

LUC TUYMANS RESİMLERİNDE ‘ÖZGÜRLEŞEN SEYİRCİ’^{1,2}

Öğr. Gör. Cemil TOPRAK

Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Zonguldak / Türkiye
cemil.toprak@beun.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-9027-5224

Öz: Belçikalı sanatçı Luc Tuymans günümüz sanatının önemli temsilcilerindendir. Tuymans’ın sanatının gücü, bireysel ve toplumsal travmatik belleğe yaklaşımı ve imge-temsil-seyirci arasındaki ilişkide, sanatçı olarak aldığı konumla açıklanabilir. Çalışmalarında gerçekle kurulan ilişkiyi problemleştiren sanatçı, mevcut görüntüleri dönüştürerek tarihsel anlatılar hakkında eleştirel bir diyalog yaratmayı amaçlar. Tuymans’ın eserlerindeki izleyicinin rolü Fransız düşünür Ranciere’in sanat ve siyaset ilişkisine dair ortaya koyduğu belirlemelerle örtüşür. Araştırmada, Tuymans’ın resimleri Ranciere’in ‘Özgürleşen Seyirci’ isimli kitabındaki görüşleri çerçevesinde incelenerek, bir sanat formu olarak resmin eleştirel potansiyeline dair bir bakış açısı sunmak amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Luc Tuymans, Jacques Ranciere, Seyirci, Politika, İmge.

‘EMANCIPATING SPECTATOR’ IN LUC TUYMANS’ PAINTINGS

Abstract: Belgian artist Luc Tuymans is one of the important representatives of contemporary art. The power of Tuymans’ art can be explained by his approach to individual and social traumatic memory and his position as an artist in the relationship between image-representation-viewer. Problematizing the relationship with reality in his works, the artist aims to create a critical dialogue about historical narratives by transforming existing images. The viewer’s role in Tuymans’s works overlaps with French philosopher Ranciere’s determinations on the relationship between art and politics. In this study, Tuymans’ paintings are analyzed within the framework of Ranciere’s views in his book “The Emancipating Spectator” to offer a perspective on the critical potential of painting as an art form.

Keywords: Luc Tuymans, Jacques Ranciere, Viewer, Politics, Image

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği’ne uyulmuştur.

² Bu makale, Cemil Toprak tarafından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Programında Prof. Necla Rüzgar danışmanlığında yürütülen “İmgeleşen Kötülük Formları” isimli sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

1. Giriş

Belçika'nın Mortsel şehrinde 1958 yılında doğan sanatçı Luc Tuymans günümüz sanatının önemli temsilcilerindedir. Kariyeri boyunca birçok önemli sergide yer almasının yanında 1992'de Documenta IX'a katılır ve 2001'de Venedik Bienali'nde ülkesini temsil eder.

Hemen hepsi yağlı boya resimlerden oluşan çalışmalarında, özgün plastik dilinin yanı sıra sanatçının resme kavramsal temelde yaklaşımı da dikkat çekicidir. Zira Tuymans'ın resimleri gerçek hakkında düşünmek ya da izleyiciyi bir tür zihinsel diyaloga teşvik etmek için bir tür araçtır. Sanatçı mevcut görselleri dönüştürerek yarattığı resimlerinde tarih anlatsına ve tarihin temsiline duyduğu şüpheyi imgeleştirir. Zira resimlerinde kullandığı görsellerin tarihsel referanslarına rağmen sanatçının ortaya çıkardığı çalışmalar tarihsel bağlamlarından kopuk görünür. "İzleyici tarih ya da kaynak bağlamı olmaksızın, resimle tamamen içgüdüsel bir düzeyde ilişki kurmak zorunda bırakılır (...)" (Saatchigallery, t.y). Bir anlamda eseri 'tamamlama' görevini zihinsel olarak izleyiciye aktarır. Bu noktada, Tuymans'ın yaklaşımı, kendisi gibi Bekçikalı bir sanatçı olan, Rene Magritte'in "İmgelerin İhaneti"ni hatırlatır şekilde görüntülerle olan ilişkimizi problemleştirir. Resimlerinde görüntülerin bağlamından kopukluğunu vurgulayarak; izleyenleri gerçeklik algısını sorgulamaya ve eleştirel bir etkileşime teşvik eder. Sanatçının eserlerinde somutlaşan izleyicinin bu rolü Fransız düşünür Jacques Ranciere'in "Özgürleşen Seyirci" isimli kitabında ortaya koyduğu sanatsal etkileşimin bileşenlerine dair belirlemelere ilişkilendirilebilir.

Ranciere, "Özgürleşen Seyirci" kitabında bir eğitimci ve felsefeci olan Joseph Jacotot'un "entelektüel özgürleşme" kuramını sanatta icracı ve seyirci ilişkisi çerçevesinde yeniden düşünür. Jacotot söz konusu teorisinde geleneksel eğitimde ileri sürdüğü zekaların eşitliği ilkesiyle, eğitim sürecinde öğretmen-öğrenci hiyerarşisini reddeder. Böylece öğrencileri etkin birer özne olarak görerek öğrenim sürecini çok merkezli yapıda kavrar. Ranciere, Jacotot'un bu teorik çerçevesini kullanarak günümüz sanatta seyircinin anlam üretimindeki rolünü irdeler. Bu bağlamda özellikle politik sanat geleneğinde, sanatçı-izleyici arasında da benzeri bir hiyerarşik yapının varlığını tespit eder. Ancak Ranciere, izleyicinin aktif rolüne vurgu yaparak sanatsal icrayı izleyici ve sanatçı arasında bağımsız, özgül bir form olarak tanımlar. Bu kavrayış, bir anlamda sanatsal etkileşimde anlam üretimini 'demokratikleştirir'. Bu bağlam, Ranciere'in politik sanata dair eleştirel yaklaşımının temeli olarak değerlendirilebilir. Zira ona göre politika, iktidar biçimlerinin düzenlenmesi ya da uygulanması işi değil aksine bu düzeni ortak ve kişisel olanın paylaşılması temelinde bozan pratiktir. Dolayısı ile politikanın "(...) merkezinde görüş ayrılığı yer alır" (Ranciere, 2015, s. 57). İşte sanat da politikaya temas ediyorsa bu tarz bir etkileşim yarattığı, kendini bir uyumsuzluk deneyimi olarak inşa ettiği içindir (Ranciere, 2015, s. 57). Başka bir ifadeyle sanatın politik olabilmesi için edilgenliği 'ortadan kaldırması' değil etkinliği yeni bir bakış açısıyla değerlendirmesi gerekir (Ranciere, 2015, s. 72).

Dolayısı ile Ranciere'e göre, günümüzün politik sanatının yüklendiği, duyarlılık yaratabilme ya da izleyicinin farkındalığını artırma gibi tarihsel misyonlar çoğunlukla iddiadan öteye geçemez. Zira söz konusu gelenek, ön görüler ve varsayımlarla sanatsal etkileşimi kendi içerisinde kapalı bir iletim sistemine indirgeme riski barındırır. Ayrıca, bu varsayım vadettiği 'harekete geçirme' için hali hazırda harekete geçmemiş, edilgen bir kitle varsayar. Başka bir ifadeyle kendi yansıması olan bu edilgen kitleye bağımlıdır (Foster, 2013). Ancak Ranciere'e göre "Sömürülenlerin, birilerinin kendilerine sömürü yasalarını açıklamasına pek ihtiyaçları yoktur" (2012, s. 48). Dolayısı ile söz konusu etkileşim mevcudun dolaylı bir teyidinin ötesine geçmediği için "(...) bilinçsel anlamda dönüştürücü değildir" (Foster, 2013) ve politik bir duyarlılık yaratamaz. İşte Ranciere, 'özgürleşme' fikrini böyle bir zeminde inşa eder. Ona göre 'özgürleşme', sanatsal etkileşimde olası anlamları ön gören bir strateji oluşturmak yerine, ön kabuller ağıyla sabitlenmiş konumlandırmaların, rol dağılımının ve sınırların belirsizleşmesidir. Diğer bir ifadeyle icracı ile izleyenlerin ya da kolektif olanla bireysel olanı ayıran sınırın belirsizleşmesidir (2015, s. 23).

Bütün bunlardan hareketle, bu çalışmada Tuymans'ın sanat pratiği resimleri üzerinden Ranciere'in görüşleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda konu ile ilişkisine dair görsel ve yazınsal kaynaklar incelenerek veriler elde edilmiştir. Bu verilerden hareketle araştırmada ilk olarak Ranciere'in 'seyircinin özgürleşmesi' fikri incelenmiş, sonraki bölümde Tuymans'ın tarih, temsil ve belleğe dair kavrayışının ana hatları çizilip özellikle ülkesinin kolonyalist geçmişini konu alan çalışmalarına yer verilmiştir. Takip eden bölümde ise Ranciere'in seyircinin özgürleşmesi kavramı çerçevesinde, Tuymans'ın eserlerinin kavramsal arka planı ve eserlerindeki izleyici rolü tartışılmıştır.

2. Seyircinin Özgürleşmesi

Ranciere'de seyircinin özgürleşmesi; sanatsal etkileşimin parçaları olan eser, seyirci ve sanatçıya dair rol ve tanımlamaların yeniden ele alınmasının sonucu olarak ifade edilebilir. Ranciere, özellikle politik sanat geleneğinde karakterize olan, izleyiciyi etkinleştirecek strateji ve yöntemleri tartışır³. Ona göre seyircinin etkinleştirilmesi öncelikle izleyicinin edilgen olduğu varsayımına dayandığı için hatalı bir çıkarımdır. Özellikle politik eleştirel sanatta somutlaşan bu varsayımın temelinde 'izlemek bilmenin zıddıdır' ve izleyen; "Seyre daldıkça daha az var olur" (Ranciere, 2015, s. 13) şeklinde ifade edilebilecek geleneksel izleyici kavrayışı yer alır. Bu yaklaşımda bilme ve eyleme kudretinden yoksun izleyici, belirli bir dışsallık ve mesafede konumlandırılır. İşte sorunun başlangıç noktası da bu konumlandırma ve onun sonucu olarak ortaya çıkan mesafe varsayımdır. Çünkü söz konusu 'mesafe' çeşitli yöntem ve stratejilerle kapatılması gereken bir misyon yaratır. Bu da sanatsal etkileşimi 'pedagojik' bir sürece indirger (Ranceire, 2020, s. 133) ve sanatsal icrayı kendi sonuçlarını öngören bir iletim sistemine dönüştürür. Üstelik bu model de esasında "Görüntü, davranış ve söz üretimi ile seyircilerin düşünce, duygu ve eylemlerini ilgilendiren bir durumun algılanışı arasında duyumsanabilir bir sürekliliğin bulunduğu (...)" (Ranciere, 2015, s. 51) varsayarak mimetik temsil modeliyle örtüşür.

Bu noktada Ranciere, seyircinin aktif rolünü merkeze alarak sanatsal etkileşimin özgül yapısının altını çizer. Ona göre "İcra sanatçının bilgisini veya ruh halini seyirciye aktarması değildir. Tüm tekdüze iletimi ve neden sonuç özdeşliğini bertaraf eden, hiç kimsenin tapusunu cebine koyamayacağı, kimsenin anlamı üzerinde tekel kuramayacağı şeydir icra" (Ranciere, 2015, s. 20). Dolayısı ile sanatın etkileyciliğini de icranın bu 'nötr' alanında kurulacak yeni bağlantıların etkileyciliği olarak görür. Bishop'un da belirttiği gibi "Ranciere'in bu vurgusu, sanat yapıtının bir ara nesne, hem sanatçı hem de izleyicinin bağlantı kurabileceği bir 'üçüncü terim' olduğuna dikkat çekmesi açısından önemlidir" (2018, s. 48).

Ranciere'e göre, seyircinin özgürleşmesi; bir anlamda sanatsal etkileşimde öngörülebilir sonuçları mümkün kılan konumları, sınırları ve mesafeleri, sanatçı-icra-izleyici arasındaki etkileşimi ve sonuçlarını tanımlayan varsayımları

³ Sanatın politikayla ilişkisi sanat tarihinin neredeyse her döneminde izlenebilir ve bu durum söz konusu ilişkiyi birçok düşünür için odak noktası haline getirir. Özellikle Fransız Devrimi sonrasında bu ilişkinin daha belirgin hale geldiği söylenebilir. Bilhassa 20. yüzyılda neo-Marksist yaklaşımların sanat alanındaki eleştirel geleneğin önemli bir bölümünü oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Öncesinde, 19. yüzyılda Karl Marks; sanatı, toplumdaki üretim ilişkilerinin bir yansıması olarak algılar ve bu noktadan hareketle onu toplumun dönüşümünde bir araç olarak, siyasetle keşiştirir (Barrett, 2019, s. 139). Benzer bir zeminden hareket eden Theodor Adorno ve Max Horkheimer ise özellikle II. Dünya Savaşı sonrası seri üretim koşullarının kültür üzerindeki yabancılaştırıcı etkilerini değerlendirerek; sanatı, eleştirel düşünmeyi ve toplumdaki politik dönüşümü tetikleyecek bir "(...) toplumsal antitez (...)" (Adorno, 2002, s. 8) olarak vurgular. Odak noktasının sınıfsal çatışmalardan kitle kültürü nosyonuna kaydığı söz konusu neo-Marksist çerçeveyi Walter Benjamin de büyük oranda tekrarlar. Fakat Benjamin'in ayırt edici vurgusu, teknolojiyle dönüşen kitle kültürünün politik anlamda dönüştürücü bir potansiyele de sahip olabileceği yönündedir. Birbirinden nüanslarla farklılaşan bu yaklaşımlar eşitlik ve demokratikleşmeyi 'verili' taraflar ve tanımlar etrafında yürütmeye yatkın görünür. Seyircinin ve sanat ortamının özgürleşmesi veya demokratikleşmesini toplumsal yapının tarihselliği ile açıklayan bu yorumların ötesinde Ranciere, özgürleşme ediminin merkezine, hiyerarşik konumlanışları baştan reddeden sanatsal icrayı ve farklı okuma/anlamlandırma süreçlerini yerleştirir.

ortadan kaldırmaktır. “Seyircinin özgürleşmesi, yani içimizden birinin özgürlüğüne kavuşması bu ilişkilen(dir)me ve ayrış(tır)ma, birleşme ve ayrılma kudretinde yatar” (Ranciere, 2015, s. 22). Dolayısı ile ‘özgürleşme’ olası tek bir anlam ön gören bir strateji oluşturmak yerine, anlam üretecek konumların dağılımını yeniden sağlamak, ön kabuller belirlenmiş rol dağılımını ve sınırları belirsizleştirmektir. Diğer bir ifadeyle özgürleşme sanatçının anlam üzerindeki otoritesinin paylaşılmasıdır. Sanatın politikayla teması da bu düzlemde gerçekleşir. Çünkü ona göre politika, bireylerin ya da toplulukların kendi var olma biçimlerini tanımladıkları alandır. Bu tanımlama süreci ise önceden belirlenmiş sınırların ya da ön kabullerin yeniden şekillendirilmesi işlemidir. Görüldüğü üzere Ranciere’in politika tanımı ile ‘seyircinin özgürleşmesi’, ön kabullerlerle sabitlenmiş rol dağılımlarının feshedilmesi itibarıyla birbirine örtüşür. Ona göre;

Sanatı siyasal kılan temel unsur dünyanın düzenine dair aktardığı mesajlar ve duygular değildir. Toplumun yapılarını, toplumsal grupların çatışmalarını ve kimliklerini temsil etme tarzı da değildir. Tam da bu işlevlerle arasına koyduğu mesafe, tesis ettiği zaman ve mekân, bu zamanı şekillendirme ve bu mekânı doldurma tarzı, sanatı siyasal kılar (2012, s. 27).

Böylece Ranciere, sanatı politik kılanın içeriğinden bağımsız olarak eserlerin kurgusuyla alakalı olduğuna işaret eder. Böylece “İlkin radikal mesafeyi, ikinci olarak rol dağılımını, üçüncü olarak bölgeler arasındaki sınırları reddettiğimizde yeni bir şey öğrenmemize imkân veren başlangıç noktaları, dört yol ağızları ve kavşaklarla dolar her yer” (Ranciere, 2015, s. 22).

3. Unutmayı Hatırlamak

Luc Tuymans film kareleri, televizyon görüntüleri, haber görselleri ve buluntu fotoğraflar gibi ikincil kaynaklardan görsel materyalleri dönüştürerek ürettiği imgelerle imajların gerçekle kurduğu ilişkiyi problemlendirir. Özellikle ülkesi Belçika ve Avrupa’nın sorunlu kolonyalist tarihi, II. Dünya Savaşı ve siyasi suikastler gibi yakın dönemin travmatik olaylarının tarihsel kayıtlarına yoğunlaşarak trajedi, temsil ve bellek arasındaki bağı ele alır.

Tuymans kendisini “(...) aşırı dozda görüntü ve anlam eksikliği (...)” (Borcherdt, 2023) içerisine doğmuş bir televizyon kuşağının parçası olarak gördüğünü ifade eder. Ona göre bu kuşak deneyimden çok görüntülerle büyümüştür (Lichtzier, 2020). Dolayısı ile görüntü ve bellek ‘yeniden üretime’ oldukça müsait olduğundan gerçekle ilişkisi her zaman eksik ve bağlamından koparılmış bir yapıdadır (Loock, vd., 2003, s. 44). İşte bu noktada Tuymans’ın, çalışmalarında mevcut görselleri orjinal ya da dönüştürülmüş halleriyle kullanarak söz konusu kopukluğu ifşa ettiği söylenebilir. Bu nokta önemlidir zira Tuymans’ın kurduğu bu bağlam eserlerinin biçimini belirler. Sanatçı resimlerinde kaynak görüntülere çok yaklaşarak onları kırpar ve kroması düşürülmüş renklerle boyar, görüntünün odağını değiştirir; referans görsel neredeyse yok edilir. Koerner’e göre görüntünün yüzeyinde gerçekleşen bu silme işlemi “(...) başka bir gerçekliği serbest bırakır” (2013, s. 188). Neredeyse bütün eserlerinde görülen “(...) resimsel kısıtlama ve anlatsal belirsizlik, sanatçının, tarihsel temsilin yakınlık, bütünlük ya da öncelikten ziyade bir mesafe, ihmal ve çeviri meselesi olabileceği yönündeki varsayımının ayrılmaz unsurları (...)” olarak görülebilir (Kantor, 2010). Bu biçimlendirme, temsilin gerçekle kurduğu zayıf temasın bir kez daha vurgulanması olarak okunabilir. Böylece, bir anının zihindeki belli belirsiz varoluşunu çağrıştıran bu kırılğan yüzeyler, hatırlamanın eksikliğini resim yüzeyinde somutlaştırır. Ek olarak görüntüler üzerinde uyguladığı yöntemlerin film yapımındaki kurgu mantığına benzer olduğunu belirttiği bir röportajında Tuymans şunları söyler;

Belirtmem gerekir ki benim için film çekmekle resim yapmak arasında çok büyük bir benzerlik var. Bu yüzden onları bir araya getirebilirsiniz. Çünkü film çektiğinde, çok basit bir Süper 8 kamerayla çekim yaparsanız bile, objektif ayarlarıyla aradaki mesafeyi iki katına çıkarabilirsiniz.

Bu mesafe fikri, ki bu benim çalışmalarım ve çalışmalarımın anlamında çok özel bir noktadır, bu mesafe fikri izleyici ve imge arasındaki mesafedir ve anlamın bir parçasıdır (David Zwirner, 2023).

Bu noktada sanatçının “Gaskamer” isimli eseri (Görsel 1) söz konusu bağlamdan koparılmışlığı somutlaştırmak için ele alınabilir. Çalışma, sanatçının Nazi döneminde toplama kampı olarak kullanılmış Dachau’yu ziyareti sırasında çizdiği, suluboya bir banyo eskizden hareketle ortaya çıkar.

“Gaskamer”e ilk baktığımızda sıradan bir iç mekân tasviri olarak görünür. Resimde monokrom lekelerin bir araya getirilmesiyle kabaca oluşturulan iç mekân görüntüsünün sıradanlığı eser isminin okunmasıyla dağılır. Mekân tasviri ile II. Dünya Savaşı’nın en travmatik noktalarından olan gaz odalarıyla ilişki başlık sayesinde kurulur. Bu noktada görüntü ve anlamı arasındaki bu mesafe Tuymans’ın tarih ve onun temsiline dair kavrayışının bir ifadesi olarak okunabilir. Zira “Gaskamer”de korkunç geçmişi maskeleyen sıradan bir duş görüntüsünün paradoksal varoluşu, tarihsel temsilin ve belleğin bağlamdan kopuk ve parçalı yapısını somutlaştırır. Çalışma bize temsilin ve hatırlamanın bir yeniden inşa süreci olduğuna işaret ederek görüntülere güvenmememiz gerektiğini hatırlatırken temsilin sınırlarını ve ‘gerçeğin’ kırılma yapısını da somutlaştırır. Diğer yandan eserde marjinal bir şiddet olayı rahatsız edici bir sıradanlıkla yan yana getirilerek “(...) Nihai Çözüm’ü tasarlayan ve uygulayan bürokratik duyarsızlığı akla getirir” (McKinney, 2013, s. 184).



Görsel 1. Luc Tuymans, 1986, Gas Odası/ Gaskamer. Davidzwirner. URL1

Tuymans’ın bu bağlamda öne çıkan çalışmalarından biri diğeri de “Niger”dir (Görsel 2). Çalışma, Belçika’nın Afrika’daki sömürgesi Niger topraklarındaki bir gümüş madenin fotoğrafından hareketle oluşturulur. Resimdeki görüntü ilk bakışta dekoratif bir süslemeyi anımsatır. Burada da benzer şekilde başlık okunduğunda ‘süsleme’ imgesi sömürgeciliğin travmatik mirası ile zihinsel olarak iç içe geçer. Görüleceği üzere sanatçının eserleri için isim tercihleri söz konusu bağlamsal kopukluğu vurgulamanın bir aracı olarak kullanılır. Bu noktayı vurgular şeklinde Tuymans, “bir resmin açıklaması ile resmin kendisi arasındaki küçük boşluk, resme ilişkin tek olası perspektifi sağlar. Benim yorumlarım sadece onun belirsizliğine atıfta bulunuyor” der (2013, s. 25). Diğer yandan imgenin

ikili varoluğu, imajların gerçeği silebileceğine, onun yerini alabileceğine ve başka bir gerçeklik üreterek bağlamından koparabileceğine de işaret eder. Tuymans'ın çoğu eserinde olduğu gibi burada da paradoksal bir yapı olduğu söylenebilir: Eser bizleri; trajik konuların, burada olduğu gibi bazen 'estetize edilerek', ne denli kolay şekilde gündelik hayat içerisinde var olabileceğine işaret eden politik bir kavrayışa yönlendirir.



Görsel 2. Luc Tuymans, 2017, Niger / Niger. Artbasel. URL2

Tuymans'a göre resim, "(...) gerçekliği deneyimleme şeklimiz hakkında derinlemesine bir düşünce sürecini başlatmak için- kelimenin tam anlamıyla 'araç' anlamında- en uygun araçtır" (van Gelder, 2005). Çünkü resimler kendisine ait maddeselliğiyle diğer 'akan' görüntüleri kıyasla farklı bir bakma deneyimi inşa eder. Örneğin bir resme bakarken ona olan mesafemiz, görme açımız ya da mekanın ışığı gibi ögelerin değişkenliği o eserden çıkardığımız anlamı ve hissettiğimiz duyguları farklılaştırabilir. Tuymans resimlerinde görülen belirsizlik ya da 'karar verilemezlik durumu' da bize benzer bir deneyim sunar. Resimlerin kendisine özgü maddeselliği "(...) modern teknolojilerin egemen olduğu bir çağda (...) algıyı yavaşlatarak dikkatli bir bakma deneyimi inşa eder" (van Rossem, 2023, s. 85). Başka bir ifadeyle resimle kurulan ilişki zamanın içinde bir zaman aralığı yaratır (Coggins, 2009). Özellikle travmatik medya görsellerinin dönüştürülmüş, neredeyse nötr bir alanda yeniden kurgulanmış bu hali farklı bir bakma biçimi talep eder. Medya görsellerinin ya da tarihsel resmin gürültülü ikonografisine karşı Tuymans resimleri, neredeyse fısıltı düzeyinde konuşur. Böylece sanatçının ikonografisi, çoğunlukla anlatılmamışları, gösterilmeyenleri ya da 'yeterince görülememişleri' işaret ederken diğer yandan "(...) görülenin, hatırlananın, unutulmanın ve silinenin sınırlarını sorgulayan (...)" (Lichtzier, 2020) eleştirel bir bakma biçimine yönlendirebilir.

Trajik temalarına rağmen Tuymans'ın resimleri ilk bakışta oldukça sıradan, 'zararsız' görünür. Portreler, manzara- lar, natürmortlar gibi kolay tüketilebilir imgeler eserle bir süre kendi başımıza kalmamızı kolaylaştırır. İmgeler arkasındaki öyküyü hemen anlatmaz ancak hazırlıksız bir anımızda bizi resmin arkasındaki gerçekte yüz yüze bırakır. Bu zihinsel süreç; temsil, hatırlama ve geçmiş trajedileri ele alma biçimlerimize dair bireysel bir yüzleşme alanı da açar. Resimlerinde izleyiciyi de anlam üretimine katarak trajedi, temsil ve bellek arasındaki bağı anda yeniden oluşturur.

Zira, bir anlamda Tuymans'ın resimlerinde görülen muğlak anlatıların; görme, bakma ve bunlarla ilişkili olarak algılama ve hatırlama gibi edimlerin etkileşimine işaret ettiği söylenebilir. Genel bir ifadeyle görme, ışık, göz ve beyin arasındaki optik ve sinirsel etkileşimlerin sonucudur. Ancak bakmak daha çok aktif bir odaklanma ve algısal süreçlerle ilgilidir. Diğer bir ifadeyle bakmak, görmeye ilişkili biyolojik süreçlerin bilişsel olarak işletilmesidir. John Berger, "bakmanın bir seçme edimi" olduğunu ifade eder. Ona göre "Yalnızca baktığımız şeyleri görürüz" ve bu bir anlamda görülen nesne ile bir tür ilişki biçimidir (2019, s. 8). Bu noktada hafızayı da, yaygın bir tanımla, bu ilişki biçimlerinin kaydedildiği, duyuşsal algıların biriktirildiği bir alan olarak ifade edebiliriz. Bunun yanında hafıza, Henri Bergson'un da belirttiği gibi, farkındalık ve bilinç ile yakından ilişkilidir (1998, s. 13-15). Benzer şekilde Rudolf Arnheim da "Bir algı edimi asla yalıtılmış değildir; geçmişte yapılmış ve bellekte yaşayan sayılamayacak kadar çok benzer edimden oluşan bir akışın son evresidir sadece" der ve belleğin şimdinin algılanmasındaki önemine vurgu yapar (2018, s. 98). Dolayısı ile Tuymans'ın resimlerindeki 'anlamın'; görme, bakma, tanımlama, algılama ve hatırlama gibi edimlerin karmaşık ilişkisiyle şekillendiği söylenebilir. Bu durum ise bir anlamda söz konusu edimlerin doğurduğu 'sorumluluğa' da işaret eder.

Bu noktada Tuymans'ın 2001 Venedik Bienali'ndeki Belçika Pavyonu'nda sergilenen "Mwana Kitoko: Beautiful White Man" serisine bakılabilir. Seri, Belçika'nın Afrika ülkesi Kongo'daki sorunlu kolonyalist geçmişine işaret eden bir dizi eserden oluşur. Sergide yer alan çalışmaların çoğu dönemin Belçika Kralı Baudouin'in 1955 yılında gerçekleştirdiği Kongo ziyaretini anlatan bir propaganda belgeseli olan "Bwana Kitoko"dan alınmış görüntülerden oluşturulur. Belgesele isim veren "Bwana Kitoko" ifadesi, Kongo yerel dilinde 'güzel lord' anlamına gelmektedir. Ancak Tuymans seriyeye verdiği isimde, resmi anlatının kullandığı 'güzel lord'u değil, Kongolu yerel yöneticilerin Baudouin'e taktıkları 'güzel oğlan' anlamına gelen 'Mwana Kitoko' ismini kullanmayı tercih eder. "Ayrıca ismin sonuna eklediği 'Beyaz Adam', (...) Baudouin'in kişiliğinde ırkın rolünün altını çizer" (Buettner, 2016, s. 417). Bu noktada sanatçının seçimlerinin Belçika'nın kolonyalist geçmişine dair tutumuna işaret ettiğini belirtmek gerekir. Zira Belçika'nın sömürge dönemini oldukça yoğun bir 'yeniden inşa' süreci olarak ele aldığı görünmektedir⁴. Bu durum da Tuymans'ın tarihe ve temsiline yönelik eleştirel bakışıyla örtüşür. Ayrıca 2001'deki serginin gerçekleştirildiği Belçika pavyonunun mimarı olan Leon Sneyers'in kolonyalist geçmişle ilişkisi de sergiye dair başka bir bağlamı ortaya koyar⁵. Dolayısı ile Tuymans'ın, kolonyalist anlayışın görsel kültürdeki sembolü sayılabilecek bu yapıya, bastırılmış geçmişin hayaletlerini geri çağırarak, sergi mekanını bir yüzleşme alanına dönüştürdüğü söylenebilir.

⁴ Yasmine van Pee'ye göre Belçika'nın kolonyalist geçmişiyle ilişkisi; "(...) yoğun bir şekilde dolayımlanmış ve tarihin duyuşsal, mitsel yeniden inşasına dayalı olarak nitelendirilebilir; bu, Belçika'da daha genel anlamda tarihle angajman içinde tipik bir geçmişle başa çıkma yöntemidir" (2007, s. 3). Ona göre Belçika'nın, özellikle sömürgecilikle ilişkili iç kamuoyuna yönelik propagandası, çarpıtılmış bir tarihsel kavrayışa neden olur. Bu durum oluşturduğu boşluk romantik ve efsaneleştirilmiş hikâyelerle doldurulur (2007, s. 5). Bu sebeple "Bu üzücü durumun üzücü bir sonucu olarak Belçika, tarihinin sömürge dönemine içgörüyü ya da utançla değil, ağır basan duyuşsal bir nostaljiyle bakabilen az sayıda ülkeden biri gibi görünüyor" der (2007, s. 5).

⁵ Yasmine van Pee, II. Leopold'un Afrika sömürgelerinden getirdiği eserlerin sergilendiği Sömürgeler Sarayının tasarımcısı olan Paul Hankar'ın öğrencisi olan Sneyers'i "(...) Hankar gibi Belçika hükümeti tarafından birçok kez ülkesindeki kolonyal sergileri ve Dünya sergilerine girişleri tasarlamak üzere görevlendirilmiş ve her zaman endüstri yoluyla ilerleme fikirleri ile kolonileşmenin faydaları arasındaki örtük bağlantıları estete etmiş (...)" (2007, s. 9-10) bir figür olarak tanımlar.

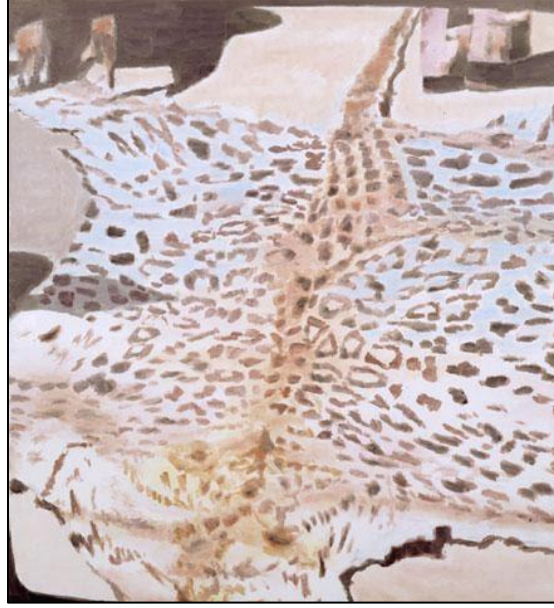


Görsel 3. Luc Tuymans, 2000, Güzel Oğlan / Mwana Kitoko. Wikiart. URL3

“Mwana Kitoko” isimli çalışmada (Görsel 3), Baudouin, uçaktan indiği sırada Kongo’da karşılama törenine doğru yürürken gösterilir. Kompozisyonda kral figürü karşılama töreninden ve onu karşılayanlardan yalıtılmış şekilde resmedilir (Buettner, 2016, s. 419). Böylece odak tamamen figüre yönelir. Figürün pozunda belirginleşen donukluk ve kasılmışlık hissi propaganda retorığının yapaylığını hatırlatırken diğer yandan da resmi törenlerin teatralliğini ifşa eder. Baudouin’in portresindeki belirsizlik figürü anonimleştirerek genel anlamda eleştiriyi iktidar kurumuna yönlendirir. “Dikey güç sembolleri giymiş bu genç adamın tasvirindeki kararsızlık, sağ kolda en üst seviyededir. Diğer kol, kılıcı zorla tutarak ayakta kalır, ancak figür kahramanlık beklentisini karşılamayı başaramaz” (Pirotte, 2013, s. 202). Pirotte’ye göre;

Resmin odak dışılığı, renk paleti ve parlak aydınlatmanın birleşimi, Mwana Kitoko’yu çarpıcı derecede doğal olmayan bir "beyazlığın" resmi haline getirir. Bu anlamda resim, Frantz Fanon'un Les Damnés de la Terre'de özetlediği şekliyle sömürge sorununu içerir; yeni bir ülkenin başarılı bir şekilde ele geçirilmesine ve kontrolüne rağmen, "sömürgeci" her zaman bir yabancı olacaktır. Egemen sınıfı karakterize eden mülkler, fabrikalar veya banka hesapları değildir. Egemen sınıf, her şeyden önce beyazdır; başka bir yerden gelir ve 'ötekilere' çevirdiği yerli halktan tamamen farklıdır (2013, s. 202).

Sanatçının “Leopard” (Görsel 4) isimli eseri ise belgeseldeki başka bir görüntüden hareketle oluşturulur. Sahne ‘beyaz adamın’ inişi sonrası leopar derisi üzerinden henüz geçtiği anı gösterir. Kral, sağ üst köşede geçişi henüz tamamlamışken, sol üst köşede bir el deri üzerine uzanmaktadır. Kral Kongo’da güzellik, kurnazlık ve güçle ilişkilendirilen leoparın postu üzerinden geçerek; yerel yöneticilerin imtiyazına sahip olur, Kongo’ya hükmedişini sembolik anlamda var eder (Pirotte, 2013, s. 203). Görüntü, milattan önce Mezopotamya uygarlıklarında görülen, doğaya hükmeden gücün ve erkin simgesi, aslan avlayan kral figürlerinin tasvirini de anımsatır.



Görsel 4. Luc Tuymans, 2000, Leopar / Leopard. Guggenheim. URL4

Geniş açıdan bakıldığında Leopar postu, aynı zamanda haritayı andıran topoğrafik bir çağrışım yapar. Bu yönüyle leopar derisi üzerinde yapılan yürüyüş coğrafyaya tahakkümün de sembolüne dönüşür. “(...) Egzotik bir ödül olarak değerlendirilebilecek bu sembolik harita 'Afrika için kışımayı' somutlaştırır” (Pirrotte, 2013, s. 203). Diğer yandan yere serilmiş hayvan derisi kolonyal tarihin bir parçası olan doğa üzerindeki tahribatın da güçlü bir imgesine dönüşür.

“Lumumba” (Görsel 5) isimli çalışma da ise bağımsız Kongo’nun ilk Başbakanı olan Patrice Emery Lumumba’nın portresini görürüz. Lumumba, 1961’de, başbakan seçilmesinden sadece altı ay sonra, Belçika ve ABD destekli bir askeri darbeyle tutuklanır ve öldürülür. Belçika’nın cinayeteki rolü uzun yıllar tartışmalara konu olur. Olaydan ancak 42 yıl sonra Belçika hükümeti, Lumumba’nın öldürülmesinde sorumlu olduklarını itiraf ederek bir özür metni yayınlar.



Görsel 5. Luc Tuymans, 2000, Lumumba / Lumumba. Moma. URL5

Sergide, Baudouin'in aksine, Lumumba 'gerçek' bir portre ile onurlandırılır (Pirotte, 2013, s. 206-207). Resimde Avrupa'nın 'Afrikalı' stereotipine karşıt biçimde Lumumba takım elbiseli şekilde görülür. Zira onun bu duruşu 'Bwana Kitoko' belgeselinde de sıklıkla vurgu yapılan, resmi anlatının 'vahşi Kongolu' imgesini yansıtmaz. Pirotte'ye göre;

Tuymans portresinde bir ikonu tasvir etmekten çok ırk, insan ve entelektüel arasındaki sorunlu ilişkiyi temsil etmeye çalışır. Bu resimde siyah entelektüel, kolektif bilinçaltının beyaz adamın aksine 'zenciyi' gerici ilkel fanteziler temelinde tanımladığı Batı toplumundaki zorlama stereotipiyle sonsuza dek çelişen, kategorik bir hata gibi görünür (2013, s. 207).

Dolayısı ile resim aracılığıyla izleyici 'Lumumba' ile karşı karşıya getirilerek bir tür 'yüzleşme' alanı açıldığı söylenebilir.

Benzer bir yüzleşme "Sculpture" (Görsel 6) isimli resimde de karşımıza çıkar. Resim Belçika'da bir restoranda sergilenen ahşap bir 'Afrikalı' figür heykelinin resmidir. Fonda restorana dair unsurlar görülmesine rağmen figürün bir heykel olduğu ilk bakışta anlaşılabilir. Aksine Lumumba'nın portresine benzer bir natüralistlikte, doğrudan seyirciyle iletişim halinde tasvir edilir.



Görsel 6. Luc Tuymans, 2000, Heykel / Sculpture. Artnet. URL6

Görüntü bastırılmış belleğin huzursuz karakteriyle örtüşür şekilde, birden fazla rahatsız edici tezadı aynı anda bünyesinde var eder: Canlıymış gibi görünen ahşap heykel, egzotik bir teşhir nesnesine dönüştürülmüş insan figürü, hesaplaşılması gerekirken kolaylıkla gündelik hayatın içerisinde var olabilen sömürü tarihi... Bunun yanında Pirotte'ye göre Tuymans, figürün "(...) kas yapısını abartarak ve rengini yoğunlaştırarak vahşi siyah adam fikrini bir hayranlık, arzu ve korku nesnesi olarak görselleştirir" (2013, s. 208). Bu noktada Tuymans heykelin "vahşiliğini" izlemeye teşvik ederek izleyiciyi bu egzotik sergilemeye ortak eder.

Ancak Baudouin'in tasvirindeki belirsizliğin aksine "Lumumba" ve "Sculpture" figürlerinin natüralistliği dikkat çekicidir. Baudouin'i anonimleştiren biçimsel tercihler burada görülmez. Buettner'e göre Tuymans'ın bu yaklaşımı kurbanlara bir tür hakkını teslim etmez. Ona göre izleyiciyle doğrudan göz teması kuran "Lumumba" ve "Sculpture", insanlıklarını ortaya koyarak post-kolonyal anlatılara direnirler. Sadece egzotikleştirilmiş, aşağılanmış dekoratif nesnelere indirgenmeyi ya da siyasi bir sorun olarak susturulmayı reddederler. Bunun yerine saygı, tanınma ve yüzleşme talep ederler (2016, s. 422).

Diğer yandan Tuymans'ın bu portrelerdeki figürlerin bakışıyla somutlaştırdığı 'yüzleşme' eylemi, Levinas'ın "öteki" kavramıyla birlikte düşünülebilir. Levinas'a göre "yüz", "ben" in öteki ile ilişkisinde "en temel sorumluluk kipidir" (aktaran: Butler, 2018, s. 135). Bu noktada yüz "hayatın kırılmasını hem de şiddet yaşasını ileten bir figür olarak" (Butler, 2018, s. 15) ötekiye karşı "ben" in sorumluluğunu hatırlatır. Yüz "kendini sunarak ben'i sorumluluğa çağırır ki bu çağrı 'adalet isteği'dir. Öteki'ne yanıt vermek Levinas'a göre zorunludur; çünkü ben, cevap verme edimiyle kurulur. Fakat bu cevap iki türlü olabilir: Öteki'ni yok etmek ya da Öteki'nden sorumlu olmak" (Türk, 2013, s. 43). Dolayısı ile "Lumumba" ve "Sculpture" da izleyiciye dönük olan yüz, izleyiciler için etik bir diyalogun başlangıç noktası olarak görülebilir.

4. Sonuç

Tuymans'ın sanatında izleyiciye biçtiği rol ve politik söylem üretme tarzı, Ranciere'in seyircinin özgürleşmesi tanımıyla birlikte düşünüldüğünde bazı ortak noktalar görülür. Öncelikle Ranciere'e göre seyircinin özgürleşmesi icracı ile izleyenler arasındaki sınırın belirsizleşmesidir. Bu bir anlamda sanatçının anlam üzerindeki iktidarını seyirciyle paylaşması olarak da ifade edilebilir. Benzer şekilde Tuymans'ın sanat pratiğinin merkezinde de seyircinin aktif rolüne yapılan vurgu dikkat çeker. Eserlerin biçimsel ve kurgusal dilinde somutlaşan 'eksiklik', izleyiciler tarafından zihinsel düzlemde tamamlanır.

Bu duruma farklı bir açıdan bakmak da mümkündür. Tuymans'ın resimlerinde görülen nötrleştirme, izleyici için içsel bir diyalogun başlangıç noktası olarak görülebilir. Zira sanatçı üretimlerinde tarihsel kayıtlardan yola çıkmış olmasına rağmen, referans materyallerini dönüştürerek, bu kayıtların 'bir şeyin temsili olma durumunu' neredeyse yok eder. Örneğin resimlerde çoğunlukla haber görselleri, filmler ya da belgeseller gibi 'yapılandırılmış' görselleri kullanılır. Benzer şekilde Ranciere, özellikle televizyon haberlerinde gördüğümüz şeyler, aslında, görüntülerin ne anlama geldiği ve onlardan ne anlam çıkarmamız gerektiğini dikte eden bakış açıları olduğunu ifade eder (2015, s. 89). İşte bu anlamda Tuymans'ın medya görsellerinden yola çıkarak ürettiği imgeleriyle söz konusu yapılandırılmışlığı bozduğu söylenebilir. Örneğin ışık veya dokular dönüştürülür; formlar silinir ya da bir tür kayıtsız oluşu çağrıştıracak biçimde resmedilir. İşte resimlerde ortaya çıkan bu etki onu araçsallaştıran şeyin ta kendisidir. Belli bir bakma biçimine göre yapılandırılmış bu görsel materyallere alternatif bir bakma eylemi inşa edilir. Tuymans'ın yarattığı, temsil iddiasından uzak bu yüzeylerde, resmin neyi anlattığı izleyicisinin zihinsel süreci sonunda belirlenir. Resimlerin sığ yüzeylerinde göz fazla oyalanmaz ve böylece resimle ilişki 'hızlı bir şekilde' retinal düzlemde zihinsel düzleme kayar. Böylece bir anlamda 'bakma eyleminin' kendisi problemleştirilir. Tam da bu sebeple Tuymans, sanatın değil hayatın politik olduğunu ifade eder (Harris, 2009). Bu ifadeyle Ranciere'e benzer şekilde anlam üretiminde izleyicinin aktif rolüne ve sorumluluğuna işaret eder.

Bunun yanında Ranciere ve Tuymans'ın sanat politika ilişkisine dair görüşlerinde de paralellikler görülür. Öncelikle Ranciere, sanatı ve politikayı, mevcut olanı sarsarak yeni ilişkiler ve kavrayışlara olanak tanınması temelinde ilişkilendirir. Sanatın politik duyarlılık yaratabilme kapasitesi mevcut olanın yapısının sarsılması ya da ifşa edilmesiyle koşulludur. Ona göre sanatsal etkileşim ortaya çıkardığı bağlantılarla "(...) görülür, söylenir, yapılır olanın yeni bir peyzajını çizmeye katkıda bulunur" (2015, s. 71). Tuymans da bu ifadeye benzer şekilde '(...) bir resim, önceden belirlenmiş bir ahlaki bakış açısını iletmeye çalışmamalı, bunun yerine izleyiciyi kendi bakış açısını yeniden gözden geçirmeye teşvik etmelidir" (Eastham, 2015) der. Bu görüş, Tuymans'ta, mevcut görüntüleri didaktik olmadan, herhangi bir ahlaki yargıya yönlendirmeyecek bir kayıtsızlıkta imgeleştirmesiyle ilişkilendirilebilir. Sanatçı mevcut görselleri kullanarak; bunları, resim sanatının kendisine özgü maddeselliğiyle yeniden yorumlar. Resmin ortaya koyduğu etkileşim ise bu görüntüleri yeni bir gözle incelememizi ve böylece tarihsel anlatılara eleştirel bir perspektif açma potansiyeli taşır. İkinci olarak; temsille arasına koyduğu boşluğun izleyici tarafından doldurulmasını teşvik ederek, didaktikleşmeden, hatta görünenin sıradan yönünü daha da vurgulayarak, olası politik çıkarımları izleyiciye bırakır. İki durumda da izleyicinin politik duyarlılığıyla ilgili yüzleşebileceği bir süreç başlatır. Gerçeğin ve hafızanın inşa edilebilirliğinin altını çizerek bakışın ve bakma eyleminin politikliği üzerinden izleyenlerin sorumluluğunu hatırlattığı söylenebilir.

Kaynakça

- Adorno, Theodor. W. (2002). *Aesthetic Theory*. (R. Hullot-Kentor, Trans.; Ed.). New York: Continuum.
- Arnheim, Rudolf. (2018). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Barrett, Terry. (2019). *Neden Bu sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (E. Ermert, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Berger, John. (2019). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Bergson, Henri. (1998). *Zihin Kudreti*. (M. Katircioğlu, Çev.). İstanbul: Milli eğitim Basımevi.
- Bishop, Claire. (2018). *Yapay Cehennemler: Katılımcı Sanat ve İzleyici Politikası*. (M. Haydaroglu, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Borcherdt, Gesine. (2023). The Photographic Traces of Luc Tuymans's Ghostly Paintings, *Aperture*. Erişim: 24.06.2024. <https://aperture.org/editorial/the-photographic-traces-of-luc-tuymanss-ghostly-paintings/>
- Buettner, Elizabeth. (2016). *Europe After Empire Decolonization, Society and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, Judith. (2018). *Kırılgan Hayat Yasın ve Şiddetin Gücü*. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Coggins, David. (2009). Takeover Artist. *Artnet*. Erişim:24.06.2024. <http://www.artnet.com/magazineus/features/coggins/luc-tuymans9-16-09.asp>
- David Zwirner. (2023, 16 Eylül). *Luc Tuymans/Program* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bxM7Qs08nZg&t=2s>
- Eastham, Ben. (2015). A Necessary Realism: Interview with Luc Tuymans, *Apollo Magazine*. Erişim: 29.07. 2024. <https://www.apollo-magazine.com/a-necessary-realism-interview-with-luc-tuymans/>
- Foster, Hal. (2013). Rancière'in "Aisthesis" Kitabı Üzerine: "Eleştirel Sanatın Nesi Var?", *e-skop*. Erişim: 01. 08. 2024. <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-ranci%C3%A8rein-aisthesis-kitabi-uzerine-%E2%80%99Celestirel-sanatin-nesi-var%E2%80%9D/1673>
- Harris, Gareth.(2009). Why paintings succeed where words fail: Interview with Luc Tymans, *Theartnewspaper*. Erişim: 01.08.2024. <https://www.theartnewspaper.com/2009/09/01/why-paintings-succeed-where-words-fail-interview-with-luc-tymans>
- Kantor, Jordan. (2010). Luc Tuymans, *Artforum*. Erişim: 24.06.2024. <https://www.artforum.com/events/luc-tuymans-5-188204/>
- Koerner, Joseph Leo. (2013). Monstrance. Peter Ruyffelaere (Ed.). *On&By Luc Tuymans*, s. 184-198. Londra: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

Lichtzier, Ruslana. (2020). The Desire to Forget: Luc Tuymans / Palazzo Grassi. *Theseenjournal*. Erişim: 24.06.2024. <https://theseenjournal.org/the-desire-to-forget-luc-tuymans-palazzo-grassi/>

Loock, U., Aliaga, J. V., Spector, N. ve diğerleri. (2003). *Luc Tuymans*. New York: Phadion Press.

McKinney, Ronan. (2013). Picturing 9/11: Trauma, Technics, Meditation. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Sussex, Film and Visual Culture. Sussex.

Pirotte, Philippe. (2013). Mwana Kitoko (Beautiful White Man). Peter Ruyffelaere (Ed.). *On&By Luc Tuymans*, s. 199-214. Londra: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

Ranciere, Jacques. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ranciere, Jacques. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Ranciere, Jacques. (2020). *Dissensus Politika ve Estetik Üzerine*. (M. Yalçinkaya, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saatchigallery. (t.y). Erişim: 24.06.2024. https://www.saatchigallery.com/artist/luc_tuymans

Tuymans, Luc. (2013). Disenchantment. Peter Ruyffelaere (Ed.). *On&By Luc Tuymans*, s. 25-37. Londra: Whitechapel Gallery ve MIT Press.

Türk, Duygu. (2013). *Öteki, Düşman, Olay Levinas, Schmitt ve Badiou'da Etik ve Siyaset*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

van Gelder, Hilde. (2005). The Present-day Scholar: An (Im)possible Representation?, *Image&Narrative*. Erişim: 22.06.2024. <https://www.imageandnarrative.be/inarchive/worldmusica/hildevangelder.htm>

van Pee, Yasmine. (2007). Between mimesis and non-recognition: Luc Tuymans pictures Congo, *Academia.edu*. Erişim: 10.04.2023. https://www.academia.edu/9476541/Yasmine_Van_Pee_Between_mimesis_and_non_recognition_Luc_Tuymans_pictures_Congo_unpublished_graduate_student_paper_Dept_of_History_of_Art_University_of_California_at_Berkeley_2007

van Rossem, Patrick. (2023). Artists and the Public's Attention Since the 1960s: An Exploration of How Artists Seek to Capture the Audience's Attention, *The Nordic Journal of Aesthetics*, 32/65, s. 78-93.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Luc Tuymans, 1986, Gas Odası / Gaskamer. Davidzwirner. Erişim: 24.06.2024. <https://www.davidzwirner.com/artworks/luc-tuymans-gaskamer-70bda>

Görsel 2: Luc Tuymans, 2017, Niger / Niger. Artbasel. Erişim: 24.06.2024. <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/68759/Luc-Tuymans-Niger>

Görsel 3: Luc Tuymans, 2000, Güzel Oğlan / Mwana Kitoko. Wikiart. Erişim: 25.06.2024. <https://www.wikiart.org/en/luc-tuymans/mwana-kitoko-2000>

Görsel 4: Luc Tuymans, 2000, Leopar / Leopard. Guggenheim. Erişim: 25.06.2024. <https://www.guggenheim.org/artwork/9626>

Görsel 5: Luc Tuymans, 2000, Lumumba / Lumumba. Moma. Erişim: 24.06.2024. <https://www.moma.org/collection/works/82832>

Görsel 6: Luc Tuymans, 2000, Heykel / Sculpture. Artnet. Erişim: 25.06.2024. <https://www.artnet.com/artists/luc-tuymans/sculpture-vgQXegljXnqATFuxNv9UgA2>