


İnsanın Kendini Keşfinin Temsil Yüzeyi Olarak Deri ya da Cephe - Jenny Holzer'in İşleri Üzerinden Bir Okuma Denemesi¹

 Melek Kılıç

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı

Başvuru tarihi/Received: 08.07.2018, Kabul tarihi/Final Acceptance: 10.12.2018

Bir Olanak Olarak Beden

“Bir kaçığım ben.
Doğduğumda
Kendime hapsettim
Kendimi. Sonra kaçtım.
İnsan sıkılırsa,
Aynı yerde yaşamaktan
Ben neden hep aynı
Derinin altında
Sıklımadan yaşayayım?
Ruhum peşime düşmüş
Ama ben saklanıyorum,
Umarım ne yerde, ne de gökte
Bir türlü bulamaz beni.
Yalnız kendim olmak
Ya zindana kapanmak
Ya da hiç olmak demek.
Ben de kaçak yaşarım.
Pekala yaşıyorum işte.”

Bir Kaçığım Ben, Fernando Pessoa²
(1888-1935)

Her ne kadar Lizbon’lu şair Pessoa, kendi ruhundan kaçan beninin zindanı olarak gördüğü bedeninden kurtulmayı ‘*kendi olma*’nın yollarından biri olarak sunsa da, ‘*pekala yaşıyorum işte*’ dizesindeki yaşamama imasıyla, sunduğu diğer yolun esasen mecburi ve tek yol olduğunu ve onun da bedene kapanmak olduğunu söyler gibidir: benin kilitletiği beden, aynı zamanda varlığın ‘*yaşama*’sının anahta-

rıdır. Bu bağlamda beden, özellikle Batı düşüncesinde sıklıkla *ruh*, *ben*, *akıl* gibi daha soyut, sınırları ortaya konamayan varoluşsal tanımlamalara karşıt, dikotomik bir ilişkiyle *sınır* olarak ele alınsa da insanın hem kendisiyle hem de çevresiyle iletişimini var eden şey olarak, *sınırdan* ziyade bir olanak olarak da okunabilir.

Beden-benlik ilişkisi tarih boyunca görsel sanatların, edebiyatın, ve pek çok bilimsel araştırmanın konusu olmuştur. Söz konusu ilişki ile ilgili yapılacak genel bir okumada hem Batı hem Doğu felsefesinde bu ilişkinin sıklıkla ele alındığı görülür. Batı düşüncesinde yaygın olarak *ruh*, *zihin*, *akıl* mefhumları bağlamında ve onlarla dikotomik bir ilişki içinde ortaya çıkar. Sokrates’in *ruh-beden* dikotomisinde *ruhun* saf bilgiye ulaşabilmesi için *bedenden* özgürleşmesi gerekirken; Platon düşüncesinde beden akıl, tutku ve arzudan oluşan *ruhun* zindanıdır. Antik Yunan felsefesinde *ruh* üstün olan, beden ise *ruha* tabi olan iken, erken Hristiyanlık düşüncesinde beden *günahkâr*, *ruh* ise kutsaldır. Descartes ise *beden-zihin* dikotomisini öne çıkarır ve akla ayrıcalık tanır. Batı modernliğinin temelini atacak olan bu yaklaşımla benin zihinde ikamet ettiği düşüncesi yaygınlaşırken beden dışsallaştırılan bir nesne konumuna gelir. Batı düşüncesinin aksine Taoizm, Zen, Budizm gibi Doğu

Öz

İnsan derisi tarih boyunca temsil yüzeyi olarak kullanılmıştır. İlk zamanlar çoğunlukla kendi bedeni dışındaki ölümsüz aşkınlığın imgelerine temsil yüzeyi olurken, modern zamanlarda sıklıkla insanın aşkın birlikten kopan benine dair imgeler için kullanılır. Önceden ölümsüzlük bahsedilen, modern zamanlarda ise benliğin imhası ve yeniden üretiminin sürekliliğini var eden dil ise insanın kendini keşfetmek için kullandığı araçlardan biridir. Bu noktada, dilin yazıya aktarımı, düşüncenin görsel bir temsil ile yeniden üretimi olarak; dolayısıyla benin keşfinde etkin bir diğer mecra olarak kendini gösterir. Bu metin, yazı ve deriyi i/s-m/leme edimlerinin benin keşfi bağlamında dikkat çekilen paralelliklerinden yola çıkarak mimari cepheyi/deriyi yazı ile iletişime sokan Jenny Holzer’in işleri üzerine bir okuma denemesidir.

Abstract

Throughout history, human skin has been used as a surface of representation for images; initially as a surface for images belonging to an immortal transcendence outside human body -and after the modern split, as a surface for images that no longer belong to any transcendental unity. Language is also one of the means that human beings use for their self-discovery. Human beings, while granting immortality to language in ancient times, they consider language as a means of sustaining continuity of self-destruction and self-reconstruction in modern times. In this context, writing –the transcription of the language as a reproduction of the thought with a visual representation– manifests itself as another effective medium for self-discovery. This study aims to introduce a new reading for the work of Jenny Holzer, who enables architectural façade/skin to communicate with writing, by following the parallelism between writing and the skin marking.

Anahtar Kelimeler: Deri, cephe, yazı, benlik, Jenny Holzer

Keywords: Skin, façade, writing, self, Jenny Holzer

¹ Bu metin ilk olarak, Dr. Enis Ali Yurtsever’in 2015-2016 Eğitim yılında İstanbul Teknik Üniversitesi’nde gerçekleştirdiği STR 612 Görsel Kültür dersinin misafir öğrenci olarak takibi sırasında ele alınmış, yaygın için güncellenmiştir.

² Şiir çevirisi Cevat Çapan’a aittir. Pessoa, F. 2009. Uzaklıklar, Eski Denizler (şev. Cevat Çapan). İstanbul: Can Yayınları, s.102.



Şekil 1
Le penseur (The Thinker), Auguste Rodin, 1880
(1996, foto: Ilse Schneider-Lengyel, s.15).



Şekil 2
Melancholia I, Albrecht Dürer, 1514 (Panofsky,
s.209).

Şekil 3
Sanatçının Kendi Portresi, Albrecht Dürer,
1500 (Prinz, s.46).



3 Doğu ve Batı felsefelerinde beden, ruh, akıl ilişkisi hakkında şu kaynaktan yararlanılmıştır: Yurtsever, Ali; Tasa U. B. 2016. Redefining the Body in Cyberculture - Art's Contribution to a New Understanding of Embodiment [Sevirmişç] Erişim yeri: https://www.researchgate.net/publication/242098373_Redefining_the_Body_in_Cyberculture_Art%27s_Contribution_to_a_New_Understanding_of_Embodiment [Erişim Tarihi: 26 Şubat 2018].

4 Her ne kadar Dürer (1471-1528) ve Rodin'in (1840-1917) eserlerindeki özneler, henüz -büyük ölçüde- aşkın bütünsellikler ile tanımlanan bir dünyada yer almaları nedeniyle modern olarak değerlendirilemeyecekse de, Rönesans ile birlikte dünyevi insan üzerine düşünme eğiliminin kendini göstermeye başladığı bir bağlamda yer alırlar. Bunlar, henüz tam anlamıyla dünyevi benin çıkamazlarıyla yüzleşen özneler olmasa da, verili dünyada yer alan öznenin konumunun değerlendirildiği bir bağlama sahiptir. Nitekim Dürer, resim geleneğinde İsa Mesih'in tasvir edildiği şekilde resmettiği ve sıklıkla sanatçının yaratıcı gücüne referans verdiği yönündeki yorumlarla dikkat çeken kendi portresine (bknz: Şekil 3), adı ve soyadının baş harflerine ek olarak 'Rabbimizin yılı' anlamındaki 'Anno Domini'nin baş harflerini imza olarak kullanırken bile, dünyevi insanın yaratıcılığını düşüncesinin nesnesi kılarak, dönemin dönüşen eğilimleri hakkında fikir verir.

dinlerinde ve İslâm düşüncesinde ise söz konusu kategoriler birbirleriyle sürekli etkileşim içinde kavranır, birbirlerini var eden karşıtlıklar olarak ele alınır. Karşıt kutuplar birbirlerine bağımlıdır ve onları birbirlerinden ayrı düşünmek olanaksızdır.³ Bu bağlamda, beden mefhumunun ilişkide bulunulan ya da bulunulmayan kutuplardan biri olarak tarih boyunca benlik ile ilişkisinin bir sorunsal oluşturduğu söylenebilir. Nitekim, resim, heykel gibi görsel sanatlarda sıklıkla rastlanan, bakışları maddesel gerçekliğe odaklanmaktan çok, uzaklara ya da kendine yönelmiş, elini yanağına dayayarak başını destekleyen insan tasvirlerinde beden (bknz: Şekil 1; Şekil 2)⁴ kendi anlamını keşfe çıkan insanın çıkmazının ifadesinde bir *sınır* olarak vurgulanırken bile insanın yönelebileceği tek olanak olarak kendini gösterir. Başka bir ifadeyle, -Binswanger'in sözleriyle- "insan her zaman bir şekilde bedendir... bu onun sürekli bedeniyle konuştuğu ya da kendini ifade ettiği anlamına da gelir" (Borgna, 2014, s. 86). İlk çağlardan itibaren yapılan varoluşsal sorgulamalar, ister Batı düşüncesinde ruh, akıl, zihin, benlik gibi kavramlarla dikotomik ilişkiyle, ister Doğu düşüncesindeki ruh, benlik, beden birlikteliği aracılığıyla ele alınsın, sıklıkla 'beden' mefhumu üzerinden geliştirilen sorgulamalardır.

İnsan her zaman taşıdığı ben tarafından telef edilir:

Bir isme sahip olmak kesin bir yıkılma biçimine talip olmaktadır."

E. M. Cioran (1911-1995)
(Cioran, 2015, s.9)

Bu noktada, varoluşsal sorgulamaların temel unsurları olan beden ve ben kavramlarının modern öncesi kültürlerde dünya ile kurulan ilişkide modern çağrışımlarından farklı niteliklere sahip olduğuna dikkat çekmek önemlidir. İnsanın dünya ile kurduğu ilişkide, sıklıkla aşkın (*Ing.: transcendent*) bir birlikte bütünleştirilmek için araçsallaştırılan ölümlü bedende ikâmet eden ve ölümsüz bir varlığa karşılık gelen 'ben', özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ivme kazanan dünyevileşme süreçleriyle birlikte, modernliğin sürekli olarak dünyaya için (*Ing.: inherent*) yeni değerleri bir yandan inşa edip diğer yandan imha eden, insan üretiminin kaosu içinde 'benin özneyi sürekli telef ettiği' ve bedenin de öznenin dünyevî yaşamına için bir temsiliyet aracı olduğu bir bağlamda aranır. Eski kültürlerde, bireysel bir varlıktan ziyade, aşkın olanın dünyadaki sûreti olarak ele alındığı söylenebilecek bu 'ben', modern öznenin kendini tanıma arayışlarında öne çıkan 'ben'den temelde farklıdır. Özne-nesne yarılmasının henüz gerçekleşmediği, -yani, öznenin henüz kendi de



Şekil: 4
Arap Yarımadası, Mezopotamya ve Anadolu'daki mitolojik sembollerin yer aldığı dövmeler (Bulut, 2002, foto: Şebnem Eras).

- 5 Metinde, deriye yapılan müdahalenin fizikselselliğine işaret eden 'işleme' kelimesinin, söz konusu müdahalelerin (imge, yazı, vs.) aynı zamanda soyut ve kavramsal olana da referans veren imler, işaretler olmasından hareketle, 'imleme' kelimesi ile birarada kullanımı tercih edilmiştir. Başka bir deyişle, 'i/ş-m/leme' ifadesi, beden-zihin, somut-soyut arası alışverişi, 'imleme' ve 'işleme' edimleri arası geçişliliğe vurgu yapmaktadır.
- 6 Anzieu (2008, s. 101), ruhsal işleyişin öncülü ve temeli olarak deri düşüncesini Paul Valéry'nin sözlerine başvurarak açıklar.
- 7 Her ne kadar Nesrin Tura Demiryontan'ın Didier Anzieu'nun Deri-Ben kitabı çevirisinde 'duyulmak' olarak yer olsa da, metin bağlamında sözcüğün işitme duyusuna yönelik çağrışımını bertaraf etmek için 'duyumsanmak' sözcüğünün kullanımı uygun görülmüştür.
- 8 Jablonski (2013, s.4), deri kelimesinin bazıları Türkçe'de de bulunan kullanımlarına ['bu onu rahatsız etmeyecek, o kalın derilidir'; 'senin sözüne incinmesi şartırcı değil, o inanılmaz derecede ince bir deriye sahiptir'; 'o gerçekten derinin altında (kızdırmak anlamında), ya da 'yüzeysel' anlamında 'skin deep'] dikkat çekerek onun 'savunmasız ben' ile olan ilişkisinin açıklığını vurgular.
- 9 İnsan derisi, aynı zamanda, toplumsal hayatta bedene 'insanlık' özelliğini veren örtüdür. Antropolog Nina G. Jablonski, Hong Kong üniversitesinde verdiği makroskobik anatomi derslerinde öğrencilerin deriyi kesip içine bakana kadar korku ve endişe içinde davranışlarına, sonrasında ise bedeni kişisel hikâyeden ayrılmış bir nesne olarak değerlendirebildiklerine dikkat çekerek, derinin insan algısı ile kurduğu ilişkiyi vurgular. Dreifus, C.; Jablonski N. G. 2007. Always Revealing. Human Skin Is an Anthropologist's Map [çevrimiçi]. Erişim yeri: <https://www.nytimes.com/2007/01/09/science/09conv.html>, [Erişim Tarihi: 22 Haziran 2018].

dahil pek çok unsura ve olguya mesafelenmediği, onları kendi düşüncesinin nesnesi kılmadığı— bir bağlamda 'ben', 'birey', 'özne' gibi kavramların, sıklıkla ölümlü bedenden öte ölümsüz bir mevcudiyet ile ilişkilendirilmeleri kavramların günümüzdeki anlamlarıyla çelişir. Bu nedenle söz konusu kavramlar modern mefhumlar; dolayısıyla aşkın bütünselliklerden ayrılmış öznenin arayışı olan kendini keşif sorunsalı da modern bir sorunsal olarak değerlendirilebilir.

Ben - Dünya İlişkisinde Deri ve Deriyi İ/ş-m/leme⁵

*"İnsanda bulunan en derin şey deridir. ... Ve sonra ilik, beyin, hissetmek, acısını çekmek, düşünmek için gereken her şey ... derin olmak ... bunlar derinin icatlarıdır!... bizler, doktor olarak ... dışderiyi boşuna eşeleyip duralım."*⁶

Paul Valéry (1871-1945)

Varlığın duyulduğu yerin, bedenin sınırı olan deri dış dünya ile, öteki ile karşılaşma, temas yüzeyidir. Duyumun ilettiği, alındığı bedensel sınır, bir iletişim yüzeyidir. Bu bağlamda, derinin ben ile ilişkisi nedir? Anzieu'ya göre (2008, s. 103) 'bir ben olmak' "ötekiler tarafından duyumsanan mesajlar⁷ yayma kapasitesini kendinde hissetmektir. ...Bir beni olmak, kendi üzerine

katlanabilmektir". Bu yaklaşım, öznenin kendinden yaydığı mesajın en nihayetinde kendine dönmesi, kendi üzerine katlanması, bireyselliğimizi koruyan bir zar olmanın yanı sıra ötekiyle alışverişin ilk aracı ve yeri, başka bir ifadeyle, mesajın yayıldığı ve yayıldığını hissettiren yüzey olarak deriye—ki Anzieu (s. 38) benliğin çocukluktan itibaren deri aracılığıyla geliştiğini öne sürer— önem atfeder, ona göre 'ben' ancak 'deri-ben' olarak var olur.⁸ Ben-dünya ilişkisinde bedenin yüzeyi, kendini keşfin temsil yüzeyinden de öte, onun ta kendisidir. Bu bağlamda, bir deriye sahip olmak, kendi benini keşfin yeter-şartı olarak değerlendirilebilir.⁹

Hem modern öncesi kültürlerde sıklıkla ölümsüz bir aşkınlık ile ilişkisini ya da benin toplumsal hiyerarşideki konumunu belirlemek için, hem de modern yarılma sonrasında aşkın bir birlikten kopan bene dair imgelemede insanın deriye olan yöneliminin, derinin ben ve dünya arasındaki söz konusu başat konumundan kaynaklandığı ileri sürülebilir. Modern bağlamda, 'ötekiler tarafından duyumsanmak' ve 'duyumsandığını kendinde hissetmek' arayışındaki özne, ötekiyle karşılaşılın sınırı, deriyi i/ş-m/leyerek kendi benine ulaşma çabasıdır. Deri üzerindeki imgeler her ne kadar ötekine sunulsa da öteki, esasen kendi varlığını, benini arayan öznenin kendi üzerine katlanması için bir araç konumundadır; öznenin kendinden yaydığı mesajı yine kendine yansıtacak bir araç.

İnsan derisinin i/ş-m/lenmesine tarih boyunca rastlanır;¹⁰ ve belli bir gruba aidiyetin, dinî ve çeşitli örgütlenmelerin sembolü olarak kullanıldığına dair yorumlar mevcuttur. Nicholas Thomas, beden sanatı üzerine yaptığı incelemede, bedene yapılan i/ş-m/lemelerin toplumsal, tiyatral, süsleme, kriminal, isyan etme, kimlik edinme gibi çeşitli amaçlar ile açıklanabildiğini, ancak 19. yüzyılda beden sanatının toplumsal imleyici ya da kodlanmış bilgi olarak yorumlanmasının tipik bir antropolojik yaklaşım olduğunu belirtir. Daha yakın zamanlı incelemelerde ise ölüyü anma ve büyük dinî törenler ile de ilişkilendirildiğini ifade eder.¹¹ Eski

kültürlerde bedene maske yerleştirme ya da deriyi i/ş-m/leme gibi eylemler, aşkın olanı kendi yaşamının içkinliğinde temsil etme, kaotik olanla ilişkide bir aracı ve kozmolojik anlam arayışının izi olarak yorumlanır. Modern yarılma ile birlikte ise, kozmolojik bir anlam arayışından uzaklaşan, “Tanrı’nın ölümüyle anlamsız kalmış yeryüzünde” (Schrift, 2013)¹² modern kaosun içinde “dünyevî anlamlar yaratma telâşi”na (Bauman, 2014, s. 24, 25) kapılan özne, varoluşunun sınırını bedensel mevcudiyetiyle tanımlar. Bu bağlamda, bedende, deride temsil edilenin bedenin dışındaki ölümsüz bir aşkınlığın imgesinin aksine dünyevî ve ölümlü varlığın kendini anlamlandırma, kendiyile çatışma halinin imgesine doğru kayması, modernliğin etkisiyle aşkın bir birlikten kopuşa meyleden insanın, kendisinin sürekli yıkımıyla birlikte var olmasının yollarını aramasıyla ilişkilendirilebilir. Dünyaya içkin bir ölümlülük düşüncesi içindeki insan kendi varoluşunu daha ötede bir şey ifade etmeyen bedensel mevcudiyetiyle ortaya koyar:

“...ilkın bu yüzyılın (21. yüzyıl) başlarında beden, aşkın bir imge olma özelliğinden uzaklaşarak yalnızca kendini ve –artık ardında bir şey bulunmayan-kendi mevcudiyetini temsil etmeye aday olmuştur. Bunun kanımca en önemli nedeni, bedene ilişkin bir anlamın, artık onu aşkın bir evrenin parçasına dönüştüren bir ölümsüzlükte değil, kaçınılmaz olarak –içkin bir- ölümlülük ve sonluluğun içinde aranmasıdır.” (Sayın, 1999, s. 94,95)

Ölüm, artık bu dünyaya içkin bir son, beden ise ölüme doğru olan öznenin benlik-dünya ilişkisindeki temel aracıdır. Nitekim, Rollo May’in ifadesiyle yaratıcılık ölümle yüzleşecek cesareten, ölümle mücadeleden gelir. Bu bağlamda bedenin, ölümle mücadeleden beslenen ilişkide, benlik-dünya arasına dikiş atan bir yaratıcı edimde araçsallaştığı söylenebilir. May (2018, s. 73) Yaratma Cesareti adlı kitabında ‘dünya’yı “kişinin içinde var olduğu anlamlı ilişkilerin bir modeli” olarak tanımlar ve kişinin dünya ile her an karşılıklı ilişkisi içinde olduğuna dikkat çeker:

“Dünyayla benlik arasında ve benlikle dünya arasında kesintisiz bir diyalektik süreç süregider; bu iki kutuptan her biri diğerinin varlığına delalet eder ve bunlardan birinin yoksanlığı her ikisinin de anlaşılmasını olanaksız kılar.”

Bu bağlamda deri i/ş-m/lemeleri de May’in (2018, s. 76) “özne-nesne yırtığı dikeni bir düzeyde dünyayla karşı karşıya kalış”, “bilinci yoğunlaşmış insanın kendi dünyası ile karşılaşması” şeklinde ifade ettiği türden bir yaratıcı edim olarak değerlendirilebilir. Böylelikle, bedenin dış dünya ile temas yüzeyi olan deri de, benlik-dünya ilişkisinin – ya da ilişkisizliğinin– temsil yüzeyi olarak önem kazanır. Özellikle 20. yüzyıl sonlarından itibaren “özgünlüğün temel metaforunun benin kararlaştırıldığı yer olan deri” (Benthien, 2002, s. 1) olduğu düşüncesi öne çıkar. Deriyi i/ş-m/leme, hem modernliğin farklılık, çokluk talep eden dünyasında insanın kendini farklı kılmak, bireyselliğini vurgulamak için bir aracı; hem de modern inşa-imha deviniminde yitene yitirmeme, unutmama, her şeyin geçici olduğu bir bağlamda benindeki kalıcı bir iz ile ‘içkin bir ölümlülük’te bedenini, dolayısıyla varlığını temsil etme yoludur. Artık yaratıcı edim bireysellikte, varlık ise bedende –dolayısıyla deride de– duyumsanır.

Deri üzerine uzun süreli çalışmaları bulunan antropolog Jablonski de (2013, s. 3), insan derisinin, vücudu kaplayan, yaşı ve fiziksel durumu gösteren pasif bir örtüden öte i/ş-m/leme/süsleme yüzeyi olarak kullanımının, deriyi bireyselliğin dışı vurulduğu yer olarak ayrıcalıklı kıldığını belirtir. Ona göre, insan derisi kim olduğumuzu ve kim olmak istediğimizi dünyaya anlatan, potansiyel bir şekilde sürekli değişen bir ‘duvar kilimi’ gibidir. Jablonski (2013, s. 3) deriye kasıtlı ve gönüllü olarak yapılan ifade biçimlerinin, deriyi hem reklam panosu hem ambalaj olarak hizmet eden bir toplumsal pankarta dönüştürdüğünü, nitekim küreselleşen dünyada i/ş-m/lenmiş derinin bireyselliğin son sınırı olarak kendini gösterdiğini belirtir. Bu bireysel sınır toplumsal alanda bütünleştiren ya da ayrıştıran karşılıklar bulur. Örneğin dövmeli kadın bedenleri sirklerde,

10 Japolski (2007), bilinen en eski korunmuş insan derisinin 1991 yılında Alplerde mumyalanmış olarak bulunan, 5000 yıl kadar önce (Neolitik Çağ) yaşadığı tahmin edilen Ötzi’ye ait olduğunu ve derisi üzerinde ne anlama geldiği bilinmeyen dövmelerin yer aldığını belirtir. (Claudia Dreifus, Nina G. Jablonski ile röportaj, “Always Revealing, Human Skin Is an Anthropologist’s Map”, 9 Ocak 2007, New York Times, <https://www.nytimes.com/2007/01/09/science/09conv.html>, erişim 22 Haziran 2018).

11 (Thomas, 2014, s. 37-38) Bu noktada modern ben-dünya ilişkisinde derinin ve yazı imgelerinin niteliği üzerine bir inceleme olan bu metnin, modern kendini keşif sorunsalı ile temel bir farklılık içinde olan modern öncesi deri i/ş-m/lemeleri alanına kapsamlı bir değeri amaçlamadığını belirtmek gerekli görülmüştür.

12 Schrift, Nietzsche düşüncesinde ‘özne’yi ele aldığı metninde Tanrı’nın ölümüyle yüzleşen öznenin durumunu şu sözlerle açıklar: “Tanrı’nın ölümü, aşkın öte dünyayı, insanlığın yeryüzüne sahip olduğu en az değeri vermesi açısından dünyayı boşluğa çevirir. Şimdi bir sonuç olarak, Tanrı’nın yokluğu yeryüzünü anlamsız bırakır.” (Schrift, 2013).

karnavallarda diğer ucube bedenler (*dört kollu çocuk, iki başlı vücut...*) ile birlikte yine bir ‘ucube’ olarak; denizcilerde ‘çapa’ ve özlem duyduklarının imgesinin biraradalığı ile unutmamak, yitirmemek için aracı olarak; hapishanelerde tahakküm altına alınmış bedenlerin sessiz çılgılığı olarak; ya da toplama kamplarında damgalama aracı olarak,¹³ bir kişi, olay hakkındaki birleşmiş ortak kanaatin imgesi olarak¹⁴ çeşitli bağlamlarda karşımıza çıkar. Esasen soyut olanın somut bir gerçekliğini yaratma; bedende gerçeklik olarak hissetme ya da hissettirme arzusunun yönelttiği eylemler olduğu söylenebilecek bu tür beden üzerinde acı, tahribat oluşturan uygulamalar –David Le Breton’un (2010, s. 12) ifadeyle– “hayatta başka bir varlığa çağrı” niteliği taşır. Bu bağlamda, mesajın deriye i/ş-m/lenmesi, mesajı yayan ‘deri-ben’i hem mesaj hem araç kılar. Kuşkusuz bu i/ş-m/leme bedensel tahribat, acı, şiddet ve geri dönülemezlik gibi olgulardan ayrı değildir. Daha da öte, mesajın bu olgular ile i/ş-m/lenmesi esasen mesaja anlamını veren, mesajın deri-bene ait olduğunu dolaysızca ortaya koyan ve onu güçlendiren şeydir. Deri i/ş-m/lemeleri önce yayılacak ve sonra tekrar kendisine ulaşacak olan mesajın bedende bir gerçeklik olarak hissedilmesi arzusu ile gerçekleşir. Le Breton ‘bireyin kendisine bakışının anlamın ilk kaynağı’ olduğunu ancak onun ‘başkasının bakışıyla kökleştğini’ belirterek yaralama eyleminin geri dönüş talebini ortaya koyar. “Birey kendinden bir parçayı acıya, kana feda ederek, asıl olanı kurtarmaya” (Breton, 2010, s. 11, 12) çalışır, içgüdüsel ve düşünsel bilinç ile ‘*kurban olgusu*’nun güncel bir yorumunu gerçekleştirir; varlığından feda ettiği parça aracılığıyla, karşılık beklediği çağrıyı ortaya koyarak kendisiyle bütünleşmeyi amaçlar. Dolayısıyla derideki imge, hem ait olduğu bene, hem onun sunulduğu benlere/dünyaya, i/ş-m/leme sürecindeki acı, şiddet deneyiminin gerçekliğini yansıtır. Ancak bu acının bilinçli bir şekilde üretilmesi ve deriye yapılan tahribatın kontrollü bir tahribat olması onu herhangi bir yara ile oluşan acıdan ayırırken, adeta benin beden üzerindeki iradesini dünyaya ispatlar. Böylelikle ben, bu deneyim ile

dönüşür ve derideki imge bu dönüşüme referans vermesi nedeniyle bireysel başkaldırı, dayanım, direnç gibi bağlamlarda okunmaya açık hale gelir.

Bu noktada, esasen dokunma organı olan derinin i/ş-m/lenerek görsel mecraya dönüştürülmesi de derinin görsellik ile ilişkisini farklı boyuta taşınması nedeniyle önemlidir. Dokunma hem etkileme hem etkilendiğini hissetmedir; –Merleau-Ponty’nin deyimiyile– dokunmak dokunulmayı da içerir. Dolayısıyla dokunma, ötekiler tarafından duyumsandığını kendinde hisseden benin bu karşılıklılığı içeren eylemdir. Dokunan ve dokunulan ayrımının tam olarak ortaya konmadığı, dokunulandan geri dönüşün olduğu bir duyumsamadır. Her ne kadar i/ş-m/lenmemiş deri de tarih boyunca estetik, güzellik gibi bağlamlarda görsellik ile ilişkilendirilmişse de, derinin i/ş-m/lenmesiyle elde edilen bu ilişki farklı bir boyut içerir. İmgenin deriye uygulanması hem imgenin, hem de derinin bağlamını dönüştürerek, ben-dünya ilişkisindeki sınırdaki dokunsal temas alanı olarak var olan deriyi aynı zamanda daha yoğun bir görsel iletişim yüzeyine dönüştürür. Bu durum derinin iletişimsel aracılığına yapılmış bir vurgu; derinin dokunsal ve görsel sınırlarının zorlanarak benliğin keşfi bağlamında olanaklara açılması olarak da okunabilir. Deri bir yandan dokunsal sınırlarının ötesine geçerek görsel mecraya haline gelirken, öte yandan görselliğin dokunsal mecrada yer alması imgenin de bağlamını görselliğin ötesine taşır. Dokunsal temas –görmenin aksine– en az iki şey arasında zorunlu karşılıklılık, bağlantı, kaçınılmaz geri dönüş içerir. Bu bağlamda, görsel yaratım olan imgenin –benin dünya ile iletişim yüzeyi olan– deriye i/ş-m/lenmesi, karşılığı şansa bırakılmamış bir çağrı, görmenin deriye içkin olan temas alanının olanaklarına tabi kılınması şeklinde yorumlanabilir. Benzer şekilde deri de işlenerek dokunsal çağrışımlarının ötesine taşınır ve temsil yüzeyine dönüşür. Bu temsil yüzeyi –diğer temsil yüzeylerinden farklı olarak– dokunmak, dokunulduğunu hissetmek, temas etmek için var olmayı sürdürmesi

¹³ Örneğin *The New York Times*’a da haber olan, *Auschwitz*’de 157622 sayı ile dövmelenen Josef Diamant kızı ve torunları tarafından aynı numaradan oluşan dövmeleri ile anılıyor. (Rudoren, J. 2012. *Proudly Bearing Elders’ Scars, Their Skin Says ‘Never Forget’*. [çevirimiçil]. Erişim yeri: <https://www.nytimes.com/2012/10/01/world/middleeast/with-tattoos-young-israelis-bear-holocaust-scars-of-relatives.html?pagewanted=all> [Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2016].)

¹⁴ ABD’li şarkıcı Janis Joplin (1943-1970) dövmeyi kendi imajının bir parçası olarak kullanan ilk isimlerdendir. Sevenleri, aşırı doz uyuşturucuyla gerçekleşen ölümünden sonra, göğsündeki minik kalp dövmesinden kendi bedenlerine yaptırarak Janis’e duydukları sevgiyi i/ş-m/lemiştir. Bu tür bir atıf ile yapılan i/ş-m/leme, sıklıkla tekinsizlik, isyan gibi bağlamlarda üretilen nispeten ‘saklı’ i/ş-m/lemelerin aksine birleştirici bir nitelik taşır.

nedeniyle imgeyi yalnızca görmenin değil, dokunmanın da nesnesi kılar.

Yazı

Ölümlü bedeninden ayrılacak beni için ölümsüzlük arayan öznenin kuşkusuz en önemli araçlarından biri de dildir. Anlatmak, yazmak, geçen zamandan kalıcı olabilecek bir şeyler bırakmak öznenin belleğini, dolayısıyla beninin varlığını ortaya koyma çabası olarak değerlendirilebilir. Foucault (2006, s. 72,73), Odysseus'un dil aracılığıyla sürekli kendi imgesini doğurarak ölümün sınırından öteye geçtiğini şu sözlerle belirtir:

"... ölümün sınırı, dilin önünde ya da daha doğrusu dilin içerisinde sonsuz bir uzamın kapılarını açar. Ölümün her an gelme tehdidi karşısında dil aşırı bir aceleyle yoluna devam eder, ama aynı zamanda yeniden başlar, kendini anlatır, öykünün öyküsünü ve bu iç içe geçişin asla bitmeyeceğini keşfeder. Ölüme doğru yol alırken yansır; aynaya benzeyen bir şeyle karşılaşır; kendini durduracak olan bu ölümü durdurmak için yalnızca tek bir güce sahiptir; sınırsız bir ayna oyununda kendi imgesini doğurmak."

Bu noktada, Foucault'nun Odysseia'da, Odysseus'un ölümü uzaklaştırmak, bertaraf etmek için anlattığı geriye dönük olayları ancak başkasının ağzından duyduğunda ölecek olduğu gerçeğini idrak ettiğini belirtmesi dikkat çekicidir. Odysseus, kendi anlattığı hikâyeleri başkasından duyduğunda, *duyulduğunu kendinde hissederek*, bedeninin ölümlülüğü ile *kendi beni üzerine katlanarak* yüzleşir. Özne, kendi mevcudiyetini temsil etmek için ölümlü olmayan uzama yerleşen söze başvurarak, ebediyete kendinden bir mesaj yayarken, sözün duyulmasıyla mesaj kendine geri yansiyacaktır.¹⁵ Bu durum yazıya ölümsüzlük bahşedilen modern-öncesi zamanlarda olduğu gibi benliğin imhasının ve yeniden üretiminin, sürekliliğinin esas olduğu modern zamanlarda da söz konusudur; dil, ben'in modern kaos ortamına direnerek ya da onda devinerek sürekliliğini, kalıcılığını sağlayacak, içkin bir ölümlülükte varlığını temsil edecek esas arayışındaki araçlardan

birdir ve 'ben', düşüncesinin dil aracılığıyla gerçekleşen yankısıyla idrak eder. Bu noktada, dilin bir kodu, başka bir ifadeyle, düşünsel akışta ifade edilen sözün başka bir akıştaki görsel temsili olarak yazının – ki her temsil gibi düşünceyi kendi sınırları ve olanakları çerçevesinde yeniden üreten bir temsildir bu– benin keşfinde etkin bir diğer mecra olduğu söylenebilir.

Platon yazıyı, yalnızca zihinde var olan gerçekliği zihin dışında üretiyor gibi göstermesi nedeniyle insan dışı (*İng.: inhuman*) bir yapaylık olarak değerlendirir (*Ong, 1992, s. 296*). Nitekim Batı episteminde daha sonra –özellikle Descartes ile birlikte yaygınlaşan– benin zihinde ikamet ettiği düşünce, zihin dışında üretilen gerçekliğin insana ait olmayan bir manipülasyon oluşturduğu yargısını kuvvetlendirir. Platon'un bu yaklaşımı, 1960'lı yıllardan günümüze yoğun olarak gündeme gelen insan-insan dışı olan arasındaki ilişkinin tarih boyunca birbirine geçtiği yönündeki değerlendirmelerin yaygınlaştığı bir bağlamda tartışmalı olmakla birlikte, yazı ve düşünce arasındaki mesafeyi ortaya koyması açısından önemlidir.¹⁶ İnsan düşüncesinin, –kaçınılmaz şekilde zamansal bir mesafenin de dahil olduğu– görsel bir temsilin oluşturularak yeniden değerlendirilmesini sağlayan bu mesafe, aynı zamanda, onun yeni bir düşünmenin nesnesi olarak ele alınmasını da mümkün kılar. İnsanın kendini ifadesinin ve keşfinin süreğen aracı olan dilin görsel temsili (*yazı*), hem düşüncenin yeniden üretimi hem de 'olay' olan sözün akıcılığın edinilmiş bir tür kesit olarak benin keşfi için ihtiyaç duyulan mesafelenmeyi ortaya koyar. Düşüncenin farklı bir şekilde yeniden duyumsanmasını sağlayarak onu yeniden üretir. Tıpkı, Odysseus'un anlattığı hikâyeleri başkasından duyduğunda yaşadığı idrak gibi, yazı –bu kez kendi edimine içkin bir şekilde– katlanarak mesajı geri yansıtır; sözün görsel bir kodu olan yazı, doğası gereği yaydığı mesajı yansıttığı yüzeyde yeniden üretir. Bu bağlamda, benin keşfi ile olan ilişkisi üzerinden 'yazı'nın, yazma ediminin, deriyi i/ş-m/leme edimine paralel olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, söz konusu iki paralel edimin birlikteliği,

¹⁵ Odysseus'un söz konusu idrakine daha önce Fatih Özgüven de Bilge Karasu üzerine yazdığı yazıda dikkat çeker: Özgüven, F. 2013. *Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin*. İçinde: Akay, A. (haz.) *Teorik Bakış - I - Bilge Karasu İstanbul: Sel Yayıncılık*.

¹⁶ Metinde oldukça kapsamlı bir inceleme alanı oluşturan yazı ve dil konularına, benin keşfinde araçsallaştırılan deri i/ş-m/lemeleri bağlamında değinilmesi sebebiyle, yalnızca dolaysızca ilişkili bulunan noktalar dahilinde, sınırlı yer verilmiştir.

yani yazının deriye i/ş-m/lenmesi benin keşfi açısından ayrıcalıklı bir durumdur; deri i/ş-m/lemenin ve yazının yoğun geri dönüş taleplerinin, deri-benin arayışları ve çıkmazları için işe koşulduğu güçlü bir çağrıdır.

Modern-öncesi topluluklarda da deride yazı imgelerine rastlanmakla birlikte, günümüzde yazı dövmelelerine karşı artan ilginin, benin keşfinin modern bir sorunsal olmasıyla dolaysızca ilişkili olduğu söylenebilir. Yazı dövmeleleri günümüzde oldukça yaygın bir şekilde uygulanmakta olup günlük yayınlarda¹⁷ bile kendine yer bulmaktadır. Bu yayınlar, yazının neden dövme olarak tercih edildiğine dair güncel ipuçları taşır. Edebi alıntılar, şarkı sözleri, felsefi düşünceler, sloganlar, aforizmalarından oluşabilen yazı içerikleri dövme sahipleri tarafından 'görsel bir imgenin ulaşamayacağı derinliğe sahip olmaları' ya da 'yazıyı kendi dışındaki yabancılara açarak kişinin yazı ile daha yakın bir ilişki kurmasına' olanak tanınması, 'kendi kendilerine bir hatırlatıcı', 'hem biricik olmayı hem de bir şeylerin parçası olmayı sağlaması' gibi çeşitli nedenlerle tercih edilir.

Bu bağlamda, yazının deriye i/ş-m/lenmesi, deriyi, adeta okunmayı ve aynı zamanda dokunulmayı bekleyen bir kitap sayfasına dönüştürürken, sıklıkla alıntılanan yazının bağlamını da işlendiği benin bireysel ve fiziksel varoluşuna bağlar. Yazı artık, hem i/ş-m/lenen ben, hem de onu okuyan benler açısından i/ş-m/leme sürecine dair geri dönülemezlik, acı, şiddet, tahribat gibi çağrışımlar ve ölümlü bedenın duyumsama ve duyumsanma organı olan derinin fizikseliği ile vardır. Aynı zamanda, sıklıkla 'zihinsel' olarak addedilen yazının 'bedensel' olan deri ile üst üste bindirilmesi, özellikle Batı düşüncesinde ayrı kutuplar olarak ele alınmış iki kategorinin aşkınlıklardan arınmış bir arayışta araçsallaştırılması olarak okunabilir.¹⁸

Yazıyı bedende bir gerçeklik olarak hissetme arzusu çeşitli şekillerde karşımıza çıkar. Yazı ve i/ş-m/leme ile ilişkisi açısından Franz Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* adlı hikâyesi ilgi çekicidir. Hikâyede suç işleyen askerin cezası, cezaı suçununun

üzerine yavaş yavaş yazı ve şekiller ile kazıyan bir makine ile gerçekleşir. Yazı, asker tarafından sürecin yarısına gelindiğinde anlaşılır bir metne dönüşse de, ceza söz ile duyduğu değil yazı ile bedeninde hissettiği bir gerçeklik olur. Benzer şekilde Peter Greenaway'in yönettiği 1996 yapımı *The Pillow Book* adlı filmde de, Nagiko'ya babası çocukluğundan beri her doğum gününde 10. yüzyıldan kalma bir günlükteki şiirlerden kaligrafik dövmeleler yaptırır. Nagiko genç bir kız olduğunda da şiirlerin çıplak bedenine i/ş-m/lenmesine yoğun tutku duyar. Aşk adeta duyduğu sözlerde değil, bu şiirleri bedeninde hissettiği zaman yaşayabilmektedir. Günlüklerin insanların 'kendileri hakkında bir şeyler öğrenebilmek' için yazıldığını söyleyen Nagiko'nun, sözlerin bedenine i/ş-m/lenmesi ile kendi varlığına bir çağrıda bulunduğu söylenebilir. Her ne kadar Nagiko'nun dövmeleleri, gerçek anlamda acı ile bedene işlenen türden bir dövme olmasa da, film boyunca kimi zaman fırça ve kalem, kimi zaman projeksiyon ile i/ş-m/lenen yazı derinin dokunsallığı ve görseelliğini birbiri içine geçirerek Nagiko'nun benini var eden tutkunun bir temsili olarak karşımıza çıkar. Her iki örnekte de sözü bedende gerçeklik olarak hissettirme/hissetme arzusuyla yapılan yazı i/ş-m/lemelerinin, aksi takdirde zihinsel düzeyde yaşanacak olan ıstırapın/tutkunun boyutlarını bedensel boyuta taşımada etkinleştirildiği söylenebilir.

Jenny Holzer

Amerikalı sanatçı Jenny Holzer'in¹⁹ (1950 -) işleri söz konusu iki paralel edimi (yazı ve deriyi/mimari cepheyi i/ş-m/leme edimlerini) öne çıkarmış olması nedeniyle dikkat çekicidir. Holzer, 1970'li yıllardan günümüze kadar uzanan pek çok işinde yüzey-yazı ilişkisi ile çalışır.²⁰ Sanatında sıklıkla 'hayatta kalma eğiliminde olan' ile ilgilendiğini belirten Holzer (1985), insanların inançlarını, tutumlarını ve bazen de yapabileceklerini somutlaştırmayı, temsil etmeyi denediğini vurgular. Cinsellik, savaş, şiddet, ölüm, doğum gibi konular etrafında ürettiği, toplumsal insan benliğinin dünya ile kurduğu ilişkinin fiziksel ve psikolojik çıkmazlarını, arayışlarını ifade

¹⁷ Örneğin BBC Magazine'de 2013 yılında yayınlanan 'Yazı Dövmesinin Yükselişi' (De Castella, Tom. 2013. *The Rise of the Text Tattoo*. [çevrimiçi]. Erişim yeri: <https://www.bbc.com/news/magazine-24306141>) [Erişim Tarihi: 22 Haziran 2018] ya da güncel sanat yayınlarındaki 'Et/Bedensel Deri Yapımı Sözcük' (Rosen, C. 2015. *The Flesh Made Word*. [çevrimiçi]. Erişim yeri: http://www.iasc-culture.org/THR/THR_article_2015_Summer_Rosen.php [Erişim Tarihi: 22 Haziran 2018].) gibi.

¹⁸ Bu noktada, Victor Hugo'nun *Notre-Dame de Paris* (1831, Tr.: *Notre Dame'in Kamburu*) adlı romanının "Ceci tuera cela... (Bu, şunu öldürecek...)" başlıklı alt bölümünde, insanlığın bilgisini gelecek nesillere aktaran tek kaydedici olan mimarlığın söz konusu aracılık konumunu matbaanın 15. yüzyılda icat edilmesinin ardından yitirdiğini belirtmesi ilgi çekicidir. Bu kez zihinsel olan (yazı) ve bedensel olan (mimarlık) ayrı niteliklere sahip olmaları nedeniyle değil; tam da birbirleri yerine geçebilir olmaları nedeniyle kutupsallaştırılır. Bu bağlamda, metinde ileride değinilecek olan Jenny Holzer'in, Hugo'nun mimarlık ve yazının her ikisinin de 'insanlığın bilgisini aktarma becerisine sahip' oldukları tespitini çağrıştıracak biçimde, ancak yazıyı mimarlığa tercih etmek yerine ikisini üst üste bindirme yoluna gittiği; böylelikle tıpkı deri üzerine i/ş-m/lenen yazılar gibi, bedensel kaydı (mimarlığı) zihinsel kayıt (yazı) ile bütünleştirerek, bedensel olana zihinsel, zihinsel olana bedensel gerçekliğin sırayet etmesini amaçladığı ileri sürülebilir.

¹⁹ Jenny Holzer, 1950 yılında Ohio, Gallipolis'de doğmuştur. Güzel sanatlarda lisans derecesini 1972 yılında Athens University of Ohio'da, uzmanlığını ise 1977 yılında, Providence Rhode Island School of Design'da tamamlamıştır. University of Ohio, Rhode Island School of Design ve New York New School University'de fahri doktora çalışmalarında bulunmuştur. Erken dönemlerinde soyut resim çalışmaları yapan sanatçı, daha sonra işlerinin merkezine yazıyı yerleştirmiştir.

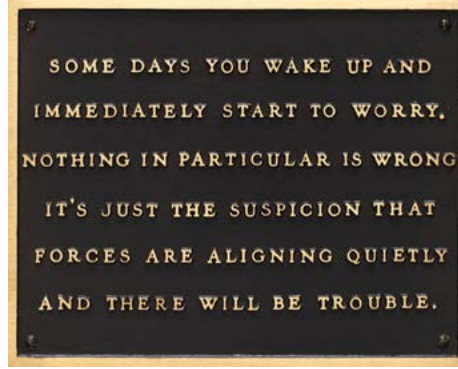
²⁰ Öne çıkan işleri arasında sırasıyla "Truism (Apaçıklıklar; 1977-1979)", "Inflammatory Essays (Kışkırtıcı Yazı; 1979-1982)", "Living (Yaşamak; 1981-82)", "Survival (Hayatta Kalma; 1982-83)", "Under A Rock (Bir Kayanın Altında; 1986-87)", "Laments (Ağlılar, 1987-89)", "Mother and Child (Anne ve Çocuk, 1990)", "War (Savaş, 1992)", "Lustmord (Seks Cinayeti, 1993-94)", "Erlauf (1995)" ve son zamanlara kadar yaygın olarak mimari ve peyzaj üzerine yapmış olduğu yazı projeksiyonları ile LED uygulamaları sayılabilir.

Şekil: 5

Jenny Holzer, *Living* (1981-82) Serisinden: "Some days you wake up and immediately... (Bazı günler uyanırsın ve hemen ardından...)" (URL 8).

Şekil: 6

Jenny Holzer, *Survival* (1982-83) (*Hayatta Kalma*) Serisinden: "Die fast and quiet... (Hızlı ve sessiz öl...)" (URL 9).



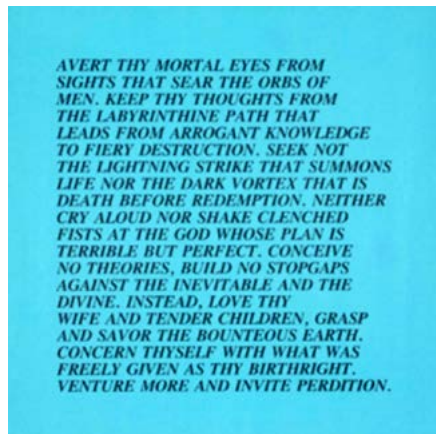
eden yazılardan oluşan işlerini dünyanın önde gelen müze ve sergi salonlarının yanı sıra –esas önemsedığı alan olan (Holzer, 1985)– kamusal alana da taşır. Geniş çeşitlilikle pek çok yüzeyi yazı yerleştirmeleri için kullanır. 1977 yılında New York'ta gerçekleştirdiği "*Truisms* (Apaçıklıklar)" işinde yer verdiği güncel politik tartışmalar ve bireysel çıkmazlardan oluşan sloganvari yazılar, daha sonra reklam panolarında, tişörtlerde, elektrikli tabelalarda sergilenirken; "*Living* (Yaşamak)", "*Survival* (*Hayatta Kalma*)" gibi sonraki pek çok serisinde de yazıları, kurumun, otoritenin simgesi olarak gördüğü bronz levhalara, kentsel mekânlardaki taş banklara, LED tabelalara yerleştirir. Günümüze kadar uzanan çalışmalarında kentsel peyzaj, tarihi köprüler, ikonik mimari yapıların cepheleri sanatçı için hem kendi yazdığı, hem seçerek, alınıtılarak yeniden ürettiği yazılara temsil yüzeyi olur. Müzeleri ziyaret eden insanlardan daha fazlasına ulaşmak isteyen Holzer (1985) 'özellikle bir şey düşünülmediği bir anda, beklenmedik bir şekilde rastla-

nan metinler ile en iyi etkiyi' yaratacağını düşünür. Bu nedenle zorunlu bir açıklama gerekliliği bulundurmayan ve tanıdık bir gösterge sistemi olan yazı, Holzer için daha fazla insanın düşünmesini sağlayan araç olurken, onları beklenmedik zaman ve mekânlarda insanlarla buluşturur.

Erken yıllarında soyut resimle ilgilenen Holzer (1985), resmin onun için 'önemsizleşmesi'nin ve yazı temelli işlere yönelmesinin politik ve estetik açıdan iki sebebi olduğunu belirtir. Politik sebebi olarak yazının 'şeyler hakkında oldukça açık olmayı mümkün kılması'nı, 'sadece söyleyerek' ele aldığı tekinsiz konular hakkında yardımcı olabilecek bir yol sunma potansiyelini gösterir. Estetik açıdan ise, hiçbir zaman anlatı resim yapmayı istemediğini ve kendisi için 1977 yılının sanat ortamının artık resim için bir açmaz olduğunu belirtir. Yazının ve kamusal alanın her ikisinin de hem herkese dolaysızca ulaşabilirliği sağlayan hem de kişisel, toplumsal, kentsel sorunların –dolayısıyla arayışların da– kendine yer bulduğu araçlar olması, onların Holzer

Şekil: 7

Jenny Holzer, *Inflammatory Essays*" (Kışkırtıcı Yazılar; 1979-82), (URL 10).



tarafından tercih edilme sebebi olarak değerlendirilebilir. Bu nedenle, Holzer'in temel aracı yalnızca yazı değil, yazı ve onun yerleştirildiği yüzeydir; yazının niteliği kendi içeriğiyle olduğu kadar, yerleştirildiği yüzeyin bağlamı ile de tanımlanır.

Metin bağlamında, sanatçının insan derisi-yazı ilişkisine yaklaşımını ortaya koyması ve çeşitli tarih ve mekânlarda adeta kentsel bir deriymişçesine peyzaj ve mimari cepheler üzerine yansıttığı medya tabanlı yazı yerleştirmelerinin de değerlendirilmesi için uygun ipuçları taşıması nedeniyle *Lustmord* (*Seks Cinayeti*) serisi önem kazanır.

***Lustmord* (Seks Cinayeti, 1993-94)**

Holzer'in ilk olarak 1992-1993 tarihinde sergilenen *Lustmord* (*Seks Cinayeti*) adlı çalışması, sanatçının deri-yazı ilişkisine bakışı hakkında fikir vericidir. *Lustmord* Almanca bir kelimedir ve sıklıkla tecavüz ile ilişkili bir cinayeti ifade eder. Seri, Holzer'in 1992-1993 yıllarında tecavüz, cinayet, ölüm konuları etrafında yazdığı yazılardan oluşur. Özellikle Bosna Savaşı

sırasında kadınlara yönelik cinsel şiddete odaklanır. 1992-1994 yılları arasında gerçekleşen savaş sırasında, tecavüze uğrayan kadınların haberlere konu olmasıyla, o zamana kadar savaşın getirdiği bir olay olarak sorgulanmayan tecavüz konusu belki de ilk defa dünyanın dikkatine açık hale gelir. Bu bağlamda, Holzer'in işi, savaş henüz sürerken üretilen oldukça refleksif bir iş olarak değerlendirilebilir.

Sergi, Holzer'in tecavüz ve cinayetlerin *kurbanları*, *şahitleri* ve *faileri* şeklinde oluşturduğu üç grubun ağzından keçeli kalem ve sıradan el yazıları ile insan derisinin üzerine yazılmış şiir dizelerini andıran yazıların ayrı ayrı çekilmiş fotoğrafları ve masalar üzerinde bulunan kadın bedeni kemikleri ile hazırlanır. Deriye yazılmış bu 'kurban', 'şahit', ve 'fail' şiirlerinin dizelerinin fotoğrafları karışık yerleştirilmiş olmaları sebebiyle bir bütünlük içinde kavranmaz, böylelikle dizeler düzensiz bir şekilde üst üste binerken, izleyen kurban, şahit ve failin dizeleri arasında gidiş gelişler yaşar. Savaş sırasında tecavüzün silah olarak kullanımına dikkat çeken Holzer,



Şekil: 8

Jenny Holzer, *Lustmord* (*Seks Cinayeti*, 1993), (URL 1).



oluşturduğu gruplar arasındaki sınırları bulanıklaştırarak izleyende bir tür tekinsizlik, huzursuzluk yaratır. Kimin fail, kimin kurban ya da şahit olduğunu kestirmenin kolay olmadığı bir süreci yaşatır. Holzer, sergide yazının ve öteki benlerle karşılaşma yüzeyi olarak derinin gerçekliğini kullanarak, ruhsal ve fiziksel açıdan şiddetin yarattığı etkileri dolaysızca gözler önüne serme çabasıdır.

Bu bağlamda, –geçmişe yönelik bir kayıt aracı olarak değerlendirilebilecek fotoğraf aracılığıyla– bir zamanlar deriye, bene sahip, ‘canlı’ ve ‘insan’ olan bir beden (‘deri-ben’in), duyumsadığı ve duyumsandığını kendinde hissettiği yüzeyde (deride) şiddeti, korkuyu, acıyı, nefreti, arzuyu yazı imgesinin gerçekliği ile ileten Holzer’in, uğradığı şiddet sonrasında kadın bedenini uzuvlarına ‘insan’ niteliği kazandıran deriden ve uzuvlar arası bütünlükten yoksun ‘insani’ bir nitelik taşıyamayan bir sergi nesnesi olarak temsil etmesi, maruz kalınan şiddet sonucunda bedenin benlik dışı bırakıldığına dair bir tespit olarak okunabilir. Dünyaya içkin bir ölümlülük düşüncesi içinde kendi benini, varoluşunu bedensel mevcudiyetiyle –dolayısıyla derisi aracılığıyla– tanımlayan modern özne, uğradığı şiddet sonrası ruhsal ve fiziksel açıdan dünya-benlik arasında dikiş atan bir yaşama edimi gerçekleştiremez olur. Deri aracılığıyla duyumsanan şiddet, –Holzer’in müdahalesi ile– karşılıklılığı kendi oluşlarına içkin olan deri ve yazı aracılığıyla şiddete seyirci kalan dünyaya çağrı niteliği taşır. *Lustmord* serisindeki deri üzerinde yer alan yazılar, her ne kadar kendi benini keşfe çıkan insanın deri i/ş-m/lemeleri gibi öznenin kendi bilinci ve güdüsü dahilinde üretilen somut bir yaralamaya karşılık gelmese de, ruhsal açıdan ağır yara almış/vermiş belleğe sahip takatsiz özne için, –sanatçı tarafından– yazı ve derinin gerçekliği dolaysızca iletme yetisinin işe koşulduğu i/ş-m/lemeler olarak değerlendirilebilir. Kurban, şahit ve failin dizeleri, dokunsal bir yüzeyde görselliğe kavuşturularak, deriye ait dokunma alanında dokunulmayı, bir karşılık bulmayı bekler; izleyene karşılığı şansa bırakılmamış bir çağrıda

bulunarak çağrısının dehşetini yaşatır. Bu bağlamda *Lustmord* serisi, deri, ben ve yazı i/ş-m/leme ilişkisinin toplumsal boyuttaki bir karşılığı olarak okunabilir.

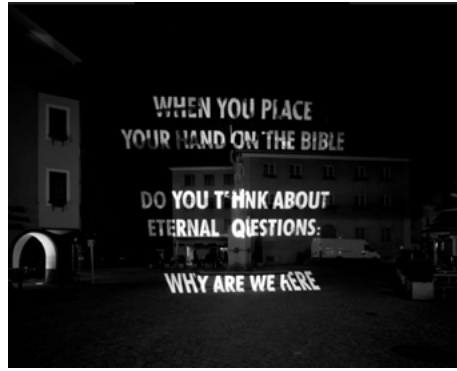
Kentsel Medya Tabanlı Yazı Yerleştirmeleri

Holzer’in *Lustmord* serisinde öne çıkan ben-deri-dünya ve yazı ilişkisi, sanatçının kentsel medya tabanlı yerleştirmelerinde paralel olan başka bir boyuta daha taşınır. Holzer, 1970’li yıllardan beri kentsel çevre içinde yazı yerleştirmeleri yapar, ve günümüze kadar dünyanın çeşitli şehirlerinde, çeşitli bağlamlarda LED ve projeksiyon yerleştirmeleriyle işler üretir. Sanatçının kentsel medya tabanlı yerleştirmelerinden en önemlisi, New York’taki Times meydanında gerçekleştirilen “*Messages to Public (Halka Mesajlar)*” adlı, 1990 yılına kadar pek çok sanatçının katıldığı bir gösteri dizisi içinde, 1-31 Mart 1982 tarihleri arasında yansıttığı işidir. Holzer, “*insanoğlunun kendini aşması onun kaderidir*” (*It is man’s fate to outsmart himself*); “*özel mülk*” (*private property*); “*gücün kötüye kullanımı sürpriz değil*” (*abuse of power comes as no surprise*); “*beni istediğimden/ arzuladığımdan koru*” (*protect me from what i want*) gibi bazı reklam sloganlarındaki bazıları günlük hayatta da kullanılmakta olan yazıları Times meydanına bakan binanın cephesine yansıtılarak farklı bir bağlamda yeniden üretir, onların yeniden düşünülmesini amaçlar. Bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde Amerikan argo ve serbest konuşma geleneği ile tanımlandığını belirten Holzer’in yazıları (*Ruf, 1997, s.107*) belki de bu nedenle reklam panolarından tişörtlere kadar pek çok yerde kullanılır, benimsenir, hatta kimi zaman üretildiği bağlam dışında da kendine yer bulur.²¹ Yazıları bilinçli olarak karşıtlıklar, çelişkiler içeren²² Holzer (*1985*) bu yaklaşımını şu sözlerle açıklar:

“*Bireylerin deneyimlediği gerçeklerin geçerli olduğunu göstermek istedim. Bütün serilerin okuyucuya ya da bakana bir miktar hoşgörü aşılayacağı; okuyucunun, ona bütün kalbiyle inanarak, her cümlemin arkasındaki kişiyi tasvir edebileceği umuduyla, her sava eşit ağırlık vermek istedim.*”

²¹ Holzer, bir röportajında, bir ev dekorasyonu dergisindeki banyo fotoğrafında daha önce kendisinin ‘Living’ serisine ait –mermer bank ve yazıdan oluşan– işinin bir kopyasını üzerinde havlular ile görmenin eğlenceli olduğunu, “insanları düşündürtükleri sürece onların nerede durduğunun” kendisi için önemli olmadığını belirtir. (Kammerling C.; Holzer J., 1996, s.12)

²² *Truism* serisinde yer alan “herkesin işi eşit derecede önemlidir” (*everyone’s work is equally important*), “müstesna insanlar, özel imtiyaz hak eder” (*exceptional people deserve special concession*) ya da “en zalimi çocuklardır” (*children are the cruelest of all*), “çocuklar geleceğin umududur” (*children are hope of the future*) gibi.



Şekil: 9

Jenny Holzer, New York, 1985-1986 (URL 12).

Şekil: 10

Jenny Holzer, Bregenz, 2004 (URL 8).

Holzer, “*Truisms (Apaçıklıklar)*” serisinden sonra, “*Inflammatory Essays (Kışkırtıcı Yazılar; 1979-82)*”de pek değinilmeyen, ancak aciliyet duygusunun uyandırılması gerektiğini düşündüğü cinayet, cinsiyet yaklaşımları gibi konulara yönelir. Takip eden diğer işlerinde de konular, savlar çeşitlenmekle birlikte yazı ve yüzey ilişkisine genel yaklaşımı süreklilik içindedir. Özellikle 1996 yılından sonra daha büyük ölçekli kentsel mekân yerleştirmeleri üreten Holzer, müzenin dışına çıkarak kentsel mekâna ve halka dolaysızca ulaşma düşüncesinin peşinden gider. Kimi zaman bir otobüs durağına, kimi zaman yüzyıllar öncesinden kalma taş köprüye ya da ikonik değeri olan mimari yapıların yüzeylerine yansıttığı seçmiş olduğu şiirler, pasajlar ya da üretmiş olduğu aforizmalar ve sloganvari sözler kentsel deneyimin parçası haline gelir.

Holzer’in yazı ve mimari cephe ilişkisiyle ürettiği işleri, modern zamanlarda özellikle Adolf Loos’un mimari nesnenin yüzeyindeki süslemeyi dövmeli beden yüzeyindeki süslemeyle ilişkilendirerek ‘cürüm’ olarak değerlendirdiği ‘Süsleme ve Cürüm’ (*Alm.: Ornament und Verbrechen*) başlıklı yazısıyla kıvılcımlanan mimari nesne-süsleme/i/ş-m/leme konusuna çağdaş sanat aracılığıyla yapılan yeni bir yorum olarak da değerlendirilebilir.²³ Loos’a göre, modern mimari nesne üzerine yapılan süslemeler, ilkelerin bedenlerine yaptıkları süslemeler gibidir. Oysa ki modernlik, ilkel insan gibi davranmamayı, başka bir ifadeyle, mimarın süsten arındırılmasını gerekli kılar. Dişil, yozlaşmış, kirli, suçlu gibi çağrışımlara sahip olan süsleme/i/ş-m/leme, erillik, yasallık, hijyen gibi ideal arayışlarla üretilen

modern mimarlıktan, onun modern yaşam ile etkileşim yüzeyi olan mimari cepheden tecrit edilmek durumundadır.

Modern mimarlık gündeminde farklı tepkiler ile karşılanan Loos’un metnine, 1975 yılında *Süsleme Suç Değildir (Ornament is No Crime)* başlıklı metniyle Joseph Rykwert yeni bir soluk kazandırır. Rykwert, esasen Loos’un süslemenin ölümü ilanını kabul etmekle birlikte, süslemenin bir anlam problemi; benzetme değil bezeme olarak yeniden ele alınması gerekliliğini gündeme getirir. Holzer’in işleri bu bağlamda, Rykwert’in işaret ettiği yol ile paralel şekilde, –benzetme üzerinden doğrudan referans taşımadığı söylenebilecek bir kod olarak– yazının, kentsel, toplumsal, bireysel bağlamlarda üretilmesi /yeniden-üretilmesi yoluyla hijyenik modern cepheyi ‘kirlenme’ye, ‘bezeme’ye dair bir olumlamadır. Böylelikle mimari cephe/deri Loos’un “dışarıya hiçbir şey söylemek zorunda olmayan”²⁴ modern cephelerinin aksine ‘dışarıya bir şeyler söyleyen’ bezemelerin mekânı olur.

Tıpkı deri üzerine yapılan i/ş-m/lemelerin deriyi toplumsal bir pankarta dönüştürmesi gibi, Holzer, yaşayan, dinamik kentsel mekândaki peyzajı ve mimari cepheleri kentsel, toplumsal konulara ilişkin ifadenin temsili için kentin derisi olarak değerlendirerek onları çeşitlenen savlardaki yazılar ile i/ş-m/ler. Sürekli dönüşen kentsel bir dinamiğin içinde yer alan mimari bedenlerin yüzeyleri/cepheleri tıpkı benin keşfinde etkin olan insan bedeninin derisi gibi kentlilerin kent ile karşılaştığı, yüzleştiği, somut arayüzler olarak değerlendirilir. Arayüzler böylelikle, aynı zamanda kentli-

²³ Bu noktada, Holzer mimari cephelerin kendisini kendi işlerinin/çağdaş sanatın önemli bir unsuru şeklinde değerlendiren, Adolf Loos’un, 20. yüzyılın başlarında, sembolik yapılar olarak nitelediği mezar ve anıtlar dışındaki mimarlıkları sanat olarak görmemesi de ilgi çekicidir: “Ormanda dolaşırken, altı ayak uzunlukta üç ayak genişlikte, piramit biçiminde yığılmış topraktan oluşan bir tümsek görürsek, kasvet çöker içimize ve ses ‘Biri gömülmüş buraya’ der. İşte bu, mimarlıktır.” (Loos, 2014, s. 86). Holzer, modern sonrası eğilimlere paralel şekilde, adeta Loos’un steril, hijyenik modern mimari cephelerini kirlenerek ve ebediyeti ima eden sanatı redderek, hayatın çıkmazlarına yönelen eleştirel bir sanat yaklaşımını benimser.

²⁴ (Loos, *Heimatkunst* (1912), 2014).

Şekil: 11

Jenny Holzer, Bregenz, 2004 (URL 8).

Şekil: 12

Jenny Holzer, Paris, 2009 (URL 8).



lerin de duyumsadığı yüzeyler olarak önem kazanırken, kentsel, toplumsal, politik içerikli yazıların kentlilerin düşünceleri ve eylemleri üzerinden tekrar kente yansıtılacak olması, –duyumsandığını kendinde hisseden modern deri-ben gibi– kentin derisinde/mimari cephelerde karşılık bulacaktır. Bu yönüyle kentin derisi olan mimari cephelerdeki yazılar, dokunsallığa içkin temas etme ve temas edilme edimlerini hatırlatır şekilde, yaşayan bir organizma olan kentin dinamik benlerinin çağrısını hem görsel hem de –karşılıklılık esası açısından– dokunsal bir mecraya taşır. Mimari deri iletişimin somut arayüzleri olarak kentlilerin birbirlerinin, geçmiş ve geleceğe yönelik kentsel belleğin yüzeyde bir yansıtıcısı olarak işler. Bu yansılar, birbirinden bağımsız –ve çoğu zaman kamusal mekânda buluşma olanağı bulamayan– bireylerin ortak kentsel ve toplumsal ıstıraplarıyla kentsel deride, bir çağrı umuduyla oluşturulmuş yaralar olarak değerlendirilebilir.

Holzer kentsel deneyime yapmış olduğu müdahalede –yine her ne kadar deri üzerine yapılan iş-m/lemeler gibi fiziksel acıyı,

tahribat deneyimini içeren, kalıcı, somut bir iz/yara söz konusu değilse bile– kentsel bellek üzerinde etkili bir iz bırakır. Bu bağlamda derinin, 20. yüzyılın sonlarından itibaren aşkın bir birlikten koparak öznel arası iletişimin mekânı, benlik-dünya ilişkisinde benliğin temsiliyetinde temel metafor olması gibi, Jenny Holzer'in işlerinde de kentsel, fiziksel çevredeki mimari cepheler/yüzeyler adeta kentsel bedenin derisi, sınırı olarak, dünya ile ilişkinin temsiliyetinde yazı ile birlikte temel araç olarak değerlendirilir. Kimi zaman baskın ideoloji tarafından darbe almış bedenlerin, kimi zaman ise bireysel çıkmazların varoluşsal sorularını günlük hayatın içindeki söz konusu yüzeylere –geceleri yansıtarak– yerleştiği işleri, insan derisi üzerindeki dövme, *piercing* gibi daha çok ‘yeraltı’na özgü olduğu söylenebilecek saklı olanın ifşasının yarattığı tekinsizliği anımsatır. Bu bağlamda, Holzer’in, işlerinde sanatsal iletişimin birinci aracı olarak yazıyı seçmesi ve sloganvari metinlerini herkesin algısına açık mekânlara, müzelerin dışına çıkarması ile aşkın bir birlikten kopmuş imgelerin, yaraların, damgaların, dövme-

Şekil: 13

Jenny Holzer, Floransa, 1996 (URL 8).

Şekil: 14

Jenny Holzer, San Diego, 2007 (URL 8).



lerin, *piercing*'lerin herkese sunulmasında bulunan paralellik, ben-dünya-beden arasındaki ilişkide düğümlenen arayışın güncel bir tezahürü olarak yorumlanabilir. Holzer, hem toplumsal hem bireysel bir beden olarak yorumlanabilecek kentsel yapıyı çevreye, kentsel benliğimizin kamusal mekâna sıkışmış sorunlarını, çıkmazlarını, anlaşmazlıklarını yazılar ile dolaysızca yerleştirerek, tarih boyunca hem aşkın birlik ile ilişkideki hem de dünyevi kendi benini keşfetme arayışındaki insanın, –hem sınır hem olanak olarak gördüğü– bedeni i/ş-m/leme ediminin farklı ölçek ve bağlamdaki güncel bir yorumunu yapar. Bu bağlamda, toplumsal ve kentsel pek çok çıkmazın, kent derisine/mimari cephelere çağrı olarak i/ş-m/lenen yazılar aracılığıyla kendi üzerine katlanarak yine kentsel ve toplumsal karşılıklar bulacağı, böylelikle kentsel mekânın *sınır* değil, aksine *olanak* olarak algılanması için bir yol sunarak, kentsel benlerin varlığının sürekliliğini sağlayacağı söylenebilir●

Kaynakça

- Anzieu, D. (2008), *Deri-Ben*, (çev. Nesrin Tura Demiryontan) İstanbul: Metis Yayınları.
- Benthien, C. (2002), *Skin-On The Cultural Border Between Self and The World*, New York: Columbia University Press.
- Bulut, F. (2002), Dövme-Doğunun Tenindeki Nakış. *Atlas*, 113, 36-54.
- Carl, K. (2016), *Albrecht Dürer*, New York: Parkstone International.
- Goldscheider, L., Schneider-Lengyel, I. ve Story, S. (1996), *Rodin*. London: Phaidon Press.
- Holzer, J. (1996), *Writing-Schriften*, Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.
- Jablonski, N.G. (2006), *Skin: A Natural History*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kammerling, C., Holze, J. (1996), Interview, K. Thurgau, B. Ruf, M. Landert içinde, *Jenny Holzer Lustmord* (s. 121-125), Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.
- Le Breton, D. (2011), *Ten ve İz-İnsanın Kendini Yaralaması Üzerine*, (çev. İsmail Yerguz) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Loos, A. (2014), Adolf Loos: Mimarlık Üzerine, A. Loos içinde, *Mimarlık 1910* (s. 71-87), İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Ong, W. J. (1992), Writing Is A Technology That Restructures Thought, P. A Downing, S. D. Lima, M. Noonan içinde, *The Linguistics of Literacy* (s. 293-320), Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishings Company.
- Özgülven, F. (2013), Karanlık Bir Yalı Üzerine Metin, D. Yaşat içinde, *Teorik Bakış-1-Bilge Karasu*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Panofsky, E. (1971), *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, New York: Princeton University Press.
- Pessoa, F. (2009), *Uzaklıklar, Eski Denizler*, (çev. Cevat Çapan) İstanbul: Can Yayınları.
- Prinz, W. (1996), *Albrecht Dürer- Catalogo Completo*, Firenze: Octavo.
- Ruf, B. (1996), Tautological Revelations-Linguistic Monuments-Trojan Horses, J. Holzer içinde, *Lustmord* (s. 107-114), Thurgau: Cantz.
- Schrift, A.D. (2013), Özneyi Yeniden Düşünmek-Kişi Nasıl Olduğundan Başkası Olur?, S. ER içinde, *Nietzsche Paris'te-Fransızların Nietzsche Okuması* (s. 235-255), İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Thomas, N. (2014), *Body Art*, London: Thames & Hudson.

İnternet Kaynakları

- URL 1: De Castella, Tom. 2013. *The Rise of the Text Tattoo*. [çevrimiçi]. Erişim yeri: <https://www.bbc.com/news/magazine-24306141> [Erişim Tarihi: 22 Haziran 2018].
- URL 2: Dreifus, C.; Jablonski N. G.2007. *Always Revealing, Human Skin Is an Anthropologist's Map* [çevrimiçi]. Erişim yeri: <https://www.nytimes.com/2007/01/09/science/09conv.html>, [Erişim Tarihi: 22 Haziran 2018].
- URL 3: Holzer, J. 1979-82. *Inflammatory Essays*. [çevrimiçi]. Erişim yeri: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/holzer-inflammatory-essays-65434>, [Erişim Tarihi: 24 Haziran 2018].
- URL 4: Holzer, J. 1985. *Language Games: Interview With Jeanne Siegel*. [çevrimiçi]. Erişim yeri: <https://>

- msu.edu/course/ha/452/holzer.html, [Erişim Tarihi: 6 Temmuz 2018].
- URL 5: Rosen, C. 2015. *The Flesh Made Word*. [çevrimiçi]. Erişim yeri: http://www.iasc-culture.org/THR/THR_article_2015_Summer_Rosen.php [Erişim Tarihi: 22 Haziran 2018].
- URL 6: Rudoren, J. 2012. *Proudly Bearing Elders' Scars, Their Skin Says 'Never Forget'*. [çevrimiçi]. Erişim yeri: <https://www.nytimes.com/2012/10/01/world/middleeast/with-tattoos-young-israelis-bear-holocaust-scars-of-relatives.html?pagewanted=all> [Erişim Tarihi: 26 Mayıs 2016].
- URL 7: Yurtsever, Âli; Tasa U. B. 2016. *Redefining The Body In Cyberculture - Art's Contribution to a New Understanding of Embodiment* [çevrimiçi] Erişim yeri: https://www.researchgate.net/publication/242098373_Redefining_the_Body_in_Cyberculture_Art%27s_Contribution_to_a_New_Understanding_of_Embodiment [Erişim Tarihi: 26 Şubat 2018].
- URL 8: <https://projects.jennyholzer.com/> [Erişim Tarihi: 7 Aralık 2018].
- URL 9: <http://www.artnet.com/artists/jenny-holzer/selection-from-survival-die-fast-and-quiet-a-M-mK-B0atyP112AdiVPBLw2> [Erişim Tarihi: 7 Aralık 2018].
- URL 10: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/holzer-inflammatory-essays-65434> [Erişim Tarihi: 24 Haziran 2018].
- URL 11: <https://exhibitionfem.wordpress.com/2015/02/24/lustmord/> [Erişim Tarihi: 7 Aralık 2018].
- URL 12: <https://curiator.com/art/jenny-holzer/untitled-protect-me-from-what-i-want-text-displayed-in-times-square-ny> [Erişim Tarihi: 7 Aralık 2018].