

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

**19.YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANATLARDA
İMGELERİN TEMSİLİYETİ**

Sanatta Yeterlik Tezi

AYHAN ÇETİN

Danışman: Yrd. Doç. DEVABİL KARA

İstanbul, 2011



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : AYHAN ÇETİN

Anasanat Dalı : RESİM

Tezin Adı : 19.YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANATLARDA
İMGELERİN TEMSİLİYETİ

15.12.2011 yapılan savunma sınavında başarılı bulunan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden **Sanatta Yeterlik** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Yrd.Doç.Devabil KARA	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Sınav Jüri Üyeleri		
Prof.Barbaros GÜRSEL	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Kerim KILIÇARSLAN	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Dr.İbrahim DİNÇELİ	Trakya Üniv.Eğitim Fakültesi	
Doç.Sevil SAYGI	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yedek Jüri Üyeleri		
Doç.Rüçhan Ş.ALTINEL	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd. Bülent ERUTKU	M.Ü.Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yrd.Doç.Dr.AYFER UZ	Trakya Üniv.Eğitim Fakltesi	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 23./12./2011.tarih ve ..//... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür



ÖNSÖZ

“19. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanatlarda İmgelerin Temsiliyeti” başlığını taşıyan tezin ilk çıkış noktasını, Yrd.Doç. Devabil Kara ile yaptığımız sözlü görüşmeler oluşturmaktadır.

İmgelerin Temsiliyeti bağlamında özellikle 19. Yüzyıldan günümüze olan bir dönemi sınırlandırmamızın başlıca nedeni, kuşkusuz 19. Yüzyıl’da sanatın Natüralist gelenekle olan bağlarının kopmaya başlamasıdır.

Tezin oluşturulma sürecinde öncelikle tez danışmanım Yrd. Doç. Devabil Kara’ya, çatının oluşturulması, kaynaklara ulaşma, yerinde uyarıları ve düzeltmeleri, tezin akışını hızlandırmama neden olan arkadaşça tutumları ve samimiyeti için teşekkürlerimi borç bilirim.

Tezin oluşum sürecinde çektiğim tüm sıkıntılara katlanan hayat arkadaşım ve eşim Beyda ÇETİN’e ve kızımız Melis ÇETİN’e sonsuz teşekkür ederim.

İstanbul

2011

Ayhan Çetin

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ÖNSÖZ	I
ÖZET	V
ABSTRACT	VII
1. GİRİŞ	1
2. İMGE VE TEMSİL	
2.1. İmgenin Terimsel Tanımı	4
2.2. Tarihsel Süreçte İmgeler ve İşlevleri	7
2.3. Felsefede İmge	13
2.4. Estetikte İmge	18
2.5. Psikolojide İmge	21
2.6. Simge	25
2.7. Temsil	29
2.7.1. Dil-Temsil İlişkisi	31
2.7.2. Plastik Sanatlarda Temsil	35
3. GÖSTERGEBİLİM	
3.1. Göstergebilim Kuramının Kökeni	41
3.2. İmge ve Gösterge	43
3.3. Göstergelerin İşlevi	44
3.4. Dizge	45
3.5. İşaret	46

4. 19. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE İMGELER VE SANATSAL TEMSİLLERİ

4.1. 19. Yüzyıl Sanatının Nesneye Bakışı.....	48
4.1.1. Devrim Çağı.....	50
4.1.2. İçe Bakış.....	52
4.1.3. Camera Obscura ve Nesnesi.....	54
4.1.4. Fotoğraf ve Nesnesi.....	57
4.1.5. İzlenim ve İmgesi.....	60
4.2. 20. Yüzyıl Sanatının Nesneye Bakışı.....	62
4.2.1. Mekanik Çoğaltım Olarak İmge.....	71
4.2.2. Silinmiş İmge ve Yapıbozum.....	77
4.3. Güncel Sanatta İmge.....	82
4.4. Nesnelere ve Temsilleri	93
4.4.1. Sandalye.....	94
4.4.1. Şemsiye.....	106
4.4.2. Otomobil.....	111
4.4.3. Müzik Aleti.....	121
4.4.4. Pisuar.....	126
4.4.5. Saat.....	134
4.4.6. Televizyon.....	137
4.4.7. Tren.....	141
4.4.8. Kuru Kafa.....	144
4.4.9. Yatak.....	151
4.4.10. Pipo.....	156
4.4.11. Tuval.....	158
4.4.12. Lamba.....	163
4.4.13. Merdiven.....	169

4.4.14. Kutu.....	173
4.4.15. Süpürge.....	177
4.4.16. Kitap.....	179
4.4.17. Piano.....	181
4.4.18. Banyo Küveti.....	188
4.4.19. Dışkı.....	192
4.4.20. Ayna.....	195
4.4.21. El.....	200
4.4.22. Ayak.....	203
4.4.23. Bisiklet.....	207
4.4.24. Tavşan.....	209
4.4.25. Maymun.....	212
4.4.26. Yumurta.....	214
4.4.27. Çadır.....	215
4.4.28. Ateş-Su.....	216
4.4.29. Maske.....	218
4.4.30. Keçi.....	219
4.4.31. Fil.....	221
5. SONUÇ	222
KAYNAKÇA.....	227
RESİMLER DİZİNİ.....	234

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Ayhan Çetin
Anasanat Dalı	: Resim
Tez Danışmanı	: Yrd. Doç. Devabil Kara
Tez Türü ve Tarihi	: Sanatta Yeterlik- Aralık 2011
Anahtar Kelimeler	: İmge, Gösterge, Temsil, Dil, Simülasyon

ÖZET

19. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANATLARDA İMGELERİN TEMSİLİYETİ

İmge, insanoğlunun etrafını saran tüm yaşamsal unsurlardan fark edebildiği nesnel gerçekliklerin kendine ait düşünsel dünyasında yorumlanmış halidir. Taklit, kopya anlamında da kullanılmış olan imge, Latince imago sözcüğünden gelmektedir. İmgenin ilk çoğaltımı, varolana benzetilerek yapılan kopyası ile olmuştur. Mağara resimleri, hayvanlara benzer görüntüler sunmakla tanınan ilk resimsel imge çoğaltımlarıdır.

Ortaçağ sanatında egemen olan düşünceye göre, imge ve model tek bir bütün oluşturur, ancak model burada imge taşıyıcısı olan panodan ve boyadan ayrı bir şey olarak düşünülmüştür. Yeniçağ'ın imge anlayışına göre ise model ve imge, görünen ve görünmeyen, gösteren ve gösterilen birdir. Camera obscura, imgeyi bakışa açılan ve gözü edilgin hale getiren bir pencereye dönüştürerek görünen imgenin ardında yatan görünmeyen gerçeğini göz ardı etmiş ve görünenle görünmeyeni eşitlemiştir. Yeniçağ ile birlikte gözün gördüğü şeyle, hakikatin bir ve aynı olduğu anlayışı egemen olmuştur. Perspektif içerisinde verilen her şey, hızla bakan göze doğru çekilir; görünenler artık Tanrı'ya göre düzenlenmiş halinden çıkar.

İmge, 20. yüzyılda büyük bir patlama yapar. Fotoğrafın gelişmesi, yüksek hızlı filmin, renkli baskı yöntemlerinin çıkışı, her şeyin resminin her yerde görülebilmesine olanak verir.

90'lı yıllardan günümüze sanatçılar, nesnelere, anlama giden süreci araştırmakta ve sergilemektedirler. Güncel sanatta seyirci gitgide daha çok hesaba katılır. Sanatsal aurayı seyirci yaratmaya başlar. İmgenin karşısında kümelenen topluluk, auranın kaynağı olur. Sanatın aurası, yapıtın temsil ettiğı arka dünyada ya da formun kendisinde değıl, yapıtın karşısında, sergilenmekle ürettiğı geçici kolektif formun bağırında yer alır. Dolayısıyla çağdaş sanat, modern sanata kıyasla sanat yapıtının aurasını inkar etmek yerine, onun kaynağının ve sonucunun yerini değıştirmesi bağlamında apayrı bir noktaya kayar.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Ayhan Çetin
Field : Painting
Supervisor : Assistant Professor Devabil Kara
Degree Awarded and Date : Proficiency in Art- December 2011
Keywords : Image, Indicator, Represent, Language, Simulation

ABSTRACT

THE REPRESENTATION OF THE IMAGES IN PLASTIC ARTS FROM THE 19. CENTURY TO THE PRESENT DAY

The image is the interpretation of people's own intellectual world that they can realize this as the reality of life from the vital factors around them. The image has been used as imitation, copy and comes from Latin word "imago". The first reproductions of the image made by simulation of copies to existing thing. The cave paintings are known as representation pictures like animals.

According to the prevailing thought in the Middle Ages, the image and model create a single whole but the model is thought as a different thing from the board and paint. On the other hands according to the New Age's image understanding, the model and image, the visible and invisible, the showing and shown thing are the same things. Camera Obscura has ignored the invisible image that appears behind the real by turning the image into a window for a drop-down perspective and he has equalized the visible and invisible with the New Ages the idea which defends that the reality is same with the visible things is dominant. Everything that are given in the perspective, have pulled toward the looking eyes and the visible things are not anymore ordered according to God.

The image has had an explosion in the 20. Century. With development of photo, high-speed film, color printing methods , the pictures can be seen everywhere. From 90s yo nowadays the artists have been searching and showing the process to the objects and

meaning. In the contemporary art the audiences are more important. The audience begins to create artistic aura. The community clustering against the image is the source of the aura. The aura of art takes place in the face of the work, at the bottom of contemporary collective form, not at the back of the world represented by work or at the form itself. Thus, the contemporary art is at a different point about the change of art aura's result and source instead of refusing the aura of art compared to modern art.

1. GİRİŞ

İnsan, gördüğüne, daha geniş anlamıyla söylenecek olursa duyuları yoluyla nesnel dünyadan algıladıklarına inanmak hususunda hiçbir tereddüt yaşamaz. Akıl, kendisine duyu yoluyla ulaşan veriler sayesinde çalışır, verileri anlamlandırır. Bu anlamlandırma süreci, belirli bir zaman dilimine yayılarak görülen ve algılanan şey, nesne düzeniyle anlamlı bir bütüne ulaşır. İnsanın algıladığı şey, onun bir parçasına dönüşerek, algıladığı şeyi isimlendirir, anlar ve kavrar. Dolayısıyla nesneyle bu anlamda bir ilişkiye girer. Bu olgu, algılanan nesneyle algılayan özne arasındaki ilişkinin biçimini de tayin eder. Görme eylemi aynı zamanda baktıklarımız arasından seçip çıkarma eylemidir. Dolayısıyla kendiliğinden bakışımıza ulaşan imgeler yoktur. Resmin bütünlüğü içerisinde görselleşen imge, kompozisyon içerisinde bir anlam kazanır ve gerçeklikle olan ilişkisi kopar. İmgenin oluşturduğu anlam, resmi de aşan bir imaya sahiptir. İmge, kendisini de aşan bir anlam alanını temsilen, vekaleten vardır. Bu ara alan, görünenin görünmeyene kapı, eşik araladığı bir yerdir.

İmgenin doğası incelendiğinde, öncelikle zihinde varolduğu bilinmektedir. Tarihsel süreçte insanlık, duyu, düşünce ve gördüğü şeyleri zihninden çıkarıp, herhangi bir yüzey üzerine aktarma girişiminde bulunmuştur. İmgeler önce mağara duvarlarına, ardından farklı yüzeylere aktarılmıştır. İnsanoğlu için kendini görsel mesajlarla, imgelerle ifadelendirmek, geçmişten bugüne doğal bir davranış olarak algılanmıştır. Engels, düşüncenin dış dünyadan duyumlarla alınan imgelerden başka bir şey olmadığını açık seçik göstermiştir. İnsan zihni, dış dünyanın varlık biçimlerini kendi kendinden çıkarmamış, dış dünyadan imgelemiştir.

İnsanlığın başlangıcından günümüze kadar her çağda iletişim, kendine özgü bir dille ifade edilmiştir. Antik çağda anlam, söz ve onun kurallarıyla oluşturulmaktaydı. Ortaçağda söz, uçucu bir şey olarak varlık kazanırken onun yerini yazının egemenliği almıştır. Yazı, kalıcılığı ile otoritenin ve gücün simgesi haline gelir. Ortaçağda insan, tanrısal varlığı imge formunda somutlaştıran ikonaya doğru gözünü çevirir. Aydınlanma çağında matbaanın icadı, yazılı dilin dolaşımını beraberinde getirmiştir. Yazı, bu dönemde anlam ve anlatımın kurulmasında egemen konumda iken, teknolojinin hızlı gelişiminin getirmiş olduğu yeni olanaklar, dünyayı görsel

imgelerle anlatmanın yollarını aramıştır. İlk önce fotoğraf makinesinin zamanı durduran ve ışığı kaydeden anlık görüntüleri, ardından sinema ve televizyon gibi hareketli görüntüleri kaydeden araçların icadı, dünyayı algılamada yeni bir olguyu gündeme getirmiştir.

Rönesans sanatı, hala tanrısal figürün boyunduruğu altında olmasına karşın, Albert perspektifi, anatomik gerçekçilik ya da Leonardo'nun sfumatosu gibi yeni görsel araçların yardımıyla insanoğlunun kendi evrenindeki fiziksel konumuna bir ayrıcalık tanır. Rönesans'ta, perspektifte merkezi projeksiyon yönteminin keşfi, soyut bakan kişiyi somut bireye dönüştürür. Bununla birlikte perspektif, bakışa simgesel bir yer tahsis eder ve bakan kişiye simgesel bir sosyalliğin içinde bir yer kazandırır. Sanat yapıtının bu yöndeki eğilimi, ancak kübizm tarafından köklü bir biçimde yeniden sorgulanır. Kübizm, dünyayla aramızdaki görsel ilişkileri, gündelik hayatın en sıradan nesnelere kullanarak çözümlemeyi dener. (masa, pipo, gitar vb.) Bunların kökeninde de bir nesneyi tanımamızı sağlayan mekanizmamızı yeniden kurgulayan zihinsel bir süreç yatmaktadır.

Teknolojik kültürün ve görselliğin baskın olduğu günümüzde imgeyi, görsel öğeye yükleyerek diğer duyularımızı harekete geçirtmeyi öngören bir eğilim söz konusudur. İnsanın görsel imgeyi algılayışı kültürel, siyasal birikiminin elverdiği yetkinliğe bağlıdır. Bir başka deyişle bilinç, imgenin taşıdığı anlamı nasıl okuyacağı konusunda yönlendiricidir. Görüntüyü üreten için de bu böyledir. Televizyonun, bilgisayarın, özellikle masaüstü yayıncılığın ve internetin icadından sonra görsel iletişim alanında mesajların rolü değişmiştir. İmgenin mutlak egemenliğindeki bu yüzyılda gazeteler, dergiler, kitaplar, afişler, bilgisayar ve televizyon ekranları, caddeler, kıyafetler tarihin hiçbir döneminde bu kadar yoğun çevremizi kuşatmamıştır. İmgeler temsil ettikleri gerçeklerden daha fazla ilgi çeker olmuşlardır. Günümüzde herhangi bir yüzey üzerinden yansiyarak okuruna sunulan imgeler, kullanılan teknik ve estetik öğeler aracılığıyla gerçeklerden daha etkileyici, daha canlı, daha parlak ve daha ideal bir dünyayı temsil etmektedir.

İmge, her yerde, her estetik formda karşımıza çıkar artık. Gazetelerde, televizyonlarda, duvarlarda, ilanlarda, afişlerde vb. Giderek insan bedenine egemen

olarak, giysilerde, nesnelere, çevrede, iç-dış dekorda vb. alanlarda yaygınlaşarak insanı kuşatır duruma gelmiştir.

2. İMGE VE TEMSİL

2.1. İmgenin Terimsel Tanımı

İmge, insanoğlunun etrafını saran tüm yaşamsal unsurlardan fark edebildiği nesnel gerçekliklerin kendine ait düşünsel dünyasında yorumlanmış halidir. Resimde biçime dönüşen her imgenin, imgeyi üretenin yaşantısıyla ve görüp algıladığıyla örtüşüyor olması, imgenin kökeninin gerçek dünyadan kaynaklandığı sonucunu doğurmaktadır. Fakat her insanın gerçeği algılayış biçimindeki farklılık nedeniyle resim yüzeyinde oluşan imgelerin kökleri de farklı biçimlere dönüşür. İmge kökleri, yaşamsal gerçeklikle zihinsel gerçeklik arasındaki gerçekler örgüsünden oluşmaktadır. Zihnimizin odaklandığı nesne, bireye ait birikimlerle yüzleşmeden önce, birey tarafından seçilmiş bir kök durumundadır. Bu kök, görmede oluşan bireysel farklılığın da kökünü oluşturmaktadır.

Taklit, kopya anlamında da kullanılmış olan imge, Latince *imago* sözcüğünden gelmektedir. Türkçe’de işaret anlamına gelen ‘im’ sözcüğünden türemiştir. Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal anlamına da gelen imge, duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin dilince yansıyan benzeri, hayal, imaj olarak tanımlanmıştır. Kant’a göre imgelem, bir nesneyi bulunmadığı zaman bile sezgide canlandırabilme gücüdür.

Bir başka kaynakta imgenin tanımı şu şekilde yapılmıştır: “*Bir nesneyi doğrudan doğruya yeniden tanıtmaya yarayacak bir biçimde göz önüne seren şey, duyu organları ile algılanmış olan bir şeyin somut ya da düşünsel kopyası.*”¹ İmgenin bu tanımından nesnenin kendisinden hareketle elde edilen taklidin, sanatçının kendi yorumu ile elde ettiği gerçeğe yakın hali kastedilmektedir. Fakat buradan çıkarsanabilecek bir diğer anlam da gerçek görüntü ile görüntünün temsilinin aynı olmadığıdır.

İmge, orada olmayan varlığın yerini doldurması ve izini taşıması anlamında ele alındığında, onu temsil eden ikinci bir gerçeklik olarak gerçeğin çoğalmasıdır.

¹ Bedia Akarsu, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975, s. 40.

İmge, olmayan şeyi çoğaltıp olan bir şeymiş durumuna getirince, ona yeni bir gerçeklik kazandırır. Varlığın kendisi orada olmadığı halde, onu temsil eden izleri mevcuttur. Gerçek varlığın yerini alması ve ona yeni bir gerçeklik kazandırması olarak düşünüldüğünde imge, burada şu an mevcut olmayan, bulunmayanı buraya getirerek ona yeni bir gerçeklik kazandırır. İmge olarak varlık kazanan görüntüler, bir anlam taşıyıcısıdır. Her görüntü bir imge değildir, fakat her imge bir görüntüdür.

İmgeyi görünmeyeni içinde barındıran bir şeye benzetecek olursak, *İmge, yalnızca görünmeyeni görünür kılan bir çerçeve değil, aynı zamanda görünmeyeni kendi içinde saklayan ve ardında tükenmez bir çeyiz barındıran bir perdedir.*"²

İmge, gerçekliğin yaklaşık olarak bir sunumu olup, fiziksel (fotoğraf, resim vb.) ya da hayali (edebiyat, müzik vb.) olabilir. Buradan da anlaşılacağı gibi bir ürün gerçeği yeniden üretmekten çok alıcının (suje) ilgisini çekmek için yaratılmışsa, gerçeklik imgeyle nadiren çakışacağı için bir yanılgılar yumağı oluşturmaktadır.³

Düşünce, dış dünyanın varlık biçimlerini kendi kendinden çıkarmayıp, dış dünyadan imgeleştirmiştir. Bu açıklama bize imgenin doğaya ve tarihe ayak uydurduğu sürece doğru olabileceği savını ortaya atmaktadır.

İmgeyi yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş bir görünüm olarak ele alan John Berger'a göre, imge ortaya çıktığı andan itibaren birkaç dakikalığına ya da birkaç yüzyıl için saklanmış bir görünüm yada görünümler düzenidir.⁴ Gelecek için her saklanmış imgede bir bakış ve görme şekli yatmaktadır. Bu durum fotoğraf için de geçerlidir. Çekilen her fotoğrafta, fotoğrafı çekenin sınırsız görünüm olanaklarından o görünümü seçerek kendi görme biçimi yansıtılmıştır. Eski çağlarda imgeler, orada bulunmayan şeyleri imgeye bakanın gözünde canlandırmak amacıyla yapılmışlardır. Bir süre sonra imgenin, canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu

² Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s. 12.

³ İsmet Yazıcı Emir, **Kitle İletişiminde İmaj**, İstanbul: İm Yayınları, 2003.

⁴ John Berger, **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2006. s.10.

anlaşılmiştir. ⁵ İmge bu anlamda, bir nesnenin zamanında nasıl görüldüğünü de aktarmıştır.

İkonolojik ve ikonografik yaklaşımlar, imgeyi gruplandırarak sistematik bir yaklaşımla ele almışlardır. İkonoloji, anlatılarda görüntü ile biçim arasında kalıcı bir anlama karşılık gelen simgeleri ortaya çıkarır, ikonografi ise imgelerin tanımlanması ve sınıflandırılarak gruplanması olarak açıklanır. Panofsky, ikonografinin yapıtları tarihlendirmede ve üretildikleri bölgenin belirlenmesinde yardımcı bulduğuna değinir. *“İkonografi, bizi belli temaların belli motifler ile ne zaman, nerede görselleştirilmiş oldukları konusunda bilgilendiren, sınırlı, neredeyse bir yardımcı çalışma alanıdır: bize, çarmıhtaki İsa'nın ne zaman peştemale sarındığını ya da uzun bir gömlek ile giydirilmiş olarak betimlendiğini, ne zaman ve nerde Haç'a üç çiviyle ya da dört çiviyle çakılmış olarak gösterildiğini, erdem ve kötülüğün farklı çevrelerde nasıl canlandırıldığını anlatır.”*⁶ İkonoloji ve İkonografi arasındaki ayrımı, imge ve sembolleri tanımlama, gruplandırma ve yorumlama şeklinde ele alan Panofsky, sanat yapıtında üç ana kategoriden söz etmektedir:

1. Birincil ya da doğal konu, salt biçimlerin benzetilmesi ile algılanır. Yani çizgi ve renk düzenlemelerinin ya da herhangi bir malzemedan üretilmiş kütlelerin doğal nesnelere (İnsan, hayvan, bitki vb.) benzetilmesi ve bunların karşılıklı ilişkilerinin tanımlanmasıyla öğrenilir. Salt biçimlerin benzetilmesiyle oluşturulan doğal konu, Ön ikonografi olarak adlandırılır.

2. İkincil ya da uzlaşım sal konu, imgelerin temsilleriyle ilgili kısmı oluşturmaktadır. Örneğin birbirleriyle savaşa tutuşmuş iki figürün erdem ve kötülük arasındaki savaşı temsil etmesi, motiflerin temayla kurduğu bağı göstermektedir. İkincil ya da uzlaşım sal anlamın taşıyıcısı olan motifler imge olarak adlandırılabilir. İmge kompozisyonları ise, eski sanat kuramcılarının *invenzioni* (yaratı) olarak adlandırdığı, bizim ise öykü ya da alegori olarak adlandırdığımız şeydir. ⁷

⁵ Berger, s.10.

⁶ Erwin Panofsky, **İkonoloji ve İkonografi**, Ergün Akyürek (çev.), İstanbul: Afa Yay., 1995, s.32.

⁷ Panofsky, s.27-28.

3. İçsel anlam ya da içerik. Bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın temel tutumunu açıklayan ve bir kişilik tarafından nitelendirilerek bir yapıtta yoğunlaştırılmış olan ilkelerin soruşturulması ile kavranır. Bu ilkeler ‘Kompozisyon Yöntemleri’ ve ‘İkonolojik Anlam’ tarafından açıklanır ve bu nedenle aynı ilkeler hem kompozisyon yöntemlerine, hem de ikonografik anlama ışık tutar.⁸

Yukarıda değindiğimiz üç kategoriden doğal ve uzlaşımsal anlam türlerini oluşturan 1. ve 2. kategoriler görüngüsel (phenomenal) olana, 3. kategoriyi oluşturan içsel anlam ise öze ilişkindir (essential). Doğal anlam duysal alana, uzlaşımsal anlam ise ussal olana aittir. İçsel anlam ise hem görünen olayın hem de onun ussal anlamının temelini oluşturan, görünen olayın biçimlendiği formu belirleyen birleştirici bir ilke olarak tanımlanabilir. Buradan da anlaşılacağı üzere, imgeleri okumak, biçimsel bir incelemeyi gerektirdiği kadar, içsel anlam yönünden okumaları oluşturmak için kültürel tarihin de incelenmesini gerektirir.

2.2. Tarihsel Süreçte İmgeler ve İşlevleri

Resmin ilk imgesi hayvanlardır. En baştan başlayıp Sümer, Asur, Mısır ve ilk dönem Yunan resminde devam eden çizgide bu hayvanların tasvirleri olağanüstü derecede hakikidir. İlk imge üreticileri olan ressam, hayatları hayvanları yakından tanımaya bağlı olan avcılardır. Ancak burada resim yapma fiili, avlanma fiili ile bir tutulmamalıdır. İkisinin arasındaki ilişki büyüselidir.⁹

Bazı eski mağara resimlerinde hayvan imgelerinin yanında insan eline ait temsiller de bulunmaktadır. Burada av ve avcı arasındaki büyü bir yoldaşlık temsil edilmektedir. İlkel insan için sanat, bir gereksinimden ibarettir ve büyüselidir. Onlar için imge üretmekle bir kulübe yapmak arasında herhangi bir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar. İmgeler ise onları doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlerden korurlar.¹⁰ Resim ve heykeli büyüsel amaçlarla kullanan ilkeler için imgeyle gerçeklik arasındaki ayrım

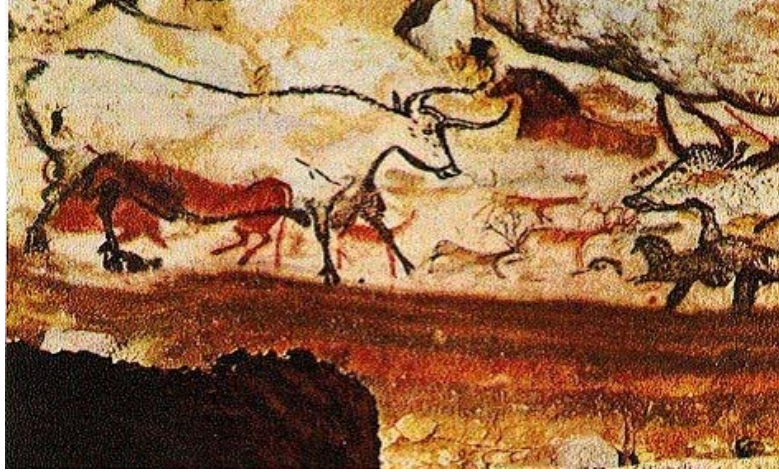
⁸ Panofsky, s.30.

⁹ John Berger, **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Bülent Somay (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s.30.

¹⁰ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Erol Erduran (çev.), 16. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

belirsizdir. Heidegger'a göre sanat öncesi imge, doğa ile sanat arasında ayrım getirmeyen, doğal biçimler gibi kendi ötesinde bir şeyin görüntüsü olan, bakışı kurgulamayan, çünkü bakışa seslenmek için yaratılmayan bir görselliktir.¹¹

İmgenin ilk çoğaltımı, varolana benzetilerek yapılan kopyası ile olmuştur. Mağara resimleri, hayvanlara benzer görüntüler sunmakla tanınan ilk resimsel imge çoğaltımlarıdır. Hayvanlar, doğadaki gerçekliklerine benzetilmeye çalışılarak varlık insan eli tarafından yeniden canlandırılmıştır. İkel dönemde yaşamış olan insanların amacı hayatta kalmayı başarmaktı. Dolayısıyla yaşama mücadelesi verilen bu dönemde üretilen imgeler bilinçli bir eylemin ürünü sayılamazlar. İmge çoğaltımı, burada amaca yönelik bir araç olarak ilkel insanın bilinçli bir davranışıyla ortaya çıkmamıştır.



Resim 1: “Fransa, Dordogne’deki Lascaux Mağarası”, Boğalar Salonu.

Zamanla imge çoğaltımının getirileri keşfedilir ve insanoğlu imgeleri bilinçli olarak çoğaltmaya başlamıştır. Denemelerle oluşan görüntüler, yaşamsal hikayelerle gelen fikirler, insanın çoğaltmak istediği fikirler olmuşlardır. İnsanlık, elde ettiği bir sonucu, bilgiyi, bir aleti çoğaltarak diğer insanlara aktarmanın yollarını aramıştır.

Mısır sanatının, kavramsal göze dayalı çizimleri ve heykelleri, yüzyıllarca hiç değişime uğramadan Mısır kültürünün kalıcı ve sürekliliği teşkil eden düşünce biçiminin görüntüsü olmuşlardır. Yunan ve Roma sanatlarının ideali ve sürekliliği,

¹¹ Sayın, s. 40.

kısacası tanrısalılığı elde edebilecekleri tek yaklaşım biçimi kuşkusuz yalınlaştırma ve ve idealize etmenin anahtarı olan geometridir.

İmge çoğaltımının bilinçli bir eylem olmadığı zamanlarda imgeler, az görüldükleri için az tanınıyor ve az biliniyordu. Ortaçağ kiliselerindeki imgeler çoğaltılamıyor ve dışarı çıkartılamıyordu. Buradaki kamuya açık sanat yapıtları, egemen güçlerin denetimindeydi. Bunun nedeni, imgenin çoğaltılarak değer kaybedeceği inancının bu dönemde yaygın olmasıdır. Bu imgeleri görmek isteyenler, kiliseye gelerek onları görebiliyorlar, dolayısıyla kilise bu anlamda bir merkez ve değerli nesnelere kendinde barındırmasıyla kutsal bir alan olmuştur. Kilise ve tapınaklar sadece en önemli yapılar değil, aynı zamanda halkın görebileceği bütün heykellerin, resimlerin, mozaiklerin, halıların ve madeni yapıtların bulunduğu yerlerdi. Bu anlamda kiliseler ve tapınaklar ilk müzeler olarak da adlandırılabilir. Ortaçağın sonlarına doğru kilisenin devlet yönetimindeki etkisinin azalmaya başlaması ve toplumun kilisedeki eserleri görme isteklerinin artması sonucu bu kutsal mekanlardaki eserler dışarıya çıkartılmış ve imgeler topluma ulaştırılmıştır. Kiliselerin hapsettiği en değerli bilgilere ulaşan insanlık toplumsal hareketlere başlamış ve bu hareketlerin sonucu olarak da insanlık tarihinin en büyük sosyal devrimlerini yaratmıştır. İnsanları birbirinden ayıran renk, cins, din, dil, ırk ve kültür farklılıkları, imgelerin çoğaltılmasıyla sonlanıp, yerlerini herkesin eşit sayılacağı, üstünlüğün bilgi ve erdemle olacağı dönemleri başlatmıştır. Tüm bu süreçlerden sonra günümüze ulaşan imgeler, aşırı hız ve sayıda çoğaltılarak her yerde ve her zamanda görülür olmuş ve dünyayı sarmışlardır. Bu dönem sanatı, halk için eğitici bir işlev gören sanatıdır. *“İzleyicilerin resimler üzerinde soru sormayı bıraktıkları, sanatçıların ise doğaya soru sormaktan vazgeçtikleri, anlatımcı sanat anlayışıdır. Bir örnek biçim, çizim veya resim başkaları ile karşılaştırılarak, düzeltilmemiş, böylece minimum stereotipe doğru, köy sanatının süslemelerine yönelmiştir. Bu dönemi bir çöküş olarak adlandırmak, artık modası geçmiş bir tavır olur. Kullanılan mozaiklerin zenginliği, yüzeye yapışan biçimlerin çizgisel üslubunun ardındaki renk ve doku kıvamı etkileyciliğini sürdürmektedir. Gücünü izleyiciyle olan doğrudan ilişkisine borçludur. Çünkü izleyiciden kendisini yorumlaması gibi bir talepte bulunmamaktadır. Resmin amacı izleyiciyi etkilemek, egemenliği altına*

almaktır. Sanat yeniden bir kült aracına dönüşmüştür. İşlevdeki değişiklik, biçimde de bir değişikliğe yol açmıştır. Bir Bizans ikonası artık sanatsal imgelemin özgür bir eseri değildir; Platon'un düşüncesi gibi bir şeyin somutlaştırıcısıdır. Bizans kilisesinin anlatıcı resim dizileri eski olayların imgelemele canlandırılmış anlatımları diye anlaşılamaz. Bunların amacı daha çok kilisenin her yıl yinelenen bayramlarını bir uyarı gibi anımsatmaktır; buna ek olarak sözü edilen resimler, yaşamı ve çektiği acıları kilisenin ayin düzeni içerisinde sürekli yinelenen, hiçbir zaman kavramının egemenliği altında bulunmayan İsa'nın sonrasız varlığının simgeleridir."¹²

İnsanlık, hakikatle ancak görünenler sayesinde bağ kurmuş, maddileştirdiği şeylerle aşkın olanın varlığına inanmıştır. İkon, bu zorunluluk nedeniyle vardır. Görünenin ötesi, ancak imge sayesinde yaşanan dünyaya taşınarak gerçeklikle ilişkiye sokulur. İkonik imge, kendini aşan bir şeyleri ima eder. Bu anlamda geçirgen bir yapısı vardır. Fiziki olanla fiziği aşan şeyleri kendinde barındırır, ikisi arasında bir geçit vazifesi görür. Temsil ettiği şey, dile getirilemeyen, tarif edilemeyendir. Aşkın olan; panonun sınırlamış olduğu mekanda görselliğin ve temsiliyetin gücü ile resmedilir. Hristiyani tüm çağrışımlara açık anlamı barındıran söz, imgenin temsil gücüyle görselliğe evrilir. Bu anlamda İncil'in söz vasıtasıyla söylediklerini ikon, panodaki kurgu ve renklerle birlikte gösterir. Temsil etmiş olduğu aşkınlık nedeniyle, her ne kadar maddi de olsa maddi olanı dışarıda bırakır.

Ortaçağ sanatında egemen olan düşünceye göre, imge ve model tek bir bütün oluşturur, ancak model burada imge taşıyıcısı olan panodan ve boyadan ayrı bir şey olarak düşünülmüştür. Ortaçağ sanatında imge ve imgeyi görünür kılan çerçeve, temsil ettiği görüntüyle yalnızca benzeşen değil, aynı zamanda benzeşmeyen bir benzeşimdir. Yeniçağ ile birlikte bu anlayış, bambaşka bir bilgiye evrilmiştir. Pano sayesinde göze gelen imge alanı, 15. Yüzyıl sonrasında artık modeli imgeden kopartmayacaktır. Yeniçağ'ın imge anlayışına göre model ve imge, görünen ve görünmeyen, gösteren ve gösterilen birdir.¹³ Ortaçağ sonrasında tablo, imgeyi olduğu gibi gösterdiği ve imge alanında görünmeyen hiçbir alan bırakmadığı için imge olmayı hak etmektedir. Camera obscura, imgeyi bakışa açılan ve gözü edilgin

¹² E.H. Gombrich, **Sanat ve Yanılsama**, Ahmet Cemal (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992, s. 150.

¹³ Sayın, s.15.

hale getiren bir pencereye dönüştürerek görünen imgenin ardında yatan görünmeyen gerçeğini göz ardı etmiş ve görünenle görünmeyeni eşitlemiştir.¹⁴ Yeniçağ ile birlikte gözün gördüğü şeyle, hakikatin bir ve aynı olduğu anlayışı egemen olmuştur. Özneyi nesneden ayırıştırarak dışarıdaki nesneye bakmak yerine, gözü nesnenin görünümünün duvardaki yansısına çeviren camera obscura, duvardaki görünümün hakikati ile dışarıdaki hakikati bir sayarak dış ve içi eşitlemektedir. Yeniçağ ile birlikte imge oluşturmak, doğayı taklit etmekle bir sayılmıştır. Ayrıca belirli bir modeli temsil eden ve görünür kılan sanatçı kavramı önem kazanmıştır. “*Sanatçı, imgeye tabi olacağına imgeyi var eden, nesnenin hakikatini gören kişidir.*”¹⁵

Yeniden Doğu ile birlikte ortaya çıkan merkezi perspektif, görsel imgeyi görünmeyen temsiline dönüştürmektedir.¹⁶ Bakan insan, böylece dünyanın merkezine alınmıştır. Yüzeyden yansıyan her şey, bakan göze göre anamlanır ve bakan kişi görünenleri inşa ederek, dünyayı kendi için anlamlı hale getirir. İnsan için bu durum, kendinden yola çıkarak, evreni ve uzayı kendi perspektifine göre düzenlediği kalkış noktasıdır; bakış, insanı ve nesneyi ait olduğu noktaya yerleştirerek konumlandırır. Perspektif içerisinde verilen her şey, hızla bakan göze doğru çekilir; görünenler artık Tanrı’ya göre düzenlenmiş halinden çıkar. Bakışın egemenliğini ilan ettiği bu anlayışta, görülen ve görülmeyen şeyler, dokunulabilir bir nesneye dönüşür. İmgenin bulunduğu mekanda neyin önde, neyin arkada ve neyin uzakta neyin yakında olduğunu belirleyen perspektif, görüneni karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürerek izleyiciye imgeye egemenlik kurma yetkisi vermektedir. Çok boyutlu bir gerçekliğin iki boyutlu bir yüzeye taşınan ve merkezi perspektife dayanan temsili, küçüklüğü ve büyüklüğü, yakınlığı ve uzaklığı denetleyerek mekanı örgütler ve imgeyi ‘bedensel dokunuşun izi’ nden korur. İnsan için bu evren inanabildiği, katılabildiği tek gerçeğe dönüşür. Çelişkili bir şey barındırmayan bu tutarlı dünyada, insanın gördüğüne inanma kendisine güzel gösterilene inanma ihtiyacını karşıladığı bir dünyadır. Artık hakikatin gerçekliği tanımlayan ve belirleyen ilkelerine gerek kalmamıştır. Dolayısıyla bir imgeyi

¹⁴ Sayın, s.15.

¹⁵ Sayın, s.229.

¹⁶ Sayın, s.16.

görmenin ve bir imgeye bakmanın merkezi bir yeri vardır. Bakış, insana, özneye aittir. İnsanın nesneleştirdiği evren, tek gerçeklik olmuştur.

16. yüzyıl sonrası Avrupa’da sanatsal imgeyle dinsel imge ayrışarak, imgeler satın alınabilir bir meta değeri taşımaya başlar. Bu durum, merkezi perspektifin keşfiyle, camera obscuranın icadıyla ve çerçevenerek duvara asılan resimlerle koşut gitmektedir.

İmgenin yaygınlaşmasını sağlayan en önemli gelişme, 1798’de litografinin icadı olmuştur.¹⁷ Bundan sonra imgenin çoğaltılması için ucuz baskılar elde edilebilmiş ve baskı sayısı çoğalmıştır. Zamanla litografi tekniklerinin gelişmesiyle orta sınıf evlerine de imgeler girmeye başlamıştır. Fotoğrafın icadı, müzelerdeki yapıtların yaygınlığını arttırarak, imgeleri dolaşıma sokar. Çok sayıda insan, başyapıtları sepya fotoğraflarıyla tanımıştır. Bu fotoğrafların gücü Jean-Luc Godard’ın 1963’te yaptığı “Les Carabines” (jandarmalar) filminde çok güzel bir biçimde anlatılmıştır. Bu filmin bir sahnesinde iki mağara adamı savaşa gider ve dönüşte bir bavul dolusu kartpostalla döner. Bavulu açıp kartpostalları tek tek çıkarırlar. Anıtlar, manzaralar, hayvanlar, sokak sahneleri, sanat eserlerinin reproduksiyonları gibi imgelerden oluşan fotoğraflar beyazperdede gösterilir. Dünya avuçlarının içindedir. Bu sahnede Godard, dünyada her şeyin resimler biçiminde elde edilebileceği kavramlarını sorgulamaktadır.

İmge, 20.yüzyılda büyük bir patlama yapar. Fotoğrafın gelişmesi, yüksek hızlı filmin, renkli baskı yöntemlerinin çıkışı, her şeyin resminin her yerde görülebilmesine olanak verir. 1920’lere gelindiğinde sokaklardaki dev afişlerden çekmecelerdeki baskılara kadar yayılan salgını önlemek mümkün değildir artık. Sinema, üçboyutlu filmler, geniş ekran filmler, televizyon, kablolu televizyon, video, ev videosu, bilgisayar imgesi, CD-Rom, saklı gerçekçilik vb.¹⁸

Günümüze egemen olan görsel demokrasi ile birlikte yoksullar da sanat yapıtlarını görebilme olanağını elde edebilmişlerdir. Elektronik medya dijital yöntemlerle geliştirilerek yüksek nitelikli baskı tekniklerine olanak sağlanmıştır.

¹⁷ Claude François Menestrier, “İmgeler Felsefesi”, **Sanat Dünyamız**, sayı:75 (2000), s: 49.

¹⁸ Menestrier, s.50.

Yatak odalarındaki sanat reproduksiyonları piksellerden oluşmaktadır artık. İmgenin bu hızlı çoğalmasını Luc Sante gürültü olarak nitelendirmektedir. *“İmgenin kalp atışları öylesine yükselmiştir ki, gürültüye dönüşmüştür artık. Son 30 yılda sanat tarihçiliği anlayışının zedelenmesi sonucunda, değerler ‘gerçeklik’ ölçütüyle saptanmaya başlamıştır. Beğeni düzeyini kanıtlamak için evinin duvarlarına hiç resim asmayanlar görülmektedir.”*¹⁹

2.3. Felsefede İmge

İmgenin Felsefeyle olan diyalogu söz konusu olduğunda öncelikle Platon ve Aristoteles’ten söz etmek gerekir. Bu iki düşünürde de imge benzeşim üzerine kurulmuştur. Bu ilkeye göre imge, dolaylısızlığını kullanarak bir başka şeyi temsil eder ve onun üzerinde egemenlik kurar. Temsil ilişkisinde temsil edilen nesnenin, kendi varlığını kendi başına dile getiremeyeceği ilkesi savunulur.

Aristoteles’e göre varlıkbiliminde varlık bir ve tektir, dolayısıyla varlığın ayrı görünümlerinin benzeşimi ilkesine dayalı bir imge ile temsil edilmesi doğal bir olgudur. Nesnelerin, imgelerin dışsal temsilleri olmadan varlık kazanmaları mümkün değildir.²⁰ Poetika’da ele aldığı kurama göre sanat bir öykünmedir, bir modelin tıpatıp kopyasıdır. Ayrıca Aristoteles’in sözünü ettiği, kusursuz bir hayvan imgesinin bize verdiği zevkin ancak, sanatçının üstün becerisiyle ve ürettiği işin gerçekdışı özellikte olması, bunun da huzursuz olan izleyiciyi bir şey yapma zorunluluğundan kurtarmasıyla açıklanabileceği ileri sürülür. Aristoteles’e göre öykünme gördüğü şeyi büyük bir dikkatle canlandırması, imgenin sağladığı edilgen zevk de izleyicinin gerçeklikten uzaklaşıp düşsel bir dünya içine dalması değildir. Tersine, öykünme, burada ayrıntıyla ilgili rastlantısal olan her şeyi dışlayıp modelin özünü korur; bu anlamda da bir tanıma, bilgilenme edimidir.²¹ Sanatsal etkinlikler ile doğal bir objeyi birbirinden ayıran Aristo’ya göre, doğaya ait bir nesne kendisindeki değişimlerin bizzat nedenidir; oysa bir eser ya da eylem bir yaratıcı tarafından meydana getirilir.

¹⁹ Menestrier, s.51.

²⁰ Zeynep Sayın, **Mithat Şen ve Beden Yazısı I**, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999, s.18-19.

²¹ Beatrice Lenoir, **Sanat Yapıtı**, Aykut Derman (çev.), İstanbul: Y.K.Y. s.47.

Heidegger, imgeyi metafizik bir düzlemde ele almıştır. İmge, görünmeyen şeyi, metafizik konumundan görünür olana taşıyarak bilinmeyeni bilinir kılar. Burada da nesnelere, imgeler olmadan varlık kazanamazlar.²² Heidegger, varolan herhangi bir şey anlamında kullanılan varlık ile varlığın varlığı arasında ayrım yapar. Varlık ona göre bir varlığı varlık yapan, onun öyle olduğunu tanımlayan, kısacası varlığın hep olması gerektiği gibi olmasını sağlayan şeydir. Sanat Heidegger'a göre bir oluş, oluveriştir. Bu açıdan bakıldığında çağdaş sanatta ortaya atılan oluşum/olay, eylem, süreç, yeryüzü ve mekan gibi konulara eğilim gösteren sanat anlayışlarıyla Heidegger'ın görüşleri arasında bir koşutluk olduğu söylenebilir.²³ Heidegger'a göre hakikat, bir şey olarak olanın gizlenmemişliğidir. Güzellik de bu hakikatten ayrı olarak oluşmaz. Dolayısıyla hakikat, kendisini yapıtta var ettirdiğinde görünür olur. *“Görünüm-hakikatin yapıtta yapıt olarak varlığı-güzelliktir. Böylece güzel, hakikatin gelmesine bağlıdır; hakikatin onun yerini alması demektir bu. O, yalnızca zevke, hoşnutluğa ilintili olarak ve salt onun nesnesi olarak var olmaz. Güzeli biçimde barınır.”*²⁴

Sanatçıları mahkum edişi ve Site'den kovuşuyla bilinen Platon, taklidin, sanatsal veya zanaatsal, iyi veya kötü bütün üretim etkinliğinin evrensel koşulu olduğunu savunur. Öte yandan, sadece görünen şeylerin olduğu gibi aktarılmasını benimseyen taklide de karşı çıkar. Platon'un sürekli olarak öğretmeye çalıştığı şey, görülebilen şeylerin, kusurlu birer imgesi oldukları formların yansımaları oldukları savıdır.²⁵ Platon'un evreni, görülebilir nesnelere ve akılla kavranan nesnelere olarak ikiye bölünür. Aynı şekilde üretim sanatını da Tanrısal bir üretim ve insan üretimi olmak üzere ikiye ayırır. Tanrının yarattığı şey doğadır, doğal gerçekliklerdir. Platon, kendi içkin üretiminin doğal nedeni olacak bir doğa düşüncesini reddeder. İnsan üretimi, tanrısal üretimle simetriktir. Fakat her gerçeklikte bir taklidin olduğunu savunan Platon, bu taklit ve imgelerin, taklit ettikleri gerçekliklerin adını aldıklarını söyler. Gerçeklikte, tanrısal sanatın doğal devamı gibi meydana gelen imgelerin, rüyalandaki imgeler olduğunu vurgulayarak; nesnelere düz ve parlak yüzeylere

²² Zeynep Sayın, **Beden Yazısı I**, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 1999, s.22.

²³ Mehmet Yılmaz, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004, s.113.

²⁴ Yılmaz, s.181.

²⁵ France Farago, **Sanat**, Özcan Doğan (çev.) İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2006, s.34.

yansımış imgeleri olduğundan bahseder. İnsan üretimindeki mimesis, kopyalar modelin boyutlarını yeniden üreten taklitler olduğu için, kopyalama sanatı ve simülakrlar sanatı olarak ikiye ayırılır. Platon, kopya olmayan, fakat kopyalama işi nesnenin büyüklüğü nedeniyle imkansız olduğunda nesneyi yansımalı olarak vermeye yönelik simülakrları son kategoriye yerleştirir.²⁶

Platon, Tanrı'nın eserini, zanaatçının ve sanatçının eserini, herhangi bir eşya gibi kullanılan bir nesnenin üretimiyle karşılaştırır: *“Eserlere verilen değerler hiyerarşisi İdeler doktriniyle dikte edilmiştir: İlk olarak 'kendinde olarak yatak' vardır; ya da yatakla ilgili sonsuz bir ide, bir örnek-yatak vardır; kendinde yatağın modeli üzerinden marangoz tarafından şekil verilen ve dolayısıyla, kopyayı orjinalinden ayıran bütün şeylerle birlikte bir kopyadan başka bir şey olmayan maddi bir yatak vardır. Ressama ve ressamın yatağı yeniden üretmesine gelince, ressamın 'başkalarının yaptığı şeyin taklitçisi'nden başka bir şey olmadığını söyleyeceğiz. İnsanlar arasında bir kullanım olan nesnenin arketipinden temsiline kadar bir sürü nesne vardır. Bu durumda, bu hiyerarşik görüş açısından, sanatçı bir simülakr üreticisinden başka bir şey değildir.”*²⁷ Platon'un nesnelere zanaatçı ve sanatçı ile olan ilişkisi hakkındaki savlarından, sanatçının daima belli bir simülakrdan yola çıktığı ve bu simülakrların, örnekte verilen marangozun yatağıyla onun sanatsal öngörüsü arasında konumlandığı anlaşılmaktadır.

Platon'da Mimesis, varolan ile varolmayanı harmanlayıp imge oluşturma yetisi olarak açıklanır. Mimesis ve imge, kökeni taklit etme yoluyla onunla benzeşen kopyalar üretirler. Fakat ikisi arasında bu bağlamda farklılık söz konusudur. Mimesis, özdeşlik yaratır. İmge ise kökenle benzeşir. Benzeşme ise benzeşilen şeyle örtüşmeyip, onun gibi olmak demektir. Platon'da imge, hakikat olarak hakikate benzetilen öteki konumundadır.

Görüntüler bize hakikatin yansımalarını verdiklerinden, imge yansımanın çifte katlanmış hali olarak karşımıza çıkar. Antik Yunan'da mezar önünde duran heykeller, ölüleri temsil eden birer imge değil, ölülerin ruhuna dönüşen ve onları çifte katlayan birer biçim konumundadır. Heykel, burada görünmeyen ruhu ve

²⁶ Farago, s.35.

²⁷ Farago, s. 35-36.

kendini gizleyen ölümü görünür kılma yöntemi olarak karşımıza çıkar. Platon'da da imge bir yanıyla çifte katlanmışlığı vurgulasa da öte yandan yansımayı kasteder.²⁸

Platon'un 'Devlet' inde öykünmecî sanatların gerçekten uzaklaşarak gerçeğin doğası hakkındaki düşünceleri bulandırdıklarından bahsedilir. Üretimi bir öykünme olarak ele alan Platon, iki tür öykünmeden bahseder. Ortaya koyacakları işi gerçekleştirmek için, ele aldıkları nesneyi tanımak zorunda olan zanaatçılar İdealara öykünürler. Öykünmecî ise bu bilgiye ihtiyaç duymaz. Çünkü onların becerileri görünüşler üretmekten ibarettir. Öykünme, tüm nesnelere biçimlendirmekle birlikte, bunların her birinin küçük bir bölümünü yansıttığı için gerçeklikten uzak bir uğraş olarak değerlendirilir.²⁹

Plotinos'a göre sanat yapıtı, kavranabilir olanın imgesidir.³⁰ İmge, insan ruhunun varlığın kökenine yakın olması onunla benzeşmesi yüzünden ilksel kökenin taklit ettiği şeydir. Belleği canlandırmak suretiyle ide'nin güzelliği ve kusursuzluğu bu dünyaya çevrilir. Plotinus, 'Enneade' isimli çalışmasında imgenin doğası ve statüsüne yönelik düşüncelerini dile getirir: *"İmge, temsil ettiği şeyin aynasıdır ve temsil edilen şey bu anlamda kendi modeliyle birliktelik oluşturur. Şeylerin duyumsanabilir görünümü olmanın ötesinde, gerçeği en derin boyutu içerisinde ifade etmek amacıyla evrensel ruha ulaşma eğilimindedir, ki gerçeğin en derin boyutu tinseldir ve zekaya karşılık gelir."*³¹

Descartes, gözümüzle gördüğümüz ışıktan ziyade, gözümüze girerek görmeyi mümkün kılan ışıkla ilgilenir. Bütün amacı, görülen ile göreni, görülen nesne ile gören özneyi birbirinden ayırmaktır. Merleau Ponty şunu ifade eder: *"Descartes gibi düşünen biri, aynada kendini görmez; bir manken ya da dışarıya ait bir şey görür; gördüğü bu şeyi başkalarının da aynı şekilde gördüğünü düşünmesi için yeterli nedeni vardır, ancak gördüğü şey, başkaları için olmadığı gibi, kendisi için de bir bedene sahip değildir. Bu kişinin aynadaki imgesi, şeylerin mekaniğinin bir erkisidir; eğer kendini aynada tanıyabiliyorsa, aynadaki imgenin kendisine benzediğini"*

²⁸ Zeynep Sayın, **Beden yazısı II**, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000, s.23-24.

²⁹ Lenoir, s.43.

³⁰ Lenoir, s.49.

³¹ Farago, s.66.

düşünüyorsa, bu bağı yaratan şey onun düşüncesidir; kurgusal imge kendisine ait bir şey değildir.”³²

Kant’a göre görüngüler ve onlara ait imgeler, önceden kurgulanan aşkın bilme yetisi ve bu yetinin ölçütleri sayesinde önceden belirlenen şeylerdir. Kant imgeyi sanatla hapsederek bilişsel alanı imgeden bağımsızlaştırır. Arı Usun Eleştirisi’nde imgenin oluşumunu ve imgenin hangi durumda doğru, hangi durumda yanlış olduğunu incelemektedir. Ona göre duyduğumuz ve gördüğümüz şeyler önce duyularımızla bize ulaşır ve oradan anlağa geçerek ustaki yerini almış olur. Kant’a göre imge, ide’ye ilişkin bir bilgiyi temsil edemez. İmgeler aşkın önsellikler çerçevesinde göndermesini yaptıkları şeyi temsil edeceklerine onu kurgulayıp inşa ederler. Bundan dolayı Kant’ta imge düşünceden uzaklaşıp sanatla sınırlanır. Gösterge göndermesinden, gösteren gösterilenden koparak artık hiçbir gösterilene olmayan imgeler özgürleşerek yalnızca kendilerini imlerler.³³

Kant, imgenin olgunluğunun veya zayıflığının olumlu ve olumsuz etkilerine değinir. Ona göre us’ta kıvamına ulaşan imge, nesnesini tam olarak yansıtıyorsa gerçek bir imgedir. Belgelemede ve yargılamada sözü geçen bir konuma sahiptir. Eğer imge, temsil ettiği nesnenin gerçekliğini dışlayan, kişinin kendi usunun etkileşimiyle yönlendirilip kişiselleştirilmişse, gerçekliğini yitirmiş demektir. Kant öznel bir bakışla oluşan bu imgelere Platon’un sanata atfettiği yansıtma benzetmesini yapmaktadır. Öznenin yaptığı imgeler, sadece kişisel gerçeklik taşırlar.

Hegel’e göre sanat, ürettiği görünüş aracılığıyla anlamı görünür kılar. Sanatın üretmiş olduğu imge salt varoluşu kopya etmez.³⁴ Örneğin en gerçekçi resimlerdeki imgeler bile boyayla elde edilen ışık ve renk yansımasalarından başka bir şey değildir.

³² Maurice Merleau Ponty, **Göz ve Tin**, Ahmet Soysal (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.39.

³³ Sayın, s.37.

³⁴ Hakkı Engin Giderer, **Resmin Sonu**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003, s.23.

2.4. Estetikte İmge

Marksist estetiğin temel savlarından biri, sanatın imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesi olgusudur. Sanatsal imge anlayışının temelinde bilimsel öğretinin kuramının bulunduğuna değinen Avner Ziss, yansıma kuramını açıklarken imgenin öznel yanından bahsetmektedir. *“İmgenin ne olduğunu açıklığa kavuştururken, yansıma kuramına dayanırız. Bu kurama göre, insan bilinci çevresel gerçekliğin bir imgesidir, nesnel dünyanın öznel bir tasarımıdır.”*³⁵ Buradan da anlaşılacağı gibi yansıma kuramı, insana ait bilgiyi açıklığa kavuştururken, sanatta gerçeğin yeniden oluşturulmasına ilişkin özgül nitelikleri de ortaya koyar. Dünyanın sunumu, bireysel bir sunumdur. Sanat, gerçeğin imgesine ulaşmak için biçimi bozar. Biçimin bozulmasıyla benzersizi yakalamak hedeflenir. Dolayısıyla bizim görmediklerimizi, sanatçı bize imgelerle görünür kılar.

İmge kavramının estetik içeriği, felsefi yanıyla ilgilidir. Yani sanatta imge, bilgi kuramıyla ilişkili olmaktan çok, estetikle ilişkilidir.³⁶ Estetik, felsefenin tersine sanatsal imgeyi bilincin öteki kategorileri olan kavram , yargı vb. yaklaştıran şeyi açığa çıkarırken, onu kategorilerden ayıran şeyi de açığa çıkarır. Gerçekliğin sanatsal çağrıştırmı olarak tanımlayabileceğimiz imge, görünür dünyanın sanatçı bilinci tarafından algılanmış düşünsel bir tablosudur.

Sanatsal imge, sanatın içsel biçiminde varlığını sürdürürken, dışsal biçimiyle de maddi gövdesine kavuşmuş olur. Nesnel dünyanın sanatsal yaratılışı deyince, onun imge olarak dönüşüme uğramış hali aklımıza gelmektedir. Bu durumda anlatımsal olarak imge, gerçeğe özdeş değildir. Nesnel gerçekliğe tamamen özdeş yeni bir o olarak var edilemez. Ziss, imgenin gerçekle kurduğu ilişki hakkında şunları söyler: *“Gerçeği imgelerle yansıtmaya yetisi, insan bilincinin tikelden geçerek bütün değerlendirme, bireyselden genele varma, somut olanlarda genel yasaları bulgulama yetisinden ayrılamaz.”*³⁷ Yaşamda her genellik tikelde ele geçirilerek bireysel olan her zaman genelin bir ögesini kendinde taşır. İdeal estetiğin iki kurucusundan biri olarak değerlendirilen Schelling’e göre “Doğa görünür bir tindir;

³⁵ Avner Ziss, **Estetik**, Yakup Şahan (çev.), İstanbul: Hayalbaz Yayınları, 2009, s.61.

³⁶ Ziss, s.62.

³⁷ Ziss, s.63.

tin ise görülemeyen doğadır.”³⁸ Sanat eseri ona göre bilinç ve bilinç dışının özdeşliğini betimler. Sanat, insanın düşünceleriyle ve duygularıyla izlemeye çalıştığı şeylere nüfuz etmeye dayanarak ruh ile doğa arasındaki etkin bir bağ ortaya çıkar.³⁹ Sanat, duyu yoluyla duyumsanan izlenimlerin tinin yansıtmaya dayalı yetileri arasındaki bağdan kaynaklanır. İmgelemi bir bilgi olarak ele alan Schelling, bunun psikolojik bir yeti olmayıp düşüncenin duyumsanabilir olandaki şematizasyonunun bir uzantısı olduğundan bahsetmektedir.⁴⁰

Hem gözlemden, hem de soyutlamadan kaynaklanan imge, etkin gözleme ile soyut düşüncenin özelliklerinin birleştirilmesi sonucu oluşur. *“Sanatta imge, gerçek bir görüngünün- bağlamlı ve tanımlanmış, yapının fikir ile uygunluk içinde, estetik bakımından anlamlı (expressive), duyulur ve somut bir biçimi olan- belirgin niteliğidir.”*⁴¹ Dolayısıyla imge, gözlem ve soyutlamanın bir sentezi olarak, gerçeğin bir kopyası değil, sanatçı imgeleminin yarattığı yeni bir olgudur. Yeni bir olgu olarak her imge, nesnel ile öznelin organik bütünlüğünden oluşturulur. Nesnellik, doğrudan doğruya gerçeklikten kaynaklanan her şeyi temsil eder. Öznellik ise sanatçının yaratıcı düşüncesinin imgeye kattığı şeyleri temsil eder.

Platon’da güzel, iyi ve gerçek, uyumlu bir biçimde öğretici olan birlik kuralına göre çoklu bağlayan aşkın bir iyi kökenine sahiptir. Platon, sadece doğaya ait şeylerin değil, aynı zamanda bu şeylerin imgelerinin de, aynı şekilde doğal olmaları koşuluyla Tanrı’nın zeki birer yaratımı olduğunu iddia eder. Nesnel doğanın ve bunun yansımalarının özgün ve bağımsız bir gerçeklik kümesi oluşturduğunu ileri sürer. Tanrı’nın yaratımı olan nesnel ile insan mimesini iki ayrı sanat türü olarak değerlendirirken, iki ayrı imge kategorisi ortaya koyar. Doğanın ya da sanatın gerçekliklerinin ve bunların bazı imgelerinin karşısında, artık gerçekliğin adından başka bir şeyin kalmadığı bir yerde gerçeklikle ilgili bir yanılsama sunmak amacıyla bilinçli ve kasıtlı olarak üretilen diğer imgeler yer alır.⁴²

³⁸ Farago, s.131.

³⁹ Farago, s.132.

⁴⁰ Farago, s.137.

⁴¹ Ziss, s.64.

⁴² Farago, s.47.

Mimesis estetiğine büyük bir kuramsal destek sağlayan Aristo, sanatı doğanın taklidi olarak algılayarak, doğaya gönderme yapılması zorunluluğunu kesin bir biçimde dile getirmiştir. Ayrıca güzeli ve iyiyi pratik veya teknik birer kategori olarak algılamaz; bunlara kozmik ya da metafizik bir değer atfeder. Ona göre sanat teknik bir şeydir, güzel ise metafiziktir. Aristo’da iyinin estetiği söz konusudur. Ahlaki iyi, bencil olmayan bir zevki ön plana çıkarması bakımından güzele yaklaşıyor.⁴³

Aristo, Metafizik’te güzelliğin sürekliliği ve değişmezliği amaçladığını belirtir: *“Güzelin en üstün formları yasalara uygunluk, simetri ve belirlenimdir; matematik bilimlerinde bulunan formlar kesinlikle bunlardır ve bu formlar birçok objenin nedeni gibi göründüklerinden, matematik bilimleri belli bir ölçüde, güzelliğe denk düşen bir nedeni konu edinirler.”*⁴⁴ Burada, düzenliliğin ve yasalara uyumun güzelin en genel koşulu olduğu rasyonalist bir estetik söz konusudur. Güzel, rasyonel ile duyumsanabilir arasında varolan ikili bir sentezi temsil etmektedir.

Güzelliğin simetriye, yani parçaların kendi aralarında ve bütüne oranla sahip oldukları kanonik ilişkiye dayandığı yönündeki tezle ilgili eleştirel bir inceleme olan “Güzellik Üzerine” isimli çalışmasında Plotinos, güzellik hakkında şunları söyler: *“Bir bütünün güzel olabilmesi için, onu oluşturan parçaların güzel olması gerekir ve bu da şunu demeye varır ki, bir objenin bizlerde uyandırdığı güzellik izlenimi, o objenin parçaları arasındaki farklılığa ya da parçalar arasında var olan ilişkilerin değerlendirmesine dayanmaz. Ayrıca belli bir düzen içerisinde yer almadıkları halde güzel olan sıradan sesler ve saf renkler vardır.”*⁴⁵ Plotinos’un bu savını destekleyen bir örnek verelim. Bütünsel bir yapı olan bir yüz, aynı orantıları koruduğu halde kimi zaman güzel, kimi zaman da çirkin olarak algılanır. Bu durum, orantının dışında güzelliği algılamak için başka şeylerin gerekli olduğunu ortaya koymaktadır.

Kant, İtalyan Rönesans’ının kurumsallaştırdığı şekliyle dünyanın resim aracılığıyla keşfedilmesine karşı çıkar. Genel olarak tasvirin koşullarını nesnede değil, öznedeki bir araya getirir: *“Bir nesnenin tasvirinde salt öznel olan yani tasvirin*

⁴³ Farago, s.53.

⁴⁴ Farago, s.53.

⁴⁵ Farago, s. 55.

*nesneyle değil de özneyle ilişkisini yaratan şey, tasvirin estetik doğasıdır.*⁴⁶ Bu durumda bir objenin güzel olduğunu söylediğimizde, o objenin hoşumuza gittiğini belirtiyoruz demektir. Kant, kendinde güzellik düşüncesini reddeder; öznenin duygularımızdan bağımsız bir güzelliğin kendi başına bir hiç olduğunu savunur. Bir şeyin güzel olduğunu bize öğreten şey, bizim yargımızdır. Tasvir objeye değil, sadece özneye bağlıdır ve zevk duygusu, objenin düşünmeli yargıda rol oynayan tanıma yetileriyle yarattığı uyumdan başka bir şey ifade etmez.⁴⁷

2.5. Psikolojide İmge

Toplumsallaşma süreci içerisinde insan, kendini kabul ettirme duygusu ile birlikte, doğal istek ve dürtüyü hep baskı altında tutar. Bastırma, birey olarak insanın özbilinç alanını daraltır ve bedensel hazlarının sınırlarını belirler. Toplum tarafından kabul görmek, doğal istek ve dürtüyü ya da onun bir kısmını yok saymayı beraberinde getirir. Bu durum, ruhsal dengenin korunabilmesi için insan tarafından yaratma etkinliğine dönüştürülür. Bastırılan istek, nesnesini yaratma yoluna giden insanın ve nesnesinin yazgısından kurtularak ölümsüzlüğü yakalar. İtki olarak da tanımlanan bastırma ve bilinç altına itilen düşünce, istek, duygu ve dürtüler, görsel imge ve simgelere dönüşür. *“Az veya çok şiddetli bir yasakla, az veya çok sarsan olaylarla bilinç altına itilen itki, dolaylı yollarla kendini tatmin edecektir. İşte bu anda itkinin doğrudan tatmini, imgelerin kılığına girerek kendine yabancılaşır; bu imgeler çocuğun libidinal gelişmesinin evrelerinin izlerini muhafaza etmektedir. Özellikle rüyalar imgelemin, libidonun ve onun çocuksu maceralarının işaretidir. Psikanalizin terapötik metodunun özeti, absürd görünen bu fantazmalardan bunların bilinç dışının en gizli yerine sıkı bir sansürle itilip saklandıkları biyografik kaynaklarına varmaktadır. İmge, yani fantazm, çok uzak bir biyografik geçmişte-genelde hayatın ilk beş senesi libido ile sansürün karşıt itkilerini karşı karşıya koyan çatışmanın nedeninin sembolüdür.”*⁴⁸

Kant’ın felsefi bir metnini okuyan bir delikanlı, okurken kafasındaki soyut düşüncelerin sürekli olarak imgelere dönüştüğünü tespit eder. *“Resimler üzerime*

⁴⁶ Farago, s.116.

⁴⁷ Farago, s.118.

⁴⁸ Gilbert Duran, **Sembolik İmgeler**, Ayşe Meral (çev.), İnsan Yayınları, İstanbul, 1998, s.36-37.

geliyordu. Kuleler, çemberler, giderek bütün resmin içine girerek ona hakim olan bir silindir. Her şey büyümeyi ve devinimi gösteriyor; çember yükseliyor, yükseliyor, her şey deneysel bir resimdeki ya da bir düştteki gibi rastlantısal."⁴⁹

Psikolojide kişinin kendi varlığını ya da dış dünyayı gerçek değilmiş gibi algılaması olarak bilinen kişilik yabancılaşması olgusunu işleyen Freud, geliştirmiş olduğu psikanaliz kuramında benliği, gerçekliğin temsilcisi olduğu için, kişilik yabancılaşmasının da benliğin aşırı ölçüde zayıflamasının bir sonucu olduğunu vurgular. Kişilik yabancılaşması, tehdit edici bir gerçeklikten kaçmak amacıyla geliştirilmiş bilinçdışı bir savunma tepkisidir.⁵⁰ 20. Yüzyılda doğalcı kökenlerine, ahlaksal ve metafizik önyargılara bağlı olan psikolojiyi altüst eden Freud, yayılma ya da yaşam içgüdüğü ile yinelenme ya da ölüm içgüdüğü olarak adlandırdığı içgüdümler kuramıyla insan varlığının biyolojik mitosunun yankılanmasını dile getirmiştir. Göstergelere nesnel bir statü kazandırarak, simgeler alanını yoruma açan Freud, bireyin tarihine gerçek bir içerik de kazandırmış olmaktadır. Ayrıca bireyin yaşanmış deneyimleri ile toplumun karşıtlığını göstergelerin nesnel incelenmesiyle aşmayı başarak, bireysel davranışların nesnel göstergelerinin toplumsal göstergelerin nesnellüğünden kaynaklandığını ortaya koyar.⁵¹

Freud'a göre psikanalitik açıdan yaratıcılık, sorunlara yeni ve geçerli çözümler bulabilme yeteneği olup, aynı zamanda çekici, ikna edici ve anlamlı sözcükler taşıyan imgesel ürünler yaratma becerisidir. İmgelem ise gerçekte varolmayan nesne ve olayların tasarımlarını kavrama sürecidir. Freud'a göre bir düşün anlatmak demek, düşte zaman, mekan, hiçbir kural tanımayan, hatta çoğu zaman tamamen mantık dışında kalan düş imgelerini, yani dildışı göstergelerle ortaya çıkan oluşumları dilsel göstergelerle aktarmaktır. Düş çözümünde amaç, düşün imgeler halindeki görünür içeriğinden hareketle gizli düş içeriğine, yani düş düşüncelerine ulaşmak ve düş düşüncelerinin hangi süreçlerden geçerek düşün görünür içeriğini oluşturduklarını bulmaktır. Bunun için yapılması gereken şey ise, düş içeriğini oluşturan imgesel

⁴⁹ Arthur Koestler, **Yaratma Edimi**, İstanbul: Kuram-Kitap 1, Ocak 1993, s. 47-49.

⁵⁰ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, İstanbul: Asa Kitabevi, 2000, s.170.

⁵¹ Bozkurt, s.175.

tablonun öğelerini onları temsil edebilecek sözcüklerle değiştirip, ortaya çıkaracağı çağrışım zincirini izlemektir.⁵²

Lacan'a göre insan gerçeğinin üç düzlemi vardır. Bu düzlemleri Lacan, simgesel, gerçek ve imgesel terimleriyle ifade eder ve Freud'un metapsikolojisinin tümünü okuyabilmek ve Freud'un, ben kavramını anlamak için bu üç terimle ifade bulan üç düzlemi gerekli görür.⁵³ Bu düzlemlerden simgesel olanla Lacan, öznenin içinde kendi bulmak zorunda olduğu gösterenler zincirinin oluşturduğu simgesel düzeni kasteder. Simgesel olan, yani gösterenler, insan gerçeğinin ancak bir kesitidir. Üzerinde konuşulan, çözümlenmeye çalışılan şeylerin hepsi simgesel olanın sınırları içerisindedir.

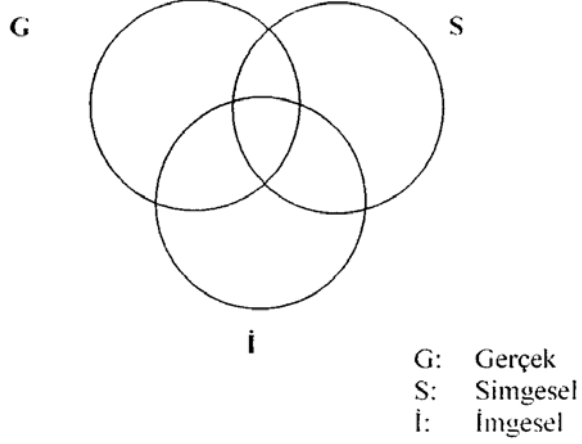
Simgeselin karşısında ise, simgeselin dışında, gerçekten olan bir şeylerin yer aldığı bir gerçek düzlemi vardır. Lacan'da terim olarak ifade bulan bu gerçek, realite karşılığında kullandığımız gerçek değildir; çünkü Lacan'a göre gerçek, dilsel kavrayışın ve insanın yarattığı dünya kavramının ötesinde, öznenin gösterenler düzeninin ikili ayrımlarıyla asla yakalayamayacağı bir şeydir. Felsefe ve insanbilimleri alanında kullanılan dışsal ya da nesnel gerçeklik anlamındaki gerçeklik de değildir Lacan'ın gerçeği. Lacan'a göre bu alanların gerçeklik dediği şey, gerçeğin simgeselleştirilebilen kadardır.

Gerçek her ne kadar insanın yeryüzüne gelmekle zorunlu olarak içine girdiği simgesel düzen tarafından tam kavranamıyorsa da, varlık düzlemiyle gösterenler arasında bir bağ kurma işlemi söz konusudur. Gerçek, bir biçimde kendi varlığından koparılıp simgeselleştirilmektedir. Bunun gerçekleşebilmesi için insanın imge gücüne gereksinimi vardır. Gerçek ile de simgesel ile de ayrı ayrı bağlantıları bulunan üçüncü düzlem imgesel düzlemdir. Simgesel olan, imgeleme eylemi olmadan gerçekleşemez ve Lacan'a göre zaten simgesel olan dil bu yolla kazanılır. Lacan'a göre bu düzlemlerden hiçbirini diğerlerinde bağımsız olarak ele almak

⁵² Sigmund Freud, **Düşlerin Yorumu II**, Emre Kapkın (çev.), Payel Yayınları: 98, Freud Kitaplığı: 5.1. Basım İstanbul 2001. "VI. Bölüm-düş İşlemi" s.11-12.

⁵³ Jacques Lacan, **Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Das Seminarbuch II**, s.51. aktaran: Dursun Balkaya, "Lacan'ın Psikanalizi ve bir Yazınsal yapı çözümlenmesi", (yayınlanmamış doktora tezi), Erzurum, 2005.

olanaklı değildir ve aşağıdaki şekilde gösterildiği gibi bir topoloji oluşturan bu üç halkadan biri çekip çıkarılınca diğerleri ortada ve bağlantısız kalır.⁵⁴



Lacan'ın ayna evresi düşüncesinin çıkış noktası, kendi ifadesiyle karşılaştırmalı bir psikoloji olgusudur. Çok kısa bir süre bile olsa insan yavrusu, kullanıcı zekada şempanzenin gerisinde kaldığı bir yaşta bile, aynadaki imgesini tanıyabilmektedir. Henüz yürüyemeyen, konuşamayan, motor işlevlerinde çok kısıtlı bir yeterlilik gösteren çocuk, altıncı ayından itibaren kendi imgesini bir bütün olarak yakalamaya çalışır. Çocuk, bu imgeyi bir bütün olarak yakalayabildiği anı sevinçle, coşkuyla karşılar.⁵⁵ Ayna evresi denmekle birlikte, ayna adı altında imlenen kavram, gerçek bir ayna ya da bir imgeyi yansıtacak örneğin su gibi herhangi bir düzlem olabileceği gibi, başkalarının, annesinin çocuğun gözlerine yansıyan imgesi de olabilir. Bu gözlemden hareketle Lacan, insandaki ben kavramının önceden var olmayıp sonradan oluştuğu sonucuna varır ve insan yavrusunda oluşan, tamamen imgesel olan bu ben, dildeki özne olan ben değildir.

Bebegi, parçalanmış olarak yaşantıladığı bedenini bir bütün olarak algılamaya iten, onu bir imgenin peşine düşmeye sürükleyen neden, anneyle bütünleşme arzusudur. Ayna imgesiyle özdeşleşerek çocuk, bedenini bir bütün olarak algılar ve gerçekle uyuşmayan bir yetkinlikle donandığına inanır.

⁵⁴ Klaus Doblhammer, **Das Sprechen der Sprache, Frühkindlicher Spracherwerb im Lichte der Psychoanalyse Jacques Lacans**, s.223. Aktaran, Dursun Balkaya, "Lacan'ın Psikanalizi ve bir Yazınsal yapı çözümlemesi", (yayınlanmamış doktora tezi), Erzurum, 2005.

⁵⁵ Jacques Lacan, **Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimiyle Özne-Benin İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi**, s.149-150.

Nesneleri imgeleyebilip bölünmez bütünlükler yaratabilen insan, ayna evresinde kendini bir imge olarak görüp bütün olarak algılamakla iç dünya ve dış dünya arasındaki bağlantıyı kurar.

2.6. Simge

Yunanca uygun işaret anlamına gelen symbolon sözcüğünden türeyen simge, soyut bir kavramı somutlaştıran biçim anlamına gelmektedir. TDK sözlüğünde simgenin üç tanımı bulunmaktadır.

- 1- Belli bir insan öbeğinin uzlaşım yoluyla kendisine belli bir anlam verdiği im.
- 2- Birşeyi gösteren, bir anlamı, bir düşünceyi görülebilir kılan im.
- 3- Görülmez bir gerçekliği canlandıran imge ya da özdeksel nesne.

Simge, imgenin somutlaşmış ve aşkın bir anlam kazanmış halidir. Başka bir deyişle, her simge bir imge içermekte, fakat her imge simgeye dönüşmemektedir. Simge, bizim imge halinde algıladığımız şeylere düşünme süreçlerinde kullanılmak üzere verdiğimiz formlar, biçimler ve kavramsallaşmış işaretlerdir.

Başlangıçta imge ile anlam, yani mitosla dil arasındaki ayırmadan habersiz olan insan, simgeye yabancıdır; çünkü sosyal yaşantının mutlak belirleyici olduğu bu dönemde, dil ile gerçekliği birbirinden ayıracak bilinç niteliği henüz gelişmemiştir, dolayısıyla doğa, antropomorfizmin uzantısındaki gizemli dil içerisinde insanoğlu için hala canlıdır. Ancak yüzyıllar boyu devam eden bu zihniyet, sonunda logos'a teslim olmaktan kurtulamaz; büyülü sözün gücü sona ermiştir artık. Simge tarihi açısından bunu izleyen bir sonraki dönemde, her şeye rağmen söz konusu örtüşmenin tamamıyla ortadan kalkmadığı görülür. Farklılık sadece duyumsama denilen farklı bir şekle bürünür.

Simgenin tarihine baktığımızda her çeşit nesnenin simgesel bir değer taşıyabildiği görülmektedir. Freud'çu bir yaklaşımla ele alındığında simge, dolaylı bir şekilde, mecazlı ve çözülmesi çok kolay olmayan arzu ve çatışmanın ifadesidir. Simge, bir sözün, bir düşüncenin, bir davranışın gizli kalmış anlamıyla, açıkça belirlenmiş içeriğini bağlayan ilişkidir. Örneğin; bir davranışa en az iki anlam

verilebiliyorsa, anlamların bir tanesi diğersinin yerine onu maskeleyerek geçebiliyorsa ve onu ifade edebiliyorsa, aralarında simgesel bir ilişki vardır.⁵⁶

C.G .Jung'a göre simge, ne bir istiare ne de basit bir imgedir. Simge, ruhun varsayılan ve gizli kalmış doğasını iyi ifade eden imgedir. Ona göre ruh, insanın bilinç ve bilinçaltını kendi içinde; dinsel, ahlaki, yaratıcı ve estetik yapıtları ise bir noktada toplar; bireyin tüm entelektüel, düş kurucu, duyuşsal davranışlarına renk verip, biyolojik yapının karşısında yaratıcı ilke olarak yer alır. Simge, içine hiçbir şey almaz, açıklamaz: bizi henüz öteki dünyadan çıkmamış, anlaşılamayan ama karanlıkta sezilen, hiçbir kelimenin tam olarak ifade edemeyeceği bir anlama götürür. Jung, Freud'un tersine, simgeleri başka bir şeyin maskelenmiş hali olarak görmez. Onun için simgeler, doğanın bir ürünüdür. Simgeler anlamsız değildirler ama taşıdıkları anlam da mutlaka sansür konusu değildir.

İmge ve simge günlük kullanımda sıklıkla birbirine karıştırılan kavramlardır. Çoğu kez sembol, imajın yerine geçen bir kavram olarak algılanmıştır. Günlük dilde de etkin bir düşünme süreci için genellikle imgeler yerine simgeleri kullanırız. Bu durumda imgeler kaynaklarındaki özgün biçimlerini yitirirler. İmgenin yerini alan simge, görünen nesnelere özdeşliğini yitirerek, seçilerek arındırılmış, düzenlenmiş ve us tarafından süzülüp soyutlanarak düşüncenin en etkin haline gelmiştir. İmgenin gerçeğin yaklaşık bir sunumu olduğunu belirtmiştik. İmge gerçeği yeniden üretmez, gerçeklikle nadiren çakışarak bir yanılısama yaratır. İmge bir anlam taşıyıcısıdır, simge ise bu anlamı yaratacak olan bir gösterendir. Hasan Bülent Kahraman imge-simge ayrımını modernizm ve post-modernizm bağlamında ele almaktadır. *"...imgeler postmodernizmin, ama simgeler modernizmin göstergeleridir. İmgenin içerdiği insancıl ve özne merkezli anlama karşılık, simge, nesne-merkezli ve daha çok dizge kavramıyla iç içe geçmiş, oradan ulamlaşmaya (kategorileşmeye) katacak bir olgudur."*⁵⁷

İmge bir tamlıktır, simge ise bizi bu tamlığa ulaştıracak olan tamamlayandır. Dolayısıyla anlam imgede gizlidir, sembol ise bizi yalnızca imgeye taşıyan

⁵⁶ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 14. Baskı, İstanbul: İletişim Yay., 2005, s.190.

⁵⁷ Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, İstanbul: Agora Kitaplığı, s.103.

gösterendir. ⁵⁸ Simge, başka bir şeyi göstermeye ve ifade etmeye yönelik olan işarettir. Simgede gösterenle gösterilen arasındaki ilişki içseldir. France Farago, simge ile simgelediği şey arasında analojik bir ilişkinin var olduğunu vurgulayarak aslan ve simgelemiş olduğu güç arasındaki örneği verir. *“Bir aslan imgesiyle karşı karşıya olduğumuzda, bu imgeden çıkarsamamız gereken şey duyumsanabilir bir obje, bir hayvan mıdır yoksa hayvan biçimindeki bu imgenin simgelediği güç müdür?”* ⁵⁹ Simge, gerçek anlam ve mecazi anlam arasında gidip gelerek, dışsal formunun ardında taşımış olduğu geniş ve derin anlama ulaşabilmek için, duyumsanabilir formunu aşmamızı gerekli kılar. Örneğin devasal bir form olan Mısır piramitlerinin taşıdığı bütün anlam, içinde gizleyip koruduğu ve kendini kendisinden başkasına göstermeyen ölüde saklıdır.

Semiyoloji üzerine yazılarında imge-simge ayrımına değinen Pierce, üç tür imgeyi birbirinden ayırır. Geleneksel olarak göstergeyle göndergenin bağıntılılığından ve benzeşiminden hareket eden imgeler için Pierce, sözcükleri bu türden imgelere dahil eder ve bunlara simge ismini verir. ⁶⁰

Frederick Copleston, Hegel’in simgeyi simgesel sanatta nasıl tanımladığını şu şekilde açıklamaktadır: *“İlk olarak, içeriğin anlatım ortamına egemen olmamış olduğu ve duyu tülleri içinden ışımakta olmadığı anlamında, duyusal öğeyi tinsel veya düşünsel içerik üzerine baskın olarak alan sanat türü. (...) Başka bir deyişle, sanatçı iç iletişimini anlatmaktan çok imlemektedir. İkircim ve gizem havası vardır. Ve bu sanat türü simgesel sanattır. Hegel, Sfenks’te simgeselin kendisinin simgesini bulur. O bir bilmececi. Belirtmek yeterlidir ki, Hegel’e göre simgesel sanat en iyi biçimde insanlığın erken çağlarına, dünyanın ve insanın kendisinin, Doğa ve Tini gizem ve bilmece havasında duyumsadıkları zamana uymaktadır.”* ⁶¹

Simgelerden yola çıkarak hayatı anlamlandırmak daha kolaylaşır. Simgesel içerikler karşılıklı iletişim halindedir. Psikanalitik simge kuramı, bir imge, düşünce ya da ruhsal etkinliğin bir başkasıyla bilinçdışı yer değiştirmesi durumuyla ilgilenir.

⁵⁸ İsmet Yazıcı Emir, **Kitle İletişiminde İmaj**, İstanbul: İm Yayıncılık, s.37.

⁵⁹ Farago, s.146.

⁶⁰ Charles S. Pierce, **Logic as Semiotics: The Theory of Signs, Philosophical Writing of Pierce**, New York, 1955, s.98.

⁶¹ Frederick Copleston, **Felsefe Tarihi**, Aziz Yardımlı (çev.), İstanbul: İdea Yayınları, 1985, s.100.

Simgeleştirme sözcüğü, en genel anlamında, uygarlığın bütün gelişimini kapsar. Uygarlık, Ernest Jones'a göre, sonsuz bir evrensel ve evrimsel yer değiştirmeler sürecinden başka bir şey değildir.⁶²

Simgeleştirme süreci bütünüyle bilinçdışıdır; ve simgeleştirilmiş düşünceye yüklenmiş olan duygulanım, niteliksel değişim olanağından yoksundur. Freud'a göre düşler, anlamları düş gören için kısmen belirsiz olan dilsel simgeleri sonsuz sıklıkta kullanır. Deneyimimizin bize onların anlamlarını ortaya çıkarma olanağını verdiğiğine değinen Freud, bu düşlerin büyük bir olasılıkla konuşmanın gelişimindeki erken dönemlerden kaynakladığını vurgulamaktadır.⁶³

Simgelerde biçimle içerik arasındaki ilişki nedenli değildir, ancak uzlaşmaya bağlıdır. Dolayısıyla simgeler iletişim niyetiyle üretilir ve kullanılırlar. Nesnesiyle arasında bir ilişki bulunmayan işaretler, semboller, amblemler gibi. Bu tür gösterge, yorumlayıcı olmasa, kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan göstergedir. Nesnesi tarafından yalnızca yorumlanacağı yönde anlam taşır. Dildeki sözcüklerin uzlaşmaya dayalı birer simge olması gibi. Öyle ki bir sözcük, belirttiği şeyi yalnızca bu anlama geldiğini anlamamız sayesinde belirtmiş olur. Yani simge göstergenin belirttiği şeyle arasında gerçek değil kurgulanmış bir bağlantı vardır. Peirce'a göre ikonik göstergelerde benzerlik ilişkisinden ötürü, belirtisel göstergelerde fiziksel bağdan ötürü, simgede ise alışkanlıktan ötürü yorumcu, nesne ile göstergenin bağlantısını kurar ve yorumlar.⁶⁴

Ernst Cassirer, simge kavramının kapsamını daha da genişletecek araştırmalara yer verir: *“Simgesel biçimle, tinin gücü anlaşılmalıdır; bu güç sayesinde somut ve duygusal olan gösterge, tinsel anlam içeriğine bağlanıp içselleştirilir. Bu anlamda dil, mitos, din ve sanat özel simgesel biçim olarak karşımıza çıkar; çünkü bunları belirleyen temel olgu, bilincimizin sadece harici izlenime açık olmakla yetinmeyerek her izlenime ifadenin özgür etkinliğini eklemleyerek ona nüfuz etmesidir.”*⁶⁵

⁶² Bozkurt, s.176.

⁶³ Bozkurt, s.177.

⁶⁴ Seçil Büker, **Sinemada Anlam Yaratma**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 1985, s.141.

⁶⁵ Mehmet Ergüven, **Görmece**, İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.196.

2.7. Temsil

Sanatın temsille olan ilişkisi, gerçeklikle olan bağıntısına bağlıdır. Bu bağlamda, sanat hem gerçekliği temsil eder, canlandırır, hem de insan duygularını dile getirir. Sanatın asıl işlevinin temsil olduğunu savunanlar, sanatın tıpkı dil gibi, belirli bir şeyi anlattığına, bir şey hakkında olduğuna dikkati çekerler. Örneğin bir portre modelini temsil eder. Bunun karşıtı bir görüşü savunan Croce'ye göre ise sanatın asıl işlevi dışavurum ve anlatımdır. Temsil kavramı, modelle sanat yapıtı arasında kesin bir ayırım bulunduğunu, modelin yapıttan bağımsız olduğunu varsayar.⁶⁶

Temsil bağlamında düşündüğümüzde, dilin resimle olan ilişkisi sonsuzdur. Sebebi, görünenin söz karşısındaki iktidarındır. Gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatmaya çalışalım, görünen, 'söylen' in içine hiçbir zaman sığmaz. Temsil sorununa başlangıçta görmek ile konuşmak arasındaki ilişkiyle yaklaşan Foucault, söz konusu soruna ilişki değil, ilişkisizlik olarak yaklaşmıştır. *"Dilin resimle olan bağlantısı sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni sözün yetersizliği ve görünenin karşısında kapatmaya boşuna uğraşacağı bir açığın olması değildir. Bunlar birbirlerine indirgenemez niteliktedirler; gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, sentaksın ardışıklığının tanımladığı yerdir."*⁶⁷

Foucault'a göre, Ortaçağ ve Rönesans düşünüşünü belirleyen epistemenin içerisinde gösterge ve nesne arasında bir ayırım söz konusu değildir. 17. yy'a kadar anlamlar göstergelerle dolaysız bir ilişki içinde düşünülmektedir. O güne kadar mutlak bir konumda olan ve bilgi tarafından kurulduğu için kendisinden şüphe edilmeyen gösterge, bir sorunsal olarak ortaya çıkmıştır.⁶⁸

⁶⁶ Bozkurt, s.46.

⁶⁷ Michael Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), İstanbul: İmge Kitabevi, 2001, s.34-35.

⁶⁸ Orhan Tekelioğlu, **Foucault Sosyolojisi**, İstanbul: Alfa Aktüel Yayınları, 2003, s.88-108.

Temsil sorunu, karşılık olma sorunudur. Bir şeyin, başka bir şeyin yerine geçmesi, onu temsil etmesi, o şey orada bulunmadığı halde oradaymış gibi davranmamıza temsil ilişkisi denir. Bu anlamda para ekonomisi temsil ilişkisi üzerine kurulmuştur. *“Para kendisi olarak hiçbirşey ifade etmez, bir değer değildir. Bunu söylerken bir kullanım değeri yoktur demek istiyoruz. Bununla birlikte bir değişim değerine sahiptir. Orada olmayan bir değeri temsil eder.”*⁶⁹

Danto’ya göre gerçeğe benzetim süreci eski Yunan’la başlamıştır. Yunan’lı sanatçılar, doğada görülen şeylere benzer imgelerin peşinden koşmuşlardır. O’na göre sanat yapıtının yapısı, nesnelerin yapısından farklıdır. Bir cümle işaretlerden oluşmuştur, yapısında gramer vardır, dile ait bir şeydir.⁷⁰

Aristo, imgenin temsil ettiği nesneyle ilgili olarak, bakan kişinin hoşlanma dürtüsüne neden olan iki ana unsurdan söz etmektedir: *“İmgelere bakmaktan hoşlanırsınız, çünkü onlara bakarak bir şeyler öğrenirsiniz ve örneğin herhangi bir figürü herhangi bir kişiyle özdeşleştirdiğimiz için, her bir şeyin neyi temsil ettiğini öğrenmiş oluruz. Eğer betimlenen objeyi daha önce görmediyse, eserin hoşla gitmesinin nedeni taklit olması değildir artık; fakat eser gerçekleştirme biçimi, renk ya da bu türden başka nedenlerle hoşumuza gidecektir. Armoniden ve ritimlerden zevk aldığımız gibi taklitlerden de zevk almamız doğal bir şeydir.”*⁷¹

Descartes, temsil ettiği objeye tam olarak benzeyen hiçbir imgenin olamayacağını savunarak, bunun aksinin mümkün olamayacağını savunur. İmgelerin objelere az da olsa benzemelerinin yeterli olacağını, imgelerin yetkinliğinin temsil ettikleri objelere tam olarak benzememelerine bağlı olduğunu söyler.

2.7.1. Dil-Temsil İlişkisi

Tarihsel süreç içerisinde incelendiğinde dil kavramının bir iletişim nesnesi olarak varlığı ve oluşumu, işaret ve seslerin birbirleriyle ortak anlamlar oluşturacak şekilde ilişki kurmaları ile paralel bir düzlemde gerçekleşmiştir. İnsanoğlunun basit

⁶⁹ Barış Acar, “Foucault ve Temsil Sorunu”, *Sanat Dünyamız*, sayı: 95, (2005), s.173.

⁷⁰ Arthur C. Danto, *Art Philophy, and the Philosophy of Art*, http://www.csulb.edu/~jvancamp/361_rl.html, s.3.

⁷¹ Farago, s.50.

seslerden giderek daha karmaşık hale gelen işaretler sisteminin oluşumuna ihtiyaç duyması, bu oluşumun temelini hazırlamıştır. İlkel insan için sadece bir bildirişim aracı olan ilkel anlatım yolları, zamanla nesnelere ve canlılarla sürekli iletişim halinde olmasından dolayı etrafındaki tanıdık nesnelere adlar takma ihtiyacını doğurmuştur. Dilin çok katmanlı yapısı, insanın nesnelere tanımlama ve yeni adlar verme ihtiyacından dolayı oluşmaya başlamıştır.

Genel anlamıyla dil, birtakım kurallar doğrultusunda işlevleri olan ve anlamlı bir şekilde bir araya getirilen sesleri kullanarak iletişim kurma biçimidir. Dil ile sanatın, iletişim işlevini anlaşılır kılan dilsel olgular sayesinde kurulan benzerlikler, dilsel ve sanatsal yapıların göstergeler dizgesini oluşturmaktadır. Dilbilimci Benveniste dil hakkında şunları söyler: “Dil gerçeği yeniden üretir. Bunu gerçek anlamda anlamak gerekir: Gerçeklik, dil aracılığıyla yeniden üretilir.”⁷² Platon, ‘*kratylōs*’ adlı eserinde, dilin gerçekliğe uygunluğu sorusunu sormuş ve buradan kelimelerin ikonik yapısının, tıpkı imgeler gibi, gerçekliğe sadece dolaylı olarak ulaşabildiği sonucunu çıkarmıştır.⁷³ Gerçeğe ulaşan ve onu olduğu gibi tanımlamaya kalkan bir bilgi, Platon’un da değinmiş olduğu gibi direkt olarak dile indirgenemez. Kelimeler gerçeğin sadece dolaylı yoldan tasviri olabilirler. Bir şeyin gerçeğine ulaşmak için, o şeyin kopyası olan kelimedenden ziyade, şeyin kendisine odaklanmak gerekir.

Sanatın medyuma olan ilişkisi, dil ile olan ilişkisine bağlıdır. Bu dil, semantik, plastik, görsel, işitsel, eylemsel veya teknolojik olabilir. Sanatın dil ile olan ilişkisi, kullandığı medyum kadar yaratım süreciyle olan ilişkisini de belirler. 20. Yüzyılın avangard akımları, farklı dillerin iç içe varıldığı ve yaratım sürecine izleyiciyi de katan işleriyle, sürecin, bitmiş işten daha önemli olduğunu ortaya atmışlardır. Sanat, üretilen işle konuştuğu dili görünür kılarak süreci dışa vurur ve işin nesneye dönüşmesine engel olur.

Temsilin dil ile ilişkisi sözkonusu olduğunda karşımıza çıkan en önemli kavramlardan biri de göstergebilimdir. 1970’li yıllarda kurulmaya başlayan bir

⁷² Emile Benveniste, **Genel Dilbilim Sorunları**, Erdim Öztokat (çev.), İstanbul: Y.K.Y. 1995, s.25.

⁷³ Farago, s.265.

disiplin olarak karşımıza çıkan göstergebilim, Saussure'den yola çıkarak, toplum içinde göstergelerin yaşayışını konu edinmiş ve 'dilsel olmayan göstergelerin incelenmesini' hedeflemiştir.⁷⁴ Saussure'ın dilbilim kuramlarında yer alan temel savı şudur: “*Dil her nesneyi bir göstergeye dönüştürür. Gösterge, nesnenin kendisi, yani gösterilenle, nesneyi işaret etmek için kullandığımız ses dizimi, yani gösterenden oluşmaktadır.*”⁷⁵

Saussure'a göre dilsel gösterge, bir şey ile ismi değil, bir kavram ile akustik bir imgeyi birbirine bağlar. Kosuth, bu tanımlamayı değiştirir. Birinci derecedeki algısal imgeyi (sandalye), optik karşılığıyla (fotoğraf) ve görselleştirilen kavramla (kelime ve tanımı) birleştirir. Böylece fotoğraf, gösterilen rolünü oynarken, tablonun içerisinde verilen kelime ise, akustik olmanın ötesinde optik imge olarak gösteren rolüne bürünür. Bu durumda kavramsal sanatın dünyayı sembolize eden dilin mekanizmasını betimleyerek terk ettiği şey, Platon'cu ya da Hegel'ci anlamdaki ide düşüncesidir.⁷⁶ Bu durumda nesneye atfedilmiş bir kelime alıştırmaya dönüşen dil, içkinlik ve aşkınlığını kaybetmiştir. Söz varlığını yitirir. Kosuth, nesne-fotoğraf ve tanım üçlüsünden sonra kelimelere daha fazla ağırlık verir. “*Felsefeden Sonra Sanat*” adlı çalışmasında Duchamp'ın ardından bütün sanatın kavramsal hale geldiğini savunur. “*Five Words in Orange Neon*” isimli eseri, karşımızda duran şeyin bize tam olarak görüldüğü şeklini ifade eder. Turuncu neonla biçimlenmiş beş kelime. Burada Kosuth, biçimciliğe karşıt bir biçimde sanatı düşünce olarak ileri sürer. Kavramsal eserler, Kosuth'un ileri sürdüğü gibi sanatın canlı bir söz gibi değil de, bir dil gibi, dilbilimsel bir sistem gibi işlediği düşüncesi üzerine kuruludur. Kavramsal eserler, öz-göndermeli olup, sadece kendi kendilerini ifade ederler; temsilin analizi olarak ortaya çıkarlar. İçerikleri gösterene değil, gösterenin tanımına denk düşer ve bu durum sözcüklere başvurulmasını zorunlu kılar.⁷⁷

Kavramsal sanatın bir diğer temsilcisi olan Robert Barry, sanat eserinin özdeksizleştirilmesi işine girer ve duyular tarafından doğrudan doğruya algılanamayan fiziksel olgulara başvurur. Bununla birlikte Barry, sanatsal amaçlarını

⁷⁴ Acar, s.173.

⁷⁵ Benveniste, s.174.

⁷⁶ Farago, s.267.

⁷⁷ Farago, s.268.

doğrudan doğruya imgelemimize kaydetmek amacıyla, reel varoluşun son biçimini dışarıda bırakır. Bu amaçla imgeyi gösterdiği düşünülen bütün verileri imgenin yerine koyarak, imgeye ait bütün izleri bir araya getirir. Telepathic Piece adlı çalışmasında Barry, dil ya da imge aracılığıyla aktarılamayan birtakım düşüncelerden oluşan bir sanat eserini telepatik olarak izleyiciye ulaştırmaya çalışır.⁷⁸



Resim 2: Joseph Kosuth, “Five Words in Orange Neon” 1965.

Foucault, insanlık tarihinin alfabelik yazıyla bütünüyle değiştirildiğini belirtmektedir. İnsanın uzam içerisinde düşünceler yerine sesleri yazmaya başlamaları ve bunlar arasında biçimlendirme ilişkileri kurmaları, alfabenin harfleri gibi düşüncelerin de bir araya gelip dağılabildiklerini göstermiştir. Bu şekilde harflerin düşünceleri temsil etmesi olanaklı olabilmıştır.⁷⁹

Hegel’e göre hakikat dilsel bir şeydir. İnsan, dil aracılığıyla imgeler kurmaktan vazgeçer. Hakkı Engin Giderer bu konuda şu tespitte bulunur: “Örneğin ‘arслан’ sözcüğünü kullandığımızda, bu hayvanı sezmek ve onun imgesini üretmek zorunda olmayabiliriz. Ama dil bilincimiz gelişmemiş olduğundan ‘arслан’ sözcüğünü küçültülmüş bir imge gibi görürüz, yani dilin doğuşuyla problem tümünden çözülemez.

⁷⁸ Arthur Rose, “Dört Söyleşi”, *Art Magazine*, Şubat, 1969, s.23.

⁷⁹ Tekelioğlu, s.95.

*Dil hala imgenin, görünüşün etkisindedir.*⁸⁰ Dil, gösterme işleminin ortadan kalkmasıdır. Yani, kısa yoldan göstermek yerine göstermeden düşündürmektir.

Saussure, dilden önce anlamın var olmayacağını söyler ve onun yerine ayrılıklar sistemini getirir. Derrida bunu yeterli bulmaz, çünkü anlamdan önce var olan bir göstergeler sistemi karşımıza çıkar. Derrida'ya göre Saussure'ın iddia ettiği gibi gösteren ile gösterilen arasında teke tek bir bağlantı yoktur. Anlam tamamlanamaz, çünkü bir gösterenin anlamı diğer bütün gösterenlerle bağıntılıdır.⁸¹ Dilin yapısı, durmadan değişen, sınırlanamayan bir ağ gibi örülmüştür. Yapısalcılığın kapalı sistem kavramı yerine, Derrida, hem ayrılığı, hem ertelemeyi içeren '*differance*' adını verdiği açık örgü kavramını getirir.

2.7.2. Plastik Sanatlarda Temsil

Temsilin göndergesel niteliği, Avrupa'da uzun süre tartışmasız olarak kabul edilmiştir. Yunan sanatıyla başlayan süreçte görmeyle, duyumla ya da algılamayla ulaşılabilir olarak düşünülen gerçeği betimlemek, sanatın temel eğilimi olarak kabul edilmiştir.⁸² Yunan sanatının gelişimi, kusursuz benzerliğe kadar varan giderek zorlamalı bir taklide doğru sürekli bir ilerlemeye tanık olur. Bu gerçeği betimleme girişimi moderniteyle birlikte yıkılmaya başlamıştır. Modernite, göndergenin ortadan kalkmasıyla oluşmuştur. Biçimden biçimsizliğe, simgesel olandan soyuta ve objektiflikten objektif olmayana doğru yönelim, varlığın temsilini sanatın temel hedefi olan niteliklerden arındırma, ampirik görünümünden saf ontolojik varlığa doğru geçişe sebep olmuştur. 20. Yüzyılın başlarında Avrupa'da yaşanan temsille ilgili kırılmalar, geç antikite döneminde de yaşanmıştır. Bu dönemde sanatta köklü bir değişim baş göstermiş, İ.Ö. V. Yüzyıldan itibaren uygulanan perspektif, varlıkların ve nesnelerin Tanrı'nın bakış açısıyla hayata geçirilmesi amacıyla terk edilmiştir. V. Yüzyılın sonlarına doğru heykeltıraşlar, modellerinin idealitesini deneysel bireye indirgemeksizin, canlı modellerle çalışmaya başlamışlardır. Ayrıca ideal modele ulaşabilmek için, bir insanın tekil özelliği yerine evrensel olanı temsil

⁸⁰ Hakkı Engin Giderer, **Resmin Sonu**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003, s.24.

⁸¹ Rıfat Şahiner, "Sanatta Yapıbozumu Stratejisi ve Derrida'cı Anlam Sökümü", **Sanat Dünyamız**, sayı: 110, bahar 2009, s.176.

⁸² Farago, s.10.

etmeye çalışarak çok sayıda canlı modele başvurmuşlardır. Aristo'nun "iyi ressamlar... orijinal olanın özgün formunu vermek amacıyla, benzeme özelliğine sahip portreler çizmekle birlikte, daha güzel resimler yaparlar" sözü, Yunanlı sanatçıların ideal olana ulaşma konusundaki pratiklerini kuramsallaştırmaktadır. Aristo'nun bahsettiği bu ressamlar, temsili, sayıların rasyonel düzenine bağlayarak Polikletos'un Canon mantığını uygulamışlardır. Galien, Canon mantığını şöyle dile getirir: "Güzellik öğelerde bulunmaz, parçalar arasındaki uyumlu orantıda bulunur, bir parmağın diğerine orantısı; bütün parmakların elin geri kalanına orantısı; elin geri kalan kısmının bileğe orantısı; elin ve bileğin ön kola orantısı; ön kolun, kolun bütününe orantısı; özetle Polikletos'un Canon'unda yazdığı gibi, her bir parçanın diğer bütün parçalara orantısı"⁸³ Yunan sanatçıları, Polikletos'un orantılar kuramına teslim olarak güzeli yakalama sanatını, parçaların kendi aralarındaki oran ve orantısı ile ortaya çıkan uyumda aramışlardır.

Platon ve Aristo dönemlerinden Phidias'tan Plotinus'a kadar uzanan bütün bir dönem boyunca nesnelere görünümünü gözle algılandıkları biçimiyle yansıtmaya çalışarak, objektif olarak sunulan görünür doğayı taklit etmek, sanatın temel niteliğiydi. Bu durum, Platon ve Aristo'nun ortaya atmış oldukları kuramları destekler niteliktedir. Aristo'ya göre sanatın esas görevi "dünyadaki varlıkları ve şeyleri taklit etmektir."⁸⁴ Gotik dönemle birlikte sanat, doğayı ve nesnelere taklit etmekten ziyade, metafizik bir gerçekliği temsil etmeye ve üstün gerçeklikle güçlü bir temas yaratacak bir araç olmaya çalışmıştır. Aristo, Retorik'te resim sanatının ya da heykel sanatının yaptıkları taklitler karşısında ve olduğu gibi temsil edilen objeler karşısında doğal olarak zevk aldığımızı belirtir. Ona göre bu durumda zevk aldığımız şey, söz konusu şeylerin kendileri değildir; tasımsal bir akıl yürütmeyle bu şeyleri özdeşleştirdiğimiz ve böylelikle bilgimizi arttırdığımız için zevk alırız.⁸⁵ Bir portreyi, modelle oluşturduğu benzerlik nedeniyle iyi olarak değerlendiririz. Ayrıca sanat eseri, göndergesel işlevi yüzünden, onu izleyen kişiyi gerçeklik hakkında bilgilendirerek bir tanıma değerine sahiptir.

⁸³ Farago, s.45.

⁸⁴ Farago, s.14.

⁸⁵ Farago, s.50.

Gerçek büyüklüğü ve gerçek mesafeyi verme kaygısı, tasvir edilen nesnenin gerçek özelliklerinin imge üzerinde verilmesi demektir. Bu gerçeklik kaygısı, perspektifi dışarıda bırakmayı zorunlu kılar. Plotinus, idealde bir objenin, yapıcı bir temaya bağlı bütün imgelerinin birinci planda saptanması gerektiğini ve aynı imgelerin farklı unsurlarının bu plan üzerinde yan yana sıralanması gerektiğini vurgular.⁸⁶ Geç antikite dönemi sanat eserleri, Plotinus'un belirttiğini yerine getirirler. Yüzeysel görünümle perspektifin ortadan kalkması, derinliği ve gölgeyi dışarıda bırakarak görülen ve algılanan şeyin tasvirini özdeksizleştirir. Zekayı yansıtmaya çalışan imgede derinliğin ve gölgenin betimlenişinin dışarıda bırakılmasıyla imge, Geç Roma'da olduğu gibi gölge içermeyen renkli bir yüzeye indirgenir.

Temsil etmek, verili bir gerçekliğin simülakrını üretmektir; gerçekte orada olmayan şeye imgeler ve simgeler aracılığıyla gönderme yapmaktır. İmge sadece şeyin yerine geçerek onu temsil eder. Figüratif sanatlar, dilsel sanatlarda olduğu gibi, dilin dışında yer alan bir şeyi hedeflerler.⁸⁷ O şeyi ifade ettiklerini ya da gösterdiklerini iddia ederler. Plastik sanatlar, betileme ile göndermeyi temsil eden heykel, tablo vb. nesnelere üretir. Sanatta benzerlik, temsil eden ile temsil edilen arasında oluşan uygunluğun, gerçekliğin ölçütü niteliğindedir.

Temsil sorununu, plastik sanatlardaki anlamıyla ele aldığımızda, sanat tarihi bağlamında 20. Yüzyılın ikinci yarısı için önemli bir figür olarak E. H. Gombrich karşımıza çıkmaktadır. Çalışmalarında daha çok sanat tarihi ve algı psikolojisi ile uğraşan Gombrich, "Sanat ve Yanılsama" isimli eserinde sanat tarihinin alanı içerisinde bir temsil ilişkisi olarak bu sorunu inceler. Görünen dünyanın farklı zaman evrelerinde ve çeşitli toplumsal oluşumlarda değişik biçimler içinde betimlenmesinin nedenini araştırdığı kitabında temsil sorununu irdemiştir. Resim üretimini sınıfsal bir pratikle özdeşleştiren ve ideolojinin resmin yapılış biçiminde olduğunu savlayan Nicos Hadjinicolaou da biçimi, 'görsel ideoloji' kavramıyla, 'toplumsal bir sınıfın

⁸⁶ Farago, s.69.

⁸⁷ Farago, s.10.

tümel ideolojisinin tikel biçimi' olarak tanımlamıştır.⁸⁸ Bu tanımlamalar bize, sanat tarihinin temsil sorunuyla ilişkili olduğunu göstermektedirler.

Gombrich, temsil ilişkisini ele alırken, Rönesans ve sonrası üzerinde durmuştur. Rönesans'ın temsile yaklaşımındaki temel prensip, nesnel dünyanın yanılısama yoluyla birebir tuvale yansıtılabileceği olgusudur. Leonardo, XVI. Yüzyılın başında "*İnsan dünyanın modelidir*" diye yazar. Bütün Rönesans düşüncesini ve bundan doğan eserlerin sembolik bir çerçevesini temsil eden imge, Leonardo'nun bir dairenin ve alt köşesi bu daireyi teğet geçen karenin oratsında yer alan insan bedenini gösteren çalışmasıdır. Bu çizimde insan ikili bir konuma sahiptir. Birincisi, kendisine ayrılan yüzeyi maksimum düzeyde işgal edecek bir biçimde kolların ve bacakların pozisyonu; ikincisi ise çarpmıha gerilen insan konumunu temsil eden pozisyonudur.⁸⁹ Rönesans insanının, Tanrı'nın içinde eriyip gitmeyi reddeden tutumu, bu pozisyonla temsiliyetini kazanmıştır. Michelangelo'nun Sixtine şapelinin tavan süslemelerinde yer alan Adem imgesi, Tanrı'dan geldiği halde O'ndan kopan ve kurtulan insanın üstünlüğünü simgeler. Doğayı taklit etmek üzerine odaklanan Yeniden Doğuş sanatı, öncelikle boyut, perspektif ve anatomiyle ilgili rasyonel ve bilimsel yasaları belirlemeye yönelik bir kusursuzluk anlayışını benimser. Sanatçının amacı, dünya tasvirini eleştirel bir biçimde incelemek, yeni tasvir yöntemleri geliştirmektir. Ortaçağ skolastiğiyle şekillenen ve Tanrısal aşkınlığın temsiliğini üstlenen imge, yerini gözlem ve kişisel deneyimin ürünü olan objektif bir bilgiye bırakır. Yeniden Doğuş'la gündeme gelen perspektif, uzamda yer alan objelerle bu objelerin temsili arasında sıkı bir tutarlılık yaratmıştır. Gerçeğin görsel simgeleriyle ilgili mantıksal bir sistem oluşturmada ve gerçekliği betimlemeye ve onu evrensel olarak kavranabilen çeşitli şekillerde yeniden üretmeye olanak veren perspektif, dünyanın temsiline ilişkin yeni bir gerçekliği gündeme getirmiştir. Rönesans imgesini dünyayı temsil etme bağlamında Ortaçağdan ayıran şey, birincisinin mesafe kavramı üzerinde durmasıdır. Rönesans kuramcıları özne ile nesne arasına belli bir mesafe koyarlar. Aynı şekilde sanatsal perspektif de, bakan göz ile nesnelere dünyası arasına, bir yandan konuyu kişiselleştirirken diğer yandan şeyleri

⁸⁸ Nicos Hadjinicolaou, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Mehmet Halim Spator (çev.), İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998.

⁸⁹ Farago, s.75.

nesnelleştiren bir mesafe koyar. France Farago, perspektifin bakış açısıyla aynı zamanda izleyicinin de bakış açısının peşinen belirlendiğini vurgular: “*Perspektif bakış açısının seçimi, imgede, ressamın ve ardından izleyicinin bakış açısını belirler. İzleyicinin varsayılan pozisyonu resmin alanını yapılandırır: Alçak bir görüş alanında, izleyici aşağıda kalır ve kahraman ya da sofü figürünün anıtsal karakterini ortaya çıkarır; yüksek bir görüş alanında, izleyici neredeyse göksel bakış açısını, her şeyi gören Tanrı'nın bakış açısını yakalar.*”⁹⁰

Uzaman algılanışı ve gerçeğin uzamda tasvir edilmesi ile ilgili girişimlerin radikal bir değişime uğramaya başladığı dönem 19. Yüzyılın ikinci yarısı ve 20. Yüzyılın ilk on yılını kapsayan dönemdir. Empresyonistler resimle ilgili geleneksel anlayışı alt üst eden bir pratik ortaya koymuşlardır. Nesnel dünyanın retinaya düşen anlık izlenimlerini yansıtarak, doğayı temsil anlamında subjektif bir natüralizm olgusunu gündeme getirmişlerdir. 20. yüzyıla gelindiğinde, sanatsal etkinliğin toplumsal göndergeleriyle ilgili derin bir değişim yaşanır. İtalyan ve Rus fütüristler, anarşist söylemlerden esinlenerek güzelliğin sadece kavgada olduğunu, saldırgan nitelikli olmayan hiçbir baş yapıtın olamayacağını ilan ederler.⁹¹ Bu yüzyıl başındaki modern ressam, olduğu şey ile yaptığı şey arasında belli bir mesafe koyar. Modernitede ilk önce Giotto'yla başlayan her öznenin kendi bakış açısıyla sahip olabileceği objektif görüşü ifade eden perspektif dışlanır.

20. yüzyılın başlangıcında ortaya çıkan soyut sanat, temsilin kurucu niteliğini belirleyen Rönesans'ın kurallarını devre dışı bırakmıştır. Soyut sanatın esas amacı, izleyicide varoluş duygusunu uyandırmaktır. Bu açıdan tasviri reddederek varoluşun kökenini kitlelere bir bakış egzersizi olarak sunmuştur. 20. yüzyıl, soyut sanatın kurucularındaki buyurganlığı ortaya çıkarmış, kültürün kalıntılarıyla dolu olan tarihin ufkunu temizlemiş, biçimi kesin bir biçimde kurban etmeyi tercih ederek ortalığı temizlemiştir. Soyut sanat, temsili, öznenin nesneyi kavrama biçimi üzerine odaklamak amacıyla objektif bir biçimde ve aslına sadık kalınarak tasvir edilen nesneden yavaş yavaş vazgeçmeye başlamıştır.

⁹⁰ Farago, s.83.

⁹¹ Farago, s.161.

Yeni yüzyıl başında sanatın artistik imgelerin serbestçe medya, reklamcılık gibi farklı mecralar içinde dolaşabilmesinin nedenine Hegel'den hareketle varılabilir: *“Sanat belli bir bilgi türünün elde edilmesinde yaşanan bir geçiş aşamasıdır. Soru, bu bilişim türünün ne olduğudur; yani sanatın ne olduğuna yönelik bilgidir. Bu kavramların iç içe geçmişliği sanatın doğası ve tarihi arasındaki içsel bütünlükten kaynaklanır. Tarih, Hegel'e göre kişinin kendisine yönelik bilgisinin, sanata da gene kendisine yönelik felsefenin gelişmesiyle sonuçlanırsa, sorun, bu oluşumun nasıl gerçekleştiğini tartışmaya döner.”*⁹²

Temsilin bir amaç olarak öne çıktığı ve Modernizm öncesi dönem olarak adlandırabileceğimiz süreçte, temsile dayalı resmin ana özelliği yüceltme kavramına hizmet etmesidir. Modernizm sonrası süreçte tüketim mantığı, temsil resminde yücelik duygusunu ortadan kaldırır. Bugün sanat nesnesinin ne olacağı sorusunun yanıtını kuramlar yanıtladığında ve nesne-özne diyalektiği çöktüğünden, sanat mı felsefedir yoksa felsefe mi sanattır sorusu anlamını yitirir. Pop sanat ve sonrasındaki eğilimler temsil kavramını temelden sarsarken, geleneksel sanatın da vizyonu altüst olur. Postmodernizm algısı içerisinde göstergeler, göndermeleri üzerinde bir üstünlük kazanır. Böylece yeni yüzyılın sanatı, çeşitli eğilim ve modellerin bir simülasyonu olur. Duchamp ve sonrasında sanatın odağında bulunan artistik nesne sorgulanmaya başlanıp sanat nesnesizleşirken, onlara yönelik kuramlar sonsuza yaklaşmakta; sonunda sanat kendi kendisine yönelik bir düşünce ve bu düşüncenin bilgisine dönüşmektedir. Temsil, sanatın Duchamp sonrası bu yeni açılımında sanatın kendisine yönelik düşüncesini göstergeler aracılığıyla göz önüne sermektedir.

⁹² Hasan Bülent Kahraman, “Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yayınları Dizisi 1**, İstanbul, (1993), s.101.

3. GÖSTERGEBİLİM

3.1. Göstergebilim Kuramının Kökeni

Günlük hayatta farklı yaşantılar ve kimliklerle karşılaşırız. Bu karşılaşmaları sağlayan ve bireylere toplumsal farklılıkları ve kimlikleri kazandıran, çevremizi anlamlandırmamızı sağlayan göstergelerdir. Göstergelerle kuşatılmış dünyamızda kendimizi bir işaretler sistemi içinde buluruz. Anlamlandırma çabasının kökenine inildiğinde çok eskilere uzandığı fark edilmektedir. İnsanoğlu, hayatı boyunca karşılaştığı nesnelere dokunarak ve hissederek zamanla bir anlam kazandırmış ve bir anlam zinciri oluşturmuştur. Nesnenin taşıdığı bu anlam üzerine Roland Barthes'in tespiti şöyledir: *“Nesne, insanın dünyayı etkilemesine, dünyayı değiştirmesine, dünyada etkin bir biçimde var olmasına yarar; eylem ile insan arasında bir tür aracıdır. İşte bu noktada gözlemde bulunulabilir: Boşuna yaratılmış bir nesne yok gibidir; kuşkusuz işe yaramayan biblolar biçiminde sunulan nesnelere vardır, ama bu biblolar da her zaman estetik bir erklik taşırlar. Aslında nesne başka bir şey taşır, anlamı başkadır, söz konusu biblonun hammaddesi başka, taşıdığı anlam başkadır, estetik nitelikli anlam taşır.”*⁹³ Nesnenin taşıdığı anlam olgusunu resim ve heykelle de örneklendirmek mümkündür. Resmin hammaddesini oluşturan bez ve heykelin hammaddesini oluşturan taş, mermer vb. gibi malzemelere biçim verildiğinde söz konusu malzemeler anlam taşıyıcısı olmaya başlarlar.

*“Anlamaları, içeriklerinden bağımsız olarak incelediğine göre, göstergebilim bir biçimler bilimidir; biçim durumunda düşünceleri inceler.”*⁹⁴ Barthes'in bu tespitine göre sanat, düşüncelerimizin biçim olarak bulunduğu bir mecradır. Sanat yapıtının dizgesel bağlantıları, anlamlı bir bütün oluşturur.

*“Nesnenin doğada kendiliğinden herhangi bir gerçekliği olmadığını biliyoruz. Nesne ancak bilincin dönüştürümüyle ve onu adlandırmasıyla tanınır.”*⁹⁵

⁹³ Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Mehmet Rifat-Sema (çev.), İstanbul: Y.K.Y., 2009, s.196.

⁹⁴ Roland Barthes, **Çağdaş Söylenler**, Tahsin Yücel (çev.), İstanbul: Hürriyet Vakfı yayınları, 2003, s.11.

⁹⁵ Kahraman, s.58.

Bu aşamada nesne kendiliğindenlik niteliğini yitirir ve somut bir gerçekliğin dolaylarında biçimlenmeye başlar.

*“Göstergelerin her biri, bir araya geldiklerinde kendi bağımsız anlamlarından farklı bir anlama ulaşır. Ulaşılan bu yeni anlam, bir üst boyutu, başka bir göstergeyi imler. Bu göstergelerin birlikte oluşturdukları kodların toplamı, kendi bağımsız anlamlarının ötesinde yeni bir şifreyi karşımıza getirir.”*⁹⁶

Göstergebilim, gösterge dizgelerinin bilimi anlamına gelmektedir. Bu bilimin temelini ilke olarak *gösterge* kavramı oluşturmaktadır. Gösterge kavramının tanımını yapmamız için dilbilimin kurucusu Ferdinand de Saussure’a başvurmamız gerekmektedir. Saussure, gösterge kavramını en kestirme tanımıyla ele almıştır. Ona göre gösterge, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir.⁹⁷ İşitim imgesi, göstergenin ses yapısını, kavram ise anlamsal içeriğini oluşturmaktadır. Pierre Guiraud, göstergebilim hakkındaki görüşlerini şu şekilde açıklar: *“Göstergebilim, diller, düzgüleri, belirtgeleri, vb. gibi gösterge dizelerini inceleyen bilimdir.”*⁹⁸ Bu tanım, bize dilin göstergebilimsel konuların bir bölümü olduğunu vurgulamaktadır. Saussure, göstergebilimi göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyen bilim olarak göstererek şunu savlar: *“Dil, kavramları belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de, yazıyla, sağır-dilsiz alfabetiyle, kutsal nitelikli simgesel törenlerle, bir toplumda incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin bildirişim belirtgeleriyle, vb., vb. karşılaştırılabilir. Yalnız, dil bu dizgelerin en önemlisidir.*

Demek ki, göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fransızca semiologie < Yunanca semeon “gösterge”den) diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin öz niteliğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim. Onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka

⁹⁶ Emir, s.38.

⁹⁷ F. De Saussure, **Genel Dilbilim Dersleri I**, B. Vardar (çev.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1979, s.60.

⁹⁸ Pierre Guiraud, **Göstergebilim**, Mehmet Yalçın (çev.), İstanbul: İmge Kitabevi, s.17.

bir şey değil. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek.”⁹⁹

Saussure, göstergebilimin toplumsal işlevini vurgularken, aynı dönemde Amerikalı Ch. S. Peirce de *semiotics* (Fr. Semiotique “göstergebilim”) adı altında göstergeler üstüne yeni bir kuram geliştirerek göstergebilimin mantıksal işlevini vurgulamıştır: “*Genel anlamda mantık, göstergebilim yerine kullanılan bir başka sözcüktür yalnızca. Yani göstergelerin hemen hemen gerekli ve biçimsel öğretisi. Sanırım bunu kanıtladım. Bu öğretiyi “hemen hemen gerekli” ve biçimsel diye tanımlarken, şunu göz önünde tuttum: Kimi göstergelerin niteliklerini elden geldiğince gözlemleriz. Edindiğimiz yararlı gözlemlerden yola çıkarak da, büyük ölçüde gerekli yargılara varırız. Bunu yaparken izlediğimiz yola Soyutlama denmesini doğru bulmuyorum. Vardığımız yargılar, bilimsel anlayışın kullandığı göstergelerin hangi niteliklerde olabileceğine ilişkindir.”¹⁰⁰*

3.2. İmge ve Gösterge

Bir nesneyi ya da olguyu göstermeye yarayan her türlü maddesel biçime gösterge denir. Her gösterge belli bir anlam içermektedir. Bu olgu onun anlamlama işlevini oluşturmaktadır. Gündelik konuşmalarımızda doğal dil de bir göstergeler sistemidir.

Sanatçının bilincinde özel bir dünya oluşur. Bu dünya ilk önce gerçekliğin farklı yanlarının sanatsal imgelerle modellenmesiyle oluşur. Sanatçının oluşturmuş olduğu bu dünyanın alıcıya ulaşabilmesi için maddesel bir yapı ile nesnellendirilmesi gerekmektedir. Avner Ziss, sanatsal düşüncenin maddeselleşmesini, insanın düşünsel biçimlerinin nesnelleşmesinde olduğu gibi göstergebilimsel bir nitelik taşıdığını belirtmektedir. “*İmgelerle yürütülen düşüncenin göstergeler dizgesi biçiminde organize edilmesinin, sanatın bildirişim işlevi bakımından büyük önemi vardır.”¹⁰¹* Bu bakış açısına göre düşünüldüğünde, sanat belli göstergeler

⁹⁹ Saussure, s.36-37.

¹⁰⁰ Guiraud, s.18.

¹⁰¹ Ziss, s.99-100.

sistemi olarak ele alınır. Sanat, sanatçı-yapıt-alıcı şeklinde bir dizge kurar ve yapıt kendini bir gösterge olarak gösterir. Bu gösterge de alıcıya, sanatçının bilincinde oluşan imgeyi kendi öz bilincinde kavramak ve yeniden kurmak olanağını veren bir kod şeklinde ortaya çıkar. Alıcıya sunulan göstergenin kavranması için bu kodun alıcı tarafından da bilinmesi gereklidir. “*Sanat göstergelerinde şifrelenmiş içeriğin alıcı yönünden gerektiği gibi çözülüp anlaşılması için, sanatçının kullanmış olduğu kod anahtarının onun elinde de olması gerekir.*”¹⁰² Bu konuyu örneklendirmek gerekirse, Picasso’nun kübist resimleri karşısındaki bir seyirci, resimde yer alan nesnelerin oran-orantılarıyla ilgili bir soruyu, Leonardo’nun resimlerine de sorduğunda alacağı yanıt çok farklıdır. Burada açıklanmak istenen, sanattaki şifrelemenin, dönemden döneme değiştiğidir. Farklı bir imge sisteminin dilini kullanarak bir yapıtın şifresini çözmeye çalışmak, bizi anlamsız bir sonuca ulaştırır.

Sanatsal gösterge, simgesel ve tasarımsal değerler taşır. Bilincin özgül bir yolla yansıtmış olduğu gerçekliğin kendisini simgeleştirme olanağı verir. Bu nedenle bilimsel göstergeden farklı bir değere sahiptir. Bilim, düşüncelerin nesnelleşmesinde imgeye başvurmaktan kaçınır. Çünkü bilimsel göstergelerin amacı, herkesçe kabul edilen anlamı zorunlu olarak, alıcının bilincinde ortaya çıkarmaktır.

Göstergeyi imgeye oranla ikinci planda tutan Sayın’a göre imgeyle gösterge arasında sıradüzensel bir ilişki vardır. “*Görünmeyen kökeni görünüre tevîl eden imgenin aksine yatay eksende eyleyen imge, imge bile değildir- o, göstergesel bir düzende yer alır, kökeni tevîl etmek yerine belirli bir göndergeye işaret etmeyi anırtır. Gösterge, imgeye oranla ikincildir. Bu türden bir ikincillik, Kartezyen evrenin yükselişine ve çöküşüne işaret etmektedir aynı zamanda.*”¹⁰³

3.3. Göstergelerin İşlevi

Bir uyarıcı olan gösterge, duyuşsal bir tözdür. Uyandırdığı belleksel imge kafamızda başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. Gösterge, bir iletişim doğrultusunda bu ikinci imgeyi canlandırır. Göstergelerin işlevi, birtakım bildirilerle düşünceler ortaya atmaktır. Bu iletim işlemi, nesne yada gönderge, gösterge, düzgü,

¹⁰² Ziss, s.100.

¹⁰³ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s.195.

iletim aracı, yayıcı ve alıcıdan oluşmaktadır. İletişim kuramından yola çıkan R. Jakobson, dilin altı işlevini belirler.

1. Göndergesel İşlev: Her türlü iletişimin temelini oluşturan göndergesel işlev, bildiri ile nesne arasındaki bağları belirler. Nesnel, gözlemlenebilir ve doğrulanabilir bir bilgiyi biçimlendirir.

2. Duygusal İşlev: Bildiri ile yayıcı arasındaki ilişkileri belirleyen duygusal işlev, anlamlandırma yoluyla iletişimde bulunduğumuz zaman, göndergenin niteliğine ilişkin edindiğimiz düşünceleri belirler.

3. Çağrı ya da Buyruk İşlevi: Bildiri ile alıcı arasındaki ilişkileri belirleyerek, iletişimde alıcının tepkisini ortaya koyar. Bu işlev, özellikle reklamcılıkta büyük bir önem taşır. Reklamlarda bildirinin göndergesel içeriği, alıcının bir güdüsüne gönderilen göstergeler yanında silinip gider. Bu, tekrarlamalar yoluyla izleyiciyi koşullandırmak ya da bilinçaltındaki duygusal tepkileri açığa çıkarmakla sağlanır.

4. Şiirsel ya da Güzelduygusal İşlev: Gönderge bildirinin kendisidir; bildiri iletişim aracı olmaktan çıkarak amaç olmaya başlar. Örneğin sanat, amaç bildiriler üretir. Bu bildiriler, sunulan ilk göstergelerin ötesinde bir anlam taşımaya başlarlar.

5. İlişki İşlevi: İletişimin varlığını doğrulamak, sürdürmek yada kesmekle ilişkilidir. İlişki bildirisinin göndergesi, iletişimin kendisidir.

6. Üstdil İşlevi: Alıcının anlamakta güçlük çektiği durumlarda, göstergelerin anlamını belirlemeye yarar. Göstergeyi kendisine anlam veren düzgiye yönlendirir ve anlamsızlığı ortadan kaldırır.¹⁰⁴

3.4. Dizge

Göstergebilimciler anlamlama biçimlerini dizgeli ve dizgesiz olmak üzere ikiye ayırırlar. G. Mounin'in tanımına göre: *“Bildiriler kalıcı ve sürekli göstergelere ayrıştırıldığında, ortaya dizgeli belirtgeleme biçimleri çıkar: Daireleri, dörtgenleri ve üçgenleriyle yol belirtgelemelerinin durumu böyledir; çünkü bu biçimler, çok belirgin belirtge öbekleri oluşturur; ama tersine durumda dizgesiz olanları söz*

¹⁰⁴ Guiraud, s.22-23-24.

konusudur: Bir deterjan markasına ilgiyi çekmek amacıyla biçimi ve rengi kullanan reklam afişi- ya da hatta aynı deterjan markası için, arka arkaya kullanılan değişik bir dizi afiş- bu türdendir.”¹⁰⁵ Guiraud, bu tanımı alıntulamakla birlikte bir değişiklik önerisinde bulunur. Reklam afişi öğelerinin söylendiği ölçüde dizgesiz olduğunun kesin olmadığını vurgulayarak, bunu portreyle örneklendirir: “Sözbilim, portrenin, betimlemenin kurallarıyla ayrıntılarıyla çözümler ve bu kuralları resim sanatı kadar, yazın da gözetir. Saçların rengi ve görünümü, gözlerin rengi ve biçimi, birbirine uzaklığı, bir dizgenin öğeleridir; bu dizgenin de büyük ölçüde yapılaşabildiği, zorunluluk kazanabildiği ortaya konmuştur.”¹⁰⁶

Göstergebilimin başta gelen çabalarından biri, görünürde dizgesiz gibi gelen anlamlama biçimlerindeki dizgelerin varlığını ortaya koymaktır. Guiraud, dizgeleri, dizimselliği olanlar ve olmayanlar olarak ikiye ayırır. Telefon, banyo, kahvaltı servisi gibi rastgele bir araya getirilmiş ve aralarında hiçbir bağlantı bulunmayan bir otel rehberinde sıradan bir göstergeler yığını vardır. Oysa onlu sayılama dizgesinde terimin dilbilimsel anlamında bir dizge oluşturulur. Bir yandan sözdizim kuralları içerir, öte yandan da rakamların onu da birbiriyle yarışır.¹⁰⁷

Guiraud, dizimselliği de kendi içinde ikiye ayırarak, zamansal ve uzamsal terimlerini ortaya atar. Örneğin ışıklı belirtgelerde ve müzikte göstergeler zamana bağlı ardışıklık içerisinde verilirler. Oysa resim, desen ve yazısal sunuşlar, göstergeleri bir uzam içerisinde anlık olarak sunarlar.

3.5. İşaret

İşaretlerin işlevi ve doğasıyla ilgilenen düşünce sistemi değişik geleneklere dayanmaktadır. Antik Yunan’dan itibaren felsefe, mantık, gramer, epistemoloji gibi alanlarda kendini gösteren işaret sistemi, Saussure ve Pierce’in çalışmalarında teorik bir zemine oturmuştur.

İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller, davranışlar, çeşitli jestler, sağır dilsiz alfabesi, görüntüler, trafik işaretleri, bir kentin uzamsal

¹⁰⁵ Guiraud, s.47.

¹⁰⁶ Guiraud, s.47.

¹⁰⁷ Guiraud, s.48.

düzenlenişi, bir müzik yapıtı vb. gibi bildirişim amacı taşıyın taşıması her anlamlı bütün, çeşitli birimlerden oluşın bir dizgedir. Gerçekleşme düzlemleri değişik olan bu dizgelerin birimleri de, genelde gösterge olarak adlandırılır. Bir başka ifadeyle, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb. genel olarak gösterge olarak tanımlanır.¹⁰⁸ Bu açıdan ele alındığında, sözcükler, işaretler, simgeler vb. gösterge olarak görülür.

Saussure'e göre dil, bir işaretler sistemidir. Dilbiliminin konusu, toplumda var olan dil sistemini incelemektir. Bu sistemde önemli olan işaretlerin kendisi değil, işaretleri birbirine bağlayan bağıntılar ve ilişkilerdir. Diğer taraftan işaretlerin değişmesi, geniş bir zaman içerisinde sistemi etkiler. Sistem kavramı dilin formel yapısıyla, işaret kavramı ise dilin psiko-sosyal fonksiyonuyla ilgilidir. İşaret, dil sisteminin bir unsurudur, bir dil birimidir. Saussure'a göre işaret, işaretleyen ve işaretlenenden oluşur. İşaretleyen, dil işaretinin zihnimizde canlandırdığı ses imgesidir. İşaretlenen ise, dil işaretinin ifade ettiği kavramdır. Saussure'a göre psişik nitelikli olan dil işareti bir isimle bir eşyayı birleştirmey, zihni bir kavramla bir ses imajını birleştirebilir.¹⁰⁹

İşaret bilimi, Fransa'da Claude Levi-Strauss, Roland Barthes ve A.J. Greimas'ın gayretleriyle sosyal kurumların araştırılmasında bir yöntem olarak kullanılır. Dil sistemi gibi işaretler sistemine sahip olan ve bir işaretler sistemi olan sosyal kurumlar ve edebiyat, işaret bilimine göre yorumlanır. Levi-Strauss, Saussure'den etkilenerek mitlerdeki ilişkiler sistemini araştırır. Mitin bütün müşterek niteliklerini, ilişki öbekleri halinde gruplandırır. Strauss, mit analizlerinde mitlerin anlamının miti oluşturan öğelere bağlı olmadığını, bu öğelerin kendi aralarında oluşturduğu sisteme bağlı olduğunu göstermiştir. Bu yeni anlayışa göre bir metnin anlamı, o metni oluşturan unsurlara bağlı değildir; onların basit toplamından da ibaret değildir, bu unsurların kurduğu işaret bilimsel "Semiotique" ilişkiye, yani oluşturduğu sisteme bağlıdır.¹¹⁰

¹⁰⁸ Mehmet Rıfat, **20.yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, İstanbul: Y.K.Y. 2005.

¹⁰⁹ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**, İstanbul: İletişim yayınları, 2005, s.180.

¹¹⁰ Mounin, s.481.

4. 19. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE İMGELER VE SANATSAL TEMSİLLERİ

4.1. 19. Yüzyıl Sanatının Nesneye Bakışı

19. yüzyıl, zaman, mekan ve nesnenin farklı anlamlarda, başka bir kapsamda algılanmasını zorunlu kılmıştır. İnsanın yaratmış olduğu zaman kavramı ve nesnelere, yine insanlık tarafından değiştirilip farklı bir şekilde algılanınca, mekan da doğasında farklılaşmıştır. Zihinsel bir yaratış olarak toplumsal üretimden ve teknik nesnelere kopan sanat, artık toplumsal ilişkilerin ve imalat dünyasına olan bağıntının zayıfladığını gösteren bir belirti olarak karşımıza çıkar. Kültürün özel bir alanı olarak sanat, 19. yüzyılın başında sanat yapıtının özerkliğini ortaya koyan biçimsel araştırmalara da zemin hazırlamıştır.

19. yüzyıl kültüre, sanata ve sanatın aracı olan nesnelere yeni bir anlam ve işlev yükler, burada, şimdi, hemen.¹¹¹ İnsan doğasının ilgi ve merak gibi dürtüleri, yeniden keşfedilen akıl ile birlikte 19. yüzyıl teknolojisini ve sosyokültürel ortamını ortaya çıkarmıştır. Berger'a göre toplumsal zamanın tekçizgisel, vektörel ve düzenli biçimde değiş tokuş edilebilir olduğu 19. yüzyılda, kavranabilecek ya da saklanabilecek şey, andır.¹¹²

19. yüzyılla birlikte, burada olma ve şu an olma ilkesi, nesneye ve sanat eserine bağımlıyken, bu dönemle birlikte bu ilke özneye bağımlı olmaya başlar. Birey, kişi olma özelliğini kazanınca, kulağın yerini göz alır.¹¹³ Artık insanlar duyduklarına değil, gördüklerine ve akıllarına yattıklarına inanmaya başlar. Dolayısıyla görsel izlenim bu dönemde önemli bir olgu olmuştur. Bu olguların detaylarına inmeden önce, 19. yüzyıl sanatını yaratan etmenlere değinmekte yarar vardır.

¹¹¹ Sıtkı Erineç, **Sanatın Boyutları**, Ankara: Ütopya Yayınevi, s.152.

¹¹² John Berger, **O Ana Adanmış**, Müge Gürsoy Sökmen- Yurdanur Salman (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2007, s.11.

¹¹³ Erineç, s.153.

Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi'nde yazdığı önsözde izleyici konusunda önerdiği “Kopernik Devrimi”, öznenin yeniden örgütlendiği ve konumlandırıldığına ilişkin açık bir göstergedir. Kant'a göre düşünme tarzında bir değişiklik söz konusudur ve buna göre şeyler hakkında bize verili olan temsiller şeylerin kendisine uymaz, bu nesnelere görüntüler olarak bizim temsil tarzımıza uyar. Kant'ın bu yapıtının sonrasında gözlemci olarak öznenin şeffaflığı geri dönülmez biçimde bulandırılır. Görme, ayrıcalıklı bir bilgi biçiminden çok, bilginin, gözlemin nesnesi haline gelir.¹¹⁴ 19. yüzyılın başlangıcından itibaren görme bilimi, ışığın mekanizması ve optik aktarımından çok, insanın bir özne olarak fizyolojik donanımını sorgulayan bir bilim olma eğiliminde olmuştur. Dolayısıyla görünür olan doğanın karanlık kutunun zaman dışı düzeninden kurtulduğu ve başka bir aparat olan insan bedeninin fizyolojisi ve geçiciliği içine yerleştirildiği bir durum sergilenmeye başlar. Foucault'ın görüşleri de bu olguyu destekler biçimdedir. “...tahlil alanı artık temsilde değil, sonlu insanın kendindedir... Bilginin anatomik, fiziksel koşulları olduğu, bedensel yapıların içinde derece derece oluştuğu, beden içinde ayrıcalıklı bir yer tutabileceği, fakat biçimlerinin, gördükleri işlevlerin özelliklerinden ayırtılamayacağı anlaşılmıştı; kısacası, insan bilgisinin kendi biçimlerini belirleyen bir niteliği vardı ve bu nitelik aynı zamanda kendi ampirik içeriği bakımından insan bilgisinin ulaşabileceği bir yerdeydi.”¹¹⁵

19. yüzyıl sanatını biçimlendiren etmenleri ve nesneyi ele almasını anlayabilmek için, 18. ve 19. Yüzyılın siyasal, kültürel, toplumsal ve bilimsel gelişmelerine bakmak gereklidir. Avrupa, 18. Yüzyılın sonlarından itibaren iki yönlü bir değişim dönemine girer. 1776 Amerikan ve 1789 Fransız devrimleriyle kültürel sonuçları bulunan Demokratik Devrim ve 18. Yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkan Endüstri Devrimi'dir. Tüm bunların sonucunda iki ayrı toplumsal tabaka karşımıza çıkar. Aristokrasi'ye karşı kendini ıspat eden ve gittikçe zenginleşen burjuvazi ve bu sınıfın zenginleşmesinde emeğini satarak etken olan işçi sınıfı.¹¹⁶ Bu toplumsal sınıfların

¹¹⁴ Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri**, Elif Daldeniz (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s.84.

¹¹⁵ Foucault, s.319.

¹¹⁶ 20. Yy. sanatını hazırlayan etmenler, <http://www.frmttr.com/sanat-tarihi-arkeoloji/1016198-20-y-y-sanatini-hazirlayan-etmenler.html>.

ortaya çıkışı, sanata ve sanatçıya olan bakışı değiştirdiği gibi, sanatçının da dönemin nesnelere olan bakışını etkilemiştir.

4.1.1. Devrim Çağı

Endüstri Devrimi, tarım ve zanaate dayalı bir ekonomiden, sanayinin ve makine üretiminin egemen olduğu bir ekonomiye geçiş süreci olarak tanımlanabilir. Endüstri Devrimi'ni tetikleyen faktörlerin başında 18. yy. İngiltere'sinde buhar gücünün keşfi ve geliştirilmesiyle birlikte sanayide kullanılır hale gelmesi ve buharla çalışan motorların icat edilmesi gelmektedir. Buhar gücünün sanayide kullanılmaya başlanmasıyla birlikte mekanik güç, hammadde, üretilmiş mal, atık, alıcı-satıcı, ulaşım yolu gibi gereksinimleri de beraberinde getirmiştir. Kas gücünün yerini makinelerin almaya başlaması, bilimin uygulamaya geçmesiyle insanoğlunun alet yapma olgusunun birleşmesi, technenin ortaya çıkmasını sağlar.¹¹⁷ Makineleşmenin öne çıkması ile birlikte insanoğlu doğaya karşı bir güç gösterisinde bulunmuş, kendi doğasını yine kendisinin imal ettiği ürünler ile bezemiştir. Yine bahsedilen devrimle birlikte insanoğlunun yaşamı standartlaşmış, zaman kronolojikleşmiş ve saatin ayrımları ile konumlandırılmıştır.

Sanayi devrimiyle birlikte, insanlık gitgide genişleyen bir makineleşmeye yönelirken, nüfus da artmaya, hem de eskiyle kıyaslanmayacak derecede artmaya başlamıştır. Sermaye ve el emeğinin merkezileşmesi de bu dönemde meydana gelir. Makinelerin gitgide karmaşık hale gelmesi ve enerji kaynaklarına yakın yerlerde toplanmaları zorunluluğu, büyük fabrikaların oluşumunu doğurmuştur.¹¹⁸ Sanayi Devriminin ilk aşamasına buhar çağı da denmektedir. Fabrikaların başlangıçta kullandıkları hidrolik enerjinin yerine buhar enerjisinin geçmesi bu dönemde gerçekleşmektedir. Sanayi Devriminin ikinci aşamasını oluşturan yıllarda enerji kaynakları bakımından kömürün önemli rol oynamasına karşın yeni enerji kaynakları bulunmuştur. Elektrik ve petrol bu dönemde önemi gitgide büyüyen bir rol oynamaktadır. Ardından yeni sanayi alanları ortaya çıkmıştır. Kimya sanayii ile uçak yapımına yarayan mekanik sanayiler.

¹¹⁷ *Techne ve sanat-1*, <http://dusundurensozler.blogspot.com/2010/04/techne-ve-sanat-1.html>.

¹¹⁸ Server Tanilli, **Uygurlik Tarihi**, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006, s.120.

Tarım da sanayi devrimiyle birlikte sanayileşerek uzmanlaşır. İnsan gücünün yerini alan mekanik tarım araçları, köyden kente göçü hızlandırır. Traktör, römork, biçerdöver gibi tarım araçları seri üretimle çoğalarak tarımda yerini almıştır.

19. yüzyıl modern şairlerinden Charles Baudelaire, kapitalizmin yeşermesinin getirdiği sancılara karşılık sesini yükselterek, onun vahşi, parçalayıcı ve yok edici gücüne karşı çıkar.

*“Pişmanlıkları kalabalık kent, ölümlülerden,
Arzunun, insafsız celladın kırbacı altında,
O köleci, aşağılık törenlerde toplarken
Hüznüm, ver elini bana, gel, gel şöyle yanıma”¹¹⁹*

Sanayi Devrimi, yüzyıllara dayanan bir sistemi yıkar. Kentleşme ve işbölümünün gelişimi, insanlar arasında sosyal ve ekonomik ilişkilerin gelişimi, bir daha geri dönülmemek üzere değişir. Sanayi Devrimi sonrası imge de artık bağımsız koşullarda, kendiliğinden oluşmamakta, örgütlü bir sistemin çarkı içerisinde oluşturulup metaya dönüşmektedir.

Yolların ve ulaşım araçlarının gelişimiyle birlikte, insanoğlu yerelliğinin dışına çıkma olanağı bulur. Kent merkezlerindeki moda rüzgarına kapılarak burjuvanın giyinme kültürüne ayak uydurur. Moda, bir iletişim ve sembol dili olarak ağırlığını ortaya koyar. Sanatsal imgelerde modanın temsili sıklıkla ele alınır.

19.yüzyılda iletişim alanında da birçok yenilikler getirilmiştir. Telefon, posta, telgraf gibi iletişim araçlarının yanı sıra, günlük periyotlu yazılı basın, haber iletimi ve bilgi alışverişi daha önce görülmemiş bir enformasyon ağı yaratmıştır. Reklam sektörü de bu dönemde gelişerek afiş olgusu ortaya çıkmıştır. Sürekli çoğalan tüketim mallarının tasarımı ve pazarlanması, sanatçıların yeni gelir kapılarından biri olur. Sanayi devrimiyle birlikte sözü geçen yenilikler, sanatçının nesnel dünyaya bakışını değiştirmiştir. Baudrillard’a göre 19. Yüzyıl, sanayide yeni tekniklerin, yeni biçimlerin geliştiği yüzyıl olmanın yanı sıra, yeni bir gösterge türünün de ortaya çıkmaya başladığı bir yüzyıldır. Bu yeni göstergeler, sanayinin seri üretime olanak

¹¹⁹ Charles Baudelaire, **İçe Kapanış, Özden Günceler Kötülük Çiçekleri**, Erdoğan Alkan (çev.), İstanbul: Alaz yayıncılık, 1984, s 174.

veren teknolojiyle üretilen birbirinin aynı olan nesnelere olarak, öykünmenin kaybolduğu alanı işaret ederler. *“Bunların (birbirinin aynısı olan nesnelere) arasındaki ilişki, bir orijinal ile onun taklidi arasındaki ilişki değildir. Bu ilişkide, bir analogi ya da yansıtma değil, eşit aynı olma söz konusudur. Bir seride nesnelere birbirlerinin sınırsız simülakrları haline dönüşürler... Bugün artık sermayenin küresel gelişiminin, yeniden üretim (çoğaltma), moda, reklam, bilgi ve iletişim seviyesinde (Marx’ın kapitalizm için vazgeçilmez olarak adlandırdığı sektörlerde), yani simülakr ve kod evreninde bir arada tutulduğunu biliyoruz.”*¹²⁰

19. yüzyılda fotoğrafın ortaya çıkması, sanatçıların dünyayla olan ilişkilerinde ve genel olarak tasvir biçimlerinde değişiklikler yaratır. Bazı şeyler yararsız hale gelirken daha başka şeyler de nihayet olabirlik kazanır: Fotoğraf örneğinde, giderek geçerliliğini yitiren gerçekçi tasvir işlevi olur; öte yandan yeni görüş açıları açığa çıkar (Degas’ın kadrajları) ve fotoğraf makinesinin işleyiş biçimi- ışık etkisiyle gerçeğin geri verilmesi- empresyonistlerin resim anlayışının kurucusu olur.

Baudrillard’ın değinmiş olduğu seri üretim nesnelereinden sosyal ve kültürel etki açısından en önemlilerinden biri olan fotoğraf ve imge üretimini sanayileştiren bir dizi tekniktir. Fotoğraf, gösterge ve imgelerin dolaşıma girdiği ve çoğaldığı bir alanın baştan sona değıştiği biçimlendirme sürecinin merkezine oturmuştur. 19.yüzyıl’da fotoğrafçılığın yaygınlaşmasına etken olan bir olgu olarak, bu yüzyılın hemen her şeyin sanatın konusu olabileceği savını vurgulamasıdır.

4.1.2. İçe Bakış

Bir burjuva devrimi olan Fransız İhtilali, bugün bile halen geçerliliğini koruyan ilkelerin varlığını güçlendirerek sürdürmeyi başardığı bir düzendir. Hiçbir şeyin değışmediği bir toplum mantığı değil, sadece değışim ve dönüşümün kontrol edildiği bir sistem sayesinde geçerliliğini sürdürmüştür. Bu devir ve düzen anlayışı, Romantizm olarak adlandırılan estetik tavrın başlangıcı ile çakışmaktadır. Romantizmin ölküselleştirdiği ya da sanat alanına soktuğu düşünceler, bugün bile geçerliliklerini yaşam alanında sürdürmektedir. Bir zaman ve mekan etkisi olarak ütopya; farklı bir zaman anlayışı, tarihsellik, zamanın beğeni ve beklentilerine uygun

¹²⁰ Crary, s.25.

olarak gelişen, vatandaşlık, birey olma ve kişilik sorunudur. Bu psikolojik ve ruhsal alan tinsel olduğunda ise özgünlük ve yeninin peşinde koşan deha ve onun uyumsuzluk, yani olması gereken ile olanın çakışmadığı, yaşananlar ile yaşanmak istenenlerin bir birini tutmadığı alan olarak yabancılaşma, yaşanan alanların oluşturduğu yapaylığa, yani yaratma sorunu olarak makineleşme, standartlaşma ve uzmanlaşmaya dönüşür. Aklın, bilimin ve tekniğin ön plana geçmesini hazırlayan bir süreç olur.¹²¹

19. yüzyılın başlarında görme, artık hakiki ya da doğru olan dışsal bir imgeye tabi değildir. Göz, artık gerçek bir dünyayı teyit etmemektedir. Goethe, Schopenhauer, Ruskin, Turner ve başka birçoklarının çalışmaları, artık algı sürecinin kendisinin çeşitli biçimlerde görmenin birincil nesnesi haline geldiğini gösterir. Örneğin camera obscura tarzı görme modelinin çöküşünü Turner'ın son yapıtlarında açıkça görürüz. 1840'lardaki yapıtları, sabit duran ışık kaynağının geri dönülmez bir biçimde kaybedildiğini gösterir. Işık ışınlarından çıkan koninin çözüldüğünü ve gözlemciyle optik deneyim yaşandığı yer arasındaki mesafenin ortadan kalktığı görülür. Bu tablolarla imge hemen ve bir bütün olarak algılanmaz, bunun yerine kaçınılmaz olarak bir geçicilikle karşılaşılır.

Romantizm döneminde bilinçdışının farkına varılması, insanların içlerine yönelmeleri sonucunu doğurur. Sanatçılar da imgelerini dışta değil, iç dünyalarında aramaya koyulmuşlardır. Baudelaire, bu konu üzerine şunu söyler: "*Romantizm ne konu seçimi, ne de tam doğruluk üzerine kurulmuştur; Romantizmi tanımlayan şey duygu biçimidir. Romantikler bu duyguyu kendilerinin dışında aramış, ama içlerinde bulmuşlardır.*"¹²² Bu bağlamda geleneksel sanatçı, doğada gördüğü imgelere bağımlı kalırken, modern sanatçı, sonsuz olana doğru yönelerek dalıp giden rüyaları açık havaya tercih eder.

Sanatçının doğa ile olan öznel ilişkisi, bir vatandaş olarak kişi olma konumunu doğurmuştur. Mecburiyetleri karşısında iradesi ile vicdanının arasına sıkışan birey ve kişi, dehanın ayrıcalıklarını oluştururken, duygusallığını, acıya, heyecanını da aşırılıklara ve ruhsal krizlere dönüştürür. Nesne karşısındaki tavır, yaratıcı öznenin

¹²¹ Hakan Gürsoytrak, "Çağdaş Sanatta İmge", (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996, s.212.

¹²² Charles Baudelaire, "**1846 salonu**" the mirror of art, der. Jonathan Mayne, Garden City, New York: Doubleday, 1956, s.43.

nesneye karşı olan egemenliği ile son bulur. Sanatçının geleceği, artık kendi hayalleri ve kendisine kurduğu dünyadır.¹²³ Casper David Friedrich'in gözlerini ufka çevirdiği yapıtı, romantik sanatçının koşullarını belgeleyen bir yapıtıdır. Friedrich'in baktığı manzarada kimse yoktur. O gözlerini tablonun içindeki derinliğe dikmiştir. Bu derinlik, aynı zamanda onun ruhunu temsil etmektedir. Dolayısıyla onun baktığı yer, kendi iç dünyasıdır. Friedrich, fiziksel gözümüzü kapatmamız gerektiğini vurgulayarak şunu ifade eder: "Resmine önce ruhsal gözünle bak, ardından karanlıklar içinde gördüğüne günün ışığını getir."¹²⁴ Buradan da anlaşılacağı gibi, sanat artık anlatımcı sembollerin kullanılması ile evrensel olanın kişisel deneyimler ile birleştiği noktaya varır.

Sanatsal yaşam, devrim sonrası politik ütopya yönelmişken, kişinin kendini aktardığı duygusallık, ruhsallık, iç sıkıntısı ve kaçışa dönüşmüştür. Sanatsal amaç, politik gereklilikten kişiliğin ifadesine, sosyal gerçeklikten sanatsal yaşam kurma çabalarına, estetik değerlerden bilimsel doğrulara kadar olan serüveni boyunca romantizmden modernizme geçişi, sanatçının birebir yaşam deneyimleri boyunca izlemek mümkündür.¹²⁵

4.1.3. Camera Obscura ve Nesnesi

Karanlık ve kapalı bir kutunun içine ışık girdiğinde, deliğin karşısında bulunan duvarda ters bir imge oluşacağı iki bin yıldan beri bilinen bir olgudur. Öklid, Aristoteles, İbni Heysen, Leonardo ve Kepler gibi düşünürler karakutunun içinde oluşan bu ters imge olgusunu önemseyerek insanın görmesiyle koşutluk oluşturup oluşturmadığını sorgulamışlardır. 17. Yüzyıl ve 18. Yüzyıllar boyunca camera obscuranın, insanın görmesini açıklamak için olduğu kadar, algılayan kişi ve bilen öznenin konumu ile dış dünya arasındaki ilişkiyi tanımlamak için de başvurulan modeldir.¹²⁶

Camera Obscura, iki yüzyıl boyunca hem rasyonalist hem de ampirist düşünce geleneklerinde, gözlem sayesinde dünya hakkında hakiki çıkarsamalar edinilmesine ilişkin bir model çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda görünür dünyayı gözlemlemek

¹²³ Gürsoytrak, s.259.

¹²⁴ Herbert Read, *The Meaning of Art*, Faber @ Faber, 1984, s.70.

¹²⁵ Gürsoytrak, s.261.

¹²⁶ Crary, s.40.

için bir araç, bilimsel incelemeler ve sanatsal uygulamalar için de bir araç olarak kullanılır. Camera obscuranın biçimsel işleyişi sabit kalsa da, sosyal alandaki işlevi değişikliğe uğramıştır. 19. Yüzyılda Marx, Bergson, Freud ve başka düşünürlerin metinlerinde cihaz, artık hakikati gizleyen, tersyüz eden ve mitselleştiren usullerin modeli haline gelir. 19. Yüzyılda camera obscura artık hakikat üretimi ve hakiki olanı görmek üzere konumlandırılan bir gözlemci ile eşanlamlı değildir. Camera obscuranın oluşturduğu montaj çökerek, ona hiç benzemeyen bir nesne olarak fotoğraf kamerası, kökten farklı ifade ve uygulamalar ağının içinde yerini alır.

Camera obscura sayesinde kopya çıkarmak, yani kopyası alınan görüntünün izlerinden yararlanılarak sabit kılınması, bu aletin kullanılabildiği alanlardan yalnızca biridir. “Görmenin doğası hakkında çok aydınlatıcıdır; nesnelere kusursuz biçimde benzeyen imgeler ürettiği için sunduğu görüntü eğlendirir; nesnelere renklerini ve devinimlerini başka herhangi bir temsil türünden çok daha iyi bir biçimde temsil eder.”¹²⁷

Camera obscura, merkezi perspektifle her ne kadar yakınlık gösterse de aralarında belirgin bir fark bulunmaktadır. Camera obscura, dışarıdaki dünya karşısında içeride konumlandırılan bir gözlemciyi temsil eder. Oysa merkezi perspektifte gözlemci, yalnızca iki boyutlu bir görüntü karşısında konumlandırılır. Dolayısıyla camera obscura, çok daha geniş bir özne etkisi ile eşanlamlıdır; bakan kişi ile belirli bir resim yapma işlemi arasındaki ilişkiden çok daha fazlası söz konusu olur. Camera obscurada temel olan şey, bakan kişi ile, karşısında yer alan doğanın sınırlandırılmayan ve farklılaştırılmayan genişlemesi arasında kurulan ilişki ve bu aygıtın, kişinin görme alanı içinde kalan kısmının canlılığından taviz vermeden, bunu keskin bir biçimde kesip çıkartarak görünür kılmasıdır.

Camera Obscura'nın mucitlerinden biri olarak bilinen Battista della Porta, *Magia Naturalis* adlı yapıtında camera obscuraya yansıtılan imgenin ters görünmesinin önüne geçmek için içbükey bir aynanın kullanıldığından bahseder. Porta, içbükey merceğin deliğe yerleştirilmesiyle hassasiyeti çok daha iyi bir resmin nasıl elde edildiğini ayrıntılarıyla aktarır.¹²⁸ Michael Foucault'ya göre della Porta, tüm şeylerin birbirine bitişik olduğu, bir zincir içinde birbirine bağlandığı bir dünya

¹²⁷ Crary, s.46.

¹²⁸ Crary, s.50.

tasarlar: “Dünyanın o engin sözdiziminde farklı varlıklar kendilerini birbirlerine göre ayarlar, bitki hayvan ile iletişim kurar, toprak deniz ile, insansa çevresinde bulunan her şey ile... Bu öykünme ilişkisi sayesinde şeyler, evrenin bir ucundan diğer ucuna birbirlerini taklit ederler... kendini bir aynada çoğaltan dünya, imgesi ile kendisi arasındaki uzaklığı ortadan kaldırır; böylece her şeyin tayin edildiği mekanı aşar. Ancak uzamda dolaşan bu imgelerden hangileri orijinal olanlardır? Hangisi gerçeklik, hangisi yansıtılandır?”¹²⁹

1500’lü yılların sonuna doğru camera obscuraya gözlemciyle dünya arasındaki ilişkileri sınırlandırma ve tanımlama konusunda belirleyici bir önem atfedilmeye başlanır. Camera obscura, görmenin kavranabildiği ve temsil edilebildiği tek yer haline gelir. İlk olarak camera obscura bir bireyselleşme sürecini gerçekleştirir; yani gözlemciyi çevresini saran karanlığın içinde yalıtılmış, kapatılmış ve özerk biri olarak tanımlar. Lucaks, camera obscuranın hem teorik olarak özgür ve bağımsız bir birey olan gözlemcinin hem de yarı evsel bir alan içine kapatılan, kamusal dış dünyayla bağlantısı koparılan özelleştirilmiş bir öznenin simgesi olduğunu belirtir.¹³⁰ Camera obscuranın önemli işlevlerinden biri de görme eylemini, gözlemcinin fiziksel bedeninden kurtararak bedensiz kılmasıdır.

Camera obscuranın ampirik fenomenleri izleme ve içe kapanarak kendisi hakkında düşünme ve kendisini gözleme modeli haline geldiğini gösteren örnekleri Newton’un ve Locke’un metinlerinde görmek mümkündür. Opticks isimli metninde Newton şöyle der: “Çok karanlık bir odada, pencere kepengine bir inçin üçte biri büyüklüğünde açılan yuvarlak bir deliğe bir prizmayı yerleştirdim; bu delikten içeriye süzülen güneş ışını odanın diğer tarafındaki duvara yukarıya doğru kırılarak yansıtıldı ve orada güneşin renkli bir imgesini oluşturdu.”¹³¹ Newton, burada gözlem yapan bir kişiden çok örgütleyici bir kişi konumundadır.

4.1.4. Fotoğraf ve Nesnesi

19. Yüzyılda teknolojik gelişmelerinin sanat dünyasına bir diğer katkısı da fotoğrafın bulunuşu olmuştur. İmajın kiteselleşmesinin belirleyenlerinden biri olarak

¹²⁹ Foucault, s.149.

¹³⁰ Georg Lukacs, **Tarih ve Sınıf Bilinci**, Yılmaz Öner (çev.), İstanbul: Belge yay. 1998, s.135.

¹³¹ Crary, s.5.

fotoğraf, günün popüler imgelerinden ve tarihsel imgelerden yararlanarak tarihin kabul görmüş imgelerini bugünün anlamlarıyla birleştirerek bir güven dayanağı sağlar. Eskiden kiliselerin, sarayların ve soylu sınıfların mekanlarını süsleyen ve toplumdan gizlenen imgeler, kitle toplumunun çoğaltıcı mantığı içerisinde farklı anlamlarla ortaya çıkmaya başlar. Resmin imgesine ait teklik, biriciklik kavramı yitmeye başlar. Bu konuda Berger, şu tespitte bulunur. *“Her resmin biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birden görülemezdi. Fotoğraf makinası, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı, birçok anlama bölündü.”*¹³² Fotoğrafın bulunuşundan önce, resim sanatında konu olan görüntülerin sanatçının kendi yorumundan ibaret olduğu bilinirdi ve eserin içeriği ile ilgili yorumlar daha önemliydi. Fotoğrafın icadı ile birlikte görüntü, gerçeğin birebir kopyası olarak algılanır ve görüntünün gerçeği yansıttığı inancı güçlülük kazanır. 19. Yüzyıla kadar hiçbir şey gerçeğe bu kadar yakın olmamıştır. Fotoğrafik görüntü nesnel gerçekle örtüşür. 19. Yüzyılda burjuvazinin yaşadığı toplumsal ve ekonomik değişim, bilim alanında da gelişmelere yol açar ve bu değişim algı biçimlerini de şekillendirir. Bunun sonucunda doğanın temsil edilme biçiminde yeni bir gerçeklik bilinci yeşerir, doğanın değerlerine daha önceden verilmediği kadar değer verilir. Sanatta ise nesnellığe doğru bir yönelim baş gösterir ve fotoğrafın temelleri de bu yönelimle örtüşür.

Önceden tek olan ve ancak yanına gidilip görülebilen imgeler, fotoğraf aracılığıyla çoğaltılarak aynı anda pek çok yerde görülmeye ve bundan dolayı da o imgeye bağlı olan anlam çoğaltılmaya başlanır. Dolayısıyla soylu sınıfın tekelinde olan resim, fotoğrafik çoğaltımları sayesinde kitlelere iner. Fotoğrafın bulunuşundan önce de çoğaltım tekniklerine rastlamak mümkündür. Ancak Walter Benjamin’in o ünlü makalesinde (Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı) de değinmiş olduğu gibi *“Fotoğrafıla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim*

¹³² John Berger, **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s.19.

süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu...¹³³ ,insan elinin üstlendiği yükümlülükler, objektife bakan göze devredilmiştir.

Fotoğrafın bulunuşuyla birlikte Talbot'un 1844'te kitabına isim olarak verdiği 'Doğanın Kalemi', insanın elinde sıradan bir araç olarak bakışını her yöne çevirebilen sıradan bir araç olmuştur.¹³⁴ Fotoğrafla elde edilen yeniden üretme olanağı, herhangi bir devinimi de anında yakalayabilme fırsatını verir. İzlenimcilerin anın ışığını yakalamak için giriştikleri telaş, bu icatla birlikte sorun olmaktan çıkmıştır. 19.yüzyılın bilginin önemine verdiği değer bilinmektedir. Bilginin nerden geldiğinden ziyade, kendisi önemlidir. Erinç, bu bulgunun bilimsel bilgiyle sanatsal bilginin birbirine kaynaştığını vurgulamaktadır. "Bilgi, ister bilmem hangi katedralin tavanında durağanlaşmış bir şaheserden gelsin ister teknolojinin bir yaratisından, yani yeniden üretimden, fark etmeksizin benimsenir."¹³⁵

Göz yerine kameraya hitap eden şeyin doğasının farklı olduğunu vurgulayan Benjamin, şunu vurgular: "farklı olma biçimi, insanın bilinçle dokuduğu bir mekanın, bilinçdışının dokuduğu bir mekanla yer değiştirmesidir. İnsanların yürüyüşünden onlara ilişkin kabaca bir şeyler çıkarılabilse bile, onların saniyenin onda biri denli kısa bir sürede aştıkları sınıra dair bir şey bilinemez. Ağır çekimiyle, büyütücüleriyle, yardımcı araçlarıyla fotoğraf, insana o anı sunar. Nasıl içgüdüsel bilinçdışı hakkında psikanaliz sayesinde bilgileniliyorsa, optik bilinçdışından da bu sayede haberdar olunur."¹³⁶

Sanatın bir araç olmaktan kurtulup bir amaç olmaya başladığı 19. Yüzyılda sanatın işlevi de değişmiştir. Salt ruha seslenen sanatsal anlayış, bundan böyle akla da seslenecektir. Bu durum, fotoğraf için ideal bir ortam yaratmış bulunmaktadır. Resmin malikanelerde ve sergi salonlarında sıkışmaya yüz tuttuğu sırada ortaya çıkan fotoğraf, insanlığın ayağına kadar gelerek imgelerin yeniden üretimine olanak vermeye başlamıştır.

19. yüzyılda özellikle Romantizm sonrası dönemde sanatın bağlı olduğu kurumlardan bağımsızlaşması, burjuva sınıfının oluşması ile birlikte sanat

¹³³ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), İstanbul: Y.K.Y., 2009, s.53.

¹³⁴ Erinç, s.155.

¹³⁵ Erinç, s.156.

¹³⁶ Sayın, s.92.

tüketicisinin değişmesi, sanatın özerkliğini kazanmasında etkili olmuştur. Fotoğrafın ortaya çıkmasıyla, sanat ve sanat alıcısı bakımından yaratma süreci ve alımlamada değişiklikler oluşmuştur. Nesnelerin ve figürlerin optik görüntülerine bağlı yapısal biçimleniş, perspektifin bilimsel bir zeminde oluşturularak mekan derinliğini saptama üzerine kurulu olan Rönesans'tan sonra, 19. Yüzyılda görme biçimleri ve renk anlayışı, bilindik perspektifin ötesine uzanmaktadır. Benjamin, 19. yüzyıl resmi için algıyı yeniden biçimlendiren birinci öge olmadığını vurgular. *“Ondokuzuncu yüzyılda resimlere bakan kişi aynı zamanda gittikçe çoğalan bir dizi optik ve duyuşsal deneyimi eşzamanlı olarak tüketen bir gözlemciydi. Yani resimler, imkansız olan bir tür estetik yalıtımla ya da resimde kesintisiz bir gelenek oluşturan kodlarla değil, sürekli genişleyen imge, mal ve stimülasyon kaosu içindeki tüketilebilir ve hızla geçip giden birçok öğeden yalnızca biri olarak üretilip anlam kazanmaktaydı.”*¹³⁷

19. yüzyılda görme, Crary'ye göre 1810-1840 arasında *camera obscura*'da cisimleşen değişmez sabit ilişkilerinden koparılmıştır. *“Camera obscura'nın bir kavram olarak görşelliğın hakikati için nesnel bir temel oluşturduğu doğruysa da, 19. Yüzyılın başlarında-felsefede, bilimde ve sosyal normalleştirme usullerinde-çok çeşitli söylem ve pratikler bu temelın dayanağını yok etme eğiliminde olmuşlardır. Bir bakıma görşel deneyim yeniden ele alınarak tekrar değerlendirilmiş; bir zemin ya da referanstan soyutlanarak o zamana kadar hiç görşlmemiş bir hareketlilik kazanmış, değiş tokuş edilebilir hale gelmiştir.”*¹³⁸ Camera obscura, dışarıdaki dünya karşısında içeride konumlandırılan bir gözlemciyi tanımlar. Merkezi perspektifte ise gözlemci iki boyutlu bir yüzey karşısında konumlandırılır. Bu anlamda camera obscura imgesi, dışarıdaki nesneyle eşzamanlı olarak belirir. Bu durum, fotoğrafın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Fotoğrafi çeken kişi, üç boyutlu nesnel dünyadan konusunu seçer ve bir karenin içine yerleştirir.

Fotoğraf imgesini benzeşmeyen benzeşim ilkesiyle ele alan Zeynep Sayın'a göre fotoğraf, bakışla göz arasına çifte katlanmış bir mesafe koyar. *“Fotoğrafın içinde, çifte bir gizli-öte dirilir: Ondan çifte bir mesafeyle uzaklaşmakta, ona çifte bir mesafeyle yaklaşmaktadır. Onda kumsaldaki ayak izinden fazla bir şeyler olduğu içindir ki 19. Yüzyıl Avrupası fotoğrafı bir yandan doğanın kusursuz*

¹³⁷ Crary, s.33.

¹³⁸ Crary, s.26.

kopyasına indirgemek isterken, diğer yandan fotoğrafın içindeki o doğanın ötesine uzanan, bizzat doğa olan şeyi büyük bir kuşkuyla karşılamıştır."¹³⁹ 19. Yüzyıl bu anlamda görünenin ardındaki çifte görünmeyi değil, görünenin egemenliğini ilan etmiştir.

Berger, fotoğrafı çekilen imge ile çizilmiş imge arasındaki farkı şu şekilde açıklar. "*Fotoğrafi çekilen imge, saklanmak üzere seçilmiştir. Çizilmiş imge, bakma deneyimini içerir.*"¹⁴⁰ Fotoğraf, fotoğrafı çekilen anın, fotoğrafçıyla arasındaki bir karşılaşmanın kanıtıyken, çizim, bir olayın görünümünün ağır ağır sorgulandığı ve yorumlandığı halidir.

4.1.5. İzlenim ve İmgesi

19. yüzyılın başlarında gözlem bedenle giderek daha fazla ilişkilendirildikçe, zamansallık ile görme birbirinden ayrılmaz hale gelir. Zaman içinde kişinin kendi öznelinde deneylediği kaymalar, görme eylemiyle eşzamanlı hale gelmiştir ve böylece bir nesne üzerinde tamamen yoğunlaşan ideal Kartezyen gözlemci aşınmaya uğramıştır.¹⁴¹

İzlenimciler, değişen, hızlanan zaman algısına uyum sağlamak için gözlerini daha büyük açarak zamanı dondurmaya, nesneyi elden kaçırmamaya ve içinde buldukları mekanı daha iyi tanımlamaya çalışmışlardır.

İzlenimcilerde nesne tanıtılır, ancak tanınmaz. İmgede görünen şey, nesnenin çifte varoluşlu anlamı, onun eşzamanlı uzaklığı ve yakınlığıdır. Mekansal bir görüş, tinsel olarak yaklaşırken, tinsellik mekansal olandan uzaklaşır.¹⁴² İzlenimcilikle beraber, yeni bir varlık kavrayışı ve varlığı yeni bir tarzda görmenin meydana geldiği görülür. Bu yeni varlık kavrayışı, yeni bir görme mantığı ile ortaya çıkar. Sözü edilen yeni obje anlayışı, varolandan hareket etmez, görünüşlerden hareket eder. Böyle bir obje anlayışından hareket eden izlenimciler de duyumlara dayanan bir estetik obje anlayışını tuval üzerinde realize ederek kontursuz bir bütünü elde ederler. Buradaki gerçeklik, duyumlarımızın bize doğrudan doğruya bildirdiği bir veri dünyasıdır.

¹³⁹ Sayın, s.79.

¹⁴⁰ John Berger, **O Ana Adanmış**, Müge Gürsoy Sökmen- Yurdanur Salman (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, s.12.

¹⁴¹ Crary, s.111.

¹⁴² Sayın, s.138-139.

Sonuçta ressam, gitgide hayal ettiği şeyi bırakıp, gördüğünü resmetmeye yönelir. Görünüşü gerçeklik olarak kabul eden bu anlayışa göre varlık, duyumlardan meydana gelir. Bu duyumlar bize birbirinden kesin olarak ayrılmış objeler değil, birbiri içine eriyen renkli yüzeyler gösterir. Bundan ötürü E. Delacroix bile daha izlenimcilikten bir kuşak önce bunu görmüş ve şöyle işaret etmiştir: “Doğada hiç bir doğru çizgi yoktur.”¹⁴³ İzlenimcilerin yakalamaya çalıştıkları duyumlar, her şeyden önce ışık ve renk duyumlarıdır. Bunlar izlenimcilik için iki temel duyumdur. Işık ve renk, izlenimcilikle beraber bir araç olmaktan kurtulur ve başlıbaşına bir değer olarak anlaşılır.

Cezanne’la birlikte merkezi perspektifin tersine ne nesnelere resimde sabitlenmekte, ne de seyirci önsel olarak belirlenmektedir. Aksine ona bakan kişiye ihtiyaç duymaksızın, “*resim nesnelere benzeşmeyen benzeşimi içinde yükselerek Kartezyen mekan yanılışmasını tersinlemektedir.*”¹⁴⁴ Bundan böyle ne retinada görünen imge ile dış dünya örtüşür, ne de herhangi bir benzeşime fırsat tanınır. Önceden imgenin karşısına yerleştirilen bakış, Cezanne’la birlikte bakanın yandan, üstten ve alttan edindiği bakışların toplamının sentezi olur. İmge, kendi ötesinde yatan gerçeği gözler önüne serme işlevini yitirmiştir. Resim yüzeyi, anlamsal derinliğini yitirerek, yüzeylerle sınırlandırılan hacim derine iner. Cezanne’a göre doğa, yüzey yerine derinlikte yatmaktadır. “*yüzeyi değiştirebilir, süsleyebilir, özelliklerini belirtebilirsiniz ama hakikate dokunmadan derinliğe dokunmanız olanaksızdır.*”¹⁴⁵ Doğanın yüzeyde değil, içeride olduğunu düşündüğü için Cezanne, maddenin kabuğunu kırmıştır. Resmi, maddenin içinden yüzeye doğru yükselen ve yüzeye yayılan lekeler halinde düşünmüştür. Cezanne, dışarıda görünen hakikat yerine kendi hakikatini resmetme kaygısı yüzünden derinliği göz ile bakış arasına yerleştirir.

4.2. 20. Yüzyıl Sanatının Nesneye Bakışı

20. yüzyıl hayallerin gerçekleştirilebilir olduklarına inanma çağıdır. Ayrıca 20. Yüzyıl, savaşların doğurduğu bir yıkım sonucunda, serzenişten vazgeçmenin ve çok

¹⁴³ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1981, s.54.

¹⁴⁴ Sayın, s.145.

¹⁴⁵ Sayın, s.146.

daha yeni toplumsal biçim ve yapıların oluşturulmak istendiği bir çağ olmuştur. Buna karşın yabancılaşma, modern insan için kaçınılmaz ve tedavisi olmayan bir hadiseye dönüşmüştür. Makineleşmenin doruklarına vardığı bu çağ, artık teknolojinin egemenliği anlamına gelmektedir. İnsanın sanatçı kişi olarak kendini değil, sanatçı kişinin işlevselliğini yani sanatsal amaçlarını üretim için yönlendirmesi beklenmektedir. Makineleşme ile birlikte endüstri tasarımı denilen sanatın yeni bir kolu çıkmıştır. Özel anlatımlar yerini toplumsal anlatımlara ve nesnel tasarımlara bırakmıştır. Teknoloji çağının başlangıcı olan bu çağda, bilimsellik de önem kazanır ve teknoloji bilim ilişkisi ortaya çıkar. İzlenimcilerde nesnellik olarak ortaya çıkan sanatsal eğilim ya da amaç 20. Yüzyılın nesnelleşmesinin başlangıcıdır. Bu nesnelleşme sanatçının biçim yapıcılığı ile özdeşleşirken, bu çağın sanatçıları nesne yapıcı konuma getirmektedir. Bu nesne yapış, doğanın nesnelere inandırıcılık ya da doğa gözlemi olarak özenen insanın teolojik, anlatımcı, mitolojik-şiirsel ve psikolojik yaklaşımından farklı, doğanın karşısında, doğanın nesnelere taklit eden insan tipinden çıkarak, doğada hiçbir benzeri olmayan biçimlerin insan aklı tarafından üretilebildiği, kendi egemenliğini kurmuş kültürün işaretidir. Sanat eserinin otonomluğunun ve nesne oluşunun başlangıcı olan bu dönem, hala ütopyalar ile bağını kesmemiştir. Çağ, artık biçim kurmak adına sanatçıların kendi artistik becerilerini ve amaçlarını nesnelleştirdikleri bir inanışın geçerli olduğu bir çağdır. Bu yüzden tüm bilimsel buluşlar birer yenilik adına sanatçılara esin kaynağı olmaktadır. 20. Yüzyılın sanatçısı hem toplumsal ve ticari, hem de estetik olarak nesne yapan kişisi olmuştur.¹⁴⁶

20. yüzyıl sanatı, Marks'ın Alman İdeolojisinde gözlemlediği şemaya benzer biçimde gelişir. Marks üretimin doğal araçları ile uygarlık tarafından yaratılan üretim araçları arasında bir fark olduğunu vurgular. Birinci durumda bireylerin doğaya bağımlı olduğunu, ikincisinde ise bireylerin emek ürünüyle, yani kapitalle, birikmiş emek ve üretim araçları ile iş yaptığını söyler. Sanatta da bu durum benzer biçimde yaşanır. Duchamp, 1914'te şişe kurutucusunu sergileyerek kitlesel olarak üretilmiş bir nesneyi kullanır. Böylece kapitalist üretim sürecini sanatın alanına taşır. Duchamp, imal edilmiş nesnelere kullanarak sanatçının el becerisi yerine nesneye

¹⁴⁶ Gürsoytrak, s. 217.

yönelen bakışa vurgu yapmış olur. Bir nesneye yeni bir fikir getirmenin başlıbaşına bir üretim tarzı olduğuna işaret etmiş olur.

1890-1900'lerde sanayi devriminin ikinci gel-git dalgası yaşanır. Kitlesele teknolojik yeniliklere tanık olunur. Yeni teknoloji alanında içten patlamalı ve dizel motorlar, buhar gücüyle elektrik üreten jeneratörler, yeni güç kaynakları olarak elektrik ve petrol; otomobil, otobüs, traktör ve uçak; modern büro ve sistem yönetiminin parçaları olan telefon, daktilo; kimya sanayinin ürettiği boya, plastik, inşaat mühendisliğinin yeni malzemesi olarak beton, alüminyum ve krom alaşımları ortaya çıkar. Kitle iletişim alanında ise 1890'larda gazete ve reklam, gramofon, 1895'te Lumiere kardeşlerin yarattığı sinema, telsiz telgraf, 1901'de radyo yayınının bulunuşu ve 1905'lerde ilk filmler meydana gelir. 20. Yüzyılın başında asıl köklü değişimi bilim alanında görürüz. Yüzyılın başında genetik bilimi kurulur. Freud, psikanaliz teoremini ortaya atar. Yeni atom modeli klasik fiziğin yerini alır, kuantum fiziği ve Einstein'ın görelilik kuramları ortaya atılır.

20. yüzyılda toplumsal, siyasal ve ekonomik yaşamdaki hızlı değişimler, sanatta sürekli bir devrimin yaşanmasına sebep olmuştur. Hızla çoğalan nüfusun gereksinimleri artmakta, üretimle tüketimdeki dengesizlik, bir sorun olmaya başlamaktadır. I. Dünya Savaşı esnasında Fransa'da kilise ile devletin görev ve sorumluluk alanları ayrılınca, toplumsal çatışmalar azalır, düşünsel sorunlar ile yaşam ve dünya sorunları boy göstermeye başlayarak, bu dönüşümden sanat da nasibini alır. İdeolojik yanının ağırlıkta olduğu bir savaş olan I. Dünya Savaşı, ulusların doğuşunu ve imparatorlukların parçalanmasını simgelemektedir.¹⁴⁷ Dinsel kaynaklı gücü bulunan imparatorlukların parçalanması, birçok ulusun ekonomik ve siyasal bağımsızlığını kazanmasına neden olur. 1917'de Rusya'da çarlık imparatorluğunun yerini, Marksist-Leninist Sovyet Yönetimi alır.

II. Dünya savaşı sonucunda ise 1944'te atom bombasının gücü ortaya çıkar. Totaliter ve Liberal rejimler ortaya çıkar. Uzun bir zaman alan soğuk savaş dönemi sürerken, bölgesel sıcak çatışmalar da devam eder. 1989'da Sovyetler Birliği çöker ve dünyanın siyasal dengesi alt üst olur. Ayrıca II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika

¹⁴⁷ Bozkurt, s.52.

Birleşik Devletleri'ndeki endüstriyel gelişimin, ulusal gelirin gittikçe artmasına neden olur. Ancak aynı zamanda toplumda doyum tanımayan ve temeli tüketime dayalı bir yaşam biçimi oluşması körüklenmiştir. II. Dünya Savaşı'nın oluşturduğu olumsuz koşullar ve bunların yarattığı geleceğe güvensizlik duygusu bireyleri etkiler, psikolojik olarak da bireysel özgürlüğün sınırlarını zorlamaya başlar. Bütün bu gelişmelerin sonucunda, geleneklere sırt çeviren ve toplumun değer yargılarını önemsemeyen, istediği gibi davranan bireyci insan tipi ortaya çıkar. 1950'li ve 60'lı yıllarda insanlık, gelişen kitle iletişim araçları aracılığıyla bir enformatik bombardımana uğramaya başlar. Böylelikle kitlelerin kültürel beğenileri de dahil olmak üzere birçok bilgi de manipüle edilmeye başlanır. 2. Dünya Savaşı sonrası Neoliberal esinti, soğuk savaş dönemi ve Doğu Bloku'nun yıkılması ile oluşan hayal kırıklığı ve kültürel karmaşa ortamı sanatı da etkiler. Televizyon, video ve internet gibi araçlar ise dünyanın gerçekliğini ancak görsel anlatımla ve dolayısıyla görsel algılamayla anlaşılır kılmaya yönlendirir. Egemen güçlerin kitlelere kendi ideolojisini empoze etmesi daha da etkili olmaya başlarken, bu sayede günümüz insanı, yaşadığı topluma ve kendi benliğine yabancılaştırılır. Baudrillard, 1970'lerde ortaya attığı simülasyon kuramı ile bu çağın bitip tükenmek bilmeyen görüntü bombardımanı ile gerçeği dönüştürerek, yeni bir gerçeklik yarattığını ileri sürer. Tüm bunların yanı sıra, 20. Yüzyıldaki bilimsel gelişmeler de sanatları etkisi altına alır. Evrene ve zamana ilişkin görüşlerimizin dönüşüme uğradığı “*Görelilik Kuramı*”¹⁴⁸ Einstein tarafından temellendirilir. Freud, makrokosmosdan mikrokosmosa geçerek bilinçaltımızı psikanaliz kuramıyla günışığına çıkarır.

1900'lerden bu yana artan bilimsel gelişmeler, bilgimizin çoğalmasına ve ekonomik zenginliğe sebep olur. Atom çekirdeğinin parçalanmasıyla insan, maddenin en küçük yapısı üzerindeki egemenliğini kanıtlamış ve doğayı istediği biçimde dönüştürebileceğini göstermiştir. Bunun yanı sıra insan, kendi yokoluşuna da zemin hazırlamıştır. Bir açmazın ortasında kendini bulan insan, kaotik bir ortamla baş başa kalmıştır.

¹⁴⁸ Bozkurt, s.52.

Yüzyıl boyunca yaşanan tüm bu hareketliğin getirdiği kaos, sanatçılar tarafından bir başkaldırıyla aşıp sarsılarak giderilmeye çalışılır. Dadacı ve gerçeküstücü hareketler, derin bir huzursuzluk ile güçlü bir tutkuyu gözler önüne serer. “Ne ressam tanıyoruz ne edebiyatçı, ne müzikçi, ne yontucu, ne din, ne dinsizlik, ne cumhuriyetçi, ne kralcı, ne anarşist, ne sosyalist, ne demokrat... hiç, hiçbir şey tanımıyoruz”¹⁴⁹ diyen Dadacıların bu katı tutumu, Andre Breton ve Gerçeküstücülerin görüşlerinde daha yapıcı bir hal alır. Yaşama karşı bir tavır alma niyetiyle hareket ederek, kişisel bilinçlerini üst düzeye yansıtip özgürleşmenin yollarını ararlar.

20. yüzyıl sanatı, tüm çabasını, aydınlanma sonrası akılcılığa tepki olarak doğan romantizmin başlattığı estetiği rasyonel temellere yerleştirme, sanatı yüceleştirme olgusu ve kutsallaştırmadan kurtulmaya harcar. Avangard sanat, nesneden kurtulma yollarını arar. Böylece modernizmle birlikte kendi özgül alanına çekilen sanat, nesnesini tümünden kaybeder. Stijl, mesleği ortadan kaldırmak istemiştir; Dadaist-sürrealist akım, sanatçıyı obje üretiminden kurtarmaya çalışmıştır. Tüm bunların sonucunda sanatçıdan istenen tek şey, var olmak ya da kendini ortadan kaldırmaktır. 20. yüzyıl sanatı, taşıdığı şeyleri serbest bırakmak amacıyla yok etmeye çalışmıştır. Rengin resimsel bir eleman olarak bağımsızlığının kazanılabilmesi için ışık ve gölge oyununun kodu kırılmıştır. Heykelin açık formu bloktan ayırabilmesi için, benzerlik olgusundan kurtulması gerekmiştir. Sonuç olarak modernitenin vardığı yer, soyut mekan ve bunun kuraldışı değişkesi olmuştur.¹⁵⁰ Soyutlamaya geçildiği andan itibaren artık tasvir edilmesine gerek duyulmayan dış gerçekliğe gönderme yapmaktan kendini kurtaran sanat, kendini yadsıyarak ve kendi çelişkesini ortaya koyarak var olmaya başlar. Dolayısıyla kendini yok edişi açık bir şekilde ortaya koyan sanat, kendisini imgenin ve ölmüş olanın yerine koyarak varlığını sürdürmeye devam eder. Artık önemli olan, ortaya çıkan sonuç değil, yaşanan süreçtir. Sanat imge oluşturan bir amaç değil, bu eylemin bir kesitini sunan bir şeye dönüşür. Aralarında ayırım yapabilmemizi sağlayan nesnel ölçütler ortadan kalkar. Model, eser, imge, üretim, ustalık, güzellik gibi kavramlar yerinden oynamıştır.

¹⁴⁹ Bozkurt, s.55.

¹⁵⁰ Farago, s.240.

Tümüyle nesnesizleşen sanatta imgeler, nesnel dünyanın mimetik yansımaları olmaktan çıkarak, zihinsel bir etkinliğin sonucu olan yapılara dönüşür. Barnett Newman'ın dediği gibi” Bizim yarattığımız imge, kuşkusuz, tarihin nostaljik gözlüklerini takmadan görebilen kişilerin anlayabileceği gerçek ve somut ilhamın imgesidir.”

Sanatın mimesise dayandığı dönemlerde, tasvir, tasvir edilen şeyin hizmetine sunulmuştur.¹⁵¹ Tasvirin niteliği, tasvir edilen nesnenin gerçeğe olan uygunluğuna bağlıdır. 20. yüzyılın başında soyut sanat, sanatın gönderge düzenini değiştirerek kendi özü içerisinde kavranmak amacıyla dünyayı betimlemeyi reddetmiştir. Bu bağlamda Support/Surface grubu, 1970’li yıllarda sanat eseri üretimiyle ilgili bir kuram ortaya atmıştır: *“Sanatçı kendini bir üretici olarak düşünmelidir ve sanat eseri sadece kendisinin üretim koşullarını ve üretim sürecini göstermelidir. Burada, elde edilen sonucun değerlendirilmesi değil, yapılan çalışmanın ortaya konulması gerekir. Tasvirin reddedilişinin bir diğer şekli ise, tasvir edilebilen her şeyi doğrudan doğruya tabloya yerleştirmektir; bir gazete ya da afiş çizmek yerine, bunlar doğrudan doğruya tuvalin üzerine yapıştırılır. Dahası iki boyutlu plastikte yetinmek yerine, hacimli cisimler tuval üzerine yapıştırılır; üstelik bu durum, resim/heykel ayrımını ortadan kaldırır.”*¹⁵² Burada bir bakıma nesnelerin kendisine doğru bir dönüş söz konusudur. Soyutlamanın gerçekleştirmiş olduğu gerçeğin sunulduğundaki ters yönlü harekette tasvir, verili olan şeyin gerçekliğinde varolan aşırılık nedeniyle ortadan kalkar.

Baudrillard’a göre nesne, geleneksel anlatımlarda ve sanatlarda sadece insana bağlı bir gerçeklik olarak mevcuttu. 20.yüzyılda da ahlaki ve ruhsal (psikolojik) değerlere bağlı kalarak var olmayı aştı. İnsanın gölgesinden ve boyunduruğundan kurtuldu. Boşluğun (kübizm’de olduğu gibi) çözümlenmesinde bağımsız, ama olağanüstü önemde bir yer ve etkinlik kazandı. Öte yandan soyutlama da nesneyi parçaladı. Dada ve Gerçeküstücülük nesnenin yeniden canlılık kazanmasına olanak

¹⁵¹ Farago, s.249.

¹⁵² Farago, s.250.

verdi, ancak neofigürasyon ve pop sanat nesneyi yine imgesiyle bütünleşmiş olarak ele alır.¹⁵³

Çağdaş görüntülerin çoğunluğunun görülecek hiçbir şeyin olmadığı düz anlamda görüntüler olduğuna değinen Baudrillard, tek hissedilenin her bir düz anlamlı görüntünün ardında bir şeyin yok olmuş olduğudur der. Bütünüyle bu gelişmeler doğrultusunda çağdaş sanatı antropolojik işlevinin dışında başka hiçbir estetik yargıya göndermede bulunmadan, ayınsı bir bütün olarak görmek gerekir şeklindeki düşünceleri de üretmiştir. Bu doğrultuda ele aldığı düşüncelerden biri şöyledir: *“Hakiki Mondrian’dan bir kez kurtulunca, Mondrian’dan daha Mondrian olmakta özgürsünüz. Hakiki naiflerden kurtulunca naiflerden daha naif olabilirsiniz. Gerçeklikten kurtulunca, gerçeklikten daha gerçek olabilirsiniz: Hiper-Gerçekçilik. Herşey Hiper-Gerçekçilik ve pop sanat ile başladı; gündelik yaşam fotoğrafik gerçekliğin ironik gücüne bu şekilde yükseldi. Bugün bu tırmanış, transestetik simülasyon alanına giren tüm sanat biçimlerini ve tüm üslupları ayrımsız kucaklıyor.”*¹⁵⁴

Pop sanat, tüketim kavramını kullanarak nesnelere dünyasını tersine çevirir. Bu durum Pop sanatın kendisinin de tüketim nesnesi haline gelmesine neden olur.¹⁵⁵ Tüketim mantığı ile oluşturulmuş sanat, temsile dayalı resmin yüceltme mantığını ortadan kaldırır. Nesne, anlamın belirlediği imge üzerinde daha ayrıcalıklı bir durumda değildir. Pop sanat, geleneksel temsil kavramını ortadan kaldırırken, geleneksel sanatın dünya görüşünü de tersine çevirir. Geleneksel yaklaşımlarda derin bir dünya görüşü mevcutken, Pop sanat tersine endüstriyel ve seri üretimle elde edilmiş bir yüzeyselliği ve homojenliği içerir.

20. yüzyıldaki toplumsal ve teknolojik gelişmelerle birlikte yağlı boya resim geleneği de eleştirilmeye başlanır. Buradaki temel sorunlardan biri, nesnenin daha gerçekçi olarak betimlenmesidir. Bu döneme kadar yağlı boya resim geleneği, nesnenin daha gerçekçi betimlenmesi konusunda uğraş vermiştir. Berger, yağlı boya resim ile oluşturulan imgeler hakkında şunu savlamaktadır: *“Yağlı boya resmi öbür*

¹⁵³ Jean Baudrillard, **Is Pop an Art of Consumption, Tension 2**, 1983, s. 49.

¹⁵⁴ Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, s.23.

¹⁵⁵ Kahraman, s.26-27.

*resim türlerinden ayıran şey, nesnelerin dokunulabilirliğini, dokusunu, parlaklığını ve katılığını yansıtabilmesindeki üstünlüğüdür. Yağlı boya gerçek nesnelere elimizle dokunabileceğimiz gibi gösterir bize. Bu tür resimdeki imgelerin iki boyutlu olmasına karşın gözü aldatma etkisi, yontunun etkisinden çok daha büyüktür; çünkü yağlı boya, nesnelerin renklerini, dokularını, sıcaklıklarını yansıtabilir. Nesnelerin bir yeri kapladığını bize imleme yoluyla gösterir.*¹⁵⁶ Berger'ın belirtmiş olduğu yağlı boya resme ait göz yanılması, sanatın nesnenin betimlenmesinden nesnenin gerçeğine doğru kaymasına neden olan etkenlerden biridir.

20. yüzyıl sanatının sanatçıyı obje üretiminden kurtarmaya çalıştığından daha önce bahsetmiştik. Bu uğurda savaş veren en önemli akımlardan biri Dadaizmdir. Tahtadan yapılmış oyuncak değnek at anlamına gelen dadacılık hareketi, sanatta ideolojik ve estetik sınırların yadsınması konusunda uğraş vermiştir. Düzenli bir yapıtlar birliği olmayan Dada, bir tavır alışla, bir başkaldırıyla parlayan, sanata benzeyen ile benzemeyen, bir anlam taşıyan ile taşımayan, bir yığın kağıt, malzeme ve afişi ortaya döken bir harekettir. Dadacılık, o ana değin süregelen duvar resmi anlayışını reddederek, yapıştırma (Collage) ve birleştirme (assemblage) dünyasına kutular, nesnelere, malzemelerle günlük yaşamın sanatla birleştiği noktayı keşfetmiştir.

Dadaist akım, birbirinden ayrı olan nesnelere birbirine katarak yaratıcı bir çalışmanın ürünüymiş gibi görünen şeyleri ortadan kaldırmak istemiştir. Bunun yanı sıra sanatsal türleri de birbiri içine sokarak sanatı, edebiyatı ve teknikleri birbirinden ayıran sınırları ortadan kaldırmak istemiştir. Sanat yabancı kabul edilen bütün nesnelere ve materyalleri (demir, tel, kibrit, sıradan nesnelere, fotoğraflar, gazete sloganları, endüstriyel ürünler vb.) kullanarak bunları harmanlamaya çalışmıştır. Antiestetik, anarşist ve nihilist bir anlayışla ortaya çıkan Dadacılığın kullandığı rastlantıya dayalı teknikler, Gerçeküstücüler ve Soyut Dışavurumcular tarafından da kullanılmıştır. İleride daha ayrıntılı olarak değineceğimiz Duchamp, imgeyi, bilinen resimsel özelliklerinden arındırmak düşüncesini sonuna değin zorlayan tuval dışı bir tutumla, nesnenin kendisini sergileyerek ilk hazır nesnelere gerçekleştirir. Dadacı

¹⁵⁶ John Berger, **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 1999, s.88-89.

sanatçıların savaş konusunda hemfikir olduğu şey, savaşın, maddeci değerler üzerine temellendirilmiş Batı toplumlarının ölüm sancılarının bir belirtisi, yokoluşlarının bir semptomu olduğudur.¹⁵⁷ Dadacıların savaş üzerine ısrarla vurguladıkları bu görüş, toplumsal değerlere ters düşen ve geleneksel sanat kavramı dışında kalan her türlü eylem ya da işlemin yeni bir sanat ve toplum biçiminin yaratılmasında temel bir rol oynamasına neden olmuştur. Duchamp'ın hazır nesnelere sunmasıyla oluşturduğu bir sanat anlayışını simgeleyen ready-made, bir nesnenin imge niteliğine ulaşmasını sağlayan minimal koşulların ifadesini oluşturmaktadır. Endüstriyel ürünlerin genel olarak müzeliğe olmaya başlaması, yeni bir toplumsal durumun habercisidir. Ready-made, bir bakıma eserin algılanmasının neden olduğu sarsıntıyla duygusal olarak paylaşılan deneyim tarafından uyandırılan düşüncelerin üzerinde gelişebileceği ve değiş tokuş edilebileceği bir simgesel alanın yeniden oluşturulması olgusunu gündeme getirmiştir.¹⁵⁸ Bu şekilde oluşturulan imgesel alan, geleneksel sanatlardaki sonlu ya da tamamlanmış karakterini terk ederek izleyicinin kendi oluşumunda aktif rol almasını talep etmektedir. Duchamp'a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir. Bu bağlamda Duchamp'ı asıl ilgilendiren şey sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir.¹⁵⁹ Hazır nesnelere, Duchamp'ın ruhunun yaratıcı edimi sonucu ortaya konan, toplumsal açıdan işlevleri olan nesnelere, gündelik yaşamdaki işlevlerini korumakta oldukları halde, yaratıcı edimin gücüyle bakışa sunulan hazır nesnelere dönüştürülmektedirler. Sanat olan şey ile olmayan şey arasındaki farkı, modern yaratıcılığın özü olarak görülen farksızlaştırma edimiyle bulanıklaştırırlar.

Dadacılık hareketinin bir devamı gibi sayılan gerçeküstücülük, Romantizm gibi felsefesini ve eylemini günlük yaşamı belirleyecek bir biçimde uygulama alanına koyar. Gerçeküstücülüğe göre akıl ve mantık yoluyla kavranan salt gerçeklik, yalnızca basit bir yanılsama ve kandırmacadan ibarettir. Dolayısıyla bu sanat anlayışında imge, doğaya değil, doğayı yorumlayan insanın düşgücüne dayanmaktadır. Sürrealizmle birlikte bilinçdışının açıkça tek ilham kaynağı olarak

¹⁵⁷ Bozkurt, s.58.

¹⁵⁸ Farago, s.256.

¹⁵⁹ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.35.

görölmeye başlamasıyla, bilinçdışı kavrayış ve bilinçli algı arasındaki ayırım da ortadan kalkmaya başlamıştır. Rüya, imge ve düşünceleri rastlantısal bir biçimde birbiriyle bağdaştırarak, Freud'un deyimiyle bilinçdışına giden en meşru yol olarak Sürrealistler tarafından ele alınmıştır.¹⁶⁰ Sürrealizmle birlikte rüya, sanat eserinin modeli haline gelir. Görünüşte belirli bir biçimden yoksun olan bilinçdışı, sanatın içeriği ve biçimi haline gelir.

I. Dünya Savaşı'nın ardından gelen moral ve çöküntü ortamını yaşayan Gerçeküstücüler, Freud'un 19. Yüzyıl burjuvazisininin ahlak ve gerçeklik anlayışını sarsan düşüncelerini yeni gerçekçiliğin temeli olarak kabul ederler. Freud öncesi dönemde düşünce yalnızca bilinç düzeyinde bilinmektedir. Oysa Freud'la birlikte baskı altında tutulan bir bilinçaltı dünyasının varlığı keşfedilir. Bu bilinçaltı dünyasını imgelerle görselleştirmek, Gerçeküstücülerin amacı olmuştur. II. Dünya savaşının sonunda varoluşçuluğun etkisiyle gerçeküstücülük giderek etkisini yitirmeye başlar.

1960'lı yılların sanatı pop sanattan, minimalist ve kavramsal sanata, endüstriyel üretim ve kitle tüketimi tarafından şekillenen bu iki akımın doruk noktasına denk gelir. Minimalist heykelin malzemesi olarak kullanılan materyaller endüstriyel teknolojiye göndermede bulunur. Pop sanatı ise seri üretimle bolluğa, pazarlama formlarına ve tüketim kültürüne işaret eder.¹⁶¹

4.2.1. Mekanik Çoğaltım Olarak İmge

Çoğaltma kavramının sanat alanındaki tanımı, oldukça karmaşıktır. Çoğaltma, hem sanat yapma olarak kullanılan bir tekniktir, hem de bütün sanat dallarıyla bağlantılı olarak teorik bir duruş noktasının somutlaştırılmasıdır. Potansiyel olarak sınırsız sayıda üretilebilecek olan orijinal sanat eserleri anlaşılmalıdır.

Çoğaltma, teknik olarak bir imgeyi ya da düşünceyi görsel yolla aktarmada etkiyi güçlendiren bir öge olarak kullanılırken, diğer yandan güçlü bir toplumsal eleştiri nesneleri olarak, toplumsal sistemin (tüketim toplumunun) ayna-imgesi gibi de düşünülmektedir. Çoğaltmayı heykelde plastik bir öge olarak ilk kullanan

¹⁶⁰ Kuspit, s.116.

¹⁶¹ Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, Nermin Saybaşı (çev.), Ankara: Bağlam Yayınları, 2004, s.133.

heykeltıraş, Auguste Rodin'dir. Rodin'in Cehennem Kapısı isimli eserinin merkezi figürü olan Düşünen Adam'ın üstünde, kapının taç kısmında yer alan üçlü kompozisyon çoğaltmadır. Bu üçlü figür, aynı kalıptan alınan insan formunun tekrarından ibarettir.



Resim 3: Auguste Rodin, "Cehennem Kapısı", 1880-1917



Resim 4: Auguste Rodin, “Cehennem Kapısı”, Detay

Çoğaltma tekniklerinin gelişmesi ve çoğaltma düşüncesine doğru ilerleyiş, bizi seri üretim ve sanat arasında ilişki kurmaya yöneltir. Fotoğrafın icadı, sanatın gelişme süreci içerisinde önemli bir kırılma noktasını oluşturur.

Görüntünün bir yüzey üzerine aktarıldığı yıllar ve sonrasında gerçeği yansıtmaya, belgeleme, kanıt olma gibi ifade edilen fotoğraf, 1871 Paris ayaklanmaları sırasında iktidar tarafından ifşa eden işlevi kullanıma sokulur ve modernist dönemde soyut çalışmalara doğru kaymalarla sanatsal üretimlerde de kendine yer edinir. Fotoğraf sanatı bu evreyle birlikte gerçekliği temsil etmeyi aşarak biçimsel bozulma, renk, doku ve detay çekimlerinin yanı sıra kolaj, montaj vb. teknikler yoğun olarak kullanılmaya başlanır. Postmodern dönemde ise fotoğrafın tarihin şahitliği işlevi artık manipüle edilir. Görüntü ön plandadır. Gerçek, kitle iletişim araçlarının da etkisiyle oluşan yapay bir dünyadan hareket edilerek yeniden üretilir. Böylece simülasyon ilkesinin belirlemiş olduğu günümüz dünyasında gerçek, ancak modelin kopyası ile mümkün olmaktadır. Orijinal olan eski değerini yitirerek kopyalara dönüşür.¹⁶²

Modern sanat, Walter Benjamin’in 1935’te yorumladığı, sanat yapıtının aurasının kaybolması olayını geniş çapta tartışır, hızlandırır ve ona eşlik eder.

¹⁶² Murat Yaygın, **Fotoğraf İdeolojisi**, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2009.

Sınırsız mekanik yeniden üretim çağı, bu dinsel haleye zarar verir. Benjamin, geleneksel olarak sanata atfedilen bu özelliği, bir uzağın biricik belirişi olarak tanımlar.

Walter Benjamin'e göre, mekanik yeniden üretim çağında sanat eseri, yeniden üretilmiş nesneyi gelenek alanından kopardığı için aurası kaybolmaktadır. Böylece bir kopyalar yığını oluşmaktadır. Postmodern dönemde fotoğrafik üretimin orjinalliğinin yıkılması sonucunda, sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü almıştır. Modernist dönemde sanat yapıtı orijinal bir nitelik taşıyor ve sanatçının bağımsız, öznel görüşünün ürünleri olduğu varsayılır. Postmodernizm'de ise sanat eserleri yeniden üretilerek kendine mal etme eylemi gündeme gelir ve bu kendine mal etme eylemi görüntüyü ait olduğu çevreden ve içinde bulunduğu koşullardan kopararak başka bir anlam kazanacağı farklı bir çevreye taşınır. Mekanik yolla yeniden üretim olgusu, toplumsal konuyu basit bir gösteriye dönüştürerek kitleler için anlaşılabilir hale getirir. Yeniden üretme gücüne sahip olan mekanik reproduksiyon, kitle tüketimine olan uygunluğunu gösterir. Mekanik çoğaltımı körlerin fili tarif etmesine benzeten Kuspit bu konuda şu örneği verir: *“Körlerin her biri filin farklı bir özelliğini gerçeğin tamamı olarak, yani filin belirleyici bir özelliği olarak tanımlamıştır. Filin bütünü olmadan özelliklerinin her biri saçma bir olgudan ibarettir- bu olgu, bütünden ayrılarak bütünün yerine konması nedeniyle saçma hale getirilmiştir.”*¹⁶³

Walter Benjamin, mekanik çoğaltımın sanat eserinin halesini yok ettiğini, fakat bunu yaparken de eseri apaçık bir gösteriye dönüştürdüğünü belirtmiştir. Herhangi bir şeyin mekanik yeniden çoğaltımı, onu toplumsal bir gösteriye dönüştürür. Sanatın temsil biçimi olarak halen yerini gösteri alır. Sanat eserinin kitlelere ulaşması, onun gösteriye dönüşmesine neden olur. Duchamp'ın da farkında olduğu gibi, mekanik yeniden çoğaltım, bir ifade aracı değil, kitlelere yönelik bir sergileme biçimidir. Duchamp'ın neredeyse tüm hazır-yapıtları çoğaltılmıştır. Duchamp'ın çoğaltılan herhangi bir hazır-yapıtının bir başka yerde bulunması, verilmek istenen mesajın aynen aktarılmasını ve Duchamp'ın düşüncesinin şimdi ve burada olmasını sağlamaktadır. Bu noktada Duchamp'ın tekrar üzerine söyledikleri önemlidir:

¹⁶³ Kuspit, s.106.

“İşlerimi çok sık tekrar ederseniz, kısa bir süre sonra bir şey de çok güzel hale gelebilir. Bu yüzden ben de hazır-yapıtların sayısını sınırlamak zorundaydım.”¹⁶⁴ Duchamp’ın burada söz ettiği tehlike, bir Ready-Made’in çoğaltımından doğan tehlike değil, bir eylem olarak ready-made üretiminden doğan tehlikedir. Duchamp’ın öngörüsü çoğaltma üzerine iki sorunu ortaya atmaktadır. Birincisi, aynı şeyi söyleyen çok sayıda imgenin (örn. Duchamp’ın otoportresi) bir araya gelip farklı “tek bir şey anlatması” olarak çoğaltma, ikincisi de farklı şeyler söyleyen çok sayıda nesnenin bir araya gelip “aynı şeyi” çok defa söylemek için (örn. Valizdeki Kutu) yapılan çoğaltma. Duchamp’ın işleri arasındaki bu anlayış, çoğaltmada temel iki gösterge olarak karşımıza çıkar.



Resim 5: Marcell Duchamp, “Çoğaltılmış Portreler.”

¹⁶⁴ Serhat Kiraz, “XX. Yüzyılın başından XXI. Yüzyılın başında Marcel Duchamp’tan ilginize”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 75, (Bahar, 2002), s.137.



Resim 6: Marcell Duchamp, “Valizdeki Kutu.”

Mekanik çoğaltım denilince akla gelen en önemli isimlerin başında kuşkusuz Warhol gelir. Warhol, tüketim kültürünün sıradan ve yoz gerçekliğini konu alır. Tüketim nesnelere ve popüler kültürün içi boş idollerini, derinliği olmayan ticari metalarla aynı düzleme yerleştirerek yaptığı ipek baskı çoğaltmalarıyla, Duchamp’dan devraldığı mirası uç noktalara taşımıştır. Marilyn Monroe, Campbell’s çorbaları, Brillo kutuları gibi işleri, popüler kültür ve endüstriyel üretimin birbirine yaklaştığı soğuk ve tarafsız biçimlerdir. Bu anlamda Warhol’un işleri, çağdaş tüketim toplumunun kendine yabancılaşmasını anlatmaktadırlar. Çin’de kültür Devrimini başlatan komünist lider Mao’nun çoğaltılmış imgeleri, kitle iletişim araçlarının pop imgesini nötralize etmesini sağlar. Magazinlerde yer alan Mao imgesiyle Marlyn Monroe imgesi arasındaki ideolojik fark ortadan kalkar. Bu imgelerin bir kez daha çoğaltılması sonucu magazin imgelerinin içi boşaltılmış olur. Warhol, iletişimin bir başka yönüne dikkatimizi çeker. Benjamin’in vurguladığı gibi, “Yeniden üretilen sanat yapıtı gittikçe artan ölçüde yeniden üretilebilirlik için tasarlanmış sanat eseri haline geliyor.”¹⁶⁵ Kendisi için amaç haline gelen çoğaltmalar, imgeyi tanıdık ve aşina olduğumuz sıradanlığından kurtararak onları sıra dışı, tanıdık olmayan bir anlam alanına sürükler.

¹⁶⁵ Benjamin, s.52.



Resim 7: Andy Warhol, “Mao”, İpek Baskı, 1972

Günümüzde herhangi bir yüzey üzerinden yansıyarak okuruna sunulan imgeler, kullanılan teknik ve estetik öğeler aracılığıyla gerçeklerinden daha etkileyici, daha canlı, daha parlak ve daha ideal bir dünyayı temsil etmektedir. Fotoğraf; var olan sanat yapıtlarının çoğaltımını olanaklı duruma getirerek, imgenin konumunu değiştirmiştir. Benjamin, yeniden üretilmiş bir imgenin özgün örneğinin, kopyasına oranla daha otantik olarak değerlendirdiğini belirtmiştir. Otantiklik yeniden üretilmez. Yeniden-üretim tarihsel tanıklık öğesini sarsıntıya uğratar, nesnenin otoritesini yok eder. *“Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi (aura) olmaktadır. Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden üretilmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir.”*¹⁶⁶

Sanat tarihine dönüp baktığımızda, sanat yapıtının her zaman yeniden üretilebilir olduğu görülmektedir. Örneğin Yunan’lılar, sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretimi için, döküm ve sikke basma olmak üzere iki çeşit yöntem kullanmışlardır. Yeniden üretimin yeni bir aşamaya varması, taşbaskı tekniğinin icadıyla mümkün olmuştur.¹⁶⁷ Taş baskı sayesinde grafik sanatı, günlük yaşama kitap resimleriyle eşlik edebilme yeteneğini kazandırır. Tüm bu buluşların hemen peşi sıra gelen fotoğrafın icadı, insan elini ilk kez en önemli sanatsal yükümlülüğünden kurtarır.

¹⁶⁶ Benjamin, s.50.

¹⁶⁷ Benjamin, s.52.

Bugün gelinen noktada imgeler aracılığıyla sunulan gerçek, artık hipergerçeklikle temsil edilir. “Her resim biricikliği bir zamanlar bulunduğu yerin biricik olmasından kaynaklanıyordu. Resim bir yerden başka bir yere taşınabilirdi. Ama hiçbir zaman aynı anda iki yerde birlikte görülemezdi. Fotoğraf makinesi, resmin fotoğrafını çekerek resmin imgesinin taşıdığı biricikliği ortadan kaldırmış oldu. Bunun sonucunda resmin anlamı değişti. Daha kesin söylersek resmin anlamı çoğaldı... Fotoğraf makinesi aracılığıyla artık resim seyirciye gitmektedir.”¹⁶⁸ Yapıtın yeniden canlandırılması, bulandırma sürecini de doğurur. Artık özgün yapıtın değeri ne söylendiğinde değil, onun biricik olmasından kaynaklanan pazarda biçilen değerindedir.

Röprodüksiyonu postsanatın temeli olarak ele alan Kuspit, yeniden çoğaltımın orjinalin yok olduğunu işaret eden bir şey olduğuna değinmiştir. Ona göre yeniden çoğaltım, önerme gücünden, içsel ruhtan ve orjinalin taşıdığı amacın ciddiliğinden yoksundur. Ayrıntıdaki nüanslar kaybolarak biçimsel tezatlar bulanıklaşır ve geriye kalan tek şeyin orjinalin dilsiz bir görüntüsü olduğuna değinir. “Röprodüksiyon çoğunlukla temsille karıştırılır; oysa röprodüksiyon mekanik ve şeyleştiricidir; temsilse (ister “gerçekçi”, ister soyut olsun) imgelemi yüksek ve dışavurumcudur. Röprodüksiyon orjinaline ne kadar sadık kalırsa kalsın, orijinal ölümün katılığında kalır- çünkü unutulmuş ve taşlaşmıştır.”¹⁶⁹ Kuspitin savından yola çıkarsak, orijinal sanat eseri, çoğaltım yoluyla gündelik olanın içine karışır ve birçok görüntüden biri haline gelir. Dolayısıyla bize yaşamın orjinalliğini ve yaratıcılığını hatırlatma gücünü yitirir.

Doksanlı yılların başından beri gittikçe artan sayıdaki sanat işleri, daha önceden varolandan yola çıkılarak yaratılmaya başlanmıştır. Kullanıma hazır işlerin sayısındaki bu artış, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır-nesne ve orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında önemli rol oynar.

4.2.2. Silinmiş İmge ve Yapıbozum

Bir sanat eserindeki silme işlemi çoğunlukla yapıbozumcu bir tavır olarak değerlendirilir. Kavramsal altyapısı olan sunumlarda bu durum daha belirgin olarak

¹⁶⁸ Berger, Görme Biçimleri, s.51.

¹⁶⁹ Kuspit, s.146.

ortaya çıkar. Dilsel verilerle kurulan ve sökülen anlam, silme işlemiyle yeni bir deneyim alanını işaret eder. Yapı bozum stratejisine uygun bir örnek vermeye kalkarsak karşımıza kuşkusuz, Rauschenberg çıkmaktadır. Robert Rauschenberg, soyut dışavurumcu sanatçı Willem de Kooning'in bir desenini silerek, 1953'te bu işi bir sanat yapıtı olarak sergiler. Bu eylem, sanatçısının özel izni alınarak silinen desenin, imgeyi bakana sunmaktan farklı bir kaygıyı açığa çıkarmak amacıyla silinmesinden oluşur. Çalışma yaklaşık bir ay boyunca kırk adet silgi kullanılarak oluşturulur. Rauschenberg, bu eylemle yeni bir iş açığa çıkardığını vurgular.¹⁷⁰ Rauschenberg, De Kooning'in çizimi üzerinden modernist sanat nesnesine ait biricikliği paranteze alır. Sanatçının bu eylemi, temsil ilişkilerinin kırılğan yönünü açığa çıkarmak içindir. Böylece sanat nesnesinin oluşum biçimi, onun bir bilgi varlığı olarak barındırdığı anlamsal özler tersyüz edilir. Burada göstergesel olan şey, silinen bir desenden arta kalan şeyin okunaksızlaştırılmış bir görüntü alanı olarak yeniden sunumudur. Silme işlemi, varolana değil, yitip gitmiş olana işaret eder. İzleyici de bitmiş ve kendisiyle imgeleme yoluyla ilişki kuracağı bir yapıt yerine, silinmiş, gizlenmiş, imgeden arındırılmış olanla baş başa kalıp yitip gidenin tanıklığını üstlenmektedir. Dolayısıyla silinmiş olan çizim yine oradadır, ve yeni bir auraya kavuşarak, iki aurasal katmanla varlığını sürdürür. Rauschenberg, bu çalışmasının asıl amacının "*bir desenin silinerek de gerçekleştirilebileceği*"ni göstermek olduğunu vurgulamıştır.¹⁷¹

¹⁷⁰ Şahiner, s.166.

¹⁷¹ Robert Rauschenberg, **Sergi Kataloğu**, Washington: Smithsonian Institution, 1976, s.75.



Resim 8: Robert Rauschenberg, “De Kooning’in Silinmesi”, 1953

Modern düşüncenin bilim ve teknolojideki devrimsel gelişmelerle, özgürlüklerin artacağı ve kültürel değerlerin değişeceği yönündeki ülküsü, yerini çok katmanlı ve ardışık sorunsallara bırakmıştır.¹⁷² Postyapısalcılar, anlam üzerine kurulu teorileri yerle bir ederken; diğer yandan Derrida, modern batı düşüncesinde hiyerarşik değerlerin ikili karşıtlıklara (suje-obje, görünen-gerçeklik) dayandığını savlamıştır. Postyapısalcı bakış açısına göre, modernist doktrinin yapıbozumu amaçlanmaktadır. Habermas, dönemin karakteristik özelliğini açıklarken, giderek değersizleşen anlamdan ya da yıkılan formlardan geriye hiçbirşey kalmadığından bahsetmekte, onları izleyebileceğimiz bir iz bile bulunmadığından söz etmektedir.¹⁷³ Yapıbozumu, eskinin küllerinden doğacak, yeni bir biçim önermesini gereksinir. Yapıbozumu, ikili karşıtlıkların sökülümünden daha öte bir noktada temellenerek karşıtlıkların dilini, yenileşmenin karşıtlığıyla birlikte geliştirir. Anlam; karşıtlıkların içerdiği hiyerarşik yapıların sökülümü, silahsızlandırılması ve kavramların tahrif edilerek yeni baştan oluşturulmasıyla gerçekleşir. Derrida'nın ikili karşıtlıkların

¹⁷² Şahiner, s.170.

¹⁷³ Şahiner, s.170.

üstesinden gelmek için ileri sürdüğü genel yapıbozumcu stratejisine göre, yapıbozumcu çalışmalar, geçici bir yapıbozumcu eylemin gelişmesini sağlarlar. Derrida'ya göre kesinlikle yerleşik olmayan ve olamayacak ikilem, yüksek olanın barındırdığı alçaklığın ve önceki anlayışların taşıdığı kavramın bundan böyle mümkün olamayacağı yeni bir kavramın işaret edilmesini zorunlu kılan bir boşluk ve tersinelik durumunun söz konusu olduğundan bahseder. “...sahte fiili özellikler (nominal ya da semantik), felsefi (ikili) karşıtlıklarca daha fazla içerilemez, üçüncü aşamaya geçmeseler de, spekülatif diyalektik bir biçimde, bir çözüm yolu olarak ele alınmasalar da, ancak felsefi karşıtığa uyum sağlayarak direnç oluşturabilir ve bu birliği bozabilirler.”¹⁷⁴

Fred Orton, Jasper Johns'un işleri üzerinden hareket ederek yapıbozumu açıklamaya çalışır. O'na göre Johns'un yaklaşımı, yalnızca yapıbozumcu göstregeleri göstermekle kalmaz, ayrıca bir sanat yapıtındaki yapıbozumcu stratejileri de görünür kılarak kanıtlar ortaya koyar. Jasper Johns, 1971'de gerçekleştirdiği Bent “Blue” adlı işi hakkında şunları söyler: “Bir bakıma buradaki iptal etme eylemi Bent Blue'deki önemsizliğin ta kendisidir. Bu alan sürekli değiştiğinden orasının neresi olduğu artık önemli değildir. Ancak orasının neresi olduğu, orasının neresi olmasından ötürü büyük önem taşır. Fakat orası hiçbir yer olabileceği gibi, sonrasındaki görüntü de bu hiçliği gösterebilir.”¹⁷⁵ Johns, resminin bir yerine çarpı koyarak dikkatimizi çeker ve o alanın önemini vurgular. Burada sanatçının niyetinin ne olduğuyla ilgili bir paradoks karşımıza çıkar. Orton, sanatçının çarpı atma eylemi üzerinde durarak, çarpı atarak geçersiz kılınan yüzeydeki kararsızlığın, ne dikkate değer, ne değil, ne önemli, ne de önemsiz, ne yeterli, ne de yetersiz, ne yanlış, ne de doğru, ne istemdişi, ne de istemli olduğunu vurgular.¹⁷⁶ Tüm bu saptamar bizi Orton'un Derrida'nın metni bozma ile ilgili kararsızlık stratejisine geri götürür. Derrida'nın kararsızlık stratejisini de burada açmakta fayda var. Bu noktada gram kavramıyla karşılaşıyoruz. Bu kavramla ilgili Derrida şu tespitte bulunur: “Gram; ne bir gösterendir ne de gösterilen, ne göstergedir, ne de bir nesne, ne varlıktır ne de yokluk, ne bir

¹⁷⁴ Jacques Derrida, **Margins of Philosophy**, Alan Bass (çev.), Great Britian, Harvester Wheatsheaf, 1982, s.43.

¹⁷⁵ Fred Orton, **Figuring Jasper Johns, Reaktion Books- Essays in Art and Culture**, London, 1994, s.40.

¹⁷⁶ Orton, s.40.

mevcudiyettir, ne de bir eksiklik, vb.”¹⁷⁷ İster bir metinde olsun, isterse de bir resimde, herhangi bir alan silindiğinde, metin ya da imge, ne tam anlamıyla bir bütündür, ne de yok edilmiştir. Her iki olasılık da Derrida’nın ifadelerinde değindiği gibi geçerlidir. Bozuma sokulan sanat nesnesi, hem varlığı içerir, hem de kendisinde eksiltilmiş olanı.



Resim 9: Jasper Johns, “*Bent Blue*”, 1971, Monotip baskı gazete üzerine planografik olarak renklendirilmiş taşbaskı.

Yukarıdaki saptamalardan sonra tam da bu noktada silme edimiyle ilgili Kosuth’un “Zero or Not” isimli yerleştirmesi ele alınabilir. Sözcükleri yapıbozucu olarak yazmak, Derrida’nın sözcükleri kullanırken sorguladığı ve zorunlu gördüğü metotlardan biridir. Bu bağlamda Derrida şunu ifade eder: “eksilteler, düzeltmeler ve düzeltmelerin düzeltmeleriyle ilerlemek zorundayım, bunları tüm kavramlara uygulamak gerekiyor”¹⁷⁸ der. Sözcüklerin bu kullanım şekli, Kosuth’un az önce değindiğimiz işinde görülebilir. Bu yerleştirmede silinmiş olan metin, hala okunabilirliğini korumakta ve dolayısıyla kullanılabilirliğini sürdürmektedir.

¹⁷⁷ Jacques Derrida, *Positions*, Alan Bass (çev.), London: Athlone Press, 1987, s.56.

¹⁷⁸ Derrida, 1987, s.57.

Yerleştirme ile Freud'un psikanalitik görüşlerini ilişkilendiren Nancy Princenthal, şunu ifade eder: “Yerleştirme, en temel psikoanalitik görüşlerin ironik bir doğrulaması gibidir, ya da en nihayetinde bunların alaycı bir biçimde yeniden gözden geçirilmesidir: Freudyen teoriyi dizginleyebilirsiniz ancak bu, ondan kurtulmanız anlamına gelmez. Kosuth, Freud'un ifadelerini yok etmek için ne denli uğraşsa da, sonuçta onları daha da güçlendirir. Dolambaçlı bir yoldan da olsa bu ifadeler kendini yine de ele vermektedirler.”¹⁷⁹ Yerleştirmede çizgilerle iptal edilen metin, yeniden değerlendirmeyi olanaksızlaştırmaktadır. Sözcükleri bozuma sokmak, sanatı yapıbozum stratejilerine yaklaştırır.



Resim 10: Joseph Kosuth, “Zero or Not”, Yerleştirme (Detay), 1985

4.3.Güncel Sanatta İmge

Modernist sanatın estetik biçimiyle simgelenen evrensel ve metafizik doğruların II. Dünya savaşı sonrası iflası, sanatçıyı giderek büyüyen bir bireyselliğe ve o anda varoluşunu saptayacak anlık davranışlara sürüklemiştir. Pop sanattan başlayarak, kitch beğeninini her düzeyi, grafiti, halk anlatımı gibi her türlü anlatım

¹⁷⁹ Nancy Princenthal, “Kosuth at Ground Zero”, *Art in America*, sayı:74, (Aralık-1986), s.126-129.

biçiminden yararlanan günümüz sanatçısı, kurgusal hiyerarşinin toplumsal düzeni ve günümüzde algılanan gerçeği yansıtmadığını düşünmektedir. Günümüz sanatını değerlendirirken, üretim ilişkilerindeki radikal değişimleri ve sanat nesnesinin statüsünü belirleyen ekonomik alt yapıları dikkatli bir biçimde gözden geçirmek gerekir. Kapitalizmin bugün geldiği süreçte tüketim kültürünü yönlendiren çokuluslu şirketler, sanatın dönüşüm değerini de kontrol eder. Tüketim toplumunda nesnelere ya da sıradan tüketim ürünlerini estetize eden Pop-Sanat uygulamaları; bu nesnelere sanat mertebesine çıkarıp müze ve galerilerin başköşesine koyarak yüksek kültür ve kitle kültürü arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır.

Bakışın egemenliği; görmenin zaferi ve insana ait, özne merkezli imge anlayışı, zamanla bir imge patlamasına yol açmıştır. Görünenleri bir imgeyle eşitlemeye, imge eşliğinde somutlayıp sunmaya çalışma sonucunda insan, imge yığınlarına maruz kalmıştır. Böylesi bir imge yığınıyla baş başa kalan insan, kendisiyle kayıtlı bir gerçekliği temsil eden imgeden koparak, imgeyle imgelenen arasındaki bağı koparmıştır. Günümüz sanatında imge yığınının arasında çaresiz kalan sanatçı için tek çıkar yol, imgeden imgeler üretmektir. Görünen, kendi gerçekliğinden de koparak imge yardımıyla yaratılan yeni bir bağlama taşınmıştır. Bundan böyle hakikat ve gerçek ayırımından yoksun, taklidin taklidi bir yüksek gerçekten; simülatif bir dünyadan söz edilir olmuştur. Susan Sontag, günümüz toplumunun başta gelen faaliyetlerinden birinin ciddi biçimde görüntü üretip tüketmek olduğunu vurgular. Bizim çağımızın görüntüleri gerçek olana tercih etmesini, kısmen gerçek olana dair görüşlerin giderek karmaşıklaşması ve zayıflamasına gösterilen tepkiden kaynaklandığı gerçeğinin altını çizer.

Modernizm’ni sonunda nesnesinden arınan sanat, kendi kendinin göstergesi olan bir imgelem dünyasına dönüşür. Günümüz sanatının imgelerini tanımak için sanal dünya, medya, reklamcılık, sinema ve moda endüstrisi gibi gelişen sektörlerle bakmak gerekmektedir. İmgenin bu hızlı üretimi ve tüketimi sanatın sonuna değil, bir nevi kaynağına dönmesini sağlamıştır. Sanat, tarihinden sökülerek egemen görsel kültürle bütünleşmiştir. Sibernetik çağın sanatı sürekli ve ardı ardına imgeler üretir. Böylece sanat hayatla bütünleşir. Hegel’e göre dinin yerini alan sanat, Modernizm sonrasında yerini felsefeye bırakmış ancak günümüz sanatı, Lascaux’da olduğu gibi

görünürlüğün kutlanması ya da şaşaalı bir gösteridir. Bu gösterinin yeniden ne zaman başladığını Peter Burger şu sözleriyle ifade eder: “Duchamp’ın hazır nesnelere birer sanat eseri değil, birer gösteridir.”¹⁸⁰

20. yüzyılın son çeyreğinde, modern dünyaya ilişkin yaygın bir kötümserlik, dikkati, insan yaşamının şimdisi, şu anı dışında kalan tüm dönemlerinden uzaklaştıran ve böylece ortaya çıkan kültürel koşulları betimleme biçimi gündeme gelmiştir. Aşkın kanıtlara ve bakış açısına karşı çıkan, uyumlu ve sorunsuz temsil olarak dil görüşünü ve birebir doğruluk anlayışını yadsıyan Postmodernizm olarak tabir edilen bu dönemde, bütün zamanlar için geçerli evrensel kategorilere, ilke ve ayrımlara, modern bilime ve Batı aklını meşrulaştıran üstanlatılara kuşkuyla bakılır.¹⁸¹ Vurguyu içerikten biçime kaydıran Postmodernizm, köklü bir farklılık gösteren bağlara ve tarihsel dönemlerden seçilen üslup öğelerinin biraraya getirilmesine önem verir. Sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırlar kalkar, seçkinci ve popüler kültür ile farklı sanat türleri arasındaki ayrımlar aşılır. Sanatsal üretimin özgünlüğüne karşı çıkılır ve gerçek sanat yapıtının dahilerin ürünü olduğu tezi yıkılarak, salt yinelemeye dayalı bir sanat anlayışı benimsenir.

Postmodernizm, Modernizmin tekeli kapitalizme dayalı anlayışından, çokuluslu kapitalizme geçişi temsil eder. Modernizmin meta konumuna getirdiği sanat yapıtının tekil, biricik olma özelliğinden başka sanatçısının da pozisyonu değişmiştir. Sanat nesnesinin müze ve galerilerdeki ayrıcalıklı konumu sona erdirilerek sokağa taşınır.¹⁸² Tüm bu süreçlerle birlikte sanat ve gündelik hayat arasındaki ayrımlar belirsizleşir.

Akıl ile duyu arasındaki ayrım, modern sanatı içinden çökerten bir yarılmaya sebep olarak, yok olmasına neden olmuştur. Salt akıldan (kavramsal sanat) ve salt duyusallıktan (soyutlama) oluşan bir sanat ortaya çıkmıştır. Gerçekliğin akılcı bir temsilini yapma yolundaki tüm çabalarına rağmen, genellikle akılcı olmayan duyusal araçlar kullanan Manet’den bu yana modern sanatta ortaya çıkan çelişkiler yığını, modern sanatı içten içe çökertmeye neden olan durumlardan biridir. Duchamp’ın

¹⁸⁰ Peter Burger, **Avangard Kuramı**, Erol Özbek (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2003, s.108.

¹⁸¹ Bozkurt, s.69.

¹⁸² Yaygın, s.143.

sanat yapıtında algılayıcının müdahale alanına belirgin bir sınırlama getirme eğilimi ve düşünsel uzam, günümüzde nesnenin geçişliliğini bir oldubitti gibi ortaya koyan bir karşılıklı eylemlilik kültüründe erimektedir.¹⁸³ Bunların yanı sıra internet ve çoklu ortam gibi yeni teknolojilerin ortaya çıkışı, bir araya gelenebilecek yeni alanlar yaratmaya ve kültürel nesnenin karşısında yeni uzlaşma alanları yaratmaya yol açar.

Modernizme yönelik bir tavır olarak karşımıza çıkan Postmodernizm, aynı zamanda aydınlanma hareketine de karşı çıkar. 20. Yüzyılda yaşanan iki büyük savaş, antidemokratik rejimlerin yükselişi, terörizmin patlak vermesi, toplama kampları, Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombaları ve global ekonominin yaşadığı kriz gibi olaylar modernizmin ifade etmiş olduğu ilerleme fikrine duyulan inancı aşındırır. Postmodernizm, tüm bu sebeplerden dolayı modernizme karşı çıkmıştır. Bu akım aynı zamanda siyasal, dinsel ya da toplumsal nitelikli her şeyi kucaklayan ve küresel bütün dünya görüşlerini de eleştirir. Donald Kuspit, Postmodernist süreçte imgenin restore edilerek yeni bir sanatsal ortama yerleştirildiğine değinerek şunu ifade eder: *“Postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsisist çöküşüne işaret eder, çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada da anlamını yok eder.”*¹⁸⁴ Bağlamından koparılan imgeler, yeni bir bağlama taşınarak eski ile yeni olanın arasındaki farklılıktan kaynaklanan bir çatışma elde edilir. Postmodern dönemde yaratıcılık da zor günler geçirmektedir. İmgelemeden yoksun olan post sanatçılar, imgeleme ihtiyaç duymazlar, çünkü onlara göre sıradan malzeme demek ham halde olan malzeme demektir.

Günümüz sanatını ve imgeyle olan diyalogunu etkileyen faktörlerin başında, 1960 sonrası düşünce ve sanat hareketlerinin getirdiği yeni çözümleme yöntemleri olmuştur. Post Yapısalcı çözümleme yöntemi, günümüz sanatını etkileyen faktörlerin başında yer alır. Bu bakışa göre ikili karşıtlıklar, benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durularak düz anlam ve yan anlamlar oluşturulur. Derrida, yapıtın yapısal öğelerinin düzenlenişi, birbirleriyle ilişkilerinden yeni anlamlar üretildiğini; her gösterenin

¹⁸³ Bourriaud, s.42.

¹⁸⁴ Kuspit, s.69.

başka bir göstereni işaret ederek gösterge zincirleri oluşturduğunu düşünmektedir. Bu gösterge zincirleri, tarihsel süreç içerisinde yeni anlam bağıntılarıyla sürekli yoruma açık yönleri oluşturarak yapıtın çok anlamlı bir bütüne dönüşmesini sağlar. Yine Umberto Eco, *Açık Yapıt* kuramında yapıtın çokluk, çok anlamlılık kavramları üzerinde durarak, yapıtın açıklık ile arasındaki diyalektikte yapıtın kalıcılığını ve sürekliliğini görür. Modernizm sonrası dönemde sanatın izlemiş olduğu rota, yapıta ve estetiğe ilişkin sorgulamalarla oluşturulan probleme odaklıdır. Bu dönemde estetiğin güzel ile ilişkisi sorgulanır ve sanat yapıtının ne olduğuna ilişkin cevaplar aranır. Bu sorgulamalar Kant'tan beri süregelen yüceliğe, aşkınlığa ve akılcılığa, genel anlamda Modernizme ve pozitivistliğe karşı yapılır. Sanat, felsefe ve yaşam arasındaki sınırlar belirsizleşir. Minimalizm ve kavramsal sanatın yanı sıra performans ve happening gibi sanat oluşumlarının sanat yapıtına izleyiciyi dahil etmesi, yapıtın izleyici ile tamamlanır olması olgusu, yapıtın tek bir disiplinle çözümlenemeyecek kadar komplike bir hal aldığı açık bir göstergesidir. Bunun sonucunda izleyici de sanat yapıtına çoğulcu bir bakış açısıyla bakmak zorunda bırakılmıştır. 20. Yüzyılın sonuna gelindiğinde çoğulculuk, yapıtlar arası etkileşim ve özneler arası iletişim öne çıkmaktadır.

Tarihsel ve yapısal anlamda duvarları yıkıp, gerçekliği ve dünyayı bünyesine alan günümüz sanatı, izleyiciyle arasında aşılamaz felsefi ve zihinsel bir duvar örmüştür. Sanatçının eseriyle dünyası arasında kurduğu ilişkinin doğası değişmiştir. Bu ilişki deneysel, imgeleme dayalı aracısız, birinci elden edindiği ilişki olmaktan çıkmıştır. İkisinin arasına kitle iletişim araçları ve medyanın ürettiği sonsuz sayıda tekrarlanabilir imgeler dünyası girmiştir. Güncel sanatçıların kurguladıkları işlerde, nesnelere dilin bir parçasını oluşturur. Nesne, bir yandan bir telefon konuşması kadar maddesizken, bir yandan akşam yemeğinde içilen bir çorbadan ibaret yapıtın bir heykel kadar maddi olduğu durumlar ortaya çıkar.¹⁸⁵

Modernizm sonrası dönem olarak tabir edilen dönemde yazarların çoğunun hemfikir olduğu 'imge enflasyonu' çağı yaşanmaktadır. Günümüzde sonsuz dolaşıma sokulmuş olan imge, sanki artık tasvir ettiği kaynaktan doğduğuna ve saklı

¹⁸⁵ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, Saadet Özen (çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005, s.77.

gücüllüğüne dair olan inancın yitirilmiş olduğu izlenimine sebep olmaktadır. Sayın, bu durumu şu şekilde vurgulamaktadır “*Dile ve göze gelmesi imkansız olan bir aşkınlıkla yüklü değildir artık imgeler. Perde açıldığında odaya dolan ve evreni duyumsamamızı sağlayan ışık gibi kendini sadece gösteren, ama açıklamayan, kendini ele vermeyen bir gizemliliğe, ardında kendi dışında bir şey göstermeyen bir görünürlüğe evrilmiş gibidir imge.*”¹⁸⁶

Postmodern Durum adlı yapıtında, bilgiye karşı postmodern tutumun bir özetini ortaya koymayı deneyen Lyotard, bu durumu belirleyen iki büyük gelişmeyi sırasıyla, Avrupa toplumlarının Aydınlanmadan beri kendilerini temellendirmek ve haklı kılmak için kullandıkları tüm meşrulaştırıcı söylemlerin geçersizleşmesi ve çöküşüyle birlikte, geleneksel kültürün yerini alan enformasyon teknolojisinin, yeni bir uzmanlık türüyle yükselişi olduğunu öne sürmüştür.¹⁸⁷ Tüm bunların yanısıra, postmodernizm, felsefenin bilimin de yardımıyla gerçekleşeceğine inanılan insanlığın ilerlemesiyle birlikte özgürleşmesi ve buna bağlı olarak evrensel biçimde geçerli insan bilgisini öğretebilmek için gereksinim duyulan birliği insana sağlayabileceği düşüncesine de karşı çıkar. Bu bağlamda, biricik, değişmez, evrensel bir akıl yerine, birbirinden farklı akılların varlığını savunur. İlerleme düşüncesine karşı çıkışının bir sonucu olarak Postmodernizm, günümüzün geçmişten, modernizmin de modern öncesi dönemden üstün olduğu savını reddeder. Temsili bir sahtekarlık olarak gören, buna bağlı olarak da demokrasiyi kuşkuyla karşılayan Postmodernizm, çoğulculuğu ve hoşgörüyü savunur.¹⁸⁸ Postmodernizm’in doğuşunda etkili olan olayların başını, 20. Yüzyıl Avrupasının siyasi tarihindeki çalkantılar çekmiştir. İki büyük savaşa, faşizmin yükselişine, emperyalizmin güçlenmesine, nazi toplama kamplarına ve imparatorlukların yıkılışına tanıklık etmiş olan bu çağ, Batı’nın ilerlemeciliğine ve iyimserliğine gölge düşürmüştü, böylece modernizmin sorgulanmasına yol açmıştır. Marksizmin teoriden pratiğe doğru tamamlanan evrimi, insanı özgürleştirme, insanın yabancılaşmasına son verme ve insanlığı kurtarma

¹⁸⁶ Sayın, s.8.

¹⁸⁷ Jean-François Lyotard, **Postmodern Durum**, Ahmet Çiğdem (çev.), Ankara: Ara Yayınları, 1990, s.56.

¹⁸⁸ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999, s.24.

amacını gerçekleştirememiş, tersine totaliter rejimlerin temel doktriner dayanağı olup çıkmıştır.¹⁸⁹

Bilindiği üzere sanatta 1900'lerin başından 1970'lere kadar Batı tarihinde örneği görülmemiş bir hızla değişim yaşanmıştır. Modernizmin gelişiminde rol oynayan başlıca yenilikler arasında yüzyılın başında ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, kitle iletişim ve eğlence alanındaki dönüşümler ve bilimlerdeki devrimci gelişmeler sayılabilir. 1900'lerin başında temsilde yaşanan kriz, soyutlama ve sunuşun yadsınarak estetik sürecin terk edilmesi olguları, modernizmden postmodernizme olan geçiş sürecini hazırlayan etmenlerdir.

Günümüz sanatında orijinal yaratı süreçleri geride kalmıştır. Bu olgu iki düşünür tarafından ele alınan makalelerle vurgulanmıştır. Heidegger sanat eserinin gerçeği gösteren karakterinin üzerine vurgu yaparken, Benjamin, auranın sanat eserinin tepesinden uzaklaştığını, silindiğini ve başka bir döneme doğru gidildiğini belirtmektedir.

Baudrillard'a göre, bugün toplum bir simülasyon toplumu haline gelmiştir. "*Sessiz yığınların Gölgesinde*" adlı kitabında simülasyon toplumunu açıklar. Ona göre toplum denen şey, her şeyi kendi içine çeken bir yığındır artık. Bu toplumda politika bir televizyon şovuna dönüşerek, hayatın kendisi de bu şovun bir parçası olmuştur. Toplum içindeki kutuplar çökmüştür. Bu nedenle Marksist anlamda bir devrim olasılığı da ortadan kalkmıştır. Artık ne dışavurum vardır, ne de temsil edilme.¹⁹⁰ Güncel sanatta gerçeğin üstü simülasyon katmanlarıyla kaplanmıştır. Bu katmanların arasından gerçeğe ulaşmak olanaksızlaşmıştır. Sanat reklama karışarak gerçekliğini yitirmiştir. Medya, bilgisayar ve video teknolojisi sayesinde artık herkes geçmiş imgeleri kullanarak kendi sanatını yaratabilir. Biçimde gözlenen başdöndürücü eklektizm ve imge bolluğundan ortada görülecek bir şey kalmamıştır. Simülasyon toplumunda önceden üretilmiş olan imgelerle oynamaktan başka yapacak seçenek kalmamıştır. Simülasyon gerçeğin karşıtı değildir. Neyin gerçek neyin sahte olduğunu söyleyerek gerçekliği konusunda kararsız kalınan şeyi

¹⁸⁹ Bozkurt, s.72.

¹⁹⁰ Jean Baudrillard, *Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu*, Oğuz Adanır (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1991, s.8.

nitelendirir. Gerçeğe sürekli gerçek katarak, gerçeği biriktirerek doğrudan simülasyona, gerçekliğin en kusursuz aşamasına ulaşmış oluruz. Bu durum dünyanın tüketilmesiyle eş değerlidir. Bu, bir tür illüzyonun sonudur. Bu illüzyon, hem gerçek, hem de imgeyi kapsayan kusursuz cinayetin kendisidir. Göz yanıltması, gerçek nesnelere ait bir boyutu safdışı ederek onlara büyümlü bir nesne olma özelliği kazandırır. Gerçek bir derinlikten çok, bir derinlik illüzyonu katar. İki boyutlu olmasına karşılık üç boyut illüzyonu yaratır. Gerçeği olduğu gibi verebilir, onu baştan çıkarabilirsiniz. Modern sürecin bize unutturduğu şey budur. Nesne, gücünü kendisine yapılan eklemelerden değil, eksiltme ya da soyutlamalardan almaktadır. Baudrillard'a göre modern süreçte bakmamız istenen bu nesnelere değil, giderek görsel anlamda yutulmak ve hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolmak istenen şeylerdir.¹⁹¹ Bu tür bir resmin üzerinde görülebilecek bir şey yoktur. Burada nesne, nesne olmayan ya da nesne olma özelliğini yitirmiş bir nesnedir. Baudrillard'ın bu konuda da görüşleri keskindir. O'na göre duyarsızlığa mahkum bir dünyada yapılması gereken imge adlı boşluğun çevresinde dönmezdır. İmgeyle sorgulama, üretilen imgelerle anlamsızlığa katkıda bulunmak, onu dönüştürmektir. Simülasyonist ressamlar resmin yerine değeri koyarlar. Kendi kendini yok etme olayı, çağdaş resmin bütün uzantılarında görülür. Böyle şeylere bakıp, onları görebilmek imkansızlaşmıştır. Resmin görenle ilişkisi kopmuştur. Kendi illüzyon gücünü yadsıyan yapıt, derhal simülasyonun eline düşmekte ve gülünç bir hal almaktadır.¹⁹² Güncel sanat, geçmişini oyunlaştırarak ve kitch'leştirerek kendi hesabına geçirir.

Baudrillard, simülasyon kuramı ile ilgili tespitlerinde imge gerçeklik ilişkisinin dört aşamadan geçtiğini söyler. İlk aşamada imge, gerçekliğin bire bir yansımasından ibarettir. İkinci aşamada gerçekliği çarpıtmakta, olduğundan farklı sunmaktadır. Üçüncü aşamaya gelindiğinde ise imgenin işlevi görünüm yaratmak, gerçek diye bir şey olmadığını gerçeğini gizlemektir. Son dördüncü aşamada ise, imge artık bir görünüm değil bir simülasyon, kendi kendinin simülasyonudur. Baudrillard'a göre, imge gerçeklik ilişkisinin koptuğu yerde hipergerçeklik başlar. Bu , bir şeyin gerçekliğini

¹⁹¹ Baudrillard, "İllüzyon, Yitirilen illüzyon ve Estetik", **doğu-batı dergisi**, sayı: 19 (Mayıs-Haziran-Temmuz 2002). Çev: Oğuz Adanır, s.9-29.

¹⁹² Baudrillard, İllüzyon, Yitirilen illüzyon ve Estetik, s.9-29.

veya gerçekdışılığını, doğruluğunu veya yanlışlığını artık sorguya çekemeyeceğimiz bir alandır. *“Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve konut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu olay gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Bundan böyle gerçeğin rasyonel olması gereksizdir, zira ideal ya da negatif süreçlerle boy ölçüşebilecek durumda değildir. Çünkü gerçek işlemsel bir şeye dönüşmüştür. Gerçek, gerçek olmaktan çıkmıştır, çünkü gerçeği sarıp sarmalayan bir düşsellik yoktur. İşte bu hipergerçektir.”*¹⁹³

Postmodern dönemde Baudelaire’in korktuğu şey gerçekleşmiş olur: “Dış gerçekliğe boyun eğen sanat, kendisine saygısını her geçen gün daha da yitiriyor.”¹⁹⁴ Sanatçı pozitivist hale gelerek, sanki kendisi ortada yokmuşçasına, şeyleri oldukları haliyle, ya da olacakları haliyle temsil etmeye başlamıştır. Postsanatçılar gerçek şeyleri sıradan göstergeler gibi kullanarak gerçekliğin ideoloji ve kuramın denetiminde olduğuna dikkat çekerler. Baudelaire’in “imgelemi güçlü sanatçılar” olarak adlandırdığı sanatçı tanımı, postsanatçılar için geçerli değildir. Çünkü şeyleri açığa çıkarmak için gereken öznellik, onlarda mevcut değildir.

Postmodern dönemde artık tablonun değil, röprodüksiyonunun görüldüğünü belirten Donald Kuspit, tablo ile röprodüksiyonunun özdeş hale geldiğini ve popüler göze aynı gibi geldiğini belirterek şunu ifade eder: *“Yeniden üretilerek evcilleştirilmesi nedeniyle röprodüksiyon, gerçek olandan daha gerçek, daha kabul edilebilir hale gelir, yani daha anlaşılabilir ve tanındıktır: Artık sorumluluk sanatçıda değil, izleyicideymiş gibi görünmektedir.”*¹⁹⁵ Günümüzde herhangi bir röprodüksiyonu yapılan bir Van Gogh tablosu, günlük yaşamın herhangi bir parçası olarak görüldüğü içindir ki, insana güven verir. Dolayısıyla çekici bir etki yaratır.

Gündelik gerçekliğe eleştirel yaklaştığını iddia eden post sanat, farkında olmadan onunla uyum içinde kalır. Yaratıcı imgelem ile post sanatın hammadde olarak kullandığı gündelik gerçeklik bulanıklaşır, bu nedenle toplumsal hammaddenin mekanik bir reproduksiyonunun yapılması, hayal gücünün başarısı olarak algılanmaktadır.¹⁹⁶ Duchamp’ın hazır nesnelere üzerine açıklayıcı metinler

¹⁹³ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Oğuz Adanır (çev.), İstanbul: doğu-batı Yayınları, 2003, s.67.

¹⁹⁴ Kuspit, s.233.

¹⁹⁵ Kuspit, s.25.

¹⁹⁶ Kuspit, s.105.

eklemesi gibi çağrışımlar, post sanatta açık göstergelere dönüşür. Warhol'un sıklıkla değinmiş olduğu gibi, eser görünenden ibaret bir şey olur. Eserde konunun bir imge, "temsil edici bir temsil" olarak yeniden yaratılması, izleyicinin eserle olan ilişkisini yoğunlaştıracağı yerde, tersine esere daha az tepki vermesine yol açar. Seri olarak yeniden üretilen imgeler, birey için değil, kitleler için üretilen imgeler olurlar. Dolayısıyla imgeler, piyasadaki toplumsal ürünlerden biri haline gelirler.

Güncel sanatta ortaya konan işler, sanatı kendi biçimler evrenine hapsedilmiş bir oyuna dönüştürür; sanat, kendisine gönderme yaparak mutlak bir belirsizliğe doğru sürüklenir. Çağdaş sanatın tüm sarsıntılı devriminin ardından bir tür durgunluğun, artık kendini aşamayan ve giderek daha fazla tekrarlayarak, kendi üzerine kapanan bir şeyin var olduğunu vurgulayan Baudrillard, güncel sanatta imgelerin çoğaltımı ve kopya işlemine dayanan işler hakkında şunu belirtir: "*Bir yanda güncel sanat biçimlerinde bir birikme ve diğer yanda hızla çoğalma, vahşi bir abartı, geçmiş biçimler üzerine sayısız çeşitleme (ölmüş olanın kendi içindeki yaşamı) var. Tüm bunlar mantıklıdır: Nerede birikme (stasis) varsa orada metastaz (metastasis) vardır. Canlı bir biçimin düzensizleştiği yerde, genetik kuralın artık işlemediği yerde (kanserde olduğu gibi), hücreler düzensizlik içinde hızla çoğalmaya koyulurlar.*"¹⁹⁷

Pop sanatın günümüze bıraktığı her şeyin birbiriyle eşitlenir kılınması ve her şeyin bir araya getirilerek birliktelik içine sokulması fikri, Adorno ve Horkheimer'a göre, ışık ve ışık dışındaki mantık ayrımının gitgide ortadan kalkması anlamına gelmektedir.¹⁹⁸ Çalışmanın ve sosyal sistemin mantığı arasındaki her ayrımın feda edilmesini sağlayan standartlaşma ve kitlesel üretim, teknolojinin bugünkü ekonominin içindeki işleviyle birebir ilişkilidir. Adorno ve Horkheimer'ın görüşlerini aktaran Ünsal Oskay, gelişen teknolojinin kitlelere düş bile kuramayacağı bir sanat sunduğunu ifade eder. Adorno ve Horkheimer'a göre teknoloji, toplumda ekonomik üstünlükleri olanların emrindedir.¹⁹⁹

Madan Sarup, sanatta Postmodernizm denilince temel önemi olan özellikleri şöyle sıralar: "*Sanatla gündelik yaşam arasındaki ayrımın silinmesi, yüksek ve popüler kültür arasındaki ayrımın çökmesi, biçimsel eklektizm ve kodların karışımı.*

¹⁹⁷ Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Emel Abora-Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s.20.

¹⁹⁸ Giderer, s.107.

¹⁹⁹ Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya**, Ankara: Ayko Yayınları, 1982, s.42.

*Bu bağlam içinde parodi, pastiş, ironi ve oyun sık kullanılan araçlardır. Bunlar, modernizmin katı düalizminden, avangartın artık sıkıntı yaratan yenilik arayışından, sokağın sorunlarından soyutlanmış, içe kapalı ve yalnızca kendisi olan bir sanata karşı geliştirilen özelliklerdir.”*²⁰⁰ Bu bağlamda Postmodernizm, sanatın kitleselleşmesini, kitleselleşirken endüstriyelleşmesini, kitlelerce para karşılığında tüketilmesi anlamına da gelmektedir. Sanatla gündelik yaşam arasındaki ayrımın silinmesi, yüksek kültürün yerini pop kültürün alması, sanatla reklamcılığın iç içe geçmesi, sanatın bir eğlence aracı olarak televizyon için üretilmesi, Adorno, Horkheimer ve Habermas’ın görüşlerini desteklemektedir. *“Herşeyin birbiriyle eşitlenir kılınması; her şeyin bir araya getirilerek birliktelik içine sokulması; ve bireyin medya gösterilerini izleyen pasif tüketici durumuna dönüşmesi, postmodernizmle birlikte gerçekleşen toplumsal olgulardır.”*²⁰¹

90’lı yıllardan günümüze sanatçılar, nesnelere, anlama giden süreci araştırmakta ve sergilemektedirler. Nesne, sergi sürecinin mutlu sonundan başka bir şey değildir: İşin mantıksal sonucundan ziyade, bir olayı temsil eder. Çağdaş yapıt, Cornelius Castoriadis’in deyimiyle, *“bundan böyle bütün insanlara, uçurumun kıyısında yaşarken anlam üretmenin olası olduğunun gösterilmesidir.”*²⁰² Güncel sanatta seyirci gitgide daha çok hesaba katılır. Sanatsal aurayı seyirci yaratmaya başlar. İmgenin karşısında kümelenen topluluk, auranın kaynağı olur. Sanatın aurası, yapıtın temsil ettiği arka dünyada ya da formun kendisinde değil, yapıtın karşısında, sergilenmekle ürettiği geçici kolektif formun bağrında yer alır. Dolayısıyla çağdaş sanat, modern sanata kıyasla sanat yapıtının aurasını inkar etmek yerine, onun kaynağının ve sonucunun yerini değiştirmesi bağlamında apayrı bir noktaya kayar. Yapıt, sanat yapıtı evresini atlayıp doğrudan kitleye konuşur, ona davranış biçimleri önerir. Bu noktada aura, serbest ortaklıklarla tekrar kurulur.

Güncel sanatın gidişatını belirleyen bir diğer olgu da kuşkusuz teknolojinin gelişimidir. Donanım malzemesinin üreticisi olarak teknoloji, üretim ilişkilerinin durumunu ifade eder. Fotoğraf eskiden batı ekonomisinin belli bir gelişme evresine denk düşmüştür. Nüfus kontrolü, deniz aşırı servetlerin kontrolü, işletilecek topraklar

²⁰⁰ Madan Sarup, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Baki Güçlü (çev.), Ankara: Ark yayınları, 1997, s.158.

²⁰¹ Giderer, s.108-109.

²⁰² Bourriaud, s.88.

üzerinde bilgi edinme ihtiyacı gibi olgular, fotoğraf makinesine sanayileşme sürecinde vazgeçilmez bir rol kazandırmıştır.²⁰³ Tüm bu gelişmeler çerçevesinde sanatın işlevi de tekniğin otoritesini tersine çevirip bir düşünce, yaşama ve görme biçimi yaratıcısı haline getirmek olmuştur. Çağımız kültüründe egemen olan teknoloji, bilgisayar teknolojisidir. Bilgisayarın kendisi ve bilgiyi hissedip ele alma biçimlerimizdeki değişiklikler, insanoğlunun kendi ürettiği imgelerle ilişkisine dokunur. Grafik bilgi, artık insan elinin hareketiyle değil, bir takım hesaplamalar sonucunda imgeler üretilmesini mümkün kılar. Fotoğraf fiziksel bir etkinin, üzerinde çalışılmış bir kaydı olmasına karşılık, günümüz teknolojisinde dijital resim, bir beden hareketiyle değil, bir hesaplama sonucu ortaya çıkar. “Çağdaş sanat, bir tarafta bilgisayar teknolojisinin, öbür tarafta video kameranın izin verdiği görme ve düşünce biçimleriyle derinlemesine çalışmaktadır. Bu film/program ikiterimlisiyle çağdaş sanat arasında ne kadar ilişki bulunduğunu daha iyi kavrayabilmek için, sanat sergisinin statüsünün, içinde barındığı nesnelere göre nasıl evrildiğine tekrar bakmak önemlidir. Bizim varsayımımız şudur: Sergi temel birim haline gelmiştir, sergiden yola çıkarak tekniğin, sanatla ideolojinin arasında yarattığı, bireysel yapıta zarar veren ilişkiler hakkında kafa yormak mümkündür.”²⁰⁴

İmgeler konusunda bir hiper-enflasyonun hakim olduğu bir düzenden doğmuş olan güncel sanatın yöntemi, çoktan sosyalleşmiş ya da tarihselleşmiş olan formların yeniden işlenerek sunulmasıdır.

4.4. Nesnelere ve Temsilleri

4.4.1.Sandalye

Bugün tanıdığımız biçimiyle sandalyenin kökeni, tahta dayanmaktadır. Taht, hükümdarı taşımakla görevli hayvanların ve insanların varlığını koşul kılmaktadır. Bir sandalyeye ait dört bacak, at, sığır ve filin ayaklarının yerine geçer. İnsanoğlu sandalyenin bilindik formu olan dört bacaklı biçimini korumakta direnmektedir. Dolayısıyla yeni biçimlerin bu duruma karşı kendilerini benimsetebilmeleri zordur.

²⁰³ Bourriaud, s.110-111.

²⁰⁴ Bourriaud, , s.115.

Batı tarihinde sandalye, oturarak konuşan eski filozoflarda, papalarda ve İdare Heyeti Başkanlarında olduğu gibi otorite ve iktidarın bir göstergesidir.²⁰⁵

Oturma kültürünün Mısır'da başladığı bilinmektedir. Oturma eylemine hitap eden ürünler, yaşam içindeki fonksiyonlar çeşitlendikçe farklılaşmıştır. Oluşan yeni akımlar, tasarımcılar ve Sanayi devrimi ile birlikte gelişimi artmıştır.

Gündelik yaşamda insanoğlunun belki de en çok kullandığı nesnelere biri olan sandalye, sanat tarihinde sıklıkla kullanılan bir imge olmuştur. Vincent van Gogh'un iki kanatlı tablosu olan "Sandalye ve Pipo" isimli eserinde bir tarafta Van Gogh'un kendisine ait sandalye, diğer kanatta ise ömrünün son yılında birlikte yaşadığı arkadaşı Gauguin'in sandalyesinin temsili bulunmaktadır. İki resim yan yana asıldığında sandalyeler karşılıklı olarak birbirlerine bakacak şekilde yerleştirilmişlerdir. Bu yerleştirme şekli bizde sanki sandalyelerin sahipleri karşılıklı sohbet edeceklermiş gibi bir izlenim yaratmaktadır. Van Gogh'a ait sandalyenin üzerinde pipo ve yaygının sazları özenle çizilerek ayrıntıya girilmiştir.

On yedinci yüzyıl Hollanda'sına ait Vanitas olarak nitelendirilen natüremortlarında nesnelere fetişleştirilir ve ustaca işlenerek değerli malların yüzeylerinde insan emeğinin yoğunluğu ve miktarı gözler önüne serilir.²⁰⁶ Fetişleştirilen bu nesnelere ait imgeler, bireysellikten ve sahibi oldukları insanlardan uzak bir vaziyette resmedilmişlerdir. Bireyselliklerinin ve kimliklerinin bir önemi yoktur. Bu anlamda ele alındığında nesnelere ilişkin sahibi ve kullanıcısı hakkında herhangi bir görsel veriye rastlayamayız. Burada görsel olan şey anonimliklerdir. Van Gogh'un sandalyesinde ise bunun tersi bir durum söz konusudur. Burada O'nun için önemli olan şey sandalyenin kendisi değil, üzerindeki pipodan da anlaşılacağı gibi sandalyeyi kullanan insandır, kişidir.²⁰⁷ Bir nesne olarak sandalyenin önemi, onu kullanan, arasında duygusal bir bağ oluşan kişiden kaynaklanmaktadır. Bu resimde zaman, imgeyle izleyicisi arasında direkt bir bağdan kaynaklanan yaşanan bir zamandır. Sandalyenin resmedildiği açı, sanki biran önce yaklaşmış gibi bir izlenim yaratmaktadır. (Resim-) Az sonra sandalyenin üzerindeki pipoyu

²⁰⁵ Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi**, İsmail Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009, s.101.

²⁰⁶ Leppert, s.100.

²⁰⁷ Leppert, s.101.

içmeye ve karşımızda bulunan sandalyenin sahibiyle sohbet etmeye başlayacakmışız gibi bir etki bırakır. Aynı şey Gauguin'in sandalyesi için de geçerlidir. Bu sandalyenin üzerinde iki kitap ve bir mum bulunmaktadır. Mumun yanıyor olması ve kitapların açık vaziyette resmedilmesi, Gauguin'in az önce sandalyesinden kalktığını ve birazdan gelip tekrar oturacağını bize hatırlatmaktadır. Burada da açığı yakından ve yukarıdan seçilmiştir. İki sandalye karşılıklı olarak yan yana düşünüldüğünde, iki ayrı kişinin yanı sıra ikisinin arasındaki toplumsal ilişkiye de göndermelerde bulunmaktadır. *“Sandalyelerin sıradan maddeselliği, insanların birbirlerini insanlaştırmalarında yani birbirleriyle ilişkiye girmelerinde (van Gogh ile Gauguin'in fırtınalı dostlukları bir yana) kullanılan başlıca araçlardan birinin sağlanmasına yardım ediyor.”*²⁰⁸



Resim 11: Vincent van Gogh, *“Van Gogh'un ve Gauguin'in Sandalyesi”* Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1888.

Bildiğimiz gibi Kübistler'de görünen nesnelere tek bir gözün karşısına çıkan şeyler olmaktan çıkmıştır. Burada nesne, çevresindeki tüm noktalardan alınacak

²⁰⁸ Richard Leppert, s.101.

verilerin toplamı olarak düşünölmüştür. Picasso ve Braque'nin 1912'de yoğun olarak çalıştıkları Kübist çalışmalarında değışiklikler oluşmuştur. İkinci tür Kübizm olan bu döneme Bireşimsel (Sentetik) Kübizm denmektedir. Bu döneme ait yapıtlar doğadan değil, sanattan ya da yapma nesnelere kaynaklanan değışik öğelerden oluşmuştur.²⁰⁹ Bu dönemde analitik kübizm'in tersine nesnelere ve uzamı soyutlamaya indirgemek yerine, keyfi yollarla toplanmış parçalı soyutlamalardan resimler inşa etmeye başlarlar.

Picasso'nun 1912 Mayıs'ına ait "Bambu Sandalyeli Natürmort" isimli eseri bilinen ilk kübist kolajlı eserdir. Gazete, pipo ve bardak gibi nesnelere yerleştirirken resmin büyük bir bölümüne de üzerinde bambu sandalyesinin dokusunun bulunduğu bir muşamba yerleştirmiştir. Burada tuale yapıştırılmış gerçek nesnenin kendisinin bir yanılsama, gerçek sandalye hasırı değil, hasırını anıştıran bir desenle makinede basılmış bir muşamba parçası olduğu anlaşılır. Düz şekillerin katmanlara ayrılması ve bunların üst üste yerleştirilmesi, aynı zamanda resim düzleminin önünde bir uzam duygusu yaratarak diğer uzamları geriye iter.²¹⁰ Tasvir edilen derinlik ile asıl derinlik arasındaki ayırım çökerken, nesnelere hem planda hem de tepeden görölüyormuş izlenimi yaratarak mimari bir duygu katılır. Resmin etrafını saran ve çerçeve vazifesi gören ipin gerçek olması, tuvale yapıştırılan baskılı muşambaya tezatlık oluşturması ve gerçekliği sorgulaması bakımından ayrı bir öneme sahiptir. İp, hem bir sanat eseri olan natürmortu, hem de bir nesne olarak resmin varlığını çevrelemektedir. Berger'e göre "*...gerçekliğin resmedilmesi, yani sanatçının gerçekliği dönüştürerek aktarması ilkesine dayanan bir temsil sistemi, böylelikle geçersiz hale getirilir.*"²¹¹ Temsil, burada kolajla birlikte gerçekliği temsil anlamında resmeden yaklaşımları yıkarak, yerine gerçekliğin kendisini koyar.

²⁰⁹ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Cevat Çapan (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982, s.63.

²¹⁰ Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat yay., 2007, s.85.

²¹¹ Burger, s.147.



Resim 12: Pablo Picasso, “Bambu Sandalyeli Natürmort”, 1912.

Picasso'nun ve Braque'nin tuvallerine kolajı yapıştırdıkları yıllarda, Amerika'da fotoğrafçılıktaki resimsel anlayışa karşı bir tepki gelişmeye başlar. Bu tepkiyi en iyi şekilde savunanlardan birisi Paul Strand'tir. Strand, fotoğrafın doğasının yönlendirdiği estetiği savunarak şunu ifade eder: “Fotoğrafçının sorunu, aracının sınırlarını ve aynı zamanda potansiyel niteliklerini açıkça görebilmektir, çünkü dürüstlüğü, canlı bir ifadenin en az görüntünün yoğunluğu kadar önemli olduğu nokta tam da burasıdır. Bu da fotoğrafçının önünde duran nesneye gerçekten saygı duymasını gerektirir. İnsan elinin yetisinin çok ötesinde, neredeyse sonsuza uzanan bir tonal değerler yelpazesıyla ifade edilen şeye gerçek bir saygı göstermek anlamına gelir bu.”²¹² Strand'in bu anlayışını, 1916'da çektiği “Soyut Sandalye” isimli fotoğraf destekler gibidir. Gündelik gerçeklikten alınan sandalyenin yakın plan çekimi, neredeyse yarı soyut denilebilecek bir düzenlemeye dönüşmüştür. Kübist kolajların etkisi bu fotoğrafta kendisini açıkça göstermektedir. Bakış açısının yan yatması ve aşırı yakın plan, gerilimi arttırmaktadır. Berger'in Strand'in yakın çekim fotoğrafları hakkındaki tespiti ilginçtir: “Strand'in teknik mükemmeliyetçiliği ve güçlü estetik kaygıları daha şimdiden açıkça görülmektedir. Ancak bununla eşit düzeyde, kendinde şey'e duyduğu inatçı, kararlı saygı da açıktır. Ve sonuç genellikle

²¹² Edward Lucie-Smith, 20. yüzyılda Görsel Sanatlar, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 2004, s.109.

rahatsız edicidir. Bazıları bu fotoğrafların başarısız olduğunu söyleyeceklerdir, alındıkları şeyin ayrıntıları olarak kalıyorlardır çünkü; hiçbir zaman bağımsız imgeler haline gelemiyorlardır. Bu fotoğraflarda doğa, sanatla uzlaşmaz haldedir; makine parçaları da kusursuzca aktarılmış imgelerinin durallığıyla alay etmektedir.”²¹³



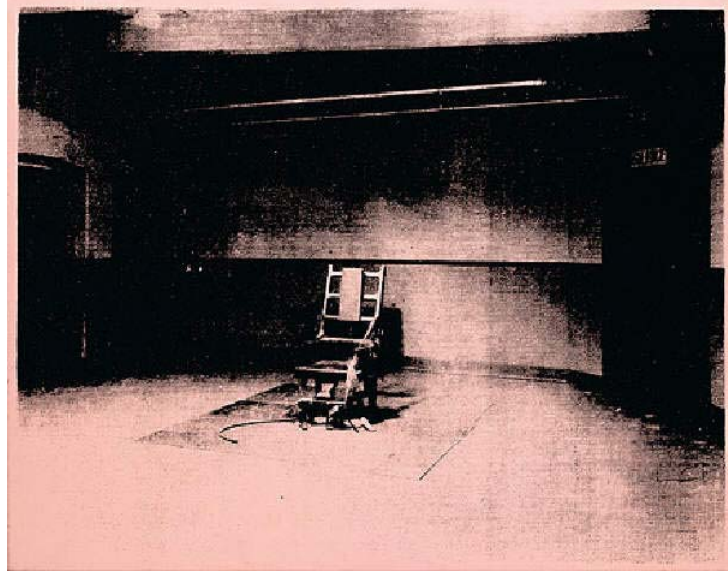
Resim 13: Paul Strand, “*Soyut Sandalye*”, 1916. Palladyum baskı.

Sandalyeyi otoritenin ve iktidarın bir göstergesi olarak düşündüğümüzde karşımıza Andy Warhol çıkmaktadır. Andy Warhol’un 1967 tarihli “Büyük Elektrikli Sandalye” isimli eserinde Van Gogh’un sandalyesinin kişiselliğine tamamiyle zıt bir durum söz konusudur. Burada özel ve kamusal bir sandalyeyle karşı karşıyayızdır. Sandalye, aynı anda hem özel hem de kamusaldır. Özel olması, elektrikli sandalyenin kurbanına ait olmasından kaynaklanmaktadır. Kamusalılığı ise devletin uyguladığı cezanın, elektrikli sandalyeyle klişeleşmiş bir ikona dönüşmesinden kaynaklanır.²¹⁴

Burada otorite ve iktidar, dolaylı yoldan bize aksettirilir. Elektrikli sandalyenin içinden geçen akım, iktidarın gücünü temsil etmektedir. Sandalyenin içinde bulunduğu mekan, elektrikli sandalyenin iletmiş olduğu ürkütücü durumu pekiştirmektedir. Burası içi boş, loş ışıklı bir otoparka ya da mahzene benzemektedir.

²¹³ Berger, O Ana Adanmış, s.60.

²¹⁴ Leppert, s.101.



Resim 14: Andy Warhol, “*Little Electric Chair*”, Tuval Üzeri Akrilik ve Çini Mürekkebi, 1964.

Yapıtları auralarından arındırma, yapıtın bir tüketim nesnesine dönüşmesini engelleme girişimi, 1960’ların sonlarına doğru New York ve Avrupa sanat dünyasında beliren kavramsal sanatın başlıca amaçlarından biridir. Kavramsal yapıtların birçoğu, bir nesne olarak değil, bir fikir olarak duruşunu sergiler. Joseph Kosuth ve yandaşları, resim ve heykel gibi başka, daha geleneksel estetik yönelimlere karşı çıkarak fikir ya da bilgi olarak sanat anlayışını vurgularlar.

Kosuth, kavramsal sanatı “Art as idea as idea” olarak tanımlar. Sandalyenin temsilini, sözel anlatımını ve nesnenin kendisini sorgulayan Joseph Kosuth, nesnenin gerçek kimliğinin nerede bulunacağını sorar. Burada geleneksel mimesisi sorgulayarak tasviri ortadan kaldırmıştır. “Bir ve Üç Sandalye” adlı çalışmasında, katlanır ahşap sandalyenin fotoğrafı, sandalyenin sözlükteki tanımının yazılı olduğu bir duvar panosu ve sandalyenin kendisi yer alır. Ampirik bir obje ile ona ait bir kavramı bir araya getiren bir çalışmayla başbaşayız. Burada sanat işlevi görece bir nesne yoktur. Yapıt, gerçek nesnelere hakkında bir gözlemden ve bunların imgeler ve sözler aracılığıyla temsilinden oluşur. Kosuth, sanatın tamamen kendine yeten, seyirciye bağlı olmayan ve meta değeri taşımayan katışıksız değeri taşımayan

katıksız bilim ya da felsefe gibi olmasını istemiştir. Burada görülecek olan şey her ne kadar açıksa da, eserin özü, duylara hitap eden öğelerde ve formlar arası bir ilişkide değil, sanatçının izleyicinin zihninde uyandırmayı amaçladığı entelektüel tasarımda yatar. Sanatçı, üç öğeyi hem birer temsil nesnesi, hem de sandalye sözcüğünün ifade etkilerinin farklı bir yorumu olarak sunar. Estetiği sanattan ayıran Kosuth, nesnelere fiziksel niteliklerini biçimbilimsel bağlamda çözümleme eğiliminde olan biçimcileri eleştirir. Duchamp'ın hazır-nesnelere sonra, sanatın odak noktası biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak, işlev sorununa dönüşmüştür. Vurgu, görüntüden kavrama kaymıştır.

Kosuth'a göre sanatı bir eğilim ya da üslup olarak görmek, sanat yapının yalnızca biçimsel özelliklerini görmek demektir. Bu nedenle, estetiğin sanattan ayrılması gerektiğini savunur. Çünkü estetik, O'na göre nesnenin işlevine ve varolma nedenine her zaman yabancıdır.²¹⁵

Kosuth'un sanatının reddettiği şey, dünyayı nesnelleştiren bir dilden miras kalan dilin başka bir dil olabilme ihtimalidir. Bakıştaki şiirselliğin bozunuma uğraması, plastik ifadenin de sona erdiğini vurgulamaktadır. Van Gogh'un sandalyesinin bize Kosuth'ununkinden daha fazla şey anlatıyor olması, Van Gogh'un sandalyesinin sanatın dili üzerine düşünmeden canlı ve kendiliğinden bir biçimde bir şeyler anlatıyor olmasından dolayıdır.

²¹⁵ Giderer, s.152.



Resim 15: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”, Katlanır Ahşap sandalye, Sandalyenin Fotoğrafik Kopyası ve sandalyenin sözlük tanımının fotokopiyle büyütülmüş hali,1965.

Beuys’un Yağ Sandalyesi, sanatçının ready made ile ilişkisini açıkça ortaya koymaktadır. Ağaçtan yapılmış, beyaz boyayla boyanmış ve arkasına demir bir telin asılı olduğu sıradan bir sandalyeyle karşı karşıyayız. Sandalyenin arkalık kısmıyla oturma yerine kadar olan kısmın üzerinde üçgen biçiminde kesilmiş margarin yığınıyla doludur. Yağ sandalyesi, Beuys’un, Duchamp’ın “*Sessizliği Fazla Abartılmıştır*” başlıklı televizyon sekansı süresince gerçekleştirdiği yağ köşesi ile birlikte sunulmaktadır.²¹⁶ Beuys, burada sandalyenin ready made’lerle ilişkisinin olmadığını vurgulayarak bu türden objeleri düzenleme ve kullanma girişiminde sadece yaygın olarak teknikten yararlandığını belirtir. Sandalyenin üzerindeki yağ, organik bir madde olarak Duchamp’ın pisuarında olduğu gibi tiksinti verici bir durumu açığa çıkarmak içindir. Burada Beuys’un ve Duchamp’ın ayrıldıkları nokta kullanılan nesnelere değil, başvurmuş oldukları stratejinin hedefidir. Beuys burada Duchamp’ın pisuarının sunulduğu anda sessiz kalmasına tepki göstermektedir. “Duchamp’ın sessiz kalmasındaki amaç, pasif bilinçaltını terk etmeye denk düşer.

²¹⁶ Farago, s.253.

Yaptığı tek şey, düşüncelerini baskı altında tutmaktır...²¹⁷ Beuys'a göre Duchamp, yaptıklarıyla politik ve estetik açıdan bir yere varmış değildir. Buna karşın Beuys, Duchamp'ın ready-made'lerine ve ortaya attığı kuramsal yorumlara eşlik ederek Yağ Sandalyesi'yle tartışmaların ve tepkilerin odağı haline gelir. Sandalyenin üzerinde kullandığı malzemenin esnek ve yumuşak olması ve sıcaklık değişimlerine karşı verdiği tepki, Beuys'un ilgisini çekmiştir. Bu esnekliğin psikolojik olarak etkili olduğuna değinen Beuys, insanların içgüdüsel olarak bunun içsel süreçleriyle ve duygularıyla bağlantılı olduğunu hissedeceklerini vurgulamıştır.²¹⁸



Resim 16: Joseph Beuys, “Yağ Sandalyesi”, 1968

Alman romantik geleneğini sürdürmüş bir sanatçı olan Anselm Kiefer'in da Beuys gibi vazgeçemediği malzemeleri vardır. Kurşun, saman ve boya ile elde ettiği doğa görüntülerine olağandışı, mistik bir yapı kazandırır. Resimlerinde ölüm, yıkım ve yenilenme gibi korkutucu konulara değinen sanatçıyı Sandler, “Alman suçunun

²¹⁷ Farago, s.253.

²¹⁸ Farago, s.254.

arkeoloğu”²¹⁹ olarak görmektedir. Resimlerinde görülen sürülmeden önce yakılan tarlaların, yeniden doğumu simgelediği söylenmektedir. Bu kasvetli ve lirik resimler, izleyicide bir terör duygusu uyandırmaktadır. Yakılmış tarlanın ortasında bulunan iki sandalye imgesi, savaşın ve terörün tanıklığını üstlenmiş gibidir.



Resim 17: Anselm Kiefer, “*Kain und Abel*”, 2006.

Sandalyeyi, Dadaist tavrın sanat eseri kültürünü yıkmaya çalışan tavrını vurgulamak adına kullanan Spoerri, 2. Viyana Tasarım haftasında galeri mekanının ortasına sandalye yığınlarıyla oluşturulmuş bir enstalasyon düzenlemiştir. Birbirinden farklı renk ve materyalleri bulunan sandalyelerin birçoğu işlevini yitirmiş ve hurdalıktan alınmış izlenimi yaratmaktadır. Biraraya getirilerek birbirine kenetlenen sandalyeler, bir kütle oluşturarak galeri mekanının boşluğunu vurgulamaktadırlar. Dadaizm’in absürtlük, doğallık, bilinçdışılık ve rastlantıyı kullanan tavrını Spoerri’nin bu yerleştirmesinde görmek mümkündür.

²¹⁹ Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era, From The Late 1960’s To The Early 1990*, New York: Harper Collins Publishers, 1996, s.312.



Resim 18: Daniel Spoerri, “Enstalasyon”.

Sandalyeyi kentleşme ile ilgili sorunları ifade etmek için kullanan Japon sanatçı, Tadashi Kawamata, 1998 tarihli “The Shortcut Chairs” isimli enstalasyonu ile tarihsel önemi olan iki binayı (Fransa, Metz’deki Hotel Saint-Livier ile delme’deki Sinagog) birbirine bağlar.²²⁰ Sanatçı iki bin adet sandalyeyi kullanarak Metz’in avlusundaki kocaman bir duvar boyunca dikey bir yapı kurar. Bu yapı, Delme Sinagogu’ndaki iki katı birbirinden ayırarak yatay olarak yayılan tüm sandalyelerin yüksekliğine denk düşer. Burada Kawamata’nın üzerinde durduğu asıl sorun, çağdaş kaos ve kentleşme olgularıdır.

²²⁰ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, **Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2005, s.151.



Resim 19: Tadashi Kawamata, “*The Shortcut Chairs*”, 1998

Tadashi Kawamata'nın enstalasyonuna yakın sayılabilecek bir diğerk iş de Güney Amerika'lı sanatçı Doris Salcedo'ya ait. Son yıllarda ortaya koyduğu projelerinde bellek, tarih ve birey gibi kavramları ahşap, eski tip sandalye gibi anonim ve nostaljik bir malzemeyle sembolize eden sanatçı, 8. Uluslar arası İstanbul Bienali'nin davetlisi olarak Karaköy'de 1550 adet sandalyeyi bir bina boşluğuna yığar. Buradaki sandalyeler, idam sonrası ayaklar altından çekilen sandalyeleri simgeler. Yerleştirme ayrıca küreselleşmeyi eleştiren pek çok çağrışımı da içinde barındırır. Edebiyat Profesörü Mieke Bal bu çalışma hakkında şunları söylemektedir: “*Geçmişlik deneyi nihai olarak Salcedo'nun işinin politik hedefidir. Bizi şiddetin yaşadığı geçmişten ayıran zaman aralığı, halihazırda yaşananda yer alan an, alt-an'dır, perspektifle yassılatılmıştır. Tam donmuş değilse de algılanabilir zamanın ötesinde yavaşlatılmıştır.*”²²¹

²²¹ 8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 2003, s.43.



Resim 20: Doris Salcedo, Yerleşirme, 8. İstanbul Bienali 2003.

4.4.2. Şemsiye

1880'lerin başında empresyonistlerin birçoğu, Empresyonizmin nesnenin maddesel yönünü yok saydığını, gelip geçici bir hüviyete büründüğünü iddia ederek nesneyi yeniden oluşturmaya karar verirler. Seurat ve Signac, bölmeçilik (divisionism) teorisini geliştirmeye koyulurlar. Dönemin bilim adamlarından Chevreul, eşzamanlı zıtlıklar adını verdiği fikirlerini geliştirmektedir. O'na göre retinal bölge bir renkle uyarıldığında, geriye onun tamamlayıcı renginden bir izlenim bırakır ve bu birbirine zıt renkler birbirlerini uyarırlar. Seurat ve Signac bunu kavrarlar ve İlk empresyonistlerin sezgisel yolla keşfettiğini, onlar bilimsel açıdan keşfederler.²²²

Georges Seurat'ya ait "Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra" isimli başyapıtı, 19.yy. bilim adamlarının optik kuramlarının, büyük bir emeği olan ürünün örneğidir. Chevreul'ün ilgisini çeken konuların başında, nesnelere görünen renklerinin, onların üstüne düşen farklı renklerde ışıklarla nasıl bir değişime uğradığıdır. Seurat, bu değişiklikleri Neo-Empresyonistler'in

²²² Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, 2007. s.27.

başvurduğu saf renkleri sonsuz sayıda küçük fırça darbesi kullanarak elde ettiği yöntemle göstermeye çalışır. Renk, palette değil, göze karma olarak yansyarak, belli mesafeden bakıldığında renk noktaları birleşerek parçalanmış imge tekrar gözde birleşir. Burada imge, sonsuz sayıda fırça darbelerinden oluşan noktasal bir etkiyle parçalanır. Amaç, renklerin belli bir mesafeden bakılınca retinada birleşmesidir. Eser, bunların yanı sıra pek çok anlam da içerir. Zamanın Fransız sosyetesinin bir yorumuyla karşı karşıyayız. La Grande Jatte, Paris burjuvazisinin eşlerinden ziyade, metreslerini götürdüğü bir eğlence merkezi olarak bilinir.²²³ Buna karşın resmin ciddi ve resmi bir havası vardır. Bu resmiyeti bayanların bir çoğunun kendilerini güneşten korunmak amacıyla başlarının üzerinde yer alan şemsiye imgesi pekiştirmektedir. Resim, uçucu bir anı değil, sonsuzluk duygusunu yakalar. İmgelerdeki stilizasyon, dönemin katı modalarını açığa çıkararak, toplumsal duruşa bir tepki niteliğindedir. Şemsiyenin ilk olarak Antik Yunan’da, Çin ve Mısır’da güneşten korunmak için tasarlandığını biliyoruz. Zaten nesnenin Latince gölge anlamına gelen ‘umbra’ sözcüğünden türemiş olması bunu kanıtlar.²²⁴ 19.yüzyılda ise güneş şemsiyesi, işlevselliğinin yanısıra zamanın modası olarak da önemli bir aksesuardır. Özellikle üst sınıfın kendi bulunduğu toplumsal sınıfı vurgulamak adına, üzerindeki kıyafete uygun tamamlayıcı bir aksesuar olarak başvurduğu bir objedir. Seurat’ın başyapıtında da şemsiye, bu resimdeki insanların statülerini ortaya koyan tamamlayıcı bir nesnedir.

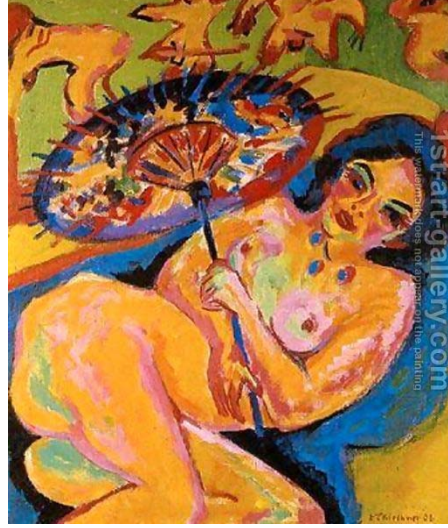


Resim 21: Georges Seurat, “*Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra*”,
Tuval Üzeri Yağlı Boya, 207 x 308 cm. 1884-1886.

²²³ Smith, s.27.

²²⁴ *Bilgimiz kütüphane*, <http://bilgimizkutuphane.blogcu.com/>

Ernst Ludwig Kirchner'in "Japon Şemsiyesi Altındaki Kız" isimli eserinde Ekspresyonist sanatın ilk dönem temalarından olan erotizm ile başbaşaız. Kadının çıplaklığı, modelin ve şemsiyenin hemen üzerinde yer alan küçük figürler de bu çağrışımda bulunmaktadır. Uzakdoğulu bir nesneyi batılı bir bakışla ele alan bu resimde şemsiyenin kadın tarafından tutuluş şekli, izleyiciyi davet eden bir tavır sergilemektedir. Şemsiyenin altını görüyor olmamız ve sivri uçlarının belirgin bir şekilde vurgulanması, şemsiyeyi cinsel bir kimliğe büründürür.



Resim 22: Ernst Kirchner, "Japon Şemsiyesi Altındaki Kız", Tuval Üzeri Yağlı Boya, 92.5 x 80.5 cm. 1909.

Nesneleri doğrudan ve ham bir şekilde resimlerine aktaran Francis Bacon'ın 1950 yılına ait resminde çarpıtılmış bir insan bedeninin üstünde yer alan şemsiye, tablodaki imgelerin nesnesine benzerlik bakımından en yakın olanıdır. Bacon'un çoğu yapıtında insan bedeni merkez alınır. Çoğunlukla çarpıtılmış olan bedenin etrafında yer alan nesnelere ise bedene görece daha az çarpıtılmıştır. Tablodaki şemsiyeyi, hemen altında yer alan insan yüzü ve üzerinde yer alan bedenle karşılaştırdığımızda bu durumu daha iyi algılarız. Bacon, sık sık ressamın ve seyircinin sinir sisteminden söz etmektedir: "Her zaman nesnelere elimden geldiğince doğrudan ve ham aktarabilmeyi ümit ettim; belki bir şey karşılarına

*doğrudan doğruya çıkarsa, onun dehşetini algılandığı.*²²⁵ Bacon, bahsetmiş olduğu bu sinir sistemine ulaşabilmek için ‘kaza’ dediği şeye yaslanır. “*Bana gelince, öyle sanıyorum ki, birazcık olsun hoşlandığım ne varsa, çalışmalarım da çıkış noktası olarak alabildiğim bir kaza sonucunda ortaya çıkmıştır.*”²²⁶ Bacon’ın kaza dediği şey, resimlerinde istem dışı oluşan lekeler geliştiğinde olur. Ardından içgüdüyle Bacon, bu lekelerle imgeler oluşturur. O’na göre resimlerinin kilit nesnesi, insan bedenidir. Geri kalan nesnelere (şemsiye, lamba, gazete, lavabo vb.) sadece resmedilmiştir.²²⁷

Bacon, resimlerine çoğu zaman fotoğraftan alınmış imgelerle başlar. Bir anın kaydını yapan fotoğrafı Bacon, tüm anlara çevirerek bahsetmiş olduğu kazayı arar. Bacon’un resimlerinde oluşan gerilim, tablonun en önüne yerleştirilen bir kozmosla, tablonun arka planında yer alan nesnelere oluşturulan gerilim noktalarından oluşur.



Resim 23: Francis Bacon, “*Spring Into The Mystery*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1950.

²²⁵ Berger, s.34.

²²⁶ Berger, s.34.

²²⁷ Berger, s.34.

David Salle'nin resimlerinde imgeler bilinçdışı anlam taşıyan, kişisellikten uzaklaştırılmış nesnelere ibarettir. Bir kısmı yüksek sanattan, bir kısmı ise popüler kültürden alınan, birbirleriyle çelişkili bu imgeler, düşünsel bir çatışma içerisinde yer alırlar. 1993 tarihli *Big Umbrella* isimli çalışmasında arka planda yer alan fotoğrafik imgelerle şemsiyenin çelişkisi açıkça sergilenmektedir. Salle, absürlüğü izleyicinin merakını uyandıracak bir biçimde kullanışlı bir düşünsel eğlence haline getirerek sahneler.



Resim 24: David Salle, “*Big Umbrella*”, 1993

4.4.3. Otomobil

İmajlar, toplumu aldatmada sistemin makyajı olarak sıklıkla kullanılmıştır. Nargaret Brouke-White, “Sel Kurbanları” isimli fotoğrafında Amerikan Tarzı Gibisi Yoktur” makyajını silip sistemin imajını yerle bir etmiştir. 1930’larda yürütülen Amerikan tarzı hayat adlı bir tanıtım kampanyasını işleyen bir seri fotoğraftan birinde White, yepyeni bir arabanın içinde seyahat eden dört kişilik bir aileyi gösteren billboardı kadraja alır. Posterin üst kısmına yer alan büyük puntolu yazıda dünyanın en yüksek hayat standardı denmekte ve aşağıda Amerikan tarzı gibisi yoktur ifadesi yer almaktadır. Billboardın altında ise ekme dağıtımında paylarına düşecekleri alabilmek için kuyrukta bekleyen yoksul siyah Amerika’lılar görünmektedir. Billboardda tanımlanan yaşam ile tam da onun gölgesinde bekleyenlerin yaşamakta olduğu sıkıntılar arasındaki çelişki güçlü bir biçimde ortaya

konmuştur. Amerikalı beyazlar sağlıklı refah içinde iken, bu fotoğrafın çarpıcı biçimde bize gösterdiği ise siyah Amerikalı'ların yoksulluğudur.



Resim 25: Margaret Bourke-White, “At the Time of the Louisville Flood”, 1937.

Richard Hamilton, “Chrysler Firmasına Saygı” isimli eserinde önceki çalışmalarından farklı bir tavır sergiler. Primitiflikten uzak olan teknikle tematik malzemeyi birleştirerek kaynaştırır. Parlak malzemelerin kullanıldığı nesnelere oluşan bir derleme ortaya koyar. Bu iş hakkında kendisinin yorumu şu şekildedir: “Chrysler firmasının Plymouth ve Imperial marka arabalar için kullandığı reklamlardan parçalar alınmıştır. Biraz da General Motors şirketinin ve Pontiac model otomobilin ilanları kullanılmıştır... Reklamlarda sık sık rastladığımız seks simgesinden, taşıta duyulan sevginin gösteriminde yararlanılmıştır. <bu resimdeki seks simgesi başlıca iki öğeden oluşur: sütyen resminin zarif biçimi ve Volupta'nın dudakları. Resim üzerinde çalışırken, bu kadın figürünün belli belirsizcesine, bana Samotrake'nin kanatlı zafer tanrıçasının anımsattığını sık sık düşünmüşümdür. Marinetti'nin 'bir yarış arabası... Samotrake Adası'nın kanatlı Zafer Tanrıçası'ndan daha güzeldir' sözü, resmimi klişeleştiriyordu. Bu beğenmememe karşın imgeyi resimden çıkarmadım.”²²⁸ Hamilton'un açıklamasından da anlaşılacağı gibi,

²²⁸ Lynton, s.296.

kendisinin ne yaptığını seyircilerinin bilmelerini; yaptığı şeyin bilincinde olarak eserlerine odaklanmalarını istemiştir.



Resim 26: Richard Hamilton, “Chrysler Firmasına Saygı” , Yağlı Boya, panel üzerine metal yapraklar ve kolaj, 122 x 80 cm. 1957.

Warhol, yüksek kültür ile kitle kültürü arasında bir uzlaşım sağlamaya çalışarak ilginç bir yöntem dener. Fabrika adını verdiği atölyesinde yardımcılarıyla birlikte, çalışmalarının bir fabrikadaki gibi seri üretim tekniğiyle yapıldığını, el işi resmin O'nun resimlerinden çok uzak bir kavram olduğunu belirtir. Ona göre mekanik olan, bugüne ait demektir. Bundan dolayı çok sayıda insan için çok sayıda imge üretmektedir. Sanat herkes için olmalıdır. Warhol şöyle demektedir: “*Ticaret sanatı, sanattan sonraki adımdır. Ben ticari bir sanatçı olarak başladım ve bir ticari sanatçı olarak bitirmek istiyorum. Yaptığım şeye sanat dedim ya da her neyse, ona sanat dendi. Ben bir sanat tüccarı ya da tüccar sanatçı olmak istedim. Ticarete iyi olmak sanatın en ilgi çeken türüdür.*”²²⁹

²²⁹ Giderer, s.107.

Warhol'un "Car Crash" isimli yapıtında mekanik olan araba imgesinin çoğaltılarak yan yana diziliş, pop kültürün mitlerinin çok bilinen görüntülerini çoğaltarak mekanik çağın sıkıntısını yansıtmasına bir örnektir. Warhol'un fotoğrafik bir imgeden kalıp alınarak tuvale aktarılan görüntüleri, el yapımı yapıt düşüncesini ortadan kaldırmıştır. Fotoğrafik görüntüyü kendi amaçları doğrultusunda kullanarak el yapımı sanat yapıtından uzaklaşan sanatçı, böylece pop kültürün en güçlü aracını kullanmıştır. Warhol'un yapıtında Benjamin'in değinmiş olduğu estetik aura da ortadan kalkmıştır. Resimlerindeki tekrar, bir değer olarak varlık kazanır. İzleyicinin bakar bakmaz tüketeyeceği, bilinen görüntüleri tekrarlayarak pop kültüre gönderme yapar. Resimlerdeki imgeler, içleri boşaltılmış imgelerdir. İçi boş imge de herhangi bir şeyi temsil etmez. İmge, burada anlam, duygu ve derinlikten yoksundur. Baudrillard, Warhol'un resmi ile simulakr arasında ilişki kurmuştur. O'na göre Warhol, hiçliği yeniden resmin merkezine oturtmuştur. *"Modern sanat, nesnenin yapıçözümünde çok ileri noktalara varmıştı, ama sanatçının ve yaratıcı eylemin hiçe indirgenmesinde Warhol daha ileri gitmiştir. Onun züppeliği buradadır; ama bu bizi sanatın tüm yapmacıklıklarından kurtaran bir züppeliktir. Tam olarak otomatik (istem-dışı) bir züppeliktir bu. Picabia'da, Duchamp'da makine, istem-dışı düzenek niteliğiyle, yani modern dünyanın otomatik gerçekliği olarak değil de, gerçeküstücü mekaniklik niteliğiyle bulunur. Warhol ise doğrudan istem-dışı makinelle özdeşleşir; görüntülerine bulaşıcı gücünü kazandıran da budur. Sıradanlıkla sıkı fıkı olsalar da, öteki sanatçıların, görüntülere ilişkin bu zincirleme tepki gücü yoktur. Çünkü, gerçek züppe olmamışlardır, sadece birer sanatçıdan ibarettirler. Bunların yapıtları yapaylığın yarıyolunda kalırlar. Onlar da temsiliyetin gizini yitirmiş olmakla birlikte bu durumun, aslında makinesel züppelik içinde bir tür intiharı içerebilen sonuçlarını değerlendiremezler."*²³⁰ Warhol'un resmi, geleneksel anlamda bir tuvalde imgeyi taşımasına rağmen, bir hiçliğe işaret etmektedir.

²³⁰ Jean Baudrillard, **Makinesel Züppelik, Kusursuz Cinayet**, Necmettin Sevil (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998, s.97.



Resim 27: Andy Warhol, “*Car Crash.*”

Gabriel Orozco’nun çoğu yapıtında olduğu gibi La D.S. isimli yapıtında da mizah ve lirizm iç içedir. Sanatçı, Citroen marka otomobili önce diklemesine üçe ayırır. Ardından orta kısmında yer alan parçayı çıkararak, diğer iki parçayı birleştirir. İzleyicide ilk önce şaşkınlık etkisi yaratan eserin alt yapısında yine Duchamp’ın seri olarak üretilmiş hazır yapım nesnelere hazır nesne olarak sergileme fikri yatmaktadır. Orozco, seri üretim nesnelere formlarıyla oynayarak, onların gizli anlamlarını açığa çıkarır. Hayali olanla gerçek olan birbirine karışır. Orozco, gerçeğin ne olduğuna odaklanır. Müdahalede bulunduğu nesnenin müdahale edilmeden önceki halinden daha gerçek olup olmadığı sorunsalını araştırır. İzleyici, pasif tüketici olmakla tanık, ortak, müşteri, konuk, ortak üretici ya da başoyuncu olmak arasında gidip gelir.



Resim 28: Gabriel Orozco, “*La D.S.*” 1993.

Tiravanjina'nın otomobili galeri mekanında olduğu gibi sergilemesi, çalışmasının ana temasının göçebelik olduğu olgusunu bize hatırlatır. Sanatçı Madrid'de bir havaalanını ve bir sergiye katıldığı Reina sofía Center arasındaki yolculuğu filme çeker. Lyon bienalinde ise kendisini müzeye götüren arabayı sergiler.²³¹ Burada sanatçının müzeye kadar olan yolculuğu otomobil nesnesiyle belgelenmiş olur. Tiravanjina'nın sanatı, evsizleri ,çeri çağırıp yemek yemeye davet ettiği işinde olduğu gibi, sergisini gerçekleştirdiği yerleri herkesin ulaşabileceği mekanlara dönüştürür.

²³¹ Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, Nermin Saybaşılı (çev.), , İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004, s.78.



Resim 29: Rirkrit Tiravanijana, “Bon Gezisi, Monsieur Ackermann”, 1995.

Charles Ray’ın genelde kütle ve uzamla bağlantılı işleri, araba heykelinde farklı bir algı boyutuyla estetik bir nesne olarak karşımıza çıkar. Nötr bir renkle boyanan araba, sadeleştirilmiş bir bilgi olarak, kendisini geçmişinden sıyrarak zaman dışı bir boyutla karşımıza çıkar. Heykelde her şey bir gösteriye dönüşmekte, bakan özne ile nesne arasındaki mesafe kayganlaşarak, izleyenin taleplerine belirsiz düzenek olarak yeniden sunulmaktadır. İmge, anlamsal boyutundan sıyrılır. Çarpık olan çamurluğun fiberglas kalıbında ortaya çıkan vahşice sergilenişi, fetişleşmiş işçilik ritüeline dönüşür. Burada Ray’ın melankolik ve renksizleştirilmiş heykeli, esas anlatıyı aslından uzaklaştırarak dönüştüren ve gerçekliğin parçalarını yeniden kurgulayarak yeni bir temsil sahnesi yaratan düşünce deneyimine dönüşür. Kalıbı alınan her parça, Lacan’ın “parçalanmış beden” kavramında olduğu gibi yeni imge-heykel, yeni bir çarpık arabadır.



Resim 30: Charles Ray, Boyanmamış Heykel, Fiberglas ve Boya, 1997.

Meksika'lı sanatçı Daniel Ortega'nın 2002 yılına ait "Cosmic Thing" isimli işinin ana malzemesi Volkswagen Beetle'dır. Eserde farklı araba parçaları üç boyutlu bir diyagram gibi havaya asılmıştır. Test edilmiş uçak kablolarıyla tavana tutturulan arabaya ait kapılar, motor parçaları, dingiller, tekerlekler, koltuklar ve şasi, bir takım yıldızı gibi asılarak galeri mekanını uzay boşluğuna çevirir. Beetle'lar Meksika, Puebla'da hala yapılmaktadır ve Meksika'lılar için ulusal kimlik duygusu taşırlar. Ülkenin hızla ivme kazanan küreselleşmesinde önemli bir rol oynarlar. Ortega'nın otomobil markasını seçiminde bunun önemli bir payı vardır.



Resim 31: Daniel Ortega, "Cosmic Thing" 2002.

2001 yılında İngiliz sanatçı Michael Landy, Londra Oxford Street'deki mağazasını kullanıma açtı. İki hafta boyunca kendisini ait özel eşyaları ve sahip olduğu her şey, seyircinin gözleri önünde tahrip edilir. Sanat eserleri, giysileri elektrikli aletler, mobilyalar ve otomobili gibi nesnelere, çalışmanın malzemesini oluşturur. Landy, çalışmayı şöyle tarif etmektedir: “*Break Down, hepsi parçalanana dek bir döner bantta dolaşan bütün eşyalarımın, bir malzeme geri dönüşüm tesisinin Scalectrix bir versiyonuna benzer biraz. Ben kendi hayatımın bilançosunu çıkarıyorum. Farklı kategoriler halinde sınıflandırılmış olan nesnelere... sayılıyor, tartılıyor ve dökümü yapılıyor. Taşıma bandı da, bir bakıma bir heykel kaidesi gibi, olanı biteni sergiliyor.*”²³²

Break Down, sanatçının günümüzdeki konumu ve izleyicilerin rolü hakkında önemli sorular ortaya atmaktadır. Eser, 21.yüzyılın başında sanat eserlerinin niteliğini ve formunu değerlendirmek açısından önemli bir çıkış noktası üstlenmektedir. Burada tüm diğer nesnelere gibi otomobil de sanat nesnesi pozisyonunda sergileme alanında yerini alıyor. Michael Landy'nin bu enstalasyonu, nesnenin toptan kaldırılmasını önerir. Sanatçının maddi hayatına ait olan nesnelere yok edilmesi fikri, bir direniş simgelemektedir. Bizi kendi gösteriş yüklü tüketimimizle baş başa bırakan Landy, Sanatın ölümünden sonra geriye alışverişin kaldığını ileri sürerek bu proje hakkında şunları söyler: “*Bu proje bir bakıma lükstür. Ben eserin salt negatif anlamıyla, bir fedakarlık olarak görülmesini istemiyorum. Bir anlamıyla, bu tüketicinin nihai tercihi.*”²³³

²³² Oliveira, s.13.

²³³ Oliveira, s.47.



Resim 32: Michael Landy, “Break Down” 2001.

Tayland’lı sanatçı Surasi Kusolwong, karşılıklı alışverişe uygun mekanlar yaratmaya odaklanarak Volkswagen Beetle’ı ters çevirmiş ve bir salıncağa dönüştürmüştür. Kendi çalışmalarını “Poor Minimal” olarak tanımlayan sanatçı, sökülmüş araba parçalarını ve klasik tasarımlı mobilyaları yan yana yerleştirerek gülünç bir senaryo çizer. 2002 Gwangju Bienali için sipariş aldığı ‘Pause’ isimli çalışmasında Beetle’ın mekanik parçaları sökülmüş ve ters bir şekilde tavandan aşağı sarkıtılmıştır. Burada salıncak vazifesi gören arabanın içi ahşap bir malzemeyle kaplanarak, ziyaretçilerin rahatça uzanabilmeleri için yumuşak döşekler ve yastık konulmuştur. Ziyaretçiler arabanın içinde uzanık vaziyette oraya yerleştirilen monitörden Harry Potter seyrederek gülünçlüğe ortak olurlar.²³⁴ Yeşil bir halıyla kaplanan zemine saksılı çiçekler yerleştirilmiştir. Ayrıca bedava meşrubat ve çikolata veren satış makineleri de Kusolwong’un işiyle birleşerek yapay bir şehir bahçesi izlenimi yaratırlar. Ortega için Beetle’ın taşıdığı ulusal kimlik burada tersyüz edilmiştir. Arabanın ters vaziyette ve işlevselliğinin ortadan kaldırılarak farklı bir konuma sokulmasıyla birlikte seyirlik nesne olma halini de altüst etmiştir. Burada seyirlik olan şey, arabanın içine yerleştirilen monitördür.

²³⁴ Oliveira, s.118.



Resim 33: Surasi Kusolwong, “*Emotional Machine (VW)*”, 2001.

Heykel kavramının değişmez olan ile ilişkisini sorguladığı yapıtlarında, değişebilir akış halindeki heykelleri ortaya çıkarmasıyla bilinen Erwin Wurm, “Fat Car” isimli çalışmasında otomobil imgesini geçici ilişkilerin kurulmasını hedefleyen, heykel kavramının bilinen, ona içkin tanımını alt-üst etmek için kullanır. Bu heykellerden geriye kalan tek şey, heykellerin kendisinden ziyade, çekilmiş imajlarıdır. Bu durum, aslında 70’lerden beri birçok sanatçının performatif bedenlerini sergiledikleri bilinen sürecin bir parçası gibi durur.²³⁵ Wurm, bir tür anti heykel yaratarak, sabitlik, değişmezlik türünden metafizik varyasyonları alaşağı ederek, bir çeşit dekonstrüksiyon elde etmektedir. Fat Car isimli çalışmasında olduğu gibi, otomobilin bilinen sabit formu yerinden oynatılmış, absürt bir forma büründürülmüştür. Wurm’ün buradaki amacı, heykel kavramının sabir, ölümsüz gibi ciddi bileşenler tarafından oluşturulan kütleli yapısına, yaşamın bu kadar da ciddi olmadığını vurgulayan göndermelerde bulunmasıdır. Wurm, heykelleri hakkında şunu ifade eder: “*Ben gündelik yaşamla ilgilim, etrafımısaranher türden nesne benim için bir malzeme olabilir. Benim çalışmalarım insanoğlunun bütünü hakkında bir çalışmadır: fiziksel, ruhsal, psikolojik bir bütün olarak insan... Eğer nesnelere bir mizah duygusu ile yaklaşırsanız insanlar sizi ciddiye almayabilirler.vFakat toplum ve insan hakkındaki hakikatlere farklı biçimlerde yaklaşılabılır. Her zaman ciddi*

²³⁵ Nusret Polat, “Erwin Wurm: Geçiciliğin ve Sıradanlığın Heykelleri”, *Artist*, (Ocak 2010), s.24.

olmak zorunda değilsiniz. Alay ve mizah, şeyleri daha berrak bir şekilde görmenizi sağlayabilir.”²³⁶



Resim 34: Erwin Wurm, “Fat Car”, 2007.

4.4.4. Müzik Aleti

Braque'nin 1910 tarihli natüremortu olan “Keman ve Testi”, analitik kübizm anlayışıyla ele alınmıştır. İzleyiciye nesnenin birden çok açısının aynı anda gösterme çabası içinde bulunulan bu resim, kübist resmin izleyiciye bir zaman boyutunu da verdiğini gösterir. Burada izleyici, kemanı ilk bakışta keman olduğunu, her şeyi kapsayan tek bir bakışla anlamaz, ancak farklı bakış açılarından, parça parça, zaman dilimi içinde anlar.²³⁷

Kübist resimde konu önemli değildir, önemli olan sunma biçimidir. Örneğin keman, burada sunma biçimine aracılık eden nesnedir. Bu sunum biçimini elde edebilmek için Kübist'lerin birtakım fedakarlıklarda bulunmaları gerekmiştir. Görüntünün hemen kavranması ve karmaşık konular burada sunum uğruna feda edilmiştir. Renk de analitik Kübizm'den nasibini alarak dışlanmışır. Bourriaud,

²³⁶ Erwin Wurm, http://en.wikipedia.org/wiki/Erwin_Wurm

²³⁷ Lucie, s.65.

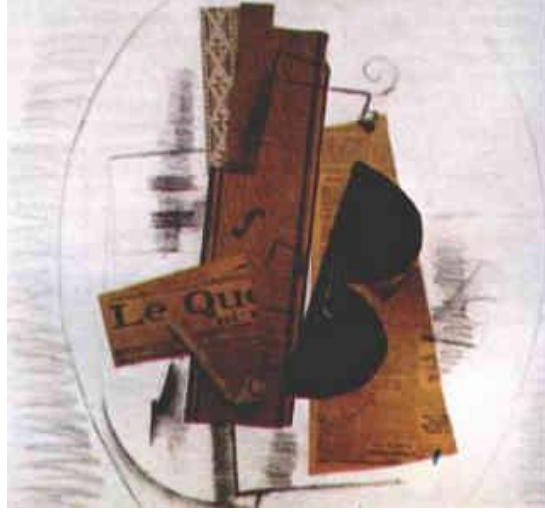
Kübizm'in sıradan nesnelere kullanarak, bizim onları tanımamızı sağlayan geleneksel bakış biçimimizi değiştirdiğini ifade eder. *“Kübizm, dünyayla aramızdaki görsel ilişkileri günlük hayatın en sıradan unsurlarını kullanarak çözümlenmeyi denedi (bir masanın köşesi, pipolar, gitarlar), ve bunun kökeninde de, bir nesneyi tanımamızı sağlayan oynak mekanizmaları yeni baştan kuran zihinsel bir gerçeklik yatıyordu.”*²³⁸

Kübizm, niyet olarak somut gerçekliğe dönüşü ifade ettiğinden, yaratıcıları da yöntemlerinin gerektirdiği görsel karmaşayı giderek daha fazla sorun haline getirmeye başladılar. Bu sorunu çözenin ilk girişiminde Picasso ve Braque, tuvallerinde şablon harfler kullanmaya başladılar. Bu teknikle beraber, resim kendi başına bir nesne olarak somut varlığını ortaya koyar. Ardından kısa bir süre sonra daha da ileri giderek 1912'de sahici gibi duran parçaları tuvallerine eklemeye başladılar. Öncü kübistler, kolajı kullanarak sanatın üstündeki gizem perdesini yırtmaya ve sanatı dünyevileştirmeye çalışmışlardır.²³⁹ Marka etiketleri, gazete manşetleri gibi ticari malzeme olarak hayatımıza giren şeyleri kolajlarında kullanarak 'çağdaş hayatın yazgısının uyumsuzluk ve değişim'²⁴⁰ olduğunu vurgulamışlardır. Kolaj bu duruma ilişkin ironik bir yorumu sunarken aynı zamanda hazır nesnelere kullanımını, görsel sanatların geleceği açısından önemli bir gelişmeyi gündeme getirmiştir. (Ready Made)

²³⁸ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, Saadet Özen (çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005, s.45.

²³⁹ Lucie, s.85.

²⁴⁰ Lucie, s.85.



Resim 35: Georges Braque, “*Keman ve Testi*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 117 x 73.5 cm. 1910.

Resim 36: Georges Braque, “*Keman ve Org*”, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 74 x 106 cm. 1913-14.

Picasso'nun “Üç çalgıcı” resminde birbirinden ayrı olan şekiller, büyüklüklerinden dolayı değil, belli tarzda birbirlerine geçtikleri için üzerimizde bıraktıkları izlenimde önemli rol oynar. Çalgıcı olduğunu bildiğimiz figürler ve müzik aleti olduğunu bildiğimiz gitar, nota kağıdı gibi nesnelere aramıza şekillerden ibaret bir renk ve motif perdesi indirilmiştir. Resimde ön planda yer alan nota kağıdı ve hemen üzerinde yer alan gitar imgesi, resmin en açık olarak okunan nesnelere aittir.



Resim 37: Pablo Picasso, “*Üç Çalgıcı*”, 1921.

Lipchitz'in "Gitar Çalan Adam" isimli heykelinde nesneyle figür arasındaki kesin ayrımı yapmak zordur. Burada heykeltıraş, figür ve nesneyi, varlıkları yalnız düzeylerin hareketinden doğan tel bir nesne halinde kaynaştırmıştır.²⁴¹ Gitarın telleri adamın parmaklarına benzetilmiş, kıvrılan diz de gövdeyi müzik aletine yansıtmış olduğundan, heykeldeki anlam ve roller arasında değiş tokuş oluşur.



Resim 38: Jacques Lipchitz, "Gitar Çalan Adam" Bronz, 76.2 x 40.01 x 34.29 cm.
1918.

1920'lerde fotoğrafçılar, fotoğrafın ressamlar ve heykeltıraşların bir süredir yapmakta olduğu deneylere ayak uydurması, aynı zamanda yeni teknolojik çağa uygun teknikleri ve imgelemi kullanarak kendine ait bir dil geliştirmesini gerektiğini düşünmektedirler.²⁴² Fotoğrafla başka sanatsal teknikler arasındaki sınır, zaman zaman neredeyse ortadan kalkarak görünmez hale gelir. Fotoğraflar kolaja uygun malzeme sunarak, özellikle sürrealistlerin ilgisini çekmeye başlarlar. Man Ray, fotoğrafın bu yönünü kullananlardan biridir. "İngres'in Kemani" isimli çalışmasında

²⁴¹ Bates Lowry, **Sanatı Görmek**, Necla Yurtsever-Zahir Güvemli (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972, s.97.

²⁴² Lucie, s.143.

sevgilisi Montparnasse Kiki'nin çıplak sırtına keman gövdesinde bulunan f harfine benzer boşlukları kolajla yerleştirir. Çıplak sırt, kemani temsil eder ve beden nesnelleşir.



Resim 39: Man Ray, “İngres’in Kemanı”, kısmi rayograf, 1924.

Resimlerinde ses olgusunu sıklıkla kullanan Magritte, gerçeğin görünümünde yattığını savlayarak, görünümlerin korunması gerektiği ilkesini savunur. O'nun sanatında belirsizliğe yer yoktur, her şey açıkça okunabilir. Dili, görseldir. Bununla birlikte dil olmasından dolayı benzeştiği nesneden başka bir şeye işaret eder. Berger, Magritte'in resimlerinde yer alan nesnelerin, gösterilmeyene işaret ettiklerini vurgulayarak, O'nun söylemek istedikleri, kullandığı dilin varlık nedenini ortadan kaldırır.²⁴³ “Tehdit Altındaki Katil” isimli resmi inceleyelim. Ayakta duran katil, gramofonda bir plak dinlemektedir. İki polis, onu tutuklamak üzere köşede saklanmışlardır. Ölmüş bir kadın yerde yatmaktadır. Pencerenin dışında üç kişi, içeri bakmaktadır. Resimde bize her şey gösterilmiş gibi gözükse de, aslında hiçbir şey

²⁴³ Berger, s.20.

gösterilmiş değildir. Berger'a göre burada anı dolduran şey, plağın sesidir. Fakat bu sesi resmin özniteliği gereği duyamayız.²⁴⁴ Magritte, görsel olanın sınırlılığı üzerine yorum yapmak için ses fikrine sıklıkla başvurur.



Resim 40: Rene Magritte, “Tehdit Altındaki Katil”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 150 x 195 cm. 1926.

4.4.5. Pisuar

Duchamp, imal edilen nesnelere sanatta ‘hazır nesnelere’ olarak sayar. Amy Dempsey, Duchamp’ın hazır nesnelere hakkında şunları söyler: “*Seçimlerini asla beğeninin belirlemediğini iddia eden Duchamp’ın üslubu ‘görsel kayıtsızlığa tepkiye dayalı’ydı. Nesnelere bildik bağlamlarından koparıp onları sanat nesnelere olarak sunmayı öngören bu Dadaist pratik, görsel sanattaki uzlaşmaları kökten değiştirecekti.*”²⁴⁵ Duchamp’ın başlıca aracı olan hazır nesnelere, kendilerini çevreleyen ortamdaki çekilip çıkarılarak, sanatçı tarafından bir sanat nesnesi olarak sunulurlar. Hazır nesnelere, bir bakıma Duchamp’ın aşırı sanatsal üretime, diğer yandan da kurumsallaşmış avangardlığa verdiği cevaptır.²⁴⁶ Modernizm’in daha gelişme çağında, hazır nesnelere üzerinden üretilen avangard sanatın büyük

²⁴⁴ Berger, s.20.

²⁴⁵ Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat yay., 2007, s.118.

²⁴⁶ Lucie, s.101.

bölümünün seçilen formların etkileyciliği anlamında çöplük olduğunu vurgulayan Duchamp, gündelik nesnelere kadar önem taşımadığını vurgular. Bu anlamda yapılması gereken şey, bu nesnelere buldukları ortamdan koparıp başka bir bağlama yerleştirmektir. Bu durum, nesnelere seyirlik formlar olarak niteliklerinin açığa çıkarılmasını sağlar. Duchamp, avangardın deneysel olmaktan çıkıp, formülleştirdiğini, bir başka deyişle akademikleştiğini vurgulayarak, bu duruma hazır nesnelere karşı çıkmıştır.

Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere en ünlüsü olan 'Pisuar' adlı eseri bir nalburdan alınarak R.Mutt adıyla imzalanmıştır. Bu eseriyle Romantizm'den beri sanat eserinin olmazsa olmaz niteliği sayılan özgünlük kavramına da karşı çıkmıştır. Bu şekilde, Modernizm'in 19.Yüzyıla kadar uzanan kökleri de ayrışmaya başlamıştır.

Başka herhangi bir nesneden daha çok Duchamp'ın pisuarı sanat hakkındaki varsayımlarımızı ve sanat olduğunu iddia eden her şeyin gerçekten sanat olup olmadığını anlama yetimizi sınar.²⁴⁷ Düşüncelerini felsefi, ahlaki ve estetik sınırlarına kadar götürmeye eğilimli olan ve herhangi bir şeyi sanat yapıtı kılan olgunun ne olduğunu bulma arayışına giren Duchamp, estetik niteliklerden yoksun oluşu nedeniyle sıradan, tanıdık bir nesneyi seçmiştir. Bu, gelecekte sanat hareketlerinin nasıl bir yön çizeceğini gösteren bir eylemdir. Duchamp'a göre sanat yapıtları herhangi bir kimsenin öğrenebileceği, yinelenen eylemler gerektiren bir uğraş ya da beceri değil, sanatçının niyetlerinden kaynaklanır.²⁴⁸

Duchamp'ın asıl göstermek istediği, sanatın sıradan birşeyle de yapılabileceği olgusudur. Pisuar nesnesinde, onu diğer nesnelere ayıran herhangi bir yön, özel herhangi bir işlev yoktur. Onu sanat kılan olgu, bizim ona yönelik tutumumuz ve onu sanat olarak kabul etme isteğimizdir.

Hakkı Engin Giderer'e göre Pisuar, resme karşı getirilen tüm eleştirileri içinde taşıyan bir mikroçip yapısındadır. Ayrıca sanatın içine işenecek kadar değersiz bir

²⁴⁷ Gablik, s.202.

²⁴⁸ Gablik, s.202.

şey olabileceği imasını taşıdığından da söz etmektedir.²⁴⁹ Duchamp, salt retinasal resimle olan ilişkisini tamamen kopararak, kendi varlığını yapıtının temel bir boyutu haline getirmiştir. Diğer sanatçıların plastik buluşlardan resimsel bir biçem oluşturmalarına benzer şekilde, ayrıkılığı bir yaşam biçimine dönüştürerek bulunmuş nesnesi üzerinde bir yapıtla uğraşıyormuşçasına çalışmıştır. Duchamp'ın atmış olduğu adımın en önemli katkılarından biri de dikkatimizi endüstri ürünlerine çekmiş olmasıdır. Endüstri tarafından üretilen nesnelerin, alışıldık gündelik eşyaların ve bu eşyalara ait parçaların bir estetik çağrıya sahip olabileceğini ortaya atmıştır.

Burger'e göre; Duchamp'ın hazır nesnelere ancak sanat eseri kategorisine atıfta bulunarak anlam kazanabilir. Duchamp'ın rastgele seçtiği seri üretim nesnelere imzalayıp sanat sergilerine göndermesindeki provokasyon, öncelikle neyin sanat olduğu konusunda bir anlayışın varlığını gerektirir. Burada Duchamp'ın provokasyonu sanat denen kurumu hedeflemektedir.²⁵⁰

Duchamp'ın bulunmuş nesneye sahip çıkarak onu sanat yapıtına dönüştürmekle başlattığı eylemi, kavramsalci Ronald Jones, Duchamp'ın bulunmuş orijinalinin bulunmuş bir kopyasını yapıta dönüştürmüştür. Alaskada bulunan bu pisuar, Jones'un öğrencilerinden biri tarafından Alaska'dan helikopterle Sewanee'ye nakledilmiştir. Jones, kendi pisuarını sergilediğinde, enstalasyona ikşi metin eklemiştir. İlki Duchamp'ın Dadacı Hans Richter'e yazdığı bir mektubundan alınmış bir sözdür. *“Pisuarı bir meydan okuma olarak yüzlerine fırlattım, şimdi estetik güzelliği nedeniyle bir sanat nesnesi olarak hayranlık duyuyorlar ona.”*²⁵¹ İkinci metin, estetik felsefecisi George Dickie'nin sözüdür. *“Ama çeşmenin takdir edilebilecek birçok niteliği var- sözgelimi, parlak beyaz yüzeyi. Aslına bakılırsa, Brancusi ile Moore'un yapıtlarındaki nitelikleri andıran birçok niteliğe sahip.”*²⁵² Jones, burada Duchamp'ın sözüyle Dickie'nin pisuarı öven sözlerini yan yana getirerek bir çelişki yaratmıştır.

²⁴⁹ Hakkı Engin Giderer, s.112.

²⁵⁰ Burger, s.49.

²⁵¹ Gablik, s.202.

²⁵² Gablik, s.202.



Resim 41: Marcel Duchamp, “Pisuar”, Bulunmuş Porselen Objeye, Yükseklik 61 cm.
1917.

Duchamp’ın pisuarı, O’ndan sonraki birçok sanatçı için çıkış noktası oluşturmuştur. Bruce Nauman, 1966’da ağzından su fişkırtır halini gösteren fotoğrafını çekip bu fotoğrafa ‘Bir Çeşme Olarak Sanatçının Portresi’ başlığını koymuştur. Nauman’ın fotoğrafla kaydettiği bu performansı, pisuar nesnesinin yerine kendi bedenini nesne olarak ortaya koyan bir tutumu sergiler. Burada eril bir form olan pisuar, yine eril bir yapı olan erkek bedeni tarafından temsil edilmiştir. Nauman’ın ağzından fişkıran sıvı da, erkek cinsel organından fişkıran idrarı temsil etmektedir.



Resim 42: Bruce Nauman, “Sanatçının Çeşme Olarak Portresi” 1966.

Sherrie Levine, yaratıcı düşüncüyü basit bir biçimde yeniden sunmaya karar vererek, kişisel yeteneği ayrıcalıklı oluşu bakımından değer kazandığı için sabote etmiştir. Bu sabotajı başkasının işini kendi işiymiş gibi sunarak göstermiştir. Levine, diğer sanatçıların eserlerini kendine mal ederek, altlarına kendi imzasını atar. Böylelikle ötekinin imajlarını kamusallaştırmış olur. Bunun yanı sıra yaratıcı deha olarak gösterilen erkek mitlerinin gururunu kırmayı önerir. Sanatın modernist evredeki yüksek değerlerini eleştirmesi, ayrıca sistemin de eleştirisi olarak okunabilir. Levine, sanat nesnelere sıradanlaştırarak, onlara atfedilen ticari değerleri ve sanatsal yüceltmeleri hiçe sayar. Burada yaratıcı etkinlik olanaksız bir duruma sokulmuştur. Hakkı Engin Giderer, Levine’in malı elinden alınmış bir kurban gibi gereksinim duyduğu bir şeyi basitçe çaldığını söylemektedir.²⁵³

Levine, Duchamp’ın pisuarını kullanarak hazır yapımın hazır yapımını üretmiştir. Neo-Dada olarak nitelenebilecek bu işler, kopyalanan ya da gerçeğin yerine geçen fabrikasyon nesnenin gücünü vurgular. Sanat nesnesinin bu şekilde sıradanlaştırılması, ona atfedilen değerini alışı edilecek, sanat pazarındaki

²⁵³ Giderer, s.75.

değerinin sorgulanmasıdır. Sanatçının, diğer sanatçıların işlerini kullanması, kopya ve orijinal arasındaki tartışmaları gündeme getirmiştir.

Levine'in, bir başkasının yapıtını kendine mal etme anlayışının kökeni Rauschenberg'e dayanmaktadır. Rauschenberg, de Kooning'den silebileceği bir çizimini istemiş, de Kooning de bu öneriyi kabul etmiştir. Rauschenberg de, de Kooning'in verdiği çizimini silmek için uzun bir süre uğraşmış, ardından silinmiş çizimi kendi yapıtı olarak kullanmıştır. Levine'in sanatın biricikliği ve özgünlüğünü sorgulayan görüşlerinin temelini Rauschenberg'e dayandırabiliriz. Levine da, Duchamp ve Warhol'un izinden giderek, Walker Evans ve Edward Weston gibi ünlü fotoğrafçıların fotoğraflarını çoğaltarak, bunları kendi adına sergilemeye başlar. Levine, burada geleneksel yaratıcılık ilkelerini hiçe sayar. Özgün yapıtlar ile kendi röprodüksiyonları arasında herhangi bir farklılık olmadığını iddia eder. Dolayısıyla özgün olarak nitelendirilen yapıtların yasal telif haklarını da yadsır. Fotoğrafın pahalı bir sanat nesnesi olarak sanat piyasasına sürülmesine tepki göstererek tüketim kültürünü reddeder. Levine'in orijinal ile kopya arasındaki ilişkiyi irdeleyen tespitlerini, Baudrillard şu örnekle desteklemektedir: *“Orjinalini koruma bahanesiyle, Lascaux Mağarasının ziyareti yasaklanmış, ancak beş metre öteye aynı mağaranın tıpatıp aynı benzeri inşa edilerek ziyarete açılmıştır (ziyaretçiler önce gerçek mağaraya dikiz deliğinden bir göz attıktan sonra kopyasının tamamını ziyaret edebilmektedirler). Orijinal mağarayı insanların belleğinden silip atmanın bir yarar sağlayacağını sanmıyorum çünkü gerçeğiyle kopyası arasında hiçbir fark yoktur. Bir kopya her ikisini de yapaylaştırmaya yetmiştir. Keza geçtiğimiz günlerde bilim ve teknik, uzun zamandan beri bir müze köşesinde çürümeye terk edilmiş 2. Ramses'in mumyasını tüm olanaklarını zorlayarak kurtarmaya çalışmaktadır. Her nedense Batı, simgesel düzenin dört bin yıldan beri gözlerden ve ışıktan korumayı başardığı bu eseri korumaktan aciz olduğu gibi bir telaşa kapılmıştır. Oysa Ramses bizim için bir anlam ifade etmemektedir. Paha biçilemeyen şeyse onun mumyasıdır, çünkü mumya kültürel birikimin bir anlama sahip olduğunu gösteren kesin bir kanıttır. Geçmiş gün ışığına çıkarıp depolayamadığı takdirde şu bizim çizgisel ve birikim(im) tirme anlayışı üzerine oturan kültürümüz çökme tehlikesiyle karşı karşıya kalacaktır...*

... Geçmişimiz görüntüye dökülmeli ve süreklilik taşıyan bir görünürlüğe sahip olmalıdır...²⁵⁴



Resim 43: Sherrie Levine, “Buda” 1966.

Levine’in diğer sanatçıların eserlerini kendine mal etme yöntemini kullanan, orijinallik ve sanat pazarında sanat nesnesinin değerini eleştiren bir diğer sanatçı da Mike Bidlo’dur. Bidlo, Picasso’nun Guernica, avignonlu Kızlar ve daha başka eserlerinin fotoğraflarını sergileyerek bu işlere Bidlo Picasso’ları adını vermiştir. Bunun dışında beş yıl içerisinde çizdiği 5000 adet pisuar desenini sergileyerek kopya ve orijinal olanın konumunu sorgulamıştır. Orijinal ile olan ilişkisinden dolayı bir kopyanın pazar değerinin ne olması gerektiğini sorgulayan sanatçı, Levine gibi orijinal olanın otantikliğiyle, yaratıcı eylemin sahiciliğiyle ve usta sanatçı kavramının değeriyle mücadele etmektedir. Benjamin’in ileri sürdüğü görüşler, bu sanatçıların problematiğini doğrular niteliktedir: “Artık sanatsal üretimde özgünlükten söz etmek

²⁵⁴ Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Oğuz Adanır (çev.), İstanbul: doğu-batı Yayınları, 2003, s.44.

mümkün görünmemekte. Sanatın işlevi tümüyle değişti... Ritüele dayalı bir sanat yok artık, politik bir uygulama olarak sanat var..."²⁵⁵ Bu açıdan bakıldığında kopya sanatçıları işlerinde, seçkin sanatın gerçekliği ile meta değeri yerine, postmodern süreçte ortaya çıkan gösterge ve referanslara dayalı nesnesiz bir sanattan söz etmektedirler. Fakat şunu da kabul etmek gerekir ki, sanat pazarının işleyiş süreci içerisinde, bu tür yönelimlerle ortaya konulan işlerin değeri oldukça artmıştır. Dolayısıyla metalaşmaya karşı oluşturulan direnişin kendisi de pazardan nasibini alarak meta konumuna dönüşmüştür.

Levine ve Bidlo gibi çalışmaları geçmişin çalışmalarını yeniden üretme doğrultusundaki ortak bir yönetime dayanan ve doğrudan imza nosyonunu sorgulayan sanatçıların ortak derdi, nesnelere kullanmak değil, bunları yeniden sergilemektir. Bu bağlamda Duchampvari bir hazır-yapım ilkesine bağlı kalınarak yeniden üretilen nesne, aynı zamanda yeni bir fikir olarak yeniden düzenlenir.



Resim 44: Mike Bidlo, "The Fountain Drawings" 1998.

²⁵⁵ Walter Benjamin, **Reflections**, Edited by Peter Demetz, New York: Schocken Books Inc. 1986, s.33.

Duchamp'ın pisuarı, kimi postsanatçıların içine idrarını yaparak pisuarı eski haline döndürme girişimine de neden olmuştur. Pierre Pinoncelli, Centre Pompidou'da gerçekleşen Dada sergisinde Marcel Duchamp'ın "çeşme"sini çekiç marifetiyle kırmış ve kendisini "bir dada eylemcisi" olarak sunmuştur. Yine Pinoncelli 1993 yılında "Fountain"e işeyerek nesneyi asıl işlevine geri döndürmek istediğini de belirtmiştir.²⁵⁶ Bulgar asıllı sanatçı İvan Moudov da benzer biçimde remade ready-made adını verdiği çalışmasında pisuarı ağzı dar cam bir şişenin üstüne yerleştirerek işlevini geri yüklemeye kalkışmıştır. Fakat tüm bu çabalara rağmen artık bu imkansızdır.



Resim 45: Pierre Pinoncelli, "Pissoir", 1993

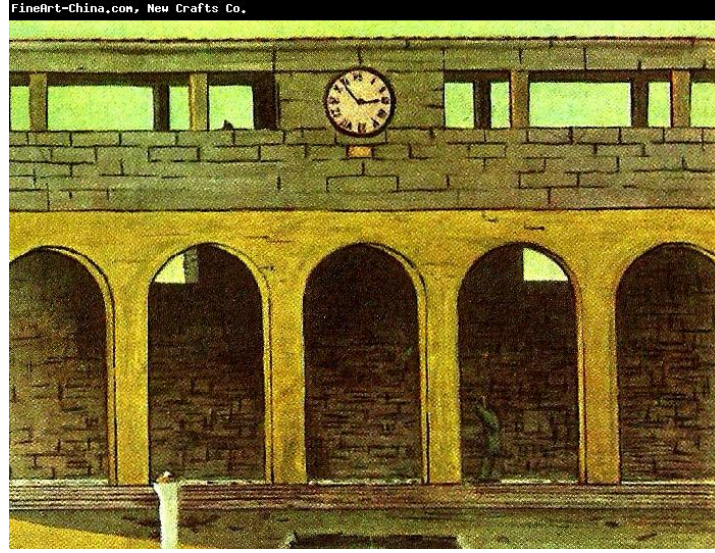
Resim 46: Ivan Moudov, "Remade Ready-Made 3 Pissoir"

4.4.6. Saat

Giorgio de Chirico, 1911 yılına doğru metafizik olarak tanımlanabilecek resimler yapmaya başlar. De Chirico, yabancılaşmış durumları temsil etmenin bir yolunu bulmak ister ve şu ifadeyi kullanır: "Açıklanamaz bir x durumu, resmedilmiş, tanımlanmış ya da hayal edilmiş bir şeyin hem gerisinde hem önünde, ama her

²⁵⁶ Elif Dastarlı, "Gerçeği Neşeli Bir Kayıtsızlıkla Eleştirmenin Dili: İroni", **Rh + Plastik Sanatlar Dergisi**, sayı:41 (Haziran 2007), s.41.

şeyden öte o şeyin içinde olabilir."²⁵⁷ Chirico'nun ifade etmeye çalıştığı bu durumu resimlerinde terk edilmiş meydanlarda sıradan nesnelerin tuhaf bir biçimde bir araya getirilişinde görebiliriz. Chirico'nun eserlerindeki çarpıcı güç, büyük ölçüde ressamın seçtiği sahneyle mekan alışkanlıklarımız arasında ilişki kurmamıza imkan hazırlarken, bir yandan da bunu tamamiyle inkar edişinden doğar. Lynton'a göre Chirico'nun sıradan nesnelere yararlanarak elde ettiği metafizik durumlar, gelecekle ilgili bir önseziyi yansıtmaktadır.²⁵⁸ Saat, çalışıp çalışmadığı bilinmediği halde, tedirgin edici bir halde mekanın tanıklığını üstlenmiş durumdadır.



Resim 47: Giorgio de Chirico, "Gizemli Melankoli Sokağı", tuval üzerine yağlı boya, 88 x 72 cm. 1914.

Dali'nin en tanınan eserlerinden biri olan "Eriyen Saatler" isimli eserinde geniş bir kumsal manzarası önünde eriyen cep saatleri resmedilmiştir. Eserde yer alan saat imgeleri genel olarak katı ve değişmez zaman kavramına karşı bir protesto olarak yorumlanabilir. Tabloda saatlerin eriyip akıyor gibi gösterilmesi, akıp giden zamana karşıdır. Tablonun orta kısmında bulunan gözleri kapalı, burundan saç başlangıcına kadar, zamanın yükünü kaldıramamışçasına yere düşmüş profilden görünen insan kafası, insanın unutmak istediği zamanları unutmaya çalışırken geçen o sıkıcı vakitleri simgeler. Aynı zamanda sanki kirpikler, insanın o unutmak istemediği

²⁵⁷ Lucie, s.103.

²⁵⁸ Lynton, s.50.

hatıraları unutmamak istercesine sonsuzluğa uzanır. Eriyen saatler, tüm bu anlamların dışında başka bir anlama daha sahiptir. Çelimsiz bir dal üzerinde eriyip akan cep saati, zamanının ne kadar hızlı aktığını bizlere gösterir. Resmin sol alt köşesindeki turuncu saat, karıncalarla kaplanmıştır. Dali, karınca imgesini, ölümü simgelemek adına kullanmıştır.

Kimi tarihçilere göre Dali, bu tabloya başlamadan önce Camembert peynirinin erimesinden ilham almıştır. Kimilerine göre ise, Dali'nin bu eseri Einstein'ın görelilik teorisi üzerine kuruludur. Zaman sabit değildir, bu tablo da zamanın katılığı ve değişmezliği iddiasına bir cevap niteliğindedir.



Resim 48: Salvador Dali, “Eriyen Saatler”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1931.

Felix Gonzales Torres'in *Untitled Perfect Lovers* isimli yapıtında birbirinin aynı iki saat, eşcinselliği simgeler. İki rakamı, Torres'in neredeyse her yapıtında vardır. Torres'in estetiğinin temel birimi çifttir. Dolayısıyla yalnızlık duygusunu birle değil, ikinin yokluğuyla şekillendirir.²⁵⁹ Torres, yapıtlarında bir bireyin değil, bir çiftin, yan yana yaşamının öyküsünü anlatır. Karşılaşma ve birleşme olarak ele alınan ikili nesnelere, ötekini tanımak anlamında ortak bir hayatı tasvir eder. Torres'in

²⁵⁹ Bourriaud, s.83.

sürekli olarak kendisini hissettiren sorusu şu şekilde özetlenir: “Senin gerçekliğinde nasıl yaşayabilirim?”²⁶⁰

Gonzales Torres’e göre iktidar açısından, yan yana duran iki saat, birbirlerinin cinsel organını emen iki adamın görüntüsünden daha tehlikelidir, çünkü, anlamı silmek için yürüttüğü savaşta beni bir bağlantı noktası olarak kullanamaz.²⁶¹



Resim 49: Felix Gonzales Torres, “*Untitled Perfect Lovers*”, 1991

4.4.7. Televizyon

1960’larda fotoğraf, kendini gizli bir rekabetle karşı karşıya bulmuştur. Fotoğraf sanatını tehdit eden unsurların başında televizyonun gelişimi olmuştur. Televizyon haberleri habercilik alanında ciddi ilerlemeler kaydederek fotoğraf dergilerinin önünün tıkamıştır. Lee Friedlander, televizyon ve göz imgelerini kullanarak fotoğrafın belirsizliğini bilinçli bir şekilde uygular. “Florida” isimli fotoğrafta dönemin ünlü televizyon markası olan ‘Admiral’ın ekranından bize bakan göz, seyircinin bakan konumunu tersinleyerek bakılan konumuna dönüştürmüştür. İzlenen bir şey olan televizyon, bizi izler gibi görünmektedir.²⁶² Giovanni Sartori,

²⁶⁰ Bourriaud, s.86.

²⁶¹ Bourriaud, s.90.

²⁶² Lucie, s.291.

televizyonun görme üzerine olan etkileri hakkında önemli tespitlerde bulunur. “Televizyon ile köklü bir değişimin ifadesi olan yeni bir dünya oluşmaktadır. Bu aygıt, diğer iletişim araçlarının bir uzantısı değil, anlama ve görme arasındaki ilişkiyi alt üst eden yepyeni bir gerçekliktir. Bugüne kadar, dünya ve dünyada meydana gelen olaylar insanlara yazılı olarak anlatılmaktaydı. Bugün ise gösterilmekte ve anlatım ekrandan yansıyan görüntülere hizmet eder bir nitelik taşımaktadır.”²⁶³

Televizyon, görüntü üretirken kavramları siler ve soyutlama yeteneğimizi ortadan kaldırır. Dolayısıyla düşünen insan olan homo sapiens’in yerini Sartori’ye göre gören insan olan ‘homo videns’ alır.²⁶⁴ Friedlander’in fotoğrafında da bu durum eleştirel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Bizim bakışımıza sunulan monitör, burada bakan iki çift gözle bizi esir almıştır. Nesne özne ilişkisi tersine çevrilmiştir. Nesne olan televizyon değil, bizizdir.



Resim 50: Lee Friedlander, “Florida (With sexy Eyes)”, 1963.

Televizyon imgesi, Haring’in resimlerinde de sıkça kullanılmıştır. O’nun resimleri televizyon kültürü içindeki insanın günlük yaşamı ile ilişkilidir. Günümüz toplumundaki pek çok teknolojik ve toplumsal olayı yansıtan bu resimler, postmodern olarak nitelendirilmiştir. 1983 tarihli resminde, çarmıha gerilmiş İsa’nın günümüze uyarlanmış bir varyasyonu vardır. Burada çarmıha gerilen bir tv ve bu tvden İsa’nın çarmıha gerilişini izleyen bir seyirci topluluğu görülmektedir.

²⁶³ Giovanni Sartori, **Görmenin İktidarı**, Bahar Ulusoglu Darn, Gül Batuş,(çev), İstanbul: Karakutu Yayınları, 2004, s.25-26.

²⁶⁴ Sartori, s.35.

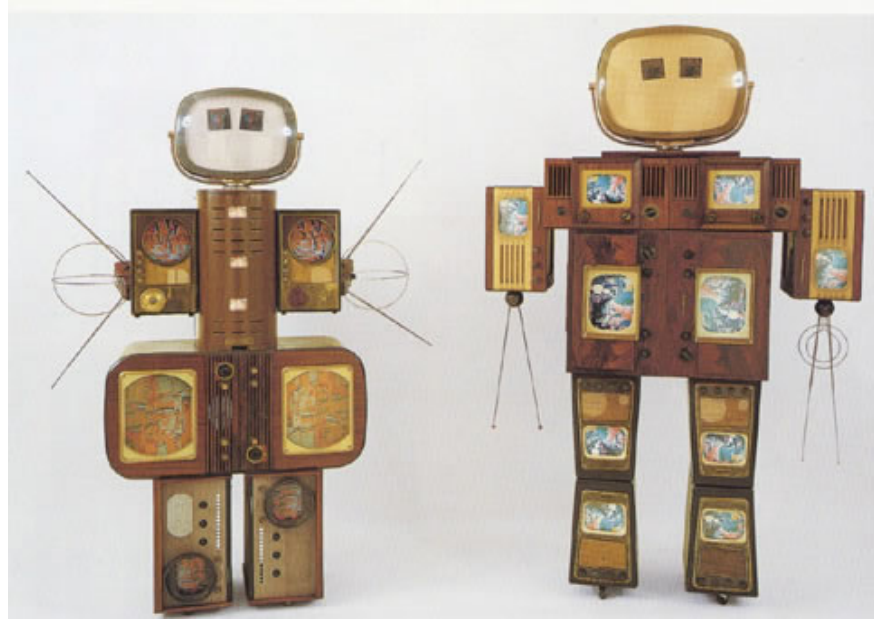


Resim 51: Keith Haring, “*Untitled*”, 1983.

Televizyonun batı kültüründeki baskınlığını işleyen bir diğer sanatçı da Fluxus grubunun bir üyesi olan Nam June Paik'dir. Televizyon ve videoyu bir materyal olarak kullanarak 1960'lardan beri eserler üretme sanatçı, Fluxus akımının da önemli temsilcilerindendir. 1950'lerde televizyon teknolojisinin ilk geliştiği ilk ülkelerden biri olan Japonya'da eğitim alan Paik'in elektronikle tanışması, müzik ve resmi bu farklı medyaya taşınması, savaş sonrası tüm dünyanın yerleşik kalıplarının sarsıldığı arayış dönemine denk gelir. Müzik eğitimi de almış olan sanatçı, kendisini anlatırken şu ifadeleri kullanır: “Kendimi Joseph Beuys gibi yakından tanıdığım ressamlardan, John Cage gibi bestecilerden daha aşağıda görüyordum. Farklı bir alan bulmam gerekiyordu. Almanya'da konuştum, savaş sırasında radar operatörlüğü yapmış birisi, bana radar ekranındaki dalgalardan çok ilginç resimler çıkacağını anlattığında, kendi kendime tamam dedim. Ben elektronik ressam olacağım.”²⁶⁵ Bu sözlerin söylendiği sırada Almanya'da galerilerde şaşkınlık yaratan müzik performansları gerçekleştiren sanatçı, müzikal performansıyla değil, kışkırtıcı tavırlarıyla seyirci toplamaya başlar. 1963'te onüç televizyon cihazını bir araya getirip ekranlarından karmaşık görüntüler çıkararak yaptığı elektronik resim ile sanat tarihinin ilk video-sanat gösterisini de yapmış olur.

²⁶⁵ Yahşi Baraz, “Video-Sanatının Babası Nam Jun Paik:1932-2006” *Artist*, (Kasım 2007), s.37.

Nam Yun Paik'in New York'ta gerçekleştirdiği bir sergisi üzerine bir yorum yazan John Canaday: "Nam Yun Paik, John Cage'in müzikte yaptığını televizyon ekranıyla gerçekleştiriyor. Televizyon ekranı ışık ve görüntü hareketlerinin tuvali haline geliyor. Bu sergi çok heyecan verici ve patlamaya açık bir potansiyel taşıyor."²⁶⁶ demiştir. Marksist dünya görüşünü benimseyen Paik, sanatta geleneksel medyaya televizyon ekranını ekleyerek yeni bir ortam yaratmanın yanı sıra, kitle iletişim kültürünü de eleştirel bir biçimde ele almıştır. Medyanın seks, şiddet, aldatma, açgözlülük gibi değerleri prensip edinen tavrını eleştiren sanatçı, televizyon nesnesini bağlı bulunduğu ortamdan kopararak farklı bir sunumla ortaya koyar. Bu anlamda tuvali televizyon monitörüyle özdeşleştiren Paik, elektronik bir tuval elde ederek günlük hayatımızın içinde yerleşik bulunan nesnelere farklı bir biçimde bakmamızı sağlayarak Sürrealistlerin ve Dadaistlerin tavrına yaklaşmıştır.



Resim 52: Nam Yun Paik, "Family of Robot: Mother (left) and Family of Robot: Father (right)" 1986.

²⁶⁶ Baraz, s.40.

4.4.8. Tren

Nesneden yansıyan ışınların kesişmesini betimleyen İşincilik akımının temsilcisi Natalia Goncharova, fütüristlerin makinelere ve harekete duydukları tutkuyu paylaşır. Larionov'a göre, ışınıcı resimler nesnelere değil, onlardan yansıyan ışınların kesişmesini betimler. Işınların resimle temsil edilmesi, gibi, işincilik, kendisinin 'dördüncü boyut' dediği şeyi yaratarak, mantıken gerçek formdan bağımsız bir resim üslubu haline gelmektedir.²⁶⁷ Hareketi yansıtmak için dinamik çizgilerin kullanılması ve etkili sözlere dayalı manifestoları, işincileri İtalyan fütüristlerine yaklaştırır. İki akım da makine estetiğinin tutkusunu paylaşırlar.

Goncharova'nın "Airplane Over a Train" isimli yapıtında makine estetiğini öven yaklaşım, trenle vurgulanmıştır. Trenin kendisinden yansıyan ışınların kesişmesi ve kristalize yüzeyler yaratması, nesnenin algılanmasını güçleştirmektedir. Nesnenin tanınabilirliğini en açık ifade edebilen eleman, trene ait sarı vagon ve lokomotiften çıktığı düşünülen dumanın stilize edilmiş biçimleridir.



Resim 53: Natalia Goncharova, "Airplane Over a Train", Tuva Üzeri Yağlı Boya, 1913.

Chirico'nun resminde tren imgesi, teknoloji ve makineye karşı tedirginliği sembolistlere has bir tarzda duyumsatılır. Boş mekanda teknoloji ürünü bir tren vb. nesnelere yerini alırken insan, sadece bir gölge olarak mevcuttur. Topun namlusu, tren

²⁶⁷ Dempsey, s.102.

gibi insan yapımı nesnelere ve ön planda tek organik öge olan enginarın karşıtlığından oluşturulan resmin yarattığı gerilim, soğuk ve durağan bir atmosferle düşünüldüğünde ironik bir anlam içermektedir. Chirico, resimlerinde kullandığı görüntülerin, imgelerin çoğunu gerçekte yaşamış olduğu kentlerden alır. Çocukluk anılarının geçtiği Volos, bir tren yolunun ikiye böldüğü ve evlerin arasında tren parçalarının olduğu bir kasabadır ve resimlerde sık sık kullanılır.



Resim 54: Giorgio de Chirico, “*Filozofun Anıları*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1914.

Fransız sanatçı Daniel Buren, bir kavramı sergilemekle aslında sanat nesnesinin devre dışı bırakılmış olmayacağını söyler. O’na göre kavramın sergilenmesiyle nesnenin sergilenmesi aynı şeydir.²⁶⁸ Buren, ne nesne olan ne de kavram olan yapıtlar yaratmaya çalışır. 1982’de Buren, Illinois Central Gulf Railroad’a ait 165 vagonun çift dış kapısını şeritlerle kaplamıştır. Buren, bu yapıtların kompozisyonundan “sıfır” şeklinde söz etmektedir. Her parçanın iç yapısı (dikey şeritler) aynı kalmakta ve sürekli olarak yinelenmektedir. Chicago Sanat

²⁶⁸ Gablik, s.204.

Enstitüsü'ndeki trenlere bakan pencere 'Kapıları İzleyin Lütfen' in çerçevesi işlevini görmektedir. Pencerenin yanına konulan bir cetvelde de trenlerin geçeceği saatler belirtilmiştir. Tren müze çerçevesinden uzaklaştığında, başka birçok izleyiciye de sergilenmiş olur ve bu anlamda kamu malı haline gelir.²⁶⁹ Buren, özel mülkiyetin dışlayıcılığını aşmaya çalışarak, bu durumun sanatın kamusal işleviyle doğrudan çeliştiğini vurgulamaktadır.

Rusya'nın son on yıl içerisindeki sıradan görüntülerine odaklanan Olga Chernysheva, özellikle Moskova'da değişen gündelik hayatı kamerasına aktararak videolar gerçekleştirir. Sanatçı, yapıtlarında ilgiyi fark edebilmek yetimize çeker. Ona göre sanatçı, yapıtı bizlere sunan kişi değil, aynı zamanda o arayışın içinde olan ve kent imgesini keşfe dalan yeni zamanın modern kent kahramanıdır. Chernysheva, kentin keşfine dalmak için trenin içinde gezinerek gerçekleştirdiği videosunda, tren imgesini, kenti yarıp geçen, gündelik hayatın nerdeyse tüm basitliklerini, tüm sıkılmışlıklarını ve tüm umursamaz hallerini bir araya getiren bir nesne olarak ele almıştır. Kreuger'a göre bu video, Mozart'ın 21 no'lu piyano konçertosundan Andante ile beraber akıp giderken, sanatçı, nazik bir kararsızlıkla yazılmamış bir hayatın kanıtlarından görsel-işitsel bir sonata, erken Putin dönemi Rusya'sının kolay unutulur rutinleri arasından ilerleyen bir düşünceler treni oluşturur.²⁷⁰ Videoda kamera vagonlar arasında dolaşarak yapılan küçük seyahat sırasında tren yolcularının bakışları arasında kent insanının yalnızlığını vurgulamaktadır. Trenin çıkardığı ritmik seslerle birlikte kendi sesini yitiren gündelik hayat, kendi yalnızlığına çekilen insanın yolculuk esnasındaki hal ve hareketleriyle temsil edilmektedir. 7.30 dakikalık zaman diliminde sonsuzluk duygusunu bize aşıl原因an tren, aynı zamanda hep bir yerden bir yere gittiğimizi ve ask-ında gündelik hayatta hiç bitmeyen yolculuğumuzu hatırlatır.

²⁶⁹ Gablik, s.205.

²⁷⁰ Anders Kreuger, **Olga Chernysheva'nın Rusları, İstiklal serüveni 9**, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2009, s.1.



Resim 55: Olga Chernysheva, “*The Train*”, video, 7.30 dk. 2003.

4.4.9. Kuru Kafa

Savaşın getirdiği ölümü ve yıkımı resimlerinde tuhaf bir biçimde estetik açıdan güzel bir sahneye büründüren Otto Dix, bu etkiyi kuru kafa imgeleriyle daha da çarpıcı hale getirir. Resimlerinde bulunan, savaşın tahrip ediciliğini simgeleyen imgeler, hiçbir savaş fotoğrafçısının elde edemeyeceği arındırıcı bir etkiye sahiptir. Fotoğraf bize yıkıcı sahneyi gösterir, fakat Dix’in imgeleri yalnızca yıkımı göstermekle kalmaz, bizi, konuyla biçimin diyalektiğine benzer biçimde, karmaşık bir özdeşleşme ve özdeşleşmemenin diyalektiğiyle yıkımın içine sokar.²⁷¹ Sanatçının 1924 yılına ait Skull isimli resmi, I. Dünya Savaşı’nın getirmiş olduğu tahribatı gözler önüne serer. Kurukafanın göz, burun ve beyin bölgesinden çıkan solucana benzeyen yaratıklar da, insanın çürümüşlüğünü ve kokuşmuşluğunu simgeler. Kurukafa, Dix gibi Dünya Savaşını yaşamış diğer sanatçıların da sıklıkla başvurduğu bir imgedir.

²⁷¹ Kuspit, s.53.



Resim 56: Otto Dix, “Skull”, 1924.

Savaşın yıkıcılığını resimlerinde şiddet imgeleriyle sunan diğer bir sanatçı da Max Beckman’dır. Birinci Dünya Savaşı sırasında orduya katılan sanatçılardan biri olan Beckman, kendini savaş sırasında siperlerde ölümle yüzleşirken bulur. Savaş sırasında ve sonrasında birtakım sarsıntılar geçiren sanatçı, ölüm korkusuyla benliğini yitirmiştir. O’nun için sanat, varoluşsal travmayı kabullenmenin bir yolu olmuştur.²⁷² Bu süreç de benliğini tekrara keşfetmesini sağlamıştır. Beckman, otoportrelerinde kendini farklı bir toplumsal konumda göstermiştir. Natürmortlarında başvurduğu kurukafa imgeleri de ölümün acımasızlığını yansıtır. Kuru Kafalı Natürmort isimli çalışmasında masanın üzerinde bulunan kurukafaların yanına resmedilen iskambil kağıtları, Cezanne’nın kağıt oynayanlarının savaş sonrası evresini hatırlatır gibidir. Göz çukurlarına ve çenelere çöken acı ve öfke, savaşın acımasızlığını simgeler biçimdedir.

²⁷² Kuspit, s.71.



Resim 57: Max Beckman, “Kuru Kafalı Natürmort”, Tuval Üzeri Yağlı Boya.

Savaştan sonra propoganda amacıyla kullandığı fotoğraflarıyla ünlenen John Heartfield, kamerayla elde ettiği görüntüleri, öğretici sanatında kullanır. Yanyana ya da üst üste getirilen görüntüler, içeriklerinin gerçekliği yüzünden herhangi bir iletiyi büyük bir çarpıklıkla aktarırlar.²⁷³

Faşizme karşı tutumunu fotomontajlarıyla ifadelendiren John Heartfield, Father and Sons isimli yapıtında faşizmin barbarlığını bir babanın oğullarına ait kurukafa imgeleriyle simgeleştirmiştir. Karikatüre dönüştürülen imgeler, Kuspit’in deyimiyle yönelttiği ciddi protestodan da nasibini alır. Fotomontajın, faşizmin barbarlığını anlatmaya yetersiz kaldığını belirten Kuspit, estetik tözden olan yoksunluğu yüzünden de eleştirel öneminin yerini kültürel önemin aldığını belirtir.²⁷⁴ Heartfield’in fotomontaja mizah olarak yaklaşması, halkı eğlendirirken aynı zamanda da aydınlatma gereksiniminden kaynaklanmaktadır.

²⁷³ Lynton, s.140.

²⁷⁴ Kuspit, s.108.



Resim 58: John Heartfield, “*Father and Sons*”, Fotomontaj, 1924.

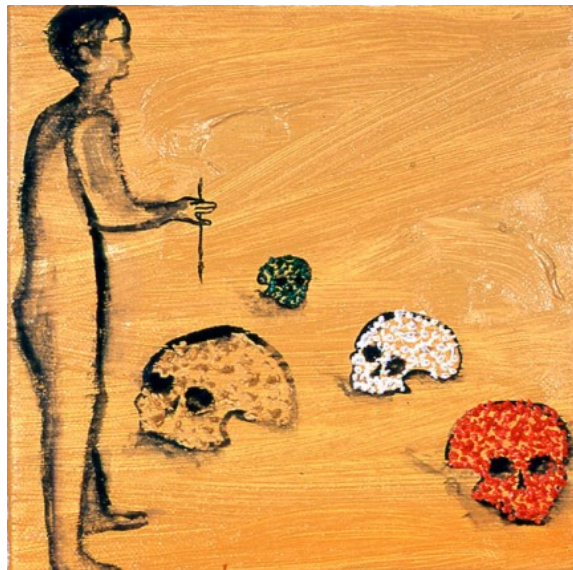
Kuru kafa imgesini geleceğin kehanetini halka duyuran gizemli bir nesne olarak ele alan Magritte’in resimleri, temsilin gerçekliğiyle ilgili sorular sorar, gerçek mekan ile kurgusal mekan arasında karşıtlıklar kurarak resmin bir pencere olduğu anlayışına tepki gösterirler. Magritte’in resimlerindeki imgelerin gizemli olmasının ana nedeni, teknik olarak uyuşmayan öğelerin yan yana getirilmesi, resimler içinde resimler, erotik ile sıradan olanın yan yana gelişi ve perspektifin bozulması olgularından kaynaklanmaktadır.²⁷⁵ Sanatçının sorun edindiği şeylerin başında, nesnelere, imgelere ve dil arasındaki ilişkilerin yorumlanmasıdır. Magritte’in sunduğu dışsal dünya, çelişkiler, yerinden oynatmalar ve tuhaf yan yana getirmelerle ilgilidir. 1937 tarihli sürrealist yaygın Minotaure (insan teninde hayat süren Yunan mitolojisinden minotaur) için yaptığı kapak, sürrealizm ile büyülü gerçekliğin uğursuz tarafını sunar. Magritte’in kuru kafa imgesi, geleceğin kehanetini sunarak, halkın uyarılması ve rüyadan uyanması için bir çağrı niteliği taşımaktadır.

²⁷⁵ Dempsey, s.162.



Resim 59: Rene Magritte, “*Minotaure’in Kapağı*”, 1937.

Resimlerinde kurukafa imgesini sıklıkla kullanan Enzo Cucchi, yaşamı yok eden doğal güçlerle ilgilenmiştir. Resimlerinde yer alan ölü imgeleri, kurukafalar, yaşam enerjisi yayan imgelerle yan yana görülmektedir. Resimlerdeki doğal felaketler, gelecekte olası bir kıyametin metaforu olarak ele alınmıştır.



Resim 60: Enzo Cucchi, Tuval Üzeri Yağlı Boya.

Meksikalı sanatçı Frida Kahlo'nun resimlerinin hemen hepsinde nesnelleşmiş bedeni ile bedene ait her organın, acı ve umut dolu çılgılığı hissedilir. Resimlerinde görünen ve görünmeyen arasındaki değişken sınırı, beden- zihin, dış- iç gibi ayrımların parçalanması gibi konuları işlemiştir. Alınmamış kaşları, otantik giyimiyle, önce Meksika'da sonraları dünyada birçok kadının idolü, kendine güvenin, ayakta durabilmenin sembolü olan Kahlo'nun, ölüm en iyi dostudur. Yapıtlarında çoğu kez kendi kültürü ile bağlantılı olarak ve kişisel endişelerini ifade etmek üzere ölüm görüntülerini betimler. Kendini resmettiği "The Dream" isimli portresinde Kahlo, bulutların üzerinde süzülen, eski, ahşap, dört direkli bir yataкта düş görür. Yatağın tepesinde asılı örtünün üzerinde uzanan iskelet, Meksika'daki Paskalya öncesi kutlamalar için yapılmış olduğu "Papier Mache" adlı eserin bir kopyasıdır.²⁷⁶ Soluk bir demet çiçek tutan ölüm figürü, kendi düşü ya da bir zamanlar sevgilisi olan ve 1940'ta bir suikasta kurban giden Leon Troçki'nin düşü ile ilgili olduğu düşünülmektedir.

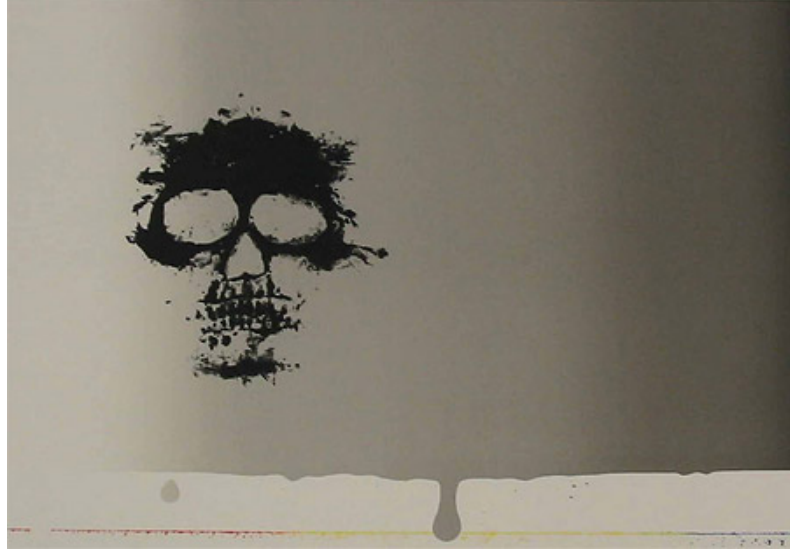


Resim 61: Frida Kahlo, "The Dream", Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1940.

Kurukafa imgesini iptal etme eyleminin bir simgesi olarak ele alan Jasper Johns'un 1973'te gerçekleştirdiği 'Gerçeklik ve Paradokslar' dizisinden 'İsimsiz'

²⁷⁶ Canan Ustaoglu, "Kendi Aynasına Bakabilen Kadın: Frida Kahlo", **Artist**, (Temmuz 2008), s.29.

adlı üzerinde kurukafa imgesi bulunan ipek baskısını imzaladıktan sonra üzerine bir çarpı işareti koyar. Fred Orton, Johns'un bu tutumunu şu şekilde analiz eder: *"Sanatçı bu tavrı sergilerken sanki 'bu işi Jasper Johns yapmıştır' demenin yanlışlığını vurgulamak ister gibidir. Johns, işini imzalayarak metni garantiye alır gibi görünse de, bu tavrıyla sanat nesnesinin aidiyet sorunsalına dikkat çekmeye çalışır ve imzanın üzerine çarpı atarak sanatçının varlığını sorgular. Böylece yapıtın biricikliğine saldırır ama onu inkar da etmez."*²⁷⁷ Orton'un bu saptamasında yer alan yapıtın biricikliğine yapılan saldırının çelişkili tutumu, yapıtta yer alan kurukafa imgesinde de görülür. Çarpı atmayla üzeri kapatılmaya çalışılan imza, tıpkı sınırlarından silinmeye yüz tutmuş kurukafa imgesinde olduğu gibi bir şeylerin yok olmaya başladığına dair bir işareti çağrıştırmaktadır.

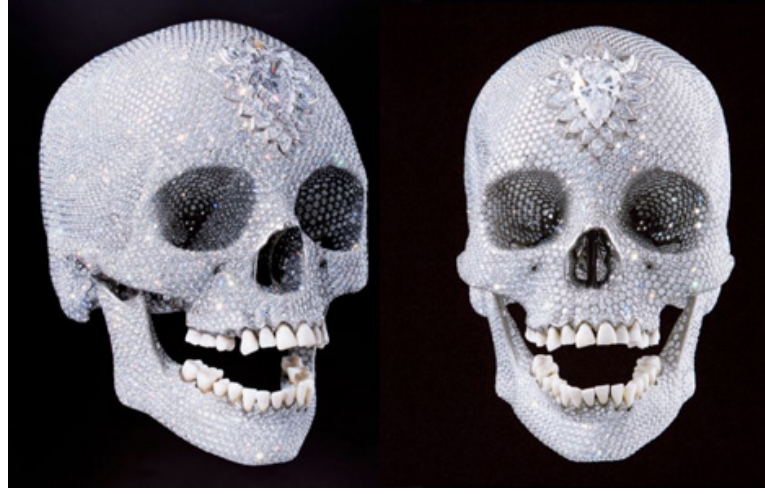


Resim 62: Jasper Johns, İsimli, Gerçeklik ve Paradokslar serisinden, 1973.

Ticari saygınlığı eserinin değeri olarak gören Damien Hirst, bulmuş olduğu bir kurukafanın kalıbını alarak üzerini pırlantalarla kaplayarak astronomik bir fiyatla satışa çıkarmıştır. Burada eserin fiyatı, eserin kendisinden bile daha kışkırtıcı hale getirilmiştir. Önceki çalışmalarında köpek balığı, inek, kuzu gibi hayvan ölümlerini kullanarak gerçekleştirdiği enstelasyonlarında ölüm temasını günümüze özgü birer natürmort olarak ele alan Hirst, son yıllara ait bu çalışmasında ölümü çağrıştıran

²⁷⁷ Fred Orton, **Figuring Jasper Johns**, London: Reaktion Books- Essays in Art and Culture, 1994, s.57.

kurukafanın üzerini değerli taşlarla kaplayarak sanat yapıtının değerini belirleyen olguları sorgulamıştır. 24 milyon dolarlık malzeme kullanılarak üretilen eser, 88 milyon dolara satılmıştır. 1700’lerde yaşamış bir erkek kafatasından çıkarılan kalıpla üretilen eserde bulunan dişler ise bulunmuş kafatasına ait. Eserin bir diğer ilgi çeken yanını da esere verilen ad oluşturuyor. Tanrı aşkına anlamına gelen isim, eserin anlamını daha da pekiştirir.



Resim 63: Damien Hirst, “For The Love of God”, Kafatası ve Pırlanta. 2007.

4.4.10 Yatak

1954 yılında Robert Rauschenberg, resim ve heykelden aldığı öğeleri çalışmalarında kullanarak ‘kombine’ dediği eserler üretmeye başlar. Pop sanatın öncülerinden olan sanatçı, yağlı boya ve tuval kullanır; ama yalnızca resim yapmakla yetinmez, tuvallerinin üzerine gerçek nesnelere, kağıtlar ve fotoğraflar yapıştırır. Alloway, sanatçı hakkında şunları söyler: “Rauschenberg, içsel bir konuşmanın merkezinde, saf ve organize olmuş bir resim düşüncesi yerine, dünyanın sürekli ilişkilerinin bir örneği olan sanat yapıtını öngörüyordu. Sanat yapıtının, nedensel olarak, bir parçasının diğeriyle ilişkisi olmayam-n bir yığın olarak anlaşılabilceği düşüncesi buradan çıkar. Rauschenberg’in kombine resimleri, ipek baskıları, dağınıklığın ilişkiselliğini ortaya çıkarır, rastlantısal formların akışını

*gösterirler.*²⁷⁸ “Yatak” isimli çalışmasında sanatçının tuvalin dışına çıkarak mekana doğru açılan bir üçboyutluluğu ortaya koymuştur. Üzerinde bir şilte ve yastık gibi nesnelere bulunan bu çalışmada, nesnelere üzerine kalem ve boyayla müdahale edilmiştir. Rauschenberg’in buradaki amacı resmi hayata yaklaştırmaktır. Bundan dolayı da boya malzemesinde değişik tercihlerde bulunmuştur. Tırnak cilası, diş macunu gibi malzemeleri, tuvallerini boyamak için kullanmıştır. Sanatçı, hayatla sanat arasındaki uçurumun yanı sıra, resim ve heykel arasındaki uçurumla da ilgilenmiştir.



Resim 64: Robert Rauschenberg, “Yatak”

²⁷⁸ Lawrence Alloway, *American Pop Art*, New York: Macmillan Pub, 1974, s.5.

Siobhan Hapaska'ya ait 1995 tarihli "Here" isimli çalışmada yatak işlevsel bir boyutta ele alınmıştır. Ziyaretçiler her yandan duyulan su damlası sesi eşliğinde ve bir silindirden gelen oksijeni içlerine çekerek koyun postuyla kaplı bir yatağa uzanırlar. Buradaki çalışmanın konforlu ve baştan çıkarıcı ve fütüristik bir hissiyatı vardır. *"Kaçış ve seyahat arzusu duyguları uyandıran eserler yaratan Hapaska'nın bu ²⁷⁹çalışması, hipergerçeklik ile tuhaf yol filmleri çağrışımları arasında gidip gelen güçlü, parçalı anlatılar içerir."*



Resim 65: Siobhan Hapaska, "Here", 1995.

Brezilyalı sanatçı Ana Miguel, yatağı tekinsiz bir nesne olarak kullanmıştır. 2000 tarihli "I Love You" isimli çalışmada, sergi mekanının döşemesine yerleştirilmiş yatağın üzerine kalp şeklinde yastıklar koyar. Dokunmuş bezler, kadife kumaşlar ve ipek malzemeden üretilmiş olan yatak ve yastıkların üzerinde, tavandan sarkıtılan örümcek ağı şeklinde ipler bulunur.²⁸⁰

Ziyaretçi, arasına dişler yerleştirilmiş örümcek ağının altında gevşeyip rahatlarırken, yastık üstünde başın ağırlığını hisseden sensörlerin yardımıyla bir aşk

²⁷⁹ Oliveira, s.60.

²⁸⁰ Oliveira, s.130.

şarkıları resitali başlar. Burada seyirci bu deneyimle tekinsiz bir duruma sokularak yatak ve uçlarında dişler bulunan örümcek ağları arasında belirsizlik tuzağına düşmektedir.



Resim 66: Ana Miguel, “*I Love You*”, 2000.

Yatak nesnesini gündelik hayatın bir simgesi olarak ele alan İngiliz sanatçı Tracey Emin, 1998 tarihli “*My Bed*” isimli çalışmasında bir hafta boyunca hasta vaziyette yatıldıktan sonra hiç düzenlenmemiş kendi yatağını, darmadağınık halde olduğu haliyle sergiler.²⁸¹ Yatağın yanına bir hafta boyunca kullandığı kitap, ilaç şişesi, sigara izmariti, prezervatif ve mendil gibi bütün ıvır zıvırları koyar. Burada yatak ve beraberindekiler, sanatçının mahrem ve otobiyografik simgeleri olarak kendisi ve ilişkileri hakkında sahici bir açıklama olarak sergilenmiş olurlar.

Tracey Emin, sanatçının sanatı ile ayrı birer varlık olması fikrini tamamen reddederek, sanatçının ulaşılmazlığını inkar eder. Sanatçının kendi mahremiyetini sergilemesi, özellikle İngiltere gibi özel alanın ve özel duyguların sıkı sıkıya gizlenmesini gerekli gören bir geleneğe sahip ülkede büyük bir şok etkisi yaratmıştır. Emin, kendi ruhsal dünyasını kurcalayarak terapi yapmakta ve bizlerin de kendi yaşamlarımızı düşünmemizi sağlamaktadır.

²⁸¹ Oliveira, s.143.



Resim 67: Tracey Emin, "My Bed", 1998.

Yatak nesnesini olduğu haliyle sergileyen bir diğer sanatçı da Mary Beth Edelson'dur. Edelson, Tracey Emin'den farklı olarak yatağı gündelik hayatın bir simgesi olarak değil, feminist bir tehdit olarak ele almaktadır. Yatağın üzerinde bulunan çarşaf ve yastıklara geçirilmiş kadın imgesi, elinde silahıyla eril iktidara bir tehdit unsuru oluşturmaktadır. İmgelerin tehditkarlığı, izleyiciyi tedirgin ederek yanına yaklaşılmasını engellemektedir.



Resim 68: "Get it!" Mary Beth Edelson, Installation, 1992.

4.4.11. Pipo

Magritte'in 1928 tarihli "İmgelerin İhaneti" isimli resminde bir pipo imgesi ve hemen altında da "Ceci n'est pas une pipe" (Bu bir Pipo Değildir) yazısı yazmaktadır. Magritte burada görsel dille sözsöl dili birbirine iptal ettirmiştir. Magritte'in kendisi, resimlerinin "*düşünce özgürlüğünün maddi göstergeleri*"²⁸² olarak anlaşılması gerektiğini vurgular. Bu özgürlük hakkında ne anlatmak istediğini tanımlamıştır: "*Yaşam, Evren, Boşluk; düşüncenin gerçekten özgür olduğu durumda onun açısından hiçbir değer taşımazlar. Düşünce açısından değeri olan tek şey Anlam'dır; başka deyişle, ahlaksal Olanaksız kavramdır.*"²⁸³ Magritte'in resimlerinde dikkat çeken nokta, alışılmışın deneyimini yok etmek için, alışılmışın dilini kullanmasıdır.

Magritte, Pipo resminin izleyici tarafından yalnızca bir görüntü olarak görülmesini istememiştir. Çünkü, onun resimlerinde görüntüler değil, göstergeler önem kazanmaktadır. Bir taraftan pipo tanımıyla nesnenin ismini belirtirken, diğer yandan da bunu olumsuzlandırarak, dil ile imgelem arasındaki ilişkiyi ters yüz etmiştir. Magritte, kullandığı nesneyle tablosuna koyduğu isim arasında mantıksal bir ilişki bulunmayan imaj yaratarak görünen dünyanın bilinmezinden kaynaklanan sürprizleriyle, izleyenlerin geleneksel görme biçimlerinden farklı boyutta akıl ve mantık dışı olanı kavramaya zorlamıştır.

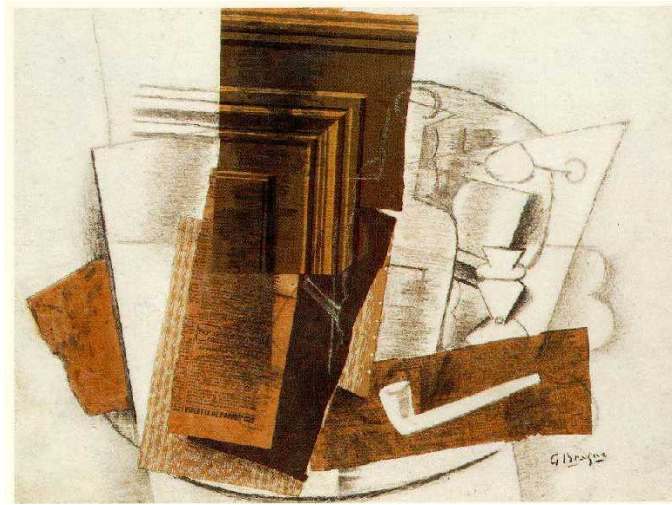
²⁸² Berger, s.22.

²⁸³ Berger, s.22.



Resim 69: Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti”, 1928-29.

Pipo imgesi, sıradan ve gündelik bir nesne olmasından dolayı kübistlerin sıkça başvurduğu bir imgedir. Picasso ve Braque'nin kolajlarda değindikleri problematikler, heykelleriyle paralellik göstermektedir. Kübist heykelin en temel ve en önemli sorunu boşun yerini dolunun, dolunun yerini de boşun almasıdır. Braque, kolajlarında bir gazete parçasına bir pipo şekli çizip çıkartarak pipo şeklini atar ve geri kalanı natürmortun yüzeyine yapıştırır. Böylece piponun yokluğuyla bizim piponun farkına varmamızı sağlar. Yani piponun düzlemden kesip çıkarılmış boşluğu, aynı zamanda dolululuğun imasıdır.



Resim 70: George Braque, “Natürmort”, Tuval Üzeri Kolaj.

4.4.12. Tuval

1909-1910 yıllarında, analitik kübizm diye adlandırılan dönemde, “Testi ve Violin” isimli resminin üst kısmına bir çivi yanılması gölgesi ile birlikte resmeden George Braque, resminin sanki bu çivi ile birlikte duvara asılmış olduğu hissini vererek, sanat tarihinin de duvarlarına çivilemiş olur. Nesneye farklı bir bakışın çıkış noktası olarak kabul edilen, Cezanne’ın kullandığı yüksek ufuk çizgisi ile resimdeki derinlik yanılması resmin yüzeyine yaklaşarak hacim etkisi verdiği halde bir yüzey hesaplaşmasına dönüşür. Braque, sözü edilen bu yapıtında gerçeğe yeni bir bakış açısı arar. Resmin orta üst kısmına bir çivi yanılması ve çivinin tuval yüzeyine düşen gölgesini resmetmekle Braque, resmin aslında tuval yüzeyinde bir derinlik yanılması, dolayısıyla da bir yüzey sanatı olduğu gerçeğini vurgular. Resmin asıldığı duvardan dışa açılan bir pencere değil, duvarda asılı duran bir nesne olduğunu ortaya koyar. Geleneksel anlayıştan farklı bir çıkışı vurgulayan bu düşünce, tablo-nesne fikrinin sanat çevresince tutulan bir kavram olmasına yol açar. Berger’ın sözünü ettiği, içince değerli nesnelerin bulunduğu meta şeklinde, ticari bir nesne olduğu anlayışından farklı olarak, tuvalin kendisinin bir nesne olduğu fikridir söz konusu olan. Tuvalin bir nesne olduğu düşüncesi ise bugün bile hala geçerliliğini yitirmemiştir.

Şiirsel imajları bulup çıkarma ve yaratma isteğiyle araştırdığımızı yaratmamız gerektiğini söyleyen Rene Magritte, olanaklıları fazlalaştırarak onları sansasyonel hale getirir. Akademik tekniği kullanmasına rağmen, kışkırtıcı imgeleri kullanan Magritte için, bir şeylerden esinlenmek, etkilenmek ve ilham almak büyük önem taşımaktadır. Onun sanatı, alışlagelmişten sıra dışılığa, sıra dışılıktan alışlagelmişliğe, limitleri aşan şiirsel bir hareketi barındırır. Nesnelere dünyasıyla ilgilenerek gerçekle yapay arasında illüzyon yaratmaya çalışır. Yapıtlarında yer alan günlük, basit ve tanıdık imgelerden oluşmuş nesnelere bambaşka biçimlerde kullanarak işlevlerini değiştirmiştir.

Magritte’in resimlerinin karşımıza resimsel bir dil sorunu olarak çıkmadığını belirten Mehmet Ergüven, bir şeyin ne ise o olduğu bu resim dünyasında simge ve

sentaktik dünyaya yer olmadığına değinir.²⁸⁴ Ergüven'in yorumuyla Magritte'in resimlerini okumaya çalıştığımızda, burada karşılaşılan şey, görünürde gizlenen, görünmeyen ya da görünmeyeni ima eden nesnelerdir.

Magritte'in 1934 tarihli "İnsanlık Durumu" isimli resminde dışarıya bakan bir pencere vardır. Pencerenin önünde, üstüne tuval konulmuş bir şovale vardır. Tuvaldeki resim, tuvalin arkasında bulunan manzarayla birebir örtüşmektedir. Pencereyle örtüşen tuval, az önce değinmiş olduğumuz gibi ardında yatan başka bir şeyi imlemektedir. Magritte, burada iki boyutluyu üçboyutluyla, yüzeyi maddeyle karıştırmanın ne denli kolay olduğunu vurgulamaktadır. Şovalenin üzerinde bulunan kolla tuvali aşağı yukarı hareket ettirebiliriz. Magritte, bu kolu elle dokunulabilir bir biçimde resmetmiştir. Berger, şasinin kolu hakkında soruya soruyla karşılık verir: *"Kol çevrildiğinde ne olacaktır? Tuval hareket ettiği zaman, başlangıçta onun bulunduğu yerde manzara diye bir şeyin olmadığını, hiçliği, sonsuz bir boşluğu görmemiz olanaklı/olanaksız mıdır?"*²⁸⁵



Resim 71: Rene Magritte, "İnsanlık Durumu", Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1934.

²⁸⁴ Mehmet Ergüven, "Ad ve Yorum", **Rh Sanart**, sayı 40, (Mayıs, 2007), s.13.

²⁸⁵ Berger, s.26.

20. yüzyıl, tuvale karşı girişilen müdahalelerle doludur. Tuvalin içeriğinin boşaltılması, parçalara ayrılması, üzerine basılması, tuvalin gövdesine bıçakla yara açılması, sıradan bir tüketim nesnesine dönüştürülmesi gibi tavırlar, onun bir kadavra gibi üzerinde araştırılarak hırpalanmasına benzetilebilir. Robert Klein, çağdaş sanatın tuvale karşı aldığı tutumu şu sözlerle dile getirir: *“Bugünün ressamı, boş bir tuval karşısında, Mallarme'nin beyaz yaprak konusunda bahsettiği gibi çekingen, dürüst ve temiz bir saygı duymak şöyle dursun, sadist bir öfke duymaktadır; tuvali kirletir, lekeler, karalar, çizikler atar, üzerine eriticiler ve asitler fışkırtır, yakar ve bıçakla kesip parçalar. Daha sonra tuvalden geriye kalanları dikkatli bir biçimde alır ve yarattığı objeyi onu satacak adama götürür.”*²⁸⁶ Çağdaş sanatçının bu tutumuyla ortaya çıkan çelişki, bir paradoksu sergilemektedir. Eser, kendisine rağmen ve kendisini yadsıyarak var olmaktadır.

Tuvalin kesilerek hırpalanmasına en iyi örnek olarak kuşkusuz Fontana'nın yapıtları gösterilebilir. Fontana, 1950'lerin sonlarına doğru, tuval yüzeyini delerek ya da bıçakla yararak delikler elde etmeye başlamıştır. Tuvale karşı girişilen bu hareket, bir saldırı ya da iki boyutta gerçek derinlik elde etmek olarak yorumlanabilir. Fontana'nın tuvalini mücevherlerle süsleyip büyük paralar karşılığı sattığı da bilinir. Giderer'in yorumuna göre Fontana'nın bu tutumu, tuvali bir nesne olarak araştırıp onuna ilgili değerleri irdelemesi yüzündendir.²⁸⁷ Tuvale açılan yarıklar, uzamın da göz yanılmasıyla ortaya çıkmasına değil, gerçek deliklerin uzamın bizzat kendisini göstermeye yaramıştır. Tuval üzerinde bulunan yarıklar, gerçek derinliği göstermektedir. Fontana'nın bu tutumu, tuval üzerindeki yanılısamaya karşı verilmiş büyük bir darbedir. Tuval üzerindeki yarıklar aynı zamanda gerçek dünyaya bir göndermede bulunarak tuvalin gerçeklik karşısındaki zayıflığını ortaya çıkarır.

²⁸⁶ Farago, s.241.

²⁸⁷ Giderer, s.124.



Resim 72: Lucio Fontana, “*Attesa*” 1960.

Fontana gibi, Alberto Burri de dikkatimizi tuvalin fiziksel varlığına yönelterek gerçekliği sorgulamıştır. 1943 yılında bir savaş mahkumuyken resme başlayan sanatçı, çuval bezler, paçavralar, katran ve küf gibi malzemeleri kullanarak resimler yapmıştır. Yırtık çuval bezlerini bir tuval gibi şasiye gererek eskimişliğini daha da belirginleştirmiştir. Betimlemeden kaçınarak tuvalin fiziksel gerçekliğini vurgulamıştır. Resmi betimlemeden sıyrarak, ilk geldiği yere götürmek istemektedir. Böylece resmin malzemesi olan tuvalin kendisi nesnel bir varlık olarak sanat nesnesi olmuştur.



Resim 73: Alberto Burri, “*Sacco IV*” 1954, Detay.

Aydın Ayan’ın Yansımalar serisinde elde ettiği bir dizi tuvalde, göstergenin oluşuna işaret eden zamana ve nesne-resim (tuval) olma durumuna göndermelerde bulunmaktadır. Tuval içindeki suret tuval, burada kendine gönderme yapan resmin, tuvalin somut bir nesne olduğunun kanıtını ortaya koyar.

Özü gereği göndergeyi belli bir zaman içinde tasarlama yoluyla tuvalde var edip donduran resim, bunun iptali söz konusu olduğunda yine zamana ihtiyaç duymaktadır.²⁸⁸

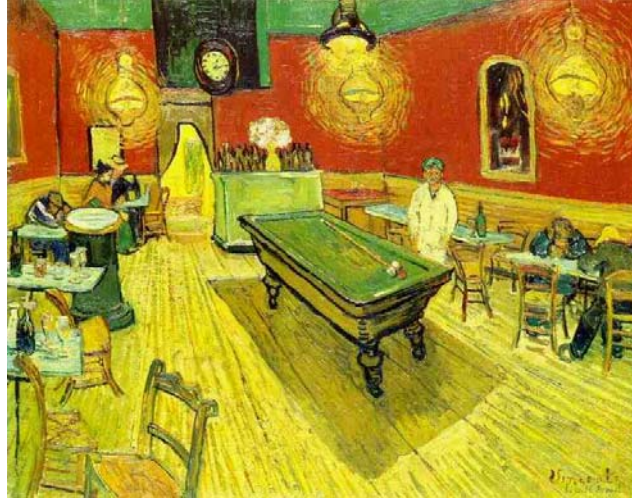
²⁸⁸ Ergüven, s.80.



Resim 74: Aydın Ayan, “Yanılsamanın Yanılsaması A”, 49 x 66 cm. Tuval Üzeri
Karışık Teknik, 1991.

4.4.13. Lamba

Lamba , 19. Yüzyılda özellikle Van Gogh tarafından kendi ruhsal durumunu simgelemek için sıklıkla başvurduğu bir imgedir. “Gece Kahvesi” adlı tablosu, Van Gogh’un bilinçdışı tarafından nesnelere çarpıtılarak ele alınmıştır. Van Gogh, gün geçtikçe dış gerçeklikten daha da uzaklaşarak, tablolarındaki nesnelere tuhaf hal almaya başlamıştır. Dış gerçeklik yalnızca onun duygularını tetiklemek için var olmaya başlamıştır. Sonunda kendi duyguları, dış gerçeklikten daha gerçek bir hal almıştır. Gece kahvesinde tavandan aşağıya sarkıtılarak tasvir edilen 3 adet lambada olduğu gibi, görüntüler, bilinçdışı izlenimlerinin etkisiyle değişmiş ve bambaşka bir hal almıştır.



Resim 75: Vincent van Gogh, “Gece Kahvesi”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 89 cm.
1888.

Manhattan’lı sanatçı Fasanellaya ait “Aile Yemeği” isimli resminde sanatçının kendi ailesinin görüntüsü vardır. Resmin her yanı imgelerle tıka basa doldurulmuştur. Sağ duvarda çarımha gerilmiş bir buz satıcısının resmi, arka duvarda da yine bir haç önünde duran annesinin resmi vardır. İnsanların yer aldığı mutfaktaki her nesne, ailenin olup bitenleri hatırlatıcı niteliktedir. Mutfağın resmediliş biçimi, içindeki her şeyi dış duvarlarla homojen kılar. İçerideki nesnelere, dışarıdaki nesnelere gibi resmedilmiştir. Dolap rafındaki yiyecekler, vitrindeki yiyecekler gibi, elektrik saati yangın musluğu gibi ve çıplak elektrik ampulü de sokak lambası gibi resmedilmiştir. Ampul, burada herhangi bir ışık kaynağı vazifesi görmez. Sadece için dış gibi resmedilmesi yönünde vurgulayıcı bir nesne olarak ele alınmıştır.



Resim 76: Ralph Fasanella, “*Aile Yemeği*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya.

Yeni İmge Resmi ressamlarından Philip Guston’un resimleri otobiyografik olduğu kadar, toplumsal eleştirelilik de taşımaktadır. Sandler’e göre Guston’un resimlerinde yer alan zayıf bacaklar, kesik başlar, ayakkabılar ve ampuller, Nazi esir kamplarını çağrıştırmaktadır.²⁸⁹ “Baş ve Şişe” isimli resminde yanyatmış şişeden de anlaşılacağı gibi içki içmiş ve yan yatmış bir baş görünmektedir. Kadraja üstten giren lamba da Guston’un çoğu resminde kullandığı ve savaşın katı yönünü çağrıtıran bir imgedir.

²⁸⁹ Irving Sandler, *Art of the Postmodern Era, From The Late 1960’s To The Early 1990*, New York: Harper Collins Publishers, 1996, s.194-198.



Resim 77: Philip Guston, “Baş ve Şişe”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1975.

Çalışmalarında zıtlıkları, çelişkileri ve paradoksları sıklıkla kullanan Jasper Johns, tuvalin yanı sıra kabartma ve heykel tekniklerini de kullanarak Dadacılarla yakın bir tavır sergiler. Johns, kendisinden önce gelen soyut dışavurumcu Jackson Pollock ve Willem de Kooning’in örnek gösterebileceği maço kahraman sanatçı figürlerine karşın, tuvalin tamamını kapsayan birer imza niteliğinde resimler yapmak yerine anlamı halihazırda kullanılan, yaygın sembollerin kullanımıyla elde etmiş, üzerlerine uyguladığı soyut dışavurumcu teknikte boya ile ifade ettiği içi boşaltılmış bir bireysellik ile soyut dışavurumcuları alaya almıştır. Tüm bunların yanı sıra Johns’un gündemler bağlamı dışında kalan işleri de vardır. Bronz döküm kullanarak elde ettiği lamba heykeli, temel olarak görsel bir nesnedir ve sembolik çağrışımlarından bağımsız olarak da algılanabilir. İşlevselliğinden arınan lamba nesnesi, burada sadece kütsel bir form olarak içeriğinden arındırılır.



Resim 78: Jasper Johns, “*Lamba*”, Bronz Döküm.

Torres’in 1993 tarihli düzenlemesi, birçok lambanın yan yana gelmesiyle oluşturulmuştur. Birbirine kablolarla bağlanmış olan lambalar, aynı zamanda birbirine elektrik vererek iletkenliği sağlarlar. İletişimi simgeleyen lambalar, yanık vaziyette yan yana durarak birbirleriyle sohbet ediyor havası yaratırlar. Torres’in kullandığı formların basitliği, trajik içerikleriyle taban tabana zıttır. Burada Torres’in asıl derdi, kaynaşma içerisinde uyum ve ortak varolma isteğinde yatmaktadır. Torres, yapıtlarında maddeleştirme süreçleri ve çağdaşlarımızın maddeleştirmenin yeni formlarına bakışı sorununu ortaya koyar. Ampul ve ampul kordonlarının ortaya çıkışı, 1985’te Paris’te bir an için görünüp kaybolan bir imgeyle bağlantılıdır: “Karşıma çıkıverdi ve hemen bir fotoğrafını çektim, çünkü mutluluk veren bir imgeydi bu.”²⁹⁰

Torres’in yanan ampullerle oluşturulmuş bir diğer işi de 1993 tarihli *Untitled (arena)* isimli işidir. Yanan ampuller bir dikdörtgen çizerek galerinin ortasında durur. Ziyaretçilere de ışıklı kordonların altında sessizce dans edebilmeleri için birer walkman sunulmuştur. Burada sanatçı, bakan kişiyi bir düzeneğin içinde yer almaya, onu yaşatmaya, işi tamamlamaya ve yönünün belirlenmesine katılmaya teşvik eder.

²⁹⁰ Bourriaud, s.89.



Resim 79: Felix Gonzales Torres, “*Untitled, Lovers-Paris*”, 1993.

Jorge Pardo, gündelik nesnelere yerleştirmeler yaparak, nesnelerin fonksiyonunu ortadan kaldırır. Bir restoran mekanının tavanından sarkıtıldığı, kendi tasarımı olan lambalar, konumları gereği olması gerektiği yerde olmalarına karşılık, işlevsellikleri ortadan kaldırılmıştır. Mekanı aydınlatma gibi bir işlevi olmayan lambalar, farklı renk ve ışık şiddetleriyle boşlukta dururlar. Kalabalık bir kitleyi simgeleyen formlarıyla devinim yaratırlar.



Resim 80: Jorge Pardo, “*İsimsiz Restoran*”, Enstalasyon, 2002.

4.4.14. Merdiven

Duchamp'ın 1912 tarihli “Merdivenden İnen Çıplak” isimli tablosu, devinimin temsilidir. Hız, analiz edilerek ayrıştırılır. Ali Akay'a göre bu tablo, modern resmin kilometre taşlarından biridir. “*Kübizm'in sonuna ve bugün bile sona ermemiş olan bir şeyin başlangıcına işaret eder. Görünürde-yapıtın gerçekten ortada olmasına rağmen, Duchamp'ın resminden daha az görünür olan bir şeye rastlamak güçtür-Merdivenden İnen Çıplak, fütüristlerinkine benzer araştırmaların bir sonucudur.*”²⁹¹ Devinimi betimleme isteği, parçalanmış uzam algısı ve merdivenle çıplağın iç içe geçerek kaynaştığı makinalaşan biçimi, zamandizinsel bir etkiyle resmin kurgusunu oluşturmaktadır. Duchamp'ın resmi, her ne kadar fütürist bir etki gösterse de, fütüristlerin dinamik bir resim adına devinimi öne çıkaran isteklerinin aksine devinimi gecikme-çözümleme kavramıyla karşılar. Fütürizm'in duygudan yana oluşuna karşılık, Duchamp'ın resmi düşünceden yanadır. Tüm bu ayrımların yanında Duchamp'ın renk kullanımı da fütürist resimden ayrılmaktadır. Fütürizmin parlak, coşkulu renklerine karşılık Duchamp, kübizmden gelen monokrom renk anlayışını benimsemiştir. Resimdeki çıplak, bir insan bedeninin temsilinden çok, bir makinenin zırhını andırmaktadır. Aynı şekilde tanımakta zorlandığımız merdiven de bu devinimin bir parçası olarak çıplakla iç içe geçmiş ve zırhın bir parçası olup çıkmıştır. Duchamp'ın resimlerinde nesneyi kendi eğretilmesi ve temsili olarak ele alan Akay'a göre, Duchamp'ın nesne üzerine düşünümü aynı zamanda kendi üzerine bir düşünümdür.²⁹² Başka bir şekilde ifade edersek, Duchamp'ın tablolarından her biri simgesel bir otoportreyi temsil etmektedir. Nesne, en yalın ifadesine indirgenmiştir; hacim, çizgi, nokta. Resim başlıbaşına simgesel bir harita olarak karşımıza çıkarken, nesne de bir düşünceye dönüşmüştür. Atılan her fırça darbesi bir izlenime denk gelmez, onun yerine düşünce taşıyan bir kavrama denk düşer. Bu, bugün Gerard Richter başta olmak üzere, zamanımızdaki sanatçıların en yalın kaygısıdır.

²⁹¹ Ali Akay, “Rastlantısallıkta Zamandaşlık”, **Sanat Dünyamız**, sayı 75, (2000), s.140.

²⁹² Akay, s.141.

Hareket halindeki figürün yalnız bir anlık görüntüsü bize verilerek formun sadece hatırlatıcı özelliği tasvir edilmiştir. Figürün her anındaki parçalanmış görünüşünü, onun durur haline ait bilgimizden yararlanarak tasarlayabiliyoruz.



Resim 81: Marcel Duchamp, “Merdivenden İnen Çıplak”, 1912.

Mekan sınırlaması kavramı üzerine odaklanan Suh Do-Ho, mekan içerisinde hazırda bulunan merdivenlere kırmızı tüller giydirerek katları birbirine bağlayan odalar oluşturur. Tüllerin saydamlığından dolayı sınırların belirsizleştiği bu mekanlara girilip çıkılabilmektedir. Yaratılan bu özel çevre ile dışı bağlantılıdır. Kuratör Dana Self şunu ifade eder: “*Suh Do-Ho kusursuz yuva ile bir göçmen deneyiminden söz ediyor ama asla evrensel olarak hissedilen yekpare bir deneyim değil bu, evi ve ötekini eşitlemek suretiyle, eşzamanlı bir deneyim yaratıyor. Ne ev ne de öte yabancı değiller (ya da ikisi de yabancılar) ikisi de burası değiller; burası*

orası; ikisi de eşit derecede varlar.”²⁹³ Kuşkusuz merdiven burada iki katı birbirine bağlayan işlevselliği ile Dana Self’in söylediklerini pekiştirir. Kırmızı merdiven, gerçek yaşamdan alınıp bağlamının ve işlevinin dışına çıkarılarak, gerçekten daha gerçek ve sanattan daha sanat niteliği sunar. Merdiven, merdiven olmaktan çıkar, merdivenin ötesine taşınır ve manevi alana doğru açılır. Sanatçının ait olduğu Japon kimliği de işine nüfuz etmiş olarak ancak o zaman ortaya çıkar. Çünkü Japonlar her nesnede tanrısal bir yan ararlar.



Resim 82: Suh Do-Ho, “Merdiven”, 2003.

Rus sanatçı İlya Kabakov’un işlerinde kullandığı merdiven imgesi, nesnel bilgiden öznel deneyime doğru gözlenen yönelişi simgeler. “Palace of Project” isimli çalışmasında sıradan Rus insanlarından toplandıktan sonra maket ve çizimlere

²⁹³ 8.Uluslararası İstanbul Bienali Sergi Kataloğu, s.12.

dönüştürülen çok geniş bir kapsama dahil önerileri yansıtmaktadır. İlya Kabakov, enstalasyonu izleyiciyi hedef alan bir tür olarak görmektedir. “Sanatçı, eseri yaratmak suretiyle, izleyicileri kendi gündelik deneyimlerine yoğunlaşmaya sevk ederek onlara bir aşinalık duygusu aşılar.”²⁹⁴

Eserin birinci elden deneyimlenmesinin can alıcı bir öneme sahip olduğunu iddia eden İlya Kabakov, enstaslasyon sanatının gerçeklikle kurduğu ilişki hakkında şunu ifade etmektedir: “Her enstalasyon, kurulduğu ‘yer’ e inanılmaz derecede, hatta gerçek olması imkansız derecede duyarlıdır.”²⁹⁵



Resim 83: İlya Kabakov, “The Palace of Projects”, 1998.

İlya Kabakov’un bu sözlerini destekleyen bir çalışmaya göz atalım. Hollanda’lı sanatçı Jeroen Offerman’ın işinde merdiven, delil ve kanıtlama sorunları üzerinden bir problematiği vurgulayan buluntu bir nesne olarak ele alınmaktadır.

²⁹⁴ Oliveira, s.15.

²⁹⁵ Oliveira, s.80.

‘Silent Boatman’ isimli enstalasyonda kuru bir nehir yatağından bulunan çöp artıkları ve atılmış merdiven, galeri mekanının ortasına serpiştirilerek bir suçu kanıtlayan nesnelere olarak sergilenirler. Ayrıca asıl yer ile galeri mekanı arasında bir bağlantı işlevi görmektedirler.



Resim 84: Jeroen Offerman, “*Silent Boatman*” 2000.

4.4.15. Kutu

Warhol’un 1964 yılında New York Stable Galeride sergilenen Brillo kutularına dek tüm sanat tarihi, sanatın kendi bilincine varma çabasının bir tarihi olmuştur. Bu bilinçlilik, sanatın ne olduğu sorusuna, sanatın içinden yanıt aranmasıyla ortaya çıkmıştır.²⁹⁶ Bu bağlamda ele alındığında modernizm süreci de bu sorgulamanın en yoğunlaştığı, konusunun sanatın kendi araçları haline geldiği bir süreçtir. Bu saptamadan sonra Brillo kutularına geri dönelim. Warhol’un galeride sergilediği nesneyle, çıplak gözle marketlerde satılanlarla arasındaki farkı ayırt etmek neredeyse imkansızdır. Warhol’un Brillo kutuları, sanatın sınırlarının gerçeklikten ayırt edilemeyeceği noktaya kadar genişletilebileceğini bize göstermiştir. Deterjan kutularının aynılarını ahşap ile yapıp boyadığı bu kutuları

²⁹⁶ Ergüven, s.33.

gerçek deterjan kutusundan ayıran şey, onların oluşturduğu üstdildir. “Üstdil, başka bir mesajın ya bda kendisinin kodunu eksen alan mesaja (göstergeler kümesine) dayanır. Dilbilimde, söylem üzerine söylem; ikinci dereceden söylem olan üstdil; dilin kullanılma sürecinin bir parçasıdır.”²⁹⁷



Resim 85: Andy Warhol, “Brillo Kutuları”, 1969.

Greenberg’in modernist formalizmini eleştirerek, temsili yüceltip, nesneyi sanatsal edimin merkezine yerleştiren Pop sanat, seri üretim nesnelere ve onları üreten sisteme karşı eleştirel bir tutum içindedir. Andy Warhol, tekrarlarla suretini çıkardığı imgeleri, seçtiği metalleri estetize ederek, onları ikonlaştırarak, konu edindiği bu nesnelere zamanla hayranlık duymaya başlar. Çorba kutuları, bizi güzel ve çirkin arasında, gerçek ve gerçekdışı arasında bir seçim yapmaktan kurtarır. İkonlar gibi; varlığına inanmaksızın bizi sanata inanmaya çağırır.

Warhol’un kendisi de temsil ettiği markalar olan Cambell, Brillo gibi bir marka olmuştur. Warhol bu ürünleri, üretildikleri biçimde, yani mekanik olarak yeniden

²⁹⁷ Henri Lefebvre, **Dilin Görüngüleri, Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Işın Gürbüz (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, s.24.

üretir. Böylece kutular, modern pazarlamanın seri üretim yöntemlerine öykünen bir tavırla seri yeniden üretim nesnelere dönüşür. Bu nesnelere sahip olmak, kişinin kendisini Warhol'un yakın çevresinin bir üyesi gibi hissetmesine neden olur. Warhol'un dehası, onun kendine ait nesnelere içine yerleştirdiği gizil güçten kaynaklanır. Bundan dolayı ona ait olan nesnelere Warhol'un deneyimi olarak pazarlanmışlardır. Bir kişiliği, o kişinin eşyaları aracılığıyla pazarlamak, günümüz pazarlamanın temel prensibini oluşturmaktadır. İzleyici, bilinçsizce izlediği bu görüntülerin ardından bunları pazarlayan sistemin resmini görebilecektir. Bir marka, bir etiket, hatta pazarlama stratejileri gereği bir billboard ya da televizyondaki bir reklam herhangi bir ürünü tanıtırken, sürekli olarak biçimsel bir ilgiyi kışkırtır. Ancak bu gösterilenler bir sanat galerisinde bir yapıt olarak izleyiciye yönlendirildiğinde, artık tüm etkileme teknikleri bir yana yeni bir bağlam oluşturulmuş olacaktır.



Resim 86: Andy Warhol, "Campbell Çorba Tenekeleri."

Beuys'un bütün aksiyonları ve yapıtları ilgi çekicidir. Ancak bunlar çoğunlukla bir defalık aksiyonlar ya da görece daha az izleyiciye ulaşan enstalasyonlardır. Beuys'un çoğaltmaları, işlerinin tamamlayıcı unsurudur. Kendisinin de belirtmiş olduğu gibi, fikirlerin yayılmasıyla ilgilenmektedir. Bu noktada Beuys'un çoğaltmaları, onun fikirlerinin yaygınlaştırılmasıdır. "Sezgi Kutuları", Beuys'un yaptığı çoğaltmalar arasında en çok sayıda üretilmiş olanıdır. 20.000 adet imzalanmış ve numaralandırılmıştır. Bu çoğaltmasını elde üretmiştir. Sarkis, Sezgi Kutuları ile ilgili elde ettiği izlenimlerini aktarmıştır: "Beuys'un önünde böyle yüzlerce kutu vardı. Bu kutuların üzerlerine bir şeyler çizip (bir ok), bir şeyler yazıp (intuition), bir damga vurup (vice), imza ve tarih atıyordu ve kutuları gelip geçenlere sekiz marktan satıyordu. Toplanan paralarla yiyecek, içecek alınıyordu bütün direnenler için..."²⁹⁸



Resim 87: Joseph Beuys, "Sezgi Kutusu", 20.000 adet çoğaltılmış kutudan biri. 1968.

²⁹⁸ Yarkın Biçer, s.42.

4.4.16. Süpürge



Resim 88: Claus Oldenburg, “Süpürge”, Enstalasyon.

Jeff Koons, 1980’lerde Duchamp’ın nesnenin işlevsizleştirilmesi düşüncesinden farklı amaçlarla sanatsal alana dahil edilen işler yapar. Sanatçının 1980’lerde gerçekleştirdiği bir dizi elektrik süpürgesinden biri olan “New shop-Vac Wet/Dry of 1980” isimli çalışmada süpürge sanatsal alana bir hazır nesne olarak girmeden önce yerine getirmiş olduğu işlevini yitirmeden sergilenir. Koons’un bu yerleştirmesinde nesne, kendine dair hiçbir şeyi gizlemediği gibi güncel karakterine de sonuna kadar direnir. Elektrikli süpürgenin üzerinde yer alan kaide ve bu kaidenin içindeki neon lambaları, çalışmayı soğuk ve itici kılarak kitchleştirirken, bir o kadar da dekoratif ve albenili bir görünüme büründürür.

Koons’un işi New York’ta New Museum’un vitrininde ilk kez sergilendiğinde, oradan geçmekte olan kişilerin dikkatini çekmekle kalmamış, bu süpürgeyi daha yakından seyretmek için galeri mekanına gelenler, sanki bir beyaz

eşya dükkanındaymış gibi, bu ürünü satın alıp alamayacaklarını sormuşlardır.²⁹⁹ Satın alınabilir bir meta gibi sunulan bu sanat nesnesi, steril bir ortamda sergilenerek dokunulmaz bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Nicolas Bourriaud, Koons'un nesnelere arzunun konvektörleri olarak kullandığına işaret ederek sanatçının kendi sözlerinden alıntı yapar: “İçinde büyüdüğüm sistemde –batı kapitalist sistemi- insanlar nesnelere emek ve başarının ödülü olarak kabul ederler. Ve bir kere bu nesnelere biriktiğinde bunlar bireyi destekleyen mekanizmalar olarak, yani bireyin kendi kişiliğini tanımlamak, arzularını doyurmak ve onları ifade etmekte işe yararlar.”³⁰⁰ Tüketimin sıradan nesnesi, ulaşılmaz duruma sokularak sanal bir nesneye dönüştürülmüş olur. Nesnenin kullanım biçimi nötr hale getirilerek sunum biçimi önem kazanır.



Resim 89: Jeff Koons, “*New shop-Vac Wet/Dry of 1980*”, 1980.

Sıradanlığı çalışmalarında kullanan William Wegman, 1970’te billiy Apple süpürme adlı çalışmasına başlar. Bu çalışma, ikinci katın ön ve arkasını merdiven

²⁹⁹ Brita Schmitz, **Hamburg Bahnhof Museum for the Present Berlin**, Munich-New York: Prestel Museum Guide, Prestel-Verlag, 1997, s.132.

³⁰⁰ Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, Nermin Saybaşılı (çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004, s.44.

sahanlığını, merdivenlerini ve New York'un 161 Batı 23 numaralı caddesinde yer alan girişi elektrikli süpürgeyle temizlemeyi içerir. Çalışma yaklaşık iki ay devam eder. Her bir temizlikten sonra süpürgeден çıkarılan torbalar, çalışmanın öneminin kanıtıdır.³⁰¹ Torbalardan çıkarılan atık, çalışmanın yapıldığının bir belgesi olur. Burada izleyicinin olup olmamasının bir önemi yoktur.

4.4.17. Kitap

Projelerinde genellikle kitabı bir nesne olarak kullanan John Latham'ın Skoob Tower isimli yıllarca süren projesi boks (kitaplar) sözcüğünün tersine çevrilmesiyle oluşmuştur. Kitapların bir rölyefin bünyesinde heykelsi bir eleman olarak kullanılmasıyla gerçekleştirilen bu çalışmalarda Latham, kitabın bir buluntu nesne olarak ele alınmasından kaçınmıştır.³⁰² Sanatçının bu projesinde yer alan çalışmalarda kitaplar; biçimi, boyutu, renkleri ve artık parçalarıyla fiziki bir nesne olarak ortaya çıkarılır. Kitaplar edebi bir çalışma olmaktan çıkarılarak, temsil içerikleri olumsuzlanmaktadır. Kitapların yakılması ile oluşturulan Nietzschevari söylem hakkında Brooks ve Stezaker şunu ifadelendirirler: *“Kültürün doğuşundan gelen öz-yıkım eğiliminin hızlanması, eskinin küllerinden doğan Anka kuşu gibi yeni bir kültüre kaynaklık eder.”*³⁰³



Resim 90: John Latham, “Distress of a Dictionary”

³⁰¹ Kuspit, s.84.

³⁰² Şahiner, s.167.

³⁰³ Şahiner, s.169.

Kitap nesnesini bir biçimleme ögesi olarak kullanan Tom Phillips, işlerini yapıbozumcu yöntemle ilişkilendirir. Humument serisinde sanatçı, kitapların üzerinde yer alan metinlere müdahalelerde bulunarak metnin akışını kesintiye uğratmaktadır. Böylece farklı bir anlamsal katman oluşmaktadır. Phillips'in kullanmış olduğu bu sözcükler yeni bir anlam örgüsü ve ikincil varlık alanı yaratır.³⁰⁴ Sanatçının illüstrasyonları, altlık olarak kullandığı metinden kimi sözcükleri kullansa da üzerini örttüğü anlamsal örüntüsü ile hiçbir ilişkisi yoktur. Burada sadece sanatçının kitapların üzerinde bulunan metinlerden seçtiği gelişigüzel fragmanlardan yararlanılmaktadır.

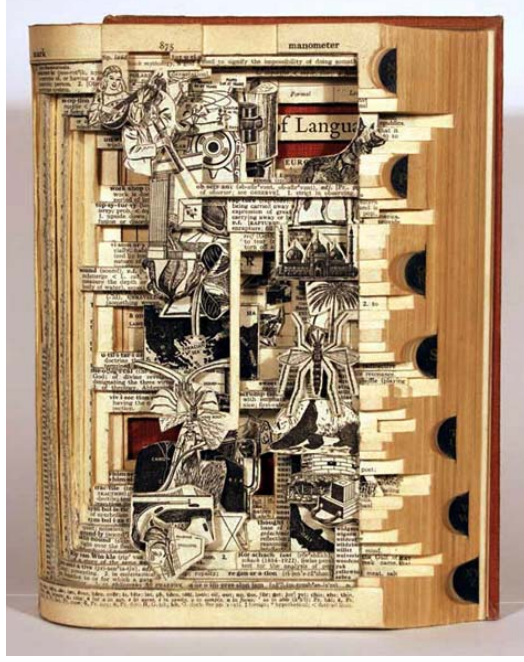


Resim 91: Tom Phillips, “Miami Beach More Than a Million Poems”

Phillips gibi Brian Dettmer de kitabı bir biçimleme ögesi olarak kullanır. Sanatçı, keserek ve oyarak biçimlendirdiği bu kitapların içindeki metinleri Phillips gibi kesintiye uğratarak anlamını değiştirmektedir. Dettmer'in buradaki müdahalesi, Latham'ın kitaplarla gerçekleştirmiş olduğu uygulamalardan farklıdır. Sanatçı, metin

³⁰⁴ Şahiner, s.174.

ve anlam ilişkisi ile içeriksel bir hesaplaşmaya girmek yerine, kitap nesnesini biçimsel açıdan ele alarak onu bir tasarım nesnesi olarak yeniden üretmektedir.



Resim 92: Brian Dettmer, Kitap Heykel serisinden, “*Oyulmuş Kitap*”, 2007.

4.4.18. Piano

Bazille’in 1870 yılına ait Rue de la Condamine’deki atölye resmi, Empresyonizm’in dostluk ve arkadaşlık ilişkilerinin yoğun olduğu zamanlarda yapılmış bir resimdir. Detay alınan resimde Edmond Maitre piano almaktadır. Resmin en sağ köşesinde yer alan piano ve Maitre, kompozisyonun sessiz bir köşesinde tablonun durgun kompozisyonuna görsel olarak ses imgesiyle hareket katmaktadır.



Resim 93: Frederic Bazille, “*Bazille’s Studio, 9 Rue de la Condamine*”,
Tuval Üzeri Yağlı Boya 98 x 128,5 cm., Musee d’orsay,
Paris.(Detay)1970.

Beuys’un keçe ile olan diyalogu savaş yıllarına dayanır. II. Dünya Savaşı’nın patlak vermesiyle birlikte gönüllü olarak Alman hava kuvvetlerine katılan sanatçının Kırım üzerinde uçarken uçağı düşürülür vfe kendisi de ağır yaralanır. Beuys’un yaşamını uçağının düştüğü yerde yaşayan göçebe Tatarlar kurtarmıştır. Tatarlar Beuys’un vücudunu önce yağ ile kaplayıp sonra keçe ile sarmalamışlar ve bu şekilde soğuktan donmasını engellemişlerdir. Bu olaydan sonra spiritüel bilime olan ilgisi artmış ve sanat üretmeye olan isteğı çoğalmıştır. 1960’lı yıllara doğru Nam Jun Paik ile olan diyalogu vasıtasıyla Fluxus hareketine katılır. Aynı yıllarda keçe ile kaplı piano eylemini gerçekleştirir. Sanatı insan düşüncesi ve eylemi olarak tanımlayan sanatçının bu eyleminde kullanılan ve ses yalıtımı olarak da kullanılan keçe ile ses çıkaran bir enstrüman olan pianonun zıtlığı ifade edilir. Kaplayıcı bir malzeme ile piano formu, birbirlerini nötr duruma düşürerek şaşırtıcı bir etki yaratırlar.



Resim 94: Joseph Beuys, “Homogenius İnfiltration For Piano”, 1966.

Televizyon ve videoyu çalışmalarında materyal olarak kullanan Nam Jun Paik, küçüklüğünden beri müziğe ilgi duyar ve radyonun içinde saklanan insanlar olduğunu düşünerek, teknolojiyle sanatı birleştirecek olan merakın başlangıcını ortaya koyar. John Cage’in müzikte yaptığını televizyon ekranıyla gerçekleştirir. Televizyon ekranı ışık ve görüntü hareketlerinin tuvali haline gelir. Televizyon ekranını bir elektronik tuval gibi değerlendiren Paik, günlük hayatımızın içinde yerleşik bulunan nesnelere (piano) farklı biçimde bakmamızı sağlar ve bunların fonksiyonunu sorgulayan Sürrealistler ve Dadaistler gibi davranır.



Resim 95: Nam Yun Paik, “Ben Dünyanın En Ünlü Kötü Piyanistiyim”, Televizyon Monitörleri, Kaset Kayıt Cihazları, Piano. 1986.

Her rastlantısal seste ve geçen görüntüde güzelliğin var olduğunu, bu nedenle de onu müzelerde aramak zorunda olmayışımızı belirten John Cage, en çok bilinen eseri olan 4'33 te bir konser salonunda kendisini bekleyen yüzlerce seyirci önünde piyanonun kapağını açıp, 4 dakika 33 saniye boyunca hiçbir şey çalmadan durur. Müziğin her yerde olduğu önermesinin vurgulandığı bu eserde asıl müzik, izleyicilerin sıkıntıdan kıpırdanması, kalp atışlarının hızlanması ve tepkilerini dile getirmeleridir. Cage'in en sevdiği çalışmalarından biri olan bu performansta, birinci bölümü, dışarıdan gelen rüzgar sesi, ikinci bölümü çatıya vuran yağmur damlaları, üçüncü bölümü de seyircilerin salonu boşaltırken çıkardıkları ses oluşturur. Bu performansıyla Cage, bestecinin tahakkumu altına girmeden kendi deyimiyle “konser salonlarının eli değnekli despotunun, orkestra şefinin” otoritesine karşı çıkarak, özgür ve efendisiz seslerin müziğini yaratmıştır.³⁰⁵ Performansta kullanılan piyano, gösterinin işlevsiz bir nesnesi olarak yerini almıştır. Cage'in piyano ile ilgili bir diğer eseri de hazırlanmış piyanosudur. Piyanonun tellerini birbirine bağlayarak ve aralarına plastik parçalar, sopa gibi birtalım gereçler ekleyerek piyanonun tınısını değiştirmiştir. Cage'e göre öznel deneyimleri yansıtan nesnel bir oluşum yoktur. Nesne, sembol değil gerçektir.



Resim 96: John Cage, “Hazırlanmış Piano”

³⁰⁵ John Cage Müziği, <http://www.prensesemektuplar.com/2009/06/zen-ve-john-cagein-muzigi.html>.

Shiota'nın enstelasyonları genellikle iplerle sarılmış nesnelere olmaktadır. Piano ve sandalyelerle yaptığı enstelasyonunda pianoyu seçmesinin Shiota için özel bir anlamı var. Çocukken komşularının evlerinde çıkan yangına şahit olur. Bu esnada piyano sesi duyar. Shiota, yerleştirmesini kurmadan önce pianoyu yakar, ardından siyah iplerle nesneyi sarmalar. Siyah ipler burada dumanı temsil eder. Piano da yangının şahitliğini üstlenmiş durumdadır. İpler ölümün korkunç yüzünü hatırlatmaktadır. Görüntünün neredeyse renksiz oluşu, ve iplerin çizgisel bir taramayı hatırlatması, iki boyutlu desen etkisi yaratmaktadır.



Resim 97: Chiharu Shiota, “*Walking in my Mind*” Piano, İp ve Sandalye.

Piyanoyu yakma fikri, Japon müzisyen Yosuke Yamashita için ise bir performans niteliği taşır. Yamashita, piyanosunun tuşlarına her basışında, enstrümanın bir bölümü alev almaya başlar. Performansını bitirdiğinde ise piyano tamamen kül olur ve işlevselliğini yitirir. Yamashita'nın performansında önemli

olan, piyanonun yanma süresiyle konserin bitme süresini dengede tutmasıdır. İtfaiyeci kıyafeti giyerek tutuşturulan piyanonun başına geçen Yamashita, piyano çalınamaz hale gelene kadar çalmaya devam eder. Haytını riske attığını düşünmeyen Yamashita, “Sürekli gözüme ve burnuma giren dumanı soluyordum. Piyano ses çıkarmaz hale gelene kadar çalmaya karar vermiştim. Amacım piyano ile kendim arasında bir ölüm kalım savaşı vermek değildi”³⁰⁶ şeklinde performansını ifadelendirir.



Resim 98: Yosuke Yamashita, “*Burning Piano*” Performans, 10 dk.

Ortiz, Piyano Yıkım Konseri adlı gösterisinde bir baltayla piyanoya vurarak anormal olan bir durumu normal bir eğlence haline getirmiştir. Bu performans gösterisinde günlük yaşama iyileştirici bir müdahalede bulunulduğunu gösterme eğilimi vardır. Sıradanlık, eğlendirici hale getirilerek, gündelik olan bir yanılsama içerisinde yinelenerek insanların kendilerini bağımsız ve geleneklerin dışında hissetmelerini sağlar. Aslında burada model alınan kişi yine Duchamp’tır. Çünkü estetik sanat eserlerine muhalif olarak sunulan hazır nesnelere, gündelik olanın maskaralığa dönüşmesidir.

³⁰⁶ *Konserlerinde Piyano Yakan adam*, <http://www.yeniforumuz.biz/showthread.php?514850-Konserlerinde-Piyano-Yakan-Adam>.



Resim 99: Ralph Ortiz, “Piano Yıkım Konseri”

Bernard Lavier’in piyanoyu ekspresyonist boya katmanıyla kaplayıp sergileme fikri, materyali bizim kültürü alımlamamızın sınırlarını çizip belirleyen kurumsallaşmış kategoriler olarak ele almasını sağlar. Lavier, ironik bir biçimde inkar edilemez kategoriler olarak yaklaşarak sanatsal kategorilerin (resim, heykel, fotoğraf), ustaca kendi eleştirisini yapan formlar ürettiğini gösterir.³⁰⁷ Lavier, bir heykel formu olarak ele aldığı piyanoyu boya katmanlarıyla kaplayarak, iki farklı disiplini bir bütün halinde sunar.

³⁰⁷ Bourriaud, s.73.



Resim 100: Bernard Lavier, “*Piano*”

4.4.19. Banyo Küveti

Meksika’lı sanatçı Frida Kahlo, 13 Temmuz 1954’te akciğer ambolisi teşhisiyle son nefesini verdiğinde, günlüğünde, “Umarım çıkış yolu eğlencelidir. Bir daha asla geri dönmek istemiyorum.”³⁰⁸ yazılı bir not bırakır. K vet içerisinde yaşamından kesitleri resmettiği tablo, Kahlo’nun bu sözlerini özetler. K vet, burada sanatçının bahsettiği çıkış yolu olarak ele alınmıştır. K vetin içindekiler de hayatın kendisidir.  ıkış yolu olarak küvet ve küvetin içindeki suyun taşmasını önleyen emniyet deliği, yaşamdan  l me ge ište yer alan aralığın bir simgesidir.

³⁰⁸ Ustaoglu, s.29.



Resim 101: Frida Kahlo, “*What the Water Gave Me*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1938.

Beuys’un çocukken yıkanmak için kullandığı ve emaye demirden yapılan eski banyo küveti, Duchamp’ın hazır yapımlarının yeniden ele alınışı gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Sanatçı tarafından bulunup kenarları gazlı bezle ve yakıyla kaplanan ve dibinde duran küçük bir yağ parçasıyla birlikte sergilenen yapıt, kutsal bir emanet gibi durur. Özel olarak işlenmiş olması da ona simgesel bir nesne statüsü kazandırır. Küvetle ilgili olarak J.P.Antoine’in yorumu şöyledir: “*Banyo küvetiyle ready-made kavramı arasındaki her türlü ilişkinin Beuys tarafından reddedilmesi, a contrario (tam tersine), sadece ready-made kavramıyla değil, aynı zamanda açık bir biçimde Çeşme’yle olan ilişkisinin altını çizmektedir. Bu ilişki, her ikisi de bedensel hijyen kategorisine dahil olan pisuvara ve banyo küvetine atfedilen kökensel fonksiyonlara dayanmaktadır.*”³⁰⁹ Beuys’un banyo küvetinde Çeşme’de kullanılanlara paralel bir ironi kullanılmıştır.

³⁰⁹ Farago, s.252.



Resim 102: Joseph Beuys, “*Banyo Kuveti*”, 1961.

Tom Wesselmann’ın yarattığı imgeler, Batılı insanın düşlerinin resimleridir. Batı toplumlarında zengin insanların sığ arzularını ve hallerinden duydukları memnunluğu belirler. Bu tablolar, sevişmeye, yemek yemeğe, radyo dinlemeye ya da benzeri şeylerle gün geçirmeye yapılan çağrışımlardan oluşur. “Badewanne” isimli resminde de çıplağın içinde yer aldığı küvet imgesi, Ingre’da olduğu gibi silüet ve boşluktan yararlanarak oluşturulmuş pop imgedir.



Resim 103: Tom Wesselman, “*Badewanne 3*”, 1963.

Kiç nesnesini kavramsal bağlamlara sokup kullanan Jeff Koons, işlerinin temelini Duchamp’a dayandırır. Fakat Koons’un işlerini Duchamp’ın hazır

yapımlarından ayıran belirgin bir fark vardır. Koons'un çalışmasındaki kavramsal unsur- entelektüel terörizm unsuru- gerçek üretenin kendisi olmadığı gerçeğini vurgular. Sanatçı sıradan tüketim nesnelere kullanarak ona yeni bir bağlam kazandırır. Böylece izleyiciye yeniden sunulan nesne, sıradan günlük nesne olma özelliğini kaybederek değeri diğerleriyle kıyaslanmayacak sanat nesnesi statüsüne yükselir. "Küvetteki Kadın" isimli çalışmasında kullandığı küvet nesnesi, her ne kadar diğerlerinin aynı gibi gözükse de, bu nesne farklı bir değer sisteminin ürünüdür artık.

Koons, çalışmak için bir konu ya da nesne seçmediğini söyler. Bir nesneyle karşılaşp onun belirgin yönüyle ilgilenir, konteks sonradan gelişir. Bir nesneyle çalışırken daima o nesnenin fiziksel ya da psikolojik yönünü değiştirmemek için çalışır. Nesnenin özelliğini daha da kışkırtarak, kiçi daha da kiçleştirerek sunumunu yapar.



Resim 104: Jeff Koons, "Küvetteki Kadın", 1988.

4.4.20. Dışkı

Postsanat dünyasında herşeyin pazarlanabilir olduğu gerçeğini vurgulayan post sanatçılar, dışkıyı sanat nesnesi konumuna dönüştürerek bunu belirtmektedirler. Kendi dışkısını içerdiği varsayılan teneke kutuların üzerine imzasını atan Piero Manzoni, bu pazarlanabilirliği ve postsanat dünyasında dışkı ile sanatın uyumlu birlikteliğini önceden fark edenlerdendir. Manzoni'nin yanı sıra Odd Nedrum ve Kiki Smith de dışkıyı sanatsal platforma taşıyanlar arasındadır. Nedrum'un ve Smith'in dışkılarını yapan temiz kadınları betimlemeleri, Gilbert ve George'un dev dışkı kurabiyeleri gibi tasvirler, dışkının sanatla olan çekici ilişkisini belirler.

Dışkının çekiciliği üzerine tespitte bulunan Kuspit, şunu ifade eder: *“Dışkı ve sanatın zaten belirli bir karizmatik çekiciliği vardır- dışkının karizması olumsuz, sanatinkiyse olumludur. Bunların her birine bir diğerinin statüsü verildiğinde, yani bulunmuş dışkı, hazır- nesne sanatı olduğunda- standart Duchampvari edim- her ikisinin karizması da hızla artar.”*³¹⁰ Kuspit'in de tespit ettiği gibi, Duchamp'ın hazır nesnesi, bulunmuş dışkıya uyarlandığında, yani dışkı bir hazır nesne statüsüne yükseldiğinde, dışkıya dair olumsuz yaklaşımımız da tersinlenmiş olur. Dali, İkinci Dünya Savaşı sırasında, Duchamp'ın dışkıyla ilgilenmeye başladığını, göbekten çıkan pisliklerin de dışkının lüks biçimi oluşturduğunu, söylediğini ifade etmiştir.³¹¹ Dali'nin dışkıya karşı tutumu ise çocuksu bir ilgiye dayanmaktadır. Dışkıyı simgelemek için “Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı” isimli eserinde fasulyeleri kullanır. İspanya iç savaşı, dünyanın harabeye döndüğü İkinci Dünya Savaşı'nın habercisidir. Dolayısıyla tüm dünya Kuspit'in benzetmesiyle bir lağım çukuru haline gelir.³¹²

Sanatın dışkı olduğu düşüncesi, dışkının gündelik ortamının dışında sergilenmesi ile eğlenceli bir hal alır. Günlük yaşamın doğal bir atık maddesi olarak dışkı nesnesine sanat statüsü kazandırılarak eğlenceli bir gösteri elde edilir.

³¹⁰ Kuspit, s.98.

³¹¹ Kuspit, s.98.

³¹² Kuspit, s.129.



Resim 105: Piero Manzoni, “Sanatçı Boku”, Karışık Malzeme, 1961.



Resim 106: Odd Nedrum, “Bok Kayası”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 193 x 180 cm. 2001.



Resim 107: Kiki Smith, “*Tale*”, Balmumu, Kök boya, Kağıt Hamuru, 406 x 58 x 58 cm.
1992.

Eserlerinde toplumun insan doğası üzerindeki acımasız etkilerini yansıtmaya çalışan Paul McCarthy, özellikle Hollywood ve Amerikan tv kültüründeki tüketim ikonalarını ana tema olarak kullanır. Sanatçının insan vücudunu bir performans ögesi olarak kullandığı vücut tiyatroları, vücudun iç ve dış dinamikleri kullanılarak bireye sunulan gerçeklik ile aslında varolan gerçeklik arasındaki sınırları/farkı/göreceliği aktarmaya çalışır.³¹³ İzleyicinin karşısına çıplak vücuduna sürdüğü hardal, ketçap gibi gıda maddeleriyle çıkan ve orasına burasına sokuşturduğu sosisler, ipler vb. ile kendisini adeta takdis eden Paul McCarthy, tüketim toplumunun insan bedenini nasıl olup da birer boş çöp tenekesine dönüştürdüğünü vurgular.



Resim 108: Paul McCarthy, “*Tubbing*”, Performans.

³¹³ Esra Arslan, “Paul McCarthy ile Aklın ve Bedenin Oyunları”, *Artist*, sayı 12, (ekim 2003), s.16.

4.4.21. Ayna

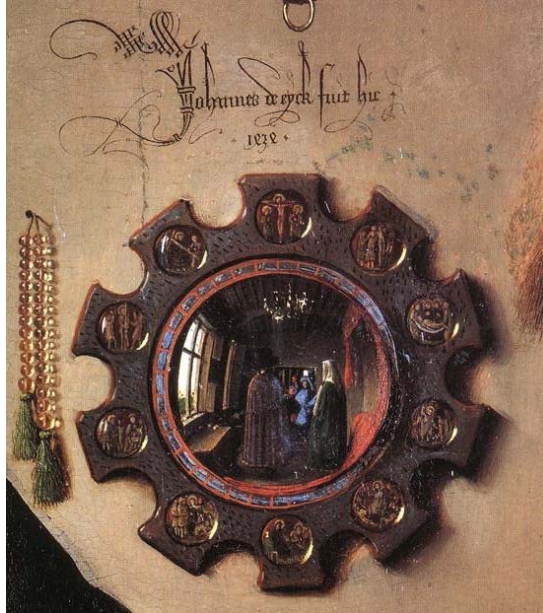
Jan Van Eyck'ın "Arnolfini'nin Düğünü" isimli resminde ayna, tuvale sığmakta zorlanan bir sahnenin tanıklığını üstlenmiştir. Burada görülen dışbükey ayna, işlevinin yanı sıra bir simgedir. Dipteki duvarda asılı duran dışbükey ayna, olayın geçtiği mekanı özetlerken, kendisiyle birlikte izleyicinin de tanıklığını istemektedir. Orada olmayanın görünür olması ise, aynanın çifte katlama rolünü belirtmektedir.³¹⁴ Böylece resimdeki suretten biri tuval dışındaki somut olan aslına, diğeri ise temsili varlığına doğru olmak üzere hareket etmeye başlar. Resimde görünmeyen figür olan Van Eyck'ın ve bir başka tanığın aynadaki yansıması, görünür olanın yanılsamacı niteliğini azaltıp, bizimle birlikte olduğu izlenimini güçlendirir. Dolayısıyla burada ayna, yanılsamanın kırılmasına hizmet etmektedir. Aynanın hemen üstünde yer alan Jan van Eyck'ın orada hazır bulunduğunu belirten yazı, yanılsamanın kırılmasına hizmet etmektedir. Herhangi sıradan bir nesne olmaktan çıkan ayna, gerçek ile yanılsama arasındaki ilişkiyi tersyüz eder. Resimdeki kadının açık elini sağ elle tutmayı öngören örf ve adeti çiğneyerek öbürüyle tutma, aynadaki görüntüyle düzeltilmiştir.³¹⁵

³¹⁴ Ergüven, s.69.

³¹⁵ Ergüven, s.71.



Resim 109: Jan Van Eyck, “Giovanni Arnolfini’nin Düğünü”, 83,5 x 22,5 cm. 1434.



Resim 110: Giovanni Arnolfini’nin Düğünü’nden Detay.

Ayna nesnesi, yüzyıllardır sanatçıların tablolarına ikiye katlama rolünü oynama işlevi yüklenmiş bir imgedir. Velazquez’in Küçük Nedimeler resminde ayna ve aynanın üstlendiği rol farklıdır. Burada resmin arka mekanında asılı tabloların

bir tanesinin fazla ışık aldığını görürüz. Bunun bir tablo değil de ayna olduğunu fark ettiğimizde ise şaşkınlığa uğrarız. Bize dönük olan tuval ile ayna arasındaki ikilem, gördüğümüz tuval ile resmedilmiş görmediğimiz tuvalin çelişkisini üçe çıkarmaktadır. Burada ayna daha önce söylenmiş olanı tekrar etmez. Merkezi bir konumda durur ve resmin içindeki figürlerin neye baktığı konusunda ipucu verir. Aynanın içinde betimlenmiş iki figür görürüz. Önlerinde durdukları kırmızı örtü-perde prensesin üçgenini takip etmekte ve prensese bakıcılık yapan nedime ile de bir başka üçgenin tepe noktasını oluşturmaktadır. Resmin içinde kimse duvarda asılı olan bu ayna ile ilgilenmez. Velazquez bir saray ressamıdır ve görevi kraliyet üyelerinin resmini yapmaktır. Böylece aynadaki görüntülerin kral ve kraliçeye ait olduğu varsayılır. Ayna, mekanın içerisindeki hiçbirşeyi görüntüsünün kapsamına almadan doğrudan kral ve kraliçeyi kapsamına almaktadır. Tablo ayna çelişkisini vurgulamaktadır. Aynanın geleneksel işlevi görünür kılınanın tekrarı olmaktan, ya da görüntüyü birebir çerçeveleyen ve kapsamına alan tuvalin ulaşmak istediği ideal değil; görüntüyü içeriye doğru ikiye katlamaya devam ederkenbu resimde içeriye doğru değil, tuvalden dışa doğru bir yanılısama vermektedir. Kral ve kraliçenin durduğu yer seyircinin baktığı yer ve ressamın resmi yaptığı yer olarak resimden dışarıya doğru olan tersine bir perspektif hesabı ile hesaplanabilecek bir noktadır.

Velazquez'in yaptığı resmi yapan, resim ve resme bakan arasındaki karmaşıklığı şeylerin anlamlarının çokluğu birbirine karıştığı ve anlamlarının katlandığı bir görüntüyü oluşturmaktadır. Sanatçı burada hem tabloyu yapan, hem onu ve modelini seyreden kişidir. Ressamın görüntüye çevirdiği, baktığı bir aynadan görülebilen bir görüntü değil, ressamın görüntülediğidir.

Gördüğümüz şeyi istediğimiz kadar anlatalım, görünen şey hiçbir zaman söylenen şeyin içine sığmaz ve söylenmekte olan şey imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığı ile istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın, bunların ışıklarını saçtıkları yer gözlerin gördüğü değil de, cümle dizgilerinin ardışıklığının tanımladığı yerdir. Öte yandan özel bir ad, bu ayırımda bir yapmacıktan başka bir şey değildir .Parmakla işaret etmeye, yani konuşulan mekandan, bakılan mekana farkına varmadan geçmeye olanak vermek demektir; yani onları sanki aralarında

uyumluymuşlar gibi, birbirleri üzerine uygun şekilde kapatmaya izin vermek demektir.³¹⁶



Resim 111: Diego Velazquez, “*Las Meninas*”, 1656.

Resim sanatıyla sürekli bir çatışma içerisinde yer alan Platon’a göre ayna ile tuval arasında hiçbir fark yoktur. Çünkü ressamın tasvir ettiği bir nesneyi eline ayna alan hemen herkes aynısını gerçekleştirebilir. Tuval yüzeyinin yansımaya aracılık eden bu özelliği günümüze dek varlığını koruyup birçok sanatçıyı meşgul etmiştir. Resmin başarısının tasvir edilmiş nesneye uygun olup olmadığıyla değerlendirildiğinde, aynayı bir rehber olarak kabul eden Leonardo’nun genç ressam adaylarını uyardığı şu sözler aklımıza gelir: “Aynayı- düz bir aynadan söz ediyorum- usta kabul etmek gerekir, zira onun yüzeyindeki nesnelere bir resimle pek çok ortak nokta gösterirler...”³¹⁷

Aydın Ayan’ın Yansımalar başlığıyla gerçekleştirdiği bir dizi resminde, özünde tuval ile ayna arasındaki bir örneksemeyi sorgular. Tuval yüzeyindeki görüntü üretiminin sınır ve işlevi, raptedilen imgeyi sabitleştirmek söz konusu olduğunda, aynaya taban tabana zıttır. Umberto Eco’nun açıkça ifade ettiği gibi,

³¹⁶ Foucault, s.35.

³¹⁷ Ergüven, s.77.

aynadaki imge hiçbir zaman modeller arası ilişki kurmaksızın sadece özel durumları kapsamına alır. Dolayısıyla aynadaki imge Eco'ya göre bir gösterge değildir.³¹⁸ Tuvaldeki görüntüde ise göndergenin nesnel varlığı önkoşul olmaktan çıkar, iptal olur. Resim ve fotoğrafta suretin ait olduğu malzemeye çöreklenme süreci aynaya oranla çok geçtir. Oysa ayna anında aktarır. Aydın Ayan, aynanın eğretilmesi olarak ele aldığı tuvalde hem üzerine resim yaptığı satıh olan tuval nesnesini, hem de resmin içindeki tuval imgesini alır. İzleyen ve İzlenen serilerinde, tuval sabitlediği görüntüyü ebediyen saklayabilme imkanıyla zamanı tersine çevirir.



Resim 112: Aydın Ayan, "İzleyen ve İzlenen A", Tuval Üzeri Yağlı Boya, 97 x 116 cm. 1990.

³¹⁸ Ergüven, s.78.



Resim 113: Aydın Ayan, “*İzleyen ve İzlenen B*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 97 x 116 cm. 1990.

4.4.22. El

El, hiçbir canlıda, insanda bulmuş olduğu anlam ve işlevi taşımamıştır. Heidegger, meslek ve uğraş kavramlarının elişinden ve elyapımından kaynaklandığından hareket ederek bu organa ayrıcalıklı bir varoluşsal yük bindirir.(gövdem s.109) Elin yapabildiği şeyler, genellikle düşündüğümüzden çok daha zengin bir içerik taşır. El, insanoğlunun öteki canlı türlerinden yapma etme esnasında da ayrı olduğunu gösterir. Örneğin dilsizler el ile konuşur.

El, aynı zamanda bir başlangıçtır. Michelangelo'nun Sistine'deki ünlü “Adem Yaratılışı”nda resmi yapan eller, Tanrı'nın elinin ucundan insan elini başlatmıştır. Buradaki başlangıç, sonsuz ayrılığın başlangıcı gibi okunabilir. Elin her parmağının gösterdiği de ayrı bir anlama işaret eder. İşaret parmağı, bir şeyi, göstermek gibi gündelik ve sıradan bir dil eylemini işaret eder. Başparmak, tamam, oldu, bitti gibi anlamlara karşılık gelirken aynı zamanda gücün ve iktidarın da sembolüdür. El, sağ ve sol ayrımını yapmamızı sağlayan bir organdır aynı zamanda. İkiz bir organdır. Örneğin sol el, hep itilmiş bir organdır. Solak nasıl sağlakların bol olduğu bir dünyada dışlanmışsa, sol el de sağ elin yanında yardımcı bir nesne gibi görülmüştür.

Tevrat, elin gücünü vurgular. armıha gerilen İsa'nın elleri, başkalarının elleri tarafından haa ivilenmiştir. şeriatın yasaları da uzun elin kesilmesi yönündedir. Mayalarda el, ölümün simgesidir. Kurban kesen rahip, ölülerin ellerini de keserdi.



Resim-114: Cesar Baldaccini, "Başparmak", Bronz, 1965



Resim 115: Rodin, "Tanrının Eli", Mermer, 1896.



Resim 116: Michelangelo Pistoletto, "El", 1982.



Resim 117: Bruce Nauman, "Hand Circle", 1996.

Ünlü video sanatçısı Gary Hill'in koyu bir fon kullanarak ele odaklandığı "Elin Sesi" isimli videosunda, bize dönük olan yüzlerin yankısını, bize dönük olan el ayasından hissetmemizi sağlayarak, el içinin dilsel işlevini vurgular.



Resim 118: Gary Hill, "Elin Sesi", Video, 1995-96.

4.4.23. Ayak

El gibi, ayak da ikiz organların arasında yer alan bir organdır. İnsan evriminin en canalcı halkası, iki ayak üstüne dikilerek eli ön ayak olmaktan kurtarmasıdır. Ayağın yalınayak ve giydirilmiş olma hali de ayrı bir durumu izah eder. Cinsel organlar hariç, insanın en zor görülebilen gövde birimi. Uygur dünyada, gizliden gizliye mahrem ve erotik bir alanı temsil eder. İslam dininde merkez kalp, pozitivistlerde beyin, marxçılarda el iken, fetişistlerde ayak merkez alınmıştır. Freud, çocuğun karşı cinsin cinsel organını aşağıdan bakarak gördüğü için köprüfetiş olarak ayağı seçtiğini söyler.

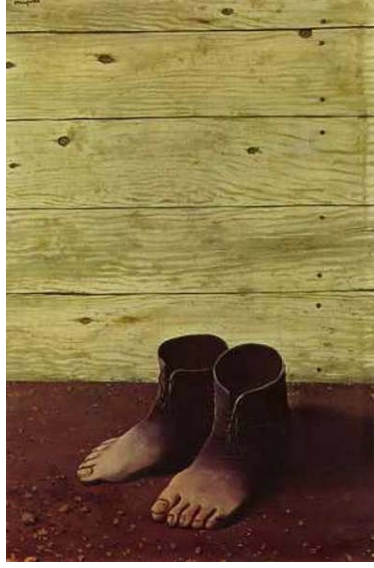


Resim 119: Robert Gober, 1989-92

Ruhçözüm, hem ayağı hem ayakkabıyı cinsel simgelerin önde gelenleri arasına yerleştirerek ayakla fallus arasında bir özdeşlik görmüştür. Ayak bir fetiş imgesine dönüşürken sınıf farkı ve uygarlık kalıbı dinlemeden Doğu'da ve Batı'da eşdeğer bir önem kazanmıştır. Erkek ayağı, hükümranlığın ve dokunulmazlığın bir simgesi olarak ele alınmıştır. Ayağın çiviyle delinmesi, karayazgının bir ifadesi olmuştur.

Ayak imgesinin bir de mistik bir tarafı vardır. Örneğin sufiler alçakgönüllülüklerini, kendilerini ayağın altındaki toprağa benzeterek vurgularlar. Budizm'de ayak imgesi ilahi bir izi taşıırken, bir taraftan da topraktan geldiğimizi ve oraya geri döneceğimizi vurgular.

El kadar olmasa da geçmişten günümüze ayak imgesi sanatın sıklıkla başvurduğu bir konudur. Rodin'den Magritte'e, Tapies'e, Pistoletto'ya, Baselitz'e ve sayamadığımız nice modernlere kadar ayak imgesi hep kullanılagelmiştir.



Resim 120: Rene Magritte, “Kırmızı Model”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1935.

Ayak imgesi, bazı sanatçılarda da bir mizah ürünü olarak ele alınır. Bu sanatçılardan biri kuşkusuz Çin asıllı Fransız sanatçı Wang Du'dur. Çalışmalarında perspektif yanılsamaları ile ilgilenen sanatçının İstanbul'da açmış olduğu bir sergisinde “Üç Güzeller” olarak adlandırdığı Nicole Kidman, Britney Spears ve Ashley Judd gibi popüler kültürün üç kadınının ayaklarıyla ilgilenir. Üç ünlüyü taşıyan, onların imajlarının ayakta durmasını sağlayan nesnelere ayaklar, kadın bedenlerinden özerkleşerek bedensiz nesnelere varlık kazanmaya başlarlar. Medtadan ödünç alınarak oluşturulan bu imgeler, Wang Du'nun dünyasını oluşturur. Bu çalışmalarında Wang Du, orjinaline nazaran simülaklaşan üç boyutlu görsellerinde ölçek ve boyutları çoğaltır. Ayaklar öne çıkarak insan boyunu aşar; yukarıdan ve aşağıdan bakıldığında, abartılmış olan boyutlar, perspektif ölçeklerini aşırı bir şekilde ortaya çıkarır. Burada sunulan doğal perspektif yanılsamasına karşılık, perspektifin temsili yanılsamanın kendisi olduğu bir kez daha hatırlatılır.



Resim 121: Wang Du, “Üç Güzeller”.

Ayak imgesini dev boyutlarıyla ele alan bir diğer sanatçı da Hale Tenger'dir. Sanatçı, galeri mekanında kurguladığı üç boyutlu hikayelerinde mekan ve zaman bağlamını ön plana çıkarır. İzleyici deneyimi ve algıya odaklı işler üretir. Lahavle isimli sergisinde, insanın insana karşı kudret ve kuvvet uygulama hali dev ayak nesnesiyle eleştirilir.



Resim 122: Hale Tenger, “Lahavle”.

4.4.24. Bisiklet

Fütürizm kaynaklı işincilik akımının temsilcilerinden Natalia Goncharova'nın Bisikletli isimli eserinde, Fütürizm'in hızı ve hareketi ön plana çıkaran biçimlerinin etkisi görülür. Resimde arka mekandaki durağan nesne ve yazılara karşılık, bu mekânın önünden geçen bisiklet ve üzerindeki insan imgesinin hızı, tekrarlanan formlarla ifade edilmiştir. Hareketli bir nesne olarak bisiklet, Goncharova'nın hız ve hareket kavramını vurgulaması için ideal bir imgedir.



Resim 123: Natalia Goncharowa, “Bisikletli”, 1913.

Duchamp, 1913'te bir bisiklet tekerleğini mutfak taburesi üzerine takarak göze ve el işçiliğine dayalı sanatın eleştirisini yapmış olur. Kendisini geleneksel resimden uzak tutarak, sanat eserinin kavramsal değerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bir endüstri ürünü olan bisiklet tekerleği ve altında yer alan tabure, Duchamp'ın sanatsal yeteneğin antitezi olan yaratıcı eyleme girmesinde bir aracı nesne olmuştur.



Resim 124: Marcel Duchamp, “Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği”, 1913.

Picasso, sanatın kaynağı olarak çöpleri gösterir ve çöplükte eşelenip sıradan atık nesnelere toplayarak bunları canlı birer sanatsal objeye dönüştürür. Bir bisiklet selesiyle gidonunu boğa başına çevirerek, otomobile yapmış olduğu maymun kafası gibi bir metafor elde etmiştir. Picasso’ya göre sanatta soysuz malzeme yoktur. En sıradan nesneyi bile sanatsal bir enerjiye dönüştürmek, sanatın kavranabilir ilişkilerle, oyun ve büyüünün toplamı olduğunu duyumsatmak, Picasso’yu modern yüzyılın büyücüsü yapar.



Resim 125: Pablo Picasso, “Boğa Başı”, Bisiklet selesi ve gidonu, 1942.

Sanatta temsil olgusunu geri getiren Rauschenberg, geliştirdiği birçok teknik ve yöntemle sanata yeni açılımlar getirmiştir. alışmalarında genellikle araba lastiği, bisiklet, bisiklet tekerleği gibi nesnelere herhangi bir değişikliğe uğratmadan boya ile kombine ederek kolaj ve asemblaj arasında yer alan eserler vermiştir. Bisiklet imgesinin serigrafisi yöntemiyle kağıt yüzeye aktarıldığı aşağıdaki çalışmasında da popüler imajları yan yana ve üst üste kullanarak farklı tekniklerle farklı imgeleri bir bütün halinde vurgulamıştır.



Resim 126.; Robert Rauschenberg, Karışık Teknik, 1991.

4.4.25. Tavşan

Eduardo Kac'ın Transgenic sanat yapıtı olarak isimlendirdiği yeşil floresanlı tavşan çalışması, tavşanın sosyal bütünleşmesi üzerine odaklanmış bir çalışmadır.. alışmasında kullandığı kısaltma olan GFP'yi yeşil floresan proteini (Green fluorescent protein) olarak açıklayan sanatçı, bu ilginç sanatını genetik mühendislikle ilişkilendirir. Eduardo Kac, sanatsal amaç uğruna canlı organizmaların genleriyle oynayarak bize şu mesajı verir: “Sanatçı, açıklanmış sanatsal amaçlar uğruna genetik manipülasyon yöntemini kullanma hakkına sahiptir.”



Resim 127: Eduardo Kac, “GFP Bunny”

Beuys’un “Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl anlatılır?” isimli 1965 yılındaki eylemi fotoğraf, başlık ve görünen arasındaki ilişkisizlik üzerine kuruludur. Dolayısıyla izleyici için polemiğe açık bir sahne oluşturulmuştur. Kafasına bal döken Beuys, tek bacağı keçeye sarılı olan bir taburede oturur. Kucağındaki ölü tavşanın sağ ayağı demir bir pençeye bağlıdır ve sol ayağı da keçe bir pençe üzerinde durmaktadır. Burada bala bulanmış kafa tavşan gibi ölü bir nesneye dönüşmüştür.



Resim 128: Joseph Beuys, “Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Anlatılır?”, 1965.

Jeff Koons, paslanmaz çelikten küçük nesnelere üreterek, tüketim kültürünün albenili dünyasını sanatsal alana taşır. Koons’un yapıtlarında küçük nesnenin iktidarı gözler önüne serilir. Koons’un küçük nesnelere baktığımızda karşımızda endüstri toplumunun anonim kültür üretimiyle ilişkiye giren bir sanatçı görürüz. Endüstri toplumunda küçük üretimin önlenemez bir zorunluluk olduğunu kabullendiğimizde, Koons’un yapıtlarının ağırlık noktasını oluşturması bu bağlamda anlam kazanır. Yapıtta özne ve nesne örtüşür, giderek yer değiştirir. Başka bir deyişle, çağdaş sanatın küçükle girdiği hesaplaşma, sonunda küçük çağdaş sanatla hesaplaşmasına dönüşür.



Resim 129: Jeff Koons, “Rabbit”, 1986.

4.4.26. Maymun

Picasso tutkularının, iradesinin nesnelere denetleyebileceğini ima ederek, nesnelere arzusuyla rağmen nesneyi resmederek ona sahip olur. Nesnelere söz konusu olduğunda sınıf ayrımı yoktur diyerek sanat ilişkisi temel stratejisini belirlemiştir.

Picasso'nun kucığında yavrusuyla betimlenmiş maymun eserine dikkatli baktığımızda, maymunun kafasının sanatçı tarafından bir oyuncak araba ile oluşturulduğunu hemen fark ederiz. Arabanın ön camıyla motor kaputunda bir hayvan yüzünün görünüşünü saptamıştır. Bu tip bir uygulama, izleyici üzerinde ikili bir etki bırakmaktadır. Çünkü Picasso'yu bu küçük otomobili bir maymun kafasına dönüştürmek bakımından izlemekle kalmayıp, aynı zamanda yeni ve inandırıcı bir metaforu da öğrenmiş bulunmaktayız. Bu eseri dikkatle izleyen bir kişi, bundan sonra her araba gördüğünde Picasso'nun maymununun yüzünü görmesi, kolayca gerçekleşebilecek bir olgudur.



Resim 130: Pablo Picasso, “Maymun”, 1951.

Jeff Koons’un çalışmalarında kullandığı ünlü isimlere ait heykeller, bir sanat nesnesi konumundaki kiin bir parçasına dönüşür. Koons'a yönelik medyatik ilginin ve yaşamının/yapıtının vardığı u noktada çeşitli okumalara açık trajik ağırlığın oluşturduğu örtüyü aralayıp, Koons'un yapıtının bütününe baktığımızda, karşımızda endüstri toplumunun anonim kültür retimiyile ilişkiye giren bir sanati görürüz.



Resim 131: Jeff Koons, “Michael Jackson and Bubbles”, porselen, 1988

4.4.27. Yumurta

Dali'nin resimlerinde sıkça kullandığı yumurta imgesi, doğumu temsil etmektedir. Yumurtayı bir gıda nesnesi gibi de resimleyen sanatçı, pişmiş yumurta imgesini de kullanmıştır. Anılarında “Doğumumdan sonra gördüğüm en görkemli, en göz alıcı, fosfor gibi ışıldayan, renkleri olan şeyler bu yumurtalardır” der. Yumurta Dali için hayatın kaynağıdır. Ona göre kendisi ve Gala, Zeus ve Leda'nın birleştiği yumurtalardan çıkar. Öyle görünmektedir ki bir adam hayatında doğumdaki aynı görüntüyü, aynı korku dolu anları hayatın içinde yaşar. Doğumun mucizesi hayatımızı belirler, travması bütün yaşamı etkiler...



Resim 132: Salvador Dali, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1943.

Brancusi, kendi mutlağını aramaya yönelerek, önceden hazırlanmış her türlü eğilimi yadsımıştır. Yapıtlarını her türlü gerçekçi ayrıntıdan arındırarak konu edindiği düşünceleri ya da biçimleri geometrik yalın formlara indirgemıştır. Büyük bir titizlikle seçtiği gereçlerin duyumsal niteliklerini vurgulamıştır. Çoğunlukla yumurta formunun parlak yüzey elde edilerek oluşturulduğu heykeller, kendileriyle karşıtlık yaratabilecek kaidelere konularak gerilim oluşturulmuştur.



Resim 133: Constantin Brancusi, “The Beginning of the World”

4.4.28. Çadır

Tracey Emin, çalışmalarında kendi öz benliğini, yaşamını ve psikolojisini en mahrem ayrıntılara varana dek öznel bir sanat teması ve eseri haline dönüştürür. “Yattığım Herkes” isimli çalışmada, Emin kendi iç dünyasını ortaya serer. Kardeşi ve sevgilileri olmak üzere yattığı kişilerin adlarının işlendiği bir çadırı yaptıran sanatçı, kendi günlüğünü sanat eseri haline dönüştürür. Emin’in duygusal çöküntülerini, bir dönem önüne gelen herkesle yattığını, okuldayken disiplinli öğretmenin ölmesini dilediğini, cinsel içerikli küfürlerini, çıplak vücudunu, fotoğrafları eşliğindeki kızgınlık patlamalarını, hep kendini konu ettiği yağlıboya, neon, video, applike kumaş, kolaj, fotoğraf gibi multimedya eserlerinden izliyoruz. Ama bu açıklığı, bir ünlünün özel hayatını, tabloid gazetelerden izlenen ifşaatlar gibi değil, içine yaratıcılık katılmış daha derin bir sanat eylemi olarak yaşıyoruz. Yaşamını ve duygularını didik didik ederken sundukları, onun kendini paylaşırken mutsuzluğunu aşmaya çalıştığını, parçalarını bir araya getirmek istediğini, kendisine dışarıdan bakarak tanımaya çalıştığını da gösteriyor. Sanatçı kendi ruhsal anatomisini kurcalayarak bir yandan terapi yapıyor, diğer yandan da bizlerin kendi yaşamımızı düşünmemizi sağlıyor. Günlük yaşamda kullandığı eşyaları eserlerine koyan Emin, önceleri satılan her eserinin ardından ağladığını, çünkü bu eşyalara, ıvır zıvır dahi olsalar çok bağlı olduğunu söylüyor.



Resim 134: Tracey Emin, “Everyone I Have Ever Slept With, 1963-95”

4.4.29. Ateş-Su

Bill Viola görüntü sanatı konusunda öncü bir sanatçıdır. Sanatçı çalışmalarında çağdaş sanatın hayati bir formu olan görüntüyü iç mekân düzenlemeleri ile farklı bir boyuta taşımıştır. Kullandığı teknoloji, çalışmalarının etkisini arttırmış ve içeriğini daha etkili bir hale getirmiştir. Onun video çalışmalarını diğer sanatçı video çalışmalarından ayıran en önemli özellik; toplumu ve çevreyi saran bir mantık çerçevesinde üretilmiş olmalarıdır. Viola bu çalışmalar ile evrensel insan tecrübelerine dayalı deneyimi keşfetmeye çalışmıştır. Viola konularını Doğu ve Batı içinde önemli olan ölüm, doğum gibi genel kavramlar üzerinden belirlemektedir. Bu bakımdan video çalışmalarının özünü evrensel köklere dayandırmıştır. Böylelikle çalışmaları geniş bir izleyici kitlesi yaratmıştır.



Resim 135: Bill Viola, "Still from The Crossing", 1996
Video/sound installation



Resim 136: Bill Viola, "Still from The Crossing", 1996
Video/sound installation

4.4.30. Maske

Ayna gibi, maske de kültür tarihinde eğretilmeye açık olan imgelerden biridir. Maske ne denli belirgin betimlenirse, ardında yatan o ölçüde karanlıkta kalır. Görünen katı gerçek ile ardındakinin gizemi arasındaki gerilim yükselir. Sanatçının maskeyle olan ilişkisi, biçim aracılığıyla dile getirebildiği bir iletişim özlemidir.

Picasso, ilk toplumların sanatında olduğu gibi yalınlığa, ritme, işlevsel etkiye ulaşmaya çalışmış, kendi yapıtlarına da bir maskın, totemin etkisine benzer bir görev yüklemiştir. 1907’de gerçekleştirdiği “Avignonlu Kızlar” tablosunda, bu masklardan esinlendiği açıktır. Tabloda yer alan beş kadının da yüzü mask gibi resmedilmiştir.



Resim 137: Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1907.

Güncel sanatın önemli temsilcilerinden Maurizio Cattelan’ın sivri eleştirel mizahı sadece dış dünyaya dönük değildir. Sanatçı kendisi ile de dalga geçmektedir. 2003 Venedik bienalinde sergilenen Charlie adını verdiği üç tekerlekli bir bisiklete binen ve seyircileri gözleri ile takip eden mekanik heykeli bunun iyi bir örneğidir. Sanatçı burada bir çocuğun kafasına maske takarak şunu ifade etmektedir. “Belki de kamuoyu önünde görüldüğü hali insanın en sahici öz-portresidir.”



Resim 138: Maurizio Cattelan, “Charlie”, 2003 Venedik Bienali.

4.4.31. Keçi

Picasso'nun, 1941' den itibaren heykel yeniden birincil uğraşı haline gelir. Ve orada da birtakım yenilikler yapmaya başlar. Çöplüklerden veya atıkların yığıldığı alanlardan topladığı az bulunur tuhaf nesnelere biraraya getirmeye koyulur: Bir palmye yaprağı keçinin sırtını oluşturur. Bir sepetten yapılmış karın, odun ve hurda demir parçalarından ayaklar, demirden bir kuyruk, bağ kütüklerinden keçi boynuzu ile keçisakalı, karton kulaklar, konserve kutusundan göğüs kemiği, iki seramik testiden memeler, ikiye katlanmış metal kapaktan üreme organı ve bir metal borudan ortaya çıkan anus. Tüm bu malzeme alçı ile kaplanmış ve daha sonra da bronzla dökülmüştür.



Resim 139: Pablo Picasso, “Keçi”, 1950.

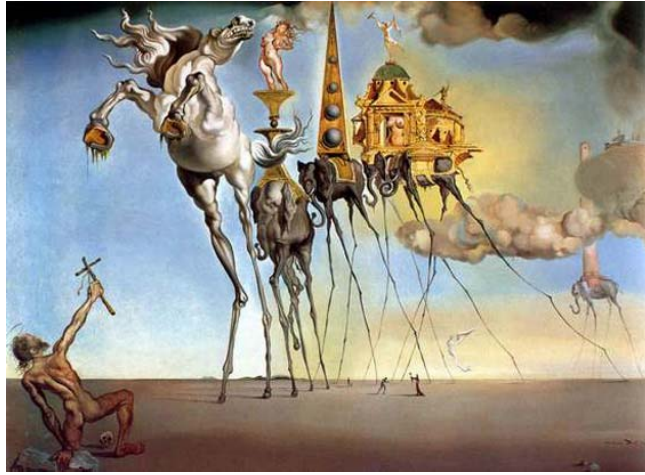
Rauschenberg zaman zaman sanat ve hayat arasındaki aralıkta çalışmak istediğini ifade etmiş ve gündelik nesnelere sanatsal nesnelere ayırımı sorgulayacak eserler vermiştir. Rauschenberg, araba lastiği, tenis topu, bisiklet lastiği, doldurulmuş keçi gibi nesnelere bir değişikliğe uğratmadan, çoğunlukla dışavurumculuğa yakın bir tarz kullanmak suretiyle boya ile kombine etmiş, resim ile kolaj ve assemblaj arasında yer alan eserler vermiştir. Doldurulmuş keçinin, araba lastiğinin ve resim yapılmış bir panonun yer aldığı “Monogram” adlı eserleri de heykelle resmi birleştiren, alışılmadık malzemeleri bir araya getiren çılgın eserlerdir. Babası küçükken çok sevdiği keçisini kesmiştir ve bu onu çok üzmüştür. Keçi aynı zamanda mitolojideki kullanımıyla erkek cinselliğini simgeler.



Resim 140: Robert Rauschenberg, “Monogram”, 1955-59.

4.4.32. Fil

Dali'nin “Ermis Antuvan'ın Baştan Çıkarılması” isimli eserinde betimlenen yeryüzüyle cennet arasındaki boşluğa ince, uzun bacaklı filler yerleştirilmiştir. Filler, burada Dali'nin bir dizi resminde tekrar ettiği havada durma, havaya yükselme durumunu işaret ederler.



Resim 141: Salvador Dali, “Ermis Antuvan'ın Baştan Çıkarılması”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1946.

Cattelan, genellikle enstalasyon ve heykeli bir arada kullandığı eserlerinde görsel ve düşünsel paradokslar yaratarak izleyicinin tahammül ve tolerans sınırlarını bilinçli olarak zorlamaktadır. İroni ve mizahı eleştirel yönde kullanırken değindiği meselelerde bir mesaj verme, bir çözüm önerme, ideolojik bir konum alma gibi didaktik ve ahlakçı bir yaklaşımdan da kaçınan sanatçı salt bir gözlemci kimliğiyle kendini de, şaşırttığı izleyiciler arasına yerleştirmektedir. Onun tek amacı hayat ve gerçekliği olanca karmaşıklığı ve saçmalığı ile yeniden yaratmaktır. Bu açıdan Cattelan sıklıkla Shakespeare oyunlarında karşımıza çıkan ve güç, ölüm ve iktidar gibi temalar hakkındaki evrensel hakikatleri şakalar ve oyunlar yoluyla anlatan "soytarı" karakteri ile karşılaştırılmaktadır.



Resim 142: Maurizio Cattelan, “Sevmekten Korkmuyorum”, Polyester, 2004.

SONUÇ

19. ve 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde nesnenin tuval üzerindeki görüntüsü kalkmaya başlarken Kübistler, Dadaistler ve Sürrealistler, nesnelere birbirlerine yabancılaştırılması ile ilgili bir yan yana getirme işlemine başlamışlardı. Bu anlayış, imge elde etmek için kullanılan fırça ve boyanın öneminin yitildiğini gösterir. Buna karşılık Ready-made'in kullanımından bu yana plastik sanatlarda, nesnelere bizzat kendileri sanat nesnesi olarak kullanılmaya başlanır ve nesnenin kendisi imge haline gelir. Dünyaya nesnelere gözü ile bakmak, gösterilen şeyin söylenmek istenen olmaması, imgenin anlamsızlığını ve yaşamın nesnelereleşmesini sağlar. Sanat kendi kuralları içine kapanırken, kendi öğelerinin en aza indirgenmiş biçimlerini resmetmeye yönelirken, mekan içinde bir düzenleme olduğunun farkına varır. Yanyana asılmış her bir tuvalin mekana ve birbirinin içine taşınan etkisini fark eder. Tuval özerk bir nesne olarak mekanın elemanı olur.

Bilindiği gibi sanatlar 1900'lerin başından 1970'lere kadar Batı tarihinde örneği görülmemiş bir hızla değişime uğramışlardır. Bu değişimin başlıca tetikleyicisi olarak 1900'lü yıllarda ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, kitle iletişim ve eğlence alanındaki dönüşümler ile bilimlerdeki devrimci gelişmeler sayılabilir. Gerçekliğin yansıtılmasının krizi (Cezanne, Kübizm, Dadaizm, Gerçeküstüçülük), sunulamayanın sunulması olarak soyutlama (Süprematizm, De Stijl, Konstruktivizm, Soyut Dışavurumculuk, Minimalizm) ve sunuşun yadsınması ya da estetik sürecin terki (Kavramsalılık) gibi değişim süreçleri Modernist imgeden Postmodern gösertgelere geçişin aşamaları olarak düşünülebilir. 1960'lı yıllarda sanat, dil, imge ve kavram ilişkisi üzerine yoğunlaşarak, yaşama ve sanata dair sorular aramaya başlar. Sanatta biçimin yerini farklı anlatım araçlarının almasıyla, sanat imge ve nesneden arındırılmaya başlanır.

Günümüzde bilgisayar teknolojisinin her geçen gün geliştirilmesi ve internetin devreye girmesiyle iletişim alanında da bir devrim yaşanmış ve yazının bulunuşuna neredeyse eşdeğerde sayılabilecek bir buluş gerçekleştirilmiştir. Böylece bütün dünya birbirine bağlanarak küreselleşmeye doğru gidilmiş ve dünya adeta küçülmüştür. Günümüz sanatında imgeler, en geniş anlamı ile kültürün içeriğinden

çıkarılmaktadır. Sanatın doğadan mı yoksa sanattan mı beslendiği sorusu artık önemini yitirmiştir. Çünkü doğanın tanımı değişmiş, yerine insan eliyle şekillendirilmiş kültürün oluşturduğu alan girmiştir. Günümüzde imgeler zamanın parçalanmış hızının akıcılığı altında, eşzamanlı ve çok anlamlı olarak kullanılmaktadırlar. İmge bulmak ve yaratmak, artık sokakta herhangi bir nesne bulmakla eşdeğer olmuştur. Görüntünün taşımış olduğu içsel anlamın yitip gitmesi, sanatçının başkasının görüntülerini kullanarak kendi biçimlerini oluşturmasını doğurmuştur. 20. Yüzyıl sonlarında yüzeydeki imgeler, içsel bir derinliğe doğru değil, izleyiciye doğru gelmektedir. Cadde duvarlarından, panolardan, afişlerden bize ulaşan imgeler, hayatın imgeleridir.

Modern sanat, Walter Benjamin'in parlak bir biçimde yorumladığı, sanat yapıtının aurasının kaybolması olayını geniş çapta tartışır, hızlandırır, ona eşlik eder. Sınırsız mekanik yeniden üretim çağı, bu dinsel haleye zarar verir. Walter Benjamin'in özgün eser için bahsetmiş olduğu aura gibi, günümüz simülatif görüntülerinin de bir aurası vardır. Warhol 1960'larda Campbell çorba kutularını boyadığında, bu hem simülasyon açısından hem de tüm modern sanat açısından büyük bir başarıyı sağlamıştır. Meta-nesne, meta- gösterge ironik bir biçimde çarçabuk kutsallaştırılmıştı. 1986'da boyanan çorba konserveleri, sadece bir simülasyon basmakalıbıydı. 1965'te özgünlük kavramına özgün bir yolla saldırır. 1986'daysa özgün olmayı özgün olmayan bir yolla yeniden üretir.

Sanat ikonkırıcı hale gelmiştir. Modern ikonkırıcılık, artık imgeleri yok etmek yerine, imge imal etmek ve görülecek bir şeyin olmadığı bir imge bolluğu imal etmekten ibarettir. Hiçbir iz bırakmayan imgeler, hiçbir estetik sonuca yol açmayan imgeler bolluğu. Düşündüğümüzde, Bizans ikonkırıcılığında da aynı sorun geçerlidir. İkona tapanlar, Tanrı'yı en yüce haliyle temsil ettikleri iddiasında olan kurnaz insanlardı, oysa gerçekte, imgeler yoluyla Tanrı'yı taklit ederek, O'nun varlığına ilişkin sorunun izlerini örtüyorlardı. İmge, Tanrı'nın varlığını sorgulamaktan kaçınmanın bahanesi olmuştur burada. Aslında her imgenin arkasında Tanrı kaybolmuştur. İmge perde vazifesi görerek hakikati gizlemiştir. Tanrı'nın yokluğu ya da varlığı simülasyonla halledilmişti. Bizler de aynı şekilde bir simülasyon

dünyasında yaşıyoruz; göstergelerin en büyük işlevinin gerçekliği kayboluşa itmek ve bu yolla onun kayboluşunun üzerini örtmek olduğu bir dünyada.

Günümüz sanatında sanatsal olan şey artık yeni imgeler üretme konusundaki isteksizliği ve bunun meşru sayılmaması, ancak imgenin geçmiş zamanlardan devşirilmesi ile aşılabilmektedir. Geçmişin sanatı, güncel sanatın kaynağını oluşturarak bir imge havuzu görevini görür. Günümüz sanatında imgenin yetersiz bir şey olduğunu savunanlara göre, imge kavramsal olanın sığınağında yer arayacaktır. Ancak Hegel'in deyimiyle bu, sanatın ölümünü de beraberinde getirecektir. Çünkü Hegel'e göre sanat bir dil öncesi durumu işaret etmektedir. Ama bu Hegel'e göre olağan bir durumdur. Çünkü sanat ona göre kötü konuşulan bir dildir. Sanatın ölümü, aklın doğuşunu müjdelemektedir. Güncel sanat ve sanatçılar bu durumun farkında olarak yollarına devam etmek zorundadırlar. Geçmişin örnekleri herhangi bir eleştirmenin kuramı örnek alınarak okunabilir, örneğin Gombrich referans alınarak bir Rönesans resmini okuyabilir, onun şematizmini örnek alarak çözümleme yapabilirsiniz, ancak bu şematik okuma biçimi sanatın tüm çehresini tanımlamaz. Yani imgeden vazgeçilemez. İmge kavramsal olanla eşitlenemez, dilsel süreçlere indirgenemez. O her zaman görsel ve duyuşsal bir şey olacaktır. Adorno dili temelde sanatın dışında bir şey olarak görür. Ona göre sanatın gerçek dili, dilsizliktir.

İmgelerin günümüz sanatındaki temsiliyetine ilişkin bugünün kuramcılarının ortak sorusu şudur: Temsiliyet genel gerçekliğin betimlenmesi midir, yoksa gerçeğin algılanmasına ilişkin bir işlev mi taşır, temsiliyet bugün dünya için kullanılabilir bir şey midir? Temsiliyet günümüz için kullanılabilir bir şeydir, ancak teknolojik gelişmelere koşut olarak çeşitli seçeneklere doğru parçalanmış ve geleneksel bütünlüğünü yitirmiştir. Temsiliyet, bu yüzyılın yapıtlarında öykünme (mimesis), metafor (eğretileme), alegori (simgeleme) ve simülasyon (taklit) gibi tavırlar, süreçler ve yöntemlerle karşımıza çıkmaktadır. Mimesis, başlangıcından bugüne sanatın nedenini oluşturmuştur. Ancak 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra, alegori, metafor ve simülasyon, mimesinin egemenlik alanına müdahale etmeye başlamıştır. Resim ve heykelin temsiliyet özelliğinin bugünkü durumunu Donald Judd şöyle tanımlar: "Resim temsil eder, minimal heykel/ yapıt ise (hazır-nesne gibi) var olur.

Yeni Ortaçağ tartışmalarının yoğunluk kazandığı günümüzde, Ortaçağ'ın ayırıcı özelliği olan anonim imgelerinin çağımızın sanat üretimi çerçevesinde sorgulanmasında yarar bulunmaktadır. Endüstri toplumunun anonim üretimi olan sanayi nesnesini ilk kullanan sanatçı Marcel Duchamp'dı. Fakat Duchamp ne anonimliği yüceltme peşine girer, ne de anonim olan ile herhangi bir hesaplaşmada bulunur. Hazır nesne Duchamp için bir araçtır yalnızca. Ne var ki, Duchamp'ın hazır nesnelere modern sanat koleksiyonlarının en değerli parçalarına dönüşür. Yani Duchamp'ın başkaldırdığı statükonun içine yerleşir. Duchamp'ın hazır-nesnelere gerçek mi sahte mi, yoksa gerçek sahte mi ve sahte gerçek mi olduğu aniden söylenemez olur. Duchamp, modelinin doğasını değiştirmiş ve onu simülakr mertebesine yükseltmiştir. Simülakr, hem orijinali ve kopyayı, hem modeli ve hem de yeniden üretimi yadsıyan pozitif bir gücü içinde taşır. Buradan yola çıkarak Duchamp'ın hazır nesnesi, modelinin yerini alarak, mevcut olmayan nesnenin yerinde kendini mevcut eder. Yüzyılın ikinci yarısında Duchamp'ın anonim imgeler olarak ortaya koyduğu sanat nesnelere yeni anlam katmanlarıyla donanarak öncü bir konum kazanır. Yirminci yüzyılın anonim popüler üretimiyle gerçek buluşmayı ise Post-modernist söylem ve üretim içinde görürüz. Endüstri toplumunun anonim üretimi denetimsiz bir kendiliğindenliğin sonucu olduğu için, Modernizm'in keskin denetimine başkaldıran Post-modernizm'in, anonim popüler üretime daha yakından bakması son derece doğal bir olgu olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla tıpkı Jeff Koons'un yaptığı gibi, anonim üretimin denetimsiz kendiliğindenliğinin iktidarında, sanatçının kendisini de bu anonimliğin bir parçasına dönüştürmesi, kiç olgusunun anlam kazanmasına yol açar. Çağdaş sanat üretiminin evcilleştirmiş olduğu kiç imgeler, sanatı yeniden anonimliğin sınırlarına çeker.

Bilginin karmaşık bir hal aldığı, imgenin ve formun tanımsızlaştığı, her nesnenin bir sanat nesnesine dönüşebildiği günümüzde, tüm disiplinlerin iç içe olarak kullanılabilirdiği çalışmalarda imgeler anlamlarını yitirerek anlamsızlaşmakta, içleri boşaltılmaktadır. Kanımca dikkat edilmesi gereken mesele, günümüzde popüleritesi son yıllarda iyice artan video sanatı ve benzeri mediumlar ile teknolojinin sunduğu yeni ifade biçimlerini kullanırken, anlamsal olarak içi boşaltılmamış imgelerin kullanımı sonucu görsel etkinin yanı sıra düşünsel sürecin de ön planda tutulduğu

yepyeni öneriler sunmaktır. Karşımızda duran doğa zengin bir göstergeler dünyasından oluşabileceği gibi aynı zamanda bir imge çöplüğü de olabilmektedir. Dijital gerçekliğin yaşandığı günümüzde, görüntü artık yalnızca bir yanılısamayı değil, yeniden üretilen ve tüketilen, sınırsız sayıda çoğaltıma imkan veren yapısıyla yeni bir ilişkiyi tarif eder.

KAYNAKÇA

AKARSU, Bedia, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1975.

ALLOWAY, Lawrence, **American Pop Art**, New York: Macmillan Pub, New York, 1974.

BARTHES, Roland, **Çağdaş Söylenler**, Tahsin Yücel (çev.), İstanbul: Hürriyet Vakfı yayınları, 2003.

BARTHES, Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, Mehmet Rifat-Sema (çev.), İstanbul: Y.K.Y. 2009.

BAUDELAIRE, Charles, **“1846 salonu”** New York: Doubleday the mirror of art, der.Jonathan Mayne, Garden City, 1956.

BAUDELAIRE, Charles, **İçe Kapanış, Özden Günceler Kötülük Çiçekleri**, Erdoğan Alkan (çev.), İstanbul: Alaz yayıncılık, 1984.

BAUDRILLARD, Jean, **Is Pop an Art of Consumption, Tension 2**, 1983.

BAUDRILLARD, Jean, **Sessiz Yığınların Gölgesinde ya da Toplumsalın Sonu**, Oğuz Adanır (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1991.

BAUDRILLARD, Jean, **Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme**, Emel Abora-Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

BAUDRILLARD, Jean, **Makinesel Züppelik, Kusursuz Cinayet**, Necmettin Sevil (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1998.

BAUDRILLARD, Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Oğuz Adanır (çev.), İstanbul: doğu-batı Yayınları, 2003.

BERGER, John, **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Bülent Somay (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 1999.

BERGER, John, **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2006.

BERGER, John, **O Ana Adanmış**, Müge Gürsoy Sökmen-Yurdanur Salman (çev.), Metis Yayınları, İstanbul, 2007.

BENJAMIN, Walter, **Reflections**, Edited by Peter Demetz, New York: Schocken Books Inc. 1986.

BENJAMIN, Walter, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), İstanbul: Y.K.Y. 2009.

BENVENİSTE, Emile, **Genel Dilbilim Sorunları**, Erdim Öztokat (çev.), İstanbul: Y.K.Y. 1995.

BOURRIAUD, Nicolas, **Postprodüksiyon**, Nermin Saybaşı (çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas, **İlişkisel Estetik**, Saadet Özen (çev.), İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.

BOZKURT, Nejat, **Sanat ve Estetik kuramları**, İstanbul: Asa Kitabevi, 2000.

BURGER, Peter, **Avangard Kuramı**, Erol Özbek (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

SEÇİL, BÜKER, **Sinemada Anlam Yaratma**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi, 1985.

CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Paradigma Yayınları, 1999.

COPLESTON, Frederick, **Felsefe Tarihi**, Hegel: Çağdaş Felsefe, Bölüm 1c, Cilt VII, Aziz Yardımlı (çev.), İstanbul: İdea Yayınları, 1985.

CRARY, Jonathan, **Gözlemcinin Teknikleri**, Elif Daldeniz (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

DEMPSEY, Amy, **Modern Çağda Sanat**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat yay. 2007.

Jacques Derrida, **Margins of Philosophy**, Alan Bass (çev.), Great Britian: Harvester Wheatsheaf, 1982.

DERRIDA, Jacques, **Positions**, Alan Bass (çev.), London: Athlone Press, 1987.

DURAN, Gilbert, **Sembolik İmgeler**, Ayşe Meral (çev.), İstanbul: İnsan Yayınları, 1998.

ERGÜVEN, Mehmet, **Görmece**, İstanbul: Metis Yayınları, 2007.

ERİNÇ, Sıtkı, **Sanatın Boyutları**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 1998.

FARAGO, France, **Sanat**, İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 2006.

FOUCAULT, Michael, **Kelimeler ve Şeyler**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), İstanbul: İmge Kitabevi, 2001.

ORTON, Fred, **Figuring Jasper Johns, Reaktion Books- Essays in Art and Culture**, London, 1994.

FREUD, Sigmund, **Düşlerin Yorumu II**, Emre Kapkın (çev.), İstanbul: Payel Yayınları, 2001.

GİDERER, Hakkı Engin, **Resmin Sonu**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2003.

GOMBRICH, E.H. **Sanat ve Yanılsama**, Ahmet Cemal (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

GOMBRICH, E. H. **Sanatın Öyküsü**, Erol Erduran-Ömer Erduran (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 16. Basım, 2007.

GUIRAUD, Pierre, **Göstergebilim**, Mehmet Yalçın (çev.), İstanbul: İmge Kitabevi, 2. Basım, 1994.

HADJINICOLAOU, Nicos, **Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi**, Mehmet Halim Sparator (çev.), İstanbul: Kaynak Yayınları, 1998.

EMİR, İsmet Yazıcı, **Kitle İletişiminde İmaj**, İstanbul: İm Yayınları, 2003.

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, İstanbul: Agora Kitaplığı, 1995.

KOESTLER, Arthur, **Yaratma Edimi**, İstanbul: Kuram-kitap, 1993.

KREUGER, Anders, **Olga Chernysheva'nın Rusları, İstiklal serüveni 9**, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2009.

KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, Yasemin Tezgiden (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

LEPPERT, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi**, İsmail Türkmen (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2009.

LENOIR, Beatrice, **Sanat Yapıtı**, Aykut Derman (çev.), İstanbul: Y.K.Y. 2003.

LOWRY, Bates, **Sanatı Görmek**, Necla Yurtsever-Zahir Güvemli (çev.), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.

LUKACS, Georg, **Tarih ve Sınıf Bilinci**, Yılmaz Öner (çev.), İstanbul: Belge yay. 1998.

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Cevat Çapan (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

LYOTARD, Jean-François, **Postmodern Durum**, Ahmet Çiğdem (çev.), Ankara: Ara Yayınları, 1990.

MORAN, Berna, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, , İstanbul: İletişim Yay. 14. Baskı, 2005.

OLIVEIRA, Nicolas de, Nicola Oxley, Michael Petry, **Yeni Milenyumda Enstalasyon Sanatı**, İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, 2005.

ORTON, Fred, **Figuring Jasper Johns**, London: Reaktion Books- Essays in Art and Culture, 1994.

OSKAY, Ünsal, **Çağdaş Fantazya**, Ankara: Ayko Yayınları, 1982.

PANOFSKY, Erwin, **İkonoloji ve İkonografi**, Ergün Akyürek (çev.), İstanbul: Afa Yay. 1995.

PIERCE, Charles S., **Logic as Semiotics: The Theory of Signs, Philosophical Writing of Pierce**, New York, 1955.

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

READ, Herbert, **The Meaning of Art**, Faber @ Faber, 1984.

RAUSCHENBERG, Robert, **Sergi Kataloğu**, Washington: Smithsonian Institution, 1976.

RIFAT, Mehmet, **20.yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları**, İstanbul: Y.K.Y. 2005.

SANDLER, Irving, **Art of the Postmodern Era, From The Late 1960's To The Early 1990**, New York: Harper Collins Publishers, 1996.

SARTORI, Giovanni, **Görmenin İktidarı**, Bahar Ulusoglu Darn, Gül Batuş (çev.), İstanbul: Karakutu Yayınları, 2004.

SARUP, Madan, **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Baki Güçlü (çev.), Ankara: Ark yayınları, 1997.

SAUSSURE, F. De, **Genel Dilbilim Dersleri I**, B. Vardar (çev.), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1979.

SAYIN, Zeynep, **Mithat Şen ve Beden Yazısı I**, İstanbul: Kaknüs yayınları, 1999.

SAYIN, Zeynep, **Beden yazısı II**, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000.

SAYIN, Zeynep, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

SCHMITZ, Brita, **Hamburg Bahnhof Museum for the Present Berlin**, Munich-New York: Prestel Museum Guide, Prestel-Verlag, 1997.

SMITH, Edward Lucie, **20.yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul: Akbank kültür ve Sanat yay. 2004.

TANİLLİ, Server, **Uygarlık Tarihi**, İstanbul: Alkım Yayınevi, 2006.

TEKELİOĞLU, Orhan, **Foucault Sosyolojisi**, İstanbul: Alfa Aktüel Yayınları, 1993.

TUNALI, İsmail, **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1981.

YAYKIN, Murat, **Fotoğraf İdeolojisi**, İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2009.

YILMAZ, Mehmet, **Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı**, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2004.

ZISS, Avner, **Estetik**, İstanbul: Hayalbaz Yayınları, 2009.

TEZLER

BALKAYA, Dursun, “Lacan’ın Psikanalizi ve bir Yazınsal Yapı Çözümlemesi”, **Yayınlanmamış Doktora Tezi**, Erzurum, 2005.

GÜRSOYTRAK, Hakan , “Çağdaş Sanatta İmge”, **Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1997.

MAKALELER

Akay, Ali, “Rastlantısallıkta Zamandaşlık”, **Sanat Dünyamız**, sayı 75, 2000.

Arslan, Esra, “Paul McCarthy ile Aklın ve Bedenin Oyunları”, **Artist**, sayı 12, Ekim 2003.

Barış Acar, “Foucault ve Temsil Sorunu”, **Sanat Dünyamız**, sayı 95, 2005.

Baudrillard, Jean, “İllüzyon, Yitirilen illüzyon ve Estetik”, **doğu-batı dergisi**, sayı: 19, Mayıs-Haziran-Temmuz, 2002.

Dastarlı, Elif, “Gerçeği Neşeli Bir Kayıtsızlıkla Eleştirmenin Dili: İroni”, **Rh + Plastik Sanatlar Dergisi**, sayı:41, Haziran, 2007.

Ergüven, Mehmet, “Ad ve Yorum”, **Rh Sanart**, sayı 40, Mayıs, 2007.

Kahraman, Hasan Bülent, “Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat, Plastik Sanatlar Derneği Yayınları Dizisi 1**, İstanbul, 1993.

Menestrier, Claude François, “İmgeler Felsefesi”, **Sanat Dünyamız**, sayı:75, 2000.

Polat, Nusret, “Erwin Wurm: Geçiciliğin ve Sıradanlığın Heykelleri”, **Artist**, Ocak, 2010.

Pricenthal, Nancy, “Kosuth at Ground Zero”, **Art in America**, sayı:74, Aralık, 1986.

Rose, Arthur, “Dört Söyleşi”, **Art magazine**, Şubat, 1969.

Şahiner, Rıfat, “Sanatta Yapıbozumu Stratejisi ve Derrida’cı Anlam Sökümü”, **Sanat Dünyamız**, sayı: 110, bahar 2009.

Ustaoğlu, Canan, “Kendi Aynasına Bakabilen Kadın: Frida Kahlo”, **Artist**, Temmuz, 2008.

İNTERNET

http://www.csulb.edu/~jvancamp/361_rl.html, s.3

<http://www.yeniforumuz.biz/showthread.php?514850-Konserlerinde-Piyano-Yakan-Adam>

<http://www.prensesemektuplar.com/2009/06/zen-ve-john-cagein-muzigi.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/Erwin_Wurm

<http://bilgimizkutuphane.blogcu.com/>

<http://dusundurensozler.blogspot.com/2010/04/techne-ve-sanat-1.html>

<http://www.frmtr.com/sanat-tarihi-arkeoloji/1016198-20-y-y-sanatini-hazirlayan-etmenler.html>

http://www.csulb.edu/~jvancamp/361_rl.html, s.3

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1: “*Fransa, Dordogne’deki Lascaux Mağarası*”, Boğalar Salonu.
- Resim 2: Joseph Kosuth, “*Five Words in Orange Neon*” 1965.
- Resim 3: Auguste Rodin, “*Cehennem Kapısı*”, 1880-1917.
- Resim 4: Auguste Rodin, “*Cehennem Kapısı*”, Detay.
- Resim 5: Marcell Duchamp, “*Çoğaltılmış Portreler.*”
- Resim 6: Marcell Duchamp, “*Valizdeki Kutu.*”
- Resim 7: Andy Warhol, “*Mao*”, İpek Baskı, 1972.
- Resim 8: Robert Rauschenberg, “*De Kooning’in Silinmesi*”, 1953.
- Resim 9: Jasper Johns, “*Bent Blue*”, 1971, Monotip baskı gazete üzerine planografik olarak renklendirilmiş taşbaskı.
- Resim 10: Joseph Kosuth, “*Zero or Not*”, Yerleştirme (Detay), 1985.
- Resim 11: Vincent van Gogh, “*Van Gogh’un ve Gauguin’in Sandalyesi*” Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1888.
- Resim 12: Pablo Picasso, “*Bambu Sandalyeli Natürmort*”, 1912.
- Resim 13: Paul Strand, “*Soyut Sandalye*”, 1916. Palladyum baskı.
- Resim 14: Andy Warhol, “*Little Electric Chair*”, Tuval Üzeri Akrilik ve Çini Mürekkebi, 1964.
- Resim 15: Joseph Kosuth, “*Bir ve Üç Sandalye*”, Katlanır Ahşap sandalye, Sandalyenin Fotoğrafik Kopyası ve sandalyenin sözlük tanımının fotokopiyle büyütülmüş hali, 1965.
- Resim 16: Joseph Beuys, “*Yağ Sandalyesi*”, 1968.
- Resim 17: Anselm Kiefer, “*Kain und Abel*”, 2006.
- Resim 18: Daniel Spoerri, “*Enstalasyon*”.
- Resim 19: Tadashi Kawamata, “*The Shortcut Chairs*”, 1998.
- Resim 20: Doris Salcedo, Yerleştirme, 8. İstanbul Bienali 2003.
- Resim 21: Georges Seurat, “*Grande Jatte Adası’nda Bir Pazar Günü Öğleden Sonra*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 207 x 308 cm. 1884-1886.
- Resim 22: Ernst Kirchner, “*Japon Şemsiyesi Altındaki Kız*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 92.5 x 80.5 cm. 1909.
- Resim 23: Francis Bacon, “*Saring İnto The Mistery*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1950.

- Resim 24: David Salle, “*Big Umbrella*”, 1993.
- Resim 25: Margaret Bourke-White, “*At the Time of the Louisville Flood*”, 1937.
- Resim 26: Richard Hamilton, “*Chrysler Firmasına Saygı*” 1957, Yağlı Boya, panel üzerine metal yapraklar ve kolaj, 122 x 80 cm.
- Resim 27: Andy Warhol, “*Car Crash.*”
- Resim 28: Gabriel Orozco, “*La D.S.*” 1993.
- Resim 29: Rirkrit Tiravanjina, “*Bon Gezisi, Monsieur Ackermann*”, 1995.
- Resim 30: Charles Ray, Boyanmamış Heykel, Fiberglas ve Boya, 1997.
- Resim 31: Daniel Ortega, “*Cosmic Thing*” 2002.
- Resim 32: Michael Landy, “*Break Down*” 2001.
- Resim 33: Surasi Kusolwong, “*Emotional Machine (VW)*”, 2001.
- Resim 34: Erwin Wurm, “*Fat Car*”, 2007.
- Resim 35: Georges Braque, “*Keman ve Testi*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 117 x 73.5 cm. 1910.
- Resim 36: Georges Braque, “*Keman ve Org*”, Tuval Üzeri Karışık Teknik, 74 x 106 cm. 1913-14.
- Resim 37: Pablo Picasso, “*Üç Çalgıcı*”, 1921.
- Resim 38: Jacques Lipchitz, “*Gitar Çalan Adam*” Bronz, 76.2 x 40.01 x 34.29 cm. 1918.
- Resim 39: Man Ray, “*İngres'in Kemani*”, kısmi rayograf, 1924.
- Resim 40: Rene Magritte, “*Tehdit Altındaki Katil*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 150 x 195 cm. 1926.
- Resim 41: Marcel Duchamp, “*Pisuar*”, Bulunmuş Porselen Objeye, Yükseklik 61 cm. 1917.
- Resim 42: Bruce Nauman, “*Sanatçının Çeşme Olarak Portresi*” 1966.
- Resim 43: Sherrie Levine, “*Buda*” 1966.
- Resim 44: Mike Bidlo, “*The Fountain Drawings*” 1998.
- Resim 45: Pierre Pinoncelli, “*Pissoir*”, 1993.
- Resim 46: Ivan Moudov, “*Remade Ready-Made 3 Pissoir*”
- Resim 47: Giorgio de Chirico, “*Gizemli Melankoli Sokağı*”, tuval üzerine yağlı boya, 88 x 72 cm. 1914.

- Resim 48: Salvador Dali, “*Eriyen Saatler*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1931.
- Resim 49: Felix Gonzales Torres, “*Untitled Perfect Lovers*”, 1991.
- Resim 50: Lee Friedlander, “*Florida (With sexy Eyes)*”, 1963.
- Resim 51: Keith Haring, “*Untitled*”, 1983.
- Resim 52: Nam Yun Paik, “*Family of Robot: Mother (left) and Family of Robot: Father (right)*” 1986.
- Resim 53: Natalia Goncharova, “*Airplane Over a Train*”, Tuva Üzeri Yağlı Boya, 1913.
- Resim 54: Giorgio de Chirico, “*Filozofun Anıları*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1914.
- Resim 55: Olga Chernysheva, “*The Train*”, video, 7.30 dk. 2003.
- Resim 56: Otto Dix, “*Skull*”, 1924.
- Resim 57: Max Beckman, “*Kuru Kafalı Natürmort*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya.
- Resim 58: John Heartfield, “*Father and Sons*”, Fotomontaj, 1924.
- Resim 59: Rene Magritte, “*Minotaure'in Kapağı*”, 1937.
- Resim 60: Enzo Cucchi, Tuval Üzeri Yağlı Boya.
- Resim 61: Frida Kahlo, “*The Dream*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1940.
- Resim 62: Jasper Jonhs, İsimsiz, Gerçeklik ve Paradokslar serisinden, 1973.
- Resim 63: Damien Hirst, “*For The Love of God*”, Kafatası ve Pırlanta. 2007.
- Resim 64: Robert Rauschenberg, “*Yatak*”
- Resim 65: Siobhan Hapaska, “*Here*”, 1995.
- Resim 66: Ana Miguel, “*I Love You*”, 2000.
- Resim 67: Tracey Emin, “*My Bed*”, 1998.
- Resim 68: "Get it!" Mary Beth Edelson, Installation, 1992.
- Resim 69: Rene Magritte, “*İmgelerin İhaneti*”, 1928-29.
- Resim 70: George Braque, “*Natürmort*”, Tuval Üzeri Kolaj.
- Resim 71: Rene Magritte, “*İnsanlık Durumu*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1934.
- Resim 72: Lucio Fontana, “*Attesa*” 1960.
- Resim 73: Alberto Burri, “*Sacco IV*” 1954, Detay.
- Resim 74: Aydın Ayan, “*Yanılsamanın Yanılsaması A*”, 49 x 66 cm. Tuval Üzeri Karışık Teknik, 1991.
- Resim 75: Vincent van Gogh, “*Gece Kahvesi*”, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 70 x 89 cm. 1888.

- Resim 76: Ralph Fasanella, “*Aile Yemeği*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya.
- Resim 77: Philippi Guston, “*Baş ve Şişe*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1975.
- Resim 78: Jasper Johns, “*Lamba*”, Bronz Döküm.
- Resim 79: Felix Gonzales Torres, “*Untitled, Lovers-Paris*”, 1993.
- Resim 80: Jorge Pardo, “*İsimsiz Restoran*”, Enstalasyon, 2002.
- Resim 81: Marcel Duchamp, “*Merdivenden İnen Çıplak*”, 1912.
- Resim 82: Suh Do-Ho, “*Merdiven*”, 2003.
- Resim 83: İlya Kabakov, “*The Palace of Projects*”, 1998.
- Resim 84: Jeroen Offerman, “*Silent Boatman*” 2000.
- Resim 85: Andy Warhol, “*Brillo Kutuları*”, 1969.
- Resim 86: Andy Warhol, “*Campbell Çorba Tenekeleri.*”
- Resim 87: Joseph Beuys, “*Sezgi Kutusu*”, 20.000 adet çoğaltılmış kutudan biri. 1968.
- Resim 88: Claus Oldenburg, “*Süpürge*”, Enstalasyon.
- Resim 89: Jeff Koons, “*New shop-Vac Wet/Dry of 1980*”, 1980.
- Resim 90: John Latham, “*Distress of a Dictionary*”
- Resim 91: Tom Phillips, “*Miami Beach More Than a Million Poems*”
- Resim 92: Brian Dettmer, Kitap Heykel serisinden, “*Oyulmuş Kitap*”, 2007.
- Resim 93: Frederic Bazille, “*Bazille’s Studio, 9 Rue de la Condamine*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya 98 x 128,5 cm., Musee d’orsay, Paris.(Detay)1970.
- Resim 94: Joseph Beuys, “*Homogenius İnfiltration For Piano*”, 1966.
- Resim 95: Nam Yun Paik, “*Ben Dünyanın En Ünlü Kötü Piyanistiyim*”, Televizyon Monitörleri, Kaset Kayıt Cihazları, Piano. 1986.
- Resim 96: John Cage, “*Hazırlanmış Piano*”
- Resim 97: Chiharu Shiota, “*Walking in my Mind*” Piano, İp ve Sandalye.
- Resim 98: Yosuke Yamashita, “*Burning Piano*” Performans, 10 dk.
- Resim 99: Ralph Ortiz, “*Piano Yıkım Konseri*”
- Resim 100: Bernard Lavier, “*Piano*”
- Resim 101: Frida Kahlo, “*What the Water Game me*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1938.
- Resim 102: Joseph Beuys, “*Banyo Küveti*”, 1961.
- Resim 103: Tom Wesselman, “*Badewanne 3*”, 1963.
- Resim 104: Jeff Koons, “*Küvetteki Kadın*”, 1988.

- Resim 105: Piero Manzoni, “*Sanatçı Boku*”, Karışık Malzeme, 1961.
- Resim 106: Odd Nedrum, “*Bok Kayası*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 193 x 180 cm. 2001.
- Resim 107: Kiki Smith, “*Tale*”, Balmumu, Kök boya, Kağıt Hamuru, 406 x 58 x 58 cm. 1992.
- Resim 108: Paul McCarthy, “*Tubbing*”, Performans.
- Resim 109: Jan Van Eyck, “*Giovanni Arnolfini'nin Düğünü*”, 83,5 x 22,5 cm. 1434.
- Resim 110: Giovanni Arnolfini'nin Düğünü'nden Detay.
- Resim 111: Diego Velazquez, “*Las Meninas*”, 1656.
- Resim 112: Aydın Ayan, “*İzleyen ve İzlenen A*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 97 x 116 cm. 1990.
- Resim 113: Aydın Ayan, “*İzleyen ve İzlenen B*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 97 x 116 cm. 1990.
- Resim 114: Cesar Baldaccini, “*Başparmak*”, Bronz, 1965.
- Resim 115: Rodin, “*Tanrının Eli*”, Mermer, 1896.
- Resim 116: Michelangelo Pistoletto, “*El*”, 1982.
- Resim 117: Bruce Nauman, “*Hand Circle*”, 1996.
- Resim 118: Gary Hill, “*Elin Sesi*”, Video, 1995-96.
- Resim 119: Robert Gober, 1989-92.
- Resim120: Rene Magritte, “*Kırmızı Model*”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1935.
- Resim 121: Wang Du, “*Üç Güzeller*”
- Resim 122: Hale Tenger, “*Lahavle*”
- Resim 123: Natalia Goncharova, *Bisikletli*, 1913.
- Resim 124: Marcel Duchamp, “*Tabure Üstünde Bisiklet Tekerleği*”, 1913.
- Resim 125: Pablo Picasso, “*Boğa Başı*”, Bisiklet Selesi ve Gidonu, 1942.
- Resim 126: Robert Rauschenberg, Karışık Teknik, 1991.
- Resim 127: Eduardo Kac, “*GFP Bunny*”
- Resim 128: Joseph Beuys, “*Ölü Bir Tavşana Resim Nasıl Anlatılır?*”, 1965.
- Resim 129: Jeff Koons, “*Rabbit*”, 1986.
- Resim 130: Pablo Picasso, “*Maymun*”, 1951.
- Resim 131: Jeff Koons, “*Michael Jackson and Bubbles*”, Porselen, 1988.
- Resim 132: Salvador Dali, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1943.

- Resim 133: Constantin Brancusi, “The Beginning of The World”.
- Resim 134: Tracey Emin, “Everyone I Have Ever Slept With”, 1963-65.
- Resim 135: Bill Viola, “Still From The Crossing”, 1996, Video/Sound Installation.
- Resim 136: Bill Viola, “Still From The Crossing”, 1996, Video/Sound Installation.
- Resim137: Pablo Picasso, “Avignon’lu Kızlar”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1907.
- Resim 138: Maurizio Cattelan, “Charlie”, 2003, Venedik Bienali.
- Resim 139: Pablo Picasso, “Keçi”, 1950.
- Resim 140: Robert Rauschenberg, “Monogram”, 1953-59.
- Resim 141: Salvador Dali, “Ermiş Antuvan’ın Baştan Çıkarılması”, Tuval Üzeri Yağlı Boya, 1946.
- Resim 142: Maurizio Cattelan, “evmekten Korkmuyorum”, Polyester, 2004.