

SANATTA FALLUS İMGESİNİN DÖNÜŞÜMÜ

Şemsi ALTAŞ¹

Özet

Her toplum tarihin farklı dönemlerinde kendilerine özgü kültler yaratmıştır. Bu davranış biçimlerinin sonucu olarak bereket kültü dışıl olanla, fallus eril olanla ilişkilendirilmiştir. Göbeklitepe dikilitaşları ise bu anlamda ilk fallus kültleri olarak görülebilir. Söz konusu dikili taşlar, doğanın dışıl kültlerine karşın dikeysel bir eril duruştur. Daha sonraki dönemlerde de gerek Antik Yunan gerekse Antik Roma toplumları fallus kültlerine ayrı bir önem vermiştir. Hristiyanlığın özellikle batı toplumunda etkili olmasıyla birlikte fallus, gösteri gücünü kaybetmiş ve yerini ikonografiye bırakmıştır. İkonografik resimler ise fallusu gizleyerek kült değerinin tamamen kaybolmasına neden olmuştur. Fakat modern ve postmodern dönemle birlikte fallus imgesi bu kez gösterge haline dönüşmüştür. Özellikle Constantin Brâncuşi, Barbara T. Smith, Yayoi Kusama gibi sanatçılar fallus imgesini kendi gösteri nesnesi haline getirmişlerdir. Fallus imgesi, değişen kültürlerin dönüşen imgesidir. Bu dönüşüm fallus imgesinin makalede ele alınmasını gerekli kılmıştır. Ayrıca bu gereklilik sayesinde toplumların fallus imgesine olan bakış açısı derinlemesine incelenmiş ve örneklerle makale zenginleştirilmiştir. Tüm bunların yanı sıra makale, fallus imgesinin tarihsel süreç içerisindeki biçimsel ve anlamsal dönüşümünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Söz konusu amaç doğrultusunda fallus imgesinin dönüşümü sanatsal ve felsefi noktalardan değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kült, Eril, Dışıl, Dikey, Arzu

THE TRANSFORMATION OF PHALLIC IMAGERY IN ART

Abstract

Each society has created its own distinct cults in various historic periods. As a result of these customs, the cult of fertility has been associated with the female, and the phallic with the male. In this manner, Göbeklitepe Obelisks can be seen as the first phallic cults. The obelisks in question are a vertical masculine stand against the feminine cults of nature. In the following periods, be it the societies of Ancient Greece or Ancient Rome, a distinct importance was

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, semsialtas@hotmail.com

placed on phallic cults. With Christianity being especially influential in western societies, the phallus has lost its demonstrative power and given its place to iconography. By hiding the phallus, the iconographic pictures resulted in the cult value to completely disappear. However, with the modern and postmodern period, the phallic image transformed into a demonstration. Especially artists such as Constantin Brâncuși, Barbara T. Smith, and Yayoi Kusama have made the image of the phallus into their own demonstrative object. The image of the phallus is the transformative image of changing cultures. This transformation has entailed the phallic image being discussed in this paper. In addition, with this necessity, the point of view that societies have towards the phallic image is thoroughly examined and the paper is enriched with examples. Aside from all of these, this paper aims to present the stylistic and meaning related transformation of the phallic image throughout the historical process. In line with the present objective, the transformation of the phallic image is evaluated from artistic and philosophical points of view.

Keywords: *Cult, Masculine, Feminine, Vertical, Desire.*

1. Giriş

Tarih boyunca birçok farklı kültürlerde bereket kültü ana tanrıçayla, arzu nesnesinin temsili ise fallus imgesiyle temsil edilmiştir. Dolayısıyla bu durum doğurgan çiftleşmenin diyalektik ilişkisidir. Eril ile dişil olanın gösterimidir. Kaldı ki fallus, başlı başına bir gösterendir. “Çünkü fallus bir imleyendir; analizin özne içi ekonomisinde işlevi belki de gizem içinde tuttuğu şeyin peçesini kaldırmak olan bir imleyen. Çünkü o, imleyen ağırlığıyla imlenen etkilerini koşullandırmasından dolayı bu etkileri bütünlükleri içinde adlandırmaya adanmış imleyendir” (Lacan, 1994, s. 51). Freud da fallusu tıpkı Lacan gibi imleyen olarak görür. Hatta Lacan, Freud’un fallusu simulakrum ile ilişkilendirdiğinden bahsetmektedir.² Peki, simulakrum ne demektir? Gerçeğin yerine geçen surettir. Baudrillard’ın bahsettiği gibi, gönderenden yoksun, nerede başlayıp nerede bittiği bilinmeyen ve tüm bunların yanı sıra hiçbir şeyin durduramadığı bir kapalı devre içinde, gerçeğin değil yalnızca kendi kendinin yerine geçebilen bir şeydir (Baudrillard, 2011, s. 20). Dolayısıyla kendi gerçekliğinin göstergesidir.

Fallus, dikeysel olanın sembolüdür. Düzlemsel olan yataylığın aksine yukarı doğru uzanan hareketin biçimidir. Özellikle bu bağlamda baktığımızda Göbeklitepe dikilitaşları ilk fallus kültürleri olarak görülebilir. Özellikle T biçimindeki dikilitaşlar doğrudan fallusa göndermede bulunmaktadır. Bu nedenle Göbeklitepe, dişil olana karşın eril olanın ilk simgesidir. Benzer durum sadece Göbeklitepe dikilitaşlarında değil, aynı zamanda bazı Antik Roma heykellerinde de görülmektedir. Antik Roma’da fallus, tanrı Fascinus’un koruyucu gücünü temsil eden bir simgedir. Bu nedenle birçok fallus kültü ortaya koyulmuştur. Bu anlayış biçimi sadece Antik Roma’da değil, tarih boyunca birçok toplumda fallus imgelerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İşte bu nedenle fallus, tarihin ortak imgesidir.

Fallus imgesi tarih boyunca birçok kültürde görüldüğü gibi çağdaş sanatın da temel konusu haline dönüşmüştür. Bu bağlamda bakıldığında Constantin Brâncuși, Barbara T. Smith, Yayoi Kusama gibi sanatçılar da kendi fallus imgelerini yaratmışlardır. İmgeye yeni bir bakış açısı

² “Freud fallus ile ilgili olarak, Antik Çağda’kiler gibi bir surete (*simulacrej*) gönderme yaptıysa, bunun belli bir nedeni vardır” (Lacan, 1994, s.54).

getirerek anlam aralığını genişletmişlerdir. Aslında tüm bunlar ışığında bakıldığında tarih boyunca toplumlar, değişen sanat anlayışlarıyla ilişkili olarak fallus imgesini dönüştürmüşlerdir. İşte bu nedenden dolayı fallusun tarihsel olarak dönüşen biçimsel ve anlamsal yapısı farklı felsefi bağlamlarda incelenerek konuya zenginlik katılmıştır. Bu sayede çalışma, gerek içerik yönünden gerekse görsel noktalardan kapsamlı hale gelmiştir. Ayrıca bu çalışma, fallus imgesinin dönüşümüne tarihsel bir bakış açısı sunmaktadır.

2. İmgenin Dönüşümü: Fallus

İmge, bir olumlama biçimidir. Belirli bir gerçekliği işaret eden temsilin izdüşümüdür. “İmge, dış gerçekliğin zihinde yeni bir bedene kavuşması ve sonrasında bir gösterge olarak tekrar görünür olma halidir. Zihin içerisinde birçok suret meydana gelir ve imge olarak açığa çıkar” (Altaş, 2018, s. 2). Ortaya çıkmış olan imge yaratıcısını, yaratıcı ise yaşadığı toplumu yansıtmaktadır. Dolayısıyla ortaya koyulmuş olan her imge, toplumsal yaşamın karşılığıdır. Bu bağlamda bakıldığında insanlığın ilk dönemlerinde üreme, bereket ve bolluk imgeleri ana tanrıça ile ilişkili olmuştur. Kibele, Venüs, Artemis, Demeter gibi ana tanrıçalar dişil özellikleri ile doğaya bereket sağlamışlardır. Tanrıçaların biçimsel yapılarında farklılıklar olsa da bereket kültüründeki dişil özellikler toplumların ortak simgesi haline dönüşmüştür.

Her varoluş kendi varoluşunu ötekinin varoluşu ile olumlamaktadır. “Başkasının varoluşu sorununun kökeninde temel bir ön varsayım yatar: başkası, gerçekten de başkasıdır, yani ben *olmayan* bendir” (Sartre, 2011, s. 318). Her varoluş kendinde olmayanı ve öteki ile kendisini tamamlama ihtiyacı içerisinde. İşte bu nedenle karşılıklı varoluşun gereği olarak dişil olan eril olanı çağırılmaktadır. Eril gösterimin ise Göbeklitepe ile başladığı söylenilebilir (Görsel 1). Bu bakış açısıyla bakıldığında, Göbeklitepe ilk fallus kültürüdür. Sembolik olarak fallusu anımsatan T biçimindeki dikilitaşlar, dişil olana karşı erilin ilk varoluş biçimidir. Bir şeyleri dikme düşüncesi buradaki asıl meseledir. Peki, ama neden erilliğin simgesi olarak dikmek? Gezgin bu konuya ilişkin olarak, dikmenin mülkiyet ve yaşamsal bağlılığı ifade eden deneyim olduğunu ve bu nedenle insanın en başından beridir dikmekle ilgili özel bir takıntısı olduğundan bahsetmiştir. Ayrıca konuya etimolojik açıdan da bakan Gezgin, İngilizce’de dikmek fiili olarak kullanılan “erect” hem taşın dikilmesi hem de erkeklik organının dikleşmesi anlamına gelen ereksiyon kelimesinin de kökenini oluşturduğundan bahsetmiştir (Gezgin, 2018, s. 52-53). Dolayısıyla dikmek varoluşsal bir gösterge biçimidir. İnsanoğlunun tarih boyunca bir şeyleri dikme çabası da buradan gelmektedir. Doğanın yatay düzenine karşın insanlık tarihi kendi dikey iktidarını yaratmıştır. Bu noktadan bakıldığında Göbeklitepe yukarı doğru çıkıntı yapan fallik bir unsurdur. “‘Fallik’ olan, tam da, ‘yerine oturmayan’, yüzeydeki masalsı sahnedeki ‘sarkma yapan’ ve onun doğallığını bozan, onu tekinsizleştiren ayrıntıdır” (Zizek, 2005, s. 125). Göbeklitepe dikilitaşları kendi düzleminden sarkma yapan ilk biçimlerdir (Görsel 2).



Görsel 1. Göbeklitepe, M.Ö. 10.000, Güneydoğu Anadolu Bölgesi, Şanlıurfa (<http://bit.do/fPJb9>)

Görsel 2. Göbeklitepe, M.Ö. 10.000, Güneydoğu Anadolu Bölgesi, Şanlıurfa (<http://bit.do/fPJb9>)

Doğurganlığın ve bereketin simgesi ilk çağ toplumlarında dişil özelliklerle kültleştirilirken, özellikle Antik Yunan ve Roma ile birlikte eril semboller topluma yayılmıştır. Özellikle Antik Yunan vazolarında ve heykellerinde erkek bedeninin çıplaklığı ön plandadır. Hatta fallus imgesi Antik Yunan vazolarının bir dönem vazgeçilmez parçası olmuştur. Fakat Antik Roma daha sonraki dönemde onu önemli bir kült nesnesi haline getirmiştir (Görsel 3). Bu dönüşümün bir başka önemli nedeni ise inanış biçimleridir. Antik Roma’da Tanrı Fascinus’un koruyucu gücünü temsil ettiği için fallus kültleri kullanılmıştır. Erekte olmuş bir fallus, eril gücün hakimiyetini yansıtmaktadır. Dolayısıyla fallus, güçle o kadar ilişkili hale getirilmiştir ki Milne’nin bahsettiği gibi, savaşa giren generallerin formunu süsleyen bir savaş sembolü olarak bile kullanılmıştır. Hatta fallus kültleri savaşta korunmanın yanı sıra hastalıkları önlediği için muska³ olarak da tercih edilmiştir (Milne, 2018). Çünkü doğurgan güç antik Roma toplumu için vazgeçilmez bir ihtiyaçtır. Bu ihtiyacı karşılayan ve toplumsal üstünlük sağlayan şey ise fallustur. “Ne de olsa, fallus, ihtiyaç, talep ve arzunun sözlü-olmayan ve işlenmemiş bir sembolü olarak hazır durmakta ve insan bireyleri arasında geçen sessiz arzu alışverişleriyle dolu dilsiz bir dünya tasarlamamıza imkan vermektedir” (Bowie, 2007, s. 136). Dolayısıyla fallus kültü, arzu nesnesinin temsilidir. Peki, böyle bir arzu nesnesi neden kanatlı hale dönüşmüştür? (Görsel 4) Kanat, aslında fallusu harekete geçiren bir unsurdur. Bastırılmış olan bilinç dışı arzuyu harekete geçirmekte ve kanatlar fallusu canlandırmaktadır. Böylece fallus erekte olmuş bir şekilde kalmaktadır. Başka bir açıdan bakarak Antik Yunanla ilişkilendirecek olursak; kanatlı fallus, Eros’u hatırlatmaktadır. Eros, arzuyu harekete geçiren kanatlı bir cinsel sevgi tanrısıdır. Arzu nesnesi olan kanatlı fallus da Tanrı Fascinus’u temsil ettiği için gücünü bu şekilde koruması gerekmektedir.

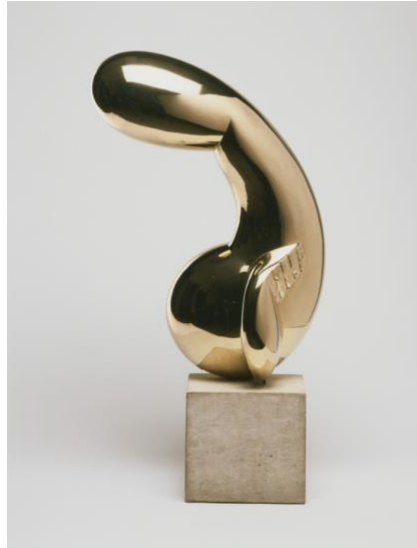
³ ‘Fascinum’ ismi verilen fallus muskaları.



Görsel 3. Kanatlı Fallus, Antik Roma, Bronz Heykel (<http://bit.do/fPJeV>)

Görsel 4. Kanatlı Fallus, Antik Roma, Bronz (<http://bit.do/fPJfx>)

Hristiyanlığın Batı toplumunda etkili olmasıyla birlikte fallus kültleri yerini ikonografiye bırakmıştır. Bu durum eril ve dişil sembollerin doğrudan gösterimini ortadan kaldırmıştır. Hatta ilk günahı anlatan ikonografik resimlerde bile Adem ve Havva'nın çıplaklıklarını örtmek için incir yaprağı kullanılmıştır. Dolayısıyla dişil ve eril kültler antik çağlardaki gösteri gücünü kaybetmiştir. Fakat modern ve postmodern dönemle birlikte fallus, belirli bir gösterge⁴ olarak kullanılmaya tekrar dönüşmüştür. Göstergeye dönüşmüş olan fallus, belirli muğlaklığı elinde bulundurmaktadır. Çünkü Lacan'ın bahsettiği gibi, göstergenin tüm muğlaklığı bir şey için bir başka şeyi temsil etmesinden kaynaklanmaktadır (Lacan, 2013, s. 219). Dolayısıyla gösteren şey, gösterilenden farklı bir şey ifade edebilmektedir. Aslında tıpkı Constantin Brâncuși'nin "Prenses X" çalışmasındaki gibi (Görsel 5).



Görsel 5. Constantin Brâncuși, Prenses X, 1915-1916, Cilalı bronz; kireçtaşı bloğu, 57,5 × 40,7 × 22,9 cm (<https://www.artsy.net/artwork/constantin-brancusi-princess-x>)

Zira Constantin Brâncuși'nin "Prenses X"i, fallusla karıştırılan fakat aslında basit bir şekilde kadın formunu anlatan bir çalışmadır. "Prenses X" hafif eğimli bir kafa, onu taşıyan uzun

⁴ "Gösterge, bir 'gösteren', bir de 'gösterilen'den oluşur. Gösteren ses değil, 'işitsel imge'dir. Yani gösteren fizik bir nesne değil, bilişsel bir nesnedir. Gösterilen ise dış dünyadaki bir nesne değil, 'kavram'dır" (Tura, 2010, s.153).

bir boyun ve göğüslerden oluşmaktadır. Buradaki söz konusu kişi ise İmparator Napolyon'un büyük yeğeni Prenses Marie Bonaparte'dır. "Prenses X", Bonaparte'ın siparişi üzerine yapılmış olan bir çalışmadır. Brâncuşi, "Aynaya Bakan Kadın" çalışmasını gittikçe sadeleştirilmiş ve kadın formunun özünü ortaya koymuştur (Görsel-6).



Görsel 6. Constantin Brâncuși, *Aynaya Bakan Kadın*, 1909, 29,7 x 23,8 cm
(<https://www.artsy.net/artwork/constantin-brancusi-woman-looking-into-a-mirror>)

Brâncuşi'nin "Prenses X" çalışması "Aynaya Bakan Kadın" çalışmasının bir başka formudur. Sanatçı, basit, sade bir yaklaşım biçimiyle kadın formunun özünü meydana getirmiştir. Fakat çalışma, akıllara doğrudan doğruya fallus imgesi getirmektedir. Bu duruma ilişkin olarak Brâncuşi çalışmasını şu şekilde ifade etmiştir (Devigne'den akt. McCouat, 2015);

"Benim heykelim kadın, tüm kadınlar bir araya getirildi, Goethe'nin Ebedi Kadınısı özüne indirgendi... Beş yıl boyunca çalıştım, sadeleştirdim, malzemeyi konuşturdum ve anlatılamaz olanı ifade ettim. Gerçekten kadın tam olarak nedir? Düğmeler ve fiyonklar, dudaklarında bir gülümseme ve yanaklarında boya... Bu kadın değil. O varlığı ifade etmek, o ebedi tipteki geçici biçimlerdeki duyuların dünyasına geri getirmek için, işimi basitleştirmek, geliştirmek için beş yılımı harcadım. Ve sonunda galip geldiğime ve malzemeyi aştığıma inanıyorum. Ayrıca saçları, gözleri, kulakları için ufak delikler açarak güzelliği şımartmak çok yazık. Saf altın gibi parıldayan ve dünyadaki tüm kadın kuklalarını tek bir arketipte toplayan kıvrımlı çizgileri ile materyalim çok güzel."

"Prenses X" çalışması, sanat tarihi boyunca yapılmış olan tüm kadın imgelerini bir kenara atıp kendi formunu ortaya koymuştur. Tabii bu noktada sanatçının, Prenses Marie Bonaparte'ın cinsel isteksizliği nedeniyle büstü fallusa benzeterek yapmış olma ihtimali de önemlidir. Kaldı ki sanatçı gerek "Aynaya Bakan Kadın" gerekse "Prenses X" çalışmalarındaki fotoğrafları fallusu

doğrudan hatırlatacak şekilde çekmiştir.⁵ Bu durumun tamamen tesadüf olduğunu söylemek de mümkün değildir. Dolayısıyla Brancuşi, fallus ile Marie Bonapartre arasında dolaylı bir ilişki kurmuştur.

Toplumun değişen dinamikleri sanatı da etkilemiş ve fallusun görselliği dönüştürmüştür. Bu noktada Özyılmaz'ın bahsettiği gibi; “Fallus görselliğini simgesel olarak tersine çevirmeyi tasarlayan, günümüz sanatında bilinçli bir tavırdan yükselen ifade ortadadır” (Özyılmaz, 2015, s.21). Böyle bir tavır sergileyen Barbara T. Smith, 1970 yılında 16 fiberglas reçine bıçak arasında çıplak şekilde izleyicilerini ziyaret ederek bir performansını gerçekleştirmiştir (Görsel 7). Sanatçı performansı içerisinde yer alan “Alan Parçası”nı oluşturan bıçaklar açıkça fallusa göndermede bulunmaktadır. Fallik şekilli dikey sarkmalar içerisinde dolanan sanatçı, dişil olanın eksik arzusunu tamamlama duygusu içerisinde gibidir. “... arzusu ‘eksik’, ‘yok’ olan şeyin tamamlanması, ‘eksik’in olmadığı ‘büyük Öteki’ olma isteğidir. Sahip olamadığı ‘fallus’a ulaşmak, kendi eksikliğini kapatıp merkeze yerleşmektir” (Çoban, 2005, s. 292). Merkez noktaya yerleşen fallus, doğrudan kendisini sunandır. Bu durum ise Çoban'ın bahsettiği gibi; merkez olarak fallusu temel bir belirleyiciliğe sahip yapar ve tüm yapıya bir sabitlik kazandırır. Böylece fallus, bilinçdışında süregelen bir akışkanlık ve devinim içerisinde olan gösterenler zincirinin merkezine (anchor) oturur (2005, s. 293). Dolayısıyla “Alan Parçası” çalışmasında fallusu simgeleyen çıkıntılar, gösterenlerin öznesi haline dönüşür. “Bir gösteren’in ve tüm gösterenlerin öznesi. Gösteren Öteki’nden gelir ve Öteki’ne döner ve orada sizi bekler. Nerede? Bir gösterenin eksik olduğu yerde” (Nasio, 2007, s. 219). Bu eksiklik ise fallusun arzu nesnesi olmasına neden olmaktadır. İşte bu nedenden dolayı dikey çıkıntılar arasında dolanan Barbara T. Smith, ‘büyük Öteki’sini arama arzusu içerisinde (Görsel 8).

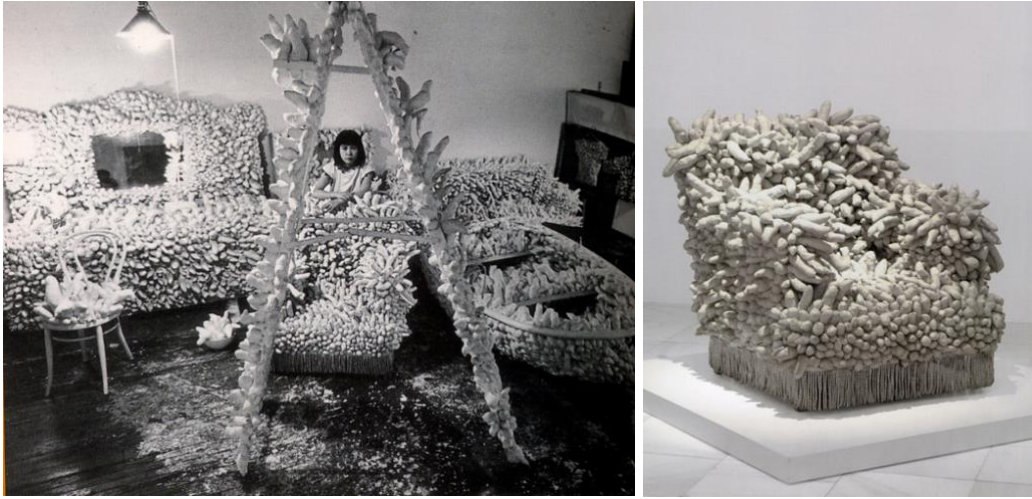


Görsel 7. Barbara T. Smith, 1968-1972, Alan Parçası, 16 Fiberglas Reçine Bıçak, Ahşap, Ampuller, Elektronik, 289,6 × 243,8 × 243,8 cm, Hammer Müzesi, Los Angeles, ABD (http://bit.do/fPHCd)

Görsel 8. Barbara T. Smith, 1968-1972, Alan Parçası, Sanatçının kendi çalışması içerisindeki fotoğrafı, Fotoğraf: Boris Sojak (https://bit.ly/33wvl4p)

⁵ Benzer şekilde McCouat'da Marie Bonapartre'nin cinsel tepki eksikliğinin altını çizmekte ve bu durumla ilişkili olarak Brancuşi'nin de çalışmasını fallusa benzettiğini söylemektedir. (McCouat, 2015, <https://soo.gd/jtH1>).

Fallusun bir gösteren olarak kendini göstermesi Barbara T. Smith gibi Yayoi Kusama'nın da temel sorunsalıdır. Tabi bu noktada Kusama, Barbara T. Smith'ten farklı olarak sanatının bütününde fallik çıkıntılar üretmiştir. Özellikle bu bağlamda bakıldığında sanatçının “Birikim No. 1.” heykelleri fallik çıkıntılarla kaplı çalışmaların ilkidir. Yayoi Kusama daha sonrasında “Elbise” (1962), “Fallus Şişe” (1965), “Fallik Kız” (1967) gibi bazı çalışmalarında benzer fallik öğeleri kullanmıştır. Sanatçı, mobilya eşyaları başta olmak üzere giysi, ayakkabı ve birçok nesneye içi doldurulmuş fallik çıkıntılarla doldurmuştur (Görsel 9). Yüzeyden dışarı doğru sarkma yapan hattan filizlenen falluslar bütünü tamamen kaplamıştır. Sanatçının seçmiş olduğu nesne işlevselliğini kaybederek fallus havuzuna dönüşmüştür. Aslında bu durum tamamen bir tepkisellik içermekte, dişil olanın erile olan öfkesini yansıtmaktadır. Çünkü sanatçı fallusa karşı bir korku beslemektedir. Kusama, fallus korkusunu bastırmak amacıyla fallik çıkıntıları üretmiştir. Aslında bu durum tam olarak Nasio'nun bahsettiği gibidir; “O Öteki'nin zevkini ister, ona ulaşamayacağını bilir ve eş zamanlı olarak bu zevki istemez; Bu zevki sever, o kendisi için imkansızdır, ama yine de bu zevk onu korkutur” (Nasio, 2007, s. 47). Dolayısıyla Kusama, ulaşamadığı arzu nesnesini yüzeylerin tamamına eklemiştir. Sayısız fallus uzuvları etrafa saçılmıştır. Her uzuv yaşayan ve durmadan hareket eden organizma gibidir (Görsel 10).



Görsel 9. Yayoi Kusama, 1963, New York stüdyosunda heykelleriyle birlikte (<https://mo.ma/33sfmVc>)

Görsel 10. Yayoi Kusama. Birikim No. 1. 1962. Dikili doldurulmuş kumaş, boya ve sandalye saçağı. Modern Sanat Müzesi, New York (<https://mo.ma/33sfmVc>)

Kusama'nın fallus uzuvları diğer çalışmalarında olduğu gibi “Fallus Şişe” ve “Hayat” çalışmalarında da görülmektedir (Görsel 11-12). Yüzeyin farklı noktalarından üreyen falluslar bütüne yayılmıştır. Tabi buradaki falluslar aslında eksikliğin temsilidir. “Eksikliğin, yani fallusun simgesi yerine geçer, ama fallus gibi olduğundan değil, eksik olduğundan” (Lacan, 2013, s. 112). Eksiklikle ilişkili olan fallustur. Onun eksikliğini tamamlamak adına fallik çıkıntılar oradadır. “Fallus Şişe” çalışmasındaki fallik uzamalar da yine bu durumun karşılığıdır. Dikilmiş uzuvlar fallusun canlılığını gösterirken onu diri tutan ise arzu nesnesinin yokluğudur.

Tabii buradaki yokluk bir şeyin tamamen ortadan kaybolması değil, tamamlanamaması halidir. Bu tamamlanamama durumu “Hayat” çalışmasında da fallus sarkıklıklarının üremesine neden olmuştur (Görsel 11).

Yayoi Kusama “Hayat” çalışmasında içi doldurulmuş fallik formların üzerine kendini tekrar eden bir motif kullanmıştır. Sanatçının noktasal formlardan oluşan bu motifi çalışmadaki uzayan çıkıntılara farklı bağlamlar kazandırmıştır. Çünkü Kıran’a göre; Kusama, noktalara buldukları yere ve onları uyguladığı disipline göre anlamlar yüklemektedir. Kusama için noktalar gün geçtikçe içeriği zengin olan felsefi bir simgeye dönüşmektedir. Hatta sanatçı, yaşamı boyunca gördüklerini, yaşadıklarını, düşündüklerini yuvarlak lekeler halinde uygun gördüğü her yere uygulamıştır (Kıran, 2013, s. 122). Sanatçının “Hayat” çalışmasında motiflere de bu şekilde bakmak gerekir. Dolayısıyla fallik çıkıntıların üzerindeki motifler yüzeyi süslemek amacıyla yapılmamıştır. Aksine, fallus formun üzerindeki söz konusu noktaların oluşturduğu motifler dişil olanı temsil etmektedir. Dişil olan her nokta, eril olan fallus üzerinde bir karşıtlık oluşturmaktadır. Böylece sanatçı, dişil unsurların arzu nesnesi olarak gösterilmesi yerine erili merkeze oturtmuştur.



Görsel 11. Yayoi Kusama, 1998, Hayat (Tekrarlayan Görme), Dikili Kumaş, Boya ve Ahşap, 58 parça, 169,5 x 741,7 x 612,8 cm (<http://bit.do/fPH8o>)

Görsel 12. Yayoi Kusama, 1965 Fallus Şişe, 21 x 20 x 18cm, Dikilmiş Dolgulu Kumaş Üzerine Altın Boya ve Şişe (<http://bit.do/fPH8a>)

Günümüz sanatı fallusun biçimsel formuna yeni yorumlar getirmiştir. Hatta fallus tamamen biçim değiştirmiştir. Fallus, fallus olmaktan çıkmıştır. Biçimsel anlamda tamamen değişen fallusun anlamı da dönüşmüştür. Özellikle bu noktada Barbara T. Smith, Yayoi Kusama gibi sanatçılar fallus formunu kullanarak mekanları gösteri alanlarına çevirmişlerdir. Gösteri malzemesi halini alan falluslar, arasında dolaşılabilen çıkıntılara dönüşmüştür. Sayısı artan, üreyen, çoğalan falluslar eril olanın iktidarını arttırmıştır. Karşı konulamaz bir şekilde.

3. Sonuç

Eril ile dişil olan birbiri ile diyalektik ilişkisi içerisinde. Bu ilişki biçimi tarihin değişen dönem ve toplumlarında farklılık göstermiştir. İşte bu nedenle fallus, tarih boyunca değişen toplum yapılarına bağlı olarak farklı öneme sahip olmuştur. Bu önem doğrultusunda fallus, kimi zaman kült nesnesi, kimi zaman ise gizlenmesi gereken bir imge haline dönüşmüştür. Fakat modern dönem ve sonrası itibariyle fallus, tekrardan eski gösteri gücüne ulaşmıştır. Özellikle sanatçılar kendi kavramsal düşüncesi içerisinde fallusu belirli bir göstergeye dönüştürmüşlerdir. Her sanatçı kendi temsilini yaratmıştır. Dolayısıyla tarih boyunca biçimsel anlamda değişime uğrayan fallus, güncel sanatla birlikte anlam aralığını da genişletmiştir. Dolayısıyla fallus, salt bir şekilde erilin simgesi olmak yerine arzu ve korku gibi meselelerle de ilişkilendirilmiştir. Tüm bunların perspektifinde bakıldığında; fallus, dönemlerin değişen toplum ve din yapılarına bağlı olarak farklı şekillerde ele alınmıştır. Belki de bu nedenle fallus, erilliğin tarihsel retrospektifini sunan temel bir kavramdır.

Tüm bunların ışığında bakıldığında; fallusun tarihsel dönüşümü ortaya koyulmuştur. Fallus imgesinin sıradan bir arzu nesnesi olmadığı, aksine farklı yorumlamalara açık bir form olduğundan bahsedilmiştir. Fallus, akışkan bir forma sahiptir. Sabit kalmayan, başkalaşıma uğrayan bir biçimdir. Günümüz sanatı da böyle bir biçimi çağdaş bir imgeye dönüştürmüştür. Bu dönüşüm farklı sanatçılarla tekrar incelenerek ele alınabilir. Ayrıca başka bir araştırmada güncel sanat bağlamında yeni araştırmalar yapılabilir.

Kaynakça

- Altaş, Ş. (2018). İmgenin Bakışı. *Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi*. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Bowie, M. (2007). *Lacan*. (V. Peker Şener, Çev.). Dost Kitapevi, Ankara.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Oğuz Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Çoban, B. (2005). *Kadife Karanlık*, N. Rigel (Ed.), Lacan bölümü içinde (s. 277-291). Su Yayınevi, İstanbul.
- Gezgin, İ. (2018). *Sanatın Mitolojisi*. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Kıran, H. (2013). Puantiyeli Sonsuzluğun Obsesif Sanatçısı: Yayoi Kusama. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. (4).4, s.117-126.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. (Nilüfer Erdem, Çev.). Metis Yayınları, İstanbul.
- Lacan, J. (1994). *Fallus'un Anlamı*. (Saffet Murat Tura, Çev.). Afa Yayınları, İstanbul.

Nasio, D., J. (2007). *Jacques Lacan'ın Kuramı Üzerine Beş Ders*. (Özge Erşen, Murat Erşen, Çev.). İmge Kitapevi, Ankara.

Milne, A. (2018). Why The Ancient Romans Drew Penises On Everything. atı. <https://soo.gd/sUgG> adresinden 24.04.2021 tarihinde edinilmiştir.

McCouat, P. (2015). The Controversies Of Constantin Brancusi, Princess X And The Boundaries Of Art. *Journal Of Art in Society*. <https://soo.gd/jtH1> adresinden 25.04.2021 tarihinde edinilmiştir.

Özyılmaz, J. (2015). Öznenin İmgesel Konumları. *Yayımlanmış Sanatta Yeterlik Tezi*. Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Sartre, J., P. (2011). *Varlık ve Hiçlik*. (Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen, Çev.). İthaki Yayınları, İstanbul.

Tura, M., S. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. Kanat Kitap, İstanbul.

Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak*. (Tuncay Birkan, Çev.). Metis Yayınları, İstanbul.