

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**“SANATTA GÖZETLEME PRATIĞI VE EDWARD HOPPER
RESİMLERİNDEKİ KARŞILIĞI”**

Yüksek Lisans Tezi

Merve Denizci

İstanbul-2018

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**“SANATTA GÖZETLEME PRATİĞİ VE EDWARD HOPPER
RESİMLERİNDEKİ KARŞILIĞI”**

Yüksek Lisans Tezi

Merve Denizci

Tez Danışmanı:
Dr. Öğrt. Üyesi Mürteza Fidan

İstanbul-2018



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : MERVE DENİZCİ

Anasanat Dalı : RESİM

Tezin Adı : SANATTA GÖZETLEME PRATIĞI VE EDWARD HOPPER
RESİMLERİNDEKİ KARŞILIĞI

22.05.2018 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan tez; kapsam,
nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak KABUL edilmiştir.

ADI VE SOYADI:	ÖĞRETİM ÜYESİNİN ADI VE SOYADI:	DANIŞMAN VE ÜYELER:	KURUM ADI:	İMZA
MERVE DENİZCİ	Dr.Öğr.Üyesi MÜRTEZA FİDAN	Danışman Üye	M.Ü.GSF RESİM	
	Doç.Dr. ESRA ALİÇAVUŞOĞLU	Asıl Jüri Üyesi	M.Ü.GSF TEMEL EĞİTİM	
	Prof.Dr. MELİH GÖRGÜN	Asıl Jüri Üyesi	MSGSÜ GSF GRAFİK BL.	
	Dr.Öğr.Üyesi HAKAN ONUR	Yedek Üye	M.Ü.GSF RESİM	
	Doç. GÜLÇİN AKSOY	Yedek Üye	MSGSÜ GSF RESİM BL	

Adı geçen öğrencinin 24/05/2018 tarihindeki mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri
Komisyonu kararı ile Enstitü yönetim Kurulu'nun 07/06/2018 tarih ve 2018/9-11
sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK
Müdür

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın konusu, Jacques Lacan ve Ponty'nin ortak çalışması olan ve Lacan'ın "Psikanaliz Üzerine Dört Ders" isimli seminerinde geçen "Göz ve Bakış arasındaki ayrım" isimli çalışmalarından ortaya çıkmıştır. Daha başlığıyla ilgimi çekmeye başlayan bu çalışmayı araştırdıkça "bakış"ın ne olduğunu, görmekten ne anlamda ayrıldığını fark etmeye başlamıştım. O sırada çalışmalarını ilgiyle incelediğim Edward Hopper'ın resimleri incelediğim bakış türlerini taşıdıklarını fark ettim. Dolayısıyla Hopper'ın resimleri, tezin sınırlarını çizmeme ve başlıkların belirlenmesine yardımcı olmuştur.

Bu çalışma akademik anlamda ilk çalışmamdır ve kaçınılmaz olarak açıklar ve hatalar barındırır. Fakat önemli olan çalışma bittiğinde edindiğim bilgiyi yazı yoluyla aktarma deneyimidir. Bu süreçte benimle tecrübe ve bilgilerini paylaşmakta oldukça cömert davranan ve önemli kitap önerilerinde bulunan sanatçı Ahmet Elhan'a ve Psikiyatrist Özgür Öğütçen'e değerli vaktini ayırıp bana ilk süreçte nasıl bir yol izlemem gerektiğini gösteren Esra Aliçavuşoğlu'na ve sanat üretmeye çalıştığım ilk günden bugüne sanat ve sanat kuramlarıyla ilgili danıştığım her konuda bana yardımcı olan, sevgili hocam Mürteza Fidan'a yardımları için teşekkür ederim.

ÖZET

Bir bakış biçimi olan perspektif Doğu ve Batı'da farklı şekillerde ortaya çıkmıştır. Doğu'da özne ve dünya arasında karşılıklı bir ilişki göze çarpmaktadır. Oysa Batı'da Geometrik perspektifin de kullanılmaya başlamasıyla özne ile dünya arasındaki ilişkide köklü bir değişim yaşanmış ve özne dünya karşısında etken hale gelmiştir.

Çalışmada temel olarak sanatta geçmişten bugüne “bakış” meselesi ele alınmaktadır. Bakış, özneyi etkisi altına alan iki yanlı bakış ve öznenin tarafında olan voyöristik (dikizci) bakış olmak üzere iki yönüyle incelenmiştir. Voyöristik (dikizci) bakışın fantazmatik boyutuna ve Maurice Ponty, Jacques Lacan ve Jean Paul Sartre gibi düşünürlerin üzerinde çalıştığı, bakışın iki yanlılığı (özne ve ötekinin bakışı) kavramlarına vurgu yapılarak, sanat tarihinden çeşitli eserlerin bu kavramlar kapsamında analiz edilmesi hedeflenmiştir.

Edouart Manet, Dominique Ingres, Cindy Sherman, Alfred Hitchcock gibi sanatın çeşitli mecralarında üretim yapmış olan sanatçıların yapıtları bu kavramlar kapsamında incelenmiştir. Çalışmanın temel çerçevesi Edward Hopper resimleri üzerinden kurgulanmış ve bu eserlerin hem voyöristik hem de iki yanlı bakış türünden bulgular taşıdığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bakış, Voyörizm, Gözetleme, Kem Göz, Edward Hopper, Pencere, Geometrik Perspektif.

SUMMARY

The perspective, which is a form of look, has emerged in different forms in the East and West. There is a mutual relationship between the subject and the world in the East. However, as the Geometric perspective began to be used in the West, there has been a radical change in relation between the subject and the world, and the subject has become influential in the face of the world.

The study is mainly concerned with the issue of "look" from past to present in art. The gaze has been studied in two ways: a two-sided view which effects the subject and a voyeuristic view of the subject. It was aimed to analyze various works from the history of art within the scope of these concepts, with emphasis on the fantasy dimension of the visionary perspective and on the concepts of the two aspects of gaze (subject and other's gaze) which Maurice Ponty, Jacques Lacan and Jean Paul Sartre have worked on.

The art works of artists who produced in various mediums of art such as Edouart Manet, Dominique Ingres, Cindy Sherman, and Alfred Hitchcock have been investigated within this scope. The basic framework of the work was edited through Edward Hopper's paintings, and these works are the result of both voyeuristic and bilateral glance findings.

Keywords: Look, Voyeurism, Surveillance, Gaze, Edward Hopper, Window, Geometric Perspective.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
SUMMARY.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
1.GİRİŞ.....	1
2. İZLEYEN VE İZLENEN.....	4
2.1. Bakış ve Göz Arasındaki Bölünme.....	4
2.2. Uzamsal Belirsizlik - 360 ° ‘nin İçinde Ve Ötesinde.....	10
2.3. Nesnesi Olmayan Bakış (Kem Göz).....	22
3. GÖZETLEMENİN FANTAZMATİK BOYUTU.....	33
3.1. Bir Gözetleme Aracı Olarak Pencere.....	33
3.2. Gözetleme Ve Gözleme Arasında.....	47
3.3. Bir Batılı Fantazisi Olarak ‘Odalık’.....	59
4. EDWARD HOPPER RESİMLERİNDE BİR BAKIŞ TÜRÜ OLAN GÖZETLEME PRATİĞİNİN KARŞILIĞI.....	77
4.1. Dışarıdan İzlenen Evler.....	76
4.2. Gözetlenen Nesne Olarak Kadın İmgesi.....	89

5. SONUÇ.....	100
KAYNAKÇA.....	103
RESİM ŞEKİL LİSTESİ.....	106



1. GİRİŞ

Görme organına sahip bir canlı, dünyaya geldiğinde yaptığı ilk duyusal eylemlerden biri bakmaktır. Fakat bundan da önce canlı bakılındır ve ona bakan öznenin nesnesidir. İlk dünyaya gelme anımızdan, son ana kadar ötekinin bakışına maruz kalırız. Bu kimi zaman haz verirken kimi zaman da ötekinin bakışı kontrolümüzde olmadığından rahatsız edici ve tekinsizdir.

John Berger “Görme Biçimleri” isimli kitabında “Bir şeyi gördükten hemen sonra, aynı zamanda kendimizin görülebileceğini de fark ederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza bütünüyle inandırır bizi.”¹ der. Benzer şekilde Maurice Merleau-Ponty de, bulunduğum noktadan tek bir açı ile görebilirim fakat varoluşumla bana her yandan bakılır der. Berger’ın da Ponty’nin de bahsettiği görünenler dünyasında karşılıklı olan iki taraf vardır: özne ve öteki veya özne ve karşısındaki, etrafındaki dünya. Öznenin tarafında olan şey görme eylemidir, bakış ise öteki tarafından özneye yönlendirilendir. Ponty ve Lacan buna ‘Bakış ve Göz Arasındaki Bölünme’ der.

İngilizce’de görme ve bakış/nazar anlam bakımından birbirinden daha net ayrılırlar. “Seeing” görme eylemi anlamında kullanılırken “Gaze” bakmak eylemi haricinde “dik dik bakmak”² anlamını da içerir. Yani bakışın kötücül tarafını da içinde barındıran bir kelimedir. Tıpkı “Nazar” da olduğu gibi.

Bu çalışmanın birinci bölümünde, ilk olarak görme ve bakış arasındaki bu ayrımı inceleyip devamında bakışın iki yanlılığı ve kültürlerin bu iki yanlılığı nasıl ifade ettiklerini incelemeyi amaçlamıştır. 11. Yüzyılda Arap dünyasının altın çağını yaşadığı sırada, bilimle yakından ilgilenen İbnü’l Heysem, Antik döneme ait olan kitapların üzerinde çalışarak, görme teorisini geliştirmiştir. Heysem’in geliştirdiği teori ile birlikte geometrik perspektif yöntemi ortaya çıkmıştır. Fakat Batı’da Rönesans’tan önce ve Batı dışı toplumlarda bu yöntemi kullanma ihtiyacı hiç duyulmamıştır. 11. Yüzyılda aslında amacı görmenin nasıl gerçekleştiğini bulmak olan Heysem’in geliştirdiği teoriden ortaya çıkan bu yöntem Batı’da ancak 14. Yüzyıl sonunda yani Rönesans Dönemi’nde gördüğünü gerçekçi biçimde taklit etme yöntemi olarak

¹ John Berger. **Görme Biçimleri**. 9. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, İstanbul, 2003, s.9.

² Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/tr/s/%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/gaze>

kullanılmaya başlanmıştır. Bakanın etken, bakılanın edilgen olduğu bu yöntem işte tam da bu özelliği gereği Batı dışı toplumlarda kullanılmamıştır. Çünkü Batı dışı toplumlarda özne görümler dünyasının hakimi değildir. Özne bakan ise aynı zamanda bakılan idir.

Çalışmanın devamı ise öteki tarafından özneye yöneltilmiş olan bakışın tehditkar tarafını ele alır. Bunu yaparken, teknolojinin gelişmesi ile ortaya çıkan gözetleme kameraları gibi öznesi olmayan bakışların özne üzerindeki etkisini merkeze alarak, sanat yapıtlarını inceler. İktidar tarafından kontrol mekanizması olarak kullanılan kameralar, kişiyi ötekinin bakışı ile ehlileştirir. Süpermarketler, büyük alışveriş merkezleri, meydanlar, sokaklar, her yer kameralarla çevrilidir. Dolayısıyla iktidar, öznenin üzerinde hissettiği ötekine ait olan bakışın onu ne denli etkililediğinin farkındadır ve bakışın bu yanını bir kitle kontrol mekanizması olarak kullanmıştır.

Bu çalışmanın ikinci bölümü ise bakışın bir türü olarak tanımlanan “Voyörizm” yani gözetlemenin cinsel boyutu üzerinde duracaktır. Voyörizm bir başkasına ait yaşamı, mahrem yaşamı, cinsel bir yaklaşımla gizlice izlemektir. Yani türkçedeki “dikizlemek” kelimesinin anlamına denk gelir. Bu eylem sanat tarihinde bir çok yapıtta kendini göstermiştir. Öyle ki sanatçı kurguladığı sahneyle izleyiciyi dikizci konumuna yerleştirmiştir. İzlenen nesne ya bir kapı eşiğinden ya da pencere ardından gösterilmiştir. Kapı veya pencere ile verilen ikinci kadraj gözetleme hissini daha da güçlendirmiştir. Özellikle pencere dışarıdan içeriği gösteren, daha güçlü bir dikizleme aracı olduğundan, voyöristik bakışı içeren resimlerde sıkça kullanılmıştır.

Dışarıdan içeriği izlemek şayet orada cinselleştirilecek (sexualise) bir nesne var ise bakışı tek yanlılığa düşürür ve özneyi tehdit eden nesnesiz bakış ortadan kalkar. Kontrol öznenin tarafına geçer ve izlenen nesneleşir. Fakat bu kez de özne yasak bir eylem gerçekleştiriyor olmanın bir yandan keyfini sürerken, bir yandan da tedirginliğini yaşar.

Görsel merakımız ve arzumuz gizli ve örtük olan şeyler etrafında kurulmuştur. Freud’un bu bağlamda ortaya attığı kavramlardan biri de “hariç tutma” dır. Örneğin medeniyet cinsel organları görsel dünyadan hariç tutar ve gizler. Psikanalizci Darian Leader Freud’un bu teorisine dayanarak “hariç tutma” kavramı üzerinden görü dünyasının görmediğimiz bir şey

kanalıyla bizi yakaladığından bahseder. İşte ikinci bölüm de gözetlemenin bu tarafını yani daha çok cinselliği içeren, fantazmatik boyutunu araştırmayı amaçlamıştır.

Sanat tarihinde 15. Yüzyıldan bu yana, yani din merkezden kaydırılıp, yalnızca İncil'den sahnelerin resmedildiği dönemin sonrasına geçildiğinden bu yana, izleyiciyi dikizci konumuna yerleştirmiş bir çok resimle karşılaşırız. Kompozisyonlar öyle kurulmuşlardır ki, resimdeki figüre gizlice izliyor hissine kapılırız. Bu kompozisyonların en çok kullanıldığı dönem ise Oryantalist dönemdir diyebiliriz. Dolayısıyla bakışın dikizci tarafının ele alındığı ikinci bölümde, Batı'da o dönemde neredeyse her ressamın yaptığı "Odalık" resimlerine değinmek tutarlı olacaktır.

O dönem Batı'da Doğu'ya karşı müthiş bir merak vardır. Üstelik yalnızca resimde değil, giysilerden, mimari detaylara kadar izleri görünmektedir bu merakın. Fakat bu merak Doğu'nun yaşamının gerçekliğine, belgesel niteliğine dair değildir. Yalnızca kendisinden farklı olan Doğu'nun (ötekinin) üzerinden kurguladığı fantazisidir. Bu öteki üzerinden kurgulanan fantazi dünyasını o dönemde yapılan hemen her 'Odalık' başlıklı resimde görebiliriz ve her biri voyöristik/röntgenci bir bakış içerirler.

Üçüncü bölümde ise bütün bu araştırmaların nedeni olan Edward Hopper resimlerinin analizleri vardır. Şehir hayatını merkeze alan Hopper için dikizleme kaçınılmazdır. Resimlerinin neredeyse hepsinde ya bir pencereden ya da bir kapı eşiğinden birilerini izlerken buluruz kendimizi. Bu çoğu zaman bir kadın imgesidir. Kimi zaman erotik, kimi zaman ise erotik olmaktan oldukça uzak, toplumun kadın imgesini üzerine giymemiş figürlerdir.

Hopper şehrin yanı sıra bir de kırsalda, terk edilmiş, içinde hayata dair pek bir işaretin olmadığı evleri dışarıdan resmetmiştir. Evler öyle gizemli atmosferle resmedilmiştir ki adeta gözlem evlerine anımsatırlar.

Dolayısıyla üçüncü bölümde, ilk iki bölümde olan araştırmaların Edward Hopper resimlerindeki karşılıklarını göstermek amaçlanmıştır.

2. İzleyen ve İzlenen

2.1. Görmenin İki Yanlılığı

‘Bilmece şudur: Vücutum hem görendir, hem de görünendir. O ki her şeye bakmatadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün ‘öbür yanını’ tanıyabilir.’³

Maurice Merleau-Ponty

Dünyaya geldiğimizde yaptığımız ilk eylemlerden birinin görmek olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Fakat biz daha bu eylemi gerçekleştirmeden, çoktan dünya tarafından kuşatılmışızdır. Bakmadan önce çoktan bakılan olmuş ve bir nevi bizi her yerden gören dünya sahnesine açmışızdır gözlerimizi. Bu ilk başta karmaşık ve anlaşılması zor bir mesele gibi görünse de aslında öyle değildir.

‘Karşıdaki tepeyi gördüğümüzü kabul edersek o tepeden görüldüğümüzü de kabul etmemiz gerekir.’⁴

‘Başkasının bakışının devreye girmesiyle ‘ilk kez, kendimi bir gören olarak görürüm’ Oysa daha önce gördüğümüz gibi, başkasından önce şeyler bana bakmaktadır.’⁵

Işık yardımıyla gördüğümüz dünya/nesnelere aynı ışıkla aydınlanırız. Dolayısıyla onların görünürlüğü ile bizim görünürlüğümüz birbirine bağlıdır. Durduğum noktadan onları görebiliyorsam, onlar da bulunduğu noktalardan beni görebilirler. Ayrıca ben onları görmeden önce onlar zaten oradadırlar. Bunu düşünmek ve bilmek ister istemez beraberinde gördüğümüz nesnenin bizden bir sıfır önde olduğu hissini yaşatır. Bu yüzden John Berger *Görme Biçimleri* isimli kitabında görmenin iki yanlılığının, konuşmanın iki yanlılığından daha baskın olduğundan bahseder.

İki düşünsel arkadaş olan Maurice Merleau-Ponty ve Jacques Lacan 1950’li yıllarda dünyanın mutlak dikizci ve bakan öznenin aynı zamanda bakılan olduğu üzerine çalışmışlardır. Fakat

³ Maurice Merleau – Ponty. **Göz ve Tin**. 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.33.

⁴ Berger, A.g.k. s.9.

⁵ Merleau- Ponty’den aktaran: Zeynep Direk. **Dünyanın Teni**. 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s.75.

Ponty'nin ani ölümüyle bu çalışma kesintiye uğramıştır. Son çalışması kesintiye uğramak zorunda kalsa da Merleau-Ponty'nin çalışmaları zaten temelde dünyanın bize bakışı ile ilgilidir ve bunu da yaşamı boyunca yapmış olduğu varoluş felsefesine fenomenolojik açıdan yaklaşılarak temellendirmiş ve varoluşçuluğa yeni bir boyut kazandırmıştır. Dolayısıyla Lacan ile yürüttükleri çalışmanın kökleri de varlık felsefesine dayanmaktadır. Öyle ki özne tek bir noktadan görebilirken, varoluşuyla ona her taraftan bakılmaktadır. Fakat bu mesele oldukça geniş olduğundan konuyu dağıtmamak için bizi ilgilendirdiği ölçüde ele alacağız.

Yineleyecek olursak, görmek ışık yardımıyla dış dünyayı algılamamızı sağlayan duyularımızdan biridir. Dünyayı algılamamıza yönelik bir işlevdir.



Resim 1 – Anita Witek “Do you know where you are, do you know what you’ve done?” 1998 Video
Yerleştirme

‘Görme, sandığımızdan daha anlık ve doğaldır.’⁶ der John Berger, dış dünyadaki nesnelere görmemizi sağlayan ışık aynı zamanda görülebilir olduğumuzu da farketmemizi sağlar. Bu cümledeki iki eylem görmek ve bakıştır. Öyle ki dış dünyadaki nesnelere görmek tümüyle öznenin tarafındadır, ötekini içermez. Fakat gördüğümüz anda da görüldüğümüzün farkına varırız, işte farkına vardığımız şey bakıştır, Sartre’ın tanımıyla “ötekinin bakışı”, Ponty’ninki ile “dünyanın bize bakışı”dır

Anita Witek’in 1998’de yaptığı “Do you know where you are, do you know what you’ve done?” isimli video yerleştirmesi Ponty’nin söylemine denk düşen bir yapıttır. Sanatçının kendisinin yer aldığı videoda sanatçı evinden atölyesine giderken, kameralarla izlenmektedir

İlk görüntüler Witek’in evindedir. Daha sonra evinden ayrılan Witek’i sokakta yürürken, metroya binerken, inerken ve atölyesine girerken görürüz. Görüş hizamız göz hizasının yukarisındadır ve görüntü normal bir akıştan daha yavaş ve ufak kesintilerle akar. Bu filmi daha da tekinsiz hale getirir.



Resim 2 – Bir kelebeğin üzerinde avcısını korkutma amaçlı bulunan ‘Ocellus’u yani göz taklidi imgeyi gösteren fotoğraf.

⁶ Berger, A.g.k. s.9.

Witek evinden stüdyosuna gidene kadar çeşitli açılardan çeşitli zamanlarda görüntülenmektedir. Görüntüler bir araya geldiğinde, kişinin bir çok farklı açıdan izlendiğini göstermektedirler. Özne bu yapıtta bir nevi bakışlarla kuşatılmıştır.

Sanatçı çalışmasında bir yandan da gözetleme gereçleri olan kameraların özne üzerindeki etkisine de dikkat çekmektedir. Kameralar görme yetisi olmayan fakat bize bakan mercekli makinalardır. Özne ötekinin bakışını üzerinde hissetmesi için herhangi bir nesneye ihtiyaç yoktur fakat kamera gibi göz taklitli mekanizmalar da görme yetisi olmadığı halde izleniyor olmanın tedirginliğini yaratmakta oldukça işlevseldir. Onlar sayesinde özne ötekinin tedirgin edici bakışını üzerinde hisseder ve böylece iktidar tarafından kontrol altına alınır. Lacan 'Psikanalizin Dört Temel Kavramı' isimli kitabında göz taklidi bir imgenin ne denli etkili olduğunu ortaya koymak için doğadaki görüngülerden biri olan 'Yansılama'ya başvurur ve kimi hayvanlarda kendisini koruma amaçlı bulunan, göz şeklinde leke olan 'basit göz' de denilen 'ocellus'u örnek gösterir. Hayvan tehlikeyi farketmediğinde, bir göz yansılması olan



Resim – 3 Diego Velazquez "Portrait of Don Luis De Gongora" 1622, Tuval Üzeri Yağlıboya 50.2 x 40.6, Museum Of Fine Arts, Boston

‘ocellus’u en ürkütücü biçimde avcısına gösterir. Avcı ise bu görmeyen gözler karşısında donup kalır. Karşısında donup kaldığı şey bakıştır.

Dolayısıyla video bize, bir yanıla bizi görmesi mümkün olmayan bir şey sayesinde ötekinin bakışını nasıl üzerimizde hissedeceğimizi gösterir bu tarafıyla da iş görmek ile bakmak arasındaki ayrılığı da akla getirir.

Görme işlevi olmayan bakışın insan üzerindeki etkisine bir başka örneğe 1911 yılında Paris’deki Louvre Müzesi’nde gerçekleşen sanat eseri hırsızının ifadesidir. Vincenzo Peruggia Louvre’dan bir başyapıt olarak kabul gören Mona Lisa’yı kaçırdıktan sonra ifadesinde, ilk olarak aklında başka bir eser olduğunu fakat Mona Lisa’nın ona gülümsediğini ve onu izlediğini hissettiği için onu kaçırmaya karar verdiğini söyler. Öyle ki bu tip sanat eseri hırsızlıklarında eğer bir tahribat söz konusu ise ilk olarak gözlerin karalandığı görülür, bu da görmeyen bakışın kişiyi nasıl etkilediğiyle alakalı bir başka işarettir. Veya Türkiye’deki evlerle sıkça karşılaşmasak da, Batı’da saraydaki soyluların veya köklü ailelerin aile büyüklerinin resmini yaptırıp evlerinin duvarlarını astığını görürüz. O portrelerle karşılaştığımızda resmedilen gözler doğruca gözümüzün içine baktıkları için, biz onlarabakarken onların da bize baktığını ve nereye gitsek hala bize bakıyor olduğunu hissederiz. Witek’in işinden farklı olarak bu yağlıboya tablolarla direkt olarak gözün betimlemesi söz konusudur. Fakat ötekinin bakışını üzerimizde hissetmemiz için bir çift göz temsiline ihtiyacımız olmadığına daha önce değinmiştik. Bu anlamda Aristoteles’ten bu yana bir çok felsefeci ‘dünyanın özneye bakışı’ üzerinde durmuştur.

Ponty, Lacan’la birlikte bakışın hep önceden var olduğunu ve bizlerin dünya sahnesinde seyredilen varlıklar olduğumuzu ortaya koymaya çalışmışlardır. Bunun bir de nörolojik boyutu vardır. Bir nesneye gözlerimizi dikmiş ona bakarken, ışık sayesinde etrafımızda olanların izdüşümü de retinamızın üzerine düşer. Dolayısıyla biz dış dünyadan bir noktayı izlerken, odağımızın dışındaki dünya da oradadır ve resmi retinamıza düşmüştür bile. Lacan ilk kez bu konu üzerinde yirmili yaşlarında durur. O zamanlar kırsal bir bölge olan Bretanya’yı ziyaret eder ve balıkçılık yapan bir ailenin mensuplarıyla, balık tutmak için küçük bir tekneyle açılırlar. Küçük Jean o güneşli havada dalgaların üzerinde yüzen küçük bir sardalya kutusu gösterir ve

‘‘Şu kutuyu görüyor musun şu kutuyu? Hah işte o seni görmüyor.’’⁷

der ardından da çok komik bir şey söylemiş gibi güler. Fakat bu Lacan’a hiç komik gelmemiştir.

‘Küçük Jean’ın kutunun beni görmediğini söylemesinin bir anlamı varsa bunun nedeni, bir anlamda kutunun yine de bana bakıyor olmasıdır. Işıklı nokta seviyesinde bakmaktadır bana, yani bana bakan her şeyin bulunduğu noktadan bakmaktadır ve bu bir eğretilme değildir.’

Öyle ki görmeyi gerçekleştirmemizin şartlarından biri olan ışık bizi de aydınlattığından, hem görülmemize hem de görmemize neden olur.

‘Şeylerin olduğu tarafta bakış vardır, yani şeyler bana bakar, bu sırada ben de onları görürüm. İncil’de üstüne basa basa söylenen ‘‘Onların görmemek için gözleri vardı.’’ sözlerini bu şekilde anlamak gerekir. Neyi görmemek için? Tabii ki şeylerin onlara baktığını görmemek için.’’⁸

İncil’de de bahsedilen bakış, öznenin kontrolünde olmayan, ötekinin alanındaki bakışla kuşatılmasıdır. Fakat bu yalnızca gören gözlere sahip bir diğer öznenin bakışı değildir. Ponty’nin de üzerinde durduğu gibi dünyanın bize bakışıdır.

‘‘Bu dünyayı sözcüklerle anlatırız, ama sözcükler dünyayla çevrelenmiş olmamızı hiç bir zaman değiştirmez.’’⁹

Bu yüzden modernizmden önce Batı’da geometrik perspektif kullanılmamıştır. Tıpkı Doğu’da olduğu gibi.

⁷ Jacques Lacan. **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**. 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2014, s.104.

⁸ Lacan, A.g.k. s. 117.

⁹ Berger, A.g.k. s. 7.

2.2. Uzamsal Belirsizlik–360 nin İçinde ve Ötesinde

Görme ve görülme, yanılısma ve gerçek Batı'da da Doğu'da felsefe ve sanatın üzerinde durduğu olgulardır. Fakat Doğu ve Batı'dan bahsederken kapsayıcı genellemeler yapmanın pek doğru olmayacağını belirtmek gerekir. Çünkü tarih içinde Batı ve Doğu bugünkünden farklı coğrafyalar olarak tanımlanmışlardır. Bu yüzden Doğu ve Batı kelimelerinin içerdikleri anlamların oldukça kaygan olduklarını göz önünde bulundurmalıyız. Bulduğumuz coğrafyaya göre hep daha doğusu, batısı, kuzeyi veya güneyi vardır. Dolayısıyla öznenin bulunduğu konuma göre ötekinin konumu değişmektedir ve kimi zaman herhangi bir bölge ile nitelendirilen özellikler tutarsız olabilmektedir. Bütün bunlara karşı yine de Doğu ve Batı zıtlığı, kültürleri ve toplumların özelliklerini incelerken ortaya atılan değerlendirmelerdendir. Bu bağlamda Batı sistematik düşünce biçimi ile özdeşleşirken Doğunun daha yaşantısal olmasıdır. Yine de Batı ve Doğu'nun belli dönemlerde düşünsel açıdan paralellik gösterdiklerini unutmamak gerekir.

Batı'da Rönesans ile başlayan modernleşme sürecinde insan masaya yatırılmış, eleştirel bir bakış açısıyla dünyadaki konumu hakkında çözümlenmelere gidilmiştir. Batı'da sanatın ve düşüncenin değişmesinin en önemli nedenlerinden biri de insanın dünyayı nasıl gördüğünün ele alınmasıdır. Bu da 'Camera Obscura'nın Batı'da ilk kez gündeme gelmesine ve insanın bu icatla birlikte kendi gözünün bir tür makinesini üretmesine neden olmuştur. Böylece de nesnel bakış ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla modernizmle birlikte öznenin bakışı merkeze yerleşmiş, özne etken, öznenin gözünden görünen dünya ise edilgen olmuştur. Oysa Doğu'da ve modernizm öncesi Batı'da özneye bakan dünya etken, özne edilgendi, görünen dünya ve bakan dünya ikilemi / belirsizliği düşüncede de, sanatta da kendini göstermeye devam etmişti. Özellikle Doğuda Bir çok inanışta ve dinde insanın yanılısma ile gerçeği ayırt edemeyeceği

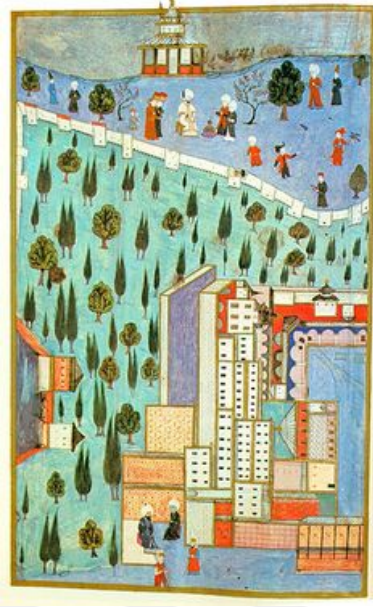
*''Belki de yanılısamaların gerçek, gördüğümüzün ise yalan.''*¹⁰

olduğu düşünülürdü. Gerçek, öznenin aklıyla, durumuyla ve tek yönlü bakış açısıyla bilinemez. İşte bu yüzden de Doğu'da geometrik perspektif kullanılmamıştır çünkü geometrik perspektif öznenin bireysel bakış açısıyla resmedilir, öznenin gözünden doğaya bakılır, dünyanın özneye bakışını ortadan kaldırır.

¹⁰ Jale Nejdert Erzen. **Çoğul Estetik**. 2.Basım, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s.28.

Yukarıda bahsedilen ikilem ve belirsizlik minyatürlerde ve mimaride

*'yansımalarla, ayna imgeleriyle, perdelerle, kafeslerle, sonsuz tekrarlardan oluşan gerçek-
düş oyunlarıla verilmiştir.'*¹¹



Resim – 4 Topkapı Sarayı: Üçüncü Avlu, Arz Odası ve Harem, Hasbahçe minyatürü 1584

Minyatürlerde, doğrusal perspektifin aksine insan dünyanın içinde ve ortasındadır ve bakış açısı 360 derecedir. Tıpkı çocuklarda olduğu gibi fakat bunu Florenski'nin "Tersten Perspektif" isimli kitabında Rönesans öncesi kullanılan, ters perspektif için söylediği gibi, gelişmemiş bir yöntem olarak düşünmek yanlış olacaktır çünkü bu düşüncenin bir yansımasıdır. Zaten İslam sanatında da, Budizm ve Hinduizm'de de gerçekçi olmanın bir değeri yoktur. Hatta gerçekçi olmak kötüdür çünkü hayal gücünü engeller, hayal gücüyle dünyayı görebilmek yalnızca göz ile görebilmekten çok daha iyidir.

¹¹ Erzen, A.g.k. s. 28.

Batı perspektifi ise görme alanının içindekilerle (180) ilgilenir, ufka ilişkindir – ufkun ötesi, görünmeyen alan olarak ilginin dışındadır. Bu alanda rasyonel ilişkilere dayalı yanılsamadan söz edilebilir. Doğa perspektifi ufkun ötesini ve (360), bizim duyumsadığımızın da ötesinin yanılsamasını ele alır. Ancak bu yanılsama gerçekliğin optik yanılsamasını esas mesele olarak ele almaz, önemli olan görüntünün anlatısı değil, konunun anlatısıdır.



Resim – 5 Şeker Ahmet Paşa “Orman” Tuval Üzeri Yağlıboya 138 x 177 cm Resim ve Heykel Müzesi

Bir İstanbul seyahetinde John Berger’in Şeker Ahmet Paşa’nın ‘Orman’ isimli tablosunu defalarca ziyaret etmesinin nedeni de gerçeklik hissinden uzak olmasıdır. Şeker Ahmet Paşa Harbiye Mektebi’nde aldığı anatomi ve perspektif derslerine olan ilgisi farkedilince Abdulaziz tarafından Paris’e resim eğitimi almaya gönderilir. Orada aldığı eğitim oldukça akademiktir. Fakat John Berger’in resimden bu kadar etkilenmesine neden olan akademik çizginin dışında bir şeylerin olmasıdır. İlk bakışta izlenimcilik öncesi bir Avrupa manzara resmine benzese de bu yargıya varmakta acele edilmemesi gerektiğinden bahseder Berger.

Resmin sol ön tarafında duran oduncu bize en uzaktaymış gibi görünürken, sağ tarafta çizgisel perspektife göre bize en uzak olan ağacın boyutu ve ışığı gereği sanki bize en yakınmış gibi durduğunu görürüz. Resim bu haliyle bir kaç bakış açısını içinde barındırır.

‘Eğer uzakta, ormanın bitimiyle açıklığın öbür ucundaki kayın ağacı, resimdeki herşeyden daha yakınsa, o zaman ormana öteki ucundan bakıyorsunuzdur, bu açıdan bakılınca da en uzak olan figürler oduncu ile katırdır. Oysa biz oduncuyu aynı zamanda ormanın içinde, ağaçların yanında cüce kalmış, yüklediği odunu açıklıktan geçerek götürmeye hazır bir durumda da görüyoruz. Bu ikili görünümün neden bu kadar kesin bir inandırıcılığı var acaba?’

*Varoluşsal bir kesinlik bu bence. Nedeni de ormanın yaşantısına (algılanışına) uygunluğu Ormanın çekiciliği ve ürkütücülüğü, Yunus Peygamberin kendini balığın karnında hissettiği gibi insanın kendini ormanın içinde görmesinden ileri geliyor.*¹²

Yakınlık ve uzaklığın yer değiştirmiş bu hali resimde uzamsal belirsizliğe neden olmuştur. Bu anlamda da ‘Orman’ Rönesans perspektifinden ayrılmaktadır. Çünkü klasik rönesans perspektifi resimdeki her imgeyi seyircinin gözüne göre merkez alır ve nesnelere göze yaklaştıkça büyür. ‘Orman’da ise yakındaki nesne küçük, uzaktaki büyüktür. Dolayısıyla özne nesne ilişkisi de ortadan kalkmıştır. İzleyici resim karşısında etken resimse edilgen değildir. John Berger’in da söylediği gibi Şeker Ahmet Paşa ormanı kendi başına varolan bir şey olarak görüyordu ve bu varlık öylesine ağır basıyordu ki Paris’te öğrendiği, kendisi ve orman arasındaki mesafeyi bir türlü koruyamıyordu. Başka bir deyişle kendisini etken, ormanı ise edilgen olarak resmedemiyordu.

Bu noktada Merleau-Ponty’nin zaman kavramı üzerine yazdıkları akla geliyor. Batı’daki çizgisel zaman kavramının aksine Ponty geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirinin içine geçmiş zamanlar olduğunu şu cümlelerle ifade eder.

*“Ben kendimi belli bir saatte hissetmiyorum, hem aynı günün sabahında hem de yaklaşan akşamda olabiliyorum, isterseniz şu dakika, hem şu gün hem de şu yıl, yani bütün hayatım demek olabilir. Ve bir yaşamın bütünlüğüne onun ‘vecd’i ile ulaşabilirim.”*¹³

¹² John Berger. “Şeker Ahmet Paşa’nın Bir Resmi Üstüne”. Sanat Çerçevesi Dergisi, 1979.

*'Dünyanın zamansal bir üslubu var ve zaman aynı kalıyor zira geçmiş eski bir gelecek ve henüz olmuş bir şimdidir. Zamanı bir özne ve özneyi zaman olarak anlamak gerek.'*¹⁴

Tıpkı dünyanın özne ve öznenin dünya olması ya da bakanın aynı zamanda bakılan olması gibi.

*'Ancak dünya ile iletişim kurduğumuzda kendimizle diyaloga gireriz. Zamana bütünüyle hakim oluruz ve dünyada var olduğumuz için kendimiz için de var oluruz...'*¹⁵

John Berger 'Orman' resminin karşısında bu kadar heyecan duymasının nedenlerinden birinin zihninde daha önce buna benzer bir deneyimin bulunması olduğunu söyler . Bu beneyim 'Orman' isimli resmi görmeden önce ziyaret ettiği bir sergide karşısına çıkan Çinli ressamların çalıştığı tarla resimleriydi. Her ne kadar güncel resimler olsa da Çin manzara geleneğinin perspektif duygusunu vermekteydiler.

Bu noktada Çin resmine ve Uzakdoğu'nun düşünsel yapısına bakarsak, Batı dışı kültürlerin birbirine kimi paralellikler gösterdiğini görebiliriz. Bu paralellikler hem düşünsel anlamda hem de sanat pratiğinde karşımıza çıkmaktadır.

1. Yüzyıl'da yaşamış olan Li Cheng'in 'Winter Mountains' isimli resmi geleneksel Çin resim sanatının iyi örneklerindedir. Resimde dolu alandan çok boş alan vardır. Sol tarafında gördüğümüz dağlar ve ağaçlar da Çin sanatının tipik öğeleridir. Boşluklar genellikle ya gökyüzü ya da suyun olması gerektiği yerdedir. Ayrıca resimler doğaya bakılıp bire bir taklit edilmiş imgeler değil, doğadaki görünümünün farklı bakış açılarıyla kurgulanmış tezahürleridir. Çünkü Uzakdoğu'da Batı'nın tersine gerçekçilik bir değer değildir. Hatta 'mimesis'in hayal gücünün önüne geçtiği düşünüldüğü için gerçekçi bir resim ancak basit bir tekrardan ibarettir. Bu yaklaşım bir taraflıyla Platon'un sanatın taklidin taklidi olduğu fikrini akla getirir.

¹³ Merlau- Ponty'den aktaran: Jale Nejdet Erzen. **Çoğul Estetik**. 2.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s.58.

¹⁴ A.g.k. s.58.

¹⁵ A.g.k. s.58.



Resim – 6 Li Cheng “Winter mountains rising from the shore” 1. Yüzyıl

Çin resim sanatındaki bütün bu özelliklerin felsefi boyutuna bakacak olursak karşımıza koca bir tarih çıkar. Bu yüzden Uzakdoğu resim sanatındaki kimi yansımalarına bakmak daha doğru olacaktır. Uzakdoğu resim sanatının en belirgin özelliklerinden biri olan boşluktan başlayacak olursak, resimde boşluk bırakma fikrinin Taoizm ve Zen felsefesine dayandığını söyleyebiliriz. Taoizm'e göre boşluk nesnelerin var olabilmesi için gerekli alandır. Varlık boşluğun alanında kendini gösterebilir dolayısıyla varlık yokluk sayesinde. Tıpkı Yin Yang'daki gibi, iki zıtlık birbirleri sayesinde var olabilirler. Bu yüzden Çin ve Uzakdoğu'daki bir çok resim geleneğinde boşluk çokça kullanılmıştır.



Resim – 7 Lu Zhi “Autumn Colors at Xunyang” 1554

Bu resimlerde eğer bir uzamsal belirsizlikten bahsedecek olursak ufuk çizgisinin belirtilmemiş olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca yukarıdaki resmin sol alt köşesinde bulunan ağacın biraz ilerisinde denizde bulunan kayıklar ile onların karşısında bulunan adacıklar arasında bir perspektif sorunu kendini hissettirir. Sanki kayıklar buldukları noktadan daha uzaktaymışçasına küçük resmedilmişlerdir. Yine de minyatürden farklı olarak bir ön arka ilişkisi vardır. Fakat yer yer kendini tekrar eden formlar (kayalar gibi) ön arka ilişkisini bir parça ortadan kaldırmaktadır.

Burada minyatüre göre Batı perspektifine daha yakın bir üslup görsek de, geleneksel Çin resim sanatı ya da daha genel olarak Uzakdoğu resim sanatında görünebilir dünya öznenin

konumlandığı noktadan yani tek bir bakış açısından resmedilmemiştir görünebilir dünya. Çünkü Batı dışı kültürlerde ego tehlikelidir, sanatçı bir yaratıcı değil, kendi benliğini yok ederek, dünyanın güzelliğini, tinselliğini ortaya koymaya çalışan kişidir. Öyle ki Doğu ve Uzakdoğu'da egodan kaçış kendini ötekinde, (izlediğin dünyada, resmettiğin şeyde, bir başkasında) unutmakla ve kaybetmekle mümkündür.

Buraya kadar çoğunlukla Batı'da Rönesans ile birlikte kullanılmaya başlanan geometrik perspektifin Yakındoğu (Batı'ya göre) ve Uzakdoğu'da neden kullanılmadığı irdelendi, şimdi de 'perspektif'in tarihine göz atarsak ve Batı resminde ne zaman kullanıldığına bakarsak 'perspektif' in kabulünün veya reddinin arkasındaki nedenin kültür farklılıkları olduğunu bir kez daha açıkça görürüz.

*'Karşı karşıya gelmenin doğal ortamı kültürdür, çünkü kimliğin demirci dükkanıdır kültür ve bunun koşulu da bir nebze görüş ayrılığıdır.'*¹⁶

Öncelikle 'Perspektif' kavramı Rönesans'ta resmin içine girmeden önce bilimin kavramıydı. 'Perspektiva' Arap kökenli bir görme teorisinin adıydı. Avrupa ortaçağı yaşarken bu sırada Arap dünyası bilimde altın çağını yaşıyordu. Ta ki dogmatik düşüncenin ve din savunucularının pençesine düşene kadar.

965-1040 yılları arasında yaşamış olan İbnü'l Heysem (Batı'da Alhazer ismi ile tanınır.) Arap dünyasının bahsettiğimiz altın çağında yaşamıştır. 'Camera Obscura' yı icat eden kişidir. Optik teoriye dayanan ve perspektifin öncüsü olan bu görme teorisi Arapçadan Latinceye çevrilirken 'perspectiva' adını aldı ve ortaçağda Batı'da bulunan kitaplarda Arap görme teorisi olarak gösterildi. Irak'ın Basra şehrinde doğan İbnü'l Heysem Bağdat'ta eğitim gördü. Geçimini çeviri yaparak ve bilimsel metinlerin kopyalarını çıkararak sağlıyordu. Euklides geometrisi ve ptolemanos diyoptrikinin bir özetini yazan İbnü'l Heysem daha sonra kendi deneylerini de yazarak bu iki yunanlı bilim adamının teorilerine yeni öneriler getirmiş, onları geride bırakmıştır. Bütün bunlarla birlikte Batı'da yaygın olan Arapların antikçağın bilimini aktarmaktan başka bir şey yapmadığı anlayışının yanlış olduğunu gösteren önemli bir isimdir kendisi.

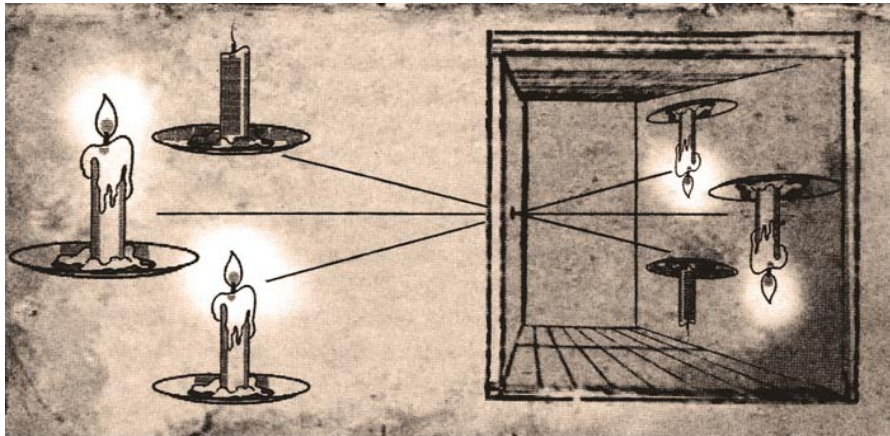
¹⁶ Hans Belting. **Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**. 1. Basım, Ankara: Doğubatı Yayınları, 2012, s.14.

Tekrar perspektifin temellerine dönecek olursak (ki perspektifin ne olduğunu, resimde neden kullanıldığını veya kullanımının reddedildiğini anlamak için ilk baştaki geniş bağlamına oturması önemlidir.) camera obscura'nın ilk icadına gitmemiz gerekecek.

İbnü'l Heysem'in üzerine düştüğü bilimsel araştırmalardan biri de görmenin nasıl gerçekleştiği idi. Bunu yaparken antikçağ kaynaklarını okuyor ve o kaynaklarda bulduğu kimi problemler üzerinde çalışıyordu. Görmedeki temel gereksinimin ışık olduğu ortadaydı. İnsan dünyayı ışıkla görebiliyordu. Heysem bu yüzden ışığın üzerine bu denli düşüyordu.

İlk olarak ışık ışınlarını inceleyen Heysem, ışığın yansımaları ve kırılmasını aynalardan izledi. Işık ışınlarının sırlı bir yüzeyin herhangi bir noktasından doğrusal biçimde geri yansıdığını biliyordu. İleride Batı'da 'Alhazer Problemi' olarak anılan, yansıtıcı bir yüzeydeki ışığın diğer bir yüzeye yansıtacağı noktanın matematiksel olarak hesaplanmasını formüle etmiştir.

Heysem odasında kapısı aralık çalışırken diğer odada yanan beş kandilin kapı aralığından geçerek bulunduğu odanın duvarına tekrar beş ışık ışını halinde düştüğünü farkeder. Bunun üzerine karanlık bir oda tasarlar ve bir duvarına ışığın girmesi için küçük bir delik açar. Delikten geçen ışık ışınları tozlu ya da dumanlı havada dahi düz biçimde ilerleyebiliyorlar üstelik hava ile de karışmıyorlardı.



Şekil – 1 İbnü'l Heysem'in üç mum deneyi

*'Hava ve ışık bölmede birbirlerine karışmıyorlarsa, o zaman gözde de kendi rotalarında kalıyorlardı.'*¹⁷

İbnü'l Heysem bu icadını Kemalüddin El-Farisi ile paylaşır ve 'Karanlık Oda'da bir bulutun veya kuşun veya herhangi bir doğa görüntüsünün resimlerini ilk Kemalüddin El-Farisi gözlemler. İbnü'l Eysem içinse bu imgelerin bir önemi yoktur çünkü bu görüntüler yanılıcıdır ve değişkendir. Güvenilir ve temel olan ışığın geometrisidir.

Heysem gözün karanlık oda gibi işlediğini farketmişti fakat bir problem vardı, o da delikten geçen nesnelere izdüşümünün ters olmasıydı. Bu nedenle karanlık odadaki işlemin bire bir göze oturmadığını anlıyordu ve şunu göstermek istiyordu; bir nesnenin yüzeyleri ile gözün yüzeyleri birbirine bire bir tekabül ediyordu. Ayrıca antikçağ kitaplarında yazdığı gibi cisimlerin gözden çıkmadığını, aksine ışınlarla birlikte göze girdiklerini anlamıştı.

*'İbnü'l Heysem'in antikçağın göz ışın teorisine karşı geliştirdiği alımlama teorisinde, göz fiziksel partiküller yaymaz, nesnelere görsel biçimleri göze nüfuz eder. Arap bilim adamı bu teoriyle, görünür şeylerin (farklı boyutlarda ve farklı mesafelerde olmalarına rağmen) göze nasıl 'doğru' nüfuz ettikleri sorusuna da yanıt bulmuştu. Zira nesnelere birbirine benzememesi, gözün onları benzer biçimde algılamamasına engel değildir. Başka bir ifadeyle, cisimlerden gelen ışık ışınları gerçekte ayrı ayrı olsalar da, gözde bütünsel bir izlenim yaratırlar. İbnü'l Heysem görme sürecinde cisimlerin gözden çıkmadığını tekrar tekrar vurgular. Tam tersine, cisimlerin biçimleri göze ulaşır.'*¹⁸

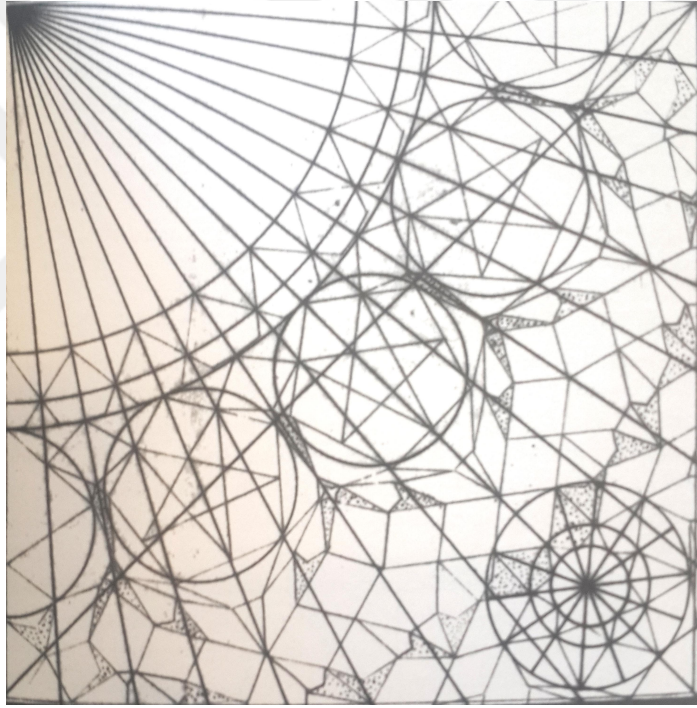
Antikçağ görme teorisi ile İbnü'l Heysem'in görme teorisi arasındaki karşıtlık dünyanın özneye bakışı ile öznenin dünyaya bakışı arasındaki karşıtlığı aklı getirir. Ponty'nin çalışmasında ve John Berger'in Şeker Ahmet Paşa'nın 'Orman' isimli tablosunda gördüğü gibi. İbnü'l Eysem'in görme teorisi dünyanın bize bakışını ortaya koymaktadır. Beni aydınlatan ışıkla aydınlanmış olan nesne de beni görebilir durumdadır.

Camera obscura görmenin nasıl gerçekleştiğini incelerken perspektifin de keşfine yol açmıştır, fakat Arap dünyası için görünümün temsillerini gerçekçi olarak yüzeye aktarmanın bir önemi yoktu. Çünkü görünüm geçici ve yanılıcıdır hem görünümün

¹⁷ Belting, A.g.k. s.111.

¹⁸ Belting, A.g.k. s.111.

özleri ışık ve geometridir. Dolayısıyla matematiktir. İbnü'l Heysem'in imgelere önem vermemesinin önemli nedenlerinden biri de kuşkusuz resimsiz bir kültürde yaşıyor olmasıydı. O dönemde yani 10. ve 11. Yüzyılda Arap dünyasında geometri ve matematik sanatta da varlık göstermiştir. Hatta geometri Arap kültüründe başlı başına sanattır zaten. O dönemde mimari yapılarda görülen geometrik formlar yalnızca birer süsleme değil kozmik yasaları temsil eden formlardır. Öyle ki İbnü'l Heysem de algının resimlerle değil geometrik izdüşümlerle gerçekleştiğini savunur. İran'da 1500'lerde yapılmış olan **Resim 8'deki** iç içe geçmiş geometrik formlar İslam Sanatı'nın tipik bir örneğidir ve İbnü'l Heysem bu motifi ayrıntılı biçimde ele alır.



Resim – 8 İran 1500 Civarı, Topkapı Sarayı, İstanbul¹⁹ Kaynak: Floransa Bağdat S. 119

'Çokgenlerin kenar uzunluklarının birbirinden farklı ve çok kısa olduğu yerlerde, ilk önce sadece (onları kuşatan) daireler algılanır. Dairenin içindeki çokgen, ancak daireye uzunca

¹⁹ Belting, A.g.k. s.119.

*bir sure bakınca net bir biçimde görülür. Yani daireyi içindeki figürden daha çabuk algılarız. Ve çok genin kenarlarının eşit uzunlukta olmadığını da yavaş yavaş fark ederiz.*²⁰

Heysem'in de ifade ettiği gibi bu geometrik desenler göz gezdirmeyeyle bir anda okunacak süslemeler değildir. Karşısında durup dikkatle incelenmesi gereken ve algının adım adım ilerleyerek çözebileceği formlardır. Dolayısıyla ilk olarak duyumsamayla başlayıp sonrasında zihinsel bir işlem gerektirirler.

Sonuç olarak camera obscura ile perspektifi keşfeden Arap dünyası zaten resim geleneği bulunmayan kültürlerinde Batı'da olduğu gibi perspektifi resmin konstrüksiyon olarak kullanmayı akıllarından bile geçirmemişlerdir. Görsel imge ile algıyı birbirinden ayıran İbnü'l Heysem, gördüğümüz nesnelere zihnimizdeki hallerinin gördüğümüzü sandığımız şey ile aynı olmadığını (ileride Decartes da 'Gören, göz değil, ruhtur' diyerek imge ile algıyı birbirinden ayırıp, farkında olmadan Arap görme teorisine geri dönecektir.) ve zihnimizdeki olduğu gibi bir yüzeye aktarmanın imkansız olduğunu dolayısıyla gördüğümüz yanıltıcı imgeleri resmetmenin hiç bir anlamı olmadığını düşünüyordu.

*'Arapça metinler ile Latince metinler 'Görme'yi bütünüyle farklı okuyorlar. İslam dininin kitabı Kur'an'ın, 'Göz'le görülemeyen ama bütün 'Göz'leri gören Allah anlayışı ile, Hıristiyan dininin kitabı Kitab-ı Mukaddes'in, ete kemiğe bürünmüş Tanrı kelamı olarak İsa anlayışı, bu iki farklı bakışın temelini oluşturur.*²¹

Perspektifi bir bakış türü olarak düşünürsek iki farklı dünya yaklaşımında, kültürlerin kendi bakış açılarına göre kullanıldığını görebiliriz. 15. Yüzyıl'da Yeniçağ ile özneyi merkeze koyan Batı için resimde perspektifi kullanmanın tam da zamanıydı. Merkeze alınan öznenin gözüne göre düzenlenmiş dünya onun karşısında edilgen olacaktır. Doğu'da ise bu mümkün değildir. Zira tek bir bakış açısıyla hakikat bilinemez ve zaten gördüğümüz imgeler de gerçek değildir. Onların özleri geometrik formlar ve matematiktir yani tümüyle zihinseldir. Işınlarla birlikte göze gelirler bir nevi dünyanın bize bakışlıdır. Bu bakış karşılıklıdır.

²⁰ Belting, A.g.k. s.119.

²¹ Ahmet Elhan. **Buzlu Cam Metinler ile Görüntüler Arasında**. 1. Basım, İstanbul: Galeri Zilberman, 2016, s.85.

2.3. Nesnesi Olmayan Bakış (Kem Göz)

Bakış ilkçağlardan bu yana medeniyetler tarafından korunulması gereken bir şey olarak görülmüş ve çoğunlukla ‘Kem’ (kötücül) tarafıyla anılmıştır. Farsça kökenli olan ‘Kem’ sözcüğü kötü, fena anlamına gelir. ‘Göz’ Türkçede görme organı anlamına gelse de ‘Kem Göz’ olarak kullanıldığında ‘Kötücül Bakış’ anlamına gelir. Aynı şekilde Arapça kökenli olan ‘Nazar’ kelimesi de kötücül bakış anlamına gelmektedir ve İngilizcede yine kötücüllüğü içeren ‘dik dik bakmak’ anlamına gelen ‘Gaze’ kelimesini daha doğru karşılamaktadır. İncil ve Kur’an gibi kitaplarda da bakış çoğunlukla kötücül tarafıyla anılır ve bu kitaplarda ondan korunulması için tavsiyelerde bulunulur.

Mitolojik öykülerde de nazar üzerinde çokça durulmuştur . Örneğin “Medusa” miti. Medusa dünyaya güzel bir kadın olarak gelmiştir. O kadar güzeldir ki bir çok tanrıça onu kıskanır. Özellikle de Athena. Denizlerin tanrısı Poseidon ise Medusa’ya hayrandır ve ona Athena’nın tapınağında zorla sahip olur. Buna çok öfkelenen Athena Medusa’yı “gorgon” yaparak cezalandırır. Mitolojide gorgonlar başında saç yerine canlı yılanlar olan ve baktığı kişiyi taşa çeviren dişi canavarlardır.



Resim – 9 Medusa Heykeli, Yerebatan Sarnıcı, İstanbul

Medusa da artık gongonlardan biridir ve kötücül bakışın taşıyıcısıdır. Bu yüzden Medusa imgesi nazardan korunma amaçlı kullanılmıştır. Fakat “nazar” kavramının ortaya çıkmasının önemli nedenlerinden biri yüzyıllar önce görme teorisindeki yanlışlıktı. Batı’da Orta Çağ’da “Göz ışın teorisi” denilen teori görmenin gözden çıkan ışınla gerçekleştiğini söylüyordu. Bu ışın gözü bakan gözü bakılan karşısında etken hale getiriyordu. Dolayısıyla nazar anlayışı bu yanlış bilgiye dayanıyordu.

Bu bakış elbette öznenin kendisine değil, ötekine aittir. Kendini ötekinin alanında düşünen öznenin hissettiği bir tedirginliktir. Aslında bahsedilen bu bakışın bir nesnesi yoktur. Bir nesnesi olmadığı için bu kadar tedirgin edicidir. Bir tarafıyla da dünyanın özneye bakışını andırır.

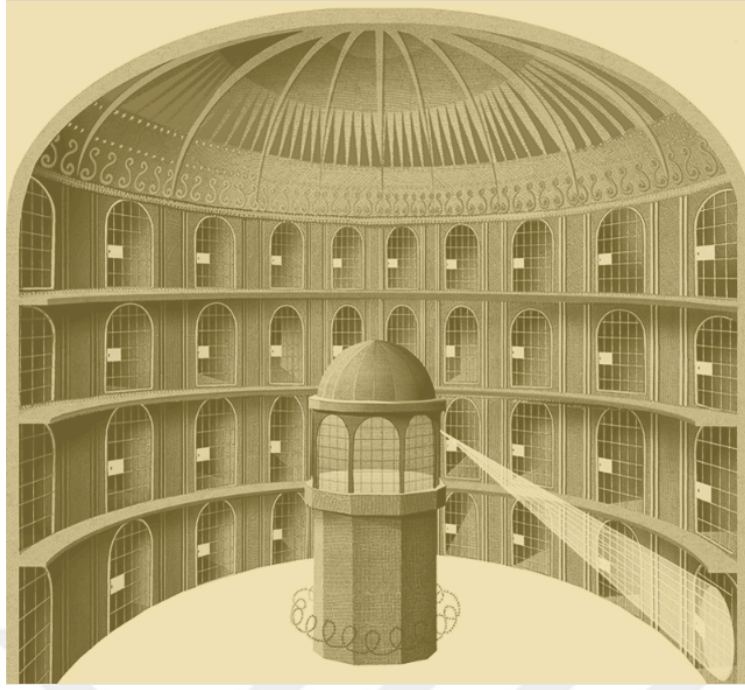
Nesnesi olmayan bakışın üzerinde duran düşünürlerden biri Sartre’dir.

“Bana yöneltilen her bakış algısal alanımız içinde duyulur bir formun belirme- siyle bağlantı halinde kendini gösterir, ama sanılabilecek olanın tersine, bu bakış belirli hiçbir forma bağlı değildir. Şüphesiz ki çoğu kez bir bakışı ortaya koyan şey, iki göz yuvarlağının bana doğru odaklanmasıdır. Ama bakış, dallardaki bir hışırtı, sessizliğin izlediği ayak sesleri, bir pencere kanadının aralanması, bir perdenin hafifçe hareket etmesiyle de kendini pekâlâ ele verecektir.”²²

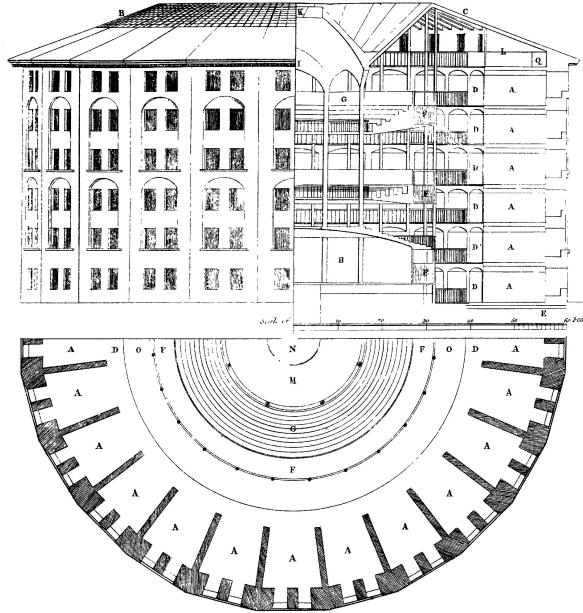
Nesnesi belirsiz olan bu bakış özneyi tehdit eder ve onu bakışın nesnesi yapar. İşte bakışın bu tehditkar tarafı İlkçağ’dan bugüne farklı şekillerde tanımlanmış, teknolojinin de gelişmesiyle toplumları denetleme amacıyla kullanılmış ve kullanılmaktadır.

On sekizinci Yüzyılda suçluları bir araya toplamak ve toplumdan ayırmak amacıyla ortaya çıkan hapisaneler de yeni çağın önemli denetim mekanizmalarından biri olmuştur. Öyle ki bir toplum kuramcısı ve filozof olan Jeremy Bentham ‘Panoptikon’ isimli bir hapisane tasarlarken ilk düşündüğü şey, mahkumları bir gözetleme kulesiyle nasıl kontrol altında tutacağıdır. Daire biçiminde tasarlanan binanın tam ortasında her hücreye eşit mesafede duran bir gözetleme kulesi bulunur. Gözetleme kulesinde onlara bakan bir özneye göz göze gelmemeleri ve hiç bir zaman gözetlenip gözetlenmediklerini bilmemeleri, kötücül

²² Jean-Paul Sartre. **Varlık ve Hiçlik**. 4. Basım, İstanbul: İthaki Yayınları, 2011, s.349.



Resim – 9 Jeremy Bentham'ın 1791'de tasarladığı hapishanenin bir illüstrasyonu
<http://www.adsimpson.com/The-Panopticon-The-New-York-Times> 30.03.2017 Saat: 12:35



Şekil – 2 Jeremy Bentham'ın 1791'de tasarladığı hapishanenin proje çizimi
<https://en.wikipedia.org/wiki/Panopticon> 30.03.2017 Saat: 12:50

bakışı fazlasıyla üzerlerinde hissetmelerine neden olur. Dolayısıyla mahkumlar bu belirsizlik karşısında tehdit altında hisseder ve kontrol altında kalırlar. Gözetleme kulesindeki pencereler bir tür ocellusa (kimi hayvanlarda avcısını ürkütmek üzere bulunan göz taklidi lekeler) dönüşür ve mahkumların bakışı üzerlerinde hissetmelerini sağlarlar. Bentham tasarladığı bu yapıya ‘Panoptikon’ adını verir ve başta Michel Foucault olmak üzere bir çok düşünür ve sosyal bilimcinin gözetleme söz konusu olduğunda ilk kullandıkları kavramlarından biri olur. Foucault ilk olarak hastanelerin mimari yapısını incelerken ‘Panoptikon’ kavramı üzerinde durur. Bu tip kamusal binaların merkezi bir bakışın kontrolünde olacak biçimde tasarlandığını söyler.

‘Hem uzamı bölmek, hem de açık bırakmak, gözetlenecek bireyleri titizlikle birbirinden ayırarak hem topyekun hem de bireyselleştirici bir gözetim sağlamaktadır.’²³

Nesnesi olmayan iktidar bakışına bir başka alandan örnek ise George Orwell tarafından 1949’da kaleme alınmış olan ‘1984’ isimli romandır. Roman gizemli bir diktatör tarafından tele-ekranlar aracılığı ile izlenen ve büyük ötekinin bakışını üzerinde hisseden toplumun bu sayede kontrol altına girip ehlileşmesini konu alır. Gizemli diktatör ‘Big Brother’ olarak anılmaktadır. 1984 yılında ise roman Micheal Radford tarafından sinemaya uyarlanmış ve gözetim denildiğinde ‘Big Brother’ ilk akla gelen, oldukça popüler bir kavrama dönüşmüştür. Zira insanlar kameralarla dolu bir eve kapatılıp, ‘Big Brother’ isimli televizyon programları dahi yapılmıştır. Ötekini gizlice izlemenin seyirciye verdiği keyif inkar edilemez. Zaten televizyoncuların bu tip programlar düzenlemelerinin nedeni şüphesiz ki insanın, o illegal eylemden aldığı keyiftir ve amaç o keyifle reyting kazanmak ve izlenme rekorları kırmaktır. Fakat bu programlarda ‘röntgenci’ izleyicinin aldığı keyif haricinde ikilem yaratan bir durum söz konusudur. O da ailenin ‘Kameralar sanki orada değilmiş gibi’ hareket etmeye çalışmasıdır. Jean Baudrillard’ın ‘Simülakrlar ve Simülasyon’ isimli kitabında bu içine hile katılmış gerçekliği şöyle eleştirir:

‘Loud ailesini sanki TV kamerası evin içinde değilmiş gibi çektik yaklaşımyısa daha da tuhaftır. Yönetmen: ‘Aile sanki biz orada değilmişiz gibi davrandı ve yaşadı’ diyerek kendi kendine böbürlenmektedir. Bu saçma ve paradoksal bir formüldür. ‘Sanki biz orada değilmişiz gibi’ sözüyle ‘sanki biz oradaymışız gibi’ sözü aynı anlama gelmektedir. Zaten

²³ Michel Foucault. **İktidarın Gözü**. 2.Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015, s.86.

*yirmi milyon seyirciyi baştan çıkartan şey de işte bu paradoks, bu ütopyadır. Bu programı izleyen seyircilerse, gerçekte 'röntgencilik' yaparak alacakları zevkten fazlasını almışlardır. Söz konusu olan şey, günlük 'hakikatin' bir parçası olan bir sır ya da ahlaksızlık değildir. Söz konusu olan şey gerçek ya da hipergerçek estetiğin sunduğu bir ürpertidir.*²⁴

Baudrillard 'Hipergerçeklik' kavramını sentetik bir gerçeklik anlamında kullanır. Yani üretilmiş bir gerçeklik, fakat bir yandan da gerçekliğin parçalarını bulundurur içinde. Tıpkı 'reality show'larda olduğu gibi. Loud ailesinin televizyondaki gerçekliği de sentetik bir gerçekliktir ve Baudrillard'ın da söylediği gibi orada artık panoptik bir bakış yoktur. Panoptik bakışta bakan ve bakılan karşılığı söz konusudur ve bakanın iktidarı bakılanı etkisi altına almaktadır. Oysa televizyon ekranı bir yandan izleyicilerin Loud ailesinin yaşamını gözetlemesine imkan verirken, bir yandan da izleyicinin yaşamına bakmaktadır. Öyle ki izleyici televizyone bakarken televizyon da izleyicinin nasıl yaşadığına bakmaktadır. Dolayısıyla panoptik bakıştaki hiyerarşi ortadan kalkmıştır.

Günümüzde bu yapıya bir diğer örnek de Facebook vb. Sosyal medya hesapları olabilir. Bu tip sosyal medya hesaplarında kişi kendine ait yazılı bilgi, görsel ve videoları öteki ile paylaşmakta bir mahsur görmez. Tercih ettiği yaşam biçimini, zevklerini, o gün neler yaptığını, ötekinin onu görmek istediği biçimde göstermekte ve ötekinin bakışına sunmaktadır kendini. Kişinin oluşturduğu profil bir ekran aracılığı ile kendini ötekine göstermekte ve kişi de ötekinin oluşturduğu kimliğe bakmaktadır. Dolayısıyla panoptik bakışın aksine bakan ve bakılanın karşılığı değil iki bakışın karşılıklığı söz konusudur. Diğer bir taraftan bakan karşısında bakılan pasif değildir. Bu anlamda bakan-bakılan arasında bir eşitlik olsa da özne bakılan olma halinde hep ötekinin varlığını düşünerek hareket eder. Bu da yine nesnesi olmayan 'bakış'ın özne üzerinde ne denli etkili olduğunu gösterir.

Şüphesiz ki yeni teknoloji ve yayıldığı geniş alanlar hem denetim mekanizmalarının gelişmesini hem de bu mekanizmaların farklı alanlarda kullanılmalarını sağlamıştır. Öyle ki günümüzde her bir bireyin elinde olan akıllı telefon gibi görüntü, ses ve video kaydeden cihazlar sayesinde fazlasıyla görüntüleniyor ve görüntüleniyoruz. İşte tam da bu mesele üzerine bugün (18 Şubat – 23 Nisan 2017) Berlin'de C/O Berlin isimli mekanda, gündelik hayatımızın bir parçası olan gözetleme-gözetlenmeye ilişkin bir sergi açılmıştır. 20 çağdaş

²⁴ Jean Baudrillard. **Simülakrlar ve Simülasyon**. 4.Basım, Ankara, Doğubatı Yayınları, s.51.



Resim – 10 Ann-Sofi Sidén ‘Sticky Floor’ Video enstelasyon 2014, Almanya

sanatçıya yer veren sergide görsel sanatlar odağında günümüzde gözetim kavramı merkeze alınmıştır. Sergideki sanatçılardan biri olan Ann-Sofie Siden’dir ve sanatçının genel sanat pratiği gözetleme araçları ve gözetlenme üzerinedir. Sanatçının sergide yer alan ‘Sticky Floors’ isimli çalışması da İrlanda’da 24 saat dokuz kamera ile izlenen bir barın dokuz ekran ile görüntülenmesinden oluşan bir enstelasyondur. Bu iş bir anlamda da mekanın en fazla 9 farklı açıdan eşzamanlı olarak görüntülenmesidir. Tıpkı birinci bölümde Anita Witek’in işinde (resim 2.) olduğu gibi.

Her iki iş de gündelik yaşamın bir parçasından kesitler sunmakta, gündelik hayatımızın özellikle de şehir hayatının bir parçası olan dikizleme-dikizlenme halini ortaya koymaktadır. Fakat Siden'in çalışması bir mekanın parçalı ve eş zamanlı görüntüsü ile hiç bir şeyin bütünüyle algımıza yansıyamadığını da ortaya koyar gibidir. Ya da Antik dönemde olduğu gibi nesnenin 'Telos'u yani en ideal poz değil de devam eden zamandan herhangi bir an veya anlar gösterir izleyiciye. Orada artık ideal olan poz değil anlar arası elle tutulamaz olan biçimler vardır. Tıpkı Ulus Baker'in 'bir bilyaya ip bağlayıp onu etrafımda çeviriyorum, artık o bilya tek bir anda gözümün önünde değil, bütün anlarıyla veya herhangi bir anıyla gözümün önünde, bilyanın zihnimdeki, bana en iyi pozunu verdiği haliyle değil.' Örneğinde olduğu gibi. Bu aynı zamanda görme teorisine de işaret eder. Şöyle ki; görme eylemimiz tek bir açıyla gerçekleşmez, göz hareketlidir ve bir mekanı algımlarken bir çok açıdan bakarız, bu da oldukça doğal ve anlaktır. Ayrıca tekrar bakışın iki yanlılığına dönersek nasıl ki özne mekana farklı açılardan bakıp görüyorsa aynı şekilde o da farklı açılardan görünüyordur üstelik de eş zamanlı olarak. Tıpkı Ann-Sofie Siden'in işinde olduğu gibi. Dolayısıyla bu iş hem görmenin iki yanlılığı, hem gözetleme mekanizmaları hem de biçimin herhangi bir anı bakımından okunabilir. Bunların her biri de görme ve bakış eylemlerine dahildir.

Bir bakış türü olan 'Gözetleme/Dikizleme'yi içeren sanat yapıtları deyince kameraları sanatsal bir ifade aracı olarak kullanan en popüler isimlerden biri olan Andy Warhol'un 9 saatlik kesintisiz filmleri akla gelir.



Resim – 12 Andy Warhol 'Empire' 1964, New York



Resim – 11 Andy Warhol 'Sleep' 1963, New York

Warhol bu filmleri yaparken aslında filmlere ve oyunculuklara karşı bir şey yaptığını söylemişti hatta onun filmleri anti-film olarak adlandırılıyordu öyle ki bir kurgudan ziyade gerçek hayattan süreçler sunar. Örneğin 'Uyku' filminde olduğu gibi. Bir arkadaşının uyurken video kaydını alır. Altı saat süren bu film yalnızca bir insanın uyuma sürecini içerir, herhangi bir kurgu veya oyunculuk söz konusu değildir. Arkasından benzer teknikle 'Empire' isimli uzun metraj filmini çeker. Film New York'taki Empire State Bulding isimli binanın dışarıdan çekilmiş dokuz saatlik, yavaşlatılmış kaydını içerir. Her iki film de sessiz ve siyah-beyazdır.

Daha sonra bu filmler sinemalarda vizyona girer fakat filme giren seyirci en fazla 15 dakika sonra salonu terkeder. Tabii bunun bir önemi yoktur çünkü Warhol'un zaten yapmak istediği film karşıtı bir şeydir. Bütün bunlar dışında yaptığı bu sanat yapıtları gözetlemeyi de kaçınılmaz olarak içermektedir. Zira Warhol daha sonrasında görüntü kayıt cihazlarını kullanarak, gözetim odaklı işler üreten sanatçıların öncüsü olmuştur.



Resim – 13 Susan Morris “Parallel Universe” 1999, Londra

Susan Morris’in 1999’da yaptığı ‘Parallel Universe’ isimli video çalışması akla gelir. Aslına bakılırsa Dışarıdan içeriye bakmak içeriden dışarıya bakmaktan daha tedirgin edicidir. İçeriden dışarıya bakarken Sartre’in da değindiği gibi, sokakta yürüyen kadın, köşede duran adam sizin için bir nesnedir. Gözünüz etken, gördüğünüz dünya edilgendir.

Dışarıdan içeriye izlemekse aynı zamanda izleniyor olma hissini de beraberinde getirir. Fakat bu iki gözün karşılaşmasından farklıdır. Şöyle ki; iki gören gözün karşılaşmasında bize nereden bakıldığını biliriz ve ötekinin nesnesine dönüşür, özne ve nesne olmak üzere ikiye bölünürüz. Ama öylece durmuş içeriye izlerken, hiç bir hareket ve bize yönelmiş bir diğer özneye ait, bir çift göz yok ise durum daha tedirgin edicidir. Susan Morris’in ‘Parallel Universe’ isimli video yerleştirmesinde bir apartman bloğunu, saatler boyunca, belli bir mesafeden çektiğini görürüz. Gözlerimiz herhangi bir hareket yakalamayı beklerken, ne bir çift gözle ne de bir başka canlılıkla karşılaşırız. İşte yukarıda bahsedilen tedirginlik tam da bu noktada başlar ve izlediğimiz şey tarafından izleniliyor olma ihtimalini düşünürüz. Tıpkı Betham’ın hapisanesinde olduğu gibi.



Resim - 14 Alfred Hitchcock ‘‘Psyco’’ 1960

‘Kötücül bakış, ötesini göremediğimiz opak pencerelerde vücut bulmuştur. Eser bir kez daha, görmeyen bir şey tarafından bize bakıldığını nasıl hissedebildiğimizi gösterir.’²⁵

Bu paranoya, öznenin arzusunu uyanık tutmasına neden olur, çünkü ortada bir belirsizlik (obscure) söz konusudur ve özne her şeyiyle apaçık ortada olana değil, ismini koyamadığı, simgesel düzende tanımlayamadığı şeye arzu duyar. Dolayısıyla bu türden bir iş merak hissini doyurmadığı ve belirsizlikleri barındırdığı müddetçe öznenin hem tedirgin olmasına hem de arzu duymasına neden olacaktır.

*‘Arzunun o karanlık nesnesi’²⁶*ne ve ‘oradan da bir şey bana bakıyor’ paranoyasına iyi örneklerden biri de Alfred Hitchcock’un 1960 yapımı olan ‘Psycho’ isimli filmde kurgulanmış olan evdir. Filmin baş karakterlerinden biri olan Marion sevgiliyle kaçmak için bir müşterisinden yüklü miktarda para çalar ve şehirden uzaklaşır. Akşam olduğunda ‘Bates Motel’ isimli otele gider. İlk olarak kimseyi göremez ve tepede ışığı yanan eve doğru bakar. İzleyicinin de ev ile ilk karşılaşması bu sahnededir.(20. Dakika) Marion bir kaç kez kornaya bastıktan sonra bir diğer baş karakter ve otelin sahibi olan Norman Bates ile karşılaşır.

²⁵ Darian Leader. **Mona Lisa Kaçırıldı**. 1.Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004, s.40.

²⁶ Bülent Somay. **Bir Şeyler Eksik**. 5.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2012 s.59.

Norman, Marion'a kalacağı odayı gösterdikten sonra tekrar tepedeki eve çıkar ve içeriden kime ait olduğunu bilmediğimiz bir sesin itirazlarını duyarız. O sırada kamera eve dönmüş, dışarıdan içeriyi izlemektedir. Daha en başından ev büyük belirsiz bir nesneye dönüşmüştür. Fakat canlı bir nesne gibidir, konuşan ve izleyen.

Evle ilk karşılaştıktan uzun süre sonra bile izleyici evin içine giremez. Onunla ilgili bildiğimiz şeyler evin bize izin verdiği kadardır. Örneğin içeriden gelen, Norman Bates'in annesine ait olduğunu iddia ettiği bir kadın sesi ve ara sıra pencereden görünen silüeti. Filmin yarısına dahi gelmeden Morian banyo yaparken (sinema tarihine geçen o sahneyle) tam olarak göremediğimiz ama kadına benzeyen (Norman'ın annesi olduğunu düşüneceğimiz) bir silüet tarafından öldürülür. Cinayeti ilk bakışta Norman'ın annesinin işlediğine dair kimi görüntüler söz konusudur fakat ortada koca bir belirsizlik vardır. Bu belirsizlik evin içine girince çözülecek gibi dursa da uzunca bir süre eve hep dışarıdan bakarız.

Üçüncü karede kayıp Marion'un peşinden gelen bir dedektifin bakış açısından evi görürüz. Norman'la konuştuktan sonra evde garip şeyler döndüğünü anlayan dedektif, şehre telefon ettikten sonra, Norman ortalıkta yokken eve girmeye kalkışır.

Evin merdivenlerinden üst kata doğru yavaşça ilerler ve üst kata geldiğinde yine kendisini net göremediğimiz bıçaklı katil, dedektifi de öldürür. Ev yine gizemini korumaya devam eder. Aslında ev filmin ana karakteridir diyebiliriz. Hitchcock bir çok filminde olduğu gibi burada da evi yaşayan bir nesneye dönüştürmüştür. Kötücül bakış bu kez de evin opak pencerelerinde vücut bulmuştur. Sonuç olarak 'bakış' nesnesi olmadan da kendini hissettiren ve hatta bu belirsizlik sayesinde özneyi daha da etkisi altına alandır.

3. GÖZETLEMENİN FANTAZMATİK BOYUTU

3.1. Bir Gözetleme Aracı Olarak Pencere

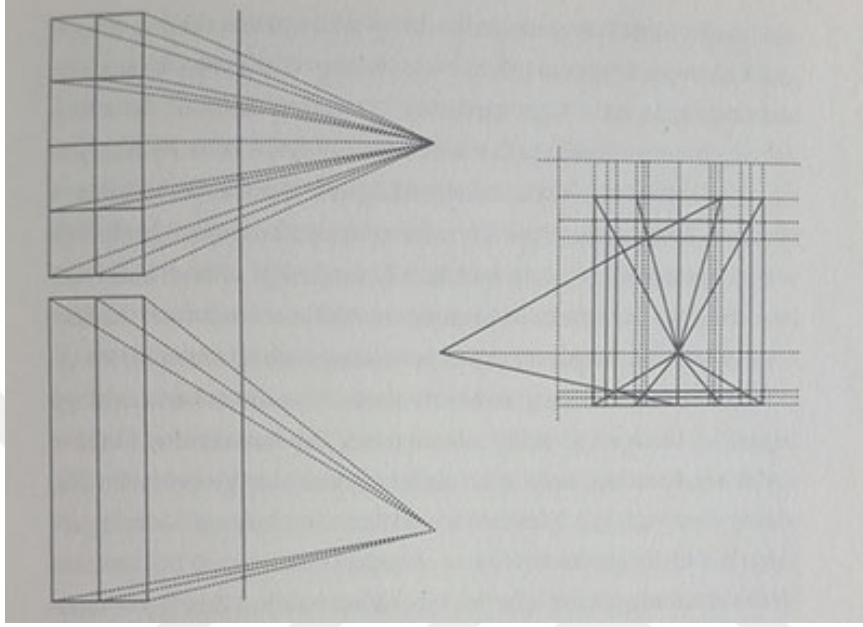
Bir gözetleme aracı olarak pencerenin resim sanatındaki tarihine bakarsak ilk temsiliyetini Rönesans ile birlikte görürüz. Tabii Rönesans'daki pencere temsili henüz gözetlemeye izin veren bir 'delik' değildir. Orta Çağ'da ise İncil'den sahneler resmedilirken fonda daha çok iç mekan kurgulanıyordu. Dışarıya açılan herhangi bir kapı veya penceresi olmayan bu mekanlar, dini yapıları andıran tersten pekspektif ile resmedilmiş yapılardır. Kimi zaman mekan yerine tanımsız, tek renkli veya renksiz, düz fonlar kullanılmıştır. Orta Çağ'dan Rönesans Dönemine geçiş sürecinde ise artık doğrusal perspektif kendini resimde göstermeye başlamıştı.

1267 – 1337 tarihleri arasında Floransa'da yaşamış olan ressam Giotto Di Bondone bir çok kilise ve şapelin duvarlarına İncil'den sahneler resmetmiştir. Giotto ve çağdaşları 13. Yüzyılda 'tanrının gözü' anlayışı ile kullanılan 'tersten perspektif' geleneğini kırmaya başlamış, nesnelerin göze nasıl görünüyorsa o biçimiyle resmetmeye çalışmışlardır. Bu aşamada eskisine oranla mimari yapılar resimlerde daha fazla görünmeye başlıyor. İncil'den sahneler Orta Çağ'ın aksine daha çok bir peyzajda betimleniyor ve arka planda geometrik perspektif ile resmedilmiş mimari yapılar bulunuyordu.

Bu mimari yapılardaki pencerelere gelmeden önce, pencere ve perspektif arasındaki ilişkiye değinmek yerinde olacaktır. Rönesans kuramcısı olan Hubert Janitschek perspektifi bir pencereye benzetir, pencerenin ardındaki mekana baktığımız bir çerçeveye... Öyle ki Latince bir sözcük olan 'Perspectiva' zaten 'içinden bakmak' anlamına gelmektedir.

“Pencere tanımlamasına uygun olarak resmi, ‘görme piramidi’ nin içinden geçen düzlemsel bir kesit olarak tasavvur ediyorum. Bu görme piramidi ise, görme merkezini bir nokta olarak düşünüp, bunu, temsil edilecek mekan konstrüksiyonunun karakteristik noktalarıyla tek tek birleştirmem yoluyla oluşuyor. Ama optik imgenin ilgili noktalarının görüntüdeki konumu açısından bu ‘görme ışınlarının’ bağıl konumu belirleyici olduğu içindir ki bütün sistemi sadece yatay (plan gösterimi) ve dikey kesitte (cephe görünüşünün temsili) çizmek, kesit yüzeyinde ortaya çıkan figürü belirlemek açısından yeterli oluyor: yatay kesit genişlik, dikey

kesit ise yükseklik değerlerini veriyor ve istenen perspektif projeksiyonunu elde etmek için bana bu değerleri sadece üçüncü bir çizim üzerinde birleştirmek kalıyor.’²⁷

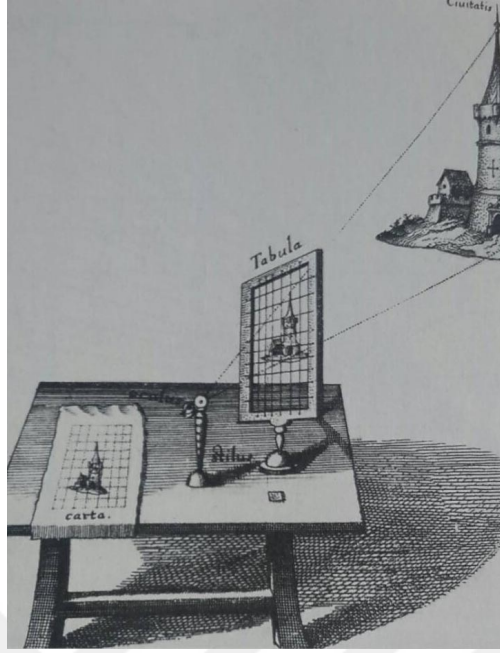


Şekil -- 3 Perspektif Simgesel Bir Biçim Erwin Panofsky s. 11 “*Dİk açılı bir iç mekanın (mekan kutusu) ‘doğrusal/linear perspektifle yapılmış’ modern konstrüksiyonu. Solda üstte: plan, yatay kesit. Solda altta: boylamasına, dikey kesit. Sağda: ‘Projeksiyon doğrusu’ üzerinde işaretlenen parçaların birleştirilmesiyle elde edilmiş perspektif resim.*”²⁸

Batı’da perspektif yöntemini anlatmak için en başından bu yana ‘pencere’ metaforu kullanılmıştır. Pencerenin camı hem bir yüzeydir hem de pencerenin çerçevelediği alanın içi derinlikli bir mekandır. Ufuk çizgisi de içindedir. Öyle ki perspektif yöntemiyle çizilmiş bir resme baktığımızda bir çerçevenin içinden bakmış oluyoruz. Pencere metaforunu daha açık anlatan şema aşağıda verilmiştir. Robert Fludd tarafından 1618’de çizilmiş olan bu şema, perspektif ilkesini, genel olarak okurlara anlatmayı amaçlamıştır. Masanın üzerinde bulunan ‘Tabula’nın solundaki dikey nesnenin üzerinde ressamın gözü bulunmaktadır. ‘Tabula’ ise gerçek görüntünün yansıdığı yüzeydir. Karelere bölünmüş olan bu yüzey gözün gördüğü görüntüyü kare kare kağıda aktarmak için bölünmüştür. Fakat burada bizi asıl ilgilendiren; perspektif ilkesini anlatmak için pencere metaforunu kullanmış olmasıdır. Resim düzlemi bir penceredir ve biz o pencereden derinlikli mekana bakarız.

²⁷ Erwin Panofsky. **Perspektif Simgesel Bir Biçim**. 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s.10.

²⁸ A.g.k. s.11.



Resim - 15. Floransa Bağdat s. 29 “Robert Fludd, *Utriusque cosmi historia* (Cilt 2, 1618, s.s93): Bir sistem olarak perspektif: Kağıt, kalem, göz, resim düzlemi ve motif’



Resim – 16 Giotto Di Bondone “Arezzo’da Cinlerin Kovuluşu” 1297-1299, 270x230 cm, Floransa

Çağlardan beri yapılan bu benzetmeden sonra Giotto'ya dönecek olursak; bir şehri resmetmiş olduğu 'Arezzo'da Cinlerin Kovuluşu' isimli tablosunda çokça mimari yapı ve pencere görmekteyiz. Öncelikle resim İtalya'nın Arezzo bölgesindeki iç savaşta ortaya çıkan cinleri-şeytanları Aziz Francis'in kardeşi Slyvester'in onları şehirden kovmasını konu alır. Resimde en çok yer kaplayan alan şehir görüntüsüdür. Şehir görüntüsünden sonra bir boşluk ve sonrasında da büyük bir kilise görürüz. İncil'den bir sahne olan resimde Slyvester'in cinleri ve şeytanları kovması ile halk normal hayatını geri döner ve aşağıda görünen kapılardan çıkmak üzereyken resmedilirler.

Erken Rönesans'da Giotto'nun bu resminde olduğu gibi, resmedilen mimari yapılarda pencere de yalnızca bir mimari detay olarak karşımıza çıkar. İçerisi hakkında herhangi bir izlenim vermemektedirler. Dışarıdan baktığımız pencereler içeriyi gözetlememize imkan veren gözetleme araçları değil yalnızca binaların mimari öğeleridirler. Yine Erken Rönesans sanatında bir iç mekan resmini inceleyecek olursak kapı ve pencerelerin gerisindeki yapı için herhangi bir izlenim vermediğini görürüz.



Resim – 17 Benozzo Gozzoli 1421-1497, *The Feast of Herod and the Beheading of Saint John the Baptist*,

Yine de mekanda iki aşamalı bir derinlik ve mekan içinde bir başka mekan vardır. Daha sonra bu mekan düzenlemesini iç ve dış mekanı birleştiren resimlerde de görüyoruz. Örneğin

çağının önemli isimlerinden biri olan Piero Della Francesca'nın üzerinde çokça konuşulmuş olan resmi 'Kırbaçlanma'da. Bu resim üç derinlikten oluşmakta. İlki, yani resimde göze en yakın olan şey sağ taraftaki üç figürdür. İkincisi ise solda geriye doğru derinleşen iç mekandır. Son olarak sağdaki figürlerin arkasında ve soldaki mekandan daha geride bulunan mevcut binanın dışarıdan görünen bir parçası ve doğa görüntüsü vardır. Göz ilk olarak sütunlarla çerçevelenmiş olan İsa'nın kırbaçlandığı sahneye kayar daha sonra ise sağdaki, göze en yakın olan üç figüre. Burada bir pencere temsili olmasa da, soldaki derinlikli kısım, pencere gibi izleyiciye ardındaki mekanı gösterir ve tıpkı pencere ve kapı boşluğunda olduğu gibi çerçeveleme yapmakta ve kadraj almaktadır. Dolayısıyla Orta Çağ'da çoğunlukla olduğu gibi derinliksiz veya tek derinlikli bir mekan yapısı değil, daha çok arka arkaya konulmuş, ön ve arka ilişkisi olan bir kaç mekanın kurgulandığı resimler görüyoruz.



Resim – 18 Piero Della Francesca 'Kırbaçlama' 1455, 59x82 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

Bu aşamadan sonra pencereyi artık iç mekanlarda ardını göstermeyen karanlık dikdörtgen boşluklar olarak değil, içeriden dışarıyı izlemeye izin veren, derinlikler olarak görüyoruz.

Pencere ve ardından görünen manzara Rönesans'da karşımıza çıkmaya başlasa da, kendini en çok Barok Dönem'de gösterir.

1629 – 1684 Tarihleri arasında yaşamış olan Flemenk ressam Pieter de Hooch, Johannes Vermeer'in çağdaşıdır ve o da Vermeer gibi iç içe odaların ve kapı, pencere ardında görünen peyzajları ustaca kullanmıştır. Öyle ki kadrajın içinde ya bir ya da iki kadraj daha yerleştirilmiş, mekanın ardındaki diğer mekanı izleme imkanı verilmiştir.



Resim – 19 Pieter de Hooch 'Woman With a Child in a Pantry' 1660 – 1661 , 65x60.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Bu resimler diğer bir mekanı gözetleme imkanı verseler de ortada bir fantazi veya dikizleme gibi bir durum yoktur. Fakat kapının ardındaki sessiz mekanın yarattığı bir gizem söz konusudur. Bu örtüşme ile alakalıdır. Kapı boşluğunun solundaki duvar, içerideki mekanı kesintiye uğratar ve izleyici ister istemez, çerçevenin dışındaki gösterilmeyen mekan hakkında kendi imgelemine yaratır. Yani geri kalan hakkında hayal kurar. Yarıyı belki de daha fazlası

örtülmüş mekan apaçık gösterilseydi seyircinin geri kalanını hayal etmesine gerek kalmayacaktı. Çünkü arzusunu uyandıracak bir belirsizlik olmayacaktı.

Gaston Bachelard ‘Mekanın Poetikası’ isimli kitabında Aristoteles’in ‘‘Modelini bilmediğimiz resmin güzel olup olmadığını nasıl değerlendiririz?’’ Sorusuna geri döner ve salyangozu örneklendirir. Salyangoz dediğimiz zaman aklımıza spiral kabuğu ve kabuğundan çıkarmış olduğu başı ve antenleri gelir. Zaten bir salyangoza baktığımızda başını ve kabuğunu görüyoruz, görmediğimiz şey ise kabuğun içinde kalan kısmı. Bu kısmı daha önce de hiç görmediğimiz için hakkında hayal edecek ve düşünecek bir şey yoktur. Çünkü daha önce hiç görülmemiş bir şey hayal edilemez. Bunun üzerine Bachelard Orta Çağ’dan kalma, bir takım hayvan figürlerini taklit eden mücevherler bulur. Mücevherler salyangozun kabuğundan çıkan fil, at gibi geri kalanını bildiğimiz hayvanlardır. Daha önce bildiğimiz ama şimdi gizlenmiş olan kısmı bu kez nasıl hayal edeceğiz? Bu devamını daha önce hiç görmediğimiz yumuşakçadan çok farklıdır. Artık geri kalan kısım izleyicinin hayallere, tasavvurlara, yarattığı imgelere bağlıdır. Fakat izleyicinin hayal ettiği, aslında daha önce bildiği ama şimdi dağılan, yeni imgelere dönüşen şey, ön tarafı da (kesintiden kalan, görünen kısım) etkileyecektir. Dolayısıyla artık görünen kısmın da yeniden hayal edilmesi, görünmeyen kısımla tekrar düşünülmesi ve yeni bir imgeye kendini açması kaçınılmazdır.

Pieter de Hooch ile aynı dönemde yaşamış olan bir diğer Flemenk ressam Johannes Vermeer, sıkça kullandığı iç mekanlarda, yukarıda bahsedilen gizlenmeyi, Pieter de Hooch’da olduğu gibi, bir mekanı diğer bir mekanın örtmesi ile yapar. Resimde kullandığı bu kurgulama gözetleme hissini de beraberinde getirir. Örneğin Vermeer’in 1669’da tamamladığı tahmin edilen ‘The Love Letter’ isimli tablosu art arda sıralanmış iki mekan bulunmaktadır. İlki yani göze yakın olanı oldukça karanlık, muhtemelen kapı eşiği olduğunu anladığımız, boşluğun sağında ve solunda kalan, ardındaki mekanı çerçeveleyen iki yüzey vardır. İkinci mekanı gördüğümüz boşluk oldukça dardır. Bu da gözetleme hissini daha da arttırmaktadır. Yukarıdan toplanmış olan perde de aynı hissi güçlendirir durumdadır. Ayrıca iki figürün izleniyor olduklarının farkında olmayışları izleyiciyi dikizci yerine koyan unsurlardan bir diğeridir. Pencere unsuru ise her iki ressamda da daha çok dışarıdan içeriye sızan ışığın aracı olarak kullanılmıştır.



Resim – 20 Johannes Vermeer ‘The Love Letter’ 1669 38,5x40 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Dolayısıyla Erken Rönesans’da dışarıdan görünen bir mimari yapının mimari ögesi olarak karşımıza çıkan pencere Geç Rönesans ve Barok dönemde ise iç mekandan dışarıya açılan ve bize bir doğa manzarası veya kısmen bir şehir görüntüsü gösteren, Barok dönemde ise daha çok içeriye ışığın sızmasını sağlayan bir araçtır. Gözetleme aracı olarak pencere ise bundan çok daha geç bir dönemde resmedilecektir.

19. Yüzyıl’ın ortalarında Edouard Manet ve James Abbott McNeill Whistler resimlerinde pencereyi dışarıdan içeriye gösteren bir kadraj olarak kullanırlar. Aslına bakılırsa Whistler da Manet de izlenimci olsalar da, resimleri gözlemlemeden çok gözetlemeyi içerirler. Öyle ki izleyici resimler karşısında kendini bir dikizci gibi hissedebilir.



Resim – 21 James Abbott McNeill Whistler 1858 “The Unsafe Tenement”



Resim – 22 Edouard Manet 1882 “The House at Rueil” 1882, 72x92 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

Manet'nin 1882'de yaptığı 'Rueil'deki Ev' isimli resmi Paris yakınlarında şair Eugene Labiche'in evidir. Resim evin yalnızca bir kısmını kadraja almış ve evi kesintiye uğratmıştır. Neredeyse resmin ortasına denk gelen ağaç gövdesi de benzer şekilde arkadaki ev görüntüsünü bölmüş ve bir kısmını arkasına saklamıştır. “Rueil'deki Ev” ışığı, yarı saydam pencereleri ve sinemasal kadraji ile Manet'den 50 yıl sonra dünyaya gelecek olan Edward

Hopper'ın resimlerini andırır. Hopper'ın resimlerinde olduğu gibi, dışarıdan resmedilmiş olan evin duvarlarını veya mimari yapısını değil de, o sessizlik içerisinde yarı opak pencerelerden içeriye izlemeyi teşvik eder gibidir. Tabii bu resimde ‘‘Kırda Öğle Yemeği’’nde olduğu gibi skopik bir bakış yoktur.

Pencere ve fantazi ilişkisine sinemadan bir örnekle bakıp tanımlayacak olursak akla ilk gelen film Alfred Hitchcock'un 1956'da çektiği ‘Arka Pencere’ sidir. Ama bundan önce, fantazinin ve keyif veren bakışın (skopofili) ne olduğuna bakmak gerekir.

Freud ‘Cinsiyet Üzerine’ isimli denemesinde, bakmanın kendisinin bir zevke dönüştüğü durumlardan bahseder. Göz erojen bölgelerden bağımsız olmasına karşın, bu durumlarda erojen bölgelerin yerini aldığını öne sürer ve bu durum için de Yunanca bakmak anlamına gelen ‘Skopeo’ sözcüğünden türeyen ‘Skopofili’²⁹ kavramını kullanır. Göz erojen bölgelerin yerini alır ve göz organı cinsel uyarana dönüşür. Örnek olarak çocukların yasak alanları (yetişkinlerin yatak odası, çıplak halleri vb.) gizlice izlemesinden bahseder. Bu noktada skopofili öteki insanları nesnelere gibi ele almakta ve onlara denetleyici ve meraklı bir bakışla yaklaşmaktadır.

Fantazinin ne olduğuna bakıldığında ise onun da skopik bir bakış içerdiği görülmektedir. Öncelikle Fransızca kökenli bir kelime olan Fantazma; hayal anlamına gelmektedir, aynı kelime Yunancada görüntü anlamında kullanılır. Fantazi ise yine Fransızca kökenli olup, görüntü, hayal mahsulü, düş gücü anlamına gelir. Dolayısıyla fantazi en başta bir kurgudur. Fantaziyi fantazi yapan şeylerden biri gerçekleşmemiş olmasıdır. Fantazi en temel anlamda arzunun gerçekleştirilmesini temsil eden, hayali, gerçek olmayan, öznenin yazdığı bir senaryodur ve arzudan önce gelir. Fantazi neyin nasıl arzulanacağını kurgulayandır aynı zamanda tatmin edilmeyen, yalnızca kurguda kalandır.

‘‘Amrik, pozitif olarak verili bir nesne nasıl bir arzu nesnesi haline gelir; bir X, bilinmeyen bir nitelik, onda ondan fazla olan ve onu arzumuza değer hale getiren bir şeyi içermeye nasıl başlar?’’³⁰

²⁹ Sigmund Freud. **Cinsiyet Üzerine**. 14. Basım, İstanbul: Say Yayınları, 2009, s.64.

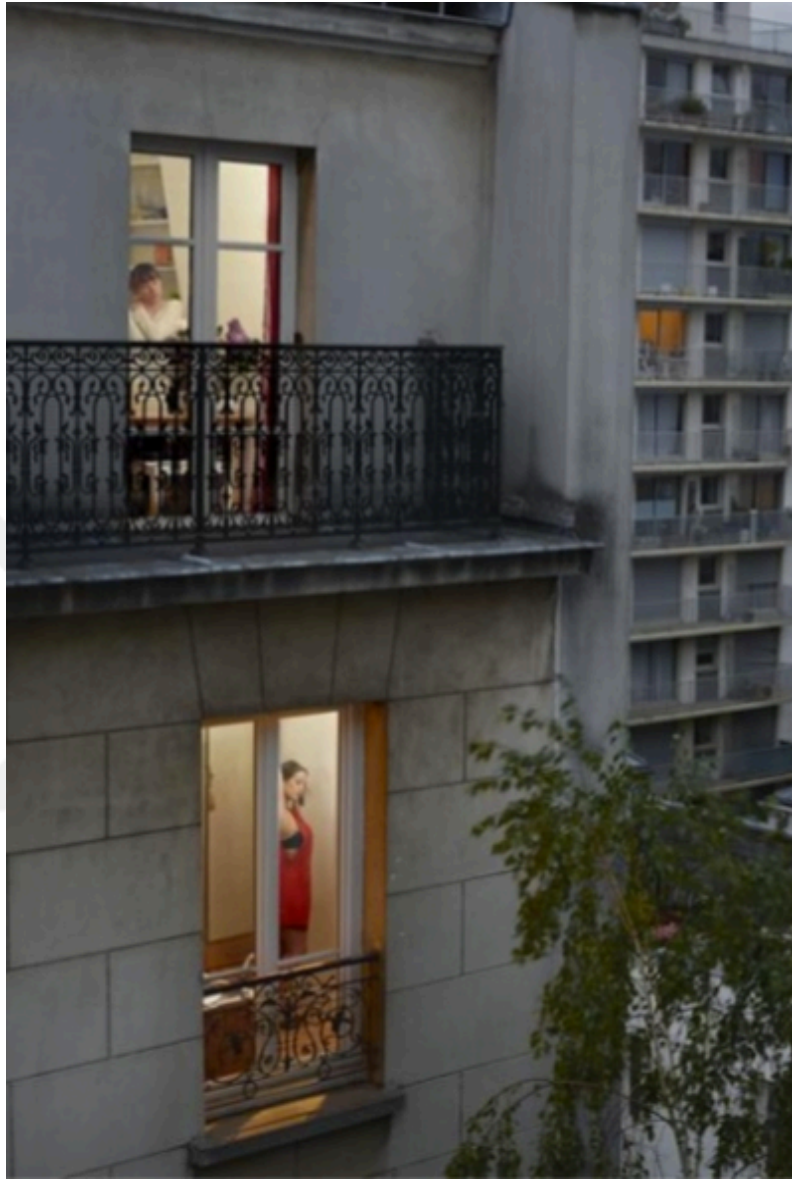
³⁰ Slavoj Zizek. **Yamuk Bakmak**. 6.Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.145.

Bu sorunun cevabı: ‘Öznenin kurduğu fantazi sahnesine girerek’ dir. Tıpkı Alfred Hitchcock’un 1954 yapımı olan ‘Rare Window’da olduğu gibi. Bir foto-muhabiri gazeteci olan James Stewart ayağı kırıldığı için bir süre işinden uzak kalmış ve oturduğu yerden, penceresinin kadrajından karşı apartmanı gözlemlemektedir. Uzun zaman gündelik olayları izleyen Stewart için o pencere bir fantazi penceresidir. Stewart’ın ilgisini çekmek için elinden geleni yapan sevgilisi Grace Kelly ise bir türlü istediğini gerçekleştiremez. Stewart penceresinden görünenlerin büyüüne kapılmış Kelly’i dikkate almamaktadır. Ta ki onun fantazi penceresinden görünene kadar. Stewart’ın uzundur peşinde olduğu fakat ispatlayamadığı cinayeti çözmek adına karşı apartmana geçen Kelly artık Stewart’ın arzusunu kazanmıştır. Bu noktada Lacan’ın arzu tanımına baktığımızda arzu ve fantazi ilişkisini de daha iyi anlarız.

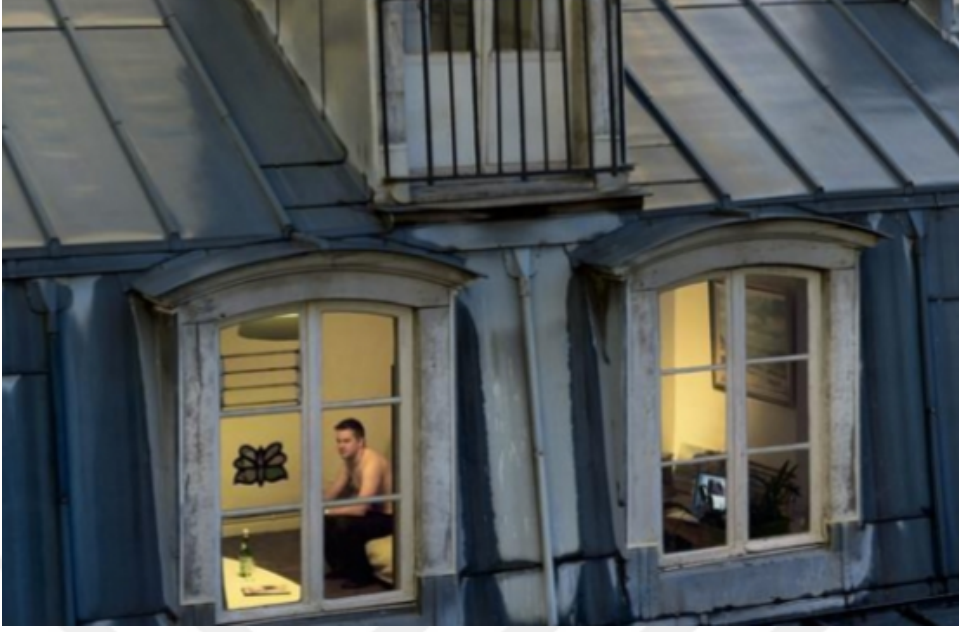


Resim – 23 Alfred Hitchcock ‘Rare Window’ 1956

‘Lacan’a göre ihtiyaç ile onun dile getirilmesi olan talep (ki dil taleplerden ibarettir) arasında doldurulması imkansız bir boşluk vardır; arzu tam bu boşluğa yerleşir. İhtiyaç, tanımı gereği simgelerle ifade edilemez, talep ise zorunlu olarak simgeseldir. Arzu bu iki özelliği birden



Resim – 24 Gail Albert Halaban ‘Villa Juge’ 2012, New York



Resim – 25 Gail Albert Halaban ‘Rue du Temple’ 2013, New York

taşıdığı için, ona neden olan nesne ile onu tatmin edecek olan nesne daima farklıdır ve bu nedenle de gerçek arzu asla tatmin edilemez.”³¹

Tıpkı fantazide olduğu gibi. Fantazi ancak gerçekleşmediğinde fantazidir. Gerçekleştiği anda büyüsünü kaybedecektir. Dolayısıyla arzu da ortadan kalkacaktır.

1970 doğumlu, Amerikalı sanatçı Gail Albert Halaban da tıpkı ‘Arka Pencere’ de olduğu gibi komşularını, onlar gündelik hayatlarına devam ederken fotoğraflamaktadır. Halaban’ın ‘‘Hopper Redux’’ ve ‘Vis-a-vis’ isimli iki solo sergisi başkalarının hayatlarını dikizlemeyi merkeze alır. 2012’de açtığı solo sergisi ‘‘Hopper Redux’’ isminden de anlaşılacağı gibi Edward Hopper’ın yapıtları üzerinden kurgulanmıştır. Tıpkı Hopper gibi şehir hayatı ve şehir hayatının bir parçası olan ‘dikizleme’yi merkeze alan sergi New York’ta yaşayan insanların hayatlarını pencerelerinden içeri doğru bakan bir açı ile fotoğraflamaktadır. Fotoğraflar kiminin gündelik hayatından bir parça sunarken, kimisi bir kutlamayı, kimisi de erotik bir sahneyi içermektedir. Halaban birilerini gizlice izlemenin keyfinden söz ederken aslında bunun herkes için geçerli olduğunu fakat illegal bir eylem içerdiği için konuşulmadığını söyler.

³¹ Slavoj Zizek. **İdeolojinin Yüce Nesnesi**. 5. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, s.245.

Pencere dikizleme eylemi için bir geçitken aynı zamanda da bir sınırdır. Bu sınır sayesinde de hem arzuyu tetikleyen hem de fantaziye uygun zemini hazırlayandır.

“Dışarıdan, açık bir pencereden içeriye bakan kişi, kapalı bir pencereye bakanın gördüğü kadarını göremez hiç bir zaman. Tek bir mum tarafından aydınlanan bir pencere kadar daha göz kamaştırıcı, daha gizemli, daha hamile, daha sinsi bir şey yoktur. Güneş ışığında görebildiğimiz şey, bir pencere bölmesinin ardında olanlardan daha az ilginçtir.”³²



³² Charles Baudelaire. “Window”. 01.05.2017 Saat: 19.03
<https://www.100thmonkeypress.com/biblio/acrowley/downloads/translations/windows/windows.pdf>

3.2. Gözleme ve Gözetleme Arasında

“Gözlemek” ve “Gözlem” Tdk’da sözlük anlamı olarak “Bir nesnenin, olayın veya bir gerçeğin, niteliklerinin bilinmesi amacıyla, dikkatli ve planlı olarak ele alınıp incelenmesi, müşahade edilmesi”³³ olarak tanımlanır. “Gözetlemek” ise ‘Birine veya bir şeye gizlice bakmak, dikizlemek. Birinin yaptıklarını belli etmeden izlemek.’³⁴ Diye açıklanır. Her ikisi de izleme eylemini içerirken, birincisi görünenin niteliksel, bilimsel olarak ne olduğunu anlamak ister. ‘Gördüğümüz nedir?’ sorusunun cevabını almayı amaçlar. İkincisi ise yasak bir eylem içerir. Eylemi gerçekleştiren özne ötekinin alanine gizlice sızdığı ve bunun yasak bir eylem olduğunun farkındadır. Zaten gözetlemenin fantazi boyutunu doğuran da bu yasak ve kısıtlayıcı eylemdir.

Aslına bakılırsa gözleme eylemi bir parça da olsa gözetlemeyi içerir. Örneğin doğada bir hayvanın veya bir başka türde canlının yaşam faaliyetleri ile ilgili bir araştırma yaparken onu hem gözlemliyor hem de gözetliyor oluruz. O farkında olmadan, kendimizi ona farketirmeden yaşamını gözlemler/gözetleriz. Bu iki benzer eylemin ortak noktası, gözlemlenen/gözetlenen varlığın ötekinin bakışından bir haber olmasıdır. Tabii gözlemlenen canlı laboratuvar koşullarında incelenmiyorsa ya da empresyonistlerin yaptığı gibi gözlemlenen şey doğa değilse. Doğa ve ışık gözlemciliği gözleme eylemini gözetleme eyleminden ayırmak için iyi bir örnektir. Örneğin gözleme daha çok inceleme ve araştırmaya yöneliktir, yasak bir eylem içerdiğini söylemek güç olur. Oysa gözetleme eylemi için aynı şeyi söyleyemeyiz çünkü ötekinin izni olmadan gerçekleştirilen bir eylemdir. Peki her gözetleme eylemi bir cinsel boyut içerir mi? Yani voyöristik midir? Bu sorunun cevabını ileride sanat yapıtları üzerinden yanıtlamaya çalışacağız.

Tekrar Tdk’nın gözetleme eylemini açıklarken verdiği örnek cümleye varsayımda bulunmadan son kez dönecek olursak, tanımda herhangi bir cinsel boyuttan bahsetmeseler de

³³ Türk Dil Kurumu

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.590f6456f229a4.97990094 07.05.2017 Saat: 21:17

³⁴ Türk Dil Kurumu

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.590f645fd4d4c4.06872041 07.05.2017 Saat: 21.20

örnekteki ‘taze gelin’ sıfatlaması ve ‘keyif alma’ eyleminden bahseden karakterin bakışının tümüyle voyöristik olduğunu anlıyoruz.

Plastik sanat yapıtlarından gözlemlene ve gözetleme meselesine bakacak olursak, gözlemlene deyince akla gelen, doğayı ve ışığı gözlemleyen izlenimcilerdir. Sanatın dönüm noktalarından biri olan Empresyonizm yani izlenimcilik adını Claude Monet’in 1872 imzalı ‘Impression, Sunrise’ isimli resminden alır. Dolayısıyla Monet sanat tarihinin önemli devrimlerinden birinin öncüsü olur. Peki nedir Monet’yi öncekilerden ayıran? İlk olarak şunu söylemek gerekir ki; hiç bir akım bir öncüsü olmadan gerçekleşmemiştir. Dolayısıyla Monet’in ilham veren J.M. William Turner, Francisco Goya, Eugene Delacroix gibi Romantik Dönem sanatçılarıdır.

Claude Monet’in yapmak istediği şey ışığın yardımıyla görünen doğanın optik olarak nasıl görüldüğüydü. Doğayı resmederken onun bir pozunun durağan bir taklidini (mimesis) değil, hareket halindeki doğanın ve ışığın gerçekte nasıl görüldüğünün peşindeydi. Bu yüzden resmettiği cisimlerin bir sınır çizgileri yoktu, her biri neredeyse birbiri içinde dağılacak gibi resmedilmişlerdi. Çünkü gözle görünür halleri de öyleydi.

Monet’in resimleri hakkında yazanlar daha çok onun resimlerinin şiirselliğinden ve yarattığı duygulardan bahsetseler de, onun amacı etkileyici ve gözü oyalayacak estetikte resimler yapmak değil, ışığın gördüğümüz nesnelere nasıl değiştirdiği dolayısıyla görünenin sürekli değişim halinde olduğunu göstermek istiyordu. Bu yüzden 1892 yılının Şubat ayının başında Fransa’da bulunan Rouen Katedrali’nin karşısında bir oda kiralar ve ilkbahara kadar orada kalıp katedrali defalarca, bazen daha yakından bazense tüm cephesini, her seferinde farklı bir ışıkla resmeder.



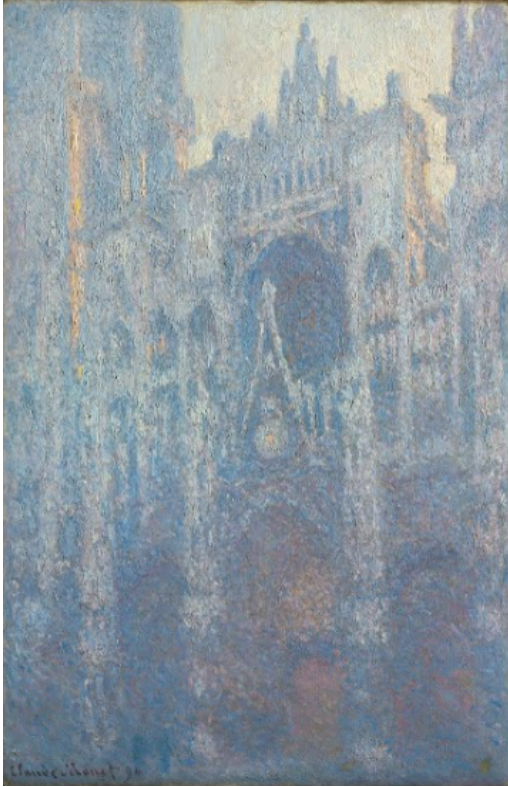
Resim – 26 Claude Monet ‘Impression: Sunrise’ 1872, 38x63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris



Resim – 27 J.M. William Turner ‘Melrose’ 1831, 10x15,6 cm, National Gallery, Londra

Gotik mimari özelliklerini cephe motiflerinde de taşıyan Rouen Katedrali’ni Monet resmederken kimi motiflerini kaldırarak, olduğundan daha sade resmeder ve “*Motif, benim*

için önemsiz bir faktördür. Benim üretmek istediğim şey motif ile benim aramda varolan şeydir.”³⁵ der. Motif ile benim aramda varolan şey derken, ışık ve atmosferi kastettiği düşünülüyor. Bir başka mektubunda da Monet “*Herşey değişir, taşlar bile.*”³⁶ der. Tıpkı gün içinde değişen ışığın Rouen Katedralini değiştirdiği gibi. Aşağıdaki iki resimde 1892 – 1893 yılları arasında çalıştığı bir çok Rouen Katedrali resminden yalnızca ikisidir. İki resmin birbirinden farkı, günün farklı saatlerinde resmedilmiş olmalarıdır.



Resim - 28 - Claude Monet ‘The Portal of Rouen Cathedral in Morning Light’ 1894, 65.1x100.3 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Resim – 29 Claude Monet ‘West Façade’ 1894, 65.9x100.5 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

³⁵ Google Arts and Culture. Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-portal-of-rouen-cathedral-in-morning-light/QgHppUFTxKB-Lg>

³⁶ Google Arts and Culture. Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-portal-of-rouen-cathedral-in-morning-light/QgHppUFTxKB-Lg>

‘‘Kendi bilincimizi dünyadan çekip alır ve g zyuvarlarının gayri şahsi dürüstlüğüyle görürsek, biçimsiz uzayda parıldayan yalnız ışık noktalarından başka bir şey göremeyiz.’’³⁷

Monet’in bir oda tutup, bir yıl boyunca katedrale bakması, daha doğrusu katedralin üzerine düşen ışık ile katedralin aldığı biçimleri izlemesi, gözlemlemenin ta kendisidir. Ayrıca Monet’in geliştirdiği üslubu ile kendisinden önce kullanılan geometrik perspektifi ve perspektifin getirdiği ufuk çizgisini de belirsiz hale getirmiştir. Aslına bakılırsa resimlerinde bu çalışmanın birinci bölümünde bahsedilen bir uzamsal belirsizlik söz konusudur. Çünkü doğanın bir anlamda yaşamsallığını dolayısıyla değişkenliği resmetmeyi amaçlayan Monet için elbette perspektif bir ihtiyaç olmayacaktır. Fakat resimlerinde ışık ile birlikte bir derinlik söz konusudur. ağdaşı olan Edouard Manet gibi derinliği bir yassılığa evirmemiştir.

Aynı dönemde yaşamış olan bu iki sanatçının hem benzer, hem ayrılan yönleri vardır. Fakat iki ressamı kıyaslamamızın asıl nedeni gözleme ve gözetleme arasındaki farka iyi birer örnek olmalarıdır. Yine de bundan önce Manet’in resimlerindeki iki boyutluluk üzerinde kısaca durmak yerinde olacaktır.

Her ikisi de izlenimci olarak anılsa da, Manet’in bu üsluptan ayrılan bir çok tarafı vardır. Monet’in resimlerindeki nesnelerin yukarıda bahsedildiği gibi kont r çizgileri yoktur. Her biri birbiri içine yumuşakça geçiyor gibidir. Oysa Manet’de özellikle figürlerin etrafında gözle görünür kont r çizgileri vardır ve öyle ışık alırlar ki sanki başka bir mekan ve ışıktan koparılıp oraya koyulmuş gibidirler. Ayrıca resimlerinde kullandığı fonlar bir doğa görüntüsü olsa dahi, düz bir yüzey gibi g r n rlere. Ne ışığın yardımıyla bir derinlik kullanmayı tercih etmiştir ne de git gide küçülen nesnelere perspektif duygusu vermeye çalışmıştır.

1950’lerde ABD’li sanat eleştirmeni Clement Greenberg modernizmi belirleyen şeyin yassılık olduğunu söyler. Ona göre resim iki boyutlu bir gerçekliktir. Boyutlarından biri yatay, biri dikeydir. . Micheal Foucault ‘Manet and The Object Of

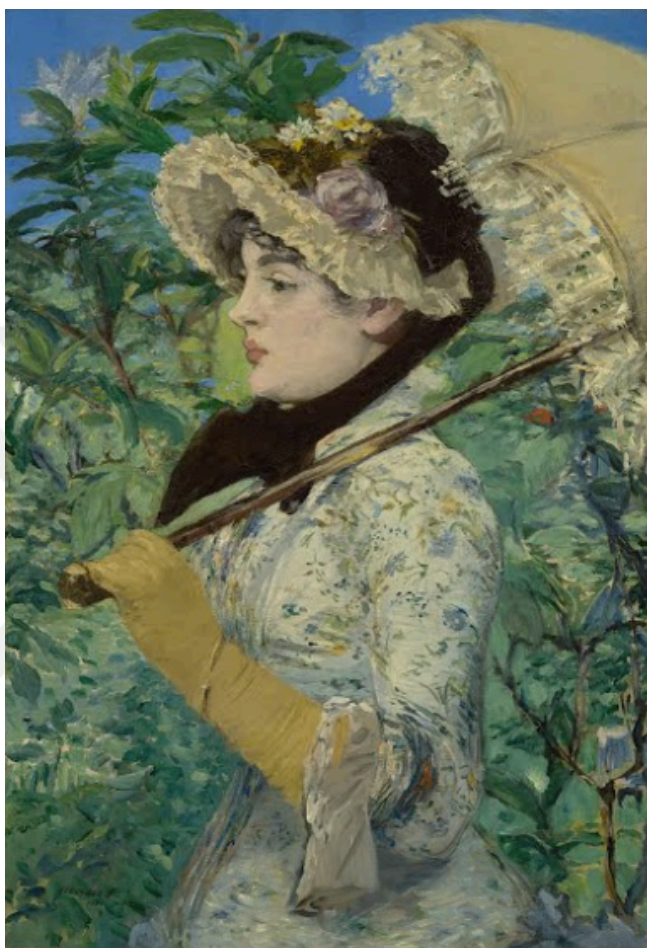
³⁷ Jonah Lehrer. **Proust Bir Sinirbilimciydi.** 2. Basım İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011, s.131.



Resim – 30 Edouard Manet “**In The Greenhouse**” 1879, 115x150 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

Painting’ isimli kitabında Manet’nin resimlerindeki bu yassılığa işaret ederek, yatay ve dikey çizgilere dikkat çeker. Örneğin Manet’in 1879 yılında yapmış olduğu ‘In The Greenhouse’ isimli tablosuna baktığımızda arka yüzeyin derinlikten yoksun ve tıkalı bir yüzey olduğunu söyler. Resimde kadının oturduğu yer dikey ve diagonal olmak üzere gridlere bölünmüştür. Keza oturan kadının giysisindeki yatay ve dikey çizgiler, sağında eteğinin uzantısındaki diagonal çizgiler benzer şekilde yüzeyi bölmekte ve iki boyuta indirgemektedir. Bu da Greenberg’in bahsettiği iki boyuta çok yakındır. Bu yüzden Foucault, Manet’nin modernist tarafını ön plana çıkarmıştır kitabında.

Tekrar gözleme ve gözetleme arasındaki farka Monet ve Manet üzerinden dönecek olursak bir önceki bölümde Manet’in “‘The House At Rueil” (Resim – 22) resmine ve Monet’nin yukarıda bulunan III. Ve VI. Numaralı resimlerinde bulunan katedrale bakalım. İlk olarak her ikisi de bir mimari yapıyı dışarıdan izleyen resimlerdir. Fakat bu benzerliğe karşın resimlerdeki iki bakışın türü çok farklıdır. Manet’nin resmettiği evde bakış Rouen Katedrali’nde olduğu gibi taş yüzeyin ışık altındaki biçimlerine yönelik değildir, daha çok evin içine yönelmiş bir bakıştır ve orada her an bir şey olacaktı izlenimi verir. Hem kadraji



Resim – 31 Edouard Manet “Jeanne” 1881, 74 × 51.5 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

hem opak pencereleri hem de izlenimcilikten uzak olan boya biçimiyle resme gözetlemeci bir bakış hakimdir. Monet'nin resminde ise gözlemleyen bir bakış hakimdir.

Manet'nin bir çok resminde yine gözetlemenin bir türü olan aslında türkçede 'dikizleme' kelimesi ile daha iyi karşılanan voyöristik bir bakış içermektedir. Aslına bakılırsa bu bakış türü 15. Yüzyıldan itibaren tüm Batı sanat tarihine yayılır. İlk olarak söylemek gerekir ki bu cinselliği içeren dikizci bakışın nesnesi kadındır. Bu erkek bakışına poz veren, sanat tarihinde yığınla olan resimlere örneklerden biri de Manet'nin 1881 tarihli "Jeanne" isimli tablosu Parisli aktris Jeanne Demarsy temsil etmektedir. Profilden gördüğümüz figür kendisine hayranlıkla yönelmiş olan bakışların farkındadır ve zaten pozunu o bakışlar için vermiştir. Kaldı ki bu farkındalık Rönesans'dan bu yana, hemen hemen her resmedilen kadın figüründe vardır çünkü kadın izleyicinin bakışına sunulmaktadır ve izleyici karşısında edilgendir, izlenen, gözetlenendir.

Manet'ye tekrar dönmek üzere 15. Yüzyıl'a dönersek resmedilmiş olan kadın figürlerinin aynı şekilde bir bakışa sunulduklarını görürüz. Bu bakış erkeğin bakışıdır (male gaze). 1555-1556 yılları arasında Tintoretto tarafından resmedilmiş olan "Susannah ve Kentin Büyükleri" isimli tabloyu ele alırsak, o dönem resimlerde sıkça kullanılan çıplak kadın figürünü banyo yaparken görürüz. Yine izleyiciye poz veren bu kadın figürü, önündeki aynada kendini izlerken aslında izleyicinin gözüyle kendine bakmaktadır. Şöyle ki toplumsal dilin erkek odaklı olduğu bir dünyaya doğan kadın yine erkeğe ait bir bakış açısıyla yönlendirilmekte, sınırlandırılmaktadır. Kendi varlığı ve toplumun istediği kadın olmak üzere ikiye bölünmüştür ve günümüzde dahi bunun izlerini taşımaktadır. Kadın erkeğin gözüyle kendine bakmakta, ona göre poz vermektedir. Kadının içinde bir erkek aynası vardır ve onu kırmadığı müddetçe hep bu yarattığı, yaratmak zorunda bırakıldığı ikiziyle dolaşacaktır. Bu resimde de açıkça görünüyor ki kadın gözetleyen bakışa poz vermektedir. Resimde bulunan diğer iki kişi ise onu gözetlemektedirler fakat belirtildiği gibi burada asıl dikizci izleyicidir. Ayrıca resim İncil'de geçen bir hikayeden alınıp sahnelense de Tintoretto burada kendini izlemekten zevk alan bir kadından ve onu izleyen iki ihtiyarın yaptıkları yasak eylemden duyulan hazzı resmetmek istediğini söylemiştir. Dolayısıyla bu Tintoretto'nun fantazi penceresidir ve kadın kendini değil, erkek/toplumsal bakışın yarattığı kadını izlemektedir. Yani toplumun talep ettiği ve



Resim – 32 Tintoretto “Susannah ve Kentin Büyükleri” 1555-1556, 193.6 x146 cm,
Kunsthistorisches Museum, Viyana

bunun üzerine kendisinin yarattığı nesnesini izlemektedir. Keyif ise yine izleyenin keyfidir. Kadının kendisi ve talep edilen kimliği taşıyor olması meselesi ve bunun üzerinden Lacan’ın bahsettiği kadının belirlenemezliği oldukça geçmişe dayanan ve derin bir meseledir. Şimdilik burada satır aralarında değinmekle kalınacaktır.

Sanat tarihinde çokça karşımıza çıkan, gözetlenen ve gözetlendiğinin farkında olan çıplak kadın figürü örnekleri çoğaltılabilir. Hepsinin ortak noktası izleyiciye poz vermesi ve toplumun yarattığı ‘dişillliği’ sergiliyor olmasıdır. Aynı zamanda bakışlarda bir teslim oluş, bir edilgenlik söz konusudur. Fakat bu durum modern sanatta kırılmaya başlar.

Modernizmin öncülerinden olan Manet her ne kadar kendinden öncekilere benzer kimi nü kadın figürleri resmetmiş olsa da, 1863’de yapmış olduğu iki resim ‘Kırda Öğle Yemeği’ ve ‘Olympia’ ile kadındaki edilgen ve erkeğe göre idealize edilmiş ifadeyi kırmış, yerine



Resim – 33 Edouard Manet ‘Olympia’ 1863, 190x130 cm, Musée d’Orsay, Paris

‘yosmanın gerçekliği’ni³⁸ koymuştur. Fakat John Berger’in da sözlettiği gibi bu da kadının izlenen olmasını değiştirmemiştir.

Gözetleme ve gözlemlene ayrımını resimleri üzerinden karşıtlık kurup izleyebileceğimiz diğer iki ressam Dominique Ingres ve Edgar Degas olabilir.

Edgar Degas resim yapmaya çok erken yaşta başlamıştı. Bir çok sanatçının ailesinde olduğu gibi onun da babası sanatçı değil hukukçu olmasını istiyordu. Degas 1853’de hukuk fakültesinden mezun olur. Bir yandan resim yapmaya devam edenken 1855’de saygıyla izlediği Ingres ile karşılaşır.

Kendini ‘izlenimci’ olarak nitelendirmekten hoşlanmayan Edgar Degas Paris Operası’na düzenli olarak gidip sahnenin arkasından prova yapan balerinleri gözetler ve dans ederken insan vücudunun aldığı biçimleri ve üzerine düşen ışığı izleyip, eskiz alırdı. Degas resimlerinden de anlaşılacağı gibi balerinleri güzel oldukları veya herhangi bir öykü yaratmak için izlemezdi, o tıpkı Cezanne’nin tarafsızca doğayı gözlemlemesi gibi insan bedeninin biçimlerini gözlemlerdi.

³⁸ Berger, A.g.k. s.64.



Resim – 34 Edgar Degas “Sahne de Bale Provası” 1874, 81x65 cm, Musée d’Orsay, Paris

Örneğin 1874’de yapmış olduğu “Sahne de Bale Provası” isimli resimde yine balerinleri prova yaparken izlemiş ve resmetmiştir. Eğer bu resmi Ingres yapsaydı izleyici mutlaka balerinleri dikizlediğini hissedecekti. Dolayısıyla Degas, Ingres’ye karşı hep bir hayranlık duysa da, hiç bir zaman izlediği bedenleri onun gibi resmetmedi.

Ingres’e gelecek olursak; neoklasik döneminden sonra, romantik resimler yapmaya başlayan Ingres, kadın bedenini resmederken, onu cazibeli ve dişil göstermek için elinden geleni yapmıştır. Örneğin 1807’de yapmış olduğu ‘Half Figure of Bather’ isimli resminde arkası dönük belden aşağısı kesintiye uğramış çıplak kadın figürü, bir bakışla karşılaşmışçasına kollarıyla göğüslerini kapatmış resmin dışına doğru bakmaktadır. Eserin arkasında bir doğa manzarası olsa da hem eserin ismi gereği, hem de figürün saçına yerleştirmiş olduğu banyo ve hamamlarda bedenün üstünü örtmek veya saç kurulamak için kullanılan desenli bezden dolayı sahne, figürün banyo yaparken resmedildiğini hissettirir. Aynı zamanda yukarıda da yazıldığı gibi, davetsiz bir bakışla karşılaşmışçasına kollarıyla göğüslerini örtmesi resmin bakışın bir türü olan dikizliliği içerdiğini ortaya koyar.



Resim – 35 Dominique Ingres “Half Figure of Bather” 1807, Musée Bonnat, Bayonne

Ingres daha bir çok resminde kadınları mahrem alanlarında, erotik pozlar verirken resmetmiştir. Bu resimler de çoğunlukla oryantalist üsluptadır. Ingres uzun süre gözlerini Doğu’daki mahrem hayata çevirmiştir. Tabii kurguladığı resimler gerçek bir Doğu hayatını değil, Ingres’in öteki üzerinden kurguladığı kendi fantazilerini göz önüne sermektedir. O dönem daha bir çok ressamın etkilendiği oryantalizm baştan sona dikizci bir bakış ile kurgulanmıştır.

3.3 Bir Batılı Fantazisi Olarak ‘‘Odalık’’

Batı'nın gözünü Doğu'ya çevirip, onu her yönüyle incelediği ve tanımladığı bir dönem vardır. Tarih olarak 18. Yüzyıl sonu, 19. Yüzyıl başına denk gelir. Bu araştırmaların toplamının adına ‘‘Oryantalizm’’ denir. Anlamı ‘Şark’ olan ‘Oryan’ kelimesinden türemiştir. Türkçe anlamı ‘‘şarkiyatçılık’’ yani ‘‘doğuculuk’’tur. TDK ve bir kaç sözlükte daha ‘‘Doğu Bilimi’’ olarak da çevrilmiştir. Özetle Batı'nın Yakın ve Uzak Doğu toplumlarının kültürel yaşamlarını incelediği bir araştırma alanı olarak ortaya çıkmıştır. Fakat bu araştırmanın gerçekçi bir gözleme dayalı olup olmadığı dolayısıyla tarafsız olduğu tartışılır bulunmaktadır.

‘‘Şarkiyatçılık, Şark’la –Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek- uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark’a egemen olmakta, Şark’ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi olarak incelenebilir, çözümlenebilir.’’³⁹

Dolayısıyla ‘Oryantalizm’in bir ideoloji, Batı tarafından, Doğu’daki sömürge sistemini güçlendirmek için planlanmış bir proje olduğunu söylemek art niyetlilik olmayacaktır. Edward Said bunu ‘Şarkiyatçılık’ isimli çalışması ile dayanaklarıyla ortaya koymuştur. Bu başlıkta ise kültürden, bilime, yaşam biçiminden, dine ve cinsel yaşamına kadar Batılı tarafından imgelemi yaratılmış olan Doğu’nun, Batı sanatına nasıl yansıdığı, yansıtıldığı incelenecektir. Zira bu çalışmanın odak noktası olan dikizci bakış, Batı’daki oryantalist resimlerde çokça görülmektedir. Bunun öncüleri ise Dominique Ingres ve Eugene Delacroix’dır diyebiliriz. Elbette bu sanatçıların Doğu’yu betimleme merakı, bir moda ile veya kişisel bir merak ile başlamamıştır. Ingres’in Doğu’nun mahrem yaşamını abartılı biçimde resmetmeye başlamadan önce, Fransa Doğu’da sömürge alanlarını kurmuş, 1798’de ise Napolyon Mısır’ı işgal etmiştir. Delacroix’nın meşhur resmi ‘‘Cezayirli Kadınlar’’ı ise Fransa Cezayiri işgal ettikten sonra yapılmıştır. Delacroix bu işgalden sonra Cezayir’i ziyaret eder ve yabancı olduğu bu kültürden çok etkilenir ve gezinin anısına ‘‘Cezayirli Kadınlar’’ı yapar.

Şüphesiz her iki ressam da yabancıları oldukları Doğu kültüründen çok etkilenirler. Fakat bu etki Doğu’yu gerçek anlamda tanıdıkları için değil, Batı’nın Doğu’yu kendince tanımladığı

³⁹ Edward Said. **Şarkiyatçılık**. 9. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2016 , s.13.

biçimiyle gerçekleşir. Zaten o dönem Batı'daki oryantalist sanatçıların amacı gerçekçi bir Doğu tasviri ortaya koymak değildir. Üstelik oryantalist tavrın resimde çok sık görüldüğü dönemde ressamlar yalnızca Doğu'nun cinsel hayatını konu almışlardır ve bu cinsel hayatın gözetlenen nesnesi de Doğu'lu kadın olmuştur. O dönemde kadın figürünü merkeze alan resimlerin neredeyse hepsinin adı 'Odalık' dır. Fakat Batılının anladığı ve resmettiği odalık kavramının Doğudaki odalık ile alakası yoktu. Batıdan bakıldığında 'Odalık' Osmanlı'da padişah ve şehzadelerin saraya alınan genç kızlar arasından seçtiği ve nikahsız olarak ilişki yaşadığı kadındır. Seçilen kadın kendi özel odasına alınır ve statüsü diğerlerinden ayrılır. İlk olarak 'Odalık' nikahsız yani kanunun dışında, yasak olması nedeniyle zaten fantazi nesnesi olmaya müsaitti. Öteki (Batılı bir ressam veya yazar) için onu fantazi çerçevesinde hayal etmek hiç zor olmayacaktır.

Oysa Doğu'da 'Odalık' Batılının tezahür ettiği gibi değildi. Öncelikle Doğu'da 'Odalık' haremde çalışan bir görevlidir ve bu görevli yalnızca sultana değil aynı zamanda sultanın ailesine de hizmet vermekle görevlidir. Gonca Güçsav 'Odalık' isimli çalışmasında tümüyle bu konuyu incelemektedir.

*'Kökenbilimsel açıdan değerlendirirsek, Diderot ve Alembert'in odalisque sözcüğünün Türkçe odalık sözcüğünden kaynaklandığı yolundaki bilgileri doğrudur, sözcük gerçekten de oda kelimesinden türetilmiştir ve -lık eki de bu sözcüğe 'ait olan' 'kullanımı için olan' anlamlarını eklemektedir. Sözcüğün yapısına göre bir odalık, bir oda ya da daire için var olan bir şey ya da bir kimsedir – söz konusu durumda bir kadın. Buna karşın sözcüğün anlaşılma biçimi bütünüyle yanlıştır. Bu kadınlar kendi kişisel odalarına sahip oldukları için değil, daha ziyade Sultan'ın ailesinin ikamet ettiği alanlardan sorumlu hizmetkarlar olduklarından odalıklar olarak adlandırılmışlardır. Dahası bu kadınlar hanedan ailesi için çalışmaya başlamadan evvel çıraklık odalarında eğitim alıyorlardı.'*⁴⁰

Daha önce de bahsedildiği üzere Batılı bir çok ressam Doğu'yu ya hiç ziyaret etmemiş ya da yalnızca bir kez ziyaret edip, ancak bir kaç küçük izlenim edinmiştir. Dolayısıyla onlar için öteki olan bu toplumun gerçek yaşam biçimlerini bu küçük tecrübelerle bilmek pek mümkün

⁴⁰ Gonca Güçsav. **Odalık**. 1. Basım, İstanbul: YKY Yayınları, 2012, s.60.

değildi. Onlar çalışmalarını ancak yazılanlar ve yaratılan imgelemler üzerinden kurguluyorlardı. Zaten amaçları da yaptıkları resimlerde Doğu'nun yaşam biçimlerini gerçekte oldukları gibi resmetmek, belgesel niteliğinde bir sanat eseri ortaya koymak değildi. Mesele resimlerin izleyiciyi cinsel tarafıyla büyümesi ve ötekinin cinsel yaşamını hayal edip bundan keyif almasıydı.

'Odalık sözcüğünün işlevsel anlamı harem ile olan ilişkisi bağlamında düşünülmelidir. Osmanlı İmparatorluk Haremi'ne getirilen kadın köleler, ev yaşamı ile ilgili olarak farklı görevleri yerine getirecekleri için bedensel güzellikleri kadar yeteneklerine göre de seçiliyor ve farklı dairelere (odalara) gönderiliyorlardı. Bu kadınlar, bu odalarda giysilerde ve iç mekan döşemelerinde kullanılacak kumaşlar üzerine nakış işleme, dikiş dikme gibi çok çeşitli el sanatları ile birlikte yemek pişirme, orta hizmeti, hesap tutma ve hazineyi koruma, ayrıca dans etme, şarkı söyleme, müzik aletleri çalma, şiir yazma ve okuma gibi beceriler kazanarak çıraklıklarını geçiriyorlardı. Çıraklıklarını tamamlamalarının ardından bu kadınların çoğu çeşitli görevlerini yerine getirmek üzere haremın farklı kısımlarına gönderilirdi. Bu kızların çok az kısmı, bütün çırakların içerisinde en iyi olanlar, Sultan'ın annesinin ve karılarının yani hasekilerin yaşadığı dairelere geçerlerdi. Sultan'ın annesi, Valide Sultan, hizmetkarları yani odalıkları içerisinde cariyelerini seçer ve seçilenler de harem sıradüzeninde üst sıralara tırmanır ve bir yandan da ikbal ya da gözde cariyeye olmayı umarlardı. Bu sıralamada daha üstte Sultan'ın karısı yani Haseki Sultan ve nihayet en yukarıda bütün imparatorluğun en nüfuzlu kadını (kimi zaman da en nüfuzlu kişisi) olan Valide Sultan gelirdi.

Bu nedenlerle odalıklar aslında haremde cinsel bir rolleri olmayan, onun yerine hanedan üyelerinin emrine verilmiş olan oda hizmetçileri olarak görevlerini yerine getiren bakire kızlardı. Ancak Sultan tarafından 'ikbal' olarak seçilmelerinden sonra onlara kendi daireleri ve özel odalıkları tahsis edilirdi. Diderot'nun ki gibi, odalıkları Sultan'ın metresleri olarak tanımlayan açıklamalar, odalık teriminin asıl anlamı göz önünde tutulduğunda karışıklığa yol açar. Söz konusu kadının 'oda' sözcüğü ile ilişkisi yanlış biçimde mahrem cinsel ilişki olarak anlaşılmıştır.'

Slovaj Zizek Lacancı bir düşünceye dayanarak, Batı'nın Doğu üzerindeki gerçeğe dayanmayan bu fantazi kurgularının kendi içinde hissettiği müthiş bir eksiklik hissinden

kaynaklandığından bahseder. Bu eksiklik hissi elbette Batı'ya özgü değildir. Öznenin öteki üzerinden hissettiği temel bir eksiklik hissidir. Çünkü her özne için öteki ondan keyfini çalandır.

“Şark'ın erotikliğiyle (siyah erkeğin penisi, Sultan'ın haremi, Japon gejšaları vs.) ilgili sürekli fantaziler kuran Batılı bilinç dışında bu erotiklik, beden ve hazları arasındaki ‘kayıp’ dolayumsuz bağlantının, ‘öznenin arzusunun en baştan beri kayıp nesne nedeniyle’ ‘olan ayrıcalık’ ilişkinin mekanı haline gelir. Ancak bu bağlantı, zaten hiç bir zaman yoktu; kısmen varolduğunda da, hiç bir zaman dolayumsuz değildi çünkü bu bağlantı herhangi bir şekilde (dolayumlu ya da dolayumsuz biçimde) Şark'ta da mevcut değildi. Ama bu gerçek Batılı fantazileri asla engellemedi: Onlar sahip olmadıklarına göre, mutlaka başka biri araklamış olmalıydı; (her ikisi de gizleme ve teşhir arasındaki bulanık alana ait olan) peçeleri ve haremleri, afyon ve haşhaşı, gejšaları ve gılmanları ile Şark'tan daha iyi bir suçlu bulunabilir mi? Uyuşturucu, röntgencilik, teşhircilik, sado-mazoşizm, eşcinsellik, kısacası erkek egemen – heteroseksüel – beyaz- Avrupalı ideolojinin bastırıldığı ve yasakladığı her cinsel edim, Batı'nın araklanmış keyfi için fantastik bir cennet yaratarak Şark'ta varmış gibi gözükmektedir.”⁴¹

Bu yüzden 19. Yüzyılda Doğuya merak salan Batılı sanatçılar odalık ve haremi kendi fantazisine göre kurgulamışlardır. Hep ötekinde daha fazla olan, kendinde ise yokluğunu hissettiği keyif Doğu'nun cinsel yaşamında zuhur etmiştir. Böylece kurguladığı Doğu'nun o yarı örtük dünyasında, Bülent Somay'ın da söylediği gibi Doğu'nun yaşamını suçlu hazlarının ve yasaklanmış arzularının çöplüğü haline getirir ve bunu resmeder durur. Buna karşılık sayıları çok olmasa da, Doğu'yu resmettiği halde bahsedilen kurgulardan uzak, gerçeğe daha yakın resimler yapmayı tercih etmiş ressamalar da vardır. Fausto Zonaro, Kont Amadeo Preziosi, Karl Briullov gibi. İtalyan, Maltalı ve Rus olan bu ressamalar diğer Batılı oryantalist ressamalar kadar tanınmamış olsalar da, Doğu'yu konu alan bir çok resim yapmışlardır. Fakat onların resimleri Ingres, Delacroix'in resimlerinde olduğu gibi fantazi olmaktan çok belgesel niteliğindedir.

⁴¹ Bülent Somay ve Diğerleri. “Doğu'da ve Batı'da Baba İşlevi” **Suret**. Vol.2, (2013), s. 22.



Resim – 36 Amadeo Preziosi “Kadınlar ve Peyzaj” 1853, 34x51 cm, Monika-Geri Benardete koleksiyonu



Resim – 37 Karl Briullov “The Fountain of Bahçesaray” 1849, 87.5x108.5 cm, A.Pushkin Memorial Museum, St. Petersburg

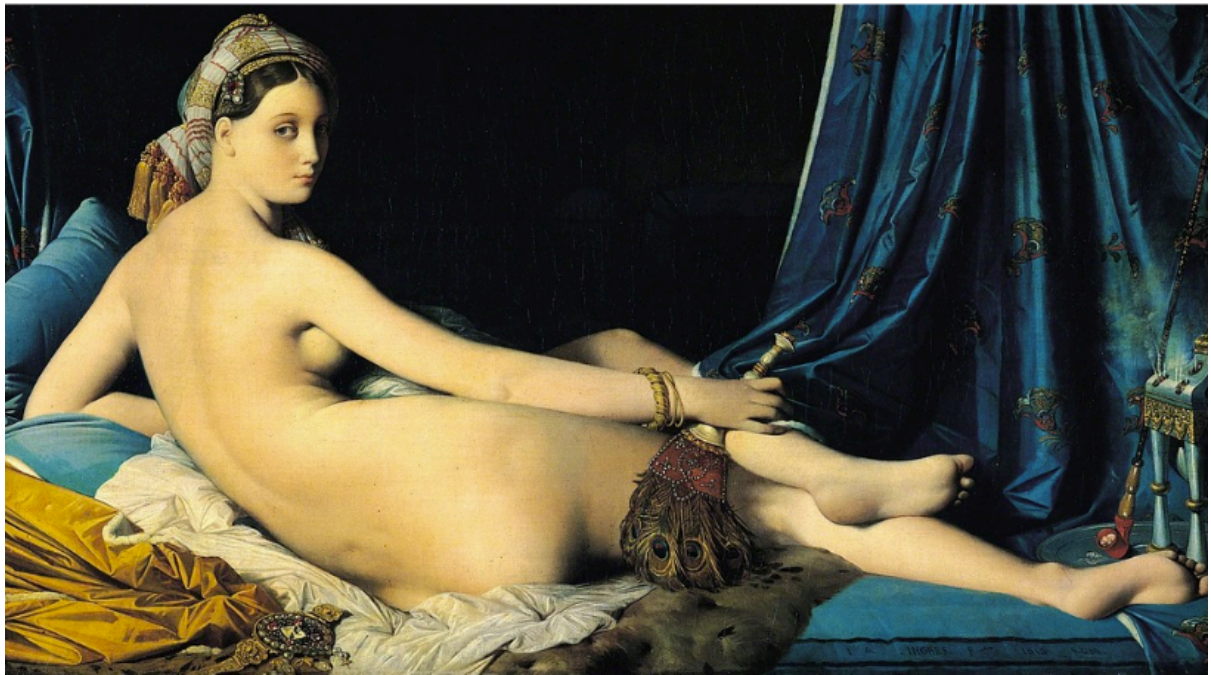


Resim – 38 Fausto Zonaro ‘A Young Lady’ 1920, 64.5x85.5 cm

İçlerinde Briullov'un işleri oryantalist yaklaşıma daha yakın durur fakat yine de tam olarak fantazi sahnesi olmadığını hissettirir, gerçeğe daha yakın dururlar. İsmi geçen üç sanatçı da Doğu'lu olmamasına karşın resimleri Doğu'nun içinden, Doğu'yu ötekileştirmeden resmetmiş gibidir. Dolayısıyla bir öznenin diğer bir özne üzerinden fantazi kurulabilmesi için ona dışarıdan bakan, öteki olarak gören bir özne olması şarttır. Ayrıca gizemli ve yarı örtük olması yani tümüyle bilinen ve kavranan olmaması da önemlidir. Tıpkı Batılı için Doğu'nun mistik ve bilmezlikle dolu olması gibi. Ingres'nin resimlerinde ve odalık tasvirlerinde bu atmosferi sezinlememek mümkün değildir. 'Odalık' resimleri içinde belki de en bilineni olan 'Büyük Odalık' 1813'te Napolyon'un en küçük kız kardeşi tarafından sipariş edilmiştir. Ingres resmi 1814'de tamamlar. Resmin merkezinde uzanmış, sırtını gördüğümüz ve bize bakan çıplak bir kadın vardır. Kadının sırtı normalden biraz uzundur ve bunun gibi bir kaç anatomik hataları vardır. Bir taraftan da Batı'daki "Venüs" tasvirini anımsatır. Fakat figürün elinde bulunan kuş tüylerinden yapılmış olan aksesuar, başındaki desenli şal, ipek, işlemeli perde ve ayak ucundaki pipo bu figürün Batı'nın uzağında, bir başka kültüre ait bir kadın olduğunu göstermektedir. Ayrıca resmin geneline yayılan mavi renk soğukluğuyla izleyici ve seyirlik güzel kadının mesafesini daha da arttırmaktadır. Bu mesafeyi ve arzuyu arttıran bir diğer özellik ise, resmedilmiş olan diğer odalıklardan farklı olarak, figür seyirciye arkasını dönmüş ve vücudunun önemli bir kısmını saklamakta oluşudur. Bu da resmi daha da gizemli ve ulaşılmaz hale getirmektedir. Öteki ve Doğu'da yalnızca sultanın kadını olan yasak meyve, resimde bu anlamda oldukça iyi betimlenmiştir. Ayrıca gözetlemenin fantazi boyutu için de çokça uygundur ki bu resimler zaten Doğu'daki cinsel yaşamı ve kadını dikizleyen Avrupalı erkeğin bakışına sunulmuştur.

*"Ingres için erotizm asla enerjinin aşırılığı ya da taşması olarak ya da bir varlığın bolluğu olarak düşünülmemiştir. Cinsel dürtüyü bu şekilde düşünmek ve onu bereket işareti altına yerleştirmek elbette mümkündür. Ancak Ingres'de cinsel arzu bir ergiden ziyade tatminin ertelenmesidir ve onun resminde, arzusunun tamamına erdirilmesi asla temsil edilmez."*⁴²

⁴² Güçsav, A.g.k. s.67.



Resim – 39 Dominique Ingres “La Grande Odalisque” 1814, 91x162 cm, Louvre Museum, Paris



Resim – 40 Dominique Ingres “The Bather” 1808, 22.8x34 cm, Harvard Art Museum, Cambridge, ABD

İdeolojik olarak bakıldığında ise bu ve bu gibi resimlerde Fransa Doğu’daki varlığını meşru kılar, o kültür üzerindeki hakimiyetini gösterir. Odalık kadın köleliğinin göstergesi de olduğu için, ahlaksal açıdan, o kültürün Batı tarafından medenileştirilmesi gerektiğini de gündeme getirmiş olur.

Ingres’nin resimlerine dönecek olursak, o kadın figürlerinin önemli bir bölümünü çoğu zaman gizlemeyi tercih etmiştir . Örneğin 1808’de yaptığı “Valpinçonlu Yıkanan” arkası dönük biçimde eteği işlemeli olan bir yatağın üzerinde oturmaktadır. Başına yine hamamlarda kullanılan türde bir eşarp sarıdır. Bu resimin ne isminde ne de içinde Doğu’ya ait güçlü bir imge bulunmasa da oryantalist bir esinti vardır ki bu tarihten çok daha sonra ‘Türk Hamamı’ isimli tablosunda çok benzer bir figürü resmin merkezinde görüyoruz. Vücudunun bir çok kısmını gizleyen bu kadın figürler, kendini tümüyle izleyiciye açmış kadın figürlere göre

elbette izleyende daha çok arzu uyandıracaktır. Ingres bunu çok iyi bildiği için sıklıkla çıplak kadın figürlerini kendilerini gizler biçimde resmetmiştir.

Ayrıca Ingres'nin oryantalist kadın figürleri izleyiciyi dikizci pozisyonuna yerleştirme yönünden daha güçlüdürler. Çünkü izleyicinin gözüne bakarak, onun varlığından haberdar olduğunu gösterir ve vücudunu da bu yüzden gizler. Kendini ötekinin bakışından gizleyen kadın, dikizcisine bir sınır koyarak mahrem alanına vurgu yapar ve bu vurgu izleyicinin yasak bir eylem yaptığını yüzüne vurmaktadır.



Resim – 41 Dominique Ingres “il Bagno Turco” 1862, 108x108 cm, Louvre Museum, Paris

Ingres'nin “Büyük Odalık”ından sonra Batılı ressamlarca daha bir çok odalık resmi yapılmıştır. Bir çoğu birbirine benzeyen odalıkların önemli ortak noktalarından biri de miskin, tensel ve edilgin bir ifade ile bakmalarıydı. Bu edilginliği kıran ve döneminde oldukça tepki toplayan ve şu anda Venüs ve odalık resimleriyle aynı salonda sergilenen 1863'te Manet tarafından yapılmış olan “Olympia”dır. Manet kendinden önce yapılmış olan odalık, Venüs

ve olympia tekrarlarını, mahmur bakışlı bir kadın yerine modern bir fahişeyi koyarak kırar ve böylece ‘Odalık’ geleneğine yeni bir yorum getirir. Manet’nin resminde Doğu’yu imleyen en önemli unsur siyahi hizmetlidir fakat onun haricinde diğer odalık klişelerini kullanmamıştır. Yine de Manet’nin yaptığı kendinden önceki seyirlik nesne olan kadının edilgenliğini değiştirse de, fahişeliği baki kalmıştır. Dolayısıyla ‘Odalık’ın tanımı da aynı biçimde fahişe olarak kalmaya devam etmiştir.

20. Yüzyıla gelindiğinde ise artık “Odalık” önceki yüzyıllarda sıkça resmedilmiş bir imge olarak alınıp döneme ve coğrafyaya göre yeniden yorumlanıyordu. Bu anlamda Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann gibi Amerikalı sanatçıların odalıklarına bakıldığında oldukça özgün olduklarını görürüz.

Rauschenberg’in 1958’de yapmış olduğu odalık çalışması elbette önceki kuşakların odalık imgeleminden çok farklıdır. Bir yerleştirme olarak uyarladığı üç boyutlu çalışmasının tabanında, bir kaidenin üzerinde odalık resimlerinin vazgeçilmezi olan bir yastık bulunur. Yastık kadife veya Doğu’ya ait işlemler içermez. Yastığın üzerinde yukarısındaki dikdörtgen kurguyu üzerinde taşıyan ahşap sütun bulunmaktadır. Bu üç boyutlu dikdörtgen kurgunun üzerinde ise dergilerden kesilmiş, edilgin, erotik, kendini izleyicinin bakışına teslim etmiş çıplak kadın figürleri bulunmaktadır. Tıpkı ‘Odalık’ tasvirlerinde olduğu gibi. Dikdörtgen kurgunun yüzeyindeki bir başka imge ise topa vurmaya üzere olan erkek bir beyzbol oyuncunun etkin tavrıdır. Dikdörtgen kutunun bir yüzeyi ise şeffaf bir tül ile kaplıdır ve içeride loş bir ışık vardır. Bu opak görünüm ‘Odalık’ resimlerinin gözetlemeci tarafına vurgu yapması açısından önemlidir. Çünkü bir şeyin ardından bakma hissini vermektedir.

Dikdörtgen kurgunun üzerinde ise dondurulmuş bir horoz bulunmaktadır. Horozun haremin başındaki erkeği ya da genel olarak etkin bir erkek modelini temsil ettiği açıktır. Dolayısıyla Rauschenberg’in işi ilk olarak kesinlikle bir odalık fantazisi değildir. Ama yalnızca bir odalık eleştirisi de değildir. Odalık tarihini kullanarak, horoz temsili ve edilgin kadın imajlarıyla aslında hem geçmişe hem de bugüne dair, cinsiyetlerin konumlandırılmasıyla ilgili bir analiz yapmış, bir eleştiri getirmiştir.

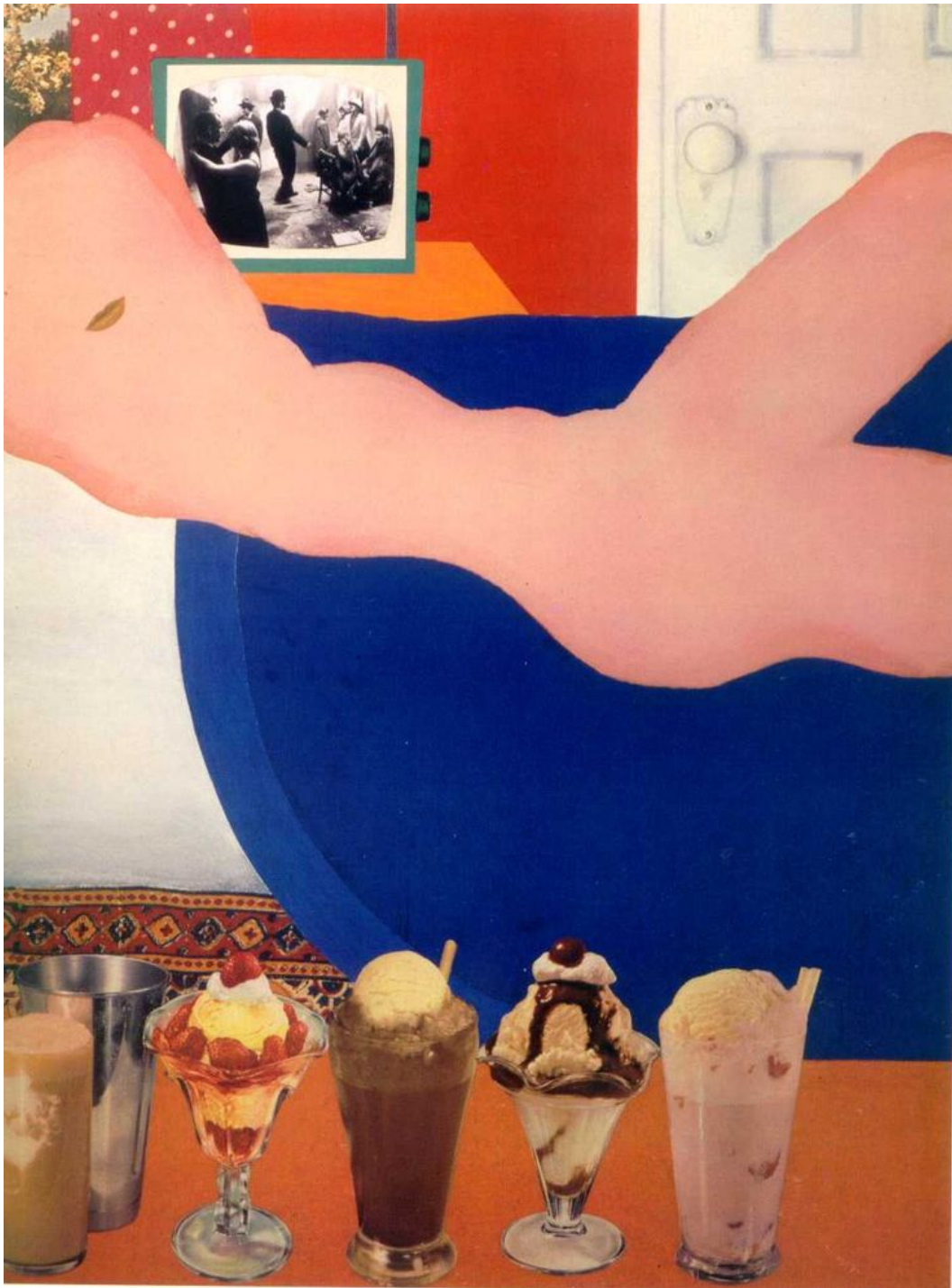


Resim – 42 Robert Rauschenberg 'Odalisk' 1955-1958, 210.8x64.1x63.8 cm, Museum Ludwig, Köln

1965'te ise Amerikan pop-art sanatçısı olan Tom Wesselmann "Great Amerikan Nude" isimli çalışmasıyla, Ingres'nin 'Büyük Odalık'ına gönderme yapar. Wesselmann

kompozisyonunda odalık geleneğinde olan bir çok imgenin yerine yeni imgeler yerleştirmiştir. Uzanan çıplak figürün önünde nargile, pipo, Türk lokumu yerine çeşitli dondurma kaplarının gerçekçi görüntülerini yerleştirir. Dondurma ve süslü dondurma sunumları Batı'ya özeldir, dolayısıyla Wesselmann burada Doğu yerine Batı'yı koymuştur. Yerde bir kısmını görebildiğimiz halı Doğu desenleri ile Odalık resimlerini işaret etmektedir. Resmin merkezinde bulunan, yalnızca dış kontürlerden ve ten rengini anımsatan bir renk ile detaysız biçimde boyanmış olan figürün yalnızca dudakları bulunmaktadır. Deforme olan vücudu ise Ingres'nin 'Büyük Odalık'ını anımsatır. Figürün arkasında oldukça gerçekçi bir televizyon imgesi bulunmaktadır. Televizyonun solunda ise perdenin izin verdiği kadarıyla görünen çok küçük bir doğa manzarası vardır. Fakat figür bunlara sırtını dönmüştür. Dış dünyayı temsil eden bu imgelere figür sırtını dönmüştür. Bu durum da odalık resimlerinin söylemek istediği gibi kadın kölelere, kapatma alan kadınlara işaret etmektedir. Kısacası Wesselmann çağdaş bir odalık resmetmeyi amaçlamıştır ve bunu yaparken de geçmiş odalık resimlerinden kimi alıntılar yapmış, geçmiş imgelerin yerine yenilerini yerleştirmiştir.

'Odalık' resimlerinin Türkiye'den örneklerine gelecek olursak; karşımıza kendisine ve yaşadığı topluma bir Batılı gözüyle bakan, dolayısıyla oryantalizmin ağına düşen sanatçılar, yazarlar, eleştirmenler çıkar. Fakat bu gibi işlere bakmak yukarıdaki Batılı tarafından resmedilmiş işler ile çokça paralellik göstereceği için tekrara düşmek olacaktır.



Resim – 43 Tom Wesselmann “Great American Nude” 1965 <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/1a/4f/57/1a4f578fe942d41d72fcfb59f8d46420.jpg> 01.06.2017 Saat: 14:37

Sonuç olarak Oryantalizmin en meşhur imgelerinden biri olan ‘Odalık’ hem öteki olması açısından hem de ideolojiler gereği mistik ve örtük gösterilmesi nedeniyle Batılı’nın üzerinde dikizleme arzusu uyandıran bir imge olmuştur. Ressamlar da bu durumu çokça kullanmışlardır ve gerçekçi bir kurgu olmasının hiç bir önemi yoktur. Odalık 18. Yüzyıldan, 19.Yüzyıla Batılı’nın çizdiği, sınır koyduğu pencereden gözetlenen bir fantazi olarak gösterilmiş ve resmedilmiştir.



4. EDWARD HOPPER RESİMLERİNDE GÖZETLEME PRATİĞİ

Edward Hopper 1882 Yılında Amerika’da, New York’un yukarısında kalan, bir sahil kasabası olan Nyack’de dünyaya gelir. 1906 yılında ‘NY School Of Art’ isimli okuldan mezun olur. Orta gelirli bir ailenin çocuğu olduğu için okul hayatı boyunca illüstrasyon ile para kazanmaya çalışır. Okul bittiğinde bir ajansa girer ve yarı zamanlı olarak illüstratörlük yapar. 1906 ve 1910 yılları arasında ise Avrupa’ya ileride sanatını etkileyecek olan üç seyahat gerçekleştirir. Özellikle o dönemde Paris modernizmin merkezi olduğundan onun için bu seyahat daha da önemli olacaktır. O dönemde Paris’te soyut sanat devam etmekte kubizm ise yeni başlamaktaydı. Fakat Hopper’ı en çok etkileyen ve yapıtlarında izlerini gördüğümüz akım empresyonizm olmuştur. Empresyonizmdeki ışığın doğaya ve mimariya verdiği biçimin yansımalarını Hopper’ın yapıtları üzerinde görebiliriz.



Resim – 45 Edouard Monet 1882 “The House at Rueil” 1882, 92.8x73.5 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne



Resim – 46 Edward Hopper “Davis House” 1926

Okuldayken Carravagio, Velazquez gibi barok dönemin ustalarından etkilenen sanatçı, daha karanlık ve gölgeli resimler yapmaktaydı. Bu seyahatten sonra ise paletindeki renkler açıldı ve resimlerine empresyonizmin ışığı girdi. Özellikle Edouard Manet, Paul Cezanne ve Edgar Degas gibi isimlerden etkilendiğini söyledi. Öyle ki resimlerinde bu sanatçıların boya biçimlerini görmek mümkündür. Özellikle Manet ile bir çok ortak noktası olduğunu farketmemek mümkün değil.

1910’da Amerika’ya dönen Hopper çalışmalarına yeni bir bakış açısıyla devam etti fakat tanınması bir hayli vakit aldı. Bir yandan geçimini sürdürmek adına görsel alanda ticari işler yapmaya devam etti. 40’lı yaşlarına yaklaştığında davet edildiği ikinci sergide artık bir çok kapı açılmıştı ona ve sanat çevresince artık tanınan ve izlenen biri olmaya başlamıştı.

4.1. Dışarıdan İzlenen Evler

Edward Hopper’ın resimlerindeki üslup haricinde resmettiği şeylerin ne olduğuna bakacak olursak genel bir tanımla tipik Amerikan modern yaşamını konu almaktadır. O dönemin Amerikan motiflerini sıkça kullanır ve çoğunlukla kent yaşamı başta olmak üzere kırsal alandaki yalnız kalmış evlere de oldukça meraklıdır. Şehir hayatında oteller, restoranlar, sinema salonları, ofisler ve benzeri sosyal iletişimin kurulduğu, toplumsal mekanları

resmetmeyi seçer fakat bu mekandaki kişiler çoğunlukla ya yalnızdır ya da en fazla üç kişidirler ki bu üç kişi de birbiri ile temas halinde değildir. Rolf G Renner 'Edward Hopper' isimli kitabında sanatçının şehir ve medeniyet yaklaşımını şöyle tanımlar;

“Hopper resimlerinde modern yaşamın boyalı derisi altındaki kırıkları açığa çıkarır.”⁴³

Şehir hayatında da kırsalda da iki farklı durum çıkar karşımıza, biri doğa ikincisi ise medeniyettir. Hopper resimlerinde ya bir pencere ardından doğayı göstermiştir, ya da doğa manzarasının içine mutlaka medeniyeti imleyen bir nesne yerleştirmiştir. Kırsaldaki evi resmederken de, o ev ile şehirde izole olmuş bir hayat süren kişinin verdiği etkiyi vermektedir. Tersine bir ifadeyle şehir hayatında resmettiği figür, kırsalda resmetmiş olduğu o izole evleri andırır. Dolayısıyla ikisini her zaman birbiri içine yerleştirmiştir.

Fakat resim analizlerine geçmeden önce belirtmek gerekir ki Hopper'ın resimlerinin hepsine yayılmış olan ve bu çalışmaya da ilham veren görmenin iki yanlılığı ve dikizci/voyöristik bakıştır.

Hopper'ın ilk tanındığı resim olan 'House by the Railroad' dan başlayacak olursak, bilindiği gibi resim döneminin önemli isimlerinden biri olan ve çalışmanın birinci bölümünün, üçüncü kısmında da bahsedilen, bir başyapıt olan Alfred Hitchcock'un 'Psycho' isimli filminde, bir karaktere dönüşen evinin esin kaynağıdır. Peki Hitchcock neden bir başka ressamın yaptığı bir evden esinlenmiyor da, filmde adeta Bentham'ın hapisanesindeki bakışı hissettiren evi Hopper'ın eserinden alıyor. Bu elbette bir tesadüf değildir.

İlk olarak sanatçının sıkça resmettiği nesne olarak seçtiği evin yapısı ve amacı gereği ne olduğu sorusunu sormakla başlayabiliriz. Ev insanların kişisel yaşamının içinde geçtiği, dolayısıyla dışarıyı içeriden ayıran, toplumsal olan insanı kişisel yaşamına çekilmesini sağlayan bir barınak, bir yaşam alanıdır. Dolayısıyla bir eve baktığımızda ilk akla gelen

⁴³ Rolf G. Renner. **Edward Hopper**. 1. Basım, Amerika: Tachen, 2010 s.7.



Resim – 47 Edward Hopper ‘‘House By The Railroad’’ 1925, 61x73.7 cm, MoMa, New York

Resim – 48 Alfred Hitchcock ‘‘Psycho’’ 1960

orada bir yaşamın yani ötekinin, bir başka bilincin olduğudur. Pencerelelerin ardında ötekini görmesek dahi bu onun varlığını düşünmemize engel değildir. Hatta bu belirsizlik tıpkı Panoptikum’da olduğu gibi daha tekinsiz ve daha etkilidir.

Sanatçı daha bir çok resminde izleyiciyi dışarıda kalan ve dışarıdan izleyen olarak konumlar. Resim zaten asıldığı alanın bir parçası olmadığından izleyici ile arasında bir mesafe vardır ve aslında resim bulunduğu alanda bir derinlik açar ve izleyici de o derinliğe bakar. Hopper’ın bu resimleri izleyiciye dışarıdan baktığını daha da hissettirir.

‘House by the Railroad’da bir çok resminde olduğu gibi tren raylarını görürüz. Doğa ile birlikte teknolojinin de izleri mutlaka karşımıza çıkar. Bu zamanla Hopper’ın yaptığı resimlerdeki en temel özelliklerden biri olmuştur. Doğa ile çağdaş yaşamın tutarsızlığını her fırsatta göstermiştir. Evin etrafında ise herhangi bir şey yoktur. Bir boşluğun ortasına kondurulmuştur ev. Bu terkedilmiş ev hissini daha da güçlendirmektedir.

Resimdeki ışık ise çoğu mimari yapıyı resmederken kullandığı gibi oldukça kontrasttır. Bu halleriyle Giorgio De Chirico’nun ışığıyla benzerlik gösteren resimler, aynı zamanda sinematografik bir hal alırlar. Ayrıca bu ışık ve mimari yapı, resmin kasvetli olmasını sağlayan biçimsel özelliklerden biridir.



Resim – 49 Georghio Di Chirico 'La nostalgia Del'infinito' 1915-14, 84x49.5, Modern Sanatlar Müzesi, NewYork



Resim – 50 Edward Hopper 'The Lighthouse Hill' 1927, 71.8x100.3 cm, Dallas Sanat Müzesi, Dallas

1927’de yaptığı ‘The Lighthouse Hill’ isimli resminde bulunan fener, ışık ve mimari yapısı Chirico’nun ‘La nostalgia Del’infinito’ isimli tablosunu bir hayli andırır. Hopper’ın Chirico’dan ne kadar etkilendiğinin göstergesidir. Tepedeki evin izleyiciye bakan yüzeyinde oldukça karanlık bir gölge vardır. Aynı gölge yukarıdan aşağıya doğru ilerler. Evin pencereleri simsiyahtır, içerisi hakkında hiç bir izlenim vermezler. Ayrıca ev konumu gereği izleyicinin yukarısındadır ve kasvetli ışığı ve karanlık pencereleriyle izleyiciye panoptik bakışı hissettirir ki; resimde ilk kendisini hissettiren ve doğayı ikinci plana iten nesnelere tepedeki iki yapıdır. Peyzaj kitlesel gölgelerle, detaysız biçimde verildiğinden mimarinin vurgusunu arttırmaktadır.



Resim – 51 Edward Hopper ‘House by An Intel’ 1930, ABD

Benzer biçimde 1930'da yaptığı, yine dışarıdan izlediğimiz, mimarisi ve ışığı gereği yine ürkütücü bir atmosfer sunan 'House by An Intel' tipik bir Hopper resmidir. Evin oturduğu alan, suyu çok göremesek de ufak bir adaya benzer. Bu haliyle ev daha da gizemli ve izole edilmiş görünür. Hopper'ın dışarıdan görünen ev serilerinin bir çoğunda olduğu gibi bu resimde de tekedilmişlik hissi vardır. Yine de her biri gözetleme kulesinin verdiği hissi verirler. Nesnesi olmayan bakış opak pencerelerin ardından izleyiciye bakıyor gibidir.



Resim – 52 Edward Hopper 'Cape Cod Sun' 1934, ABD

Hopper yazları vaktinin çoğunu Massachusetts'da yazlık kasabalarda geçiriyordu. Bu yüzden evlerin çoğu bir şehir binası değil, yazlık müstakil evlerdir. Tabii bunun dışında şehir hayatını da resmeder ve şehir hayatında dahi bu kırsalda tek başına kalmış evler kadar garip ve izole bir yaşam olarak seyirciye sunar.

Hopper seyircinin dışarıda kaldığı, içerisi hakkında herhangi bir izlenim vermeyen, kasvetli ve gizemli, yapıları sık sık tekrar etmiştir. Bu yalnız kalmış evler tek değil de bir şehir görüntüsü gibi birlikte resmedilselerdi bu etkiyi verirler miydi acaba? Ya da bu resimleri Hopper değil de bir başka sanatçı yapsaydı, resimler karşısında yine aynı şeyi hisseder miydik?

Günümüz sanatçıları arasında Hopper ile en çok karşılaştırılan sanatçı Richard Estes'dir. 1932 doğumlu Amerikalı sanatçı hipergerçekçi şehir görüntüleri resmetmektedir. Daha çok dışarıdan izlediği mimari yapıları, metroları, telefon kulubelerini resmeden sanatçının çalışmalarında gözetleme eylemi kendini göstermektedir.



Resim – 53 Richard Estes ‘‘Double Self-Portrait’’ 1976, 60.8x91.5 cm, MoMa, New York

Fakat bu gözetleme eylemini içeren resimlerde Hopper’ın resimlerinde bulunan tekinsizlik söz konusu değildir. İlk olarak iki sanatçının yaşadığı dönemlerde şehirlerin ruhu birbirinden farklıydı. Hatta Amerika hem maddi olarak farklı dönemler yaşıyordu, hem de Hopper’ın döneminde savaş bunalımı tüm Amerika’yı sarmıştı. Ayrıca Estes, Hopper’a göre şehir hayatının daha kaotik bir dönemine denk gelmiştir ve resimlerine o kaosu ve çok sesliliği yansımıştır. Hopper’ın sessiz ve dingin atmosferi Estes’de görülmez. Tabii Hopper’ın kendi dönemindeki şehir hayatını sessizleştirmeyi tercih ettiğini de atlamamak gerek. Yoksa Hopper’ın döneminde de gökdelenler vardı fakat o bu yapıları resmetmeyi tercih etmedi. Dolayısıyla Hopper’ı tekinsiz ve gizemli yapan şeylerden birinin yalınlaştırmış olduğu kompozisyonlarıdır denilebilir.



Resim – 54 Richard Estes “Hord and Hardart Automat” 1967, ABD



Resim – 55 Edward Hopper “The City” 1927, 93.98x69.85 cm, ABD

“Gözümüz için, belli bir uyarı karşısında edinilen izlenimde değişeni ve yeni olanı kaydetmektense, daha önce sık sık üretmiş olduğu bir imgeyi yeniden üretmek çok daha kolaydır”⁴⁴ Friedrich Nietzsche

Richard Estes'deki bir diğer fark ise boyayı kullanma biçimidir. O görüntüleri tam da kapitalist dünyaya uygun biçimde resmeder: parlak ve yepyeni. İzleyicinin gözü o çok tanıdık görüntüyle oyalanırken ardındaki anlamı düşünmez ki zaten ardında bir anlam yoktur. Çünkü hipergerçekçi resim tam olarak tuvalin yüzeyindedir, izleyici ile mesafesi, tuval ile izleyici arasındaki mesafe kadardır, ardi yoktur. Oysa Hopper'ın resimlerinde resmin sınırları bir çerçeve gibidir ve o çerçevenin içinden bakılır.

Edward Hopper ile benzerlik gösteren, daha çağdaş bir diğer sanatçı da 1966 doğumlu İngiliz sanatçı George Shaw'dır. George Shaw doğa görüntülerini gerçekçi bir biçimde resmetmenin yanı sıra sessiz kasabalardaki evleri de sıkça kullanmayı tercih etmiştir. Shaw'ın evleri tıpkı Hopper'ın kırsaldaki evleri gibi içerisi hakkında hiç bir izlenim vermemektedirler. Oldukça sakin bir atmosfere sahip kasabalar, terkedilmiş, izole olmuş mekanlar izlenimi vermektedirler.



Resim – 56 George Shaw 'Crossing' 1996, İngiltere

⁴⁴ Jonathan Crary. **Gözlemcinin Teknikleri**. 3. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2015, s.110.



Resim – 57 George Shaw “The Blossomiest Blossom” 2001, 43x53 cm, İngiltere

Hopper’ın dışarıdan izlediğimiz mimari yapıların içerisine dair ipucu verdiği resimler de vardır. Bunlardan en bilineni Rene Magritte’in bir çok kez başka sanatçılar tarafından versiyonu yapılmış olan ‘The Empire of Lights’ ile sıkça karşılaştırılan “Rooms for Tourist” tir. Daha geç dönemde yapmış olduğu bu resimde bu kez gün ışığı yoktur. Havanın karanmış olduğunu gördüğümüz resimde ay ışığının aydınlattığı evin ön yüzeyini saymazsak, bu kez evin içinden gelen bir ışık kaynağı vardır. İçeride herhangi bir figür olmasa da ışık bir yaşamın işaretidir. Bu kez karşılaştığımız ev terk edilmiş gibi durmamakta ama sessizliğini ve ıssızlığını korumaktadır. Etrafında bir kaç hanenin daha olduğunu gördüğümüz resimde arkada kalan evin de ışıkları yanmaktadır. Fakat bu da kırsaldaki yalnız olan evlerin atmosferinin dışına çıkarmamıştır resmi. Hatta bu karanlık içinde daha da gizemli hale gelmiştir.



Resim – 58 Edward Hopper 'Rooms for Tourists' 1945, 107.06x76.83 cm, Yale University Art Gallery

Daha erken dönemde yaptığı 'House at Dusk' da ise farklı bir kadrajla karşılaşırız. Bu kez mustakil bir evin değil de bir apartmanın belli bir kısmını gördüğümüz resimde, sanatçı binanın pencerelerinden içeriye gözetleme imkanı tanımıştır izleyiciye. Üstelik soldaki pencerelerden birinde dışarıyı izleyen bir figür görünmektedir. Bu resimde Hopper pencere aracılığı ile bir kaç kadraj vermektedir bizlere. Tıpkı 'Rooms for Tourists' de olduğu gibi perspektif içinde perspektif bulunmaktadır. Bu Hopper'ın bir çok işinde yaptığı temel şeylerden biridir ki bir yeri gözetliyor olma hissini güçlendirmek için bu gereklidir. Ve yine medeniyetin bir parçası olan apartman imgesini ıssız olduğunu gördüğümüz bir ormanın önüne yerleştirmiştir. Ormanın içine doğru giden bir merdiven vardır ama ormanın içine girdikçe ağaçlarla kaplanmıştır. Yine bu resim de Rene Magritte'in 'The Empire of Lights' isimli resmini anımsatır ki böyle bir benzetme çokça yapılmıştır.



Resim – 59 Edward Hopper “House at Dusk” 1920, 127 x 92.71 cm Virginia Museum Of Fine Arts, İngiltere



Resim – 60 Rene Magritte “The Empire of Light” 1953-54, 79x99 cm, Guggenheim Museum, Venedik

İçerisi hakkında hiç izlenim vermeyen veya yalnızca bir ışıkla ikinci bir perspektif açan resim örnekleri çoğaltılabilir. Bunun bir sonraki aşaması, içerideki yaşam hakkında daha çok izlenim veren işlerdir. Örneğin 1942’de yaptığı, en ünlü işi ‘Nighthawks’da şehirde bir barda, büyük bir camın ardında dört figür görmekteyiz. Gördüğümüz figürlerden arkası izleyiciye dönük olan tipik bir Hopper figürü olarak, tek başına barda oturmaktadır. Karşımızdaki iki figür ise belki bir çifttir ya da henüz tanışmışlardır. Fakat yan yana dursalar da herhangi fiziksel bir temasları yoktur. Öyle ki Hopper dört figürlük bir kompozisyon kurgulamış olsa da, figürler yine de izole bir hayat sürdürdüklerini belli etmektedirler.



Resim – 61 Edward Hopper, ‘Nighthawk’, 1942, 84x102 cm, Chicago Art Institute Bulding, Şikago

Bu resim yukarıda incelediğimiz resimlerle kimi benzerlikler gösterse de, farklılığı çok daha fazladır. İlk olarak yine dışarıdan izlediğimiz bir mekan söz konusudur fakat bu kez mekan öznel yaşamın içerisinde geçtiği bir mekan değil, kamusal bir mekandır ve dışarı ile içerisi arasındaki sınırların diğerine oranla silikleştiği bir alandır. Yine de gözetleme duygusunu vermektedir resim. Bunda yine Hopper’ın hemen hemen her zaman kullandığı kadrajın payı büyüktür. Fakat bundan önce yukarıdaki resimlerden asıl farkının, oradan da bir şey bana bakıyor paranoyasının ortadan kalktığıdır. Yani panoptik bakışın... ‘İzleyen ve izlenen’ isimli bölümde de bahsedildiği gibi, opak (belirsiz) pencerelerden içeriye izlerken, izleyici bir çift göz ile karşılaşmıyorsa, bu durum daha tedirgin edicidir. Çünkü öznedede farketmeden izleniyor

olma paranoyasını uyandırır tıpkı Betham'ın 'Panoptikum'un da olduğu gibi. Oysa izlenilen yerde ikinci bir özne var ise, ve bu özne izleyiciye doğru bakmıyor ve onu görmüyor ise kontrol izleyicidedir ve izlenilen özne nesneye dönüşmüştür. Bu çalışmada da büyük camın ardındakiler izleyen karşısında nesneye dönüşmüşlerdir. İzleyen izlenene dönüşme ihtimali ortadan kalkmış veya bu ihtimal oldukça azalmıştır.

Hopper'ın buna benzer yapıdaki çalışmalarının sayısı çoktur. Aynı zamanda bundan farklı olarak, izleyen karşısında nesneye dönüşmüş figürün erotik bir kadın imgesine dönüşmesi de söz konusudur. Yani gözetlemenin bir başka boyutu olan fantazmatik bakışı da sıkça kullanmıştır sanatçı.

4.2 Gözetlenen Nesne Olarak Kadın İmgesi

Hopper'ın 1928'de yaptığı 'Night Windows' isimli resmi ötekinin haberi olmadan, ötekine ait mahrem alanı dikizliyor olma eylemine iyi bir örnektir. Bu kez 'Nightawks'de olduğu gibi kamusal bir alana değil bir yatak odasına bakmaktayız. Karşımızda kendisini izlediğimizin farkında olmadığını hissettiren, arkası dönük ve aşağıya doğru eğilmiş, üzerini değiştiren veya başka bir eylemde bulunan bir figür vardır. Figürün bir bölümü duvar tarafından kesintiye uğramış, pencere kadrajının izin verdiği kadarıyla görünmektedir. Gözetlenen mekan bir yatak odası olduğundan ve yine gözetlenen figürün bir kadın olması nedeniyle resim erotik bir çağrışım içindedir. Fakat kadın tümüyle bir fantazi nesnesi olarak kullanılmamıştır bu resimde. Hopper New York'un ötekinin hayatını izlemeye imkan veren bir şehir olduğunu bir çok işinde göstermiştir. Şüphesiz ki bugün de bu durum devam etmektedir. Kişi kendisini bir diğerkinin hayatını dikizlerken bulabilir ki günümüzde şehir hayatında bulunan sanatçıların Hopper'ın dünyasına çok benzer işler ortaya koyduğunu görüyoruz. Örneğin 1952 doğumlu New York'da yaşayan ve üreten sanatçı Arne Svenson kendisini komşularını izlerken bulunca stüdyosundan çıkıp evinin camından karşı komşularının hayatını fotoğraflamaya başlar. Tabii ki bugünün binaları Hopper'ın resmettiklerinden farklıdır. Büyük çelik konstrüksiyonlar sayesinde, bina yüzeylerinde duvara gereksinim duymadan büyük cam yüzeyler kullanılmaktadır. Dolayısıyla pencere kadrajı ortadan kalkmıştır ve gözetleyeceği yüzeyin kadrajını belirlemek çoğunlukla sanatçıya kalmıştır. Pencere görevi gören çelik



Resim – 62 Edward Hopper 'Night Windows' 1928, 74x86 cm, MoMa, New York

addskapa.se



Resim – 63 Arne Svenson 'The Neighbors' 2012, Fotograf, New York

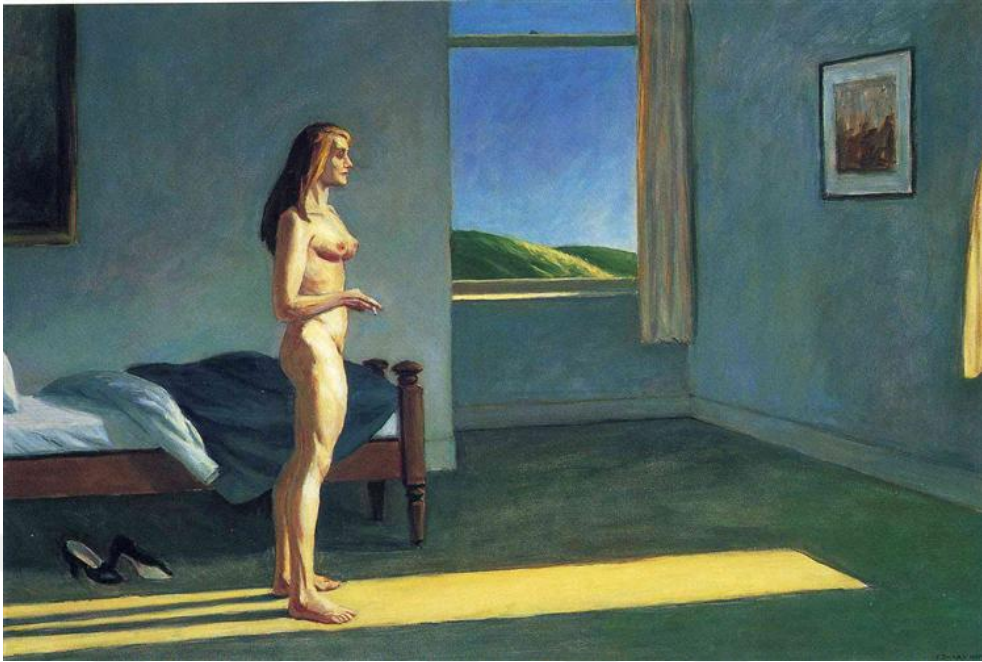


Resim – 64 Arne Svenson ‘The Neighbors’ 2012, Fotoğraf, New York

konstrüksiyonlar sayesinde ise pencere kadraj alma işlevinin yerini yüzeyleri bölmeye bırakmıştır. Yüzeyler dikey ve yatay konstrüksiyonlarla çeşitli geometric biçimlerde bölünmektedir. Bu da gözü bir yandan ön yüzeye çekerken, bir yandan da içerideki görüntüye odaklanmaktadır. Göz iki yüzey arasında gidip gelmektedir. Soyut geometrik bir yüzey ile gerçekçi bir görüntü arasında... Benzer etki Hopper’ın resimlerinde de vardır fakat yüzeyler daha kütleli biçimde bölündüğünden Svenson’ın çalışmaları kadar bu yanılla öne çıkmamışlardır.

Hopper’ın kimi resimleri ile Svenson’ın ‘The Neighbor’ isimli serisinin bir diğer benzer tarafı da kullandığı kadın figürlerinin kısmi görüntüleri ve erotikleşmeye yaklaşmış fakat tam olarak erotikleşmemiş halleridir. Çünkü bakan göze poz vermemiş ve daha çok doğal bir tavır içinde gözetleyene yakalanmış gibidirler. Bu anlamda çalışmalar gözetleme eylemini daha gerçekçi kılmışlardır.

Sanatçının resimlerinde gözetlenen erotik kadın figürlerine değinmeden önce her resmettiği kadın figürünün bu kategoriye dahil edilemeyeceğini belirtmek gerekir zira resimlerinde erotik olmaktan oldukça uzak kadın figürleri de bulunmaktadır. Örneğin ‘‘Woman in the



Resim – 65 Edward Hopper, 'Woman In The Sun' 1961, 101.6x152.4 cm, Whitney Müzesi, New York



Resim – 66 Edward Hopper, 'Morning In A City' 1944, ABD

Sun’’ (Resim – 65) isimli resimde gün ışığına dönmüş ve ışıkla aydınlanmış olan figür, kendisine bakıldığıнын farkında olduğuna dair hiç bir belirti yoktur. Daha açık bir ifade ile bakışa poz vermiyordur. Öylece günüşiğına doğru bakmaktadır hatta elindeki sigarayı yakmayı da unutmuş gibidir. Sanatçının bir çok yapıtında olduğu gibi, izole bir yaşam ve depresif bir atmosfer hakimdir sahneye. Karşımızdaki pencerenin ardında Hopper’ın bir çok resminde olduğu gibi minimal bir doğa görüntüsü bulunmaktadır. Işık ise yine çoğu zaman olduğu gibi akşam güneşinin verdiği ışığın özelliklerini gösterir. Uzayan ışık ve gölgeler gibi.

Figür tümüyle çıplak olmasına karşın hiç erotik değildir. Çünkü tam anlamıyla çıplaktır. John Berger ‘Görme Biçimleri’ isimli çalışmasında da değindiğı gibi: Çıplaklık insanın kendisi olmasıdır oysa ‘Nü’ başkasına, başkasının istediğı biçimde görünmektir yani kendisi olmaktan uzaktır. Bir başka çıplaklık ile giydirilmiştir.

Hopper’ın bir başka çıplak kadın figürünün bulunduğu çalışma da ‘‘Morning in a City’’ (Resim – 65) isimli çalışmadır. Bu çalışma ‘‘Woman in the Sun’’ ile pek çok benzerlik gösterir. İlk olarak ışık yine ya doğmak üzere ya da batmak üzere olan güneşin yaydığı ışıktır ve kadının çıplak bedenine vurmaktadır. Kadın elinde bir havlu ile öylece kadrajın dışında bir yere bakmaktadır. Bize neredeyse sırtını dönmüş olan figür yine izleyicinin bakışının farkında değil gibidir. Bu resimlerde de izleyici kaçınılmaz olarak gözetleyendir fakat gözetlenen figür nesneleşmemiştir yani bakışın talebini karşılamamakta ve kendisi olmaya devam etmektedir. Böylece etken bakışa teslim olmamış, edilgen bir ‘nü’ye dönüşmemiştir.

Fakat Hopper’ın bunun tam aksi olan kadın figürlerinin bulunduğu resimleri de vardır. Örneğin 1962’de yaptığı ‘‘New York Office’’ (Resim – 66) isimli çalışmasında kullandığı ofis camının ardındaki kadın doğal olmaktan çok, bakışın farkında ve o bakışa poz vermektedir. Hopper resimlerinde şehir yaşamının önemli bir parçası olan ofis hayatını bir çok kez kullanmıştır. Fakat bu resimde diğerlerinden farklı olarak ofise dışarıdan bakıyoruzdur. Büyük bir camın ardında görünen kadın elindeki zarfa bakarken beden dili kimi resimlerindeki kadınların aksine cinsel kimliğini daha çok ortaya koyar niteliktedir. Bunun bir diğer örneklerinden biri de 1950’de resmettiğı ‘‘Cape Cod Morning’’ (Resim – 67) isimli yapıtıdır. Hopper resminde eğer gün ışığını resmediyorsa bunu çoğunlukla ya gün doğumu ya da gün batımı olarak resmetmeyi tercih ediyordu. Bu resimde de sabah ışığını tercih ettiğini görüyoruz.



Resim – 67 Edward Hopper, 'New York Office' 1962, 101.6 x 139.7 cm



Resim – 68 Edward Hopper, 'Cape Cod Morning' 1950 86.7x102.3 cm, Smithsonian American ART Museum, ABD

Cape Cod Körfezi'nde bulunan kırsaldaki evin içerisini gösteren küçük bir bölümünü resmetmiştir. Bir çok resminde olduğu gibi evin büyük bir kısmı kompozisyonun dışında kalmış, kesintiye uğramıştır. Çünkü burada odak noktası kimi resimlerinde olduğu gibi evin bütünü değil, evin içini gösterme imkanı veren mimari detaydır. Bu mimari detay adeta bir vitrin gibidir, içerideki kadın figürünü görmemizi sağlayan bir vitrin. Figüre baktığımızda yine gündelik bir beden dilinden çok izlenildiğinin farkında ve izleyene poz vermekte olduğunu görüyoruz. Işığın geldiği yöne doğru bakan figürün yüzü ve bedeninde keskin ışık ve gölgelerle resmedilmiştir. Hopper'ın çoğunlukla kullandığı bu ışık onun resimlerini sinematografik yapan plastik değerlerden biridir. Kendisi üretmediği dönemlerde ilham almak için vaktini sinemada geçirmeyi tercih ederdi, bu tercihinin karşılıklarını çalışmalarında görülebiliyor. Bu yüzden sanatçı kendisinden sonra gelen bir çok sinemacının ilgilendiği bir ressam olmuştur.

1949'da resmettiği "High Noon" "Cape Cod Morning" da olduğu gibi, yine uzakları izlemekte olan bir kadın figür resmedilmiştir. Bu kez kadının erotikliği çıplak bedeninin üzerine geçirdiği, önü açık bir giysi ile açıkça vurgulanır. Kadın birinin ardından bakıyor gibidir, ya da birini bekliyor gibi. 'Cape Code Morning' de de benzer bir etki vardır fakat buradaki kadar açık değildir. Çünkü bu kez kadın camın ardından dışarıya değil, kapının dışına çıkmış bir yere odaklanmış bakıyordur. Hopper'ın her resminde figürler yalnızlık içindedir fakat burada hem kadın olmaları ve cinsel kimliklerine yapılan vurgu hem de bir bekleyiş halinde olmaları dönemin Amerika'sındaki kadın figürünü yansıtmaktadırlar. Hem bakımlı ve erotik hem de evde birini (muhtemelen bir erkeği) bekleyen veya ofiste sürekli eril bakışa poz verendir.

Erotik kadın figürlerinin en uç örneği ise 1941'de yaptığı "Girlie Show" (Resim – 69) isimli resimdir. Burada sanatçıya çoğu zaman modellik yapmış olan figür bu kez kendini sahnede göstermektedir. Güçlü sahne ışığıyla aydınlanmış olan bedeni tam da Berger'in tarif ettiği gibi toplumun görmek istediği biçimde çıplaktır. En erotik haliyle bakışların istediğini vermektedir onlara. Dolayısıyla edilgendir. Fakat ulaşılmazlığı ile de tam bir fantazi nesnesidir. Çünkü sahnededir ve yalnızca seyirliktir.

Hopper'ın bu resimleri, 2007-2015 yılları arasında çekilmiş olan ve 1960'ların Amerika'sındaki iş hayatı ve sosyal yaşamdan kesitler sunan ve baş karakter Don Draper'in



Resim – 69 Edward Hopper, 'High Noon' 1949, ABD



Resim – 70 Edward Hopper, 'Girlie Show' 1941, ABD

yaşamını konu alan diziden sahneleri andırır. Bu benzeşim elbette dizinin Hopper'ın yaşadığı dönemde geçmesi ile ilgili. Dolayısıyla dönemin toplumsal ruhu ile de ilgili. Mad Men isimli

dizide kadın karakterler her daim çok bakımlı, cinsiyetini öne çıkarmakta çaba gösteren ve toplumun çizdiği kadın imgesini üzerlerinde taşıyandır. Aslına bakılırsa sinema tarihi bu figürlerle dolup taşar. Uzaklara dalmış, başka bir dünyayı düşleyen edilgen kadın, kendini izleyicinin bakışına teslim etmiş öylece poz vermektedir. Cindy Sherman'ın 1970'lerin sonu 1980'lerin başında "İsimsiz Film Kareleri" isimli serisi de bu anlamda özellikle Hollywood sinemasındaki kadın imgelerini irdelemiştir. Hollywood filmlerinde kadın erkeğe oranla kültürün ürettiği imgeyi daha çok üzerinde taşıyandır. Bu elbette yalnızca dönemin sinemasında değil, gerçek yaşamında da hep varolan bir problemdir. Sinema bunu bir problem olarak görmediği gibi beyaz perdede de aynı şekilde sürdürmüş hatta kadın imgesini bakış karşısında daha da cazip hale getirmeye çalışmıştır.

Sherman'ın "İsimsiz Film Kareleri" isimli projesine baktığımızda, bir çok farklı kurguyu içerdiğini görürüz fakat bu farklı kurguları canlandıran tek bir kişi vardır, o da kendisidir. Kimi eleştirmenler Sherman'ın bu seride yalnızca kendini kullanmış olmasını narsistik bir tavır olduğunu yazsalar da bu eleştiri pek derinleşememiş ve sığ kalmıştır. Aslında Sherman'ın farklı farklı karelerde tek bir kadını kullanmış olması, kadının "çoğul varlık" problemiyle örtüşmektedir. Çünkü kadın toplumun ondan istediği rol veya rolleri bir maske gibi üzerine geçirmektedir ve kendi benliği ile imgeleri onun çoğul bir varlığa dönüşmesine neden olmaktadır.

"İsimsiz film karelerindeki karakterleri seçmemin nedeni kendi cinselliğimdeki ambivalans yüzündendi, bu karakterlere benzer kadın rol modelleriyle büyüdüm ve bunların bir çoğu filmlerdeydi, fakat bir taraftan da iyi bir kız olman gerekiyordu." ⁴⁵

Sherman'ın çalışmalarında bir diğer dikkat çeken taraf, Joan Copjee'in "Tut ki Kadın Yok" isimli kitabında da söylediği gibi, eril bakışa poz veren bu kadınların daha yakından bakıldığında pek de bakışın istediği ideal ölçütlere sahip olmadıklarını görürüz. Ya vücut yapısı, ya taktığı peruk ya da makyajıyla kusursuz olmaktan uzak, izleyiciyi kurduğu fantaziden koparıp, daha gerçekçi bir etkiyle karşı karşıya bırakır. Ayrıca ilk bakışta görünmese de, figürler buldukları mekana ait olmadıkları izlenimini de vermektedirler. Çünkü mekan ve figür arasında bir kopukluk söz konusudur.

⁴⁵ Aktaran: Amada Cruz. **Cindy Sherman: Retrospektif**. 1. Basım, London: Thames&Hudson, 1997, s.15.

*“Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantazisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figure aktarır. Geleneksel teşhirci roller içinde kadınlar, bakılabilirlik mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendir.”*⁴⁶

Sonuç olarak sinema perdesinde de, Hopper’ın resimlerinde de kültürün idealleştirdiği imgesi ile karşımıza çıkan kadınlar, beyaz perde veya tuval üzerinde apaçık izleyici karşısında olsalar da, seyirciye onlar tarafından gözetleniyor oldukları hissini vermektedirler ve izleyicinin bakışı karşısında poz vermekte ve nesneleşmektedirler. Bu bakış özellikle sinema alanında ‘male gaze’ (erkek bakışı) olarak adlandırılmaktadır.

⁴⁶ Laura Mulvey “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” Erişim: <http://cargocollective.com/sinemnazakkaya/Gorsel-Haz-Ve-Anlati-Sineması> 11.06.2017 Saat: 23:00



Resim – 71 Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri’ 1977 – 80, ABD

1. SONUÇ

Bu çalışmada bakış gözetleme eylemi üzerinden iki yönüyle ele alınmış, kavramsal olarak irdelenmiş ve sanat yapıtlarındaki karşılıkları gösterilmiştir. İlk bölümde Berger'in söylemi ile "bakışın iki yanlılığı" ele alınmıştır. Dolayısıyla öznenin bakışı haricinde ötekinin bakışını da içeren bir inceleme olmuştur.

Özne dili öğrendiğinden, yani ötekinden ayrı bir varlık olduğunun farkına vardığından itibaren ötekinin bakışını üzerinde hissetmeye başlamıştır. Özne artık yaşamını sürdürürken kendine ötekinin bakışı ile bakmaktadır. Bu insanın yabancılaşma sürecinin ilk aşamasıdır. Dolayısıyla özne dili öğrendiğinden bu yana özü/doğası ve ötekini de içeren ikinci doğası olmak üzere ikiye bölünmüştür. Başka bir deyişle özne, nesnesi olmayan ötekinin bakışı ile yaşamının sonuna dek birlikte yaşayacaktır.

Heidegger ve Ponty gibi varoluş felsefesi üzerinde duran düşünürler bakışın iki yanlılığını yalnızca öteki üzerinden değil, dünyanın özneye - öznenin dünyaya bakışı olarak da tanımlamışlardır. Dolayısıyla öznenin karşısına ötekini değil, bütün bir dünyayı yani onu çevreleyen herşeyi koymuşlardır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde dünyanın özneye bakışı Ponty'nin görüler dünyasına varoluşsal yaklaşımından ilham alınarak Doğu resminde nasıl karşılık bulduğu araştırılmıştır. Batı'da 14. Yüzyıl sonu 15. Yüzyıl başı kullanılmaya başlanan geometrik perspektifin temelleri Doğu'da atılmış olsa da Doğu, kültürü gereği öznenin gözünü merkeze alan bu yöntemi kullanmayı akıllarından bile geçirmemiştir. Ayrıca Batı'nın geometrik perspektifi kullanma amacı her ne kadar görünen nesnelere en gerçekçi haliyle resmetmek olsa da, göz bu biçimde çalışmıyor. Geometrik perspektif yöntemiyle resmedilmiş olan resim statik ve tek açıdır. Oysa görme dinamiktir. Geometrik perspektif bir insan gözünden çok, kendisinden sonra keşfedilecek olan kamera objektifinin görüntüsüyle benzerlik gösterir. Kamera objektifi de bir yere yerleştirilir ve tek bir açıdan mekanı gösterir. Fakat belirtmek gerekir ki yine de aralarında temel bir fark vardır, o da objektifin bir makina olması yani çektiği kadrage resimde olduğu gibi öznel bir yorum katmamasıdır.

Bu araştırma devam ederken ortaya çıkan kavramlardan biri de kaçınılmaz olarak 'Bakış açısı' olmuştur. Öyle ki İnsan hareket ettikçe bulunduğu mekana farklı açılardan

bakabilmektedir, Ama daha da önemlisi bir başka özne aynı mekana bambaşka bir açıdan bakacaktır. Bu özneler içinden herhangi birinin bakış açısı o mekanı daha iyi tanımlar diyemeyiz. Yani Kopernik Devrimi'nden sonra tek bir açıyı Antik Yunan'da olduğu gibi en ideal açı olarak düşünemeyiz. Dolayısıyla "bakış açıcı" mefhumunu araştırmak bize Antik Yunan ve sonrasında değişen form düşüncesini de vermiştir.

Antik Yunan'da evrenin sürekli akış ve geçiş halinde olduğu düşünülürdü ki sonrasında da bu düşünce devam etmiştir. Antik Yunan'da bu akış ve geçiş anının ayrıcalıklı olan anları vardır ve o ayrıcalıklı anların en ayrıcalıklı olanı vardır. Buna 'Telos' diyorlardı. Evrenin en ideal pozudur 'Telos'. Kopernik devriminden sonra ise Kepler'le birlikte evrenin ayrıcalıklı anlarının yerini, herhangi anlar almıştır. Artık ideal pozlar değil, hareket halindeki evrenden herhangi kesitler vardır. Daha doğrusu ilgi bunlara yöneliktir. İşte Rönesans Dönemi'nde perspektif bu anlayış sayesinde önem kazanmıştır çünkü perspektif de bir tür kesit almaz. Fakat Rönesans resimlerinde bu tanıma uymayan bir durum söz konusudur. O da resimlerin kurguları gereği, herhangi bir andan bir kesitmiş gibi değil de, nesnelere en iyi pozunu verdikleri andan bir kareymiş gibi dururlar. Barok resmindeyse bu durum değişmeye başlayacaktır. Kurgular daha tesadüfi kareler izlenimi vereceklerdir. 18. Yüzyılda ise tek bir bakış açısını içerdiği için bu yöntem hem sanatçılar hem de düşünürler tarafından tekrar sorgulanacak ve hatta reddedilecektir. Bu bağlamda çalışma bize perspektifin yalnızca resmin değil, felsefe ve bilimin de alanında olduğunu hatırlatır ve düşünsel değişimlerle birlikte bu tekniğin de nasıl değişime uğradığını, nasıl değerlendirildiğini düşündürür.

İkinci bölümde ise gözetlemenin fantazi boyutu araştırılmıştır. Bu bölümde birinci bölümün bakışın iki yanlılığı ortadan kalkmış, gözetleyen etken, gözetlenen ise edilgen olmuştur. Gözetlenen nesne ile gözlemlenen nesne arasındaki ayırım sanat yapıtları üzerinden tanımlanmaya çalışılmıştır.

Bu bölümde dikkat çeken en önemli soru ise her dönemde dikizlenen nesnenin neden kadın olduğu sorusudur. Neden cinselliği çağrıştıran ve fantazi kurmanın aracı olan cinsiyet kadındır? Bu sorunun cevabı oldukça derin bir araştırma gerektirmektedir, Çünkü çok ciddi bir tarihsel süreci kapsamaktadır. Dolayısıyla bu soru mevcut çalışmanın yol açtığı bir başka çalışma başlıklarından biri olarak kabul edilebilir.

Üçüncü bölümde ise önceki iki bölümde bulunan araştırmaların Edward Hopper resimlerindeki karşılıkları gösterilmeye çalışılmıştır. İlk olarak Hopper'ın kırsaldaki ev resimlerinin, yarı opak pencerelerinde kendini hissettiren 'panoptik bakış' üzerinde durulmuştur. Daha sonra ise Hopper'ın resimlerindeki "Voyöristik" boyut incelenmiştir.

Hopper'ın bir çok resminde şehir hayatının kaçınılmazı olan dikizci bakışa rastlarız. Bu bakışın odak noktasında çoğunlukla toplumun belirlediği kadın imgesini üzerinde taşıyan figürler bulunmaktadır. Tıpkı Hollywood sinemasında olduğu gibi. Kadın gözetlenendir ve ona bakan gözlerin nesnesidir. Fakat bu imgeden uzak ama onu gözetlediğimiz hissini bize kaçınılmaz olarak veren resimler de vardır. Tıpkı Johannes Vermeer'in resimlerinde olduğu gibi. Bunun farkına varmak beraberinde perspektifin temelini zaten gözetlemeye dayandığını görmemize neden oluyor. Öyle ki izleyenin bakışı tam da resmin içindedir ve her şey ona göre konumlanmıştır. Öyle ki 'Perspektif' in kelime anlamı da içinden bakmaktır.

*"İzleyiciyi resimde temsil eden kaçış noktasıdır, çünkü izleyiciyi simgesel bir yere koyar. Kaçış noktasında ufukta birleşen görme ışınları, resmin önünde gözün bulunduğu noktada, göz noktasında, birleşirler; perspektifin geometrisinde göz noktası izleyicinin gözlerinin tam önüdür."*⁴⁷

Sanat tarihçi Norman Bryson Batı perspektifinin izleyicinin bakışını temel aldığını ve o bakışın yine izleyiciye yönlendirdiğini söyler. Matematikçi olan Brian Rotman ise perspektif yöntemiyle yapılmış olan resimdeki izleyicinin bakışını '0' rakamına benzetir. Çünkü ona göre sıfır rakamı varlık ile yokluk arasındaki ayrılmaz ilişki için çok uygundur. Bu bağlamda izleyicinin bakışı resmin içinde olsa da, bir imgesi yoktur ama orada olduğu bilinir, tıpkı sıfır rakamı gibi, "zira sıfır ancak olmayan-rakam olarak bir rakamdır."⁴⁸

⁴⁷ Belting. A.g.k. s.17.

⁴⁸ Belting. A.g.k. s.17.

KAYNAKÇA

Aristoteles. **Poetika**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2014.

Bachelard, Gaston. **Mekanın Poetikası**. Alp Tümertekin (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları, 2013.

Baudrillard, Jean. **Simülakrlar ve Simülasyon**. Oğuz Adanır (çev.). Ankara: Doğubatu Yayınları, 2008.

Belting, Hans. **Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi**. Zehra Aksu Yılmaz (Çev.). Ankara: Doğubatu Yayınları, 2012.

Berger, John. **Görme Biçimleri**. Yurdanur Salman (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Berger, John. “Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne”. İstanbul: ‘Sanat Çerçevesi’ Dergisi, 1979.

Butler, Judith. **Cinsiyet Belası**. Başak Ertür (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

Copjec, Joan. **Tut ki Kadın Yok**. Barış Engin Aksoy (çev.). İstanbul: Encore Yayınları, 2015.

Lacan, Jacques. **Psikanalizin Dört Temel Kavramı**. Nilüfer Erdem (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

Crary, Jonathan. **Gözlemcinin Teknikleri**. Elif Daldeniz (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Direk, Zeynep. **Dünyanın Teni**. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Elhan, Ahmet. **Buzlu Cam Metinler ile Görüntüler Arasında**. İstanbul: Galeri Zilberman, 2016.

Erzen, Jale Nejdet. **Çoğul Estetik**. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Floranski, Pavel. **Tersten Perspektif**. Yeşim Tükel (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

Foucault, Michel. **İktidarın Gözü**. Işıl Ergüden (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2015.

Freud, Sigmund. **Cinsiyet Üzerine**. A. Avni Öneş (çev.). İstanbul: Say Yayınları, 2009.

Güçsav, Gonca. **Odalık**. İstanbul: YKY Yayınları, 2012.

Leader, Darian. **Mona Lisa Kaçırıldı**. Handan Akdemir (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Lehrer, Jonah. **Proust Bir Sinirbilimciydi**. Ferit Burak Aydar (çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.

Mulvey, Laura Mulvey. *“Görsel Haz ve Anlatı Sineması”*.

Erişim: <http://cargocollective.com/sinemnazakkaya/Gorsel-Haz-Ve-Anlati-Sineması>

Panofsky, Erwin. **Perspektif Simgesel Bir Biçim**. Yeşim Tükel (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

Ponty, Maurice Merleau. **Algılanan Dünya**. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Ponty, Maurice Merleau. **Algılanın Fenomenolojisi**. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları, 2017.

Ponty, Maurice Merleau. **Göz ve Tin**. Ahmet Soysal (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

Said, Edward. **Şarkiyatçılık**. Berna Ülner (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2016. Sartre, Jean

Paul. **Varlık ve Hiçlik**. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya (çev.). İstanbul: İthaki Yayınları, 2009.

Somay, Bülent. **Bir Şeyler Eksik**. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Somay, Bülent. *“Doğu’da ve Batı’da Baba İşlevi”*. **Suret**. İstanbul, 2013.

Türk Dil Kurumu: **Büyük Türkçe Sözlük**. Erişim: <http://www.tdk.gov.tr/>

Wikiart: Erişim: <https://www.wikiart.org/>

Zizek, Slavoj. **Yamuk Bakmak**. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

ZIZEK, Slavoj. **İdeolojinin Yüce Nesnesi**. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

İNGİLİZCE KAYNAKLAR

Cambridge Dictionary. Erişim:

<https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/gaze>

Cruz, Amada. **Cindy Sherman: Retrospective**. Londra: Thames & Hudson, 1997

Google Arts&Culture, Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/>

Hanjoo, Berressem. **The "Evil Eye" Of Painting: Jacques Lacan And Witold**

Gombrowicz on The Gaze. Erişim:

https://books.google.com.tr/books/about/Reading_Seminar_XI.html?id=QSEku1820NsC&redir_esc=y

RENNER, G. Rolf. **Hopper**. Cologne: Tachen, 2011

WIKTIONARY. Erişim: <https://www.wiktionary.org/>

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1 - İbnü'l Heysem'in üç mum deneyi Erişim:

<http://izlerveyansimalar.blogspot.com.tr/2013/04/igne-deliginden-szan-sgn-hikayesi.html>

22.03.2017 Saat: 11:30

Şekil 2 - Jeremy Bentham'ın 1791'de tasarladığı hapisanenin proje çizimi Erişim:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Panopticon>

Şekil -- 3 Perspektif Simgesel Bir Biçim, Erwin Panofsky “*Dik açılı bir iç mekanın (mekan kutusu) ‘doğrusal/lineer perspektifle yapılmış’ modern konstrüksiyonu. Solda üstte: plan, yatay kesit. Solda altta: boylamasına, dikey kesit. Sağda: ‘Projeksiyon doğrusu’ üzerinde işaretlenen parçaların birleştirilmesiyle elde edilmiş perspektif resim.*”

RESİM LİSTESİ

Resim 1 – Anita Witek “Do you know where you are, do you know what you’ve done?”

1998, Video Yerleştirme

Resim 2 – Bir kelebeğin üzerinde avcısını korkutma amaçlı bulunan ‘Ocellus’u yani göz taklidi imgeyi gösteren fotoğraf, bilgisayar imajı

Resim – 3 Diego Velazquez “Portrait of Don Luis De Gongora” 1622, Tuval Üzeri

Yağlıboya 50.2 x 40.6, Museum Of Fine Arts, Boston

Erişim:https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Don_Luis_de_G%C3%B3ngora 02.10.2017

saat:16.02

Resim – 4 Topkapı Sarayı: Üçüncü Avlu, Arz Odası ve Harem, Hasbahçe minyatürü, 1584

Erişim:<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=180485> 02.13.2017 Saat: 14:50

Resim – 5 Şeker Ahmet Paşa “Orman” Tuval Üzeri Yağlıboya 138 x 177 cm Resim ve Heykel Müzesi, İstanbul

Erişim:https://tr.wikipedia.org/wiki/%C5%9Eeker_Ahmet_Pa%C5%9Fa 02.13.2017

Saat:16:53

Resim – 6 Li Cheng “Winter mountains rising from the shore” 1. Yüzyıl

Erişim:<http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=7350> 05.03.2017 Saat: 15.30

Resim – 7 Lu Zhi “Autumn Colors at Xunyang” 1554

Erişim: http://www.asia.si.edu/collections/edan/object.php?q=fsg_F1939.3&bcrumb=true
05.03.2017 Saat: 16:00

Resim – 8 İran 1500 Civarı, Topkapı Sarayı’ndan bir motif, İstanbul

Resim – 9 Jeremy Bentham’ın 1791’de tasarladığı hapishanenin bir illüstrasyonu, bilgisayar imajı

Erişim: <http://www.adsimpson.com/The-Panopticon-The-New-York-Times> 30.03.2017 Saat: 12:35

Resim – 9 542 Civarı, Medusa Heykeli, Yerebatan Sarnıcı, İstanbul

Erişim: <http://www.istanbul.com/tadini-cikar/sularla-kapli-yerebatan-sarnici.html>

Resim – 11 Ann-Sofi Sidén ‘Sticky Floor’ Video enstelasyon 2014, Almanya

Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/sticky-floors-lunch-to-last-call/egHcFZqGUiGecQ> 05.04.2017 Saat: 11:20

Resim – 12 Andy Warhol ‘Sleep’ Video Yerleştirme, 1963, New York

Erişim: <https://vimeo.com/4880378> 05.04.2017 Saat: 13.30

Resim – 13 Andy Warhol ‘Empire’ Video Yerleştirme, 1964, New York

Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=-sSsWj2HWk0&hl=id&gl=ID> 05.04.2017 Saat: 14.43

Resim – 14 Susan Morris “Parallel Universe” 1999, Londra

Erişim: <http://www.herefordsalon.org/hssmzm1a.html> 06.04.2017 Saat: 10.23

Resim - 15 Alfred Hitchcock “Psycho” film, 1960

Erişim: <https://www.youtube.com/watch?v=IPxAhv76H9s> 07.04.2017 Saat: 11.22

Resim – 16. Hans Belting’in Floransa Bağdat: Bakışın Tarihi isimli kitabından alınmıştır.

“*Robert Fludd, Utriusque cosmi historia (Cilt 2, 1618, s.s93): Bir sistem olarak perspektif: Kağıt, kalem, göz, resim düzlemi ve motif*”

Resim – 17 Giotto Di Bondone “Arezzo’da Cinlerin Kovuluşu” 1297-1299, 270x230 cm, Floransa

Erişim: <https://www.wikiart.org/en/giotto/exorcism-of-the-demons-at-arezzo-1299> 24.04.2017 Saat: 12:50

Resim – 18 Benozzo Gozzoli 1421-1497, *The Feast of Herod and the Beheading of Saint John the Baptist*, 23.8x 34.4 cm, National Gallery, Washington

Erişim: https://www.nga.gov/content/ngaweb/features/slideshows/the-early-renaissance-in-florence.html#slide_9

24.04.2017 Saat: 13:00

Resim – 19 Pierro Della Francesca ‘Kırbaçlama’ 1455, 59x82 cm, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino

Resim – 20 Pieter de Hooch ‘Woman With a Child in a Pantry’ 1956 – 1960 , 65x60.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Erişim:https://en.wikipedia.org/wiki/A_Woman_with_a_Child_in_a_Pantry#/media/File:Pieter_de_Hooch_007.jpg 25.04.2017 saat: 21.28

Resim – 21 Johannes Vermeer ‘The Love Letter’ 1669 38,5x40 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

Erişim:[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Love_Letter_\(Vermeer\)#/media/File:Vermeer,_Johannes_-_The_Loveletter.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Love_Letter_(Vermeer)#/media/File:Vermeer,_Johannes_-_The_Loveletter.jpg) 26.04.2017 saat: 22:14

Resim – 22 James Abbott Mcneill Whistler ‘‘The Unsafe Tenement’’ 1858, 15,6x22 cm, Rosenwald Koleksiyonu

Erişim:<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-unsafe-tenement-one-of-the-twelve-etchings-from-nature-the-french-set/3AGMx2f05PNNFw> 27.04.2017 saat: 09:12

Resim – 23 Edouard Monet 1882 ‘‘The House at Rueil’’ 1882, 72x92 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

Erişim:<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-house-at-rueil/RQHFJGIHSuisMQ?hl=tr> 27.04.2017 saat: 09:12

Resim – 24 Alfred Hitchcock ‘Rare Window’ film, 1956

Erişim:<https://www.youtube.com/watch?v=X-9OHkRiryw> 27.04.2017 saat: 16:12

Resim – 25 Gail Albert Halaban ‘Villa Juge’ Fotoğraf, 2012, New York

Erişim:<http://www.houkgallery.com/exhibitions/gail-albert-halaban2?view=slider#4> 01.05.2017 Saat: 18.00

Resim – 26 Gail Albert Halaban ‘Rue du Temple’ Fotoğraf, 2012, New York

Resim – 27 Claude Monet ‘Impression: Sunrise’ 1872, 38x63 cm, Musée Marmottan Monet, Paris

Erişim: <http://www.claude-monet.com/impression-sunrise.jsp> 07.05.2017 Saat: 22:45

Resim – 28 Resim II. J.M. William Turner ‘Melrose’ 1831, 10x15,6 cm, National Gallery, Londra

Erişim:<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/melrose/LwHVBTsigNipIQ> 07.05.2017 Saat: 22.55

Resim - 29 Claude Monet ‘The Portal of Rouen Cathedral in Morning Light’ 1894, 65.1x100.3 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Erişim:<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-portal-of-rouen-cathedral-in-morning-light/QgHppUFTxKB-Lg>

Resim - 30 Claude Monet ‘West Façade’ 1894, 65.9x100.5 cm, National Gallery of Art, Washington DC

Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/rouen-cathedral-west-fa%C3%A7ade/xQGPN6O01y20AA>

Resim – 31 Edouard Manet “In The Greenhouse” 1879, 115x150 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/in-the-conservatory/QwGnAJGHf7dMBQ>
10.05.2017 Saat: 15:37

Resim – 32 Edouard Manet “Jeanne” 1881, 74 × 51.5 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/jeanne-spring/ewHUKby4MoOrrw> 13.05.2017
Saat: 23:01

Resim – 33 Tintoretto “Susannah ve Kentin Büyükleri” 1555-1556, 193.6 x146 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana

Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/susanna-and-the-elders/oQEIxVov8NZf2g>
14.05.2017 Saat: 14:14

Resim – 34 Edouard Manet ‘Olympia’ 1863, 190x130 cm, Musée d’Orsay, Paris

Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/olympia/ywFEI4rxgCSO1Q> Saat: 16:13

Resim – 35 Edgar Degas “Sahnedeki Bale Provası” 1874, 81x65 cm, Musée d’Orsay, Paris

Erişim: https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/ballet-rehearsal-on-stage/3gHLPe4_LSLW8g
14.05.2017 Saat: 19:05

Resim – 36 Dominique Ingres “Half Figure of Bather” 1807, Musée Bonnat, Bayonne

Erişim: 1807 <https://uploads5.wikiart.org/images/jean-auguste-dominique-ingres/half-figure-of-a-bather.jpg>
14.05.2017 Saat: 21:42

Resim – 37 Amadeo Preziosi “Kadınlar ve Peyzaj” 1853, 34x51 cm, Monika-Geri Benardete koleksiyonu

Erişim: <http://www.antikalar.com/amadeo-preziosi/> 01.06.2017 Saat: 05:34

Resim – 38 Karl Briullov “The Fountain of Bahçesaray” 1849 87.5x108.5 cm, A.Pushkin Memorial Museum, St. Petersburg

Erişim: <http://www.tarihnotlari.com/karl-briullov/the-fountain-of-bakhchisarai/> 02.05.2017 Saat: 10:42

Resim – 39 Fausto Zonaro ‘A Young Lady’ 1920, 64.5x85.5 cm

Erişim: <http://arsiv.ntv.com.tr/news/292334.jpg> 02.05.2017 Saat: 10:42

Resim – 40 Dominique Ingres ‘La Grande Odalisque’ 1814, 91x162 cm, Louvre Museum, Paris

Erişim: <https://www.artsy.net/artwork/jean-auguste-dominique-ingres-la-grande-odalisque> 30.05.2017 Saat: 15:14

Resim – 41 Dominique Ingres “The Bather” 1808, 22.8x34 cm, Harvard Art Museum, Cambridge, ABD

Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-bather/HAFar91eN8gtGg> 31.05.2017 Saat: 17.51

Resim – 42 Dominique Ingres “il Bagno Turco” 1862, 108x108 cm, Louvre Museum, Paris

Erişim: <https://www.artsy.net/artwork/jean-auguste-dominique-ingres-the-turkish-bath> 31.05.2017 Saat: 17.51

Resim – 43 Robert Rauschenberg ‘Odalisk’ 1955-1958, 210.8x64.1x63.8 cm, Museum Ludwig, Köln

Erişim: <http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/odalisk> 01.06.2017 Saat: 12.20

Resim – 44 Tom Wesselmann “Great American Nude” 1965, New York

Erişim: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/1a/4f/57/1a4f578fe942d41d72fcfb59f8d46420.jpg> 01.06.2017 Saat: 14:37

Resim – 45 Edouard Monet “The House at Rueil” 1882, 92.8x73.5 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne

Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-house-at-rueil/RQHFJGIHSuisMQ?hl=tr> 16.05.2017 saat: 09:12

Resim – 46 Edward Hopper “Davis House” 1926

Erişim: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/davis-house> 16.05.2017 saat: 18.05

Resim – 47 Edward Hopper “House By The Railroad” 1925, 61x73.7 cm, MoMa, New York

Erişim: 1925 <https://www.moma.org/collection/works/78330> 17.05.2017 saat: 15.05

Resim – 48 Alfred Hitchcock “Psycho” film, 1960

Erişim: <https://www.cinemablend.com/new/Save-Psycho-House-Sign-Petition-41789.html> 17.05.2017 saat: 15.10

Resim – 49 Georghio Di Chirico ‘La nostalgia Del’infinito’ 1915-14, 84x49.5, Modern Sanatlar Müzesi, New York

Erişim: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Nostalgia_of_the_Infinite 19.05.2017 saat: 13.05

Resim – 50 Edward Hopper ‘The Lighthouse Hill’ 1927, 71.8x100.3 cm, Dallas Sanat Müzesi, Dallas

Erişim: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/lighthouse-hill/hwFpoxNDVKR0bw?hl=tr> 19.05.2017 saat: 13.10

Resim – 51 Edward Hopper ‘House by An Intel’ 1930, ABD

Erişim: <http://arthistorynewsreport.blogspot.com.tr/2012/05/edward-hopper-exhibition.html> 17.05.2017

Resim – 52 Edward Hopper ‘Cape Cod Sun’ 1934, ABD

Erişim: <http://www.canvasreplicas.com/Hopper195.htm> 17.05.2017 Saat: 18.19

Resim – 53 Richard Estes ‘‘Double Self-Portrait’’ 1976, 60.8x91.5 cm, MoMa, New York

Erişim: <http://americanart.si.edu/exhibitions/online/estes/art/04.cfm> 18.05.2017 Saat: 14.59

Resim – 54 Richard Estes ‘‘Hord and Hardart Automat’’ 1967, ABD

Erişim: <https://static01.nyt.com/images/2015/03/20/arts/20ESTES1/20ESTES1-master1050.jpg> 18.05.2017 Saat:15:39

Resim – 55 Edward Hopper ‘‘The City’’ 1927, 93.98x69.85 cm, ABD

Erişim: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/the-city> 18.05.2017 Saat:15:43

Resim – 56 George Shaw ‘Crossing’ 1996, İngiltere

Erişim: <http://beautifulmundane.blogspot.com.tr/2009/05/giorgio-morandi-and-now-george-shaw.html> 18.05.2017 Saat: 18.12

Resim – 57 George Shaw ‘‘The Blossomiest Blossom’’ 2001, 43x53 cm, İngiltere

Erişim: <https://artuk.org/discover/artworks/scenes-from-the-passion-the-blossomiest-blossom-177095> 18.05.2017 Saat:16:26

Resim – 58 Edward Hopper ‘Rooms for Tourists’ 1945, 107.06x76.83 cm, Yale University Art Gallery

Erişim: <https://uploads2.wikiart.org/images/edward-hopper/rooms-for-tourists.jpg> 19.05.2017 Saat: 17.20

Resim – 59 Edward Hopper ‘‘House at Dusk’’ 1920, 127 x 92.71 cm Virginia Museum Of Fine Arts, İngiltere

Erişim: <http://www.edwardhopper.net/house-at-dusk.jsp> 19.05.2017

Resim – 60 Rene Magritte ‘‘The Empire of Light’’ 1953-54, 79x99 cm, Guggenheim Museum, Venedik

Erişim: <https://www.guggenheim.org/artwork/2594> 19.05.2017 Saat: 18:29

Resim – 61 Edward Hopper, ‘‘Nighthawk’’, 1942, 84x102 cm, Chicago Art Institute Bulding, Şikago

Erişim: https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/nighthawks/6AEKkO_F-9wicw?hl=tr 20.05.2017 Saat:10:21

Resim – 62 Edward Hopper ‘Night Windows’ 1928, 74x86 cm, MoMa, New York

Erişim: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/night-windows> 06.06.2017 Saat: 19:19

Resim – 63-64 Arne Svenson ‘The Neighbors’ serisi, 2012, Fotoğraf, New York

Erişim: <http://www.itsnicethat.com/articles/arne-svenson-the-neighbors-190516> 06.06.2017 Saat: 19:20

Erişim: <http://www.itsnicethat.com/articles/arne-svenson-the-neighbors-190516> 06.06.2017 Saat: 19:24

Resim – 65 Edward Hopper, ‘Woman In The Sun’ 1961, 101.6x152.4 cm, Whitney Müzesi, New York

Erişim: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/woman-in-the-sun> 10.06.2017 Saat: 21:24

Resim – 66 Edward Hopper, ‘Morning In A City’ 1944, ABD

Erişim: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/morning-in-a-city> 10.06.2017 Saat: 21:30

Resim – 67 Edward Hopper, ‘New York Office’ 1962 <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/new-york-office> 11.06.2017 Saat: 21:46

Resim – 68 Edward Hopper, ‘Cape Cod Morning’ 1950, 86.7x102.3 cm, Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi, ABD

Erişim: <https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/cape-cod-morning> 11.06.2017 Saat: 21:46

Resim – 69 Edward Hopper, ‘High Noon’ 1949, ABD

Erişim: https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/not_detected_235611 11.06.2017 Saat: 22:15

Resim – 70 Edward Hopper, ‘Girlie Show’ 1941, ABD

Erişim: <https://www.edwardhopper.net/girlie-show.jsp> 11.06.2017 Saat: 22:17

Resim – 71 Cindy Sherman, ‘İsimsiz Film Kareleri’ Fotoğraf Serisi, 1977 – 80, ABD

Erişim: <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/photography/images/CindySherman-Untitled-Film-Still-11-1978.jpg> 12.06.2017 Saat: 12:17

