

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**ÇAĞDAŞ SANATTA GERÇEKLİK VE İMGELEMİN
TARİHSEL SÜREÇTE İRDELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Derya ŞARBALKANLI

Enstitü Anabilim Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Neşe Şive BAYDAR

EKİM – 2010

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

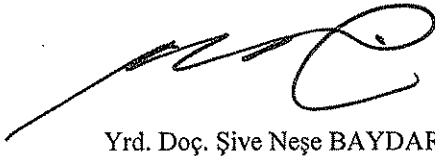
ÇAĞDAŞ SANATTA GERÇEKLİK VE İMGELEMİN
TARİHSEL SÜREÇTE İRDELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Derya ŞARBALKANLI

Enstitü Anabilim Dalı: Resim

Bu tez 20/10/2010 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile kabul edilmiştir.



Yrd. Doç. Şive Neşe BAYDAR

Jüri Başkanı

Kabul

Red

Düzeltme



Doç. Hayriye KOÇ BAŞARA

Jüri Üyesi

Kabul

Red

Düzeltme



Yrd. Doç. Nazlı Gülgün ELİTEZ

Jüri Üyesi

Kabul

Red

Düzeltme

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Derya ŞARBALKANLI

20.10.2010

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, sanatta ve yaşamda gerçeklik ve imge kavramlarının varlığının tanımlanması ve mağara duvarlarında başlayıp günümüze kadar gelen resim sanatının tarihsel oluşumu içerisinde karşılaştırmalı incelemelerine tanıklık edilecektir. Yaşamsal deneyimler yoluyla gerçeklik ve imgelemin çağın getirileriyle ilişkilendirilmesi ve çağdaş sanat içerisinde oturduğu yer saptanarak tarihsel süreç içerisinde yorumu amaçlanmaktadır. Bunun yanında kavramın sanattaki yeri, düşüncenin yapıta üstünlüğü inancı, sanatın yeri, anlamı ve amacı üzerine eleştirel bir yaklaşım benimsenerek sorgulanması hedeflenmektedir.

Her zaman yanımda olan sevgili aileme ve arkadaşlarıma, çalışmalarım sırasında göstermiş olduğu anlayış, güleryüz ve katkıları için tez danışmanım Yrd. Doç. Şive Neşe BAYDAR'a, manevi olarak desteğini hiç eksik etmeyen hocam Doç. Hayriye KOÇ BAŞARA'ya ve tezimin tamamlanmasında büyük katkısı bulunan hocam Yrd. Doç. Nazlı Gülgün ELİTEZ' e desteklerinden dolayı sonsuz teşekkürler ederim...

Derya ŞARBALKANLI

20.10.2010

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	ii
RESİM DİZİNİ	iii
ÖZET	vii
SUMMARY	viii
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: ÇAĞDAŞ SANATTA GERÇEKLİK OLGUSU	4
1.1. Resimsel Gerçeklik	12
1.2. Fotografik Gerçeklik	31
1.3. Sanal Gerçeklik (dijital görüntü üretimi)	50
BÖLÜM 2: KAVRAM VE İMGE ÜRETİMİ	60
2.1. Kavram Olgusu	60
2.2. İmge Olgusu	73
2.3. İmge- Kavram İlişkisi	80
2.4 Tarihsel Süreç İçerisinde İmge-Anlam Üretimi.....	81
BÖLÜM 3: UYGULAMALAR KAPSAMINDA GERÇEKLİK VE İMGELEMİN PLASTİK DEĞER OLARAK KURGUSU	84
3.1. İmgeler Arasındaki Katmanlı Yapının Bir Bütün Olarak Kurgulanması.....	84
3.2. Plastik Değer Olarak Transparan Etki.....	85
3.3. Öznel Bir Tavır Olarak Otoportre Kullanımı.....	87
3.4. Uygulamalar Üzerinden Karşılaştırmalar	90
SONUÇ	100
KAYNAKÇA	103
EKLER	108
ÖZGEÇMİŞ	111

KISALTMALAR

B.M.P. T : Buren, Mosset, Parmentier, Toroni' nin kurduğu sanat grubu

NEO-GEO : Yeni geometri sanat akımı

A.B.D : Amerika Birleşik Devletleri

NASA : National Aeronautics and Space Administration (Ulusal Havacılık ve Uzay Dairesi)

RESİM DİZİNİ

Resim 1: Taner Ceylan, ‘Ruhani’ 2008	11
140x200cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 2: Richard Estes, ‘Paris Street Scene’ 1972	12
101x152cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 3: Roy Lichtenstein, ‘Hopeless’ 1963	14
118x118cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 4: Jasper Johns, ‘Three Flags’ 1958	15
30x45cm, Tuval üzerine sıcak balmumu	
Resim 5: Raoul Hausmann, ‘Dada Siegt’ 1920	16
23x17cm, Kağıt üzerine kolaj ve suluboya, tahta üzerine monte	
Resim 6: Andy Warhol, ‘Marilyn Monroe’ 1967	17
101,6x101,6cm, Tuval üzerine polimer ve matbaa boyası	
Resim 7: Peter Halley, ‘Plan B’ 2001	19
183x183, Akrilik, tuval üzerine roll-a-tex	
Resim 8: Jeff Koons, ‘Pink Panther’ 1988	20
Heykel	
Resim 9: Sherrie Levine, ‘Fountain-After Marcel Duchamp’ 1991	20
Bronz heykel	
Resim 10: Meyer Vaisman, ‘In The Vicinity Of History’ 1988	22
Yerleştirme	
Resim 11: Marcel Duchamp, ‘Fountain’ 1917	23
Porselen heykel	
Resim 12: Andy Warhol, ‘Campbell’s Soup Can’ 1968	24
50x40cm, Tuval üzerine sentetik polimer boya	
Resim 13: Andy Warhol, ‘32 Campbell’s Soup Can’ 1962	24
50,8x40,8cm, Tuval üzerine sentetik popolimer boya,	
Resim 14: Philip Taaffe, ‘Unititled’ 2004	25
97x125cm, Kağıt üzerine mürekkep	
Resim 15: Henry Matisse, ‘Green Stripe-Madame Matisse’ 1905	28
40x32cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 16: Pablo Picasso, ‘The Dream’ 1932	30
130x97cm, Tuval üzerine yağlıboya	

Resim 17: Gustave Courbet, ‘The Desperate Man’ 1844	32
45x55cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 18: Paul Cezanne, ‘The Card Players’ 1893.....	33
47x56cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 19: Rene Magritte, ‘Attempting the Impossible’ 1928.....	34
105x81cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 20: Phikippe de Champaigne, ‘Vanitas-Memento mori’ 1671.....	43
28,8x37,5cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 21: Richard Estes, ‘Food Shop’ 1970.....	44
166,7x123,19cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 22: Richard Estes, ‘Lokanta’ 1936.....	45
165x123cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 23: Gerhard Richter, ‘Betty’ 1988.....	46
102x72cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 24: Chuck Close, 1967-1968	47
Sergileme	
Resim 25: Chuck Close, ‘John’ 1987	48
254 x 228,6 cm, Tuval üzerine akrilik ve gesso	
Resim 26: John De Andrea, ‘American Idol’ 1988	49
Heykel yerleştirme	
Resim 27: Duane Hanson, ‘Tourists II’ 1988.....	49
Heykel karışık teknik (fiberglas döküm ve aksesuarlar)	
Resim 28: Van Gogh, ‘Ayçiçekleri’ 1888	52
73x58cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 29: Esther Stocker ‘İsimsiz’ 2006	54
Yerleştirme (montaj, ahşap levhalar, ahşap paneller, renkli, 13x12x3,8m)	
Resim 30: Leon Harmon ile Ken Knowlton, ‘Studies In Perception’ 1966	56
28x70cm, Fotoğraf	
Resim 31: Lillian Schwartz, ‘Mona-Leo’ 1987.....	57
77x53cm, Dijital baskı	
Resim 32: Sol Le Witt, ‘Splotches’ 2005	63
Heykel yerleştirme	

Resim 33: Giorgio de Christo, ‘Surrounded Islands’ 1983	64
Yerleştirme	
Resim 34: Marcel Duchamp, ‘Bicycle Wheel’ 1913.....	66
Heykel	
Resim 35: Jean Tinguely, ‘Meta Harmonie IV - Fatamorgana’ 1913	67
Yerleştirme	
Resim 36: Edward Kienholz, ‘The Portable War Memorial’ 1968.....	67
Yerleştirme (alçı, mezar taşı, bayrak, poster, fotoğraflar, coca-cola makinesi, köpek, ahşap, metal ve fiberglas (289,6 x 975,4 x 243,8 cm)	
Resim 37: Joseph Kosuth, ‘One and three chairs’ 1965.....	68
Yerleştirme	
Resim 38: Yves Klein, ‘Blue Sponge’ 1959.....	69
Heykel	
Resim 39: Frank Stella, ‘Madinat as-Salam I’ 1970.....	71
299x762cm, Tuval üzerine polimer ve floresan boya	
Resim 40: Daniel Buren, ‘Diagonal’ 1986	71
Yerleştirme (Paris, Royale Palais Tesis)	
Resim 41: Ad Reinhardt, ‘How To Look At Modern Art In America’ 1946.....	72
31x24cm, Kağıt üzerine baskı	
Resim 42: Max Ernst, ‘Ocell De Foc’ 1937	76
114x146cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 43: Rene Magritte, ‘The Two Mysteries’ 1966.....	79
65 x 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 44: Gavin Turk, ‘Marat’ın Ölümü’ 1998.....	82
Yerleştirme	
Resim 45: Damien Hirst, ‘Altın Dana’ 2008	83
Yerleştirme	
Resim 46: Douglas Gardon, ‘Left is Right and Right is Wrong and Left is Wrong and Right is Right’ 1999.....	84
Dijital baskı	
Resim 47: İrfan Önürmen, ‘Kuş’ 2008.....	86
110x80cm, Tül	

Resim 48: Şeker Ahmet Paşa, ‘Otoportre’ 1873	88
116x85, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 49: Frida Kahlo ‘Diken Kolyeli ve Sinek Kuşlu Otoportre’ 1940	89
63,5x49,5cm, Tuval üzerine yağlıboya	
Resim 50: Uygulamalar, ‘Trans 1’ 2009	92
110x115, Dijital baskı	
Resim 51: Uygulamalar, ‘Trans 2’ 2009	93
90x115, Dijital baskı	
Resim 52: Uygulamalar, ‘Parçalanma1’ 2010	94
100x120, Dijital baskı	
Resim 53: Uygulamalar, ‘Parçalanma 2’ 2010.....	95
100x120, Dijital baskı	
Resim 54: Uygulamalar, ‘Tura mı Yazı mı?’ 2008	96
120x120, Dijital baskı	
Resim 55: Uygulamalar, ‘Şüphe’ 2010	97
120x120, Dijital baskı	
Resim 56: Sergileme 1, ‘2010’	98
Resim 57: Sergileme 2, ‘2010’	98
Resim 58: Sergileme 3, ‘2010’	99
Resim 59: Sergileme 4, ‘2010’	99

Tezin Başlığı: Çağdaş Sanatta Gerçeklik Ve İmgelemin Tarihsel Süreçte İrdelenmesi	
Tezin Yazarı: Derya ŞARBALKANLI	Danışman: Yrd. Doç. Şive Neşe BAYDAR
Kabul Tarihi: 20 Ekim 2010	Sayfa Sayısı: viii(ön kısım)+108 (tez)+3(ekler)
Anabilimdalı: Resim	Bilimdalı: Resim
<p>Sanattaki gerçeklik anlayışı yakın dönemlere gelinceye kadar dış dünyayı yansıtan bir ayna gibi görülmüş ve bu düşünce sanatı doğanın taklidi olarak tanımlayan Platon'dan bu yana süregelmiştir. Tarihsel süreç içerisinde sanat kavramının anlamı değişime uğramış, sanatın doğanın yinelenmesinden ibaret olmadığı fikri belirmiş ve sanat yapıtının gerçekliğin bayağı görünümü değil özgün yorumu olduğu ortaya koyulmuştur. 20.yy. dan itibaren sanat devrimlerin ve dönüşümlerin tarihi olagelmiştir. Yüksek sanat kimseye ait olmayan bir kara parçası haline gelmiştir. Sanat, gerçekliğin dönüştürüldüğü ve yeniden üretildiği bir alan olmaktan çıkıp kendi gerçekliğini kurmaya başlamıştır. Görünenin gösterilmesine, diğer bir deyişle temsiline dayalı anlatımlar çoktan tarihe karışmaktadır. Düşüncenin yapıta üstünlüğü, kavramsal sanatın en temel sorunsalı olmuştur ve sanat yapıtı malzeme ya da biçimsel özelliklerle değil yapıtın aktardığı anlam ve kavramla ilişkilendirilmiştir. Sanatın bu maddesizleştirilmesi kavramsal sanatın ortaya çıkışından önce filizlenmeye başlamıştır. Kavram bir eleştiri aracı olarak sanatta yerini almıştır. Kavram, düşünülen herhangi bir şeyin zihindeki tasarımı iken imge herhangi bir şeyin bir anda algılanması ve o anda bizde bıraktığı izlenimdir. İmge ve kavram arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Çok geniş ve karmaşık anlamlara sahip olan imgeleri tam olarak ifade etmek ve bir yere oturtmak için kavramlara gereksinim vardır. Kavram aynı zamanda ortak bir iletişim aracı olma görevini de üstlenmektedir. Sanatsal yaratımda imgelemlerle gerçeğin yansımalarının değişikliğe uğradığı süreçte kavramlara gereksinim duyulmuştur. Hangi çağda yaşanırsa yaşansın, sanat imgenin aktarımında en önemli araçlardan biri olagelmiştir. Duyu organları ile algılanmış olan şeylerin zihinde oluşturduğu imge geçmiş dönemlerde sadece kutsal mekanlarda rastlanan bir şey olmaktan çıkarak günümüz iletişim ve kültür sisteminin bir parçası olmuştur. Albert Einstein 'Ben imgelemimi yazmak için bir sanatçı kadar yeterliyim. İmgelem bilgiden daha önemlidir. Bilgi sınırlıdır. İmgelem dünyayı kuşatır.' diyerek konuyu çok kapsamlı bir biçimde özetlemektedir.</p>	
Anahtar kelimeler: Gerçeklik, imge, kavram, temsil	

Title of the Thesis: Examination Of Reality And Imagination Concepts In Contemporary Art Through The Historical Process	
Author: Derya ŞARBALKANLI	Supervisor: Assist Prof. Şive Neşe BAYDAR
Date: 20 October 2010	Nu. Of Pages: viii(pre text)+108(main body)+3(app.)
Department: Painting	Subfield: Painting
<p>Until recently to understanding of reality in art was seen like a mirror that reflects the outside world and this idea obtains from platon who defined the art imitation of nature. In historical process the meaning of art changed, the idea of recurring of nature appeared and it put forth that the artwork is the original version of reality, not the common view of reality. From the 20.th century the art blew the history of revolutions and transformations. The high art became a piece of land that belongs nobody. The art out to be an area that transform the reality and started to build its own reality. Appear to be based from the show or in other words representation based on the expressions has already become history. The advantage of thinking works has been the most fundamental problem of conceptual art. The art work have been associated with the transfer of meaning and concepts, not the material or formal characteristics. This disappearance of the art object has started to sprout before the emergence of conceptual art. The concept took place in the arts as a critical tool. While the concept is the design of the mind is thinking of anything, the image is perception of anything at a time and impression we had at that time. There is a close relationship between image and concept. Concepts are needed to express the images that have wide and complex meanings and place them. At the same time concept is assumed as a common communication tool. In artistic creation, concepts are needed at the process of changing of image and reflections of reality. No matter you live in the era of live, the art has been the subject of one of the most important tools during the transmission of images. Perceived by the sensory organs that have been created in the mind images of things in the past only the holy places from being a common thing nowadays has become part of the system of communication and culture. Albert Einstein said ‘I am enough of an artist to draw freely upon my imagination. Imagination is more important than knowledge. Knowledge is limited. Imagination encircles the world ‘ and summarized the topic in a comprehensive manner.</p> <p>In a case of art to establish connection with reality, image and concept, and define relationship in this process in painting and in the context of performing arts constitutes the heart of this thesis.</p>	
Keywords: Reality, image, concept, representation	

GİRİŞ

Sanat kavramının, bir olgu olarak gerçeklik ve imgelem kavramları ile bağlantısını kurmak, tarihsel süreç içerisinde oluşan ilişkiyi ve kurulan bağlantıyı resim sanatı bağlamında tanımlayarak yorumlamak bu tez çalışmasının merkezini oluşturmaktadır.

Sanat tarihi içerisinde temsil kavramından yola çıkarak gerçeklik ve imge kavramlarını irdelerken karşılaştırmalı bir anlatım tercih edilmiştir. Sanatta ve yaşamda imge kavramının varlığının tanımlanması ve süreç içerisinde kutsal mekanlardan günümüzün sıradan ve vazgeçilmez teması haline gelen imgeyi tarihsel süreç içerisinde sorgulayarak günümüz çağdaş sanatı bağlamında gelinen noktayı vurgulamak amaçlanmaktadır.

Temsil esasına dayanan sanatlarda taklidin anlatıya dönüşmesindeki temel zorunluluk başlı başına bir olguyu oluşturmaktadır. Temsile dayalı resmin ana özelliği yüceltme kavramını sahiplenmesidir. Tüketim mantığı ise temsil resmine yüklenmiş yücelik olgusunu ortadan kaldırmıştır. Burada nesne, özün ya da anlamın belirlediği imge üzerinde daha imtiyazlı bir yere sahip değildir. İki gerçek aynı anda ve aynı yerde birlikte ve birer gösterge olarak bulunurlar. Sanat tarihine bakarak temsil olgusunu yorumlayacak olursak 20.yy.ın getirdiği yenilikler, devinimler ve dönüşümlerle önemli bir kırılma noktası olduğunu görürüz. 20.yy. sanat akımlarını inceleyecek olursak ard arda yaşanan değişimleri gözlemleyebiliriz. Pop Sanat, sanat anlayışı olarak temsil kavramını ortadan kaldırırken, geleneksel sanatın dünya görüşünü de değişime uğratmıştır. Soyut sanat tanınır imgeleri iptal ederken kavramsal sanat düşüncesinin ve eylemin yapıta yani biçime üstünlüğü fikriyle yeni bir anlayış sunarak ortaya yeni bir yaklaşım sunmuştur. Bu şekilde düşündüğümüzde sanat, yeni durumların biçimlenmesidir. Soyut sanatın gelişimine paralel olarak, pop sanatçıları tarafından yeniden gündeme getirilen figüratif sanat 1960 sonrasında pek çok kola ayrılarak, gittikçe karmaşıklaşan verimli bir yol izlemiştir. 1960'lı yılların başında olanca güçleriyle resme girmiş ve sanatın temel konularını oluşturmuş bulunan dış dünya, çevre ve nesne, etkilerini günümüzde de sürdürmektedir. Kitle iletişim araçlarından alınmış imgeleri benimseyen Pop Sanat, bu yaklaşımıyla genç ressamların gözünden kaçmayan yeni bir araştırma yolu açmıştır. Bu genç sanatçılardan bazılarının fotoğrafın görsel mesajı üstünde yoğunlaştıkları görülmektedir. Sanat ve fotoğraf arasındaki ilişkinin tarihi, fotoğrafın tarihiyle bağıntılıdır. Empresyonizm, Fütürizm, Dadaizm gibi

akımlar bu geçmişin en önemli evrelerini oluşturmaktadır. Sanat 1960'lı yıllara gelinceye kadar hiçbir zaman bu çoğaltma aracının kendisini örnek almamıştır. Gerçeğin sadık fotoğrafik kopyasını yapmayı amaç edinen Hiperrealizmin doğuşu bu boşluğu doldurmuştur. 1960'lı yılların sonlarında sanat dünyası tümüyle yeni bir anlayış olan Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasıyla sarsılmıştır. Özünde bu anlayış biçimsel yetkinliği arayan, alışlagelmiş sanatın yerine, bir anlamda, yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir. Kavramsal yaklaşım, sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı ve yaygınlık kazandığı profesyonel sanatçının tekeline çıktığı günümüzün Batı dünyasında, insanın kendini ifade etme yollarının nerelere dek uzanabileceğini göstermesi açısından da ilginçtir. İnsanlığın geldiği her yeni durum sanatta da yansımaları bulur. Gerçekte, yeni durumların eski olanaklarla anlatılamayacak olmasından kaynaklanan bir biçimleniş söz konusudur. Her ilerleme geçmişin reddine dayanan ancak gelişme olarak geçmişe eklenen bir süreçler bütünüdür.

Bu bağlamda sanatta değişen anlamlar felsefe, sanat tarihi gibi yan dalların da yardımıyla ve literatür taraması yapılarak bir süzgeçten geçirilip yorumlanacaktır. Sanatta imgenin yeniden üretimi ve sanatın imgelerle yürüttüğü düşünsel sistemin sanatsal yaratılarının niteliklerinin belirlenmesi, çağdaş sanatta imgenin plastik sanatlardaki karşılıkları bulunarak imge ve kavram ilişkisi kurulmaya çalışılacaktır...

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada, çağdaş sanatta gerçeklik ve imgelemin tarihsel süreç içerisinde karşılaştırmalı bir anlatımla ele alınması ve kavramlar üzerinden yorumlanarak açıklanması amaçlanmıştır.

Çalışmanın Önemi

Eugene Delacroix'in "dehanın kaynağı sadece imgelemdir" sözü, tüm yaratıcı sonuçların hayal etmekle başlaması fikrinin iyi bir ifadesidir. İmge yaratma tavrının içinde önemli bir role sahiptir. İmge ve yaratma kavramları arasında yer alan ve açıklanması gereken önemli bir kavram da imgelemdir. İmgelem, imgeler arasında yeni ilişkiler kurma, yeni kavram ve düşünceler oluşturma yetisi olarak tanımlanabilir. Burada bilinç söz konusudur. İmgelem, edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu

birleşimden yeni imgeler tasarlama yetisidir. Edinilmiş bir imgeyi yeniden canlandırmakla başlayıp yaratıcılığa giden bir süreçtir, yani yaratma bir sonuçtur ve yaratıcılık sürecinin bir ürünüdür. İm, imge, imgelem gibi kavramlar da yaratıcılığın birebir kaynaklarıdır ve bu kavramlar resim sanatı tarihinin her katmanıyla ilişkilidir. Bu tanımlamalar ışığında sanat tarihinin bir imgeler tarihi olduğu savına varılabilir ve bunun ışığında yapılacak incelemeler genel bir karşılaştırmalı sanat tarihi incelemesi olacaktır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu tez çalışmasında genel bir sanat tarihi incelemesi yapılırken çağdaş sanata göndermeler yapılarak günümüz sanat anlayışı içerisinde ağırlıklı olarak yer alması amaçlanmıştır. Karşılaştırmalı metin-eser okuma, literatür taraması ve eleştirel bir bakışla kavramlar üzerinden bir inceleme yapılmıştır. Sanat tarihi, felsefe, sosyoloji ve bilimsel alanlarda da araştırmaya katkı sağlayabilecek bilgilere yer verirken sanat temelli bir çalışma olması hedeflenmiştir.

BÖLÜM 1: ÇAĞDAŞ SANATTA GERÇEKLİK OLGUSU

Sanattaki gerçeklik anlayışı yakın dönemlere gelinceye dek dış dünyayı yansıtan bir ayna gibi görülmüştür. Bu düşünce, sanatı doğanın taklidi olarak tanımlayan Platon' dan bu yana sürüp gelmiştir. Gerçekte, sanat doğanın yinelenmesinden ibaret değildir. Çünkü sanat sürekli değişkenlik gösteren bir dinamiktir. Hiçbir sanat olayı ölgün ve durağan değildir. Onun için her sanat ekolü, akımı bir öncekinin devamı değildir. Sanat yapıtı algılanan gerçekliğin ilk halini değil, öznelleşmiş yorumunu ortaya koyar.

Doğal gerçeklik, insanın dışında, insandan-bilinçten bağımsız olarak var olan somut ve nesnel bir gerçekliktir. Gerçeklik sorunu insanla birlikte var olan bir olgudur. Dış dünya-insan ilişkilerinde, ilk bakışta temel gerçeklik doğanın kendisi olarak görülür, çünkü insanın çevresinde ilk gördüğü şey dış dünyadır, doğadır. İnsanın yeryüzünde yaşamını sürdürebilmesi için doğaya uymak, onu taklit etmek, onun gizine ulaşmak, temel etkinlik olarak alınmıştır. Doğa'nın etkin, insanın ise edilgin olduğu yansıtmaya dayalı bu görüş, tarihsel oluşum ve sanatsal değişim, gelişim sürecinde çok farklı yorum ve uygulamalara uğramıştır. (Doğan, 1975: 175).

Friedrich Engels, “insan düşüncesinin en esaslı, en doğrudan temelinin yalnızca, olduğu haliyle doğa değil de doğanın insan tarafından değiştirilmesi olduğu su götürmez bir gerçektir” der. (Engels, 1996: 176) Böylece gerçekliğin, yalnızca bakılacak, gözlenecek bir nesne olmadığını, aynı zamanda insanın yeryüzündeki etkinliği, pratiği olduğunu ifade eder.

Karl Marx, Alman İdeolojisi'nde, “bilinç, hayatı değil, hayat bilinci belirler” görüşüne yer vermektedir. Ona göre, insanın varlığını tayin eden şey onun bilinci değil, aksine bilinci tayin eden şey sosyal sistem yani toplumdur. İnsanoğlu, düşüncesinin kendi sosyal varlığına biçim verdiğine inandığı halde, gerçek bunun tamamen tersidir; sosyal realite insanın düşüncelerine biçim vermektedir. Fikirlerin, kavramların ve bilincin ortaya çıkışı insanların maddi hayatı ve nesnel alışverişleriyle ve gerçek hayatın dili ile doğrudan ilgilidir ve iç içe girmiş süreçlerdir. İnsanların maddi üretimlerini ve ekonomik ilişkilerini geliştirmenin, hem kendi öz gerçeklerini hem de düşünceleri ile birlikte düşüncelerinin ürünlerini de değişikliğe uğratma faaliyetleri olduğu söylenebilir. İnsanların toplumsal varlığı bilinçlerini belirler.

Dış gerçeklik, bizim bilincimizden bağımsız olarak vardır. Ancak bu; doğanın insan düşüncesinde yansması, ‘cansız-soyut’ hareketten yoksun, çelişkisiz olarak anlaşılmalıdır, başsız-sonsuz hareket süreci içinde çelişkilerin ve çözümlerinin ortaya çıkışı olarak düşünölmelidir. Çünkü “insanın bilinci yalnızca nesnel dünyayı yansıtmaz, onu yaratır da.” (Doğan, 1975: 176).

Estetik gerçeklik, insana dayalı bir gerçeklik olup, insansallaştırılmış, toplumsallık kazanmış bir nitelik taşır. Marksist estetik için, sanatın objesi olan gerçeklik, insanın dışında, insandan bağımsız bir varlık olmayıp, insansal ve toplumsal bir varlıktır. Ernst Fischer’e göre de sanatta gerçeklik kavramı, esnek ve belirsizdir. Kimi zaman nesnel bir gerçekliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da bir yöntem olarak tanımlanır. Ernst Fischer bu konudaki görüşlerini şöyle özetlemektedir;

“Gerçekliği sadece bizim duyarsızlığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. (...) Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; (...) Yalnız olayları değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır”. (Fischer, 1995: 114-115).

Anlaşılacağı üzere her sanat bireysel yaşantılarla ilgili olup, gerçekliği bu bireysel olguların dışında düşünmek her şeyden önce sanatın özüne aykırıdır ve aynı zamanda sanat toplumsal bir olgudur. Konuyla ilgili diğer bir görüşte de “Görme ve duyma duyularıyla koşullu bireysel yaşantı biçimleri bile toplumsal gelişmenin dışında ortaya çıkmazlar. Yani görme ve işitme yolları yalnızca gelişmiş ve incelmış bir sınır düzeninin değil, aynı zamanda yeni toplumsal gerçeklerin de yaratmış oldukları olanaklardır. Buradaki toplumsallık, nesnenin özünden doğan bir toplumsallıktır, yoksa dışarıdan herhangi bir biçimde zorlanan bir toplumsallık değildir. Çünkü her duygu ve düşünce, yalnız ben’i değil, ben’leri, biz’i ilgilendiren ve bize dayanan bir fenomendir”denilmektedir. (Tunalı, 1979: 184).

İnsanın ‘özne’yi yaratma süreci içinde gerçeği tanıma yetileri bir yandan maddi dünyanın ve tekniğin gelişimi, öte yandan bilinç, dünyaya bakış, duygu ve sezginin gelişimiyle yapısal değişikliğe uğrar. Gerçeklik olgusu da diyalektik ve anti diyalektik

süreç içinde tarihsel, toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, teknolojik, yapı değişim, dönüşüm ve gelişimle paralel bir özellik gösterir. Gerçekliği kendine konu alan her çalışma ve sanat yapıtı bir yeniden sunumdur. Gerçekliği, devinimi içinde ele almak, öz ile onun görünüşü arasında arasındaki diyalektiği kavramak gerekir. Georg Lukacs bu diyalektiği şöyle anlatır;

“Öz ile görüntü (fenomen) arasındaki gerçek diyalektik, bu her iki ögenin de yalnız insan bilincine değil, aynı zamanda realitenin ürünü olan nesnel realite evrelerine de eşit biçimde dayanmasından doğar. Bununla birlikte ki bu diyalektik bilginin, realitenin çeşitli evreleri vardır. Önce, yüzeyin kaçıcı olan, bir daha tekrar etmeyecek anın realitesi vardır. Bu diyalektik, tüm realiteyi öyle bir sarar ki, bu ilişkide görünüş ve gerçek, tekrar birbirlerini izafi kılarlar. O halde gerçek sanat en yüksek derinliğe, en yüksek kavramaya yönelir ve her şeyi kapsayan realiteyi bütünlüğü içerisinde özümle. Mümkün olduğu kadar derine inerek, yüzeyin altında saklı evreleri (anları) araştırır fakat bu evreleri, soyut bir biçimde birbirinden ayırarak ve görüntülere (fenomenlere) karşı koyarak betimlemez. Tersine bir yandan öz'ün görünüşüne, gerçek onda kendisini göstermesini mümkün kılan bu diyalektik oluşumu, öte yandan görünüşün, tüm devinimi içerisinde kendi öz'ünü ortaya koymasını sağlayan, aynı oluşumun ilgili yönünü betimler. Diğer yandan bu evreler, içlerinde diyalektik bir devinim, sürekli bir geçişime sahip olmakla kalmazlar, aynı zamanda kesintisiz bir sürecin anları olarak, sürekli ve karşılıklı bir etki-tepki içindedirler. Yani gerçek sanat, her zaman, insan yaşantısının bütünlüğünü, onun devinimini, oluşumu ve evrimi içinde verir”.

(Lukacs,1969: 356)

Georg Lukacs'ın da ifade ettiği gibi, esas olan, görünen gerçekliğin altında yatan gerçeği ortaya çıkarmak, irdelemek, gerçekliğin özünü daha derinden kavrayarak yeni bir dünyanın kuruluşuna katılmaktır. Gerçekçi düşüncenin değişimi, mekanik yeniden üretim tekniğinin-fotoğrafın, bulunmasıyla yeni boyutlar kazanmış, nesnel gerçeğin-dış dünyanın olduğu gibi saptanması yeni tartışmalara neden olmuştur. Fotoğrafın mekanik doğasından ve teknik süreci içinde insan müdahalesine gerek olmamasından ötürü, gerçekliğin güvenilir bir belgeleyicisi olduğu kanısının yaygın olduğunu belirten İhsan Derman bunu şu alıntıyla destekler. “Fotoğraf imgesi ışığın yansımasıyla anlık olarak üretilir; onun figürasyonu deneyimle ya da bilinçlilikle doğurulmaz. (...) Fotoğrafın dili

olmadığı için, fotoğraf makinesi yalan söylemez denir. Yalan söylemez, çünkü doğrudan baskıya geçirir”. (Derman, 1991: 73)

Fotoğrafın gerçekliği yalnızca kendi fiziksel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. İhsan Derman bu durumu şöyle ifade etmektedir; “Fotoğrafın gerçekliği ancak kendi fiziksel özelliklerinde, eşdeyişle, yaşanan gerçeklik içinde bir parça oluşuyla gündeme gelebilir. Fotoğrafın arkasına geçilebilir, yırtılabilir, yakılabilir veya bir kimseye hediye edilebilir.” (Derman, 1991: 121)

Fotoğrafla birlikte gerçeğin benzeri yaratılırken, ilk kez nesne ile benzerinin arasına insan elinin girmediğini vurgulayan Andre Bazin’e göre de, fotoğrafın özgürlüğü onun nesnelligidir. Andre Bazin; “Tüm sanatlar insanların var olmasını gerektirirken, fotoğraf üstünlüğünü insanın olmamasından alır. Fotoğraf bizi doğadaki bir görüntü gibi etkiler, güzellikleri köklerinden ayrılmaz bir parçası olan bir çiçek ya da kar tanesi gibi (...) Fotoğraf zaman ile uzamdan bağımsız olan nesnenin görüntüsüdür. Ne denli belirsiz olursa olsun, oluş sürecinden ötürü yeniden üretimi olduğu modelin varlığını paylaşır, o modeldir” der. (Büker, 1985: 32)

Bir fotoğraf görüntüsünün oluşmasında devreye giren teknik değişkenler de sonuç olarak onun doğru ve güvenilir bir işaret oluşturmasını tehlikeye düşürmekte, hatta zaman zaman olanaksız kılmaktadır.

Franz Kafka ile Gustav Janouch arasında geçen bir konuşmada; Janouch’un Kafka’ya, 1920’lerin başında Prag’a yerleştirilmiş olan otomatik fotoğraf makinelerinin sayesinde insanın artık her yönden fotoğrafın çekilebileceğini, dolayısıyla bu aygıtın insanın mekanik olarak kendini tanımasını sağlayabileceğini söylediğinde Kafka’nın müdahalesi ‘kendi kendisi konusunda yanılmasını sağlayacak bir aygıt demek istiyorsun herhalde’ olmuştur. Gustav Janouch ise bunu ‘kamera yalan söylemez’ diye yanıtlamıştır. Franz Kafka ise bununla makinenin yalan söyleyebileceğini anlatmak istememiştir. Ona göre fotoğraf, insanın gözünü yüzeysel olan üzerinde yoğaltır. “Bir otomatik kamera insanın görme olanaklarını çoğaltmaz, ancak akıl almaz bir ölçüde basitleştirilmiş bir sinek gözü haline getirir”.

Franz Kafka bu düşüncesiyle fotoğraf makinesinin başta kendisine atfedilen gerçeği, kendine uygun biçimde yeniden üretebilmek işlevini sanıldığı ölçüde yerine getiremeyeceğini çok önceden fark etmiştir. (Özkök,1995: 4).

Daha önce de bahsedildiği gibi, görüntünün aygıt aracılığıyla üretilmesi ve alımlanması, güvenilirlik açısından ona diğer görüntülerden daha farklı bir ayrıcalık kazandırmıştır. Yüzeyde yattığı sanılan bu anlam ve görüntü arasındaki ilişki, bir parmak hareketindeki neden-sonuç ilişkisi olarak değerlendirilmektedir. Oysa deklanşöre her basıldığı anda yeniden üretilmiş bir gerçek, bir kurgu yaratılır. (Derman, 1991:20).

“ Fotoğraf imgesi ışığın yansımasıyla anlık olarak üretilir; onun figürasyonu deneyimle ya da bilinçlilikle doğurulmaz. (...) fotoğrafın dili olmadığı için, fotoğraf makinesi yalan söylemez denir. Yalan söylemez, çünkü doğrudan baskıya geçirir”. (Berger, 1986: 97).

Fotoğrafın oluşturduğu gerçeklik izlenimini doğasını ve sınırlarını irdelerken Roland Barthes: “ Bir fotoğrafa bakmak demek, o anda fotoğrafın üstünde olanı değil, çekim anını görmeyi amaçlamaktadır.” der. Bu ise önemli bir tanımlamadır. Öyleyse söz konusu olan şey zamansal önceliği hemen belirlenebilen bir uzama sahip olan uzam-zamanın yeni bir kategorisidir. Fotoğrafta burada ve eskiden arasında mantık dışı bir bağ oluşmaktadır. Bu da ‘gerçek-dışı gerçekliği’ açıklamaktadır. Fotoğrafların bize gösterdiği bir gün merceğe karşısında böyle bir şey olduğudur. Gerçek dışının buradaki payı ise ‘burada’ bilincinden kaynaklanmaktadır. (Metz, 1986: 94-95)

Fotoğraf sürekli zaman içinden bir kesiti dondurur. Konu aldığı zaman aslında yaşanan zaman, zaman eşdeyişiyle gerçek zamandır. Ancak deklanşöre basıldıktan sonra, çekildiği an olan zaman, deklanşöre basılınca ‘çekildiği zaman’a dönüşür. Zaman olgusu fotoğrafın dışında kalır. Burada kişiyi etkileyen, gerçekliğin elden kaçıcılığını bir an elde tutma yanılmasıdır. (Derman, 1991: 20).

Fotoğrafın anlamlandırma gücünün büyük bir kısmı görsel ve belgesel karakterinden kaynaklanır. Fotoğrafın önermeleri ve açıklamaları, gözün tanıklığının getirdiği kanıtla desteklenir, o nedenle fotografik söylemi doğallaştırılmış bir söylem olarak, bir başka deyişle doğaya dayanmayan ama kendi gerçeğinin bir tür uzantısı olarak, tanımlamak daha doğru olacaktır. Görsel söylemin bağımlı olduğu görsel tanıma sistemleri herhangi

bir kültürde öyle yaygındır ki, kurgulama edimi seçme ve düzenleme girişimlerinden bağımsız gibi görünmektedir. Görsel söylemler, aktardıkları imgelerde gerçekliğin izlerini yeniden üretmekte olduğu izlenimini yaratmaktadır. Oysa imgelerin neyi dışa vurmak üzere bir araya getirildiklerinin mantıksal bir kesinliğe gereksinimi vardır. Gerçekte görünümlerin bizzat doğasında potansiyel biçimde var olan anlamı, fotoğrafı çeken kişi seçme düzleminde açığa çıkarmaktadır. Bu açıdan, fotoğraf çekme ediminde bir nedensellik ilişkisi vardır. (Erkaslan, 1995: 45-46).

Edmund Husserl algılama sayesinde şeylerin bilincine sunulduğunu belirtir. Zihinsel imge ise düşüncenin bilinçte somutlandığı ve kendini düşünce olarak tanıdığı biçimdir. Bu akılsal ve bilinçli bir eylemdir. Yoksa tek başına imgenin bir anlamı yoktur. İmge nesneden farklı olarak, gerçekliğin yokluğu biçiminde ortaya çıkar. İmge gerçek değildir, sadece bir görünüm, zihinsel bir aktivitedir. (Mitry, 1989: 94-95) John Berger her imgede bir görme biçiminin yattığını ve imgenin yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş bir görüntü olduğunu söyler.

Nathan Lyons'un da ifade ettiği gibi, "göz ve makinenin, aklın bildiğinden daha fazla görmemeleri" yani önemli olanın, sanat yapıtının tükendiği ya da üretildiği beyin olduğudur. Deklanşöre basma anındaki duyarlılık, bakış açısı ve dünya görüşü yaratıcı bir süreçtir.

Özne'den bağımsız kesin ve nesnel bir gerçeklik olgusunun olmayacağını, dolayısıyla her türlü üretimde de nesnelliğin söz konusu olmadığını daha önce de belirtmiştik. Dolayısıyla, gerçekliğin yeniden sunumu içinde geliştiği sosyo, kültürel, politik, ideolojik, ekonomik yapıya, zamana ve onu üreten, yorumlayan bireylere bağlı olarak görelî bir yapı göstermektedir.

Fotoğraf görüntüsü gerçeklik konusunda onu algılayan kişide herhangi bir açıklama gerekmediği sanısını uyandıracak kadar usta yalanlar söyleyebilmektedir. Baştan beri de ifade ettiğimiz üzere, fotografik gerçek dolaylı bir gerçektir. Gerçek dünya ile kişi arasında; aygıt, film vb teknik değişkenler söz konusudur. Makine de bilimsel-teknik veriler üzerine kurulmuş ve bu verilere göre çalışan kendiliğinden bir ideoloji üretmeyen, tarafsız-yansız bir aygıttan başka bir şey değildir. Dolayısıyla makinenin kendiliğinden bir veriyi saptaması mümkün olmadığı gibi, saptanan gerçeğin herhangi bir değişime uğraması da olası değildir. Zaten, gerçek başka bir düzleme aktarıldığı

anda yeni bir gerçeklik söz konusudur. Özellikle üç boyutlu gerçeğin, fotografik yeniden sunumunda iki boyutlu bir düzleme saptanması gibi. Çünkü gerçeklik zaman ve mekânda aynı anda var olmayı zorunlu kılar. Bu arada fotoğrafın çoğaltılabilme özelliğinden dolayı diğer sanatsal yapıtların gerçekliklerine de müdahalesi konusunda Walter Benjamin şöyle der: “En yetkin çoğaltım ürünüde (reprodüksiyonda) bile eksik olan bir öge vardır: Sanat yapıtının zaman ve uzam içerisindeki varlığı, başka bir deyişle bulunduğu yerdeki biriciklik niteliğini taşıyan varoluş... Özgün yapıtın zaman ve uzam içerisindeki biriciklik niteliğini taşıyan varlığı, o yapıt açısından gerçeklik kavramının içeriğini oluşturur.” (Benjamin, 1981: 21)

Jean Baudrillard’a göre, “sorun nesnel olma sorunu değildir, sorun nesne haline gelme sorunudur. Fotografik süreçte dünya bir nesne olarak ilgilenilen bir sorun değildir, onun bir nesne olarak zaten orada olduğunu kabul ederek davranmak, fakat bir nesne oluşumu sağlamak, onu bir nesne haline getirmek, bir deyişle öteki oluşumu sağlamak, altta yatan benliği açığa çıkararak gerçekliğini deşifre etmek, bir tür zemin olarak görünür kılmak sorun budur ”. (Baudrillard, 1995: 36).

Yine Baudrillard, imge gerçeklik ilişkisinin dört aşamadan geçtiğini söylemektedir, ilk aşamada imge, gerçekliğin bire bir yansımından ibarettir, ikinci aşamada gerçekliği çarpıtmakta, olduğundan farklı sunmaktadır, üçüncü aşamaya gelindiğinde ise imgenin işlevi görünüm yaratmak, gerçek diye bir şey olmadığını “gerçeğini” gizlemektir ve bu aşamayı da Disneyland’ın işlevinin Amerika’nın koca bir Disneyland olduğunu gizlemek olduğunu söyleyerek örnekler. Dördüncü durumdaysa, imge artık bir görünüm değil bir simülasyon, kendi kendinin simülarkıdır.

Jean Baudrillard’a göre, imge-gerçeklik ilişkisinin koptuğu yerde “hipergerçeklik” başlar. Bu, bir şeyin gerçekliğini veya gerçek dışılığını, doğruluğunu veya yanlışlığını artık sorguya çekemeyeceğimiz bir alandır. “Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve konut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu olay gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Bundan böyle gerçeğin rasyonel olması gereksizdir, zira ideal ya da negatif süreçlerle boy ölçüşebilecek durumda değildir. Çünkü gerçek işlemsel bir şeye dönüşmüştür. Gerçek, gerçek olmaktan çıkmıştır, çünkü gerçeği sarıp, sarmalayan bir düşsellik yoktur. İşte bu hipergerçektir ”. (Baudrillard, 1992: 2).

Ernst Fischer'e göre de, gerçekliği yok eden ne modern sanattır ne de sanatçılardır. Sistemin kendisidir. Ernst Fischer; "Bir zamanlar gerçekliği yansıtan bir takım kalıplar durmadan önümüze sürülür. Bugün petrol kralı ile kutsal bir resim arasında ne kadar benzerlik varsa bu kalıplarla gerçeklik arasındaki benzerlikte o kadardır" der. (Fischer 1995: 216).

Günümüz hipersimülasyon evresinde, sanal gerçekliğin varlığı, sanal olmayan bir gerçeklik olduğu yanılsamasını yaratmaktadır. Orjinalin çoktan kaybolduğu bu süreçte, her şey aynalar galerisinde orjinalini yitirmiş sonsuz yansımalara dönüşmüştür. "Ve eğer gerçeklik oranı günden güne azalıyorsa aracın (medium) kendisi hayata geçmiş ve olağan bir şeffaflık ayini halini almıştır. Tüm bu dijital, sosyal ve elektronik donanım insanların hayal güçlerini bu derece işgal edebiliyorsa nedeni başka bir dünyada değil, tam da bu hayatta bir fotosentez halinde yaşamamızdandır". (Baudrillard, 1996:49).

Sonuç olarak görölüyor ki, fotografik görüntü üretiminde kesin bir nesnellikten söz edilemez. Gerçeğin yorumlanması ya da dönüştürülmesinde kamera arasındaki beynin ideolojisi ve dünyaya bakışı önem taşır. Var olan gerçeği sadece gördüklerini aktarmaktan öteye geçemeyen taklitçi ve mekanik bir biçimde vermekle yetinen bir üretim, kendi varlığının nedenini kaybeder.

Resim 1: Taner Ceylan, 'Ruhani' (2008), Tuval üzerine yağlıboya, 140x200cm.



Resim 2: Richard Estes, ‘Paris Street Scene’ (1972), Tuval üzerine yağlıboya, 101x152cm.



1.1. Resimsel Gerçeklik

İnsanoğlunun imgeyle gerçeği yakalayabilme çabası onun mağara duvarlarına gördüğü şeyleri çizmesiyle başlamıştır. Ardından sosyal yaşamın ortaya çıkması, uygarlıkların ve onlara bağlı olarak dinlerin ortaya çıkmasıyla hem gerçekliğin görünümünü, hem de gerçekliğin ifade biçimini değiştirmiştir. Resmedilen gerçeklik dinlerin etkisiyle mistik bir havaya bürünmüştür. Bunun yanında diğer sanat dallarında da gerçekliği imgeyle anlatma çabası bir ihtiyaç halini almıştır. Bunu yaparken herhangi bir olguyu olduğu gibi yansıtmak veya bilgi aktarmak yerine görünen gerçekliğin altında yatanın yani gerçeğin özünün araştırılması gerekmektedir. Böylece izleyiciye daha somut bir gerçeklik duygusu ve bakış açısı kazandırmak mümkün olabilir.

Duyu organları ile algılanmış olan şeylerin zihinde oluşturduğu imge, geçmiş dönemlerde sadece kutsal mekânlarda rastlanan bir şey olmaktan çıkarak günümüz iletişim ve kültür sisteminin bir parçası olmuştur. Hangi çağda yaşanırsa yaşansın, sanat imgenin aktarımında en önemli araçlardan biri olagelmiştir. Sanatsal yaratımda imgeleme gerçeğin yansımalarının değişikliğe uğradığı süreçte kavramlara gereksinim duyulmuştur. İmge ve kavram arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Çok karmaşık ve

geniş bir düşünce biçimi olan imgeleri tam olarak ifade etmek ve bir yere oturtmak için kavramlara gereksinim vardır.

Jean Baudrillard'a göre nesne, geleneksel anlatımlarda ve sanatlarda sadece insana bağlı bir gerçeklik olarak mevcut olmuştur. 20. yüzyılda da ahlaki ve ruhsal (psikolojik) değerlere bağlı kalarak var olmayı aşarak, insanın gölgesinden ve boyunduruğundan kurtulmuştur. Boşluğun (kübizmin yaptığı gibi) çözümlenmesinde bağımsız ama olağanüstü önemde bir yer ve etkinlik kazanmıştır. Öte yandan, soyutlama da nesneyi parçalamıştır. Dada ve gerçeküstücülük nesnenin yeniden canlılık kazanmasına olanak veriyse de, Neo-figürasyon ve özellikle Pop Art nesneyi gene imgesiyle bütünleşmiş olarak ele almıştır. Yirminci yüzyıl düşüncesinin bir imgesi gibi duran, Yirminci yüzyılın temel eğilimlerini bünyesinde barındırdığı için var olan Pop Art'ta ise, göstergelerle ilgili mantığı ve onları tüketim biçimiyle bir çağdaş form mudur, yoksa doğrudan doğruya Pop Art'ın kendisi bir tüketim nesnesi midir, şeklindeki iki soru birbirini dışarıda bırakan karşıtlar değildir. Pop Art'ın nesnelere dünyasını tersine çevirdiği ama kendisinin de nesnelere arasında yitip gittiğini söylemek her zaman olanaklıdır. Bu durum, sanatta tüketim kavramının iç içe geçtiğini ve birlikte geliştirdiğini gösteren bir yaklaşımdır. Sanat, tüketim kavramını kullanmakta fakat kendisi de tüketimin bir nesnesi haline gelmektedir.

Pop Art gösterimi, bir başka deyişle temsil kavramını ortadan kaldırırken, geleneksel sanatın dünya görüşünü de altüst etmekten kaçınmamaktadır. Geleneksel yaklaşımlar derinlemesine bir dünya görüşüne yaslanırken Pop Art tersine endüstriyel ve seri üretimle elde edilmiş bir yüzeyselliği ve homojenliği içermektedir. Böylelikle de göstergeler, gönderilenlerin üstünde kesin bir utku kazanmakta; temsile dayalı sanatsal üretim sona ermekte, yeni ve taklitten türeyen bir sanatsal söylev gelişmeye koyulmaktadır. Sanat bundan böyle çeşitli modellerin bir taklidi haline gelmektedir.

Temsile dayalı resmin ana özelliği yüceltme (sublimation) kavramını sahiplenmesidir. Tüketim mantığı ise temsil resmine yüklenmiş yücelik olgusunu ortadan kaldırmıştır. Nesne, özün ya da anlamın belirlediği imge üstünde daha imtiyazlı bir yere sahip değildir. İki gerçek aynı anda, aynı yerde birlikte ve birer gösterge olarak bulunurlar.

Popüler sanatın kısaltılması olan Pop Art, tüketim dünyasını sanatın içine katarak, modern günlük hayatın alelade nesnelere sanat eseri mertebesine çıkarmış ve temsil

resmine dayalı anlayışa bir eleştiri getirmiştir. Pop Art sanatçıları, popüler kültürün imge ve imajlarından, reklam ve magazin dünyasından, sinemadan ve ürün ambalajları gibi yeni mediumlardan yararlanmaktaydılar. Sanat artık çağdaş ve taze bir biçimde gündelik hayata daha fazla girerek müzelerin tozlu havasından kurtuluyordu. El yapımı resim mantığı değişime uğramış ve yeniden yorumlanmaya başlamıştır.

Roy Lichtenstein yeni ve öznel bakış açısıyla bu yeniden yorumlama anlayışına örnek gösterilecek sanatçıların başında gelmektedir. Bir slayt projeksiyon makinesi yardımıyla çizgi roman karelerini perdeye yansıtarak orijinali baskı olan resimden ters bir işlemle bu kez fırça ve boyayla geleneksel bir resim elde ediyordu. Sanatçının baskı trampları büyüterek çıplak gözle görünür hale getirdiği bu resimlerin şaşırtıcı bir karakteri vardır. Çünkü formatı büyüdükçe çizgi roman resmi de bayağılaşmaktaydı. Bunun yanında Lichtenstein, anonim çizgi roman kahramanlarını tuvale aktarırken onlara sanatsal bir yücelik kazandırmış, kitle kültürünün ürünlerini tekilleştirmiş ve yine de resimlerine imzasını atmayı redderek onların kitlesel ve anonim karakterlerini ön planda tutmuştur. (Krausse; 2005:112-115).

Resim 3: Roy Lichtenstein, 'Hopeless' (1963), Tuval üzerine yağlıboya, 118x118cm.



Aslında Lichtenstein bir çizgi roman çizeri değildi, yaptığı şey geniş açı klişeler çizmekti: Aşk acısıyla ağlayan kadınlar, bir tartışmanın ortasındaki çiftler, alevler içindeki uçaklardan atlayan pilotlar... Bu klişeleri, ses efektleriyle ve konuşma balonlarıyla da süsleyerek öncesi ve sonrası olan gerçek çizgi roman kareleri yaratıyordu. Bütün diğer Pop Art sanatçıları gibi, kopyanın kopyasının kopyasını yapan Roy Lichtenstein, Pop Art'ı şöyle özetliyor: “Şehirde bir ağacın önüne oturamam, çünkü şehirlerde hiç ağaç yok. Ve bir ağacı düşündüğümde, ağacın medya (filmler, fotoğraflar, reklamlar vs) tarafından yapılan taklididir aslında aklıma gelen. Ben nesnenin kendisinden çok, taklidini algıladım.”

Resim 4: Jasper Johns, ‘Three Flags’ (1958), Tuval üzerine ankostik, 116x76,5cm.

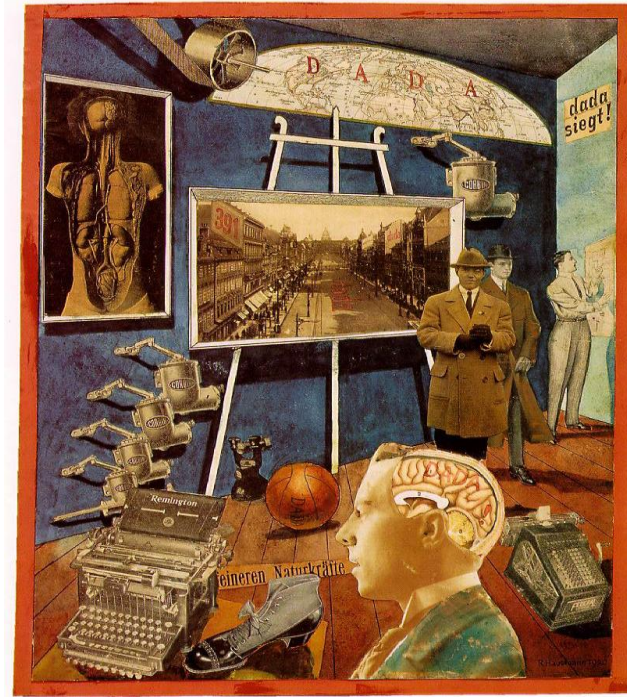


Jasper Johns da popüler tüketim dünyasının kültür imgelerini sanatın içine katmayı başaran Pop Art sanatçılarından biridir. 1958’de yapmış olduğu ‘Üç bayrak’ isimli çalışmasında Amerikan bayrağını seçmiş olması, onun çok milliyetçi bir tavır sergileme amacını değil bulduğu en sıradan ve en tanınan nesneyi resmetmeyi amaçladığı anlarız. Sanatçı izleyiciye bir bayrak resmi yapmamış, duvara iğnelenmiş gibi dümdüz duran bir bayrak sunmuştur. Ancak izleyiciye bunun gerçek olduğuna inandırmaya çalışmamıştır.

Eski Yunan’da kullanılmış olan ankostik¹ tekniği ile yapıta kalın, kabartmalı bir yüzey kazandırmış ve üç farklı boyuttaki bayrağı üst üste yerleştirerek imgeyi güçlendirerek optik bir etki yaratmıştır.

Pop Art, Marcel Duchamp ve Dada hareketinin de etkisiyle, mimesis anlayışından kopuyordu. Ama onun kopuşu avangard ya da devrimci bir niteliğe sahip değildir, umursamaz bir kopuştur. Sanki “ Buradayım, her şeyi görüyorum; hamburgerleri de, Coca-Cola’yı da; Marilyn Monroe, Mao Zedong ve Elvis Presley’i de; her şeyi görüyorum, ama sadece görüyorum. Söyleyeceğim hiçbir şey yok ” der gibidir. Bu aslında biraz da modern tüketim toplumlarının bireylerini bakışıdır. Televizyon karşısında oturup, bu medium yoluyla dünyaya bakan tüketicilerin edimiyle Pop Art sanatçılarının arasında bir örtüşme olduğu söylenebilir. 20.yüzyılın ilk yarısında Avrupa sanatının attığı radikal-devrimci adımlarla (Dadaizm, Gerçeküstücülük, Kübizm vb.) kıyaslandığında bir kültürel karşıdevrim olarak da görülebilir. Sorgulayıcılık, bilinçlilik, eleştiri ve genel akışa direnme hali onun anlamsal evreninin tümüyle dışındadır.

Resim 5: Raoul Hausmann, ‘Dada Siegt’ (1920), Suluboya ve kağıt üzerine kolaj, tahta üzerine monte, 23x17cm.



¹ Ankostik resim: Eriyik halde balmumu bağlayıcı ile pigmentlerin karışımından elde edilmiş boyalarla yapılan resim türü.

20.yy sanat akımlarından biri olan Dada akımının adına ilişkin çeşitli ve çelişkili bilgiler vardır. Örneğin, Fransızcadaki 'tahta at' sözcüğünden alındığı ve 'dada' sözcüğünün ilk kez Zürih'te 1926'da Tristan Tzara'nın ağzından çıktığı ve yine bu akımın 1915 yılında Raoul Hausmann tarafından ortaya konulduğu diğer bir bilgidir. Dadaist sanat içinde uygulanan ve daha önceki dönemlerden farklı olarak denenilen yöntemler, fotomontaj ve kolaj teknikleridir. Kendini fotomontajın bulucusu ilan edenlerden biri olan Raoul Hausmann müstehzi imgeler dünyasını oluşturmada kesilmiş fotoğraflar, gazete ve dergi sayfaları kullanmıştır. Yukarıda bulunan yapıtı dada akımının bir örneğidir. Dadacılar sıradan nesnelere çoğu kez saçma bir mizahla birleştirilerek sanatlarına katıyorlardı. Dada, gerçek anlamda uluslararası özelliğe sahip ilk sanat hareketidir.

Resim 6: Andy Warhol, 'Marilyn Monroe' (1967), Tuval üzerine polimer ve matbaa boyası, 101,6x101,6cm.



Tüketim dünyasını sanatın içine katmayı akıl eden sanatçıların başında Andy Warhol gelir. Bir yandan eleştirel bir bakış açısıyla, her nesneyi yanılısamalardan uzak konuşturmak istiyorlardı öte yandan çorba konserveleri, Coca Cola şişeleri ve deterjan paketlerini sanatın yeni süper starları haline getirerek popüler kitle kültürüne hizmet ediyorlardı. Kitle kültürünün bir tüketim nesnesi haline gelen ve paketlenip halka sunulmuş bir biçimdeki Marilyn Monroe portresi Amerikan Pop sanatının bir örneğidir. Kişiselliği yansıtmayan serigrafik baskı tekniğiyle on ayrı renk kullanarak ve çoğaltılarak basılan çok renkli yüzey aktrisin görüntüsünü çarpıcı bir parlaklıkla ve donmuş bir

imgeyle güçlendirilerek verilmektedir. Pop Art, yalnız endüstriyel kitle araçlarını kullanmamıştı eserler seri üretim ile yeniden üretilerek Pop Art akımına özgü yeni bir dil de geliştirilmiştir. Sorunsuz ve istenildiği gibi ayarlanabilen bir çoğaltma tekniği olan serigrafî, sanatçıların en sevdiği iletişim aracı haline geldi. Multiple ürünler, yüksek tirajla basılan veya çok sayıda çoğaltılan resimler ve nesnelere sanat eserinin tekil karakterini ortadan kaldırdılar. Bu nedenle Pop Art, yüksek sanatla kitle kültürü arasında kendine has bir konumda yer alır.

Resimsel gerçekçilikte diğer bir aşama fotogerçekçilik akımıdır. Jean Baudrillard'ın 80'lerde simülasyon ve bu kavramı üzerine oturduğu ya da bütünleştirdiği ikinci bir kavram olan yüksekgerçek üstüne yazdıkları aynı yıllarda resim dünyasında yeni akımların kapısını aralamıştır.

Peter Halley, Jeff Koons, Heim Steinbach, Philip Taaffe, Ross Bleckner gibi sanatçılar, simülasyoncular ve neo-geocular² diye adlandırılmaya başladılar. Simülasyonistler (benzetimciler); Mike Bidlo, Sarah Charlesworth, Clegg Guttman, David Diaó, Peter Halley, Komar ve Melamid, Jeff Koons, Igor Kopystinskiy, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Allan McCollum, Carlo Maria Mariani, Sigmar Polke, Richard Prince, Gerhard Richter, David Salle, Peter Schuyff, Elaine Sturtevant gibi sanatçılar çoğunlukla Jean Baudrillard'ın postmodern kuramını kaynak olarak gösterirler. (Sanat Dünyamız, 1995:59). Neo-Geo soyut sanat akımı ise yeni geometrik konseptleri içerir.

Neo-geo akımının en önemli isimlerinden olan Peter Halley, yazdığı yazılarda, kitaplarda, yaptığı konuşmalarda ve açıklamalarda yapıtlarını ve sanatını anlamak için önce Baudrillard felsefesini bilmek gerektiğini söylemekteydi. Yapıtları o felsefenin ve o düşünce sisteminin bir izdüşümü, bir yansıması, bir tekabülüdür. Jean Baudrillard'ın Simülasyon teorisinden esinlenen Peter Halley sosyal interaksyonları geometrik sınırlamalarla yorumlayarak tuvale geçirir.

² Neo-geo: Yeni geometricilik akımı



Resim 7: Peter Halley, 'Plan B' (2001), Tuval üzerine akrilik, roll-a-tex, 183x183.

Jean Baudrillard şöyle der: “Simülasyon(benzeşim) kendisi bir taslak olarak betimlemenin tüm yapısını sarar.(...) her şey oradadır, gerçekleşmiş, önceden üretilmiş ve geleceği olmadan bildirilmiştir. (...) her şey zaten programlanmıştır ve işin en ilginç yanı da güncel olaylarda senaryonun gerçeğe göre bu devinimi, taslakların bu devinimidir.” Bu açıdan bakıldığında otantiklik kavramının içi boşalır. Özgün olan nedir? Simülasyonistler ‘daha önceden oradaydı’yı değiştirmiyorlar bile artık, sadece uyarlıyorlar. Bu nedenle onlardan söz edildiğinde uyarılama hatta uyarlamacılık kavramları gündeme geliyor. Ama artık onlar için bir yapıtta bulunan bir nesneyi almakla yetinmek, hatta Marcel Duchamp'ın hazır yapıtlarındaki gibi bir bağlam değişikliğiyle başka bir biçime dönüştürmek söz konusu değildir.

Postmodern simülasyonist uyarlandığı nesneyi yeniden çizer, yeniden boyar ya da bu nesnenin yeniden fotoğrafını çeker. Bu açıdan Pop Art bu hareketin öncüsüdür. Bu strateji günümüzün toplumu üstüne, övgüden eleştiriye kadar giden çok farklı görüşlerin sergilenmesine yarar. Sherrie Levine, Edward Veston'ın klişelerinin fotoğraflarını yeniden çekerken ya da Piet Mondrian suluboya yapıtlarına benzer resimler yaparken geleneksel başyapıt ve sanat tarihi anlayışlarını yeniden gündeme getirirler. Sherrie Levine kariyeri boyunca, sanat dünyasında kadınların nispeten eksikliği vurgulamak

için 20. yüzyıldan itibaren önde gelen erkek sanatçıların eserlerini konu alan sanat yaratmıştır. Marcel Duchamp'ın Fauntain(çeşme) isimli çalışması ilk akla gelen çalışmasıdır.

Resim 8: Sherrie Levine, 'Fountain-After Marcel Duchamp' (1991), Bronz heykel.



Resim 9: Jeff Koons, 'Pink Panther' (1988), Heykel.



Jeff Koons oksitlenmez çelikten ya da porselenden heykeller yaptırmıştır, Allan McCollum ise yalnızca adılar sunmuştur seyirciye. Jeff Koons'un yapıtları günümüzün tüketim dünyasının parlak kitch*inin ya da kötü zevkinin anıtlarıdır. Jeff Koons heykellerine şu ya da bu tüketim nesnesini koymayı sever, 'Pink Panther' isimli çalışması da buna bir örnektir.

Simülasyonizmin bir biçimi olan tarihsel üslupların yeniden yönlendirilmesi Yeni Geometri olarak adlandırmıştır ve simülasyonist sanatçıların bazıları bu akım içinde gösterilmiştir. Yeni Geometri, Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff Koons, Meyer Vaisman tarafından uygulanan ve 1980li yıllarda New York'ta ortaya atılan bu kapalı ve anlaşılması zor terim Simülasyonizm ile aynı anlamda kullanılmadığında birbirlerinden çok farklı dört sanatçının yapıtlarını tanımlar.

Yeni Geometri sözcüğü temelde; gereç olarak ev eşyalarını geçmişteki geometrik üslupları örnek alarak kullanan sanatçıların etkinlikleri için kullanılır. Bu nedenle Haini Steinbach ve John Armleder gibi sanatçılar da pekiyi tanımlanmayan bu hareket içinde gösterilirler. Jeff Koons'un kitsch³ sanayi ürünü örneklerinin dikdörtgen resimlerle pek fazla ortak yanları yoktur. Ashley Bickerton ve Meyer Vaisman üç yandan görülebilen ilginç duvar resimleri yapmışlardır. Ashley Bickerton resimlerinin içine soyut kompozisyonlar yerleştirir.

³ Kitch: İlkel yollardan duyguları harekete geçirmek isteyen sözde sanat eseri. Varolan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı sınıflandırmak ve ifade etmek için kullanılan Almanca bir terimdir. Bu terim ayrıca, kibirli ve bayağı bir tada sahip şeylere ve ticari kaygılarla üretilmiş olan ürünlere gönderme yaparken de kullanılır.

Resim 10: Meyer Vaisman, 'In The Vicinity Of History' (1988), Yerleştirme.



Jean Baudrillard'a göre kavramsal sanat, minimal sanat, geçici sanat ve karşıt sanat tüm bir şeffaflaşma, yok olma ve cisimsizleşme estetiği içinde sanatın maddesizleştirilmesinden söz etmektedir. Sanat çığgın bir reklamcılık alanı içine sokularak boğulmuştur. Simülasyon gerçek sanatın üstünü örtmüştür. Gerçeğin üstü simülasyon katmanlarıyla kaplanmıştır ve bu katmanların arasından gerçeğe ulaşmak olanaksızdır denilebilmektedir. Sanat reklama karışmış, reklamın içinde eriyerek gerçekliğini yitirmiştir. Medya, bilgisayar ve video teknolojisi sayesinde artık herkes yaratıcıdır. Yani gerçek sanatçı da ölmüştür. Andy Warhol, Marcel Duchamp ve minimalizm ile tüm sanat kendi yok oluşunu oynamaktadır. Biçimde gözlenen baş döndürücü eklektizm ve imaj bolluğundan ortada görülecek bir şey kalmamıştır. Simülasyon toplumunda ancak zaten üretilmiş olan görüntülerle oynamaktan başka yapacak bir şey kalmamıştır. (Baudrillard, 2006)

Jean Baudrillard, bunların sonucu olarak geleneksel anlamdaki sanatın öldüğü düşüncesindedir. Ona göre; günümüz simülakr çağdır ve hiçbir yerde gerçeklikle temas etmeyen gösterenlerin ve temsillerin sonsuz dolaşımı söz konusudur. Dolayısıyla yanlış imge, en az herhangi bir varsayılan hakikat kadar doğrudur. (Ryan, 1988).

Resim 11: Marcel Duchamp, 'Fountain' (1917), Porselen heykel.



Geleneksel sanat öldü iddiasında Marcel Duchamp' ın etkisi büyük olmuştur. Marcel Duchamp, 1917'de New York'ta bir armatür firmasından satın aldığı porselen pisuarın bir kopyasını yapıp yalnızca R. Mutt takma adıyla imzalayıp bir sergiye koyduğu bu çalışmasına 'Çeşme' adını vermiştir. Bu yapıt, sıradan bir nesneyi alışılmamış bir konumdan çıkarıp yeni ve alışılmamış bir ortama koyma düşüncesini örneklemesi bakımından önemlidir. Marcel Duchamp, hazır-nesne ya da buluntu-nesne kavramını ilk kez bu işiyle ortaya koymuş; söz konusu kavram o zamandan beri sayısız sanatçıyı etkilemiştir. Marcel Duchamp, 1917'de yaptığı özgün heykeli savunurken sanatın ne olduğu konusundaki geleneksel kabullere meydan okuyarak; yaratmak değil, düşünce ve seçim önemlidir diyerek fikrini ortaya koymuştur.

Eserlerinde tekrar metodunu kullanmayı çok seven Andy Warhol'un ünlü olmasına yol açan ilk çalışması Campbell için yaptığı çorba konservesi tasarımıdır (ki heralde bu durum Pop Art'ın ana fikri hakkında iyi bir fikir verebilir insanlara). Resimlerinin en bilindik özelliği renk ve kontrastlardaki oynamalardır. Andy Warhol'un photoshop gibi bilgisayar programları olmadan bu eserleri yapmış olması göz önünde bulundurulursa, yaptığı işin büyüklüğü anlaşılabilir. Andy Warhol, sanatsal yaratı ile maddesel üretimi birbirinden ayırmış olur ki, onun bu tavrı kavramsal sanat düşüncesinin habercisi olarak

değerlendirilebilir. Yan yana sıralanmış Campbell kutularını tuval üzerine yağlı boya olarak yapan Warhol, kutular aracılığıyla belli bir üç boyutu yakalamaya çalışmıştır.

Resim 12: Andy Warhol, 'Campbell's Soup Can' (1968), Tuval üzerine sentetik polimer boya, 50x40cm.



Resim 13: Andy Warhol, '32 Campbell's Soup Can' (1962), Tuval üzerine sentetik polimer boya, 50,8x40,8cm.



Resim 14: Philip Taaffe, 'Untitled' (2004), Kağıt üzerine mürekkep, 97x125cm.



Arthur Danto'ya göre ise, gerçeğe benzetim süreci eski yunanla başlamıştır. Ona göre sanatçılar, o tarihten başlayarak resimsel realizmi çok arzulamışlardır. Doğada görülen şeylere benzer resimsel imgelerin peşinden koşmuşlardır ve sanat tarihi bu evrimi izlemeyi yüzyıllardan beri sürdürmüştür. Bu evrimin sonu diye bir şey mümkün değildir. Sanatın gelişimsel tarihinin sonu, yani gerçeğe benzetim öyküsünün sonu gelmiştir. Arthur Danto, gerçekte sanatın sonu demekle sanat tarihinin anlatı yönteminin sonunu kastetmektedir. Dolayısıyla, bu gerçeğe benzetimin de sonudur. (Danto, 1986: 81-115)

Jean François Lyotard, "Bugünün sanatı anlatılması, görülmesi mümkün olmayan şeyleri dile getirmek ve göstermek çabasından başka bir şey değildir." diyordu. Sanatçılar artık garip makineler tasarlıyor ve yapıyor, onlarla oynuyorlardı. Yerleri kazarak, yapıları paketleyerek, taşları üst üste koyarak, vücutlarını keserek, göz yanılmasını hedef edinmiş heykeller yaratarak bir nevi yergi dünyası kurmaya çalışıyorlardı. Duyumun ve anlatımın sınırına gelinip dayanılmıştı. O sınırın olanakları zorlanıyordu. Her şey bir deneye dönüşüyordu. Postmodernin, Neo-avangardın taşıdığı gerçeklik buydu.

Immanuel Kant, ‘‘Büyük bir yapı, bir  l, bir fırtınayla yüz yüze geldiğinde kişi, onların mutlak gücü önünde, bütün mutlaklar karşısında olduğu gibi, olup biteni yalnızca düşünebilir.’’ der. Bu düşüncede duygusal, duyulur yönelim yoktur. Bu, ustan kaynaklanan bir ideadır ve imgelem ya da algı, bu ideaya karşı gelen bir ikinci sunum gerçekleştiremez. Yaşanan ifade, başarısızlığı idrak edebilir olan nesneyle, imgelenebilir olan nesne arasında arasındakiki bölünmenin ya da parçalanmanın doğurduğu bir acı yaratır. Aynı acı bir süre sonra, karşıtı olanla birleşir ve bir haz oluşturur. Yetiler arasındaki bu yer değiştirme ve parçalanma, Kant’ın ajitasyon dediği bir yüksek gerilim doğurur: yüce olanın verdiği acıyla, güzellik duygusunun dinginliği arasındaki gerilimdir bu.

Immanuel Kant’ a göre, bunların kopma noktasındaki sonsuzluk ya da idenin mutlağı olumsuz bir sunum oluşturur. Yahudiler arasındaki suret yasağının görsel zevki sıfırlamasının, sonsuzluk konusu üstünde yoğun bir düşünce geliştirmesini örnek olarak verir. Bu olmayandan hareketle olana yönelmek, ya da onu sorgulamak ve kuşatmak anlamına gelir. Eğer bu gelişmeyi (olur mu?) kavramı ya da yaklaşımıyla belirlersek, o takdirde avangardın Kant’ın yüceltme kavramında cenin halinde bulunduğunu söyleyebiliriz.

Immanuel Kant, yaşanan gerçekliğe karşı bir sunumun, bir ifadenin geliştirilemeyeceğine değiniyordu. İşte acaba yeni bir gerçeklik yaratmak, geliştirilemediği söylenen o ifadenin yerine ikame edilebilir mi? Sorgulanan budur ve bu da doğal olanın aşıldığı bir yüceltmenin gerçekleştirilmesi anlamına gelir.

Yüceltme estetiğinin sanatsal deneyimler dünyasının olanaklarına kapı araladığını, avangardın bu yoldan geçtiğini, bu bağlamda bir kez daha ve özellikle vurgulamak gerekir.  nk  bu kavramlaştırmayı kabul eden izleyici de, sanat yapıtını basit bir zevk aracı olarak görmeyecektir. Belki de etik bir gerçeklik olarak algılayacaktır onu. Yaşanan bu yoğunluk sonunda ontolojik bir kayma yaratacak, sanat nesnesi modelle özdeşleşmeyi aşacak, idrak edilmesi (algılanması) olanaksız bir boyutun var olduğunu vurgulayacak bunu bir varoluş nedenine d n ştirecektir.

Gerçekle resimsel olan arasındaki uzaklık azaldıkça gelişmeye doğru bir adım daha atıldığı düşünülmüştür. Çıplak göz bu ayrımı ya da b t nl ğu saptadığı, bilimsel anlamdaki gelişme amacına ulaşır olmuştur ve bu tavır çok yakın bir dönemde Ludwig

Wittgenstein'a “var olan olgu bağlamlarının toplamı dünyadır” ve “doğal bilimlerin bütünü olguların toplamı olan dünyanın mantıksal anlamda izomorfik bir görüntüsünü vermelidir” dedirtmiştir. (Wittgenstein, 1985).

Ernst Gombrich, başka birçok resmetme yolları ve yöntemleri olduğu halde sanat tarihinde ilki eski yunan, ikincisi de Rönesans'ta olmak üzere iki kez yaşanan optik sadakatinden söz açar. Optik sadakat, teknoloji-sanat etkileşimindeki ilk adım olmakla kalmamış, sanatın alımlanmasındaki temel yaklaşımı da çok uzun bir süre için belirlemiştir. Optik yaklaşımın egemenliğinden önceki temsil olanaklarının neler olduğu biliniyor: farklı boyutlar kullanmak, gölgeleme, dokuya yedirilmiş tonlama vb. perspektifle birlikte bunların tümü aşıyor. Perspektif, algılamaya dayanan gerçekliğin çıkarsamayla yer değiştirmesine dönüşüyor. Ama nasıl bir yer değiştirme? Algılamaya dayalı gerçekliğin yerine geçebilecek, onunla eşitlenebilecek bir çıkarsama. Buna göz aldanması ya da yanılsama diyoruz ve bu tanım bizi perspektifin teknolojik bir ilerleme mi yoksa bir tür gelenekçilik mi olduğu sorusuna getiriyor.

Temsil esasına dayanan sanatlarda taklidin (mimesis), anlatıma (diegesis) dönüşmesinde ki zorunluluk başlı başına bir olgudur. Hiçbir şey anlatmayan bir şey olamayacağı gibi, öyle bir şeyin anlamı da yoktur. Bu nedenle, ilerlemeci ya da çizgisel sanat, gelişiminin en yetkin örneklerini resim ve heykelde bulur.

20. yüzyıl sanatı devrimlerin ve dönüşümlerin tarihi olmuştur. Yüksek sanat kimseye ait olmayan bir kara parçası haline gelmiştir. Bugünkü sanat olanakları da kararsızlıkların sunduğu olanaklardan oluşmaktadır. Bu sınır sorunu sinemanın bulunduğu günden o güne değin geçen sürede uyguladığı tüm stratejilerin ortaya çıkmasıyla ilk kez 1905'te kendini göstermiştir. Sanatçılar, o tarihten başlayarak kendilerine kalanın ne olduğunu sormaya başlamışlar ve Henry Matisse 1906'da karısının resmini yaparak bunun ilk yanıtını vermiştir. Resimde Bayan Matisse'in burnunun üstünden inen yeşil şerit, doğurduğu sorularla yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Öyle bir burun olamayacağına göre artık sanatçılar resim yapmayı mı unutmuşlardı yoksa bilinmeyen, açıklanamayan başka bir şey mi vardı? Algısal eşitlik yaratma çabası artık söz konusu değildi. Onun yerini sanatın önceliği almıştı. (Kahraman, Hasan Bülent, 1991).

Resim15: Henry Matisse, ‘Madame Matisse’ (1905), Tuval üzerine yağlıboya, 40x32cm.



Bilimde uygulanan kuram dünyayı ya da olguları açıklamaya yetmediğinden, nasıl dünyayı ya da olguları değil de kuramları ve yöntemleri değiştireyorsa, aynı yaklaşımın resme uygulanmasıyla 1902’de Benedetto Croce’ nin ‘Estetica come scienza dell’espressione’ adlı yapıtı ve orada geliştirdiği yorum doğmuştu. Benedetto Croce, sanatın oluşumunu, arayışını ve gereksinmelerini, temsil kavramından ifade/dışavurum kavramına doğru kaydırıyordu. Sanat bir dildi; dil de duyguların iletilmesinde kullanılan bir iletişim aracıydı: Benedetto Croce’ye göre iletişim, resmin kapsadığı nesnelere aracılığıyla gerçekleşecekti ve amaç, nesnelere, verilmek istenen duyguyu en iyi yansıttan başlayarak geriye doğru düzenlemektir. (Croce, 1960)

Amaç, gerçek nesnenin algısal eşitini yanılısama yöntemlerini kullanarak oluşturmaktan çıkmakta, iki gerçeklik arasındaki uzaklığı giderme kaygısı geriye itilerek, bütün bunların yerini sanatçının neyi göstermek istiyorsa ona yönelik duygularını

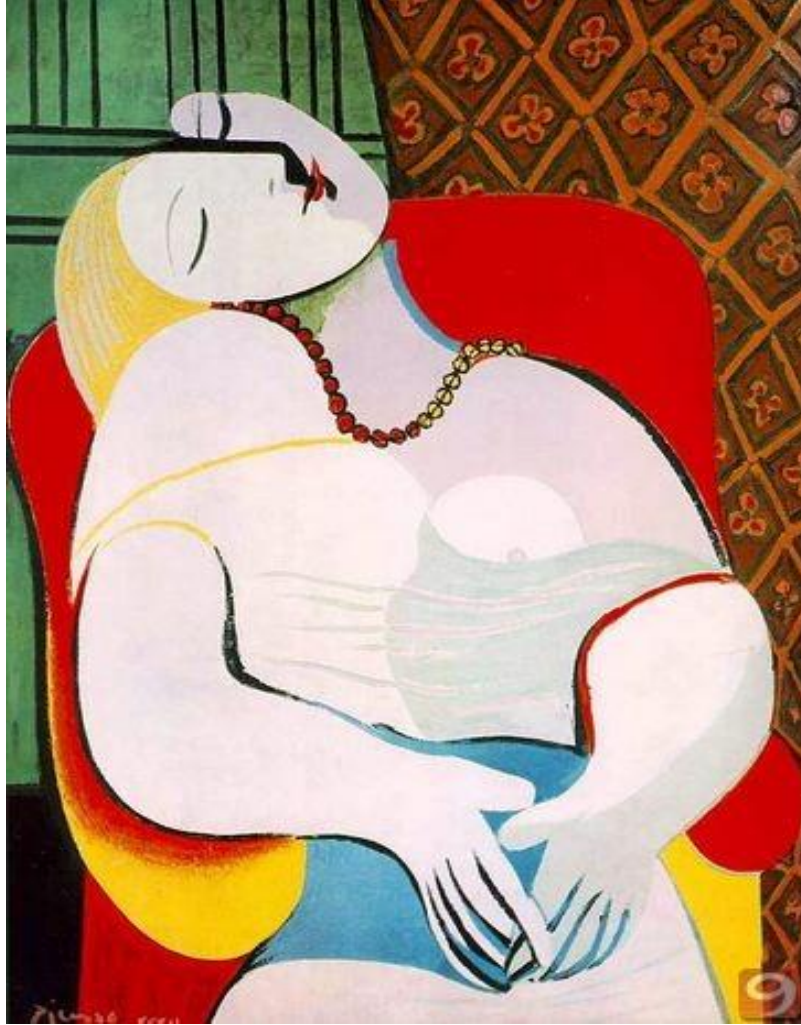
nesnelleştirmesi ya da dışsallaştırması almakta, izleyenler de rahatlama olanağı bulmaktaydı: çünkü gerçek artık çatışmalar, çelişkiler aracılığıyla algılanacaktı. Çatışmalar ve çelişkiler artık ürkülen değil, çıkarsamalara olanak verdikleri için yararlanan birer olguydular. Ama tümüyle ifadeci, dışavurumcu bir resmi geliştirip temsili olguları tuvalden tümüyle dışlamak ve hatta temsil kavramını sanatın tanımından uzaklaştırmak sorunu çözemeydi; çünkü bu durumda bütün dinamikler temsille-ifade arasında sıkışıp kalacak bu da ilerlemeci, çizgisel tarih anlayışının etkinliğini sürdürmesi anlamına gelmekteydi. Çözüm, sanat tarihinin öncekinden tümüyle farklı ve yeni bir yapıya kavuşturulmasıydı. Bu, dışavurum ya da ifade gerçeğinin temsil kavramı gibi geliştirilmeye açık bir yanının bulunmamasından kaynaklanmaktaydı. Dışavurumun, ifadenin dolaylı da olsa teknolojiyle kurduğu bir bağ yoktu ve teknoloji tarafından belirlenmesi söz konusu değildi. Bu nedenle de dışavurumcu yaklaşımın egemenliğinde, gelişen sanat tarihinin gelişmeci tarih anlayışı karşısında bir kutup, bir paradigma oluşturması mümkün değildi. (Orsini, 1971).

Örneğin Pablo Picasso, sanat tarihindeki yerini yıkıcılığıyla kazanmıştır. Yapıtlarında sergilediği ontolojik bireysel gücünü bir yana bırakır, yapıtlarının sorunsalı üzerinde duracak olursak, Picasso'nun hesaplaştığı bir önceki dönemi tanımamız ve bilmemiz gerekecektir. Tarihi temellük etmek demektir. Tarihin temellük edilmesi, tarihi önceleyen dönemin bilinci ve kavramlarıyla değil, tarihi günümüz anlayışı ile birikimlemekle mümkündür. Galileo Galile'nin bizi bilmesine ve onu yorumlarken kullandığımız kuramları tanımamasına olanak yoktur. (Popper, 1979).

Öyleyse Pablo Picasso'yu tarihsel çizgide değerlendirdiğimizde yaptığımız da bir nesnelleştirmenin ötesine geçmemektedir. Pablo Picasso kadar öncesini de aynı bakış açısı, aynı yaklaşım, tutum ve kavramlarla ele alacağımızdan, tarihin sürekliliği Pablo Picasso'yu özgül bir yere oturtmamakta; Pablo Picasso'nun gücü de süreklilikten gelmemekte ve tarihe eklenmesinden kaynaklanmamaktadır. Bu güç onun bireysel çıkışından ve çıkışının ardında yer alan öğelerden, kısacası Picasso'dan kaynaklanmaktadır. Kübist tablolarında genel özellik, geometri ve geometrik şekillerin kullanılmasıdır. Resmedilen nesnelere geometrik formlar oluşturacak şekilde basitleştirilmiş yahut geometrik şekillere bölünmüştür. Kübizmin bir diğer özelliği de uzaydaki üç boyutlu bir cisim iki boyutlu yüzeye aktarma çabasıdır. Bu amaçla Picasso,

şekilleri yanal yüzeylerine bölüştürüp her birini iki boyutlu yüzeyde göstermeye çalışır. Yine bu nedenle portrelerindeki insanların hem profili hem de önden görünüşü görülmektedir. 1932’de yaptığı ‘Dream’ isimli çalışmasında sanatçının tüm bu kaygılarının yansımaları görülmektedir.

Resim 16: Pablo Picasso, ‘The Dream’ (1932), Tuval üzerine yağlıboya, 130x97cm.



Günümüz sanatı kavramına gelecek olursak; bu kavram yalnız bugünün değil, her dönemin sorunlu kavramlarından biridir ve bu, günümüz olgusunun doğasından türeyen bir gerçekçiliktir. Dolayısıyla da tartışma günümüzün neleri içerdiğiyle ilgilidir. Kavramlar kendilerinde olan ve içerdikleri bilgilerle değil dışarıda bıraktıklarıyla oluşmaktadır. Öyleyse bugünün sanatının neleri içerdiğinde değil neleri dışladığında oluşabileceğini ve bir temsil gücü taşıyabileceğini düşünmek gerekmektedir. Oysa hemen akla gelen şey, bugün sanatı da içerecek biçimde, her şeyi belirleyen en önemli

sorunsalın temsil kavramında ortaya çıkan çelişkiler olduğudur. Eğer temsil gerçeğinin sonlandığından söz ediliyorsa ve bu, tekabüliyetlerin bittiğini işaret ediyorsa o takdirde bir günümüz sanatının olamayacağını kabul ederek işe başlamak gerekir. Elbette bu bir nihilizm sorunu değildir, hatta bunun bir güncellik değişkeni olduğunu söylemek dahi güçtür. Çünkü modernist bilincin son aşamada kendisini temsille kurduğu sorunlu ilişkinin içinden tanımladığını söylemek mümkündür. O nedenle günümüz sanatının temsil kavramının kazandığı içerik bağlamında belirlenebileceğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Temsile dönük bir sorgulamanın getirdiği şöyle bir sonuç vardır: sanatın kendisini bir temsil bağlamı ve dolayımı olarak görmesi aslında onun kendisini bir anlamda da ikincilleştirmesidir. Çünkü sanat gerçekliğin dönüştürüldüğü ve yeniden üretildiği bir alan olmaktan çıkıp kendi gerçekliğini kurmaya başladığında belki bir yanıt oluşturabilir. Yani sanatın gerçeği dışsal gerçeğin arkasında değil önünde olabilecektir.

Temsil ve dolayım sorunu bitmiş, belki de hiç olmadık bir biçimde sanatın aşkınsallaşarak yercileşmesi gündeme gelmişse, her şey bir yana, bunu başlı başına bir dil sorunu olarak görmek gerekir. Çünkü tekabüliyet ve temsil nerede yoğunlaşırsa yoğunlaşırsın aslında bir dil olgusudur. Temsilden uzaklaşılmışsa dilin kurucu mantığının da dışına çıkmış demektir. Dilin kıvrılma noktalarında dilsizliğin dile dönüşmesi bağlamında bir gerçeklik oluşuyor demektir. Nesnelere onları imleyen sözcük ilişkisinin parçalanması başka bir şeyi değil, böylelikle sanatın özgürleşmesini gündeme getirmektedir. Günümüz kavramının altında yatan da hiçbir dönemde bir özgürleşme sorgulamasından başka bir şey olmamıştır zaten.

1.2. Fotografik Gerçeklik

Tarihsel süreçte 19. yüzyıl, gerçekliğe yönelik ilk bilinçli yaklaşımların geliştirildiği dönem olarak kabul edilmektedir. 1839 yılında bir devrim olarak nitelenen fotoğraf makinesinin icat edilmesi, plastik sanatların önemi konusunda şüpheye yol açarken, Gustav Courbet'den Paul Cezanne'a, Marcel Duchamp'dan Rene Magritte'e kadar pek çok ressam, resimlerinde istemedikleri bu buluştan yararlanmışlardır. (Başar, :96)

Gustav Courbet'nin Paris'te bulunduğu ilk yıllar, aynı zamanda fotoğrafın ortaya çıktığı ve bu alandaki ilk gelişmelerin gündeme geldiği bir dönemdir. Fotoğraf; resim sanatının

yeni bir gerçeklikle yüzleşmesini teşvik etmekle kalmamış, ona yeni olanaklar ve bakış açıları da sağlamıştır. Gustav Courbet, Fransız modern realist akımının öncülerindedir 1877 yılında ölmüştür, bu sanatçı modern realizmin kurucusu olarak da tanınır. Köylü ve işçi sınıfını çok gerçekçi çalışmıştır, en önemli özelliği ise işçileri eski elbiseleri içinde çizmiştir yorgun bıkkın hallerini ve ifadelerini çok iyi ifade etmiştir.

Resim 17: Gustave Courbet, 'The Desperate Man' (1844), Tuval üzerine yağlıboya, 45x55cm.



Gustav Courbet'nin resimlerindeki çarpıcı gerçekçilik ve konu seçimi dışında, resimlerinin üslup ve teknik özellikleri de yenilikçidir. Özellikle ışık- gölge karşıtlığını kullanışı ve fırçayla değil de palet bıçağıyla uyguladığı ağır bir impastoya önem verışı, akademik standartlara uymamaktadır. Onun resim mekanında, malzeme ve tekniğin doku olanaklarından yararlanması yenilikçi bir tutumun ürünüdür. Yüzyılın en önemli sanat akımlarından realizmin kurucuları arasında yer alan Gustave Courbet, sanatçı olarak ortaya koyduğu isyankar tavırla ve sanatındaki üslup ve konu yaklaşımıyla modern resmin öncüsü olarak anılmalıdır.

Resim 18: Paul Cezanne, 'The Card Players' (1893), Tuval üzerine yağlıboya, 47x56cm.



Figürlerin bakışlarının oyun kağıtlarına odaklandığı bu son derece simetrik kompozisyon resme Paul Cezanne'ın natürmortlarını çağrıştıran bir donukluk vermektedir. Paul Cezanne'ın insanları ve onlara destek görevi yapan nesnelere düzenleyişi, iskambil oynayan iki adamın görüntüsünü anlatmaktan çok bir renk ve biçim kombinasyonu sunmayı amaçlamaktadır. Ressam bir olayı yansıtmak yerine imgenin soyut özellikleriyle, figürlerin basit giysilerine bakarak bunların taşradan olduklarını ve ciddi yüz ifadelerinden de zor koşullarda yaşadıklarını anlayabiliriz. Bu kasvetli atmosfer ressamın kullandığı loş renklerle vurgulanmaktadır. İskambil Oynayanlar Paul Cezanne'ın en tanınmış eserlerinden biridir. Bu, ressamlar için ortak bir konudur. Paul Cezanne bu konuyu ele almadan önce de bu sahnenin pek çok işlenmiş halini resmetmiştir. Paul Cezanne da beş ayrı halini yapmıştır. Natürmort resimleri ve Sainte-Victoire tablolarında yaptığı gibi bu çalışmada da temadaki değişiklikleri araştırarak konuyu defalarca resimlemiştir. Bir tabloda, karşılıklı oturan iki oyuncu gösterilmektedir. Bir diğerinde üç oyuncu, bir başka resimdeyse üç oyuncu, ayakta duran bir izleyici ve ortadaki oyuncunun omuz hizasında duran bir erkek çocuk yer almaktadır. Eserinde gerçekçi bir üslup sergilemektedir.

Rene Magritte'in, çalışmalarında göstermeye çalıştığı gerçekçi sanata ne kadar yaklaşırsa yaklaşılsın, ögenin kendisine yaklaşamayacağıdır. Nesnel dünyasıyla ilgilenmiş, gerçekle yapay arasında illüzyon yaratmıştır. Gerçek dünyaya, sürreal olanı anlamını ters yüz ederek yerleştirmiştir. Kapının üzerindeki deliği büyütürken kapının geçilmezliğini aşmıştır. Sanatsal gerçekliği ve resimlerle simgelerin anlamını sorgulamaktadır. 1928'de yaptığı 'Attempting the Impossible' isimli çalışmasında da tüm bu anlatım tarzının yansımalarını görebiliriz. Resmin geneline hakim olan gerçekçi anlatım sürreal öğelerle birlikte verilerek anlam zenginliği sağlanmıştır.

Resim 19: Rene Magritte, 'Attempting the Impossible' (1928), Tuval üzerine yağlıboya, 105x81cm.



Günümüzde görünüşün çeşitli tabakalarının gerçekliğin kendisini oluşturduğu düşüncesi, teknolojik ilerlemelerin sanatsal gelişmelerde gittikçe önemli olduğu sanatsal anlayışlara temel oluşturmaktadır. Günümüzde birçok sanatçı düşüncelerini aktarmak için fotoğraf ve dijital fotoğrafların kullanımından yararlanır. Bu sanatçılar, zaman zaman fotografik imgenin, bilgisayar müdahalesi ile değiştirildiği bir kurgu içerisinde kavramsal yaklaşımlar geliştirmişlerdir. Fotoğrafi salt belgesel yönüyle kullanmak, bir

düşünceyi belirgin kılmak için fotografik malzemeden metinlerle desteklenen hikayeler örmek de son dönem üretilere baktığımızda sanatçıların başvurdukları yöntemler olarak öne çıkmaktadır.

Bununla birlikte fotoğraf ve resim ilişkisi bağlamında ele alındığında bu sanatçıların yapıtlarında fotoğrafın bir hazır nesne işlevi taşıdığını görüyoruz. Bunlar resimde, yüzey üzerinde imgelerin aktarıldığı salt bir araç ya da malzeme olarak kullanılmış olsa da ifade ettikleri imgeden çok, kendi üretim süreçleri ve anlamları ile ilgili bir gerçeğe gönderme yapmaktadırlar.

Gerçeklik kavramından bahsederken fotoğrafın işlevi ve gerçekliği konusuna da değinmek gerekmektedir. Fotoğraf icadıyla birlikte, dünya ile ilişki kurmada yeni bir kapı açmıştır. Bu ilişki yalnızca bilişsel değil, estetik, ahlaki ve politik bir ilişki kurma durumudur. “İmajlar yoluyla duyguların ifade edilebilmesinin çapı, sözcüklerin ifade olanakları kadar geniştir. İmajlarla pişmanlık duyar, umut eder, korkar ve severiz.” (Berger,1986: 30).

Görünümlerin temsil edilmesi, dünyadaki olguların inkâr edilemez biçimde kanıtlanması veya doğrulanması olmaktan vazgeçmektedir. Görünümün temel bir bilgilendirme ve anlama ölçüsü olma konusundaki itibarı hızla düşmektedir. Kuşkusuz fotografik anlam ve doğruluğun sorgulanmasıyla ilk kez şimdi karşılaşılmamaktadır. 19.yy pozitivizminin dorukta olduğu zamanlarda bile hep sıradan görsel ampirizmin sınırları ve yetersizlikleri açıkça dile getirilmektedir. Amaç, gerçeğin göndermesine yalnızca görünüm olarak değil, diğer görünmez özellikleri ve nitelikleri açısından da yaklaşan bir çiftini yaratmaktadır. Bu durumda kurgulanmış fotoğrafın yaklaşık tanımı da gerçek yaşamı değil daha çok sanatçının yaşama dair görüşünü yansıtan fotoğraf olabilir.

Jean Louis Weissberg aslında kaydederek öğrenme çağından benzetim yoluyla öğrenme çağına geçtiğimizi ileri sürer. Benzetim yoluyla öğrenmede, imaj nesneyi temsil etmeye çalışmaz daha çok işaretini verir ve ortaya çıkartır yani var olmasını sağlar. Walter Benjamin “Fotoğrafla yeni ve yabancı bir şeyle karşı karşıya geliriz” der. Fotoğrafa bakan kişi resimde küçük bir rastlantısallık parıltısı aramak zorunda hisseder kendisini, bu hisse karşı koyamaz ve burada ve şimdi olanı yani gerçekliğin adeta özneyi gölgede bıraktığı şeyi arar. Walter Benjamin bu görsel büyüünün doğasını Sigmund Freud

yardımıyla aramaktadır. “Gözle değil, kamerayla konuşan bir başka doğa vardır” diyerek insan bilinci tarafından bilinen bir alanın bilinçdışı tarafından bilinen bir alana yol verdiği bir başka yer olduğunu işaret eder. Walter Benjamin, optik bilinçdışının psikanaliz tarafından keşfedilen içgüdüsel bilinçdışının devamı olduğunu düşünür. Gerçekliğin algılanışı basit mantıksal çerçevelerin ötesinde kimi zaman tanımlanamayan birçok değişkenin etkilemesi sonucu oluşmaktadır. Gerçeklik bazen değersizleştirilmiş değerler arasına da gizlenebilir. Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno’ nun ileri sürmüş oldukları gibi rasyonalitenin mantığı, aklın hükmedici gücüyle insanoğlunu korkudan kurtarmayı amaçlamaktadır.

Fotoğrafın 1839’daki resmi olarak icadından günümüze dek gerçek dünyayla olan ilişkisi, teknikteki gelişmeler ile paralel bir süreç olarak karşımıza çıkmıştır. Fotoğraf teknik alanda, telgraf ve buhar makinesi gibi modern çağın bir parçası olmuştur. Fotoğrafın malzeme olarak da kimyaya bağlı olması onu bilimin de konusu yapmıştır. Fotoğraf bir düşünme biçimi olarak kendini ortaya koyması ise keşfinden hemen sonra gerçekleşir. Teknolojinin bir ürünü olan fotoğraf, bu alandaki her gelişmeden dolayı ya da doğrudan etkilenmiştir. 19.yy.daki gelişmeler fotoğrafın tekilliğini ortadan kaldırmış ve onu bir çoğaltılıp tüketilen bir nesne konumuna yerleştirmiştir. 20.yy.ın son çeyreği ise bilgisayar teknolojisi ve onu takip eden internet teknolojisi ile fotoğraf kavramı daha önceki dönemlerden daha farklı kullanım olanaklarına kavuşmuştur. Fotoğraf düşüncesi de teknik ile paralel olarak dönüşüme uğramıştır. Bu süreç üç ayrı başlık altında incelenecektir. İlki gerçeğin kopyalanması ikincisi çoğaltım ve üçüncüsü bilgisayar teknolojisi ile fotoğraf kavramının dönüşümü ya da simülakrdir. Fotoğrafın çoğaltım nesnesi olmasından önceki dönemlerde, gerçekliği yansıtmadaki değeri ve sanat mı yoksa teknik mi olduğu tartışılırken, daha sonraları bu kez tekniğin sanat yapıtını yeniden üretebilmesi sürecinin öznesi olmuştur. Son dönemde ise yeniden üretimin yanı sıra fotoğrafın bilgisayar teknolojisi tarafından nasıl ve hangi amaçlarla kullanılması gerektiği, yüz elli yıllık fotoğrafın güvenilirliği tartışma konusu olmuştur.

Fotoğraf ilk icat edildiği yıllarda, özellikle de yeni icatların kutsandığı bir dönemde doğal nesnelere tüm detayları ve biçimleri ile doğru olarak gösterdiği için resmin yerini sarmıştır. 1839’da Paul Delarouche fotoğrafın icadı ile “Bugünden itibaren resim ölmüştür” hükmünü verme ihtiyacını duyar. Ondaki bir adım daha öteye giden ise

Charles Baudelaire “Fotografi Sanat Mı?” adlı denemesinde fotoğrafın sanat değil sanayi olduğunu söyler, hiç bir şekilde herhangi bir sanat dalının özellikle de resmin yerini alamayacağını, gelip geçici bir teknolojik heves olduğunu ekler ve şu soruyu sorar: “Gözleri, maddesel bir bilimin sonuçlarını güzel’in ürünleriymiş gibi kabul etmeye alışkın bir halkın, en yükseklerden ve en maddeden arınmışlardan olanı kavrayıp duyma melekesinin, belirgin bir biçimde, belli bir zaman sonunda, azalmayacağını varsaymak olanağı var mıdır? ”.

Fotoğraf temel olarak teknolojik bir icat olmasına rağmen doğayı kaydetmedeki becerisi onun da sanat olarak kabul edilmesi tartışmalarını beraberinde getirir. William Henry Fox Talbot 1839 yılında yayınladığı makalesinde fotoğrafın göz alıcı bir fenomen olduğunu, hem sahip olduğu değer bir sanat olduğunun kabul edilebileceğini, hem de modern bilimin tümevarımsal sonuçlarının yeni bir ispatı olduğunu söyler.

Fotoğrafın keşfinden hemen sonra pek çok insan fotoğraf alışımını dünyayı en ince detaylarına kadar bir ayna gibi görüntüleyen pencere olarak kabul ettiler. Fotoğrafın bu derece güvenilir şaşmazlığı onun gözle görülen ile paralelliği oldu. 1840 yılında fotoğraf ilk kez tanıtıldığı zaman onu bu gerçeği görüntüleme özelliğine faksimile adı verildi. Faksimile gerçeği tıpatıp kopyalayan tıpkıbasım demektir. Faksimile kavramı hem genel hem de profesyonel anlamda 19.yy içerisinde tüm fotoğraf tartışmalarının temelinde yer alır. Rosalind Krauss fotoğrafın bu özelliği için şunları söyler: “ Fotoğraf... Gerçeğin damgası ya da nakli”.

Rosalind Krauss, bu benzeştirmesini şu şekilde açıklar: “ Fotoğraf, gerçek dünyadaki göstergesine sıkı sıkıya bağlı fotokimyasal bir süreçtir, tıpkı cam masa üzerinde kalan parmak izleri ya da ıslak bardağın oluşturduğu su lekeleri gibi. Fotoğraflar göstergelerdir...”

Fotoğraf bu özelliği sayesinde hem burjuvanın gözdesi haline gelir, hem de sanat alanında resimde görülen gerilemeden de yararlanır. 1843’te Edinburg Reveiw adlı gazetede, endüstri çağının buhar makinesi ve telgraftan sonra en büyük icadı olarak görülen bu yeni araç şöyle tanımlanmıştır; “ Fotografi, güzel sanatlar için büyük bir adımdır, tıpkı buhar makinesinin mekanik-sanatlar için olduğu gibi”.

Tekniğin yüceltildiği bir çağda fotoğrafın icadı teknolojinin, sanatın içine de fotoğraf ile eklenmesi coşkuyla karşılanmıştır. Bu tarihlerde mevcut teknoloji sadece fotoğrafın tek bir kere üretilmesine izin vermektedir. Henry Fox Talbot'un negatifi keşfetmesi ile fotoğrafın birden çok üretilmesi söz konusu oldu. Bu gelişme ile artık fotoğraf güzel sanatların tekil ürünlerinden farklı olarak, mekanik üretimin konusu olmuştur. Mekanik yeniden üretim fotoğrafın üretimini ve aynı fotoğrafın aynı anda özellikle basın yoluyla yayılmasını sağlamıştır. Fotoğrafın mekanik olarak doğayı kopyalamasının yanı sıra yine mekanik olarak yeniden üretimi, teknolojik bir keşif olan fotoğrafın sanattan daha çok sanayinin bir parçası olması sürecini pekiştirmiştir.

Tarihçi Hainrich Schwartz'e göre; fotoğraf ikili bir anlama sahiptir. Ona göre fotoğraf; hem gerçeğe sadık bir kopyalama aracıdır, hem de ondan birçok kopya yapılabilir. Fotoğrafın çoğaltılabilmesi süreci ile ilgili düşüncelere Walter Benjamin'in çalışmalarında da rastlıyoruz. Walter Benjamin 'Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı' adlı çalışmasında, mekanik yeniden üretimin sanat yapıtına olan etkisinin onun tekilliğini ortadan kaldırması olduğunu söyler. Bu şekilde sanat yapıtı tekilliğinin ona sunduğu etki alanın aurasını kaybedecektir. Yeniden üretim ile sanat yapıtı evlerimize kadar girecek ve sergilenmiş orjinalin aurası yitecektir. Fotoğraf ve sinema bu sürecin içerisinde yer almaktadır. Sinema, ses ve görüntüyü birleştirerek gerçekliği yeniden üretirken, fotoğraf da kendini özellikle yazılı basında gerçekliği çoğaltarak varlık bulur.

Son yirmi yıl içerisinde gözlemlenen süreçte, bilgisayar teknolojisi tüm uygulama alanlarına dâhil olmuştur. Fotoğraf teknolojisinin de bu süreçten etkilenmemesi mümkün değildir. Dijital olarak fotoğrafın bilgisayar ortamında depolanabilmesi, dünyanın her tarafına aynı anda ulaştırılması ve çekilen fotoğrafın düzenlenebilmesi, kısacası geleneksel olarak adlandırdığımız fotoğrafın geleneksel olanaklarından daha geniş olanaklara sahip fotoğraf anlayışının ortaya çıkması fotoğraf kavramının da tartışılmasına yol açmıştır. Bilgisayar ortamında fotoğraf, en basit anlamıyla görsel öğelerin sayısal ortama yani bilgisayar ortamına taşınması olarak tanımlanabilir. Baskı sürecini sayısal verilere çevrilmesi gri tonlarının ya da renkli orijinal imgelerin sayısal verilere yani ışığın elektrik devrelerine dönüşmesi ile gerçekleşir.

Dijital imaj teknolojisi ile kurduğu akrabalığa bakarak fotoğrafın bugünkü anlam ve kullanım değerlerine ilişkin sağlıklı bir rota çizemiyor olabiliriz ama gerçekte temsilin birbirini dışlamadığı o ilk keşif günlerindeki gibi bugünde fotoğrafın ortaya çıkmasını sağlayan şey ışıktır. Optik düzeneğe bağılı bir aygıt olan fotoğraf makinesi, hareket halindeki ışığı karar verilen süre zarfında duyarlı bir yüzey üzerinde durdurur ve kimyasal işlemlerden sonra görünüş görüntü olarak kayda geçirilir. Eski Yunancada photos (ışık) ve graphein (çizmek) kelimelerinin birleşmesinden oluşturulan fotoğraf, var olanın kaydı, ışıkla iz çıkarmanın bir yoludur. Üzerinde “şeylerin” ışığını taşımayan hiçbir fotoğraf yoktur. Düşen/düşürülen ışık, gerçeklikle temasın ara yüzü, elimizde tuttuğumuz kâğıt ise, ortak yönleri olan iki şey (dünya ve fotoğraf) arasında karşılaştırma olanağı sunan bir sınama nesnesidir. Başka bir deyişle dünya, edilgen davranarak fotoğrafı kendisine benzetir.

Fotoğraf, izlediğimiz dünyayı nasıl tanıdığımızı ve kavradığımızı ya onaylar ya da bozuma uğratar. Dünyanın görünüş ve anlamını manipüle etmeye yönelik bir niyet taşıdığı durumlarda dahi fotoğraf, objektifin gördüğü dünyanın onaylanmasıdır. Bu da fotoğrafın gerçeklikle belirtisel ya da göndergesel bir ilişkisi olduğunu ortaya koyar. Durdurulan imge, gerçek dünyadaki göndergesinden bağımsız değildir. Ne kadar şüpheli olursak olalım, fotoğraf dünyadaki şeyler hakkında bir bilgi taşır. Bu bilgi aracılığıyla dünya ile bilişsel, estetik, ahlaki ve politik bir ilişki kurarız. Fotoğrafik bilgi; dünya ile dünyanın görünüşü ve içeriğiyle ilgili doğruları anlamada ayrıcalıklı bir araçtır. Çoğu kültür kuramcısı fotoğrafın taşıdığı görsel bilgileri, dünyayı kullanma ve dünyadan yararlanma projesiyle yakın bir ilişki içerisinde görür. Bu açıdan kamera aynı zamanda iktidar ve denetim aracıdır.

Buna karşılık resmin gerçeklik iddiası aynı zamanda onun zaafıdır. Resim, neyin gerçekten orada olduğunu değil, neyin yorumlanmaya değer olduğunu bilgisini verir. Resimdeki nesnellik iddiası öznellikten geçer ve bu; düşünce, göz ve el üçgeninden süzülen bir önermedir. Resim neyi ne şekilde gösterirse göstereceği şey, ortaya çıkış biçimi olarak kurgusaldır. Fotoğraf ise, simgesel bir sahiyiyet duygusu yaratır. İster tanımadığımız bir şeyi önümüze getirsin, ister bizi kestirmeden bir olayın içerisine soksun, isterse de sanatsal-estetik bir sunum yaşatsın, belli bir şeyin geri dönülmez bir şekilde kaydedildiğinin kanıtıdır. Objektifi nesnel dünyada neyi gösteriyorsa onun izini

kendi gerçekliğine katar. Fotoğraf yalnızca bir imge (yağlıboya resmin olduğu anlamda bir imge), gerçeğin taklidi değildir; aynı zamanda bir belgedir.

Fotoğrafın icadı gerçekliği yeniden üretme yetkesine sahip resmin, mutlak konumunu sarsar. Gerçekliği ayna gibi yansıttığı düşünülen resim, benzer bir işlev sunan fotoğrafın ardından varoluşunu gözden geçirmek zorunda kalır. O güne kadar görünüş dünyasını yeniden üreten bellek, fotoğraftan önce sanat yapıtının özerkliği için bir ölçüttü. Fotoğraf makinesi, iktidar olarak belleği huzursuz etmekle kalmadı, bir dizi bağıntısız, kendi başına var olabilen parça parça bellekler de üretti. Üretilenlerin anlamlandırılması için şüphesiz yine belleğe ihtiyaç var ama artık bu imgelerin düzenli bir şekilde tasfiye ve tanımlanma olasılığı yoktur. Varsa da bu, özel ve genel kullanımlarına bağlı olarak değişen bir bellek kategorizasyonu yapmakla mümkün olabilir. Fotoğrafın resme oranla ünük bir kimliği ve kullanımı yoktur. Üstlenilmesi düşünülen anlamlara göre kendisine bir işlev edinir. Kavramsal çerçevesine sadık kaldığı sürece, bilimsel ve teknik alanlar için sadık bir tutanak; nesnel bir aidiyet oluşturduğu sürece, sembolik bir hatıra nesnesi; kendi sınırlarını bozguna uğrattığı müddetçe de, estetik bir kategori üstlendiği varsayılır. Fakat bu bir varsayımdır. Fotoğraf hep onu tanımlayacak bir dil ve söz bilimsel bir dizge talep eder. Fotoğraf, ona bakan kişilerde farklı anlamlar doğuran nadir nesnelere dendir. Bu nedenle rasyonel bir kategorizasyon varsayımsaldır ve bu kategorizasyon fotoğrafın kullanım değerine ilişkindir. Kişinin fotoğraftan ne beklediği sorusunun cevabı, üzerinde taşıdığı göndergenin yaydığı bilgi ile ilişkilidir ve bu ancak, kişiden kişiye değişebilecek bir sınıflandırma oluşturabilir.

Fotoğraf, görünüş dünyasının umulmadık ayrıntı ve anlamlarına odaklanmanın yolunu sunarak, mümkün olan en çok sayıdaki konuyu kayda geçirmenin dezavantajını da sunmaktadır. Oysa resim tüm zamansal olasılıkları ayıklayıp tek bir ana odaklanmaya yönlendiren bir araçtır. Hangi akıma ve üsluba bağlı olursa olsun her türlü resim, üreticisinin kontrolü altındadır. Ressamın sebebiyet vermediği, olmasını arzulamadığı hiçbir şeyi bünyesinde tutamaz. Dünyaya ait veya saf-estetik kategori olarak keşfedilen her türlü iz, üreticisi öyle karar verdiği ve eylediği için oradadır. Gerçekliğe referans sunan bir işaret olarak benzerlik, ressamın iddiasıdır ve dünyanın böyle görüldüğünü iddia eden herkesin kanıtlamak zorunda olduğu bir önermesi var demektir. Nesnel dünyanın görünüşü konusunda kendisine yandaş arayan ressam, ürettiğini izleyen

sayısız yargı ile hesaplaşmak zorundadır. Yüzeye yaptığı her müdahale, izleyicisinin daha önceki deneyimlerinin süzgecinden geçer. Verili olanı kayda geçirmek için farklı teknikler ve üsluplar tercih edebilir ama neticesinde bu “benzerliği” kuran kişi, ressamın ta kendisidir.

Haklı olarak her iki uygulama için farklı beliriş an’ları mevcuttur. Resim, imgenin benzerliğine karar veren ressamın ve teknik bir müdahale olduğundan dolayı da resmin fiziksel gerçekliğinin kabul ettiği ideal an’ın sonucudur. Resmin başlangıcıyla sonucu arasındaki yapım zamanının karşılaştırılabilir bir değeri yoktur. Ressamın hangi imgeye ne kadar zaman ayırdığı ve emek harcadığı kendi bileceği bir şeydir. Oysa fotoğraf, üzerine kaydedeceği şeylerin zamanını eşit olarak böler, yaşadığımız zamanı, farkına varamadığımız bir hız da içine alır. Resmin oluşumu sayısız yargı ve kararın sistematize edilmesinin ürünüdür. John Berger’in söylediği gibi var olan bir dilin içinde temellenmiştir. “Bu dilin ve onun verili bir zamandaki özgül kullanımlarının öğretilmesi tarih içinde değişkenlik gösterir. Rönesans’ta bir usta-ressamın çırağı, Sung dönemindeki Çinli çıraktan farklı bir uygulama ve çizim grameri öğrenmiştir. Ancak her çizim, görünümüleri yeniden yaratabilmek için, bir dile başvurur.” (Berger, 1999). Buna karşılık fotoğraf bir dile sahip değildir.

Fotoğraf üzerine yazarken Roland Barthes, “ İnsanlığın tarihinde ilk kez kodsuz bir ileti ile karşılaştığını” söylüyordu. Bu nedenle fotoğraf büyük imgeler ailesinin en son (gelişmiş) safhası değildir; bilişsel ekonominin belirleyici bir mutasyonuna tekabül eder. Bu mutasyon, fotoğrafların, kendilerine özgü bir dilleri olmadan bilişi sunabilmeleridir. “Fotoğraflar, görünümlerden çeviri yapmazlar, onlardan alıntı yaparlar” (Çalikoğlu, 2005). Dolayısıyla bu iki sanatın benzerlikleri, gerçekliği kabul ediş şeklimize bağlı olarak biçimseldir, sergiledikleri işlev açısından hiçbir ortak yanları yoktur.

Dünyanın yerine geçmeye aday resmin sınanmasında önemli kriterlerden biri olan el becerisi, fotoğrafın listesinde yer almaz. Fotoğrafi güzel veya değerli bulmamızın, çeken kişinin el becerisiyle hiçbir ilgisi yoktur. Büyük fotoğrafçıların, olağanüstü bir göze sahip olmak, doğru yer ve anda bulunmak, güçlü önsezilerle donanmak gibi tavsiyelerine karşılık, amatörle profesyonel, ilkel gelişmiş arasındaki çizgiyi fotoğrafla çizmek, resimle çizmeye göre daha zordur. Fotoğrafın aygıt olarak işlevinin, öznelliği

yenmek ve sahici gerçeği elde etme konularında garantili bir yol sunduğu bile söylenebilir. Uygulama aşamasında her iki sanat dalında da yetenek ve ustalık sanatı belirleyen önemli faktörler olarak yerlerini alırlar.

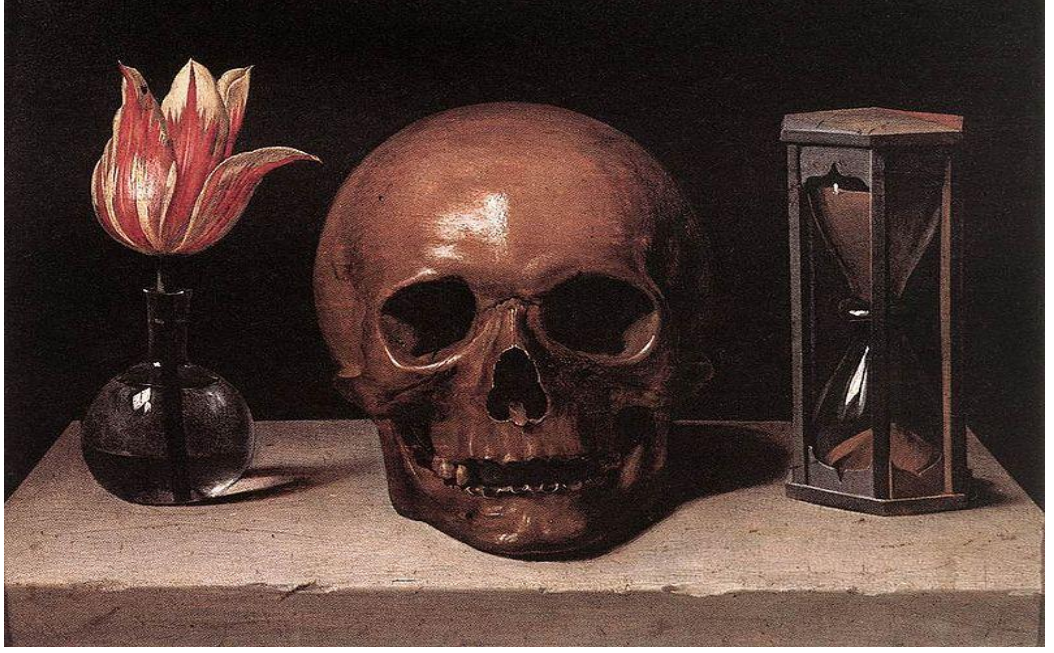
Walter Benjamin, fotoğraf makinesine seslenen dünya ile görünüşe seslenen dünyanın farklılığından söz eder. Örneğin, çok bilinen bir şeyi veya genç bir insanın yürüyüşünü kabaca betimlemek olanaklıdır. Ancak onun her adımındaki, yürümeye başladığı an'daki saniyenin her parçasında ne yaptığını söylemek zordur. Fotoğraf, yavaş çekim ve mercekli büyütme gibi çeşitli araçlarla bu an'ı ortaya çıkarabilir.

Gerçekçi resim, Walter Benjamin'in söylediği an'ı yorumladığı sürece söylemek istediğini görünür kılabilir. Bu tip bir resimde ressam için gerekli olan yorum, izleyicinin de sorumluluğudur. Dolayısıyla resim, dışarıdan içeriye söz taşır. Bir şeyi, açık seçik anlattığını iddia ettiği örneklerde dahi, ana fikrini ve ona katılan fikirleri sezdirir, bir araya getirilen ve getirilmeyen tercihlerin nedenleri üzerinde düşünmeye davet eder. Gösterdiğinden çok göstermediklerinin telaşını üzerinde taşır. Resmin heyecan verici yanı, bu isteğinin, üzerinde görünmediği halde yer alması, bir diğer deyişle, gerçekliğin ister istemez resmin içerisine sızmasıdır. Fotoğraflanan durum, kişi veya görünüş, fotoğrafçının varlığından hiç etkilenmeyebilir. Bu basit bir vesikalık için bile geçerli olabilir. Oysa taklit peşindeki ressamın alt etmek zorunda olduğu şeydir poz. Pozun öncesi ve sonrası, sonucun içerisine girer. Eylemin genişliği zaten bunu şart koşar. Zamanın sürekliliği, elenmesi gereken bir bilgiye dönüşür ressam için. Resimde öykü resmin içindedir. Fotoğrafta ise, görünenin öncesi ve sonrasına uzanır. Kesilen an, geniş zamanın şimdisiidir.

Karanlık odasını kendisi kuran fotoğrafçılar dışında kimyasal fotoğraf çoğul bir diyalogun ürünüdür. Fotoğrafi çeken kişi, başka birinin emeğine ve hizmetine mahkûmdur. Resmin kullandığı malzemeler resme dışarıdan dâhil olan şeylerdir. Tuval bezi, boya, şase... Hepsi de başka üretim güçlerinin çoğul katkısıdır. Atölye geleneğinde veya üslubun kırılmasına yönelik postmodern resim örneklerinde bu tip çoğul katılımlarla karşılaşsak bile, resim eyleminin fiziki ve görsel sonucu yapan kişiye aittir. Fotoğrafa atfedilen en büyük sihir onun ölümü çağrıştırmasıdır. Tüm fotoğraflar birer

memento mori⁴dir. Bir fotoğraf çekmek demek, bir başka kişinin ya da şeyin)ölümlülüğüne, incinebilirliğine ve değişebilirliğini katılmak demektir.

Resim 20: Phikippe de Champaigne, ‘Vanitas-Memento mori’ (1671), Tuval üzerine yağlıboya, 28,8x37,5cm.



Fotoğrafın gerçekliğini bir kez olsun deneyimlemiş olan biri, onun durdurduğu zamanın şimdi ve gelecekte var olmadığını bilir. Sonlanabilir olanların arşivini tutan fotoğraf, bu nedenle hep geçmişi kaydettiği halde doğumu değil, ölümü saklar. Ölüm ve ölümlülüğün sembolik kaydı olan fotoğraf, gerçekliği ne kadar kaydetmiş olursa olsun, sonu belli bir hayal gücüne davetiye çıkarır. Fotoğrafın ölümü çağrıştıran gücü, çeken, çekilen ve izleyen açısından farklı anlam ve yorum denemelerine sebebiyet verebilir ama bu ondaki katı gerçekliği değiştirmeyecektir. Resmin de benzer bir yükümlülüğü varmış gibi görünür. Ölecek olanı kaydettiğini düşünen her temsil, biçim kadar görünüşün ardındakine de ulaşmak ister. Fakat bu kaydedişin anlamı tersten işlemektedir. Resim, imge olarak kalacak olanın hem ölümlülüğünü hem de ölümsüzlüğünü göstermek ister.

⁴ Memento mori: "fani olduğunu hatırla", "öleceğini hatırla" veya "ölümünü hatırla" gibi şekillerde çevrilebilecek bir Latince deyiştir.

Foto-gerçekçi akımı benimseyen sanatçıların çoğu, çevrelerindeki dünyaya ait fotoğrafların bir parçasını alıp tuvale aktarırlar ve oluşan imgenin denetimi altında resmi tamamlarlar. Bunlar, aynı zamanda gerçekleşmesi mümkün en katıksız doğacı resimlerdir. Bu konuda oldukça çekici örnekler, Richard Estes' tan gelmiştir. Richard Estes'in çalışmalarındaki aşırı gerçekçiliği pek çok açıdan, 1950'lerden beri Amerikan sanatına egemen olan Soyut Dışavurumculuk akımına bir tepkidir. 1960'ların sonunda ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik ve fotogerçekçilik akımlarının öncekine göre oldukça farklı bir söylemi vardı. Duygu, renk ve şiir gitmiş, gerçek gelmiştir. Richard Estes ve diğer sanatçılar, yapıtlarını fotoğraf kullanarak gerçek ile yanılsamanın birleştiği noktaya kadar yetkinleştirmişlerdir. Richard Estes, milyonlarca Amerikalı'nın tanıdığı bir dünyayı betimlemiş ve bu anlayışla her günü sanata dönüştürmüştür.

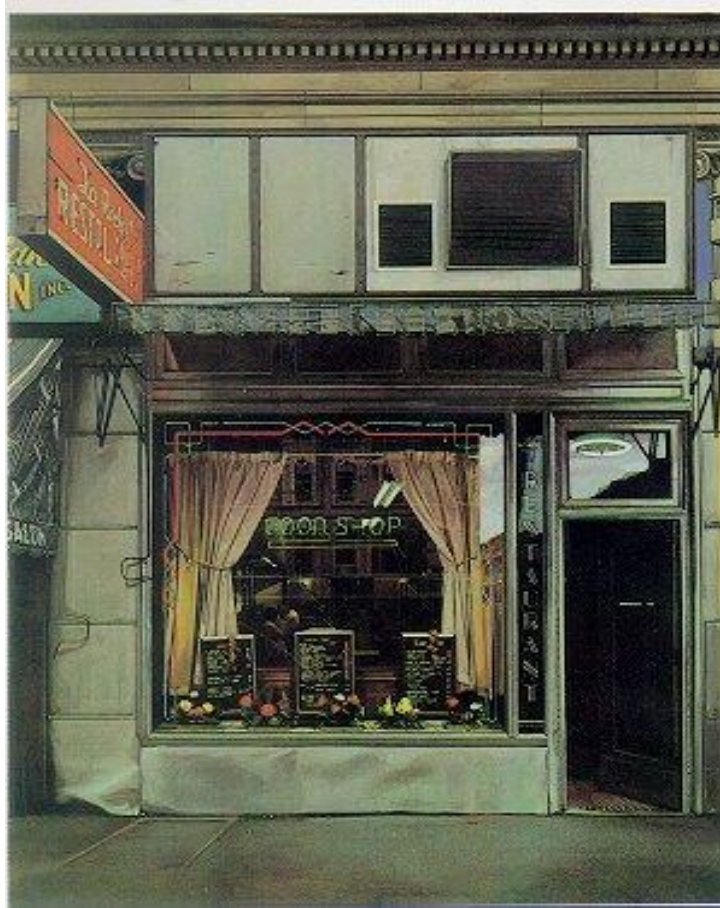
Resim 21: Richard Estes, Food Shop (1970), Tuval üzerine yağlıboya, 166,7x123,19cm.



Bu tür yapıtları geçerli kılan, resimler yapılırken verilen sanatçılara özgü yargıların zenginliğidir. Bilinçli ya da bilinçsiz olarak verilen bu yargılar, tuvale aktarılan imgenin yardımıyla karmaşıklığı korunan görsel verilerle birleştirilmiştir. Bir fotoğraf makinesi,

teknik değişkenlerle sınırlı bir nesnellikle çevreye yöneltilir. Oysa en nesnel sanatçı bile, belli duygusuyla ‘hareket edemez. Üstelik elindeki fotoğrafı yorumlayan sanatçı, yaptığı resme kendi kişiliğinden de bir şeyler katar. Ressam, istediğı sahnenin resmini çekmekte özgürdür. Aynı sahnenin, aynı zamanda çekilmiş iki slaytdan birini ötekine tercih edebilir. Elindeki fotoğrafı tuvale aktarırken, resmini dilediğı boyutlarda yapmakta serbesttir. Ancak burada da ressam, ışığa dayanarak oluşturduğu bir imgeyi, boyaya dayanarak sabitleştirme sorunu ile karşı karşıyadır. Bu türde resim yapmak, sanatçının hoşuna giden pek çok şey vaat edebilir; ancak üzerinde düşünülmesi gereken bir sorunu da beraberinde getirebilir.

Resim 22: Richard Estes, ‘Lokanta’ (1936), Tuval üzerine yağlıboya, 165x123cm.



Örneğin ‘Lokanta’ adlı resim, camına arkadaki binaların görüntüsünün yansıdığı bir lokanta vitrininden içeri bakarken gördüğümüz iç içe geçmiş çeşitli yüzeyler ve düzlemlerden oluşur. Bu resimde, hem ayrıntıları üzerinde durulmamış geniş alanlar (belki de ressam bilerek böyle bir sadeleştirmeye gitmiştir), hem de şurada burada

yığılmış zengin ayrıntılar bulmak mümkündür. Ticari amaçlarla düzenlenmiş vitrinin uyumsuz üslubuyla, binanın gölgede kalmış, ağırbaşlı klasik üslubu arasında toplumsal anlamda bir çelişki vardır. Estes'in özellikle ilgilendiği konulardan biri bu fotoğrafta yer alır: Işıklandırma düzenlerinin çok çeşitliliği. Fotoğraf makinesine çok şey borçlu olmasına karşın bu resim, yarattığı büyülü ortamla en iyi Pop Art yapıtlarından çok ayrı tutulamaz.

Resim 23: Gerhard Richter, 'Betty' (1988), Tuval üzerine yağlıboya, 102x72cm.



Alman sanatçı Gerhard Richter, 1962'den beri duygusallıktan arındırılmış resimsel bir nesnellığe ulaşabilmek için fotoğraftan yararlanmaktadır. Titiz bir biçimde gerçek ve illüzyon, tuval ve fotoğraf arasındaki ilişkileri araştıran sanatçı, aileler, kentler, manzaralar, bulutlar, ormanlar gibi çeşitli konuları ele alır. 1971-1972 arasında, bir seri halinde tarihteki büyük adamların portrelerini yapmıştır. Eski fotoğraflardan elde edilmiş, siyah beyaz ve silik görünümlü bu resimler hiperrealist yapıtların net

görünümüleriyle çelişirler. Portreleri eş değerde ve tek bir bakış açısından ele alarak, Richter, romantiklerin yaptıklarını tam tersine bir uygulamayla, bu portrelerdeki bireysel nitelikleri siler.

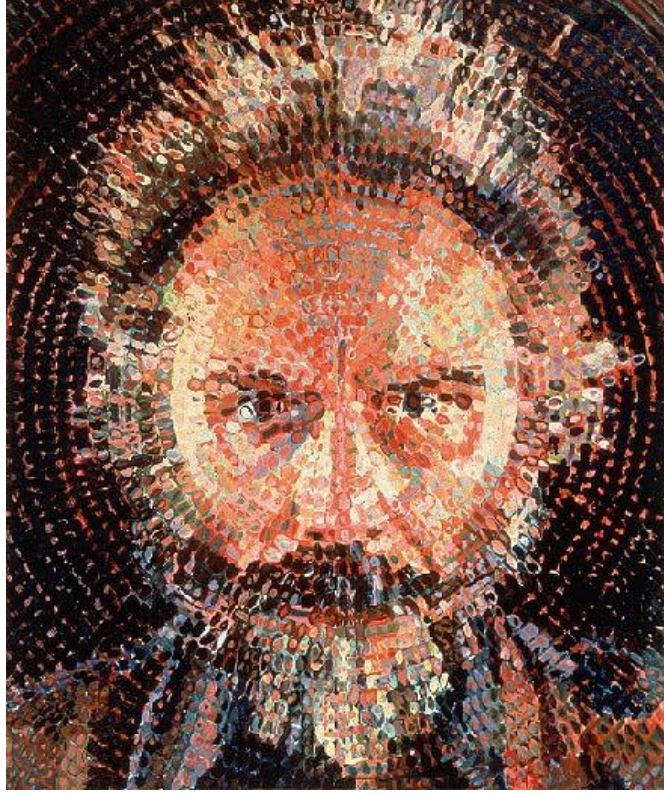
Chuck Close'un dev portreleri, halk arasından seçilmiş kişilerin büyütülmüş fotoğraflarıdır. Sanatçı bu fotoğrafları sade bir biçimde, titizlikle kopya ederek tuval üzerine geçirir. Heykel alanında ise John de Andrea'nin çıplakları ve Duane Hanson' un her biri gerçek büyüklükte Amerikan toplumunun prototip insanları, hiperrealist yapıtların önde gelen örnekleri arasında sayılmaktadır. (Germener, 1997).

Resim 24: Chuck Close, 1967-1987, Sergileme.



A.B.D. doğumlu, büyük boyutlardaki portre çalışmalarıyla tanınan Amerika'lı fotogeçekçi ressam Chuck Close, 1988 yılında geçirdiği bir omurilik hastalığı nedeniyle felç kalmış olmasına karşın eser vermeyi sürdürmektedir. Chuck Close'un dev portreleri, genelde halk arasından seçilmiş kişilerin büyütülmüş fotoğraflarıdır. Sanatçı bu fotoğrafları sade bir biçimde, titizlikle kopya ederek tuval üzerine geçirir. Bazen yüzün ana özelliklerini bulanık bırakır, böylece izleyici yüzün odaklanmamış kısımlarına odaklanabilir, ya da yüzün daha az aşına olduğumuz kısımlarına doğru yönlendirilebilirlerdi.

Resim 25: Chuck Close, 'John' (1987), Tuval üzerine akrilik ve gesso, 254 x 228,6 cm.



1960'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkmış olan Hiperrealizm, fotoğraf ve resmi bir araya getiren en önemli akımlarından biri olarak sanat tarihindeki yerini almıştır. Richard Estes ve Chuck Close bu dönemde etkili olmuş fotogerçekçi ressamlardır. Bunun yanında, fotogerçekçi heykeltıraşlara örnek olarak sıradan insanların renkli, saçlı ve gerçek giysiler giydirilmiş heykellerini yapan Duane Hanson gösterilebilir. Çıplak insan vücudu ve portresi hiperrealist heykelticilerin konusu ise de ressamlar da bunları ele almaktan geri kalmamışlardır. Heykel alanında ise John de Andrea'nin çıplakları ve Duane Hanson'un her biri gerçek büyüklükte Amerikan toplumunun prototip insanları, Hiperrealist yapıtların önde gelen örnekleri arasında sayılmaktadır.

Resim 26: John De Andrea, 'American Idol' (1988), Heykel yerleştirme.



Resim 27: Duane Hanson, 'Tourists II' (1988), Heykel karışık teknik (fiberglas döküm ve aksesuarlar).



1.3. Sanal Gerçeklik

Günümüz hipersimülasyon evresinde, sanal gerçekliğin varlığı, sanal olmayan bir gerçeklik olduğu yanılsamasını yaratmaktadır. Orjinalin çoktan kaybolduğu bu süreçte, her şey aynalar galerisinde orjinalini yitirmiş sonsuz yansımalara dönüşmüştür. “Ve eğer gerçeklik oranı günden güne azalıyorsa aracın (medium) kendisi hayata geçmiş ve olağan bir şeffaflık ayini halini almıştır. Tüm bu dijital, sosyal ve elektronik donanım insanların hayal güçlerini bu derece işgal edebiliyorsa nedeni başka bir dünyada değil, tam da bu hayatta bir fotosentez halinde yaşamamızdandır”. (Baudrillard, 1996:49).

Her gün, yeni görüntüler yaşantımız içerisinde yerini almaktadır. Kimi görüntüler iz bırakıp belleğimizde oluşurken; kimileri ise, etki ya da tepkiyle uygun ortam ve zamanda imgelerle ortaya çıkarlar. Böylece “görsel katmanlar” beynimizde yerini oluştururlar.

Bütün sanatların temelinde yer alan oyun ya da oyunlaştırma kavramı; günümüz teknolojisiyle gelişmiş olan dijital süreçte de, bir olgu olarak heyecan verici, şaşırtıcı ve doğanın yeni formlarının dinamik bir biçimde ele alınmasını sağlar. Sanatın başlangıç döneminden bugüne kadar, teknolojinin olanaklarıyla sınırlarının ötesinde oyunlaştırma, kişiye özgü yaratma özgürlüğü verir. Bu özgürlük, sanatçının denetiminde olan teknolojinin ötesine geçerek; taklit edileni değil, sanatçı duyarlılığı, heyecanı, kültürü ve sezgisiyle dijital görüntü yaratmanın sanatsal buluşlarını görselleştirerek, sanatsal yaratıma dönüştürür. Günümüz çağdaş sanatçıları da, bu özgürlüğe kayıtsız kalmadan; internetten doğan dijital kültürle, dijital tekniklerin olanaklarını kullanarak, kendi yaratım süreçlerini oluştururlar.

Teknolojik gelişmelerin büyük bir hızla değişimiyle, 21. yüzyılın sanat dünyası sanatsal üretimlerin oluşumunda ve yaratımında bilgisayarların etkisinde kalmış, dolayısıyla gerçeğin anlamı, içeriği ve algısı da değişime uğramıştır. Sanal gerçekliğin getirdiği yeni hafıza biçimi, insanın belleğinin yardımıyla, oyunlaştırılan yaratımıyla, yeni yaratım biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Böylece dijital sanat, diğer sanat disiplinlerini de değişime uğratarak, etkileşimle yeniden üretimlerinin sorgulamalarına farklı anlamlar yüklemiş ve disiplinler arası üretimlerde yenilikler oluşturmuştur.

Dijital fotoğrafın, geleneksel fotoğrafa karşı avantajları, elektronik kameraların ön izleme yani fotoğrafın basılmasından önce sayısal olarak kaydedilmiş görüntünün izlenebilmesi ya da kayıtlı fotoğrafın silinebilmesi ve telefon hatları yardımı ile dünyanın her tarafına kolaylıkla ulaştırılabilmesi şeklinde karşımıza çıkar. Dijital fotoğraf teknolojinin internet üzerinde yaygın olarak kullanılması yazılı basında yer alan fotoğraftan daha fazla kişiye ulaşmasını sağlamıştır. Ayrıca diğer sanat yapıtlarının sayısal verilere dönüştürülerek internette sergilenmesi imkânını gündeme getirmiştir. Dünyada tek bir Mona Lisa tablosu olmasına rağmen internet üzerinde yapılan bir arama ile pek çok Mona Lisa kopyasına ulaşılmaktadır. Louvre Müzesinde yer alan Mona Lisa tablosu gibi, müzenin sanal ortama tamamen taşınması üç bine yakın sanat eserinin müzenin web sayfasında milyonlarca izleyiciye ulaşmasını sağlamıştır. Kamera, objektif ve film kullanmadan imgeler görüntülendikten sonra matematiksel veriler olarak sanal ortama taşınmakta ve fotoğrafın gerçekliği simule edilebilmektedir.

Dijital fotoğrafın ortaya çıkmasıyla ilk tartışmalarda ortaya atılmıştır. Bu tartışmaların temelinde iki endişe yatmaktaydı. Bu endişelerden ilki, bilgisayar sürümlü fotoğrafın yaygın olarak kullanımı gerçeğin yerine geçebilecek sahte fotoğrafların kullanımına geniş bir alan açacağı böylece izler kitlenin fotoğrafın objektifliğine duydukları inancın sarsılacağıydı. İkinci endişe ise daha toplumsal bir alana işaret etmekteydi. Gerçeği artık simülasyonundan ayırt edemeyeceğimiz bir çağa gireceğimiz endişesi. Adı geçen simülasyon kavramı Jean Baudrillard tarafından şu şekilde tanımlanıyor: Bir kökten ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla üretilmesine hipergerçeklik ya da simülasyon denilmektedir. Baudrillard simülasyon kavramını daha anlaşılır hale getirmek için şu örneği veriyor. Simule etmek “-mış” gibi yapmak değildir değildir. Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simule eden kişiye kendinde bu hastalığa dair semptomlar görülen kişidir. Simülasyon gerçekle ile sahte ve gerçek ile düşsel arasındaki farkı yok etmeye çalışır. (Baudrillard, 2006).

Simülasyon kavramının temelinde gösteren ve gösterilenin, doğa ve kültürün, insan ve makinanın iç içe geçmişliği söz konusudur. Simülasyon sürecinde adı geçen her öge birbirinden ayrılmaz olarak karşımıza çıkar ve yapay bir doğa oluşturur. Fotoğrafın adı geçen simülasyon kavramına yaklaşması ise bilgisayar destekli fotoğraf olgusu ile

ortaya çıkmaktadır. Tartışmaların odaklandığı nokta fotoğrafın orada bulunmuş olma objektifliğini yitirmesi, araç olarak kimyasal emilasyonun yani negatifin ve hatta araç olarak fotoğraf makinesinin ortan kalkması, sonucun fotoğrafa dair tüm belirtileri göstermesi ancak elde edilen sonucunun geleneksel anlamda fotoğraf anlayışından oldukça farklı olmasına yol açmaktadır.

Her teknolojik gelişme beraberinde kavramın yeniden kurgulanmasını gerektirmiştir. Yüz elli yıl önce fotoğrafın icadı ile sanatın öldüğünü iddia eden mantık bugün fotoğrafın ölüm ilanını da vermiştir. Ancak, fotoğrafın icadı ile resim sanatının yok olmaması gibi bilgisayar teknolojisinin fotoğrafa eklenmesi fotoğrafı ortadan kaldırmamıştır. Bilgisayar teknolojisine duyulan endişeler yersizdir, çünkü bilgisayar fotoğrafın kullanım alanlarından biri olarak göze çarpmaktadır. Uygulama alanının genişlemesi ve dijital fotoğrafın geleneksel fotoğraftan bağımsız olarak ele alınması gerekmektedir.

Resim 28: Van Gogh, 'Ayciçekleri' (1888), Tuval üzerine yağlıboya, 73x58cm.



Sanat eserlerinin mekanik olarak üretilmesinde Benjamin'e bir eleştiri getirirsek, Mona Lisa ya da Van Gogh'un herhangi bir tablosunun mekanik üretim süreci ile milyonlarca kez üretilmesi o sanat yapıtlarına olan ilgiyi azaltmamış ve o sanat yapıtlarının aurasının ortadan kalkmasına neden olmamıştır. Adı geçen sanat eserlerini sergilendikleri müzelerde ya da sergi salonlarında ilgi sanat yapıtlarına halen sürmektedir. Bugün en çok çoğaltılan sanat yapıtlarından biri olan Van Gogh'un 'Ay Çiçekleri' tablosu aynı zamanda dünyanın en pahalı tablolarında biridir. Bilgisayar teknolojisi ve fotoğraf ile ilgili etik ve telif haklarına dair tartışmaları ise farklı bir tartışma alanıdır.

Kavramın tartışılması gereken nokta, yeni teknolojinin kullanım alanlarının tartışılmasıdır. Dijital fotoğrafın teknik olarak sundukları bugün basın ve sanatta gözlemlenebilmektedir. Etik ile ilgili tartışmalar sadece bu dönem için geçerli değildir, ama sadece etiğin ihlaline duyulan korkuyu arttırmıştır. Gerçekliği olmayan simülasyonlar yaratılabilmesinin olanaklarına sahip dijital teknoloji, kullanım şekli ile tartışmalara gerekli cevabı verecektir.

Dijital teknoloji, enstalasyon sanatçılarının önündeki yaratıcı seçenekler yelpazesini büyük ölçüde çoğaltmıştır ve onların kendi eserleri üzerinde tam bir denetim kurmalarını sağlamaktadır. Sanat eseri olarak enstalasyonlardaki ilk denetim sistemleri, sanatçının kendisinin kurduğu sistemlerdi ve genellikle son derece karmaşık ve pahalıydı. Makine programlarını denetleyen ve eskiden mümkün olmayan sanat deneyimlerine imkân tanıyan, donanım mikro-kontrolörleri, algılayıcılar ve yazılım paketleri gibi dijital teknolojiler ortaya çıkmıştı. Bunlara örnek olarak, etkileşimli birimler, robotlar ve internetten gerçek-zamanlı veri akışıyla yönlendirilen enstalasyonları gösterebiliriz. Gerek sunduğu yaratıcı denetim imkânı açısından, gerekse katılımcı ve etkileşimli sanatın çağdaş sanatın önemli bir bileşeni haline gelme sürecine girmesinden dolayı, dijital sanatın en hızla büyüyen alanlarından biri budur.

Sanal gerçeklik, içine daldığımız bir deneyimin yaratılmasına imkân tanır. Şöyle ki, katılımcı ya da izleyici bu süreçte, sanatçının yarattığı tamamen sentetik bir dünyaya sokulmaktadır. Hesaplama gücünü arttırması ve yeni ara yüzlerin seri üretimiyle sanal gerçeklik alanı, bir Rönesans yaşamaya aday görünmektedir.

Resim 29: Esther Stocker, Yerleştirme, (2006), (montaj, ahşap levhalar, ahşap paneller, renkli), 13x12x3,8m.



Esther Stocker, mekanın niteliklerini kullanıp irdeleyen ve izleyiciyi şaşkına çeviren enstalasyon sanatçılarından biridir. Dünya genelinde birçok galeride kabul görmüş çalışmalarında kullandığı malzemelerin sıradanlığına rağmen ulaştığı boyut oldukça etkileyicidir. İşlerin içerisinde barındırdığı esirlik hissi, tüm o diğer uzay, zaman, mekan tartışmalarından daha baskın bir unsur olarak göze çarpmaktadır.

Dijital sanatın kökleri eski ve değişkendir. Gerçekten de, Fransa'da ve Kuzey İspanya'da bulunan tarih-öncesi mağara resimlerinin, yalnızca grafik hikaye anlatmanın bazı ilk örneklerini değil, bunun yanı sıra izleyicilerin sürece dahil olduğu ortamların en erken örneklerini de oluşturduğu ileri sürülebilir. Stonehenge gibi Neolitik Çağ sitelerinin, klasik Antikite sanatı ve anıtlarının ve Mayaların takvim sistemlerinin kanıtladığı üzere, ilkçağlardan itibaren dünyanın her tarafındaki insanlar bilim, astronomi ve matematik disiplinlerini kendi sanatları ve kültürleri açısından temel bir yere oturtmuşlardır.

Bilgisayar devriminin temelini oluşturan altyapı, gerçek anlamıyla on dokuzuncu yüzyılda, bilimsel ilerlemelerle icatlara bolca rastlandığı bir dönemde yerleşmişti. 1834'te Charles Babbage, bugünkü bilgisayarların hemen her yönünü önceleyen otomatik hesaplamalar için uygun, elle çalıştırılan, mekanik bir makine olan Analitik

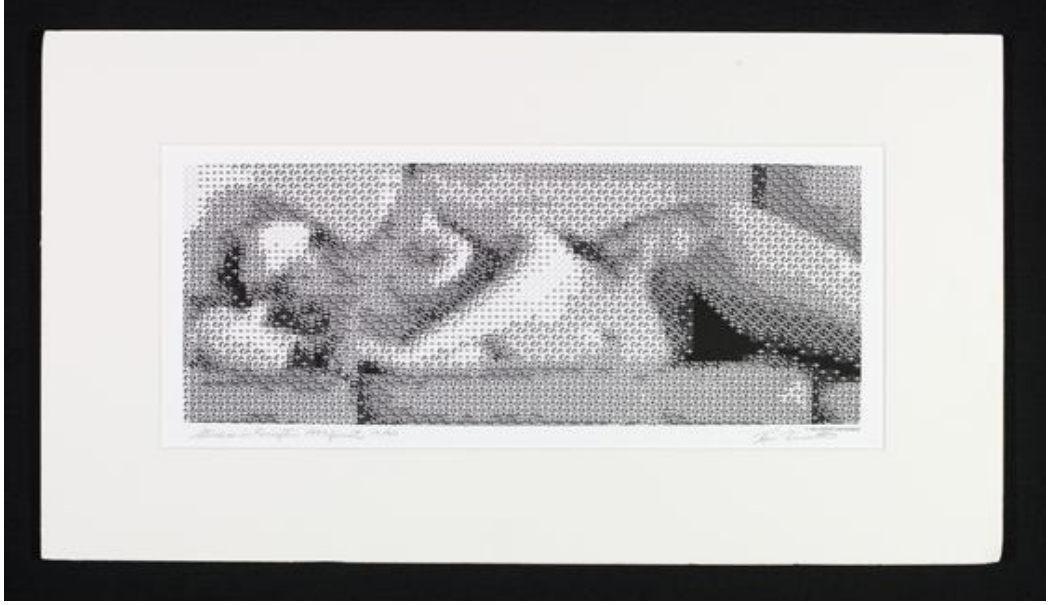
Motoru tasarladı. Hesaplama tarihiyle ilintili diğer gelişmeler, telgraf ile Mors alfabesinin (ilkel bir ikili sistemin habercisi) icadı, ilk klavyenin (ilk başta daktilo için) tasarlanması ve 1876'da Alexander Graham Bell'in telefonu icadıyla. Ek olarak, George Eastman 1888'de Kodak kamerasını ve film makarasını bulmuş, bu da 1895'te George Melies'in kare kare çekimle yaratılan animasyonu icat etmesinin yolunu açmıştı. Söz konusu ilerlemeler, mekanik ve elektronik medya çağını müjdelemekteydi.

Asıl dijital sanat, bilgisayarın geliştirilmesinden kısa süre sonra ortaya çıkmıştı. İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesinden sonra, silah endüstrisi için tasarlanıp geliştirilmiş olan yeni sistemler başka amaçlara uyarlandılar. O andan itibaren insanlar, bilgisayarların ileri matematiksel hesaplar yapma yeteneğinden estetik amaçlar doğrultusunda faydalanmaya başladılar.

Teknolojiyi kendi sanatsal pratiğine ilk dahil edenlerden birisi Ben F. Laposky idi. Ben F. Laposky 1950'li yılların başlarında oskiloskop (bir floresanlı ekran üstüne elektrik akımının görsel kaydını çıkarmak için katot ışını tüpü kullanan bir cihaz) üstüne dalga formlarından elektronik görüntüler yaratmış, daha sonra da bunları fotoğraflamıştı. Bunlar, insan eliyle de çizilebilecek olan karmaşık, matematiksel verilere dayalı şablonlardı. Teknoloji, fiilen müzik ve enstalasyon dünyasını da etkilemekteydi: 1958'de Edgard Varese, Belçika'daki Dünya Fuarı'nda, mimar Le Corbusier'in tasarladığı eşsiz bir heykel mekânına yerleştirilmiş yüzlerce kolondan müteşekkil bir ses enstalasyonu olan kendi 'Elektronik Şiiri'ni yaratmıştı. Bu çalışma, ses sanatının öncüsüydü ve onun ses dünyası stüdyo kayıtları, değişikliğe uğratılmış piyano sesleri, ziller ve koral müziğin değiştirilmiş kayıtlarını bir araya getiren bir kolajdan oluşuyordu. Andığımız bu örneklerin ikisi de, sanat ile teknolojinin nasıl kaynaşmaya başladığına dair bir fikir sunmaktadır.

1960'lar, bilgisayar teknolojisinin gelişmesinde (çoğunlukla, 1958'de başlatılmış olan NASA uzay programının bir dönüşümü olarak) büyük bir ilerleme dönemine işaret ediyordu. O on yıl ayrıca, sanatçıların bilgisayarda üretilmiş sanata duydukları ilginin arttığına da şahit olmuştu. 1966'da Leon Harmon ile Ken Knowlton, uzanan çıplak kadını resimleyen 'Study in Perception'ı yaratmışlardı.

Resim 30: Leon Harmon - Ken Knowlton, 'Studies In Perception' (1966), Fotoğraf, 28x70cm.

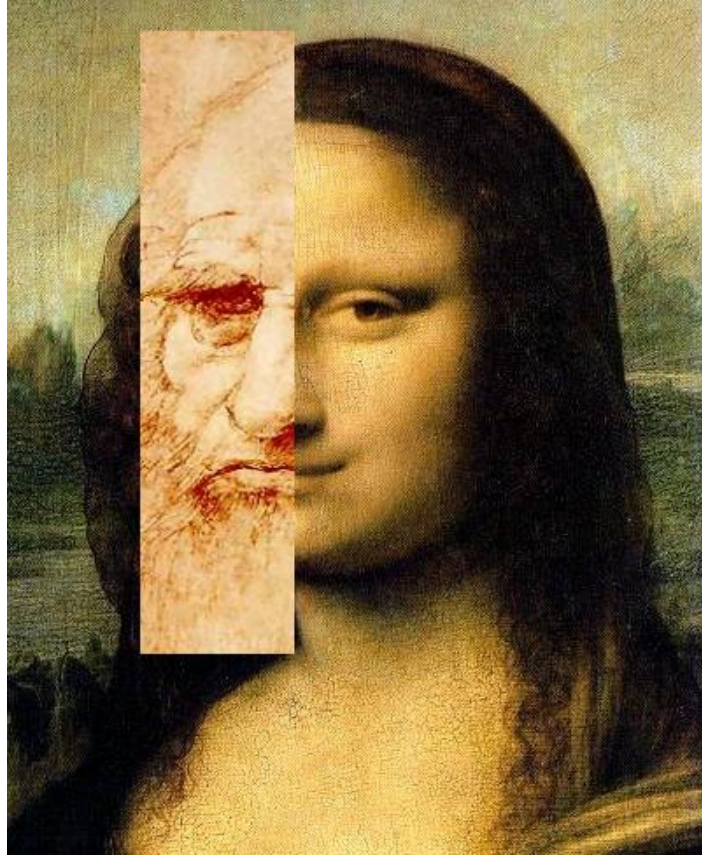


Dijital sanatın 1970'li yıllardaki gelişmesinin ayırt edici özelliği, sanatçıların sürekli olarak teknolojiyi keşfetmeleriydi. Bilgisayarlara ulaşmak hala zordu ve yaratıcı deneylerin çoğunluğu hala araştırma merkezlerinde yapılabiliyordu ancak o dönemde dijital sanatın pek çok yapı bloğu da üretilmişti. Aslen şirket grafik uygulamaları için tasarlanmış olmasına rağmen, sanatçılar bu imkânı da yüksek kalite dijital görüntüler ortaya koymakta kullanacaklardı. Bu dönemde sanatçılar, telekomünikasyona ve animasyona da odaklanmaya başlamışlardı.

Bilgisayar animasyonu da 1980'li yıllarda süratle geliştirilmişti. Tokyo'da, bir dizi bilgisayar animasyonunun ilki olan Growth, 1983'te Yoichiro Kawaguchi tarafından yaratılmıştı. Üç yıl sonra Apple Computers'dan Steve Jobs, Lucasfilm Computer Graphics Division'ı Georg Lucas'tan satın alınca Pixar'ı kurdu. Pixar'da yürütülen ilk araştırmalar, üç boyutlu bilgisayar grafik resim oluşturma ve animasyonun geliştirilmesinde can alıcı önem taşıyordu. Animasyon yazılımı kullanıcılar tarafından daha kolay uygulanır hale geldikçe, sanatçılar da, esasen geleneksel yöntemlerle sahip olamadıkları imkânların önlerine serilmesi sebebiyle, daha fazla deneyler yapmaya koyuldular.

1985'e gelindiğinde AT&T, 16-bit görüntünün ve 32.000 rengin oluşumuna imkân sağlayan TARGA 16 grafik kartını geliştirdi. Sanatçılar açısından büyük önem taşıyan bir gelişmeydi bu. Yeni kart dikkate alınması gereken bir gelişme olduğu halde, bilgisayarların gerçek fotografik renk çözünürlüğüne ve çoğaltmaya ulaşmayı başarabilmeleri için birkaç yıl sonra 24-bit rengin piyasaya sürülmesini beklemek gerekecekti. Bu üstünlükten faydalanan Adobe kısa sürede, resim yaratma ve işleminde bir endüstri standardına dönüşen Photosop yazılımını da geliştirdi. Teknoloji, animasyon ve resim oluşturma imkânlarında kaydedilen bu gelişmeler, giderek daha çok sayıda sanatçıyı kişisel bilgisayarla deney yapma ve yaratma çabasına girmeye yönlendiriyordu.

Resim 31: Lillian Schwartz, 'Mona-Leo' (1987), Dijital baskı, 77x53cm.



Lillian Schwartz, Leonardo'nun Mona Lisa'yı kendi oto portresini esas alarak resmettiği fikrini ortaya atan Mona/Leo'yu yaratmıştı. Bell laboratuvarlarından Dr. Lillian Schwartz, Mona Lisa'nın, Leonardo'nun kendi portresi olduğu fikrini ortaya atmıştır. Bunu savı ortaya atarken dayandığı kanıtlar, sayısal analizler yardımı ile elde edilen,

Leonardo'nun ve tablodaki modelin yüz özelliklerinin aynı olduğuna dair sonuçlardır. Doğruluğu kanıtlanmasa da bu yönde iddialar vardır.

1989'da Jeffrey Shaw, izleyicilerin bir sanal şehirde dolaşmak için bir sabit bisiklet kullanacağı ve binaları üç boyutlu topografından yapılmış etkileşimli bir ortam olan The Legible City'i sundu. Yalnızca bilgisayar içinde var olan üç boyutlu bir uzamda hareketi keşfeden ilk sanat eserlerinden biriydi bu. Çağdaş Sanat gibi önemli müze sergileriyle dikkatleri dijital sanatın üstüne çekecekti. Hem dijital hem de geleneksel sanat eserlerine yer veren bu sergi, teknolojinin hayatlarımız üzerindeki etkilerinin soruşturulması şeklinde tasarlanmıştı. Bugün, dijital sanat müzelerle galerilerde serpilip gelişmeye devam etmektedir. Dijital sanat, kendisi ile çağdaş sanat arasında algılanan farklılıkların pek çoğu bulanıklaştıkça, yavaş yavaş çağdaş sanat manzarasında yerini almaktadır. Dijital sanatı daha eksiksiz şekilde kavramak, bizim açımızdan, onun teknoloji ve çağdaş sanatla ilişkisini, bu sanat eserlerinin nasıl yaratıldığını ve dijital sanatçının içsel yapısını irdelemeyi sürdürdükçe mümkün olacaktır.

Çağdaş ve disiplinlerarasılık sanatın en yeni türü denebilecek yeni medya sanatçıların günümüzde en sıra dışı üretim yaptıkları her bakımdan etkileşimli bir deneyim alanıdır. Sayısal tabanlı teknolojinin yer aldığı dijital bilgi çağının, çağdaş sanatın günümüzün çok ilerisindeki durumlarını işaret eden ütopyalar barındırdığı ve barındıracağı kesindir. Bu çağ, bilginin ve kodun mekanik ve manyetik olmayan muammalı kesinlik düzlemine işaret etmektedir. Özellikle bu bağlamda 1980'lerden sonra çağdaş sanat pratiklerindeki uygulamalar mekaniklikten kesinlikle ayrılmış ve çoğunlukla tahmin edilemeyecek bir yoldadır. Sanat nesnesi çok anlamlılığa kavuşmuş ve en yeni teknolojik sistemler iç içe geçmiştir.

İçinde bulunduğumuz şu anki günümüz dünyasında, hemen her açıdan kültürel bir software (yazılım) dünyasında, hipermedyalarla yaşamaktayız. Adeta bir sinirsel ağ üzerindeyiz. Bu bakımdan çağdaş sanat pratiklerinde uyarılma yapacağımız, bağdaşıklık kuracağımız terimleri gözden geçirmemizde fayda var. Yeni medya (yeni ortamlar, yeni araçlar, yeni mecralar) sinirsel bir ağdır. Yeni medya, bilgisayarların işlem gücü olmadan oluşturulamayacak ortamlardır. Yeni medya terimi bu çok geniş anlamının yanı sıra çoklu ortam (multimedia), bilgisayar ve iletişim teknolojilerinin başta internet olmak üzere etkileşimli ve yaratıcı ifade şekilleri olarak kullanıldığı

araçlardır. Ayrıca televizyon, video, fotoğraf vb. gibi dijital teknoloji tabanlı görsel medya araçları da yeni medya olgusu kapsamında etkileşimlilik açısından yerlerini almaktadır. Çoklu ortam ve software, sanal gerçeklik (Virtual reality), bilgisayarlar tarafından oluşturulup, deneyimlenen ortamlardır ve günümüz sanatının sıra dışı örnekleri artık büyük ölçüde bu araçlara endeksli görsel bir tecrübedir. Bunun yanında bazı ortamlar; dokunma, işitme, görme, hareket gibi başka duylardan da yararlanmaktadır.

Günümüz sanatçısı, 21. yüzyılın ışığında büyük ve yeni olgulara, yeni teknolojilere, büyük ve tahmin edilemeyen insani durumlarla ve koşullarla yüz yüze sorumlu ve bağlı durumdadır. Uluslar, cinsel kimlikler, hayattan kopup savrulan bedenler, imgeler ve formlar, dijitalize olmuş günlük yaşayış tarzı, internet, bloglar, bilinç ve bilinç altı olgular, zeka, mikrokozmetik ve makrokozmetik vaziyetler, ekonomi sistemleri, din, uzay ve zaman tanımlamaları, yeni yazılımlar, hayatı yeni şekillendirme biçimleri, çağdaş sanatın disiplin-aşırılığa varan durumları Yeni medyanın konuları ve içerikleri olarak etkileşimlilik olgusunun odağında görünmektedirler.

Elektronik görüntü aygıtları ve imge dünyalar günümüzün baskın aygıtı olan bilgisayara endekslidir. Makinenin eski soğuk ve analog üretiminin zamanla yitime uğradığı bu süreçte yeni araç, yeni ortam, yani yeni medya her türlü imgenin bilgidен oluşturulduğu bir yeniden üretim süreci ve sistemidir. Ayrıca Yeni medya günümüz yeni kuşak sanatçılarının gündelik yaşamlarının ayrılmaz bir parçası halini almıştır. Günümüz sanatçısı, imge ve formların eskisi gibi transistörler, manyetik iletkenler ve elektronik-elektriksel çözümlerle oluşturulmadığı, katot ışınlarıyla süzülmediği, şeffaflık halinden ayrı olduğu bir imge ve bilgi dünyasındadır.

Yeni biçimlerin, katışık ve karışık tekniklerin ortaya çıkışı teknolojinin, bilimin ve sanatın bulunduğu noktada çağdaş söylemlere giderek daha fazla ileti olanakları sağlamaktadır. Teknolojinin olumlu yöne ön plana çıkarılarak kabullenilmesi ve içselleştirilmesi, sanatçının düşünsel temeline dayanarak ortaya konulan işler, üretim biçimi ve süresi ne olursa olsun, daha güçlü anlam ve mecaz unsurları içermektedir. Böylece teknolojinin sanatı olumlu yönde değiştirmesi ihtimali daha net görülebilmektedir.

BÖLÜM 2: KAVRAM VE İMGE ÜRETİMİ

2.1. Kavram Olgusu

Kavram, etimolojik olarak yakalamak ve içermek anlamlarını dile getiren kavramak kökünden türetilmiştir, kavranılmış olanı dile getirir. İlk bilgi anlamını da taşır. Mefhum anlamındaki kavram, duyularla gelen nesnel izlenimleri düşüncenin soyutlama işleminden geçirerek kavradığı bir genel nesnedir. Eğer mantık açısından açıklamak gerekirse; nesnel gerçekliğin insan beyninde yansıma biçimidir. Bundan ötürü de her kavram, doğrudan ya da dolaylı olarak nesnel gerçekliği içerir. Ne kadar soyut olursa olsun ve ne kadar düşünsel bulunursa bulunsun hiçbir kavram nesnel gerçeklikle ilişkisiz olamaz. Nesnel gerçeklikten yansımıştır ve nesnel gerçekliğe dönecektir. Mantık belli kavramları (kavranılmış olan şeyleri) adlandırmak için, belli sözcükler kullanmak zorundadır. Fakat bu sözcükler öyle olmalıdır ki, onların normal anlamları ile ilgili oldukları kavramlar arasında bir uygunluk bulunmalıdır. Mantığın görevi, ne sözcükleri, ne de sözcükler arasındaki bağlantıyı araştırmaktır. Mantık için sözcükler dayanak noktalarıdır. Mantık, belli kavramlara varmak için sözcüklerden yararlanır. Fakat mantık, sözcüklerin özelliğinden söz etmez. Kavramlar sözcüklerden farklıdır. Sözcüklerin kendileri kavram değildir ve sözcükler, harflerden oluşurlar. Fakat kavramlar, harflerden oluşmaz. Çeşitli sözcükler, bir ve aynı olan kavramı ifade edebilirler; bir ve aynı sözcük türlü kavramların anlamlarını taşıyabilir ve kavramlar belli sözcüklerin anlamını taşırlar.

Kavramlar sonuç olarak, kendiside nesnel gerçekliğin bir ürünü olan insan beyninin ürünleridir, insan düşüncesinin etkin ve yaratıcı yapısının ürünüdürler. Tümöyle hayal ürünü olan kavramlar bile nesnel gerçeklikten yansımıştır. Kavramlar, insanın düşünce ve hayal gücü özgürlüğüyle var olamazlar. İnsanın kavramlarında doğa orijinal ve diyalektik biçimde yansır. İnsan, ansal faaliyetiyle, doğanın bu orijinal ve diyalektik yansımından kavramlar, bu kavramlardan yargılar, bu yargılardan uslamamalar, bu uslamamalardan varsayımlar, bu varsayımlardan kuramlar meydana getirir. Onları doğada dener, doğrular ve işine koşar. Mantıksal olarak nesne kavramları ikiye ayrılır: Tür ve cins kavramı. Her kavramın içlemi onun cinsleri, kaplamıysa onun türleridir. Kavramlar sözcüklerle dile gelirlerse de sözcük değildirler, kavram sözcüğün anlamıdır. Kavramlar, nesnel gerçeklikten yansydıkları için tıpkı nesnel gerçeklikten yansydıkları

için nesnel gerçeklik gibi kesin ya da saltık değildirler. Kavramları dondurmak, sonsuz ve saltık saymak metafiziğin yapısı gereği zorunlu olarak düştüğü büyük yanılgılardan biridir. Kavramlar her ne kadar soyutlasalar da unutulmamalıdır ki daima somutla bağlantılı soyutlardır, somuttan kopmuş soyutlar değildirler. Bir kavramın gereği gibi tanımlanması, onu ilk kez kullandıktan çok sonra yapılabilir.

Gerçekçiler, metafizik tutumlarına uygun olarak genel kavramların gerçek olduğunu ileri sürmüşlerdi. Adcılırsa genel kavramların sadece birer sözden ibaret olduğunu ileri sürerek gerçek olmadıklarını savunuyorlardı. Ortaçağın aydın bilgini Petrus Abaelardus, kavramcılık öğretisiyle bu çatışmayı uyuşturmaya çalışmıştır. Kavramlar elbette gerçek değildirler ama gerçekliklerden çıkarıldıkları için gene elbette bir gerçeklik taşımaktadırlar. Kavramların elbette nesne ve eylemlerden bağımsız olarak birer varlıkları yoktur ama nesnel gerçeklik bilgisinin özel bir biçimidirler.

Kavramlaştırma ise, bir dile getirmedir. Dile getirmekse seslerle gerçekleşir. Bu süreçte, öznel bir anlamı anlatmaktan nesnel bir anlamı gösterme aşamasına ulaşılmıştır. Kavramlaştırmak, anlam vermek, anlam vermekse tanımlayabilmektir. Ne var ki tanımlayabilmek her zaman 'göstermek' ile olmaz. Kimi yerde anlatmak gerekir. Örneğin 'kırmızı' kavramını kurmak ya da onu tanımlayabilmek için kırmızı çiçeği göstermek ve 'işte bu kırmızıdır' demek yeter; ama 'Atatürk' kavramını kurmak ya da onu tanımlayabilmek için onun gelişme sürecini anlatmak gerekir. (Hançerlioğlu, 2004:211). Zihinde oluşturulamayan ya da oluşturulabildiği halde bilgilerimizle çelişik olduğu için anlaşılamayanı dile getirir. Metafizik düşünce, en kavranılmazları kavradığını sandığı halde, örneğin; yuvarlak olan dünyanın bizim yaşadığımız bölümünün taban karşısında insanların baş aşağı yaşayamayacaklarını ileri sürerek bunu kavranılmaz saymıştır.

Sanatta kavram problemiğine gelecek olursak şu soruyu sorarak başlayabiliriz: Acaba içinde kavram olmayan her hangi bir sanat yapıtı var mıdır? Sanatçı kavramlar olmadan yapıtlarını gerçekleştirebilir mi? Bu sorulara hayır demek zorundayız. Çünkü kavramak duyumsamak algılamak kavramlarını da içine alan kaplayıcı bir niteliğe sahipse, her kavrama etkinliğinin içinde duyumsayan ve algılayan birinden söz ediyoruz demektir. Kavramak, idrak etmek bilincine varmak, çok boyutlu algılamak ve bu algıları birleştirmektir. Tikelleri kapsayan tümelin adı olarak kavram, bizim şeyler hakkında

oluşturduğumuz düşüncenin adı yani zihinsel bir etkinlik midir? Gerçeklikle ilgisi nedir? sorularını yanıtlayarak konuyu açabiliriz. Örneğin uzay kavramı, bizim içerdiklerini bildiğimiz bir tümel yapının adıdır. Bu anlamda uzayla bizim aracılığımızla kurulmuş bir ilgisi vardır uzay kavramının. Biz olmasaydık uzay bir gerçeklik olarak yine var olacaktı ama uzay kavramı olmayacaktı. Eğer bize bağlı olmadan kavramlar var olmayı başarabilseydi bu durumda bütün tümelerin adı bütün dillerde aynı olurdu. Öyleyse bu aynı zamanda dilsel bir durumdur. Farklı dillerde birbirini karşılayan sözcüklerin varlığı, insanların aynı yaşamsal - zihinsel süreçlerden geçerek dünyayla ve kendileriyle ilişki kurduklarını da gösterir. O zaman nedir bu süreçler? Etkiler, tepkiler, etkinlikler, işlevler, biçimler ve sonuçta kavramlar. Bir varlığın bizdeki etkisi, bizim ona gösterdiğimiz tepki ve bu nedenle gerçekleştirdiğimiz eylemlerdir. Eylemlerin sonucunda gerçekleşmesini beklediklerimiz, yani işlevler. Her oluşun bir nedeni vardır. Her kavramın da bir oluş nedeni vardır. Olayları ve olguları nedensiz var oluşla açıklamak bütün tartışmaları bitirir.

Kavramlar insanın üst düzey soyutlama becerisinin sonunda gerçekleşirler. Gerçekte sanat bu yapıyla dünden bugüne soyut ve kavramsal niteliktedirler. Çünkü insanın kendisi ve çevresiyle kurduğu ilişkilerin soyutlamasına dayanırlar. Soyut sanat, sanatın içinde yer alan, imgelerin ilgilerinden koparılmasıyla gerçekleşen anlatımın adıdır. Soyut sanat tanınır imgeleri iptal ederken kavramsal sanat nelerin iptaliyle varlık kazanmaya çalışmaktadır. Başka biçimde düşündüğümüzde sanat, yeni durumların biçimlenmesidir. İnsanların geldiği her yeni durum sanatta da yansımaları bulur. Bu belki de krizlerin biçimlenmesidir. Gerçekte yeni durumun eski olanaklarla anlatılamayacak olmasından kaynaklanan bir biçimleniş söz konusudur. Her ilerleme geçmişin reddine dayanan ancak gelişme olarak geçmişe eklemlenen bir süreçler bütünüdür. Marcel Duchamp'tan bugüne biçimlendirme ile ilgili bütün sınırların yıkıldığı apaçık ortadadır. Görünenin gösterilmesine, diğer bir deyişle temsiline dayalı anlatımlar çoktan tarihe karışmaktadır.

1960'lı yılların sonlarında sanat dünyası tümüyle yeni bir anlayış olan Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasıyla sarsılmıştır. Özünde bu anlayış biçimsel yetkinliği arayan, alışlagelmiş sanatın yerine, bir anlamda yeni bir yaşam biçimi önerisi olarak da algılanabilir. Kavramsalci yaklaşım, sanatın demokratikleşme sürecini tamamladığı ve

yaygınlık kazandığı profesyonel sanatçının tekeline çıktığı günümüzün sanatında, insanın kendini ifade etme yollarının nerelere dek uzanabileceğini göstermesi açısından da ilginçtir.

Eleştirel bir yaklaşımla kendisini, çevresini ve yaşamı sürekli sorgulayan, çağın hızlı teknolojik değişimleri altında ezilmemeye çalışan, bunu kullanan ya da teknolojiye başkaldıran, bu amaçla geleneksel sanatın sınırlarını aşarak sanatın boyutlarını değiştirme çabasında olan kavramsal sanatçıların görüşleri çağdaş düşünceyle temellenmiş ve onunla bütünleşmiştir.

Aslında kavramın sanattaki önemi yeni değildir. Düşüncenin yapıta üstünlüğü inancı öteden beri var olan bir görüştür. 1965'lerden sonra çok sayıda sanatçı, yapıtın gerçekleştirilmesi üzerinde değil ama daha çok sanatın kendisi, anlamı, amacı üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırmıştır. Kavramsal Sanat aynı yıllarda etkin olan Antiform, Land Art, Postminimalizm gibi sanatı anlam ve amaç açısından sorgulayarak, geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan ve genişleten Avant-garde bir akımdır.

Resim 32: Sol Le Witt, 'Splotches' (2005), Heykel yerleştirme.



1961'de Henry Flynt, malzemesi kavram olan bir sanattan söz ederek "Kavramsal Sanat" terimini kullanmış, Sol LeWitt ise düşünceler sanat yapıtları olabilir, bunlar birbirlerine eklenir ve somutlaşırlar, maddeye dönüşürler ancak tüm düşüncelerin maddeye dönüşme zorunluluğu yoktur diyerek bu konudaki görüşünü açıklamıştır.

Kavramsal Sanat'da düşünüyü (kavram) yapıtın en önemli yanısıdır. Sanatçının, sanatın kavramsal biçimini kullanması, tüm taslak ve kararların önceden belirlendiği, uygulamanın mekanik olarak gerçekleştirildiği anlamına gelir. Kavram, sanat üreten bir makineye dönüşür. Bu tür sanat, kuramların kuramı ya da betimlemesi olmamakla birlikte; tüm anlıksal süreç tipleriyle ilişkilidir. Kavramsal Sanat, yapıtını izleyiciye anlıksal olarak ilgi çekici kılmak isteyen, sanatçının yaklaşımıdır. Bu nedenle, genellikle, yapıtın duygusal yönden katı olması istenecektir. Ancak kavramsal sanatçının izleyiciyi sıkmak amacıyla olduğunu sanmak doğru değildir; izleyeni bu tür sanata yaklaşımdan alıkoyacak dışavurumcu sanata koşullanma duygusallığına bir tepki söz konusudur.

Resim 33: Christo, 'Surrounded Islands' (1983), Yerleştirme.



Sanatçılar, galericiler, koleksiyoncular ve seyirci arasındaki ilişkileri inceleyerek bu konuda düşünce geliştiren kavramsalcular, sanat yapıtının alınıp satılmasını ve bu alandaki spekülasyonu eleştirerek sanatçının yaratıcılık statüsündeki değişikliği açıkça ortaya koymuşlardır. Bu nedenle kavramsal sanatçılarının yapıtlarının çoğu bir ticaret metası haline dönüştürülememektedir. 1960'lı yılların sonlarında bazı galeriler tablo ya da heykel sergilemek yerine sözlü, fotoğrafik, matematiksel öneriler, hatta çok çeşitli bilimlere gönderme yapan sistemler sunmuşlardır. Bu türde çalışan sanatçılar kullandıkları anlatım araçlarına göre birbirlerinden ayrılmaktadır. Kavramsal sanatın uygulayıcıları tuval, fırça gibi alışlagelmiş gereçlerden yararlandıkları gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yararlanmaktadırlar. Sanatçılar arasında ortak yön, seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir.

Kavramsal Sanat, sanat yapıtında malzeme ya da biçimsel özelliklerle değil, yapıtın aktardığı anlam ve kavramla ilişkilidir. Kavramsal Sanat yapıtı, gündelik yaşamdan alınmış hazır-nesne, fotoğraf, harita, belge vb. gibi çok çeşitli biçimlerde olabilir. Kavramsal sanatçılarının başlıca kaynağı, sanat yapıtının eşsizliğini ortadan kaldıran hazır-nesnelere, var olan durumu farklı bir bağlama taşıyarak sorgulatan müdahaleler, bir durumu, eylemi, kavramı gösteren yazılı ya da görsel belgeler ya da dilbilimsel çözümlerdir.

Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunları anlamaya, çözmeye, kendi düşüncesiyle tamamlamaya çağırırlar. Nesnenin estetik değerini yadsıyarak sanatın başlıca ilkelerinden birinin tanımını zedeleyen böylesi bir tavrın şaşırtıcı olduğu açıktır. Kavramsal çalışma, bir program önerir ama seyirci sanatsal bir çabanın izlerinin sezileceği bitmiş bir yapıt görmeye alışıktır. Kavramsal sanat akla seslenir, hâlbuki seyircinin beklediği duygusal bir katılımdır. Sanat yapıtı maddi bir varlık olarak artık ortada yoktur, kavramsal sanatçı için geleneksel sanat yapıtı yalnızca üzerinde düşünceyi taşıyan, bir ara durağı betimler. Oysa kavramsal anlayışta, kavram, biçim üzerinde öncelik hakkına sahiptir.

Sanatın bu maddesizleştirilmesi kavramsal sanatın ortaya çıkışından önceki pek çok manifestasyonda çok açık olmasa da vardır. Düşüncelerle ilgilenen ve resmin fizik görünüşünü terk etmeye karar vermiş olan Marcel Duchamp'ın görüşü bunlar arasında en önde gelenidir.

Resim 34: Marcel Duchamp, ‘Bicycle Wheel’ (1913), Heykel.



1913'te ortaya koyduğu ilk hazır nesne olan ‘Bicycle Wheel’ (bisiklet tekerleği) ile birlikte Marcel Duchamp sanatsal yeteneğin antitezi olan bir yaratıcı sürece girmiştir. Kendisini geleneksel resimden uzak tutmaya ve sanat eserinin kavramsal değerinin ortaya çıkarmaya çalışmıştır. “Nesne sanat eseri olur, çünkü sanatçı onu o şekilde tasarlamıştır.” diyerek sanat görüşünü ortaya koymuştur.

Görülen bir diğer gerçek de kavramsal sanatın çıkışından on, on beş yıl öncesinden başlayarak yeni bir sanatsal yönelimi belirleyecek ortamın oluşmasıdır. Yves Klein’ın düzenlediği ‘Boş’ sergisi, Jean Tinguely’nin kendini yok eden makineleri, pop sanatçı Edward Kienholz’un boyutları ve taşıma zorluğundan ötürü gerçekleştiremediği projeleri ve 1963’ten sonra düşüncelerini plan evresinde bırakarak gelecekteki bir alıcıya bunları gerçekleştirip gerçekleştirilmeme hakkını tanınması "Kienholz"un tablo kavram'ları böyle doğmuştur ve onun çalışmaları bu ortamın oluşmasında payı olan örneklerden bazılarıdır. Bunlar ve benzeri sanatsal olaylar 1969 yılında Kavramsal Sanat’ın bir patlama yaparak ortaya çıkmasında etkili olmuştur.

Resim 35: Jean Tinguely, ‘Meta Harmonie IV-Fatamorgana’(1913), Yerleştirme.



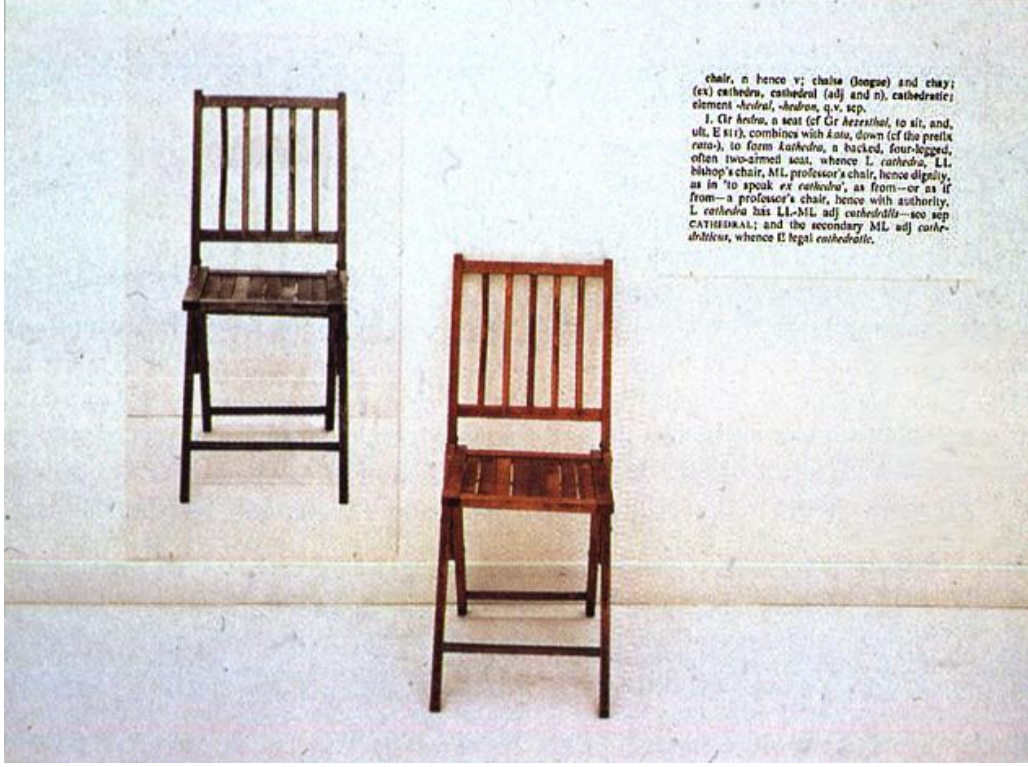
Resim 36: Edward Kienholz, ‘The Portable War Memorial’ (1968), Yerleştirme (alçı, mezar taşı, bayrak, poster, fotoğraflar, coca-cola makinesi, köpek, ahşap, metal ve fiberglas (289,6 x 975,4 x 243,8 cm).



Kosuth A.B.D.'de, Atkinson, Baldwin, Bainbridge ve Hurrell İngiltere'de eş anlamlı ve paralellik gösteren çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. 1965'te Kosuth “Üç

Tabure’’ adlı yapıtını sergilemiştir. Bu yapıtta gerçek bir tabure, taburenin fotoğrafı ve tabure sözcüğünün sözlükten alınmış tanımı bulunmaktadır.

Resim 37: Joseph Kosuth, ‘One and three chairs’ (1965), Yerleştirme.



Joseph Kosuth'un linguistik alanındaki araştırması böyle başlamış ve sanatçı bundan sonra yavaş yavaş sanat dilinin analiziyle ilgilenmeye koyulmuştur. Sanatçı belli bir biçimi ve rengi olmadığı için seçtiği su ile ilgili bir çalışma gerçekleştirmiştir. Çalışmasında, suyu bütün nitelikleriyle dikkatle inceledikten sonra, 1966'da 'su' sözcüğünün tanımını fotoğraflamış ve böylece su düşüncesini betimlemiştir. Araştırmalarını soyut kavramlar düzeyinde sürdüren sanatçı, 1966'dan beri bütün çalışmalarını düşünce olarak sanat düşüncesi deyimi başlığı altında toplamış ve böylelikle araştırmasının analitik karakterini göstermek istemiştir. Joseph Kosuth için tüm sanatsal öneri özünde sanatın bir tanımlaması anlamını içerir ya da böyle bir tanımlamanın sonucu sanattan başka bir şey olamaz.

Resim 38: Jean Tinguely, 'Meta Harmonie IV – Fata Morgana' (1913), Yerleştirme.



Jean Tinguely, üretmiş olduğu makine-heykellerde yüksek bir duyarlılığın yanı sıra alaycı bir tutum izleyerek alışılmışın dışında, çarpıcı bir estetik yaratıyordu. Kendi uzayında dolaşan bu ilginç kişilik heykelsi makinelerini tasarlarken hem estetik hem de yeni bir etik inşa ettiğine inanıyordu. Hareket, yaptığı heykellerin en önemli unsuruydu. Jean Tinguely'nin çağdaşları yüzyılın başında Rus konstrüktivistleri ve soyut sanat temsilcileri olmuştur. Gerçekte Tinguely soyut sanatın formlarına sadık kalarak yarattığı heykellerinde kendi estetiğini kurar. Hareket niteliğinden dolayı bu heykel bir Kinetik Sanat örneğidir. Kinetik Sanat akımının temelinde ışık ve hareketin bir sanat yapıtı yaratacağı fikri yatar. Bu yapıt ayrıca, üretilmiş parçaları bir arada sergilemesi nedeniyle Yeni Gerçekçilik akımının geç bir örneği de sayılabilir.

Sanat olgusunu yalnızca sanat yapıtıyla sınırlamayan, onu geniş bir kavram olarak ele alan sanatçıların büyük bölümü Amerikalıdır. Ancak hareketin giderek yaygınlaşması kavramsal sanata uluslararası bir nitelik kazandırmıştır. Avrupa'da Becher, Darboyen,

B.M.P.T. Grubu (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), İngiltere'de ise Art and Language kavramsal sanatın uluslararası bir düzeye çıkmasına katkıda bulunmuşlardır. Kısa sürede yaygınlaşan bu eğilim, kavramın içeriğine bağlı olarak çok çeşitli örnekler vermiştir. Akımın kuramsal eğilim gösteren ve diğerlerinden ayrılan başlıca grubu İngiltere ve New York'ta etkin olan Art Language (Sanat Dil) dir. 1966'dan beri J. Kosuth (1938-) A.B.D.'de, Atkinson, Baldwin, Bainbridge ve Hurrell İngiltere'de eş anlamlı ve paralellik gösteren çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. 1965'te Kosuth “Üç Tabure” adlı yapıtını sergilemiştir. Bu yapıtta gerçek bir tabure, taburenin fotoğrafı ve tabure sözcüğünün sözlükten alınmış tanımı bulunmaktadır.

Kosuth'un linguistik alanındaki araştırması böyle başlamış ve sanatçı bundan sonra yavaş yavaş sanat dilinin analiziyle ilgilenmeye koyulmuştur. Sanatçı belli bir biçimi ve rengi olmadığı için seçtiği su ile ilgili bir çalışma gerçekleştirmiştir. Çalışmasında, suyu bütün nitelikleriyle dikkatle inceledikten sonra, 1966'da 'su' sözcüğünün tanımını fotoğraflamış ve böylece su düşüncesini betimlemiştir. Araştırmalarını soyut kavramlar düzeyinde sürdüren sanatçı, 1966'dan beri bütün çalışmalarını düşünce olarak sanat düşüncesi deyimi başlığı altında toplamış ve böylelikle araştırmasının analitik karakterini göstermek istemiştir. Kosuth için tüm sanatsal öneri özünde sanatın bir tanımlaması anlamını içerir ya da böyle bir tanımlamanın sonucu sanattan başka bir şey olamaz.

Sanatın bu sanat üzerine katlanması daha önce “Sanat sanat olarak sanattır ve bütün diğer şeyler de diğer şeylerdir” diyen Ad Reinhardt ve minimalistlerden “Her konuda inanılmaz varsayımları kabul etmeyen bir yapıt istiyordum” diyen Donald Judd tarafından hazırlanmıştı. Joseph Kosuth; Marcel Duchamp, Ad Reinhardt, Jasper Johns, Frank Stella, Donald Judd'dan kendine kadar uzanan bir çizgide, evrimini belirleyen bütün ilişkileri açıkça gösterir. Sanat alanını dil açısından araştırdıktan sonra Joseph Kosuth bugün kendisinin ‘antropolojik’ diye adlandırdığı bir sanata yönelmiştir. Burada nesne linguistik tanımlamanın yerini alır ve dış dünya ile özel olarak önerilmiş kavramların yapamayacağı kadar çok sayıda ve doğrudan ilişki kurar. Joseph Kosuth'un kuramsal ve köktenci tutumu ArtLanguage grubunun görüşü ile uyum içinde dir.

Resim 39: Frank Stella, ‘Madinat as-Salam I’ (1970), Tuval üzerine polimer ve floresan boya, 299x762cm.



Frank Stella, dışavurumculuğun öznelliğine son vererek ruhunu tuvalde dışavurmak yerine algının nesnel yasalarını incelemeye başlamıştır. Sanatçı tuvalin formatıyla oynayarak yalnız resim ve heykel arasındaki ayrımı sorgulamakla kalmaz aynı zamanda biçim de bir araç olmaktan çıkarak resmin içeriğinin parçası haline gelmektedir.

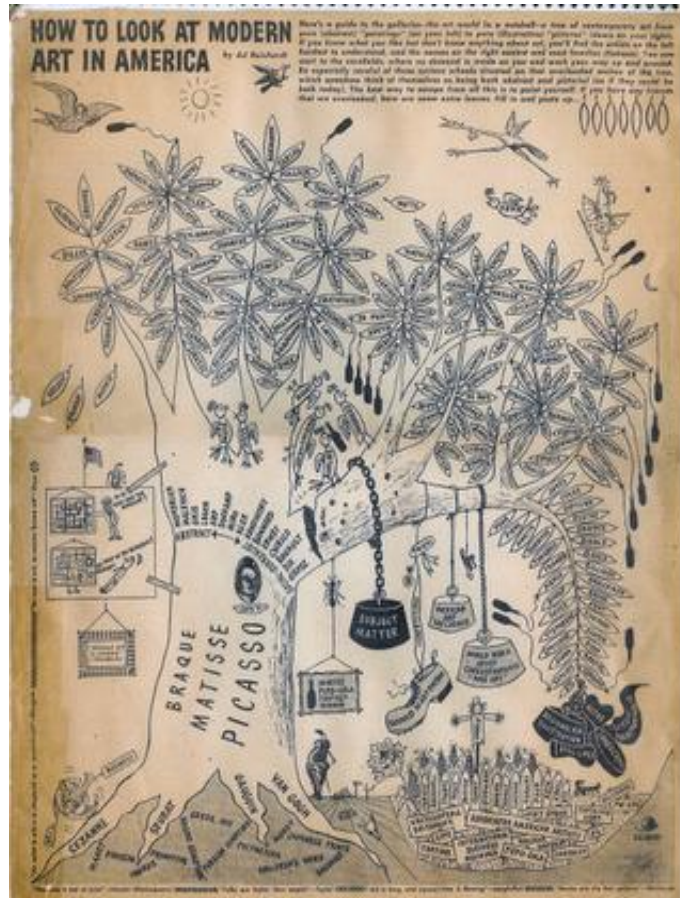


Resim 40: Daniel Buren, ‘Diagonal’ (1986), Yerleştirme (Paris, Royale Palais Tesisi)

Bunun yanında kavram bir eleştiri aracı olarak da kullanılmaktadır. Interroge Art (Sorgulama Sanatı)'ın temsilcisi Daniel Buren, 1960'lı yılların ortalarından başlayarak değişmeksizin 8,7cm genişliğinde düşey paralel bantlar kullanmıştır. Yalnızca renklerin değiştiği bu strüktür sanatçı tarafından farklı mekânlara uygulanır. Daniel Buren'in çizgileri herhangi bir düşüncüyü çağrıştıracak simgesel bir nitelik taşımazlar.

Seyirci bir tablonun karşısında değildir; yalnızca görsel bir olguyla, düz bir yüzey ve çizgilerle karşı karşıyadır. Daniel Buren'in yapıtları önünde, seyirci çalışmanın rastlantısal bir şey olmadığını da farkındadır. Durumun bilincinde olsa dahi, seyirci ne sanatçının ustalığına, ne kompozisyonun dengesine, ne renklerin yumuşaklığına, ne de içeriğin derinliğine hayran kalabilir; çünkü bu acıma sız paralel çizgiler tüm değerleri bir kenara itmekte ve yalnızca yüzeyi vurgulamaktadır. Bu uzlaşmaz tavrıyla Daniel Buren'in düşüncesi sanatın doğasını olduğu kadar sanatın işlevini de sorgular.

Resim 41: Ad Reinhardt, 'How To Look At Modern Art In America' (1946), Kağıt üzerine baskı, 31x24cm.



Ad Reinhardt, sanatı en temel özüne indirgemeyi amaçlamıştır, en saf iletiyi verebilmek için tüm gerçekçi ve imgeci öğelerden vazgeçmişti. Bir kuramcı ve eğitmen de olan sanatçı “Sanat sanat olarak sanattır, başka şeylerde başka şey. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir.” Diyerek sanatın yaşamdan tümüyle ayrılması fikrini savunmuştur. Ona göre yalnızca soyut sanat bu saf ölçütü yansıtabilirdi.

2.2. İmge Olgusu

İm, imge ve imgelem kavramlarının resim sanatı tarihinin her katmanıyla ilişkisi olduğu kesindir. Çünkü resim tarihi, başka deyişle bir imgeler tarihidir de. Bu kavramın açılım kazanabilmesi için, bazı alt kavramları açıklamaya ihtiyaç vardır. Gerçekte felsefi bir temeli olan imgelem kavramının, çoğu kavramda olduğu gibi alt kavramları ile beraber sanata felsefeden geçmektedir. Öncelikle işaret etmek anlamına ulaşan im sözcüğünün açılımını yapmak gerekmektedir. Orhan Hançerlioğlu, kaleme aldığı sözlüğünde im terimi için, imlemi bildiren, algılanmış bir olayı bildiren, algılanmış bir olayı dile getiren açıklamasını yapmaktadır. Örneğin bir yerde bir duman görürsek, orada bir ateş yanmakta olduğunu anlarız. Bu gibi doğal bağlantıları bildiren imler, doğal imlerdir şeklinde açıklamasına devam etmektedir. (Hançerlioğlu, 1989: 184).

İmgelem kavramına ulaşabilmede, im ile başlayan kavram açılımı imge sözcüğü ile devam etmektedir. İmge kavramının tam açılımını yapabilmek için etimolojik, felsefi, mantıksal, ruhbilimsel ve bilimsel açıklamalarını da yapmamız gerekmektedir. Felsefi anlamda imge; duyuların bilinçteki izidir. Bu iz, aslının tümüyle aynı değil, az çok eksik bir kopyasıdır. (Hançerlioğlu, 1993: 74).

Ruhbilimsel anlamda imge ise, aynı kategoriden nesnelere, belli bir sayıda ya da birçok ortak algısal özelliklerinden başlayarak oluşturulan zihinselliğin kendisidir. Zihinde bir imgenin oluşması algı sonucunda olabileceği gibi, daha sonra bir algıyı düşünmek, çağrıştırmak, bir şeyi imgelemde kurmak yoluyla da olabilir. (Cevizci, 1996: 370).

İmge etimolojik olarak ise; hayal, image anlamlarına gelir. Engels, düşüncenin dış dünyadan duyularla alınan imgelerden başka bir şey olmadığını ifade etmiştir. İnsan zihni, dış dünyanın varlık biçimlerini kendi kendinden çıkarmamış, dış dünyadan imgelemiştir. Bu imgeler araştırmanın çıkış noktası değil, sonucudurlar. Bu imgeler;

doğaya ve tarihe uydukları oranda doğru olabilirler. Öyleyse doğanın ve insanlığın bunlara uyması ileri sürülemez.

İmgeler, nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımalarıdır. İnsan, bu yansıyan imgelerle bilgi edinir. Öğrenme sürecini gerçekleştiren imgeler, nesnel gerçekliğe uygun imgelerdir. Her kuram ancak pratikle doğrulanır. İmgeler, duyuşsal imgeler ve ussal imgeler olmak üzere iki türdür: Duyuşsal imgeler; duyular, algular ve tasarımlardır. Ussal imgeler; kavramlar, önermeler, kuramlar ve varsayımlardır. İmgeler, nesnel dünyanın öznel yansıması olduklarından her imge öznel nesnelin birliğidir.

İmge; gölge, hayal ve görüntü terimleri ile eş anlamlı olarak da kullanılmaktadır. Buradaki görüntü ile anlatılmak istenen, hayali olarak zihnimize canlandırılan bir iç gerçekliğin görüntüsüdür. Aslında imgenin tartışılması çok eskiye dayanır. Çeşitli zamanlarda farklı biçimlerde ele alınmıştır. Platon'un tanımlamasıyla imge gerçekliğin yansımından başka bir şey değildir. Yani imge yanlısamadır, gerçekliğe sadık bir sunum olarak yorumlanır. Epiküros ve Demokritos'ta imge maddesel bir şey, yani nesneden kaynaklanan bir benzer şeydir. Nesnenin biçimini ve özgün karakterini koruyarak zihnimize oluşan görüntüsüdür.

Aristo'nun 'ruh üzerine' metnini incelersek; imge kavramının özüne ulaşırız. Aristo'ya göre; duyu, duyulabilir nesnelerin biçimini maddelerinden bağımsız olarak alımlayabilendir. Aristo'ya göre, imgelemde nesnelerin duyuşsal uyarımları olmadan bu izleri zihinde tekrarlama yetisidir. Aristo bu yetiye phantasia adını verir. Işıktan türetilen ve görünüş anlamına da gelen bir sözcüktür. Çünkü görme duyusu en gelişmiş duyudur ve bütün diğer duyular için de bir model oluşturur. Düşünen ruh için der Aristo, "İmgeler algının içeriği gibidir..." Ruhun imgesiz düşünmemesinin nedeni de budur.

Nesnelerin biçimini maddelerinden bağımsız olarak alımlamaktan söz ediyordu Aristo; imgelem, duyuşsal bir uyarım yokken de bir varlığı, bir biçimi zihinde canlandırma yetisiydi. Bir isteğin, bir iç dürtünün ya da öznel bir gücün (imgelem) ürünü ya da ifadesidir imge. Fantazya, fantezi, düşlem modern sanatın Romantizmden beri öne çıkarttığı bu kavram, imgenin bir 'kopya' değil özerk bir yaratı olduğunu vurgular. Burada olmayanın buraya getirilmesidir imge, bir fikrin veya biçimin varlık (doluluk) kazanmasıdır. İmge bir kendindenliği, tek başınlığı içerir, ansızın gerçeklik kazanır.

Bir yansıma vardır, görüntüdeyse bir gerçeklik var etmez, var olan bir gerçekliği sunar bize.

Skolastik geleneğe sadık kalan Descartes için ise imge; dışsal cisimler tarafından meydana getirilmiş, duyular ve sinirler aracılığıyla beyin içinde izler bırakan görüntüdür. 17. yüzyıl büyük metafizikçilerinden Leibniz, duyuları anlksala benzeten ilk filozoftur. Hume ise insanın bilme yetisini, fikirlerin bütününe indirgemek ister. O'nun için fikir, duyulur izlenimin yalnızca bir kopyasıdır; imgedir. (Domec, 1925). Jean Paul Sartre incelemesinde Descartes, Leibniz ve Hume'un imge anlayışlarının aynı olduğunu, ancak imgenin düşünce ile ilişkisi konusunda ayrıldıklarını belirtir.

Jean Paul Sartre'a göre imge; bir durum, katı ve donuk bir kalıntı değil, bir bilinçtir; daha doğrusu, bilincin nesnesiyle kurduğu bir ilişki biçimidir. İmgenin bilincin içinde ve imgenin nesnesinin de imgenin içinde olduğunu düşünmek bir yanılgıdır. Jean Paul Sartre bu yanılsamanın kökeninin uzam içinde ve uzam terimleriyle düşünme alışkanlığında aranması gerektiğini vurgular. Ayrıca şu önemli ayrımı da yapar: Algısal bilinç bir edilgenlik olarak ortaya çıkarken, "imgeleştirici" bilinç üreten ve nesnesini imge olarak koruyan bir kendiliğindenlik olarak belirir. Ona göre geçmişin ruhbilimcileri imgeyi daha az canlı, daha az açık bir algı türü olarak vermişlerdir ki bu doğru değildir.

19. yüzyıla kadar imge yansıma kuramı kapsamında ele alınır. 19. yüzyılda imge maddesel olmaktan çıkar, anlksal yaşamın bir parçası olur. 19. yüzyıl felsefecilerinin çoğu imgede bir kopya az ya da çok değiştirilemeyen, hareketsiz bir resim gördüler. 1903'ten bu yana yapılan deneyler ise zihinsel imgelerin ne denli değişmeye yatkın olduğunu göstermiştir. Bugün kesin bir kanıt vermeksizin sadece belirsiz imgelerin var olduğunu değil, imgelerin en belirgin en somut olanları içinde bile bir belirsizlik olduğuna inanılmaktadır.

İmge ile yaratma kavramları arasında yer alan ve açıklanması gereken önemli bir kavram da 'imgelem'dir. İmgelem, imgeler arasında yeni ilişkiler kurma, yeni kavram ve düşünceler oluşturma yetisi olarak tanımlanabilir. Burada bilinç söz konusudur. Aslında imgelem her insanın yaptığı, yapabildiği bir şeydir. İnsana özgü bir yetenektir. İmgelem, edinilmiş imgeleri birleştirip kaynaştırma ve bu birleşiklerden yeni imgeler tasarlama yetisidir. Edinilmiş bir imgeyi yeniden canlandırmaktan yaratıcılığa kadar

yükselir. İmgelemin yarattığı, bir imgenin doğada nesnel bir karşılığı bulunmayabilir, ama o yaratılan imgenin temel gereçleri nesnelere yansıyan imgelerdir. İmgelemin bilimsel anlamını bellek, düşünce, kuruntu ve fanteziyle karıştırmamalıdır. En basit genellemede bile bir dereceye kadar imgelem vardır. İmgelem; ‘geçmiş ve yaşantılarımızdan birleştirmeler yapmakla sağlanan anlıksal bir örüntü’ olarak da tanımlanabilir.

İmgeyi, en basit anlamıyla ifade etmek gerekirse görünüş demek yeterlidir; görsel bir kavramdır ve görünen bir varlığı belirtir. Her imgenin bir görünüş olduğunu kabul etsek bile, her görünüş bir imge midir? İmge kavramı Türkçede işaret anlamına gelen, im sözcüğünden türetilmiştir, zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya demektir. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj... Duyularla alınan bir uyarı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj.

Pierre Reverdy 1918’de şöyle tanımlar imgeyi: “İmge, zihnin katıksız bir yaratısıdır. Bir kıyaslamadan değil, az çok birbirine uzak iki gerçekliğin üst üste bindirilmesinden doğar. Üst üste bindirilen iki gerçeklik arasındaki ilişki ne kadar uzak ve doğruysa, imge de o kadar güçlü olacak, duygusal şiddeti ve şiirsel gerçekliği de o kadar artacaktır.”

Resim 42: Max Ernst, ‘Ocell De Foc’ (1937), Tuval üzerine yağlıboya, 114x146cm.



Modernist imgenin plastik sanatlardaki en dolaysız karşılığı kolajdır, özellikle Max Ernst'in gerçeküstü kolâjlarıdır. Kolajda toplanan parçaların, ya zaten temsil etmekte oldukları şeyi temsil etmekle kalacaklarını ya da kesinlikle yeni bir eğretilime içinde büsbütün farklı bir şeyi temsil edeceklerini söyler. Max Ernst, nesnelere kendi anlamlarından saptırarak yeni bir gerçeklik içinde uyanmalarını sağlamıştır. İmge, modern estetikte çoğu zaman duyusallıkla birlikte düşünülür. Bir anlamda yoktan var etmek demektir modernist imge...

İmge kavramını incelerken görsellik konusunu da irdelememiz gerekir. Duyusallığın şiddetlendirilmesine dayalı modern imge anlayışında bir ikilik söz konusudur. Bunlar gerçek ve imgesidir. Belki her görünüş modern anlamıyla imge değildir; ama ister bir dış nesnenin zihindeki kopyası olarak alalım, ister özerk bir yaratı olarak, her imge bir görüntüdür, bir beliriş ya da görünüştür ve her görünüş de bir benzeyiştir. İmgenin Arapça karşılıkları bunu daha iyi ortaya koyar. İmge hem hayal olarak karşılanır, hem de mîsl olarak. Birinci karşılık, romantizm ve modernizmin öne çıkardığı o özerk var etme yetisine bağlanır: hayal gücü, imgelem. İkinci karşılığın türevleri ise imgenin doğasındaki asıl-suret ikiliğini daha açıkça belirten terimlerdir. Misal, emsal, temsil... Benzemek, gibi olmak, bir başkasının sureti olmak ögesi vardır hepsinin içinde. Buna göre bir varlığın sadece duyusal anısı değildir imge; bizi dosdoğru gerçeğin kendisine götüren saydam bir görünüşten de ibaret değildir; aynı zamanda varlığın kendinden ayrılmasıdır. Varlık ve varlığın eksilmesi, hakikat ve hakikatten uzaklaşma-bu iki anı da içeriyor imge kavramı.

Emmanuel Levinas imge hakkında şunları söylemiştir: “imgenin simgeden, göstergeden veya sözcükten farkı nedir? Nesnesine gönderme yapma tarzı: benzeyiş. Ama bu düşüncenin imgeye gelip takıldığı, çünkü imgenin belli bir matlık(ışık geçirmezlik) içerdiği anlamına gelir. Bir gösterge, bütünüyle saydamdır, kendi başına önemi yoktur. Öyleyse aslına benzeyen bağımsız bir gerçeklik olarak mı alacağız imgeyi? Hayır; ona ancak benzeyişi imgeyle asıl arasındaki bir kıyaslamamanın ürünü olarak değil de imgeyi doğuran hareketin kendisi olarak görmek koşuluyla. Öyleyse gerçeklikte sadece kendinden ibaret olmayacak, sadece kendi hakikati olmayacak, ama aynı zamanda kendi ikizi, gölgesi, imgesi olacaktır.”

Varlık sadece kendisi değildir, aynı zamanda kendinden kaçıyordur. İnsanın yüzünde, özdeş olduğu varlığın yanı sıra, kendi karikatürü, kendi pitoreskliği (göz alıcı, resimsi görünümlü) de durur... Çok aşına olduğumuz sıradan bir eşya; aynı zamanda bu eşyanın nitelikleri, rengi, biçimi ve konumu sanki kendi varlığının gerisinde kalıyor gibidir. Tıpkı uzaklaşan bir ruhun geride bıraktığı eskimiş beden gibi bir ölü doğa gibi. Oysa tüm bunlarda kişinin ve nesnenin kendisidir. Öyleyse bir ikilik vardır, bu kişinin, bu nesnenin varlığında kendisidir ve kendisine yabancısıdır. Ve bu iki an arasında bir ilişki vardır. Nesne hem kendisidir hem imgesi. Ve nesne ile imgesi arasındaki bu ilişki de benzeştir. Bir varlık hem kendini hakikati içinde açığa vuran şeydir. Hem de kendine benzer. Kendi imgesidir. Asıl (orijinal) sanki kendinden biraz uzakta duruyormuş gibi verir kendini, sanki kendini bizden çekiyormuş, alıkoyuyormuş gibi; varlığın içinde bir şey, varlığın gerisinde kalıyordur sanki...

İmge, kendi aslının (nesne, soyut fikir, aşkın varlık, burada olmayan şey) yerini almıştır. Ama yeriyle birlikte anlamını ve eğer başarılı bir imgeyse duyuşsal acilliğini devralmıştır. Var olmayandır imge; gerçek dünyanın parçası değil sureti veya belirişidir, aslı gerçek dünyada kalmıştır.

İmgenin doğası irdelendiğinde önce zihinde var olduğu bilinmektedir. Tarihin ilk günlerinden bu yana insanlar duygularını, düşüncelerini ve gördüklerini zihinlerinden çıkarıp her hangi bir yüzey üzerine aktarma girişiminde bulunmuşlardır. İnsanoğlunun ilk gördüğü imgeler elbette önce su, ardından ayna yüzeyi üzerinde yansıyan görüntüleri olmuştur.

Geçmişe dönüp baktığımızda, ortalama on beş bin yıldan bu yana duvar resimleriyle karşılaşmaktadır. Çivi yazılarının geçmişi ise, yaklaşık iki bin beş yüz yıllıktır. Yedi yüz yıldan beri resim sanatını tanımakta, beş yüz yıldan fazla bir süre ise kitaplara resimler basılmaktadır. Yüz yetmiş yıldan beri fotoğraf sanatıyla, yüz yıldan fazla 7. sanat olarak taçlandırılan sinema sanatıyla tanışılmıştır. Son kırk yıldır elektronik görüntüleri, son on yıldır ise sayısal tabanlı bilgisayar görüntülerinin yaşamın her alanını kapladığı görülmektedir. İster insan eliyle, ister mekanik veya elektronik bir araç yardımıyla olsun, imgeler içlerinde daima anlam veya anlamları barındırmışlardır. Bu anlamlar imgelere, üreticileri tarafından üretildikleri anda veya daha sonra yüklenmiştir.

Bu yüklenen anlamlar ise, alıcıları tarafından farklı boyutlarda algılanmış ve okunmuştur.

Modernist imge kuralına göre ise, varlığın kurtarıcısıydı imge; varlığın görünüşünde günlük yaşamın sıradanlaştırdığı ve kararttığı her şey imgede yeniden doğacaktı. Oysa Emmanuel Levinas, aslın uzaklaşan bir ruh gibi kendi imgesini boşaltıp gidişinden de söz ediyor. Modernizme göre imge nesnenin kendisi değildi, çünkü ondan daha fazlaydı: tikel varlığın tecellisine dönüştüren görünüş. Var olmayanın “varlıktan-fazla” değil, “varlıktan-eksik” olduğu bir an: imgenin bir “eskimiş bedene” bir varlık atığına, varlık müsveddesine dönüştüğü an.

Nesne-görünüş ilişkisinin zorunluluğunu yitirme ve kopma olasılığı varsa, her türlü görünüş ve benzeyişin yitirildiği hipotetik bir anda olacaktır. Yokluğun varlık içinde bir olasılık olmaktan çıktığı, tersine varlığın yokluk içinde bir uğrak olarak görüldüğü, yokluğun kendini tanımlamak için varlığa artık ihtiyaç duymadığı bir kayıtsızlık bölgesi. İmgeler, ne kadar geniş bağıntıları kapsalarsa, şaşırtıcı güçlerini de o kadar uzun süre korurlar.

Resim 43: Rene Magritte, ‘The Two Mysteries’ 1966, 65 x 80 cm, Tuval üzerine yağlıboya.



Rene Magritte'in en ünlü imgelerinden biri olan bu resim tanımlama ve simgeleme kavramlarını sorgulamaktadır. Sanatçı “hiçbir şey görüldüğü gibi değildir” der.

Dolayısıyla resim, kurallarla düzenlenmiş topluma meydan okur, yerleşik görme ve düşünme biçimlerine saldırır. Rene Magritte, adlandırılması gerekmeyen bir şeye, o şeyin gerçekteki varlığını yadsıyan saçma bir isim vererek gerçeklikle çatışma yaratır. Bir pipo resminin altına “bu bir pipo değildir” yazarak nesnenin imgesinin gerçek ve dokunulabilir bir şeyle karıştırılmaması gerektiğini belirtir. Rene Magritte’in eserlerindeki gerçeklik arayışı düşsel imgelerle birleşir ve kendine özgü bir anlatıma dönüşür. Sanatçıya göre “kişinin resmi resme yansıtılan düşünce ile sınırlıdır. Resimde canlandırılabilen düşünce ve görülebilen dünyanın bilincimize sunduğu şeydir.” Sonuç olarak görsel dünya gerçeği içerir ve bu gerçek ise bizim hislerimizle ve algımızla oluşturduğumuz şeyler bütünüdür.

2.3. İmge - Kavram İlişkisi

Kavram, düşünülen herhangi bir şey ve o şeyin zihindeki tasarımıdır. Bu haliyle de bir fikir (idea, ide) dir. Bir kavramın dille ifade edilmiş biçimine ise terim denir. Kavram bir şeyin tasarımı iken, terim o şeyin kavramına verilen addır. İmge, herhangi bir şeyin herhangi bir anda algılanmasıdır ve o anda bizde bıraktığı izlenimi izdir. Bununla beraber kavram ise geneldir. Örneğin masa imgesi belirli bir masanın algılanması ve zihinde yeniden canlandırılması iken masa kavramı tüm masaları masa yapan genel özelliklerdir.

İnsanoğlunun imgeyle gerçeği yakalayabilme çabası onun mağara duvarlarına gördüğü şeyleri çizmesiyle başlamıştır. Ardından sosyal yaşamın ortaya çıkması, uygarlıkların ve onlara bağlı olarak dinlerin ortaya çıkmasıyla hem gerçekliğin görünümünü, hem de gerçekliğin ifade biçimini değiştirmiştir. Resmedilen gerçeklik dinlerin etkisiyle mistik bir havaya bürünmüştür. Bunun yanında diğer sanat dallarında da gerçekliği imgeyle anlatma çabası bir ihtiyaç halini almıştır. Bunu yaparken herhangi bir olguyu olduğu gibi yansıtmak veya bilgi aktarmak yerine görünen gerçekliğin altında yatanın yani gerçeğin özünün araştırılması gerekmektedir. Böylece izleyiciye daha somut bir gerçeklik duygusu ve bakış açısı kazandırmak mümkün olabilir.

Duyu organları ile algılanmış olan şeylerin zihinde oluşturduğu imge, geçmiş dönemlerde sadece kutsal mekânlarda rastlanan bir şey olmaktan çıkarak günümüz iletişim ve kültür sisteminin bir parçası olmuştur. Hangi çağda yaşanırsa yaşansın, sanat imgenin aktarımında en önemli araçlardan biri olagelmıştır. Sanatsal yaratımda

imgelemele gerçeğin yansımalarının değişikliğe uğradığı süreçte kavramlara gereksinim duyulmuştur. İmge ve kavram arasında sıkı bir ilişki söz konusudur. Çok karmaşık ve geniş bir düşünce biçimi olan imgeleri tam olarak ifade etmek ve bir yere oturtmak için kavramlara gereksinim vardır.

Hans Daucher'e göre kavramın gelişmesi ise, büyük bir olasılıkla şöyle olmalıdır: ilk izlenimler bellekte bir iz bırakmakta, sonradan edilen bildirişimler uydukları izlere göre sınıflandırılmaktadır. Bu durumda şu ortaya çıkmaktadır ki bir kavram, birçok izlenim birbiriyle kıyaslanması sonucu elde edilmekte; ilk ve önemli bir izlenim, kendisinden sonra gelen bilgisel gereçlerin sınıflanacağı bir iz bırakmakta, kendisinden sonraki tam-benzer izlenimlerin altında gruplanacağı bir etiketi oluşturmaktadır. Bu ilk izlenim, bir işaret, bir im ortaya koyar. Kendisinden sonra benzerleri gelirse, buraya gruplanır, benzerleri gelmez ve yinelenmezse yitip giderler. Bu gelişme biliş öncesinde ya da bilinç dışında oluşur. Kavram gelişirken ortaya çıkan bu ilk göstergeler (işaretler) bir çeşit adlandırmadır. Sınıflayan ve gruplayan bu adlandırmalar, duygusal deneyimlerden henüz kopmamışlardır, yalnızca bir düzenleme görürler. Ussal kavramın bağımsızlığını daha elde etmemişlerdir. Bu tür kavramlar 'imgesel kavram' olarak, ussal kavramlardan ayrılırlar.

İngesel kavramlar algıdan oluşur, geniş ve dağılan bir bildirişim alanını kapsarlar. Buna karşılık ussal kavramlar soyuttur; bilinçli olarak üzerinde işlenir, benzer nesnelere ya da benzer imgeler topluluğundan benzer işaretlerin geliştirilmesi soyutlama ve indirgeme yolu ile olur. O şeye ilişkin olmayan, dolaylı olan bırakılır, duyum ve duygulardan arıtılır. İngesel kavramda, nesnelere ilişkin benzeşen izlenim ve bildirişimlerin seçimi 'keyfi' isteğe bağlı yapılır ve işin daha çok duygusal yanı ağır basarken, ussal kavramlar irdeleme, ussamlama ve denetleme sonucu ortaya çıkarlar. Ussal düşünme, kısaca kavramlarla düşünme için, içten yapılan konuşma tanımlaması onun imgelerle değil kavramlarla, sözel, dolayısıyla çizgisel, ardarda sıralanmış bir düşünme biçiminin anlaşıldığını gösterir. Ussal düşünme bilgiyi, kavramları ardarda dizerek işlemekte, anlıkta birbiri ardına kavramları düğümlemektedir.

2.4. Tarihsel Süreç İçerisinde İmge - Kavram Üretimi

Mağara resimlerinden, günümüze kadar her dönem resim sanatı oluşumlarında imgelem vardır. İmge var olan ise, imgelem; var olanı harekete geçirmek anlamında

kullanılmaktadır. Sanatta ve yaşamda imgenin varlığının tanımlanması ve kutsal mekanlardan sokağa inen imgeyi tarihsel süreç içinde sorgulamak günümüz toplumlarında, iç dünyanın ve hayal gücünün istimlak edilerek yeni pazarlara dönüştürülmesi sürecinde imgenin dil ile ilişkisinden doğan sanat yapıtları ortaya çıkarılacaktır.

Resim 44: Gavin Turk, 'Marat'nın Ölümü' (1998), Yerleştirme.



G.Turk, Marat'nın Ölümü, 1998

Sanatta imgenin yeniden üretilmesi ve sanatın imgelerle yürüttüğü düşünsel sisteminin sanatsal yaratılarının niteliklerinin belirlenmesi, modernist imgenin plastik sanatlardaki karşıtları bulunarak, imge ile kavram ilişkisi kurulmaya çalışılacaktır. Sanatta biçimin hakimiyetini, biçimin yokluğu ile kurmaya çalışan düşünce ilkeleri, sanat akımları, sanatçılar ve yapıtları aracılığıyla oluşturulmaya çalışılmıştır. İzlenimcilikle başlayan bu süreç, kübizme ivme kazanır ve biçim parçalanır. Biçim verme işinde kullanılan malzemeler de aynı hızla değişir ve gazete parçalarındaki sözcükler resme katılarak, resimde yazının varlığı somutlaşır. Hazır malzemenin sanat nesnesi olarak sunulması aynı zamanda düşünme süreçlerinin başlaması anlamına geliyordu ki bu da kavramsal sanatın oluşumunu hazırlayan etkenlerden biri olmuştur. Pop Art ile birlikte sanatta imgenin varlık alanı çoğalır. Kitle kültürüne göndermeler yapan çalışmalarda edilgen

tüketici kültürü eleştirilmektedir. Kitle iletişim araçlarının çoğalması ile sözcük ve imgeler gerçek dünyanın bir parçası olarak sanatta yansımalarını bulur. Bu süreç adı kavram olan bir sanat anlayışının biçimlenmesine, nesnenin karşılığı olarak kavramın oluşturduğu çözümlerle devam eder.

Resim 45: Damien Hirst, 'Altın Dana' (2008), Yerleştirme.



İngiliz sanatçı Damien Hirst, Young British Artists olarak anılan grubun en önemli sanatçısıdır. Çalışmalarında ölüm teması sık görülür ve önemli bir yere sahiptir. Formaldehitte muhafaza edilen ölü hayvan figürleriyle tanınmıştır. Bunlardan olan ikonik çalışması 'The Golden Calf' (Altın Dana); bir vitrin içinde formaldehitte muhafaza edilen boynuzu ve kafasındaki tacı altından olan ölü bir danadan oluşur. Damien Hirst'ün formaldehite batırılmış 2,15 metre uzunluğundaki danası mermer biz

zemin üzerinde, 215,4x320x137,2 cm ebatlarındaki altın kaplama paslanmaz çelikten yapılmış cam kasa içerisinde muhafaza edilmektedir.

BÖLÜM 3: UYGULAMALAR KAPSAMINDA GERÇEKLİK VE İMGELEMİN PLASTİK DEĞER OLARAK KURGUSU

Birçok açıdan tanımlamaları yapılan gerçeklik ve imgelem kavramları, sanat içerisindeki yerini yapılan bilimsel, felsefi ve sosyolojik tanımlamaların dışında ortaya koyulan eserler üzerinden gerçekleştirmiştir. İmgeler arasındaki katmanlı yapının kurgusu, plastik değer olarak transparan etki ve öznel bir tavır olarak portre başlıkları bu bütün içerisinde oluşturulmuş küçük alt başlıklardır ve uygulamalar açısından değerlendirilerek aktarılması eser metin ilişkisini birleştirici bir son sözdür.

3.1. İmgeler Arasındaki Katmanlı Yapının Bir Bütün Olarak Kurgulanması

Gerçekliğin birer yansıması olan imgeler bir araya gelerek katmanlı bir yapı oluşturarak yeni bir gerçekçilik kurarlar. Bu katmanlı yapının kurulmasında resimsel tekniklerin bilgisi ve yardımıyla plastik bir doku oluşturmak mümkündür. Dijital teknolojilerde de çok kullanılan katmanlı yapı farklı malzemelerle ve baskı teknikleriyle de kendisine uygulama alanı bulmuştur. Günümüz sanat anlayışı içerisinde özellikle layer mantığıyla örtüşerek sanatçıların çalışmalarında önemli bir kurgu malzemesi haline gelmiştir. Fotoğraf teknikleri ve yağlı boya tekniği olarak da kullanılmaktadır.

Resim 46: Douglas Gardon, 'Left is Right and Right is Wrong and Left is Wrong and Right is Right' (1999), Dijital baskı.



3.2. Plastik Değer Olarak Transparan Etki

Şeffaflık; TDK tarafından basılmış Büyük Sözlükte “içinden ışığın geçmesine ve arkasındaki nesnelere görülmesine engel olmayan (cisim)” olarak tanımlanmıştır. Saydam ve transparan sözcükleri de eş ve yakın anlamlı olarak yer almaktadır. Bu tanıma göre şeffaflık, cismin içinden ışığın geçmesi durumudur. Mecazi anlamda dolaylı olmayan, açık ve belirgin tanımlarına karşılık gelmektedir. Kabul görmüş ifadeler ek olarak Gyorgy Kepes’in “Language of Vision” adlı eserinde şeffaflık daha ileri bir boyutta tanımlanmaktadır: “Eğer; aynı anda iki ya da daha fazla; birbirlerinin üzerinde yer alan figür görülebiliyorsa, mekansal boyutların çelişmesiyle karşılaşmış demektir. Bu çelişkiyi çözmek için yeni bir görsel özelliğin varlığını saymak gerekir.” (Kepes, 1995: 58-61).

Rowe ve Roberth Slutzky’ye göre geçirgenlik, değişik mekanların eşzamanlı algılanabilmesi anlamını taşır. Mekan yalnızca geri çekilmez, aynı zamanda sürekli bir hareketle devingenlik gösterir. Geçirgen figürün pozisyonu, uzak figürün yakın figür kadar görülebilmesi anlamını da taşımaktadır. Bu tanımla geçirgenliğin, net bir kavram olmaktan çıkıp belirsiz boyut kazandığı söylenebilir. Üst üste gelen geçirgen yüzeyler sözü, fiziksel bir geçirgenlikten çok daha deneyimsel ve yaşamsal bir olay bilimi çağrıştıran niteliktedir.

Şeffaflık, maddenin kendine özgü bir niteliği olabileceği gibi, farklı malzemelerin bir arada örgütlenmesiyle; algı boyutunda yaratılabilen bir kavram olarak da kabul edilebilir. Günümüz sanatı içerisinde illüzyon yaratmada aracı bir teknik olarak da düşünülebilir transparan etki. Özellikle sanal gerçekliğin yaşandığı günümüz çağdaş sanatının içerisinde önemli bir eleman (medium) olarak kullanım olanakları çeşitlenmektedir. Bu yaklaşımlar deneyimsel şeffaflık açısından farklı açılımlarla beslenecek bir süreç olarak düşünülebilir. Salt maddeden değil, resimsel illüzyonlar, simülasyonla harmanlanmış, sanal ile gerçeğin iç içe geçtiği bir deneyimsel şeffaflıktır yaşanan...

Resim 47: İrfan Önürmen, ‘Kuş’ (2008), Tül, 110x80cm.



Çağdaş görüntülerin büyük çoğunluğunun görülecek hiçbir şeyin olmadığı düz anlamda görüntüler olduğuna vurgu yapan Jean Baudrillard, “...fakat tek hissedilen her bir düz anlamlı görüntünün ardında bir şeyin yok olduğudur” der. Buradaki düz anlamlılık biçimsel düz anlamlılık olarak düşünülmemelidir. Minimal sanat, kavramsal sanat, geçici sanat ve dijital sanatlar da dolayısıyla tüm bu şeffaflık, yok olma ve cisimsizleşme estetiği içinde sanatın maddesizleştirilmesinden söz edilen genel saptamalara şu cevabı veriyordu: Oysa gerçekte, işlemsel biçim altında her yerde maddeleşmiş olan estetikdir. Zaten bunun için sanat minimal olmaya, kendi yok oluşunu kullanmaya zorlanmıştır. Sanat, oyunun tüm kuralları uyarınca, bir yüzyıldır bunu yapıyor. Yok olan tüm biçimler gibi simülasyon içinde kendini yinelenmeyi deniyor, ama yakında yerini uçsuz bucaksız yapay bir müzeye... bırakarak tamamen silinip gidecektir. (Baudrillard, 1995)

Her şeyin estetiğin alanı içine sokulduğu bir ortamda, sanat olmayacaktır; özgürleşmek için ortaya çıkmış olan yapı ve yapıtların ardı sıra ortaya çıkmalarına, birbirlerinin

biçimlerini almalarına (metamorfoz), onları birbirine bağlayıp birbirlerini doğurmalarına yol açan silsile yeniden keşfedilmelidir.

3.3. Öznel Bir Tavır Olarak Otoportre Kullanımı

Portre ve otoportre tarih boyunca hep tedirgin edici bir estetiğe sahip olmuştur. Sanat insanın kendini bulma, anlamlandırma çabasından başka bir şey değildir. Dünyayı estetize ederken ressamın, başkasının yüzünde aradığı saklı gerçek, kendi yüzüne, yüz formunda saklı dünya coğrafyasına, kültürüne, değerlerine doğru plastik bir yolculuğa çıkarken; aynı zamanda, hayatta durmaksızın insanların form, mekan, gerçeklik maskelerini sıyırmakla geçirmiş ve bunu yüksek ayar bir yaratım kabul etmiş sanatçının, kendi yüzüyle karşılaştığında yaşadığı travmayı da dile getirir. Sanatçının, kendi yüzüyle ilk kez ve kendi sanatı arcılığıyla karşılaşması, kendi yüzündeki maskeyi indirmeye ve onu plastize etmeye çalışması kendi içindeki gizli 'ben' i bulma çabasından başka bir şey değildir. (Gezgin, 2007).

Tür Resmi olarak Portre Avrupa'da 16. Yüzyılın ilk yarısında kısa bir süre içinde büyük gelişme göstermiştir. Bu çalışmada öncelikle portrenin tanımına ve buna ek olarak portre ve otoportreye genel olarak değinilmiş, ardından İzlenimcilik'e kadar portrenin tarihi ele alınmıştır. Ardından 20.yy başı itibariyle portre dönemler ve ekoller bağlamında geçirdiği değişimler çerçevesinde görsel ve düşünsel açıdan irdelenmiştir.

20. yüzyıl boyunca portre, farklı sanatçılar ve akımlar çerçevesinde farklı bağlamlarda ele alınmış, ayrıca yüzyılın avangardları ve non-figüratifleri tarafından reddediliş nedenlerine değinilmiştir. Yine bu dönem içinde belirli akımlara bağlanamayacak figüratif resim devam etmiş, kendi yolunu belirlemiştir. Bu anlamda geniş bir alana yayılan ve çeşitlenen portrenin çağdaş dünya sanatı içindeki yeri araştırılmıştır. Ardından Türk Resim Sanatı'nda portrenin yeri araştırılmış, Şeker Ahmet Paşa'nın bir otoportre örneğinden başlayarak, günümüze gelinmiştir.

Resim 48: Şeker Ahmet Paşa, ‘Otoportre’ (1873), 116x85, Tuval üzerine yağlıboya.



Ben kavramı olarak otoportre, bu arayışın ardından gelen çok yönlü bir açılamdır. Bu kavram, ressam ve modeli, bakan ve gören, gören ve görülen gibi kavram çiftlerinin tam kat yeridir. Kesişme noktasıdır. Otoportre, aynı zamanda Batı uygarlığının uğraşa uğraşa sonunu getiremediği ve her dönem başka bir anlam yüklediği ‘beden’ meselesinin de içinde yer alan bir düğümdür.

Geçen yüzyılın, önceki dönemlerin onca birikimine karşın onlardan farkı 'ben' kavramını ayrı bir anlam, içerik ve kapsam yükleyerek açıklamasıydı. Bu, daha yüzyılın başında Kübizmle birlikte ortaya çıkan bir önemli hamleydi. Maddenin anlamı rölative kuramı bağlamında değişince insanın bir nesne olarak kendisiyle pozisyonel bağı da değişiyordu. Sonra üst gerçekçilik ardından da özellikle Varoluşçuluk gelince 'ben' kavramı tam bir zelzeleye tutuldu. Kuşkusuz, yüzyıl başında ortaya çıkan psikanalizin işe katkısı ayrıca anmaya bile gerek yok. Bütün bunlardan sonra soru ben

kimim ya da benim veya benim gerçeği nedir? e dönüşüyordu. Gerçeğin ve benim hassas dengesi idi oto portre artık...

Otoportre kavramının avangart sanatta aldığı anlam apayrıdır. Marcel Duchamp'ın tuvale imzasını atması ve bunu otoportre olarak sunmasından izleyiciye dönük bir cümle yazının gene otoportre olarak sunulmasına kadar her şey farklı bir anlam taşımaktaydı artık.

Resim 49: Frida Kahlo 'Diken Kolyeli ve Sinek Kuşlu Otoportre' (1940), Tüval üzerine yağlıboya, 63,5x49,5cm.



70'e yakın resmi bulunan Frida Kahlo'nun resimlerinin büyük bir bölümü otoportrelerden oluşur. Yaşamının büyük bir bölümünü yatakta başının üstünde duran, "gündüzlerinin ve gecelerinin celladı" olarak tanımladığı bir aynaya bakarak geçirdiği için sürekli otoportre çizmiştir. Resimlerindeki ustalık, Pablo Picasso'ya bile "Biz onun gibi insan yüzleri çizmeyi bilmiyoruz" dedirtmiştir. Sürekli evcil hayvan besleyen Frida Kahlo'nun hayvanlarla ilgili üç portresi vardır: 1940'ta 'Diken Kolyeli ve Sinek Kuşlu Otoportre', 1941'de yaptığı 'Ben ve Papağanlarım' ve 1943'te yaptığı, 'Maymunlarla Otoportre'

3.4. Uygulamalar Üzerinden Karşılaştırmalar

Dünyayı estetize ederken ressamın başkasının yüzünde aradığı saklı gerçek, kendi yüzüne, yüz formunda saklı coğrafyasına, kültürüne, değerlerine doğru plastik bir yolculuğa çıkarken aynı zamanda hayatta durmaksızın insanların form, mekan, gerçeklik maskelerini sıyırmakla geçirmiş ve bunu yüksek ayar bir yaratım kabul etmiş sanatçının, kendi yüzüyle karşılaştığında yaşadığı travmayı da dile getirir. Sanatçının, kendi yüzüyle ilk kez ve kendi sanatı aracılığıyla karşılaşması, kendi yüzündeki maskeyi indirmeye ve onu plastize etmeye çalışması kendi içindeki gizli ben'i bulma çabasından başka bir şey değildir. (Gezgin, 2007). Uygulamalarda otoportre kullanım nedenini açıklayan bu cümleler aynı zamanda tez projesinin temelini de oluşturmaktadır.

Tez projesi altı ayrı çalışmadan oluşmaktadır. Diptik olarak sergilenen çalışmalar, bir bütünün toplamı ve aynı zamanda ayrı ayrı parçalarıdır. İlk çalışma olan 'Tura mı Yazı mı' isimli çalışmayla başlayan süreç zaman içerisinde düşüncenin evrim sürecini takip eden diğer çalışmaları da beraberinde getirmiştir. İlk çalışmanın devamı niteliğinde olan 'Şüphe' isimli uygulamada da layer mantığıyla oluşturulan katmanlar yeni bir gerçeklik sunarken resmin plastik etkisi güçlendirilerek anlatım zenginliğine ulaşmak amaçlanmıştır. 'Trans 1' ve 'Trans 2' isimli uygulamalarda ise daha minimal bir üsluba gidilerek kişinin iç yolculuğu konu edinilerek yine portre üzerinde bir anlatım seçilmiştir. 'Parçalanma 1' ve 'Parçalanma 2' isimli uygulamalar ise gelinen son noktalardır. Teknik anlamında bir farklılığa gidilmemiş ancak yapılar arasındaki doku zenginliğine daha fazla yer vererek anlatımın güçlendirilmesi amaçlanmıştır. İmgelemin düşünce, algı ve bilinçaltıyla ilişkisi sürecin kendindenliğini oluşturmaktadır. Bu süreç aynı zamanda önsezisel olarak yapılan her türlü zihinsel süreçle ilgili deneyimin aktarılmasına olanak sağlayan bir zemini de beraberinde getirmiştir. Yapılan tüm uygulamaların ana metninde algıya açık olarak çözümlenmesi yatmaktadır. Görsel duyuya hitap eden şeyler kavramsal olmaktan ziyade algısaldır. Algı kavramını, duyu verisinin kavranması, düşüncenin nesnel olarak anlaşılması ve aynı zamanda her iki durumda da öznel bir yorum getirmesi şeklinde yorumlarsak, yapılan uygulamaların düşünsel bir faaliyetin katmanlı transparan yapılar olarak resmedilerek algıya açık görsel bir yansıması olduğu söylenebilir.

Gerçekliğin birer yansıması olan imgeler bir araya gelerek katmanlı bir yapı oluşturarak yeni bir gerçekçilik kurarlar. Bu katmanlı yapının kurulmasında resimsel tekniklerin bilgisi ve yardımıyla plastik bir doku oluşturmak mümkündür. Dijital teknolojilerde de çok kullanılan katmanlı yapı farklı malzemelerle ve baskı teknikleriyle de kendisine uygulama alanı bulmuştur. Yapılan uygulamaların tümünde bu katmanlı yapının kurulumu üzerine denemeler yapılmıştır. Sonuç olarak dijital ortamın sağladığı olanaklardan yararlanılarak görsel gücü yüksek üretim biçimleri amaçlanmıştır.

Uygulamalar kapsamında yararlanılan bir diğer teknikte transparan etki olmuştur. Katmanlı yapının oluşturulabilmesinde en önemli unsur olarak transparanlık yani geçirgenlik, değişik mekanların eşzamanlı algılanabilmesi anlamını taşır. Uygulamalarda geçirgenlik, net bir kavram olmaktan çıkıp belirsiz boyut kazandıran bir medium haline gelmektedir. Transparanlık, maddenin kendine özgü bir niteliği olabileceği gibi, farklı malzemelerin bir arada örgütlenmesiyle; algı boyutunda yaratılabilen bir kavram olarak da kabul edilebilir. Üst üste gelen geçirgen yüzeyler, fiziksel bir geçirgenlikten çok daha deneyimsel ve yaşamsal bir olayı çağrıştıran niteliktedir. Günümüz sanatı içerisinde illüzyon yaratmada aracı bir teknik olarak da düşünülebilir transparan etki. Özellikle sanal gerçekliğin yaşandığı günümüz çağdaş çağdaş sanatının içerisinde önemli bir medium olarak kullanım olanakları çeşitlenmektedir. Bu yaklaşımlar deneyimsel şeffaflık açısından farklı açılımlarca beslenecek bir süreç olarak düşünülebilir.

David Smith'in şu sözleri başlangıç noktasını ve süreç içerisinde gelinen yeri vurgulaması açısından önemlidir. "Sanatçı, bizzat kendini tanımladıkça doğanın elemanlarından biri olarak kendi kendisinin konusu olur. Sanatçı 'doğa' derken daha ziyade ilkel insanın 'o' diye değil de 'sen' diye gösterdiği şeyi kasteder. Kendinize baktığınızda 'içinizdeki siz' den gelir sanat. Bu amaçlı bir iç bildiridir. Bu, sanatçının kendi kimliğini belirleyen bir etkendir..." Sanatı ortaya çıkaran şey; o işin tekniği, malzemesi ya da kesinliği değil yaratanın kendi içindeki çelişkisidir. Gerçeklikler içinde bir gerçekliğin hissedildiği ve biçim haline geldiği şeydir resim...

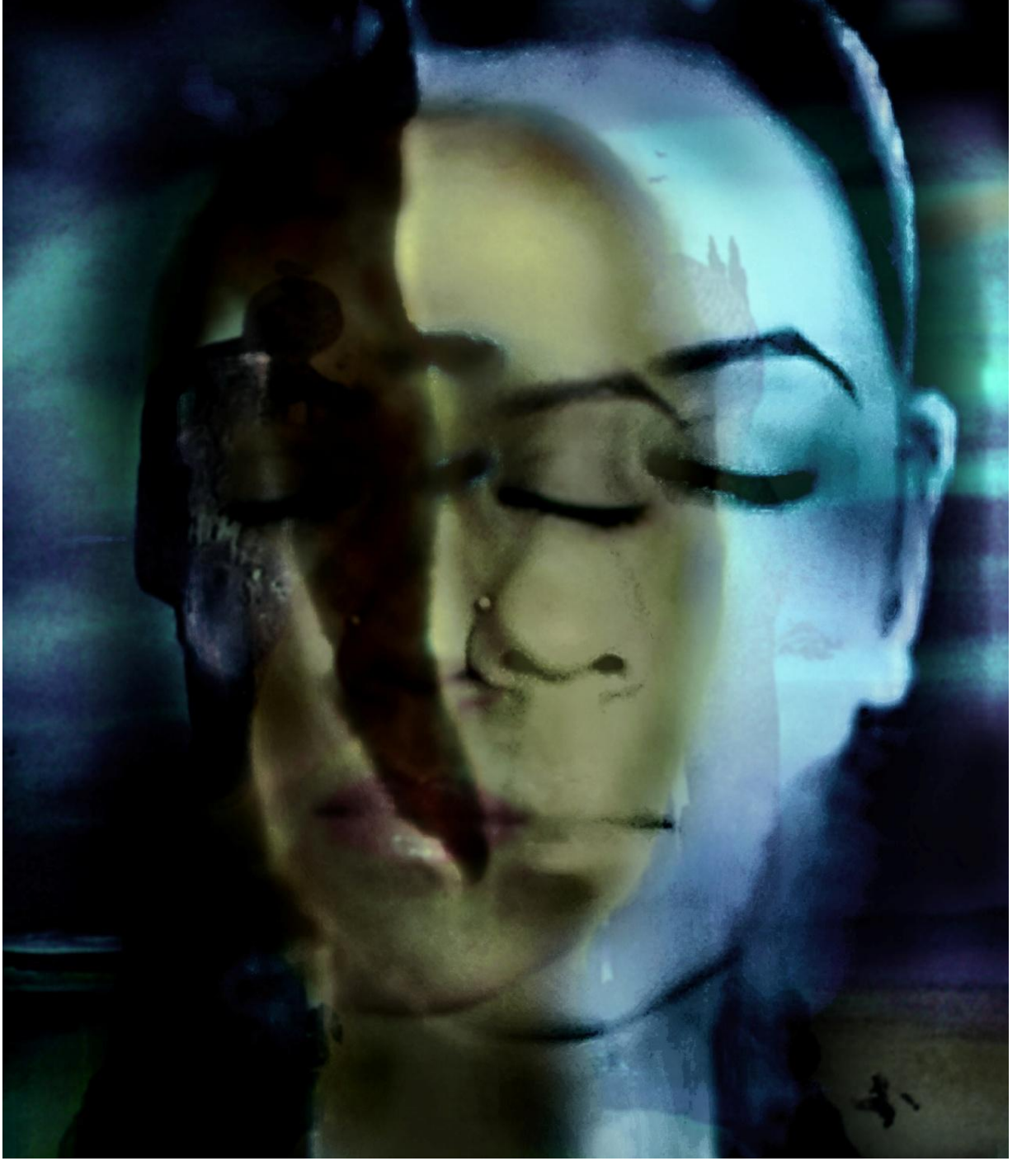
Resim 50: Uygulamalar, 'Trans 1' (2009), Dijital baskı, 110x115.



Resim 51: Uygulamalar, 'Trans 2' (2009), Dijital baskı, 90x115.



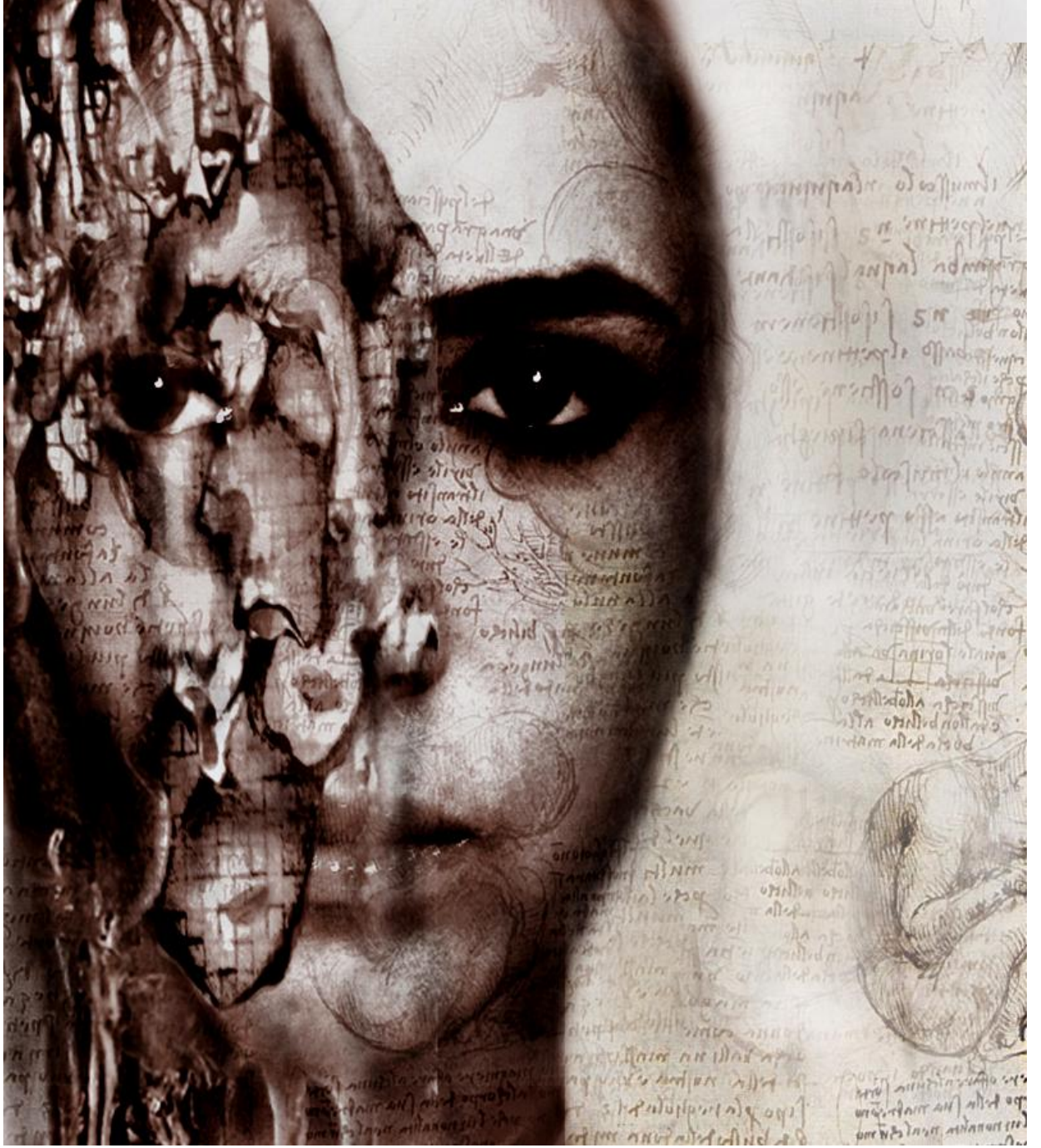
Resim 52: Uygulamalar, 'Parçalanma1' (2010), Dijital baskı, 100x120.



Resim 53: Uygulamalar, 'Parçalanma 2' (2010), Dijital baskı, 100x120.



Resim 54: Uygulamalar, 'Tura mı Yazı mı?' (2008), Dijital baskı, 120x120.



Resim 55: Uygulamalar, ‘Şüphe’ (2010), Dijital baskı, 120x120.



Resim 56: Sergileme 1, (2010).



Resim 57: Sergileme 2, (2010).



Resim 58: Sergileme 3, (2010).



Resim 59: Sergileme 4, (2010).



SONUÇ

Günümüz resim sanatı imgelerini en geniş tanımıyla kültürün içeriğinden çıkarmaktadır. Geçmişin sanat doğadan mı, yoksa sanattan mı edinilir şeklindeki ayrımcı tartışması önemini yitirmiş yerini betimleyici sanata bırakmıştır. Betimleyice sanata duyulan tepki, kültürün insan doğasını oluşturma anlamına gelen modernist çabanın, doğayı reddetme ve kendi doğasını inşa etme eylemini işaret eder. İmgenin sanat tarihi boyunca, dönemlerin, akımların ve izmlerin yaşandığı çağın beklenti ve beğenilerine göre biçimlendiği alanı tanımlamaktadır. Günümüzde bu alan kültürün doğası olmuş ve imgeler kültürün zamanın parçalanmış, fragmanlaşmış hızının akıcılığı altında, dönem ve kökenlerine bakılmaksızın eş zamanlı ve çokanamlı olarak bir arada kullanılmaktadır. Görüntünün taşıdığı anlamın yitmesi, kişinin görüntülerinden başkalarının biçimlerini bulma çabası doğmuştur.

Herhangi bir imge görsel dilin içerisinden görsel bir eleman gibi alınarak kullanılmaktadır. Bu zamanın hız ile parçalanmış olan anlayışına uygun bir tavidir. Hızın sonucu zaman kavramının, en kısa zaman parçası olan ‘an’ a indirgenmesinin, imgelerin çoklu akışının ve değişiminin sonu gelmez sürekliliğinin etkileşimi eşzamanlı bir dünya görüşünü oluşturur. Bu da, gerçek olanın oluşturduğu durumlarının birbiri içine geçerek birbirini katladıkları başka bir dünyanın gerçeklikleri anlamına gelir. Tekrarın yaşamdaki yansımaları, gerçeğin kopya edilebilen ve çoğaltılabilen her biri tekrar gerçeğe dönüşen yorumlarının aynasıdır. Bu aynadaki görüntü kişinin kendi imgesi değil aynı zamanda gerçeğin imgesidir.

Sanatın nesnelliği sanatçının kendi öznelliğini de sanat nesnesi olarak kullanmasına yol açar. Her şey sanatın malzemesi haline gelmiştir ve günümüzde sanatın orijinal düşünceyi bulmaya yönelimi değişime uğramıştır.

Kendisi bir dil olan sanat, kendi kendini sorgulama süreci içinde, düşünceye dayalı bir eylemi kendine çıkış noktası olarak almıştır. Bu sorgulama sürecinin sonunda varılan sonuçlara gösterebilirm ve dilbilim kuramları ile ulaşılmıştır. Kübizmle resme giren yazı en etkili anlatımını Rene Magritte’in bir pipo imgesinin altında yazan “bu bir pipo değildir” isimli çalışması ile sorgulamıştır. Süreç içerisinde resimde anlam ve imgesel söylem değişime uğramıştır. Taklitle gerçek olan, orijinal olanla yapay olan, nesnel olanla hayali olan arasında bir sınır çizilmiştir. Bir imgenin görüntüsü ile anlamı

sorgulanmaya başlamış, tuvalin üzerindeki görüntünün aslı olmadığı fikri üzerine çalışmalar yapılmıştır. Görüntü yapaylığı ve ikiliği ile imgenin nesnel ve kavramsal karşıtlığı arasındadır. Görsel imge, kavramsal yapıyla birleşerek kelimeler, tanımlar ve kavramlar imgenin anlam çokluğunu sağlamasına yardımcı unsurlar halini almıştır. İmge kavramsal bir karşılığa da denk düşerek dil ile bağlantısını doğrulamaktadır.

Joseph Kosuth, yaptığı çalışmalarda nesne ve onun dolaylı anlamları arasında bağlantıyı açıklamaya çalışır. Görsel imgenin kavramsal ve nesnel bağlantılarının derlemesini çalışmalarında görebiliriz. Görsel olarak nesne tanımı ve taklidi arasında benzersiz boşlukların yapaylığını imgelemektedir. Marcel Duchamp'ın pisuvarı nesnenin olması gereken ortamdan çıkarak başka bir mekana konulması ile anlamında oluşan çelişki üzerine kurulmuş bir yapıttır. Marcel Duchamp, nesneye en alaycı tavrını onu imzalayarak yapmıştır. Sanatçının kişiliği bir anda nesneye anlam katan bir boyuta geçmiştir. Amacı nesneyi bir başka şeye dönüştürmek değil olduğu gibi kullanmaktır. Marcel Duchamp modern sanatın 'nesne kuran' yapılanmasının mesajını veren ilk sanatçı olmuştur.

Kavramsal sanat, dilbilime ve nesneye dayalı anlatımı ile sanatın varlığını sorgulanması sürecinde özellikle Ludwig Wittgenstein'in kuramlarından yola çıkarak fikir, bilgi yada sanatsal üretim olarak en dolaysız anlatım biçimlerini kullanmıştır. Biçimin hakimiyetini, biçimin yokluğu ile kurmaya çalışan düşünce ilkeleri yeni anlatım biçimlerini benimsemiş sanatçılar ve yapıtları aracılığıyla yeniden kurulmaya çalışılmıştır. Pop art sanatçıları için ise sıradanlık, günlük hayatın verilerinin el değmeden kullanılmasında yatmaktadır. Hiperrealizmin fotografik gerçekçiliğe karşı, çizgi romanın grafik gerçekçiliğini yüzey, imge ve nesne bilgisi olarak sunulmuştur.

Sanat kendi kurallarına kapanarak kendi öğelerinin minimal yani en aza indirgenmiş biçimlerini resmetmeye yönelirken, mekan içinde bir düzenleme olduğunun, yan yana asılan her tuvalin mekana ve birbirinin içine eklemlenen etkisinin farkına varışmış ve tuval özerk bir nesne olarak ağımsızlaşırken, mekanın elemanı olan bir nesneye dönüşmüştür. Tüm bu oluşumlar bağlamında 20. yy artık sanatın ve sanatçının daha özgürleştiği ve sanata yeni bakışların geldiği devrimleşmiş bir çağ olmuştur. Gerçek mi daha gerçek, imge mi? sorgulaması algının sınırlarının çizilmesinde imge ve gerçeklik kavramlarının sorgulanmasına neden olmuş ve sanata yeni anlamlar getirmiştir.

Sesli yada yazılı gösterge dizisinin alımlanmasının zihinde oluşturduğu imge, geçmiş dönemlerde sadece kutsal mekanlarda rastlanan bir şey olmaktan çıkarak yerini günümüz kitle kültürünün vazgeçilmez bir elemanı haline gelmiştir. Hangi ağda yaşanırsa yaşansın, sanat imgenin aktarımında en önemli araçlardan biri olmuştur. Sanatsal yaratımda imgeleme gerçeğin yansımalarının değişikliğe uğradığı süreçte kavramlara gereksinim duyulmuştur. Sanat, gerçeklik ve imgeleme yeniden üretime geçerek serüvenine devam etmektedir...

KAYNAKÇA

- SARTRE, Jean Paul (2006), **İmgelem**, Çev., Alp Tümertekin, İthaki Yayınları.
- KOÇAK, Orhan (1995), **İmgenin Halleri- Mithat Şen'in Resmine Doğru 3 Deneme**, Metis Yayınları.
- SAYIN, Zeynep (2003), **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları.
- BURNETT, Ron (2007), **İmgeler Nasıl Düşünür**, Metis Yayınları.
- PONTY, Maurice Merleau (2005), **Algılanan Dünya**, Çev. Ömer Aygün, Metis Yayınları.
- BERGER, John (1986), **Görme biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, , Metis Yayınları.
- FACOULT, Michel (2002), **Bu Bir Pipo Değildir**, Çev. Selahattin Hilav, Y.K.Y.
- LEPPERT Richard (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü- İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları.
- ORALIŞ, Meral- KARAKUŞ Mahmut (2006), **Bellek Mekan İmge**, Multilingual Yabancı Dil Yayınları- Edebiyatbilim Dizisi.
- PONTY, Maurice Merleau (2006), **Göz ve Tin**, Çev. Ahmet Soysal, Metis Yayınları.
- ULAĞLI, Serhat (2006), **İmgebilim - Ötekinin Bilimine Giriş**, Sinemis Yayınları.
- BACHELARD, Gaston (2006), **Su Ve Düşler - Maddenin İmgelemi Üzerine**, Çev. Olcay Kunal, Y.K.Y. Cogito.
- MENESTRIER, Claude François (2000), "İmgeler Felsefesi", **Sanat Dünyamız** Sayı.75, Y.K.Y. Kolektif.
- ZISS, Anver (1982), **Estetiğin Temel Kategorisi: İmge**, Çev. Yakup Şahan, <http://www.halksahnesi.org/yazilar/imge/imge.htm>.
- BATUR, Enis (2002), 'Kurmaca Hayvanlar: İmgelemin Sınırında', **Cogito**, Y.K.Y. Kolektif, Sayı 32.
- FAUCOULT, Michel (2006), **Kelimeler Ve Şeyler**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları.

- AKAY, Ali-ZEYTİNOĞLU, Emre (1998), **Kavramın Sınırlarında**, Bağlam Yayınları.
- AYSAN, Şükrü, **Kavramsal Sanat**, <http://www.sanattanimitoplulugu.com>.
- ATAKAN, Nancy (1998), **Arayışlar - Resimde Ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Çev. Zeynep Rona, Y.K.Y.
- YILMAZ, Mehmet (2005), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları.
- LYNTON, Norbert (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, Çev. Cevat Çapan - Sadi Öziş, Remzi Kitabevi Yayınları.
- GOMBRICH, Ernst (2009), **Sanatın Öyküsü**, Çev. Erol Erduran, - Ömer Erduran, Remzi Kitabevi Yayınları.
- WOLFFLIN, Heinrich (1995), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, , Remzi Kitabevi Yayınları.
- KRAUSSE, Anna Carola (2005), **Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, Çev. Dilek Zaptıoğlu, , Literatür Yayınları.
- PASSERON, Rene (2000), **Sanat Ansiklopedisi - Sürrealizm**, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi Yayınları.
- CASSOU, Jean (2006), **Sanat Ansiklopedisi - Sembolizm**, Çev. Özdemir İnce- İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi Yayınları.
- BOZKURT, Nejat (2004), **Sanat Ve Estetik Kuramları**, Asa Kitabevi.
- SHINER, Larry (2004), **Sanatın İcadı**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları.
- FISCHER, Ernst (1995), **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları.
- TANYELİ, Uğur (1996), **Sanat Kavramı Ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi Yayınları.
- EROĞLU, Özkan (2006), **Resim Sanatı Sözlüğü**, Nelli Sanat Evi Yayınları.
- 500 Sanatçı, 500 Sanat Eseri- Sanat Kitabı** (2000), Yem Yayınları (Yapı Endüstri Merkezi Yayınları).

- BACHELARD, Gaston (2008), **Uzamnın Poetikası**, Çev. Alp Tümertekin, İthaki Yayınları.
- BATUR, Enis (2000), **Modernizmin Serüveni**, Y.K.Y.
- İPŞİROĞLU, Mazhar- İPŞİROĞLU, Nazan (2010), **Oluşum Süreci İçindeki Sanatın Tarihi**, Hayalbaz Kitap.
- GENÇ, Adem- SİPAHİOĞLU Ahmet (1990), **Görsel Algılama - Sanatta Yaratıcı Süreç**, Sergi Yayınları.
- YILMAZ, Mehmet (2001), **Sanatçıları Okumak Ya Da Hayali Söyleşiler**, Ütopya Yayınları, Sanat Dizisi.
- KLEE, Paul (2006), **Çağdaş Sanat Kuramı**, Çev. Mehmet Dünder, Dost Yayınları.
- FLORENSKİ, Pavel (2001), **Tersten Perspektif**, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları.
- LAWRY, Bates (1972), **Sanatı Görmek**, Çev. Necla Yurtsever, - Zahir Güvemli, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ERGÜVEN, Mehmet (1998), **Görmece**, Metis Yayınları.
- EYÜPOĞLU, Sabahattin- İPŞİROĞLU, Mazhar Şevket (1952), **Avrupa Resminde Gerçek Duygusu**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2005), **Sanatsal Gerçekliler, Olgular Ve Öteleri**, Agora Kitaplığı- Kültürel Çalışmalar Dizisi.
- BENJAMIN, Walter (2007), **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Y.K.Y.
- KUSPIT, Donald (2006), **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları.
- GİDERER, Hakkı Engin (2003), **Resmin Sonu**, Ütopya Yayınları.
- LENOIR, Beatrice (2003), **Sanat Yapıtı**, Çev. Aykut Derman, Y.K.Y.
- COHEN, Anthony P. (1999), **Topluluğun Simgesel Kuruluşu**, Çev. Mehmet Küçük, Dost Kitabevi Yayınları- Antropoloji Dizisi.
- BARTHES, Ronald (2008), **Göstergeler İmparatorluğu**, Çev. Tahsin Yücel, Y.K.Y.

- CRARY, Jonathan (2010), **Gözlemcinin Teknikleri- On Dokuzuncu Yüzyılda Görme Ve Modernite**, Çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları.
- BONITZER, Pascal (2006), **Kör Alan ve Dekadrajlar**, Çev. İzzet Yaşar, Metis Yayınları.
- ECO, Umberto (2000), **Açık Yapıt**, Çev. Nilüfer Uğur Dalay, Can Yayınları.
- ROBINS, Kevin (2006), **İmaj- Görmenin Kültür Ve Politikası**, Çev. Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları.
- HAYDAROĞLU, Mine (2009), **Sanat Dünyamız**, 'Fotoğraf Nerede Biter', Sayı 84, Y.K.Y.
- HAYDAROĞLU, Mine (2004), **Sanat Dünyamız**, 'Kuram Sanatın Peşini Bırakmaz', Sayı 92, Y.K.Y.
- ENGELS Friedrich (1996), **Doğanın Diyalektiği**, Aktaran, Mehmet Doğan.
- LENIN, Vladimir Ilyich, **Collected Works**, Aktaran, Mehmet Doğan.
- TUNALI, İsmail (1993), **Marksist Estetik**, Altın Kitaplar Yayınları.
- DOĞAN, Mehmet, **Cahiers Philosophiques**.
- GEORG, Lukacs (1969), **Marks ve Engels'in Estetik Yazıları**, Çev. Bedrettin Cömert-Z. Özcan.
- DERMAN, İhsan (1991), **Fotoğraf Ve Gerçekçilik**, Ağaç Yayınları.
- BÜKER, Seçil (1985), **Sinema Dili Üzerine**, Dost Kitabevi Yayınları.
- ÖZKÖK, Ertuğrul, **Bu İki Fotoğrak Aynı Mı?** Fotoğraf Dergisi, Sayı.18.
- METZ, Christian (1986), **Sinemada Anlam Üzerine Denemeler**, Çev. O. Adanır, Tümer Reklamevi Yayınları.
- ERKASLAN, Önder (1995), **Fotoğraf ve İdeoloji** (Doktora Tezi).
- MITRY, Jean (1989), **Sinema Estetiği ve Psikoloji**, Çev. Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları.

- BAUDRILLARD, Jean (1995), **Yokoluş Sanatı**, Çev. H. Çetinkaya, Ed- Eleştiri Dergisi, Sayı:9 Güz.
- BAUDRILLARD, Jean (1992), **Gerçeğin Yerini Alan Simülakrlar**, Çev. Oğuz Adanır, İzmir G.S. F. Yayınları.
- Hayalet Gemi** (1996), Sanat, Yanılsama Ya Da Dünyanın Otantik Yazısı, Sayı:29.
- HAYDAROĞLU, Mine, **Sanat Dünyamız**, 'Avant-Garde 1945-1995', Sayı: 29, Y.K.Y.
- RYAN, Michael (1988), **Postmodern Siyaset**, Çev. Mehmet Küçük.
- DANTO, Arthur (1997), **The End Of Art**.
- WITTGEINSTEIN, Ludwig (2008), **Tractatus**, Çev. Oruç Aruoba, Metis Yayınları.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim**, <http://www.felsefeekibi.com>.
- POPPER, Karl, **The Poverty Of Historicism**.
- DOĞAN, Mehmet (1975), **100 Soruda Estetik**, Gerçek Yayınevi.
- ORSINI, Grian N.G.- CROCE, Benedetto, **Philosopher Of Art And Literary Critic**.
- CEVİZCİ, Ahmet (2005), **Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yayınları.
- ABBE, L.'Abbe - DOMEK, J.B. **Lecons De Philosophie**.
- BAUDRILLARD, Jean (2005), **Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları.
- GERMANER, Semra (1997), **1960 Sonrası Sanat Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi.

EKLER

Referans Sanatçılar

RENE MAGRITTE

GIORGIO DE CHIRICO

MARC ROTHKO

HENRI MATISSE

PETER HALLEY

JEFF KOONS

BARBARA KRUGER

SİGMAR POLKE

RİCHARD PRİNCE

GERHARD RİCHTER

DAVİD SALLE

MARCEL DUCHAMP

ANDY WARHOL

PABLO PİCASSO

VAN GOGH

LEONARDO DA VİNCİ

YVES KLEİN

DONALD JUDD

JOSEPH KOSUTH

DANİEL BUREN

SHRİN NESHAT

H.R. GIGER
ROY LICHTENSTEIN
JASPER JOHN
HAUSMANN RAOUL
SHERRIE LEVINE
MEYER VAISMAN
GUSTAVE COURBET
PAUL CEZANNE
PHILIPPE DE CHAMPAIGNE
ESTHER STOCKER
LEON HARMON
KEN KNOWLTON
LILLIAN SCHWARTZ
SOL LE WITT
DANIEL BUREN
HEIM STEINBACK
PHILIP TAAFFE
ROSS BLECKNER
LONARDO DA VINCI
HENRY FLYNT
JEAN TINGUELY
EDWARD KIENHOLZ
BERND AND HILLA BECHER

DARBAYEN
DANIËL BUREN
OLÏVER MASSET
NÏELE TORONÏ
STEPHEN HURREL
AD REÏNHARDT
DONALD JUDD
JASPER JOHNS
FRANK STELLA
MAX ERNST
MÏZHAEL CRAÏG
DAMIEN HÏRST
GAVÏN TURK
RÏCHARD ESTES
PHKÏPPE DE CHAMPAÏGNE
CHUCK CLOSE
TANER CEYLAN
ÏRFAN ÕNÛRMEN
CANAN ŐENOL
SARKÏS ZABUNYAN
ŞEKER AHMET PAŞA
DOUGLAS GARDON

ÖZGEÇMİŞ

1983 yılında Bursa’da doğdu. İlk ve orta öğrenimini Bursa Emek İlköğretim Okulu’nda, Lise öğrenimini ise Bursa Yıldırım Beyazıt Lisesi’nde tamamladı. 2003 yılında girdiği Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümünden 2007 yılında mezun oldu.

2006 yılında fotoğrafçılık alanında asistanlık yaptı. 2008-2010 yılları arasında Sakarya Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğrenci asistanlığı yaptı. 2010 yılında M.E.B. lığına bağlı Aşağıdereköy İlköğretim Okulu’nda İlkokul Öğretmenliği yaptı. 2010 yılında ayrıca İzmir Menemen Camii’nin restorasyonunda çalıştı.

Katılmış olduğu sergi ve yarışmalar şunlardır:

Sergiler

2010 – Ekim Geçidi 9 (Karma Sergi)

2010 – Marmara Üniversitesi Uluslararası Öğrenci Trianeli

2010 – Sakarya Ünivesitesi Güzel Sanatlar Fakültesi (Karma Sergi)

2010 – 20. İstanbul Sanat Fuarı (Tüyap)

2009 – İstanbul Kültür Üniversitesi Raku Festivali

2009 –Yüzde Yüz Mobil Art (Artık Mekan)

2007 – 17. İstanbul Sanat Fuarı (Tüyap)

2004 – Bursa As Merkez (Karma Sergi)

Ödüller

2008 - Sakarya Geleneksel Fotomaraton Fotoğraf Yarışması (Sergileme)