

SANDRO BOTTICELLI'NİN “VENÜS'ÜN DOĞUŞU” TABLOSU VE JOEL-PETER WITKIN'İN “YERİN VE GÖĞÜN TANRILARI” FOTOĞRAFİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL KARŞILAŞTIRMASI¹

Osman Burak TOSUN²

ÖZET

Sanat tarihi, estetik olanı üretirken, güzel olanı yorumlayan ve “güzel” kavramını kimi zaman çağının normları dahilinde kimi zaman ise bu normların dışına taşarak yeniden kuran eserlere tanıklık etmiştir. Değişen anlayışlar ve güzellik mitinin şekil değiştirmesi geçmişteki eserlerin yeniden yorumlanışlarında, kimi zaman kasıtlı olarak oluşturulan bir anlam değişimini de yanında getirmiştir. Dünden bugüne değişen bu anlayış, şüphesiz ki estetik anlayışın da yeniden yorumlanması gerekliliğini kaçınılmaz kılar. Bu değişim farklılaşan yan anlamsal ve mitik göndergelerin geçmişten bugüne serüvenini önümüze sererken, aynı zamanda çağdaş mitlerin daha iyi anlaşılmasına olanak tanır.

Çalışma, Sandro Botticelli'nin “Venüs'ün Doğuşu” tablosundan yola çıkan ve tabloda konu edinilen mitolojik karakterleri transgender bireylerle değiştirerek yapısını bozan Joel-Peter Witkin'in “Dünya ve Göğün Tanrıları” eserini söz konusu özgün eserle kıyaslamaktadır. Bu yapı bozumu neticesinde ortaya çıkan anlam değişimlerini analiz etmekte ve görsel kültürdeki anlamsal izdüşümlerini karşılaştırmaktadır. Bu yolla eserlerdeki mitik öğelerin çağdaş izdüşümleri ortaya çıkarılmış, Witkin'in eserindeki transgresif öğeleri kullanarak güzellik kavramına getirdiği yorum incelenmiştir. Bu durum bir Rönesans eseri olan “Venüs'ün Doğuşu” tablosunun döneminin normlarının dışında bir anlayışla, çıplak kadın bedeni tasvir edişindeki güzellik yorumu ve sınır ihlali ile karşılaştırılmıştır. Çalışmada tüm göstergeler Barthes'ın göstergebilim analiziyle çözümlenmiş ve göstergeler görsel iletişim bağlamında yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Transgresyon, güzellik, görsel kültür, fotoğraf.

THE SEMIOTIC COMPARISON OF SANDRO BOTTICELLI'S “BIRTH OF VENUS” PAINTING AND JOEL-PETER WITKIN'S “GODS OF EARTH AND HEAVEN” PHOTOGRAPH

ABSTRACT

While producing the aesthetic, the history of art has witnessed the works that interpret the beautiful and re-establish the concept of “beautiful” sometimes within the norms of the era and sometimes beyond of these norms. Changing understandings and the change of the shape of the beauty myth brought a change of meaning, sometimes deliberately formed, in the reinterpretation of the past works. This understanding, which has changed from past to present, undoubtedly makes the necessity of re-interpretation of aesthetic understanding inevitable. This change allows us to better understanding contemporary myths, while presenting the adventure of differentiating semantic and mythical references from past to present.

¹ Çalışma, 6. Uluslararası İletişim Öğrencileri Sempozyumu'nda sözlü olarak sunulan “Rönesans'tan Çağdaş Sanata Transgresyon: Sandro Botticelli'nin “Venüs'ün Doğuşu” Tablosunun ve Joel-Peter Witkin'in “Yerin ve Göğün Tanrıları” Fotoğrafının Göstergebilimsel Kıyası” isimli bildirdiden genişletilerek makale haline getirilmiştir.

² Doktora Öğrencisi. Ege Üniversitesi, İzmir, Türkiye. obtosun@gmail.com

The study compares Joel-Peter Witkin's "Gods of Earth and Heaven" with the original work of Sandro Botticelli's "The Birth of Venus" ve and replaces the mythological characters in the table with transgender individuals. It analyzes the changes in meaning resulting from deconstruction and compares the semantic projections in visual culture. In this way, the contemporary projections of the mythical elements in the works were revealed and Witkin's interpretation of the concept of beauty by using transgressive elements in his work was examined. This situation is compared with the understanding of beauty and transgression in the depiction of the naked female body with an understanding outside the norms of the period of the Renaissance work "The Birth of Venus". In the study, all indicators were analyzed by Barthes' semiotic analysis and interpreted in the context of visual communication.

Keywords: Transgression, beauty, visual culture, photography.

GİRİŞ

Güzel olanın tanımlanış biçimi ve güzelliğe içkin tüm tanımların çağının, ekonomi-politik ve kültürel atmosferi göz önüne alınmaksızın anlaşılması imkansızdır. Fakat güzelin sanat içerisindeki işleniş, güzel tanımının serüvenini anlamakta ipuçları vermekle kalmaz, aynı zamanda dönemin ekonomi-politik ve kültürel durumuna dair veriler sağlar. Dolayısıyla, eserlerin çağlar içinde yeniden yorumlanışları, konu aldığı hikâyenin tüm referanslarıyla beraber okunduğu takdirde tarihsel birer vesikaya dönüşürler. Dahası her yeniden yorumlanış, sanat eserinin orijinali ile karşılıklı okunduğunda, tarihin farklı kısımlarına düşülen iki ayrı notun kıyasına olanak tanıyan bir pratik haline gelir.

Görsel kültür, birçok sanat formuyla beraber gelişen ve çağlar boyunca şekil değiştiren bir yapıdır. Bu yapıyı şekillendiren hemen tüm sanat disiplinleri yukarıda da bahsedildiği üzere, yapının ortaya konduğu dönemin sosyolojik ve kültürel kavramların eser sahibi üzerindeki izlenimi doğrultusunda şekil almaktadır. Eser sahibinin yorumu, kimi zaman dönem normlarına uygun bir doğrultuda ve dahil olduğu sanat akımına uyumlu bir nitelikte olurken, kimi zaman ise tamamen yeni, dönem normlarını hiçe sayar bir nitelikte olabilir. Bu karşı çıkışlar, yeni bir akımın habercisi olabilirken, kimi zaman ise oluş biçimiyle halihazırda sürmekte olan bir durumu yahut doğrudan doğruya sistemi eleştirir ve tenkit eder bir nitelik kazanmış alt-kategoriler içerisinde değerlendirilir. Sözgelimi, çalışmaya konu olan eserlerden biri olan Sandro Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" tablosu dahil olduğu sanat anlayışına hem karşı çıkan hem de çağdaşlarını ve ardıllarını etkilemiş ve Rönesans sanat anlayışının temellerini atmış bir eserdir. Joel-Peter Witkin'in "Yerin ve Göğün Tanrıları" eseri ise, dahil görüldüğü alt-kategori içerisinde, protest, tenkit edici, döneminin ve geçmişin normlarına karşı çıkan, "transgresif" bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Witkin, toplumsal anlayışı yerer ve toplumun güzele bakışını altüst etmek amacını güderken; Botticelli, dönemi için güzel olanı, ana akım sanat anlayışına hükmeden Kilise merkezli perspektifin dışında doğrudan doğruya en yalın haliyle resmetmeyi seçmiştir. Dolayısıyla, egemen ve başat olan sunulu güzellik anlayışının ötesinde eserlerdir.

Çalışma, yukarıda sözü edilen eserleri eserleri Roland Barthes'ın göstergebilimsel yöntemi ile açımlayarak, "güzel" kavramı bu iki eserin ışığında ele almaktadır. Bu doğrultuda, önce "güzel ve estetik" başlığı altında estetiğin ve güzel olanın ne olduğu sorusuna cevap aranmıştır. Ardından ise, "Patronaj, İtalyan Rönesansı ve Botticelli" başlığında Sandro Botticelli kısaca tanıtılmış, dönemindeki sanat eseri, sanatçı anlayışı ve eserin önemi tartışılmıştır. Bu başlığı takip eden "Transgresif ve Joel-Peter Witkin" başlığında transgresyonun sanat içindeki rolü ve Joel-Peter Witkin'in sanatı hakkında bilgiler verilmiştir. Son olarak, Barthes'ın göstergebilimsel

yönteminin araştırmada kullanılış biçimi açıklanmış ve eserler göstergebilimsel olarak karşılaştırılmış, bulgular sonuç bölümünde tartışılmıştır.

1. KURAM

1.1. Güzellik ve Estetik

Güzellik kavramı, çağlar boyunca farklı biçimlerde anlaşılmıştır. Kadın güzelliği³, sanat tarihinde önemli bir yer tutarken, değişen anlayışlar ve güzellik mitinin şekil değiştirmesi geçmişteki eserlerin reproduksiyonlarında ve yeniden yorumlanışlarında, kimi zaman kasıtlı olarak oluşturulan bir anlam değişimini de yanında getirmiştir. Dünden bugüne değişen bu anlayış, şüphesiz ki estetik anlayışı ile beraber yorumlanması gerekliliğini kaçınılmaz kılar.

Sözen ve Tanyeli'ye göre (1996, s.79) estetik, klasik anlamda güzelin ne olduğunu yanıtlamakla ilgilenen felsefe dalıdır. Güzel ile sanatın özdeşliğine inanan bir anlayışın ürünü olarak kabul edilmelidir. Ancak bu anlayış, antikitede böyle yorumlanırken, Rönesans ile beraber bu düşünce tartışmaya açılmış ve ancak 19. yy'da usvurumsal niteliğe bürünen estetik, sanatı toplumsal gerçekçiliği yansıtan bir araç olarak kabul eden Marksist gerçekçilik sayesinde güzellik kavramından uzaklaşmıştır. 20. yy'a gelindiğinde Benedetto Croce, mantık alanı ile sanatsal alanı birbirinden ayırarak, sanatın mantıkla algılanamayacağını, sezgi ve ifade aracılığı ile algılanmasının mümkün olduğunu açıklar. Öyleyse, güzellik ve çirkinlik sezgiseldir. Sezgisel olanın ifadesi, güzellik anlayışından dolayısıyla şekillenir. Bu durumda güzellik kavramının, akılla açıklanamayacağı ve kurallarla sınırlandırılmayacağı anlayışı ortaya çıkar. Günümüz çağdaş sanatı, bu şekilde açıklanabilir.

Bu bilgilerin ışığında, estetik tavrın bir objeye karşılık beklenmeyen bir haz için yönelme ve bireyi düşünüşe sevk etmesi bağlamında ele alınabilmesi yönüyle bilgisel tavrıdan ayrıldığı söylenebilir. Croce'nin sezgisel bilgiden dolayısıyla aldığı estetik algısı kavramsal bilgiden bağımsızdır ve gündelik yaşamdaki duyulan sezgisel bilgiye dayalıdır (Tunalı, 1998, s. 28-29-31). Bu yüzden, 19. yy ussallığa yönelik ve kavramsız bir estetik görüşten ayrı tutulmalıdır.

Ele alınan iki eser, estetik anlamda güzel olanın ne olduğuna dair cevaplarının farklı olduğu dönemlerde yaratılmış olduğu ışığında irdelenmelidir. Zira, transgresif sanat formları, ortodoks estetik anlayıştan ayrılmaktadır. Toplumsal kabullerin dışında kendine yer açan ve estetiği tensel zevklere ulaşan bir aracı olarak kendini var eder. Bunu yaparken hem kendinden önceki estetik anlayışı benimseyen taklitçi (mimetik) sanat formlarını reddeder, hem de onu: homoseksüel, homo-erotik, hatta homo-hetero eşil nitelikleri konu edinerek aşar (Sheehan 2013: s. 12-14). Bu bağlamda, Witkin'in yorumu estetik niteliğinin eserin aslının resmettiği estetik kabullere bir karşı çıkış olarak görülebilir. Eserler, bu kabulden yola çıkılarak incelenecektir.

1.2. Sandro Botticelli ve Medici'ler

İtalyan ressam Sandro Botticelli (1445-1510), İtalyan Rönesans'ının şüphesiz en önemli sanatçılarından biridir. Patronajın ve İtalyan Rönesans'ının merkezlerinden olan Floransa'da doğan Botticelli, bazı eserlerini Floransa'nın en büyük ve zengin ailelerinden olan Medici ailesinin patronajı⁴ ile yaratma fırsatı bulmuştur. Floransa'da zengin ailelerin o dönemlerde,

³ Güzel olmak ve güzel olma gerekliliği, güzellik mitinin getirdiği bir yanılsama ve aynı zamanda egemenlerin kadın hareketi önünde politik olarak araçsallaştırması nedeniyle, ilk dalga feminist hareketlerden bu yana kadın hareketinin tepkisini çekmiş, kadın özgürlük mücadelesi önündeki bir engel olarak görülmüştür (Wolf, 1991: s. 9-10-11).

⁴ Patronaj, sanat eserlerinin yaratılması için bir sanatçının eserinin finanse edilmesi ya da satın alınması yoluyla sanat eserinin mülkiyetine sahip olma yoludur. Rönesans boyunca, birçok farklı patronaj sistemi kullanılmıştır. En çok kullanılan üçü şu biçimdedir: Birincisi, sanat eserine sahip olmak isteyen zenginler, birkaç yıl sanatçıyı evlerine alarak ihtiyaçlarını karşılar, hediyeler verir ve sanatçının eserini yaratması için maddi destekte bulunurlar. İkincisi, sanatçı ve patron arasındaki kişisel ilişki ile kurulur. Sanat eserini ısmarlayan zengin ve sanatçı arasındaki geçici ilişki, eserin teslimi ile biter. Burada patron, daha çok müşteri

yeni evlilerin evlerinin odalarından birini sanat eserlerine ayırmaları bir gelenektir. Büyük ihtimalle Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici'nin evi için yapılan *Venüs'ün Doğuşu* (*La nascita di Venere*) tablosu, bu amaçla yapılmış bir tabloydu (Britannica, 2013). 1480'lerin ortalarında tamamlandığı tahmin edilen tablo, Floransa'nın Altın Çağı'nın son yöneticisi olan Lorenzo di Medici'nin⁵ döneminde tamamlanmıştır.

Dönem estetik anlayışını yansıtan tablo, aynı zamanda mitolojik bir olayı konu alması yönüyle de özeldir. Rönesans'la beraber dindışı öğelerin sanata konu edilmesinin de bir temsilcisi konumundadır. Gombrich'e (1997, s. 264) göre, mitolojik öğelerin konu olarak sanata girişinde, bir anlamda Roma'nın eski ihtişamının geri getirilmesinin İtalyan şehir devletleri nezdinde değer kazanışı da bir etkidir. Yunan ve Roma mitolojisi, "hoş ve eğlenceli masallardan" çok Antik çağ insanının üstün zekasından çıkan, gizemli ve derin gerçeklere vakıf hikayeler olarak görülmekteydiler.⁷ Dolayısıyla, Botticelli, resmi yapmaya koyulmadan önce, patronu ya da iyi eğitilmiş bir arkadaşı Venüs'ün denizden çıkışının nasıl betimlendiğini anlatmış olmalıdır.⁸

Botticelli'ye ilham kaynağı olan, Antik Yunan mitolojisinin önem kazanmasındaki ana nedenlerin başında, yine Medici patronajı ile yetişmiş bir din adamı ve filozof olan Marsilio Ficino'nun başını çektiği Neo-Platonik akım gelmektedir. Eco'ya (2016, s. 184) göre, söz konusu fikir akımı, sanatı Platon'un lanetlediği doğayı taklit eden (mimetik⁹) anlayışa geri getirme arzusu içerisindedir. Bu yolda oluşturduğu mistik bir kavram çerçevesi dahilinde üç amaç belirlemiştir: eski bilgeliği yayıp çağdaş hale getirmek; görünürde uyumsuz birçok özelliği, tutarlı ve anlaşılır semboller dizgisi içerisinde toparlamak ve bu sistemin Hristiyan sembolizmiyle uyumlu olduğunu göstermek. Bu şekilde, oran ve uyum olarak tanımlanan güzellik sembolik bir anlamda değer kazanacak ve parçaların güzelliği üzerinden bir bütünlük oluşarak "duyularüstü bir güzellik" meydana gelecektir. Bu Tanrısal güzelliği yayan da yalnızca insan değil, aynı zamanda doğanın kendisidir.

Eco'nun açıklamasından yola çıkıldığında, Ficino'nun Tanrısal güzelliği yeniden doğaya teslim eden bakış açısının dönem Floransa'sında neden yankı bulduğunu anlamak zor değildir. Floransa'nın yönetimine talip olan Medici ailesi de ruhban ve soylu sınıfın göksel iktidarına karşı doğaya atfedilen tanrısal güzelliği ve gücü yüceltmekte, bu yolda antikiteden miltlere başvurmaktadır. Bir anlamda üretilen eserler, erdem ve güzelliğin göklerden alınıp dünyevi bir anlam kazanışına hizmet eder haldedir. Tanrısal güzellik, insan eliyle ve sanat yolu ile yayılabilir ve yüceltilebilirdir niteliktedir. Zirpolo'nun (2008, s. 6) işaret ettiği gibi, sıradan bireyler tutku ve ahlaksızlıklara yenik düşerken, aydınlanmış ruhların tefekkür ve en yüksek

konumundadır. Üçüncüsü ise, hazır eserin satın alınması biçimindedir. Fakat ilk iki yöntem en çok kullanılan yöntemlerdir (Burke, 2013, s. 231-232). Sandro Botticelli ve Medici'ler arasındaki patronaj ilişkisi büyük oranda ikinci örneğe denk düşmektedir.

⁵ Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici ile karıştırılmamalıdır. "Muhteşem Lorenzo" diye de bilinen Lorenzo di Medici, Floransa'nın gayri resmi başı (primus inter pares) iken, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici onun kuzenidir.

⁶ Aynı zamanda Muhteşem Lorenzo dönemi (1464-1492) sonrası, Medici'lerin Floransa'dan ideal şehir yaratma fikrinin terk edildiği dönem olarak görülmektedir. Botticelli'nin Floransa'nın Altın Çağının son dönemlerinde bu eseri verdiği söylenebilir. Aynı yıllarda, yine Helen/Roma mitolojisinde bir olayı konu alan *Venus ve Mars, Primavera, Pallas ve Kentaur* tabloları ve Giovanni Boccaccio'nun *Decameron*'undan *Nastagio degli Onesti* öyküsünü konu alan panel resimleri yine bu döneme ait Medici patronajı ile yapılmış Botticelli eserleridir (Grado 1993, s.40; Zirpolo, 2008, s. 24, 30)

⁷ "Antik bilgelik" söylene, ezoterik/gizemci bakış açısı ve dolayısıyla Neo-Platonik Okulun sembolizmi üzerinde, şüphesiz olarak dönem entelektüelleri arasında yaygın olan Hermetik geleneğin büyük katkısı vardır. Ficino'nun tanrısal bilgelik ve güzelliği tasvir, Rönesans ve Medici Floransa'sında üretilen sanat eserlerindeki Hermetik göndergeler ile ilgili olarak ileri okuma için:

Hanegraaff, W. (2015). How Hermetic was Renaissance Hermeticism? *Aries*, 15(2), 179-209. doi: 10.1163/15700593-01502001 (Erişim tarihi: 17.12.2020)

⁸ Gombrich (1945, s. 9) başka bir çalışmasında, Botticelli'nin *Primavera* ve *Venüs'ün Doğuşu* tablolarını Agnolo Poliziano'nun "*Stanze per la Giostra*" şiirindeki betimlemelerinden ilham alarak yapmış olabileceğini belirtmiştir.

⁹ *Mimesis*, kelime olarak taklit anlamına gelmektedir. Platon nesnelerin ideaların taklidi olduğu, bu nedenle de sanatın taklidin taklidi (*Mimesis mimeseos*) olduğunu savunur. Sanatçı, asla hakikate erişemez çünkü taklit eder. Bu nedenle sanat, Platon'a göre, insanları aldatan, doğruluktan yoksun ve değersizdir (Hançerlioğlu, 1993, s. 392).

erdemlerin birleşimi yoluyla yükseleceği görüşü Medici'lerin Neo-Platonik anlayışını özetlemektedir. Dolayısıyla, "aydınlanmış olmak", "ayrıcalıklı doğmanın" üzerinde bir yere konumlanmaktadır.¹⁰ Bu görüş, Botticelli'nin sanat anlayışı üzerinde yüksek bir etkiye sahiptir. Venüs'ün doğuşu öyküsünün, tanrısal güzelliği yeryüzüne getiren gizemi konu aldığı düşünüldüğünde, bu etki daha anlaşılır hale gelecektir (Gombrich, 1997, s.264).

Sanatçının ardılı Giorgio Vasari'nin (1550/1998, s. 225) deyimiyle, Botticelli yeteneğini, çıplak kadın bedenlerini resmettiği Venüs'ün Doğuşu ve Bahar tablolarında, "büyük bir lütuf ile" ifade etmiştir. Bu ifade, eserin yaratıldığı çağlarda da takdir gördüğünü ve sanatçının başyapıtlarından birisi olarak görüldüğünü anlatır niteliktedir. Botticelli'ye lütfedilen ilham ve yetenek, resmini mükemmel bir insan bedeni resmetmek yerine, tanrısal zarafeti resmetmek adına radikal sayılabilecek bazı yenilikler yapmasını gerektirmiştir. Venüs'ün normalden uzun boynu, omuzlarının bedenine garip bir biçimde bağlanması gibi "kusurlu" sayılabilecek, dönem sanat ve estetik normlarının dışında bir iş çıkarmıştır. Bunun ötesinde, "mükemmel bir kompozisyon oluşturmasının yanı sıra, figürler daha az kütleli fakat zarif ve ahenkli bir niteliktedir" (Gombrich, 1997, s. 264). Aşk tanrıçası ve tanrıların en güzeli Afrodit'in (Venüs) bedenini resmederek, çağlar sonrasına döneminde tanrısal güzelliğin ne biçimde anlaşıldığını gösteren bir belge bırakmıştır.

1.3. Transgresyon ve Joel-Peter Witkin

Gündelik yaşamda, iyi ve güzel olanın cevaplarının belirsiz oluşu, duyulanan sezgisel bilginin öznelliği, sanatın amacına dair olan soruların cevaplarının değişmesine neden olmuştur (bkz. s. 2). Çağdaş sanatın icracıları, kimi zaman uzlaşmaz ve aşırıya kaçan yöntemleri benimseyerek eserlerini yaratmayı tercih etmişlerdir. Bu yöntemler aracılığıyla, ideolojik kültürel alanlarda mutlaka radikal müdahaleler olduğu gösterilse dahi, sanatsal değerlerinin ötesinde şok edici ve rahatsızlık verici olarak görüldüler. Transgresif sanat, rahatsız edicilik ve şok faktörünü kullanarak, muhafazakâr görüşleri ve ahlaki tutumları yıkmaya misyonu edinmiştir. Transgresif sanatçıların, aynen isimlendirildikleri gibi¹¹ bazen "sınırlarını aştıkları" düşünüldü (Cashell, 2009, s. 1). Bu 'sınır aşımı' kimi zaman Andres Serrano'nun yaptığı gibi bir istavrozun sidik içine atılmasıyla, kimi zaman Joel-Peter Witkin'in yaptığı gibi ölü bedenlerin uzuvları ile yapılan bir natüremort¹² olmuştur.

¹⁰ Öyle ki, Medici'lerin Floransa'dan sürülmesi sonrasında, onların patronajıyla yapılan ve aralarında Botticelli'nin eserlerinin de bulunduğu birçok eser "küfür niteliği taşıması" sebep gösterilerek 1497 yılında Dominiken keşiş Girolamo Savonarola tarafından yakıtılmıştır (Britannica, 2016). Girolamo Savonarola, Floransa üzerindeki iktidarı sürecinde, Medici döneminde tesis edilen düzeni yıkarak, Floransa'nın "Hıristiyanlığın yeni merkezi" ve "Yeni Kudüs" olacağı vaadi için çalışmıştır. İronik biçimde, Papa IV. Alexander tarafından aforoz edildikten sonra, 23 Mayıs 1498 günü eserleri yaktığı meydanı yakılarak öldürülmüştür (Weinstein, 2011, s. 122, 295). Savonarola'nın ironik öyküsü, Medici'lerin ruhban ve soylu sınıfla olan iktidar mücadelesi ve fikir çatışmalarını anlatması bakımından çarpıcı bir örnektir.

¹¹ *Transgressive*, sözcük anlamı ile "Sınırları ihlal eden" anlamına gelen bir kelimedir. *Transgression* kelimesinden türetilen bu kelimenin, araştırmanın yapıldığı tarihte Türkçe'de üzerinde uzlaşılmış bir çevirisi olmadığından dolayı, araştırmacı tarafından Türkçe karşılığı olarak kelimenin okunuşu kullanılmıştır.

¹² Kaynak: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/b3/fe/b5/b3feb593922318f5b2629b164098d9ad.jpg> (Erişim: 31 Mayıs 2017)



Şekil 1. Andres Serrano, “Piss Christ”¹³, 150x100 cm, Lipokrom baskı, Amerika Birleşik Devletleri, 1987.

Transgresif sanata isminin, 1985 yılında Amerikan film yapımcısı Nick Zedd tarafından yayınlanan *Transgresif Sinema Manifestosu* ile konulduğu kabul edilir. Zedd’in (2012, s. 17) kaleme aldığı manifestoda, yapısalcı ve formal sinema eğitimi ve sinema üretimine karşı çıkar. Şok faktörü içermeyen yapıtların ilgiye değer olmadığını öne sürer. Tabuların yıkılması gerektiğini; gelenek, yasalar, normatif düşünce ve tüm kısıtlamaların yerini; isyan, esrime, yeni şeyler öğrenme, zevk alma ve olabildiğince fazla kuralı yıkmamanın alması gerektiğini savunur. Bu yeni durumu transgresyon olarak tanımlar. Transgresyonun; dönme, dönüştürme, biçim değiştirme yolu ile bu çağın kölelerini özgürleştireceğini söyleyerek manifestosunu bitirir.¹⁴

Bahsedilen, “dönüşüm” ve “biçim değiştirme” ve “sınır ihlali” söylemleri öncül sanat ve fikir akımlarına karşı çıkan hemen her yeni akımda sıklıkla görülen bir söylemdir. Örneğin: Adorno ve Horkheimer (1995, s. 111, 118), Sade’in 18. yy. sonu ve 19. yy. başında yazdığı eserlerde benzer biçimde, boyun eğmeyi, normlara uymayı ve Hristiyan ahlakı doğrudan karşısına aldığını belirtmişlerdir. Bu savununun, Yeni çağ Aydınlanması’nın Kartezyen aklına ve geleneklere bir karşı çıkış niteliğinde olduğunu vurgulamışlardır. Sade’in öncül ve ardılarının kendi dönemlerinin normlarına karşı çıkış ve kutsiyet bozumu eylemlerine benzer biçimde; transgresif sanat da döneminin kutsalları ve normlarına karşı çıkmaktadır. Zhu Yu, hiçbir dinin yamyamlığı yasaklamadığını öne sürerek insan fetüsü¹⁵ yiyebilmekte; Witkin, “bedenin

¹³ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/de/Piss_Christ_by_Serrano_Andres_%281987%29.jpg (Erişim: 17.12.2020)

¹⁴ Buradaki dönüştürme ve biçim değiştirme ereği, Dada ve Avant-garde’inkilere oldukça benzerdir. Transgresif manifestodaki, hâkim sanatsal gelenekleri ve yasayı yıkmaya ve baltalamaya çağrılarını: eski olanın yıkılması, geleneğin yerle bir edilmesi, dilin değiştirilmesi, hakikatin tersyüz edilmesi gibi Avant-garde manifestolarda sıklıkla kullanılan yapının bilfiil bozulması için yapılan çağrılarla benzer minvaldedir. Avant-garde’den farklı olarak şok etkisinin öne çıkışı, Postmodern belirsizlik içerisindeki birey üzerinde eserlerin etkisini arttırmak amacıyla. Daha Debord’çu (1996, s. 116) bir ifadeyle: “Tersyüz edilmiş hakikatin maddi temellerinden kurtulmak” amacıyla, “tecrit edilmiş” ve “düzenin manipülasyonuna boyun eğmiş” bireylerini özgürleştirmek amacıyla silahlanmış bir akım olarak görülebilir.

¹⁵ Yu’nun performansı sırasında gerçekten fetüs yiyip yemediği tartışmalıdır. Oyuncak bebek kafası ile birleştirilmiş, ördek yediği söylenmektedir. Aynı zamanda, performansı sırasında çekilen fotoğrafları, insan fetüsünün Tayvan ve Çin’de sıklıkla tüketildiği iddiasıyla uzun süre viral olmuş, önceleri forward maillerle, şimdilerde ise sosyal medyada paylaşılmaktadır. Bkz:

Snopes (2001), *Are Human Fetuses ‘Taiwan’s Hottest Dish?’*, <https://www.snopes.com/fact-check/fetus-feast/> (Erişim:18.12.2020)

Korkmaz, B. (2019). *Fotoğrafın cenin yiyen bir Çinliyi gösterdiği iddiası*, <https://teyit.org/fotografın-cenin-yiyen-bir-cinliyi-gosterdigi-iddiasi> (Erişim:18.12.2020)

bütünlüğü” tabusuna kadavralardan kesilen uzuvlarla yaptığı sanat eserleriyle karşı çıkabilmekte; Orlan (Rose, 1993), bedenine yaptığı transformasyonlarla, Marcel Duchamp’ın “hazır nesne” sanatına kendi vücuduyla bir yorum katabilmektedir. Transgresyonu öncüllerinden ayıran, Zedd’in manifestosunda bahsettiği bu şok etkisinin öne çıkarılmasıdır.¹⁶



Şekil 2. Joel-Peter Witkin, *The Kiss*, Jelatin Gümüş Baskı, 38.1 x 38.1cm New Mexico, 1982.

Transgresyonun ahlaki değerlere saldırır hali ve sınır aşımını hedefleyişi, ahlaki açıdan oldukça tartışmalı bulunsa dahi hakikatte ahlaki bir ikiyüzlülüğü ifşa etme görevi görmektedir. Bu bağlamda Dudek’in görüşleri dikkat çekicidir. Dudek’e (1993, s. 147) göre, 20. yy.’ın belirsizleştirdiği şeylerden biri de kötülüğün kendisidir. İnsanlık, halihazırda dünyayı zehirler ve yok ederken, olan bitenlere gözü kapalı haldedir. Süregelen tüm sorunların üstü, göz boyama ve sahte sağduyu gösterileriyle kapatılmaktadır. Dolayısıyla sanat, bu ahlaki iki yüzlülüğü su yüzüne çıkarmak için bu yolu tercih etmiştir. Yani sanat eserlerinin sahipleri, ellerindeki tek mecra olan sanatı kullanarak insanlık onurunu kurtarmaya çabalamaktadırlar.

Ayrıca transgresif sanat, dönemin norm ve kabullerine karşı bir çıkış olması nedeniyle, ardıl sanatçılara öncüllerinin eserlerini yeniden gözden geçirebilmeleri için bir fırsat sunar. Graves’in (1998, s. 46) görüşüne göre, transgresyon; çirkin ve deforme, işlevsiz ve yıkıcı olsa bile gelecekteki büyük eserlerin yaratıcılarına, kendi sanat görüşlerini oluşturan yapıtlarda o güne kadar görmedikleri fay hatlarını göstermeye yardımcı olur. Yeni seslerinin gerekliliğine inanmalarını sağlar.

Araştırmaya konu olan eserlerden birinin yaratıcısı olan Witkin’e geldiğimizde, birçok defalar Antik mitlere konu alan eserleri yapı bozumuna uğratarak yarattığını görürüz. Parry’e göre (2007: s. 6), Witkin antikitedeki tanrı ve insan cinselliğinin birbirine karışmış halinin Olympos bencilliğini kutsayan en önemli parçalardan biri olarak görmüş ve bundan yola çıkararak

¹⁶ Cashell’in (2009 s. 15) deyimiyle, transgresif sanatın şok etkisi, doğruyu yanlıştan ayırmaya yaramaktan çok bizleri değiştirdiği konu hakkında iki defa düşünmeye sevk eder. Eser estetik etkiden daha fazlasını taşır. Temel bir noktaya değinir ve onu bir şekilde değiştirmeye ikna eder.

günümüzdeki ruhsal çarpıklıkları tedavi ederek antik mitin kutsiyetini yeniden kazandırma amacını gütmüştür.¹⁷

Bu görüş Witkin'in yapı bozumuna uğratma çabasını, aslında bir tür "kutsiyet kazandırma" yöntemi olarak nitelemektedir. Öyleyse, antikiteyi konu edinen bir Rönesans eseri, Antik Yunan'daki bir olayı konu edinerek kutsiyetinden koparmaktadır. Zira Witkin'e göre, modernite öncesinde resmedilmiş olan tablolar, ressamın görseli rasyonelize etme düşüncesi ile saldırıya uğramış eserlerdir (Parry, 2007, s. 7). Kısacası Witkin, bu yolu kullanarak, resmin konu aldığı olayları rasyonelleştirme çabasından soyutlayıp, yeniden ve özüne uygun bir yorumunu yaratmıştır.

2. YÖNTEM

Söz konusu eserler kültürel çalışmalar içinde yer alan göstergebilim yöntemine dayanılarak çözümlenmiştir. Bu bağlamda çalışmada Barthes'ın göstergebiliminde kullandığı temel kavramlar olan *düz anlam*, *yan anlam* ve *mitler* üzerinde durulmuştur.

Barthes'ın yönteminde gösterge, bir gösteren ve bir de gösterilenden oluşmaktadır. Gösterenler düzlemi, anlatım düzlemini; gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur. Gösterge¹⁸, gösteren ve gösterilenden oluşan iki yönlü bir ses, görüntü vb. dilimidir. Gösteren bir aracıdır; bir işitim ya da ses imgesidir. Diğer taraftan gösterilenler ise kavramlar ya da görsel imgelerdir. *Anlamlama*, gösterenle gösterileni birleştirir. Gösterge, "bir oluş biçiminde tasarlanabilen" anlamlamanın ürünüdür (Barthes, 1979, s. 31, 40-41).

Barthes (1979, s. 87-88), incelenecek olan görsel öğeyi iki ayrı katmanda inceler. Dizge¹⁹ olarak tanımlayabileceğiniz bu katmanlar, görselin dille anlamlandırılan yan anlamı ve görülen imgenin kendisini oluşturan düz anlamı içerir. Birinci dizge düz anlam olarak alınırken, birinci dizgeyi de kapsayan ikinci dizge ise yan anlam olarak isimlendirilir. Yani yan anlamın göstergesi, düz anlam göstergesinden; düz anlamın gösteren ve gösterileninden oluşur. İlk gösterge dizgesi düz anlam, ikincisi ise yan anlamı oluşturmaktadır.

Sözgelimi, fotoğrafta düz anlam doğrudan doğruya çekilen konunun film ya da hafıza kartı üzerindeki kayıtlı mekanik (veya dijital) olarak suretiyken, yan anlamda fotoğraf karesinin içine aldığı, odak, ışık, kamera açısı vs. anlamlama aşamasına dahil olur. Yani fotoğraf değişmeyen bir düz anlam ve anlamlama aşamasında eklenen, değişim gösteren yan anlamlardan oluşmaktadır. Yan anlam kod açıcının duygularıyla, heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle birleştiğinde ortaya çıkan etkileşimi belirtmektedir (Fiske, 1996, s. 115-117).

Yan anlama, metnin/görselin içerisindeki, *metafor* (eğretileme) ve *metonimiler* (düzdeğişmece) de etki etmektedirler. Metafor, bir kavramın yerine daha ilgi çekici bir başka kavramın kullanılmasıdır. Örneğin: "Gemi dalgaları yarıp geçti" cümlesinde "yarıp geçme" fiili, geminin baş tarafının hareketinin yerine geçen bir anlamı verir (Fiske, 1996, s. 123-124). Yani, düz anlamsal karşılık yerine, sembolik ve betimsel bir nitelemenin geçişidir. Metonimi ise, metnin/görselin içindeki bir parçanın bütünü temsil etmesi olarak tanımlanır (Fiske, 1996, s.

¹⁷Witkin'in amacı, bir önceki bölümde (Bkz. s. 5) bahsedilen Neo-Platonik anlayışa karşı çıkmak olarak görülebilir. "İlahi güzelliğin" Antikitedeki paganik bağlamından kopararak Hıristiyan sembolizmi ile yapıbozumuna uğratıldığı düşüncesi ile bu defa kendisi Botticelli'nin eserini yapıbozumuna uğratarak hikâyenin özündeki "kutsiyeti geri kazandırma" amacını gütmüştür.

¹⁸ Guiraud (1999, s. 24) göstergeyi: "Anlıksal imgenin canlandırdığı bir başka uyarana bağlı bir uyarın" olarak tanımlamıştır.

¹⁹ Dizge, Saussure'ün (1997, s. 20, 22, 44) görüşüne göre, *çağırışimsal alandır* ve gösteren-gösterilen ilişkisine bağlı olarak anlamı oluşturur. Fakat bu çağırışimsallık, paradoksalıdır. Zira gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki zıtlık içerebilir ve anlamı kökten değiştirebilir. Saussure'ün "farklılıklar sistemi" olarak tanımladığı dilde, kelimelerin eş sesli ve karşıt anlamlı olabilmesi nedeniyle, anlamın tamamen keyfi oluşu bir paradoksa yol açmaktadır. Bu noktada, anlamın dilin yapısal bütünlüğü içerisinde kurulması gerekmektedir. Barthes (1979, s. 67-68), bu sorunlu ilişkiyi vurgulamış ve dizgenin yalnızca gösteren-gösterilen ilişkisi içerisinde değerlendirilemeyeceğini, gerçekte, bir dizinin ortak ögesi gibi görünen ögenin, *başka bir yerde* ve bir başka dizi içerisinde (yan anlamsal olarak) karşılıklı üreten bir anlamı oluşturabileceğini öne sürmüştür. Dolayısıyla, metin/görsel dizgenin ikinci katmanında (yan anlam) analiz edilir ve anlam ortaya çıkarılır.

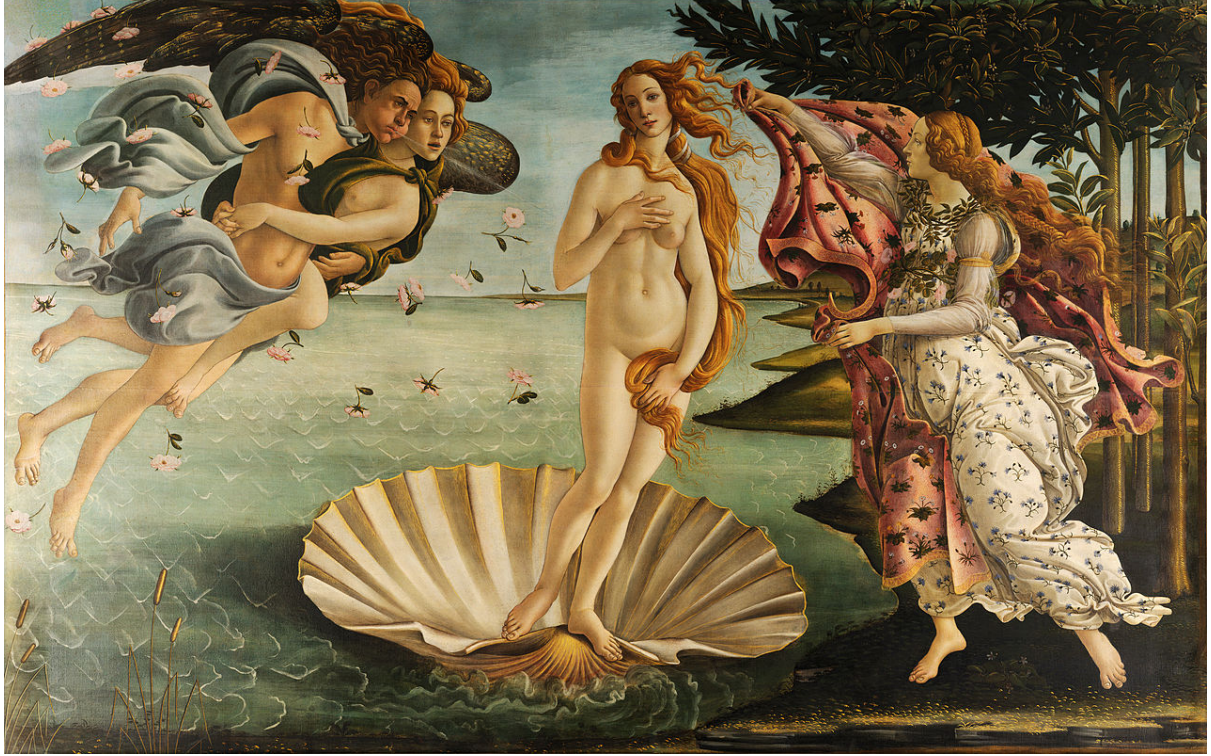
127). Örneğin, ünlü bir yazarın biyografisini konu alan bir çalışmada, yazarın masasının bir fotoğrafı ya da Türkiye'nin şehirlerini tanıtan bir belgeselde Saat Kulesi görselinin İzmir'in göstereni olarak kullanılması metonimdir. Hem metafor hem de metonimi, bağlam ile beraber değerlendirilmeye muhtaçtırlar. Dolayısıyla, analiz edilirlerken, bağlamdan ayrı düşünülmemelidirler.

Yan anlama dahil olan ve çalışmanın odaklandığı bir diğer öge de mitlerdir. Barthes (2003), *Çağdaş Söylenler* isimli kitabında burjuvazinin öz temsil biçimlerini ve bunların ardındaki anlamları analiz etmiştir. Bu anlamları ve anlamlandırma biçimlerini *mit* ismi ile kavramlaştırarak incelemiştir. Mit "tarihin seçtiği sözdür, nesnelerin 'doğasından' kaynaklanmaz. Ona göre mit, zaman içerisinde dil içerisinde kendi anlamını bulan bir yapıdır. Söz ve dil, yalnızca konuşma ve yazıya değil, aynı zamanda görsel sanatlara, dolayısıyla fotoğrafa da dahil bir ögedir. Öyleyse fotoğrafın anlamlandırma süreci içerisinde de mitler yan anlamsal rolünü sürdürmektedir. Sözelimi, kaslı vücuduyla poz veren bir erkeğin olduğu fotoğraf, "sağlıklı beden mitini" çağırır. Fakat, antikiteye içkin olan anlamların antik mitler dolayısıyla oluştuğu da bir gerçektir. Araştırmaya konu olan eserler, farklı dönemlerde yaratılmış olsa bile, benzer mitlerin, benzer şekillerde devreye girmesi ile yan anlamsal düzeyi inşa olunmuştur. Güzellik mitinin, göstergeleri farklı yollarla ifade edilse dahi güzelliğin çağrışımsal düzeyi bizleri yeniden güzellik mitine sevk edeceklerdir. Yahut Barthes'ın (1972, s.120) tabiriyle, mit de aynen düz ve yan anlam dizgelerinde olduğu gibi, birbiri ardına gizlenmeden ve bilinç dışı faktörlerden etkilenmeden doğrudan doğruya okuyucuya/izleyiciye kendini gösterecektir.

Bu bağlamda, irdelenen yan anlamsal mesajların açıklanması ve anlamın ikincil düzeyi, çalışmanın konusu olan güzellik algısını ortaya çıkarması bakımından önemlidir. Bunun yanında düz anlamsal düzeye içkin olan tasvirlerin duruş biçimleri, yan anlamsal öğelerin analizi düzeyinde açıklanacaktır. Barthes'ın, post-yapısalcı döneminde ortaya attığı düz anlamın yan anlamların sonuncusu olduğu fikri, araştırmada yöntem olarak kullanılmayacaktır (Barthes, 2002).

Yan anlam ve mitlerin analizinde, yöntemin doğası gereği metinlerarası göndergeler de açıklanacaktır. Yine de anlaşılabilirliğe, anlama odaklandığı ölçüde ve metinlerarasılığın eserlerin analizi aşamasında kod açımı sürecine katkı sağladığı oranda (Culler, 2005, s. 114) kullanılacaktır. Dolayısıyla, çalışma bağlamına dahil eserler, -mitik göndergeleri de dahil olmak üzere- Barthes'çı göstergibilimin sınırları dahilinde, öz anlatımsal öğeleri yan anlama içkin olarak analiz edilecektir. Eserlerin, resim ve fotoğraf gibi iki ayrı sanatsal alanda üretilmiş olmaları ve aralarındaki 500 yıllık zaman farkı, bu karşılaştırmayı Witkin'in yeniden üretim eserinin anlam dizgesine bağımlı kılacaktır. Fakat öncül orijinal eser göstergibilim yöntemin sınırlılıkları dahilinde analiz edilerek anlam dizgesi açıklanarak sonuç bölümündeki tartışmaya açılacaktır.

3. BULGULAR VE ANALİZ



Şekil 3. Sandro Botticelli, “Venüs’ün Doğuşu”, 1,72 m x 2,78 m, Tuval üzerine tempera, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya yaklaşık 1482–1486 arası

Düz Anlam

Tablonun ortasında, denizin kıyısında duran açık bir istiridye kabuğunun üzerinde sağ eli ile sağ memesini, sol eli ile uzun kızıl saçlarını tutarak cinsel organını kapatan, sola doğru meylenmiş, boynu sağa doğru bükük bir kadın vardır. Sağında, karada, parmaklarının uçlarında yürüyen, boynunda dallardan bir kolye, üzerinde çiçekli bir elbise ile, ormandan gelerek, ellerinde tuttuğu çiçekli, kırmızı bir pelerini, istiridye kabuğunun üzerindeki kadının üzerine örtmeye çalışmaktadır. O sırada, sol üst köşede, kanatlı bir erkek figürü ve ona sarılmış haldeki bir kadınla uçarak istiridye kabuğunun üzerindeki kadının üzerine kadına üfleemektedir. Uçan figürün olduğu kısımda, ortası altın sarısı pembe güller, hemen aşağısında sazlıklar vardır. Tablonun sağında arka planda ise, ağaçlar vardır.

Yan Anlam

Tablo, Yunan mitolojisindeki Uranüs’ün kızı, aşk tanrıçası Venüs’ün doğuşunu anlatmaktadır. Titanların babası gökyüzü Uranüs, yeryüzü Gaia’dan doğan Titan ve canavar evlatlarına olan öfkesinden, ışığın onlara ulaşmasına engel olur. Gaia da en genç ve en cesur oğlu zamana hükmeden titan Kronos’a²⁰, bir şeyler yapması için istekte bulunur. Bunun üzerine, Kronos elinde bir orakla babası Uranüs’e pusu kurar ve orakla penisini kesip, Akdeniz’e atar ve bu penisin oluşturduğu köpükten Venüs, damlayan kandan ise; Devler, Meliai ve Erinyes doğar (Hard, 2003, s. 32-33). Tablo da Venüs’ün Kıbrıs kıyılarına bir istiridye kabuğunun (Venüs’ü simgeler) içinden çıkarak durduğunu göstermektedir (Hard, 2003, s. 195). Venüs tabloda, başı

²⁰ Lat. *Saturnus*

sağına eğik, vücudu ters yönde bir meyille durmaktadır²¹. Bu meyil, fiziksel olarak ayakta durmasının mümkün olamayacağı bir eğimdir. Boynu ise, ideal olandan uzun resmedilmiştir. Yüzü ve duruşu daha çok, Meryem saflığında ve pieta tablolarını andıran bir eğimle durmaktadır. “Saflık” ve “ıffet” göndermeleri, Medici’lerin antik estetiği Hıristiyan sembolizmine uyarlama isteklerinin bir sonucu olarak görülmelidir. Dolayısıyla, saflık ve ıffet gibi Meryem’e özgü, erdemlerin pagan Tanrıçaya uyarlanarak dünyevi bir uzlaşım kurulma çabası okunabilir. Resmin solundan ona tutunmuş olan karısı çiçek Nymph’i Chloris ile beraber ona uçarak gelen batı rüzgârının tanrısı Zyphros, Venüs’ün saçlarını savuran rüzgârı üflemedir²². Rüzgâr ile beraber, Chloris Venüs’ün simgesi olan gülleri saçmaktadır. Ormandan gelen, bir Hora (mevsim tanrıçası) ise, üzerine çiçeklerle bezeli bir elbise örtmek için koşmaktadır. Hora’nın çiçeklerle bezeli pelerini ve batı rüzgarlarının Tanrısı Zyphros, baharın gelişini simgelemektedirler. Bu hem yeryüzünün karanlıktan kurtuluşu hem de Venüs’ün doğuşunun baharı müjdelemesini simgeler.²³ Tanrısal güzelliğin yeryüzüne inişi ve yeryüzünün yeniden güzellikle kutsanışı, göksel bilgeliğin doğayla yeniden buluşması olarak açıklanabilir.²⁴

Mit: Tanrısal Güzellik, Yeniden doğuş, Yeniden Kutsallaştırma ve İffet mitleri.

²¹ Bu duruş, *Venus Pudica* (İffetli Venüs) olarak adlandırılır. Antik heykellerdeki Venüs pozlarından esinlenilerek, Medici patronajı ile yapılan eserlerde sıklıkla kullanılmış ve sonrasında sanat tarihine bu isimle geçmiştir. Ancak gerçekte bu duruş, Venüs’ün ıffetinden ya da utangaçlığından dolayı değildir. Vajinasından yayılan cinsel gücün bir vurgulayıcısı, cinsel organından salgıladığı en güçlü afrodisyak (afrodizyak, etimolojik olarak Venüs’ün (Afrodit), isminden gelir (Merriam-Webster, 2020)) olan ve Hera’nın Zeus’u baştan çıkarmasına yardım eden *Kestos hima*’nın kaynağına işaret eder (Clark, 2005, s. 225).

²² Rüzgâr, Antik Yunan Mitolojisinde, çoğu zaman Aşk, evli çiftler ve kaçırma olayları ile anılır. Burada, Aşk Tanrıçası Venüs ve Batı rüzgârı Tanrısı Zyphros bahar ve aşk temasını öne çıkarmaktadır (Moya, 1998, s. 211). Hipotetik olarak, yeni evli çiftin evi (Bkz, s. 4-5) için yapılan bir eser oluşu ve Medici patronajı ile yapılışı bu iki temanın öne çıkışında etken olabilir.

²³ Vasari’ye (1550/1998 s. 225) göre, Venüs’ün doğuşu doğrudan doğruya baharın gelişini simgeler. Yine Botticelli’nin eseri olan *Primavera*’nın (İlkbahar) teması ile benzerlik taşır.

²⁴ Baharın gelişinin Hıristiyanlık dışı tasviri, hem Medici’lerin Floransa üzerindeki dünyevi iktidarı hem de “yeniden doğuşu” simgelemektedir. Her ne kadar Rönesans’ın kelime anlamı olan “yeniden doğuş”, o dönemde kullanılan bir ifade olmasa bile (Kelime ilk olarak 19. yy’da Jules Michelet tarafından kullanılmıştır (Brotton, 2010, s. 21-22)) Floransa özelinde iktidarın burjuva bir aileye geçişi ve “geçmişin bilgeliğinin yeniden canlanışının” bir işaretidir. Neo-Platonik okulun “tanrısal güzelliğin yayıcısı doğa” düşüncesi ve dünyevi iyiliğin tanrısallıkla yeniden birleşimi, eserin arka plandaki yan anlamsal boyutunu oluşturmaktadır. Moya (1998, s. 210), “Venüs’ün doğuşu” ve “Neo-Platonizmin yükselişi” metaforunu desteklemekte, artık unutulmuş olsa bile dönem sanatında önemli bir öge olduğunu söylemektedir.



Şekil 4. Joel-Peter Witkin "Yerin ve Göğün Tanrıları", 37.5 x 38.1 cm, Jelatin-Gümüş baskı, Los Angeles, 1988.

Düz Anlam

Deniz, gökyüzü, sahil, ağaç ve istiridye kabuğu olan bir dekorun önünde, istiridye kabuğu ile aynı hizada, ayakta ve sağına doğru tüm bedeniyle eğilmiş çıplak bir trans birey vardır. Sağ koluyla sağ memesini kapatırken, sol elini baldırına koymuştur. Sağında ve ağacın olduğu hizada, bir diğer trans birey, elinde çiçekli bir pelerine, istiridyenin olduğu hizadaki trans bireye doğru yürümektedir. Üzerinde, önu tamamen açık bir giysi vardır. Karenin en solundan biri diğerine sarılmış iki erkek, yarı bellerine kadar karenin dışında fakat gövdeleri karenin içinde bir biçimde, üzerlerinde bir peştamal ile ortadaki trans bireye doğru meyilli ve yüzleri ona dönük biçimde durmaktadırlar. Buldukları hizada ve hemen önlerinde düşen çiçekler görülmektedir. Bu insanların durduğu zeminin altında ise, bir çarşaf üzerinde, sırtüstü yatan çıplak bir erkek vardır.

Yan Anlam

Fotoğraf, ilk bakışta Botticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu" tablosunu taklit eder görünmektedir. Ancak, tablo yapıbozumuna²⁵ uğratılmış, dünyada güzelliğin ve aşkın doğuşunu simgeleyen hikâye anlamca değiştirilmiştir. Fotoğrafta Venüs biyolojik olarak kadın rolünden çıkarılmış ve trans bir bireyle değiştirilmiştir. Cinsel kimlik değişiminin yanında, bu defa Venüs cinsel organını kapatmamakta ve sergilemektedir. Bu yolla "Venus Pudica" duruşunu yapıbozuma uğratarak, orijinal anlama yakınlaştırmıştır (Bkz. 21. Dipnot). Cinsel organını sergiler hali, Uranüs'ün kesilen penisinin, Venüs'ün bedeninde yeniden zuhuru olarak görülebilmesine olanak tanır²⁶. Utangaç yüz ifadesi yerini, aşk tanrıçasına yaraşır biçimde şehvetli bir poza bırakmıştır. Aynı biçimde trans bir Hora²⁷, üzerine çiçeklerle bezeli bir pelerin uzatmaktadır. Horalara ve dolayısıyla cinsiyetlere yüklenen dişil anlam bu dolayımca bozuma uğratılmıştır. Zephyros ve Chloris, yani tablodaki tek karı-koca figür, fotoğrafta iki erkek tarafından canlandırılmaktadır²⁸. Cinsiyet rollerini baştan sonra yapıbozumuna uğratan fotoğraf, aynı zamanda orijinal tablonun hikayesini de değiştirmiştir. Zira oğlu Kronos tarafından iğdiş edilen Uranüs, tablodaki figürlerden farklı olarak fotoğrafa iliştirilmiştir. Venüs'ün hemen altındaki zeminde olan Uranüs, dünya ve gökler üzerindeki hakimiyetini kaybetmiş bir biçimde yatmaktadır. Tablonun hikayesinin ve dolayısıyla Venüs'ün doğuşuna yol açan olay örgüsünün, ödipal²⁹ bir hakimiyet ve iktidar kavgası olduğunu hatırlatmış ve fotoğrafa "Yerin ve Göğün Tanrıları" ismini vererek bu mesajı pekiştirmiştir.³⁰

Mit: Cinsiyet rolleri, İktidar, Güzellik ve Yeniden Kutsallaştırma Mitleri.

SONUÇ YERİNE

Her iki eser de dönemi için bir karşı çıkış ve "yeniden kutsama" amacını taşımakta, kutsiyetin atfedildiği öğeler farklı olsa bile aynı hikâyenin iki farklı yorumu olmaları açısından her iki eser de ilgi çekicidir. Botticelli'nin eserindeki Neo-Platonik karşı çıkış ve göksel iktidarın doğaya yeniden teslimi metaforunu oluşturan öğeler, Rönesans dönemi Floransa'sındaki iktidar mücadelesi üzerine güçlü bir geri dönüş olarak yorumlanabilir. Medici patronajı, eserin içerisindeki simgelerin kompozisyon içerisindeki anlamlarının kendi açılarından yorumlanmasına sebebiyet vermiştir. Aşk tanrıçası Venüs'e masumiyet, saflık ve tevazu yan anlamlarını çağrıştıran oluşu ve neredeyse bir Hıristiyan dini figürünü andırır resmedilmesi

²⁵ Yapıbozum (yahut Yapısöküm), en yalın haliyle, imgelerin öncül ve gerçek formlarına içkin olan ve özlerindeki fikri ortaya çıkarmaya odaklanmış bir yaklaşımdır (Lawlor, 2019). Metni anlamak için oluşturulan yapısal bir yöntem olmaktan çok, metnin anlamının üzerine kaplayan (dil de bu etkenler arasındadır) yapısal eklemeleri ve atfedilen anlamları sökerek anlamın kendisine ulaşma ereğine sahiptir (Rorty, 2016, s. 25-28). Çalışmanın bağlamı içerisinde değerlendirdiğimizde, Witkin'in yapıbozum faaliyeti, Botticelli'nin eserine atfettiği anlam dizgesine bir karşı çıkışla, metni özüne geri çevirme gayreti olarak değerlendirilebilir.

²⁶ Söz konusu "yeniden zuhur ediş", aynı zamanda orijinal hikâyenin özündeki "Uranüs'ün kesilen uzvunun köpüğünden doğan Venüs" fikrinin hikâyeye yeniden dönüşü olarak görülmelidir. Venüs'ün fotoğrafta, Uranüs'ün tam kasıklarının üzerinde konumlandırılması bunun göstergesidir.

²⁷ Hora'lar çoğunlukla dişi olarak tasvir edilmekle beraber, bazı Roma eserlerinde kanatlı ve erkek cinsiyetindedirler (Elsner, 1999, s. 270). Witkin bu cinsiyet akışkanlığını teşhis etmiş ve eserine Hora'yı trans cinsiyette yansıtmıştır.

²⁸ Witkin, burada Zephyros'un, bir başka erkek olan kahraman Hyacinthus ile olan aşk ilişkisine (Soebbing, 2015) ve dolayısıyla Antik Yunan'daki tanrılara atfedilen cinsiyet rollerine işaret etmektedir. Witkin'in yapıbozumu, bu defa eseri Rönesans ve çağdaş cinsiyet rollerinden arındırma amacına hizmet etmektedir.

²⁹ Oedipus kompleksi, psikanalitik teoride, karşı cinsten ebeveynle cinsel ilişki kurma arzusu ve aynı cinsten ebeveynle eşzamanlı bir rekabet duygusudur. Normal gelişim sürecinde çok önemli bir aşamadır. Terim, yine Antik Yunan'dan bir efsaneye dayanır. Bilmeden babasını öldüren ve annesiyle evlenen Thebaili kahraman Oedipus'tan gelir (Britannica, 2020). Her ne kadar eserlerin konu aldığı hikâyeye, Oedipus'un hikayesinden önceye dayansa bile, Antik Yunan mitolojisinde sıklıkla rastlanan bir temadır. Öyle ki, babasını iktidarından eden Kronos da oğlu Zeus tarafından alt edilecektir (Hamilton, 1990, s.11). Bu tema ile ilgili olarak Jan Bremmer'in araştırması için bakınız:

Bremmer, J. (1987). Oedipus and the Greek Oedipus complex. *Interpretations of Greek Mythology* (Ed. J. Bremmer), s. 41-59, New York: Routledge.

³⁰ "Yerin ve Göğün Tanrıları" ismi, aynı zamanda Gaia ve Uranüs'e de işaret eder. Göğün tanrısı Uranüs, ayaklar altına alınmış, denize penisinin oluşturduğu köpükten doğan Venüs fotoğrafının merkezine ilişmiştir. Göksel iktidarın ayaklar altına alınışı fotoğrafın yan anlamsal dizgesine bu biçimde girmiştir.

dönemi için sıra dışıdır. Güzelliğin; iffet tevazu ve zarafetle süslenişi, Ficino'nun ve diğer Neo-Platoncuların antik bilgelik ve güzelliği çağdaşlıkla birleştirme amaçlarına hizmet etmektedir. Yani, çağın Hıristiyan değerleri, güzellik anlayışı ve fikirlerinin antikiteden çağırılan mitlerle bezenmesi, Medici'lerin ve dolayısıyla Neo-Platonik düşünce sisteminin bir yayıcısı olma rolünü esere yüklemektedir. Baharı metonimik ve metaforik olarak çağırın tüm göndergeler, antik bilgeliğin Medici iktidarında yeniden doğuşunu ve bu yeniden doğuşun tanrısallığını kutlamaktadır³¹. Dolayısıyla, antikiteye dahil birçok öge (Venüs'ün doğuşuna neden olan Uranüs de bunların içindedir) bu kutsiyeti "lekelememek" adına eserden çıkarılmış, iffetli Venüs'ü (Venus Pudica) kutlayan öğelerle bezenmiştir. Botticelli'nin eseri, antik bir öyküyü ele alması yönüyle öncü bir niteliğe sahiptir. Hıristiyan değerlerini ve Hıristiyan sembolizmini eserine ustalıklıca yedirmeyi ve bunları tablonun tam ortasına aldığı Venüs üzerinde kullanmayı başarmıştır.

Witkin'in eserine gelince, modernite ve sonrasında pek çok defalar tartışmaya açılan; iktidar, toplumsal cinsiyet rolleri ve kadın güzelliği gibi kökü antikiteye uzanan çağdaş mitleri yeniden tartışmaya açmıştır. Bunu yaparken, orijinal eserin "yeniden kutsama" iddiasının karşısına bir başka "yeniden kutsama" iddiasını sunmuştur. Botticelli'nin kullandığı tüm Hıristiyan ve Neo-Platonik öğeleri, yapıbozumuna uğratmış ve anlatıyı eski haline getirme amacı gütmüştür. Tabloda resmedilen karakterlerin cinsiyetleri, Antik Yunan mitolojik öykülerindeki değişken cinsiyet rollerine göre yeniden düzenlenmiştir. Cinsiyetin akışkan ve müphem oluşu, Rönesans'ın öncü ressamlarından Botticelli için bir günah, en iyi ihtimalle ise bilinmeyen bir konudur. Witkin, hem eserin resmedildiği dönem, hem de akışkan cinsiyet rollerinin hala toplumsal bir oydaşım ile kabul edilemediği modern ve postmodern dönem için bir sınır aşımı gerçekleştirmiştir. Bu esnada da amaçladığı gibi Antik Yunan mitlerini 'yeniden kutsamış' ve 'antik bilgeliği' Neo-Platonik zincirlerinden kurtararak eski haline getirmiştir. Dolayısıyla, transgresyonun "dönüştürücü" ve "biçim değiştirici" özelliği, bu defa Rönesans'a değin uzanmış ve antikiteye eski kutsiyetini kazandırma misyonunu üstlenmiştir.

Bununla beraber, her iki eser de Venüs'ün doğuşunu tasvir ediyor olsalar da gerçekte anlattıkları hikâyeye yan anlamsal boyutta Venüs'ün doğuşunu anlatmaktan ötededir. Venüs, hikâyenin öznesi olmaktan çok, bir araç olarak tablonun tam ortasına iliştilmiştir.

KAYNAKÇA

- Adorno T. – Horkheimer, M. (1995), *Aydınlanmanın Diyalektiği I* (Çev: Özügül, O), İstanbul: Kabaalıcı.
- Barthes, R. (2003) *Çağdaş Söylenler* (Çev: Yücel, T.), İstanbul: Metis.
- Barthes, R. (1979) *Göstergibilim İlkeleri* (Çev: Vardar, B. – Rifat, M.), Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Barthes, R. 1972). *Mythologies* (Çev. Lavers, A.), New York: Noonday.
- Barthes, R. 2002) *S/Z* (Çev: Miller, R.), Tyne&Wear: Blackwell.
- Brutton, J. (2010) *The Renaissance Bazaar*, Eastbourne: Oxford.
- Burke, P. (2013) *The Italian Renaissance: Culture and Society in Italy*, Cambridge: Polity.
- Cashell, K. (2009) *Aftershock: The Ethics Of Contemporary Transgressive Art*, India: I.B.Tauris & Co Ltd.

³¹ Bkz. 24 numaralı dipnot

- Clark, D. (2005). *Raphael's Fornarina: Venus Pudica or Venus Aphrodisia?. Konsthistorisk Tidskrift/Journal of Art History*, 74(4), 224–232. doi:10.1080/00233600510044949
- Culler, J. (2005) *The Pursuit of Signs*, London: Routledge.
- Debord, G. (1996) *Gösteri Toplumu* (Çev. Ekmekçi, A. – Taşkent, O.), İstanbul: Ayrıntı.
- Dudek, S. (1993). *The morality of 20th-century transgressive art*. *Creativity Research Journal*, 6(1-2), 145-152.
- Eco, U. (2016). *Güzelliğin Tarihi* (Çev: Akkoyunlu, A. C.), İstanbul: Doğan.
- Elsner, J. (1999). Making myth visual: the Horae of Philostratus and the dance of the text. *Word and Image*, 15, 7-18.
- Encyclopædia Britannica (2017) "Sandro Botticelli"
<https://www.britannica.com/biography/Sandro-Botticelli> (Erişim: 30.5.2017)
- Encyclopædia Britannica (2017) "Girolamo Savonarola"
<https://www.britannica.com/biography/Girolamo-Savonarola> (Erişim: 1.6.2017).
- Encyclopædia Britannica (2020) "Oedipus Complex"
<https://www.britannica.com/science/Oedipus-complex> (Erişim: 21.12.2020).
- Fiske, John (1996) *İletişim Çalışmalarına Giriş* (Çev: İrvan, S.), Ankara: Bilim ve Sanat.
- Gombrich, E. (1945). Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 7-60. doi:10.2307/750165
- Gombrich, E. (1997). *Sanatın Öyküsü* (Çev. Erduran, Ö. – Erduran, E.) İstanbul: Remzi.
- Grado R. (1993). *Tonia Sandro Botticelli: El Arte y Sus Creadores*, Madrid: INDISA.
- Graves, Leslie (1998). Transgressive Traditions and Art Definitions. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56(1), 39. doi:10.2307/431946
- Guiraud, P. (1999). *Anlambilim* (Çev. Vardar, B.), İstanbul: Multilingual.
- Hamilton, E. (1990). *Mitologya* (Çev. Tamer, Ü.), İstanbul: Varlık.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi.
- Hard, R. (2003). *Handbook of Greek Mythology*, New York: Routledge.
- Lawlor, L. (2019). Jacques Derrida (Stanford Encyclopedia of Philosophy/Fall 2019 Edition).
<https://plato.stanford.edu/archives/fall2019/entries/derrida/#Dec> (Erişim: 19.12.2020)
- Merriam-Webster (2020). *Definition of APHRODISIAC*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/aphrodisiac> (Erişim: 20.12.2020)
- Moya, F. (1997). Los "Céfiros" del Nacimiento de Venus de Botticelli: una hipótesis. *Imafronte* (12-13) <https://revistas.um.es/imafronte/article/view/38901>
- Saussure, F. (1997). *Saussure's Second Course of Lectures On General Linguistics* (Çev: Komatsu, E. – Wolf, G), Guildford: Pergamon.
- Sheehan, P. (2013). *Modernism and the Aesthetics of Violence*, USA: Cambridge.
- Soebbing, S. (2015). The fine line of friendship: male homoerotic relationships in Mozart's Apollo et Hyacinthus. *The Free Library*

<https://www.thefreelibrary.com/The+fine+line+of+friendship%3a+male+homoerotic+relations+hips+in...-a0406051389>

Sözen, M. ve Tanyeli U. (1996). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi.

Parry, E. (1997). *Joel-Peter Witkin*, Singapore: Phaidon.

Rorty, R. (2016). *Yapıbozum ve Pragmatizm Üzerine Düşünceler*. S. Critchley, J. Derrida, E. Laclau ve R. Rorty, *Yapıbozum ve Pragmatizm içinde* (s. 25-35) C. Mouffe (Der.) (Çev. Birkan, T.). İstanbul: İletişim.

Rose, B. (1993). Is it art? Orlan and the transgressive act. *Art in America*, 81(2).

Tunalı, İ. (1998). *Estetik*, İstanbul: Remzi.

Vasari, G. (1550/1998). *The Lives of Artists* (Çev. Bondanella J. - Bondanella, P.), New York: Oxford.

Weinstein, D. (2011). *Savonarola: The Rise and Fall of a Renaissance Prophet*, USA: Yale.

Wolf, N. (1991). *The Beauty Myth*, London: Vintage.

Zedd, N. (2012). *The Cinema Of Transgression Manifesto, You Killed Me First: The Cinema of Transgression* (Ed. Pfeffer, S.), Köln: König.

Zirpolo, L. (2008). *Historical Dictionary of Renaissance Art*, Plymouth: Scarecrow.