

B E Y N İ N U Z V U

Yüksel Arslan Resmi Üzerine Bir Okuma Denemesi

Zeynep Sayın

I.

"Evet, kafatasımızın içinde nefis, esrarengiz, korkunç bir organ var: beyin!"

Yüksel Arslan

Karşımda duruyor, Yüksel Arslan'ın *Etkileşimler*'inden "Georges Bataille, Arture 316", sene 1983, 47a. Ne otuz sene önce yaptığı bedenler gibi "kemikleri ve kasları et bağlamamış, dökülmekte olan insan kalıntıları"¹ andıran bir beden bu; ne de bedeninin parçalanmış, birbirine eklemelenmekte zorlanan ve yüzergezerleşen organları sürekli bir geçirgenlik halinde eyliyor, birinden diğerine akıyor. Tersine, tamamlanmış, kesin sınırları çizilmiş, içlerinin dışarı taşmadığı, dışarının içeri sızmadığı bu beden, *arture* alanının ortasında duruyor, kendini olanca oylumluluğuyla ortaya koyuyor. Organlar arasında kurulan ve bedeninin bütünlüğünü sağlayan ilişkiyi belirleyen çizgiler kalın ve sert; bir yandan bedensel organları saçılmaktan ve dağılmaktan korunurken diğer yandan Wölfflin'in çizgisellik diyeceği şekilde resmi "resim" olmaktan uzaklaştırarak desene yaklaşıyor. Böyle bakınca Arslan'ın ısrarla vurguladığı *arture* sözcüğü sanki haklılık kazanıyor: sanatçının *peinture* karşısında kullandığı sözcük, resimden resimselliği alarak onu sanat –*art* (Lat. *ars*)– ile sanat öncesi ya da ötesi addedilen idrar –*ure*– arası başka bir uzamda yerlelendirmeyi amaçlıyor. Ne var ki Arslan'ın *art*'a eklediği *ure* takısı, sanki bedenden atılan salgıların ve sıvıların yanı sıra sanatın da dışında kalan bir atılmışlığı, sanki sanatın da belden aşağısını taşıyor.

Oysa nasıl sanki "Arture 316" resim yerine desen olarak kendi üstüne kapanyorsa, tersine bir hareketle bedeninin biçimsel kapalılığına karşın dı-

1. Mazhar Şevket İpşiroğlu, *Yüksel Arslan. Bir Dönem: 1951-1961* içinde; İstanbul, 1978: Ada, s. 11.

şarıya açılmaması gereken yerler ayrık bir biçimde her an dışarı taşacakmış gibi görünüyor; omuzlardan başlayarak bedenin damarları yükselmeye ve kabarmaya, vurgun yemiş balıkadam misali derinin sınırını içeriden zorlamaya başlıyor. *Arture* alanında simetrik biçimde ortalanan bedenin kontürü, onun kaplaması gereken uzamı kesin sınırlarla belirlese de bedene balıkadam özelliğini veren şey, omuzların taşıyacağı başın yerini alan penis ucunun, bedenin tümünü kocaman bir fallüse (*phallus*) dönüştürmesi. Bu sayede içinde yüzdüğü suyu her an yaracak bir potansiyel yayılıyor bedenden; bedenin kendi penisi kendine yetmediği için Arslan bedenin tümünü her an dikilmeye ve patlamaya hazır bir fallüse dönüştürdüğü an, damarları giderek şişen ve her an göğşe fışkıracakmış gibi görünen bedenin aksine sönükleşen ve yerçekimi kurallarına yenik düşen bir organa dönüşüyor penis; bedenin içinden taşan, kaburgaları yüzgeç gibi şişiren güç, bedenin sınırlarını dışarı doğru açarken diğer organlar misali sadece bedensel bir organ olan penisin yerini belirliyor – madem ki bedenin tümü volkanik bir fallüse evriliyor, penise beden alanında ve *arture* alanında hak ettiğinden fazlası bahşedilmiyor.

Bunun böyle olmasının nedeni, fallüsün kendine dönüşen bedenin patlamaya hazır bir volkan gibi için için yanarken görme eylemini sürdürüyor olması: Bataille figürünün gözleri, fallüs başının içinden dışarı bakıyor ve bedensel boşalmayı görmeyle ilişkilendiriyor. Bedenin asal özelliği, boşalmaya hazır bir gerginlikle beklerken aynı zamanda görüyor olması, ya da tersine, görme eyleminin boşalmayla ters orantılı değil, düz orantılı kurgulanması ve gözlerin görebilme eyleminin boşalmaya atfedilmesi. Görmenin ötekisinin, görmenin belden aşağısı olan şeyin, görmenin önkoşulu olarak konumlandırılması: görmek, taşmanın ve taşkınlaşmanın varoluş nedeni. Ve aynı zamanda tersi: patlama ve taşkınlaşma, gözlerin varoluş nedeni. Asla bedenin önünde bedenden bakan ve bedene bakan bir karşıtlık ilişkisi içinde değil gözler; bedenin asal özelliğinden, onu taşıyan dırimsel güçten soluklanmakta ve yalnızca onun sayesinde görebilmekte. Böyle bakınca görmenin fallik bir eylem olduğunu öneren bir beden "Arture 316"nın bedeni; Bataille'ın yirmili yılların başından beri altını çizdiği şeyi, görmeyi ve boşalmayı aynı organda kesiştirmeyi gerçekleştiriyor, bedeni bu tekil organın kendine evriliyor. Ya da buna şöyle denebilir: aynı anda boşalan ve gören bu organ, fallik bir beyin ya da beyinsel bir fallüs aslında; bu iki işlev, birbirine karşıt olarak konumlandırılan iki ayrı edimi değil, aynı komuta-görev zincirine göre eyleyen beynin ortak bir ya-

sallıkta buluşan taşkınlığını dile getiriyor. O nedenle Bataille'ın sözcüğü sözcüğüne *penis cerebri*, beynin uzvu dediği şeye dönüşmüş bir beden temsili bu; kafatasının yerini alan penis ucu, yüzün diğer duyu organlarını ihmal ederek beynin tümünü ele geçirmiş, görerek ve fışkıarak dışarı açılmayı öneriyor.

Bedenin görme sayesinde içine aldığı ve boşalma sayesinde dışarı attığı şey, aynı anda koskoca bir beyin uzvuna dönüşen bedende ve *arture* sözcüğünde yan yana ve karşı karşıya yer alıyor: beden olan ve bedenden atıldığı için artık bedene dair olmayan şeyle, sanat olan ve –düne değin– sanattan atılmış olduğu için sanata dair olmayan iki ayrı uzam beraberce okunuyor Yüksel Arslan'ın Bataille temsilinde; ancak ayrıksı bir biçimde aynı sözcükte ve aynı resim alanında yer alan *art* ve *ure*, asla iç içe geçmiyor; birbirine tersinden eşlik eden iki ayrı çizgi gibi ters istikamette birbirine koşut gidiyor. Resim olmama kaygısı güden bu resmin, "Arture 316"nın anlatısı, onun biçimiyle çelişiyor çünkü; anlatı, resim alanını yarmayı, bedenden ve sanattan atılan şeyin kendini dile getirmeyi arzularken Arslan'ın ısrarla koruduğu kesin ve sert çizgiler, bedenın içerisiyle dışarısı arasındaki sınırın da korunmasına ve bedenın taşkınlığının engellenmesine yol açıyor. Bir diğer deyişle *arture*'ün biçimiyle bu biçimsel sınırlar içinde göze gelen *penis cerebri*'nin varoluşu birbirlerine muhalifler aslında; beynin uzvu, onu bir arada tutan özgüllüğünü biçimsel olarak koruduğu sürece dağılıp saçılmıyor, sadece bir an sonra gerçekleşebilecek olan dağılma anını anırtıyor. Bir olasılık kipi egemen böyle bakınca "Arture 316"ya; *arture*, kendi anlatısına dönüşmeyi önereceğine ona belirgin bir mesafeyle yaklaştığı, ya da diğer bir deyişle, anlattığı şeyi temsil ettiği için bu tür bir beden temsili karşısında garip bir tedirginlik ve yabancılaşma yaşıyor. İki anlamda birden: gerek bedensel gerek sanatsal biçim anlatısal önermeden ayrı bir yerde, aslında onun tam da karşı çıktığı uzamda yer alıyor ve bu türden bir yan yanalık ve karşıtlık, tuhaf bir gerilim yaratıyor.

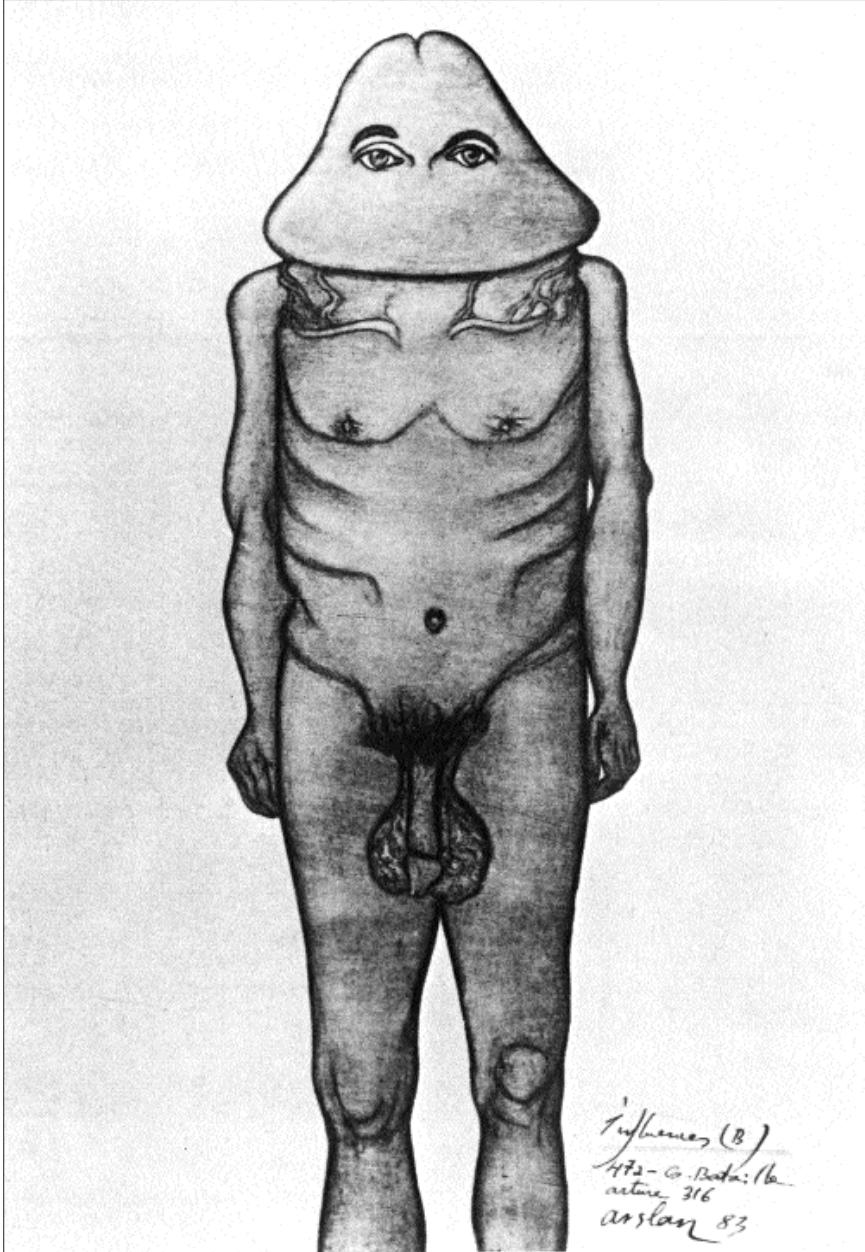
Okurunu bir anlamda yarı yolda bırakmasına karşın, Arslan resminin vazgeçilmez lezzeti de buradan kaynaklanıyor belki: çünkü Bataille'ın anlatısını ve Bataille'ın bedenini temsil ederken aslında ona –ve kendine– tümüyle aykırı bir şey yapıyor. Çünkü *penis cerebri* tanımı bir yana, Bataille'ın yine yirmili yılların ortasında düşünsel bağlamda Descartes'tan ödünç alarak –ve ona meydan okuyarak– öne sürdüğü *œl pinéal* kavramı, Bataille sözlüğünde kafatasının ve gökyüzünün gözü ya da kafatası fallüsü anlamına geliyor. Oysa Descartes bağlamında olanaksız bir tanım bu; çünkü

Descartes embriyovari ve gücül nitelikteki bu pineal bezi, düşüncelerin üretildiği ve itaat etmesi için bedene iletildiği yer olarak düşünüyor. Örneğin iki gözün ayrı açıdan gördüğü imgeyi merkezi bir perspektifte birleştiren organ da pineal bez; o olmaksızın düşünce aydınlanamıyor. Bataille'in karşı çıktığı tam da bu zaten: görme eylemiyle aydınlanan düşünceler, *Aydınlanma*. Arabeyinde içsel olarak hormon salgılayan ve kozalağa benzediği için kozalaklı bez ya da epifiz denen bir bez *pinéak*, ne işe yaradığı bugün dahi tam olarak bilinmese de, güneş ışıyla epifiz bezinin salgıları ve cinsellik hormonları arasında bir bağıntı olduğu tahmin ediliyor. Örneğin sabahları uyku sırasında görülen ereksiyonun, *biural* denen bir ritm sayesinde gerçekleştiği ve bu ritmin güneşe bağlı olduğu, yani güneş doğduğu an güneş hormonlarının –cinsel hormonların– salgılanmaya başladığı varsayılıyor. Bu yüzden bir yandan güneşe doğru açan ve göğes doğru dikilen bedenler Bataille'in bedenleri; uç verdikçe taşkınlıyor, kendi içine kapanacakları an açılıyorlar. Ne var ki diğer yandan uç verdikleri organları bacak araları; bacak aralarından bakıyor, bacak aralarından boşalıyor, bacak aralarından ölüyorlar. Oysa güneşle yarışan, onun yerini almayla çalışan bir göz *ael pinéak*, ona bakma yürekliliğini gösterdiği ve dikildiği an, elbette yere kapanıyor. Onun için görmeyi dikleşmenin yanı sıra yataylaşmayla eşzamanlı ilişkilendiriyor Bataille: ancak dikildiği an görüyor insan, gördüğü an ise yataylaşıyor; boşalırken, onu derinden sarsan bir yastıyla hıçkırırken, düş görürken ve ölürken dikeyleşmeyle yataylaşma arası gidip geliyor: "Mezarından kalkan bir hortlak gibi aniden dikiliyor ve aynı ani hareketle yıkılıyor. Bir kaç saat sonra yeniden dikiliyor ve yeniden yıkılıyor ve gün be gün aynı şeyi yapıyor; bu büyük cinsel birleşme dünyanın güneşe bakarak onun çevresinde dönmesinden kaynaklanıyor."²

Nitekim "Arture 316"nın bedeni de *arture* alanının ortasından yukarıya doğru fışkırmak, fışkırdığı an kendinde olmak ve kendinden olmak üzere yerleşiyor. Bataille'in anlatısına ilk bakışta sadık Arslan. Kaldı ki Bataille *penis cerebri*'ye aynı zamanda *corpus pineale* –kozalak beden– ismini vermiş. Kudüs'te yalnızca İslamiyet'in değil, aynı zamanda Hristiyanlığın da kutsal mekânı sayılan Kubbet-ü Sahra'nın kubbesine de *pinna*'dan ve

2. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, 12 cilt, Paris: Gallimard, 1971 vd., cilt II, s. 318. Ya da bkz. Bernd Mattheus, *Georges Bataille. Eine Thanatographie*, Münih: Matthes & Seitz, 1984 (2 cilt), cilt I, s. 89.

3. Bu noktada Bataille'in başka bir sözcük oyununa daha değinmek gerek: *pine*, Fransızca argoda penis anlamına geldiği için penisle *anal* sözcüklerini de bir araya getiren bir kavram *ael pinéal*.



Georges Bataille, Arture 316, 1983, 47a.

pineal'dan türetilen *pinakel*'denmekte³: İsa'nın göğe uçuşunu anımsatmak için geçmişte ortası delik olan bir kubbe bu. Onun için *je* (ben), *Jesus* (İsa) ve *Vesuv* (Vezüv) yanardağının birleşiminden oluşturduğu sözcükle bir *Je-suv* olduğunu iddia ediyor Bataille; bakarken fışkırmayı, fışkırırken saçılmayı arzuluyor. Beynin birincil işlevi görerek egemen olmak yerine, görürken kendinden geçmek ve görerek kendinden olmak ona göre; bu yüzden kişinin ancak kendinden geçtiği an en çok kendi olacağına inanıyor. Bunun önkoşulu ise görme eylemi sayesinde dünyaya bakmaktan ve bakarak egemen olmaktan feragat etmek. Ya da çelişkili görünse de tam tersi: güneşin kendine dönüşerek güneş tarafından köreltilmek. Çünkü ancak İkaros ya da Prome-theus gibi görme ekonomisine karşı çıkan ve sınırın ötesine geçen yürekli, bunun bedeli yanma ve düşme olsa bile, güneşle rekabet etmeye girişebiliyor. Özne olmanın bedeli, kişinin kendini sarf etmesi, tüketmesi. Bu nedenle gözlerin deliğiyle fallüsün deliği yukarıya doğru kabaran bir beyinde birleşiyor ve görme ile taşkınlık, aydınlanma ile beden asla bir karşıtlık değil, yalnızca bir iç içelik ilişkisi olarak kurgulanıyor.

Bu yüzden "Arture 316"nın karşısında durarak bedenin içerdiği olasılık kipine dışarıdan bakmak ciddi bir olanaksızlık aslında: göz ile beden, bakan özne ile *arture* alanı arasındaki ilişki korunduğu sürece gözün fallik bir bedene dönüşmesine engel olunuyor; beynin uzvu taşkınlaşmıyor, sadece taşkınlaşma potansiyeli taşıyan bir bedeni dışarıdan gözlüyor. Kaçınılmaz temsil ilişkisi, gerek bakan öznenin *penis cerebri*'ye dönüşmesini, gerekse *arture* alanının yarılmasını önlüyor. Bakan göz, *arture* alanının içine asla giremiyor, onunla yarışarak kendinden geçemiyor. Ancak her çalışması aynı olanaksızlıktan ve aynı gerilimden soluklanmıyor Arslan'ın; nitelikim sanki *Etkileşim* dizisi *arture*'lerinden yirmi sene önce, altmışlı yıllarda yaptığı çizimler, Bataille'in anlatısını temsil edeceğine, daha ziyade onun kendine dönüşmeye çalışıyor. Ya da Bataille'in *penis cerebri*'sini temsil edeceğine, *penis cerebri*'nin kendine öykünüyor. İçinde yer aldıkları mekânın yerini kaplayan ve ne bedeni ne mekânı temsil etmeye çalışan çizimler bunlar. Başsız bir gövdenin tepesinde beliren ve ortasında koca karanlık bir delik taşıyan bedenden, beynin kıvrımlarına öykünerek kıvrımların uzantısı olarak görünen fallüsten, yanardağ olarak fışkıran ve fışkırdığı an lavlarında iki göz belirginleşen fallüs başından, onun eteğinde oturan *corpus pineale*'den söz ediyorum. Üstelik çizim olmalarına ve çizgi sayesinde bedensel sınırları daha kolay kapalı tutabilecek olmalarına karşın "resim-

sel" olana yaklaşan, geçirgen, içerisi ile dışarısı arasındaki sınırları zorlayan, bedensel merkezlemeden kaçınan çizimler bunlar; gerek Bataille'in *informe* dediği türden bir biçim/sizliğe gerekse otuzlu yıllarda Bataille'in Michel Leiris ve Roger Caillois ile birlikte türettiği *acéphalic* (başsız gövde) kavramına çok daha yakınlar.

Böyle bakınca şaşırtıcı bir biçimde söylediğinin tersini yapıyor sanki Arslan: *arture*'lerinde *ure*'den uzaklaşıyor, çizimlerinde yaklaşıyor. Çünkü Bataille'in vurgulamaktan yorulmadığı şey, *informe*'nin yalnızca *corpus pineale*'ye değil, aynı zamanda dışkılamaya ve salgılamaya da dair olduğu; güneşe bakmaktan çekinmeyen ve güneşin gözüne dönüşen bedenlerin anüsün de bir parçasına dönüştüğü ve bu türden bir dönüşümün dışkının biçim/sizliğini içerdiği. Kaldı ki Arslan'ın çizgisel beyin uzuvları yalnızca dışkının biçim/sizliğine sahip olmakla yetinmiyor, aynı zamanda dışkıyı yiyorlar: yalnızca bedenden atılan ifrazatlar değil, aynı zamanda bedene giren besinler de biçim/siz aslında. Üstelik aynı zamanda bedenin kendi tarafından öğütülmüş ve kendi tarafından dışkılanmışlar. İçeri ile dışarısı arasındaki asude ayrımların kesinkes ortadan kalktığı, göze dair kartezyen egemenliğin ilga edildiği, dikeyliğin baskıcılığına karşı gelindiği, yataylıktan ürkülmediği, insanın aklını başında tutacağına aklını başından alan bir uzam *informe*'nin uzamı; salgılara ve kana, tükürüğe, inorganige, bitkisele, hayvansala daha yakın olması, onun yalnızca saçılıp dağılmasından ve kendini sarf etmesinden değil, aynı zamanda koku alma yetisini de içermesinden kaynaklanıyor. Kaldı ki dikeylik halinden yataylığa dönüşebilmek uğruna Man Ray'den Salvador Dali'ye, Jacques-André Boiffard'dan Raoul Ubac'a ve Hans Bellmer'e değin uzanan çığır açıcı bir mekanik yöntem de belirliyor Bataille: kendi merkezi ekseninde çevrilerek dikeyden yataya doğru betimlenen bir *düşme* hareketi bu; *basasse*. Dört ayağı üzerine düşen insan, bütünlükten ve gözmerkezcilikten kurtularak cinsel organını ve salgılarını kendinin ötekisi olarak yaşantılamıyor; artık ötekisi demeye olanak kalmamışsa da, kendinin ötekisi, kendinin belden aşağısı *oluyor*.

Nitekim Bataille ve arkadaşlarının 1936-39 arasında dört sayı çıkardığı ve kaçınılmaz olarak yeniden fallüs çağrışımlarına uzanan *Acéphale* dergisi de başın egemenliğini ve dikey konumunu kaybetmiş bir bedeni muştuluyor. Bu noktada bir parantez açarak Bataille ile arkadaşlarının Freud'un 1930 yılında yayımlamış olduğu *Uygarlığın Huzursuzluğu* isimli kitabı duymamış ya da okumamış olmalarının olanaksız olduğunu söylemek gerek. İnsan uygarlığının insanın *homo erectus* olarak doğrulduğu ve koku yerine

görmeye üstünlük tanıdığı an başladığını savlıyor bu kitapta Freud; insanın cinsel organlarından, dışkılama ve kanamasından –menstrüasyon– ancak dikilme sonucu utandığını, ancak uygarlıkla birlikte beden ve bedene dair kokulu ve biçim/sız salgıların gözün ötekisine dönüşmeye başladığını söylüyor. Freud'u bir tür Rousseauvari özgürleşme peygamberi olarak okuyan Bataille, insan yüzünün göz ve ağız ekseninde dört ayaklı hayvanın ağız-anüs eksenini karşılaştıran bir metin yazıyor, sürrealistlerin –ömrü ancak iki sene süren– ortak dergisi *Documents*'da; "Ağız" başlıklı bu metin için Boiffard ağzın ve ağız içinin fotoğrafını çekiyor.⁴ Sene 1930. André Breton ile Bataille arasındaki anlaşmazlığın *İkinci Sürrealist Manifesto*'da kamuya ilan edildiği sene. Breton, bundan böyle Bataille'in bir *dışkı felsefesi* olduğunu her yerde vurguluyor ve onu şiddetle yadıyor. Bataille'a göre dikleşmiş olan insan, hayvandan farklı olarak dil yetisine sahip ve onun ağzından çıkan şey, sözcük oluyor. Descartes'e göre epifiz bezinde üretilen ve söze iletilen şey. Oysa yataylığa bağlı olan hayvan, ağzını büyük oranda avlanma ve öldürme amaçlı kullanıyor: ağzı sayesinde bedenine aldığı besinleri, anüsü sayesinde dışkılıyor. İnsan ise sadece haz alırken ya da acı çekerken ağzını hayvan gibi kullanıyor; bu nedenle dikeyliğini mekanik bir yöntem sayesinde elinden alarak insana ağız ile anüsün ilintisini yeniden bahşetmek, insanı yere düşürmek gerek. Bataille'in kurduğu cümleler açık; insanı, onu tutsak kılan dikeylikten kurtarmak ve kendi olabilmesi uğruna ona özne öncesi halini, dışkılama ve taşkınlaşma evresini yeniden kazandırmak gerek: "Sanırım insanın en çok tiksinti duyduğu şeye... en çok teslim olmuş olduğunu görmesinden daha önemli bir şey yoktur."⁵ Bu türden bir görüş ise, beynin uzvuna dönüşerek bir örümceğin ya da solucanın üstüne basar gibi biçim kazanan her şeyin üstüne basıldığı, kişinin kendinden fırlatıp attığı şeyi kendinin olarak kabul ettiği ve onu biçimsel bir güzelliğe dönüştürerek kendinden atma eylemini sürdürmediği sürece gerçekleşebiliyor. Nitekim 1934 yılında yazdığı *L'abjection et les formes misérables* (Fırlatıp Atma ve Sefil Biçimler), Bataille'in Freud okumuş olduğunu ve onun *Verwerfung* (fırlatıp atma) kavramını bildiğini kanıtlamakla kalmıyor, aynı zamanda *misérables* sözcüğünün nasıl giderek yadsınan ve aşağı görülen bir zillete dönüştüğünü de araştırıyor. Bu yüzden kişinin kendinden uzaklaştırdığı kötü kokulu biçimsizliğin –*informe*'nin– estetiği, insanlara hayvan-

4. *Documents* 5, 1939, s. 299.

5. Georges Bataille, *a.g.e.*, cilt II, s. 320. Ya da bkz. Winfried Menninghaus, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999, s. 485.

ların *masum vahşetini* geri vermeyi, taşkınlıkla ve kendinden geçerek görmeyi yeniden kokuyla ve diğer duyularla ilişkilendirmeyi, insanı *homo erectus* öncesi konumuna geri çevrimlemeyi amaçlıyor.⁶

Bu bağlamda Arslan'ın *art* sözcüğüne eklediği *ure* takısı, bir anlamda biçimsel olarak kendiyle çelişse bile, başka bir anlamda *teknik olarak biçimin kendini sorunsallaştırıyor* ve *arture*'lerinde biçimi teknik olarak yine de sanki yerine oturtmaya çalışıyor: bedenin kendinden fırlatıp attığı şey olan idrar, gerek Arslan'a göre ellili yıllara değin dışlanmış olduğu kurumsal bir uzama –sanata–, gerekse *arture* alanına yeniden dahil ediliyor. Şunu kast ediyorum: Arslan'ın Bataille *arture*'ü kendi ekseninde çevrilerek dikeyden yataya düşen bir beden tanımına asla uymasa ve sanata karşı çıkan ve sanatın belden aşağısına –*informe*– öykünen bir metne öykünmekten oldukça uzak dursa bile, tekniğin bir *yapma biçimi* (Cassirer) olduğunun fazlasıyla farkında Arslan ve kanımca çizgileriyle ve anlatısıyla ıskaladığı şeyi, sahici bir sanat işçisi olarak gerçekleştirmeyi deniyor. Arslan'ın kendine özgü boya tekniği malum: toprak, bal, yumurta akı, kemik iliği, kan ve idrar gibi doğal malzemeler kullanarak o güne değin teknik olarak sanattan fırlatılıp atılan şeyi, insana özgü salgıları ve dışkıları *tarih öncesi* diye adlandırılan zamanlardaki gibi kullanma çabasında. Böylece belki görsel bir imge olarak gerçekleştireceği yerde ancak anlatısını sunabildiği *informe*'ye, başka bir bağlamda hakkını vermeyi, bedenden dışlanan ve fırlatılıp atılan şeyi *dokunma* sayesinde yeniden elde etmeyi ve onu bedene ve *arture*'e katmayı deniyor. Çünkü iddiaya göre figüratif sanatın başlangıcında çizgi, çizginin öncülü olarak da *iz* var: ayak izi, avuç izi, yağmur izi. Ne var ki izin oluşabilmesi ve çizgiye sürülebilmesi için önce bedensel bir dokunuş gerekiyor: kumsalda kalan ayak izlerinin çizgisel temsili, kaçınılmaz olarak ayakların kumsalda önceden iz bırakmış, yani bedenin kumsala dokunmuş olmasını gerektiriyor.

Bunun için dokunuştan soluk alan imgeler, bir bakıma temsil ilişkisinin kendini yararak, temsil ile öykünme arasında açılan bir ara-alanı gözler önüne seriyor. Çünkü bir anlamda hem temsil ettiği şeyin kendisi oluyor *iz*, hem de ondan başka bir şey, onun sayesinde vücut bulan bir farklılık oluyor. Göz ile beden, özne ile nesne arasındaki ayrımların ötesinde, onların arasında bir alan açıyor dokunuşa dayalı bu türden imgeler; çizgi,

6. "Her insanın içinde tutsak ve bir parça aralandığı an çıkışı bularak dışarı fırlayan bir hayvan var." Bataille, *a.g.e.*, cilt I, s. 208 vd. Ya da Menninghaus, *a.g.e.*, s. 489.

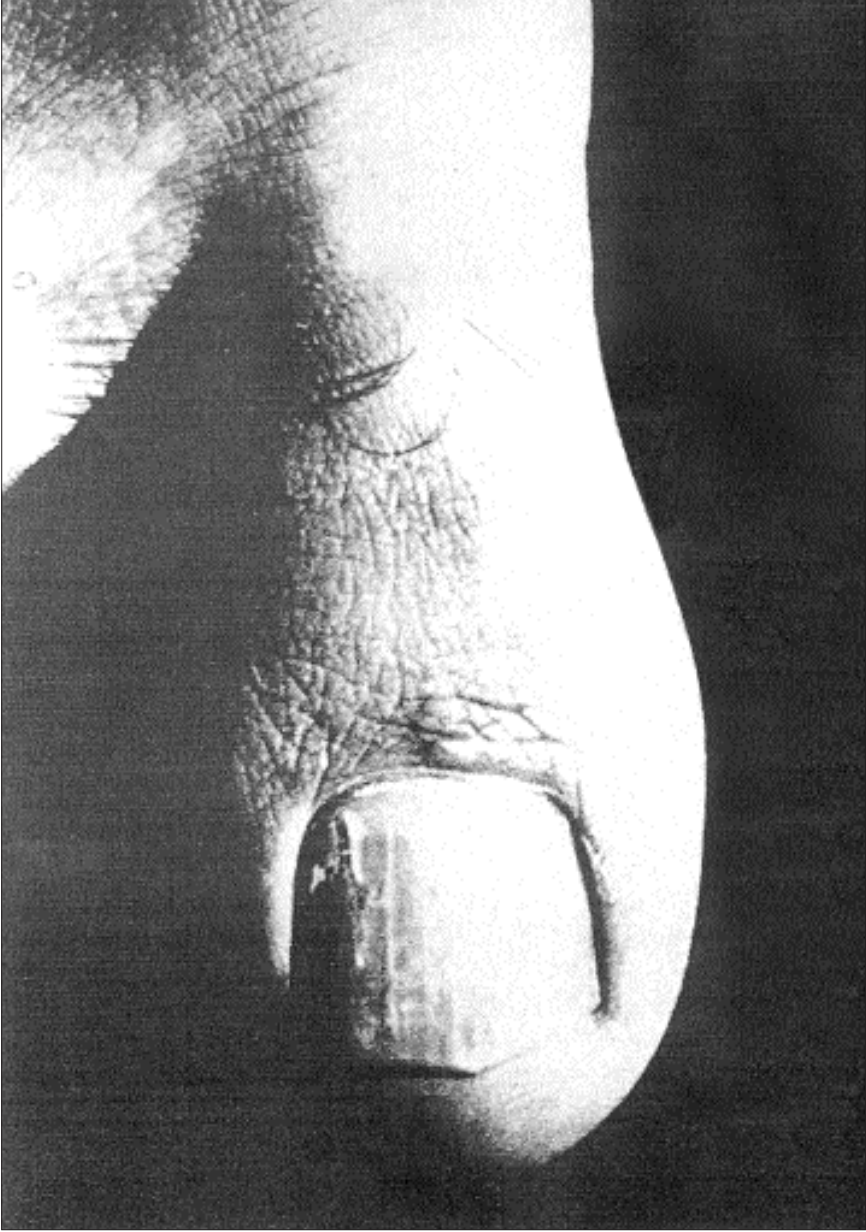


bedensel dokunuşun izini taşıyor ve –artık o olmasa bile– bedene sıkı sıkıya bağlı bulunuyor. Nitekim bu nedenle Peirce, dokunmanın izini taşıyan imgeleri diğerlerinden ayırt etmek gerektiğini savlayarak onlara *index* ismini veriyor.⁷ Geleneksel anlamda ne gösterge ile gönderge arasında eyleyen ne de ikame ettikleri göndergeyi temsil eden imgeler bunlar; parmak izi ya da tıbbi semptomlar gibi göndergenin iz sayesinde gerçekleştiği birebir bir ilişkiden kaynaklanıyorlar. Peirce, içsel bir nedenin yüzeyde dışavuran bedensel semptomlarını da birebir dokunmaya dayalı bir imge olarak okuyor: deri hastalıkları, vb. Böyle bakınca resmini yaptığı bedenle dolayimsız bir ilişki kurmasını sağlıyor sanki Arslan'ın kendisine özgü boya tekniği; boyadığı bedenlere bir anlamda bedensel bir temasın izini bahşediyor. Temsil ile öykünme ilişkisi arasında yer alan bir uzam bu; temsil edilen bedenler, organik diyebileceğim türden bir ilişkiyle Arslan'ın kendisine ve bedene bağlanmış oluyor. Ne var ki garip bir ara uzam bu: çünkü temsil edilen bedenlerin izi değil yine de sürülen, sadece beden izi. Bedenler, ortak bir dokunuşla birbirine bağlanıyor, birbirine eklemeleniyor. Örneğin Arslan'ın *İnsan* dizisi gibi bir dizide sürekli birbirlerinin yerini alan yüzyılların bedenlerinin ortak bağlayıcılığı da bu olsa gerek.

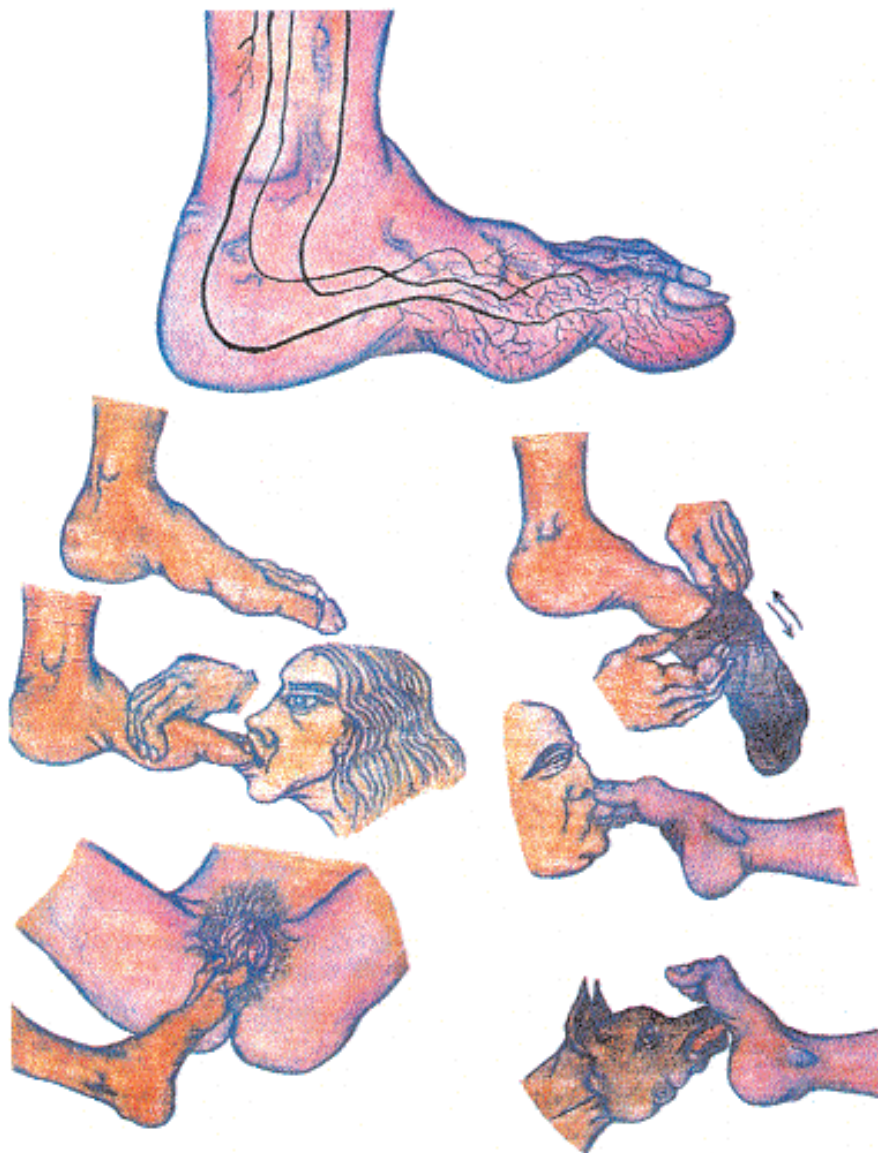
Bu türden dokunuşa dayalı bir imge –*index*– Arslan'ı aynı zamanda yine Bataille'a ve sürrealistlere bağlıyor: çünkü *Documents*'da yayımlanan ve Bataille'ın metinlerine eşlik eden Boiffard ve Ubaq fotoğraflarını da birer *index* olarak okuyor Krauss; çünkü fotoğrafın bedenle dolayimsız bir ilişkisi var: öncesinde bedensel dokunuş bulunmadan ne fotoğrafın negatifi, ne pozitif var olabiliyor.⁸ Böylece garip bir şey gerçekleşiyor: Ubaq'ın ve Boiffard'ın fotoğrafları bedenle, Bataille'ın bedeni ise Arslan'ın bedeniyle ve hepsinin yapıtı bedensel bir ilişkiyle sözünü ettiğim ara-alanda yine birbirine bağlanmış oluyor. Biçimi yarmaya çalışan koca bir biçim/sizlik zinciri belki. Kaldı ki Boiffard ve Ubaq'ın çektiği bedensel organ fotoğrafları; ağız, dil ve ayak başparmağı, *index*'e dayalı birer *informe*'ye dönüşüyor: bedensel bütünlüklerinden koparıldıkları an her yere geçit veren, kendi başlarına eyleyen biçim/siz organlar bunlar; Yüksel Arslan da bedeni parçalamayı ve dil, ayak başparmağı ile ağız arasındaki parçalanmış ilişkiyi kullanmayı çok seviyor. Bataille'ın sözünü ettiği ve ağız-anüs ekseninde yer

7. Charles Sanders Peirce, *Logic as Semiotics: The Theory of Signs*, *Philosophic Writings of Peirce* içinde, New York: Dover Publications, 1955, s. 106.

8. Rosalind Krauss, *Corpus Delicti. Das Fotografische, eine Theorie der Abstände* içinde, Münih: Wilhelm Fink, 1998; Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., Londra: MIT Press, 1994.



Boiffard'ın, *Documents*'da yayımlanan ayak başparmağı fotoğrafı.



arture 483
PHOMME 124
(Remède)

alan organlar anılanlar; ölüm ya da haz anında insanın ağzından çıkan çığlık misali insanın hayvana yakınlığını vurguluyor, insan bedenlerini yalnızca birbirine değil, hayvan bedenlerine de bağlıyor. Örneğin Boiffard'ın fotoğrafını çektiği içi tükürük dolu bir kadın ağzı, dili amorf bir lekeye dönüştürüyor. Bedenle fotoğrafı, hayvanla insanı, gösterge ile göndergeyi birbirine yakınlaştıran aynı amorf leke, Boiffard'ın ayak başparmağı fotoğrafında da beliriyor. Güneşe bakan beden *basasse* hareketiyle dört ayağı üzerine kapandığı zaman, yukarı-aşağı, dikey-yatay karşıtlığı sayesinde oluşan bütün ezberler tersine dönüyor ve gözün egemenliği ondan alınarak anüse, elin yönetimi ondan alınarak ayağa bahşediliyor. *Homo erectus*'un yüceliği, altüst oluyor.

Tam bu noktada Arslan'ın 1997'de yaptığı ve gözmerkezci bir dizgeyi *basasse*'ye bağlayan bir *arture*'ü anmamak elde değil, "L'Homme 124, Remèdes - Arture 483". *Arture* alanının üst kısmında yer alan ve bedenden koparılmış bir ayaktan söz ediyorum. Derisi yarılarak içindeki damar haritasını gözler önüne seren bu ayağın başparmağı oldukça belirgin ve diğer parmakları ardında gizliyor. Bu ayağın ve başparmağın kullanım kılavuzunu sunuyor sanki *arture*, çorap giymesi bir nevi uygarlık sürecini anımsatırken aynı anda hem fallüsün yerini almış bir başparmak bu; hem de el yerine geçiyor. Ağız, el, ayak, burun; hepsiyle ilişki halinde; sanki Bataille misali onun en insansı organ olduğunu söylüyor. "Arture 483" anal olanın dışlanması sürecine koşut olarak aşağılanılmış başparmağa, tutan, giren ve yalanan, el ile fallüs arası bir işlev bahşettiği an organların hiyerarşik dengesi bir kez daha sarsılıyor; Arslan *arture*'ü bir kez daha Bataille'a bağlanıyor. Ne var ki yalnızca başparmağa atfedilen önem sayesinde değil, insanla hayvan –daha doğrusu, insanla köpek– arasında kurulan ilişkiyi de tersyüz ettiği için Bataille'a bağlanıyor. Çünkü yalnızca insan ağzı ile ilişki içinde değil ayak; hayvan ağızıyla da aynı ilişkiyi yaşıyor; ikisi arasında bir fark gözetmiyor. Oysa insanın en aşağı gördüğü hayvana –köpeğe– en çok imrendiğini savlıyorlar Leiris ve Bataille; kendi üstünlüklerine dair sahip oldukları aptalca inanca ve her fırsatta kulaklarını ters göstererek köpeğin alçaklığı üzerinden kendi yüceliklerini kanıtlamaya çalışmalarına karşın, yabanılların totemlerinden Belle Époque'un tüylü şapkalarına değin sürekli köpek ve köpek-silikle yarıştıklarını ve köpeği insan haysiyetine karşı bir örnek olarak konumlandıklarını yazıyorlar. Çünkü ağız-anüs ekseninde yer alan ve kendi dışkısını yiyen bir hayvan köpek; nitekim daha önce değindiğim gibi, bu

bağıntıyı Arslan da yineliyor.⁹ Ne var ki tekrar ediyorum: *informe*'yi kendi varoluşuyla değil, yalnızca anlatısıyla anıştıran bir *arture* bu da; ona yalnızca boya tekniğiyle *dokunuyor*.

Bu açıdan Arslan'ın sürdüğü izin ne olduğu da malum: ona kanımca hatalı bir biçimde tarih öncesi "sanat" ismini vermiş de olsa, *Etkileşim*'lerin birinci sırasında, Freud'un uygarlık süreci dediği şeyin henüz yeni uç verdiği zamanlar yer alıyor. Kaldı ki *İnsan* dizisinde koskoca bir uygarlık tarihini anlatmaya girişiyor Arslan: *homo erectus*'tan bu yana insanın ve yapı malzemelerinin resimli tarih atlası. Bu atlasın eskil dönemlerinde bedenden fırlatılıp atılan şeyler –*abject*– henüz bedene dair olma özelliğini koruyor; koku alma henüz görmeden ayrışmamış ve dünya ile beden *dokunma* sayesinde henüz birbirine bağlı. Sürülen bütün izler bedensel bir dokunuş sayesinde sürülüyor; inorganik maddeler ve kan, salgılar ve hayvansal yağ, teknik bir operasyon süreci içinde bedene sımsıkı bağlı; insan dokunma sayesinde ilişki kurmadığı hiç bir şeyi, teknik operasyon zincirinde (Leroi-Gourhan) yer alan bir halkaya dönüştüremiyor. Dikey egemenlik sayesinde neyin nerede durduğu ve nerede durması gerektiğini saptayan bir mesafeyle yaklaşıyor henüz nesnelere; onları biçimlendirir ve dönüştürürken, kullanırken henüz kendi bedeniyle ilişkilendiriyor. Baş henüz elden ve ayaktan daha önemli değil bu evrede; bıçak, keski, balta, sicim, cenaze, sünnet, vb. – bütün teknik gelenekler bedensel temasla ilintili. Bu yüzden *abicio* –fırlatıp atma, zillet– diye içerisine ve dışarısına, temizliğe ve kirliliğe ilişkin tanımları henüz yeni yeni koyuyor; dışarı akan içerisini henüz kendinin uzantısı olarak algılıyor, dahası kendinin uzantısı olarak besinleştiriyor. Buna idrar, kan, tükürük ve dışkı gibi bedensel ifrazatlar da dahil. Onlarla da ilişki, dokunma sayesinde kuruluyor çünkü; onlar da bedenin izini sürüyor. *Biçimsiz olanın izi, biçime yeni yeni dönüşüyor* henüz, ve biçim, biçimsizliğin izinden soluk alıyor.

Bu nedenle, yapı malzemesi biçimsizliğin –*informe*– izini taşıdığı için kemik iliği, kan ve idrar kullanıyor sanırım Arslan; böylece teknik olarak biçimin kendini *arture* ile değil de *ure* ile sorunsallaştırıyor; kötü kokulu

9. Köpek ile insan arasındaki ilişki, başka bir yazının konusu olmayı hak ediyor. "Köpek gibi davranan kişi, büyük Öteki'nden kaçmayı ve gerçek hazzı –insan doğasının yitirilmiş hayvansallığını– bulmayı dener," diye yazıyor Renata Salecl, bkz. *(Per)versions of Love and Hate*, Londra: Verso, 2000, s. 115; *Kyon* (köpek) sözcüğünden türetilen kinizmden (*kel-biyye*) Derrida'ya değin köpek ile insan arasındaki karşıtlık, kültürebilimsel bütün uzantılarıyla kanımca henüz üzerinde yeterince durulmamış bir alan oluşturuyor.

biçim/sizliğe biçim verirken belki bir anlamda sanata *masum bir vahşeti* yeneden bahşetmeyi deniyor. Bedensel bir dokunuşun izini sürse bile maddeye biçim vermek, kaçınılmaz bir şiddet uygulamak demek çünkü; madde sayesinde dönüştürülen, faydalanılır bir biçime evrildiği an, uyguladığı masum vahşete gözlerini kapıyor insan; insanlık tarihinin başında yatan şiddeti ve taşkınlığı görmezden gelmeye, *techne* ile *episteme* arasındaki benzeşimi ayrıştırmaya (Platon) başlıyor. Bataille'in sözcüğün gerçek anlamıyla nefret *kustuğu* bu işte: Yunanlıların *idea*'dan neşet eden *ideal* sanat dünyası.

Nitekim *Documents*'ın 1930 senesinde çıkması gereken, ancak Bahar 1931'e sarkan son ve sekizinci sayısında Bataille, Van Gogh'un kesik kulağı üzerine yazdığı yazısında, birbirinden kesinkes ayrılan iki ayrı insan tavrı betimliyor. Gözünü güneşten sakınan ve –Lacan'ın *simgesel düzen* diyeceği– üretim ilişkilerine ve *homo erectus* ve *homo economicus* dizgesine sıkı sıkıya bağlı olan yaltaklanmacı ve aşağılık, üstelik bunun bilincine varmaktan kaçınan bir tavır; öteki ise *techne* ile vahşeti birleştirerek *informe*'ye evrilten, bunu yapabilmek uğruna kendini sarf etmeyi, tüketmeyi ve kurban etmeyi göze alan, güneşe bakmaktan, düşmekten ve yıkılmaktan korkmayan bir tavır. Eğer Platon ve ondan neşet eden yatıştırıcı sanat dünyası birinci tavra dahil edilebilirse, Bataille, Van Gogh'u ikinci tavra dahil etmiş oluyor. İsmi anmasa bile Bataille'in Breton'u da dahil edeceği ilk gruptaki insanlar yumuşak ve iktidarsız penisçikler olarak can sıkıcı simgeselliklerine bağlı kalırken –Bataille'in Arslan'la örtüşen imgeleri böyle–, ikinci grup taşkınlık gözlerinin fallik uzantısını güneşe yönelten, parçalara ayrılan ve "insan bedeninin yaratılışında ıskalanan şeyi, yani kendilerini yeneden bulmak uğruna, dudaklarında köpükle aynı anda bir göz, kık ve ayak fetişistine"¹⁰ dönüşmeye çalışıyorlar. Andığım yazı, belgelenmiş iki psikiyatrik vakadan, biri güneşten hipnotize olarak parmağını kesen bir erkekten, diğeri "ateş erkeği" dediği birine duyduğu aşk yüzünden kulaklarını kesen bir kadından hareket ediyor. Güneşe bakmaktan ürkmeyen ve Bataille'in tabiriyle gerçek bir güneş resmi yapan Van Gogh da aynı şekilde güneş tanrısına kendi kulağını kurban olarak sunuyor; dinsel anlamda bir kurban bu, çünkü kurbanın masum vahşeti, öldürmekten değil, "vermekten ve kendini vermekten" kaynaklanıyor: "kurbanın ilkesi yıkımdır; ancak (yakılan kurbanlarda olduğu gibi) zaman zaman sonuna değin gitse bi-

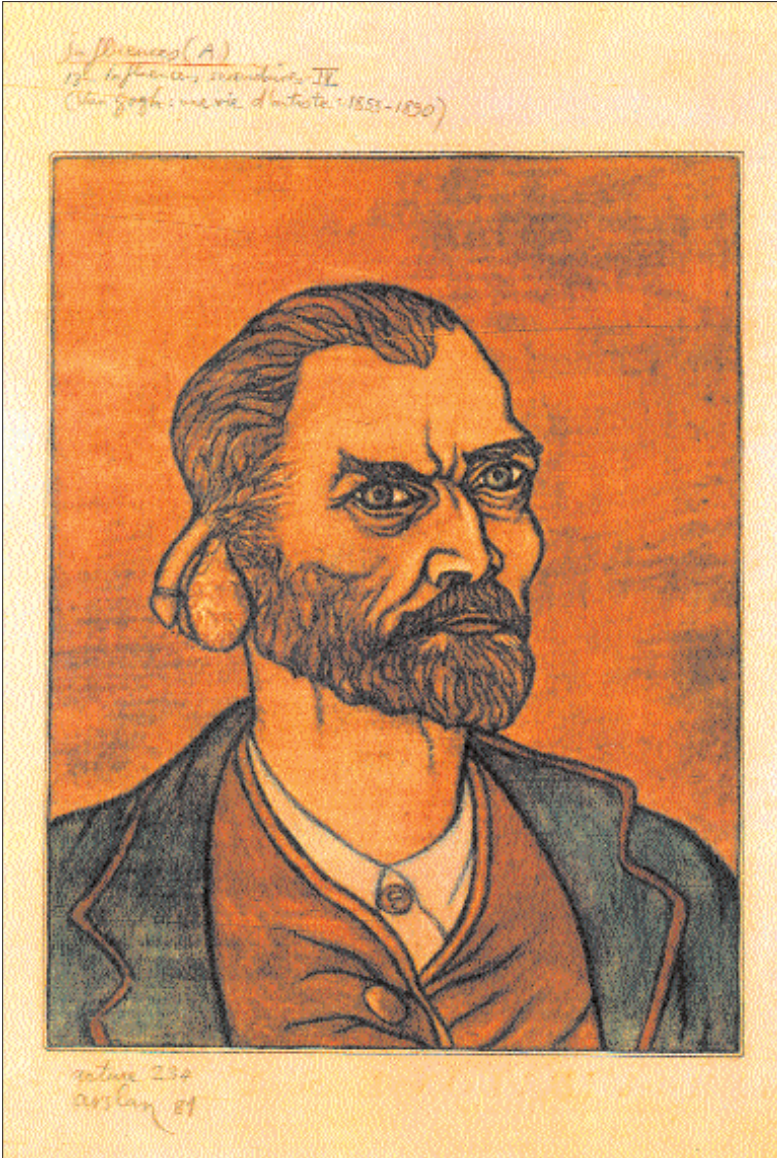
10. Bataille, *a.g.e.*, II, s. 418; ya da Mattheus, *a.g.e.*, s. 189.

le, kurbanın amaçladığı yıkım yok etme değildir... Kurban bir nesnenin başka bir şeye tabi kılındığı bağıntıyı yıkar, kurban edilen hayvanı faydacılık ilkesinden koparır ve onu kaprisli bir kavranamazlığa iade eder."¹¹ Van Gogh'un kesik kulağını bu türden bir masum yıkım olarak okuyor Bataille: tabi olduğu bedenden ayrılan ve bağımsızlaşan bu kulak, sonsuz bir aşkın ve sonsuz bir kurbanın simgesi.

İlginç olan şu ki, Yüksel Arslan *Etkileşimler*'in ikincil etkileşimlerinde dördüncü sırayı çeken, 1981'de yaptığı "Arture 234"ünde Van Gogh'u da Bataille'ci bir tarz içinde okuyor: mağrur ve vakur bir torero gibi kestiği boğanın kulağı yerine kendi kulağını kurban olarak sevgilisine gönderen Van Gogh'un kesik kulağı beyinden taşan bir fallüse dönüşüyor: vermenin ve kendini vermenin, kendini sonsuz bir vahşete ve kurbanı teslim etmenin armağanı, beynin uzvuna dönüşmek. Beynin, kurban sayesinde yaratmaya kadir olduğu *informe* bu – kişi kendini parçalamayı göze aldığı zaman beyne iade edilen, yüzü deforme ederek kulağın yerinde biten kozalak beden; insanın en çok tiksinti duyduğu şey, kendi geçmişinde yatan biçim/sizlik, bu biçimsizliğin biçimlendirilmesi uğruna uygulanan vahşete karşı çıkış; ona yeniden bedenin belden aşağısını ve *ure*'ü bahşetme arzusu. Ne var ki *informe* bile göze geldiği zaman kendi biçim/sizliğine vahşet uygulayarak onu biçime sokuyor; *ure* misali bedensel bir dokunuşun izini sürse bile maddeye biçim vermek, kaçınılmaz bir şiddet uygulamak demek çünkü; madde sayesinde dönüştürülen madde, faydalanılır bir biçime evrildiği an uyguladığı masum vahşete gözlerini kapıyor insan; insanlık tarihinin başında yatan şiddeti ve taşkınlığı görmezden geliyor. İşte bu yüzden ki *informe*, mevcut bütün biçimlerin vahşetten kaynaklandığını, parçalanmayı ve kesilmeyi göze almayan bütün biçimlerin aşağılanması gerektiğini ifade ediyor: "*informe* herhangi bir anlamı olan bir sıfat değil aslında; tersine, her şeyin bir biçimi olduğunu varsayan ve aşağılamaya yarayan bir kavram. Tanımı meşruiyetini herhangi bir anlamdan kazanmıyor, ve örümcek ya da solucan misali, her yerde çığnenebilir."¹²

11. Bataille, *Théorie de la religion*, Paris: Gallimard, 1949; ya da *Theorie der Religion*, Münih: Matthes & Seitz, 1997, s. 43 ve s. 39 (Türkçesi: *Din Kuramı*, İstanbul: Göçebe, 1997).

12. Bataille, *a.g.e.*, I, s. 217; Menninghaus, *a.g.e.*, s. 488.



Etkileşimler dizisinden, Arture 234, 1981.

II.

"Kutsal dünya, kendini sınırsız aşmaya açık tutar. O, şenliğin dünyasıdır... Kutsal zaman aslında şenlik zamanıdır. Şenlik kaçınılmaz olarak bütün yasakların kalkması anlamına gelmez... ama genelde yasaklanan şeye şenlik zamanında izin verilir, dahası desteklenir. Günlük yaşamdan şenliğe geçişte değerler tersine döner."

Georges Bataille

1929'da *Documents*'da Bataille iki sayfalık bir yazı yayımlıyor ve neden mimarlığa karşı olduğunu ve neden *Acéphalus*'un, başsız adamın mimarlıktan ve baştan kaçınması gerektiğini açıklıyor: baş ve başlangıç –*arche*– adına uygulanan *techné*, bütün yapma biçimlerini kendi faydacılık ilkesine göre örgütlüyor; onları bir *arche* ekonomisine bağlı kılıyor. Bu yüzden yaşam alanlarını tutukevine dönüştüren şey mimarlık. Modern kentlerin temelinde ise mezbahalar ile müzeler ve bu ikisinin karşıtlığı yatıyor. Eğer hayvanların kurban edildiği yer ise mezbaha (din), onlara uygulanan vahşetin ve şiddetin bir soluk alma mekânına dönüştürüldüğü yer de müze (sanat)... Oysa yakın arkadaşı Caillois'in *kurban bayramı olarak şenlikler* üzerine yazdıklarından da etkilenen Bataille¹³, mezbaha ile müzenin ayrışmadığı, tersine *informé*'nin ve *informé*'ye uygulanan şiddetin toplumsala katlandığı ânı, şenlik uzamı olarak betimliyor. İnsan içindeki tutsak hayvanın dışarı fırladığı, *Acéphalus*'un labirentlerde yol aldığı, *penis cerebri*'nin gürültüyle patladığı, kozalak bedenlerin taşkınlaştığı, kendilerini karanlık ve vahşi bir gülmeye bıraktıkları, kendilerini birer kurban olarak ortaya koydukları bir uzam şenlik uzamı... Olanaksız olanın olanaklı hale geldiği, kahkahanın dışkıdan ve cesetten korkmadığı uzam... Eğer anüsün boşalması dışkı, fal-lüsün boşalması sperm ise, ağzın boşalması gülme; bir çeşit kusmuk, bir çeşit aşağılama. Aşağılanan ise, kendi akrabalarının kafatasını mızrağının ucuna takacağına, kendi karısının kafa derisini yüzeceğine "sabunlarla, diş fırçalarıyla ve ecza ürünleriyle"¹⁴ taşkınlıktan ve spermden, kandan ve dışkı-

13. Sonra yazdıklarını kitap yapar ve kurbanın, şenliğin gizli varoluş ve hareket nedeni olduğunu savlar Caillois; düşüncesinin üstüne gitmese ve dipnot olarak bıraksa bile, bunu yazar. Bkz. Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris: Gallimard, 1950, ya da *Der Mensch und das Heilige*, Viyana, Münih: Carl Hanser, 1988.

14. Bataille, *a.g.e.*, I., s. 272 vd.; ya da Menninghaus, *a.g.e.*, s. 492.

dan kaçmaya ve korunmaya çalışan insan. Oysa çocuklarımıza en bağlı oldukları ve en tiksindikleri şeyi daha küçüklüklerinden göstermemiz, onlara tiksintinin ve zilletin, kimliklerinin bedelinin ne olduğunu bebekliklerinden anlatmamız ve acze gülmelerini daha emekleme aşamasında öğretmemiz gerekir; Bataille öyle yazıyor. Bu yüzden başa ve başlangıca geri götüreceğine her anı yeni bir başlangıca evrilten, bedenlerin kendilerine kapanan kütleler olarak kendi sınırlarıyla yetinemediği, yukarıyla aşağının, küçükle büyüğün, yakınlı uzağın yer değiştirdiği, gözün beynin uzvuna dönüşmek uğruna yuvasından oynadığı, değerlerin Nietzschevari bir sarsıntıya maruz kaldığı an şenlik ânı. Bir anlamda insanın özne olması, önce kendini sarf etmesine ve tüketmesine bağlı. Çünkü ne değerleri yıkmaktan, ne yere yıkılmaktan korkuyor şenlik sırasında diğerleriyle beraber gülen beden; kartezyen felsefenin gözmerkezcil sağlam temelini sarsıyor: "Varlık nezdinde gülmek, bütün kapsayıcılığını, kahrkahaoya yol açan düşüşün aslında alaycı bir ölüm gösterisi olduğu kavranıldığı an kazanır. Varlığın kor ateşini yalnızca onu oluşturan taşların yapılanması değil, en ölümcül biçimiyse onların imha edilmesi açıklar. *Ortak kahrkahaoya yol açan yere düşüş...*"¹⁵

Mimarlığa karşı şenliğin savunusu, simgesel düzenin yıkımından geçiyor. Bu yüzden kesik başların ve diğer organ parçalarının temizlik ve kirlilik, haysiyet ve zillet gibi bir simgesel düzene çevrimlenmediği ve bir kan gölü içinde yere düşen kurbanla Van Gogh'un kesik kulağı arasında, Boffard'ın başparmağıyla ve Arslan'ın kemik iliği, kan ve idrar karışımı boyası arasında fark gözetilmediği, simgesel düzenin altında yatan "sahiciliğin" (Lacan) dışarı taşıdığı bir uzam söz konusu; Bataille, şenliği böyle bir uzam olasılığı olarak betimliyor. Böyle bakınca arkadaşları Antonin Artaud'nunki gibi (söylemek gerekir ki öncüllerinden biri olarak tanınıyor Arslan Artaud'yu, dahası etki sıralamasında Artaud, Bataille'dan önce geliyor) bir vahşet tiyatrosu aslında şenlik: berbat biçimleri zillate çevrimleyerek kendinden fırlatacağına demokrasinin bile varoluş nedeninin kurban bayramı olduğunu itiraf etme yürekliliğini gösteriyor. XVI. Louis'nin bir kış ayında giyotine vurulduğu Place de la Concorde, "özgürlük eşitlik kardeşlik" söyleminin başlangıç yeri. Oysa bu türden bir simgesel dizgenin bedeli, onun fırlatılıp atılan belden aşağısının görmezden gelinmesi: Freud'un *Totem ve Tabu*'da kirliliğin ve temizliğin, kutsalın ve tabunun aynı kökene dayandığı ve özdeş olduğu savını hatırlatır biçimde şenlik, simge-

15. Bataille, *a.g.e.*, I., s. 441; Mattheus, *a.g.e.*, s. 322 (İtalikler bana ait).

sel düzenlerin "sahicilik" yükünün görünmesinden geçiyor.

O nedenle karşılığı bulunmayan bir *an-archia* değil Bataille'ın önermesi; bu söylenen her ne kadar az önceki sahicilik önermesiyle çelişir görünse de, *arché*'ye gülerek insanları kendi öznelliklerine döndürme projesi ve "sahiciliğe" ve *informé*'ye üç türlü geriye dönüş önermesi olarak okunabiliyor: *estetik boyutta*, Yunan idealinden kaynaklanan güzellik anlayışının zelil bir maddeciliğe indirgenerek tersyüz edilmesi; *ruhsal boyutta*, özne olmak uğruna kişinin kendini içindeki büyük ötekinin anlatılarından kurtararak özgürleştirmesi; *toplumsal ve tarihsel boyutta* ise kurbanı dayalı pratiklerin altını çizerek uygarlığın kendiyile ve varoluş nedeniyle yüzleşmesi. "Tin, ancak kirlilik tabusuyla kutsal olanın en saf biçiminin temelde özdeş olduğunu itiraf ederse... toplumu oluşturan... şiddete dayalı fırlatma güçleri hakkında kendini bilinçlendirebilir."¹⁶

Bataille'ın betimlediği şenlik, Bakhtin'in betimlediğinden elbette farklı. Yine de şenlik deyince aynı ağızda anmaya kışkırtıyor insanı. 1940 yılında yayımlanan ve Bataille'ın tanınamamasının olanaksız olduğu kitabında şenliği bir deliler özgürlüğü olarak tanımlayan Bakhtin, karnavalın sonsuz bir varsıllaşma zamanı olduğunu savlıyor. Oysa bir varsıllaşma değil, bir kendini parçalama zamanı Bataille'ın şenliği; acılar çekilmeden, ölümle ölünmeden özgürleşme olasılığı yok! Eğer Bakhtin karnavalını tanımlayan şey, ortak bir esrimede buluşan ve kendi bedenlerinin kapalı sınırlarını terk eden insanların ağzından "ben" diye bir sözcük çıkmasının olanaksızlığıysa, Bataille'ın şenliğinde kişi kendi benliğinin yitmesini yaşıyor – daha doğrusu, kendini, kendi benliğini yitirirken yaşıyor. Dolayısıyla özne olma uğruna benlik yitirilirken, kişi hâlâ oldukça büyük bir ben; beynin uzvuna dönüşmüş ve bunun bilincinde olan bir ben.

Yine de Bataille'ın şenliğiyle Rabelais'nin şenliği ortak bir izlekte buluşuyor: *informe*. Dışkıya, dışkılamaya, büyümeye ve taşmaya gönül vermiş bir kitap *Gargantua* –ve *Pantagruel*–; kabarıyor ve alçalıyor; büyüyor ve küçülüyor. *Gargantua*, ona hoş geldin diyen Parislileri çiş yağmuruyla karşılıyor; kıcını en iyi silecek aleti nasıl aradığını anlatırken dilin kösnüllüğüne kendini kaptırıyor ve sıralıyor: sıçağan, cırcırğan, osurgan, boklu,

16. Bataille, *a.g.e.*, II, b. 329; ya da Menninghaus, *a.g.e.*, s. 494; Aynı bağlamda Michel Foucault, Bataille'ın şenlikte meydan okunan simgesel düzeni ve yuvasından oynayan göz anlayışını, dilin kendi üzerinden atlaması, gözyaşına ve kahrkahaya dönüşmesi olarak yorumluyor. Bkz. Foucault, *A Preface to Transgression, Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, Ithaca, 1977.



kabuklu, sıvışgan, dağılası, bayılası, çirkefsel, boksal, lağımsal, vb. Kıç deliği, kitapta neredeyse en sık geçen sözcük; üstelik unutmamak gerekiyor; dev bir çocuk Gargantua; Bataille'ın güneşe açan *penis cerebri*'leri gibi göğşe yükselmekte; kendisini, dışkılayan ve salgılayan bir beyin organına dönüştürmüş gibi. Oysa kendini yitirmek isteyeceğine sürekli oluşan/oluşturan bir beden, Geç Ortaçağ muhayyilesinin özgürleşmiş bedeni; Bataille ile arasındaki temel fark, birinin kendinden olmak uğruna kendini parçalamasından, diğerrinin ise kendi olmak üzere kendini dönüştürmesinden ve henüz olamamasından kaynaklanıyor. Dolayısıyla Geç Ortaçağ bedeni henüz bitmiş değil, hâlâ parçalı ve parçalanmış. Ama başlangıç ve bitiş noktaları tümüyle farklı olsa, biri kendini tüketse, diğeri kendini eklemlese bile, her ikisinin buluştuğu hareket bu bağlamda ortak: biri olmak, diğeri yitmek üzere sürekli parçalanmakta. Bu açıdan yaklaşıncı, simgesel düzeyin ve simgesel ekonominin dışında yer alan bedenler her ikisi de; sarfetme ve büyüme, simgesel ekonomiyi yarıyor.

Dolayısıyla bitmişliğe değil, parçalanmışlığa; dikeyliğe değil, yataylığa ve bu ikisi arasındaki gidiş geliş bağli bir eylem gülmek; *informe*, en çok güldüren madde. Cesede ve inorganik olana, kana ve kusmuğa sıkı sıkıya bağli. Çünkü bir şeyin sonucu değil, bir şeyin süreci. Bakhtin ile Bataille'ı bu bağlamda birbirine yakınlaştırmakta yarar var. Rabelais söz konusu olduğunda "dışkı motifinin çelişkisi ve onun yeniden doğumla, yenilenmeyle ve korkunun yenilmesiyle ilişkisi ortaya çıkar," diye yazıyor Bakhtin; "Bok, *eğlenceli maddedir*. En eski skatolojik motiflerden biri olarak... verimlilikle ilintilidir. Diğer yandan toprak ile beden arasında, onları birbirine yaklaştıran aracıdır. Canlı bedenle ölü beden arası bir şeydir; kendini parçalar ve gübre olur. İnsan yaşadığı sürece toprağa dışkı verir ve bir ölünnün bedeni gibi dışkı da toprağı verimli kılar. Bütün bu anlam farklılıklarını Rabelais hissetmiştir ve... söylenenler... tıbbi görüşlerle de örtüşür. Sanatçı ve grotesk gerçekçiliğın mirasçısı olarak Rabelais için dışkı eğlenceli maddedir, aşağılayıcı ve dostanedir, en az ürkü verendir, komik biçimiyle

17. Mikhail Bakhtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt/ M.: Suhrkamp, 1995, s. 216 vd.

Bataille daha da ileri gider ve şunları yazar: "Sarsılan bir hareket olarak gülmenin, ağız boşluğundaki muassıraların –kapayıcı kasların– dışkılariken anüs oyuğundaki kapanmayla benzeşmesi, sanırım en tatmin edici yorumdur; her iki durumda da dışkılama amaçlı bu türden kasılma hareketlerinin insan varoluşu için ne büyük bir önem taşıdığını göz önünde bulundurmak gerekir. Sarsıla sarsıla gülündüğü zaman, normal koşullarda anüs (ya da ona bitişik cinsel organlar) sayesinde boşalabilecek olan sinirler ağız boşluğu sayesinde boşalır." Bataille, *a.g.e.*, II., s. 71; ya da Menninghaus, *a.g.e.*, s. 503.

aynı anda mezar ve doğumdur."¹⁷ Birinde doğma, diğerinde yok olma vurgusu ağırlık kazansa bile *informe*, insan bedeni ile dünya arasındaki ilişkiyi belirleyen, onları birbirine yaklaştıran aracıdır, çünkü *informe*, bedensel bir *dokunuş* sayesinde dünyayı beden ve bedeni dünyanın uzantısı olarak kurgulamakta; ve ancak bu geçirgenlik özelliği sayesinde güldürebilmekte.

Bu kez, Yüksel Arslan'ın bedensel dokunuş sayesinde gerçekleştirdiği *arture*'lerinden biri, *Etkileşimler* dizisinden "Arture 263": sene 1982, 8d, Rabelais ve Karagöz. Biri Ortaçağ'a, diğeri Osmanlı'ya özgü güldürü ustası; birbirlerinin gözlerinin içine bakıyor ve gülüyorlar. Arslan'ın tarihöncesi dediği zamanın *Etkileşim*'lerde birinci sırayı çektiğini ve aslında yaptığı dizilerin tümünün koskoca birer insanlık şenliği projesi olduğunu biliyoruz. İkinci sırada Anadolu coğrafyasında serpilene neolitik ve Hitit "sanatı", üçüncü sırada Mısır mumyaları ve papirüsleri, beşinci (geçmiş yıllarda altıncı) sırada İslam sanatı –malum, özellikle *Acéphalus*'la yarışan mezar taşları–, altıncı sırada popüler gelenekler ve sanatlar, sekizinci sırada Rabelais ve Karagöz olduğunu da biliyoruz. Yazarlar ve düşünürler etkileşimlerinde geçmişte Rabelais –Arslan'ın klasikler diye tanımladığı yazarların hemen ardında, Nietzsche'den, Freud'dan, Artaud'dan, Bataille'dan önce– üçüncü sırada yer alıyor. Yüksel Arslan'ı Yüksel Arslan yapan evren bu; burada hiç de rastlantısal olmayan bir biçimde Rabelais ile Karagöz yan yana geliyor. Rastlantısal değil, çünkü şenlikle birebir ilişkisi bulunmasa bile Osmanlı şenliklerine açılıyor Karagöz. Geç Ortaçağ Avrupası şenliklerinden temel olarak farklı olsa da Osmanlı şenliklerinin ne tür bir özgürlük ortamı bahsettiği biliniyor; çengileriyle, köçekleriyle ve "tavşan oğlanlar"ıyla, şenliklerde kollara mensup alaylar bir yandan kadın kıyafetleriyle geçer ve boyları otuz metreyi aşan ve bereket simgeleyen nahıllar taşıırken diğer yandan ellerindeki "cinsel organları" kadınlara sallayarak yürüyor, onlarla beraber dalgalanıyorlar. Ancak bu, yalnızca canlı soytarıların değil, aynı zamanda gölge oyunlarının da sıkça başvurduğu bir donanım. Zamanının en önemli soytarılarından olan Karagöz, edepsizlikte laf yarıştıtırırken fallüsünü baston gibi bir indiriyor, bir kaldırıyor. Nitekim Karagöz "kiri" hakkında yalnızca Evliya Çelebi değil, Kânî de yazıyor: "Karagöz kîri gibi kalkar, kendin göster."¹⁸

Yaş ve cinsiyet farkı gözetmeksizin Karagöz fallüsünde buluşan bir or-

18. Metin And, *Geleneksel Türk Tiyatrosu. Kukla, Karagöz, Ortaoyunu*, İstanbul, 1969, s. 138.

tam Osmanlı şenliği; gölge oyununda bir araya gelen bedenler, ortak bir ağızdan gülüyor. Ancak dışkıya dair anıştırmalar bulunsa bile dışkıdan çok fallüsün hareketliliğine gülen metinler yine de Karagöz metinleri; her an yeniden yaratılıyor, her an yeniden dönüştürülüyor. Oldukça açık ve esnek bir biçim Karagöz; sürekli bir devingenlik içinde yeniden ve yeniden uyarlanıyor. Kaldı ki şenliklerde ve gölge oyunlarında figürlerin yaptıkları hareketler dışkıyla fallüs arasındaki ilişkiyi öylesine açık seçik bir biçimde gözler önüne seriyor ki, artık Geç Ortaçağ'ı geride bırakmış olan yabancı gezginler "seyredenlerin yüzünün kızardığını" söylüyor: "Hareketleriyle sodomiye canlandırıyorlar ve bunu da alabildiğine abartıyorlar... Bu hareketi oğlan çocuklara yapıyorlar... Aynı taklidi aslan, leopar, geyik kılığına girmiş oyuncular dört ayak üzerinde de yapıyor... Her şey güzel, ama bu taklit çok çirkin... Buna karşı yine de her gece gösteriyorlar bu dansı."¹⁹

Bataille'ya insanın en tiksindiği şeyi kendinden fırlatıp atmadığını düşündürecek bir uzam bu: hayvanlarla cinsel ilişkiye girilen, bedensel parçalara, sakatlıklara, patolojilere vb. gülünen bir uzam Osmanlı şenlik uzamı. Bu yüzden ilk bakışta Karagöz ile Rabelais'yi yan yana getirmek şaşırtıcı görünmüyor. Çünkü bedenden ayrılan parçanın bütünden ayrıldığı, dahası bütünün yerini aldığı, ancak bedensel dokunuş sayesinde ona bağlılığını koruduğu bir uzam *informe*'nin uzamı; kendi başına eylemeye başladığı ve her an her yere geçit verebileceği an, onu bedensel parçaların tekiliğiyle ilişkilendirmek asla yakışıksız olmuyor. O nedenle tekil organlar –örnekse orta oyununda kamburlar vb.– dışkıyla yer değiştirebiliyor. Kaldı ki Osmanlı'da da halk edebiyatına özgü Bakhtinvari özgürleştirici hikâyeler sıkça anlatılmış ve birebir dışkıyla ilişkilendirilmiş: örnekse hikâyelerden birinde istendiği ağırlıkta dışkılayan birinden söz edildiğini duyuyor İncili Çavuş. Onunla rekabet etmek isterken kendini tutamıyor ve yediği içtiği her şeyi altına kaçırıyor. Ne yaptığı sorulduğunda yanıtı pişkin: "Kantarın topuzu kaçtı." Dışkı, tartıya vurulmayan, kendi kendine eyleyen bir madde. Bunun yanı sıra iktidara –bütüne ve tekilliğe– karşı kullanılan bir madde aynı zamanda; madun söylemine özgü bir nitelik; onun için Osmanlı'da da elbette eğlenceli.

Ne var ki kurban bayramı olarak şenliklerin ve kan, idrar, dışkı gibi bedensel ifrazatlarla –kısacası *informe* ile– Osmanlı'nın ilişkisi oldukça farklı, çünkü Osmanlı'nın bedenle ve gözle ilişkisi farklı, çünkü ikisini bir-

19. John Covell, *Diary*, Ms., British Museum, Add. 22, 912, v. 208/a.

birine karşıt olarak kurgulamıyor. Ne var ki bir Eyüplü olduğu için Kara Kalem' den, Karagöz'den ve Osmanlı minyatürlerinden –ve onların yüzey kullanımından, iki boyutluluğundan vb.; özetle, onların perspektif yasalarına ve gözmerkezciliğe tabi olmayan farklılığından– etkilenmiş olduğu sıkça vurgulanmış olsa da, aslında kanımca yolun başından beri Osmanlı'ya ya da Anadolu'ya dair değil, kendini içinde konumlandığı başka bir geleneğe özgü bir resim yapıyor Arslan; onun için kalkan ve inen bir Karagöz kîriyle *informe*'yi ve ona koşut giden gülme geleneğini beraber okuyabiliyor. Bunu yaparken, gerek Karagöz'ün gerekse Osmanlı minyatürlerinin teknik olanaklarından yararlandığı doğru: nasıl Karagöz boş beyaz bir perde önünde oynanıyorsa, Karagöz ile Rabelais dahil hemen her figürünü boş bir zemin önünde çiziyor Arslan. Bu açıdan bakıldığında Karagöz oynatıcısı misali önceden belli ve verili bir alanda –boş beyaz perde– yarattığı oyun çeşitlemeleri, onun el becerisine dayalı teknik marifeti oluşturuyor. Sanat işçisi terimine bir kez daha geri dönmek gerekiyor bu yüzden: yaptığı resme *peinture* yerine *arture* diyen Arslan, tekniği bir kez daha *yapma biçimi* olarak kurgulayarak Doğu'dan gelmesine rağmen Doğulu olmayan bir hayal perdesinde oynatıyor figürlerini.

Osmanlı minyatürleri gibi, uzaklığın ve yakınlığın belirsiz kaldığı *arture*' ler bunlar; figür ve arka plan karşıtlığına göre örgütlenen bir beden yerine arka planı boş bir hayal perdesi olarak kullanıyorlar. Kaldı ki nasıl minyatürlerde resim ile resim mekânı birer süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmışsa, aynı kesintisizlik Arslan'ın *arture*'leri ile ona bakan göz için de geçerli görünüyor ilk bakışta. Çünkü biliyoruz: resim ile ona bakan göz arasındaki ilişki her noktada birebir ve resim kendine değil, onu çevreleyen dünyaya açılıyor. Bu, kuşkusuz minyatür formunun içinde yer aldığı kitapla da ilgili: Batı sanatlarında olduğu türden bir çerçeveden yoksun minyatürler; kitap gibi okunmak üzere yapılıyorlar ve içine yerleştirilen bedenlerle kendi çerçevelerini kendileri belirliyorlar. Hikâyeledikleri dünyanın kendine uzanan, minyatürün dışındaki dünyanın sürekliliğine işaret eden bir biçimde kitap ile dünya, seyirci ile okuyucu arasındaki ilişkiyi eşitliyorlar. Beden hikâyenin, hikâyeyse doğanın devamı ve onların birliğini oluşturan çerçeveyi, olsa olsa kitabın kendisi oluşturuyor. Okunan kitap, asla dünyaya açılan bir pencereye dönüşerek çerçevelenmiyor, varoluşun parçası olma özelliğini sürdürüyor. Bunu söylemekle, yazmalarda evrenin temsil edilmediğini, kitabın mekânı ile evrenin eşleştirildiğini söylemiş oluyoruz.

Oysa ikinci bir bakışta görüyoruz ki *arture* mekânı ile *arture*, en azından bu metinde tartıştığım portreler söz konusu olduğunda, birer süreklilik oluşturmak üzere tasarlanmadığı gibi, onu çevreleyen dünyaya değil, aslında Arslan'ın kendi hayaline açılıyor: Onun hayal perdesinde dünyaya kapanan, dünya ile hayali ayırıştıran portreler bunlar. O nedenle kitap gibi okunmayı arzulayan diziler oluşturur gibi görünseler de sanki duvara çerçevesiz olmak ve *arture*'ü dünyadan hayale açılan birer pencereye dönüştürmek uğruna tasarlanıyorlar. Böyle bakınca Batı sanat tarihi içinde sürrealistlerin yaptığı şeyi bir anlamda yeniden üretiyor Arslan: resim dünyaya değil de, dünya hayale dönüşmüş bir resme açılıyor. Onun için Osmanlı'ya ve Anadolu'ya ilişkin bir bağlamdan devr aldığı *yapma biçimi*'ni –sürrealistler gibi tersinden de olsa– gözmerkezcil bir sanat uzamına eklemiyor Arslan; çünkü sürrealistler misali, sorunsalını göz ile beden kesintisiz ilişkisi değil, gözmerkezciliğin kendisi oluşturuyor. Buna şöyle de denebilir: görsel mesafeye dayalı biçim fetişizmini kırma arzusu, ancak görsel mesafe üzerine inşa edilmiş bir gelenekten gelindiği sürece hissedilir. Bu nedenle Arslan, *hayal-i zıllı* ya da *zıll-ı hayal*'i, ona özgü koordinatlarını elinden alarak kendi hayaline, *indice* (Breton) ile *informe*'yi (Bataille) bireştiren bir imgeye taşıyor. Bedensel dokunuşun izini taşıyan *index*'i içermesine karşın gelecekteki olasılıklara –örnek olarak, beynin uzvuna dönüşmüş bedene– gönderme yapan bir imge *indice*; görsel bilinçaltının katmanlarında geçmiş ve gelecek olasılığına ilişkin kehanetleri anıştıran bir dokunuş, ortak bir imgede buluşuyor. Böyle bakınca geçmişteki dokunuştan soluk aldığı ve tarihi bugüne aktardığı gibi, gelecekteki olasılıklara da açılan, bu dokunuş ve açılışı aynı *arture* alanında somutlayan bir hayal sanki Arslan'ın hayali; bir anlamda kulağını ters göstererek, şaşırtıcı bir operasyon zinciri dolaşısıyla temsil ettiği şeyle –geçmişin iziyle– hâlâ bedensel bir ilişki içinde bulunduğunu ima ederken –*ure*–, diğer yandan henüz gerçekleşmemiş, ama her an gerçekleşebilecek olan bir olasılık kipini içinde barındırıyor. Farklı zamanları aynı imgede buluşturan bu türden bir ortaklık kipi, yalnızca Bataille ya da Van Gogh *arture*'ünde değil, Rabelais ve Karagöz *arture*'ünde de var. Geçmişin ve geleceğin izi, Yüksel Arslan'ın bilinçdışında bireşiyor gibi; sanki onun bilinci dışında tutulmuş olan, ondan fırlatılıp atılmış olan şey, ona geri veriliyor.

Ancak sanki Benjamin'in geçmişi bugüne açtığı ve farklı zaman dilimlerini kesiştirdiği için "diyalektik imge" diye tanımlayacağı bu türden bir

imgeyi gerçekleştirir ve (bunu İslami sanatları da "ure" takısına dahil ederek yaparken), bunu, kullandığı yapma biçimlerinin varlıksal nedenini ıskalama bedeline yapmış oluyor. İslam kültürlerinde bilinçdışının imgesinde birleşeceğine, benliğin kendini aradan çekmesinden soluk alan ve her yapma biçimini kapsayan bir eylem çünkü *fenn* ya da *sana'ı*; Karagöz'den minyatüre, çömlekçilikten tarıma yaşamın bütün alanlarını kuşatıyor. Sanat olanla sanat olmayan arasında bir ayrım yok böyle bakıldığında; kendini zaten bütün amellerde ele veriyor.²⁰ Sanat işçiliği, yapılan işin maharetle ve özenle yapılmasına bağlı. Bu açıdan, bir yandan kendini sanat ile zenaat'ın Batı Ortaçağı'nın bitiminden bu yana ayrılmış olduğu bir uzamda konumlandırarak, diğer yandan geçmişten bugüne taşıdığı yapma biçimleri ve el işçiliği sayesinde bu türden bir ayrımı aşma çabası içine girerek Arslan'ın İslami sanatlara özgü varlıksal kaygıyı ıskaladığı sürece yaptığı, sanatın –*art*– kurulu alanına Doğu'ya özgü teknik bir beceriyi, Karagözcü'nün becerisini taşımaktan ibaret kalıyor.

Sonuçta bu türden bir taşımacılık, *indice* ile *index*'i kesiştirmeyi amaçlayan diyalektik imge, Benjamin'in arzulayacağı türden bir tarih kesintisine yol açacağına, Batı'nın zaman ve mekân anlayışını sarsacağına, geçmiş açık eden ve bugünü ona şiddet uygulayan bir yaraya dönüştüreceğine, sanat uzamında Hegelvari bir yükselişe –*Aufhebung*– tabi tutulmuş oluyor: farklı yapma biçimlerini ve geçmişle gelecek olasılığını *Şimdi* nin imgesinde bireştirme denemesi, ancak geçmişin varlıksal okumasından yükseldiği zaman kendini yok etmeyi göze alabiliyor çünkü; ancak bu tür bir okumadan sonradır ki kendini imge olarak dayatacağı yerde Bataillevari bir feragate ve şenliğe yeltenebiliyor: "İmgelerin tarihsel *index*'i onların yalnızca belirli bir zamana ait olduğunu değil, onların ancak belirli bir zamanda okunabilirliğe *geldiğini* söyler. Bu türden *bir okunmaya gelme*, imgelerin içsel hareketlerinde can alıcı noktadır... Onların içinde *zaman, patlayacak denli doludur*."²¹ Bu yüzden yanlış bir okumaya kurban giden varlıksal bir kaygı, bütün görsel cazibesine ve Karagözcü'nün ya da minyatürcünün el becerisine dayalı yeteneğine karşın, yarattığı bedensel çeşitlemelerle önceden kurulmuş olan bir alanı –sanatı– varsıllaştırıyor sadece. İçinde yer aldığı simgesel düzene elbette "sahiciliği" değil, yalnızca Arslanvari bir ıska-

20. Konu için bkz. Zeynep Sayın, *Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsilinde Haysiyet ve Zillet II, İslami Beden Temsili: İffet ve Zillet*, Yaz 2000, *Defter* 40 içinde, s. 195-235.

21. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, cilt V-1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982, s. 577 (İtalikler bana ait).

lamayı taşıyor ve zamanı yaramıyor, Bataille'ın özleyeceği şekilde mezbaha (din) ile müze (sanat) ayrımının kendini imha etmiyor, içinden geçmiyor, taşkınlaşmıyor. Çünkü nasıl *art* ve *ure* birbirine eklemlenmişse, *art*'a sadece eklemlenmekle, yani onu bir kez daha teyid etmekle yetiniyor.

Bir bakıma, Bataille'ın demokrasinin oluşumuna yol açtığını söylediği ve simgesel düzeni yerinden oynatacağına ona yedirilen *şiddet* bu işte: Bataille'ın simgesel düzende karşı çıktığı mimarlık misali geleceğe ilişkin olasılık önermesini bütün dizilerinde geçmişin başlangıcında –*arche*– başlatıyor Arslan; onlara *Etkileşim*'lerde olsun *İnsan*'da olsun Hegel'in uzun tarih yolculuğu içinde geçmişe bahsettiği yer gibi, geçmişte kalan bir şey –İslami sanat–, bugünkü *Aufhebung*'u içinde artık yalnızca şıklık değeri olan bir süse, Arslan'ın çocukluk evresine dönüşüyor. Mezar taşları, nazar boncukları, muskalar ve tılsımlar, Arslan tarihinin özlenen çocukluğu. Oysa malum: *Aufhebung* kavramının meşru kıldığı dikeylik bir yana, varlıksal kaygıların ıskalanmasına karşın her şey *indice* ile *index* arası bir uzamın bilinç dışında birbirine eklemlendiği an, dokunmaya dayalı bir operasyon zincirinin tersine eylercesine operasyon zinciri neyin geçmişte, neyin gelecekte yer aldığını belirliyor. Bir bakıma 1915 senesinde kübist anakronizminin Afrika heykellerine merak sarması gibi sanatın kurulu alanını meşrulaştıran bir tavır bu; üstelik sözünü ettiğim yalnızca Arslan'ın anlatısına değil, yapma biçimine de dair. *Documents*'daki diğer arkadaşları gibi Bataille'ın da ilkel sanat denen sanata hayranlık duymaktan geri kalmadığı biliniyor; ama ona dair yapma biçimlerini sanata taşıyor. İslami –ya da Karagöz'e ve Osmanlı minyatürlerine özgü– yapma biçimlerini *art*'a bağlı kılacak olan bağintıyı yıkacağı yerde, onları kendi faydacılık ilkesine göre istediği zaman alıyor Arslan, istediği zaman atıyor. Onları sanatsal bir çerçeveye içinde yer alan, sanatsal bir ekonomiye göre soluklayan, sanatsal bir çerçeveye duvara asılan hoşluklara dönüştürüyor. *Informe* değil bu, hoş bir biçim. O nedenle anlatısıyla biçimi sürekli çelişiyor Arslan'ın; anlatıyla biçim birbirinden sanat ilkesini –ve onun biçim/ içerik farklılığını– bir kez daha olumlarcasına kesin bir ayrımla ayrılıyor.

Aslında bunun nedeni, Arslan'ın yapma biçimiyle ürün olarak ortaya koyduğu biçimin kesinkes çelişmesi; *biçim verme sürecinin*, ortaya çıkan biçime yabancı olması: "Çalışan insanın konumu, gerçekten yalnızca teknik olan bir biçim verme eylemine tümüyle dışsaldır. Biçim verme sürecini biçim verme süreci olarak gerçekleştirebilmek uğruna *toprakla beraber biçim*

min kendine uzanmak, aynı anda biçim ve toprak olmak, onların beraber soluk almasını hissetmek ve yaşantılamak gerekir."²² Oysa biçim vermeyi fenomenolojik açıdan irdeleyen Simondon'un yazdığının tam tersine, yaptığı boyaya kendi bedeninin dokunuşuna bağlı *teknik bir bilinçaltını* –ya da bilinçdışını– dahil etmeyi beceriyor Arslan; boya, kanla ve idrarla beraber kan ve idrar oluyor olmasına, ama sözünü ettiğim teknik bilinçaltı, *index* ile *indice* arası konumlandırılan bir imgeye katlanmıyor; boyanın gerçekleşme eylemine aksi istikamette biçimin ve anlatının kendine dönüşmeye çalışmıyor *arture*, *anlatıyla beraber biçimin kendine uzanmıyor, aynı anda biçim ve anlatı olmuyor, onların beraber soluk almasını hissetmiyor ve onları yaşantılamıyor*. Bu türden bir olasılığı, biçimin ve anlatının kendine dönüşme olasılığını, *indice*'nin Bugün'ünde *temsil ediyor* sadece, onları temsil mekanizmaları içinde yeniden üretiyor, temsil ilişkisinin koşullarını kursosuz yerine getiriyor. Gözle beden, beyinle fallüs arasındaki açığı kapayacağına, bunların aralarını daha çok açıyor; beyin uzvuna dönüşen bir resim yapacağına ve *corpus cerebri*'nin *arture* mekânının kendine dönüşmesini sağlayacağına ikisi arasındaki mesafeyi koruyor, beyin uzvuna dönüşmeden, onun içinde esrmeden onu göze getiriyor ve temsil ettiği şenliğe *dışarıdan* bakıyor. Savunduğu *ure* eki, izini sürdüğü kartezyen gözmerkezçiliğe dokunuşun cazibesini katmakla kalıyor.

Oysa Bataille, Rabelais ve Osmanlı şenliklerinin alt katmanında yine de ortak bir mecra akmakta: bu onları, neden sonuç ilişkileri bağlamında değil, "ihtilâçlı bir tutkuya kapılmış uzamlar"²³ oluşturan *akış ritminde* bir araya getiriyor. Saçılmanın, kendi bedenini oluşturan sınırı aşarak öteye

22. Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, s. 243; ya da Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln: DuMont, s. 18 vd. "Çünkü işçi, teknik açıdan aslında teknik eylemi hazırlayan iki yarım eylem gerçekleştirir: bir yandan toprağı hazırlayarak onu biçim verilebilir, topraklardan ve kabarcıklardan arınmış bir maddeye dönüştürürken, diğer yandan kalıbı hazırlar; onu ahşap bir kalıp kılarak biçimi maddeselleştirirken maddeyi biçimlendirmiş olur; toprağı kalıp kasesinin içine koyar ve sonra sıkıştırır; kalıp kasesi ile içinde sıkıştırılmış olan toprak, biçim vermenin önkoşuludur: toprağı biçim veren işçinin kendisi değildir – toprak, kendiliğinden kalıp kasesinin biçimini alır. Çalışan insan bu eylemin aracılığı yapar, ama onu gerçekleştirmez: koşullar yerine getirildiği sürece biçim verme kendiliğinden gerçekleşir. Ve bu sürecin en yakınında olan insan bilmez bunu; bedeni, eylemin gerçekleşmesini sağlar-ken çalışma sürecinde teknik eylemin temsili yoktur. Biçim vermenin özü eylemde yoktur; teknik sürecin etkin merkezi, teknik sürecin kendisinden gizlenmiştir."

23. Roger Caillois, *Mimétisme et psychoasthenie legendaire; Le mythe et l'homme* içinde, Paris: Gallimard, 1938, s. 108 vd.

geçmenin, içinde bulunduğu mekânın yerini kaplamanın ritmi bu; görmekle boşalmanın, dışkıyla kozalak bedenin aynı bedende birleşmesi, Osmanlı şenlikleri nezdinde söz konusu olmasa da, Bataille ile Rabelais ve Osmanlı şenliği, mekânın kendine öykünme kaygısı etrafında bir araya geliyorlar. Bir bakıma Caillois'ın 1935 senesinde sürrealistlerin ortak dergisi *Minotaure*'da yayımladığı ve Benjamin'in iki sene sonra yine Paris'te "Öykünme Yetisi Üzerine" isimli metnini yazmasına yol açan *akış ritmi*: öykünen benliğin kendi koordinatlarından olduğu, öykündüğü mekânın içinde yitdiği, mekân tarafından baştan çıkarıldığı ve kıskırtıldığı bir ritm. *Toprakla beraber biçimin kendine uzanmak, aynı anda biçim ve toprak olmak, onların beraber soluk almasını hissetmek ve yaşantılamak*. Yine aynı nedenle Anadolu'ya ve Osmanlı'ya özgü yapma biçimleri maddeye, ona şiddet uygulayan bir form vermek yerine biçimi onunla beraber oluşturmayı, maddeyi forma ve formu maddeye eşzamanlı dönüştürmeyi deniyor. Madde'nin madde olma özelliğinin ısrarla vurgulanması bu yüzden.

Yine de sözünü ettiğim şenlik ritminin nedenini ve sonucunu oluşturan çok büyük farklar var: Kendi öznelliklerini yitirmeyi arzulayan bedenler değil Osmanlı bedenleri; kendi öznelliklerini oluşturan bedenler de değil. Aksine, dışında kapladıkları uzamla içinde yer aldıkları mekân arasındaki ayrımı kendi ötelinde bir şeye tabi oldukları için yok etmeyi deneyen, göz ile beden arasındaki ayırmadan kurtulacaklarına ya da onu oluşturacaklarına, göz ile beden beraberliğini bakıştan korumayı deneyen bedenler. Nazar ve menazır, gözü ve bedeni bu türden bir ayırmadan sakınmaya çalışan bir tavır. O nedenle Arslan'ın motif olarak sıkça kullandığı Osmanlı ve Anadolu tıslımları, gözün egemenliğini değil, gözün ve bedenin bakıştan –hicapla ve ihticapla– korunmasını dile getiriyor. Bu yazının sınırlarını zorlayacak olduğu için burada üstünde durmayacağım, ama belirtmeliyim ki, göze dayalı bir egemenlik üzerine kurulu değil Osmanlı. Bu, İslam kültürlerinde ve İslami temsil biçimlerinde gözün –başın ve başlangıcın– merkezi önem taşımasından ve tamamen farklı bir varlıksal kaygıya özgü olan bir varoluş ritminin Arslan'ın İslami yapma biçimlerini uyarladığı *art*'ın sınırlarını zorlamasından kaynaklanıyor.

Bir şeyi önemle vurgulamak isterim: Söylenenler, Osmanlı'nın bir ötekiye sahip olmadığı yanılsamasına yol açmamalı. Ancak Osmanlı'nın ya da Anadolu'nun dışladığı ya da kendinden fırlatıp attığı, başka bir yazının konusu. Ne var ki *Verwerfung* ya da *abicio* söz konusu olduğunda, kaçınılmaz bir saptama var: göz, hiç bir zaman ve hiç bir koşulda aydınlanma

amaçlı bir *œel pinéal* olarak kurgulanmamış. Bu açıdan yaklaşıncı *Uygurluğun Huzursuzluğu*'nu yeniden okumaya ve antropolojik olduğu varsayılan bir olgunun farklı temsil biçimlerini yeniden gözden geçirmeye davet eden bir uzam Osmanlı şenliği. O nedenle Rabelais ile Karagöz'ü karşı karşıya (ve yan yana) getirmek ve fallüsün fallüs, dışkının dışkı olduğunu varsaymak, pek de geçerli görünmüyor.

Son olarak bir ayrıntıya daha değinmek gerek: gerçekleştirdiği tarih okumasına kendine özgü bir şaka daha ekliyor Arslan ve Karagöz figürünü, –ve bilindiği üzere bu yalnızca Karagöz söz konusu olduğunda yaptığı bir şey değil– kendi otoportresine çeviriyor. Gerçi Rabelais'ye bakıyor ve ona gülüyor Karagöz olarak Arslan; ya da belki Karagöz misali ona bakan gözü güldürdüğünü söylüyor. Ancak tersyüz edilmediği sürece portrenin söylediği şey açık: "Bana bakarken, sana bakan bana bakıyorsun. Burada ve şimdi, resmin odağında, seni resmin göz/lemcisi olarak konumlandırıyorum."²⁴

—0

24. Louis Marin, *Towards a Theory of Reading in Visual Arts: Poussin's 'The Arcadian Shepherds'; The Reader in the Text* içinde, der. S.R. Suleiman ve I. Crossman, Princeton: Princeton University Press, 1980, s. 306.