

Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

MODERN DÖNEM RESİM SANATINDA GÖRÜNTÜNÜN
PARÇALANMASI

Burhan YILMAZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2010

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Ana Sanat Dalı

MODERN DÖNEM RESİM SANATINDA GÖRÜNTÜNÜN
PARÇALANMASI

Burhan YILMAZ

Danışman: Yrd. Doç. Zeki U MAY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2010

Tez Onay Sayfası

Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

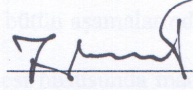
Burhan YILMAZ tarafından hazırlanan "Modern Dönem Resim Sanatında Görüntünün Parçalanması" başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başarılı

Başarısız



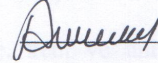
Başkan



(Danışman) Yrd. Doç Zeki U MAY



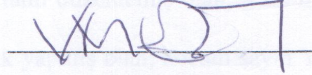
Üye



Doç Dr. Ayşe AZMAN



Üye



Yrd. Doç. Veli MERT

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylıyorum.

21/06/2010

Prof. Dr. Mustafa AKŞAN
Enstitü Müdürü



ÖNSÖZ

Bu tezin konusu, modern sanatta görüntünün parçalanması, bir problem olarak Yüksek Lisans ders döneminde belirmiştir. Sanat Sosyolojisi dersinde, modern resim sanatı ve görüntünün fragmanlaşması konusu çerçevesinde gerçekleştirilen okumalar ve tartışmalar tez konusunda karar verme sürecinde etkili olmuştur.

İlk olarak, tezin başlangıcından sonuna kadar bütün aşamalarında kaynaklar ve yazım konularında, tezin bir proje olarak gerçekleştirilmesi hususunda maddi manevi her türlü desteği içtenlikle sağlamış olan danışmanım, hocam, sayın Yrd. Doç. Zeki UMAY'a yürekten teşekkür ediyorum. Tezin oluşum sürecinde, kent ve üniversite olanağında, sanatla ilgili bir çok tartışma oturumunu ve akademik ortamı düzenlemiş olan, tezle ilgili bilgi ve kaynaklar konusunda samimi bir şekilde rehberlik yapmış olan, hocam sayın Yrd. Doç. Veli MERT'e ve sayın Doç. Dr. Ayşe AZMAN'a şükranlarımı sunuyorum. Tezin ortaya çıkma süresince katkıda bulunan herkese, arkadaşlarıma ve aileme teşekkür ederim.

ÖZET

Modern sanatta görüntünün parçalanması, modern dönemde teknolojinin günlük hayata girmesi ile başlayan gelişmelere paralel olarak başlamıştır. Modern yaşamın problemleri ve toplum yapısının değişimleri, modern sanatı biçimlendirmiştir. Modern sanatta görüntünün parçalanması, modern toplum yapısının karışık durumlarının etkisiyle gerçekleşmiştir

Teknolojinin günlük hayatı hızlandırması ve yeni bilimsel gelişmelerin etkisiyle, modern insan parçalı bir evren tablosu ile karşılaşmıştır. Teknolojik ilerlemeye bağlı olarak kent yaşamının yükselmesi ve hızlı akışının bir sonucu, sanatçı kent yaşamı içinde sürekli olarak hızla akan görüntülere maruz kalmıştır. Ulaşım araçlarının yükselen hızı, öznenin dünyayı parçalanmış görüntülerle algılaması deneyimini gündeme getirmiştir. Bu yeni görme pratiği, resim sanatında parçalanmış dünya görüntüsünü çözümleme mantığı içinde, görüntünün parçalanması ile karşılık bulmuştur. Görüntünün parçalanması, fotoğrafın icadıyla birlikte, bakış ve görmenin yeni anlamlar kazanması ile yeni çerçeve ve kadraj problemlerine bağlı olarak gerçekleşmiştir. Fotoğraf hayatın içinden aldığı anlık görüntü ile hayatın akışını fragmanlaştırmıştır. Filmin icadıyla gelen, akış içindeki görüntünün fragmanlaşması görüntü parçalanmasının yeni bir durumunu vermektedir.

Modern resim sanatında görüntünün parçalanması, Empresyonizm akımının tavrı ile başlarken, Kübizm, Fütürizm, Dada ve Pop Art akımlarında karakteristik bir şekilde gerçekleşmiştir. Tezde görüntünün parçalanması konusu, sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici arasındaki süreçlerin işleyişi temelinde ele alınmıştır.

Anahtar kelimeler: modern resim sanatı, görüntü, parçalanma.

ABSTRACT

Fragmentation of the image in modern art has begun parallel with the developments started by the technology entering in the daily life at modern era. The problems of modern life and the changes in the social life formed the modern art. Fragmentation of the image in modern art occurred by the effect of complex characteristics of modern social structure.

Individuals in modern era have faced a fragmented universe painting as a result of acceleration of daily life by means of technological and scientific developments. The artist exposed to rapidly flowing images in the emerging and faster urban life depends on the technological developments. Increasing speed of transportation revived the subject to experience and perceives the world by means of broken and decomposed. This new practice of vision corresponds in the analyzing the fragmented world vision rationality in the painting art. Fragmentation of the image occurred depends on the gaining new meaning of view and vision, new frame and cadre problems along with the invention of photography. The photograph fragmented the flow of life by means of taking instant images within the tangible life. Fragmentation of flowing images emerging along with the invention of movie expresses a new aspect of image fragmentation. Fragmentation of the image in modern painting art has begun with the behaviors of Impressionism movement and materialized characteristically in the Cubism, Futurism, Dada and Pop Art movements. The fragmentation of the image in the present dissertation was addressed in the base of operation of the processes between artist, art object and audience-observer.

Key Words: Modern Painting Art, Image, Fragmentation.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
Önsöz.....	I
Özet.....	II
Abstract.....	III
İçindekiler.....	IV
Resimler Dizini.....	VI
Giriş.....	1
I. BÖLÜM	
MODERNLİK DOLAYIMINDA SANATIN SINIRLARI VE PARÇALANMA	
ÜZERİNE TANIM DENEMELERİ.....	3
I.1. Modernizm ve Sanatın Modern Durumu İçinde Parçalanmanın İzleri.....	3
I.1.1. Modernizme Genel Bakış.....	4
II.1.2. Sanatın Modern Durumu İçinde Parçalanmanın İzleri.....	20
I.2. Pasajların Parçalı Yapısı- Paris.....	23
I.3. Bilimsel Alanların Genişlemesi Sonucunda Ortaya Çıkan Parçalanma:	
Modern Branşlaşma.....	29
II. BÖLÜM	
TEKNOLOJİK GELİŞMELER ORTAMINDA MODERN SANATTA	
PARÇALANMA.....	31
II.1. Makine Çağı ve Görüntüyü Parçalayan Hız	31
II.2. Deklanşör ve Tetik Gerçeğinden Dünyanın Parçalanması.....	35
II.3. Yakalanan Zaman: Fotoğrafın Parçalanma Üzerindeki Ayırıcı Rolü.....	36
II.4. Sinema: Süreksizlik Şoku; Akmakta Olan Görüntünün Parçalanması.....	39

III. BÖLÜM

MODERN SANATTA PARÇALANMA GÖRÜNTÜLERİ	44
III.1. Algının Değişimi ve Görüntüde Parçalanma.....	44
III.2. Parçalanma Açısından Birey ve Yabancılaşma Kavramına Bakış.....	46
III.3. Empresyonistlerin Bakışı ve Görüntünün Parçalanması.....	49
III.4. Kübizmin Parçaladığı Biçim: Picasso ve Braque.....	58
III.5. Fütürizm: Geleceği Yansıtan Parçalanmış Ayna.....	71
III.6. Dada Akımı, Marcel Duchamp ve Parçalanma.....	74
III. 6.1. Dada Akımı.....	74
III. 6.2. Marcel Duchamp: Üçüncü Boyutun Parçalanması ve Dördüncü Boyut Meselesi.....	78
III.7. Pop Art ya da Yeni Dada: Tekrar, Çoğalma ve Parçalanma.....	83

IV. BÖLÜM

UYGULAMALAR VE AÇIKLAMALAR	88
SONUÇ	109
KAYNAKÇA	111

RESİMLER DİZİNİ

Fotoğraf 1: N. Niepce, “İlk Fotoğraf”, 1824	36
Resim 2: C. Monet, “Gündoğumu: İzlenim”, Tuval üzerine yağlıboya.1873.	53
Resim 3: G. Seurat, “Gösteri”, Tuval üzerine yağlıboya. 1889.	55
Resim 3: J. Marey, “Kronofotoğraf” Tuval üzerine yağlıboya. 1886.	55
Resim 4: E. Degas, “Yıldız”, Tuval üzerine yağlıboya. 1895.	56
Resim 5: P. Cezanne, “St. Victoria Dağı, Tuval üzerine yağlıboya. 1896-1898.	57
Resim 6: P. Cezanne, “Yıkananlar”, Tuval üzerine yağlıboya. 1890–91.	57
Resim 7: P. Picasso, “Avignonlu Kızlar”, Tuval üzerine yağlıboya. 1907.	60
Resim 8: R. Delaunay, “Dairesel şekiller: Güneş ve Ay”, Tuval üzerine yağlıboya.1912.	63
Resim 9: J. Braque, “Bardak, Tahta ve Gazete”, Tuval üzerine yağlıboya. 1911.	65
Resim 10: P. Picasso, “Pipo içen Adam”, Tuval üzerine yağlıboya. 1911.	67
Resim 11: P. Picasso, “Guernica”, Tuval üzerine yağlıboya. 1937.	69
Resim 12: G. Severini, “Zırhlı Tren”, Tuval üzerine yağlıboya. 1915.	72
Resim 13: L Russolo, “Otomobilin Dinamizmi”, Tuval üzerine yağlıboya. 1913.	72
Resim 14:G. Balla,“Göçmen Kuşların Uçuşu” Tuval üzerine yağlıboya. 1913.	73
Resim 15: E. Marey,“Kargaların Uçuşu”, Fotoğraf. 1886.	73
Resim 16: Bragaglia, “Pozisyon Değişikliği”, Fotoğraf.1911.	74
Resim 17: J. Heartfield, “Korkmayın, O Bir Vejeteryan”, Fotomontaj. 1936.	75
Resim18: J. Heartfield, “Anti- Aziz”, Fotomontaj. 1936.	75
Resim 19: K. Schwitters, “Merzbau”, Kolaj. 1932.	77
Resim 20: M. Duchamp “Merdivenden İnen Çıplak”, Tuval üzerine yağlıboya. 1912.	79
Resim 21: E. Muybridge “Farklı Pozisyonlarda Merdivenden İnen Kadın Figürü”, Fotoğraf. 1901.	79

Resim 22: M. Duchamp, “ <i>Büyük Cam (Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin-Eşit)</i> ”, Cam, yağlıboya, 1912–1923.	80
Resim 23: J. Johns, “ <i>Üç Bayrak</i> ”, Tuval üzerine yağlıboya. 1958.	84
Resim 24: R. Hamilton, “ <i>Günümüz evlerini böyle farklı ve çekici hale getiren nedir?</i> ”, Kolaj. 1956.	85
Resim 25: D. Hockney, “ <i>Daha büyük Bir Sıçratma</i> ”, Tuval üzerine yağlıboya. 1973.	86
Resim 26: A. Warhol, “ <i>Marilyn Monroe</i> ”, 1967.	87
Uygulamalara Ait Görseller	
Resim 27: B. Yılmaz, “ <i>Doğa Formları I</i> ”. 10 adet 20x20 cm. Tuval ve Duralit. 2010	88
Resim 28: B. Yılmaz, “ <i>Doğa Formları II</i> ”. T. Ü. Karışık Teknik. 100x110 cm. 2010	91
Resim 29: B. Yılmaz, “ <i>Ortak Ölçüsüz Fragmanlar</i> ”. Düzenleme. 2010.	93
Resim 30: B. Yılmaz, “ <i>Ortak Ölçüsüz Fragmanlar</i> ” (Proje Çizimi).	94
Resim 31: B. Yılmaz, “ <i>Işık ve Parçalanma</i> ” Enstalasyon. 2010.	102
Resim 32: B. Yılmaz, “ <i>Seğ Sığama</i> ”. Fotoğraf (Dijital Baskı) 150x150cm. 2010.	105
Resim 33: B. Yılmaz, “ <i>Şamanın Gezinen Ruhunu</i> ”, Video1: 3.40 saniye. 2010.	107

GİRİŞ

Modern sanatın problemlerine bağı olarak gelişen görüntünün parçalanması ve fragmanlaşma, bu çalışmanın problemini oluşturmaktadır. Modern resim sanatında görüntünün parçalanmasının ve nedenlerinin araştırıldığı bu metin, günümüz sanatındaki tekrar, çoğalma ve parçalanma gibi niteliklerin kökenine ilişkin bir bakışı da içermektedir. Böylece, günümüzün sanat problemlerini merkeze alan bir perspektiften bakılarak, modern dönem sanatının durumunun bir problem bağlamında incelenmesi amaçlanmıştır.

Modern dönem ile birlikte insan hayatına teknolojinin girmesi, birçok alanda olduğu gibi sanat alanında da daha önceki dönemlerden çok farklı oluşumların gerçekleşmesine neden olmuştur. Resim sanatında görüntünün parçalanması, modern dönem ile birlikte ortaya çıkan durumların etkisiyle ortaya çıkan yeni görüntü rejimlerine bağı olarak meydana gelmiştir. Modernizmle gelişen yeni durum ile birlikte gerçekleşen bütün değişimler, sanatta da yeni durum ve değişimlerin oluşmasını sağlamıştır. Bu değişimlerin başında, klasik sanat yöntemlerinin, sanatçının karşılaştığı toplumsal, kültürel, siyasi ve bilimsel gelişmelerle oluşan yeni yaşam durumlarını anlatmada ve yorumlamada yetersiz kalmış olması fikri ile birlikte ortaya çıkan sanatsal yöntemler ve anlatım biçimlerindeki değişimler gelmektedir. Genel anlamda klasik yansıtmacı anlayış terk edilmemekle birlikte, biçimi parçalama ve bozma, soyutlama gibi kırılmalar modern sanatın görüntülerinin karakter olarak oluşmasını sağlamıştır.

Kent yaşamının getirdiği sorunlar, modern bireyin içsel sıkıntıları ve yabancılaşma gibi problemler, günlük hayatın hızlanmasını sağlayan teknolojik araçlar, görüntü teknolojilerinin ilerlemesi, bilimsel alanlardaki çarpıcı ilerlemeler (Quantum Fiziği ve Özel Görelilik Kuramının getirdiği evren tablosu) gibi birçok gelişme, bütün bir evren algısının parçalanmasını sağlamıştır. Bu parçalı evren tablosu ile sanatçının algıları ve

ürettiği görüntüler de bütünlüğünü kaybetmiştir.

Modern sanat, kent mekânlarında yükselmiştir. Teknolojinin gelişmesi ile birlikte kent yaşamının canlanması, diğer varoluş problemlerinin yanında, insanlık durumunun bir takipçisi olan sanatın kentte yükselmesini sağlamıştır. Metropollerdeki kitlelerin hareketli görüntüleri, modern resim sanatının muhtemel yönlerini tayin eden etkenlerden biridir. Kentin bölünmüş mekânlarında yankılanan modern yaşamın hareketli gürültüsü, resim sanatını, görüntünün varoluşunda bir parçalanma meydana getirecek şekilde yeniden biçimlendirmiştir. Sanatçının kent ve hareketli yaşam karşısındaki refleksleri, modernliğin getirdiği bunalımlar ve tedirginlik karşısındaki gerilimli durumları, resimde görülen biçim bozma, soyutlama, parçalanma görüntüleri ve fragmanlar ile karşılık bulmuştur.

Modern bireyin ruh durumu, resim sanatını etkileyen bir başka etken olarak öne çıkmaktadır. Modernlikle gelen belirsizlik ve güven yitimi ile ilerlemeci bakış açısının zıtlığı arasında sıkışan birey, varoluş bakımından içsel sıkıntılarla donatılmıştır. Karmaşık üretim ilişkilerinin arasında merkezini kaybeden bireyin topluma ve kendisine yabancılaşması yalnızlaşmayı getirmiştir. Bu durumun resim sanatındaki karşılığı olarak beliren şey ise biçimsel parçalanma olarak belirlenebilmektedir.

Görüntünün parçalanmasının bir başka nedeni, modern araçlarla ve yaşamın hızlanmasıyla birlikte gelen, dünyanın parça parça algılanması meselesidir. Makineler yoluyla sağlanan hareket kolaylığı ve hız, tren, otomobil ve motosiklet aracılığıyla yükselmiştir. Bu araçlarla yüksek bir hızla seyreden insanın gördüğü dünya, çerçevesi aynı, fakat sürekli atlayan kadrajıyla parçalanmış görüntülerden oluşan bir tablo gibidir. Diğer yandan, insanın çevresini saran dünyada (kent), hızla ilerleyen bir araca baktığında oluşan görsel özellik, hızla hareket eden aracın sürekli akan görüntüsündeki parçalanmadır. Bu iki

durum, Kübist veya Fütürist bir resimdeki görüntünün parçalanmasının nedenlerini gösteren, teknolojiyle gelen hız konusudur.

Görüntü üretmede fotoğraf makinesinin ve kameranın icadıyla sağlanan gelişmeler, sanat eserinin varlık alanına yeni bir boyut getirmiştir. Bu gelişmeler ile ortaya yeni bir görme rejimi çıkmıştır. Fotoğraf ile gelen doğanın kusursuz bir görünümünün elde edilmesine bağlı olarak ortaya çıkan sanatın yansıtmacılığı sorunu ile ereve ve kadraj sorunları; teknik olarak fotoğrafın seri üretim ile çoğaltılarak her türlü görüntünün topluma yayılması gibi çok özel şartların gelişmesi, resim sanatının yeni konumunu tayin etmiştir. bu sebeplerle, sanatın halesinin parçalanması, sanat eserinin bir görüntü olarak parçalanması ve sanat eserinin bir fragman olarak hayatın akışını parçalaması durumları ortaya çıkmıştır.

I.BÖLÜM

MODERNLİK DOLAYIMINDA SANATIN SINIRLARI VE PARÇALANMA ÜZERİNE TANIM DENEMELERİ

I.1. Modernizm ve Sanatın Modern Durumu İçinde Parçalanmanın İzleri

Modernist yaşam, süreksizliği ve sürekli kesintiye uğramasıyla, fragmanlaşmış biçimde bir karaktere sahiptir. Modernist yaşam, yeniliklerin peşinde sürüklenmek, ileri doğru uzanmak ve bir önceki durumu yadsıma isteği ile zamanın parçalı bir şekilde algılanmasına neden olmaktadır. Bu durum, sanat alanında modern sanat akımlarının ve fraksiyonların birbiri ardına, öncekini yadsıyarak çoğalmalarının bir açıklaması olarak görülmektedir ( ndin, 2003). Modern sanat, modern yaşamın koşulları içerisinde, modern çağın karakterini görselleştirerek ortaya çıkmıştır.

Modern resim sanatında modernist yaşam koşulları ve kültür özellikleri gibi etkenlere bağlı olarak görüntünün parçalanması (fragmanlaşma) eşitli biçimlerde sanatın

iç problemlerine paralel olarak ortaya çıkmıştır. Modern sanatta parçalanma, modern sanat ve modernizm ve modern kültür ile ilişkili olarak belirmiştir.

Modern dönem resim sanatının anlaşılabilmesi için modern dönemin özelliklerinin ayrıntılı biçimde ele alınması gerekmektedir. Modern dönemin dinamiklerinin resim sanatı ile ilişkili bir biçimde ortaya konulması için modern sanatın sınırlarını belirlemek konunun işlenişi açısından faydalı olacaktır. Bu sınırı çizebilmek için modern dönemi; sosyoloji, felsefe ve bilim alanlarındaki gelişmelerle ilişkili şekilde, sanatsal durumların merkezinde ele almak gerekmektedir. Böylece, modern sanata ait olan alanı, “parçalanma” kavramı çerçevesinde ele almak mümkün olmaktadır. Parçalanma konusunda getirilebilecek tanımlar modern sanatı, modern sanat ise modern dönemin kültürel yapılarının anlaşılmasını gerektirmektedir.

I.1.2. Modernizm’e Genel Bakış

Modern olanın tanımlanması ve tarihi akış içerisinde oluşumu ve gelişmesinin bir incelemesini gerçekleştirmek için, içinde sanatın da olduğu çok katmanlı bir kültür arkeolojisine ihtiyaç olduğu kesindir. Modernizmin terminolojisine bakılırsa “modern” sözcüğünün kelime anlamının Latince’de *tam şimdi* anlamına gelen *mododan* geldiği görülür. Bu durum bile “tam şimdi” olarak zamanın bir parçasına işaret etmektedir. Uzun bir zamandır modern kelimesinin yeni, öncekinden farklı gibi anlamları barındıracak şekilde kullanıldığı bilinmektedir. Ancak 12. Yüzyıl Avrupa mimarisinin daha önceki tarzlarından farklı olarak ortaya çıkan üslubun tanımı *opus modernum* olarak belirlenmiştir. Bu tarz daha sonra Rönesans’ta Gotik olarak adlandırılıp aşağılanmış ve Klasik Yunan’a bir övgü olarak Rönesans mimarisine *eski ve iyi modern tarz* anlamını taşıyan *antica e buona maniera moderna* ismi verilmiştir (Appignanesi ve Carrant, 1996:6). Modern sözcüğünün bir biçime veya tarza isim olduğu durumlar aydınlanma çağı

ve sanayi devrimi sonrasındaki dönemlerde çok sıklıkla görülmüştür.

Aydınlanma, gözünü tanrıdan ve öbür dünya fikrinden çevresindeki dünyaya ve kendisine çeviren insanoğlunun dinsel yönü karşısında yükselen akılcı yanının ortaya çıktığı çağı tanımlamaktadır. Akıl aydınlanmanın özü olarak ortaya çıkmıştır. Aydınlanma, Kartezyen anlayıştan kaynaklanan dikotomik bir yapıya sahiptir (Azman, 2008).

Aydınlanmaya dayalı olarak gerçekleşen Endüstri Devrimi sadece teknoloji ve iş alanlarında gerçekleşen bir gelişme olarak okunamaz. İnsanın hayatına bulaşan her alan bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştürmekte ilk kez bu kadar yetkin olan hareketin etkisiyle yeniden biçimlenmiş gibidir. Endüstri devrimi, buharlı makinenin icadıyla, atomun parçalanmasına doğru atılan ilk büyük adım olarak gerçekleştiğinde, toplumsal yapıya oldukça önemli etkileri olmuş ve insan yaşamını birçok alanını kökten değiştirmiştir. Toplumsal yapıda ortaya çıkan bu dönüşümler şehirleşme ve bunun sonucunda işbölümünün gelişmesi olarak bireyin yaşamını etkilemiş, bir taraftan uzmanlaşma gerektiren daha karmaşık meslekler ortaya çıkarken bireyin yaşamında kendisine ayracağı daha az zamanının olmasına neden olmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak yabancılaşma ve depresyon gibi bireysel sorunlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Bireyin yaşantılarına bağlı olarak ortaya çıkan sanatsal biçimler de, diğer kültürel değişimlerin bir sonucu olarak, deformasyonun bir ilke haline geldiği dönemlere doğru yol almaya başlamıştır.

Endüstri devrimi ile birlikte sanat alanında çok önemli değişimler görülmeye başlanmıştır. Sanat bu dönemde zanaattan ayrılmış ve özerk bir alan olarak var edilmiştir. Endüstri devriminin getirdiği yeni imkânlar ve ortamlar sanat ve bilimin ilişkileri üzerine daha net bir belirleme girişimi yapabileme imkânı sağlamıştır. Bu durum ile birlikte sanat tarihi boyunca sanat eserlerindeki teknik ve estetik bakımdan belirlenebilen değişimler yeni bir bakış açısıyla ortaya koymaktadır. Kendi özerk alanını kazanmış olan sanat ve

bilim ilişkisindeki değişimler belli bir ayrışmayı içermektedir. Sanayi devrimi ile yerleşen bu ayrışmanın açıklanmasında Eski Yunan'da kullanılan *techne* kavramı ele alınmalıdır.

İnsanın tüm becerilerini, etkinliklerini tanımlayan *techne* kavramı, sanat, bilim ya da başka bir ayırım yapılmaksızın bütün yapma edimlerinde ideanın aranmasıyla yapılan etkinliklerin en yetkin şekliyle gerçekleştirilmesi anlamını içermektedir (Altunay, 2004: 49). Sanat, bilim, din, mitoloji, tıp ve felsefenin arasında çok fazla ayırımın henüz gerçekleşmediği bu dönemlerde sanatsal bir üretim ya da işe yarayan bir alet yapma davranışının aynı şekilde isimlendirilmesi sanatın diğer kurumlarla etkileşim içinde geliştiğini göstermektedir. Sanat ve bilim ilişkisinin en belirgin ikinci yüzü modern dönemde ortaya çıkmıştır. Sanayi devrimi sonrasında sanat, bilim ve felsefe ile yeni bir diyaloga girerek, kendi özerk alanını oluşturmuştur. Özerk olarak tanımlanan sanat, endüstri devriminin her türlü sonuçlarının çeşitli etkilerini kendi bünyesinde hem karşıtlık hem de uyumluluk göstererek kullanabilmiştir. Sanatın değişimi endüstri devrimi sonrasında hızla yayılan modernizm ile açıklanabilmektedir.

Modernizmin klasik bir bakış açısıyla kuramsal bir biçimde tanımlanması konusunda Touraine önemli bir noktadadır. Modernlik aklın utkusu, liberallik ve devrim olarak, modernleşme de içsel bir süreç halindeki eyleme geçmiş modernlik olarak tanımlanmaktadır (Touraine, 1994: 44). Modernizmin genel bir tanımı modern çağın her türlü durumlarını açıklayarak gerçekleştirilmelidir. Bu tanımı Berman şu şekilde gerçekleştirir:

“Modern hayatın girdabı birçok kaynaktan beslene gelmiştir: fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekeli iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın başka bir ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları

birbirine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı. Yirminci yüzyılda bu girdabı doğuran ve onu sürekli bir oluş halinde yaşıtan süreçler ‘modernleşme’ diye adlandırılmıştır” (Berman, 2005: 28).

Karşı karşıya kalınan şey iç içe geçmiş, birbirinden etkilenen ve birbirini etkileyen birçok ayrı yapının, bu yapıların ilişkileri sonucu oluşan birçok ögenin hız kazanmış bir devinim halindeki hareketli durumudur. İnsanın karşısındaki, baş döndürücü bir görüntüdür. Kırdan kente gelen kişinin, sabit sıradanlıktan hareketli karmaşık gösterinin içine giren bireyin algılarının öncekinden ayrı bir biçimde şekillenmesinin sebebidir. Çünkü 18. yüzyıla kadar yeryüzündeki yerleşim birimlerinin çoğunluğu köy denilebilecek bir yapıdadır ve insanlık tarihinde ilk kez bildiğimiz anlamda modern bir kentlilik durumu söz konusu olabilmıştır. Bu, çevresinde akıp giden yaşam panayırının parça parça görüntülerinin önünde düşünceleri de parçalanmaya başlamış modern insan hayatının ritminin haritasıdır. Bu parçalanma görüntüleri modern insanın emeğinden, ideolojisine, sanatına ve içinde yaşadığı mimariye kadar hayatın her yerine bulaşmış bir iletişimler yumağının izleridir. Modern toplumun gösteriye dönüşen günlük hayatının fragmanlaşmış durumu modern resim sanatında gerçekleşen parçalanmaları ortaya çıkarmıştır. Debord’un gösteri ve modern toplum için sözleri bu konuda önemlidir:

“Gösteri modern toplum gibi, hem birleşik hem de bölünmüştür. Modern toplum gibi gösteri de birliğini kopma üzerine kurar. Ama çelişki gösteride ortaya çıktığında anlamındaki bir altüst olmayla tersine döner; öyle ki gösterilmiş olan bölünme birleştirici olurken, gösterilmiş olan birlik böler” (Debord, 1996: 32).

Gösterinin bütünlükten yoksunluğu, toplumun fragmanlaşmış yapısını göstermektedir. Gösterinin parçalı bütünlüğü tam anlamıyla modern toplum ve bireyin görüş açısına göre biçimlenmiştir. Bu konuda modern birey yaşantısına bir göz atmak

yararlı olmaktadır.

Modern bireyin yaşantısındaki etkenlerden önemli biri, endüstri sonrasında şekillenen yeni ekonomik durumdur. Toplum yeni sınıflarla ekonomiye dayalı katmanlara bölünmüştür. Birey ise hem maddi hem de içsel yaşantılarını altüst eden çalışma koşullarının içine terk edilmiştir. Yaşamı sürdürme aracı olan metalar karşılığında çalıştırılma yoluyla, kullanılmaktan öte sömürülen üreticinin her alanının kontrol edilir hale gelmesi normal bir üretim sürecinin sınırlarını aşan karmaşık bir durum içermektedir. Bu karışıklık tam olarak sanayi uygarlığının üzerinde kurulmuş olan kapitalist iktisadi sistem yapılarının özelliğinden kaynaklanmaktadır. Bu yapılar modern sanattaki parçalanmanın nedenlerinden biri olarak görülen bireyin yabancılaşmasını ortaya çıkarmıştır.

Yabancılaşma modern dönem ile doğmuştur ve yabancılaşma bir kavram olarak, moderniteye ait karakterlerin en önemli özelliklerinden biridir. Yabancılaşma, modern insanın özne algısının emek ve dünya ile kurduğu iletişime dair bir problem olarak ortaya çıkmıştır. Yabancılaşma iş şartları yüzünden doğa ile iletişim olanakları daralan insanın kendisine ve çevresine bakışının parçalanmasını meydana getirmiştir.

Doğayı ve çevresini kontrol altına alma ve değiştirme olanağı artan insan ile insanın yaptığı iş ve ortaya koyduğu ürün arasında bir tür mesafe meydana gelmiştir. Kendi ürettiği nesnelerin ortasında, bu nesnelerin denetimini kaybetmiş bir durumda olduğunu deneyimleyebilen birey, çalışma süreci ve emeğinin ürünlerinde kendilerini bulamadıkları halde, üretimin kölesi haline dönüşebilmektedir. İnsan üretim sürecine hükmeden kişi olmaktan çıktığı anda kendi yaşamının kontrolünü de kaybetmekle yüz yüze kalmaktadır. Fakat insan ilerlemek için bu tedirgin edici yabancılık halinden kurtularak üretim üzerinde denetim sağlamak zorunda kalmaktadır. Bu yabancılık duygusu yenildiği takdirde insanın

gelişmesinde aşama kat etmesi bakımından faydalı olabilecek bir hale gelmektedir. İnsan gelişimini sürdürmek için yabancılaşmayı sürekli olarak yenmek zorundadır. Yaratıcı bir sanatçı, işi ile kişisel bir bağ ve yakınlıklar kurabilmektedir. Fakat bir endüstri üretiminde işbölümü denen olguyla bu üretilen ürünü biliyor olmak durumu yok edilmiştir (Fischer, 2003: 80). Kendisi ve emeğinin sonucu arasında daha üstün nesnelere karşı karşıya kalan işçi, üretim durumu içinde kişiliğini kaybetmiş, yaptığı işe ve kendisine yabancılaşmıştır. Bu tam olarak modern bireyin ve modernliğin varlık olarak konumunu gösteren bir durumdur.

Modernlik, aynı zamanda bir durum ve deneyim olarak, insanlığı birleştirici bir tavır da gösterir. Ancak bu birleştiricilik paradoksal bir yapıya sahiptir. İnsanı sürekli tedirginlik, belirsizlik, mücadele ve çelişkinin ortasında evrenin parçalarından biri haline getirir. Beş yüzyıllık bir gelenek ve prensipler oluşturmayı başarmış olan modernizm bu yönüyle, köklü bir tarihe ve geleneklerin insan içindeki sağlam yerine bir tehdidi de içermektedir. Modernlik fikri merkezdeki tanrının yerine bilimi getirir ve dinsel inanca özel yaşam dâhilinde bir alan bırakır. Modernlik akılcılıkla sıkı sıkıya bağlıdır ama akılcılığa indirgenebilir mi sorusu da gündemindedir. Modernlik sadece bilimsel ve teknik ilerlemeyi içermekten öte, kolektif ve özel yaşama ait olan her hakkın tarafsızca kanunlar tarafından garanti altına alınması, akılcılaştırma ve dünyevileştirmenin yoluyla modern bir toplumun yaratımını gerçekleştirebilen bir anlayıştır.

Touraine'e göre modernlik değişim veya olaylar silsilesinden öte, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğe ait ürünlerin yaygınlaştırılması yönüyle kendisini kurmaktadır. Bu yönüyle modernlik araçsal akılcılığın belli bir etkinliği içinde bulunan siyaset, ekonomi, aile yaşamı, din ve sanat gibi yaşamın çeşitli bölümlerinin artan farklılaşmalarını içerir. Modernliğin her türlü amaçsallığı dışlama yönünü ise Weber'in modernliği

entelektüellik, dünyevileştirme ve büyü bozumu kavramlarında görülür. Bu kavramlar insanın kutsal tasarıya ihanet etmesi sonucu yok olması veya tarihin sonunu çağırıp duran amaçlarla yapılan dinsel ruhtan kopmayı ifade etmektedirler. Modernlik, tarihin sonu düşüncesine olumsuz bakmaz ama tarihin sonu, tarih öncesinin sonu ve teknik gelişme, ihtiyaçların özgürleşmesi ve ruhsal utkuyla gelen ilerlemenin başlangıcıdır (Touraine: 1994: 24).

Simmel'e (2004) göre genel olarak modernitenin özü bilimsel çağın görkemli parlayışları içinde betimlenmektedir. Modern hayatın karmaşası toplum yaşamı içinde tuhaf gerilimlerin, gizemli bir huzursuzluğun ve bunalımlar karşısında nafile çırpınışların oluşmasını sağlayan bir yapıya sahiptir. Büyük kentlerin kargaşalı yapılarının arasındaki ruh, kendi merkezinde olanları kaybetmektedir. Bu yüzden kendisini çaresizlik içinde kıvrandırken bulan birey, kendini doyuracak dış uyarcıları, duyularını aramaya yönelir. Bu tipik modern sadakatsizlik, bir beğeniye, stile veya düşünceye bağlı kalamama şeklindeki davranış, modern insanın kararsız ve çaresiz yapısını ele vermektedir (Simmel, 2004: 23). Bu kararsız birey tipi, günlük yaşamın akışına karşı koyamayarak bir orijinden yoksun biçimde sürüklenmektedir.

Modern bir birey içsel sıkıntılarla donatılmış gerilimli bir kişilik özelliğine sahiptir. Bu sıkıntı ve gerilimler aynı zamanda çok önemli bir yaratıcılık sürecinin de oluşmasına katkı sağlamıştır. Hayatın bütünlüğü fikrini yok eden bu sıkıntının yeni bir yaratıcı süreci başlattığı söylenebilir. Camus'nün "yabancı" karakteri, Poe'nin ve Lovecraft'ın korku dolu hikâyeleri, Goya'nın kâbus yüklü imgeleri bu tür sıkıntıların yaratıcı etkileriyle donatılmış bir kaç örnek olarak görülmektedir. Gerçeğin olumsuzlanması olarak da okunabilen Kafka'nın eserleri modern toplumun parçalanmasını söze dönüştürerek yıkıcı bir hal almıştır:

“Kafka’nın gücü yıkıcı bir güçtür. Kafka yıkma ediminde, ruhbilimin yaptığı gibi, öznedede durup kalmaz; kendi kendini teyit etmekten sıyrılmış itaatkar bilincin tamamen yıkılmasıyla öznel alanda ortaya çıkan yalın maddi varoluşa kadar ilerler. İnsandan geçerek insancıl olmayana doğru bir kaçış: Kafka’nın anlatıya özgü yoludur bu” (Dellaloğlu, 2007:107).

Kafka’da varlık olarak parçalanan, yok olmasına karşı koyulmadan yok olan insan, modern yaşam aksiyonu içinde yadsınan dün ve beklenen yarın arasında kalan insandır. Bu durumda modernizmin iki ayrı yaşam pratiği ortaya çıkardığı varsayılmaktadır. Birinci sıradaki yaşama biçiminin özelliği modernliğin umut içerisinde planlanmış çevre ve mutlulukla gelen güven duygusunun yoğunluğudur. Bu güven duygusunun sıkça modern binaların sağlamlığıyla tanımlandığı bir ideallik içermektedir. İkinci bir yaşam türü olarak umuttan ve huzurdan yoksun olan kısmı yani “yoksulların gözleridir” (Baudelaire, 2001: 85). Modernliğin bu yönü, oluşturulmaya çalışılan ideal sisteme ve evrene karşı anarşist tavırlar içermektedir. En genel anlamında “Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi” (Berman, 2005: 28).

Modernlik kendi varlığı içerisinde barındırdığı krizleri üretmek ve onları aşarak yeni krizlerle yükselmek gibi bir çizgisel gelişim göstermektedir. Bu durum modern toplumu ve bireyi yaşayış olarak şekillendirmektedir ve modern toplumun, aslında günlük hayatı bile detaylandırılmış planlı ömürlere sahip bireylerden oluştuğunu göstermektedir.

Bireyin içine bırakıldığı bu melankolik durumlar aynı zamanda modern sanatın özelliklerini şekillendiren birer etkidir. Kişi olarak sanatçının ruh hali üzerine söylenebilecek şeylerden biri modernliğin icat ettiği bireysellik olgusunun özel durumudur. Bireysellik kişinin her türlü seçeneğinin kanunlarla korunması durumudur (Touraine, 1994). Bir yönüyle modern dönem sanatçısı, bir birey olarak toplumun karşı noktasında yer

almaktadır. Bu durum sanatçının yalnızlaşmasını ve bazen de topluma, toplumsal olaylara sırtını çevirmesini beraberinde getirmiştir. Bu sanatçı tipi kalabalığın arasında yalnız, tek başına gezen Baudelaire'in hassas modern sanatçısı "dandy" ve "flaneur" karakterlerinde tanımlanmaktadır.

Modern toplumun ilk döneminin simgesel anıtı olarak görülen Fransız İhtilalının demokrasi tarihindeki önemi, burjuva devriminin gerçekleşme olanağının realite olarak hayata geçirilmiş olmasında yatmaktadır. Bir devrim olarak tamamlandırılan Fransız İhtilalının, sanat dünyasında bir tür klasik uyanış getirdiğine şahit olunmuştur. İhtilalın savunucuları ve uygulayıcıları bir klasik yunan veya roma kahramanıymışçasına betimlenmiştir. Delacroix'nın "Özgürlük" adlı yapıtındaki romantik lirizmin yükselen ritmi, özgürlük uğruna verilen savaşın getirdiği coşkuyu anlatıyor olmasındadır. Sanki yeni bir kahramanlık çağı başlamış ve özellikle resim sanatı bunu anlatmak için kullanılmıştır. David'in "Marat'nın Öldürülmesi" adlı eseri böylesi bir kahramanlık hikâyesiyle ilgili bir anı resmetmektedir (Gombrich, 1999: 485). Marat'nın Öldürülmesi, Fransız ihtilalının siyasi anlamlarını taşıyan bir fragman gibi tarih içindeki yerini almıştır.

Aydınlanma ile başlayan birçok yenilik sanatta da geleneksel sanata eklenerek ya da belli bir konuda tepkisel olarak ivme kazanmıştır. 1870 sonrasındaki sanat dünyası birçok nedene bağlı olarak sanat, sanatçı ve izleyici açısından birden fazla yönde ivme kazanmıştır. Bu ortamda sanatın yeni halleri karşısında genellikle iki görüş ön plana çıkmaktadır. Birincisi yeniliğin ve denemelerle ilerleyen bir sanatın destekleyicisi konumunda, klasik sanatın biraz da karşısında durmaktadırlar. İkinci grup ise geçmişin güzel anlayışına ve beğenilerine eklemlenen bir klasik sanatın güvenilir sınırlarında bulunmayı yeğlemektedirler. Bu iki düşünce peşinde giden sanat çevrelerinin birbirlerine karşı böbürlenmeye varan ifadelerle tartıştıkları bilinmektedir. 1900 yılı bir tarih olarak,

geleneksel sanatın değişen hayatın içinde bir tür bağnazlıktan kurtulamayan fenomen olarak kaldığını gösteren olayların yaşandığı zamandır. Bu ortamın en önemli değişkeni kesinlikle sanatın sıradan halka seslenmeye başlaması olarak belirlenebilir. Teknolojinin olanaklarıyla el ele vermenin yollarını açmayı başaran sanat, kitlelere ulaştığında kendisini yeniden üretme fırsatını keşfederek ödüllendirilmiştir (Hobsbawm, 2003: 239).

Modernite, kendisinden önceki entelektüel gelenekten bir kopuşa işaret ederek geçmişte elde edilen pratiklere duyulan bir güvensizlik olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda modernite: “özgül düşünme biçimine tekabül eden, rasyonalite olarak biriken ve tasarlanan bir şekilde hareket eden özel bir hayat biçimi ve rasyonalitenin her dışsal görünümünü içeren kurumsal bir kompleks olarak tanımlanabilir” (Çiğdem Aktaran, Küçükalp, 2003: 48).

Modernlik ve modernleşme kavramları sosyolojik bir perspektiften gelen tanımlardır. Modernlik, 17. yyda Avrupada başlayarak neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimlerine işaret etmektedir. Modernleşme de, modern dünyayı oluşturan sekülerleşme, bireyselleşme, endüstrileşme kültürel farklılaşma, metalaşma, kentleşme, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan sosyolojik bir terimdir. Modernizm “geleneksel olanı yeni olana tabi kılma tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı yeni olana uydurma eğilimi veya düşünce tarzı olarak” tanımlanırken, “Felsefi kavram olarak modernizm Aydınlanma ile bağıntılı ideal ve kabuller için kullanılır” (Küçükalp, 2003: 49). Bu tanımlar genel olarak modernizmin yapısı hakkında bazı ipuclarını içermektedir.

Modernizmin bazı temel özelliklerindeki farklı yönelimler modernizmi oluşturan karakteristik yapının merkezinde yer almaktadır. Lawrence J. Hatab, modernizmin eleştirisi, rasyonalite, sübjektivizm ve optimizm olmak üzere dört temel

karakteristiği olduğunu vurgulayarak bu karakter tanımları üzerinden analitik bir yaklaşım geliştirmiştir. **Eleştiri**, inanç sistemlerine duyulan gúvensizlikle ortaya çıkan yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. **Rasyonalite** insan zihninin, rasyonel düzenlilikteki dünya tasarımını keşfedebilmesine ve aklın, ayrıcalıklı bir yerde görúlmesine bağlı fikirlerdir. Rasyonaliteye bağlı düşünce Pozitivist Felsefe'nin temelinde yer alırken, doğaya gerçekçi bir biçimde yaklaşan Realist Sanat Akımı'nın alt yapısını oluşturmaktadır. **Subjektivizm**, yaşam deneyimlerini düzenleyen ve onların ardındaki kuralları ortaya çıkarabilen bireysel öznenin merkeze yerleştirilmesidir **Optimizm**, insani kapasitenin bireysel ve kolektif olarak ilerleyeceğine ve yükseleceğine yönelik güven ve inancı tanımlar. Buna göre, bilim ve tekniğin gelişmesiyle ekonomik refah artacaktır ve insan tutku ve farklılıklarını aşarak, politik özgürleşmeye de ulaşmış olacaktır (Küçükalp, 2003: 54).

Modernizmin bu alanlara ayrılmış yapısı, modern düşüncenin bütünün parçalanması şeklinde oluştuğunu göstermektedir. Modernizmin çeşitli temeller üzerinde yükselen yapısı, modern hayata dair bütün oluşumlarda bir altyapı ve düşünsel zemin olarak var olmuştur. Bu durum modernizmin parçalı bir yapı potansiyeline sahip olduğunu göstermektedir. Modernizmin farklı yönlerine doğru uzayan yanları, modern sanat akımlarının tavırları ile klasik sanat görünümlerindekinden farklı parçalanmaların haritası olarak görúlebilmektedir.

Modernizmin toplumsal yapılara getirdiği yeni durumlar, modern sanatın yapısını karmaşıklaştırmaktadır. Çeşitli biçimlerde toplumda ve bireyde ortaya çıkan her türlü değişim sanat üzerinde etkili olmuştur. Modern dönemin özelliklerine bağlı olarak gelişen durumlardan bireycilik; sanatsal ifadede özgünlüğe ve biçeme, yabancılaşma da; resim sanatında soyutlama ve görüntünün parçalanmasına yol açacak şekilde sanatı etkilemiştir.

Modern yaşama yeniden şekillenen sanatın durumuna bakıldığında temelde modernizme ait yapıların yer aldığı ortadadır. Modernizm, 16. Yüzyıl sonrasında Kuzey Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan ve giderek diğer ülkeleri etkisi altına alan kapitalizmin, sanayi devrimi ile olgunlaşması ve yeni bir aşamaya girmesi sürecidir. Jameson, kapitalizmin gelişmeye başlamasından sonra birden bire ortalığa saçılan modernitelerden söz etmektedir (Jameson, 2004: 33). Kapitalizme atfedilen gelişme, yayılma ya da dağılma, modernizmin kitleler üstünde daha fazla tahakküm kurma davranışı olarak bilinmektedir.

Modernizmin yeni aşamasını belirleyen ana olgu başta “sanayileşme ve kentleşme” olmuş ve 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra sanayileşmiş kent toplumu yaygın toplumsal düzen biçimini almaya başlamıştır. Bu yeni toplumsal düzen, yeni toplumsal kategorilerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu dönüşümler insanın kültürel ve düşünsel dünyasında da büyük değişimleri getirmiştir. Bilim ve sanat alanındaki büyük gelişmeler bu değişimlerin birer göstergesi olarak sunulabilmektedir.

19. Yüzyılda modern insanın evreni önemli başarılarla sağlanan ilerleme fikrinin etkisiyle ideal modern yaşama ve ilerleyerek yükselmiş topluma ulaşabilme umudunun yeşerdiği düşünsel iklimler mevcuttur. Sanat da bu fikirlerin etkileriyle yeni biçimlerde modern hayatın merkezinde yer almaya başlamıştır. Adorno’ya göre modern sanat modern durumla gelen kesinsizlik ve güven yitimi ile gelmiştir (Koçak, 1995: 11). Kapitalizmin işlerliğini devam ettiren kesinsizlik ve güvensizlik silaha yatırımın artmasını ve toplumlardaki etnik parçalanmayı getirmiştir. Bu ortam içerisinde sanat da koşullara bağlı bir öfkeyi içermektedir. Resim sanatındaki parçalanmalar bu tanımlanan toplumsal durumların ekseninde açıklanabilmektedir (Karayavuz, 2006).

Sanattaki modernleşmeler klasik sanattan belli bir uzaklaşmayı gerektiren eğilimlerle açıklanabilmektedir. Bu eğilimler “Batı toplumunda benimsenmiş olan sanat

üsluplarından ve kavramlarından Rouseaucu bir uzaklaşma eğilimi olarak görülebilir. (Lynton, 1991: 16). Bu gelişmeler sanattaki ağırbaşlı ve elitist burjuva tavrının parçalanarak toplumsal alanlara kaydığını göstermektedir.

Modern sanat daha çok toplumun içinde, sokağı, caddeyi ve modernizmin katı halini hissederek ortaya çıkmıştır. Modernist düşünceyle kurulan ilerlemeci düzen, toplumda parçalanmaya, sınıflandırmaya neden olmuş ve beklenmeyen karışıklıklar ortaya çıkarmıştır. Bu tür sistem sorunlarının tamamıyla durağan bir perspektifin merkezinden görülmesi modernizmin eksik yanları olarak iddia edilmektedir. Düzen, düzenin devamlılığının korunması fikri ile insanın hizmetinde olma anlamından saptığında, bir kaosa gebe olmaktadır. Bu noktada bir modern dikotomi¹ ortaya çıkmaktadır: “düzen kaos olmayan şeydir; kaos ise düzenli olmayan şeydir. Düzen ve kaos *modern* ikizlerdir” (Bauman, 2003: 14).

Modernizmin ortaya çıktığı dönemdeki iyimserlik ve insana özgü tutumlara dair filizlenen utku, 19. Yüzyılın ikinci yarısından sonra modernizmin topraklarında çaresizliğin tohumlarına dönüşmüştür. Aydınlanma felsefesiyle ortaya çıkan siyasal modernizmin temelindeki birey ve toplumun özgürleşmesi isteğinin, teknolojik gelişmelerle cehaletin ortadan kaldırılması fikrinin zamanla beklenen özgürleşmeye ulaşmak yerine üretim sürecinin rasyonelleştirilmesi, güney yarımküredeki ülkelerin sömürülmesine bağlı olarak insan emeğinin yerine makineleşmenin getirilmesi, giderek karmaşıklaşan köleleştirme tekniklerinin geliştirilmesi gibi modernizmin başlangıcındaki ükölere hiç uymayan durumlar ortaya çıkmıştır (Bourriaud, 2005: 18). Kapitalizm olarak

¹ Dikotomi, düşünme biçimi olarak ikilikleri içeren bir kavramdır. Akıl- din, ruh- beden, özne- nesne, doğa- toplum, gösteren- gösterilen gibi karşıtlıklar barındıran kavramlar dikotomiye örnek olarak gösterilebilmektedir. Dikotominin bu yapısı doğaya veya tarihsel olana bakan insanın düşünüş biçiminin parçalanmasına zemin olmuştur. Modernizmin dikotomik yapısı, bu yönüyle parçalanma dediğimiz durumun ön koşullarından biri olarak modernizmin belki de “Aşıl tendonu” gibi bir noktasında yer alır. Modern sanatta görüntünün parçalanması, bir anlamda modernizmin dikotomi kavramına dayanmaktadır

da anılan bu toplumsal durum, modern sanattaki yıkıcı tavırlara ve parçalanmaya neden olarak görülebilmektedir. Kapitalizmin temelindeki Modernizmin yapısı aydınlanma, sanayileşme ve kentleşmeye bağlı olguların gelişmesi ile açıklanmaktadır.

20. yüzyıl kapitalizme alternatif bir sistemin doğduğu, iki dünya savaşının yaşandığı, sömürge ülkelerinin bağımsız, ulusal toplum ve devlet olabilmeleri, soykırımlar, nükleer silah ve teknolojileri, insan ırkının tükenme tehdidi gibi çok karışık ve çarpıcı tarihi olaylara sahne olmuştur. 1848 komünist manifestoyla doğan ve 1917 Ekim Devrimi ile hayata geçen sosyalizm İkinci Dünya Savaşı sonrası soğuk savaş döneminde dünyanın gündemini değiştiren olayları yöneten kutuplardan biri olabilmıştır. 1917 sonrasındaki yıllarda dünya, kapitalizme alternatif bir sistemin varlığıyla sanat ve bilim ve düşünce hayatındaki büyük rekabete tanık olmuştur. Bu karmaşık olayların ortasında sanat kendi özerk alanı içinde varlığını ironi ve eleştirel yönleri ile devam ettirmiştir. Kapitalizmin 1920'lerde yaşadığı krizler ise İkinci Dünya Savaşı'na neden olan faşist rejimleri doğurmuştur (Şaylan, 2004).

Modern resim sanatının başlangıcının hangi zaman diliminde gerçekleştiği sıkça tartışılan bir konudur. Bu tartışmanın kaynağı belki de modernizmin başlama noktasının ve tanımlarının sürekli tartışılıyor olmasında yatmaktadır. Bu durumda “parçalanma” konusunun açık bir şekilde ortaya konulması için öncelikle modern sanatın tanımlarına bir bakış gerekmektedir.

Bu yersizleştirilme olgusu bugünün tarihsel kavrayışının durumuna işaret etmektedir. Bunun belirtilerine, esrik bir toplumun kitle iletişim araçlarının imgelerinde tükettiği tarihsellikte, özellikle görsel sanatlar olmak üzere sinema ve mimaride pastişin artışı gibi göstergelerle her yerde rastlamak mümkündür. Bu belirtiler sanat eserinin modern yaşam prizmasından yansıyan ışınlarının keskinliğiyle paramparça olmuş bir halde

görüntüye kavuşmaktadır.

Sanat yapıtı, sanatçının duyuşal varlığındaki tedirginliğıin sebebinin kendisine, parçalanmaya, benzeme aracılığıyla yeni ufuklar kazanmıştır. Çünkü sanatçı ve toplum üzerindeki sıkıntılarının nedenlerinin başlama noktası olan sistem ve kültürel yapılar hissedilir bir parçalanma içinde kalmıştır. Burada Foster'ın şu sözleri önemlidir:

“...Kesin teşhis koymak zor: bu parçalanma bir yanılısama, başlı başına bir ideoloji mi (tarihsel çelişki” ideolojisine karşı siyasi “kriz” ideolojisi mi)? Hayıflanılacak bir kültürel “şizofreninin” belirtisi mi? yoksa farklılığın ve süreksizliğın, bütünsellik ve süreklilik fikirlerine haklı olarak meydan okuduğı bir toplumun göstergesi mi?” (Foster, 2008:132).

Tuhaf bir dürtü bu sorularla endişeye düşen zihnin ürettiğı fikirleri dalgalandırırçasına görüntüler üzerine laf etme cüretkârlığı sunduğunda, biçimsel parçalanma hiç de yersiz olmayan bir tespit olarak kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Bu parçalanma şizofreniye doğru dönüşen toplumsal bilincin yaygınlaşmasına sabitlenebildiğı gibi, tarih ve ideolojinin, öz aşamalı krizlerindeki kırıcı hafifleşmenin sonuçlarında oluşan tablolara da odaklanabilmektedir. Bu durumda şizofrenik usyarılıma dayalı olarak ortaya çıkan imgenin parçalanması, sanat eserinin bütünlüğünü tehdit etmektedir. Bilinç yarılmasına dayalı olarak bireyin algısının parçalanması, toplumsal krizlere ve teknik ilerlemeye bağılı olarak modern sanatın merkezinde görüntünün parçalanmasının gerçekleşmesini sağlamaktadır.

Kapitalizmin kesişen hayatları çarpıştırarak yükseldiğı yerde birey, özne olarak etkinliğini yitirmiş, pasif bir tüketim hastalığına tutulmuştur. Modern dünyanın imgeler bombardımanı altında, şizofrenik biçimde düşünmeye başlayan birey, Deleuze ve Guattari'nin anlatımıyla arzulayan bir makineye dönüştürülmüştür. Arzu ve ihtiyaç ayırımını arzuların asla doyurulamayacağı üzerinden kuran Deleuze ve Guattari, sistemin bireyi sürekli olarak imgeler yoluyla kontrol ettiğini düşünürler. Bu yüzden parçalı düşünmenin sadece şizofrene ait değil bugünün bireyine özgü olduğunu belirtirler. Bu

yüzden bugünün bireyinin imgesel örgüsü tıpkı şizofreninki gibi parçalı bir biçimdedir. (Sarup,1995:115).

I.1.2. Sanatın Modern Durumu İçinde Parçalanmanın İzleri

Sanat, doğa ile olan ilişkisini kurarken, doğanın sonsuz ihtimallerden oluşan yapısına bir çerçeve seçimiyle sınır çizerek kendi öz varlığını kurmaktadır. Doğaya bir sınır getirerek tanımlar ya da alanlar belirlemek, düşünsel bölümler üreterek doğanın kendi sürekliliği içinde bir kopma tasarlamaktır. Heidegger bu noktada Dürer'in "sanat gerçekte doğadadır kim onu doğadan koparıp alırsa, ona sahip olur" sözüne işaret ederek sanatın doğaya uygulanan bir parçalama girişimi olduğunu belirlemektedir: "koparıp almak burada bir parçayı koparmaktır, parçayı resim fırçasıyla tuval üzerine aktarmaktır" (Heidegger, 2007: 61).

Sanat eserinin kökenindeki parçalama davranışı doğadan topluma yöneltildiği an modern dönemlerin sanat problemlerinin öne çıktığı fark edilmektedir. Sanat, varlığındaki özgöndergelilik ile hem toplumun modernleşmesini hem de imge-görüntülerin modernleşmesini mümkün kılmaktadır. Modern sanat vizyonunu, Rancière'e göre 1880 ile 1920 arasında, sembolizm ve konstrüktivizm dönemleri arasında, imge- dil birlikteliğini kurarak sağlamıştır (Rancière, 2008: 22).

Modern dönemin sanatı için en belirleyici olguların başında teknolojik aletlerin yaşama girmesi gelmektedir. Bunların ilk sırasında fotoğrafın bulunuşu vardır. Fotoğraf Cezmi Koca'nın bir sunumda² belirttiği gibi "bağsamsızlaştırıcı" özelliğinden dolayı

² Celal Soycan İle Sanatta Düşünsel Pratikler 19- "Nasıl Düşünür Neyi Biliriz?" Başlıklı sunum, Konuşmacılar: Veli Mert, Cezmi Koca, Celal Soycan. Mersin, 2010.

gerçekliğin parçalanması için ya da parçalı bir evren tablosuna neden olmuştur.

Modern sanatta teknoloji ile gelen bakış açısındaki ilk değişimler çerçevenin sorgulanmasını içermektedir. Resim görüntüsü durağan bir doğayı değil, hareket halindeki kent yaşamını yakalamak amacına yöneldiği için, bakışın parçalanması nedeniyle vizör, hızlı verilen kararın esnekliği ile gelişmiştir. Modern dönemde çerçevenin değişiminin nedeni olan bakış ve görmenin durumları konusuna Jonathan Crary şöyle yaklaşmıştır:

“Tuhaf ve iki başlı bir görme modeliyle karşı karşıya kalırız: bir seviyede yepyeni bir görme ve anlamlandırma türü üreten, görelilik olarak az sayıda avangard sanatçı vardır ortada; daha gündelik bir seviyede ise görme, 15. yüzyıldan beri onu düzenleyen genel “gerçekçi” mülhazalar içine sıkışıp kalmıştır. Bir yandan klasik uzam baş aşağı edilmiş görünür, öte yandan da hala aynen korunmaktadır. Bu kavramsal bölünme yüzündendir ki, gerçekçilik diye adlandırılan bir şeyin popüler temsil pratiklerine hakim olduğu, modernist sanatın ayrı (ancak çoğu zaman geçirgen olan) bir alanında ise, deney ve buluşların yapıldığı yolunda yanlış bir kanı oluşmuştur” (Crary, 2004:16).

Burda bakışı belirleyen gelişmeler sıralanacak olursa; camera obscura, duran modeli ya da nesneyi çerçevelemiştir. Fotoğraf makinesinin icadı ve yaygınlaşması ise kadrajı, bir sınır çizme ve çerçeve içine alma problemini aşarak, akmakta olan olayları fragmanlaştırmıştır. Fotoğrafın icadından sonra ressam, artık doğayı yansıtmanın yanında, doğa ve insan üzerine yorumlar ve analizler yapma imkânı bulmuştur. Bu bildiğimiz anlamda, Empresyonistlerin, özellikle Seurat ve Cezanne’ın giriştiği ve Kübistlerin uyguladığı doğayı (nesneyi) analiz etme ve resim yüzeyinin fragmanlaştırılmasını gündeme getirmiştir.

Modern sanattaki parçalanma modern yönetim sistemleri üzerindeki tartışmaların ayrıntılarında yer alan toplumsal çıkmazlarda filizlenmektedir. Sanat ile sosyo-ekonomik sistemler arasındaki ilişki, sistemin uzantılarının sanatı şekillendirmesinde görülmektedir. Sistemdeki değişimlerin bir ihtiyaç olarak ortaya çıkması, çeşitli ideolojik alternatif yapıların oluşmasına katkı sağlamakta ve bu alternatif yapılara bağlı olan

çoğalma sanat eserindeki anlam ve biçim algısını da etkilemektedir (Turani, 2003). Jameson'un modern sanatın ırasını teslim ettiği Van Gogh'un 'Köylü Ayakkabıları' isimli resmi, modern çalışma yaşamının kırsal kesimdeki anlamlarına odak olacak bir görüntüdür. Jameson, Van Gogh'un eserini incelerken yapıtın yüzleştiği ve kendi içine aldığı anlamları şöyle belirlemektedir:

“Van Gogh'da bu içeriğin, bu ilk maddelerin.... Tümüyle tarımsal sefaletin, çıplak gerçekliği içinde kırsal yoksulluğun nesnel dünyası ile yıpratıcı köylü emeğinin iptidai insan dünyası; en vahşi, en tehditkar, en ilkel ve marjinalleştirilmiş bir duruma indirgenmiş bir dünya olarak algılanması gerekir” (Jameson, 1992: 35).

'Köylü Ayakkabıları', işbölümü ve kapitalist yaşam uzmanlaşması gibi etkenlerin suretini yapan duyu merkezinin bir tür fragmanlaşma haline dönüşmüş olması şeklinde yorumlanırken köy yaşamının şartlarını ve gerçeğini sessiz bir şekilde sunmaktadır. Jameson bu belirlemeleri, Warhol'un 'Elmas Tozu Ayakkabıları' adlı çalışmasını, Van Gogh'un resminin anlam olarak karşı noktasında konumlayarak gerçekleştirmiştir. Jameson'a göre 'Elmas Tozu Ayakkabılar' ileri kapitalizmin meta fetişizminin derinlikten yoksun eseri olarak varolmuştur (Jameson, 1992: 36).

Modernliğe dair bir fragman olma gücündeki başka bir ayakkabı resmi daha dikkat çekmektedir. Bu, Miro'nun 'Eski Ayakkabılı Natürmort' isimli tablosudur. Miro'nun soyut çalışmasına rağmen, iç savaşın gölgesindeki İspanyol köylüleri simgeleyen Eski Ayakkabılı Natürmort adlı resmi, Lynton'un deyimiyle gerçekçi bir konunun süper gerçekçi bir konuya dönüştürülmesidir (Lynton, 1999:180). Van Gogh'un 'Köylü Ayakkabıları' ile Warhol'un 'Elmas Tozlu Ayakkabıları' adlı eserlerin hem tarihsel olarak hem de anlam olarak tam arasındaki katmanda duran bu resim, modern dönemin bütünlüğünü fragmanlaşmayla aktarmaktadır. Toplumla bağlantılı olarak beliren bu fragmanlar, modern yaşamın bütün alanları ile ilişkili bir şekilde gerçekleşmektedir.

I.2. Pasajların Parçalı Yapısı - Paris

Fragmanlaşma bir durum olarak sanat eserinde anlatım biçimini alırken modern resim sanatının içeriğine ait bir zemin üzerinde gelişmiştir. Bu zemin Batının düşünme tarzının özünde yer alan *görüntüden* başka bir şey değildir. Modern sanatta görüntünün parçalanması ve fragman anlatım, modern döneme ait kültürel yapıların gölgesinde ve modern kent planlarının parçaladığı mekanların üzerinde gerçekleşmiştir. Buradan hareketle konu Benjamin'in Pasajlar'ı ile ilişkili olmaktadır. Pasajlar hem yazınsal biçim olarak hem de içeriğinin özellikleri bakımından parça parça ilerleyen bir metin(ler)dir. Pasajlar, modern toplumun, sanatın ve genel anlamda görüntünün parçalanmasını barındırmaktadır. Benjamin'in pasajları, dünyayı tamamen romantik bir şiiire dönüştürmek isteyen romantik şair Novalis'in 'fragmanlarındaki' kültürel yazılarına dek inmektedir.

Yaşanılan yerin özelliklerinin, sanat eserlerinde önemli etkiler bırakarak, eserin içinde yeniden var olduğu bilinmektedir. Sanatçının kişiliğinde birikmiş olan yaşantıların mekânları, her zaman sanat yapıtlarında açıkça veya örtük olarak yer bulmuştur. İnsana ait durumların niteliklerinin insanın yaşadığı zamana ve mekâna göre şekilleniyor olması, özellikle görsel sanatlarda önemli bir etken olarak sanat eserinin içeriğine sızmıştır. Bir kent, ressama ait yaşamın "yer"i olarak resmin biçimlenişi içinde oldukça önemli ölçüde söz sahibidir. Kentin özellikleri, sokaklardaki ayrıntılar, caddelerle ilgili görünen herşey, meydanlar, yollar, yerin bütünlüğü üzerinde kurulan insana ve kültüre ait her türlü yapıyı içererek "yer"i parçalamaktadır. Doğaya çevrilen modern bakış, bu parçalanma durumunu sistematikleştirmiştir.

Diğer yandan izlenimcilerin bakışlarını kente yöneltmeleriyle kent ile sanat arasındaki ilişki ilk kez yeni bir boyuta yükselmiştir. Kentin modern durumları içerisinden

yükselen Empresyonist resim, modern mekânları, modern araçları ve modern yaşamı birer görüntü olarak ele almıştır. Arnold Hauser'in dediği gibi "Empresyonizm bir kent sanatıdır" (Hauser, 2006: 330). Empresyonizm ve sonrasındaki akımlar genellikle teknolojiyle çevrilmiş bir dünyada yaşayan insanın sınırları ve refleksleriyle şekillenmiştir.

Paris pasajlarla parçalanmış bir mekânlar toplamıdır. Bu parçalanma, kent planlarının görüntüsünde ya da kentin kuşbakışı görünüşünde bir gösterge olarak varolmasındaki ağırlığın yanında, Baudelaire ve Benjamin gibi önemli düşünürlerin eserlerindeki metinlerin fragman biçimindeki yapılarında bir ruh kazanmaktadır.

İlk büyük modern kent olarak gösterilen Paris'in "modern kent" olarak yapılanışı ve mekânların parçalanması konusu Viktor Hugo'nun romanlarında, Benjamin'in Pasajlar'ında, Baudelaire'in Paris Sıkıntısı ve Kötülük Çiçekleri gibi eserlerinde özellikle işlenen konular olarak bilinmektedir.

19. yüzyılın en önemli şehri olarak görülen Paris, bir kent olarak defalarca yapılandırılmıştır. Viktor Hugo, "Sefiller" isimli romanında, kahramanlardan birinin kaçışını anlatırken, Paris sokaklarının, bulvar ve kanalizasyonlarının ayrıntılı bir sözel haritasını gerçekleştirdiğinde, devrimler dönemi Paris'inin eski, yeni ve değişmekte olan bir çok yönlerini de söze dökmüştür. Paris tam o dönemlerde modernizmin ilk ve en yoğun duygularının çarpıcı bir şekilde yaşandığı narsist bir ulusun kentidir (Baudelaire, 2004). Bu dönemde kent, Avrupa'nın cazibe merkezlerinden biri olmasının yanında, kültürel ilişkiler açısından bir kavşak noktası olarak bilinmektedir. Modern sanatın birçok akımının başlayıp yükseldiği bu şehir, her türlü sanat olaylarının gerçekleştiği, bir çok yeni sanat biçiminin şekillendiği bir mekândır. Sanki bütün modern sanat fraksiyonlarının durumu gibi şehrin varlığı da parçalanmıştır. Kent planları içinde sokaklar, bulvarlar ve özellikle pasajlar gibi mimari yapısal öğeler tarafından parçalanmış ara mekânlar olarak vardır.

Caddeler, bulvarlar, meydanlar, devrim günlerinin hatıralarına eklenmiş asker ve direnişçilerin karşı karşıya kaldığı vahşi, coşkulu, kanlı, umutlu eylemlerin, birçok çarpıcı olayın yaşandığı bir sahne olarak tarihe ait izleri taşımaktadır. 1845 yılında, yirmibeşbin Parisliyi öldüren ve sonraki dönemlerde Napolyon'u iktidara taşıyan askerlerin ayak seslerinin katı ritmi, Baudelaire'in edebi yazılarının ayrıntıları içinde bulvarlar boyunca ilerleyip durmaktadır (Berman, 2005:189). Şehrin mekân olarak her türlü yaşantının izlerini taşıyan bir anıt olması durumu, akıp giden zamanın katmanlarıyla şehrin ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Şehrin çeşitli dokuları ressamların, heykeltıraşların, şairlerin ve filozofların hiç silinmeyen anılarının insanlığı selamlayıp durduğu sürekli devinen ve yenilenen anıtsal hafıza mekânlarıdır (Norra, 2006).

Paris pasajlarının çoğu 1822'den sonra dokuma ticaretinin hızla yoğunlaşarak canlanmasına bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Pasajlar, döneminin son moda eşyalarının satıldığı, tüccar ve zengin müşterilerin bulunduğu bir ticarethane biçiminde lüks ticaret merkezleri halinde ortaya çıkmıştır. Pasajların bu ticaret fikri merkezinde yapılanmış olması sanatı da tüccarın hizmeti altına almıştır. Walter Benjamin pasajların bu hayranlıkla bahsedildiği yönlerini anlatmak için bir kent rehberinin anlatımlarını şu şekilde işlemiştir:

“Bir ‘Resimli Paris Rehberi’ şöyle der: Endüstriyel lüksün oldukça yeni bir buluşu olan bu pasajlar üstü cam örtülü, duvarları mermer kaplı geçitlerdir, sıra sıra binaların arasında yer alırlar; bina sahiplerinin karlı bir yatırım yapma amacıyla oluşmuşlardır. Işığını tepeden alan bu geçitlerin iki yanında en zarifinden mallar satan dükkânlar sıralanmıştır, öyle ki bu tür bir pasaj kendi başına küçük ölçekte bir şehir, hatta bir dünyadır. Pasajlar ilk gazlı sokak lambalarının boy gösterdiği yerlerdir” (Benjamin:2004: 88).

Buradan anlaşıldığı üzere Paris, ticari hayatın canlandığı ışıklarla aydınlanmakta olan, başka başka Parisleri içeren çok parçalı bir şehirdir. Bir pasaj kendi başına bir kent olmayı iddia edebilecek hareketliliği kazanmış olduğunda, kentin bütünlüğü kendisini oluşturan bölümlere ilişkin alanların özgün niteliklerinin farklı ruhları tarafından olumlu anlamları kuşanacak bir şekilde parçalanmıştır. Bu parçalanmışlığı mekân, yaşam

ve düşünme üzerindeki etkileriyle ele alan Benjamin, flaneurun gezintilerinin önem kazanmasını pasajların yapımına bağlamaktadır. Kendini bina cepheleri arasındaki caddede evindeymiş gibi hisseden flaneur için cadde de bir konuta dönüşmüştür (Benjamin, 2005:170). Burada sanatçı ruhu, yani ‘flaneur’, pasajlardaki insanların devinimlerindeki enerji ile var olmaktadır. Sanat ‘flaneur’un bakışları altında günlük hayatın hareketliliği ve çok merkezleşmesiyle kendi bütünlüğünden vazgeçmektedir.

Pasajların yapılarının net yoğunluğu mimari açıdan gerçekleşen gelişmelerin yeni kentsel yapılar üretme imkânlarını planlama amacı doğrultusunda kullanılmasına dayandırılmaktadır. Pasajların oluşumundaki etkenlerden en önemlilerinden birisi demir iskeletli mimari yapıların doğmuş olmasıdır. Bu yeni tekniği Eski Yunan anlayışındaki mimari biçemlerin yeniden canlanmasında kullanmayı düşünen Ampir akım içindeki mimari kuramcısı Boetticher, dönemin genel beğenileri doğrultusunda, yeni sanat türleri üzerinde Elen sanatının işlerlik kazanması gerektiğini söylemiştir. Ampir akımı, devleti bir amaç sayan devrimci terörizmin üslubu olarak bilinmektedir. Bu dönem için Benjamin, “Konstriksüyon bilinçaltının rolünü üstleniyor” şeklinde bir değerlendirme yaparak mimarinin şekillenmesinin altyapısı olan genel beğeniye işaret etmektedir (Batur, 2003: 33).

Paris’in kent dokusunun görüntüsü üzerinde önemli gözlemler yapan edebiyatçılardan Hugo, “Notre-Dame’in Kamburu” adlı romanının Paris’i kuşbakışı olarak ele alan bölümünde, Paris’in Notre- Dame kilisesinin çatısından bakıldığı varsayılan bir panoramik görünümü tasvir etmiştir. Bu panoramik görünüm hayali, benzer şekilde Michelet’in “Fransa’nın Görünümü” adlı eserinde de yüksekten bakılarak üretilmiş bir harita ya da ayrıntılı şehir planı görünüşleri gibidir.

Barthes (2008) bu edebi eserlerin izinden kuşbakışı Paris görüntüsü düşlerinin

bir sonucu olarak gördüğü Eiffel Kulesi ile Paris panoramaları arasında çeşitli ilişkiler kurmuş ve ilginç bir düşünce tarzıyla, Paris'in tarihsel katmanlardaki görünümünü Eiffel Kulesinin çeşitli bölümlerinin yüksekliklerine göre kurmuştur. Kule'nin ilk katı ile, tarih öncesine ait bir Paris görüntüsünden söz eder, Etoile, Panthéon, Ada, Montmartre, Notre Dame'nin kuleleri, ve şimdikinden çok daha fazla yer kaplayan Seine ırmağının görüntüleri kule'nin ilk katı ile ilişki kurduğu tasarlanmaktadır. Kule'nin ikinci katıyla eşleşecek olan görüntü, Ortaçağ Paris'idir. Paris Katedrali, Kule ile iletişim halinde yükselerek simgesel bir ikili kurmuştur. Kule'nin sunduğu üçüncü tarihsel an, geniş bir tarihin katmanıdır, Monarşi ve İmparatorluk döneminin simgelerini sunan yapıların anılarıyla oluşmuştur. Son olarak Barthes için, Kule'nin en üst kısmı, modern Paris'in bütün önceki tarihsel kalıntılarıyla iç içe var olan cam ve demirden yapılarıyla eşitlenmiştir (Barthes, 2008: 22). Kule'nin bakışı altında, Paris panoramaları ve şehrin mekân olma hali seçici kadrajların çeşitli algılama düzeylerinin niteliklerine göre parçalanmıştır.

Kentte mimarinin, demir konstrüksiyon ile kavuştuğu olanakların etkisiyle, sanatın bir alt kademesinde yer almaktan kurtulması gibi, resim sanatı da panorama ile aynı gelişimi yaşamıştır. Panoramaların yaygınlaşmasının tarihi, pasajların ortaya çıktığı tarih ile aynıdır. Panoramik görüntünün resim sanatına en önemli etkisi, doğayı yetkin bir biçimde yeniden, doğaya bakarak resmetme çabalarının ortaya çıkmasıdır. Örneğin David öğrencilerine doğaya bakarak çizim yapmalarını öğütlediğinde bu panoramik görüntü meselesini dile getirdiği bilinmektedir.

Benjamin'e göre panoramalar, tabiata benzeme noktasında, insanı yanıltıcı özellikleri bakımından fotoğrafı, filmi, hatta sesli filmi haber vermekteydiler (Benjamin, 2003: 91). Bu açıdan bakıldığında, "panorama" pasajların üzerine bir anlam olarak eklenmiştir ve pasajlara ilişkili olarak tarihsel sürecin parçalanmasını temsil edebilen

bir anlam odağı haline gelmiştir. Panoramik görüntü, resim sanatında çerçeveleme konusunda önemli bir gelişme sağlamıştır. Panorama imgenin kendini dünyaya karşı sınırlandırıldığı yerde ortaya çıkan, dekadraji da içeren yeni çerçeve algılarının oluşturulmasını sağlamıştır.

Büyük panoramik anlatım içinde pasajlar, bölünmüş görüntü olarak hareket unsuru gibidirler. Pasajlar, insanların sürekli iletişim halinde olduğu, şehrin en hareketli mekânlarıdır. Her an değişip duran kalabalığın akıp giden zaman gibi sürekli devindiği bu mekânlar, toplumsal dönüşümün yeni yuvalarıdır. Bu yönleriyle pasajlar, sanat açısından geçmişin edebi ve mitolojik hikâyelerinden çok daha gerçekçi ve günlük hayata denk düşen bir konumun ortaya çıktığı yerlerdir. Pasajlar, karşı karşıya duran vitrinlerin camları arasında sürekli hareket halindeki kalabalığı, vitrinlerdeki camın yansımalarıyla sürekli yeniden üretebilen mekânlara dönüşmüştür. Günlük yaşamın bir gösteriye dönüşmeye başladığı dönemlerin mekânı olan pasajlar, fotoğraflarda, vitrinlerin içeri ile dışarıyı ve dışarının camlardaki yansımaları ile görüntü kazanır. Bu görüntü, bir kolaja benzer biçimde, yan yana-üst üste getirilmiş resimlerin fragman şeklini alması gibi parçalanmıştır.

Modern sanat, pasajlarda dolaşan insanların mekânlarla bölünmüş zamanının; taşra zamanı, kent zamanı, iş zamanı gibi bölümlerle parçalanmasının, sürekli olarak hesabını yapmıştır. Pasajların modern sanat açısından parçalanmayla ilişkisi, bu toplumsal, psikolojik durumlar ve mekânın biçimleriyle belirlenebilmektedir. Pasajlar modern hayatın kendisini yansıtan bir medyuma dönüşmüştür. Mekânın parçalanması, görüntünün parçalanması, toplumsal hareketliliğin fragmanlaşmış görüntüleri pasajlarda zemin bulmaktadır.

I.3. Bilimsel Alanların Genişlemesi Sonucunda Ortaya Çıkan Parçalanma:

Modern Branşlaşma

Modern dönemde Bilimsel bilginin daha mikro yapılara doğru ilerlemesiyle yeni disiplinler ortaya çıkmıştır. Bilgi ve teknikle ilgili yeni kategorileştirmeler, ayrıştırma ve sistemleştirme sorunlarını gündeme getirmiştir. Bu sınıflandırmalar sanatın da belli özelliklere göre ayrışmasını ortaya çıkarmıştır. Hatta bireycilik sanatta özneliği doğurduğunda, özgünlük ve üsluplaşma sanat formlarının çeşitli alanlara ayrışmasına neden olmuştur. Bu konuya değinen Ranciére, Hegel'in fikirlerini kanıt gösterir:

“Daha 1920’li yıllarda bir filozof, Hegel, ussallık alanlarının ayrılmasının, beraberinde sanatın şanlı özerkliği değil, ortak düşünce güçlerinin, yani ortaklık üreten ve ifade eden düşüncenin yitimini getirdiğini ve talep edilen yüce sapmanın belki de yalnızca “hayalci”nin konudan konuya atlamalarıyla sonuçlandığını göstererek, gelecekteki tüm modernizmlerin nefretini üstüne çekmişti” (Ranciére, 2008: 47).

Bilgi ve tekniğe ait alanların uzmanlaşmaya dayalı ayrışmalarının etkileri modern bilimlerin, bilimsel disiplinlerin farklılığıyla, insanda hali hazırda hayatın bütünlüğü düşüncesini parçaladığı söylenebilmektedir. Sözelimi fizik bilimi, mekân ve zamana bağlı varlığı ve bu varlık altındaki fenomenleri incelemektedir. Biyoloji canlı varlığı, psikoloji psişik varlığı ve onun fenomenlerini incelemektedir. İzlenimci pozitivist filozof Ernst Mach’ın bu konu üzerinden yaptığı tespitler önemlidir. Bilimlerin fenomen alanlarını sınırlamalarını dogmatik düşünüş ve davranış sonucunda gerçekleştirdiğini öne süren Mach bu fikrini şu şekilde açıklar:

“Fizik ve psikoloji nasıl oluyor da varlığı böyle maddi ve ruhsal olmak üzere parçalara ayırabiliyorlar? Bu parçalanma tamamen keyfi, sübjektif olduğuna göre ve aynı zamanda bu parçalanma yapılırken sağlam bir kriterium’a dayanılmadığına göre de, böyle bir parçalanma dogmatik bir davranışı göstermez mi? O halde bilimden önce yapılması gereken ilk iş şu olmalıdır: bilimlerin fenomen alanlarını yeniden ele almak ve onları yeniden belirlemek. Böyle bir kritik önçalışmaya dayanmayan bilimler doğal olarak dogmatik olmaya mahkumdurlar” (Mach, Aktaran Tunalı, 1989: 28).

Mach bilimlerin özel bilgi alanları oluşturmasına pek olumlu bakmamaktadır, bilginin parçalanması konusunun keyfi olduğunu iddia ederek bu parçalanmanın eksik şekilde gerçekleştiğini düşünmektedir. Bu, ortaya yeni çıkmış olan modern bilim türleri

bilginin farklı disiplinlere bölünmesiyle oluşturulmuştur. Bilginin parçalanması, madde üzerindeki bilgilerin oldukça derinlerdeki detaylara doğru ilerlemesinden doğan algısal parçalanmaya dayanmaktadır. Algının parçalanışı denildiğinde karşımıza bir algı, bilgi ve nesne arasında gerçekleşen ilişkinin yeni boyutunun geliştiği fikri çıkmaktadır. Bu durum, modern bir algılama ve düşünme sisteminin, eskisinden farklı olarak bazı süreçler içermesiyle ilgilidir. Bu algılama süreçleri felsefe ve bilimde olduğu gibi sanat alanında da çok önemli karşılıklar bulmaktadır. Modern sanat akımlarının birer fraksiyon gibi ortaya çıkmalarının bir sebebi bu evren algısının değişimiyle de ilgilidir.

Görüntünün modern halindeki bütün özelliklerinin bilgi olarak alınışı ve yansıtılışı, modern bir algı sürecinin oluşumu, sanat eserindeki parçalanmanın özneye temas noktasındaki durumunu vermektedir. Bu süreç, resimde olduğu kadar, müzikte de kendini göstermektedir. Müziğin modern anlamdaki örnekleri, klasik müziğin evrilmesine ters bir şekilde gelişirken, tıpkı resim sanatında İzlenimcilikle başlayıp, Kübizmde görülen noktaya ulaştığı gibi, kendi var oluşundaki sistematik durumlara karşı çıkmaktadır. Bir örnek olarak Stravinsky'nin Bahar Ayini'nde ortaya çıkan atonal müzik, Kübizmin biçim ve yüzey parçalamalarıyla gelen bir sanatsal değişimin paralelinde bulunmaktadır.

II. BÖLÜM

TEKNOLOJİK GELİŞMELER ORTAMINDA MODERN SANATTA PARÇALANMA

Modern insan çok daha "hareketli"dir, üstelik hareketleri mekanik (makineler), kinetik (tren, otomobil, uçak gibi hızlı ulaşım araçları), akustik (telgraf, telefon gibi haberleşme araçları) tarafından genişletilmiş, hızlandırılmış ve dinamik uzantılara sahip kılınmıştır. Fotoğrafın, sonra da sinematografinin, radyonun, televizyonun ve bilgisayarın icadını da, saf halleriyle, bu uzantılar arasında saymak gerekir. Ulus Baker.

II.1. Makine Çağı ve Görüntüyü Parçalayan Hız

Makine çağı, bu metinde, bir zaman dilimini isimlendirme çabasından çok, makineleşmenin başlangıcı ile başlayan sosyal değişimlerin, sanatın durumlarına yaptığı etkiler tespit edilmektedir. Makineleşme sayesinde insanın hayatına giren hız ile birlikte insanın algılarında gerçekleşen değişimler, resim sanatında da köklü değişimlere yol açmıştır. Hız olgusu görselliği algılamada bir parçalanma sağladığında, görme ve üretilen görüntülerde çeşitli biçimlerde gelişen parçalanmalar görülmüştür. Makineleşmeye bağlı olarak yükselen ritim, hayatın her noktasını kaplamıştır.

Makineleşmeye ister olumlu ister olumsuz baksınlar, sanatçıların makineleşmeden etkilenimleri ilk olarak, hıza bağlı algının değişimleriyle açıklanabilir. Sanatçıların duyarlılığı, hızdan çok fazla şekilde etkilenmiştir. Bu konu Maurice Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi, Gestalt Ekolü tarafından geliştirilen, zemin figür ilişkisindeki değişimlerin konumuna göre algılamının parçalanması ile ilgilidir (Merleau-Ponty,2005).

Makineleşme ve hızlanan modern yaşam, sanatı, üretim biçimi ve estetik anlayış bakımından etkilemiştir. Empresyonizm, Kübizm, Fütürizm gibi makineleşmenin etkilerini açıkça sorunsallaştıran akımlara bakıldığında, modern sanata etkileri açıkça gözlemlenebilir.

1804'te Treithick İngiltere'de saatte 16 kilometrelik hızla gidebilen lokomotif projesini gerçekleştirdiğinde, lokomotif seyreden insanların algısal durumundaki değişim bu konuyu açıklamada çok önemli bir yer tutmaktadır. Burada makinenin insan algıları üzerinde iki büyük etkisi ortaya çıkmıştır. Birincisi makinenin, insanı eskiden olduğundan çok daha hızlı bir yaşamın görüntülerine maruz bırakmış olmasıdır. Çevresinde eskisine oranla yüksek derecede hızlanmış bir yaşam olan birey için, hareket kolaylığı ve hıza bağlı olarak, mesafeler daha kısalmış, maddi dünya biraz daha küçülmüştür (Çiçekli, 2008,). Hızın insan algısındaki ikinci etkisi ise, hızla gitmekte olan bir araçtaki bireyin dünyayı

algılamasındaki değişimdir. Hızla giden araçtan baktığımızda nesnelere görüntüsü bize fütürist bir tablonun nesnel karşılığı gibi gelecektir.

Üretim, ulaşım, haberleşme, görüntü üretme gibi bütün alanlarda hızın yükselmesi, insanın algılarının değişmesini sağlamıştır. Hıza dayalı nesnenin hareketiyle öznenin hareketi dünya algısında büyük gelişmeler sağlamıştır. Buna bağlı olarak hareketli bir dünyada sanatçı, devinimlerle, ard arda çoğalan figürler ve biçimlerle ortaya çıkan parçalanmaları üretmek zorunda kalmıştır. Hareket tarafından bakışa kazandırılan görelilik, modern sanatta birden fazla görüntü katmanına ve anlam çokluğuna ulaşan yapıtların ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Hızın üretimdeki karşılığı yeni ekonomik durumları ortaya çıkararak günlük hayatın akışının ritmini artırmıştır. Bireyi kuşatan bu hızlı hayat, bireyin yaşama ve dünya üzerine geliştirdiği algıların parçalı birer veriye dönüşmesini sağlamıştır. Birey burada sabit, sürekli devinen nesnelere ve yaşamın içinde hareketsiz bir gözlemci konumundadır. Bireyin etrafındaki nesnelere görüntüleri, gözün görme açısının sınırlarını geçen, nesnelere kazandığı hız oranında parçalanmaktadır. Sabit durmakta olan gözlemcinin hızla geçmekte olan tren veya araba (makine) karşısındaki algısının durumu bu türden bir etkiyle parçalanmıştır.

Hızın etkilerin, dünya içinde bir gözlemci olan birey makineler aracılığıyla kazanır. Makine olanağında elde edilen hız ortamında yer alan özne, dünyaya ilişkin görüntülere, kendi imge akışıyla karşılık vermeye çalışır. Ancak hızdan dolayı, görüntü akışıyla imgeler üst üste çakışmadığından dünyaya dair olan parçalanmaktadır. Bu parçalanma dünyaya bakanın çerçevesinde oluşmamakta, kadrajında oluşmaktadır. Bakış sürekli ve kesintisizdir ancak dünyaya ilişkin olan şeyler noktasal olmaktan çizgisel olmaya sürüklenirler. Bu durum kadraj atlamalarıyla yakalanabilecek bir akış haline

gelmektedir. Dolayısıyla hareket halindeki bir araçtan etrafa bakmakta olan kişinin gördüğü, çerçevesi sabit kalan görüntüleri değişen bir şerit halinde akmakta olan panoramalardır.

Teknoloji ve sanat arasındaki ilişkiler olarak yorumlanabilen makineleri konu alan resimler, hareket halindeki trenin görüntüsü üzerinde kafa yoran sanatçılar tarafından üretilmiştir. Monet'nin "Kar İçindeki Tren"(1875) adlı eserine bakıldığında, buharlı trenin belirsiz bir akşamüstü atmosferinde izleyiciye doğru ilerlediği görülür. Perspektifin ve Monet'nin kendine has renklerinin güzelleştirdiği resimde duran figürler ve hareket halindeki makinenin oluşturduğu gerilim, trenin koyu renkteki gövdesinin ön kısmında iki göz gibi duran ve sisli hava içinde parlayan farlarında odaklanmıştır. Makinenin insan hayatında ilk kez tam olarak yer tuttuğu bu dönemler, dünyanın görüntüsüne dair insan algılarının ve duyumlarının çok önemli değişimler geçirdiği zamanlardır.

Makine nedir, makine gibi hissetmek nasıl bir şey olabilir? Makine parçalama davranışı gösteren bir sistemin mekânıdır. Makine isteyen değil, yapandır. Karar veren, seçen ve arzu eden, sınırlayan olmaksızın makine, teknolojik soğukluktaki ölü bir yığın gibi hareketsizdir. Bir makine şunu söylemektedir: "Butona basılmadığı müddetçe eylemsizliğimi koruyorum ama aynı zamanda çalışmaya hazır bir sistem olarak etraftaki her durumu etkileme potansiyeline sahibim". Bu sahip olma durumu, karar vericinin çıkarı için seçilmiş amaçların makine doğasına uygunluğunda yatmaktadır.

Makine en iyi şekilde Vertov'un (1923) kameranın bir makine olarak işleyişini açıkladığı gibi anlatılabilir:

"Bir gözüm ben. Mekanik bir göz. Ben, makina, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonradan insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşıp onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altlarına giriyorum onların. Koşan bir atın ağzı boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmakarışık

hareketler, en karmaşık bireşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: Makina.

Zaman ve yer sınırlarından kurtulmuşum; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum” (Vertov:1923- akt. Berger, 2004: 17).

Göz, mekanik gözün yeterliliği karşısında geride durmakta gibidir. Bu metinde, kuşkusuz, makine çoğaltma ve parçalamayı insandan daha yetkin bir şekilde yaptığı vurgulanmaktadır. Makinenin yetkinliği ve hızı, insana geleceği tasarlama konusunda cesaret vermiş gibidir. Örneğin Fütüristler, makine, hareket ve hız üzerinden bir gelecek kurgulamaya girişmişlerdir.

II.2. Deklanşör ve Tetik Gerçeğinden Dünyanın Parçalanması

Fotoğraf makinesi gizemli bir tehdit gücüne sahiptir. Fotoğraf makinesi, hayatın her hangi bir anının seçilmiş kadrajında, hayatın akma noktalarının serilerinden birini hapsederek, hayatı parçalar. Fotoğraf kadrajda tüm dünyayı ikiye böler; kadrajda tuttuğu ile geriye kalan dünya olarak. Ve odağa aldığı, çerçeveye soktuğu ve deklanşöre bastığı anda dünya ve çerçevede olanı ayırır. Fotoğrafçının Deklanşöre bastığı anın bir başka benzeşeni, avcının avını seçip, silahın gez, arpacık aralığına getirdiği ve tetiği çektiği anın simetrik olarak tersinde yer alan bir anlamda yaratıcı parçalanma gerçekleşmiş olur. Her iki olayın sonuçları açısından şu söylenebilir; geriye kalan, avcının tetiğe bastığı an hedefteki yıkıma uğrayan“şey” ile bir kadraj olarak dünyadan öldürülerek elde edilmiş ve sabite uğratılmış bir gerçekliktir. Deklanşör ve tetik, varlığa uzanan iki farklı kutbun tehdidini aynı oranda içermektedir. Burada hedefin iki anlamlı olduğunu varsaymak gerekmektedir. Tetik ve deklanşör, hedefin anlamını kendi işlevsel amaçlarının niyetine göre tayin etmektedirler. Tetiğe basılmasının sonucu, yok edilmek istenen şey anlamını

kazanan hedef, fotoğraf makinesinin karşısında durduğunda sanatsal bir yaratım sürecinin içinde olanı fotoğraflamasıyla, sonsuza havaleyle tekrar hayat bulacak olan sanat nesnesi olarak belirir. Bu iki ayrımı, tetiği ve deklanşörü, modernizmle ortaya çıkan bir ayrım olarak yorumlamak mümkündür. Modernizmin içerdiği çelişkili durumları temsil etme özelliğine sahip olan tetik ve deklanşör, yıkım ve umut kavramlarının makine cinsinden karşılık bulan kritik araçlar gibidir.

Fotoğraf sabitlenmiş bir an olmasının yanında sürekli tükenen zamanın cesedinden bir parça saklama imkânını sağlamaktadır. Fotoğrafın “anı” olarak anlamı böyle bir şeydir. İnsan fotoğraf makinesinin icadından beri zamana ait cesetlerin koleksiyonunu yapmaktadır. Niepce’in yakaladığı ilk fotoğraf görüntüsü, bağlamından koparılarak alınmış ilk “zaman ceset” olarak durmaktadır.



Resim 1: N.Niepce, İlk Fotoğraf,1824.

II.3. Yakalanan Zaman: Fotoğrafın Parçalanma Üzerindeki Ayırıcı Rolü.

Fotoğraf modern sanatta görüntünün parçalanması konusunda çok önemli bir rolü üstlenmektedir. Fotoğrafın modern resim sanatındaki görüntülerin ve yüzeyin parçalanmasındaki öneminin anlaşılması için öncelikle fotoğrafın ortaya çıkması ve gelişmesiyle ilgili tarihsel bilgilere bir bakmak gerekmektedir. Bu tarihsel bilgi, modern sanatta görülen parçalanma konusunda fotoğrafın rolünün ne biçimlerde olduğunun açıklanması açısından önemlidir.

Görüntü teknolojilerinin gelişmesi insanın görme pratiği üzerinde büyük sıçramalar

şeklinde gelişmeler kaydetmiştir. Camera obscura'dan sonra fotoğraf makinesinin icat edilmesi, insanların görme, bakma eylemlerinin fotoğraf makinesinin mekanik gözüne olan mesafesi ile yeniden belirlenmiştir (Bajac, 2005). Camera obscuranın yakaladığı görüntü, akıcı bir görüntüydü, gerçek görüntüyü sadece olduğu an için çerçevesiyordu. Burnett'e göre, *camera obscura*, tek amacı dünyayı imgeye çevirmek olan bir aygıttır (Burnett: 2005: 53). Fotoğraf makinesi ise anı dondurarak, zamanın akışından bir parçayı saklama imkânı sağlamıştır. Fotoğrafın görüntü üretmede getirdiği kolaylıklar ve anlık görüntüyü saklama imkânı resim sanatı ile fotoğrafın sürekli bir işbirliği içine girmelerini sağlamıştır. Fotoğraf, sanatta özgünlüğü ve hakikiliği sorgulamaya açmıştır. Sanat nesnesinin çoğaltılması sorunu fotoğraf sonrası çağın en önemli sorunlarından biri olacaktır. Bu bağlamda, bir fotoğrafın negatifinden çok sayıda baskı yapılabilme imkânı ve bu baskılardan hangisinin özgün baskı olduğu konusu önemsizdir. Fotoğraftan sonra ortaya çıkan sanattaki yeniden üretilebilirlik, Benjamin'in deyimiyile "sanatı kutsal törenlerin asalağı olmaktan kurtarmıştır" (Benjamin, 2004: 59).

Fotoğraf bir bakma, görme ve çerçeve belirleme problemi olarak görüntüyü yeniden tartışma alanına taşımıştır. Bakışın belirleyiciliği, görsel üretimin ilk hamlesidir. Bakış ile birlikte görsel uzay bir çerçeve ile sınırlandırılarak, normal doğasından alınıp düşünsel ve sanatsal alan içerisine dâhil edildiğinde, amaca uygunluk açısından sınır çizme ve tasarım, doğaya yöneltilmiş bir parçalama eylemine dönüşmektedir. Görüntü, kendi doğasından ve zamandan azade kaldığı anda (bir resim, fotoğraf ya da film görüntüsü olarak) imgeye dönüşmektedir. Berger, insan eliyle üretilen görüntüyü İmge olarak ele almaktadır:

"Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz. Fotoğrafçının görme biçimi konuyu seçişinde yansır... Her imgede bir görme bir görme biçimi

yatsa da bir imgeyi algılayışımız ya da değerlendirişimiz aynı zamanda görme biçimimize de bağlıdır (Berger: 2004: 10).

Fotoğraf bir görüntü olarak izleyenin bilgisine ve kültürüne bağlı bir şekilde de anlam kazanmaktadır. Bilgi, fotografik imgeyle yakınlık içine girerek fotoğraf içindeki anlamların kurulmasını sağlamaktadır. Fotoğraf bir bilgi çeşidi olarak da insan yaşamının içinde yer almaktadır. Kevin Robins, fotoğrafın insan yaşamındaki konumunu “fotoğraf dünyayla bir ilişki kurma yolu sağladı, yalnızca bilişsel değil, estetik, ahlaki ve politik bir ilişki kurma yolu” şeklinde belirlemektedir (Robins, 1996:242).

Fotoğrafın dünyanın gerçekliğinden kopararak bir parça olma niteliğinin yanında kendi kadrajı içinde de yeniden parçalanması yeni sorunsallar doğmasına neden olmaktadır. İşte bunların en başında, Roland Barthes’ın ‘punctum’ tanımını görmek mümkündür. Bir fotoğrafın ayrıntılarındaki bir imgenin izleyiciyi etkisi altına alarak fotoğrafın bütününe etkisinden daha güçlü bir şekilde izleyiciyi sarmasından bahseden Barthes, Wan der Zee’nin bir aile fotoğrafını ele alarak, figürlerden birinin kemerinin görüntüsünü, ya da bağcıklı ayakkabıların görüntüsünün fotoğrafın bütününe parçalayarak öne çıkmasını, kendi başına bir vurguya dönüşmesini gösterir. Bu izleyiciyi hangi zamana göndereceği belli olmayan bir imge olarak anıların dizilişinde de bir sekme yaratan görüntü parçalanmasının durumudur. Klein’in Amerika’daki Küçük İtalya fotoğrafında beliren ‘punctum’da Barthes’ın bize gösterdiği, kendini merkez, hatta fotoğrafın kendisi ilan eden bir parçadır. Fotoğrafta kafasına silah dayanmış gülen çocuk değildir fotoğrafın kendisi, punctum olarak bize bir şimşek gibi çarpan, çocuğun bozuk dişlerinin görüntüsüdür. Punctum, bir ayrıntı olmaklığı ve fotoğrafın bütününe genişmesi bakımından bir paradoks içermektedir. Michals’ın Warhol’un yüzünü elleriyle kapatmış haldeki fotoğrafında ‘punctum’ açıkça kendini göstermektedir: “...Warhol hiç bir şey saklamaz; okunmaları için ellerini açıkca sunar; punctum ise bu hareket değil, yayvan ve düz kenarlı tırnakların biraz

itici malzemesidir” (Barthes, 2008: 63).

Burada ayrıntının delici gücü, ayrıntının kendisinin bir görüntü parçası olarak varlığının gücü, diğer parçalar arasındaki seçilmişliğinden kaynaklanmaktadır. Göz fotoğrafın zamandan arakladığı görüntünün donuk cesedini de parçalamaya giriştiğinde punctum, en keskin parça olarak bilince batmakta, zihinde bir yaşantı olarak yer etmektedir.

II.4. Sinema: Süreksizlik Şoku, Akmakta Olan Görüntünün Parçalanması

Modern sanatta görüntünün parçalanma serüveni resim, fotoğraf ve sinema sanatları arasında gidip gelen tuhaf basamaklarla örülü ilişkilerin özel durumlarını içermektedir. Resim sanatının merkezinden sinema sanatına bakılarak belirlenebilen bu ilişki, sinema görüntüsünün de ontolojik olarak hem resmi hem de fotoğrafı içeren bir biçimde var olmasında yatmaktadır. Sinema imajı, resim ve fotoğraf sanatları gibi gerçekliği ele almaktadır, fakat fotoğrafın ve resmin yaptığından farklı bir yöntemle görüntünün parçalanmasını gerçekleştirmektedir. Sinema imajı (film), gerçekliği ve gerçekliğin imgesel kopyalarını yan yana çoğaltarak veya parçalayarak varoluşunu kurmaktadır (Soysal, 2003: 83). Tüval resmi ve fotoğraf, durağan içerikleri bakımından, filmde ayrı bir yere sahiptirler. Fotoğraf ve film ise gerçekliği mekanik olarak ele geçirdikleri için resimden ayrı durmaktadırlar. Fotoğrafın ve resmin sabit, hareketsiz maddiliği filmin temelde hareketten doğan yapısındaki algılamadan farklı işlemektedir: “Sonuçta bir film, hızlı bir şekilde art arda gelen fotoğraf karelerinden oluşur. Göz bunu sanki tek bir görüntüymüş gibi algılar” (Yılmaz, 2006: 32).

Sinemanın ontolojik yapısı üzerindeki incelemelerde görüldüğü üzere, sinema parçalardan, tekrar ve çoğalmalardan örülü bir yapıya sahiptir. Parçalar halindeki çekimler,

farklı zamanlar, görüntüler, hepsi birbirinden bağımsız gibi duran gerçeklik parçaları olarak vardır. Bu konuda Albayrak, sinemanın “seçilmiş zaman ve mekân parçaları olarak” nitelenmesini ele alırken, Tarkovsky’nin sinemanın niteliğini “mühürlenmiş zaman” olarak belirlemesini temel almıştır (Albayrak, 2002: 143).

Sinemanın, izleyiciye sunduğu zaman, izleyicide kurulmakta olan görüntü ile belirlenmektedir. Sinemada perde karşısındaki izleyici tek bir görüntüye değil bir çok görüntü patlamalarına maruz kalmaktadır. Resim ve fotoğraf izleyicisinden farklı olarak sinema karşısındaki izleyicinin durumunu Mehmet Yılmaz şöyle belirlemektedir:

“Bir resim karşısında, insan derin düşüncelere dalabilir; çünkü o an gördüğü sahne ile kendisi arasındaki ilişkide bir süreklilik vardır. Oysa ayrı ayrı çekilen ve bir bütünlük oluşturacak şekilde birbirlerine *montaj*lanan sahneler Benjamin’in deyimiyile ‘izleyiciye darbeler halinde çarpar’. Film görüntüleri dikkat dağıtıcıdır. Sinema salonunda izleyici bir sahne üzerinde yoğunlaşamaz; tam yakalayacakken görüntü akar gider; değişim esastır çünkü” (Yılmaz, 2006: 33)

Sinema ve resmin algı durumlarındaki farklı işleyişini ele alan Andre Bazin, resim çerçevesinin uzayının içe, merkeze doğru kutuplaştığını, ekranın ise belirsizliği sunan bir merkezkaç halinde olduğunu belirtmiştir. Çerçeve mekânı merkezci, ekran ise merkezkaçtır. Resim karşısındaki bütünsel ilerleyen düşünce, film izlerken değişen her sahnenin getireceği yeni fikirlerle, düşünceyi de fragmanlaşmaya uğratır. Filmin sonunda film hakkında bütün bir düşünce geliştirilebilmektedir ancak. Bu da resimdeki kolâjlara benzetilebilmektedir. Kolajın oluşturulmasındaki yapıştırıcılar, eklemeler, koparılmalar, parçalamalar filmin yapım aşamasındaki işlemlere benzemektedir. Sahneler, sekanslar, montaj ve kesme işlemleri yoluyla ulaşılan bütün, filmidir. (Bazin, 2000: 33)

Sinemanın teknoloji olarak fotoğraftan sonra ortaya çıkmış olması, makinenin gelişmesi ile görüntü üretme olanakları ve görüntünün parçalanması durumundaki sıralanışı göstermektedir.

Sinemada görüntünün parçalanması bu sanatın teknik yapısının ayrıntılarında yer

etmiştir. Sinema sanatı, ontolojik olarak, genel bir görüntünün birçok ana parçalanarak kaydedilmesiyle hareketli imajları oluşturabilmektedir. Sinema, görüntünün parçalanması çerçevesinde ele alındığında, resim ve fotoğraf sanatının parçalama ediminden çok, *camera obscuranın* hareketli dünyayı olduğu gibi yansıtan akıcı görüntüler sağlamasına eklenmiş gibidir (Draaisma, 2007). *Camera obscura*, nesnesine herhangi bir kayıt yapmadan bakmaktadır. Sinemada yapılan, görüntü kayıtlar sunulduğunda izleyici için hikâyeleşen görüntü, birçok ayrı görüntü parçasının hareket-imaj olarak akmasına dayalı bir “tümevarım” sonuçlanma ile oluşan derinliğin üretilmesidir. Burada Pascal Bonitzer’in dediği gibi, yüzeyin inkârına varan bir parçalanmayı içeren derinlik, “bakışın, izleyicinin, öznenin yittiği, bölündüğü derinliktir” (Bonitzer, 1995: 11).

Sinema görüntüsünün derinlik olarak izleyici üzerindeki etkisi resim, fotoğraf, tiyatro gibi öteki temsil sistemlerinden daha yeterli bir derinliktir. Canlı, hareket halindeki bir derinliğe sahip olan sinema gündelik gerçeğin hallerini anında çoğaltarak, izleyicinin şimdiki zamanı içine sokabilen bir sanattır.

Modern dönemde gündelik gerçeğin bütün olduğunu iddia edebilmek imkânsızlaştığı için, hazır veya üretilen bir görüntünün bütün olmasını deneyimleme ihtimali de çoktan tarihe karışmıştır. Gündelik olanın sanat eseri içerisinde işlenmesi ve toplumsal olanın odak olması “kitle devinimleriyle çok yakından bağlantılıdır” (Benjamin, 2003: 55).

Gündelik gerçeği parçalayan bir davranış olarak göz kırpmayı, sinema üretimindeki görüntüyü kesme işine benzeterek ele alan Walter Murch’un kendi deneyiminden hareketle, filmde kesme yapmaya başladığı anda gözünü kırptığını farkettiğini belirtmektedir. John Huston’un film ve düşüncenin akışının birbirine benzetildiği bir makalesine değinen Murch, kesme işi ile her yeni bir yere veya şeye

bakıldığında gerçekleşen göz kırpma işi arasındaki yakınlıktan söz etmektedir. Bunu yaparken görsel algının devamını kesintiye uğratan “göz kırpma”yı, görsel imgelerin akışını anlamlı parçalara ayıran doğal etken olarak gösterir (Murch, 2007: 51).

Kayıtlı görüntülerin kesilmesi, parçalanması ve birleştirilmesi birçok farklı zamanı bölünmüş çizgi üzerinde kurmak için yapılmaktadır. Bu kesilen farklı görüntüler, bir dizge oluşturarak akacak biçimde hazırlanmaktadır. Filmin akmakta olan yapısını rüyaların görsel hareketine benzetmek görüntülere ait durumlar arasında mantıklı basamaklarla köprüler kurmak gibidir. Rüyalardaki ani kesilmeler, farklı görsel kayıtların parça parça akışı filmin akışındaki yapıya benzemektedir. Fakat rüyalar üzerine bilgi verileri pek kısıtlı olduğundan dolayı rüyalardan çok gerçekçi açıklamalar üretmek zordur (Murch, 2007: 52). Rüyaların yapısındaki özelliklerin sıralanışı görüntülere ait belirli bir düzenlilik içermemektedir. Bu noktada film, rüyadan farklı bir amaçlılık içerisinde; ölçülü kesmelerle *film zamanını* parçalama yoluyla, *gerçek zamanın* parçalanmışlığının algılanması ve çözümlenmesi konusunda imkânlar üretmektedir.

Sinema, aslında resim ve fotoğraftan farklı olarak izleyiciye bir bütünlük algısı sunmamaktadır. Bonitzer, “izleyici sinema aracılığıyla gerçekliği, dünyayı algıladığını sanır, oysa gördüğü sadece belirsiz olaylar parçalarıdır” diyerek izleyici ve gerçekliğin ilişkisini belirlemektedir (Bonitzer,2006: 88). Sinema farklı bir algı gerektirerek, sahneleme araçlarının kendi doğasının uzantısı şeklinde ortaya çıkmaktadır. Kamera, görüntü, montaj, kayıtların düzenlenmesi gibi sinema araç ve edimleri, sinema sanatının doğasını belirlemektedir. Bonitzer, kaydetmek, kadraja almak, montajlamak konusunda şu tespitleri yapmaktadır: “Her zaman montaj vardır; bizzat kameranın alandaki yeri, kamera görsel uzayın bir parçasını taraf tutucu bir şekilde kesip ayırdığı için daha baştan montajdır” (Bonitzer, 2006: 88). Hayata ait görüntüler parça parça alınıp filmin bütününde

birleştirilir. Eisenstein'in çerçevesine, daha doğrusu kadrajına bakıldığında çok net biçimde görülmektedir bu parçalama. Eisenstein'in yaptığı nedir? Eisenstein'in yaptığı, görünen alanı veya nesneyi birebir kopyalamak değildir, bir Japon sanatı gibi gerekli olan, özü aktaran parçaları göstermektir. Kurgunun içeriğine göre belirlenen görüntüler, çekimlerin yan yana getirilmesi ve tekrarlarla işlerlik kazanmaktadır. Eisenstein bunu, "bu durumda her kurgu parçası artık birbiriyle ilişkisiz bir şey olmaktan çıkar, her çekime eşit ölçüde sızan genel izleğin (temanın) belli bir özel tasarımı (representation) olur" şeklinde tanımlamaktadır (Eisenstein, 1984: 29).

Genel bir bakış ile sinemada görüntünün parçalanması konusundaki durum, modern sanat ve edebiyat ile ilişki içerisinde gerçekleşmektedir. Modern edebiyatta olay örgüsünün fragmanlaşması, sinemada sekansların parçalanmasına neden olmuştur. Modern edebiyatın olay örgüsünde birbirini takip eden olaylar dizisi yoktur; çağrışımlar, monologlar, düşünceler olay dizisinin bütünlüğünü fragmanlaştırarak örgüyü oluştururlar. Modern edebiyatın bu fragmanlarla parçalanmış kurgusu, sinemanın anlatısallığını ve görüntülerini parçalamıştır. Joyce ve Proust'un romanları ele alındığında klasik zaman akışının terk edildiği, birbiriyle eş zamanlı olmayan olayların yan yana getirildiği görülmektedir. Modern romanın parçalanmışlığı tam olarak şöyle tanım bulmaktadır:

"Modern roman kronolojik zamanın içinde yer alan olayları, küçük parçalara ayırır ve birkaç saat ya da gün içinde meydana gelen rastlantısal, gündelik olayları anlatır. Bu dünyada bütünlük yoktur. Fragmanlaşmış bireysel eylemler, fragmanlaşmış gerçeğin bir parçasıdır. Modern romanda da artık bütünsel bir karakter ve onun eylemi yoktur. Modern ve gerçekçi roman, dışsal olayların devamlılığının parçalanmasında ısrar eder ve rastlantısal olayları işler, yazarın bütünsel bir hedefi yoktur" (Çekiç, 2008).

Modern romanın özellikleri ile sinema sanatının anlatım olarak parçalı olması arasında ortak birçok yön vardır. Kracauer'in sinema sanatı için önerdiği gibi, "hayatın akışı", "gevşek öyküleme", "gündelik hayat" gibi kavramlar modern edebiyatın fragmanlı kurgularına denk gelir ve "Sinema, parçalanmışlığı yansıtabilecek her türlü yöntem ve

yapıyla var olmaktadır, sinemada imgeler, düşünceler, hatıralar, yan yana dururlar; ortam kronolojik değil, uzaysaldır” (Kracauer, Aktaran Çekiç,2008).

III. BÖLÜM

MODERN SANATTA PARÇALANMA GÖRÜNTÜLERİ

“ Görme, düşünmenin temel ortamıdır”, R. Arnheim.

“...düşüncenin sorunu sonsuz hızdır, ama bu hızın kendi kendisinde sonsuzcasına devinecek bir ortama, düzleme, boşluğa, ufka gereksinimi vardır”, G. Deleuze.

III.1 Algının Değişimi ve Görüntüde Parçalanma

Resim sanatı konusunda algı ve duyumun çok önemli etkenler olduğu bir gerçektir. Resim sanatında görüntünün parçalanması birçok nedenin yanında algı ile ilgili durumların değişimlerine bağlıdır. Görüntünün parçalanması veya fragmanlaşmış anlatımların, mantık olarak nerede durduklarına bakmak gerekmektedir. Bu konuda öne çıkan iki fikir, gerçekliklerle kanıtlanabilir görünmektedir. İlk olarak resmin çerçevesinin içindeki görüntünün parçalanması tespit edilebilir. İkincisi ise, zamanı, hayatı parçalamaya uğratan resmin kendisi görüntüsünün bir fragman olarak var olduğunun anlaşılmasıdır.

Sanat eserindeki görüntünün parçalanması, parçalanmış bir evren algısına işaret etmektedir. Evren algısının çağlara göre geçirdiği değişimler bu konuda etkili olmuştur. Buradan bakıldığında ilk çağın ve klasik çağın evrene bakışının önemini ve ilk çağ filozoflarının evreni fiziksel durumunun içerisinde ele alan ve evreni yasalarla birleşmiş, bölünmemiş, bütünsel bir evren olarak kurmalarının vurgulanması gerekmektedir. Rönesans'ta da dünya görüşü ve sanat anlayışı evrenin bütün olarak algılanışına dayanmaktadır. Bu nedenle, evren, dünya ve bunların bir kopyası olan sanat eseri de bütün bir şekilde algılanmıştır. Modern dönemde evren algısı, çok merkezli görelî bir kurgu şeklindedir. bu durum modern sanatın fragmanlaşmış yapısının nedenlerinden

biridir. Evren algısının değişimi, bilimsel kültürel ortamların gelişimine göre sanatı da şekillendirmiştir.

Algı kavramı ele alındığında, Rudolf Arnheim, düşünme ve bilişsel işlemlerin algının üstünde ve ötesindeki zihinsel süreçlerin ayrıcalığı olmadığını iddia etmektedir. Özetle duyuusal algı, bellek, düşünme ve öğrenme zihinsel bir süreç olarak birbirinden farklı şeyler değil bütünseldir. Görsel algı ile görsel düşünme tam bu sebeplerden dolayı farklı anlama gelmezler (Arnheim, 2007: 28).

Algının yaşam içindeki yerinin ve işlevlerinin kesinleşmiş aşamalarla değişerek biçimleniyor olması, aslında görüntüde gerçekleşen parçalanma durumunun biyolojik ve fiziksel altyapısını oluşturmuştur. Gz kırpmannın görünen dünyayı algılamada bakılan noktaya, yani ereve içine alınan nesnelere veya yere göre parçaladığı; akış halindeki görünüşü parçaladığı fikrine göz atılırsa, belki de etrafındaki dünyayı deneyimleyen insanın bilgiyi kategorize etme ve görüntü ile hatıralarına bağlı görünüşleri parçalama imknının hep var olduğu söylenebilir. Ancak bu türden bir yaklaşım gerekleşmişlikten veya tarihsel olandan bağımsız ve uzak bir olasılık üzerine kurulmuş ihtimallerle örülü muğlk bir seçenek halinde olmaktadır. Çünkü göz kırpmannın hayatın görünüşünü parçaladığı fikrinin teşhisi zaten kamera obscuradan ve fotoğraf makinesinden sonra bulunan sinema teknolojisinin görüntüyü parçalama etkeni olması üzerine ortaya atılan fikirlerin etkisiyle gerçekleşmiştir.

Görme algısının değişimleri görüntünün parçalanmasına bir neden teşkil ederek, resim sanatındaki parçalanmayı ortaya çıkaran bir etken olmaktadır.

İmgesel görüntüye ait süreçlerin kökeninde bulunan algılama, çok boyutlu bir düşünme sürecine kadar varan, birçok duyu organının doğaya ait duyumları alımlamasıyla gerçekleşen bir durumdur. Algı, duyumlarla elde edilen veriler üzerine getirilen yorumdur.

(Fachner, 1990: 88). Resim sanatı açısından görme, görsel düşünme, görüntü üretme ve seyretme davranışları en önemli davranışlardır. İnsan bu davranışları doğayı duyuşsal olarak algılaması sonucu gerçekleştirmektedir. Doğada nesnenin durumları, nesne üzerindeki her türlü değişim duyu organlarınca algılanabilindiği müddetçe tespit edilebilmektedir. Bu konuda insanın algılarının yetersiz kaldığı noktalarda Modern dönemde geliştiren mikroskop, teleskop gibi araçlarla insanın doğa karşısındaki algılama yeteneği çok daha ileri boyutlara ulaşmıştır. Bu durum modern dönemde görüntünün parçalanmasının arka planındaki dinamiklerden biri olarak da görölmektedir.

III.2. Parçalanma Açısından Birey ve Yabancılaşma Kavramına Bakış

Modern resim sanatında görüntünün parçalanması, bazı toplumsal ve psikolojik nedenlere dayanmaktadır. Sanat eserinde görölen parçalanmanın nedenlerinden biri olarak birey ve bireyin yabancılaşması kavramı önemli bir noktadadır. Bir sanat eserinin yapısını ve anlamını şekillendiren bu olgular, resim ve edebiyatta yaratıcı süreçlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Resim sanatında yüzeyin, biçimin parçalanması yoluyla ifade bulan gerçeklik ve mekân parçalanması ile edebiyatta anlatımın kendisinin parçalanması yabancılık duygusunun etkilerine bağlanabilecek durumlardır.

Yabancılaşma kavramı ilk olarak Marksist bakış açısı tarafından tespit edilmiştir. Yabancılaşma modern dönem ile gündeme gelen üretim ilişkilerindeki karmaşıklaşmaların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Marksist felsefenin bir terimi olan yabancılaşma, insanın kendi doğasından uzaklaşması, insan türünün geliştirdiği insana özgü özelliklerin terk edilmesi ve yerine insana özgü olmayan özelliklerin ortaya çıkması sonucu yaşandığı düşünölen bir durumdur. Marksist felsefede yabancılaşma özel mülkiyetin ortaya çıkışı ve etkileri ile özdeşleştirilmektedir. İnsan özel mülkiyetin gelişmesiyle birlikte kendi emeğiyle yarattığı ürünü artık başından sonuna kadar üretim

süreci içinde denetleyememekte, üretim sürecinde makinenin bir parçası durumuna gelmekte ve kendi yarattığı ürünleri yaşamı boyunca elde etme savaşı vermektedir. Bireyin iş şartlarına bağlı olarak kendisini daha “az hissetmesi” ve hayatında bir anlam yitimi yaşaması gibi etkiler gösteren yabancılaşma duygusu, ruhu ve düşünceyi adeta parçalamaktadır. Bu parçalanma bireyin, günlük yaşamının ayrıntılarında birikerek, toplumun her tarafına sıçramaktadır. Bu duygu, sanat üretimindeki süreci de etkileyen bir duruma dönüşürken, sanat yapıtındaki parçalanmaların nedenlerinden biri olarak da görülmektedir.

Yabancılaşma, aile ve toplumun normlarından uzaklaşma, bireyin amaçlarına yabancılaşması, uzaklaşması ve kendisini kendi içinde yaşadığı toplumda bir yabancı olarak hissetmesi ve güçsüzlük duygusu olarak tanımlanabilmektedir. Seeman’ın yabancılaşmayı ayrıntılı olarak incelemesine bakarak yabancılaşmanın birey üzerinde ne kadar etkili bir durum olduğu fark edilebilir. Seeman yabancılaşmayı, güçsüzlük ve olayları kontrol edememe, kişisel ve sosyal ilişkilerin bireye anlamsız gelmesi, norm dışı davranışlar, toplumda kabul gören genel kuralların reddedilmesi, içsel olarak ödüllendirilmeyen davranışlara yönelme ve toplumsal soyutlanma, reddedilmişlik ve dışlanmışlık duygularının bir toplamı şeklinde tanımlamaktadır (Seeman,1975). Bu duyguların hepsi de modern yaşamın içinden filizlenerek sanatsal görüntülerin biçim ve yüzey bakımından parçalanmasına neden olmaktadır.

Eric Fromm(1986) yabancılaşma terimi yerine çoğunlukla yalnızlaşma terimini kullanmış ve insanın birey olma çabasının özgür olmasına ve yalnızlık duygularına neden olduğundan söz etmiştir. Burada birey olarak özgürleşme isteğinin getirdiği bir durum olan yalnızlaşma, bir yabancılaşma duygusu olarak en ayrıntılı biçimde Varoluşçu düşünürler tarafından işlenmiştir. Varoluşçu yaklaşıma göre yabancılaşma, gelişen teknolojiye bağlı

olarak oluşan yeni yaşam biçimleri içerisinde ortaya çıkmaktadır. Varoluşu Felsefede insanın en önemli özelliklerinden birisi olarak insanın doğuştan getirdiği bir nitelik olarak anlam arama çabası vurgulanmaktadır. İnsanların doğası gereği yaşamın anlamını ve kişisel benliğini, kişisel bütünlüğünü aradığı belirtilmekte ve bu amacın gerçekleşmesinde veya bu süreçte ortaya çıkabilecek sorunların insanın kendi doğasına yabancılaşması sonucunu doğuracağı ifade edilmektedir.

Yabancılaşma kavramına bakıldığında Albert Camus'nün "Yabancı" karakteri Mersault'nn davranışları dikkat çekmektedir. Çünkü Camus, hikyede yabancılaşmayı karakterize ederek kişisel bir maddeye ulaştırabilecek gte imgeler yaratmaktadır. "Yabancı", o kadar çok modern bir resim halinde durur ki, okurun kafasında kurulan imge, metnin içeriğinde de yabancılaşma riskini taşır. Yabancılaşma, modern tablo olarak çok zamanlılık içeren bir kübist resmin parçalanmış biçimlerinin gölgesinde gizlenerek okuyucuda-izleyici- duygusuzlaşmışlık gibi bir tedirginlik yaratır. Karşınızda bir Braque ya da Picasso resmi gibi, parçalanmış, mekân ve çevresindeki nesnelere arasında sınırları kalmamış, kendi hayatı üstüne herhangi bir hükmü kalmamış bir karakter çıkmaktadır.

Hannah Arendt, yabancılaşmayı Marks'ın anladığı biçimden farklı olarak, bireyin kendi emeğine ve kendisine yabancılaşmasını değil bireyin dünyaya yabancılaşmasını ele almaktadır. Dünyaya yabancılaşma sorunu yalnızlaşma sorununu da getirmiştir. "Dünyadan giderek daha çok yabancılaşan modern ağ, insanın nereye giderse gitsin yalnızca kendisiyle karşılaşacağı bir durum yaratmıştır" (Arendt, Aktaran. Kılıç, 2009:579). Bu yabancılaşma süreçleri sonunda insanlar arasındaki bağ kopmuş, insanın yargı gücünü kaybetmesine bağlı olarak değer yitimi ortaya çıkmıştır. Toplumsal bütünlüğün, bir tür dağılmasını içeren yabancılaşma, sürekli tereddüt içinde, kararsız, kolay yönetilen, apolitik birey tipini ortaya çıkardığından gelecek ile ilgili olumlu

düşünceleri bitirmiştir. Julia Kristeva bireyin bu pozisyonsuzluğunun nedenlerini yabancılık kavramıyla açıklayarak belirlemektedir. Bu merkezsizlik, zaman ve mekanın hızlanmasına ve parçalanmasına dayalı olarak modern insanın kendi yüzünü tanıyamamasından kaynaklanmaktadır (Kristeva, 2007: 16).

III.3. Empresyonistlerin Bakışı ve Görüntünün Parçalanması

Empresyonizmde görüntünün parçalanması, görüntünün gerçeklikten sıyrılıp bir fenomen olarak ele alınmasıyla ilişkili bir şekilde gelişmiştir. Resimde gerçeği aktarmak yerine, görüntünün ele geçirilmesi ile anlık görüntünün yakalanması meselesi, resim yüzeyinde renk ve biçim parçalanmalarını ortaya çıkarmıştır. Bu, empresyonizmin görüntü ile ilgili olarak sağladığı gelişmelerle açıklanabilmektedir.

Gözün yapısının ve görmenin fiziksel olarak açıklandığı bir çağda, Empresyonizm akımı optik gelişmelere paralel bir çizgide duyum ve algı ile ilgili araştırmalar ekseninde ortaya çıkmıştır. Empresyonizm duyum ve algının durumuna dayalı olarak görüntüyü yorumlayan bir akımdır. Duyum ve algı arasındaki ayrım, dünyayı görme ve anlama ile ilgilidir. Newton, Chevreulle ve Helmholtz'un ışık üzerine yaptıkları çalışmaların bilincinde olan Empresyonistler, salt renk ve ışığı yakalamak için biçim ve görüntüyü farklı bir şekilde ele almıştır.

Empresyonistlerin klasik bakışa alternatif olan tutumları; nesne, görüntü, algı ve bilgi konusundaki yaklaşımlarıdır. Görünen dünya, duyuma açık, duyulanandır; algılanan dünya ise bilgiyle ilişki içinde olan, görünen dünyadır. Görme, bilgiyle ilişki içinde olduğu oranda dünyanın yorumlanması mümkün olmaktadır. Fancher'in tanımları bu konuda yol göstericidir:

“Duyumlar bilinçli görgülenimin ham öğeleridirler. Görmede bunlar görsel alanı oluşturan uzaysal olarak örgütlenmiş ve kendilerine yüklenebilecek herhangi bir anlamdan bütünüyle bağımsız küçük renkli ışık alancıklarıdır. Öte yandan algılar duyumlar üzerine getirilen anlamlı yorumlardır. Bir manzarayı seyretmekte olduğumuz zaman duyularınız

sürekli yeşil, mavi, kahverengi ve sarı ışık alanlarıdır. Bununla birlikte algılarınız otların, ağaçların, gök ve gün ışığının algılarıdır (Fancher, 1990: 89).

Fancher, insanın görme, algı ve bilgi üzerindeki incelemeleriyle insanın dünyasının analizini verirken Empresyonist resmin sorununu gündeme getirmektedir. Empresyonist resmin görüntüsü, duyum ve algı aralığındaki dünyanın görüntüsüdür. Empresyonist görüntü, nesneye ait tek bir anın görüntüsü olma iddiasındadır. Anlık değişimlerin doğal akışını yakalamak isteyen empresyonist sanatçı, atölyeden dışarı çıkmıştır. Nesneyi, doğal ışık ve renk ile nitelenmiş haldeki anda yakalamak istemiştir. Empresyonist görüntü, klasik resmin araçlarını kullanarak klasik resim görüntüsünden çok farklı bir biçimde işlemektedir. Konturun kayboluşu, biçimlerin sınırlarının erimesi, imgelemlerin kesinliğinin azalması, empresyonist görüntünün karakterindeki parçalanmayı vermektedir. Yüzeyin parçalanması ve konturun ortadan kalkması resme “zamanın” dahil edilmesinin sonucu ortaya çıkan bir sonuçtur. Empresyonist resme zaman, resimdeki görüntünün zamanı olarak, maddi bir biçimde girmiştir. “Doğaya ve dünyanın gerçek zamanına doğru başlayan izlenim yaşanan an’ı yeni renksel ve biçimsel anlayışla resimde duyulur yapmayı amaçlamıştır” (Coşkun, 2005: 56). Bu konuda Claude Monet’in resimleri öncü bir noktada yer almaktadır. İzlenimlere ait resim serileri ve özellikle de “Gündoğumu: İzlenim” adlı resmi Monet’in an ile olan ilişkisinin, fotoğraf makinesinin zamanı ve bağlamı parçalama işleyişinden farklı olarak ilerlediğinin kanıtı gibi görülmektedir.

Empresyonizm akımının resmi köy ve kırsal yaşamdan çıkarıp kente sokması, kentsoylunun gözüyle kenti anlatmış olması, Empresyonizmin modern tavrını oluşturur. 19. Yüzyıl boyunca görülen gelişmelerin etkileri ile toplum modernleşmesinin sanatsal karşılığı ilk olarak Empresyonizm akımı içerisinde görülmüştür. Sosyal konuları, toplumsalın yapısına dokunan yapıları ve olayları açıkça ele alan empresyonistler, günlük

hayatı ve günlük mekânlara ait imgeleri fotoğraf çeker gibi akıp giden zamanın içinden an'ı çekip çıkarmak istemişlerdir.

Empresyonist sanatçı ilk, kendi konusunu bireysel bakış ile belirleyerek klasik mitoloji ve yüce duyguları içeren anlatı resminin geleneğini kırmıştır. Sanatçı içinde yaşadığı anı, mekânı ve olayları kendisinde bıraktığı etkilerle resmetmiştir. Kafeler, barlar, bulvarlar, caddeler, kalabalıklar, insanların günlük halleri izlenimci sanatçının konusunu oluşturmaktadır. Parklar, tren garları, stadyumlar, yarışlar, gösteriler, modern hayatın gösteriye dönüştüğü yerler olarak Empresyonistlerin konusu olmuştur. Bu modern tavır Baudelaire'in Modern ressamının davranışıyla yakından ilgilidir.

Empresyonist sanat, obje-süje ilişkisi bakımından modern bir anlam üzerinde durmaktadır. Empresyonist objenin varlığı, objeden akıla gelen duyuların niteliklerine göre belirlenmektedir. Duyuların değişken verilerine göre değişen objenin görüntüsü, aslında objenin mutlak varlığının sabitliğinden yola çıkmaktadır. Hauser, izlenimci resmin bu durumunu şöyle açıklar:

“Her izlenimci resim, sürekli bir devinim durumunda olan varlığın bir tek anını yakalamıştır ve çatışma halindeki güçler arasında, er geç bozulacak olan nazik bir dengenin temsilcisidir. İzlenimci “görme” doğayı bir değişim ve bozulma süreci haline dönüştürür. Dengeli ve tutarlı olan her şey, bir başkalaşım (metamorfoz) sonucu bozulur ve bitmemiş, eksik kalmış özelliğine bürünür... yeni bir düzleme girmiş olan resim dinamik, hiç durmadan değişen ve kaynayan gerçeklik duygusunun ifadesi sayılmalıdır” (Hauser; 2006: 353).

1863'te salon tarafından reddedilen eserlerden oluşan “reddedilenler salonu” adlı sergideki Monet'nin “Kırda kahvaltı”sı, güncelliği, edebi ve tarihsel güzellikten uzaklığı ile burjuva zevklerine karşı yıkıcı bir tavır sergilemektedir. Eleştirmenler esere teknik ve estetik bağlamda çok kötü eleştiriler yöneltmiş olmasına rağmen eserin, Nietzsche'nin burjuva ahlakına ve modern düşünceye karşı yönelttiği yıkıcı saldırıları içerdiği düşünülmektedir. Kendi çağının güncel özelliklerine dokunan bir resim olarak

“Kırda Kahvaltı” Empresyonizmin ilk eserlerinden biri olarak görülmektedir. Kırda kahvaltı resmi, tarihsel resim türlerinin saygıdeğer ve ağırbaşlılığı karşısında fazla hafif ve ulaşılabilen günlük yaşam içinde durduğundan, resim sanatında konuya bakıştaki katılığı kırmaya yetmiştir.

İzlenimcilik adının ortaya çıkması, 1874’teki Nadar galerisinde sergilenen Monet’nin “İzlenim: Gündoğumu” adlı resmi hakkında eleştirmen Louis Leroy’nun Le Charivari gazetesinde yazdığı eleştirilerden sonra görülmüştür. Lorey, Monet’nin resmindeki bitmemişlik duygusunu izlenim olarak değerlendirmiştir. Sergideki Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Cezanne gibi sanatçıların resimleri o günlerin Neo-klasik sanat anlayışından farklı bir sanat durumu üretmesi tartışmaların odağında yer almıştır (Antmen, 2008: 21). Empresyonistler ismi ilk olarak alaycı bir ifade içermek amacıyla kullanılmıştır. Alay etme amaçlı bir takma isim, nasıl bir sanat akımına ve bir döneme isim olabilmıştır? Burada İsmail Tunalı’nın dediği gibi, Empresyonist sanat anlayışı, bir görüntü ve yöntem keşfetmenin ötesinde, Mach’ın Empresyonist felsefesi ve etiği ile ilişki içinde yükselen bir dönem kültürünün estetik varlık alanı olarak ele alınabilmektedir (Tunalı,1989: 38).



Resim 2: Claude Monet, “Gündoğumu: İzlenim”, 1873.

Estetik anlayışın değişimi, Monet'nin 'Gündoğumu; İzlenim' adlı eserinde açıkça görülmektedir. Doğal olana yeni bir bakış ve yeni bir görme sistemini haber veren bu eser, klasik bir peyzaj resminden çok farklı olarak, titreşen renklerin, kontursuz biçimlerin hâkimiyeti ile manzaranın yeni bir tarzda ele alınmasını göstermiştir. Aslında Turner'da görülmeye başlayan biçimin maddi netliğinin azaldığı görüntüler, İzlenimcilerin resimlerinde daha ileri düzeylere, renk ve biçimdeki parçalanmış görüntülere kadar ilerlemiştir. Monet'nin bu resminde amaç belirsizce görünen liman manzarasını aktarmak değil, "bir tan vakti *güneş ışınlarının* su yüzündeki harelenmelerini ve bu belli bir 'an' içinde gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalarını tespit etmektir" (Tunalı: 1989: 38). Burada amacın duyuların bildirdiği 'görünüşü' elde etmek olduğu ortadadır. Empresyonist resim bu anlamda görüntüyü yeni bir düzlemde tartışmaya açmıştır. Empresyonist resimde anlık duyular tarafından belirlenen anlık görünüşler, sürekli bir devinim içinde olan 'ışık ve renk 'impression'larının akışı sanatçı tarafından yakalanarak fragmanlaştırılması ile oluşturulmaktadır.

Empresyonist resimde görüntü, objenin görüntüsünü belirleyen renk ve ışığın değişimlerindeki harekete göre parçalanmıştır. Resmin bütünlüğü, ışık patlamaları ve renk fırça vuruşlarıyla kurulmuş gibidir. Yapıttaki gerçeklik, ışık ve renk duyularının kendisidir. Işık ve rengin birer değer olarak önemli hale gelmesinin kuşkusuz Newton, Chevreulle ve Helmholtz' un ışık üzerine yaptıkları araştırmaların sonuçları ile bir ilgisi vardır. Fiziksel varlığın nasıl görünmekte olduğunun keşfi, izlenimci sanatçıyı da yönlendirmiştir. Bu bağlamda bilimle ilişkiler kuran Empresyonist sanatçı, biçimi ışık ve gölgenin etkisini göstermek adına parçalamaya girişmiştir (Turani, 2003: 41).

Empresyonizmde pitoresk, resimden çıkarılmıştır. Empresyonistler Eski ustaların yöntemlerini bir bakıma terketmişlerdir. Desen çizmeden, bir izlenimin etkisini

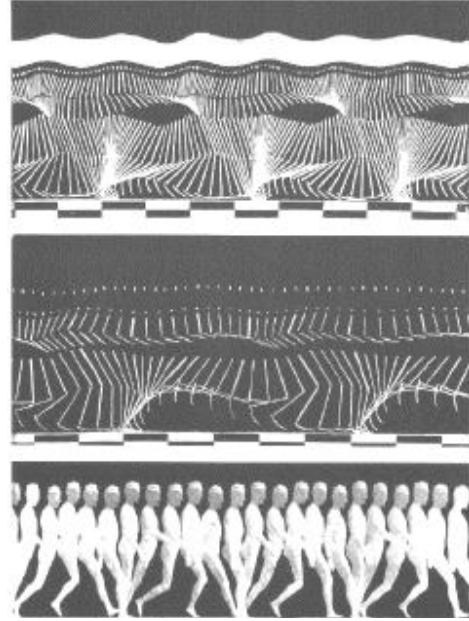
hızla tuvale aktarma isteği ile hızlı, çabuk ve keskin fırça vuruşları tuval yüzeyindeki bütünlüğü parçalamıştır. Bu, coşkuyu da içeren durum, akademik resmin durağan atmosferine ters bir biçimde resme canlılık ve hareket kazandırmıştır. Yakından bakıldığında anlamsız parçalardan oluşan resimlerin belli bir mesafede gerçekten birer izlenime dönüşmeleri o çağın optiğe ilişkin gelişmeleriyle ilgili olarak düşünülebilmektedir. Bu konuda Seurat'nın (1859-1891) Noktacı olarak adlandırılan resimlerine bakıldığında gerçektende optik yasaları bilen bir sanatçı tarafından oluşturulmuş resimlerle karşılaşılmaktadır. İzlenimciliğin gerçeklik ile olan ilişkilerini Ahu Antmen şu şekilde tespit etmektedir:

“İzlenimciliğin yeni bilimsel gelişmeleri bilinçli ya da bilinçsiz olarak yansıtması, görünüşte ‘gerçekçilikten’ uzaklaşmasına yol açmıştır. Oysa bu tür resimlerde fiziksel gerçekliği tüm sahiciliğiyle yakalama çabasıyla şekillenen bir optik gerçekçilik vardır. Bu çaba, resim sanatını dış dünyadan bağımsızlaştırmış ve resmin kendi gerçekliğine giden yolu açmıştır” (Antmen, 2008: 23).

Seurat'nın resimsel analizleri Empresyonizm'in içinde çok farklı bir yerdedir. Kübistlerde, Fütüristlerde ve Duchamp'ın işlerinde görülen harekete ve hıza bağlı görüntünün akışı ve parçalanması tam olarak Seurat'nın denediği çalışmalarla başlamıştır. ‘Gösteri’ adlı resminde Seurat müzisyenleri ve dansçıların hareketlerini yansıtmak için hareketin yapılma anını resmetmeye çalışmıştır. Seurat bu resimde, hareketin görüntüsünü verebilmek için fotoğraf sanatçısı Marey'in Kronofotoğraflar'ından faydalanmıştır.



Resim 3: Seurat, "Gösteri", 1889.



Resim 4: j.Marey, "Kronofotoğraf", 1886.

Seurat'nın resim pratiği, klasikçi gelenek içinden gelmiş bir geçmişin mührünü taşır gibidir. Resimleri, gerçekçi resmin ayrıntılı ve titiz araştırmalarına benzer biçimde yapılanmaktadır. Benimsediği renk kuramı rengi parlak ve etkili bir şekilde birbirine karışmadan küçük noktalar halinde yan yana getirerek uygulamaktır. Bu anlamda Surat resimde nesne ve olayların görüntülerindeki parçalanmayı gerçekleştirmektedir: "Geliştirdiği teknik, dikkatli gözlemlenen renklerin en küçük öğelerine indirgendiğinde 'parçalanma' (Divisionisme), boyanın sürülmesi söz konusu olduğu zamanda 'noktacılık' (Pointilisme) adıyla anılır" (Lynton, 2004: 22).

Empresyonizm akımında hareket, anlık görüntü ve ani değişen ortamlarla ilgili resimsel çözümler fotoğraflardan yararlanılarak çözülmüştür. Antmen bu konuyu Degas' yı örnek vererek açıklar:

"İzlenimci ressamlar fotoğrafın icadından etkilenmiş, fotoğrafı yeni resimsel araştırmalara kaynaklık edebilecek bir araç olarak görmüşlerdir. Bu ilgiyi özel bir merak haline getiren Edgar Degas (1834-1917) önde gelir; diğer İzlenimcilerin aksine ışıkla değişen atmosferi yakalamaktan çok, sanki fotoğrafla yakalanmış izlenimi veren anlık görüntülere ilgi

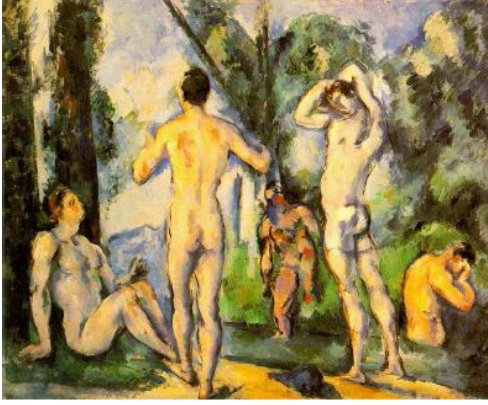
duyan Degas, yıkananları, balerinleri, kent ortamında gezenleri yansıttığı resimlerinde kesik figürler, değişik açılar kullanılarak adeta fotoğraf karesi etkisi uyandırmıştır” (Antmen, 2008: 24).



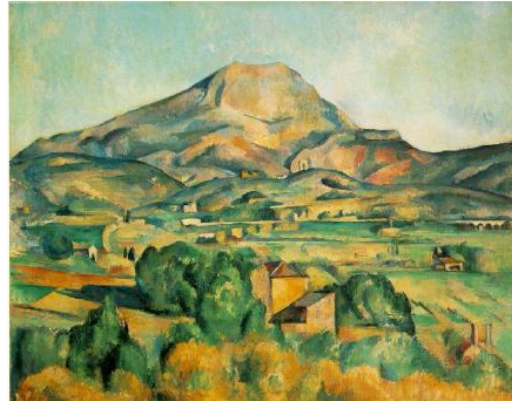
Resim 5: E. Degas, “Yıldız”, 1895.

Degas’ın resimleri, günlük hayatın fragmanlarını taşımaktadır. Anlık görüntü, genel yaşamın bütünlüğü hakkında fikir verecek bir parça olarak resmedilmiştir. Bu aslında bütün empresyonistlerin sanat anlayışında görülen bir tavidir. Empresyonist resim, dünyaya ilişkin olanı kadraj ile ayırarak, görüntüyü fragmanlaştırmaktadır.

Empresyonist resmin klasik bakışı parçalamalarından sonra Neo-Empresyonist olarak adlandırılan ressamlar, sanatın sınırlarının genişletilmesinde önemli bir yere sahiptirler. Gauguin’in primitiflerle ilgili vurgusu, Van Gogh’un akıl dışı duygusal tavrı, Paul Cezanne’nin akıl ve sezgiye dayanan görme pratiği, modern sanatın başlangıç noktalarını oluşturmaktadır.



Resim 6: P. Cezanne, "Yıkananlar" 1890-91.



Resim 7: P. Cezanne, "St. Victoria Dağı" 1896-1898

Cezanne, görüntünün parçalanması konusunda Kübistlere kaynak olmuş bir ustadır. Cezanne doğayı olduğu gibi taklit etmek yerine, doğaya paralel görüntüler yaratmayı denemiş; nesnelere kavrama, fiziksel varlığı gösterme yoluyla varlıklar arasındaki ilişkileri ve gerilimli mesafeleri ortaya koyarak, sanat eserine zihinsellik ve sezgisellik boyutunu eklemiştir. Cezanne, resimdeki ışık değişmelerinden çok resmin altyapısı ve yapısal temeli üzerine düşünmüştür. Doğaya çözümleyici bir mantıkla bakan sanatçı: "Doğayı silindir, küre ve koni gibi şekillerle, her bir nesnenin ve yüzeyin merkezi bir noktada buluşacak şekilde doğru perspektifle ele alınmasına dikkat etmeli" diyerek doğanın yüzeyden daha çok derinlik olduğunu ve ressamın bu derinliğe ulaşması gerektiğini söylemiştir (Antmen, 2008: 28). Bu yaklaşım, Kübizmdeki parçalanmanın temellerinden biri olmuştur.

III.4. Kübizmin Parçaladığı Biçim: Picasso ve Braque.

Modern sanatta görüntünün parçalanması en açıkça kübizm akımı içerisinde görülmektedir. Kübist anlayıştaki eserin içerdiği parçalanmalar çok çeşitli şekillerde yorumlanabilmektedir. Kübizm, resim sanatında ilk kez duyumsallık, duygusallık, coşkusallık gibi odakların yaratıcılıktaki konumlarına alternatif olarak mantıksallık ve akılcılığı getiren bir akım olma yönüyle ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda tam anlamıyla

modern bir sanat akımı olan kübizm, özne ve nesne arasındaki mesafenin niteliğine hareket ve zaman boyutlarının eklenerek biçim oluşturma yeterliliğine ulaşabilen bir akım haline gelmiştir. Guillaume Apollinaire'nin dediği gibi, "Kübist sanatçılar, duyumsal olmaktan çok beyinsel eser veriyorlardı" (Apollinaire, 1996: 17). Kübizmin bu özelliği nesne ve özne arasındaki ilişkiyi çeşitli etkilerden kurtararak yalın halde verme çabasında görülmektedir. Bu çaba aslında çağının her türlü gelişimini takip eden sanatçıların kendi "an"ları içerisinde sanatın geleceğini yorumlama girişimlerine bağlı olarak ortaya çıkmıştır.

Kübist akımın başlama tarihi genel olarak, Picasso'nun "Avignonlu Kızlar" isimli tablosu ile ilişkilendirilmektedir. 1907 yılında Picasso, Avignonlu Kızlar resmini yaptığında, estetik güzelliği tamamen yok sayan bir tavır gösterdiği, güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımlara ilişkin görüşleri yıktığı söylenmektedir. Avignonlu Kızlar adlı eser, Kübizme doğru gerçekleşmiş bir başlangıç noktası olarak görülse de aslında eserin dışavurumculuğu ve renk anlayışı kübist estetiğe uygun olmadığı gibi tartışmalara konu olmuştur. Genelde Kübizmin ilk ortaya çıkış noktası olarak kabul edilen bu resim aynı zamanda Picasso'nun "Afro kübist" döneminin bir yapıtı olarak görülmüştür (Antmen, 2008: 46). Afro kübist olarak adlandırılan dönem aslında tamamen Picasso'nun resimleri üzerinden gerçekleştirilen, resimdeki yüzeyin kübik biçimler şeklinde ilk kez parçalandığı dönem olarak bilinmektedir.

Akımın, Kübizm olarak isimlendirmesi de rastlantı değildir. Henri Matisse 1908 Sonbahar Salonu'nda akıma alay etme amacıyla "Kübizm" adını verdiğinde Picasso ve Braque'ın biçimsel dilini eleştirmiştir. Bundan bağımsız olarak eleştirmen Luis Wauxcelles ciddi bir şekilde akımı Kübizm olarak tanımlamaktadır (Bazin,1998:525). Aslında ilk olarak Andre Derain'nin zihninde canlanan Kübizm, bir fikir olmaktan sanat

akımına dönüşme şerefine Picasso'nun çalışmaları sonucunda erişmişti.

Kübizmi ortaya koyan Picasso ve onun "Avignon'lu Kızlar" resmi hakkında dikkat çeken bir çok düşünce arasından, çağın diğer dinamikleri ile ilişki içinde olduğu düşünülen bu eser çeşitli parçalanma biçimleri içermektedir. Resmin birden fazla biçimlerle oluşturulmuş olması, çerçeve içinde hâkim olan bütünlük fikrine ters düşmüş, estetik kategorileştirme konusunda zorluklar çıkarmıştır. Ayrıca bu resim, kübik biçimleri içermesi ile Afrika masklarına ait imgelerle örülü olmasının yanında açıkça genelev ve fahişelerle ilgili olduğunu yadsımadan vurgulaması resim sanatının konu bakımından da bir özgürleşmeye doğru ilerlemenin göstergesi olarak görülmektedir. Bu anlamda *Avignonlu Kızlar*, Kübizmin realist anlatımların ve özellikle Courbet'in ardılı gibi görülmesine neden olmaktadır. Bu yönleriyle Kübizm, Hauser'in modern sanatın temelden çirkin dediği yönleri ortaya çıkaran özelliklere sahiptir (Hauser, 2006: 82).



Resim 8: P. Picasso, "Avignonlu Kızlar" 1907.

Avignonlu Kızlar resminin üzerine gerçekleştirilen tarihsel tartışmalardan biri de bu resmin bazı önemli bilimsel buluşlarla eşzamanlı olarak ortaya çıkmış olduğu

iddialarındaki tarihselci bakış açısında görülmüştür. Bilimsel gelişmeler ile sanatsal gelişmelerin birbirine paralel olarak ilerlediği düşüncesinin hesaba katılarak sanatın dehası Picasso ile bilimin dehası Albert Einstein arasında benzerlikler olduğu öne sürülmüş olması da bu türden bir yaklaşım gibi görünmektedir. Örneğin John Berger ve Poirier'in, Picasso; Kübist resimdeki parçalanma ile Einstein; Görelilik Kuramının atomu parçalamasının ilişkisi hakkındaki araştırması ve iddiaları ilginçtir.

Ünlü alman fizikçi Einstein, 1905 yılının Nisan ayında “*devinim halindeki insan bedenlerinde elektrodinamik*” konusunda yazdığı makaleyi ilgili kuruma sunduktan iki yıl sonra Picasso “Avignonlu kızlar” isimli tablosunu bitirmiştir. Einstein'ın, fiziksel yasalarda büyük bir devrim yapan kuramını öne sürdüğü bu tarihlerde, Picasso'da kübizmin ilk eserini ortaya koymuştur. Bu tarihsel yakınlık belli ki Kübizm ve Fiziksel gelişmeler arasında bir tür düşünsel altyapı ortaklığı içerdiğini düşünülmesine neden olmuştur. Poirier'e göre sanat ve modern bilimdeki özellikle bu iki çıkışın eşzamanlı olmakla birlikte, nesneye ve nesnelere ilgili kanunlara getirdikleri yaklaşımların bu denli örtüşmüş olmaları rastlantı değildir. Çünkü Kübizm ve Görelilik Kuramı, aynı çıkışı ifade eden iki yönlü oluşumlar olarak gösterilmektedir. Bir bilim felsefecisi olan Miller, bunu şöyle açıklamıştır: “Picasso ve Einstein, aynı kitaptan yola çıkarak ortak bir sorun çevresinde birleşiyor, her biri kendi alanında aynı sonuca varıyordu” (Poirier, 2007: 27). Burada adı geçen kitap Poincare'nin 1902'de yazdığı “Bilim ve Varsayım” adlı, döneminde büyük ses getiren bir eserdir. Poincare eserinde 19. Yüzyılda tekrar dikkat çeken klasik Öklid Geometrisinin yerine, yeni geometrinin ayrıntılarından bahsettiği bilinmektedir. Poincare'nin “dünya yapay öğelerle süslü geometrilerden birinin yönlendirdiği bir yer olsaydı, acaba nasıl olurdu?” sorusuyla zaman- mekân kavramlarının aynı anda yer bulduğu metni, Einstein üzerinde çok büyük etki yaratmıştır. Galileo ve

Newton'un klasik fizik kuramlarının ötesindeki hesaplamalarla teorik olarak atomun parçalanabileceğini gösteren Einstein, uzay-zaman kavramlarının ölçümünde "görelilik" kuramını ortaya atmıştır. Burada kübist resimdeki parçalanma ile modern fizikle gelen atomun parçalanması teorilerinin aynı dönemde ortaya çıkmış olmalarının tarihselliği vurgulanmaktadır.

Picasso'nun 1907 yılının Mayıs- Haziran aylarında yazdığı cep defterlerinde Picasso'nun atölyesinde incelemelerde bulunan Poincare'den bahsettiği bilinmektedir. Buradan hareketle Kübizmin biçimsel görünüşünün altında Afrika sanatından veya Cezanne'nin sanatsal tavrının yanında matematik ve fizikle ilgili bir etkilenmenin gerçekleşmiş olduğu iddia edilmektedir.

Kübizmin tanımlanması, ayrıntılarıyla sınırlarının verilmesi yolundaki bütün bu fikirler karşısında Picasso'nun görüşleri oldukça çarpıcıdır: "Kübizmi daha kolay yorumlayabilmek için matematikten trigonometriye, kimyadan psikanalize, müzikten bilmem neye kadar türlü türlü şeyle ilişkisi kuruldu bugüne kadar". Bu türden ilişkiler kurarak yapılan açıklamaların saçmalaktan ziyade edebiyat olabileceğini belirten Picasso, Kübizmi resim sanatı sınırları içinde bir hareket olarak görmektedir (Antmen, 2008: 46). Fakat Picasso'nun Kübizm üzerindeki bu salt resimden yana olan tavrı, Kübizm hakkındaki iddiaların temellerindeki gerçekliği değiştirmemektedir.

Bu bilgiler Kübizmin modern sanatta görüntünün parçalanması konusundaki öneminin anlaşılmasında ne kadar kritik bir noktada yer aldığının göstergesidir. Kübizmin parçaladığı görüntü, kübist akımın algılama ve düşünme şeklinin köklerindeki özelliklerden kaynaklanmaktadır. Picasso ve Kübizm üzerindeki detaylı incelemesinde John Berger, Kübizmin ortaya çıkış macerasının ayrıntılarında Kübizmin diğer yapılarıdaki gelişmelere olan mesafesini ele almaktadır. Berger, Planck'ın 1901 de yayınladığı

Quantum Teorisi, Einstein'in Özel Rölative Kuramı, gezegenlerin matematiksel hesapların ve gelişen araçların yardımıyla keşfedilmesi gibi fizik biliminin gelişimlerini kübizm ile arasındaki uzamı belirleyerek irdelemektedir. Bu çalışmalar modern evren algısıyla ilişkili olarak kübist resimdeki parçalanmanın tespitlerini gerçekleştirmektedir (Berger, 1999).

Kübizmin akım olarak dönemindeki evrensel algıya dayalı tavrı farklı sanatçılarda benzer etkilerde görülmüştür. Kübizmin en önemli sözcüsü olan şair Apollinaire, Juan Gris, Mertzinger, Gleizes ve Laurencin gibi önemli sanatçıların yapıtlarındaki parçalanmayı da Kübist bir tavır olarak değerlendirmiştir. Leger, Picabia, Duchamp ve Delaunay gibi sanatçıların nesneye ve konuya yaklaşım biçimlerindeki özellikler ile resimlerindeki biçimsel parçalanmalar bu sanatçıların Kübist akım anlayışında olduklarını göstermektedir (Tunalı, 1992:174). Bu noktada kübizme ait bir takım ölçütlerin belirlendiği görülmektedir. Bunların başında biçimsel parçalanma, nesneye yaklaşımdaki mantık ve akılcı sezgisel yöntemler gibi özellikler birer Kübist biçim oluşturma yöntemi olarak gösterilebilmektedir.



Resim 9: R. Delaunay, “Dairesel şekiller: Güneş ve Ay” 1912.

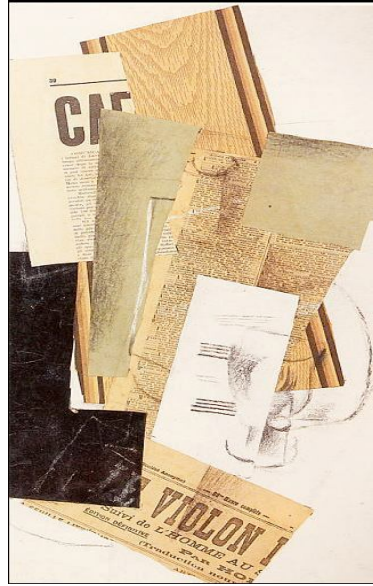
Dışavurumcuların ve Fovistlerin modern sanattaki konumlarının aksine Kübist sanatçılar duygu yerine sezgiselliği ve akla dayalı görmeyi aktifleştirerek, renk ve duygu

yerine nesnenin gerçekliğinin bir analizini yapmak istemişlerdir. Kübistlerin yola Postempresyonist sanatçı Paul Cezanne’ın doğanın resmedilmesinde küp, koni gibi geometrik biçimlerin çok önemli olduğunu vurguladığı öğütlerini temel seçmiş oldukları iddia edilmektedir (İpşiroğlu, 1979: 33). Cezanne’ın tavrı tam olarak doğa ile sanatçı arasındaki ilişkilerin yeniden düzenlenmesini içermektedir. Bu yeni ilişki biçimi, analiz etmeye yönelik nesnel kuşkuların etkisiyle resim diline görüntünün parçalanması gibi bir olanak kazandırmıştır. Nesne ile arasındaki ilişkinin biçimini bu şekilde belirleyen Picasso ve Braque’in çalışmalarıyla karakteristik yapısına kavuşan kübizm bu nedenle görüntüyü parçalamaktadır.

Kübist sanatçılar doğaya ve nesneye o kadar farklı bir biçimde yaklaşmışlardır ki, nesnenin bütün boyutlarının tek yüzeyde gösterilmesi için yüzeyin bütünlüğüne saldırmışlardır. Bu nedenle Kübist resim, yüzey üzerinde dağılmış geometrik alanların içerisinde beliren görüntülerin oluşturduğu, yeni bir dil üretme olanağına sahip bir alan haline gelerek, doğrudan resim sanatının ontolojisi üzerine gerçekleştirilebilecek bir tartışma ikliminin zemini olmuştur. Cezanne’da olduğu gibi doğa ve nesneyi duygusal bakıştan sıyrarak onlara biçimsel sağlam bir ifade kazandırmayı amaçlayan Kübistler gelenekle gelen klasik değerlere karşı yeni anlatım yolları bulmak için biçimleri ve yüzeyi parçaladıklarında güzelliğin görüntüsünü de parçalamışlardır. Duyulardan arınan Kübist resim, akli öne çıkararak bir sanat görüşünü geliştirmiştir. Aklın süzgecinden geçen nesne soyutlaşmakta ve kavramsal bir boyut kazanmaktadır. Bu durumu Andre Lhote şu şekilde açıklamaktadır:

“Kübizm, resmi yine asıl varlık alanına götürmeyi, nesnelerin doğru, ama soyut renkli örtüsünü bulmak olarak anlar. Bu, hiç şüphesiz, çizginin ve maddi obje’lere ait olmayan bir yüzeyin plastik ve renkli bir organizasyonunun geometri içine sokulmasıdır” (Lhote, aktaran Tunalı, 1992:166).

Kübist sanatçının yüzeyi parçalama eylemi hareket halindeki “görelî” gözlemlerine dayanmaktadır. Nesnenin etrafında dolaşan sanatçı, süreç olarak gördüğü çok boyutluluğu zaman ile ilişkilendirerek tuvalde yeni bir anlatım olanağı oluşturmuştur. Formlar evreninin görünen yüzünden yola çıkıldığı ortadadır fakat formun içindeki gerçekliğe ulaşma çabası olarak nesnenin görüntüsünün geleneksel sunumu belirli ilkeler oluşturacak şekilde değiştirilmiştir. Bu değiştirme-dönüştürme yalınlığı içeren bir tavırla gerçekleşirken resim yüzeyinde fotoğraf ve yazı kullanımı renk kullanımını en aza indirmiştir. Buna bağlı olarak kolaj tekniği de imgenin dolaysız olarak kullanımının gerçekleştirilmesi açısından önemli bir noktadadır. Modernist imgenin kolaj tekniğiyle kullanımı Picasso ve Braque’de ortaya çıkmaktadır (Koçak,1995:46). Zaman, hazır imajlar ve katmanlardan oluşan parçalı yapılar, Kübist görüntünün durum verileridir.



Resim 10: G. Braque “Bardak, Tahta ve Gazete”, 1911.

Kübizmin fotoğrafla çok fazla ilişkili olduğu bir gerçektir. Kübizmin fotoğrafı veya fotoğrafa ait parçaları resim içerisinde kullanması ile resimdeki statik biçimler parçalanmıştır. Kübist resim, bu parçalanma yoluyla imgenin kazandığı hareket bakımından, sinemadaki hareketli imajlara resimsel bir karşılık olmak gibi bir gücün sahibidir. Kübist sanat anlayışındaki en önemli tavırlardan biri de fotoğraf, yazı, afiş gibi

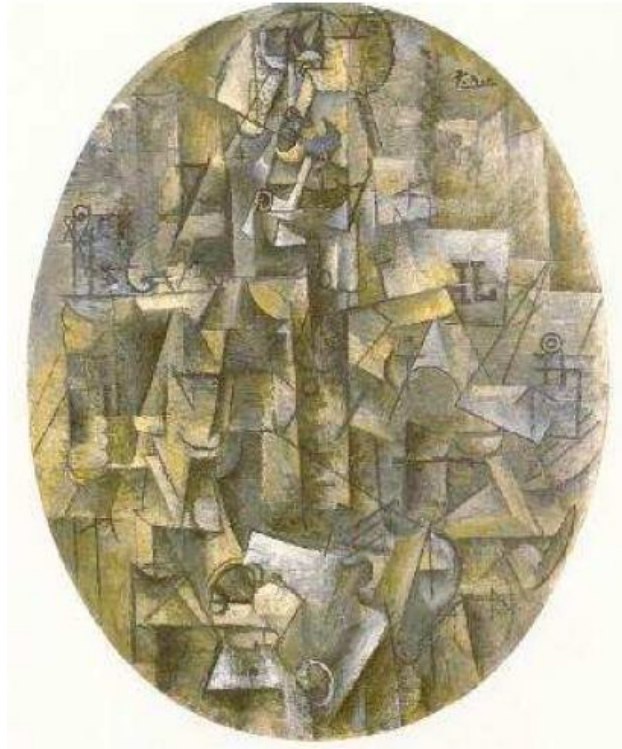
nesnelerin doğrudan resimde kullanılmasıdır. Kendi gerçekliğinden koparılan veya çıkarılan nesne bir amaç doğrultusunda sanat yapıtı içerisinde ilk kez kullanılmaktadır. Gerçek nesne, kendisini temsil etmesi gereken görüntünün yerine geçirilerek, gerçeklik ve temsil konusunda da belirli bir tartışma yaratılmıştır. Bu eylem gerçeğe ulaşmak için hayatı parçalama girişimi olarak belirlenebilmektedir. Nesneye yöneltilen eylem sonucunda, nesne kendi ortamından ressamın amaçları doğrultusunda koparıldığında, yaşamın görüntülerine dair olan ve nesneyi tanımlayan sözel anlatım da bir parçalanma tehdidi altına girmektedir.

Bu durum görsel anlatımın görsel müdahale dâhilinde parçalanma fikriyle, gerçekliğe yöneltilen bakışın kuşkusu altında, nesne ve görüntü ayrımının ilk krizlerinden birini ortaya çıkarmıştır. Temsilin ilk çatlakları Kübist kolâjların parçalı yapısında ortaya çıkmıştır. Kolâj tekniği imgenin dolaysız olarak kullanımının gerçekleştirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

Zaman, kübist resme, yeni bir boyut olarak girmiştir. Nesnenin konumu, zaman içindeki değişimi, nesneye ait algının zamana bağlı olarak çeşitliliğe uğraması gibi ayrıntılar nesneyi analiz eden kübist sanatçının biriktirdiği nedenlerdir. Analitik kübizm betimlemeye karşı soyutlama sorununun ilk olarak ortaya çıktığı dönem olarak önem kazanmaktadır. Analitik kübizmde konular genellikle atölye içinden seçilen nesnelere ve insan figürleriyle sınırlıdır. Bu dönemde Kübist sanatçı için doğa bütünsellikten yoksun parçalanmış bir haldedir ve sanatçı nesneyi bu parçalanmışlığıyla bir bütün oluşturacak şekilde düzene koymak durumundadır. İçerdikleri nesne ve insan figürlerinin işlenişine göre galericilerin verdiği isimlerle bildiğimiz Picasso'nun ve Braque'ın eserleri genellikle bakarak değil ezbere oluşturulmuşlardır (Lynton, 2004: 57).

Braque'ın *Gitarlı Adam* isimli yapıtına bakıldığında ortada bir gitar ve adam

imgesinin kurulabilmesi için eserin adının bilinmesi gerektiği görülmektedir. Yapıtta parçalanmış yüzeye çeşitli tonlarla ritim katılarak, renkten çok çizgilerle örülmüş bir yapıyla karşılaşılmaktadır. Birbirini kesen ve paralel çizgilerle yataylar ve dikeylerin oluşturduğu yüzeyde imgenin parçalara ayrılarak birden fazla boyut kazandırıldığı görülmektedir. Bu çok boyutluluk durumu, her bir geometrik biçimin, bir parça olarak diğer parçalarla olan mesafesi resmin görüntüsü içerisinde sürekli ilerleyen bir zaman olduğunu göstermektedir. Sanatçı nesnenin çevresinde hareket etmiş ve nesnenin bütün boyutlarına ilişkin imgelerin en karakteristik olanlarını seçmiş ve bu sürecin kendisini de tuvalde sabitlemiştir.



Resim 11: P. Picasso, “*Pipo İçen Adam*”, 1911.

Picasso'nun “Pipo İçen Adam”ı sanatla gerçeklik arasındaki tartışmanın geldiği noktayı göstermektedir. Yapıtta figüre ait bütün bir beden bulmanın zorluğu, Lacan'ın ‘parçalanmış beden algısı’ kavramı ile bir ilişki kurularak açıklanabilir (Silverman, 2006:

40). Beden mekâna ve diğer nesnelere karşı bütünlük gösteremediği için görüntü olarak boyutunu kaybetmektedir. Görüntü o kadar parçalanmıştır ki, sandalye ve kâğıdın parçaları adamın bedenini oluşturan parçalara karışmıştır. Resimde figürün bıyığı ve piposu daha belirgin bir haldeyken resmin parçalanmışlığının gerçekliği betimlemekten uzak bir sistemle oluşturulmuştur. Bu sistem nesneyi tamamen gösterme yerine nesnenin özüne incek fikirlerin oluşmasını sağlayan imgelerin düzenlenmesi şeklinde düşünülebilmektedir (Lynton, 2004: 59).

Bu noktada Kübizmde, Empresyonizmin bile kurtulamadığı yansıtmacı klasik anlayışın neredeyse yok edildiği gözlemlenebilmektedir. Kübizm bazı çevrelerce sanatta yaratmayı tamamen otonom bir konuma getirdiği için modern sanatın devrimi olarak görülmektedir. Kübizmin Almanya'daki Ekspresyonizme göre çok farklı bir gelişme göstermiş olduğu iddiaları bu iki akım arasında yapısal ve kavramsal zıtlıklar bulunduğu fikriyle desteklenmektedir. Alman Ekspresyonizminin metafizik, içedönük ve bunalımlı içeriğine karşılık Kübistler, çağın kaotik yapısını ifade edebilecek bir dil yaratmayı başarmışlardır. Ekspresyonizmin duygulara teslim edilmiş, esrik, hissetmenin öznel durumlarının zihinsellikten uzak yapılarına bağımlı anlayışının zıddında duran Kübizm, aklın ve sezginin izleri üzerinden ilerlemeyi başarmıştır. Bu yönüyle kübist sanatçı, Dionysos'un esrik titreşimlerini duymanın yanında Apollonun akla dayalı ilkelerine göre sanat yapmıştır. Kübistler tamamen esrik halde resim yapar gibi çalışan Fovistlerden farklı olarak rengin hazzını reddetmişler ve hacimleme yöntemini kullanarak bir tür akıl oyunu oynamışlardır (Gombrich, 1999: 576).

Kübizmin nitelik bakımından incelendiğinde en karakteristik özelliği, nesneyi parçalama yönüyle bakışı da parçalamış olduğu yöndür. Bu akım yeterli bir modernlik fikrinin hem olumlu hem de olumsuz bütün tavırlarını barındırarak ortaya çıkmıştır.

Modern hayatın her türlü özellikleri kübist resim tavrının düşünsel altyapısına ait bir kavramsal şemadır. Kübist sanatta modern dünyanın önemli ölçüde makineleşmesine, uzmanlaşmanın derinleşmesine, makinenin insanüstü güçler kazanmasına, insanın anlamını ve işleyişini kavrayamadığı bir sürecin küçük bir parçası olan işlerde çalışmasına bağlı bir parçalanmanın görünümü vardır. Ernst Fischer'in açıkça dile getirdiği gibi, insanın ve dünyanın parçalanışı çağdaş sanatta sıklıkla dile getirilmiştir. İnsanın birliği, bütünlüğü kaybolmuştur (Fischer, 2003: 90). Kübizm bu parçalanmışlığın resmi olarak modern dönemin insan üzerindeki baskılarının da bir aktarımını içerdiği düşünülmektedir.

Kübizmin modern toplumsal çöküşe karşı getirdiği eleştiri, yüzeyin parçalanması olarak kalmamıştır. Modernleşmeye dayalı gelişen savaş araçlarının ve savaşa bağlı ortaya çıkan barış umudunun kaybolması durumunun trajik biçimde anlatıldığı Guernica'da Picasso'nun aracılığıyla Kübizmin politik konumu belirginleşmiştir. İnsanın gerçek anlamda insan tarafından modern makineler aracılığıyla parçalanışının ebedi bir görüntüsü olan bu yapıt, çağının olaylarını insani açıdan ele alan sanatçıların ortak bir ürünü gibidir.



Resim 12:Picasso, “Guernica” 1937.

1911 ve Birinci Dünya Savaşının başlamasına kadar geçen dönemde kübizmde

yapısal elemanların birleştirilerek sanat eserinin oluşturulmasını içeren Sentetik Kübizm dönemi olarak adlandırılmaktadır. Soyut geometrik biçim ve parçalar bir araya gelerek imgeyi oluşturmaktadırlar. Sentetik kübizimde doğadan soyut düşünsel biçime değil soyut düşünsel biçimlerden doğaya doğru bir ilerleyiş söz konusu olmaktadır. Burada kavram, sanat tarihinde ilk defa bu kadar öne çıkmaktadır. Juan Gris bunu “çivi kavramı olmadan bir çivi bile yapamam” sözleriyle anlatmak istemiştir (İpşiroğlu, 1979: 40). Bu söz bizi doğrudan Platon’un idea kavramına götürmektedir. Nasıl ki mağaranın dışında yer alan gerçekliği mağaradakiler görememekte, kübistlere göre de yansıtmacı sanat gerçeği görememektedir. Aranan hakikatin görünümü reel dünyada insanın, makineleşmiş üretim biçimlerinin, çalkantılı politik sürecin ve değişen felsefi görüşlerin, bilimsel kuramların ve toplumsal durumların karşısında kaybettiği bütünlüğünün yansımalarına da benzemektedir.

Doğayı inceleyen insanın doğaya ait bilgileri birbirinden ayırmasından, bu bilgilerin insanın düşünceleri üzerinde gelişen kategorileştirmeyi de tetiklemiş olduğu bilinmektedir. Sanatta da bu türden gelişmelerin etkisiyle soyutlama ve soyut sorununun ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.

Picasso’nun estetik ölçütünün ilk ve en önemli prensibi parçalamaktır. Biçimi, bilinen anlamdaki resmi parçalamak, doğayı, nesneyi, formu, karakteri parçalamaktır. Apollinaire bu konuda şöyle söylemektedir: “Bir Picasso, bir cesedi kesip parçalayan cerrah gibi inceler nesneyi”(Apollinaire, 1996:14) Burada Apollinaire’in kullandığı cerrah metaforu, Benjamin’in ressam ve kameraman arasındaki farkı anlatmak için kullandığı metafordur aynı zamanda; ressam bir büyücüye, şifacıya benzetiliyordu, kameraman ise elinde neşter olan bir cerraha...

Kübizm geometrik kaygılar taşıdığı için katı yöntemlerin toplamı şeklinde yorumlanmıştır. Fakat bunun bir katılık olmadığından, geometrinin desen üzerinde her

zaman belli bir kural olarak var olduğunu söylemek mümkündür. Hatta yazında geometrik yapı, dilbilgisinin resimdeki karşılığı olarak görülebilmektedir. Modern bilimcilerin Öklid geometrisinin üç boyutuyla yetinmemeleri gibi modern ressamlar da benzer şekilde doğaya sezgisel olarak yaklaşmışlar ve doğaya ilişkin alanların yeni ölçüleriyle ilgilenererek belki de bir dördüncü boyut aramaya girişmişlerdir. Apollinaire, dördüncü boyutu tanımlamayı düşünürken, plastik açıdan ele alınan dördüncü boyut, bilinen ölçüler tarafından yapılmaktadır ve belli bir anda tüm yönlerde ebedileşen mekânın büyüklüğünü gösterdiğini ifade etmektedir. 4. boyut mekânın kendisidir, sonsuzluğun boyutudur (Apollinaire, 1996: 15).

III.5. Fütürizm: Geleceği Yansıtan Parçalanmış Ayna

Fütürizm akımında görüntü, teknolojinin getirdiği yaşamın hızlanmasına ve makineleşen dünyanın etkilerine bağlı olarak hareketin resim yüzeyinde sabitlemesiyle oluşturulmaktadır. Tekrar ve çoğalmalarla parçalanmış yüzey ve biçimler, nesneyi zaman ve devrim içinde gösterme çabasıyla oluşturulmuştur. Fütürist sanat görüntüsü, simültaneist örgüsüyle önem kazanırken, Rancière'in anlatımıyla: "Boccioni, Balla, ya da Delaunay'ın tasarladıkları türden, plastik dinamizmiyle modern yaşamın hızlandırılmış hareketleri ve dönüşümleriyle bağ kurabilen bir resim; otomobillerin hızıyla ya da mitralyözün takırtısıyla aynı safhadaki bir fütürist şiir..." olarak ortaya çıkmıştır (Rancière, 2008: 23). Fütüristler, fikir olarak tarihe yeni bir başlangıç yapma istekleri ve kültüre karşı yıkıcı yaklaşımlarıyla dikkat çekmişlerdir.

İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti, 1909 da Paris gazetesi Le Figaro'da Fütürist Manifestoyu yayınladığında bir peygamber edasıyla savaşı, teknolojiyi övmüş, bir tür makine ve militarizm dinini ilan etmiştir. Çok geçmeden edebiyatın sınırlarını aşan bu düşünceler, genç İtalyan sanatçılar tarafından desteklenmiştir. Fütüristler tarafından hız,

güç, makineler ve teknoloji yeni dinin kutsal nesnelere gibi görülmüştür. Fütüristler bu keskin düşünceleriyle geleneksel ilerleyen tarihte bir kopma oluşturmaya çalışmışlardır.

Marinetti'nin şu sözlerine bakıldığında Fütüristlerin düşünceleri hakkında karar vermek daha kolaylaşacaktır. "...Kentlere ve kırsal alanlara tepeden bakan trenlerin ve otomobillerin hızı, kestirmenin ve görsel bireşimlerin optik alışkanlığını kazandırıyor bize. Yavaşlıktan, kılı kırk yarmalardan, uzun uzadıya çözümlenmelerden ve açıklamalardan tiksinti. Hız, kısaltma, özet ve bireşim aşkı. Hadi, hadi, çabucak, iki sözcükle söyleyin bana!" (Marinetti, aktaran Batur, 2003: 76). Marinetti'nin bu tutkulu tavrı İtalya'da çok yankı bulmuştur. Bu manifesto ile birçok İtalyan sanatçı Marinetti'yi bir lider gibi görmeye başlamıştır.

Marinetti'nin ardından Boccioni, Gino Severini, Carlo Carra, Luigi Russolo, 1910'da Fütürist ressamlar manifestosunu ilan etmiştir. Sezgiselliği, olağandışı yenilikleri, gürültüyü, özellikle makine tarafından çıkarılan gürültüyü, çok önemli değerler olarak belirleyen bu sanatçılar, yeni anlatım yöntemleri ve konularla çarpıcı bir gelişim kaydetmek istemişlerdir.



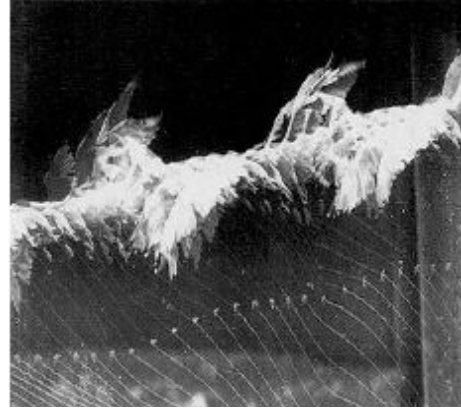
Resim 13: G. Severini, "Zırhlı Tren", 1915.



Resim 14: L. Russolo, "Otomobilin Dinamizmi", 1913.

Fütüristler yeni bir biçim dili oluşturmak için çaba sarf etmişler, Severini başta olmak üzere Boccioni, Russolo ve Carra, Paris'e gelerek avangartların sanat faaliyetlerini

izlemişlerdir. Bu sanatçılar, Kübistlerin nesnenin analizine yönelik parçalama yöntemini, Milano’da Fütürist akımın yöntemi olarak tanıtmışlardır. Harekete ait görüntünün anlatımı için, tekrar, çoğaltma ve parçalama yöntemleri Fütürizmin literatürüne bu şekilde girmiştir. Diğer yandan Fütüristler biraz da kendilerini överek, Kübizmin naturalist geleneği kırdığını ama durağanlıktan kurtulamadığını ifade etmişlerdir. Kübizmden daha ileri giderek dördüncü boyutu da ele geçireceklerini ifade etmişlerdir. Boccioni bu konuda “dördüncü boyutun kavranması eğer sanatsal sezgiyle olacaksa bunu kavrayanlar ilk biz olacağız” diyerek meydan okuyordu (Adam, 1997:664).



Resim 15: G. Balla, “Göçmen Kuşların Uçuşu”1913. Resim 16: J. Marey, “Kargaların Uçuşu”1886.

Giacomo Balla, Empresyonist sanatçı Segantini’nin parçalayıcı (divisionist) resim yöntemine sıkı sıkıya bağlıydı. Ayrıca Balla, Eadweard Muybridge’nin insanların ve hayvanların hareketlerini incelediği fotoğraf çalışmalarından etkilenerek resimler yapmaktaydı. Balla, Marey’in krono-fotoğraflarıyla ardışık hareketlerin tasvir ettiği denemelerini de yakından takip ediyordu. (Dempsey, 2007: 89).



Resim 17: C. Bragaglia, “*Pozisyon Değişikliği*” 1911.

Fütürist fotoğrafçı Carlo Bragaglia'nın ‘fütürist fotodinamizm’ adını verdiği fotoğraflardan oluşan çalışmaları, hız ve hareketin görüntüsünü yakalamak amacıyla yapılmıştır. Bragaglia, bu çalışmalardan önce Fütürist Fotodinamizmin Manifestosunu 1911’de yazmıştır. Uygulamaları sonraki iki yıl içinde gerçekleşmiştir (Bozzolla, 1992:137). Bragaglia, ‘Tokat atmak’ (1913), ‘Hareketli Görüntü’, ‘Marangoz Ustası’, ‘Yazar’ gibi fotoğraflarda devinim içindeki figürlerin hareketlerine göre görüntünün çerçeve içindeki tekrarına ve parçalanmasına ulaşmıştır (Sabelli, 1994: 60). Bu sonuçları hareketin ve dinamizmin görsel olarak anlatımı olarak tanımlanmıştır. Aslında devinim zamandan bağımsız düşünülemez. Fütürist sanat eseri, zamanın, hızlanmış makine tarafından, görüntünün parçalanışına paralel olarak parçalanmasını içermektedir. Hareket, zaman; önce, şimdi ve gelecek aralığının hepsinin aynı yüzey içerisinde çözümlenebilmesi Fütürist sanatçıların başarıyla uyguladıkları birer sanatsal durum olmuştur.

III.6. Dada Akımı, Duchamp ve Parçalanma

III.6.1 Dada Akımı.

Dada akımının sanat anlayışında ‘parçalanma’, bu akımın kültüre ve estetik değer yapısına getirdiği yıkıcı tavırlarla ilişkili olarak görülebilmektedir. Dada akımı, sanat eserinin yapısının, toplum içindeki rolünün sorgulandığı bir hareketin başlangıcı olarak, modern toplumun değerlerini altüst etmeyi amaçlamıştır. Bu nedenle Dada hareketi

görsel sanatlarda görüntünün parçalanması konusunda oldukça önemli bir yerde durmaktadır. Dada sanatçıları, kolâjlar, asamblajlar, yerleştirme yapıtlar, fotoğraf, fotomontaj ve afişlerle yeni, modern anlatım biçimleri oluşturmuştur. Şaşırtma ve bilinç dışının karanlıklarına ait rastlantısallık, Dada'nın izleyici karşısındaki eylemlerinin stratejisidir (Marcus, 1999: 134). Dada'nın şaşırtma ve şok hareketleri, normal akan hayatı bir kesintiye uğratma amacını içermektedir. Hopkins, bu akımın en önemli özelliğini şöyle belirtmektedir: “Dada genellikle kaostan ve modern yaşamın fragmanlaşmasından hoşlanır, yeni bir mitoloji yaratma ve modern erkeği ve kadını yeniden bilinçsizliğin güçleriyle yan yana getirmeye çalışır” (Hopkins, 2006: 15).

Dada hareketinin karakterine bakıldığında, Fütüristlerin savaş çığırkanlığının karşısında Dada'nın savaş karşıtlığı ve faşist yönelimlere olan nefreti durmaktadır. Birinci dünya savaşının çok büyük felaketlere yol açacağını tahmin eden bir grup anarşist ve komünist sanatçının başlattığı bir hareket olan Dada, savaş karşıtı sanatçıların bulunduğu tarafsız mekânlardan doğmuştur.



18-19: J. Heartfield, “Korkmayın, O Bir Vejeteryan” ve “Anti- Aziz” 1936.

Dada'nın politik bakışın yanında temel estetik kaygıları, tamamen “parçalama” edimine dayalı olarak gelişmiştir. Hausmann, Höch, Grosz ve Heartfield'in fotomontaj

eserleri özgün bir konum uğruna geleneksel resmi reddetmiş görünmektedir. Fotomontajlardaki görüntüler o günlerin hareketliliğini gösteren imgelerle paramparça olmuş gibidirler (Hopkins, 2006:31). Dada hareketinin sanatsal işlerinde, biçim ve yüzey bakımından, belirgin bir şekilde etkin olan görüntünün parçalanması, kübist resme yakın durmaktadır.

Grosz gibi kübizme yakın bir geçmişi olan Kurt Schwitters anlamsızlık ya da anlam karşıtlığı üzerine kurulu sanat anlayışı ile Almanya'daki Dada grubunun bir başka odağı olarak görülmektedir. Anlamı parçalara ayırmak veya ilgisiz buluntu parçalardan anlamlar üretmek Schwitters'in hem sözlerle hem de imgelerle oynadığı bir oyun olarak bilinmektedir. Schwitters'in kolâjlarına bakıldığında çok çarpıcı etkilerle karşılaşılmaktadır. Ordan burdan bulduğu rastgele nesnelere bir araya getirerek (basılı kâğıtlar, fotoğraf parçaları, biletler, tahta parçaları, kumaşlar) rastlantısallıkla parçalanmış görüntüler oluşturan sanatçı, anlamsızlık veya anlam karşıtlığını vurguladığı işlerini *Merz* adı altında toplamıştı. *Merz* sözcük olarak anlamsız fakat çağrışımlar barındıran bir sözcüktür. *Merz* sözcüğünün bulunuşu, anlamlı bir kelimenin kolaj içinde parçalanması sonucu ortaya çıkmıştır. 'Merz' sözcüğü Schwitters'in çalıştığı bir kolaja yapıştırdığı kağıttaki Kommerzbank yazısının kolaj içinde görünen kısmıdır.

Mehmet Yılmaz, bulunmuş sözcük konusunda Schwitters ve Duchamp arasındaki benzerliği şöyle kurar: "Merz bulunmuş bir sözcüktü- tıpkı Duchamp'ın bulunmuş nesnelere gibi" (Yılmaz, 2006:113). *Merz* kelimesinin ortaya çıktığı eserde, kolâjin yapısının, görüntüde olduğu gibi anlamı ve dili de belli oranda parçaladığı açıkça görülmektedir. Schwitters kolâjlarını Merz yapıtları olarak adlandırmış ve *Merz* adını verdiği bir dergi çıkarmıştır.



Resim 20: Kurt Schwitters, “Merzbau” 1932.

Almanya’da bazı Dada sanatçılarından diğer ülkelerle ilişki içinde çalışanlar olmuştur. Örneğin Köln’de Dadamax olarak isimlendirilen Max Ernst de Grosz ile tanıştıktan sonra Dada’ya katılmış ve Paris’e gelerek orada Dada etkinliklerine yön vermiştir.

Paris’te Dada’nın yükselişi 1919 başlarında Picabia ile başlamaktadır. Duchamp ile iletişim içinde olan Picabia, Litterature dergisi şairleri ile -Breton, Aragon, Fraenkel, Eluard ve Soupault- sık sık görüşmüştür. Bu şairlerden Breton, Paris Dada için çok önemli bir yere sahiptir. Picasso ve Apollinaire’in avangard gelişmelerinden çok etkilenen Breton, Dada ve sonrasında dada için olduğu kadar gerçeküstücülük için de çok önemli bir lider olarak bilinmektedir.

III.6.2. Marcel Duchamp: Üçüncü Boyutun Parçalanması ve Dördüncü Boyut Meselesi

Platon’dan bu yana süregelen estetik düşünceyi yapıbozuma uğratan Duchamp, günümüze değin bir çok sanat hareketine temel olmuş bir kırılma gerçekleştirmiştir.

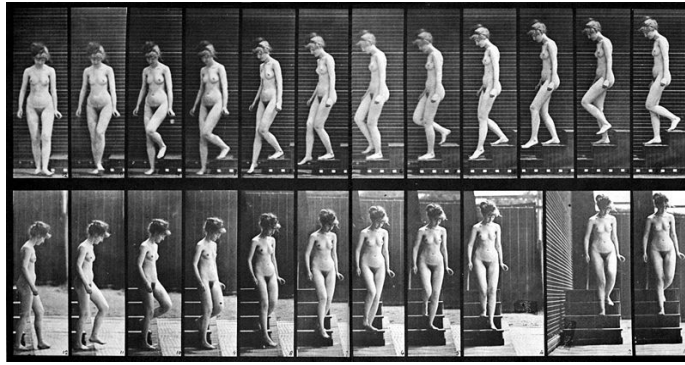
Duchamp 1917’de “Çeşme” adını verdiği pisuarı bir sanat eseri olarak, R. Mutt

imzasıyla galeriye sunduğunda, özerk sanat kurgusunun parçalanmasını gündeme getiren tartışmayı da başlatmıştır. Sanatçı, sanat nesnesi ve izleyici ilişkilerinin irdelendiği “pisuar”, sanatçının rastgele seçtiği seri üretim ürünü bir nesnenin sanat eseri olarak konumlandırılması ile bir problematik ortaya koymuştur. Bu sorunsallık, izleyicinin beklentisini boşa çıkaran ve neyin sanat olup neyin olmayacağını tartışmasını sağlayan bir durum yaratmıştır. Sergilenen herhangi bir şeyin ‘değerli’ hale getirilmesi ile, kültürel değer bakımından, “tekil sergilenme değeri” parçalanmıştır (Clair, 2000.13). Bu durum hazır yapıt (ready made) kavramının doğması ile ilgilidir. Duchamp, hazır yapıt sanat eseri “Çeşme”yi ortaya koyarken, Merdivenden inen çıplak adlı resimle yakaladığı ünü çoktan aşmıştır.

Merdivenden İnen Çıplak adlı resmi, kübist sergide reddedildiğinde, Duchamp yeni yollar aramaya devam etmiştir. Fakat bu resim, parçalanmış kompozisyonu ve mekân-zaman-hareket konusundaki çözümlenmeleriyle oldukça yetkin bir konumda durmaktadır. Merdivenden İnen Çıplak, bugün kübist bir eser olarak değerlendirildiği kadar fütürist bir resim olarak da kabul görmektedir. Çünkü resimdeki görüntünün parçalanmış bir kompozisyonla kurulmuş olması ve bir hareketin bütün süreçlerinin yüzey üzerinde incelenmiş olması, resmin mantıksal olarak Kübizm ve Fütürizm akımlarındaki problemlere değinmesi söz konusudur.



Resim 21: Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak” 1912.



Resim 22: E. Muybridge, “Farklı Pozisyonlarda Merdivenden İnen Kadın Figürü” 1901.

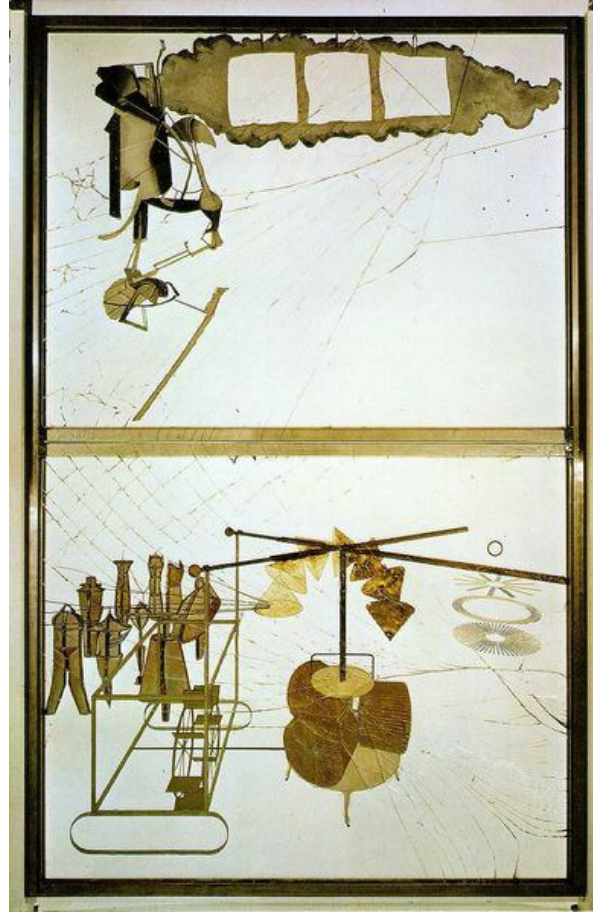
Birçok kez eleştirilen “Merdivenden İnen Çıplak”, Octovia Paz’a göre şu yönleri işaret etmektedir: “Saf plastik yaratım ve resim-devinim üzerine düşünüm; kübizmin yüceltilmesi ve eleştirilmesi; farklı bir resim anlayışının başlangıcı ve Duchamp’ın ressamlık serüveninin sonu; çıplak kadın söyleni ve bu söylenin parçalanması; makine ironi; simge ve özyaşam öyküsüdür” (Paz, Aktaran Yılmaz, 2006: 116). Duchamp bu resmi 1912 yılında kübistlerin ve fütüristlerin yükseldiği dönemde tamamlamıştır.

Duchamp, resmin örgüsünü, Marey'in Kronofotoğraflarındaki gibi bir sistem ile kurgulamıştır. Duchamp'ın bu resminde uyguladığı konu Kübizm ve Fütürizmin anlayışı gibi, hareket ve devinim ile görüntünün değişimini irdelemektedir. Bu resmin değinmeye çalıştığı bir başka sorun, Apollinaire'in Kübist resimde görmeye çalıştığı, Fütüristlerin sanatlarında çözmek için el attıkları bir konu olan dördüncü boyut meselesidir (Adam, 1997: 664).

Dördüncü boyut meselesine gelindiğinde Duchamp'ın bu konudaki en önemli yapıtı kuşkusuz 'Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Eşit' ya da 'Büyük Cam' olarak adlandırılan eseridir.

Öncelikle eserin yapılış hikâyesine bakılmasında fayda görülmektedir. 1915 ve 1923 yılları arasında tamamlanan bu eser, Duchamp'ın sanatının, klasik sanat ile olan ilişkisinden, ölçüler ve zihinsellik gibi yönlerinden; gizemci yaklaşımlarının yanında dördüncü boyut ile ilgili bilgilerinden ve sezgilerine ilişkin yaratıcılığından doğmuştur.

Eserin biçimsel özelliklerine bakıldığında, büyük bir dikkatle çalışılmış olduğu göze çarpmaktadır. İki cam arasına hava geçirmez bir şekilde yerleştirilen resim, ortadan yatay olarak iki bölüme ayrılmıştır. Üst bölümde görünen figür, bir gelin, "Duchamp'ın kız kardeşini, kraliçeleri ve gelinleri konu alan bir dizi resmin özümsemiş bir sonucudur" (Lynton, 2004: 135). Gelinin yanında, 'çiçek açan bulut' yer almaktadır. Bulutun sağ alt kısmındaki delikler boyanmış kibrit çöplerinin havalı tabanca ile fırlatılmasıyla açılmıştır. Resmin alt bölümü makineler ve makine benzeri şekillerle oluşturulmuştur. Çark, kakao değirmeni ve koni biçimler, belirsiz bir perspektifi parçalamak ister gibi konumlanmaktadır. Bu perspektif meselesi, Duchamp'ın aklını uzun süredir, Pawlovski'nin fikirlerini okumasından beridir meşgul eden bir konudur.



Resim 23: *M.Duchamp, "Büyük Cam (Bekârları Tarafından Çırlçıplak Soyulan Gelin-Eşit)" 1912-1923.*

Pawlovski³'nin tek ve iki boyut ile üç boyutlu dünya ve dördüncü boyut üzerine yazılarında belirttiği ve Duchamp'ı etkisi altına alan fikir, "perspektiften görünen biçimin, üç boyutlu katı bir kütlede yansıması olması gibi, kalıp da dört boyutlu bir varlığın negatif olarak yansımasıdır", burada görülmektedir ki: iki boyutlu biçim üç boyutlu nesnenin ana kalıbı iken, "üç boyutlu kalıp da dört boyutlu bir 'kendilik'in ana kalıbıdır (yansıması) (Clair, 2000:50). Bu durumda, içinde bulunan boyut bir üst boyutun kalıbı şeklinde var olmaktadır. Üç boyutlu nesnelere, algılamadığımız dördüncü boyutun

³ Gaston William Adam de Pawlovski (1874- 1933) Gazeteci, yazar. 'Dördüncü boyut ülkesine yolculuk' adlı eseri, Duchamp'ın dördüncü boyut üzerine düşüncelerini etkilemiştir. Duchamp notlarında, Pawlovski'den bir çok kez söz etmiştir.

kalıpları iken dördüncü boyuttan bakan gözlemci açısından, üç boyutlu nesne, ana kalıbı olduğu dört boyutlu bir nesnenin pozitif varlığını oluşturabilecektir:

“Gerçekte eğer bu tanıtlama sonuna kadar götürülürse, çevremizdeki bütün nesnelerin, bize görünmeyen diğer nesnelerin kalıpları olduğu ve bizim de üç boyutlu dünyanın sınırlarıyla çevrili olduğumuz görülür. Eğer sezgiyle dördüncü boyuta ulaşabilirsek, bu kalıplar, saklı tuttıkları şekilleri özgürlüğe kavuşturmak için, gözlerimizin önünde ‘paramparça’ olacaklardır” (Clair, 2000:51).

Dördüncü boyutun algılanması ile üç boyutlu dünyanın parçalanması, üçüncü boyutun bir kalıp olarak tasarlanmış olmasına bağlanmaktadır. Duchamp, Büyük Cam’da üç boyutlu dünyanın parçalanabilirliğini vurgulayarak, dördüncü boyutu işaret eden ve çağının bilimsel gelişmelerini (Quantum Kuramı, Einstein’in Görelilik Kuramı...) referans gösteren gizemli bir dil kurmuştur (Bodish, 2009)

Duchamp’ın bir yandan Büyük Cam’ı yaparken, bir yandan bu bilgiler ve dördüncü boyutu düşündüğü notlarından anlaşılmaktadır. Duchamp, Büyük Cam resmi ile aslında, üç boyutlu nesneyi parçalayarak, sezgi ve düşünce ile dördüncü boyutun görünümünü sunmak istemektedir. Büyük Cam’ın *Göz doktoru ve Tanıklar* adlı figürünün perspektiften görünen kare ve dairelerin bozulan biçimlerine benzerliği, Pawlovski’nin dördüncü boyut ile ilgili fikirlerinin etkisine bağlanmaktadır.

III.7. Pop Art ya da Yeni Dada: Tekrar, Çoğalma ve Parçalanma

İkinci dünya savaşı sonrasında, Avrupa’nın sanatın merkezi olma konumu, gittikçe zenginleşen Amerika’ya geçmeye başlamıştır. Bu yıllarda Birleşik Devletler’de gelişen endüstri ve hızlanan toplumsal yaşam ile birlikte reklam, görsellik ve medya ileri boyutlara ulaşmıştır. Bu ortamda gelişen pop sanat, tüketim kavramı çevresinde odaklanmış, reklamlarla yönlendirilen bir toplumun istediği, sevdiği imajları yeniden işleyerek ortaya çıkmıştır. Reklamlardaki gündelik nesnelerin görüntülerindeki canlılığın

ve pırlıtının, toplumun arzularını uyandırıyor olması, Pop Artın çıkış noktasıdır. Bu nesne ve görüntü yoğunluğu, Pop Art'ın potasında sanata dönüşmüştür. Pop Art, temelindeki sanatın yaygınlaşması fikri ile, sanat eserinin biricikliğini ve özgünlüğünü parçalamak amacı gütmüştür. Pop sanatta görüntü, daha çok topluma yaklaşarak kitleselleşmiş ve demokratikleşmiştir. Benjamin'in, sanatın halesinin kaybolmasından söz etmesini kehanet olmaktan çıkarır gibi, Pop art sanatçıları, toplumun sıkça rastlayabileceği imge-görüntüleri sanata çevirerek, büyük satış değerlerine sahip olan sanata alternatif bir yaygınlaşmayı kolaylaştırmışlardır (Berger,1999: 23). Görüntünün çoğalma, tekrar, hazır nesne, montaj veya baskılar yoluyla parçalanması bazı toplumsal gerçeklere dayanmaktadır. Bireyciliğin aşırı şekilde yükseldiği bu dönemde:

”...teknolojinin getirdiği hızlı ve sürekli gelişim karşısında ezilen ve kendilerince bunalımda çıkış yolu arayan gençler hem inanmak hem de durmadan yıkmak eğilimi içine girmiş, bireyci özgürlükte sınır tanımamışlardır. Amerika'da yeni seslerin yükselmeye başladığı bu dönem, önceleri “Yeni Gerçekçilik” ve “Yeni Dadacılık” gibi isimlerle tanımlanmış daha sonra ise “Pop” ismine tutulmuş ve Pop Sanat modern olan çağdaş gerçekliğin tümünü kapsayan bir anlayışa dönüşmüştür” (Lynton, 2004: 291).

Pop sanat akımı, günlük hayatın içindeki nesnelere ve görüntüleri kullanarak, çağın karakterine göre belirlenmiş bir tarz geliştirmiştir. Bu konuda Jasper Johns'un 1958 yılında yaptığı 'Üç Bayrak' adlı çalışması en dikkat çeken eserlerdendir. Bayrağın konumunu ve kullanımını tartışmaya açar gibi görünen bu resim serisi, birçok gelenekçi sanatseverin olumsuz eleştirisini almıştır. Johns'un bayrak serisi, Amerikan bayrağının en sık kullanılan görüntü olarak dikkat çekmesini işlemektedir. (Lynton,1991:292).



Resim 24: Jasper Johns, “Üç Bayrak” 1958.

Bu dönemde Rauschenberg, Pop sanat akımının sanatçılarından biri olarak, sanatın alçaltılmasını amaçlayan işler yapmıştır. Dikkat çekici eseri, ‘yatak’ adlı çalışmadan sonra Factum I ve Factum II adlı resimlerinde, eserin özgünlüğü ve biricikliği gibi konuları masaya yatırmıştır. Factum I’in benzeri olan Factum II, bir tekrar ve taklit gibi durmaktadır.

Bu eserlerdeki tavırların ortak bir özelliği vardır. Johns da, Rauschenberg de, tıpkı Dada sanatçılarının kendi dönemlerindeki kültürü parçalamak istemeleri gibi, kendi çağlarının “kültürel balayını” kesintiye uğratmak istemişlerdir. Bayağı motifleri ve bayağı teknikleri kullanarak günlük hayatın bayağılığına direnmek amacı gütmektedirler. Bu noktada Hamilton’un ‘Günümüzün evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir?’ adlı eseri, sıradan günlük hayatın ve ortalama bir kişinin düşlerinin görüntüleri ile bir fragman olma özelliği göstermektedir. Televizyon, konserve yiyecekler, kaslı erkek figür, çıplak duran kadın, duvarda asılı posterlerle modern bir evin genel atmosferinin sunulduğu bu resim, her yerde bulunan resimler ve nesnelere oluşturulmuştur (Çakmakçı,2007:104). Bu resim içerdiği görüntülerin kullanımındaki parçalanmanın yanında, bir parça olarak günlük yaşamın genel akışını görüntülemektedir.



Resim 25: Richard Hamilton, "Günümüz evlerini böyle farklı ve çekici hale getiren nedir?", 1956.

Amerikan Pop sanatında Lichtenstein, resimli dergilerin ve çizgi romanların görsel dilini ve tekniklerini kullanarak çok sık rastlanan görüntüleri, olduğu gibi yeniden üretmiştir. Duyguların aktarımını, ağır ciddi bir sanat yoluyla yapmaktansa; her an rastlanılan, tanıdık görsel yöntemler kullanan sanatçı, 'Ateş Ettiğimde' adlı eserinde tam olarak bir çizgi roman tekniği kullanmıştır. Bu eserde resimsel dil, hikâyeye ait anların karelerini göstermek uğruna, fragmanlaştırılmıştır. Çizgi roman karelerinin duygu iletişimi bakımından hafifliği, Lichtenstein'in, Soyut Dışavurumculuk akımına karşı bir alay etme biçimidir. (Lynton,1991:302).



Resim 26: D. Hockney, "Daha büyük Bir Sıçratma" 1973.

David Hockney, burjuva yaşamının günlük görüntülerini konu olarak seçen ve grafiksel görüntüye yakın teknikler kullanan bir sanatçıdır. “Daha Büyük Bir Sıçrama” adlı resminde Hockney, havuza atlayan birinin suya düştüğünde sıçrattığı suyun anlık görüntüsünü, fotoğraf çeker gibi bir şekilde resmetmiştir. Bu resimde açıkça görülebilen bir fragmanlaşma vardır, zamanın akışı içinden bir görüntü, resmedilerek, anlık görüntünün yaşamın akışından koparılması yoluyla gerçekleşen bir parçalanma söz konusudur.

Pop sanatın en ünlü sanatçısı Andy Warhol, eserlerinde film yıldızlarının, pop ikonlarının, müzisyenlerin, tarihsel kişilerin resimlerini, yani toplumun en çok karşılaştığı imgeleri kullanmıştır. Bunun yanında Warhol, günlük tüketim nesnelерinin imgelerini, suçluların resimleri, otomobil kazaları gibi birçok konuyu bir reklam ve ya belgesel hazırlar gibi tuvale aktarmıştır (Lynton,2004:302).

Sanat eserinin topluma tamamen yayılmasını, en çok kullanılan imajların sanat eseri olarak kullanımını ve sanatın meta olarak hayatın içinden çıkarılmasını içeren bir süreci yöneterek üretim yapan Warhol, sanat yapıtının ‘eser olarak özgünlüğü’ konusunu parçalamaktadır. Warhol’un üretim tarzı, bilinen anlamdaki sanat üretimini aşmıştır. Atölyesini bir fabrika olarak, asistanlarını da fabrikanın işçileri olarak, kendisini de bir makine olarak tanımlayan Warhol, ürettiği eserlerin görüldüğünden farklı olmadığını, sadece birer resim veya imaj olarak ele alınması gerektiğini vurgulamıştır.



Resim 27: Andy Warhol, “Marilyn Monroe” 1967.

Warhol’un resimlerindeki görüntü, tekrarla çoğaltılmış aynı imgenin, yüzeyi eşit parçalara bölmesi ile oluşmaktadır. Warhol resimlerinde, bir portre veya bir tüketim nesnesi, baskı yoluyla bir çok kez yinelenerek, yüzey üzerinde fragman şeklinde var olmaktadır. Örneğin Marilyn Monroe resminde, sanatçı, film yıldızının en çok bilinen görüntülerinden birini, ipek baskı yöntemiyle, yüzeyde tekrarlarla çoğaltarak yeniden üretmiştir. Bu arada, el emeğinin ve kişiselliğin sanat eserinin oluşumu ve varlığındaki yeri tartışmaya açılmıştır. Yan yana duran, fabrika ürünü gibi birbirinin aynısı olan ve tekrar ederek fragmanlaşan bu görüntüler, Warhol’un resim sanatı ve görüntüdeki parçalanma konusundaki yerinin belirlenmesini mümkün kılmaktadır.

IV.BÖLÜM

UYGULAMALAR VE AÇIKLAMALAR



Resim 28: “Doğa Formları” I10 adet 20x20 cm tuval ve duralit üzerine yağlıboya. 2010.

“Doğa Formları I” projesi ontolojik, fenomenolojik ve göstergebilim alanları açısından ele alındığında, tez konusu olan görüntünün parçalanması sorununa bir yaklaşım konabilmektedir. Doğa formları projesine ontolojik açıdan bakıldığında 20x20 cm ve on adet tuval ve duralit yüzey üzerine yağlıboya tekniği uygulanmıştır. Söz konusu birim tuvallerin aralarındaki boşluk 5 cm.dir. Tuvallerin alt ve üst boşluğu 10 cm.dir. Düzenleme beşer adet tuvalin paralel biçimde iki sıra şeklinde yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Tuvallerin etrafındaki paspartu olarak tanımlanan boşluk siyah zemin olarak boyanmıştır. Tuvalin zeminden yüksekliği 2cm.dir.

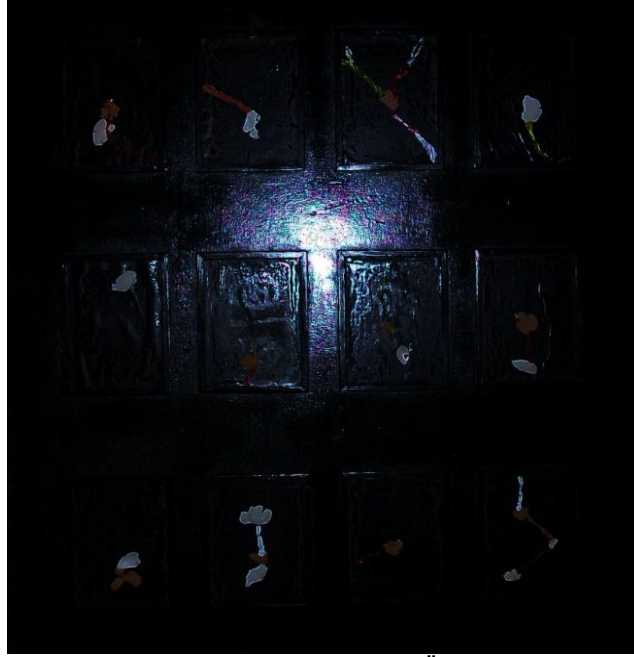
Fenomonolojik açıdan ele alınırsa ilk bakışta 20 x 20 cm. ebatlarında bir çerçeve içinden doğadan bir kesitin tekrarlara uğratıldığı görülmektedir. Her bir birim görüntü kendi iç tutarlılığını kurup devamındaki görüntüde bir doğal beklenti oluşturmaktadır. Ancak, bu beklentinin askıya alındığı görülmektedir. Çünkü devamındaki görüntüde yine doğanın başka bir kesiti söz konusudur. Derrida “benzerler ancak farkı oluşturur”, demiştir. Burada benzer olarak doğanın toplam görüntüsünün bir parçası diğer parçalara olan farkı ile doğanın bütününe benzemektedir. Her bir parçanın

birbirlerinden farklı olarak aynı bütüne gönderme yapması, bütünün fragmanlaşmaya uğramış yapısını vermektedir. Ayrıca her bir resim, birer parça görüntü olarak algılandığı anda, algılayanın zihninde kurulacak olan bütünün bir anahtarı gibi işlevlik kazanmaktadır. Burada Merleau-Ponty'nin, göz algının nesnesidir, mekân zihnin nesnesidir, şeklindeki açıklaması önemlidir (Merleau-Ponty, 2006: 27). Görülen her resim bir göz pratiğinin bağlamını oluştururken, bütüne ilişkin olan ise ancak bir zihinsel toplamın ifadesi olmaktadır. Zihinsel olanın toplamı elbette ki bellekten başka bir şey değildir. Bellek ise bedeninin olanağında kurulan yapıdır. Resimlerle karşılaşan alımlayıcı, karşılaştığı görüntülerin varlığıyla kendi belleğindeki bütüne ilişkin deneyimlerinden yola çıkarak karşısındaki bütüne ilişkin (doğaya ilişkin tüm anılarından hareketle) eksik kalanı tamamlamaya çalışır. Bu bir gerilim anıdır. Bir görüntüden bir görüntüye bakış, kesintisiz ilerleyemez. Bu ilerlemenin olduğu yer temsilin bizatihi gerçekleştiği yer olan doğadır.

Göstergebilim açısından yaklaşırsa, her gösterge bir gösteren-gösterilen ilişkisinden doğar. Bu projedeki gösterge, gösterilen olarak doğa ve doğanın temsili olarak resimler ise bir gösteren niteliğindedir. Bu ikili ilişkide, tez başlığının gereği olarak gösterge, elbette ki parçalanmış görüntüye (fragman) işaret edecektir. Burada bir zorluk ortaya çıkmaktadır. Bir gerçeğin gösterimi, bir temsille mümkündür. Temsilin gerçekte olan ilişkisi iki şeye işaret edecektir. Temsili olan hem kendine hem de gerçeğe işaret etmektedir. Burada doğanın bir temsili olarak her birim görüntü hem kendine hem de doğaya göndermede bulunmakta, ayrıca içinde yer aldığı on resimlik diziye de işaret etmektedir. Söz konusu görüntü ağaca ait bir parça olarak ağacın bütününe işaret ederken, ağaç içinde bulunduğu doğanın tümünü temsil etmektedir. Doğa bir bütün olarak üç aşamalı temsil durumunun ardından bütün bir varlık olarak izleyen zihninde kategorilerle anlamlandırılır. Burada, varlık kategorileri açısından doğa; doğayı temsilen ağaç; ağacı

temsilen ağaç parçası görüntüsü; ağaç görüntüsünün yer aldığı tuval; tuvalin yer aldığı tuvaler dizisi olarak var olmaktadır.

On resimlik dizinin izleyiciyi, bir tek resimle karşılaştığı durumdan farklı olarak, daha dışarıya ittiği söylenebilmektedir. Andre Bazin'in dediği gibi, bir resmin odağı merkezde yer alırken bir videoda odak, görüntünün her yerindedir. On resimlik dizi karşısında izleyici, birçok odaklı görüntü parçalarına maruz kalmaktadır. Bu çok odaklılık durumu, izleyicinin gözünden ve bedeninden kurulacak olan bütünselliğin başlangıcı olurken, her bir resim de o bütüne ait bir fragman olarak var olmaktadır. On resmin yan yana gelerek oluşturduğu bütün, kendi kuruluş yasası üzerinden yeniden parçaya işaret etmektedir. Bu bütün içerisindeki parçalar yan yana gelerek, bir pazıl gibi tek bir şeyi meydana getirmediği için, yani tek bir şeye işaret edip gösterge meydana getirmediğine göre, bütünün yapısı, yeniden parçaya işaret etmektedir. Böylece parçanın bütüne yaptığı göndermeler, bütünün oluşma ihtimallerinin sonsuzluğu içinden yansiyarak, tekrar parçanın kendisine dönmektedir.



Resim 29: “Doğa Formları II”, Tuval Üzerine Karışık Teknik. 100cmx110 cm. 2010.

“Doğa formları II” adlı çalışma, ontolojik açıdan incelendiğinde, 100cmx110cm boyutlarında bir tuvalin 16x22 cm. ölçülerinde on iki adet çerçevelenmiş küçük alanla bölünmüş olduğu görülmektedir. Her birim, 1 cm.lik çerçeve ile sınırlandırılarak, diğer birimler ve büyük birim ile uyum oluşturacak şekilde konumlandırılmıştır. Dış çerçeveden 10 cm. İçeriden başlayan bölünmüş alanların birbirlerine yan yana mesafeleri 4 cm. iken alt ve üst sıralamada bu mesafe 13 cm.dir. Zemin ve çerçeve tamamen siyah ile boyanmıştır. On iki adet küçük birimin her birinin zemininde boya ile şekillenmiş dokusu olan kâğıt ve kâğıdın üzerinde beyaz ile krem rengi olmak üzere iki ayrı renkte yumurta kabukları yerleştirilmiştir. Yumurta kabukları, yağlıboya ile sürülmüş bir ya da iki renkle çerçeve ve zemine bağlanmıştır.

Fenomonolojik açıdan ele alındığında, projede ilk dikkat çeken, resim yüzeyinde kurulmuş yumurta kabukları ve biçim kaygısı güdülmeden yapılmış boyamalardan oluşan bir düzenleme olduğudur. Büyük çerçeve, izleyici ile bir boşluk mesafesi kurarken, küçük birimlerin birer parça olarak, bütünün kurulmasındaki durumların düzenlenmesini sağlamaktadır. Alımlayıcının, yüzeye olan mesafesi kendi

başlarına birer parça olan küçük birimlerin, diğer birimlerle bir organizasyona girerek, alımlayıcının gözünde bütünlüğe kavuşması söz konusu olmaktadır. Alımlayıcı, birimlerin tekrarında gördüğü örüntüyü, bir bütün olarak kendi bedeninde kurduğu anda, resim yüzeyindeki fragmanlaşma, izleyicide kurulan bütünlüğü de tehdit etmektedir. Bu tehdidi sağlayan şey, her birimin ayrı ayrı çerçevelenerek, birçok anlamlılık ve çok odaklılık geliştirmiş olmasıdır. Her birim, kendi özerk çerçevesinin içinden, kendisi ile diğer birimler ve bütün arasında gerçekleşen gerilimin kaynağı olarak, izleyici/alımlayıcının, bütünü tek bir odakta kurmasını engellemektedir. Bu durumda, izleyici, küçük birimlere tek tek bakış geliştirmekte ve büyük birimin çerçevesini, kendi varlığında kurmaktadır.

Göstergebilimin bakış açısıyla bakıldığında projede, yüzeyin bir gösteren olarak, çerçeve içinde çerçevelenmiş küçük birimlerden oluşmuş bir bütün olması, doğaya yöneltilen bakışın, iki düzeyde sınırlandırıldığını göstermektedir. Büyük çerçeve (yüzey) doğanın bütünlüğüne işaret eden bir medyum halindeyken; küçük çerçeveler doğanın bütün varlığını daha alt birimlere ayıran bir tavrın kanıtı gibidir. Küçük resim alanlarının içine yerleştirilen yumurta kabukları, doğanın canlı formlarının üreme şekillerinden birinin göstergesi olarak okunmaktadır. Üreme, tekrar ve çoğalmayı da içeren bir anlamı üstlenerek, her bir birime yerleştirilmiş olan yumurta kabukları ile görüntüye kavuşmaktadır. Yumurta kabuklarının çerçeve içinde yerleşik bir öğeye dönüşmesi ve yüzeyin resim olarak yorumlanması olanağında yapılan boya ile müdahaleler de, her birimde tekrar ederken, resmin varlığı ile doğa arasındaki ilişki olarak görülmektedir.





Resim 30: “Ortak Ölçüsüz Fragmanlar”, 6 Adet 40X20 cm. Boyutunda Kutu ve Objeler. 2010.



Resim 31: Ortak Ölçüsüz Fragmanlar (Proje Çizimi).

“Ortak Ölçüsüz Fragmanlar” projesi ontolojik bakımdan, altı adet 20x40cm. ölçülerindeki kutulardan oluşmaktadır. Siyah renkli olan kutuların derinliği 10 cm.dir. Tek bir duvar yüzeyinde, tek bir dizide sıralanan kutuların her birinin arasında 30 cm. aralık bulunmaktadır. Kutular zeminden 1,5 m. yükseklikte sıralanmıştır. Bu kutuların duvar yüzeyinde düzenli bir ritim oluşturacak şekilde konumlandırıldığı görülmektedir. Proje, sırasıyla kutulara yerleştirilen, salyangoz, boynuz saplı bıçak, kıldan dokunmuş kilim parçaları, söndürülmüş kömür ve seğ taşı denilen bir tuz kristali, manüel tip saç kesme makinesi fotoğrafı, üzerinde et parçaları bulunan iki kemik ve bitki köklerinden

oluşmaktadır.

Düzenleme, fenomenolojik açıdan incelenecek olursa, alımlayıcı, öncelikle, altı adet siyah kutunun bir seri olarak, duvar yüzeyinde yarattığı ölçülü ve kesin bölünmüşlük görüntüsü ile karşılaşmaktadır. Alımlayıcı karşısında resim gibi duran yapı, gerçekte heykel sanatının varlık kategorisi olan üç boyutlu bağlamda kurulmuştur. Heykel sanatı fenomenolojik açıdan bizatihi bedeninin de yer aldığı üç boyutlu mekân algılayışında var olmaktadır. Üç boyutlu oluşu, düzenlemenin, görmenin egemenliğindeki resim pratiğinin ötesine uzandığını göstermektedir. Alımlayıcının karşısında üç boyutlu heykel formunda bir resim durmaktadır. Düzenleme üç boyutlu olmasına rağmen, düzenlemenin kurgusu bir ressam pratiği ile gerçekleştirildiğinden, düzenlemenin bir yüzey gibi ele alınması gerekmektedir. Bu durumda alımlayıcı, heykelin olanağında deneyimlenen üç boyutlu yaşantı içeriğini yaşayacak, bedenini tüm organlarıyla işe dâhil edecek ve en sonunda tıpkı resim pratiğinde olduğu gibi bakışın balkonundan bütün deneyimlerinin toplamını gözün içinde kuracaktır. Burada altı kompozisyonun beş tanesi üç boyutlu katmanda yer alırken, bir tanesi, resmin ve fotoğrafın yer aldığı iki boyutlu katmanda gerçekleşir. Bu durum sanat tarihi bağlamında Kosuth'un iki boyutlu sandalye fotoğrafı, üç boyutlu sandalye ve sandalyeyi tanımlayan metinden oluşan "Bir ve Üç Sandalye" adlı çalışmasını hatırlatmaktadır.

Düzenlemede göz ile beden arasında var olan ilişki, parça bütün ilişkisine koşut bir paralellik göstermektedir. Göz bedeninin bir parçasıdır, ancak bedene ait tüm duyu organlarına da egemendir. Göz bedeninin tüm organlarını belirlerken bedende yer alan duyular ise gözün gördüğünü belirlemektedirler. Burada saf bir görmenin mümkün olmadığını yaşantı içeriği denilenin gerçekte bedende yer alan duyuların verilerinden kurulmuş olan duyular kompleksidir. Düzenlemede göz beden ilişkisi iki türlü

kurulmaktadır. Düzenleme içindeki üç boyutluluğun bağlamı bedene aitken iki boyutluluğun bağlamı ise göze aittir. Düzenlemeyi hazırlayanın bir ressam olması nedeniyle bu iki-üç boyutlu yapı en sonunda göze ait olan iki boyutluluk düzeyinde değerlendirilmelidir.

Göstergebilimsel yaklaşım açısından “Ortak Ölçsüz Fragmanlar” projesinin adı, bütünün parçalanırken altın oran saptamasına uygun olarak bir parçanın diğer parçaya ortak ölçüsü olmaması üzerine kurulmasına atıfta bulunarak verilmiştir. Göstergebilim açısından düzenleme içerisinde var olan nesnelere gösteren gösterilen ilişkide kurulan gösterge niteliğinde olan anlam, ilk bakışta yine resmin kategorileri arasında yer alan natürmortlardır. Düzenlemede, natürmort tanımıyla ölü doğanın kendisi ile onun görüntüsünün birlikteliğinde meydana gelen bir anlamlandırma dizgesiyle karşılaşılır. Düzenlemedeki doğal nesnelere, doğanın alt türü olan canlı cansız kategorileri içerisinde cansız doğanın bir kesiti olarak yer almaktadır. Bu cansız doğanın yanında, cansız doğayı, bir kez daha öldüren, bir parça kopararak zaman ve mekân kategorisinden koparan, onu sabitleyen fotoğrafın görüntüsü yer almaktadır.

Kavramsal sanatta kavramla nesnesi arasında var olan kapatılmaz boşluk üzerine büyük tartışmalar mevcuttur. Göstergebilim bu yanı sıra anlam boşluğunu doldurmaya çalışmaktadır. Her nesne, doğanın içerisinde doğa zorunluluğunda kurulmuş olan yasaların öngördüğü çerçevede bir yere sahiptir. Ancak aynı nesne, kültürün nesnesi olduğunda, aynı doğaya ait olan dili, parçalar/çatallandırır/secteye uğratar. Tek bir nesnenin kavram ve anlam boyutu, doğa ve kültür alanında bu kadar sorunsala yol açarken iki ya da daha fazla nesnenin bir araya gelmesiyle hem gramere ilişkin olanda, hem de anlama ilişkin olanda çok geniş anlam katmanları/olanakları doğurur. Bu diziler, tüm olasılıkları içinde barındıracak okuma imkânları sunmaktadırlar. Düzenlemede yer alan

diziler bu türden birçok anlamlı okumaya açık birimler olarak sıralanmaktadır.

Düzenlemede kutuların içinde kullanılan nesnelere, insanın doğadaki yeri ve doğanın kendisinin anlamlandırılması konusunda, sessiz sözcüklere haline gelen kodlara dönüşmüştür. Nesnelere, doğa ve insanın varlık olarak anlam ilişkisindeki kopmayı, Andrei Tarkovsky, Ayna Filmindeki bir karakterinin ağzından: “Biliyor musun burada ilginç şeyler buldum, kökler, çalılıklar.... Bitkilerin de hissedebilir, hatta bizleri bile anlayabildiklerini biliyor muydun? Ağaçlar bu çalılıklar... Bu kızılıcak ağacı. Onlar bizim gibi koşturmuyorlar. Bizler sürekli telaşlıyız, mızımızlanırsınız, şikâyet eder dururuz. Çünkü içimizdeki doğaya güvenmeyiz. Sürekli şüphe ve tedirginlik duyarız. Durup düşünmek için vakit harcamayız” diye anlatmaktadır (Tarkovsky,1976).

Proje nesnelere:

Proje nesnelere, salyangoz, boynuz saplı bıçak, kıldan dokunmuş kilim parçası, söndürülmüş kömür ve seğ taşı, manüel tip saç kesme makinesi, üzerinde et parçaları bulunan iki kemik ve bitki kökleridir.

Üst sol birinci kutu: Kutu içerisinde, birbirinden farklı büyüklükteki yirmi tane canlı salyangoz yerleştirilmiştir. Salyangozların sayısı, kutunun ölçülerine paralel bir şekilde belirlenmiştir. Salyangozların birbirlerine eşit olmayan büyüklükleri ortak bir ölçüsüzlük olarak anlamlandırılmaktadır. Salyangozun yaşayan bir doğa parçası olarak, işin içerisinde yer alması, doğanın parçalarından biri ile dolaysız bir karşılaşma anlamı taşımaktadır. Ayrıca bu canlı salyangozların, doğal bir sürecin sonucu olarak canlılıklarını kaybetmeleri ile bir yaşam formu olarak doğanın temsil edilmesi gerçekleşmiş olmaktadır. Salyangozun yuvarlak biçiminin, tamamen doğaya ait döngüsellığe işaret etmesi, kutunun dört köşeli yapısı ile zıtlık kurarak, yapay olan ile doğal olanın ortak ölçüsüzlüğü şeklinde bir anlam bulmaktadır.

İkinci Kutu: Kutuda yerleştirilmiş olan, boynuz saplı, ağzı 5cm., sapı 7 cm olan, kapanabilen bir bıçak yer almaktadır. Bıçağın bükülmüş olması ile, durduğu zemin arasında oluşan bir üçgen, alt merkezini oluşturmaktadır. Bu bıçak, doğada hareket halinde olan kişinin cebinde taşıyabileceği şekilde tasarlanmış, sapı aynı zamanda kılıfı olabilen kapanabilen bir kültür nesnesidir. Dolayısıyla insan varlığını işaret eder. Burada kullanılan bıçak, insan ve doğa arasında çeşitli işlevlerle donatılmış bir araçtır. Sapı boynuzdan yapılmış olan bıçak, aynı zamanda boynuzun doğal yapısının dönüştürülerek işlerlik kazanmasıyla anlam bulmaktadır. Bıçak yere doğru yarı kapanmış şekilde durmaktadır.

Bıçağın ağzı olan metalin ve bıçağın sapını oluşturan boynuzun ortak bir ölçüye girmemesi durumu da ölçsüzlük olarak nesnenin anlam kazanmasını sağlamaktadır.

Üçüncü Kutu: Üçüncü kutu içine kıldan dokuma çul, onun üstüne, söndürülmüş kömür ve “seğ” taşı yerleştirilmiştir. “Çul”un ölçüsü kutunun taban kısmını kaplayacak şekildedir. “Kıl çul” keçi kılından üretilen sert yapılı ipliklerden dokunmuştur. Doğrudan yere, toprağın üstüne serilen kıl çul, göçebe yaşıntının temel nesnelere biridir. Doğa koşullarının durumuna göre belirlenebilen bir kullanımı vardır. Çulun üstüne yerleştirilen kömür parçaları taflan, meşe ve çam ağaçlarından elde edilmiştir. Kömür ateşin işe yarar kalıntılarından. Seğ taşı ise büyüye ilişkin, inanç nesnesi olması itibarıyla, ruhsal-tinsel boyuta gönderme yapmaktadır. Kömür, ateşin olanağında doğa ile kültür arasında bir kategorileştirmenin sınırını meydana getirmektedir. Kıl çul da tamamen kültürel olanın göstergesidir. Bu üç nesne, insanın varlık katmanı üzerine inşa edilmiş anlam dizgelerini ifade eden, çeşitli boyutların sembolidir.

Dördüncü kutu: Bu kutuda, derinlik yanılsamasını içeren saç traşı yapan makinenin görüntüsü olan fotoğraf yer almaktadır. Uzaktan bakıldığında üç boyutlu etki

yaratmaktadır. Burada fotoğraf katmanının anlamı ile söz konusu nesnenin anlamı ayrı ayrı ele alınmak zorundadır. Fotoğraf kronolojik olan zamanın içinden bir enstantane aralığını kopartarak sabitlemektedir. Bu özellik, başlı başına tarihsel olanın belgesi niteliğini taşımaktadır. Geçmişe ait bir nesne olan manüel traş makinesi, fotoğrafın olanağında günümüze taşınmaktadır. Burada, kutu için kurgulanmış olanın görüntüsü fotoğraf tarafından sabitlenerek kurgunun kendisi sunumun kendisine dönüşmektedir. Fotoğrafta yer alan eski saç traş makinesi, bir tarihsel döneme göndermelerde bulunmaktadır. Günümüzde kullanılan elektrik motorlu traş makinelerinin prototipi olan bu alet, güncelliğini yitirmiş, ustura ve makastan sonra teknolojinin güzellik aletlerinin bir üst aşamasını işaret etmektedir. Bu alet, insan varlığının içinde erkek cinsinin, o dönemdeki estetik çabasına ait anlamının gösterenidir.

Beşinci Kutu: Bu kutuda, iki adet keçi kemiği yer almaktadır. Keçinin arka ayak kemiği yatay, leğen kemiği ise dikey şekilde kurgulanmıştır. Keçi kemiği, keçiyi temsil etmektedir. Keçi ise Yörük kültürünün ormanla yaşantısının bir boyutunu göstermektedir. Keçi, dağlık ve ağaçlık olan coğrafyayı işaret etmektedir. Kemik üzerindeki taze et parçaları ise hayvanın ölümünün yakın bir zaman içinde gerçekleştiğini işaret etmektedir. Söz konusu et parçaları organik olması nedeniyle süreci doğrudan gösteren biyolojik zamana işaret etmektedir. Kemik ve et doğa içerisinde farklı zamanları bünyelerinde taşımaktadırlar. Et kemiğin tersine zamana en dayanıksız olan organik yapıdır. Bu durum, iki nesnenin ortak ölçsüzlüğünün delili niteliğindedir.

Altıncı Kutu: Bu kutuda alt yüzeyi tamamen örten kahverengi (çam ormanı toprağı) ile limon ağacı kökü ve fesleğen kökü yer almaktadır. Zemindeki kahverengi toprak, ormana ait habitatın ortamına işaret etmektedir. Toprak tüm canlılığın ve cansızlığın üzerinde gerçekleştiği mecradır. Toprak, sürecin kendisidir. Canlılık ve

cansızlık onun süreçlerinin bir parçasıdır. Toprak yaşamın başladığı ve sonlandığı yer anlamındadır. Bilinmezliği ve gizemi antik çağdan beridir anlaşılmaya çalışılmıştır. Toprağa, yere ait olmak, Kitonyene ait olmaktır. Kitonyen toprak altı, yeraltı dünyasıdır. Yer altının ve ölümün tanrısı Hades'tir. Kitonyen Ölümün gerçekleştiği ve ölümler diyarının bulunduğu yerdir.

Limon ağacı, öncelikle limon meyvesinin, sonra Akdeniz coğrafyasının gösterevidir. Limona ilişkin anlamlar öncelikle fizik gerçek üzerinden kurulmuştur. Daha sonra yaşantı içeriğine ilişkin olan boyutlar devreye girmektedir.

Fesleğen çiçeği hem yaban hem de yerleşik hayatı imlemektedir. Bu çiçek yaban hayatta çiçek türlerinin altında yer alan bir bitki iken, yerleşik hayattaki görüntüsü ile beraber kokusu da onu bir bellek nesnesine taşımaktadır.

Limon ve fesleğen kökleri ağaç ve ot ayırımına dayalı farklılıkları içermesine rağmen her ikisi de bir beslenme organıdır. Kök anlam olarak geçmişe işaret etmektedir. Çekirdek, canlıyı yaşama doğru iterken kendisini en eski geçmiş olarak, kök olmaya adamaktadır. Kök çekirdekten hemen sonrası, gövdeden ise hemen öncesidir. Bitkide her şey görünen, kök ise görünmeyendir.

Düzenlemenin her biriminin anlam ilişkisinin sıralaması, birinci kutudan başlayarak, sırayla bir ve ikinci kutu arasında kurulmuştur. Daha sonra iki ve üçüncü kutu, ve devam ederek seri tamamlanmıştır.

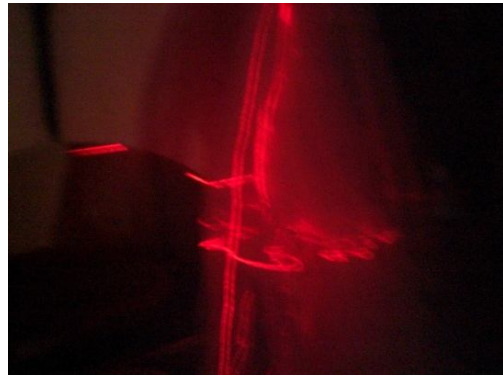
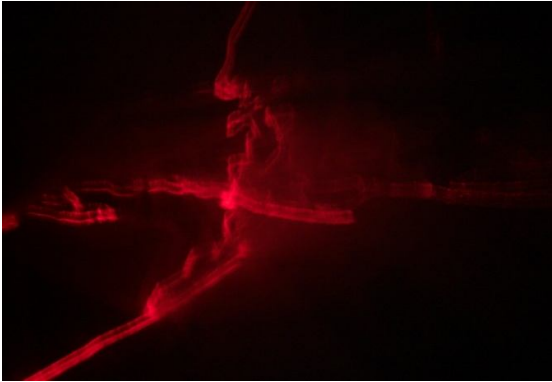
Birinci kutuda doğal canlı olanın, ikinci kutuda ise yapay ve cansız olanın bir sunumu vardır. İki kutu arasındaki ilişki düzenlemenin başlığının bağlamına uygun olarak ortak ölçüsüz bir yapıyı ortaya koymaktadır.

İkinci kutu ile üçüncü kutu arasındaki ilişki, ikinci kutunun kültürel nesnesi olan bıçak bir alet iken, üçüncü kutuda insan yaşamının çeşitli boyutlarını sembolize eden

nesnelerin kurgusu yer almaktadır. Alet işlev olarak bedenın devamı niteliğindeki, diğer kutuda gerçekleşenler insanın fizik gerçek ve tinsel evren tablosunu oluştururlar. İkinci kutu, beden ve doğa ilişkisinin arasında yer alan aleti işaret ederken üçüncü kutu, insan doğa ilişkisinin tüm katmanlarını örtmeye çalışmaktadır.

Üçüncü kutunun insan hayatındaki mistik yönleri vurgulayan yapısı ile dördüncü kutudaki akılsal olanın nesnesi arasında bir ilişki gerçekleşmektedir. Akla dair olan nesne, kültürel olan nesnelere farklı bir konumda bulunurken, kültürel dizgenin en üst aşamasına referans etmektedir. İmaj akılsal olanın geldiği en üst aşamadır.

Dördüncü kutudaki akılsal olandan sonra beşinci kutudaki kemiklerle anlam bulan ölüm, dizgeler içinde bir sona işaret etmektedir. Bu son anlayışı son kutuda değil sondan bir önceki kutuda gerçekleşmektedir. Bu da altıncı kutuyu, dördüncü kutuya bağlarken, nihilist bir durumdan çok ölümü de akılsal olan ile umut arasında bir kategoriye uğratmaktadır. Dizgeler, düzenlemenin başlığına uygun olarak, ‘ortak ölçüsü olmayan’ bir ilişkiyi kurmakta ve başlığın kendisini, düzenlemenin ortaya koyduğu sorunsalların çerçevesi olmaktan çok, bu sorunsallara ulaşabilmenin bir girizgâhı yapmaktadır.



Resim 32:Enstalasyon: Işık ve Parçalanma, 2010.

“Işık ve Parçalanma” adlı proje ontolojik bir çerçeve altında incelendiğinde, karanlık bir ortamda, tavana sicimle asılmış, 2 metre yüksekliği olan ve kıvrımlarla yere

doğru inen bir tül ile bu tülü dalgalandırmak için sağ tarafa yerleştirilmiş bir vantilatör bulunmaktadır. Sol tarafta ise kaide üstünde yerleştirilmiş olan, mekân ölçümünde kullanılan lazer ışıklı bir terazi bulunmaktadır. Terazinin dikey ve yatay ışıkları, hareketli halde dalgalanan tülün üstüne doğru yöneltilmiştir. Lazer ışınlarının, hareketli tüle dokunduğu yerlerde oluşan, hareketli ışın çizgileri ve bu ışın çizgilerin karanlık atmosfer içindeki hareketli yansımalarının karanlık mekânı dikey ve yatay olarak parçaladığı görölmektedir. Ayrıca, bu çalışmanın mekânı içine gelen izleyici de kendisine çarpan ışınlarla, işe dâhil olmaktadır.

Işık ve Parçalanma projesi, fenomenolojik açıdan ele alındığında, izleyicinin bedensel varlığını da içine alacak biçimde düzenlenmiştir. Alımlayıcının karşılaştığı hareketli ışık çizgileri, ölçüsüz ritimlerle devinirken izleyicinin anlık yaşantısını bir tür sekmeye uğratmaktadır. İzleyici, bedenine bulaşan ışık ile işin içinde kendi bedenini de tekrar algı aralığına yerleştirmektedir. Burada, görüntünün içine dâhil olma durumu, izleyici bedeninde algıların toplamıyla kurulacak olan bütünlüğün sınırlarında bir sekte yaratmaktadır. Alımlayıcı, işin bir parçasına mı dönüşmektedir yoksa iş alımlayıcının dışsal bir uzantısı haline mi gelmektedir? Burada gözün olduğu kadar, beden de maddi varlık olarak projeye girmiş olması, resim pratiği ile üretilmiş bir üç boyutlu ortamın, yüzey sınırının parçalaması anlamına gelmektedir. İzleyicinin tüm algıları, resmin içindeki yaşantıya girmiş gibi bir durumda kalmaktadır.

Gösterge bilim açısından bakıldığında, “Işık ve Parçalanma” projesinde tül, arka tarafta kalan ortamı sisli gibi gösteren, varlıklar arasında oldukça ince ve geçirgen bir sınır çizen madde olarak mekânı kendisine, kendi boşluklu yapısını da mekanın boşluğuna ekleyen bir yapıya sahiptir. Bu durumda tül, ışığı geçirgenliği ile, görünme ile görünmeme arasındaki muğlaklığı işaret edecek sınırın anlamını taşımaktadır.

Projede, lazer teraziden kaynaklanan ışığın, yaşam enerjisinin bir göstereni olarak kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bu ışık, görmenin ilk şartı olarak belirlenen ışığın kendisini temsil etmektedir. Işığın, mekânı terazinin kesin ölçülerine göre belli parçalara ayırması durumu aydınlanmaya ve klasik mimari ile ilişki içinde olan “altın orana” bir gönderme yapmaktadır. Işığın vantilatörden gelen rüzgâr ile sürekli olarak şekil değiştiriyor olması, doğanın devinim içindeki enerjilerle şekillenen mantığının bir görüntüsünü maddeleştirmektedir.

Temelinde ışığın hareketlendirilmiş görüntüsünden oluşan bu çalışma, Deleuze’un ‘sanatın saklayıcı olması’ kavramına bir gönderme yapmaktadır. Buna bağlı olarak ışıkla elde edilmiş etkilerden oluşan hareketli köprüleri, istenildiğinde tekrar oluşturulması amacıyla saklaması beklenmektedir (Deleuze-Guattari, 2001:146). Işığın, mekânın atmosferini şekillendirmesinde, James Turrel’ in ışık heykelleri ile sanat tarihi açısından bir ilişki kurması planlanmıştır. İzleyicinin bedeni ile işin içine dâhil olması durumu masaya yatırıldığında; izleyicide varlık olarak bir anlam çatallanması oluşmaktadır. Bu da izleyicinin durumunun hem malzeme hem de alımlayıcı şeklinde yorumlanması anlamına gelmektedir.





Resim 34: "Seğ Sığama", Fotoblok (Dijital Baskı) 150cm.x150cm. 2010

'Seğ Sığama' adlı projeye ontolojik bir açıdan yaklaşıldığında, 15x15 cm boyutlu 100 adet fotoğraftan oluşan dijital baskı bir fotoblok görülmektedir. En üstte, soldan başlayan bir numaralı görüntü ile sağa doğru başlayan görüntü dizisi, her sıra on resim sırasından oluşmaktadır. Görüntüler arasında bir boşluk olmadan, görüntüler birbirine bitişik biçimde yerleştirilmiş olarak sunulmaktadır. Proje görüntüsünün dış çerçevesi 150x150 cm.dir. Bu da büyük birimin, her küçük birimin on katı büyüklükte olduğunu göstermektedir.

Projeye fenomenolojik anlamda bakıldığında, buradaki olay örgüsünün fotoğraf tekniğinin olanağında ve gözün iknası üzerine kurulmuş olduğu görülmektedir. Göz hiç bir şüpheye meydan vermeden, olay örgüsünün akışını izlemektedir. Tekniğin sınırladığı bir olgu olarak hareketsizlik, fotoğrafın karakterini meydana getirirken, olayın sürekliliğini kesintiye uğratmaktadır. Dolayısıyla karşımızda akışkan bir süreç değil atlamalı, belli bir mantığa uğratılmış eksiltiyle gösterilmiş bir görüntü seçkileri bulunmaktadır. Her bir görüntü, olay örgüsü olarak tanımladığımız bütünün bir parçasını meydana getirmektedir. Yani 'storyboard'dan seçilmiş bir kareyi meydana getirmektedir. Burada seçki sorumluluğu göz organının bellekle kurduğu ilişkinin zorunluluğu çerçevesinde yapılmıştır. Göz, verileri tek tek toplar, bellek ise her bir veriyi hem ayrı ayrı

tasnif eder hem de bir ilişkiler kombinasyonu kurar. Fotoğraf tekniği gözün iknası üzerine kuruludur derken, bu iknada fenomenolojik olarak beden üzerinde yer alan diğer duyu organlarının da iknası anlamına gelir. Çünkü Lacan, gözün içerisinde diğer duyu organlarının da bir düzey biçiminde yer aldığına işaret ederek; “gözün içinde dokunma aralığı vardır” der (Silverman, 2006).

Seğ Sığama adlı projeye gösterge bilim açısından yaklaşıldığında, projenin kendisi, bir ritüeli göstermektedir. Ritüeller dünyanın gerçekliği içinde insana özgü gerçekliğin kurulduğu yerdir. Dolayısıyla gerçek ve temsille olan ilişki daha başından ritüelin kendi varlık yarasına içkindir. Dolayısıyla burada Platonist bir tanımlamayla temsilin temsili şeklinde bir bağlam söz konusudur. Birinci temsil katmanı dünyanın gerçekliğini temsil eden ritüel ile ikinci katman bu temsil olanın temsil edilmesidir. Varolan göstergeleri daima bu iki katman içinde konumlandırmak gerekmektedir. göstergebilim açısından olay örgüsü incelendiğinde, ritüelin göstergelerinin okunması kaçınılmaz görülmektedir. Ritüelin oluşumunda kullanılan nesnelere, su, ateş, tuz, seğ taşı, makas ve saç olarak belirlenmiştir. Şamanist bir evren tablosunda yer alan bu ritüelde doğanın güçlerinin belli bir denge ile, insanı kötülüklerden koruması beklenmektedir. Bu ritüelde, ateşin (kömürün) kişinin başının üstünde tutulan tabağın içindeki suda söndürülmesi ile ateş ve suyun birleşerek oluşturduğu dengenin kötülüğü ya da nazarı yok edeceği amaçlanmaktadır. Ritüeli uygulayan kişinin hareketleri ve kötülüğü kovma gücünün, su ve ateşin dengelediği enerjiden kaynaklandığına inanılmaktadır. Burada göstergebilim açısından gerçekle hakikat arasında kurulmaya çalışılan dengenin bir anlamlandırma dizgesinde oluşturulma çabası görülmektedir. Ritüelin inanış tablosunda iyilik sürekli iken kötülük bu sürekliliği kesintiye uğratarak parçalamaktadır. Bu rit, parçalanmış olanı yeniden bütünleştirme çabası olmaktadır.

'Şamanın Gezinen Ruhu' isimli proje, ontolojik bir bakış altına alındığında, bir video çalışması olduğu görülmektedir. Video görüntüsünün süresi 3.40 saniyedir. Çalışmanın bir post prodüksiyon olduğu ve Andrei Tarkovsky'nin 'Ayna' filminin 91 ve 93 dakika aralığındaki, yeşil gri tona yakın, siyah beyaz doğa görüntüsünün, bir fragman şeklinde kesilerek işlenmiş olduğu anlaşılmaktadır. Alıntılanan doğa görüntüsü, tekrarlara uğratılma ve görüntü parçaları arasındaki atlamaların gerçekleşmesi yoluyla fragmanlaştırılmıştır.

Projeye fenomenolojik açıdan yaklaşırsa, kadrajın sınırıyla belirlenmiş olan doğa görüntüsünün parçalanmış akışı içinde gelişen bir sürecin, izleyicinin algısal haritasına girdiği görülmektedir. Görüntülerin kesintisiz bir akışının olmaması ve ritmsiz bir şekilde bir sonraki resme atlamaları, izleyicinin belleğindeki süreklilikten kaynaklanan beklentiyi kesintiye uğratmaktadır. Alımlayıcının gözünde oluşan sabit görüntünün, beklenmedik zamanlardaki ani hareketlenişi ile alımlayıcı parçalanmış bir görünüşle karşılaşmanın deneyimini kurmaya başlamaktadır. Alımlayıcının yaşantısını da fragmanlaşmaya uğratan bu parçalanmışlık durumu ve videonun hareketli görüntüsü, izleyicinin bedenine doğru açılan bir eser-izleyici ilişkisi kurulmasını sağlamaktadır.





Resim 33: 1: “Şamanın Gezinen Ruhu”, Video 3.40dk. 2010.

Çalışmaya göstergebilimsel bir yaklaşım geliştirildiğinde, video görüntülerinde rüzgarın etkisiyle dalgalanan ağaçlar ve çalılıklar, görüntü olarak, ağacı ve ormanı temsil ederken, gösteren olarak doğanın bütününe işaret etmektedir. Ağaçların rüzgar tarafından dalgalandırılmasıyla oluşan hareketler, doğanın canlılığının anlamını üstlenmektedir. Görüntülerin ritmsizliği, doğanın kendine has işleyişindeki kuralların anlamlandırılması şeklinde açıklanabilmektedir. Burada doğanın, bir kadraj ile sınırlandırılarak, belli bir kesit mantığıyla ele alınmış olması, doğaya yöneltilen bakışın doğanın bütünsel görüntüsünü parçaladığı durumunu ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Modern dönemi ortaya çıkaran teknolojik, bilimsel, toplumsal ve siyasal gelişmeler, sanatın yeni biçimlerinin de belirleyicisi olmuştur. Teknolojik gelişmeye bağlı olarak sanatın, modern durumlar içinde aldığı biçimler, klasik görüntüden bir kopma, yeni

özgün diller geliştirme gibi özelliklerin yanında görüntünün parçalanmasını da içermektedir.

Fotoğrafın icadından sonra, resim sanatının yeni problemlere doğru yöneldiği görülmektedir. Fotoğraf, bir enstantane aralığı içinden, yaşamdan kopardığı görüntüler ile yaşamın akışında bir fragmanlaşma yaratmıştır. Fotoğrafın dünyayı, resimden çok daha yetkin ve hızlı bir biçimde görüntülemesi, resim sanatının mecrasındaki en büyük değişikliği sağlamıştır. Sanatçı artık kendi hakikatına doğru yönelerek, dünyayı sorguladığı gibi, sanatı ve kendi varoluşunu da problem etmiştir. Burada, kendi parçalanmış varlığını gören modern sanatçının, görüntünün parçalanmasını gerçekleştirmesi ile, dünyayı yeni bir bakış ile anlamlandırmak isteyen sanatçının, resim yüzeyinde nesnelere görüntülerini parçalaması sözkonusu olmaktadır. Fotoğrafın icadından sonra sinemanın icadıyla görüntünün hareketli biçimde akışı ve bu akış içinde kesme ve montaj ile gerçekleştirilen görüntünün fragmanlaşması ortaya çıkmıştır.

Görüntünün parçalanması, gelişen teknoloji ile birlikte hız olgusunun insan hayatına girmesi ile başlamaktadır. Hızla gitmekte olan bir araçtan dünyayı seyreden insan, dünyayı sürekli atlayan bir kadrajın arasından seyrederken, gördüğü dünya, sürekli akan parçalanmış görüntülerden oluşan bir dünyadır. Karşısında hareket halindeki görüntülerden oluşan bir gerçek dünyayı algılayan özne, dünyanın görüntülerindeki parçalanmışlığı kendi bedeninde duyarak hakikate dönüştürmektedir. Burada, algının; görme, dokunma, işitme, tatma, koklama şeklinde parçalardan oluşması, fragmanlaşmış bir görüntü dünyası karşısında, kendi bedeninde bir hakikat kuran özenin gerçeğinin parçalanması sözkonusudur.

Sanat tarihi dizgesinde, görüntünün parçalanması, Empresyonist ressamların ışığı ve rengi biçimden sıyrarak, tuval yüzeyinde renk tuşları ve noktalarla bir parçalanma

gerçekleştirmeleri ile görülmüştür. Burada Monet, Degas, Seurat gibi sanatçıların; rengi, en küçük öğelerine ayrıştırma yoluyla parçalama (Divisionisme) ve ışık noktaları şeklinde uygulamalarıyla (Pointilizm) resim yüzeyindeki görüntüyü parçalamaları görülmektedir. Cezanne ise doğanın gerçekliğinin peşinde, nesnenin görüntüsünün parçalanmasını gerçekleştirmiştir. Kübizm akımında, görüntünün parçalanması, Cezanne'ın nesneye yaklaşımına benzer bir şekilde gelişmiştir. Nesnenin çok boyutlu görüntüsü, kolaj ile birlikte zamanında resme dahil olmasıyla paramparça olmuştur. Fütürist sanatçılar da kübizmin biçim konusundaki fragmental tavırlarını örnek alarak, bunu, hareket ve hızın görselleştirilmesinde bir yöntem olarak kullanmışlardır. Nesnenin hızını ve devinimini göstermek için görüntüyü parçalamışlardır.

Dada akımının modern kültürü bir fragmanlaşmaya uğratma amaçları da kolaj ve fotomontaj gibi yapıtlarının parçalanmış görüntülerinde anlam bulmaktadır. Duchamp'ın resimlerinde, görüntü, dördüncü boyutun ele geçirilmesi için, üç boyutluluğun parçalanması biçiminde bir görüntü parçalanması sözkonusudur.

Yeni Dadacılık veya Pop Art akımında, sanat eserinde görüntünün, tekrar, çoğalma ve parçalanmalarla oluşturulması gerçekleşmiştir. Günlük yaşamın nesnelere ve bütün popüler imajların tekrar tekrar kullanılması ile eserin görüntüsünün yanında tekliğinin de parçalanmış olduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Adam, M. (2008). 1.Cilt-Gelecekçilik Maddesi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı Endüstrisi Yayınları.
- Albayrak, B. S. (2002). *Kopuş sahneleri, metalaşan sanat ve sinema üzerine eleştiriler*. İstanbul: Eleştiri Yayınları.
- Altunay, A. (2004). *Mekanik sanattan elektronik sanata geçiş ve video sanat*. Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20.Yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

- Apollinaire, G. (1996). *Kübist ressamlar*. (Çev. Alp Tümertekin) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Appignanesi, R., Garrant, C. (1996). *Postmodernizm*. (Çev. Doğan Şahiner) İstanbul: AD Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme*. (Çev. Rahmi Ögdül) İstanbul: Metis Yayınları.
- Ashton, D. (2001). *Picasso konuşuyor*. (Çev. Mehmet Yılmaz ve Nahide Yılmaz) İstanbul: Ütopya Yayınları.
- Ayer, A. J. Ve Diğerleri (1984). *Algılama, duyma ve bilme*. (Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu) İstanbul: Metis Yayınları.
- Azman, A. (2008). YLS. *Sanat sosyolojisi ders notları*. Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.
- Bajac, Q. (2005). *Karanlık odanın sırları, fotoğrafın icadı*. (Çev. Ali Berktaş) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, R. (1992). *Camera lucida: fotoğraf üzerine düşünceler* (Çev. Reha Akçakaya) İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Barthes, R. (2008). *Eiffel kulesi ve açılış dersi* (Çev. Mehmet ve Sema Rifat) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E. (2003). *Modernizmin serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire, C. (2004). *Modern hayatın ressamı*. (Çev. Ali Berktaş) İstanbul İletişim Yayınları.
- Baudelaire, C. (2001). *Paris sıkıntısı*. (Çev. Erdoğan Alkan). İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış hayat, postmodern ahlak denemeleri*. İstanbul :Ayrıntı Yayınları.
- Bazin, A. (2000). *Sinema nedir?* (Çev. İbrahim Şener) İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal) İstanbul : Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2004). *Görme biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (1999) *Picassonun başarısı ve başarısızlığı*. (Çev. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berman, M. (2005). *Katı olan her şey buharlaşıyor*. (Çev. Ümit Altuğ- Bülent Peker) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bodish, E. (2009). *Cubism and fourth dimension*. The Montana Mathematics Enthusiast, ISSN1551-3440, Vol. 6, no.3, pp.527- 540 2009©Montana Council of

Teachers of Mathematics & Information Age Publishing.

- Bonitzer, P. (1995). *Bakış ve ses*. (Çev. İzzet Yaşar) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör alan ve dekadrajlar*. (Çev. İzzet Yaşar) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. (Çev. Saadet Özen). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bozzolla, A., Tisdall, C. (1992). *Futurism*. London: Thames and Hudson.
- Burnett, R. (2005). *İmgeler nasıl düşünür*. (Çev. Güçsal Pular) İstanbul: Metis Yayınları.
- Camus, A. (1986). *Yabancı*. (Çev. Vedat Günyol) İstanbul: Varlık Yayınları
- Clair, J. (2000). *Marcel duchamp ya da büyük kurgu- büyük cam'ın söylemsel çözümlemesi üzerine bir deneme*. (Çev. Özge Açikkol) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Coleman, J., ve Smelser, N (1975). *Annual review of sociology*, California: Annual Reviews.
- Corey, G. (1982). *Theory and practice of counseling and psychotherapy*. California: Brooks/Cole Publishing Company, Monterey,
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri*. (Çev. Elif Daldeniz) İstanbul: Metis yayınları.
- Coşkun, R. (2005). *Resimde zaman kavramı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Çakmakçı, M. (2007). *Fotoğrafın icadının resim sanatına olan etkileri ve fotogerçekçilik*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Çiçekli, P. (2006). *20.Yüzyıl sanatında teknolojinin yeri*. Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent) İstanbul: Ayrıntı Yayınları,
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2001). *Felsefe nedir?* (Çev. Turhan Ilgaz) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2007). *Frankfurt okulunda sanat ve toplum*. İstanbul: Say Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2005). *Fikir mimarları- Benjamin*. İstanbul: Say Yayınları.
- Dempsey, A. (2007). *Modern çağda sanat: üsluplar, ekoller, hareketler*. (Çev. Osman Akınhay) İstanbul: Akbank Yayınları.
- Draaisma, D. (2007). *Bellek metaforları*. (Çev. Gürol Koca) İstanbul: Metis
- Erkuş, A. (1994). *Psikolojik terimler sözlüğü*. Ankara: Doruk Yayınları.

- Fancher, R. E. (1990). *Ruhbilimin öncüleri*. (Çev. Aziz Yardımlı) İstanbul: İdea Yayıncılık.
- Fischer, E. (2003). *Sanatın gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan) İstanbul: Payel Yayınları.
- Foster, H.(2004). *Tasarım ve suç*. (Çev. Elçin Gen) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gombrich, E. H.(1999). *Sanatın öyküsü*. (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hauser, A. (2006). *Sanatın toplumsal tarihi*. (Çev. Yıldız Gölönü) Ankara: Deniz Kitabevi.
- Heidegger, M. (2007). *Sanat eserinin kökeni*. (Çev. Fatih Tepebaşı) Ankara: De ki Yayınevi.
- Hobsbawm, E. (2003). *İmparatorluk çağı. 1875-1914*. (Çev. Vedat Aslan) Ankara: Dost Kitabevi.
- Hopkins, D.(2006). *Dada ve gerçeküstücülük*. (Çev. Suat Kemal Angı) İstanbul: Dost Yayınları.
- İpşiroğlu, M., İpşiroğlu, N. (1979). *Sanatta devrim*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Jameson, F. (1990). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. (Çev. Nuri Plimer) İstanbul :Yapı Kredi Yayınları.
- Jameson, F. (2004). *Biricik modernite*. (Çev. Sami Oğuz) İstanbul: Epos Yayınları.
- Karayavuz, A.T. (2006). *Frankfurt okulu: olumsuzlama olarak sanat*. İstanbul Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Koçak, O. (1995). *İmgenin halleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kristeva, J. (2007). *Ruhun yeni hastalıkları*. (Çev. Nilgün Tural) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Küçükalp, K. (2003). *Nietzsche ve postmodernizm*. İstanbul: Paradigma.
- Lynton, N. (2004). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lucie-Smith, E. (2004). *20. Yüzyılda görsel sanatlar*. (Çev. Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay) İstanbul: Akbank Yayınları.
- Marcus, G. (1999). *Ruj lekesi*. (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marinetti, F. T. (2003) Kuramdan Sıyrılmış İmgeler ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler-Fütürist Manifesto. (Çev. Selahattin Hilav). *Modernizmin serüveni*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Algının önceliği*. (Çev. Yusuf Yıldırım) İstanbul: Kabalcı

Yayınları

- Murch, W. (2007). *Göz kırparken*. (Çev. İlker Canikligil) İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Norra, P. (2006). *Hafıza mekanları*. (Çev. Mehmet E. Özcan) Ankara: Dost Kitabevi.
- Öndin, N. (2003). *Biçim sorunu*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.
- Poirier, H. (2007). Picasso- Einstein: Çağdaş Devrim Sürecinde İki İsim, *Artist dergisi*, (Çev. Kaya Özsezgin) s. 25-27 Kasım sayısı.
- Robins, K. (1996). *İmaj*. (Çev. Nurçay Türkoğlu) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin yazgısı* (Çev. Aziz Ufuk Kılıç) İstanbul: Versus Yayınları.
- Sabelli, T. (1994). *Futurism, photography and the representation of violence*. Los Angeles: UCLA
- Sarup, M. (1995). *Postyapısalcılık ve postmodernizm* (Çev. Baki Güçlü) Ankara: Ark Yayınları.
- Seeman, M. (1975). *Alienation studies*. California: Annual Reviews.
- Silverman, K. (2006). *Görünür dünyanın eşiği*. (Çev. Aylin Onacak) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. (2004). *Modern kültürde çatışma* (Çev. Tanıl Bora ve diğerleri) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soysal, A. (2003). *Madde ve karanlık, sanatın durumları ve felsefe*. İstanbul: Norgunk Yayınları
- Tarkovsky, A. (1976) *Ayna* (Film), Sovyetler Birliği.
- Taylor, C. (1995). *Modernliğin sıkıntıları* (Çev. Uğur Canbilen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Touraine, A. (1994). *Modernliğin eleştirisi* (Çev. Hülya Tufan). İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Turani, A. (2003). *Çağdaş sanat felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yıldırım, B. (2008). *Batı sanatında insan bedeni ve değişen anlamı*. Marmara Üniversitesi,Güzelsanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yayınlanmamış Yüksek LisansTezi.

Özel İnternet Dökümanları

Çekiç, S. G. (2008) Sinema sanatı ve öyküleme, Hacettepe Üniversitesi *Sempozyum*

bildirisi. Erişim tarihi: 25 Mart, 2010.

http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/21_cilt/cekic.pdf

Madra, B. (1989). Fotoğrafın boyutları içinde fotoğraf sanat ilişkisi, *Çağdaş sanatın*

kimliği. Erişim Tarihi: 5 Nisan, 2010.

<http://www.fotoğrafya.gen.tr/madra/foto/1/.c.b>