

SANATSAL İFADELERDE “BEDENSİZ GÖZ” İMGESİNE AİT BAKIŞIN FENOMENOLOJİSİ¹

Arş. Gör. **Ezgi ARARAT CÜCEOĞLU**
Yıldız Teknik Üniversitesi – Sanat ve Tasarım Fakül-
tesi Sanat Bölümü
İstanbul / Türkiye
ezgiac@yildiz.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-7478-3915

Prof. Dr. **Seza SİNANLAR USLU**
Yıldız Teknik Üniversitesi – Sanat ve Tasarım Fakül-
tesi Sanat Bölümü
İstanbul / Türkiye
sinanlar@yildiz.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-0242-8062

Öz: “Bedensiz göz” imgesinin eserin temel konusu olarak sunulduğu sanatsal ifadelerin incelendiği bu makalede bedensiz göz imgesi, sanat ile “bakış fenomenolojisi” arasındaki ilişki bağlamında ele alınmaktadır. Araştırmadaki eserler, fenomenoloji okulunun kurucusu Husserl’in “şeylerin kendisine dönme” çağrısını, kendilerine özgü “varlık” tanımlamaları çerçevesinde dönüştürerek sanat eserinin ontolojisine geçen Heidegger ve Merleau-Ponty’nin görüşleri bağlamında incelenmiştir. Sanatsal deneyimde fenomenolojik eylem, sanat eserinin sunduğu dünyaya yönelmektir; dolayısıyla “bakış” olgusu ile doğrudan ilişkilidir. Sanatçı ve izleyicinin bakışına ek olarak “sanat ve bakış” ilişkisinde bedensiz göz imgesi, üçüncü bir yol açmaktadır. Zira sanatsal pratiğin temel konusu bedensiz göz imgesi olarak verildiğinde bu imgenin kendine özgü bir “bakış fenomeni” ortaya koyduğu görülmektedir. Bu bağlamda “bedensiz göz imgesine ait bakış” da algı nesnesi haline gelmektedir. Bakış olgusunun benzersiz, deneyimsel bir göndergesi olduğu görüşünden hareketle her biri benzersiz bir görünüm sunan göz imgelerini algılama ve anlamlandırma süreçleri, bu gözlere ait bakışı ilişkin fenomenolojik tanımlamadan beslenmektedir. Makale örneklerle bu konuyu irdelemektedir.

Anahtar Sözcükler: Sanat eseri, Fenomenoloji, Bedensiz göz, Bakış fenomeni, İmge.

THE PHENOMENOLOGY OF THE GAZE: EXPLORING THE 'DISEMBODIED EYE' IMAGE IN ARTISTIC EXPRESSION

Abstract: This article delves into artworks where the "disembodied eye" serves as a central theme, exploring its significance within the context of the connection between art and the "phenomenology of gaze". The artworks discussed in the article are examined through the lenses of Heidegger and Merleau-Ponty, who reinterpreted Husserl's notion of "back to the things themselves" by delving into the ontology of artworks within their own ontological frameworks of "being". In artistic experience, phenomenological action is turning towards the world presented by the artwork, directly related with the phenomenon of "gaze". In addition to the artist's and viewer's gaze, the gaze within eye imagery offers a third perspective on the relationship between "art and gaze". When the disembodied eye image is posited as the primary subject matter of artistic practice, it is apparent that this image exhibits a unique "gaze phenomenon". In this context, the "gaze of the disembodied eye image" also becomes an object of perception. Based on the understanding that the act of seeing is a distinct, experiential reference, the ways we perceive and make sense of eye images, each with its unique appearance, benefits from the phenomenological understanding of the gaze associated with those eyes. The article investigates this subject matter with illustrative examples.

Keywords: Artwork, Phenomenology, Disembodied eye, Gaze phenomenon, Image.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

1. Giriş

Görme duyusu algılanabilir bir dış dünya inşa eder. Bir doğa manzarası karşısında bulutları, dağları, kuşları, ağaçları görmek sağlıklı bir göz için çabası gerçekleştirmektedir. Ancak uçan kuşların kırlangıç olduğunu, ağaçlardan bazılarının sedir olduğunu fark etmek için ayrıca gösterilen çabadan söz edilebilir. Görülen alana ilişkin bilgiyi artırmak için zamana ihtiyaç vardır. Sanatsal deneyimde benzer biçimde bir yağlıboya resmin meyvelerden oluştuğu görülse de resimdeki meyvelerin arasına konmuş bir çiçeği fark etmek, bu çiçeğin bir papatya olduğunu tanımak bakan gözün eser üzerinde geçirdiği zaman ile ilişkilidir. İzleyicinin bakışının niteliği bir sanat eserinin özünü algılama ve eseri anlamlandırma sürecine doğrudan etki eder. Bu etkisi bağlamında bakış olgusunun sanat ile olan ilişkisi fenomenolojinin (görüngü bilimi) alanına girer.

Alman filozof ve fenomenolog Edmund Husserl'in kurucusu olduğu, 20. yüzyıl felsefesini derinden etkileyen fenomenoloji (phenomenology) "görüngü bilimi" olarak da literatüre geçmiştir. Gazeteci ve çevirmen Turhan Ilgaz, (1945-2010) Fransız düşünür Jean-Paul Sartre'in (1905-1980) *Varlık ve Hiçlik* kitabının çevirisine ilişkin notlarında, dili arındırmak adına birtakım bilimsel/felsefi kavramları Türkçeleştirmenin doğru olmadığına vurgu yapar ve fenomen sözcüğünü *görüngü* olarak çevirmeyi doğru bulmadığını belirtir. Fenomenin, *yalnızca duyu organları aracılığıyla* bilince yansıyan bir görüntü olmadığını altını çizer. Husserl'in öğrencisi Alman filozof Martin Heidegger (1889-1976) ile Sartre'in fenomenolojiye verdiği anlam içinde fenomen kendini göstermeyen, geride duran, "olan"ın onun aracılığıyla kendini gösterdiği şey olarak ortaya çıkar. Dünyaya ilişkin düşüncelerin algıda şekillendiği görüşünden hareketle, felsefi bağlamda duyularla algılanan her şey, her olgu ve her olay "fenomen" (phenomenon) olarak ifade edilebilir. Sartre, fenomenin nasılsa öyle incelenip betimlenebileceğini, çünkü kesinlikle kendi kendinin göstergesi olduğunu öne sürer (2014, s. 20). "Duyular aracılığıyla bilgilenmek" olarak ifade ettiği sanat eserinin ise bir düşünce, bir fikir olarak "zihinde donmuş haldeki ortaya çıkış münasebeti" olduğuna dikkat çeker (2014, s. 716). Bu açıdan her bir sanat pratiğinin fenomenal bir varlık sunduğu söylenebilir. Nitekim fenomenal varlık Sartre'in felsefesinde "kendini ifşa edişlerin, tezahür edişlerin birbirine iyice bağlanmış dizisinden başka bir şey değildir" (2014, s. 21).

Sanat ve fenomenoloji arasındaki ilişki kapsamında ortaya koyduğu yenilikçi görüşleri ile bilinen Fransız fenomenolog Maurice Merleau-Ponty'e (1908-1961) göre bir ressam resim yaparken "görüşün büyüsel bir kuramını uygulamaktadır" (2016, s. 39). Fransız psikanalist Jacques Lacan'ın (1901-1981) ifadesiyle sanat, merkezinde bakış olan bir şeyin faaliyete geçirilmesidir (1998, s. 100). Sanat eseri hangi malzemeyle üretilmiş ve eserin konusu ne olursa olsun sanatçı yaşayan dünyada duyumsadığına biçim vermektedir. Sanatın tarihsel sürecinde ortaya çıkan yönelimler ve üretimdeki sanatsal çeşitliliğe bağlı olarak her bir sanatsal ifade, izleyiciyi kendine özgü bedensel bir etkileşime, algısal bir deneyime açar. Ancak sanatsal deneyimin bütün içeriklerinin biçim, renk, derinlik ve nitelik kazanmasında görme duyusu belirleyicidir. Zira görme, doğrudan algılanabilir bir dış dünya inşa eder ve gözü gerçekliğe bakmaya mecbur bırakır. Dolayısıyla bakış fenomeni sanatın algısal deneyiminde önemli bir unsurdur. Bu bağlamda sanat eserinin konusu yalnızca "bedensiz göz imgesi" olduğunda bu eserin fenomenolojisine ilişkin neler söylenebilir? Bedensiz göz imgesi bu açıdan ele alındığında sanat eseri ve bakış fenomeni ilişkisinde üçüncü bir yol açmaktadır.

2. Sanat ve Fenomenoloji

Merleau-Ponty'nin 1945 yılında yayımlanan ve bazı kaynaklarda başyapıtı olarak değerlendirilen eseri *Algının Fenomenolojisi*, (*La Phénoménologie de la Perception*) Sartre'in *Varlık ve Hiçlik*'inden (*L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique* 1943) sonra, Fransa'da fenomenolojinin ikinci manifestosu olarak kabul edilir. Merleau-Ponty bu araştırmasında bir vücut fenomenolojisinin izlerini sürer, bu bağlamda algı ile elde edilen

anlamın vücut ve dünya ile ilişkisini betimleyen yeni bir bilinç ve refleksiyon teorisi ortaya çıkarır. Merleau-Ponty, Husserl fenomenolojisine ilişkin eleştirel düşüncelerine ek olarak, fenomenolojiyi sanatsal zeminde ele alır. Merleau-Ponty'nin logos ve görünürlük arasındaki ilişkiye olan sorgulamasını ayırt edici kılan, sanat eserinden ziyade, algı ve duyumsamaya (*aïsthesis*) verdiği ayrıcalıktır. Logos (söz) ve görünürlük arasındaki ilişkiyi resim üzerinden sorgular. Fransız post-empresyonist ressam Paul Cézanne'ın (1839-1906) Merleau-Ponty fenomenolojisinde bu bağlamda ayrıcalıklı bir yer tuttuğunu söylemek mümkündür. Fransız filozofa göre önceden var olan tek logos bizatihi dünyadır, felsefe ise bu tamamlanmış dünyayı bütünleştirmek ve düşünmek için logosu yeniden ele alma edimidir. Bu noktada “doğum halindeki logos” ifadesi ortaya çıkar. Merleau-Ponty fenomenolojisi doğum halindeki logosa tanıklık etmek ve doğmakta olan anlamı kavramak için resme yönelir. Çünkü Cézanne'ın sanatı, doğum halindeki logosun fenomenal veçhelerini olabildiğince somut biçimde ortaya koymaktadır ve klasik fenomenolojinin ifade olanaklarını aşan varlığı ilgilendirir (Şan, 2016, s. 61).

Husserl'in öğrencisi Heidegger, 1935-36 yıllarında “sanat eserinin kökeni” sorusu bağlamında sanat eserinin varlığını irdeler. Heidegger'e göre sanat eseri, var-olanın varlığını kendince açar. Bu açılma, dışa çıkma yani var-olanın hakikati, eserde gerçekleşmektedir. “Var-olanın hakikati kendini sanat eserine koymaktadır” (2011, s. 32). Acaba sanat eseri yalnızca kendisine mi açılabilir? Lacan, fenomenologların algının insanın içinde değil algıladığı nesnelere üzerinde olduğunu oldukça açık bir şekilde ifade etmeyi başardıklarından söz eder (1998, s. 81). Sanata bu açıdan bakıldığında algı nesnesi olarak her bir sanat eserinin kendi fenomenolojisini açmakta olduğu söylenebilir. Nitekim fenomenolojinin iki önemli düşünürü Heidegger ve Merleau-Ponty, sanatı temsil üzerinden düşünme fikrine odaklanmış, böylece sanat ve sanat eserinin ontolojisine geçerek sanat ve fenomenoloji ilişkisini dönüştürmüşlerdir.

Felsefe profesörü Emre Şan, Heidegger ve Merleau-Ponty'nin modern sanatın öncülleri post-empresyonistlere (Cézanne, Van Gogh) tanıdıkları ayrıcalığa değinir. Ona göre; “Van Gogh ve Cézanne, Husserlci anlamda ressam fenomenologdurlar. Onların resimleri temsil rejimiyle işlemez. Onlar hâlihazırda bakmadan önce gördüğümüz manzarayı resmeder ve böylece bize aslında görmenin ne olduğunu gösterirler” (2016, s. 54). Görünmek ve algılanmak için ortaya çıkması, sanatı günlük yaşamın diğer fenomenlerinden ayırmaktadır. Şan, sanatın kendine has görünürlüğünün, fenomenallığın mahiyeti hakkında yeni bir düşünce biçimi getirdiğinden söz eder. Bu kapsamda Husserl tarafından fenomenolojiye atfedilen “şeylerin kendisine dönme” görevine değinir ve bu görevin estetik deneyimde yankılandığından söz eder. Sanatın aynı zamanda fenomenolojik olduğu görüşünden hareketle, sanat yapının fenomenolojik özneliliğinin, *aïsthesis'e* (duyumsanabilir olan) erişim tarzında saklı olduğunu belirtir. Fenomen, tezahürün varlık anlamıdır ve belirlemek için fenomenolojik bir bakış açısını gerektirir (Şan, 2016, s. 51). Sanatsal deneyimde ise fenomenolojik eylem, görüldüğü an itibarıyla sanat eserinin sunduğu dünyaya yönelmektir. Tezahürün varlık anlamı sanat eserinde aranabilir. Sanatsal düzlemde fenomenolojik eylem, bakış mefhumu ile doğrudan ilişkilidir. Öyle ki felsefe profesörü France Farago'a göre sanat izleyicisi, oluşum sürecindeki mistik bir yöntemle ilgili bir şeyler içeren bakış egzersizleri yapmaya çağrılmaktadır ve bu mistik yöntem bir şeylerin olabilmesi için insanı ilksel olguya karşı karşıya getirmeye dayanır (2006, s. 279). Bakış, sanat ile olan ilişkisinde bu ilksel olguya yönelik sorgulamaları, sanat eserinin özünü tanımlama ve anlamlandırma sürecini derinleştirmektedir.

3. Fenomenolojik Olarak “Bakış”

Merleau-Ponty bakış fenomenolojisini, mekânsal ve zamansal olmak üzere iki ayrı aşamada inceler. Bakışın mekânsallığını çözümlerken “fenomenal alan” fikrinden yola çıkar ve bu alanı bir “figür-zemin” yapısı içinde ele alır. *Algının Fenomenolojisi'*nde homojen bir zemindeki beyaz bir lekeden söz eder. Bu lekenin bütün noktaları, onları figür haline getiren ortak bir işleve sahiptir. *Gestalt* teorisinin elde edilebilecek en basit duyusal verinin

bir zemin üzerindeki figür olduğu öğretisi, Merleau-Ponty'e göre algısal fenomenin bizatihi tanımıdır (2020, s. 30). Bir resim yüzeyi bu açıdan ele alındığında resimdeki herhangi bir figür algısal bir fenomen olarak kabul edilebilir. Bu figür belirlenim kazandığında bakış bu figürü sabitler, etrafta kalan diğer unsurlarla birlikte zemin belirsizleşir ve bu figür odak noktası haline gelir.

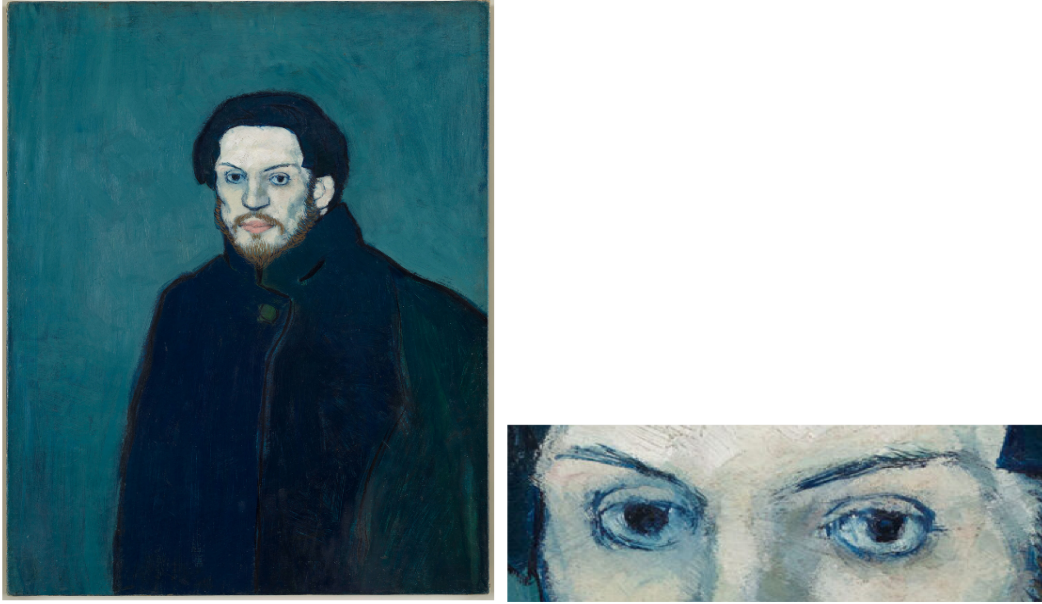


Görsel 1. Fede Galizia, 1610, Natürmort / Nature Morte.
Erişim: 11. 07. 2024. URL1

Felsefe profesörü Zeynep Direk, şekil almış bir şeye bir bakış açısından bakıldığını ve bu nedenle figür-zemin yapısının, nesne-ufuk yapısı olarak ele alınabileceğini ileri sürer. Ona göre iç ve dış ufuk görmenin her zaman birlikte bulunan iki yüzü gibidir (2017, s. 48). Burada iç ve dış ufukların birbirinden ayrılmazlığına vurgu yapılmaktadır. Çünkü bir dış ufukun varlığı, bakışı bir yerde sabitlemenin koşuludur. Figürlerin kolaylıkla zeminden ayrıldığı bir örnek olarak İtalyan sanatçı Fede Galizia'nın (1578-1630) resminde (Görsel 1) resmin sağ alt bölümünde konumlanan yarısı kesik elma belirlenim kazandığında, bakış bu figüre sabitlenir. Zemin belirsizleşir, bu figürü daha iyi görebilmek için bakış etraftaki diğer figürleri bir yana bırakır. Böylece yarısı kesik elma diğerlerinin sisteminden, dış ufuktan ayrılır ve kendi iç ufukunu açar. Bakışa yerleşen yarısı kesik elmanın iç ufku keşfedilir hale gelirken, resimdeki diğer nesnelere görülmemeye doğru evrilir.

Finlandiyalı mimar ve akademisyen Juhani Pallasmaa (1936-) başat duyu olan görme ile bastırılmış duyu olan dokunma arasında kavramsal bir kısa devre yaratmayı hedeflediği *Tenin Gözleri* (The Eyes of the Skin) isimli araştırmasında, dokunma duyusunun dünyayı deneyimleme ve anlamadaki önemine dikkat çeker. Araştırmasına bu başlığı vermesinin nedenini de bu şekilde açıklar ve bir anlamda tenin görebildiğini ima eder. Bu bağlamda bakış, bilinçdışı bir dokunuş olarak ortaya çıkar (Pallasmaa, 2007, s. 42). Sosyal karşılaşma fenomenolojisi üzerinde yaptığı araştırmaları ile bilinen sosyal bilimci John Heron (1928-2022) ise bakışı benzersiz bir fenomenal kategori, bir gerçeklik olarak ele aldığı araştırmasında, iki insan arasında yalnızca iki durumda eş zamanlı etkileşim meydana geldiğini öne sürer. Bunlardan birinin dokunma ile gerçekleşen bedensel temas, diğerinin ise bakış ile kurulan göz teması olduğunu ifade eder. Ona göre her iki durum da doğaları gereği kişilerarası karşılaşmanın (interpersonal encounter) en samimi şekilleridir. Çünkü konuşma ve dinleme eyleminde durum böyle değildir.

Konuşmak yalnızca bir verme eylemi, dinlemek bir alma eylemidir. Tam anlamıyla gerçek karşılaşma yalnızca karşılıklı dokunma ve bakışma ile gerçekleşmektedir. (Heron, 1970, s. 243) Öyle ki her iki eylem gerçekleştiği esnada kişiler aynı anın içinde aynı eylemde kalabilirler. Bu anlamda karşılaşılan eser bir portre olduğunda bakışın fenomenolojik açımlarına ilişkin neler söylenebilir?



Görsel 2. Pablo Picasso, 1901, Otoportre / Self-portrait.

Erişim: 11. 07. 2024. URL2

İspanyol sanatçı Pablo Picasso'nun (1881-1873) resmine (Görsel 2) ilk bakışta insan figürü, mavi zeminden kolayca ayrılır. Figürün kıyafetleri, saçları yavaşça belirsizleştğinde bakış sanatçının portresine sabitlenir ve portrenin iç ufku açılır. Eş zamanlı olarak Picasso'nun yüzündeki ifadeyi anlamlandırma süreci başlar. İzleyicinin sabitleme noktaları bir gözden diğerine salınırken, bakış kayda değer bir süre tek bir göze sabitlendiğinde bu gözün kendi iç ufkunu açtığını söylemek mümkündür. Göze ait bakış; gözlerinin rengi, biçimi gibi fiziksel ayrıntılardan farklı bir algı nesnesine dönüşür. Dolayısıyla göz ve bakış fenomenleri, iki ayrı algı nesnesi olarak farklı kategorilere yerleşir. Heron, bir başkasının gözlerine fiziksel nesnelere bakmak ve gözlerin bakışını algılamak arasındaki farkı, ikinci durumda gözlerin ruhsal özelliklerine dikkat etmek ile ilişkilendirir (1970, s. 246). Heron'ın sosyal yaşamda var olan iki insanın arasındaki iletişim üzerinden ifade ettiği bu görüşler Picasso'nun otoportresi için de geçerli olabilir mi? Nitekim izleyici bu resimde bir insan ile karşılıklı olarak bakışır gibidir. İzleyici soğuk ve donuk renklerin yanı sıra, henüz yirmili yaşlarda olmasına rağmen daha yaşlı görünen bir adamın bakışları ile karşılaşır. Resmin yüzeyi örtülüp yalnızca gözlere bakmak, melankoliyi algılamak için yeterli gibidir.

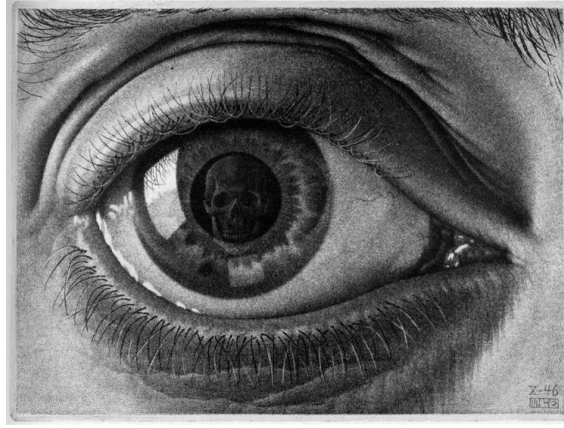
Heron, sanatsal ifadeler ile olan ilişkisi kapsamında bakış kavramının tasvir edilen durumlara yaratıcı bir şekilde yerleştiğinde, bakışın gerçek yaşam durumlarını çağırıştırma etkisinin önemine dikkat çeker. Bu etki, bakış kavramının benzersiz bir deneysel göndergeye sahip olduğunu, deneyimin farklı ve indirgenemez bir fenomenal unsuruna işaret ettiğini göstermektedir. Heron, gözler ve bakış arasındaki ayrımı bu konuya bağlar. Bu çerçevede tasvir edilen bir konuya ilişkin bir portre resmi ile bir fotoğrafın arasındaki farkın doğasını açıklığa kavuşturur. Ona göre fotoğraf yalnızca öznenin özelliklerinin fiziksel formunu mekanik olarak yeniden üretir ve bu süreçte bakışın

ustaca filtrelenebileceğini ileri sürer. Çünkü ne kadar iyi olursa olsun fotoğraf gerçek olmayan bir simülakrdır (ilk örneği olmayan)-gerçek mevcudiyetin kaçtığı bir maske gibi- yakaladığı görünüm ne kadar çağrıştırmacı olursa olsun; bir mevcudiyetin dış yansımasını, olmayanın işaretini veya imzasını verir. Ancak iyi bir portre, bir mevcudiyetin dinamik bir biçimde vücut bulmasının sonucudur, çünkü sanatçı, öznenin bakışının ve bakışın merkezde olduğu bütün bakışın gerçekliğine ilişkin farkındalığının bir işaretini eserine yerleştirmiştir (Heron, 1970, s. 249). Portre resmi yapan bir sanatçı resmettiği kişinin gözlerini resmederken, bu kişinin bakışının benimsediği anlamları algılama, açığa çıkarma ve yansıtma çabasıdır. Picasso'nun otoportresi için benzer bir görüşe varılabilir. Her bir göz için şöyle sorular sormak mümkündür: Neye ya da kime, nasıl, hangi duyguyla bakıyor? Dolayısıyla birer anlatım alanı olarak her bir göz imgesi kendine ait bir bakış fenomeni ortaya koymaktadır.

4. Bedensiz Göz İmgesine Ait Bakış

İspanyol filozof Ortega y Gasset (1883-1955) gözleri “ruhun aynası” olarak ifade eder. Gasset'e göre bakışlar bize öteki hakkında en fazla ipucunu veren şeydir. Gözlerin baktığı şeyin ne olduğunu, nasıl baktığını görebiliriz. Bakışlar içeriden gelir, bakışların hangi derinlikten baktığını görebiliriz (2014, s. 96). Gasset'in ayna vurgusu ile işaret ettiği yansıtan niteliğe ek olarak Merleau-Ponty ise gözü, belki de hem yansıtan hem de bir tür “içeri”nin varlığına işaret eden pencere kavramından hareketle “ruhun penceresi” olarak ifade etmektedir. Bu bağlamda sanatçıların ruhun pencereleri mitosunu kabul ettiklerini vurgular (2016, s. 75). Öyleyse bir sanatçının ruhun aynası ya da penceresi olarak anlatılan gözü, ait olduğu bedenden ayrı tasvir etmesi durumunda, bu göze ait bir ruhsallıktan söz edilebilir mi? Bu soru kapsamında bedensiz göz imgesinin sanat eserinin kendisi ya da temel konusu olarak sunulması, bu gizemli organ ve ona ait bakış hakkında yeniden düşünmeye de sevk eder.

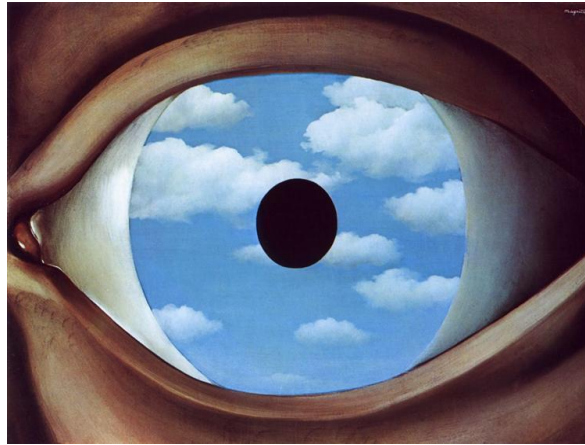
Heron'a göre fenomenolojik inceleme açısından iki kişi arasında yaşanan göz teması sırasında ortaya çıkan önemli ayırım, öteki kişinin gözlerini fiziksel birer nesne olarak algılamak ile onun bakışını algılamak arasındaki farktır. Burada bakış, onu taşıyan gözlerin aracılık ettiği şeyin psikolojik terimi olarak kullanılmaktadır. Heron, bu ayırımın test edilebileceğini, testi tanıdık biri ile yapmanın daha etkili olacağını vurgular ve şu talimatları sıralar: “Öteki kişiye yakın bir mesafede oturun ve o size bakarken, siz yalnızca onun gözlerine yalnızca bir göz olarak bakın, bu gözlerin özelliklerini gözlemleyin ve aracılık ettikleri bakışın niteliğini kasıtlı olarak dışlayın.” Buraya kadar gözlerin rengi, biçimi gibi özellikler algılanır, bir sonraki aşamayı ise Heron şöyle anlatır: “Bakış ötekinin fiziksel varlık olarak bakılan gözlerinden alındığında, karşılıklı giriş, temas ve genişleme hissini geçişini, kısacası gerçek buluşma deneyimini (tam anlamıyla) fark edin” (1970, s. 245). Heron'ın fenomenolojik testi sosyal yaşamda karşılıklı iki insan arasındaki göz teması durumunda tartışılmaktadır. Fakat benzer bir deneyimin göz imgesi ve bu göz imgesine ait bakış ile karşılaşan izleyici arasında gerçekleştiği söylenebilir.



Görsel 3. Maurits Cornelis Escher, 1946, Göz / Eye.

Erişim: 11.07.2024. URL3

Hollandalı ressam ve grafik sanatçısı Maurits Cornelis Escher'in (1898-1972) eseri (Görsel 3) bu açıdan incelendiğinde, bu göz imgesine ait bakış da benzer şekilde dışlanabilir. Diğer bir ifadeyle sanatçının teknik ustalığı ya da resmin iyi bir kompozisyon örneği olması için gereken unsurların yeterliliği gibi biçime yönelik analizler, bu göze ait bakışın niteliğini tam anlamıyla ifade edemez. Hatta Escher'in bedensiz gözü ilk bakışta sıradan bir göz tasviri olarak algılanabilir. Ancak izleyicinin bakışı göz bebeğine sabitlendiğinde algının dönüştüğü söylenebilir. Çünkü izleyici bu karanlık noktada bir kafatası ile karşılaşır, bakış bu kafatasına sabitlenir, kafatasının göz çukurlarına kadar varır. Heron'un sözünü ettiği *karşılıklı giriş, temas ve genişleme* hissi bu esnada da aktive edilir gibidir. Bu açıdan algı nesnesi izleyici için bir göz imgesinin yanı sıra bu göze ait bakıştır. Böylece izleyici hem bakan hem de bakılan konuma gelmektedir. Bir anlamda Lacan'ın "ben yalnızca bir noktadan görürüm, ama varoluşumda bana her taraftan bakılır" ifadesini hatırlatır (1998, s. 72).



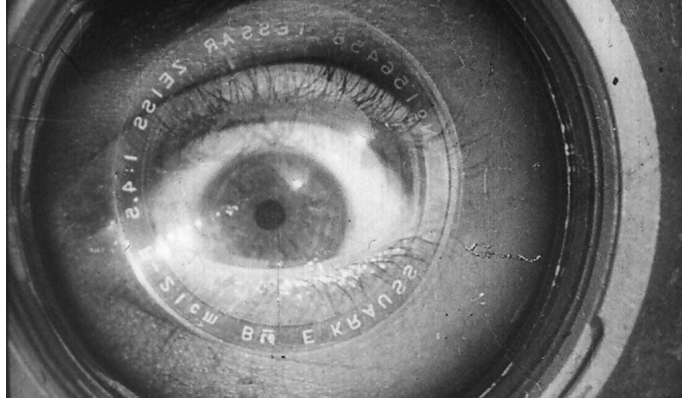
Görsel 4. René Magritte, 1928 Hatalı Ayna / The False Mirror.

Wikiart. 11.07.2024. URL4

Felsefe ve medya teorisi profesörü Peter Sloterdijk "felsefenin organik prototipi" olarak ifade ettiği gözlerin, kendilerini görünken görebilmelerine (seeing-oneself-see) değinir (2001, s. 145). Belçikalı sürrealist sanatçı René

Magritte'nin (1898-1967) *Hatalı Ayna'sı* (Görsel 4) gözlerin bu bilişsel ayrıcalığını işaret eder gibidir. Escher'in (Görsel 3) gözünden farklı olarak Magritte'in resminde belirgin siyah olarak verilen göz bebeği izleyicinin bakışını bu karanlık noktaya sabitler, izleyicinin bakışı bu noktadan öteye gidemez. Ayna karşısında göz, yansıyan görüntüsünde kendisini görmektedir, fakat ayna karşısında olana benzer bir geri yansıtma bu gözde yoktur. Belki de bu aynayı hatalı yapan durum burada aranmalıdır. Cansız göz bebeğinden hiçbir görüntü yansımaz. Bu durumda göz imgesinin kendine ait bakışı bulutlu gökyüzünde aranabilir. Nitekim mavi gökyüzü ve bulutlara açılan iris izleyicide birtakım duygular uyandırdığı düşüncesine varılabilir. Bu açıdan Lacan'ın insanı bilinç haline getiren şey aynı zamanda insanı "dünyanın aynası" (speculum mundi) olarak tesis eder (1998, s. 75) düşüncesine benzer şekilde bu göz bir ayna işlevi görenek içsel dünyanın varlığını hatırlatır gibidir.

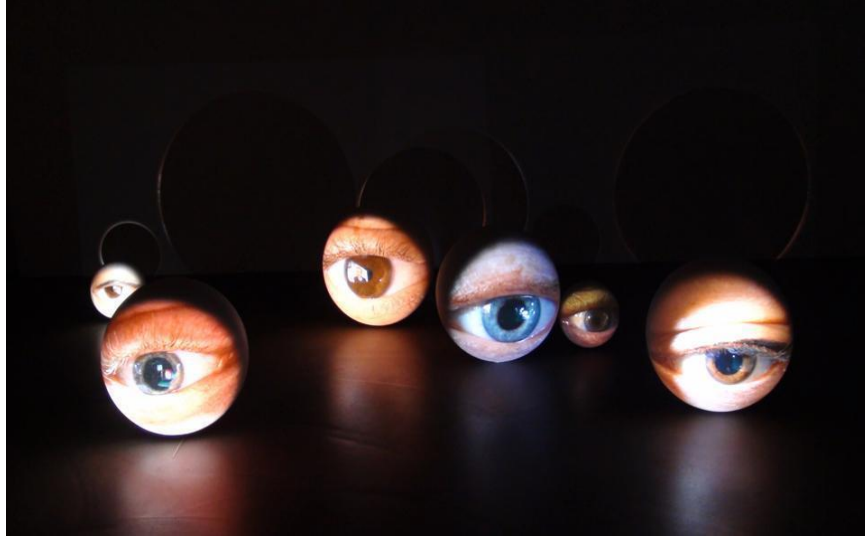
Escher'in gözünden farklı olarak Magritte'in bedensiz göz imgesi gerçeküstü etkisi nedeniyle beraberinde birtakım sorular getirir: "İsmi neden Hatalı Ayna? Bu bir göz resmi ise, bu göz kime ait? Yere uzanmış biri gökyüzüne mi bakıyor? Bulutlu gökyüzünün merkezine yerleşen siyah daire güneş olabilir mi? Güneş göz bebeği mi? Öyleyse güneş neden siyah ve bulutların önünde? Bu resimde bir insan gözüne, bir gökyüzü manzarasına, bir sanat eserine mi bakıyoruz? Ya da tam tersine bir göz, bir gökyüzü, bir sanat eseri bize mi bakıyor?" Esere ilişkin sorular çoğaltılabilir ancak, sanat eserinin temel konusu bedensiz bir göz olduğunda bu gözden ve göze ait bakıştan başka gidilecek yön yok gibidir. Dolayısıyla bu tür eserlerin fenomenolojik özneteliği, bakış fenomeni temelinde betimlenebilir.



Görsel 5. Dziga Vertov, Still from Vertov's *Man with a Movie Camera*, 1929, detay.
Yale. 30. 08. 2024. URL5

Alman filozof Walter Benjamin'in (1892-1940) *teknik'in olanaklarıyla çoğaltım çağı* olarak ifade ettiği bir dönemde göz, maddenin ve uzayın derinliklerine temas ederek yeryüzünün karşıt kısımlarına aynı anda bakma olanağı vermektedir. Bu bağlamda Pallasmaa "Sine-göz" akımının kuramcısı Rus film yönetmeni Dziga Vertov'un (1896-1954) *Kameralı Adam* filminin son sahnesinden alınan görüntü (Görsel 5) üzerinden teknolojik buluşlarla güçlenen göze dikkat çeker. *Kameranın Gözü* ifadesiyle ele aldığı bu görüntüde objektifin arkasındaki gözden hareketle; sırları çözen, uzayın enginliklerini gören, kültürel üretimin bütün alanlarında egemen olmaya çalışan "hegemonik göz" fenomenine varır (Pallasmaa, 2007, s. 22). Bu kapsamda günümüz teknolojik dünyanın hızına ayak uydurabilecek tek duyunun görme olduğunu vurgulamaktadır. Benjamin'in fotoğraf örneği üzerinden ifade

ettiği gibi hakiki yapıtın insan gözüyle değil, ayarlanabilen ve bakış açısını başına buyruk seçebilen bir objektif tarafından saptanabildiği bir çağda, bilinmeyen ya da görülmeyen ne varsa objektif onu görünür hale getirmektedir. Öyle ki objektif; büyütme, küçültme veya ağır çekim gibi yöntemlerle insan gözünün algılayamayacağı görüntüleri saptayabilir hale gelmiştir (Benjamin, 2016, s. 54). Dolayısıyla kamera objektifi, insan gözünden bağımsız nötr bir var olan olarak, her şeyi görme potansiyeli olan ek bir göz olarak belirir gibidir. Bir anlamda teknoloji çağının, bakışın yetersizliğini vurgulamaktan ziyade bakış fenomenine yeni olanaklar kazandırdığını söylemek mümkündür.



Görsel 6. Tony Oursler, 2014, Obscura / Obscura.
Tony Oursler. 11. 07. 2024. URL6

Amerikalı multimedya ve enstalasyon sanatçısı Tony Oursler'ın (1957-) farklı boyutlarda kürelere yansıttığı görüntüler ile oluşturduğu enstalasyonda (Görsel 6) büyük boyutlu bedensiz gözler duvarlar ve zemin boyunca mekâna yayılmaktadır. Bu hareketli gözlerin göz bebeklerinde bilgisayar grafikleri, sosyal medya, belgesel ya da bir sinema filmi gibi çeşitli görüntüler de görülmektedir. İzleyici hem hareketli gözü hem de gözün baktığı multimedya ekranlarının yansımalarını ve bu görüntülerin içeriğini aynı anda görebilmektedir. Estetik ve sanat felsefesi profesörü Emmanuel Alloa (1980-) bu bedensiz gözleri, “nötr ve bedensiz bakış açısı, durdurulamaz ve dokunulmamış görüş” bağlamında ele alır. Ona göre Oursler'ın bedensel temelden ayrılmış gözleri her şeye dokunabilir fakat hiçbir şey bu gözlerle dokunamaz; bu anlamda kutsal, her şeyi bilen (omniscient) gözün yerine geçerler (2011, s. 83). Escher'in gözünün (Görsel 3) merkezindeki kafatası imgesine benzer şekilde, içine yansıyan görüntülerle birlikte verilen bu gözler de izleyicinin bakışını içine çeker, ancak Heron'un söz ettiği *karşılıklı giriş, temas ve genişleme hissi* (1970, s. 245) duymak bu bedensiz gözlerle bakarken pek de mümkün değildir. Bu gözler daha çok görme duyusunun, yaşamın her anında ve her yerinde olan multimedya ekranları ile olan ilişkisini hatırlatır gibidir. Benjamin'in ifadesiyle bir görüntü; her ne kadar insandan ayrılabilir, taşınıp götürülebilir ve izleyicinin önüne sunulabilir (2016, s. 65) olup, böylece görülmeyen ne varsa görülebilir hale, hatta olduğundan daha da yakına getirirse de sanatsal ifadelerde görüntünün izleyici ile arasında bir tür uzaklık yarattığı söylenebilir. Nitekim Oursler'ın gözlerini içlerine yansıyan görüntülerle birlikte algılayan izleyici, bu teknolojik sistemin bir uzantısı haline gelmenin ötesine geçemez. Fakat, bu kürelere karanlık mekânın içinden bakması ve karanlığın etrafını

sarması da bir yandan izleyiciyi, dokunsal bir deneyime açar gibidir. Nitekim eser isminin Latince karanlık ya da karanlık oda anlamına gelen “camera obscura” ile ilişkili olması, varlığı pek hissedilmese de gözleri içlerine yansıyan görüntülerle birlikte kaydeden kameraya, bir karanlık odanın varlığına işaret eder gibidir. Bu açıdan Oursler, karanlık bölgede konumlandırıldığı izleyiciye diğer duyuların varlığını hatırlatır gibidir.



Görsel 7. Louise Bourgeois, Göz Bankları / Eye Benches.
Wikiart. 11. 07. 2024. URL7

Fransız heykeltıraş Louise Bourgeois’ın (1911-2010) siyah granitten yapılan, bank olarak da işlev gören bedensiz göz heykelleri (Görsel 7) buldukları ortamda sabit ve değişmeyen bir bakış sunarlar. İncelenen diğer eserlerden farklı olarak bu heykeller görme ve dokunma duyularına aynı anda katılma imkânı verir. Bu açıdan Pallasmaa’nın *tenin gözleri* mefhumunu çağırıştırırlar. Genel olarak bedensiz göz imgesinin izleyicide uyandırdığı etki bağlamında bu gözler de izleyicinin bakışını kendi merkezine çeker, ancak “içine bak” çağrısı bu heykellerde “bakışlarımda benimle buluş” ya da “senin bakışlarında seninle buluşayım” gibi ifadelere evrilir gibidir. Nitekim gözlerin içine bakmaktan öte izleyici, gözlerin hemen arkasına oturabilmektedir. Bir anlamda Bourgeois izleyiciyi hem gözlerin onu göremeyeceği bir alana, hem de gözlerle ait bakışın tam içine aynı anda yerleştirmektedir. Ek olarak, bu siyah gözlerle karşılaşmak bir tür dayatma hissettirirse de bu gözlerle bakmak, onları birer bank olarak kavramak izleyiciyi bedensel etkileşime açar. Dolayısıyla sanatsal deneyim bütün duyuların da sürece dahil olduğu bir anın mekânsal deneyimine dönüşmektedir. Bu bağlamda bedensiz gözler bir yandan izleyiciye “bakış altında olma” hissi dahilinde bir tür ayrılığı ya da uzaklığı hatırlatırken, diğer yandan izleyiciyi tekrar bu dünyanın içine çeker gibidir.

5. Sonuç

Sartre, Heidegger ve Merleau-Ponty’nin fenomenolojiye ilişkin yaklaşımları bağlamında fenomen kavramı kendini göstermeyen, “olan”ın onun aracılığıyla kendini gösterdiği ve duyumsandığı bir şey olarak belirlemektedir. Bu fenomen tanımını çerçevesinde görülmeden önce benzer bir bilinmezliğe işaret eden, izleyicinin bakışı ile görünürlük kazanan her bir sanat eseri aynı zamanda bir fenomenal alandır. Sanatsal deneyimde fenomenolojik eylem, duyumsandığı an itibarıyla sanat eserinin sunduğu dünyaya yönelmektir, dolayısıyla “bakış” olgusu ile doğrudan ilişkilidir. Bu minvalde, sanat eserinin özünü doğrudan algılama ve anlamlandırma sürecinde görme duyusu belirleyicidir. Sanatsal pratiğin temel konusu bedensiz bir göz imgesi olduğunda ise fenomenal alan bu göz imgesinden ibarettir. Dolayısıyla sanatsal bir ifade biçimi olarak ortaya çıkan bedensiz göz imgesi, sanatçı ve izleyicinin bakışına ek olarak “sanat ve bakış” ilişkisinde üçüncü bir yol açmaktadır, göz imgesine ait bakış da algı nesnesi haline gelmektedir. Fenomenolojik inceleme açısından önemli bir ayırım; sanat eserinin malzemesi, rengi, boyutu gibi fiziksel nitelikleri algılamak ile bu göz imgelerine ait bakışı algılamak arasındaki farktır. Bu

noktada bedensiz göz imgesine ait ayrı bir “bakış fenomeni” ortaya çıkmaktadır. Bakış, bir sanat eseri olarak tezahür etmektedir ve bedensiz göz imgesi aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Diğer bir ifadeyle sanatsal bir ifade biçimi olarak bedensiz göz imgesi, logos halindeki bakışa görünürlüğüne vermektedir, dolayısıyla bakışın kaynağı olarak kavranmaktadır. Gözün bedenden bağımsız tasvir edilmesi; bilinmeyen, anonim, kendine özgü, saklı anlamlarının yanı sıra tepeden bakan, her yerde, her şeyi gören gibi anlamları içine alan Merleau-Ponty'nin “kostotheoros” olarak ifade ettiği kutsal bir bakış ontolojisi de ortaya koymaktadır. Bu tür sanatsal ifadelerde izleyici, salt izleyici olmaktan ziyade bir tür göz temasına davet edilmektedir.

Kaynakça

Alloua, Emmanuel. (2011). *Exorbitances. La folie de la vision chez le dernier Merleau-Ponty*. L'œil et l'Esprit—Merleau-Ponty entre art et philosophie. Reims: Épure.

Benjamin, Walter. (2016). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Direk, Zeynep. (2017). *Dünyanın Teni*. İstanbul: Metis Yayınları.

Farago, France. (2006). *Sanat*. (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Heidegger, Martin. (2011) *Sanat eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşı, Çev.), Ankara: De ki Basım Yayın.

Heron, John. (1970). *The phenomenology of social encounter: The gaze. Philosophy and Phenomenological Research*, 31(2), 243-264, University of Surrey.

Lacan, Jacques. (1998). *Book XI: The four fundamental concepts of psychoanalysis*. Ed. JA Miller. Trans. A. Sheridan, New York: Norton.

Sartre, Jean-Paul. (2014). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (T. Ilgaz, G. Çankaya Eksen, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Şan, Emre. (2016). Sanat Yapıtının Fenomenolojisi. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, (14), 49-63.

Merleau-Ponty, Maurice. (2016). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, Maurice. (2020). *Algının Fenomenolojisi*. (E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Pallasmaa, Juhani. (2007). *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. Chichester: John Wiley & Sons.

Sloterdijk, Peter. (2001). *Critique of cynical reason*. London: University of Minnesota Press.

Y. Gasset, Ortega. (2014) *İnsan ve “Herkes”*. (N. G. Işık, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1: Fede Galizia, 1610, Natürmort / Nature Morte. Erişim: 11.07.2024
https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Fede_Galizia_-_Still-Life_-_WGA08435.jpg

Görsel 2: Pablo Picasso, 1901, Otoportre / Self-portrait. Erişim: 11.07.2024
<https://www.guggenheim.org/audio/track/description-of-self-portrait-1901>

Görsel 3: Maurits Cornelis Escher, 1946, Göz / Eye. Erişim: 11.07.2024
<https://www.wikiart.org/en/m-c-escher/eye>

Görsel 4: René Magritte, 1928, Hatalı Ayna / The False Mirror. Erişim: 11.07.2024
<https://www.wikiart.org/en/rene-magritte/the-false-mirror-1928>

Görsel 5: Dziga Vertov, 1929, Kameralı Adam detay / Still from Man with a Movie Camera. Erişim: 30. 08. 2024.
<https://news.yale.edu/2019/08/12/yale-film-scholar-dziga-vertov-enigma-movie-camera>

Görsel 6: Tony Oursler, 2014, Obscura / Obscura. Erişim: 11.07.2024
<https://tonyoursler.com/obscura-germany>

Görsel 7: Louise Bourgeois, Göz Bankları / Eye Benches. Erişim: 11.07.2024
<https://www.wikiart.org/en/Search/eye%20benches>