T.C.

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Yüksek Lisans Tezi

PORNOGRAFİKLEŞEN İMGELER OLARAK SANAT NESNELERİ

Hazırlayan

Seda USLU

Danışman

Prof. Dr. A. Feyzi KORUR

İZMİR/2024

YEMİN METNİ

"Yüksek Lisans Tezi" olarak sunduğum "Pornografikleşen İmgeler Olarak Sanat Nesneleri" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
… / … / …

Adı SOYADI
İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ….. / ….. / …… tarih ve …. sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretimin Yönetmeliği'nin …… maddesine göre Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Seda USLU'nun "Pornografikleşen İmgeler Olarak Sanat Nesneleri " konulu tezi incelenmiş ve aday ….. / ….. / ……. tarihinde, saat …. : …. 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra …… dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ……olduğuna oy……ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Bu tez çalışması pornografikleşen imgenin, kendi doğasının oluşum süreçlerini ele alarak; hangi anlam yüklemeleri tarafından onaylandığını ve sanat nesnelerine nasıl sirayet ettiğini göstermek amacıyla oluşturulmuştur. Görsel uyaranlar tarafından kuşatıldığımız günümüz yaşantısında sorgulanan pornografik imgenin anlam dünyamız üzerindeki etkileri de araştırma konusudur. İmgeyi var kılanın bakış açımız olduğu ön kabulüyle, pornografik bakışın koşullanma sürecini analiz etmek çalışmanın amaçları arasındadır. Bakış mefhumunu hem öznenin (kendilik), hem de nesnenin (ötekilik) bakışı zemininden tartışan bu araştırma, inşa edilen kendilik oluşumu problemi hakkında söylemler barındırarak özneden taraf konuma yerleşecektir. Yöntem olarak görsel sanatlar alanından bu tez kapsamında araştırılan pornografik imgeye imkân tanıyan sanat nesneleri örnek olarak incelenecektir. Pornografiye izin vermeyen sanat nesneleri de gerekçelendirilerek çalışmaya dâhil edilmiştir. Bu çalışma sanat eseri kontekstinde oluşturulan teorik söylem çerçevesinde sanat ve estetik ilişkisine dair eleştiri literatürüne katkı sağlamayı da istemektedir.

Anahtar Kelimeler: Pornografik İmge, Özne-Nesne, *Imago*, Sanat Eleştirisi, Estetik Yargı

ABSTRACT

This thesis aims to investigate how image, increasingly becoming pornographic, is justified through attribution of meanings and how it permeates works of art. The effects of pornographic image on our world of meaning in today's world where we are surrounded by visual stimuli, is also a topic of research. It also aims to analyze the processes that condition our pornographic gaze, with the presupposition that it is our point of view that makes the image exist. This study, which deals with the concept of gaze based on the gaze of the subject (the self) and that of the object (the other), situates itself on the side of the subject through a discourse of the problem of the construction of the self. As a method, artworks which exemplify pornographic imagery are examined in comparison to those that do not. This study also aims to contribute to the critical literature on the relationship between art and aesthetics within the framework of the theoretical discourse created in the context of the work of art.

Keywords: Pornographic Image, Subject-Object, *Imago*, Art Criticism, Aesthetic Judgment

ÖNSÖZ

Sabrı ve katkılarından dolayı danışmanım Prof. Dr. A. Feyzi Korur'a, yokluğuyla yaşamsal önceliklerimi belirleyen Serkan Uslu'ya, varlığıyla yaşamımı güzel kılan Sevda Uslu'ya, sınırsız ve karşılıksız destekleri için aileme teşekkür ederim. Bu tez çalışmasını neticelendiren sizlersiniz.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ii
TUTANAK iii
ÖZET iv
ABSTRACT v
ÖNSÖZ vi
İÇİNDEKİLER vii
GÖRSELLER DİZİNİ ix
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
PORNOGRAFİK İMGE

1.1. İmgelerin Morfolojisi 14
1.2. Birincil ve İkincil İmgeler 19
1.3. İmgelerin Şiddeti 22

İKİNCİ BÖLÜM
PORNOGRAFİK BAKIŞ

2.1. Skopofilik Bakış……..29
2.2. Panoptik Bakış……32

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
SANAT NESNESİNDE PORNOGRAFİK İMKÂN/SIZLIK

SONUÇ……76

KAYNAKÇA……...……...79

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: "Avrupa paleolitik dönem mağaralarındaki vulva imgelerinden iki örnek"…...5
Görsel 2: Sol: "İki meleğin tuttuğu beze boyanmış kanlı yara, yazarı bilinmeyen ayin kitabı, 1440"……..…….6
Görsel 3: Sağ: "Taddeodi Bartolo'nun *Bakirenin Göğe Kabulü* (1401) adlı eserinden uyarlanan, Meryem Ana'yı *vesicapiscis* içinde tasvir eden mozaik"…….6
Görsel 4: Herman Scheerre, "Side Wound" sayfası, *Book of Hours*'dan, İngiltere ve Hollanda, 1410…….……..7
Görsel 5: Leonardo Da Vinci, Genital organlarının anatomisi ve cinsel ilişki, 1492, Kağıt üzerine kalem ve mürekkep……..…….8
Görsel 6: Francois Boucher, Leda and the Swan, 1740, Tuval üzerine yağlıboya……..9
Görsel 7: Achille Devéria, An Orientalist depiction of Cunnilingus……10
Görsel 8: Gustave Courbet, *L'Origine du monde*, 1866, Tuval üzerine yağlıboya……...11
Görsel 9: AnishKapoor, *Dirty Korner*, 2015, Corten çelik, toprak ve karışık teknik, 8.9×6.55×60m……..…12
Görsel 10: Roma cumhuriyetinden kalma çocuk maskesi……...…….17
Görsel 11: Ingmar Bergman, *Persona,* Liv Ullmann ve Bibi Andersson, 1966……..20
Görsel 12: Hz. Muhammed'in ayak izi, Topkapı Saray Müzesi, Kutsal Emanetler Dairesi ve Anadolu'da yaygınlaşan ayak izi dualarıörneği…….…….21
Görsel 13: Jeremy Bentham'ın Panoptikon tasarımı, 1787……...…...32
Görsel 14: M. C. Escher, Drawing Hands, litografi, 1948……34
Görsel 15: Andy Warhol, *Brillo Soap Pads Box*, 1964, Kontrplak üzerine serigrafi mürekkebi ve ev boyası, 43.2 × 43.2 × 35.6 cm……...…….41
Görsel 16: Jeff Koons, 1981-87 Yeni Hoover Convertible'lar, Yeni Shelton Islak/Kuru 5 Galonluk Çift Katlı Vitrin, Beş elektrikli süpürge, akrilik ve floresan ışıklar, 251,5 x 137,2 x 71,1 cm……..43
Görsel 17: Haim Steinbach, İsimsiz (piyano kupaları, David Bowie gitarı), 2019, Plastik lamine ahşap raf, 8 seramik piyano tuşu kupası, David Bowie 1961 Çift Tonlu elektro gitar, metal ve kauçuk gitar standı, 189,2 × 139,7 × 78,1 cm…….44
Görsel 18: Sherrie Levine, 1991, *Fountain (After Marcel Duchamp),* Bronz döküm, 35,56 × 36,83 × 63,5 cm……...45

Görsel 19: Solda, Jim Krantz'ın 1997'de bir Marlboro reklamında kullanılan "Stretching Out" adlı fotoğrafı. Sağda, Rı̄chard Prince'in aynı fotoğrafın 61 x 32 inç'e kadar büyütülmüş fotoğrafı……46
Görsel 20: Damien Hirst, 2016, *6907. Across this hill (from The Currency),* Baskı. . . 47
Görsel 21: Jean (Hans) Arp, 1946, *Collage aux formes standardisées*, Kağıt üzerinde kolaj, frotaj ve çizim, 46,5 × 28 cm……...48
Görsel 22: André Derain, 1906, *Waterloo Bridge*, Tuval üzerine yağlıboya, 80.5 x 101 cm……48
Görsel 23: Allen Jones, 1969, *Table*, Boyalı fiberglas, reçine, karışık teknik, cam ve özel yapım aksesuarlar, 61x130x76cm……50
Görsel 24: Marcel Duchamp, 1917, *Fountaine*, Porselen, 36 × 48 × 61 cm…….51
Görsel 25: Marcel Duchamp, 1946-1966, *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage*, Karışık Teknik Asamblaj, 242.6 × 177.8 × 124.5 cm……..…..53
Görsel 26: Cindy Sherman, 1977, *Untitled Film Still #2* Jelatin gümüş baskı, 25,5 × 20,5 cm……55
Görsel 27: Cindy Sherman, 1980, *Untitled Film Still #81,* Jelatin gümüş baskı, 91.4 x 64.1 cm…….....55
Görsel 28: Marina Abramović, 1975, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, Siyah Beyaz Gümüş Jelatin Baskı, 342.5 x 314 x 4 cm…….....57
Görsel 29: ORLAN, 1990 – 1993, *The Reincarnation of Saint Orlan*……..58
Görsel 30: Ron Mueck , 1996-97, *Dead Dad*, Karışık teknik, 20 x 38 x 102 cm……...60
Görsel 31: Ugo da Capri, 1525, *Aziz Peter ile Aziz Paulus arasında Veronika* Panel üzerine yağlıboya…….63
Görsel 32: Paul Klee, 1920, *Angelus Novus*, Monoprint……..65
Görsel 33: Paul Cézanne, 1902-1906**,** *Mont Sainte-Victoire* Tuval üzerine yağlıboya, 64,8 × 81,3 cm……..66
Görsel 34: Şeker Ahmet Paşa, *Ormanda Oduncu,* Tuval Üzerine Yağlıboya, 139,5×177 cm……68
Görsel 35: Robert Mapplethorpe, 1975, *Self portrait*, Jelatin gümüş baskı, 51 x 41 cm……69
Görsel 36: Constantin Brancusi, 1909, *The Kiss,* Taş, 89.5 x 30 x 20 cm……71

GİRİŞ

Antik yunandan günümüze değin imgelerin ne olduğu sorusu kuşkusuz araştırılmış, tanımlanmıştır. Bu tez çalışmasında imgenin varoluşumuza, hayal gücümüze, gerçeğin imgesel dokunuşuna, bilince ait tasarlanışına ilişkin tanımlamalarına işaret edilmekle birlikte ilksel amacımız; pornografik imgenin, hangi atfetmeler tarafından meşrulaştığını göstermeye çalışmaktır. Bu minvalde 'Pornografik İmge' başlıklı birinci bölümde öncelikli olarak pornografi kavramı tanımlanmıştır. Antikiteden gelen ikonografik vajina imgesinin erotik temsilden pornografik temsile dönüşme süreçleri araştırılmıştır. Erotik olandan pornografik olana dönüşen imgenin ana akım kültürünün parçası haline gelmesine öncülük eden görsel sanat alanları gösterilmiştir. 1.1. İmgelerin Morfolojisi başlığı altında imge fizyonomik düzlemde incelenerek, pornografik imgenin ne olduğu sorusu araştırılmıştır. Adını Sosyolog ve filozof Ulus Baker'in (1960-2007) kavramlarından alan 1.2. Birincil ve ikincil İmgeler başlıklı bölüm, pornografik imge öğelerinin özellikleri hakkındadır. İkincil imge hareketlerinin pornografik imgeyle, birincil imge hareketlerinin ise pornografik olmayan imgeyle ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu bölümde ayrıca felsefeci, eleştirmen, göstergebilim ve toplum teorisyeni Roland Barthes'in (1915-1980), erotik fotoğraf ile pornografik fotoğraf ayrımını incelerken kullandığı *Studium* ve *Punctum* kavramları da referans olarak kullanılmıştır. Burada *Studium* pornografik olana, *Punctum* erotik olan denk düşmektedir. Bu bölümde amaç pornografik imge öğelerinin özelliklerinin kavramsal temelini oluşturmaktır. 1.3. İmgelerin Şiddeti başlıklı bölüm pornografik imgelerin, iktidara özgü gücü ve şiddeti kendinde barındırdıklarını kanıtlamaya yöneliktir. Bu bakımdan imgelerin şiddeti, iktidar-rejim-kuvvet düzleminde tartışılmıştır. Ayrıca bu bölümde şiddetli imgelerin düşüncemizi biçimlendiren kuvvet olarak varlıklarına da dikkat çekmek istenmektedir.

İmgenin varlığının ve etkisinin bakış ile oluşmasından dolayı, bakış olgusunu hem öznenin (kendilik), hem de nesnenin (ötekilik) bakışı zemininden tartışan 'Pornografik Bakış' başlıklı ikinci bölüm; pornografik bakışın koşullanma sürecinin analizini yapmayı amaçlamaktadır. Bu bölümde bakış kendilik problemi olarak özne kuramları zemininde ele alınarak; öznelliğin belirleyici olduğu kapsamla incelenmiştir.

Nesneleştirici pornografik bakışın, ötekini (bakan) pasifleştirmeye yönelik inşa edildiğini göstermeye yönelik soruşturmalar da bu bölümün tartışma konularındandır. 2.1. Skopofolik Bakış başlıklı bölüm, skopofolik bakışın pornografik bakışa dâhil olduğunun gösterilmesine ilişkindir. Bu bölümde skopofolik bakışın pornografik bakışta olduğu gibi öznellik yoksunluğuna sahip olduğu kanıtlanmaya çalışılmıştır. 2.2. Panoptik Bakış başlıklı bölüm, panoptikon-merkezli görme sisteminin manipülasyon ve imge denetimi aracılığıyla pornografik bakışı olanaklı kıldığını ispatlama amacı taşımaktadır.

'Sanat Nesnesinde Pornografik İmkân/sızlık' başlıklı üçüncü bölümde, daha önceki bölümlerde oluşturulmaya çalışılan kuramsal temel doğrultusunda hangi tür sanat nesnelerinde, pornografinin işleyişinin varlık gösterdiği veya gösteremediği çözümlenmeye çalışılarak gerekçelendirilmiştir. Bu bölümde yöntem olarak sinemadan, performansa, fotoğraftan, resim sanatına, heykele değin görsel sanatlar alanından araştırma konumuza uygun düşen sanat nesneleri-eserleri- incelenmiştir. Bu tez çalışması kapsamında araştırıldığı üzere pornografinin yapılandırılışına izin veren veya vermeyen sanat nesneleri seçilirken, sanat tarihinde kırılmalara neden olan öncü sanatçılardan örnekler verilmesine özen gösterilmiştir. Pornografik özelliğe sahip sanat nesnesinin düşünce dünyamız ve hayal gücümüz üzerindeki sığlaştırıcı etkisinin gösterilmesi de bu bölümün araştırma konularındandır.

Bu tez çalışmasının içeriği göz önünde bulundurulursa, hakkında kaynak araştırmasının zorlu bir süreci de beraberinde getirdiği fark edilecektir. Bu bakımdan tezin kavramsal temelini psikanaliz, felsefe, sosyoloji, göstergebilim ve sanat disiplinleri alanındaki ortak kavramlarla oluşturmaya çalıştım. Porno ile aşırı gerçekçilik/hipergörünürlük arasındaki ilişkiyi teorize eden Jean Baudrillard'ın *Baştan Çıkarma Üzerine, Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1, Kötülüğün Şeffaflığı, Aşın Fenomenler Üzerine Bir Deneme, Simülakrlar ve Simülasyon* kitapları ile Zeynep Sayın'ın kapsamlı bir çalışmayla bir bakıma pornografik imgenin sözlükçesini oluşturduğu *İmgenin Paornografisi* kitabı araştırılan konunun ana kaynakçalarıdır.

BİRİNCİ BÖLÜM

PORNOGRAFİK İMGE

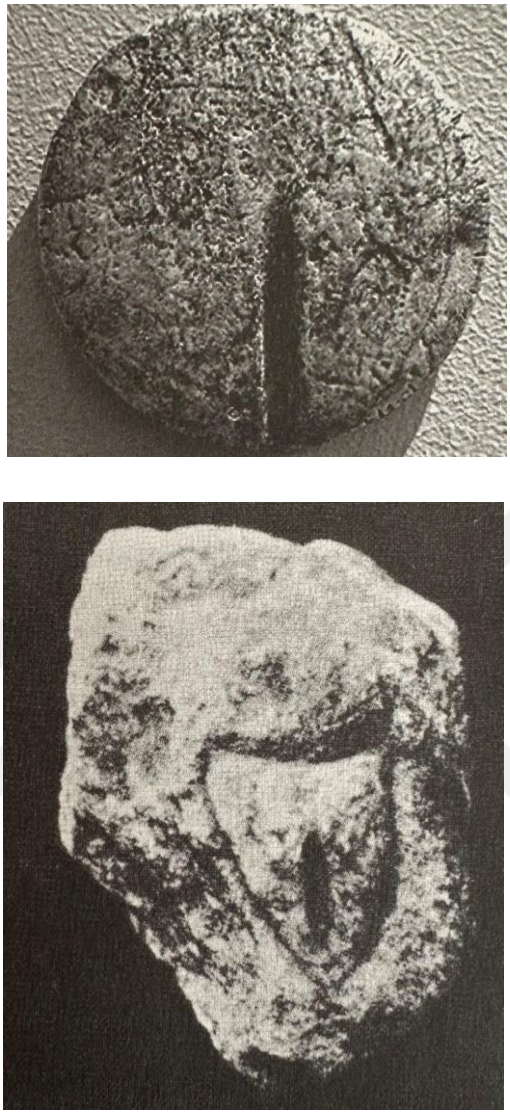
BİRİNCİ BÖLÜM

PORNOGRAFİK İMGE

> *Klee'nin Angelus Novus adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır.*
>
> (Benjamin, 2022, s.42)

Porno Eski Yunanca *pórnē* πόρνη[1] "satılık kadın, fahişe" sözcüğünden türetilmiştir. Pornografi *porno+grapho* "fahişe çizmek/yazmak" anlamına gelmektedir. Pornografi, cinsel eylemin *aşırı gerçekçi* -Baudrillard'a (2014, s. 40) göre, gerçekliğin fazla olması, nesnenin aşırıgerçekliği- bir görüntüyle gösterilmesidir. Pornografi kavramı cinsel edimin ayan beyan güçlü ve şiddetli ifadesidir. Cinsel edim ya da cinsellik, toplumların, kültürlerin cinsel ilişkiye dair tutum ve düşünceleriyle birlikte incelenmesi gereken bir olgudur. Örneğin; İlkel toplulukların orji/diyonizyak ayinlerinde cinselliğin uç noktası kendisini var etmiştir. Öte yandan Mezopotamya süsleme sanatında, Sümer gliptik sanatında, Asur sunak tapınaklarında, Mısır duvar yazılarında, papiruslarda, Antik yunan çömlek süslemelerinde, Antik Roma, Peru, Japonya shunga geleneğinde, Hindistan Kama Sutra illustrasyonlarında cinselliğin temsilleri varlık göstermiştir.

[1]https://www.nisanyansozluk.com/kelime/porno



Görsel 1: "Avrupa paleolitik dönem mağaralarındaki vulva imgelerinden iki örnek" (Artun, 2022, s. 133).

Bu dönemdeki cinsellik betimlemeleri henüz kültive edilmediği için 'erotik'[2] sanat mahiyetindedir. Ali Artun (2022), *Eros ve Sanat, Modernizm Çağında Sanat ve Cinsellik* kitabında, pornografinin kaynağını erotik şiirin üstadlarından, antik şairlerden aldığını belirtir.

[2] Fransızca *érotique* "cinselliğe ilişkin" sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Eski Yunanca aynı anlama gelen *erotikós* ἐρωτικός sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Eski Yunanca *érōs, erot-* ἔρως "aşk" sözcüğünden +ik° ekiyle türetilmiştir.https://www.nisanyansozluk.com/kelime/erotik

> Pornografinin mucidi Aretino, (1482-1556) bir şair ve satir yazarı. Aretino, ressam Raimondi'nin Giulio Romano'nun pentürlerinden yaptığı ve tanrıların birbirleriyle birleşmelerini konu alan on altı gravürü üzerine soneler yazıyor. Gravürlerde Mars, Venüz, Bacchus(dionysos), Priapus resmediliyor. Her ne kadar Raimondi'nin gravürleri ve Aretino'nun soneleri pornografinin başlangıcı kabul edilse de bunların kaynakları antik şairler: erotik şiirin üstadı Ovidius, Priapus'a adanan şiir türünü başlatan Vergilius. Bunlara 14. Yüzyıldaki Decameron eseriyle roman türünü başlatan Boccaccio'yu da eklemek gerekir. (Artun, 2022, s. 71)

Tek-tanrılı dinlerde cinselliğin kamusal tezahürlerinin günah oluşundan dolayı erotizm yasaktır. Fakat Hıristiyanlığın dinsel sanatında vajina betimlemelerinin ikonografik sergilemelerinde erotik imge temsilinden söz edilebilir. İkonografilerde İsa'nın yara izinin görüntüsü vajina şeklindeki bir yırtıktır. Tevfik Kanoğlu'na (2020) göre vajina gibi görünen bu sembol aslında monadik bir aydınlanmayı yani birliği temsil eden arkaik bir geometrik paterni simgelemektedir.



Görsel 2: Sol: "İki meleğin tuttuğu beze boyanmış kanlı yara, yazarı bilinmeyen ayin kitabı, 1440" (Artun, 2022, s. 70)
https://manifold.press/sanatcinin-erotik-dus-gucu [06 Haziran 2023]

Görsel 3: Sağ: "Taddeodi Bartolo'nun Bakirenin Göğe Kabulü (1401) adlı eserinden uyarlanan, Meryem Ana'yı vesicapiscis içinde tasvir eden mozaik" (Artun, 2022, s. 70).
https://manifold.press/sanatcinin-erotik-dus-gucu [06 Haziran 2023]



Görsel 4: Herman Scheerre, "Side Wound" sayfası, *Book of Hours*'dan,
İngiltere ve Hollanda, 1410
https://manifold.press/sanatcinin-erotik-dus-gucu [06 Haziran 2023]

Orta Çağ ve Reform arasındaki tarihsel dönem olarak bilinen Rönesans'la birlikte yasaklara karşı tabuların yıkılışıyla erotizm olgusu, sanat ve bilimde Kartezyen düşünce perspektifinde bilginin felsefesine uyumlu hâle getirilir. Söz konusu olan porno kavramında pek çok kaynakta tanımlanan şekliyle işaret edilen, edebe aykırılık, müstehcenlik, bayağılıktır. Fakat Rönesans döneminde seks, sanat, bilim ve felsefe alanlarında tabu olmaktan çıkıp doğal bir edim olarak incelenmeye başlanınca, müstehcen ya da bayağı gibi kavramlarla nitelenmeyi bırakır. Bunun önemli sebeplerinden biri, kilise kurumlarına duyulan hoşnutsuzluktur. Çünkü Rönesans'ta bilginin yeniden doğuşu dünyanın bilgi hazinesinin keşfedilmesi demekti. Cinsellik bilimin konusu olarak önem kazanınca sanattaki tezahürü de bilimsel perspektif, anatomi bilgisi ve insan vücudunun kusursuzluk içinde gösterilmesi olarak karşımıza çıktı. Leonarda da Vinci'nin kadın ve erkeğin cinsel birleşmesini gösterdiği anatomik eseri, bilimin sanattaki yansımasına uygun bir örnek teşkil eder.



Görsel 5: Leonardo Da Vinci, Genital organlarının anatomisi ve cinsel ilişki, 1492, Kağıt üzerine kalem ve mürekkep. https://arthive.com/de/leonardodavinci/works/308414~The_anatomy_of_the_genital_organs_of_men_and_sexual_intercourse_in_the_context [07 Haziran 2023]

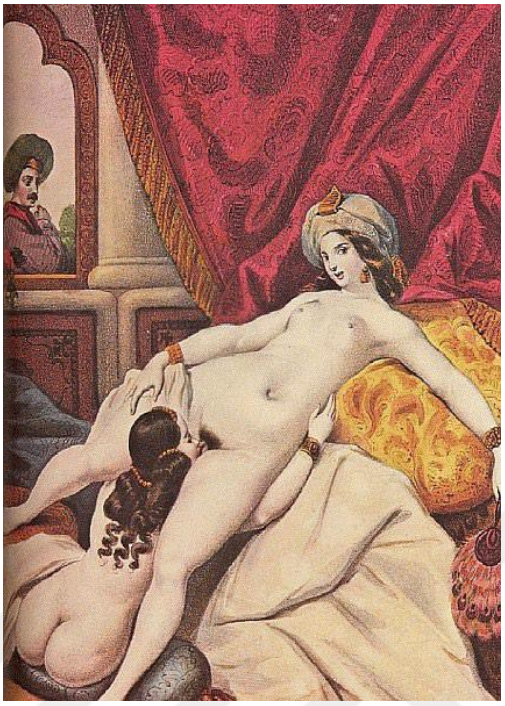
Tek tanrılı dinlerde yasaklı olan erotizim olgusu Rönesans sanatında egemen sınıfın hazzı yüceltmesiyle pornografinin eşiğindedir. Hazzın yüceltilmesi cinsel edimin bilgisi olarak akademikleşir. Cinsel eğitim antik dönemde olduğu gibi tapınaklar yerine akademide uygulanır. Venedik'deki akademilerde kurtizanlar -Artun'a (2021) göre, kurtizan, 'kibar fahişe' anlamına gelmektedir.- dersler verir. Matbaanın icadıyla basılan cinsellikle ilgili kitaplar cinsel edimin entelektüelleşmesine katkı sağlar.

> Foucault, Cinselliğin Tarihi kitabında, cinselliğin rasyonelleşerek bilimselleşmesinin erotizmin mahiyetini kökten değiştirdiğini yazıyor. Bir sanat olan erotizm (ars erotica), seks bilimine (scientia sexualis) dönüşüyor. Aşk aşınıyor. Seksin hakikati, arzuyken, bir bilgi ve iktidar söylemine indirgeniyor. (Artun, 2022, s. 79)

Böylece Antik şairlerdeki erotik imge, Rönesans sanatıyla erotizmden pornografiğe dönüşür. Rönesans sanatındaki bu işarette kusursuzluk ve güzellik, düşsel/büyüsel enginliğin göstergesi olarak vardır. Bu göstergeler tanrısallık, metafizik, mistik düşünce söylemlerini içinde barındırırlar.

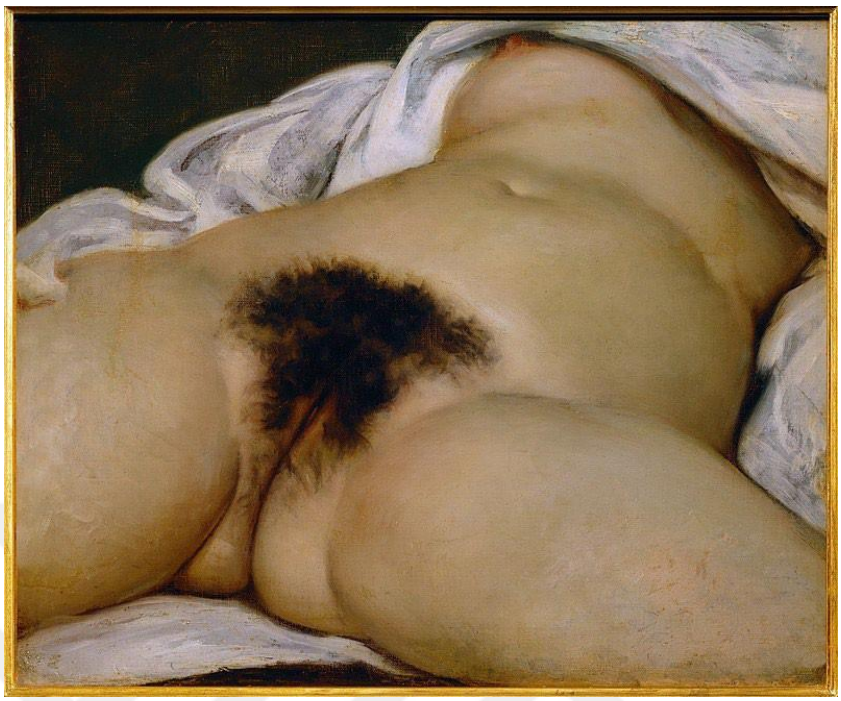


Görsel 6: Francois Boucher, *Leda and the Swan*, 1740, Tuval üzerine yağlıboya
https://arthive.com/francoisboucher/works/389707~Leda_and_the_Swan
[07 Haziran 2023]



Görsel 7: AchilleDevéria, An Orientalist depiction of cunnilingus, https://en.wikipedia.org/wiki/Achille_Dev%C3%A9ria#/media/File:OttomanCunnilingusOrientalism.jpg [07 Haziran 2023]

Antikiteden gelen ikonografik vajina imgesi, kendisini modern sanatta çağın tavrına, ruhuna uygun olarak gösterir. Sosyolog, filozof ve eleştirmen Georg Simmel'e (1858-1918) göre, 'modernlik ruhun ifadesidir' (aktaran Antmen, 2008, s. 15). Kendilik, bireyselliğin ifadesi, ne istediğini kendine sormak ihtiyacı modern sanatın öyküsünü oluşturmuştur. "Belki de ilk kez sanat, bireyselliği ifade etmek için mükemmel bir araç olarak ortaya çıktı, yeter ki sanatçının ifade edilecek bir bireyselliği olsundu" (Gombrich, 1997, s. 502). Gustave Courbet'in (1819-1877) *Dünyanın Kökeni* (1866) isimli eseri, pornografik imge olarak, hem modernizmin tüm sanat tarihine meydan okuyuşuna hem de bireyselliğin en uç noktasının gösterilmesine öncü ve örnek teşkil eder. Bu eserdeki güçlü ve çatışmacı imge; tarihsel düşünce seçimlerindeki tanıklığı sağaltıcı bir etkileşimle açığa çıkardığı için psikanalitik düzlemdedir. Jacques Rancièr (2006), psikanalitik düzlemi, Freud'dan atıfla *daha önce işgal edilmiş bir bölge*, *düşünmeyen düşünce alanı* olarak tanımlar. Rancièr'e göre, bu alanda bir bilinçdışı vardır ve bir başkası ile yarışmaya ve çatışmaya hazırdır (s. 39).



Görsel 8: Gustave Courbet, *L'Origine du monde,* 1866, Tuval üzerine yağlıboya
Tarihî Kerhanenin Sanata Havalesi | E-Dergi, Sanat Tarihi (e-skop.com) [08 Haziran 2023]

Keza "İmajların arkeolojisi psikolojik kazılarla bağlantılıdır. İmajlar kültürel çeşitliliğe açık olma araçlarıdır, Freud'un "alternatif kültürlere tabi olma isteğini" temsil ederler" (Robins, 2013, s. 273). Dolayısıyla, imgelerin psikanalitik düzleme işaret ediyor oluşları göz önünde bulunmalıdır. *L'Origine du monde* eserinin sahipleri sırasıyla Halil Şerif Paşa, Georges Bataille ve Jacques Lacan'dır. Bataille ve Lacan sürrealist yazar ve düşünürdür. "Sürrealistlere göre hiçbir imge, dişil seks kadar güçlü ve çarpıcı olamaz" (Artun, 2022, s. 103).

Artun'a (2022) göre, vajina ikonografinin modernistleri; Auguste Rodin, Egon Schiele, George Grosz, Salvador Dalí, René Magritte, Jean Dubuffet, Yüksel Arslan, Pablo Picasso, Niki de Saint Phalle'nin *Katedral*'i ve Anish Kapoor'un *Kirli Köşe*'sidir (s. 105).



Görsel 9: Anish Kapoor, *Dirty Korner*, 2015, Corten çelik, toprak ve karışık teknik 8.9×6.55×60m.
https://anishkapoor.com/1031/dirty-corner-19-06-2015 [19 Haziran 2023]

Cinselliğe ilişkin temsillerin erotizmden pornografiye evrildiği tarihsel süreçte, yazı-öncesi toplumların ikonografisi anaerkil, komünal ve diyonizyak özellikler gösterir. Antik yunanda, tanrı ve tanrıçalar aracılığıyla mitolojik referansla etkinliğini sürdürür. Tarih-öncesi, yazı-öncesi toplumlarda erotik imge vulva iken; antik Yunan sanatında 'falliktir'[3]. Tek-tanrılı toplumlarda iktidar dilinin eril olduğunu söylemek mümkündür çünkü Kutsal kitap anlatılarına göre Yaratılış sahnelerinde Havva yanında yılan sembolü ile gösterilir. Bu tasvirlerde yılan metaforik olarak günaha daveti temsil eder. Dolayısıyla Havva ile Adem'in yaratılış anlatısında ilk günah kadına atfedilir. Rönesans sanatında vulva kültü, bilimin ve felsefinin bilgi sürecine hizmet ederek entelektüelleşir. 1890'ların sonunda sinemanın başlangıcıyla birlikte pornografik film üretimi de başlamış olur. Lyz Lenz (2016), Eugène Pirou ve Albert Kirchner'ın *Le Coucher de la Mariée* filminin bilinen en eski pornografik film olduğunu belirtir. 1920'ler de sessiz sinemada pornografik görüntüler sıklıkla kullanılır ve çoğunlukla genelevlerde yasadışı olarak gös-

[3] "Ereksiyon halindeki penise fallus adı verilmiş ve fallus sembolü Paleolitik dönemden günümüze kadar insanoğlunun ilgisini çekmiş ve etkilemiştir. Dünyadaki ilk insan yerleşimi olan mağaraların duvarlarına fallus çizimleri yapılması da ona verilen önemin bir ifadesi olmuştur" (aktaran Güner, 2019, s. 156).

terilirdi. Pornografinin ana akım kültürün bir parçası hâline gelmesi 1969 yılında Andy Warhol'un *Blue Movie*[4] filmi ile netlik kazanır. "1972 yılında gösterime giren "Deep Throat" genel izleyici tarafından seyredilen ilk pornografik filmdir" (aktaran Girgin, 2017, s. 79). 1990'larda internetin kullanımı pornografik film üretiminin ulaşılabilir ve hızla yaygınlaşabilir olmasını olanaklı kılarak, porno kültürünün tüketilebilecek ürün değerine taşınmasını sağlar. 2000'li yıllarda görsel iletişim dili, dijitalleşmenin etkisi altında köklü değişime uğrayarak, üç boyutlu filmlerin üretilmesine imkân tanır. Bu imkânlaşma üç boyutlu pornografik filmler üretmeye zemin hazırlar. "3D Sexand Zen: Extreme Exstasy" filmi üç boyutlu üretilen ilk filmdir. "3D Sexand Zen: Extreme Exstasy'in ardından üç boyutlu olarak çekilen pornografik film üretimi sıklaşmıştır. Due West: Our Sex Journey, (2012) Naked Ambition 2 (2014) ve Love (2015) filmleri bu bağlamda ilk akla gelen örnekler olarak sıralanabilir" (aktaran Girgin, 2017, s. 81). Teknolojik gelişmeler sonucunda pornografik kavramlar ve görseller gündelik yaşantımıza anında, hızlıca ve kolayca yerleşir.

Tarihin ve kültürel rejimin içerisinde değişen pornografik imge, toplumların mitsel, dinsel, yönetimsel 'iktidar mekanizmaları' ve sanatsal değer yargılarındaki statü değişikliğine ilişkindir. Bu değişikliğin insan algısı ve beden algısı üzerindeki etkisi de tensel olandan teknolojik olana indirgenmiştir. "Baudrillard (2005), pornografinin cinsellik alanını gerçekten daha gerçek kıldığını, tensel deneyimin yerine teknolojik deneyimi getirdiğini, gözün bir organizmadan çok teknolojik bir film kamerasına dönüştüğünü belirtirken tüm deneyimlerin ancak bu araçlar yoluyla gerçek kılınabileceğini belirtmektedir" (aktaran Girgin, 2017, s. 86). Tasarım ya da kurgu olarak her yerde dolaşımda olan pornografik imgeler, idealize edilmiş, tek tipleşmiş, aşırı gerçek görüntülerle, gerçek dışı cinsel deneyimin ifadesini sunar.

[4] https://www.warholstars.org/andy-warhol-blue-movie.html

1.1. İmgelerin Morfolojisi

İmgeler yapıları gereği birçok anlamı olma durumuna ve özelliğine işaret ettiğinden, imge soyut ya da somut, genel terim ya da kavramlarla (discourse), açıklanmaya direnir. Bu çalışmada kullanıldığı anlamıyla imge, dış dünya ilişkin zihinsel temsillerimizin hayal gücünün aracılığından geçerek yeniden canlandığı ikincil bir temsil alanına gönderme yapar. "Eğer zihin nesnelerin nihai gerçekliğini kavramak için imgeleri kullanıyorsa, bunun nedeni tam da gerçeğin kendisini çelişkili bir şekilde göstermesi ve bunun sonucunda kavramlarla ifade edilemez olmasıdır" (Eliade, 2022, s. 24). Bu bakımdan imge, yani im 'işaret' düşünsel bir örneğin biçime bürünerek ifade edilmesidir. İmge, hem çokanlamlıdır hem de çok biçimlidir.

Eliade'ye (2022) göre imge kelimesi etimolojik olarak temsil, taklit, yeniden üretmek, benzerini yapmak anlamlarına gelen image kelimesiyle aynı kökten gelmektedir (s. 29). İmgenin insan zihnindeki yeniden üretimi, taklit etmek yoluyla imge belleğinden bir seçimdir denilebilir. Bu seçim bir bakıma imgeleri çağırmaktır. İmgenin hayal gücüne, canlandırmaya, bellek/depoya, çokanlamlılığa, biçime ait tanımlamaları, insanın hayal gücünün 'imge hazinesi' özgürlüğüne de işaret eder. "Hiçbir şey insanın hayalgücünden daha özgür değildir ve hayalgücümüz iç ve dış duyuların sağladığı özgün fikir deposunu aşamasa da, kurgu ve canlandırmanın tüm çeşitliliği içinde bu fikirleri karıştırma, birleştirme, ayırma ve bölme konusunda sınırsız bir güce sahiptir" (Hume, 2017, s. 46).

John Berger (2009) *Görme Biçimleri* kitabında, imgenin görme biçimleriyle bağını kurarak, imgeyi kendimize özgü görme biçimimizle 'bireysellik' ve tarih bilinciyle 'yeniden yaratılmış ya da üretilmiş görüntü' temellendirir. Nesneleri görüşümüzün, algılayışımızın, onlarla aramızdaki düşünce ilişkilerinin, onlara bakışımızın, genel olarak bakma eyleminin bir seçim olduğuna vurgu yapar (s. 8).

> İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandırdığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşıldı. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin biz zamanlar nasıl göründüğünü- böylece konunun eskinden başkalarınca nasıl göründüğünü anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de, yaptığı kayıdın bir parçası olarak kabul edildi. (Berger,2009,s. 10)

Berger (2009), görmenin sözcüklerden önce geldiğini, sözcüklerle görünen nesneler arasında her zaman uçurumun var olduğunu belirtir (s. 7). Bu Eliade'nin imgenin somut terimlerle/kavramlarla tüketilemeyecek oluşu savı ile örtüşür.

Merleau-Ponty'nin (2012) *Göz ve Tin* kitabında imge, düşünceye ait görünürün oluşumu ve gerçeğin imgesel dokusu hakkında bir görüş ontolojisi geliştirmeye yöneliktir. "Görüşle ilgili söylenen ve düşünülen her şey onu bir düşünce yapmaktadır" (Merleau-Ponty, 2012, s. 55). Merleau-Ponty felsefesinde görünüre inen görsel bir varoluş olan imge, söylem ya da resim dili olarak da yapısı gereği kanonik -değişmez kurallara dayalı- olamaz. "Bir dilin ya da yalnızca o dilin sözcük dağarcığının ve söz kuruluşlarının olası kullanımlarının sınırlayıcı bir envanteri yapılamayacağı gibi, görünürü sınırlayıcı bir envanter de yapılamaz" (Merleau-Ponty, 2012, s. 38).

Sanat eleştirmeni Jonathan Crary (2004), *Gözlemcinin Teknikleri* kitabında, günümüz imge dağarcığının arkeolojisini, bilgisayarlarla üretilen imgelerin yaygınlaşması kontekstinde inceler. Crary, imgelerin "gerçek" olan ve optik olarak algılanabilen bir dünya içinde yerini alan bir gözlemciye -öznellik- atıfta bulunmadıklarına işaret eder. İmgenin dijital görüntülerle maddesizleştirilmiş hâline vurgu yapar (s. 14). "Bu imgelerin atıfta bulunduğu herhangi bir şey varsa eğer, o da milyonlarca bitlik elektronik matematik verisidir. Görsellik giderek, soyut görsel ve dilsel öğelerin küresel çapta buluştuğu ve tüketildiği, dolaşıma sokulduğu, değiş tokuş edildiği sibernetik ve elektromanyetik bir alana yerleştirilecektir" (Crary, 2004, s. 14). Crary'nin çözümleme yöntemleri görselliğin doğasında oluşan mutasyonun incelenmesi bakımından önemlidir.

İmgesel düşünme yeteneğinin doğa vergisi olmadığını düşünen Kagan'a (2008) göre, insan bilincinde sanatsal-imgesel bir kayıt; duyumların işlenmesiyle, karmaşık/psişik bir mekanizma sürecinin sonucu olarak, bilinçle tasarlanır. Ona göre, "Mythoslar", henüz oluşmakta olan sanatsal-imgesel düşüncenin yapısını kendilerinde

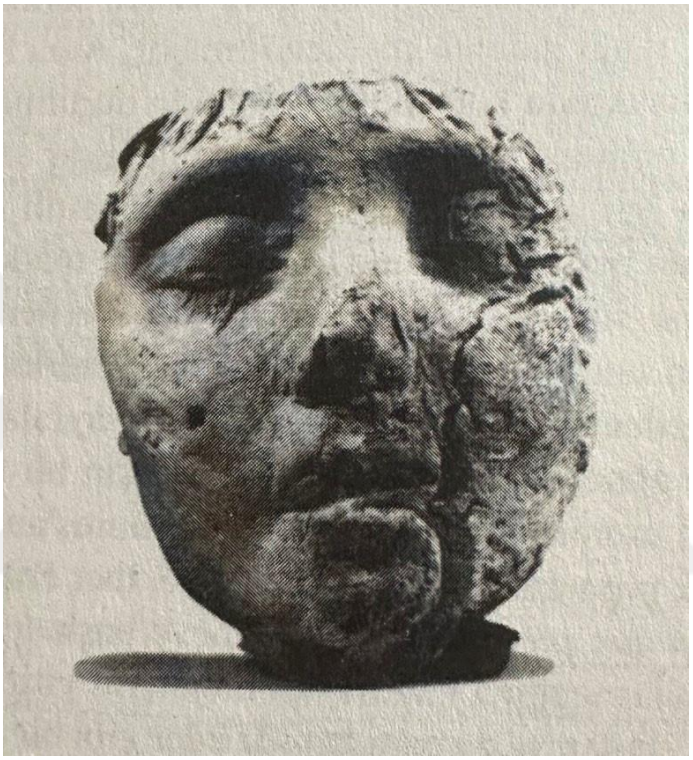
taşıdıklarından dolayı, dünyanın sanatsal-imgesel olarak özümlenmesinin bir biçimidir (s. 203-208). "İnsanda imgesel düşünce ve sanatsal etkinlik, insanın kendi coşkusal tepkilerinin bilincine varabilmesi ve bu tepkilerin genelde taşıdığı önemi kavrayabilmesi yeteneğine bağlıdır; insanın bu yeteneği ölçüsünde oluşur" (Kagan, 2008, s. 207).

İmge, Eliade'de taklit etmeye, Hume'da hayal gücünün sınırsızlığana, Berger'de kendi bakışımızdan bir görme biçimine, Merleau-Ponty'de görsel bir varoluşa, Crary'de dijital görüntülerle mutasyona uğratılışa, Kagan'da bilince işaret eder. Yazın bilimci ve Sanat kuramcısı Zeynep Sayın'a göre iki tür imge vardır: "kendilerini bakışı tatmin etme amacıyla örgütleyen imgeler ile, onların ötesinde yer almayı arzulayan, görünenle görünmeyen arası salınan, çifte bir varoluştan soluk alan imgeler" (Sayın, 2020, s. 6). *Kendilerini bakışı tatmin etme amacıyla örgütleyen imgeler* bakışı kışkırttığı için pornografiktir. Sayın'a (2020) göre, bu tür imgelerin konuşan özne olma özelliği vardır, bu da bizi konuşulan nesneye çevirir. Ona göre *Görünenle görünmeyen arası salınan, çifte bir varoluştan soluk alan imgeler* göze gelirliklerinden utanarak, ahlakla estetiği buluşturur. Sayın, Lacan'dan atıfla "güzelliği, yaşamdan ölüme geçiş ânından hareketle" tanımlayarak; iktidarını dayatmayan bir imgeselliğin anonimitesine öykünür (s. 6).

Sayın, imgenin konumunu incelemek için İsa'dan önce 5. Yüzyıla gider, onun terminolojisinde imge, gizli veya açık bir şekilde yapısında 'suret'e gönderme yaptığından dolayı maske ile ilişkilidir. Maske 'im'i için Sayın'ın sözlükçesindeki imago tanımını detaylı aktarmak zorunlu olmuştur. Çünkü Sayın'ın (2020, s. 248) ontolojisinde pornografik olmayan imgeler, 'yaşamla ölüm arasında salınan bir ara-lık' olarak konumlanırlar.

> İmago Latince. 1. Görüntü, imge, suret. 2. Roma ölü tapı geleneğinde tahnitten önce cesedin yüzünden alınan ve Yunanlıları şaşırtan balmumu maske. Bir bakıma çifte bir varoluş. İsa'dan önce 2. Yüzyılda Polybios, hayret içinde Romalıların cenaze törenini betimlemektedir. Forumdaki konuşmacı tirübününde "herkesin görebilmesi için çoğu zaman ayakta duran" ceset, kendi yaşamını ve edimlerini metheden bir konuşma yapar. Ceset, ataların imago'larıyla çevrelenmiştir. Romalılara göre bir eikon olan imago inanılmaz bir sadakatle ölünün yüzünü taklit eden bir tiyatro maskesi, prosopon ya da persona'dır. Genelde imago'lar, evlerde ahşap dolaplar içinde saklanır ve cenazelere eşlik eder. İlginçtir ki her Roma vatandaşının yalnızca bir kez

gömülmesine karşın, Antonius döneminde imparator iki kere gömülür: Önce cesedi, sonra balmumu maskesi yakılır. Kaldı ki imparatorun cenaze törenine, ölü maskesi takmış ve ona öykünen bir oyuncu da katılır: Archemimus (Diodor, 31. 25). Oyuncu, sesiyle sözüyle imparatora öykünen bir ikizdir. 3. Aquinolu Thomas'a göre vestigium'un taşıyıcısı olan ahşap pano, boya, vb. (Sayın, 2020, s. 309)



Görsel 10: Roma cumhuriyetinden kalma çocuk maskesi, Vatikan Müzesi. (Sayın, 2020, s. 36)

İmgeler (eidolon) ister Platon'dan bu yana gerçekliğin bozulmuş bir formu ya da bir yanılsama olarak, benzerlik (resemblance, eikōn), kopya (simulacrum), bir ayna imge (phantasma) ya da bir parmak izi (typos, mark, figure, character) üzerinden kurgulansın ister De Rerum Natura'da Lucretius'un işaret ettiği gibi "şeylerin ince yüzeyi ya da derisi gibi düşünülsün" ya da neo-Platonik gelenekle beraber bir ikon (icon), zihin- imge (mentalimage) veya maske (imago) ya da aydınlanma geleneği sonrası daha çok bir sembol (eikōn, icona, symbol) olarak tasarlansın bugün biz hala imgelerin ne olduğu sorusunu dillendirmekteyiz. (Lucretius, 1968, aktaran Şiray, 2019, s. 550)

İmgeyi fizyonomik düzlemde, eklektik ve karşılaştırmalı olarak incelememizin sonucu olarak denilebilir ki imge/görüntü, görenin varoluşuna ilişkin düşüncesidir. Hayal gücünün sınırsızlığına işaret etiği için kavramlarla tüketilemez. İmgesel düşünme, gerçeğin imgesel dokusunu içinde taşıdığı için bilince ait yapı/tasarıdır. Sanatsal imgelerin mythoslarla ilintisi yadsınamaz. Sanatsal imgeler iktidarını empoze ederek, bakışı tatmin etmek için yapılanmışsa pornografiktir.

1.2. Birincil ve İkincil İmgeler

"Görüntüler birer imge değildir. Ama aynı zamanda bu imge hareketleri birer duyuştur" (Baker, 2022, s. 224). İmge hareketleri, imgenin birincil ve ikincil derecesini oluşturur. Sosyolog ve filozof Ulus Baker (2022), *Sanat ve Arzu* kitabında birincil ve ikincil imgeleri Charles Sanders Peirce (1839-1914) referansıyla açıklamaya çalışır.

> İkincillik cismani gerçekliğin hallerine, duygulara, tutkulara, cisimler arasındaki çatışmalara yönelik bir imaj. Şeyler orada birbirlerinin karşısına dikiliyor, çatışarak var olabiliyorlar çoğu zaman. Bütün bunlar ikincilliğe ait, ikincil imgeye ait. Birey ile ortam arasındaki kontrast sözgelimi, ya da uyaran ve tepki… Hep böyle ikili karşıtlıklarla işleyen imajlar, ikincil imajlar. (Baker, 2022, s. 227)

İkincil imgeler özünde aksiyonu barındırırlar. Baker (2022), ikincil imgeye örnek olarak kötü Hollywood ya da sıradan Yeşilçam filmlerini örnek verir (s. 228). Bu filmler popüler kültürün entegrasyonuyla klişeleştirilerek(tekrarlanabilirlik) imgenin anlaşılabilirliğini kolaylaştırır. İmge klişeleştirilmemiş olsa bile aksiyona yani harekete bağlı olduğu sürece ikincil imgedir. Bu aksiyonlar klişeleşmiş oldukları için, tahmin edilebilirdir, öngörülebilirdir. İkincil imgelerde anlam gürültülüdür. Ayrıntıdan mahrum oluşları çok oluşla-fazla görünürlük, gürültülülük, apaçıklık- ilişkilidir. Bu tür filmleri düşündüğümüzde duygulara yönelik bir anlatı görüntüsü belirir. O halde denilebilir ki, ikincil imgeler duygulara 'ortalama duygu' yönelik, eylem halinde aktüel olarak vardırlar, somut imgelerdir, kavranabilirler.

Birincil imgeler ise daha karmaşıktır, kavranılabilir olmayan, gizli, yakalanamayan, hissedilebilir imgelerdir. "-Leibniz'in deyişiyle olası başka bir dünya olarak- yani basitçe bir imkân, potansiyellik, gizil bir kudret olarak var oluyor. Diyeceğiz ki –bu da o kadar tuhaf bir şey ki- gerçekleşmeye ihtiyaç duymadan var olabiliyor, ayakta durabiliyor, direnebiliyor" (Baker, 2022, s. 232). Birincil imgede zaman ve mekân, belirsizliğe veya görülemezliğe işaret eder. Bu işaret daha çok ize yakın durur. Görülemezliğe işaret edişinden ötürü benliğe/özneye ait değildir. Birincil imgedeki görünürlük, izin görüntüsü olabilir, boşlukta ara sıra beliren bir görünürlük. Baker birincil imgelerin tarifini kolaylaştırmak için Baruch Spinoza'nın (1632-1677) imkânsız imgelerini örnek verir:

> Spinoza'da şöyle bir şey var: İmkânsız olan imgelerden de bahsediyor. İmkânsız imgeler yine de imkânlıdır, kare ruh mesela Spinoza'da, kare şeklinde çember mesela, ya da sonsuz sinek. Dikkat ederseniz, bu çelişkili, imkânsız şeylerin içerisinde direnen bir şey vardır. Gözünüzün önüne getiremiyorsunuz ama hissediyorsunuz varlığını, bu çelişkinin içerisinde. (Baker, 2022, s. 233)

Bu durumda birincil imgeler, görünemezliğin içinde örtük görünürlüktür, diyebiliriz. Baker, konuyu daha da basite indirerek netleştirebilmek için, insan yüzlerindeki birincil-ikincil imge oluşumundan faydalanır. Çünkü: "*Affect*'leri en rahat insan yüzünde görüyoruz, insan yüzünün işlenmesinde görüyoruz" (Baker, 2022, s. 236). Baker, birincil imgeleri içinde barındıran sanat nesnelerine örnek olarak oyun yazarı ve yönetmen Ingmar Bergman'ın (1918-2007) filmlerindeki *kişisizleştirilmiş* yüzleri gösterir. Bergman'ın yüzleri mikro düzeyde, sıfıra yakın, gizli, belirsiz ifadelerden oluşur. *Gizil bir kudret olarak* var olan ifade vardır bu yüzlerde. Bu yüzler konuşmaz, ifadesizdir, maskeleşmiştir, dolayısıyla özneye ait değildir, gize aittir. İşte bu giz, yüzdeki belli belirsizlik, birincil imgedir.

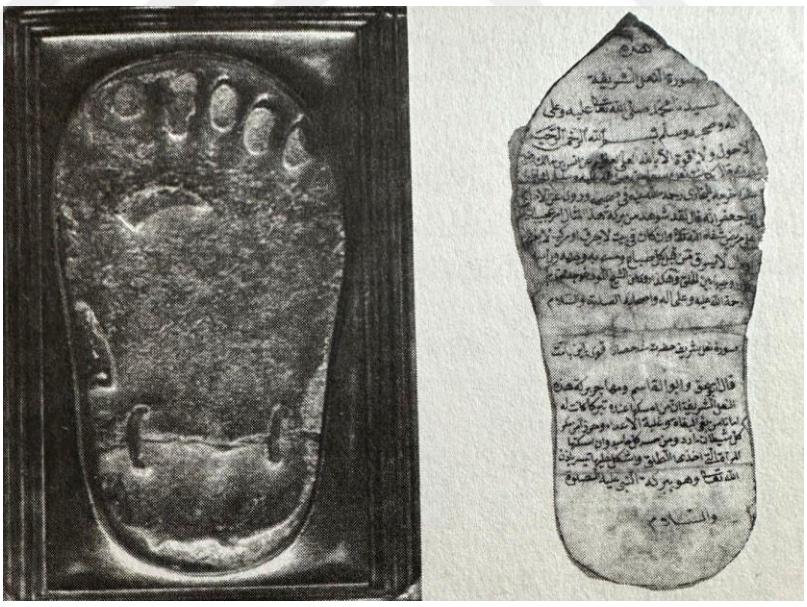


Görsel 11: Ingmar Bergman, *Persona,* Liv Ullmann ve Bibi Andersson, 1966. https://www.ingmarbergman.se/en/production/persona [09 Temmuz 2023]

> Birincil imge ya da affect imgesi, yüzün aslında bir maskeden ibaret olduğunu, kişiliği maskeleyen bir yüzey olduğunu söyler ya da teyit eder diyelim. Mesela Liv Ullmann yüzü, Bergman sinemasında, yüzün ifade ettiklerinden çok ifade etmedikleriyle, sakladıklarıyla ilgileniyor gibi. Bütün o plan onun bu tür bir imgeyle, hissedilebilir bir imgeyle… (Baker, 2022, s. 239)

Birincil imge *punctum* iken; ikincil imge *studium*dur. Felsefeci, eleştirmen, göstergebilim ve toplum teorisyeni Roland Barthes (2016), *Studium*u bilgi ve kültürün sonucu, oldukça tanıdık bir alanın açıkça uzantısı, özel keskinliği olmayan, idare eder bir ilgi, yaratanlarla tüketenler arasında varılan bir anlaşma olarak adlandırır. *Punctum* ise, *studium*u kıran ya da delen bir şey, hassas uçlarla delik deşik olmuş, iz gibi, yara gibi, kesik gibi, öğe ya da temadır (s. 9-41).

İkincil imgeler, çok fazla görünürlük, apaçıklık 'ayan beyan', çatışmacı 'uyaran-tepki' özelliklere sahiptir. Bu özelliklerin, pornografiye dair nitelikler olduğunu önceki bölümlerde gerekçelendirmiştik. Birincil imgeler ise saklı/örtük bir biçimde, yüzeyi maskeleyen 'iz' bir anlatımı gözettiğinden dolayı pornografileşemezler. Sayın (2020), izi sürülen imgenin ele geçirilmesinin olanaksız olduğunu düşünür. Ona göre, örneğin peygamberin ayak izi gibi imgeler, geçmişte olan bir dokunuşun izini gösterseler bile, bugünde olmayan bir benzeşimi dolayısıyla boş bir mekânı ima ederler (s. 68-69).



Görsel 12: Hz. Muhammed'in ayak izi, Topkapı Saray Müzesi, Kutsal Emanetler Dairesi ve Anadolu'da yaygınlaşan ayak izi duaları örneği (Sayın, 2020, s. 69).

1.3. İmgelerin Şiddeti

> İmge her zaman biçimlendirici bir kuvvet olarak bedenlere ve zihinlere şiddet uygulamıştır. Ama bu şiddet bugün imge bombardımanına dönüştü ve imgelere rağmen hayatta kalmaya çalışıyoruz. İmgeler artık birleştirmiyor, hayatımıza katılan imgelerle birlikte giderek anlam dünyamız daha da parçalanıyor. Günümüzdeki dijitalleşmeyle birlikte bedensiz hâle gelen imgeler bizleri de bedensizleşmeye zorluyor. (Öğdül, 2022)

İmgelerin şiddeti, imgelerin fizyonomisine dair bir incelemedir. Bu imgenin mevcudiyetinin sunulmasındaki şiddetin fizyonomisidir. İmgenin bakan 'özne' ve bakılan 'nesne' arasındaki ilişkisinden yola çıkarak denilebilir ki: imgelerin oluşumu en temelde bakan ve bakılan arasındaki hiyerarşiyle gerçekleşir. Önemliyle önemsizin ayırt edildiği bir hiyerarşi. Bu hiyerarşinin gücünü imge rejimlerinden aldığı malumdur. İmge rejimlerinin sanat tarihindeki konumu, 'benzemek'le başlayıp 'benzememek'le devam etmiş, benzerliğin durmaksızın yapay görüntüsü -*simulacres*- de imgeye eklemlenerek son hâlini digital görüntünün oluşturduğu maddesizlikle şekillendirmiştir. Bu şekillenmeyi oluşturan şey filozof Jacques Rancièr'e (2006) göre sanat tarihi rejimleridir. "Sanat düşüncesi rejiminden, pratikler ile bu pratiklerin görülebilirlik (visibilité) ve düşünebilirlik (pensabilité) biçimi arasında özgül bir bağlantı biçimini, yani kısaca bizzat bir düşünce görüşünü (idée) anlarsak, "sanat tarihi" de sanat düşüncesi rejimlerinin tarihidir" (Rancière, 2006, s. 39). Sosyolog ve edebiyat tarihçisi Franco Moretti (2021) ise *Mucizevi Göstergeler* kitabında, Panofsky'nin sanat tarihini, toplumsal çatışmalar ile şiddetin tarihinin bir görünümü olarak ele aldığına dikkat çeker (s. 17). Her iki düşünür de sanat tarih yazımının rejim ve şiddetle ilişkisini vuzuhla göstermişlerdir.

İmgelerin şiddetini, iktidar-rejim-kuvvet düzleminde düşünüyor oluşumuz, imge rejimleri süreci ve sonucu olarak, imgenin ister estetik isterse politik olsun, bize bakan bir şeye dönüşmüş olması nedeniyledir. Bize bakan imgenin tehdit edici bakışı, imgenin şiddetidir. İmgenin, otonom görünüşüyle birlikte somatik -özellikle ruh hallerinin bedensel etkilerine ilişkin- bir görüntüye de sahip oluşu, imgeyi iktidar ve güç rejimleri düzleminde düşünmemizi zorunlu kılıyor. Çünkü Baker'in (2010, s. 301) *imagosfer*, Öğdül'ün (2022) *imge bombardımanı* olarak tanımladığı günümüz yaşantısında, imgelerin biçimlendirici kuvveti, başkalarının bakışının -dıştan gelen bakış, ki imge de

dıştan gelir- benlik üzerindeki yapıcı ya da yıkıcı etkisi gibidir. “Bizi inşa edenlerin aslında başkalarının bakışları olduğunun altını çizmek gerekiyor” (Öğdül, 2022).

Bakışın iktidarı/şiddeti bakanı pasifleştirir. Pornografik imgeler, iktidara özgü gücü ve şiddeti kendinde barındırırlar. Pornografik imge, kudretini imgenin sınır aşan şiddetinden alır. “Şiddet imgeleri ile bakışın buluşmasında (çarpışma da diyebiliriz), genellikle irade ve güçlü, hatta yıkıcı konum imgeye atfedilir. İmgenin sınır aşan(*liminal*), kötücül, saldırgan, pornografik vs. nitelikleri tek seferde tespit ve ifşa edilir” (Depeli, 2018, s. 81).

İktidarın bakışı pornografiktir çünkü pornografik imge güçlü, çatışmacı, dayatmacı ve sığlaştırıcıdır. Özneyle nesnenin, doğalla suninin, bedenle bedensizliğin, mesafeyle mesafesizliğin yerlerini değiştiren çatışmadır pornografi. “Şiddetli imgelerin sığlığına, yüzeyselliğine, düşünceyi ve imgelemi zapturapt altına aldığına, omnipotent olma iddiasıyla kandırdığına, aç bakışı doyurduğuna ve/veya egemenin bakışıyla kurulduğuna vurgu yapan yaklaşımlar, bu tür imgeleri pornografik olarak değerlendirir, onları etik-politik ve estetik açıdan itibarsız görür” (Depeli, 2018, s. 84). Şiddetli imgeler, düşünceyi sığlaştırmakla birlikte, etkisizleştirici ve de nötralize edicidir. İktidarın bakışı, yani şiddetli imgenin pornografileşen bakışı, bakanı etkisiz hâle getirmeye yöneliktir. Bu hâl, imgedeki şiddetin şok edici etkisinin ardından gelen etkisizleşmedir.

Pornografileşmiş imgedeki şiddetin bakanın üzerindeki şok etkisi, bakanın düşünce dünyasını hareketsizleştirir. Bu hareketsizliğin ya da donukluğun, hayal gücümüz üzerindeki kısırlaştırıcı etkisi görmezden gelinmemelidir. Mesafe kavramı bu noktada tartışmaya dâhil edilmelidir çünkü pornografik imgeler, dolaysızlıklarından ötürü mesafesizdirler; görülme ve gösterme iştahıyla kendisini bakışa dayatırlar. “Gösterme dehşeti ve görme korkusu trafiğinin orta yerinde, her şeyin görüntüsünü arzuladığımız bir çağ” (Depeli, 2018, s. 72), olan günümüz yaşantısında mesafe, dolaylı oluşundan ötürü, bakışın ya da imgenin şiddetine karşı kalkan görevi görebilir. “Perde/İmge bakışa karşı bir mesafelendirme, onun gücüne karşı bir koruyucudur” (Ümer, 2018, s. 53).

İKİNCİ BÖLÜM

PORNOGRAFİK BAKIŞ

İKİNCİ BÖLÜM

PORNOGRAFİK BAKIŞ

Denizin bütün suyu, düşünsel bir kan lekesi yıkamaya yetmez.

(Lautréamont, 2015, s. 242)

İmgenin varlığının bakış ile mümkün oluşundan ötürü; başka bir ifadeyle imgenin etkisinin bakış ile ilgilisinden ötürü, bu bölüm, bakış mefhumunu hem öznenin bakışı-kendilik-, hem de nesnenin bakışı-ötekilik- zemininden tartışarak; pornografik bakışın koşullanma sürecinin dökümünü yapmayı amaçlamaktadır.

Bakış: benim bakış açım ile, yani kendiliğim ile, öznelliğim ile, benliğim ile, problem olarak karşılaşma durumudur. Bu bakımdan bakışı özne kuramları zemininde ele almak durumundayız. Özne kuramları, farklı özne tiplerine -akıl merkezli, algı merkezli, iletişim merkezli, beden merkezli, iktidar merkezli, öteki merkezli, cinsiyet merkezli ya da merkezsiz- rağmen; özneyi inşa edilen bir alan olarak karşımıza çıkarır. "Öznenin her zaman zaten biçimlenmiş olarak doğmadığına, dünyada yapılan bir *inşa olduğuna* dair kuramcılar arasındaki konsensusla ilgili bir şeyler söylemeliyiz" (Mansfield, 2006, s. 24).

'Bakış'ın özne kuramları temelinde ele alınmasındaki amaç: öznelliğin hakikati üzerine düşünmek değildir, günümüz yaşantısında öznelliğimizin kaosuna işaret etmektir. "Postmodernizmin, sorunu, Badurillard'ın 'kişinin artık Ben diyebildiği bir noktaya' değil 'tersine Ben demesinin ya da dememesinin öneminin olmadığı bir noktaya' getirmesi karşısında, özne sorunu tam bir açmaz, karmaşa ve kaos içinde yuvarlanmış durumdadır" (Mansfield, 2006, s. 7). Bakışın pornografileşmesinde öznelliğimizin kaosa dönüşmesinin etkisi var mıdır? Ya da bakışı pornografileştiren nedir?

'Ben'in yani benliğimizin öneminin bile olmadığı günümüz yaşantısında, inşa edilen benliğimizi/öznelliğimizi kaos içinden çıkarabilmemiz mümkün müdür? Ya da öznelliğimizi yeniden yaratmanın yolları var mıdır? Ulus Baker (2022), *Sanat ve Arzu* kitabında bakış açısı mefhumunu *kendimize bir öznellik kipini nasıl yaratacağımız* çerçevede tartışır.

> Bilirsiniz düşünceler insanların elinden çok kolay çıkar, kullanıma açık nesnelerdir, bedavadırlar her şeyden önce. Satılan düşünceyle bakış açısı falan oluşturulamaz. Düşüncenin pazarlandığını da hepimiz biliyoruz. Artık günümüzde reklamcılar 'konsept' yaratıyorlar, Deleuze'ün söylediği gibi. Onların elinden bunu nasıl alacağız, mesele o. Bir sanatçı sanat eserini reklam olmaktan nasıl çıkaracaktır? Ya da gazete köşe yazısı düzeyinde yürütülen bazı etik ve politik tartışmaların elinden siyaset alanları nasıl kurtarılacak ve nasıl yeniden inşa edilecektir? Ya da düşüncenin kurtarılması nasıl yeniden inşa edilecektir bu ortamın içerisinde? Şimdi ben düşüncenin kurtarılması gereken bir şey olduğuna gerçekten inanıyorum. (Baker, 2022, s. 36)

Baker, bakış açısını 'kanı' ya da bir konuda görüşünü beyan eder gibi ele alınmasına karşı çıkar. Onun derdi bakış açısının sanatsal, felsefi, etik, politik alanların parçası olarak oluşturulmasıdır. 'Bakış'ı özne kuramları temelinde tartışacağımız için bu noktada özne tiplerine kısaca değinmeliyiz. Bu tartışma için ana kaynakça filozof Nick Mansfield'ın (2006), *Öznellik, Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları* başlıklı kitabıdır. Çünkü Mansfield, Ben kimim? sorusunu öznelliğin belirleyici olduğu kapsamla inceler ve kendiliğin nasıl izah edileceğini tartışır.

Mansfield'e (2006) göre, özne tiplerinin birincisi *gramer öznesi*, cümleyi başlatan "ben" öznesinin eylemlerimizin, duygularımızın, deneyimlerimizin kaynağı olarak kullanımıdır. Bu özne tipi, basit ve sipariş bir şahsiyet duygusu gibidir. İkinci özne tipi *meşru politik özne,* Jean-Jacques Rousseau'un 'toplum sözleşmesi'nde adını koyduğu üzere, toplumun kurumlarıyla aramızda yaptığımız sözde bir rıza gösterisine dönüşerek, bize hukukun, devletin ve bir kralın öznesi olduğumuzu anlatmaya yöneliktir. Üçüncü özne tipi *felsefi özne'*de ise, 'ben' analiz nesnesine dönüşerek, bilginin, hakikatin merkezine yerleştirilir. Dördüncü özne tipi *insani bir varlık olarak özne'*de şahsiyet analizimiz, politika, felsefe ve dilin terimlerine, düzene ve mantığa meydan okuyan, ucu açık, bitmemiş bir öznelliğe dönüşür (s. 14-15).

Öznellik tiplerine göre öznellik hangi merkez ya da merkezsizlik ile belirlenirse belirlensin, kendiliğin kültürel ve politik konularla ilgili oluşundan ötürü inşa edilen bir varsayımsal alana işaret eder. Bu alanlar yönelimlerle ilgili kavrayış sunarken; başka bir alanı dışladığı için olumsuzlamayı da içinde barındırır. "Her belirleme olumsuzlamadır… Başka bir alanı dışlayarak bir şeyi tespit ediyorsunuz" (Baker, 2022, s. 157). Dolayısıyla öznelliğimiz çoğul alanların karşılıklı ilişkisine tekabül eden ve

süzgeçten geçirilen bir kavrayışla kuramlaştırılır. “Modern ve postmodern yaşamdaki her konu kaçınılmaz olarak özne tartışmasının sınırlarını çizen, insanlık, bireysel istenç ve aktör, güç ve deneyim gibi terimler aracılığıyla filtre edilmektedir” (Mansfield, 2006, s. 183).

Filtrelenen ‘özne’de bakışın göreliliği problemi paradoksaldır. Çünkü öznelliğin sadece kendisinde belirlenmiş olması başka alanları dışarıda bırakır. Öznelliğin çoğul alanların ilişkisiyle inşa edilişi de kendisini dışarıda bırakır. Bu durum öznelliğin sonsuzca kuramsallaşmasına olanak tanır. Elimizde öznelliğimiz hakkında sonuçsuz tanımlar kümesi kalır. Elbette ki bu bölümde yürütülen tartışmanın amacı sonuca varmak değildir, öznenin yapılandırılışının süreci de bize kavrayış sunar.

Günümüzde öznelliğin paradoksal oluşu, öznenin postmodernist düşünce üretiminin sonucu olarak yapıbozuma uğraması temellidir. Bu yapıbozumda özne, muğlak, *yersiz yurtsuz*[5], rastlantısal, düzensiz ya da ucu açık olarak kuramlaştırılır. “Mevcut oluşun ve yok oluşun bu düzensizliği, sözde yok olan bir öznellik anlayışı, benim hissetmemin ve başkasının düşüncelerinin ayrılmazlığı, bütün bunlar postmodern yaşamın paradoksunu sergiler” (Mansfield, 2006, s. 220). Postmodernist düşüncede, öznenin yok edilmesi, içi boş bir kendilik/benlik inşasının da oluşumuna zemin hazırlar. “Öznenin içi boşaltıldıkça benliğin de içi aynı oranda boş kalır” (Acun, 2013, s. 27).

Postmodern çağda öznenin kaos ve paradoks halinde oluşuna, imge çokluğu da eklenince, benim bakışım, yani benliğim başkaları tarafından tanınma, belirlenme, görülme arzusu konumuna yerleşir. “Başkaları tarafından tanınma arzusu insan olmaktan ayrılamaz. Bu tanınma öylesine esastır ki, Hegel’e göre, herkes hayatı pahasına onu elde etmeye hazırdır. Aslında söz konusu olan basitçe kendini sevme ve tatmin meselesi değildir: daha çok yalnızca başkalarının tanıması aracılığıyla insanın kendini kişi olarak

[5] “Özne ise merkezden yoksun, rastlantısal bir parçadır; üstelik makinenin kenarındaki bir kalıntı durumundaki parça. Dolayısıyla özne sabit bir kimlikten yoksun olmasının yanı sıra yersiz yurtsuzdur. Sonuç olarak postmodern düşünce ikliminde özne merkezsizleşmiş, kurucu bir amil olma özelliğini yitirmiş, aksine dil ve kültür tarafından kurulan bir yapı halini almıştır” (Dağtaşoğlu, 2021, s. 206).

inşa edebilmesidir" (Agamben, 2010, s. 61). O halde kendilik inşasının öteki ile ilişkisi, özne ile nesne arasındaki düzlemi yatay ya da dikey olarak konumlandıracaktır. Özne (bakan) ile nesnenin (bakılan) yatay konumu hiyerarşik bir düzene işaret etmez. Fakat özne ile nesnenin dikey (iktidara yönelik, yukarıdan bakan) düzlemde konumlanması hiyerarşik bir düzene işaret edeceğinden dolayı, bakan ve bakılanı yerinden ederek, yine kaotik bir kendilik oluşuna dönüşecektir.

'Kendilik oluşu'nda problem, nesnenin ya da öznenin, ötekinin görünüşüne/bakışına kendisini sunarken ki konumudur. Bakış, öteki bakışın istediği her şeyi sınırsızca göstererek, ötekinin bakışını doyurmaya yönelik, iktidara özgü yukarıdan dayatmacı bir konumda -dikey- ise pornografiktir. Çünkü nesnenin-imgenin- pornografik bakışı, ötekinin bakışını etkisizleştirmeye, pasifleştirmeye yönelik inşa edilmiştir. "Varoluşunu dışavurumsal çıplaklığı içinde göze getiren, dayanılmaz bir artı- ürün olarak tüketilen ve bakışları doyuran imgenin kendi, daha baştan varoluşu gereği pornografiktir" (Sayın, 2020, s. 11).

Bakılanın 'nesnenin', her şeyi gösteren pornografik bakışı, bakanı 'özneyi' nesneleştirir. "Pornografi bakılanı değil bakanı kendi güdülerinin nesnesi haline getirmektedir. Bunu, bakana arzu ettiği her şeyi görünür kılması ile gerçekleştirir" (Kasap, 2005, s. 1). Yukarıdan bir bakış, iktidara özgü despotik, nesneleştirici ve de gözetleyici olduğu için pornografiktir. "Bakışın iktidarı seyircinin değil, seyirlik nesnenin elindedir" (Sayın, 2020, s. 13). Nesnenin iktidara özgü gözetleyici bakışında, özne artık görüldüğünü bile göremeyerek, gözü yitirerek, 'ben'in öneminin olmadığı kişiliksiz bir kendilik inşasına yönelecektir. Sonuç: nesnenin pornografik bakışı karşısında öznelliğimiz kayıtsız bir varoluşa -belki de yok oluşa- dönüşerek, etkisizleşir. Bu durumda, artık kendi bakış açımızla/kendi gözümüzle bakmak mümkün değildir. "Kişiye ait bir gözden hareketle arzu nesnesine yönelen bir bakış değildir pornografik bakış; bunun tam tersi bir hareketle pornografi, kendine ait gözü yitirmek ve ona bakmakta olan ötekinin bakışına indirgenmiş olmak anlamına gelir" (Sayın, 2020, s. 28).

2.1. Skopofilik Bakış

Skopofili, “Freud'un, izlediğini belli etmeden başkalarını izlemekten zevk alma durumunu anlatmak için bulduğu terim. Yunanca "skepeo" (bakmak) ve "philia" (sevgi) sözcüklerinden türetilmiştir” (Antmen, 2014, s. 281). Skopofiliyi bakmaktan, izlemekten röntgenci bir eylemle zevk almak durumu olarak tanımlayabiliriz. Bu zevk alma durumu çıplaklığa bakma, pornografiye bakma etkinlikleriyle elde edilen cinsel doyumla ilgili haz alma eylemi gibi görünse de; “Freud, Cinsellik Üzerine'de skopofiliyi erojen bölgelerden bağımsız dürtüler olarak var olan, cinsel içgüdülerin tamamlayıcı bir unsuru olarak ayrıca ele alır” (Antmen, 2014, s. 281). Burada bakmak, meraklı bakışı doyurmaya yönelik oto-erotiktir[6]. Öznedeki arzunun benzetme yoluyla nesneye aktarımı söz konusudur. Kendi bakışından zevk almak, başkası aracılığıyla kendinden zevk almak olarak ifade edilebilinir. Film teorisyeni ve yönetmen Laura Mulvey’in (1997), *Görsel Zevk ve Anlatı Sineması* başlıklı makalesinde belirttiği gibi zevk, cinsel tatminle ilgili olduğu kadar, bakmanın ya da seyircinin röntgencilik fantezileriyle ilgili bir alanı da mümkünleştirir. “Merak ve bakma arzusu, benzerliğin ve tanımanın büyüsüyle iç içe geçer… Sinemada izleyiciler, çok belirgin şekilde teşhirciliklerini baskılama ve baskılanan arzularını oyuncuya yansıtma konumundadırlar” (Antmen, 2014, s. 282). Bu alan, bakışın arzu nesnelerinin inşası hakkında, bakışın işleyişi hakkında çözümlemeye yöneliktir.

> Jeremy Vineyard (2010: 78) skokopofilik ve voyoristik bakış açılarının perdedeki karakterin özel ve mahrem yaşantılarını gözetleme ve başkalarının hayatlarına olan merakı doyurma ihtiyacını karşıladığını belirtir. Bu bakış açısı ile çerçevelenen çekimde izleyici anlatılan hikâyeyi deneyimlemekten ziyade perdedeki karakteri röntgenlemenin hazzına kapılır. Susan Hayward ise (2012: 192) psikanalitik sinema kuramının skopofili ve voyorizm kavramlarını izleyicinin perdeye bakarken yaşadığı bilinçdışı süreçleri açıklamak için kullandığını belirtir. İzleyici ve perde arasındaki düalistik yapı ilk olarak izleyiciyi bakışın sahibi olarak konumlandırarak “özne” yaparken ikinci olarak ise bakmaktan duyulan haz dürtüsünü harekete geçirerek bakma isteğini inşa eder (Hayward, 2012: 193). Bu anlatılanların her biri bakışla bağlantılıdır. (Birincioğlu, 2017, s. 118)

Skopofilik dürtü, Freud, Mulvey, Vineyard, Hayward’da görüleceği üzere çift anlamlıdır. Hem gözetlemenin yarattığı-gerek cinsel, gerekse cinsel içgüdülerden

[6] “Egonun oluşumundan önce bebeğin sadece kendinden zevk aldığı dönem” (Antmen, 2014, s. 281).

bağımsız olarak- bakmaktan duyulan haz olarak hem de teşhirleşen bedenin bakılmaktan duyduğu haz olarak. Kendisini bakılmak için teşhir eden öznede, nesnesi aracılığıyla kendisine geri dönen arzu üretimi vardır. Akademisyen, yazar Francette Pacteau (2005), *Güzellik Semptomu* kitabında skopofolik dürtüyü, insanın kendi bedeninin parçasına geri dönen yeni bir öznenin katılımı olarak tanımlayarak, Lacan'dan atıfla hazzın skopofolik olduğunu belirtir.

> Özne, dışsal nesnenin bulunması ve ardından bu dışsal nesneye yüz çevirme arasında, başka birinin bedeniyle özdeşleşerek kendi bedeninin imgesini elde eder; bu, Lacan'ın "Bakılıyorum, yani ben bir resimim" ifadesiyle özetlendiği biçimlendirici bir etkileşimdir. Öznenin gururla sergilediği bir resimdir. Kendini sergilemekle elde edilen haz, öznenin ötekinin bakışıyla kurduğu özdeşleşmede ortaya çıkar: Özne, ötekinin bakış açısından kendini bir resim olarak görür; haz, temel olarak skopofoliktir. (Pacteau, 2005, s. 182)

İletişim profesörü Kevin Robins (2013), *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası* kitabında gözetleme mefhumunu, yeni teknolojiler çerçevesinde *tekno-fetişist* adlandırmasıyla inceler. Ona göre, bu yeni teknolojilerin en çarpıcı özelliği: "insanın ayağını yerden kesmesi ve her şeye gücü yetermiş gibi bir mutlak iktidar duygusu uyandırması" (s. 78) dır. Robins, gözetlemenin, fotoğrafın evrimiyle ilişkisini enformasyon sisteminin parçası olarak inceler. İzleme ve kaydetme, denetim altına alma kavramlarıyla, gözetleme/dikizleme uyduları aracılığıyla, fotoğraf temelli düşünür. "Gözetleme, bilindiği gibi fotoğrafın evrimine bağlı olarak gelişmiştir" (Robins, 2013, s. 102).

> On dokuzuncu yüzyılda fotoğraf makinesi taşıyan balonlardan bugünün gözetleme uydularının tarayıcı (orbitiıg) vizyonuna ulaşılmıştır. Bu gözetleme kültürünü besleyen de kuşkusuz ordudur. "Başlangıçtaki gözcü kulelerinden çapalı balonlara, keşif uçaklarına ve uzaktan-duyarlı uydulara kadar" der Paul Virilio, "sürekli olarak tekrarlanan tek bir işlev vardır; gözün silah gibi işlemesi". Ultra-yüksek-çözümlü kameralar ve diğer uzaktan-duyarlı yeni teknoloji üretimini ordunun enformasyon ihtiyaçlarına borçluyuz. (Robins, 2013, s. 102)

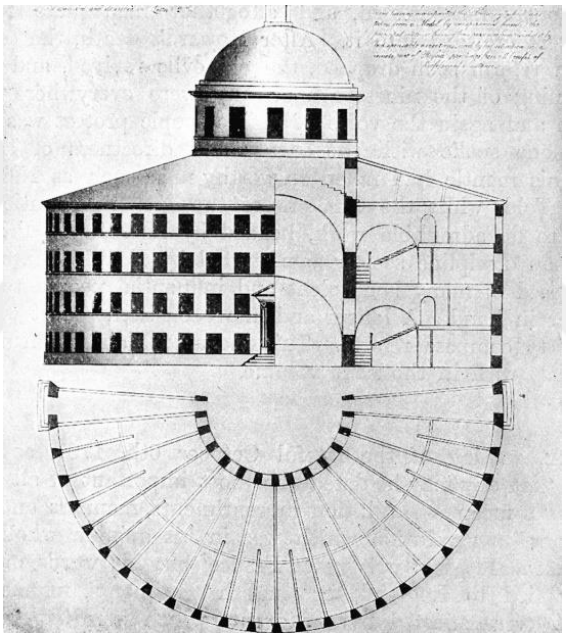
İstihbarat ihtiyacı temelli yeni teknoloji imajları, günümüz siber-alan/hiper-görsel yaşantısı içinde, öznelliğimizi, bakışımızı nasıl inşa edecek? Cevap Robins'e (2013) göre, cisimsizleşme, ara yüzlerde yaşama, teması ortadan kaldırarak, dokunmadan, bedensizleşerek, insansızlaşarak (s. 64-65-66-67).

> Dünyayla fiziksel ilişki kurmanın önemini kavramaktan, anlamaktan uzaklaştıkça kendimizi insansızlaştırma, insanlıktan uzaklaşma noktasına geliriz. Dünyada deneyimler yaşayabiliyorsak içinde bedensel olarak var olduğumuz içindir: Deneyim bedende cisimleşmektedir. Ötekilerle bedensel varlıklar olarak karşı karşıya gelmekteyiz. (Robins, 2013, s. 67)

Skopofilik bakış, tıpkı pornografik bakışta olduğu gibi, baş döndürücü bir şekilde, mutlak iktidar duygusu uyandırır, öznellik yoksunluğuna sahiptir. "Öznellik kendisini, yalnızca hiçbir zaman tümüyle 'yadsınarak aşılamayacak' olan kendi temeliyle arasına bir mesafe koyarak ortaya koyabilir" (Žižek, 2003, s. 320). Her iki bakış tipinde de, bakan ile bakılanın kendilik sınırları muğlaklaşır. Kendilik sınırlarının iç içe geçmesindeki sorun, anlam taşıyıcısı olarak gösteren ve gösterilen ilişkisinin muğlaklaşmasıdır. Gözlerimiz, gözlemleme yolundan gözetleme yoluna dönüşür. Sorun, skopofolik veya pornografik bakıştaki *gözün silah gibi işlemesi* sonucunda görüşün güvencesi olarak gözün yitimidir. "Sorun, gözlerimizin Öteki'ne tekrar dokunup dokunamayacağıdır" (Robins, 2013, s. 69).

2.2. Panoptik Bakış

Panoptikon, Jeremy Bentham'ın 1785 yılında tasarladığı hapishane modelidir. Panoptik, *gözün gücüne takıntılı*[7] "tam görünüm"lü, bütünü gözlemleyen gözetleme mekanizmasıdır. "Bentham'ın hapishane dizaynında, hücreler, ortasında bir nöbetçi veya gardiyan kulesinin olduğu merkezi bir avluya açılır. Hücrelerin avluya açılması nedeniyle, kuledeki tek bir gardiyan aynı anda düzinelerce hücrenin içini görebilmektedir" (Mansfield, 2006, s. 80).



Görsel 13: Jeremy Bentham'ın Panoptikon tasarımı, 1787
https://www.researchgate.net/figure/1787-design-for-the-Panopticon-Plate-1-in-J-Bentham-Management-of-the-Poor-Dublin-1796_fig14_277987398 [07 Temmuz 2023]

> Çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule; Bu kulenin halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır; çevre bina hücrelere bölünmüştür, bunlardan her biri binanın tüm kalınlığını katetmektedir; bunların, biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencereleri vardır. (Foucault, 1992, s. 251)

[7] Panoptic= gözün gücüne takıntılı (Robins, 2013, s. 102).

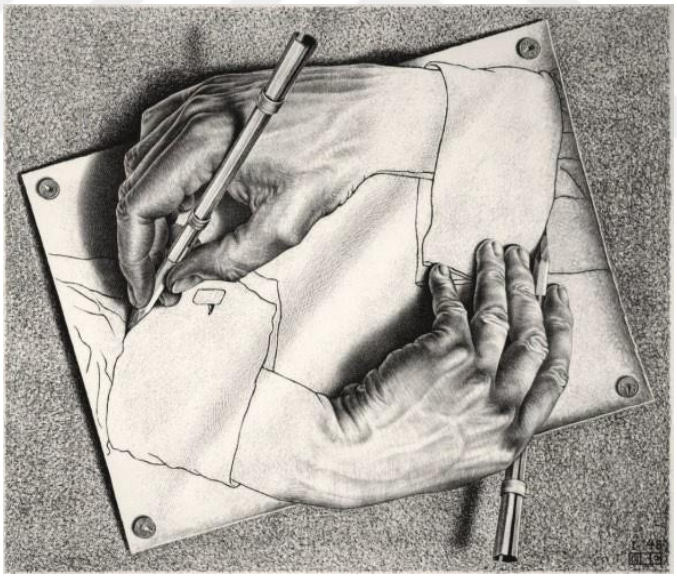
Panoptikonun dış cephesindeki duvar penceresinden gelen ışık sayesinde, kuledeki gözetmen/nöbetçi, hücrelerin içindeki mahkûmların silüetlerinin her hareketini sürekli olarak görebilirken, mahkûm ne zaman gözetlenip ne zaman gözetlenmediğini bilemez durumdadır. Michel Foucault (1992), *Hapishanenin Doğuşu* kitabında panoptikonun mahkûm üzerindeki büyük etkisinin, iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görülebilirlik halini yaratmaktan kaynaklandığını düşünür (s. 252). Sürekli bir gözetim altında olan mahkûm, paranoya halinde davranışlarını disipline etmek durumundadır. İktidarın gözü olarak panoptik gözetleme mekanizması, Foucault'da teorize edildiği üzere, davranışı standardize ettiği için yönlendiricidir. Labarotuvar gibi insanlar üzerinde deney yaparak, analiz ederek, veri dönüşü sağladığı için bilgi toplayıcıdır. Tek bir bakışla her şeyi, sürekli görüp gözetebilir. İnsanları ıslah etmek için güç kullanmaya gerek kalmadan disipline edici yöntem olarak, "iktidarın icra edilmesinin mükemmelleştirilmesine olanak vermektedir" (Foucault, 1992, s. 258). Panoptik bakışta mahkûmlar izlenip izlenmediğinin ayrımını yapamadığından, iktidar adsızlaşır. "Panopticon, nesnesi ve amacı hükümranlık ilişkisi değil de, disiplin ilişkileri olan yeni bir 'siyasal anatomimin' genel ilkesidir" (Foucault, 1992, s. 262). Çünkü Foucault'ya göre, her şeyi görebilir olan iktidarın; icra edilebilmesi için, bir gözetim altında tutma aleti olarak, kendini görünmez kılma koşuluna sahip olması zorunludur (s. 268).

Mansfield'e (2006) göre, panoptik bakışın cezalandırıcı yöntemi, modern öncesi dönemde olduğu gibi karanlık tecrit hücresinde bedeni ıslah etmeye yönelik değil; aydınlık tecrit hücre içerisinde ruhu cezalandırmaya yöneliktir (s. 81). "Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır" (Foucault, 1992, s. 251). Nitekim Mansfield, Foucault'nun panoptikon örneğinde 'ruh bedenin hapishanesidir' diyen Hıristiyanlık söylemini tersine çevirdiğine dikkat çeker (2006, s. 81).

Gözetimine dikkat eden iktidarın panoptik bakışının karşısında, görünümüne irrasyonel korku içinde dikkat eden bireyin zihin bütünlüğüne müdahale edilmesi, terbiye işleminin sonucu olarak bireyin tasarrufunda olmaz. Çünkü her yere sızan panoptik bakış, "Bireylerin üzerine doğrudan etki etmekte; "zihne zihin üzerinde iktidar vermekte"dir"

(Foucault, 1992, s. 259). Gözetleyen bakış dikkatlice gözetleneni izlerken, gözetlenen de bakışını göremediği bir gözcüye yönelterek, dikkatini davranışını hizaya sokmaya verecektir. Gözetleyen ve gözetlenen arasındaki bu dikkat savaşında bireyin iktidara ve dünyaya yönelttiği bakışı neyi değiştirir? *Ways of Attending-How Our Divided Brain Constructs the World* kitabının yazarı Iain McGilchrist'e göre, "Dikkat, bizim için ne tür bir şeyin ortaya çıktığını değiştirir: bu şekilde dünyayı değiştirir" (McGilchrist, 2019, s. 7).

> Dikkate dönelim. Daha önce de belirtildiği gibi, dikkat, dünya deneyimimizin temelidir. Diğer işlevlerin yanında bir "işlev" değil, bu "işlevlerin" icra edilebileceği bir dünyaya sahip olmanın temelidir. Neye dikkat ettiğimizin ona verdiğimiz dikkatin türünü belirlediği doğru olsa da, verdiğimiz dikkatin ne gördüğümüzü belirlediği de önemli bir gerçektir. Gerçekliğin bizim için ortaya çıkma şekli, M. C. Escher'in el çizen ellerle ilgili ünlü resmine benzer. (McGilchrist, 2019, s. 17)



Görsel 14: M. C. Escher, *Drawing Hands*, litografi, 1948.
https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mc-escher-transfixed-mind-bending-works
[07 Temmuz 2023]

McGilchrist'de 'gerçekliğin' bizim için görünme şekli, sinirbilim temelli dikkatimiz ölçüsünde iken, Jean Boudrillard'da (2011) gerçeğin yerini alan *simülakrlar*dır. Boudrillard (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabında panoptiği, 1971 yılında Loud ailesinin 'el değmemiş' hikayesinin 300 saatlik filmi örneği üzerinden

inceler. Loud ailesinin sözde ‘sanki biz orada değilmişiz gibi’ ham, işlenmemiş filminin, günlük yaşantımızla ilgili tarihi belge niteliğine dikkat çekerek; “Söz konusu olan şey, bu ailenin hakikati midir yoksa televizyonunki mi?” diye sorar. Cevabı, TV-Hakikat tanımıyla verir; “Gerçekte Loud'ların hakikati, televizyonun hakikatidir. Hakikat televizyonun kendisidir” (Boudrillard, 2011, s. 52). Boudrillard, programı izleyen seyircilerin gerçekte ‘röntgencilik’ yaparak alacakları zevkten daha fazlasını almış olduklarını düşünür. Bunun sebebi, aşırı saydam, çok yakından izleyerek bakışımızı anormalleştirmesidir. “Gösterge ibresi normal anlam çizgisi altına düşmesi anlarda anlam bolluğunun, aşırılığının getirdiği bir haz” ve “gerçek ya da hipergerçek estetiğin sunduğu bir tür ürpertidir” (Boudrillard, 2011, s. 51). Gerçeğe bu kadar çok yaklaşılmasını, pornografik filmlerdeki görüntülerle ilişkilendirir. “Gerçeği hipergerçeğe dönüştüren mikroskopik simülasyonun sunduğu haz budur. Pornografik filmlerdeki görüntüler de aşağı yukarı bu konuma sahiptirler. Pornonun büyüleyiciliği metafizik olmaktan çok cinseldir” (Boudrillard, 2011, s. 51).

Boudrillard (2011), panoptiğin sonunu, bakışa boyun eğmekle, cezalandırmakla ilişkili olan panoptik gözetleme sisteminden, aktifle pasifin yok edildiği bir caydırma sistemine geçilmesiyle ilan eder (s. 53). “Bundan böyle model ya da bakışa boyun eğme zorunluluğu ortadan kalkmıştır. Çünkü bundan böyle: "Model sizsiniz!", "Çoğunluk sizsiniz!". Modelle gerçeğin birbirine karıştığı istatistik işlemlerdeki gibi gerçekle "medium"un birbirine karıştığı (Loud ailesi örneğine bakınız) hipergerçek bir toplumsal da böyle bir şeydir” (Boudrillard, 2011, s. 53).

Sonuç olarak panoptikon-merkezli görme sisteminde, Foucault’da teorize edildiği üzere, iktidarın gözetimi altında bireyin bilgi nesnesine dönüşerek sürekli denetleniyor oluşu vardır. Boudrillard’ın teorisinde bakışa boyun eğerek cezalandırmaya gerek kalmadan, şiddetin aşırı gerçekçilik aracılığıyla gizli bir şekilde ele geçirilerek, iktidarın yer değiştirmesiyle -hatta ortadan kalkmasıyla- manipülasyona vurgu vardır. Manipülasyondan imge denetimine, imge denetiminden gözün denetimine uzanan panoptik bakış da pornografik bakışa dahildir. Çünkü Sayın’a (2020) göre, gözün denetimi önce bakış doyurulduğu sürece gerçekleşir, bakışı tatmin etmek yönlendirme ve denetleme isteğiyle ilgilidir (s. 12-14).

> Pornografik bir imgede kendi çerçevesinin dışına taşan, kendiyle beraber ona bakan gözü canlandıran bir kışkırtıcılık yoktur. Duyuların diriliği yerine zaman içinde duyuların gitgide körelmesini getiren imgelerdir pornografik imgeler; yarım istekli bir uygulama fantezisine kapı aralasa da aslında kaçışı olmayan bir denetleme mekanizması kuran teşhirci ve köreltici bir uyarıdır bu. Bakışı her ne olursa olsun tatmin etme yönündeki bu gayret, aslında bir yönlendirme ve denetleme isteğinden başka bir şey değildir. (Sayın, 2020, s. 12)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT NESNESİNDE PORNOGRAFİK İMKÂN/SIZLIK

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SANAT NESNESİNDE PORNOGRAFİK İMKÂN/SIZLIK

> *"İmaj diriliş günü gelecektir", der Godard: "İmaj", yani Hıristiyan teolojisinin "ilk sureti", yani Baba'ya hiç de "benzer" olmayan ama onun doğasından pay alan Oğul. Bu imgeyi diğerinden ayıran iota için birbirini öldüren yok artık. Ama o iota'da hem benzerliğin sahte suretlerini(simulacres), hem sanatın hilelerini hem de harfin tiranlığını def edecek bir ten vaadi görülmekte hâlâ.*
>
> (Rancière, 2023, s. 17)

Bu bölümde sanat nesnesinde pornografik imkânın/imkânsızlığın hangi koşullarda mümkün olduğu tartışılacaktır. Bu bakımdan öncelikle sanat nesnesi tanımı üzerinde duracağız. Estetik biliminde sanat nesnesinin madde sorunu olarak tartışıldığı ön koşuluyla tartışmayı sanat nesnesindeki madde sorunundan başlatıyoruz. Görüşlerine yer vereceğimiz düşünürler, sanat nesnesi tanımları üzerinde tartışırken aynı zamanda pornografik olmayan sanat nesnelerine de işaret ediyor oluşlarından dolayı bu bölüm kapsamında kılavuz olarak görüleceklerdir.

Sanat nesnesi sorununu *Estetik ve Sanat Notları* kitabının yazarı S. Moissej Kagan'ın (2008) bakış açısından açıklanacak olursa: sanatsal nesnenin bilgisi ile bilimsel nesnenin bilgisi arasındaki farklardan oluşur. Bu farklar yapısaldır. Bilimsel nesnenin yapısı maddi varlıktan oluşur iken; Sanat nesnesinin yapısı hem maddi hem de manevi varlıktan oluşur. Sanat nesnesi öznel öğelerden, bilim nesnesi ise nesnel öğelerden oluşur. Sanat nesnesinde imgesel olarak biliniş, imgesel anlam, imgesel düşüncenin öznel özellikleri/araçları vardır. Benzeştirme, eğretileme, kişileştirme, imgesel düşüncenin ortaya koymuş olduğu biçimlendirme araçlarıdır. "Ancak sanatsal bilgide güneş sıcağı çölde "karabasan" gibi insana basabilir, ya da çıplak toprakta "bir kölenin yüreğindeki ateş" gibi yanabilir (bu son örnekler Andrey Platonov'un öykülerinden alınmıştır)"

(Kagan, 2008, s. 232). Ona (2008) göre, benzeştirme ya da eğretileme yoluyla bağlantı kurulacak nesneler birbirlerine ne denli uzaksa, benzeştirmenin etkisi de o denli vurucu, çarpıcı ve coşkusaldır. Bilimsel düşünce için benzeştirmenin kanıt olmadığını belirtir. Sanatsal düşünce için ise, 'psişik varlık biçimi', 'psişik ve manevi hakikat' gibi kavramlar kullanarak sanatsal nesnenin olgusal hakikati yerine manevi yönüne, psikolojik yönüne dikkat çeker (s. 230-235).

> Bu bakımdan, gerek sanatta, gerek bilimde, bilginin nesnesi arasında bir fark aranmamalıdır. Her iki durumda da bilginin nesnesi aynıdır çünkü: doğadır, insandır, toplumsal yaşamdır; kısacası gerçekliktir. Ama, aradaki temel fark, sanatsal bilginin nesnesinin yapısı ile bilimsel bilginin nesnesinin yapısı arasındadır. Bu ikincisi, yalınkattır, tek bir düzlem içindedir, kendi nesnelliği içinde tek bir anlamı vardır; birincisi ise çiftkattır, tüm değerler için olduğu gibi, iki düzlem arasında uzanır. Burada nesnel-olanla öznel-olan, doğal-olanla toplumsal-olan, maddeci-olanla manevi-olan bir aradadır. (Kagan, 2008, s. 233)

Kagan'ın teorisindeki sanat nesnesinin-benzeştirme/eğretileme yoluyla- çiftkatlı varlığı, Graham Harman'ın (2020) *Nesne Yönelimli Ontoloji* kitabındaki 'vesilecilik' adı verilen düşünceyle benzerlik gösterir. Harman'ın sanat nesnesi düşüncesi, nesneler ile nitelikleri arasındaki mesafe açıklığı ile ortaya çıkan estetik fenomenlerdir. Onun terminolojisinde vesilecilik, estetiğin gerçek nesnenin yerini almak için devreye girdiği metafordur. Ona göre gerçek nesnelerin bilinebilirliği dolaylı ima ya da kinaye aracılığıyla olabilir. Harman'ın terminolojisinde metafor, İspanyol filozof José Ortega y Gasset'den aldığı düşünce mirasıyla, iki şey arasındaki gerçek niteliklerinin benzeştirilmesi değildir; hiç benzeşmeyen iki varlığı imkânsız bir varlıkta eritmeye hizmet eder. López Pico adlı İspanyol şairin "Servi, ölü bir alevin hayaleti gibidir" metaforuyla estetik deneyim düşüncesini örneklendirir (s. 76-77-133-139). "Başarılı bir metaforla, servi ile alevi şu veya bu şekilde kaynaştıran yeni bir varlığı deneyimleyebilir hale geliriz" (Harman, 2020, s. 77). Bir diğer örnek ise Homeros'un 'şarap karası deniz' metaforudur. Bu metaforda geri çekilen denizin yokluğunda onun yerini denizin şarap karası benzeri nitelikleri alır. "Bu şekilde estetik, gerçek nesneler ile onların duyusal nitelikleri dediğimiz şey arasında bir yarık oluşturur; gündelik deneyimin normal seyrinde asla açığa çıkmayan bir yarık" (Harman, 2020, s. 133). Kagan ve Harman'ın düşüncesine benzer olarak Zeynep Sayın (2020) da, *İmgenin Pornografisi*'inde pornografiye imkân

vermeyen imgeleri açıklamak için *yarık, boşluk, çiftkatlılık, mesafe, iz* kavramlarını kullanır. Bu minvalde Sayın'ın örnekleriyle açıklayacak olursak, menhir -mezarların önüne dikilen taş- ve ölü maskeleri *görünenle görünmeyen arasında bir yere* işaret ettiği için pornografileşemez (s. 39).

> Göze gelen her nesne gibi menhirin içinde de bakışı çağıran bir lekesellik bulunsa da, onun içinde saklanan "sahicilik" çekirdeği, görünenden farklıdır. Menhire özgü ve Lacan'ın tanımladığı türden olan bu sahicilik, simgesel düzeni harekete geçiriyor olsa da, yine bizzat onun ortasında açılan, içinden geçen, isim verilemeyen, arzunun sonsuzluğunu imleyen, görünenin ardında gizlenen bir yarıktır. O, ölü maskelerinin gözleri olmadığı an bile, bakışa sahip olduğu, ama bakan özneyi aç bıraktığı mekândır. Sanırım imgeyi çifte bir varoluşa ve çifte bir katlamaya evrilten de bu türden bir yarılmadır. (Sayın, 2020, s. 39)

Benzeştirme/eğretileme/kinaye olgusu, Jacques Rancière'in (2023) *İmajların Yazgısı* kitabında, *benzemezlik* kavramı ile teorize edilir. Ona göre, zamanımız sanatının buyruğu benzememekmiş gibi görünür fakat müze ve galerilerde soyut tablolarının yerini gündelik nesnelere benzer nesnelerin fotoğrafları, videoları, sergileri almıştır. Benzemezlik, benzememekmiş gibi görünmek ile ilişkili değildir; sanatın imgelerinin nitelikleridir.

> İmge görülebilir olanının tekelinde değildir. Öyle bir görülebilir vardır ki görüntü oluşturmaz, öyle imajlar/imgeler vardır ki tümüyle sözcüklerden oluşmuştur. Ama en genelgeçer imgelilik rejimi söylenebilir olanı görülebilir olanla ilişkiye sokan rejimdir ki, bu ilişki söylenebilir olan ile görülebilir olanın hem benzerliği hem de benzemezliği üzerinde oynar. Bu ilişki iki terimin maddi olarak mevcut bulunmasını hiçbir biçimde şart koşmaz. Görülebilir olan imleme niteliğinde deyişlerle kullanılabilir, söz ise kör edici olabilen bir görülebilirliği etkin kılabilir. (Rancière, 2023, s. 16)

G.W.F. Hegel'in (1770-1831) estetik nosyonu ise Harman'ın sanat nesnesi düşüncesindeki gibi dolaylı ima/kinaye/metafor aracılığıyla deneyimlenmez. Kagan ya da Sayın'ın teorisinde olduğu gibi çiftkatlı bir varlığa da işaret etmez. Hegel'de (2022) estetik, dolayımsız zevk olarak karşımıza çıkar. Sanatın bizi entelektüel irdelemeye davet edişi vardır. Sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek için, sanat ile kavramsal düşüncenin bağına dikkat çekerek teorize edilir (s. 8-9). Hegelci estetik kavrayış Arthur C. Danto'nun (2020) modern ile çağdaş sanat yapıtının karşılaştırmalı anatomisini ortaya koymayı amaçladığı, "tarih sonrası an" olarak tanımladığı kuramının temelini

oluşturur. Danto (2020), *Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi* kitabında, sanat hakkında felsefi açıdan düşünebilmenin "ancak her şeyin sanat olabileceğinin netlik kazanmasıyla mümkün olduğunu" ileri sürer. Danto'ya göre, her şeyin sanat olabileceğinin mümkün oluşu pop'un kabulüyle gerçekleşir. Nouveaux realistes ve popu "sırf gerçek şeyler" olan nesneler olarak tanımlar. Onun için ilgi çekici soru: "Warhol'un *Brillo Kutusu* heykelleri ile süpermarket deposunun Brillo paketleri arasındaki farklardan hiçbiri gerçeklik ile sanat arasındaki farkı açıklayamıyor iken, bu ikisi arasındaki farkın nerede yattığıydı" (Danto, 2020, s. 60). Bu durumda her şey mümkünse, O'na göre hiçbir şey tarihsel olarak dayatılamaz ve hiçbir üslup diğerinden daha doğru değildir, "Sanatın neye benzemesi gerektiği konusunda *a priori* bir ölçüt" olmadığı için de sanatın "öz"üne/doğasına dair yargısız olmaya ve felsefi soru sormaya başlanabilinir (s. 36-60-162).



Görsel 15: Andy Warhol, *Brillo Soap Pads Box*, 1964,
Kontrplak üzerine serigrafi mürekkebi ve ev boyası, 43.2 × 43.2 × 35.6 cm
Andy Warhol | Brillo Soap Pads Box (1964) | Artsy
[07 Eylül 2023]

Graham Harman (2022), Danto için popun öneminin sanatı sanat olmayandan ayırt etmenin artık mümkün olmadığı gerçeğiyle, sanatın felsefeye ihtiyacı olmasından kaynaklandığını ileri sürer. Harman'a göre, bir şeyin yerini o şeyin izahı alamaz; bir şeyin özünü doğrudan kavrama girişiminde bir sorun vardır. Bu nedenle Harman, Danto'nun sanatın 'öz'üne ilişkin kuramına katılmaz (s. 212-219).

Danto 'sırf gerçek şeyler' olana vurgu yaparken, Jean Baudrillard (2005), *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni Ve Çağdaş Estetik 1* kitabında gerçekliğin çokça benzerliğinin illüzyon duygusuna zarar veren bir şey olduğuna dikkat çeker. Ona göre, pornografik filmin cinsel ilişki imgelerini çok gerçekçi bir şekilde sunması durumunda, izleyiciye bunun gerçek bir cinsel ilişki olduğuna inandıramaması gibi (s. 27-28). "Gerçeği olabildiğince kusursuz bir şekilde göstermek yani kusursuz bir illüzyon duygusu yaratabilmek (kusursuz bir biçimsel benzerlik elde edebilmek, tek tip bir gerçekçilik oluşturmak) amacıyla gerçek ne kadar gerçekçi bir şekilde sunulursa illüzyon duygusu da o kadar büyük hasar görmektedir" (Baudrillard, 2005, s. 27). Ona göre imgenin etkileme gücü ya da düş gücümüzü hareket ettirme gücü, gösterdiği gerçeklik ile arasındaki bağın zayıf olmasından doğar. Başka bir ifadeyle imgenin etkileme gücü, imgeyle işaret ettiği gerçeklik arasındaki boşluktur.

> Gerçeklik giderek daha gerçekçi bir şekilde sunulur ve bu olay böyle sürdürülüp götürülürse bunu düş gücümüzü harekete geçiremeyen bir simülasyon olarak nitelendirebiliriz. O yüzden her imgenin dünyanın gerçekliğinden bir şeyleri alıp götürmesi, her imgede dünyaya ait izlerden bazılarının silinmesi gerekmektedir, ancak bu iş gerçekliği yok etme boyutlarına getirilmemeli, gerçekliğe ait tüm göstergeler eksiksiz bir şekilde sunularak gerçeklik yok edilmemeli yani gerçeklik konusunda bırakılan boşlukların düş gücü tarafından doldurulmasına izin verilmelidir. (Baudrillard, 2005, s. 36)

Duyusal sığlığa bağlı olarak postmodern sanatı en iyi yansıtan şeyin Pop art olduğunu dile getiren sanat eleştirmeni Donald Kuspit (2018), *Sanatın Sonu* kitabında, Andy Warhol'un (1928-1987) 'deneyim pazarlaması' olarak isimlendirilen konunun uzmanı olduğunu söyler. Warhol'un ucuz, sıradan, popüler ürünlere ismini vererek kendisinin de Campbell Çorbaları ve Coca-cola markaları gibi bir markaya dönüştüğünü

belirtir. Deneyim pazarlaması kavramını, günlük deneyimlerin estetik deneyim olarak pazarlanması olarak tanımlar. Deneyim pazarlanmasındaki amaç: "gündelik nesneleri estetik nesneler olarak göstermek, böylece onların sıradanlığını göz ardı etmemizi sağlamaktır; bu sırada da estetik sıradanlaştırılmaktadır" (Kuspit, 2018, s. 95). Kuspit, gündelik ürünlerin sanat adı altında pazarlanmasına en iyi örnek olarak Jeff Koons'u verir, ikinci sıraya da Haim Steinbach'ı yerleştirir (s. 90-98). "Gizleyecek bir şeyi kalmayan ve insanı düşletme yeteneğinden mahrum bırakılan her şey var olmaya, görülmeye, reklamı yapılmaya, inandırıcı olmaya, göstermeye, bir değere sahip olmaya mahkumdur" (Baudrillard, 2005, s. 41).



Görsel 16: Jeff Koons, 1981-87 Yeni Hoover Convertible'lar, Yeni Shelton Islak/Kuru 5 Galonluk Çift Katlı Vitrin, Beş elektrikli süpürge, akrilik ve floresan ışıklar 251,5x137,2x71,1 cm
Jeff Koons - Artwork: New Hoover Convertibles, New Shelton Wet/Drys 5 Gallon Doubledecker [09 Eylül 2023]



Görsel 17: Haim Steinbach, İsimsiz (piyano kupaları, David Bowie gitarı), 2019
Plastik lamine ahşap raf, 8 seramił piyano tuşu kupası, David Bowie 1961 Çift Tonlu elektro gitar, metal ve kauçuk gitar standı 189,2 × 139,7 × 78,1 cm
Haim Steinbach | Untitled (piano mugs, David Bowie guitar) (2019) | Available for Sale | Artsy [12 Eylül 2023]

Kuspit (2018), Pop sanatı, izleyicinin gündelik arzularını yansıttığı için kitleleri eğlendiren 'kitle reklamcısı' olarak görür. Bu ilişki içinde pop sanatçı da kendini popülerleştirerek 'medya sanatçısı' olarak kitlelerle eğelenen ünlüler haline gelir. Ona göre, postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır; sanat üzerine sanat, eski sanatı ironik bir dönüştürmeyle yeniden üretir. İmgeler kolaj çalışmasıyla bağlamından koparılarak restore edilirken, sanata ilişkin yeni bir kavrayış sunmaz (s. 69-71). Röprodüksiyonun, "önerme gücünden, içsel ruhtan ve orijinalin taşıdığı amacın ciddiliğinden yoksun" (Kuspit, 2018, s. 145), olduğunu düşünen Kuspit, bu çerçevede Sherrie Levine'in(1947-) eserlerini eski modern başyapıtların mekanik röprodüksiyonlarının basit örnekleri olarak değerlendirir.

> İronik olarak, incelikli *déjà vu* (daha önce görülmüş olma) duygusu ve trajik demode olma duygusu -bunların her ikisi de (kinayesiz biçimde) kayıtsızlık versiyonlarıdır- sapıkça entropiktir: Yaratıcılığın tükendiğini, eleştirel bilincin terk edildiğini, "yeninin yarattığı sansasyonun" (Baudelaire) yerini yeni olana karşı bıkkınlığın aldığını, kendisiyle birlikte de sanatın amaçsızlığı anlayışını getirdiğini gösterirler. (Kuspit, 2018, s. 70)



Görsel 18: Sherrie Levine, 1991, *Fountain (After Marcel Duchamp),* Bronz döküm 35,56 × 36,83 × 63,5 cm
Sherrie Levine, Fountain (After Marcel Duchamp), 1991 · SFMOMA [22 Eylül 2023]

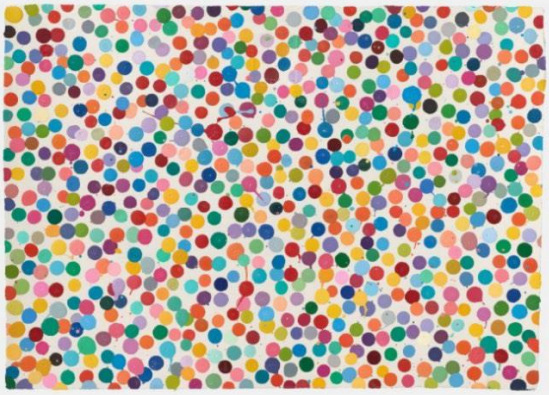
Sherrie Levin'in röprodüksiyonları kendine mal etme/temellük sanatını temsil eder. Levin'in, Walker Evans, Eliot Porter ve Edward Weston gibi fotoğrafçıların eserlerini birebir kopya etmesi, estetik kuramının temel konularından olan sahtecilik ve hakikiliğin postmodern sanatta öneminin bile olmadığını gözler önüne serer. Kendine mal etmeyi, kişinin başkasının yaratıcılığının sahiplenmesi olarak tanımlayan yazar, tarihçi, sanat eleştirmeni Avelina Lésper (2022), *Çağdaş Sanatın Sahtekârlığı* kitabında yeni sanat ideolojisinin başkalarının yarattıklarına saygı göstermeyi ve yeteneği küçümseyen bir anlayıştan cesaret aldığını belirtir. Ona göre, çağdaş sanatta "estetik arayış" olarak sınıflandırılan bu durum aşırmadan farklı bir seviyede değildir. Kendine mal etme sanatında, söz konusu kopyalarda denenmiş imgelerden yola çıkıldığını, önceden başarıya ulaşmış kopyalanan şeyin sahte yaratının işini daha da kolaylaştırdığını belirtmiştir (s. 39). Lésper, Richard Prince'in eser sahipliği kavramına saygı duymamasını, değersiz addettiği şeyi kopyalamasını, bunun da piyasada kabul görmesini eleştirerek; sanat kavramının ne kadar yozlaştığını göstermesi bakımından Prince'in eserlerini örnek verir.

> Prince'in milyonlarca dolar değer biçilen eserleri gerek kamusal gerekse özel koleksiyonlarda yer bulmaktadır. Niçin hem kurumlar hem de piyasa, koleksiyonculuk sebebiyle de olsa spekülasyon sebebiyle de, bu eserlerin sanat addedilebilecek olağanüstü niteliklere sahip olduğuna inanmaktadır? Söz konusu eserler, eser sahipliği kavramını sona erdirmeyi amaçlayan bir ideolojinin koruması altında bulunduğu için elbette. (Lésper, 2022, s. 40)



Görsel 19: Solda, Jim Krantz'ın 1997'de bir Marlboro reklamında kullanılan "Stretching Out" adlı fotoğrafı. Sağda, Richard Prince'in aynı fotoğrafın 61 x 32 inç'e kadar büyütülmüş fotoğrafı. The New York Times/Guggenheim Museum of Art
Dennis Dunleavy: jim krantz (typepad.com) [25 Eylül 2023]

Kendine mal etme sanatındaki kopyalama türünden farklı olarak seri üretim/ endüstriyel kopyalama sürecini temsil etmesi bakımından Damien Hirst'ün benekli eserleri örnek teşkil eder. Lésper (2022), Damien Hirst'ü, kendi tanımlamasıyla 'fotokopi sanatçılar'ın en başına koyar. Ona göre Hirst'ün *The Complete Spot Paintings (1968-2011)* sergisi sanatı sanatsal anlam içermeyen endüstriyel bir sürece indirgenerek, sanat kavramının ve sanatsal emeğe değer verilmesinin çöküşünü gösterir. Hirst'ün eserlerinin fikren kısıtlı ve tekdüze olduğunu, kendi kendisinin binlerce kopyalarından oluşarak seri halde üretildiğini, bu durum da eserin eşsizliğinden söz edilemeyeceğini belirtir (s. 37).



Görsel 20: Damien Hirst, 2016, *6907. Across this hill (from The Currency),*
Baskı, 7 9/10 × 11 4/5 in | 20 × 30 cm
Damien Hirst | 6907. Across this hill (from The Currency) (2016) | Available for Sale | Artsy
[27 Eylül 2023]

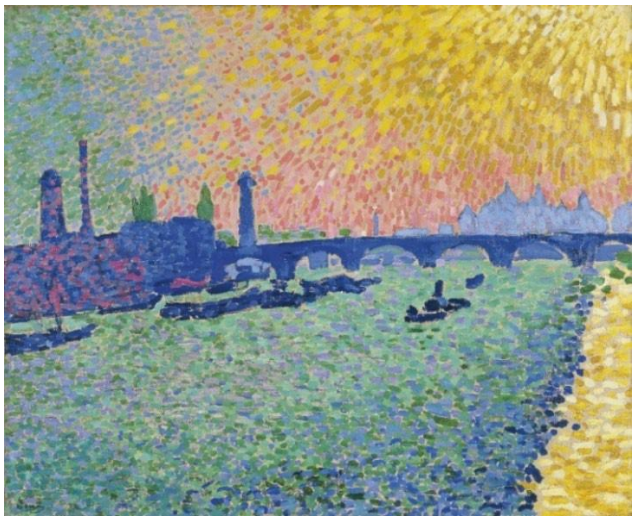
Yeniden üretimin özgün sanat yapıtının *şimdi ve burada'lığı*nı yok ettiğini düşünen, Alman edebiyat eleştirmeni, düşünür, kültür tarihçisi ve estetik kuramcısı Walter Benjamin'nin (2022), *Pasajlar* kitabında açıkladığı üzere, özgün yapıtın *şimdi ve burada'lığı*nı, *biricikliğini,* yapıtın *özel atmosferini (Aura)* oluşturan şey, o yapıtın hakikiliğidir (s. 54-58). "Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık maddi varlıktan temellendiğinden, birinci öğenin insanlarla bağını kesen yeniden-üretim, ikincisinin, yani tarihsel tanıklık öğesinin de sarsıntı geçirmesine yol açar" (Benjamin, 2022, s. 55).

Kitlelerin sanat yapıtına katılımının, oyalanma ile yoğunlaşma arasındaki farkına dikkat çeken Benjamin "kitleler, kendilerini oyalayacak bir şeyler ararlar, oysa sanat, izleyicisinden kendini toplayıp yoğunlaşmasını ister" (Benjamin, 2022, s. 75), demiştir. Benjamin (2022), Dadacıların kullandıkları malzemeyi aşağılamaya çalıştıklarını, şiirlerinin "sözcük salatası" olduğunu, müstehcen deyimler içerdiğini düşünmektedir. Dadacıların üstüne düğmeler/biletler yapıştırdıkları tablolarının da, dile ilişkin kötü

kullanıma benzer olduğunu ifade etmiştir. Bu kötü kullanımın üzerine üretim araçlarıyla yeniden-üretim eklenerek, dadacıların *yaratıların atmosferini* yıktıklarını dile getirmiştir. Arp'ın bir resmi karşısında, Derain'in bir resmi karşısında olduğu gibi bir yoğunlaşmaya gidebilmenin olanaksız olduğunu belirtmiştir (s. 74).



Görsel 21: Jean (Hans) Arp, 1946, *Collage aux formes standardisées*
Kağıt üzerinde kolaj, frotaj ve çizim, 46,5 × 28 cm
Jean Arp | Collage aux formes standardisées (1946) | Available for Sale | Artsy [02 Ekim 2023]



Görsel 22: André Derain, 1906, *Waterloo Bridge,* Tuval üzerine yağlıboya, 80.5 x 101 cm
Waterloo Bridge - Derain, André. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (museothyssen.org)
[05 Ekim 2023]

“Ezberlenmiş göstergelerin tutuculuğuyla karşılaştığında midesinin bulandığını söyler Barthes. Ona göre yeniden üretim ilişkilerinin yol açtığı bir bulantıdır bu” (Sayın, 2020, s. 253). Burada ezberlenmiş göstergelerin klişelerden oluştuğunu ifade edebiliriz. Bu tezin ‘Birincil ve İkincil imgeler’ başlıklı bölümünde, ikincil türden imgelerin klişeleşmiş-tekrarlanabilirlikleri- olması bakımından kitleler için tahmin edilebilir, kolay anlaşılabilir olduğundan bahsedilmişti. İkincil imgelerin, doluluk-çok fazla görünürlük-halinde var olduklarına; söylem düzeyinin mesafesizce, apaçık olduğuna ve bu apaçıklığın/çıplaklığın da pornografiye ait özellikler olduğuna işaret edilmişti. Sayın (2020), pornografik göstergelerin temsil ettiği şeyi gösterdiğini belirtir. Ona göre pornografik imge çıplaklığı gözler önüne sererken içinde hiçbir görünmezlik çekirdeği bırakmaz. Pornografi, görünmezlik çekirdeğini yani boşluğu teşhirci bir doluluğa çevirir (s. 253).

Pop Art gibi Kitsch de klişelerden, ezberlenmiş/tanıdık göstergelerden, popüler kültürden (kitle kültüründen yani kitlelerin tükettiği şeyden) beslenir. Her ne kadar Pop Art ve kitsch arasında fark olduğunu, bu farkın da Pop artın erken döneminde sanatın ticarileşmesine karşı ironik bir tutum sergilemesinden kaynaklandığını düşünen Thomas Kulka (2014, s. 152) gibi filozoflar olsa da; kitsch ve Pop Art birbirinden beslenir. Birbirini kullanır, birbirine göndermede bulunur. Nitekim, “Andy Warhol, Allen Jones ya da Jeff Koons tarzındaki kitsch tırnak içine alınmış “kitsch”tir” (Korur, 2020, s. 45). “Kitsch dünyası duygunun uygun hedefinden yapmacık basmakalıplara yönlendirdiği, gerçekten hissetmeksizin üzüntüye ve aşk saygı duyuyormuş gibi yapmamıza müsaade eden aslında duygusuz bir dünyadır” (Scruton, 2009, aktaran Korur, 2020, s. 45). Kitsch’in aldatıcı doğası ile pop artın doğası analojiktir. İkisinde de göstergenin, gönderimde bulunduğu şeyin duyusal aktarımını emen teşhirci bir sunumu vardır. İkisinde de sansasyonellik, şok etme etkisiyle tahrik ve duyusal kısırlık vardır. “Tüm imgeler bizim için bir endişe kaynağı olarak şimdimizle bir dereceye kadar alakalı kalır, ancak kitsch haline geldiklerinde 'geri dönüşü olmayacak şekilde yok olurlar' ” (Meier, 2014, s. 287).



Görsel 23: Allen Jones, 1969, *Table*,
Boyalı fiberglas, reçine, karışık teknik, cam ve özel yapım aksesuarlar, 61x130x76cm
(#15) Allen Jones (sothebys.com) [10 Ekim 2023]

Sıradan ve endüstriyel nesnelerinin sanat eserine dönüşme süreci kaynağını, Marcel Duchamp'dan (1887-1968) alır. Hazır nesne/hazır yapım -readymade- kavramını sanat tarihine dahil eden Duchamp, *Bisiklet Tekerleği* (1913) ve *Çeşme* (1917) eserleriyle sanatın göze (retina) değil, zihne hitap eden bir ifade biçimi olduğunu göstermeye çalışmıştır. "Beğeniyle alakalı bir deney yapma fikrinden yola çıktı: Beğenilme şansı en az olan bir nesne seç. Bir pisuar -bir pisuarın harikulade olduğunu kimse pek düşünmez-. Uzak durulacak tehlike estetik olarak hoşlanmada gizlidir" (Duchamp, aktaran Dutton, 2022, s. 224). Bir bakıma estetik edimi/deneyimi yok eden Duchamp'ın hazır nesneleri, Kuspit'e (2018) göre, izleyicinin sanat eserine ilişkin eleştirel ve estetik yargısıyla dalga geçmek için, izleyiciyi kandırıp ona galip gelmek için vardır (s. 39-52). Estetik deneyimde, "eserin varlığı kendini ancak duyusal mevcudiyetiyle gösterir, bu da bizim onu estetik bir nesne olarak anlamamızı sağlar" (Dufrenne, aktaran Kuspit, 2018, s. 50). Burada estetiği tanımlamamız gerekir. Estetik nosyonu Baker'e (2022) göre, ilk kez Kant'ın hocası Baumgarten'in ortaya attığı bir terim, *aisthesis* Yunanca duyumsama,

hissediş anlamına gelmekte (s. 33). Baker, Baruch Spinoza'nın (1632-1677) sanat eseri konusundaki tutumunun *duygulanış biçimlerinin,* imgelere nasıl yöneldiğini gösterme çabası olduğunu belirtir (s. 210). Burada yönelim ile kastedilen sanat eseri ile bizim karşılaşma ilişkimizin birbirine yönelimidir, bu yönelim ontolojiktir.



Görsel 24: Marcel Duchamp, 1917, *Fountaine,* Porselen, 36 × 48 × 61 cm
'Çeşme', Marcel Duchamp, 1917, replika 1964 | Tate [12 Ekim 2023]

Duchamp'ın estetiği yok edici hazır nesne üretimlerini, Baudrillard (2005) estetikötesi olarak nitelendirerek, sıradan nesnelere sanatsal bir görünüm kazandırma anlayışının illüzyon duygusuna son verdiğine dikkat çeker. Ona göre gündelik yaşamda her şeye 'ready-made'i andıran bir görünüm kazandırma çabası, sıradanlığı sanata, sanatı da sıradanlığa dönüştürmüştür (s. 75). Filozof Denis Dutton (2022) ise Duchamp'ın *Çeşme*'sinin tüm sembolik okumalara direnerek, estetik tasavvurun antitezi olarak, gerek duyusal doygunluk, gerek beceri ve ustalık, gerekse hayal gücü deneyimi konusunda bizi hüsrana uğrattığını belirtir (s. 225-229). "Artur Danto'nun hazır nesnelerin "sıradan olanın başkalaşımı" şeklindeki görüşüne yanıt olarak John Brough'ya göre tesisat malzemesi üreticisinden bir pisuarın satın alıp bir galeride sergilemenin başkalaşımla alakası yoktur; buna *sıradan olanın taşınması* denmesi daha doğru olur" (Dutton, 2022, s. 224). Lésper (2022), ise hazır nesnenin 'sıradan olanın başkalaşımı'nı, 'kavram dogması' olarak nitelendirir. Hazır nesne pisuarın önce çeşmeye sonra da sanat

eserine dönüşümünün gözle görülemeyeceğinden; değişiminin, dönüşümün ya da başkalaşımın dille/telaffuzla yani kavramlarla gerçekleştirilmeye çalışıldığını ileri sürer. Kavram dogmasının veya dönüşüm dogmasının aynı zamanda 'bağlam dogması' olduğunu düşünen Lésper'e göre hazır nesneler, sanat statüsü sağlayan ortam sayesinde yani müzelerin atmosferi sayesinde dönüşür (s. 10-16). "Gerçekte olabileceklerinden farklı şeyler olamayacakları, farklı bir gerçekliğe taşınamayacakları için sanatçının bahşedemediği farkı onlara bağlam bahşeder" (Lésper, 2022, s. 16), demiştir.

Hazır nesne fikri Sayın'a (2020) göre, Duchamp'ın *görünüm* ile *görüntü* arasındaki fark gözetme önermesidir. Duchamp'ın görünümlerinin görsel olarak dönüşümüne metinsellik de dahildir. Sayın, Duchamp'ın eserlerin altına yazdığı metinlerin, onlara nasıl bakılması gerektiği hakkında örgütlendiğine, yol gösterici olduğuna dikkat çeker (s. 201-206). Bu bakılma örgütlenmesinde, "sadece bilinç değil, bilinçdışı bile nasıl bakılacağını belirleyen simgesel düzene göre örgütlenmekte, görünümün doğruluğuna ilişkin kanı, bilinçdışının katmanlarına kadar işlemektedir" (Sayın, 2020, s. 206). Duchamp'ın eserleri, "yapıt olarak kendini çökertmeye, kendi yıkımını göze almaya, bakışın *porno-graphos*'unu bakışla baş başa bıraktıktan sonra yeniden pornografikleşmeye bile razı gelir ve buna kadirdir" (Sayın, 2020, s. 217). "Görünümlerdeki yüceliğin ortadan kaldırılmasına dayanan böylesi bir kültürde her şey, en nesnel türlerde somutlaşır. Her yerde ve her zaman gerçeğe dayanan işlemler yapmayı hedef alan bu kültür porno kültürüdür" (Baudrillard, 2014, s. 46).

Duchamp'ın görünümler üzerindeki yanılsamacı oyunu, bir bakıma düşünceyi zapturapt altına almaktır. Duchamp'ın omnipotent -her şeye gücü yeten- metinselliği bakışın/düşüncenin üzerinde biçimlendirici bir baskı oluşturur. Duchamp'ın bir bakıma görünmeyi yasaklayan sanat fikri panoptik bakışta olduğu gibi, manipülasyonla görünmeyen bir denetim mekanizmasına dönüşür. Nasıl ki panoptik bakışta mahkûmlar izlenip izlenmediğinin ayrımını yapamaz ise, omnipotent hazır nesne karşısında da izleyici, nesnenin görünmeyen bakışı karşısında izlendiğinin farkına varamaz. Bağlam olmaksızın görünmeyi yasaklayan hazır nesne, *her şeye gücü yeten* 'bağlam' sayesinde

zihin üzerine iktidar uygular. İktidara özgü, görünen ya da görünmeyen, bakmaya zorlayan her türlü dayatmacı imgenin pornografik olduğu, bu tezin ‘Pornografik İmge’ ve ‘Pornografik Bakış’ bölümlerinde detaylıca açıklanmıştı.



Görsel 25: Marcel Duchamp, 1946-1966, *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage*
Karışık Teknik Asamblaj, 242.6 × 177.8 × 124.5 cm
Marcel Duchamp: Étant donnés (philamuseum.org) [01 Kasım 2023]

“Bir bakıma *Veril*er: *1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm*, pornografi dersi gibi bir imgedir-Konu: Bakışın pornografisi, Ders: Bir. Çıplaklığa soyunmuş kadın, bakışın kendini ve bakışın pornografisini göze getirir. İmge ile göz *bir*dir” (Sayın, 2020, s. 212). Duchamp’ın kapı deliklerinden gözetlenen eseri *Veril*er: *1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm*, Sayın’a (2020) göre, imgenin hem göze gelme isteği, hem gözlemci olduğunu gösterme isteği, hem de bakışı gözetleyen bir bakışa sahip olması bakımından pornografiktir. Vulvanın teşhirciliği erkeğin bakışıyla örgütlenmesine rağmen, vulvanın bakışı da erkeğin bakışını örgütler, biçimlendirir. Burada bakan ve bakılanın birbirine karşı yönelttiği biçimlendirici dolayısıyla nesneleştirici bakış, her iki konum için de ötekinin bakışını doyurmaya yönelik yapılandırıldığı için pornografiktir (s. 213). *Veril*er: *1. Şelale 2. Aydınlatıcı Gaz, İç Görünüm* sanat nesnesi, “görme duyusunun açgözlülüğünün egemen olduğu” (Baudrillard, 2014, s. 44), bakışa sahip olduğu için de pornografiktir.

Baudrillard (2014), porno kültürünün, hazza çağrı ve hazzın işareti yüzünden, dişilin güncel tarihi olduğunu söyler. Ona göre hazzın dayatıldığı bu stratejik tarih, haz duyan dişilin kuvvetli bir biçimde yükseltilmesidir. Hazzının yükseltilmesi dişilin kendisini sakınmadan sunması nedeniyledir, ki bu da yanılsamadır. Çünkü pornoda iktidarsızlığı anlatan bir sahne gösterilmez, haz ve arzu yanılsaması dişilin etrafında şekillenir. Yanılsama, dişilin hazzının-her şeyden haz duyuyormuş gibi- kuvvetli bir biçimde gösterisidir (s. 30-37). "Onun özne olarak yükseltilmesi, onun nesne konumunun da yükselmesini, yani genelleştirilmiş bir pornografiyi getiriyor beraberinde. Bu öylesine tuhaf bir çakışma ki, özgürleşmeyi hedef alan feminizm, özne ve nesne olma konumlarını birbirinden kesin olarak ayırmak isterken başarısızlığa uğruyor" (Baudrillard, 2014, s. 36)

Özne-nesne konumlarının yer değişimini, başka bir ifadeyle özneyle oynayan sanat biçimlerinin ifadesini, feminist sanat akımın öncülerinden Amerikalı fotoğrafçı ve film yönetmeni Cindy Sherman'ın (1954 -) çalışmalarında görebiliriz. Sherman'ın 'isimsiz film serisi' Hollywood ve Avrupa art-house filmlerin sahnelerindeki kadın karakter tiplerine benzeyecek şekilde görüntüler yaratmasından oluşur. Sherman'ın bu çalışması sinema ve medyanın kadın kimliğini şekillendirdiğini göstermeye yöneliktir. Fakat bu gösteriş biçiminde, izleyicinin fotoğraf görüntülerinden hikâyeyi deneyimlemesinden ziyade röntgencilik -skopofilik- duygusu tetiklenir. Röngencilik fanztazileriyle oynan bu çalışmalarda, izleyici bakışın sahibi olarak 'özne' iken, bakmanın verdiği hazla birlikte bakma isteğini oluşturan bir kurguya feda edilerek 'nesne' konumuna yerleşir. Bakışın nesnesi olarak sunulan dişil de aynı zamanda bakılmaktan duyulan hazzın öznesi konumuna yerleştirilmiş olur. Her iki durum da pornografiktir çünkü bu seyretme ve seyredilme fantazisi oyunu içinde hem seyreden hem de seyredilen daha çok bakmaya ve bakılmaya sevk edilerek bakışı tatmin etmeye yönelik organize edilmiş olur. Bu tez çalışmasının 'İmgelerin Morfolojisi' başlıklı bölümde *kendilerini bakışı tatmin etme amacıyla örgütleyen imgeler*in bakışı provoke ettiği için pornografik olduğu detaylıca açıklanmaya çalışılmıştı.



Görsel 26: Cindy Sherman, 1977, *Untitled Film Still #2*
Jelatin gümüş baskı, 25,5 × 20,5 cm
Cindy Sherman | Untitled Film Still #2 (1977) | Artsy [10 Kasım 2023]



Görsel 27: Cindy Sherman, 1980, *Untitled Film Still #81*
Jelatin gümüş baskı, 91.4 x 64.1 cm
CINDY SHERMAN | UNTITLED FILM STILL #81 | Photographs | 2020 | Sotheby's (sothebys.com) [10 Kasım 2023]

Feminist sanat, başlangıçta kadın bedeni üzerinden üretilen arzu stratejilerine, özne-nesne ayrımına dayalı sanat anlayışına ve kadının güzel olma zorunluluğu temsiline karşı durmak hedefindeyken; ilerleyen süreçte beden temsilinin zevk verici etkilerinden ötürü, bedenin sanat eserine dahil edilmemesi görüşündeki üretim biçimlerine evrilmiştir.

Sanatta ve sosyal yaşamda dişilin güzellik kodlarıyla temsil edilmesinin eleştirisi olarak performans sanatçısı Marina Abramović'in (1946 -) *Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı* (1975) isimli çalışması örnek verilebilinir.

Bu çalışmada Abramović, kadınlığın sembolü olan saçı dolayısıyla güzelliği ve de kanıksanmış estetik biçimlerini bozmayı hedefler. Performansını fiziksel ve psikolojik çatışma halinde, saçlarını agresif bir şekilde tarayarak, "Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı" diye tekrar ederek gerçekleştirir. Eser mazoşist okumalara da imkân verir. Bu çalışmasında izleyiciyi huzursuz etmeyi ve de kışkırtmayı hedefleyen Abramović, bedeni yani özneyi sakınımsız sahneleyerek ister istemez bakışın nesnesi konumuna yerleşir. Burada sahnelenen öznedeki imge gösterme dehşetiyle birlikte, imgenin sınır aşan (*liminal*) niteliklerine de sahip olduğu için pornografiktir. 'İmgelerin Şiddeti' bölümünde çatışmacı imgelerin pornografik niteliklere sahip olduğu gerekçelendirilmişti.



Görsel 28: Marina Abramović, 1975, *Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful*, Siyah Beyaz Gümüş Jelatin Baskı, 342.5 x 314 x 4 cm
Art Must Be Beautiful, Artist Must Be Beautiful | Exhibitions (lissongallery.com)
[15 Kasım 2023]

Cinsiyet stratejilerinin feminist hareketi itibarsızlaştırdığını düşünen Lésper (2022) Marina Abramović'in kendini kırbaçlamak, mastürbasyon/regl kanını etrafa sıvamak gibi performanslarını da pornografik bulur. Lésper bu performansların, striptiz kulübünde gerçekleştiğinde seks ticareti olarak yorumlanırken, benzer gösterilerin müzelerde performans sanatçıları tarafından gerçekleştirildiğinde "toplumsal mesaj" taşıyan sanat olarak değerlendirilmesini eleştirir. Ona göre, performans sanatında başvurulan dikkat çekme, merak uyandırma yöntemleri gibi uç eylemler pornografininkiyle aynıdır (s. 53).

Feminist sanatta kadınların güzel olması beklentilerine yönelik eleştirilerinin aşırı ve abartılı örneklerine Fransız multimedya sanatçısı Orlan'ın (1947 -) çalışmalarında rastlarız. Orlan'ın sanat nesneleri (kendi bedeni), kültür ve söylem olmaksızın, kendine ait yeni bir imaj yaratmaya yöneliktir. Orlan, *Aziz Orlan'ın Reenkarnasyonu* (1990-1993) performanslarında vücudunu bir sanat tuvali gibi kullanarak, bir dizi plastik cerrahi operasyonla bedenine modifikasyonlar ekleyerek,

görsel "benlik" oluşturma ameliyatlarını halka açık bir gösteriye dönüştürür. Orlan bu olağandışı ve provokatif performanslarla, ulaşılamaz güzellik ve estetik standartları hakkında, cerrahinin ürkütücü gerçekliği hakkında ve klasik sanatta tasvir edilen güzellik ve estetik idealleri hakkında sorular sormayı amaçlıyor.



Görsel 29: ORLAN, 1990 – 1993, *The Reincarnation of Saint Orlan,*
Media Art Net | ORLAN: The Reincarnation of Saint Orlan (medienkunstnetz.de)
[20 Kasım 2023]

Akman (2006), *Orlan and the Work of Art in the Age of Hyper-mechanical Organic Reproduction* başlıklı makalesinde Orlan'ın sanatını Baudrillard'ın iki esas kavramı olan baştan çıkarma ve simülasyon temelinde tartışır. Ona göre Orlan'ın sanatı, kendisiyle transseksüel bir eylemde bulunan kadının sanatıdır.

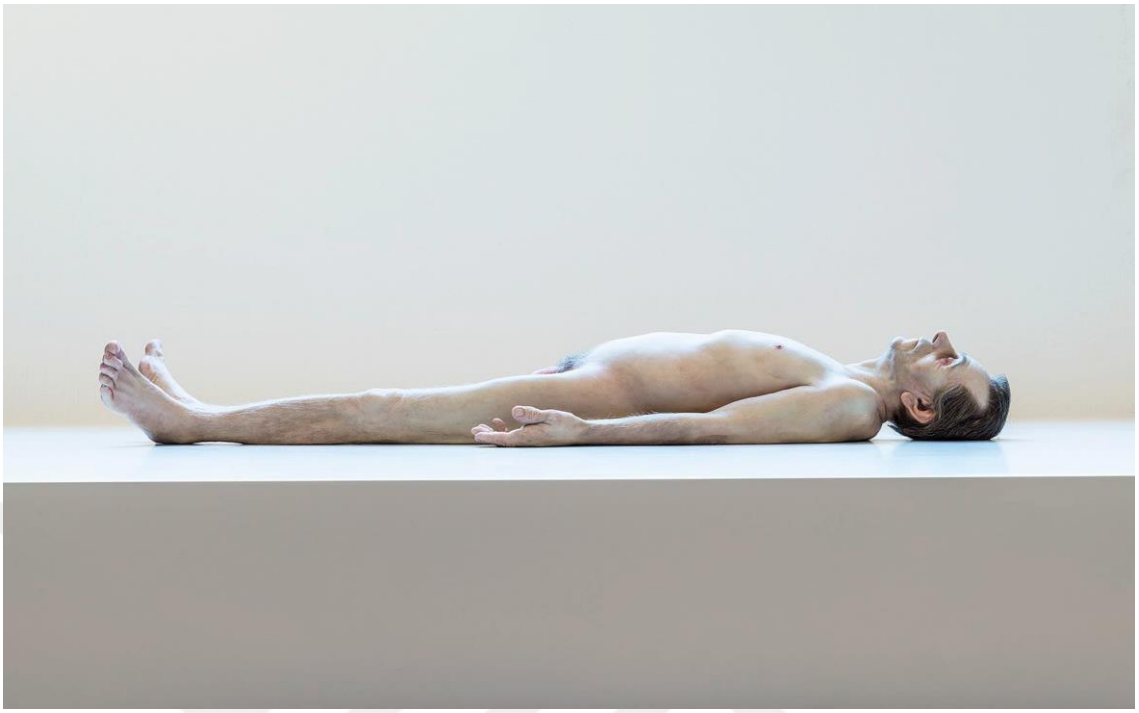
> Modern toplumdaki yaygın baştan çıkarma anlayışı, bir kadının bir erkeği baştan çıkarması için önce dış görünüşünü değiştirmesi gerektiğidir. Orlan, bedenin tüm bölümlerinin dışsal ve dönüşüme tabi olabileceğini göstermek için dış görünüşün ötesine geçer. Akciğeri, karaciğeri ve bağırsaklarının yanı sıra kelimenin eski anlamlarındaki dış görünüşüyle de bizi baştan çıkarıyor. (Akman, 2006)

Baudrillard'a (1995) göre trans-seksüelllik, cinsel bedenin yapay yazgıya mahkûm edilmesidir (s. 24). Bu kontekstte Orlan'ın bedeni de yapay başkalaşımla, gerek kadınlığın gerekse cinsel bedenin sınırlarını aşması bakımından *transestetik* bir üsluptur. Orlan'ın dişil bedeni, Baudrillard terminolojisiyle açıklayacak olursak simülasyonun alanını tanımlar. Ona göre, yapay olanla -simülasyon- otantik olanın -gerçek- karışım alanı olan simülasyonda, gerçekle modeller arasındaki sekansı ortaya koymak mümkün değildir. "Simülasyon modellerinin ortaya koyduğu gerçekten başka bir gerçek yoktur; tıpkı, görünümlerin dişiliğinden başka bir dişilik olmadığı gibi. Simülasyon da çözümsüzdür" (Baudrillard, 2014, s. 20).

> Her halükarda, söz konusu işlem ister cerrahi isterse de göstergesel olsun, ister göstergeleri isterse de organları içersin, protezlerle karşı karşıyayız; ve bedenin yazgısının protez haline gelmek olduğu günümüzde, cinsellik modelimizin trans-seksüellik olması ve trans-seksüelliğin her yerde baştan çıkarmanın odağı haline gelmesi mantıklıdır. (Baudrillard, 1995, s. 24)

Orlan'ın 'benlik' oluşturma ameliyatları/performansları, şiddete dayalı aşikârlığından ötürü pornografiktir. Orlan'ın baştan çıkarıcı imgeleri hem imgenin hem de özne-nesne konumlarının sınır aşan -*liminal*- niteliklerine sahip olduğu için de pornografiktir. Bakışın özne-nesne konumlarına göre hangi koşullarda pornografileştiği daha önceki bölümlerde detaylıca araştırılmıştı. Yinelemek gerekirse, seyredilen nesne, iktidara ait şiddetli bir bakışla kendini ötekine -seyredene- özne kılıyorsa pornografiktir.

Orlan'ın morfin kullanarak -acıyı hissetmeksizin- gerçekleştirdiği gerçek 'benlik' oluşturma ameliyatları tartışamaya aşırıgerçekçilik kavramını dahil etmemizi zorunlu kılar. Baudrillard'a (2014) göre, aşırıgerçekçilik çok sayıda hakikat, kesinlik, mutlak belirginlik taşır. Ona göre aşırıgerçekçilik, nesnenin görünür olma durumunun, çok fazlaca hakiki, hakiki olamayacak kadar yakın verilmesidir. Baudrillard aşırıgerçekçi -Hyperrealistic- tablolardan örnek vererek, bu tür tablolardaki mikroskobik ayrıntı ile *pornoda egemen olan ayrıntı sanrısı* arasında benzerlik kurar. Bu her türlü ayrıntıyı görebileceğimiz hipergörünür nesnelerde hiçbir boşluğa, sessizliğe, gize yer olmadığını belirtir (s. 40-41-43). Bu durumda Avustralyalı heykeltraş Ron Mueck'in (1958 -) hipergerçekçi sanat nesneleri, aşırıgerçekçilik-porno ilişkisini göstermeye denk düşen örneklerdir.



Görsel 30: Ron Mueck, 1996-97, *Dead Dad*
Karışık teknik, 20 x 38 x 102 cm
Ron Mueck, Dead Dad, 1996–97 | Thaddaeus Ropac [25 Kasım 2023]

Ron Mueck çalışmalarında doğum, ölüm, aşk, yalnızlık, kırılganlık gibi evrensel temaları araştırır. Mueck'in heykellerinde damarlar, kırışıklar, benler, kıllar gibi her türlü detay, teknik titizlik ve ustalıkla işlenerek canlı gibi gerçekçi görünüşleriyle inandırıcı kılınmaya çalışılır. Mueck'in devasa eserleri anıtsal ölçek niteliğine sahiptir. Mueck'in sadece gerçek nesnelerin ölçeklerini değiştirerek yaratmaya çalıştığı gerçeklikten sapma gayreti, heykellerindeki görünümlerinin gerçek nesnelerine olan aşırıgerçekçi benzerliklerinden ötürü çözümsüz kalır.

Mueck *Dead Dad* isimli hipperrealistik heykelinde, ölü İsa'nın tarihi temsillerine gönderme yaparak, ölümün katılığını/donukluğunu, olağanüstü gerçekçi - aşırıgerçekçi- bir biçimde göstermeye çalışmıştır. Francis'e (2012) göre Mueck'in bu heykeli, kartezyen öznenin, bedenleme ve varlık anlayışının görselliğinin yapısökümüdür (s. 8-9). "Varlığın bilişsel aktivite (uzaklaştırılmış, mesafeli, soyut düşünme) tarafından belirlendiği fikrine meydan okuyor ve bunun yerine varlığın, varoluşun tüm yönlerini içeren bedensel katılım yoluyla oluşturulduğunu kabul ediyor"

(Francis, 2012, s. 10). Heykelin görünüşünün aşırıgerçekçiliği ile boyutun gerçekçi olmaması arasındaki çelişki Francis'e göre, izleyicide dokunma arzusu oluşturarak, izleyiciyi eserin gerçek olup olmadığını kontrol etmeye davet ediyor.

'Birincil ve İkincil İmgeler' başlıklı bölümde ikincil imgelerin *cismani gerçekliğin hallerine, duygulara, tutkulara, cisimler arasındaki çatışmalara* yönelik çatışmacı imajlardan oluştuğunu, bu imajların pornografik imgenin özelliklerini taşıdığını belirtmiştik. İkincil imgelerin -*Studium*- fazla görünür bir biçimde, ortalama duygulara yönelik anlatılarla oluştuğunu da belirtmiştik. Mueck'in dokunma arzusunu kışkırtan dramatize edilmiş ölüm anlatısı, ikincil türdeki imajlarda var olan hem ortalama duyguya hem cismani -bedensel- gerçeklik hallerine hem de çok fazla görünür oluşa denk düşer. Ayrıca Eserin anıt gibi, put gibi ya da kutsal emanet gibi izleyiciye sunulması Roland Barthes'in pornografi tanımına da uygun düşer. "Pornografi normalde cinsel organları temsil eder, onları yerinden ayrılmayan putlar gibi gururu okşanmış, hareketsiz birer nesne (birer fetiş) haline getirir" (Barthes, 2016, s. 73).

Mueck'in *Dead Dad* isimli çalışmasındaki aşırıgerçekçi doku ve anatomik ayrıntıdaki üstün teknik/ustalık becerisi, cansız bedenin, maddesel olarak yok olmak üzere olanın, biyolojik olarak nasıl değişime uğradığının bilgisini göstermeye yöneliktir. Ölümün -bedenin-, biyolojik bilginin nesnesi olarak maddeci gösterimi; rönesans döneminde cinsel edimin -bedenin- bilginin nesnesi olarak ele alınmasına benzerdir. Cinsel edimin, erotik 'eros-aşk' olan manevi yönü 'duyusal deneyim' görmezden gelinerek salt bedensel olanın maddi altyapısının incelenmesi cinselliğin yadsınmasına yol açar. Benzer şekilde ölüm mevhumunun, ölümü cismani yokluğa indirgeyerek salt bedensel yok oluşuna yönelik araştırmalar da ölümün yadsınmasına neden olur. "Ölüm yadsındığı sürece yaşam yadsınacaktır" (Sayın, 2018, s. 139).

'İmgelerin Morfolojisi' bölümünde imgenin -*imago*-, roma ölü geleneğinde cesedin yüzünden alınan maske olarak bir ize işaret ettiğinden bahsedilmişti. Maske ölümün izi olarak hem yaşama hem de ölüme işaret etmesi bakımından çiftkatlı bir varoluşa gönderme yapar. *İmago*nun taşıdığı anlamlardan biri de sûrettir. Sûret, dışarıdan görünüş, insan yüzü, şekil anlamlarına gelir. Sanat nesnesinde sûretin yani maskenin

aşırıgerçekçi, aşırıgörünür bir biçimde ifade edilmesi, sanatın düşletme yeteneğinden yoksun bırakılmasına sebep olur. Çünkü sanat nesnesinin aşırıgerçekçi ifade biçimlerinde "Size o kadar çok şey verilir ki; renkler, kabartmalar ve cinsellik, bütün pesleri ve tizleriyle (kısacası hayat!) öylesine yüksek bir sadakatle size verilir; olanlara hiçbir şey eklemeniz mümkün değildir; yani, karşılık olarak verecek hiçbir şey bulamazsınız. Mutlak baskı, *biraz fazlaca* verilerek elinizdeki her şeyin alınmasıdır" (Baudrillard, 2014, s. 41).

Bu tez çalışması kapsamında araştırılan pornografik olmayan sanat nesneleri düşletme yeteneğini imgenin muhayyele özelliklerinden alır. Muhayyele düşsel, hayâli, belli belirsiz görünen şey, gölge, iz anlamlarına gelmektedir.

> Dış âlemde o anda mevcûd olmayan ya da tümüyle hiç mevcûd olmayan bir şeyin zihinde hazır olmasını temin eden melekeye delalet eder. İbn Arabî'ye göre bunun farklı bir anlamı vardır. Tabii onun görüşüne göre de, muhayyele zâhiren mevcûd olmayan şeyleri zihnen mevcûd kılma kudretidir. Fakat bu, zihni, hiçbir yerde mevcûd olmayan şeyleri görmeye zorlayan çılgın bir hülyâ ve vehim değildir. Bu, hayâl kudretinin oluşturduğu temelsiz bir hülyâ da değildir. Gerçi karanlık ve perdeli bir biçimde bile olsa gene de Varlığın yüksek kademesindeki bir durumu görünür kılmaktadır. Bunu daha somut bir biçimde ifade etmek üzere, bunun, "Misâl Âlemi"ne ait bir keyfiyeti hisse hitâb eden bir şekil ve sûrette takdim ettiğini söyleyebiliriz. (İzutsu, 2005, s. 31)

Bu kontekstte sanat nesnesinde pornografiye imkân vermeyen imge *karanlık ve perdeli bir biçimde* görünür kılınan ize gönderme yapar. "Plinius'un anlattığına göre balmumu maskelerle yöndeşen ilk *imago* örneği, sevgilisi uzaklara giden bir kadının, onun gölgesini "resimsilkme" denen yöntemle resmetmesiyle gerçekleşmiş" (Sayın, 2020, s. 37). Demek ki ilk imge/resim, yokluğun temsilini yani bedenin yokluğunu, gölgesinin iziyle varlığa getirmeye çalışmıştır. Pornografik olmayan sanat nesnesi, ölü İsa'nın temsillerine gönderme yapan *Dead Dad* isimli eserde olduğu gibi dokunma duygusunu kışkırtan görünürlüğün aşırıgerçekçi sunumu değildir; İsa'nın yüzünü sildiği *Veronica'nın Mendili*ndeki dokunuşun izini süren Ugo da Capri'nin(1480-1532) *Aziz Peter ile Aziz Paulus arasında Veronika* (1525) isimli resmidir. Ugo da Capri bu

eserinde ilahi -el değmeden- olarak yapılmış bir şeyi nasıl kopyalayacağını sorgulamıştır. Da Capri, panelin sağ alt köşesine İsa'nın yüzünü "fırça kullanmadan" yaptığını yazmıştır. Sayın (2020), Da Capri'nin, İsa'yı maskeleyerek kutsal bedenin izine mesafeyle değdiğini böylece Plinius'un betimlediği kadının yolundan ilerlediğini ifade etmiştir (s. 229).



Görsel 31: Ugo da Capri, 1525, *Aziz Peter ile Aziz Paulus arasında Veronika* Panel üzerine yağlıboya 1525 ca – Veronica Route [02 Aralık 2023]

Geldiğimiz noktada tartışmaya 'fenomenoloji'nin başlıca filozoflarından olan Maurice Merleau-Ponty'yi (1908-1961) dahil etmemiz gerekiyor. Merleau-Ponty (2012), *Göz ve Tin* kitabında görüş felsefesi geliştirmeye çalışır. Görüşü düşünmenin, vücutta meydana gelenin 'vesilesiyle' oluşabileceğini düşünür (s. 55). "Burada vücut görüşün ve dokunmanın aracı değil, mutemetidir. Organlarımızın aletler olmasının aksine, aletlerimizdir ilişkilendirilmiş organlar olan" (Merleau-Ponty, 2012, s. 59). Merleau-Ponty'nin görüş ontolojisinde vücut, "sadece insanın yaşayan vücudu değil, "hissedilir olan"dır (le sensible), "hissedilen ve hisseden anlamında" " (Merleau-Ponty, 2012, s. 12),

ele alınmıştır. Merleau-Ponty'deki görüş mevhumu, Francis'in (2012) Mueck'in *Dead Dad* isimli heykelini yorumlama biçiminde olduğu gibi dokunma arzusuna davet eden bir 'bedensel katılım' değildir; aksine "düşünmeye vücut tarafından" (Merleau-Ponty, 2012, s. 55) itilen, "hisseden ile hissedilen, gören ile görünür arasında" (Merleau-Ponty, 2012, s. 7) bir kesişmedir.

> Merleau-Ponty sanatın soyut algılanışlarına ve rasyonel okuma şekillerine bir alternatif ortaya koymaktadır. Bu alternatif elbette beden temellidir. Onun sanat anlayışının ana hattında cisimleşme vardır. Bu düşünceyi anlamak üzere başvurulacak temel terim "chiasm" yani kesişmedir. Kesişme, Sanattaki soyut ile bedensel cismaniliğin bir buluşmasıdır. Bedenin devamı olarak Sanat"ı görmektedir. Sanat hem zihnin hem de bedenin devamı olarak bir süreklilik barındırır. (Şimşek, 2018, s. 24)

Merleau-Ponty (2012), görüş ontolojisine Paul Cézanne'ı (1839-1906), Paul Klee'yi (1879-1940) dahil eder. Çünkü Cézanne ve Klee, görünüre 'görünmezin payını' katmıştır ve de görünürün özelliği olan 'görünmezlik astarına' sahiptir. Ona göre, Cézanne ve Klee'nin sanatındaki imge benzerlik yoluyla olmayan, düşüncemizi tasarlamaya itecek şekilde *benzememek* koşuluna sahiptir (s. 47-76).

"Düşünce, dünya ile evren arasındaki aracıdır" (Klee, aktaran Edgü, 2013, s. 64). Ferid Edgü (2013), *Biçimler, Renkler, Sözcükler* kitabında, Klee'nin sanatının kavramlardan oluştuğunu, fakat bu kavramların felsefi bir düşünceden değil, plastik bir düşünceden biçimlendiğini belirtir. Ona göre, bu oluşumun içinde gizem vardır ve bu resimlerin "gizemli yanı" resme bakandan bir katılım ister (s. 63-64). "Söz konusu Klee'nin resimleri olduğunda bu sözcüğü (büyü) kullanabilirsin. Çünkü bu resimler gizemle yüklüdür" (Edgü, 2013, s. 65). "Sadece, bir insanın doğurucu eksenini vermek için, ressamın, öylesine karmaşık bir çizgiler örgüsüne ihtiyacı olacaktır ki, gerçekten ilksel bir temsil artık söz konusu olamayacaktır" (Klee, aktaran Merleau-Ponty, 2012, s. 69). "Belki de Klee'den önce hiçbir "çizgi düş görmeye bırakılmamıştı" " (H. Michaux, aktaran Merleau-Ponty, 2012, s. 69).



Görsel 32: Paul Klee, 1920, *Angelus Novus,* Monoprint
Walter Benjamin's Theses: Is Progress Inevitable? (thecollector.com) [07 Aralık 2023]

> Paul Klee'nin 1920 tarihli başyapıtı Angelus Novus (Resim 2), yerden kaldırılmış bir meleği tasvir eder. Gözleri ardına kadar açık, kanatları havaya kalkmış ve kuşa benzeyen bedeni duruşunu korumak için mücadele etmektedir: Klee bu resmi Birinci Dünya Savaşı'nın yıkımından sonra yapmıştır ve melek gördükleri karşısında açıkça şoka uğramıştır. Resme bir dönem sahip olan Benjamin (1999), onu 'Tarihin Meleği' olarak adlandırmıştır. (Meier, 2014, s. 286)

Klee'nin sanat nesneleri, çizgiyi ilksel temsil olan taklitten özgür bırakan, görünmezi benzememek koşuluyla görünür kılan imgelerdir. Klee'nin bu giz yüklü imgeleri düş görmeye bırakılarak muhayyele niteliği taşıdığı için pornografileşemez. Pornografik imgelerin gizli ve mesafeli bir anlatımı gözetmeyerek, söylem düzeyinin apaçık 'perdesiz' olarak yapılandırıldığından daha önceki bölümlerde bahsedilmişti.

Merleau-Ponty "Şu yakın ağaçlarla uzaklar arasında bir uçaktan göreceğim gizemsiz aralık değildir söz konusu olan. Perspektifli bir desenin bana canlı olarak temsil ettiği, şeylerin birbiri tarafından gözden kaybedilişi de söz konusu değildir" (Merleau-Ponty, 2012, s. 63), diyerek Cézanne'nın resimlerinin kartezyen bakış-merkezciliğinden serbest bırakıldığına işaret etmiştir. "Ressamın bakışı, dışa yönelen bir

bakış, dünyayla yalnızca bir "fizik-optik" ilişki değildir artık. Dünya, temsil yoluyla ressamın karşısında değildir artık" (Merleau-Ponty, 2012, s. 66). "Cézanne'la beraber ne nesneler resimde sabitlenmekte ne seyirci önsel olarak belirlenmekte, aksine ona bakan kişiye ihtiyaç duymaksızın, resim nesnelerin benzeşmeyen benzeşimi içinde yükselerek kartezyen mekân yanılsamasını tersinlemektedir" (Sayın, 2020, s. 145). "Sanat, bakış tatminini amaçlayan bir pornografiye kartezyen evrende" (Sayın, 2020, s. 145), uzanmakta. "Cézanne bir yanılsama yaratmak istemiyordu. O daha çok hacim ve derinlik duygusu vermek istiyordu" (Gombrich, 1997, s. 544).

> Cezanne'ın resmetmek istediği ve çoktan geçmiş olan "dünya an'ını" tualleri üstümüze fırlatmayı sürdürmektedir; ve onun Sainte-Victoire dağı, Aix'in üstündeki sert kayada olduğundan başka türlü -ama daha az enerjik olarak değil- oluşmaktadır ve yeniden oluşmaktadır dünyanın bir ucundan diğerine. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır. (Merleau-Ponty, 2012, s. 44)



Görsel 33: Paul Cézanne, 1902-1906**,** *Mont Sainte-Victoire*
Tuval üzerine yağlıboya, 64,8 × 81,3 cm
Mont Sainte-Victoire (philamuseum.org)
[10 Aralık 2023]

Cézanne'la aynı dönemde yaşayan Şeker Ahmet Paşa'nın (1841-1907) manzara resimleri de Cézanne da olduğu gibi derinliğin *cephesel özelliklerini* sorgulayan bir görüşle, "sanki bir kavşaktaymışçasına, Varlık'ın bütün yanlarının" (Merleau-Ponty, 2012, s. 77), buluşmasıyla oluşmuştur. Şeker Ahmet Paşa "Bizans ikonalarında ya da Osmanlı minyatürlerinde olduğu gibi, derinliği resim ile göz arasına" (Sayın, 2020, s. 142), yerleştirmiştir.

Şeker Ahmet Paşa'nın resimlerini hayale açılan resimler olarak değerlendiren Sayın'a (2020) göre, bu resimlerde cansız doğa ile canlı doğa iç içe geçer (s. 140-154). "Şeker Ahmet Paşa, görmeyi değil, görmeyle görmeme arası düşünsel ve düşsel bir alaca karanlığı arzular" (Sayın, 2020, s. 155). Şeker Ahmet Paşan'ın *Ormanda Oduncu* resminde seyirci, "bir pencerenin önünde ve karşısında değil, bir dünyanın içinde yer alır" (Sayın, 2020, s. 141). Bu resimde uzak-yakın ilişkisi mesafe ile mesafesizliğin bir-aradalığıyla belirsizlik yaratmaktadır.

> Burada ormanı kendi başına var olan bir mekân olarak gören sanatçı, orman ile arasındaki mesafeyi koruyamaz ve resme iki yönlü bir bakış ile bakar. Birincisinde ormanın dışından bir bakış vardır; oduncu ve katırı en uzakta görülürler resme hâkim olan doğadır, ikinci bakışta ise ormana resmin içinden oduncunun gözüyle bakar ve bu defa ormanın büyüklüğü karşısında oduncu küçücük kalır. Uzun dönem bu eser üzerinde çalışan ve resme dair sorular soran John Berger'a göre eserin taşıdığı inandırıcılık varoluşsal bir kesinliktir ve ormanın yaşantısına veya algılanışına uygunluktur. Ormanın ürkütücülüğü insanın kendini ormanın içinde görmesinden kaynaklanır. Orman oduncuyu dört bir yandan sarmıştır. (Baytar, 2018, s. 6)

Ormanda Oduncu, "düşünsel mesafesini korumakta, bakışa kendini yakalayacağı, kendinden bir şeyler bularak mutlanacağı, özseviciliğini kanıtlayacağı herhangi bir fırsat tanımamaktadır" (Sayın, 2020, s. 141). Bu *çokzamanlı* bütünlüğün gösterildiği orman resmi "şeylerin zarfına yapışmasını bozmaktan" (Merleau-Ponty, 2012, s. 67), oluşmuştur.

> Onun aracılığıyla güneşe, yıldızlara dokunmaktayızdır, aynı zamanda her yerdeyizdir, yakın şeylere olduğu kadar uzaklara da yakın, ve kendimizi başka yerde hayal etme gücümüz bile -"Ben Petersburg'ta yatağımdayım, gözlerim Paris'te güneşi görüyorlar"-, nerede olurlarsa olsunlar gerçek varlıkları serbestçe hedef alma gücümüz bile, görüşe borçludur. (Merleau-Ponty, 2012, s. 75)

Merleau-Ponty, Cézanne görüşünün düşünsel derinliğine yukarıdaki cümlelerle dikkat çekmiştir. Aynı cümleleri Şeker Ahmet Paşa'nın resimleri için de kurabiliriz. Şeker Ahmet Paşa'nın resmi Sayın'a (2020) göre öykünmeci bir gelenekten gelir. Ona göre bu gelenek -mezar menhirleri, Bizans ikonaları, Osmanlı'ya özgü öykünmecilik- bakışı hedeflemeye değil, bakışı indirmeye davet eder (s. 155). "Mekânsal bir görü, tinsel olana yaklaşırken, tinsellik mekânsal olandan uzaklaşır" (Sayın, 2020, s. 139). Bu kontekstte sanat tarihçisi Sezer Tansuğ (1930-1998), "Şeker Ahmet Paşa'nın yapıtlarında gerçekleşeni kavrayabilmek, Cézanne'la gerçekleşeni kavramaktan zordur" (aktaran Sayın, 2020, s. 139), demiştir.



Görsel 34: Şeker Ahmet Paşa, *Ormanda Oduncu,*
Tuval Üzerine Yağlıboya, 139,5×177 cm, MSGSÜ İstanbul Resim Heykel Müzesi
Şeker Ahmed Paşa (saglamart.com) [12 Aralık 2023]

Görüleceği üzere ne Cezanne'ın hacim ve renk ilişkisiyle düşünsel derinlik yarattığı *Sainte-Victoire Dağı*nda ne de Şeker Ahmet Paşa'nın düşünsel mesafeyi yani derinliği resim ile göz arasında yerleştirdiği *Ormanda Oduncu* eserinde pornografik imkân yoktur. Çünkü burada adı geçen sanat nesnelerinde imgeler belirteçlerinden

benzer olmayan bir biçimde pay alarak, *şeylerin zarfına yapışması*ndan kurtulmuş olur. Hatırlanacak olursa önceki bölümlerde pornografik göstergelerin temsil ettiği imgeyi gösterdiğine değinilmişti.

Pornografinin ilksel anlamında olduğu gibi temsil ettiği şeyi gösteren sanat nesnelerinde dahi pornografik imkânsızlığa olanak var mıdır? Felsefeci, eleştirmen, göstergebilim ve toplum teorisyeni Roland Barthes(2016), *Camera Lucida* kitabında fotoğraf sanatçısı Robert Mapplethorpe'un (1946-1989) *Self portrait* (1975) isimli eseri üzerinden erotik fotoğraf ile pornografik fotoğraf ayrımını inceler. Ona göre erotik fotoğraflarda cinsel unsurlar ana konu haline getirilmez. Erotik fotoğraflarda *punctum*un 'bir tür gizli öte' olarak varlık gösterdiğine, pornografik fotoğraflarda ise *punctum*un olmadığına dikkat çeker. Erotik fotoğraflardaki *punctum*un, izleyiciyi kendi çerçevesinin dışına götürdüğünü, bunun da fotoğrafı canlandırmamıza imkân tanıdığını belirtir (s. 73). "Sanki görüntü, görmemize izin verdiğinin ötesinde bir tutku başlatmış gibidir: yalnızca çıplaklığın "devamına" doğru değil, yalnızca bir uygulama fantezisine doğru değil, ama bir canlının beden ve ruhu ile birlikte mutlak kusursuzluğuna doğru" (Barthes, 2016, s. 73).



Görsel 35: Robert Mapplethorpe, 1975, *Self portrait*,
Jelatin gümüş baskı, 51 x 41 cm
- Exhibitions - Fortes D'Aloia & Gabriel (fdag.com.br)
[15 Aralık 2023]

“Kolu yana uzanmış bu genç, ışık saçan gülüşü ile, güzelliği hiç de klasik ya da akademik olmasa da, çerçevenin en soluna kaymış, yarısı fotoğrafın dışına çıkmış olsa da, mutluluk dolu bir cinsellik canlandırıyor; bu fotoğraf pornografinin “ağır” tutkusu ile, cinselliğin “hafif” (iyi) tutkusunu birbirinden ayırmamı sağlıyor” (Barthes, 2016, s. 74).

"Sanat düşünceler doğurur, düşünceleri dile getirmez"(Brancusi, aktaran Edgü, 2013, s. 134), diyen heykeltraş Constantin Brancusi’nin (1876-1957) *The Kiss* (1909) isimli eseri, temsil ettiği şeyi *benzemezlik* türünden bir anıştırmaya davet ettiğinden dolayı pornografileşemez. Eser, tek bir kaya bloğuna oyulmuş, öpüşen iki aşığı temsil eder.

Brancusi’nin alışagelmiş şekilde görmeyen bakışında, kucaklaşan çiftin ideal birliğin bir işareti olarak tamamlanma, bir bütün olma halini görürüz. Kiklad, Afrika ve Romen kültürlerinin arkeolojisinin izini süren Brancusi yapıtları, Edgü’ye (2013) göre, arkeolojinin ve ilkellerin sanatının derinliklerinden gelerek yalınlığın ve düşüncenin özdekte aranmasıyla oluşur. Edgü, Brancusinin yapıtlarında mekân ve hacim sorunsalına -heykel sanatının iki büyük sorunsalı- yanıt aradığını belirtir (s. 133).

“Onun öğrenmek istediği şey taşın orijinal biçimini olabildiği ölçüde koruyarak bir çift insan görünümünün nasıl verilebileceği idi” (Gombrich, 1997, s. 581). Burnham (1975), Brancusi heykellerinin animizm -canlandırmacılık/canlıcılık- duygusunu taşıdığını düşünür (s. 32). Olanaklıdır çünkü Brancusi’nin *The Kiss* isimli heykeli taşın soğukluğunu taşımaz, aksine taş ruhu olan bir varlık gibi doğasında olana ikame edilir.



Görsel 36: Constantin Brancusi, 1909, *The Kiss*, Taş
89.5 x 30 x 20 cm, Montparnasse Mezarlığı
Constantin Brancusi,The Kiss‘ | wertical [18 Aralık 2023]

> Brancusi'nin malzemeleriyle psişik ilişkiler kurma yeteneği en şaşırtıcı sunum tekniklerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Hiç kimse Brancusi'nin heykelin çevresiyle olan ilişkisini nasıl yeniden düşündüğünü anlamadan modern heykelin gelişimini kavrayamaz. Sıklıkla gözlemlendiği gibi, kaideleri heykelinin eklentisi olmaktan öte, heykelidir. Bir bakıma kaidelerin kökenleri duyulara ve anılara dayanır, algılayanın; çocukların hayalleri gibi, bunlar da maddelerin tüm hiper-fiziksel özelliklerinin fenomenal büyümesidir. Heykel ve kaide arasındaki ilişki çiçekli bir bitkininkine benzer; sapı ve çiçeği köklerden ayırmak, kısaltılmış bir güzelliğe yol açar, hem biyolojiye hem de sanata aykırıdır. (Burnham, 1975, s. 30)

Brancusi’nin bakışı türünden çıkar gözetmeyen, hipergerçek imgeye değil, çocuksu sanatın imgelemine sahip bir bakışta, sanat nesnesi bize kendini özne kılamaz. Sanatçının bakışından aşk, erotik olan cinsel edim -bütünleşme-, ilkel gibi kavramlar üzerinde dolaylı olarak düşünmeye itiliriz. Pornografinin gösterilenden başka bir göstergeye gönderimde bulunmadığını yinelememiz gerekir.

> Her yeri sarıp sarmalayan pornografi arzu duyma düşüncesine nasıl bir son verdiyse, çağdaş sanat da illüzyon üretme arzusuna bir son vermiştir. Pornografi insanda arzu adına ne varsa alıp götürmektedir. Tüm arzuların su yüzüne çıkması ve gerçekleştirilmesinden sonra şimdi de cinsellik ötesi yani üretilen göstergeler ve imgelerle tüm sırları ortaya çıkartılan ve açıklanmadık bir noktası bırakılmayan cinselliğe tüm gizemini yitirten bir cinsel yaşantı sürdürmeye başladık. Burada kullanılan cinsellik ötesi deyimi arzu illüzyonuyla değil, hipergerçek imgelerle ilgilidir. (Baudrillard, 2005, s. 56)

Aşağıda görüşlerine başvurduğumuz düşünürlerin bakış açısından sanat nesnelerinin öğeleri şematik olarak sıralanmıştır. Pornografik imgeye sahip olan ve olmayan sanat nesnesi öğeleri de şematik olarak eklenmiştir. Sanat tarihi yazımına katkı sunan düşünürlerin kavramları arasındaki ortaklık gözlemlenebilirdir.

Kagan'ın (2008) Bakış Açısı

- Benzeştirme
- Eğretileme
- Kişileştirme
- *Psişik varlık biçimi*
- *Psişik ve manevi hakikat*
- Çiftkatlı varlık

Harman'ın (2020) Bakış Açısı

- Gerçek nesneler ile onların duyusal nitelikleri arasında bir yarık
- Nesneler ile nitelikleri arasındaki mesafe
- Dolaylı ima/kinaye
- Vesilecilik
- Metafor

Kuspit'in (2018) Bakış Açısı

- Postmodern sanat eleştirisi
- Röprodüksiyon: ironik bir dönüştürme
- Önerme gücünden yoksunluk
- Kayıtsızlık

Merleau-Ponty'nin (2012) Bakış Açısı

- Görünmezlik astarı
- Görünmezin payı
- Görüşü düşünmek
- Gören ile görünür arasında

Sayın'ın (2020) Bakış Açısı

- Yarık
- Boşluk
- Çiftkatlılık
- Mesafe
- İz

Rancière'in (2023) Bakış Açısı

- Benzemezlik

Hegel'in (2022) Bakış Açısı

- Dolayımsız zevk
- Entelektüel irdelemeye davet
- Sanat ile kavramsal düşüncenin bağı

Danto'nun (2020) Bakış Açısı

- Sanat hakkında felsefi açıdan düşünebilmek
- *Sırf gerçek şeyler*

Pornografik İmgeye Sahip Sanat Nesnesi

- Biçimsel benzerlik ilkesi
- İllüzyon duygusunda yoksunluk
- Deneyim pazarlaması kavramı
- Gündelik nesneleri estetik nesneler olarak göstermek
- Kitleleri eğlendirmek: oyalanma
- Önerme gücünden yoksunluk, düşünsel sığlık
- Kendine mal etme: kişinin başkasının yaratıcılığını sahiplenmesi
- Seri üretim kopyalama: sanatsal anlam içermeyen endüstriyel bir sürece indirgemek
- Ezberlenmiş göstergeler, klişeleşmiş-tekrarlanabilirlik, tahmin edilebilirlik
- Temsil ettiği imgeyi gösteren göstergeler
- Mesafesizlik
- Apaçıklık, doluluk, kesinlik
- Yapmacık-basmakalıp-mış gibi
- Şok etme etkisiyle tahrik ve duyusal kısırlık
- Hazır nesne: estetik tasavvurun antitezi
- Sıradan olanın başkalaşımı: kavram dogması
- Nesneleştirici bakış: bakmaya zorlayan dayatmacı imge
- Bakışı doyurmaya yönelik
- Feminist sanat: hazzın yükseltilmesi-yanılsama
- *Transestetik*
- Aşırıgerçekçilik (hipergörünürlük): Çok gerçekçi bir şekilde sunuş
- Cismani gerçeklik
- Şiddet: bakan ve bakılan arasındaki hiyerarşi
- *Studium*

Pornografik İmgeye Sahip Olmayan Sanat Nesnesi

- Plinius'un ilk *imago* örneği
- *Şimdi ve burada*'lık
- *Biriciklik*
- *Özel atmosfer*
- İmgeyle işaret ettiği gerçeklik arasındaki boşluk
- Görünenin ardında gizlenen yarık
- Yoğunlaşma
- Çiftkatlı bir varoluşa gönderme
- Maskeleme
- Düşletme yeteneği
- Perdeli bir biçimde (gölge) görünür kılınan ize gönderme
- Vesilecilik
- Eğretileme
- Kişileştirme: Andrey Platonov ve López Pico örnekleri
- Dolaylı anlatı
- Metafor
- Gizem: gizli öte
- Muhayyele
- Düşsel
- Mesafe: bağlantı kurulacak nesnelerin birbirine olan uzaklığı
- Benzememek koşulu
- "Şeylerin zarfına yapışmasını bozmaktan" oluşurlar
- Manevi yön/psikolojik yön
- *Punctum*

SONUÇ

Pornografiyi, hazzın yükseltilerek-haz duyuyormuş gibi yaparak- aşırı gerçekçi görüntülerle, gerçek dışı cinsel deneyimin ifadesi olarak tanımladık. Pornografik imgenin öğelerini; aşırı gerçek görüntüler, çok fazla görünürlük-apaçıklık-, mesafesizlik, yapay duygu hareketleri (ortalama duygu), çatışmacı(uyaran-tepki) imajlar, klişe göstergeler, gösterme ve görme arzusunu kışkırtan kurgular olarak niteledik. Pornografik olmayan imgelerin, göstergelerinin nesnesine yapışmadığını, benzemezlik türünden iz gibi bir im'e işaret ettiğini, mikro düzeyde gizemli, belirsiz görünürlüğe öykündüğünü, metaforik/dolaylı anlatımı sağladığını belirledik.

Pornografinin tarihsel ve kültürel rejim içerindeki dönüşümü araştırılırken toplumların mitsel, dinsel, yönetimsel (iktidar mekanizmaları) ve sanatsal değer yargılarındaki değişiklik gösteren tutumları göz önünde bulundurulmalıdır. İmgelerin doğasında oluşan mutasyon incelenirken bilgisayarlarla üretilen imgelerin hızla yaygınlaşmasının sonucu olarak pornografik imgenin önce ana akım medyanın, sonrasında da yaşantımızın parçası haline geldiği netlik kazanmıştır. Her yerde dolaşımda olan pornografik imgelerin bakan ve bakılan ilişkisi içerisindeki hiyerarşik düzlemi imgenin şiddetini oluşturur. Pornografik imgedeki şiddet gücünü imgenin sınır aşan niteliklerinden alır. İmge, yukarıdan bakan bir bakışa sahipse iktidarını dayatır ve ister estetik isterse politik olsun hem bakılandır hem de bakandır. Bu minvalde bize bakan bir şeyin şiddet içeren bakışı, benliğimiz üzerinde biçimlendirici kuvvete sahiptir. Tıpkı başkalarının üzerimize fırlattığı yapıcı ya da yıkıcı bakışlarının etkisi gibi. Biçimlendirilen bakış açılarının öznellik inşasına engel olduğunu özne kuramlarıyla temellendirdik. Pornografik bakışın mümkünlüğünü, ona bakanın istediği her şeyi sınırsızca göstermesiyle ilişkilendirdik. Ötekinin bakışını doyurmaya yönelik, iktidara ait türden dayatmacı bir konumla yapılandırıldığını ifade ettik. Bu oluşumun gösterme isteğine ve görme arzusuna hizmet ettiğini kavrayabilmekteyiz.

Dijitalleşmeyle birlikte istihbarat temelli yeni teknoloji imajları, günümüz siber-alan/hiper-görsel yaşantısı içinde, bakışımızı yani öznelliğimizi ara yüzlerde yaşamaya, teması ortadan kaldırmaya, bedensizleşmeye zorlamıştır. Baş döndürücü olan günümüz

teknolojisinin yardımıyla görüşün teminatı olan gözlerimiz de kaçınılmaz olarak körleşerek cisimsizleşmeden payını alır. Burada körleşme ile betimlenen kendimize ait gözü yitirmektir. Pornoda olduğu gibi bakılan nesne tarafından idare edilerek bakanı nesneleştirilen bakış, skopofolik dürtüyle gözlemleme yolundan gözetleme yoluna dönüşerek dikizleme uydularının yaptığı gibi izleme, kaydetme aracına benzer bir mekanik parçaya dönüşür. Röntgenlemenin hazzı mutlak bir iktidar duygusu uyandırarak bakmaya sevk etse bile, röntgencilik fantazileri bakılan nesne tarafından güdümleneceğinden, skopofolik bakış da pornografik bakışta olduğu gibi öznellik yoksunluğuna sebep olacaktır. Tam görünümlü gözetleme ve denetleme mekanizması olan panoptik bakış, manipülasyondan imge denetimine, imge denetiminden gözün denetimine uzanan yapılandırmayla varlık gösterir. Panoptik bakışın da pornografik bakışa dâhil olduğu saptanmıştır. Pornografik bakışın, ötekinin bakışını doyurmak amacıyla gözü denetleyerek, yönlendirerek varlık gösterdiğini kavrayabilmekteyiz. Ayrıca panoptik bakışta iktidarın kendini görünmez kılması durumu vardır, ki bu durumu günümüz yaşantısındaki politik kapsamla ele alacak olursak; iktidar mefhumunu her zamankinden daha dikkatlice analiz etmemiz gerekir. Çünkü her yere sızan panoptik bakışın, *birey üzerinde doğrudan etki ettiğini, zihne zihin üzerinde iktidar verdiğini* Foucault aşikârca göstermişti.

Sanat nesnesinde pornografik imkânın/imkânsızlığın hangi koşullarda mümkün olduğunun araştırıldığı son bölümde sanat nesnesi tanımları üzerinde tartışırken aynı zamanda pornografik olmayan sanat nesnelerine de işaret ettiğimiz gözlemlenebilirdir. Pornografik olmayan sanat nesnelerini ölü maskelerindeki iz vesilesiyle bakan özneyi aç bırakan çiftkatlı bir varoluşla ilişkilendirdik. Bu tür sanat nesnelerini benzemezlik türünden metafor/dolaylı ima ilkesiyle niteledik. Burada Plinius'un anlattığı ilk *imago* örneği yol gösterici olmuştur. Merleau-Ponty'nin kendi geliştirdiği görüş felsefesi, sanatçının bakışı sayesinde hisseden ile hissedilen arasında bir dünya resmi çizerek, görüşün düşünsel derinliğine dikkat çektiğinden dolayı öneri niteliği taşır. Barthes'in erotik fotoğraf ile pornografik fotoğraf ayrımını incelediği *studium* ve *punctum* kavramları, bu tez çalışmasının araştırdığı kapsamla, sanat eseri inceleme kontekstinde ipucu olarak görülebilinir. Yinelemek gerekirse, *studium*u tanıdık/klişe biçimle,

yaratanlarla tüketenler arasında varılan bir anlaşma olarak tanımladık. *Punctum*un ise iz gibi, *bir tür gizli öte* gibi imgeyi canlandırmamıza imkân tanıdığını belirttik. Pornografik olmayan sanat nesnelerindeki imgelerin, düşletme yeteneğini olanaklı kıldığını açıkladık. Pornografik imgeyi barındıran sanat nesnelerinin, pornografide olduğu gibi temsil ettiğinden başka bir göstergeye göndermede bulunmadığı gerekçesiyle; aşırıgerçekçi, aşırıgörünür bir biçimde ifade edilmesinden kaynaklanarak, sanatın düşletme yeteneğinden yoksun bırakılmasına olanak sağladığına dikkat çekmeye çalıştık.

Bu tez kapsamında pornografi ele alınış biçimiyle ahlâki söylem adına tutucu tavırdan yana değildir. Her şeyi-pornografide varolan duygu olmaksızın duyguyu yaşıyormuş gibi- göstermeye çalıştığımız günümüz yaşantısında, pornografik imgenin yaşam alanlarımızda her yere sirayet ederek anlam dünyamızı hissizleştirdiğine, birleştirmediğine, parçaladığına işaret etmekten yanadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

AGAMBEN, Giorgio (2010). *Çıplaklıklar,* çev. Suna Kılıç, İstanbul: Alef Yayınevi.

ANTMEN, Ahu (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

ANTMEN, Ahu (2014). *Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,* çev. Esin Soğancılar - Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları.

ARTUN, Ali (2022). *Eros ve Sanat, Modernizm Çağında Sanat ve Cinsellik*, İstanbul: İletişim Yayınları.

BAKER, Ulus (2010). *Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru*, İstanbul: Birikim Yayınları.

BAKER, Ulus (2022). *Sanat ve Arzu,* İstanbul: İletişim Yayınları.

BARTHES, Roland (2016). *Camera Lucida*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

BAUDRİLLARD, Jean (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı, Aşın Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, çev. Emel Abora ·Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean (2005). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, çev. Işık Ergüden-Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon,* çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BAUDRİLLARD, Jean (2014). *Baştan Çıkarma Üzerine,* çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BENJAMİN, Walter (2022). *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BERGER, John (2009). *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

BURNHAM, Jack (1975). *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Scıence and Technology on The Sculpture of This Century*, New York: George Braziller.

CRARY, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri, On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*, çev. Elif Daldeniz, İstanbul: Metis Yayınları.

DANTO, Arthur C. (2020). *Sanatın Sonundan Sonra, Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

DUTTON, Denis (2022). *Sanat İçgüdüsü, Güzellik, Zevk ve İnsan Evrimi*, çev.Murat Turan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

EDGÜ, Ferit (2013). *Biçimler, Renkler, Sözcükler*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

ELİADE, Mircea (2022). *İmgeler ve Simgeler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

FOUCAULT, Michel (1992). *Hapishanenin Doğuşu,* çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara: İmge Kitabevi.

GOMBRİCH, E. H. (2004). *Sanatın Öyküsü*, çev. Erol Erduran - Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.

HARMAN, Graham (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji, Her Şeyin Yeni Bir Teorisi,* çev. Oğuz Karayemiş, İstanbul: Tellekt Yayınevi.

HARMAN, Graham (2022). *Sanat ve Nesneler*, çev. Oğuz Karayemiş, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

HEGEL, G.W.F. (2022). *Estetik, Güzel Sanatlar Üzerine Dersler,* çev. Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

HUME, David (2017). *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Soruşturma,* çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İZUTSU, Toshihiko (2005). *İbn Arabi'nin Fusüs'undaki Anahtar-Kavramlar,* çev. Ahmet Yüksel Özemre, Ankara: Kaknüs Yayınları.

KAGAN, S. Moissej (2008). *Estetik ve Sanat Notları,* çev. Aziz Çalışlar, İzmir: Karakalem Kitapevi.

KORUR, A. Feyzi (2020). *Sanat Teori Eleştiri,* İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

KULKA, Thomas (2014). *Kitch ve Sanat,* çev. Gonca Gülbey, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

KUSPİT, Donald (2018). *Sanatın Sonu,* çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları.

LAUTRÉAMONT, Comte de (2015). *Maldoror'un Şarkıları*, çev. Özdemir İnce, Ankara: İmge Kitabevi.

LÉSPER, Avelina (2022). *Çağdaş Sanatın Sahtekârlığı*, çev. Emrah Emre, İstanbul: Tellekt Yayınevi.

MANSFİELD, Nick (2006). *Öznellik, Freud'dan Haraway'e Kendilik Kuramları,* çev. H. Çetinkaya - R. Durmaz, İzmir: ARA-lık Yayınları.

MCGİLCHRİST, Iain (2019). *Ways of Attending: How our Divided Brain Constructs the World,* New York: Routledge.

MERLEAU-PONTY, M. (2012). *Göz ve Tin,* çev. Ahmet Soysal, İstanbul: Metis Yayınları.

MORETTİ, Franco (2021). *Mucizevi Göstergeler, Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine,* çev. Zeynep Altok, İstanbul: Metis Yayınevi.

PACTEAU, Francette (2005). *Güzellik Semptomu,* çev. Banu Erol, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

RANCİÈRE, Jacques (2006). *Estetik Bilinçdışı*, çev. Kenan Sarıalioğlu, İzmir: ARA-lık Yayınları.

RANCİÈRE, Jacques (2023). *İmajların Yazgısı*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Ketebe Yayınları.

ROBİNS, Kevin. (2013). *İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası,* çev. Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SAYIN, Zeynep (2017). *Ölüm Terbiyesi*, İstanbul: Metis Yayınevi.

SAYIN, Zeynep (2020). *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınevi.

ŽİŽEK, Slavoj (2003). *Gıdıklanan Özne Politik Ontolojinin Yok Merkezi* çev. Şamil Can, Ankara: Epos Yayınları.

Makaleler

BAYTAR, İlona, (2018), "Sonsuza Doğru "Uçsuz Bucaksız" Bir Yol ve Şeker Ahmed Paşa'nın Manzara Resimleri", *Art Sanat*, Yıl 2018, Sayı 10, ss. 1–12.

BİRİNCİOĞLU, Y. D. (2017). "Görsel hazzın dişil örüntüleri: Mavi Kod (Code Blue)", *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi,* Yıl 2017, Cilt 2, Sayı 4, ss. 114-128.

CRANNY-FRANCİS, A. (2013). "Sculpture as deconstruction: The aesthetic practice of Ron Mueck", *SAGE Publications, Visual Communication 2013,* Vol:12, ss. 3-25.

DAĞTAŞOĞLU, Ahmet Emre (2021). "Modernizmden Postmodernizme Değişen Özne Anlayışının Sanata Etkileri", *Temaşa Felsefe Dergisi,* Sayı 15, Haziran 2021, ss. 202-

213.

DEPELİ, Gülsüm (2018). "Temiz Düşünce, Pis İmge: "Bakışımız Hâlâ Var"ken", *Toplum ve Bilim Dergisi,* Yıl 2018, Sayı 143, ss. 71-92.

GİRGİN, Ümit H. (2017). "Yeni Medya Teknolojileri, Pornografi ve Kültürel Dönüşüm", *Atatürk İletişim Dergisi*, Sayı 12, Ocak 2017, ss. 69-98.

GÜNER, Ekrem (2019). "İthifallik Tanrılar ve İfade Ettikleri", *Androloji Bülteni,* Yıl 2019, Sayı 21, ss. 155−160.

MEİER, Sørensen B. (2014). "Changing the Memory of Suffering: An Organizational Aesthetics of the Dark Side"*, SAGE Publications, Organization Studies 2014,* Vol. 35(2)*,* ss. 279–302.

ŞİRAY, Mehmet (2019). "Jacques Ranciére'in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği", *Kaygı*, Cilt 18, Sayı 2, ss. 549-566.

ÜMER, Engin (2018). "Lacancı Bakış Kavramı ve İmgenin Bakışı*", Yıldız Journal of Art and Design*, Cilt 5, Sayı 2, ss. 47-66.

Kitap İçi Bölüm

MULVEY, Laura (1997) "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", *Sanat/Cinsiyet-Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri,* (ed. Ahu Antmen), İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 277-280.

Tezler

ACUN, Ceren (2013). *Çağdaş Sanatta Kimlik İnşası: Yapıt ve Eylemsellik*, Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tasarım, İstanbul.

KASAP, Oya (2005). *Pornografideki Kırılma: Elfride Jelinek ve Michael Haneke*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul.

ŞİMŞEK, Berna, (2018), *Maurıce Merleau-Ponty'de Beden ve Sanat*, Yüksek Lisans Tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Aydın

İnternet Kaynakları

AKMAN, Kubilay, (2006). Orlan and the Work of Art in the Age of Hyper-mechanical Organic Reproduction, *International Journal of Baudrillard Studies*, Volume 3, Number 1 (January 2006). Orlan and the Work of Art in the Age of Hyper-mechanical Organic Reproduction – International Journal of Baudrillard Studies (ubishops.ca) [15 Aralık 2023]

ARTUN, Ali, (2021). Tarihî Kerhanenin Sanata Havalesi, Skopdergi, Tarihî Kerhanenin Sanata Havalesi | E-Dergi, Sanat Tarihi (e-skop.com) [2 Haziran 2023]

COMENAS, Gary (2015). Blue Movie (1968), Blue Movie by Andy Warhol (warholstars.org) [10 Aralık 2023]

KANOĞLU, Tevfik (2020). Sanatçının Erotik Düş Gücü, Hıristiyan Dinsel Sanatında Vajina ve Dişilik Sembolleri, https://manifold.press/sanatcinin-erotik-dus-gucu [25Aralık 2023]

ÖĞDÜL, Rahmi (2022). İmgenin Kuvveti / İmgenin Şiddeti, [Video], Youtube, Rahmi Öğdül — İmgenin Kuvveti / İmgenin Şiddeti (youtube.com) [27Aralık 2023]

ÖĞDÜL, Rahmi (2022). İmgenin Şiddeti, Seminer, https://www.imalat-hane.com/etkinlik/imgenin-siddeti/ [27Aralık 2023]

SÖZLÜK, Nişanyan Sözlük - Türkçe Etimolojik Sözlük (nisanyansozluk.com) [5 Ocak 2024]

ÖZGEÇMİŞ

Seda Uslu

Eğitim

2021- Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir
Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım, Yüksek Lisans

2015 - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul
Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı

Yayın/Konferans/Kongre

“Postmodern Sanat ve Postestetik: Kayıtsızlık”
Değişen Dünyada Kültür ve Sanat Konferansı, İstanbul Bilgi Üniversitesi,
2-3 Haziran 2023

“Kiki Smith Heykellerinde Çıplaklık ve Çıplaklığın teolojisi”
3. Uluslararası Küresel Dünyada Kadın Kongresi, İstanbul Topkapı Üniversitesi,
01-02-03 Aralık 2022

“Modanın Faşist Dili”
Genç Sanat Dergisi, Ocak sayısı, 2018

Sergiler

“Son Bakış” Karma Sergi, Resim Heykel Müzesi ve Kültürpark Sanat Galerisi, İzmir
27 Haziran-14 Ağustos 2022

"Okyanusum Ben" Telkâri Kolye. Legnica Gümüş Festivali, Holownia Karma Sergi. Legnica Sanat Galerisi, pl. Katedralny 1, Legnica
5 Mayıs – 20 Haziran 2021

“Konuşulan Kelimeler” Yüzük Koleksiyonu, İstanbul Mücevher Haftası, Online
7-10 Aralık 2020

“Efsanelere Dadanmak” Bakır Kabartma Takı Koleksiyonu, Romanya Mücevher Haftası, Bükreş
22-27 Eylül 2020

“Mèrdiné” Telkâri Takı Koleksiyonu, 4. Uluslararası Çağdaş Kuyumculuk Sergisi, Madrid Dekoratif Sanatlar Ulusal Müzesi, Madrid
7 Şubat - 29 Mart 2020

“Mitolojik Şeyler” Takı Koleksiyonu, BACHT Showroom, AA-Collected Karma Sergi, Viyana
14 Kasım 2019 - 15 Ocak 2020

“Mèrdiné” Telkâri Takı Koleksiyonu, CKM Sanat Galerisi, Karma Sergi, İstanbul
19 Nisan-10 Mayıs 2018

“Asemik Yazı” Mendil Koleksiyonu, 'Terzi İşi Hayaller' Tasarım Bakkalı Haziran Sergisi, İstanbul
1-30 Haziran 2016

“Âvâre Hâl” Takı Koleksiyonu, Ayşe Takı Galerisi, Karma Sergi, İstanbul
8-29 Şubat 2016

“Şahmeran” Türkiye İnovasyon Haftası, Tasarım Yarışmalarında ödül alan projelerin sergisi, Haliç Kongre Merkezi, İstanbul, 2013

Ödüller
“Şahmeran” 3. Türkiye Ev Tekstili Tasarım Yarışması, 2.lik Ödülü, Bursa, 2013