sahnelerin tekinsiz tabiatı beklenmedik bir duygunun ifadeleridir. Ruh ve hayatlet fotoğraflarında yer alan gerçeklik ile ilgili olarak Ümer şöyle söylemektedir; "Gerçek, burada doğaüstüdür. Lacancı anlamda sembolik evrenin içinde ama tümüyle içeri dahil edilmeyen Gerçek'tir (reel). Gerçek'in görünmesi ise inanca dair bir sorgulamadır. Bir ruhun gerçek olması yetmez, onun görünmesiyle sembolik evrene dahil edilmesi gerekmektedir" (Ümer, 2018: s.291).

Ruhların ve hayaletlerin görüntülerini içeren bu fotoğraflar ruh ve görüntü ekseninde gerçekleşen fotoğrafik üretim haline gelmiştir. "Bu çeşitli ruh fotoğrafçılığı tarzları geleneksel Hıristiyan ikonografisine ve ruhları, hayaletleri, melekleri ve doğaüstü olayları temsil eden geleneksel görsel stillere dayanıyordu" (Wojcik, 2009: s.113). Doğaüstü durumların görüntülerini olarak ruh fotoğrafları, gerçeklik içerisine sokulduklarında rahatsız edici bir hal almaktadır. Matem nesnesi olarak fotoğraf tarihi içerisindeki ilk hileler gibi görülen ruh fotoğrafları, birkaç negatifin birbiri ile ilişkisi, sempati ve kaygı duygularının yaşanmasına sebebiyet vermiştir.

2.2. XX. YÜZYIL AVANGARD FOTOĞRAF SANATINDA TEKİNSİZLİK

On dokuzuncu yüzyıl sonları ve yirminci yüzyıl başlarında rastladığımız tekinsiz görüntüler yerini Avrupa'da savaş sonrası dönemde fotoğrafa yönelik çalışmaların farklılaştığı bir döneme bırakmıştır. Özellikle yirminci yüzyılın başında Avrupa'da fotoğraf üretim biçimlerinde ortaya çıkan yenilikler fotoğrafa yönelik tartışmaların merkezinde yer almıştır. Fotoğrafın yeni bir ifade biçimi olarak alternatif bir yol çizdiği bu dönemde gerçeküstü bir yaklaşım oluşmaya başlamıştır. Man Ray'in doğrudan pozlama yöntemi aracılığıyla karanlık odada düzenliği Rayogram'lar, Moholy-Nagy'nin çalışmaları, John Heartfield'in ve Hannah Höch'ün öncü kolaj ve fotomontajlar bu yaklaşımın yansıdığı çalışmalar olmuştur.

"*Modernizmin medyumun özgüllüğü kavramı ve bu kavram etrafında sürdürülen tartışmaların doğurduğu bir fotoğraf kavramı, aslında bir yandan fotoğrafın sanatla ilişkisini (ve tabii ondan bağımsız bir 'sanat' olarak kavramsallaştırılmasını) kurarken aynı zamanda fotoğrafik şeffaflık sorununa da dolaylı olarak gündeme getirmiştir. Formalist yazını bırakalım, 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde avangard yazının bile aslında fotoğrafik şeffaflık meselesini bir ima olarak taşıdığını görüyoruz. Örneğin, bir avangard ressam olan ama aynı zamanda fotogram üzerine deneysel çalışmalar sürdüren Laszlo Moholy-Nagy, fotoğraf medyumunun özgüllüğünü fotoğrafın kendine has bir ifade tarzı geliştirmesi olarak anlar; resmin ifade aracı boya ise fotoğraftaki ışıktır"* (Değirmenci, 2016: s.122).

Fotoğrafa yönelik bu çalışmaların ardından özellikle gerçeküstücü hareketin içerisinde fotoğrafın yeri farklı bir şekilde konumlanmıştır. Gerçeküstü nesneler, önceki bölümlerde de değindiğimiz gibi tekinsiz ile ilişkili olmuştur. Freud'un 'tekinsiz' makalesinde geçen 'Kum Adam' öyküsünde de başvurulan gerçeküstü nesneler gerçeküstü sanatçıların çalışmalarında sıklıkla görülmektedir. Fotoğraf ve gerçeküstücülük arasında her şeyden önce oldukça derin ve anlamsal bir bağ bulunmaktadır. "Sontag, en basit ve anlık fotoğraf bile sürrealisttir, gerçekliğin kopyalanmasıdır 'gerçekçilik-üstü'dür" (Elkins, 2019: s.238).

Gerçeküstücülüğün tekinsiz olduğuna inandığını söyleyen Hal Foster şöyle devam eder; "*Yani içerisindeki bastırılmış malzemeyi de beraberine alarak kimliği, estetik normları ve toplumsal düzeni karışıklığa itecek şekilde geri dönen olaylara dair bir kaygı. Ben gerçeküstücülerin bastırılmış olanın geri dönüşüne kapılmakla kalmayıp, bu dönüşü eleştirel amaçlar uğruna yeniden yönlendirmenin peşinde oldukların savlıyorum. Dolayısıyla tekinsizin hem belli gerçeküstü eserler hem de genel gerçeküstü kavramlar (örn. Harikulade, sarsıntılı güzellik ve nesnel rastlantı) için elzem olduğunu ileri süreceğim. Bu bakımdan, Freud'un gerçeküstücülüğünde paylaştığı kaygılardan geliştirdiği tekinsiz kavramı, bu akımın salt çağdaşı olmakla kalmayıp, pek çok faaliyetinin de habercisi oluyor. Üstelik daha önce anılan, gerçeküstücülüğe nüfuz eden Marksçı ve etnolojik kavramlarla, bilhassa gözden düşmüşe ve 'ilkel'e olan alakasında da yankı buluyor"* (Foster, 2011: s.18).

Gündelik yaşamın içerisinde yer alabilecek bir anın yakalanması ve dondurulması fotoğrafa hem kayıt görevi vermiş hem de onu yanlışsız yapmıştır. Ancak yaşamın dondurulması, belirli bir anın yakalanması imkânsızdır. Gerçeküstü fotoğraf anlayışında sınırların silikleşmesi farklı çalışmaların yapılmasına olanak sağlamıştır. Gerçeküstücü otomatizmin muğlaklığı hakkında bilgiler veren Foster şöyle söylemektedir; "Kişiyi mekanik bir otomat, bir kayıt cihazı, muğlak olarak hisseden; ne canlı ne cansız, hem ruh eşi hem de öteki olan tekinsiz bir varlık haline getiren 'sihirli bir dikte' olduğunu yani" (Foster, 2011: s.32).

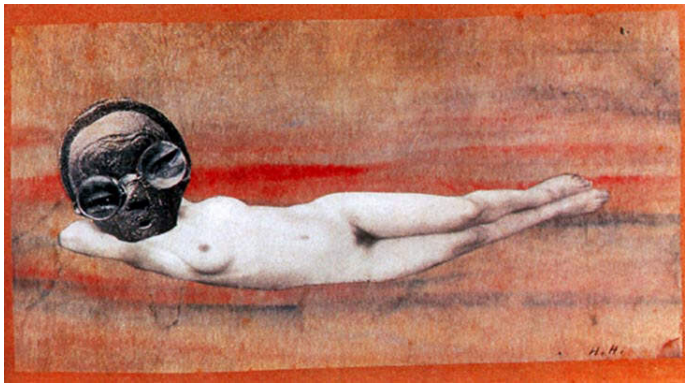
İnsan zihninin yaratmış olduğu ve bilinçaltının etkilerinden biri olan rüyalar, insanın bilinçaltına ulaşılmasında köprü görevi gören bir tema olarak işlev görmektedir. Freud rüyaları bireyin isteklerinin ve ihtiyaçlarının bilinçaltında kalan yansıması olarak düşünmüştür. Freud'un rüya üzerine çalışmaları ve Carl Gustav Jung'un rüyalar aracılığıyla bilinçdışına yaklaşımı insanoğlunun sorunlarını çözümleme, anlamlandırmada ve anlamada oldukça önemli bir rol oynadığı düşünülmektedir. "Freud'a göre insanın psikolojik yaşamını anlayabilmek için, zihinsel süreçlerden çok bilinçdışına bakmak gerekir. Ona göre, bilinçdışı, insanın psikolojik yapısının temelini oluşturur. İnsanın her bilinçli davranışı bilinçdışı bir etkinlikten kaynaklanır. Bilinçdışı dünyası olmayan bir insan yoktur. Freud'a göre insan, bilincinde neler olduğunu bilmesine rağmen bilinçdışı dünyasının detaylarını

bilemez" (Kılıç, 2008, s.155). Freud'un araştırmalarından ve yazılarından oldukça etkilenmiş olan Sürrealist sanatçılar, bu araştırmalar ışığında sanatsal pratiklerini gerçekleştirdikleri bilinmektedir. Sürrealist sanatçıların eserlerinde yer alan gerçeküstü nesneler bilinçaltı ile bağlantılı ve oldukça rahatsızlık verici bir görünümdedirler. Sürrealist imgelemin bu denli rahatsızlık vermesi Sürrealist sanatçılar için bilinçaltına ulaşmanın anahtarı olarak görülmüştür. Sürrealist sanatçıların bilinçaltına verdikleri önem, fotoğraf aracılığıyla ürettikleri tekinsiz imgelerde sıklıkla görülmektedir. Nitekim Avangard sanat akımlarından etkilenen fotoğrafçılarda sanatsal pratiklerinde tekinsizi ortaya çıkaracak nesneler, durumlar ve beden üzerinde çalışmışlardır. Hans Bellmer, Hannah Höch, Frantisek Drtikol, Dora Maar, Lee Miller, Herbert List, Raoul Ubac, Herbert Bayer ve Claude Cahun gibi sanatçılar Avangard sanat hareketleri içerisinde yapmış oldukları çalışmalar ile tekinsizliği izleyiciye yansıtmıştır. Bu fotoğraflar inşa edildikleri sosyal, kültürel ve ekonomik durum içerisinde tekinsiz ile olan ilişkinin oluşmasında fotoğrafın yirminci yüzyılın avangard dönemine ait önemli örnekleri oluşturmuştur. Dada akımı içerisinde montajın ilk yaratıcılarından biri olarak bilinen Hannah Höch, korkunçluğunu kimsenin bilemeyeceği ve hayal edemeyeceği kadar izler bırakan, dünyayı altüst eden I. Dünya savaşının yarattığı olumsuzluklarla dolu bir ortamda eserlerini üretmeye başlamıştır. Savaş sonrası dönemde toplumu ilgilendiren ve siyasi olayların merkezinde politik hicivli işler üreten sanatçılar arasında yer alan Höch, dönemin sanatsal ifade biçimlerinden olan fotomontajı sıklıkla kullanmaktadır. Fotomontajlarının temelinde fotoğrafın olması dolayısıyla gazetelerden ve reklamlardan kesilen alanların farklı şekillerde birleştirilerek bir araya getirilmesi yeni bir görsel anlam inşasını ortaya çıkartmıştır.



Resim 74: Hannah Höch, 'Trauer (Sadness)', Photomontage with Collage, 1925.
(Kaynak: http://www.all-art.org/art_20th_century/hoch1.html).

Sanatsal ifade biçimlerini eylemci bir şekilde ortaya koyan diğer Dadacı sanatçılardan olan John Heartfield, Raoul Hausmann ve George Grosz'da fotomontaj tekniğini kullanmışlardır. Farklı imgelerin, zaman ve mekân birlikteliğini aynı zeminde yeniden yorumlayarak oluşturdukları fotomontajlar, sanatçıların düşünsel etkinliğinin yansımaları olmuştur. I. Dünya Savaşı ardından sonra teknolojik olarak üretilen imgelerden ve fotoğraflardan yararlanmaya başlayan Dadacı sanatçılar daha önce denenmemiş yenilikçi çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Toby Clark, *Sanat ve Propaganda* adlı kitabında Höch'ün çalışmalarından şu şekilde bahseder: "Fotomontajı geliştiren ilk sanatçılardan olan Hannah Höch hem cinsel hem politik devrimi simgeleyen bir imge yaratmak için tekniğin tahrip etme ve gülünçleştirme potansiyelini kullanmıştır" (Clark, 2011: s.37). Korku ve kaygı uyandıran birinci dünya savaşı ardından sağlanamayan anlam düzeni, özellikle Dadacı sanatçıların dönemin sanatsal anlayışına aykırı bir üretim gerçekleştirmelerine, toplumsal huzursuzluğun karşısına sanat ile yaşam arasındaki sınırları kaldıran bir anlayışı getirmelerine neden olmuştur. Zamansal ve mekânsal birlikteliği farklı bir boyuta fotoğrafların kesilerek yeniden düzenlenmesi tekinsiz bir etkiyi ortaya çıkarmaktadır.



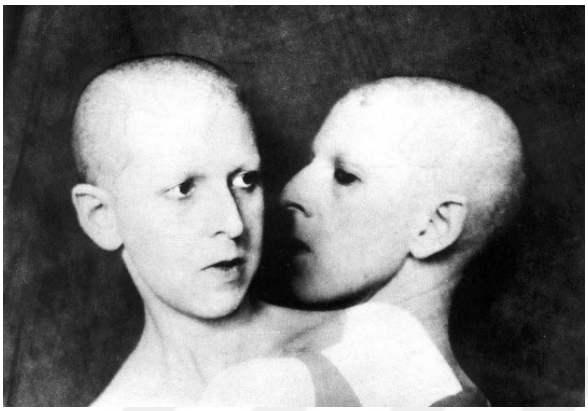
Resim 75: Hannah Höch, 'Strange Beauty', 1929.

(Kaynak: http://www.all-art.org/art_20th_century/hoch1.html)

Höch'ün çalışmalarında yer alan bazı portreler Batı sömürgeciliğinin yansımaları olan ve sanatçıların yirminci yüzyıl başlarında primitif olarak nitelendirilen eserlerden etkilenmiştir. "Primitivizm, kısaca modern olarak nitelendirdiğimiz pek çok sanatçının modernleşmenin getirdiği bazı dinamiklere karşı tavrının ifadesidir" (Antmen, 2014: s.35). Primitif kaynaklar Höch'ün çalışmalarına yansırken, rastgele kesilen ve birleştirilen fotoğraf parçaları Hans Bellmer'in bebeklerini çağrıştırmaktadır. Sonsuz olasılıkla bir araya gelen bedenler, birleşen ve ayrılan vücut parçaları, eksik/fazla beden parçalarının bütünü Höch'ün eserlerinde yer alan tekinsizliğin gerilimleriyle dolu imgelerin kaynağını oluşturmaktadır. Melankoli, parçalanmışlık, kara mizah ve maskeler hicivli görüntüleri Höch'ün fotomontajlarının temsilini sunmaktadır. Höch, benlik/benlik dışı, yapılan/bulunan ve tanıdık/yabancı sınırları arasındaki boşluklarda dolaşırken eserleri tekinsiz olarak görülebilmektedir.

Fransız sanatçı, yazar ve fotoğrafçı olan Claude Cahun, gerçek adıyla Lucy Schwob, kimliğini gizlemek için (lezbiyen olduğu için böyle bir yolu seçmiştir) takma isimler kullanan bir sanatçıdır. 1930'lu yıllarda Andre Breton ile tanışan Cahun, bu tanışmanın ardından sürrealist akımın dergilerinde politik yazılar yazmış, sanatsal pratiğini genellikle feminizm ve kadın cinselliği üzerine kurmuştur. "Bunun yanında 1912 yılında başlamak üzere öz portre fotoğraflarını yaratmaya başladı. Bu çalışmaları genellikle feminizm ve kadın cinselliği üzerinedir. Ancak fotoğraflarındaki amacı kendi cinsini vurgulamak değildir, toplumda var olma çabasında olan farklı bir anlayış üzerine gitmektedir. Cinsel tercihi olan lezbiyen kimliği bu anlayışına yön vermektedir" (Bulut, 2008, s.66). Cinsel kimliğini fotoğraflarında oldukça iddialı bir

şekilde vurgulayan sanatçı, oldukça sade oto-portreler üretmiştir. Kendi portre çekimlerinde farklı nesneleri, kostümleri ve maskeleri kullanan sanatçı, kendi iç dünyasına yönelmiş bir tavır sergilemiştir. O'nun fotoğrafları oldukça donuk, gösterişten uzaktır. Yüz ifadelerinde yer verdiği belirsizlikte bunu kanıtlar niteliktedir.



Resim 76: Claude Cahun, 'Que me veux tu? (Ne istiyorsun?)', 1928.
(Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/296276).

"*Kadın Gerçeküstücü sanatçılar kendi cinsiyetleriyle ilgili sabit fikirlere kesinlikle meydan okudular. Burada Claude Cahun önemli bir figürdür. Fotoğrafları onu- vücut geliştiriciden Japon kuklasına kadar, çeşitli kılıklarda gösterir, öyle ki, dişiliği açıkça inşa edilmiş, bir şey haline gelir. Bir oto-portresinde sert erkeksi görüntüsü lezbiyenliğinin ipuçlarını verir. Görsel betimlemelerde kadınların genellikle erkek bakışının nesnesi olduğunu bildiğinden, bakışımızı kafasına toplar. Bu arada, ayna görüntüsü bakışları başka yere yansıtır"* (Hopkins, 2006: s.175-176).



Resim 77: Claude Cahun, 'Autoritratto', 1929.
(Kaynak: https://elzevirus.it/2018/06/18/claude-cahun-solo-il-neutro-mi-si-addice/claude-cahun-autoritratto-1929/)

Üst üste pozlama tekniği ile oluşturduğu portreler doppelgängers örneklerini yineler. Erkek kimliğine girmek isteyen bir tavır ile oluşturduğu portreler kendi evinde rahatsız edilmiş bir hissi, aşina olanın yabancılaşması açısından düşünüldüğünde tekinsiz bir etki oluşturmaktadır. Bazı fotoğraflarında kendi bedeni yerine erkek bedenine yapmış olduğu göndermeler bu tekinsiz etkiyi arttırmaktadır. Toplumsal cinsiyet rollerini eserlerinde sorgulayan Cahun'un çalışmaları kimlik ve cinsiyet arasındaki sınırların muğlaklığını ve değiştirilebilir olduğu fikrini yanstımaya çalışmaktadır. Garip ve sade bir görüntü içerisinde kendi fotoğraflarını üreten sanatçı kimliğinde oluşan belirsiz bir durum gibi erkek ve kadın bedenleri arasındaki sınırları değiştirmeye çalışmaktadır. Kendi gerçeği ötesine geçmesi, güvenli bir mekândan bilinenin ancak kaygı uyandıracak bir mekânı tercih etmesi oto-portrelerini oldukça tekinsiz yapmaktadır. Çift kavramı gerçeküstücü sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılmış ve tekinsizi ortaya çıkaracak durumlar biri olarak sayılmıştır.

Çek modernist fotoğrafçılığının ve II. Dünya savaşı öncesi Çek fotoğrafına yön veren isimlerden biri olan Frantisek Drtikol (1883-1961), 1920'li ve 1930'lu yıllarda üretmiş olduğu cinsellik ve erotizm fotoğrafları ile tanınmaktadır. Özellikle kadın bedenine ait gerçeküstü görüntüler üzerinde çalışan Drtikol, Art Nouveau ve Piktoryalist tarzda portreler üretmiştir. Ardından çıplak beden üzerinde çalışmalarına devam eden sanatçı, dinamik nü hareketleri ve ışık gölgenin geometrik birlikteliği üzerinde durarak eşsiz görüntüler ortaya çıkarmış, erotik bir form ile birlikte sunmuştur. Sanatçının nü fotoğraflarında yer alan geometrik motifler ve gölgeler kübizmden esinlendiğini gösterirken, fotoğrafların belirgin özelliği olan hareket hissi ise fütürizmi çağrıştırmaktadır.



Resim 78: Frantisek Drtikol, Fotopurizm, 1935.
(Kaynak: https://www.tuttartpitturasculturapoesiamusica.com/2016/12/Frantisek-Drtikol.html).

Gündelik yaşamın tüm görüntülerinden sıyrılmış ve ışık ve gölgenin var olduğu bu sade fotoğraflar nü estetiği içerisinde değerlendirilmiştir. Ayrıca sanatçının '*fotopurizm*' adını verdiği bir döneminde, insan formuna ait siluetleri kâğıttan/kartondan oluşturduğu kesimlerle çalışmalarına farklı bir boyut kazandırmıştır. Çekoslovakya Cumhuriyetinin 1930'lı yıllarda yaşadığı ekonomik çöküntü sonrası model bulmakta zorlandığı dönemlerde gerçekleştirdi bu çalışmalar güçlü bir şekilde idealize edilen kadın bedenini temsil etmiştir.



Resim 79: Frantisek Drtikol, 'Salome', 1925.
(Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/frantisek-drtikol-salome).

“Drtikol, Jugendstil ve Sembolizm hareketlerini temsil eden eğilimlere çok yakın nü görüntüler elde etmiştir. Onun 1920’lerden sonra fotoğraflarının genel ifadesinde dramatik bir değişim meydana gelmiştir. Drtikol yavaş yavaş kendisine geleneksel kompozisyondan ayrılan yeni bir ifade biçimi oluşturmuş, Jugendstil’in tipik ışık ve gölge oyunlarında kendini bulmuştur” (Göktan, 2006: s.147). Drtikol’un serbest dansın ritm ve hareketlerinden yararlanarak ürettiği fotoğraflar hareket ve ışığı beden ile farklı bir şekilde ortaya koyarken kadın cinsel organının açıkça izleyiciye sunulmasına olanak vermektedir. Kadın cinsel organının çalışmanın merkezinde konumlandığı *Mother Earth*, pornografik bir görüntü sergilemektedir. Görülmemesi gereken bir şeyin açıkça görülmesi ve göze getirilmesi rahatsız edici bir duygudur.



Resim 80: Frantisek Drtikol, ‘Mother Earth’,1930.
(Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/frantisek-drtikol-mother-earth).

Daha önce de belirttiğimiz gibi Freud, nevrotik erkek hastaların kadın cinsel organından korktuğunu öne sürmüştür. Dolayısıyla kadın bedeni erkek izleyicisi için tekinsiz bir alanı ifade etmektedir. Nitekim Ahu Antmen *Sanat Cinsiyet* adlı kitabında kadın imgesini şu şekilde anlatmaktadır: “Ne var ki psikanaliz açısından bakıldığında kadın figürü daha derin bir sorun teşkil eder. Bakışın sürekli olarak çevresinde dolandığı ama reddettiği bir şeyi çağrıştırır: iğdiş edilme tehdidini ve bundan kaynaklanan rahatsızlığı ima eden penis yokluğunu” (Antmen, 2016: s.289).

Yirminci yüzyıl başlarında Almanya’da tasarım, mimari ve sanat alanlarında yeni akımlar yaratmış bir okul olan Bauhaus’un önde gelen temsilcilerinden biri olan Herbert Bayer, fotomontaj teknikleri ile tanınan grafik sanatçı, ressam, mimar ve

fotoğrafçı olarak bilinmektedir. Basılı materyaller ve reklam grafiğinin tasarlanmasında fotoğraflarla çalışan Bayer daha sonra dramatik montaj çalışmaları yapmaya başlamıştır. '*Mensch und Traum* (insan ve rüya)' adlı 11 fotomontajın yer aldığı serisi içerisinde '*Humanly Impossible* (Self-Portrait)' (Resim 81) oto-portresi kolundan bir dilim alınmış, gövdesinden kopan klasik bir heykel görünümü sunmaktadır.



Resim 81: Herbert Bayer, 'Humanly Impossible', 1932.
(Kaynak: https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83703.html).

Gerçeklik ve deneyim arasında meydana gelen yabancılaşmanın ve kopukluğun yaratmış olduğu korkuyu yansıtan *Humanly Impossible,* rahatsız ediciliğini beden ve benlik arasında yaşanan gerilimden almaktadır. Çalışması her ne kadar sürrealist rüyanın etkilerini ve Dadaist mizahın karışımı gibi dursa da, gözlerde beliren korku birinci dünya savaşının psikolojik travmalarını, tuhaf ve rahatsız edici bir kâbusun yenileneceği korkusunu oldukça karanlık bir şekilde göstermektedir. Aynadan kendine bakan bu gözler, vücuttan kopan parçanın eksikliğine odaklanmaktadır. "Aynadaki tuhaf görüntü, izleyiciyi, gerek sanatçının benliği ve yansıması arasındaki kopüş, gerekse zihin-beden ayrımı üzerine düşünmeye itiyor" (Hacking, 2015: s.251). Hayalgücünün fotoğraf üzerindeki etkisi görünmeyeni bilinçdışında gerçekleştirirken gerçeküstü bir deneyimi vurgulamaktadır. Ayna karşısında kendi bedeninin eksikliğini rahatsız eden bir kâbus gibi gösteren Bayer'in

sürrealist imgesi, sanatçının bilinçaltında yatan düşüncelerini yüzeye çıkartmaya odaklanmıştır.

Gerçeküstü nesneler ve bedenin farklı bir gözle değerlendirilmesi, Alman fotoğrafçı Hans Bellmer'ın bilinçaltının derinliklerinden yüzeye vuran kadın bedeninin öznel tasvirlerini gerçekleştirdiği '*La Poupée*'[8] adlı bebeklerinde sık rastlanan bir durumdur. Bellmer'a ait fotoğraflarda gösterilenin altında yatan sadizm ve şiddet duygusu, oyuncak bebeklerin kendi iç dünyası ve fantezilerine göre yeniden inşa ettiği, manipüle ettiği ve o'nun kendi amaçları doğrultusunda şekillendirdiği ortaya çıktığını desteklemektedir.

"*Bellmer'in en yaygın olarak bilinen ve benzeri bulunmayan işleri, kendisinin tasarladığı 'taş bebek' (veya kukla) fotoğraflarıdır. Fotoğrafını çekmek için yaptığı bu bebekleri gerçekleştirirken ahşap, alçı, kâğıt vb. gibi objeler kullanmıştır. Bu bekler genellikle bir kız çocuğu boyutlarındadır ve gerçekçi eklemlerle farklı pozlar verebilecek işlevselliktedirler. Fotoğraflarda nadiren bütün bir bebek görülür, genellikle kollar ve bazen de kafa eksiktir"* (Urcan, 2010: s.44).



Resim 82: Hans Bellmer, 'La Poupée', 1935.
(Kaynak: artsy.net/artwork/hans-bellmer-la-poupee-berlin).

[8] Kukla ya da taş bebek.

Bellmer, *La Poupée* adını verdiği ve bir seri oluşturan fotoğraflarında, bebek olarak görülen figürler sanatçının cinsel fantezileri etrafında şekillenen, değişen ve birleşen bir senaryoya benzemektedir. Bedene ait uzuvlar farklı şekilde birbiri içine girmiş ve tanımlanamaz bir vücudun ortaya çıkmasına olmuştur. Sanatçı bu figürlerle bedenin bütünlüğünü kesintiye uğratarak bedeni parçalamaya, ayırmaya çalışmaktadır. Birbirinden ayrılan beden parçaları, bir araya geldiklerinde tanımlayamayacak kadar sadist görüntüler sunmaktadır. Bellmer'in bebekleri anatomik açıdan istenilen forma giren bir yapı sergilerken, kadın bedeninin yeniden inşası erkek bakış açısından yeniden düzenlenmiştir.

Graham Clarke, *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf* adlı kitabında Bellmer'in *La Poupée'* hakkında şöyle söyler: "*Hem kullandığı dil, hem de yarattığı görüntü, erk, zor kullanma ve erkek arzusu bakımından altta yatan bir şiddeti yansıtır. Beden, tam olarak, bilinçaltı bir fantezi oyununun fiziksel olarak yansıtıldığı bir obje olarak görülür. Bellmer'inki, fotoğrafçının zihninin derinliklerine bakıyormuşuzcasına, karanlık ve tüyler ürpertici bir dünyadır. Hepsi de zor kullanma ve temsil sahnesine, başka şartlarda görülemeyecek olanın bilinçli bir haritalandırmasına indirgenmiştir"* (Clarke, 2017: s.155).

Ortaya çıkan fotoğraflarda canlı/cansız figürlerin normalde bir araya gelemeyecek şekilde birleşmesi tekinsiz bir karışıklık oluşturmuştur. Foster, Bellmer'in bebeklerindeki tekinsizliğe şu şekilde vurgu yapar: "İğdiş edici ve fetişistik formların müphem kavuşmaları; erotik ve travmatik sahnelerin zoraki tekrarları; sadizmle mazoşizmin, arzunun, ayrışmanın ve ölümün çetin çarpaşıklıkları" (Foster, 2011: s.130). Bellmer'in bebekleri bütün olmanın eksikliğini vurgularken, bedeni parçalara ayırarak farklı kombinasyonlarda birleşmelerini göstermiştir. Sanatçı aynı zamanda bebeklerin yüzeylerine insana dair nesneler de yerleştirmiştir. Peruk, şapka, takma kirpik gibi nesneler bebekleri süslerken, yüzlerindeki ifadeler oldukça melankoliktir. Bebeklerin tekinsiz bir etki yaratmasındaki en önemli biçimler ise hem eksik olarak bedenden çıkarılan uzuvlar hem de fazla olarak bedene eklemlenen uzuvlardır.



Resim 83: Hans Bellmer, 'La Poupée', 1935.
(Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/92615).

"*İyi bilindiği gibi, Freud'a göre tekinsiz, bastırılarak yabancılaştırılmış tanıdık bir fenomenin (imgenin ya da nesnenin, kişi ya da hadisenin) geri dönüşümünü gerektirir. Bastırılanın bu dönüşü özneyi kaygılı, fenomeni ise muğlak kılar ve bu kaygıyı muğlaklık tekinsizin şu esas etkilerini ortaya çıkartır: (1) Gerçekle hayali arasında ayrım yapmama ki bu Breton'un her iki manifestosunda da tanımlanan haliyle gerçeküstücülüğün temel hedefidir; (2) canlıyla cansızı birbirine karıştırma ki bunun örnekleri, hepsi de gerçeküstü repertuarın olmazsa olmaz imgeleri balmumu figürler, bebekler, mankener ve otomatlarda görülür; (3) göstergenin göndergeye el koyması ya da ruhsal gerçekliğin fiziki gerçekliğe el koyması ki gerçeküstü burada yine çoğu kez, bilhassa Breton ve Dali tarafından sembolik olanın göndergesel olanı gölgede bırakması ya da bir öznenin bir gösterge ya da belirtiden büyülenmesi olarak tecrübe edilir ve çoğunlukla tekinsizin yarattığı etkiyi, yani kaygıyı yaratır"* (Foster, 2011: s.32-33).



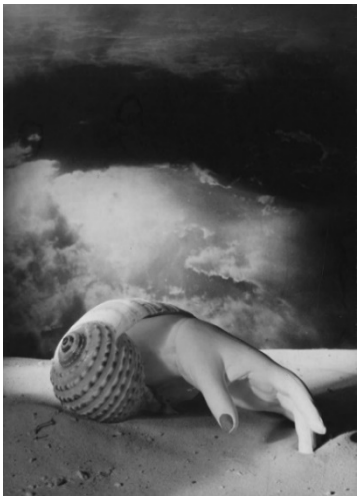
Resim 84: Hans Bellmer, 'Poupeé Varyasyon Sur le Montaj d' une Mine ure Articulée' Minotaure 6, 1934-1935.
(Kaynak: https://archive.artic.edu/reynolds/essays/taylor.php).

Bellmer'in bebeklerinde bir araya gelen beden parçaları canlı/cansızın birbirine karışırken ne denli tekinsiz olabileceğinin kanıtını sunmuştur. İki kalçanın birbirine geçmesi, bir bedende yer alan iki çift bacak, çift cinsiyet gibi unsurlar sınırsız bir kombinasyon ile yeniden biçimsel olarak değiştirilmektedir. Bebekler parçalanmış ve yeniden birleşmiş görüntülerinin dışında hem erotik hem de pornografik olarak görülmektedir. Bazı bebeklerde vücudun en önemli parçası ve benliği tamamlayıcısı olan kafanın olmayışı fotoğraflardaki tekinsizliği arttırırken, bu bebeklerin farklı mekânlarda (evin içinde ve muhtelif yerlerde) kasvetli görünüşleri bu tekinsizlik hissini katlamaktadır. Sanki bebekler ev içerisinde hiç görülmeyen ancak varlığı bir şekilde bilinen biri tarafından sadistçe birleştirilmiş, parçalanmış ve yeniden bir araya getirilmiştir. Freud'un 'tekinsiz'i tartıştığı makalesinde başvurduğu 'The Sandman' öyküsü, Bellmer'in 'Poupée'lerinin esin kaynağını oluşturmaktadır.

"*Gerçeküstücülük, tekinsizin punctum'u diye adlandırdığım, zıtların buluştuğu noktada kilitlidir. Poupée'lerde bu nokta çok yüklüdür; zira bu tablolar görünüşte zıt olan kutupları –hem erotojenik hem de parçalanmış bir bedeni akla getiren figürleri, hem masum oyunları hem de sadomazoşistçe saldırganlıkların olduğu nesneleri vs- bir araya gelmeye zorlar. Burada bebekleri gerçeküstücülüğün bu tekinsiz noktası bakımından ele almak, böylece burada ne tür aşk, yüceleşme/yücelikten çıkarma ve beden anlayışlarının çakışabileceğini görmek istiyorum"* (Foster, 2011: s.130-131).

Bedenin uzuvlarıyla yeniden oluşturulan Bellmer'in bebekleri bazen eksiltilen bazen de çoğaltılarak oluşturulan görüntülerle bedenin sınırlarını bulanıklaştırmaktadır. Bebeklerin gerçekleştirdiği bu sınır ihlali Freud'un düşüncelerinden beslenmektedir. Bellmer'in bebekleri cinsellik, erotizm, sadizm gibi kavramların problematiği olarak sanatsal çalışmalarının derinliklerinden yatan etkileri yansıtmıştır.

Picasso'nun sevgilisi olarak anılan ve Sürrealist kolajlar, resimler ve fotoğraflar üreten Fransız fotoğrafçı ve şair Dora Maar, Man Ray'den ilham aldığı sıra dışı siyah beyaz görüntüler ile tanınmaktadır. Maar'ın erken dönem fotomontajları moda çalışmalarını içermektedir. Maar 1920'li 1930'lu yıllarda Fransa'da ticari fotoğrafçılık yapan bir sanatçı olmuştur. Fotoğraflarında yansıttığı nesneler gerçeküstü etkiler sunmaktadır. Kum üzerinde duran bir kabuktan dışarı fırlayan kukla bir el hassas ve bakımlı tırnaklarıyla beklenmedik bir mekândan izleyicisine görünmektedir (Resim 85). Arka planda yer alan gotik gökyüzü ise tam olarak gerçeküstü bir mekânın tasvirini oluşturmaktadır. Beklenmedik bir mekândan beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan insan bedenine ait bir parçanın gerçeküstü bir mekânda duruşu tedirginlik yaratmaktadır. Tekinsiz ve büyüleyici bir görüntü yaratan kabuktaki el, sert ve ürkütücü bir ışık tarafından aydınlatılmaktadır. El figürü zevke, acıya ve fetişlere atıfta bulunan bir motif olarak Sürrealist imgelem içerisinde önemli bir yer kaplamaktadır. El, bilinçaltının derinliklerinden gelen ve rüyalar içerisinde uzanarak bastırılmış arzulara doğru bir çıkış gerçekleştirmektedir.



Resim 85: Dora Maar, 'Untitled (Shell hand)', 1934.
(Kaynak: https://www.e-skop.com/skopbulten/dora-maarin-surreel-fotograflari/5322).

Sürrealist hareketin en farklı çalışmalardan biri olan Übü, Londra Uluslararası Sürrealist Sergisine katıldıktan sonra tanınan eserlerden olmuştur. Übü'de egzotik ve garip bir rahatsız edicilik, heyecan verici bir gerginlik ile bir arada bulunmaktadır. Übü'yü tanımlamak oldukça zordur ve bu sürrealistlerin kaygılarını örneklendiren bir yapıya sahiptir. Maar, gerçeküstü fotoğraflarında spiraller, gölgeler, kabuklar ve saç gibi motifleri kullanıp onları farklı bir estetikle buluşturmuştur. Übü'nün yaratmış olduğu sürrealist imgelem rahatsızlık hissi uyandırırken bu his bilinçaltına ulaşmanın hedeflerinden biri olarak sürralist sanatçılar tarafından sıklıkla kullanılmıştır. "Rahatsızlık hissi uyandırma Sürrealist imgelemin hedeflerinden biridir, zira bilinçaltının kilidini bu şekilde açacaklarını düşünürler" (Hacking, 2015: s.234-235).



Resim 86: Dora Maar, 'Pére Ubu', 1936.
(Kaynak: https://www.e-skop.com/skopbulten/dora-maarin-surreel-fotograflari/5322).

1930'lu yıllarda sürrealist hareketin içerisinde yer alan önemli fotoğrafçılardan biri ise Lee Miller olmuştur. 1929 yılında sürrealist fotoğrafçı Man Ray ile çalışmak için Paris'e yerleşen fotoğrafçının sıra dışı fotoğrafları bu işbirliğinden ilham almıştır. Bu ortak çalışmanın içerisinde elbette sürrealizmin etkileri kendini göstermekle birlikte bilinçaltı ve rüya arayışı sanatçının sanatsal pratiğinin inşasına yardımcı olmuştur. Fotoğraf üretmeye başlamadan önce modellik yapan Miller, geleneksel ve çarpıcı bir kadın imgesini yaratırken kamera karşısındaki deneyimlerini öznel bir yaklaşım ile yeniden şekillendirmiştir. "Lee Miller ayrıca yirminci yüzyılın en güzel kadınlarından biri olması, çalışmalarını kendi içinde değerlendirmeyi zorlaştırdı. Şaşırtıcı derecede güzel görünümü buna engel olmaktadır. Birçoğu için güzelliği, zihni

birinci sınıf bir fotoğrafçı olan göz kamaştırıcı bir kadının düşüncesine direniyormuş gibi onun başarısı ile savaş halinde" (Burke, 2000). 1930'lu yıllar Miller için üretken bir zaman olmakla birlikte gündelik sahnelerin ilginç yönlerine odaklanarak ürettiği fotoğrafları melankolik ve rüya gibi gerçeküstü öğeler barındırmaktadır.



Resim 87: Lee Miller, 'Portrait of Space', 1937.
(Kaynak: https://www.dailyartmagazine.com/lee-miller-the-extremes/).

Miller'ın sanatsal pratiğinin merkezini oluşturan fotoğraf ve onun eşsiz görsel tarzı dünyayı dolaşırken baktığı imgelerin görünümünü tekinsiz ve tuhaf sürrealist bir gözden yansımasını göstermiştir. Miller'ın fotoğraf tarzı alışılmışın dışında nesnelerin ve kavramların dikkatlice manipüle edilerek olağandışı şekilde bir araya gelmesi ile yeni perspektif biçimlerinin ortaya çıkartılmasına odaklanmaktadır. Dolayısıyla gerçeküstücülüğün teknikleri Miller'ın sanatsal pratiğinde birleşerek yeni bir ifade biçimi oluşturmuştur. Sanatçının yaşamı içerisinde bilinen iki dönemi vardır ancak Mısır'da yaşadığı dönemde sanatçıyı oldukça etkileyen bir zaman dilimi olmuştur. Nitekim bu dönemde ürettiği fotoğraflar onun sanatsal pratiğini farklı bir biçimde etkilemiştir. İlk dönemi 1929 yılında Man Ray ile ürettiği radikal çıplaklıkları, solarizasyonları ve yenilikçi portreleri içermektedir. Miller'ın erken dönem çalışmaları Man Ray'in çalışmaları üzerinden şekillense de benzersiz bakış açıları ve sürprizlerle doludur. O'nun ikinci dönemi yaşadığı coğrafyayı bırakarak gittiği Mısır'da gurbetsizliğin görünen yüzeyinden tanıdık ve tanıdık olmayan tekinsiz manzaralara odaklanmıştır. 1940'lı yıllarda ise savaşın aciliyeti ölüm kamplarının dehşeti onu savaş muhabiri yapmıştır. Miller'in II. Dünya Savaşı sırasında Amerikan askerlerine eşlik eden kadın foto muhabirliği savaşın vahşetini belgelenmesinde önemli rol oynamıştır.

Gerçeküstü perspektifi benimseyerek ürettiği çalışmaların içerisinde Mısır'da çektiği fotoğraflar tanıdık ve tanıdık olmayan arasındaki ilişki bağlamında tekinsiz ile ilişkili içerisindedir. Bu fotoğraflar arasında yer alan '*Portrait of Space*' (Resim 87) sineklik arkasında yer alan bir çift gözün dünyaya açılan kapısı, yırtılan deliği ve belki de yaşamın çıkış yolu olarak görülmektedir. Hassas bir şekilde duran ağ yırtılmış ve ince bir yüzeyin parçalanışını temsil etmiştir. Fotoğrafın merkezinin hemen üstünde duran küçük çerçeve başka bir dünyanın kapısını aralayan boşluğun üzerinde durmaktadır. Yırtılmış alan gerginliği ve rahatsızlığı arttırarak tekinsiz bir havanın oluşmasına katkı sağlamaktadır. Çöl manzarasının yırtılmış bir sinek perdesi arkasından görünümü rüya gibi Sürrealist bir uzay mekânına dönüşmektedir. Miller'in kariyerinin başlangıcında geliştirdiği Sürrealist dürtüleri yansıtan bu fotoğraf, aynı zamanda dünyaya aşılan bir kapı olan anne rahmini de çağrıştırmaktadır. Kadın cinsel organı daha önceden de belirttiğimiz gibi tekinsiz bir mekândır. Hem tanıdık hem tanıdık olmayanı temsil etmektedir. Tıpkı sanatçının Mısır'da geçirdi yıllardaki gibi tanıdık olanla tanıdık olmayanın bir arada bulunması gibi. Fotoğraftaki belirsizlik ve sınırların geçirgenliği tekinsizliğin devam etmesine olanak sağlamaktadır. Görüntü içinde görüntünün birbirine karışması, içeri ve dışarının yerinden çıkmış gerçekliği izleyiciye tekinsiz bir his vermektedir.

Miller II. Dünya Savaşını fotoğraflarla kaydeden az sayıda kadın foto muhabirlerinden birisi olmuştur. D-Day olarak bilinen ve II. Dünya Savaşında kritik bir yere sahip olan Normandiya çıkarmasının hemen ardından savaş alanına giden Miller, savaşın bıraktığı izleri fotoğraflamaya başlamıştır. Paris'in kurtuluşunun, Rus askerleriyle Amerikan askerlerinin buluşmasının, Dachau ve Buchenwald gibi toplama kamplarının kurtulmasının ardından çektiği fotoğraflar oldukça önemlidir. Nitekim tüm bu savaş fotoğrafları arasında en kışkırtıcı ve tekinsiz olanı ise Münih'te Hitler ve onun metresi Eva Braun'un evlerinde yarattığı görüntülerdir. Miller'ın sürrealist ruhunu açığa çıkaran bir tutumla çektiği fotoğraflar II. Dünya Savaşını anlatan ikonik görüntüler arasında yer almaktadır. Savaşın dehşetini gösteren, hafızalardan silinmeyen ve ölümü doğrudan aktaran bir diğer görüntü Leipzig belediye başkan yardımcısı Ernst Kurt Lisso ve ailesinin ABD birliklerine yakalanmasını önlemek amacıyla siyanür ile intihar ettikleri tekinsiz mekânın fotoğrafları Miller tarafından çekilmiştir. Ayrıca savaş sırasında birlikte dolaştığı arkadaşı David E. Scherman'in

yardımıyla gerçekleştirdiği, Alman diktatörü Hitler'in küvetinde banyo yaparken görüntüleri (Resim 88) bu ikonik fotoğraflar arasında en bilinenlerden biri olmuştur.



Resim 88: [By Lee Miller with David E. Scherman],'Lee Miller in Hitler's Bathtub', 1945.
(Kaynak: https://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/lee-miller-woman-hitlers-bathtub/).

İngiliz dergisi Vogue için serbest savaş muhabiri olarak çalışan Miller, savaş sırasında fotoğrafladığı görüntülerde David E. Scherman ile birlikte çalışmıştır. Hitlere ait olduğu düşünülen gizli daireleri çeken Miller, sürrealist bir gözle acımasız şiddetletin fikirlerini kışkırtan görüntüler elde etmiştir. Hitler'in devrilmesi ve bunun bir kutlaması olarak Miller'ın onun küvetinde verdiği poz klasik çıplak portre örneğini aşarak erkeklerin egemen olduğu bu dünyada kendine ait bir zaferi pekiştirir gibi görünmektedir. Dolayısıyla bu görüntü aynı zamanda doğrudan tekinsizin dilbilimsel olan açıklamasında yararlandığımız 'unheimlich' sözcüğüne de gönderme yapmaktadır. Tekinsiz, bilindik ve sıradan olanın tuhaf, korkutucu, ürkütücü ve kaygılı durumların bireyde yarattığı durumları ifade etmektedir. Heimlich ev ve güvenli bir yere gönderme yaparken unheimlich evden uzakta ve ev gibi olmayana vurgu yapmaktadır. Aynı zamanda bilinen ve tanıdık ve sıradan olanın farklı koşullarda korkutucu, kaygı uyandırıcı ve garip bir şekilde ortaya çıkışı Miller'in fotoğrafını kışkırtıcı yapan öğeleri içerisinde barındırmaktadır. II. Dünya Savaşı sırasında yaşanan olaylar Almanların yaşadıkları mekânları tekinsiz bir hale getirmiştir. Miller'in Hitler'in küvetinde vermiş olduğu poz tekinsiz bir mekânı farklı bir şekilde yansıtmıştır. "Temsilin etkisi (ideolojik anlam üretiminde öznenin güçlendirilmesi) temsil edilen ortamın (özne olarak fotoğraf) temsil etme ortamıyla (öznenin görünümü) kusursuz bir birliktelik içinde karşılaşmasına ihtiyaç duyar" (Burgin, 2013:

s.159). Burgin'in bahsettiği bu kusursuz birliktelik; fotoğrafta yer alan Hitlerin pozu ve çıplak bir kadın heykeli fotoğraftaki tekinsiz etkiyi çifte katlamaktadır. Paspas üzerinde bulunan botlar ise savaşı ifade eden nesne görünümde olmakla birlikte Hal Foster'ın belirttiği '*tekinsizliğin punctumu*' olarak görülmektedir. Savaşın bitmesinden hemen sonra çekilen bu görüntülerde Scherman ve Miller hem Hitler'in metresi olan Eva Braun'un evinde hemde Hitler'e ait evde fotoğraflar çekmişlerdir. Bunun dışında Miller tarafından spontane olarak çekilen fotoğraflar savaş esnasında yaşanan vahşetin yüzünü, savaştan yalıtılmış bir biçimde duran evlerinde tekinsiz bir yansımasını görselleştirmiştir.

1930'lardaki Sürrealist hareket içerisinden önemli bir figür olan Ubac, bilinçaltının yaratıcı güçlerini ortaya çıkaran ve düşleri, deliliği, fantezileri yönlendiren fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Algılanan gerçekliği biçimsizleştirerek oluşturduğu çalışmalarına fotoğraf yüzeyinde oluşturduğu rastlantısal yırtıklar da eşlik etmektedir. Sanatçının fotoğraflarını oluştururken yapmış olduğu müdahaleler (yakma ve yırtma) orijinal görüntünün tahrip edilmesine odaklanırken, fotoğrafik yüzeyde oluşan çözülme görüntünün yok olma sürecini kesintiye uğratmaktadır. Çifte pozlama ve solarizasyon gibi yöntemleri de kullanarak ürettiği fotoğraflar farklı bir soyutlamanın örneklerini göstermektedir. Ubac'ın araştırdığı teknikler gerçeküstü olma için gerekli olan düzenlemelerin kaynağını oluşturmaktadır.



Resim 89: Raoul Ubac, 'Nebula', 1939. (Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/199906).



Resim 90: Raoul Ubac, 'Soufflage', 1942. (Kaynak: http://www.artnet.com/artists/raoul-ubac/soufflage-A5RjnmwSLyHnAnA8z4YmkA2).

Ubac'ın fotoğraflarında beliren ilk izlenim insan figürünü soyutlarken oluşturduğu formsuzluk etkisidir. Hem '*Nebula*'da hem de '*Soufflage*'de imgelerin sanki sudan varolmuşcasına görünen biçimleri bozulup kaybolurken, hayalete benzeyen şekilleri de izleyiciyi sürüklemektedir. Biçimsizliğin sanki sıvı bir yüzeyde şekilleniyor hissi vermesi maddenin öngörülemez ve kontrol edilemez oluşu ile yaşanan gelirimi arttırmaktadır. Deforme olan görüntüler eskinin imhası yoluyla oluşan yeni görüntü üzerinde şekillenmektedir. Fotoğraflarında ve özellikle portrelerinde yer alan belirsizlik hissi gösterilenin biçim kaybına uğramasına yol açmaktadır. Kalıcılık ve belirsiz arasında asılı kalan imgeler tekinsizlik hissine doğru yol almaktadır. "Bazen kenarın (uç, köşe) tersine döndürülmesi (çevrilmesi) denilen, solukluk (solarizasyon) tahmin edilemez ki bu da onu sürrealistlerin favori tekniği haline getirmiştir. Ubac, ayrıca brulage veya yanma adı verilen, film emülsiyonunun dönen şekiller üretmek için eritildiği bir teknik geliştirdi" (Marien, 2006: s.256).

1930 ve 1940'ların en önemli Alman fotoğrafçılarından biri olan Herbert List, 1930'lu yıllarda yarattığı gerçeküstü görüntülerle ve klasizm tutkusuyla tanınmaktadır. Hem Bauhaus Okulu ve hem de sürrealist hareketin etkisinde kalarak natürmort ve portre fotoğrafları çeken List, fotoğraflarında görünüşler dünyasında yaşayan imgelerin özünü yakalamaya çalışmıştır. List, Almanya'daki siyasi ortamın gerginliği ve kişisel sebeplerden dolayı Paris'e gitmiştir. Sanatsal pratiğini kendi stüdyosunda devam ettiren sanatçı gerçeküstü görüntüler ortaya çıkarmıştır. "O sırada eleştirmen Egon Vietta, List'in eserlerinin metafiziksel yönlerini vurguladı ve onları Giorgio de Chirico, Carlo Carra ve 'Pittura Metafisica'[9]nın resimlerine bağladı. List, nesnelerin birbirleriyle olan ilişkisini 'içlerindeki büyülü maddeyi ortaya çıkarmayı' amaçladığını 'gizemli bir evlilik'ten bahseder (Warren, 2005: s.964)." Andre Breton ve Paris sürrealistlerinin etkileri List'in fotoğraflarında açıkça görülmekle birlikte sanatçı 1930'ların sonlarına doğru Yunanistan'a gitmiştir. Yunanistan'daki heykeller, antik tapınaklar, manzara ve gündelik yaşam içinden fotoğraflar üretmiştir. Buradaki tüm ilgisi iki tema üzerinden şekillenen List, Yunanistan'ın imajı ve gençler üzerine odaklanmıştır.

[9] Bilinçaltının, rüyaların ve düşlerin patlamalarına dayandırılan, savaş sonrası meydana gelen toplumdaki huzursuzluğu ve yalnızlığı gerçeküstü bir ifade biçimiyle yansıtan ve Giorgio de Chirico, Carlo Carra ile başlayan resim akımı.



Resim 91: Herbert List, ‘Trepanation, 1944. (Kaynak: https://tr.pinterest.com/pin/145170787959187323/?lp=true).



Resim 92: Herbert List, ‘Operation des Schielens’,1944. (Kaynak: https://www.flickr.com/photos/geldenkirchen/12722407355).

Ellerin ve bedenin pürüzsüzlüğü ve dokunun olmayışı cansız model üzerinde gerçekleştirilen bir ameliyatı yansıtmaktadır. Fotoğrafın tamamen siyah bir görüntü içerisinde var olması ellerin kime ait olduğu hakkındaki bilinmezliği desteklemektedir. ‘*Trepanation’* adlı çalışmasında ise (Resim 91) yine siyah ve belirsizlik içerisinde yer alan görüntü de doğrudan kafaya yapılan müdahaleyi kimin yapığı bilinmemektedir. Siyahın içerisinden çıkan görünürdeki iki farklı el birbirini destekler gibi görünmektedir.

“*Bilinçaltında yer alan sürrealist görüntülerin, hayallerine ve fantezilere dayanıp maksimum gerçeklik ve ayrıntı ile ifadelendirilmeye çalışılmasıdır. Bu ifadelendirilme biçimi fotoğrafı en uygun medya haline getirir. Ayrıntıyı kaydedebilme yeteneği ile sağlanan inandırıcılıkla doğruluk sanısı yaratılıp fanteziler gerçekmiş gibi algılanır. Gerçek ve fanteziyi birleştiren, bu yolla kusursuz gerçeklik içinde yayılmış bir biçimde sürrealist nesneler bulunur. Sürrealizmde her şey mümkündür. Sürrealist fotoğraflar, sürrealist şiir ve oyunlarda olduğu gibi imkânsızı gerçek yapar”* (Kanburoğlu, 2004: s.378).

Sürrealist etkilerden beslenen List, sanatsal pratiğine içinden gelen dürtüleri, bastırmaları, olmayan gerçeklikleri eklemiştir. List'in kurgu ile bütünleşen çalışmaları anlamın farklı bir şekilde oluşmasına ve gerçeküstü sanatçıların sıklıkla başvurdukları cansız nesne figürüne gönderme yapmaktadır.

Freud'un tekinsizi açıklarken sıkça başvurduğu 'Kum Adam' hikâyesinde geçen gözlere zarar verme ya da kaybetme eylemi, List'in '*Operation des Schielens'* adlı çalışmasında (Resim 92) açıkça görülmektedir. Göze yapılan cerrahi müdahale beden açısından oldukça endişe verici ve kaygılı bir sürece işaret etmektedir. Bir göz endişeli bir şekilde sola doğru bakarken, monte edilen göz doğrudan seyirciye bakmakta ve bu da tekinsiz bir görüntü ortaya çıkarmaktadır. Operation des Schielens, Sürrealist sinemanın etkili filmlerinden olan *Bir Endülüs Köpeği*'nin ikonik görüntüsünü (gözün jiletle kesilme sahnesini) andırmaktadır. Luis Bunuel'in 1929 yılında yönettiği ve Salvador Dali ile birlikte çalıştığı sessiz filmlerden biri olan '*Un Chein Andalou*' (Bir Endülüs Köpeği), sürrealizmin doruklarında dolaşan önemli bir başyapıttır. Bir sürrealist klasiği olarak anılan *Un Chein Andalou*, Luis Bunuel'in ilk filmidir. Kurgunun, akıldışının, içgüdüsel anlatımların, düşsel gerçekliğin ve belirsizliklerin sıklıkla karşılaşıldığı ve yaşandığı filmde sürrealizm ve rüya ilişkileri oldukça somut bir şekilde yansıtılmıştır. Filmde yer alan mekan sıçramaları rüyalarla bağlantılı olarak hem belirsiz hem de etkileyici ve akılda kalıcı bir etki yaratmaktadır.



Resim 93: Luis Bunuel, 'Un Chien Andalou', 1929.
(Kaynak: http://www.perasinema.com/un-chien-andalou/).

Akla aykırı eylemlerin gerçekleştirildiği, belirsizliklerin sıklıkla vurgulandığı, sürreal bir yaşantı biçiminin gösterildiği ve mantıksal hiçbir açıklama yapılamayan bir

düşünce üzerine kurgulanan film, bir kadına ait gözün usturayla kesilmesi, piyanoya gömülen eşek ölüsü, kalçaları arasında kaybolan bir çift göğüs gibi gerçekdışı düşünceyi ifade eden sahnelerle doludur. Göz, bir duyu organı olmakla birlikte sanatsal çalışmalarda sıklıkla atıf yapılan imge olmuştur. Bir Endülüs Köpeği ile aynı yılda Dziga Vertov tarafından yazıp yönetilen 'Kameralı Adam' (Rusça: Человек с киноаппаратом) filmi görme eylemi üzerine inşa edilmiş bir yapıya sahiptir. Sovyetler Birliği'ndeki gündelik yaşamı kayda alan sahneler gösteren filmin kamera aracılığıyla gerçekleştirdiği kayıt, insanın görme organı olan gözün gerçekleştirdiği işlevler ile bağlantılı bir şekilde yapılmıştır.

2.3. POSTMODERN FOTOĞRAFTA TEKİNSİZLİK

1960'lı ve 1970'li yıllardan itibaren farklı alanlarda kullanılmaya başlanılan 'Post modern' terimi, hem 'modernizm sonrası' süreci anlatmakta hem 'modern karşıtı' bir durumu içermekte hem de 'geç-modernizm' anlamını kapsamaktadır. Günümüzde hem sanatsal hem akademik hemde düşünsel alanda kullanılan postmodernizm modernizmin biçimsel yapısını kesintiye uğratmıştır.

"*Postmodernizm günümüz kapitalist kültüründe, özellikle de sanatlarda gelişen bir harekete verilen addır. Postmodernizm terimi 1960'larda New York'taki sanatçılar ile eleştirmenler arasında ortaya çıkmış, 1970'lerde Avrupalı kuramcılar tarafından geliştirilmiştir. Postmodernizm ile birlikte düşünülen kilit konumdaki özellikler arasında şunlar da vardır; sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların silinmesi; seçkinci kültür ile popüler kültür arasındaki sıradüzen ayrımın çökmesi; biçimsel seçmecilik ile kodların karışması"* (Sarup, 2004: s.188).

Sanatsal pratik bağlamında post modern estetik ise kavramsal sanat estetiği ile şekillenmeye başlamış, günümüzde ise çağdaş sanat modeliyle kendine yeni bir form bulmuştur. Modernizm sonrası süreci ifade eden karşıtlıkları kullanan postmodernizm, düzen yerine kaosa, nesne yerini özneye, hiyerarşi yerini anarşiye, düalizm yerine plüralizm, kesinlik yerini şüpheye bırakmıştır. Yapı bozum ve parçalanma post modern dinamiklerinden bazılarıdır.

"Jean-François Lyotard'a göre postmodernizm, modernitenin ilerlemeyle (mantığın ilerleyişi, zenginliğin birikimi, teknolojinin gelişmesi, işçilerin özgürleşmesi vb) eşanlamlı görüldüğü temel anlatıların sonudur. Frederic Jemason'a göre postmodernizm, modern kültürün farklı aşamalarının farklı bir kapitalist üretim biçiminde yenilenen bir Marksist anlatımıdır. Kendini gelişmiş sanata adayan eleştirmenler için ise, bu tarihsel belirlenim ve toplumsal dönüşümleri göz ardı ederek, biçimsel zarafete odaklanan bitkin modern sanattan kopuşa yönelik bir harekettir" (Foster, 2014: s.265-266).

Postmodern anlayış çerçevesinde bilginin/enfomasyonun üretimi ve aktarılması konusunda ortaya çıkan yeni olanakları araştıran çoğu düşünür çalışmalarını iletişim teknoloji üzerine inşa etmekte ve bu bağlama yerleştirmeye çalışmıştır. Nitekim postmodernistlerin iletişimin ve dilin doğası üzerindeki farklı yaklaşımları benimsedikleri görülmektedir. Modern bakış açısından farklı olarak yazara atfedilen değer de postmodern anlayış içerisinde değişime uğramıştır.

"*Postmodern bakış açısında hem bir birey hem de hesap sorulabilir (accountable) bir fail olarak yazarın önemi azalmıştır. Yazarın varsayımsal ölümü bir sorumluluk yitimini ve yazara/otoriteye (author/auority) karşı bir protestoyu simgeler. Postmodernizm metne ayrıcalık tanır ve okuru yüceltir. Postmodern metin açıktır ve nesnel bir içeriği yoktur. Okurlara metnin anlamını tanımlama ve yaratma konusunda olağanüstü bir güç verilir. Her şey bir metin olarak tanımlanır: yani postmodernizmin bağlantı kurduğu alanlar genişler"* (Rosenau, 2004: s.43).

Modernist düşüncenin ortaya koyduğu evren imgesinin karşısında onunla hesaplaşan ve sanatsal ifade biçiminde kırılmalar meydana getiren postmodernizm, Rıfat Şahiner'e göre; "Modernizmin evrensellik, biriciklik, orijinallik ve aidiyet meselelerini sorgularken, yerine merkezin ötelendiği mikro söylemleri ve politikaları, türler arasındaki ayrımların dumura uğratıldığı plüralist (çoğulcu) bir dünya algısını ve sanatçının ölümünü ilan eden teorik altyapıları yerleştirmektedir" (Şahiner, 2008: s. 19). Modern sanat anlayışı fotoğrafın elde ettiği güce karşı bir dirençten yaralanırken, postmodernizm fotoğrafı çağdaş sanatın kategorizasyonunda kullanılması amacıyla bir araç haline dönüştürmüştür. Fotoğraf, sınırların olmadığı bir

sanatsal üretim içerisinde postmodernist sanatçıların söylemlerini anlatmada önemli bir araç haline gelmiştir. Postmodern dönem içerisinde fotoğraf diğer sanat disiplinleri tarafından sıklıkla kullanılagelmiştir. Fotoğrafın icadından günümüze kadar uzun bir süre boyunca sorgulanan 'dönüştürme ve kopyalama' eylemleri arasındaki paradoks postmodern dönemde tam olarak bir kenarda bırakılmıştır. Dolayısıyla postmodern anlayış içerisinde fotoğraf yeniden üretilebilirlik özelliği ile güçlenmiş ve diğer sanat disiplinleri arasında kendine ayrı bir yer açmıştır. "1970'lerin sonları ve 1980'lerin başlarına bakıldığında resimde olsun, heykelde olsun figürün geri dönüşü görülür" (Collins, 2007: s.14). Dolayısıyla figürün fotoğraf içerisinde geri dönüşümünden de bahsedilmiştir. Bu anlayış aynı zamanda bedenin de geri dönüşümünü desteklemektedir. Ayrıca postmodern dönemde gündelik yaşam içerisinde var olan her şey veya nesne de sanat yapıtı içerisinde yerini almaktadır.

Postmodern sanat anlayışı içerisinde en çok kullanılan biçimlerden biri olan görüntünün kullanılması fotoğrafın sanatsal üretim içerisinde popüler bir araç olmasına sebep olmuştur. Disiplinlerarası sanatsal pratik çalışmalarının içerisinde fotoğraf oldukça önemli bir hale gelmiştir. Fotoğrafın bu şekilde sıklıkla kullanılması postmodern sanat anlayışı içerisinde değerli bir medyum haline gelmesine olanak sağlamıştır. Fotoğrafın icadı ile birlikte ortaya atılan tartışmaların birçoğunda yer alan özgünlük konusu oldukça tartışılagelmişse de, postmodern dönemde birbirinden farklı yaklaşım ve anlatım yöntemleri bu tartışmaya farklı bir boyut kazandırmıştır. Postmodern fotoğraf anlayışında biricikliğin, orijinalliğin yerine parodi, pastiş ve yeniden üretim gibi kavramlar almıştır. "Postmodernizm, orijinal sanat yapıtını yeniden ele alma konusunda özellikle 'temsilin temsili' kavramı üzerinde durmakta ve bu da, fotoğrafın yeniden üretme olanağı ile ortaya konmaktadır. Bu açıdan fotoğraf postmodernizm içindeki yerini bir şekilde belirlemekte ve amaçladığı gibi özgün eser kavramından uzaklaşmaya yardımcı olmaktadır" (Görgülü, 2017: s.189). 1960'lı ve 1970'li yıllarda sanatsal ifade biçimlerindeki politik ve eleştirel yapı fotoğrafı doğrudan etkilemiş, bu etki sonucu da fotoğrafa ait tüm alanlar yeni bir bakış açısıyla değerlendirilmeye başlanmıştır. Sanatçıların artık geleneksel olarak kullanılan sanatçı malzemelerini terk etmeleri ve uzaklaşmaları gündelik yaşam içerisinde var olan nesnelere ve maddelere yönelmeleri bu bakış açısını destekler niteliktedir. Disiplinlerarası etkileşimin önemli noktalarından biri olan 1980'lerde post modern

fotoğrafik anlatı diğer sanat disiplinleri ile iç içe geçmiştir. Fotoğrafın kolay ulaşılabilirliği, tüketime yönelik dolaysız ve hızlı olması günümüzde birçok sanatçının üretim pratiklerinde fotoğrafı öncü bir araç haline getirmiştir. Postmodern sanat anlayışı modernizmin yıkıcılığını bir kenara bırakarak, çoksesli bir biçimde sanat tarihi içerisinde yer alan eserleri kendine mal ederek veya değerlendirerek farklı bir anlayış yapısı meydana getirmiştir. Özellikle II. Dünya savaşı sonrası gerçekleşen yıkımlar, bireylerin yaşadıkları ve aşina oldukları yerleri tekinsiz bir hale getirmekle kalmamış sosyal ilişkilerdeki güvensizlik ve belirsizlik ortamı da bu tekinsizliğin devam etmesine sebep olmuştur. Modern dönemde tekinsizin gerçeküstücülük ile bağlantısı sanatçının bilinçaltında yatan dürtüleri ortaya çıkarmasıyla gerçekleşirken, post modern sanat içerisinde tekinsiz daha geniş bir alanda ifade edilmeye başlanmıştır.

Tekinsiz kavramının tarihsel olarak ilerlemesinde modern öznenin korku ve kaygı görünümleri beden üzerinde açıkça ortaya çıkmaktadır. Modern öznenin 'unheimlich' kavramı içerisinde kendini bulduğu yer, yabancılaşma ve ruh halinin değişkenliği ile yüzleşmesinde önemli bir yer olmuştur. Günümüzde ise öznenin kaygı durumu farklı bir hal almıştır. Modern dönemde var olan özneye ait ruh hali ve yabancılaşma duygusu post modern dönemde değişikliğe uğramıştır.

Bu değişikliği Fredric Jameson şu şekilde açıklamaktadır; "*Kaygı ve yabancılaşma gibi kavramların artık postmodern dünyada yer almadıkları görüşü düşündürüyor. Bizzat Marilyn ya da Edie Sedgewick gibi belli başlı Warhol figürlerinin, 1960'lı yılların sonlarında tükeniş ve kendi kendine yok etme ile ilgili kötü sonlu olaylar ve başat konumdaki uyuşturucu ve şizofreni deneyimlerinin, artık Freud'un kendi döneminin isterikli ve nevrotikleri ya da ileri modernizm çağında egemen olan o bilinen köktenci yalıtılmışlık ve yalnızlık, anomi, kişisel başkaldırının Van Goghvari çılgınlık deneyimleri ile herhangi bir ilgisi yokmuş gibi görünüyor. Kültürel patolojinin dinamiklerinde ortaya çıkan bu değişim, öznenin yabancılaşmasının, yerini öznenin fragmanlaşmasına bırakması şeklinde açıklanabilir"* (Jameson, 2011: s.52).

Foster ise modern ve postmodern dönem arasındaki farklılığı başka bir açıdan açıklar; "*Walter Benjamin'in belirttiği gibi her dönem kendinden sonrakini hayal*

ederken, bir yandan da kendinden öncekini gözden geçirir ve düzeltir. Basit bir şimdi yoktur: Hiçbir şu an eşanlamlı değildir, farklı zamanların bir karışımıdır; bu sebeple modern ve postmodern arasında zamansal bir geçiş yoktur. Bu açıdan modernizm ve postmodernizm, paralaks farkı (teknik olarak, bir nesnenin konumunda gözlemcinin hareketiyle oluşan açı kayması) olarak görülmelidir" (Foster, 2014: s.268).

Fotoğrafın toplum ve sanat ile olan diyaloğunun farklı bir zemine taşınması sonucunda fotoğrafın diğer disiplinlerde kullanımı tekinsiz etkinin artmasına sebep olmuştur. Gerçeküstücü sanat anlayışı içerisinde kullanılan ve tekinsizlikle tanımlanan nesneler (cansız manken, otomat, balmumundan yapılmış figürler ve bebekler) ve bedenin kullanımı, postmodern sanat anlayışı içerisinde disiplinlerarası bir beden kavramı üzerinde şekillenmeye başlanmıştır. Nitekim bedenin tanıdık olan biçimi post modern fotoğraf içerisinde diğer sanatlar ile iç içe, tuhaf, korkutucu, kaygılı şekillerde kurgusal olarak yeniden düzenlenmiştir. Post modern dönemde fotoğrafın diğer disiplinlerle kullanılması ve sanatsal pratiğin merkezinde olması sonucunda üretilen işlerdeki çeşitlilik tekinsiz temasını çifte katlamıştır. Sanatçıların bilincini, bilinçdışını ve bilinçaltını etkiyen bu çoksesli ortamda fotoğraf, modern dönemden daha farklı bir şekilde yoluna devam etmiştir.

Fotoğrafın bu denli tercih edilmesini Andy Grundberg şu şekilde açıklar: "*Fotoğraflar o karanlığa doğru sessizce yol alırken, görsel dünyanın nesneleri ve özneleri olma işlevini sürdürmektedir. Fotoğraflar bu işlevlerini, betimleyicilik, nesnellik, netlik, sabitlik, tekillik gibi modernistlere hitap eden özellikleri temel alarak değil; dolaylı anlatım, basmakalıplık, fazlalık, aşırılık, gizem gibi postmodernist özellikleri temel alarak yerine getirmektedir. Bu açıdan fotoğraf, son dönemde yeniden tanımlanmıştır*" (Grundberg, 2002: s.119).

Postmodern sanat pratiğinde üretim yapan fotoğraf sanatçıları tekinsiz etki oluşturmak için kurgusal fotoğrafın anlatım dilinden yararlanmışlardır. Postmodern sanat sürecinde bedene yapılan atıflar diğer sanat alanlarını da etkilemiştir. Dolayısıyla fotoğraf temelli işlerin içerisinde sıkça başvurulan beden kavramı tekinsizliğin kaynağını oluşturmaktadır. Mitlerarası imgelerin, fantastik mekânların ve fantezi öğelerin, ötekine ait bedenlerin, bedene ait göndermelerin ve kurgusallığın sıklıkla yer

aldığı postmodern dönemdeki tekinsiz görüntüler birçok fotoğraf sanatçısının çalışmalarında kendini göstermektedir.

2.3.1. Tekinsizin Fotoğraf Sanatında Ölüm Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi

Ölüm teması birey üzerindeki varoluşsal kaygının ana sebeplerinden birisi olarak görülebilir. Ölüm teması içerisinde üretilen tekinsiz görüntüler gündelik yaşamın tekinsizliğinde bireyin yaşadığı kaygı durumunu arttırmaktadır. Postmodern fotoğraf sanatı içerisinde ölüm temasını konu edinen sanatçıları kronolojik açıdan incelediğimizde; Duane Michals, Jeffrey Silverthorne, John River Coplans, Joel-Peter Witkin, Andreas Serrano, Jan Saudek, Walter Schels ve Elizabeth Heyert sayılabilir.

Yirminci yüzyıl Amerikan fotoğraf sanatının özgün yaratıcılarından biri olan Duane Michals, fotoğraflarına yazılar ve şiirler yükleyip onları edebi metinlere çevirerek farklı bir üslup ile eserler yaratmıştır. Michals, yaşamı ile yaratmış olduğu çalışmaları birleştirmeyi başaran az sayıdaki sanatçılardan biri olmuştur. Fikirleri, hayal gücü, görüşleri ve bakış açısı fotoğraflarından ayrılmaz birer parça haline gelmiştir. Gündelik yaşam içerisindeki somut gerçeklik yerine yaşam içerisindeki metafiziksel alanları üzerine çalışmalar gerçekleştiren sanatçı, fotoğraf anlayışına yeni bir soluk getirmiştir. Fotoğrafın ardından bilinmeyene dokunduğu düşünceleri fotoğrafın altına yazdığı yazılarında hayat bulmuş, kendi el yazısıyla eklediği hisleri yalın bir anlamı ile farklı duygu durumlarını aktarmıştır. '*This photograph is my proof* (Bu fotoğraf benim kanıtım)' adlı çalışması fotoğraf ve yazının bir aradalığını sunarken aynı zamanda sanatçının yaşadığı anı işaret ederek bir kanıt görevi görmektedir. Michals tarafından fotoğrafın altına iliştirilen yazı şu şekildedir: '*Bu fotoğraf benim kanıtım. Böyle bir öğleden sonra yaşanmıştı; hâlâ iyiydi her şey aramızda ve o bana sarılmıştı ve biz çok mutluyduk. Bu oldu gerçekten, o beni sevdi. Bakın, kendiniz görün*.' Sanatsal pratiğinin temelinde gündelik yaşam içerisindeki maneviyat, cinsellik, güzellik, din ve ölüm gibi temaları kullanan Michals, fotoğraflardan oluşan serileri ile tanınmaktadır. Üretmiş olduğu fotoğraflarda anlatım biçimini yaşam öyküleri üzerinden değil de daha zor olanın üzerine kuran Michals, portrelerine başka bir perspektiften bakmayı yeğlemiştir. Yazının fotoğrafı

desteklenmesiyle ortaya çıkan işleri duygusal, dokunaklı ve kışkırtıcı bir estetik yaratırken, yaşam ve ölüm üzerine kurguladığı çalışmaları fotoğrafın kendi doğası ile ortak bir nokta da buluşmayı talep etmektedir.



Resim 94: Duane Michals, 'The Spirit Leaves the Body', 1968.
(Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/294772).

1960'lı yıllarından başından itibaren birden fazla fotoğrafın yer aldığı özenli çalışmalarında bireysel imajların sınırlarını zorlayan Michals, görüntülerinde yer alan ifadelerin bağlamını fotoğraf üzerine metinler ekleyerek oluşturmuştur. 1968 yılında yaratmış olduğu '*The Spirit Leaves the Body*' (Resim 100) serisi çift pozlanmış bir figürün sırtüstü yatarken bedeninin içinden çıkan ruhun adım adım kendisini terk ettiği bir görüntüler şeritidir. Metafizik temalara odaklanarak ölümün aşamalı fotoğraflarla anlatım dizeleri oluşurduğu bu seri, izleyicisinde bedenini terk eden ruhun hayaletimsi görüntüsüyle tekinsiz bir etki bırakmaktadır. Fotoğraflara eklediği kendi el yazısı ile yazdığı metin, görüntülerin anlamını farklı bir boyuta taşırken, görüntülerin metin ile desteklenmesi tekinsiz etkinin çifte katlanmasına yol açmaktadır. Hem görüntünün hemde dilin etkisinin bir zeminde kullanılması tekinsizlik etkisini arttırmaktadır.



Resim 95: Duane Michals, 'Dr. Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty', 1998.
(Kaynak: https://www.e-flux.com/announcements/124553/duane-michals/).

Fotoğrafta belirleyici ana metafiziksel anlamlar yükleyen Michals, fotoğraflanamayacak gibi görünen biçimleri fotoğraflamaya çalışan bir sanatçıdır. Alman Fizikçi Werner Heisenberg'in '*belirsizlik ilkesi*'nden aldığı referansı '*Dr. Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty*' (Resim 101) adlı çalışmasına uyarlayan sanatçı, hiçbir şeyi gerçekte olduğu gibi gözlemleyemediğimiz gerçeğini gözlemlediğimiz her şeyin değiştirilmesi esasına dayanarak yaratmıştır. Ayna önünde duran modelin açı değiştikçe garip bir şekilde değişen portresi akışkan bir yüzeyin dağılımı üzerinde ısrar etmektedir. "Ayna görünen imgeyi olduğu gibi üretir denir. Oysa üçboyutlu bir mekândaki iki boyutlu bir yansıma, yansılanan her noktayı örtüştürür görünse de model ile kopya arasında çok önemli aynasal bir farklılık egemendir" (Sayın, 2003: s.196). Yüzün çarpıtılması, olduğundan farklı haller alması, benliğin ortadan kaldırılışı arasında ortaya çıkan gerilim tekinsiz temanın tekrarına neden olmaktadır. Aynadaki yansımanın yaratmış olduğu narsizm etkisi bu çalışmada bozguna uğramaktadır. Görüntünün akışkanlığı bu etkiyi askıya almaktadır. Öteki ben'e ait görüntünün gerekenden daha farklı olması benliğin yıkımına yol açmaktadır. Varoluş açısından önemli bir yere sahip olan yüz bu biçim değiştirme durumunda kaygılı bir durum içerisine girmektedir.

1960'lı yılların ortalarına doğru Diane Arbus gibi sanatçıların 'öteki'ne ait görüntüleri korkutucu, şaşırtıcı ve rahatsız edici şekilde bakış atması, Viktorya dönemindeki başsız portrelerin, ruh ve ölüm fotoğraflarının tutkusuna dayanmaktaydı. Yaşamımızdaki kültürel açıdan en şaşırtıcı ve korkunç şeylere çevrilen bu bakış sayesinde ölüme olan anlayış farklı fotoğrafçıların çalışmalarında kendi pratiklerini oluşturmaya yardımcı olmuştur. Arbus'un çalışmalarında oldukça etkilenen Amerikalı fotoğrafçı Jeffrey Silverthorne, esas olarak çıplaklık ve ölüm temalarını çalışmaktadır. Toplumun görmezden geldiği insanlara ve konulara objektifini çeviren Arbus'un inanılmaz insan portreleri içerisinde cüceler, devler, transseksüel insanlar, sirk sanatçıları bulunmaktadır. Ancak Arbus'un bu insan portreleri içerisinde keşfetmekle ilgilenmediği tek yer morglar olmuştur. Herhangi bir sebepten dolayı yaşamını yitiren insanların tekinsiz görüntülerinin yer aldığı mekân olarak morg, Arbus için bir sınır çizgisini ifade etmiştir. Bu durum Arbus'dan etkilenen Silverthorne için kamerasını bu korkunç ve tekinsiz alana çevirmesi için ilham kaynağı olmuştur.



Resim 96: Jeffrey Silverthorne, 'Lovers Accidental Carbon Monoxide Poisoning', 1973.
(Kaynak: https://cvltnation.com/grotesque-morgue-photography-jeffrey-silverthorne/).

1972 ile 1991 yılları arasında Rhode Island morgunda fotoğraflar çekmeye başlayan Silverthorne, morga gelen geçici sakinlerin portrelerini çekmeye başlamıştır. Cesede ait insanlığın son çırpınışlarını yakalamaya çalışan sanatçının fotoğrafları, oldukça rahatsız edici otopsi yaraları içinde yer alan ölülere odaklanmaktadır. Ölü bedenin rahatsız ediciliğinden ziyade bir zamanlar içinde yaşayan ruhu yakalamaya çalışan sanatçının çalışmaları, Arbus'un portrelerinden oldukça etkilenmiş görünmektedir. Fotoğraflarda yer edinen acının ve ölümün göstergeleri sayesinde izleyici yaşadığı zamanı saran bir ölüm korkusuyla yüzleşmek durumunda kalmaktadır. Tekinsizliğin en bilinen temalarından biri olan ölümün ve ölümlü olma bilincinin yarattığı korku beraberinde kaygı durumunu da tetiklemektedir. Ölüm ve acının huzuruna çıkma hissi veren fotoğraflar, izleyicide dehşet duygusunun artmasına sebep olmuştur. Beden aracılığıyla zihni etkileyen acının ve ölümün etkisi hem izleyiciyi hem de morgda bulunan ölülerin üzerinde etkisini göstermektedir. "Ölüm duygusu olan insanla bu duyguya hiç sahip olmayan arasında, iletişimi mümkün olmayan iki dünyanın uçurumu açılır; bununla birlikte ikisi de ölür; fakat biri ölümden habersizdir, ötekiyse bunu bilir; biri sadece bir anda ölür, ötekiyse sürekli ölmektedir.(...). Biri sanki ebediymiş gibi yaşar; öteki devamlı olarak ebediyetini düşünür ve bunu her düşüncesinde inkâr eder" (Cioran, 2016: s.15).



Resim 97: Jeffrey Silverthorne, ‘Beating Victim’, 1972.
(Kaynak: https://galerievu.com/series.php?id_reportage=93&id_photographe=25).

Silverthorne’nun morg fotoğrafları aynı zamanda Andres Serrano’nun ‘The Morgue’ serisinde yer alan fotoğrafları da çağrıştırmaktadır. İki sanatçının fotoğrafları arasındaki fark keskin bir şekilde ayrılsa da ölüm teması ortak nokta olmuştur. Serrano ölü bedenleri neredeyse estetik bir biçimde göstermeye çalışırken, Silverthorne’nun fotoğrafları oldukça rahatsız edicidir. ‘*Beating Victim*’ fotoğrafında (Resim 103) kadavranın sadece bir bölümü görünürken, rahatsızlık hissi oldukça az gibi durmaktadır. Ancak fotoğraf her an çerçeveden sızmaya başlayacak gibi bir his uyandırmakla birlikte nemli dişlerin ve birazda şişmiş bir ağzın görüntüsünü vermektedir. Aslında bu detaylardan çok izleyiciyi rahatsız eden kısım yeterince görünmeyen alanın algılanmasında meydana gelen çatlağın büyüyerek devam etmesi olmuştur. Varlığımızı sorgulayan bu görüntüde ölüm hem görüşümüzü engellemekte hem de belirsizliği yansıtmaktadır.

“*Serrano'nun ‘The Morgue’ serisi gibi, Jeffrey Silverthorne'un ‘Letters from the Dead House’ (1972-74) postmortem fotoğrafçılığı, bu sınırların gerçek dışılığını manipüle ediyor. Siverthorne'ın ‘Beating Victim’ konusunun verdiği rahatsızlık, esasen kabaca örtüsünden kaçan, döndürülen ve çarpılan kafanın gergin pozisyonundan kaynaklanmaktadır. Seyirci bu bedeni bir ölüm işareti olarak tanır. Başlangıçta vücudu çevreleyen kumaştan sonra da fotoğrafın biçimsel yapısı ve*

kenarlarından iki kez üst üste konmuştur. Bu çoklu çerçeve, bu kadavranın ölümü düzenleyen sınırları aşmış olduğu gerçeğini ortaya koyuyor" (Claver, 2004: s.116).

Postmodern sanat pratiği içerisinde farklı disiplinlerin beden konusunu problematik hale getirmesi, John River Coplans'ın eserlerinde de izleyiciye gösterilen ana tema haline gelmiştir. Postmodernizmin birbirinden ayrık görüntüleri ve bedene ait parçalarının izleri Coplans'ın kendi bedenine odaklandığı çalışmalarında tekrarlanmaktadır. Diğer sanat disiplinleri içerisinde üretilen işlerde sanatçıların kendi bedenlerini bir sorgulama alanı olarak seçmeleri postmodern anlayış içerisinde oldukça sık karşılaşılan bir durumdur. Coplans, ideal ve güzel olanı sorgulayan, izleyicisine sorgulatan ve eril olguyu beden kavramı üzerinden değerlendiren bir sanatçıdır. Erkek bedeni imgelerini farklı bir bakış açısıyla sunan sanatçı, oluşturduğu figürlerle özne ile doğrudan ilişki içerisinde olarak bir yakınlaşmayı ifade etmektedir. Sanatçının fotoğrafları erotizm ve cinsellik kavramlarından oldukça uzağa konumlanmaktadır.



Resim 98: John Rivers Coplans, 'Self-Portrait/Oto-Portre' (Torso, Front), 1984.
(Kaynak: https://alchetron.com/John-Coplans).

Coplans'a ait otoportreler olarak değerlendirebileceğimiz bu fotoğraflar, izleyici ile sanatçının kendini ifade etmesi arasında herhangi bir aracı bulunmadan gösterilmektedir. Kusursuz beden olgusunu tersyüz eden Coplans, sarmış, yaşlanmış,

deforme olmuş, lekeli ve kıllı kendi bedenini toplumun baskıladığı heteroseksüel erkek bedenine karşı bir duruş olarak sergilemektedir.

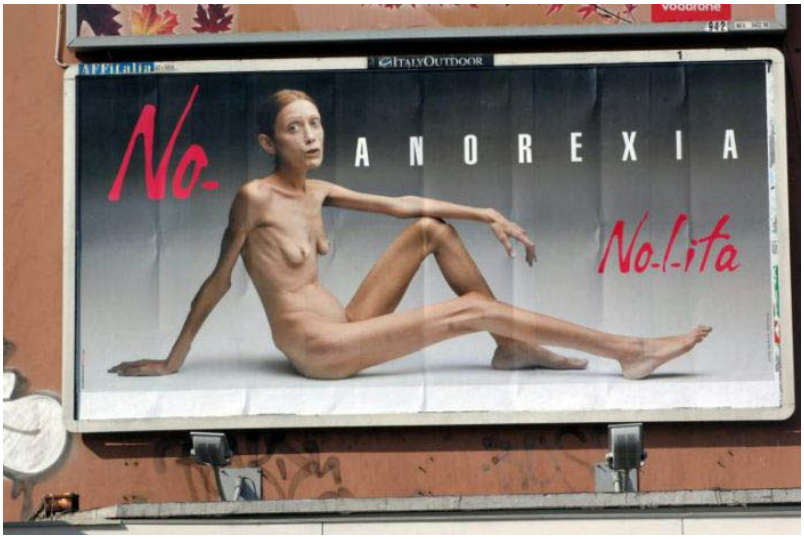
İnsanoğlu tarafından bilinen ve tanıdık olanın yabancılaşması şeklinde deneyimlenen yaşlanma durumunu izleyicisine gösteren Coplans, kendi kimliği hariç bedeninin tüm yüzeyini (ellerini, ayaklarını, bacaklarını ve sırtını vb.) fotoğraflamaktadır. Coplans'ın fotoğrafları Freud'un 'tekinsiz' kavramını açıklarken kullandığı 'unheimlich' kelimesi ile bağlantılı olarak değerlendirebilir. Bireyin psikolojik gelişiminde yaşama isteğinin bir güvencesi olan eş kavramın birbirinden değişik ruhsal gerekliliklere dönüşmesi ölüm kavramının anımsanmasıyla şekillenmektedir. Gündelik yaşam içerisinde dünya ile kendi arasındaki gerilimi azaltan eş kavramı, bireyin reddettiği ölümü anımsatmaktadır ve bu durum bireyin tekinsizlik hissini tetiklemektedir. "Benim bedenimin aslında herkesin bedeni olduğuna karar verdim. Tıpkı genlerimin tüm insanlığın paylaştığı genlerle aynı özellikleri taşıması gibi. Hem kadın, hem de erkektim. Böylece kendimi hem bir erkek hem de bir kadınmış gibi fotoğraflamaya başladım. Fotoğraflarım ırk ve zaman etkilerinden kurtuldu; tüm insanlığı temsil etmeye başladı" (Baykan, 2003: s.30).

İnsanı ifade eden görüntüler aynı zamanda yaşlanma süreci ve bedenin fiziksel olarak deforması üzerine kurgulanmaktadır. Bir tabu haline gelen insan bedeninin yaşlanma süreci bedene ait farklı bölgelerin fotoğraflanmasıyla gösterilmektedir. İnsanoğlunun bedenini zamana karşı koyamayarak değişime uğramaktadır. Yaşlılık bu değişimin bir göstergesi olmakla birlikte bedenin sarkması, buruşması, defarmasyonu öznenin kendi bedeninden rahatsız olmasına neden olmaktadır. İzleyicinin Coplans'ın fotoğraflarına bakması kendi bedeni üzerinden bir bağlantı kurmasına sebep olacaktır. Dolayısıyla izleyici yaşlı bedeni bir gün kendisi de deneyimleyeceği için insan doğasına ait bilindik ve tanıdık olanın geri dönüşü ile tekinsiz bir durum yaşamaktadır. Nitekim bedenin bu itici durumu aynı zamanda Kristeva'nın 'abject' kavramı ile de bağlantıdır.



Resim 99: Manabu Yamanaka, ‘Gyahtei’, 1995.
(Kaynak: http://revela-t.cat/2017/en/gyahtei/).

Coplans’ın insan bedenine olan yaklaşımı günümüz sanatçılarını etkilemekle kalmamış onun bedene olan anlayışını farklı bir şekilde yansıtmalarına olanak sağlamıştır. *Gyahtei* fotoğraf serisi ile izleyicileri yaşam ve ölüm arasındaki sınırları dolaştıran Manabu Yamanaka, oldukça yaşlı insanların Nü fotoğraflarını çekmiştir. Jacques Ranciere’nin ‘katlanılmaz görüntü’ olarak tanımladığı çalışmalara örnek olacak Yamanaka’nın fotoğrafı (Resim 105) bu dünyadan ayrılacak olan ruhun fiziksel bedendeki son görünümlerini gösterirken ölüm ve beden kavramlarını irdelemektedir. İzleyicinin fotoğrata karşılaştığı durum insanoğlunun kırılganlığına odaklanmaktadır. Ölümün bir adım ötede olduğunu gösteren Yamanaka’nın nü fotoğrafı, izleyiciye sanki yabancı biri gibi görünmekte ve bedenin nihayetinde ölümle yüzleşeceğini vurgulamaktadır. Ölüm ve beden ilişkisinin bireyde yaratmış olduğu tekinsiz etki günümüz görsel kültüründe sıklıkla rastlanan bir temsil biçimi halini almıştır. Bedene ait bu görüntüler katlanılamaz ve tahammül edilemez görüntüler içerisinde yer alır. Gerçekliğin beden üzerinden şüpheli bir duruma düştüğü görünlerin örneği arttırılabilir. Moda dünyasında kadın bedenine olan bakışın dışında bir durum sergileyen Oliviero Toscani’nin ‘*No-Anorexia*’ (Resim 106) adlı çalışması katlanılamaz görüntüyü temsil etmektedir. “Ranciere, fotoğraftaki gerçeklik ile görünüşün fotoğrafta bir araya gelmesiyle gerçekliğin galip geldiğini düşünmez. İzleyici için fotoğraftaki görüntünün katlanılmaz olması gerçekliği vurgulaması değildir. Gerçeklik bu fotoğrafta ‘şüpheli duruma’ düşmektedir” (Ranciere, 2010: s.78).



Resim 100: Oliviero Toscani, 'No-Anorexia', 2007.
(Kaynak: http://theorangemarket.com/no-anorexia-de-oliviero-toscani/).

Coplans'a ait görüntülere benzer işler üreten ve beden ile ilişkinin sınırında dolaşan sanatçılardan birisi de June Yong Lee'dir. Tek bir insana ait bedenin yüzeyini yirmi ve otuzdan farklı fotoğraf çekerek ve bu fotoğrafları birleştirerek ürettiği '*Torso*' serisi (Resim 107) insan derisini oldukça tekinsiz bir şekilde göstermektedir. Modele ait bedenin tek bir fotoğrafta birleştirilerek sanki hayvan derisine benzeyen bir görüntü oluşturması tekinsizliği arttırmaktadır. İnsan bedeninin, hayvan bedenine ait deriye indirgenmesi insanlar üzerinde rahatsızlık veren bir duyguyu açığa çıkartmaktadır. Bedeni oluşturan cilt ve vücut alışılagelmiş biçimlerin dışında hayvan bedeni ile ilişkilendirilmiştir. İnsan bedeninin tüm ihtişamı yerini sarkıklara, izlere, vücut kıllarına, çatlaklara, dövmelere ve kırılganlığa açılan derideki biçimlere bırakmıştır.



Resim 101: June Yong Lee, 'Torso', 2013.
(Kaynak: http://www.juneyonglee.com/Torso-Series).

June Yong Lee'nin bedeni teşhir ederken ortaya koyduğu biçim, bireyin gündelik gerçeklikte karşılaştığı bedeninin sınırlarını aşmaktadır. Lee'nin oluşturduğu insan derisi görünümündeki beden tüm çıplaklığıyla seyirlik bir hale gelirken, aynı zamanda hayvan derisinin görünümünü çağrıştırmaktadır.

Amerikalı fotoğraf sanatçısı Joel-Peter Witkin ürettiği çalışmalarda yer alan esinlenmeler, metaforlar, semboller, mitolojik imgeler, çağrışımlar ve sanat tarihi içerisindeki konulara yapılan atıflarla tanınan üretken ve tartışmalı bir sanatçıdır. Özellikle 16. ve 17. yüzyıl kuzey Avrupa resim sanatında görülen '*vanitas*' temasından faydalanan sanatçı, daha önceki dönemlere ait sanatsal üslubu kendi oluşturduğu fotoğrafik dil ile taklit etmektedir. Witkin, zihninde canlandırdığı sahneleri hayal dünyası ve yaşadığı dünya arasındaki biçimleri tek bir katmanda birleştirerek kurgulamaktadır.

"*Günümüz sanat anlayışı çerçevesinde sanatçılar alışılagelmiş sanatsal üretimin dışında işler üretmektedirler. Kavramlar arasındaki sınırlar bulanıklaştırılmış, sanat yapıtını oluştururken fikirler ön plana çıkmış ve özellikle kavramların karşıtlıkları farklı şekillerde ele alınmaya başlanmıştır. Fotoğrafın vazgeçilmez konularından olan manzaralar, portreler, izleyiciye güzel bir görüntü meydana getirmek yerine, izleyiciyi uyaran deforme olmuş bedenler, ucubeler, canlı veya cansız hayvan figürleri, iğrençlikler ve ölüm kurgulanarak sanatçıya ait bilinçaltı görüntüleri belirli bir kargaşa oluşturacak biçimde kullanılmıştır. Günümüz çağdaş fotoğrafçılar arasında yer alan Amerikalı sanatçı Joel-Peter Witkin genellikle izleyiciyi dehşete düşüren fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Sanatçı daha altı yaşlarındayken, bir trafik kazası sonrasında küçük bir kızın bedeninden ayrılmış başına ait bir sahneye tanık olmuş ve bu tanıklık O'nun fotoğrafa bakışına yansımıştır. Babasının Ortodoks bir Yahudi, annesinin Katolik olduğu ve daha sonrasında dini anlaşmazlıklar ile ayrıldıkları bilinmektedir. Nitekim Within'in fotoğraflarında vahşet ve din konulu fotoğraflar oldukça fazladır"* (Görgülü, 2019: s.47).



Resim 102: Joel-Peter Witkin, ‘Still Life Mexico’, 1992.
(Kaynak: http://www.soskine.com/artists/joel-peter-witkin/featured-works?view=slider#5).

Witkin’in fotoğraflarında yer verdiği figürler ve nesneler oldukça sıra dışıdır. Canlı/cansız hayvanlar, şekilsiz/biçimsiz insanlar, kadın/erkek bedenleri, cüceler, ucubeler, transseksüeller, çürüyen cesetler, obezite ve cinsel konular O’nun fotoğrafçılık tarzını yansıtırken kullandığı konular olmuştur. Çalışmalarının altında yatan karmaşık anlamlar ve metaforlar daha sanat tarihi içerisinde önceden yapılan çalışmaların yansımasıyla karşı karşıyadır. Mitoloji ve sanat tarihi içinden seçilen Wiktin çalışmaları gündelik yaşamın konularını içerirken aynı zamanda yüzyıllar arası bir etkileşimin yarattığı tekinsiz bir dünyayı göstermektedir. Toplumsal rahatsızlıkları ve sorunları birleştiren çalışmaları izleyiciyi çoğu zaman ölüm temasıyla rahatsız etmektedir. Sanatçının fotoğraf aracılığıyla oluşturduğu dilin kaynağında yer alan küçük yaşlarda yaşadığı kazanın izleri yer almaktadır. “Bu benim hayatımda iz bırakmış ilk bilinçli görsel deneyimdi. Eserlerimde kullandığım şiddetle, acıyla ve ölümle ilişkili olan, bedenden ayrılmış kafalar ve maskelerin kökleri bu olay dahil gördüğüm bir çok deneyime dayanmakta. Ben artık aciz bir gözetici değilim, lakin ölü bir bedenden canlılığı ve işlevselliği ayırmanın nitelikli farkı ile yüzleşmektense, karmaşasının cehennemini görsel olarak paylaşmayı seçmiş bir nesnelleştirenim” (Encyclopedia of Twentieth-Century Photography, 2006: s. 1698). Sanatçının fotoğraflarında dikkat çeken mitolojik figürlerin varlığı yine fotoğraflar üzerine uygulanan teknik müdahaleler aracılığıyla fantastik bir dünyayı yansıtmaktadır. Böylesi bir atmosferin genellikle iki tonlu bir kullanımda yaratmış olduğu etki sürrealist sanatçıların sıklıkla kullandığı bilinçaltı, düş dünyası, ölüm ve cinselillik gibi

kavramların tiyatovari bir sahnede kurgulanarak oluşturulmasıyla desteklenmiştir. Witkin'in yaratmış olduğu sahneler tarif edilemez bir biçimde kolektif hafızayı bölmekte ve bilinçaltının karanlığına tutulan bir ayna görevi görerek düşsel bir dünyayı olumlamaktadır.



Resim 103: Joel-Peter Witkin, 'Picasso en los Disparates de Goya', 1987.
(Kaynak: http://www.artnet.com/artists/joel-peter-witkin/picasso-en-los-disparates-de-goya-nm-a-ttinMX7GJt3CjqQjXuQngA2).



Resim 104: Joel-Peter Witkin, 'Ars Moriendi', 2007.
(Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-ars-moriendi).

Mitolojik geçmişi, Valezquez, Chirico ve Miro gibi sanat tarihinin aykırı ressamlarının yarattığı sahneleri kurgulayarak fotoğraflayan ve günümüze uyarlayan Witkin, ölüm temasına sıklıkla başvurmaktadır. Kadavraların yer aldığı çoğu fotoğrafları organsız insan bedenleriyle tasvir edilmektedir. Biçimsiz, parçalanmış, yabancılaşmış bir beden anlayışı canlı/cansız ve yaşam/ölüm arasındaki diyalektiği tekinsiz bir şekilde ortaya çıkartmaktadır. Özellikle gerçek hayatın içerisinde yer alan

tekinsizlik ile kurgusal alandaki tekinsizliğin çifte katman olarak bir araya gelmesi, sanatçının tematik olarak sorguladığı sahnelerin meydana gelmesinde etkili olmuştur. İnsana ait algısal arketipleri mitolojik figürlere estetik bir şekilde uygulayan Witkin'in fotoğrafları hem aşinalığı hem de bu aşinalık içerisinde ters giden bir şeylerin normal görünümlerini vermektedir. Fantastik görüntülerde yer alan figürlerin duruşları ve nesneler sanatçı tarafından etkili bir şekilde kurgulanmaktadır. 19. Yüzyıl natürmort geleneğine açıkça öykündüğü görünen sanatçının kompozisyonları sepya veya siyah/beyaz fotoğraflardan oluşmaktadır. Sanatçının kendine özgü dinamizmi siyah/beyazın ve sepyanın etkisiyle hem geçmişin hem de bugünün kültürel yapısı hakkında gerçeküstü imgeler üretmiştir. Ölüm temasının oldukça tekinsiz bir fenomen olması nedeniyle Witkin'in çalışmalarında kurgulanarak sahnelenen görüntüler ölüme verilen reaksiyonun gücünü yansıtmaktadır. Ölümü ifade edecek görüntülerin kurgulanması izleyiciyi kaygıya sürüklerken aynı zamanda rahatsız etmektedir.

Gündelik yaşam içerisinde var olan cinsellik, din, ırk, yaşam ve ölüm gibi temaları eserlerinde yer veren Amerikalı fotoğrafçı Andres Serrano, dini ikonlar üzerine gerçekleştirdiği çalışmalarla tanınmaktadır. Serrano bedensel akışkanlıkları (idrar, kan ve meni) kullanarak oluşturduğu bu görsellerle dikkatleri üzerinde toplamıştır. Sansasyonel çalışması '*Piss Christ*' (Çişli İsa) Amerika'da skandal yaratmış, Amerikalı senatör Jesse Helms tarafından kendisine yöneltilen ve gürültü çıkaran oldukça sert eleştirilere maruz kalmasıyla birlikte sanatçının popüler olmasına sebep olmuştur. Serrano'nun bu olayın ardından sanat çevrelerinde isminin duyulması gecikmemiştir. 1996 ve 1997 yıllarında Metallica müzik grubunun çıkardığı 'Load' ve 'Reload' adlı albümlerinin kapak tasarımlarında kullanılmak üzere ürettiği işlerde oldukça ilginçtir. Load albümünün kapağında '*blood and semen'* (*Kan ve meni*), reload albümünün kapağında '*piss and blood*' (çiş ve kan) gibi beden sıvılarının karışımı kullanılmıştır. İki albümünde de yer alan görüntüleri ilginç kılan ayrıntılar iki cam plaka arasına sanatçıya ait kan, idrar ve meninin kullanılmasıdır.



Resim 105: Andres Serrano, 'Blood and Semen', 1996.
(Kaynak: https://toiletovhell.com/art-is-dumb-revisiting-metallicas-load-reload/).



Resim 106: Andres Serrano, 'Piss and Blood', 1997.
(Kaynak: https://toiletovhell.com/art-is-dumb-revisiting-metallicas-load-reload/).

Sanatçının toplumsal konulara odaklandığı çalışmaları gündelik yaşamın kurgusallığı içerisinde inşa edilmiştir. Onun ilgi duyduğu konulardan biri olarak ölüm teması, travmatik fotoğraflarla izleyiciyi saran, sarsan ve kaygıya düşüren görüntülerin kaynağını oluşturmaktadır. '*The Morgue*' adını verdiği serisinde farklı nedenlerle ölmüş olan bedenleri bedene ait kesitleri ve parçaları estetik bir şekilde yaklaşarak fotoğraflamıştır. "Serrano'nun bu seriyi gerçekleştirebilmesi için bir morga ihtiyacı vardı. O da tanınmış bir adli uzmandan, bir patologdan yardım istedi ve çekim yapabilmek için izin aldı. Böylece onun gözetimi altında da olsa ve ölülerin kimliğinin ortaya çıkarılmaması şartıyla morgdaki bedenlerin fotoğraflarını çekebilme fırsatı bulmuştu" (Göktan, 2006: s.183). İzleyiciyi ölümle yüzleştiren çalışmaları, ölümün belirsizliği ve her canlının ölümle yüzleşeceği gerçeğini gösterdiği için oldukça tekinsiz imgelerdir. Istırap verici görüntülere bakmak izleyiciyi oldukça rahatsız etmektedir. Ölümle yüzleştiğimiz fotoğraflarda bedene yapılan müdahaleler veya etkiler izleyicinin ölümü kendi bedeniyle özdeşleşmesini talep etmektedir.

"*İzleyicinin (kendi bilinçsiz etkinliğinin sonucu olan) seyredilen nesneye yabancılaşması şöyle ifade edilir: İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi var oluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar. Gösterinin etkin insan karşısındaki dışsallığı, kendi davranışlarının artık bu insana değil, bu davranışları ona sunan bir başkasına*

ait olması gerçeğinde ortaya çıkar. İşte bu yüzden izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmez, çünkü gösteri her yerdedir" (Deburd, 2016: s.43-44).



Resim 107: Andres Serrano, 'The Morgue Knifed to Death I', 1992.
(Kaynak: https://www.flickr.com/photos/59860592@N07/5658490553/).

Serrano'nun 'Morgue' serisi izleyicisine kaçamayacağı ve göz ardı edemeyeceği büyük boy fotoğraflar sunmaktadır. Ölümle yaşam arasındaki incecik sınırda dolaşan ve ölümü küçük bir mesafeden seyreden izleyici bu fotoğraflardan oldukça rahatsız olmaktadır. Tekinsizliği çağrıştıran en önemli temalardan birisi olan ölüm, izleyiciyi bu fotoğraflarla sarmaktadır.

"*Birçok insan ölüm ve ölü bedenler, ölülerin geri dönüşü, ruhlar ve hayaletlere ilişkin hislerini en yüksek seviyede yaşar. Erken dönemlerden bu yana ölümle olan ilişkimizde olduğu kadar başka hiçbir konuda düşünce ve hislerimizin bu denli az değiştiği ve zihnimizden çıkarmadığımız formların cılız bir biçimde de olsa varlığını koruyabilmiş başka bir konu yoktur. Bizim bu konudaki muhafazakârlığımızı iki şey açıklar: birincisi ölüme olan ilişkin esas duygusal reaksiyonun gücü, ikincisi ölü hakkındaki bilimsel bilgi birikiminin yetersizliği*" (Jentsch ve Freud, 2019:s.60-61).

Ölü beden ile fotoğrafçı arasındaki iletişimin kaynağı olan ölüm kavramı, Deburd'un kendini evinde hissetmeyen izleyicinin tekinsizlik hissine kapılmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla tekinsiz izleyicinin günlük hayatta karşılaşabileceği ne yeni ne de yabancı bir kavramdır. Ölüm gündelik hayatın içinde olan en gerçek ve kaçınılmaz bir olgudur. Ölümün olacağı bilinir ancak ne zaman geleceği tamamen bir

bilinmezlik içerisinde var olmaktadır. İnsanın bu olguyu yenememesi değişmeyen bir gerçektir.



Resim 108: Andres Serrano, The Morgue 'Death by Drowning II', 1992.
(Kaynak: http://www.artnet.com/artists/andres-serrano/the-morgue-death-by-drowning-ii-3fgqa9Hwy9l17Vcj-8QVg2).

Serrano, 1990'lı yılların sonlarına doğru fotoğraf pratiğinin merkezine ölüm temasını yerleştirmiştir. Ölümle olan ilişkilerimize ve ölüm fikrine odaklanan sanatçı The Morgue sergisini yaratmıştır. Ölüm temasını farklı bir yaklaşımla gerçekleştirdiği fotoğraflar neredeyse klasik güzelliği ve saflığı ortaya çıkarır gibi görünmektedir. Ölümün güzelliğini yansıtan görüntüleri ifade etmek için kullanılan başlıkların fark edilmesiyle birlikte izleyici rahatsız olmaya başlamaktadır. Ölüme sebebiyet veren farklı konuların isimleri seride yer alan fotoğrafları temsil etmektedir. Doğranarak ölüm ve boğularak ölüm gibi fotoğraf isimleri yukarıda verdiğimiz örnekleri ifade etmektedir. Serrano'nun ölü bedenleri fotoğraflarken ışığı dikkatlice uygulayarak ve oldukça yakın bir şekilde görüntülemesi ölüme ait renkleri yakalamasına yardımcı olmuştur. The Morgue serisinde yer alan deneklerin yüzleri, dudakları ve diğer uzuvları beden solmaya başladığı için canlılığını yitirmiş ve soğuk mavimsi tonlarda görüntülenmiştir. O'nun fotoğrafları hem huzursuzluk duygusu yaratır hem de büyüleyicidir. İnsana ait bedenin ne kadar kırılgan olduğunu ve belirgin bir şekilde ölüm olgusuyla yakından ilişki içerisinde olduğumuzu göstermektedir. "Boğularak ölme ebedi bir haykırışa mahkûm gibi görünüyor. Bu figüre uygun olarak, Serrano boğularak ölmüş birinin teninin bir kaç gün içinde renk değiştireceğini öğrenince şaşırdı. Ölümden önce, kurban beyazdı; fotoğrafta teni yeşil, mavi, kahverengi ve mor olmuştu" (Hobbs, 1994: s.43).

Çek fotoğraf sanatının önemli isimlerinden biri olan Jan Saudek, fotoğrafında çıplaklık, pornografi, erotizm ve deforme olmuş beden temalarını kullanan bir sanatçıdır. Fotoğraflarında yer edinen bu temalarda toplumsal standartlardan farklı olarak yer verdiği modellerine kendine özgü kurgu anlayışı ile estetik bir biçim vermektedir. "Jan Saudek hep aynı mekânda yakınlarını model olarak kullanarak düşlerini, fantezilerini, korkularını fotoğraflamış ve siyah beyaz fotoğraflarını elle renklendirmiştir" (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997: s.609). Saudek'in sanatsal pratiğinin merkezinde yer alan kadın bedeni yıkık, dökük duvarların önünde onun yaratıcılığı ile farklı bir görünüm kazanmaktadır. Sanatçı bu mekânlarda kadınları, erkekleri, çocukları ve yaşlıları model olarak kullanmış aynı zamanda biçimsel bozukluğa uğramış bedenleri fotoğraflamıştır. Çıplaklık ve pornografinin yer aldığı fotoğraflarında figürler birbirleriyle etkileşim halindedir. Gündelik yaşamın içinde var olan sembolik nesneler ve fotoğrafta yer alan modeller fiziksel olarak bir iletişim kurmuşlardır. Saudek, gündelik yaşamın vazgeçilmez unsurlarından biri olan modanın toplumsal bilinç üzerindeki güzellik ve estetik anlayışını kesintiye uğratmaktadır. İzleyici, yapay olarak pozlandırılmış nesnelerle birlikte kurgulanmış görüntülerde çarpıcı bir etkiyle karşılaşmaktadır. Saudek'in fotoğrafları izleyicisine tekinsiz erotik bir dünyanın kapısını sonuna kadar açmaktadır.

"*Güzel ve estetik olanı, çıplak kadın ve erkek modeller üzerinde yeniden ele alan Jan Saudek, çalışmalarında çıplaklık, teşhir ve pornografi sınırları üzerinden ilerler. Farklı mekân anlayışı, ışıklandırması ve resimsi özellikleri ile hemen dikkat çeken bu fotoğraflar, özellikle oluşturuldukları 1900'lerin ikinci yarısı ile zamansal olarak uzaktan yakından hiçbir benzerlik göstermez. Modellerin, yaşadıkları dönemden tamamen farklı bir zaman dilimindeymişçesine görüntülendiği bu fotoğraflarda daha çok mitolojik zamanlara ait hikâyeler söz konusudur"* (Kınlı, 2011: s.90).



Resim 109: Jan Saudek, 'The Slavic Girl with Her Father', 1998.
(Kaynak: https://www.saudek.com/en/jan/fotografie.html?r=1996-2000&typ=p&l=0&f=415&set=&ts=).

Nesnelerin karakterlerle olan birlikteliği bir bütünlük ortaya koyarken, mekânın merkezinde yer alan anlatım erotik sahneleri sürekli olarak yinelemektedir. "*The Slavic Girl with Her Father adlı çalışmasında Saudek, yeni bir önceli-ardılı sorgulamasına girişmiş ve kuşaklararası evrimsel bir paradigmayı aslında onun doğrusal (lineer) olmadığı; çevrimsel (sirküler) bir yapıya sahip olduğu yönünde yeniden özetlemiştir. Roland Barthes'ın terminolojisiyle bu eserdeki studium noktası, kuşkusuz ki geçmişi temsil eden kurukafa ile şimdiyi temsil eden kadının yüzlerinin birbirlerine dönük olması; aynı zamandaysa kurukafanın, kadının kontrolünde olmasıdır. İkisinin birbirlerine bakıyor olması, tarihin ve özsel olarak her şeyin iç içe ve birbiriyle bağlantılı olduğu, bir defa yaşanmış olanın yeniden yaşanacağı ve doğrusallıktaki domino etkisinin bir noktada en başa dönüp yeniden kendisini vuracağı temsil edilmektedir"* (Aksakal, 2016: s.16).

Fotoğrafta yer alan kuru kafa bir nesne olarak doğrudan ölümü çağrıştırmaktadır. Bedenin ölümünü ve ruhun ölümsüzlüğünün buluştuğu kurukafa imgesi varlığıyla şimdiyi rahatsız etmektedir. Vanitas olarak adlandırılan natürmort türünde sıklıkla kullanılan kuru kafa figürü *memento mori* ile ilişkilendirilmiştir. "*Vanitas; vanitas, vanitatis; vanitas vanitatis et omnia vanitas; homo bulla* [İnsan bir

köpükten ibarettir]; *mors omni vincit* [Ölüm her şeye galebe çalar], *memento mori* [Öleceğinizi hatırlayın]" (Leppert, 2017: s.94). Vanitas günümüzde de geçerliliğini koruyan ve sanatçıların sıklıkla referans gösterdiği bir tema olarak da kullanılagelmiştir.

"*Zevklerin geçiciliği 15. ve 17. y.y.'lar arasında Avrupa natürmortu, özellikle Hollandalı ressamlar arasında oldukça favori bir konuydu. Vanitas olarak tanımlanan bu tür 'ölümü hatırla' teması ile kırık testiler, çiçekler, meyveler, mumlar, parlak balonlar sıklıkla kullanılan ve insanın ölümlüğüne işaret eden sembollerdi. Günümüzde sanatçılar Vanitas'a yeniden döndüler fakat zamanımıza daha uygun sembollerle, bunlar arasından geleneksel bazıları ise hâlâ kullanılmaktadır. Bir bin yıldan diğerine dönüşen tema onların çağdaş gücünü verebilmektedir"* (Collins, 2007: s.198).

Fotoğrafın merkezinde yer alan modelin kurukafa ile ilişkisi ölümle yüzleşmeyi mutlak kılarken geçmişe ait olan belleğin ortaya çıkması şeklinde algılanan sahne, bastırılmış olanın geri dönüşüyle tekinsizliği vurgulamıştır. Yakın geçmişe atıfta bulunan kurukafa imgesi geçmişe tanıklık etme, şimdiyle birlikte var olma ve bu gerçekle yüzleşmede ısrar etmektedir. Ölümün varlığı başlı başına bir tekinsiz etki oluşturuken, ölüm gerçeği ile yüzleşme izleyiciyi tedirgin etmektedir. Yaşamın ve ölümün kıyısında hayata tutunmaya çalışan insanları fotoğraflayan Alman fotoğrafçı Walter Schels, izleyiciyi rahatsız eden dokunaklı ve zorlu portre çalışmaları ile tanınmaktadır. Gündelik yaşam içerisinde var olan ölüm hakkında çok şey anlatan '*Life Before Death*' (Ölümden önce Hayat) fotoğraf serisi yaşam ve ölüm arasındaki sınırın tekinsizliğini vurgulamaktadır. Schels'in çalışmalarındaki karakterler ölümcül hastalıklarla mücadele ettikleri dönemde ve ardından ölümün getirdiği sessizlikte fotoğraflanmıştır. Schels ve gazeteci eşi Beate Lakotta ile çalıştığı bu fotoğraflar izleyiciyi ölümle yüzleştirmektedir. Kameranın gerçekleştirdiği eylem, yaşamın doğal akışı içerisinde var olan ölümü belgelemektir. Umutsuzca ölümü bekleyenlerin korkularını fotoğraf aracılığı ile kaydedip onları arşivleyen Schels, bilinmeyenin beklentisi ile ölüm arasındaki sınırlarda dolaşmaktadır.



Resim 110: Walter Schels and Beate Lacotta, 'Life Before Death' Heiner Schmitz, İlk portre: 19 Kasım 2003 İkinci portre: 14 Aralık 2003.
(Kaynak: https://www.lensculture.com/articles/walter-schels-life-before-death-noch-mal-leben-portraits-of-the-dying).

Portrelerin ilki samimi bir görünüm ile ruhun bedenden ayrılmadan önceki son pırıltısını yansıtırken, ikinci portre insan özünün ortadan kalkmasıyla solan yüzü belgelemektedir. Barthes'ın *punctum* kavramınada atıfta bulunan fotoğraflar ölüm ve zamanla olan ilişkisinin yanında Viktorya dönemi post mortem fotoğrafçılığını andırmaktadır. Siyah beyaz tonlarda ikinci portrelerin gözleri kapatılmış ve uyuyor görünümleri birinci portreden ayrı olarak ölümün tarafına geçişi simgelemektedir. "Her fotoğraf bize iki mesaj sunar: biri fotoğrafı çekilen olayla ilgili, öteki bir süresizlik şokuyla ilgili" (Berger, 2016: s.82). Schels'in fotoğrafları hem çekilen olayı hemde ardından gelen ölümün süresizliğini göstermektedir. İnsan bedeninin ölümsüzlüğe karşı savunmasız oluşu, ölümsüzlük arzusu içinde olan insanın bedenini ölüm ile karşı karşıya getirmektedir. Varoluş açısından bakıldığında insan bedensel olarak ölmelidir. Schels'in fotoğrafları ölümü gösterirken tıpkı Barthes ve Sontag'ın vurguladıkları gibi hem '*O ölecek, Bu olacak, Bu vardı*'yı çağrıştırırken hem de bir belge niteliği kazanmaktadır. Fotoğrafların yansıttığı birliktelik iki farklı tema üzerinde durmaktadır; yaşama tutunmanın yaşattığı kaygı ve ölüm korkusunun getirdiği tekinsizliktir. İki farklı zaman dilimi içerisinde izleyiciye sunulan fotoğraflar varoluşsal olarak iki farklı dünyayı nitelemektedir.

"*Fotoğrafı, tam anlamı ile 'yansıyan-yutulan' ışığın, zamanın bir anındaki 'yansıtanına' bağlı değerlerin yakalanması, dondurulması, tutuklanmasıdır. Işık, ancak zaman içinde vardır. Zaman yoksa, kaos da, evren de, özdek de, ışık da yoktur. Dolayısıyla, yapay bir gerçeklik olan fotoğrafta, ancak zaman içinde ve zamanın bir*

anına ilişkin olarak vardır. O, zamanın, insana göre yapay bir gerçeklik olarak yakalanmasıdır. Yakalanıp tutuklanan her ışık örgüsü, evrensel entropik ilerleyişin asla etkilenmeyeceği bir gerçeklikle, zamanı, bir anı, bitmiş olanı, geçmişte kalanı geleceğe, şimdiye taşımadır" (Atalayer, 2012: s.41).



Resim 111: Walter Schels ve Beate Lacotta, 'Life Before Death' Rita Schoffler, İlk portre: 17 Şubat 2004, İkinci portre: 10 Mayıs 2004.
(Kaynak: https://www.theguardian.com/society/gallery/2008/mar/31/lifebeforedeath).

Günlük yaşamın sıradan anlarını dehşet içerisinde parlayan bir çift göze indirgeyen bu fotoğraflar, varoluşsal açıdan da ölümü çağrıştırmaktadır. Ölümü güçlü bir şekilde hatırlatan pırıl pırıl gözler izleyiciye kaçamayacakları bir geçmiş ve gelecek hissi uyandırmaktadır. İzleyinin varlığını sorgularken bulacağı bu parıltılı gözler korkunun ölümle özdeşleştiği tekinsizlik hissini yaratmaktadır. Martin Heidegger ölüm hakkında şöyle söylemiştir; "Bizler kararlı bir şekilde bu amaç doğrultusunda geleceğe sarılırız. Böylece gerek geçmiş gerekse şimdiki amacımızın ne olduğunu anlarız. Heidegger'e göre insanın varlığının gerçek özünü keşfetmek için büyük öneme sahip olan şey onun ölümle olan ilişkisidir. Dahası, varlığı kavrayış ölümle ilişkide ortaya çıkar" (Cohen, 2006: s.23). Günlük yaşam içerisinde yer alan ölüm teması bireyi sürekli olarak endişe duyacağı bir ruh hali içerisine hapsetmektedir.

Post mortem fotoğraf anlayışını günümüzde de devam ettiren sanatçılardan biri olan Amerikalı fotoğrafçı Elizabeth Heyert her ne kadar iç mimari fotoğrafçısı olarak anılsa da '*The Travelers*' (Yolcular) adlı fotoğraf serisiyle bedenin bozulmadan önceki halini ve ölümü estetik bir sunum haline getirmesiyle tanınmıştır.



Resim 112: Elizabeth Heyert, ‘The Travelers’,‘Anna Bell McGill’, 2003.
(Kaynak: http://elizabethheyert.com/projects/the-travelers/work/12).

“*Heyert’in ‘Yolcular’ adlı fotoğraf serisine bakıldığında, çekilen her ölünün uyuyor hissi veren fotoğrafları ile karşılaşılmaktadır. Bu durumun verdiği naiflik, ölen insanların yüzlerindeki tebessüm ve huzur hissi bizleri ölümün soğukluğundan bir parça da olsa uzaklaştırmaktadır. Heyert’in fotoğrafları biçimsel olarak ölüme ve bozulmaya karşı bir başkaldırı niteliğinde olmasının yanı sıra, yok olmaya yüz tutmuş bir geleneğin kayıt altına alınıp, yüzyıllara aktarımı açısından da son derece değerlidir. Çekimlerden önce ölenlerin yakınlarından ve cenaze işlerini yürüten yöneticilerden bu fotoğraflar için onay alınmıştır. Aslında bu fotoğraflar geride kalanlar için ölenleri hatırlamak anlamında daha az acı verici ve ölümle barışık olmak anlamında da önemli birer kayıt niteliğindedir”* (Tuna, 2015: s.213-214).



Resim 113: Elizabeth Heyert, ‘The Travelers’,‘Daniel Rumph’, 2003.
(Kaynak: http://elizabethheyert.com/projects/the-travelers/work/6).

Ölüm sonrası sürecin sancılı ve soğuk olduğu düşünüldüğünde Heyert'in portreleri oldukça sıcaktır. Ölülerin yüzlerindeki ifade oldukça mutlu oldukları hissine kapılmamıza neden olmaktadır. Ölümün yaratmış olduğu belirsizlik her ne kadar ön planda olsa da ölenlerin yüzlerinde görülen huzur, hayatta kalanlar için hatırlamayı daha az melankolik hale getirmiştir. Dolayısıyla birey gündelik yaşam içerisinde önemli günler için nasıl hazırlanılıyorsa, *The Traveler*'da yer alan ölüler de o şekilde özenle hazırlanmıştır. Fotoğraftaki figürler sanki bu dünyadan hiç gitmeyeceklermiş gibi yüzlerindeki huzurlu ifadeyle poz vermiştir. Göktan fotoğraflar için yapılan hazırlığı ve fotoğrafları "Öteki tarafa yapacakları yolculuğun hazırlık ritüellerini konu alan bu fotoğraf serisi" (Göktan, 2014: s.277-278) şeklinde açıklamıştır. Ölülerin son yolculuklarına çıkmadan önce çekilen fotoğraflar, hayatın onlara iyi davrandığı düşüncesiyle düzenlenmiş ve yaşayanlar için matem nesnesi haline getirilmiştir. Ölmüş olana ve geçmişte yaşanmış anılara yakınlık hissini arttıracak bu deneyim aynı zamanda tekinsiz bir anın yaşanmasına da sebep olmuştur.

Heyert, sanatsal pratiğini farklı fotoğraflar konuları üzerinde çalışarak geliştirmiştir. *The Sleepers*, adını verdiği iki aşamalı bir şekilde ürettiği fotoğraflar, uyuyan figürlerin portreleri üzerine odaklanmaktadır. Anne ve babasını ölümünün ardından başladığı bu seri de yer alan figürlerin çıplak ve birbirine sarılmış bir şekilde portreleri çeken sanatçı daha sonra bu fotoğrafları eski taş duvarlara yansıtarak yeniden fotoğraflamıştır. Gündelik yaşamın içinde ölümle en çok ilişkilendirilen konulardan biri olan uyku eylemi, fotoğraflarda yaşam ve ölümsüzlük arasında bir şekilde konumlanmaktadır. Yaşamın bir parçası olan uyku, gündelik yaşamın ritüellerinden kurtulmuş insanın bilinçsiz bir şekilde savunmasız olduğu anları ifade etmektedir. Bu fotoğraflar siyah bir arka plana karşı fotoğraflanmış ve sonuç olarak yaşamdan izole edilmiş bedenler doğal görünümleri ile heykele benzeyen biçimler oluşturmuştur. Sicilya'nın köylerinde gece boyunca antik kalıntılar üzerine yansıtılarak üretilen bu fotoğraflar bedenlerin üzerine yansıyan zamanın geçişini, duvarların çatlaklarını, yaşanmışlıkları, ifade ederken aynı zamanda heykelsi bir etki bırakmıştır. Gerçeğin ve kurgunun birbirine karıştığı bu görüntüler aynı zamanda gerçeklik ve imge arasındaki sınırları da bulanıklaştırmıştır. İnsanların uyurken farklı beden hallerini zamana karşı duran kalıntıların üzerinde ayrı bir katman oluşturması,

insan vücudunun kırılganlığını, ölümlülüğünü sergilemiş ve bu deneyim izleyicide rahatsız edici bir hal almıştır.



Resim 114: Elizabeth Heyert, 'The Sleepers', #7, 2010.
(Kaynak: http://www.elizabethheyert.com/projects/the-sleepers/work/7).



Resim 115: Elizabeth Heyert, series from 'The Bound', 2016.
(Kaynak: http://www.elizabethheyert.com/projects/the-bound/work/5).

Heyert'in ölüm ve uyku ile ilgili portre projelerinin ardından bedeni bir deney ve dönüşüm alanına çevirdiği '*The Bound*' adlı serisi; sınırlar, mumyalama ve esaret gibi temalar üzerine odaklanmaktadır. Nobuyoshi Araki'nin Japon kültüründen esinlenerek oluşturduğu esaret imgelerine de atıf yapan bu seri, bedene ait katmanların kırılganlığını, esaretini, bağımlılığını, güven ve güvensizliğini izleyici ile paylaşmaktadır. İnsan bedeninin çürümesini önlemek ve bozulmadan kalmasını sağlamak için kullanılan mumyalama yöntemini figürler üzerinde uygulayan Heyert, beden ve ölümsüzlük kavramları üzerinde durmaktadır. Fotoğraflar aynı zaman anne karnında olma deneyimini de yansıtmaktadır. Sarıp sarmalanmış ve güvenli bir

ölümsüzlük içerisinde görünen figürler anne rahminde bulunma halini anımsatmaktadırlar. Eski, bilindik ve aşina olan bir durum rahatsız edici bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bedenlerin bağlama eylemiyle gerçekleştirildiği '*The Bound*' serisi ayrıca yaşayan bir bedenin artık bu dünyadan ayrılmış mumyalanmış bir beden ile arasındaki sınırı zorlamaktadır. İzleyiciyle yüzleşmeyen bu portreler '*The Travelers*' serisinde yer alan ölü bedenlerden farklı bir konuma yerleşmiştir.

2.3.2. Tekinsizin Fotoğraf Sanatında Çift Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi

Tekinsiz kavramı içerisinde önemli temalardan biri olan çift, ikiz imgelem üzerine şekillenen biçimiyle ve fotoğrafın kendi doğası içerisindeki çift yönlülükle yakından ilgilidir. Çift teması içerisinde üretilen tekinsiz görüntüler gündelik yaşamın tekinsizliğinde bireyin kendiyle karşılaşması sonucu duyduğu kaygıdan, benliğin ikiye bölünmesinden ve çiftin ortaya çıkardığı çarpıcı durumdan etkilenmektedir. Postmodern fotoğraf sanatı içerisinde çift temasını konu edinen sanatçıları kronolojik açıdan incelediğimizde; Diane Arbus, Hans Breder, Wendy McMurdo ve Anna Gaskell gibi sanatçılar sayılabilir.

Diane Arbus, toplumun içerisinde olan ancak 'öteki' olarak değerlendirdiğimiz insanları kare formatında çektiği fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Arbus objektifini cücelere, sirkte çalışanlara, cinsiyet değiştiren bireylere, çıplaklara, ucubelere ve toplumunun dışında yer alan insanlara çevirmiştir. Arbus, eleştirmenler tarafından '*the photographer of freaks*' (ucubelerin/ötekilerin fotoğrafçısı) olarak gösterilmektedir. Nitekim Arbus, konularını olumsuz bir şekilde yansıttığı düşüncesine rağmen ötekilerine olan sevgisini her zaman vurgulamıştır. "Arbus, fotoğrafçılıkta neye izin verilebileceği konusundaki duygumuzu ciddi şekilde değiştirmiştir: kabul gören konu olarak adlandırabileceğimiz unsurun yelpazesini genişletmiştir. Dahası, bilhassa toplumun kıyısında ve merkezinde duran insanların sahip olduğu görsel muğlaklığı incelemiştir" (Bosworth, 2018: s.7-8). İnsan yüzüne ait algıyı değiştiren ve şekillendiren bir dönüşümü yaratan Arbus, toplumun kıyısındaki insanların fotoğraflarını belirli bir hakikat çerçevesinde çekmiştir. Arbus'a ait bu fotoğrafik yaklaşım çağdaşı olan Cindy Sherman tarafından film fotoğraflarına ait kurgusal

yapının altüst edilmesinde kullanılmıştır. İnsan yüzünün gerçekliğini fotoğrafik bir portre aracılığı ile dolaysız bir şekilde yakalayan Arbus, özne ve izleyici arasındaki bağlantıyı bireyin kimliği üzerinden inşa etmiştir. O'nun portrelerinin 'ucube'ler ile öteki beden üzerinden gerçekleşmiştir. "Arbus'un fotoğrafları herkesin yabancı, umutsuz derecede tecrit edilmiş, mekanik, kötürümleştirilmiş kimlikler ve ilişkiler açı içerisinde hareketsiz bırakıldığı bir dünya görünümü ortaya atar" (Sontag, 2011: s.39). Arbus, doğal olanı uğursuzca büyük hale getirmeyi başarmış ve özneleri çoğu zaman anormal bir hal almıştır. Arbus'un diğer fotoğraflarındaki anormal öznelerin (cüceler, devler, zekâ özürlüler) farklı görünümleri, onların cesaretlerinin ya da yazgılarına boyun eğmelerinin bir göstergesi olarak görülmüştür.

Arbus'un fotoğraflarındaki tuhaf farkındalık izleyicinin fotoğraflarda yer alan öznelerle özdeşleşmeleri üzerinden şekillenmektedir. Arbus'a ait çoğu fotoğrafı hem konusu gereği hemde içerdiği senaryo ve görüntü bağlamında tekinsizlikle ilişkilendirilmiştir. Fotoğraflarında yer edinen tekinsizlik hissi birkaç açıdan değerlendirilmiştir. Yabancıların, göçmenlerin, evsizlerin, ucubelerin dolayısıyla öteki bedenlerin görünümü tanıdık olana ait sınırı bulanıklaştırması, bireyi kaygı verici bir duruma sürüklemektedir. Arbus'un çekmiş olduğu '*Identical Twins'* portresi çift imgesini ve doppelgängers kavramları daha önceden açıkladığımız üzere tekinsiz temaları arasındadır. Ayrıca Arbus'un '*A Flower Girl at a Wedding'* fotoğrafı (Resim 122), E.T.A. Hoffman'a ait 'Kum Adam' hikâyesindeki Olympia'dan referans alır gibi durmaktadır. Fotoğrafta yer alan kızın oyuncak bebek benzeri bir görüntüsü içerisinde duruşu Kum Adam hikâyesinde yer alan Olympia'nın mekanik güzelliği ile çakışmaktadır. Tahminen 6-7 yaşlarında, elinde boş bir çiçek sepeti bulanan kız, ayaklarına kadar uzanan beyaz elbisesinin üzerinde beyaz bir kürk ile oldukça sisli bir havada tek başına durmaktadır. Kızın fotoğrafı neredeyse dikey düzlemde post mortem fotoğraflardaki tekinsiz estetiği ifade edebilecek şekilde donuk olarak görülmektedir. Sisin içerisinde yer alan kız çocuğu sanki bu dünyaya ait olmayan bir varlık, bir hayalet etkisi yaratmaktadır. Fotoğraf, kıza ait gerçekçi kusurların tekinsiz bir görüntüsünü sunmaktadır. Arbus'un fotoğraflarında yer alan bu çelişkiler Freud'un tekinsiz kavramını açıkça çağrıştırmaktadır. Fotoğrafın sıradanlık ve tuhaflık arasındaki sınırlarda dolaşması tekinsiz gerilimi arttırmış ve bu gerilim Arbus'un 1960'larda portrede devrimsel bir dönüşüm oluşturmasına olanak sağlamıştır. "Çünkü Arbus'un

kendi görünmezliği ama gerçek varlığı çalışmasında görünür, tekinsizliğin(tekinsizin) deneyimi iki seviyede gerçekleşir. İlk olarak, Arbus tekinsizi deneklerinin (öznelerinin) aracılığıyla kendi deneyimlemiş gibi görünür. İkincisi, imgeleri gerçek karşılaşmaları temsil ettiği için, fotoğraflar izleyicinin tekinsizi ikinci elden(dolaylı olarak) deneyimlemelerini sağlar" (Andrews, 2003: s.77).



Resim 116: Diane Arbus, 'A Flower Girl at a Wedding', 1964.
(Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/diane-arbus-a-flower-girl-at-a-wedding-connecticut).



Resim 117: Diane Arbus, 'Identical Twins', 1967.
(Kaynak: https://publicdelivery.org/diane-arbus-twins/).

Çift, tekinsizlik içerisinde sıklıkla kullanılan bir temadır. Freud'un çiftleri birinin kendini başka biriyle tanımladığı bir süreç olarak belirtmektedir. Benliğin ikiye bölünmesi zigotun biyolojik olarak ikiye bölünmesi şeklinde düşünülebilir. Çiftin ortaya çıkardığı çarpıcı görüntü farklı disiplinler arasında sıklıkla kullanılagelmiştir. Arbus'un '*Tıpatıp İkizleri*' (Resim 123) izleyicisine aldatıcı bir şekilde basit görünürken, görüntünün çift karmaşıklığı içerisinde çelişmektedir. Fotoğraftaki gerçekliğin bir yansıması olan bu fotoğrafta görüntü dolambaçsız olarak karşımızda durmaktadır. Görüntünün anlamı üzerinde şekillenen tekinsizlik, ikizin doğasında yer alan kendinin aynısını görmekten kaynaklanmaktadır.

"*Örneğin Diane Arbus'un (1923-1971) Tıpatıp İkizler'ini (Identical Twins, 1967) ele alalım. Öncelikle, tıpatıp ikiz kavramı, tam da on dokuzuncu yüzyılda dagerotiple bağdaştırılan 'ayna-gibi' benzerliği düşündürmekte ve fotoğrafın birebir kayıt olduğu düşüncesinin altını çizmektedir. Her ikiz, diğerinin yansımasıdır. Ancak 'tıpatıp olmak', 'kimlik' ve tek bir görüntünün yüzey varlığıyla sınırlanan benlik canlandırması çıkarımına götürür. Bu iki yön, fotoğrafta ne 'gördüğümüz' ile bizden 'izlememiz' beklenen arasında ciddi bir boşluk meydana çıkarır. Yöneltilen sorular, iki figüründe belirgin bir tarihsel veya toplumsal bağlamı reddeden bir fotoğrafik uzam içinde çerçevelenmesi ile daha ısrarcı hale getirilir"* (Clarke, 2017: s33-34).



Resim 118: Sandro Miller, 'Identical Twins', 2014.
(Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/sandro-miller-diane-arbus-slash-identical-twins-roselle-new-jersey-1967-3).

Arbus'un 'tıpatıp ikizleri' fotoğaf sanatı içerisinde oldukça sık referans gösterilen bir ikonik görüntü oluşturmuştur. Bu fotoğraf birçok fotoğraf sanatçısının işlerinde yeniden üretilmiş ve esin kaynağı olarak referans alınmıştır. "Dünyanın en iyi reklam fotoğrafçıları arasında gösterilen Sandro Miller, 2014'de 'Yılın Uluslararası fotoğrafçısı' ödülüne layık görülmüştür. Yine aynı yıl '*Malkovich, Malkovich, Malkovich: Fotoğraf Büyüklerine Saygı*' başlıklı bir projeyle dünyanın en büyük fotoğrafçılarına saygı ile anılan kırk bir fotoğrafı yeniden yaratmıştır. Unisex model olarak kullandığı model John Malkovich birçok ikonik fotoğrafın öznesi haline

gelmiştir" (Görgülü, 2017: s.190). Sanro Miller'ın ustalara saygı projesi çerçevesince yapmış olduğu bu gönderme doğrudan Arbus'un fotoğrafı üzerine inşa edilmiştir. Çalışma kapsamında değerlendirilecek olan Roger Ballen'a ait '*Dresie ve Casei*' adlı ikiz kardeşlerin fotoğrafı da Arbus'un fotoğrafını çağrıştırmaktadır.

1937 Almanya doğumlu Hans Breder, pratikte ve teoride sanatlar arasındaki sınırları araştıran bir sanatçıdır. Tiyatro, video, müzik, film, resim, fotoğraf ve heykel arasındaki kesişimleri entelektüel bir sanat pratiği geliştirme bilinciyle yapmış olduğu çalışmalar ile tanınmaktadır. Disiplinler arasındaki sınırları bu sanat anlayışı içerisinde araştıran Breder, özellikle 'beden/heykel' çalışmaları ile yarıya indirilmiş, bedenin çifte katlanmış, akıllıca kesilmiş beden parçalarını kullanmaktadır. Breder'in sanatındaki temel unsurlar çıplak insan vücudu ve aynalardan oluşmaktadır. Ayna bireyin fiziksel varlığını hakkında bilgi veren bir nesne konumuna yerleşirken, görüntüyü yansıtmasıyla birlikte farklı perspektifler üretmektedir.



Resim 119: Hans Breder, from the series 'Body/Sculptures', 1969-1973.
(Kaynak: https://www.danzigergallery.com/artists/hans-breder).

Aynanın sanatlarda farklı şekillerde kullanımı (doppelgänger, başka dünyalara açılan kapı) Narkissos'dan Sürrealistlere kadar değişiklik göstermiştir. "Narkissos, su yüzeyinin kendisine gösterdiği yansımada kendini tanıyamaz. İkizin, sonrasında tutkulu bir aşkla bağlanacağı, aslında kendisi olan ötekinin tuzağına düşer. Böylesi bir büyülenmenin sonunda yalnızca ölüm vardır" (Breton, 2018: s.130).



Resim 120: Resim: Hans Breder, from the series 'Body/Sculptures', 1969-1973. (Kaynak: https://anthievangelou.wordpress.com/2014/10/13/body-sculptures-%EF%BD%A1-by-hans-breder/).

1972 yılında gerçekleştirdiği '*Body Sculpture*' (Resim 126) çalışmasında aynalar kullanılarak insan vücudunu bölen, parçalayan, yansıtan ve çoğaltan Breder, vücuda ait şekilleri şaşırtıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Vücudun yüzeyinde meydana gelen bu parçalanma, çoğalma ve birbiri içine girme hissi ilk olarak dönüştürülmüş bir bedenin süprizinde kalan izleyicide endişe uyandırmaktadır. İnsan vücuduna ait görüntünün farklılaşması bu endişeyi desteklemektedir. Bedene ait alanın mutasyon geçirerek yabancılaşması, aynanın yansıttığı dünyayı tekinsiz kılmaktadır.

Fotoğrafçılık ve dijital medya alanında uzmanlaşmış olan Wendy McMurdo, teknoloji ve kimlik arasındaki ilişkileri fotoğraf aracılığıyla araştıran tanınmış İngiliz sanatçıdır. Fotoğrafın bilgisayar ile olan ilişkilerini sorgulayarak işler üretmeye başlayan Mcmurdo bilimsel ilerlemenin sunduğu sanatsal olasılıklardan yararlanmıştır.

"*Sanatsal yaratım sürecindeki sanatçı ise bugün, sonsuz gelecek tasarlayan teknoloji devleri ile de iş birliği yapmak durumunda kalmaktan kendini kurtaramadığı gibi isterse bir düğmeye basıp, teknolojinin olanakları ile izleyiciyi çok daha fazla şaşırtabilecek duruma da gelmiştir. Teknoloji, sanatsal yaratım sürecindeki sanatçıya kuşkusuz sonsuz imgeler ve anlamlar yakalamasında yardımcı olmaktadır. Wendy McMurdo'nun 'The Glance' isimli lazer baskısı eserinde de olduğu gibi gerçekliğin*

yansıması zeminden arka mekâna kadar hiçbir ipucu vermeden bir figürün kendini çoğaltan aynaya odaklanması, bu sahnenin fotoğraflanması ve dijital olarak çoğaltılması, zihinsel görmenin retinal görmeyi değiştirdiği ve sanatçının teknolojiyi sanatsal üretimde kullandığını açıklamaktadır" (Coşkun, 2016: s.79).



Resim 121: Wendy McMurdo, 'Helen, Backstage', Merlin Theatre (The Glance), 1996. (Kaynak: http://wendymcmurdo.com/photography/in-a-shaded-place/4j-new-web_helen-backstage-merlin-theatre-the-glance-1996/).

McMundo fotoğrafik görüntü üzerinde tekinsiz temaların en etkililerinden olan tekrarlama, yansıma ve çift kavramlarını dijital teknolojinin olanaklarından faydalanarak tekinsiz imgeler yaratmıştır. Gündelik hayatın tekinsizliğinden çok kurgunun tekinsizliği üzerinde duran sanatçının yaratım dünyası dijital teknolojinin yardımıyla sonsuz imgeler üretmesine olanak sağlamaktadır. McMurdo görüntüleri manipüle ederek fotoğrafta yer alan gerçekliğin dinamikleriyle oynamış ve görüntü üzerindeki figürlerin çiftlerini fotoğrafın katmanı üzerine yerleştirmiştir. Kimliğin dijital içerik ile nasıl tanımlandığına aracılık eden çalışmaları, dijital gerçeklik ile olan ilişkimizi yansıtmaktadır. Dijital fotoğrafçılığın olanaklarını araştıran McMurdo'nun pratiği Jeff Wall'ın 1990'ların dijital olarak öncülüğünü yaptığı çalışmalarına dayanmaktadır. Sanatçının çalışmaları çocukluk temasına odaklanırken fotoğraf tarihi içinde tekinsizliğin ilk örneklerinden olan Viktorya dönemi ruh fotoğrafçılığının günümüz versiyonunu yaratmaktadır.



Resim 122: Wendy McMurdo, 'The Somnambulist', 1995.
(Kaynak: http://wendymcmurdo.com/photography/in-a-shaded-place/3j-new-web_the-somnambulist_1995/).

McMurdo'nun fotoğraflarında yer alan figürler çevrelerinden yabancılaşmış görünen çocukların çift imgesi üzerine odaklanmıştır. Birbirlerine benzeyen ve özdeş olarak görünen imgeler Doppelgänger terimi içerisinde değerlendirilmektedir. Öznenin kendini başkası üzerinden tanımlaması ve hangisi olduğu hakkındaki durumu özneyi şüpheye düşürmektedir. Bu ikili ilişki aynı zamanda sanatçının dijital teknolojiyi kullanarak yarattığı figürlerin tekrar etme biçiminde oluşmasına olanak sağlamaktadır. "Tekrar etme isteğini tetikleyen her şeyin tekinsiz olarak algılandığını söyleyebiliriz" (Jentsch ve Freud, 2019: s.57). Nitekim tekinsizliğe korku ve kaygının sebep olabileceğini belirten Freud'un düşüncesinden yola çıktığımızda McMurdo'nun ikizleri izleyiciye üç ayrı korkuyu göstermektedir. İlk olarak canlı bir varlığın cansız gibi görünmesine dair şüphenin uyandırdığı etki (Otomatizm ve animizm ilişkisi), gözün algıladığı alanın tehdit altına girmesi ve görme kaybının getirdiği korku ve son olarak Freud'un tekinsiz olanın ortaya çıkasında en etkili temalardan biri olarak nitelediği Doppelgänger'dir. McMurdo'nun ikiz teması içerisinde yer alan figürler ve mekân endişe verecek bir şekilde bir araya gelmiştir.

Anna Gaskell, çocuk oyunları ve edebiyata atıfta bulunan eserler üreten Amerikalı sanat fotoğrafçısıdır. Cindy Sherman'ın yaratmış olduğu eserlere benzeyen fotoğraf serileri geliştiren sanatçı, fotoğraf pratiğini fotoğraf geleneklerinden ziyade resim ve film üzerine inşa etmiştir. Gregory Crewdson ile de çalışan Gaskell'in çalışmaları, Lewis Carroll'ın '*Alice Harikalar Diyarında*' romanının etkisi

görülmektedir. Sherman'ın öncü olduğu anlatı fotoğrafçılığını kullanarak çalışmalarını sürdüren Gaskell'in fotoğraflar özenle düzenlenmiş imajlar içerisinde yer alan yapay bir sahneyi çağrıştırmaktadır. Sanatçının fotoğraflarında yer alan nedenselliğin ve zamanın askıya alınması, canlı, kontrast ve rüya gibi bir dünyanın etkisini dikkat çeken bir belirsizlikle ortaya çıkmaktadır. O'nun figürleri herhangi bir bireyi temsil etmezken, kıyafetlerinin bile aynı olması tekinsizliğin çift temasıyla ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.



Resim 123: Anna Gaskell, 'Untitled' #8, (Wonder), 1996.
(Kaynak: https://www.guggenheim.org/artwork/1403).

Edebi bir eserin yansımalarını kendi bakış açısıyla üreten Gaskell, gerçek hayattaki tekinsizlikten ziyade daha yaratıcı bir alan olan hayal ürünü tasvirleri kullanmıştır. Alice Harikalar Diyarında hikâyesi anlatımının kurgulandığı fotoğraflarda yer alan aynı elbiseler ve figürler tekinsizlik hissinin en etkili temalarından olan çifti çağrıştırmaktadır.

"*Anna Gaskell'in işlerine genelde hâkim olan 'Alice Harikalar Diyarında' romanının atmosferi, sanki Alfred Hitchcock'un bakış açısından yeniden yapılmış gibi durur. Sanatçı, yapay aydınlatmalar, kostümler, oyuncular ile düzenlediği sahnelerde, sinematografik referansları çokça yer verir. Ancak ters bakış, açıları, ters ışıklar, devrik kadrajlar, yakın planlar, sert kontrastlar ve figürlerin çoğunlukla ışık veya kadrajlama yolu ile gösterilmeyen yüzleri, klostrofobik bir atmosferin ortaya*

çıkmasına sebep olur. Çoğunlukla genç yaşta oyuncuların rol aldığı bu sahnelerde, çocukluk anıları ve gizli kalmış, travmaların izleri hissedildiği gibi, bu durum eserlere psikanalitik bir boyut kazandırır. Tüm bu etkenler bir araya geldiğinde Gaskell'in sahneleri oluşmaktadır; hikâyenin nasıl başladığı ya da nasıl sonlandığı önemli değildir, burada önemli olan, aynı ergenlik dönemlerini yaşamış olan izleyicinin, kendi anıları doğrultusunda eseri yorumlaması ve eserin yorumlanması aşamasına katılmasıdır. İzleyici kendi fotoğraf albümüne bakıyor gibidir, dolayısıyla hikâyenin sonu izleyenin yorumuna dayalıdır. Konu olan, aslında izleyenin kendisidir" (Cotton, 2009: s.65).

Sanatçı gündelik yaşam içerisindeki kendi kişisel karmaşasına eklediği kurgu ve gerçek arasındaki sınırları eriterek kendi fotoğrafını izleyici ile paylaşmaktadır. Ayrıca Gaskell'in eserleri tekinsizliğin vücut bulduğu bebekleriyle ünlü Hans Bellmer'in çalışmalarıyla az da olsa benzerlik göstermektedir. Kadın bedeninin çoğaltılması, ben ve öteki, canlı ve cansız arasındaki ikilemlerin dikkat çektiği görüntülerde sıra dışı erotik etkiler de görülmektedir. Ergen pornografisi ve tekinsiz erotizm olarak her iki sanatçının eserleri birbiriyle kısmen bağlantı kurmaktadır.

2.3.3. Tekinsizin Fotoğraf Sanatında Kaygı Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi

Bedenin esarete düşmesi, bedenin bir yuva olarak tekinsiz bir mekâna dönüşmesi bireyde oluşacak kaygı durumunu tetiklemektedir. Oluşacak bu kaygı durumu içerisinde üretilen tekinsiz görüntüler gündelik yaşamın tekinsizliğinde bireyin kendi bedeni üzerinde hissettiği duygulara ve başkaları tarafından esir alınmış kimliğine vurgu yapmaktadır. Postmodern fotoğraf sanatı içerisinde kaygıyı fotoğrafik üretimlerine dahil eden sanatçılar Francesca Woodman ve Nobuyoshi Araki'dir.

Francesca Woodman, siyah beyaz kendi fotoğraflarıyla tanınan Amerikalı bir fotoğrafçıdır. Woodman'ın çektiği fotoğraflar 1981 yılında intihar etmesinden sonra değer kazanmıştır. Sekiz yüzden fazla isimsiz baskı üreten sanatçı yaşadığı süre boyunca alçakgönüllü portreler ve huzursuz edici fotoğraflar çekmiştir. Woodman'ın

görüntülerine ait etkinin izlerine günümüz sanat fotoğrafçılığında da rastlanmaktadır. Kimliği yer yer gizlenmiş giyinik, çıplak ve bulanık görüntülerin olduğu fotoğraflar Sembolizm, Sürrealizm, Fütürizm ve Kavramsal Sanat'ın karışımından harmanlanmış gibidir. Aynalar, kuşlar, motifler, kafatasları, deniz canlıları Woodman'a ait görüntülerde ona eşlik etmiştir. Öznenin silindiği yer olarak ayna, Gerçeküstü sanatçılar için düşlere, bilinçaltına açılan ve yabancılaşmaya sebep olan bir nesne konumunda varolmaktadır. Fotoğraflarında yer verdiği kendi vücudunu ve cinselliğini araştırması tıpkı Man Ray çalışmalarıyla, Hans Bellmer'in bebekleriyle ve André Breton'un gerçeküstücü fotoğraflarıyla karşılaştırılmıştır. Belirsizliklerin, bulanıklıkların olduğu çoğu fotoğrafta çift pozlama ve uzun enstantene etkisi görülmektedir. Fotoğraflarda yer alan belirsizliğin kaynağı sanatçının duygularını ifade etme gücü olmuştur. Woodman'ın kendi iç dünyasında izleyiciye açtığı bu belirsiz pencere sanatçının parçalanmış gerçekliğine açılmaktadır. Bu belirsizliği Chris Townsend şu şekilde tanımlar; "Bedenin merkezinde, foto grafik olarak oto portre benlik hakkında bilgi vadeder, kendisini varlık olarak tanımlamayan bir varlığın açık görüşe karşı gizliliği vardır" (Townsend, 2006, s.7-8).



Resim 124: Francesca Woodman, 'House #3', Providence, Rhode Island, 1976.
(Kaynak: https://www.theparisreview.org/blog/2017/01/19/ideas-and-a-new-hat/).

1970'li yılların sonralarına doğru çektiği fotoğraflarındaki etkili tema olan kendi vücudunu şeffaflaştırması, farklı mekân ve malzemelerle devamlı değişim içerisinde yer almıştır. Fotoğraflarındaki şeffaflık sanatçının var olmak ve var

olmamak arasındaki boşluğu işaret etmektedir. Kimi fotoğraflarında kapattığı bu varoluşsal boşluk gerçekliğin silinmesine neden olmaktadır. Kısacık ömrünü yansıttığı fotoğrafları gerçeklik ve kurgu arasındaki çizgiyi çeken bir yaşamı aktarırken, gerçekliğin içerisinde belirsiz hale gelerek kaybolan hayalet görünümüne bürünmektedir.

"*Çalışmalarında ayna imgesini Lacancı bir bakışla kullanan Francesca Woodman'ın yapıtları, görsel kültürün kadın bedenini 'kesintiye uğratarak' bize gösteriyor oluşuna gönderme yapar. Bakış olarak 'öteki' ve ayna olarak 'öteki, Lacancı psikanalizde egonun oluşumunda ve gelişiminde kaçınılmaz olarak girilen birer evre olmakla beraber burada; iktidar ve gözetleyici erkek dünyasının, kadını, 'öteki'ni anlamak ve onun sınırlarını çizmek için bedene bir nesne muamelesi yapması ve o nesneyi parçalara ayırması temsil edilir"* (Kutluer, 2016: s.55).

Woodman, izleyicisine geleneksel kadın rolleri ile ilgili görünümleri harekete geçirirken aynı zamanda tavanları, duvarları, eski dekorları ve kapıları kendi bedenini kaplayan ve saran bir ten gibi kullanmıştır. Hem fotoğrafçı hem model hem nesne hem de konu olan Woodman, bedenini kendi kişisel deneyimini geliştirmek için fotoğraflamıştır. Kadın bedeni üzerinde gerçekleştirdiği birçok uygulamanın en çarpıcı olanı şeffaflaştırma çalışmaları sanatçının duvarların ve sınırların ötesine geçme duygusuna karşılık gelmektedir. Kendi vücuduyla sanki bir diyalog içerisindeymiş gibi bedenini alçı parçalarıyla, tutkalla bazen de hayvanlarla kaplayan sanatçı bedenini değişime uğratmaya çalışmıştır. Ürettiği imgeler fiziksel portreler olarak ruh halini yansıtırken, bedenine ait kimliğin psikolojik portreleri olarak da görülebilmektedir. Siyah beyaz olan fotoğraflarının birçoğunda teşhir ettiği vücudu sanatçıya ait benlik bilincinin kaybolduğu belirsiz bir alanı temsil etmektedir. Kendi bedenini kendi vizyonunu araştırmak için bir model gibi kullanan Woodman, belirsizlikleri ve korkuları bu beden içerisinde yansıtan görüntüler yaratmıştır. "Woodman'ın çalışmalarında, Gerçeküstücü sanatçıları çağrıştıracak biçimde bedenin doğal bir bütün olarak temsiliyeti yıkılır. Parçalı ve biçimi bozulmuş beden, kimi zaman aynaların da yardımıyla bir tür saklambaç oyununa dahil edilir. Ayna, kimliği ortaya çıkarmaktan çok, boşluğa açılır ve varlığın hiçliğine ve geçiciliğine işaret eder" (Aydoğan, 2006: s.65).



Resim 125: Francesca Woodman, ‘Space 2’, 1976.
(Kaynak: https://www.theparisreview.org/blog/2017/01/19/ideas-and-a-new-hat/).

Kendini ortadan kaldırmaya çalışarak bazen duvara karışan bazen bir hayalet gibi görünen bazen de bulanıklaşan sanatçının fotoğrafları yıkık dökük mekânlarda kendini göstermektedir. İzleyicinin fotoğraflarda olduğunu bildiği halde sanatçı kendini yok etmek için teknikler geliştirmiştir. Düşünlerini, hislerini ve belirsizlik duygularının yarattığı korkuları sergileyen sanatçının çalışmaları günlük varoluşa dair görsel kayıtlardan çok hayal gücünün zenginliğini göstermektedir. İzleyicinin kadın bedenine bakmaya dair deneyimini tekinsiz bir dil kullanarak cesaretlendiren Woodman’ın çalışmaları baştan çıkarma algısından çok rahatsız eden görüntülerdir. Öznenin silinme alanı olarak inşa ettiği fotoğraflar bedenin yersizyurtsuzlaşmasına sebep olurken, bilinen ve aşina olanın belirsizleşerek kaybolması tekinsiz etkinin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Woodman’ın fotoğraflarında yer alan gerçeğin ve düşün, benliğin ve bedenin sınırlarının kaybolması ve belirsizleşmesi tekinsizliği ortaya çıkartmaktadır. Freud’un tekinsiz makalesinde başvurduğu kelimelerden biri olan ‘heim’ (yuva, ev), sanatçının fotoğraflarında tekinsizliğin mekânına karşılık gelmektedir. Freud bireyin kendi evine yabancılaşmasıyla ortaya çıkan tekinsiz durumdan bahsetmektedir. Günlük yaşam içerisinde güvendiğimiz ve sığındığımız mekân ev kavramı ile bağlantıldır. Kadın bedeninin temsili yıkıkta olsa, duvarlarla bir bütün de olsa evin içinde ve ev ile ilgili olmuştur. Kadın ve eve ait imgelerin birbiri ile yapmış olduğu bu sürekli temas ve kaybolma tekinsizlik hissini talep etmektedir.

1940 doğumlu Nobuyoski Araki çağdaş sanat dünyasında cinsellik, yaşam ve ölüm temalarını yeniden yorumlayarak oluşturduğu çalışmaları ile tanınmış üretken ve

tartışmalı bir sanatçıdır. Sanatsal pratiğini etkileyen röntgenci doğası izleyiciyle fotoğraflar arasında bir karmaşa yaratırken, Araki'nin ölüm ve yaşam arasında kaldığı saplantıları erotizmin dünyasına bir kapı açmaktadır. Ölüm ve yaşam temalarının cinsellik ile harmanlandığı fotoğrafların başlangıcı Araki'nin 1990 yılında eşini kaybettiği yıllara rastlamaktadır. Yaşam, ölüm ve benlik arasında uzlaştırmayı hedeflediği fikirleri gündelik yaşam içerisinde var olan nesnelerden çıplak kadın bedenlerine kadar farklı figürleri içerisinde barındırmaktadır. O'nun ayrıntılı kompozisyonları ölüm, yaşam ve benlik temaları üzerine şekillenirken aynı zamanda Japon kültürünün fetişleşmesini de ele almaktadır. Japon kadınlarını Batılı izleyiciler için egzotik bir fetiş nesnesine dönüştürdüğü iddia edilen sanatçının çalışmalarında ipe bağlanmış çıplak Japon kadınlar tavandan sarkan iplere bağlı olarak görülürler ya da herhangi bir mekânda düğümlenerek sarılmış bir şekilde bulunmaktadır.



Resim 126: Nobuyoshi Araki, 'Marvelous Tales of Black Ink Series' 09/14-96.
(Kaynak: https://cvltnation.com/nsfw-the-subversive-photography-of-nobuyoshi-arakimarvelous-tales-of-black-ink/).

Araki, Japon kültüründe var olan ve asırlık bir motif olarak adlandırılan '*Kinbaku*'yu (Japon bağlama sanatını) fotoğrafik görüntülere taşımıştır. Farklı şekillerde düğümlerin atıldığı bu bağlama sanatı aynı zamanda figürde oluşan esareti de temsil etmektedir. Kadın vücudunun estetiğini vurgularken aynı zamanda erotik bir şekilde sunan Araki, ip ile düğümlenmiş bedenleri hem güçlü hem de baskı altında algılanabilecek şekilde tasvir etmektedir. Özne ve nesne, acı ve arzu gibi kavramların

birbiri içine geçtiği karmaşıklık duygusu ile sonsuz erotik görüntü yakalama isteği bulunan Araki'nin imgeleri esaret oyunlarının estetikleştirilmesine yardım etmiştir. Japon tahta baskılarında yer alan ve '*Shunga*' (Japon erotik sanatı) içerisinde görülen bu imgeler geleneksel formlarının dışına çıkarak çıplaklığı küresel izleyiciye yönelik görünümlerin popülerleşmesinde etkili olmuştur.



Resim 127: Nobuyoshi Araki, 'Marvelous Tales of Black Ink Series' 09/14-96.
(Kaynak: https://cvltnation.com/nsfw-the-subversive-photography-of-nobuyoshi-arakimarvelous-tales-of-black-ink/).

İzleyicinin ilk olarak karşılaşacağı esaret, acı, şiddet, pornografi, cinsellik ve esaretin imgeleri olan Araki fotoğraflarına Japon kaligrafisi eşlik etmektedir. Kadın bedeninin sıkıca bağlanarak farklı yerlere sabitlenmesi, Hans Bellmer'in bebekleri benzemektedir. Bellmer'in bebeklerinde görülen fazladan organlar, uzuvlar yerine Araki'nin fotoğraflarında bağlanan bedenlerin birbiri içine geçmesi ve birleşmesi söz konusudur. Bedene üzerinde uygulanan şiddet duygusunun ortak olduğu Bellmer ve Araki fotoğrafları, esaretin oluşturduğu fiziki ve ruhsal durumlar tasvir etmektedir. Bedene ait parçaların farklı biçimlerde bağlanarak görünenden daha farklı bir bedene doğru değişerek kasvetli bir şekilde ifade edilmesi tekinsiz bir durumu talep etmektedir. Beden anlayışının çakışabileceği ve görülmemesi gereken bir şeyin esir alınarak ortaya konması izleyici rahatsız eden bir görüntü sergilenmesine yol açacaktır ki bu da tekinsiz etkinin oluşmasına yardımcı olmaktadır. Araki'nin eserleri Gustave Courbet'nin 1866'da yapmış olduğu dünyaca ünlü resmi 'Dünyanın Merkezi'ne sıradışı bir şekilde tekrarlanmıştır. Araki, çıplaklığın ve pornografinin yanında izleyiciyi rahatsız eden düzeyde şiddeti de içinde barındırmaktadır.

2.3.4. Tekinsizin Fotoğraf Sanatında Kurgu Kavramı Üzerinden Değerlendirilmesi

Gerçeklik ve kurgunun/fantezinin/fantastiğin birbirine karıştığı, sınırların ortadan kalktığı ve belirsizliğin yaşandığı bir temsili ifade etmede karşımıza çıkan tekinsizlik durumu, özellikle postmodern fotoğraf sanatı içerisinde sıklıkla kullanılagelmiş bir temadır. Sanatçıların fotoğraf üretim biçimlerini etkileyen kurgusal yapı hem yaratıcı sanatsal üretimi desteklemekte hemde tekinsizliği ortaya çıkarak şekilde kullanılmaktadır. Sınırsız olasılığın bir arada bulunabileceği bu anlayış içerisinde izleyiciyi dehşete düşüren, rahatsızlık veren ve kaygı gibi duyguları deneyimleten birçok sanat eseri tekinsiz olarak tanımlanmaktadır. Kurgusal tekinsizlik günümüzün dijital teknolojileri sayesinde sanatçıların üretimlerini şekillendirmekte, gündelik hayatta bir araya gelemeyecek nesneleri biraraya getirerek izleyici rahatsız edecek bir durumu ortaya çıkartmaktadır. Cindy Sherman, Joan Fontcuberta, Şahin Kaygun, Ahmet Öner Gezgin, Gregory Crewdson, Nazif Topçuoğlu, Saygun Dura, Orhan Alptürk ve Asger Carlsen kurgusal tekinsiz üzerine sanatsal üretim yapan sanatçılar olarak görülebilir.



Resim 128: Cindy Sherman, 'Untitled Film Stills' #48, 1979.
(Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/56994).

1954 New Jersey doğumlu Amerikalı film yönetmeni ve sanat fotoğrafçısı olan Cindy Sherman, kendi bedeni üzerinden oluşturduğu görsel dil ile fotoğrafçılık ve çağdaş sanat arasında bağlantı kurulmasında etkili olmuştur. Sherman modern dünyaya dair konulara farklı yorumlar getirerek oluşturduğu fotoğraflarında kendi bedenini sürekli bir kılık değişimine sokmaktadır. 1970'li yılların sonlarına doğru hazırladığı '*Untitled Film Stills* (İsimsiz Film Kareleri)' adını verdiği içerik ağırlıklı

ve kavramsal fotoğraf anlayışıyla ürettiği çalışmalar Sherman'ın sanatçı kimliğiyle tanınmasında oldukça önemli bir yere sahiptir. 'İsimsiz film kareleri' 1950'li ve 1960'lı yıllarında gösterime giren Hollywood filmleri, kara filmler, B filmleri ve Avrupa sanat eseri filmleri gibi görülen bazı sahnelerin sanatçı tarafından hem içerik hem de teknik bakımdan değiştirilip kurgulanmasıyla meydana gelmiştir. Sherman, sinemada kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayarak oluşturduğu fotoğraflarında kırsal kesimden şehre taşınan bir kadının yaşadığı değişim üzerine odaklanmıştır. Zaman ve mekânı kurgulayarak kendi imgesini bu kurgu içine yerleştiren Sherman, tanıdık gelen fakat tam olarak da teşhis edilemeyen, tanımlanamayan bir kadın kahramanın yaşamını yansıtmaya çalışmıştır. Sanatçı kadınların sinemadaki klişeleşmiş portre görünümleri ile gündelik yaşamın kaygılı durumlarını yansıtacak şekilde diyaloğa girmiştir.



Resim 129: Cindy Sherman, 'Untitled Film Stills' #28, 1979.
(Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/56673).

"*Sherman, bu karakterleri performe ederken, kadını bir seyir objesi olarak konumlamanın yanı sıra, izleyeni de bakan konumuna yerleştirir. Sinemasal kadrajlarıyla olduğu kadar, içerikleriyle de sinemasal olan bu fotoğraflardaki kadın imgesinin konumu, 'bilinçdışı yapıdaki görme biçimlerini ve bakmaktan zevk almayı sorgulayan' ve 'ileri düzey bir temsil sistemi olarak sinema'nın; kadın imgesini yerleştirdiği yerle de çok ilişkilidir"* (Mulvey, 2000: s.484).

Kadının sinemadaki görünümleri ile ilgilenen sanatçı oluşturduğu çalışmalarında kadınların nasıl göründükleri ile değil de erkeklerin kadınları nasıl gördükleri üzerinde durmaktadır. Sherman bedenini fotoğrafa dönüştürürken seyirlik

nesne olarak kadın algısını işlediği görüntüleri aşina olunan ve bilindik sahneleri göstermektedir. İzleyiciyi kurgulanmış gerçeği deneyimlerken tanıdık gelen ile tanımlanamayan yapay bir gerçeklik arasındaki belirsizliğe düşmektedir. Sherman'ın zaman ve mekânı kurgulayarak oluşturduğu fotoğraflar bireyin varlığının dünyada belirsiz bir şekilde sürekli gerçekliğin karşında hissettiği rahatsızlığı ifade etmektedir. Belirsizliğin yaratmış olduğu tekinsizliğe aynı zamanda Heidegger'ın belirttiği gibi sınırlı bir varoluşun belirsizliği de eklemlenmektedir. Gündelik hayat içerisinde kendini arayan bireyin film karelerinde olduğu gibi yeniden kurgulanması gerçekliğin karşısında duyumsanan rahatsızlığı ortaya çıkartmaktadır. Tekinsizliğin temalarından biri olan kaygı da Sherman'ın 'isimsiz film kareleri'nde oldukça işlenen bir konudur.

"*Kendi yorumu ile belirsizliğin altını çizerek 'böyle bir karakter seçmem, cinselliğe duyduğum kendi ikilemim ile ilişkilidir' sözleri ile açıklamaktadır. Bu bağlamda Sherman, cinselliğe yönelik bölünmüş bakış açısını bu kadın imgelerine taşımaktadır. Kendi varoluşu, kimliği ve cinselliği ile olan mücadelesini film yıldızlarının görüntü kalıpları ile temsil etme çabası içine giriyor. Bunun sonucunda da çalışmalarında gerilim içinde kalmış kadın imgeleri doğmaktadır"* (Sandler, 1996: s. 411).



Resim 130: Cindy Sherman, 'Untitled Film Stills' #30, 1979.
(Kaynak: https://www.moma.org/collection/works/56687).

Sherman'ın çalışmalarında sıklıkla görülen öz kimliğin şekillenmesi, izleyicinin aldatılması, cinsel istek ve bastırılan arzular Sherman'a ait öz portrelerin arkasında yatan rahatız edici konulardır. Fotoğraf, film, moda ve sanat arasındaki sınırlarda gezinen bu konular hem bastırılanın geri dönüşü bağlamında hem de rahatsız

ediciliğinden dolayı tekinsiz bir durumu ifade etmektedir. Sanatçı çalışmalarını gerçekleştirirken aynı zamanda tek başına çalışmış, fotoğrafın nesnesi, set tasarımcısı, aydınlatma uzmanı ve sinematografı olmuştur.



Resim 131: Cindy Sherman, 'Untitled #250', 1992.
(Kaynak: https://robtownsendgm.wordpress.com/2016/04/06/research-point-cindy-sherman/).

Sherman 1980'li yıllarda izleyici üzerinde iğrenme ve tiksinti uyandıracak seks ve ölüm gibi temalar çalışmaya başlamıştır. Beden parçalarının ayrık, yaralı, dışkılayan ve cinsellik içerikli biçimlerini kurgulayarak fotoğraflayan Sherman, izleyiciyi oldukça rahatsız eden işler üretmiştir. "Sherman'ın insan benzeri oyuncaklarla ürettiği bu fotoğraflar pornografinin nihai mantığına gönderme yaparken, insan bilincinin en derinlerinde yatan bedenin kontrolünü kaybetme korkusu ile izleyiciyi baş başa bırakarak bir çeşit aydınlanma ve merak duygusuna yol açarlar" (Heartney, 2008: s.203). Bedenin kontrolünü kaybetme, bastırılmış altında yatan durumların ortaya çıkması, bireyin kendisi ile özdeşleştirmek istemediği, kendine ait olanı kabul etmediği ve kurtulmak istediği tiksinti uyandıracak şeylerle birlikte izleyicide rahatsızlık veren bir durumu ortaya çıkarmıştır. Bedene ait içsel durumun reddedilmesiyle beliren kaygının varlığı izleyiciye tedirgin edecek mesafede durmaktadır.

Eğitimini reklamcılık ve gazetecilik alanlarında yapan İspanyol fotoğrafçı Joan Fontcuberta, fotoğrafçılığı bir iletişim aracı olarak görmeye başlamış ve 1980'lerin ortasından bugüne medya, özgünlük, fotoğrafçılık gibi konular üzerine çalışmalar gerçekleştirmiştir. Fontcuberta'nın fotoğrafa olan ilgisi estetik kaygıdan ziyade teorik üzerinedir."Fontcuberta, başlıca endişelerim estetik değil bilgi teorisi idi:

göstergebilim, sosyoloji, medya tarihi. Mesajların bir kitleye nasıl ulaşacağı ve reklamlarla ilgili teorik kaygılar bana çok aşina oldu" (Modrak ve Anthes, 2011: s.370).



Resim 132: Joan Fontcuberta and Pere Formiguera, 'Solenoglypha Polipodida', 'Fauna' serisinden, 1987.
(Kaynak: https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/jul/08/unicorns-mermaids-joan-fontcuberta-photography-hoax-in-pictures).

Fotoğrafçılığa ait bağlamsal sıkışmaları konu edindiği fotoğrafları, gerçekliğin güvensizliği ve şüphe hakkında güçlü bir etki bırakmaktadır. Çalışmalarında gerçekleştirdiği ayrıntılarla beslediği tekniği Fontcuberta'yı oldukça ilgi çekici hale getirmiştir. Sanatçının üretmiş olduğu projeler oldukça ilginç konuları ele almaktadır. *Miracle&Co*. (Gizli bir dini tarikatın mucizevi görüntülerini belgeleyen fotoğraflar), *Orogenesis* (Uydu görüntüleri ve askeri uydularla ilgili görseller), *Herbarium and Fauna* (Daha önce keşfedilmemiş olan tuhaf, esrarengiz bitki ve hayvanların botanik ve biyolojik görüntüleri), *Sputnik* (Uzayda kaybolan Rus kozmonotun hikâyesi), Pin Zhuang (ABD'nin Çin'de düşen casus uçağı), *Hemograms* (Soyut sanat içerisinde kan yoluyla kimlik araştırmaları) ve *Googlegram* (Google üzerinden Niepce, 'foto' ve 'photo' sözcükleriyle arama yapılıp çıkan görsellerin foto mozaik programı ile birleştirilmesi).



Resim 133: Joan Fontcuberta and Pere Formiguera, ‘Centaurus Neandertalensis’, ‘Fauna’ serisinden, 1987.
(Kaynak: https://wsimag.com/science-museum/artworks/42117).

Fontcuberta, İspanyol yazar Pere Formigueraile ile 1985 yılında gerçekleştirdiği ‘*Fauna*’ serisi, 1955’te İskoçya’nın Kuzey Sahili’nde kaybolan Alman Zoolog olan Profesör Peter Ameisenhaufen'in araştırmasına dayanmaktadır.

“*1955'te İskoçya'nın kuzey sahilinde kaybolan Ameisenhaufen, keşfedilmemiş arka plan bilimsel verileri, araştırma notları, haritalar, ses kayıtları ve fotoğraflarının arşivlerinden parçalar bıraktı. Eleştirmen Dana Friis-Hansen'e göre, ‘uçan tek boynuzlu bir maymun, iki bacaklı, kaplumbağa kafalı bir memeli ve avını takip etmek için bacak üzerinde durmakta olan yırtıcı bir istiridye’ gibi türler”* (Modrak ve Anthes, 2011: s.370).

Fauna serisi, sanatçı tarafından icat edilmiş hayvanların Slovaj Zizek’in deyimiyle fantazmatik fotoğraflarının belgelendirilmesini kapsarken bugüne dek görülmemiş hayvan biçimleri yaratmaktadır. Sanat dünyasında şok etkisi yaratan bu görüntüler, hayvanlara ait gerçeğin bir türlü açıklanamayan ve fazla uzuvları anlamlandırılamayan gerçeğiyle karşı karşıya bırakmaktadır. Bilimsel gerçeğin

güvenirliğini ve fotoğraf görüntüsündeki tarafsızlığı sorgulayan Fauna'daki çalışmalar, esrarengiz canlılar hakkında bilgi vermektedir. Fotoğrafik görüntünün gerçekliğini ve güvenirliğini sınayan ve kurgulanarak oluşturulan imgeler, gördüklerimizi sorgulamamıza ve nasıl, neden gösterildiğini düşünmemize teşvik eden bir şekilde inşa edilmiştir. Gerçekliği sorgulanan bir iletişim aracı olarak fotoğrafı Joan Fontcuberta şu şekilde özetler; "Fotoğraf yalan söylemektedir. Gerçek olduğu iddiasındaki bir kurgudur. Her zaman yalancıdır fotoğraf. İyi fotoğraf yalanı en gerçekçi biçimde söyleyendir" (Akay, 2005: s.115). Kurgusal eserler üreten Fontcuberta, izleyici yakalamak ve rahatsız etmek için imgeler aracılığıyla şüphe uyandıran çalışmalar üretmiştir. Kendi yarattığı gerçeği kurgu, sanat ve bilimle harmanlayan sanatçının fotoğrafları gerçek hayatta karşılaşılan tekinsiz duygusundan farklı olarak daha çok tekinsiz etki yaratacak araçlar barındırmaktadır.

1951 yılında Adana'da doğan Şahin Kaygun, eğitimini 1969 yılında girdiği İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nda (şimdiki adı Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) fotoğrafçılık ve grafik dallarında üzerine yapmıştır. Bu eğitimi daha sonraları sanatçının sanatsal pratiği üzerinde (resim ve fotoğraf temelli işlerinde) oldukça etkili olmuştur. Çağdaş Türk fotoğraf sanatına önemli katkılar sağlayan Kaygun aynı zamanda farklı tavrı, görüşleri ve öncü girişimleriyle tanınan bir sanatçıdır. Dünyanın farklı ülkelerinde sergiler gerçekleştiren Kaygun, çalışmalarında gerçeküstü öğeleri grafik anlatım yollarıyla destekleyerek görüntünün sınırları aşmayı denemiştir. Klasik fotoğraf anlayışına karşı deneysel tarzda düzenlemeler yaparak kuralları bir anlamda değiştiren sanatçı, fotoğrafa çağdaş anlamlar yükleme konusunda resim ve fotoğrafın birlikteliğinden faydalanmış ve yenilikçi çalışmalar yaratmıştır. Sanatçının 1980'li yıllarda Türkiye'de fotoğraf kültürüne getirdiği bu yenilikler ve şaşırtıcı uygulamalar gerçeklik ve rüya arasındaki sınırları zorlamıştır. Ayrıca tekinsiz temalarından biri olan ölümü de kendisine ait bir üslupla yansıtan sanatçı çalışmalarında genellikle kolaj ve manipülasyon yöntemlerini kullanmıştır. Fotoğraf çekmediğini ve fotoğraf yaptığını ileri süren Kaygun, bilinçaltında şekillendirdiği görüntüyü kurgusal kompozisyon bağlamında düzenlemiş ve fotoğrafik baskı sürecinde renklendirme, kazıma yolları ile ilgilenmiştir.



Resim 134: Şahin Kaygun, ‘Mavi Saçlı Çocuk’, 1990.
(Kaynak: https://www.istanbulmodernmagaza.com/tr/poster/sahin-kaygun_1187.html).

Sanatçının çalışmaları üretildikleri zaman göre değerlendirildiğinde ülkemizde gerçekleştirilen eserler bağlamında öncü bir konumda yer almaktadır. Kendine özgü bir görselliği bulunan bu çalışmalar sıradışı bir kurguya ev sahipliği yaparken simgesel olarak fotoğrafın bir araç olarak kullanılmasına olanak sağlamışlardır. Polaroid fotoğraf üzerine yapılan müdahaleler, boyamalar ve kolajlar Şahin Kaygun’un sıradışı çalışmalarında yer verdi teknikler olmuştur. Disiplinlerarası kavramının henüz gündemde olmadığı 1980’li yılların Türkiye’sinde fotoğraf, resim, grafik ve sinema gibi farklı alanları tek bir noktada eriten ve şekillendiren Kaygun, fotoğraf kültürüne ve tekniğine yeni çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu teknikler arasındaki sınırları düzenleyen, birbiri içine iten ve buradan yeni bir çalışma çıkaran sanatçının eserleri dönemin sanat anlayışı içerisinde öncü bir yere sahiptir.

“*Kaygun’un amacı, fotoğrafı sonsuz hızda akıp giden zamandan koparıp saklamak değil, tam aksine onu akıp giden zamanın içine itivermek. Bu yüzden çeşitli sembollere, fantastik ögelere, zaman zaman sürreal mekân arayışlarına başvuruyor ve ‘görünümün’ fotoğraf sanatçısı için ürettiği anlamları, bu anlamda kurduğu ilişki dokusunu da yansıtmaya çalışıyor. Bu süreci zaman zaman fotomontajlarla, kolajlarla, boya ve fırça darbeleriyle teknik olarak destekliyor. Bir anlamda Kaygun, son ‘denemelerinde’ fotoğrafın bütün süreçlerinde bir duydu, bir düşünce, bir kişilik olarak katılıyor. Nerdeyse fotoğrafın içinde yer alıyor”* (Doğan ve Külahlıoğlu, 1984: s.144).

Sanatçının yarattığı çalışmaların birçoğunda dikkat çeken bitmemişlik hissi, insan doğasının ve gündelik yaşamın bir parçası olan ölüm teması ile ilişkilendirilebilir. Disiplinlerarası bir sanat dili oluşturan Kaygun'un eserleri gerçeküstü etkiler sunmaktadır. Fotoğraf arayışı sırasında gerçekleştirdiği düzenlemeler gerçeküstü görünümlerin ortaya çıkmasında ve desteklenmesinde önemli bir yere sahiptir. Yaşam ve ölüm gibi temaların yer aldığı insana ait varoluş konuların yoğunluğu, çalışmalarda yer alan imgeleri de etkilemiştir. Gerçeküstü nesneler, deniz kabukları, kadın bedeni ve oyuncak bebekler gibi ölü hayvan figürleri düş ve gerçekliği iç içe sunarken aynı zamanda kurgusal tekinsizliğin ortaya çıkmasına da olanak sağlamaktadır. Farklı yöntemler belirleyerek fotoğrafik görüntü yüzeyindeki kompozisyonu şekillendiren sanatçının bilinci, gerçeküstü imgeleri tekinsiz bir şekilde bir araya getirmektedir.



Resim 135: Şahin Kaygun, 'Gizli Yüz' 1984.
(Kaynak: www.cut-online.com/2013/09/02/gizli-yuzuyle-sahin-kaygun-elipsiste/)

"*Kolaj tekniği ile üretilmiş çalışmada (Gizli Yüz), günümüz kadını ve Antik Yunan heykelinden oluşturulan komposizyon karşımıza çıkmaktadır. Klasik Yunan sanatının en belirgin amacı olan 'idealizm', diğer bir deyişle ideal güzellik arayışları Kaygun'un çalışmasının merkezinde durmaktadır. Sanatçı bu durumu fotoğraf ile ele alırken, klasik yunan felsefesinin altın oran, güzellik ve idealizm kavramlarını günümüz araçları (fotoğraf, kolaj) ile sorgulamaktadır. Kadın bedeni portre fotoğraf*

olarak düşünülmüş ve eserin adından da anlaşılacağı üzere kimlik tanımı tamamen kapatılmıştır. İzleyici bu fotoğrafta kadın bedeni üzerinden kimlik sorununa doğru sürüklenmektedir" (Görgülü, 2017a: s.6).

Tekrarlamaların, eksikliklerin, düzenlemelerin ve gerçeküstü nesnelerin birbiri ile iç içe geçmesi sanatçının deneysel tavrını yansıtmaktadır. Ancak sanatçının portrelere uyguladığı kazımalar, kapatmalar, bulanıklaştırmalar kimliğin yitimine neden olmaktadır. Saklanan ve kaybolan figüre ait suretler izleyicide kimliksizlik hissini açığa çıkarırken, bedene ait en bilindik olan yerin görünmeyişi ve belirsizliği ise tekinsiz bir durumu ortaya çıkartmaktadır.

Ahmet Öner Gezgin, fotoğraf sanatında deneysel yöntemleri kullanarak kendi kişisel gerçekliğini oluşturan bir fotoğraf sanatçısıdır. Gezgin, bilinçdışından faydalanarak oluşturduğu kurgusal fotoğraflarında düş gücünden ilham almaktadır. Kurgusal olarak yarattığı sahneleri yeni bir gerçeklik arayışı içerisinde oluşturan Gezgin çalışmalarıyla ilgili olarak şöyle söylemektedir: "*Geçen süreçte geleneksel fotografinin anlık görüntülerinin karşısında yeni iç gerçeklik arayışını sürdürdüm. Bu doğrultuda üçüncü boyutu düşünsel olarak oluşturmaya çalıştım. Bu dönem çalışmalarımın ortak mesajı bugün de olduğu gibi insan ile ilişkili; Çağımız insanının iç ve dış gerçeklerinin ikilemini Freudçu bir yaklaşımla araştırmak, bende vazgeçilmez bir tutku gibi*"[10]

Fotoğrafta deneysel yaklaşımını Türk fotoğrafına uygulayan öncü sanatçılar arasında bulunan Ahmet Öner Gezgin, bilinçaltına yönelik gerçekleştirdi kurgusal çalışmalarıyla kavramsal çalışmalar gerçekleştirmiştir. Fotoğrafta anı yakalamaktan ziyade kendi düşsel fikirlerini belirli bir sahne içerisinde kurgulayan Gezgin'in deneysel kurgu çalışmaları farklı temaların sahnelendiği fotoğraflar barındırmaktadır.

[10] Kavramsal ve Görsel İmgeler 1 Sergisi Üzerine Söyleşi, 1989: https://www.ahmetonergezgin.com.tr/kavramsal-ve-gorsel-imgeler-1-sergisi-uzerine soylesi/.



Resim 136: Ahmet Öner Gezgin, ‘Adsız’, 1984.
(Kaynakça: https://www.ahmetonergezgin.com.tr/portfolyo/)

Gezgin’in 1984 yılında gerçekleştirdiği ‘Adsız’ adlı fotoğrafı (Resim: 142) deneysel olarak gerçekleştirdiği çalışmalarından birini yansıtırken aynı zamanda bir kameranın yansıtacağı hatırlanma ve ölüm temalarına gönderme yapmaktadır. Sanatçının gündelik hayatta bireyin kullandığı nesnelerden biri olan tuvalet kâğıdı ile oluşturduğu mumyalanmış beden, bedenin sınırlarını ve esaretini belirli bir mekan içerisinde yansıtmaktadır. Beden ve ölümsüzlük kavramları üzerinde de duran bu fotoğraf bilindik, aşina olunan ölüm duygusunu çağrıştırmaktadır. İzleyici bu histen rahatsız olmakta ve tekinsizin ortaya çıkmasındaki en etkili tema olan ölüm ile yapay bir şekilde karşılaşmaktadır.



Resim 137: Ahmet Öner Gezgin, ‘Adsız’, 1990.
(Kaynakça: https://www.ahmetonergezgin.com.tr/portfolyo/)

Gezgin, deneysel olarak gerçekleştirdiği kurgusal kompozisyonlarında gerçeküstü anlayışın etkileri görünmektedir. '*Kavramsal ve Görsel İmgeler*' adlı serisinde yer alan imgeler hem diğer sanat disiplinleriyle ilişki içerisinde hem de kolaj ve karışık teknik kullanılarak üretilmiştir. "Fotoğrafçı, dünyayı resme aktarma eyleminin kendisinde, yani üç boyutlu bir nesneyi iki boyutta temsil etme sürecinde ürettiği imgeyi imal etmektedir" (Değirmenci, 2016:209). Gezgin'in 1990 yılında gerçekleştirdiği 'Adsız' çalışması (Resim: 143) tekinsiz bir mekânda bulunan kısmen çıplak kadın bedenin erkek bir yüz ile maskelenmesine odaklanmıştır. Kadına ait kimlik alanının cinsiyeti belirsiz bir heykelin baş kısmı ile kapatılması kadına ait bilinçdışının başka biri tarafından biçimlenmesine sebep olmuştur. Jung'un 'İnsan ve Sembolleri' adlı kitabında bu durumu 'Anima: İçerideki Kadın' ve 'Animus: İçerdeki Erkek' olarak tanımlamıştır. "Jung dişi ve eril formlarını 'animus' ve 'anima' olarak adlandırır" (Jung, 2018: s.173). Jung'un bireysel arketip şeklinde belirttiği anima ve animus, bir iç figür olarak bilinçdışında beliren kadın ve erkeğin içsel bireyselleşme sürecini belirtmektedir. Kadın bedeninin maske ile bulanıklaştırması, bilinçdışına ait görünen yüzeyi izleyiciye sunarken kimliği tehdit etmektedir. Maskenin fotoğrafta kimliksizlik ve belirsizlik arasında yarattığı kaygı ve gerilim tekinsizliğin ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Çağdaş fotoğraf anlayışının postmodern süreçte en çok etkilendiği Cindy Sherman fotoğrafları, günümüz çağdaş fotoğraf sanatının önemli isimlerinden biri olan Gregory Crewdson için referans noktası oluşturmaktadır. Sherman'ın en bilinen 'Untitled Film Stills' fotoğraflarını sinemadan esinlenerek tasarladığı bilinmektedir. Sherman'ın eserlerinde yer alan film kareleri gibi Crewdson'da postmodern dönemde yaratıcı görüşünü film karelerine benzer kurgu fotoğraflarıyla ortaya koymuştur. Kurgusal olarak yarattığı kompozisyonlarında sinema filmlerinde yer alabilecek düzeyde özenle oluşturulan sahneler, film setlerine benzer alanlarda üretilmiştir. Dolayısıyla Crewdson yarattığı görüntülerde daha büyük bir ekiple çalışmak zorunda kalmıştır. Makyaj, sahne tasarımı, ışıklandırma, set çalışanı, aktör ve aktris gibi gereksinimleri bu ekip aracılığıyla tamamlamaktadır. Gerçekleştirilen görüntüler daha sonra post pordüksiyon aracılığıyla düzenlenmektedir.



Resim 138: Gregory Crewdson, Twilight serisinden 'Untitled', 2001.
(Kaynak: https://gagosian.com/exhibitions/2002/gregory-crewdson-twilight/).

Crewdson'un çağdaş fotoğraf sanatı içerisinde yarattığı sahneler genellikle sinir bozucu, ürkütücü ve tekinsiz olarak tanımlanmıştır. İzleyicinin açıklayamadığı ve rahatsızlık veren olayların kurgulandığı fotoğraflarda paranormal görüntüler yer almaktadır. Crewdson'un çalışmaları sinemasal yaklaşımla yapılandırılmış görseller içermektedir. Sanatçının estetik anlayışı Diane Arbus, David Lynch ve Japon sessiz film yönetmeni Yasujiro Ozu'nun çalışmalarından etkilenmiştir. Özellikle Lynch'in 'Blue Velvet' filminin etkileri çalışmalarında görülmektedir. Oldukça detaylı bir çalışma gerçekleştiren sanatçı, film yönetmenleri gibi davranarak her detaya hâkim olmak istemektedir. O'nun fotoğraflarında dikkati çeken dramatik ışıklar, David Lynch, Alfred Hitchcock gibi yönetmenlerin tekinsiz ortamlarına atıfta bulunmaktadır. Gündelik yaşam içerisinde yalnızlaşan bireyin yaşamları üzerine kurguladığı tekinsiz fotoğraflar endişeyi, korkuyu ve kaygıyı simgelemektedir.



Resim 139: Gregory Crewdson, 'Untitled', 2007.
(Kaynak: https://independent-photo.com/news/gregory-crewdson/).

Alacakaranlık serisi, sıra dışı ve tuhaf olayların sahnelerinin gerçekleştirildiği doğaüstü görünümleri yansıtmaktadır. Sanatçının 1998 ile 2002 yılları arasında yarattığı 40 adet fotoğraftan oluşan alacakaranlık serisi hem sinema hem de televizyon kanallarındaki dizilerden etkilenmiştir. Alacakaranlık, 1959-1964 yıllarında ABD'de yayınlanan Rod Serling tarafından yaratılmış, her bölümünde farklı oyuncular ve konuların işlendiği korku, bilim kurgu ve gerilim öğelerini barındıran beş sezonluk '*Twilight Zone*' televizyon dizisine benzer özellikler taşımaktadır. Steven Spielberg'in 1977 yılında vizyona giren '*Close Encounters of the Third Kind*' isimli filmindeki gibi sahneler içeren alacakaranlık, paranormal olayların geliştiği anları tekinsiz bir şekilde sunmaktadır. "Ben, ışık şartları konusunda durağanlığa tutkun olduğum kadar alacakaranlığa da tutkunum. Bu bir mükemmellik anıdır, o ana aşığım, aslında sadece o an için yaşıyorum" (Bright, 2005: s.80). Günlük yaşamda var olan gizemler içerisinde konuların korkularını ve kaygılarını tekinsiz bir şekilde sunulduğu fotoğraflar, izleyiciyi endişeye, korkuya ve tekinsiz bir atmosfer içerisine sokmaktadır. Fotoğraflarda yer alan figürlerin içsel rahatsızlıkları, sinir bozucu ortamlarda yansıtılırken (evlerin içinde veya dışında) yaşadıkları huzur, gösterilen olay örgüsü çelişmektedir. Sanatçı bu uyuşmazlıklarla tekinsiz ile ilgilendiğini açıkça gösterirken, gündelik yaşam içerisindeki hayata dair gizemlerden korkunç olaylar çıkartmaktadır. Fotoğraflarda yer alan iç ve dış mekânların arasındaki gerilim Freud'un tekinsiz makalesinde bahsettiği 'heimlich' ve 'unheimlich' kavramları arasındaki ayrımı destekler niteliktedir. İnsanların gündelik yaşam içerisinde iç dünyalarına ve bilinçaltı durumlarına odaklanan fotoğraflar, Freud'un tekinsizlik kavramını açıklarken insan zihnini tanımlanmak için kullandığı 'tekinsiz ev' kavramıyla benzerlik göstermektedir. Görseller arasındaki bağlantılar belirsiz olmakta birlikte açık uçlu gibi görünmektedir. Alacakaranlık serisinde yer alan fotoğrafların ortak noktası ise alacakaranlık vaktinde ortaya çıkan tekinsizliğin vücut bulmuş hali olarak görülmektedir. Sıradan hayat ve teatrallik arasındaki bağlantıları hem tekinsiz bir atmosferde hem de figür ile mekân arasındaki gerilimde açığa çıkaran Crewdson, yarattığı fotoğraflarda gündelik yaşamın tekinsizliğini ve kurgusal olanın tekinsizliğini aynı anda sunmaktadır. Bastırılanın geri dönüşü ve tekrardan ortaya çıkmasıyla birlikte varoluşsal kaygıyı ele alan tekinsiz çalışmalar, Crewdson'ın iç ve dış mekânlarında sıklıkla rastlanan bir durum olmuştur. Fotoğraflarda yer alan figürler yalnızlık, kaygı, korku ve yabancılaşma gibi temaların verdiği tekinsiz etkiyle sessiz, yabani, tehlikeli ve karanlık mekânlarda varolmaktadır.

"*Crewdson'un fotoğraflarında, William Eggleston (1939–) ve Walker Evans'ın (1903– 1975) belgeselci tavrını, Edward Hopper'ın (1882–1967) resimlerindeki dramatik ışık-gölge kullanımı ile insan ilişkilerindeki belirsizliği, kararsızlık ve yabancılaşmayı, Alfred Hitchcock'un (1899–1980) filmlerindeki Şüpheciliği, David Lynch'in (1946–) filmlerindeki tekinsizliği, rüya gibiliği (İng: dreamlike) ve zaman zaman gerçeküstücülüğü, Alacakaranlık Kuşağı televizyon serisinin (Orj: The Twilight Zone) metafizik olaylarını ve The X-Files televizyon serisinde sıklıkla karşılaşılan bilinmeyen kaynaktan gelen ışıkları iç içe geçmiş bir şekilde görmek mümkündür. Crewdson'un fotoğraflarında bu referanslar kaynaşmış ve bir doku hâlini almıştır. Bu referanslar, zaman zaman dokudan da öteye geçerek fotoğrafların üzerine oturduğu bir zemin hâline gelir. Bu zemin, fotoğrafların temasının ve kavramsal içeriğinin oluşmasında önemli rol oynar"* (Bayrak, 2008: s. 90-91).

1953 Ankara doğumlu Nazif Topçuoğlu, kurgusal olarak düzenlediği kompozisyonlarında yer verdiği imgeler bağlamında oldukça aykırı konularda üretim yapan Türk çağdaş fotoğraf sanatçılarından birisidir. Kendisine ait farklı bir üslup ile fotoğraf üreten sanatçının eserleri dünyanın farklı ülkelerinde sergilenmiştir. Sanatçının aynı zamanda fotoğraf kuramı üzerine ele aldığı yazıları ve eleştiri yazıları da bulunmaktadır. O'nun sanat tarihi içerisinde yer alan eserlere öykünmesi ve yeniden kurgulayarak oluşturması resim fotoğraf ilişkisi içerisinde değerlendirilmektedir. Topçuoğlu'nun fotoğraflarında yer alan temel figürler genellikle genç kızlar olmuştur. Hayvan kadavralarından ve sakatatlardan faydalanarak oluşturduğu çalışmaların merkezinde de genç kızlar bulunmaktadır. *'Tableaux', 'Cesur Yeni Dünya', 'Merak ve Tecrübe', 'Denge Soruları', 'Go-Sees', 'Okuyucular', 'Sakatat w-girls', 'Sakatat Durgun Yaşam'* ve '*Sebzeler*' adlarını verdiği tüm çalışmalarının ana figürü olarak genç kızlar seyir nesnesi olarak görülmektedir. Fotoğraflarda yer alan endişe duygusunun yoğunluğu tekinsiz bir durumu ortaya çıkartmaktadır. Kadın bedenlerinin bazen simetrik bazen de asimetrik görüntüleri izleyici de farklı duygular uyandırmaktadır.

"*Değişik renk ve ışıkların gerçek mekânlara sokulması ve genellikle hareketli bir makinenin kontrollü kullanımı ile fotoğraflarda algılanacak çevre gerçekte var*

olandan farklılaştırılmıştır. Konu form çizgi ve biçim hakkında fotoğrafla aktarılan somut bilgiler elden geldiğince azaltılıp bunun üzerine onunla yüzde yüz çakışmayan ve giderek ona zıt olan bir yapay renk ve ışık düzeni eklenmiştir. Böylece akla hitap eden bilgiler ikinci plana atılıp duygulara seslenen öznel 'bilinçaltı' mesajlara ağırlık verilmiştir" (Özşen, 2006, s.50).



Resim 140: Nazif Topçuoğlu, Sakadat w-girls, 'Enfeksiyon', 2001.
(Kaynak: http://naziftopcuoglu.com/works/offal-w-girls/)

Kadın bedenlerinin duruşları özellikle huzursuzluk veren şekillerde görünmektedir. Dengesiz, asimetrik bedenlerin duruşu bazen yerçekimine karşı koyarken bazen de tepetaklak görünmektedir. Neredeyse fotoğraflarının çoğunda yer alan aynı atmosferdeki figürlerin duygusal açıdan donukluğu kadavraların gerçeküstü biçimleriyle birleştiğinde tekinsiz bir kaygı kendini göstermeye başlamaktadır. Kadın bedenine hayvansal organ parçaları oldukça rahatsız verici bir şekilde yerleştirilmiştir. Kadın bedenine ait olmayan ve bu bedene eklemlenen sakatat parçaları bedenin varoluşsal formunun bozulmasına sebep olmaktadır. Gündelik yaşam içerisinde var olmayan sahnelerin toplum kurallarına aykırı bir şekilde bir araya getirilmesi aynı zamanda iğrençlik görüntüsü de sunmaktadır. Burada yer alan iğrençlik de tekinsizlikle alakalıdır.



Resim 141: Nazif Topçuoğlu, Sakadat w-girls, 'Ophelia', 2001.
(Kaynak: http://naziftopcuoglu.com/works/offal-w-girls/)

Sanatçının '*Sakatat w-girls*' serisinde yer '*Ophelia*' kadın bedenine bakışı ve erotizmi aynı anda sunmaktadır. *"Sanat tarihi mefhumunun dönemlerine bakıldığında, klasik yunandan başlayan çıplaklık ve kadın sorunsalı, erkek egemen düzlemde seyir etmiştir. Diğer bir deyişle, beyaz Hristiyan erkeğin beğenisine sunulan estetiğin aracı olarak kullanılan çıplak kadın görselleri üzerinden sanat tarihi okuması bile yapılabilinir. 1960'lı yıllarla feminist kuramın genişlemesi ve sanatsal pratiklere yansımasıyla, kadın bedeninin sunumu önemli tartışmaları da yanında getirmiştir. Kadın bedeninin kamusal bir estetiğin parçası olup olmaması bu tartışmalarda önemli rol üstlenmiştir. Meta-kadın tartışmasının Nazif Topçuoğlu'nun çalışmasında da bir izdüşümünü görülmektedir ve burada ideal güzellik ve metalaşan kadını, et yığınları arasında tasvir edilmektedir. Diğer bir deyişle, estetize edilen beden aslında et, doku, kemik gibi birçok şeyden oluşan biyolojik bütünün parçalarıdır, ama ideal güzellik (ki bu klasik yunana gönderme barındırmaktadır) aşkınsal bir durumdur. Diğer taraftan, kadın bedenine yüklenilen anlamlar, karşı tarafta konumlanan erkek izleyicinin iç dünyasının kodlarını da sergilemektedir"* (Görgülü, 2017a: s.7).

Topçuoğlu'nun çalışmaları Balthus olarak bilinen Polonyalı-Fransız modern sanatçı Balthasar Klossowski de Rola'nın eserleri ile oldukça benzerlik göstermektedir. Balthus'un eserlerinde yer alan ana figür genç kızlardır. Topçuoğlu

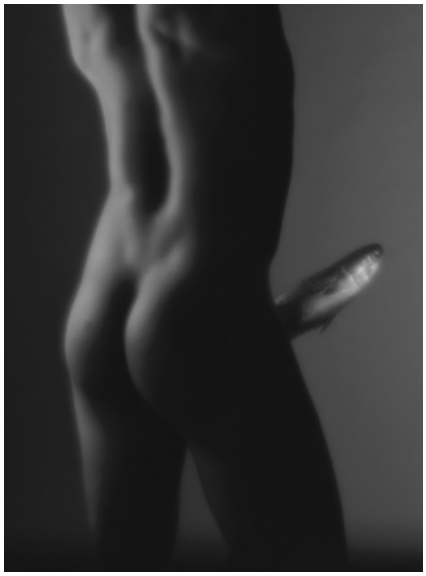
gibi Balthus'un eserlerinde de provokatif pozlarda sunulan genç kadın imgeleri yer almaktadır. Genç kızların tartışmalı tasvirlerine dayanan görüntülerin yer aldığı her iki sanatçının eserlerinde röntgencilik ve erotizm temaları dikkat çekmektedir. Topçuoğlu'nun çalışmalarında kullandığı ince detaylar ve renkler sanat tarihine ironik göndermeleri destekleyen bir biçimde düzenlenmiştir. Sanatçının fotoğraf üslübu aynı zamanda Avusturyalı film yönetmeni Michael Haneke'nin sinemada uyguladığı rahatsız edici yapıyla paralellik göstermektedir. Rahatlıkla ve kolayca izlenemeyecek filmler yapan Haneke, modern toplumdaki insanların problemlerini ve bunalımlarını farklı bir açıdan ele almaktadır.

Tanıtım fotoğrafçısı olarak meslek hayatına devam eden Saygun Dura aynı zamanda ülkemizin farklı üniversitelerinde ve İstanbul Fotoğraf Merkezi'nde fotoğraf üzerine dersler vermektedir. Tanıtım ve reklam fotoğraflarıyla ilgilenen Dura, zamanla fotoğraf alanında kendi dilini oluşturmuş, gerçeküstü tavrı benimsemiş ve kurgu fotoğrafları üretmeye başlamıştır. Yaratmış olduğu kurgusal dünya Mustafa Pilevneli'nin resimlerinden oldukça etkilenmiştir. Özellikle Pilevneli'nin resimlerinde yer alan deniz ve balık imgeleri, Dura'nın kurgusal fotoğraflarının önemli fenomenlerini oluşturmaktadır. Cinselliğin ve erotizmin yer aldığı fotoğraflarında kullandığı balık teması hem erkek hem de kadın bedeniyle birlikte sunulmaktadır.

"*Nefes alamayan, boğulmakta olan kendi ortamına yabancılaşmış bireyi temsil eden balık metaforunun yanında, bazı resimlerde de yaşamın temel unsurlarından cinsellik konu edilmektedir. Daha çok kadının cinsel konumunun ağırlık kazandığı bu düzenlemelerde, masumiyetle şeytani yanın bir arada var olmasının ürkütücü çelişkisi ve çekiciliği, kadının iktidar söylemi ve üstlendiği rol gündeme gelirken, uygar niteliğini kaybetmiş bir dünyanın hırçın ortamında çaresiz kalan ve acı çeken bireye gönderme yapan çalışmalara da rastlıyoruz"* (Bektaş, 2006: s. 46).



Resim 142: Saygun Dura, 'Benim Gerçeğim' sergisinden, 2005. (Kaynak: http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=366,598,0,0,1,0)



Resim 143: Saygun Dura, 'Benim Gerçeğim' sergisinden, 2005. (Kaynak: http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=366,598,0,0,1,0)

Fotoğraflar sanatçıya ait deneyimlerin bilinçaltında oluşan figürleri yansıtmıştır. İzleyicinin nesnel bir gerçekliğe dahil edildiği Dura fotoğrafları kendine ve etrafına yabancılaşmış bir imge göstermektedir. Modern hayat içerisinde yalnızlaşan ve yabancılaşan insan balık imgesi ile bir bütün sağlanarak anlatılmıştır. Balık imgesi yaşadığı dünyadan uzaklaşmış ve alışık olmadığı bir mekânda kendine yer bulmuştur. Böylesi bir mekânda birbiriyle son derece zıt iki varlığın bir araya gelmesi ve bütünleşmesi gerçeküstü bir konumlama içerisinde var olmuştur. Dura'nın bedene ve cinselliğe ait doğayı araştırdığı bu metaforlar, bireyin aşina olduğu dünyasında yaşadığı yabancılaşmayı ve bilmediği bir durumu ifade etmektedir. Bu belirsizlik izleyicide tekinsizlik hissi yaratacaktır. Fotoğraflarda yer alan gerçeküstü konumlama bu belirsizliği desteklerken, başka bir mekâna ait olan balığın bedenle ilişkisi, kurgunun beslendiği fantastik bir dünyayı yansıtmıştır. Bedene ve balığa ait belirsizliğin uyandırdığı karanlık his, tekinsiz bir durum meydana getiren gerilimi ifade etmiştir.

"*Balıklar, fotoğraflardaki eşlikleriyle stüdyoya adeta doğal ortamları gibi uyum göstermişler. Belirli bir bakış süresinden sonra nesneleşen balıklar, artık*

kesinlikle suyu çağrıştırmayan bir anlam katmanına dahil olmuştur. Saygun Dura, fotoğraflarını çekerken; nesnelerin seçimi, kurgusu, kullandığı kostümler ve yarattığı yapay ışıkla postmodern bir yabancılaşmayı sağlayarak, gözükenin aksine gerçeküstücü bir söylemin arka planda kalmasını yeğlemiştir. Aslında Dura, kendini bilinçaltının oyununa bırakıp adeta barok bir masalın kendi kendisini yazmasına izin vermiş" (Akoğul, 2005: s52).

1953 yılında İzmir'de doğan Orhan Alptürk, kurgusal fotoğraflarıyla tanınan ve çalışmalarında kadın, rüyalar, yalnızlık ve öteki gibi temaları kullanan bir fotoğraf sanatçısıdır. Sanatçının bilinçdışında şekillenen ve sanatsal pratiğini oluşturan özgün dili, kendi ifade biçimini ortaya çıkarmıştır. O'nun gündelik hayatın kurgusallığı içerisinde birleştirdiği gerçeküstü imgeleri belirli bir kompozisyon oluşturacak şekilde bir araya gelmektedir. Alptürk'ün çalışmalarının temelini oluşturan kurgusal yapı gizemli bir dünyanın kapısını aralarken aynı zamanda bir öyküyü ifade etmeye çalışmaktadır. "Sanatçı yaratma süreçleri boyunca kazandığı, böylece sürekli olarak geliştirmekte olduğu deneyimlerle bilincinin koşulları çerçevesinde kendine özgü bir sanatsal anlatım gücü oluşturur. Bu çerçevede sanatçı alışkanlıkların insanıdır, ancak alışkanlıklarıyla sürekli çatışmak zorunda olan kişidir" (Timuçin, 2003, s.214).



Resim 144: Orhan Alptürk, 'Kartpostal Bedenler', 2006.
(Kaynak: http://www.fotografya.gen.tr/TR,1606/kartpostal-bedenler.html)

Sanatçı fotoğrafa olan yaklaşımını şu sözlerle belirtmektedir: "*Fotoğraflarımdan da anlaşılacağı gibi fotoğraf sanatını, fotoğraf çekmek değil de fotoğraf yapmak şeklinde bir edim olarak ele aldım. Böylesi bir yaklaşımda en büyük nedenim de, fotoğraf aracılığı ile bir söylem yaratırken fotoğrafı gerçekliğin bir yanılsama aracı olarak görmememdir. Ayrıca, fotoğrafı sanatsal anlatıda bir araç olarak kullanırken algıladığımız sınırlı nesnel gerçekliği kendimize tek model veya*

sanatın nesnesi olarak görmek tek arayışımız olamaz. Fotoğrafımı üretirken, bu sınırları genişletmek, kendi sınırlı kabuğumuzun dışına çıkabilmek için bir çaba, bir duyum biçimi olarak sanata yaklaşmaktayım.[11]*"*



Resim 145: Orhan Alptürk, 'Düşbozan', 2008.
(Kaynak: http://www.fotografya.gen.tr/TR,1606/kartpostal-bedenler.html)

Sanatçının fotoğraf çekmek yerine fotoğraf yaptığını ifade etmesi, Şahin Kaygun'un çalışmalarında gerçekleştirdiği görüşle birleşmektedir. Sanatçının kendi zihninde şekillendirip kurguladığı sahneler fotoğrafın gerçekliği yerine gerçek dışının yansımalarını göstermektedir. Sanatçı görüntülerin gerçekliğe aracı etmesi yerine kendine ait bir dili olması gerektiğini savunmaktadır. 2006 yılında gerçekleştirdiği '*Kartpostal Bedenler*' adlı sergisinde yer alan fotoğraflar kontrast renklerin ve ortadan ikiye ayrılmış kadın büstünün farklı kompozisyonlar da bir araya gelmesini konu edinmiştir. Parçalanmış kadın imajı hem bedensel olarak birleştirilmiş hem de ayrılmış olarak görünmektedir. Belirsiz bir ev ortamının içerisinde sanki hapsolmuş bir kadın imgesi sunan görüntülerde izleyici bedenin parçalanışına şahit olmaktadır. Fotoğraflar hapsolmuş, esir edilmiş ve özgürlüğüne el konulmuş izlenimi veren parçalanmış kadın bedeninin günlük yaşamı içerisinde yaşadığı kaygının ruhsal ve fiziki durumlarını aktarmaktadır. Bedenin parçalanmışlığı ve özel yaşama ait görülmemesi gereken görüntülerin ortaya konması izleyici rahatsız ederken, esaretin estetikleştirilmesi

[11] Orhan Alptürk, t.y: http://www.fotografya.gen.tr/TR,1597/orhan-alpturk.html

tekinsiz bir etkinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Alptürk'ün 2008 yılında gerçekleştirdiği '*Düşbozan*' sergisinde yer alan fotoğraflar kadın bedeninin ruhsal yansımalarını kâğıttan yapılma gemilerle birlikte ifade edilişini anlatmaktadır. Belirsiz iç mekânların içerisinde kurgulanan fotoğraflarda gerçeküstü imgeler fotoğraflara eşlik etmektedir. Düşleri ve rüyaları andıran görüntülerin içerisinde yer alan kadın bedenleri kaygılı, düşünceli, depresif ve yalnız bir şekilde görüntülenmektedir. Kadın bedeninin kaygılarına ortak olan izleyici de bilinçaltında bastırılmış duyguların etkisiyle huzursuz bir hisse kapılmaktadır. Dolayısıyla bir deneyim olarak değerlendireceğimiz tekinsizlik, bu huzursuz ve kaygı durumuyla ortaya çıkmaktadır. Yukarıdaki görselde (Resim: 151) eteğin altına giren figürün kendini güvenli hissettiği tek yer olan anne rahmine dönüşü ifade etmesi de tekinsiz bir durumu ortaya çıkartmıştır.

Danimarkalı fotoğrafçı Asger Carlsen, görüntü düzenleme programları aracılığıyla yaptığı Sürrealist idealleri andıran fotoğraflarıyla tanınmaktadır. Görüntü düzenleme programları aracılığıyla oluşturduğu çalışmaları günlük yaşam içerisinde var olan gerçekliğin rahatsız edici bir şekilde kurgulanmasıyla ortaya çıkmaktadır. Ürettiği işlerin hammaddesi olarak dijital görüntüler kullanması geleneksel fotoğrafçılığın sınırlarını silerken aynı zamanda kurgusal tekinsizliğin hayatta rastlanmayan noktalarına değinmektedir. Belgesel fotoğraf, heykel ve fotomontajı harmanlayarak oluşturduğu görüntüler bir yandan mizahi bir görüntü sergilerken diğer yandan gerçek olanı sorgulamamıza yardımcı olmaktadır. Sanatçının çalışmalarında yansıyan mizahın dayanak noktası hayal gücü ve gerçeküstü imgelerin dijital olanaklarla yeniden düzenlenmesidir. Kurgu ile gerçeklik arasındaki dengeyi kuran sanatçı izleyiciye çalışmalarını gerçek hissettirecek kadar yakın görüntüler üretmektedir. Dolayısıyla görüntünün yakalanmasının çok önemli olmadığı fakat Photoshop'ta düzenlenerek gerçekliğin yeniden inşa edilmesi Carlsen'in çalışmalarının temelini oluşturmuştur. "Dijital, fotoğrafın görünenin sadık bir kaydı olma durumunu istikrarsızlaştırdıkça, yeni esnekliği eskiden hızlıca reddedilecek ya da imkânsız olarak değerlendirecek yeni olanaklar açılmasını sağladı" (Ritchin, 2012: s.53). Dijital sihrin gerçekleştirdiği ve sanatçının makine aracılığıyla ürettiği bu çalışmalar algı, gerçeklik ve gerçeklik deneyimlerinin photoshop aracılığı ile yeniden programlanmasına örnek teşkil etmektedir. Sanatçının çalışmaları tahta nesnelere

birleşmiş bedenler, vücuttan oluşan heykel biçimli formlar, ikiden fazla gözü bulunan figürler, yüzün silinmesi veya maskelenmesi gibi gerçeküstü unsurlar barındırmaktadır.



Resim 146: Asger Carlsen, 'Untitled', 2010.
(Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/asger-carlsen-untitled-1).

Dijital teknolojilerin gelişmesi ve özellikle fotoğraf alanına girmesiyle birlikte yaşanan tartışmalar günümüzde de devam etmektedir. Terry Barrett Neden Bu Sanat? Adlı kitabında fotoğraf sanatı içerisinde yer alan gerçekçilerin ve gelenekçilerin yaşanan tartışmalara karşı verdikleri tepkileri şu şekilde açıklamaktadır: "*Bilgisayar teknolojilerinin fotoğraf uygulamalarına dahil olması bazı gerçekçilerin alarma geçmesine neden olmuştur. Çünkü bunu, fotoğrafın –onlara göre- fotoğraf makinesi ile fotoğraflandığı şey arasındaki optik ve kimyasal ilişkiyi ifade eden gerçekçi temeline yönelik bir tehdit olarak görüyorlar. Fotoğrafın gerçekçi temeli zarar görürse, fotoğrafın hakikat değerinin zayıflayacağından ya da hepten kaybolacağından korkuyorlar. Gelenekçiler içinse bilgisayar teknolojisinin fotoğrafa girmesi rahatsız edici değildir; sanatçıların ve fotoğrafçıların dışavurumcu fotoğraflar çekmek için tarih boyunca buldukları, kullandıkları uygulamaların devamıdır"* (Barrett, 2015: s.60).



Resim 147: Asger Carlsen, ‘Untitled’, 2011. (Kaynak: http://photography-now.com/exhibition/115906).



Resim 148: Asger Carlsen, ‘Untitled’, 2011. (Kaynak: https://paddle8.com/work/asger-carlsen/14664-Untitled/).

Dijital teknoloji alanında yaşanan gelişmelerin fotoğrafçıya artık eskiden ulaşamayacağı bir dünyanın kapılarını sonuna kadar aralaması sanatçılara imge üretiminde emsalsiz bir alan sağlamıştır. Geleneksel fotoğraf anlayışı içerisinde rastgele oluşan tanecikli yapılar yerine artık fotoğrafı oluşturan sayısal kodlar yer almaktadır. Görselleri oluşturan piksellerin silinebilir, değiştirilebilir, eklenebilir ve sayısız kez yeniden düzenlenebilir olması günümüz fotoğraf sanatçıları tarafından dijital fotoğraf anlayışında çalışmalar üretmelerine imkân vermektedir.

Dijital teknolojiler yardımıyla yaratılan sanatçının çalışmaları şaşırtıcı, gerçeküstü, eğlenceli ve kafa karıştırıcıdır. Çok fazla gözü olan, yüzü olmayan, bacakları kimi zaman eksik kimi zaman fazla olan, vücudun sadece alt kısmı veya üst kısmı olan vücuda dair kombinasyonlarından türemiş insan figürleri içermektedir. Eğilmiş, bükülmüş, birbiri içine geçmiş bu imkânsız figürler, insan bedeninden uzak bir görüntü sergilerken aynı zamanda tanıdık olanın yabancılaşması şeklinde de açıklanabilmektedir. Sanatçının bedeni tek bir forma indirgeyen çalışmaları Hans Bellmer’in bebeklerine atıfta bulunurken, tamamen uzuvsuz biçimlerin yer aldığı fotoğraflar ise Hans Breder’in aynalarla yarattığı heykelsi beden yansımalarını

çağrıştırmaktadır. İnsan bedeninden yapılmış heykelleri de andıran çalışmalar, fotoğrafı anlamak için yeni yollar ve gerçeklikler sunmaktadır.



Resim 149: Asger Carlsen ve Roger Ballen, 'Surrender', 2016.
(Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/roger-ballen-surrender-1).



Resim 150: Asger Carlsen ve Roger Ballen, 'Bending', 2016.
(Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/roger-ballen-bending-1).

Carlsen'in canlı/cansız arasındaki belirsizliğin beden üzerinde deneyimlenmesi tekinsizliği açığa çıkarmaktadır. İnsan bedeninin heykel gibi görünmesi izleyicinin zihinsel durumunu olağandışı bir alana doğru yönlendirmektedir. Çarpık bedenlere ait insan figürleri dijital olarak manipüle edilmesine rağmen tuhaf, şok edici ve rahatsızlık vericidir. Fotoğraflarında rastlanan tuhaf figürlerin bedeni temsil etme biçimi izleyicide ürkütücü bir etki bırakmaktadır. Sanatçının çalışmalarında görülen fotoğraf düzenleme özgürlüğü oldukça kışkırtıcı sonuçlar vermektedir. Gizem duygusuyla birlikte bedene yapılan dijital müdahaleler, uzuvlar arası sınırları silerken aynı zamanda bedene olan aşinalığı göstermektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ROGER BALLEN FOTOĞRAFLARINDA TEKİNSİZLİK

3.1. ROGER BALLEN

1950 yılında New York'ta doğan ve günümüz özgün çağdaş fotoğrafçılarından biri olan Roger Ballen, hayatını çoğunlukla Güney Afrika'da Jeolog olarak geçirmiştir. Ballen, mesleğini icra ederken aynı zamanda Güney Afrika'nın kırsal kesimlerini dolaşmış, çalıştığı toprakları keşfetmiş ve orada yaşayan insanları belgelemiştir. Annesi fotoğraf ajansı Magnum'da editör olarak çalışan Ballen, belgesel fotoğraflarıyla çevrili olarak büyümüştür ve Güney Afrika'yı, toplum içinde ötekileştirilmiş unsurların büyüleyici görüntülerini belgelemeye başlamıştır.



Resim 151: Roger Ballen, 'Ceylon', 1979.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/boyhood/).

"Fotoğrafçılık çoğunlukla, belgeleme hevesiyle, toplumsal koşulları kayda geçirmek ve ortaya çıkarmak için kullanılır. Sergilerde ya da kitaplarda topluca yer alan bu türden çalışmalar görece ayrıcalıklı bir kesime, 'öteki yarı'nın nasıl yaşadığını gösterir: lümpen ploterya, savaş alanındaki sıradan askerler, yoksul çiftçiler, mülteci dolu tekneler, işsizler, evsizler." (Berger, 2014: s.139). Bunun sonucunda Ballen, fotoğrafa ilk olarak belgesel bakış açısıyla girmiştir. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, bu

engin bilgili bilim adamı, fotoğraf makinesini değişen çevresini kaydetmek ve tanımlamak için kullanmıştır. “Belgesel fotoğrafçılık en genel anlamda nesnel gerçekliğin manipüle edilmeden saptanmasını içeren bir fotoğraf pratiğidir” (Oral, 2013: s.82). Bu süre içerisinde yapmış olduğu çalışmalarda gerçek ile kurgudan ziyade belgesel fotoğrafı harmanlayan görüntüler üreten sanatçının odağında Güney Afika kırsalı ve bu coğrafyada yaşayan insanlar bulunmaktadır. “Fotoğraf, belgelemek amacıyla faydacı bir şekilde, sanat yaratmak için yüce bir şekilde ve ikisinin canlı bir melezi olarak kullanılageldi” (Ritchin, 2012: s.19).

Sanat yaratmak için yüce bir şekilde kullanılan fotoğraf, Barrett’in de bahsettiği üzere sanatçının yaşadığı zaman ve yaşamdan kaynaklı varoluşsal kaygının sanatçının sanat pratiğini şekillendirdiği önemli bir araç haline gelmiştir. “Sanatçının yaşamından bağımsız olamayacağını hissetmeye başladım. Sanatı yaşamının bir yansıması, tefekkürü ya da yaşam hakkında bir yorum olarak görmekten başka bir yol yoktur. Sanatçının da dahil olduğu süreçle ilgilenmeye başladım. Sanatçının yaşama ilişkin konuları ya da hepimizin içinde olduğu varoluşsal meseleleri yansıtma biçiminin yanı sıra sanatçının yaşamını yansıtma biçimiyle de ilgilenmeye başladım” (Barrett, 2014: s.156).



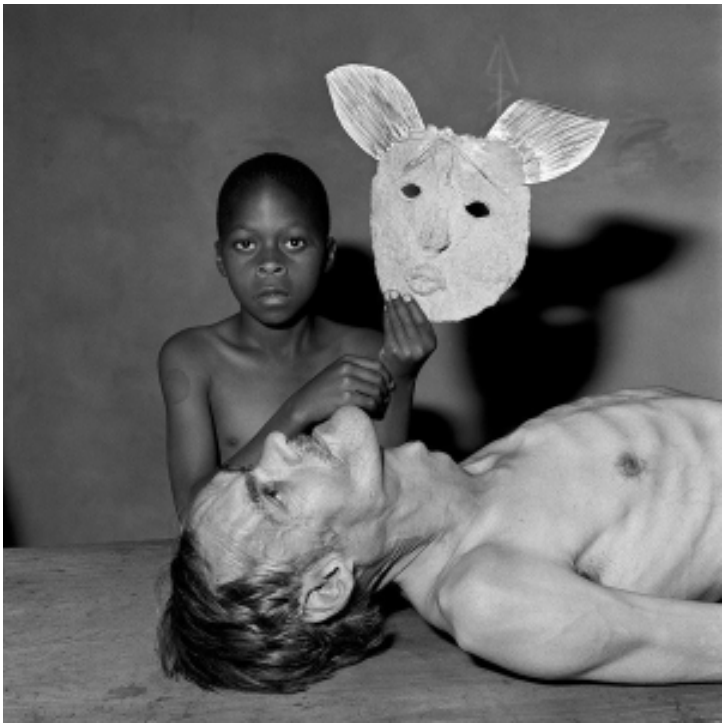
Resim 152: Roger Ballen, ‘Wall above bed’, 1984.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/dorps/).

Ballen'in kariyerinin belgesel ya da sosyal belgeselden sanatsal ya da estetiğe geçiş olarak gösterilmesi şaşırtıcı değildir. Amerika'da doğup, jeolog olarak eğitilmiş olan Ballen aynı zamanda fotoğrafçıların arasında büyümüş: Annesi Magnum fotoğraf ajansı için resim araştırmacı olarak çalıştı ve ilk fotoğraf galerisini New York şehrinde 1962'de açmıştır. İlk fotoğraf koleksiyonu olan Güney Amerika'da, Avrupa'da ve Güney Afrika'da çekilen kitabı Boyhood, 1974'te oraya taşındıktan sonra 1979'da yayınlanmıştır. Güney Afrika'daki madencilik ilgisi için yarı zamanlı çalışırken 1986'da Ballen, yalnızca orada çekilmiş olan, insanların ve yerlerin fotoğraflarının toplandığı Dorps'u yayımlamıştır. Daha sonraki koleksiyonları Platteland: Images of Rural South Africa (1994), Outland (2001) ve Shadow Chamber (2005) hepsi Güney Afrika'da ve söylediğine göre açıkça bir şeyin 'daha dar ve daha dar' bir yarıçapında çekilmiştir. Çalışmasının (Victoria and Albert Museum, 2003) iki eş ilgisi olan asgari seviyede açık ve taktik ötesi bir modayla bağlayarak 'aynı yere, aynı insanlara tekrar tekrar gitmeye meyilliydim' diye itiraf etti. Bu yoğun ve karmaşık fotoğraf serilerinden kısa bir seçim yapmak zordur, ancak burada Old Man, Ottoschoop, 1983 Dorps'tan, One Arm Goose, 2004 Shadow Chamber'dan seçilmiş olanlar, Ballen'in kariyerinin sosyal ve belgeselden, sahnelenen ve estetiğe doğru geçişi olarak sunulmaya meyilli oluşunu öne sürebilir (Johnson, 2009).



Resim 153: Roger Ballen, 'Boy with guns', 1993.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/platteland/).

Ballen'ın belgesel fotoğraftan sanatsal estetiğe geçiş süreci, insana dair imgelerden kopuşla başlamış ve sanatçının 'Ballenesque' olarak tanımladığı bir biçime doğru değişmiştir. "Sanat fotoğrafı, fotoğrafçının (sanatçı olarak) [objelerin] daha uygun ya da güzel bir şekilde görünmesi için onları düzenlemek, değiştirmek veya aksine ortadan kaldırmak yoluyla fikirlerini devreye sokmaya karar vermesidir" (Clarke, 2017: s.49). Sanatçının fotoğrafları dönemsel olarak bir ayrıma gidildiğinde iki ayrı dönem şeklinde değerlendirilebilir. Belgesel ya da sosyal belgesel dönemi ve sanatsal ya da estetiğe geçiş dönemi. Sanat tarihi içerisinde de birçok sanatçının yaşamları boyunca farklı sanatsal dönemlerden geçtiği ve yaşadıkları dönemlere göre sanatsal pratiklerinde değişiklikler yaşandığı bilinmektedir. Kübizm akımının en önemli temsilcilerinden olan Pablo Picasso'nun 'mavi, pembe ve kubizm' dönemleri örnek olarak verilebilir. Bir diğer örnekte ise Deleuze, Francis Bacon'ın eserlerine ait dönemsel değişiklikleri şu şekilde anlatmaktadır; "David Sylvester, Bacon'ın eserlerini üç döneme ayırır: İlki, belirgin figürle canlı ve katı düz alanı karşı karşıya getiren dönem; ikincisi, 'malerisch' biçimi perdeli, tonal bir zeminde çizen dönem; ve üçüncüsüyse bu 'üzerinde uzlatılmış iki zıt çizimi' kendinde toplayan, çizgileme ve fırçalama yoluyla fluluk etkilerini lokal olarak yeniden icat ederek canlı ve düz zemine geri dönen dönemdir" (Deleuze, 2009: s.36).



Resim 154: Roger Ballen, 'Tommy, Samson and a mask', 2000.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/outland/).

Sanatçının ortaya koyduğu eserlerde zamanla değişime uğramış ve sanatsal fotoğraf olarak değerlendirilmeye başlamıştır.*"Marius de Zayas'ın fotoğraf ve sanatsal fotoğraf arasında yaptığı ayrım, doğrudan fotoğrafın fotografik gerçekçilik ve ifade arasındaki ilişkiye yönelik genel tavrının çok güzel bir ifadesidir. Zayas fotoğrafın form temsilinin yeni bir sistemi olmadığını ancak tüm temsil sistemlerinin olumsuzlaması olduğunu ifade etmekte, fotoğraf aracılığı ile insanın güdü, akıl ve deneyimlerinin gerçekliğin bir gösterimi olarak doğaya yaklaştığını belirtmektedir. Zayas sanatsal olmayan fotoğrafı böyle tanımladıktan sonra bu fotoğraf tanımının insanın forma ilişkin farklı kavrayışlarını ortaya koyan bir form nesnelliği ürettiğini, sanatsal fotoğrafın ise bir duyguyu aktarmak için tasarlanmış bir düşünceyi ifade aracı olarak form nesnelliğini kullandığını belirtmektedir"* (Değirmenci, 2016: s.75).

Fotoğrafın toplumsal veya sanatsal olarak kullanılmasında fotoğrafçıların yönelimleri hakkında düşüncelerini belirten Freund şöyle söylemektedir: "Günümüzde çeşitli yönelimler arasında iki büyük akımdan söz edilebilir: Birinci gruptaki fotoğrafçılar için görüntü, kendi duyguları aracılığıyla çağımızın uğraşlarını dile getirmek için kullandıkları bir araç. İnsani ve toplumsal sorunlar konusunda sorumluluk taşıdıklarını düşünüyorlar ve bu konularda angaje olarak hareket ediyorlar. Diğer gruptakiler ise fotoğrafı, sanat alanındaki kişisel yönelimlerini hayata geçirmek için kullanıyorlar" (Freund, 2007: s.171). İnsan ve hayvan bedenlerine ait tasvirler için özgün ve yeni bir imgelem yaratması sanatçının sanatsal dönemine denk gelmektedir. Dolayısıyla fotoğrafı bir araç olarak gören sanatçının zihninde şekillenen sahneler farklı bir biçimde yeniden düzenlenerek gerçeklik ve kurgu sınırlarını zorlayan bir görünüme sahip olmaktadır.

"Herhangi bir yazarın tanıdık olduğumuz bir üslubu sergilemesi gibi, önemli fotoğrafçılarının fotoğraflarının da belirli bir üslup taşıdığı söylenebilir. Bu anlamda fotoğrafçıya bir auteur (yaratıcı) ve çalışmasına da, içeriği ve biçimi yazıda ve filmde olduğu kadar fotoğrafik bir söylemle ve gramerle görsel olarak yansıtan, görsel bir üslubun toplamıyla, yaratıcı özgünlük işaretiyle imzalayan fotoğrafçının önüne geçse de, aynı ölçüde, bizlere her görüntünün, şeylere bir anlam vermek amacıyla bilinçli ve belirleyici bir gönderme eyleminin parçası olduğunu hatırlatır. Görüntü, fotoğraf

makinesinin 'gözünün' olduğu kadar fotoğrafçının 'ben'inin de bir yansımasıdır'' (Clarke, 2017: s.35).



Resim 155: Roger Ballen, 'Broken Bag', 2003.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/shadow-chamber/).

Ballen, belgesel fotoğraftan sanatsal fotoğrafa geçişi ve sonrası boyunca hep orta format bir kamera kullanarak sadece siyah beyaz çekim yapmıştır. Yaptığı çalışmalar, dijital fotoğrafçılık karşısında bile, tanıdık analog Rolleiflex film kullanımı ile kendini ispatlamıştır.

Ballen 2009 yılında bununla ilgili olarak şunları söylemiştir; "*Bir film ırkından geliyorum ve kendimi siyah-beyaz fotoğrafçılığa adadım. Ben, gerçekten siyah ve beyazla büyümüş olan son nesilim; o medyaya batmış olan ve o medyada devam edecek olan. Gördüğünüz şey, siyah beyaz film fotoğrafçılığının sonu. Bazı açılardan hayal kırıklığı yaratıyor. Ama ne yapabilirsiniz? Yaptıklarınıza odaklanmanız ve onları iyi yapmanız gerekir. Başkalarını kontrol edemezsiniz. Benim kalbim atarken 6 milyar başka kalpler de atıyor. Bu sadece evrendeki basit, küçük bir top*" (Herd, 2012: s.60).



Resim 156: Roger Ballen, 'Mimicry', 2005.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/boarding-house/).

Ballen söylediği gibi artık günümüzde yavaş yavaş ortadan kaybolmaya yüz tutmuş, siyah beyaz bir fotoğraf filmi dünyasına aittir. Simülasyonlaştırılmış bir dünyada nesnenin ve nesnelin ortadan kaybolması göz önüne alındığında, sanatçının bizlere söylediği şey ironik bir şekilde, dijital fotoğrafçılığın zaferine karşı, analog fotoğrafçılığın intikamını almaktadır. Dijital fotoğrafa karşı analog fotoğrafı seçmesi esrarengiz ve bastırılmış bir sahne olarak güçlü bir geri dönüş sağlamaktadır. Bir film neslinden gelen sanatçı siyah beyaz fotoğraflara kendini adamıştır. Gerçekten de siyah beyaz fotoğraf ile büyümüş, bu medya da kendini geliştirmiş ve bu siyah beyaz medya da devam edecek olan son nesil fotoğrafçılar arasında yer almaktadır.

Nitekim Barthes, fotoğrafın siyah beyaz fotoğrafın özgünlüğünden bahsederken rengin sonradan eklenmiş bir katman olduğundan bahsetmiştir; *"Geçmişteki nesnenin, ışınımıyla benim gözümün daha sonra dokunacağı yüzeye gerçekten de değmiş olduğu bilmemden olacak, 'Renk'ten pek hoşlanmıyorum. Bir madalyonun içindeki 1843 tarihli anonim bir daguerreotip'te sonradan stüdyo çalışanlarında renklendirilmiş bir adam ve bir kadın görülür: Rengin (gerçekte nasıl*

olduğu önemli değil) siyah beyaz fotoğrafın özgün hakikati üzerine sonradan uygulanmış bir kaplama olduğunu düşünmüşümdür hep. Benim için renk yapmacık bir şey, bir kozmetiktir. Beni ilgilendiren, fotoğrafın 'ömrü' değil, fotoğraflanan şeyin bana eklenmiş bir ılık yerine kendi ışınlarıyla dokunduğunun keskinliğidir" (Barthes, 2014: s.99).

Clarke ise fotoğrafta rengin gerçeklikle olan ilişkisi üzerine şunları söylemektedir; "Siyah beyaz fotoğrafları, 'gerçeklikle' ve özgünlükle bir tutarız. Renk şüpheli durur. Dolayısıyla renk, fotoğrafın 'gerçekçiliğine' katkıda bulunmaktan ziyade bunu sürekli olarak eksiltir ve kayda geçirmekten çok yorumlama eylemini yansıtır" (Clarke, 2017: s.27). Renkli fotoğrafa sanat fotoğrafçıları tarafından nasıl bakıldığını ise Barrett şu şekilde açıklamaktadır; "Kitlesel medyada popüler olan renkli fotoğraflar, sanat fotoğrafçılığı cemaati tarafından onlarca yıl önemsiz sayılmış, yalnızca siyah beyaz fotoğraflar ciddiye alınmıştır" (Barrett, 2017: s.227). Günümüz belgesel fotoğrafçılığının önde gelen isimlerinden biri olan Sebastiao Salgado 'Toprağımdan Yeryüzüne' adlı kitabında fotoğraftaki siyah ve beyaz hakkında şöyle söylemektedir: "Siyah beyazda ve bütün o gri ton skalasında renkler tarafından rahatsız edilmeden insanların gerilimlerine, tavırlarına, bakışlarına odaklanabiliyorum. Elbette gerçeklik böyle değil ama siyah-beyaz bir görüntüye baktığımızda o görüntü içimize girer, biz onu sindirir ve bilicinde olmadan renklendiririz. Bir soyutlama olan siyah-beyaz görüntü, böylece bakan kişi tarafından asimile edilir ve ele geçirilir. Bence siyah-beyazın olağanüstü bir gücü var" (Salgado, 2017: s.118). Ayrıca Roger Bellone ise 'Fotoğraf' adlı kitabında fotoğrafçıların neden siyah beyaz ile ilgilendiği hakkında düşüncelerini aktarmaktadır; "Fotoğrafçılar siyah-beyaz negatiflerin özellikle iki belirgin özelliğiyle ilgilenirler: bütüncül duyarlık ve emülsiyonun mikroskobik billurları" (Bellone, 2010: s.71). Günümüzde birçok fotoğrafçı renkli fotoğraftan ziyade daha etkileyici olduklarını düşündükleri siyah beyaz fotoğrafı seçmeye devam etmektedir.



Resim 157: Roger Ballen, ‘Collision’, 2005.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/boarding-house/).

Siyah beyaz bir dünyanın yansımaları olarak Ballen’ın çalışmaları kapalı kapıların ardındakine ilişkin ipuçları taşımaktadır. Başka bir deyişle belli kodları ve örtük ideolojileri, görme ve gösterme biçimlerini kurguluyor/sahneliyor gibi görünmektedir. Sanatçının gösterdiğiyle yetinmek durumunda kalan izleyici, örtük bir şekilde görünür kılınanı sorgulamaktadır. Sanatçının zihninde şekillenen biçimiyle sahnelenen fotoğraflar, gerçek ile kurgu arasında gidip gelmektedir. Bununla ilgili olarak Antmen şöyle söylemektedir; “Çağdaş sanat pratiğinde fotoğraf kullanımı, işte bu fotoğrafik ‘gerçekliği’ irdeleyerek temsil olgusunu gündeme getirdiği için ilginç bir konu ve zengin bir alan oluşturuyor. Gerçek ile kurgu arasındaki sınır arayışında yaşanan sorgulama sürecinin kapılarını aralayacak bir üretime yol açıyor” (Antmen, 2013: s.134). Ballen’ın sahnelenen dünyasına ait imgeler kurgusal olarak tasarlandıktan sonra analog bir şekilde üretilmektedir. Antmen’in de bahsettiği gibi gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları dijital ve kodlanmış imgeler yerine, siyah beyaz film fotoğrafçılığı ile devam ettirmektedir.

Değirmenci analog ve dijital fotoğraf ile ilgili olarak şöyle söylemektedir; "*Konvesiyonel anlamda imgeler, doğası itibariyle analogdur; yani maddi yüzeyler üzerine çeşitli fiziksel iz ve işaretlerden (resimde fırça izi, fotoğrafta baskı üzerindeki gümüş tuzları gibi) oluşur. Bu iz ve işaretler maddi yüzeyden ayrılamaz. Dijital medyum ise analog medyumda olduğu gibi fiziksel niteliklerin birbirine aktarımı değil enformasyonun dönüştürülmesiyle (fiziksel niteliklerin keyfi sayısal kodlarla sembolize edilmesiyle) oluşur. Bu durumda analog imgelerin süreklilikle işleyen ve medyuma özel materyal ve tekniklerle oluşturulan türde imgeler olduğunu, dijital imgelerin ise birimlere ayrılmış (ayrı, ölçülebilir ve tamamen yeniden üretilebilir niteliklerle işleyen) ve medyuma özel olmayan materyal ve tekniklere sahip olduğunu söyleyebiliriz"* (Değirmenci, 2016: s.191).

Dijital fotoğraf ile analog fotoğraf arasındaki ayrımı modern ve postmodern bağlamında inceleyen Değirmenci ayrıca şöyle devam etmektedir; "Mitchell analog fotoğrafların, aslında fotoğrafın kendisinin içinden çıkmış olduğu modernitenin mantıksal ve ilerlemeye dayalı kesinlik kavramına uyan bir gerçeklik nosyonu içinde işlediğini; ancak dijital fotoğrafların sorgulanabilir bir gerçeklik kavramını temsil ettiği için daha çok postmodern dönemin belirsizlik nosyonuna uygun olduğunu belirtmektedir" (Değirmenci, 2016: s.200).

Ritchin ise dijital imge ile analog imge arasındaki ilişkiden bahsederken tekinsizliğe vurgu yapmaktadır. Gerçek olan ile sanal olanın birbirine karışmasını ve sınırların belirsizliğine dikkat çeken Ritchin, dijital imgelerin kendisinde doğurdu tekinsizliği şu şekilde anlatmaktadır;

"Kısımlar, parçalar ve adımlar dijitalin meselesidir; analog medya süreklilikten ve akıştan bahseder. Dijital kodlanmış imlemelerdir, bilgi kolayca oynanabilir, kaynağından koparılıp soyutlanabilir; analog ise rüzgârdan, ormandan ve ağaçlardan, somut dünyadan doğar. Dijital, orijinal ve kopyanın aynı olduğu sonsuz sayıda tekrarlanabilir soyutlamaların mimarisine dayanır; analog eskir ve çürür, nesiller geçtikçe tükenir, sesi görünüşü ve kokusu değişir. Analog fotoğraf dünyasında fotoğrafın fotoğrafı her zaman bir nesil kaybetmiş, bulanık, aynı

olmayandır; dijital fotoğrafın dijital kopyası ise ayırt edilemezdir ve 'orijinal'in anlamının yitmesine sebep olur" (Ritchin, 2012: s.17).

Analog imgenin gündelik yaşamın somut bir parça olarak doğadan çıkarılabileceğini, dijital imgelerin ise tekrarlardan ibaret olacağına değinen Ritchin'in fikirlerine paralel olarak Elkins şöyle söylemektedir: "Analog fotoğraf sızan ışığın foto-kimyasal iziyle basılmış olan kimyasal çözülümünde maddi dünyanın kaçınılmaz somut gerçekleriyle bağlantı noktası taşıyan fiziksel bir nesnedir" (Elkins, 2019: s.284). Yalnızca kendisinin yapıldığı zamanı ve somut gerçekleri gösteren analog fotoğraf yapıldığı anı temsil etmektedir.



Resim 158: Roger Ballen, 'Take off', 2012.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/asylum-of-the-birds/).

Gerçek ve kurgu arasındaki sınırların sorgulanmasıyla birlikte fotoğrafçıların üretimlerinde de değişiklikler olmaya başlamış, özellikle fotoğraf çeken sanatçılar ile fotoğraf üreten sanatçılar birbirinden ayrılmıştır. Fotoğraf pratiğinin içeriği anlam üzerindeki fark arayışları ile şekillenmeye başlamıştır. Dolayısıyla anı yakalayan/anı kurgulayan fotoğrafçılar ortaya çıkmıştır. Ballen, belgesel fotoğraftan sonraki süreçte yapmış olduğu çalışmalarda anı kurgulayan fotoğrafçı olarak, fotoğraf temelli işler

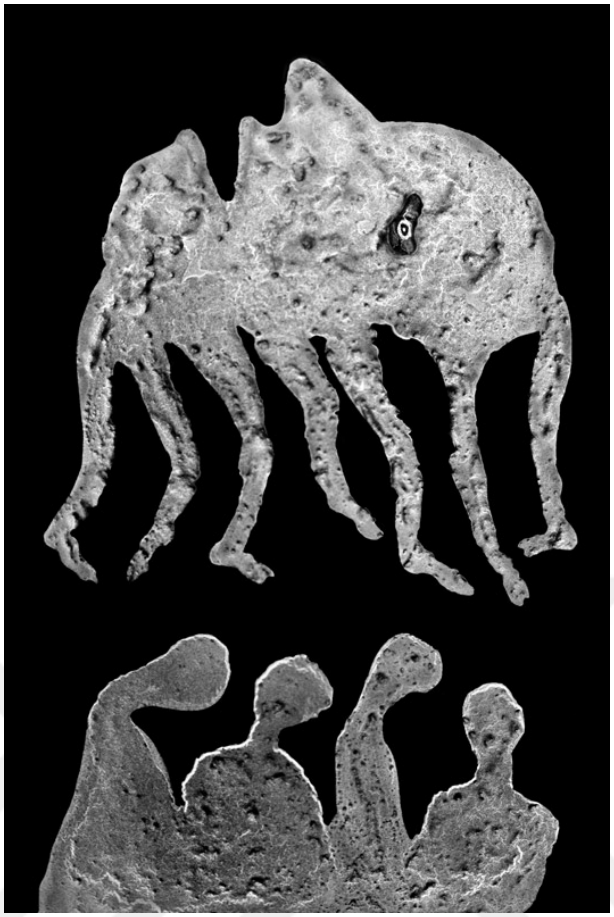
üretmiştir. Bilinçaltında yatan sahnelerin aktarımında çoğu zaman gösterilen olmadığını söyleyen Ballen, fotoğrafik görüntüyü kurgulayarak izleyiciye farklı bir açıdan fotoğraflarına bakmayı talep etmektedir. Özenle düzenlenmiş, gerçekçi ve dikkatle tasarlanmış/sahnelenmiş fotoğraflar sanatçının işlerinin temelini oluşturmaktadır. Sanatçının eserlerinde hissedilen sahne/kurgu, fotoğraf, resim, sinema ilişkisini Darius Himes şöyle açıklamaktadır; "Dâhili ve haricinin, nesnel ve öznelin, benliğin ve diğerinin seçimi şu anda bilincimize hükmediyor. Ve bu kati inkâr durumları haricinde, dünyalarımız eskisinden çok daha tiyatral (teatral, sahnedeymiş gibi) melodram gibi (aşırı duygusal) ve entropik bir gerçeküstü hale geldi. Bu tür olaylar göz önüne alındığında, dünyayı grafik olarak tasvir etme, herhangi bir gerçek şeritlerini kaydetme veya herhangi bir objektif gerçekliği sunma eylemi, aracın çizim, resim, fotoğraf ya da film olmasına bakılmaksızın giderek artan bir boşluk ve imkânsızlık duygusu haline gelir" (Himes, 2006: s.39).

Ballen'ın belgesel fotoğraftan sanatsal/kurgusal fotoğrafa doğru gerçekleştirdiği geçiş sanatçının hayal gücünü ve kendini ifade etme biçimlerini yansıtmaktadır. Fotoğraf, resim ve heykel alanlarındaki kesişim noktaları üzerinde araştırmaya koyulan sanatçı, ürettiği fotoğraflarda sanatçının gözü yerine zihninin önemi üzerinde durmaktadır. Ballen'ın bu süreçte yarattığı fotoğraflar, O'nun zihninde şekillenen sahnelerin biçimsel unsurları ve konu malzemelerini seçmedeki kendine has özellikleri yansıtırken karakteristik bir yapıda inşa edilmektedir. Sanatçının zihninde kurgulanan sahneler gerçek hayatta bir araya gelemeyecek oldukça güçlü ve etkili imgeleri yan yana göstermektedir. Freud'un 'uncanny' makalesinde gerçeklik ve fantezinin birleştiği bastırılmışın geri dönüşü olarak belirttiği durumlar Roger Ballen'ın fotoğrafları ile bağ kurmaktadır. Roger Ballen'ın fotoğrafları tekinsizliği farklı temalarda ve şekillerde ortaya çıkartmaktadır. Sanatçının üretmiş olduğu fotoğraflar bir yandan kurgusal olanın ortaya çıkardığı tekinsizliği yansıtırken bir yandan da özgünlük ve orijinallik kavramlarının ortadan kalktığı postmodern kültürde gerçeküstü imgelere gönderme yapmaktadır. Gerçeküstü fotoğraflarla olan ilişkisi ve kurgusal olanın tekinsizliği açısından Roger Ballen'ın fotoğrafları sanatçının zihninde oluşan imgelerin bilinçaltındaki yansımalarını ifade etmektedir. Dolayısıyla günümüz özgün çağdaş fotoğrafçılarından biri olarak anılan sanatçının fotoğrafları, 'tekinsiz' kavramı bağlamında okunabilir. "Nitelikli sanatçılar tarafından üretilmiş, çekilmiş ve

inşa edilmiş çalışmalar okunmayı, açıklamayı, çözümlenmeyi ve yapıbozuma uğratılmayı hak ederler" (Barrett, 2017: s.70). Roger Ballen'ın fotoğrafı yaratırken oluşturduğu kurgusal tekinsizlik, gündelik yaşamının tekinsizliği bağlamında zamanın işleyişinin bir parodisi olarak da görülebilmektedir. Ballen fotoğraflarında yatan tekinsizlik ve tedirgin edicilik, fotoğraflarında kullandığı kişiler veya malzeme olarak kullandığı nesneleri değil de O'nun bilincinde yaratmış olduğu ve çok katmanlı bir şekilde inşa edilen görüntülerdir. Ballen'ın zihninde gelişen olaylar ve kurgular sanatçının bilinçaltında yatan gerçekliğinin derinden kazılması sonucunda ortaya çıkan görsellerle bağlantılı olarak izleyicide tekinsiz bir etki bırakmaktadır. Roger Ballen'ın fotoğraflarını çoğu zaman karanlık ve kaygı verici bulan izleyici sanatçının bilinçaltında yatan kaosun bir yansımasına bakmakta ve onunla diyaloga girmeye çalışmaktadır. "Kaos, sonsuz varlık alanıdır ve yaşamaya uygun taşmalarını bizzat kendisi üretir; böylelikle doğa elemanları, kendilerine anlam yükleyecek akıl alanını da üretir; doğal olarak akıl alanının üretimi/anlamın üretimi, kaos'un sonsuz etkinliğinin etkilerindendir ve nihayetinde bunun uzantısı ve tezahürüdür" (Kıran, 2018: s.201).



Resim 159: Roger Ballen, 'Gaping', 2010.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/asylum-of-the-birds/).



Resim 160: Roger Ballen, ‘Assembly’, 2011.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/the-theatre-of-apparitions/).

Ballen’ın zihninde yatan kaosu düzenlemedeki kayıtsız gerçekliği anlatan bağlam O’nun aklı ve niyeti üzerine şekillenmektedir. “Fotoğrafçının aklının resmin biçimlenmesinde önemli bir rol oynadığına katılıyorum” (Price, 2014: s.45). Fotoğrafçının zihninde yer alan kaosun biçimlenmesi ve bir anlam ifade etmesi gerekmektedir. “Düzen bakışımızdan önce doğmaz. Aslında bakışımızdan bile doğmaz; zihnimizle düzenleriz; bakış buna aracılık eder; düzene sokulacak ve anlam yüklenecek kaotik elemanları sıralar, hizalar, bir eksen etrafında örgütler, birbiriyle ilişkilendirir, iç bağlantılarını ‘görür’, bunları haritalandırır, bunun için onları şebeke sistemleri içinde ‘düşünür’ ve tersi de zaten işlemiştir; öyle ki zihin, bir düzen verici olarak zaten kaotik olanın içinde ve yüzeyinde yansıyan ‘düzen’e göre şekillenmiştir” (Kıran, 2018: s.178). Anlamı oluşturan ve görsel olarak yeniden düzenlenen nesneler sanatçının kendi imgelerine dair bir mekân duygusunun yaratıldığına dair izler taşımaktadır. Burgin, fotoğrafçının oluşturduğu bu anlam içerisindeki yaratıcı düzenlemelere başka bir açıdan değerlendirmektedir; “Abbott’un belirttiği gibi: ikinci

mücadele (fotoğrafçı için) görülen şeyleri bir düzene sokmak, görsel bir içerik ve entelektüel çerçeve oluşturmaktır –bana göre fotoğraf sanatı budur" (Burgin, 2013: s.122). Ayrıca Kuspit ise yaratıcılık ve kaos arasındaki bağlantıya değinirken şunları söylemektedir; "Yaratıcılık, yüceltme ve şefkat gibi değerleri değil; kaos, sıradanlık, sapıklık ve toplumsal bağlara karşıtlık gibi değerleri çağrıştırır" (Kuspit, 2014:128). Ballen'ın oluşturduğu biçimsel anlamın fark edilebilir, anmaya değer ve tekinsiz olarak şekillenmesi fotoğraf sanatının içinde kendisine ayrı bir ün kazandırmıştır. Üç boyutlu somut ve nesnel olan gündelik yaşamı iki boyutlu düzlem bağlamında siyah beyaz olarak zihninde şekillendiren Ballen, bu sahneleri dönüştürerek gerçek ile kurgu arasındaki bağlam ve anlamı tekinsiz bir şekilde ortaya çıkartmaktadır.

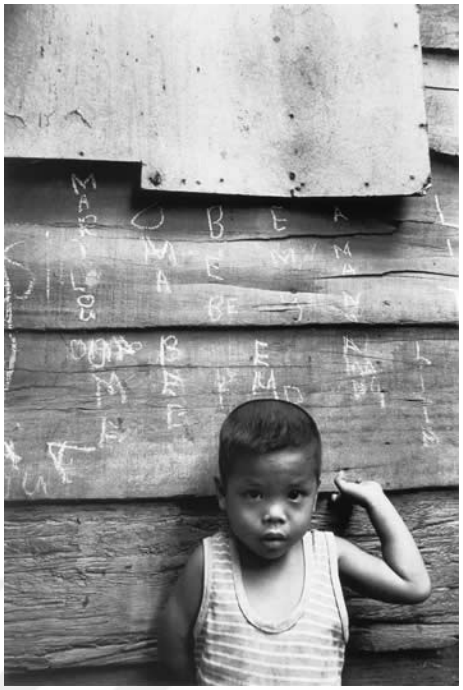
3.2. ROGER BALLEN FOTOĞRAFLARINA GENEL BİR BAKIŞ

3.2.1. Belgesel Fotoğraf Dönemi

Sanatçının fotoğrafik üretiminin başlangıcı olarak nitelendirebileceğimiz 'Boyhood' (1979) adlı çalışması O'nun dünya üzerinde izini sürdüğü çocukluk arayışı üzerine odaklanmaktadır. Dört yıllık bir bir arayışın ardıdandan neredeyse on beş bin fotoğraf arasından seçilen görüntüler tamamen çocukların dünyasını yansıtacak şekilde fotoğraflanmıştır. Sanatçının çocukların dünyasına çevirdiği objektif onların hayata bakışını, maceralarını ve oyunlarını tasvir etmektedir. Dünya üzerinde farklı coğrafyalarda yaşayan çocukların yaşamlarını yansıtan fotoğraflarda gündelik yaşamın içerisinde çocukluk halleri görüntülenmiştir. Sanatçının jeolog olarak görev aldığı Güney Afrika'nın dağınık ve küçük kasabalarına yapmış olduğu ziyaretlere odaklanan bir diğer çalışması ise 'Dorps'(1983) olmuştur. Güney Afrika'daki yerleşim yerlerine yapmış olduğu bu yolculuk O'nun fotoğrafik vizyonunu geliştirdiği bir süreci ortaya çıkartmaktadır. Bu coğrafyadaki insanların izlerini ve zamanının dokusunu taşıyan fotoğraflar, binalara, nesnelere, mekânlara ve nadiren portrelere odaklanmaktadır.



Resim 161: Roger Ballen, 'Republic of China', 1979.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/boyhood).



Resim 162: Roger Ballen, 'Timor', 1979.
Kaynak:
(https://www.rogerballen.com/boyhood).

Sanatçının fotoğrafik vizyonuna git gide eklemlenerek gelişen çalışmaları Güney Afrika fotoğrafçılığını yansıtan en güçlü ve en saf imgeleri içermektedir. Küçük kasabalardaki evlere ait iç mekânların insansız görüntüleri ve duvarları daha sonra sanatçının stilini değiştirecek nesnelerle (kablolar, çerçeveler, duvara asılmış nesneler vd.) doludur. Güney Afrika toplumunun kenarda kalmış mekânlarına ve bu mekânların içlerini yansıtan görüntüler sanatçının arayışını göstermektedir.

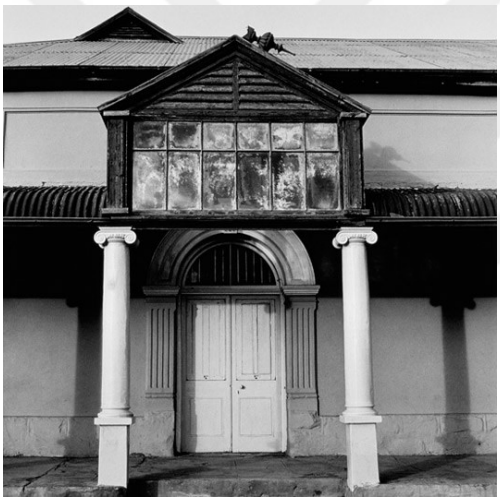


Resim 163: Roger Ballen, 'Bathroom of Railway Worker', 1984.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/dorps).



Resim 164: Roger Ballen, 'Front Door', 1983.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/dorps).

Sanatçının kültürel olarak farklı bir bölgenin yaşamına çevirdiği objektifi, sıra dışı görünen görüntüleri oluşturmada O'na bir çıkış yolu sunmaktadır. Bu yol ile sanatçının yaşadığı coğrafyadaki toplumu fotoğraf aracılığıyla anlamaya çalıştığı söylenebilir. Yaşama ait fiziksel koşulları ve Güney Afrika'da yaşayanların hayatlarını gündeme getirmeye çalışan fotoğraflar Roger Ballen'ın fotoğrafik serüveninin başlangıcı sayılabilir. O'nun fotoğraflarında yer alan mekânların ve insanların sunulma şekilleri dönemin toplumsal yapısıyla yakından ilişkilidir. Neredeyse boş, oldukça fakir ve düzensiz iç mekânlar varoluşun zorluğunu anlatan detaylarla doludur. Bu fotoğraflarda yer alan iç ve dış arasındaki bağlar oldukça uyumsuz bir şekilde görünürken, iç ve dış cephelerin arasındaki karşıtlıklar açıkça görülmektedir. Dışarıdan izole bir şekilde görünen iç mekânlar dış mekânlardan bağımsız bir şekilde gerginliğe dikkat çekmektedir.



Resim 165: Roger Ballen, 'Facade', Aberdeen, 1984.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/dorps).



Resim 166: Roger Ballen, 'Side View of Hotel', Middleburg, 1983.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/dorps).

Fotoğraflardaki değişmeyen ve sabit görüntüler mekânsal açıdan askıya alınmış zamanlar duygusunu çağrıştırmaktadır. İç mekânlardaki temel özellikleri ortaya çıkarmak ve görüntülemek için sanatçının yapmış olduğu girişim, konunun özüne inmek ve yaşamların içerisinde bulunmayı gerektirmektedir. Sanatçının bu serisinde bulunan ikonik portrelerden birisi olan 'Old Man' (1983), belgesel fotoğraf anlayışı içerisinden portrelere yönelişin izlerini taşımaktadır. "Bununla birlikte Ballen'ı, fotoğraflarını çektiği yerlerle tanıştığı insanlar arasındaki kalıcı ilgisine çeken şeyin ne olduğunu anlamanın başka bir yolu da vardır. Old Man, sadece yer ve insanların fotoğraflarını çekmek değil, bir yerde ya da daha doğrusu belirlenmemiş

yerlerde insanların fotoğraflarını çekmekle olan alakasının kavramsal başlangıcı olabilir" (Johnson, 2009).



Resim 167: Roger Ballen, 'Old Man', Ottoschoop, 1983.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/dorps/).

Ballen'ın Güney Afrika kırsalında/çevresinde tanıştığı ve fotoğrafladığı insanlara odaklanan bir diğer çalışma ise 'Platteland' (1994) serisidir. Bu çevrede yaşayan insanların garip görünümleri hakkında izleyiciye bilgi veren sanatçı, fotoğraflarıyla Diane Arbus'un öteki ve ötekine bakışımıza karşılık verecek bir esrarengizliğe ortak olmaktadır. İnsanlar ve mekânları ayrı bir his vermek için estetik bir şekilde kullanarak oluşturulan fotoğraflar yoksulluğa indirgenmiş yapılarıyla izleyiciyi aldatıcı bir basitlikle karşılamaktadır. Arbus ile parallik göstermeye başlayan Ballen fotoğrafları birkaç açıdan Arbus'un çalışmalarıyla benzerlik göstermektedir. "Benzerlik Batı kültüründe XVI. yüzyılın sonuna kadar yapıcı bir rol oynamıştır. Metinlerin çözümleme ve yorumlamalarına büyük ölçüde o egemen olmuştur; simgeler oyununu düzene sokan, görünen ve görünmeyen şeylerin bilgisine izin veren, onları temsil etme sanatına rehberlik eden o olmuştur" (Foucault, 2017: s.45). Her iki sanatçının odaklandığı mağdurlar ve onların özel hayatları tuhaf bir çekiciliği ifade etmektedir. Fiziksel kusurların, deformasyonların ve ötekinin yer aldığı sıradışı

görüntüler arasındaki benzerlikler tuhaf görünmektedir. Öznelerin kameraya yerleştirilmeleri ve yakınlıkları Arbus ile Ballen arasındaki sınırları kaldırmaktadır. Rahatsız edici bir şekilde bilinmeyen mekânların içerisinde kendi izole hayatları ile birlikte poz veren insanlar ötekinin ilginç hayatını yansıtan görüntüler oluşturmaktadır.



Resim 168: Roger Ballen, 'Old big game hunter with his wife', Western Transvaal, 1987. (Kaynak: https://www.rogerballen.com/platteland/).

"*Öteki, kaçınılmaz olarak çoğuldur; farklı koşullarda ve farklı ilişkiselliklerde inşa edilendir. Kısacası bir ilişki biçimidir ötekilik; öteki, hem içeride hem de dışarıdadır esasen. Dolayısıyla, ötekinin veya yerlinin tanımının, temas halinde bulunulan 'diğeri' üzerinden oldukça karmaşık biçimler alabileceği ve mevcut karşılıklı ilişkilerin mahiyeti ve gelişimini takip eden kimliksel bileşenlerin içinin her defasında farklı doldurulabileceği kesişim ve iç-içe girme alanlarında çok parçalı ve girift bir yapı bekler bizi"* (Bois, Simmel vd.: s. 7-10).

Ötekinin farklı kimliklerde oluşu fotoğraflar aracılığı ile toplumun her kesiminde yer edindikleri izlenimini oluşturmaktadır. Ucubeler, bedensel olarak farklı olanın görüntüleri fotoğrafın icadından sonraki dönemler de görüntülenmiş, Charles

Eisenman'ın fotoğraflarıyla şekillenmiş ve Arbus'un fotoğraflarıyla ulaşılması zor bir zirveye çıkmıştır. Arbus'un ve Ballen'ın ötekilere/ucubelere ait fotoğrafları toplum içinde yer alan öteki bireylere farklı bir açıyla bakılmasını sağlamıştır. Arbus'un ardından Ballen'ın oluşturduğu fotoğraflar farklı bir şekilde efsanevi olan insanları görüntülemektedir. Arbus'un ve Ballen'ın kullandıkları flaş ile konularını karanlıktan çıkararak izleyiciler üzerinde şok etkisi yaratmışlardır. İnsanlara sıradan olanın dışında birşeyler gösterme konusunda radikal davranan ve meydan okuyan Diane Arbus'un ve Roger Ballen'ın fotoğrafları tekinsiz temasının birer yansımasını oluşturmuştur.



Resim 169: Diane Arbus, 'A Jewish Giant at Home with His Parents', 1970.
(Kaynak: https://www.nytimes.com/2014/04/13/arts/design/diane-arbus-recorded-a-bronx-familys-unsettling-dynamic.html).

Diane Arbus'un ve Roger Ballen'ın fotoğrafları normal toplum açısından dışlanmışın şok edici görüntülerini içermektedir. Fotoğraflarda yer alan özneler tuhaf, iğrenç, sapkın, üzgün, çirkin, ucube ve engellenmiş oldukları için ürkütücü değildir, fakat dolaysız görünme biçimleriyle ilgili olarak ötekiye ait bir tabu olduklarından dolayı tekinsiz ile ilişkilendirilmiştir.



Resim 170: Roger Ballen, 'Sergeant F de Bruin' Department of Prisons employee Orange Free State, 1992.

(Kaynak: https://www.rogerballen.com/platteland/).

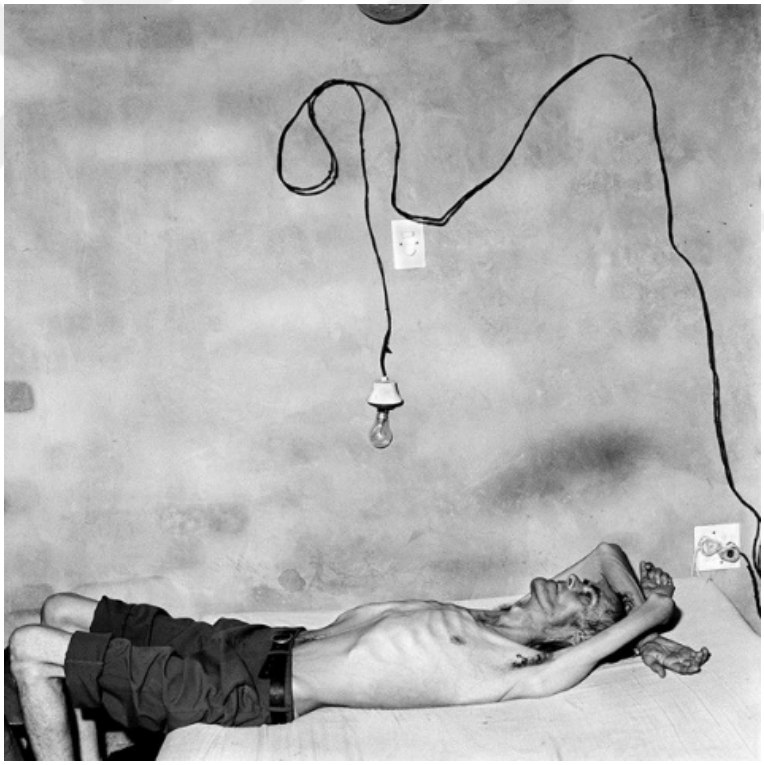
Ballen'ın yaratmış olduğu bu tekinsiz çalışma öteki ile iletişim kurmayı gerektirmektedir. O'nun fotoğraflarında yer alan nesneler gözlemlenebilir bir şekilde gündelik hayatın ve yaşamın içinde varolan nesnelerdir. Fotoğraflarında yer verdiği siyah beyaz etki ile izleyiciyi yakalayan Ballen, özellikle belirli bir duvar ve önünde şekillenen özneler eşliğinde görüntüleri yönetmektedir. Siyah beyazın sanatçı tarafından kullanılması değişen mekânla birlikte senaryolaştırılmış her fotoğraftı onun tarafından kurgulandığını düşünmeye davet etmektedir. Siyah beyazın formatının sağladığı gizlilik, Ballen'a ait görüntülerin çarpıcı nitelikteki gerçekliğine etki etmektedir. Görüntülerde kendini oldukça belli eden flaş kullanımı, mekân içerisinde yer alan ve genellikle duvar önünde duran nesneleri aydınlatmaktadır. Böyle bir yöntemi fotoğraflarında uygulayan Ballen'ın, görsel bütünlüğü sağlayacak figürlerin gölgelerini ve şekilleri yaratmaya çalıştığı düşünülebilir. O'nun oluşturduğu kompozisyonlar ve tekniği fotoğraflarında var olan yönetimsel bir yaklaşımı içermektedir. Kasıtlı olarak seçilmiş ve düzenlenmiş olan nesneler görüntü oluşumunun temel yapı taşı görevi görmektedir.

Ötekine ait yaşam alanları içerisine odaklanan görüntülerde yer alan özneler; toprak zeminlerin, düz duvarların, çok az döşenmiş iç mekânların görünümü ile iç içe geçerek geçici bir yer izlenimi üzerinde varlıklarını sürdürmektedir. Bu sıra dışı görüntüler aynı zamanda kimlik sorgulamaları ile fotoğraf arasındaki bağları da göstermektedir. Dolayısıyla Ballen'ın zihninde canlanan sahneler hem bu geçici durumu destekler hemde benlik ve kimlik hakkında bilgiler vermektedir. "Fotoğrafın yaratılışını, fotoğraf makinesinin mekanik işleyişinden çok fotoğrafçının aklında aramak, kişinin elsiz bir fotoğraf makinesi fikrini biraz değiştirmesini – terk etmesini değil- sağlar. Fotoğraf makinesinin arkasında bir zekânın var olduğunu önermek, imgelemi niteleyen yaratıcılık olasılığını göz önünde bulundurmaktır" (Price, 2014: s.53). Ballen'ın zihninde gelişen sahneler içerisinde yer alan özneler ise belirli bir coğrafyada yaşayan umumi insan yüzlerinin yer aldığı bir tiyatroyu andırmaktadır. Sanatçı bunu gerçekleştirirken de fotoğraf uzamının önemli bir parçası olan insan figürünü çalışmalarının merkezine almaktadır."Kuşkusuz fotoğrafçı nesnesini rastgele seçmez; bakış açısını, ışığını, kompozisyonunu da tasarlar. Bu seçimiyle normalde göremeyeceğimiz şeyleri bize göstermeyi ya da gösterilenler arasında bazılarına vurgu yapmayı başarır" (Değirmenci, 2016: s.111).



Resim 171: Roger Ballen, 'Dresie and Casie', Twins, Western Transvaal, 1993.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/platteland/).

Ballen'a ait portrelerin öteki üzerinden Arbus ile bağlantısı başka fotoğraflar üzerinden de görülebilmektedir. Arbus'un '*Identical Twins*' adlı fotoğrafa oldukça benzerlik gösteren '*Dresie and Casie*' (Resim 177) tekinsiz temalardan birisi olan çift kavramına karşılık gelmektedir. Yansıttıkları siyah beyaz dünya içerisinde ötekine ait gariplik ve farklı görünüm bir şekilde bu fotoğrafın üzerine mühürlenmiş olarak temsil edilmiştir. "Çarpıcılık ve şaşırtıcılık konusundaki kaygılar, olağandışıyla olduğu kadar olağanla da ilgilidir ve sanat fotoğrafçılığının önemli bir yanı da fotoğraf makinesinin, olağan ve göz ardı edilen şeylere anlam kazandırmak için kullanılmasıdır" (Clarke, 2017: s.198). Ballen'ın Arbus gibi toplum dışında kalan insanlarla girdiği diyalog sonrasında ortaya çıkan bu fotoğraflarda da göz ardı edilen figürler izleyiciyi tekinsiz bir şekilde sarmaktadır. Nitekim Platteland'de yer alan fotoğraflar Diane Arbus ile birlikte Walker Evans, Agust Sander ve Weegee (Arthur Fellig) gibi sanatçılara ait tasvir biçimlerinin mirası üzerine kurulduğu söylenebilir.



Resim 172: Roger Ballen, 'Dejected', 1999.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/outland/).

Platteland adlı projesinin ardından 2001 yılında izleyici ile buluşan Outland, Roger Ballen'ın fotoğraf kariyerinin doruk noktası olarak görülebilir. Sanatçının 1980'lerden 1990'lara ve oradan da yirminci yüzyılın sonlarına doğru gelişen fotoğraf

anlayışı, Güney Afrika'daki küçük yerleşim yerlerinden başlayarak, burada yaşayan ve ötekileştirilmiş figürlere doğru geçmiştir. Dolayısıyla Ballen'ın portreleri hem sosyal birer tablo hem de izleyici üzerinde rahatsız edici tekinsiz çalışmalar olarak görülebilmektedir. Sanatçının Outland adlı fotoğraf serisi oldukça metruk ve bakımsız mekânlar içerisinde fiziksel görünümleri ve bedenleri hasar görmüş insanlara odaklanmıştır.



Resim 173: Roger Ballen, 'Portrait of Sleeping Girl', 2000.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/outland/).

Ballen, kamusal olarak görebileceğimiz bu mekânlardaki rahatsızlık üzerine inşa ettiği fotoğraflarda yer verdiği figürlere karşı farklı bir yol izlemiştir. Sakatlıklardan, bedensel özürlülüklerden, sıra dışı fiziksel görünümlü sosyal/ekonomik zorluklar çeken insanlardan faydalanmış, onların dünyasında bu kişilerle arkadaş olmaya çalışmış ve işbirliği yapmıştır. Roger Ballen'ın fotoğrafik portre geleneğinden yavaş yavaş ayrıldığı Outland fotoğrafları, bir tiyatro içerisinde yer alan figürlerin fotoğrafı oluşturması için bir araya getirilmesine doğru değişime uğramaya başlamıştır. Fotoğrafların böyle bir değişime girmesi sanatçıya ait bir geçiş dönemi olarak görülebilir. Belgesel fotoğraf anlayışından kurgusal fotoğrafa doğru ilerleyen bu portreler hem heyecan verici hem rahatsız edici hemde karanlık görüntüler

oluşturmaktadır. Roger Ballen'ın fotoğraflarında yer alan figürlere artık canlı veya ölü hayvanlar (fareler, güvercinler, kediler, köpekler vd) eşlik etmeye başlamıştır. Birbirine temas etmeyen insanların yanına eklenen hayvanlara ek olarak O'nun fotoğraflarda sıklıkla kullandığı tellerde eklenmiştir.



Resim 174: Roger Ballen, 'Puppy Between Feet', 1999.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/outland/).

Ballen'ın gerçek ve kurgu sınırları arasında gezinen fotoğraflarında yer alan figürler, hayvanlar ve nesneler artık daha önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Sanatçının oluşturduğu bu fotoğraf setindeki karakterler sıradışı görünümleri ve fiziksel deformasyonları ile izleyicide kaygı yaratmaktadır. Daha önceki fotoğraflarındaki belgesel havanın artık kurgusal bir yapıya dönüştüğü açıkça görülmektedir.



Resim 175: Roger Ballen, ‘A boy Named Gary', 1998.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/outland/).

Yoksulluğun, çirkinliğin, rahatsız bir mekânın, bakımsız insanların gündelik yaşam içerisindeki varoluşsal sıkıntıların harmanlanarak oluşturulan fotoğraflar, birçok duygunun ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Tiksinmeyi, kaygıyı, korkuyu, sanatçının fotoğraflarında yer alan karakterlerle arkadaşlık etmesiyle empatiyi, normal hayatta bir araya gelemeyecek biçimlerin bir araya getirilmesi için gerekli olan fikri ve mizahı Outland fotoğraflarında görmek mümkündür. Dolayısıyla Ballen’ın belgesel fotoğraftan sanatsal fotoğrafa geçişini sağlayan bu seri Güney Afrika toplumunun içinden yansıyan siyah beyaz ve güçlü psikolojik fotoğraflar içermektedir. “Ballen'ın belgesel tarzının malzemeleri, yoksunluğun sabit kaldığı, ancak tiyatroları olan bir dünya yarattı” (Sobiezsek, 2005: s.107-108). İzleyici hem rahatsız eden hem de heceyan veren bu görüntüler Ballen’ın fotoğraf kariyerindeki en ilginç dönemi yansıtırken, belgesel ve kurgu arasındaki noktada birleşen ve sanatçıya ait olan evreni göstermektedir.

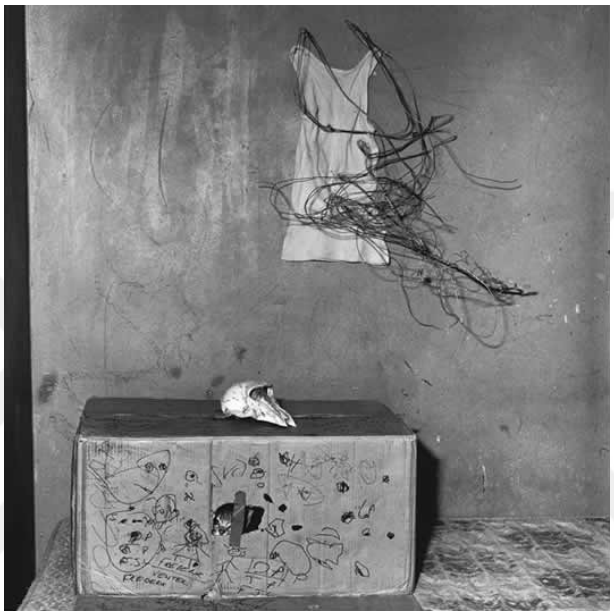
3.2.1. Sanatsal/Kurgusal Dönem

Roger Ballen'ın, belgesel fotoğraf anlayışı ile üretmiş olduğu fotoğraflarda yer alan öznelere bakış açısının değişimi aynı zamanda O'nun fotoğrafı kurgusal olarak yeniden değerlendirmesinin temelini oluşturmuştur. Sanatsal/kurgusal olarak nitelendirilen bu dönem '*Shadow Chamber*' (2005) adlı fotoğraf çalışmasıyla şekillenmiştir. Mekânı kullanmadaki aykırı görüşü ve bu mekânda gerçekleşen kurgusal hareketliliğin kesişim noktasında birleştirdiği özneler/nesneler O'nun sanatsal fotoğraf anlayışının en belirgin özelliği olarak görülmektedir. Sanatçının zihninde canlandırdığı sahneler, mekân içersinde yer alan nesnelerin birbiri ile olan ilişkilerini ve bu mekânda gerçekleşen sonsuz olasılıklar dünyasını temsil etmektedir. Sanatçı, kurgusal olarak hazırladığı mekân içerisindeki fotoğraflarında varoluşsal bir şekilde hem bilince hemde bilinçaltına gerçekleştirdiği adımları göstermiş, bu fotoğraflar ile kurgusal /sanatsal fotoğraf anlayışına farklı bir bakış açısı getirmiş, kendine özgü fotoğraf anlayışını benzersiz bir şekilde izleyici ile buluşturmuştur. Gerçeklik ve kurgu arasındaki gerilimi siyah ve beyaz olarak araştıran sanatçı, daha önce de belirtiğimiz gibi disiplinlerarası (tiyatro, resim, heykel vd.) bir sanatsal yaklaşım ile bu gerilimin sınırlarını bulanıklaştırmaktadır.



Resim 176: Roger Ballen, 'Room of the Ninja Turtles', 2003.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/shadow-chamber/).

Sanatçının mekânsal olarak düzenlediği alanlar gündelik yaşamdan izole bir şekilde esrarengiz, sıradışı, hücreye benzer odalarda fotoğraflanan insan ve hayvan figürleri ile nesnelerin belirsiz ve çarpıcı görselleri üzerine inşa edilmiştir. "Bir nicelik alanı, hem fiziksel olarak hem de yorumlanarak, hissedilerek, algılanarak, hikâyelendirilerek kısaca yaşanarak inşa edilir" (Gierny, 2000:465). Dolayısıyla Ballen'ın kurgusal olarak düzenlediği mekânlarda sorguladığı gerçeklik ve kurgu arasındaki sınır, O'nun fotoğrafa olan bakışı ve yorumuyla şekillenmektedir.



Resim 177: Roger Ballen, 'Cat in box', 2002.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/shadow-chamber/).



Resim 178: Roger Ballen, 'One Arm Goose', 2004.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/shadow-chamber/).

Soyut bir şekilde görünen fotoğraflarda yansıtılan öznelerin ne olduğu ve nereden geldiği tam olarak anlaşılamaz. İnsanlar, hayvanlar ve nesnelerin etkileşimi üzerinden şekillenen fotoğraflar, oldukça rahatsız edici ve garip mekânları yansıtmaktadır. Bu sıradışı odalarda sanatçının kurguladığı duvar çizimleri, neredeyse sanatçının çoğu fotoğrafında görülen sarkan teller, lekeler ve dokular belirli bir kompozisyon oluştururken, köpekler, kediler, taşanlar ve kuşlar da bu tuhaf ve tekinsiz sahne içerisinde yerlerini almaktadır. Nitekim gündelik yaşamın tekinsizliğinden ziyade kurgusal tekinsizlik bağlamında inceleyeceğimiz bu fotoğraflar yaşamdan izole edilmiş insan ve hayvanlara odaklanırken garip bir biçimde gerçeküstü, güçlü, ilgi çekici ve tekinsiz bir çalışmanın yansımasını oluşturmaktadır.



Resim 179: Roger Ballen, 'Head Inside Short', 2001.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/shadow-chamber/).

Sanatçı tarafından gerçekleştirilen bu kurgusal fotoğraflar neredeyse gerçek ve kurgu arasındaki ayrımı imkânsız kılmaktadır. İnsan ruhunun işkence odasına benzeyen bu mekân içerisinde gerçekleştirilen çalışmalar gerçek ile kurgunun fotoğraf aracılığıyla alt üst edildiği üzerine odaklanırken, sanatçının erken tarihli belgesel çalışmalarından ayrılarak O'nun '*Ballenesque*' olarak adlandıracağı bir üsluba doğru değişmeye başlamıştır.



Resim 180: Roger Ballen, 'Twirling Vires', 2001.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/shadow-chamber/).

Roger Ballen'ın fotoğraflarında yer verdiği özneler, yaşadıkları coğrafya ve sosyal koşullar nedeniyle bedenlerinde oluşan fiziksel değişikliklerin nasıl etkilendiği ve biçimlendiğini gösterirken, varoluş akışının dışında gerçekleşen bir sahneyi canlandırmaktadır. Ayrıca insan ve hayvan arasındaki ortak yaşam üzerine farklı ve sıradışı görseller üreten sanatçı, siyah beyaz dünyayı orta format bir makineyle yansıtmaktadır. "Roland Barthes bir zamanlar 'isimlendirme yetersizliği, rahatsızlığın iyi bir belirtisidir' yazdı. 2000 yılından bu yana yapılan çalışmalarda, Ballen'in odağı, dış olayların dokümantasyonundan tanıdıkların daha gizemli amaçlarla kullanıldığı soyutlanmış iç mekân bileşimine kaymıştır" (Kurzner, 2006: s.52). Shadow Chamber serisinde yer alan çalışmalar Ballen'ın fotoğrafik gelişimini temsil ederken, dönemini yansıtan bir doruk noktası olmuş ve yıllar geçtikçe üstüne eklediği yeni formlarla değişime uğramıştır. "Ballen'ın son fotoğraflarındaki her şey açıkça kameranın önünde gerçekleşti, gördüğümüz şey deklanşöre basıldığında meydana geldi; dijital görüntülemeyle uğraşmadığı için her şey kesinlikle mevcuttu ve olasılıklıydı. Bu çalışmada gerçekle kurguyu birbirinden ayırmak nerdeyse imkânsız olabilir; zira gerçek hayatta eylemi anlatmak da öyledir; üstelik bu ayrımla uğraşmak da hem yararsız hem de anlamsız olacaktır" (Sobiezsek, 2005).

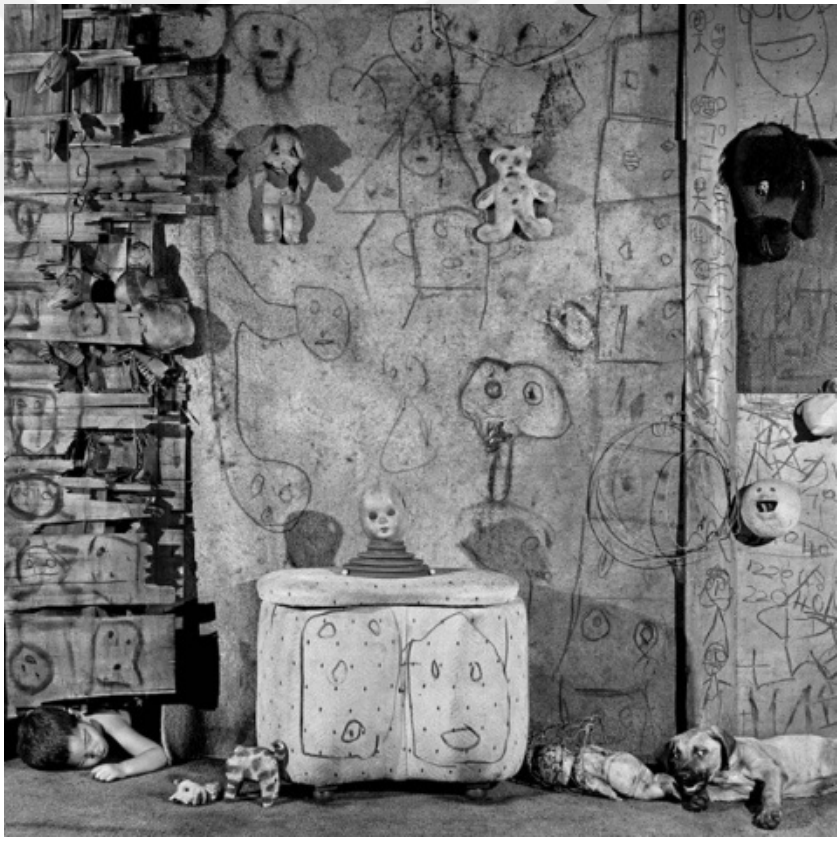


Resim 181: Roger Ballen, ‘Girl in White Dress’,2002.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/boarding-house/).

Daha önceki fotoğraf serilerinde insan imgelerini merkeze yerleştiren Ballen’ın 2009 yılında yayımlanan ‘Boarding House’ çalışması çok katmanlı, ilgi çekici, bir önceki fotoğraf mekânlarına göre farklı, özneleri gerçeküstü, düşündürücü ve tekinsizdir. “Boarding House, Ballen'in Johannesburg'un eteklerinde bulunan, geçici ve yabancılaşmış insanların aşırı kalabalıklık, kötü temizlik ve böyle bir yerde insan olmanın psikolojik acılarıyla hayat ritmine ilerlediği, kanunsuz ve gizli eski bir madenci deposunda geçirdiği zamana dayanır” (Celeste, 2009: s.28).

Boarding House fotoğraflarda yer alan özneler çoğu zaman sadece ima edilmektedir. Sanatçının belgesel fotoğraf ile olan bağlarını koruyarak sanat fotoğrafları ile arasındaki sınırları bulanıklaştığı bu fotoğraflar hem psikolojik hem de sosyolojik içerikler sunmaktadır. “Kimlik ve anlam ifade etmek yerine, Roger Ballen'in fotoğraflarındaki diğer izler, özellikler, konturlar, hatlar ve ihtişamlar gibi bu çizim, - Amerikan sanat tarihçisi James Elkins'in tahribatsız unsurlar dediği gibi - belirsizliğini koruyor. Görülebilen her şey gri yüzeye sahip. Franz Kafka’nın, yaratık Odradek'in kısa hikâyesi Bir Ev sahibinin Sorunları’da (1919) yazdığı gibi, *her şey*

anlamsız görünüyor, ancak kendi yolunda mükemmel bitiyor" (Schoeman, 2010: s129). Siyah beyaz fotoğraflarda yer alan öznelerin sanatçı ile işbirliği yaptığı duygusu Boarding House'da gittikçe artmaktadır. Sanatçının önceki yaratmış olduğu fotoğraflardan daha karmaşık bir havaya sahip olan Boarding House fotoğrafları varoluşsal nesnelerin, çizimlerin ve hayvanların birleştirilmiş bir dünyasını yansıtmaktadır. Dolayısıyla bu dünya içerisinde sahnelenen senaryolar sanatçıya ait hayal gücünün bir sıçrama noktası ve insana, bedene yapılan bir yolculuğun göstergesidir. Yabancılaşma hissinin desenler, çizimler, yerleştirmeler ve heykel gibi nesnelerle bütünleştiği fotoğraflar, gerçek ve kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Görüntünün oluşumunda öncül bir yere sahip Camera Obscura'nın tanımlamasında kullanılan 'bir odanın içinde' durumuna benzer bir referans sergileyen Roger Ballen'ın fotoğrafları siyah beyaz atmosferinde kendi ışığını hem parlak hemde karanlık olarak göstermektedir.



Resim 182: Roger Ballen, 'Boarding House', 2008.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/ boarding-house/).

Ballen'ın kurguladığı bu odanın duvarlarındaki görünümler, tel parçaları, desenler ve çizimler birbirleriyle iç içe ve karmaşık bir yapı oluşturmaktadır. Boş ve

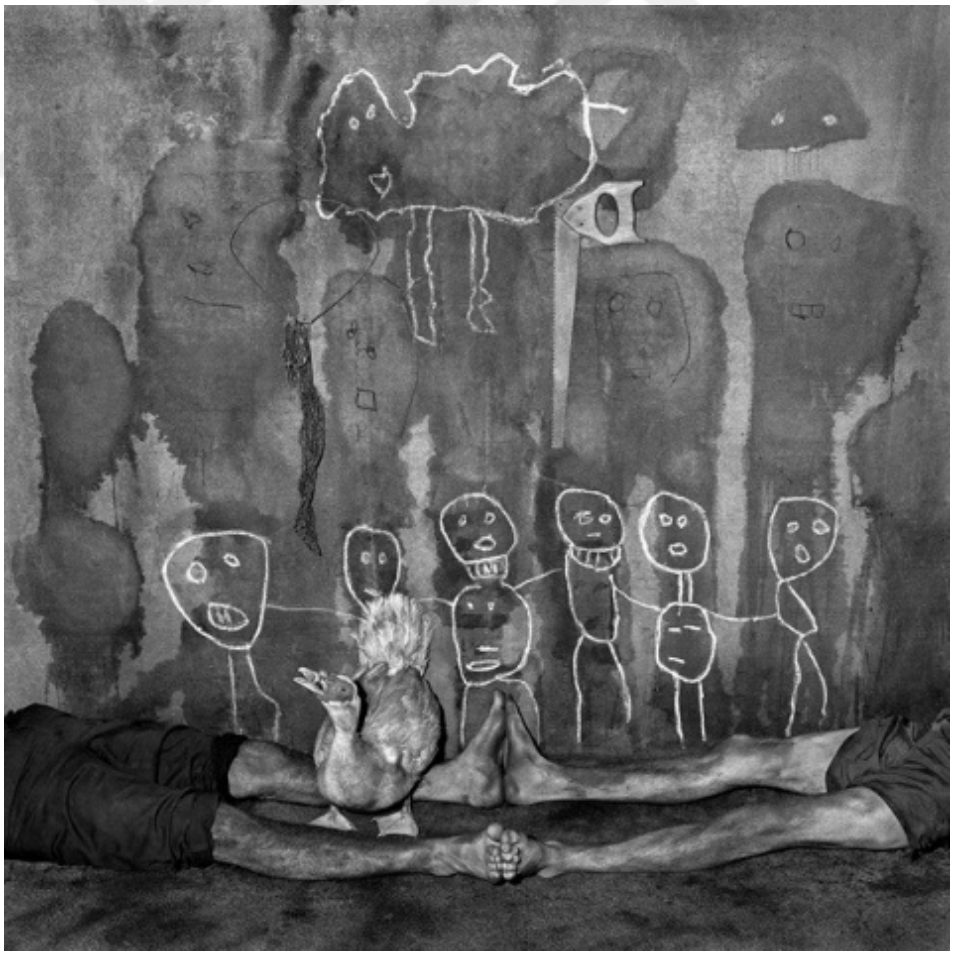
çıplak duvarlarda yer alan karalamalar hem özneleri desteklemekte hem de görüntünün içerisindeki kaosu oluşmaktadır. Boarding House'a hâkim olan depresif ve melankolik hava, fotoğraflardaki siyah beyaz geçişi sağlayan gri tonlamalar ile ısrarcı ve bir o kadar da sanatsal ifadeyi yansıtmaktadır. Sanatçının zihninde hayal edilmiş ve kurgulanmış bir şekilde görünen özneler ve nesneler, bilinmeyen bir mekâna yapılan vurgu ile oldukça tekinsizleşmektedir.

Roger Ballen'ın fotoğraflarını kurguladığı iç mekânlar, öznel ve objektif ile doğal ve yapay arasındaki ilişkileri araştıran Amerikalı fotoğraf sanatçısı John Divola'nın çalışmalarından izler taşımakla birlikte, yaratılma süreçlerinde benzerlikler bulunmaktadır. Divola'nın iç mekânlara yaratıcı bir şekilde yaptığı müdahaleler ve vahşileştirme, Ballen'ın mekânları sanatçının kendi kurguladığı sahneleriyle pararlellik göstermektedir. Kurgusal bir mekânda gerçekleşen ve izleyiciye sergilenen depresyonun, acının, insan ve hayvan ilişkilerinin dönüşümü duvarlarda yer alan çizimlerle desteklenirken sanatçının bilinçaltında yarattığı dünyanın tekinsiz bir temsilini oluşturmaktadır. Duvarlarda yer alan çizimler aşınmış yüzeyler üzerinde izleyiciye rahatsız edici bir doku sunmaktadır. Fotoğraflarda yer alan bu dokular ve belirgin yüzey çizimleri ilkel ve törensel bir ayinden kalma gibidir.



Resim 183: Roger Ballen, 'Tree Hands',2006.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/boarding-house/).

Gerçek ve kurgunun harmanlanarak yaratıldığı sanatçıya ait bu fotoğraflar bir taraftan gerçeküstü bir varoluşu sergilerken bir taraftan da yoksulluklara ait kayıtları göstermektedir. Bastırılmış eğilimlerin, rahatsız edici duyguların ve kaygının sanat ile ilişki kurduğu bölgeyi araştıran sanatçının fotoğrafları, varlıklarıyla izleyicinin derinlerdeki korkularını gün yüzüne çıkarmayı talep etmektedir. "Ballen'in yarattığı psikolojik tuzak, izleyiciyi - fotoğrafın içinde ve izleyicinin içinde söylenen daha derin bir öyküye uyarıyor. 'Nihayetinde gördüğünüz şey, benim gördüğüm ve kendimi belirli bir yerde ifade etme şeklimdir. Bu yerin gerçek bir boarding house (yatılı ev) mu yoksa benim hayal gücümün bir ürünü mü olduğuna karar vermek gerçekten izleyiciye düşüyor' diyor Ballen" (Celeste, 2008: s.28). Boarding House fotoğrafında insanlardan çok nesnelerin yer alması, Ballen'ın bu imgelerindeki insan figürlerinin kısmen ortaya çıkmalarına sebep olmaktadır. Yine de insanlığın durumunu yansıtan bir tiyatro setinde yer alan figürler kurgusal ve tekinsiz sahnelerin önemli bir parçasıdır.



Resim 184: Roger Ballen, 'Squawk', 2005.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/ boarding-house/).

Ballen'ın disiplinlerarası bir yaratma süreci içerisinde müziğin ayrı bir yeri bulunmaktadır. 2012 yılında gerçekleştirilen '*Plus Camerimage*' festivalinde müzik videoları yarışması jürisi, 2008 yılında kurulan ve rap-rave tarzı müzik yapan Güney Afrika grubu 'Die Antwoord'a 'yılın en iyi müzik video' ödülü vermiştir.



Resim 185: Roger Ballen, 'Bath Scene', 2012.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/roger-ballen-and-die-antwoord).

Görüntüler içerisinde yansıtılan ekranı dolduracak nesnelerle ve bu nesnelerin birbirleriyle ilişki üzerinde duran sanatçı, klipte yer alan fare, böcek, ördek ve tüm hayvanların davranışlarına odaklanmış, müzik grubu üyelerini ise yönlendirmeye çalışmıştır. Klibin çekilmesi için yedi ayrı enstalasyon kuran sanatçı bu mekanlar içerisinde gerçekleştirdikleri çekimleri flaş yardımıyla tamamlamıştır. Roger Ballen'ın estetik anlayışına odaklanan görüntüler içeren video klip youtube'a yüklendiği 2012'den günümüze kadar 148 milyon kişi tarafından izlenmiştir. Fotoğraf ve müziğin popüler kültür aracılığıyla bir araya geldiği 'I Fink U Freeky' adlı video klibi, Ballen tarzı siyah beyaz olarak çekilmiş ve O'na ait sahnelerin, nesnelerin, çizimlerin, heykellerin ve enstalasyonların bir sentezi olarak ortaya çıkmıştır. Fotoğraf ve müziğin arasında gerçekleşen işbirliğe ilham veren bu çalışmada yer alan imgeler, bastırılmış

duyguların, hayvanların, ilkel çizimlerin, bedenlerin birbiri ile farklı ilişkilerini siyah beyaz gerçeküstü dünyada tekinsiz bir şekilde göstermektedir



Resim 186: Roger Ballen, 'Shack Scene',2012.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/roger-ballen-and-die-antwoord/).

Ballen, Johannesburg banliyösünde bulunan bir evin sınırları içerisinde gerçekleştirdiği '*Asylum of the Birds*' serisi sanatçıya ait ikonik fotoğraflardan oluşmaktadır. O'nun fotoğraf tarzına uygun bir şekilde kuşlar sığınağında gerçekleştirilen fotoğraflar, en rahatsız edici duyguları açığa çıkarmaktadır. Mekânın gerçek sahibi olarak görünen kuşlar, sanatçının oluşturduğu ve zihninde şekillenen biçimiyle düzenlediği tiyatro sahnesinde performans sergileyen asıl öznelerdir. İnsanlar ve hayvanlar arasındaki hiyerarşinin derinliklerinde yer alan, üst üste binen karmaşayı ve rahatsızlığı belgeleyen Ballen, sahneleri kurgularken grafitilerden ve enstalasyonlardan yararlanmıştır. Hem garip bir estetiği gösteren hem de bir kâbusu andıran görüntüler eşliğinde yaşam biçimlerini ele geçirerek yansıtan sanatçı, esrarengiz bir şekilde insan kimliğini vücut parçalarına indirgemiştir.



Resim 187: Roger Ballen, ‘Serpent Lady’,2009.

(Kaynak: https://www.rogerballen.com/asylum-of-the-birds/).



Resim 188: Roger Ballen, ‘Five Hands’, 2006.

(Kaynak: https://www.rogerballen.com/ asylum-of-the-birds/).



Resim 189: Roger Ballen, ‘Headless’,2006.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/asylum-of-the-birds/).

Ballen, fotoğrafların gerçekleştirildiği mekân içerisinde çizimi, set tasarımını, boyalamaları, yerleştirmeleri ve tiyatro sahnelerini etkileyici bir şekilde birleştirmiştir. Tüm bu düzenlemelerin oluşturduğu esrarengiz özü, gündelik hayatın tekinsizliği içerisindeki belirsiz yaşamı ve hayatta olmanın kırılganlığına odaklanmıştır. İzleyici tarafından kolaylıkla farkedilebilecek ayrıntıları derinleştirerek fotoğraftaki ayrımları bulanıklaştıran sanatçı soyutlamadan, minimalizmden ve kurgudan yarattığı dünyada herşey mümkün görünmektedir. Dolayısıyla oldukça zengin bir katmana sahip olan Roger Ballen’ın fotoğrafları kendi sanatsal alanını ve tarzını yansıtmaktadır. Sanatçının hayal gücünü temsil eden fotoğraflar izleyicisinden aynı şeyi beklemekte ve izleyiciyinin hayal güçlerini kullanmasını talep etmektedir. Sanatçının çalışmalarında sıklıkla görülen kara mizah fotoğraflara komik bir hava katarken aynı zamanda paradoksal olarak komik değildir. Rahatsızlık hissi uyandıran bu durum tekinsiz etkinin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Hayvanların ve insanların birlikte aynı konumu paylaştığı bu fotoğraflar çok katmanlı yapılarıyla zengin bir tema oluşturmuştur.

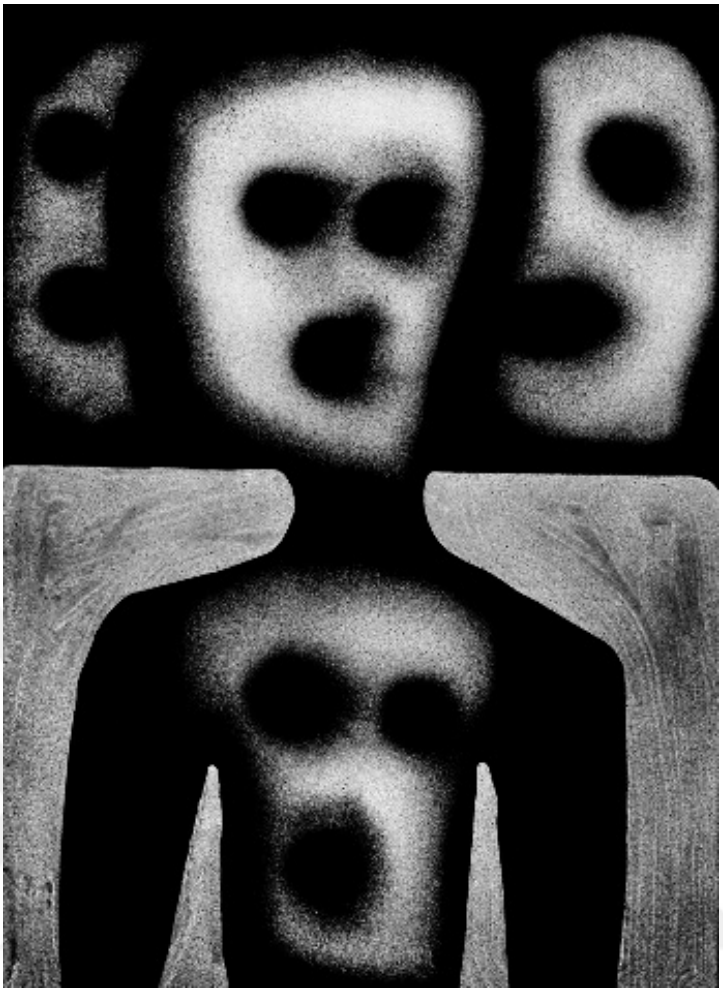


Resim 190: Roger Ballen, 'Offering', 2009.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/ asylum-of-the-birds/).

Ballen'ın yaratmış olduğu fotoğraflardaki tarzından bir ayrılış olarak görülen '*The Theatre of Apparitions*' adlı çalışması temel düzeyde fotoğrafçılık ve çizim arasındaki sınırlarda gezinmektedir. Sanatçı bu fotoğrafları oluşturmadan ve resim yüzeyine herhangi bir çizim gerçekleştirmeden önce ışık geçirgenliği yaratabilmek için cam yüzey üzerine boya püskürtmüş ve oluşan sonucu fotoğraflamıştır. Sanatçının alışılmışın dışında oluşturduğu 'The Theatre of Apparitions' fotoğrafları terk edilmiş bir kadın hapisanesinde gerçekleştirilmiştir.



Resim 191: Roger Ballen, 'Stare',2008.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/the-theatre-of-apparitions/).



Resim 192: Roger Ballen, ‘Voices’, 2012.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/ the-theatre-of-apparitions/).

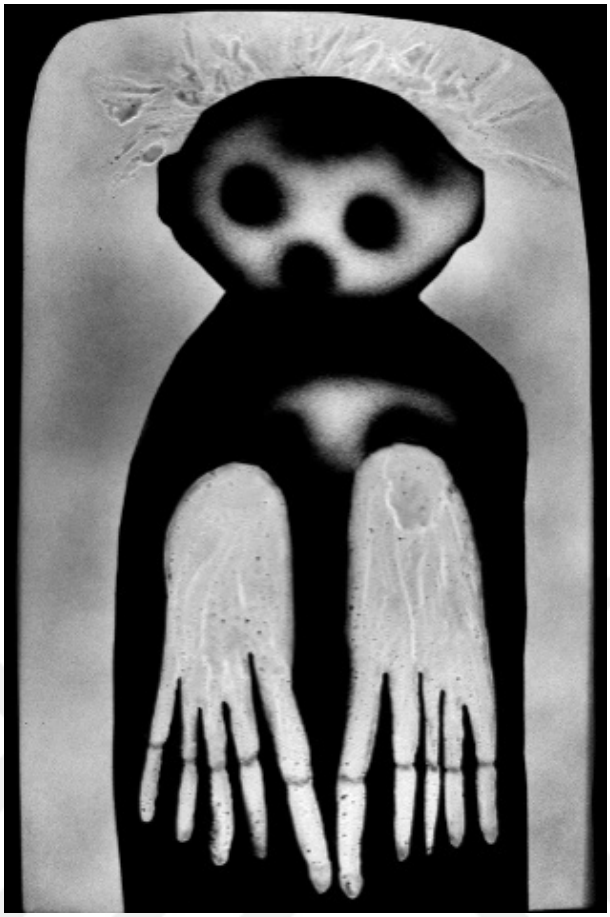
Kaygının ve korkunun bir mekânı olarak hapishanenin kullanılması tekinsiz bir yer olarak nitelendirilebilir. Eski bir kadın mahkûmun kaldığı hücrede bulunan pencere bölümleri üzerinde yapmış olduğu değişiklikler Ballen için bir ilham kaynağı oluşturmuştur. Pencere bölümlerinin boyanarak ve siyah nesnelerle figürler çizerek oluşturulmuş iç mekâna düşen loş ışıkla izole edilmiş bu alan oldukça tekinsizdir. Tekinsiz bir mekân olarak sırlar barındıran aklın içinde metaforlarla dolu fotoğraflar üreten sanatçı, bu metaforlarla oynayarak oldukça esrarengiz görseller üretmiştir. Sanatçının zihninde gerçekleşen tiyatro performansında parçalanmış insanlar şekilsiz, biçimsiz canavara ve hayatletlere dönüşmektedir. Fotoğraflara eşlik eden bu tekinsiz imgeler izleyiciyi sanatçının bilinçaltını izlemeye ve O’nun dünyasına girmeye zorlamaktadır. Çalışmalarını farklı disiplinlerin bir aradalığı üzerine inşa eden Ballen; çizim, resim, fotoğrafçılık, yerleştirme ve tiyatro arasındaki bağlantıları psikolojik

olarak güçlü ve ustaca oluşturulmuş ‘The Theatre of Apparitions’ görüntülerini yaratmıştır. Mevcut varoluş görüntülerinden ayrılan ve eşsiz bir estetik görünüm oluşturan bu çalışma, sanatçının tiyatro performansını ve fotoğrafçılığı birbirine bağladığı önemli bir nokta olmuştur. İzleyiciyi bilinçaltı derinliklerine doğru yola çıkaran fotoğraflar aynı zamanda bilinçaltının ne kadar tekinsiz bir yer olduğunu da göstermektedir.



Resim 193: Roger Ballen, ‘Face Off’,2010.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/the-theatre-of-apparitions/).

The Theatre of Apparitions görüntüleri hayvanlardan insanlara, kuşlardan balıklara kadar birçok ögeyi içinde barındırmakta ve mağara içerisine resmedilmiş gibi görünmektedir. İlkel oluşumu andıran görüntüler çok boyutlu olmakla birlikte, evrim süreci, kutsal semboller ve şamanistik dokular barındırmaktadır. Sanatçının siyah beyaz fotoğraf ile elde ettiği dokular genellikle rahatsız edici bir boyuttadır.

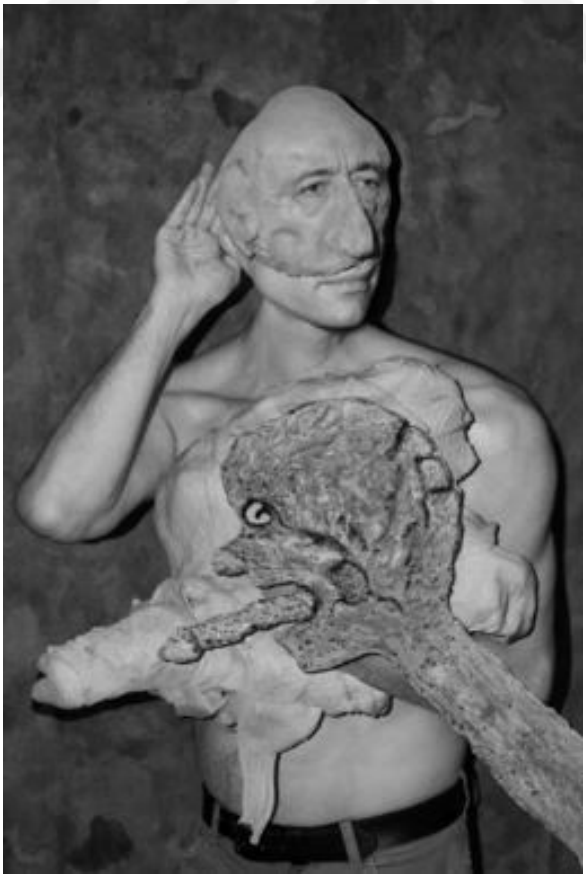


Resim 194: Roger Ballen, 'Waif', 2012.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/ the-theatre-of-apparitions/).

Cinsel konumlandırmaların sanki vücut sıvılarından yapılmış gibi göründüğü bu fotoğraflar oldukça geniş bir ruh dünyası üzerinde şekillenmektedir. Fotoğraflarda yer alan öznelerin bedenen ayrılması ve ruh bölünmesine maruz kalmaları tekinsizin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Beden üzerinde varoluşabilecek herhangi bir eksiklik tekinsiz ile doğrudan ilişkilidir. Ballen'a ait görüntüler onun zihninde sergilenen tiyatro performansının ve ruhundan yansıyanların bir çizimi olarak görülebilmektedir. The Theatre of Apparitions hem pirimitif sanat anlayışı ile üretilen çalışmaları andırmakta hem de on dokuzuncu yüzyıl ruh fotoğrafçılığı örneklerine benzemektedir.

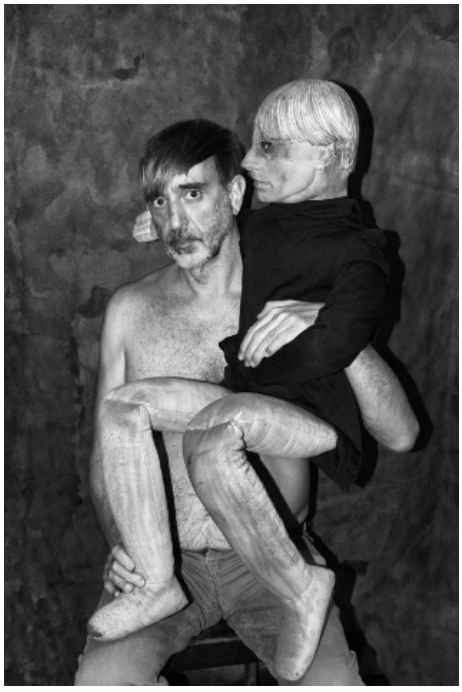
2016 yılına gelindiğinde Roger Ballen, Asgen Carlsen ile birlikte fotoğrafik yönden devrimci bir işbirliği gerçekleştirmiştir. Ballen'in ve Carlsen'in imgeleriyle birleşmiş 37 adet fotoğrafın yer aldığı '*No Joke*' serisi sanatçıların internet üzerinden (e-mail ve Skype) ortak kavramsal fikir alışverişi yapmaları sayesinde ortaya çıkmıştır.

‘No Joke’ serisi Carlsen ve Ballen’a ait kendi portrelerinin yer değiştirmesi, bedene ait uzuvların yerini alan ve taşınan değişik şekillerin, yüze yapılan müdahalelerin, desenlerin, bebeklerin, hayvanların ve grafiti gibi çizilen formların heykelimsi fotoğraf figürlerini içermektedir. İzleyicinin gerçekliği sorgulamasına ve aldatıcı bir anlatım biçime ortak olan bu görseller sıradan bir mekânda oluşturulmuş gibi görünse de rüya gibi bir mekânı tasvir etmektedir. Bilinçaltına ilgi duyan iki sanatçının ortak bir platforma buluşması insan vücudu ve zihnin ilişkileri üzerine odaklanmıştır. Bedene ait parçaların sürekli yer değiştirdiği fotoğraflar içsel kopukluğun ifadesi olarak görülmektedir. Sürrealist bir etkiyle kasıtlı olarak yaratılan bu çalışmalar, Ballen ve Carlsen’in uygulamalarını beslemekle birlikte, orijinal olanın ortaya çıkmasına zemin hazırlarken aynı zamanda rahatsız edici ve garip tekinsiz bir deneyimi yansıtmaktadırlar. Sanatçıların bilinçaltından beslenen bu görüntüler izleyicinin zihninde bastırdığı imgeleri çevirmekte, döndürmekte ve onunla ilişki kurmayı talep etmektedir. İnsan ruhunun karanlık bölgelerini gösteren çalışmalar yapan iki sanatçının rahatsız edici görselleri tekinsiz imgeler barındırmaktadır.



Resim 195: Roger Ballen, Asger Carlsen, ‘Hard to Hear’, 2016.
(Kaynak: https://www.artsy.net/artwork/roger-ballen-hard-to-hear-1).

Katmanlar üzerinde oynanmış, dijital müdahalelerle geliştirilmiş, bedene ait parçaların manipüle edilmiş, analog kesim ve yapıştırma tekniklerinin kullanılmış ve çizimleri görsellerle birleştirilmiş gizemli fotoğrafların her biri kolaj çalışmasına dönüşmüştür. Ballen'ın çalışmalarında yer verdiği desenler ve figürler Carlsen'in insan vücudunu plastik bir mekân olarak kullanması ile bir araya gelen bu tekinsiz görseller, Roger Ballen'ın fotoğraf tarzına uygun olarak siyah ve beyaz olarak üretilmiştir. Ballen ve Carlsen'e ait çalışmalardan biri olan '*Hear to Hard*' (Resim 201) yüze uygulanan maske aracılığıyla kimliğin değişime uğraması Marcel Duchamp 1959 tarihli '*With My Tongue in My Cheek*' adlı eserine atıfta bulunuyor gibi görünmektedir. Sayın'ın da belirttiği gibi "Nitekim Duchamp, ilksel kökenin ikizliğine içeriden ve dışarıdan iki kez dokunan görüntü ile simgesel ezberi sürmekte olan görünümü, Çenemde Dilimle (With My Tongue in My Cheek)'de üst üste bindirir (Sayın, 2003: s.207)." Başka bir kimliği ele geçiren bir portre görünümü veren 'Hear to Hard' bedene eklemlenen parçaların üzerine sağ alt köşeden sanki bir anda bilinçaltının karanlıklarından yüzeye çıkan, dilinin erkek cinsel organı olarak belirdiği figürün çok katmanlı olarak biraya geldiği birlikteliği temsil etmektedir. Hem Carlsen hem de Ballen'ın ortaklaşa ürettiği görsellerin canlı/cansız ilişkisi bağlamında ortaya çıkan belirsizliği izleyici rahatsız ederek tekinsizliğin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır.



Resim 196: Roger Ballen ve Asger Carlsen, 'Carlsen and Ballen',2016.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/no-joke/).

Otuz yedi adet siyah beyaz görüntünün yer aldığı ‘No Joke’ serisi her iki sanatçının da bilinçaltına yönelen eğilimleri üzerine kuruludur. Ballen ve Carlsen’in zihin ve insan vücudu arasındaki ilişkileri incelemelerinden ortaya çıkan görüntülerde beden parçalarının yer değiştirmesi ve kopukluğu fotoğraf estetiği ile inşa edilmiştir.



Resim 197: Roger Ballen, ‘Scared Cat’, 2016.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/no-joke/).

Sanatçıların fotoğraflarda yer alan heykelimsi figürler, kendi portrelerinin yer değişimi, yerleri değiştirilmiş ve yeniden düzenlenmiş beden parçaları ve elle çizilmiş grafitiler hayali bir paylaşımlı stüdyo mekânı içerisinde birleştirilerek oluşturulmuştur. İki sanatçı arasında gerçekleşen iş birliği manüpüle edilmiş, çok katmanlı, dijital müdahale ve photoshop süreçleri, analog kesme ve yapıştırma işlemleri, çizimleri, heykelleri, nesneleri ve görüntüleriyle tekinsiz fotoğraf kolajlarına dönüşmüştür.



Resim 198: Roger Ballen, ‘Stretching’, 2016.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/no-joke/).

Ballen, Carlsen ile yapmış olduğu işbirliğinin ardından doğanın temsillerine ilişkin eserler üreten Hollandalı sanatçı Hans Lemmen ile çalışmaya başlayarak Lemmen ile hayal gücünün birleştiği ortak bir noktada buluşmuşlardır. Lemmen’in Ballen’a ait fotoğrafları parçalara ayırması ve yeni kompozisyonlar oluşturması iki sanatçı arasındaki mesafeye rağmen sıra dışıdır. Birbirlerini tanıyan iki sanatçı kendi sanatsal ifade biçimlerinin dışına çıkarak yeni projelerinde çalışmaya başlamışlardır. İki sanatçı ve iki farklı tekniğin buluştuğu bu yeni çalışma (Unleashed) alışılmadık bir işbirliği projesidir. İki sanatçının da kurgusal tekinsizlik üzerinden bilinçaltına yönelik bir dünyayı tanımlayan arketip görüntüler düzenlemektedir. Gerçeküstü dünyanın, bilinçaltının ve tekinsiz rüyaların mekân ve zamandan ayrılarak oluşturduğu bu diyalog, sanatçıların görüntü alışverişlere dayanmaktadır. İşbirliği sürecinde iki sanatçının da karşılıklı olarak esrarengiz ve kurgusal olana ilgileri aracılığıyla ortaya çıkan eserler, izleyicinin sanatçılara ait dünyasına rehberlik etmektedir. Mitolojik yaratıkların, sembolik hayvanların, çizimin ve fotoğrafın bir arada bulunduğu bu

deneysel işbirlikçi çalışma tamamen iki sanatçı arasındaki diyalog sayesinde gerçekleşmiştir.



Resim 199: Roger Ballen ve Asger Carlsen, 'Hug',2016. (Kaynak: https://www.rogerballen.com/unleashed/).



Resim 200: Roger Ballen, 'Entanglement', 2016.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/ unleashed/).

Birbirlerinden kilometrelerce uzakta yaşamalarına rağmen oldukça farklı bir sanatsal üretime ve kültüre sahip olan Ballen ve Lemmen'in birleştiği ortak nokta insan aklının sınırlarını araştırma ve varoluşsal kaygının yaratmış olduğu tekinsizliktir. İki sanatçının karşılıklı diyalogları neticesinde sanatsal duyarlılıkların ön planda olduğu yeni ve deneysel bir çalışma ortamı ortaya çıkmıştır. Karşılıklı sanatsal duyarlılık konusunda iki sanatçının yaşadığı farkındalık bu deneysel ortamın gelişmesine, ürettikleri işlerinin harmanlanmasına ve çok katmanlı eserler üretilmesine sebep olmuştur. İnsan ve hayvan biçimlerinin yarattığı kolaj çalışmaları tedirgin edici, teatral ve psikolojik olarak yüklü görünümleriyle zihnin karanlık yönüne vurgu yapmakta ve akıl/delilik, gerçek/gerçekdışı sınırları bulanıklaştırmakta ve sorgulamaktadır. 'Unleashed' sanatsal bir deneyimin ötesinde sanatçılara ait iki farklı dünyanın arasında derin bir yakınlık ortaya çıkartmıştır. Sanatçıların hayal güçleri bu ortak çalışma alanı içerisinde onları ayıran mesafeyi ortadan kaldırmakta ve silmektedir. Ballen, çalışmalarının kaynağı olarak gördüğü Samuel Backett tarzında yarattığı işleriyle insanlık durumunun saçmalıklarıyla ilgilenmektedir. Sanatçının psikolojik bir araştırma gibi duran fotoğrafları güçlü bir ifade tarzına sahiptir. Unleashed projesi Ballen ve Lemmen için insan ve hayvan figürlerinin birbirine karıştığı hayali alanı kendi tarzlarıyla araştırmaları sonucunda izleyicisiyle buluşmuştur. "İnsan davranışına olan düşkünlüğünü, '*sanat ve bilinçaltı anlayışında*' önemli rol oynayan akıl hastası, mahkûm, çocuk ve ilkel sanatçıların çalışmaları olan Art Brut'tan aldığı ilhamla yan yana koyuyor" (Khan, 2018: s.74).



Resim 201: Roger Ballen, 'Silence', 2016.

(Kaynak: https://www.rogerballen.com/unleashed/).

Ham sanat veya toplum dışına itilenlerin ilgilendiği sanat olarak görülen Art Brut'un en önemli temsilcilerinden biri olan Jean Dubuffet'in çalışmaları Ballen'ın yaratmış olduğu imgelerin esin kaynağıdır. "Dubuffet, Ham Sanat (Art Brut) diye adlandırdığı bu tür sanat eserlerini, 'sokakların ve tuvaletlerin resimli dili' olarak betimlediği grafitiyi ve karalamaları biriktiriyordu" (Kuspit, 2014: s.135). Art Brut ile ilişkili olarak Macar fotoğrafçı Brassai (Gyula Halasz)'nin gerçeküstücülükten etkilendiği dönemde Fransa varoşlarında yaşayanlara dair izlenimleri ve Alman işgali sırasında fotoğrafladığı grafitiler gösterilebilir.



Resim 202: Jean Dubuffet, 'Le Métafizyx' (Metafizik),1950.
(Kaynak: https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cKajEek/rnpL8L).



Resim 203: Brassai, 'La Mort' (Ölüm), Tarihsiz.
(Kaynak: https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/brassai/sense-titol-graffiti-serie-vii-mort-1)

“İnsan davranışına olan düşkünlüğünü, ‘sanat ve bilinçaltı anlayışında’ önemli rol oynayan akıl hastası, mahkûm, çocuk ve ilkel sanatçıların çalışmaları olan Art Brut'tan aldığı ilhamla yan yana koyuyor” (Khan, 2018: s.76). Dubuffet’in figür biçimleriyle benzerlik gösteren Ballen’ın çalışmaları psikolojik bir atmosfer içerisinde yer almaktadır.



Resim 204: Roger Ballen, ‘Morphed’, 2016.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/no-joke/).

Roger Ballen 2018 retrospektif kitabını ‘Ballenesque’ olarak adlandırmış ve kendine özgü estetiğini izleyiciyle buluşturmuştur. Roger Ballen’ın fotoğrafçılığa başladığı günden itirabaren onun en bilinen eserlerinin yer aldığı *Ballenesque,* ilkel çizimlerle dolu iç mekânlarda fotoğraflanan toplumun ötekileştirilmiş insanları ve onların rahatsız edici, tekinsiz portrelerine odaklanmaktadır. Yerleştirme, fotoğraf, resim ve çizim arasındaki alanları sorgulayan, zorlayıcı görüntüler Ballen’ın çalışması O’nun geriye dönük ikonik fotoğraflarının yayınlanmasıyla ortaya çıkmıştır.



Resim 205: Roger Ballen, ‘Roly Poly’, USA, 1972.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/ballenesque/).



Resim 206: Roger Ballen, 'Man shaving on verandah Western TVL, 1986.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/ballenesque/).

Sanatçının çalışmalarını hem kronolojik bir bakış açısıyla hem de kendine özgü nitelikleriyle oluşturulan Ballenesque, hem O'nun fotoğraf kariyerindeki önemli noktaları göstermekte hem de Ballen'ın yaratıcı yolculuğundaki insan, hayvan, gerçek, gerçek dışı, çizim, heykel, enstalasyon, mekan, kaos, bilinçaltı ve tiyatro ilişkilerine odaklanmaktadır.

"*Ballen'ın çalışmalarını siyah beyaz fotoğrafları üzerinden izlesek de kareleri çizimler, resimler, kolajlar ve çağdaş heykeller diyebileceğimiz öğelerin düzenlemelerinden oluşuyor. İyi bir bestecinin farklı enstrümanları bir araya getirerek başardığını Ballen farklı disiplinlerden gelen ve tek başına da ayakta durabilecek derecede güçlü öğelerini karenin içinde ustalıkla birleştirerek başarıyor*" (Şermet, 2017).



Resim 207: Roger Ballen, ‘Head below wires’, 1999.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/ballenesque/).



Resim 208: Roger Ballen, ‘Altercation’, 2012.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/ballenesque/).

28 Aralık 2016/04 Haziran 2017 tarihleri arasında İstanbul Modern'de sergilenen Roger Ballen Retrospektifi aynı zamanda Ballenesque odasıyla da izleyiciyi farklı bir sergiye davet etmiştir. "Ballen özünde fotoğraflarının psikolojik olduğunu ve insanlığın 'gölgelenmiş yanıyla' ilgili olduğunu vurguluyor. Sözlerini doğrudan aktarırsak: "Gölge karanlıktan daha doğru çünkü karanlık insanların çoğu için kötülüğü çağrıştıran bir şey, bense her zaman tam tersini söylüyorum. (…) Fotoğraflarım karanlık olarak görülmemeli, her halükarda 'karanlık' nedir, bu konuda pek emin değilim" (Şermet, 2017). Sergide yer alan bu gölgelenmiş alan kablolarla, hayvanlarla, insan bedeninin farklı bölümleriyle ve maskelerle siyah beyaz bir sahnede sert flaş yardımıyla oluşturulmuştur. Tekinsizlik ile doğrudan ilişkili bu görseller izleyicinin yüzleşmekten kaçındığı ve gölgede bıraktığı alanlarla bağlantılıdır.

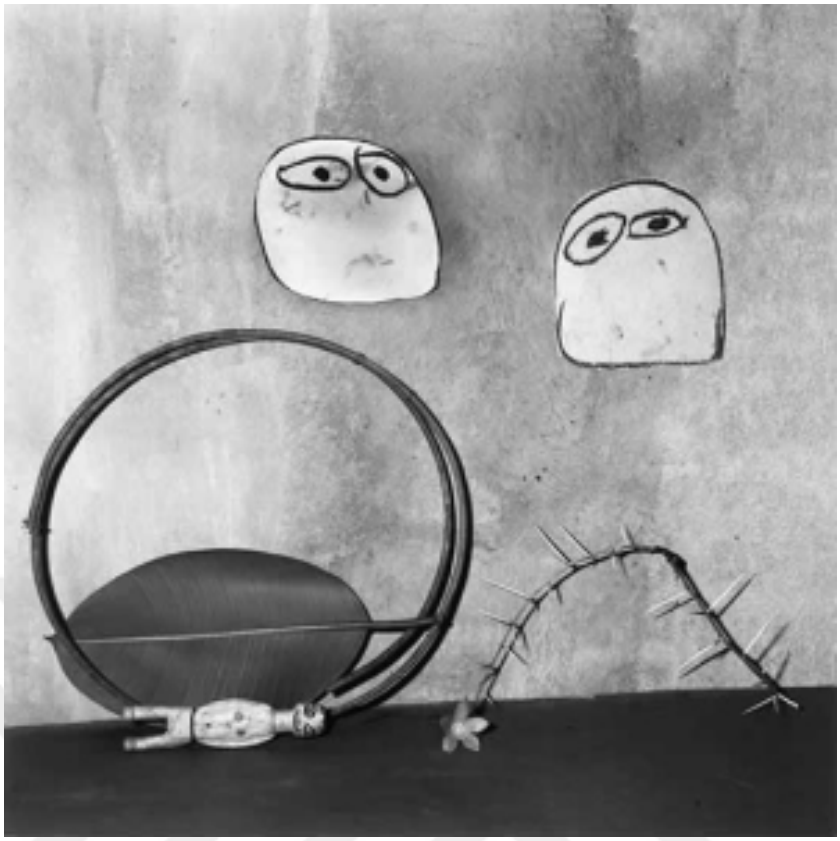
3.3. BALLEN ve TEKİNSİZ

Roger Ballen fotoğrafları, O'nun fotoğraf yoluyla insan ruhunun derinliklerinde yer alan tekinsiz nesnelere, bedenlere ve mekânlara doğru yapılmış bir yolculuğu temsil etmektedir. Sanatçının fotoğraflarında karşımıza çıkan nesneler, figürler, bedenler ve mekânlar bilinçdışı ile iç içe geçmiştir. Dolayısıyla bu fotoğraflar bilinçdışının film yüzeyi üzerine aktarılması/yansımasını şeklinde tanımlanabilir. Sanatçının fotoğrafları aracılığıyla oluşturduğu kurgusal anlam, izleyicinin zihninde görünüşte bir araya gelemeyecek nesnelerin farklı bir mekânda imkânsız bir paradoks içerisinde sunulmasıyla oluşturulmuştur. Nitekim sanatçının fotoğraflarındaki gerçek ve kurgu arasındaki gerilim bu paradoks ile paralellik göstermektedir. Ayrıca fotoğrafların kurgulandıkları mekânlar yabancı ve bilinmezlikle dolu bir ortamı yansıtırken tekinsizin tanımlanmasında kullanılan 'unheimlich' kelimesi ile ortaklık kurmaktadır. Fotoğraflarda yer alan nesneler normal şartlarda bir araya gelemeyecek şekilde izleyicinin oldukça yabancı olduğu bir mekânda kurgulanarak sahnelenmektedir. Freud'un tekinsizi açıklarken başvurduğu 'unheimlich', burada sanatçı ve izleyici arasındaki iletişimin önünü açan bir kavram haline gelmektedir. Tam olarak anlam veremediğimiz biçimleri, izleyicinin ne hissetmesi gerektiğini söylemeden fotoğraflarında derinlere inmeye zorlayan Ballen, izleyicinin fotoğrafı tamamlaması için sezgilerini kullanması gerektiğini söyler gibidir.



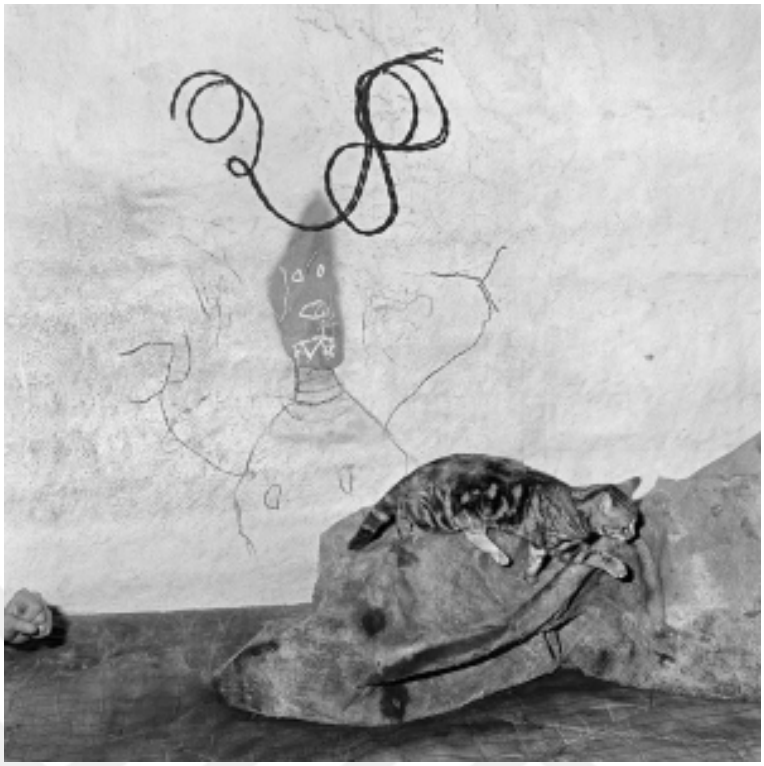
Resim 209: Roger Ballen, 'Rituel', 2011.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/asylum-of-the-birds/).

Ballen, fotoğraflarında yer alan özne ve nesneler ile ilgili olarak bir şeyler anlattığını düşünmemiz gerektiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla bu durum fotoğrafın ne olduğu ve ne ile ilgili olduğu hakkında bilgi verebilir. Konuyu özne ve nesne arasındaki ilişkiler bağlamında incelediğimizde insan fotoğrafları (portre) fotoğrafların portre fotoğrafçılığı olarak görünmesine sebep olmaktadır. Ballen'ın imgeleri herhangi bir maddeden yapılmış bir ürün olarak fotoğraflandığında endüstriyel fotoğrafı çağrıştırmaktadır. Sanatçının siyah beyaz çekmiş olduğu fotoğraflar hem kısa süreli bir anı göstermiş hem de obrütatörün medyumu haline gelmiştir. O'nun fotoğraflarında hareketsiz olarak duran tipolojik nesneler objektifin medyumu olmuştur. Ballen'ın özne ve nesne arasındaki ilişkileri kullanarak zihninin bir yansımasıyla birlikte kullandığı imgeler tekinsiz birer fotoğraf olarak karşımıza çıkmaktadır. "Sanatçının eseri, onun kişisel psikolojisi açısından baktığımızda kısmen anlaşılabilir. Bilinçli ya da bilinçdışı, sanatçı doğaya ve zamanının değerlerine biçim verir; buna karşılık onlar da bir şekilde onu biçimlendirir (Jung, 2018: s.246)."



Resim 210: Roger Ballen, ‘Ambivalence’, 2003.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/shadow-chamber/).

Ballen’ın belgeselden sanatsal fotoğrafa geçmesi O’nun fotoğrafları çekerken ve fotoğrafları kurgularken daha çok rol almasına sebep olmuştur. Böyle bir geçiş ile birlikte sanatçıya ait yeni, estetik ve kişiselleştirilmiş fotoğraf anlayışı ortaya çıkmıştır. Gerçeküstü kurgularla diyalog içerisinde olan sanatçının yeni pratiği, oluşturduğu fotoğraflarında etkisini göstermeye başlamıştır. Nitekim Ballen’ın zihninde gelişen olaylar ve kurgular bu fotoğraflara yansımaktadır. “Fotografik sürrealizm, Man Ray'in 1920 başlarındaki fotoğraflarından Hans Bellmer'in parçalanmış bebeklerine ve Fransız periyodik Documents'te yayınlanan diğer fotoğraflara kadar Ballen'in repertuarının temel dayanak noktasıdır. Modern bir Amerikalı sürrealist olan Ralph Eugene Meatyard'ın terk edilmiş iç mekânları da akla gelir” (Kurzner, 2006: s.53).

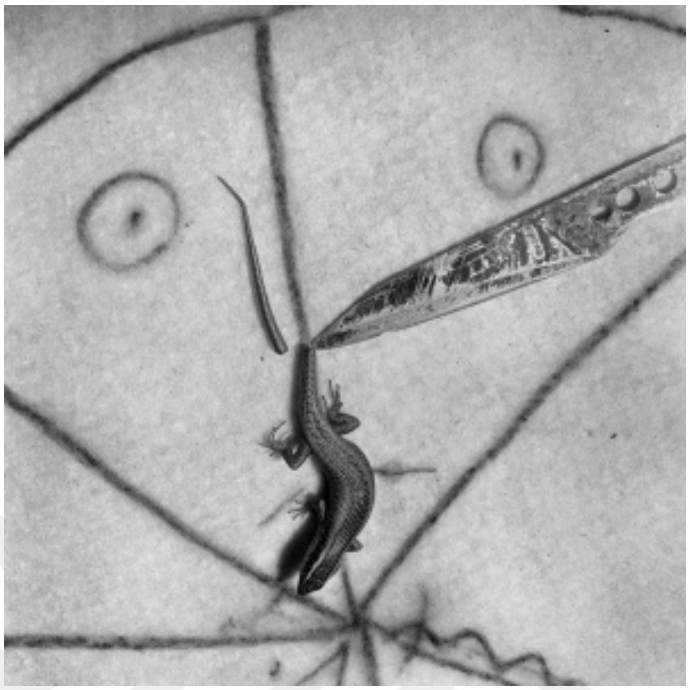


Resim 211: Roger Ballen, ‘Terrorized’, 2006.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/shadow-chamber/).

Fotoğraflarındaki bileşenler ilk bakışta anlamsız görünse de kendi yolu üzerinde mükemmel bir şekilde sonlanmaktadır. Sanatçının çalışmalarında yer alan çizimler (iz bırakma süreci) gerçeküstü görüntüler oluşmasına katkı sağlayan detaylardır. Gerçeküstü imgeler ve fotoğraf arasındaki etkileşim hem sanatçının bilinçaltında yatanları yüzeye çıkarmaya hem de bir araya gelemeyecek nesneleri bir araya getirmeye yardımcı olmaktadır.

Sürrealizm ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi ile ilgili olarak Beyhan Özdemir şöyle söylemektedir; *“Bilinçaltında yer alan sürrealist görüntüler, hayaller ve fantezilere dayanıp maksimum gerçeklik ve ayrıntı ile ifadelendirilmeye çalışılırlar. Bu ifadelendirme biçimi, fotoğrafı en uygun medya haline getirir. Ayrıntıyı kaydedebilme yeteneğiyle sağlanan, inandırıcılıkla doğruluk sanısı yaratılıp fanteziler gerçekmiş gibi algılanır. Gerçek ve fanteziyi birleştiren, bu yolla kusursuz geçeklik içinde yayılmış bir biçimde sürrealist nesneler bulunur. Sürrealizmde her şey mümkündür. Sürrealist fotoğraflar, şiir ve oyunlarda olduğu gibi imkânsızı gerçek*

yapar. Gökyüzünde çatlaklar olabilirken, tek başına duran bir pencere camına, olması gerektiği yerdeki görüntü yerleştirilebilir" (Özdemir, 2013: s.75).



Resim 212: Roger Ballen, 'Sliced', 2007.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/boarding-house/).

Sanatçıya ait fotoğrafların çarpıcı etkilerini tamamlayan bütün içerisinde ilk olarak eskizler, çizimler, boyama, set tasarımı ve sahne etkileri görülmektedir. Bu fotoğrafların sahnelendiği mekânlar dışarıdan tamamen izole iç mekânlardır. Dolayısıyla Ballen'ın fotoğrafik mekânı, yabancı ve tanıdık olmayanı açıklayan 'unheimlich' kelimesinin tekinsiz mekânına vurgu yapan kısmı ile bağlantı kurmaktadır. Tekinsiz bir mekânda gerçekleştirilen çalışmalardaki nesneler, desenler ve figürler sahnelenen bir tiyatro alanı gibidir.

Fotoğrafın sahneleme ve tiyatro ile bağlantısını Barthes şöyle yorumlamaktadır: *"Fotoğraf sanata resimle değil, tiyatroyla dokunur… Kısaca camera obscura aynı anda, üçü de sahnenin sanatı olan perspektif resim, fotoğraf ve diyorama üretiyordu. Ama fotoğraf bana tiyatroya daha yakınmış gibi geliyorsa (ve belki de bunu tek gören benim), bunun nedeni tekil bir aracıdır: Ölüm. Tiyatroyla ölüler kültü arasındaki ilk ilişkiyi biliriz: ilk oyuncular ölü rolü oynayarak kendilerini topluluktan ayırırlardı: kendine makyaj yapmak, kendini aynı anda hem canlı, hem de ölü olarak göstermek demektir; totem tiyatrosunun beyazlaştırılmış büstü, Çin*

tiyatrosundaki yüzü boyalı adam, Hintli Katha-Kali'nin pirinç makyajı, Japonların No maskesi... Fotoğraf aslında ilkel bir tür tiyatro, bir tür canlı tablo, altında ölüleri gördüğümüz hareketsiz ve boyalı yüzün bir temsilidir" (Barthes, 2014: s.38).

Barthes'ın fotoğraf ve tiyatro arasındaki ilişkisi bağlamında Roger Ballen'ın fotoğrafları neredeyse Beckett oyununda rol almak kadar oldukça absürd bir durumu ifade etmektedir. "*Önceki fotoğraflarda marjinal kalan unsurlar - hayvanlar, tel, kablo, hurdalar, graffiti gibi - Ballen'in kamera ile absürd tiyatro yarattığı güncel eserlerinde asıl sahneyi almakta, daha önce ince bir anlayışla işlenen sorunlu hisler ve ilişkiler oluşturmaktadır. Bu görüntülerden herhangi biri Samuel Beckett oyununda zemin oluşturabilir. Rahatsız edici rüya gibi ortamlarda insanlar ve hayvanlar bir arada yaşar, onun kasıtlı olarak düzenlediği gelişmemiş ortamlar bilinçaltı dürtülerini vurguluyor*" (Kurzner, 2006: s.53).

Roger Ballen'ın fotoğrafları bu tiyatral görüntüsüyle, dokusuyla, ışığıyla ve izleyici özne ile etkileşim içerisinde oluşuyla sanatçının postmodern yaklaşımını yansıtıyor gibidir.



Resim 213: Roger Ballen, 'Possessed', 2009.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/asylum-of-the-birds/).

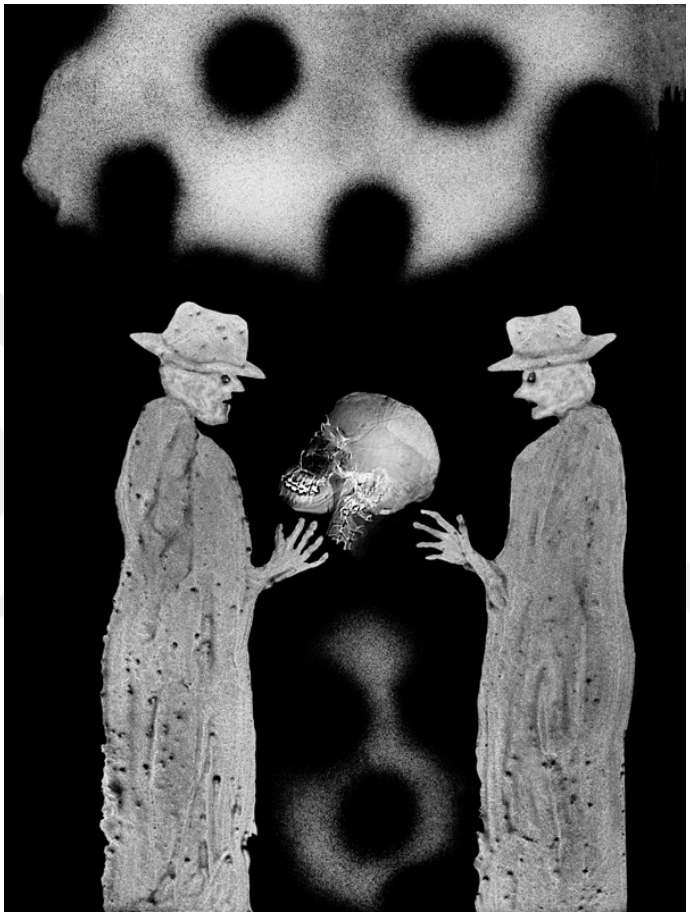
“İnsan, içinde bulunduğu mekâna kendi psikolojisini taşır ve yaratılıştan itibaren önce doğal alana/ tabiata ve tabiat varlıkları ile olaylarına; daha sonra da içinde yaşadığı küçük-dar alanlara dikkatini yöneltir” (Narlı, 2007: s.19-20). Sanatçının zihninde şekillenen fotoğraflar O’nun yaşadığı dünyanın bir parçasıdır. Ballen’ın enstalasyonlardan, çizimden, heykelden ve resimden yararlanarak oluşturduğu fotoğrafları karmaşık ve çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Disiplinlerarası bir yaklaşım bağlamında tanımlayabileceğimiz bu durum aynı zamanda modern insanın duygu halinin başka bir şekilde ifade edilemezliğinden de yararlanmaktadır. “Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder” (Kuspit, 2014: s.31).



Resim 214: Roger Ballen, ‘Fallen’, 2011.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/asylum-of-the-birds/).

Sanatçının dahil olduğu ve zihninde şekillendirdiği fotoğraflar aynı zamanda yorumlayıcı fotoğraf olarak görülebilmektedir. Yorumlayıcı fotoğraflar, şeylerin nasıl olduğunu açıklamaya çalışır, ancak bilimsel kesinlik iddiasında değildir. Kişisel ve

öznel yorumları içerisinde barındırmaktadır. Genellikle kurgusaldırlar ve fotoğrafçılıkta 'yönetimsel mod' (directorial) denen tarza dahildir. A.D. Coleman bu modu "Fotoğrafçının müdahalesi olmadan gerçekleşmeyecek bir şeyin fotoğrafçı eliyle gerçekleştirilmesi" (Barrett, 2017: s.109) olarak açıklar. Bu yöntemi kullanarak iş üreten fotoğrafçılardan birisi olan Ballen, nesneleri ve insanları belirlediği mekân içerisinde yöneterek merceğin önüne yerleştirmektedir.



Resim 215: Roger Ballen, 'Guardians', 2011.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/the-theatre-of-apparitions/).

Fotoğraflar, Ballen'ın dünya görüşü üzerine çok şey söylemektedir. Özanlatımsal olarak değerlendirebileceğimiz Ballen'a ait fotoğrafların keşfedici bir yanı vardır. Mantıklı olmaları beklenmemelidir, hatta mantığa ters düşebilirler. Fotoğraflar siyah-beyaz etki ile birlikte dramatik bir görüntü sergilerler. Baskı kalitesi ve biçimsel mükemmellik kaygısı içerisinde görünen fotoğraflar gerçek ve kurgunun arasındaki sınırı bulanıklaştırmaktadır. Alışkın olduğumuz gündelik hayatın içerisinde normal olarak hiçbir zaman bir araya gelemeyecek ve birbiriyle alakası olmayan şeyleri bir araya getiren sanatçı, fotoğraflarında yer verdiği bu nesnelerin özlerini

birbirine yakınlaştırmaya çalışmakta ve bir bütün gibi görünmelerini sağlamaktadır. Nesnelerin, fotoğraf içerisinde sahip oldukları anlamların üzerine çıkarak yeniden şekillendiği bu tiyatral görüntüler, kurgusal tekinsizliğin oluşmasında gerçekleşen önemli adımlardan birisi olmuştur.

3.4. BEDENİN TEMSİLLERİ

3.4.1. Tekinsiz Bedenler

Roger Ballen'ın fotoğraflarında karşılaştığımız figürler somut ve soyutun, hayali ve gerçeğin sınırlarını bulanıklaştıran bir yapıda inşa edilmiştir. Ballenesque adlı çalışmasına eşlik eden bir videoda '*Benim imgelerim, yanılsamanın yanıltıldığı, gerçeğin kurgulandığı ve bilinçdışıyla bilinçli bir şekilde birleştiği garip bir çizgiyi yerleştirmek anlamına geliyor. Rüyalar gerçekleşir, gerçek bir rüya olur, ölüler diridir, diriler ölü*' diyerek gerçek ve kurgu sarasındaki ilişkiden ve kurgusal tekinsizliği ortaya çıkaracak durumlardan bahsetmiştir. Ballen'ın geliştirdiği bu estetik vizyon içerisinde beden yansımaları ilk olarak sosyolojik olsada daha sonraları kurgusal bir kimliğe sahip olmuştur. Sanatçının fotoğraf ve insan üzerine oluşturduğu referans farklı bakış açılarını ortaya çıkarmaktadır. Ballen'a göre "Afrika'da birine ne yaptığımı gösterirseniz, bir fotoğrafın veya bir resmin ne olduğunu her zaman bilmezler. Dolayısıyla bunu farklı bir şekilde görürler. Oysaki Batılı biriyle Londra ya da New York'tan birileri bir fotoğraf gördükleri zaman, fotoğrafın ne yaptığına ilişkin önceden bir anlayışa sahipler. Hemen bir takım sorular sorarlar, fakat ille de konuyla alakalı sorular değil. Gördüklerinin kişisel olarak ele alınacak bir görüntü olduğunu kabul etmek istemezler" (Celeste, 2009: s.28).



Resim 216: Roger Ballen, ‘Fragments’, 2005.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/boarding-house/).

Beden imgesini varoluşsal tekinsizlik bağlamında yeniden ele alan sanatçı insanlığın çılgınlıklarını, ahlaksızlıklarını, ötekileştirilmişliğini ve toplum tarafından var olmadığı gibi davranılan insanlarını fotoğraflamış, insanın yaratmış olduğu garipliği oldukça samimi bir şekilde yansıtmıştır. “Öteki ile ilgili kavrayış, ortak ‘biz’in ve ‘öteki’ ile ilişkilerin sınırlarına ilişkin düşünce, diğer konulardan daha fazla, tarihsel deneyimlere ve ulusal uygulamalara bağlıdır” (Schnapper, 2005: s.13).Toplumun alt sınıfları hakkında bilgiler veren ve bu sınıf arasında yaşanan olayları yansıtan sanatçı varoluşsal korkunun ve tekinsizliğin izlerini sürmektedir. “Bir bedenin görüntüsü, bir beden resminden farklı olarak, normalde yalnızca sanatçı ve modeli arasında paylaşılan ayrıcalıklı bir yakınlaşmada ısrar eder” (Clarke, 2017:141).



Resim 217: Roger Ballen, ‘Wife of abottair worker holding three puppies’, Orange Free State, 1994. (Kaynak: https://www.rogerballen.com/platteland/).

“Kaçış olasılığı, Öteki’yle olan efsanevi tanımlamanın altında yatar: Çevremden kaçmaya ve bu insanlara yakınlaşmaya devam ettim (Burgin, 2013:109).” Alfred Stieglitz’a ait ‘Kasara Altı’ fotoğrafı hakkındaki düşüncelerini yansıtan bu cümle, iki dünyanın kesişimini (zenginler ile sıradan insanların) ve öteki ile olan ilişkisini açıklamaktadır. Ballen’ın Öteki’ne yaklaşımına benzer bir durum gösteren bu örnek, Güney Afrika’da yaşayan ve toplum içerisinde yaşayan marjinal fakir beyazların dünyasını yansıtmıştır. “Ne de olsa ötekiler, düşman sayılmadıklarında bile, aynı zamanda (bizim gibi) bakan kişiler değil, yalnızca (kendilerine) bakılacak kişiler sayılmaktadır” (Sontag, 2005: s.73).



Resim 218: Roger Ballen, 'Prison warder and wife', Southern Transvaal, 1986.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/platteland/).

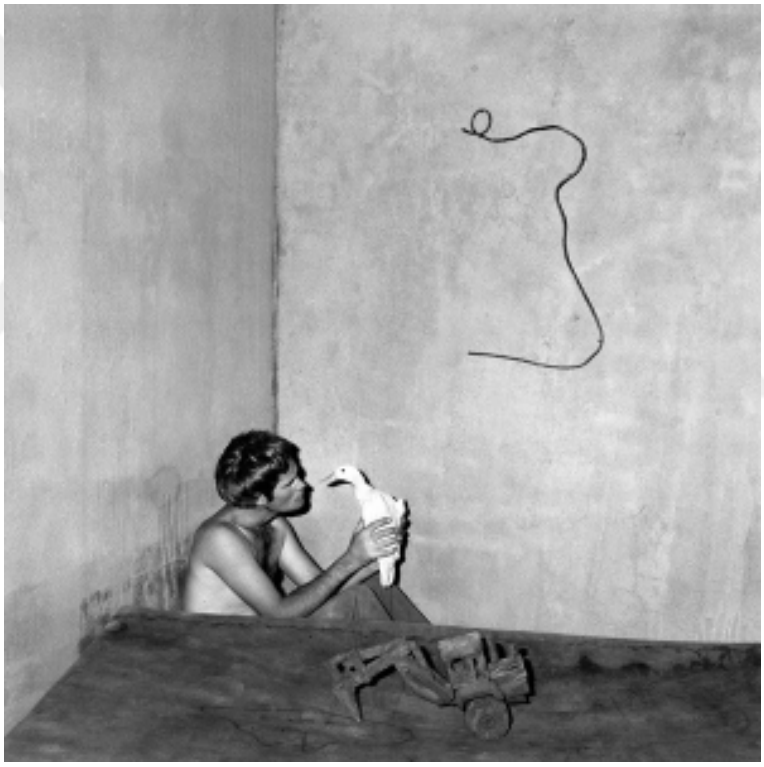
"Ötekinin tanınması ve sonucunda kabullenilmesi en nihayetinde şekilden ziyade bir anlatım meselesidir –gösterenin için kapanık yaratıcı arabuluculuğundan ziyade gösterilenin mevcudiyetidir. Önemli hususlarda geleneksel açıdan hep karşılıksız olarak tanımlanmış estetik veya sanatsal seyir ve tefekkür ötekini soyutlamaya etik olanı tamamen reddetmeye değil tarz ve şeklin aracılığı ve sanatkârın bilinci ile askıya almaya meyillidir" (Yacavone, 2015: s.219-220). Ballen'ın toplumsal fotoğraflarında karşılaşılan ötekini sunuşa dair izler daha önce de bahsettiğimiz üzere Diane Arbus öncüllüğüne dayanmaktadır. İki sanatçınında ötekine olan bakış açısı Yacavone'nin belirttiği gibi sanatsal estetik çerçevesinde sanatçıların zihinleri ve bilinçleriyle şekillenmektedir.



Resim 219: Roger Ballen, ‘Scavenging’, 2004
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/boarding-house/).

Kurgusal çalışmalarındaki öznelerle sıklıkla işbirliği yaparak fotoğraflar üreten Ballen, bu ayrıcalıklı yaklaşımı bilerek ve isteyerek devam ettirmektedir. Sanatçının kariyeri ilerledikçe fotoğraflarında yer verdiği beden imgeleri gittikçe gerçeküstü bir hale gelmiştir. Dolayısıyla beden imgelerinin yanında kullanılan hayvanlar, maskeler, çizimler, heykeller ve enstelasyonlar bu gerçeküstü oluşumu desteklemektedir. “Kartezyen özne-nesne ikililiğinin büründüğü farklı toplumsal formların yaygınlaşması ve içselleştirilmesinde fotoğraf gibi görme teknolojilerinin bilgi, iktidar ve beden arasındaki ilişkileri yeniden inşa etmesinin rolü büyüktür” (Değirmenci, 2016: s.181). Fotoğraf aracılığıyla bedene olan bakışın sanatçının kariyeri boyunca değişkenliğe uğradığı göz önüne alındığında, izleyicinin yoğun bir şekilde talep ettiği insan bedeninin görüntüleri tekinsiz bir durumu açığa çıkartmaktadır. Freud’a göre tekinsiz, “korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türüdür” (Freud, 1955: s.220). Toplum tarafından dışlanmış insanların bedenleri ve sanatçı tarafından yaratılan kurgusal tekinsizlik içerisinde yer alan bedenler tekinsiz teması içerisinde değerlendirilebilir.

Ballen fotoğraflarını kasıtlı olarak kurguladığı andan itibaren daha kirli odalar, hayvanlar ve sıkıntılı bedenler üzerine öncelik vermeye başlamıştır. Sanatçının, çoğu izleyici tarafından 'karanlık' olarak okunması Jung'un 'kişisel gölge' tanımına atıfta bulunmaktadır. "Gölge, eski Yunanlıların synopados dedikleri şeyi belirtir. Bu, peşiniz sıra sizi izleyen bir şeydir, bir varlığın duyumsanmaz belirtisidir" (Jung, 2016: s.29). Dolayısıyla Ballen, insanın kendi karanlığına ve dolayısıyla kendi psikolojik yolculuğuna işaret eden görüntüler üretmeye istekli davranmaktadır. "Hollier'ye göre gölge 'ikiye katladığı nesne ile sıkı sıkıya çağdaş, eş zamanlı, ayrılmaz ve bu nedenle de takas değerinden yoksundur der' ve 'bir nesnenin temsilinden ziyade, bir olayın etkisi' olarak indeks göstergenin en açık örneğini oluşturur (Elkins, 2019:83).



Resim 220: Roger Ballen, 'Contemplation', 2004.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/boarding-house/).

Özellikle sanatçının kurgusal/sanatsal döneminde üretmiş olduğu fotoğraflar özne ve nesne birliği içerisinde değerlendirilebilir. Burada 'biz' özne-nesne ilişkisiyle bağlantılı bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Lukacs, düşüncenin idealist özünü temsil eden, temel 'özne-nesne birliğini' şu şekilde tanımlar: "Bu birliği anlamak için hem bu sorunların çözüleceği yerleşkeyi keşfetmek hem de tarihin öznesi olan 'Biz'i; eylemleri tarihin ta kendisi olan 'Biz'i somut bir şekilde ortaya koymak gerekir"

(Holden, 2018: s.57). ‘Biz’ kavramı tarihsel süreç içerisinde toplumsal bir şekilde varolan öznenin idealist bir karşılığı olan ‘ben’ içerisinde çözümlenmektedir. Sanatçının kendisiyle dönüşlü ilişkisi, fotoğraf ve kurgu arasında karşılıklı bir bağlantı olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlantı sanatçının ‘Ballenesque’ olarak tanımladığı sanatsal dönemine karşılık geldiği düşünüldüğünde fotoğraf ve kurgunun birbirine eklemlenerek kendinin kendiyle dönüşlü ilişkisini ortaya çıkarmaktadır. Roger Ballen’ın fotoğraflarında ötekine ait portrelerde yer alan özneler toplumun görmek istemediği bir aynanın yansımasını oluştururken, kurgusal bağlamda ürettiği ve özneleriyle işbirliği içerisinde yer aldığı fotoğraflar ise bedenin tekinsiz bir görüntüsünü sunmaktadır. Tekinsiz bedenler ile etkileşime giren birçok nesne coğrafi sınırları bulunmayan evrensel nitelikteki görsel metaforlara dayanırken çoğu zaman izleyici tarafından sezinlenen rahatsız edici gerçeği ifşa etmektedir. Sanatçıya ait fotoğrafların zulüm, şefkat ve kara mizah arasındaki sınırlarda gezinmesi, izleyicinin korkularıyla yüzleşmesine sebep olmaktadır. Fotoğraflarda yer alan özneler ve nesneler gerçekte neyin gerçek, neyin tiyatro, neyin rahatsız edici, neyin komik veya korkutucu olduğu üzerinde belirsizlikleriyle izleyiciyi tuhaf ve tekinsiz bir felce uğratmaktadır. Gündelik yaşam içerisinde yer alan bu tekinsiz görüntüler Abu Ghraib’den sızan insanlık dışı fotoğrafları çağrıştırmaktadır. Bu görüntüler ile Ballen imgeleri arasında sıradışı, rahatsız edici ve bedene yapılan müdahalelerin tekinsiz bir bağlantısı kurulabilmektedir. Sonuç olarak gündelik hayatın imkânsızlığı üzerine kurulu fotoğraflar, kendi aklımıza ve kendimize derin anlamlar duymamıza sebep olan etkinin farkına varmamıza olanak sağlamıştır. Bedenin tekinsizliği ve hayvanlarla olan ilişkileri bağlamında değişime uğrayan görüntüler kurgusal tekinsizlik ile ilişkilidir.

3.4.1. Tekinsiz Hayvan Bedenleri

Ballen’ın kurgusal/sanatsal fotoğrafları içerisindeki en önemli figürlerden biri olmaya başlayan hayvanlar bilinçli zihnin içerisinde insan ile birlikte tekinsiz bir mekânı paylaşmaya başlamıştır. Kertenkele, yılan, fare, kedi, köpek ve kuşların kullanıldığı fotoğraflar temsil ettiği görüntülere genellikle ilkel bir hava katmaktadır. Hayvanların ve insanların ilişkisini sorgulayan bu fotoğraflar oldukça tekinsizdir. Deleuze, insan ve hayvan arasındaki ilişkiyi “Et, insan ile hayvanın ortak bölgesi, ayırdedilemezlik bölgesidir” (Deleuze, 2009: s.31) şeklinde indirgemiştir. Sanatçının

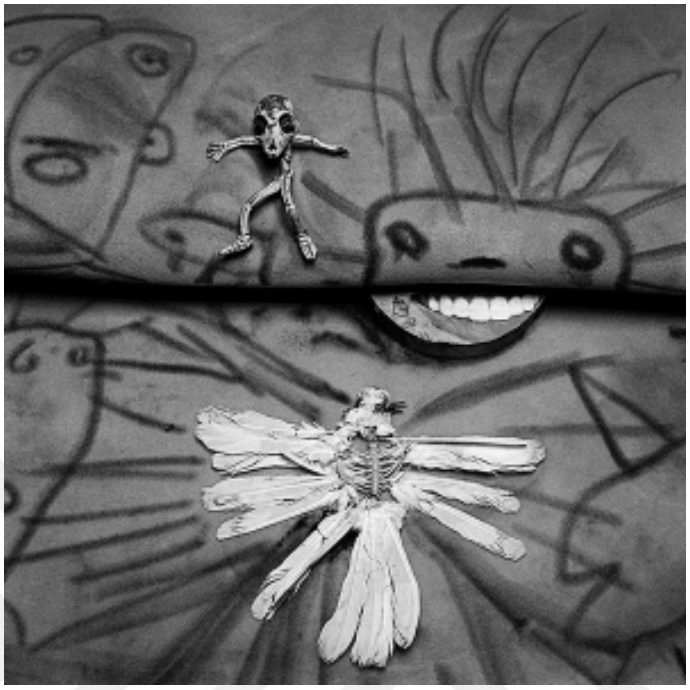
hayvanlarla olan ilişkileri insan/hayvan bağlamında sorguladığı bu fotoğraflar izleyiciye hem psikolojik olarak hem de kişisel birer argüman sunmaktadır. “Ballen'in imgelerinin ortaya çıkmasını umduğu bazı sorular, yine de önermek istediği şey: Ancak kendi yorumunuzu yapabilirsiniz. Baktığınız şeyler hakkında gerçekçi bir şeyler bulmaya çalışırsınız; ama var olsa bile, mutlak gerçeği bulamazdınız” (Celeste, 2009: s. 31).



Resim 221: Roger Ballen, ‘Caged’, 2011.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/asylum-of-the-birds/).

Farelerin kirli ortamlarda yılanların kötü görünümlü, köpeklerin savunmasız, kedilerin garip ve kuşların özgürlüğünü ifade eden fotoğraflar, sanatçının zihninde gelişen fikirlerin bir yansımasıdır. Özellikle ‘Asylum of the Birds’ projesi içerisinde yer alan kuş imgeleri bazen canlı bazen cansız biçimleriyle sıradışı bir görüntü oluşturmuştur. “Kuş aşkınlığın en uygun sembolüdür. Kuş, sezginin kendine özgü yapısını temsil eder” (Jung, 2018: s.147). Yine de Ballen, yaygın bir karanlığı siyah beyaz zemin üzerinde tekinsiz bir form içerisinde sunmaktadır. O’nun objektifi kurguladığı fotoğraflarında önünde duran ve işbirliği içerisinde olduğu özneleri ve nesneleri yakalayan bir aletten çok O’nun zihninin bir parçası ve enstrümanıdır. Hayvan bedenlerinin aslında tanıdık olan bir yabancı şeklinde düşünüldüğünde ortaya

tekinsizlik hissi veren görüntüler çıkmaktadır. Tıpkı Alfred Hitchcock'un 'Vertigo' ve 'Kuşlar' filmlerinde de benliğe/bedene/eve bu tanıdık yabancının musallat olması, normalde sır olması gerekenin açığa çıkışı konu edildiği gibi tekinsizlikle ilişkilidir.



Resim 222: Roger Ballen, 'Smirk', 2019.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/asylum-of-the-birds/).



Resim 223: Roger Ballen, 'Rendezvous', 2012.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/roger-ballen-and-die-antwoord/).

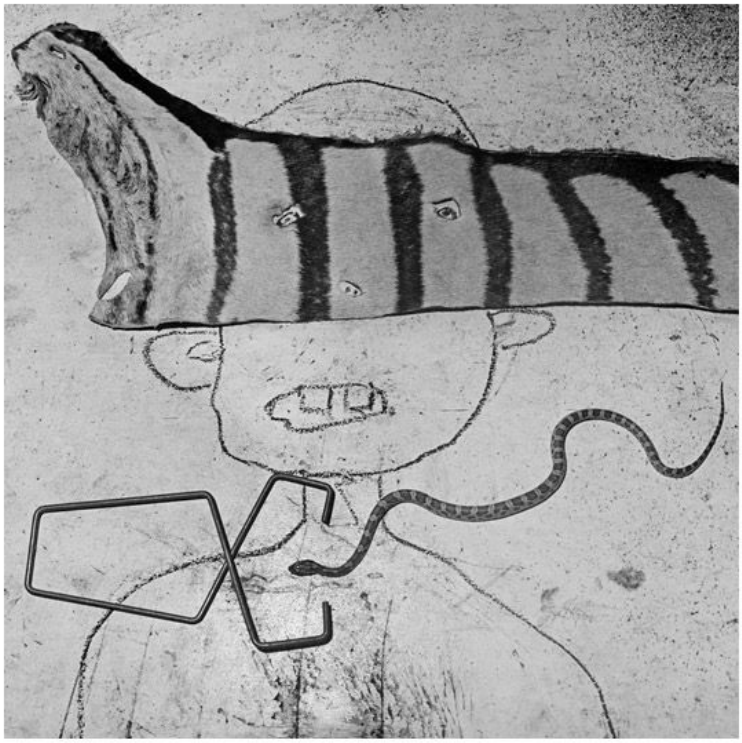
"Zihin, her doğa elemanı hakkında düşünmek istemez; nihayetinde bu mümkün değildir. Sonsuz ayrıntılar denizi/girdabı içinde bulunmaktansa, kodlanmış ve belirlenmiş, elenmiş demeliyim bir yüzeyde iş görmeye alışmış, bunu yeterli bulan, gündelik yaşamayı sürdürmek için yeterli olan bütünüyle yeterlidir esasen, böylelikle bir işlevsellik zemininde işlemeyi alışkanlığa dönüştürmüş zihin, bir kırılma ve sapma karşısında, bu sapmanın anlam havuzuna kazanılması için çalışmaya başlar" (Kıran, 2018: s.182).



Resim 224: Roger Ballen, 'Puppies in the fishtanks', 2000.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/shadow-chamber/).

Ballen fotoğraflarında bulunan hayvan imgeleri genel olarak kendi anlam örüntüleri içerisinde çizim, enstalasyon ve heykel gibi düzenlemelerle desteklenmekte ve kendi anlam örüntüsünün dışına doğru taşmaktadır. Ölümün yarattığı etki hayvan bedeni üzerinden yansıması, insan için yine de tekinsiz temanın ortaya çıkmasına sebep olacaktır. Nitekim Ballen'ın hayvan bedenleri üzerinden temsil ettiği gerilim, bu bedenlerin olmaması gereken yerde olmaması gerektiği şekilde kurgusal olarak yeniden yapılandırılmalarında yatmaktadır. Tellere asılmış, farklı nesnelerle birlikte kullanılmış bir hayvan bedeni kendi anlamsızlığı içerisinde yeniden bir anlam bağlamı talep etmektedir. Varoluşsal açıdan gündelik yaşam içerisinde kendi yaşamsal

akışlarında herhangi bir kırılma ve bozulmanın etkisine uğramayan hayvan bedenleri, Ballen'ın sahnesinde tekinsiz bir şekilde temsil edilmekte ve varlıkları kesintiye uğratılmaktadır. Yaratılan bu yeni anlam içerisinde kaosun oluşumu, birbirinden oldukça farklı olan ayrıksı nesnelerin arasındaki ilişki sayesinde kurulmaktadır. Ballen'ın hayvan bedenlerini kullandığı fotoğrafları ile ilgili olarak bir sapma anıyla karşılaştığımız açıktır. Görülen anlam alanı içerisinde bir sapma bu alanı genişletmeye ve anlamsız olanı da kendi içerisine dahil etmeye zorlamaktadır. Kuşların ve kafasız insan formlarının sembollerle dolu görüntüleri gerçeküstü, rahatsız edici ve anlam yaratmak adına oluşturulmuş, beklenmedik bir şekilde çarpışan figürlerin dünyasını yansıtmaktadır.



Resim 225: Roger Ballen, 'Wiggle', 2007.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/boarding-house/).

Hayali bir mekân içerisinde yer alan sahnelerde insanların ve hayvanların soyutlanmış görüntülerini gösteren Ballen, belirsiz bir senaryo içerisinde siyah beyaz olarak sunduğu öznelere odaklanmaktadır. Hayvanlar ve insanlar arasında gerçekleşen metaforik etkileşim, animistik düzenlemelerin yarattığı havadan etkilenmektedir. Ballen'ın 2003 yılında değişmeye başlayan ve insanları geleneksel biçimleriyle kaydetme isteği, O'nun hayvanlara olan ilgisini ortaya çıkarmıştır. İnsanlar sanatçının

fotoğraflarında birer özne olarak yer almış aynı zamanda hayvanlar da birer özne olmuştur. Sanatçının değişen özne anlayışı içerisinde hayvanların yeri onların sembolik işlevlerinin yorumlanmasından ziyade ister canlı olsun isterse yapay, Ballen'ın tiyatrosunda bir aktör görevi üstlenmeleridir. Ballen'ın dünya görüşüne farklı bir ayrıntı ekleyen hayvan detayları, izleyicinin tekinsiz etkiye maruz kaldığı bir erişim noktası oluşturmuştur. Roger Ballen'ın fotoğraflarında bulunan insan/hayvan arasındaki etkileşim insan/doğa arasındaki ilişkiden oldukça farklı ve karmaşık bir yapıya sahiptir. İnsan fotoğrafı çekmek ile hayvan fotoğrafı çekmek arasındaki farkı etkili bir şekilde kullanan Ballen, cevaplanamayacak bir soru olan hayvanların ne düşündüğü hakkındaki fikirlerini gerçeküstü bir şekilde ifade etmektedir. Sanatçının kendi ifade biçimini şekilleren hem canlı (kedi, tavşan, köpek, yılan, tavuk, domuz, ördek, tarantula, fare) hem cansız hayvanlar (plastikten yapılma hayvan biçimleri) bulunmaktadır. Hayvanların varlıklarıyla bu derece yoğun şekilde kullanılmasıyla ortaya çıkan fotoğraflar Ballen tarzı fotoğrafların ortaya çıkmasına katkı sağlamıştır. Sanatçının insana verdiği önceliği ters çevirerek hayvanlara vermesi bu fotoğrafların tekinsiz etkisini arttırmaktadır.



Resim 226: Roger Ballen, 'Relinquished', 2010.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/asylum-of-the-birds/).

Hayvan ve insan bedenleri ve bu bedenlerin parçaları Ballen'ın ürtütücü tiyatrosununun önemli unsurlarıdır. Bazen çıplak bazende sanatçı tarafından özenle hazırlanmış figüratif desenlerin olduğu duvar önünde sergilenen sahnenin içerisinde yer alan hayvanlar, fotoğrafların tekinsiz ve karanlık olarak görülmesine hizmet etmektedir. İnsan zihni üzerinden çalışmalar yapan Ballen'ın hayvan zihnine de ilgi duyduğu açıkça görülebilmektedir. Hayvanların insan bedeninden eşit derecede yersiz olarak belirdikleri bu fotoğraflar onların dünyaya hapsolmuşları içerisinde anlatılmasına olanak sağlamaktadır. Ballen'ın hayvanlarla yapmış olduğu bu işbirliğinde insandan daha farklı bir metafor ve sembolizim yer almaktadır. Her bir hayvanın sonsuz metafor ve mitoloji içerisindeki yeri kültürel olarak değişiklik göstereceği için bu kültürel çeşitlilik eserlerin anlamlarını farklılaştırmaktadır.



Resim 227: Roger Ballen, 'Liberation', 2011.
(Kaynak: https://www.rogerballen.com/asylum-of-the-birds/).

Ballen'ın çoğu projesinin ayrılmaz bir parçası olan hayvanlar varlıklarıyla bir bütünün ve anlamın parçası haline gelmiştir. O'nun fotoğraflarında bir aktör görevi yerine getiren hayvanların hangi rolü oynadıkları tam olarak belli değildir. Nitekim

sanatçının fotoğrafları kendi içinde bir bütünü tanımlarken, yapıyı inşa eden figürlerin alacakları rolü tanımlamak mümkün olmamaktadır. Temel gerçeklik algısına meydan okuyan görüntüler içerisindeki hayvan bedenleri nesneler ve çizimlerle desteklenmekte, insan varlığından daha yaygın bir şekilde görülmektedir. İzleyicilerin gerçeklik anlayışlarını sorgulamalarına sebep olan sanatçının tekinsiz fotoğrafları anlam örgüsünü semboller, işaretler ve bu ikisi arasındaki görsel etkileşim üzerine inşa edilmiştir. Kendi dış dünyasındaki katmanları sembolik bir zihinsel yapı içerisinde kendi iç dünyasında kaosu oluşturacak şekilde düzenleyen Ballen, gerçeklik/kurgu arasındaki sınırlarda insanları ve zihni tuzağa düşürmektedir. Tüm bunları kara bir mizah eşliğinde izleyicine sunan Ballen, belirsizliğin sınırları zorlamakta ve gerçeklikler yaratan görselleriyle anlamın üzerinde izleyiciyi düşünmeye zorlamaktadır.

SONUÇ

Fotoğraf konusundaki en önemli derslerden biri, Roland Barthes'tan bize kalan bütün fotoğrafların 'olasılıklı' iken, hiçbirinin kendileri tarafından 'kodlanmış' olmadığıdır. Fotoğrafta herhangi bir yorum veya okumanın netliği için, fotoğrafta neler olup bittiğini açıklayan bir dipnot veya altyazı gerekmektedir. Fotoğraf editörleri, müze yöneticileri, izleyiciler bu açıklama bildiren içeriklere bağlıdırlar. Sanatçılar ise bu genellemeye dahil değillerdir. Fotoğrafın yaratım sürecinde kendi benliğini, düşüncelerini, fikirlerini ve özellikle bilinçaltında yatanları ortaya koyan fotoğrafçıların imgelerine bir yazı eklemeleri beklenmemelidir. Roger Ballen'da zihninde canlandırdığı sahneleri tiyatral bir biçimde açıkça kaydetmiş ve izleyicisine sunmuştur. Roger Ballen'ın belgesel fotoğrafları ve sanatsal/estetik fotoğrafa geçişinden sonraki dönemde kurguladığı her fotoğraf açıkça kameranın önünde gerçekleşmiştir. İzleyicinin gördüğü fotoğraf deklanşöre basıldığında meydana gelmiştir. Sanatçı dijital görüntülemeyle uğraşmadığı için her şey kesinlikle mevcuttur ve her şey olasılıklı bir şekilde gerçekleşmiştir. Ballen'ın çalışmalarında gerçek ile kurguyu birbirinden ayırmak neredeyse imkânsız gibidir. Gerçek hayatta da bir eylemi anlatmakta böyledir; bu ayrım ile uğraşmak da hem yararsız hem anlamsız olabilmektedir. Ballen eserlerinde birçok öğeyi bir arada kullanarak sahneyi doldurabilecek şekilde anlatabilmek için katmanları bir bir ayırarak izleyiciden zaman istemektedir. Dramatik ışıklandırma, beklenmeyen anlar, ötekinin gösterimi, insan-hayvan ilişkileri, iç mekânların orijinalliği tüm bunlar Roger Ballen fotoğraf tiyatrosunun yansıttığı detaylardır. Resim, tiyatro, sinema ilişkileri fotoğrafik olarak Ballen'ın çalışmalarında yeniden canlandırılmıştır. İzleyici tüm bu katmanlar arasında fotoğrafı ne koşulda algılayacağında kararsız kalabilmektedir.

Gerçeklik ve kurgu arasındaki dikkatli/dengeleyici eylem, sanatçının yarı belgesel yarı kurgu imgelerini ve figürlerini yansıttığı gerilimi açığa çıkartmaktadır. Ballen'ın Güney Afrika'da Jeolog olarak başladığı hayatında önemli bir yere sahip olan fotoğraf, tıpkı yerkürede meydana gelen yapısal biçimlerini, yerin yüzeyi ve altındaki değişiklikleri inceleyen Jeoloji gibi O'nun insan bilincinin altındaki derinliklerle temas etmesiyle paralellik göstermektedir. Ballen için yüzeyin hemen altında araştırma yapması, insan bilincinin derinlerinde gerçekleşen olaylarla temas etmesine, gizli ve bastırılmış duyguların yeniden canlanmasına dolayısıyla tekinsizin

ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. İnsan ruhu ile bağlantılı bu görseller psikolojik bir kültürü temsil ederken aynı zamanda tekinsiz ile de ilişkilendirilebilir. Kendi ruhunun içerisine bakarak bilinç ve bilinçaltı ile ilgilenen Ballen, kendini ifade etme biçimini fotoğraf aracılığıyla gerçekleştirmektedir.

Roger Ballen'ın fotoğraflarında sıklıkla karşılaşılan hareketsizlik ve yabancılaşma duyguları jeolog olarak belirli katmanlarla ilgilendiğini göstermektedir. İnsanların ve mekânların durumlarını hem psikolojik hemde coğrafik olarak temsil eden bu fotoğrafların jeolojiyle ortak yanları bulunmaktadır. Ballen'ın Güney Afika kırsalında araziyi araştırması, örnekler toplaması tıpkı fotoğrafa bakış açısı gibi belirli bir plan dâhilinde gerçekleşmektedir. İnsanlığa ait arketiplerin araştırıldığı Roger Ballen fotoğrafları insan ruhuna, bilince ve bilinçaltına yönelik bir durumu ifade etmektedir. İnsanlığa adanmış bir alanı derinlemesine inceleyen Ballen'ın dili sembolik açıdan ve arketipler bakımından oldukça soyut ve karmaşıktır. Dolayısıyla O'nun görüntüleri gündelik yaşamın tekinsizliğinde ortaya çıkan esrarengizliğin ve kaosun tezahürü olarak görülebilmektedir.

Sanatçının fotoğraflarındaki tekinsiz etkinin yansıması, O'nun dünya ile olan varoluşsal etkisini yansıtmakta ve önemli bir amaç olarak izleyiciyle buluşmaktadır. Bilinçli bir zihin ile bilinçsiz bir zihin arasında gidip gelen görsellerde, süreç tam olarak tanımlanamaz. Dolayısıyla oldukça çok katmanlı bir deneyimi bilinç ve bilinçaltı ile arasında kurgulayan Roger Ballen'ın fotoğrafları duyumsal düzeyde tekinsiz estetik olarak görülebilmektedir. Freud'un psikanaliz, estetik ve sanat üçgeninde tekinsiz kavramı üzerinde şekillendirdiği kavramlar, insan ruhuna yönelik bir fenomen olmaktan ziyade insanın kültürel geçmişini yansıtan bir yapıda inşa edilmiştir. Bu kültürel estetik bağlamında psikanaliz ile sanatlar arasındaki ilişkide ortak bir katmanda buluşulması sanatsal temsil açısından oldukça önemlidir. Ayrıca bu kültür içerisinde 'tekinsiz'in tanımlamarı farklılık göstermiş, Lacan'da Heidegger'de tekinsiz üzerine farklı anlam çeşitlilikleri ortaya çıkmıştır. Lacan 'tekinsiz'i dilbilimsel olarak açıklanmasını *extimité* (dış-yakınlık) kavramıyla ilişkilendirirken, Heidegger 'tekinsiz'i bireyin dünya üzerindeki varoluşsal kaygılarına dayandırmaktadır.

Bu bilgiler ışığında birinci bölümde tekinsiz kavramsal ve dilbilimsel olarak açıklanmış, Freud'dan Lacan'a Heidegger'den Merleau Ponty'ye tekinsizin izleri sürülmüştür. Kültürel anlam içerisinde tekinsizin ortak yanları ve farklılıkları anlatılmaya çalışılmıştır. Ayrıca Roger Ballen fotoğraflarının önemli yapılarından olan mekân ve nesne, tekinsizlik bağlamında incelenmiştir. Ardından tekinsizin estetik bağlamda diğer sanat dallarındaki temsillerine odaklanılmıştır. Resimden sinemaya, edebiyattan mimariye, performanstan heykel ve enstalasyondan video sanatına kadar bu disiplinler içerisindeki güncel tekinsiz yansımalar ele alınmıştır. Diğer sanat dallarındaki tekinsizin açıklanması, fotoğraf sanatındaki tekinsizliği anlamada önemli bir yaklaşım oluşturmak adına yapılmıştır.

İkinci bölümde ise fotoğraf sanatı tarihi içerisinde yer alan ve tekinsiz temayla anılabilecek fotoğrafların izi aranmıştır. Modern fotoğraf içerisinde izleyiciyi rahatsız eden görüntülerin yanı sıra avangard sanatlardaki fotoğraf anlayışının (özellikle gerçeküstücü) tekinsizlikle bağlantısının kurulabileceği çalışmalar örnekleriyle sanatçılar bağlamında incelenmiştir. Ardından Postmodern fotoğraf sanatı içerisinde sıklıkla karşılaşılan tekinsiz temalar ölüm, çift, kaygı ve kurgusal olarak dört farklı kategoriye ayrılmıştır.

Üçüncü bölümde Roger Ballen'ın fotoğraf sanatı içerisindeki rolü, çalışmaları ve fotoğraf anlayışı üzerine durulduktan sonra, O'nun fotoğraflarında yer alan tekinsiz mekânlar, özneler ve nesneler açıklanmaya çalışılmıştır. Fotoğrafik gerçeklik kavramının Ballen tarafından kavramsallaştırılması, bilinç ve bilinçaltına dair parçaların birleşmesiye gerçekleşmektedir. Dolayısıyla O'nun fotoğraflarında sıklıkla karşılaşılan gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların bulanıklaşması izleyicinin gerçeklik algısını değiştirmektedir. Fotoğrafların kurgu sınırlarını aşarak tekinsiz mekânlarda tekinsiz öznelerle birlikte Ballen'ın zihninde gerçekleşmesi izleyiciyi şok etmekte ve genellikle karanlık imgeler olarak adlandırılmaktadır. O'nun fotoğraflarında fiziksel gerçekliğin temsil edilme biçimi izleyicileri sarmakta ve rahatsız etmektedir. İzleyicilerin bilinçaltı derinliklerinde gizlenen ve insan hayatına dair göz ardı edilen varoluşsal yönlerin tekinsiz bir şekilde ortaya çıktığı Ballen fotoğrafları, sanatçının kendi içsel zihninin bir yansımasını oluşturmaktadır. O'nun

tekinsiz fotoğraflarında anlam arayan izleyici, bilinç ve bilinçaltı arasındaki değerleri dengelemelidir.

Hem psikolojik hemde varoluşsal konuları temsil eden bu gizemli ve huzursuz edici fotoğraflar karşısında kaygının bertaraf edilmesi gerekmektedir. İzleyicinin Ballen imgeleriyle girdiği huzursuz edici ve tekinsiz deneyim, eserle girilen estetik deneyimin etkisiyle birleşmektedir. Ballen'ın görme ve zihninin çalışma biçimine göre kurgusal olarak sahnelenen fotoğraflar, gündelik yaşam içerisinde ne geçmişle ne de gelecekle ilgilidir. O'nun ilk dönem fotoğraflarından yansıyan yoksulluğun temsilleri aynı zamanda ötekine ve çirkine ait verilerin bir röntgeni gibidir. Ballen'ın insanlık durumunun saçmalıklarına çevirdiği objektifi yoksullukların, psikolojik görüntülerin, sanatçının karanlık tarafına ayna tuttuğu kendini yansıtan portreleri göstermektedir. Sanatçı ruhun endişe veren, tekinsiz, belirsiz ve tanımlanamaz yapısını keşfe çıkan görüntüler yaratmıştır. Dolayısıyla bitmeyen bir varoluş halini betimleyen Ballen'ın yaratıcı imgeleri, kaygının, korkunun, karanlığın, yüceltmenin, ötekinin, güzelliğin ve gizemin bir arada incelendiği çok katmanlı ve karmaşık bir iç dünyanın yansımasıdır. Roger Ballen'ın fotoğrafları Bilinçaltına ve zihnin derinliklerine, kurgu ve gerçeklik sınırlarına, bilincin altında hayallerin ve gerçeklerin birleştiği mekâna yapılan bir ziyareti temsil etmektedir. Ballen'ın bilinç ve bilinçaltı aracılığıyla ortaya koyduğu çalışmaları, ilk olarak kendi yaşamından yansıyan görüntülerden oluşmaktadır. Sonrasında ise kurgusal olarak düzenlediği absürd bir tiyatro sahnesi içerisinde izleyicinin bilinçaltına nüfuz eden imgeler üretmiş, bilinçaltının delilik ve insanlık sınırlarını keşfe çıkmıştır. İç ve dış mekân arasında gerçekleşen dinamik ve tarafsız diyalog Ballen ile özneleri arasındaki ilişkinin sınırlarını göstermektedir. Siyah beyaz olarak fotoğraflanarak oldukça saçma ve karanlık bir tiyatronun bilinçaltındaki yansımalarına maruz kalan izleyici, Beckett karakterlerine benzeyen bir mizahla ve insan ruhunun derinliklerini sembolize eden biçimlerle karşılaşmaktadır. İnsan ruhu fotoğrafik görüntünün geliştiği ve temsil edildiği bir alan olmuştur.

Kare formatta çekilmiş siyah beyaz fotoğraflar, desen ve doku yoğunluğu ile çevrilidir. Çağdaş fotoğrafçılıkta kendisine ayrı bir yer edinen Ballen, sürükleyici siyah beyaz estetiği ve psikolojik sahneleriyle tuhaf, rahatsız edici ve tekinsiz imgeler oluşturmaktadır. Ballen'ın çalışmaları yaratıldığı siyah beyaz kare format ile fotoğrafı

geleneksel olarak temsil etmektedir. O'nun fotoğrafları dijital/analog fotoğraf ilişkisinde dijital imge üretimine karşı kopma duygusunu ifade etmektedir. Ballen, analog/dijital imge üretimi üzerinde şekillenen problematiği temsil eden görüntüler üretmiştir. Fotoğraflarını siyah beyaz bir dünyanın parçası haline getiren ve onları sahneleme sürecine dâhil eden sanatçı, bu fotoğrafları psikolojik olarak düzenlemiş ve bilinçli zihnin bilinçaltına yerleştirmeye çalışmıştır.

Roger Ballen'ın fotoğraflarında yer alan imgeler genel olarak Dada'yı Sürrealizm'i ve bu dönemlerde yapılan çizimleri anımsatmaktadır. Dolayısıyla gerçek ve gerçeküstücü bir şekilde rahatsız edici, tiksindirici, zorlayıcı ve korkutucu görüntüler elde etmeyi başaran Roger Ballen'ın fotoğraflarında aynı zamanda mizah ve absürd ifade bulunmaktadır. Fotoğraflarda kendine ayrı bir yer edinen kaos ortamı düzen eksikliğiyle birlikte bozulma duygusunun ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Karşıt duygusal ifadelerin estetiği oluşturulan bu görüntüler aynı zamanda kara mizahın bir yansımasıdır. Bu denli geniş bir duygusal çerçeveden neredeyse birbiriyle zıt kavramların yer aldığı görüntüler dünyası kaosun ve karmaşanın birbirine karıştığı ve Ballen tarafından 'Ballenesque' olarak nitelendirilen bir dünyanın parçasıdır. Gerçekliği görmenin soyut bir şekilde siyah beyaz üzerinden gerçekleşebileceğini savunan Ballen, insan ve hayvan öznelerinin tam olarak konumlanmamış biçimlerini siyah ve beyaz arasındaki geçişle altüst etmektedir. Oldukça statik bir biçimde fotoğraflanan figürler, esaretin içerisindeymişçesine kaygılı bir durumu anlatmaktadır. Dışarıdan izole bir şekilde kurgulanan sahneler her zaman doğal ışık koşullarından uzak bir şekilde düzenlenmiştir. Bu mekân içerinde siyah beyaz etkinin armasına olanak veren flaş, hipergerçekçi bir etkinin ve vurgunun ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Sanatçı fotoğraf içerisinde yer alabilecek tüm figürleri ve ayrıntıları flaş yardımıyla daha keskin bir şekilde ortaya çıkartmaktadır.

Gerçeküstü tekinsizliğin izinden giden bu fotoğraflar Ballen'ın toplum dışında yaşayan insanların aşamalı olarak belgelenmesinden, tamamen kendisi tarafından oluşturulmuş sınırlı olmayan ve sonsuz olasılıklı yeni bir dünyaya açılmaktadır. Ballen'ın melez bir estetik anlayışı içerisinde oluşturduğu fotoğraflar disiplinlerarası bir sanatsal üretime karşılık gelmektedir. Boyama, çizim, heykel, kolaj, enstalasyon ve tiyatro tekniklerinin kullanıldığı bu fotoğraflar, hem insan hemde hayvan

özneleriyle Samuel Beckett oyunlarındaki gibi içinde varolduğu dünyada etrafındaki olaylardan kaçamayan marjinal bir absürd tiyatro sergilemektedir. Bu fotoğraflarda insanlar, hayvanlar, resimler, desenler, çizimler ve heykeller ilginç bir şekilde birbirine bağlanmaktadır. Biçimsel olarak aynı öğelerin yer aldığı ve devam ettiği nu görsel dil, belgesel fotoğraf çalışmalarından ayrılarak psikolojik temelli görüntülere doğru değişimin temelini oluşturmaktadır. Yarı kurgusal bir form ve karanlık evreden, çok katmanlı bir boyuta geçişin stilini oluşturan sanatçı, kendi evrimini beklenmedik özne ve nesnenin bir araya getirdiği etkiyle gerçekleştirmiştir. 2003 yılından itibaren fotoğraflarında görülen devrimsel değişiklikler, sanatçının insan ve hayvan özneleri üzerinde değişen yargılarıyla şekillenmiştir. Portre fotoğraflarında yer alan insanlar gittikçe ortadan kaybolmaya başlamıştır. İnsan ve hayvan figürlerinin eşitlendiği fotoğraflarda sıklıkla kuş, domuz, köpek, tavuk, kedi vb. hayvanlar görünmektedir. Farklılaşmamış bir tür haline gelen hayvanlar ve insan figürler arasındaki boşluklar oldukça bulanıktır. Çok katmanlı ve karmaşık formların yer aldığı bu fotoğraflar birbiriyle etkileşime giren birçok öznenin anlam yaratmak için biraraya geldiği bir düzlemdir. İzleyiciyi derinden etkileyen rahatsız edici görüntülerin sınırları kare format içerisinde bilinçaltını tetikleyen bir yüzeye sahiptir. Yaratıcı bir şekilde düzenlenmiş sahnelenen tiyarto içerisindeki figürler oldukça tuhaf ve esrarengiz bir şekilde konumlandırılmıştır. Roger Ballen'ın fotoğraflarında sıklıkla görülen gerçeküstü imgeler kökenlerini sürrealist kültürdeki görsel ilişkiler içerisinde bulmaktadır. Zamanın askıya alınması O'nun çalışmalarında karşılaşılan insan ruhunun vizyonuyla birleşmektedir. Bu fotoğrafların umulmadık bir şekilde bir araya getirilmesi sanatçının imgelerinin çok parçalı doğasına rağmen bir bütün olarak temsil edilmektedir.

Ballen'ın sıklıkla karşılaştırıldığı öncüllerinden biri olan Diane Arbus ile arasındaki ilişki birkaç açıdan farklılık göstermektedir. Hem Ballen hemde Arbus tarafından yaratılmış fotoğraflardaki asıl ayrım noktası onların fotoğraf için seçtiği nesneler ve figürlerle karşılaştıkları ana dayanmaktadır. Arbus fotoğrafları izleyiciye daha çok varolan, bedensel bir bütünlüğü bulunan, bir kişiliğe sahip olan ve bu dünyaya ait kişiliği vurgulayacak şekilde görünmektedir. Nitekim aynı izleyici Roger Ballen fotoğraflarına baktığında Arbus'da kendi benliğine olan yakınlığı giderek uzaklaşmaktadır. İzleyici bu fotoğraflarda figürün yaşamıyla ilgili değilde bedeni ile

ilişki kurmaktadır. Ballen'ın figürleri varoluşsal olarak askıda kalan bir varlık göstermektedir. O'nun fotoğaflarındaki figürler varoluşsal tekinsiz durumunu yansıtacak şekilde ne ölüdürler ne de vardırlar. Sanatçı tarafından kurgulanan sahnelerde ne yok olmuş ne de bulunmuşlardır. Figürlerin varlıkları, O'nun zihninin içerisinde şekillenen oluşum sürecinde kesintiye uğramıştır. Bu figürlerin varoluşsal sorunları da beklenmedik mekânlarda sadece flaş ile aydınlatılan gölgeli ve tekinsiz bir biçimde vurgulanmaktadır. Flaş ile aydınlatılmış figür tamamiyle ortada çıkmaktadır. Nitekim karanlığın içerisinden figürü çeken ve onu rahatsız edecek bir şekilde aydınlatanda flaş olmuştur. Absürd bir tiyatro sahnesi gibi görünen bu tiyatro hem rahatsız edici hem de ironiktir. Figüratif anlatı ve tasvir süreçleri içerisinde Ballen'ın zamanla değişen estetik biçiminde ön plana çıkan hayvanlar, temsil sürecinde insan bedeni ile birlikte özne olmaya başlamıştır. Beden, izleyiciye sunulan boyutunda organsız bir beden üzerinden kavramsallaştırılmıştır. Ballen'a ait çalışmaların yaratıcı çeşitliliği mekân, nesne ve figür üzerinden ele alınmaktadır. Tekinsiz bir beden imajı sunan Roger Ballen fotoğrafları vücutsuz organ (BwO) temsilinin karşılığını bulmakta ve Anti-Oedipus kavramıyla tanımlanabilmektedir. Ballen'ın fotoğrafik yaratım sürecinde sıklıkla karşılaştırdığımız Samuel Beckett'ın dünyası, O'na ait fotoğrafların hem hareketsizliğine hem de donuk yapısının çıkış noktası gibi görünmektedir. Beckett'ın 'Godot'yu Beklerken' kitabında Estragon ve Vladimir arasında yaşanan olayların uğursuz bir atmosfer içerisindeki varoluşsal ironi, Ballen fotoğraflarının kaynağını oluşturuyor gibidir. Dolayısıyla önemli bir anı kayıt altına almaya çalışan Ballen, izleyici için yoğun, basit, mizahi, karanlık ve tekinsiz görüntüler oluşturmaktadır. İki farklı boyutta düşünülebilecek bir yapıya sahip olan Roger Ballen'ın fotoğrafları; çizgi, form, doku ile yaratılan bir mekâna ve figürlerin işbirliği ile düzenlendiği, nesnelerin kurgulandığı bir sahnede gerçekleşmektedir.

Fotoğraf sanatı içerisinde modernden postmoderne tekinsiz kavramının incelendiği bu çalışmada Roger Ballen'a ait fotoğrafların yansıttıkları inceleme alanı olarak kullanılmıştır. Fotoğraflarda kullanılan nesne ve figür gibi somut öğelerin çağrıştırdıkları biçimler izleyiciyi rahatsız eden, tanımlanmasında güçlük çekilen bilinçdışı biçimlerin temsilcileridir. O'nun fotoğrafları, sanatçının kişisel bilinçdışına yapılmış yıkıcı, karamsar ve tekinsiz birer yolculuktur. Onun fotoğraflarında karşımıza çıkan nesneler ve durumlar bilinçdışının ete kemiğe bürünmüş dokunsal bir formudur.

Freud'un ünlü makalesi 'tekinsiz'de açıkladığı kavram; korku uyandırıcı, esrarengiz ve bastırılmışın geri dönüşümü olarak tanımlanmaktadır.

Kurgu ve gerçeklik arasındaki yaşanan gerilim ile birlikte gerçekliğin askıya alınması, tekinsiz bir durum oluşturacaktır. Tekinsiz teması hem biçim hemde içerik olarak diğer sanatlarda olduğu gibi fotoğraf sanatında da semboller ve metaforlar eşliğinde değerlendirilebilir. Bireyin gündelik yaşam içerisinde bastırdığı veya bastırdığına inandığı yönlerini tekinsiz bir şekilde ortaya çıkaran Ballen fotoğrafları, bize ait gizli tuttuğumuz karanlık tarafımıza, bilinçaltında ortaya çıkan rüyalara benzemektedir. Ballen, fotoğraflarında şeyleri var olan hayat içerisinde olduğu gibi değil de içinde hayal ettiği biçimiyle ve özellikle bilinçdışının etkisiyle yakalamaya çalışmaktadır. Ballen'ın zihninde rastgele bir araya gelen bilinçsiz çizimler estetik bir şekilde fotoğrafta bütünü oluşturan önemli bir parçadır. Ballen'ın sanatsal üretimini tetikleyen yegâne güç, O'nun için gerilimin, gizemin, bilinçaltının sürekli ve sınırsız bir şekilde açık olmasında yatmaktadır. Sranatçının yaratmış olduğu kurgusal tiyatro içerisindeki görüntüler, izleyiciye kendi ruhunun derinliklerine ulaşmada harita görevi görmektedir. Ballen'ın kendi bağımsız yolu üzerinde gerçekleştirdiği ve beklenenin ötesinde bir estetik biçimle oluşturduğu sanat yaratma yollarının 'tekinsiz' kavramı çerçevesinde tartışılmaya çalışılmıştır. Oldukça güçlü hisleri ve öngörüsü olan bir sanatçı olarak Ballen'ın bilinçdışı aracılığıyla yapmış olduğu çalışmaları görülecek olan üzerinde korku, kaygı ve tekinsizlik yoğunluğuyla dikkat çekmektedir. Beden üzerinde çok katmanlı bir işleyişin sergilendiği, bedenin dönüştürüldüğü, birbiri içine girdiği ve karıştırıldığı bir dünyanın izlerini temsil eden bu fotoğraflar hem sanatçının iç dünyasını yansıtan hemde hayvanlar ile çalışmayı özendiren bir sınırı ifade etmektedir.

Bedenin askıya alındığı, kesintiye uğradığı, belirsiz bir mekân içerisinde gerçekleştirilen eylemler üzerine odaklanan fotoğraflar farklı alanları ayırarak organsız vücut oluşumuna destek vermektedir. Roger Ballen'ın fotoğraf evreni farklı duygu yoğunluklarını aynı anda sunmaktadır ve rahatsız edici, karanlık, grotesk, ürkütücü, ironik, mizahi, tekinsiz ve itici olarak tanımlanabilir. Bu etkilerin izleyici üzerinde gerçekleştiği rahatsız ediciliğin kaynağı kaygı olarak görülebilir. Ballen'ın fotoğraf dünyasına yapılan psikolojik yolculuğun önemli yapı taşlarından olan

kurgusal yapı, insan zihninin gerçekliği nasıl algıladığı ve bilinçaltının etkileri üzerine inşa edilmiştir. İzleyicilerin bu fotoğraflar aracılığıyla maruz kaldığı gölge ve karanlık figürlerin görüntüleri yine izleyicilerin algısal dünyasını işgal etmekte ve gerçeklik ile fantezi arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Sanatçının insanlığa ait bilinçdışının etkisiyle oluşturduğu kolektif yapının arketipleri üzerinde gerçekleştirdiği çalışmaları, fotoğrafik merceğin ve Roger Ballen'ın eşsiz vizyonu sayesinde ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Ancet, Pierre (2010). Ucube Bedenlerin Fenomenolojisi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Andrews, Elaine Arvan (2003). Coming to Light: The Uncanny Aura of Diane Arbus. Federici, Corrado/Raventos-Pons, Esther. Literary Texts. Arts: Interdisciplinary Perspectives. New York.

Ansen, Selen (2012). Yara. İstanbul: Arter Sanat.

Antmen, Ahu (2013). Çağdaş Sanatta Fotoğraf Kullanımı ve Türkiye'de Fotoğraf Temelli Sanat Üzerine Düşünceler, Derleyen Caner Aydemir: Fotoğraf Neyi Anlatır. İstanbul: Hayalperest Yayın Evi.

Antmen, Ahu (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, Ahu (2016). Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. İstanbul: İletişim Yayınları.

Barrett, Terry (2014). Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Barrett, Terry (2015). Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Barrett, Terry (2017). Fotoğrafı Eleştirmek İmgeleri Anlamaya Giriş. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Barthes, Roland (2014). Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Baudrillard, Jean (2014). Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I. İstanbul: İletişim Yayınları.

Beckett, Samuel (2017). Godot'yu Beklerken. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Bellone, Roger (2010). Fotoğraf, Ankara: Dost Kitapevi.

Ben Levi, Jack, Houser, Craig,Jones, Leslie C.,Taylor Simon (1993). Abject Art. New York D.A.P.

Benjamin, Walter (2015). Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı. İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık.

Berger, John (2014), Bir Fotoğrafı Anlamak, Hazırlayan: Geoff Dyer, İstanbul: Metis Yayınları.

Berger, John (2018). Sanatla Direniş. İstanbul: Metis Yayınları.

Bois, Du., Simmel, Schütz, Park, Stonequist, Hughes, Garfinkel (2016). Yabancı Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik. Ankara: Heretik Yayınları.

Bolla, Peter de (2012). Sanat ve Estetik. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bolt, Barbara (2013). Bir Bakışla Heidegger. İstanbul: Kolektif Kitap.

Bosworth, Patricia (2018). Diane Arbus Ötekilerin Fotoğrafçısı. İstanbul: Everest Yayınları.

Botting, Fred (1996). Gothic. London, UK and New York: Routledge.

Burgin, Victor (2013). Fotoğrafı Düşünmek. İstanbul: Espas Yayınları.

Breton, David Le (2011). Ten ve İz İnsanın Kendini Yaralaması Üzerine. İstanbul: Sel Yayınları.

Breton, David Le (2018). Yüz Üzerine Antropolojik Bir İnceleme. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bright, Susan (2005). Art Photography Now. Thames & Hudson. London.

Burke, Carolyn (2007). Lee Miller a Life. Knopf Doubleday Publishing Group.

Cebeci, Oğuz (2009). Psikanalitik Edebiyat Kuramı, İstanbul: İthaki Yayınları.

Certeau, Michel De (2009). Gündelik Hayatın Keşfi-I, Çev: Lale Arslan Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

Cioran, E. Michel (2016). Çürümenin Kitabı. İstanbul: Metis Yayınları.

Clark, Toby (2011). Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Clarke, Graham (2017). Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Claver, Elizabeth (2004). Images of the Corpse: From the Renaissance to Cyberspace. The University of Wisconsin Press/Popular Press.

Cohen, A. Richard (2006). Levinas: Thinking Least About Death-Contra Heidegger. International Journal for Philosophy of Religion.

Collins, Judith (2007). Sculpture Today. Paidon Press: New York.

Colomina, Beatriz (2007). Domesticiy at War. Cambridge, Mass: MIT Press.

Corbin, Alain, Courtine, Jean Jacques, Viragello, Georges (2013). Bedenin Tarihi 3: Bakıştaki Değişim: 20.yüzyıl (S. Özen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cotton, Charlotte (2009). The Photography as Contemporary Art. Thames&Hudson, Londra.

Çabuklu, Yaşar (2006). Bedenin Farklı Halleri. İstanbul: Metis Yayınları.

Danto, C. Arthur (2012). Sıradan Olanın Başkalaşımı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Danto, C. Arthur (2013). Sanat Nedir? İstanbul: Sel Yayınları.

Debord, Guy (2016). Gösteri Toplumu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Değirmenci, Koray (2016). Fotoğrafın İmgeleri Temsil, Gerçeklik ve Dijital Çağda Fotoğraf. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Deleuze, Gilles (2009). Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Derrida, Jacques (1999). Structure, Sign and Play in the Discourse Of The Human Sciences. C. Howells içinde, Description of the book "Derrida: Deconstruction from Phenomenology to Ethics, 351-364. Polity Press.

Durden, Mark (2015). Fotoğraf Bugün. Akbank Kültür ve Sanat Dizisi. İstanbul: Lal Yayınları.

Eliuz, Ülkü (2008). Mekânın İçsel Dönüşüm Dinamikleri Bağlamında Yahya Kemal Şiiri. Bir Medeniyeti Yorumlamak-Ölümünün 50. Yılında Yahya Kemal Beyatlı Sempozyumu, İstanbul.

Elkins, J. (2019). Fotoğraf Kuramı. İstanbul: Espas Yayınları.

Ertan, Güler, Sansarcı, Emin (2016). Görsel Sanatlarda Anlam Ve Algı, 1. Basım, Alternatif Yayıncılık Limited, İstanbul.

Fineberg, Jonathan (2014). 1940'dan Günümüze Sanat. İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Foster, Hall (2011). Zoraki Güzellik. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Foster, Hall (2017). Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Foucault, Michel (2017). Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi. Ankara: İmge Kitabevi

Francalanci, L. Ernesto (2012) Nesnelerin Estetiği. Ankara: Dost Kitabevi.

Freud, Sigmund (1917). Mourning and melancholia. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud XIV. London: Hogarth Press.

Freud, Sigmund (1919). The Uncanny, (First published in Imago; reprinted in Sammlung, Fünfte Folge).

Freud, Sigmund (1998). Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkiler. İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, Sigmund (1999). Sanat ve Edebiyat. İstanbul: Payel Yayınları.

Freud, Sigmund (1955). The Uncanny, The Standard Edition of the Complete Work of Sigmund Freud, Tr. Alix Strachey, Vol. XVII, London: The Hogarth Press.

Freud, Sigmund (2002). Metapsikoloji. İstanbul: Payel Yayınları.

Freund, Gisele (2007). Fotoğraf ve Toplum. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Göka, Şenol (2001). İnsan ve Mekân, Pınar Yayınları, İstanbul.

Guerin, Christian (2012). Tuhafın Büyüsünden Yabancılığın Simgeleştirilmesine Roger Caillois, Cogito: Tuhaflık ve Yaratıcılık.

Hacking, Juliet (2015). Fotoğrafın Tüm Öyküsü. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Hall, Calvin S. (2010). Freudyen Psikolojiye Giriş. Türkçesi: Ersan Devrim, İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Heartney, Eleanor (2008). Art&Today. Phaidon Press.

Heidegger, Martin (2011). Sanat Eserinin Kökeni. Ankara: De Ki Basım Yayın.

Herzogenrath, Bernd (2010). An American Body Politic: A Deleuzian Approach. Dartmounth.

Higgins, Jackie (2014). Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Hoffman, Ernst T. A. (2019). Kum Adam Seçme Masallar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Holden, Terence (2018). Şeyleşme ile Tanıma Arasında Öznelerarasılık, Neoliberalizmde Öznellik, Cogito Sayı:91.

Hopkins, David (2006). Dada ve Gerçeküstücülük. Ankara: Dost Yayınları.

Jameson, Fredric (2011). Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı. İstanbul: Nirengi Kitap.

Jung, Carl Gustav (2018). İnsan ve Sembolleri. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Jung, Carl Gustav (2016). İnsan Ruhuna Yöneliş. İstanbul: Say Yayınları.

Jentsch, Ernst (1906). On the Psychology of the Uncanny (First published in PsychiatrischNeurologische Wochenschrif; translated and reprinted in Angelaki.

Jentsch, Ernst ve Freud Sigmund (2019). Tekinsizliğin Psikolojisi Üzerine, Tekinsizlik Üzerine. İstanbul: Laputa Kitap.

Kabaağaç, Sina ve Erdal Alova (1995). Latince Türkçe Sözlük. İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Kandinsky, Wassily (2015). Sanatta Ruhsallık Üzerine. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Kaplan, Louis (2006). Paranoyayla Doğaüstünün Kesişme Noktası: Hayalet Fotoğrafları Üzerine Spekülasyonlar. Cogito Sayı:46.

Kaya, Raşit (1985). Kitle İletişim Sistemleri. Ankara: Teori Yayıncılık.

Kılıç, Levent (2008). Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi. Ankara: Dost Kitapevi.

Kıran, Hüseyin (2018). Kozmos: Anlam Üretimi Sorunu Etrafında Bir Okuma Denemesi, Neoliberalizmde Öznellik. Cogito Sayı:91.

Kolatan, Şule (2000). "Tschumi ile Konuşma" Bernard Tschumi. Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 1. İstanbul: Boyut Yayınları.

Korkmaz, Ramazan (2007). Romanda Mekânın Poetiği. Edebiyat ve Dil Yazıları, Mustafa İsen'e Armağan, (Ed.: Ayşenur Külahlıoğlu İslam - Süer Eker), Grafiker Yayınları, Ankara.

Kristeva, Julia (1991). Strangers to Ourselves. New York: Columbia University Press.

Kristeva, Julia (2018). Korkunun Güçleri İğrençlik Üzerine Deneme. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kuspit, Donald (2014). Sanatın Sonu. İstanbul: Metis Yayınları.

Leppert, Richard (2017). Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Leslie, Esther (2019). Walter Benjamin Fotoğraf Yazıları. İstanbul: Kolektif Kitap.

Linfield, Susie (2013). Acımasız Aydınlık, Fotoğraf ve Politik Şiddet. İstanbul: Espas Yayınları.

Marien, Mary Warner (2006). Photography: A Culturel History. Second Edition. Laurence King Publishing. London.

Marshall, Gordon (1999). Sosyoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. H. Çetinkaya - R. Durmaz. İzmir: Aralık Yayınları.

Modrak, Rebekah ve Anthes Bill (2011). Reframing Photography: Theory and Practice. Taylor&Francis Group, Routledge.

Mulvey, Laura (2000). Visual Pleasure and Narrative Cinema, Film and Theory: An Anthology. Massachusetts: Blackwell Publishers.

Mutlu, Erol. (1998). İletişim Sözlüğü. Ankara: Ark Yayınları.

Mutlu N. Toros (2014). Heterotopik Bir Coğrafya Olarak Fotoğraf. Robert Frank, The Americans ve Yolculuk.

Narlı, Mehmet (2007). Şiir ve Mekân. İstanbul: Hece yayınları.

Oral, Merter (2013). Fotoğraf ve Toplumsal Değişme, Derleyen Caner Aydemir: Fotoğraf Neyi Anlatır. İstanbul: Hayalperest Yayın Evi.

Oskay, Ünsal (1994). İletişimin ABC'si. İstanbul: Simavi Yayınevi.

Özdemir, A.B. (2013). Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf, Derleyen: Caner Aydemir, Fotoğraf Neyi Anlatır, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Özen, Arzu (2006). Mimari Sanal Gerçeklik Ortamlarında Algı Psikolojisi. Bilgi Teknolojileri Kongresi IV.

Parman, Talat (2004). Fobi, Korku, Kaygı, Tekinsiz ve Ergenlik, Psikanaliz Yazıları, Bağlam Yayınları, İstanbul.

Parman Talat (2011). Jacques Lacan Çağdaş Psikanalizin Avrupalı Yorumcusu. Ankara: Türkiye Psikiyatri Derneği Yayınları.

Parry. Eugenia (2001). Joel Peter Witkin. Phaidon Yayınları.

Ponty, Merleau Maurice (2005). Algılanan Dünya, Metis Yayıncılık, İstanbul.

Ponty, Merleau Maurice (2017). Algının Fenomenolojisi, İthaki Yayınları, İstanbul.

Preece, Robert (2007). Conversations on Sculpture: Just a Load of Shock: Marcquinn. Glenn Harper and Twylene Moyer. Seattle: isc Press, 52.

Price, Mary (2004). Fotoğraf Çerçevedeki Gizem, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Ranciere, Jacques (2010). Özgürleşen İzleyici. İstanbul: Metis Yayınları.

Ritchin, Fred (2012). Fotoğraftan Sonra. İstanbul: Espas Yayınları.

Rosenau, Pauline Marie (2004). Post-modernizm ve Tolum Bilimleri. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.

Royle, Nicholas (2004). The Uncanny. New York: Routledge.

Salgado, Sebastiao (2017). Toprağımdan Yeryüzüne. İstanbul: Everest Yayınları.

Sandler, Irving (1996). Art Of The Postmodern Era. Icon Editions Westview Press.

Sarup, Madan (1997). Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Sayın, Zeynep (2003). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.

Schnapper, Dominique (2005). Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki İle İlişki. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sennett, Richard (2008). Kamusal İnsanın Çöküşü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Silverman, Kaja (2019). Fotoğrafın Tarihi ya da Analoji Mucizesi. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Sontag, Susan (2005). Başkalarının Acısına Bakmak. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Sontag, Susan (2010). Fotoğraf Üzerine. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Şahiner, Rıfat (2013). Postmodern Kırılmalar. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Talpin, J. Marc (2012). Tanıdığı Yabancılaştırmak/Tuhaflaştırmak, Yabancıyı/Tuhafı Tanıdıklaştırmak, Performans Sanatında Beden. Cogito: Tuhaflık ve Yaratıcılık.

Tanyeli, Uğur (2008). Mekân, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayın.

Tanyeli, Uğur ve Sözen, Metin (1994). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tezkan, Melis (2015). Aşındırıp İz Bırakana Direnen Nauman. Art Unlimited, Sayı:32.

Timuçin, A. (2003). Estetik. İstanbul: Bulut Yayınevi.

Topçuoğlu, Nazif (2010). Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Townsend, Chris (2006). Scattered in Space and Time. Oxford: Phaidon Press.

Trigg, Dylan (2020). The Uncanny, Thomas Szanto & Hilge Landweer (Eds.): The Routledge Handbook of Phenomenology of Emotions.

Ulusoy, Ayten (2005), Gelişim ve Öğrenme, Anı Yayınları, Ankara.

Ümer, Engin (2018). Tekinsiz ve Temsil Romantizmden Postmodernizme Bir İnceleme. İstanbul: Pales Yayınları.

Warren, Lynne (2005). Encyclopedia of Twentieth-Century Photography. Volume 3.

Worringer, Wilhelm (1985). Soyutlama ve Özdeşleyim. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yacavone, Kathrin (2015). Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Zizék, Slavoj (2014). Paralaks. İstanbul: Encore Yayınevi.

Zizek, Slavoj (2016). Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş. İstanbul: Metis Yayınları.

Zupancic, Alenka (2011). Neden Psikanaliz? Üç Müdahale. İstanbul: Metis Yayınları.

Makaleler

Burunsuz, Muteber (2015). Plastik Sanatlarda İfadeci Yaklaşımda Beliren Yeni Algılama ve Figüratif Süreçler. Ege Eğitim Dergisi.

Coşkun, Rıdvan (2016). Teknolojinin Olanaklarıyla Değişen Sanat Alanı. Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi.

Çelik, Gözde (2005). Bilinçaltı Labirentlerinden Beyazperdeye Bir Rüya Hali: Tekinsiz Mekânlar. Tasarım ve Sinema: Biçim Filmi İzler Konferansı. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul.

Çolak, Banu (2011). Yapıt Okuma; Bedenin İçerisi-Dışarısı; Kiki Simith'in Çalışmalarında Bedensel Süreçler ve Abjection. Fe Dergi: Feminist Eleştiri Cilt:3 Sayı:1

Freud, Sigmund (1919). The Uncanny (First published in Imago; reprinted in Sammlung, Fünfte Folge.

Gierny, F. Thomas (2000). A Space For Place In Sociology. Annual Review of Sociology, Vol. 26, pp. 463-496.

Görgülü, Eren (2017). İkonik Fotoğrafları Yeniden Üretmek: Sandro Miller'in Malkovich, Malkovich, Malkovich Portreleri. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt:7 Sayı:12.

Görgülü, Eren (2017a). Fotoğraf Sanatında Cinsiyet Olgusunun Kadın İmgesi Üzerinden Değerlendirilmesi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt:1 Özel Sayı:1.

Görgülü, Eren (2019). Joel-Peter Witkin'in Fotoğraflarında Yeniden Üretim. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi. Cilt:5 Sayı:2.

Güleç Solak, Sevcan (2016). Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış, MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi.

Hobbs, Robert (1994). Andres Serrano: The Body Politic In Andres Serrano: Works 1983-1993. Philadelphia: Institute Contemporary Art. University of Pennsylvania.

Kutluer, Görkem (2016). Panoptisizim ve Sanat. Gözetim Toplumu ve Panoptikon.

Masschelein, Anneleen (2003). A Homeless Concenpt Shapes of the Uncanny in Twentieth- Century Theory and Culture, Online Magazine of the Visual Narrative, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/anneleenmasschelein.htm

Oskay, Arda Haluk (2016). Cansız Bedenin Sanat Konusu Haline Gelmesi ve Post Mortem Fotoğraf, İdil Dergisi. Cilt:5, Sayı:27.

Şumnu, Umut (2018). 20. Yüzyıl Düşüncesinde Ev/Evsizlik Halleri ve Jorge Luis Borges'in "Asterion Evi" Öyküsü. Toplum ve Bilim. Sayı:146.

Ümer, Engin (2017). Tekinsizin Estetiği ve Sanat Yapıtı. SDU Art-E. Mayıs/Haziran 2017. Cilt:10. Sayı:19.

Yılmaz, Osman (2016). Modern Heykelde Soyutlaşan Beden İmgeleri. MSKU Eğitim Fakültesi Dergisi. Cilt:3 Sayı:1.

Yigael, Yoav (2018). The Dual Journey of Unheimlich.

Wojcik, Daniel (2009). Spirits, Apparitions, and Traditions of Supernatural Photography. Visual Resources.

Tezler

Aksakal, Tolga (2014). Fotoğrafta Yabancılaşma Olgusunun Modern Disiplinler Bağlamında İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Fotoğraf Ana Sanat Dalı. İstanbul.

Aydoğan Ö., M. Semiha (2006). Kadın Bedeni Kurguları ve Temsiliyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

Bayrak, Bengisu (2008). Fotoğraf, Resim, Sinema ve Video Sanatının Devinimli İlişkisi: Alıntılama ve Anlamlandırma. Sanatta Yeterlik Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı. İstanbul.

Bulut, Yusuf (2008). Fotoğrafik Anlatımda Sürrealist Bakış. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı. İzmir.

Cheney, Jacqueline (2012). The Mythology of the Uncanny. As Theory and Practice in Australian COntemporary Art. Australian National University, College of Arts and Social Sciences.

Çolak, Oktay (2006). Portre Fotoğrafı Üzerine. Sanatta Yeterlik. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi. İstanbul.

Göktan, M. Çağatay (2006). Din Olgusu ve Fotografik Yaklaşımlar. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı. İzmir.

Göktan, M. Çağatay (2014). Kavramsal Fotoğraf. Sanatta Yeterlik. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Ana Sanat Dalı. Kocaeli.

İsmayılov, Karadoğan Ebru (2011). Gerçeküstü Sinemada Tekinsiz: Jan Svankmajer Filmleri Üzerine Bir İnceleme. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV ve Sinema Ana Bilim Dalı. İstanbul.

Hughes, William (2017). I Want Your Soul: Experiencing The Films Of Chris Cunningham. University of Amsterdam.

Kaisto, Heta (2012). Becoming-Animal, Body without Organs and the Problem of the Sensation in Shadow Chamber by Roger Ballen, University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies.

Kınlı, Nükhet (2011). Postmodernizm ve Fotoğraf İlişkisi. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı. İzmir.

Öncel, Mısra (2000). Goya ve Los Caprichos. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı. İstanbul.

Özdemir, A. Beyhan (1996). Fotoğrafik Dil Yetisinin Evrimi Bağlamında Müdahale Sorunsalı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İzmir.

Özşen, R. Serhat (2006). Türk Fotoğrafında Farklı Yaklaşımlar. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Fotoğraf Ana Sanat Dalı. İstanbul.

Temizkan, Ömer (2011). Öteki Tartışmaları Çerçevesinde Zygmunt Bauman'nın Öteki Yakklaşımı. Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı. Sİvas

Tuna, Yeliz (2015). Modernden Postmoderne Hasta Bedenlerin Fotoğraf Sanatında Temsili. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. İzmir.

Urcan, Elçin (2010). Çağdaş Batı Sanatında Fotoğrafın Kullanımı Üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Kayseri.

Uysal, Ebru C. Uzun (2014). Fotoğraf Mekân İlişkisi Bağlamında Nesne Üzerinden Dil Oluşturma. Sanatta Yeterlik. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fotoğraf Anasanat Dalı.

Sandıkçı, Ezgi (2016). Heykelde Tekinsiz Etki. Sanatta Yeterlik. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Heykel Ana Sanat Dalı. İstanbul.

Solak, G. Sevcan (2014). Mekân-Kimlik Etkileşimi ve Kentsel Mekândaki Tezahürleri. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı.

Üngür, Erdem (2011). Mekân Kavramının Disiplinlerarası Tarihsel Değişimi Üzerinden Mimarlık ve Mekân İlişkileri. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Ana Bilim Dalı. İstanbul.

Ansiklopediler

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997). Gerçeküstücü Fotoğraf. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları. Cilt 1.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (2008). İstanbul: Yem Yayın.

Encyclopedia of Twentieth-Century Photography (2006). Routledge. Taylor&Francis Group. New York.

Dergiler

Akay, Ali (2005). Belgeden İfadeye Doğru. Sanat Dünyamız Sayı: 94.

Akoğul, Merih (2005). Fotograf, İleri!. Genis Açı dergisi, 40. Sayı.

Atalayer, Faruk (2012). Fotoğraf, Entropi, Zaman ve Yaratıcılık. İfsak Fotoğraf ve Sinema Dergisi. Sayı 145.

Baykan, Özge (2003). Parçalı Erkek Estetiği. Geniş Açı Fotoğraf Sanatı Dergisi.

Bektaş, Dilek (2006). Saygun Dura'nın Fotografik Yapıtı. İz Dergisi. 4. Sayı.

Celeste, Federico (2009). Releasing Forces Within the Human Psyche, Aesthetica Magazine, Issue:27.

Doğan, İsmet ve Külahlıoğlu, Can (1984). Fotoğrafın İçinde Yer Almak. Gösteri Dergisi.

Duncan, David (2010). Gagosian. Art in America. Vol. 98. Issue 3.

Grundberg, Andy (2002). Modernist Akım Sürecinde Fotoğraf ve Sanat. Sanat Dünyamız Sayı:84.

Herd, Colin (2012). Imaginery Realism, Aesthetica, The Art&Culture Magazine, April/May 2012, Issue 46.

Johnson, Lewis (2009). Others and Their Others Spectrality and Monstrosity in the Photographs of Roger Ballen. Approaching Otherness. Double Dialogues. Issue: 10.

Khan, Moneer Sara (2018). Unleashed, Roger Ballen in collaboration with Hans Lemmen, Art&Africa, Issue:13.

Kurzner, Lisa (2005). Roger Ballen: Atlanta, Art Papers. Vol:30. Issue:4. Art&Architecture Search.

Himes, Darius (2006). Roger Ballen: Complex Shadow, Photo-Eye Booklist, Spring, No:28.

Schoeman, Gerhard (2010). Roger Ballen Boarding House, Journal of Contemporary Art, Issue:27.

Sobiezsek, A. Robert (2005). Roger Ballen: Shadow Chamber, London: Phaidon.

İnternet Kaynakları

https://www.ahmetonergezgin.com.tr/kavramsal-ve-gorsel-imgeler-1-sergisi-uzerine-soylesi/, Erişim Tarihi: 09 Harizan 2019.

https://www.ahmetonergezgin.com.tr/oteki-yuz-fotografinin-bittigi-yer/, Erişim Tarihi: 09 Harizan 2019.

Akbulut, K. Kağan (2017). Fotoğrafa Nasıl Bakmalı?, https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2017/01/15/fotografa-nasil-bakmali/, Erişim Tarihi: 08 Harizan 2019.

http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/fauna/156, Erişim Tarihi: 02 Eylül 2019.

https://anti-utopias.com/newswire/roger-ballen-asger-carlsen-no-joke/, Erişim Tarihi: 10 Harizan 2019.

http://www.archivesandcreativepractice.com/joan-fontcuberta, Erişim Tarihi: 02 Eylül 2019.

https://www.artbook.com/catalog--photography--monographs--drtikol--frantisek.html, 02 Mayıs 2019.

https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/roger-ballen-60514/, Erişim Tarihi: 27 Ocak 2019.

https://www.artpistol.co.uk/fear-and-the-uncanny-part-1, Erişim Tarihi: 22 Eylül 2019.

https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-nobuyoshi-arakis-photographs-remain-influential-highly-controversial, Erişim Tarihi: 26 Temmuz 2019.

https://www.bjp-online.com/2019/07/herbert-list-young-men-still-lifes/, Erişim Tarihi: 01 Mayıs 2019.

https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/ev-gibi-olmayan-lee-miller/, Erişim Tarihi: 29 Nisan 2019.

http://btscfmbtp.unblog.fr/2017/06/26/cindy-sherman-et-hans-bellmer/, Erişim Tarihi: 22 Kasım 2019.

https://www.cultofweird.com/blog/william-mumler-spirit-photography/, Erişim Tarihi: 20 Nisan 2019.

https://curiator.com/art/herbert-bayer/humanly-impossible-self-portrait-menschen-unmoeglich-selbst-portraet, Erişim Tarihi: 02 Mayıs 2019.

https://cvltnation.com/grotesque-morgue-photography-jeffrey-silverthorne/, Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019.

https://cvltnation.com/life-before-death-walter-schels-portraits-of-people-before-and-after-death/, Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019.

https://cvltnation.com/the-freak-photography-of-chas-eisenmann/, Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019.

https://cvltnation.com/victorian-photo-tricks-clone-photos/, Erişim Tarihi: 12 Nisan 2019.

https://collectordaily.com/roger-ballen-outland/, Erişim Tarihi: 17 Şubat 2019.

https://www.damnmagazine.net/2017/04/06/unleashed-roger-ballen-and-hans-lemmen/, Erişim Tarihi: 24 Aralık 2019.

https://dangerousminds.net/comments/creepy_ventriloquist_dummies, Erişim Tarihi: 11 Ekim 2019.

https://dangerousminds.net/comments/in_the_flesh_june_yong_lees_torso_photographs, Erişim Tarihi: 06 Temmuz 2019.

https://www.danzigergallery.com/artists/hans-breder, Erişim Tarihi: 08 Temmuz 2019.

https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/19062/1/roger-ballens-asylum-of-the-birds, Erişim Tarihi: 20 Mart 2019.

https://erickimphotography.com/blog/2012/10/15/11-lessons-diane-arbus-can-teach-you-about-street-photography/, Erişim Tarihi: 09 Haziran 2019.

https://www.e-skop.com/skopbulten/surrealizm-yasiyor-kusurun-tekinsiz-dunyasinda-hans-bellmer-ve-jan-svankmajer-uzerine-bir-deneme/1017, Erişim Tarihi: 21 Nisan 2019.

https://filmschoolrejects.com/doubles-in-the-shining-9797cde9266b/, Erişim Tarihi: 05 Ocak 2019.

https://www.foam.org/about/press-office/roger-ballen-asger-carlsen-no-joke, Erişim Tarihi: 04 Haziran 2019.

http://fotografya.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?id=366,598,0,0,1,0, Erişim Tarihi: 10 Eylül 2019.

http://www.fotografya.gen.tr/TR,1597/orhan-alpturk.html, Erişim Tarihi: 10 Eylül 2019.

http://fotoroom.co/roger-ballen-asylum-of-the-birds/, Erişim Tarihi: 08 Ocak 2019.

http://frankenfiction.com/uncanny/, Erişim Tarihi: 11 Ekim 2019.

https://fstoppers.com/fine-art/creating-photographic-art-exclusive-interview-gregory-crewdson-40498, Erişim Tarihi: 12 Temmuz 2019.

https://fstoppers.com/portraits/charles-eisenmann-photographs-freaks-1870s-5023, Erişim Tarihi: 08 Mayıs 2019.

https://ghadablogoca.wordpress.com/2017/09/03/wendy-mcmurdo-doppelgangers/, Erişim Tarihi: 04 Eylül 2019.

www.gottfried-helnwein-interview.com/brendan_maher.html, Erişim Tarihi: 01 Temmuz 2019.

http://www.gupmagazine.com/articles/the-bound-an-interview-with-elizabeth-heyert, Erişim Tarihi: 09 Temmuz 2019.

https://www.hansbreder.com/new-page, Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2019.

https://www.houkgallery.com/artists/elizabeth-heyert, Erişim Tarihi: 11 Haziran 2019.

http://www.husgallery.com/209-biographie-EN-UBAC-Reoil.html, 26 Nisan 2019.

https://indigodergisi.com/2017/05/roger-ballen-ballenesk/, Erişim Tarihi: 28 Temmuz 2019.

https://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/roger-ballen-retrospektifi-istanbul-modernde_1972.html, Erişim Tarihi: 21 Aralık 2018.

https://www.japantimes.co.jp/culture/2017/11/07/arts/right-frame-mind-roger-ballen/#.XnYsnYgzbIV, Erişim Tarihi: 02 Nisan 2019.

https://www.kenweingart.com/blog/interview-roger-ballen/, Erişim Tarihi: 05 Mart 2019.

http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=2&articleID=984&bhcp=1, Erişim Tarihi: 10 Temmuz 2019.

https://www.lensculture.com/articles/joan-fontcuberta-wait-a-minute, Erişim Tarihi: 01 Eylül 2019.

https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/uncanny/, Erişim Tarihi: 11 Kasım 2019.

Maher, Brendan (2004). Interview with Gottfried Helnwein. (Çev. E. Demirci). Start Magazine, Ireland, Erişim Tarihi: 09 Aralık 2019.

https://medium.com/@arshdeep.nz/this-weeks-photo-things-are-queer-duane-michals-8854986b6a29, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2019.

https://medium.com/@katiescottfree/metoo-cindy-sherman-feminist-photographer-fighting-the-hollywood-gaze-since-the-70s-e6c7e54fcd27, Erişim Tarihi: 13 Eylül 2019.

https://medium.com/@paolobitwo/the-unheimliche-the-uncanny-in-art-when-artists-carry-you-out-of-the-comfort-zone-685d0b4ca748, Erişim Tarihi: 19 Kasım 2019.

Melania Borgo,M.,Licata,M., Iorio,S. (2015). Post-mortem Photography: the Edge Where Life Meets Death?. De Gruyter Open. HSS V.2. https://www.degruyter.com/, Erişim Tarihi: 22 Kasım 2019.

https://www.mintpressnews.com/review-roger-ballen-and-the-struggle-of-south-africas-white-poor/23995/, Erişim Tarihi: 26 Mart 2019.

https://mg.co.za/article/2014-05-15-in-the-shadows-of-the-mind/, Erişim Tarihi: 02 Şubat 2019.

https://monstersandmadonnas.blog/2014/06/08/asylum-of-the-birds-an-interview-with-roger-ballen/, Erişim Tarihi: 26 Şubat 2019.

https://news.artnet.com/market/artnet-asks-photographer-and-geologist-roger-ballen-103951, Erişim Tarihi: 12 Ocak 2019.

https://www.newyorker.com/magazine/2003/10/13/exposure-time, Erişim Tarihi: 11 Haziran 2019.

http://www.oneart.org/galleries/roger-ballen-shadow-chamber, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.

http://p3photographers.net/p3p004/,Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.

https://petapixel.com/2017/04/27/interview-fine-art-photographer-roger-ballen/, Erişim Tarihi: 14 Mart 2019.

http://www.philosophyof.photography/2015/02/duane-michals-things-are-queer-as.html, Erişim Tarihi: 12 Haziran 2019.

https://publicdelivery.org/gregory-crewdson-twilight/, Erişim Tarihi: 13 Temmuz 2019.

https://slash-paris.com/critiques/claude-cahun, Erişim Tarihi: 09 Mayıs 2019.

https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/hyper-real-at-nga-marc-quinns-frozen-head-of-his-own-blood-20171011-gyyzpd.html, Erişim Tarihi: 06 Aralık 2019.

https://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/hyperreal-how-the-head-of-blood-is-made-20171123-gzraec.html, Erişim Tarihi: 06 Aralık 2019.

https://www.sz-mag.com/news/2017/11/ballenesque-roger-ballen-retrospective/, Erişim Tarihi: 03 Nisan 2019.

Şenlier, Deniz (2017). Fotoğraf Zihinle Başlar ve Zihinle Biter: Roger Ballen Retrospektifi, https://www.artfulliving.com.tr/sanat/fotograf-zihinle-baslar-ve-zihinle-biter-roger-ballen-retrospektifi-i-10075, Erişim Tarihi: 18 Mart 2018.

Şermet, Erhan (2017). Roger Ballen Retrospektifine Dair Kısa Bir Yazı, http://postdergi.com/roger-ballen-retrospektifine-dair-kisa-bir-yazi/, Erişim Tarihi: 05 Harizan 2019.

https://www.theartstory.org/artist/maar-dora/artworks/#pnt_4, Erişim Tarihi: 03 Mayıs 2019.

https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/22/lee-miller-war-peace-pythons, Erişim Tarihi: 01 Nisan 2019.

https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/apr/05/roger-ballen-outland-interview, Erişim Tarihi: 01 Nisan 2019.

https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/26/duane-michals-best-photograph-french-vogue-quantum-physics-heisenberg, Erişim Tarihi: 01 Nisan 2019.

https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/oct/09/gregory-crewdson-photography-cathedral-of-the-pines, Erişim Tarihi: 21 Temmuz 2019.

https://time.com/photographing-the-dead/, Erişim Tarihi: 02 Temmuz 2019.

https://www.unlimitedrag.com/post/2016/12/27/kendinizitanimakkorkulariniz layuzlesmekicindavetiyenizvar, Erişim Tarihi: 13 Ekim 2018.

https://unusual.info/2013/12/13/william-h-mumler-and-the-art-of-spirit-photography/, Erişim Tarihi: 24 Nisan 2019.

https://www.verktidskrift.se/behzad-farazollahi-asger-carlsen, Erişim Tarihi: 06 Haziran 2019.

https://www.vice.com/en_ca/article/mvxqa3/roger-ballen-interview, Erişim Tarihi: 19 Ekim 2018.

https://www.vice.com/nl/article/9bxgba/photo-issue-een-interview-met-asger-carlsen, Erişim Tarihi: 06 Haziran 2019.

https://www.questia.com/magazine/1G1-219521565/roger-ballen-gagosian-gallery, Erişim Tarihi: 16 Ocak 2019.

https://www.weirdhistorian.com/mumler/, Erişim Tarihi: 25 Nisan 2019.

http://wendymcmurdo.com/text/dopplegangers/, Erişim Tarihi: 29 Temmuz 2019.

https://www.widewalls.ch/shocking-photographs-andres-serrano/, Erişim Tarihi: 20 Haziran 2019.

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında Ankara'da doğdu. 2007 Yılında Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümünden mezun oldu. 2010 Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalında 'Newsweek Türkiye dergisinde yayınlanan haber fotoğraflarında ABD Ortadoğu siyasetinin sunumu üzerine bir inceleme' adlı tez çalışması ile mezun oldu. 2012 yılında Kırklareli Üniversitesi Lüleburgaz Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarım programında Öğretim Görevlisi olarak göreve başladı. Yurtiçinde kişisel fotoğraf sergileri ve birçok karma sergiye katıldı. Ulusal/uluslararası sempozyum/konferanslarda bildiriler sundu ve yerli/yabancı hakemli dergilerde makaleleri yayınlandı.

Kişisel Sergiler

2016, 5th Organisational Governance Conference and 14th International Conference on Social Responsibility, 'Vanishing Craft' Kişisel Fotoğraf Sergisi. Tekirdağ.

2017, 'Arada' Konulu Kişisel Fotoğraf Sergisi, Devecihan Kültür Merkezi/Edirne.

Yayınlar

2019, Joel-Peter Witkin'in Fotoğraflarında Yeniden Üretim (Reproduction in Joel-Peter Witkin's Phtographs) İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Cilt 5, Sayı 2, Aralık.

2019, Bedenin Dramatize Edilmesi: Portre ve Dönüşümler (Dramatizing Body: Portrait and Transformations) Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume 3, Issue 1, March.

2018, Fotoğraf Resim ve Yeniden Üretim İlişkisi Bağlamında American Gothic (American Gothic in the Context of Photography, Painting and Reproduction Relations) Akdeniz Sanat Dergisi, Cilt:12 Sayı:22.

2018, Fotoğrafta Zaman Algısının Yeniden Yorumlanması: Günden Geceye (Reconsidering the Time Perception in Photography: Day to Night) Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 11, Sayı: 60.

2018, Postmodern Grafik Tasarımın Oluşum Süreci Üzerine Bir İnceleme (An Investigation on the Development Process of Postmodern Graphic Design) Asos Journal The Journal of Academic Social Science, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl:6, Sayı:68, Nisan.

2018, Kamusal Alanda Sanat Uygulamalarına Bir Örnek: Mural İstanbul (An Example of Art Applications on Public Space: Mural İstanbul**)** Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi/The Journal of International Social Research, Cilt: 11 Sayı: 56 Nisan 2018 Volume: 11 Issue: 56, April.

2017, İkonik Fotoğrafları Yeniden Üretmek: Sandro Miller'ın Malkovich, Malkovich, Malkovich Portreleri (Reproducing Iconic Photographs: Sandro Miller's Malkovich, Malkovich, Malkovich Portraits) İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 7, Sayı: 15.

2017, JR'ın "INSIDE OUT" Projesindeki Portreler ve Kamusal Sanat (The Portraits and the Public Art in the Inside Out Project of JR) Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi, Cilt:3 Sayı:2.

2017, Fotoğraf Sanatında Cinsiyet Olgusunun Kadın İmgesi Üzerinden Değerlendirilmesi (Evaluation of Gender Phenomenon on the Art of Photography Through the Imagery of Woman) Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Afro-Avrasya Özel Sayısı Cilt:1 Sayı: Özel Sayı.

2016, Fotoğraftaki Gerçeklik Olgusu ve Ölüm-Ölümsüzlük Karşıtlığı (The Fact of Reality in Photograph and the Opposition Between Death-Eternity) Süleyman Demirel Üniversitesi Art-e Dergisi (Mayıs-Haziran 2016).

Bildiriler

2020, Global Transformation and Differentiation II: Digitalization and the Future of Digital Society, "Digital Aesthetized Body Image in Fashion Photos" Akdeniz University, Antalya.

2019, Innovation and Global Issues Congress V, "The Role of Photography in Expressing the Environmental Problems" Ankara. (Tam Metin Bildiri).

2019, Innovation and Global Issues Congress V, "A Research on the Relationship Between Conceptual Art and Object in Art" Ankara. (Tam Metin Bildiri).

2019, Innovation and Global Issues Congress V, "Diego Velazquez's the Las Meninas Painting and the Relationship Between Photography and Painting" Ankara. (Tam Metin Bildiri).

2019, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Uluslararası Bölgesel Kalkında ve Üniversitelerin Rolü Sempozyumu , "Güncel Sanatta Artırılmış Gerçeklik Uygulamalarının Sergileme Yöntemlerine Etkisi Üzerine Bir İnceleme" (An Evaluation on the Effects of Presentation Methods to Augmented Reality Applications in Contemporary Art) Bandırma/Balıkesir. (Tam Metin Bildiri).

2019, Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi, Uluslararası Bölgesel Kalkında ve Üniversitelerin Rolü Sempozyumu , "Kurumsal Mimari Tasarım ve Kurum Kimliği İlişkisi" (The Relationship Between Corporate Architectural Design and Corporate Identity) Bandırma/Balıkesir. (Tam Metin Bildiri).

2018, II. Uluslararası Multidisipliner Akademik Çalışmalar Sempozyumu, "Bedenin Dramatize Edilmesi: Portre ve Dönüşümler", İstanbul.

2018, II. Uluslararası Multidisipliner Akademik Çalışmalar Sempozyumu, "Logo Tasarımlarında Altın Oran Kullanımı Üzerine Bir İnceleme", İstanbul. (Tam Metin Bildiri).

2018, Innovation and Global Issues in Multidisciplinary Sciences IV, "Türkiye Cumhuriyeti Bakanlık Logolarının Yeniden Tasarlanması Üzerine Bir İnceleme" Lara, Antalya. (Tam Metin Bildiri).

2018, Innovation and Global Issues in Multidisciplinary Sciences IV, "Tüketim Kültürünün Etkili Bir Aracı Olarak Reklam Fotoğraflarında Görsel Algılama" Lara, Antalya. (Tam Metin Bildiri).

2018, Innovation and Global Issues in Multidisciplinary Sciences IV, "Fotoğrafta Mekan Algısının Heteretopya Kavramı Bağlamında İncelenmesi" Lara, Antalya. (Tam Metin Bildiri).

2018, III. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayı, "Mekan İlişkisi Ve Sanat Nesnesi Bağlamında Mekana Özgü Sanat Uygulamaları", Kemer, Antalya. (Tam Metin Bildiri).

2018, III. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayı, "Portre Fotoğraflarında Geniş Açı Lens Kullanımı Üzerine Bir İnceleme", Kemer, Antalya. (Tam Metin Bildiri).

2018, III. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Sanat Çalıştayı, "İlham Panolarının İletişim Tasarımında Kullanımı Üzerine Bir İnceleme", Kemer, Antalya. (Tam Metin Bildiri).

2017, Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Kongresi II (International Congress on Afro-Eurasian Research II) "JR'ın Inside-Out Projesi Üzerine Bir İnceleme" (An Analyzing on the Inside Out Project of JR), Malaga/İspanya.

2017, Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Kongresi II (International Congress on Afro-Eurasian Research II) "Fotoğraf Sanatında Cinsiyet Olgusunun Kadın İmgesi Üzerinden Değerlendirilmesi" (Evaluation of Gender Phenomenon on the Art of Photography Through the Imagery of Women), Malaga, Spain.

2017, Innovation and Global Issues in Social Sciences II "11 Eylül'den sonraki Haber Dergileri Bağlamında Terörle Mücadeleyi Fotoğraflamak: Newsweek Türkiye Dergisi Örneği" Lara, Antalya. (Tam Metin Bildiri).

2017, Innovation and Global Issues in Social Sciences II "Açık Alanda Mekana Özgü Sanat Uygulamaları: 'JR at the Louvre ve A Walker in New York City' Projeleri Üzerine Bir Değerlendirme", Lara, Antalya. (Tam Metin Bildiri).

Karma Sergiler

2020, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Tasarım Bölümü, "Şehir/City" konulu jürili uluslararası karma sergiye eserle katılma.

2020, Uluslararası Kahramanmaraş Tarih, Kültür, Sanat Sempozyumu karma sergisine eserle katılma.

2019, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Muğla Olgunlaşma Enstitüsü, Muğla İl Milli Eğitim Müdürlüğü ve El Sanatları Derneği işbirliği ile gerçekleştirilen 'Kadın

ve Sanat' temalı Uluslararası jürili karma sergiye eserle katılma, Muğla Olgunlaşma Enstitüsü/Muğla.

2019, Trakya Üniversiteler Birliği (TÜB) Güzel Sanatlar Öğretim Elemanları Sergisi II, Eserle Katılma, Edirne.

2019, İskenderun Teknik Üniversitesi İskenderun Meslek Yüksekokulu, Ulusal 15 Temmuz Milli Direniş Karma Sergisine Eserle Katılma, İskenderun/Hatay.

2019, Kırklareli Üniversitesi Lüleburgaz Meslek Yüksekokulu Grafik Tasarımı tarafından düzenlenen fotoğraf sergisine eserle katılma, Lüleburgaz/Kırklareli.

2019, MADEBYARTIST tarafından düzenlenen "ART TRAVEL" konulu Uluslararası Jürili Karma Sergi'ye eserle katılma, Apodec Project Experiences and Art Gallery, Selanik/Yunanistan.

2019, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Karaman Sempozyumu Uluslararası Karma Resim Sergisine Eserle Katılma, Karaman.

2019, Uşak Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen "I. Uluslararası Zanaattan Sanata" temalı Uluslararası Jürili Karma Sergiye Eserle Katılma, Uşak.

2018, Selçuk Üniversitesi ve El Sanatları Derneği işbirliğinde gerçekleştirilen "Düalite/İkilik" temalı Uluslararası Jürili Karma Sergiye Eserle Katılma, Konya.

2018, MADEBYARTIST VII Uluslararası Paris Sanat ve Tasarım Sempozyumu (Sanat, Tasarım ve Nesne) tarafından düzenlenen "EXHIPORT Kağıt İşler Sergisi" konulu karma sergiye eserle katılma, Galeri Da Vinci Art, Paris, Fransa.

2018, IV. Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları (International Congress on Afro-Eurasian Research Exhibition IV) tarafından düzenlenen kongre sergisine eserle katılma, Yunus Emre Enstitüsü, Budapeşte, Macaristan.

2018, "Innovation and Global Issues in Multidisciplinary Sciences IV" Uluslararası Karma Sergiye Eserle Katılma, Antalya.

2016, Kırklareli Üniversitesi Lüleburgaz Meslek Yüksekokulu ve Lüleburgaz Belediyesi tarafından düzenlenen "İz Bırakan Kadınlar" konulu afiş sergisine eserle katılma, Lüleburgaz/Kırklareli.

2016, Trakya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü tarafından düzenlenen "Edirne Camii'leri" konulu karma Fotoğraf sergisine eserle katılma, Edirne.

2016, Exhibition of 3.rd Internationa University Museums Association Platform, eserle katılma, Edirne.

2015, Çorlu Kültür Sanat Derneği tarafından düzenlenen "Baykuş" konulu karma sergiye eserle katılma, Çorlu/Tekirdağ.

Diğer

2015, Çorlu Kültür ve Sanat Derneği, "Mutluluk" konulu fotoğraf yarışmasında Seçici Kurul Üyeliği, Çorlu/Tekirdağ.

2017, Certificate of Award: The International Congress on Afro-Eurasian Research II.