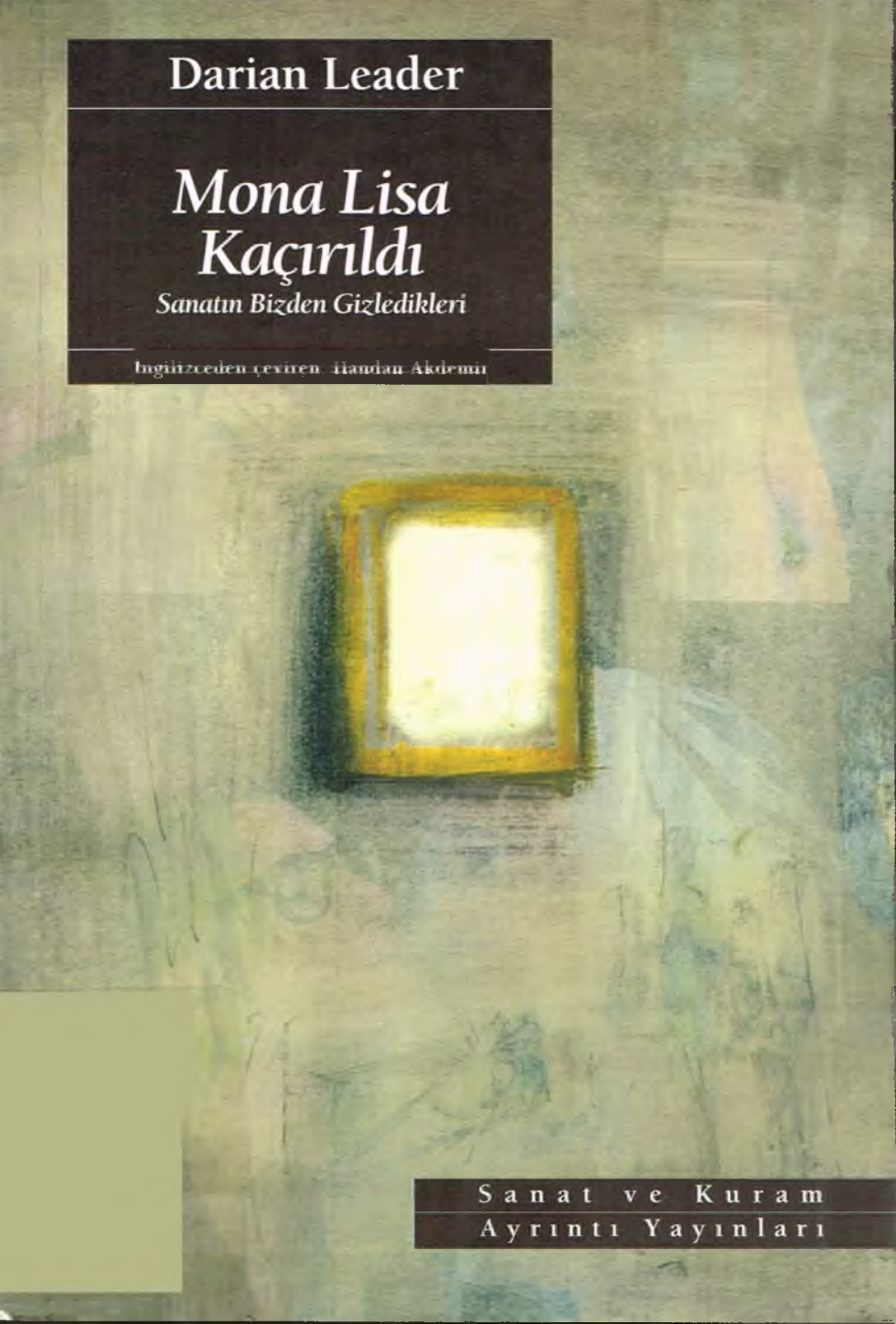
Darian Leader

Mona Lisa Kaçırıldı

Sanatın Bizden Gizledikleri

İngilizceden çeviren: Handan Akdemir



Sanat ve Kuram

Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

Londra ve Leeds'de psikanaliz yapıyor. Leeds Metropolitan Üniversitesi'nde Psikanaliz Araştırmaları Bölümü'nde ve Londra'daki Brunel Üniversitesi'nde ders veriyor. Kızıl Haç'ta çocuklar üzerinde çalışmalar yapıyor. Londra'daki Freudcu Analiz ve Araştırma Merkezi'nin kurucu üyesi olan Leader, Avrupa Psikanaliz Okulu'nun da üyesi. Bir süre Paris'te yaşadı. Fransa'da çalışmalarını sürdürebilmek için heykel ve metroda kadın iç çamaşırı sattı. Kendisine "kafa doktoru" demeyi tercih ediyor. Birçok makale ve tanıtım yazısı yayımladı. Kitaplarını "kültürel dedektiflik" diye adlandıranlar çok. Judy Grove'un resimlediği *Lacan For Beginners* ve *Why Do Women Write More Letters Than They Post?* (1996) [*Kadınlar Neden Yazdıkları Her Mektubu Göndermezler?*, çev.: Nedim Çatlı, Ayrıntı Yayınları, 1997)]; *Promises Lovers Make When it Gets Late* (1977) [*İş İşten Geçtikten Sonra Verilen Sözler*, çev.: Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, 2000] adlı kitapların yazarıdır.

Darian Leader

Mona Lisa Kaçırıldı

Sanatın Bizden Gizledikleri

Ayrıntı: 414
Sanat ve kuram dizisi: 10

Mona Lisa Kaçırıldı
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

İngilizceden çeviren
Handan Akdemir

Yayına hazırlayan
Ali Osman Alayoğlu

Kitabın özgün adı
Stealing The Mona Lisa
What art stops us from seeing

Faber and Faber/2002
basımından çevrilmiştir.

© Darian Leader & Akcalı Ajans

Bu kitabın Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Defne Kaya

Düzelti
Ayten Koçal

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2004*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-401-5

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Mona Lisa Kaçırıldı

Darian Leader

Sarah Elizabeth için

TEŞEKKÜR

Bu kitap psikanaliz ve sanat konusunda konuşmacı olarak çağrıldığım bir dizi davetten ortaya çıktı. Teşviki, ilgisi ve eleştirileri için Olivier Richon'a teşekkür etmek isterim, aynı zamanda yıllar boyunca beni konferans vermeye çağıran sanat okullarına ve özellikle de öğrencileri okuyacağınız fikirlerin pek çoğuna ilişkin yeniden düşünmem konusunda bana yardımcı olan Kraliyet Sanat Okulu'na. Pat Blackett, Sophie Luard ve Anna Selander araştırmalarda bana çok değerli yardımlarda bulundular, ayrıca Parveen Adams, Maria Alvarez, Karen Ashton, Henry Bond, Norman Bryson, Bernard Burgoyne, Matt Collings, Sadie Coles, Angus Cook, Bronwyn Cosgrave, Vincent Darchy, Erica Davies, Beverley Eddy, Mette Houlberg, Franz Kaltenbeck, Honey Luard, Joanna Mackle, Simone Meentzen, Gretel Mitchell, Geneviève Morel, Joseph O'Neill, Carlo Pedretti, Renata Salecl, Annushka Shani, Jeroen Stumpel, Emily Tsingou, Natasha Walter, Lindsay Watson, Esther Windsor ve Rupert Wyatt, Ruth Weber ve Londra'daki Freudyen Analiz ve Araştırma Merkezi'ndeki meslektaşlarımın nazik ve çeşitli katkılarına çok şey borçluyum. Faber'den Julian Loose her zamanki gibi sabırlı ve destekleyici editörüm oldu ve Capel-Land'den Georgina Capel de her zamanki gibi mükemmel bir temsilciydi. Okuyacağınız sayfalarda eserlerini kullanmama izin veren sanatçılara ve galerilere de çok minnettarım- özellikle birisine, benim için bir sanatçıdan daha öte olan ama asla daha azı olmayan birine.

Mona Lisa Kaçırıldı



Bu çağdaş karikatür, hırsıza, daha sonra suçluyu değil, baş düşmanı olan Clouseau benzeri dedektifi niteleyecek giysileri giydirmiş

21 Ağustos 1911 sabahı, zayıf, beyaz önlüklü bir adam Louvre'un yan girişlerinden birinden dışarıya süzülüp çok geçmeden Rivoli Caddesi'ndeki kalabalığın içinde gözden kayboldu. Önlüğünün altında, saklaması ve aynı zamanda koruması gereken bir ahşap pano tuttuğu için zar zor ilerliyordu. Hôpital Saint Louis Caddesi'ndeki küçük ve az eşyalı odasına vardığında, panoyu, odun yığınının gözden gizlediği bir oyuğa dikkatlice yerleştirdi. Kısa bir süre sonra, panonun boyutlarına göre özel olarak yapılmış bir sandığın tabanındaki gizli bölmeye güzelce yerleştirilmiş olacaktı. İki saat sonra işinin başına döndüğünde hiç kimse Vincenzo Peruggia'dan kuşkulanmadı. Hem bu sessiz, ihtiyatlı badanacının az önce dünyanın en önemli sanat eserlerinden birini çaldığını nereden bileceklerdi?

Hırsızlık da bir o kadar sessiz ve ihtiyatlı yapılmıştı. *Mona Lisa*'nın yokluğu fark edildiğinde neredeyse 24 saat geçmişti. Ayın 21'i, Louvre'un kapalı olduğu pazartesiye denk geliyordu ve pazartesileri eserler fotoğraflanmak için bir müştemilata kaldırılırdı. Sabahleyin 7 sularında Salon Carre'den geçerken resme şöyle bir bakan bir duvarcı, bir saat sonra tekrar oradan geçtiğinde resmin yerinde olmadığını fark etti ama bunu güvenliğe ilişkin bir şey olarak yorumladı: "Tabii, tabii" dedi arkadaşlarına, "birileri aşırır diye korkuyorlar."

Ertesi gün Louvre polis merkezine dönüşmüştü. 60'ın üzerinde dedektif ve polis memuru, odalar ve koridorlarda ipucu arıyordu. Yetkililer ve çalışanlar yaz tatillerini yarıda kesip suç mahalline gitti. Basın toplantıları yapılıyor, gazetelerin birinci sayfalarında neredeyse başka hiçbir şeyden söz edilmiyordu. Haber filmlerinde, çikolata kutularının üzerinde, kartpostallarda ve ilan panolarında o vardı. İkonsu ünü birdenbire film yıldızlarının ve şarkıcıların şöhretine dönüşmüştü. İnsanlar, bir zamanlar resmin asılı olduğu ama şimdi boş kalan uzama öylece bakmak için Louvre'da toplanıyordu. Anlaşıldı ki bu heyecanlı izleyicilerin çoğu daha önce hiç Louvre'a gelmemiş ya da resmi daha önce hiç görmemişti.

Franz Kafka ve arkadaşı Max Brod, hırsızlıktan üç hafta sonra Paris'e vardıklarında boş uzamı görmek için hiç zaman kaybetmeden kuyruğa girdiler. Brod'un günlüğüne yazdığı gibi, *Mona Lisa*'nın imgesi her yerdeydi; sinemaya gittiğinde bile kurtulamıyordun, neşeli bir sessiz komedi filminin ardından soygunla dalga geçen bir film geliyordu. İmge, bütün kültürel iletişim araçlarıyla kültürü doyurmayı başarmıştı. Peki, bu imge bolluğu nasıl açıklanabilirdi? İnsanlar neden boş bir uzama bakmaya gidiyordu? Hem Kafka ile Bord tam olarak neyi görmeyi umuyordu?

Mona Lisa'nın ortadan kayboluşunun öyküsü belki bize sanat ve sanatla neden ilgilendiğimiz konusunda bir şeyler söyleyebilir. Birkaç yıl önce, Londra'daki Kraliyet Akademisi büyük bir Monet sergisine ev sahipliği yaptığında, basın, Fransız ressamın dünyasına girebilmek için kamp kuran ve kuyruklar oluşturan binlerce insanı bize göstermekten fazlasıyla zevk almıştı. Televizyon haberleri aslın-

da sergiyle pek ilgilenmemişti ama İngiliz nüfusunun böylesine dikkate değer bir yüzdesinin bir araya toplanmış olması önemli bir fenomendi. Bitkin düşmüş sanatsever güruhunu koyunlara benzeten alaycılar, olayın özünü kaçırmıştı. Kraliyet Akademisi'nin düzenlediği bir Monet retrospektifi değil, bir sanat eserinin öznesi olduklarının hiç farkında olmayan yığınlardan oluşan bir enstalasyon çalışmasıydı. Çiçekli tablolar sadece yemdi. Enstalasyon onlara şu soruları soruyordu: Orada ne yapıyorlardı? Ne bulmayı umuyorlardı?

Aslında son birkaç on yıldaki birçok sanat eserinin nesnesi, orada başka bir nedenden dolayı bulunduğunu düşünen büyük insan toplulukları olmuştu. Başka bir neden olmadığını fark ettiklerinde, gerçekte ne yaptıklarını düşünmeye başlayabilirlerdi. Londra'daki kalabalık Monet sergisini görmeye, sergi orada olduğu için mi akın akın gitti? Yoksa tablolarda her bir izleyicinin aradığı özgül, bireysel ve tekil bir şey mi vardı? Belki her ikisi de. Eğer öyleyse XX. yüzyıl sanatının öteki büyük grup fenomenini; erkek, kadın ve çocuklardan oluşan Fransız alaylarının Louvre'da bir tabloyu değil bir tablonun yokluğunu görmek için toplanmasını nasıl açıklayaca-



ğız? İnsanların akın akın görmeye gittiği şey ortadan kaybolan *Mona Lisa'*dan kalan boş uzamdı. Yaşanan şey bir sanat eserini orada olduğu için değil, tam tersine orada olmadığı için görmeye gitme durumuydu.

Bir banka soygunu bankayı turistleri cezbeden bir yer haline getirmez ve dâhiyane bir soygunun ardından Kraliyet Mücevherleri'nin yokluğunu görmeye meraklı bir halk kitlesinin Londra Kulesi'ni istila ettiğini hayal etmek de zordur. Sadece, çalman bir sanat eseriyse mi böyle bir şey gerçekleşir? Ve söz konusu eserin eşsiz bir şöhrete sahip olması mı gerekir? *Mona Lisa'*nın bir resim olmaktan öte resim sanatının sembolü olduğu gerçek. Klasik sanata diş bileyenler ve karikatüristlerin daimi hedefi olmasının altında da bu yatar. Klasik sanatı ya da kabul edilmiş, toplum tarafından onaylanmış sanatı akla getirmek için Leonardo'nun tablosunun imgesini öne çıkarmaktan daha iyi ne yapılabilir?

O, resim tarihinin en çok reprodüksiyonu yapılmış eseridir. Posterler, broşlar, fincanlar, tişörtler, sigara kutuları, çakmaklar, eşarplar ve envai türdeki nesnelerde ifadesini bulan bir kopya endüstrisi; bunun yanında Floransalı leydi imgesinin karikatürlerde kullanılmasından Marcel Duchamp, Andy Warhol ve daha birçok sanatçı tarafından iç edilmesine kadar uzanan bir yan ürün endüstrisi ortaya çıkmıştır. Warhol, *Thirty are better than one* isimli eserinde *Mona Lisa'*nın otuz imgesini bir araya getirdiğinde, bu tercihi, resmin kendini çoğaltma yönündeki tuhaf eğilimini yansıtıyordu. *Mona Lisa'*yı çalıp iki yıl boyunca bekâr odasında gözden uzakta saklayan adam bile, eserin kartpostal reprodüksiyonlarını şömine rafı üzerinde sergilemek zorunda hissetmişti kendini.

Resmin kopyalanmadaki başarısı orijinaline de garip bir statü kazandırıyor. Çünkü, sayısız kopya ve versiyonun nihai ifadesi olan "asıl şey" olarak, mitsel, kayıp bir nesne karakterine bürünür. Ancak, tablo çalınmadan önce durum pek de öyle değildi. XIX. yüzyılda baş sanatsal ikon olma gururunu yaşayan Raffaello'nun *Fornarina'*sıydı; onu yine Raffaello'nun *Sistina Madonnası* kültü takip ediyordu. *Mona Lisa* da sevilirdi ama yükselişi ortadan kaybolmuşuyla kalıcı olarak sağlanmış olacaktı. Bir sembol olmak için yok

olması gerekiyordu. 1960'lar ve 1970'lerde *Mona Lisa*, diğer ülkeleri dolaşırken, onunla bir kez olsun göz göze gelebilmek için birbiriyle yarışan, trafiği kilitleyen devasa kalabalıkların gerçeküstü fotoğrafları da Leonardo'nun resminin taşıdığı esrarengiz özelliğin kanıtıydı.

1963'te Washington'daki National Gallery'ye yaptığı kısa ziyarette onu görmeye 674.000 kişi gitti ve bu rakam, galeriye bütün bir yıl boyunca gelen ziyaretçi sayısının yarısından fazlası demekti. Galerinin açık olduğu saatlerin ilk kez uzatılması gerekti. New York'taki Metropolitan'da bir aydan kısa bir sürede bir milyondan çok izleyici topladı. Milyonuncu ziyaretçi olan, New Rochelle'den Bay Arthur Pomerantez'e resmin bir reprodüksiyonu, iki kızına ise özel kitapçıklar verildi. Böyle bir fenomen, insanı, *Mona Lisa*'nın benimsenmesinde insani arzuyla ilgili bir metafor görmeye yönlendirebilir: Söze dökülmemiş, esrarengiz bir vaatte bulunan minik bir nesnenin peşindeki devasa bir insan topluluğu. Öte yandan böylesine bir sembolik güce ulaşmış ampirik bir nesneyle karşılaşmak, olsa olsa hayal kırıklığıyla sonuçlanabilir. Leonid Brezhnev, resimde, "sade, aklı başmda görünen bir kadın"dan başka bir şey göremediyse, elbette Amerikalı bir izleyici, kaşlarını çatıp, "Ne yani, 51 ekran televizyondan daha büyük değil bu" diye yorum yapabilirdi.

Böyle hayal kırıklıkları, Leonardo'nun şaheserine bir sembolden çok bir resim olarak itibarını iade etmek konusunda kişinin aklını çelebilir. İnsan, fırça işçiliğinin ve ikonografinin daha önce keşfedilmemiş yönlerine dikkati çekebilir ama eski zamanlardaki âalimlerin binlerce, belki milyonlarca saatlik yoğun çalışmalarının ağırlığı karşısında, bu girişim, kendine dönük bir çalışma olmaktan öteye geçmeyebilir. Bu tür araştırma sancılarından yeni bir olgu ya da kavrayışın doğması pekâlâ mümkün olsa da, cesareti kırılmış âlime duyulan candan sempatiyi sadece samimi bir his olarak niteleyebiliriz. Aslmda soygun daha iyi bir seçenek gibi görünüyor. Eğer *Mona Lisa* kaybolmuş ve ardından geri gelmişse onu yeni bir şekilde değerlendirebiliriz; tıpkı pek çok aşk hikâyesinde eşimizi ancak kaybedip tekrar bulduğumuzda yeniden sevmeye başlama-

mız gibi. Eğer *Mona Lisa*, kaybolup tekrar bulunmasıyla ikonsu statüsünü kazandıysa, başka bir kayboluş ona yeni ve farklı bir değer verir mi?

Günümüzde sanat hırsızlığı hızla gelişen bir yatırım biçimi. Kayıtlara geçen her bir olaya karşılık, kayıtlara geçmeyen en az bir suç vardır ve bu, yılda yaklaşık yüzde 10'luk bir artış sergiliyor. Bu rakamdan biraz daha düşük olan yakalanma oranı dikkate alındığında bir sanat hırsızının başarı şansının az olmadığı söylenebilir. *Mona Lisa*'nın takibi kesinlikle beceriksizce bir operasyondu ve resmin ele geçirilmesini engelleyen hayret verici polis gafları silsilesinin bazı olası nedenlerini daha sonra anlatacağız. Resmin reprodüksiyonlar ve kopyalarla kendini klonlama alışkanlığı da bu noktada öğreticidir; zira resmi yetkililerden birbirine benzeyen resimleri çalmanın çok daha mantıklı olduğunu öğreniyoruz.

Viktoryen ressam John Frederick Herring, hepsi de az çok aynı biçimde olan binlerce çiftlik avlusu sahnesi çizmişti. Sanat hırsızlığının yasal yönlerini tartıştığım bir uzman, malı çalınmış birinin bir polis merkezinde üç Herring eserini sıraya dizilmiş olarak görse hangisinin kendisininki olduğunu anlayamayacağını ileri sürmüştü. Yine benzer biçimde, bir polis baskınında Herring'in resimlerinden oluşan bir zula ortaya çıkarılsa ve resimlerin üçü, üç ayrı kişiye ait olsa hangi resmin kime ait olduğu nasıl belirlenebilir? Eğer hırsızın bir Herring eserleri koleksiyoncusu ve bu yüzden zuladaki resimlerin en azından bazılarının yasal sahibi olduğu ortaya çıksaydı, durum iyiden iyiye tuhaflaşırdı.

Sanat hırsızlığı şüphesiz bir dizi yasal ve felsefi problem yaratıyor, peki bir nesnenin ortadan kayboluşunun duygusal, öznel etkileri nelerdir? Pek çok şey onları kaybettiğimiz zaman daha ilginç hale gelir. Artık onları aramaya başlayabiliriz ve o zaman belki de gerçek değerlerini anlarız. Medeniyet, aslında, asıl işlevleri kaybolmak olan belli nesneler –şemsiye ve mendil gibi– imal eder. Şemsiye koleksiyonları günden güne artan deli doktorları bu noktada işlerin aslında bir parça daha karmaşık olduğunu söyleyeceklerdir. Bir mendilin gerçek değerini onu kaybettiğimizde anlamayız; böyle bir değer kazanması onu kaybettiğimiz *için*dir. Belki de ona ar-

tık orada olmadığı için değer veririz. Bu, bariz bir şekilde önemsiz bir kaybm bile çocukluğumuzun temel, acılı kayıplarını canlandırma gücüne sahip olmasından kaynaklanabilir. Konuyla ilgili ayrıntıları daha sonra ele alacağız.

Eğer bir şeyleri kaybettiğimizde aramaya başladığımız doğruysa, bu, görsel sanatlarla neden ilgilendiğimize ilişkin bize bir ipucu verebilir mi? Kaybettiğimiz bir şeyi mi arıyoruz? Ve eğer öyleyse, bu şey ne olabilir? Psikanalizin bu sorular hakkında, sıklıkla da *Mona Lisa*'ya gönderme yaparak söyleyecek epey çok şeyi olmuştur. Onun ünlü gülümsemesi mesela, Leonardo'nun sevgili annesinin kayıp gülümseyişini yeniden yaratma çabası olabilir mi? Freud'un bir yıl sonra, resmin gerçek çalınış tarihine şüphe çekici ölçüde yakın bir tarihte, yani Mayıs 1910'da yayınlanan Leonardo ile ilgili kitabındaki iddiası budur. Yine de, Freud haklı bile olsa, sanat tarihçisi şöyle bir yanıt verebilir: "Ne olmuş ki?" Psikanaliz ve sanat tarihi hiçbir zaman yakın dostlar olmamıştır. Bir sanat eserinin yaradılışını ve oluşumunu sanatçının biyografisine başvurarak açıklamaya dönük pek çok sıkıntılı girişim indirgemeci ve faydasız görülerek ciddiye alınmama eğilimindedir. Sonuçta Picasso'nun çocukluğunda orta şiddette bir deprem yaşayıp yaşamadığı ya da bebek Frank Lloyd Wright'ın tahtadan yapbozlara düşkün olup olmadığı umurumuzda mıdır ki?

Ama psikanaliz ve sanat yine de birlikte zaman geçirebilir. Psikanaliz bize sanatla neden ilgilendiğimizle ilgili bir şeyler söyleyebilir, sanat da deli doktorlarını, fikir ve dogmalarını yeniden düşünmek konusunda dürtükleyebilir. Freud'un klinik bir problemde tıkanıp kaldığı zamanlarda sanat eserlerini düşünmeye başlaması dikkat çekicidir. Leonardo hakkındaki küçük kitabı, bazı önemli psikanalitik kavramlarının ilk formülasyonlarını içerir; sanki ilerleyebilmek için sanatçıyla karşılaşması gerekmiştir. Freud, bu bağlamdaki çabalarından dolayı çok yerilmiş olsa da, eserinin hâlâ sunacak çok şeyi olduğunu göreceğiz; tıpkı Lacan'ın sanat teorisi alanında bir zamanlar büyük kabul gören, fakat şimdilerde popülerliğini yitiren sanat ve görü hakkındaki eseri gibi.

İleride Lacan'a yapılacak göndermelerin çokluğu sanat kuramcılarının uykusunu getirebilir ama bence fikirleri hâlâ sanatla ilgili psikanalitik perspektifleri değerli kılmaya değecek kadar heyecan vericidir. Picasso'nun doktoru olmanın yanı sıra Lacan, gerçeküstücü dergi *Minotaure*'a ilk katkıda bulunanlardan biridir ve ömür boyu arkadaş olarak kaldığı Salvador Dali'yle de uzun, kuramsal fikir alışverişlerinde bulunmuştur. Eseri, sürekli olarak estetik ve sanat kuramındaki sorular etrafında döner ve sadece sanat tarihçilerine değil pek çok sanatçıya ilham vermiştir. Buna rağmen psikanalizle sanatı karıştırmanın tehlikeleri de vardır. Sanatçılar gece geç vakte kadar ayakta kalmaya eğilimli olduklarından psikanalist için öğrenme tecrübesi bitkinlik ve yorgunlukla sonuçlanabilir. Aynı zamanda uyuşturucu ve aşırı içkiden kaçınma da psikanalistin sıkıcı ve cansız görümesine yol açabilir.

Bir uyarı daha. Sanat hakkındaki kitaplar çoğunlukla yüzeysel genellemeler içerir ve verili herhangi bir teoriye karşıt bir teoriyle ortaya çıkmak da genelde çok zor değildir. İlerideki bölümlerde bu genellemelerin çoğunu tanımlamaya çalıştım, yine de *sanat* sözcüğünün *bazı sanatları* kasettiğini düşünerek okumak yararlı olabilir. Benzer şekilde, sanat hakkında bir şeyler okurken yazarın gerçekte hangi tür sanattan bahsettiğini kendi kendine sormak da bana faydalı bir ilke gibi görünüyor. Pek çok ifade söz konusu yazarın gerçekte duvarlarında neyin asılı olduğunu ya da aslında, insanların neye bakmak için gittiğini fark ettiğimizde daha anlaşılabilir bir hale gelebilir. Örneğin yazarın gerçekte sözünü ettiğinin Cézanne ya da Van Gogh olduğunu anlayana kadar "sanat" hakkında yaptığı at gözlüklü yorumlar bizi büyüleyebilir. Ancak, bilgimizin olmadığı sanat tarihi alanı dışından yazılmış pek çok kitapta durum budur.

Böyle eğilimleri yalnızca önyargılar olarak görmek yerine, bunların aslında tuhaf sanat yorumculuğu işini aydınlatabileceğini kabul etmek gerekir. "Resim" ya da "heykel" hakkında kuşkulu bir ifadeyle karşılaştığımızda, ilk tepkimiz zıt bir örneği, yazarın genellemelerine karşı koyan bir sanat eserinin imgesini akla getirmek olabilir. Peki, tıpkı yazarın "resim" üzerine bir yorum yaparken Cézanne'dan başkasının eserlerini düşünmüyor olabileceği gerçeği gi-

bi, bu durum da hepimizin bir saklı imgeler kataloğuna sahip olduğunu göstermiyor mu? Tam da böyle bir saklı imgeler haznesi yüzünden, "sanat" hakkında bir şey okuduğumuzda, bu asla "sanatın tamamı"m ifade etmez. Sanat teorilerinin asla işe yaramamasının bir nedeni de budur.

Sanat hakkında düşünmek belki de her birimizin zıt örnekler ve tekzipler ürettiği tam da böyle bir çekişmeler silsilesi gerektirir. Bu kitapta muhtemelen resim hakkında daha fazla düşünüyorum ve öne sürdüğüm muhtelif iddiaları test etme işi de okura düşüyor.

❦

Estetik etrafındaki popüler tartışmaların en büyük klişelerinden biri, modern sanat eserlerini çocukların bir oturuşta çizdikleriyle karşılaştırmaktır. Bir eseri hükümsüz kılan, kralın çıplak olduğunu gösteren "Bir çocuk bile çizerdi" sözüne pek çokları inanır. Zaman zaman hakikaten de bir yarışmaya bir çocuğun eseri gönderilir ve ressamın yaşı ortaya çıktığında sanat dünyasındaki kendini beğenmişliğin yıkılacağı zannedilir. Şu bilgece sözleriyle bu bakış açısının koruyucu azizi Constable'dır: "Hiçbir zaman bir çocuk ressam olmamıştır, olamaz da."

Böylesi yorumları ister cehaletin ister kavrayışın bir işareti olarak yorumlamayı tercih etsin, insan, bir eserle o eserin kendini içinde bulduğu yer arasındaki ilişkinin önemini gözden kaçırmış olur. Çocuk ressam diye bir şey olmayabilir ama ya çocuğun resmi kendini doğru zamanda doğru yerde bulursa, onun bir resim olduğunu yine böylesine kolayca inkâr edebilir miyiz? Benzer şekilde çocuk sanatını çocuk sanatı *olarak* değerlendirmek de aynı gerilimi ortaya koyar: Eğer bir ebeveyn küçük çocuğunun bir manzara resmini acemice icra edişine övgüler yağdırıyorsa, nesnenin kendisi –çizim– ile çocuk sanatının nasıl olması gerektiğine dair beklentilerimizle tanımlanmış, söz konusu nesnenin işgal etmesi gereken yer arasında bir fark olması gerektiğini düşünüyordur. Eğer bir çocuk bir ev çizerken, aslında bacası olmadığı halde eve bir baca eklerse

bu durum kimseyi şaşırtır mı?

Çocuk sanatının kabul edilip yorumlanma şekli bize çok şey söyleyebilir: Sadece bir ebeveynin psikolojisiyle ilgili değil, daha genel bir soru olan görsel imgelerin üretimini toplumun nasıl algıladığı hakkında da. Karşılığında bu da görsel sanatla ilişkimizde rol oynayan kuvvetler hakkında bir şeyler söyleyebilir.

Psikologlar bir çocuğun insan vücudu çizmesine dayanan pek çok test geliştirmişlerdir. Bunların bazılarında, özne, çizdiği her bir ekstra vücut detayı için ek puanlar alır: Kaşlar, parmaklar, kulaklar gibi. "Gözsüz", "ağızsız", "ayaksız" ve hatta "vücutsuz" olma gibi eksiklik durumları ise puan kaybettirir. Çocuk ne kadar fazlasını çizebiliyorsa o kadar iyidir. İnsan vücudunun gerçek detayları ne kadar fazlaysa, bu, çocuğun o kadar zeki, uyumlu ve iyi kavramış olduğunu gösterir. Ama tuhaf bir şekilde söz konusu detaylandırma kuralının bir istisnası vardır. Eğer çocuk, cinsel organları da ekleyerek resmi daha da gerçek hale getirirse birdenbire puan kaybetmeye başlar. Saçlar, ayaklar, eller ve kaşlar varsa her şey yolunda demektir ama cinselliği koyduğunuz anda herkes endişelenmeye başlar, en azından Batı kültüründe. Bu nasıl olabilir, görsel imge dünyasına dalışımızda bir şeyler neden dışarıda bırakılmak zorundadır? Fazladan bir baca olunca iyi ama cinsellik olunca değil.

Freud'un skofofili, yani bakmaktan duyulan hazla ilgili erken dönem fikirleri de bu hariç tutma kavramı etrafında döner. "Vücudun adım adım gizlenmesi" diye yazar, "medeniyete eşlik eder, cinsel merakı uyanık tutar. Bu merak, gizli parçaların ortaya çıkararak cinsel nesneyi tamamlamaya çalışır." Görsel merakımız gizli olan bir şey etrafında kurulmuştur. Cinsel organlar gizlenir ve görsel dünya da, biz gizlenmiş unsuru tamamlamak için araştırdıkça bizim için ilginç hale gelir. Freud'a göre medeniyete girişimiz, insan oluşumuz, vücudun bir parçasının hariç tutulmasını talep eder: Hem ödediğimiz bedel hem de bakmaktan aldığımız hazzın koşulu budur.

Bu, penis dışında her şeyini gördüğümüz erkek striptizcileri anlatan *The Full Monthy* [Anadan Doğma] filminin garip popülaritesini açıklayabilir. Filmde bol bol sosyal gerçekçilik, cinsel organ-

larla ilgili inalar vardır ama ortada cinsel organ yoktur. Freud'un erken dönem fikirlerini dikkate alırsak, *Anadan Doğma*'nın bizi cezbetmesinin nedeni tam anlamıyla "anadan doğma" olmamasıydı. Onu sosyal gerçekçiliğin çağdaş Amerikan versiyonu *Boogie Nights* [Ateşli Geceler] ile karşılaştırdığımızda etki tersine döner. *Anadan Doğma*'da olduğu gibi, seyirci film boyunca penis hakkındaki her şeyi duyar ama onu görmez, nihayet final sahnesinde rahatsız edici ve gerçekdışı bir anda aniden ortaya çıkarılır. Bu beklenmedik çıkış, İngiliz filmini tanımlayan iyi hissettirme etkisine dayanan herhangi bir olasılığı ortadan kaldırarak acayip bir yapaylık duygusu yaratır. Sosyal gerçekçilik, gerçeküstünün içinde dağılır gider. Kültür, görsel alanın imgeden hariç tutulan bir şey üzerine kurulmasını talep eder ve hariç tutulan unsur geri döndüğünde dünyamızı gerçek kılan koordinatları kaybederiz.

Peki her şey bu kadar basit mi? Pek çok çağdaş sanat eseri bize, herhangi bir gerçekdışılık hissi yaratmadan gerçekten cinsel organları göstermiyor mu? Louise Bourgeois, 1920'lerde, gelişme çağının birkaç yılını, ailesinin yaptığı Rönesans goblenlerinden cinsel organları çıkarma işinde çalışarak geçirmiş olabilir ama günümüzde benzer bir heves taşıyan birinin iş bulması pek mümkün görünmüyor. Bir zamanlar dışlanan şey şimdi sıradan. Doğrusu, cinsel imgelerin, klasik sanattan çıkarılmasının üstesinden gelmek için modern çağa kadar beklemek zorunda olduklarını söyleyen popüler görüş de tartışma götürür. Leo Steinberg, Rönesans sanatında cinselliği ele alan, bir zaman tartışmalar yaratmış kitabında, İsa'nın penisinin neredeyse her yerde, hatta ereksiyon durumunda bile bulunduğunu göstermişti. Penis imgeden dışlanmamıştı ama her nasılsa biz görememiştik. Gerçi pek çok örnekte rahatsız edici detaylar daha sonra kaldırılmıştı ama yeterince bildik imgeler hayret verecek ölçüde kör olduğumuzu gösterircesine varlığını sürdürüyor.

Bu gözlemler Freud'un tezinin ilk versiyonunu tam anlamıyla şüphe altında bırakmıyor; eğer tezini daha genel bir anlamda, görü dünyasının görmediğimiz bir şey kanalıyla bizi yakaladığı şeklinde anlarsak. Dışlanan unsurun cinsel organların gerçekliği olması gerekmiyor: Belki de gözümüzde canlandırışımızdan kaçan başka bir

şey daha vardır. Görmediğimiz başka ne olabilir ki, hatta *göremeyeceğimiz?*

Çok tartışılan bir örnek kendi görme eylemimizdir. Ya da daha doğrusu başkaları tarafından görülme şeklimiz. Nasıl ki aynaya bakarken *her iki* gözümüze de odaklanamazsak, başka birinin bize bakış şeklini de ancak hayal edebiliriz. Freud ve onun erken dönem takipçileri emzirme ilişkisine anneyle kurulan ilk erotik bağ olarak imtiyaz verme eğilimi gösterse de, daha yakın dönemdeki araştırmalar bebek ve bakıcısı arasındaki göz temasının önemini ortaya koydu. Anneler, çocukları bakışlarını takip etmediğinde oldukça endişelenirler ve bu, bir bebekte görülebilecek arkaik reddediş biçimlerinden biridir denilebilir. Göğüsten kafasını öteye çevirmek, kişinin öznelliğini, bakıcının istediğinden farklılığını göstermenin bir yolu olabilir ama aynı şekilde bakışını çevirmek de böyledir.

Bu, iki şeyi akla getiriyor: Birincisi bizim bakışımızın başka birinin bakışına dinamik şekilde bağlı olduğunu ve ikincisi ta en başından itibaren bize bakıldığını. Ne gördüğümüz ve nereye baktığımız kısmen başka birinin ne gördüğüne ve nereye baktığına bağlı olacaktır. Daha dünyaya ilk geliş anımızda, bir anlamda, herhangi bir şeyi "görebilmemizden" önce, başka birinin bakışının nesnesi oluruz. Bebekler beslenmeye, tuvalet alışkanlığının verilmesine ya da eğitilmeye karşı koyabilirler ama bakılmaya nasıl karşı koyabilirler ki? Bu gerçek, size bakılıyor olmasının kendi başına saldırgan ve eziyet edici bir şey olarak hissedilebileceğini ima edebilir. Psikanalist Otto Fenichel, bir zamanlar, Kırmızı Başlıklı Kız'ın kurda, ne kadar büyük bir ağzın var, demeden önce "Ne kadar büyük gözlerin var" dediğine dikkat çekmiştir. Gözlerin tehditkâr özelliği belki de yiyip mideye indiren ağzınkinden önce gelmektedir.

Annenin bakış hattını takip etmeyi reddetmek onun taleplerinden bir kopuşun işaretidir ama bu, insanı görünmez kılmaz. Başkalarına bakmaktan kaçınabiliriz ama onların bize bakmasını engellemek daha zordur, özellikle de bebeklik ve çocukluğun ilk yıllarının özelliği olan bağımlılık durumunda. Belki de bu, çocukların sık sık yaptıkları, gözlerini kapatarak başkaları için görünmez olma fantezisini açıklar. Hem bebeklerin oynadığı "ceee" oyunlarının çoğuna

da ışık tutmuyor mu? Bu oyunlarda bakıcının bakışının tehditkâr niteliği ehlileştirilir, bu nitelik bir var bir yok ritmini gerektiren bir ritüele oturtulur; Freud'un tartıştığı ünlü *Gitti/Geldi* [Fort/Da] oyununda çocuğun bir makarayı görünür ardından görünmez yapması gibi. Bir bebek kendisine bakılmasına neredeyse fiziksel bir taciz varmış gibi uzaklaşmaya çalışarak ya da ağlamaya başlayarak tepki verebilirken, daha sonraki "ceee" oyunları, bakışı, *her zaman orada olmayan* bir şeye dönüştürür. Ayarlanıp düzenlenerek oyun aracılığıyla bir yapıya bağlanır. Böylelikle potansiyel olarak travmatik boyut bir tür haz kaynağına dönüştürülür.

Lacan, psikanalitik görü kuramının, biz bakmadan önce bize bakıldığını ve bakışımızın bakışlar dinamiği dediğimiz şeye karıştığını çıkış noktası olarak alması gerektiğini düşünüyordu. Bunun, görsel ve estetik tepkileri araştırmak için bir gözlemci bir nesneye baktığında neler olup bittiğini incelememiz gerektiğini söyleyen yaygın kanıdan ne kadar farklı olduğuna dikkat edin. İki terim –izleyici ve nesne– yerine en az üç tane öneriliyor: İzleyici, nesne ve izleyiciyi izleyen üçüncü taraf.

Bu üçüncü tarafın varlığı daha geleneksel olan modeli karmaşıklaştırır ve göreceğimiz gibi, görü dinamiklerini anlamak açısından can alıcı olan bir soruyu gündeme getirir: Diğerinin ne gördüğünü kesin olarak nasıl bilebiliriz ki? Bu soru şüphesiz sanat tarihinin de yakasını bırakmaz. Pek çok sanat eseri artık saray ve aristokrasinin özel zevkinin nesneleri olmaktan çıktığında, böyle bir resme bakan birisi nasıl olur da ona daha önce uzun uzun göz gezdirmiş olanların bakışını hesaba katmaz? Kişinin kendi bakışı başkalarının bakışıyla ilintilidir; tıpkı Rönesans saray gösterisinin perspektif yasaları kullanılarak tasarlanmış özenli sahne setlerinde tek mükemmel görüş noktasının kralınki olması gibi. Kemerli, yan odalı ve boyanmış bir dekor perdesi olan sahne sadece bu noktadan mükemmel görünebiliyordu. Saray mensuplarının mertebesi ona yakınlıkları, gösteriyi onun gözüyle görebilmeye ne kadar yakın olduklarıyla ölçülüyordu.

Kişinin kendi gözleriyle gördüğü, bir başkası ne görüyor, sorusuyla karışmış durumdadır. Bu motifin gelişim psikolojisinden çok

daha fazla sanat kavramı içinde tartışılmış olması tuhaftır, oysa Piaget, çocukların bakışlarının "karışabildiğine" inandıklarını öne süren bazı gözlemler alıntılar. İleride psikoloji ve psikanalizin bu soruyla ilgili bazı sonuçlarının sanat kuramını nasıl zenginleştirebileceğini göreceğiz ama şimdilik sadece şu gerçeği belirtebiliriz: Sanat galerilerinde gezinen insanlar bakmakta oldukları eseri başka birinin, genellikle de sevdikleri birinin nasıl göreceğini sık sık düşünmeye başlarlar.

Bu motifi araştıran yakın zamanlardan bir eser de Avusturyalı sanatçı Anita Witek'in bir video yapıtıdır. Film, sanatçının evden stüdyo alanına kadarki yörüngesinin, yol boyunca muhtelif kapalı devre televizyon kameralarıyla izlenmesiyle haritasını çıkarıyor. Gördüğümüz, olduğu gibi kapalı devre televizyon kameralarının kaydettiği şeydir. Eser böylelikle gözetim, kontrol, Büyük Birader [Big Brother] vb. gibi bildik meseleleri ortaya koyuyor. Ama bunun ötesinde Witek'in yapıtı, *bize bakan şeyin her zaman bizi görmediğini* öne sürüyor. Sonuçta kameralar kaydettikleri şeyden habersizdir: Tam olarak söylemek gerekirse, hiçbir şey görmezler. Tersine, sanatçının kendinin karede olup olmadığına bağlı olarak film par-






çalarını ayırıp sonra yeniden birleştirme işi onlara görme fonksiyonunu kazandırıyor.

Bu yapıtı alelacele Büyük Birader'in bizi izleyişi olarak yorumlamak asıl noktayı biraz ıskalamak oluyor. Eser, bizim kendimizi görüşümüzle diğerlerinin bakışı arasında bir karşıtlık olduğunu varsayıyor, öte yandan aslında diğerlerinin bakışı bizim kendi imgemizin içine yedirilmiştir. İnsan bütün hayatını ebeveynlerinden birinin istediğini ya da bir zamanlar sevdiğini sandığı kişi olmaya çalışarak harcayabilir. Kendimizi ötekinin bize baktığını sandığımız şekilde görür ya da öyle görünmeye çalışırız. Gizli çekilmiş belgesellerde, kişilerin, sanki kameranın orada olduğunu biliyor da rol yapıyor gibi, yapay görünmeleri şeklindeki ilginç etkinin nedeni de budur. Peki ama ötekinin bizi nasıl gördüğünü, farz etmenin ötesinde bilmemiz mümkün müdür ki? Kesin olarak bilebileceğimiz tek şey bize bakıldığıdır. Dolayısıyla Witek'in eseri, ötekinin onu gerçekte nasıl gördüğünü anlamak için, kendini ötekinin yerine koyma çabası olarak algılanabilir.

Ancak kapalı devre televizyon kameraları görmez. Ötekinin ne gördüğünü görmeye çabalamaktan ziyade, Witek'in yapıtı, bir göz ile görme eylemi arasındaki gerilimi, görmek ile bakmak arasındaki ayrılığı akla getirir. Bizi görmesi mümkün olmayan bir şey bize baktığında kendimizi nasıl hissedeceğimizi gösterir. Sanatçının göze, görme ve nesnesini seçip ayırma boyutunu kazandırmaya çalışırken yaptığı tarama ve birleştirme eyleminde bu ayrım ortaya konur. Balık satıcıları bunu zaten çok iyi bilir. Her Allahın günü, sattıkları şeyin ölü gözlerine müşterilerinin duyduğu ilgiye şahit olurlar. Peki, ya bu ölü gözler kırpışmaya başlayıp size çevrilecek olsaydı, o zaman ne olurdu?

❦

Portreler elbette bizi göremezler. Ama öyle bile olsa, bazen izlendiğimiz düşüncesine pek de engel olamayız. Bir zamanlar Ernst Gombrich, eğer bariz olarak "başka bir yere" bakmıyorlarsa, bütün

portrelerin gözleriyle bizi takip ettiklerini savunmuştu ve bu özellikten Gotik romandan modern hayalet hikâyelerine kadar birçok alanda pek güzel faydalanılmıştır. Bir portrenin bu şekilde bir tedirginlik aşılaması, bizi görmeyen bir şey tarafından bize bakıldığını sık sık hissetmemize bir başka örnektir. Mantıken korkacak hiçbir şey olmadığım biliriz ama boyanmış bir tuvalin, tamamıyla cansız olmasına rağmen, özellikle ölü gözlerinin insanın huzurunu kaçıran bir etkisi vardır.

Mona Lisa'yı çalışını anlatırken Peruggia, başlangıçta başka bir resmi gözüne kestirdiğini ama *Mona Lisa*'nın yanından geçerken onun kendisine gülümsediği gibi tuhaf bir duyguya kapıldığını iddia etmişti. Gerçi hırsızlığı hazırlayan olaylarla ilgili farklı farklı açıklamalar yapacaktı ama gülümseme olayına yapılan bu gönderme hafife alınmamalı. Bir noktada, Peruggia'nın kendisine bakıldığını hissettiğini gösteriyor. Hakikaten de figüratif sanat eserleri tahrip edilip üstleri karalandığında ilk hedef genellikle gözlerdir, sanki saldırının devamını getirebilmek için zararsız hale getirilmeleri gerekmektedir. Peki ama görme ile bakma arasındaki bu ayrım neden var? Neden görmeyen bir göz bazen gören bir gözden daha tehdit edici bir nitelik kazanır?

Görmeyen gözle bakan göz arasındaki ayrım ışıkla ilgili iki temel teoriyi biçimlendirir. Yıllar boyunca, görebilmek için gözlerin ışık demetleri yaydığına inanıldı. Buna göz-ışın teorisi [extramission theory] adı verildi ve kanıt olarak da bir kedinin gözlerinin gece parlayışı sık sık hatırlatıldı. Bu teorinin, güneş ve yıldızların açıkça ışık yaydıkları halde göremedikleri gerçeğiyle yalanlanmasına müsaade etmek yerine, en azından Homeros ve Hesiodos tarafından, tersine, göksel cisimlerin bize baktıkları farz edildi. Göz-ışın teorisini yerinden eden ışığın yayılma ya da nesne-ışın [intromission] teorisiydi ki bu teoriye göre, ışık gözden nesnelere değil nesnelerden göze ulaşıyordu.

İki teorinin versiyonları birkaç yüzyıl boyunca birlikte var olsa da, nihayetinde nesne-ışın teorisi baskın bilimsel paradigma haline geldi. Göz-ışın fikrinin bariz saçmalığım düşününce nesne-ışın'ın zaferi çok açık bir şekilde ortada görünebilir, yine de son

zamanlarda yapılan bazı araştırmalar göz-ışın'ın hâlâ yaygın bir inanış olduğunu gösterdi. Bir deneyde yer alan Amerikan yüksek okul öğrencilerinin neredeyse yüzde 40'ı gözlerin ışık demetleri yaydığını düşünüyordu. Deneycileri şaşırtan bu anomali açıklamayı hak ediyor; göz-ışın teorisinin bize aynı zamanda görsel sanat hakkında da bir şeyler söyleyebilecek bir gerçeklik özü içerdiğini ileride göreceğiz.

XVII. yüzyılda optik biliminin gelişmesiyle görünür nesneler noktasal ışık kaynaklarına indirgenmiş oldu. Bir nesne, her biri göze düz bir çizgiyle ulaşan bir noktalar dizisi haline geldi; böylece tabanı gözde zirvesi nesnede olan optik bir piramit oluşuyordu. Işık ışınları, eski çağlarda ileri sürülen gözle görülebilir ışınlardan farklı olarak, herhangi bir izleyiciden bağımsız şekilde varolan geometrik çizgilerle özdeşleştirildi.

Eski *Süpermen* çizgi romanları, kahramanın X ışınları görüntüsünü gösterirken, optik üçgenin zirvesini kahramanın gözüne tabanını da nesneye koyardı. Bu "hata" eski çağlara ait görme teorisini yeniden canlandırma yönünde yıkıcı bir çaba olabilirdi, aynı şekilde pop kültürün diğer ürünleri de tersten okuduğunuzda şeytani bir şeyleri dile getirirler. Ama modern optiği biraz bildiğimizi düşünürsek, çıkarılacak sonuç, nesnelere baktığını, duvarların ötesini görebilmesi sayesinde gerçeğin özüne varabildiğini zannetmesine rağmen, aslında dünyanın *Süpermen*'e baktığı gerçeğidir. Devamlı kendisine bakılıyor olması gibi dayanılmaz bir durumdan kaçmak için Clark Kent'e dönüşmesi gerekmektedir.

Bunun dayanılmaz bir durum olduğu şu gerçekten de bellidir: Çoğu insan ancak bir maske taktığında kendisine bakılmasına tahammül edebilir. İnsanlar, farkında olmadıkları bir anda yakalanır, beklenmedik bir seyircinin bakışını aniden üzerlerinde hissederlerse, mahrem bir şey yapmıyor olsalar bile, çoğunlukla hissettikleri bir utanç veya kaygıdır. İçinde bulunduğumuz sosyal duruma bağlı olarak gerekli kişiliği takınabildiğimiz müddetçe kendimizi daha rahat hissederiz. Pek çok yazarın gözlemlediği gibi, sıradan sosyal hayat, bu maskeleri takmakla ilgili bir şeydir. Clark Kent'in eylemleri biraz sıkıcı olabilir ama en azından maskesinin getirdiği güvenlik

vardır: Maskesi olmadığında, insani varoluşunun gerektirdiği anonimlik dozunu kaybeder. Süpermen olduğunda herkes ve her şey sürekli ona bakmaktadır.

Modern optik modelin, başlangıçta bize, imgelerin gözde nasıl oluştuğunu göstereceği düşünülmüştü. Bir nesnenin yüzeyindeki her bir noktadan çekilen düz çizgiler retinada birleşip bakmakta olduğumuz nesnenin bir resmini orada çiziyordu. Peki ama retina bir yüzeyse üç boyutu nasıl algılayabiliyorduk ve eğer nesne üzerindeki her bir nokta düz bir çizgi aracılığıyla retina üzerine birer nokta yansıtıyorsa mesafeyi nasıl görüyorduk? Yanıtlardan biri geometriyle ilgili. Nesne üzerindeki nokta ile iki gözdeki noktaların oluşturduğu üçgenin açılarını hesaplıyoruz ve tüm bunları bilmeden yapıyoruz. Descartes'ın optikle ilgili yazısında, bir nesneye dokunmak için iki baston kullanan kör bir adam şeması vardır. Bastonlar ışık ışınlarını temsil eder ve nesne üzerinde hangi açıda birleştiklerini hesaplamak da adamın nesnenin uzaklığını zihinsel olarak hesaplamasına imkân verecektir.



Birçok reprodüksiyonu yapılan bu şema, görme eyleminin paradigması olarak işlev gördü. Görü alanı, bastonlar ya da daha iyisi dokuma iplikleri kullanılarak haritası çıkarılabilen bir matematiksel alana dönüşüyor. Buradaki ironi şu: Eğer görü alanının geometrik olarak haritalandırılmasını görmeyle özdeşleştirsek körler de görebilir. Işık matematiksel bir şey haline geldiğinde gören öznenin yeri ne olacak?

Işığı geometriye indirgemek, bize boyun eğdiren, kendimizi ona karşı savunmak zorunda kaldığımız ve önünü kesmek için güneş kremi satın aldığımız ışığın bir madde ya da cisim olup olmadığı sorusu karşısında ışığın difüzyonu ve yayılmasının, öncelik kazandığı anlamına gelir. Hakikaten de ortaçağ optik biliminin çığır açan metinlerinde, görünün aslında bize görmekte olduğumuzu söyleyen düşük şiddetli bir acı biçimi olduğu ileri sürülmüştür. Böyle fikirlerin marjinalleşmesiyle birlikte, ışık ışınlarının yayılmasının *lümeni*, ışığın

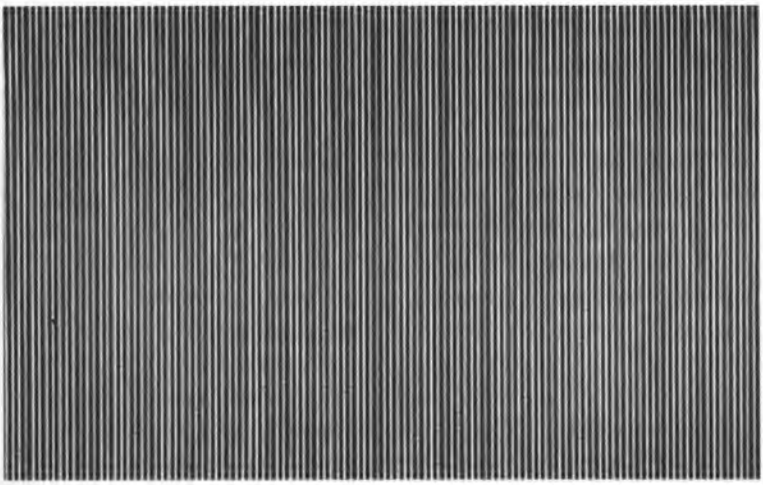
parlaklık, ateş, anlam veya acı kaynağı olarak *lüksünü* gölgede bıraktı. Eski çağlardan pek çok metin görüyü incelerken, yeni optik bilimlerinin çoğu ise sürekli ışıktan söz eder. Ve ışık, matematiksel olarak artık neredeyse görünmez olmuştur.

Görü alanıyla ilgili yeni fikirlerle birlikte yeni bir akıl felsefesi ortaya çıktı. Retina, gözün içinde ışık ışınlarının birleşerek bir nesnenin resmini çizdiği bir bölge olurken, akıl da bir camera obscura, yani dışarıdaki dünyaya açılan küçük bir diyafram yoluyla imgelerin oluşturulduğu bir karanlık oda ile özdeşleştirilir oldu. Biz nesneleri değil, nesnelerin resimlerini görüyorduk ve bu resimler de ışığın matematiğinin sonucuydu. Örneğin nesnelerin uzaklık ve konumunu üçgenler ve koniler geometrisi yoluyla hesaplayabiliyoruz. Gözün ışık yaydığını söyleyen eski çağlara ait düşüncelerin aksine, görüntü geometrisi bizim esas itibarıyla ışık alıcıları olduğumuzu öne sürdü: Camera obscura gibi insan da görüntü yakalayan bir aletti.

Bu fikir öyle basit görünüyor ki önemi kolayca gözden kaçırılabilir. Sonuçta dış dünyadan görsel imgeleri aldığımızı farz etmekten daha doğal ne olabilir ki? Yine de görmeyle ilgili bu varsayımlar beraberlerinde büyük bir yük taşıyorlar. Bazı düşünürlere göre, görsel dünyayı doğrudan değil ancak iki boyutlu imgeler süzgecinden geçirme yoluyla gördüğümüzü ve dahası zihnin de çitlerle çevrili bir bölge, imgeleri barındıran özel bir alan olduğunu hissettiriyorlardı. Tarihçiler ve felsefeciler ışık ve görü kuramlarındaki bu değişikliklere büyük önem verdiler. Burada bizi ilgilendiren, psikanalizin görsel imgeyle ilişkimizi nasıl kavradığı meselesi. Bir insan gerçekten görüntü yakalayan alet olabilir mi?

Bridget Riley buna katılmayabilir. Onun tek renkli tablolarına yaklaşmak, çok bildik bir sersemletici etki yaratır. Tablolara bakmaya çalıştığımızda, tamamını bir kerede algılayabilmenin imkansız olduğunu fark ederiz. *Öğleden Önce* gibi bir eserde düzenleme, herhangi bir "cæillade" olasılığının, yani bütün resmi tek bir bakışta algılama olasılığının önünü keser. Bütün yapabileceğimiz resmin içinde dolaşmaktır.

Gerçi doğruyu söylemek gerekirse, *Opt Art*'ın –insanın aklını karıştıran, geometrik eser türüne verilen isim– diğer pek çok sanat



biçimlerinden bir farkı olmasa da, bir resmin seyircinin izleme pozisyonunu nasıl etkileyebileceğini gösterir. Gözümüzü üzerinde tutmaya, imgeyi yakalamaya çalıştıkça imge karşılık vererek bizi itiyor ve farklı istikametlere çekiyor. Lacan'ın kariyerinin başlarında ilgisini çeken de izleyici ile görsel imge arasındaki bu simetri eksikliği olmuştu.

Lacan'ın doktora tezini yayınladığı 1932'de ABD hükümeti de, hayvanların, içinde bulundukları doğal ortamın renklerini ya da diğer türlerin görünümünü alma eğilimlerini ele alan taklit etme üzerine bir çalışmayı finanse etti. Seksen bin kadar *Nearctic** kuşun midesi açıldığında, araştırmanın başındaki McAttee, şekil değiştirebilen böceklerin akıbetlerinin bunu yapamayanlardan daha iyi olmadığını gördü. Zalim dünyada taklit, hayatta kalma şansını artıramıyordu. Bir zebra kendini Bridget Riley'in bahçesinde güvende hissedebilirdi ama gerçekte şansı bir başkasından daha fazla değildi. Hem zaten bir kayaya, ince bir dala ya da Opt Art'a benzemenizi sağlamayacaksa uğraşmaya ne gerek vardı?

* Nearktik: Dünya üzerindeki sekiz eko bölgeden biri. (ç.n.)

Günümüzde taklidin evrimsel açıklamaları baskın ama 1930'larda bir anomali gibi görünüyor ve belli bir heyecan yaratıyordu. Daha hayalperest teorilerden biri genel taklit etme yasasına başvuruyordu: Yaşadığımız doğal ortama benzeriz ve bu benzeyiş de doğanın bir yasasıdır. Bu görüşe göre insanlar ile hayvanlar benzerdir. Richard Billingham'ın fotoğrafının öznesi kadar çarpıcı bir şekilde görsel çevremizin renklerini paylaşmayabiliriz ama yine de çevreye karışır, çevreyle özdeşleşiriz (bkz. s. 32'deki fotoğraf).

Lacan'ın farklı bir görüşü vardı. Başlangıçta, bir hayvanın bir imge tarafından cezbedilmesi ile ayna yüzeylerinin insan yavrusunu cezbetmesi arasında bağ kurmuştu. Öte yandan, çoğu hayvandan farklı olarak bebeklerin prematüre doğduğunu savunmuştu. Yürüyemiyor, kendilerini savunamıyor ya da kendi başlarına yiyecek bulamıyorlardı, ayrıca doğduklarında sinir sistemleri de tamamlanmış sayılmazdı. Böyle bir bedensel koordinasyonsuzluk durumu ile karşı karşıya kalan çocuk, bir bütünlük ve eksiksizlik vaadi sunan görsel imgelerle özdeşleşecekti. Bu, bir ayna imgesi, başka bir çocuğun ya da çocuğun çevresindeki başka birinin imgesi şeklini alabilirdi. Lacan, içine çekileceğimiz imgeler bunlar, diye düşünüyordu.

Görsel bir imgeyle özdeşleşmek hareket fonksiyonlarına aşamalı bir şekilde hakim olmayı sağlayacaktı: Çocuk yürümeyi, nesneleri kavramayı ve vücudunu kullanmayı öğrenecekti. Gerçekten de yakın zamanlarda yapılan araştırmalar, bebeklerin nasıl hayatın en başından itibaren çevrelerindekileri taklit ettiğini gösteriyor. Yüz ifadeleri, doğumdan sonraki ilk birkaç saat içinde bakıcının yüz ifadelerine benzer. Yetişkinler olarak bizler de kekeleyen ya da gözlerini çok fazla kırpıştıran modelleri gözlemlerken dudak hareketlerimizi ve göz kırpışımızı arttırırız. Böyle bir işleyişi beraberinde getiren otomatik bir şey var gibidir; sanki, onlara anlam verecek kavrayış mekanizmalarını geliştirmeden çok önce, görünür davranış biçimleri tarafından cezbedilme söz konusudur.

Ama bir imgenin içine çekilmek yabancılaştırıcıdır. Bedensel bütünlüğümüzü, kimliğimizde bir çatlak, uyuşmazlık gibi yüksek bir bedel karşılığında bize verir. Ayna imgeleriyle özdeş değiliz ve hiçbir zaman tam olarak onların yerine geçemeyiz, tıpkı tam olarak



başka birinin yerine asla geçemeyeceğimiz gibi. Bu, önemsiz bir mesele gibi görünür ama insanoğlunun ıstırabının en temel yönlerinden biridir. Burada, insanların beden imgeleriyle ilişkili yaşadıkları pek çok değişik sorunu ve aynı zamanda başkalarının sahip olduğu maddi nesneleri elde etmek için uğraşan insanların peşini bırakmayan tatminsizliği akla getirebiliriz. Unutmamak gerekir ki, başka biri ile özdeşleşmenin bir sonucu da, ne istediğimizin onların ne istediğiyle tanımlanmasıdır.

Lacan'ın buradaki fikri sadece gelişimsel süreçle değil imgelerin bizi yakalama gücüyle ilgili. İmgeler bizi biçimlendiriyor, mıhlıyor, cezbediyor ve yabancılaştırıyor. Yetişkinler olarak kendimizi bazen, tanıdığımız birinin jestlerini ya da ses tonunu taklit ederken yakaladığımızda bunun farkına varabiliyoruz. Onları taklit etmek gibi bir niyetimiz olmayabilir ama birdenbire kendimizi böyle yaparken buluveririz.

Elaine Fried'in erkek arkadaşı sevgilisini Willem de Kooning'e kaptırdığında arkadaşları reddedilen aşığın bir Felemenk aksanıyla konuşmaya başladığını şaşkınlıkla fark ettiler. Hem Freud hem de Lacan bu tür özdeşleşmeleri izole edilmiş fenomenler olarak görmekten çok kimliğimiz için zaruri buluyorlardı. Kısmen ötekiler gibi olarak olduğumuz kişi haline dönüşüyoruz. Resim yakalayan aletler olmak bir tarafa, insanların kendileri sürekli olarak resimler tarafından yakalanıyor. Bir imge ya da bir resim insan yakalayan alettir.

❦

Burada, bir sanat eseri ile başka türdeki herhangi bir imge arasında fark var mıdır? Elbette tek bir tez herkesi kapsayacak biçimde uygulanamaz, yoksa hepimiz gördüğümüz resimler gibi olurduk. Ayrıca durumun böyle olmadığını görmek için bir bebeği gelişim yıllarında tek başına Van Gogh'un yanına bırakmamız gerekmez. Bazı görsel imgeler bir şey ifade eder, bazıları da etmez. Bu soruyu deştikçe, sanat diye kabul edilen imgeler hakkında kimi şeyler söy-

leyebileceğimizi de göreceğiz. Buradan hareketle öncelikle çok basit bir fikir çıkarılması gerekir: Görsel bir imge ile bu imgenin işgal ettiği *yer* arasında fark vardır.

Lacan'ın iddia ettiği gibi, imgelerde bir yabancılaşma modeli oluşturma açısından biyolojik gelişimimiz yetersiz yaşandığı noktada, imgeler bizi yakalar. Bu imgeler bedensel, görsel imgelerdir ve ilk yıllarımızdaki ortamlara ve bakıcılarımızın ilgilerine bağlı olarak bazıları bir şey ifade eder, diğerleri etmez. Sözgelimi eğer ebeveynlerimizden biri bir kardeşe özel bir şefkat gösterirse bu kardeşin imgesi bizim kendi imgemiz haline gelebilir. Bazı noktalarda onun gibi olmak için büyük çaba gösterebiliriz.

Özdeşleşme sadece imgelerle ilgili bir şey değildir çünkü bir imgenin öncelikle bizim için bir değer kazanması gerekir. Eğer bir bebek aynadaki imgesi tarafından yakalanırsa, çoğunlukla bir onay, imgenin *kendine ait* olduğunu tasdikleyen bir jest alabilmek için ebeveynlerinden birine döner. Beklenen jest başla onaylama, gülümseme ya da birkaç sözcük olabilir. Görsel imgeler kendi başlarına bizi tuzağa düşürebilirler ama yakalanışımızın gelip geçici bir şey olmaktan daha fazla bir önem kazanması için sembolik, anlam ifade eden bir değer üstlenmeleri gerekir. Onlar için bir yer yapılmış olmalıdır. *Başka biri* için hayati boyutlarda bir şey ifade ediyor olmaları gerekir. Değerlerimiz de bakıcılarımızın ilgilerini nasıl algıladığımızla oluşarak gelişme eğilimindedir. Sözgelimi insanların politik bağlantıları neredeyse her zaman ebeveynlerininkinin ya doğrudan bir yansıması ya da tam zıttıdır.

Kendi beden imgemiz, bir ebeveynin gördüğü ya da görmek istediğini sandığımız şeyin ne olduğuyla ilintilidir ve doğrusunu söylemek gerekirse, kendi imgemizin sahibi olabilmemiz için böyle tanınması, öteki tarafından bizim için tasdik edilmesi gerekir. Bilinç düzeyinde bunu kavramak zor olsa da ötekinin bize nasıl baktığının sorgulandığı anlarda daha anlaşılır hale gelir. Örneğin ressam L.S. Lowry, sürekli ilgi isteyen annesiyle güçlü bir bağımlılık ilişkisine kendini kaptırmış durumdaydı ve hayatı boyunca yaptığı her şeyin sadece annesi için bir anlamı olduğunu söyleyecekti. Annesinin ölümcül hastalığı sırasında tıraş aynasına bakarken, karşısında ona

gözlerini dikmiş bakan yabancı bir yüz görmüştü. Aynı dönemde, gözlerini böyle dikmiş bakan bir dizi erkek kafası çizerken Lowry, kendi beden imgesinden yabancılaşmayı yaşıyordu. Bu kafalar "öylesine oluşuverdiler" diyecekti. Tasarlanarak ustalıkla yapılmış olmaktan ziyade tuvalin üzerinde birdenbire ortaya çıkmışlardı ve yıllar sonra stüdyosunu ziyaret eden birine "Neden bunları yapıyorum? Ne ifade ediyorlar?" diye hâlâ soracaktı. Lowry'nin arkadaşlarından birinin deyimiyle bu portreler "sanki onların yaratımıyla onun hiçbir ilgisi yokmuşçasına" şekil almışlardı.

Buradaki kilit nokta ressamın yaşadığı yabancılık hissi. Eserler, tıpkı aynada gördüğü imgenin kazandığı kişiliğini kaybetme özelliği gibi, sanki ona ait değillermiş gibi oluvermişti. Onu imgeye bağlayan, imgeyi *kendi imgesi* kılan şey Lowry'nin annesiyle ilişkisiyle alakalıydı ve annenin tasdik eden ya da yargılayan bakışı kaybolmaya yüz tutunca, kendi beden imgesiyle kurduğu bağlar da buharlaştı. İmgesinin işgal ettiği yer değişti ve böylelikle imge de dayanak noktasını kaybetti.

Benzer bir şey Baring's Bank'i* çökerten adam Nick Lesson'un da başına gelmişti. Ümitsizce korumaya çalıştığı harika çocuk imgesi çözülmeye başladıkça, aynada kendi imgesiyle göz temasından kaçınacaktı. Bu örneklerin gösterdiği şey, kendimizi görsel olarak algılayışımızın kısmen başka birinin bizi gördüğünü sandığımız biçime bağlı olduğudur. Bu bakışta bir değişiklik olduğunda kendi imgemiz de sorgulanmaya başlıyor. Burada herkesin bildiği aşkta yaşanan hayal kırıklığı tecrübesini akla getirebiliriz: Bir âşık sevgilisinin sevgisini kaybetme durumuyla karşı karşıya kalınca, olacak şeylerin ilki kendi imgesiyle ilişkisinde gerçekleşen bir değişiklik değil midir? Bu, kendi imgesinden nefret etme ya da imgesini değiştirme arzusu duyma şeklini alabilir, sözgelimi yeni bir giyim tarzı ya da saç kesimini benimsemek gibi.

Peki ama cezbeden imgenin sanat eseriyle ilişkisine ne demeli? Ne ilginç ki dünyanın en ünlü sanat eserinin kaybolduğunun ortaya çıkmasını sağlayan da ayna imgesinin yarattığı büyülenmeydi. Louvre, *Mona Lisa* ve diğer eserleri ilk kez cam altına koyduğunda

* İngiltere'nin en eski bankasıydı. Battığında 233 yaşındaydı. (ç.n.)

pek çok feryat ve öfke yaşanmıştı. Müze, bir şaheseri takdir edişimizi camdaki kendi yansımamızın hayaletiyle lekelemeye nasıl cüret edebilirdi? Protestoculardan biri gidip Rembrandt'ın kendi portrelerinden birinin üzerindeki camı ayna olarak kullanarak tıraş oldu. Büyük resimler sadece kendi narsisizmimizin aletleri haline gelmişti. Aslına bakılırsa, efsanevi sanat simsarı Duveen de zaten bir süredir müşterilerinin onlara sunulan eserler üzerinde kendi inigelerini görmekten hoşlandıklarını fark edip tablolarını aşırı vernikleme âdetini edinmişti.

Kafasında benzer fikirler bulunan ressam Louis Béroud, *Mona Lisa*'nın o sırada koruyucu cam sayesinde oluşturduğu aynanın karşısında şık bir mankenin saçını düzelteceği bir çalışma yapmaya karar verdi. 22 Ağustos 1911 sabahı müzeye vardıklarında, Béroud ve asistanı, Saloon Carré'ye yönelip orada Correggio'nun *Aziz Caterina'nın Mistik Evliliği* ile Titian'ın *Alfonso d'Avalos'un Alegorisi* arasındaki görkemli dört demir çubukla karşılaştılar ama *Mona Lisa* ortalarda yoktu. Koruma görevlisi geldiğinde tablo fotoğraf müştemilatına götürülmüş olmalı diye düşündü ki, daha sonra bu tavır *The Times* tarafından "organize sorumluluk eksikliği"nin bir göstergesi olarak tanımlanacaktı. Kimse bu duruma ciddi anlamda şaşırmamıştı ve Béroud koruma görevlisini tekrar çağırmadan önce birkaç saat daha oyalandı. Görevli bu kez fotoğrafçıları kontrol etti ve onlarda olmadığını öğrendi. Daha sonraki araştırmalar da sonuçsuz kalınca polisi çağırdılar, böylece *Mona Lisa* resmen çalınmış oldu. Béroud'yu başlangıçta oraya çekmiş olan çerçeve camı avluya inen döner bir merdivende bulundu ama heyhat, artık kimsenin işine yaramıyordu.

Louvre korumaları kısa süre sonra anladılar ki tablo gerçekte bir gün önce çalınmıştı ama Béroud bir yansımanın peşine düşüp oraya gelene kadar hiç kimse yokluğunu fark etmemişti. Eserleri cam altına koyma tarihindeki bir bölüm olarak, Leonardo'nun resminin çalınışının bu yüzden basit bir mesajı vardı. Eğer sanat dünyasına erişimimiz yansıyan beden imgesinin eserin üzerine koyulmasıyla kirletiliyorsa, pekâlâ kibrimizi korur ve sanat eseri olmadan da idare edebilirdik. Bu manada *Mona Lisa*'nın orada olmayışı mantıklıy-

dı. Bu da, kişinin aynadaki imgesi ile bir sanat yapıtının üst üste oturtulmasından çok ayrılmalarını gösteriyordu.

Yine de geriye dönüp bakıldığında Louvre'un Leonardo'nun şaheserini cam altına koyma hareketinin kendisi sadece Louvre'da daha sonra eğitim görecek bazı öğrencilerinin en kötü şüphelerini onaylamaya yarayacaktı. Resmin kimi temsil etmesi gerektiğini çözmek gibi korkunç bir problemle karşı karşıya kalındığında ve tarihsel verilerden de uyuşmazlık ve çelişkilerden başka bir şey çıkmadığında, birçok kez poz veren şaşkın kişinin Leonardo'nun kendisinden başkası olmadığı iddia edildi. Resim kelimenin tam anlamıyla bir aynaydı. Erkeklerin kadın kılığında resmedildiği dönemden örnekler vardı ve 1987'de bir bilgisayar grafik uzmanı bilimsel olarak Leonardo'nun ana hatlarını dişi figüründe bulduğunu iddia edince, *Mona Lisa*'nın gizli gerçeğinin aslında bu olduğu hipotezi hayranları açısından onaylanmış göründü.

Freud ve Leonardo hakkında yaptığı incelemede Bradley Collins, bu narsistik yansıtmanın ressamın kendisi tarafından tersten ama açık biçimde gösterildiğini ileri sürer. "Resim yapma sanatındaki en büyük hata" hakkında konuşan Leonardo, "yaptıkları bütün figürlerde hayattaki halleriyle kendilerini resmettikleri hissi uyandıranları" eleştirir ve "figürlere bakan bir kişi, yaratıcılarının bütün tavır ve davranışlarını fark edebilir..." diye ekler. Ardından da kendilerine benzeyen kadınlara âşık olan pek çok erkekte de bu durumu görebileceğimize işaret eder. Kısaca, narsisizm teorisi, Leonardo tarafından, önerilecek bir modelden ziyade kaçınılması gereken bir tehlike olarak anlaşılır. Ama bunu bizzat kendisinin yapmadığı anlamına da gelmez ve belki de Duchamp'ın meşhur bıyıklı ve keçi sakallı *Mona Lisa*'sı, modern sanatçının kadın kılığındaki erkek teorisine kendi uzlaşımını katma biçimiydi.

Ne tuhaf ki *Mona Lisa*'nın yok olduğunun ortaya çıkmasına dolaylı da olsa yol açan ve bazıları için portrenin gerçekliğini açığa çıkaran ayna yansıması vurgusu, hırsızlık resmiyete dökülünce sadece daha da kemikleşmiş olacaktı. Sonuçta Louvre onun yerine neyi koymayı seçti? Bir kadının portresini değil, üzerine tuz biber

ekmek ister gibi bir erkeğinkini: Raffaello'nun, pozu az birazcık *Mona Lisa*'nınkine benzeyen *Castiglione*'sini. Sonra S. J. Freedberg Yüksek Rönesans* dönemi resmi üzerine etkili monografisinde bu tabloyu "Leonardo'nun modelinin -erkek cinsinde- suretinin çıkarılması" olarak tanımladığında, Louvre'un küstah yer değiştirmesinden tamamen bihaberdi.

❦

Ayna imgesi ile sanat eserinin ayrılması insanlar ile hayvanların onları cezbeden imgelerle ilişkili olma biçimleri arasındaki bir farkı aydınlatabilir. Her ikisi de belli imgeler tarafından yakalanabilse de, Lacan'a göre insanlar imgeleri oldukça özel biçimlerde kullanabiliyor. "İnsan özne" diyor, "hayvandan farklı olarak, bu hayali tutsak edilişe tamamen kendini kaptırmaz. Kendini onun içinde haritalandırır. Nasıl mı? Perdenin fonksiyonunu ayırıp onunla oynayabildiği ölçüde. Aslında insan, arkasındaki bakış ortaya çıkana kadar maskeyle oynamasını bilir."

Bu zor pasaj bazı yeni terimleri gündeme getiriyor: Perde, maske ve bakış. İnsanlar ve hayvanlar imgeler tarafından tutsak edilebiliyorken, imgeyi bir tür savunma olarak kullanabilen sadece insandır. İmge, bir kalkan ya da daha kesin söylemek gerekirse bakışı başka yöne çekmek için bir sihir ya da yem haline gelebilir. Burada bakış, başka birinin ya da bir şeyin bakışı anlamına geliyor, insanı tedirgin eden ve dehşete düşüren bir bakış. Elbette ki bazı hayvanlar yırtıcı hayvanları şaşırtmak ya da eşlerini cezbetmek için görsel imgeyi kullanabilirler ama bu uygulamanın insan tecrübesi ve kültürüne işlenmesinde tekil bir şeyler vardır. Önceki bölümlerde görsel farkındalığımızın daha en başlarında bize bakıldığını nasıl hissedebildiğimizi, bu duruma karşı hiçbir korumamız olmadığını ve tam da bu yüzden bakışın tehdit edici bir şey olarak hissedilebileceğini görmüştük. Bu, gelenekler dünyasında kem göz olduğuna inanılan bakıştır ve Lacan, bakışta her zaman iyilikten

* XVI. yüzyıl. (ç.n.)

çok bir kem olma boyutu bulunduğunu düşünmüştü. Bazen psikozda açığa çıktığını gördüğümüz boyut da budur, kişi izleniyor ya da gözetleniyor olduğuna inanır. Bakışın söz konusu kötücül fonksiyonu böyle uç örneklerde belirgin olsa da Lacan, örtülü bir düzeyde hepimiz için mevcut olduğuna inanıyordu. Gündelik gerçekliğimiz bu fonksiyonun dışlanması etrafında oluşturulur ve ortaya çıktığında gerçekliğimizin çatısı çöker.

Bu, işe giderken yolda da olabilir. Pek çok yolcu zamanını beraber yolculuk ettiklerini gizli gizli inceleyerek geçirir, çoğu zaman da bu yakın teftişi cinsel fantezi boyutuna taşır. Bir diyalog geliştirme, telefon numaralarının alınıp verilmesi, filizlenen bir aşk serüveni ya da cinsel bir tutku hayalini kurabilirler. Hayallerinin nesnesi trenden indiğinde, anlık bir hüzün, kaçırılmış bir fırsat duygusu yaşayabilirler. Ama bu hüzün, eğer öteki kişi de bakışınıza yanıt vermekle kalmaz hatta gözlerini gözlerinize dikerse, böyle bir durumda yaşanan kaygıyla karşılaştırıldığında hiç kalır. Eğer görsel alan libidomuzun kendini nesnelere bağladığı imtiyazlı bir güzergâhsa, nesne, bakışımıza yanıt verdiğinde kesinlikle hazırlıksız yakalanırız.

Aslına bakılırsa, görsel alan dahilinde arzu duyduğumuzda arzularımızın nesnesinin de aynen öylece bir nesne olarak kalmasını bekleriz. Edilgen olduğu varsayılan nesne aynı zamanda arzulu olduğunu gösterdiğinde sorunlar başlar. Ötekinin arzulama boyutunu uzakta tuttuğumuz müddetçe gerçek hoş ya da tatsız olabilir. Başka birinin arzusu, istediğinin ne olduğunu bilmediğimiz ölçüde bizi kaygılandırır. Genelde istenen şeyi, sözgelimi partnerinin ne istediğini bildiğini farz etmek, bu sadece kendi kestirimlerinin bir ürünü bile olsa, insanlara daha kolay gelir. Partnerlerinin arzusunun gizemli boyutuyla karşı karşıya kaldıklarında birbenbire yanı başlarındakinin tamamen yabancı biri olduğu duygusuna kapılabilirler. Sonuç olarak böyle bir şey kendi yerlerini güvenilmez ve değişken kılar.

Dünyanın bize baktığını değil dünyaya baktığımızı varsaydığımızda kendi durumumuz daha güvenli görünebilir. Ama örneklerimizin de gösterdiği gibi, böylesi bir güvenlik çökebilir, sanat eser-

leri de bu görsel tersine çevirme ilkesinden sık sık faydalanır. Susan Morris'in video yapıtı *Parallel Universe*'te bir apartman blokunun dizi dizi kapılarını ve pencerelerini görürüz ve bir şeylerin olmasını bekleriz. Hitchcock'un *Rear Window*'unda [Arka Pencere] olduğu gibi, kamera hareketsiz kalırken kapıların ve pencerelerin sunacağı farklı görsel çerçeveleri irdeleriz. Değişen hiçbir şey olmaz ve boş yere bir hayat ya da hareket işaretini araştırırken huzursuz olmaya başlarız. Gözümüzü doyuracak bir şeyler için gayret sarf edip gözlerimizi dikerek bakarken binaya bakanın biz olmadığımızı fark ederiz, bina bize bakmaktadır.

Kötücül bakış, ötesini göremediğimiz opak pencerelerde vücut bulmuştur. Eser, bir kez daha, görmeyen bir şey tarafından bize bakıldığım nasıl hissedebildiğimizi gösterir. Hitchcock'un *Psycho*'sunu [Sapık] tartışırken, Slavoj Žižek, tepedeki eski karanlık eve yaklaşırken evi yalnızca onun bakış açısından gördüğümüzü ifade eder: Evin tarafsız, "nesne" bir çekimi yoktur, tıpkı pek çok başka korku ve cinayet filminde de gördüğümüz, perdelerin arkasından yapılan bir çekim olmaması durumu gibi. Evden birinin onu izlemekte olduğunu gösterir biçimde hızlı hızlı soluk alıp verme sesiyle birleştirilmiş böyle bir çekim gerilime katkıda bulunabilirdi, diyor Žižek ama bu, aynı zamanda onu bekleyen tehdidi de daha öznel, daha tanımlanabilir hale getirirdi.

Sahneyi böylesine sorunlu yapan, ev ona bakıyor olsa da, evin kendisine hangi noktadan gözlerini diktiğini Marion'un görememesidir. Ev için ne "anlama geldiğini" bilemez. Bakışın buradaki paradoksu, sık sık gerçek insan gözlerinden daha çok anlamını kestiremeyeceğimiz ya da arkasını göremeyeceğimiz yüzeyler biçimini aldığı gerçeğidir. Yüzeyleri, bakışın korkutucu, gizemli boyutunu cisimleştirirler. Tıpkı sosyal dünyaya katılımımızla bakışın bu boyutunun dışarıda bırakılması gibi, dolayısıyla ortaya çıktığında da bizi çevreleyen insan gözleriyle arasına mesafe girer: Görmeyen gözler ya da opak yüzeyler böylelikle bakışın tehdit edici gücünü kazanır ve herhangi bir "öznellikten" yoksun oluşları da onlara arzu katar. Bu, ampirik nesnelere duyulan gündelik arzu değil de hayatımızın en başından itibaren karşılaştığımız Öteki'nin tuhaf, gizemli, bize şu

soruları sorduran arzusudur: Biz Öteki için neyiz? Öteki bizden ne istemektedir?

Burada Freud'un görsel gerçekliğimizin dışarıda bırakma yoluyla oluşturulduğu tezini hatırlayabiliriz. Konu temelinde düşünürsek, dışarıda bırakılan kötücül bakış, ötekinin bizi hangi noktadan gördüğüdür. Gündelik gerçekliğimizin dışında tutulduğu için, sadece böyle gözlerle karşılaştığımızda değil, aslında göz formunda, opak ve korkutucu bir şey olarak karşımıza çıktığında da bunu hissederiz. Aynen Anita Witek'in kapalı devre televizyon kameralarında ya da *Sapık*'taki tepedeki evde olduğu gibi.

Hayvanlar aleminde göz ile ocellus* arasında bir fark vardır. Gözler görebilir ama ocellus'un fonksiyonu başkadır. Bir bileşik gözün tersine basit bir gözden oluşur ama aynı zamanda hayvanın vücut yüzeyinde, genelde gözün kendisinden daha büyük ve renkli bir halkayla çevrelenmiş göz şeklinde bir leke biçimini de alabilir. Hayvan tehlikede olduğunda ocelli'sini korkutucu biçimde avcısına gösterebilir. Avcı, aslında görmeyen gözlerin aniden ortaya çıkışıyla donup kalır ve Lacan bunu körlerin gözlerinin esrarengiz görünüşüyle ilişkilendirmiştir. Bize bakar ama kesin bir dille söylemek gerekirse ocelli bizi görmez. Hayvanın kamuflajının korumuş olduğu görünmezlik temelini yıkarak kendilerini gösterirler.

Çocukların oynadığı pek çok saklambaç ve gizlenme oyununda görünmezlik ile ortaya çıkışın yine birlikte bulunduğunu görebiliriz. Asıl iş bulunmadan kalabilmektir ama buradaki kamuflaj sadece ani, sık sık da korkutucu bir ortaya çıkışı hazırlamak için vardır. Belki de böyle oyunların fonksiyonlarından biri de bakışın kötücül yanını ehlileştimek, onu sosyalleştirmektir. Korkutucu bir boyutun önceden kestirilemezliğine, oyunlar kanalıyla, belli bir ritim ve organizasyon katılır. Bunda zevk veren bir şeyler olabilir ama birçok insanın bu oyunlarda ters giden şeylerle ilgili anılarının olması da dikkate değerdir: Nasıl çok uzun bir süre saklandıkları yerde kaldıkları ya da en sonunda diğer çocuğu bulduklarında ya da kendileri bulunduğunda yaşadıkları korkuyla ilgili.

* Bazı omurgasızlarda ve diğer basit yapılı organizmalarda görülen, mercek de taşıyabilen basit göz, nokta göz. Çoğulu *Ocelli*. (ç.n.).

Bir fotoğraf lensi bir ocellus ile aynı fonksiyona sahip olabilir. Göremez ama ocellus gibi o da bir gözün formuna sahiptir, bu da demektir ki bir lens gören gözden daha rahatsız edici bir etkiye sahip olabilir. Fotoğrafçılığın ilk günlerinden bugünlere kadar ulaşan, fotoğraf makinesinin yavaş yavaş aşıladığı dehşetle ilgili pek çok hikâye vardır, sanki modelin öznelliğinin bir yönünü, hatta hayatını çalar gibi. Günümüzde fotoğraf makinesi çok daha tanıdık olduğu için birisi bir iki poz fotoğrafımızı çektiğinde endişelenmeyebiliriz. Ama eğer birisi sadece bir iki kez değil yüzlerce kez fotoğrafımızı çekmekte ısrar ediyorsa, haklı olarak, bizi öldürmek istediğini düşünebiliriz.

Gözlerle sürekli karşılaşsak da onları fark etmeye, onlardan tedirgin olmaya başladığımız zaman, bir arzuyu, öngöremeyeceğimiz veya başa çıkamayacağımız bir şeyi cisimleştirdikleri zamandır. *Aliens* [Yaratık] filminde uzay birliklerinin bir gezegen üssündeki mağaramsı bir bölüme girdikleri sahne vardır, aletleri yakınlarda canlı formlar olduğunu haber vermeye başlar. Ama hiçbir şey göremezler. Sonunda duvarlar kelimenin tam anlamıyla canlanır ve o ana kadar görünmez olan yaratıklar saldırıya başlar. Kamuflajları onları resmin bir parçası, fark edilmez yapmıştı ve saldırılarının bütün etkililiğini tamamen önceki görünmezliklerine borçludurlar. Burada görünmezliği bozmak dehşetli bir arzuyla özdeştir ve (görünmeyen boyut) göz ile (akıl almaz veya tehdit edici bir arzuyu cisimlendiren) bakış ya da kem göz arasındaki ayrılığı ortaya koyar.

İngiltere'deki avamın Lowry sevgisini devlete karşı işlenmiş bir suç olarak gören eleştirmen Brian Sewell dışında aslında pek kimseyi dehşete düşürmeyen bir ressamın eserlerinde bu ayrılığı bulabiliriz. Lowry'nin endüstiyel sahneleri ve portreleri evcil ve hoş görünüyor: Belgeledikleri fabrika hayatının tekdüzeliği ve verdiği acıdan çok koşuşturmacasını ve hareketini vurguluyorlar. Bütün hayatı boyunca bekâr kalan Lowry'nin hem aşk serüvenlerinden hem de seksten uzak durduğu çok açıktır, yine de, daha sonra güvenilir dostları haline gelecek bir dizi genç kızı yedirip içirmişti. 1957'de on üç yaşındaki Carol Ann Lowry ona yazdığında, Lowry, akrabalık bağı olmayan adaşına bir ziyarette bulunmuş ve araların-

da uzun sürecek bir arkadaşlık başlamıştı. Ressam, Carol Ann'i ilgi alanları ve çalışmalarında cesaretlendirmiş ve desteklemiş, birbirlerini tanıdıkları uzun yıllar boyunca ona büyük bir dürüstlükle davranmıştı. O kız için bir "amca," kız da onun için bir "yeğen" gibiydi.

Lowry'nin ölümünden sonra vasiyetinin uygulayıcıları mal varlığının baş varisi olan Carol Ann'i telefonla arayıp ressamın evinde bulunan bazı şeyleri incelemek için, Manchester'daki NatWest bankasına davet ettiler. Carol Ann'in, kendisini evde karşılayan Lowry eserlerine bakması kolay olmamıştı. Değişik türdeki kostümler içinde, genç, ince bir kızın çizim ve resimlerinden oluşuyorlardı. Ama bu özne toplum sanatçısı Lowry'nin o çok sevdiği gündelik durumlarda resmedilmek yerine, baltayla boynu vuruluyor, giyotinin altına itiliyor, boğazlanıyor ve bir bıçakla parçalanıyordu. Bu ürpertici resim serisine bakarken Carol Ann sersemlediğini, tüylerinin diken diken olmaya başladığını hissedebiliyordu. Öznenin dikkat çekici şekilde *kalkık* burnunun kendi burnu olduğunu fark edince her şeyi anladı ve "Aman tanrım. Bu benim" dedi.

Gerçi daha sonra bu resimlerdeki kızın Lowry için hayali bir figür olduğunu düşünmeye başlayacaktı ama ilk dehşet anı, çok şiddetli şekilde kendisine dokunan bir şeyleri işaret ediyordu. Ressam ona her zaman mükemmel davranmışken, korkunç seri, toplumsal sanatı ve konuşmalarıyla yaydığı dünya görüşünün, şeylere bir başka türlü bakışını gizlediğini gösteriyordu. İmgeler cinsellik ve tarifsiz bir şiddetle doymuş bir bakışı gösteriyordu: Bu sahneleri bu kadar rahatsız edici yapan betimsel içeriği değil, hangi noktadan çizilmiş oldukları, Lowry'nin dehşetli ve müstehcen bakışını işaret ettikleri gerçeğiydi. Kızın ressamın kendisine baktığını farz ettiği tarzın ötesinde bir başka bakış daha vardı. Kendisine asla hayal edemeyeceği bir şekilde bakılmıştı.

Bu şok, sanat tarihçisi Michael Howard'ın Carol Ann ile iletişime geçmesiyle yıllar sonra bir yankı bulacaktı. Howard, koşuşturma ve sokak hayatının bildik bazı sahnelerinde acı çeken bir dişi bedeni gizli olduğunu fark etmişti, resme yandan bakıldığında bu görülebiliyordu. Sözgelimi tuhaf görünüşlü binalar acıdan kıvranan

bir kızın dış hatlarını saklıyordu. Howard'ın keşfini kendi koleksiyonundaki eserlerle onaylayan Carol Ann şöyle diyecekti: "Beni rahatsız eden gizli çizimlerin öznesi, çizimlerin erotik doğası değildi. Gizlenmiş bir şeyi içerdikleri gerçeğiydi. Kızın gizlenmiş olduğu gerçeği." Endüstriyel sahnelerin ve zararsız portrelerin görünmezliği böylelikle, bir başka bakışın varlığı söz konusu olunca bozulmuştu. Gerçi biz bu resimlere bir açıdan bakmış olsak da, ressam onlara başka bir açıdan bakıyordu.

Buradaki gerçek dehşet, mantıken, bizim görmeyi başaramama eylemimize ressam tarafından bakıldığı gerçeğinde yatıyor. O, biz izleyicilerin görmeyi başaramadığı şeye bakıyor. Lowry'nin çarpık evreninde, resme bakan bizden ziyade bize bakan resim söz konusu. Ressamın gözü resmin içine yerleştirilmiş.

Bize bakan kem göz fikri, göz-ışın teorisi, yani gözün ışık yaydığı inancında tuhaf bir şekilde ısrar edilmesi konusunda bir ipucu sağlamıyor mu? Apaçık olan bütün zıt örneklere rağmen bu teorinin varlığını sürdürmesi bir gerçek barındırdığını gösteriyor: Göz, kem boyutundaysa uzanıp yayılır, yakalar ve korkutur; aynen Picasso'nun figürlerinin gözlerini resmederken kili içeri itmek yerine dışarı çekerek oluşturduğu çıkık yuvarlaklar gibi. Bakışın bu boyutu genellikle maskelenmiş olduğundan bir kez ortaya çıktığında da uzamı bozup olduğu gibi kabul ettiğimiz görsel gerçekliği lekeler.

Budizmin dehşet mecazlarından kaçınması nedeniyle diğer sistemlerden farklı olduğu sık sık öne sürülmüştür ve Buda heykellerine saygı ve sevgi içeren bir tavır gösterilir. Ama bu yatıştırıcı perdenin sakladığı garip bir detay vardır, bu heykellerin tapınma nesneleri olarak kutsanmalarından önce var olan korku. Kutsama eylemi yeterince basittir: Buda'nın gözlerinin boyanması ya da gözbebeklerinin oyulmasından ibarettir. Gerçi üretilen modern Budalar bu sembolik hareketin gerekliliğini ortadan kaldırsa da, en azından geleneksel seremonide bir zorunluluktu. Etkileyici bir makalesinde Richard Gombrich, doğaüstü varlığın kötücül eğilimlerini uyandırma tehlikesi taşıyan bu tehlikeli prosedürün getirdiği dehşeti tartışır.

Ressam, Buda'nın gözlerini resmederken heykelin yüzüne baka-

maz, arkası dönük bir şekilde, yandan ya da omzunun üzerinden can verdiği imgenin bakışını yakalayan bir ayna kullanarak onu boyar. İşini tamamladığı andan itibaren de artık tehlikeli bakışlara sahip biridir ve gözleri bağlı oradan uzaklaştırılır. Göz bağı ancak gözleri sembolik olarak yok edebilen bir şeyin üzerine değdikten sonra çıkarılır. Gombrich'in yalın bir biçimde öne sürdüğü gibi; "Bu seremoninin ruhu Budist doktrinle uzlaştırılamaz, bu yüzden kimse de bunu yapmaya çalışmaz." Ama kilit nokta tam da bu acayip heterojenlik değil midir? Budist evrenin ılımlı ve sakinleştirici gerçeğinin işlemeye başlaması için korkutucu, kötücül bakışın sembolik olarak dışarıda tutulması gerektiği gerçeği. Kem gözün ehlileştirilmesi gerekir.

Bu bizi tekrar sanatsal yaratım temelinde imge, perde ve bakış meselesine getiriyor. Lacan'ın görüşü şu: Bazı durumlarda görsel sanat kem gözü başka yöne çekmek, zararsız hale getirmek için bir perde olarak kullanılır. Aynen tehdit altındaki bir hayvanın onu yakalamaya çalışanı şaşırtmak için kendi vücudundaki bir parçadan kurtulması gibi sanatçı da bir imgeden kurtulur. Tıpkı bazı kuşların avcı hayvanlarla karşılaştıklarında "korku dökümü" yapıp tüylerini dökmeleri gibi insanlarda da tehdit altındayken bir şeyler düşürme adeti vardır. Kovalanmakta olan birinin onu takip edeni durdurmak için ardında sihirli bir nesne bıraktığını anlatan pek çok halk hikâyesini hatırlayabiliriz. Sanatçı da hayatta kalabilmek için benzer bir şekilde imgeler veya nesneler bırakır.

Psikanalistler geçmişte sık sık sanatçıların yaratımsal çalışmalarını bebeklerin kendi dışkılarıyla deneylerine benzeterek kendilerini zora sokmuşlardı. Tıpkı gözetlenmeyen bir çocuğun kendi bokuyla oynayarak eğlenmesi gibi sözgelimi heykeltıraş da kiliyle oynardı. Jackson Pollock babasının düz bir kayanın üzerine işerken idrarını fışkırtarak şekiller yapışını izlemesiyle ilgili anısını yayınladığında deli doktorlarının duyduğu hazzı hayal edin. Ne yazık ki dışkıdan doğan sanat teorisi kapıları açmak yerine kapatarak oldukça sınırlayıcı olduğunu ispatladı. Ama böyle fikirlerin indirgemeciliği korku dökümü fikriyle biçim değiştirebilir. Günümüzde, kaygı anlarında altına etmeyi paniğin fiziksel bir işareti olarak yorumla-

ma eğilimi göstersek de XIX. yüzyılda altına etmenin aslında bir tür korunma biçimi olduğuna dair yaygın bir inanç vardı. Mesela hırsızlar dışkı izlerini kaygılı oldukları için değil onları teşhis edilmekten koruyacağına inandıkları için bırakırlardı. Aynen kuşlar ve halk hikâyelerindeki karakterler gibi kendilerini kurtarmak için bir şeyler bırakırlardı.

Burada sanat tarihi kitaplarının başında yer alan en önemli anekdotlardan birinin, Zeuxis ile Parrhasios'un hikâyesinin atlanmış bir yönünü akla getirebiliriz. Zeuxis'in çizdiği üzümler öylesine gerçek gibidir ki kuşları cezbeder. Bunun üzerine Parrhasios onu davet edip kendi şaheserini örten örtüyü açmasını ister ama Zeuxis bunu yapmaya çalıştığında anlar ki perdenin kendisi resimdir. Bu hikâye genellikle temsilin doğası üzerine bir yorum olarak okunur, oysa Yunan sanatıyla ilgili pek çok anlatımla birlikte bize klasik sanatın merkezinde bir erkekler arası rekabet sorununun da olduğunu anla-



tır. Ancak burada bizi ilgilendiren yanılsama boyutudur.

Besbelli ki kuşlar Zeuxis'in üzümleriyle, Zeuxis de Parrhasios'un örtüsüyle kandırılmıştır. Bazı klasik yorumcular kuşların neden Zeuxis'in üzümlerin yanına çizdiği oğlandan korkup kaçmadıklarını da merak etmişlerdir ama bu, hikâyenin can alıcı noktasını gözden kaçırmak olur. Zeuxis kuşlarla simetrik bir ilişki içinde, bir imge tarafından aldatılmıştır. Aslında kuşlar tam da bizim gibidir: Aynen vaat ettiği doluluğu veremeyen imgeler tarafından insanların esir alınması gibi kuşlar da yiyemeyecekleri bir şeyi gagalamaktadır. Arzularımız ve onları doyuracağını sandığımız nesneler arasında bir heterojenlik vardır, işte bu yüzden cips paketlerinin içinden ucuz plastik oyuncaklar çıkar. Her şeyi yiyebiliriz ama gerçek yiyecekler oral dürtüyü tatmin etmek için asla yeterli olmaz: Oyuncak kalan kısmın bu boyutunu, yani bizi tatmin edeceğini düşündüğümüz şeyin ötesinde hep bir şeyler olduğu gerçeğini somutlaştırır.

Gerçi Zeuxis ile Parrhasios'un hikâyesi sanatçılar arasındaki yerel bir anlaşmazlık olarak anlaşılabilir ama bize sanatsal imgenin *bir bakışı yakalamak* için orada olduğunu söylemektedir. Sadece gerçeği taklit etmekten öte, imgeye has bir bakışı ayartma, kandırma çabası vardır. Hakikaten de eski zamanlardaki optik bilimi, gözün iç geometrisi ya da ışığın doğasından çok gözün nasıl kandırılabileceği sorunuyla meşgul olmuştur. Ayrıca Platon'un görsel sanat tartışmaları da sık sık gerçeklik, düşünceler ve temsil ilişkileri açısından yorumlanmıştır oysa onun bahsettiği sanat çoğunlukla izleyiciyi kandırma çabası fonksiyonuna sahipti. İyi temsil etmek değil kandırmak. Gerilim imge ile gerçeklik arasında değil, ötekinin bakışı ile ressamın bakışı arasındadır. Ressamın resmettiği şey Öteki'yi cezbetmek için oradadır ama Öteki'yi *kendisinden uzakta* cezbetmek için.

Malraux'un çevirmeninin Picasso hakkındaki kitabına *Picasso's Mask* ismini vermesinin gerçek manası da bu değil midir? Picasso'nun Afrika sanatıyla, özellikle de Paris'teki Musée Trocadéro'da onu büyüleyen kabile maskeleriyle karşılaşmasına her zaman büyük anlam yüklenmiştir. Picasso, Malraux'ya, bu el yapımı maskelerin neden yapıldığım görür görmez anladığım söylemişti: "Ben de her

şeyin bilinmez, her şeyin bir düşman olduğuna inanıyorum! Her şey!... Bütün fetişler aynı amaçla kullanılmış. Silahmış onlar. İnsanların ruhların etkisi altına girmekten kaçınmalarına yardım etmek, özgür olmalarına yardım etmek için. Araçmış onlar." Ve şunları eklemişti: "O an anladım neden ressam olduğumu. Maskelerle dolu o korkunç müzede tek başımayken... *Demoiselles d'Avignon* bana işte tam o gün gelmiş olmalıydı, üstelik hiç de biçimlerden kaynaklı olarak değil: Çünkü o gün benim ruh kovmak için ilk resim yapışımdı." Malraux'nun, Picasso'nun bu bilgiyi kendine saklama arzusuna ölümüne dek saygı gösterdiği iddia edildi: Bu sırrın açığa çıkması Picasso'nun figürlerinin koruyucu güçlerini yok edecek ve figürler onu her neden koruyordularsa onlara yem yapacaktı.

Maske ve resmedilmiş figürün orada bulunma nedeni Picasso'ya göre kötücül bir Öteki'yi savuşturmaktı ve şüphe yok ki Picasso'nun annesiyle ilgili kayıtlara geçen çok az sayıda şeyden birinin oğlunun çocukluğuyla ilgili söylediği şu sözler olması önemlidir: "Güzellik söz konusu olunca hem melek hem de şeytanın tekiydi, kimse gözlerini ondan alamazdı." Bakışın bu yayılmacı varlığının akla getirilmesi gösteriyor ki, Picasso'nun maskeleri onu tam da bundan korumak, Lacan'ın optik özne, maske ve ötekinin bakışından oluşan piramidini kurmak için oradaydılar. Peki bu, hem sanat tarihçileri hem de analistlerin aklını karıştıran bir konuyu, eserlerinde soytarı, boğa güreşçisi ya da tüfekli asker gibi basmakalıp figürlerin tuhaf bir şekilde neden tekrar tekrar ortaya çıktığını açıklamıyor mu? Gerçi bu figürler belli biyografik olaylarla bağlantılandırılabilir olsa da temsil ettikleri şeyden daha çok üniformalar oldukları basit gerçeği yüzünden önem taşımıyorlar mı: Picasso'nun neden şu ya da bu kostümü seçtiğini merak edebiliriz ama buradaki kilit nokta *kostüm olmaları*, yani maskenin biçimleri olmalarıdır. Maske burada herhangi bir şeyi *ifade etmek* için değil kötü bir gücü savuşturmak için vardır.

Gerçekten de "maske" sözcüğü kem gözün etkisini massetme ve çelme yönünde koruyucu bir fonksiyonu olan nesne anlamındaki "muska" kelimesinin Yunancasından gelmektedir. Francis Bacon'ın David Sylvester'a söylediği gibi, resim yapmak da bir tuzak kurma

biçimidir. Bizim anladığımız anlamda göze kurulan bir tuzak. Bu, pek çok farklı biçim alabilir. Sözgelimi Rubens ve Delacroix'nun gözü resmin bir parçasından ötekine, bir ritim izleyerek yönlendirmek için renk tonlarını ve ışık geçişlerini nasıl tekrarladıklarını hatırlayın. Biz kendi gündemimizi oluşturmuş olabiliriz ama resim zıt yönde çalışır ve Op Art'ın iç ritimleri gibi gözümüzü yönlendirir. Gainsborough'un ortaya koyduğu gibi resim "göze iş çıkarmak" için oradadır: Göz meşgul ve belki de özellikle sanatçıdan uzakta tutulur.

Bu etki Picasso'da olduğu gibi tekil eserlerin seri üretimi yoluyla ya da ayrı bir çalışmanın karmaşık mimarisi yoluyla oluşturulabilir: Mesela Amiens'teki katedral gibi bir yapı göz için muazzam bir tuzak görevi görür. Benzer bir etki neredeyse sadece ressamların gittiği bir yerde de görülebilir: Geleneksel sanat malzemeleri dükkânında. İçlerinde boya, vernik ve başka şeyler olan bir dolu küçük şişenin çoğunlukla minik bir satış alanındaki tuhaf sıkışıklığı, Gotik mimariyle ilk karşılaşmadakine benzer bir etki yaratır. Ne tarafa baksak, bakışımızı yakalayacak bir şeyler vardır.

Bu anlamda sanat zor durumdadır. Degas'ın söylediği gibi resim yapmak "bir suç işlemek kadar kurnazlık gerektirir." Estetin sakin bir meşgalesinden çok kötücül bir Öteki'yi savuşturmak için yapılan gözü dönmüş bir savunma manevrasıdır. Bazı sanatların insana hoş gelen, tatmin edici niteliği, dikkatimizi daha karanlık olan bu mantık çizgisinden uzaklaştırır. Picasso'nun arkadaşı Sabartés'in, ressama neden çalıştığını sorduğunda aldığı yanıtla hayretlere düşmesine şaşmamalı. Picasso şu yanıtı vermişti: "Kendimi bir pencereden aşağı atmamak için." Ya da Louise Bourgeois'in, "Bir ders verecek olsam bu hayatta kalma dersi olurdu" sözleri...

Burada insanların bir şeyler karalamasıyla bir karşılaştırma yapılabilir. Bazı insanlar yakınlarda boş bir kâğıt parçası varsa üzerine bir şeyler yazmaktan kendilerini alamazlar. Bazen de bu karalama anları tamamen belli zamanlarda gerçekleşir: Birileri telefonun diğer ucunda yakınırken, onu dinlediğimiz ve konuşmayı bölmenin kabalık olacağı zamanlarda. Masumane görünse de buradaki karalama karşıdakinin konuşmasının istilacılığına verilmiş bir tür yanıt,

onun kelimelerini değil konuşmalarının gereksizliğini kaydetme biçimidir. Sanatçılar sık sık belirli bir anda bir şeyler yaratmak zorunda oldukları hissine kapılabilirler, tıpkı yazarların da yazacakları şeyin ne olduğu konusunda bir ipucu olmasa bile, bir şeyler yazmak için muazzam güçlü bir istek duymaları gibi. Tutkuyla bir yazı yazma isteğinin duyulduğu bu tür geçici durumları aslında çoğu insan gençlik dönemlerinde oldukça sık yaşar.

Böyle durumlarda hissedilen baskı bir tür işaret bırakma baskısıdır; böyle zamanlarda yaşanan çaresizlikte mesele çaresizliği anlaşılır kılmak, ona bir mana yüklemekten değil, sadece bir yazı bırakmaktan ibarettir. Bilindiği gibi insanlar acı veren durumlara, bunlardan anlatılar çıkarmaya çalışarak tepki verirler ama yazı bırakma nosyonu çok daha geçmişe ait bir şeydir. Hikâyeler yaratmaktan ziyade işaretler bırakılır. Bir şeyi sabitlemenin ya da yakalamanın yolu işaret koymaktır, bunu, sözgelimi "kendine zarar verenler"in bazen vücutlarına bir kesik attıktan sonra yaşadıkları rahatlamışlık hissinde görürüz. Böyle vakalarda, belki de, bir terapi yoluyla taze ete değil de bir kâğıt ya da tuval üzerine işaretler koyulması sağlandığında olumlu bir adım atılmış olur.

Paul Klee hiç durmadan çizer, menülerden gazete kenarlarına, el altında olan bütün yüzeyleri çizgilerden oluşan biçimlerle kaplardı; onun açısından yaptığının içten gelen bir istilaya uğramışlık, bir çaresizlik duygusuyla baş etme yolu olduğunu düşünmemek zor. Hatırlanmalı ki kendisi her taraftan ona bakıldığını hissettiğinden şikâyet eden bir sanatçıydı: Hatta kırlara gittiğinde bile "ormana bakan ben değildim", çünkü "bana bakan ağaçlardı," derdi. Bu "örtünme" duygusunun belki de resim yapmak zorunda olmasının nedeni olduğunu eklerdi.

Pek çok sanatçının sürdürdüğü yaratım çalışmalarının da bu şekilde anlaşılması pekâlâ mümkün. Örneğin sanatçıların sık sık çalışma biçimlerine atfettikleri neredeyse otomotik karakteri düşünebiliriz. Burada Öteki'nin istilacılığından kişinin yazı yazmak için kendi vücudunu kullanmasına uzanan bir tür çember vardır. İnsan bunu bir çeşit deşarj biçimi olarak görmek isteyebilir: Daha iyi bir terim belki bariyer ya da sınır olabilir. Hem yazma eyleminde en

önemli an sonuçta kişinin bir çizgiyi, bir işareti ya da fırça darbesini *sonlandırdığı* an değil midir? Bu, bir temsil sanatından çok bir durdurma sanatıdır.

İşin psikanalitik boyutunun özüne ulaşmak için çok sözünü ettiğimiz bu istilacılığın bilinçsiz olduğunu fark etmek gerekir. Sanatçılar kem bir gözü başka tarafa çevirmek için neler yapmaları gerektiğini düşünerek öylece oturmazlar ama üretimleri, can alıcı bir referans noktası olarak, obur ve doyumsuz bir şeyin varlığını içeren bir alana oturtulabilir. Bu şey simsarlar değildir, daha eskiye ait, görünmez, gizemli bir şeydir. Nedir peki?

❦

Vincenzo Peruggia, soğukkanlılıkla Louvre'a girdikten sonra, *Mona Lisa*'yı duvarda tutan dört demir çubuktan ustalıkla çıkarıp ağır çerçeveden bir merdiven boşluğunda kurtuldu ve önlüğünün altında saklı panoyla müzeden ayrılıp eve gitmek için otobüse bindi. Resmin yeni bir adresi vardı; muhtemelen etrafındaki şeylerle gizlenmiş bir şekilde kısa bir müddet için olsa da, gelecek iki buçuk yıl boyunca orada kalacaktı. Yeriyle ilgili gerçekler ne olursa olsun, hiç kimse tarafından gözetlenmediği kesin görünüyor. Peruggia *Mona Lisa*'yı insan gözlerinden uzakta tuttuğunda ısrar edecekti, onun muhteşem yüzüne kendisi bile bakmaya cesaret edememiş, yine de onu *"une chose sacré"** gibi himaye etmişti.

Peruggia insanların arasına karıştığında sahip olduğu ganimetle dostlarına gösteriş yapmak yerine mandolin çalmayı yeğledi. Peruggia'nın günlük yaşamının detaylarını öğrenmek için yaşadığı İtalyan cemaatine üşüşen polis ve gazeteciler, *Mona Lisa*'ya dair kimsenin herhangi bir şey bilmediğini ama herkesin Peruggia'nın Lancelotti kardeşlerle gerçekleştirdiği müzik gecelerinden haberdar olduğunu öğrendi. Gözlerden uzak, insan temasından yoksun, yalnızca mandolinin boğuk sesini duyabilen bir tablo; bir felsefeci bu esaret yıllarında *Mona Lisa*'nın statüsünün ne olduğu meselesini ortaya ata-

* Kutsal bir şey. (ç.n.)

bilirdi. Böylesine görünmez ve münzeviyken hâlâ bir resim sayılabilir miydi? Eğer buna kesin bir evet yanıtı veriyorsak, gerçekleştirdiğimiz alelacele doğrulama sonucunda, hiç de öyle kesin olmayan bir tez öne sürmüş oluruz: Görsel sanat eserinin görünür olmak zorunda olmadığını.

Görünür olma sorunu daha önce sözünü ettiğimiz görünmez varlığın doğasına dair bir ipucu verebilir. Eleştirmen Harold Rosenberg, 1970'lerin başında, sanatın pek çok çevrede bakılacak bir şey değil ortamın bir parçası haline geldiğini gözlemlemişti: "Onu irdelemek gerekmiyordu, yalnızca orada olduğunu bilmek yeterliydi." Andy Warhol'un simsarından, galerisinde açılacak ipek pano üzerine çiçekler sergisi hakkında bilgi istediğinde, anlaşılıyor ki şu yanıtı almış: "Görmeye gerek yok, resimler aynen size gönderdiğim bültendeki gibi." Sanat eseri sadece orada bulunduğu için önem taşıyor: İnsanın ona bakmasına bile gerek yok. Warhol'un simsarının minik kinayesini görmezden gelerek, bu anektodun bu tür bir görünürlükle ilgili bize ne anlattığını sorabiliriz.

Günümüzde görsel sanatın bakılmak için tasarlandığı görüşünü olduğu gibi kabul ediyoruz. Işıklandırma teknikleri değişebilse de, görünmeyen bir görsel sanatı düşünmenin bir anlamı yoktur. Burada modern sanattaki bazı akımlara karşı oluşan tepkiyi hatırlamadan önce, örneğin Rosenberg'in hikâyesiyle örneklemek gerekirse, ancak birileri zaman zaman sorduğunda şu soru ortaya atılmış görünüyor: Yıllarca tanınmadan paçavra örtüsü olarak kullanılmış bir Tintoretto acaba o dönemde de hâlâ "Tintoretto" mudur? Keza gizlenmiş *Mona Lisa*. Böyle bir soruşturma gayet ilgi çekici olmaktan uzak değil ama görsel bir eserin birincil fonksiyonunun yine de görsellik olduğunu peşinen kabul ediyor. Gözden uzak olsa da, en nihayetinde bir gün görülmek için orada. İyi ama yanıt bu kadar kesin mi?

Mesela karanlık bir kilisedeki ancak bir sayacın içine bozuk para attığınızda görünebilir olan dini resimleri düşünün. Veya sadece bir meşale ya da suni ışıklandırma ile görünür olan, insanı şaşkına çeviren mağara resimlerini. Ya da İslami mimarinin fani bir gözlemcinin duruş noktasından çözülemeyen motif ve el yazmalarını.

Bütün bunlar görsel sanat vakaları ama bizim gözlerimiz için yapılmışa benzemiyorlar. İnsan, buradaki görünür muğlaklığın açıklamasının ritüelde ve ifşa edişte yattığını iddia edebilir. Bu imgeler sırf aniden aydınlatılıp ortaya çıkarıldıkları ana özel bir mana verilebilsin, bakan kişide bir şaşkınlık ve huşu yaratılabilsin diye karanlıkta tutulurlar. Ve ibadet esnasında böylesi ifşa ediş anlarını barındırmayan bir din bulmak da zordur.

Hakikaten de sanat tarihçileri, izleyicilerin sanata ne şekilde tepki vermeleri gerektiğini söyleyen sözcüklerin nasıl genelde dinsel ibadet lügatinden çıktığını göstermişlerdir. Reformasyon'dan itibaren dinsel imgelere verilen statünün değişmesiyle sanat yapıtları kiliseleri terk etmiş olabilir ama kilisenin dili de onlarla birlikte dışarı sızmıştır. Hatta bir sanat yapıtına gösterilen seçkin, insanı içine çeken ilgi fikri bile teolojiden gelir. Augustinus bir şeyi kullanım değeri, kendisinin ötesindeki bir sonuç için sevmek ile kendi hatırı için sevmek arasındaki ayrımı detaylarıyla açıklamıştır. Gündelik gerçekliğimizdeki nesneler kullanım değerleri için sevilirler ama sadece kendi hatırı için saf bir hazla sevilen Tanrı'daki nihai güzellik ve iyiliğe adım adım yükselebilsinler diye. Augustinus'un Platon felsefesiyle Hıristiyan teolojisinden yaptığı karma, diğer dini düşünürler tarafından geliştirilerek sonunda, XVIII. yüzyıldan bu yana sanat kuramındaki baskın bir model haline gelmiştir. Sanatlar daha önceden farklı yaratım biçimleri olarak yorumlanmış olsa da, yeni estetik tek tek eserlerin bir izleyici tarafından "kendi hatırları için" izlenmesi düşüncesine öncelik vermiştir: Tefekküre dalma fikrinin kökleri dinden gelmektedir.

Yine de ne tuhaf ki Augustinus bu tür bir gönüllü dikkat saflığının Tanrı'nın İmparatorluğu'na girmeden önce kazanılamayacağını düşünürken, XVIII. yüzyıl sanat kuramcıları bir insan ömrü için bunu ulaşılabilir kıldılar. Augustinus "görme"yi [seeing] sıradan insan görüsünün bir adım *ötesine* koymuşken, sanat kuramcıları onu yeniden insan görmesi sahasının *içine* geri iade ettiler. Sanat eserlerinin görünebilirliği açısından tam da sorunun yattığı yer burasıdır: Neden sanat eserlerinin her zaman bizim tarafımızdan görülmek üzere tasarlandığını farz edelim?

Ritüel ve ifşa edişe başvurmak pek çok durumda faydalıdır ama kapsayıcı değildir. Örneklerimize pek çok sanatçının satmayı reddedip depoda tuttuğu eserler de eklenebilir. İmgenin değerini ancak ifşa anında kazandığını mı kabul etmeliyiz, yoksa tam da ona bakılmadığı anlarda mı bir fonksiyonu vardır? İslami mimarinin motif ve elyazmalarının ifşa etme ritüelinde yeri yokmuş gibi görünür, yine de açıkça görünürdürler. Biz yer seviyesindekiler için değil ama semada konumlanmış bir gözleme noktasına göre görünür: Diğer bir deyişle bu sanat eserleri insan gözünden çok ilah tarafından görülmesi için tasarlanmıştır. Burada, net göremeyen insan izleyici, sanat eseri ve ilahın gözü arasında oluşmuş bir üçgen vardır.

İnsan dışındaki göz boyutu karartılmış uzamların sanatını anlamamıza yardım edebilir. Dinsel bir ritüelde belli anlarda ifşa edilişinin insan gözü için bir manası olsa da, esasen biz değil başka bir şey tarafından görülmek için oradadır. Ayrıca başka şey tarafından görülmek ille de insan gözünün ihtiyaç duyduğu ışığı gerektirmez. Aydınlatmanın her zaman öncelik taşımamasının nedeni de budur. Müze alanında bir sanat eserine ışık odaklama düzeneği nispeten yeni bir şey ve insan, müze öncesi ya da erken müze çağındaki temsillerden bir sanat eserinin söz konusu "orada bulunma" duygusunu hissedebiliyor. Günümüzde mesela, Paris yakınlarındaki Chantilly'deki müzede olduğu gibi, yüzlerce resim kötü aydınlatılmış bir odadaki duvarlardan yer kapmak için yarışabiliyor.

Genelde bu fenomen mülkiyet açısından yorumlanır. Sanat eserleri, görülmekten çok yığılıp istiflenecek nesneler olarak işlev görüyordu; aristokrasinin imtiyazlı ganimetlerinden biri olarak daha sonra yoksun kalmış halka gösterileceklerdi. 1789 Fransız İhtilali'yle birlikte statüleri değişerek lüksün değil toplu mülkiyetin sembolü, ulus bilinci ve özgürlüğün kanıtı olacaklardı. Ancak, pek çok Kıta Avrupası müzesi için model oluşturacak büyük Napoleon dönemi Louvre'unda bile sanat eserlerinin daha önceki bağlamlarından ayrılmaları o kadar keskin olmamıştı. Bir ziyaretçinin gözlemlediği gibi, "Bu muhteşem müzeye ilk girdiğinde bir yabancının zihninde oluşan etki tasvir edilmekten çok tasavvur edilebilir. Göz, bu engin ve orijinal perspektifte kaybolur; duyu, geniş sanat kom-

binasyonlarının ortasında şaşkına uğrar." Başka biri de şöyle bir yorumda bulunacaktı: "Her tarafta karmaşa ve şaşkınlık; göz kamaşıp şaşkınlığa uğruyor ve bir taraftan ötekine, resimden resime doğru dolaşıyor." Eğer müzenin tasarlanmasının ortaya koyduğu niyet, her türden değerli nesnenin bol miktarda müstehcenlik oluşturduğu aristokrat yaşamı sürgüne göndermekse, Louvre'un düzenlemesi daha da eziciydi: İnsan tabloları görebilse de onlara bakmak muazzam ve sayısı katlanmış varlıklarıyla sorunlu hale getirilmişti.

Bu sanat nesneleri bir cumhuriyetin sembolleri haline gelmiş olabilir ama onlarda hâlâ sırf bakılacak nesneler olmaktan ziyade "orada bulunacak" nesneler olmalarını sağlayan bir şeyler vardı. İzleyici, eser ve insana ait olmayan gözden oluşan üçgenin izi hâlâ duruyor. Eser artık aristokratik koleksiyoncusu için bir nesne olarak önemli olmayabilirdi ama doyurmak için tasarlandığı görünmez varlık için bir nesne olarak vardı. Matisse, sanatın "zihinde teskin edici, sakinleştirici" bir etkisi olması gerektiğini söylediğinde buradaki mesele basitçe izleyicinin zihni değil, sanatçının –hatta küratörün bile- yatıştırmak için elinden geleni yaptığı Öteki'nin zihni.

Burada şunu hatırlayabiliriz: Biz sanat eserlerini gözlerimizi yönelttiğimiz nesneler olarak görme eğilimine sahip olsak da, imgeler tarihinin gösterdiği gibi aslında çoğunlukla mesele gözlerini bizim üzerimize diken sanattır; sözgelimi kocaman gözleriyle bizi yukarıdan izleyen, izleyicide bir tür suçluluk ya da huzursuzluk hissi yaratmak için tasarlandıkları iddia edilebilecek ortaçağ figürlerini bir düşünün. Bu figürler kiliseleri terk ettiklerinde bize bakmayı gerçekten bıraktılar mı? Bu motifin Gotik romanlardan Gogol'ün bir tablonun ürkütücü, kötücül gözleriyle ilgili hikâyesi "The Portrait"e kadar kullanılması durumun hiç de öyle olmadığını gösteriyor.

Buradaki tezimiz oldukça geleneksel. Sanatın hiçbir zaman dinsel olmayı bırakmadığını öne sürüyoruz. Tabii kısmen bir adak olarak tasarlanmak gibi kesin bir anlamda dinsel. Sanat ve din bu noktada kurban motifi kanalıyla birleşiyor. Kurban ediş neyi gerektirir? Bir nesnenin *özel kılınması* ve bu nesnenin bir ilaha adanması hakkındadır. Sanat da, daha klasik biçimlerinden günümüzdeki ısmar-

lama [readymade] kavramına kadar, artık yeni bir ışıkta değerlendirilen gündelik bir nesneyi, özel kılma işidir. Walter Burkert'in ifade ettiği gibi, "Sanat algının belli nesnelerini "özel kılma" tanıdık olanla hayranlık duyulan arasında karakteristik bir gerilim üretme ve böylelikle potansiyel ortak dünyanın yeni yönlerini yaratma anlamına gelir." Bu tez ne kafa karıştırıcı ne de özellikle yenidir, ta ki şu apaçık ortada olmasına rağmen gözden kaçırılan sonuçları biz ekleyene kadar: Eğer sanat ve din kurban temasını paylaşıyorsa kurban etme gerçekleşmediğinde ne olur? Peki her ikisinde de bir adama varsa söz konusu adama neyi savuşturmak için tasarlanır?

Dindeki kurban iki gruba ayrılabilir: İlaha yakınlaşmak amacını güdenler ve ilahtan mümkün olduğunca uzaklaşmayı amaçlayanlar. Sözünü ettiğimiz ikinci anlamdaki kurban etmedir. Buradaki ilah iyiliksever değil kötüdür. Sunduğu destek ya da verdiği cesaretle değil talep ettiği et miktarıyla somutlaşır. Ayrıca ebeveynlerimizin ve atalarımızın, bilinçsizce yaşadığımız doymak bilmez, talepkâr ve tehditkâr özellikleriyle ilişkilendirilebilir. Eski bir gelenek olan ölülerle birlikte değerli nesneleri de gömme, bir saygı hareketi olarak yorumlanabilir, peki ama cesedin elleri ve ayaklarının bağlı olduğu örneklere ne demeli? Bir zamanlar bu, infazın ya da törensel bir kurban edişin işareti olarak anlaşılmıştı ama pek çok örnek bu tür açıklamalarla çelişiyor. Eller ve ayakların, infazdan önce öznenin karşı koymasını değil, daha ziyade, *öldükten sonra geri gelişini engellemek* için bağlandığı fikri daha akla yatkındır. Mezara giderken onlara eşlik eden kıymetli nesneler de ilgilerini başka yöne çekebilmek içindir. İşte bu Picasso'nun evrenidir: Kötü bir gücün intikam almasını önlemek için hiç durmadan palyatif önlemlerin alındığı bir evren.

Kötücül boyut kem göz fikriyle sınırlı değildir ama göz kesinlikle tehditkâr bir gücün dünyasındaki imtiyazlı bir rotadır. Daha önce gördüğümüz gibi, bir bebek kendisini bakıcılarının bakışlarından koruyamaz. Göze kem bir özellik vermek için bu yeterlidir. Zaman zaman müzelerde ve galerilerde sanat eserlerine saldırıda bulunulduğunda çoğunlukla ilk darbenin gözlere indirilmesi bir tesadüf değildir. Hem kurgusal edebiyatta da sürekli seyircilerini izle-

yen portre motifine dönülmesi ilginçtir. Genelde bu tür portreler aile büyüklerinin portreleridir ve büyük eski evlerin kütüphanelerinde şüphe çekici bir yaygınlıkta bulunurlar. Ayrıca konuşma alışkanlığına sahip hayaletli aynaların tersine, hayaletli portreler suskun kalma eğilimindedir: Karakterlerin "Ne istiyorlar?" diye sormalarına neden olacak şekilde sessiz ve korkutucu kalmaya devam ederler. Bu portrelerin izleyen gözleri neredeyse her zaman kötücüldür ve bir kurgudan diğerine hep ödenmemiş bir borcun sonucu oldukları ortaya çıkar. Aile büyüğü haksızlığa uğramış ya da aldatılmıştır ve gözlerinden gelen kötü etki borcun geri ödenmesini talep eder.

Psikanaliz, bir hastanın aile tarihindeki ödenmemiş borçların, tutulmayan sözlerin, engel olunan arzuların ya da tarifi imkânsız kayıpların varlığının çoğunlukla yıkıcı etkilerini ortaya koyar. Bunlar, bir kişinin yetişme ve terbiye yamalı bohçasındaki patlamış dikişler gibidir; gerçi insan bilincini kullanarak onları göz ardı edebilir ama öldürücü etkilerini bir nesilden diğerine ortaya koymaya yine de devam edebilirler. Sanatsal yaratım bazen, pek çoğumuzun hayatına dadanan bu korkunç talepleri ve istilacı güçleri kurban etme yoluyla sakinleştirme yöntemidir. Buradaki kurban ediş memnun etmekten ziyade savuşturmak içindir. Ve eğer sanatçı eser üretmeyi bırakırsa, bu, pek çok kötü şeyin olacağını gösterir. Yakınlarda bir grup sanatçıya sanatsal üretimin ne menem bir şey olduğu sorulduğunda bildik bir yanıtlar dizisini dinlemiştik, ta ki Yinka Shonibare hastaneye düşmemek için kullanılan bir yöntem olduğunu belirtene kadar. Yani pek çok kötü şeyin gerçekleşmesini önlemek için bir yöntem. İyi ama bunu geleneksel psikanalitik süblimasyon teorisiyle, sanatsal yaratımın son derece başarılı bir çelişkileri çözme yöntemi olduğu düşüncesiyle nasıl uzlaştırabiliriz? Muhtemelen süblimasyon yapmayan yegâne insanların aslında sanatçılar olduğunu iddia ederek.

Süblimasyon bir simya terimi. Daha saf, daha rafine bir ürün elde etmek için bir maddeyi önce buharlaşıncaya kadar ısıtıp sonra soğutarak katılaştırma eylemi anlamına geliyordu. Başka bir deyişle yeni bir şeyin oluşmasıyla sonuçlanan bir eylemdir, bu tanıma daha sonra yeniden döneceğiz. Günümüzde, popüler kültürde, bir şeylerin parçalanmasını engellemeyi başaran hemen her savunmayı tanımlamak için kullanılıyor. Oysa klasik görüş şöyle bir şeydi: Süblimasyon cinsel amaçlarından saptırılmış itkiyle ilgili bir şeydir. Düzüşmek yerine gidip bir resim yaparsınız. George Boas'ın örnek alınacak bir yanlış anlamada ortaya koyduğu gibi, "Freud'a göre bir sanatçı cinsel engellenmişliklerini sembolik olarak resimlerde ya da heykellerde veya diğer sanat eserlerinde açığa çıkaran adamdır."

Cinselliğe gitmiş olacak enerji daha ehil, daha sosyal bir şeye yönelir. Bu tuhaf dogma aslında psikanalizden öteye giden çok daha uzun bir süredir söz konusu ve genellikle de erkekler tarafından destekleniyor. Günümüzde bunu sporcunun bir maçtan ya da mücadeleden önce seksten uzak durması gerektiği fikrinde görüyoruz. Spermlerinde bulunan yaşamsal güç harcanmamalı ve diğer, besbelli cinsellik dışı olan aktivitede kullanılmalıdır. Bu düşünce biçiminin uzun bir tarihi de vardır; muhtemelen ruh ya da yaşam gücünün kişinin sperminde yoğunlaştığını söyleyen eski çağlardan kalma fikirlere kadar uzanır. Hakikaten de bu teori bazı kişiler için öyle olağandır ki tersinden de geliştirilebilir: Balzac'ın karısı, kocasının doğa tasvirlerini korkunç derecede kıskanır, kocasının kendisine yöneltmesi gereken cinsel ilginin zalimce yazısına gösterdiği bir özene dönüştüğünü düşünürdü.

Kadınlara uygulandığında bu dogma çoğunlukla başka bir biçim alır. Boas'ın formülünü bu bağlamda tefsir edersek; "Sanatçı annelikle ilgili engellenmişliklerini sembolik olarak resimlerde ya da heykellerde veya diğer sanat eserlerinde açığa çıkaran kadındır." Bütün kadınların anne olmak istediklerini farz edersek, bu yoldan herhangi bir sapış annelik engellenmişliğinin süblimasyonu olarak yorumlanabilir. Böyle bir görüş elbette, bu görüşle kastedilen kadınlardan ziyade görüşü destekleyen erkekler hakkında daha çok

şey anlatıyor. Yazar George Sand'ın kendisine "Kitap değil bebek yapın" diye öğütte bulunan İngiliz milletvekiline verdiği yanıttaki gibi: "Elinizden geliyorsa öğüdünüze kendiniz uysanıza."

Bu süblimasyon teorileri karikatürize olsa da içerdikleri yanlış anlama, çoğunlukla daha sofistike teorilerde de mevcuttur. Bu yanlış anlama nedir? Çok basittir ve şu fikirden oluşur; insanların bazı temel, orijinal cinsel içgüdüleri vardır ve bunların hangi şekilde olursa olsun yönlendirilmesi, ehlileştirilmesi ya da dönüştürülmesi gerekir. Oysa Freud'un psikanalizi icat etmesi bunun tam tersi bir teze dayanıyordu; yani asli cinsel içgüdü diye bir şeyin olmadığına. Sözgelimi erkekler kamışlarıyla düşünebilirlerdi ama maalesef kamışlar genelde erkeklerin düpedüz bihaber olduğu şekillerde düşünüyorlardı. Hatta Kilise'nin Erken Dönem Papazları cinsel organların sanki kendilerine ait bir akılları varmış gibi, durmadan efendilerine itaatsizlik etmeye karar verdiklerini fark etmişlerdi. Cinsel performans insanın günah işlediğinin ve bu yüzden de artık kendi vücudunun bile efendisi olamayacağının daimi bir hatırlatıcısı haline gelebilirdi.

Freud bu asimetrinin başka bir versiyonuna sahipti. Ona göre cinsellik içgüdüler değil dürtülerle ilgiliydi. Bir içgüdü miras alınmış bir bilgi kalıbı demektir. Örneğin bir hayvan önceden bir şey öğretilmeksizin de nasıl yiyecek bulacağını, kendini savunacağını ya da barınak arayacağını bilebilir. Bu tür bir içgüdüsel *yol yordam bilme* çoğu hayvan tarafından sergilenir; mesela kertenkelelerin onları avcılardan korumak için bir adanın merkezindeki kuma bırakılmış yumurtalarından çıkar çıkmaz anında yiyeceğin ve geçim araçlarının bulunduğu kıyı yönüne doğru fırlamalarını görmek de hayret vericidir. Sanki en başından itibaren ne yapacaklarını biliyor gibi görünürler, işte Freud'un insan cinselliğine uygulamakta tedbirli davrandığı şey de içgüdünün bu özelliğidir. Aslına bakılırsa, Freud Almanca *Trieb* (dürtü) terimini yazılarında bol keseden kullansa da, *Instinkt* (içgüdü) kelimesini gayet tutumlu bir şekilde sadece beş eserinde kullanmıştır.

Freud'a göre cinsellik bir içgüdü değil, inşa edilen, kelimelerle, imgelerle ve işaretlerle biçim verilen bir şeydir. Biyolojik ihtiyaç-

larla doğmuş olsak da bu ihtiyaçlar bakıcılarımız tarafından şekillendirilip yorumlanır. Onlara anlamlar verilir. Sözgelimi yiyecek ihtiyacımız, bakıcılarımızın ne şekillerde beslenmemiz gerektiğini düşündükleriyle ve beslenmeyle ilgili kendi bilinçsiz fantezileri ve arzularıyla karışır. Dürtüler de ihtiyaçlarımızla bakıcılarımızın dilinin bu karşılaşmasından ortaya çıkar. Kaynak noktaları vücuttadır ve psikanaliz dört tanesini saptayarak listeler; oral dürtü, anal dürtü, skopik dürtü ve konuşma dürtüsü. Hepsi de cinseldir çünkü vücudumuzun yüzeyleri ve uçlarıyla ilişkilidirler ama özellikle cinsel birleşmeyi hedefleyecek bir cinsel dürtü yoktur.

Dürtülerin nesnesi başka bir insan değil bir vücut parçasıdır. Kısmidirler. Cinsel bir içgüdünün hayali varlığı ve kusursuz bir partnerin hayali varlığı açısından kısmidirler. Bir zamanlar Groucho Marx, *Beds* isminde bir kitap yazmış, yatakların içinde düzüşmek dışında yapılan her şeyin bir kataloğunu vermişti. Bu Freud'un *Three Essays on the Theory of Sexuality* [Eşeysellik Üzerine Üç Deneme]* güncellenmiş versiyonu gibiydi, insanların cinsel partnerleriyle gerçek anlamda karşılaşmalarını bile engelleyen şeylerin listesiydi. Freud'a göre insanlardan ziyade insanların uçlarıyla ilgileniyorduk, gerçek tatminimizin yattığı erojen bölgeler ve vücut köşegenleriyle. Sonuçta, insanlardaki, arzumuza neden olan küçük detaylar bizi çekiyordu.

Mona Lisa'yı kaçıran kişi tutuklandığında, tahkikatı yapanlar, onun kaldığı yerde "Mathilde" diye birinin yazdığı, dikkatlice istiflenmiş doksan üç tane mektup bulduklarında meraklanmışlardı. Onlar araştırmalarını sürdürdükçe bir aşk hikâyesi şekillenmeye başladı. Louvre'u Leonardo'nun eserinden mahrum bırakmadan bir süre önce, Peruggia, Jardin del Plantes'te yaptığı gezintinin keyfini çıkarırken, İtalyan bir arkadaşına rasgelmişti. Arkadaşının yanında güzel Mathilde vardı. Birlikte akşam yemeği yedikten sonra Les Halles'ta dansa gitmişler, sonra iki sevgili arasında bir kavga çıkmış, Mathilde'yi göğsünde bir bıçak yarasıyla bırakan partneri gecenin içinde kaybolmuştu. Peruggia, Mathilde'ye bakmıştı, o da iyileştikçe sevgisi kendisini kurtaran kişiye yönelmişti. Polis soruş-

* *Eşeysellik Üzerine Üç Deneme*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2000.

turmasının arifesinde tabloitler, Mathilde'nin ışıltılı güzelliği üzerine yorumlar yaparken bir detay öne çıkar gibiydi. Mathilde'yi tanıyan insanlar gazetecilere onu anlatırken özel bir niteliğini seçip ayırmayı tercih ettiler; saçı *bantla tutturulmuştu*, aynen Leonardo'nun mankeni gibi.

Hırsızı, ilk önce Mathilde'ye sonra da tablonun kendisine çeken bu detay mıydı? Gerçi suçlunun bilinçaltının gizemlerini hiçbir zaman bilemeyeceğiz ama bu özelliklerin çakışması yine detayların gücünü gösteriyor. Ve *Mona Lisa*'nın kendisinin pek çok abartılışında gördüğümüz gibi, bir detay bir kişiyle aynı şey değildir; insanlar imgenin bir özelliğini, genellikle de gülüşü seçip alırlar, imge üzerine bir bütünlük, tamamlanmış bir şey olarak odaklanmazlar. Freud'un da gösterdiği gibi ilgimiz parçaları hedefler.

Psikanaliz geleneksel olarak bu "parçalar"ın dördüne, dört dürtüyle bağlantılı olarak imtiyaz tanımıştır; göğüs, dışkı, bakış ve ses. Eğer Freud'un tezini, yani cinselliğimizin insanları değil parçaları hedeflediği tezini takip edersek, süblimasyon konusundaki yanlış anlama daha açık hale gelir. Sözgelimi cinsellik araştırmacısı Alfred Kinsey'in durumunu ele alalım. Çağdaş cinselliği belgelemek için gerçekleştirdiği, muazzam projesini yürütürken, bir kerede yaklaşık on bin kişiyle röportaj yaparak Indiana Üniversitesi dahilindeki fakültesinde bulunan herkesi hayrete düşürmüştü. Buradaki hata, açıkça cinsel olsa da bu merhametsiz hareketin aslında cinselliği ikame ettiğini farz etmek olacak; yani düzüşmek yerine röportaj yapıldığını. Tersine Freudyen bakış, Kinsey'in cinsel tatmininin röportajların kullandığı araçla ilintili olduğunu söyleyecektir: İnsan sesi. Kinsey'in gerçek cinsellik nesnesi buydu. Dolayısıyla hedeflediği şey bir kişiden çok bir parçaydı.

Peki, eğer asli cinsel içgüdü diye bir şey yoksa, nasıl oluyordu da süblimasyon asli cinsel içgüdünün yeniden yönlendirilmesi olarak tanımlanabiliyordu? Süblimasyonun paradoksu budur. İşte bu da bize şu soruyu sordurmalıdır: İşin başında asli cinsel içgüdü diye bir şey olduğu fikrine nereden varıyoruz ki? Ayrıca bu fikrin böylesine cezbedici bir fikir olmasının sebebi nedir? Cevap psikanalitik dürtü kavramında yatıyor. İnsan oluşumuzla birlikte bir şey-

leri kaybederiz. İhtiyaçlarımız, bakıcılarımızın dil sistemleriyle yabancılaştırılır. Haz almak için vücudumuzun yüzeyini uyarmayı bırakırız, vücudumuzu idare etmenin ve temizliğin kurallarını öğreniriz, bütün yasaları ve yasaklamalarıyla işaretler evrenine katılırız. Böylelikle bir boş yer, boşluk oluşturulur. Bundan sonra zevkimiz uçlara, birer artığa, birer kalıntıya benzeyen erojen bölgelere yuvalanacaktır.

Dürtülerin faaliyeti vücuttan atılmış olan bu zevkin bir kısmını yeniden üretmeyi amaçlar. Seksin geldiği yer de orasıdır. O, ayrı bırakıldığımız zevkin mümkün olan en iyi *imge*sini sağlamıyor mu? O, insan dünyasına girişte kaybettiğimiz her şeyi temsil eder, bu yüzdendir ki insanlar sosyalleşme ve medeniyet öncesi dünyayı herkesin durmadan düzüştüğü bir dünya olarak hayal etme eğilimindedir. O, artık ulaşamayacağımız bir zevki temsil edecek doğru imgeyi bize verir.

❦

Lacan süblimasyon sorununa döndüğünde cinsel içgüdü mitinden çok bu boşluk kuşağı, insan oluşumuzu mümkün kılan bu boş yer üzerinde durmuştu. Ondan önceki psikanalistlerin çoğu annenin vücuduyla arkaik bir ilişki fikrini vurguladılarsa da, Lacan bu ilişkinin boğucu bir yakınlık ya da dayanılmaz bir yoksunluk olarak yaşanabilecek bir boyutu olduğunu ama yine de dil ya da temsil yoluyla kavranamayacağını düşünüyordu. Bebeğin anneyle ilintili aşırı uyarılma ya da ruhsal acı deneyiminin bu kısmını yaşamak ikisini de fazla gelir, gelişmekte olan algısal ve dilsel mekanizmalarının önüne geçer.

Eğer bu ilişkiyi temsil mekanizmalarımızın yetersizliği açısından tanımlıyorsak, hakkında nasıl bir şeyler söyleyebiliriz? Ne olduğunu nasıl söyleyebiliriz? Lacan'ın çözümü onu nitelikleri ve sıfatları olan pozitif bir nesneden ziyade bir yer, her zaman temsil edebileceğimiz, simgeleştirebileceğimiz ya da anlam verebileceğimizin ötesindeki bir kuşak olarak tanımlamaktı. Hakikaten de po-

püler kültür, en son korku ya da bilim kurgu filmleriyle sık sık bize hayal gücümüzün ve en vahşi rüyalarımızın "ötesinde" bir seyirlik malzeme vaat ederken bu boyutla oynar.

Elbette psikanaliz günlük tecrübemize ve temsil sistemlerimize "ötesi" diye bir kavram katmaya çalışırken yalnız değil ama bu kuşağı tanımlayışında oldukça kesindir. Doğrudan temsil etme, yeteneğimizin ötesinde olduğu için, bizim için yitirilmiştir ama aynı zamanda hiçbir zaman böylesine sahip olduğumuz bir şey olmamıştır. Bu nedenlerden dolayı bir *başlangıç noktası*nın, başlangıçta orada bulunan ama artık ulaşılmaz olan bir şeyin imge ve mitlerini yansıttığımız bir uzam haline gelir. Çocuğun daha sonraları maruz kaldığı yasaklamalar bu fikri güçlendirir, ilk önceleri ulaşılmaz olanı artık hem ulaşılmaz hem de yasak hale getirir.

Bu yüzden Lacan'ın kavramının iki yönü vardır. Bir taraftan temsil ya da anlamlarla doğrudan kavrayamayacağımız erken tecrübenin travmatik yönü fikri, diğer taraftan da temsil ve anlamlar düzeyindeki bu yetersizlik tarafından yaratılan boş uzam fikri. Birinci yön oraya gitmek istemediğimiz anlamına geliyorsa, ikinci yön yine de ona doğru çekildiğimiz anlamına gelir. Boş uzam ayrı bırakıldığımız şeyi, bebeklikten ve çocukluktan geçişte kaybettiğimiz şeyi cisimleştirir. Arzularımız onu çevreleyecektir ve onu ne kadar az kavrarsak çekim gücü o kadar artacaktır.

Bu noktada bir nesne ile bir yer ya da kuşak arasındaki ayrım mühimdir. Yine de ikisini birleştirmek ve sözünü ettiğimiz şeyin sadece kaybedilmiş bir arzu nesnesi olarak anne olduğunu söylemek baştan çıkarıcıdır. Ama mesele bir parça daha karmaşık ve burada örnek olarak hayal gücümüze "ötesini" vaat eden kurguların dünyasına dönebiliriz. Korku ya da bilimkurgu filmlerindeki pek çok karakterin başına canavarlar tarafından yutulup katiller tarafından doğranmanın dışında ne gelir? Kedilerin peşine düşerler. En şüpheli durumlarda bile, sağduyuları (ve sağduyumuz) tersini söylese de, kedilerini bulmak zorundadırlar ve bunu yaptıklarında genellikle akıbetleri yutulmak ya da doğranmak olur.

Bu tuhaf ve trajik monotonluk niye? Kedilerin ortaya çıkışının ardından gelen, bir kıyımın manasız peşrevinden ibaret değildir; bize

arzu ve onun ötesindeki berbat kuşakla ilgili bir şeyi gösterir. İnsanlar kedileri, tıpkı arzularının nesnesi sandıkları şeyi izler gibi takip ederler ama bu filmlerin bize gösterdiği kedinin ötesinde her zaman bir başka şey olduğudur. Canavarlar ve acımasız katiller hayalgücünün ötesindeki bu kuşağa yansıttığımız imgelerdir ve kediyi aramaya çıkmak değişmez biçimde karakterleri oraya yaklaştırır. Arzu, kediyi aramak gibi, bu kuşağı çevreler, kediyle ve ardından katille ilişkimizi belirleyecek cazibe ve nefretimizin bileşimini üretir.

Buradaki gerilim temsil edebileceğimiz –bir kedi– ile temsil edemeyeceğimiz –arkasından gelen dehşet– arasındadır. Böyle filmlerin durmaksızın yeni ve daha tüyler ürpertici yaratıklar icat ettiği gerçeği, sonuçta, hiçbir imgesi olmayan bir şey için imge bulma çabasının kanıtıdır. Dil ve hayalgücünün bu boyutu yakalama konusundaki yetersizliğinin yarattığı boşluk arzularımızın uzamı olur. Arzularımız temsillerden oluşturulduğu için, bu kuşak ancak boş bir uzam, temsillerden oluşan bir ağın merkezindeki burgaç şeklini alabilir. Bu anlamda isimlendirme ya da önceden tahmin etme kütüğünün ötesinde mutlak bir şeydir.

Belki tam da bu nedenden dolayı Lacan arzularımızın bu ufkunu adlandırmak için mümkün olan en asgari terimi seçmiştir: Ona "Şey" demiştir ve süblimasyonun incelenmesi için kritik nokta şudur ki; düşünce ve dil boyutunda Şey boşluk, boş bir uzamdır. Onu istilacı çevre (canavarlar) ya da tam bir ıssızlık (bir boşluğa düşmek) imgeleriyle temsil etmek için elimizden geleni yapabiliriz ama bunlar yakın düşmekten öteye geçemezler; kendi hayal gücümüzün sınırlarına en yakın duranı akla getirme çabasıdırlar. Şey, her zaman bu sınırların ötesidekidir, dehşet ve yokluk imgelerini yansıttığımız ulaşılamaz bir kuşaktır. Pozitif, ampirik bir nesne olarak temsil edilemez çünkü temsil düzleminde bir nesneden ziyade bir yerdir: Nesneler ise bu yere girdiklerinde yeni ve alışılmamış nitelikler kazanırlar.

İlginçtir ki Lacan, Şey kuramını ortaya koyduğu anda dikkatini de sanata çevirmişti. Duchamp'ın ısmarlama eser tanımını tefsir ederek, süblimasyonu, bir nesnenin Şey'in itibarına yükseltilmesi ya da başka bir formülle Şey'in uzamının kolonileştirilmesi olarak

tanımlamıştı. Bu formüllerin aracısız bir yorumuna göre süblimasyon bir nesnenin bizim onu tanımamızı sağlayan alışılmış parçalarından arındırılması demektir. Nesne, ona anlam veren ve bizim için tanınabilir olmasını sağlayan her ne varsa kaybedecektir. Ayrıca nesne boşluk kuşağını örtmek ya da gizlemekten ziyade onu işaret eder, uyandırır. Bu yüzden nesne ile nesnenin kendini içinde bulduğu uzam, yani Şey'in özel, kutsal yeri arasında bir fark vardır.

Bu tezin göstergelerinden birisi şudur: Süblimasyon, şeyleri görüşümüzde, gerçekliği yaşayışımızda bir değişiklik olduğunu gösteren kesin tarihi anlarla bağlantılıdır. Bu, Lacan'ın tuhaf örnek seçimlerine de yansır: Süblimasyonla ilgili psikanalitik tartışmaların çoğu doğrudan sanatçıların bilinen sanat eserlerine ve biyografilerine göndermede bulunurken Lacan bunun yerine şövalye aşkı sisteminin icat edilmesine, daha sonra da kibrit kutusu biriktirme eylemine yönelmiştir. İkisinin ortak yönü bir nesnenin yeni bir statüye yükseltilmesidir. Koleksiyoncu kibrit kutusunu yeni bir uzama yerleştirmiş, bildik kullanımdan çıkarmıştır. Şövalye aşkı geleneği de kadını mübadele nesnesi olmaktan çıkarıp yüce ve ulaşılmaz bir figür düzeyine yükseltmiştir.

İlginç örnek seçimlerinin ötesinde burada pek yeni bir şey yokmuş gibi görünebilir: Bir nesnenin aslından uzaklaştırılması, pek çok modern tartışmada sanatsal çabalar açısından sürekli üretilen bir açıklamadır. Bu formülün orijinal olan tarafı aslından uzaklaştırmayı boşluk kuşağıyla ilintilendirmesindedir. Nesnelerin kendilerinin ötesindeki bir boşluğa, mutlak ve bizim görsel olarak hayal etme kapasitemizin ötesindeki bir boşluğa işaret ettiklerini ima eder. Bu boş yerin bir figürü de ölümdür. Şövalye aşkı şiirini tartışırken Denis de Rougemont, sanki bütün şiirlerin aynı kişiye yazılmış gibi olduğunu fark etmişti. Gerçek leydilerin tabii ki var olduklarını ve şövalye âşıkların onlarla mısralarda anlatılmayan şeyler yaptıklarını bilsek de, övgü, tapınma ve hizmet sözleri herhangi bir gerçek kişinin belirliliğine dayandırılmaz. Eğer gerçek leydiler şövalye aşkının sembolik kodu kanalıyla tek ve aynı kadına dönüştürülmüşse, insan ötesileştirilmiş olur ve Rougemont'a göre bu nedenle Leydi ile Ölüm arasında bir fark yoktur. Leydi bir mutlağın

bölgesine girmiştir ve şövalye aşığın satırları da bu uzamı kolonileştiren kültürel oluşumlar haline gelir. Lacan'ın deyişiyle, kadın Şey'in itibarını kazanmıştır.

Lacan'a göre şövalye aşkı sübliması yonun tipik bir örneğidir. Uzun yılların ardından resme girecek olan doğrusal perspektif sistemindeki gibi suni bir yapılaşmadır ve Lacan'ı özellikle ilgilendiren de bu suniliktir. Şövalye âşıklar bir dizi suni engel yaratarak kendilerini bütün içeriği boşaltılmış, uzak ve ulaşılmaz bir figür haline gelen Leydi'lerinden uzaklaştırmışlardır. Tıpkı işaretlerin ve dilin evreni tarafından oluşturulan bir boşluk kuşağı gibi, şövalye aşkının kodları da sembolik bir sistem ve ulaşılmaz bir kuşak imal eder. Bu görüşe göre, şövalye aşkının yaptığı şey yaratıcıdır: Gerçekliğin dayandığı yapıyı yeniden canlandırır, bunu yaparken de yeni bir nesne yaratır: Leydi.

Bu yaratıcı kalıbın son örneklerinden birini güzel sanatlar fotoğrafçılığında görebiliriz. James Casebere ve Anna Gaskell gibi sanatçılar görsel gerçekliğin olağan ya da olağan dışı öznelerini yakalamak yerine dikkatlice kendi gerçeklerini yaratır sonra da onun fotoğrafını çekerler. Casebere genellikle boş, mezar gibi mimari uzamların maketlerini inşa ederken, Gaskell, ortaçağ resimlerinin karakterleri gibi üst üste dizili insan figürleriyle doldurulmuş barok bir gerçeküstü iç ve dış mekânlar uzamını resim düzleminde inşa eder. Paylaşılan ortak bir uzamı kaydettiklerini iddia etmekten öte, planlı şekilde yaratılmış suni uzamları fotoğraflarlar. Bizi gerçek bir şey gördüğümüze inandırmak için bir çaba yoktur; Alimlerin Avrupa'yı tarayarak kilise dahilinde Van Eyck tablosunda tasvir edilenlere uyacak bir model arayışına bizi teşvik edecek bir çaba.

Buradaki gerilim bir gerçeklik ile onun temsili ya da doğal dünya ile işaretler dünyası arasında değildir. Bu sanatçılar doğal dünyanın *çoktan* dile hapsedildiği, çoktan işaretlerle tuz buz edildiği gerçeğini dışa vurmuşlardır. Örneğin "doğa" hakkındaki fikirlerimiz bile karmaşık tarihsel ve kültürel süreçlerin sonucudur. Pastoral ya da pejmurde bir taşra manzarasına bakışımız onun sanatta, medyada ve başka yerlerde nasıl temsil edildiğini algılayışımızla belirleniyor. Peki böyle temsiller nereden çıkar? Ayrıca onların öte-

sinde ne vardır? Yaratıcı burada sadece bir *ex nihilo** noktası öne sürebilir ve bu nokta sanatın çok özel olduğu yerdir. Bu, bize sadece yaratılmış bir nesneyi değil, yaratma eylemini de içine alan bir nesneyi gösterebilir. Casebere ve Gaskell gibi sanatçılar, işaretler tarafından sıkıştırılmış bir dünyada yaşadığımız gerçeğini ciddiye alarak bize yaratmanın bu noktasını gösterir: Bu yüzdendir ki görsel alana dair kendi bireysel sıkışmalarını sahnelerler. Yaratılmış bir gerçekliği alır, fotoğraflarındaki bunu takip eden yaratım yoluyla da bizim nasıl yarattığımızı gösterirler. Modern sanatın temel stratejisi olan suni hakkında bir şey söylemek için suni kütüğünü kullanmak yerine, bu çağdaş eserlerin çoğu aslında gerçeği kavramanın tek yolunun suniden geçmek olduğunu öne sürer. Örneğin Casebere'nin inşa edilmiş maketleri ya da Gaskell'in garip uzamları yoluyla olduğu gibi. Boşluğu temsil etmeye çalışmakla yetinmek yerine bizi boşluğu yaratmayla karşı karşıya getirirler. Üstelik bunu yapmak da görsel gerilimi, gerçeklik ile suni imge arasındaki klasik aralıktan *zaten suni olan* bir gerçeklik ile imge arasına taşımak anlamına gelir.

Lacan yürüttüğü süblimasyon tartışmasını şövalye aşkı üzerine odaklandırsa da Melanie Klein'ın önceki yazılarından birinden alınmış bir sanatçı örneğine de yer verir. Ruth Weber depresyon geçirmektedir ve kocasıyla birlikte tablolarla dolu bir evde yaşamaktadır. Bunlar usta bir ressam olan kayınbiraderinin eserleridir. Bir gün kayınbiraderi eserlerinden birini oradan alır. Weber, boş bir uzam tecrübesi olarak tanımladığı şeyle karşı karşıya kalır: Resmin yokluğu yaşadığı depresyonda kutuplaşma etkisi yaratır ve depresyon daha da şiddetli hale gelir. Tablolardan önce söz konusu boş uzamın orada olmadığına dikkat edin: Orijinal, asli değil, nesnelerin düzenlenmesindeki bir değişiklikle üretilmiş bir şey. Eğer bu bir boş yerse imal edilmiş bir boş yerdir. Ardından, kısa bir süre sonra Weber resim yapmaya başlar; her şeyden önce kayınbiraderinin resminin durduğu duvarın üzerine bir portre yapar. Bunu öylesine hayranlık verici ve başarılı bir şekilde yapar ki, kayınbiraderi eserlerin gerçek sahibinin o olduğuna inanamaz.

* Hiçlik. (ç.n.)

Şüphesiz ki idealize edilmiş bu hikâye bir kalıba uyuyor: İşaretler ağı tarafından bir aralık oluşturuluyor ve bu aralıktan bir sanat eseri çıkıyor. Sanat eserinin ötesinde ise dayandığı ve hatırlattığı boşluk var. Bu hikâye Lacan'ın hedeflerine pek güzel uysa da vakanın gerçekliği konusunda zaten kendisi de şüphe duymuş. Hakikaten de anlaşılıyor ki Klein'ın kullandığı anlatı bir şekilde gerçeklerden uzakmış. Weber, boş uzamın aniden ortaya çıkışıyla hakikaten resim yapmaya teşvik edilmiş ama bunu boş bir duvara değil tuval tüzerine yapmış ve başlamadan önce de kayınbiraderinden teknik konusunda talimatlar almış. Buradaki *ex nihilo* yaratım gerçekleşmiş olabilir ama başlangıçtaki masalın öne sürdüğünden bir parça daha az mucizevi şekilde.

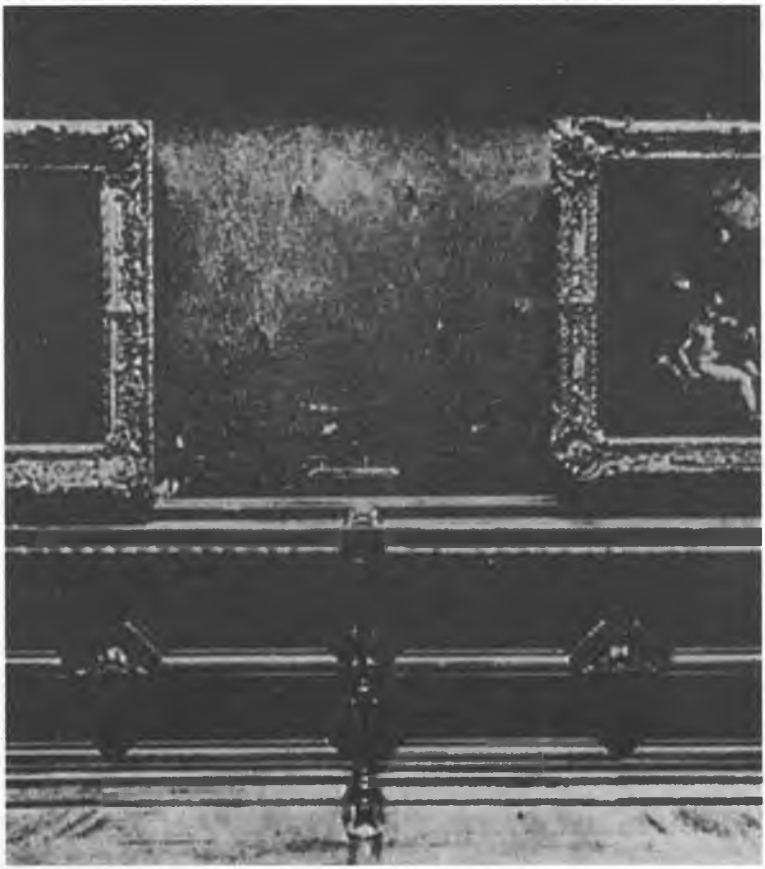
Lacan'ın süblimasyon tartışması burada sık sık çömlekçi imgesine, kelimenin tam manasıyla boş bir uzam yaratan kişiye dönüyor. Yani Weber'in 1928 yılında, tam o gün yaptığı resmin ortaya çıkarılmasında beklenmedik şeyler bulma şansı kesinlikle içkindir: Akrabalarının yardımları sayesinde, yanda reprodüksiyonu yapılan resmi Josephine Baker'ın portresi olarak teşhis etmek mümkün oldu. Gerçi ne Lacan ne de Melanie Klein resmi görmüşlerdi ama Karin Michaelis'in "Boş Uzam" isimli gazete makalesinin ortaya koyduğu gibi, nü olduğunu biliyorlardı; Lacan'ın, bu boş uzamla ilişkili olarak yaptığı vazo ve çanak çömlek göndermeleri, Baker'ın gözlerini diktiği şeyin kocaman, boş bir vazo olduğunu gördüğümüzde esrarengiz bir şekilde iyice belirginleşir.

Boşlukla ilgili bu düşünceler herkesin kayıp *Mona Lisa*'yı görmeye gitmesinin nedenini anlamamıza yardımcı olabilir mi? Fransız gazetelerinden birinin kaydettiği gibi, Louvre yeniden açıldığında "(kalabalıklar) diğer resimlere bakmıyorlardı. Daha bir hafta önce oradan *Mona Lisa*'nın bize gülümsediği tozlu uzamı uzun uzun seyrediyorlardı. Ayrıca deli gibi not tutuyorlardı. *Gioconda* yerinde olsaydı bile onlar için bu kadar ilginç olamazdı." Lacancı tezi izlersek, *Mona Lisa*'nın çalınışından sonra Louvre'a akın eden kalabalıklar, sanat eserinin gerçek fonksiyonunu ortaya koyuyorlardı: Şey'in boş yerini, sanat eseri ile işgal ettiği yer arasındaki aralığı akla getirmek. Boş uzam, bir araya gelen kalabalıklar üzerine yo-



rum yapan bir gazetecinin ortaya koyduğu gibi; "Bazı insanlar sanat eserlerini eserin kendisi için, bazıları da işgal ettikleri yer için severler." Üstelik bu yer, en azından *Le Figaro*'ya göre "muazzam, tüyler ürpertici, ağzı açık bir boşluk"tu.

Ruth Weber'in hikâyesinden habersiz bir paralellik içinde, bir resmin gitmesi Louvre için gerçekten de sanat eserlerinin sayısının katlanmasıyla sonuçlandı. 1907'de muzip maceracı Honoré-Joseph Géry Pieret, Louvre'da dolaşıyordu. Eserlerden birini yürütmenin ne kadar kolay olacağını fark edince, antik büstlerden birini palto-



sunun altına sıkıştırıp çıktı. Kısa süre sonra, Apollinaire'in sevgilisi, ressam Marie Laurencin'e Louvre'a gideceğini, oradan istediği bir şey olup olmadığını soracaktı. Laurencin bu soru karşısında pek de şaşırmamıştı çünkü adamın Rivoli Caddesi'ndeki popüler mağaza Magasin du Louvre'u kastettiğini sanmıştı.

Géry Pieret döndüğünde bu kez yanında bir İberyalı büstü vardı ve kısa süre sonra, ilkiyle birlikte onu da muhtemelen zaten bu

eserlerle ilgilendiğini ifade etmiş olan Picasso'ya satacaktı. Bazı yorumculara göre bu büstler, modern sanatın en belirleyici tablolarından olan *Avignonlu Kızlar*'da tekrar gün yüzüne çıkacaktı. *Mona Lisa*'nın çalınışıyla oluşan topyekûn halk ilgisine birkaç yıl sonra *Paris-Journal* isimli gazetenin tabloyu geri getirene esaslı bir para ödülü koyması eklendi. Géry Pieret'nin sermayesine katmaya karar verdiği bir ödüldü bu. Birkaç ay önce çalmış olduğu üçüncü büstü teslim ederken bunun geldiği yerde daha birçoklarının olduğunu da belirtti. Géry Pieret, çok geçmeden, bir takibin ardından kalmakta olduğu şair Apollinaire'in dairesinde bulunduğunda, şair ile iki İberyalı kafasını hâlâ elinde tutan Picasso paniğe kapıldılar. İzleri takip edenlerin onlara ulaşması an meselesiydi.

Picasso'nun elinde tuttuğu büstlerden kendilerini kurtarmak için gösterdikleri oldukça komik birkaç çabadan sonra, Apollinaire onları *Paris-Journal*'a iade etti ve beklendiği gibi çok geçmeden kendisi de artık Paris'ten ayrılmış olan bir suçluya - Géry Pieret-yataklık suçundan tutuklandı. Bütün bu olayların ortaya çıkardığı hayret verici şey, Louvre'a artık üç büstün geri iadesi sağlanmış olsa da, daha öncesinde kimsenin onların kayıp olduğunu fark etmeyişidir. İnsanların Louvre'da görünenden daha başka şeyler olduğunu fark etmeleri için *Mona Lisa*'nın çalınması gerekmişti: Ve ilginçtir ki Leonardo'nun tablosunun yokluğuyla oluşan boş uzam diğer sanat eserlerinin mucizevi bir şekilde görünür olmasına neden oldu. Ruth Weber'in çizdiği resimler gibi, antik büstler de boş bir uzamın yaratılışıyla ortaya çıktılar.

Öyleyse *Mona Lisa*'nın çalınışı modenist çağın mükemmel suçu olabilir miydi? Bir tablo çalınmış, binlerce kişi boş bir uzamı görmek için müzeye toplanmıştı. Bu suç, modernizmin hem sanatçılarının hem de yazarlarının meşgul olacağı pek çok şeyi müjdeliyor gibiydi: Yokluğun gücü, imgenin ötesindeki boş yer, medeniyetin kalbindeki boşluk. Belki de Apollinaire'in tutuklanmasının pek çok kişiye gayet mantıklı görünmesinin nedeni de budur: O sadece bu ilkeleri işleyişe sokan hareketin savunucusu ve kendisinin ilan ettiği gibi sözcüsü, dünya müzelerinin ve geçmişin felç edici etkilerinin yıkılmasını ısrarla talep ettiği bilinen adam değil miydi?

Ve hırsızlık, sanatın kendi içindeki uygulanışı için de bir gündem oluşturmadı mı? Eser ile işgal ettiği yer arasındaki ayrım Malevich'in *Siyah Kare*'si gibi ufuk açıcı, programatik eserlerin de bir ihtimal belirleyici bir özelliğidir. Leonardo'nun tablosunun geri dönüşünden sadece birkaç yıl sonra gösterilen bu eser, basitçe beyaz zemin üzerindeki siyah bir kareden oluşur. Boyanmış bir imge ile bu imgenin barındırıldığı yer arasındaki gerilim böylelikle sanat eserinin öznesinin ta kendisi haline gelir.

Bu yüzden Peruggia'nın eylemi basit bir hırsızlıktan öte bir şeydir. İnsanların müzelere ve sanat galerilerine modern sanatın onlara sunduğu boşluğu "görmek' için gidecekleri bir yüzyıl için sahneyi kurmuştur. Hırsızlık bu anlamda Gertrude Stein'ın resimlerle çerçevelerin gerilimli bir şekilde birarada bulunuşları açısından tanımladığı bir hareket olan modernist hareketin belirleyici eserleri listesine eklenmelidir. Kübizmi tasvir etmek için söylenmiş gibi görünen ama aslında *Mona Lisa*'mn çalınışı için de bire bir uygun olan bir cümlede modernist çağın "resimlerin çerçevelerini terk etmeyi istemeye başladıkları" bir çağ olduğunu belirtmiştir.

Hakikaten de hırsızlık imgelerin yeni dolaşımına hem izin vermiş hem de bunu çabuklaştırmıştır: *Mona Lisa,* çizgi romanlardan skeçlere ve sinemaya kadar uzanan bir medya panoramasına yayılmak için çerçevesini terk etmiştir. Malevich'in *Mona Lisa Kompozisyonu* (1914) ve Leger'in *Mona Lisa Anahtarlarla* (1930) eserlerinde yeniden ortaya çıktığında varlığı alıntının yeni bulunmuş olasılıklarını doğrular. Gerçi sanat tarihinde böyle uygulamaların izi daha önceki akımlara kadar sürülebilir ama *Mona Lisa*'nın ani dağılımının bir etkisini bu eserlerde görmemizde dikkate değer bir yön yok mu? Saygı duyulan, ikonsu bir eserin imgesi, bir kez ortadan kaybolunca, neredeyse her yerden fırlayıveriyor: Gerçi şimdi artık şöhretler arasına yerleşmiş ama çerçevesinin simgelediği çapayı da yitirmiş durumda. Yeni bir hafiflik kazanmış. Modern sanatın özelliği olan klasik imgeleri yeniden kendine mal etme işinin bu yüzden Peruggia'ya ve onun 1911 yılındaki o sıcak ağustos sabahının yarattığı boş uzama özel bir borcu vardır.

Plinius bize boşluğun güçleri hakkında başka bir örnek sağlar. *Historia Naturalis*'te [Doğa Tarihi] Appeles'in ressam Protogenes'in stüdyosunu ziyaret ettiğini ve sehpanın üzerinde resim yapmak için hazır bir pano bulduğunu anlatır. Ressamın yokluğunda panonun tam ortasına süslü bir çizgi halinde resmedilmiş bir not bırakır. Protogenes döndüğünde, süslü çizgiyi ve süs çizgilerindeki kendine has tarzı görür ve gizemli ziyaretçinin kim olduğunu tahmin eder. Başka bir renk kullanarak ilkinin üst tarafına daha da düzgün bir çizgi çizer ve yardımcısına ziyaretçisi tekrar geldiğinde bunu göstermesini tembihler. Appeles geri gelir, yeni çizgiyi görür ve yine yeni bir renkte, onu kesecek şekilde daha da düzgün bir çizgi çizer. Plinius'un dediğine göre, bu böyle devam eder ve Protogenes sonunda yenilgiyi kabul eder.

Bu anlatı, Zeus ile Parrhasios'unki gibi, bize sanat tarihinin nasıl sanat eserlerinin oluşturulması kadar sanatçılar arası rekabetle de ilgili olduğunu gösterir. Yine de panonun kaderi çok daha öğretici. Plinius, Sezar'ın Palatine'deki sarayına saldırıdaki ilk yangında panonun yandığını sözlerine ekliyor: "Geniş yüzeyi üzerinde neredeyse görünmez çizgilerden başka hiçbir şey olmayan bu tablo geçmişte bizde öylesine bir hayranlık uyandırmıştı ki pek çok ressamın önde gelen eserlerinin arasında bomboş bir uzam gibi duruyordu. İşte tam da bu gerçek yüzünden dikkat çekiyor, herhangi bir şaheserden daha büyük itibar görüyordu." Böylelikle Plinius soyut sanatın doğumunu anlatmakla kalmıyor, aynı zamanda eserin özel gücünü merkezi bir boşluk kuşağı yaratmak yoluyla nasıl kazandığını da göstermiş oluyor. Kalabalıklar, aynen Leonardo'nun kayıp tablosunda olduğu gibi, orada olmayanı akla getirdiği için onu görmeye gittiler.

Plinius'un bir tarihçi olarak güvenilirliği genelde tartışmaya açık olsa da, bu anekdotun kaderi boşluğun güçlerini tanımanın zorluğunun da anıtı. Plinius gayet net biçimde çizgilerden söz ederken ardından gelen yorumcular onun kol, bacak ya da vücut dış hat-

ları ve çizimlerini, hatta erken dönem bir perspektif sistemini kastetmiş olabileceğinde ısrar ettiler. Bir XVIII. yüzyıl Fransız yazarının ortaya koyduğu gibi, Plinius böyle bir hikâyeyi tekrar etmekten daha fazlasını biliyor olmalıydı. Zira "boş görünen ama özellikle de ressamların hayran olduğu bir pano hayal edilemez bir şeyin nosyonuydu." *Hayal edilemez;* neredeyse iki asır sonra Leonardo'nun panosu Louvre'dan kaybolduğunda *Le Matin* gazetesinin birinci sayfasını kaplayan kelimelerin aynısı.

Boşluk kuşağının yaratılması, Batı sanatıyla sınırlı bir şey değildir. Örneğin Çin geleneğinde hem bölme hem de resmedilen imgelerin yüzeyleri olan perdelerin kullanımını ele alalım. Arkalarında "gerçek" dağlar ve göllerden oluşan bir fon bulunan bir grup insanın yanı başında üzerinde dağlar ve göllerin tasvir edildiği bir perde gördüğümüzde, bu perdenin tam olarak ne amaçla orada olduğunu merak edebiliriz. Alelacele bir yorum yapacak olursak, tablonun kendisi perdenin üstünde olduğu için, perdenin içindeki perde, doğanın zaten işaretler dünyasına karışmış olduğu gerçeğini gösterir. Tablo bizi doğaya götürmez çünkü doğa zaten bir tablodur. Ama hikâyenin hepsi bu değil. Bilinen bir anekdotta Sun Liang, güzel cam bir perdenin yapılmasını sipariş eder. Serin ve berrak gecelerde perdesini ay ışığının altına kurar ve en sevdiği dört geyşasını içinde oturmaları için çağırır. Öğreniriz ki, "Hanımları dışarıdan izleyen konuklarla hanımlar arasında hiçbir ayrım yokmuş gibi görünür; tek fark kadınların parfümünün içeride hapsolmuş olmasıdır."

Ancak anlaşılıyor ki bu tür bir cam perde III. yüzyılda var olamazdı. Bu yüzden sanat tarihçisi Wu Hung'un sorguladığı gibi, soru, neden birilerinin böyle bir perde hayal etmiş olabileceği oluyor. Çünkü kişinin görüşünü engellemediği için perdenin en açık fonksiyonu olan opak kapsama işlevini de gerçekleştiremezdi. Wu Hung'un ileri sürdüğü gibi, "*içeri* ile *dışarı* arasındaki çizgi görünmez olsa da, uzamlar arasındaki ayrım hâlâ oradaydı." Perde böylelikle görsel dünyanın bilinen sürekliliğinde bir boşluk kuşağı yaratmıştı. Wu Hung'a göre, şeffaf bile olsa Sun Liang'ın bu perdeyle gösterdiği, resmin kendi fonksiyonundan başka bir şey değildi: Konuklarına sergilediği, şey geyşaları değil, onların şeffaf perdey-

le çerçevelenmiş "canlı imgeleri"ydi. Perde ulaşılmaz bir kuşağın sınırlarını belirliyor ve bu kuşağı kadın imgesiyle kolonileştiriyordu. Dolayısıyla, şövalye aşkının leydisi gibi kadın da suni olarak yaratılmış bir mesafede kalıyordu.

Sunilik üzerindeki bu vurgu bize tarih öncesi sanatla ilgili bildik belalı mesele hakkında ipucu verebilir. Sanki hepsi aynı hikâyenin parçalarını oluşturuyormuş gibi, mamut çizimlerinden çağdaş sanatın son örneklerine kadar uzanan bir kesintisizlik haritası çıkarma çabalarında bir parça ters giden bir şeyler hep vardır. Örneğin, dinsel sanattaki iniş çıkışlar, sanat pazarının oluşturulması ve sanatla kapitalizmin ilişkileri, medeniyetin imgelere verdiği yer bağlamında çok büyük devamsızlıklar getirir. Benzer şekilde, böyle nesneleri ve imgeleri evrimsel bir perspektiften açıklamak için muhtelif çabalarda görebildiğimiz gibi, tarih öncesi artefaktların değerlendirilmesi en hayalperest türde spekülasyonlara yeşil ışık yakma eğilimi taşımaktadır.

Mağara resimlerinin daha geleneksel açıklamaları iki gruba ayrılabilir: Resimlerin bir avdaki zaferleri ve isabetli atışları kaydeden bir tür ilkel muhasebecilik olduğunu öne sürenler ve bu üretimlerde sanat için sanatın, saf estetik duygunun açığa çıkışını bulanlar. Bu iki perspektifin de kendine has sorunları vardır. Resmedilen hayvanların dış hatlarının sık sık tek çizgiler içerdiğine ya da tek çizgilerle kesildiğine dikkat edin. Bu çizgiler genellikle oklar ya da kaç tane hayvanın öldürüldüğünü gösteren çentikler olarak yorumlanmıştır. Gerçi bu çentiklerin hepsi genelde aynı zamanda yapılmıştı ve hayvanın bütün yüzeyini ya da sınırlarını kaplıyordu. Avla ilgili eylemleri resmeder gibi görünmeyen pek çok resmin varlığının yanı sıra muhasebecilik modeli de bu durumu açıklamakta yetersiz kalıyor.

Sanat için sanat modeli daha ilginç ama genellikle bir mağaranın en ulaşılmaz bölümlerine yerleştirilen resimlerin görünme zorluğu meselesi yüzünden çuvallıyor. Lacan'ın boşluk kuşağı görüşü ise bu üretimleri yeni bir ışıkta görmemize izin veriyor. Böyle mağaraların kemer benzeri iç görüntüsü boşluğu akla getirebilse de asıl unsur resmedilen insan ve hayvanların ilkel biçimlerine yapılan

suni eklemelerde yatıyor. Mağara sanatını böylesine dikkat çekici yapan, figürlerin süreklilik arz eden sınırlarını kesen çizgilerin varlığıdır. Ayrıca, bu çizgilerin *anlamını* nasıl yorumlarsak yorumlayalım, söz konusu görsel biçimden *farklı bir kütüğe* yerleştirilmiş oldukları gayet açıktır. Bunları ister rakamlar, mesajlar ister oklar olarak yorumlayalım görsel dünyaya başka, daha soyut bir boyutun izinsiz girişini cisimleştirirler. Bu anlamda dilin, gösterenin girişini somutlaştırırlar.

Bu, tarih öncesi dönemlerin figür çizimleriyle dekoratif sanatlar denilen şeyi uzlaştırmaya çalışan eski sorunu es geçmemize izin vermiyor mu? Mamutların yanında, kalıplar oluşturacak şekilde, çizgiler ve çentiklerle işaretlenmiş nesneler ve gereçler de var. Bu artefaktlar "sanat" gibi görülmediği için genellikle dekoratif boyut, sanat tarihinden ayrılmış olan desen tarihini vermek amacıyla ayrılmıştır. Resim ve nesnelerin ortak yanı üzerlerine yerleştirilen çizgiler ve işaretler, yani uzamı ayıran, devamsız kılan bir şeyin biçim kaydına izinsiz girişidir. Figür çizimleri ve tasarımlarını, sembolik sistemin insan dünyasının üzerinde nasıl iz bıraktığını gösteren aynı çabanın uzantıları olarak görmek ilginç değil mi? Ayrıca bu, sanatın temel kaygılarından birinin, görsel biçimler dünyası üzerinde sembolik sistemlerin etkileriyle ilgili olduğunu göstermiyor mu?

❦

Bütün insan grupları yüzeyler üzerine işaretler koyarlar. Bunu yapmak farklılıkları yaratır: Nesneler diğerlerinden ayrılmış olur, önem ya da prestij sembolüne dönüşür, daha değerli hale gelir ya da başka özel fonksiyonlar üstlenir. Yani işaretlemek her bir nesnenin diğer nesneler ağıyla ilişkili olarak değerini kazandığı sembolik sistemleri ortaya çıkarır. İmtiyazlı örneğin konuşulan dil olduğu bu sistemler, insanlar doğduğu andan itibaren hatta kuşkusuz daha da önce üzerlerine yüklenir. Anne babaların arzuları ve fantezileri çocuklarından önce de vardır ve "Bu bir kız" ya da "Bu bir erkek" demek bile beraberinde bir ebeveynin bu sözcüklerin anlamıyla il-

gili sahip olduğu bütün varsayımları, tahminleri ve idealleri getirir.

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

Aracısız bir düzlemde, boyanmış bir yüzey kendisinin ötesinde bir şeyi gösterir; ulaşılmaz bir kuşağı işaret eder. Plinius'dan Rönesans'a kadar uzanan resmin doğuşuyla ilgili pek çok mit, resim yapmayı bir gölgenin ana hatlarını çizmek ve böylelikle bir anlamda bir yokluğu çerçevelemekle ilintilendirir. Sonuçta gölge kavranamaz ve cismin özünden yoksundur. Ama aynı oranda önemli bir nokta daha vardır; sanat eserleri, mağaraların girintilerinden sanat piyasasının oyduğu nişlere kadar uzanan imtiyazlı uzamlarda ikamet eder. Tıpkı arkaik sanattaki şekillerin dış hatlarını kesen çizgi ve işaretlerin bu şekilleri *farklı* kılması gibi, sanat piyasasının eserlere verdiği yer de onları eşsiz, başka herhangi bir şeyden farklı yapar. Onlar özel bir uzamda bulunurlar.

Lacancı deyişle sanat nesneleri asla şöyledir diyerek temsil edilemeyen, sadece ötesi olarak akla getirilebilen Şey'in yerini alır. Bu yüzden her zaman sanat eseri ile işgal ettiği yer arasında bir gerilim olacaktır. Modern sanatın yer ile onu dolduran unsur arasındaki minimum aralığı korumayı amaçladığı öne sürülmüştü. Birçok insanın, Duchamp'a ait ısmarlama eserlerin ortaya çıkışını sanatın yok oluşunun işareti olarak gördüğü yerde, bu görüş ise basitçe, onun temel yapısını, bir eserle o eserin kendini bulduğu yer arasındaki gerilimi uzattıklarını öne sürer. Malevich'in *Black Square*'ının can alıcı önemi de buradan gelir; beyaz fon –yer– ve siyah karenin –içinde yer alan unsur- kontrastından başka bir şey değildir. Hem zaten geleneksel olarak tabu cinsel nesneler günümüzde çok fazla soruna neden olmadan temsil edilebilirken, "ötesi" fikri tamamıyla biçimsel bir şeye indirgenmiştir. Önemli olan eser ile işgal ettiği yer arasındaki mesafeyi korumaktır.

Bu noktada psikanalitik yaklaşım, ilk dönem Freudyenlerin daha geleneksel yorumlayıcı yöntemlerinden ziyade yapısal olarak sanatı keşfeder. Örneğin Malevich'te figürle zemin, unsurla yer arasındaki gerilim önem taşır. Bu, elbette ki bize psikobiyografik yaklaşımlardan daha çok sanat hakkında bir şeyler söyler. Ama burada Rus ressamın çocukluğuyla ilgili bir anekdot aktarmadan geçmek olmaz. Malevich delikanlılık çağındayken babasını bir şeker fabrikasında çalışırken izler ve kara ham şeker kamışlarının makinaya girip oradan beyaz kristal bir madde olarak çıkışına hayran olurdu. Öyleyse şöyle bir soru sorabiliriz: Neden başlangıç karesi beyaz, fon da siyah değildi?

Slavoj Žižek, unsur ve yer temalarına dayanan kişisel gelişiminde, adi ya da dışkı gibi nesnelerin sanat statüsüne yükseltilmesine ilişkin bir mantık görüyor. Bir sanat galerisinde hurda ya da dışkıyla karşılaştığında pek çok insanın ilk tepkisi şöyle olur: "Bu sanat ım?" Žižek'e göre bu tür sanat, eserin üzerinde odaklanmak yerine dikkatimizi *eserin işgal ettiği yere* çeker: Bir parça hurda ya da dışkının sanat olup olmadığını sormak, eserle eserin kendini içinde bulduğu yer arasındaki ayrımı yeniden tasdik etmekten başka bir şey yapmaz. Bu ayrımın altını oymak yerine sanattaki bu tür akımlar, çaresizce bir çabayla Şey'in kutsal yerinin hâlâ orada olup olmadığını göstermeye çalışırlar. Žižek'e göre günümüz sanatçılarının çoğu bu yolla süblimasyonun mantığını, unsurla yer arasındaki küçük aralığı kurtarmaya çalışıyorlar. Bu aralık, *Mona Lisa*'nın çalınışının oldukça göz alıcı bir şekilde kamuoyu dikkatine sunduğu aralığın ta kendisidir.

Unsurla yer arasındaki bu gerilim bize Leonardo'nun tablosunun iç dinamiğiyle ilgili bir şeyler söyleyebilir mi? Besbelli ki kadın figürünün arkasındaki fonda oldukça tuhaf bir şeyler var: Kayalık uçurumlar ve manzara bütünüyle göreneklere aykırı değil fakat kadının her iki tarafındaki yarılar, apaçık görünüyor ki, birbirine uymuyor. Yarılar arasında izleyicilerin sık sık dikkatini çeken bir simetri eksikliği var. Çağdaş sanat kuramı, figürlerin fondaki mimari ve manzaranın *campi*'sinden ayrılığını vurgulamıştır. Ayrıca zaten bir resmin bu arka bölümleri genellikle sanatçının atölyesi ya



da özel karakalemcileri tarafından eklenir: Hakikaten XV. yüzyıl atölyelerinde çoğunlukla anlatımcı tabloların fonuna yerleştirilecek manzara çizimi stokları bulunurdu.

Fonun belirgin değersizleştirilmesinin aksine asıl figür öylesine önemliydi ki XV. yüzyılda düzenlenen bir kontratta "resmin boş bölümü"nün manzaralar ve gökyüzü içermesi özellikle vurgulanmıştı. Gerçekten de Vasari figürle fonun ilişkisini figürle boşluk arasındaki ilişki olarak tanımlıyordu. Bu açıdan tablo kendi boş uzamını kapsıyordu.

Mona Lisa'da bu uzam doldurulmuş olsa da fondaki manzaranın iki yarısı arasındaki uyumsuzluk dikkati çekiyor ve figürün kendisinin belirgin gerçek gibiliğini dengeliyor. Neden böyle "gerçek" bir leydi böylesine gerçek dışı bir manzaranın içinde bulunuyordu? Buradaki mesele manzaranın kendisinin detayları değil daha çok simetri eksikliği, çünkü böyle gerçeküstü sahneler sanatsal geleneğe uygundu. Tutarlı olma konusunda benzer bir başarısızlığı fon bölümleri farklı seviyelere yerleştirilmiş gibi olan Lorenzo di Credi'nin *Duyuru*'sunda görürüz.

Bu parçalanmış manzaranın esrarı belki de *Gioconda* gülümseyişinin kendisinden daha gizemlidir. *Parçalı düzeylerde* saklı bir sembolizm ya da mikrokozmos ve makrokozmos teorisi ortaya çıksa da, ilk andaki etki görsel alanda bir devamsızlık, sanki Leydi'nin ötesinde görsel uzamda bir çatlak, bir kusur çizgisi varmış gibidir. Kadının figürü bu olanaksız fon için bir eşik görevi görür, onu çerçeveler ve ötesi olarak akla getirir.

Freud'un tablo hakkında söyleyecek çok şeyi olsa da, bazı teorilerine pek güzel uymasına rağmen fonun tutarsızlığı meselesinden uzak durur. Leonardo kitabında daha önceki fikrine yeni bir dönemeç ekleyerek, bir şeylere bakmayı isteyişimizin nedeninin görmediğimiz cinsel organlar olduğunu söyler. Erkek çocuk penisine belli bir önem verir ve onun olmayabileceğine inanamaz; yani annesi de dahil olmak üzere herkese kendininki gibi bir organ bahşeder. "Penisin eksik olması" diye yazar Freud, "onu esrarengiz ve dayanılmaz bir düşünce olarak sarsar..." Kadın anatomisi gerçeğini saptadığında kadınların daha sonra büyüyecek bir penisi olduğunu farz

eder. Hemen ardından da penisin geçmişteki bir zamanda kesilmiş olabileceğini. Freud'un düşüncesine göre, bu gelişmelerin öncesinde ise çocuk, cinsel organlara bakmak, onları aramak için güçlü bir arzu duyacaktır.

Freud bu düşünceleri bebek Leonardo'ya ses vermek için kullanır: "Sevecen merakımın anneme yöneldiği bir zaman olmuştu. O zaman hâlâ onun da benimki gibi bir cinsel organı olduğuna inanıyordum." Şimdi, Leonardo bağlamında bunun biyografik kanıtı olarak nasıl bir unsur kullanırsak kullanalım, yine de Freud'un tezinin ima ettiği şey oldukça radikaldir: Toplumun görmemizi yasakladığı bir şeyi arıyor değiliz, varolmadığı için tam anlamıyla görülmesi *imkansız* bir şeyi arıyoruz.

Tuhaf görünebilir ama kesinlikle çelişkili değil. Hakikaten de insan çabasını, imkansız bir şey, ilk elde asla varolmamış bir şey için mücadele etme fikrinden daha iyi ne niteleyebilir? Her şey olduğunu iddia eden bir şeyle karşı karşıya kaldığımızda hep bazı şeyler eksik gibi görünür. Çok eski dönemlerdeki sanat insan vücudunu örtülü ve gizlenmiş olarak resmetti. Yakın dönemdeki çabalar ise örtüyü kaldırmak, cinsel organlardan vücudun iç organlarına kadar her şeyi göstermek konusunda kararlı davranmasına rağmen yine de gözün iştahını tatmin etmiyor. Bazı şeyleri görmemiz engellendiğinden değil, görsel bir imgesi bulunmaması nedeniyle görülemeyecek bazı şeyler olduğu için. Bu yüzden sadece ötesi olarak akla getirilebilir. Bu bağlamda Leonardo'nun tablosuna fon oluşturan manzara uçsuz bucaksız bir örtü gibi işlev görüyor, aklımıza Freud'un tanımladığı temel imkânsızlığı getiriyor.

Bu imkânsızlık Sarah Lucas'ın eserlerinde incelenmiştir. Gündelik nesneler, meyveler ve sebzeler birleşerek erkek ve kadınların cinsel karakteristiklerine şekil veriyor. Vücut girinti ve çıkıntılarının asli, belirleyici özelliklerine indirgenmiş gibi görünüyor. Anlaşılıyor ki, hiçbir dışsal nesne cinsel olmamayı başaramaz. Ama iş cinsel organların kendisinin gerçekliğine geldiğinde, biz, seks organlarının canlı (grophic) imgelerini bulmayı değil büyük perde açılışını umarken, sadece daha çok sembol buluruz. Üstelik bu semboller cinsel organların kendisinden daha seksidir. Eğer meyve-

ler, sebzeler ve her türden nesneyle yapılan eser her şeyin cinsel bir sembol olduğunu gösteriyorsa, o zaman Lucas'ın fotoğrafı bize seks organlarının da cinsel semboller olduğunu gösterir.

Sembollerin arkasında gizli bir cinsel gerçeklik bulacağımızdan değil, sadece bu gizli gerçeklik daha çok sembol demek, o kadar: Vücut bir tür semboller iskeletine indirgenmiş durumda. Bu anlamda, "gerçek" cinsel gerçeklik yakalanamayacak bir şeydir; onu asla saptayamaz ya da gözümüzün önünde canlandıramayız. Artık görsel gerçekliğin temsil edilmesi *mümkün* bir şeyin dışarıda tutulmasına dayandığını söyleyen erken Freudcu görüşün değil, daha son-



raki, görmeyi amaçladığımız şeyin *asla* görülemeyeceğini, zira var olmadığını söyleyen görüşün kütüğü içindeyiz.

Eğer Freud'un tezini ciddiye alırsak, bu, görsel alanın hep tamamlanmamış kalacağı anlamına gelir: Göremeyeceğimiz ama yine de aradığımız bir şey vardır. Eğer görsel sanatın bahsettiğimiz kayıp boyutuyla özel bir ilişkisi varsa, o zaman bir tablo ister grafik ister detaylı olsun, "ötesinde" mutlaka bir şey olacaktır. Hakikaten de bu inanç Leonardo'nun şaheserinin çalınışına gösterilen en büyüleyici tepkilerden birinde yankı bulmuştur. *L'Echo de Paris* gazetesi hırsızlık hikâyesini verirken, aynı zamanda yüzlerce okur tablonun kayboluşunun gizemiyle ilgili kendi çözümlerini yazdılar. Yazışmaların doldurduğu dik sütundaki ilk heyecanın ardından anlaşıldı ki aslında bu mektupların çoğu aynı şeyi söylüyordu: *Mona Lisa* Louvre'dan hiç çıkmamış ve koleksiyondaki başka bir tablonun arkasında gizlenmiş olmalıydı.

Seslerin tuhaf aynılığı paylaşılan bir akılcılığı değil, sanat eserinin boyalı yüzeyinin "ötesinde" başka şeyler olması gerektiği inancını ortaya koyuyordu. Freudcu bakımdan, eğer peşinde olduğumuz nesne mevcut değilse onu aramaya devam ediyorduk ve eğer bir tablo ya da sanat eseri bir şeyin gizlendiğini aklımıza getiriyorsa, daha çok ilgimizi çekiyordu. Ötesini göremeyeceğimiz bir yüzey fikrini kuvvetlendiren herhangi bir sanat biçimi, arzumuzu uyandırmak için gayet uygun olacaktı. Yüzey bir örtü gibiydi, ötesini akla getiriyordu ama yine de onu esirgiyordu: Yoksa gerçekten önündeki örtü aracılığıyla varolmanın dışında bir varlığı olmayan bir nesneyi nasıl işaret edebilirdi ki?

Başka bir örnek vermek gerekirse, eğer bazı şeyler bir tablonun dışında bırakılmışsa, daha fazlasını görmek isteyeceğizdir, çünkü tanımı gereği asla görülemeyecek şeyi görme arzusunu bizde uyandırır. Sanat tarihi, bazı şeyleri bir imgenin dışında bırakmak için değişik yollar bulmanın tarihi olarak bile anlaşılabilir. Sözgelimi bir kompozisyonda yarı görünen nesnelerin ya da figürlerin bulunmasının mümkün olduğu zamanları akla getirebiliriz. Söz konusu nesne ister bir çiftlik hayvanı isterse bir kadın bedeni olsun, onun sadece bir kısmını görmek gözü fazlasını görme yönünde heyecan-

landıracaktır. Ernst Gombrich böyle tekniklerin bir resmin ne olduğu ile ilgili nosyonu kökten dönüştürdüğünü ileri sürmüştü, çünkü yarı görmek bizim görsel gerçekliği yaşayışımıza, "bütün" şekillerin tamamlanmasından daha yakındır.

Yarısı görülen figürlerin kapsanmasının radikal bir durum olduğu fikrine katılmakla birlikte, aynı kriterin tecrübe diye anılan şeye uygulanıp uygulanamayacağı tartışmaya açıktır: Bir nesnenin yarısını görmek fikri muhtemelen günlük görsel karşılaşmalarda değil sanatta başlamıştır. Öyle bile olsa, sanatsal yenilik bakışın mantığını takip eder: Görülemeyecek olana doğru çekiliriz. Robert Rauschenberg, Willem de Kooning'in bir resmini alıp sildikten sonra elindeki yeni esere *Silinmiş De Kooning* adını verdiğinde, bu yokluk ilkesiyle oynuyordu. Rauschenberg'in *Silinmiş De Kooning*'ine, Louvre'un Salon Carre'deki yeni uzama vermeyi ihmal ettiği başlık da eklenebilir: *Kayıp Mona Lisa.*

Sanat eserlerinin akla getirdiği bu boşluk, bir tanesini alabilmek için neden o kadar para ödememiz gerektiğini de açıklar. İnsanlar sanat dünyasıyla dalga geçerken, çoğunlukla gündelik bir nesnenin ya da nesne düzenlemesinin doğru kişi tarafından imzalanmışsa yüksek bir fiyat etiketi aldığı gerçeğinin saçmalığıyla oynar. Warhol, 1966'da bir gazeteye ilan verip para da dahil olmak üzere kendisine getirilen her şeyi imzalayacağını söylediğinde, eylemi, bazılarına göre, altını oymayı açıkça amaçladığı şeyi sürdürdü. Yine de akıl sağlığına değer veren bir kimse, nasıl olur da bir Coca Cola kutusuna yüzlerce, hatta binlerce dolar ödeyebilir? Ama burada asıl sorulması gereken soru medeniyetin *başka hangi noktasında* insanın bu kadar küçük bir şey için bu kadar çok para ödeyebileceğidir?

Yurtdışında katıldığım bir konferanstan sonra diğer konuşmacılarla birlikte akşamı bir konsomasyon barında geçirmeye davet edilmiştim. İçkiler aşırı derecede pahalıydı ve hesap geldiğinde karşılaştığımız sadece aşırı şişkin bir hesap pusulasının ötesinde tarif edilemeyecek bir şeydi. Ve herkes de hâlâ ayıktı. Mekânın sahipleri hesabı inceleyince, ortadaki hata açıklandı. Coca Cola'ların her biri birkaç yüz sterline eşdeğer bir fiyattan yazılmıştı. Bar mönüsündeki minik bir yazı her şeyi açıklıyordu: Eğer konsomatrisler-

den biri kendisi için bir içki ısmarlarsa özel bir fiyat listesi geçerli oluyordu. Bu özel fiyat listesinde de bir Coca Cola, muhtemelen Coca Cola fabrikasında çalışan birinin en az birkaç aylığı kadardı. Bu noktada, Picasso'nun bir restoranı ziyaretiyle ilgili anlatılan meşhur bir hikâye aracılığıyla bir tersine çevirme yapacağız. Hesap getirildiğinde idareci sanatçıya, yemeğin ücretine karşılık olarak küçük bir şeyler çiziktirebilir misiniz, teklifinde bulunur. Picasso ise bütün restoranı değil sadece akşam yemeğini satın almak istediğini söyler. Bizim örneğimizde ise konuğun restoranı satın alması isteniyordu ama elbette kendisi için değil.

Acayip şişirilmiş hesap pusulası anlaşılabilir bir şey. Bizi hiçbir şey için her şeyi vermemiz gerektiği gerçeğiyle yüzleştiriyor. Tuhaf hesap, imgeler dünyası ile –burada hafif içkinin gerçekliğinde vücut buluyor– işaretler dünyası –burada keyfi ücret oluyor– arasındaki uçurumu açığa çıkarıyor sadece. Daha önce tartıştığımız mağara resimlerinin gösterdiği gibi bu iki kütük arasında bir simetri yok. İşte gerçeklik bütünüyle bununla ilgilidir. Gerçeklikte yer almak için bir şeylerden vazgeçmeli, işaretler ve sembolik kütüğünün her şeye biçim vermesine izin vermeliyiz: Mamutlar çizgilerle çapraz kesiliyor ve bir dolar olan Coca Cola başka bir an geliyor yüzlerce dolar ediyor. Gerçek dünya işte böyle olduğu için onun gerisindeki ilkeyi fark etmiyoruz. Ta ki sembolik sistemin yarattığı boşluğu bize hatırlatacak bir şeyler olana kadar. Bu boşluğa kadın imgesini yansıtıyoruz. Ayrıca konsomatrisin ulaşılmaz olmasının gerektiği yetişkin barları dünyasından bir örnek vermemiz de tesadüf değil.

Boşluk kuşağı oluşturan şey bir kadının bize yasak olması değildir. Ama biz, kadının imgesini dilin dünyası tarafından oluşturulan bu uzama koyarız. Lacancılar bu noktada iğdiş etmeye gönderme yaparken kadının ulaşılmazlığından ziyade "doğal" nesneler ile sembolik evrenden imgeleri hatırlatır. Sanatın bu kadar pahalı olmasının nedeni de budur. Bizim iğdiş edilmemizi, yani bir hiç için her şeyden feragat edilmesi gerektiğini akla getirir. Ama burada medeniyet tarafından *onaylanmış* bir biçimde bunu yapar. Sanat piyasası, medeniyetin içinde öncelikle medeniyeti mümkün kılmak için neyin gerektiğini bize hatırlatmak üzere bulunan bir tür kuru-

luş gibi durur. Para ile nesneler arasındaki uçurum sanat piyasasının bir semptomu değil varoluş koşuludur.

Karşılaştırma tuhaf görünse de bu noktada sanatın şakalarla pek çok ortak yanı vardır. Psikanalitik yaklaşımların indirgemeci bir şekilde biyografik detaylar üzerinde odaklanma eğilimi gösterdiği yıllarda, bir keresinde Gombrich, Freud'un eserleri arasında sanat üzerinde düşünmeye başlamak için en iyi yerin nükte hakkındaki kitabı olduğunu ileri sürmüştü. Freud'a göre bir fıkra, bir mesaj ya da "eğilim" (düşmanca, cinsel vb.) ile dilin biçimsel yapıları, fıkraya şeklini verecek dilbilgisel mekanizmaların çapraşık bir karışımına dayanır. Örneğin bir cinas ya da *çift anlamlı* söz, bir dilin kelimeler arasındaki benzerlikler açısından sunabileceklerine dayanır. Dilin bu kaynakları fıkrayı anlatan kişi tarafından sömürülebilir ya da ortaya çıkarılabilir ama bunun için icat edilmemişlerdir.

Aynı şekilde bir sanat eserinin "mesajı" ya da "içeriği" belki sanatçının biyografisiyle ilintilidir ama ne ilginçtir ki o dönemin sanat dilinin biçimsel sentaksı tarafından biçimlendirilir, şekillendirilir ve oluşturulur. Sanatsal biçimi sanatçının bilinçsiz düşüncesinin bir aracından ibaret olarak görmek yerine Gombrich, Freud'un şaka teorisinin "Genelde içeriği belirleyen ambalajdır... Kod mesajı yaratır"ı gösterdiğini savunmuştur. Gombrich bu fikri sistematik bir biçimde geliştirmemiş olsa da, kökten farklı iki insan fenomenini her ikisini de aydınlatacak şekilde bir araya getirmesi parlak bir anlayıştır.

Lacancı bir perspektiften kaşılaştırmak aynı derecede verimlidir. Lacan şakaların dille ilişkimizle alakalı olduğunu yani dilin orijinal niyetlerimize biçim vermekle kalmayıp niyetlerimizi bozduğunu da düşünüyordu. Konuşmak için bakıcılarımızın ve onların dillerinin bize yüklediği kodları kullanmak zorundayız. Bu süreçte söylemek "istediğimiz" şeyin bir bölümü her zaman kaybolur. Ayrıca şakalar kod tarafından gerçekten onaylanan, tanınan "satır arası" boyutuna bir imtiyaz vermeyi gerektirir. Kod mesajımızı karmaşıklaştırır ama aynı zamanda bu karmaşıklaşmışlığa şaka biçiminde bir yer de verir. Bu anlamda bir şaka kod hakkında bir mesajdır. Sanat hakkındaki tezimiz bağlamında, bir şakayla bir sanat eserinin

buradaki ortak yanı, sistemin etkilerinin ne olduğunu gösteren sunum için bünyesinde özel bir yere sahip olan bir sistemin bu faktöründe yatıyor. Medeniyet, sanatı kendisi hakkında, her şeyi mümkün kılan kayboluş hakkında bir tür mesaj olarak onaylar. İşte bu nedenle bir zamanlar Martin Kippenberger'in ileri sürdüğü gibi, sanat bitmeyen bir şaka gibidir.

Bunun ima ettiği şey yeni, taze sanat eserlerinin ciddiye alınıp alınmaması konusunda bir anlaşmaya hiçbir zaman varılamayacağıdır. Bizim kültürümüzde, para ile nesneler arasındaki uçurum paha biçilemeyen sanat eseri fikrini üretir. Ayrıca sanat âşığının pek çok popüler temsil edilişinde –âşık neredeyse her zaman bir erkektir- her şeye sahip biri olarak gösterilmesi önemlidir. Sevdiği bir eser haricinde her şeye sahiptir ve bu yüzden gayet doğal olarak eseri çalmaya kalkışır. Bu türdeki sanat hırsızı her zaman zengindir; bu yüzden de sahip olmadığı sanat eseri, alınıp satılabilir olan fiyat etiketli nesnelerin kütüğünün ötesindeki şeyi temsil etmek durumundadır. Öyle ki, sanat eseri *par excellence** bir arzu nesnesi haline gelir, mübadele kurallarının öznesi olamayacak kadar mutlak bir şeydir.

Bu bakımdan bir sanat eseriyle bir kadın arasında belli bir yakınlık vardır: *The Thomas Crown Affair*'in [İkili Oyun] yeniden yapımından *Entrapment*'a [Kurda Tuzak] pek çok popüler filmde bir sanat eseriyle ilgili sorulan sorunun aynısının kadın için de sorulduğunu görmez miyiz? Kadın sahte mi? Rene Russo ve Catherine Zeta Jones tarafından canlandırılan karakterlerin ne ölçüde aldatıcı olduğu, ilgili tablolara dokunan bir soru.

Bu filmler erkek arzusu hakkında olma eğilimi gösterir. Her şeyi satın alabilen bir erkek bazı şeyleri kaçırdığım hisseder. Bu bazı şeylerin yerinde de bir güzellik imgesi vardır: Bir tablo ve/veya bir kadın. Sanat eserinin ya da kadının sahte olup olmadığı sorusu herhangi bir ampirik nesnenin onların isteklerini karşılayıp karşılayamayacağı konusundaki temel belirsizliği ifade etmenin bir yoludur. Tıpkı Zeuxis'in üzümleri gibi; üzümler kuşları besleyebilir ama onları asla doyurmayacaktır. Arzu, bir nesnenin eksikliğini gerektiren

* Eşi olmayan. (ç.n.)

bir durum olduğu için arzuyu bir nesne ile tatmin etmek fikri çelişkilidir. Bu, hem tablonun hem de kadının şu düşünceyle lekeleneceği anlamına gelir: "Bu o değil."

Bu filmlerdeki nesnenin değer biçilemez doğası, arzu nesnesi serabının her zaman dolaşımdaki değerler ve mallar piyasasının ötesinde bir yere yerleştirildiğini gösterir. Mutlak bir nesne olarak, gerçek, orijinal olup olmadığının sorulması *gerekir.* Bu yüzden de *Kurda Tuzak* gibi bir filmde, bir insanın parayla satın alınıp alınamayacağı, paranın arzularından vazgeçmelerini sağlayıp sağlamayacağı motifi vardır. Freud'un iddia ettiği gibi, nihai nesne zaten hiç var olmamıştır. Belli imgeleri yansıttığımız boş bir yerdir ve bir nesnenin orijinalliği ile ilgili şüpheler de nesne ile yer arasındaki bu farkı vurgulamaya hizmet eder. Bir sanat eseri ya da bir kişinin imgesi bu yere girebilir ama onunla eş olamaz. Nesne ile nesnenin girdiği yer ayrı şeylerdir ve bir nesne özel, başka her şeyden farklı olmaya başladığında da bu orijinallik sorusu her zaman gün yüzüne çıkacaktır.

Bu da gösteriyor ki yeni, yenilikçi sanat her zaman beraberinde orijinalliğiyle ilgili şüpheleri de getirecektir ve hakikaten de *Mona Lisa* hikâyesinde gördüğümüz şey tam olarak budur. Tablo çalındığında, yürütülen nesnenin zaten sahte olduğu, aslının bundan yıllar önce gizlice kaçırıldığı öne sürülmüştü. Tablo Louvre'a geri döndüğünde de bunun aslında gerçek *Mona Lisa* olmadığıyla ilgili bir sürü hikâye etrafta dolaşmıştı. Bu hipotezleri sonuçsuz spekülasyonlar olarak görmek yerine, neden bir yer ile onu dolduran unsur, arzunun gediği ile onu doldurma iddiasındaki herhangi bir nesne arasındaki zorunlu uçurumun yapısal bir sonucu olarak yorumlamayalım? Bir şeyler her zaman bize nesne ile yer arasındaki bu uçurumu hatırlatacaktır. Ayrıca Freud'a göre, yer gerçekte hiç varolmamış bir nesneninse, o zaman herhangi bir ampirik nesne burayı nasıl doldurabilir?

Tartıştığımız filmlerin aksine, geçen yüzyılın sanat hırsızının beş parasız olduğu ortaya çıktı. Vincenzo Peruggia Aralık 1913'te Floransalı antika satıcısı Alfredo Geri ile tanıştığında, ona *Mona Lisa*'nın kendisinde olduğunu, şaheserin şu anda kaldığı yerde,

Panzani Bulvarı'ndaki ucuz bir otelde durduğunu söyledi. Hakikaten de oradaydı, ucuz bir sandık içinde, bir çift ucuz ayakkabı, ucuz bir gömlek, ucuz yün iç çamaşırları ve annesine götürmesi için kuzeninin karısının verdiği yüz kuruşa alınmış başka bir çift ayakkabının altında duruyordu.

Peruggia 1881'de İtalya'nın kuzeyindeki küçük bir kasabada doğmuştu ve neredeyse hiç resmi eğitim almamıştı. Aslına bakılırsa Leonardo'nun tablosunun sanatçı tarafından Fransa'daki I. Francis'in sarayına götürüldüğünü bilmediği için, Napoelon tarafından çalınmış olduğunu ve bu yüzden de görevinin onu yerine geri götürmek olduğunu düşünmüştü. Tablo iki yıldan uzun süre Paris'teki kasvetli pansiyon odasında sandığın içinde kalmış, daha sonra Peruggia'yla birlikte Leonardo'nun onu resmettiği şehre gitmişti. Peruggia'nın Thomas Crown'la alakası yoktu; polis onu yakaladığında cebindeki bütün parası 1 frank ve 75 santimdi. Ne gösterişli arabaları ne güzel şarapları ne yüksek teknoloji ürünü malzemeleri ne de ona eşlik eden güzel bir kadın vardı. Gezgin badanacı bu resmi seçmişti çünkü, söylediğine göre, gözüne en güzel o görünmüştü. Peruggia'nın tabloyu vatanseverlik duygularıyla İtalya'ya geri iade etmek için aldığındaki ısrarı, Geri'den tablo için yarım milyon liret istemiş olduğu gerçeği ile zayıfladı. Tablonun elbette bir fiyatı vardı ama Peruggia'nın pazarlık ettiği fiyat değil. Sonuçta eline geçen sadece bir yıl on beş günlük hapis oldu; Aralık ayından beri hapiste olduğu için de cezası yedi buçuk aya indirildi. Geri de kendisini aldatılmış hissediyordu. 25 bin franklık bir ödül ve küçük bir şeref nişanı aldı ama bu yeterli değildi. Kayıp bir nesneyi bulan kişinin nesnenin değerinin en az yüzde onu kadar bir ödül alması gerektiği için bu talebini mahkemeye götürmeye karar verdi. İşin sonunda ise zengin olanlar sadece avukatlar oldu ve Geri'ye de eseri teslim etmekle sadece vatandaşlık görevini yapmış olduğu söylendi. Hem zaten paha biçilemez bir şeyin yüzde onu nasıl hesaplanacaktı ki?

Eğer sanatın fonksiyonunu anlamada boşluk bu kadar önemliyse herkes için aynı anlamı mı taşıması gerekir? Ayrıca söz konusu olan hep aynı türden bir boşluk mudur? İleride göreceğimiz gibi durum pek de öyle değil. Aslına bakılırsa boşluk ve boş yer teorisi medeniyette sanat eserlerinin yerini ve değerini açıklamak açısından daha çok önem taşıyor gibi. Sanatsal yaratım süreci elbette ki toplumun sanatçıyı karşılama biçimiyle ilintili ama onunla aynı şey değil. Eğer bir tablo, izleyicileri olarak bizim aklımıza boş uzamı getiriyorsa, sanatçı için rolü tam tersi olabilir.

Üzerinde çalıştığım otistik bir çocuk durmaksızın resim çiziyordu. Onu ilgilendiren tek aktivite buydu, öte yandan resimleri bitirir bitirmez onlarla artık zerre kadar ilgilenmiyordu. Mekanik bir şekilde resim çiziyordu. Bir süre sonra gerçekte neyle meşgul olduğu anlaşıldı. Sık sık endişeli bir hal alıyordu ama resmin bitmiş ya da bitmemiş olmasıyla ilgili değildi bu; daha çok boya kabının boş ya da dolu olmasına göre endişe durumu değişiyordu. Onun için önemli olan bir resim yapmaktan ziyade boş bir boya kabı yaratmaktı.

Her şeyin onu fazlasıyla etkisi altına aldığı, boş uzamın bulunmadığı bir dünyada kıstırılmış olduğu için sergilediği sanatsal etkinlik, bir boşluk yaratma çabasını gerektiriyordu. Bu boşluğu kendi başına yapmak zorundaydı, çünkü kendisi dışında boşluğu yaratacak başka kimse yoktu. Ruth Weber boş bir uzamı *kullanarak* yaratırken, bu çocuk, kendisi için asla var olmamış boş uzamı yaratmaya çalışıyordu. Sanatsal üretim de aynı kütüğe yerleştirilemez mi? Mondrian hakkında, Paul Klee'nin bir zamanlar dediği gibi, "Boşluk yaratmak, en önemli edimdir. Üstelik bu, gerçek yaratımdır çünkü bu boşluk pozitiftir."

Pozitif boşluk, otizm dünyasında eksik olan şeydir belki de. Psikologlar, görü alanımızdan çıkarılan bir nesnenin varlığını sürdürme gücünün farkına varma yeteneği, yani nesne sürekliliği denilen şey hakkında muazzam bir literatür geliştirmişlerdir. Örneğin bir bebek şiltenin altına gizlenmiş bir oyuncağı hangi anda aramaya başlar ya da hangi anda onun şeffaf olmayan bir perdenin arkasındaki hareketini izler? Bu tür çalışmalarda açıkça görülen şey, bakı-

şın, ortadan kaybolmayla harekete geçmesidir: Ortadan kaybolan nesneler, onları aramamızı sağlar. Daha önceden gördüğümüz gibi, bir şey kaybolduğunda onunla ilgilenmeye başlarız.

Piaget, bu sorunları araştırmaya başladığında, tuhaf bir fenomen karşısında afallamıştı. Dokuz aylık oğlu bir kanepeye, bir örtü ile bir giysi arasına oturtuldu. Piaget, saatini çıkarıp örtünün altına yerleştirdiği zaman, küçük çocuk, nesneyi açığa çıkarmak için örtüyü kaldırdı. Bu, birkaç kez yinelendi. Ardından Piaget, oğlu onu dikkatle izlerken saatini giysinin altına koydu. Çocuk ise giysiyi kaldıracağı yerde bir kez daha örtüyü kaldırdı. Bu olay, çocuğun nesne sürekliliğini onaylamayacak durumda olduğu düşünülerek gelişimsel "hata" olarak yorumlanabilir ya da tam tersine, Piaget'nin oğlunun insan arzusuna dair temel bir noktayı, bir nesne ile o nesnenin doldurduğu yer arasında bir fark bulunduğunu kavradığı da öne sürülebilir. Çocuk örtüyü kaldırdığı zaman, saatin yerindeki değişimden dolayı artık nesnenin asıl boş uzamına dönüşmüş olan yeri hedeflemiyor muydu? Saatten daha çok nesnenin doldurduğu yerle ilgileniyordu. Tıpkı Louvre'daki boş uzamı görmeye giden kalabalık gibi.

Bu tür kayıplar ve gözden kaybolmalar, tam da resim yapma edimiyle ilgili olabilir. Bir badanacı olarak sahip olduğu deneyimlerden yararlanan de Kooning, tuvalini çoğu kez düz yatırıp resimli yüzeye ince bir terebentin tabakası uygulayacak, ardından kumla ovarak parlatacaktı. Yeni yüzey pürüzsüz ve cilalı olacaktı ve bu işlemin tekrarlanmasıyla, yüzeyin altında yatan kayıp resim imgeleri açığa çıkacaktı. Resim yapmayı sürdürürken, bu hayaletler, yaratıcı edimin sadece boşluğa bağlı olmayacağım, ayrıca yaratıcı edimin kayıp deneyimini sistematik ve etkin biçimde yineleyeceğini de göstermeye zorlayacaktır onu.

Peki neden insan kendi tınıları bakımından kuşkusuz zahmetli, hatta trajik olan bir kayıp deneyimini yinelemek istesin diye sorabiliriz. Bir klinik öykü burada aydınlatıcı olacaktır. Bir erkek, uzun bir ilişkinin ardından sevdiği kadın tarafından terk ediliyor. İlgisini başka yöne yöneltmeye çalışmasına rağmen bu erkeğin gündelik yaşamı, kadının imgesiyle ve acı veren anılar kalabalığıyla dolu halde kalıyor. Birkaç ay sonra, üzerinde çalıştığı film için mekân

aramaya çıkıyor ve bir barı kullanma önerisini barın işletmecisi seve seve kabul ediyor. Film çekimi sırasında, onu güçlü biçimde etkilemiş olan kırık aşk ilişkisi her zamanki gibi zihnini meşgul ediyor.

Birkaç ay geçiyor ve bir gün işletmeciye teşekkür etmek üzere bara gitmeye karar veriyor; işletmeci bir kadındır ve erkek şimdi, bu kadının tuhaf bir biçimde çekici olduğunu düşünmektedir. Elinde çiçeklerle bara yaklaşırken garsonlardan biri caddede yanından geçiyor ve bu armağanın işletmeci hanım için olması gerektiği tahminini ona söylüyor. Adam bu yoruma şaşırıyor ama film çekimi sırasında kadının da kendisiyle ilgilendiğini belli eden bir çok emare gösterdiğinin farkına varıyor. Çiçekleri veriyor, bir içki içiyor, ancak kendisini bir randevu teklif edemeyecek denli utangaç hissediyor.

İki hafta sonra, cesaretini toplayarak bara geri dönüyor ama kadının orada olmadığını görüyor ve nerede olabileceğini soruyor. Kadının bir hafta önce Tobago'ya taşındığı yanıtını alınca, tuhaf ve tamamamıyla beklenmedik bir şey oluyor. İlk aşkına dair üzücü anılar geri çekilmiş olmasına rağmen, yaşamının her anında tümüyle mevcut olduğunu ve şimdi ise bu hayaletimsi mevcudiyetin gittiğini aniden, o anda, oracıkta kavrıyor.

Bu yas tutma sürecinin tuhaf özelliğini nasıl anlayabiliriz? Yas tutan kişi bu süreci izlerken, sanki "bir eksiklik bir başka eksikliğin yerine geçiyor"muş gibiydi. Ancak bu ikinci eksiklik, gerçekten de oldukça tuhaftı: Asla sahip olmadığı bir şeyi kaybetmişti. Üstelik bu fark ediş, yas tutma sürecinde ilerleme kaydedilmesini ve yaşamının çok daha az acılı hale gelmesini sağlamıştı. Psikanaliz yazarları, bir nesneyi kaybetmenin acısının kaybettiğimiz diğer nesnelerin tamamının yasını da içerdiğini sık sık belirtmişlerdir; bu yüzden unutma süreci uzun ve üzüntülü bir süreçtir. Öykünün açıkça gösterdiği şey, sonuçta yasını tuttuğumuz nesnenin asla sahiplenilmediğidir: İlk aşk öyküsünün gerçekliğini sağlamış olan yoklukla ikinci karşılaşmaydı bu.

Eğer çocukluğumuza ait büyük kayıpların deneyimini uyandırıyorsa, bir nesneyi kaybetmek özellikle hoş olmasa da, belirli koşul-

larda, sahip olduğumuzu sandığımız şeye zaten asla sahip olmadığımızı anladığımız anda sonuç, acı yerine rahatlama olabilir. Burada, *Titanic* [Titanik] filminde yaşlı kadın kahramanın sevgilisiyle ilişkisini gösteren anlamlı bir simge olan kolyesini denize fırlattığı anı hatırlayabiliriz: Kayıp deneyimini tekrarlama, kadının üzüntüsü üzerinde kötüleştirici etki yaratmaktan çok güç kazandırıcı bir etki yaratır. Yaşlı kadının kaybını unutmasına izin veren şey, nesnelerin biriktirilmesi değildi, aksine bir nesnenin elden çıkarılması işlemiydi. Ya da başka bir deyişle, bir boşluğun üretilmesi. Belki de bu, sadece deli doktorları değil, sanatçılar tarafından da sanatsal üretimin yas duygusuna yakınlığına zaman zaman dikkat çekilmesinin nedenlerinden biridir.

Önerdiğimiz gibi, bu pozitif boşluk üretimi her zaman işin içinde değildir. Pek çok otizm vakasında, bir nesneyi ortadan kaldırmanın ya da saklamanın herhangi bir etkisi yoktur. Çocuğun, nesnelerin saklanmasına ya da ortadan kaybolmasına karşı kayıtsız olduğu görülür ve insanlar da çoğunlukla böyle davranırlar. Eğer gerçekliğimiz, Freud ve Lacan'ın ileri sürdüğü gibi, bir şeyin dışarıda bırakılması, bir boşluk kuşağı yaratılması üzerine inşa edilmişse, bu boşluk otizmde bulunmaz. Metaforik olarak değil, örneğimizin gösterdiği gibi, kelimenin gerçek anlamıyla yaratılmalıdır. Bir kişinin bir zamanlar resmin asılı olduğu boş duvara bakmaya niçin gittiği ile bir başka kişinin bir resmi niçin çaldığı arasındaki fark budur belki de. Gerçek ile metaforik boşluk arasındaki farktır bu.

Bu durum, *ne aracılığıyla yaratıyoruz* sorusunun, *ne yaratıyoruz* sorusuna eklenmesi gerektiğini işaret etmektedir. Freud, Leonardo hakkındaki küçük kitabını yazdığında, sanatçının bilinçdışı bir fanteziden yaratıldığını düşünüyordu. Leonardo'nun, bir kuşun bebeğin ağzına kuyruğunu sokmasına dair çocukluk anısının, hem oral seks hem de emzirilme fantezisi için bir örtü olduğunu düşünüyordu. Lacan'ın boşluk üzerine vurgusunun oldukça farklı olduğu görülüyor: Bir şeyden daha çok, hiçbir şeyden yaratıyoruz. Freud, bebeğin ağzındakiyle ilgilenirken, Lacan olmayan şeyle ilgilenir. Yine de her iki düşünürün de benzer bir soruya yöneldikleri görülüyor. Bu sorunun ne olduğunu bulmak için, Freud'un Leonardo

kitabıyla Lacan'ın *The Ethics of Psychoanalysis*'de uzun uzun ele aldığı süblimasyon tartışmasını karşılaştırabiliriz. Pek çok çağdaş psikanalitik süblimasyon tartışmasında Leonardo'nun neredeyse zorunlu mevcudiyeti düşünüldüğünde, Floransalı sanatçıya Lacan'm gönderme yapmaması tuhaf gözüküyor. O halde şunu sorabiliriz: Eğer Leonardo diye biri yoksa, onun yerine kimi koyacağız? Bir İtalyan erkeğini değil de bir Yunanlı kadını; Leonardo'yu değil de Antigone'yi.

Neden Lacan Antigone ile böylesine ilgileniyor? Lacan'ın çalışması etik hakkındadır ve Lacan, kadın kahramanın eylemlerinin doğasını keşfetmek ister. Kullandığı Sophoklesçi versiyonda Antigone, Thebai'li Kreon'un oğlu Haimon ile nişanlanır. Antigone'nin Polyneikes ve Eteocles adında iki erkek kardeşi vardır ve Thebai kentine sahip olmak için giriştikleri kanlı mücadelede her ikisi de öldürülür. Davranışı vatana ihanet sayıldığı için Kreon, Polyneikes'in cesedinin gömülmemesini emreder, ceset akbabalara ve vahşi hayvanlara atılır. Antigone, Kreon'un emrine karşı gelir ve cesedi bir kez değil iki kez gömer. Bu yüzden Antigone bir gömüt içine kapatılarak ölüme mahkûm edilir. Antigone kapatıldığı yerde kendisini asar. Önce Haimon arkasından da annesi intihara kalkışır.

Antigone, bir eylemi yerine getirmek, kardeşini gömmek için lüks yaşam biçiminin maddi zevklerini ve kocasını terk eden biridir. Sonucun ne olacağını bilmesine karşın temel arzusuna sadık kalır. Peki Freud, Leonardo açısından gerçek sorun olarak neyi görüyor? Yapmak zorunda olduğu şeyi yapma başarısızlığından daha çok, resimlerini bitirme ve sanatsal üretim yolunu izleme yeteneksizliğini. Aslında Freud'un Vasari'den alıntıladığı Leonardo'nun ölüm döşeğindeki sözleri, tam da bu zayıflığa, "Leonardo'nun yapması gerektiği gibi" sanatsal çalışma yapma başarısızlığına göndermede bulunuyor. Leonardo'nun bunu gerçekten söyleyip söylemediği değil konumuz. Bu söz, Freud'un şeyleri bitirmeme sorununa gösterdiği ilgiyi ve bu sorunun Freud'un sanat kuramında merkezi bir yer tuttuğunu ortaya koyar. O halde Freud'un Leonardo kitabını, bir sanatsal yaratıcılık çalışması olarak görmek oldukça hatalıdır: Aksine o, bir sanatsal engelleme, yaratma başarısızlığı çalışmasıdır.

Bu sorun çoğunlukla psikanalitik uygulamada karşımıza çıkıyor. Birisi resim yapmaya ya da yazmaya başlayacak, ardından vazgeçecektir veya belirli bir yapıtı bitirememeye ilişkin ilk semptomla karşılaşacaktır. Kimi insanlar istikrarlı bir güdü kaybının sıkıntısını çekerken, kimi insanlar uzun bir dönem boyunca, belki de yaşamları boyunca yaratıcı bir etkinliği nasıl sürdürebiliyor? Bir eleştirmenin Duchamp'ı "'Picasso'nun vicdanı" olarak vaftiz etmesiyle birlikte meydana çıkan ayrımdır bu: Picasso'nun her bir yeni sanat yapıtı Duchamp'ı sanat yapıtı yaratmaktan alıkoydu. Aslında Duchamp ile kayıp *Mona Lisa* arasında bir benzerlik kurulabilir: Diğer pek çok sanatçıdan farklı olarak Duchamp on yıllar boyunca dikkate değer bir yapıt üretmeksizin sanatta önemli bir figür olarak varlığını sürdürdü. Ortalarda gözükmemesi çok gerçek etkiler taşımaya devam etti. Duchamp'ın canlı bir boş uzama benzediğini söyleyebiliriz.

Yaratıcı etkinliğin devam etmesini sağlayan bazen bir özdeşleşmedir: Başka bir sanatçıyla ya da esin kaynağıyla bir karşılaşma, başlangıç güdüsünü verir. Burada, Picasso'nun yeni resimler bolluğuyla sonuçlandıracağı, Manet ya da Velázquez'in resimleriyle karşılaşmasından söz edebiliriz. Başka bir sanatçıyı ya da eseri beğenme ve saygı duyma, sanatsal üretimi sürdürmek için yeterli değildir. Hatta onu engelleyebilir de. Keats, kendi dizelerinin Milton'a özgü tersine çevirmelerle dolu olduğunun farkına vardığı zaman "Hyperion"u üzerinde çalışmaktan vazgeçmek zorunda kalmıştı. İdolü, engelleyiciye dönüşmüştü.

Picasso ile Braque'm ünlü işbirliğinde de bu tür bir karşılaşmaya ait tuhaf bir örnek buluyoruz. Birkaç yıl boyunca ikisi birbirlerinden ayrılmamışlardı, birbirlerinin stüdyolarını öylesine sık ziyaret ediyorlardı ki birisinin üzerinde çalıştığı resimdeki bir özellik öbür gün diğerinin resminde de ortaya çıkıyordu. Braque'ın dediği gibi, "Bir dağın tepesine birlikte bağlanmak gibiydi." Görünüşe bakılırsa biri, ötekinin onayını almadan bir işi bitmiş saymayacaktı; bu döneme ait birkaç eser imza atılmadan bırakıldı, öyle ki onları kimin yapmış olduğu ilk bakışta belirgin bile değildi. İşin tuhafı, bu yıllara ait eserler, pek çok yorumcunun, bir nesnenin betimlenme-

sine birden çok bakış açısının dahil edilmesiyle eşit tuttuğu kübizmin icadı olarak ün kazanacaktı.

William Rubin, kübizm incelemesinde, 1914 yılında savaşa katılmak üzere Braque şehirden ayrıldığında, arkadaşının bakış açısından yoksun kalan Picasso'nun iki kişiye dönüştüğünü iddia edecek kadar ileri gider: Picasso, hem bir kübiste hem de bir neoklasikçiye dönüşmüştü. Rubin, Picasso'nun kendi eserinin alanı dahilinde bir "diyalektik öteki" yarattığını düşünür. Braque oradayken, sanki iki kişi tarafından görülen bir imge yaratabildi Picasso, ancak Braque'ın ayrılmasıyla birlikte bu ikilik, sonraki yılların melezlerini yaratmak üzere Picasso tarafından içselleştirildi. Kübist dönemin eserlerinin aslında çoklu bakış açısıyla değil, aksine Leo Steinberg'in ileri sürdüğü gibi, algının tüm düzeylerinde bir süreksizliğin mevcudiyetiyle ilgili olduğuna yönelik bir itiraz yükselebilir burada. Picasso'nun bu dönemde yaptığı sıkı kübist portrelerin, onun genel alışkanlıklarının aksine, modellerine sonu gelmez gibi görünen saatler boyu poz verdirmesini gerektirdiğini öğrenmek eğlendiricidir. Bir alimin bıyık altından gülerek belirttiği gibi, "Picasso, öznenin tuvalde parçalara ayrılırken bozulmadan kaldığına kendini ikna etmek için önündeki kişinin orada durmasını istemiş olabilir."

Ancak yine de Picasso, seyrek nadas dönemlerine karşın, olağanüstü bir sanatsal üretim düzeyi gösterir. Yaşamı kesinlikle sorunlardan uzak olmasa da, Leonardo'nun semptomuna Picasso'da rastlanmıyor. Bu, Picasso'nun durgunluğunu kanıtlamaktan daha çok biçem bakımından değişimlerini açıklama sorunu olmuştur her zaman: Aslında sözde nadas dönemlerinin, sanatçının elinde bulundurduğu önceden katoloğlanmamış eserlerin keşfiyle geçen oldukça üretken dönemler oldukları ortaya çıkmıştır. Sabartés'in Picasso için söylediği gibi, "Yazgı onu çalışmaya, aralıksız çalışmaya yöneltti." Ancak Leonardo'ya gelince işler değişiyor. Freud'un Leonardo kitabı hakkındaki yorumların nasıl da bir şeyleri bitirememe sorununu görmezden gelerek, onun yerine sanatçının fantezi yaşamı ile aile öyküsüne odaklandığını görmek dikkate değerdir.

Freud, Leonardo'nun, bir kuşun bebeğin karyolasına tüneyip kuyruğunu ağzına soktuğuna dair çocukluk anısına büyük bir önem atfetti. Kuşun bir akbaba olduğunu düşündü ve argümanını, sanatçının da farkında olabileceği akbaba mitolojileri etrafında geliştirmeyi sürdürdü: Örneğin akbabaların bir babaya gerek olmadan doğduklarına inanılması gibi. Freud'a göre Leonardo, beş yaşında babası onu almadan önceki, çocukluğunun ilk yıllarını annesi Caterine ile birlikte geçirdi. Bu yıllarda Leonardo'nun zihni çocukların nereden geldikleri ve üremede babanın rolü gibi sorularla meşgul olmalıydı. Freud ayrıca Leonardo'nun bu zaman süresince annesinin aşırı sevgisine maruz kalmış olacağını da varsayar.

Ancak akbabanın, bir çeviri hatasından başka bir şey olmadığı ortaya çıktı: *Nibbio* aslında "çaylak" demekti ve oldukça büyük olan bu yanlış, bazı eleştirmenler tarafından Freud'un estetik meselesine yönelik girişiminin ölüm ilanı olarak görüldü. Öte yandan gerçekten çetin ceviz olan psikanalistler, çeviri hatasının Leonardo sorununun doğruluğunu meydana çıkardığını düşündüler: Çaylak gerçekten de bir akbaba olmalıydı ve bu hata aslında Leonardo'nun hatasıydı. Floransalı sanatçının çocukluk anısı hakkında yazdığı şey, anının rasyonel olarak yeniden kuruluş parodisiydi. Her nasıl olursa olsun, sonuçta, büyük kuşların sanatçının beşiğiyle bir yakınlık kurdukları görülüyor: James Ensor onun ilk yılları hakkında konuştuğu zaman, pencereden birdenbire giren ve beşiğini deviren kocaman bir deniz kuşuna ilişkin anısına özel bir yer ayırmıştı. Fakat Freud, çeviri hatasına rağmen, Leonardo'nun anısının sahici bir anı olduğuna inanmadı: Aksine bu anının, sanatçının akbaba sembolizmini öğrenmesinden sonra geçmişe yönelik biçimde kurulmuş olduğunu tahmin etti. Belki de Ensor'un bahsettiği anı da Freud'un Leonardo yorumunu okuduktan sonra kurulmuştu.

Öteki biyografik gerçekler de sorunlara neden olmaktadır. Daha sonraları yapılan araştırmalar, genç Leonardo'nun aslında Caterina ile tek başına kalmadığını gösterdi. İki kızı daha vardı Caterina'nın ve ilki Leonardo iki yaşındayken doğmuştu. Ayrıca Leonardo'nun babasının geliş ve gidişleri tartışma konusu olmuştur ve Freud'un hikâyeyi yeniden kuruşu, her zaman akla yakın değildir. Çaylağa

gelince, Freud, Leonardo'nun akbabası dediğinin çaylak olduğunu bilmiş olsaydı eğer, Leonardo'nun defterindeki, bu kuşun kıskançlık nedeniyle yavrularının orasını burasını gagalayarak onları yiyecekten mahrum bırakma eğilimi gösterdiğine dair göndermeyle de ilgilenebilirdi. Bu, Freud'un bazen Caterina'ya yüklediği şefkatli ve sevecen anne imgesiyle bağdaşmamaktadır.

Akbabalar ve çaylaklara ne anlam yüklersek yükleyelim kuşlar, hem Leonardo hem de Antigone açısından anahtar oyunculardır. Ünlü bir imgede Sophokles Antigone'yi, yuvasını boş bulduğunda acı içinde çığlık atan kızgın bir kuşa benzetir. Bu acı, Antigone'nin sarayın ve damadın konforundan vazgeçip trajik eylemde direnmesini sağlayan şeydir. Arzusuna yönelik bu bağlılık, her türlü uzlaşmadan kaçınması, pek çok yorumcunun Antigone figürünü anlaşılmaz bulmasına neden olmuştur. Erkek kardeşi Polyneikes'i gömerken, bedeni üzerine toprak serper ve ezberinden bir şeyler okur. Antigone bunu yapar ve çok geçmeden bunu bir daha tekrarlar. Bu, ikinci kez gömme sorunu olarak bilinmektedir. Gömme olayı teknik olarak tamamlandıktan sonra neden Antigone eylemini tekrarlamaya kalkışacaktır?

Klasik dönem uzmanı W.H.D. Rouse, Antigone'nin birinci gömmeyi gerçekleştirdiğini, ikincisinin ise aslında kız kardeşi Ismene'nin işi olduğunu iddia edecek kadar konuyu ıskalamıştır. Bir başka uzman, ikinci gömmenin tanrıların işi olması gerektiğini düşünür. Bu umutsuz açıklamaların gösterdiği şey, bir saf arzu fenomeniyle karşılaştığımız zaman duyduğumuz utançtır. Psikanalitik dünyada, birisi saf arzudan söz edecek olsa dinleyenler bayılacak gibi olurlar; pek çok deli doktorunun şimdilerde Antigone hakkında konuşmaktan biraz sıkılıp Medeia'ya dönmüş olmalarının nedeni de budur.

Antigone, eylemlerinde direnmektedir, oysa Leonardo çok farklı bir tablo sunmaktadır. Leonardo'nun yağlı boya ya da fresk işlerini bitirememe sıkıntısı dillere destandır. Çok sık aktarılan bir öyküye göre, Corte Vecchia'daki dev at heykeli için yaptığı kil model üzerinde çalışmayı bırakır; *Son Akşam Yemeği* üzerinde biraz çalışma yapmak için hızla dışarı atar kendini, ancak bu resimden de ça-

bucak vazgeçer. Bir çağdaşının belirttiği gibi, "Belki de Leonardo, üstünlük bakımından diğerlerini geride bırakıyor, fakat elini panodan nasıl çekeceğini bilmiyor. . ." Vasari'ye göre, "Leonardo'nun diğerlerini bitirmeden pek çok yeni şeye başlamasının nedeni derin resim bilgisidir: Çünkü Leonardo, tüm hünerlerine rağmen sahip olduğu ellerin, hayal gücünün ince ve harika fikirlerini asla mükemmel biçimde aktaramayacaklarına ikna olmuştu." Freud, Leonardo'nun bir resmi tamamlayamama yönündeki ünlü beceriksizliğini babasıyla özdeşleşmesiyle ilişkilendirir. Babasının sözümona onu erken bir yaşta terk etmesi gibi, sanatçı da işlerini terk eder.

Leonardo kitabında Freud bu yorumu yaptı, fakat Viyana Psikanalitik Derneği'nde bir konferans şeklinde verilen, yayınlanmamış ilk versiyonda farklı bir görüş ileri sürüyordu. Bir çocuk olarak Leonardo'nun kafası babalık sorunuyla meşguldu. Araştırma tutkusunu, neden babası olmadığına dair merkezi sorun yönetiyordu. Ancak Leonardo'nun işleri bitirememe beceriksizliğini babasıyla bir özdeşleşme olarak görmek yerine Freud, bunun aslında baştaki ve asli araştırmasını tamamlama başarısızlığının işareti olduğunu ileri sürer. Babalığa dair sorusuna bir yanıt bulmadığı için sanatı tamamlanmamış olarak kalır. Bu varsayım, Leonardo'nun özelliğine ilişkin yayınlanmış açıklamadan çok farklıdır: Babasının bir göstereni ile –"terk etmek"– özdeşleşme değildir, aksine bir gösteren yokluğudur – babasının neden orada olmadığına dair yönelttiği soruya bir yanıt bulmayı başaramaması. Leonardo, bir özdeşleşme noktasından değil, bir yokluk noktasından hareketle çalıştı.

Yayınlanmış versiyonda Freud, Leonardo'nun babasıyla özdeşleşmesinin, bir sanatçı olarak çalışmasına engel oluşturduğunu iddia etti, çünkü özdeşleşme, işini bitirmesini önlüyordu. Fakat babasına karşı isyanı, aynı zamanda, bir bilimadamı olarak çalışmasını sağlıyordu. Freud'un tezinde, bu noktada tuhaf bir gerilim ortaya çıkıyor. Leonardo'nun bilimsel çalışmalara dönüşü, sanatın ve dolayısıyla da belirli bir tür süblimasyonun reddedilmesi olarak yorumlanıyor; burada süblimasyon, kökleri çocukluk sıkıntılarına dayanan ve toplumsal olarak kabul edilmiş ürünler üreten bir yaratıcı

etkinlik anlamında kavranıyor. Yine de Freud baba otoritesinin reddedilmesiyle eşit tuttuğu için bilimsel etkinliğe süblimasyonlar ligi tablosunda bir onur madalyası veriyor: Bilimsel etkinlik, kabul edilmiş bilgiyi, babalarımızın bilgeliğini sorgularken, böylece yeni bir şeyin yaratılmasına imkân tanıyor. O halde Freud'a göre en saf süblimasyon biçimi, sanatsal etkinliğin karşıtı olarak bilimsel etkinliği mi kapsayacak?

Bilim ile sanat arasındaki kimi meşru ayrımlara kuşku ile yaklaşmak için iyi nedenler olmasına karşın, azımsanmayacak kadar insan soruyu ilgi çekici yapmak için onları ayırır. Eğer bilim çoğunlukla her uygar evi doldurmak amacıyla ürünlerini ucuzlatmayı amaçlıyorsa, sanat kesinlikle karşıtını amaçlıyor. Herkese hitap eden ucuz sanat en iyi niyetleri taşıyan bir fikirdir, fakat her şeyi bir hiç uğruna terk etme ilkesiyle pek uyuşmaz. Bilim ise, sanatın aksine, ürünlerine ulaşmak için ne kadar az şeyi feda etmemiz gerektiğini anlatır bize: Batı ülkelerinin çoğunda, neredeyse ücret ödemeksizin yüz TV kanalına ulaşabilirsiniz.

Süblimasyonun bilimle ilişkisine, Lacan'ın bir yazısında rastladığımız çok zor bir pasajda değinilmektedir. Sembolizme dayalı bir dünya görüşünden matematiksel soyutlamaya dayalı bir dünya görüşüne doğru değişimi hatırlattıktan sonra, Lacan şöyle yazıyor: "Maddeyi kendi hareketiyle baş başa bırakmak için maddeden kendisini bilerek çekmiş olan esrarlı bir Tanrı nosyonu, mantıklı bir yaratımın izlerini yeniden keşfedebilecek bir şey olarak doğal deneye verilen güveni tercih etmiş olabilir. Çünkü bu, tüm süblimasyonun alışıldık sapmasıdır ve fizik dışında bu sapmanın tamamlanmamış olarak kaldığı söylenebilir." Bu, neredeyse imkânsız pasaj, açıklanmamış kavramlarla tıka basa doludur –esrarlı Tanrı, mantıklı yaratım, doğal deney– ve daha önce karşılaştığımız iki sözcük –süblimasyon ve tamamlanmamış olan– kendine pasajda yer bulur. Peki Lacan burada ne söylüyor?

Esrarlı gönderme, her şeyden önce dünyanın yaratılışı kuramını akla getiriyor. Barnett Newman, "sanatçı, boşluktan, kaostan yaratmalıdır" dediği zaman, bu iki terimi yan yana getirmesi, en teolojik alanlarda bir zındıklık oluşturacaktır. Bu tartışmalarda kaos ra-

dikal biçimde boşluğun karşısında yer alır: Bir seçim yapılması gerekiyor. Ya Tanrı dünyayı ilk kaostan yaratmıştır ki bu durumda dünyadan önce bir şeyin bulunması gerekecektir ya da dünyayı hiçlikten, boşluktan yapmıştır. *Ex nihilo* doğmuş, yaratımcı dünya fikri, bu yüzden kaostan doğmuş bir dünya kuramının tam karşıtıdır.

Ex nihilo öğretisi, çoğunlukla esrara atıfta bulunmaktadır, fakat aslında alimler, bunun geç Rabbinizm kuramı olduğunu ve esrar tarafından reddedildiğini göstermişlerdir. Lacan olasılıkla ilk fikri göz önünde tutuyor olsa da, *Ex nihilo* kuramının yerine geçen esrarlı mefhum, aslında daha fazla şey ima ediyor: Tuhaf *Tsimtsum* öğretisine göre dünya, kendi yaratılışım büzülen Tanrı'ya borçludur. Tanrı her yerde bulunuyor olsaydı dünyayı nasıl yaratabilirdi? Esrarlı bir yanıt, kendisine ait bir bölge bırakarak bunu yaptığını varsaymaktır. Tanrı'nın taşmasıyla dünyanın yaratıldığına dair klasik yayılma kuramlarının aksine, bu, akıl almaz ölçüde büzülen bir Tanrı barındıran kasılma kuramıdır. Tanrı, kendisinden ayrılıp sürgüne gitti. Bu kuramın Yahudi geleneğinden çıkması da muhtemelen rastlantı değildir. Sorunun, Yahudileri sürgünden kurtarmak değil, aksine sürgünü Yahudilerden kurtarmak olduğuna dair iğneleyici sözler işitiriz çoğunlukla; yaşadığımız dünyanın ta kendisini yaratan bu kutsal gönüllü sürgün örneği tarafından daha da zorlaştırılan bir görev.

Bu gönderme, Tanrı'nın iradesinin maddi hareketteki rolü üzerine XVII. yüzyıl tartışmalarını akla getiriyor. Tanrı, Newton'ın inandığı tarzda, evreni ince ayar yapılmış bir saat gibi yaratıp kendi başına çalışmak üzere terk mi etmiştir, yoksa Tanrı evrenin işleyişinde sürekli olarak etkin midir? Newton ve başkaları, geleneksel olarak Tanrı'ya atfedilen tüm niteliklere –her yerde ve her zaman hazır bulunma ve sonsuzluk gibi– yer ayırmışlardır; insanlar, artık Tanrı'yı dahil etmeyi gerekli görmedikleri zamandan sonra bile bu yer yine de Tanrı'nın tüm niteliklerini saklıyordu. Tanrı adeta gizli çalışıyordu. Değişmeden kalan şey, Newton biliminin matematiksel düzeneğiydi ve belki de Lacan'ın sözünü ettiği mantıklı yaratım budur. Doğal deney, mantıklı yaratım bağlamında kurulmuş

olan doğanın yasalarını keşfeder. Şimdi, süblimasyon burada neden bir sapmadır?

Lacan, sembolizme dayalı bir dünya görüşünü matematiksel soyutlamaya dayalı bir dünya görüşüyle karşılaştırarak işe koyulmuştur. Sembolizme dayalı bir dünya görüşü, yıldızlar ve gezegenlerin hareketlerinin Tanrıların tuhaf davranışlarını ve kararlarını temsil ettiği varsayılan bir görüştür; Tanrılar, kendimizin ve bedenlerimizin imgesi halinde oluşturulmuştur. Fiziğin dışında süblimasyon sapmasının tamamlanmadan kaldığını söylediği zaman, fiziğin, dünya vechelerinin, örneğin insanın bedeni kısımlarıyla tanımlanacağı gizli sembolizmden kendini uzaklaştırmış, tamamen biçimselleşmiş bir matematik bilimi olduğunu varsayıyor. Mikrokozmos ve makrokozmos kuramlarında oldukça çok bulunan, çevremizdeki dünya ile bedenlerimiz arasındaki sembolik denklemlerin yerini cebir formülleri alıyor. Ancak oraya varmak için, evren ile bedeni eşitleyen bu süreç boyunca uzanan bir geçit vardır. Bu modelde süblimasyon biçimsel, matematiksel soyutlama düzeyine ulaşıncaya kadar tamamlanmamış halde kalıyor.

Şimdi Freud'un Leonardo aracılığıyla yaptığı sanat ve bilim tartışmasına geri dönersek, çözümlenmiş tezindeki açık gerilimi görürüz. Eğer süblimasyon olarak bilim, bir biçimselleştirme süreci içeriyorsa, bu kesinlikle, Leonardo'nun sapmayı sonuna kadar izlemediği noktadır. Çok iyi bilindiği gibi Leonardo'nun bilimi, bilimsel devrim olarak tanımlanan şeye ilişkin daha sonraki yapıtların çoğunu karakterize edecek matematiksel önyargılardan kaçınır. Bir alim matematikteki bu eksikliğe "Leonardo'nun trajedisi" diyecek kadar ileri gitmişti. "Bilim"in ve "sanat"ın daha sonra gelişen kavramlarının Leonardo'nun çabaları sayesinde doğduğunu düşünmek gibi, bu görünüşteki başarısızlık için Leonardo'nun kulağını çekmek de haksızdır ama, psikanalitik tezin mantığını göstermektedir. Leonardo'nun belirli bir sanatsal pratik türünden bilime doğru yönelişi, matematiğe uymayacak bir şekilde, bedenin her şeye yansıdığı bir vizyona bağlı kaldı. Basit bir taş duvarda bile, "çeşit çeşit mücadeleler ve hızlı hareket eden figürler, tuhaf yüz ifadeleri, acayip giysiler ve sonsuz sayıda şey görebileceksiniz" diyecektir. İnsan figü-

rü her yerdedir. Leonardo için özellikle penis. Dikleşmeye ve inmeye yönelik ilgisinin, onun ünlü uçabilir araçlar çizme çabalarını da içerecek şekilde, projelerinin çoğunu çerçevelediği görülüyor.

Lacan'm şaşırtıcı derecede zor pasajına göre, matematiksel soyutlama, bedenin imgesini tamamlayan sapmanın sonunda yer almaktadır. Fizik bilimindeki araştırma biçimselleşme evresine ulaştığı zaman, dünya artık bedenle dolu olmaktan ziyade boştur. Bu teze göre, Leonardo'nun bilimde yaşadığı güçlükler, bedenin ötesine, soyutlama düzeyine geçme başarısızlığından ötürüdür. O halde hakiki süblimasyon sanatta değil bilimde, daha kesin anlamıyla XVII. yüzyıldan beri tanıdığımız özel bir tür bilimde gerçekleşecektir.

Süblimasyon kavramının, umutsuzluk yaratacak biçimde karmaşıklaştığı görülüyor. Süblimasyonun, içgüdüsel cinsel enerjinin sözüm ona cinsel olmayan sanatsal amaca sapmasından oluştuğuna dair sezgisel fikri sorguladıktan sonra, süblimasyonu bir nesnenin bir Şey'in sahip olduğu saygınlık mertebesine yükseltilmesi olarak tanımladık; burada söz konusu olan nesne –ister şiirde ister görsel sanat eserlerinde yeni bir biçem olsun– arkasında, uzak durduğumuz, erişilmez bir kuşağın bulunduğu bir tür perde gibi hareket eder. Şimdi ise süblimasyonun, insan bedeni imgesinin hayaletinden uzaklaştırılmış doğanın araştırılması olduğu fikrine ulaştık. Görünüşte farklı olan bu perspektifler uzlaştırılabilir mi?

En açık bağlantı, bedenden uzaklaştırılmış bir hareket fikridir. Freud tarafından tanımlanmış dürtülere benzer şekilde bedenin kısımlarından tatmin elde etmekten daha çok süblimasyon, dürtülerin dolaştığı aynı uzama, bedensel tatminin doldurmaya çalıştığı boşluğa yerleştirilen yeni nesneler ya da etkinliklerin yaratımını içermektedir. Bedene sonsuz geri dönüş yerine, yaratıcı pratiğe özel bir yer veren, sanatın toplumsal kabulünün desteklediği, boş uzamı akla getiren bir temsiliyetler ya da perdeler üretimi vardır. Bilim, kendisini beden imgesinden sözüm ona uzaklaştırdığı ölçüde süblimasyondur, ancak bilimin Şey ile ilişkisi, sanatınkinden oldukça farklıdır. Bilim bu ilişkiyi hatırlamaz, onun hakkında hiçbir şey bilmek istemez. Belki de Şey'in, bilindiği gibi bilim aracılığıyla en korkunç, en felaketimsi biçimlere dönüşmesinin nedeni budur: Nükle-

er bomba, biyolojik silah, genetik mühendisliğinin kimi sonuçları vb.

Sanatçıların belirli bir anlamda süblime eden insanlar olduğuna dair klasik psikanalitik varsayımdan uzaklaştık: Sanatçı, süblimasyon yayını *tamamlama işlemini* yapmayan birisidir. Picasso, doğal nesneler ile beden arasında benzerlikler kurmaksızın, Royan'daki kırık çubukta bir puro görmüş olabilir miydi? Ya da Sarah Lucas, meyveler, sebzeler ve sigaralarla yaptığı konstrüksiyonlarda cinsel özelliklerin düzenlemesini görebilir miydi? Bunlar, ancak matematik denklemlere indirgendikleri durumlarda gerçek süblimasyon düzeyine ulaşacaklardır. Sanat pratiğini süblimasyon fikrinden ayırmak için kesinlikle iyi nedenler var, fakat en soyut olan –burada matematik– ile beden arasında hâlâ bir bağ yok mu? Ayrıca, tezi bilimden sanata taşırsak bunun anlamı, en soyut sanatın bir ölçüde, temsili dediğimiz sanata oranla bedenden daha da öteye uzaklaştırılması mıdır?

Mondrian, ünlü, çok renkli gridlerini tamamladığı zaman, çizgi soyutlaması gerçekten de temsili sanatın kuşkulu tamlığı üzerinde zafer kazanmış gibi görünüyordu. Bu, kimileri için saf biçimdi. Fakat, Modrian'ın bir dostunun dikkat çektiği gibi, bu biçim aslında hâlâ bedenle doluydu: Gridleri gittikçe daha da yalınlaşırken, ressamın zihni giderek daha fazla sahip olduğu yeme alışkanlıklarıyla meşgul oluyordu, sonunda da yenilen şeylerin katı bölmelere ayrılmasından oluşan Hay Diyetini* benimsedi. Yaptığı gridler uzamı bölümlere ayırırken, diyeti de bir besini diğerinden ayırıyordu. Mondrian'ın tamamıyla soyut bir diyet benimsemiş olduğunu söyleyebiliriz.

Ernst Gombrich bir keresinde, "sanatçı yemek yemeden resim yapamayacağı için, güvenilir bir sanat tarihi sistemini midenin ihtiyaçlarına dayandırmak kesinlikle olasıdır" diye yazmıştı. Appeles ve Protogenes, tanımlanamaz güzellikte çizgiler çizdikleri zaman, yaptıkları diyetler hakkında araştırmaya başlamaları için klasik âlimlere çağrıda bulunmuş olabilirler. Soyut sanat ile sanatçıların

* ABD'li hekim William Howard Hay'e (1866-1940) atfedilen, proteinler ile karbonhidratların aynı öğünde yenmemesine dayalı bir diyet. (ç.n.)

yedikleri arasındaki bağlar sanat tarihinde yeni bir bahis açabilir belki ama biz, soyutlama fikrinin bizzat kendisinin geçerliliğini ele almak üzere, burada duraklamalıyız.

Popüler bir yanlış kavramlaştırmada, soyutlama, temsiliyetin karşısına yerleştirilir. Eski sanat temsilidir, yeni sanat (ya da onun bir kısmı) ise soyuttur. Fakat örneğin Appeles ve Protogenes'in zamanında sanat, çoğunlukla, doğada asla bulunamayacak ideal tiplerin, biçimlerin üretimiyle ilgileniyordu. İnsan bedeni, bir ideal bedenle ilişkisi içinde değerlendirilebilirdi, fakat ideal beden insanda asla bulunamazdı. Seneca'ya göre Zeuxis'in resmindeki erkek çocuğunun üzümlerden üstün olmasının nedeni buydu: Daha fazla idealleştirilmişti ve bu yüzden kuşlara oranla daha az gerçekti. Sanat, gerçekliği temsil etmeyle değil, tanımları gereği soyut olan ideaları temsil etmeyle ilişkiliydi.

Aynı şekilde, bir bedenin ya da manzaranın daha sonraki sanatta nasıl değerlendirildiği, önceki sanatçıların onu nasıl temsil ettiğine bağlı olacaktır. Daha önce nasıl resmedildiği ya da yontulduğuna bağlı olarak daha gerçek ya da daha az gerçek olabilir. Gombrich'in ikna edici biçimde gösterdiği gibi, sanatçılar, bir şeyi "'kopyalamaya" başlamadan önce bir üsluba, bir söz dağarcığına gerek duyuyorlar. Bu söz dağarcığı ise diğer sanatlardan geliyor. Bu noktalar oldukça açık, fakat soyutlama miti daha inatçı ve "gerçekçilik" gibi terimler sorgulanmaya başlandığı zamanlarda bile bu kavram çoğunlukla sorgusuz sualsiz kabul görüyor.

Soyut bir resmin kimi zaman doğrudan tanınabilir olan şeyi temsil etmeyen bir resim olduğu varsayılır. Fakat ressam Jean Bazaine'nin vurguladığı gibi, soyut, temsili olmayan ile aynı şey değildir. Bir anlamda soyutlamak, sanatçı tarafından tasarlanan biçim sorunundaki cisimleşmeyle uyuşmayan öğeleri bir sanat eserinin dışında bırakmaktan ibarettir. Çünkü tüm sanat bu tür bir dışarıda bırakmayı içerir, sanat soyutlamadan başka bir şey değildir zaten. Temsil ettiği zaman bile, Bazaine'nin ileri sürdüğü gibi, temsil etmenin ötesinde bir şey yapıyordu sanat.

Bu dışarıda bırakma nosyonunu, aslında "soyutlama" teriminin orijinal anlamlarından biri kapsıyor. *Mona Lisa* çalındığı zaman,

bir Fransız gazetesinin bu şok edici yok oluşu başlığına taşıyarak sadece "Hayal edilemez" olarak tanımladığını söylemiştik. Ancak Londra'daki *The Times* muhabiri sözcüklerini daha dikkatli seçmişti: "Belki de Louvre'un en ünlü resmi soyutlama için seçilmiştir." Soyutlama burada hırsızlık ya da kaldırılma anlamında kullanılıyor. Leonardo'nun baş yapıtı, gerçek yaşama uygun sanat numunesi, bir hırsız tarafından soyutlanmıştı. Bazaine'nin formülüne sadık kalındığında, soyutlama edimi, *The Times*'ın '"soyutlayıcı" olarak adlandırdığı kişinin görüşü ile uyuşmayan diğer tüm tabloların dışarıda bırakılmasını içeriyordu.

Soyutlama sorununa çizgi nosyonu aracılığıyla da bakılabilir. Bir çizgi, uzamı ayırma biçimidir ve soyutlama, uzamın en basit bölünmesiyle bile eşit sayılabilir. Bu nedenle, çizgilerin kullanımı, şimdilerde ayırma edimi olarak tanımlanan bir soyutlamadır. En temsili, gerçekçi portre bu anlamda soyut olandır. Çizgisel ifadenin uzamı bölmesinden dolayı, biçimsel öğeler ne kadar çok vurgulanırsa, uzamın kendisinin o kadar modern sanatın aşikar "gerçekçi olmayan-lık"ını üretmek üzere, alışılmadık, kesintili olduğu görülebilir. Etienne Gilson, bu anlamda soyut sanatın genel olarak bir tasarım gelişimi olduğunu ileri sürüyordu.

Çocukların çizimleri, özellikle bahsettiğimiz uzamı bölme sorunuyla doludur ve psikologlar, örneğin bir sokağın yakınsayan çizgilerle değil de neden çoğunlukla iki paralel çizgi ile yapıldığını merak etmişlerdir. Sonuçta çocuk da, aynen bizler gibi iki yakınsayan çizgiyi "görüyor" olmalıdır. Marx Ernst çocukluğunda, rayların ve telgraf direklerinin kesişecekleri noktayı bulmak için yerel demiryolunun raylarını izlemek üzere evinden dışarı fırlamıştı. O halde bu açık eşitsizlik nasıl açıklanabilir? Bu sorunun bir yanıtı, çocukların "gördüklerini" değil de "bildiklerini", yani bir sokak ideası ya da kavramını çizmeleridir. Nesneler, kavramlar olarak *tanınabilmeleri* için yapılır ve bu nedenledir ki bu tür sanatsal üretimin deşifre edilmesi çok kolaydır ama aynı zamanda kavranması da çok zordur.

Dil ve göstergeler dünyasının bu egemenliği, insanların beden gerçekliğine en yakın olması gerektiği yerdeki, yani tıptaki imgele-

rin işlevinde de görülmektedir. Harvard'daki bir çalışma, organların gerçekçi imgelerinin öğrencilerin bir tıp dersini anlamalarına çok fazla şey katmadığını, aynı organların karikatür çizimlerinin ise önemli ölçüde katkıda bulunduğunu gösteriyordu. Tanıma, *kavramların* teşhisine dayanıyordu. Ayrıca bakmanın yapılan işin temelini oluşturduğu sanat dünyası dışındaki bir işkolunda –pasaport kontrolü– insan yüzünün tanınmasında karikatürün yüksek kalibreli pasaport fotoğraflarından daha etkili olduğu bulundu.

Bu ayrıntıları ciddi olarak ele almak, temsil edilmiş gerçeklik dünyasının dil tarafından yapılandırıldığını göstermektedir: Çocukların cisimleştirmeye çalıştıkları kavramlar, organların ideası ve insan figürünün bir uzlaşımı izleyen birkaç abartılı çizgiye indirgenmesidir. Burada görünüşten daha çok idealar önemlidir. Üstelik görüleceği gibi ideaların çizgilerle bir yakınlığı vardır. Bunun nedeni harflerin ve sözcüklerin çizgilerden oluşturulması değildir, çünkü mağara resimleri örneğinde gördüğümüz gibi çizgiler, görsel biçim dünyasına sızan gösterge sistemini cisimleştirmektedir.

Bu bize, *Mona Lisa*'nın fon manzarasındaki muammayı yeniden yorumlamak için bir ipucu vermiyor mu? Asya ve Amerikan sanatı üzerine yaptığı çalışmasında Claude Lévi-Strauss, bölünmüş temsilin her yerde bulunmasından, insan yüzü ya da bedenini alıp yeni figürler oluşturmak üzere birleştirme pratiğinden çok etkilenmişti. Örneğin, aynı figürün iki profilden görünüşü, "cepheden" görünüş elde etmek üzere birleştirilebilir. Özne, gerçekten de kelimenin tam anlamıyla parçalar halinde dağıtılır ve ardından "doğal" algı ile hiç ilişkisi bulunmayan geleneksel kurallara göre birleştirilir. Sonuçta ortaya çıkan imge, toplumsal sıralamanın, prestijin ya da tinsel anlamın bir göstergesini verebilir.

Bu biçimsel parçalara ayırma ve birleştirme işleminin, "dilsiz biyolojik birey" ile bu bireyin cisimleştirmesi gereken toplumsal kişi arasındaki bölünmeyi ifade etmeye yaradığını ileri sürüyor Lévi-Strauss: Tasarım bir kişiye, bir yapıdaki toplumsal varoluşlarını, yerlerini veriyor. Başka bir deyişle bu, özneye empoze edilen bir temsiller sistemi anlamında, dilin mevcudiyetini akla getiren bölünmüş temsil tekniğinin biçimsel yanıdır.

Mona Lisa'nın kayalık fonunu göz önünde tuttuğumuzda benzer bir şeye rastlamıyor muyuz? Manzaranın sembolizmi ya da uzlaşımsallığı sorununu bir kenara bırakırsak, fonun simetriden yoksun olması, Lévi-Strauss'un çok fazla anlam yüklediği bölünmüş temsili akla getirmiyor mu? Sanki bir manzaranın bölümlere ayrılması, ardında da iki parçanın yeniden birleşmesi gibi, bu pratik, aslında çağdaş fonları doldurmada kullanılan bir şeydir. Biçimsel işleme ilgi çekmek amacıyla iki parçayı yapıştırmadaki küçük başarısızlıktır önemli olan: Görsel gerçekliği örgütleyen sembolik sistemin bir eylemi. Leonardo'nun resminde sözcükler yok, ancak fon dile bir gönderme içeriyor.

Sanatın dil *olduğu* anlamına gelmiyor bu. Ayrıca sanatın şeylerden söz etmeyle ilişkili olduğu anlamına da gelmiyor. Bütün anlatmak istediği, görsel dünya içine gömülmemizin dil tarafından yönlendiriliyor oluşudur ve dil, görsel tanıma deneyimimizin büyük bölümüne şekil verir. İleri sürdüğümüz gibi, sanatın pek çok biçimi, dilin gerçekliğimiz üzerindeki etkileriyle ilgilidir. Buna rağmen, bir sanat eseriyle ilişkimizde kavramların mevcudiyeti, eserin iletişim kurduğu ya da sanatçının bizimle iletişim kurmaya çalıştığı anlamına gelmiyor. Van Gogh'un ileri sürdüğü gibi, "Ressam bir şey söylemez" ve Bacon bunu yineliyor, "Bir şey söylemiyorum." Dolayısıyla sanat iletişimle değil yapma ile ilgilidir.

❦

Kavramların ve dilin görsel olan üzerinde hükümranlığı, bizi yaratım sorununa ve özellikle Antigone'nin eylemleri sorununa geri götürüyor. Burada yaratıcı bir edimden söz etmenin ne anlamı olacak? Klee'nin, hakiki yaratımın pozitif bir boşluk yaratımı olduğuna dair sözünü hatırlarsak, bu söz kavramlar ve dil uzamındaki bir boşluk anlamına mı gelecek? Sanatçı, yeni şeylerin ortaya çıkması için göstergeler ve idealar dünyasında bir açıklık, bir boş uzam yaratan kişi midir? Bu, bizi, "süblimasyon" teriminin simyadaki orijinal anlamına geri mi götürecek?

Antigone, Sophoklesçi versiyonda eylemlerinde ısrarcı olan biridir. Bedeninden gittikçe daha fazla parça kaybetmesine rağmen görevini yerine getirmeye çalışan Terminatör gibidir. En önemlisi de eyleminin sonudur. Antigone açısından görev, erkek kardeşini gömmektir. O halde kimdir bu kardeş? Yasadışı olarak tanımlanmış birisidir ve Site'nin bildiği tüm aşağılanmaları ve cezalandırılmaları üzerinde taşıyan kimsedir. Böyle bir insan bedeni vardır ve bu beden hakkında söylenen bir sürü şey bulunmaktadır. İşte burada önemli bir noktaya geliyoruz. Antigone, kardeşi hakkında söylenmiş olan şeylerin ötesindeki bir noktayı hedeflemektedir. Dilin ötesindeki değil, daha çok dil ile varlığın birleşme yerinin, kenarının ötesindeki bir noktayı hedeflemektedir.

Gömme hakkı için direnişinde bu kenar, kilit faktöre dönüşüyor: Yine de insan ile hayvan arasındaki ayrım çizgisini ya da daha kesin olarak, gömme olgusunun gösterdiği, insan bedeninin toplumsal bir ağ, sembolik bir sistem içinde oluşmasını temsil etmektedir. Polyneikes'i hakkında söylenen çirkin şeylerle tanımlamayı ve aynı zamanda onu bir hayvan ölüsü olarak görmeyi de reddeder. Lacan'a göre Antigone'nin edimi, dil ile varlık arasındaki bölünme noktasını hedefliyor. Lacan buna, *ex nihilo* noktası diyor.

Antigone'nin edimini süblimasyon tartışmamıza bağlamamız, sanatçılar ve sanat yapıtlarından daha çok yaratıcı edimler hakkında konuştuğumuz anlamına gelmiyor mu? Bu, sanat dünyası açısından bir sürü sorunu ifade edebilir. XX. yüzyıldaki "sanatsal edim" nosyonu, daha geleneksel "sanatçı" ideasını altüst etmeye başladığı zaman, bir eleştirmen, artık ilkesel açıdan herhangi birinin yaratıcı edimlerin yazarı olabileceğini, galerilerin ve sanat ticareti yapanların taze kanlar bulmak için, stüdyoları ve tavanaralarını dolaşmalarına gerek kalmadığını belirtmişti: Ev ev dolaşarak araştırma yapmak zorunda kalacaklardı.

Bu tür elverişsizliklere rağmen, yaratıcı edim düşüncesi için söylenecek çok şey var hâlâ ve bu da süblimasyon sorununa kapı açıyor. Antigone'nin edimi, onu ölüm güzergâhına doğru sürüklüyor. Arzusu, maddi konforun cazibesi ve kendini sakınma duygularıyla engellenmemiştir ve açık biçimde saftır. Şimdi Freud bize, bir

dürtünün amacının tatmin edilmek olduğunu söylemektedir. Süblimasyon, bir dürtünün tatminini içermektedir ve yine Freud, onun bir değişim amacı içerdiğini de söylemektedir. Burada bir çelişki olduğu görülüyor. Fakat Antigone'yi bir örnek olarak kullanırsak, süblimasyon, bu tür bir arzulama sürecine ya da daha kesin anlamıyla bir nesnenin değişim hareketine dönüşür: Tatminin kendisi değişim halinde gerçekleşecektir. Buradaki düşünce, süblimasyonun, bir nesneye yönelik aşırı düşkünlüğe karşıt olarak, "bu tür bir değişim" olmasıdır; Picasso'nun bir resmi "yıkımlar toplamı" olarak tanımlamasını hatırlatan bir düşüncedir bu.

Arzu ne kadar saf olursa, Antigone'nin durumunda ve Kilise şehitlerinin çoğunda gördüğümüz gibi, o kadar çok şeyden vazgeçilir. Antigone, kardeşine aşırı bağlanmış olabilir, fakat arzunun uzlaşımsal nesnelerini temsil eden tüm diğer öğelerden vazgeçmiştir. Daha da önemlisi, özel yaşamının içeriğinden önce, bir insan bedeninin gömülme hakkının olması talebi tarafından temsil edilen dilin biçimsel boyutuna ayrıcalık tanımıştır. Süblimasyonu, anneyle ilişkinin fizikselliği aracılığıyla babalığın soyut boyutunun tanınmasına bağladığı *Moses and Monotheism*'deki [Hz. Musa ve Tektanrıcılık]* son süblimasyon tartışmasında Freud'un belki de ulaştığı nokta budur. Biçim içerik üzerinde, gösteren ise gösterilen üzerinde zafer kazanır. Ancak yine de bu zafer, Antigone'nin bize gösterdiği gibi, insan yaşamının gölgede kalmasını içermektedir: Sahnenin ortasında görünmeye başlayan ölümün dansıdır şimdi.

Buna rağmen uygar dünyada, saf arzu, yabancı bir türdür. Birisi, belki de bir dava uğruna kendini feda etme edimleri aracılığıyla saf arzuyu açıkça gösterdiği zaman buna bir anlam veremiyoruz: Kendini koruma ve maddi konforun ortak paydasından vazgeçme, Batı toplumunun ayrıcalık tanıdığı şeylerin dışında yer alır. Saf arzuyla birlikte, çevremizdekilerin duygularının reddedilmesi gerçekleşir: Antigone, başkalarının iyiliği için hareket etmiyor, aksine, kendi arzusu için hareket ediyor; bu arzu ile annenin arzusu arasındaki bağı sorgularsak şeyler daha karmaşık bir hal almasına rağmen böyle olduğu görülüyor. Arzunun apaçık saflığı dehşete düşüren bir

* *Hz. Musa ve Tektanrıcılık*, çev. Kâmuran Şipal, Bağlam Yayınları, 1987.

nosyondur ve uygarlık, saf arzuya bağlı olanlara suçlular –ya da sanatçılar– adını veriyor. Sanatçı, durumu onaylanmış bir suçludur, yeni şeyler ortaya çıkarabilen "yıkımlar toplamı" aracılığıyla kendi arzularının tekilliğini gösteren birisidir.

Bunun çok romantik bir nosyon olduğu görülüyor ve bu nosyon büyük ölçüde bir toplumun kurduğu sanatçı imgesine bağlıdır. Sanatçının yeni şeyler yapması gerektiği düşüncesi nispeten yeni bir şey olsa da, kopya etmenin ve geleneğin programa bağlı olduğu zamanlarda bile her zaman gerçekleşmiş olan yenilikler, değişimin özel bir değer olduğunu göstermektedir. Aslında sanatçının, *daha iyisini* yapan kişi olduğuna dair eski düşünce ile bir şeyi *farklı biçimde* yapan kişi olduğuna dair daha modern düşünce arasında ince bir çizgi vardır çoğunlukla. Modern anlayışta sanatçılar, başkalarının girmesini istedikleri biçime kendileri de girmekten ziyade kendi arzularının özel olduğunu, toplumun değer verdiği nesnelerden ayrıldığını ve her zaman temelden *farklı* olan nesnelerle ilişkili olduğunu gösterirler. Ancak yine de toplum sanat eserlerine bir değer vererek bu farkı tanır ve onaylar.

Arzuya verilen öncelik kendi sorunlarını yaratabilir. Sanatçılar, bir "saf arzu"yu sergilemeleri için seçilebilir ancak saf arzu, uygulamada çok şükür ki asla saf değildir. Antigone'nin reddettiği tüm şeylere bulaşmış olabilir: Pragmatik ya da mali konulara belirli bir önem veren başarılı sanatçılar hakkında söylenmiş sözlerin nahoş doğası çoğunlukla bu yüzdendir. Sanatçıların bizlerle bu tür kaygıları paylaşmaları, konuyla ilişkili bir etmen değildir. Aksine önemli olan, sanatçı herhangi bir kimseden farkı bulunmayan bir insana dönüştüğü zaman, medyanın çoğu kez sergilediği şaşkınlık ya da kızgınlıktır. Modern deli gömlekleri içindeki sanatçıların, çoğunlukla, Antigone gibi biri için ölümcül sonuçlar taşımış olan arzunun saflığından başka bir şeyi cisimleştirmedikleri varsayılır.

Arzunun söz konusu tekilliği, sahte olandan hoşlanmamamızın da nedenidir. En parlak biçimde gerçekleştirilen sanat sahtekârlıkları, beceri düzeyleriyle bizi büyüleyebilir ama "orijinal"den aldığımız tatminin aynısını bize sağlayamaz. Görsel açıdan ikisi arasındaki farkı söyleyemeyebiliriz ama yine de hayal kırıklığına uğrarız,

kendimizi aldatılmış hissederiz. Bu yüzden bir resmin *neye benzediği*, onda cisimleşmiş arzunun tekil doğası, ona ait bireysel imza kadar önemli değildir. Bir arzunun sahtesini yapma düşüncesinin anlamı yoktur ve toplumsal bağlamı içindeki sanatın temel işleviyle çelişir. Eserin geldiği yer önemlidir.

Arzunun tekilliği ile bizlere empoze edilen tekdüzelikler arasındaki farkı göstermek, sanatın, yeni tınılar, yeni biçemler, yeni ürünler bulmakla ilişkili olması anlamına geliyor: Söz konusu olan şey, bu tür bir "nesne değişimi"dir. André Breton'un sözleriyle, "dış dünyanın şeylerine karşıt olan şeyler oluşturmak"tır. Buradaki tek soru, Antigone'nin gösterdiği gibi, kişi ne kadar arzusunun peşinden giderse ödenmesi gereken bedelin de o kadar çok olmasıdır.

Freud daha sonraki eserinde, insan yaşamını Eros ile ölüm dürtüsünün kaynaşmasının bir dinamiği olarak gördü. Süblimasyondan söz ederken, erotik öğenin "ona bağlı tüm yıkıcılığa" artık sahip olmadığım söylemişti. O halde ölüm dürtüsünün libido üzerinde kontrol sağlaması çok daha kolay olacaktır. Libido ne kadar çok süblime edilirse, ego da o kadar çok kendisini ölüm dürtüsü nesnesine dönüştürme riskini taşımaktadır.

Bunun anlamı, süblime etmenin muazzam bir risk taşıdığıdır. Burada Freud'un daha açık olan *Sublimation* ["sublimation"-süblimasyon] terimi yerine *Sublimierung* ["sublimating"-süblime etme] terimini tercih etmesi anlamlıdır. *Sublimierung*, bir üründen daha çok bir süreci belirtmektedir, dolayısıyla tamamlanmamış olarak kaldığı görülecektir: Bu süreci tamamlamak, onu ölüm dürtüsünün eşdeğeri yapacaktır. Sanatçıların tamamlamayı başaramadıkları bir yay ya da bir devre olarak süblimasyon fikri ile yine birlikteyiz. Freud, *Civilisation and its Discontents* [Uygarlığın Huzursuzluğu]* tikel kitabının sonunda, Büyük Frederick'in, "Herkes, kendisi açısından, hangi tikel biçimde kurtuluşun mümkün olduğunu öğrenmelidir" sözünü aktarmayı seçtiği zaman, anlayabiliyoruz ki kurtulabileceğimiz şey süblimasyon değil, süblime etmedir. Freud'a göre süblime etme, bize bir şans veren, tamamlanmamış, saf olmayan bir etkinliktir.

* *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev.: Haluk Barışcan, Metis Yayınları, 1999.

Söz konusu saf olmama hali, yaptığı doğa manzaraları Freudyen Eros ile ölüm dürtüsü arasındaki mücadeleyi çağrıştırmayan bir ressamın eserinde bulunabilir. Chicago Sanat Enstitüsü'nde verdiği derslerinin bir parçası olarak James Elkins, bir sınıfa resimlerin kopya edilmesini öğretiyordu; ancak öğrencilerinden biri Monet'yi seçtiği zaman, böyle bir seçim ilk kez gerçekleşmişti, işler umulduğundan da güç hale geldi. Aylarca süren çalışmadan sonra öğrenci hâlâ arzulanan sonucu alamıyor, söz konusu resmin bilgisayar ekranı imgesine benzer bir şey üretiyordu. Elkins ile öğrenci bu açmazı anlamaya çalışırken, Monet resminin anahtarının bireysel fırça darbelerinin oluşturduğu titiz jestlerde yattığı ortaya çıktı. Daha sonra Fransız ressamın elini taklit etmeye çalışırlarken şaşırtıcı bir keşifte bulundular.

Boyalar doğru kıvamlarıyla kullanıldığında ama sadece aynı zamanda jestlerin tuhaf ritmi tutturulduğu zaman Monet'nin fırça darbelerine yaklaşmak mümkün olmuştu. Fırçanın kuru arkası tuvalin üzerinde gezinince küçük boya parçaları fırçanın tepesinde kalacaktı. Yaş boyayı kumaşın içine daldırmak, aynı lekenin bir parçası olarak kıvamlı bir boya damlası oluşturmak üzere fırça aniden döndürülecekti. Boya fırçanın kıllarından ayrılırken, leke kitlesinin azalmasına izin verilecek şekilde fırça daha sonra yine kaldırılacaktı. Elkins'in işaret ettiği gibi, Monet o anda büyük bir şiddetle çalışıyordu, bu şiddetin ardından ani yumuşak hamleler geliyordu: Bedeni adeta kendisine karşı çalışıyordu. Elkins, Monet'nin bedeninin "yapmayı istediği şeyi asla yapmadığını" söylüyor. Bu özellik, Monet'nin tekniğini diğer pek çok ressamın tek yönlü fırça darbelerinden ayırıyor; söz konusu ressamların eserlerinin kopya edilmesinde elbette bu tek yönlü darbeler kolaylık sağlıyor.

Belki de ressamın şaşırtıcı popülaritesinin gizemine ve daha önce açıkladığımız Kraliyet Akademisi sergisinin başarısına bir yanıt buluyoruz burada. Monet resimlerinin yüzeyi bir bahçe manzarası dinginliğinde olmasına karşın, boyama işlemi, iç organların korkunç kasılmasının, bedenin neredeyse aynı anda iki karşıt yöne kıvrılmasının ürünüdür. Boyanmış manzaranın keyif verici doğasının ötesinde, Freud'un Eros ile ölüm dürtüsünün birbirine dolanmasını

karakterize ettiği, sarsıcı mücadele yer alıyor. Bacon'ın bir keresinde Fransız ressam hakkında söylediği tuhaf ve izole saptamayı anlamamıza izin vermiyor mu bu: Monet'nin kendi günbatımlarını resmetmesi gibi Bacon da insan ağzını resmetmek istiyordu.

Freud'un süblimasyon kuramı, tamamlanmış bir üründen daha çok süregiden bir etkinliğe yöneliktir ve sanat eserlerinin sona ermemesiyle uğraşan pek çok sanatçı olduğunu göstermektedir. Freud'un Leonardo çalışmasında gerçek ilgisinin kesinlikle bu tamamlama, şeyleri bitirme sorununa dönük olduğunu burada hatırlamak önemlidir. Freud'a göre Leonardo'nun bir şeyleri yarım bıraktığını hissetmesi, sanatçının eserlerini bitirmesi ya da yarım bırakmasından daha önemlidir. Genellikle tamamlanmış bir eser olarak görülen *Mona Lisa* bile, bu bitmemiş olma hayaletinden kaçamıyor. Vasari, Leonardo'nun "dört yıl boyunca bu resim üzerinde çalıştığını ve ardından resmi yarım bıraktığını" söylüyor. Vasari'nin resmi görmemiş olduğu kesin olsa da, resmin tarihinin bir noktasında kırpılması, ilk kopyalarından bildiğimiz sütunları ortadan kaldırmak suretiyle panelin her iki yanından budanması yüzünden Vasari'nin kanısı doğru olmaktadır.

Bu bitirme sorunu, sadece bir süreç olarak süblimasyon hakkında değil, ayrıca sanat eserinin doğası hakkında da bir şeyler anlatır bize. Örnek olarak tamamlanmamış en ünlü modern sanat yapıtlarından birini, Marcel Duchamp'ın *Büyük Cam* eserini ele alalım. Sanatçı bu proje üzerinde aralıklarla en azından sekiz yıl çalıştı ve projenin başına, sanatçının daha sonra esere dahil ettiği, birçok kaza geldi. Joyce'un kendi yazısına dair söylediği gibi, bu proje akademisyenleri yüzyıllarca meşgul edecekti ve *Büyük Cam*, tam da bunu başarmanın yolundadır. Bu karmaşık eserin birçok yorumu var ve Duchamp, bu eseri açıklamamak, hatta açıklanabilir olduğu izlenimini vermemek için elinden geleni yapıyordu. Eser kafasını tuhaf biçimde meşgul ediyordu: Üzerinde biraz çalıştıktan sonra aylarca yanına uğramayacak, ardından biraz ilâve yaptıktan sonra ilgisini yine başka konulara çevirecekti. Ancak Duchamp'm söylediği gibi, eser sanatçının ölümünden önce yıllarca sergilenmişti ve o zaman bile, "tam olarak bitmemiş"ti.

Duchamp'ın adet ve alışkanlıkları dillere düşecek denli şaşırtıcıydı. Çok fazla satranç oynuyordu ve aslında çok fazla sanat üretmiyordu, yine de büyük bir etkiye sahipti. Alimler Duchamp'ın psikolojisine dair ipuçları bulmak için biyografisini ve eserlerini araştırdı, ancak çok fazla şey bulamadılar. Duchamp'ın yakın dönem biyografi yazarlarının kinizmine rağmen, bu tür çabalar kesinlikle başarısızlığa mahkûmdu: Aslında psikanalistleri mutlu edecek yeterince malzeme vardı. Fakat "biyografi" ile "eser"i bağlantılandırmaya çalışmak ve bir psiko-biyografik yorum üretmek gibi şeylerden çok, burada bizim için daha ilgi çekici olan bir başka açı var. Çeşitli söyleşileri ve anekdotları gözden geçirirken kuşkuya yer bırakmayacak bir şekilde ortaya çıkan şey, Duchamp'ın ele avuca sığmazlığı, bir gösteren tarafından saptanmaya karşı isteksizliğidir.

İnsanlar, Duchamp hakkında ne söylerlerse söylesinler, o söylenenlerden sessizce sıvışmayı bilmiştir. Aynı şekilde sanat dünyasının ona vermeye çalıştığı üniformalardan da sürekli olarak kaçtı: kübist, dadaist, gerçeküstücü vb. Eseri ya da genel olarak modern sanat hakkındaki kuramlarla dalga geçmesi, yaşadığı zamanlardaki haksız iddialara geçerli bir tepki olarak anlaşılabilir, fakat daha temelde, bu tür bir gösterenin reddedilmesini temsil eder. Duchamp'ın büyük gizemi, bu reddediş aracılığıyla kendisinin yarattığı bir şeydi. Üstelik bunun işe yaradığı görüldü: Yaşam tarzının görünürdeki katılığına karşın neyle meşgul olduğunu kimse bilmiyordu.

Duchamp'ın saptanmayı reddedişi, onun şu sorusunda görülmektedir: "İnsan, sanat eseri olmayan eserler üretebilir mi?" Eğer bir sanat eseri bir gösterene dönüşürse, bakıldığı, düşünüldüğü, yazıldığı, satılıp alındığı an, sanat eseri olmayan eseri yaratma projesi, sizi temsil eden bir gösteren boyutunu reddetmeye yönelik daha genel bir projenin parçasına dönüşür. Bir sanat eseri, insanların onu yorumlamayı seçtikleri tarz içinde sanatçının ifadesine dönüşür. Yorumlama ve hatta bir eseri bir sanatçıyla ilintilendirme ediminde, eser, sanatçıyı temsil eden bir gösterene dönüşür. Bu boyutun reddedilmesi bir dil boyutunun reddedilmesidir. Bu isteksizlik ise sanatçının kendi eseriyle ilişkisinde yankısını bulur: İlk ısmarlama eserler, "Marcel Duchamp tarafından" şeklinde değil, "Marcel Duc-

hamp'tan" diye imzalanmıştı; *Büyük Cam*'ın cam panellerinin taşınma sırasında parçalandığı haberine karşı duygusal bir tepki vermemesinde bir kez daha rastladığımız bir mesafe koymaydı bu.

Bu örneklere Duchamp'ın bir anlamda saptanmama çabasına dair bir oyun olan satranç takıntısı da eklenebilir. Duchamp'm dediği gibi, satranç eğer bir sistemse, oynama, bu sisteme karşı kaybetmemeyi içeriyordu. Duchamp'ın tutkusunu aile tarihine bağlayan pek çok olgu olmasına karşın, bir oyunda manevrada üstün duruma geçme ve ele geçirilmekten kaçınmanın içerdiği daha biçimsel nitelik de vardır. Belki bu bize sanatsal üretim hakkında bir şeyler söyleyebilir. Duchamp'ın örneği, bir bakıma uç bir örnek olmasına karşın, sanatçının kendisini temsil etmeyen bir şey yapma çabasını göstermektedir. Bir gösterenin niteliği bir özneyi temsil etmekse eğer, bunu öteki gösterenler için de yapar: Temsili başka temsiliyet, zincirlerine bağlar. Bir sanat yapıtı insani gerçeklik dünyasına böyle girer: İnsanlar onun hakkında konuşur, şeyleri anlamlandırır, değer yükler vb. Bu bağlamda kesinlikle konuşma gibidir: Bizi temsil eden şeylerden konuşuyoruz, fakat sözlerimiz, onlara yüklemek istediğimizden farklı anlamlar yaratıyor. Sözlerin anlattığı şey, onları işiten diğer insanlar tarafından belirleniyor.

Sanat tarihindeki kimi akımlar bir mesaj olarak sanat eserine ayrıcalık tanısa da, Duchamp'm çabası dil ile ilişkimizin bir başka boyutuna ışık tutmuştur. Sanat eseri olmayan bir eser yapma edimi, göstereni olmayan bir eser yapma edimidir: Sorun, eserin yapılır yapılmaz derhal bir gösterene *dönüşmesi*dir, çünkü insanlar eserden söz ederler ve eser sanat dünyasına ve göstergeler dünyasına girer. Bu, iki şeyi akla getirmektedir: Eserin temsili uzlaşımsal modlarıyla ilişkisini koparması (ısmarlama eserlerde olduğu gibi) ve bir gösterene dönüşmesi anlamını taşıdığı için yapılır yapılmaz başka bir şey daha yaratılması. Lucian Freud'un belirttiği gibi, "ressam için yaratma süreci, belki de resminden daha fazla kaçınılmaz oluyor." Bu anlamda sanat eseri zorunlu olarak bitirilmemiştir. Satranç oyunu her zaman kaybedilir ve böylece yenisine başlanır. Bacon'ın sözcükleriyle: "Resimlerin bitirilebildiklerine inanmıyorum."

Duchamp'ın *Büyük Cam*'ı bitirmedeki başarısızlığının standart

yorumu, bakan kişinin bir tüketiciden daha çok bir üretici olduğunu söyleyen romantik bakış açısına dayanır. Kasten bitirilmemiş sanat eserleri modası, *non finito* estetiğini yarattı: Resmi yaratıcı imgelemin edimleriyle tamamlamak esere bakan kişinin işidir. *Büyük Cam*'ın muammasıyla karşılaştığında, bazı çalışmalar yapmak, kendi yaratıcı yeteneklerini bu eserle ilişkilendirmek bu yüzden esere bakan kişiye kalıyor. Bu tür bir yorumlama asla geçersiz olmasa da, vurgulamaya çalıştığımız noktayı ıskalıyor. Eser, bakan kişinin yaratıcı edimini cesaretlendirmek amacıyla bitmemiş değildir: Bakan kişinin yaratıcı ediminden *dolayı* bitmemiştir. Esere bir sanat eseri olarak bakmak, onu bir gösteren yapar ve bu yüzden de özneyi, bir gösteren *olmayan* şeklinde temsil etmeyi başaramaz. Bu perspektiften bakıldığında, bir eseri basitçe sanat eseri olarak adlandırmak onu bitmemiş kılar.

❦

Belki de bu düşünceler, sanat tarihindeki bir başka akıma yaklaşmamızı sağlayabilir, bitmemiş değil, aksine fazlasıyla bitmiş gözüken resimlerle ilgili bir akıma. Bir kuş sürüsünü aldatacak denli gerçeğine benzeyen yağlı boya üzümlerin öyküsünü daha önce tartışmıştık ve XV. yüzyıldan günümüze dek Hollanda ve Almanya eserlerini onurlandıran yağlı boya örümcek ve sinekler aynı geleneğin içine yerleştirilirler. Bakan kişilerin resmin yüzeyinden böcekleri kovmaya çalıştığına dair çok sayıda anekdot anlatılır; bu da, ressamın doğayı gerçekte olduğu gibi betimleme hünerini ve eşsiz yeteneğini göstermektedir. Yağlı boya böceklerin mevcudiyeti genellikle virtüözlük göstergesi olarak yorumlanmakta, sanatsal başarının doğaya uygun niteliklerini ortaya çıkarmaktadır.

Fakat resimsel uzamın içine bu tuhaf sızmaların başka bir işlevi olamaz mı? Bir yağlı boya böcek, kesinlikle canlı gibi görünen nitelikleriyle etkileyebilir bizi ve bu yüzden bir tür sanatçı imzası gibi davranabilir. Yine de buna ilişkin tarifsiz, anlamsız ve olumsal birşey de vardır. Bu gereksiz, anlamsız boyutu, Duchamp'da gör-

düğümüz şekliyle, yani özneyi gösteren olmadığı bir biçimde temsil etmeyle ilgili sanatsal üretim akımının cisimleşmesi olarak yorumlayabiliriz. Bunun, virtüözlük göstergesi veya bir imza olarak böcek düşüncesiyle bir gerilim yarattığı görülüyor, fakat bir imzayı aslında, değişen dil ağlarına maruz kalmayan, değişmeyen varlığımızın parçasıyla eşit sayamaz mıyız? Böceğin vahşi imgesinde vücut bularak, bizlerin, öznellikten yoksun, sadece bakılan bir nesne olmaktan ibaret yönümüzü akla getirmektedir. Bu anlamda sanat eserleri bizleriz.

Yukarıdaki tezi ciddi olarak ele almak, sanat eserlerinin sanat eseri olmama çabası tarafından kurulduğunu ima etmektir. Eva Hesse'nin öne sürdüğü gibi; "eser olmayan eserden hoşlanıyorum." Her ne kadar bitirilmiş olarak gözükebilseler de, bitirilmemiş olma arzusuna bağlı bir çelişki içermektedirler. Temsiller olarak sanatçıya yabancılaşırlar ve saf nesneler olarak temsil edilmekten kaçınmaya çalışabilirler. Aslında bu, insan yaşamının bir boyutudur: Anlamların, kavramların ve temsillerin ağına yakalanıyoruz, yine de aynı zamanda bizler, vahşi, anlamsız bedenleriz. Aslında bu, modern galerilerin temiz, sıhhi uzamlarına gelen ziyaretçilerin çoğunlukla şikâyet ettikleri yarılmadır kesinlikle: İçeri girdikleri an, aniden pespayeliklerinin farkına varıyorlar, sanki varlık olarak mevcudiyetleri kendilerini karşılamak için tasarlanmış beyaz uzama bir sızmaymış gibi. Onların konumu, yağlı boya örümceklerin ya da sineklerin konumudur; ancak sorun, bu vahşi, tarifsiz beden boyutunu temsil etmek ya da cisimleştirmek için, bir kez daha temsiller, kavramlar ve anlamlar ağı içine gerisin geri düşmemizdir.

Eserler ile eser olmayanlar arasındaki bu gerilim, sanat hakkındaki çağdaş yazıların çoğuna ait bir özellikte yansıtılır. Klasik bir makalede, Brian Ashbee, bugünün popüler ve akademik basınında dal budak salmış sayılar-aracılığıyla-sanat-eleştirisi'yle dalga geçmektedir. Postmodern arzularının esiri olan eleştirmenlerin sahip olduğu neredeyse zorunlu retorik araçlarını sıraladıktan sonra, "herhangi bir esere görünür bir yakınlık, ama aynı zamanda tam bir anlaşılmazlıkla uygulanabilen bir tez hazırlamak için kullanılacak nihai testi" tanımlıyor. Eğer birbirlerinden oldukça farklı üç sanat-

çının isimlerinin yerini değiştirdiğinizde tümceniz hâlâ anlamlı oluyorsa, o zaman testi geçmişsinizdir.

"X'in resimleri, bir özne ile bir özne-olmayan arasındaki uzamda iş görür" gibi bir tümceyi ele alalım. Şimdi de "X'in resimleri"nin yerine "Bacon'ın figürleri"ni, "Judd'ın kutuları"nı ya da "Gillian Wearing'in insanları"nı geçirelim. Ashbee'nin belirttiği gibi, bu, şaşırtıcı ölçüde işe yaramaktadır. İşin sırrı, herhangi bir kesin anlamın kaçışını sağlayabilen kapı direkleri gibi davranan karşıt kavramlar çiftindedir. Hatta daha da rahatsız edici olan, tümceye bir negatif soktuğunuzda da hâlâ işe yaradığının görülmesidir: "X'in resimleri, kendilerini bir özne ile özne-olmayan arasındaki uzama yerleştirmeyi reddediyor." Özne ve özne-olmayanın yerine bir düzine farklı karşıtları da yerleştirmeye devam edebilirsiniz: Doğa ile kültür, mevcudiyet ile yokluk, boşluk ile bolluk vb.

Öncelikle bunun çok kaygı verici olduğunu belirtmeliyiz ve kesinlikle Ashbee'nin zarafetle "sanat zırvalıkları" olarak adlandırdığı şeyin geçerli bir eleştirisi olarak hizmet görmektedir. Fakat burada iki sorun bulunmaktadır. İlk olarak, eğer eserleri görmüş olsaydık, '"X'in resimleri"nin farklı sanatçı isimleri ve eserleriyle değiştirilmesinin çok farklı anlamları olan tümcelere yol açtığını görürdük. Ayrıca ikinci olarak, sanat zırvalıklarının hafifliği Ashbee'yi şok etse de, aslında burada asıl dehşet, onların yazarlarının tam isabet kaydetmeleri olasılığında yatmıyor mu? Karşıt kavramların görünüşte rastgele ve gelişigüzel kullanımı daha etkili hale getirilebilir, fakat aynı anda iki farklı şey olan sanatsal üretimin genel bir özelliğini de göstermiş olmaz mı? Herhangi bir karşıtlar çifti, karşıtlıkları devam ettiği sürece kullanılabilir ve sanat eseri, bu karşıtlıkları birbirine indirgemekten kaçınır. Kavramların karşıtlığı, dilin boş, biçimsel özelliğidir ve görmüş olduğumuz gibi, sanat eserleri dile dönüştürülmekten asla kaçınamazlar ve bu yüzden "eser olmayanlar" şeklinde bir varoluş için mücadele edebilirler – bunun etkilerinden biri, kavramlar alanında çelişkiler üretmektir. Kapı direkleri önemli olmayabilir ama arasındalık önem taşıyor.

Sanatsal imgenin kendisi, görmüş olduğumuz gibi, bitmemiş olma fikriyle özel bir ilişkiye sahiptir: Bir sanat eseri olarak mecburen tamamlanmamıştır. Fakat görsel imgeler, başka açılardan da bitmemiş olabilir. Erken çalışmasında Freud, çocukluk anılarımızı araştırırken, çoğunlukla sadece bir avuç sıradan imgeyle karşılaşabildiğimizi ileri sürüyordu. Bu anıların, perdeler gibi bir işlev gördüklerini düşünüyordu: Çocukluğumuzun acı dolu olaylarına erişmeyi engelliyor ve aynı zamanda onların ötesinde uzanan şeye işaret ediyorlardı. Bu anılar işaretler gibiydi, belki de temsil edilmesi ya da bir imge yüklenmesi olanaksız olan deneyimleri örtüyor ve aynı zamanda bu deneyimlere işaret ediyorlardı.

İmge doğruyu söylemiyordu, çünkü doğru, hayalgücü ya da temsil kütüğünün ötesindeydi. Psikanalitik pratikte, çoğunlukla bir travmatik deneyim geçirmiş hastaların, tekrar tekrar görüntünün sıradan yönünü –bir mobilya ya da kumaşın ayrıntısını– tanımladıklarını görüyoruz, buna karşın bir bütün olarak "resim" erişilmez olarak kalıyor. Küçük görsel ayrıntı, görselleştirelemeyenin yerine geçiyor. Bu aslında fotoğrafik imgeyle gündelik ilişkimizin temel ilkesidir. Fotoğrafın en yaygın biçimlerinden biri, aile saadeti, toplu yemek ya da kutlama için akrabaların toplanmasıdır. Herkes gülümser, fakat bu tür münasebetlerin genellikle acı ve dert içerdiğini çok iyi biliyoruz. Acı, gülümseyen imge tarafından maskelenir, sanki bir perde faktörü, fotoğrafik imge işlevinin içine yerleştirilmiş gibidir.

Bir kez daha imgeler, bir "ötesi" olarak akla getirdikleri için önem taşımaktadırlar. Bir perdeleme işlevine sahiptirler; hatta güzellik idealini cisimleştirmek için çoğunlukla seçilen bir imge olan Borticelli'nin *Venüs*'ü bile, dehşet verici bir tarihin üstünü örtmektedir. Dalgalardan yükselen Venüs, öylesine göz kamaştırıcıdır ki, onun nereden geldiği unutulmaya çalışılır: Satürn, Üranüs'ü iğdiş ettikten sonra, çıkarılan cinsel organları denize fırlatılır ve bu korkunç edimden güzellik tanrıçası doğar.

Güzellik ve dehşet imgelerinin tuhaf yansımasından söz etmek gariptir aslında. Çağdaş sanatçılar, kendi eserlerini müstehcen ve korkunç bir suç etrafında inşa ederek ilerledikleri zaman, kutsallaş-

tırılmış bir geleneği izliyorlar. Lacan özellikle, *Antigone*'de kahramanın ölüme hazır olduğunu gösterdiği noktada Sophokles güzelliği akla getirmesiyle ilgileniyordu. Lacan'ın Yunanca yorumuna son zamanlarda itirazlar yükselmesine karşın, güzelliğin perdeleme işlevine dair yorumları hâlâ geçerlidir. Sophokles, Yunan trajedisinde bir kadını tanımlamak için nadiren kullanılan *kalos* sözcüğünü kullanıyor ve bu sözcüğün *Hekabe*'nin Euripides versiyonunda, Troya'da toplanan ordunun önünde Polyksene'nin ölümü öncesindeki kullanımı da hatırlanabilir. Güzellik perdesi, ölüm gerçekliğinin önündeki son engeldir. Iranaeus, İzmir Başpiskoposu Polycarp'ın yakılmasını tanımlarken aynı ölümcül güzelliği hatırlatmaktadır: Şehidin yanan etinin korkunç imgesi üzerine kendisini yerleştiren acayip bir güzellik, tıpkı Soutine'nin çürüyen, ayrışan madde imgesinde bir dinginlik bulması gibi. Güzellik burada kendisinin ötesindeki bir şeyin sınırı, işareti olarak iş görmektedir.

Lacan da, Marquis de Sade'ın yapıtlarındaki kadın kahramanların güzelliğine dikkat çekiyordu. En dayanılmaz saldırılara ve şiddete maruz kaldıkları halde canlı kalıyorlar ve bozulmamış güzelliklerini hâlâ taşıyorlar. Lacan, Sade'ın bu özellik üzerindeki tuhaf ısrarının, güzelliğin, Şey kuşağının ötesindeki bir engel, bir şekilde ölüm ya da yıkım olarak imgelenebilen boş yer işlevi gördüğünü akla getirdiğini düşünüyordu. Lacan'ın Sade yorumu, kederli soylunun yazınsal kariyerinin çağdaşı olan tarihsel olaylarda yankısını bulur: Yeni Cumhuriyet, 1793'te Louvre'u açıp sanat hazinelerini dış dünyaya sergilerken, taşıdığı yoğun halkla ilişkiler çabası, kendisini mümkün kılan korkunç olaylar belleğini dağıtmayı amaçlıyordu. Resmin güzel perdesinin ötesinde giyotin bulunuyordu.

Batı sanat tarihi, diğer tüm imgeleri iptal etmeyi amaçlayan bir imge halinde tasarlanmış, yaşam ve ölümün birleşme noktasına bir başka figür yerleştirmiştir: Çarmıha gerilmiş İsa. Bacon, "diğer tüm resimleri yok edecek bir resim" yapmaya çalıştığını söylediğinde, kendine özgü yağlı boya eserlerinin başlangıç örneği olan çarmıha gerilme üç kanatlı resminin (triptych) önemini hatırlayabiliriz. Çarmıha gerilme, sadece ölen bir adamın imgesi değildir, İsa'nın Acısı'nın temsiline dair çoğu dini yazıların gösterdiği gibi, *bir imgenin*

ilk başta *ne* olması gerektiğinin imgesidir de: Bizi boş yerden ayıran ve aynı zamanda da boş yeri hatırlamamızı sağlayan bir perde.

Heykeltıraş Marc Quinn'in en son eserlerinde görsel imgenin bu perdeleme işlevine tedirgin edici bir biçimde yönelinmektedir. Cilalı mermer heykeller dizisi, uzuvsuz figürleri klasik pozları içinde betimlemekte, antik heykellerin bildik görünüşünü akla getirmektedir. Fakat Quinn'in modelleri, daha işin başında eksiklidir: Gerçek bir hastalığa ya da kazaya uğramışlardır. Eğer *Mona Lisa* bir resim değilse artık, popüler kültürdeki resim sembolüyse, o zaman heykeli benzer şekilde sembolize eden şey nedir? Hem heykel üretimini hem de sanatı sembolize eden Venüs'ün kolsuz figürü en iyi örnek olabilir, "uygar" ve açıkça insan olan şeyin amblemi. Fakat bu ayrıcalıklı imge, bir gerilimi barındırmaktadır: Kolsuz, parçalı, eksik figür, bitmiş olma, simetri ve ideal biçim üzerine vurgusuyla klasik heykeli sembolize ediyor.

Burada, sanatların sembolü, doğa ile kültürü ayıran çizginin sembolü, bütünsel bir insan figürü değildir, aksine kısmi bir figürdür. Quinn'in mermer figürleriyle yaptığı şey, klasik heykeli yeni bir ışıkta görmeye davet ederek, kısmi figürün işlevini yeniden değerlendirmemizi sağlamaktır. Yüzyıllardır, bütün, yani kısmi-olmayan figürler yapmaları için sanatçıları eğitmekte kısmi figürler kullanıldı ve eksik bir figür gördüğümüzde bu çağrışım öylesine güçlüdür ki, çoğunlukla onu eksik olarak görmeyi başaramayız. Albert Elsen, bugün kısmi figürün, "sanatçıların kendilerine bile çoğunlukla görünmez olacak denli sık görüldüğünü ve ele alındığını" söyleyebiliyor. İsa figürü tuhaf bacak ampütasyonundan mustarip olan Michelangelo'nun Floransalı *Pietà*'sı gibi prestijli bir yapıtta bile, heykele bakış tarzımız, biçime bağlı kalarak eleştirmen Leo Steinberg sorular sormaya başladığı zaman, kayıp uzvun gerçekten kaybolması için birkaç yüzyıl geçmesi gerekecek şekilde kısminin tamam anlamına geldiği varsayımı ile doyurulur.

Kısmi bir figürü eksik olarak görmek neden bu kadar zor? Nedenlerden biri, bu heykelleri klasik çağın sembolleri olarak yorumlamamızdır ve aslında onların kısmiliği, semboller olarak işlevlerinden daha önemli değildir. Matisse, bir antik esere çok fazla ben-





zediği için Maillol tarafından ıskartaya çıkarılmış bir torsoyu kurtardığı zaman, onun bu davranışı, kısmi figürler ile antikite arasındaki bu bağın sağlamlığını göstermektedir.

Bir başka neden de şu olabilir: Eğer bir imgede sürekli eksik olan bir şeyler mevcutsa, tamamlanmış olmayı akla getirecek tek yol, bitirilmemiş görünen bir imge kullanmak olacaktır. Bakışımızı

cezbeden şey göremediğimiz şeydir ve orada kendine asla yer bulamayacak olan bir şey için, yani görsel gerçeklikten yoksun olan parça için görüş alanını araştırırız. Belki de romantiklerin "bitirilmiş" olandan hazzetmediklerini söylemeleri ve *non finito*, bitirilmemiş olana övgüler düzmeleri bu yüzdendir. Gerçekte bitirilmiş olana asla ulaşılamayacağını bildikleri için, bitirilmiş olanın ideali, sadece bitirilmemiş şeyler aracılığıyla arzulanabilir. Bu anlamda bir bütün olarak sanat bitmemiştir, çünkü gözün iştahını asla doyuramaz: Gözün aradığı şeyi asla gösteremez.

Ayrıntılı kas yapısından yoksun olan Quinn'in heykellerinin kırılmamış yüzeyleri, bedensel ve kırık bir şeyin, bu figürlere kendilerine özel bedenlerini vermiş olan olaylar ve hastalıkların yerine koyulur. Burada süblime etkisi vardır, çünkü heykeller hem öznelerinin bireysel gerçekliklerini hem de onların özellikleri yoluyla klasik sanat ve sembolün boyutunu cisimleştirir: Eğer okuyucu kapı direklerinin kullanımını bağışlarsa, heykellere ait uzamın bu yüzden yaşam ile ölüm, neşeli canlı beden ile sembollerin kangrenleşmiş boyutu arasındaki kuşak olduğunu söyleyebiliriz.

Eğer bunun ürettiği rahatsızlık ilişkimizi klasik forma dönüştürebilirse, Quinn'in eseri, modern heykellerdeki perspektiflerimize de meydan okur. Eksik beden ya da bir beden parçası üzerinde yoğunlaşan Rodin, çoğunlukla kısmi figürün yeniden doğuşunda anahtar figür olarak görülür. Fakat 1884 tarihli *Dünya 8* ya da Rodin'in *Erkek Torso*'su gibi örneklerde Rodin'in uzuvları kesmesi modelleme sürecindeki bir tutuklanmayı vurgularken, Quinn'in figürleri ise bütünüyle yontulmuş olarak görülür: Rodin'in bedenlerinin kısmiliğinin yontma edimine gönderme yaptığı yerde, Quinn'inkiler ampütasyonun yontulmasına göndermede bulunur.

Bu örnekler, bedenin ya sıkıştırılmış, büzülmüş tortular (*Planck Yoğunluğu* dizisi), erimekte olan, sümüksü bir akışkan (*Paranoid Sinir Bozukluğu*) ya da saf bir ayna yüzeyi olarak sunulduğu Quinn'in erken yapıtlarının çoğuyla çelişmektedir. Görmüş olduğumuz gibi, bu yeni "klasisizm" karmaşık bir şeydir, sadece modellerinin bireysel bedenlerini değil, ayrıca sanatın ve ideal biçimin bir simgesi olarak kısmi figürün doğasını da akla getirmektedir. Ör-

nekler, bir sembolün yararını çökertmeye çalışırlar ve bunu yaparlarken temsil sistemleri aracılığıyla gerçekliğimizin kurulmasına yönelik bütün soruları ortaya atarlar.

❦

Tarihte gerçekleşmeleri, bu yüzden de öteki sanat eserleriyle ilişkili olarak gerçekleşmeleri nedeniyle bütün sanat eserleri bir gösterici sistem ya da ağm parçasını oluştursalar da, bu tür bir sistemin, yani bir kurallar dizisinin sanatsal üretime uygulandığı anları keşfetmek de özel bir ilgiyi gerektirir. Muhtemelen bunun en ünlü örneği, kendisiyle birlikte, görsel uzamın betimlenmesine ve derinlik yanılsaması yaratımına uygulanan kurallar ve sınırlamalar getiren bir sistem olan doğrusal perspektifin ortaya çıkışıdır. Belki de perspektifin psikanalitik yazarlarını böylesine büyülemesinin nedeni, yapay, sembolik sistem olarak onun statüsüdür.

Perspektif, çok geniş bir kaynakça üretmiş bir konu olan görülebilir uzamın geometrik uzamla ilişkisi sorununu ortaya atmaktadır. Okullarda sanat derslerinde perspektif yasalarının temel kuralları bize öğretilirken görülebilir olanın geometrik olana indirgenmesi olduğu gibi kabul edilir. Bir birleşme noktası ve bir mesafe noktası tespit ederiz, ardından da resmimizi organize edecek bir grid hazırlarız. Perspektif kullanımı, izleyicinin geometrik gridle ilişkili olarak matematiksel biçimde tanımlanmış konumunu tayin eder. Alberti'nin söylediği gibi, sanatçının özgül izleme mesafesini, sabit merkezi ve sabit ışık konumunu seçmesi gerekir. Bu şekilde uzamın birleşik hale geldiği görülür: Bir koordinatlar sistemine indirgenir ve bakılacak sadece tek bir yer vardır.

Eğer biz bu kuralları izlersek, resim düzlemi kurulur ve çerçeve, bakışımızı yönelttiğimiz bir pencereye dönüşür. Uzamın söz konusu birleşmesi, önceki temsil biçimlerinden çok farklı gözükmektedir. Ortaçağ sanatlarının çoğunda bolca birleşme noktası bulunur: Ayrı nesneleri betimleyen paralel çizgilerin ortak bir birleşme noktasının olmaması, çeşitli yerlerden baktığımızı ya da en azından

böyle yapma olasılığının bulunduğunu gösteriyor. Görsel uzam burada birleşik değil kesintilidir ve İslam sanatı gibi sanattaki belirli Rönesans öncesi geleneklerin neden perspektifin optik kurallarını bildikleri halde onları kullanmayı seçmediklerine dair bir sorudur bu.

Doğrusal perspektifin kullanımı çoğunlukla, görsel gerçekliğin doğal temsiline giden yol olarak övülürdü ve buna, ışığın, görsel ışınlar yerine geometrik çizgilere indirgenmesine ilişkin popüler düşünce eşlik etmiştir. Daha önce gördüğümüz gibi, perspektife eşlik eden görü kuramları ışığı görülmez hale getirdi: Göstergenin haritalanması uzamın haritalanmasıyla karışık hale gelir. Uzam, soyut doğrusal koordinatların tekbiçimli bir sistemine, nesnelerin ve figürlerin bir kabına dönüşür. Işığın cisimleşmesi ve öznenin belki de uçucu olan bakışının karmaşık doğası görü kuramından uzaklaştırıldı ve uzamın geometrik haritalanmasına dayanan sanat biçimlerinde, izleyici görülecek tek ideal noktayla sınırlanıyordu. Bu katılık öylesine güçlüydü ki XIX. yüzyılda bile resimler, onlara bakan izleyicinin çoğunlukla resim düzlemine düşey olan merkezi bir konumda olacağı şekilde, duvarlara belirli bir açıyla asılırdı.

Ancak şeyler, yukarıdaki rekonstrüksiyonun önerebileceği kadar kesin değildir asla. Doğrusal, merkezi perspektif biçiminin bir dizi perspektif biçiminin sadece bir parçasını oluşturduğuna dikkat edin öncelikle: Örneğin atmosferik perspektif, mesafe ve hacim duygusu yaratmak için değer değişimlerini kullanır ve renk perspektifi, benzer etkiler yaratmak için renk değişimlerini kullanır. Doğrusal perspektif, tuhaf, "gerçekçi-olmayan" bir etkiyi kendi başına taşıyabilir aslında. Rönesans'ın İtalyan ressamları ve kuramcılarından daha çok XVII. yüzyıl Fransız kuramcıları görsel uzamın baskın organize edici ilkesi olarak doğrusal perspektifi ortaya koymuş olabilir.

Doğrusal perspektif, bir resmin kuruluşunda gerekli olan bir dizi öğenin sadece bir parçasını oluşturuyordu. Aslında perspektif, resimleri oluştururken yalın bir kurallar dizisi olmaktan daha çok, çoğunlukla resimlerdeki görsel düzen için bir metafor şeklinde kullanıldı. Yapılacak figürler için fonun ve zeminin çiziminde kullanı-

lan, daha çok süslemeye ait bir statüye sahipti çoğu kez. Bu yüzden bir resmin en gerekli şeması olmaktan ziyade onun bir parçasıydı ve modern kuramcılar tarafından övülen soyut kap değildi.

Benzer şekilde Martin Kemp'e göre, Alberti'nin perspektif sistemi, görüntü geometrisine ya da geleneksel optiğin görsel eksenine ait bir sonuç değildi. Bu saptama, doğrusal perspektifin basit biçimde optikten elde edilen gelişimleri sanat kuramı ve pratiğine empoze ettiğine dair kabul görmüş düşünceyi sorgulamaktadır. Alberti'nin perspektif kuramı, görsel algı edimine değil, resim yapma zanaatına dairdir. Alberti'nin temel görüntü geometrisi, aslında resimlere ya da en azından pürüzsüz ve sınırlı yüzeylere bakmaya dayanır. Jeroen Stumpel'in önerdiği gibi resim, Alberti için tersi bir şey değil daha çok algı kuramının bir modeline dönüşür.

Pratikte perspektif kullanımı, çoğunlukla bir kuramın gerektirdiği şeyden oldukça farklıdır. Bakılacak ideal bir nokta gerekmesine karşın, pek çok fresk ve rölyef erişilemez bir projeksiyon merkezine sahiptir, öyle ki bakan kişi, bu noktanın nerede olduğunu çıkarmak ve ardından belki de bu noktadan bakıyor olduğunu imgelemek için belirli ipuçlarını kullanmak zorundadır. Dolayısıyla, bakan bir kişi için resim düzlemine düşey bir noktadan bakıyor olduğunu varsaymak, asıl konu bu olmadığı zamanlarda yaygın değildir. Yakın zamanda, pek çok Rönesans eserinin bakan kişinin gerçek bakış açısı ile resmin perspektif konstrüksiyonu tarafından tanımlanmış sanal bakış açısı arasında kasıtlı bir ayrılık içerdiği de ileri sürülmüştür.

Bu tür gözlem ve tezler, perspektifin zorla kabul edilmesi hakkında genelleme yaparken ihtiyatlı davranmanın gerekli olduğunu gösteriyor ve kuşaklar boyunca alimlerin neden bu konuya yöneldiklerine ilişkin bir soruya yol açıyor. Perspektif, modern yazarların bize olmadığını söylediği, katı, dogmatik zorla kabul ettirmeyi taşıyorsa eğer, tarih, kendi rasyonel rekonstrüksiyonuna daha da yakınlaşabilir. Görsel uzamın geometriye indirgenmesi ve bakan kişinin bir ideal noktaya hapsedilmesi, toplumsal ve kültürel tarihin belirli anlatıları açısından çok anlamlı olmaktadır. Burada, sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in, 1950'lerde New York'lu sanat-

çılarının tavan arası odalarına yaptığı rezil ziyaretleri hatırlayabiliriz. Greenberg, çağdaş resmin bir tür düzlük estetiğine ayrıcalık tanıdığını ve tanıması gerektiğini düşünüyordu: Bir sanatçının tuvalini incelerken, bazen resmi daha düz yapması için sanatçıya öğüt verecektir. Esere bakıp estetik çıkarmak yerine, estetik hakkında kararları o veriyor, ardından da sanatçılarına sanat tarihine uymalarını emrediyordu. Eğer 1950'lerin resmi, olması gerektiği gibi düz değilse, ayrıca Rönesans'ın doğrusal perspektifi sistematik değilse, o zaman, tarihin büyük perspektif noktasından bakarak Hegel'in dediği gibi, "ne kadar olgu varsa o kadar kötü."

Perspektif tarihine yönelik farklı anlayışlar, perspektifin olmasını istediğimiz derli toplu sistem olmasa bile, yine de genel olarak seyirci tarafından doldurulan ya da doldurulmayan, bakılması gereken, ideal, matematiksel olarak tanımlanmış bir nokta olduğunu söylüyor. Bu anlamda, yapay, sembolik sistem, özneye biricik bir yer ayırır. Ayrıca birleşme ve mesafe noktalarının konumu, en azından erken perspektif sistemlerinde projeksiyon merkezi ile resim düzlemi arasındaki mesafe tarafından belirleneceği için sanatçı, içinde hiçbir insani biçim mevcut olmasa bile bir şekilde resme dahil edilmiştir.

Sanatçı Patrick Coleman, insan öznenin matematiksel bir noktaya indirgenmesini hatırlatır. Çocukluğu sırasında yatak odasının penceresinden bakarken gördüğü manzarayı, bir anda kendisini en uzak noktaya gönderebileceğini hayal ederek araştıracaktır. Yıllar sonra yaratacağı harika boyanmış tablolarda ufuk çizgisine yerleştirilmiş ikonik, ithyphallic* Aziz Sebastian figürünün tuhaf olan aynı anda her yerde bulunabilirliği böylelikle yeni bir anlam kazanır. Coleman sahnelerde kendisini betimlese ya da betimlemese de, perspektif noktası her zaman mevcuttur. Bu, sanatçının bize dönüp baktığı noktadır.

Eğer perspektif yasaları bir ideal nokta emrediyorsa ve Patrick Coleman'ın yapıtında gördüğümüz gibi, eğer bu ideal nokta sanatçının bakışını cisimleştirebiliyorsa, bakan kişinin bakışı resme nasıl katılacaktır? Bu bakış aynı ideal nokta ile mi yoksa kimi kuram-

* İthyphallus: Bacchus şenliklerinde alayın taşıdığı fallus; dikilmiş bir fallus. (ç.n.)

cıların ileri sürmüş olduğu gibi mesafe noktalarıyla mı bir tutulmalıdır? Daha genel bir düzeyde şu soruyu sorabiliriz: Gören bir özne ile varsayılan görsel uzamın geometriye indirgenmesi arasındaki gerilim bir resme nasıl dahil edilebilir?

Lacan, XVI. ve XVII. yüzyıl sanatçılarının çoğunun ilgisini çekmiş tuhaf bir modayı içeren bir yanıt bulur. Bu modaya anamorfik sanat deniyordu ve perspektifin kimi göstergelerini değiştirmek ve sorgulamak için perspektif yasalarının kullanımını içeriyordu. Belki de en ünlü örnek Holbein'in 1533 yılında yaptığı *Fransız Elçileri*'dir (bkz. s. 130). Yüzleri bakan kişiye dönük, etraflarında gösteriş ve bilgi nesneleri bulunan iki adamın ayrıntılı betimlemesini görürüz. Figürler incelikle çizilmiştir, perspektif kusursuzdur. Fakat resmin merkezinde zeminin hemen üzerinde duran, gri renkli, amorf ve tanımlanamayan tuhaf bir kitle vardır. Sadece resmin önündeki konumumuzdan uzaklaşıp resim düzlemine eğik olan bir noktaya hareket ettiğimiz zaman bu acayip biçimin bir insan kafatasına dönüştüğünü görürüz.

Anamorfik sanat, uzamı geleneksel perspektif çizgileriyle haritalandırmayı ve ardından da bu çizgileri merkezi bakış konumundan uzaklaşmış bir noktaya çekmeyi içeriyor. Bu çarpıtılmış imge, bakan kişi bu çizgilerin yakınsadığı noktaya hareket ettiği zaman açık hale gelecektir. Bazen tüm imge bu şekilde resmedilir ya da çizilir. Bazen de *Elçiler*'de olduğu gibi sadece imgenin bir parçası bu özelliği taşır.

Sanatçıların neden bu tuhaf tekniğe başvurmaları gerekiyordu? Tıpkı pek çok standart perspektif konstrüksiyonları gibi, besbelli ki bu teknik sanatçının beceri ve ustalığının bir işareti olarak hizmet ediyordu. Fakat bunda tedirgin edici ve sorunsal bir şey vardır. Mary Hervey'in, kitabındaki iki yüzden fazla sayfayı sadece *Elçiler*'in analizine ayırmışken anamorfik kafatasını birkaç tümceyle geçiştirmesi belki de bu zorluğun göstergesidir.

Bunun açık izahı, dinsel gerekçedir. Resim, etraflarında dünyevi nesneler bulunan iki dünyevi adamı betimliyor ve ölümün kafası, onların beyhudeliğinin ötesindeki gerçekliği gösteriyor. Dolayısıyla önemli olan tinsel yaşamdır. XVII. yüzyıl başlarında Paris'te



Minim Tarikatı'nın manastırının duvarlarını süsleyen pek çok anamorfik imge, keşişlerin meditasyon için hazırlandıkları avludaki yüksek sunağın ve azizlere ait karabasan resimlerinin üstünde yer alan İsa'nın anamorphosis'ini de kapsıyordu. Görsel dünyanın ötesinde tinsel dünya ve İsa'nın bizim için çektiği acı vardır. Anamorphosis'in bize maddi dünyanın budalalığına dair bir mesaj gönderdiği görülüyor: İmgenin ötesindeki bir şeye yöneltiyor bizi.

Resmin sol üst köşesinde özenle saklanmış çarmıha gerilmiş

İsa, kurtuluş vaadi taşıyan kafatasını tamamlıyor ve belki de resmin işlevini gösteriyor: Perdenin çarmıh ile ilişkisi, resimlenmiş yüzey ile ötede yatan şey arasındaki ilişkiye paralel duruyor. Bu yüzden Holbein'in resmi, görsel imgenin perde-benzeri niteliğini vurguluyor. Ayrıca biri ana imgeyi belirgin kılan, diğeri ise imgenin anamorfik parçasını belirginleştiren iki bakış noktasının mevcudiyetini birleştirerek, perspektifin yapay olduğunu akla getiriyor. Görsel dünyayı gerçekte olduğu gibi kurmaya, derinlik yanılsaması vermeye yarayan teknik, sadece bir uzlaşım olarak maskesiz hale dönüşür. Descartes'ın dediği gibi, perspektif, temsili kesinleştirme yolu değil bir yalandır ve filozofun Minim Manastırı'nı sık sık ziyaret etmesi olasılıkla rastlantısal değildi.

Gördüğünüz şey, ona nereden baktığınıza bağlıdır, bakan kişinin bakışı görsel gerçekliği basit biçimde kaydediyor değil, gerçekte onu kuruyormuş gibidir. Bu yüzden doğrusal perspektif yasalarını kullanarak, gerçekliği "olduğu haliyle" resmetmeye çalışmak boşunadır, çünkü neyin gerçek olup olmadığına karar veren bizzat kendi bakışımızdır. Merkezi perspektif yasaları ve ışığın açıkça geometriye indirgenmesi sözümona bakan kişinin resme katılmasını tasnif etmek isterken, anamorfik sanat, perspektif yasalarını titiz biçimde kullanarak buna karşı çalışıyor. Gören özneler, yeri ortadan kaldıran pratik sayesinde görü dünyasındaki yerlerini –hoş bir yer değil- yeniden buluyorlar. Gözü, betimlenmiş bir sahneye *bağlamak* yerine, gözün sahneyi öncelikle nasıl *yarattığını*, gözün nasıl zaten resme dahil edildiği gösteriyor. Lacan'ın işaret ettiği gibi anamorfik sanat, geometrik yaklaşımın görüden kaçmasına izin verdiği şeyi yeniden ona sunmuştur.

Doğrusal perspektifte bakan kişinin merkezi konumu, bakılacak "doğru" yer, ideal bir konum yanılsaması vermesine karşın, anamorfik sanat, resmin, bakan kişilerin iyi tanımlanmış bakışlarını bağladıkları bir pencere olmadığını gösterdi. Holbein'in kafatası perspektife girdiği anda, bize baktığını da fark ediyoruz. Resim bizi yakalayan bir tuzaktır, ölüm kafasının boş göz çukurları hiçliğimizi gösteriyor. Bu yüzden kendi bakışımız, resmin bize baktığı noktada resme kaydedilmiştir.

Bu gerilim, David Lean'ın filmi *Lawrence of Arabia*'daki [Arabistanlı Lawrence] ünlü bir sahnede çok güzel bir biçimde açığa çıkarılır. Lawrence ve rehberi çölde bir su kuyusunun başında dururlar; engin, dümdüz ve tekbiçimli bir manzarada iki minik figür. Onların ötesinde, ufuk çizgisini ve resim için hazırlanmış bir geometrik gridin kalıntılarını taşıyan bir tuval gibi duran kumdaki birkaç izi görüyoruz. Rehber, bu tuhaf ve ıssız uzamda birleşme noktasına doğru bakıyor ve huzursuzluğunun kaygıya dönüştüğüne tanık olurken, aslında birleşme noktasının ona doğru geldiğinin farkına varıyoruz: Önce bir nokta ve ardından belirginleştikçe bir atlı.

Suyun bulunmasından duydukları ferahlık dehşete dönüşüyor: Çölün cisimleştirdiği düz geometrik uzam, iki gezginin bakabildiği basit bir şey değil, çünkü aslında çöl onlara bakıyor. Ayrıca yasaklanmış su kuyusunu kullanmaya hakları olmadığı için orada olmamaları gerekiyor. Burada, ufuk çizgisi ve izler tarafından gerçekleştirilmiş perspektif düzleminin görünmezliği boş bir şey değil: Onlara doğru bakıyor, tıpkı Holbein'in tablosuna bakan kişiye gözlerini diken ölüm kafası gibi.

Böylece geometrik haritalama tarafından kovulmuş ya da daha doğrusu düzene sokulmuş öznel boyut geri dönüyor ve öznel boyutun etkileri Lawrence'ın rehberi için ölümcül oluyor. Birleşme noktasının dönüşmesiyle ortaya çıkan yalnız atlı onu öldürüyor. Perspektif yardımıyla ayrıntılı biçimde planladığımız görsel uzamın bu boyutu gizlediği görülüyor, yine de uzam geriye bakmaya başladığı zaman o boyut geri dönüyor. Bu süreçte her zaman bir şey eksik. Holbein'in bize gözlerini diken kafatasına baktığımızda, imgenin geri kalanına dair izleri yitiriyoruz ve odaktaki figürlere baktığımızda ise kafatasının farkına varmaktan mahrum kalıyoruz. Anamorfik sanatın derslerinden biri, sürekli olarak görü alanındaki bir şeyleri yitirmemiz değil mi?

Lacan, anamorphosis tartışmasını daha da ileri götürdü. Belki de sanat tarihi eğitimi veren Viyana Okulu'na bir şeyler borçlu olan, panoramik bir bakışla hareket etti; anamorphosis'i bir arkaik mimari dizisiyle ilişkilendirdi. Bunun işlevinin, dil ve göstergeler dünyası tarafından yaratılmış bir boşluğu barındırmak olduğunu

düşündü. Perspektifin icat edilmesiyle birlikte, bu boşluk resmin aldatıcı uzamına dönüştü ve ardından neoklasisizm ile birlikte, resimden gelen perspektif ilkelerine dayanan mimarinin içine taşındı. Resmi yöneten perspektifin uzamı derinlik yanılsaması yaratmak üzere tasarlandı, ancak anamorphosis uygulaması, yanılsamanın yapay, sembolik yanını vurguladı. Başlangıçta sembolik sistemin yapay olduğunu gösteriyordu. Lacan kuşkusuz Frank Stella'nın "sanatın amacı, uzam yaratmaktır" sözlerinde kendini gösteren düşünceleri paylaşacaktı ve Batı geleneğinin dışından çok sayıda örneği de bizlere hatırlatabilirdi.

Bu bağlamda Bizans sanatı özellikle ilgi çekicidir. Merkezi perspektif sistemi kullanılmaksızın figürlerin birbirleriyle etkileştiği nasıl gösterilebilir? Eğik yüzeyler kullanılarak, bir figür yüzeydeki bir başka noktada betimlenmiş öteki figürlerle ilişkili olarak cepheden ya da yarı cepheden gösterilebilir. Bu eğik yüzeylerin tonozlar ya da kutular oluşturmasından dolayı, onlar arasındaki fiziksel, gerçek uzam resime dahil ediliyordu. Bakan kişinin imgeden resim düzlemi ile ayrılması yerine, aldatıcı uzamın yattığı yerin ötesi, yani kilisenin tüm iç uzamı, resimsel uzama *dönüşür*. Benzer şekilde, özgün biçimde nişlere yerleştirilmiş resimlerin XX. yüzyıl kiliselerinin düz duvarlarına taşınması gerektiğinde, ressamlar mimari özellikleri betimlenmiş sahnelerin içine dahil etmeye başladılar. Nişler ve diğer özellikler, figürlerin yuvası olarak betimlenecekleri. Tonoz mimarisinin cisimleştirdiği boşluğun barındırılması artık resimlerin uzamına geçti.

O halde bakış nedir? Lacan'ın düşüncesi, bakışın nihayetinde bizden ayrı bir şey olduğuydu; sadece kendimizi korumaya çalıştığımız Öteki'nin bakışı değil, ayrıca artık gündelik öznelliğimizin bir parçası olma özelliğini yitiren kendi bakışımız da bizden ayrıdır. Aynı şekilde Rönesans sanatçılarına dair anekdotlar, onların resim yapan kollarından bir kutsal araç olarak söz ediyor, böylece kendi bakışımıza yabancı bir şey hükmedebilir, arzu ve bakışımız kıskançlık tarafından gasp edilebilir. Bu boyut gerçekten bir resme dahil edilebilir mi? Ya da bir resim öncelikle bakışımızın cisimleşmesi midir? Bir matematiksel noktaya indirgenmesi onun yazgısı mı yoksa Hol-

bein'in anamorphois'inde olduğu gibi, ancak bakan kişiden ayrıldığı zaman mı görsel sanatta önemli bir rol oynayabilir? Aşağıda bir kopyası bulunan Patricio Grose Forrester'in ton çiziminde, sanatçının açık seçik çizilmiş ve özenle gölgelendirilmiş bir portresini görüyoruz, ancak gözlerin yerinde resim düzleminden dışarı çıktığı görülen iki boş uzam vardır. Bu boş uzamlar, sadece bir gölgeleme yokluğunun sonucudur: Sanatçı, oraya bir şey *çizmiş* değildir, fakat çevredeki çizgiler ağı aracılığıyla boşluklar yaratmıştır. Böylece tıpkı bir vazonun merkezindeki gibi bir boşluk imal edilir. Bu anlamda çizim bir boşluk yaratır, fakat oldukça tekil bir niteliğe sahip bir boşluk: Boş gözlerin, resimden dışarıya doğru çıkan, tuhaf, tedirgin edici bir etki üreten bir töze sahip oldukları görülüyor.

Bu boşluklar tözsel ve somuttur. Ayrıca boş uzamların sadece



sanatçının gölgelendirme yapmadığı yerler mi yoksa bedenin gerçek parçaları mı olduklarını sormamıza yol açabiliyorlar: Bu boşlukların, aslında bizim açımızdan görülebilen beden imgesinin geride kalan diğer noktalarına oranla daha fiziksel, daha mevcut oldukları görülüyor.

Gördüğümüz şeyi tanımayı umduğumuz görsel alanla girdiğimiz ilişkide bir engelle karşı karşıya kalıyoruz. Eğer çizimin tanınabilir, uzlaşımsal şekilde gerçekçi doğasını bir paradigma olarak alırsak, Grose Forrester'in eseri, bize görsel gerçekliğin, gözlerin gören boyutunun dışarıda bırakılmasıyla yaratılmış bir boşluk etrafında inşa edildiğini gösteriyor. Portreye baktığımızda, tıpkı bir anamorphosis tekniği aracılığıyla benzer bir etki üreten Holbein'in kafatasına benzer şekilde, boş uzam da, bizden ayrılmış olan kendi bakışımızı cisimleştirmişe benziyor. Bu bakış hırsızlığı, her zaman tuhaf bir niteliğe sahip olacaktır.

Dolores Claiborne filminde Jennifer Jason, bir aynaya bakar ve aynada sadece başının arkasını görür. Bu Magritte-benzeri imgenin garip etkisi, kendi imgemiz gözümüze iliştiği zaman gündelik yaşamın her anında yankılanır, üstelik bu imge *bize bakmıyordur*: Örneğin kendi yansımızı en azından ilk başta farkına varmadan gördüğümüzde ya da beklemediğimiz bir anda kendimizi kapalı devre televizyonda bulduğumuz zaman. Bu, Lacan'ın öne sürdüğü, kapalı devre televizyonda temel psikanalitik bakış nosyonudur: Aynadaki imgemiz bizden ayrılır ve can alıcı biçimde bakışımız artık bize bakmaz. Başlarda tartıştığımız Susan Morris'in video eserinin çok açık biçimde gösterdiği gibi, bir bakış ayrılması, bizim dışımızda bir nesne olarak bakışımızın ortaya çıkışı söz konusudur.

Grose Forrester'in resminde bakış, gözlerin yokluğunda vücut bulur ve bir anlamda uzlaşımsal, tanınabilir gözler, bizden, bakan kişilerden ayrı olan bakış boyutunu iletmeye uygun değildir. Bakan kişinin, bir erkek kolu maketi görebilmek için gözetleme deliğinden bakmaya zorlandığı Sarah Lucas'ın bir eserinde gördüğümüz gibi, bir yontu nesnesi de bazen bu etkiyi yaratabilir. Bu parçanın düzenlenmesinin, tek bir gözün yalıtılmış bir sanat yapıtına odaklandığı klasik derin düşünce modeline dayandığı ve bu modeli sür-

dürdüğü görülmesine karşın, kolun kendisi, özne ile nesne arasındaki dengeyi altüst eder: Maket, aşağı yukarı hareket ederek mastürbasyon edimini taklit eder. Bu yüzden heykel, bakan kişiye gerisin geri bakmaktadır. Gözetleme deliğinin mevcudiyetinin röntgencinin cinsel bakışını ve mastürbasyonunu akla getirdiği noktada, hareket eden kol, onları resme geri koyar. Yontu nesnesinde cisimleşmiş, bize ait cinsel, skopik faaliyetimiz bize gerisin geri bakar.

Bu şekilde bakışın ayrılması, mitolojik ve yazınsal ikiz motifinin gerçekten de rahatsız edici boyutuna dair bir ipucu vermez mi? Kendi imgemizin, normalde onunla karşılaştığımız aynanın çerçevesi tarafından kurulmuş simetri yasalarına itaat etmeyi başaramadığını görmemiz rahatsız edici olabilir, fakat bunu kaygıya dönüştüren ikizin bakışının *bağımsızlığı*dır. İkiz bize, bizden ayrılmış olan, aynanın çerçevesinden koparılmış kendi bakışımızı gösterir. Ayrıca aslında geleneksel kem göz inanışı, bağımsızlık üzerindeki bu vurguyu tekrarlamaz mı? Kilise Papazı Basil, kötücül gözü tartıştığı zaman, kötü ruhların kıskanç olan kişinin gözlerini kendi hizmetlerine soktuklarını ileri sürer. Söz konusu olan kendi gözlerimizdir ama onları bizden ayırarak ele geçiren yabancı bir şey vardır.

Lars Von Trier'in filmi *Dancer in the Dark* [Karanlıkta Dans], söz konusu bakış ayrılmasını, bakışın beden imgesinden bahsettiğimiz biçimdeki bağımsızlığını göstermektedir. Björk, kör olmuş ve oğlunun da aynı yazgıyla karşılaşmasını önlemek için göz ameliyatını karşılamak üzere ümitsizce para biriktiren genç kadın Selma'yı canlandırır. Biriktirdiği paralar, yakın arkadaşı olarak düşündüğü bir adam tarafından çalınır ve çıkan kavga sırasında adamı öldürür. Hapishanede idam cezasını beklerken göz hastalığına dair gerçekleri oğlundan gizli tutmayı sürdürür: Bunu bilmenin oğlunun kaygısını artıracağını ve ameliyatın başarısını tehlikeye atacağını düşünür. Catherine Deneuve'ün canlandırdığı karakter, Selma'nın yüzüne karşı öyküsünü oğlundan saklayarak onu bir anneden yoksun bıraktığını haykırdığı zaman, Selma ona önemli olanın sadece oğlunun gözleri olduğunu söyler.

Film, karikatürize karakterler ve kasten yapay diyaloglar kulla-

nır, sanki aktörler tuhaf, gerçek olmayan bir etki yaratmak için söyleyeceklerini replik kartlarından okuyor gibidirler. Zamana uygun olarak Von Trier, en gerçek olana ulaşmak için en yapay olanla işe başlamamız gerektiğini düşünür. Üstelik burada en gerçek olan, her bir karakter için en değerli olan şeydir: Parayı çalan Selma'nın arkadaşı için en değerli şey, para yığınıdır; Selma'nın talibi Jeff için Selma'dır; Selma için oğlunun gözleridir. Filmdeki her karakter, kendileri için önemli olan, ulaşmak için başka her şeyi göz ardı edecekleri şeyle tanımlanır. Körlüğün farklı biçimleri, erkek ve kadının, sahip oldukları en indirgenmiş biçimdeki arzu nesnesiyle ilişkilerini tanımlar.

Selma'nın meydan okuyan bir nitelikteki kendisini feda etme ediminde karşılaştığımız şey, bir kişiden daha çok o kişinin bakışıyla olan ilişkidir. Eğer Selma, Jeff açısından *Selma olarak* önem taşıyorsa, Catherine Deneuve'ün onunla karşılaştığı sahnenin çok açık biçimde gösterdiği gibi Selma açısından da oğlu, bir oğul olmaktan daha çok *bir çift göz olarak* önem taşımaktadır. Ölerek oğlunu bir anneden yoksun bırakacağı düşüncesiyle ilgilenmez Selma: Onun için en değerli nesne, oğlunda konumlanmış, kendi varlığı dışındaki bakıştır. Filmin tartışmalı müzik kullanımı da bu indirgeme sürecini gösterir. Selma en berbat dehşetle yüzleştiği zaman, kendisini Hollywood müzikal dünyasında hayal eder. Burada film yapımcısının zekâsı, müziği kendimizi acıdan korumak için kullandığımız fikrinden daha çok Selma'nın müzikal hayalinin ortaya çıktığı tekil tarzda yatmaktadır. Şarkılar, ipuçlarını anlamsızlıktan, keyfi seslerden almaktadır: Selma'nın öldürdüğü adamın cesedinin yanı başında duran bir gramofon iğnesinin cızırtısı ya da Selma cinayet için yargılanırken grafitin kâğıt üzerindeki gürültüsü.

Sadece tahammül edilemez acı deneyimi ve müzikal hayal sorunu değildir bu, aksine ikisinin *arasında* bir şeyin olması olgusudur: Bu iki dünya arasındaki gerçek engel anlatılamaz seslerdir. Fanteziler, bu minik, anlamsız seslerden kaynaklanan korkunç boşluktan oluşturulur; bu da fantezilerimizin kendi başlarına anlamları olmayan öğelerden nasıl inşa edildiğini gösterir. Onlar sesin saf boyutunu cisimleştirir, taşıyabileceği her türlü mana ya da anlam-

dan ayrılmış sesin. Bu yüzden filmin sonuna doğru, Selma'nın fantezilerini tatmin etmiş olan müzikal destek dağılır: Geriye kalan şey acıyla sarsılmış saf sestir, yani anne ile oğlu arasındaki son göbek kordonu. Selma, oğlunun gözleri uğruna her şeyden vazgeçtiği zaman aynı mantıkla karşılaşırız. Her şey, tek bir anlamsız nesneye –gözler – indirgenmiş olur, sanki bakış, insani şefkat ilişkileri boyutundan, Selma'nın vazgeçtiği anne-oğul ilişkisinden ve aslında oğlunun sahip olabileceği her türlü duygudan ayrılmış gibidir.

❦

Daha önce, çocuğun annesiyle ya da bakıcısıyla ilişkisinin bakış dinamiklerinde nasıl önemli bir rol oynayacağını görmüştük. Burada geleneksel vurgu, yaşamın başlangıcındaki beslenme ilişkisi üzerinedir; ancak bakış ve beslenme, aslında birçok yoldan birbirleriyle ilişkilidir. Bebekler, beslendikleri sırada zamanlarının çoğunu, memelere ya da meme uçlarına değil, annenin yüzüne bakararak geçirirler. Aslında araştırmacılar, beslenme zamanında bakışa ayrılan büyük zaman miktarına şaşırmışlardır. Bu durumu açıklamanın bir yolu, beslenmenin kesintili doğasını akla getirmektir: Beslenme hakkında kesin olan tek şey, biteceğidir. Beslenmedeki oral ilişkinin aksine, bakışın skopik ilişkisi süreklilik vaat etmektedir. Annenin yüzü, meme ucunun hazır olmadığı zaman bile garanti altındadır.

Bu, insanların sinemaya gittiklerinde neden mecburen patlamış mısır yediklerini açıklamaktadır. Neden sadece filmi izleyemezler? Dansta ya da tiyatroda atıştırmak daha bir kısıtlıdır, ancak sinemada patlamış mısır kutuları büyüdükçe büyür. Burada çözüm, patlamış mısırın imgeyle olan ilişkisinde yatmaktadır. İnsanlar patlamış mısır yedikleri sırada, biraz atıştırdıktan sonra durup sonra biraz daha atıştırmazlar. Beslenmenin, kesintili bir sürecin aksine sürekli bir süreç olduğuna kendilerini ikna etmek için durmaksızın, avuç avuç patlamış mısır yerler. Tüm bunlar, imgenin en saflaştırılmış biçimlerinden biriyle karşılaştıklarında olmaktadır: Film.

Yeme ve imgeler burada birbirinin içine geçmektedir. Sanatçı

Oliver Richon'un fotoğrafçılık üzerine yaptığı bir konuşma sırasında işaret ettiği gibi, fotoğraf makinesi sadece karanlık oda değildir; aynı zamanda yemek salonudur. Aslında beslenmenin bitecek bir şey olduğuna dair korkunç olguyu örtme çabasıdır bu. İmgeler çözüm sunarlar. Üstelik gerçekliğimizin bir parçası olan, *kesintisiz, bütünsel* olduğu görülen görsel alandan daha iyi örterler. Belki de çoğu insanın yaşamını televizyon seyrederek geçirmesinin nedeni budur. Sanat buna meydan okuyabilir. Cézanne, boyanmamış tuvali üzerine yalın topaklar bıraktığı zaman, boyalı yüzeyin sürekliliğindeki kesintiden sakınma geleneğinden uzaklaşmıştı. Bu tür sanat, belki de tıpkı *Mona Lisa*'nın parçalı fonunda Leonardo'nun hatırlattığı gibi, görsel alanın aslında kesintili olduğunu göstermektedir.

Daha önce tartıştığımız gibi sanat *tarihi*ni anlamanın bir yolu, bakmamızı sağlayan yokluktur; imgeler dünyasında yitik olanı çağrıştırmanın yeni yollarını bulma tarihidir bu aynı zamanda. Eğer bu tarihteki unsurlardan biri yarım görülen nesnelerin görsel sanata dahil edilmesiyse, diğer iki unsur da, anamorfik sanat ve Cézanne'ın eseridir. Bunlar, görü alanında her zaman bir şeyleri yitirdiğimizi gösterirler bize. Göremediğimiz bir şey vardır her zaman. Belki de çoğu insanın televizyon seyretmeyi sanata bakmaya tercih etmesinin ve sanat galerilerinde patlamış mısır satılmamasının nedeni budur. İmgeler belki de sahip oldukları bildik işlevlerinin aleyhine çalışmaktadır.

Sanat, görsel alanın sürekli olmadığını başka hangi yollarla bize göstermektedir? Kolajm parçalı ve tamamen farklı yüzeylerinden Op Art'ın rahatsız edici deneyimlerine dek uzanan çok sayıda apaçık örnek vardır. Sanatsal biçemdeki değişimler bu sorunla bağlantılı olabilir. Eğer görülebilir olanın kütüğünde bir şey yitikse, bir sanat eseri, bunu geri getirmeye çalışabilir. Bir eserden ötekine hareket ederken, sanatçının boğuştuğu sorunu anlayabiliriz. Bacon'ın ünlü *Çığlık Atan Papalar* dizisini örnek olarak alalım. Sanatçı, otuzdan fazla çığlık atan papa yaptığı için, sanatçının bir şeyler *yapmaya*, bir şeyi yakalamaya çalıştığını düşünebiliriz. Papaların yinelenmesi olgusu, Bacon'ı yeniden resim yapmaya yönelten çabanın aynı zamanda bir engellemeyle karşılaşma olduğu izlenimi

vermektedir. O halde, neyi yakalamaya çalıştığını ve en az ilk soru kadar önemli olan, neden onları resmetmekten vazgeçtiğini sorabiliriz.

Bu resimler hakkında çok sayıda kuram vardır. Bacon, Velázquez'in 1650 tarihli *Papa Innocentius X* portresine olan takıntısından sıkça söz etmiştir ve son kuramlardan birine göre, Velázquez'in Papa'sı Bacon'ın babasıyla tuhaf bir benzerlik taşımaktadır. Bu babanın halka bağırmaya eğilimli biri olması nedeniyle, Bacon'ın papaları da çığlık atmaktadır. Çığlık Atan Papalar, kızgın bir baba imgesinin versiyonlarıdır. David Sylvester, "Papa" sözcüğü ile "Baba" sözcüğü arasındaki bağlantıyı göstererek, Bacon'a bu türden bir şey önerdiği zaman, ressam, Sylvester'e neden söz ettiğini gerçekten anlamadığını söylemiştir. Eğer bir aile üyesi de Bacon'ın babasının Velázquez'e gerçekten de hiç benzemediğini söylemiş olsaydı, ressamın yanıtını ciddiyetle ele almamamız için hiçbir neden kalmazdı. Babayla bir bağlantı olasılığını düşünmeksizin, Bacon'ın bir görsel benzerlikten dolayı papalarını resmettiğini ileri sürmek oldukça zor olurdu.

Eğer psiko-biyografik yolu izlemeyi seçmiş olsaydık, başka ne akla getirilebilirdi? Velázquez'in dışında, iki imge daha Bacon'ı rahatsız etmekteydi. En başta, içinde bir bebek bulunan bebek arabasının bakıcısının elinden kaçtığı, kılıç darbesi indiren bir adam imgesinin onu izlediği Einsenstein'ın *Battleship Potemkin*'indeki [Potemkin Zırhlısı] çocuk bakıcısının çığlık atma sahnesi. Bacon İrlanda'yı on yedisinde terk edip Berlin'e gittiği zaman, onu etkileyen dekadans ve cinsel ilişki değil, bu filmden yalıtılmış söz konusu imgeydi. Ressamı büyüleyen diğer imge, bir askerin ayağını boğazına dayadığı bir çocuğa kılıç darbesi indirişini ve bir annenin ümitsizce onu durdurmaya çalışmasını gösteren Poussin'in *Masumların Katliamı*'ydı. Berlin'de kaldığı sırada Chantilly'de bu tabloyu gördüğünde büyülenmişti. Bu tablo, Bacon'ın "olasılıkla resimdeki en iyi insan çığlığı" dediği şeyi içeriyordu. *Masumların Katliamı*'ndan Velázquez'in *Papa Innocentius*'una kadar "masum"un yankılanması, bunun rastlantısal olamayacağını akla getiriyor. Belki de Papa, babasıyla bir görsel benzerlik taşımasından daha çok bir sözcük

olması nedeniyle önemliydi.

Bacon, *Potemkin* imgesinin versiyonlarını resmetti ve Çığlık Atan Papalar'ın çığlığının aslında, bir fotoğrafını stüdyosunun duvarında asılı tuttuğu *Potemkin*'deki çocuk bakıcısının çığlığı olduğu ileri sürülmüştür çoğu kez. Fakat ilginç olan şey, her iki imgenin de – Poussin ve *Potemkin* – kesin biçimde aynı öğeleri içermesidir: Çığlık atan bir kadın, mağdur bir çocuk ve kılıç savuran bir adam. Bacon'ın yaşamı ve aldığı terbiye açısından bu yakınsamaya çok fazla anlam yüklenebilir. Örneğin Poussin'in çocuğu, sadece korkunç sona hazırlanmıyor, ayrıca açık biçimde nefes almaya çabalıyor; Francis'in kardeşi Edward Bacon'm bir astım krizi yüzünden (ya da bir solunum hastalığından) öldüğünü öğrendiğimiz zaman bu ayrıntı önem kazanıyor. Eğer Bacon'ın sanatında babayla olan bir bağlantı arıyorsak, bu, solumaya çalışan imge aracılığıyla olacaktır. Bacon daha sonra, babasında gördüğü tek gerçek duygu anının, kardeşinin ölümü sırasında açığa çıktığını söyleyecektir. Bu, babasının tutkusunu yakalamaya başlayan imgeyi oluşturması nedeniyle merkezi bir değer kazanır. Ayrıca küçükken astıma yakalanan Bacon da, bir astım krizi sırasında ona morfin yapan babasının şefkatli imgesini hatırlayacaktır. Solumaya çabalamak babaya giden bir yol olarak işlev görüyor.

Bu noktada şu sorularımıza cevap alabilecek miyiz: Bacon'ın papaları neden çığlık atıyor? *Potemkin*'deki çocuk bakıcısının kayıp çocuk için çığlık atmasıyla aynı nedenden ötürü değil mi? Bacon, *Potemkin*'den hareketle kendi çocuk bakıcısını 1957'de betimlediği zaman, Çığlık Atan Papalar dizisinin çığlık atmayı bırakması anlamlıdır. Bu, çığlığın gerçekten ait olduğu yerin, papa değil de çocuk bakıcısı olduğu izlenimi bırakıyor. Belki de çığlık, gerisin geri ait olduğu doğru yere gitmiştir. Buna bakmanın bir başka yolu, Bacon'ı papaların çığlık atmak zorunda olmadığını iddia ettiği zaman ciddiye almaktır. Belki de solumaya çabalıyorlardır; babayla ilişkili olarak göstermeye çalıştıkları şey ile soluma güçlükleri arasındaki bağı ima ediyorlardır. *Potemkin* imgesi ve Poussin, anne ile çocuğu bağlayan akustik bir tel olarak çığlığı betimliyor, fakat Bacon'ın kendi tarihi, solumaya çabalamanın aslında baba ile oğul



arasındaki bağ olduğunu akla getirebilir. Ayrıca, doğrusu Bacon'ın sanatındaki ağız aynı anda her herde bulunmaktadır: Karartılmış ya da lekelenmiştir; sanki Bacon onun ötesindeki bir şeyi boyamaya çalışıyor gibidir; ortaya çıkar çıkmaz, geçtiği organı altüst eden bir şeydir; engellenmiş, çarpıtılmış, dışarı atılmış olan bir soluktur.

Eğer bu düşünce çizgisi takip edilirse, *Papa* dizisinin sonuncu tablosu olarak ele alınan *Potemkin*'deki çocuk bakıcısının anahtar tablo olmayacağı görülür; daha çok bir papa ile tuhaf biçimde benzerlik taşıyan çocuklu adamın çok acayip ve daha önce sözü edilmemiş portresidir bu. Bacon bu resmi papaların çığlık atmayı bıraktıkları an yapmıştı, çünkü baba ile oğul arasındaki bağı gösteren bu motifi akla getirecektir.

Fakat bu düşünüş tarzının gerçekten de görü alanı sorununu inceleme çabamızda bize yardımı dokunur mu? Çığlığı anne ya da babaya bağlamak yerine, bir an için psiko-biyografiyi bir kenara bırakıp neden Bacon'ın sanatının bu evresinin dramasında merkezi bir karakter olarak çığlığa bakmıyoruz? "Annesidir" ya da "babasıdır" iddiası yerine, neden "çığlıktır"ı hipotezleştirmiyoruz? Ardından da anahtar soru, Bacon'ın resminde bulunan bu çığlığın tarihini izleyen bir soru haline dönüşüyor. Çığlık anlatısı sorunu, aile anlatısı sorununun yerine geçiyor ve şöyle sormamız gerekiyor: Bacon'ın papaları çığlık atmayı bıraktıkları zaman çığlığın başına ne geliyor?

Bacon, çığlıkları resmetmeye 1941 yılında başladı. Papa dizilerinde çığlık, bir resimden diğerine taşınıyor; ilk olarak papaların ağızlarına ve sonra 1957 yılında *Potemkin*'deki çocuk bakıcısının ağzına yerleştiriliyor. Aynı motifin neredeyse takıntılı denebilecek bu varyasyonları, Bacon'ın sorununun çığlığı yerleştirmede, kendi imgelerinde ona doğru yer vermede yattığını akla getirmektedir. Çığlığın ağıza yerleştiği görülmesine karşın, zamanla bu daha da belirsizleşir ve sanki çığlık nihai olarak, bedenden ayrılmış, artık onun dışında yer alan bir şeymiş gibi, *Papa III*'de oturan papa figürünün arkasında ortaya çıkar.

Aslında Bacon'ın papalarının tümü, çığlığın bedene yerleştirilmesinin güçlüğünü, imkânsızlığını göstermektedir: Taşan, bedenin

birliğini altüst eden bir şeydir – sanki insan bedeni ve çığlık, bir korkunç bükülme olmaksızın, çığlıktan ayrı olarak burkulan beden olmaksızın, aynı anda aynı yerde olamayacak gibidir. Bu perspektiften bakıldığında *Papa* dizilerine, "bir yazar arayan çığlıklar" adı verilebilir: Sorun, onların bir bedene bağlanmasındadır; belki de çığlığın figürden figüre hareket eder şekilde tutulmasının nedeni budur.

Papalar dizisinin sonunda *Potemkin*'deki çığlık atan çocuk bakıcısının resmini yaptıktan sonra Bacon, "bunun son çığlık olduğunu umarım" diyordu; ancak papa figürlerinin çığlık atmayı bıraktıkları görülse de, çığlık Bacon'ın sanatında çok farklı biçimde kendi yoluna devam eder. Papalar çığlık atmayı bırakınca ne oluyor? Çok tuhaf bir şey. Bacon, ilk eserlerinden kökten farklı olan, alışıldık tek renkli fonlarının yerine, hem insan figürlerini hem de fonları içeren sert biçimde renklendirilmiş bir fırça işinin ürünü bir Van Gogh portreleri dizisi yapıyor.

Papa dizisinde renk ve fırça işinin odağı figürlerin kendileriyken, şimdi tüm tuval bir tür heyecanlı, tutkalımsı impasto* halinde kaplanıyor. Papa dizilerindeki çığlığın ortadan kalkması ile söz konusu yeni tekniğin ortaya çıkışı arasında neden bir bağ kurmayalım? Papalar çığlık atmayı bıraktılarsa eğer, bunun nedeni papaların daha mutlu olması değildir, aksine çığlığın şimdi resmin kendisine, tuvallerin yüzeylerini altüst eden akustik titreşimlere taşınmasıdır; sanki ağzı ve bedeni boyayarak yakalanması mümkün olmayan çığlık, başka bir kütüğe, resmin dokusunun kütüğüne doğru kaymıştır.

Van Gogh'ların tekbiçimli impasto'su sona erdiğinde, çığlık bir başka biçim kazanır. Eleştirmenler çoğunlukla, Bacon'ın daha sonraki figürlerinden kaynaklandığı görülen leke halindeki biçimleri ve opak kitleleri bir tür imza, belirsiz bir anlam olarak görüyorlar: Figür sınırlarının ötesine geçen, bedeni aşan bir artık ya da bir kalıntı. Aslında *Papa* dizisinde bulunan gerilim, çığlığın, bedenin dış hatlarına uymadığı yerdir. Van Gogh'lardan sonra çığlık, temsil için yaptığı araştırmayı sürdürüyor, fakat Bacon'ın figürlerine tuhaf ikizler olarak adeta yapışan dayanıklı gölgeler, belirsiz şekiller ve

* Boyanın kıvamlı biçimde sürülmesi. (ç.n.)

opak kitlelerde gördüğümüz gibi, artık çığlık bir lekeye dönüşmüştür. Tüm bu yenilikler bir dizi oluşturur – Çığlık Atan Papalar'dan Van Gogh'ların sert fırça darbelerine, tutkalımsı tortulara – bedenin nasıl da kendisinden başka bir şeyin kabı olduğunu bize gösteren bir dizi; bir anlamda yuvası olmayan bir şey; bedenden sürülmüş ve Bacon'm sanatında kendisine yer arayan bir çığlık.

Bu yüzden bir imge kümesinden bir diğerine geçiş, bir imgeye dönüşmeye direnen şeyleri içerme sorunuyla bağlantılıdır. Bu, eserlerin ardışıklığına yön veren çığlığı atmanın olanaksızlığıdır, sanki çığlık atmayı içeren bir çaba sürekli olarak kütükteki bir değişimi talep edecekmiş gibi. Düşünce şudur: Bir sanatçı, tanımı gereği bir biçime sahip olmayan bir şeye biçim verme sorunuyla karşılaştığı zaman, bu, çoğu kez *sanatçının resmettiği şeydeki* bir değişimden daha çok *sanatçının çalıştığı* kütükteki bir değişimle sonuçlanır. Önemli kördüğüm anlarında ortaya çıkan, Picasso'nun heykele dönüşü ya da De Kooning'in *Kadın I*'ini resmetmeyi bırakmaya karar vermesi burada hatırlanabilir.

De Kooning, tüm yaşamını tek bir resim üzerinde çalışarak geçirmeyi istediğinden söz etmiştir ve *Kadın I* neredeyse iki yıl boyunca her gün yeniden resmedilmiştir. *Kadın* resimleriyle biraz daha uğraştıktan sonra, 1995 yılında, burnunu Washington Anıtı'ndan, kaburgalarını Jefferson Anıtı'ndan oluşturduğu dev bir kadın tuvali üretti. Çok geçmeden kadının kendisi, yeni kırsal sahneler dizisinden oluşan bir manzaranın içine çekildi. Bacon'm çığlığı gibi, de Kooning'in kadını da bir başka biçime dönüşmeden önce, takıntılı biçimde resmedildi, ardından yeniden resmedildi. Rauschenberg, "*Kadın*'ı resmetmek bir yanlışlıktı. Asla yapılmamalıydı" dediği zaman hatalı olduğu ortada. *Kadın'ı yapmanın gerekli olmasının* nedeninin tam da bu olduğunu görmeyi başaramadı. *Kadın*'ı tamamlamanın imkânsızlığı, onu versiyonlar dizisi üretmeye ve ardından bu başarısızlığı bir başka imgeler örgütlenmesini geliştirmek üzere kullanmaya zorlayan bir şeydi; fakat bu kez kadın figürü açıkça ortadan kayboldu. Burada kilit nokta, biçimi olmayan bir şeye biçim verme sorununa bir tür yaklaşım kendini tüketince değişimin ortaya çıkmasıdır.

Kütükteki bu değişim, Sartre'ın röntgencilik tartışmasında kullanılmak üzere devşirdiği şeydir. Röntgenci, ayağının altındaki ince dalın aniden çatırdamasıyla gafil yakalanır: Röntgenci, arzusunu gerçekleştiren bakışın sapkın edimine yakalanır. Dalların gürültüsü, bakışından yoksun bırakır onu, çünkü şu anda bakış onun dışında, ses formunda durmaktadır. Arzunun kavranamayan, opak boyutu, kütükteki bu değişimin içine gömülmüştür: Görme ediminden işitme edimine. Tıpkı Bacon'ın çığlığının Van Gogh dizisinin resim çalışmalarına dönüşmesi gibi, arzulayan bakışa bir imge vermenin imkânsızlığı sese dönüşür.

Bu tezi bir başka şekilde de öne sürebiliriz. Psikanalitik yaklaşımın önerdiği şey, görsel gerçekliğin bir yasaklamadan daha çok bir imkânsızlığın sonucu olan bir dışarıda bırakmaya dayalı olmasıdır. Dünya, bizim için bir tutarlılık barındırabilir; bunun nedeni toplumun, belirli şeylerin gizlenmesinin ya da tabu olmasının gerekliliğini söylemesi değil, belirli şeylerin gerçekten de görselleşme, hatta hazır hayal gücü düzeyine geçememesidir. Örneğin Bacon'daki tanımlanamaz çığlığın imkânsız temsili, resim çalışmasına geçmeden önce görsel uzamın koordinatlarını çökerten şeydir. Eğer bakış, derin biçimde imge alanından farklılaşırsa, bir başka kütükte temsil edilmek zorundadır – ses gibi. Bu yüzden bir uzam bir başka imkânsız uzama bağlıdır ve sanat tarihini, bir uzamı ötekiyle birlikte yaşamaya iten ardışık çabaların öyküsü olarak görebiliriz.

❦

Bacon'ın çığlığı Leonardo'nun ünlü gülümsemeleriyle aynı dizi içine yerleştirilebilir mi? Bunlar, eleştirmenlerin onlara muammalı, ikonik bir statü vererek durmaksızın üzerinde kafa patlattıkları iki özelliktir. Sanatçının *Mona Lisa*, *Azize Anna* ve *Vaftizci Yahya*'sının dudaklarında bulabildiğimiz aynı gülümseyiş, Leonardo'nun özel bir imzası mı yoksa sadece hem resimde hem de yontuda örnekleri bulunan kendine ait bir gülümseyiş versiyonu muydu? Hatta bu gülümseyişe, çağdaş hanımlar için hazırlanan bir el kitabında da

rastlanabilir; kitap hanımlara şunu tavsiye etmektedir: "Hoş, rahat ve zeki bir hareketle ağzın sağ köşesini kapatmak ve ağzın sol tarafını açmak, sanki gizlice gülümsüyormuşsunuz gibi..."

Doktorlar, belki de bu tarih öncesinin farkında olmadan, onda astım nedeniyle ağız açma, ağır işitme durumu ya da gebeliğin sakin durumunun bir işaretini görmüşlerdi. Freud bu gülümseyişin Leonardo'ya, "onu okşarken annesinin dudaklarında gezinen büyük mutluluk ve aşırı sevinç halini" hatırlattığını düşünüyordu. Fakat Leonardo'nun figürünün muammalı statüsü, XIX. yüzyıl hayal gücünün ürünü olan bir şeydir. Kültürel *femme fatale** figürünün ve Théophile Gautier ile Walter Pater gibilerinin resim üzerine yorumlarının ortaya çıkmasıyla birlikte *Mona Lisa*, ona bakan kimseler için bir gizem içermeye başladı. Onların olağanüstü biçimde süslü düz yazıları Leonardo'nun figürünü çağdaş bir *femme fatale* nitelikleriyle donattı. *Mona Lisa*'nın gülüşü, kötücül, tehlikeli, kavranılamaz, opak ve ölümcül biçimde güzeldi. Bu tür tanımlamaların yinelenmesiyle birlikte, resmin mevcut gravürleri, canlı canlı icat edilmiş bir tarih kazandı. Muammalı ve ölümcül kadın figürünün kültürel olarak ortaya çıkışı, resmi yeni bir şeye dönüştürdü. Bu dönemden önce gülümseyişin gerçekten de herhangi birini şaşırtacağı sanılmıyordu.

Gautier ve Pater gibi yazarların sürekli çabaları, *Mona Lisa*'yı özel bir statüyle donatmıştır: Sadece muammalı değildi, ayrıca muammalı olanın *sembolü*ne de dönüşmüştü. Hırsızlıktan sonra başlayan *Mona Lisa* imgesini kullanan reklamlar yapma çılgınlığı bu tuhaf özelliği sürdürdü. Gülümseyişi, imgesinin onurlandırdığı kutunun içindeki nefis çikolatalara bir yanıt olarak yorumlanabilirdi, ancak muammalı olanın ikonu olarak arzusu her zaman başka yerdeydi ve her zaman bir nesne ya da yorum tarafından doyurulmadan kaldı. Bir ürünün reklamını, *aynı anda* öteki düzinelerce ürünün reklamını yapmak koşuluyla yapabilirdi ancak. Gülümseyişi, arzu ile arzunun bir ampirik nesneyle doyurulması arasındaki boşluğu içermeye başlamıştı.

* Öldürücü bir cazibeye sahip kadın. (ç.n.)



Mona Lisa ve gülümseyişinin bir gizem ikonu düzeyine yükseltilmesi, resmin yorumlarının nasıl da Leonardo'nun niyetinden daha çok, onun yorumcularının kültür ve ilgileri hakkında bize bir şeyler anlattığını göstermektedir. Kenneth Clark'ın dediği gibi, "Leonardo, her birimizin kendimize göre yeniden yaratmak zorunda olduğumuz sanatın Hamlet'idir." Bununla birlikte, Leonardo'nun modelinin ağır işiten biri olduğu varsayımı ile sanatçının, herkesçe bilinen, eskizini yapmayı istediği yüz ifadelerini üretirken aynı zamanda ağzı bozuk hikâyeler ve şakalarla yanındakileri eğlendirme eğilimi arasında ilişki kurmak ilgi çekici olacaktır. Leonardo birbiri ardından komik öyküler anlatırken, kadın da işitmek için kendisini istekle zorlamaktaydı; belki de sanatçının aralıksız konuşmasının peşi sıra gelen bir düşünceye teslim olur olmaz ünlü gülümseyişiyle rahatlıyordu.

Leonardo, modelleri için eğlenceler düzenlemeye de eğilimliydi. Vassari, bize şunları söyler: "Çok güzel bir kadın olan Mona Lisa'yı resmederken, onu keyiflendirmek ve ressamların genellikle portrelerine verdikleri melankoliyi uzaklaştırmak için şarkıcıları ve müzisyenleri ya da soytarıları kullandı." Vassari'nin bir tarihçi olarak güvenilmezliği, bizi Leonardo'nun modelinin bir şeye baktığını düşünmekten alıkoymamalı ve şimdiye kadar hiç kimsenin, sanatçının fallik olan her şeye duyduğu büyük merak düşünüldüğünde, modeline kendisini teşhir ediyor olduğunu ileri sürmemesi dikkate değerdir.

Mona Lisa'nın güşümseyişini karakterize eden tuhaf bir sevecenlik ve küçük görme karışımının başka nasıl açıklanabileceği sorulabilir. Leonardo'nun Öteki'nin bakışını kışkırtmak isteyen biri olduğu açıktır. Leonardo'nun uçmaya gösterdiği ilgiye cinsel bir önem verirsek eğer, Leonardo'nun basitçe uçmayı isteyen biri olmadığını, aksine uçtuğunun *görülmesini* isteyen biri olduğunu unutmamalıyız: Bir notunda şöyle yazacaktı; "Büyük kuş, Büyük Kuğu'sunun (Floransa yakınlarında bir tepe) sırtında ilk uçuşunu yapacaktır; evreni şaşkınlıkla ve tüm yazıları şöhretle dolduracak ve doğduğu yuvanın ölümsüz medarı iftiharı olacaktır." Burada sanatçı kendisine bakılan, başarısına şaşıran bir dünyaya bir şeyler gösteren birisidir.

Vasari tarafından anlatılan tuhaf bir hikâyede, ötekinin bakışının kışkırtılmasına dair aynı boyuta rastlayabiliriz. Leonardo'nun babası, oğlunu yerel bir zanaatkâra ait olan bir kalkanı boyamak üzere görevlendirdi. Sanatçı, Vassari'ye göre, "her şeyiyle çok çirkin ve korkunç" bir canavar yaratmak üzere kertenkeleleri, cırcır böceklerini, çekirgeleri, yani itici faunanın tüm çeşitlerini kullanarak acayip bir düzenleme yarattı. Kalkanın ona bakanları dehşete düşürme potansiyeli, Leonardo tarafından uç sınıra kadar taşınmıştı. Babası kalkanı almaya geldiğinde Leonardo odayı karartti ve korkunç canavarı aydınlatmak için özenle yerleştirdiği lambayı açtı. Babasının dehşeti öylesine büyüktü ki, kalkanı zanaatçıya sunmak üzere evine dönerken bir başkasını, daha geleneksel şekilde dekore edilmiş bir kalkanı satın alıp zanatkâra bunun Leonardo'nun eseri olduğunu söyledi. Bu tuhaf öykü, pekâlâ sonradan uydurulmuş olabilir, fakat sanatçı hakkında bildiğimiz pek çok şeyle uyum göstermektedir: Bir kez daha ortaya çıkan şey, Leonardo'nun seyircisinde bir bakış, belki de kaygılı bir bakış üretme arzusudur. Bu, uçmaya yönelik büyük hedefinde, bir fallik gösteri aracılığıyla başarılır: Vasari'nin anekdotunda ise korkunç ve belirsiz bir şey aracılığıyla.

Ünlü Leonardo gülüşü ile fallus arasındaki bağ, *Vaftizci Yahya* (solda) ile az tanınan ve yakınlarda "keşfedilen" eskizi *İnsan Vücutlu Melek* (ortada) karşılaştırıldığında ortaya çıkar (bkz. s. 150). *Vaftizci Yahya*, parmağıyla yukarıyı işaret eden, muammalı bir *Gi-*

oconda gülümseyişiyle gösteriş yapan, çift cinsiyetli, kıvırcık saçlı bir genci ön plana çıkarır. *İnsan Vücutlu Melek*, benzer bir çift cinsiyetli genci, benzer bir gülümseyişi ve benzer bir yukarıya yönelen parmağı göstermektedir. Fakat *Vaftizci Yahya* tablosunun aksine Leonardo burada genç adamı olağanüstü bir özellikle donatmıştır: Genç adam bize bakarken, resmin ön tarafında, sağda, uyarılmış bir penis görüyoruz.

Bu şok edici eskiz, *İnsan Vücutlu Melek*'in de öğesini oluşturan, genç adama ve örtüye rastladığımız kayıp *Haberci Melek* (sağda) için de bir model sunmaktadır. Artık bir diziye sahibiz: Teşhir edilmiş penis, yukarıya yönelen parmağıyla melek Cebrail ve aziz. Bu üç eser arasındaki benzerlikler, aralarındaki bağlantının inkâr edilemezliğini garantiye alacak kadar çoktur ve Bradley Collins, Freud'un Leonardo hakkındaki tezleriyle ilişkili olarak bu benzerlikleri özenle tartışmıştır. İlkin, sanatçı geleneksel Cebrail ile Meryem çifti yerine önde bulunan, yukarıyı gösteren bir melek tanımlar. Kenneth Clark'ın "küstah" diye tanımladığı bu kibirlenme yeniliği, seyircinin resme doğrudan dahil edilmesini içermektedir: Cebrail, Meryem'in İsa'yı doğuracağı haberini getirirken bize bakar, böylece bizi ve ressamı Meryem konumuna yerleştirir. Collins'in işaret ettiği gibi, "resim üzerinde çalışırken, Leonardo, Meryem konumuna kendisini yerleştirecektir. Kendi yaratısına bakarken, güzel, gü-





lümseyen bir erkek çocuğuyla paylaşıma giren gelecekteki anne rolünü oynayacaktır."

İnsan Vücutlu Melek'in bu dizilerin içine katılmasıyla birlikte, bir genç, penisini bir anneye göstermiş olur, ancak eskizin bir resme dönüşmediği görülüyor: Fallus gizli olarak kalıyor. Leonardo'yu anne yerine koyan Collins'in yorumu çok fazla Freudcudur. Freud, Leonardo'nun annesine duyduğu yoğun aşkın bastırılması nedeniyle, kendisini annesiyle özdeşleştirdiğini ileri sürmüştür: Bunun anlamı, Leonardo'nun sahip olduğu aşk nesnelerini adeta annesinin konumundan seçecek olmasıdır.

Annesini arzulayan çocuk, kendi tapınma nesnesine dönüşecektir. Onları annesinin onu sevdiği gibi sevecektir. Dolayısıyla tartıştığımız resimlerin ardışıklığında, güzel çocuk, görülmeyen ama mantıksal olarak düşünüldüğünde resme bakan kişinin yerine yerleştirildiği anlaşılan bir annenin bakışına göre betimlenir. Belki de Duchamp ve arkadaşlarının *Mona Lisa*'nın aslında Leonardo'nun imgesi olduğunu ileri sürmeleri doğruluk payı taşıyordur. Ayrıca belki de Floransa'da çalınan resmin 1913'te yeniden bulunmasından sonra, Uffizi'de Leonardo'nun eserlerine ayrılan odada değil de, oto-portrelerine ayrılmış odada geçici olarak sergilenmesi rastlantı değildi.

Bu bizi, bakışların dinamiği düşüncesine geri götürüyor. Eğer Freud'un tezlerini ciddi olarak ele alırsak, görürüz ki, figürlerinin bakışı kendisine ait olsa bile, Leonardo da annesinin konumundan bakıyor. Bu yüzden bütünsel özne, tekil, öznel bakış yoktur: Aksine, tamamen farkında olmadığımız bir bakışların iç içe geçmesi vardır. Birisinin bakışı, kendi perspektif açımıza dahil edilir.

Bunun bir başka örneğine Louise Bourgeois'nun gardrobuyla ilişkisindeki tuhaf değişikliği anlattığı öyküsünde rastlayabiliriz. Yontu çalışmasına mola verdiğinde, gardrobun bir tarafında asılı duran bluz, diğer tarafında asılı duran manto koleksiyonundan oluşan giysileriyle meşgul oluyordu. Mantolar yere kadar uzanıyor, bluzlar ise sadece yarı yola kadar geliyor, orada kalıyordu. Aniden korkunç derecede kısa olduğu gözüken bluzlara yönelik bir öfkeye kapılıyor ve hepsini fırlatıp atma arzusuna kendini kaptırıyordu. Bu

evcil öfke anı neden yaşanıyordu? Bluzlar bu büyük öfkeye maruz kalacak ne yapmışlardı?

Yanıt, perspektif noktasında yatmaktadır. Istırap içindeki Bourgeois, bir zamanlar sahip olduğu küçük bir kürk cekete babasının dikkatle baktığı anı hatırlıyor. "Bu küçük kürk ceketi mi satın aldın?" diye sormuştu babası. "Tamamını almaya paran yetmedi mi?" sorusuyla devam etmişti. Bourgeois, babasının onu ikiye ayrılmış bir manto olarak gördüğünü söylüyordu. "Babamın hoşuna gidecek bütün mantoyu hayal ediyorum. O, uzun ve yere dökülen bir manto olacaktı. Babamın sahip olduğu tarzdaki giysiyi denedim – bir tasarruf yolu olarak. Giysi, ikiye kesilmiş bir ceketti." Babanın perspektifinden bakıldığında bluzlar çok kısaydı ve öfke krizinin çok iyi gösterdiği gibi, bu perspektif noktasını bünyesine kızı dahil etmişti.

Bu, Piaget'nin kendi insan gelişimi haritasında en yüksek yeri verdiği durumdu: Ancak dünyayı başka birinin gözleriyle görme yeteneğine sahip olduğumuzda tam anlamıyla toplumsal varlıklara dönüşebiliriz. Bir dizi deneyin birinde Piaget, üç dağdan oluşan üç boyutlu bir model kullandı ve belirli noktalara bir oyuncak bebek yerleştirdi. Sonra bir çocuğa soruldu: Oyuncak bebek ne görüyor? Belirli bir yaşa kadar çocuklar genellikle bu soruya "başarılı" yanıtlar veremezler. Aksine, yanıt olarak kendi bakış açılarını vermeye eğilimlidirler: Oyuncak bebek tarafından cisimleştirilmiş olan bir başka kişi açısından görünümün neye benzediğine dair fikirleri yokmuş gibidir.

Fakat bu deney bir parça geliştirilerek yapıldığında sonuçlar oldukça farklıdır. Daha sonraki versiyonda dağ görünümünün yerine, dört bölümlü bir uzam üretmek için haç biçiminde kesişmiş iki duvar yerleştirilmiştir. Deneyi yapan kişi, basit bebekler yerine, küçük bir erkek çocuğunu temsil eden bir bebek ile polisi temsil eden başka bir bebek seçti. Polis uzamlardan ikisini görecek şekilde iki duvarın birleşme noktasına yerleştirilir, diğer ikisi opaktır. Küçük bir erkek çocuğunu temsil eden bebek çeşitli yerlere yerleştirilerek çocuğa polisin onu görüp görmediği sorulur. Sonra ikinci bir polis yerleştirilerek çocuktan, küçük bebeği her iki polisten de saklaması istenir; iki dışsal bakış açısının önemini kavramayı gerektiren bir

görevdi bu. Ve Piaget'yi şaşırtacak bir sonuç ortaya çıkar, neredeyse tüm çocuklar görevlerini doğru bir şekilde yerine getirirler.

Şimdi, iki sonuç kümesi arasındaki farklılığı açıklamanın alışıldık yolu, Piaget'nin öznelerinin onlardan ne beklendiğini tam olarak anlamadıklarını ileri sürmektir. Ya da Piaget tarafından düzenlenen ilk durumun onlara anlamlı gelmediğini, fazlasıyla soyut olduğunu; buna karşın daha sonraki deneyin, saklanma ya da bulunma durumu gibi onların iyi bildikleri durumları işin içine soktuğunu. Yine de bu çalışmaların kilit noktası, bir oyuncak bebeğin gözü ile bir polisin gözü arasındaki farklılıkta yatmaktadır: Oyuncak bebek, bir tür ayna olan çocuğun karşılığını sunmaktadır sadece; buna karşın polis semboliktir, bir Öteki biçimidir, basit bir oyuncak bebekten tümüyle farklı bir kütüğe yerleştirilmiş bir şeydir. Bu, çocukların çok erken bir yaşta başardıkları görülen söz konusu perspektif noktasının bünyeye katılması durumudur. Leonardo gibi, onlar da başka birisinin bakışını dünyaya yönelttikleri kendi bakışlarının bir parçası kılarlar.

Bu bakışlar dinamiği, Freud'un Leonardo kitabında çok ilgisini çeken sanat ile bilim arasındaki yarılmaya ışık tutabilir. Uçma gayesi, Leonardo'yu bir merak nesnesine dönüştürürken, resimler ise, yaratıcılarındaki görkemi yansıtmalarına karşın, bakışları Leonardo'dan başka tarafa kaydıracaktır. Bu, uçan makinelerin yaratıcısı anlamında ele alındığında bilim adamının konumunun doldurulmasının daha zor olacağını, bu konumun ulaşılması amaçlanabilen ancak ulaşılamayan bir yer olduğunu akla getirebilir. Aslında yaratıcının *kişiliğine* bir odaklanma, bir sürü sorunu beraberinde getirmeye yatkındır. Andy Warhol bir zamanlar, "Matisse olmak" istediğini söylemişti, fakat Harold Rosenberg'in belirttiği gibi, Matisse'in tablolarıyla ilgilendiğine dair hiçbir kanıt yoktur. Sanatçılar, eserleri sayesinde değil, daha çok bir gösteri oluşturma açısından önem kazanan kamusal figürlere dönüşüyorlar: Rosenberg'in dediği gibi, "sanatçı, bilerek, bizim dikkatimizi çekmeyi başaramayan banal yapıtlar yaratmasına rağmen, bir şöhret olarak takdir ediliyor."

Yine de, kamusal figür olarak bu kimlik pek çok sanatçı tarafından geliştirilse de, sanatçıların aşırılıkları ve pandomim oyunculuk-

ları, çoğunlukla, ilgi odağında kalma çabasından daha çok bu odağın içinde olmaya karşı felaketimsi tepkidir. Eğer sanatçılar, bunu başardıklarında yanlış davranmaya başlarlarsa, sanatçının kamusal figür olarak komedisi tam da öyle biri olmuş olmasıyla baş etme çabası tarafından sürdürülür. Zaten bir kişi nasıl olur da ötekiler tarafından verilen bir kimliği doğrulayacak bir yaşam sürdürebilir? Özellikle bu kimlik, artık bir etikete ya da markaya dönüşmüş olan kendi özel adlarıysa. Size ne söylerlerse söylesinler, bu tür vaftiz edilmenin ortaya çıkardığı bölünme etkisi, bir sanatçı için kesinlikle yaşanması kolay bir şey değildir.

❦

Psikoloğun deneyinde yer alan çocuk açısından bir polisin bakış açısıyla çabucak özdeşleşmek mümkün değilse eğer, bu, çocukların birtakım suçlar işlemesini kolaylaştırmıyor mu? Polisin neler görebileceğini bilmiş olsalardı, kesinlikle polisin bakışlarından nasıl kaçınılacağını da bileceklerdi. Pratikte, polisin bakış açısıyla özdeşleşmek, bir suç tutkusundan daha çok bir suçluluk duygusu yaratmaktadır insanlarda. Floransa'da o gün Peruggia *Mona Lisa*'yı Geri'ye teslim ettiğinde, polisin etrafını çevirdiğini biliyor muydu acaba, yoksa şeyleri ötekinin bakış açısından görmeyi bazı düzeylerde başaramamış mıydı? Yorumcular, onun saflığı ile her zaman dalga geçtiler, fakat açık bir paranoyadan yoksun oluşu, yakalanmak istemesi anlamına da gelebilir pekâlâ. Bir de şöyle düşünelim; pek çok dedektif nasıl oluyor da peşine düştükleri suçluları uzun yıllar boyunca ele geçirmeyi başaramıyorlar?

En sonunda Louvre'da alarma geçildiğinde polis güruhu müzeye sökün etti, tüm çıkışları kapatarak içerde kalan herkesi aradılar. Söylemeye gerek yok, müze görevlilerinin özel yaşamları hakkında bilgi sahibi olmak dışında başlangıçta hiçbir şey elde edemediler: Sabit koruma görevlisi, çocuklarından biri kızamık olduğu için evindeydi, onun yerine bakan kişi tuvalette sigara içmeye gitmişti ve Cour Visconti girişindeki bir kapıcı, kırmızı bir şemsiyenin göl-

gesinde kestiriyordu. Fakat tüm bu küçük ayrıntılar hiçbir yere götürmüyordu. Louvre'un dışındaki insanların kuşkulu biçimde davrandıkları görüldü – acayip bir şekilde yürüyorlardı, tuhaf bir şekilde sakız çiğniyorlar ya da iri paketler taşıyorlardı – fakat bunlardan bir şey çıkacağı yoktu. Bu yüzden, sanatsal bakış açısından bakıldığında hırsızlık gerçek bir başarı olmuştu: Gündelik yaşamın görülemeyen ayrıntıları birden bire yüzlerce, belki de binlerce kişi tarafından yeni bir tarzda görülüyordu. İnsan faaliyetinin bu önemsiz, sıradan yönlerini yeni ve anlamlı bir şeye dönüştürmek için Van Gogh olmaya gerek yoktu: Bir tablonun çalınması yetmişti.

Bir tablonun olması gerektiği yerde olmaması olgusu, insanları şeylere farklı bir tarzda bakmaya yöneltti. Bir zamanlar görülemez olan her şey, bakış nesnesine dönüştü; bu, *Mona Lisa* hırsızlığını tek başına bir sanat eserine dönüştüren bir olguydu. Tıpkı kayıp tablonun Ruth Weber açısından işlevli olması gibi, gerçeklik ağı içinde bir yokluk üretildiği zaman bakış da harekete geçirilmiş oldu. Hırsızlık, pek çok insanı *yaratmaya* yöneltmeyebilirdi, fakat kesinlikle onları *bakmaya* yöneltti. Zamanımızın bir özelliği olan komplo teorilerinin tuhaf çılgınlığına dair bir şeyler anlatmıyor mu bu bize? Bugün bile *Mona Lisa* hırsızlığına dair teorilere internette rastlayabiliyoruz: Peruggia'nın, başlangıcından sonuna kadar hırsızlığın beyni konumundaki gizemli *Il Signore* için çalışan basit bir piyon olduğunu öğreniyoruz. Bu fenomeni anlamak için anahtar, *Mona Lisa*'yı bir resim olarak değil, bir ikon, bir resim simgesi olarak görmektir. Yani, gerçeklik ağı, bir kültürde örtü gibi işlev gören simgeler ağını, ayrıcalıklı göstergeler ve imgeler ağını içeriyorsa, bir simgeyi basitçe ayıklayıp çıkarmak nasıl mümkün olur?

Bir insan öldüğünde belirli ritüeller yapılır ve yas tutulması beklenir. Fakat bir simge ölürse bu ölçütler asla yeterli değildir. Buna rağmen simgeler, sadece öteki simgelerin oluşturduğu ağ içindeki sahip oldukları yerlerden dolayı değerlerini kazanırlar. Bir insan Gianni Versace ya da Prenses Diana gibi bir simge statüsüne ulaştığı zaman ortadan kayboluşu asla sadece olayların olumsal ve trajik gelişiminin bir sonucu olarak anlaşılamaz. Bunun nedeni, onların uygarlık içindeki bir simgeler ağına işlemiş simgeler olarak iş-

lev görmeleridir, yokluklarını anlamlandırmak için, öteki simgelerin tüm kütüğü oyun içine dahil edilmelidir. Buna gündelik dilde komplo teorisi denilmektedir; yani bir simgenin çıkarılmasıyla yaratılmış boşluğu doldurmak için geniş simgeler ağının (Devlet, Gizli Servis, Mafya) kullanılması. Bir simge ortadan kaybolduğunda bu, düzenlenen bir komplonun sonucu olmayabilir, fakat bir komplo teorisi *olmalıdır*.

Bu yüzden komplo teorilerini hiç kimse çürütemeyecektir: Tek mantıklı yanıtı vermek gerekirse, bir komplo öğesini başınızdan savabilirsiniz ama diğeri onun yerini alacaktır. Kilise değilse şayet, o zaman Devlet'tir. *Mona Lisa* hırsızlığı için de aynısı geçerlidir. Tüm nesnelerin en sofistike ve en süblime olanının, tüm insanların en az sofistike ve süblime olanı tarafından, gereksiz bir edim biçiminde aşırılması olgusu nasıl anlamlı kılınabilir? Bu iki kutup arasındaki yarık kuşkusuz olduğu gibi kalacak ve anlamların enjekte edilmesine daima davetiye çıkaracaktır. Fakat polislere ne demeli? Baş dedektif Louis Lépine, Sigmund Freud'la tuhaf bir görsel ben-



Freud



Lépine

zerlik taşımaktadır; bu özelliğine rağmen bir şey bulamamıştır. Kendi halinde, sıradan bir hırsız bulmasını engelleyen, bu işin arkasında güçlü bir beyin arıyor olması mıydı?

Aslında Peruggia, *Mona Lisa* soruşturmasından önce birçok kez tutuklanmıştı ve bir dizi parmak izi adli uzman Alphonse Bertillon tarafından Paris'te kurulan bir zamanların en başarılı sınıflandırma sisteminde mevcuttu. Bertillon kesinlikle davayı üstlenecek doğru kişi olarak görülüyordu. İlk kez sadece parmak izlerini kullanarak bir cinayet davasını sonuçlandırmış olan kişiydi; kimlik tespit yetenekleri efsaneleşmişti. Tuhaf biçimde, kendi kimliği daha az belirgindi. Bertillon'un doğumundan sonra babası nüfus kütüğüne kaydını yaptırmak üzere yola çıktı. Fakat yerel belediye binasına ulaştığında, karısıyla birlikte yeni çocukları için seçtikleri ismi unutmuş olduğunu fark etti. "A" ile başladığını hatırlıyordu sadece; üzerinde anlaştıkları "Alfred" adı yerine, şaşkınlıkla ağzından "Alphonse" adı çıkmıştı. Yani, kendisini adları bulma sistemleri yaratmaya adayacak bir adamın yaşamının daha başlangıcında bir unutkanlık noktası bulunuyor: Doğru adın yokluğu.

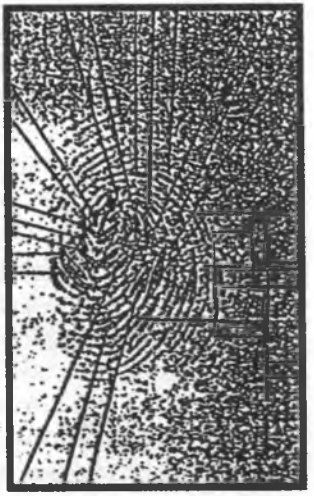
Bertillon'un, daha sonra iyice ortaya çıkacak olan insanları bulma başarısı, Peruggia vakasında gerçekleşmedi. Hırsızlık olayının içerden biri tarafından yapılmış olmasının daha muhtemel olması nedeniyle, Louvre'da çalışan ya da yakın geçmişte orada çalışmış herkes sorgulandı ve parmak izleri alındı. Peruggia da listedeydi fakat randevusuna gitmedi. Sonunda Brunet adında bir dedektif onu sorgulamaya gönderildi ve hırsızlığın yapıldığı sabah nerede olduğuna dair sorguya çekildiğinde Peruggia'nın işe iki saat geç geldiği ortaya çıktı. Ne yapmış olduğunu gerçekten hatırlamadığını, fakat olasılıkla önceki gece hoş vakit geçirmek için dışarı çıktığını iddia etti. Brunet, bu yanıtın tatmin edicilikten uzak olduğunu ve daha fazla sorgulama yapılmasını önerdiğini not etti. Fakat bu öneri ihmal edilmişti: Brunet'in raporu, polis merkezlerinde biriken belgeler yığını içinde unutuldu gitti.

Peruggia, altı aydan kısa bir süre önce, *Mona Lisa* gibi eserleri cam altına yerleştiren ekibin bir üyesi olarak çalışıyordu. Suç yerinin araştırılması sırasında suçlunun, el çabukluğuyla ve hızlı biçim-

de tabloyu çerçevesinden almış olması dikkat çekti, tablonun asılma ve çerçevelenme yöntemine dair içeriden bilgiye sahip olması gerektiği ortaya çıktı. Ecole des Beaux-Arts'dan bir profesörün *Le Figaro*'ya yazdığı mektup, Louvre'daki yapıtları cam altına yerleştiren kişilerin tümünün yeniden sorgulanmasını istiyordu, ancak Peruggia bir şekilde sıvışmanın yolunu bulmuştu.

Parmak izlerinden bile yararlanılmadı. Bertillon'un sisteminde, yaklaşık 750.000 parmak izinden oluşan bir veritabanı bulunmakla beraber sadece bununla sınırlı değildi, bireysel örneklere erişim, boy ve yüz özellikleri gibi öteki değişkenleri de içeren karmaşık bir işleme dayalıydı. Bu karmaşık işlemler, parmak izlerine bakmadan önce ana hatlar açısından hizmet verecekti ve sağ el parmak izlerine öncelik tanınıyordu. Louvre'da terk edilmiş çerçeve üzerinde Bertillon'un keşfettiği inanılmayacak derecedeki belirgin iz, açıkça sol başparmağın iziydi; ama hiç kimse, hırsızın cömertçe suç yerinde bıraktığı gerçek ipucuyla Peruggia'nın sol parmak izini karşılaştırmayı akıl etmedi. Bertillon'un sistemini benimsemiş olmalarına rağmen Arjantinliler bu sistemi değiştirmiş olmalarıyla gurur duya-





rak, eğer *Mona Lisa* ve hırsızı Buenos Aires'te yaşamış olsaydı, tutuklamanın yıllar değil günler alacağını söylüyorlardı.

Burada suçu adaletten ayıran engel neydi? Hırsızın bir Louvre çalışanı ya da bir deli olması olasılığı düşünülmesine karşın, popüler basın hırsızın kimliğine dair spekülasyonlar yapmaya başlayınca, yaygın olarak bu hırsızlığın bir milyonerin işi olması gerektiğine inanıldı. Sadece zekâsı olan biri değil, ayrıca parası da olan biri; toplumun arzulanabilir gördüğü alışıldık nesnelerden mahrum olmayacak kadar parası olan biri. Bu varsayımın kararlılığı etkileyici. Bu, ikonik sanat eserinin ticareti yapılabilir mallar kütüğünün de ötesinde, mutlak bir şey olduğunu ve ayrıca çok özel bir zevki de gerektirdiğini gösteriyor. *İkili Oyun*'un yeniden yapımında Crown, çalmış olduğu Monet'nin tablosunu seyrederken, lüks çalışma odasının konforu içinde tarif edilemez güzellikteki bir şarabı yudumlarken gösterilir. Burada sanat yapıtı, kendisi dışında hiçbir şey için tat vermediği görülen saf bir zevk nesnesidir. Augustinus'un, "Kendisinden başka kazanç sağlamadığı için" sevilen Tanrı'nın takdirine yönelten sevgi biçimlerini ayırt etme ölçütü olarak kullanım ile zevk arasında yapmış olduğu ayrım, burada skandal niteliğindeki dünyevi bir ilahlaştırmayla karşılaşır.

Kullanım ile zevk arasındaki teolojik ayrım doğrudan estetik alanına taşınmıştır ve sanat hırsızlığı kavramının ta kendisini çerçeveler. Popüler basma göre, *Mona Lisa*'nın hırsızı, ününden dolayı eseri olasılıkla satamayacaktı; bu yüzden eseri özel bir değer kazanır, yani saf bir zevk nesnesi olma değeri. Başka bir deyişle, kurallara bakılırsa, yararsız olan bir nesne. Pek çok zevk nesnesi saf değildir: Sadece kısmi olarak tatmin oluruz ve çok geçmeden daha fazlasını isteriz. Ticareti yapılabilir mallar ve atıklar ağına geri dönüyoruz. Fakat satılamayan bir nesne ile bir başka kütüğün içine girmiş oluruz.

Hırsızın, sanki bir metresmiş gibi Leonardo'nun tablosunu Paris'teki bir apartman dairesine yerleştirdiği ve zamanını tabloyu seyretmenin verdiği büyük keyifle geçirdiği söylentileri çıktı. Kullanım ile zevk arasındaki gerilimin ötesinde, hırsızlık, bir başka güçlü kültürel mite bağlandı: Cansız bir imge tarafından dondurul-

muş aşık mitine. Bu tür öyküler klasik yazında çok boldur ve *Pygmalion*'un modern versiyonlarına dek devam eder. Bir resim ya da bir heykel, kayıp bir aşk nesnesinin yerine geçer ve onu dondurur, sonunda aşık, soğuk tuval ya da taş önünde eriyip solar. Bu öykülerin aşk hastalığı üzerinde odaklanma biçimi, nesnesinin mutlak doğasını meydana çıkarır: Mübadele edilemezdir, başkasıyla değiştirilemezdir ve bu yüzden bir anlamda insanlık dışıdır. Kör, aşırı tutkulu, mükemmel aşkın, her zaman içinde insanlık dışı bir şey barındırdığı görülüyor: Nesneler ne söylerlerse söylesinler ya da ne yaparlarsa yapsınlar, aşık, hâlâ takıntılıdır.

Mona Lisa, mitoloji ile yazının yüzyıllardan beri birlikte hazırladığı bu niş içine yerleşmek için bütünüyle uygundur. Bu tablonun bir ikon olarak statüsü, öteki çalınmış mallar gibi, mutlak bir değer kazanmak için elden ele dolaşamayacağı inancına katkıda bulundu sadece. Dolayısıyla suç yerinde bırakılan kocaman, billur berraklığındaki parmak izinin mevcudiyetine rağmen, Peruggia'nın parmak izleri kimsenin aklına gelmedi. Bir milyoneri arıyorlarsa, bir badanacıyı nasıl bulabilirlerdi ki?

Peruggia'nın tutuklanmasından sonra, müzenin soruşturma müdürü, hırsızın bu kadar gösterişsiz biri olabileceğini aklına getirmemiş olduğunu söyleyecek denli dürüst davrandı. Kendi etrafında dönen beceriksizlik fiyaskosunu anlatan Peruggia bile, böyle bir başarının kendisi gibi "zavallı bir iblis" tarafından gerçekleştirileceğinin hiç kimsenin aklına gelmemiş olduğu sonucuna vardı. Aslında hırsızlığın en uzun sürmüş yazılı tartışması olan Seymour Reit'in kitabı *The Day They Stole the Mona Lisa*'nın ilk sayfasında "kusursuz giyime ve görgüye sahip şık bir beyefendi" olarak tanımlanan suçluyla karşılaşınca Peruggia'nın öyküsünü bilen okurlar sersemlemiş olabilirler. En yüce hayal kurma gücü bile zavallı badanacıyı ince zevk sahibi bir figüre dönüştüremezdi galiba?

Çok geçmeden öğreniyoruz ki, bu tanım, işi çekip çeviren Arjantinli için, yani "aptal bir marangoz ve onun iki kalın kafalı oğlu" tarafından gerçekleştirilen işin arkasındaki uğursuz ve parlak beyin için kullanılıyor aslında. Vakanın temel ve tatsız olgularını kabul edemediği için –büyük bir sanat hırsızlığının, "aptal bir marangoz"

demeyi tercih ettiği birisi tarafından işlenmesi– yazar, hırsızı, "bir Bach füginün simetrisi ve kesinliğiyle oluşturduğu" entrikanın içinde salt bir piyon yapmaya zorluyor. Soruşturmacıların beceriksizliği, polis departmanında çalışan gizli bir ajan bulunduğu varsayımıyla bile açıklandı. Bu tür spekülasyonlar, *Mona Lisa*'nın mantığının gücünü göstermektedir: Onu çalmak sizi başka birine dönüştürür.

Anahtar, sofistike olan ile "zavallı iblis" arasındaki bu ayrımda yatmaktadır. Çalınmış nesnenin mutlak doğası, *Mona Lisa*'yı mübadele edilebilir mallara ait kütüğün ötesine yerleştirir ve bu yüzden hırsızın, her şeyi olmasa bile en azından çok parası olmalıydı. Çalınan nesne, daha az değerli olmuş olsaydı, polis aradığı kişiyi daha çabuk bulmayacak mıydı? Büyük bir "S" ile başlayan Sanat fikri ve sanata duyulan minnettarlık, polisleri görmekten alıkoymak üzere işledi.

Olayı doğru kavrayan tek canlı Pilu isimli bir köpek oldu. *Le Matin*, kayıp tablonun bulunması için yardım istemek üzere Fransa'nın spiritualistlerine başvurduğu zaman, yanıtlarının kesinliği etkileyici olmalıydı. Leonardo'nun ruhu, *Mona Lisa*'nın 42 Rennor Street, New York adresindeki Mr. Tosmer denilen birinin evinde bulunabileceğini söylemişti. Daha mütevazı sesler ise, tablonun bulunduğu yerin Londra'daki Amsterdam Street ya da daha az işe yarayacak biçimde Courbevoie ile Becon-les-Bruyéres arasında bir yerdeki bir garaj olduğunu iddia ediyordu. Monsieur Bourlingot isimli birine göre, mesele su götürmez biçimde açıktı: *Le Matin*'e, derhal ödül parasını kendisine göndermesini, çünkü *Mona Lisa*'yı Monlargis'deki bir alkolsüz içecek üreticisinin evinde bulacaklarını söyledi. Pilu'nun sahibi Mösyö Ancillotti adındaki kişi ciddi sorunlarla karşılaştığında genellikle yapacağı gibi, Pilu'ya başvurduğunda, köpeğin tüm söyleyeceği, Mona Lisa'nın hâlâ Paris'te olduğuydu. Ne daha azı ne de daha çoğu. Sonuçta tarihin gösterdiği gibi Pilu'nun minimal yanıtı doğruydu.

Suçlunun yerine dair çarpıtılmış önyargılarını bir yana bırakırsak, dedektifleri yavaşlatan bir başka faktör, soruşturmalarının ka-

yıp bir kadını içermesiydi. Bilginler *Mona Lisa*'nın gülümseyişinin doğası ve anlamını tartışarak yıllar harcamış olsa da, şimdi, "Neden gülümsüyor?" sorusu değil, "Nerede?" sorusu daha sık soruluyordu. Resmin cisimleştirdiği dişilik muamması, kayıp bir kişi muammasına dönüşmüştü: Üstelik gerçekten de çağdaş karikatürlerin çoğu Leonardo'nun modelini Paris'te, henüz kavuştuğu özgürlüğün tadını çıkararak sıçrayıp oynarken gösteriyor. Alimlerin ve sanatseverlerin kendileri için inşa ettikleri çerçevenin dışına adım atmış, onları boş bir uzamla başbaşa bırakmıştı. *Mona Lisa* imgesi tabloit gazetelerin çoğunun manşetlerini onurlandırsa da, Paris polisi hâlâ, *Bulletin de police criminelle* içinde 6.500 adet *Mona Lisa* reprodüksiyonu dağıtmayı gerekli buluyordu. Eski gizemi çözmek için, portrenin tamamını değil, sadece gülümseyişinin 6.500 adet reprodüksiyonunu dağıtmış olmaları da alternatif bir senorya olarak tasarlanabilirdi.

Edgar Allan Poe'nun "The Purloined Letter" [Çalınan Mektup]* öyküsünde Bakan'ın dairelerine polis ekipleri akın ettiği zaman, polislerin titiz araştırmaları boşa çıktı. Bakan'ın elinde, Kraliçe'den çalmış olduğu bir uzlaşma belgesi vardı. Sadece Parisli dedektif Dupin bunu bulacak yetenekleri gösterdi: Saklanmamıştı, aksine tam göz önündeydi, şömine rafındaki kart kutusu içinde masum biçimde duruyordu. Mektubu görünmez kılan saydamlığıydı. Dupin, herkes saklı bir şeyi ararken, bir mektubu saklamak için en iyi yerin kesinlikle kimsenin aklına gelmeyecek bir yer olduğunu anlamıştı; yani yerlerin en az gizli olanı. Freud'un kuramlarının önerdiği gibi, görsel gerçekliğimizde *saklı* olanı arıyoruz sadece. Aksi takdirde hiçbir şey görmüyoruz.

Poe öyküsü üzerine uzun yorumunda Lacan, merkezi karakterler ile eylemi karakterize eden bakışların etkileşimi arasındaki ilişkileri araştırdı. Bakan, Kraliçe'nin mektubunu ilk kez gördüğü zaman, mektubun bir masanın üzerinde açıkta bulunduğuna dikkat eder ve hiçbir şeyden kuşkulanmayan Kral'm varlığından faydalanarak mektubu, oldukça açık biçimde çalar. Yerine başka bir mektup bırakır, tıpkı daha sonra orijinal mektubu Bakan'dan aşırmayı

* *Çalınan Mektup* içinde, çev. Tomris Uyar, Dost Kitabevi Yay., 2000.

başardığı zaman Dupin'in yaptığı gibi. Lacan, mektuba sahip olmanın çeşitli karakterler üzerinde kadınsılaştırıcı bir etkiye sahip olduğunu düşünüyordu. Ancak şu da savunulabilir: Kurallara uymayan dedektif mektubu bulabilirdi, çünkü Bakan, Kraliçe'nin konumundan baktığı için mektubu tespit edebildi, dolayısıyla dedektif de kendisini aynen Bakan gibi kadınsı bir konuma yerleştirmişti. Polisler hiçbir şey bulamadıkları halde, Dupin'in kadınsı gözü kesinlikle nereye bakacağını biliyordu.

Eğer Poe'nun anlatısını *Mona Lisa* destanı ile karşılaştırırsak, erkek ile dişi bakış arasındaki bu gerilimde tuhaf bir yankılanmaya rastlıyoruz. Louvre'un koruma görevlilerin hiçbirinin, müzeyi giysisinin altındaki belirgin, iri bir nesne ile terk eden bir adamdan kuşku duymamaları, popüler basında şaşkınlık yarattı. Ancak, Peruggia, iki yıl sonra şaşkın misafirlerine otel odasında *Mona Lisa*'yı gösterdiği ve tabloyu yanlarına alıp beraberce teyit için Uffizi'ye götürmelerine razı olduğu zaman, tabloyu taşıyan Peruggia kapı görevlisi tarafından otelin kapısında durduruldu. Çaldığı nesneyle birlikte Louvre'un dışına yürüyerek çıkmış olabilir, ancak Tripoli-Italia Oteli'nin dışına çıkamadı. Ancak kapı görevlisini, otel odasının adi reprodüksiyonlarından birini aşırmadıklarına ikna ettikten sonra huzur içinde otelden ayrılabildiler.

❦

Peruggia'nın sanatla ilişkisi *Mona Lisa* olayı ile sona ermedi. Mahkûmiyetinin ardından bir süre İtalya'daki doğduğu kentte kaldı. Daha sonra yeniden Fransa'ya döndü ve eşiyle birlikte Haute-Savoi'de bir boya ve vernik dükkânı açtı. Bu cömert hareket yoruma davetiye çıkarıyor: Bunu, sanat dünyasına verdiği zararın tazminatını ödemek için mi yoksa sanat sahtekârları çemberine açılan bir cephe olarak mı yaptı? Nedeni ne olursa olsun, tümüyle başarılı olduğu söylenebilecek bir girişim çıkamamıştı ortaya, çünkü öyküsünün yeni versiyonlarını Fransız tabloidlerine satıyordu. Daha sonralarına ilişkin onun hakkında çok fazla şey bilmiyoruz. Fakat bel-

ki de gerçek ismini gizleyerek modern sanat tarihinde ün kazanacak olanların ihtiyaçlarını tedarik etmeye devam etti.

Zavallı *Mona Lisa*'ya ne oldu dersiniz? Louvre'a geri döndüğünde düzenlenen tantanalı resepsiyon töreni birkaç muhalif sesi susturmaya yeterli olmadı. Bazıları için bulunan tablo bir kopyaydı, gerçek değildi. Diğerleri ise gerçek olduğundan kesin olarak emindiler, fakat sahiciliğinin garantisinin panelin arkasındaki çatlaklar olduğuna dikkat çektiler ve bu nedenle yüzü duvara dönük olarak asılmasını önerdiler. Ve gülümseyişi, şimdi muammalı kadınlık simgesi olmaktan daha çok, yokluğu sırasında hakkında söylenmiş saçma sapan şeylerin tümüne duyduğu şaşkınlığın bir ifadesi olarak yorumlandı.

Mona Lisa evine dönmeden önce İtalya'da dolaştı. Ve ardından Louvre'a yeniden alışması için yeterli süre geçtikten sonra, henüz kavuştuğu ününe uygun kalabalıklarla karşılandığı ABD ve Japonya'yı gördü. Kimi sanat eserlerini görmek için toplanan dev kalabalıkların daha erken örneklerine rastlanıyor; ancak, bir resmin önünde toplanan binlerce insana özgü, belirgin biçimde modern fenomeni müjdeleyen kesinlikle *Mona Lisa*'nın dönüşüdür. Ayrıca belki de onların sayılarını tespit eden, belirgin biçimde modern bir fenomen. Sanki eserin değer biçilemezliği bir şekilde seyreden sayılara dönüşebilirmiş gibi, çağdaş açıklamalar sanat aşkını niceleyen sayılarla doludur: *Mona Lisa*'nın kaç dolar ettiğini söyleyemezseniz ama belirli bir zamanda onu görmeye giden müşterilerin sayısını söylemeniz *mümkündür*.

New York'ta geçici olarak sergilendiğinde, ziyaretçilerin tablonun önünde en çok üç dakika durmasına izin verildi. Bunun adil olmadığı sanılabilir, oysa Japonya'da *Mona Lisa* hayranlarına, insanı hayrete düşürecek biçimde sadece on saniye süre tanındı. Bu süre, sadece bir fotoğraf çekmek için yeterliydi ama kesinlikle hırsızlık yapmaya yetmeyecekti. Belki de Japonlar turistik nesnelerin fotoğrafını çekme tutkularını bu andan itibaren tarihlendiriyorlardır. Her şeye rağmen Leonardo'nun başyapıtına sadece sanat simgesi olarak değil de, bir resim olarak statüsü nasıl geri verilir? Onun aşırılmasından daha etkili bir şey olabilir miydi?

Japonların son zamanlarda çözümler önermeleri ve bundan para da sağlamaları bir rastlantı olmayabilir. Louvre'un bir yabancı ülkeden şimdiye dek almış olduğu en büyük kültürel bağış dahilinde, özellikle izleyenlerin değer bilirliğini ve bakışını en çoğa çıkaracak şekilde tasarlanmış, *Mona Lisa*'nın yerleştirileceği özel bir oda inşa edilecektir. Bu girişimi yorumlayan *The Times*, "Resmin çok bilindik olması nedeniyle, anlaşılması için daha az zamana değil, kesinlikle daha fazla zamana gerek duyuluyor. Diri bir göz ile görülmesi isteniyor" diyebildi. Özel bir odanın yapımı sözümona bu gereksinimlere yanıt veriyor ve artık Leonardo'nun resminin yeniden canlandırılmasının bir çıkarmaya değil, aksine bir toplamaya, hırsızlığın tam karşıtı olan bir ilaveye bağlı olduğunu not edebiliriz.

Fakat sanat içinde her zaman bir hırsızlık boyutu mevcut değil mi? Bir nesne dünyanın dışına çıkarılır ve yeni bir tını kazanır: Modern sanatta olduğu gibi bu, bir klozet ya da bir tuğla olabilir ya da klasik sanatta olduğu gibi bir öyküsel resim olabilir; çıkarıldığı dünya önceki öyküsel resme aittir. Fakat burada anahtar, nesnenin kendisine yeni bir yer bulmasıdır. *Mona Lisa*'nın Louvre'daki mevcut yerinden yeni ve özel olarak yapılmış bir kapalı yere taşınması sırasında, aynı ilke iş başında değil mi? Resim hırsızlığı, sanat eseri ile eserin güçlü biçimde oturduğu boş uzam arasında yarılma meydana getirmesine rağmen, eserin yeniden yerleştirilmesine yönelik daha gösterişsiz hareket, daha yumuşak, daha az merhametli bir biçimde olsa da, hâlâ yer sorununu akla getirmektedir.

Bu noktada okurlar, bu kitapta fazlasıyla üzerinde durduğumuz yokluk mantığının, izleyenlerin sadece yeniden yerleştirilmiş resmin etrafında değil de, ayrıca bir zamanlar içinde oturduğu uzamın etrafında da toplaşmalarını içerip içermeyeceğini sorabilirler. 1911 yılında olduğu gibi, bir resmin yokluğunu görmek için kalabalıklar bir kez daha toplanacak mı? Bu soruya verilen olumsuz yanıt, gerçek bir ortadan kaybolmanın bir yer değiştirmeden nasıl da farklı olduğunu gösterir bize. Bu, en etkili müze ya da galerinin boş bir müze ya da galeri olması demek değildir. Görmüş olduğumuz gibi, boşluk yaratılmalıdır. *Mona Lisa*'nın yok olmasından sonra Louvre'un durumuna üzülen *Le Figaro*, müzenin, başvurması kolay ve

kesinlikle her nesnenin aynı yerde kaldığı bir tür sözlük gibi olması gerektiğini yazdı.

İster bir sözlük isterse bir kitaplık olsun, mantıksal olarak farklı şeylere yer ayıran bir sistem olmaksızın bir yokluktan söz etmek anlamsız gözükmektedir. Bu yüzden bir şeyi eksik olan, kendi yoğun artefaktlar ağı içinde yaratılmış bir boş yer bulunan müzeyle karşılaştırıldığında tamamen boş müze daha az önemli olabilir. *Mona Lisa*'nın ortadan kaybolmasının öyküsü, sanat eseri ile eserin doldurduğu yer arasındaki yarılma belirgin hale geldiği zaman neler olduğunu bize göstermektedir. Fakat sanat gözden kaybolmayı başaramadığı zaman da ortaya çıkan bu boş uzama ilişkin hâlâ söylenecek çok şey var: Sanat eserinin içinde oturduğu özel, kutsal uzam, bize "Bu sanat mı?" sorusunu sordurtuyor. Bu uzamın sorunu ve aynı zamanda gücü onu görememizdir. Sanat, uzamı hatırlamamızı sağlayabiliyor, ancak görülemez olarak kalıyor. Uzam, sanatın hem bizi görmemiz için çağırdığı hem de bizi görmekten alıkoyduğu şeydir.

Notlar

Sayfa

11. Hırsızlığın detaylarıyla ilgili olarak dönemin aşağıdaki kaynaklarına başvurdum. *Le Temps, L'Intransigeant, Paris-Journal, L'Humanité, Le Figaro, L'Echo de Paris, L'Illustration, Le Matin, Le Petit Parisien.* Ayrıca şu kaynaklara da bakılabilir. Roy McMullen, *Mona Lisa, The Picture and the Myth* (Boston, Houghton Mifflin, 1975); Jérôme Coignard, *On a volé la Joconde* (Paris, Adam Biro, 1990); Anne Manson, "Le Vol de *la Joconde*", Gilbert Guilleminault (der.), *Le Roman vrai de la IIIiéme et de la IViéme République*, c. I (Paris, Laffont, 1957; 1991 yeni baskı), s. 921-41, ve Milton Esterow, *The Art Stealers* (New York, 1966).
12. Franz Kafka, *Reisetagebucher in der Fassung der Handschrift* (Frankfurt, Fischer, 1994), s. 67 ve Max Brod-Franz Kafka, *Eine Freundschaft* (Frankfurt, Fischer, 1987), s. 212-13.
15. *New York Times*, 10 Ocak 1963, s. 7 ve 5 Mart 1963, s. 8. "Blockbuster" şovlarının tarihiyle ilgili olarak; Francis Haskell, *The Ephemeral Museum, Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition* (Yale University Press, 2000).
16. Herring'le ilgili, bkz. Janet Ulph, "Tracing and recovering stolen art or the proceeds of sale", Norman Palmer (der.), *The Recovery of Stolen Art* (Londra, Kluwer Law International, 1998), s. 67-108.
17. Freud, "Leonardo Da Vinci and A Memory of his Childhood", Standart baskı; *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (SE), c. XI (Londra, Hogarth Press, 1957), s. 63-137.
19. Çocuk sanatıyla ilgili bkz. Maureen Cox, *Children's Drawings* (Londra, Penguin, 1992), ve Karen Vibeke Mortensen, *Form and Content in Children's Figure Drawings* (New York University Press, 1991).
20. Skofofili ile ilgili olarak, Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, SE, c. VII, s. 156. [*Eşeysellik Üzerine Üç Deneme*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yay., 2000]
21. Jerry Gorovoy ve Pandora Tabatabai Asbaghi, *Louise Bourgeois: Blue Days and Pink Nights* (Milan, Prada Foundation, 1997). Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion* (New York, Pantheon, 1989).
22. "The Scoptophilic Instinct and Identification" (1935) *The Collected Papers of Otto Fenichel*, c. 1 (New York, Norton, 1953), s. 3 73-97.

23. M. Scaife ve J. Bruner, "The capacity for joint visual attention in the infant", *Nature*, 253 (1975), s. 265-6, ve Daniel Stern, *The First Relationship: Infant and Mother* (Harvard University Press, 1977). Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, çev.: Alan Sheridan (Londra, Penguin, 1979).
24. Mahkeme izlemesi üzerine, bkz. Roy Strong, *Splendour at Court* (Londra, Weidenfeid and Nicolson, 1973). Jean Piaget, *Les Explications causales* (Paris, Presses Universitaires de France, 1971).
25. Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, 2.baskı (Londra, Phaidon, 1962), s. 234.
26. Gözlerin hedef alınması üzerine bkz. Dario Gamboni, *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (Londra, Reaktion Books, 1997). Diğer ışık teorileriyle ilgili olarak bkz. David Lindberg, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler* (University of Chicago Press, 1976); Gérard Simon, *Le Regard. L'être et l'apparence dans l'optique de l'antiquite* (Paris, Seuil. 1988); A. Mark Smith, "Getting the Big Picture in Perspectivist Optics", *Isis*, 72 (1981), s. 568-89. Leonardo'nun optik piramitle ilgili görüşleriyle ilgili olarak bkz. Martin Kemp, "Leonardo and the Visual Pyramid", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1977, s. 128-49. Geraid A. Winer ve d., "Conditions affecting beliefs about visual perception among children and adults", *Journal of Experimental Child Psychology* 61 (1996), s. 93-115.
28. Descartes ve geometriyle ilgili olarak bkz. Aurora Plomer, *Phenomenology, Geometry and Vision* (Aldershot, Avebury, 1991).
29. Camera obscura ile ilgili olarak bkz. Darian Leader'ın bibliyografyasında, *Freud's Footnotes* (Londra, Faber and Faber, 2000), s. 52, n.1.
30. Taklit etme üzerine bkz. Roger Caillois, *Le Mythe et l'homme* (Paris, Gallimard, 1938) ve Mary Alice Evans, "Mimicry and the Darwinian Heritage", *Journal of the History of Ideas*, 1965, s. 211-20.
31. Jacques Lacan, "The mirror phase as formative of the function of I as revealed in psychoanalytic experience" (1949), Ecrits: *A Selection*, çev. Alan Sheridan (New York, Norton, 1977). Taklit üzerine bkz. A. N. Meltzoff ve M. K. Moore, "Newborn infants imitate adult facial gestures", *Child Development*, 54 (1983), s. 702-9.
34. Shelley Rohde, *L. S. Lowry, A Biography*, 3. baskı (Salford, The Lowry Press, 1999), s. 212.
37. Lillian Schwartz "The Art Historian's Computer", *Scientific American*, 272 (Nisan 1995), s. 80-85. Bradley Collins, *Leonardo, Psychoanalysis, and Art History* (Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1997). Martin Kemp (der.), *Leonardo on Painting* (Yale University Press, 1989), s. 204.
38. S. J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence* (Harvard University Press, 1961), s. 335.
38. Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, a.g.y, s. 107.
39. Slavoj Žižek, *Looking Awry, An Introduction to Lacan through Popular Culture* (Cambridge, Mass., MIT, 1992.).
42. Lowry üzerine bkz. Rohde, *L. S. Lowry, A Biography*, aynı eser, ve Michael Howard, *Lowry, A Visionary Artist* (Salford, The Lowry Press, 2000).
44. Richard Gombrich, "The Consecration of a Buddhist Image", *Journal of Asian Studies*, 26 (Kasım 1966), s. 25.
45. Nesneler düşürmek üzerine bkz. Walter Burkert, *Creation of the Sacred,*

Tracks of Biology in Early Religions (Harvard University Press, 1996).

47. Andre Malraux, *Picasso's Mask* (1974), (New York, Da Capo Press, 1994) ve Mary Gedo, *Picasso, Art as Autobiography* (University of Chicago Press, 1980).
49. David Sylvester, *The Brutality of Fact, Interviews with Francis Bacon*, 3. baskı (Londra, Thames and Hudson, 1987). *The Letters of Thomas Gainsborough*, der.: Mary Woodall (Cupid Press, 1961), s. 99.
50. Klee hakkında bkz. Ernest Harms, "Paul Klee as I Remember Him", *Art Journal*, 32 (1972-73), s. 178.
52. Warhol hakkında Rosenberg, "The Art World", *The New Yorker*, 12 Temmuz 1971.
52. D. R. Dendy, *The Use of Lights in Christian Worship* (Londra, SPCK, 1959). İslami tasarımlar hakkında bkz. Oleg Graber, *The Mediation of Ornament* (Princeton University Press, 1992).
53. Esere gösterilen dikkat hakkında bkz. M. H. Abrams, "Kant and the Theology of Art", *Notre Dame English Journal*, 13 (1981), s. 75-106 ve Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (Chicago University Press, 1994).
55. Andrew McClellan, *Reinventing the Louvre* (Cambridge University Press, 1994).
56. Burkert, *Creation of the Sacred*, aynı eser. Kurban etmek üzerine bkz. Walter Burkert, *Homo Necans* (Berkeley, University of California Press, 1983) ve M. F. C. Boudillon ve Meyer Fortes (der.), *Sacrifice* (Londra, Academic Press, 1980).
56. Gömme hakında bkz. G. Luquet, *Art and Religion* (Yale University Press, 1930) ve L. V. Grinseli, *Barrow, Pyramid and Tomb, Ancient Burial Customs in Egypt, the Mediterranean and the British Isles* (Londra, Thames and Hudson, 1975). Perili Portreler hakkında bkz. Theodore Ziolkowski, *Disenchanted Images, A Literary Iconology* (Princeton University Press, 1977).
57. George Boas, "The Mona Lisa in the History of Taste", *Journal of the History of Ideas*, 2 (1940), s. 207-24.
59. Dürtüler hakkında bkz. Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality*, a.g.y., ve "Instincts and their Vicissitudes" (1915), SE, c. XIV. s. 117-40.
60. Groucho Marx, *Beds* (1930) (Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1976)
61. Kinsey hakında bkz. Mary Jane Sherfey, *The Nature and Evolution of Female Sexuality* (New York, Random House, 1972).
62. Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, 1959-60 semineri, der: J-A. Miller, çev. Russeil Grigg (New York, Norton, 1992).
65. Denis de Rougemont, *Love in the Western World* (New York, Pantheon, 1956).
67. Klein ve Lacan, Ruth Weber'in evlilik sonrası soyadı olan Kjär'ı kullanırlar. Melaine Klein'm yazısı "Infantile Anxiety Situations Reflected in a Work of Art and in the Creative Impulse" (1929), *Love, Guilt and Reparation* (Londra, Hogarth Press, 1975), s. 210-18.
68. Karin Michaelis, "Ruth Kjar", *Fiammende Tage, Gestalt und Fragen zur* Gemeinschaft der Geschlechter (Dresden, 1929), s. 200-206.
69. Boş uzam hakkında, *Le Matin*, 30 Ağustos 1911. *Le Figaro*, 5 Ocak 1914. Francis Steegmuler, *Apollinaire among the Painters* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1963) ve J. J. Sweeney, "Picasso and Iberian Sculpture", *Art*

Bulletin, Eylül 1941, s. 191-8

72. Gertrude Stein, *Picasso* (Londra, Batsford, 1938). *Mona Lisa*'nın yeni statüsü hakkında bkz. Coignard, *On a volé Joconde*, a.g.y., ve daha ayrıntılı bir tartışma için Hans Belting, *The Invisible Masterpiece* (Londra, Reaktion Books, 2001).
73. Plinius hakkında bkz. H. van de Waal, "*The Linea Summae Tenuitatis* of Apelles: Plinius's Phrase and its Interpreters", *Zeitschrift für Asthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1967, 12, s. 5-32.
74. Wu Hung, *The Double Screen* (Londra, Reaktion Books, 1996).
75. Arkaik sanat hakkında bkz. Luquet, *Art and Religion*, a.g.y.; Lacan, "Identification", yayınlanmamış seminer, 1961-62 ve Whitney Davis, *Replications: Archeology, Art History, Psychoanalysis* (Pennsylvania University Press, 1996).
76. Gölgeler hakkında bkz. Robert Rosenblum, 'The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism', *Art Bulletin*, 34 (1957), s. 279-90.
77. Malevich hakkında, bkz. Gerard Wajcman, *L'objet du siècle* (Paris, Verdier, 1998) ve John Golding, "The Black Square", *Studio International*, 189 (Mart/Nisan 1975), s. 96-106. Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute* (Londra, Verso, 2000).
80. Manzara hakkında bkz. Ernst Gombrich, "The Renaissance Theory of Art and the Rise of Landscape", *Norm and Form* (Londra Phaidon, 1966), s. 107-21 ve Christopher Wood, *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape* (University of Chicago Press, 1993). Kompozisyon hakkında bkz. Jeroen Stumpel, "On Grounds and Backgrounds. Some Remarks about Composition in Renaissance Painting", *Simiolus*, 18 (1988), s. 219-43, "Perspective's Veil" (yayınlanmamış) ve Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition, Theories of Visual Order in Painting 1400-1800* (Yale University Press, 2000). *Mona Lisa* manzarası hakkında bkz. Webster Smith, "Observations on the Mona Lisa Landscape", *Art Bulletin*, Haziran 1985, s. 183-99.
84. Yarısını görmek hakkında, Ernst Gombrich *Art and Illusion*, a.g.y., s. 177-9.
86. Şakalar hakkında bkz. Ernst Gombrich, "Freud's Aesthetics" (1966), Richard Woodfield (der.), *Reflections on the History of Art*, (Oxford, Phaidon, 1987), s. 221-39 ve Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, 1957-58 semineri, der: J.-A. Miller (Paris, Seuil, 1998).
87. Martin Kippenberger, *I Had a Vision* (San Francisco Museum Modern Art, 1991).
91. Jean Piaget, "The Child and Modern Physics", *Scientific American*, 196 (Mart 1957), s. 46-51.
91. De Kooning hakkında bkz. Harold Rosenberg, *The Anxious Object* (University of Chicago Press, 1966), s. 120.
95. Picasso ve Braque hakkında bkz. William Rubin, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism* (Museum of Modern Art, New York, 1989). Leo Steinberg, "The Algerian Women and Picasso at large", *Other Criteria* (Oxford University Press, 1972), s. 125-234.
96. Gedo, *Picasso, Art as Autobiography*, a.g.y., s. 85. W. Boeck ve J. Sabartés, *Picasso* (Londra, Thames and Hudson, 1955), s. 25.
98. W. H. D. Rouse, "The Two Burials in Antigone", *Classical Review*, 25 (1911), s. 40-42 ve S. M. Adams, "The Burial of Polyneices", *Classical Review*, 45

(1931), s. 110-11.

99. *Minutes of the Vienna Psychoanalytic Society*, c. 2, der.: Herman Nunberg ve Ernst Federn (New York, IUP, 1967), s. 338-52.
100. Jacques Lacan, *Ecrits* (Paris, Seuil, 1966), s. 712.
101. Gerhard May, *Creatio Ex Nihilo, The Doctrine of Creation out of Nothing in Early Christian Thought* (Edinburgh, T. & T. Clark, 1994). Lacan'ın referansı belki de Alexandre Koyre'nin şu eseridir: *From the Closed World to the Infinite Universe* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1957). *Tsimtsum* hakkında bkz Gershom Scholem, *The Kabbalah and its Symbolism* (1960) (Londra, Routledge and Kegan Paul, 1965), s. 100-116 ve *Major Trends in Jewish Mysticism* (New York, Shocken, 1946) s. 260-261.
104. Yemek hakkında bkz. Gombrich, *Tributes: Interpreters of our Cultural Tradition* (Comell University Press, 1984), s. 63.
105. Jean Bazaine, *Notes sur la peinture* (Paris, Seuil, 1953).
106. *The Times*, 23 Ağustos 1911. Etienne Gilson, *Painting and Reality* (1957), 2. baskı, (Princeton University Press, 1968), s. 259.
107. *Harvard Educational Review*, 37 (1967) s. 250-63.
107. Claude Lévi-Strauss, "Split Representation in the Art of Asia and America" (1944-45), *Structural Anthropology* (New York, Basic Books, 1963), s. 245-68.
109. Harold Rosenberg, "The Art World", *New Yorker*, 24 Temmuz 1971.
110. Freud, *Moses and Monotheism*, SE, c. XXIII, s. 111-15. [*Hz. Musa ve Tektanrıcılık*, çev.: Kamuran Şipal, Bağlam Yay., 1987]
112. Freud'un 10 Ocak 1912 tarihli Jung'a mektubu ve Michel Silvestre, "Mise en cause de la sublimation" (1979), *Demain la psych analyse* (Paris, Navarin, 1987), s. 178-99. Freud, *The Ego and Id*, SE, c. XIX, s. 54-6. [*Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, çev. Ali Babaoğlu, Metis Yay., 2001]
113. James Elkins, *What Painting Is* (New York, Routledge, 2000).
114. Duchamp hakkında bkz. Calvin Tomkins, *Duchamp, A Biography* (Londra, Chatto, 1997), François Le Lionnais ile röportaj, "Marcel Duchamp as a chess player and one or two related matters", *Studio International*, Ocak/Şubat 1975, s. 23-5 ve Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp* (New York, Da Capo, 1979), s. 70 ve 77.
116. Lucian Freud, "Some thoughts on painting", *Encounter*, c. 3, Temmuz 1954, s. 23-4.
117. Örümcekler üzerine bkz. Ernst Kris ve Otto Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of the Artist* (1934) (Yale University Press, 1979), s. 65 ve Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature: Aspects of Art, Science and Humanism in the Renaissance* (Princeton University Press, 1993).
118. Eva Hesse, "Untitled Statement" (1968), K. Stiles ve P. Selz (der.), *Contemporary Art, A Sourcebook of Artists' Writings* (Berkeley, University of California Press, 1996).
118. Brian Ashbee, "Art Bollocks", *Art Review*, Nisan 1999, s. 51-3.
120. Freud, *Screen Memories* (1899), SE, c. III, s. 303-22.
120. Güzellik hakkında bkz. A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition* (University of Wisconsin Press, 1987). Lacan'ın *Antigone* okuması üzerine bkz. Jean Bollack, *La Mort d'Antigone, La Tragèdie de Crèon* (Paris, Presses Universitaires de France, 1999).
122. Albert Elsen, *The Partial Figure in Modern Sculpture* (Baltimore Museum of

Art, 1969). Leo Steinberg, "Michelangelo's Florentine *Piéta*: The Missing Leg', *Art Bulletin*, 1968, s. 343-53.

124. Eric Rothstein, "Ideal Presence and Non *Finito* in Eighteenth Century Aesthetics", *Eighteenth Century Studies*, 1976, s. 307-32.
125. Perspektif hakkında bkz. Jeroen Stumpel, "On Grounds and Backgrounds", a.g.y.; Thomas Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition*, a.g.y.; Stumpel, "Perspective's Veil" (yayınlanmamıştır); Martin Kemp, *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (Yale University Press, 1990); James Elkins, *The Poetics of Perspective* (Comell University Press, 1994); Michael Kubovy, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art* (Cambridge University Press, 1986) ve William Dunning, *Changing Images of Pictorial Space, A History of Spatial Illusion in Painting* (Syracuse University Press, 1991). Batı dışı geleneklerde lineer perspektiften kaçış muhtemelen söz konusu değil. Bkz. Puttfarken, *The Discovery of Pictorial Composition*, s. 73.
128. Greenberg'in bu yönü Tom Wolfe tarafından şu eserde çok bilinen – ama oldukça haksız- bir biçimde eleştirilmişti: *The Painted Word* (New York, Farrar, Straus and Giroux, 1975).
128. Resimlere gömülen bakışlar hakkında bkz. Svetlana Alpers, *The Art of Describing* (University of Chicago Press, 1983).
129. Lacan, *The Four Fundamental Concepts*, a.g.y. ve Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphic Art* (1955) (Cambridge, Chadwyck Healey, 1977); Kim Veltman, "Perspective, Anamorphosis and Vision", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1986, s. 93-117 ve Mary Hervey, *Holbein's Ambassadors* (Londra, 1900). Kafatasıyla ilgili bir anlaşmazlığın yer aldığı, *The Times*, Londra, 20 Ekim 1997 ve ardından 25 Ekim ile 1 Kasım 1997 tarihli mektuplar.
131. Descartes hakkında bkz. Baitrusaitis, *Anamorphic Art*, a.g.y. ve P. J. S. Whitmore, *The Order of the Minims in Seventeenth Century France* (The Hague, 1967).
133. Bizans sanatı hakkında bkz. Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (Londra, Routledge and Kegan Paul, 1948).
135. Gözü betimleme hakkında bkz. Gerald Eager, "The Missing and the Mutilated Eye in Contemporary Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1961, s. 49-59.
136. Matthew Dickie, "The Fathers of the Church and the Evil Eye", Henry Maguire (der.), *Byzantine Magic* (Harvard University Press, 1995), s. 17-34.
139. Olivier Richon, *Allègories* (Valenciennes, L'Aquarium Agnostique, 2000).
139. Bacon hakkında bkz. David Sylvester, *The Brutality of Fact*, a.g.y.; Hugh Davies, *Francis Bacon: The Early and Middle Years, 1928-1958* (New York, Garland, 1978); Daniel Farson, *The Gilded Gutter Life of Francis Bacon* (Londra, Century, 1993) ve Michael Peppiat, *Francis Bacon: Anatomy of an Enigma* (Londra, Weidenfeid and Nicolson, 1996).
146. Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (1943), çev.: Hazel Barnes (Londra, Methuen, 1958), kısım 3, bölüm 1, başlık 4. Dinsel söylevin kütüğündeki analojik değişim hakkında, bkz. David Chidester, *Word and Light* (University of Illinois Press, 1992).
146. *Mona Lisa*'nın gülümsemesi hakkında bkz. Collins, *Leonardo*, a.g.y.; Boas, "The *Mona Lisa* in the History of Taste", a.g.y. ve A. Richard Turner, *Inventing Leonardo, The Anatomy of a Legend* (New York, Knopf, 1993).

148. Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, der.: Martin Kemp (Harmondsworth, Penguin, 1989). Vasari, *Lives of the Artists* (Harmondsworth, Penguin, 1965), s. 259.
150. Carlo Pedretti, *"The Angel in the Flesh"*, *Achademia Leonardi Vinci*, 4 (1991), s. 34-50.
151. Gorovoy ve Asbaghi, *Louise Bourgeois*, a.g.y.
152. Jean Piaget ve B. Inhelder, *The Child's Conception of Space* (Londra, Routledge and Kegan Paul, 1956) ve Martin Hughes tarafından yürütülen Margaret Donaldson'un rapor ettiği araştırma; *Children's Minds* (Londra, Fontana, 1978).
153. Matisse üzerine bkz. Harold Rosenberg, "The Art World", *The New Yorker*, 12 Haziran 1971.
157. Henry Rhodes, *Alphonse Bertillon, Father of Scientific Detection* (Londra, George Harrap and Co., 1956).
160. Sevmour Reit, *The Day They Stole the Mona Lisa* (Londra, Robert Hale, 1981).
162. Mona Lisa'nın hoplayıp zıplayışı hakkında bkz. Andre Chastel, *L'Illustre in comprise. Mona Lisa* (Paris, Gallimard, 1988).
162. Lacan, *Ecrits* (Paris, Seuil, 1966), s. 11-61.
165. *The Times*, 4 Nisan 2001.

Resim kaynakları

Malzemelerin yayın hakları konusunda gerekli bütün çabalar gösterilmiştir. Bunun mümkün olmadığı haller için, yayıncı, yayın hakkı sahiplerinin kitabın gelecek baskılarında bilgilendirilmek üzere yayıncıya bilgi vermesini beklemektedir.

Sayfa

10. Louvre'daki boş uzam, *Le Petit Parisien*, ACRPP, Paris, 30 Ağustos 1911.
24. Anita Witek, *Do you know where you are, do you know what you've done*? sanatçının izniyle, 199).
28. Descartes, *Diyoptrik*, Paris, 1637.
30. Bridget Riley, *Öğleden Önce* (1967-68) © Tate, Londra
32. Richard Billingham, *İsimsiz*. Sanatçının ve Anthony Reynolds Gallery'nin izniyle, Londra.
46. Amédée Ozenfant, *Veliahtın Atının Portresi, Foundations of Modern Art*, New York, 1931.
69. Ruth Weber, *Josephine Baker'ın Portresi* (1928), Malerinden Ruth Weber, Herman Madsen, Nordisk Litteratur Forlag, 1968.
70. Louvre'daki boş uzam: *L'Illustration*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2 Eylül 1911.
79. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (1503-6), Bridgeman Art Library.
82. Sarah Lucas, *Atını çek ve sütünü iç* (Detay; 1994), sanatçının ve Sadie Coles HQ'nun izniyle (Londra).
123. Marc Quinn, *Tom Yendell*, 2000, ve *Catherine Long*, 2000, sanatçının ve Jay Jopling/White Cube'un izniyle, Londra.
130. Hans Holbein, *Fransız Elçiler* (1533) © Bridgeman Art Library.
134. P. Grose Forrester, *Annem Deli Doktoru (2000)*, sanatçının izniyle.
142. Francis Bacon, *Çocuklu Arap* © Estate of Francis Bacon/ ARS, NY ve DACS, Londra, 2001.
150. Leonardo da Vinci, *Vaftizci Yahya* (1513-16); *İnsan Vücutlu Melek* (1513-14); bilinmiyor, *Haberci Melek* (detay; 1505-7), © Bridgeman Art Library ve Stia Foundation.
156. The Freud Museum izniyle, Londra.
158. Peruggia'nın birbirini tutan iki parmak izi. *Le Matin*, ACRPP, Paris, 18 Aralık 1913.

Dizin

A
Alberti 127
Alfonso d'Avalos'un Alegorisi 36
Anadan Doğma 20, 21
anamorfik sanat 131, 132
Antigone 121
Apollinaire 71
Appeles 104, 105
Arabistanlı Lawrence 132
Arka Pencere 40
arzu 39, 64, 110, 133, 146, 147
Ashbee, Brian 118, 119
Ateşli Geceler 21
atmosferik perspektif 126
Augustinus 53, 159
Avignonlu Kızlar 71
ayna imgesi 31, 35, 38
Aziz Caterina'nın Mistik Evliliği 36
Azize Anna 146

B
Bacon, Francis 48, 108, 114, 116, 119, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 146
Baker, Josephine 68
bakış 22, 23, 25, 38, 39, 40, 42, 133, 135, 146
Balzac 58
Bazaine, Jean 105, 106
Beds 60
Béroud, Louis 36
Bertillon, Alphonse 157, 158
bilim 100, 102, 103
bilinçaltı 61
Billinghanm, Richard 31
Bizans sanatı 133
Boas, George 58
Borticelli 120
Bourgeois, Louise 21, 49, 151, 152
Braque 95, 96
Breton, André 112
Brezhnev, Leonid 15
Brod, Max 12
Buda 44
Budizm 44
Burkert, Walter 56
Büyük Birader 24, 25
Büyük Cam 114, 116, 117

C-Ç
Casebere, James 66, 67
Castiglione 38
Cebrail 150
Cézanne 18, 139
Chicago Sanat Enstitüsü 113
cinsellik 59
Clark, Kenneth 148, 150
Coca Cola 84, 85
Coleman, Patrick 128
Collins, Bradley 37, 150, 151
Constable 19
Correggio 36
Credi, Lorenzo di 80
Crown, Thomas 89
"Çalınan Mektup" 162
çarmıha gerilme 121
Çığlık Atan Papalar 139
çocuk sanatı 19, 20

D
Dali, Salvador 18
de Kooning 145
de Sade, Marquis 121
Degas 49
Delacroix 49
Deneuve, Catherine 136, 137
Descartes 28, 131
dil 76, 86, 106, 108
doğrusal perspektif 125, 126, 128, 131
Dolores Claiborne 135
Duchamp, Marcel 14, 37, 64, 95, 115, 114, 116, 151
Duyuru 80
Dünya 8 124
dürtü 59, 60, 62, 103, 110

E
Einsenstein 140
Elkins, James 113
Elsen, Albert 122
Ensor, James 97
enstalasyon 13
Erkek Torso 124
Ernst, Marx 106
estetik 19, 23, 75, 128
Eşeysellik Üzerine Üç Deneme 60

F
femme fatale 147
Fenichel, Otto 22
figür 78, 80, 83
Fornarina 14
fotoğraf 120
fotoğraf makinesi 42
Fransız Elçiler 129, 130
Fransız İhtilali 54
Freedberg, S.J. 38
Freud, Sigmund 17, 20, 21, 22, 23, 33, 37, 41, 59, 60, 61, 80, 81, 83, 86, 88, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 109, 110, 112, 113, 114, 120, 150, 151, 153, 156, 162
Fried, Elaine 33

G
Gainsborough 49
Gaskell, Anna 66, 67
Gautier, Théophile 147
Geri, Alfredo 88, 89, 154
Gilson, Etienne 106
Gioconda 68, 80
Gogol 55
Gombrich, Ernst 25, 86, 104, 105
Gombrich, Richard 44, 45
görsel imgeler 29, 33, 34
görsellik 52
gösterge 106, 126
Greenberg, Clement 128
Grose Forrester, Patricio 134, 135

H
Haberci Melek 150
Hegel 128
Herring, John Frederick 16
Hervey, Mary 129
Hesiodos 26
Hesse, Eva 118
heykel 18
Hıristiyan 53
Historia Naturalis 73
Hitchcock 40
Holbein 129, 130, 131, 132, 133, 135
Homeros 26
Honoré-Joseph 69
Howard, Michael 43, 44
Hung, Wu 74
Hz. Musa ve Tektanrıcılık 110

I-İ
ışık 26, 27, 28, 29, 47, 49, 54
içgüdü 59
İkili Oyun 87, 159
ikon 16
ikonografi 15
imgeler 30, 31, 34, 35, 38, 43, 47, 55, 85, 106
İnsan Vücutlu Melek 149, 150, 151
İsa 121, 122, 130, 131, 150
İslam sanatı 126
işaretler 77

J
Jones, Catherine-Zeta 87
Joyce 114
Judd 119

K
Kadın I 145
Kafka, Franz 12
kapitalizm 75
Karanlıkta Dans 136
kartpostal 14
Keats 95
Kemp, Martin 127
Kinsey, Alfred 61
Kippenberger, Martin 87
Klee, Paul 50, 90, 108
Klein, Melanie 67, 68
Kooning, Willem de 33, 84
kötücül bakış 40, 41, 45
Kraliyet Akademisi 12, 13, 113
Kurda Tuzak 87, 88
kübizm 72, 96
kültür 21

L
L'Echo de Paris 83
Lacan 17, 18, 23, 30, 31, 33, 38, 39, 41, 45, 48, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 75, 93, 94, 100, 101, 102, 103, 121, 129, 131, 132, 133, 135, 162
Laurencin, Marie 70
Le Figaro 69, 158, 165
Le Matin 74, 161
Lean, David 132
Leger 72
Leonardo 14, 15, 17, 36, 37, 60, 61, 71, 72, 73, 74, 78, 80, 81, 83, 89, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 102, 114, 139, 146, 147, 148, 149, 150, 150, 151, 153, 159, 161, 164
Lépine, Louis 156
Lesson, Nick 35
Lévi-Strauss, Claude 107, 108
Louvre 12, 13, 35, 36, 37, 37, 38, 51, 54, 55, 60, 68, 69, 70, 71, 74, 83, 84, 88, 91, 106, 121, 154, 157, 158, 159, 163, 164, 165
Lowry 34, 35, 42, 43
Lucas, Sarah 81, 82, 104, 135

M
mağara resimleri 75
Malevich 72, 77, 78
Malraux 47, 48
Manet 95
Marx, Groucho 60
maske 38
Masumların Katliamı 140
Matisse 55, 122
medeniyet 16
Meryem 150
Metropolitan 15
Michaelis, Karin 68
Michelangelo 122
Milton 95
Minotaure 18
modern sanat 52, 67, 71, 72, 77, 165
modernizm 71
Mona Lisa 12, 14, 15, 16, 17, 26, 35, 36, 37, 38, 51, 52, 60, 61, 68, 71, 72, 78, 80, 83, 88, 95, 105, 107, 108, 114, 122, 139, 146, 147, 148, 149, 151, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166
Mona Lisa Anahtarlarla 72
Mona Lisa Kompozisyonu 72
Mondrian 90, 104
Monet 12, 13, 113, 159
Morris, Susan 40, 135

N
National Gallery 15
neoklasisizm 133
New York 15, 164
Newman, Barnett 100
Newton 101

O-Ö
ocellus 41, 42
optik 27, 28, 29, 47
otizm 93
Öğleden Önce 29
Öteki 40, 41, 47, 48, 49, 50, 55, 133, 149, 153
özdeşleşme 34, 99

P
Papa Innocentius X 140
Parallel Universe 40
Paris 12, 47, 89, 130, 159
Paris Journal 71
Parrhasios 46, 47
Pater,Walter 147

penis 20, 21, 80, 150
perspektif 125, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 151, 152
Peruggia, Vincenzo 11, 26, 51, 60, 72, 88, 89, 154, 155, 157, 158, 160, 163
Piaget 24, 152, 153
Picasso 17, 18, 44, 47, 48, 49, 56, 71, 71, 85, 95, 96, 110, 145
Picasso's Mask 47
Pieret, Géry 69, 70, 71
Pietà 122
Platon 47, 53
Plinius 73, 74, 77
Poe, Edgar Allan 162, 163
Pollock, Jackson 45
portreler 25, 26, 56, 57
Potemkin Zırhlısı 140, 141, 143, 144
Poussin 140
Prenses Diana 155
Protogenes 73, 104, 105
psikanalist 18, 45, 62
psikanaliz 17, 18, 24, 29, 57, 58, 60, 61, 63
psikologlar 20, 90
psikoloji 24
Pygmalion 160

Q-R

Quinn, Marc 122, 124
Raffaello 14, 38
Rauschenberg, Robert 84
Reit, Seymour 160
Rembrandt 36
reprodüksiyon 16
resim 15, 18, 19, 49, 76, 130, 133
Richon, Oliver 139
Riley, Bridget 29
Rodin 124
Rosenberg, Harold 52, 153
Rougemont, Denis de 65
Rouse, W.H.D. 98
Rönesans 21, 23, 77, 126, 127, 128, 133
röntgencilik 146
Rubens 49
Rubin, William 96
Russo, Rene 87

S-Ş

Sabartés 49, 96
sanat 12, 17, 18, 19, 33, 52, 55, 56, 72, 75, 76, 77, 85, 100, 102, 105, 108, 139, 166
sanat eseri 13, 17, 21, 23, 26, 33, 36, 38, 53, 54, 56, 73, 77, 84, 87, 116, 119, 125, 165, 166
sanat hırsızlığı 16
sanat kuramcıları 53
sanat kuramı 53
sanat tarihçileri 53
sanat tarihi 17, 18, 23, 73, 105, 116, 121, 128, 139, 146
sanatçı 17, 45, 55, 58, 104, 145
sanatçılar 50, 51, 104, 105, 111, 112
Sand, George 59
Sapık 40, 41
Sartre 146
sembolizm 100, 102
Seneca 105
Sewell, Brian 42
Sezar 73
Silinmiş De Kooning 84
Sistina Madonnası 14
Siyah Kare 72, 77
Son Akşam Yemeği 98
Sophokles 98, 121
soyut sanat 73, 104
soyutlama 105, 106
Stein, Gertrude 72
Steinberg, Leo 21, 96, 122
Stella, Frank 133
Stumpel, Joreon 127
süblimasyon 57, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 78, 94, 99, 100, 102, 103, 104, 108, 110, 112
Süpermen 27, 28
Sylvester, David 49, 140
Şey 64, 65, 66, 68, 77, 78, 103
şövalye aşkı 65, 66, 67, 75

T

taklit 30, 31
Tanrı 100, 101, 159
televizyon 139
temsil 62, 63, 64, 66, 116
The Day They Stole the Mona Lisa 160
The Ethics of Psychoanalysis 94

"The Portrait" 55
The Times 36, 106, 165
Thirty are better than one 14
Titanik 93
Titian 36

U
Uygarlığın Huzursuzluğu 112

V
Vaftizci Yahya 146, 149, 150
Van Gogh 18, 33, 108, 144, 146, 155
Vasari 80, 94, 99, 114, 148, 149
Velázquez 95, 140
Venüs 120
Versace, Gianni 155
Visconti, Cour 154
Viyana Okulu 132
Von Trier, Lars 136, 137

W
Warhol, Andy 14, 52, 84, 153
Washington 15
Wearing, Gillian 119
Weber, Ruth 67, 68, 69, 71, 90, 155
Witek, Anita 24, 25, 41
Wright, Frank Lloy 17

Y
Yahudiler 101
Yaratık 42
Yataklar 60
yenilikçi sanat 88
Yunan sanatı 46

Z
Žižek, Slavo 40, 78
Zeuxis 46, 47, 87, 105

Bir badanacı, 1911 yılında, belki kendisine gülümsediğini düşündüğü, belki de sevgilisine benzediği için Leydi Mona Lisa'yı Louvre'dan kaçırdı. Yaşanan, büyük bir kız kaçırma olayıydı. Ardından, Mona Lisa'nın kaçırılmadan önce sergilendiği boş duvarı görmek için kalabalıklar müzeye akın etmeye başladı. Peki, bunca insanı Mona Lisa'dan kalan boşluğa bakmaya getiren neydi? Üstelik çoğu daha önce Mona Lisa'yı görmemişti bile. Ya Mona Lisa? Gerçekten de duvar kâğıtlarından reklamlara, sinema filmlerinden gazete manşetlerine uzanan şöhret uğruna mı çerçevesini terk etmişti? Yoksa erkeğine isteyerek mi kaçmıştı? Acaba bu olay sanat eserlerine ilgi gösterme gerekçelerimizi, bir sanatçının eser üretme isteğini ve hatta neden sanat eserlerinin çok pahalı olduğunu bizlere açıklayabilir mi? Kitabına çıkış noktası olarak Mona Lisa'nın kaçırılışını alan Darian Leader, bu soruların peşine düşerken aslında görsel sanatlara bakmanın psikolojisini anlatıyor. Tablolarda neyi görmeyi umduğumuzu, onların bizden neleri sakladığını Leonardo, Picasso, Duchamp ve Bacon gibi birçok sanatçıya başvurarak gösteriyor. Uygarlığın, saf arzuya bağlı kalanlara "sanatçı" veya "suçlu" adını verdiğini belirten Leader, aynı zamanda bir bütün olarak toplumsalı ve toplumsalın yanıltıcı ve kör edici niteliklerini ele alıyor. Tablonun çalınış gerekçesinden, olayın kitle iletişim araçlarında yer alış biçimine, insanların gösterdiği kitlesel tepkiye kadar uzanan toplumsal bir analiz yapıyor. Mona Lisa üzerinden yaratılan "gerçeküstü" öyküye de vurgu yapan Leader, "paha biçilemeyen sanat eseri" deyişinde ifadesini bulan para ile nesne arasındaki uçuruma dikkat çekerek, popüler sanatseverin ancak her şeye sahip zengin biri olarak düşünülebileceğinin altını çiziyor. Leader'a göre, Gianni Versace, Prenses Diana gibi simge statüsünde olan kişilerin ortadan kayboluşu sıradan olamaz! Simgenin bıraktığı boşluğu mutlaka devlet/gizli servis/mafya gibi başka bir simge doldurur. Bu yüzden büyük eylemler, büyük organizasyonlara yakıştırılır. Sanatçılardan büyük aşklar, sıradan olmayan insanlardan da büyük suçlar beklenir.

Mona Lisa Kaçırıldı, sanat ve sanatçı, kadınlar ve erkekler hakkında daha önce fark etmediğimiz psikanalitik saptama ve çıkarsamalarla dolu şaşırtıcı bir kitap.

AYRINTI

AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 975-539-401-5
9 789755 394015