

Temsilin Sınırında Ölüm: Lacan'ın “Gerçek” Kavramı ve Teresa Margolles

Hatice Doğan¹

Özet

Temsil kavramı hem estetik hem de felsefi düşüncenin en tartışmalı alanlarından birini oluşturur. Bir şeyi temsil etmek, onu yeniden üretmek, görünür kılmak ya da anlamlandırılabilir bir düzleme taşımak anlamına gelir; ancak bu süreç her zaman bir eksiklik, kayma ya da dönüşüm içerir. Temsil, nesnesini asla bütünüyle kapsayamaz; her zaman bir aracıya, bir dile ve belirli kodlara bağlıdır. Bu nedenle temsil edilen ile temsil arasındaki mesafe, özellikle sınır deneyimleri söz konusu olduğunda daha da belirgin hale gelir. Ölüm, bu sınır deneyimlerinin belki de en radikal olanıdır. Bu noktada, Jacques Lacan'ın geliştirdiği Reel (Gerçek) kavramı, temsilin yapısal sınırlarını düşünmek için güçlü bir kuramsal zemin sunar. Lacan'a göre Gerçek, simgesel düzenin dışında kalan, dile getirilemeyen ve temsil edilemeyen bir boyuta işaret eder. Temsilin işleyişi tam da bu imkânsızlık etrafında kurulur: Simgesel sistemler, Gerçek'i kuşatmaya çalışırken onu sürekli erteler, dönüştürür ve eksik bırakır. Bu bağlamda ölüm, yalnızca temsil edilmesi zor bir tema değil, aynı zamanda temsilin kendisini krize sokan bir olgu olarak ortaya çıkar. Ölümün temsili, her zaman onun yokluğunu, ulaşılamazlığını ve fazlalığını da beraberinde taşır. Bu teorik çerçeve, çağdaş sanatın belirli pratiklerinde somutlaşır. Özellikle Teresa Margolles'in işleri, temsilin doğrudanlığına değil, onun kırılğanlığına ve yetersizliğine odaklanır. Margolles, ölümü doğrudan betimlemek yerine, onun maddi ve duyuşal izlerini, bedeninin yokluğunu, şiddetin kalıntılarını ve görünmeyen ama hissedilen boşluğu öne çıkarır. Böylece temsil, bir gösterim olmaktan çok, bir yokluğun etrafında dolaşan bir deneyime dönüşür. Bu çalışma, temsil kavramını merkezine alarak, Lacan'ın Reel'i ile Margolles'in sanatsal üretimi arasında bir diyalog kurmayı amaçlamaktadır.

1 Doç. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, hatice.dogan@atauni.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-4301-1677>

1.Giriş

Anlam üretme arayışındaki insanın, dünya ile olan bilinçli ilişkisinin önemli bir kısmı imgeler aracılığıyla inşa edilir. İmgeler bize dünyanın kendisini değil onun temsilini sunarlar. Sanatsal imge Antik Yunan'da taklitle özdeşleştirilen bir kavramdı. Platon ve Aristo herhangi bir yapıtın ancak gerçek dünyadan görüntüleri aslına en uygun şekilde gösterebildiği ölçüde sanat yapıtı olarak nitelendirilebileceğini düşünmüşlerdir (Carrol, 2012, s. 37). Bu düşünce klasik sanatta da varlığını sürdürmüştür. Örneğin, Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti, *Resim Üzerine* adlı kitabında, bir resme bakmakla resmin gösterdiği şeye bir pencereden bakmak arasında görsel olarak hiçbir fark olmaması gerektiğini söyleyerek kopyalamaya dayalı bu temsil biçimini vurgulamıştır (Danto, 2013, s. 17). Sanatçılar 19. yüzyıl sonunda doğayı taklitten uzaklaşmaya başlayınca sanatta temsil kavramı da tamamen değişime uğradı. Bu değişimde doğal olarak insanın dünyayı algılama, kendi var oluşunu ve bu var oluşun ötesindeki hakikati anlamlandırma kapasitesinin geçirdiği dönüşümün etkisi vardır. Özellikle varoluşumuzun en temel meselelerinden biri olan ölümün temsilindeki değişime bakmak bile, sanatın yalnızca estetik bir pratik olmadığını; dönemin dünya görüşünü, ölüm karşısındaki tutumunu ve anlam arayışını görünür kılan bir temsil sistemi olduğunu açıkça ortaya koymaktadır.

"İmge" sözcüğünün kökenine inildiğinde, kavramın ölümle olan ilişkisi yalnızca metaforik değil, etimolojik açıdan da son derece somuttur. Latince "imago" sözcüğü, "benzerlik, kopya, taklit" anlamlarını taşımakla birlikte, Roma'da özellikle soylular için yapılan mum ölü maskelerini, yani imagines'i ifade etmek üzere kullanılmıştır. "Imagines maiorum" olarak adlandırılan bu maskeler, balmumunun yüze bastırılmasıyla yapılır ve kişinin fiziksel görünümünü son derece gerçekçi biçimde korumayı amaçlardı. Cenaze törenlerinde bu maskeleri takan aktörler, ölmüş ataların adeta yeniden hayat bulmuşçasına törenin içinde yer almasını sağlardı (Sayın, 2013, s. 36-37). Dolayısıyla imge kavramı, en başından itibaren ölüm ve temsil arasındaki köklü gerilimi bünyesinde barındırmaktadır. İmge, yokluğu görünür kılmak, yitirileni yeniden sunmak için üretilmiştir. İmge ve temsil, anlam üretiminin birbirini tamamlayan iki boyutunu oluşturmaktadır. İmge, bir nesnenin ya da deneyimin görsel, zihinsel veya duyuşsal bir yansıması olarak işlev görürken; temsil, bu yansımanın bir anlam ilişkisine dönüştüğü, yani bir şeyin başka bir şeyin yerine geçtiği süreci ifade eder. Başka bir deyişle imge, temsilin hammaddesidir; temsil ise imgeyi anlamlandıran çerçevedir.

Ölüm, temsil edilemeyen, dilin ve imgenin sınırlarında konumlanan bir olgudur. Hiç kimse kendi ölümünü yaşayarak aktaramaz. Çünkü ölüme yakın

deneyimler bile özneyi dilsiz bırakacak kadar güçlüdür. Bu nedenle ölüm, her kültürde ve her dönemde imgeler ve temsiller aracılığıyla dolaylı biçimde kavranmaya çalışılmıştır. Hem hayatla hem de ölümlle olan duyuusal ve zihinsel deneyimimizi ve bu deneyimi sanat eserine aktarma biçimlerimizi açıklamanın bir yolu psikanalizde özellikle Lacan'ın özneleşme süreci ile ilgili kuramında bulunabilir.

2.Lacan ve Gerçek (Reel)

Psikanaliz ve yapıbozucu felsefeyi birleştiren kuramıyla çağdaş sanatta önemli etkileri olan Jacques Lacan, 1901 yılında Paris'te doğmuş, tıp eğitimini tamamladıktan sonra 1932'de "Kişilikle İlişkileri Açısından Paranoyal Psikoz" başlıklı teziyle psikiyatri alanında uzmanlaşmıştır. Etkili bir konuşmacı olarak öne çıkan Lacan; Sainte-Anne Hastanesi, École Pratique des Hautes Études ve École Normale Supérieure'de verdiği seminerlerle Paris entelektüel çevrelerinde önemli bir etki yaratmıştır. 1966'da yayımlanan temel eseri *Écrits (Yazılar)*, zor anlaşılabilir yapıya rağmen dönemin düşünsel dünyasında geniş yankı uyandırmıştır. Sigmund Freud'un kuramını savunduğunu her zaman dile getiren Lacan'a göre psikanaliz, tek ve özgül nesnesi bilinçdışı olan bir bilimdir. Bu nedenle bilinçdışı ne biyolojik ne de sosyolojik kavramlarla açıklanabilir; ancak psikanalize özgü kuramsal araçlarla ele alınmalıdır. Lacan'ın psikanalize katkısı, psikanaliz ile yapısalcı dilbilim arasında kurduğu ilişkide görülür. Ancak bu ilişkiyi Freud'a bir ekleme olarak değil, psikanalizin kuramsal yapısında zaten mevcut olan bir boşluğun dilbilim aracılığıyla doldurulması olarak değerlendirmiştir (Tura, 2012, s. 94-95).

Lacan'ın kuramında insan olma deneyimi üç boyutlu bir düzlem aracılığıyla açıklanmıştır: İngesel, Simgesel ve Reel (Gerçek). Bu üç düzenin varlığı, Lacan'ın "Ayna Evresi" adını verdiği 6-18 aylık bir bebeğin yansıtıcı bir yüzeyde kendi imgesini gördüğü bir an ile ilişkilidir. Ayna Evresi'nden önce, annesine muhtaç bir şekilde yaşayan bebek, kendisini annesinden ayrı, bütüncül bir beden olarak değil, bedensel ihtiyaçlarının ve dürtülerinin etkisiyle, bölgesel haz noktaları üzerinden parçalanmış bir şekilde algılamaktadır. Çocuk aynada kendi beden imgesi ile karşılaştığında, Lacan'a göre diğer canlılardan farklı olarak kendisini tanıır. Bu karşılaşma ve tanıma anı çocuk için öncelikle kendi annesi olmak üzere "ben ve öteki" ayrımını yapabildiği, "tamlik" yanılmasını yaşadığı kritik bir andır (Keskin, 2009, s.402-403).

Lacan Ayna Evresi'ni;

"Ayna evresi, içsel baskının yetersizlikten beklentiye doğru hızla ittiği bir dramdır ve mekânsal özdeşleşmenin cazibesine kapılan özne için, bedenin parçalanmış bir görüntüsünden, benim 'ortopedik' bir bütünlük biçimi olarak

adlandıracağım şeye ve nihayetinde tüm zihinsel gelişimini katı yapısıyla damgalayacak yabancılaştırıcı bir kimliğin zırhına doğru ilerleyen fanteziler ortaya çıkarır" şeklinde açıklamaktadır (Lacan, 2006, s. 78).

Ayna evresinde çocuğun edindiği benlik duygusu temelde narsisistik bir yapı taşır çünkü "ben" duygusu, dış dünyadaki bir nesne ya da başkası aracılığıyla yansıtılan bir imge üzerinden kurulmuştur. Bu imge, bir yandan öznenin kendisiyle özdeşleştiği bir parça iken, diğer yandan ona yabancı bir nitelik de taşır. Bu nedenle çocuğun aynada gördüğü imge, aynı zamanda yabancılaştırıcıdır: çocuk bu imge aracılığıyla kendisini "yanlış tanır" ve henüz bedensel deneyiminde sahip olmadığı bir bütünlük yanılması edinir. Lacan'a göre İmgesel dönem, özdeşleşmelerin gerçekleştiği, ancak bu süreçte öznenin kendisini yanlış tanıdığı ve yanlış algıladığı imgeler alanıdır. Çocuk gelişim sürecinde nesnelere benzer imgesel özdeşleşmeler kurmayı sürdürür ve bu süreçte ego oluşur. Bu bağlamda ego, bireyin dış dünyada kendisiyle özdeşleştirebileceği unsurlar aracılığıyla kurguladığı, narsisistik temelli bütünlüklü benlik yanılmasıdır (Eagleton, 2018 s.191-192).

İmgesel, benliğin kuruluşunda rol oynayan erken özdeşleşme süreçlerinin, dış dünyadaki insan ve nesnelere kurulan ilişkiler içinde yeniden üretildiği ve pekiştirildiği bir alan işlevi görür. Bu bağlamda İmgesel, bireyin "kendisi olarak kalma" arzusuyla sürekli benzerlik, aynılık ve yansıma örnekleri biriktirmeye çalıştığı, ancak temelde yanılmalı bir çaba yürüttüğü sahnedir. "İdeal-ben" bu düzlemde ortaya çıkar. (Lacan, 2006, s.95). Lacan'ın İmgesel kavramı, içsel zihinsel süreçlerle dışsal algı nesnelere arasında bir köprü kurar; bu nedenle hem öznel imgelere hem de dış dünyadaki nesnelere gönderimde bulunur (Bowie, 2007, s. 93).

Simgesel Düzen ise Lacan'a göre çocuğun konuşmayı öğrendiğinde tabii olduğu bir düzendir. Freud'un "Oedipus Kompleksi" kavramı ile bağlantılı olarak babanın varlığı ve süper-ego ile ilgilidir. Baba, Lacan'ın "Yasa" kavramıyla ifade ettiği, özellikle enstest yaşama dayanan ve dil ile şekillenen toplumsal düzeni temsil eder (Lacan, 1988, s.54). "Simgesel düzey; bilinçli söylemin (dile getirilmiş veya düşünülmüş) alanıdır ve bilinçli zihin ile dilsel düzeninin düz değişimcili değişimlerine karşılık gelir...Böylece öznenin söz yoluyla topluma girişine izin verir" (Jirgerns, 2009, s. 28). Simgesel düzene giren çocuk, kendisinin daha geniş bir ailevi ve toplumsal yapının parçası olduğunu kavramaya başlar. Bu yapı içinde yalnızca bir yer edinmekle kalmaz, aynı zamanda rolü de önceden belirlenmiş olur. Babanın ortaya çıkışı, çocuğun anneden ayrışmasını sağlar ve arzusunun bastırılmasına yol açar. Bu süreçte arzu bilinçdışı itilir. Dolayısıyla, Yasa'nın ortaya çıkışı ile bilinçdışı arzusunun oluşumu aynı yapısal ana denk düşer: çocuk, yaşağı fark ettiği anda arzusunun

bastırır ve bu bastırılan arzu bilinçdışı olarak varlığını sürdürür. Lacan'a göre çocuğun annenin bedeninden ayrılmasıyla birlikte yitirdiği tamlık duygusuna bir daha kavuşması mümkün değildir. Ancak tüm yaşamı boyunca bilinçdışı düzeyde ona ulaşmaya çalışır. Lacan, öznenin bu yitirilmiş nesnenin boşluğunu doldurmak için bulduğu ikame nesnelere “objet petit a” olarak adlandırır (Eagleton, 2018 s. 192-195).

Sembolik düzende varlık, yokluk temelinde anlam kazanır; başka bir deyişle, her şey ancak eksiklik üzerinden var olur. Bu nedenle boşluklar, doluluklar kadar anlam üretici bir işleve sahiptir ve biri olmadan diğeri anlamını yitirir. İmgesel düzen, başkalarını benliğe indirgeme ve sabitleme eğilimi taşıırken, Sembolik düzen özsel olarak öznelerarası ve toplumsaldır. Bu yönüyle, bireyin kendine kapanmasına ya da dış dünyayı kendi imgesine göre yeniden kurmasına izin vermez; aksine, ortak bir kamusal düzen içinde konumlanmasını gerektirir. Sembolik Düzenin kurucusu dili de belirleyen Baba'dır. Lacan Baba'nın sembolik olarak varlığının yeterli olmasını “Babanın Adı” kavramı ile açıklamıştır. Baba'nın Adı hem yasa koyucu hem de cezalandırıcı olan bir otoritenin sembolüdür. Sembolik Düzenin yasalarını belirleyen, çocuğun arzusuna yasaklar koyan, yasanın ihlalini hadımla cezalandırma tehdidinde bulunan otoritenin temsilidir (Bowie, 2007, 93-107).

Lacan'ın üçüncü düzeni olan Reél (Gerçek) ise, “simgeselleştirilmeye sonuna kadar direnen” ve dilin dışında var olan bir alandır (Lacan, 1988, s.66). Gündelik dildeki ‘gerçeklik’ sözcüğüyle doğrudan bir ilişkisi yoktur. “Dile girmek Lacan'ın ‘gerçek’ adını verdiği, her zaman simgesel düzenin dışında kalan, her zaman anlamlandırmanın ötesinde olan erişilmez bölgeden kopmak demektir” (Eagleton, 2018, s. 195).

“Simgesel birbirlerine çok sıkı kurallarla uyan ve her zaman birbirlerine bağlı bir gösteren sistemidir” (Nasio, 2009, s. 50). Dil ve gösterge sistemlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte insanlar, salt biyolojik varlıklar olmaktan çıkarak kültürel ve tarihsel açıdan farklılaşmış topluluklar hâline gelmiştir. Bu dönüşümle birlikte dünyayla kurduğumuz dolaysız ve içgüdüsel ilişki, dilin araya girmesiyle birlikte yerini dolaylı ve simgesel bir deneyime bırakmıştır (Levine, 2008, s.17). Lacan'ın Gerçek olarak tanımladığı alan dünyada var oluşumuzun bu dolaysız yanı ile ilgilidir. Dil ne kadar incelikli kullanılırsa kullanılsın, anlam üretme yeteneği ne ölçüde genişletilirse genişletilsin, simgesel düzenin hiçbir zaman kuşatamayacağı, dolayısıyla temsil ve anlamlandırmanın sürekli olarak dışında kalan bir gerçeklik katmanı her zaman varlığını korumaktadır. Bu gerçeklik katmanını sembolik düzen içerisinde deneyimleyebilmek yalnızca travma anlarında mümkündür. Bu anlarda insan zihni kendi anlamlandırabilme kapasitesinin ötesinde olan “tarif dilemez ve ‘imkânsız’ bir şeyle temas kurar

(Bowie, 2007 s.94-104). Öznenin Gerçek'le teması ancak geriye dönük olarak imgesel ve sembolik düzenin sağladığı işaretlerin kaybolması ile mümkündür. Şiddet ve ölüm korkusu içeren travmatik deneyimlerde, Gerçek olanın varlığı öznenin hayatına girdiğinde, İmgesel ve Sembolik olanın anlam zeminini istikrarsızlaştırarak, tanıdık şeylerden oluşan dünyasını anlamsızlaştırır (Levine, 2008, s. 16). "Gerçek, gösterenler ağının ötesinde yer almakla birlikte, onda denetlenemez bir altüst oluşa neden olur" (Bowie, 2007, s. 108). Gerçek, gösteren ağının ötesinde olduğundan dile getirilemez, kimi durumlarda ise sanrısız bir nitelik taşır. Maddesel ile ruhsal olanı, bilinemez ile açıklanabilir olanı, iç dünya ile dış dünyayı birbirinden ayırmaksızın bir arada tutar. Bu açıdan Gerçek, hem nesnelere ve deneyimlerin dile gelemeyen boyutu hem de simgesel düzende kalıcı olarak eksik kalan şey olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla Gerçek'e yaklaşmak mümkündür; ancak onu tam anlamıyla kavramak ya da ele geçirmek olanaksızdır (Jirgerns, 2009 s. 28). Lacan 1962-1963 yılları arasındaki X. Seminer'inde kaygı üzerinde durmuş ve kaygıyı ayna evresindeki 'parçalanmış beden' imgesi ile ilişkilendirmiştir (Lacan, 2014, s.118-119). Lacan burada "Kaygıyı 'gerçeğe' ya da tanımlanamayan veya kategorileştirilemeyeceğe bağlar. 'Gerçek', kaygının yüce nesnesidir. Gerçek ve sanrı arasında bağlar vardır (Bazı fiziksel fenomenlerin simgeleştirilmesi olanaksızdır ve bu yüzden gerçeğe girerler)" (Jirgerns, 2009, s.38). İmgesel düzenden ve Simgesel düzenden önce gelen Gerçek "özneye özne olmadan önceki karanlığı, parçalanmışlığını ve nihayetinde ölümü anımsatır". Uzmanlık tezini psikoz üzerine yazmış olan Lacan, psikoz üzerinde durduğu III. Seminer'inde psikoz hastalarının halüsinasyonlarında konuşanın Gerçek olduğunu ifade etmiştir. Bu tür hastalarda kökensel gösteren (Babanın Adı) öznenin gerçekliğinden dışlanmış. Bu dışlanma sonucunda simgeleştirme süreci işleyemez ve özne, herhangi bir simgesel aracı olmaksızın doğrudan Gerçek'le karşı karşıya kalır (Keskin, 2009, s.406).

Gerçek'le karşı karşıya kalma deneyiminin çağdaş sanattaki yansımalarını Hal Foster, Lacan'ın *Psikanalizin Dört Temel Kavramı* eserinde tanımladığı "imge-perde" kavramıyla açıklar. (Lacan, 2017, s.114-115). Buna göre hayvanlar dünyanın bakışına yakalanırken, insanlar temsil alanı sayesinde bu bakıştan korunurlar. Sanat eserleri bakışı "yatıştırır" bir niteliğe sahiptir. İmge-perdenin olmaması "bakış tarafından kör bırakılmak ya da gerçek tarafından dokunulmak"tır. İmge-perde "bakışı ehlileştirmeyi" amaçlar. Ancak özellikle 1980'li yıllardan sonra bazı sanatçıların imge-perdeyi parçalamaya, Gerçeği görünür kılmaya yönelik eserler ürettikleri dikkat çekmektedir (Foster, 2016, s. 15-16). Bu tür eserler Lacan'ın teorisinden yola çıkan Julia Kristeva'nın "çocuğun özne olmak için kurtulması gereken şey" olarak tanımladığı "abject" (iğrenç) kavramıyla ilgilidir. Kristeva'ya göre abject "ne özne ne de nesne" olan

bir şeydir. Konuşmayı öğrenip Sembolik düzene geçmeden yani özne olmadan önceki ve öldükten sonra nesne haline geldiğimiz an hem Gerçek olanın hem de abjectin sınırlarına gireriz. Bu anlamda Kristeva cesedi, “iğrençliğin zirvesi” olarak görür: “Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür. İğrenç. Tıpkı ayırlamadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atıldır. Hayali tuhafılık ile gerçek tehlike bizi çağırır ve eninde sonunda bizi yutmayı başarır” (Kristeva, 2014, s. 16).

3. Teresa Margolles ve Cesedin İmgesi

Maurice Blanchot, ceset ve imge arasında bağlantı olduğunu ileri sürer;

İlk bakışta imge cesede benzemez ancak cesedin yabansılığı aynı zamanda imgeninki olabilir. Ölü vücudu olarak adlandırılan şey ortak ulamlardan kaçır: Ne kişi olarak yaşayan biri ne herhangi bir gerçeklik ne yaşayan kişiyle aynı kişi ne bir başkası ne de başka bir şey olan bir şey orada, karşımızdadır (Blanchot, 1993, s. 246).

İmge de benzer şekilde, nesnenin kendisini doğrudan sunmak yerine, onun yokluğunu ve erişilemezliğini açığa çıkarır. Bu bağlamda ceset, temsilin sınırlarını gösteren bir figürdür. Ne tamamen varlık alanına aittir ne de bütünüyle yokluğa indirgenebilir. Dolayısıyla ceset, imgenin doğasında bulunan mesafe ve yabancılaşma durumunu somutlaştıran bir niteliğe sahiptir (Blanchot, 1993, s. 250).

1963 yılında Meksika'nın kuzeyindeki Culiacán'da doğan Teresa Margolles, kariyerine 1990 yılında SEMEFO sanat kolektifinin kurucu üyelerinden biri olarak başlamıştır. Adını, sahipsiz cesetleri toplayarak morga teslim eden Servicio Médico Forense kurumunun kısaltmasından alan bu kolektife ait yerleştirmelerde, ölüm sonrası bedeninin çözülmesi üzerine durulmuştur. Bu olgu “la vida del cadáver” (cesedin yaşamı) olarak adlandırılır. Bu tema, Margolles'in solo sanat pratiğinde de ilgi odağı olmaya devam etmiştir (Banwell, 2010, s. 45). Aynı zamanda bir adli tıp uzmanı olan sanatçı, sanatsal üretimlerinde ölüm kavramını düşünme ve görünür kılma amacıyla beraber, Meksika kültürüne özgü bir özellik olan ölüyü onurlandırma kültürünü benimsemiştir (Lousa, 2021, s. 117). Sanatçının üretim pratiği, özellikle 1990'lardan itibaren Meksika'da yoğunlaşan kentsel suç ve şiddetin tarihsel-politik bağlamını görünür kılarken, aynı zamanda insan bedenine yönelik kurumsal yaklaşımlardaki gevşekliği de açığa çıkarır. Ancak çelişkili biçimde sanatçının morg gibi normalde erişimi sınırlı bir alana girebilmesi, doğrudan doğruya eleştirdiği kurumsal ihmaller sayesinde mümkün olmuştur (Banwell, 2010, s. 45-46).

Sanatçı, görünürde oldukça minimal olan eserlerini ya doğrudan cesetlerden elde edilen ya da cesetlerle temas etmiş malzemelerle gerçekleştirerek izleyici

ölüm ve ölümü kuşatan toplumsal ve ekonomik eşitsizlikler üzerine düşünmeye iter. Sanatçının kullandığı cesetler, yoksulluk ve şiddet mağduru olan, özellikle uyuşturucu ticaretiyle bağlantılı olarak ölmüş insanlara aittir (Beausse, 2015, s.136).

Teresa Margolles'in erken dönem işleri ölümün ve çürümenin fiziksel yanına odaklanmıştır. İzleyiciyi gerçekle yüzleştirecek biçimde ölümlülüğün kaçınılmazlığını ve beden maddeselliğini vurguladığı görülmüştür (Banwell, 2010, s. 46). 1997 tarihli *Catafalco* otopsi yapılmış cesetlerin iki alçı dökümünü içerir (Görsel 1). Ayakta duran bu negatif formlar, bedenlerin ve yüzlerin izlerini açığa çıkarır. Roma ölü maskelerinin cesedin imgesini açığa çıkararak ölen kişinin boşluğunu görünür kılması gibi bu eserdeki beden dış kabuklarını hatırlatan boşluklar yok edilmiş bir yaşamın izlerini barındırmaktadır. Cesetlerin döküm sürecinde saç telleri, deri parçacıkları vb. alçıya yapışmış ve parmak izi gibi, formların özgünlüğünü ve ait oldukları cesetlerin bir zamanlar sahip olduğu var oluşu belgeleyen işaretler hâline gelmiştir (Peter Kilchmann, t.y.).



Görsel 1. Teresa Margolles, Catafalco, 1997

Margolles'in bunun gibi birçok eserinde bedenler yalnızca dolaylı malzemeler aracılığıyla varlık gösterirken, 1999 tarihli *Entierro* eserinde bir bebek cesedi için gerçek bir mezar oluşturmuştur (Görsel 2). Lacan cesedin bir mezarla çevrenmesini en ilksel sembollerden biri olarak görmektedir: “İnsan türünü karakterize eden şey, tam da cesedi, bu insanın yaşamış olduğu gerçeğini muhafaza eden ve bir kabir oluşturan bir şeyle çevrelemesidir. Mezarın üstündeki toprak yığını ya da kabirdeki herhangi başka bir işaret kesinlikle ‘simge’ adına layıktır. Bu insanileştiren bir şeydir” (Lacan, 2012, s. 41).



Görsel 2. Teresa Margolles, Entierro, 1999

Meksika’da ölü doğan fetüsler çoğu zaman ceset olarak değil, tıbbi atık ya da biyolojik kalıntı olarak değerlendirilir. Bebeğin annesinin defin masrafını karşılamayacak durumda olması ile Teresa Margolles unutulacak olan bir atık olan bebeğe kalıcı ve korunaklı bir mezar vermeyi seçmiştir. İzleyici bu eserle anne karnının yumuşak ve korunaklı alanından yaşadığı çevrenin sert gerçekliğine yani sembolik düzene adım atmış bebeğin yarım kalmış hayatına tanıklık eder. Margolles görünmez kılınmış olanı görünür hâle getirirken, izleyiciyi hem etik hem de varoluşsal bir yüzleşmeye davet etmektedir (Lousa, 2021, s. 119-120). İlk bakışta minimal bir eserle karşılaştığını düşünen izleyici bunun bir bebek cesedi olduğunu öğrendiğinde eser tekinsiz bir hale gelmektedir. Eserin imgesel düzende temsil edilemeyen ve dile getirilemeyen ölüm deneyimini, doğrudan maddesel kalıntı aracılığıyla izleyicinin kavramsal düzeyde karşısına çıkarması travmatik olanın dolaysız bir tezahürüdür. Görüntü olarak heykelin formu sakin, nötr ve neredeyse sessizdir; yüzeyde herhangi bir dramatisasyon ya da açık şiddet izi bulunmamaktadır. Ancak izleyicinin bu bedenin ölümle temas ettiğine dair bilgisi, imgenin istikrarını bozarak estetik bütünlüğü kırılğan hale getirir. Görüntü ve anlam arasındaki uyumsuzlukta, simgeselleştirilemeyen bir kesinti olarak Gerçek ortaya çıkar. Eser cesedin görünmezliği ile ölümü temsil etmekten çok, ölümün temsil edilemezliğini sahneyerek, estetik form ile ontolojik yokluk arasındaki çakışmayı görünür kılmaktadır.

“Gerçek’in çöl gibi değil de fazla dolu bir gezegen olduğunu hayal edin, sonsuzcasına dolu, Şeylerle ve varlıklarla öylesine dolu ki bir boşlukta aynı türden. Gerçek, dipsiz uçurum anlamında boş değildir, ama sonsuzcasına dolu olmak anlamında, Her şey’in mümkün olduğu yer anlamında boştur” (Nasio, 2007, s. 107).

Boşluk, Margolles'in sonraki dönem işlerinde sergi mekanının işe dahil olmasıyla ön plana çıkan bir kavrama dönüşür. Bu işlerde minimal yapı artıp temsil boyutu giderek azalsa da izleyici üzerindeki şok edici etkisi artmıştır.



Görsel 3. Teresa Margolles, Vaporization, 2002

2000 yılından itibaren Margolles, sergi mekânını doğrudan cesetlerle ilişkili maddelerle "kirletme" eğilimi göstermeye başlamıştır. 2002 tarihli *Vaporization*'da, morglarda cesetleri temizlemek için kullanılmış ve sonrasında dezenfekte edilmiş suyu, yoğunlaştırıcılar aracılığıyla buhara dönüştürdüğü bir mekânda kullanarak izleyicinin solunan atmosfer aracılığıyla cesetle temas etmesini sağlamıştır (Görsel 3). Ölü bedeninin izlerinin mekânının her tarafına yayılmasıyla sanatın steril alanını tehdit eden bu eser ölümün yaşayan bedenleri istila ettiği bir alan açmıştır (Lousa, 2021, s.120).

2003 tarihli *In the Air (Havada)* ise makineler tarafından havaya sabun köpüklerinin püskürtüldüğü ilk bakışta çocuksu ve estetik bir iştir (Görsel 4). Ancak sabun köpüklerindeki suyun morgdan gelmesi ve otopside önce ölü bedenleri temizlemek için kullanılan su olması izleyicide tiksinti ve dehşet duyguları uyandırır (MMK, 2004). Sanat tarihinde genellikle hayatın geçiciliğini simgeleyen bir "memento mori" imgesi olan sabun köpükleri, bedene temas edip patladıklarında izleyiciye kendi yaşamının kırılganlığını hatırlatmaktadır (Lousa, 2021, s.120-121).



Görsel 4. Teresa Margolles, *In the Air*, 2003/2011

Sabun köpüklerinin mükemmel biçimi doğüstünü ve yücelik deneyimini akla getirirken, suyun kaynağının öğrenilmesi ile tıpkı canlı beden in cesede dönüşmesinin yarattığı duyguya benzer bir duygu ortaya çıkar. Yaşarken arzu edilen beden, itici ve abject olana dönüşmüştür (MMK, 2004). 2003 tarihli *Air* (Hava) eserinde de benzer bir durum vardır ancak daha zihinsel ve daha az dokunsal bir düzleme sahiptir. Mekânın havası otopsi öncesinde cesetlerin yıkanmasında kullanılmış suyla nemlendirilir. Su, görünürde boş olan sergi mekânına yerleştirilmiş hava nemlendiricileri aracılığıyla ortama yayılmaktadır (Görsel 5). Eşiğı yarı saydam plastik perdelerle belirlenmiş bu odadan geçerken, izleyici kendini ölülerin havasını soluma konumunda bulur (Beausse, 2015, s. 138). Suyun içerdığı “yaşam izleri”, görünmez biçimde havaya yayılırken; ölülerin varlığı, maddenin en küçük parçacıklarında yeniden dolaşıma girer. Cesetlerin ortamdaki varlıklarını yalnızca hafif bir koku ele verir. Ancak izleyici o havayı soluduğı için cesetle teması dolaysız ve doğrudandır (MMK, 2004).



Görsel 5. Teresa Margolles, Air, 2003

Ölüm özne için en temsil edilemez olandır çünkü kendi yokluğumuzu deneyimleyemeyiz. Ölüm, öznenin deneyim ufkunun dışındaki bir imkânsızlık olarak, Gerçek'in en saf figürlerinden biridir. Margolles'in minimal işlerinde Gerçek'le karşılaşmanın travmasını üreten ölü bir bedene, abject olana en beklenmedik şekilde temas etme deneyimidir. İzleyici kirlenme ya da bulaşma ihtimalinin olmadığı steril bir ortamda olduğunu, güvende olduğunu sanırken aslında en abject olan cesetle yakın temasta olduğunu fark eder. Cesedin kendisi ortada olmasa bile Gerçek tarafından ele geçirildiğini hisseder. Ölümü hatırlatan her şeyden kaçınma arzusundaiken ona temas eden izleyici dünyanın bakışına yakalandığını hisseder.

Sonuç

Bizden önce kuralları belirlenmiş ve bizden sonra da aynı şekilde işlemeye devam edecek olan, Lacan'ın tanımıyla Sembolik düzen içerisinde, tanımlarla dolu dünyamızda yaşarken, bu tanımlara ve kategorilere sığmayan deneyimler bizi alıştığımız olgusalıktan koparır. Bu tür deneyimler çoğu zaman ölüm korkusu ile ilişkilidir. Çünkü düşünce tarihine bakıldığında insan dünyadaki varlığına anlam ararken, ilk olarak varlığın başlangıcını ve ötesini anlamlandırmaya çalışmıştır. Söz ve imge ile kolayca ifade edilemeyecek travmatik deneyimler klasik sanatın kurallarını yetersiz hale getirdiğinde, sanatçılar bu deneyimleri en aza indirgenmiş içerikle "doldurdıkları" sanat eserlerine dönüştürürler. Bu sanatçılardan biri olan Margolles'in eserleri ölümün anlamının ağırlığını en hafif malzemelerin sırtına yüklemiştir. Görünürlük anlam üretme mekanizması iken, Margolles eserlerinde görünürlüğün boşluğunu üretir. Bu eserlerde ölüm bir imge olarak değil, bir iz, bir artık, bir kalıntı olarak dolaşıma girmektedir. Bu

“fazlalık” hali Jacques Lacan’ın Gerçek dediği, işarete dönüştürülemeyen, temsil edilemez; ancak iz bırakan, özneyi felç eden halle ilgilidir. Çünkü Simgesel düzen ölüm düşüncesinin öznedeki yarattığı boşluğu kapatamaz. Yalnızca özneye geçici kavramlar sağlayarak boşluğun çevresinde dolaşabilir. Blanchot’unun ceset kavramsallaştırmasında ortaya koyduğu, varlık ile yokluk arasındaki askıda kalmışlık hali, Margolles’in işlerinde temsilden arındırılmış bir biçimde yeniden ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, doğrudan ölümün imgesini üretmeye çalışmak yerine, ölümün maddesel kalıntılarını dolaşıma sokarak yokluğu doğrudan deneyimlenebilir kılmaktadır. İzleyici merhamet ve tiksinti duyguları arasında unutulmuş mahkûm olan şiddet mağduru insanların bedenleriyle ve ölümün ağırlığıyla beklenmedik bir anda temas halinde bırakılmaktadır. Bu durum Lacan’ın imge-perde olarak nitelediği bakışı ehlileştiren, bizi travmadan koruyan alanın ortadan kalkması, güvenli hayatımızda bir anda travmatik Gerçek’le yüz yüze gelmemiz demektir. Teknolojinin fantastik kurgusu tarafından varlığın özüne duyarsızlaştırılan hipermodern özne için, dinsel bir çerçeveye olmadan ölümle eşzamanlı bir varoluş düzlemine bu denli dolaysız biçimde yerleştirilebileceği başka bir alan yoktur.

Kaynakça

- Banwell, J. (2010). Agency and otherness in Teresa Margolles' aesthetic of death. *Altre Modernità*, (4), 45–54.
- Barroso, A., Coelho, D. V., & Miguens, S. (Ed.). (2021). *Aesthetics, art and intimacy*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Beausse, P. (2015). Teresa Margolles: Primordial substances. In P. Lange-Berndt (Ed.), *Materiality: Documents of contemporary art* (ss. 136–139).
- Blanchot, M. (1993). *Yazınsal uzam* (S. Ö. Kasar, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Carroll, N. (2012). *Sanat felsefesi: Çağdaş bir giriş* (G. K. Tirkeş, Çev.). Ütopya Yayınevi.
- Danto, A. (2013). *Sanat nedir* (Z. Baransel, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2018). *Edebiyat kuramı* (T. Birkan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2016). *Yeni kötü günler: Sanat, eleştiri, acil durum* (F. B. Aydar, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Jirgens, K. E. (2009). Jacques Lacan biyografisi (1901–1981) (M. Kireççi, Çev.). içinde Y. Keskin (Ed.), *Lacan seçkisi* (ss. 26–47). Monokl Yayınları.
- Keskin, Y. (2009). Öznenin serüveni, bedeninin trajedisi: Ichspaltung. içinde Y. Keskin (Ed.), *Lacan seçkisi* (ss. 399–409). Monokl Yayınları.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun güçleri* (N. Tural, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Lacan, J. (1988). *The seminar of Jacques Lacan: Book I: Freud's papers on technique, 1953–1954* (J.-A. Miller, Ed.; J. Forrester, Çev.). W. W. Norton.
- Lacan, J. (2006). *Écrits: The first complete edition in English* (B. Fink, H. Fink, & R. Grigg, Çev.). W. W. Norton.
- Lacan, J. (2014). *Anxiety: The seminar of Jacques Lacan, Book X* (J.-A. Miller, Ed.; A. R. Price, Çev.). Polity Press.
- Lacan, J. (2017). *Psikanalizin dört temel kavramı: Seminer 11* (N. Erdem, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Levine, S. Z. (2008). *Lacan reframed*. I.B. Tauris.
- Lousa, T. (2021). Detachment and intimacy: The corpse in the art of Teresa Margolles. içinde A. Barroso, D. V. Coelho, & S. Miguens (Ed.), *Aesthetics, art and intimacy* (ss. 117–125). Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Nasio, J.-D. (2007). *Jacques Lacan'ın kuramı üzerine beş ders* (Ö. Erşen & M. Erşen, Çev.). İmge Kitabevi.
- Nasio, J.-D. (2009). Jacques Lacan kuramının genel kavramları. İçinde Y. Keskin (Ed.), *Lacan seçkisi* (pp. 48–53). Monokl Yayınları.
- Sayın, Z. (2013). *İngenin pornografisi*. Metis Yayınları.
- Tura, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a psikanaliz*. Kanat Kitap.

Peter Kilchmann (t.y.). *Teresa Margolles*. <https://www.peterkilchmann.com/artists/teresa-margolles/>

MMK (2004). *Teresa Margolles*. <https://www.mmk.art/en/whats-on/teresa-margolles/>

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Teresa Margolles, Catafalco, 1997

<https://www.meer.com/mmk2/de/artworks/121828> Erişim Tarihi: 11.05.2026

Görsel 2. Teresa Margolles, Entierro, 1999

<https://www.mmk.art/en/whats-on/teresa-margolles/> Erişim Tarihi: 11.05.2026

Görsel 3. Teresa Margolles, Vaporization, 2002

https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4766/installation_images/42554
Erişim Tarihi: 11.05.2026

Görsel 4. Teresa Margolles, En El Aire, 2003/2011

<https://www.peterkilchmann.com/artworks/25686-teresa-margolles-en-el-air-in-the-air-2003-2011/> Erişim Tarihi: 11.05.2026

Görsel 5. Teresa Margolles, Aire, 2003

<https://www.peterkilchmann.com/privateviews/5301347520b-8588939f6a9/14881-teresa-margolles-aire-air-2003/> Erişim Tarihi: 11.05.2026

