



T.C.
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**İMGENİN MODERNİZM VE POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA
DEĞİŞİM SÜRECİNİN RESİM SANATI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

Hülya DOLAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HATAY/2010

T.C.
MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

**İMGENİN MODERNİZM VE POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA
DEĞİŞİM SÜRECİNİN RESİM SANATI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ**

Hülya DOLAŞ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Cüneyt KURT

HATAY/2010

MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ' NE

Resim Anasanat Dalı öğrencisi Hülya DOLAŞ tarafından hazırlanan “Sanatsal İfade Biçimi Olarak Modernizm ve Postmodernizm Bağlamında İmgenin Değişim Süreci” başlıklı çalışma, .../.../.... tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Tez Danışmanı -----
(Başkan)

Üye -----

Üye -----

Üye -----

Üye -----

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

.../.../....

ÖNSÖZ

“İmgenin Modernizm ve Postmodernizm Bağlamında Değişim Sürecinin Resim Sanatı Üzerinden İncelenmesi” olarak adlandırılan bu araştırmada, önerilerini ve zamanını esirgemeyip çok değerli bilgilerini tüm inceliğiyle aktaran değerli danışmanım Yrd. Doç. Cüneyt Kurt’ a teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca tez yazım sürecinde, yoğun günlerine rağmen sonsuz enerjisini ve önerilerini esirgemeyen Yrd. Doç. Seher Kurt’ a sevgilerimi sunar ve her zaman yanımda olan arkadaşlarıma ve aileme tüm içtenliğimle teşekkür ederim.

İMGENİN MODERNİZM VE POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA DEĞİŞİM SÜRECİNİN RESİM SANATI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Yüksek Lisans Tezi, Hülya Dolaş
Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans
Danışman: Yrd. Doç. Cüneyt Kurt

ÖZET

Araştırmada imgenin, modern dönemden bugünün postmodern döneme geliş sürecindeki toplumsal ve sanatsal değişimi göz önüne alınarak, sanat eserlerinin görsel alanlarda biçimsel incelemesine yer verilmektedir.

Tez beş kesimden oluşmaktadır. Birinci kesimde, tezin amacı, önemi, veri toplama tekniği ve temel kavramları açıklanarak araştırmanın yöntemine yer verilmektedir. İkinci kesimde imgenin kavramsal açımları doğrultusunda, duyular aracılığıyla algılanan nesne ve görüntünün düşünsel düzeyde göstergebilimsel yaklaşımları ele alınmaktadır. Modern İmge olarak adlandırılan üçüncü kesimde, öncelikle modernizmin tarihsel incelemesi doğrultusunda belirlenen teknik ilerlemelerin imgenin değişim sürecindeki yerine ve sonrasında sanat eserlerinin anlaşılabilir olması için modern eser üretim tekniklerine yer verilmektedir. Bu bağlamda fotoğraf makinesinin icadıyla dolaşıma çıkan fotoğrafik imgeler, farklı imgelerin birleştirilmesini sağlayan kolaj ve montaj teknikleri ele alınarak yeniden üretim biçimleri neticesinde oluşan gündelik hayatın estetikleştirilmesiyle değişime uğrayan imgelere açıklık getirilmeye çalışılmaktadır.

Modernizmin genel niteliğinin incelenmesinde karışık durumların yarattığı bireysel ve sanatsal belirsizlikler ön plana çıkmaktadır. Modern akımlarda makineleşen dünyaya karşı mekanikleşen bireyin dışavurumsal yaklaşımları belirginleşmektedir. Araştırmada, iç ve dış yönelimler doğrultusunda yüzey üzerine yansıtılan romantik imgelere, farklı imgelerin birleştirilmesiyle simge kavramına eşdeğer görünüme sahip olan Simgeciliğe, parçalama olgusuyla iç içe geçmiş görüntülerin yansıtılması sürecinde Kübizme,

nesneden tamamen kopartılarak renk ve çizgi doğrultusunda yüzey üzerine yansıtılan soyut imgelere, yazı ve görüntüyle iki farklı imge olgusunun aynı eserde sunulmasına olanak sağlayan kavramsal sanata ve gündelik hayat nesnelere esere dahil edilmesiyle Pop Art' a yer verilerek imgenin değişim süreci ele alınmaktadır.

Dördüncü kesimde, artık postmodern döneme sahip olan nesnesizleştirilmiş imge sadece görüntüdür. İmge bu aşamadan sonra yeniden üretilmekten ziyade, simulakr, pastiş ve parodi gibi kavramlar arasında alıntılanarak yer değiştirmektedir. Bu durumun sanatsal yaklaşımı ise Yeni Dışavurumculuk ve Yeni Gerçekçilik akımları çerçevesinde incelenmiştir. Son olarak beşinci kesimde ise, araştırmada ele alınan konulara yer verilerek imgenin değişim süreci resim sanatı bağlamında değerlendirilmektedir. Bu bağlamda imgenin ilk çağlardan bugüne geçirdiği değişim süreci, nesne, gerçeklik ve yansıtılan öğelere paralel olarak ele alınmıştır. Nitekim imgenin teknik ilerlemeler karşısında yeniden üretilerek değişikliğe uğradığı görülmüştür.

ANAHTAR SÖZCÜKLER

İmge, Görüntü, Modernizm, Kitle Kültürü, Postmodernizm, Üretim, Tüketim

**THE OBSERVATION THE CHANGE OF IMAGE OVER THE
PICTORIAL ART IN TERMS OF MODERNISM AND POSTMODERNISM**

Hülya DOLAŞ

Department of Painting, Master' s Degree Program

Supervisor: Asst. Prof. Cüneyt KURT

ABSTRACT

The image was studied formally in fields such as visual media and art works in the research, with considering the social and artistic change of the image from the modern time to the postmodern time.

The thesis consist fifth section. At first part, the thesis purpose, importance, data collection techniques and basic concepts and methods of research to be open places are. The second part of the conceptual expansion in the direction of the image, object and the image perceived through the senses of the intellectual level of the semiotic approach is discussed. Modern Image-called third sector, the first historical study of modernism in the direction specified by the process of change rather than technical advances and after images of the artwork can be understood to be the work of modern production techniques are discussed. In this context, the invention of the camera movement with the resulting photographic images, ensure the consolidation of different image collage and montage techniques, which handled the re-created in the modes of production which result aesthetics of everyday life changed the image is trying to clarify.

Examining the creation of a mixed case of the general nature of modernism that has come to the fore of individual and artistic uncertainty. Modern trends in the world against the machine becomes mechanical approach becomes apparent dışavurumsal individual becomes. In the study, the internal and external orientation, in accordance with the surface projected onto the romantic image of the different images that by combining the concept of the icon to view equivalents that have to Symbolism, fragmentation to the phenomenon of nested images to be reflected in the process of Cubism, objects,

entirely cut color and line in accordance with the surface projected onto an abstract image to, text and image with cases presented in the same work in two different images that allows for conceptual art and objects from everyday life, work included in Pop Art, a given image is taken of the change process.

In the fourth section, which has now postmodern era intransitive image is only image. After this stage, rather than re-generated images to be kept, simulacr, pastiche and parody concepts such as shifting between quotes. This situation is the artistic approach in the framework of the New Expressionism and the New Realism movement were examined. Finally in the fifth section, the topics covered included the study of the change process images are evaluated in the context of painting. In this context, since his image from the first centuries of the change process, object, and reflected the reality has been taken in parallel to the items. Indeed, the technical progress in the face image will be produced again, that was unchanged.

KEY WORDS

The Image, Vision, Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Production, Consumption

İMGENİN MODERNİZM VE POSTMODERNİZM BAĞLAMINDA DEĞİŞİM SÜRECİNİN RESİM SANATI ÜZERİNDEN İNCELENMESİ

Hülya DOLAŞ

İÇİNDEKİLER

Dış Kapak	
İç Kapak	
Jüri Üyeleri Onay Sayfası	
Önsöz.....	i
Özet ve Anahtar Sözcükler.....	ii
Abstract and KeyWords.....	iv
İçindekiler.....	vi
Resim Dizini.....	ix
Kısaltmalar.....	xiii

BİRİNCİ KESİM

ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Tezin Konusu ve Önemi.....	8
1.2. Veri Toplama Tekniği.....	9
1.3. Tezin Yöntemi.....	9
1.4. Tezin Amacı.....	10
1.5. Tezin Sunuş Planı.....	11
1.6. Temel Kavramlar ve Tanımlar.....	12

İKİNCİ KESİM

KAVRAMSAL OLARAK İMGE

2. İMGENİN TERİMSSEL OLARAK İNCELENMESİ.....	10
2.1. Kavram Olarak İm/İmge/İmgelem	10
2.2. İmgeye Paralel Terimsel Açılımlar.....	14
2.2.1. Simge.....	14
2.2.2. İmago/Suret.....	15
2.2.3. İkon.....	17
2.2.4. Bilme Yetisi Doğrultusunda Görüntü.....	17
2.3. Duyular Aracılığıyla Tanımlanan İmge.....	18
2.3.1. Görme.....	19
2.3.2. Dokunma.....	22
2.3.3. Bellek.....	23
2.4. İmge Tanımlaması Doğrultusunda Göstergebilim.....	26

ÜÇÜNCÜ KESİM

MODERN İMGE

3. MODERNİZMİN GENEL NİTELİKLERİ.....	33
4. TEKNİK OLARAK ÜRETİLEN İMGENİN DOLAŞIMI.....	44
4.1. Teknik İlerlemeler Bağlamında Kültürün Kitlesele Harekete Dönüşümüne Genel Bir Bakış	45
4.2. Resimsel ve İşlevsel Bağlamda Fotoğrafik İmgeler.....	49
4.3. Gündelik Hayatın Estetikleştirilmesi	58
4.3.1. Sanatın Gündelik Hayata Uygulanma Stratejisi: Reklamlar.....	66
4.3.2. Gündelik Nesnel Öğelere Göndermede Bulunan Mekaniksel Üretimler: Kolaj ve Montaj	73

5. SANATSAL ÜRETİM SÜRECİNDE İMGENİN GÖRÜNÜMÜ	85
5.1. İç ve Dış Gerçeklik Olarak Romantizm.....	85
5.2. Düşünce ve İmge Birlikteliği Doğrultusunda Simgecilik.....	93
5.3. Nesnenin Parçalanması Bağlamında Kübizm.....	98
5.4. Biçimin Sorgulandığı Soyut Resim.....	107
5.5. Sözcük ve İmge Birlikteliği Doğrultusunda Kavramsal Sanat.....	117
5.6. Nesne ve İmge Birlikteliği Doğrultusunda Pop Art	123

DÖRDÜNCÜ KESİM POSTMODERN İMGE

6. POSTMODERNİZMİN GENEL NİTELİĞİ	138
7. POSTMODERNİZMİN KAVRAMSAL DİLİ	145
7.1. Metonymy (Düz Değişmece).....	145
7.2. Pastiş ve Parodi.....	146
7.3. Eklektisizm ve Heterotopia.....	148
7.4. Eklenti.....	150
7.5. Çift Kodlama.....	151
7.6. Simülakr.....	155
8. POSTMODERN İMGE ÜRETİMİNDE YENİ SANAT ARAYIŞLARI	
8.1. Yeni Dışavurumculuk.....	156
8.2. Yeni Gerçekçilik.....	165
8.3. Farklı Disiplinlerde Karşılaşılan Alıntıya Dayalı Sanatsal Çalışmalar	
.....	173

BEŞİNCİ KESİM GENEL DEĞERLENDİRME

9. SONUÇ	192
KAYNAKÇA	198

RESİM DİZİNİ

- Resim 1. **Roma Döneminden Kalma Çocuk Maskesi**
- Resim 2. **Neurodermitis Atopica**
- Resim 3. **Endülüs Köpeği**, Salvador Dali, Luis Bunuel, 1928
- Resim 4. **Descartes' ın La dioptrique Adlı Yapıtında Bulunan, Kör ve Protezlerle Donatılmış Figür**
- Resim 5. **Şehir**, George Grosz, 1916
- Resim 6. **Kronoloji ve Sürrealistler**
- Resim 7. **İkiz Kulelerin Vurulması**, 2001
- Resim 8. **Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi**, Nicephore Niepce, 1926
- Resim 9. **Yaşamın İki Yüzü**, Oscar Gustave Rejlander, 1858
- Resim 10. **Atina Okulu**, Sanzio Raffaello, 1509
- Resim 11. **Shalott' un Lady' si**, Charles Robinson, 1860-61
- Resim12. **Ophelia**, John Everett Millais, 1850
- Resim 13. **Call, I Follow, I Follow, Let Me Die!**, Julia Margaret Cameron, 1867
- Resim 14. **The Crufixion**, Fred Holland Day, 1898
- Resim 15. **Kırım Savaşı Görüntüleri**, Roger Fenton, 1854-56
- Resim 16. **Mona Lisa Resmi Önünde Toplanan Kalabalık**, 2004
- Resim 17. **Eşdeğer III**, Carl Andre, 1966
- Resim 18. **Las Memninas**, Diego Velazquez, 1656
- Resim 19. **Mavi Kutuplar #11**, Jackson Pollock, 1952
- Resim 20. **Çeşme**, Marcel Duchamp, 1917
- Resim 21. **Bebek Mona Lisa İstanbul' da**
- Resim 22. **Bebek Marilyn Monroe**
- Resim 23. **Reklamlarda Marilyn Monroe**
- Resim 24. **Gripin Amblemi**
- Resim 25. **Gripin Reklam Afişi**
- Resim 26. **Mabel Sakız Amblemi**
- Resim 27. **Keman**, Pablo Picasso, 1915
- Resim 28. **Merz Resimleri**, Kurt Schwitters, 1921
- Resim 29. **Kiraz Resmi**, Kurt Schwitters, 1921

- Resim 30. **Orman**, Hans Arp, 1916
- Resim 31. **Tatlin Almanya' da**, Raoul Hausmann, 1920
- Resim 32. **Sanat Eleştirisi**, Raoul Hausmann, 1920
- Resim 33. **Benim Marilyn' im**, Richard Hamilton, 1965
- Resim 34. **Günümüz Evlerini Bu Denli Çekici Yapan Nedir?**,
Richard Hamilton, 1956
- Resim 35. **Factum II**, Robert Rauschenberg, 1957
- Resim 36. **Bed (Yatak)**, Robert Rauschenberg, 1955
- Resim 37. **Tufandan Sonra Nuh Efendisine sunak yapar**,
Joseph Anton Koch, 1803
- Resim 38. **Halka Yol Gösteren Özgürlük**, Eugene Delacroix, 1830
- Resim 39. **Savaşın Felaketleri**, Francisco de Goya, 1801
- Resim 40. **Düşes Alba**, Francisco de Goya, 1795
- Resim 41. **Uygunun Sebebi Canavar Üretmek**, Francisco Goya, 1796-1797
- Resim 42. **Sita**, Odilon Redon, 1893
- Resim 43. **Violette Heymann' ın Portresi**, Odilon Redon, 1910
- Resim 44. **Ağlayan Örümcek**, Odilon Redon, 1881
- Resim 45. **Kumsalda**, Paul Gauguin, 1891
- Resim 46. **Sarı İsa**, Paul Gauguin, 1889
- Resim 47. **Bambu Sandalyeli Natürmort**, Pablo Picasso, 1912
- Resim 48. **Oyun Kartları İle Natürmort**, Georges Braque, 1913
- Resim 49. **Nane Şurubu Şişesi ile Natürmort**, Paul Cézanne, 1890-94
- Resim 50. **Pipo İçen Adam**, Pablo Picasso, 1911
- Resim 51. **Guernica**, Pablo Picasso, 1937
- Resim 52. **Kompozisyon VII**, Vasiliy Kandinsky, 1913
- Resim 53. **Kompozisyon VIII**, Vasiliy Kandinsky, 1913
- Resim 54. **Kırmızı, Sarı ve Maviyle Kompozisyon**, Piet Mondrian, 1920
- Resim 55. **Kompozisyon VII**, Vasiliy Kandinsky, 1913
- Resim 56. **Kırmızı, Sarı ve Maviyle Kompozisyon**, Piet Mondrian, 1920
- Resim 57. **Siyah Kare**, Kazimir Maleviç, 1913
- Resim 58. **Dinamik Süprematizm**, Kazimir Maleviç, 1914
- Resim 59. **Büro ve Oda**, Kazimir Maleviç, 1913

- Resim 60. **Bir Sandalye ve Üç Masa**, Joseph Kosuth, 1965
- Resim 61. **Bir Ay**, Seth Siegelaub, 1969
- Resim 62. **Sesizlik**, Eugen Gomringer, 1954
- Resim 63. **Bayrak**, Jasper Johns, 1955
- Resim 64. **Cola Billboard**, John Clem Clarke, 1968
- Resim 65. **Campbell Çorba Konserveleri**, Andy Warhol, 1962
- Resim 66. **Marilyn Monroe İpek Baskıları**, Andy Warhol, 1962
- Resim 67. **Elvis I ve II**, Andy Warhol, 1964
- Resim 68. **Coca Cola Şişeleri**, Andy Warhol, 1967
- Resim 69. **The Red Dancer of Moscow an 'Hors Commerce' Copy Aside from the Edition of 70**, Roland B. Kitaj, 1975
- Resim 70. **Ohio Silahı**, Roland B. Kitaj, 1964
- Resim 71. **Office for Metropolitan Architecture (OMA)**, 2002
- Resim 72. **Margarete**, Anselm Kiefer, 1981
- Resim 73. **Seraphim**, Anselm Kiefer, 1983- 84
- Resim 74. **Dresden' de Akşam Yemeği**, Georg Baselitz, 1983
- Resim 75. **Kol ve Gövde Arasında Dreleck**, Georg Baselitz, 1977
- Resim 76. **Kaniş**, David Salle, 1991
- Resim 77. **Hopper**, Julian Schnabel, 1991
- Resim 78. **Doğumgünü Çocuğu**, Eric Fishl, 1983
- Resim 79. **Babasının Kızı**, Eric Fishl, 1984
- Resim 80. **İsimsiz**, Jean- Michel Basquiat, 1984
- Resim 81. **Katharsis**, Jean Michel Basquiat, 1983
- Resim 82. **Paradaki Kuş**, Jean Michel Basquiat, 1981
- Resim 83. **Kraliçe**, Audrey Flack, 1976
- Resim 84. **At Yarışı**, Malcolm Morley, 1970
- Resim 85. **Mücadele**, Malcolm Morley, 2004
- Resim 86. **Lokanta**, Richard Estes, 1967
- Resim 87. **34th Cadde, Manhattan**, Richard Estes, 1982
- Resim 88. **Roxy**, Robert Cottingham, 1982
- Resim 89. **Irene**, Franz Gertsch, 1980
- Resim 90. **Satin Doll**, Richard McLean, 1980

- Resim 91. **Venüs**, Tiziano Vecellio, 1538
- Resim 92. **Olimpia**, Edouard Manet, 1863
- Resim 93. **Persimmon**, Robert Rauschenberg, 1964
- Resim 94. **Aynanın önündeki Venüs**, Peter Paul Rubens, 1613
- Resim 95. **Papalar Serisi**, Diego Velázquez, 1650
- Resim 96. **Papalar**, Francis Bacon, 1953
- Resim 97. **Karşılaşma ya da Gününüz Hoş Olsun Bay Hockney**, Peter Blake, 1981
- Resim 98. **Günaydın Mösyö Courbet**, Gustav Courbet, 1854
- Resim 99. **La Scuola di Roma**, Carlo Maria Mariani, 1981
- Resim 100. Bedri Baykam, 2008
- Resim 101. **L.H.O.O.Q**, Marcel Duchamp, 1919
- Resim 102. **Çesme – Duchamp’a Nazire**, Sherrie Levine, 1991
- Resim 103. **Tarihi Portreler**, Cindy Sherman, 1989
- Resim 104. **Sick Bacchus**, Cindy Sherman, 1990
- Resim 105. **İsimsiz Film Kareleri # 7**, Cindy Sherman, 1978
- Resim 106. **İsimsiz Film Kareleri # 13**, Cindy Sherman, 1978
- Resim 107. **Kill Bill**, Quentin Tarantino, 2004
- Resim 108. **Sukiyaki Western Django**, Takashi Miike, 2007
- Resim 109. **Star Wars**, Gülsün Karamustafa, 1982

KISALTMALAR

AMTKD: Arredamento Mimarlık Tasarım ve Kùltür Dergisi

bkz: Bakınız

Çev: Çeviren

Ed: Editör

vb: ve benzeri

vd: ve diğerleri

Y.A.Y: Yazarın Adı Yok

YKY: Yapı Kredi Yayınları

BİRİNCİ KESİM

ARAŞTIRMA HAKKINDA AÇIKLAMALAR

1. GİRİŞ

İmge, ilkel çağlardan bugüne kadar, bulunduğu doğaya, sosyo-kültürel ve ekonomik yapıya göre tanımlanabilen ve değişebilen esnek bir anlama sahiptir. İmge kavramı, görmeye ve gözlemlemeye dayanan bir alan içerisinde, görüntünün ne anlama geldiği, tarihsel anlatımı ve retina üzerindeki yansıması açısından belirlenmeye çalışılmaktadır. Ancak bu durumu toparlayıcı bir hale getirmek mümkündür. Bütün imgeler, gerçeklik üzerinde uzlaşılan şeyler dünyasını, ya fiziksel (görüntü) olarak, ya da zihinsel (düşünsel) olarak temsil etmektedir. Netice de görsel algı üzerinde bir birleşim söz konusudur. Çünkü zihinsel imgeler, yerlerine geçtikleri fiziksel nesnelerin kopyalarıdır. Birey, ilk olarak düşünsel anlamda sözcüklerle düşünür ve harf imleri aracılığıyla bu durumu görsel niteliğe taşır. Nesne karşısında duran birey, ilk olarak nesnenin formunu göz vasıtasıyla duyumsar. Nesne algısal süreçlerin sonunda, zihin tarafından onu kopya eden bir imgeye dönüşerek, ilk metaforu oluşturur. Bu süreçte, zihinde var olan görüntü, temsili açıdan anlamlandırılmaya yönelir, bunu da dil aracılığıyla ortama yansıtır.

İmge kavramı çalışmada hem bir gösterge hem de gerçekliğin yansıtılması sürecindeki değişimle ele alınmaktadır. Bu bağlamda endüstriyel gelişme çağında bireysel ve toplumsal sanat hareketlerinde, modern doktrinlerin hem bir pratik olarak gündelik hayat içerisindeki yeri hem de sanatsal ifade ediliş sürecindeki özellikleri belirtilmektedir.

İlk olarak, imgenin değişim sürecinde dönemsel özelliklerin belirlenmesi bağlamında ele alınan Modern İmge araştırmasında, modernizmin tarihsel incelemesi yapılarak sanatsal imge üretiminin alt yapısı incelenmektedir. Bu bağlamda toplumsal gelişmelere paralel olarak teknik ilerlemelere yer verilirken, sanatçının ve toplumun gelişmeler karşısındaki durumu bireye yönelik bir yaklaşımla ele alınmalıdır.

Modernizmde Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimiyle aydınlanan düşünce, modernleşmenin maddi tözünü oluşturmaktadır. Batıda hızla ilerleyen ekonomik gelişmeler, bilimsel ve felsefi alanda değişimleri beraberinde getirmektedir. Düşünsel alanda yapılan devrim ve sonrasında gelen maddi devrim, modernleşme tarihinde baskın bir noktadadır. Çünkü sanayileşmeyle ön plana çıkan Batı kültürü, zaman içerisinde dünya medeniyeti haline gelmektedir. İşte bu noktada, çatışık durumlar ortaya çıkmaktadır. Kitlemel hareketlerin aktif olduğu bu dönemde, özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında, mimari, edebi ve sanatsal alanda da hareketlenmeler yaşanmaktadır. Çünkü gelişmelere paralel, hızla değişen teknolojiyle, olumlu ve olumsuz eleştirilerin beraberliği söz konusudur. Sömürüyle yerleşen kapital baskı, toplumsal eylemlere dönüşmüştür.

Tekniksel ilerlemeler incelendiğinde karşılaşılan ilk önemli icat, 1611' de üretilen camera obscura' dır. Camera obscura fotoğraf makinesinin icadındaki ön aşamalardan biridir. Bununla birlikte, optik ve görsel algı üzerine yıllarca süren bilimsel ve sanatsal araştırmaların bir sonucudur. Camera obscura ile başlayan gerçeklik yanılsamaları, 1840' larda fotoğraf makinesinin bulunuşuyla tartışılan sanatçı ve nesne arasındaki bir süreçten daha çok görünenin gerçekliği üzerine yapılan yanılsamalarla görselleşmektedir.

Fotoğraf makinesinin icadı kuşkusuz sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Ancak bu araştırmada fotoğraf makinesinin icadı, yeniden üretimle çoğaltılan sanat eserlerinde, alıntılanan sanatsal öğelerin gündelik hayat stratejilerinde ve farklı disiplinlerde kullanımına altyapı niteliğinde sorunsallaştırılmıştır.

Fotoğraf makinesinin icadı gibi gelişmelerle başlayan gündelik hayatın estetikleştirilmesi sürecinde, imgenin teknik ilerlemelerle yeniden üretim aşamasındaki görünümü ele alınmaktadır. Gündelik hayatın estetikleştirilmesi modernizmin bütün doktrinlerinin, modern bireyde baskın hale getirilmesi için yapılan devrimlerin, gündelik hayata yansıdığı anda başlayan bir süreçtir. Gündelik hayat imgeleri, sanatın yaşanılan alanlara paralel üretildiğinin göstergesidir. Bu bağlamda sanat eserinin dolaşımı sonucunda oluşan imgenin değişim sürecinde,

gündelik hayatın göstergeleri olarak reklam imgelerine, kolaj ve montaj tekniklerine ve modern sanat hareketlerine alt yapı oluşturması amacıyla yer verilmektedir.

Sanatsal imgelerin reklamlarda kullanımı incelendiğinde, reklam imgelerinin eserin dolaşımını sağlayarak yeniden ürettiği görülmektedir. Reklam imgeleri, Arnheim (2009:112)' in eidetik imgeler olarak adlandırdığı, bireylerin gözlem yoluyla ulaştığı görüntülerin bellekte kodlanması sürecini belirten imgelerdir, imgelerin bilinçli bir şekilde kullanımı çerçevesinde ele alınmalıdır. Eidetik imgelerle oluşan bellek, reklam tasarımcıları tarafından ürünün pazarlanması amacıyla incelenmektedir. İmge bu aşamada üretim konumuyla dolaşıma çıkarak değişiklik göstermektedir.

Kolaj ve montaj teknikleri doğrultusunda oluşan imgeler, dışarıdaki orijinal görüntülerin imgelemde birleştirilmesi sonucunda tuval üzerine yansıtılması ve modern sanat eserlerinin teknik açıdan anlaşılması açısından değişim sürecinde ele alınması gereken bir bölümdür. İmgelem oluşan görüntüler burada Sartre (2006:34)' in yaklaşımıyla “yaratıcı” bir konumdadır ve bir araya getirme teknikleriyle tasarıya dönüşmektedir.

Modern sanat hareketlerinde imgenin değişim süreci incelendiğinde, imgenin akımlarda ifade ediliş biçimiyle sürekli bir değişim içerisinde olduğu görülmektedir.

Sanatsal imge, romantizme kadar sadece öykünme olgusuyla yaratılmıştır. Bu bağlamda klasik resim anlayışında imge, birebir kopya olarak üretilmektedir. İmge bu aşamada, Mitchell (Aktaran: Parsa, 2007)' in “algısal imge” düzeyinin bir yansımasıdır. Yani imge bu düzlemde sadece duyusal bir algılama sürecinde bellekte oluşan görüntülerin yansıtılmasıdır. Bu süreçte retinaya yansıyan imge, tuval üzerine birebir kopya edilerek sanatsal imge düzlemine taşınmaktadır. Ancak imgenin bu düzlemdeki durumu romantizmle değişim göstermektedir. Romantizmde tuval üzerine yansıtılan imge, sanatçının algısal düzeyinin belirginleştiği haliyle, kendi yaklaşımı çerçevesinde, belirlenmeye başlamıştır. Yani imge artık birebir kopyanın yanı sıra sanatçının yaklaşımını ve buna paralel olarak toplumsal yaklaşımların bir göstergesi olarak ele alınmaktadır. 1790-1850 yılları arasında Aydınlanma düşüncesine karşı çıkmış olan romantizmde, sanatçının yaratma

özgürlüğüyle, her şey görünenin ötesine geçmektedir. Önemli olan sanatçının iç dünyasıdır, buna paralel duygular resim yüzeyinde sanatçının kendi inisiyatifine bağlı kalarak biçimlenmektedir. Var olan biçimlerin bozulduğu ve daha çok manzara resimleri üzerinde şekil bulan romantizm, imgelerin genel biçimine karşı öznel olabileceğinin ilk olarak belirginleştiği bir süreçte görülmüştür.

İmgenin, algısal düzeyde oluşan orijinal görüntüsünün sorgulanarak yansıtılmasıdır. Bu bağlamda romantizmde imge tamamen sanatçının bakış açısını gösteren bir düzlemde izlenirken, simgecilikte imgeler farklı imgelerin temsili açıdan birleştirilmesiyle aynı düzlemde izlenmesidir. Simgecilikte tuval üzerine yansıtılan imgeler gerçekliğin göstergeleri değil, zihindeki imge referanslarının birbiri içersinde kullanımınıdır. Burada genel algılama olgusu sonucunda oluşan imgeler, tam tersi bir yaklaşımla, kavramlar arası nitelikte öznel algılama sürecine girmektedir. İmgenin simge kavramıyla kullanımı tarihsel inceleme sonucunda belirginleşmektedir.

1890' dan sonra ortaya çıkan simgecilik, izlenimciliğe karşı ancak, romantizmin bir uzantısı olarak görülmektedir. Romantizm asilik ve coşkunluk gibi belirgin duygu imgelerine sahip olmasına karşın, simgecilik daha durağan ve dingin sembolik imlerle oluşturulmuş imgelere sahiptir. Simgecilik, imge ve gerçeklik kavramları doğrultusunda kendi konumunu ifade edebilmektedir. Simgecilikte gerçeklik, duygu ve düşünceler doğrultusunda işaretler, semboller ya da gerçek görüntüsünden uzaklaştırılmış imgeler aracılığıyla tanımlanmaktadır.

Modernizmin temel özellikleri arasında yer alan parçalama olgusuyla iç içe geçmiş bir yansıtma süreci, Kübizm akımı çerçevesinde ele alınmaktadır. Romantizmde sanatçı inisiyatifi çerçevesinde ele alınan sanatsal imge, simgecilikte sanatçının yaklaşımıyla beraber akımın son dönem eserlerinde nesne odaklı bir duruma gelmeye başlamıştır. Kübizmde sanatçıdan çok, nesneyi yansıtan imgenin parçalanmasına dönüşerek daha çok nesneye dayalı bir değişim gözlemlenmektedir. Çünkü kübist sanatçılar modern dönemin makineleşen gelişimlerini benimser bir tavırdadır, sanatsal imgeyi parçalamaya yönelir.

19. yüzyılda Cézanne ve Courbet eserlerinden miras kalan ve 20. yüzyılın modern hareketi olarak görülen kübizm, 1907 yılından itibaren tamamen sanat

dünyasında varlığını göstermiştir. Biçimin sorgulandığı kübizme gelen nesnenin parçalanmasıyla, sonraki dönemlerde önemli bir akım haline gelecek olan soyut resmin ilk adımları atılmaktadır. Kübist resimde önceki sanat hareketlerinin alışık olmadığı bir durum, çizgi egemenliği, tek renkle boyama ve yüzeyin belli kurallara göre geometrik bir biçimde parçalanması ön plandadır. Aynı zamanda, perspektif üç boyutlu bir anlatıma sahip değildir. Tablonun derinliği, resimde yer alan imgelerin ve yarı saydam denebilecek, genellikle inceltilmiş boya katmanlarının üst üste bindirilmesiyle elde edilmiştir.

Kübizimde parçalanma olgusuyla ortaya çıkan renk ve çizgilerin yüzey üzerindeki etkisi 1910' larda ortaya çıkan soyut resimde belirginleşmektedir. Soyut olarak ele alınan resimlerde nesne tamamen göz ardı edilerek yüzey üzerine yansıtılmaktadır. İmge, soyut resmin ilk dönemlerinde romantizmle başlayan iç yönelimlerin göstergesi olarak algılanmaktadır. Ancak soyut resim son dönemlerde, toplumsal bir sanat anlayışıyla geometrik bir anlatım sürecine girerek imgenin değişim sürecinde yer almaktadır. Biçimin sorgulanması çerçevesinde ele alınan soyut resim, bu araştırmada öncelikle "soyutlama" kavramının tanımlanması üzerinden incelenmektedir. Sonrasında ise, soyut resmin anlaşılabilir olması için tarihi bir bağlamda ele alınmaktadır.

Ortak gereksinimler sonucu oluşturulan sembolik durum, disiplinler arasında farklı şekillerde dile getirilmiştir. Her disiplin kendi içinde ulaşabilmek istediği kitleye yönelik bir düşünce dizgesi kurmaktadır. Sanatsal ifadede ise, bu durum akımlar çerçevesinde incelendiğinde daha çok formların yüzey üzerine yansıtılmasıyla oluşmaktadır. Ancak 1960' lı yılların sonlarında sanatsal ifade biçimi olarak, farklı bir durumla karşılaşılmaktadır. Yazının ve formun birleştirildiği ve Kavramsal Sanat olarak adlandırılan bir akım ortaya çıkmıştır.

Modern sanat akımlar içerisinde ele alınan Kavramsal Sanat imgenin değişim süreci içerisinde görüntü ve kavramın bir arada sunulduğu bir düzlem oluşturmaktadır. Bu bağlamda imge değişiminin kavramsal nitelikte algılanması süreci açısından önem taşımaktadır. Nitekim kavramsal sanat sonrası, modern sanat eserleri incelendiğinde genellikle kavrama yönelik imge yansımalarını görmek mümkündür.

Nesne ve imge birlikteliğinin sorgulandığı Pop Art incelemesi, modern sanat hareketlerinde ele alınan son akımdır. Bu bağlamda Pop Art' ın imgenin değişimi sürecindeki konumu, kavramsal sanatla esere dahil edilen üç boyutlu gündelik hayat nesnelere, imaja dönüştürülerek, yansıtılması açısından önemli bir yere sahiptir. İmgenin değişim sürecinde Pop Art üç açıdan öneme sahiptir. İlk olarak, imgenin tekrar üretimi bağlamında dolaşımı, ikinci olarak kolaj, montaj ve baskı teknikleriyle bir araya getirilen imgelerin birleşimi, üçüncü olarak ise, gündelik hayat imgelerinin yüzey üzerine yansıtılması sonucunda oluşan sanatsal imgenin, nesne ve görüntü bağlamında sorgulanması açısından büyük bir öneme sahiptir. Nitekim bu üç yaklaşım Pop Art' ın metinsel incelemesinde ele alınmaktadır. Ancak değişim süreci incelenmeden önce Pop Art' ın oluşumuna etkin olan unsurların toplumsal ve kavramsal olarak ele alınmaktadır.

Modern imgenin değişim sürecindeki önemine yer verildikten sonra, Postmodern imge olarak adlandırılan kesimde, dönemin modernizmle bağlantısı üzerine tartışmalara yer verilerek postmodernizm tanımlanmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda metin içersinde, döneme etkin olan eklettik yapılara gündelik ve sanatsal incelemeler üzerinden rastlamak mümkündür. Postmodernizmle, önceleri (modern dönemde) “diğerleri” olarak adlandırılan bireylere paralel, “öteki” kavramı altında adlandırılan bireylerin ön plana çıktığı görülmektedir. Aynı zamanda homojenlik yerine heterojenlik olgusu gibi birçok zıt anlayışın bir araya geldiğini belirtir nitelikte açıklamalara yer verilerek dönemseller özellikler belirginleşmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda postmodern kent, birey gibi toplumsal normlar belirlenmiş ve bu durumun sanatsal hareketlere yansıtılma süreci ele alınmıştır.

Bu araştırmada amaç postmodern imgenin değişim sürecindeki konumu belirlemektir. Postmodernizmin genel niteliği bağlamında toplumsal olgulara yer verilirken, sanatsal yaklaşımlarla oluşan imge değişikliği ön plana çıkmaktadır. Nitekim amaç doğrultusunda imgenin, olgular arasında yeniden üretilmek yerine alıntılamayla sürekli yer değiştirildiği görülmüştür. Bu aşamada postmodernizmin anlaşılabilir olması için karşılaşılan kavramlara yer verilmektedir. Postmodernizmin kavramsal dili adlı metinde amaç, toplumsal ve sanatsal bağlamda ön plana çıkan ve metin içersinde karşılaşılan bu kavramlara açıklık getirmektir. Çünkü

postmodernizm incelendiğinde, pastiş, parodi, eklektisizm, heteretopya ve eklenti gibi kavramların belirginleştiği görülmüş, dolayısıyla dönemin kavramlar üzerinden incelenmesi gerektiği düşünülmüştür.

Postmodern akımlar imgenin değişim sürecinde önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda soyutlama olgusunun deformasyona uğradığını belirtmek amacıyla, atıldığı Yeni Dışavurumculuk postmodern dönemde imgenin değişim sürecine örnek teşkil etmektedir. Yeni Dışavurumculukta imge yüzey üzerine yansıtılırken abartı denebilecek yaklaşımlarla karşılaşmaktadır. Çünkü dönemi yansıtan tüm özellikler birleşerek aynı konumda ele alınmıştır. Yani imge, sınırsız bir yaratım sürecinde, sanatçıların dışavurumsal süreci doğrultusunda, tamamen özgürleşmiştir. İmge bu aşamada, nesnesinden, gerçeklikten, sanat yapıtı misyonundan bugüne kadar gelinmiş yaklaşımların geliştirilmesiyle oluşan gündelik hayat imgelerinin ele alınış biçimlerinden ve benzer birçok durumdan tamamen bağımsız bir şekilde ele alınmaktadır. Bu bağlamda Yeni Dışavurumculuk imgenin değişim sürecinde, sanatsal tüm olguların silikleştiği açısından önemli bir yere sahiptir. Eserler incelendiğinde bu durumun görsel düzlemde kolaylıkla görüldüğü söylenebilir.

Yeni- Dışavurumculuk, 1970'lerden itibaren Avrupa' da ve ABD' de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılan ve özünde 1960- 1980 sürecinde hâkim olan kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak genellenen bir terim olarak nitelendirilebilir. 20. yüzyılın ilk yarısına damgasını vurmuş Dışavurumculuğun mirasçısı olarak Yeni Dışavurumculuk; yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih gibi hem modernist sanatın hem kavramsal eğilimlerin dışladığı, gözden düşürdüğü birçok geleneksel unsuru bir dizi “geri dönüş” mantığında yeniden sahiplendiği görülmüştür.

Araştırmada, postmodern imgenin alıntılanması ve smülakr görüntüyü yakalamak için olan hiper bir gerçeklikle yansıtan konusunda etkin olan akım Yeni Gerçekçilerdir. Hem dönemin hem dönem öncesi akımların gerçeklik ve nesne üzerine sorgulamalarının geldiği son nokta olan Yeni Gerçekçilik ilk olarak 1969 yılında galerilerde görülmeye başlanmış, 1970' te New York, Whitney Museum of Art önemli bir sergi düzenleyerek “22 Gerçekçi” sanatçıyı tanıtmıştır. ABD'de

Sidney Janis galerisinin düzenlediği “Realism Sharp Focus” sergisinde ve Avrupa’da Kassel Dokumenta’ da önemli örnekleri tanıtılan akım 1970 sonrasında yaygınlaşmıştır.

Yeni Gerçekçilik imgenin görüntüye dönüşümü açısından önemli bir yere sahiptir. İmge değişimi sürecinde ele alınan akım gerçekliği birebir kopya ederek aslında klasik sanat anlayışı imgelerine benzemektedir. Ancak bu yansıtma sürecinde, Klasizmin yaratma dürtüsünün ötesinde bir yaklaşımla karşılaşılmaktadır. İmgenin yansıttığı gerçekliğin belirlenemediği bu dönemde sanatsal yaratımların, klasik anlayışa paralel bir yaklaşımla, gerçekliğin göstergeleri olarak kabul etmek mümkün değildir. Bu bağlamda imge nesnenin görüntüsüne sadık kalarak resmedilmekte ancak görünen nesneye gönderme de bulunmamaktadır. Çünkü artık sanal ortamda kolaylıkla üretilen nesne görüntülerine ulaşmak mümkündür.

Postmodern imgeye ayrıca farklı disiplinler üzerinden yaklaşılarak imgenin değişim sürecine katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda Yeni Geometricilik ve Kiç Sanat olarak adlandırılan akımlara, montajlanarak alıntılanırlan, dolaşıma çıkan, sinema imgelerine ve fotoğrafik imgelere yer verilmektedir.

Araştırma doğrultusunda belirlenen sonuç, imgenin varolduğu süreç içerisinde dönemsel özelliklere paralel olarak kavramsal ve görüntüsel bağlamda sürekli bir değişim içerisinde olduğu gözlemlenmiştir. Nitekim imge ilk olarak imago, ikon kavramlarıyla adlandırılırken sonrasında, imaja dönüşerek görüntü kavramına paralel bir değişimle ele alınmaktadır. Bu gözlem doğrultusunda ise, oluşan dinamiklerin toplumsal ve teknik gelişmeler bağlamında incelenmesi gerektiği görülmüş ve araştırma buna yönelik bir anlayışla değerlendirilmiştir.

1.1. Tezin Konusu ve Önemi

Araştırmanın temel konusu, imgenin sanatsal ifade ediliş biçimleri bağlamında değişim sürecinin, modern ve postmodern resim sanatı anlayışı çerçevesinde incelenmesidir. Bu bağlamda imgenin değişimi, kavramsal ve sanatsal düzlemde somutlaştırılarak ele alınmalıdır.

Modern ve postmodern dönemde, teknik ilerlemeler doğrultusunda imge, sanatsal ve kuramsal açıdan sürekli bir değişim içerisinde. Buna paralel olarak araştırma kapsamında, görsel ve sanatsal imge üretimine yönelik ele alınan sanat yapıtlarıyla bakışa sunulan imgenin, biçimsel, nesnel ve temsili olarak değişim süreci içerisindeki konumu belirginleşmektedir. İmgenin değişim süreci, dönemsel özelliklere paralel oluşan egemen bakışın, belirlenen sınırlar içerisinde üretilen eserlerin, bir göstergesi olarak incelenmelidir. Bu bağlamda çalışmanın konusu, sanat eseri ve sanatsal üretim biçimlerinin, imge değişim sürecindeki konumunu belirlemektir.

Araştırmanın önemi ise, izlenen imgelerin ortama konduğunda oluşan dinamiği ele alarak, gösteren ile gösterilenin bakış üzerindeki etkilerini değişen imge biçimleriyle, tartışmalar ve örneklemeler çerçevesinde incelemektir. Bu bağlamda çalışmanın önemi, yazınsal bağlamda bugüne kadar incelenmiş olan sanatsal imge yaklaşımları üzerinden değişim sürecinin, metinsel bir düzlemde ele alınmasıdır.

1.2. Veri Toplama Tekniği

Çalışmada iki farklı veri toplama yönteminden yararlanılmıştır. Öncelikle araştırmaya yönelik veriler, kitap, tez ve makaleler, doğrultusunda kaynak taraması yapılmıştır. Sonrasında ise, sanat akımları incelenirken katalog taramasının yanı sıra film ve fotoğraflardan oluşan görüntü kareleri gibi materyallerden yararlanılarak araştırma görsel açıdan desteklenmiştir.

1.3. Tezin Yöntemi

Bu araştırmada imgenin, modern ve postmodern bağlamda değişim süreci resim sanatı üzerinden ele alınmaktadır.

Araştırmada incelemeler doğrultusunda elde edilen yazılı dökümanlar ve görsel materyallerle, imgenin değişim süreci bütüncül yaklaşım çerçevesinde metne dönüştürülmüştür. Elde edilen dökümanlar ise, tümevarımcı analiz yöntemiyle

tamamlayıcı bir anlatım eşliğinde çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda öncelikle, imge kavramsal çerçevede betimsel bir yaklaşımla ele alınmıştır. İmgenin ilkel çağlardan bugüne geçirdiği değişim süreci, kavram olarak ne anlama geldiği ve nasıl değişim gösterdiği sorusuna karşılık gelen açıklamalara ve imgeye paralel kavramlara (simge, imago, ikon gibi) yer verilerek tanımlanmıştır. Sonrasında ise, imgenin değişim süreci dönemsel özelliklerine göre, tarihsel bir sıralama doğrultusunda, içeriksel bir anlatımla incelenmiştir. İmge kavramı modern ve postmodern sanat hareketleri bağlamında farklı kavramlarla birlikte kullanılarak görselleştirilmiştir. Bu aşamada görsel materyaller doğrultusunda, sanat eserleri ele alınmış ve imgenin değişim süreci yorumlanmıştır.

1.4. Tezin Amacı

Araştırmanın amacı, imgenin ilk ve tek üretim aşamasından başlayarak, teknik olanaklarla birçok üretim olanağı sunan yeniden üretim şekilleri bağlamında kavramsal ve görüntüsel değişim sürecini modern ve postmodern resim sanatı akımları incelemektir. Çalışmada imgenin değişim ve kullanımına yönelik birkaç farklı amaçlı örneklem yöntemi bir arada kullanılmıştır. Bu bağlamda imgenin kavramsal çerçevesi kuramsal örnekleme doğrultusunda maksimum çeşitlilik yöntemiyle imgenin farklı tanımlamalarına ve disiplinlerarası kullanımına yönelik bir araştırma yapılmıştır. İmge modernizm ve postmodernizm bağlamında ele alınırken, kritik durum örneklemeyle dönemin belirsizliğine ilişkin tartışmalara yer verilmiştir.

Modern ve postmodern sanat hareketleri çerçevesinde imgenin değişim süreci belirlenirken ise, sanatsal yaklaşımların dışavurumu aracılığıyla imgeye yansıyan niteliksel özellikler göz önüne alınmıştır. Bu bağlamda resim sanatı tarihinde imgenin değişim aşamalarını belirgin bir durumda gösteren akımlar seçilerek örneklendirilmiştir. Burada amaç değişimin belirgin olarak gözlemlendiği hareketleri ele almaktır. Çünkü imge kavramı sanat tarihinin yanı sıra sanatçıların bireysel yaklaşımları doğrultusunda bile değişim gösterebilecek bir konumdadır.

Ayrıca d6nemsel 6zelliklerle ele alınan değişim s6reci kuramsal 6er6evede ele alınarak 66z6mlenmiştir.

Araştırmanın amacı doğrultusunda belirlenen sonu6, imgenin varolduğu s6re6 i6erisinde d6nemsel 6zelliklere paralel olarak kavramsal ve g6r6nt6sel bağlamda s6rekli bir değişim i6erisinde olduğu g6zlemlenmiştir. Nitekim imge ilk olarak imago, ikon kavramlarıyla adlandırılırken sonrasında, imaja d6n6şerek g6r6nt6 kavramına paralel bir değişimle ele alınmaktadır. Bu g6zlem doğrultusunda ise, oluşan dinamiklerin toplumsal ve teknik gelişmeler bağlamında incelenmesi gerektiği g6r6lm6ř ve araştırma buna y6nelik bir anlayışla değerlendirilmiştir.

1.5. Tezin Sunuş Planı

Tez beş kesimden oluşmaktadır. Birinci kesimde, tezin amacı, 6nemi, veri toplama tekniği ve temel kavramları a6ıklanarak araştırmanın y6ntemine yer verilmektedir. İkinci kesimde imgenin kavramsal a6ılımları doğrultusunda, duyular aracılığıyla algılanan nesne ve g6r6nt6n6n d6ř6nsel d6zeyde g6stergebilimsel yaklaşımları ele alınmaktadır. Modern İmge olarak adlandırılan 66nc6 kesimde, 6ncelikle modernizmin tarihsel incelemesi doğrultusunda belirlenen teknik ilerlemelerin imgenin değişim s6recindeki yerine ve sonrasında sanat eserlerinin anlaşılabilir olması i6in modern eser 6retim tekniklerine yer verilmektedir. Bu bağlamda fotoğraf makinesinin icadıyla dolaşıma 6ıkan fotoğrafik imgeler, farklı imgelerin birleştirilmesini sağlayan kolaj ve montaj teknikleri ele alınarak yeniden 6retim bi6imleri neticesinde oluşan g6ndelik hayatın estetikleştirilmesiyle değişime uğrayan imgelere a6ıklık getirilmeye 6alışılmaktadır.

Modernizmin genel niteliğinin incelenmesinde karışık durumların yarattığı bireysel ve sanatsal belirsizlikler 6n plana 6ıkmaktadır. Modern akımlarda makineleşen d6nyaya karşı mekanikleşen bireyin dışavurumsal yaklaşımları belirginleşmektedir. Araştırmada, i6 ve dış y6nelimler doğrultusunda y6zey 6zerine yansıtılan romantik imgelere, farklı imgelerin birleştirilmesiyle simge kavramına eşdeğer g6r6n6me sahip olan Simgeciliğe, par6alama olgusuyla i6 i6e ge6miş g6r6nt6lerin yansıtılması s6recinde K6bizme, nesneden tamamen kopartılarak renk

ve çizgi doğrultusunda yüzey üzerine yansıtılan soyut imgelere, yazı ve görüntüyle iki farklı imge olgusunun aynı eserde sunulmasına olanak sağlayan kavramsal sanata ve gündelik hayat nesnelere esere dahil edilmesiyle Pop Art' a yer verilerek imgenin değişim süreci ele alınmaktadır.

Dördüncü bölümde, artık postmodern döneme sahip olan nesnesizleştirilmiş imge sadece görüntüdür. İmge bu aşamadan sonra yeniden üretilmekten ziyade, simulakr, pastiş ve parodi gibi kavramlar arasında alıntılanarak yer değiştirmektedir. Bu durumun sanatsal yaklaşımı ise Yeni Dışavurumculuk ve Yeni Gerçekçilik akımları çerçevesinde incelenmiştir. Son olarak beşinci bölümde ise, araştırmada ele alınan konulara yer verilerek imgenin değişim süreci resim sanatı bağlamında değerlendirilmektedir. Bu bağlamda imgenin ilk çağlardan bugüne geçirdiği değişim süreci, nesne, gerçeklik ve yansıtılan öğelere paralel olarak ele alınmıştır. Nitekim imgenin teknik ilerlemeler karşısında yeniden üretilerek değişikliğe uğradığı görülmüştür.

1.6. Temel Kavramlar Ve Tanımlar

İmge: 1. Hayal, düş, hülya, zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey.

2. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri.

3. Duyularla alınan bir uyaran olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylardır* .

Görme: Görme biri optik, öbürü sinirsel olan iki mekanizmanın işbirliğiyle gerçekleşir. Damar tabaka, «karanlık oda» ödevi görür; saydam kısımlar, özellikle göz billuru optik sistemi meydana getirir; duyarlı bir alan olan ağtabaka, tıpkı fotoğraf makinesinde olduğu gibi iş görür. Ağtabaka üzerine düşen görüntü, eşyanın ters görüntüsüdür.

Modernizm: Modernizm 'modo' dan gelen modernus teriminden 'son zamanlar' ve 'tam şimdi' anlamında Latince' den türetilmiştir. Kültürel anlamda

* Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr>

modernizm, 19. yüzyılda geleneksel anlamdaki edebi, sanatsal, sosyal organizasyon ve gündelik yaşamın geçerliliğini yitirdiği fikriyle ortaya çıkmıştır.

Rönesans tarih düşünürleri modernliği Hıristiyanlığa eşit bir başlangıç ve gelişim sürecinde görürler. “Eski dünya Pagandı, modern dünya ise Hıristiyan. Yani, eski dünya karanlığın örtüsü altında kalmış ama modern dünya, Tanrı’ nın oğlu İsa Mesih biçiminde insanlar arasında ortaya çıkmasıyla dönüşmüştür” (Kumar, 1995:88).

Modernist hareketin 19.yy ortasında Fransa’ da ortaya çıktığı kabul edilir. Modernizmin temelde dayandığı fikir, geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu ve bu yüzden bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür icat edilmesi gerektiğidir. Modernizm ticaretten felsefeye her şeyin sorgulanmasının gerekliliğini savunur. Böylelikle kültürün öğeleri yeni ve daha iyi olanla değiştirilebilir. Modernizme göre 20.yy' ın ortaya çıkardığı yeni değişiklikler ve yenilikler kalıcıydı, aynı zamanda yeni oldukları için 'iyi' ve 'güzeldi' ve toplum dünya görüşünü bu öngörülere göre gözden geçirip uyarlamalıydı. Bazıları 20. yy' da gözlemlenen modernizmi "modernizm" ve "postmodernizm" olmak üzere iki harekette incelerler. Fakat bazı görüşlere göre modernizm ve postmodernizm bir hareketin sadece iki farklı açısıdır.

Postmodernizm: Bir terim olarak postmodernizmin karşılığı modern sonrasıdır. Ancak bu hareketin içeriğinden kaynaklanan anlam değişikliğinden dolayı kesin olarak modern sonrası olarak incelemek doğru olmayabilir. Postmodern teriminin post öneki bir geri dönüş (come back), geri itilme(feed back) hareket, yani bir tekrar hareketi değildir. Modern düşünceye ve kültüre ait temel kavram ve perspektiflerin sorunsallaştırılmasıyla ve hatta bunların yadsınmasıyla birlikte yürütülmektedir.

Postmodern imgeler, görsel bağlamda modernist anlayışı sonucunda oluşan sanat biçimleri uygulamalarından koptuğu iddia edilen bir dizi kültürel yapıntıyı tanımlayan mimarlık, felsefe, edebiyat, güzel sanatlar gibi alanlarda yeni kültür biçimlerinin işaretleri olarak tanımlanmaya başlamıştır. Bu tartışmalar zamanla farklı birçok alana ve disiplinlere yansımakta ve sonuçta bir bütün olarak modernitenin sorgulanmasına ve aşılması arayışına dönüşmektedir. Bununla birlikte

postmodernizmi yeni bir tarihsel evre olarak anlamaktansa modernizmin kendi içinde bir aşama ya da özgül bir dönem olarak anlama çabaları da söz konusudur. Postmodernizm, bu anlamda kendine yönelik itiraz ve eleştirileri de içine alacak şekilde bir modernizm/modernite/modernlik soruşturması ve tartışması olarak görülmektedir.

Görüldüğü gibi postmodernizm teriminin anlamı konusunda tam olarak fikir birliği yoktur. Ama genel olarak "Postmodernizm" denilince "Modernizm"e bir tepki ya da ondan bir kopuş akla gelmektedir.

Görüntü: Optik görüntü, yüzyıllar boyu bilimsel gelişmelere paralel bir değişimle ilerlemiştir. Fizik ve kimyanın birleşmesi sonucunda oluşan görüntü, tarihinin durağan sanatsal imgelerinden, bugünün hareketli görüntülerine kadar önemli değişimler göstermiştir. Bu gelişmelerde kuşkusuz öneme sahip olanlar, perspektifin kullanımı, camera obscura' nın ve devamında resim tarihi açısından önemli tartışmalara sebep olan fotoğraf makinesinin icadıdır. Perspektif sonrası, zemin üzerinde yeniden biçimlenen dünya, gerçekliğin sorgulanmasına ön hazırlık konumundadır.

Tarihsel açıdan ve gündelik yaşam içerisinde karşılaşılan görüntüler, simgeselliği ve nesnelliği açısından farklıdır. Flusser' e göre iki farklı görüntü vardır. Biri geleneksel diğeri ise teknik görüntülerdir. Teknik görüntüler bir "aygıt" (apparatus) tarafından üretilen görüntülerdir. Şöyle ki; içinde yaşanılan dünya, güneş ışığını ve diğer ışınları yansıtır, bu yansıyan ışık yine ışığa duyarlı bir yüzey üzerine kaydedildiği zaman (optik, kimyasal ve mekanik birtakım süreçler sonunda) "teknik görüntü" oluşur. Bu durum göz önüne alındığında teknik görüntülerin bilimsel gelişmelere paralel bir gelişim sürecinde olduğu görülmektedir. Aygıtlar, uygulanmış bilimsel metinler sonucunda elde edilmektedir. Bu durum teknik görüntülerin direk göndermelerde bulunduğunu ve simgesel göndermelerden uzak olduğunu göstermektedir. İzleyen, onlara kendi gözlerine güvendiği kadar güvenir. Çoğunlukla izleyenin eleştirdiği nokta ise, görüntünün kendisi veya üretim biçiminden çok dünyanın söz konusu pencereden nasıl gözüktüğü, eşdeyişle, kullanılan bakış ile ilgilidir. Bu yaklaşım, günümüzde olduğu gibi, teknik görüntülerin metinlerin yerini almaya başladığı bir çağda çok tehlikelidir. (1991: 18)

Bu tehlike ilerleyen bölümlerde imge bombardımanı altına tutulan birey incelemesinde ve görüntünün gerçekliğinin sorgulandığı, simülasyon kuramı çerçevesinde ayrıca incelenecektir.

Geleneksel görüntüler ise, daha çok el işçiliği olarak adlandırılan görüntülerdir. Sadece görüntüdür, bu yüzden simgeseldirler. Örneğin; klasik dönem tuval resimlerinde sanatçı, imgeleminde oluşan görüntüleri simgesel olarak direk tuvale yansıtmaktadır. Bu görüntüler çözümlenmek istendiğinde, teknik görüntülerin tam tersine, görüntüden çok sanatçının zihindeki kodlama süreci incelenmektedir. (Flusser, 1991: 19)

Bilimsel gelişmelere paralel ilerleyen teknik görüntüleri çözümlenmek zordur. Çünkü kendi içerisinde her zaman bir devinimle ilerlemektedir. Bugünlere de yaygın olarak karşılaşılan teknik görüntüler, çoğaltılabilirlik açısından, imgenin tarih öncesinden bugüne dolaşımını sağlamaktadır. Çoğaltılan teknik görüntüler, teknolojik gelişmelerin olanaklarıyla geleneksel görüntüyü de içerisine alarak, sanat eserini teknikselleştirir.

İKİNCİ KESİM

KAVRAMSAL OLARAK İMGE

Çalışmanın bu bölümünde imge terimsel olarak ele alınıp, imgeye paralel tersimsel açıklamalara yer verilmektedir.

2. İMGENİN TERİMSSEL OLARAK İNCELENMESİ

“Bir imge üzerine konuşmak, en nihayetinde, kişinin kendisini imgeyle ve imgenin temsil ettiği görüntüyle ilintilendirme girişimidir”.

Richard Leppert

2.1. Kavram Olarak İm/İmge/İmgelem

İmge^{*}, ilkel çağlardan bugüne kadar, bulunduğu doğaya, sosyo-kültürel ve ekonomik yapıya göre tanımlanabilen ve değişebilen esnek bir anlama sahiptir. Farklı disiplinlerde, farklı şekillerde tanımlanan imge, semiyolojik açıdan düşünüldüğünde im/ge/lem şeklinde ayrıştırılarak ele alınmalıdır.

İm: Sesli ya da yazılı bir biçim (gösteren) ile kavramsal bir içeriğin (gösterilen) birleşmesinden oluşan dilsel birimdir. Kendisi dışında bir şeyi dile getiren; bir başka şeyin yerine geçebilme yetisine bağlı olarak algılandığında zihinde kendinden başka bir şeyin tasarımı uyandıran; kendisiyle ilişkiye geçen kimseye kendisinden başka bir şeyler gösteren; kendisinden başka bir nesneye, olaya, olguya, eyleme gönderen her türlü imi ya da belirteci anlatan felsefe terimidir (Güçlü vd. 2002).

İmge: Tanımlanması güç bir terimdir. Tanımlamalar incelendiğinde birçok farklı yaklaşımla karşılaşılmaktadır. Bu doğrultuda Türk Dil Kurumu sözlüğünde, imgenin disiplinlerarası açıklamalarına şu şekilde yer verilmektedir:

Edebiyat ve söz sanatı terimleri sözlüğüne göre;

* İmge terimi, imaj, imago, vizyon, görüntü, gösterge gibi farklı şekillerde kullanılmaktadır.

“İmge, bir şeyi daha canlı ve daha duygulu bir halde anlatmak için onu başka şeylerin çizgileri ve şekilleri içinde tasarlayış” biçimidir.

Eğitim terimleri sözlüğüne göre;

“Ortada açık bir uyaran olmadan, eski bir duyuşal-algısal yaşantının zihinde yeniden canlanan biçimi” olarak tanımlanmaktadır.

Felsefe terimleri sözlüğüne göre;

“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” anlamına gelmektedir.

Son olarak ise, yazın terimleri sözlüğüne göre;

“Var olan ya da varmış gibi tasarlanan nesnelere zihinde canlandırılışı”dır.

İmgeyi düşünsel ve zihinsel açıdan ele alan düşünürlerin tanımlamaları, imgenin değişim sürecindeki görünümüne yer verebilmek için açıklanmalıdır. Bu doğrultuda imgeyi, “benzer olma”, “taklidi gibi olma”, “andıma” olarak tanımlayan W. J. Thomas Mitchell, farklı disiplinlerin imge örneklerini şu şekilde ele almaktadır;

“Grafik imge : Heykeller, grafikler, tasarımlar

Optik imge : Aynalar, projeksiyonlar

Algısal imge : Duyu bilgileri, cinsler, dış görünüşler

Zihinsel imge : Rüyalar, anılar, fikirler, düşsel fikirler

Sözlü imge : Eğretilmeler, tasvirler” (Aktaran; Parsa, 2007).

İmge kavramı, görmeye ve gözlemlemeye dayanan bir alan içerisinde, görüntünün ne anlama geldiği, tarihsel anlatımı ve retina üzerindeki yansıması açısından bir diyalektik oluşturularak belirlenmeye çalışılmaktadır. İmgeyi, retina üzerindeki yansıma süreciyle ele alan Jean-Paul Sartre göre imge; “bedensel bir şeydir, dış bedenlerin sınırları ve duyuşlar aracılığıyla, kendi bedenimiz üstündeki eyleminin ürünüdür. Maddeyle bilinç birbirlerini dışladıkları için, beynin herhangi bir bölümünde maddi olarak resmedildiği için bilinç tarafından canlandırılmış olamaz. Dış nesnelere gibi bir nesnedir o da.

Dışsallığın sınırlandırıcı olarak” (Sartre, 2006:15). Maddeyle imgenin birleşimi olarak tanımlanan imge, John Berger’ e göre, tamamen insan olgularına yönelik bir kavramdır, “önce sözcüklerin, düşüncelerin ve zihindeki nihai referansların altında yatandır, sonra da basılmış, boyanmış ya da bilinç yüzeyine çıkarılmış, yansıtılmış iç ve dış dünyaya, zamana, bilince ve tarihe yerleştirilerek bozduğu ve sembolik araçlarla yabancılaştırdığı, başkalaştırdığı yapay ve keyfi bir üründür” (Özgür, 1999:120).

İmge kavramı, farklı disiplinler arasında, farklı yaklaşımlarla açıklanmaktadır. Ancak bu durumu toparlayıcı bir hale getirmek mümkündür. Bütün imgeler, gerçeklik üzerinde uzlaşılan şeyler dünyasını, ya fiziksel (görüntü) olarak, ya da zihinsel (düşünsel) olarak temsil etmektedir. Netice de görsel algı üzerinde bir birleşim söz konusudur. Çünkü zihinsel imgeler, yerlerine geçtikleri fiziksel nesnelere kopyalarıdır. Birey, ilk olarak düşünsel anlamda sözcüklerle düşünür ve harf imleri aracılığıyla bu durumu görsel niteliğe taşır. Nesne karşısında duran birey, ilk olarak nesnenin formunu göz vasıtasıyla duyumsar. Nesne algısal süreçlerin sonunda, zihin tarafından onu kopya eden bir imgeye dönüşerek, ilk metaforu* oluşturur. Bu süreçte, zihinde var olan görüntü, temsili açıdan anlamlandırılmaya yönelir, bunu da dil aracılığıyla ortama yansıtır. Bu doğrultuda imgenin algısal düzeyde üç yönü vardır;

“İlkin her imgenin bir orijinali vardır; imge bu orijinali yansıtır, onun bir kopyasıdır. İkincisi, imgenin orijinaline benzemesi gerekir; yoksa bu imge orijinalin imgesi olamazdı, imgenin yardımıyla orijinali tanıyamazdım; ikisi arasında bir karşılaştırma yapamaz, bunlarla ilgili bir yargıda bulunamazdım. Üçüncüsü, orijinalle imge sadece birbirine benzeyen iki obje değildirler. İkizlerde birbirine benzerler, ama bundan dolayı biri ötekini imgesi değildir. İmgenin özelliğinde, belirli bir görevi, belirli bir ereği olması saklıdır. Bu görev, bu erek de başka bir objeyi, orijinali yansıtmaktır. İmge ancak başka bir objenin orijinalinin imgesidir” (Aster, 1994:33).

* Eğretilen olarak ta kullanılan metafor, bir anlamın, ifadenin, kavramın, kendisine benzer olduğu düşünülen başka bir anlamla, ifadeyle, kavramla özdeş kabul edilmesi. Nietzsche’ ye göre; aynı, özdeş olmayan şeylerin kelimelere başvuruya özdeşleştirilmesi ve aynılaştırılmasıdır.

İmge bu yönüyle somut bir nesnenin temsili olmaktan çıkar. Aster' in üçüncü aşamasında, gerçeklik ve imge arasındaki sınırın bulanık bir duruma geldiği görülmektedir. Gerçeğin bu durumu, Jean Baudrillard' ın imgenin derinlik üzerinden açılımına yönelmeyi önermektedir. İmgeyi, temsili açıdan ele alan Baudrillard' a göre;

“- derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
 - derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
 - derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
 - gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge” (2005:20).

İlk tanımlamada, imge ayin görevi üstlendiği için olumlu bir niteliğe sahiptir. İkinci tanımlamada, imge kötü büyü türünden bir derinlik kazanarak olumsuz niteliktedir. Üçüncü tanımlamada, imge büyüleme aracı konumundadır çünkü imge görünümün yerini almaktadır. Dördüncü tanımlamada ise, imge artık görüntü düzenine değil, simülasyon düzenine aittir (2005:20).

Geçmiş imgesinden, günümüz imgesine doğru gelindikçe, hem biçim olarak hem de temsil açısından önemli değişiklikler geçiren imge kavramı, insan yapımı olarak kabul edilmektedir. İmgede merkez her zaman insan bedenidir. Gerek üretimi gerekse kullanımı, kendisiyle (imge) beraber birçok konunun sorgulanmasını gerektirmektedir. Nitekim teknolojiye eşdeğer ilerleme gösteren imge, sık sık kabuk ve mekân değiştirerek, kaçınılmaz bir konumda, gündelik hayatta yerini almaktadır.

İmgelem: Genel olarak insanın istediği şeyleri gözünde canlandırabilme yetisi olarak tanımlanabilir. Daha önceden edinilmiş imgelerin birleşimiyle oluşan imgelem, ortak algı dünyasının duyular aracılığıyla elde edilen öğeleri içerisinden, kısmen genel algı veya tamamen kişisel alanlar için doğuştan yetenek ve işlem olarak kabul edilmiştir.

İmgenin zihnin nihai referansları olduğu düşünüldüğünde imgelem; bir nesneyi, o nesne (karşımızda) olmaksızın tasarımlama yetisidir. İmgelem;

a- Yaratıcı olabilir, tasarımı kendisi yaratır.

b-Yansıtıcı olabilir, anlakta önceden bulunan tasarımları anımsar (Sartre, 2006: 34).

İmgelem, duyuların algıladığı ve bireyin kendi görüntü dünyasıyla karşılaşması sonucunda oluşan, imge birleşimlerinin bir sonucudur. Bu yönüyle tamamen yaratıcı olabilen imgelem, kişinin karşılaştığı görüntülerin birleşimi sonucunda da belleğin tekrar etme ve anımsama yetisiyle yansıtıcı olabilir. İmgelemek; “birbiriyle tutarsız öğeleri belirli bir düşünüm kuralına göre düzenlemek değil, doğanın bize sınımadığı bir gerekliliği keşfetmek ve bunu, gerçekleştirilen yapıtta ortaya çıkarmaktır; imgelemek yaratmaktır” (Lenoir, 2004:77).

2.2. İmgeye Paralel Terimsel Açılımlar

İmgenin tanımlanabilmesi için kendisiyle beraber incelenmesi gereken kavramlar vardır. Nitekim bu kavramlar çerçevesinde imge anlaşılabilir bir duruma gelmektedir.

2.2.1. Simge

Simge bir şeyi temsil etme ya da anlamlandırma durumu olarak ele alınmaktadır. Simge;

“kendisiyle doğal ve doğrudan ilişkisi olmayan başka bir düşünceyi, nesneyi ya da kavramı göstermek belli bir anlam taşıyan; görülmez bir gerçekliği zihinde canlandıran, kendisinden başka bir şeyi yansıtarak ya da temsil ederek görünebilir kılan; biçimsel yapısı aracılığıyla kendinden daha karmaşık bir anlamı, niteliği, soyutlamayı çağrıştıran anıştıran ya da düşündürten; kendisinden başka bir kendiliğin varlığını anlamdıran her türlü biçime, nesneye, betiye, ime ya da göstergeye verilen ortak ad” (Güçlü vd. 2002)

İmge ve simge arasındaki fark göstergebilimsel olarak incelendiğinde iç içe geçmiş bir aşamalandırma söz konusudur. Her iki terimi inceleyen H.B. Kahraman’a göre; “imgeler postmodernizmin, ama simgeler modernizmin göstergeleridir” (2002:103).

Simge, düşüncelerin, kavramların ya da soyut oluşumların görüntü olarak vücut bulmuş halidir. Simgeler nesne odaklıdır. İmgeler ise, bireyin kendi referansları doğrultusunda imgelemde oluşturduğu görüntülerdir. İmgenin içerdiği insancıl ve özne-merkezli anlama karşılık, simge, nesne merkezlidir. İnsan yapımı üretilen simgelerin, nesneyle birebir örtüşme zorunluluğu yoktur. Nitekim gündelik hayatta böyle örneklerle rastlamak mümkündür. Zeytin dalının masumiyetin ve barışın sembolü olması, barışla zeytin dalı nesnesinin bağlantısı olmadığını gösteren belirgin bir örnektir.

2.2.2. İmago/Suret

İlkel dönemlerde, ilk imge çoğaltma tekniği olarak tanımlanan imago, “gibi görünmek” anlamına gelmektedir ve varolanın kopyası niteliğindedir. Kopya edilmesiyle “çifte varoluş”a sahip olan görüntü, eski kalıp alma yöntemiyle çoğaltılmaktadır. İmago, “ bir yanıla kimi zaman belirli bir gösterileni taklit ve temsil ederken çoğu zaman gösterilenin varlığını koruyan iki uçlu bir şeydir” (Sayın, 2003:47).

“Roma ölü tapı geleneğinde tahnitten önce cesedin yüzünden alınan ve Yunanlıları şaşırtan balmumu maske. Bir bakıma bir çifte varoluş...Romalıları göre bir eikon* olan imago, inanılmaz bir sadakatle ölünün yüzünü taklit eden bir tiyatro maskesi, prosopon** ya da persona’ dır. Genelde imago’ lar evlerde ahşap dolaplar içinde saklanır ve cenazelere eşlik eder” (Sayın, 2003:309).

İslam felsefesinde, suret olarak adlandırılan imago; “varlığın görünen yanına, beş duyu ile algılanan yönüne verilen ad; maddi varlık beden” (Atakay, 2004:67) tanımlamasıyla tüm bedene ‘gibi olmak’ anlamı verir. Bedenin kalıp alınarak temsilinin edebileştirilmesidir.

* Eikon, tasvir

** Prosopon, yüz körlüğü olarak da adlandırılır ve insan yüzleri tanıyamama, ayıramama durumudur. Prosopagnostikler göz, burun, ağız gibi yüzün her parçasını tek tek görebilmekle birlikte birbirleri ile ilişkisini kuramamaktadırlar.

Resim 1. Roma Döneminden Kalma Çocuk Maskesi



Kaynak: Sayın, 2003:36

Resim 2. Neurodermitis Atopica



Kaynak: Sayın, 2003:105

2.2.3. İkon

İmgenin ilk ve ham hali kuşkusuz ikonlardır. Kutsal olanın, W. Benjamin' in 'kutsal hale' ya da 'aura' olarak tanımlaması öncesinde, dışavurumdur. Tanrısal bir aşkınlık, temsil, çifte varoluş ve derinlik kavramları çerçevesinde ön plana çıkan ikonlar hürmet gereği sorgulanmayan imgelerdir. Göze görünenin ötesine geçilerek oluşturulan ikonlar, ilahi aşkınlıkla görme yetisi iktidarı sonraki yüzyıllara nazaran pasif bir konumdadır. İkona sözcüğünden türeyen ikon ise sözlük anlamı olarak;

“Gösterenle gösterilen arasında çok yakın benzerlik ilişkisi taşıyan bir gösterge olan ikon, gerçekliği doğrudan doğruya aktarır. Vesikalık fotoğraf gerçekliği en iyi

aktaran göstergedir. Bir portre, portresi olduğu kişiyi benzerlik ilişkisinden dolayı gösterir. Aynı şekilde otoportre de sanatçının kendisini, benzerlik ilkesinden dolayı anlatır. Görsel gösterge, dili kullanmadan bilgi ya da ileti aktaran en basit araçtır. İnsanlar tarafından, isteyerek ve belli amaçlara yönelik olarak üretilen görsel göstergeyle dış dünya nesnesi (gönderge) arasındaki ilişki doğal ya da işlevsel bir benzerliğe bağlıdır” (Keser, 2005:171).

İkon kavramı görünen-görünmeyen ikilemi çerçevesinde, ikona terimi altında incelenmektedir. Sözlük anlamında ikon, gösteren ile gösterilen arasındaki benzerlik ilkesi üzerinden açıklanmıştır, ancak ikona; “aynı anda hem görünendir hem görünmeyen: bir yandan görünürlüğünü yetirmiş bir benzeşimin izini sürerken diğer yandan hala görünmeyen bir ilksellikte benzeşmektedir” (Sayın, 2003:16).

2.2.4. Bilme Yetisi Doğrultusunda Görüntü

Görüntünün niteliksel açılımından önce, bireyin bilme yetisi üzerinde durmak gerekmektedir. Bireyin zihinsel algılama sonucunda oluşturduğu bilme yetisi, görüntü karşısındaki bireyin algılama sürecinde ayrı bir işlevsellik içermektedir. Çünkü algı sonucunda oluşan bilme yetisi, görüntünün zihinde dolaşımını açıklamaktadır. Bilme yetisini, sezgisel ve zihinsel bilme olarak iki başlık altında inceleyen Arnheim, bir eser (görüntü) karşısında duran bireyin algılama deneyimini şu şekilde açıklamaktadır;

“Sezgisel bilme yetisi, serbestçe etkileşen kuvvetlerin algısal alanında gerçekleşir. Bir kişinin bir resim yapıtını takdir etme biçimini örnek alalım. Gözlemci çerçevenin kuşattığı bölgeyi tarayarak, resmin çeşitli bileşenlerini, biçimleri, renkleri ve bunların arasındaki ilişkileri algılar. Bu bileşenler algısal etkilerini birbirine öyle bir aktarır ki gözlemci, imgenin tamamını bileşenler arası etkileşimin bir sonucu olarak kavrar... nihai sonuç, tikel karakterleri bütün içindeki yerlerine işlevlerine göre belirlenen şekil ve renklerden oluşan bilinçli bir hal almaktadır” (Arnheim, 2009:261).

Bireyin daha çok problem çözme ve soyut düşünme alanına yönelik olan sezgisel bilme, görüntüyü kendi içerisinde bir diyalektik bağlamında ele almaktadır.

Bir bütün olarak algılanan görüntü bu durumda çözümlenmeden uzaktır. Arnheim' a göre çözümlenmeye yönelik bilme yetisi, zihinsel bilme yetisi kapsamına girmektedir.

“Bir gözlemci resmin bütün imgesini sezgisel olarak özümsemek yerine, yapıtı oluşturan çeşitli bileşenler ve ilişkileri teşhis etmek istedi. Her şekli betimler, her rengi araştırıp tespit eder ve bütün bu öğelerin bir listesini hazırlar. Sonra tek tek öğeler arasındaki ilişkileri, örneğin birbirileri üzerindeki kontrastlık ya da özümseme etkilerini incelemeye devam eder. Bütün bu verileri topladığında da hepsini birleştirip bütünü yeniden inşa etmeye çalışır” (Arnheim, 2009:261).

İmge tanımlamaları içerisinde yer alan görüntü kavramı, imgeye paralel olarak ele alınması gereken bir terimdir. Görüntü üzerine belirgin bir tanımlama yapmak, imge tanımlaması gibi imkânsızdır. Çünkü gözün algılayabildiği her şey görüntü olarak adlandırabilmektedir.

“Görüntüler, insan ve dünyası arasındaki dolaylıdır (mediations). İnsan, bağımsız olarak “var” dır, bu insanın dünyaya erişiminin dolaylı olması demektir. Görüntüler, dünyayı erişilebilir ve insan tarafından düşlenebilir kılar. Böyle yapmakla birlikte, insanla dünyayı tam birbirine yaklaştırırken araya girerler. Dünya hakkında bilgi verici haritalar olmaları beklenirken, birer perde durumuna dönüşürler. Dünyayı insana sunarken, kendilerini açıklanması istenen dünya yerine koyarak, onu da “yenidensunmuş” olurlar. Böylelikle insan kendi ürettiği görüntülerin bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlar. Dolayısıyla onları açıklanması istediği dünya üzerine tekrar geri yansıtır. Sonuç olarak, içinde yaşanılan dünya da, bir görünüm ve durumlar bağlamı’ na dönüşerek, “görüntüsel” bir hal alır” (Flusser, 2001: 13).

2.3. Duyular Aracılığıyla Tanımlanan İmge

İmge duyular aracılığıyla algılanan görüntüler olarak tanımlanmaktadır. Bu algılama sürecinde farklı duyu organları ve sonuç itibarıyla tüm uyaranların birleştiği alan olarak bellek ele alınmaktadır.

2.3.1. Görme

“Hakikat görünen değil, bana görünen” dir.

Zeynep Sayın

Resim 3. Salvador Dali, Luis Bunuel, **Endülüs Köpeği**, 1928



Kaynak: www.ntvmsnbc.com/news/183364.asp

Görme biri optik, diğeri sinirsel olan iki mekanizmanın işbirliğiyle gerçekleşir. Damar tabaka, “karanlık oda” ödevi görür; saydam kısımlar, özellikle göz billuru optik sistemi meydana getirir; duyarlı bir alan olan ağtabaka, tıpkı fotoğraf makinesinde olduğu gibi iş görür. Ağtabaka üzerine düşen görüntü, eşyanın ters görüntüsüdür (Y.A.Y).*

Görsel algı ise, gözdeki kas devinimlerinden ve bir nesneye odaklanmak için ya da basitçe göz kapağının açık tutulması için gösterilmesi gereken fiziksel çabadan ayrı tutulamaz. Main de Biran için göz, “bedenin öteki kısımları gibi, güç ve hareketliliğin etkin olarak kullanılmasını gerekli kılan inatçı fiziksel bir olgu halini alır” (Aktaran; Crary, 2004: 86). Gözün insan bedeninden bağımsız şekilde alınmadığını vurgulayan Crary'nin bu yaklaşımına paralel Ponty, göz ve bakışı birlikte şöyle değerlendirmektedir.

“Devinden vücudum, görünür dünyadan sayılır, ona dâhildir ve bu yüzden görünürde yönetebilirim. Ayrıca görüşün harekete asılı olduğu doğrudur. Ancak baktığımızı görürüz... bütün yer değiştirmelerim ilke olarak karşımdaki manzaranın bir köşesinde bulunurlar, görünürün haritasına taşınırlar. Bütün gördüklerim ilke olarak ulaşabileceğim bir yerdedir, hiç değilse bakışımın

* <http://www.pillirobot.com>

ulaşabileceği bir yerde, “yapabilirim” in haritasında saptanmış olarak”(Ponty 2003: 32).

İmge ve görme edimi geçmişten bugüne, bulunduğu dönemin özelliklerini yansıtan bir durumdadır. Görme edimi Rönesans’ tan sonra boyut değiştirir. Bu büyük değişime sebep, perspektifin bulunmasıdır. Perspektifin amacı; “görsel imgeyi, görünmeyenine temsiline dönüştürmektir. İmge mekanında neyin önde neyin arkada neyin uzakta ve neyin yakında olduğunu belirleyen bu perspektif, yalnızca görüneni değil, görünmeyeni de ehlileştirmekte, onu karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir uzama dönüştürdüğü için bakışı tatmin etmekte, bakana egemenlik bahşetmektedir”. (Sayın, 2003: 16). Perspektifi, izleyiciye egemenlik bahşeden bir durum olarak tanımlayan Zeynep Sayın’ ın gözardı ettiği bir noktaya dikkat çeken John Berger; “ perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir” (Berger, 1999:15), açıklamasıyla “bakanın” egemenliğinin aslında sadece bir tek gözden, sanatçının bakış açısında, olduğunu vurgular.

Görme ediminin tanımı ve yansıtıcı yönü, ilkçağlardaki masklara kadar dayandırılabilir. Nitekim Grek felsefesinde Leucippus ve Demokritos Okulu, “görme yetisini, görülen nesnelere sürekli olarak dışarı akan ve gözleri etkileyen, nesneyle aynı şekle sahip belli imgelere bağlamıştır” (Arnheim, 2009:122). Duvar resimlerindeki insan veya hayvan çözümlenmeleri, bireyin biriktirdiği görme edimi sonucunda yansıttıklarıdır. Görüntülerin, tamamen doğal, el değmemiş gerçek görünümünün yansımaları, o dönem imgelerin bugüne aktarımını sağlayan şeydir. Bugünün maskları ve önceki masklar incelendiğinde teknolojik ilerlemeler doğrultusunda değişiklikler olmuştur, ancak biçimsel yaratma edimi aynıdır.

Modern dönemin görme edimi ele alındığında ise, iki farklı modelle karşılaşılmaktadır. Modern görme denildiğinde;

“Tuhaf ve iki başlı bir görme modeliyle karşı karşıya kalırız: bir seviyede yepyeni bir görme ve anlamlandırma türü üreten, görelilik olarak az sayıda avangard sanatçı vardır ortada; daha gündelik bir seviyede ise görme, 15. yüzyıldan beri onu

düzenleyen genel “gerçekçi” mülâhazalar* içine sıkışıp kalmıştır. Bir yandan klasik uzam baş aşağı edilmiş görünür, öte yandan da hala aynen korunmaktadır. Bu kavramsal bölünme yüzündendir ki, gerçekçilik diye adlandırılan bir şeyin popüler temsil pratiklerine hakim olduğu, modernist sanatın ayrı (ancak çoğu zaman geçirgen olan) bir alanında ise, deney ve buluşların yapıldığı yolunda yanlış bir kanı oluşmuştur” (Crary, 2004:16).

Göz ve bakış, yani görme edimi, üst üste bindirilmek amacıyla da olsa geçici olarak aynılık değil, farklılıktır; imge ise eşzamanlı bir mesafesizlik ve mesafe temelinde tanımlanabilmiştir. “Bakışı kendi görüşüne dönüştürmek isteyen imgenin öznelliği, o güne değin ezberlenmiş bakışın teslimiyetini önerir. Kendini görmek isteyen bakış, resmi görebilmek uğruna kendinden feragat etmelidir” (Sayın, 2003:148).

Görme, bilgi ve algı çerçevesinde konumlanmıştır. Algının göz üzerindeki durumu gözün geçmişinin ve bu doğrultuda gelişen seçiciliğin benimsenmesiyle tuval resimlerine yansır. İmge ile görme, aynı görüntüyü yansılamaktadır. Bir nesneye bakarken özne ile bilgi nesnesi aynı bellekte birleşmektedir. Göz nesneye nasıl bakıyorsa, imge de ona öyle gelir. Her şey görünenin çerçevesinde yaşanır, tuval üzerindeki görüntünün gerçekliğinden çok, imgelemde yarattığı görüntü önemlidir. Bu yüzden imge görünenin ötesinde bakışa hizmet eder. Çünkü bakış, görenin sunduğu kadar doyurulur. Bunun ötesine geçemez. Mutlak egemenlik bakışa sunulan nesnenin elindedir. Nitekim,

“Bakış aynı imgeye tekrar tekrar dönebilir ve ögeyi imgenin anlamının merkezi haline getirebilir. Tarama imgenin öğeleri arasında anlamlı ilişkiler kurar. Tarama yoluyla yeniden kurulan mekânsal boyutlar, bir ögenin diğer bir görüntü ögesinin anlamını belirlediği ve aynı zamanda kendi anlamının da başka öğeler tarafından belirlendiği anlamlı bir ilişkiler bütününe doğmasına neden olur” (Flusser, 1991: 12).

Görmek dünyanın içinde var olduğunu hissetmektir; “dünyanın dokusu içinde yer almaktır” (Robins, 1999:67). Ancak, teknolojik gelişmeler doğrultusunda

* **Mülâhazalar**; Mütalaa, dikkatle bakmak. İyice düşünüp bir işin hakikatini tetkik etmek. Tefekkür, düşünce.

dünyaya bu şekilde yaklaşmak zordur. Çünkü bu gelişmelerle birey “makineleşen” bir zihne sahip olmaya başlar ve dolayımlanmış görüntüler arasında var olmaya çalışır.

2.3.2. Dokunma

Resim 4. Descartes’ ın *La dioptrique* Adlı Yapıtında Bulunan, Kör ve Protezlerle Donatılmış Figür



Kaynak: Crary, 2004:75)

Dokunma bugünkü konumu itibariyle iletişim kurma yollarından biridir. Dokunma duyusunun, görsel algı üzerinde değerlendirilmesi sonucunda görme duyusuyla eşdeğer öneme sahip olduğu öne sürülmektedir. Ancak bu durum açıklanırken görme duyusunun göz ardı edilmemesi gerektiği ve bu düzenin tersten okunması gerektiğini vurgulayarak ele alan J. Crary, John Locke (1959:8)’ un verdiği örnekten yararlanarak şöyle açıklar;

“Kör olarak doğmuş ve artık yetişkin olan bir kişiyi düşünün; bu adam aynı metalden ve hemen hemen aynı büyüklükte olan bir küp ile bir küre arasındaki farklılığı dokunarak öğrenmiştir ve böylece bunlardan birine dokunduğunda hangisinin küp hangisinin küre olduğunu söyleyebilmektedir. Ardından küre ile küpün bir masanın üstüne yerleştirildiğini ve adamın görebildiğini düşünelim: bunlara dokunmadan önce küre ile küpü göreceksin, yine de hangisinin küre hangisinin küp olduğunu ayırt edebilecek midir?” (Crary, 2004:72).

Bu açıklamalar birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Farklı bir açıdan yaklaşıldığında, kör olan biri gözlerinin açılması sonucunda karşıda duran nesneyi nasıl tanımlayacaktır? Dokunma duyusuna koştur oluşturan görme duyusunun, aniden yokluğu öncesinde oluşan bellek sayesinde çözülebilir bir duruma gelmektedir. Ancak, nesnelere varlığından habersiz bir şekilde, imgesel bağlamda boş bir zihne sahip olan bireyin, belleğe yükledikleri daha çok düşünsel düzeydedir. Bireyin algılama süreci ise, bu konumda dokunma duyusuna kaymaktadır. Göremeyen birinin resim yapması, bu duruma örnek gösterilebilir. Yani, dokunma ve görme duyuları birbirine önkoşul oluşturan bir nitelik kazanabilmektedir.

2.3.3. Bellek

Bellek bir varlığın bilgiyi saklaması, koruması ve gerektiğinde yeniden çağırması için kullanılan yapıdır.* Ancak durum bu kadar basit değildir. Çünkü bellek, sadece dış görüntülerin algılanması ve bu algıların dış dünyayla iletişimi sürecinde ortaya çıkarılan geri-dönüt fonksiyonunun ötesindedir. Göz ardı edilen nokta, bireyin düşünce sürecinin ve içsel yönelimlerinin dışavurumudur. Yani, bellek farklı bir tanımlamayla, “algıların düşüncelerin ve projeksiyonların bir birleşimidir” (Burnett, 2007:272). Kendi içerisinde karmaşık bir yapıya sahip olan belleği çözümlenebilmek zordur. Nitekim bireylerin bulunduğu ortamda, “imgelerle, kültürleriyle, birbirleriyle ya da çevreleriyle etkileşime girdiklerinde iş gören basit kodlar yoktur” (Burnett, 2007:272).

Belleğin kavramsal olarak çözümlenmesinde ortak bir payda oluşturmak zordur. Çünkü birey üzerinden daha öznel bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Ancak, genelleme açısından bir çerçeve oluşturulmak istendiğinde elbette, ortak nosyonlar altında birleşim söz konusudur. Yani, toplumsal bir süreçte, imgenin görsel algıdaki birleşimine paralel*, ortak bir tarihi bellek oluşturmak mümkündür. Ferdinand de Saussure göre, belleğimiz;

* <http://tr.wikipedia.org/wiki/Bellek>

* bkz. Kavramsal Olarak İm/İmge/İmgelem

“Türüne ve uzunluğuna bakmaksızın az ya da çok karmaşık bütün sizim türlerini yedekte tutar; onları kullanmak zamanı geldiğinde de seçimimizi belirlemek için çağrışimli sözcük öbeklerini yardıma çağırırız. Bir Fransız *marchoms!* “yürüyelim!” derken, *marchoms!* dizimine yönelik başka çağrışım öbeklerini de bilinçsizce düşünür...her bir dizide, konuşan istediği birime uyan ayrışmayı sağlamak için neyi değiştirmesi gerektiğini bilir. Eğer dile getirilmiş olan düşünceyi değiştirirse, konuşan başka bir değeri belirtmek için öteki karşıtlıklara gereksinim duyacaktır; örneğin, *marchez!* ya da belkide *montoz!* Diyecektir” (Gottdiener, 2005:19).

Ortak bir algı oluşturmak ancak, *eidetik* denen imgelerle mümkündür. Eidetik imgeler, “önceden algılanan nesnelere zihinde net bir şekilde canlandırma yeteneğidir” (Arnheim, 2009:122). Bu tanımlamanın ortak algılaşma sürecine dâhil edilmesinin nedeni, “önceden algılanan nesnelere” aracılığıyla, bir geçmişe sahip olmasıdır. Bu algılanan nesne, gerçek nesneden bir dakika ya da bir asır uzaklıkta olabilir. Önemli olan nokta biçimsel olarak imgenin belleğe kaydedilmiş olmasıdır. Örneğin; “masa”, kelimesi görsel ya da işitsel olarak algılandığında, gözün göremediği ancak zihnin bellekten çıkarıp getirdiği bir görüntüyle karşılaşılmaktadır. Yani, masa kelimesinin, burada okunduğu an dâhil, uzamda birleştiği bir nokta vardır. O da en basit haliyle, burada bellek, imgeyi “daha büyük basitliğe doğru eksiltecek, aynı anda koruyacak ve gerekçeler var olduğu sürece ayırt edici özelliklerini keşfedecektir” (Arnheim, 2009:101), dört ayaklı, tahtadan yapılmış bir nesnedir. Bu eidetik imgeler, önceden öğrenilmiş bilgiler doğrultusunda tanımlanabilmektedir. August Riekel’ in eidetik imgeler üzerine yaptığı bir deneyde;

“On yaşındaki bir erkek çocuğundan, gösterilen resmi dokuz saniye incelenmesi istenmişti. Çocuk, daha sonra beyaz boş bir perdeye bakarken, sanki hala karşındaymış gibi, resmin ayrıntılarını çıkarabilmiştir. Arkadaki evin kaç penceresi olduğunu, süt arabasında kaç güğüm bulunduğunu sayabilmişti. Ama kapının üzerindeki işaret sorulduğunda biraz zorlanmıştı: “okunması zor..’sayı’ var, sonra da bir 8 ya da 9...” ayrıca dükkan sahibinin adını ve *Milchhandlung* sözcüğünün altındaki inek çizimini de çıkarabilmişti”(Aktaran: Arnheim, 2009:122).

Eidetik imgelerle iletişim kuran birey, bu eidetik imgelerin birleşimiyle ortak görsel bellek ve estetize edilmiş eidetik imgeyle ise, sanatsal bir bellek oluşturmaktadır. Belleği bu kayıtların birleşimi olarak değerlendirmek, belleğe kayıt niteliği açısından bir misyon kazandırmak demektir. Nitekim gündelik hayat, geçmiş, belki de şimdiki zaman her şekilde kayıt altına alınarak, (fotoğraf, kayıt cihazları, videolar ve bireyin görüp kaydettiği imgeler), görsel ve işitsel bir bellek oluşturur. Kayıt altına alınan en minimal ve masum oluşum, anılardır. Bunlar bireyin kendisi içindir. Ancak belleği, saklama ve depolama yönünden ele alan Ron Burnett, Gerald Edelman' ın görüşlerine yer vererek sorgular; “belleğin bir şeyler saklamaya yönelik olduğu klişesini dile getirdiğimizde şu sorular gündeme gelir: “saklanan şey nedir? Kodlanmış bir mesaj mı? Bu sorular, genel kabul gören varsayıma göre bir şeyin saklanmasıdır. Bu da beynin hiç değilse bilişsel işlevlerini yerine getirirken, temsillerle ilgilenmesi gerektiğini ima eder” (Burnett, 2007:271).

Görsel bir dünyanın yaratılması için yapılan kayıtlar, farklı şekilde (reklam, TV) görsel iktidar sağlamak içinde kullanılmaktadır. Çünkü kapital toplumda görselleştirme algıların, düşüncelerin ve arzuların kontrol edilmesine yönelik gerçekleşmektedir. Bunları anlatabilmek için belleğin 19. ve 20. yüzyılları içerisindeki konumuna yer verilmelidir. Bu dönemlerde dikkat çeken şey dijital imajların üretilerek ortak bellek oluşturulmasıdır. Bu dijital imajlar küçük ve masum olarak yer edinmiş anıların, estetik kazandırılarak aynı bireylere pazarlanmasıdır.

Sonuç olarak, “nesnenin bütününe kaplayan ya da sadece fragmanları hatırlayan, kimi kesin ve yalın, kimiye yakalanması zor görsel kavramlarla dolu bir depo ortaya çıkmaktadır” (Arnheim, 2009:102). Bu depoda bazı imgeler, kalıplaşmış şekilde bulunurken, diğerleri ayırt edici özelliklerinden dolayı zenginleşerek bellekte yer edinir. Ancak, belleğin her iki durumda da keskinleştirilmiş bir biçimde birleştirilmesi mümkün değildir. Buna karşın bu birleşim içerik olarak, “küçük ya da büyük çaplı örgütlü öbekleri, basitlik sayesinde bir arada tutulan kavram ailelerini, her türden çağrışımı, uzamsal ortamları ve zaman dilimlerini yaratan coğrafi ve tarihsel bağlamları kapsar.” (Arnheim, 2009:102). Farklı şekillerde birçok düşünme özelliğini kapsayan bellek, bu biçim örüntülerini oluşturmaya devam etmektedir.

2.4. İmge Tanımlaması Doğrultusunda Göstergebilim

Bir dilbilimi olan gösterge biçim aracılığıyla, edebiyatta sözcük, resimde renk ve biçem ya da müzikte nota gibi, içeriğe gönderme yapar. Gündelik hayatta karşılan olaylar, belirtiler ya da nesnelerin tamamının adlandırılması için kullanılan ve bütün disiplinlerle bağlantısı olan göstergebilim*, imgenin görüntüyle ilişkisi açısından incelenmesi gereken felsefi bir alandır.

Göstergebilimsel yaklaşımın temelinde, toplum içerisindeki göstergeleri çözümlenmek ve nesnelerin (gözün algıladığı ve bu algı sürecinde zihinde var olduğu biçimi ile) yani, arabalar, kıyafetler, vitrinler, toplumsal ve geleneksel kurallar ve protokoller gibi, görünenin anlamlandırma ve ilişkilendirme sürecidir.

“Bir giysi, bir otomobil, hazırlanmış bir yemek, bir el-kol baş hareketi, bir film, bir müzik, bir reklam görüntüsü, bir döşeme takımı, bir gazete başlığı: İşte görünüşte birbirinden iyice farklı nesnelere. Ortak yanları ne olabilir bunların? En azından şu olabilir: Hepsi birer göstergedir. Sokakta dolaşırken –ya da yaşamımı sürdürürken bu nesnelere rastladığımda, gerektiğinde hiçte farkında olmadan, her birine aynı etkinlikte yaklaşırım. Belli bir okuma etkinliğidir bu. Modern insan, kentlerin insan yaşamını okumakla geçirir: Şu otomobil bana sahibinin toplumsal statüsünü, şu giysi bana şaşmaz biçimde onu giyenin konformizm ya da eksantrik derecesini, şu aperatif (viski, ya da beyaz şarap ile Frenk üzümü likörü karışımı) de konuşan yaşam tarzını belirtir. Yazılı bir metin söz konusu olduğunda bile, bize sürekli olarak, birinci bildirinin satır aralarından ikinci bir bildiriye okuma olanağı sunulmuştur” (Barthes, 2005:185).

Göze görünen her şey göstergebilim çerçevesinde ele alınmaktadır. Buna paralel, insanlığın ilk varoluş düzeyine indirgemek mümkündür. Göstergebilimin kökeni, “semiyotik” kavramına yani; hekimlik göstergeleri araştırmaları ya da hastalık belirtilerine dayanmaktadır. Göstergebilim bu durumda, en minimal düzeyde bir belirtinin, temel birimi “gösterge” olan, belirtiler dizgesi aracılığıyla dünyayı anlama biçimidir.

* Göstergebilim, semiology, semiotics, imgebilim olarak da adlandırılmaktadır.

Yirminci yüzyılda bilgi ve göstergeler arasındaki ilişkiyi iki farklı filozof, dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce, incelemiştir. Saussure göre bir gösterge, iki ayrı bileşenden oluşur: “ bir *gösteren* ya da bir iletinin alıcısına duyulan konuşulmuş sözcüğün işitmelik imgesi; bir *gösterilen* ya da gösterenin uyarımından kaynaklanan alıcının usunda oluşan anlam. Bir gösterge üç şeydir: gösteren, gösterilen ve bu ikisinin birliği” (Gottdiener, 2005:17). Saussure, bu birliği şöyle açıklar;

“Bir kavramın ve bir ses imgesinin birliğini bir gösterge olarak adlandırıyorum, ama bugünkü kullanımında genellikle bu terim bir ses imgesini, örneğin bir sözcüğü (arbor gibi) belirtiyor. Duyumsal bölüm ideasının bütününün ideasını içermesi nedeniyle, *arbor*’ un yalnızca bir gösterge olarak adlandırıldığı burada unutulur. Burada sözü edilen kavramlar, her biri ötekini çağrıştıran ve her biri ötekinin karşıtı olan üç adla belirtilseydi bu belirsizlik ortadan kalkacaktı. Gösterge (im) sözcüğünü göstermek için kullanmayı, *kavram ve ses imgesi* sözcüklerini sırayla gösterilen (imlenen) ve gösteren (imleyen) olarak değiştirmeyi öneriyorum; bu son iki terim, onları birbirinden ve parçaları olduğu bütünden ayıran karşıtlığı belirtmekte bir kolaylık sağlıyor”(Gottdiener, 2005:17).

Saussure göre, gösterge çift yönlü bir birliktir. Çünkü dil, sözcüklerin kültürel birliğinden oluşur ve bu durum kaygan bir zeminde, sıvı bir halde birbiri içerisinde girer. Ancak buradaki birlik, antazgonizmik* bir yapıdan ziyade, birbirini tamamlayan bir bileşendir. Nitekim Saussure dilin ve sözcüklerin belirli bir dizimsel ekseninde kullanıma açık halde olduğunu belirtmektedir. Bu dizimsel yapıyla oluşan eksenin, “her biriminin us içinde çağrıştırdığı bağlantılar, her zaman birbirilerine karşılıklı olarak bağımlı kalacak şekilde ilişkilidir” (Gottdiener, 2005:20). Saussure bu bağlantılar arasındaki ilişkinin, kültürel altyapıdan kaynaklı, nedensiz bir bağ olduğunu belirtmektedir.

Yapısalcı dilbilime göre, algılanan dış dünya, kesintisiz ve bölünmemiş bir alandır. Bu bütünlük algısal düzeyde, dil aracılığıyla, parçalara bölünerek anlamlandırılır. Bu durum aynı zamanda, kübizmin nesneyi parçalaması olgusunun

* **Antazgonizma**, bileşenlerinin birbirini negatif yönde etkilediği oluşum.

altyapısını oluşturur. Bütünsel algının parçalanmış durumunu, renkler örneği üzerinden açıklayan Berna Moran' a göre;

“Güneş ışığını bir prizmadan geçirirsek güneş tayfını (spektrum) elde ederiz. Bu tayfta renkler kesintisiz olarak birinden ötekine geçer. Ama biz bu renkleri, kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor olarak böleriz. Oysa doğada bir ayırım yoktur. Görülüyor ki, bizim doğal olarak kabul ettiğimiz renk ayrımları aslında dil sayesinde yapılmış ayrımlardır ve dilden önce mevcut değildirlere. O halde dil, algıladığımız nesnelere yığınını keyfi olarak birimlere ayıran bir göstergeler sistemidir ve bu anlamda gerçekliği yansıtmaz, üretir” (Moran; 2003:189).

Charles Sanders Pierce, Sussure' den farklı bir yaklaşımla, felsefi araştırmalar yapmıştır. Dil üzerine göstergesel açıklamalar yapan Sussure, daha çok insan iletişimi evrimine yönelik araştırmalar yaparken, Pierce, insanın nasıl düşündüğüne yönelik anlamlandırma sürecini ele almıştır. Pierce' in göstergebilimi daha çok dil yapısına dayanan mantık kuramıdır.

Pierce göstergeyi, üç bağıntı üzerinde birleştirir. “*Gösterim*, diye adlandırılan *usa* ideayı, taşıyan bir araç; yorumlayan diye adlandırılan göstergeyi yorumlayan başka bir *idea*; bir de göstergenin karşılık geldiği nesne” (Gottdiener, 2005:22). Daha görüntüsel imle (nesne), göstergeyi açıklayan Pierce, işaret kavramıyla düşüncelerini destekler. Bu kavrayış düşüncesinin merkezinde, “semiyotik” ya da işaretler (gösterge) kuramı bulunmaktadır. Bir işaret kendisinden bağımsız bir nesneyi göstermek için kullanılan bir araçtır. “*Üçgen* sözcüğü, bir geometrik şekli ifade eden ve gösterilen bir işarettir. Pierce, bu işaretin kullanıldığı durumun betimlemesinde üç ayırım yapar, *işaretin kendisi* (söylenen ya da yazılan “*üçgen*” sözcüğünün kendisi), *işaretin nesnesi* (tasarlanmış bir nesne olarak *üçgen*), *işaretin yorumu*, özgün işaretin yorumlaması ya da dönüşümü olarak işlev gören diğer bir işaret (“*üçgen*”in yorumu olarak “*üç-kenarlı-yüzeysel şekil*” ifadesi kullanılabilir)” (Aktaran; Thilly, 2001:83).

Pierce' in gösterge kavramı, üç farklı süreçte zihinde yer edinirken, sonrasında zihinde yer edinen nesne de üç farklı bölünme içermektedir. Pierce bu bölünmeyi, görüntüsel gösterge (ikon), belirti ve simge olarak adlandırılmaktadır.

Bu üçlemede simge; “eğer yorumlayanı yoksa onu gösterge yapan özelliğini kaybedecek olan göstergedir”, görüntüsel gösterge (ikon); “gerçek nesnenin ya da olayın yeniden yaratımına çok yakın olmasından ötürü idea taşıyan bir göstergedir”, belirti ise; “nedensiz bir göstergedir. Anlamı toplumsal saymacalarla ya da kodlarla oluşmamıştır. Daha doğrusu, deneyimle ya da dünyanın kullanımsal anlamda anlaşılmasıyla, yorumlayanın usunda bir gösterge olarak kurulmuştur. Gök gürlemesi bitişikliği bir belirtidir. Şimşegi görürüz ve gök gürlemesini bekleriz” (Gottdiener, 2005:26).

Yirminci yüzyıla gelindiğinde, göstergebilim üzerine yapılmış araştırmalarda ön plana çıkan isim, Roland Barthes’ tir. Barthes, gündelik hayat içerisindeki tüm göstergeleri (olguları), çözümlenmeye yönelik araştırmalar yapar. Bu araştırmaların temelinde, Jean Paul Sartre ve Fransız tarihçisi Michelet bulunmaktadır.

Barthes, göstergebilimi daha pragmatik örneklerle, yaşam alanlarına yansıtır. Bu aşamada gösterge, *düzanlam* biçimidir. Yani, “*gösteren* dolaylımsız bir biçimde özel bir nesneyi adlandırır ya da neye gönderme yaptığını açıkça belirtir.” (Gottdiener, 2005:30). Bu dolaylımsız göndermeler, Sassure’ ün yaklaşımına paralel, yananlamsal kodlar olan kültürel değerler ve ideolojilerle dizine katılır. Dizin üzerindeki tüm anlamlar ve sınıflandırmalar ise, kendi içerisinde diyalektik bir düzlemde konumlanır. Nitekim “dünya göstergelerle doludur, ama bu göstergelerin hepsi alfabenin harfleriyle, ulaşım kodundaki işaret levhalarıyla ya da askeri üniformalarla aynı yalınlık içinde olamaz: Sonsuz kez daha girift* , daha karmaşık olanları, vardır” (Barthes, 2005:186). Bu karmaşık süreç, gösterilenin birey üzerindeki etkisiyle oluşur. Bir savaş göstergesinin elbette, algıda bıraktığı imge, zihinsel olarak daha karmaşıktır.

Barthes’ in pragmatist yaklaşımına yönelik incelenebilecek bir örnek olarak *Merkezsiz Besin* isimli yazısı, *sukiyaki* yemeğiyle gözlenen algının göstergesel fenomenine zemin niteliğindedir.

“Sukiyaki, önünüze, masanın üstünde, daha yediğiniz sırada yapıldığına göre, tüm öğelerini iyice tanıdığınız bir yahnidir. Çiğ (ama soyulmuş, yıkanmış, daha

* **Girift**; karışık, çapraşık

şimdiden bir bahar giysisi gibi estetik, parlak, renkli, uyumlu bir çıplaklıkla giyinmiş: “*Renk, incelik, hava, etki, uyum, yahni, hepsi içinde*”, derdi Diderot) ürünler toplanıp bir tepsi üstüne getirilmiş; pazarın özü gelir önünüze, tazeliği, doğallığı, çeşitliliği, basit maddeyi bir olay umudu yapan sıralanışı gelir: Pazar ürünü dediğimiz şu nesneye, halkın ulaşabileceği, aynı zamanda hem doğa, hem mal, Pazar doğası olan karma nesneye bağlı iştah artışı: yenilebilir yapraklar, sebzeler, ufacık şehriyeler, kaymaklı soya hamurları, çiğ yumurta sarısı, kırmızı et ve ak şeker..., önce çevre çizgisini, sırçanın kıvrak keskinliğini ve renkli parlaklığını (bütün bunlar nesnelere maddesinden mi kaynaklanır, sahenin ışığından mı, tabloyu kaplayan katmandan mı, yoksa müzenin ışık düzeninden mi bilinmez) sürdürür gördükleri bir Hollanda tablosu gibi birleştirilip düzenlenmiş olan tüm bu çiğ şeyler...gözlerinizin önünde pişer, renklerini, biçimlerini ve süreksizliğini yitirir, yumuşar, doğalarını değiştirir...”(Barthes, 2008:26).

Barthes’ in imgeyi bir söylem olarak önemsemesi, kültür eleştirisinde ve düşün alanında birçok yapıt üretmesini sağlamıştır. Bunların arasında, “profesyonel güreş, beslenme, Greta Gabro’ nun yüzü, otomobil reklamlarıyla, moda fotoğrafçılığı ve mimarlık üzerine yaptığı çalışmalarda gibi, imgelerin kendilerini çözümlemesini içeren” alanlar bulunmaktadır.

Dilin karmaşıklığı ve gönderim yaptığı sözcüklerle olan bağlantısı üzerinde durmayan Sassure, sözcüklerle, nesne ve olgular arasında doğrusal olanı *derinliksiz* bir sav olarak öne sürmüştür. Sassure’ e göre anlam, sadece sözcüklerle nesnelere doğru orantılı bir şekilde eşleştirilmesi sonucu oluşmuştur. Sassure sonrasında gelen yapısalcılar bu teorem üzerinden dil olgusunu geliştirmişlerdir. Ancak bu durum post yapısalcı olarak adlandırılan Jacques Derrida tarafından bütünüyle yıkılmıştır.

Derrida’ ya göre, Batı felsefesi göstergelerin, zihinsel ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi tam olarak tanımlayamamıştır. Sözcüklerin ve bu doğrultuda uzamsal bir bağlam yaratan metinlerin, gerçeklik olarak algılanması büyük bir sorundur. Çünkü gerçeklik, “varlığın metafiziği” varsayımıyla sadece yazı göstergesinin çatısı altında toplanan bir olgudur. Yani, Derrida için “yalnızca metin vardır” (Gottdiener, 2005:38). Derrida Sassure’ ü eleştirirken, göstergeleri, gösterenler ile gösterilenler arasındaki bağlantının çok yalın ve basite indirgenecek

kadar pasifize bir konumda olmadığı üzerinde durmuştur. Çünkü Derrida' ya göre; “birebir karşılıklar yoktur ve gösterenler her zaman yoruma açıktır”. Derrida Sassure' ün dinleyicinin usunun gerçekleştirdiği gösteren ile gösterilen arasındaki kolay karşılıklılıklar varsayımının her göstereni içine alabilecek bir “aşkın gösterilen” içerdiğini belirtmektedir (Gottdiener, 2005:38).

Derrida' nın yaklaşımı, her şeyin yıkım aşamasında olduğunun göstergesidir. Hiçbir şey tekrar varolma eğilimi göstermediği için, göstergebilim Derrida' nın eleştirel yaklaşımıyla, tüm göstergeleri yok eder ve bu *yokolma*, *yıkılma* sürecini, metin kavramı altında toplar. Bu açıklamalarla göstergebilimsel bir sonuca gelmektedir. Yine de postmodern dönem çerçevesinde özetlendiğinde, göstergebilimsel alandaki yönelimler; metin çözümlemesiyle Derrida' ya, bilgi kuramsal konularla Lyotard' da ve kültürel çözümlemelerle Baudrillard' a dayanmaktadır.

Göstergebilim imge bağlamında sonuca bağlanmak istediğinde, göstergenin hem algı düzeyinde hem de yansıtılma sürecinde birçok farklı düşünceyle karşılaşmıştır. Sassure Kavramsal Sanat gibi metin ağırlıklı eserlerin anlaşılabilmesi, Pierce ise işaretler ve göstergeler bağlamında sanatsal ifadelerin anlamlandırılması açısından ne kadar önemliyse, Roland Barthes' in yirminci yüzyıl göstergelerinin tanımlanabilmesi için ayrı bir öneme sahip olduğu görülmüştür. Çünkü Barthes' in, modern dönemden postmodern döneme geçiş sürecinde gündelik hayatın estetikleştirilmesi başlığı altında birleşen göstergelerin çözümlenmesine yönelik yaklaşımlara rastlamak mümkündür. Derrida ise imgenin yıkım ve deformasyonla yüzyüze kaldığı, yaklaşımıyla değişim sürecinin anlaşılabilir olması için incelenmiştir. Bu bağlamda imgenin değişim sürecindeki son durumuna açıklık getirdiği görülmüştür.

ÜÇÜNCÜ KESİM

MODERN İMGE

İmgenin değişim sürecinde dönemsel özelliklerin belirlenmesi bağlamında ele alınan Modern İmge araştırmasında, modernizmin tarihsel incelemesi yapılarak sanatsal imge üretiminin alt yapısı incelenmektedir. Bu bağlamda toplumsal gelişmelere paralel olarak teknik ilerlemelere yer verilirken, sanatçının ve toplumun gelişmeler karşısındaki durumu bireye yönelik bir yaklaşımla ele alınmaktadır.

Bu kesimde amaç, imgenin sanatsal yaklaşımlardaki değişim sürecini akımlar üzerinden belirginleştirmektir. Nitekim imgenin akımlar doğrutusunda, yansıtma, gerçeklik, soyutlama, parçalama ve nesne olgularıyla sürekli bir değişim içerisinde olduğu görülmüştür. Bu bağlamın incelenmesi sırasında endüstriyel ve sanatsal gelişmeler açıklanmaktadır. Sanatsal gelişmelerde, yeniden üretimle elde edilen fotoğrafik imgelere, üretim olanaklarının kullanılmasının bir sonucu olarak ortaya çıkan kolaj ve montaj tekniklerine ve gündelik hayat içerisine indirgenen sanatsal imgelere yer verilmektedir.

3. MODERNİZMİN GENEL NİTELİKLERİ

Modernizmin genel nitelikleri incelenirken tarihsel bir yaklaşımla kavramsal, düşünsel ve tekniksel bağlamdaki değişimler ele alınmalıdır. Bu bağlamda öncelikle modernizmin kavram olarak tanımlanmasına yönelik açıklamalara yer verilmelidir.

Modernin 'yeni' yi temsil etmesi, geçmişini içerisine alarak bugün gerçekleştirilen tüm gelişmelerin açıklanabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu yaklaşım, yenilikler doğrutusunda modernizmin sonsuzluğunu ve sürekliliğini betimler. Modernizmin geçmişte yaşanan gelişmeleri o dönemin 'yeni' si olarak, içerisine alma konusunda farklı görüşler öne sürülmektedir.

Rönesans tarih düşünürleri modernliği Hıristiyanlığa eşit bir başlangıç ve gelişim sürecinde görürler. 'Eski dünya Pagan' dı, modern dünya ise Hıristiyan'. Yani, eski dünya karanlığın örtüsü altında kalmış ama modern dünya, Tanrı' nın

oğlu İsa Mesih biçiminde insanlar arasında ortaya çıkmasıyla dönüşmüştür” (Kumar, 1995:88). Ancak Hıristiyanlık öncesi Pagan ve Roma toplumunda gerçekleşen yenilikler yine modern olarak nitelenir ve modernizmin geçmişle olan bağını vurgular. Celement Greenberg modern sanatın geçmişle olan bağını şu şekilde açıklar: “Modernizm eski geleneğin çözülmesi, dağılması anlamına gelebilir ama aynı zamanda onun devamıdır da. Modernist sanatın kökleri geçmiştir ve sona erdikten sonra da sanatın sürekliliği içinde anlaşılır olmaya devam edecektir” (Aktaran; Batur, 2003:361).

‘Modern’ terimin tarihi incelendiğinde İ.S. 5. yüzyılda ‘antiquus’ un karşıt anlamlısı olarak kullanıldığı görülür. Ancak J. Burry’ nin belirttiği gibi klasik düşünce 17. yüzyıla kadar fazlasıyla belirgindir. Buna bağlı olarak tamamen bir modernlik söz konusu değildir. 18. yüzyılın ilk yarısı incelendiğinde ise, 17. yüzyıla göre önemli sayılabilecek bir ilerleme söz konusu değildir. Fazlasıyla baskın olan skolastik* düşünceyle daha çok yozlaşmaya doğru bir çöküş söz konusudur. Batıda yaygın olan Hıristiyanlık düşüncesi, edebi ve tarihi tartışmalara engel olmaktadır. Bu durum 18. yüzyılın ikinci yarısının son dönemlerine kadar devam etmiş ancak Hıristiyan tarih felsefesiyle, tanrı inancı sorgulanmış ve gündelik hayat içerisine indirgenen tanrıyla beraber aydınlanma düşüncesinin temelleri atılmıştır.

Modernizmin başlangıç noktası olarak kabul edilen, 1789 Fransız devrimiyle, geçmişin ağırlığı gelecek üzerinden kaldırılarak, önü açık bir gelecekle yeni bir çağa geçilmektedir. Ortaçağ’ ın bitişi ve Modern çağ’ ın başlangıcı olarak görülen Aydınlanma projesiyle birlikte, “ortaçağdan beri süre gelen dinsel ritüeller, feodal ve saray toplumunun artık halkın şenliklerine katılmamaları dolayısıyla, halesinden koparak hem farklı estetik bir dil, hem de kurumsal statü kazanma eğilimi” (Jusdanis, 1998:144)

Fransız devrimiyle aydınlanan düşünce, sonrasında Sanayi Devrimiyle modernleşmenin maddi tözünü oluşturmaktadır. Batıda hızla ilerleyen ekonomik gelişmeler beraberinde bilimsel ve felsefi gelişimleri sağlamaktadır. Düşünsel

* Skolastik felsefe kiliseye ait olan düşüncedir, Latince kökenli schola (okul) kelimesinden türetilen *scholasticus* teriminden gelmektedir ve kelime anlamı olarak *okul felsefesi* demektir. Bu anlam önemlidir, zira skolastik felsefe, ortaçağ düşüncesinde doğrunun zaten mevcut olduğu, düşüncesine ve felsefenin okullarda okutularak öğretilmesine dayanan bir yaklaşım sergiler. Bu felsefenin temeli teolojidir, ona dayanır ve onu desteklemeye çalışır.

alandaki yapılan devrim sonrasında gelen maddi devrim, modernleşme tarihinde baskın bir noktadadır. Çünkü sanayileşmeyle ön plana çıkan Batı kültürü, zaman içerisinde dünya medeniyeti haline gelmektedir. İşte bu noktada, çatışık durumlar ortaya çıkmaktadır. Göz ardı edildiği düşünülen gelişmemiş (tarım) ülkeler, sanayileşmeyle beraber batı medeniyetinin baskın tavrını hissetmeye başlamaktadır. Yani modernleşme batı olmakla eşdeğer anlama gelmektedir ki bu düşüncenin bugüne kadar geldiği öne sürülmektedir. Nitekim Kumar' a göre: “Bir bütün olarak dünya, modern bir toplum olmanın sanayileşmiş bir toplum olmak anlamına geldiğini gittikçe aşikâr bir şekilde gördü. Modernleşmek, sanayileşmek yani, batı gibi olmaktı” (1995:105) açıklamasıyla bu durumu belirtmektedir. Elbette sanayi gelişim sadece ekonomik alanda değil, silah, gemi ve benzeri savaş malzemelerinin üretimi ve pazarlanması konusunda da ilerleme göstermiştir. Gelişmemiş ülkeler üzerinde baskın olan batı düşüncesi ağırlığını sömürü olarak gösterdiğinde, önceden pazarlanmış olan savaş malzemeleri batı üzerine (bu durum sadece tarım ülkelerinde değil, sanayileşmiş ülkelerde de birbirilerine karşı bir çatışma halidir) çevrilmiştir.

19. yüzyıl öncesi, modern dünyayı başarısızlıklardan arındırarak ideal moderne ulaşabilme umudu vardır. Ancak modernizmin *ideal* olana, düzen üzerinden ulaşma çabası toplumda tepkilere yol açmaktadır. Modernizmle belirlenen düzen bireyler arasında, sınıflandırmalara sebep olmakta ve baskın bir kaos yaratmaktadır. Her şey statik bir konumda indirgenmeye çalışılmaktadır. Nitekim “düzen kaos olmayan şeydir; kaos ise düzenli olmayan şeydir. Düzen ve kaos *modern* ikizlerdir” (Bauman, 2003:14). Modernizmin ilk dönemlerinde yeşeren umut, yüzyıl ortalarında yerini umutsuzluğa ve müphemliğe bırakır. Bu duruma paralel müphemlik “sınıflandırma işinin bir yan ürünüdür ve her seferinde daha fazla sınıflandırma çabası gerektirir” (Bauman, 2003:12). Çünkü bu çatışık durum o dönem yapıtlarında kafkavari bir tutumun belirginleşmesine kolaylık sağlar.

“Bir vakitler o zincirlere vurulmuş insanın

İç dünyası hep zincir şakırtılarıyla dolu” (Nietzsche, 2002:81).

Nietzsche sanki modernitenin bir hayat enerjisinden, yaşamaya ve iktidara yönelik bir iradeden başka hiçbir şey olmadığını göstermek için, “bir kargaşa, anarşi, yıkım, bireysel yabacılığa, umutsuzluk denizinde yüzüyordu. Modern

hayatın, bilgi ve bilim tarafından yönetilen cephesinin gerisinde, vahşi, ilkel ve bütünüyle acımasız hayat enerjilerinin varlığını sezmişti” (Harvey, 2002:81).

Kitlesel hareketlerin aktif olduğu bu dönemde, özellikle 19. yüzyılın ilk yarısında, mimari, edebi ve sanatsal alanda da hareketlenmeler yaşanmaktadır. Çünkü gelişmelere paralel, hızla gelişen teknolojiyle olumlu ve olumsuz ilerlemelerin beraberliği söz konusudur. Sömürüyle yerleşen kapital baskı, toplumsal eylemlere dönüşmüştür. Bu eylemlerde toplumun aydın kesimi, modernleşmenin birey üzerindeki noksanlarına dikkat çekmektedir.

“19. yüzyıl modernliğine özgü ayırt edici ritm ve sesleri belirlemeye çalıştığımızda ilk gözümüze çarpan şey, modern deneyimin ortaya çıktığı son derece gelişmiş, farklılaşmış ve dinamik yeni zemin olacaktır. Buharlı makinelerin, otomatik fabrikalarının, demiryollarının yeni devasa sanayi bölgelerinin; bir gece içinde insani açıdan acılı sonuçlar yaratarak büyüyüp yayılan şehirlerin; iletişimin çapını gitgide genişleten günlük gazete, telgraf, telefon ve her türlü iletişim aracının; gittikçe güçlenen ulusal devletler ve çok uluslu sermaye topluluklarının, bu yukardan aşağı modernleşmeye karşı, kendi aşağıdan modernleşme tarzıyla direnen toplumsal kitle hareketlerinin sürekli yayılarak her şeyi kapsayan, en şaşalı büyümeyi, akla durgunluk veren ziyan ve israfı gerçekleştirebilen sağlamlık ve istikrar dışında her şeye gücü yeten dünya pazarının yer aldığı zemindir bu” (Berman, 2005:32).

19. yüzyıl sonunda modernizm karmaşık bir tepkiyle karşılaşır. Bu tepki ‘burjuva modernizm’ ine karşı oluşturulan ‘kültürel modernizm’ dir.

Burjuva modernizm’ ile hâkim olan kapital düzen modernliği sarsar. Marx, “kapitalist düşüncenin sınıflara bağlı ve açıkça baskıcı, ama aynı zamanda çelişkili mantığının, nasıl insanlığın evrensel kurtuluşu ile sonuçlanabileceğini göstererek ütopyik düşünceyi materyalist bir bilime dönüştürmeyi hedefler. Kapital düzen kültürel modernizmle yıkılmaya çalışılır” (Zeka, 1990:53).

Aydınlanma çağıyla birlikte ortaya çıkan burjuva sınıfı ve onun sanat eserleri, üretim ve alımlama biçimlerini düzenleyen kurallara bağlı, tarihsel kategoride varlık bulan bir biçime bürünür. Burjuva sanatı olarak nitelendirilen bu dönemde, sanatın kendini anlama aracı olarak görüldüğü söylenebilir. 19. yüzyıl’a

gelindiğinde ise halkın beğenisinin seçkinci otoritenin yerini aldığı gözlemlenir. Bu duruma örnek olarak özel sanat galerilerinin çoğalması gösterilebilir.

Kültürel modernizm ise, yeni muhafazakârlar tarafından eleştirilir. Yeni muhafazakârlar Habermas' a göre; “ekonomi ve toplumun iyi kötü başarılı kapitalist modernleşmenin rahatsız edici yüklerini kültürel modernin sırtına yükler. Böylelikle doğal bir sonuca varır ve yeni muhafazakârlar topluma ilişkin modern süreç ile kültürel modernizm arasındaki ilişki belirsizleşmeye başlar ve bulanır” (Zeka, 1990: 35).

Triztan Tzara' nın burjuva beğenisi ve duyarlılığıyla alay eden manifestoları bu dönemde yayınlanır. “O dönemde etkin olan Dada akımı amacını, sanatın kutsallığını bozarak modern dönemde olanaklılığını sorgulamak biçiminde belirler. Dadaistler çağın deliliğini tedavi etmek amacıyla ironi ve absürtlüğe, skandal ve yıkıcılığa başvururlar” (Kumar, 1995:108). Modern olan birey ki “modern olmanın anti-modern” (Berman, 2005:115) olmaktır, bütüncül düşüncenin içerisinde kendini kaybetmiştir. Kaybolan benliği modern sanatçılar irdelemektedir. Çünkü modern sanatçı da kaybolan benlik arayışı içerisinde anti-modern bir tavır sergiler. Benzer bir tanımlama Lionel Trilling tarafından yapılır; “modern kavramın, tam karşıt yönde karşımıza dikilecek şekilde salınıp dönebilecek kadar değişebilir ve kaygan bir anlamı olduğuna” (Kumar, 1995:107) işaret eder. Greenberg ise, bu dönem modernizmini kendi içerisinde diyalektiğe sokarak tanımlar; “modernizmin özü bir disiplinin karakteristik yöntemlerini o disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta yatar. Yıkılmak değil, kendi yetki alanına daha sağlam yetiştirmek amacıyla” (Batur, 2003:361) kullanır.

Endüstriyel Çağ' da ortaya çıkan iki ayrı yaşam vardır; bir yanda yıkılamayan umudun varoluşu, planlanmış çevre ve mutluluk, beraber gelen güven duygusu, kurulan binaların sağlamlığına benzetilebilecek ideal yaşam, öteki yanda umutsuzluk, acı, “yoksulların gözleri” (Baudelaire, 2001:85), duygu ve oluşturulmaya çalışılan ideal yaşama karşı anarşist seçimler. Nitekim “Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi” (Berman, 2005: 28).

Resim 5. George Grosz, **Şehir**, 1916

Kaynak: ww2artists.blogspot.com/2007/12/george-grosz

Modern hayatın bu parçalanmışlığı, gelip geçiciliği ve çatışık durumları ikilemin dışavurumu şeklinde ortaya çıkar. Modern hayatın anlık olanla ilgilenmesi, modernizmin tarihle olan bağlantısı konusunda kaos yaratır. Bu tanımlamayla modernizmin kendi geçmişini kabul etmesi olanaksız gibi görülmektedir. Anlık olan tarihle bağlantıyı zorlaştırır. Ancak Picasso' nun ilkelleri incelemesi ve ilkellerin masklarını örnek alarak oluşturduğu mask yüzeyleri ikilemin çatışıklığının en bariz örneği olabilir. Picasso' nun dönemin yok edilmişine yarattığı özneliğini Gertrude Stein şöyle yorumlar: “20. yüzyılda her şey kendi kendini yok ettiğine ve hiçbir şey sürüp gitmediğine göre, 20. yüzyılın kendine özgü bir görkemi vardır; Picasso' da bu yüzyıla aittir, insanın hiç görmemiş olduğu bir yeryüzünün ve hiçbir zaman olmadığı biçimde imha edilen şeylerin garip tadı vardır onda. Öyleyse Picasso' nun da kendi görkemi vardır” (Harvey, 2003: 32).

Habermas, Baudelaire' in birinci formülasyonu* ile ortaya atılan bu anlık olana cevap niteliğinde şunu söyler: “Modern olan klasik ile gizli bağını hep sürdürmüştür” (1990: 32). Kumar ise modern toplumun sahicilikten uzak olduğunu belirtmektedir. Modern toplum modernliğin tüm içeriğini kabul etmeyecek kadar korkak ve tedbirlidir. Bu ikilemin sonucunda oluşan modernizmin çıkmaz

* Modernlik geçici uçucu, olumsal olandır, sanatın bir yarısı budur öbür yarısı ebedi değişmez olandır.

durumunu Yeats; “Her şey dağılıyor tutunamıyor merkez; saf anarşidir dünyanın üzerine çöken” (Harvey, 1996:24) cümlesiyle açıklar. Bu paradoksal birlik Berman’ a göre bölünmüşlüğü birliğidir;

“Modernlik geçici uçucu, olumsal olandır, sanatın bir yarısı budur öbür yarısı ebedi değişmez olandır. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler” (Berman, 2005:28).

Bu çatışık durumlar sanatçıları, acının içerisine sürükler ve yeniden farklı üretimlerin yapıların oluşmasına sebep olur. Yaşanılan kaos, parçalanmışlığın büyük bir ustalıklarla sentezlenmesine yol açar. İki ayrı yaşam, modernizm amacı sorununun belirsizliği ile ortaya çıkar. Bireyde oluşan ironik dünya ve modernizmle beraber gelişim gösteren kapital düzenle bağdaştırılmaktadır. Marx oluşturulan kapital düzeni şöyle yorumlar; “içinde yaşadığımız atmosfer her birimizin sırtına 40.000 okkalık bir güç ile bastırıyor, ama hissediyor musunuz onu?” (Berman, 2005:33).

Anarşist seçimlerin modernizm hâkimiyetinde olması hiyerarşiye başkaldırıdır. Nitekim Le Courbiser’ in binlerce insanın yaşayabileceği konutları planlaması, hiyerarşinin bariz bir örneğidir. Kumar, her ne kadar Le Courbiser’ in amacı olarak sokaklarda yaşanan acının ve anarşinin önüne geçebilmek olduğunu belirtse de, sokaktaki insan modernizmin amacının kimler tarafından belirlendiğini ve bunların nasıl gerçekleştirildiği konusundaki müphemlik sonucunda ayaklanır.

Modernizm sürecinde ortaya çıkan nesnelere karşılık sanatçıların göz ardı edemediği *diğerleri* olgusu eleştirel bir tavırla gündeme getirilir. Bu bağlamda burjuva kültürüne karşı oluşan, modern bir hareket olarak tanımlanan, avangardizm gündeme gelmektedir.

Avangard kavram olarak askeri bir terimdir; bir ordunun, bir birliğin öncü kolu anlamına gelmektedir. Tarihsel açıdan Aydınlanma projesiyle evrensel bir kullanıma geçmiştir. Avangard eylemler, modernizmin sınırsız vaatlerinin gündelik

hayat pratiği sürecinin anlamlandırılmaya çalışıldığı noktada ortaya çıkmaktadır. Sanatsal bağlamda teknik görüntülerin ve biçimlerin, şok etme güdümlü, birleştirilmesidir. Nitekim modernizmde sanatsal imge incelendiğinde, 1850' lerde Baudelaire' in '*kaybolan hale*' siyle, 1900' lerde dışavurumcularla ortaya atılan nesne deformasyonu, 1930' larda soyut sanatla belirginleşen renk ve çizgilerle ve 1980' lerde ise, postmodernizm altında ele alınan Yeni Gerçekçilikle sadece görüntüye dönüşen imgelerin sanata yansıtılmasıyla sorgulanır.

Gerçeküstücü sanatçıların modernizm sorgulaması, modernizmin rasyonalitesi* ve determinizmi** üzerinedir. Modernizm akılcılığı yüceltirken arzuyu ve hazzı yok saymıştır. Romantiklerle ortaya atılan fantezi ve imgelem gerçeküstücüler tarafından benimsenmiştir. Romantik tepki, modernizm pragmatizmine ve Freud' un haz ilkesine karşılık yine kendisinin '*gerçeklik ilkesi*' dediği şeye teslim olmasıdır (Kumar, 1995:108). Gerçeküstücüler tarafından eleştirilen modernizm rasyonelliği; geçmişte yine modernliğin eleştirisi niteliğinde ortaya atılır ancak rasyonalite, modernizmde varlığını sürdürmeye devam eder. Modernizm iki savaş arası ve sonrası büyük felaketlerle yüklenmiştir. İki savaş sonrası bireyin içinde bulunduğu kaos örtülmeye çalışılsa da belirgindir.

* Akılcılık olarak da adlandırılan **rasyonalizm**, bilginin doğruluğunun duyum ve deneyimde değil düşüncede ve zihin de temellendirilebileceğini öne süren felsefi görüş.

** Nedensellik olarak da adlandırılan **determinizm**, genel olarak nedensellik ilkesi olarak bilinen ve olay ve olguların birbirine belirli bir şekilde bağlı olması, her şeyin bir nedeni olması ya da her şeyin bir nedene bağlanarak açıklanabilir olmasıdır.

Resim 6. Kronoloji ve Sürrealistler



Kaynak: surrealismus.blogspot.com/2008/05/

Savaşın sanatçıyı nasıl ve hangi yönlerde etkilediğini, Dan Frank' ın Uzanmış Çıplak yapıtının baş karakteri Lev Korovin' den anlamak mümkündür. Yapıtta Apollinaire, Modigliani ve Paris Pasajları gibi modernizm temel isimleri görülmektedir. Savaş sonrası bir daha resim yapmayan Lev Korovin' in Paris sokaklarında kendini arayışı, bütün yönleriyle anlatılmaktadır. Nitekim modern kaos sonucunda oluşan ve radikal bir yaratı olan fantasmagoria,* yapıtta genelevlerle, pasajlarla ve flaneur** tavırlarla ele alınmaktadır. Dan Frank savaş sonrasını; bak karakter Lev Korovin' in dilinden şu cümlelerle betimler:

“...çukurun dibinden çekip çıkarsınlar istiyordu kendisini, cepheye gelen mezarların yaptığı gibi. Gündüzlerin gerçeği, uykusuz koyu karanlıkları silsin diye bekliyordu. Çevik ve neşeli, onlara doğru koşan, artlarından yetişip bir sevinç patlamasıyla ölümüne gönderen top mermisinin ışığı silindi. Önceki sesi hatırlıyordu. Onu anlatabilmek için bir başka ses gerekiyordu ve o ses, fırçanın tuval üzerinde kayışıyla betimlenemezdi. Sözcüklerin sesi gerekiyordu... Lev Korovin kendi Guillaume Apollinaire' in birkaç dizesini okuyordu:

Top mermileri miyavlıyordu, bir aşk için ölümüne
Yitmekte olan, ötekilerden daha tatlıdır

* Flaneur' ün gözünde metropol, seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri; bir göz kamaştırıcı imgeler, düşler, fantasmalar alemi
** **Flaneur** bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve hayatın bütün görünümünü müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder.

Yağmur yağıyor Çoban Kız yağmur ve kan bitmek üzere
 Top mermileri miyavlıyordu. Dinle! bu bizimkilerin şarkısıdır
 Ve top mermileri kızışmış kediler gibi miyavlıyordu” (Frank, 2000:100).

G. Apollinaire, yapıtta; “Bir kaosu düzene sokmak, işte yaratma bu” (Frank, 2000: 57) cümlesiyle Marx’ ı destekler nitelikte umut verir. Apollinaire, sanatçının yaratıcılığını dönemin özellikleriyle birleştirerek bir ışık huzmesini sanatçıların üzerine tutar ve içinde bulunulan durumu tersine çevirerek yaratıcılığa bir sebep olarak gösterir.

Şizofrenik ve ironik duruma gelen modern birey için incelemeler yapılır. Ve bu incelemeler, tabiki modernizm başlığı altında gerçekleşir. Freud; “modern hayatın insanı doğma potansiyelini içlerinde barındıran belirsizliklerine uygun düşündüğü mesafeli ve kendini korumaya dayalı bir varoluş stratejisi önerir” (Megill, 1998:473).

Modernizm kaosu, her alana yayılmıştır. Sonuca varıldığında tamamen bir müphemlik karşılar. Modernizm, modernliği eleştirir, ancak eleştirdiği noktaları içinde barındırır. Modernizmle bireyin özgürleşmesi vaat edilir, ancak hiyerarşik baskın bir yaşam sunulur. Berman’ a göre “...modernizm cehenneme gidecek bir yol arar. Ama aynı zamanda bir çıkış yolu, ya da cehennemden geçen bir yol” (2005:356) açıklamasıyla, modernizm çatısı altında oluşan kaosu betimler.

Bütüncül kaos sona ulaştığını ise, varlığını bir çok acıyla ve kayıpla gösterir. Modernizmde olumlu veya olumsuz tüm değişimler, insanların hayatına şok edici bir şekilde giren gelişimlerdir. Modernin sonunun olup olmayacağı tartışılabilir bir konudur. Hal Foster modernist düşün sonunu, “Dünya Ticaret Merkezi’ ne düzenlenen saldırı -ikiz kulelere iki uçağın çarpması- kozmopolitik mekânda serbest hareket yönündeki modernist düşü karabasana çeviren eylemdi” (2004: 64) şeklinde yorumlar.

Resim 7. **İkiz Kulelerin Vurulması**, 2001



Kaynak: www.turksolu.org/153/selim153.htm

Modernizm bugün varlığını bu kaos içerisinde sürdürür. Postmodernizm, modernizm eleştirisi niteliğinde olsa bile, modern kaos kendi içerisine alarak yoluna devam eder. A. Megill bu birlikteliği şöyle yorumlar;

“Alan Wilde’ ın işaret ettiği gibi, modernizm ile postmodernizmi birleştiren şey, ortak bir kriz varsayımdır. Ancak bu varsayımsal krize verdikleri tepkiler farklıdır. Modernizm krizin karşısına ‘ironik-olmayan bir, bir olma yada kaynaşma vizyonu çıkarır. Yine de, bazı eleştirmenlerin söylediklerinin tersine, bu ironik olmayan uğrağa pek de fazla güven duymaz; sanatı ‘olsa olsa, kirli hayat gelgitine karşı muğlâk dalkıran’ olarak görür. Kısacası, ironik-olmayan uğrağın ima ettiği düzen imkânlarına karşı ironik bir tavır takınır... Postmodernizm ise tersine ironik-olmayan bir uğrak ifade etmez, çünkü sanatla edebiyatın en yüzeyselinden düzenli bir evren vizyonu bile sunamayacağına kanidir...” (Meggil, 1998:470).

Modernizm girdabı, eylemsizliği çekici kılar. Bu durağanlık, modernizmin sona erdiğine ya da farklı bir açıdan postmodernizmin başladığına yönelik kesin bir sonuca bağlanamamaktadır. Nitekim Habermas’ a göre; “Modernizm hâkim ama ölü” dür (Zeka, 1990:35).

4. TEKNİK OLARAK ÜRETİLEN İMGENİN DOLAŞIMI

Öykü*, fotoğraf ve eşlik eden yazı zarfta çıkarıldığında, denizin ortasındaki o katamaranda başlıyor. Önce fotoğraftaki imgeye şöyle bir göz gezdiriliyor. Sonra eşlikçi yazı okunuyor. Gün batarken, deniz hareketleniyor, açlık bastırıyor. Açlığı bastırmak için yenenler de, uyku. İmgenin olduğu kâğıt, diğer basılı, yazılı kâğıtların en altında küçük masanın üstünde. Hava karanlık olduğunda katamaran kıçtan kıyıya yanaşiyor. Yeşilin hâkim olduğu imgenin bulunduğu kâğıt basılı kâğıtların en altında, masanın üstünde kalıyor.

Katamaran temizlik görevlileri mavi çöp torbalarıyla koltuklar arasında dolaşılıyor. Masanın üzerindeki kâğıt tomarının altını üstüne getirerek torbaya tıktırıyorlar. Akşamın serinliğinde yalpalanan katamarandan mavi torbayı tam uzatırken torbanın ağzı açılıyor. Tek parça kâğıt poyraza kapılarak deniz yönünden yükseliyor. Üzerinde imge olan kâğıt, dalgalara kendini uydurup, imgede bulunan yazılı taşın yattığı karaya çam ağaçları arasından varıyor. Nesne ile imgesi tanımlanamaz bir zamanda, aynı mekânda buluşuyorlar.

Hakkında yazılması istenen imgenin fotoğrafının kopyası dahi kayıpsa ne yapılabilir?

Görsel bellektekinin izinden gitmek en kestirme ve kolay yol. Tüm süreç boyunca, imge bellekteki yerini koruyor. İşte o demir parmaklıklar, altında ve üzerindeki kabartma nesne... Hemen sonra denizaşırı gönderi gerçekleşiyor. Siyah-beyaz fotoğrafın kâğıt üzerindeki kopyasının sanal imgesi ekrana geliyor. Bir yazıcıdan A4 boyutundaki kâğıda aktarılıyor. Bellekteki izle karşılaştırılarak şöyle bir bakıldığında “farklılık” hemen hissediliyor. Bu fotoğraftaki her şey, daha önceki kadar olmasa da belli ve her şey belirsiz bir beyaz hâkimiyetinde. Bir unutkanlık ve bir rastlantı sonucu kardeş kopyaların birinden tüketilerek sanal yolla iletilen görüntüdeki imgenin “ruhu” yeşilden beyaza dönmüş. Oyun bittiğinde, kopyaların sayısı çoğaldıkça elde kalan imgenin, netlik, anlaşılabilirlik gibi özellikler bir yana, temel algısının da değiştiği açıkça ortaya çıkıyor (Batur, Ada, 2002:68).

* Bu öykü, siyah beyaz bir fotoğraf kâğıdı üzerindeki imgenin, niceliksel ve zamansal açıdan görünümüne, kurmaca bir yönelim üzerinden, genel bir bakış açısı oluşturmak amacıyla alıntılanmıştır. Yapılan bu alıntıyla, imgenin dolaşım sürecine, yazınsal bağlamda, bir durak daha eklenmiştir.

4.1. Teknik İlerlemeler Bağlamında Kültürün Kitlesele Harekete Dönüşümüne Genel Bir Bakış

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen teknolojilere paralel ilerleyen, toplumun modernizmin yıkılmaz betonlar arasına yerleştirilmesini sağlayan ve yeni yaşam olanakları sunarak, ortak bir bilinçaltında birleştirilen süreçte tüketim toplumu olarak adlandırılan bir ilişkiyle karşılaşmaktadır.

Modern hayatta kitlesele hareketler, Endüstriyel Çağ' la oluşan tüketim toplumunun kültür haline gelmesine bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Tüketimin kitlesele bir harekete dönüşümü modern dönemin mekanikleşen yaşamına başkaldırı niteliğindedir. Nitekim tüketim misyonu kavramsal olarak incelendiğinde, “tahrip etmek, harcamak, israf etmek, bitirmek” (Featherstone, 2005: 48) gibi açıklamalarla karşılaşmaktadır. Özünde kitlesele başkaldırıya gönderme yaparak olumsuz bir tavrın işlevselliği yönünde açıklanan tüketim toplumu, tarihsel açıdan incelendiğinde de aynı tavrıla karşılaşmaktadır.

“İnsan varlığının zaaflarından yararlanarak, çeşitli yöntemlerle geliştirilen tüketim tuzağına çekilen bireylerden oluşan tüketim toplumu tipi, 20. yüzyıl başlarında ABD' nin geliştirdiği sistemler sayesinde Batı Avrupa' ya yayılmış, oradan sosyalist ülkeleri de etkisi altına alarak çağa damgasını vurmuştur. Ancak ABD ve Batı Avrupa, kendi toplumlarını, tüketim toplumu biçimine dönüştürdükten sonra, ekonomik ve kültürel emperyalizmin doktrinleri çerçevesinde özellikle, üçüncü dünya ülkelerinin* ekonomik kaynaklarını elde etmek amacıyla ve özendirici arz yöntemleriyle önemli talepler yaratarak, bu ülkelerin toplumlarının da “Tüketim Toplumu” haline dönüşmesine neden olmuştur” (B.Larouse, 1986:11787).

Tüketim nosyonu, genel yayılım tarihçesinin ardından, giderek daha özel alanlara yani, gündelik hayat içerisine indirgenerek, sıradan bir hale gelmiştir.

* Üçüncü dünya ülkesi kavramı, ilk olarak Fransız bilim adamı Alfred Sauvy tarafından 1952 yılında ortaya atıldı. Bu kavram, günümüzdeki anlamına kavuşmadan önce Sauvy tarafından devrim öncesi Fransa'sında Ruhban Sınıfı-Asiller ve Köylüler şeklindeki özetlenebilecek üçlü yapının üçüncü ayağı olan Köylülerle, günümüzün sanayileşememiş ülkeleri arasında bir analogi kurmak için kullanılmıştı. Daha sonraları ise üçüncü dünya ülkesi kavramı, gelişmiş ülkeler-komünist ülkeler ve diğerleri olarak adlandırılabilir bir sacayağının üçüncü kısmı, yani diğer az gelişmiş ülkeler için kullanılmaya başlandı. Birinci Dünya ülkeleri: Sanayileşip gelişmiş ülkeler, İkinci Dünya ülkeleri: Komünist ülkeler, Üçüncü Dünya ülkeleri: Fakir ülkelerdir.

Nitekim “ailedeki ve özel hayattaki geleneksel bir aradalık biçimlerinin yanı sıra, yüksek kültürün en iyi ürünlerinin sağlamaya çaba gösterdiği mutluluk ve doyum vaadi, ‘büsbütün farklı bir öteki özlemi’, en düşük ortak paydayı hedefleyen *ersatz* (yapay), kitlesel olarak üretilmiş meta kültürüne katılan atomlaşmış, manipüle edilen bir kitle doğmuştur” (Featherstone, 2005:38).

Kültür, “insanoğlunun tarihsel-toplumsal süreç içinde bağımsızlığının, özgürlüğünün ve daha iyiye, daha güzele, daha doğruya yönelmesinin bir ifadesi, bir süreci ve bir üründür” (Armağan, 1992:195). Bu tanımlama doğrultusunda, kültür ilk olarak, bireyi ön planda tutan bir nosyondur. Bireyin ileriye dönüklüğünü, arzularını, hazlarını ve isteklerini belirler. Ancak bu durum sadece geleneksel kültür’ ün tanımlaması çerçevesinde kalabilmektedir. Teknolojinin ilerlemesiyle ve yaygınlaşmasıyla, kitleselleşen kültür anlayışı hâkim olmaktadır. İşte bu noktada, kitle bağımsızlığını yönlendiren hegemonik güçler devreye girmektedir.

Kitle kültürü* ise, Erol Mutlu’ ya göre; “kitleselleşmiş insanların oluşturduğu, insanlar arasındaki başlıca ilişki biçiminin kitle iletişim araçlarıyla gerçekleştiği modern toplumsal formasyonu dile getirmek için kullanılan bir terimdir” (Aktaran: Batuş, 283). Endüstrileşme dönemine paralel endüstrileşen kültür, kontrolü kolay, kitle iletişim araçlarıyla (radyo, TV, bilgisayar gibi) yayılım alanı güçlü ve hiyerarşik bir yapıyla varlığını korumuştur. Neticede oluşan tüketici birey, “bir hayat tarzını üzerinde düşünülmezsizin gelenek ya da alışkanlık yoluyla benimsemekten ziyade, hayat tarzını bir hayat projesi haline getirir; bir hayat tarzı çerçevesinde bir araya getirdikleri ürünlerin, giysilerin, pratiklerin, tecrübelerin görünüşlerin ve bedensel özelliklerin tikelliğinde kendi bireyselliklerini ve üslup anlayışlarını teşhir ederler” (Featherstone, 2005:145).

Kitle araçları, zamanın ekonomik kullanımı ve ‘dikkat çekme’ özelliğinden kaynaklı, dünyanın dört bir yanında neredeyse ortak denebilecek (üst kültür hariç) görsel algılama sonucunda, görsel kültür oluşturmaktadır. Görsel kültür aracılığıyla tüm dünyaya seslenebilme ya da görünebilme yetisi kazanılmaktadır. Madde olarak bir giysi modelinin, gelişmiş ülkelerde ya da üçüncü dünya ülkelerinde görebilmek

* Horkheimer ve Adorno, tüketim, kültür ve seri üretim arasındaki ilişkiyi analiz ederek ‘kitle kültürü’ yerine ‘kültür endüstrisi’ terimini kullanmışlardır. Bunun sebebi ise, kitle kültürünün kitlelerin kendilerinden çıkan bir şey olduğu şeklindeki yanlış bir fikre engel olmak istemeleridir.

mümkündür. Tüketim kavramının iki şekilde incelenmesi gerektiğini düşünen Malcolm Barnard, tüketimi, *pasif tüketim* ve *aktif tüketim: yeniden üretim*, olarak iki şekilde sınıflandırmaktadır.

Pasif tüketim, Theodor Adorno, Max Horkheimer ve Frankfurt Okulu' diğer düşünürlerinin fikirlerini destekler nitelikte bir yaklaşımdır. Yani, bireyin seri üretilmiş ürünler karşısında, önceden oluşturulmuş olan ortak arzu, haz ve istekler doğrultusunda, aynı 'tercihleri' yapan varlıklara indirgendikleri ve tüketim nesnelere kontrol ve idare edildiği düşüncesidir. Adorno' ya göre tüketici, "kral ya da kraliçe değildir" (Aktaran: Barnard, 2002:237). Tüketici "ona şu ya da bu ürünü istediğini söyleyen ve kendisi için karar vermesine engel olan kültür endüstrisi tarafından aldatılmış ve 'eli kolu bağlanmış' bir bireydir" (2002:237). Bu durumun tüketici açısından birçok zararı vardır. İlk olarak önceden planlanmış üretimle ortaya sunulan tüketim mallarını seçme özgürlüğüne sahip olamayan bireyi, istenilen yönde bu hakkından mahrum bırakan anti-demokratik yaklaşımdır. Burada totaliterlik, kendisine ne istediği söylenen pasif bir izleyicinin diktatörlerden sorumlu olduğunu söylenebilecek kadar ileri gitmiştir. İkinci olarak ise bireye zarar verebilen bir yöndür. Kültür endüstrisi tarafından üretilen kültür, en düşük ortak paydada birleşmeyi amaçlayan zevkler, yanlış hazlar ve istekler yaratır. İnsanların içlerinde olmayan, ama onlara zorla kabul ettirilen bu istek ve zevkler, duygusal açıdan zararlı olabilmektedir (2002:238).

Aktif tüketim' de ise, tüketici, arzuladığı nesneyi kimlik oluşturmak ve bunu ifade edebilmek için kullanır. Pasif tüketimde 'eli kolu bağlanmış birey' den bahsedilmiştir. Bu durumun analizi üzerine, bireyin edilgen konumundan, belirli sınırlar içerisinde aktif olabileceği öne sürülmektedir. Ön plana çıkmak isteyen tüketici, belirlenen sınırlar içerisindeki misyonuyla, ürünleri toplumsal ilişkilerini belirlemek için kullanır. Seçilmiş ürünlerle beraber, farklı toplumsal grupların birbirleriyle ilişkilerini tanımlamalarına yardımcı olan, politik bir işlev de kazanmış olurlar. Gündelik hayat içerisinde "marka" olarak adlandırılan kavram, bu duruma tekabül etmektedir. Markalar üzerinden tüketici de toplumdaki yerini tayin etmektedir. Bu durum toplumsal gruplar arasındaki farklılığı vurgulamaktadır. Pasif tüketim anti-demokratik tavırla bireyi ele alırken, aktif tüketimle oluşan gruplar

arasındaki farklılıkla, toplumsal bir düzenek ele alınmaktadır. Bu tüketim durumunda görsel kültür, grupları oluşturmak için kullanılır. Nitekim Pierre Bourdie, görsel kültürle “sınıfları birbirinden farklı estetik kapasite tiplerinden daha keskin bir şekilde ayıran bir şey yoktur” der (Aktaran: Barnard, 2002:242). Bourdie bu iddiasını alt grubu oluşturan işçi sınıfının oluşturduğu ortama koyduğu, bir takım çakıl taşlarının görüntülediği, bir imge çözümlemesiyle örneklendirmektedir. “İşçi sınıfından birçok izleyici, bunu ‘film harcaması’ olarak görmüş ve ‘burjuva fotoğrafı’ olduğunu niteleyerek reddetmiştir” (Barnard, 2002:242).

Kültürün estetik boyutunun reddedildiği bu örnek, sanatsal yaklaşımlardan uzak bir kültürden bahsetmektedir. Bu örneğe farklı bir yaklaşımla estetik kültür bağlamında değerlendirilen bir çalışma, yedi farklı düşünürün bir *Ada* fotoğrafı çerçevesinde, analiz edilen *Negatif İmge* eseridir. Bu çalışmada, Enis Batur’ dan Samih Rıfat’ a, Serhan Ada’ dan Cem İleri’ ye, farklı disiplinlerin birleşimiyle ortak bir düzlem (fotoğraf) oluşturulmaktadır. Enis Batur fotoğrafı analiz ederken, Benjamin’ in yeniden-üretim üzerine anekdotlarından yararlanırken, Samih Rıfat, bir fotoğrafçı (ve fotoğrafı çeken) olarak fotoğrafik bir analiz sürecine girmektedir. Cem İleri, fotoğraf üzerindeki manzarayı betimler nitelikte cümleler kurarken, Serhan Ada bu fotoğraf ve olay örgüsü üzerinden bir kurmaca yaparak, öykü yazmaktadır (Batur, 2002). Bir fotoğraf karesi üzerinden farklı iki grup arasındaki yaklaşım incelendiğinde imgeler dünyasının, tüketici konumunda farklı açılardan ele alındığı görülmektedir. İlk grup (işçi sınıfı), durumu hayatın birincil koşulu olarak görmedikleri için önemsiz görürken, ikinci grup, daha çok ikincil durumda, yani estetik bir tavırla imgeye yaklaşmaktadır. Elbette bu grupların birleştiği heterojen grupları görmek mümkündür. Ancak, heterojen yapıda ön plana çıkan imgenin varoluşsal süreci değil, tamamen görsel kültür açısından yaklaşımlara rastlamak mümkündür. Yani, gruplar arası geçişler, görüntünün ‘derinlik’ kavramından yoksun, tamamen yüzeysel olduğu bir heterojenliktir.

4.2. Resimsel ve İşlevsel Bağlamda Fotoğrafik İmgeler

Fotoğraf makinesinin icadı kuşkusuz sanat tarihinde önemli bir yere sahiptir. Ancak bu araştırmada fotoğraf makinesinin icadı, yeniden üretimle çoğaltılan sanat eserlerinde, alıntılanan sanatsal öğelerin gündelik hayat stratejilerinde ve farklı disiplinlerde kullanımına altyapı niteliğinde sorunsallaştırılmıştır.

Tekniksel ilerlemeler incelendiğinde karşılaşılan ilk önemli icat, 1611’ de üretilen camera obscuradır. Camera obscura fotoğraf makinesinin icadındaki ön aşamalardan biridir. Bununla birlikte, optik ve görsel algı üzerine yıllarca süren bilimsel ve sanatsal araştırmaların bir sonucudur. Camera obscura ile başlayan gerçeklik yanılsamaları, 1840’ larda fotoğraf makinesinin bulunuşuyla tartışılan sanatçı ve nesne arasındaki bir süreçten daha çok görünenin gerçekliği üzerine yapılan yanılsamalarla görselleşmektedir. Resimsel imgeler kaçınılmaz bir değişimle, el işçiliğine dayanan yansıtma ediminden çok fotoğrafik görüntülerle gelen yanılsama edimiyle ön plana çıkar.

“Fotoğraf makinesi 1840’larda bulunduğu zaman, bazıları fotoğrafçılığın resmin, yerini alacağına inanıyorlardı. Oysa ressamlar fotoğrafı yardımcı bir araç gibi kullandılar; düzenleme, ışık ve mekan etkileri elde etmek için ondan yararlandılar. Ancak fotoğrafçılık, resim sanatını öldürmemekle birlikte, ilk işlevi görünüşü olduğu gibi kaydetmek olan resim türlerinin değerini azalttı. Portre resmi, bu türlerin ilk akla gelen örneğidir. Bu resim türü bugün de yaşamaktadır, ama canlılığından çok şey yitirmiştir. Gazete fotoğrafçısının, ‘izlenimleri’ ondokuzuncu yüzyılın ortalarındaki resimli dergileri süsleyen ‘sanatçı’ dan çok daha iyi iş görmektedir” (Lynton, 2004:56).

Fotoğraf makinesi, gerçekliği kendine has bir teknikle kaydeder. Ortaya çıkan görüntü neredeyse gerçekliğin birebir kopyasıdır. Nesnenin birebir yansıtılması, makineleşen dönemde pratik bir çözümün altyapısı olmuştur. Bu bağlamda ilk fotoğraf, Fransız Joseph Nicephore tarafından 1826’ da çekilmiştir. Niepce, bu görüntüyü elde etmek için üzeri katran türevi bir madde ile kalıplanmış pirinç levha üzerinde litografi malzemelerini kullanmıştır. Sekiz saatten fazla bir süre pozlama yaptıktan sonra sertleşmemiş bölgeleri lavanta yağı içerisinde yıkayarak çıkarmıştır. Sonuçta ışıktan etkilenmeyen bir görüntü elde etmiştir. Tonlar çok kötü değil ancak, iyi bir ayrıntı alınamamıştır.

Resim 8. Nicephore Niepce, **Kulübe Çatısındaki Güvercin Evi**, 1926



Kaynak: <http://www.fotografkiraathanesi.com/ilk-fotograf>

İlk fotoğrafla birlikte, makineler aracılığıyla, tarihin ilk görsel belleği oluşturulmaya başlamaktadır. İlk olarak işlevsel açıdan, kopya etme amacıyla çekilen fotoğraf, zaman içerisinde resim sanatıyla iletişimi doğrultusunda sanatsal bir ifade biçimine dönüşmeye başlamaktadır. Nitekim Burnett' e göre fotoğraf, “19. yüzyılda yalnızca fotoğrafik mercii değil, artık resmin kendisi de, görünenin ötesine uzanan bir varoluş olarak yeniden konumlandırılmaktadır” (2007:46).

Fotoğraf makinesiyle üretilen teknik görüntüler 19. yüzyıl' ın ikinci yarısından itibaren alıntılama ve kopya etme edimleriyle sanatsal bir ifade aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ancak bu süreçte fotoğraf ve klasik resim arasında sanatsal açıdan eleştirel bir ortam oluşmuştur. Çünkü gerçekliğin yansıtılması sadece geleneksel yollarla üretilen resimsel bir özellikken artık, mekanikleşerek daha pratik bir duruma gelmiştir.

Fotoğrafik imgeler geliştirilen baskı tekniklerinin ilerlemesiyle, hem işlevsel hem de sanatsal görüntülerin yanılması açısından iki ayrı konuma sahiptir. Ancak fotoğrafın sanat kabul edilip edilemeyeceği üzerine birçok tartışma vardır. Nazif Topçuoğlu' na göre fotoğrafla sanat yapmanın iki yolu vardır; “birisi, tekniğe göre müdahaleli yaklaşım; diğeri ise, süjeye ağırlık veren pürist* yaklaşım. Bunlar

* Pürizm (artıcılık); ressam Amedee Ozenfant ile mimar ve ressam olan Le Corbusier'in 20. yy'ın ilk yarısının ortalarında (1918) geliştirdiği kübizm çıkışlı sanat akımı. Kübizm'in özünden uzaklaştığını öne süren Püristler, nesnelere çizgisel ve yapısal özellikleriyle yansıtmayı amaçlıyordu. Böylelikle nesnelere ışık ve gölgenin aldatıcı etkilerinden kurtulacaktı.

işin nasılıyla ilgili. Birde işin nedeni var. Bu ikili bazen çakışır, bazen de çakışmaz” (Aktaran: Çetin, 2006: 14).

Önceleri gözleme, yetersiz ve zor tekniklere dayanan anlığı yakalama, fotoğrafın resim sanatına girmesiyle, hem zamanın kullanımı açısından, hem de resmedilmek istenenin öznelliğinin yakalanması açısından kolaylık sağlamıştır. Fotoğrafın sanatla iç içe geçmesiyle beraber “insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlülüklerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden üretim süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti” (Benjamin, 2004:53).

Teknik olarak anlık hareketlerin yakalanmasına olanak sağlayan fotoğraf makinesinin gelişimi, aslında modern dönemin zaman anlayışına paralel bir ilerleme sürecine girdiğini göstermektedir. Modern zamanın dinamizmini yakalamaya çalışan sanatçılar, bazen fotoğrafın kendisinden yararlanarak, bazense fotoğrafik şekiller üzerinden çalışarak dönemin özelliklerinden yararlanmışlardır.

Fotoğrafla görselleştirilen imge, modern akımlar tarafından sorgulanarak şu şekilde açıklanmıştır; İzlenimciler’ e göre “görünen nesnelere kendilerini bize görülmek için sunmuyorlardı artık. Tersine, görünenler birbiriyle sürekli alışveriş içinde bulduklarından yakalanması güç, hareketli şeylerdi. Kübistler’ e göre görünenler tek bir gözün karşısına çıkan şeyler değildi artık; verilen bir nesnenin (ya da insanın) çevresindeki tüm noktalardan alınabilecek görünümünün toplamıydı (Berger, 2002:18).

Sanatsal bağlamda incelenen ilk baskı fotoğraflarında konu ve nitelik bakımından klasik resim öğelerine rastlamak mümkündür. Pürist yaklaşımla basılan ilk resimsel fotoğraflar, resim sanatında olduğu gibi, mitolojik öyküler ve İncil’ den yapılan alıntılardan oluşmaktadır. Söz konusu resimsel fotoğrafçılıkta ilk örnek olarak kabul edilen Oscar Rejlander’ in, *Two Ways Of Life* (Yaşamın İki Yüzü) adlı eseridir. Otuz negatifin bir araya getirilmesiyle oluşturulan ve alegorik bir anlatıma sahip olan, *Two Ways Of Life* bu fotoğrafta, hayatın iki yüzünün yansıtıldığı görülmektedir. Bir tarafta iyilik, doğruluk ve çalışkanlık diğer tarafta ise, kötülük, yalancılık ve kumar gibi hayatın gevşek yönlerinin anlatıldığı bu fotoğraf, perspektif

Resim 9. Oscar Gustave Rejlander, **Yaşamın İki Yüzü**, 1858



Kaynak: felixmaocho.files.wordpress.com/2009/04

Resim 10. Sanzio Raffaello, **Atina Okulu**, 1509



Kaynak: www.istanbulsanatevi.com/.../iri/r/3950.jpg

ve kompozisyon açısından Raphael' in *Atina Okulu* isimli çalışmasına benzemektedir. Çalışmada, “arka planda görülen mekân, resimdeki adam da resimde eliyle yukarı işaret eden Platon’ u çağrıştırmaktadır. Solda yatan kadın Fransız ressam Ingres’ in odalık figürlerini, sağda başı örtülü kadın ise, klasik dönemde resmedilen Meryem ana’ yı andırmaktadır. Sanat tarihçisi, Marliyn Stokstad’ e göre, fotoğrafta görülen yaşlı bilge kişi, iki genç erkeği hayatla tanıştırır, bir nevi onlara yer gösterir. Sağdaki genç, din yardımseverlik, endüstri gibi kişileştirilmiş olan kavramlara doğru yönelirken; soldaki ise hayatın zevkle ilişkilendirilmiş olan

kısmına doğru çekilir, aldanır. Solda ölüm intihar ve çıldırmayla sonuçlanan kumar, içki, şehvet ve diğer kişileştirmeler canlandırılırken, yüzünü bir kumaş parçasıyla örtmeye çalışan kişi utanmayla kompozisyonun alegorik şemasını dengelemeye çalışır” (Vargı, 2008).

1870’ lerde şiirsel konuları işleyen portre sanatçısı Julia Margaret Cameron, İsa’ nın hayatı üzerine büyük seri çalışmalar yapan Fred Holland Day ve *The Lady of Shalott* adlı kompozit çalışmasının John Millais’ in *Ophelia* adlı eseriyle benzerliği konusunda gündeme gelen Henry Peach Robinson, resimsel öğelerin fotoğrafik alıntılanması sürecinde ön plana çıkan diğer isimlerdir.

Resim 11. Charles Robinson, **Shalott' un Lady' si**, 1860- 61



Kaynak: www.austinchronicle.com

Resim 12. John Everett Millais, **Ophelia**, 1850



Kaynak: www.toffsworld.com/art_artists_painters

Resim 13. Julia Margaret Cameron,
Call, I Follow, I Follow, Let Me Die!, 1867



Kaynak: www.vam.ac.uk/images/image/4221-large.jpg

Resim 14. Fred Holland Day, **The Crucifixion**, 1898



Kaynak: arttattler.com/favfhollandday.html

Fotoğrafçılığı içeriği ve kullanım pratiği olarak iki farklı fotoğraf türü bulunmaktadır. Bunlardan birincisi, basın, tanıtım, çoğaltma, belgeleme ve

arşivleme gibi uzmanlık alanlarını kapsayan işlevsel fotoğrafçılık, ikincisi ise, önceki bölümde değinildiği üzere, resimsel (sanatsal) fotoğrafçılıktır.

İşlevsel fotoğraf imge üretiminde ortak görsel algı oluşturulması bağlamında kuşkusuz büyük bir öneme sahiptir. İşlevsel fotoğrafçılığın kayıt altına alma ve çoğaltılabilirlik özellikleri, imgeyi dolaşıma çıkararak görsel bir tarih oluşturmanın yanı sıra, fotoğrafı bir tüketim nesnesi haline getirmektedir. Fotoğraflar, ‘çekildiği an’ ı dondurarak, izleyiciye sunmak üzere bellek oluşturur. Ç. Karadağ’ a göre fotoğraf, “tüketilen bir nesne olmakla beraber, öteki tüketim nesnelere ile benzerlik göstermez. Fotoğraf, herhangi bir görüntü parçası değil, kültürel hayatımızın fikir taşıyan nesnesidir” (Aktaran: İmançer, Gürses, 2009), açıklamasıyla fotoğrafın arşivleme yönüne gönderme yapmaktadır. Fotoğraflar sadece görüntüyü değil aynı zamanda görüntünün gerçekliğini ve kültürel altyapısını da kayıt altına almaktadır. Ancak “hiç bir fotoğraf üzerine kaydedilmiş olanlara tepki verme yeteneğine sahip değildir. Buna göre, an’ın gerçekliğini ancak, o an’ı elde etmekle programlanmış bir kamera kesinleştirebilir” (İmançer, Gürses, 2009).

İşlevsel fotoğraflar “bir aygıt tarafından üretilen görüntülerdir. Aygıtların da, uygulanmış bilimsel metinlerin bir sonucu olması, teknik görüntüleri bilimsel metinlerin dolaylı bir sonucu haline getirmektedir” (Flusser, 1991:17). Ancak, “Bir fotoğraf, bir metne kıyasla ne daha iyi ne de daha kötü bir enformasyondur.* Çünkü betimleme gücü metinden farklıdır; yorum gerektirir, duygulara seslenir, fotoğrafçının deklanşöre bastığı anın arka planıyla ilgili daha fazla bilgi edinme isteği yaratır. Yazar öyküsünü fotoğraf doğrultusunda anlatabilir; bu, onun için büyük bir şanstır, fotoğrafı ne kadar iyi değerlendirebilirse, metnin okunabilirlik payı da bir o kadar artar (Schneider, Raue, 2000: 134).

On dokuzuncu yüzyıl başlarında fotoğraflar resmettikleri sahnelere açılan saydam pencereler olarak görülmektedir. Bu yüzden de, sanat eseri olarak görülmenin ötesinde olayların, insanların ve ortamların kayıtları sayılmaktadır. Görüntülerin gözle görünene en yakın olanı kopya etmesi ve bu görüntülerin kayıt altına alınması, farklı alanlarda biriktirme üzerine kurulan mantıkla arşivleme

* **Enformasyon** ya da bilişim, kelimesi Fransızca *information* "danışma, tanıtma, haber alma, haber verme, haberleşme, bilgilendirme" anlamlarında kullanılır. Enformasyon bir yayım veya yayım organının haber vermesi insanlarla haberleşmesidir.

yönteminin geliştirilmesine ve görsel tarih tutanaklarının pratik yoldan birleştirilmesine yol açarak, tüm alanların tarihi belleğini oluşturmaktadır.

Sanayi devrimi sonrasında ilerleyen dönemde fotoğraf, tıp, haberleşme ve diğer alanlarda kullanılmaya devam etmiş ancak en büyük değişiklik 1930' larda Roger Fenton' nun Kırım Savaşı görüntülerini çekmesiyle gerçekleşmiştir. Bu aşamadan sonra her şey, görüntülenerek belgesel bir nitelik kazanmaktadır.

Resim 15. Roger Fenton, **Kırım Savaşı Görüntüleri**, 1854-56



Kaynak: www.19thfoot.co.uk/uniform.htm

Gündelik hayatta televizyon, bilgisayar ve bunların doğrultusunda reklamlar ve sinemada hayatın her alanı, hem durağan hem de hareketli şekilde, görüntülenmektedir. İmge artık dijital bir hale gelerek, hızla üretilmektedir. Çünkü fotoğrafik imgeler, Susan Ossman' a göre: "Hareketi dondurur, yapılan tercihi göz önüne sererler. Görünenler resimsel olarak düzenlendiğinde, akış halindeki deneyim durdurulmuş olur. Hareket atılmış değildir; daha ziyade, bir kalıntı gibi, görünür, imgeye biçim verme sürecinin bir hatırası gibi, resmin ötesinde kalan potansiyel olarak rahatsız edici mekanlara bir göndermedir" (Aktaran; Burnett, 2005:46).

Teknik ilerlemelerle beraber ortaya çıkan dijital fotoğraflarda, hakikate ve saydamlığa dair beklentilerin zemini değişirken bile bu tavrın sürdüğü bilinmektedir. Ancak sorun şu ki, imgeler kayıt olarak görüldüğünde analiz için seçilen perspektifte, gösterdikleri şeylerin betimlemeleri beklenen gerçekliği yansıtmıyorsa yansıtmadığı sorusuna kayacaktır. Bu da, imgeleri nesne, imge ve

izleyiciden oluşan bir temsil üçgenine hapsetmektedir. Böyle olunca izleyicilerin yaratıcı müdahalesi, görselleştirme sürecinin zorunlu bir parçası olarak değil de imgenin yaratıcısının niyetlerinin sekteye uğratılması olarak görülmektedir (Burnett, 2005:45).

Fotoğraf makinesinin iki farklı özelliğini ele alan resimsel fotoğrafik öğeler ve işlevsel fotoğrafçılık karşılaştırılırken, imgenin sanatsal ve sosyolojik üretiminin ilk örnekleri olarak gösterilmektedir. Bugüne gelindiğinde resimsel fotoğrafçılık, alıntılanan öğelerle tamamen görsel bir gündem oluştururken, işlevsel fotoğrafçılık, sanatsal imgelerin yeniden üretimle (röproduksiyon) gündelik hayat içerisine indirgenmesi ve imgenin imaja dönüşmesi yaklaşımları doğrultusunda, kaydedici bir bellek olarak, gündem oluşturmaktadır.

4.3. Gündelik Hayatın Estetikleştirilmesi

Gündelik hayatın estetikleştirilmesi başlıklı araştırma metninde imgenin, teknik ilerlemelerle yeniden üretim aşamasındaki görünümü ele alınmaktadır. Gündelik hayat imgeleri, sanatın yaşanılan alanlara paralel üretildiğinin göstergesidir. Bu bağlamda sanat eserinin dolaşımı sonucunda oluşan imgenin değişim sürecinde, gündelik hayatın göstergeleri olarak reklam imgelerine, kolaj ve montaj tekniklerine ve modern sanat hareketlerine alt yapı oluşturması amacıyla yer verilmelidir.

Gündelik hayatın estetikleştirilmesi modernizmin bütün doktrinlerinin, modern bireyde baskın hale getirilmesi için yapılan devrimlerin, gündelik hayata yansıdığı anda başlayan bir süreçtir. Bütün göstergeler, bireyin teknik ilerlemeler karşısındaki çaresizliğiyle, büyük umut vaatleri altında belleğe yerleştirilmiş ve tamamen vitrinleşen bir algı düzeyine dönüştürülmüştür. Bu süreç kendi içerisinde kutupsallaşmaların ve avangard eylemlerin ağırlığını taşıyarak bugüne gelmiştir.

“Gündelik hayatın estetikleştirilmesi, hayatı bir sanat eserine dönüştürme projesine gönderme yapmaktadır. Hayatta estetik yaklaşımın işgal ettiği yerin merkeziliği, Foucault’ nun çalışmalarında gözlemlenebilmektedir. Foucault, Baudelaire’ in modernlik anlayışına onaylayıcı bir tarzda gönderme yapar. Bu

anlayışta temel sima, ‘bedenini, davranışını, duygularını ve tutkularını, bizatihi varoluşunu bir sanat eseri kılan züppe’ dir (dandy). Estetik tüketim hayatı ile sanatsal ve entelektüel karşı kültürlerin hayatı estetik olarak haz verici bir bütün kılma ihtiyacı üzerindeki bu vurgu, genelde kitlesel tüketimin gelişimi ve yeni üsluplar, duyular arayışı ve tüketim kültürü açısından merkezileşen ayırt edici hayat tarzlarının inşasıyla ilişkilendirilmelidir” (Featherstone, 2005:117).

Modernizm ve sonrasında oluşturulan estetikleştirme süreci içerisinde göstergeler Malcolm Barnard’ a göre iki farklı şekilde ele alınmaktadır. Bunlar *harici* ve *dâhili* göstergelerdir.

Harici göstergeler, sanat ya da tasarım olarak gösterilen olguların bulunabileceği yerleri ya da durumlarının yanı sıra izleyicinin sanat ya da tasarım karşısındaki tutum ve tepkilerini de içerir*. Harici göstergeler, insanın belirli bir zaman ve mekânda geçirebileceği deneyimlerin yapısını gösterirler. Harici göstergeler bu durumda bir sanat galerisi ziyareti öncesindeki hazırlık aşamasıdır. Bu durumda sanat galerisi Willams’ a göre; “resim ve heykele sanat olarak bakmak için tasarlanmış ve uzmanlaşmış bir yerdir”. O halde, sanat galerisi, içinde bulunanların ‘sanat’ olacağına dair göstergedir. Bir sanat galerisindeki harici gösterge sistemleri gündelik hayata ve estetikleştirme sürecine, açılış zamanlarının duyurulması, duvarlarda resimlerin ya da kaideler üzerinde heykellerin sunulması, odaların ve koridorların dizilişleri ve iplerle diğer sınırlayıcı araçların düzenlenişleri şeklinde yansıtılmaktadır. Bu elemanlar bireye sanatın içinde olduğunu gösterir ve çalışmalara çok yaklaşmaması gerektiğini ifade eder.

* Bu tepkiler gündelik hayatta estetik tavrın etkin olduğu anda başlar. Çünkü estetik tavır kavramsal olarak, egemen iktidarın kolaylıkla toplum tarafından benimsenmesine olanak sağlayan bir algı sürecini gerektirir. Estetik tavır, “bir obje’ den herhangi bir karşılık beklemezsizin ondan haz için ona yönelmesidir” (Tunalı, 2001:28). Burada süje etkinliğini tamamen yitirmekte, tüm beden ve algılarını yönetilebilir bir duruma getirmektedir.

Resim 16. **Mona Lisa Resmi Önünde Toplanan Kalabalık**, 2004



Kaynak: commons.wikimedia.org/wiki/Image:Crowd

Gündelik hayatta karşılaşılan kitaplar, broşürler gazeteler ve dergiler arasındaki farklar harici göstergelerle açıklanabilir. Bu tür basılı ürünlerle özdeşleştirilen farklı estetik deneyimler, harici göstergelerin farklılıklarının sonuçlarıdır. Harici göstergelerin sanatsal yaklaşımlarda ifade edilişi, gündelik hayat nesnelere harici göstergelerle kasten karıştıran sanatçılar tarafından benimsenen bir tavidir. Örneğin; Carl Andre 1966’ da Tate galerisinde, yüz yirmi adet yangın tuğlasını, *Equivalent III* adlı bir heykel olarak sergilemiştir (2002: 175).

Resim 17. Carl Andre, **Eşdeğer III**, 1966



Kaynak: <http://www.tate.org>

Dâhili göstergeler ise; biçim ve toplumsal yapı arasında bir ilişkiyi işaret ettikleri için, geleneksel göstergeler olarak ta adlandırılabilir. Örneğin; tıraş makineleri siyah ve dikdörtgenseldir; bazen de gri üzerine turuncu ya da kırmızı düğmeli olurlar. Kadın tıraş makineleri ise; parlak renklerde ve daha yuvarlak hatlıdır. Bütün bu imler, harici göstergelerdir. Bunlara bakılarak, bir nesnenin erkeğe ya da kadına ait olduğu anlaşılabilir. Çünkü verilen imler geleneksel anlayışın ürünüdür. Sanatsal yaklaşımda ise, Hollanda natürmort resimleri ve 20. yüzyıl soyut dışavurumcu resimleri iki uç nokta olarak örnek verilebilir. Natürmortta fırça izlerini yok etmek yönünden çaba harcanırken, dışavurumcularda fırça izleri ve resmin yapılış şekli vurgulanmaya çalışılmıştır. Resme, fırça darbelerinin görünürlüğü açısından anlam atfedilmiştir. İlki, gerçekçi olarak nitelendirilirken diğeri, 'modern', 'postmodern' hatta 'avangard' olarak nitelendirilir (Barnard, 2002:179).

Harici göstergelerde birey aktif tüketen konumundadır. Bu yüzden birçok eleştiriye ve avangard eylemlere maruz kalarak değişime uğramaktadır. Sanatsal bağlamda avangard eylemler sanat eserinin çoğaltma ve yeniden-üretim sürecinin sonucunda oluşturulmaktadır. Ancak ilk olarak çoğaltım tekniğiyle yeniden üretilen sanat eserinin aurası ve eserin müzelere konarak estetikleştirilmesi sonucunda avangard eylemlere dönüşen süreç ele alınmalıdır.

Resim 18. Diego Velazquez, **Las Memninas**, 1656



Kaynak: <http://www.gizlikapi.org/ressamlar>

Resim 19. Jackson Pollock, **Mavi Kutuplar #11**, 1952



Kaynak: <http://www.students.sbc.edu/kitchin>

Yeniden üretim aslında bir tekrarı getirir kendisiyle beraber. Modernizmin her zaman yenileme, ilerleme fikrini alaşağı eden bu fikir fotoğraf makinesinin kullanımından bu güne kadar her zaman irdelenmiştir. Çoğalan her nesne imge olarak her yerde bulunur ve bu tamamen bir yığılmaya sebep olur. Öyle ki “modernizm-sonrasının bazı yazarlarına soracak olursak, içinde yaşadığımız çağa ya imge enflasyonu yaşayan bir çağ olarak bakmak ya da bir adım daha ileri gitmek ve “imgesiz bir çağ” olarak yaklaşmak gerekir” (Sayın 2003:8).

Bütün çoğaltım teknikleri, imgeyi ve nesneyi sonsuza kadar var edebilme düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden insanoğlu her zaman seri üretimin daha pratik haline ulaşabilme çabası içerisindeydi. On dokuzuncu yüzyılda resim ile fotoğraf arasında, bu sanatların karşılıklı üretiminin sanatsal değeri konusunda tartışmalar çıkmıştır. Aslında, ne resmin, ne de fotoğrafın tamamen birbirini kavradığı söylenemez. Çünkü “mekanik çoğaltılabilirlik çağı, sanatı ritüel temelinden ayırıyor, böylelikle de onun görünüşteki özerkliğini bir daha geri gelmemek üzere ortadan kaldırıyor. Bu arada, bunun sonucu olarak sanatın işlevlerinin değişmesi, yüzyılın perspektiflerinin sınırını aşıyordu” (Lenoir, 2004: 108).

Çoğaltılan sanat eser Walter Benjamin’ e göre; “özgün yapıtın şimdi burada’ lığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur. Bronz bir yapıtın üzerindeki yeşil küfün kimyasal çözümlemesi o yapıtın hakikiliğinin saptanmasına yardımcı olabilir... Hakikilik, teknik yolla -doğal olarak aynı zamanda başkaca yollarla da-

gerçekleştirilen, kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden-üretim karşısında otoritesini bütünüyle korur” (Benjamin, 2004: 54). Benjamin’ in vurguladığı resmin biricik’ liği ve burada’ lığı yeniden-üretimle bulanmaya başlamaktadır. Resim müzedeki ihtişamını kaybeder ve izleyiciyi çağırılmaz, tam tersi izleyicinin bulunduğu mekâna gider.

Resim aynı anda birçok yerdedir artık. Farklı tekniklerle çoğaltılan sanat eseri sokaklara, evlere, tişörtlere, pazar ürünlerine ve onların tüketiciye sunulduğu ambalajlara kadar estetikleştirilen gündelik hayatın içerisine indirgenmiştir. Teknolojik bir devrim olarak yorumlanan imaj kültürüyle oluşan görsel kültür, izleyicide nasıl bir bilinç yaratırsa yaratsın eserin sanatçı tarafından üretimine eşit bir görsele ulaşamamaktadır. Çünkü “en etkin düzeydeki yeniden üretimde bile eksik olan bir yan vardır: Sanat yapıtının şimdi ve burada’ lığı başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öge, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir (Benjamin 2004: 53).

“Mekanik yeniden üretim çağında solan şey sanat eserinin aurasıdır. Bu, anlamı sanat alanının ötesine işaret eden “semptomatik” bir süreçtir. Şunu söyleyerek genelleştirme yapılabilir. Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş nesneyi gelenek alanından koparır. O birçok çoğaltım yaparak, eşsiz bir varoluşun bir kopyalar çokluğunu koyar. Reprodüksiyonun kendi tikel durumu içindeki seyirciyle veya dinleyiciyle buluşmasına izin vermede de, o, yeniden üretilmiş nesneyi yeniden etkin kılar” (Armağan, 1992: 80).

Ortak bir görsel kültür oluşmasını sağlayan ve her yerde bulunan sanat eseri izleyiciyi bulunduğu yere çağırılmaz, kendisi imge olarak dolaşıma çıkar. Bu durum aslında Berger’ e göre, sanat eserinin bugüne kadar gelmiş kutsal havasından kurtulmasını sağlar. Ancak her şeye rağmen sanat eseri üzerinde barındırdığı küflerle ve sanatçının dokunuşlarıyla her zaman biricik’ tir.

Özgün sanat yapıtının izleyiciye ulaşamamasını esere biçilen fiyattan kaynaklandığını vurgulayan Berger, Benjamin’ in sanat eserinin inen halesine farklı bir şekilde yaklaşarak yapıt üzerindeki kapital çıkarılara değinir. “Aslında onların satış değerlerine bağlı olan bu yalancı dinsellik havası, fotoğraf makinesinin

resimleri yeniden canlandırılabilir kılmasından sonra resimlerin yitirdiği şeyin yerini almıştır. Bu dinsel havasının işlevi, özlem uyandırmaktır. İmge artık biricik, eşsiz olmasa bile sanat nesnesi o şey, gizemlilik katılarak biricik ve eşsiz kılınmalıdır” (Berger, 1999:23).

Toplumun yapıtlara uzaklığını minimum düzeye indirmesini sağlayan yeniden-üretim, sanat anlayışını merkezi bir konuma indirgemıştır. Elbette ki sanat eseri önemini hala bulunduğu, kurşungeçirmez cam arkasında, yerde sanatçısıyla beraber korumaktadır. Ancak “geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullandığıdır. Bu yeniden canlandırmanın yayın hakkı, sanat basımevleriyle yayınevlerinin kimin elinde olduğu, sanat galerilerinin, müzelerin genel tutumu sorununa gelip dayanır” (Berger 1999: 33). Bu bağlamda sorgulanan sadece sanat eserinin aurası değil, sanat eserinin belirli güçler tarafından alınıp bireyselleştirilen bir estetikleştirme sürecine girilmesidir. Harici göstergelerin bir önkoşulu olan sanat eseri, izleyici ve eserin içinde bulunduğu müze ve yüceltilen estetik, gündelik hayat ve sanat arasında büyük uçurumların oluşmasına sebep olmuştur.

“Modernizmin müze ve akademide kurumsallaştırılmasına 1960’ lı yıllarda tepki gösteren postmodern sanat böyle bir strateji üzerinde bina edilmişti. Ortaya koyduğu kepaze “hazır mamuller” le Marcel Duchamp... Her şeyden önce sanat eserine dosdoğru meydan okuma, sanatın halesini bozma, sanatın halesini başka bir kılığa sokma ve müze ve akademideki saygıdeğer konuma meydan okuma arzusu söz konusudur. Ayrıca sanatın her yerde herhangi bir şey olabileceği varsayımı vardır. Kitle kültürünün molozları olan yoz tüketim metaları da sanat olma hakkına sahiptir. Ayrıca, Dadacılık, gerçeküstücülük ve avangardın stratejilerinin ve sanatsal tekniklerinin birçoğunun tüketim kültürü içerisinde reklam ve popüler medya tarafından devralındığına dikkat çekilmelidir” (Featherstone, 2005: 116).

Resim 20. Marcel Duchamp, **Çeşme**, 1917

Kaynak: <http://www.gaxxi.com/fotoritim/fotoritim>

İmgenin tekelleşmesiyle oluşan görmenin iktidarı bireyin neleri görmesi ya da görmemesi gerektiği, kararını almaktadır. Ortak görüntüyü paylaşan ve artık teknolojik bir ağ sistemi içerisinde yaşayan bireylerde “ortak bilinçaltı” oluştuğu vurgulanmaktadır. Dolayımlanmış dünyayla olan ilişkiler kendiliğinden bir bağlanmaya, karışıklığa yol açmaz. Görüntünün kontrolüyle tüketilen imgeler, kapitalist dünya düzeni tarafından görünen ve tüketilen olarak adlandırılabilirler. İkilemle yaşam alanlarına girerek varlığını korumaktadır. Modern toplumda bireyin düşünmesine olanak sağlamadan imge bombardımanına tutulan birey, doğasıyla ilişkisini keserek tüketici kişiliğiyle var olmaktadır. Bütün bu yaklaşımlar dâhili göstergelerin bilinçli ve kasti bir şekilde kullanılması ve kitle kültürü tarafından benimsenmesinin bir sonucudur. Nitekim sanat eseri ve gündelik hayat arasındaki estetize edilmiş bağlam bu aşamadan sonra belirli bir dizge üzerinde dolayım alıntılar aracılığıyla birleştirilmektedir. Bu alıntılama sürecinde kitle kültürü ve sanat eseri imgelerini bir arada görmek mümkündür ve yaklaşımın en belirgin olduğu göstergeler, gündelik hayatın estetikleştirilmesi amacıyla, kullanılan kitle iletişim araçları vasıtasıyla, her yerde karşılaşılabilecek duruma gelen reklam imgeleridir.

4.3.1.Sanatın Gündelik Hayata Uygulanma Stratejisi: Reklamlar

Reklam imgeleri, Arnheim (2009:112)' ın eidetik imgeler* olarak adlandırdığı imgelerin bilinçli bir şekilde kullanımı çerçevesinde ele alınmalıdır. Eidetik imgelerle oluşan bellek, reklam tasarımcıları tarafından ürünün pazarlanması amacıyla incelenmektedir. İmge bu aşamada üretim konumuyla dolaşıma çıkarak değişiklik göstermektedir.

Sanatsal imgelerin reklamlarda kullanımı incelendiğinde, reklam imgelerinin eserin dolaşımını sağlayarak yeniden ürettiği görülmektedir. Bu bağlamda dolaşımın belirginleşmesi amacıyla öncelikle reklam imgelerinin özelliklerine yer verilmelidir.

“Reklam imgesi anlaktır” (Berger, 1999:129), çünkü reklamlar gündelik yaşamda bireyi durağan ve edilgen bir konumda bırakır şekilde, sürekli bir devinim içerisindedir. Sık sık değişir ve her yerde farklı zeminlerde (TV, gazeteler, dergiler, bilboardlar gibi gündelik yaşam alanını kapsayan tüm nesnelere), görülebilir. “Onu sayfayı çevirirken, bir köşeyi dönerken, yanımızdan bir araç hızla geçerken görürüz. Tecimsel* reklamların bitmesini beklerken televizyon perdesinde çarpar gözümüze. Hiç durmadan yenilenip durmaları, zamana uydurulmaları bakımından da anlaktır reklam imgeleri” (Berger 1999:129). Nitekim anlık olan imgelerin “amacı ne olursa olsun göndergeyi sabitleştirmek ve tanınabilir bir anlamla yüklenmiş bir bakış açısına göre düzenlemek, alıcıyı imgeler ve aşamaları çabucak çözmeye ve böylece diğerlerinden aldığı onay kadar kendi kimliğinin bilincini de yakalamaya muktedir kılacak” (Lyotard, 2000:148) bir konumdadır. Çünkü bu imgeler herkes tarafından ortak bir bilinç yaratacak şekilde kodlanmıştır.

Kurulan görsel iktidar karşısında bireyin seçme talebi göz ardı edilir. Reklam imgesinin iktidarı bireyde sorgulanmadan oluşur. Bu durumu Zeynep Sayın, Frederik Jameson' un fikirlerinden yararlanarak şöyle açıklar: Bugünün imgesi,

“kendi temsillerine “çıplak bir bedene bakar gibi” bakmaya zorlar. Günümüzün kitle iletişim araçları tarafından kendine dayatan imgeler, kendinden neşet eden doğal bir

* bkz. Bellek başlıklı metin

* **Tecimsel**, ticaret ile ilgili, ticarete ait

hak ve hukuk talebiyle -neyi dışavurduklarını ve nasıl dışavurduklarını bilmeseler de- dışavurmanın göstergeleri olarak daha en baştan haklı gibidirler. Çünkü hangi içsellığı dışavurdukları belirsiz kalsa da, güçlerini dışavuruyor olmaktan -ya da en azından bir şeyi dışavuruyor izlenimi bırakmaktan- alan ve gözün saflığını değil bakışın ezberini çağıran imgeler, kendilerine yöneltilen bakışı kayıtsız tatmin edeceklerdir. Kimi zaman giyiniklik bile bir çıplaklıktır, kendini bakış perdesiyle kapattığı için çıplak kılmakta, bakışın iştahını yanılsamacı bir dolulukla kışkırtmaktadır” (Sayın, 2003:10).

Reklam imgesi, alıcının beklentileri, düşündükleri ve duyguları göz önünde bulundurularak tasarlanır. Her zaman ideal, rahat ve konforlu bir yaşama ulaşmanın kolay olabileceğini vurgular ve alıcısında bir farkındalık oluşturarak, hedef aldığı kitleye ulaşır. Verilen mesajlar, bireyin içinde bulunduğu gerçeklikle veya o an’ la ilgili değildir. Amaç, bireyin daha çok talepte bulunmasını sağlayarak bir pazar oluşturmaktır. Reklamlarda her şey gelecek yaşam üzerine kuruludur, geleceğin mükemmel yaşam standartlarına ulaşabilmesi için bireyde sahiplik duygusu, tarihin biriktirdiği imgelerin tekrar tekrar kullanılarak, hedef kitle zihninde, anılarla beraber anlık bir şeyler yaratmaktır. Çünkü “imgelem ya da imgenin bilgisi anlıktan kaynaklanır; anlığımız, beynimizde üreyen maddi izlenime uygulandığında, bize bir imge bilinci sağlar” (Sartre, 2006:15).

20. yüzyılda reklamlar, buldukları toplumun ihtiyaçlarına göre değil, toplum üzerinde kurulmak istenen tüketici kimliğine göre oluşturulur. 19. ve 20. yüzyıl arası buna bağlı olarak reklam ve tüketici arasındaki ilişki farklı şekilde ele alınmaktadır. Barnard reklamlarda kullanılan imgelerin değişim sürecini, 19. yüzyıl reklamlarını ele alarak, karşılaştırmalı bir açıklama yapar;

“19. yüzyıl’ da yapılan reklamlarda, ürünün kullanım değeri vurgulanıyordu: ürünün işlevinin ne olduğu ve o işlevi ne derece iyi yerine getirdiği dile getiriliyordu. Ancak yaklaşık olarak 1925’ ten sonra, önemli bir değişimle, ürünler sembolik bir rol üstlenirler: ürün, üstüne çağrışımlar ve imalar olarak, romantizm, egzotizm, arzu, güzellik vb. şeyleri çağrıştıran bir gösterge haline gelir; ve bu ürün, bir gösterge haline geldiği anda, kendilerine alt grup olarak oluşturmak ve ifade etmek isteyen çeşitli gruplar için kullanılabilir hale gelmektedir” (2002:240).

İmgeleri denetlemek aslında bakan gözü denetlemek anlamına gelmektedir. Reklamlarda kullanılan imgelerle bakış doyurulmakta ve bakışın (bireyin) denetimi sağlanmaktadır. Bakışın doyurulmasıyla oluşturulan imgelem, bu doygunlukla gelecek olan imgenin hâkimiyeti içerisine rahatlıkla girmektedir. Hazır bulunan bakış tüketici kimliğiyle nesnenin karşısındadır. Alıcının reklam imgesi karşısındaki durumunu John Berger; “reklam imgesi alıcıdan, aslında onun kendisine karşı duyduğu sevgiyi çalar; sonrada sevgiyi ona, alacağı ürünün fiyatına satar” cümlesiyle açıklar. Artık günümüze gelindiğinde şair Paul Valéry’ nin öngördüğü gerçeğe yüzleşilmekte, “aynen su, gaz ve elektriğin ihtiyaçlarımızı karşılamak için asgari bir çaba karşılığında ta uzaklardan evimize getirilmesi gibi, elimizin basit bir hareketiyle görünecek ve kaybolacak görsel veya işitsel imgeler de mümkün hale gelecektir” (Aktaran; Berger, 1999:30).

İletişim ağlarındaki enformasyon hızıyla oluşan küresel köy* gündelik hayatın estetikleştirilmesi sürecinde mekân ve zaman sorunsalını oluşturmaktadır. Toplumda bireylerin küreselleşen köy içerisinde yapıtın bulunduğu mekâna gidip görebilme gibi tercihleri söz konusu değildir.

Reklamlarla birlikte çoğaltılabilirlik imkânlarından faydalanılarak ve bunun sonucunda oluşan ortak kültür anlayışı, kapitalist sistemde yapıtın farklı kültür araçları üzerinden dolaşımını sağlar. Ortak kültür bilincinin oluşabilmesine katkıda bulunan reklamların ve tüketim araçlarının nerelerde hangi şekillerde kullanıldığını, önceleri müzede olan Mona Lisa (bkz. Resim 31) tablosunun ersatz nesneye dönüşümü ve Warhol’ la beraber farklı bir boyut kazanan Marilyn Monroe kült imgesinin reklam afişlerine alıntılılandırılması üzerinden incelemek mümkündür. Bu birleşim, harici ve dâhili göstergelerin aynı dizge içerisinde ele alınmasının sonucudur. Yani, tüm algı düzeyleri bir görüntü üzerinde toplanmaktadır.

* **Küresel köy**, Kanadalı yazar Marshall McLuhan ’la birlikte anılan bir kavram. McLuhan, özellikle elektronik iletişimin yaygınlaşmasıyla birlikte, dünyanın küçük bir topluluk gibi olacağına inanmıştı.

Resim 21. Bebek Mona Lisa İstanbul' da



Kaynak: www.thy.com/.../skylife/article.aspx?mkl=785

Resim 22. Bebek Marilyn Monroe



Kaynak: www.shopheadlines.com

Resim 23. Reklamlarda Marilyn Monroe



Kaynak: www.pomexport.com

Türkiye’ de imgenin tekrar kullanımını ele alarak, imgeyi nesnesizleştiren Grip-in grubu 1992’ de gerçekleştirdiği bir projeye -Püer Mitler ve Grafik (S)imge Dolaşımı- imgenin temsilini gündeme getirir. Grup sanatçılarında Hüseyin Alptekin’ in belirttiği üzere bu görüntünün, nesnesizleştirilmiş imgenin temsilinde sunulan nesnelerin, “nesne olarak değil de nesnenin dili, semantiği daha doğrusu dilsel imajının ve semantik illüstrasyonunun aktarıldığı” (Kortun, 1992:16) bir süreç olarak görülmesi gerektiğidir.

Grup çalışmalarının amacı, imgenin sosyo-kültürel ve imgelem açısından incelemektir. Örneğin, ağrı kesici olarak bilinen Gripin imgesi ambalajı üzerinde bulunan acı çeken kadın imgesiyle birleştirilerek dolaşıma girer, grubun bu imgeyi alarak, bir zemin üzerinde sabitleştirip izleyiciye sunması, imgeyi nesnesinden arındırarak kendi temsiline ulaştırmaktadır.

Resim 24. Gripin Amblemi



Kaynak: <http://gripin.com/nostalji.htm>

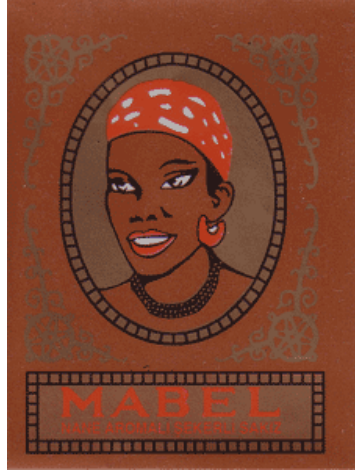
Resim 25. Gripin Reklam Afışı



Kaynak: <http://gripin.com/nostalji.htm>

Reklam imgeleri, buldukları coğrafyanın özelliklerini ele alarak izleyene tarihine ilişkin bilgi verir. Mabel sakızlarındaki kadın imgesi Doğunun imidir aslında. Türkiye’ de ve diğer Doğu ülkelerinde imgelerin dolaşımıyla ortak bilinçaltı yaratılır. İzleyici aslında nasıl görüldüğünü, ona yönelen bakışı, bu imlerle anlamaktadır.

Resim 26. Mabel Sakız Amblemi



Kaynak: www.marmaraforum.com/

Son olarak gündelik hayatın estetikleştirilmesi, modern dönemden günümüz sanal döneme gelindiğinde, yeniden-üretim teknikleri değişerek imge alanlarını da genişletmiştir. Görsel alanlarda ve sanal olarak varlığı gündelik yaşam içerisine taşınan sanat eseri bellekte sadece sık sık karşılaşılan görme duyusunun üzerinde duramayacağı bir saniyelik görüntü konumuna gelmektedir.

Postmodern dönemde imge, insan ve gösterge üzerinden ele alınmaktadır. Bu süreçte gündelik hayat nesnelere giderek yaşamın temel amacı haline gelmektedir. Bireyin görüntü karşısındaki tutumu yerini, görüntünün insan belleğindeki durumuna bırakmaktadır. Bu bağlamda ortaya çıkan sorun, gerçekliğin ne olduğu üzerinedir. Gerçek olan insanın varoluşsal süreci mi, yoksa sürekli görüntü bombardımanı altında oluşturulan belleğin tamamen silik bir duruma getirilmesi midir? İmgelerin nasıl kullanıldığı önemlidir. Jameson bu bağlamda ruhun metastazını araştırmaktadır, çünkü imgeler, olayların gerçekliğini yok edebilir, göz önüne çıkarabilir ya da olayların dikkat çekilmesi istenen yöne doğru kullanılabilirler. İmgelerle neyin görünmesi gerektiğinin yanı sıra nelerin görünmemesi gerektiği de belirlenir. Bernard Sharratt imajların özünde “sunum ve yanlış sunumun gerçeğe sadık görünüm ve hayal ürünü olmanın, yansıma ve kurgunun ikili anlamında” varolan çifte değerliliğe dikkat çeker (Robins, 1996:28). Bu müphemlikte; estetikleştirilen gündelik hayatın etkisi Baudrillard’ la “*estetik bir gerçek sanrısı*” nda sanat ve gerçekliğin yer değiştirdiği, postmodern “derinliksiz”

tüketim kültürünün dolaysızlıkları, yoğunlukları, durumsal aşırı yüklenmeleri, yönelimsizliği, göstergelerin ve imajların *melée**' si ya da sınılaşması, kodların karmaşası, zincirlerden boşalmış ya da yüzergezer gösterenleri vurgulanır” (Featherstone, 2005:53).

4.3.2. Gündelik Nesnel Öğelere Göndermede Bulunan Mekaniksel Üretimler: Kolaj ve Montaj

Kolaj ve montaj teknikleri doğrultusunda oluşan imgeler, dışarıdaki orijinal görüntülerin imgelemede birleştirilmesi sonucunda tuval üzerine yansıtılması ve modern sanat eserlerinin teknik açıdan anlaşılması açısından değişim sürecinde ele alınması gereken bir bölümdür. İmgelem burada Sartre (2006:34)' in yaklaşımıyla “yaratıcı” bir konumdadır ve bir araya getirme teknikleriyle tasarıya dönüşmektedir.

Kolaj ve montaj teknikleri biçimsel olarak ele alınmadan önce, bu tekniklere yönelimin Endüstri Çağ' ında yaşanan sosyolojik altyapısı ele alınmalıdır. Nitekim tüketim toplumunun kitle kültürü haline gelerek, gündelik yaşamın içerisinde baskın bir yaşam tarzı (kültür) haline dönüştüğüne, önceki bölümlerde değinilmiştir. Kitle kültürü haline gelen tüketim ürünleri, kullanılıp atılmaya uygun şekilde üretilip, kitle beğenisine sunulmaktadır. Bu doğrultuda tüketim kendisini zevk haline dönüştürmektedir. Ancak bireyde, dış güçler tarafından baskın hale getirilen özellikler, bireyin iç yönelimlerinden uzaklaşarak kendisine yabancılaşma haliyle ifade edilir. Rollo May günümüz teknoloji dünyasını “bireyin kendisini yitik hissetmekle kalmadığı, gerçekten yittiği, doğadan ve diğer insanlardan yabancılaşmayla birlikte kendisinden de yabancılaştığı” (May, 2008:32) bir alan olarak tanımlar. Kendisine yabancılaşan birey için bütün değerler ortadan kalkmaktadır. Büyük bir belirsizliğin ve gürültünün hâkim olduğu endüstri çağında birey, somut varlıklar üzerine yönelerek, yaşam alanlarını belirlemektedir. Ancak “yabancılaşma deneyimi bağlamında önemli olan şey, bunların hepsinin, başarısız olmasalar da, belli zümreye ait *narin* bireysel başarılar olmasıdır” (Bauman,

* *Melée*, meydan kavgası.

2003:129). Bu durumun sanatsal yansımaları ise, somut sanat başlığı altında toplanmaktadır.

Somut sanat, modernizmin ilk dönemlerindeki belirsizliği ve kaygan zemini karşısındaki bireyin iç yönelimlerinin aksine, toplum içerisine karışarak, toplumun yaşam üslubunu belirleme işlevini üstlenir. Sanat içerisine indirgenerek *bireysel yaratım* sürecinden çıkıp, *toplumsal yaratım* sürecine girmektedir. Endüstri Çağı'nda sanat "yaşama karışarak, insanla doğa arasına giren endüstri dünyasını tasarlayıp ona biçim vermek ve bu ara-dünya insanının yaşam üslubunu oluşturmak görevlerini üstlenir"(İpşiroğlu, 1979:84).

İlk olarak 1917 yılında, "De Stijl" adlı dergi altında toplanan bir grup, mimar, ressam ve diğer disiplin alanlarından sanatçılar, sanatın artık geleneksellikten çıktığını ve toplumsal bir yapılandırma sürecine girdiğini belirtmişlerdir. Gerçeği yaratan somut sanat kapsamında teknik açıdan dönemin endüstriyel yapısına uygun olan eserler üretilmektedir. Sanatın teknik gelişmelerle beraber ilerleyeceği, Bauhaus dergisinde çıkan bir yazıda Moholy-Nagy tarafından "tekniğe karşı teknik ilerlemeler" sloganıyla ilan edilir.

Endüstri Çağındaki bireyin yönelimleri ve bütün teknik gelişmelerle "günümüzde her yerde hazır ve nazır olan görüntüler artık gerçekliğin birer belirleyicileri olarak içinde yaşanılacak olan görüntüsel bir senaryo yaratırlar (Flusser, 1991: 13). Resim sanatında bu etkiler, nesnelerin bizzat kendi varlıklarıyla yüzey üzerine, dinamik bir devinim içerisinde, parçalar halinde bir bütün olarak yerleştirilmesi şeklinde yansımaktadır. Endüstri Çağıyla kendisine yabancılaşan birey , "artık içinde yaşadığı dünyaya bir açıklama getirmeyi umduğu görüntüler arasında yolunu aramak zorunda kalmıştır. Kendi ürettiği görüntüleri deşifre etmek yerine onların bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlamıştır. Sonuç olarak, yaratılan "görüntüleştirme", amacı bir tür yanılsamaya dönüşmüştür" (Flusser, 1991: 13). Bu yanılsamalar dönem sanatçıları, bir nevi vizör konumunda, nesne ile görüntü arasında sıkıştırılmaktadır. Sanatçıda hızlı üretimle önüne gelen bütün görüntüleri değerlendirmek ve birleştirmek amacıyla, karışık bir teknik uygular. Bu bağlamda oluşan teknik *kolaj* olarak adlandırılmaktadır.

Apollinaire; “modern bir kent insanının yaşantısını yansıtmada, kolaj resim tekniğinin çok uygun olacağı görüşündeydi. Geniş anlamda kolaj, yani birbirine hiç benzemeyen öğeleri bir araya getirerek bir yapıt ortaya koyma tekniği ve bunun sonucundaki doku kopukluğunu yadırgamama özelliği şu ya da bu biçimde bütün sanatlarda görülür” (Lynton: 2004:64).

Kolaj, Fransızca ‘yapıştırma’ anlamından türeyen bir kelimedir. “Sanat dışı olan malzemelerin (gazete, muşamba, duvar kâğıdı vs.) çizim ve boyamaya ek olarak resimsel öğe olarak tuvale monte edilmesidir” (Keser, 2005:189). Kolaj tekniği ilk olarak Picasso ve Braque tarafından kullanılmıştır. Ancak daha sonra dada, sürrealizm ve pop art gibi birçok akımın kullandığı teknik halini almıştır. Bu durum kaçınılmazdır çünkü kolaj tekniği *eklektisizm** (seçmecilik) felsefesine dayanmaktadır. Yani yeniden yaratım sürecinden çok varolanın kullanımına yönelik yaratım sürecine girilmektedir.

Montaj ise, Sözcük anlamı olarak kurma, takma olarak adlandırılmaktadır. Sanayi devrimiyle birlikte modern dünyanın önemli bir kavramı haline gelmiştir. Endüstride ise birbirinden farklı fakat ilişkili parçaların birbirine eklenmesi ya da zamanla bir parça işlevini yitirince yerine yedeğinin takılabilesidir. Montajın kullanımı sadece endüstriyle sınırlı değildir. Toplumsal yaşamdan moda, mimariden plastik sanatlara kadar montaja ihtiyaç duyulmuştur.

Resim 27. Pablo Picasso, **Keman**, 1915



Kaynak: <http://nothingrelevant.wordpress.com>

* bkz. 7. Postmodernizmin Kavramsal Dili

Kübizmde kolaj malzemeleri daha çok nesnenin yerine yani, gitar nesnesi üzerine gazete parçasından alınmış gitar imgesinin yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Ancak kolaj tekniği ilerleyen dönemlerde montaj ile birlikte kullanılmaya başlamıştır. Yani nesneden bağımsız imgelerin bir araya getirilerek yaratma ediminde yüzeysellik ve boyutsallık olgularının bir arada kullanıldığı kompozisyonlar görmek mümkündür.

Bir araya getirme tekniklerinde oluşan rastlantısal düzlem, birbirinden farklı birçok yolla üretilebilir. Bu durum dolayimli (mekaniksel) rastlantı üretimi ve dolaysız (görsel) rastlantı üretimi olarak iki şekilde incelenmektedir. Dolaysız rastlantı üretimi, “1950’ li yıllarda *Tachisme* (lekecilik), *action painting** ya da başka hareketlerce temsil edilir. Tuvale fırçayla boya damlatılır ya da sıçratılır. Gerçeklik artık kopyalanmaz ya da yorumlanmaz. Bir bütünlüğün amaçlı bir şekilde yaratılmasından vazgeçilir; bu şekilde önu açılan kendiliğindenlik, resmin oluşturulmasında rastlantıya hatırı sayılır bir pay bırakır” (Bürger, 2003:131).

Dolayimli rastlantı üretimi ise, “malzemenin kullanılmasındaki mutlak kendiliğindenliğin değil, en ince hesaplamaların sonucudur. Ancak söz konusu hesaplama yalnızca araçları kapsar, sonuç büyük ölçüde öngörülemezdir” (Bürger, 2003:132). Bu üretim şekli bilinçli yapılan ve belirli göndermelere sahip olan alıntılardır ve daha çok postmodern dönemde rastlanan bir üretim şeklidir.

Kolaj ve montaj tekniği, genelde dolaysız yapılan alıntılar kategorisine girmektedir. Bu bağlamda incelenen tüm eserlerde bu yaklaşıma rastlamak mümkündür. Birçok imgenin bir araya getirilmesinde her hareket rastlantısallık üzerine kuruludur. Bu dolayımleme süreci, modern dönemin teknik gelişmelerini eleştirel bağlamda benimseme yönelimi sonucu ortaya çıkmıştır.

Kurt Schwitters çalışmalarında dolaysız alıntılar belirgin bir şekilde görülmektedir. Sanatçı, “atılmış otobüs biletleri, gazete ilanları, paçavralar, boş makara, düğme tahta, tel örgü ve yosun parçalarını” (İpşiroğlu, 1979:100) bir araya getirerek etkileyici bir görüntü sunar. Schwitters, kullandığı bütün parçaları

* **Action Painting:** ressamın bedeninin kendiliğinden hareketlerine uyarak, boya tuvalin üzerine döküp saçarak yaptığı resim. Sonuçta sanat eseri, bu eserin ortaya çıkmasını sağlayan hareketlerin, eylemin ve bunların altındaki güdülerin “resmi” olur.

birleştirerek onlara *Merz* adını vermiştir. Kullandığı bütün malzemeleri aslında Endüstri Çağıyla gelen hayatın saldırılarına karşı bir dayanak olarak bir araya getirmiştir.

Resim 28. Kurt Schwitters, **Merz Resimleri**, 1921



Kaynak: <http://nothingrelevant.wordpress.com>

Resim 29. Kurt Schwitters, **Kiraz Resmi**, 1921



Kaynak: <http://nothingrelevant.wordpress.com>

Kolaj tekniği, farklı zaman ve mekanlardan gelen birçok imgenin belirli bir sınır içerisinde toplanarak oluşturduğu görüntüde eşzamanlı bir etki yaratır. Bu eşzamanlılık yüzeye içinde bulunan dönemi ve geçmişi farklı zaman dilimlerine böler ve her zaman dilimi kendi özelliklerini içinde barındıran imgelerle yansıtılır. Zaman imgesi, “bir parçası daha önce varolmuş olan fakat artık ondan söz edilmeyen, diğer bir parçası ise, varolmayan fakat varolacak olan ve bu iki parçanın arasında ‘şimdi’ nin yer aldığı üç parçalı bir bütün olarak düşünülebilir. Zaman eğer parçalanabilen bir nesne şeklinde düşünülecek olursa, bu durumda parçalanabilen bir nesne olarak zamanın parçalarında söz edilebilir” (Sütçü, 2005:137). Bu bağlamda, somut sanatın geleneksel olana tavrı, kolaj tekniğiyle yumuşar. Peter Bürger kolaj tekniğiyle üretilen sanat eserini şu şekilde ele alır; bir resmin üzerine gazete kâğıdı yapıştırmak kuşkusuz provokatif bir unsur içerir. Ama bu unsuru abartmamak gerek; çünkü gerçeklik fragmanları büyük ölçüde estetik kompozisyona tabidir. Tek tek unsurlar (hacim, renkler vs.) arasında denge kurmaya çalışan bir kompozisyondur. Bu durum burada amaç olarak tanımlanabilir: Gerçekliği resmeden organik eser ortadan kaldırılmıştır. Estetik bir nesne yaratma amacı

aşikârdır, ama bu nesne geleneksel kurallar çerçevesinde yargılanamayacaktır (2003:142). Ancak kolaj tekniğiyle üretilen bu eser çözümlemesinde, biçimsel olarak geleneksel formlar içerisindeki kompozisyon anlayışına yönelik yaklaşım göz ardı edilmektedir. Örneğin; Hans Arp *Orman* adlı eserini, montaj tekniğiyle beraber geleneksel merkezi perspektif anlayışını kullanarak, geleneksel resim anlayışında estetik olana bir gönderme yapmaktadır.

Resim 30. Hans Arp, **Orman**, 1916



Kaynak: <http://jeffrobin.hightechhigh.org>

“ Hans Arp’ ın kompozisyon anlayışı yalın bir çizim duygusuna dayanmaktadır. Negatif pozitif alanların karşıtlığına dayalı bir düzen, sanatçının yapıtlarında, merkeze yönelik bir kompozisyon oluşturur. Ayrıca, pozitif alanların kendi aralarında, negatif alanın da yapıtın boyutları ya da dikey eksenine göre bir denge durumu oluşturdukları görülmektedir. Pozitif alanlarda bulunan renk ve biçimler, gerek perspektif sıralama, gerekse renk alanlarının karşıtlığı bakımından kompozisyonda zorunlu olarak bir gerilim yaratmaktadır... sanatçı bir anlamda, kendi çağında geçerli olan anlayışını ortaya koymakta; yani bir anlamda, kendi çağında geçerki olan geleneksel resim kavramını, çağdaştırmaya özgü estetik kalıpları aşma istencini vurgulamaktadır” (Genç, 1983:239).

Arp'ın çağdaşlaşmaya yönelik istenci, Schwitters'ın saldırgan yapısına karşılık daha esnek bir tutumdur. İki sanatçıyı birbirinden ayıran nokta ise budur. Arp'ın “başarısızlığa karşı sürekli olarak biçime, yapıma dayanan teknikten yararlanması, onun kültürle tedirgin bir ilişki kurması yerine, doğayla rahat bir bağ kurmasını sağladı” (Lynton: 2004:125).

Klasik sanat gelenekleriyle parçaları imgesel düzlemde birleştiren diğer bir sanatçı dada hareketi çevresinde ele alınan Raoul Hausmann' dır. Birçok imgenin bir arada görüldüğü çalışmalarında, dönemin bütün endüstriyel imgelerine rastlamak mümkündür. Sanatçı “imgelemin hayattan ve tarihten kopuşuna sahip çıkıyor, bunu sağlayan bütün araçları (sanatı, fetişleri, esriklikleri, çılgınlıkları)” (Batur, 2003:114) bir arada kullanarak bir düzlem yaratıyor.

Resim 31. Raoul Hausmann, **Tatlin Almanya' da**, 1920

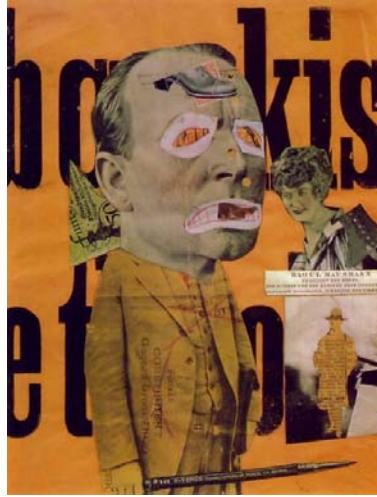


Kaynak: <http://www.madsci.org>

“Sanatçı klasik kompozisyonunun üç ana düzlemini (ön, orta ve arka düzlem) parçalarken bu düzlemler arasında gerilimi azaltıcı devgeler, boşluk ve derinlik duygusunu veren çizgiler kullanır. Bu yapıtta karmaşık görünümlü fotoğraf

imgeleri, belli yerlere konulurken, onların çevresel ilişkileri ve kendi ussal çağrışımlarına negatif boşluklara özellikle yer verilmiştir. Hausmann, imgeleri denetim altına almak ve onları istediği etkiyi yaratacak biçimde kullanmak için klasik sanatın hiyerarşik düzenine de bağlı kalmıştır... Bu yapıtın ön düzleminde yer alan Tatlin' in fotoğraf imgesi, bazı makine parçaları ile üst üste çakıştırılmıştır. Diğer bölümlerde yer alan karmaşık ve yıkıcı devgelerle, Tatlin' in kafa imgesine monte edilen makine imgeleri arasın işlevsel bir bağlantı yoktur... Uzamsal, anatomik, mekanik ve topografik imgelerin ortaya koyduğu bu etkileyici bütün' de çağın teknolojisine ilişkin fiili olgular belgesel bir özlük içinde canlandırılmaktadır” (Genç, 1983:242).

Resim 32. Raoul Hausmann, **Sanat Eleştirisi**, 1920



Kaynak: <http://becksearlescott.wordpress.com>

Resim 33. Richard Hamilton, **Benim Marilyn' im**, 1965



Kaynak: <http://www.tate.org>.

Dönem özelliklerini bireysel yaklaşımlar içerisinde ele alan Pop Art sanatçısı Richard Hamilton, kitle iletişim araçlarının birey üzerindeki etkilerini görselleştirmektedir. Hamilton, hazır nesne imgelerini dolaysız alıntılarla bir yüzey üzerinde birleştirerek kitle kültürünün nesne karşısındaki hazır bulunuşluk durumunu ön plana çıkarmaktadır. Sanatçının çalışmalarında, kültür endüstrisiyle oluşan *pasif tüketim* kriterleri ve tüketimin birey üzerindeki parçalanma etkileri kolaj tekniğiyle üretilmiştir.

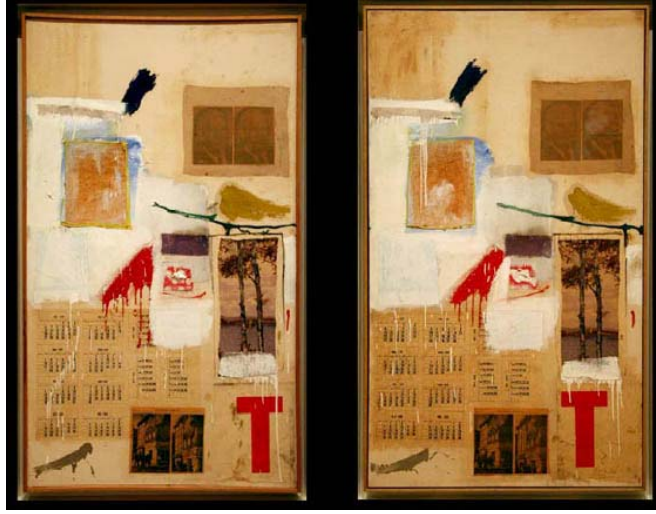
Resim 34. Richard Hamilton, **Günümüz Evlerini Bu Denli Çekici Yapan Nedir?**, 1956



Kaynak: <http://4030class.files.wordpress.com>

Hamilton' un *Günümüz Evlerini Bu denli Çekici Yapan Nedir?* adlı kolaj çalışmasında bir araya getirilen imgeler, "Batı dünyasında her insanın yaşamına ya da düşlerine girmiş motiflerdir: Ev gereçleri, televizyon, film, konserve yiyecekler, cinsel imgeler, eski aile büyüğüne ait bir portre, kasları aşırı biçimde gelişmiş bir erkek manken ve "Young Romance" adlı bir çizgi roman kapağının afişi" (Genç, 1983:242).

Resim 35. Robert Rauschenberg, **Factum II**, 1957



Kaynak: <http://photojosh.wordpress.com/2008/03/>

Bir araya getirme işlemini farklı bir teknikle ele alan Robert Rauschenberg, nesnelere dokunulduğu, görüldüğü haliyle boyutlarını ya da niceliksel özelliklerini hiç değiştirmeden izleyici karşısına çıkarmaktadır. Bu birleşimi asamblaj tekniğini kullanarak sağlamaktadır. Asamblaj imgenin boyutlandırılmış bir şekildir. Meltem Noyan'ın tanımlamasına göre asamblaj;

“20. yüzyıl sanatında görülen bir davranış ve sanatsal üretim biçimidir. Sanat yapıtını boyama, çizme, resmetme ve yontma gibi eylemler oluşturmayı yadsıyarak onu sanatsal araçlarla orataya konmamış doğal ya da endüstriyel nesnelere veya parçaların yeni bir düzen içinde bir araya getirilişleriyle üretmeyi öngörür. Yapıt zaten önceden de var olan öğelerin yeni bir dizge içine yerleştirilişleriyle yaratılmaktadır. Fotomontaj ve kolaj, aslında birer asamblaj türüdür. Fakat asamblaj çeşitli malzemenin ya da ayrı cinsten nesnelere bir araya getirildiği üç boyutlu yapıt olarak ta tanımlanmaktadır” (2001:15).

Resim 35. Robert Rauschenberg, **Bed (Yatak)**, 1955



Kaynak: <http://divvida.blogspot.com>

İmgenin bu boyutlandırma süreci popüler kültürle içi boşaltılmış ersatz nesneye bir göndermedir. Bireyin gündelik hayat içerisinde kayboluşunu vurgular nitelikte yapılan bir eylemdir aslında. Bu süreçte gündelik hayat estetize edilmiş bir durumda devam etmekte ve gelecek kaygısı içerisinde değişimlere uğrayarak, tamamen göstergelere dayalı bir toplumun oluşumuna sebep olmaktadır. Sona gelindiğinde ise, gerçeklik kavramının neredeyse ortadan kalktığı bir örüntüye dönüşerek konumunu korumaktadır.

5. SANATSAL ÜRETİM SÜRECİNDE İMGENİN GÖRÜNÜMÜ

İmgenin değişim aşamalarına yönelik gelişimler, nesnenin biçim olarak sorgulanması sürecinde netlik kazanmaktadır. Nesne, 18. yüzyıldan bu yana biçimsel ve temsili açıdan sorgulanarak modern akımlar üzerinden görselleştirilmiştir.

5.1. İç Ve Dış Gerçeklik Olarak Romantizm

Sanatsal imge romantizme kadar sadece öykünme olgusuyla yaratılmıştır. Bu bağlamda klasik resim anlayışında imge, birebir kopya olarak üretilmektedir. İmge bu aşamada, Mitchell (Aktaran: Parsa, 2007)' in "algısal imge" düzeyinin bir yansımasıdır. Yani imge bu düzlemde sadece duyuşal bir algılama sürecinde bellekte oluşun görüntülerin yansıtılmasıdır. Bu süreçte retinaya yansıyan imge, tuval üzerine birebir kopya edilerek sanatsal imge düzlemine taşınmaktadır. Ancak imgenin bu düzlemdeki durumu romantizmle değişim göstermektedir. Romantizmde tuval üzerine yansıtılan imge, sanatçının algısal düzeyinin belirginleştiği haliyle, kendi yaklaşımı çerçevesinde, belirlenmeye başlamıştır. Yani imge artık birebir kopyanın yanı sıra sanatçının yaklaşımını ve buna paralel olarak toplumsal yaklaşımların bir göstergesi olarak ele alınmaktadır. Bu yüzden imgenin değişim sürecinde romantizm önemli bir yere sahiptir. Ancak romantizm incelenmeden önce öykünme (mimesis) kavramının sanatsal üretim şekli ele alınmalıdır.

Resmin farklı bir sanatsal üretim biçimi olarak ortaya çıkışı, sanatsal üretimde ve toplumda meydana gelen gelişmelerin kesişmesinin bir sonucudur. Bu sanatsal üretim sürecinin sanatçı ve sanat yapıtı açısından ele alınması gerekmektedir. Çünkü sanat eseri, hem sanatçının hem de yapıtın oluşturulduğu dönemin özelliklerini yansıtan bir konumdadır.

Sanatın ne olduğuna dair ileri sürülen ilk görüş; sanatı bir yansıtma, benzetme ya da taklit etme olarak görme eğilimidir. Bu eğilim, bugüne kadar gelmiş olan yansıtma kuramının içeriğidir. Yansıtma kuramı, sanat felsefesinin en eski

teorilerinden biridir. Bu kurama göre; “nesnelar dünyası, doğa biçimleri sanat için daima bir örnek, bir model oluşturur” (Tunalı 2001: 176).

İlkçağ yunan felsefesinde, özellikle Platon ile Aristoteles’ in sanat anlayışlarında, yaratma sürecinde bir şeyin başka bir şeye örnek oluşturması bağlamında, “taklit” ya da “öykünme” anlamında kullanılan kavramdır. Tüm sanatsal yaratının temelinde *mimesis*’ in yani öykünmenin olduğunu öne süren Aristoteles, sanatın doğayı taklit etmeye çabaladığını düşünmektedir. Ancak bu yaklaşım Platon’ ununkinden tamamen farklıdır. Platon, *görüntü* dünyası ile *idealar* dünyası arasındaki bağı eleştirel bir yaklaşımla ele almaktadır. Bu yaklaşımda Platon, her türden sanat yapıtının birer kopyasının kopyası olduğunu, sanatın uğraş alanlarının “gerçeklik” olmayıp “görüntüler” le sınırlı kaldığını öne sürmektedir. Başka bir deyişle sanatın kendisine konu edindiği, öykündüğü nesnelar, ideaların birer gölgesinden başka bir şey değildir. Bu bağlamda üretmek için *mimesis*’ e gebe olan sanat, ancak imgeye, görüntüye, yansımaya dayalı bir dünya yaratabilir. Ancak bu yaklaşım, bilme yetisini sadece görüntü ve yansıtma çerçevesi içerisinde ele aldığı için *bilme*’ yi minimum seviyeye indirgeyerek basitleştirir. Platon, görüntülerin yansıtma kuramıyla ele alınamayacağını ve gerçekliğin *görüntü*’ ye değil *idea*’ ya dayandığını savunarak sanatsal yaklaşımların gereksiz uğraşlar olduğunu ileri sürmektedir (Güçlü vd., 2002). Platon sanatsal üretimi bir aynanın yansımaları olarak görmektedir. *Devlet* adlı yapıt diyaloglarında, Sokrates’ in ressamın yaptığı işe dair açıklamalarına yer verir. Bu diyalogda Sokrates Glaukon^{*}, a “ İstersen eline bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları” (Moran: 2003:17) diyerek, görüntünün birebir yansitmaktan ibaret olduğu vurgular. Aynada yansıyan görüntünün gerçekliği hangi diyalektikler altında yansıttığı ise, Platon’ dan sonra birçok düşünce alanında tartışılan bir konu olmuştur.

Öykünmeciler sanat anlayışı, Romantizmin, Batı toplumu tarafından benimsenmesiyle, farklı bir şekilde ele alınır. Romantizm’ le sanatın sadece bir yansıtma olmadığı ileri sürülmüştür. Romantik sanatçı, öykünmenin yanı sıra, kendi yaratıcı etkisini “taklit” yeteneğine ekleyerek özgün yapıt üretmektedir ve ortaya

* **Glaukon**, Platon’ un Parmenides ve Devlet’ te yer alan kardeşi.

bağımsız bir nesne koymaktadır. Bu yaklaşımdan sonra sanatsal imge hiçbir zaman, üreticisinden bağımsız bir duruma dönmemektedir. O yüzden romantizm bütün disiplinler arasında, hem toplumsal hem de sanatsal açıdan öncü bir niteliktedir.

Romantizmde iç ve dış gerçekliğin bir yansımasına dönüşen imge, görüntünün gerçekliğini bulanık bir duruma getirmektedir. Gerçekliğin öznel bir yaklaşımla betimlenmesi, klasik resim anlayışında konu edilen imgelerin döneme ait tarihsel bir belge olarak görülmesinin tersine, dönemsel özelliklerin göstergeleri olma niteliğiyle toplumsal ve bireysel bir düzlem oluşturmaktadır. Yani romantizmde imgeler, bireysel yaklaşımların toplumsal bir anlatım aşamasına getirilmesi doğrultusunda yansıtılmaktadır. Nitekim bu dönem eserleri incelendiğinde, iç ve dış gerçeklerin dışavurumsal yansımalarını bir arada görmek mümkündür. Bu açıdan romantizm, sanatsal imge değişiminin belirgin bir şekilde gözlemlenebildiği süreçte ilk aşama olarak görülmektedir. İmgenin değişim sürecinin anlaşılabilir olması için öncelikle toplumsal gelişmelere paralel bireysel yaklaşımlara yer verilmelidir.

1790-1850 yılları arasında Aydınlanma düşüncesine karşı çıkmış olan romantizmde, sanatçının yaratma özgürlüğüyle, her şey görünenin ötesine geçmektedir. Önemli olan sanatçının iç dünyasıdır, buna paralel duygular resim yüzeyinde sanatçının kendi inisiyatifine bağlı kalarak biçimlenmektedir. Var olan biçimlerin bozulduğu ve daha çok manzara resimleri üzerinde şekil bulan romantizm, ilk olarak imgelerin genel biçimine karşı öznel olabileceğinin altını çizmektedir.

Farklı ülkelerde ve farklı fikirlerle ‘uzak diyarlar’ teması üzerinde birleşerek ortaya çıkan romantizm, İngiltere’de, imgenin estetikleştirilmesi sürecinde ilk hareket olarak değerlendirilen, estetik bir fenomen^{*}, Fransa’da, Rousseau’nun etkisiyle, toplumsal uzlaşma karşı bir protesto niteliğinde ve toplumsal göstergeler olarak gelişmektedir. Fransa’ da imgenin estetik boyutu ise daha sonra ortaya çıkmaktadır. Buna göre sanatta romantizm, doğaya yönelik temelli bir ilgiyle belirlenen, doğal fenomenleri doğrudan ve aracısız bir biçimde

* **Fenomen**, görüngü, duyuyla algılanan şey

kavramayı temel alan akım ya da tavrı ifade eder. Sanatta klasisizme* karşı çıkan romantizm bu nedenle, tüm formları, kuralları ve uzlaşmaları, doğanın gerçek anlamını ve ifadesini kavramada engel olarak görür, içtenliğin, kendiliğindenlik ve tutkunun önemini vurgular. Sanatın, idealleştirme ya da genelleme olmadan, tikel ve somut olana yönelmesi ve doğanın uyandırdığı duyguların gözlemlenerek aktarılması gerektiğini belirtir.

Almanya'da ise, önceleri bir sanat hareketi olarak ortaya çıkan romantizm, kısa bir süre içinde bir dünya görüşü ya da felsefi bir hareketin toplumsal göstergeleri olarak görülmektedir. Romantizmin doğuşunda 1800'lü yıllarda ortaya çıkan endüstrileşme ve kentleşmenin ve dolayısıyla yaşanan hızlı ve radikal değişimin etkisi büyük olmuştur (Y.A.Y)** . Çünkü bu dönem Sanayi Çağı'dır. Bu çağdaki akımlar, sanayi devriminin yarattığı toplumsal yapı ve beraberinde gelen sorunlarla paralellik göstermektedir. 1840' lı yıllarda ve özellikle buhar gücünün iş ortamında kullanılmasıyla başlayan sanayi devrimi yeni bir toplumsal hayat biçimini de beraberinde getirmiştir. Buhar gücü ile çalışan lokomotifler ve gemiler, üretilen ürünlerin yeni dünyalara ulaştırılmasını sağlamıştır.

Hızlı kentleşme ve makineleşmenin yer aldığı ve sanayi toplumu olarak adlandırılan bu dönemde sanatçılar sanayi ve makineleşmeyle içe yönelimler göstermektedir, nitekim bu dönem aklın ve duyguların sorgulandığı, aynı zamanda baskın olduğu göstergelerle tanımlanmıştır.

Resim sanatında romantikler, duyguların aklın önüne geçebileceğine inanarak evreni sorgulamaktadır. Baudelaire göre romantizm, “sanatçının ne konu tercihinde, ne de gerçekliği birebir kopyalamasında yatar, romantizm sanatçının hissetme biçimindedir. Romantizm dışarıda aranmaz ancak içeride bulunabilir. Aynı zamanda bir birey tarafından başka bireyler için gerçekleştirilen ve hissetme biçiminin, “bir içsel gerekliliğin” imgesi olan bir sanattır” (2004:96) açıklamasıyla;

* **Klasizm**, Roma sanatını temel alan tarihselci yaklaşım ve estetik tutumdur. "1660 ekolu" olarak da bilinir. Klasisizmin temel öğeleri kendi içinde soyluluk, akılcılık, uyum, açıklık, sınırlılık, evrensellik, idealizm, denge, ölçülülük, güzellik, görkemlilik. Yani bir eserin klasik sayılabilmesi için bu özellikleri barındırması gerekmektedir. Kısaca klasik bir eser, bir üslubun en yetkin ve en uyumlu ifadesini bulduğu eserdir. Klasisizm temellerini Rönesans aristokrasisinden alır. Klasisizm bir bakıma aristokrasinin ürünüdür.

** <http://ansiklopedi.turkebilgi.com/Romantizm>

romantizmde, cesaretin, var olan bireyin, özgürlüğün ve doğanın kendi içerisindeki dinamizminin önemli bir göstergesi olduğunu vurgulamaktadır.

Resim 37. Joseph Anton Koch, **Tufandan Sonra Nuh Efendisine Sunak Yapar**, 1803



Kaynak:<http://www.solarnavigator.net>

Klasisizme, iktidara, burjuvaziye karşı oluşan romantizm, tüm duyguların en yüksek düzeyde yaşandığı bir hareket olarak anlatılmaktadır. Buna bağlı olarak resimlerde kullanılan milliyetçilik olgusu, genel hak ve özgürlükleri betimleyen imgeler çerçevesinde incelendiğinde, bireyin ayaklanma dönemi olarak da nitelendirilebilmektedir. Bu temaları doğanın ritmiyle birleştiren romantik sanatçıların önde gelenleri, Francisco de Goya, Josef Anton Koch, Theodore Gericault, Honore Daumier, Jean François ve en belirgin romantik olarak Eugene Delacroix' dir.

Delacroix' e göre; “ ‘büyük sanatçılarda yaratış denilen şey, doğayı kendilerince görmek düzenlemek ve biçimlemektir.’ Bu nedenle gözünün önündekini, kendi düşüncesine göre değiştirmeyi doğru buluyordu. Ona göre sanatın esası hürlüğe dayanıyordu. Ressam doğaya ve gerçeğe bağlandı mı gücünü yitirir.

Sanat bir dildir. Anlaşılır şeyler konuşmak için de, doğa gibi ortak şeylerden söz etmek zorundadır” (Turani, 1992:504).

Resim 38. Eugene Delacroix, **Halka Yol Gösteren Özgürlük**,1830



Kaynak: <http://www.uyurgezer.net>

Milliyetçiliğin ve özgürlüğün imgeye dönüştürüldüğü ‘Hürriyet’ adlı Delacroix kompozisyonunda, unsurların griler içindeki dokusu, havada dalgalanan bayrağın renkleri ile canlanır, hayat bulur.

Franciso de Goya resimleri, toplumsal imgelerin birleştiği ve simgeye dönüştüğü bir görüntüyle karşılaşılmaktadır. Aynı zamanda romantizmde sık sık ele alınan mitolojik imgelere Goya resimlerine rastlanmaktadır. Mitolojik hikâyelerle, içinde bulunduğu sosyolojik, baskıcı duruma göndermede bulunmaktadır. Duyguların en yoğun şekilde imgeye dönüştüğü romantizmde sevinç, eğlence bunun yanı sıra haykırış, yakarış, bunalım gibi bireyin hem güzel anlarına hem de kötü anlarına dair imgeler bulmak mümkündür. Goya eserleri incelendiğinde iç gizemliliğine ulaşmak zor değildir. Neredeyse sembolist bir anlatım denebilecek eser çözümlenmeleriyle karşılaşmak mümkündür.

Resim 39. Francisco de Goya, **Savaşın Felaketleri**, 1801



Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya

Resim 40. Francisco de Goya, **Düşes Alba**, 1795



Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya

Resim 41. Francisco Goya, **Uygunun Sebebi Canavar
Üretmek**, 1796



Kaynak: <http://www.artlex.com/ArtLex>

Goya ‘The Sleep of Reason Produces Monsters’ adlı çalışmasıyla romantizmde akli ve düşünceleri, yani iç ve dış gerçekliği sorgulamaktadır. Nitekim “aklın terk ettiği imgelem korkunç canavarlar yaratır” cümlesiyle, eserlerinin açılımından söz eder. “18. ve 19. yüzyılların romantizmine esas olan akıl ile imgelemin arasındaki kutupsallığın vurgulandığı bu resimde ressam bir masa başında oturmaktadır, başını ellerinin üzerine koymuş, bir masaya dayanmış uyumaktadır. Çevresinde de korkunç canavarlar değil de baykuşlar, yarasalar, bir vaşak bir de kedi vardır. Kedi gecenin, baykuşlar budalalığın, yarasalar ise cehaletin simgesidir” (İnankur, Aydın, 2006: 42).

Romantizm, imge bağlamında genel olarak değerlendirildiğinde, modernizmin yaşanıldığı, yansıtıldığı imgelerle ele alınan ve imgenin algısal düzeydeki konumunun önemi açısından incelenmiştir. Romantizminin son dönemlerinde imgenin simgeye dönüşümüne ait olgulara rastlamak mümkündür. Bu bağlamda imgenin değişimi, imgeye paralel kavramlarla oluşan bir algılama süreci içerisine girmektedir.

5.2. Düşünce ve İmge Birlikteliği Doğrultusunda Simgecilik

Simgecilikte imge, algısal düzeyde oluşan orijinal görüntüsünün sorgulanarak yansıtılmasıdır. Bu bağlamda romantizmde imge tamamen sanatçının bakış açısını gösteren bir düzlemde izlenirken, simgecilikte imgeler farklı imgelerin temsili açıdan birleştirilmesiyle aynı düzlemde izlenmesidir. Simgecilikte tuval üzerine yansıtılan imgeler gerçekliğin göstergeleri değil, zihindeki imge referanslarının birbiri içersinde kullanımınıdır. Burada genel algılama olgusu sonucunda oluşan imgeler, tam tersi bir yaklaşımla, kavramlar arası nitelikte öznel algılama sürecine girmektedir. İmgenin simge kavramıyla kullanımı tarihsel inceleme sonucunda belirginleşmektedir.

1890' dan sonra ortaya çıkan simgecilik*, izlenimciliğe karşı ancak, romantizmin bir uzantısı olarak görülmektedir. Romantizm asilik ve coşkunluk gibi belirgin duygu imgelerine sahip olmasına karşın, simgecilik daha durağan ve dingin sembolik imlerle oluşturulmuş imgelere sahiptir. Simgecilik, imge ve gerçeklik kavramları doğrultusunda kendi konumunu ifade edebilmektedir. Simgecilikte gerçeklik, duygu ve düşünceler doğrultusunda işaretler, semboller ya da gerçek görüntüsünden uzaklaştırılmış imgeler aracılığıyla tanımlanmaktadır.

Görsel sanatların yanı sıra edebiyat ve müzik alanlarında da belirgin etkileri olan simgecilikte, *modern hayatın ressamı* olarak tanımlanan Charles Baudelaire 'kötülük çiçekleri' adlı yapıtıyla akımın öncüsü olmuştur. Daha sonraları bu fikir Stephane Mallarme ve Paul Verlaine tarafından geliştirilmiştir. Albert Aurier' in 1892'de yayınlanan 'Gauguin ya da *Resimde Sembolizm*' adlı makalesinde sembolist sanat yapıtını şu şekilde tanımlamaktadır; sanat eseri,

“...ilkın düşüncesi, çünkü biricik ülküsü düşüncenin ifadesi olacaktır; ikincisi sembolist, çünkü düşüncüyü biçimlerle (yapılarla) dile getirecektir; üçüncüsü bireşimsel (sentetik), çünkü biçimlerini ve imlerini (işaretlerini) genel anlayışın biçimine göre yazacaktır; dördüncüsü öznel, çünkü nesne, nesne olarak değil, fakat öznenin algıladığı im olarak düşünülecektir; beşincisi (bir sonuç olarak) sanat yapıtı dekoratif olmalıdır, çünkü gerçek anlamıyla dekoratif resim, Mısırlıların,

* **Simgecilik**, Sembolizm olarak da adlandırılmaktadır.

büyük bir olasılıkla da Greklerin ve Rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları gibi, aynı anda öznel, sembolist düşüncesi olan sanatın belirtisinden başka bir şey değildir” (Gürsoytrak, 1996:287).

Sembolistler tamamen ‘sanat için sanat’ söylemi üzerinden tanımlanmaktadır. Sorguladıkları şey sanatın kendisidir, nesnel sanatçının kendi düşüncesiyle anlam kazanarak şekillenmektedir. Nesnel, dış dünyayla sanatçının kendisi arasında iletişim kuran varlıklardır, ancak bu durum kişinin imgelemde oluşturması gereken sembolik bir bağdır. Geleneksel görüntü olarak değerlendirilen simgecilikte, ressam görüntü ile anlam arasına giren unsurdur. Örneğin; “ressam zihnindeki görüntü simgelerini, fırça aracılığıyla boya her hangi bir yüzey üzerine sürerek aktarır. Bu tür görüntüyü deşifre etmek istediğimizde ressamın zihnindeki kodlama sürecine bir kod-açımına gitmemiz gerekir” (Flusser, 1991:19).

Sembolist ressamlar, tinin görsel dilini bulabilmek için mitoloji ve düş gücünün derinliklerine indiler ve sembolizmde kullandıkları semboller, ikonografinin alışıldık amblemlerine yakın değildir, bunlar şahsi, özel, kapalı ve muğlâk referanslardır. Sembolist ressamlar, felsefe olarak, Art Nouveau hareketi’ni ve Les Nabis*’i etkilediler. Bernard Delvaille, sürrealizmin öncülerinden söz ederken, Rene Magritte’in sürrealizmini “sembolizm artı Freud” olarak tarif etmektedir**.

Sembolist sanatçılar arasında, Gustave Moreau, Pierre Puvis de Chavannes, Henri Fantin-Latour, Félicien Rops ve Jan Toorop yer almaktadır. Ayrıca sembolizmin belirgin özelliklerini taşıyan en önemli sanatçıları, Odilon Redon ve son dönemlerinde sembolist olarak tanımlanan Paul Gauguin olarak görülmektedir.

Odilon Redon’ un eserleri;

“Cilalanmamış armut ağacından, köşeleri altın yaldızlı çerçevelerin içinde akla hayale gelmeyecek görüntüler taşıyorlardı: Bir fincanın üzerinde dinlenen Merovenj*** stili bir kafa, elinde bir gülle taşıyan ve bir Budist rahibi ya da bir hatibi andıran sakallı

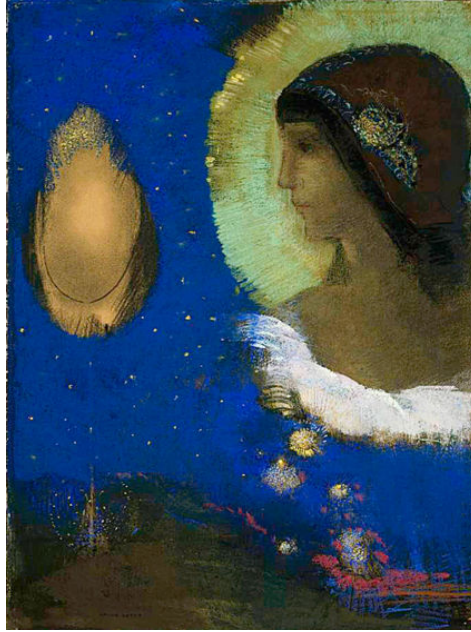
* **Les Nabis**, Parisli post empresyonist ve illüstratörler grubu, bugünkü grafik sanat üzerinde çok kuvvetli etkileri olmuştur. Art nouveau ile paralellik taşıyan bir biçimi ve sembolizmi çıkış noktası olarak alırlar.

** www.wikipedia.org

*** **Merovenj**, Maria Magdalena' nın güney Fransa' ya gelip, buradaki Yahudi topluluğuna sığınması, bu topluluk ile de Vizigotların evlilikleri sonrası ortaya çıkan soy' dur.

adam, vücudunun orta yerinde bir insan yüzü bulunan örümcek. Sonra, sıradışı düşlerin terörünü derinlemesine kazan karakalem çizimler vardı. Şurada devasa bir ölüm, göz kırpan melankolik gözkapakları, diğer yanda kirli ve kasvetli bir gökyüzünün altında, kuru, bozunmuş bir manzara, yanmış bir ova, bulutlara püsküren volkanlar, bazen bu imgeler bilimkurgu havasında distopyaları andırıyor bazen de buzullar, tarihöncesi bitkiler, tuhaf kayalarla tam tersi ilkel zamanları çağrıştırıyordu. Mamutlar ve dinazorlar yaşasalar modern görünüşleri nasıl olurdu bu çizimlerden tahayyül edebiliyordunuz. Bu çizimler kesinlikle sınıflandırılmazdı, resim sanatının sınırlarının dışındaydılar, olağanüstüydüler ve çok özel bir çeşit hastalığın, hezeyanın ürünleriydiler” (Y.A.Y).

Resim 42. Odilon Redon, **Sita**, 1893



Kaynak: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia>

* <http://tr.wikipedia.org>

Resim 43. Odilon Redon, **Violette Heymann' ın Portresi**, 1910



Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Odilon_Redon

Resim 44. Odilon Redon, **Ağlayan Örümcek**, 1881



Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint>

Bir diğ er simbolist P. Gauguin, 1888' de empresyonizmle tamamen ilişkisini keserek, renklerin, çizgilerin, biçimlerin ve imlerin anlatıma olan bağlantıları üzerine çalışmalar yapmıştır. Gauguin, Batı toplumunun yüzeysel yaklaşımına karşın ilkel toplumların görsel imgelerine yönelmektedir. Gauguin resimlerinde, gerçekten var olmayan ve düşünsel olan nitelikler üzerinde

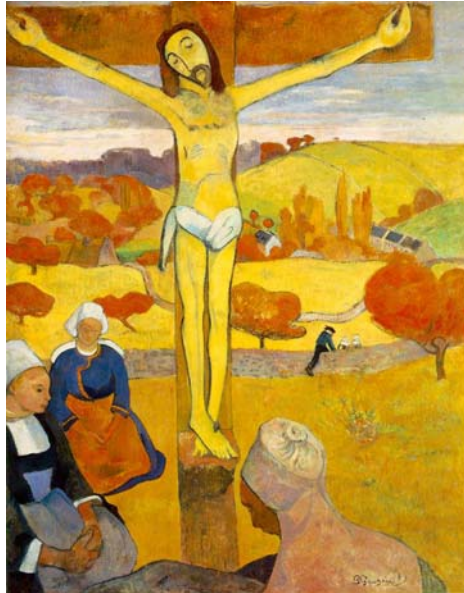
durmaktadır. “Renkleri ya rastgele seçiyor ya da bir ifadenin hizmetine sokmak istiyordu. Yüzeyleri yer yer parlak renklerle donatıyor ve kalın çizgiler çekerek ilkel, saf yürekli bir nitelik elde etmeye çalışıyordu” (Tansuğ, 2004: 237).

Resim 45. Paul Gauguin, **Kumsalda**, 1891



Kaynak: <http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Gauguin>

Resim 46. Paul Gauguin, **Sarı İsa**, 1889



Kaynak: <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gauguin>

Simgecilikle sanat, imge-görüntü diyalektiğinin farklı bir açıdan yaklaşımıdır. Bu yaklaşıma göre; “imge, zihinde belirdiği şekilde değildir artık,

kendi kendini fark etmiş görüntülerden kurtulmalıdır: gerçeklik yok olmalı bunun yerini, sanatçının “kendi kendisini kurduğu dünyanın” gerçekliği almalıdır... görüntüler ise bildik olsalar bile gerçeğe ait değil, öznel dünyaya aittirler: görsel imge, dile gelmez simgesi olmaya” (Gürsoytrak, 1996:289) çalışmaktadır.

5.3. Nesnenin Parçalanması Bağlamında Kübizm

Kübizmde imgenin değişimi, modernizmin temel özellikleri arasında yer alan parçalama olgusuyla iç içe geçmiş bir yansıtma sürecindedir. Romantizmde sanatçı inisiyatifi çerçevesinde ele alınan sanatsal imge, simgecilikte sanatçının yaklaşımıyla beraber akımın son dönem eserlerinde nesne odaklı bir duruma gelmeye başlamıştır. Kübizmde sanatçıdan çok, nesneyi yansıtan imgenin parçalanmasına dönüşerek daha çok nesneye dayalı bir değişim gözlemlenmektedir. Çünkü kübist sanatçılar modern dönemin makineleşen gelişimlerini benimser bir tavırda, sanatsal imgeyi parçalamaya yönelir.

Fütüristler tarafından parçalanmış imgede, bir nesne parçalanarak üst üste getirilmiştir. Fütüristler eserlerinde, dönemin dinamizmini üretim şekline paralel bir yaklaşımla tuval üzerine yansıtmaktadırlar. Kübizm’ de ise, farklı farklı görüntülerden alınmış nesne parçalarının kolaj ve montaj tekniği kullanılarak, bir araya getirilmesiyle birleştirilmiş bir imgelem oluşturulmaktadır. Bu bağlamda kübizmin tarihsel incelemesi yapılarak, imgenin değişimine ve modern dönemin özelliklerine değinilmelidir.

Kübizm ilk olarak eleştirmen Louis Vauxcelles tarafından Georges Braque’ ın bir sergisi üzerine yazdığı makalesinde ‘cubes’ terimi olarak kullanılmıştır.

19. yüzyılda Cézanne ve Courbet eserlerinden miras kalan ve 20. yüzyılın modern hareketi olarak görülen kübizm, 1907* yılından itibaren tamamen sanat dünyasında varlığını göstermiştir. Biçimin sorgulandığı kübizmle gelen nesnenin parçalanmasıyla, sonraki dönemlerde önemli bir akım haline gelecek olan soyut resmin ilk adımları atılmaktadır.

* Kübizmin gelişim yılı olarak belirlenen 1907, Picasso’ nun önce ‘Filozofik Genelev’ adını taşıyan ancak sonra ‘Avignonlu Kızlar’ adıyla değiştirilen yapıtını tamamladığı ve kübizmin artık kabul edildiği bir dönemin başlangıcı olarak görülmektedir.

Kübist resimde önceki sanat hareketlerinin alışık olmadığı bir durum, çizgi egemenliği, tek renkle boyama ve yüzeye yansıtılan imgelerin belli kurallara göre geometrik bir biçimde parçalandığı görülmektedir. Aynı zamanda, perspektif üç boyutlu bir anlatıma sahip değildir. Tablonun derinliği, resimde yer alan imgelerin ve yarı saydam denebilecek, genellikle inceltilmiş boya katmanlarının üst üste bindirilmesiyle elde edilmiştir. Sonsuza dek süren bir uzam oluşturmak yerine, olabildiğince en az düzeye indirgenmiş bir derinlik söz konusudur. Buna bağlı olarak yapıtta var olan nesnelere, göründükleri gibi değil sanatçının gözlemine paralel olarak bilindikleri gibidir. Bu bağlamda izlenen imge var olduğu biçimde değil, sanatçının resmettiği biçimdedir.

Kübizm dönemsel gelişmeler açısından iki başlık altında incelenmektedir. İlk olarak 1909-12 yıllarını kapsayan, doğayı konu alıp gerçeğin tümünün temel geometrik birimlere indirgendiği ve bir doğa analizi yapılması nedeniyle ‘analitik kübizm’ olarak adlandırılan dönemdir. İkincisi ise, 1912 yılı sonrasını kapsayan ‘sentetik (bireşimsel) kübizm’ olarak adlandırılan dönemdir. Bu dönemde “yapıtın örgüsünü meydana getiren imgelerin nitelikleri düşünseldir. Gerçek görünüşleri anıttıkları durumlarda dahi bu imgelerin bir doğa analizi sonucu elde edilmedikleri anlaşılır. Burada da gerçek görüngüler ve düşünsel imgeler geometrik birimler halinde yeni bir yapı oluştururlar. Ancak ortaya çıkan bu yapı, çeşitli çağrışım imgelerinin karmaşık bir bireşimi niteliğindedir” (Genç, 1983:45).

Resim 47. Pablo Picasso, **Bambu Sandalyeli Natürmort**, 1912



Kaynak: Kaynak: <http://www.felsefeekibi.com/sanat/>

Modernizmin önemli bir aşaması olarak kabul edilen kübist resimler John Berger' e göre üç farklı biçimde ifade edilmektedir.

- 1- Konularını modern kentteki günlük yaşamdan alan kübist sanatçılar, doğal manzaraları pek tercih etmiyorlar ve insan yapımı şeyler, onlara daha çekici geliyordu. Çoğunlukla kahve masaları, fincanlar, gazeteler, sürahiler ve lavabolar gibi el altındaki nesnelerin, özellikle de imal edilmiş olanların resmini yapıyorlardı.
- 2- Kübistler geleneksel resim materyallerine gazete kâğıtları, muşamba, karton, teneke, kum, talaş vb. yeni materyaller eklediler. Özel dokular oluşturmak için resim yüzeyine kum ve talaş yapıştırıyorlardı. Kübistler birkaç tekniği bir arada kullandılar. Onlar, sanatçı için yeni bir özgürlük talep ettiler; artık sanatçının her türlü materyali kullanmaya hakkı vardı. Sanatçı materyalleri görme biçiminin taleplerine göre seçiyordu.
- 3- Ressamlar, sunmakta oldukları şeyin fiziksel varlığını kurabilmek için yeni yollara başvurmaya başladılar. Özellikle natürmortlarda fiziksel varlığın gerçekliğini, kullanılan malzemelerle ifade ediyorlardı: Resimdeki bir gazeteyi, gerçek bir gazete parçası yapıştırarak oluşturuyorlardı... İnsan figürlerinde bu soruna değişik bir açıdan yaklaşıyorlardı. Figürün fiziksel varlığını değil, o figürün yapısının fiziksel karmaşıklığını vurgulamaya çalıştılar. Bu resimlerde insanı görmek, başlangıçta çok zor olabilir (Keser, 2005:198).

Resim 48. Georges Braque,
Oyun Kartları İle Natürmort, 1913



Kaynak: <http://www.felsefeekibi.com/sanat/>

Kübist sanatçılar için önemli bir sorun olan nesnenin parçalanması olgusunun iki önemli amacı vardır. Bunlardan biri, varlığı bütünlüğü ve geometrik düzeni olan bir varlık haline getirmek, ikincisiyse, bir bütün içinde, herhangi bir olguyu diyalektik bir görüşle, ifade etmektir. Analitik ya da sentetik anlayışla, modeli izlemeden oluşturulan zihinsel imgelerin parçalanması ve kübist bir sanat yapıtına dönüştürülmesinde en önemli nokta, dış görünümün ötesindeki anatomik yapının belirleyici öğeleri ve öznelilikleridir. Kübizimde gerçek dünya görüntülerini anıştıran imgeler, anıştırdıkları imgeler hakkında bir fikir vermekle birlikte onu olduğu gibi yansıtmazlar: Yapıt kurgusunun gerektirdiği diyalektik süreç içinde, gerçek görünümünü yitirerek geometrik biçimlere, soyut imgelere dönüşen dış dünya algılamaları başlı başına bir güç dengesi oluştururken, konunun ya da modelin iç mekaniğine ilişkin yasalar, kuvvet noktaları, tablo içine alınan, çizgi, ya da uzam karşıtlıkları oluştururlar (Genç, 1983: 47).

Nesnenin parçalanması biçim olarak ele alındıktan sonra, parçalanmanın gerekliliğini modern dönemin belirsizliği sonucunda bireyin içinde bulunduğu

durumu göz önüne alarak açıklayan Adnan Turani, bu duruma etken değişimleri şu şekilde ele almaktadır;

- a) Tüm dünyayı saran endüstriyel teknoloji sistemlerin adeta durmadan değiştirdiği yaşan koşullarının, bireyi kendi özgürlüğünden uzaklaştırması ve ona yaşanacak zaman bırakmaması,
- b) Endüstrinin ve teknolojinin, değerlerin göreliliğini ortaya çıkarması,
- c) Fotoğrafik görüntünün, nesne' nin gerçeğini vermektense uzak olduğunun anlaşılması ve dış biçim ile iç gerçeğin gösterilemediğinin anlaşılması, nesnenin parçalanması (2003: 80).

Farklı malzemelerin bir araya getirilerek oluşturulan kübist yapıtlar, kolaj tekniğiyle yıllarca güncelliğini korumuştur. Bir sonraki akımların oluşumunu temellendiren bu teknikle üretilen yapıtlarda, her şeyi aynı anda, aynı zemin üzerinde bir arada görmek mümkündür. Sınırsız bir yaratma sürecine giren kübist sanatçıların babası olarak nitelendirilen Cézanne' dan sonra, Picasso ve Braque' a katılan Juan Gris, Fernand Leger, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Diego Rivera ve Lyonel Feininger gibi isimler kübist sanatçılar olarak adlandırılmaktadır.

Sanatsal imgede parçalanmış nesnelere gerçekliği ve çeşitliliği artık dizginlenemeyen bir duruma gelmektedir. Sanatçıların eserleri incelendiğinde buna yönelik değişimler gözlenmiştir. Nesnenin sorgulanmasına verilebilecek en iyi örneklerden biri kübist ressam olarak kabul görülen Cézanne' nın eserleridir. Fotoğraf sonrasında nesnelere hiçbir zaman Cézanne' nın sorgulamaları doğrultusunda irdelenmemiştir. Modernizmin babası olarak da adlandırılan Cézanne, hem klasik resim anlayışını, (çizim, renk, desen gibi) hem de modern algıları tuvalinde birleştirerek özel bir imge anlayışı yaratmış ve kübizmin temellerini atmıştır. İmge bellekte oluştuğu görüntüden uzaklaşmıştır. Yüzey yerine görünenin derinliğine inen Cézanne, imgeyi bakış ile tuval arasında özel bir konuma yerleştirmiştir.

Kübistler natüralist sanatın bir 'aldatmaca' olduğunu öne sürerek trompe l'oeil* e dayandırmaktadırlar. "Onlar nesnelere dış-görünümünü değil, özünü

* **Trompe l'oeil**, 'göz aldanması' olarak tanımlanır. İzleyicinin ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin kendisi olarak algılanmasına neden olan olağanüstü doğalcılık. Yan, bir düzlem üzerinde sanat içeriği olan resimsel bir etki amaçlamaksızın,

değişmeyen yapısını vermek istiyorlardı. Nesnelerin değişmeyen yanı duyularla algılanamazdı, ancak akılla kavranabilirdi” (İpşiroğlu, 1979:32).

Resim 49. Paul Cézanne, **Nane Şurubu Şişesi ile Natürmort**, 1890-94



Kaynak: www.racingmix.com/word/cezanne.htm

“Cézanne, dışarıda görüneni hakikati değil, kendi hakikatini resmetme kaygısı taşıdığı için yerleştirir derinliği göz ile bakış arasına. Resim eşzamanlı yakınlığını ve uzaklığını ancak böyle koruyabilecek, kendini hakikat olarak ancak böyle konumlandırabilecektir. Ne var ki derinliği benzeşen ve benzeşimden kopararak, benzeşmeyen benzeşim kendini göze getirebildiği, buna cüret edebildiği ve kadir olabildiği, üstelik bunu temsilden feragat ederek gerçekleştirebildiği içindir ki Cézanne’ın varoluşu yine de hakikatin kendisine soyunan bir varoluştur; onun resminin varoluşu ikonaların ya da minyatürlerin çifte varoluşundan farklıdır. Cézanne resmi, bir yanıyla Yeniçağlı bir geleneği takip eden, diğer yandan aynı geleneği içeriden yaran iki uçlu bir gerilime işaret eder” (Sayın, 2003:147).

Cézanne resimlerinin derinlik üzerinden incelenmesi sonucu, biçimsel ve nesnel bir ikilem meydana gelmektedir. Bu resimler, Baudrillard’ın derinlik

gerçeklik izlenimi vermeye çalışan her tür çizim, boyama vs. En basit trompe-l'oeil örneği olarak, sağır bir duvar üzerine yapılmış gerçek boyutlarında bir kapı resmi verilebilir. Böyle bir durumda resim yapma etkinliği tümüyle bir yanılsama yaratma işine indirgenmiş olmaktadır.

aşamalandırma sürecinde, üçüncü sıradadır. Yani, imge büyüleme aracı konumundadır; çünkü imge görüntünün yerini almaktadır. Bir biçim,

“...belli bir nesnel durumun mutlak olarak karşılığıdır. Anlamın bu denli derinlerde yatması bu yüzdendir. Buna da sanatçı bir kavramı ele alırken, ona karşılık gelecek imler yaratmaya çalışırken, kullandığı dilin, imgelerin doğru olup olmadığına bakmanın yanı sıra onların ne anlama geldiğine, nasıl bir heyecan yarattığına da yönelir. Biçimsel niteliğin dile getirilişi, belirli simgelerin bir çizgisidir ve imge ile anlam arasındaki bağıntı, davranışçı öğretim terimlerine göre, dilsel anlatımla durum arasındaki bağıntı gibidir” (Özgür, 1999:123).

İmgenin anlamı sanatta farklılaşır; çünkü imge sanatçı tarafından öncelikle zihinde tasarlanır ve sanatçının müdahalesiyle yüzey üzerine yansıtılır. İzleyici için nesnenin üretimi, Cézanne’ la birlikte ilk defa klasik resim anlayışının dışına çıkarak sorgulanmaktadır. Cézanne nesnelere parçalanma etkisi vererek nesnenin sabitlenmesini önlemektedir. İzleyici nesnelere karşısında ön planda değildir, önemli olan nesnenin bakışı parçalamasıdır. “Ne retinada görünen imge ile dış dünya örtüşür ve güzelliği tanımlar, ne benzeşen bir benzeşime fırsat tanınır” (Sayın 2003:145) ve böylece sanat eseri, izleyicinin bakışını her yönden algılar ve belirli bir merkez oluşturmaz.

Cézanne’ dan sonra, parçalanmış nesne doğrultusunda incelenmesi gereken diğer bir isim Pablo Picasso’ dur. Ancak Picasso’ nun eserlerinin o dönemde anlaşılması çok zordur. Özellikle kurduğu kompozisyonları resmederken, parçalanmış nesnelere birbirine girdiği ve ayrıştırılmasının güç olduğu bir görüntü oluşmaktadır. ‘Pipo için adam’ adlı eser çözümlemesinde bu durum rahatlıkla görülmektedir.

Resim 50. Pablo Picasso, **Pipo İçen Adam**, 1911



Kaynak: halilss.sitemynet.com

Bu eserde, sanatla gerçeklik arasındaki tartışma yeni bir aşamaya gelmektedir. Resimde adamı bulmak oldukça güçtür. Adamın başını ve piposunu bulduktan sonra, resmin geri kalan bölümü çözümlenebilmektedir. Adam oturmuş durumdadır; tuvalin altına doğru elinde bir kâğıt tuttuğu görülür. Adamın parçalanmış üçgen görüntüsünü çevreleyen biçimlerden bazıları, sandalyesinin parçaları olabilir. Sol elinin yanında ise dört köşe bir şişe ile üzerinde JOURNAL sözcüğünün bazı harfleri olan bir gazete görülmektedir; est (doğu) harflerinden ise bu nesnelere gerisindeki duvarda bazı afişler olabileceği anlaşılmaktadır. Resmin geri kalan kısmı ise, gerçekliği betimlemekle ilgisi olmayan bir sistemin gelişigüzel bir araya getirilmiş göstergesi ve belirtilerdir. Adamın piposu ve bıyığı özlü ve açık seçik bir biçimde gösterilmiştir ve bunların resimde fiziksel bir varlığı vardır. Çizgilerle belirtilen kare biçimindeki şişenin bu çizgileri, şişe konusunda bir fikir vermekle birlikte, onu fiziksel olarak yansıtmamaktadır. Resmin öbür kesimlerinde görülen işaretler ise, yüzün, sandalyenin ve kolların parçalarını belirtmektedir. Çizgilerle renk tonları genellikle birbirini tamamlamakla birlikte, resimde belli bir yüzeyin bir yana yattığını gösteren renk, renk tonları ve ton değişimiyle ilgili

olmayan, boşlukta tele benzeyen bir nesne gibi sarkan bağımsız çizgiler vardır. Bir bütün olarak incelendiğinde bu resmin, görünen dünyayla ilgisinin olmadığı fakat özellikleri yüzünden değişken ve titreken bir biçim ve hiyeroglifler düzenlemesi izlenimi bıraktığı görülmektedir (Lynton, 2004: 58).

Picasso' nun önemli eserleri arasında yer alan diğer bir yapıtı, Guernica' dır. 1909-1912, analitik kübizm olarak adlandırılan, dönemde yapmış bu eseri, İspanya hükümetinin siparişi üzerine yapılmıştır. Nazi ve faşist düzene karşı hazırladığı bu eser, o dönem halkın isyanını, ayaklanmasını, isteklerini ve çılgınlıklarını belirten imgelere yer verilerek üretilmiştir. Boğa imgesini sosyolojik olarak ele alan İnci San, bu imge üzerine şöyle açıklamalar yapmaktadır;

Resim 51. Pablo Picasso, **Guernica**, 1937



Kaynak: www.westpointgradsagainsthewar.org/images/guernica.jpg

“Sanatçının zihninde atın, insanın dostunu simgeleyen bir genel imge, bir dostluk imgesi olduğu anlaşılıyor. Bu inancın, atın boğa güreşlerinde insanın yanındaki işlevi ile ilgili olarak geliştirilmiş olması mümkündür... Guernica' daki mecazların çoğunluğunun temelinde İspanyol kültürünün yattığı açıktır. Boğanın mecazi kullanımı ilginçtir. Vahşeti temsil eden boğa, faşizm yerine bir mecaz olmakta fakat aynı zamanda, resmin tüm bağlamı içinde, umut ve yazgının da simgesi olarak gözükmektedir. İspanyol kültür geleneğine göre boğa; boğa güreşlerinde olağan olarak yenilen' dir. Resimde boğa cüretlidir ama onun vahşi utkusunun geçici olması gerekir; çünkü savaşın kahraman ön planda yatmaktadır. At insanın

sadık dostu; analık da yaşamın simgesel temelidir. “Gecenin elektrikli gözü” ise, çağdaş teknolojinin sembolüdür” (Aktaran; Genç: 1983: 52).

Kübizmi ele alan bu metin modern imgenin değişim süreci bağlamında bir sonuca bağlanmak istendiğinde, imgenin nesneye dayalı bir düzlemde olduğu görülmektedir. Çünkü modernizmin endüstriyel gelişmeleri sonucunda birey, önceki bölümde değinildiği gibi, kendisini sıkışmış bir durumda hissetmekte ve gündelik hayat içerisinde kendisine yer olmadığını düşünmektedir. Bu bağlamda imge, bireyin içinde bulunduğu karmaşıklık ve kaosa paralel, artık birçok görüntünün birleşimiyle algısal düzeyde varolmaktadır.

5.4. Biçimin Sorgulandığı Soyut Resim

Kübizmde parçalanma olgusuyla ortaya çıkan renk ve çizgilerin yüzey üzerindeki etkisi soyut resimde belirginleşmektedir. Soyut olarak ele alınan resimlerde nesne tamamen göz ardı edilerek yüzey üzerine yansıtılmaktadır. İmge, soyut resmin ilk dönemlerinde romantizmle başlayan iç yönelimlerin göstergesi olarak algılanmaktadır. Ancak soyut resim, toplumsal bir sanat anlayışıyla geometrik bir anlatım sürecine girerek imgenin değişim sürecinde yer almaktadır.

Soyut resimde biçimin yok sayılarak, renk, çizgi ve geometrik şekillere yönelimler, 1880’ li yılların ikinci yarısında ortaya çıkan Dışavurumculuk akımı temellerine dayanmaktadır. Dışavurumculukla biçim fırça darbeleri ve benzeri eylemlerle deforme edilmeye başlamıştır. 1950’ li yıllarda ise soyut resme paralel olarak deformasyona uğrayan imge, tamamen bir anlatım tekniğine dönüşerek, nesnenin yüzey üzerinde görülmediği bir düzlemde renk, çizgi ve rastlantı sonucu oluşturulmuş kompozisyonlarla soyutlanmıştır.

Biçimin sorgulanması çerçevesinde ele alınan soyut resim, öncelikle “soyutlama” kavramının tanımlanması üzerinden incelenmelidir. Sonrasında ise, soyut resmin anlaşılabilir olması için tarihi bir bağlamda ele alınmalıdır.

Kavramsal olarak soyutlama, bir kavramın bilgi içeriğini azaltma veya indirgeme sürecine denir. Bu indirgeme, çoğunlukla belirli bir amaç için gerekli olan bilginin daha rahat elde edilebilmesi için yapılır.

Felsefi anlamda soyutlama, fikirlerin nesnelere uzaklaştırılması sürecine denir. Soyutlama, bir basitleştirme stratejisi olarak kullanılabilir. Örneğin birçok nesne *kırmızı* olabilir. Bu açıdan, bir nesneye ait kırmızılık özelliği bir soyutlamadır. Soyutlamayı hiyerarşik bir düzende ve değişik seviyelerde yapmak olasıdır.* Soyutlamaya ulaşmak, kendi içerisinde kademeli bir içeriğe sahiptir. Örneğin; bir basım tekniği, bir fotoğraf, bir fotoğrafın üreticisi olarak fotoğraf sanatçısı, bir fotoğraf sanatçısı olarak Man Ray, bir fotoğraf sanatçısı olarak Man Ray' in portre fotoğrafları, bir fotoğraf sanatçısı olarak Man Ray' in portre fotoğraflarından Self-Portrait isimli çalışması, bir fotoğraf sanatçısı olarak Man Ray' in portre fotoğraflarından Self-Portrait isimli çalışmasının ilk baskısı, bir fotoğraf sanatçısı olarak Man Ray' in portre fotoğraflarından Self-Portrait isimli çalışmasının ilk baskısının kaçırılmadan önceki son durumu.

Abstre olarak da adlandırılan soyutlama, aslında kelime anlamıyla olumsuzdur. Çünkü abstre, “fiili, bir şeyi bir yerden etkin bir biçimde çekip çıkarmak ve edilgin olarak bir şeyden çekip çıkarılmak” (Arnheim, 2009:170), anlamına gelmektedir. Bu nedenle soyutlama, merkezde olanın, içinde bulunduğu zamandan koparılıp farklı bir uzama taşınması süreciyle uzaklaştırmaya yönelik bir göndermedir.

Abstre' nin yanı sıra nonfigüratif olarak da adlandırılan soyut sanat, 20. yüzyıl sanatı olarak görülmektedir. Aslında ilk temellerinin kübizm ve fütürizm**

* <http://tr.wikipedia.org/wiki/Soyutlama>

** **Fütürizmin** doğuşu, kübizmin yayılmaya başladığı yıllara rastlar. Fütüristler, kübistlerin araştırmalarından faydalanmakla birlikte, resim alanında yeni buluşlara gitmişler ve dikkate değer eserler arasında o zaman başlıca fütürist ressamlar tarafından yapılmış eşzamanlık anlayışı içinde kübist tarza giden kompozisyonlar yer almıştır. Boccioni'nin "Elastiklik", Severini'nin "Uzayda Küre Şeklinde Genişleme" tabloları bunlar arasındadır. Dünden esaslı surette ayrılmış, bugünü geçerek geleceği, onun dinamik varlığına ulaşmayı amaç edinmiş olan Fütürizm, plastik durgunluktan (statik teknik) bir başka duruma geçişi (dinamik teknik) sembolleştirmiştir. Çoğunlukla hareketli konular seçilmiş, dansözler, karnaval sahneleri, fabrika, motor, son hızla giden otomobil, uçak, mekanik araçlar gibi boşluk içinde yer değiştiren, değişen temalar üstün tutulmuştur. 1914 - 1918 Dünya savaşı ile Fütürizm hızını kaybetmiş, fakat Marinetti prensiplerinden geri dönmemiştir. Carlo Carra (1881), Umberto Boccioni (1882 -1916), Giacomo Balla (1871-1954), Gino Severini (1883), Luigi Russolo, Enrico Prampolin ve Ardengi Soffici gibi isimler fütürist sanatçılar olarak adlandırılmaktadır.

kübizm akımlarıyla atıldığı kabul edilse de, İsmail Tunalı' ya göre soyut sanat kübizmle eşdeğer görülmemelidir. Çünkü “fiziksel varlığın entelektüel bir düzlemde bir çeşit kavramlara ya da ilgiler dizgesine dönüşmesi ile açıklanan bu yeni sanat formunun özünde, yirminci yüzyıl Avrupa insanın doğanın karşısına bir ‘duyu varlığı’ olarak değil de, bir ‘düşün varlığı’ olarak çıkışı gibi temel olgular vardır. Bu aşamada sanatın amacı Paul Klee’ nin dediği gibi, ‘görünebilir olanı tekrarlamak’ değil, ‘görünür kılmaktır’. Görünür kılınacak şey ise, duyularla kavranan nesnelere değil, ama onların anlamıdır, nesnelere soyut düşünsel varlığıdır”(Aktaran; Genç, 1983:43).

Görünen somut varlıklar, renk, çizgi ve geometrik şekiller gibi öğelerle resmedilerek bir kompozisyon yaratılmaya çalışılmaktadır. Yani somut olan imgeler düşünsel olarak algılanmaktadır. Adnan Turani yorumuyla somut “doğa görüntülerine bağlı olmayan soyut sanat, 20. yüzyılın resim ve heykel anlayışında yeni bir dünya görüşüdür. Soyut sanatı; eşya, doğa ve canlıların görünüşlerinden faydalanmayı reddedip renk, çizgi ve düzenlemeleri düzenleyerek, bunlarla heyecan verici kompozisyonlara ulaşmayı amaç edinir” (1993:128).

Nimet Keser’ e göre soyut sanatın temel özellikleri;

- “1) Temel, somut biçim için her şeyin azaltılması/indirgenmesi.
- 2) Temel nitelikleri renk ve biçim olan teori.
- 3) Dış dünyaya ilişkin gerçekliğin bulunmaması.
- 4) Yaşamın temel gerçeklerini keşfetmek için gizem dünyasını anlamak.
- 5) Yüksek bir bilinç düzeyiyle dördüncü boyutu araştırma.
- 6) Bir sessizlik bölgesi” (2005:322).

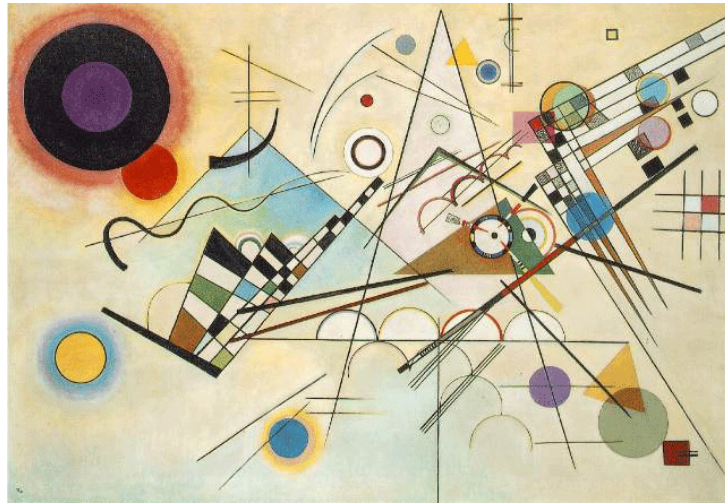
Tikel olan somut, yani görünen, herkes tarafından bilenen zihinsel imgenin yansıtılmasıdır. Soyut ise, aksine, eleme, özümleme ve sınıflandırma sonucu ortaya sunulan ve orijinal görüntüden bağımsız olarak görülen imgelerle oluşan kavramdır. Tüm oluşumun, zihinde tasarlandığı soyut sanatta, hiçbir şeyin görüldüğü gibi değil, aslında görünenin, cisimden öte bir anlam taşıdığı düşünülmektedir. Nitekim

soyut resmin temsilcileri arasında görülen Kandinsky' nin soyut resmi keşfi, tamamen rastlantı sonucu olmuştur. Kandinsky yan duran resminin üzerindeki objeleri inceleyerek, sınırları belirli olan cisimlerin aslında bir anlam ifade etmediği kanısına varmıştır. Bu keşif gününü Kandinsky şöyle anlatır;

“Henüz başlayan bir gurup vaktiydi. Eve henüz dönmüştüm, dalgındım ve üzerinde çalıştığım resmi düşünüyordum. Tam bu sırada, aniden anlatılamayacak güzel bir parıltıyla bir resim gördüm...sonra biçim ve renkten başka bir şey göremediğim ve içerikçe anlamsız olan resmi çözdüm: bu benim yapmış olduğum yanlamasına duvara dayalı olan bir resimdi...ve böylece anladım: obje resimlerime zarar vermektedir” (Keser, 2005:322).

Kandinsky, iç dünyanın biçimsel ve ritmik yönünü ele almakta ve eserlerinde kendisini ifade edebilme kaygısı yaşamaktadır. Bu doğrultuda bütün duygulara seslenecek olan yapıtlarını üretirken, “-ruh titreşimleri-uyandıran biçim ve renk öğelerini saptayıp sistemleştirecek bir resim yazısı oluşturmaya çalışıyordu: ressamlar için bir tür nota yazısı. Bu yoldaki gözlem ve deneylerle ilerde, müzikte oluşu gibi, resim sanatında da bir tür ‘armoni öğretisi’ geliştirmek istiyordu” (İpşiroğlu, 1979: 58).

Resim 52. Vasiliy Kandinsky, **Kompozisyon VII**, 1913



Kaynak: <http://serdarbayram.blogcu.com/modern>

Kandinsky' nin müzik ve resmi birleştirerek soyut bir anlatım sağlayan çalışmalarında renkler, müzik tınlarına göre kategorize edilir. Doğaçlama yapılan Kandinsky resimlerinde, kontrolsüz hareketlerin sonucu görülmektedir. Kandinsky' nin 1913-14 arasında tamamladığı 'Kompozisyonlar' serisinde, figür ve nesnelere ayıt etmek çok zordur. Daha çok geometrik soyutlamaya yönelik dışavurumlar görülmektedir. Bu resimlerinde, betimlemeden çok simgesel imlere rastlamak mümkündür.

Resim 53. Vasiliy Kandinsky, **Kompozisyon VIII**, 1913



Kaynak: <http://serdarbayram.blogcu.com/modern>

Kandinsky' nin içe yönelimi, toplumsal düşüncelerin baskın olduğu bir dönemde etkinliğini uzun süre koruyamamıştır. Sonrasında ise, Piet Mondrian, soyut sanatı evrensel bir çerçeveye taşır. İç yaşantıların yansıtılması yerine, modern dönem ve bireyin genel durumuna yönelir.

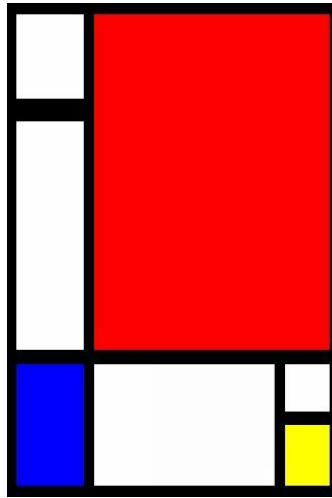
“Karşıt güçlerin keskin çizgilerle belirlediği makineleşmiş dünyamızda, gerçekliği keyfi duygularla öğrenmeyi denemenin bir çözüm sağlayacağı düşünülmemeliydi. Sanatın görünüşlere, olaylara ve geleneklere dayanan - düşsel bir gerçek yaratmasına gerek yoktu. Onların izledikleri yol, kendilerini, yaşamın eşit olmayan karşıtılıklarının dengesini aramaya yöneltiyordu. Sanatın görevi, öncelikle gerçeğin açık bir algısını belirtmektir. Mondrian' ın görüşü, bu ve benzeri noktalarda kübizmden ayrılır. Dostu Sweeney' e yazdığı bir mektupta, kübizmin hacimleri ifade etmeyi amaçladığını belirtiyordu. O halde üç boyutlu mekân, kübizme göre gene geçerliydi. Gerçi soyutlaşmaya bir gidişti bu ama. “soyut”

değildi. Bu Mondrian'ın soyutlaşma anlayışına karşı bir eğilimdi. O, resimden “mekân”ı silmek istiyordu çünkü. Yüzey resmi, bu anlayıştan doğuyordu” (Özsezgin, 1979).

Mondrian, soyutlama sözünden, bilincin eleme gücünü anlar ve bu gücü yerine göre ‘yok etme’ ve ‘yıkma’ (destruction) olarak tanımlar. 1919’da yayınlanan, *Resim Sanatında Yeni Biçimlendirmeler* adlı makalesinde Mondrian, iç-dış, nesnel-öznel gibi zıt kavramlara yer vererek, evrensel dengeye ulaşılabileceğini savunmaktadır. Bu denge doğanın insanla iletişimi arasında var olan dinamik bir enerjidir. Mondrian’ın bu yaklaşımı yıkıcı bir tavırla dengeyi sağlama düşüncesidir. Varmak istediği nokta ise, oynak (kalıplaşmamış) bir dengedir. Çünkü simetri yoluyla kurulacak denge, ancak eşitliğin dengesi olabilirdi. Mondrian resimlerinde dengeyi ararken, düzeyi eşit parçalara bölmez. Fakat dengenin, belli bir kalıp içinde donma tehlikesi bununla önlemiş olmuyordu. Resimlerinde dikey ve yataylar temel yönlerdi, düşünce düzeyine aktarılmış olan karşıtlıklardı. Dikeyler: evrensel nesnel, düşünsel ve erkeksi olanı; yataylar: bireysel, öznel, maddesel, dışisel olanı dile getiriyordu (İpşiroğlu, 1978:68).

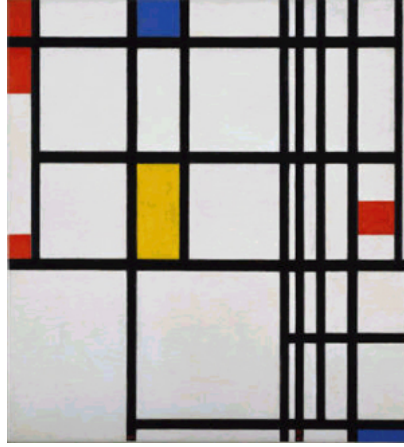
Resim 54. Piet Mondrian,

Kırmızı, Sarı ve Maviyle Kompozisyon, 1920



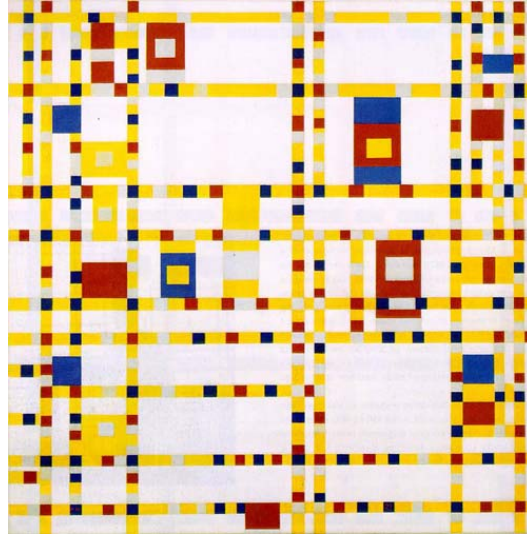
Kaynak: <http://ems.tumblr.comondrian%26hl>

Resim 55. Piet Mondrian,
Kırmızı, Sarı ve Maviyle Kompozisyon,1920



Kaynak: <http://ems.tumblr.com/mondrian%26hl%3Dtr>

Resim 56. Piet Mondrian, **Broadway Boogie Woogie**, 1942



Kaynak: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mondrian>

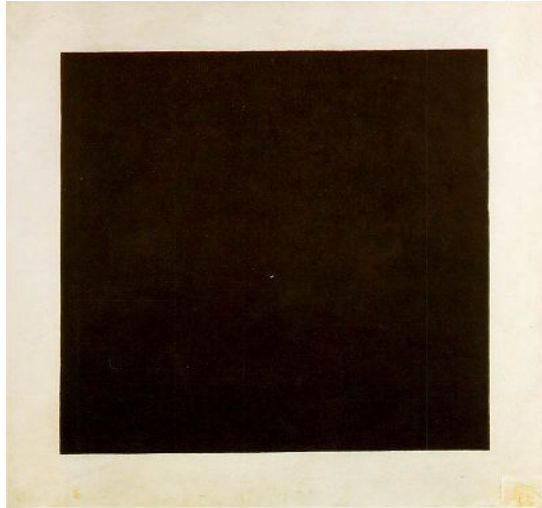
Mondrian' nın biçim soyutlamalarıyla, imgenin yüzey üzerine aktarılması süreci bulanık bir duruma gelmektedir. Görüntü, zihinde tasarlanan bir konuma gelerek, daha az betimlemeyle daha çok anlatım odaklı bir konuma girmektedir. Bu soyutlama sürecinden sonra, yüzey üzerinde yok denebilecek kadar az imgeye rastlanmaktadır. Mondrian' dan sonra imgenin sadece geometrik algıyla

oluşturulduğu görülmektedir. Bu doğrultuda, nesnesiz bir dünyaya geçildiğini ilan eden Kazimir Maleviç' le yüzey sadece az çizgi ve renge bırakılmaktadır.

Maleviç 1915' de Petrograd' da “Son Fütürist Resim Sergisi O,'lo' adı altında açılan bir sergiyle gündeme gelmiş bir sanatçıdır. Bu sergide yalnızca beyaz zemin üzerine çizilmiş siyah bir kareden oluşan bir tuval resmi, izleyiciye sunulmuştur. Bu durumun kritiği o anda başlar ve süprematizm* tanımlamasıyla sanat tarihine girer.

Sanatın maksimum bir seviyeye yükseldiği ya da tam tersi minimum bir seviyeye indirildiği bu resme Maleviç, “Sıfır-Biçim” adını vermiştir. Bu adlandırmayla Maleviç, sanatın ne yükseldiği, ne de indirildiği yani sanatın sıfır noktasına çekilerek, yeniden bir evrimle sürecine girildiğinin habercisi olmuştur. Nitekim Maleviç, “yeni sanatın geçmişle bütün ilişkilerini koparıp sıfırdan, hiçten başlaması gerektiğini” (İpşiroğlu, 1979:64) belirtmektedir.

Resim 57. Kazimir Maleviç, **Siyah Kare**, 1913



Kaynak: www.kalemzen.org/images/6t.jpg

* **Süprematizm**, soyut geometriciliği benimseyen bir resim anlayışıdır. Bu terimi Kazimir Maleviç kendi geometrik soyutlaması için kullanmıştır. Maleviç 1913' te sanatı objeye bağlı görüşten kurtarmaya çalışmıştır, bunu da kübizmin ışığında yapmıştır. Maleviç, soyut resimde bulunan bütün ekspresyonist ve hikâyecî öğelerin ortadan kaldırılmasını ve mutlak saf biçimlerin, basit uyumların kurulmasında kullanılmasını önermektedir. Süprematistler açı, çember, dikdörtgen ve haç biçimlerini kullanmışlardır.

Boşluğu simgeleyen bir görüntünün orta yerine siyah bir karenin yerleştirildiği bu resimde, Maleviç aslında üretilen tüm resimleri, yok sayarak avangart bir eylemde bulunmaktadır. Bu kare, o güne değin gelmiş olan tüm sanatsal görüntüleri ve anlatım tekniklerini içine alıp, karanlık bir kutu içerisine gömerek, yok sayılması gerektiğini vurgular gibidir. Maleviç, “Süprematistik Kare’ yi yarattığımda tepki çok büyük oldu. Beni resim alanının dışında olmakla suçladılar. Ama sorunun çekirdeği birinin her hangi bir şeyin içinde ya da dışında olup olmaması ya da bir şeyin neden meydana geldiği değildir önemli olan kanıttır. Nitekim o denli yücelttiğimiz resim sanatı tarihinde üretilmiş tüm eserlerin ifade gücü aslında bir boş karenin ifade gücü kadar bile değil^{*}” şeklinde açıklamasıyla, hem oluşan tepkiyi hem de yüce sanat anlayışı kritiğini ele alır.

Maleviç’ in Siyah Kare’ si, sanatsal yaklaşımların yanı sıra, eserin üretildiği döneme de gönderme yapmaktadır. Tamamen mekanik bir çağda yaşayan bireyin, makineleşen bünyesi, varoluşu ve Kandinsky’ nin ele aldığı gibi zıtlıklar arasında nötr hali, beraberinde *hiçlik*^{**} kavramını getirmektedir. Nitekim “sanatı nesnelere dünyasının yükünden kurtulabilmenin çaresizliği içinde kare biçimine sığdırdım” (İpşiroğlu, 1979:69) sözüyle Maleviç, hem modern bireyin maddi varlığının çaresizliğini, hem de modern sanatın, modern devrim içerisindeki müphemliğini açıklar.

* <http://www.ortakantin.com/showtopic.asp?tid=15823>

** **Hiçlik**, genel anlamda felsefe de varolmama durumu olarak tanımlanır. Varlıkta eksiklik ya da bulunmayış durumu, mevcut olmama hali olarak belirtilir. Bu anlamda felsefi bir kategori olarak anlaşılır ve *yokluk* ya da *namevcudiyet* şeklinde kullanılır. Felsefedeki bir başka anlamı ise, inkar ya da yadsıma nedeniyle gerçeklikteki durumların, özelliklerin ortadan kaldırılması sebebiyle meydana gelen varolmayış durumu olarak belirtilir. Bu hiçlik görelî hiçlik olarak ifade edilmektedir.

Resim 58. Kazimir Maleviç, **Dinamik Süprematizm**, 1914



Kaynak: www.kalemzen.org/images/6t.jpg

Resim 59. Kazimir Maleviç, **Büro ve Oda**, 1913



Kaynak: http://tr.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevi%C3

Makineleşmeye paralel artık var olmayan birey (sadece sistematik bir düzlemde varlığı kabul edilen birey), sanatsal açıdan da varlığını

koruyamamaktadır. Bu durumu, halkın bir soyutlaması olarak ele alan Arnheim, kayıp bir kol saati üzerinden, imgenin soyutlama sürecini açıklar.

“Kayıp bir kol saati, onu unutan sahibinin bir soyutlaması değildir. Ama Nagasaki’de, atom bombasının patladığı tepede kurulmuş küçük müzede bulunan eski model, bozuk duvar, masa ve kol saatleri sergisi, ziyaretçilerin kalp atışını durduran bir soyutlamadır. Bütün saatler 11:02’de durmuştur ve hep birlikte zamanın böyle aniden sonuna varmak, masum günlük eylemin ölümü, aynı müzede sergilenen dehşet fotoğraflarının aktardığından çok daha güçlü bir deneyim yakınlığını iletmektedir. Olayın temel vechesi, olayın kendisini akla getirmektedir” (Arnheim, 2009:194).

Soyutlamanın bu son durumu sonraki bölümlerde incelenecek olan simülakr kavramına altyapı niteliğindedir. Çünkü simülakrla imgenin gerçekliği ve göze yansıyan derinliği ele alınarak sorgulanmaktadır. Nitekim, soyut sanat altında incelenen ve postmodern bir akım olarak da değerlendirilen Yeni Dışavurumculuk, Yeni Gerçekçilik, Yeni geometricilik ve Yeni Gerçekçilik de bu akım çerçevesi içerisine alınmaktadır.

5.5. Sözcük ve İmge Birlikteliği Doğrultusunda Kavramsal Sanat

Düşüncenin zihinsel şekilleri arasında yer alan kavramlar, soyutlama işleminin bir parçasıdır. Çünkü kavramlar, yazı vesilesiyle nesnelere ve düşüncelerin algı düzeyine sembolize edilmiş halidir. Bu sembolize edim süreci, harfler ve sembollerle matematiksel boyutta sembollerle beraber işaretlerin (7, =, %, -), yazınsal ve tarihsel gereksinimler sonucu oluşan alanlarda ise, harflerin birleşimi sonucu oluşmaktadır. Harfler ve sembollerle yüzey üzerine yansıtılan imler, gündelik hayatta dil aracılığıyla varlık bulur.

Kavramsal sanat imgenin değişim süreci içerisinde görüntü ve kavramın bir arada sunulduğu bir düzlem oluşturmaktadır. Bu bağlamda imge değişiminin kavramsal nitelikte algılanması süreci açısından önem taşımaktadır. Nitekim kavramsal sanat sonrası, modern sanat eserleri incelendiğinde genellikle kavrama yönelik imge yansımalarını görmek mümkündür.

Ortak gereksinimler sonucu oluşturulan sembolik durum, disiplinler arasında farklı şekillerde dile getirilmiştir. Her disiplin kendi içinde ulaşabilmek istediği kitleye yönelik bir düşünce dizgesi kurmaktadır. Sanatsal ifadede ise, bu durum akımlar çerçevesinde incelendiğinde daha çok formların yüzey üzerine yansıtılmasıyla oluşmaktadır. Ancak 1960' lı yılların sonlarında sanatsal ifade biçimi olarak, farklı bir durumla karşılaşılmaktadır. Yazının ve formun birleştirildiği ve kavramsal sanat olarak adlandırılan bir akım ortaya çıkmıştır.

Kavramsal sanatta yapıt, imgenin durumu malzeme ya da biçimsel özelliklerle değil, yapıtın aktardığı anlam ve kavramla ilişkilidir. Kavramsal Sanat yapıtı, gündelik yaşamdan alınmış hazır-nesne, fotoğraf, harita, şema ve yazılı belge gibi çok çeşitli biçimlerde olabilir. Kavramsal sanatçıların başlıca kaynağı, sanat yapıtının “eşsizliğini” ortadan kaldıran hazır-nesnelere, var olan durumu farklı bir bağlama taşıyarak sorgulatan müdahaleler, bir durumu ve kavramı gösteren yazılı ya da görsel belgeler ya da dilbilimsel çözümlenmelerdir. Kavramsal sanatla, önceleri biçimsel kaygılar taşıyan sanatsal imge, bu gelişimden sonra hem biçimsel hem de kavramsal olarak sürecine devam etmektedir. İmgenin görüntü ve yazıyla birleşmesine olanak sağlayan kavramsal sanatta, yazı ve görme üzerine bağlantı kurularak, kavramsal bir diyalektik oluşturmuştur.

“Kavramsal sanatta fikir ya da kavram, çalışmanın en önemli boyutudur. Bir sanatçı, sanatın kavramsal herhangi bir formunu kullandığında bu; bütün planlamanın ve karar vermenin daha önceden yapıldığını, icranın ise bir yükümlülüğün kurtulma işi olduğunu ifade eder. Fikir, sanat üreten bir makineye dönüşür. Bu türde bir sanat, varsayımların ya da kuramların resmedilmesine dayanmaz. Sezgiseldir, düşünsel sürecin bütün aşamalarıyla ilintilidir ve kasıtlıdır. Sanatçı, bir zanaatçının sahip olduğu el becerilerine sahip olmak zorunda değildir. Sanatçının amacı, ortaya koyduğu işle, kavramsal sanata ilgi duyan izleyicinin “düşünsel ilgisini” çekmektir ve bu yüzden sanatçı genellikle duygusallıktan kaçınmayı arzular. Bir gerekçeye ihtiyacı yoktur ve izleyicinin sıkılıyor olması da kavramsal sanatçının ilgi alanı dışındadır. Kavramsal sanat sadece hissedilen bir heyecanın dışı vurulmasıdır. Sanatın, ortaya konan bir işle olağan biçimde ifadesidir ve izleyicileri bu sanatı algılama kaygısından vazgeçirmeye çalışır” (İmamoğlu, 16).

John Berger için, “görme sözcüklerden önce” gelmektedir. (1999:8) Sözcük imgenin “öteki” si olduğundan, kavramsal sanatın metne yönelmesinin, “güncel sanat pratiklerinin kimi örneklerinde görsel ile yazınsal görsel olarak temsil etmenin bir nedeni de budur... görsel sanatlarda doğal dilin her yönü yansımaz. İmge sapabilir” (Özgür 1999:122).

Duchamp’ tan bu yana sorgulanan düşüncenin varolana üstünlüğü, kavramsal sanatta vücut bulmuştur. Minimal sanatın devamı olarak ta nitelendirilen kavramsal sanat, ilk olarak 1961’ de Henry Flynt, sözcüğü malzemesi olarak belirterek ‘kavramsal sanat’ terimini kullanmıştır. Ardından Sol Lewitt’ in, ‘Paragraphs on Conceptual Art’ ve ‘Sentences on Conceptual Art’ adlı iki makalesini 1967-1968 yıllarında yayınlaması üzerine, kavramsal sanat ciddi anlamda tartışılmaya başlamıştır.

“Tasarım bakımından karmaşık olan kavramsal sanat, Amerika’da ve İngiltere’de daha sonra tüm Avrupa’da çok değişik yapıda çalışmaları, içinde topladı. Yapıtlarda, yapısal özgüllükle tesadüfi düzenlemeler arasındaki çelişki öne çıkarılmak isteniyordu. Ne var ki bu anlamsal yapıyla, dilsel tanım arasındaki fark da önemle vurgulanıyordu. Bir başka nokta da algısal yaşantı ve deneyimle, dilsel yaşantı arasındaki benzeşim ya da karşıtlığa dikkat çekiliyordu. Geleneksel algılama düzleminde, ön belirlenmiş bir gerçekliği, bu kez estetik algılama düzlemine dönüştürerek yeniden kurmaya çalışıyorlardı. Böylece gösteren ve gösterilen, bilimsel anlamlarını aşarak yeni bir gösterge oluşturuyordu. Varolan imlerin ve göstergelerin yeni bir bakış açısıyla ele alınmaları ve okunmalarıyla ortaya çıkan yeni anlam gerçekliğinin verilmesine çalışılıyordu. Böylece birbirinden kopuk nesnelerin, birbirlerini etkileme ve belirleme güçleri ortaya çıkarılıyordu*” (Y.A.Y).

Kavramsal sanatta öncelik kavramda olduğundan ve metin (anlatı) ile de yakından bağlantılı olduğundan, bu sanat üretim şekli kendini her biçim ve malzeme de gösterebilir. 1960’ lardan itibaren özellikle performans sanatı, arazi sanatı, Arte Povera eğilimleri yaygınlaşmıştır. Bazı kavramsal sanat eserleri atık, buluntu nesnelere, karalamalar, yazılı ifadeler veya kılavuzlardan oluştuğu gibi fotoğraf, film ve videoda kullanılan gereçler arasındadır. Bu bağlamda nesne üç

* <http://www.ucanuniversite.org/bilkavr.html>

boyutlu haliyle sergi mekanına konularak, imgenin göze görünür şekline yer verilmektedir. Nesne yüzey üzerine yansıtılmak yerine gündelik hayatta bulunduğu şekliyle alınarak, esere dahil edilmektedir. Buna ek olarak kavramsal sanatta metinlerle bir arada sunulan eser, imgenin düşünsel ve zihinsel bağlamda algılanması sürecini oluşturmaktadır. Yani imgenin değişimi hem görüntü hem de yazın bağlamında ortak bir düzlemde birleşmektedir.

Sözcükler, imgelere dönüşebilir ve anlamlı bütünler oluşturarak, neden-sonuç bağlamında edebi bir metin olarak algılanır. Kavramsal sanatta sözcüklerin kullanımı, Berger (1999:10)' in "sözcük, imgenin ötekisidir" yaklaşımının kabul görüldüğünü belirtir niteliktedir. Bu nedenle kavramsal sanatta görsel olanla yazınsal olan bir arada görülmektedir.

İmge bir göstergedir; kendi dışında bir şeyi temsil etmektedir. Bu temsil süreci, nesne, olgu ve sözcük aracılığıyla gerçekleşmektedir. Örneğin; Yapısalcı dilbilim kurucusu Ferdinand de Saussure' e göre gösterge* ;

Gösteren (örneğin ağaç sözcüğü ya da işitim imgesi) ve gösterilen (ağaç kavramı) olarak iki öğeden oluşmaktadır. Burada ağaç imgesini veya kavramını çağrıştıran a/ğ/ç seslerinin ağaç sözcüğünü oluşturacak biçimde dizilimi olduğuna göre gösterenin gösterilene olan ilişkisi keyfidir, ancak, "gösterdiği kavramın içeriği karşısında "keyfi" olan dilsel gösterge, içinde varlık kazandığı ve kendisi aracılığıyla da tezahür eden toplumsal gerçeklik karşısında hiç de keyfi değildir" (Bütev, 2007:14). Yani ağaç kelimesinin kavrama gönderme yapması kelime içindeki harflerin kendisi değil, bu harflerin kullanımıyla üretilmiş olan kavramın ortak bilinç ve algı sürecinde birleştiği öznelerin varlığıdır.

Ferdinand de Saussure' ün bu görüşünden yola çıkarak eserler ürettiği söylenebilen ve kavramsal sanatın önemli sanatçıların biri olan, Joseph Kosuth 'Bir Sandalye ve Üç Masa' adlı çalışmasıyla, sözcüklerin nesnelere nasıl anlaşıldığını ve görsel açıdan birleştiğini ön plana çıkarmaktadır. Burada sanatçı neler yapmak istediğini kendisine yöneltilen 'Neden Kavramsal sanat yapıyorsun?' sorusuna şöyle cevap vermektedir;

* bkz. İmge Tanımlaması Doğrultusunda Göstergebilim

Resim 60. Joseph Kosuth, **Bir Sandalye ve Üç Masa**, 1965



Kaynak: Lucie-Smith, 2004: 279

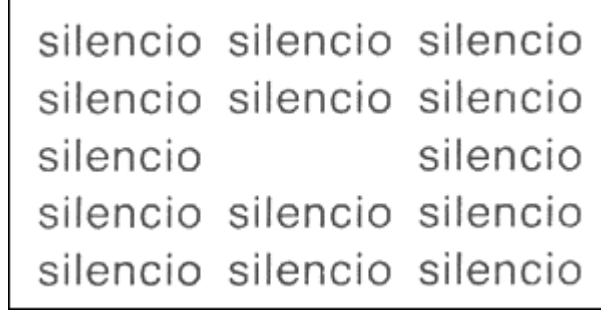
“...binlerce sanat tarihçisi ve eleştirmeni için açıklamalarını ve uzmanlıklarını uygulayacakları gerekli çalışma alanını sağlayan, dibine varılmaz nesnelerin şu üreticilerine! Benim o zamanki duygum, yeni bir sanat için yeni bir sözcük dağarının gerekli olduğuydu; öyle ki, beklentiler alanında, yapıtın deneyiminin edinilmesini etkileyen yaklaşım, değiştirilmiş gündem ile dengede olsun. Etkinliğime “kavramsal sanat” vermeye başladığımda, bunun zorunlu bir işlevi vardı, bir farkın altını çizmek zorundayım” (Mukaddes, 2007:30).

Resim 61. Seth Siegelaub, **Bir Ay**, 1969

Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kavramsal>

Amerikalı genç bir sanat taciri olan Seth Siegelaub, Robert Barry, Douglas Huebler, Lawrence Weiner, Kosuth gibi sanatçılarla sergiler düzenler. Siegelaub, 1969 yılı Ocak ayında bu amaçla New York' ta bir yer kiralar ancak burada yaptığı sergide sanatçıların yapıtları yer almamakta yalnızca bunlara ait kataloglar bulunmaktadır. Aynı yılın Mart ayında "One Month" (Bir Ay) adıyla bir diğer etkinlik gerçekleştirilir, bu kez her şey katalogda toplanmıştır. Yapıta katılan otuz bir sanatçıdan her birinin ayın bir gününe rastlayan bir sayfayı kullanma hakkı vardır. Sanatçılar kendilerine verilen sayfayı üç seçeneğe göre değerlendirebilirler. Sanatçı adını yazabilir ve projesini tanıtabilir, yalnızca adını yazabilir veya boş bırakabilir. Haziran' da Siegelaub bu sergiyi tekrarlamış ve her seferinde kataloglarında yeni isimler ortaya çıkmıştır.

İsviçreli şair Eugen Gomringer, "Silencio" adlı eserinde boş bir kağıda koyu puntoyla sürekli olarak yazılan 'silencio' yazıları, okuyucunun kafasında sessizliğe ilişkin düşünsel bir metafor yaratmayı amaçlamaktadır.

Resim 62. Eugen Gomringer, *Sessizlik*, 1954

Kaynak: <http://www.muzikegitimcileri.net>

Gomringer, sayfanın ortasında bıraktığı beyaz boşlukla, yazıyla yinelenen “düzenli sessizlik” kavramını bir anda yıkmaktadır. Bu yıkım görsel olarak şu sakinliğin bozulduğu hissini verir. Bu hissin insanda uyandırdığı rahatsızlık, daha sonra tekrar ısrarla yinelenen “sessizlik” kelimesiyle bizi adeta sessizliğin anlamının “anlamsız bir monotonluk” olduğunu düşünmeye zorlar. Diğer bütün kavramsal şiirlerde olduğu gibi, eserdeki yazılar ve ortada ki boşluk planlı olarak düzenlenerek dilin metinsel etkisinden çok, görsel etkisi ön plana çıkarılmış ve izleyicinin dilsel ifade olasılıklarından uzaklaştırılması amaçlanmıştır (İmamoğlu, 19).

Güncel sanatın, sözcükler ve imgeler arasındaki uçurumu, sözcükler ve nesnelere, kültür ve doğa arasındaki uçurum kadar geniştir. Buna rağmen, sanat imgeden yana olduğundan ve güncel sanatta anlam artık dilsel bir koşullanmaya indirgendiğinden günceli hem eski olan hem de yazınsal olanla karşılaştırmak ve eskinin imge zenginliğini ile derinliği yeninin güncel üzerinden anlaşılması ve kabullenilmesi gerekmektedir.

5.6. Nesne ve İmge Birlikteliği Doğrultusunda Pop Art

Nesne ve imge birlikteliğinin sorgulandığı Pop Art incelemesi, modern sanat hareketlerinde ele alınan son akımdır. Bu bağlamda Pop Art’ın imgenin değişimi sürecindeki konumu, kavramsal sanatla esere dahil edilen üç boyutlu gündelik hayat nesnelere, imaja dönüştürülerek, yansıtılması açısından önemli bir

yere sahiptir. Ayrıca Pop Art' la yeniden üretim düzeyine ulaşan görüntülerin tekrar üretilmesiyle sanatsal ve gündelik yaşam imgelerinin çoğaltılabilirlik özelliği vurgulanmaktadır. Çünkü yeniden üretilen sanatsal imge, sonraki kesimde ele alınan postmodernizme alt yapı niteliğindedir. Nitekim imgenin Pop Art' tan sonra, alıntıya dayalı bir süreçte olduğu görülmektedir.

İmgenin değişim sürecinde Pop Art üç açıdan öneme sahiptir. İlk olarak, imgenin tekrar üretimi bağlamında dolaşımı, ikinci olarak kolaj, montaj ve baskı teknikleriyle bir araya getirilen imgelerin birleşimi, üçüncü olarak ise, gündelik hayat imgelerinin yüzey üzerine yansıtılması sonucunda oluşan sanatsal imgenin, nesne ve görüntü bağlamında sorgulanması açısından büyük bir öneme sahiptir. Nitekim bu üç yaklaşım Pop Art' ın metinsel incelemesinde ele alınmaktadır. Ancak değişim süreci incelenmeden önce Pop Art' ın oluşumuna etkin olan unsurların toplumsal ve kavramsal olarak ele alınması gerekmektedir.

Görme edimiyle başlayan imge oluşumu, insanlığın varoluşundan bu yana insan-imge ikileminde dinamizmini korumaktadır. “İnsanlar, imgelerin yaratıcıları oldukları kadar onların içindedirler de” (Burnett 2006: 119). Dinamizm kendi tekrarını farklı şekillerde oluşturarak varlığını sürdürmektedir. Ancak, “Endüstri toplumunda yapılan işlerin çeşitliliği ve bu çeşitlilikle ilgili grupların bir araya gelişi, kent yaşamında aldatıcı bir dinamizm gibi görünüyordu. Yani kişi yaşamı monoton ve statik, toplum yaşamı ise, dinamik bir görüntü kazanıyordu” (Turani: 2003:56).

Popüler olan; “geniş halk kitleleri arasında sempati ve başarı kazanmış kişi ya da şey” (Keser, 2005:260) dir. Popüler kültür ise, popüler olanın toplumun kültür ve kültür ürünleri karşısındaki tutumunun yansımasıdır. 1960' lı yıllarda, kitle kültürü bağlamında oluşturulan kitle talepleri, kent yaşamı içerisinde hegemonik bir tavidir. Popüler kültür kentleşmiş bir toplum yaşamını, duygularını ve isteklerini yansıtmaktadır. Kent imgesi, “o kentin genel görünümüyle bireylerin yaşam tarzıdır. Mekân, zaman ve hareket bir kentin sınırlarını çizer. Değişen canlı ve cansız tüm varlıklara, eşyaya bir anlam getirir. Yani kent anlamsız bir yığın değildir. Zaman boyutu üstünde tutunmuş bir organizmadır. Devinimdir. Hareket edebilen veya edemeyen her şeyin ortak devinimidir” (Çizgen, 1994:8).

Popüler kültür imgeleri, toplumsal göstergelerdir. Bu göstergeler, göstergenin nesnel durumu ile dünya arasındaki birleşimi sağlayan modellerdir. Toplumun bir bütün olarak algılanmasına yönelik ve bütün algılama süreçlerinde nesnel bir gönderge vardır. Louis Hjelmslev ve Umberto Eco' nun toplumsal göstergebilimsel yaklaşımında bu algılama süreci, “anlatım” (gösteren) ve “içerik” (gösterilen) olarak çözümlenmektedir. Gösteren (içerik) maddesel olarak, “çok eklemlenmiş, çok belirlenmiş kültürdür; yani bir bütün olarak özgün kültürel uygulamalara değin özel kodlanmış ideolojiler için hem kaynak hem de zemin oluşturan toplumun kültürüdür” (Gottdiener, 2005:51).

Gösterilen (anlatım) ise, “kodlanmış ideolojiye karşılık gelen özel biçimsel öğeleri yansıtmaktadır... Kurgusal nesnel durumda maddiliği yalnızca bir metin olsa bile, maddi olarak var olan nesnelere kendilerini yansıtmaktadır” (Gottdiener, 2005:51).

Resim 63. Jasper Johns, **Bayrak**, 1955



Kaynak: <http://tr.wikipedia.org/wiki>

Kurgusal nesnel gönderimler, toplumsal bağlamda incelendiğinde, birey aktif tüketme rolündedir. Bireyin bu tüketimi göstergelerin metalaşması sonucunda gündelik hayat içerisine girmektedir. Bu metalaşma sürecinde nesnelere, “geleneksel dünyanın anlamlı göstergeleri içerikleri, boşaltılarak alınıp satılabilirlik kazanırlar” (AMTKD, 2003:79). Gündelik hayat içerisine giren metalar imaj niteliğinde geniş kültürel çağrışımlar, yanılsamalar bütününe dönüşerek özgürleşir ve egemen bir

kültür haline gelirler. Kültür haline dönüşüm süreci, iletişim araçları aracılığıyla tüm dünyada ortak arzu ve istek oluşturmaya yönelik girişimlerle sağlanır. Özellikle reklamlar bu durumu “sömürmeye muktedir olup sabun, bulaşık makinesi, otomobil ve alkollü içecekler gibi sıradan tüketim mallarına romantik, seveda, egzotizm, arzu, güzellik, doyum, paylaşım, bilimsel ilerleme ve iyi hayat imgeleri iliştirirler” (Featherstone, 2005:39). Ancak bu gönderimler içi boşaltılmış, toplumsal yönden ilişkilerin metaya dayandığı, *ersatz* (yapay) bir kültür oluşturarak popüler hale getirilmiştir.

Resim 64. John Clem Clarke, **Cola Billboard**, 1968



Kaynak: <http://www.biddingtons.com/content/pedigreepop.html>

Popüler kültür kavramı 19. yüzyılın son çeyreğinde, kitle üretimi bağlamında ortaya atılan bir kavramdır. Bu kavramı yaratan olgu,

“Kapitalist üretim ilişkilerinin kültür alanını biçimleyen ana etmen haline gelmesi olmalıdır. Bunun anlamı, kapitalizmin iki temel unsurunun sürekli tırmanan üretkenliğin ve tüm üretimleri metaya dönüştüren mekanizmaların kültür alanında

da geçerli olmasıdır. Sonuç, kültür ürününün ve kültürel üretimin diğer ekonomik gerçekliklerden özerkleşmeyişi, aksine onlara sağlamca eklenmesidir. Ekonomik rasyonalitenin Rönesans' tan beri yaratılan yüceltilmiş sanat imgesini altüst etmeye koyulmasıdır bu. Dolayısıyla, ilk popüler kültür ürünlerinin resimli magazin dergisi ve popüler roman oluşu şaşırtıcı sayılmaz. Onu popüler müzik, popüler gösteri sanatları, popüler görsel sanatlar ve sayısız türevleri izleyecektir” (AMTKD, 2003:76).

Popüler kültürün sanatta bir ifade biçimine dönüşmesi, aktif üretmeyle eşdeğer bir anlama gelen yeniden üretim yaratımıyla beraber önem kazanır. Raymond Williams' a göre “*yaratma* bireye atfedilen tanrısal bir yetke, *yeniden üretme* ise, tek bir yaratma anından uzaklaşarak, sayısız kez yinelenen becerisidir” (Sargın 2003:9). Bu konumda imge, “yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. İmge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan -birkaç dakika ya da birkaç yüzyıl için- kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir” (Berger 1999: 9).

İmge yaratım sürecinde popüler kültür çerçevesinde ele alınan Pop Art, günlük yaşam içerisindeki imgelerin kopyalarını kullanma hareketidir. Pop Art' ın dolaysız alıntılama sürecinde gündelik imge, nesnesinden arındırılarak izleyici karşısına çıkar. “Pop sanat, tüketim kültürünün ve kitle üretiminin eteklerinden doğmuş sanatsal bir dildir” (Kahraman 2003:224). İmge artık bireyi nesne durumuna getirmek yerine, kendi başına varolur ve sadece kendisini temsil eder.

“Pop art, kitle kültüründen alınan imgelere yapılan sanattır. Tüketim maddeleri, reklamlar, gazeteler, çizgi romanlar ve hatta pornografi dahi Pop sanatçısının, sanat nesnesi olabilir. Pop art temelde, sanat yapıtının “biricik” olgusuna ve özgünlük kültürüne saldırır. ‘Kişisel olmayı biçim haline getirmek’ Pop art’ ın en yalın anlatımı olarak yorumlanabilir. Pop art 1950’ lerin ortalarında sanat gündemini meşgul etmeye başlar. Pop sanatçılarda bir şölen havası, renk cümbüşü bir tür iyimser neşe ya da hafife alma gözlemlenir. Eserlerin çoğunun belirleyiciliği, dev boyutta olmalarıdır. O zamana kadarki ‘sanat’ ve ‘sanat olmayan’ ayrımını hiçleyerek ‘anti sanat’ sayılabilecek bir yaklaşımla ‘sanat’ kapsamını genişleten bir tavır ortaya koyarlar” (Akad, 2006:10).

Popüler kültür sürecinin belirtisi olarak Pop Art 1950' li yıllarda İngiltere'de ortaya çıkan ve 1960' lı yıllarda ise ABD' de gelişen sanat akımıdır. Pop Art ikinci dünya savaşı sonrasında *Soyut Dışavurumculuk** adı altında ortaya çıkmıştır. Ancak daha sonra pop art adı altında incelenmiştir. Akımın önemli sanatçıları, Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Roland B. Kitaj, Hans Haacke, Jasper Johns ve David Hockney gibi isimlerdir.

Gündelik yaşamın içerisine girmeye başlayan sanat eserleri birçok modern sanatçının önemli bir sorunu haline gelir ve sorgulanmaya başlar. Üretilen eserlerde seyircinin yapıt karşısındaki duruşuna ve seyircilere hâkim görüşler doğrultusunda yaklaşımlar oluşmuştur. Sokak, medya, iletişim, tüketim, zaman gibi temel kavramlar çerçevesinde ele alınarak üretilen yapıtlar arasında önemli bir yere sahip olan Pop Art sanatçıları gündelik hayatın göstergelerinden yararlanmaktadır.

Sanat eserinin yeniden-üretimine fordist** bir sistemle yaklaşan Andy Warhol fotoğrafı çekilerek dolaşıma çıkmış imgeleri tekrar kendi eserlerinde kullanarak, imgeye boyut kazandırır. Andy Warhol' da “(ü)retimin adı Fabrika' dır. Tarzı vardır. Kimin ve ne için ürettiğini bir kısım anlar bir kısım anlamaz. Sahibi ve işçileri vardır. Toplu üretim manipülasyon içerir. Değişik mecralar kitlesel iletişime hizmet eder” (Artan 2007: 95).

* **Soyut Dışavurumculuk** (*soyut ekspresyonizm*), veya eleştirmen Clement Greenberg' in tabiriyle *resimsel soyutlama*, 1940' ların ortalarında New York' ta ortaya çıkan, ressamların gerçek nesnelere temsiline yer vermeden kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade ettikleri bir tür soyut sanattır. İlk Amerikan sanat akımı olarak kabul edilip, sanat dünyasının merkezinin Paris' ten New York' a kaymasında etkili olmuştur.

** **Fordizm**, Amerikan otomobil sanayii öncüsü Henri Ford (1863-1947) tarafından ortaya atılan ve pratiğe geçirilen kuram. İşin (üretim) verimini, malların standartlaştırılması ve yeni bir örgütlenmeyle artırmayı amaçlayan sanayide üretim örgütlenmesi ve etkinlik kuramı.

Resim 65. Andy Warhol, **Campbell Çorba Konserveleri**, 1962

Kaynak: www.moma.org/collection/printable

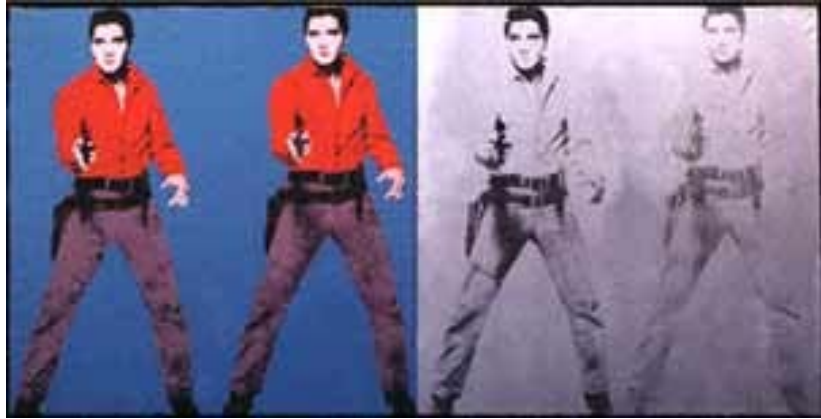
Popüler kültürde göstergeler metalaşarak, tüketim toplumu tarafından kült haline dönüştürülmektedir. Kültleşen imgeler, gerçek kişilikler marifetlerinin ne olduğundan ve kullanım nesnelere de ne işe yaradıklarından bağımsız olarak peşinde koşulurluk, özlenirlik, hatta sevgi duyululuk nitelikleri kazanırlar. Toplum tarafından kült olmuş görüntüleri alarak tuval üzerine yerleştiren Warhol, popüler temsil gücü yüksek ve tüketilen imgeleri ele alıp yirminci yüzyıl tarihini ve imgelerini bir tür belgesel olarak kitlelere sunar ve aktarır. Warhol günlük yaşamda sık sık karşılaşılan imgeleri ele alarak, onları tekrar tekrar izleyici karşısına çıkarır. İzleyici, karşısındaki imgenin tamamen retinaya yerleştiğini fark etmelidir. Warhol işte bu yönüyle, farklı bir şekilde ele alarak, imgenin kendi gözünde kurduğu iktidarı önler ve onları kullanarak kendi kitlesini oluşturur.

Resim 66. Andy Warhol, **Marilyn Monroe Serigrafileri**, 1962



Kaynak: hueinteriors.blogspot.com/2007/05/andy-warhol

Resim 67. Andy Warhol, **Elvis I ve II**, 1964



Kaynak: Kaynak: <http://www.biddingtons.com/content>

Resim 68. Andy Warhol, **Coca Cola Şişeleri**, 1967



Kaynak: <http://www.coskuner.org>

Warhol, imgeleri çoğaltırken genelde baskı tekniklerinden yararlanmaktadır. Resimlerinde imgeler tamamen sadeleştirilmiş ve nesne olduğu haliyle basılmıştır. Bu resimlerde klişeye dönüşmüş bir izleyici, görmeye veda eder. İmajın etkisi alanına girdiği anda yalnız bilinç niteliği değil, düşünce yetisi de bütünüyle felçleşmiştir.

“Bütün resimleri, başka fotoğrafların tuval üzerine kopyası olan Warhol’ un kendisinde, yapıtlarının niteliksel zayıflıklarının farkındadır ve bu nedenle çalışmalarını niceliksel olarak geliştirmektedir; örneğin, bir seferde otuz altı tane Jacklyn Kennedy resmi birden yapmaktadır. Andy Warhol’ un çoğaltılmış fotoğraflık imgelerden oluşan yapıtlarıyla iletmek istediği mesaj meta estetiği’ nde parlayan imaj sahibi yıldız’ ların bunu neye borçlu olduklarıdır. Aynı görsel imgenin bombardımanına maruz kalan kişi, bunun bedelini tahayyül gücünün kısırlaşmasıyla öder daima; o yıldız her şeydir, çünkü hakkında düşünmemiz mümkün olan ne varsa hepsini başkaları bizim adımıza defalarca düşünerek hazırlap sunmuştur bize” (Artan, 2007: 97).

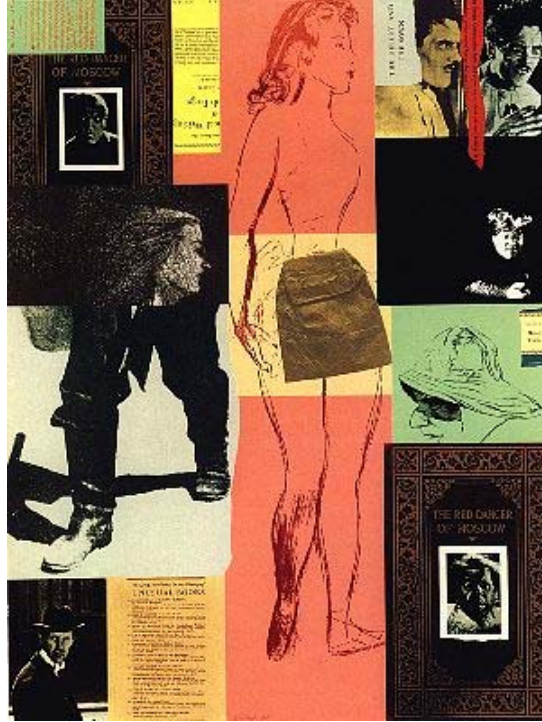
Warhol Amerika’ da Pop Art’ ın temsilcisi olarak görülürken, İngiltere’ de Roland B. Kitaj ön plana çıkmaktadır. Ancak Kitaj resimleri Warhol baskılarından farklıdır. Kitaj daha çok nesnelere basılı olduğu zemin üzerinde olduğu haliyle alıp, resimlerine kolaj tekniğiyle boyut kazandırmaktadır. Kitaj resimleri Warhol’ un

niteliksel yetersizliğine karşın tamamen yazınsal kültürün içerisinde anlamlandırılmaktadır.

Kitaj, popüler kültür imgeleri yerine yazınsal ve politik olgulara gönderme yapan imgeleri resimlerine taşıyarak pop art' eleştirel bir nitelikte yaklaşmaktadır. Yani, Kitaj' ın pop art içerisindeki yeri aslında akımın popüler kültür yaklaşımlarına eleştirel bir göndermedir. Resimlerinde Amerika' daki tüketim kültürünü politik bir tavırla ele almaktadır.

Metin genel olarak toparlandığında, teknik ilerlemelerle değişime uğrayan Pop Art imgeleri, kitlesel bir algılama sürecinde imaja dönüşmektedir. Çünkü, toplumun genel normlarının farklı şekilde ifade edildiği görülse de, Pop Art gündelik hayat imgelerinin sanata sunulmasında önemli bir yere sahiptir. Sanat eserleri bazen yapay bazense izleyenlerin, kitle kültürünü benimsemesiyle oluşan bir bakış açısıyla, iç yaşamlarına gönderme yapmaktadır. İmge bu aşamadan sonra yapay halinden de öteye giderek gerçeklikten tamamen uzak bir görüntüyle varılmaktadır.

Resim 69. Roland B. Kitaj, **The Red Dancer of Moscow** an 'Hors Commerce' Copy Aside from the Edition of 70, 1975



Kaynak: <http://www.davidcasefineart.com>

Resim 70. Roland B. Kitaj, **Ohio Silahı**, 1964



Kaynak: <http://www.benassini.blogspot.com/>

DÖRDÜNCÜ KESİM

POSTMODERN İMGE

Postmodern imge olarak adlandırılan bu kesimde, dönemin modernizmle bağlantısı üzerine tartışmalara yer verilerek postmodernizm tanımlanmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda metin içersinde, döneme etkin olan eklektik yapılara gündelik ve sanatsal incelemeler üzerinden rastlamak mümkündür. Postmodernizmle, önceleri (modern dönemde) “diğerleri” olarak adlandırılan bireylere paralel, “öteki” kavramı altında adlandırılan bireylerin ön plana çıktığı görülmektedir. Aynı zamanda homojenlik yerine heterojenlik olgusu gibi birçok zıt anlayışın bir araya geldiğini belirtir nitelikte açıklamalara yer verilerek dönemsel özellikler belirginleşmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda postmodern kent, birey gibi toplumsal normlar belirlenmiş ve bu durumun sanatsal hareketlere yansıtılma süreci ele alınmıştır.

Bu araştırmada amaç postmodern imgenin değişim sürecindeki konumu belirlemektir. Postmodernizmin genel niteliği bağlamında toplumsal olgulara yer verilirken, sanatsal yaklaşımlarla oluşan imge değişikliği ön plana çıkmaktadır. Nitekim amaç doğrultusunda imgenin, olgular arasında yeniden üretilmek yerine alıntılanmayla sürekli yer değiştirildiği görülmüştür. Bu aşamada postmodernizmin anlaşılabilir olması için karşılaşılan kavramlara yer verilmektedir.

6. POSTMODERNİZMİN GENEL NİTELİĞİ

Postmodern imgenin tanımlanabilir bir konuma gelmesi için öncelikle, postmodernizm toplumsal süreçte ele alınmalıdır. Bu bağlamda postmodernizm kavram olarak modernizme paralel bir yaklaşımla incelenmektedir.

Postmodernizm, modernizmin *sonrası* ya da *ötesi* anlamında bir tanımlama olarak kullanılmaktadır. Modern düşünceye ve kültüre ait temel kavram ve perspektiflerin sorunsallaştırılmasıyla hatta, bunların yadsınmasıyla birlikte yürütülmektedir. Teori alanında modernist sanat biçimleri ve uygulamalarından koptuğu iddia edilen bir dizi kültürel yapıntıyı tanımlayan mimarlık, felsefe, edebiyat, güzel sanatlar gibi alanlarda yeni kültür biçimlerin işaretleri olarak

başlamıştır. Bu tartışmalar zamanla diğer birçok alana ve disipline de yansımıştır ve sonuçta bir bütün olarak modernitenin sorgulanmasına ve aşılması arayışına dönüşmüştür. Bununla birlikte postmodernizmi yeni bir tarihsel evre olarak anlamaktansa modernizmin kendi içinde bir aşama ya da özgül bir dönem olarak anlama çabaları da söz konusudur.

1980 sonrası gündeme oturtulan postmodernizmin öngördüğü değişimler ki bu değişimler kimi düşünürlerce modernizmden tamamen kopararak gerçekleştirilmesi mümkün olmayan değişimlerdir, Habermas (Aktaran; Zeka, 1990:22)' in belirttiği gibi, modernlik tamamlanmamış bir projedir. Bu tanımlama doğrultusunda gidildiğinde, bugün bazı düşünürlerce modernizmin eleştirisi olarak ortaya atılan postmodernizm, modernizmin içinde ve dışında, yeniyi tanımlaması ile müphem bir konumdadır. Çünkü modernizm, içinde yaşanılan zamanda gerçekleşen yeniliği temsil eder. Bu açıklama sonucuyla postmodernizm amacı konusunda zamansal uzamda kaygan bir zemin oluşturulmaktadır.

Bugün eleştirilenlere hiçbir çözüm üretemeyerek bir reçete sunmayan postmodernizm, modernizmle aynı noktada birleşmektedir.

Postmodernizm 1950-1960' lı yıllarda toplumun kırılmaz olarak bilinen çizgileri üzerinde kendini fark ettirir. Bu kırılmaz sanılan çizgi, kırıklarını yavaş yavaş toplumun her alanında belirginleştirir. Kırılma sonucu ortaya çıkan her alan diğer alanlarla sentez görünümünde postmodern bir kolaj oluşturur ve modernizmle belirlenen tüm doktrinler önemini kaybetmeye başlar. Ancak bu kayboluş tamamen bir kopuş niteliğinde değil; farklı alternatifler olarak gelişmektedir. Bu değişimi “farklılaşmanın bozulması” süreci olarak gören Krishan Kumar şöyle ele alır;

“Birincisi, farklı kültür alanları-estetik, etik, kuramsal-özerkliklerini kaybeder: ‘sözelimi, estetik alan hem kuramsal hem de ahlaki-politik alanları sömürgeleştirmeye başlar’. İkincisi, ‘kültürel alan bundan böyle toplumsaldan sistematik olarak ayrı tutulmaktadır’. ‘Kültürün toplumsalında yeni bir içkinlik’ vardır: sözelimi, toplumsal ayrımlar, yeni orta sınıfların hak iddialarında görüldüğü üzere, ekonomi ya da politika etrafında değil, bundan böyle kültürel simgelerin teşhiri etrafında dönmektedir. Üçüncüsü, kültürel alan artık ekonomik olandan ayrı tutulmaktadır. Kültür ve ticaret birbiriyle kaynaşır ve birbirilerinden beslenir. Bu durum en açık seçik haliyle reklamın çağdaş kültürde oynadığı rolde

ortaya çıkar ve aynı zamanda pop festivallerinde, ulusal ve uluslararası futbol karşılaşmalarında, sanat ve spor olaylarının büyük iş dünyasının işine yarayan araçlar haline gelme tarzlarında görülebilir” (Kumar, 1999:144).

1980’ lerde postmodern politika altında tartışılan toplumsal cinsiyet, ırk, kimlik ve etnik konular ön plana çıkar. Bu çıkış sonucunda tüm parçalar kendi özgürlüklerini ve haklarını savunmak amacıyla bir bütün oluşturarak, kavramsal bağlamda ‘farklılık politikası’ ve ‘kimlik politikası’ (Connor, 1998:248) postmodern politika altında toplanmaya başlar. Ancak bu birleşim sadece teoride gerçekleşmektedir. Postmodernizm oluşan birlikteliğe etkin bir çözüm yolu sunamamakta, sadece ütopyik denebilecek çözümler üretmektedir.

Postmodern çıkmazı büyük bir çözümsüzlük içerisindedir. Modern dönem içerisinde kaybolan ve yoksayılan birey postmodernizmin önemli olan karşı çıkışlarından bir tanesidir. Bireycilik, özgürlük, çeşitlilik ve yüzeyselliği ön plana çıkarır. Bireyin kapitalist toplum içerisinde özgürlüğünü sorgulaması, ancak Coca Cola-Pepsi Cola arasındaki seçim alanı kadar dar bir alan içerisinde gerçekleşebilmektedir.

“Postmodern kültür çözümlemesi ve kültür politikası, etik bilincin gelişmesinde, seslerin ve çıkarların indirgenmez çeşitliliğin kabul edilmesinde kesinlikle önemli, beklide çağ açan bir aşamaya işaret etmektedir. Ama bu kültür çözümlemesi her zaman bu çeşitliliği dizginlemeye, sömürmeye ve yönetmeye - dolayısıyla şiddetle daraltmaya- çalışan gitgide daha bütünsel biçimlerle suç ortaklığına düşme tehlikesi altındadır. Geleceğin teorik bir postmodernitesinin yeni ve daha kapsayıcı etik kollektivite biçimlerini kalıba dökmek olmalıdır...Bu, ortak bir uzlaşma çerçevesinin yaratılması için bir çağrıdır ve seslerin küresel çeşitliliğinin devamını ancak bu sağlayabilir” (Connor, 2001:361).

Modernizm’ in homojen yapısı postmodernizmde yerini heterojen bir yapıya bırakmaktadır. “Her şey heterojendir. Eklemlerle çalışır. Ve akımların daima bir üretken makinesi vardır. Diğeri ise onu yakalar onunla kesişir ve keser onu, akıma bir set çeker... Birbiriyle kesişen ve çiftleşen bu makineler direk olarak çizgiseldir; her yöne doğru gidebilir” (Akay, 2002:26).

Oluşmaya başlayan heterojen toplumdur. Bu heterojenlik sonucu her şey parça bölük, süreksiz ve yüzeyseldir. Parçalanmışlık içerisinde en çok önem kazanan kavram ‘ötekiler’ kavramıdır. Artık hiçbir şey tek değildir ve birörneklik oluşturmaz. ‘Ötekiler’ kavramını David Harvey ele alırken Huysens’ e dayandırarak açıklamaktadır; “başkaları (sömürgeleştirilmiş halklar, siyahlar ve azınlıklar, dinsel gruplar, kadınlar, işçi sınıfı) tekleştirilmiş bir sesle konuşma cüretini gösteren bir modernitenin emperyalizmini yerden yere vurur” (2003:64). Nitekim Jameson postmodernizmi, “bir üslup olarak değil de bir dizi çok farklı ama tabii özelliğin mevcudiyetine ve bir arada yaşamasına olanak tanıyan bir kavramla, kültürel bir başat öge olarak” (Zeka, 1990:62) tanımlarken, Michel Foucault (2004:10) oluşan yüzeyselliği ve parçalanmayı bir dünya olarak tanımlar ve bu dünyayı heterotopia olarak tanımlar. Postmodernizm, Baudelaire’ in modernite anlayışının diğer yarısını oluşturan gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve karmaşayı bütünüyle benimser. Ama bu durum, “*sonsuz ve değişmez* unsurları tanımlamaya çabalayarak özgül bir yaklaşımla değişime girer. Bu değişimde postmodernizm, parçalanmış ve kaotik akıntılar içinde yüzer hatta çamur içinde debelenir” (Harvey, 2003:60).

Postmodernizmde her şey çözülmeye başlamaktadır. Çözülme belirli bir zemin üzerinde ya da belirli bir düzende gerçekleşmemektedir. ‘Ötekiler’ olarak ortaya atılan halklar kent içerisinde belirgin bir yere oturtulamamaktadır. Çünkü postmodernizm onları destekler nitelikte görünür ancak kendisi de müphemlik içerisinde.

“Postmodern kuram çağdaş toplumdaki indirgenemez çoğulculuk ve çeşitliliği yadsımaz. Çağdaş toplum gelenekselin karşıtı olarak modern kılan da bu çoğulculuk ve çeşitliliktir. Ama bu çoğulculuk ve çeşitliliğe şekil ve anlam kazandıracak herhangi bir denetleyici ve yönlendirici güç yoktur ya da hiç değilse bundan böyle yoktur –ne Marksistlerin savunduğu gibi ekonomide, ne liberallerin düşündüğü gibi politik birimde, hatta ne de muhafazakârların ısrarla üzerinde durdukları gibi tarihte ve gelenekte. Toplumun tüm kesimlerinde yalnızca az veya çok tesadüfi, yönsüz bir bakış söz konusudur. Alanlar ya da kesimler arasındaki sınırlar çözülüp dağılmış, ne var ki bu çözülme bir yeni-ilkelci bütünlüğe değil; bir postmodern parçalanma durumuna yol açmıştır” (Kumar, 1999:128).

Modernizmin ve postmodernizmin temelini dayandığı mimari gelişimler her iki dönemin anlaşılır olabilmesi için ele alınmalıdır. Postmodern mimari Rob Krier, Robert Venturi, Michael Graves ve Frank Gehru' nun modern mimariye eleştirisiyle ortaya çıkar. Postmodern mimarların oluşturduğu yapıtlar *modern inşa*'nın akademikliğine tamamen karşıt bir tavidir. Postmodern yapıtlar ve kent incelendiğinde ise, eklektik ve şizofrenik durumlar gözlenmektedir. Şizofrenik durumlar Jameson' a göre, “imleyenler arası ilişki koptuğunda, imleyici zincirin halkaları kırıldığında, ayrık ve ilişkisiz imleyen yığınlarına” (Zeka, 1990:86) dönüştüğünde ortaya çıkan bir durumdur.

Postmodern kent, tüm parçalanmışlığı ve yüzeyselliğiyle bir kolaj kent görünümündedir. Kolaj kent gelenekselliğe karşıt, çoğulculuk ve çeşitliliğe açık bir tavidir. Tüm alternatif çıkışları, modernliğin tek'liğine tamamen karşıt bir olumlamayla karşılar. Bu çeşitlilik ve gelişim hiçbir şekilde kontrol edilemez. Çünkü postmodernizm tüm bunların nasıl bir arada tutulacağına dair hiçbir totaliter tavırda bulunmamaktadır (bu durum kimi düşünürlere göre postmodernizm' in kendi sonunun kendi içerisinde varolduğunu gösteren noktalardan bir tanesidir). Bugüne kadar toplum üzerinde denetleyici bir tavırda hakim olmaya çalışan toplumsal kuramlar veya bireyler herhangi bir çözümle postmodernizmin parçalanmışlığına müdahale edememektedir. Çünkü böyle bir müdahalenin, bireyci bir yaklaşımdan dolayı, olmaması gerektiğini öne süren postmodernizm belirli bir rota çizmemek konusunda belirgindir. Ancak bu parçalanmışlığı önemseyen ve Huysens' in, *toplumun çatlaklarında yaşayanlar* olarak adlandırdığı bir kitle için kimi mimarlar bazı çalışmalar yapmaktadır.

Postmodern mimari, “parçalanmaların bilinçli düzeyde kucaklanmasıdır. Bu duruma verilebilecek en iyi örnek; Office for Metropolitan Architecture (Metropolitan Mimarlık Bürosu) grubunun *Postmodern Vision* (Postmodern Ufuklar) katalogunda tarif edilmektedir. Katalogda ‘günümüzün algılama ve deneyimlerini sembolik ve çağrışıma dayalı olarak, parça bölük bir kolaj kavrayışdır. *Büyük Kent*' in ise nihai mecaz olduğu' belirtilmektedir” (Harvey, 2004:60).

Resim 71. **Metropolitan Mimarlık Bürosu (OMA),2002**



Kaynak: <http://www.darkroastedblend.com>

Postmodern mimarinin eklektik yapısı estetik ve sanatta belirgin bir yol oluşmasına sebep olur. Hiçbir ideoloji söz konusu değildir. Her şey sanata dâhil olabilme niteliğine sahiptir. Farklı materyallerin birlikteliğini sağlayan postmodernizm tüm geçirgenliğini kullanmak çabasıyla herhangi bir kıstas belirlemektedir.

“Mimari modernizmin herkesin tanıyıp yorumlayabileceği Uluslararası Biçem halinde billurlaşmışken, postmodernizme varmak üzere bir kalkış noktası bulmak çabasıyla, elli yılda üç kıtada yapılan resim ve heykellerin olağanüstü çeşitliliğinden böyle tek bir üslup normu çıkarmaya çalışmak, teorik intihar demek olacaktır. Bunun anlamı sanatta postmodernizmin varolup olmadığına yalnızca üslup temelinde, yalnızca çizgi, renk ya da hacim bakımından karar vermenin mümkün olamayacağıdır. Sanatta modernizmi bir arada tutan şey, herhangi bir özgül tanımlanabilir biçim ya da pratik değil, bir program ya da ideolojidir. Bu yüzden, postmodernizm ile ilgili tartışmanın altında yatan da bu program ya da ideolojidir. Bu yüzden, postmodernizm ile ilgili tartışmanın altında yatan da bu programda yatan kaymadır” (Connor 2001:131).

Önceden değinilen ‘öteki’ kavramı doğrultusunda ortaya çıkan sorunlardan biri kimlik karmaşasıdır. Kimlik, bireyin diğerlerinden keskin ayrımına yol açarak bireyin toplumdaki yerini belirlemektedir. ‘kendisi’ ve ‘diğerleri’ altında kategorize edilmiş birey, aynı şekilde tersten okunduğunda insan kolektivitisi içindedir.

Postmodernizmle belirginleşen öteki grupların kimlik arayışları gündeme gelerek tartışılmaktadır.

Modern dönemde mimari ayırmadan gelen kısıtlanmış/sıkıştırılmış gheftolar* postmodern dönemin belirsizliği sonucu oluşan heterojenlikle artık her yerde kimlik arayışındadır. Toplumsal birliğin sorgulandığı bu dönemde kimlik, “esas olarak bir inşadır ve farklılaşmayı belirler. Bir başka deyişle dünyayı ve insanın dünyadaki yerini algılamasını sağlayan bir mekanizma olarak değerlendirilebilmektedir” (Şaylan, 1999:254). Farklı oluşumların ortaya çıkmasıyla sürekli güncellenen postmodern zamanda kimlik sorunu kimliksizleşmeye doğru giden bir süreç içerisinde. Bu durumu Ali Akay postmodern zaman karmaşası üzerinden, kimlik/kimliksizleşme diyalektiği bağlamında inceler. Postmodern düşünce;

“Eklektik olanı ve eskinin yeniden güncellenmesini sağlamakla kalmaz, aynı zamanda şimdiki zamanı ön plana çıkarır ve tarihten çok coğrafyayla ilgilenir. Neticede, şimdiki zamanda gönderme yerine özerkliği ve bireysellik süreçlerini hızlandırır. Bu konumda artık önemli olan kimlik değil, ama kimliksizleşmek, yersizyurtsuzlaşmaktır. Kimliğe yabancılaşmaktır (böylece, bilinçle ilgili “yabancılaşma” yerini bilinçdışının şimdiki zamanda ortaya blok halinde çıkmasına bırakır)” (Akay, 2002:20).

Postmodern anlatım toparlanması gerektiğinde, modernizmle oluşan genel niteliğine uymayan yaklaşımların postmodernizmle ön plana çıktığı ve eklektik bir yapıyla birleştiği görülmüştür. Bu bağlamda belirginleşen azınlıklar (ötekiler) bir araya gelerek, farklı bir yaklaşımın ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Nitekim postmodern kentin bu yönelimler sonucunda inşa edildiği görülmüştür.

Postmodernizmde belirgin olan nokta, küçük parçaların varlığını etkin bir şekilde koruduğu ve farklı farklı hiyerarşilerin oluşturduğu bir bütünlüğün oluştuğu gerçeğidir. Bu durumun sanatsal düzleme yansıtılması süreci ilerleyen bölümlerde postmodern kavramlarla ele alınmaktadır.

* **Ghetto**; Sosyal, ekonomik ya da etnik nedenlerle belirli bir topluluğun şehrin dışında kurdukları yaşam alanı. Toplumda farklı özellik gösteren insanların yaşadığı bölge olarak tanımlanır, bu tip yerlerde kısmi olarak özerklikte sağlanmıştır. Siyahlar, Yahudiler gibi, ama yine de ırk, mezhep, dil farklılığı olmasına gerek yoktur, farklı düşünmek böyle bir yer yaratmak için yeterlidir.

7. POSTMODERNİZMİN KAVRAMSAL DİLİ

Bu bölümde postmodernizmin sosyolojik ve sanatsal açılımlarına yer verilirken kullanılan kavramların, tanımlamaları ele alınmaktadır. Postmodernizmin kavramsal dili isimli bu metinde amaç, toplumsal ve sanatsal bağlamda ön plana çıkan ve metin içersinde karşılaşılan bu kavramlara açıklık getirmektir. Çünkü postmodernizm incelendiğinde kavramların belirginleştiği görülmüş, dolayısıyla dönemin kavramlar üzerinden incelenmesi gerektiği düşünülmüştür.

7.1. Metonymy (Düz Değişmece)

Metonymy, ilk olarak modern bir kavram çerçevesinde ele alınmaktadır. Metafor kavramının postmodern dönemdeki kavramsallaştırma sürecinde ortaya çıkmaktadır. Çünkü metafor, nesnelere adlandırıldıkları anlamları doğrultusunda değil, üst düzeye çıkarılarak nesnelere gönderme yaparken, metonymy nesnelere metaforlarla üst düzeye çıkarılmış adlandırmalarının en üst düzeye ulaştırılmasıdır. Bu son düzeyi Baudrillard modern nesnenin işlevselliğini ele alarak simülasyon kavramı çerçevesinde incelemektedir.

Kelime anlamı olarak metonymy “sözcüklerin taşıdıkları anlam dışında bir simgelemeyle kullanımlarıdır” (Yamaner, 2007:38). Metonymy sözcüklerin tek anlamlılığına gönderme yapmaktadır. Örneğin “okul” sözcüğünün “okulda bulunan insanlara” gönderme yapması değişmeceli bir yaklaşımdır. Metonymy’ i modern simgelerin saydamlaştırılması üzerinden ele alan Gottdiener nesneyi; “modern düzleme duygusallık ve duygu içerisinde (yani eğretilemeyle) değil, bir ortam ya da alan yaratarak içsel ilişki ya da içsel benzerli içerisinde” (2005:70) gösterir. Bu bağlamda metonymy’ de, “evdeki nesnelere “anlamı” derin düzeyli imlenenlerin olduğu gelenekselcilik kodundan, yalnızca imleyenlerin oyununa dayanan, kendi kendisinin göndermesi olan üstgerçek görünüm dizgesini geçer. Düzdeğimeceli ayrılıklar yoluyla anlam üretimi, ev alanının ideolojiye göre yapılandırıldığı düzenektir” (Gottdiener, 2005:71).

Metonymy sanatsal yaklaşımlarda ise, modern döneme ait olan imgelerin alınarak postmodern bir yaklaşımla, eklektik bir yapı içerisinde, tekrar kullanılmasıdır.

7.2. Pastiş ve Parodi

Genellikle postmodern bir çerçevede incelenen pastiş; ‘öykünme’ olarak terimsel bir nitelik kazanmaktadır. Pastiş; bir eserin taklit yoluyla ortaya koyulması olarak tanımlanır, ancak sadece modern bir kategoride değerlendirilemez. Pastiş öykünmeciliği, Megill (1998: 416)’ in belirttiği gibi hiçbir gerçekliği yansıtmaz; ‘salt gerçeklik efektleri’ üretir. Ona ancak benzeti (simulacrum) yoluyla ulaşabilir. Pastişle modernizmdeki sanatçının, eşsiz üslubu yok olmuştur. Birçok düşünürün göre artık sanatta yenilik yoktur. Postmodern tekniklerin, modern üslupların taklidi olduğu öne sürülmektedir ancak bu taklit bir arketip* ya da suret olarak düşünülmemelidir. Jameson’ a göre pastiş, “bireysel öznenin kaybolması ve bunun formel sonucu olarak, kişisel üslubun giderek daha zor bulunur olması, bugün pastiş diye adlandırabileceğimiz neredeyse evrensel” (Zeka, 1990:76) uygulamayı ortaya çıkarmaktadır. Postmodernin pastiş etkisi, geçmişte varolan sanat yapıtlarına dair göndermeler yapma, o yapıtın kopyasını çıkarma ya da -mış gibi yapma şeklinde tanımlanmaktadır. Modernizmde yerme veya alay etmek için kullanılan parodi, günümüzde pastiş kavramı altında içi boşaltılmış bir terim olarak tartışılmaktadır. Yani sadece bir ‘andırma’ söz konusudur. Görüntüsünün ötesinde derinliğinin tartışılmaması gerekmektedir.

Yunanca kökenli olan parodi ise; paro karşıt ve oidia: ezgi sözcüklerinin bir araya gelmesinden oluşan ve karşıt ezgi olarak tanımlanan bir kavramdır. Yeniden üretim şekli olarak ele alınan parodi Michel Hannoosh’ ya göre; “yalnızca özeleştirel de olsa, oldukça iyi bilinen bir yapıtın komik bir etki yaratmak ve belli eleştirel maksatla taklidi ya da dönüşümüdür” (Aktaran; Ünal, 2008). Aynı zamanda Derrida’

* İmago olarak da adlandırılan **arketip**; kelime anlamıyla kalıp, şablon, ilk tip şeklinde ifade edilen arketipler gerçekte insan kültürünü oluşturan yapı taşlarıdır. İnsanlar, uzun dönemler boyunca karşılaştığı benzer olayları bir süre sonra belli davranış kalıplarına oturtmuş ve bu kalıpları kuşaklar boyunca aktarmaya başlamıştır. Bunun sonucunda ise, bireyin anne, baba, erkek, kadın gibi rolleri ve geçimini sağlamak, eş ve arkadaş bulmak, yolculuğa çıkmak vb. arketip denilen şablonlar ortaya çıkmıştır. Sanatın çeşitli kollarında da kullanılan bir sözdür. Mimarlıkta “ileriki dönemlerde geliştiği bilinen bir mimarî öğenin henüz en yetkin biçimine ulaşmamış ilk örneği” anlamına gelir.

ya göre; “yaygın bir düşünce tarzının eleştirisi olarak parodi yumuşatıcı olmayı değil, önyargıları rahatsız etmeyi amaçlar” (Aktaran; Megill, 1998: 416). Bu bağlamda alaycı dönüştürümden ayrı olarak parodi biçemi değiştirmez konuyu değiştirir, bunu da iki biçimde yapar; “ya metin olduğu gibi korunur, metin gerçek ya da güncel sıradan bir konuya uyarlanır ya da soylu bir metin biçimsel bir taklit yoluyla sıradan bir konuya uyarlanır” (Ünal, 2008).

Belli sanat tarzı veya üslubunu taklit ederek, onun gülünç veya abartılı yanlarını ön plana çıkartmak ve abartmak yoluyla eleştirmeyi ya da sadece güldürmeyi amaçlayan bir eser ortaya koymayı hedefleyen sanat dalı olarak tanımlanan parodi, nükteli anlatımı vesilesiyle pastişten ayrılır. Parodi, belirli bir mizah anlayışına sahiptir. Ancak postmodern anlayışta pastiş, güldürmek zorunda değildir daha çok içi boşaltılmış bir alıntılama olarak tanımlanır.

Margaret Rose, birisi ‘özüml’, diğeri ‘genel’ olmak üzere parodiyi iki düzeyde tanımlar. Özüml tanım parodiyi bir alıntı değerine indirger, komik bir amaçla alıntılanan kesitin yeniden kullanımı söz konusudur burada. Gerard Genette’ e göre yalnızca özüml bir yapıtın parodisi varken, Rose’ a göre parodi bir türe, bir söyleme, hatta bir biçime de uygulanabilir. Biçem taklidi Genette’ e göre pastişin alanına girer. Komik etki ise alıntılanan metin ile alıntılaman metin arasındaki uyumsuzluktan doğar. Taklit metnin yazınsal metni sorgulaması Rose’a göre modernitenin bir özelliğidir (Şevki, 2008).

Pastiş ve parodi arasında bir farklılık olmadığını öne süren Rus Biçimciler ise, parodiyi pastiş sözcüğüyle eşanlamda kullanır; bu iki sözcük, metinlerin ‘bağlam değiştirmiş’ alıntısı ya da yazınsal yöntemleri belirtir. Parodinin/pastişin dönüştürücü, yenileyici bir işlevi vardır; parodi/pastiş yansılan metni taklit eder ya da dönüştürür.

Parodi ve pastiş kapsayıcı bir düzene yerleştiren Genette, ana-metinsellik ilişkilerini iki düzene yerleştirir: alt-metnin minimal bir değişikliğe uğradığı ve parodinin yer aldığı bir dönüşüm düzeni ile alt-metni daha geniş boyutlu bir değişikliğe uğratan ve pastişin yer aldığı bir ‘taklit’ düzeninden söz eder. Genette yaptığı tanımlama ve sınıflandırmada birbirine yakın ya da eşanlamda kullanılan parodi ve pastiş arasındaki ayrıma ışık tutar: metnin çok küçük bir dönüşüme uğratılması işlemine parodi olarak tanımlar, Virgile Travesti (Kılık Değiştirmiş

Vergilius)* örneğinde olduğu gibi, alay etmek amacıyla yapılan biçimsel dönüşüme alaycı dönüştürüm (travestissement); ‘tarzında’ formülüne uyan metinlerde olduğu gibi, yergisel pastişi ‘charge’ (kaba güldürü), yergisel bir işlevi olmayan sadece biçimi taklit etme işlemini ise pastiş olarak adlandırmaktadır (Ünal, 2008). Bu karşılaştırma sürecinde son olarak Jameson’ a göre; “pastiş boş bir parodi, gözleri kör bir heykeldir” (1990:78).

7.3. Eklektisizm ve Heterotopya

Eklektisizm, farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılmasıdır. Sanattaki farklı çağ ve üsluplardan seçilip birleştirilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eder. Eklektisizm kelimesinin kökü olan Eklektik kelimesi genellikle, bir sisteme ait olan veya tek başına anlam ifade eden öğelerin birden fazlasını toparlayarak oluşturulan yeni sistem veya sistemler anlamına gelmektedir.

19. yüzyılda yaygın bir biçimde kullanılan Eklektisizm, bir üslup değil, bir davranış biçimi olarak değerlendirilmelidir. Ancak farklı öğelerin birleşiminde eklentisist üsluplardan söz edilebilir. Bu üslupların hepsinde davranış biçimi ortak olduğu halde, kullanılan malzemenin dönemsel özellikleriyle beraber aynı dizgede birleştirilmesidir.

1980' li yıllarda, bir taraftan eski kuşak sanatçılar geleneksel üretme biçimlerini sürdürürken, diğer tarafta tüm disiplinlerde bir biçim farklılaşması gözlenmektedir. Bu gözlem, postmodernizmde tür ayrımı gözetmeksizin birçok biçimsel öğenin birlikte kullanılmasıdır. Bu bir tür derleme yöntemine dayanır. Çünkü her şeyin söylenmiş, bütün yöntemlerin denenmiş olduğu düşüncesi egemendir. Yapılabilecek tek şey, var olanı kullanarak yeni çeşitlemeler denemektir. Öncelikle mimaride kendini göstermiş olan postmodern sanat anlayışı, başka yapıtlardan alınan öğelerle eklektik bir sanat yapıtının ortaya çıkması sonucunu doğurur. Tarihsel dönemlerden birebir alıntılar söz konusudur. Postmodernizm’ in “öteki” olarak adlandırdığı bireylerin belirginleşmesiyle bütünlüğün kaybolması,

* G.B. Lalli’ nin Vergilius’un Aeneis’ ini dönüştürerek yeniden-yazan Scarron’ un le **Virgile Travesti** adlı yapıtıdır.

bunun sonucu olarak da sınıfsal ve karakteristik belirsizliğin artması postmodern yapının ekletik parçalarının temel sebeplerindedir. Kuralları reddetme, anti-sanat tavırlar sergileme, aynı zamanda geçerli olan sanat anlayışı ve sanat yapıtlarının da sorgulanması anlamına gelir. Bu bağlamda geçerli olan karışım ya da birçok biçim ve biçim ögesinin birlikteliğidir. Parçalanmış birliktelikte parodi, travesti ve pastij en önemli kurgu öğeleridir. Bir başka deyişle burada birçoklu kodlama söz konusudur. Karşıt öğeler yapının içinde eşzamanlı olarak bulunabilir.

Postmodern sanat anlayışı, bir toplumsal kritik iddiası taşımadan estetik ölçütlerini popülizm ve eklektizm üzerine kurmaktadır. Belli bir inanca sahip olmadan, farklı fikirler ve üsluplar içerisinde kendine en uygun geleni seçmek. Bunu yaparken de zamanı öne çıkarmadan, tarihsellik boyutunu dışlayarak mekansallık ya da yerelliğin ön planda olduğu bir anlayışın kabul edilmesi gerekmektedir.

Postmodern parçalanmışlığın ortaya çıkardığı düşsel alan olarak tanımlanan heterotopia, Michel Foucault (2004:10)' ya göre "çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünyanın 'olanaksız bir mekan' da bir arada varolması ya da daha basit biçimde ortak olarak ölçülemeyeceği halde birbiriyle üst üste ya da yan yana getirilmiş mekanları anlatır". Kavram olarak heterotopia bulunduğu durumdan çıkmış olmak ve bu durumdaki farklılıklardır. Heteroklit (alışıl gelmemiş) sözcüğünün etimolojik anlamında, şeyler, birbirinden farklı yerlere yerleştirilmiş, konulmuş ve öyle farklı yerlerde düzenlenmişlerdir ki, bunların altında ortak bir zemin bulmak olanaksızdır.

Ütopialar, bir avunma sağlarlar, gerçek yerleri olmadığı halde yine de, kendilerini açıp gösterdikleri fantastik ve dingin bir bölge vardır. Heterotopialar ise rahatsız edicidirler ve belki de bu durumun nedeni, bunu ve sunu adlandırmayı olanaksız kılmaları; adları paramparça ve karma karışık etmeleri; sözdizimini, sözcükleri ve şeyleri hem yan yana hem de karşıtlık içinde birbirine tutturmaya neden olan söz dizimini yıkıma uğrattıkları için, dilin altını gizlice kazıp oymalarıdır. Dolayısıyla ütopyalar masallara olanak tanırırlar, heterotopialar ise söylemi kuruturlar, mitleri çözüp eritirler (Connor, 2001:33).

7.4. Eklenti

Eklenti modern ve postmodern bir alıntılama sürecinin sonunda bir araya gelen göndergelerin birleştirilme şeklidir. İlk olarak Derrida' nın kullandığı bir terim olan eklenti “eklemek”, “ek yapmak”, “doldurmak anlamlarına geldiği gibi, “yerine geçmek”, “yerini almak” ve “yer değiştirmek” gibi anlamlar da taşımaktadır. Derrida bu sözlük anlamları bağlamında dildeki her sözcüğün aynı anda öteki sözcüklerin hem yerine geçebildiğinin hem de onlara eklenebildiğini belirtmektedir. Buna göre eklenti, hiçbir biçimde ek yapılması olanaklı olmayan, ekleme çıkartma gereksinimi duymayan, son halini almış bir bütün olarak daha önceden her yönüyle tamamlanmış bir şeye yapılan bir eklemeyi, eklenen bir kesimi anlatmaktadır. Ancak bu eklentileme sürecinde eklenen ya da eklenti yapılan hiçbir şekilde birbirinin önüne geçememektedir. Bu durumu Derrida, *Yazıbilime Dair* başlıklı yazısında “ eklentinin tuhaf özü özelliğinin bulunmayışıdır: her zaman yer almayabilir. Dahası, sözlük anlamıyla, asla yer almış değildir; asla şimdi ve burada bulunuyor değildir... eklentinin doğası ötekinin yerini almak yerini korumaktır”.

Bu bağlamda eklenti, yapıtın genel bağlamına yapıtın zemini olarak bakıldığında yapıtın parçası olarak görünürken buna karşı yapıtın kendisine zemin olarak bakıldığında yapıtın genel bağlamının bir parçası olarak görülmektedir (Güçlü vd., 2002).

7.5. Çift Kodlama

Postmodernizmin en yaygın içerik uygulamalarından biri olan çift kodlama, “modern tekniklerle genellikle geleneksel yapıların birleştirilmesi” (Yamaner, 2007:31) özelliği olarak tanımlanmaktadır. Çift kodlama içinde ironi, pastiş ve parodi gibi postmodern yansımaları içerisinde barındırmaktadır. Aslında postmodern mimaride kullanılan bu özellik postmodern sanat içerisinde alıntılama yönteminin bir özelliği olarak kullanılmaktadır. Özellikle ironi bağlamında kullanılan eski ve yeninin ilişkisi; geçmişin bugün içindeki devamını belirttiği kadar, bugünün içerdiği geçmişi de bir arada ancak pastiş öğelerin belirgin şekilde görülmesini de öngörmektedir.

7.6. Simülakr

Postmodern dönemde imgeler sadece görüntüdür. İmgenin sadece görüntü olduğu bu süreçte Baudrillard'ın simülakr kavramı ön plana çıkmaktadır. Simülakr “bir gerçeklik olarak algılanmak istenen görüntüdür” (Baudrillard 2005:8). Simülakrlar imgenin tüketim kültürü üreticileri tarafından, belirli amaçlara ve göndergelere yönelik, dönüşüme uğramış varolmayan ya da hiper görüntülerdir. Gerçekliğin neredeyse yokolduğu, bu çarpışma anında, simülakr “kopyanın kopyasıdır veya Baudrillard'cı bir ifadeyle söyleyecek olursak kopyadan daha kopyadır, yani hiperkopyadır” (Akay, 2002:32). Bu noktadaki alıntılama ya da öykünme Derrida'nın belirttiği gibi hiçbir gerçekliği yansıtmaz; salt ‘gerçeklik efektleri’ üretir. Gerçek ötesine ancak benzeti (simülacrum) yoluyla ulaşılabilir (Megill,1998:415). Simülakr kendinden başka hiçbir şeye gönderme yapmayan bir görüntüdür. Yani gerçek, gerçeğin temsili ya da taklidi değildir. İmgenin nesnesizleştirilerek simülakr'a dönüşümünü Baudrillard üç aşamada açıklar:

- “Rönesans'tan sanayi devrimine “klasik” dönemi belirleyen biçim kopyalama
- Sanayileşme dönemine egemen olan biçim üretim
- Kodun belirlediği güncel evredeyse egemen biçim simülasyondur” (Baudrillard, 2002:78).

İlk düzeyde yaratma sadece öykünmeye (mimesis) dayanan bir süreçtir. Sanatçı burada doğayı ve nesneyi gözün algıladığı şekliyle yansıtmaktadır. Modern öncesi ve erken modern dönemi kapsayan bu düzey, romantizm anlayışı öncesi, toplumsal yapının feodaliter yansımalarıdır.

İkinci düzey, modernizmin sonlarından postmodernizmin ilk dönemlerine kadar olan süreyi kapsar. Burada tamamen metalaşan bir göstergenin varlığından söz edilebilir. Teknik ilerlemelerin, tüketim toplumu ve kitle kültürünün bir anlatısı olan bu dönemde imge, sınıfsal ayrışmaların sonucunda oluşan popüler kültüre paralel belirlenen kitlelere yönelik üretilen nesnelere görünümüdür. Bu konumda imge Gottidiener (2005:282)'e göre, modanın mantığının bütün biçimlere hükmettiği, gösterenlerin hızla tüketici kitlesinin beğenisini kazanıp yitirdiği bir düzeydedir. Bu

düzyer sanatsal yaklaşımlarda ise, baskın tek yönlü hegemonik yaratım sürecinden daha çok, makineleşen topluma ve mekanikleşen gündelik hayata karşı parçalanmalar, avangard tutumlar ve sanat karşıtı eylemler söz konusudur. Nitekim sanatsal oluşumlarda dönemin toplumsal sınıflandırmalarına yönelik birçok akımın oluştuğu bir düzeydir. Düzeyin son dönemlerine yaklaşıldığında parçalanmışlığın, yaygınlaşmanın ve iç içe geçmiş tüm yapıların eklektik bir anlatımla birleştirilmeye çalışıldığı bir süreç içerisinde imgenin görünümü. Bu birleşim parçaların olduğu haliyle, en minimal şekilde, bir araya getirilme işleminin bir sonucudur. Yani hem ideolojik hem de sanatsal yaklaşımların göz ardı edildiği ya da kesin çizgilerle belirlenemediği saydamlaştırılmış/inceltmiş bir süreçtir.

Üçüncü düzey ise son aşamadır yani, ikinci dünya savaşı sonrasında bugüne postmodern dönemi içerisine alarak, gelen zaman dilimini kapsamaktadır. Bu aşamada kopyalama ve alıntılama nasıl seri üretim haline getirilip her noktaya ulaşabilme yetkisine sahip olduysa, seri üretim düzeni de işlevsel simülasyon düzenine karışarak gerçekliğin ötesine taşınıp yokolmayla yüz yüze gelmiştir. Tamamen uzamsal bir bağlama dönüşen smülakr ise, özgürleşerek zamansız ve mekansız bir yayılmaktadır. Bu düzeyde “zorunlu göstergeler dönemi sona ermiş ve yerini tüm sınıfların ayırım yapılmadan kendilerinden yararlanabilecekleri özgür göstergeler dönemi başlamıştır” (Baudrillard, 2002:79). Özgürleşen imgeler, kopyalama (kopyanın kopyası) işleminden geçtikten sonra postmodern dönemde gerçekliğin hiçbir şekilde göstergeleri değildir. Sanal yani düşsel olarak gerçeklikten ayrılmış bu imgeler dijital çağın sanal ilişkilerin baskın olduğu bir ortamdır. Nitekim Burnett (2007:142)’ in belirttiği gibi sanal ve gerçek arasındaki boşluk kapanmadıkça sorulması gereken soru, her ortamda ne öğrenildiği oluyor. Ancak öğrenilen ve algılanan tüm göstergeler burada sadece üstlendikleri rollere bürünüp Baudrillard (2005:18)’ a göre, –imiş gibi yapma özelliğinden öteye geçememektedir. Bu noktada gösterge hiçbir şeye gönderme yapamaz. Çünkü imgeler, taklidin taklit ötesi kabul edilen bir misyon kazanır ve hiçbir kesime, kişiye veya ideolojiye gönderme yapmaz. İmge tamamen kimliksizleşen bir konuma girerek tanımlanması zor bir konuma gelmektedir.

Mikroskobik “nesnel” yaklaşım bir gerçeklik korkusuyla, yeniden canlandırma olsun diye, yeniden üretimin bittiği bir yerlerde resim yokolmaktadır. Rölyef, perspektif ve derinliğe dayalı, nesnenin algılanmasına bağlı o eski illüzyonlar artık sona ermiştir. Nesnenin gerçeklik düzleminde karşılaştığı birçok yöntemden söz edilebilir.

I. Gerçeğin yapısını ayrıntılarına kadar bozmak – nesnenin paradigmatik yapısının kısır döngüsel bir biçim kazanması. Kısmi nesnelerin çizgisel ve serileştirilerek, dümdüz edilmeleri.

II. Nesnenin ayrıntılarına kadar giden bir kopyalama ve suretini çıkarma yöntemi girişimi bir tür derinlik kazandırmaz. Gerçekliğin birebir yansıtılma sürecinde bu gerekli olan bir şeydi ancak bu durum giderek bir kırılma noktası yaşayarak bir tür serisellik kazanmaktadır. Bu durum ise boyut değiştirmekten öteye gidemeyecektir.

III. Serilerden oluşan özgün biçim dizisel boyutta terk edilmiştir. Çünkü biçimler kullanımına yönelik esneklikleriyle beraber yansıtma özelliklerini de yitirmiş olmaktadır ve geriye sadece aynı görüntünün sıfır esneklikle sürdürülüp götürülmesi kalmaktadır.

IV. Makineleşmeyle beraber seri üretime giren gerçek, tekrar tekrar üretilip düşselleşmiş bir boyut kazanarak “en küçük ortak paradigma” oluşturur. İmgesel veya tüketim nesnesine özgü içsel bir ayırlama nesnelere arasında, önceden verilmiş bir tanıma uygun düzenlemelerin yapılmasını ve bu düzenleme sonucunda bulunan ilişkilerin tüm modellerini oluşturup benzer tüm alanlarda yayılmasını sağlayarak simüle edilmiş bir ortam yaratmaktadır. Çağdaş sanatta hipergerçek ve hiperresim arasındaki ilişki bu benzerlik ilkesine göre oluşmaktadır. Yani ancak kategorize edilmiş bir düzlemde birleşebilmektedirler (Baudrillard 2002:116).

Endüstriyel gelişmelerin karşısında duran resmin gerçekliği yansıtma edimi bir sorun haline gelmektedir. Resim sanatı bu dijital ve sanal çağda, gerçekliğin resmin ötesinde bir uzamda yansıtılmasıyla işlevsiz bir hale gelerek anlamsızlaştırılmıştır.

Gerçekliğin belirli bir düzlem içerisinde kodlanarak sunulmasıyla resmedilecek nesnenin düşsel ve gerçek hali imgelemde aynı öznellikte varolmaktadır. Bu durum karşısında ressamın hangi konumda olması gerektiğini

açıklayan Lyotard' a göre resim sanatı eğer varolanın destekleyicisi olmayı arzu etmezse, bu kodlanmış gerçekliğe yönelik terapatik kullanılışları bırakmazsa, tamamen yokolmanın eşiğine gelmektedir. Ressamlar kendilerinden önce gelenlerden alıntılama ya da resmetme konularını öğrendikçe, bu kuralları sorgulamalıdır. Çok geçmeden de bu kurallar onlara kandırmanın, ayartmanın ve itimadı yenilemenin bir aracı olarak görülmelidir. Bu ortamda sanatın kurallarını yeniden incelemeyi reddederler, iletişim ve “uygun” kurallar aracılığıyla, gerçekliğe yönelik kendisini memnun etmeye muktedir nesne ve durumlarla hastalıklı bir tutkuyla kitle uyumculuğundan başarılı kariyerler peşinde koşmalıdır (2000:149).

Baudrillard' a göre sanat ilk krizini geçen yüzyılın ortalarında sanayi nesnesi "salt eşya" karşısında yaşamıştır. Sanayi makinelerinde sonsuz sayıda üretilebilmesi nedeniyle ilk kez "kullanım" ve "değişim" değerleri dışında yeni bir değer, "gösterge" değeri kazanan "eşya" böylece büyüleyici, şaşırtıcı ve şok edici bir nitelik kazanmıştır. Sanayi nesnesinin sahip olduğu bu yeni değer, yani "gösterge" değeri ona bir "aura" kazandırmıştır. Oysa insanoğlu binlerce yıl büyülenme, bakma, seyretme, arınma gibi psiko-fizyolojik etkileşimleri ve ritüelleri sanat yapıtları karşısında yaşamıştır. Bu durumda yeni sanayi nesnesi sanat yapıtının en önemli özelliği olan "gösterge" değerini eline geçirmiştir. Bu da, sanatın yokoluşu demektir. Ama Baudrillard, bu kritik ortamda sanatçılar sanayi nesnesini yadsımak yerine tam tersini yaparak, sanayi nesnesinin taşıdığı gücül enerjileri, şaşırtma, şok etme, ayartma gibi nitelikleri sanat yapıtına taşımışlardır. Sanat ve estetik' e ait her türlü kural ve biçimin yadsındığı, sanatçı izlenimlerinin, soyutlamalarının, dünya görüşlerinin özgürce dışa vurulduğu bu dönemde sanat yapıtları, sanayi nesnelere gibi sergilenmeye başlamıştır. Buna yönelik bazı sanatçılar Duchamp' ın yaptığı gibi sıradan, en bayağısından sanayi nesnelere (pisuar, lavabo) benzerlerini galerilerde sergileyerek eşyanın sanat yapıtından ele geçirdiği "gösterge" değerine karşılık, bu defa eşyayı taklit eden sanat yapıtı eşyaya ait "kullanım değerini" ni iptal ederek ona karşı radikal bir meydan okuma biçimi keşfetmiştir (Saraçoğlu, 2009)

Sanat eseri artık *yeniden üretilmiş olan* üzerinden aura yıkarak yetke kazanıyorsa, sanatçının üretmesi gerekmeyen bir ortamdan bahsetmek mümkündür. Bu bağlamda sanat sonsuz bir yeniden üretim süreci içerisine girerek, kendi kendinin

yansımaya dönüşebilen her sanata dönüşerek, sanatın trans-estetik bir boyuta ulaşmasına sebep olmaktadır.

İçinde yaşanan bu uzamsal evrede üretim her türlü içerik ve ereğe son vererek bir tür soyut non-figüratif bir evrede görünüme sunulmuştur. Bu bağlamda üretimin saf biçimini dışavurduğu ve sanat gibi sonu gelmeyecek bir ereklilik değerine sahip olduğu söylenebilir. Yani sanat ve sanayi göstergelerinin değiş tokuş edilebilmektedir. Sanat bir yandan bir makineye (Andy Warhol) dönüşerek göstergeden başka bir niteliğin ötesine geçememektedir. Böylelikle gündelik hayat içerisindeki her şey sanatsal bir nitelik kazanmaktadır. Çünkü hüner, sanat, ustalık gerçekliğin tam merkezindedir. Bu bağlamda gerçeklik ve imgesi birbirine karıştırılmaktadır. Sanatın artık bir gerçeklik etkisi yaratabilecek kadar zamanı yoktur. Çünkü üretimin son hıza ulaşabildiği bu dönemde beceri ya da hüner gerektiren özellikler dönemin hızına yetişememektedir. İşte bu noktada sanatın gerekliliği içsel durum yansımalarından dışsal etkinliklere kolaylıkla dönüşmüştür. Her şey anlamsızlaşmış ve sanat düşsel olanın ötesine geçemeyeceği için simüle edilmiş toplum içerisinde varlığını koruyamayarak ölmüştür (Baudrillard, 2002:121). Bu aşamadan sonra yapılan ve yapılacak olan bütün kategorizeler uçuşup sonsuz bir evrende birbirine karışarak tanımlanamamaktadır. Bu durum ise, imgenin değişim sürecindeki son konumunu belirtir nitelikte anlamsızlaşarak, sürekliliğin devamının ancak başa sarılarak sağlanabileceği bir tartışma alanına dönüşmektedir. Sanatın sonunun gelmesi birleştirilecek metinlerinde sonunun geldiğini gösterir ve imge algısal düzeyde bulanık bir halde varlığına devam eder.

8. POSTMODERN İMGE ÜRETİMİNDE YENİ SANAT ARAYIŞLARI

8.1. Yeni Dışavurumculuk

İlk adımın soyut resim incelenmesi sırasında, soyutlama olgusunun deformasyona uğradığını belirtmek amacıyla, atıldığı Yeni Dışavurumculuk postmodern dönemde imgenin değişim sürecine örnek teşkil etmektedir. Yeni Dışavurumculukta imge yüzey üzerine yansıtılırken abartı denebilecek yaklaşımlarla karşılaşmaktadır. Çünkü dönemi yansıtan tüm özellikler birleşerek aynı konumda

ele alınmıştır. Yani imge, sınırsız bir yaratım sürecinde, sanatçıların dışavurumsal süreci doğrultusunda, tamamen özgürleşmiştir. İmge bu aşamada, nesnesinden, gerçeklikten, sanat yapıtı misyonundan bugüne kadar gelmiş yaklaşımların geliştirilmesiyle oluşan gündelik hayat imgelerinin ele alınış biçimlerinden ve benzer birçok durumdan tamamen bağımsız bir şekilde ele alınmaktadır. Bu bağlamda Yeni Dışavurumculuk imgenin değişim sürecinde, sanatsal tüm olguların silikleştiği açısından önemli bir yere sahiptir. Eserler incelendiğinde bu durumun görsel düzlemde kolaylıkla görüldüğü söylenebilir.

Yeni- Dışavurumculuk, 1970'lerden itibaren Avrupa' da ve ABD' de gündeme gelen yeni resimsel yaklaşımların tümünü tanımlamak için kullanılan ve özünde 1960- 1980 sürecinde hâkim olan kavramsal temelli yaklaşımlara bir tür tepki olarak genellenen bir terim olarak nitelendirilebilir. 20. yüzyılın ilk yarısına damgasını vurmuş Dışavurumculuğun mirasçısı olarak Yeni Dışavurumculuk; yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih gibi hem modernist sanatın hem kavramsalcı eğilimlerin dışladığı, gözden düşürdüğü birçok geleneksel unsuru bir dizi “geri dönüş” mantığında yeniden sahiplenmiştir.

Almanya'da Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz; İtalya' da “Transavanguardia” akımıyla anılan Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi; ABD' de ise; Julian Schnabel, Eric Fishl, David Salle gibi ressamların 1980' lere uzanan bu süreçte Yeni Dışavurumcu anlayışla ürettikleri yapıtlarla sanat çevresinde dikkat çekmeye başlaması, “ölü sanat” olarak adlandırılan resmin geri dönüşünün işareti sayılmıştır. Antmen (2008: 265)' e göre “Yeni Dışavurumcu resim, sanatçıların öznel fantezi dünyasını, anı kırıntılarını ve korkularını, tarihsel olguların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir”.

Modernist resme hâkim olan biçimsel kaygılar Yeni Dışavurumculukla beraber arka plana itilmiş, üslupsal özgürlükler ve öznel anlatı imgeleri ön plana yerleşmiştir. Bireysellik ve öznelliğe yaptıkları vurgularla dikkat çeken Yeni Dışavurumcu ressamların temel ortak noktası, hepsinin figüratif geleneğe olan eğilimidir. Bu bağlamda, soyuta yönelmiş eğilimlerin oluşturduğu modern sanat içerisinde, figüratif resimleriyle bir türlü yer bulamayan Polonya asıllı ressam Balthus ya da İngiliz Ressam Lucian Freud gibi sanatçıların Yeni Dışavurumculukla beraber adeta yeniden keşfedildiğinden bahsedilebilir.

Uluslararası bir kapsamda 1981’ de Londra’ da düzenlenen “Resimde Yeni Bir Ruh”, 1982’ de Berlin’ de açılan “Zeitgeist” (Çağın Ruhü) sergilerinden sonra Yeni Dışavurumcu terimi başka grupları da kapsamaya başlar. Örnek olarak; Fransa’ da “Figuration Libre” (Özgür Figürasyon), İtalya’ da “Transavanguardia” ve ABD’deki Jennifer Bartlett, Elizabeth Murray ve Susan Rothenberg gibi akımlar ve sanatçılar verilebilir.

Genel bir yaklaşımla Yeni Dışavurumcu çalışmalarda seçilen konular sıklıkla geçmişle, kolektif tarihle ya da kişisel bellekle derin bir ilişki kurmaya yarayan, alegori ve sembolizm aracılığıyla işlenen sorunlardır. Yeni Dışavurumcu sanatçı duygu yoğunluğunu yeterince verebilmek için biçimlerde abartı ve deformasyona başvurmuştur. Figürlerde görülen aşırı deformasyona uğramış imgeler, postmodern dönemde yaşanan sınıfsal farklılıkların silikleştiğini vurgulamak içindir. Sanat onlar için güzelleştirmek, çirkinliği gizlemek değil, aksine yozlaşmış, köhnemiş bütün çirkinlikleri göstermek için vardır.

Yeni Dışavurumcu sanatçıların bilinçlerinde yer eden, ölüm, şiddet ve iktidar kavramları Alman Yeni Dışavurumcuların sanat eserlerinde çok daha belirgindir. Özünde yatan temel neden, günümüz Alman sanatını oluşturan sanatçıların II. Dünya Savaşı sırasında ya da sonrasında doğmuş olmalarıdır. Çocukluk ve gençlik yılları savaş sonrasına denk gelen Alman sanatçıların bilinçlerinde oluşan karamsar yaklaşımlar, dönem sanatına kaynaklık etmiş olan kavramsal sanatçı Beuys’ un yaklaşımları doğrultusunda, resimsel imgelerle anlatılan bir dışavurumdur. Bu yaklaşımlar bütünü, “ulus birliğine dayanan bir kültürel anlayıştan, ulusal bir üsluptan söz etmek mümkün olabilir mi?” gibi soruların gündeme gelmesine yol açmış; biçimci modernizmin evrensellik idealinden farklı bir anlayışı ortaya koymuştur (Antmen, 2008:266). Bu bağlamda sanatçılar incelendiğinde ön plana çıkan Anselm Kiefer resimlerinde, Almanya’ nın yakın tarihine dair imgelerle beraber uzak geçmişe yönelik mitolojik simgelere rastlamak mümkündür. Sanatçı; saman, kül, kan gibi malzemeler üzerinden savaş, yıkım, soykırım gibi olgulara gönderme yapmıştır. Kiefer, resimlerinde Nazi dönemini simgesel olarak kullanırken, Batı sanatının saygın ve önemli sanat biçimi olan tarihsel resme yeni bir anlam kazandırır. Tarihsel resim mantığında genelde önemli bir olay ele alınarak, manevi değerleri açısından yeniden üretilir. Kiefer’ de

Almanlığını ve Alman geçmişini anıtsallaştırırken bunu yapmıştır, fakat yüceltmek için değil, aksine çirkinlikleri göstermek için.

Resim 72. Anselm Kiefer, **Margarete**, 1981



Kaynak: <http://www.siu.edu/~ejoy/KiernanBarcilonText>

Resim 73. Anselm Kiefer, **Seraphim**, 1983- 84



Kaynak: http://www.leninimports.com/anselm_kiefer_gallery

Hitlerizm etkisini derinden hissedeni, Doğu Almanya' da doğmuş önemli sanatçılardan biri de Georg Baselitz' dir. 1969' da baş aşağı görüntülü resimlerini yapmaya başlar. Baselitz imgelerini bu şekilde kullanarak tepetaklak olmuş bir dünya

çağrışımı uyandırırken kaba cinsel görüntüler içeren resimleri veya “öteki” bireylerin dikey görüntüleriyle, geleneksel olan bütün tutumlara karşı bir duruş sergiler. Bu arada ilkel kahramanların imgelerini bölüp parçalayarak yeniden tuvale geçirir. İmgelerin doğru görünmelerine alışık olan izleyiciye, imgeleri alt-üst ederek resmedip sergilemesi bir meydan okuma eylemidir ve bu yolla dikkati resmin konusundan “dışavurumcu resimselliğe” çekmiştir.

Resim 74. Georg Baselitz, **Dresden’ de Akşam Yemeği**, 1983



Kaynak: <http://www.theartwolf.com/exhibitions/baselitz-royal-academy.htm>

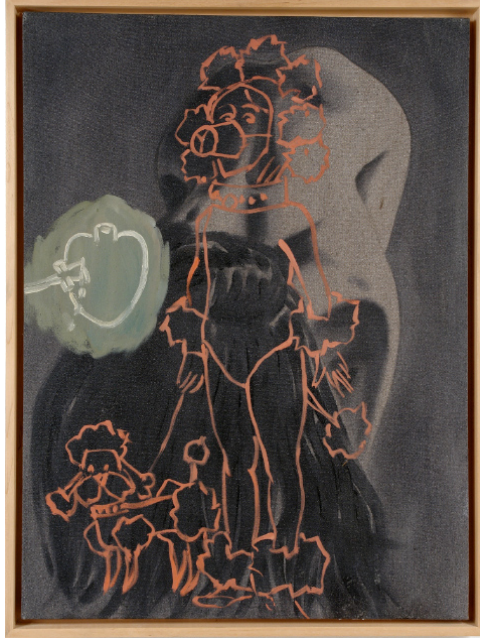
Resim 75. Georg Baselitz,
Kol ve Gövde Arasında Dreleck, 1977



Kaynak:<http://squaredesigners.com/web/neoexpressionism>

Yeni Dışavurumculuk, Avrupa’ da olduğu gibi Amerika’ da da 1980’ li yılların hâkim sanatsal üslubu olarak döneme damgasını vurmuştur. Aynı süreç Amerika’ da endüstriyel çağın bunalımlarının en çok hissedildiği dönem olmakla beraber, “modernist baskıların insan benliğini unutturması” olgusu Amerika’da etkisini kısa zamanda hissettirmiştir. Amerikan Yeni Dışavurumculuğu’nun kuşkusuz en çok dikkat çeken isimleri arasında Julian Schnabel ve David Salle’ den bahsedilebilir. Schnabel gündelik hayattan malzemeler kullanarak öznel bir belleğin yansımalarını imgeye dönüştürmüştür. Salle ise genelde fotoğraftan çalıştığı resimlerinde şiddet, cinsellik ve erotizm konularıyla ön plana çıkmıştır. Salle ve Schnabel’ in resimleri her ne kadar birbirinden farklı dışavurumcu tavırlar gibi görünse de, iki sanatçı çalışmalarını oluşturma sürecinde ortak bir çatı altında buluşur; eklektik öge. Salle ve Schnabel, resimlerinde sanat tarihinden öğelerle popüler kültür öğelerini harmanlamış, tarihsel-kültürel kaynaklar arasında herhangi bir hiyerarşi gözetmeden resimlerini birbirinden kopuk öğelerin birleştirilmesi sonucunda bir araya gelen imgelerle yaratmışlardır.

Resim 76. David Salle, **Kaniş**, 1991



Kaynak: http://www.bowmanart.com/art_work/art_works

Resim 77. Julian Schnabel, **Hopper**, 1991



Kaynak: <http://parisconnected.wordpress.com>

Amerika' nın Yeni Dışavurumcuları olarak gündeme gelen sanatçıların ortak noktası, her türlü kültürel kaynağı genel bir potada eriten kitle kültürünün bir yansımalarını oluşturmalarıdır (Antmen, 2008:268). Salle ve Schnabel ile birlikte Amerikan sanat ortamının dikkat çeken sanatçıları arasında olan Eric Fishl, Amerikan banliyö yaşamını konu aldığı resimlerinde Pop Sanat' ın renkli imgelerle yansıttığı Amerikan tüketim kültürünün öteki yüzünü yani “Amerikan rüyası” nın gerçek görüntüsünü sergilemeye yönelik çalışmalar yapmıştır. Fotografik bir üslupla özneliği ve erotizmi son derece kışkırtıcı bir şekilde kullandığı figüratif resimlerinde ensest, röntgencilik ve ilk gençlik döneminde cinsellik gibi konular göze çarpar.

Resim 78. Eric Fishl, **Doğumgünü Çocuğu**, 1983



Kaynak:http://www.ericfischl.com/paintings/early_paintings

Resim 79. Eric Fishl, **Babasının Kızı**, 1984



Kaynak: http://www.ericfischl.com/paintings/early_paintings

Dünyanın içinde bulunduğu kaotik durum; teknoloji, iktidar, erk yarışı, şiddet ve yabancılaşma bireyin yadsınması olgusunu beraberinde getirmiştir. 1960-70' lerde yaşanan sosyo-politik ortam ve küreselleşme sonucu oluşan ayrımcılık, ırkçılık gibi sorunsalların imgeleri Amerikan Yeni Dışavurumcularıyla beraber gündelik hayatın mekanı olan sokaklara taşınmıştır. Kent kültürünün yansımaları olarak değerlendirebileceğimiz bu yaklaşım daha sonra sanat tarihine Graffiti Sanatı adıyla geçecektir. Sokak duvarları, metrolar, otobüs durakları, asansörler, alt ve üst geçitler gibi kent yaşamının yoğun olarak tüketildiği mekânlarda karşımıza çıkan Graffiti, genel olarak yasadışı uygulamadır. Sanatçı tarafından seçilen herhangi bir yerin, rasgele boyanarak graffiti zemini kabul edilip uygulama yapılması, graffitiye bakış açısının ağırlıklı vandalizm* olarak kabul edilmesinde rol oynamıştır.

Resim 80. Jean- Michel Basquiat, **İsimsiz**, 1984



Kaynak: <http://www.artexpertswebsite.com/page>

Sanat ortamına New York sokaklarına yaptığı graffitilerle elde ettiği ün aracılığıyla giren Jean Michel Basquiat, Yeni Dışavurumcu sanatçılar içerisinde,

* **Vandalizm;** Kavimler göçü sırasında İber yarımadasına inen Vandalların bu bölgede bastıkları kasabalarda halkın tüm altın ve gümüşlerini, kilisedeki sanat eserlerinin çerçeveleri ve ikonalar dahil tüm altınları bir yerde toplayıp eritmeleri ve geri kalan kendilerince değersiz tüm sanatsal ve kültürel yapıları (kütüphane, kilise, anıtlar vs.) yakıp yıkmaları gibi zararlı faaliyetlerden doğmuş kavram. Günümüzde sanatsal bir ifade şekline dönüştürülen vandalizm sanatın yüce' liğini eleştirip, sanat eserini tahrip edici eylemlerle kendine mal etme girişimidir.

bireysel ifade bağlamında öne çıkan isimlerden biridir. Basquiat'nin resimlerinin temaları çeşitlilik gösterir. Yapıtları, otomobiller, silahlar, ajanlar, kurukafalar vb. gibi dışavurumcu, ilkel ve çocuksu imgelerle sanat tarihindeki ünlü yapıtları anımsatan sözcüklerle doludur.

Resim 81. Jean Michel Basquiat, **Katharsis**, 1983



Kaynak: <http://artcritical.com/appel/BASpring2005.htm>

Resim 82. Jean Michel Basquiat, **Paradaki Kuş**, 1981



Kaynak: <http://www.30americans.com>

8.2. Yeni Gerçekçilik

Yeni Gerçekçilik imgenin görüntüye dönüşümü açısından önemli bir yere sahiptir. İmge değişimi sürecinde ele alınan akım gerçekliği birebir kopya ederek aslında klasik sanat anlayışı imgelerine benzemektedir. Ancak bu yansıtma sürecinde, Klasizmin yaratma dürtüsünün ötesinde bir yaklaşımla karşılaşılmaktadır. İmgenin yansıttığı gerçekliğin belirlenemediği bu dönemde sanatsal yaratımların, klasik anlayışa paralel bir yaklaşımla, gerçekliğin göstergeleri olarak kabul etmek mümkün değildir. Bu bağlamda imge nesnenin görüntüsüne sadık kalarak resmedilmekte ancak görünen nesneye gönderme de bulunmamaktadır. Çünkü artık sanal ortamda kolaylıkla üretilen nesne görüntülerine ulaşmak mümkündür. Bu aşamada Yeni Gerçekliğin sanatsal yaklaşımları benzerlik ilkesi üzerinden ele alınmalıdır.

Postmodern gerçekliğin son aşaması, dijital imajlar üzerinden çalışmalar üreten hipergerçeklik ilkesi Platon' nun sanatsal yaklaşımına geri dönüş niteliğindedir. Yani her gönderge sadece görüntüdür. Platon Akay (2002:31)' a göre benzerlik ilkesinde ikili bir ayrıma girer: Kopyalar ve İkonalar; görüntüler ve fantazmalar. Ancak burada kopya etmek postmodern alıntı tekniğiyle karıştırılmamalıdır. Kopya "bir nesneye ancak o nesnenin ideasına benzediği zaman kopya olarak var olur" (Akay, 2002:31). İmgenin bu aşamadaki dolaşımında, değişiminden söz etmek, örtük olarak bir cisimselliği içerir. Tanımlamayı değiştirmek için, değişen nesnenin ilkin bir tanıma sahip bulunması gerekir. Nesnelerin gözle görülür sınırları, kendilerine özgü belli özellikleri olmalıdır. Her şeyden önce, kendi imgelerinden ve sunumlarından farklı olmaları gerekir. Önceleri, içinde tereddütsüz değişimden, yenilenmeden, gelişme ya da yönelimlerden bahsedilen, bir bireyin bir fikir ile onun göndergesi, sunum ile sunulan, simülakr ile gerçek, imge ile gerçeklik arasındaki farklılığı ifade edebildiği dünya sağlam ve güvenilir bir dünyadır. Ancak Baudrillard bütün bunların bugün içinden çıkılmaz bir biçimde birbirine karışmış durumda olduğunu belirtmektedir. Bu yüzden, söz konusu olan şey ortadan kayboluştan bahsetmek zorunda olmak değildir yalnızca: Bu ancak

son bir kez yapılabilir. Şimdiden itibaren, 'artık' ifadesi bile artık olmayacaktır. Hatta ortadan kayboluşun kendisi de ortadan kaybolmaktadır (Bauman 1992).

Postmodern imgenin alıntılanması ve smülakr görüntüyü yakalamak için olan hiper bir gerçeklikle yansıtan konusunda etkin olan akım Yeni Gerçekçilerdir. Hem dönemin hem dönem öncesi akımların gerçeklik ve nesne üzerine sorgulamalarının geldiği son nokta olan Yeni Gerçekçilik* ilk olarak 1969 yılında galerilerde görülmeye başlanmış, 1970' te New York, Whitney Museum of Art önemli bir sergi düzenleyerek "22 Gerçekçi" sanatçıyı tanıtmıştır. ABD'de Sidney Janis galerisinin düzenlediği "Realism Sharp Focus" sergisinde ve Avrupa'da Kassel Dokumenta' da önemli örnekleri tanıtılan akım 1970 sonrasında yaygınlaşmıştır.

Yeni Gerçekçi akımın önde gelen isimleri; John Baeder, Richard Estes, John Kacere, Jack Mendenhall, David Parish, Davis Cone, Audrey Flack, Franz Gertsch ve Malcolm Morley olarak sıralanabilir. Bu akımın ressamlarının yapmaya çalıştıkları, aslında, prensip olarak klasik realizm ressamlarının amaçladıklarına çok benzemektedir. Ancak bu kez üretilecek olan temsiller fotoğrafla tanışık sanatçı ve izleyicilerle buluşacağından hedeflenen benzerlik düzeyi oldukça yükselmiştir.

Yeni Gerçekçiler, görüntünün dijital imaja dönüştüğü çağda gerçeklik olgusuna yaklaşımlarını Pierre Restany' nin kaleme aldığı 1960' ta yayınlanan *Yeni Gerçekçilik Manifestosu* başlıklı bildirilerinde şu şekilde açıklamışlardır.

Biz, gerçeğin kendisini öneriyoruz: kavramsal ya da düşsel süreçlerin prizmasından yansıyan gerçeği değil, gerçeğin kendi tutkulu macerasını öneriyoruz. Nedir bunun işareti? İletişimin temel evresinin sosyolojik sürekliliğinin devreye sokulmasıdır. Sosyoloji, nesnelere seçmek ya da afişleri yırtmak, çöplerin ya da yemek masasının artıkları olsun nesnelere cazibesine kapılmak, mekanik hassasiyetleri salıvermek, duyarlılığın algılanabileninde ötesinde yayılmasını sağlamak gibi farklı şekillerde bilincin ve rastlantının yardımına koşacaktır (Antmen, 2008:179)

Yeni gerçekçiler kendi çektikleri fotoğraflarla değil, başkaları tarafından önceden görüntülenmiş (kartpostal, dergi, gazete, afiş vb.) karelerle resmetmektedirler. Yeni gerçekçilerde bir ressam için fotoğraftan yararlanmak,

* **Hipergerçeklik**; fotorealizm, yeni gerçekçilik, süpergerçekçilik olarak da adlandırılmaktadır.

gerçeğin kopyalanarak kopyasını üretmektir. İmgeyi iki boyutlu bir yüzeyden, başka iki boyutlu bir yüzeye taşımaya ve fotoğrafta yer alan nesne ile yansıttığı imgeyi en aza indirgeyerek fotoğrafı birebir yapmaya çalışmışlardır.

Resim 83. Audrey Flack, **Kraliçe**, 1976



Kaynak: <http://www.tfaoi.com/aa/1aa/1aa696.htm>

Fotoğrafik imgelerden yararlanarak önemli eserler sunan sanatçı Morley, 1965'ten başlayarak kart postal ve afişlerin aynılarını kopya etmiştir. 1969'da bir hipodromu betimleyen "Race-track" adını verdiği bir afiş yapmış ve bu gerçekçi görüntüyü üzerine çizdiği çapraz iki kırmızıçizgi ile iptal etmiştir. Bu tavır sanatçının imgeyi değil, aksine imgeyi doğrular, ama ondaki gerçekçiliği yadsıdığı anlamını içermektedir.

Resim 84. Malcolm Morley, **At Yarışı**, 1970



Kaynak: Lynton, 2004: 304

Resim 85. Malcolm Morley, **Mücadele**, 2004

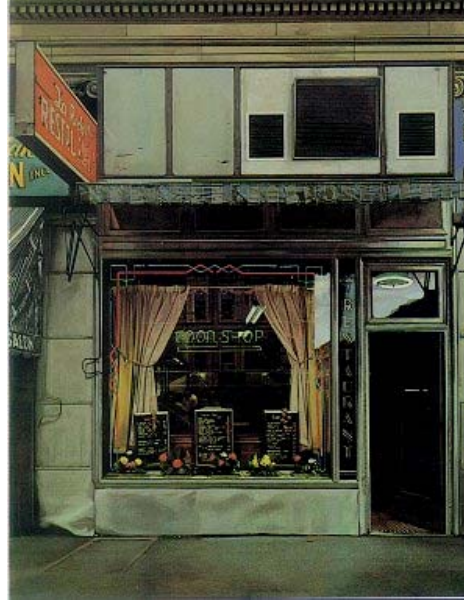


Kaynak: <http://squaredesigners.com/web>

Sözgeşi Malcolm Morley, 1960'ların ortalarından beri magazin dergilerindeki fotoğrafları, dikkatle geniş tuvallere kopya etmiştir. Bu resimler, Warhol' un fotomekanik yöntemiyle fotoğraf imgelerine dönüştürülen resimleriyle hem kıyaslanabilir, hem de karşıtlık oluşturabilir. Ancak Morley, kullandığı imgelere

özgü konulardan herhangi birine özel bir ilgisi olduğu savını reddeder. Kopya ettiği renk ve ton değişmelerinin verdiği anlamlardan kaçabilmek ve yüzeysel özellikler üzerinde dikkatini yoğunlaştırabilmek için, resmini tersinden yaptığını ileri sürer. Kendinden önce gelmiş birçok ressamın şu söylediklerini Malcolm Morley de yineler: ‘Herşey sanatın işine yarayabilir; her şey sanata konu olabilir’. Yine de Yarış Atları gibi resimleri yüzeydeki biçimden çok, anlamda bir seçiciliği akla getirirler. Bu resimde, elimizde Güney Afrika’da güneşli bir günde düzenlenen parlak bir yarışın fotoğrafı vardır. Üzerine adeta tehdit edercesine kan kırmızısı renkte çapraz iki çizgi çizilmiştir (Lynton, 2004:267).

Resim 86. Richard Estes, **Lokanta**, 1967



Kaynak: Lynton, 2004: 305

Richard Estes çalışmalarında daha gündelik hayat içerisindeki vitrin görünümlerinden yararlanmaktadır. Sanatın Yeni Gerçeklik’ le postmodern dönemde değersizleşerek sanata konu olduğu görülmektedir. Sokak nesnelere önce fotoğraflanarak sonra da kopya edilerek gerçekliklerinden arındırılmaktadır. Baudrillard’ ın belirttiği gibi sanat artık yüce değildir. Fotoğrafın işlevsel ve resimsel açıdan birleştirildiği bu çalışmada nesnelere gerçekte oldukları haliyle yeniden canlandırılmıştır.

Resim 87. Richard Estes, **34th Cadde, Manhattan**, 1982



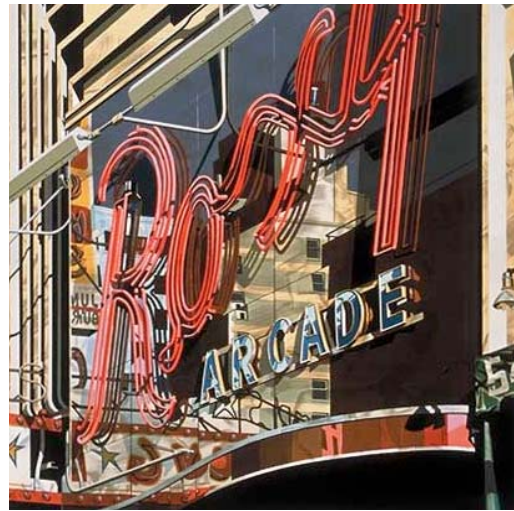
Kaynak: <http://dramapessoal.wordpress.com/2008/07/>

Yeni Gerçekçi ressamların seçtikleri konularda bir benzerlik gözlemlenmektedir. Pop-Art akımının bir uzantısı olarak değerlendirilebilecek Yeni Gerçekçilik akımının ürünleri, genellikle, dönemin popüler kültürünün içinden seçilmiş nesne ve mekanları anlatan imgelerle ele alınmaktadır. Amerikan yaşam tarzının izlerini taşıyan Yeni Gerçekçilik resimlerde, dönemin popüler kültürünün ikonaları sayılabilecek Amerikan restoranları, otomobiller, motosikletler, neon ışıklı tabelalar, gece kulüplerinin girişleri ve o dönemin insanları işlenmiştir. Yeni Gerçekçilikte seçilen konu olabildiğince gündeliktir ve bir fotoğrafçının gündelik yaşamı içerisinde karşılaşıp fotoğraflayacağı haliyle resmedilmiştir. Fotoğrafik imgelerin kolay üretilir ve kolay tüketilir olmasından dolayı alışlagelen önemsiz ve değersiz görüntüler, çok fazla uğraş gerektiren Yeni Gerçekçi resimlerde ortaya çıkmaktadır.

Pop Sanat reklâm dünyasının şiddeti ve saldırganlığı ile ön plana çıkan nesnel değerlerini vurgulayarak insanlara tanıtmayı amaçlar. Bir başka deyişle çevreyi, kentleri ve insanları ezen ve kirleten reklâm dünyasına açılan bir penceredir. Fotogerçekçilik de büyük bir hızla insanı nesnelleştiren tüketim ekonomisini en gerçek görünümleriyle sunar. Bu yolla otomobilleri, evleri, turizm tanıtım afişleri,

eşyaları ve sex dürtüsü oluşturan sunuşlarıyla reklâmları kapsamına alan tüketim ekonomisine açıkça saldırır. John Salt hurda otomobilleri, Ralph Goings Amerikan yaşamının vazgeçilmez nesnelere, Chuck Close portreleri, Malcom Morley kartpostalları, Richard Estes kent yaşamı ve kent görünümünü yansıtan yapıtlarıyla bu akıma değer kazandırdıkları görülür (Lynton, 1982:312).

Resim 88. Robert Cottingham, **Roxy** 1982



Kaynak: www.openeyegallery.co.uk

Franz Gertsch ve James Valerio Amerikan yaşantısını sıradan görüntülerde yer verdiği arkadaş ve komşu çevresiyle yansıtır.

Resim 89. Franz Gertsch, **Irene**, 1980



Kaynak: www.artincontext.org/.../FULL/B/LBTQMZIB.htm

Richard McLean de resimlerinde insan figürüne eğilen az sayıda Yeni Gerçekçilerden biridir. Yalnız, konuları duygusal bir biçimde işlemekten çekinmeyen McLean' in gündelik hayat imgelerini gösteren bu fotoğrafların asılları siyah beyazdır. McLean eserlerini kendi inisiyatifi doğrultusunda renklendirerek yapay bir canlılık kazandırmıştır.

Resim 90. Richard McLean, **Satin Doll**, 1980



Kaynak: www.courthousegalleries.com

McLean öteki Yeni Gerçekçilerin aksine özenle poz verdirilmiş fotoğraflardan yararlanarak daha başlangıçta gerçeği resmileştiren bir tavır sergiler. McLean tuval yüzeyinin iki boyutluluğunu koruyarak ön plandaki nesnelere arka plandaki nesnelere birbiri üstüne bindirmek resimlerinin önemli bir özelliğidir.

Fotoğraf ve resmin hiper düzlemde birleştiği bu resimler, Baudrillard' ın simülakr kavramının bir yansıması olarak görülse de Baudrillard (2000:149) hiper resmin, sanatın amacının klazizmden beri gerçekliği yansıtmak olduğunu ve gerçekliğin artık simülasyon bir uzamda var olduğunu vurgulayarak, anlamsız olduğunu belirterek sanatın gereksizliğini belirtmektedir.

8.3. Farklı Disiplinlerde Karşılaşılan Alıntıya Dayalı Sanatsal Çalışmalar

Yeniden üretim imgeleri, dönemlere göre kavramsal ve alıntılama şekli ile farklılık göstermektedir. Ancak eserler incelendiğinde kesin bir ayrıma gitmek mümkün değildir. Tıpkı postmodernizmin modernizmden kesin çizgilere ayrıştırılmaması gibi, nitekim Kumar (1999:13)' in belirttiği gibi post-modernizm geçmişi ne reddeder ne de taklit eder; bugünü zenginleştirmek için geçmişi tekrar kazanır ve genişletir. Bu yüzden metnin ilerleyişi dönemsel olarak değil sanat eserine yönelik bir ilerleme göstermektedir. Modern dönemde, kolaj ve montaj tekniklerinin rastlantı düzleminde dolaysız alıntılar yerini, dolayimli anlatılara bırakır.

1980 sonrası dönemde yaygınlık kazanan postmodern kuramlar, sanatın modernizmden gelen avangard tutumun ve muhalif bir taraf oluşturarak modern sanatın yok sayılmasının tersine postmodern sanat pratikleri üzerinden çözümlenmelere ve yeniden kullanımlara yönelir. Buna paralel olarak, “tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, yapıtın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı koyar” (Antmen, 2008:277).

Postmodern sanat anlayışı, modernizmin seçkin, dokunulmaz ve her yönüyle sanatçı inisiyatifinde bir sanat anlayışının tersine, sanat ve hayatın iç içe geçtiği, yani sanatın gündelik hayat içerisinde sorgulandığı bir dönem anlayışına sahiptir. Berger' e göre, “tarihte ilk kez sanat imgeleri gelip geçici, her yere taşınabilen, değeri maddesine bağlı olmayan kolayca bulunabilen, değersiz bedava şeyler oldular” (1999:32). Sanat eseri her şekilde üretilebilir ve her yerde sergilenebilir bir pratik haline gelmiştir. Bir *pratik* olarak yapıt üretmek, sınırsız bir alanda farklı malzemelerin birleştirilerek, farklı disiplinlerde dolayısıyla disiplinlerarası alanda, bir arada kullanımıdır. İngiliz eleştirmen Adair; “bir zamanlar birbirilerini geçersiz bırakan sanat dalları (çizgi romanlar, Alman dışavurumcu filmleri, Edward Hooper' ın tabloları) bir filmde artık uyum içinde beraber var olabiliyorlar” (Yamaner, 2007: 44), şeklinde açıkladığı postmodern sanat anlayışı üzerinden alıntılanan imgeleri vurgulamaktadır. Tüm kavramların eklektik bir şekilde alış veriş içerisinde olduğu bu durum, sanatın gündelik hayat içerisinde saydamlaşarak tamamen silikleştiğini vurgular.

“Sanat ve gündelik hayat arasındaki sınırın silinişi; yüksek kültür ve kitle kültürü/popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımın çöküşü; eklektizmi ve kodların harmanlanmasını destekleyen bir üslup melezliği; parodi, pastiş, ironi, oyunculuk ve kültürün yüzeysel “derinliksizliği” nin selamlanışı; sanat üreticisinin özgünlüğünün/dehasının gözden düşüşü; ve sanatın ancak yinelenmeden ibaret olabileceği varsayımı” (Featherstone, 2005:28).

Modernizmin son dönemlerinde ve postmodernizmde, parodi/pastiş kavramlarının ön plana çıktığı bir dönemdir. Nitekim bu dönemde, “parodi işsiz kalmaktadır; ömrünü tamamlamış ve o garip yeni şey, *pastiche* yavaş yavaş onun yerini almaya başlamıştır. Parodi gibi pastiş de kendine has bir maskenin taklidi, ölü bir dilde konuşmadır; ama bu taklidi parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş olarak, gülmekten ve geçici olarak başvurduğumuz anormal dilin dışında sağlıklı bir linguistik* normalliğin hala mevcut olduğu gibi bir kanaatten tamamen mahrum bir şekilde uygular” (Zeka, 1990: 78).

Bir alıntılama şekli olan pastiş ögenin modern dönem içerisinde örneklerine rastlamak da mümkündür. Alıntılama sürecinde yeniden üretilen sanat eserinin en belirgin modern örneklerinden biri Manet’ in Tiziano’ nun *Venüs* ünden yola çıkarak yaptığı *Olimpia* adlı çalışmasıdır.

Resim 91. Tiziano Vecellio,
Venüs, 1538



Resim 92. Edouard Manet,
Olimpia, 1863



Kaynak: <http://www.canvasreplicas.com> Kaynak: <http://en.wikipedia.org>.

* **Linguistisizm**, Dilbilimi

Benzer bir alıntılama Rauschenberg' in *Persimmon* adlı eseridir. Dolayımı rastlantı sonucu üretilmiş bu eserde sanatçı,

Resim 93. Robert Rauschenberg,
Persimmon, 1964



Kaynak: www.march.es/arte

Resim 94. Peter Paul Rubens,
Aynanın önündeki Venüs, 1613



Kaynak: <http://en.wikipedia.org>.

“1960’lı yıllarda Rubens’in bir dizi resminde de, Velazquez’in, “Rokeby Venüsü” nden ve Rubens’in, “Aynanın önündeki Venüs” nden de imgeler kullanmıştı: Bir sürü başka görüntüyü (kamyonlar, helikopterler, otomobil anahtarları) içeren bir yüzeye, fotoğrafik bir orijinali ipek basma tekniğiyle eklediği bu resimlerle oluşturduğu eserlerinde vurgulamak istediği, Rubens’in yalnızca üretmekte, kendisinin ise yeniden üretmekte olduğudur” (Harvey, 2003:71).

Francis Bacon ise, Velazquez' in *Portrait du Pape Innocent X* adlı tablosundan yola çıkarak, yaptığı *Papalar* serisi tablolarında Velazquez tarzında resimler ortaya koymak uğraşında olmaktan çok, dönüştürüm işlemiyle Papa'nın görünümünü kendi tarzında resmeder. 1950–1965 yılları arasında, Velazquez'in tablosunun 45 değişik versiyonunu yapar. Kimi kez Papa'yı bir yarasa formunda, kimi kez Papa'lık koltuğunda ölüme kargılı bir mahkûm olarak, acı içinde gösterir. Fantastik-barok bir hava yaratır Papa'nın görünümü çevresinde. Gerçekliğin baştan çıkaran değil, coşturan, büyüleyen, ürküntü veren bir şey olduğunu böylelikle dile getirir.

Resim 95. Diego Velázquez,
Papalar Serisi, 1650



Resim 96. Francis Bacon,
Papalar, 1953



Kaynak: <http://youenoch.wordpress.com>

Postmodernizmle ön plana çıkan yapıtlardaki pastiş öğeler, geçmişteki sanat eserlerine ve sanat eserinin bulunduğu döneme gönderme yapmaktadır. Bunun en belirgin örneklerinden biri Peter Blacke' in *Karşılaşma* ya da *Gününüz Hoş Olsun Bay Hackney* adlı çalışmasıdır. “Öncüleri arasında yer aldığı pop art kökenli imgeler ile yerel bazı görüntülerin yanı sıra düz alanlar, grafik nitelikteki fırça tatlari ve bitmemişlik duygusu uyandıran” (İskender, 1991: 16) etkilerle geçmiş ile bugünü bir bağ kurar.

Resim 97. Peter Blake, **Karşılaşma ya da Gününüz Hoş Olsun Bay Hockney**, 1981



Kaynak: <http://www.artinliverpool.com/blog>

Resim 98. Gustav Courbet, **Günaydın Mösyö Courbet**, 1854



Kaynak: <http://traceyosh.com/journal/portfolio/john-basing>

Resminde solda bulunan bastonlu figür Peter Blake' in kendisi, elinde dev boyutlu bir fırça tutan ressam ise David Hockney' dir. Blake, Gustav Courbet' nin *Bonjour Monsieur Courbet* adlı ünlü yapıtının pastişidir ve aynı zamanda geçmişle bugünün kolajlanmış bir görüntüsüyle karşı karşıya kalınmaktadır. Sadece figür formlarının ele alınarak gönderme yapılan bu çalışma, sanatçının bulunduğu konum üzerinden incelendiğinde; Courbet pozundaki Hockney' in kendisidir. Arkada görünen mekân günümüz yaşamına gönderme yaparak, her iki dönem resmiyle ilgili

sosyolojik, ekonomik ve kültürel değişimin sanatın içerisinde gözlemlenebilmesine olanak sağlamaktadır.

Pastiş imgelerin göze çarptığı bir başka çalışma, Carlo Maria Mariani' nin *La Scuola di Roma* adlı eseridir. Mitolojiyi günümüze taşıyan sanatçı, aynı zamanda birçok sanatçıdan pastiş öge almıştır.

Resim 99. Carlo Maria Mariani, **La Scuola di Roma**, 1981



Kaynak: <http://www.arslife.com>

Mariani' ni bu resminde Raphael ve Anton Raphael Mengs' in 'Parnasus' larını model olarak alıp, bir mit geleneği bağlamında çevresindeki sıradan insanları ya da günümüzün önde gelen sanatçıları görselleştirmeyi denemektedir. "La Scuola' da günümüz dünyasını anımsatan hemen hemen hiçbir şey yoktur... Resmin üst sol kısmındaki, Olympus' a tırmanmak üzere havalanan kartal ile ona tutunan figür aslında bu performans sanatçısı Luigi Antoni' dir" (İskender, 1991:16). Resimde Mariani, "yüzünde kutsal ve kibirli bir ifadeyle Zeus tarafından cenette kaçırılan Ganymede' nin altında oturmaktadır. Sağa doğru Francesco Clemente, Sandro Chia tarafından tutulan kanvas tabloya bakmaktadır. Tüm bunlar 18. yüzyılın sonlarına ait kahramanlık döneminin taklididir ama bu resmin analizi yapıldığında 18. yüzyıla ait olduğu savunulmaktadır" (Yamaner, 2007: 53).

Türkiye’ de pastiş imgenin ödünç alınmasına örnek olarak, Bedri Baykam’ ın eleştirel yaklaşımla ve performans sanatıyla ele aldığı çalışması incelenebilir.

Resim 100. Bedri Baykam, 2008



Kaynak: <http://www.bedribaykam.com/index.php?id>

Bedri Baykam ve ekibi, Milli Eğitim Bakanlığı'nın, Vatandaşlık ve İnsan Hakları Eğitimi 7' inci sınıf ders kitabından, Fransız ressam Eugene Delacroix' nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* adlı eserini sansürlemesini protesto etmektedir. Göğüsleri açık kadın nedeniyle kitaptan çıkarılan tablo, bu gösteride canlı performans olarak oyuncular tarafından sahnelenmektedir. Tabloda, özgürlük simgesi olarak kabul edilen göğüsleri açık kadını canlandıran kadın oyuncu da gösteride, göğüslerini açıkta bırakmaktadır. Tabloyu canlandıran oyuncular, izleyicilere 1,5 saat boyunca hareket etmeden gösterilerini sunmaktadır. Böylelikle hem teknik hem de dönem açısından incelendiğinde, sanat eserinin belirgin imgeleri (göğsü açık olan kadın imgesi), eleştirel yaklaşımla bu döneme ışık tutmaktadır.

Duchamp'ın 1919'da geleneksel bir yapıt olan Mona Lisa eserinin röprodüksiyonu üzerine kalemle müdahale ederek eseri farklı bir bağlama taşımaktadır. Eserin orijinaline küçük bir müdahalede bulunarak, eklenti ögesiyle eseri yeniden üretmektedir. Burada eklenti aracılığıyla yapmış olduğu eseri *L.H.O.O.Q* olarak tekrar adlandırmaktadır.

Resim 101. Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q*, 1919



Kaynak: <http://www.marcel Duchamp.net>

Bu alıntı, öykünmeden farklı olarak eserin alıntı yapılmış parçalarla bir bütün olarak algılanması ve bu süreçten sonra yapıtın özgöndergesel durumunda bulunduğu zeminle bir tutulacağı bir konumlandırma değildir.

Amerikalı sanatçı Sherrie Levine ise, geçmiş döneme ait orijinal yapıtlarla oynayarak, geleneksel ve geleneksel olmayan arasındaki karşıtlığı göstererek, insanları düşünmeye sevk eder ve eseri kendine mal eder. Yeni bir şey üretmek yerine, önceden yapılmış olanları kendine mal etme* mantığının özünde, iktidarı ele geçirerek uygulamaya soktuğu, çağı eleştiren ve çağın yeniden gözden geçirilmesine

* **Kendine mal etme**; Postmodernizmle beraber gelen önemli kavramlardan biridir. Yeniden üretim çerçevesinde ortaya çıkan bu terim; görüntüyü ait olduğu bir çevreden ve içinde bulunduğu koşullardan kopararak başka bir anlam kazanacağı farklı bir çevreye taşımaktır.

Resim 102. Sherrie Levine,
Çesme – Duchamp’a Nazire, 1991



Kaynak: <http://www.bildirgec.org/etiket/modern-sanat>

şevk eden bir olgu yatmaktadır. Nitekim sanatçının 1991' de yaptığı *Çesme – Duchamp’a Nazire* adlı çalışmasıyla *eski-yeni* tartışmasının odak noktası haline gelmektedir. Böylelikle Duchamp pisuar imgesini Levine pisuar imgesine dönüştüren sanat eseri, başka bir sanatçı üzerinden tekrar gündeme gelerek sanat tarihinde (postmodern tarihsizleşme) yerini alır.

1970-1980 yılları arasında ödünç alınan imgeler bağlamında öne çıkan isimlerden biri olan ve çalışmalarını kavramsal sanat, postmodernizm ve feminizm üzerinden ele alan Cindy Sherman, kendi görüntüsünde değişiklikler yaparak belirli kompozisyonlar kurmaktadır. Fotoğrafın işlevsel ve resimsel yönünün birleştiği bu çalışmalarda Sherman benliğin kurmacasını yaparak, diğer sanatçıların çalışmalarından aldığı pastiş öğelerle, eseri yeniden yaratmak için kendi özerk ve bütünlüklü benliğinden temsiller oluşturur ve postmodern dönemin alıntılardan ibaret olmadığını vurgular.

Resim 103. Cindy Sherman, **Tarihi Portreler**, 1989



Kaynak: <http://daddytypes.com/2008/12/07/hmm>

Resim 104. Cindy Sherman, **Sick Bacchus**, 1990



Kaynak: <http://search.it.online.fr/cover>

Sherman, *Untitled Film Stills* (İsimsiz Film Kareleri) isimli çalışmasıyla alıntılanan imgenin dönüşümünü ele almaktadır. 69 adet siyah beyaz çalışmadan oluşan bu seride Sherman, B sınıfı film karelerindeki kadın tiplerini, kendi üzerinden yeniden canlandırmakta ve bu imgeleri kendine mal etmektedir.

Fotoğraflara bakıldığında Sherman'ın değindiği kadın film kahramanlarını seçmek mümkün: “13 numaralı fotoğraftaki kadın imgesi B-kategorisindeki filmlerin kadın kahramanını, 15. imge baştan çıkarıcı bir lolitayı, 35. imge Yenigerçekçi İtalyan filmlerinin seksi köylü kadını, 53. imge Marilyn Monroe' nun bir çeşit kopyasını ve 7. imge ise elinde iç kadehi ile paparazziler tarafından yakalanmış alkolik bir Hollywood yıldızını andırıyor” (Akdeniz, 2001).

Resim 105. Cindy Sherman, **İsimsiz Film Kareleri # 7**, 1978.



Kaynak: <http://www.futuristika.org>

1977’de başladığı bu çalışmada, Hollywood sinemasında 1950’lerin ucuz prodüksiyonları olan filmlerden alınan tanınmamış Amerikan kadın karakterlerinin yaşamları üzerinde yoğunlaşmış, dramatik görünümünden çok, karakteri anlatan simgesel bilgiler vermeyi tercih etmiştir. Sherman, hareketli görüntüler bütünü olan sinema filminin içerisinde bir kareyi seçip, kendi bedenini kullanarak o kareyi yeniden durağan bir görüntüde canlandırmış ve fotoğraflarda göndermede bulunduğu filmin başrolünde oynamıştır.

Resim 106. Cindy Sherman, **İsimsiz Film Kareleri # 13**, 1978.



Kaynak: <http://www.futuristika.org>

Pastiş kavramının en sık kullanıldığı başka bir alan, sinemadır. Modern imgelerin, postmodern bir düzlemde birleştirildiği seyirde, izleyici geçmiş film karelerinden birçok görüntüyle karşı karşıya kalmaktadır. Sinemada önceleri kara mizah olarak adlandırılan pastiş 1990 sonrasında, mizah güdülerinden arındırılmış şekilde, sadece sinema tarihinin önemli ya da önemsiz denebilecek sahnelerin bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Bir nevi saygı olarak da adlandırılan bu göndermenin en belirgin ismi Quentin Tarantino' dur. Tarantino' nun pastiş yapıda öne çıkan çalışmalarından biri olan Kill Bill adlı eseri, müzikleri, kostümleri veya sahne kurgulamalarıyla birçok filmde alıntı yapmıştır. Mizahi bir göndermede bulunmayan film, önceleri çok önemsenmemiş kareleri bir araya getirerek izleyicinin dikkatini başka tarafa çekmektedir. Postmodern sinemanın özgün yapıtlarından;

“Kill Bill: Tarantino kıyıda köşede kalmış b-tipi istismar filmlerine (1968 yapımı Twisted Nerve adlı bir Amerikan teen-slasher'ı ve 1974 yapımı Thriller - en gryn film adlı İsveç istismar filmi bunlardan sadece ikisi) bariz göndermeler yaparken, en ufak bir hiciv, alay, iğneleme belirtisi göstermiyor bize. Gönderme yaptığı filmleri alay konusu yapan bir parodi yapmıyor Tarantino, tam anlamıyla pastiş yapıyor. Kill Bill, kadri kıymeti bilinmemiş aksiyon filmlerine bir saygı duşu gibi bile

nitelenebilir...Film, bir hayranlık refleksiyle yapılmış, çocuksu ve coşkulu. Tarantino, yavan bulduğumuz, yüksek sanat anlayışıyla örtüşmediğini düşündüğümüz pek çok eserin gözlerimizi kapattığımız norm dışı erdemler barındırdığını düşünüyor ve Kill Bill'de intikam filmlerinin kalıplarını kırmak amacıyla bu filmle-rin içeriklerinden ve sahnelerinden parçalar alıyor” (Yücel, 2004:23).

Resim 107. Qentine Tarantino, **Kill Bill**, 2004



Kaynak: <http://www.fanpop.com/spots/kill-bill>

Pastişle beraber *zamansızlaşma*, kavramı ön plana çıkmaktadır. Filmlerde yer alan zaman imgeleri, seyirciyi içinde bulunduğu dönemin ötesinde, nostaljik ya da ütöpik bir yapıyla, önemli bir zaman diyalektiği içerisine sürüklemektedir. İzleyici imgeleminde, geçmiş ve bugüne ait imler birleşerek, zaman karmaşası yaşatmaktadır. Varolanın bulunduğu yerdeki konumu, sabitliğini bozarak dolaşıma çıkar. Artık görüntü, yani film kareleri yer değiştirmektedir. Nitekim dolaşıma giren pastiş imge, görsel tarihte bir karmaşa oluşturarak, döneme ait olanı bugüne taşır. Bu durum bir arşiv oluşturmanın yanı sıra tarihsizleşme kavramını da gündeme getirir. Böylelikle postmodern dönem tarihi, geçmiş ve bugün imgelerinin birleşimiyle, içinde bulunulan zaman dilimine paralel bir bellek oluşturur. Tarihin ve bugünün birleşimini disiplinlerarası bir konumda ele alan;

“Japon yönetmen Takashi Miike’ in “Sukiyaki Western Django” filmi, Shakespeare’ in Güller Savaşı’ nı ele alan tarih oyunlarından II. Richard’ a yoğun göndermelerle örölmüş çift kodlu bir filmidir. Ayrıca Western türünün birçok örneğinden çeşitli sahneleri anıştırır. Oyun, konusunu, 16. yüzyılda, York ve Lancaster sülaleleri arasında yaşanan taht kavgaları ve iç savaşıardan alır. Bu savaşlar da tarihe “Güller Savaşı” olarak geçmiştir. Oyunda gerçek bir olaya öykünerek anlatılan savaş, filmde daha sınırlı bir alanda tekrar edilmiştir. Filmin zamanı öncesinden ve sonrasında koparılarak tarihsizleştirilmiştir... Romantik ve masum aşk, beyaz elbiselere kırmızılar tarafından sürekli kan sıçratılmasıyla simgesel olarak kirletilir. Kanın kırmızı gülle birleştirilmesi, kadının maruz kaldığı şiddeti dışa vurduğu vahşî dansı ve ona sergilenen kayıtsızlık, kadının kaçış anında sırf güller için geri dönüşü gibi arabeske kaçan teatral sahneler, güç ve silahın yüceltilmesi, ölümün kolaylaştırılması postmodernin destansı olana duyduğu nostaljiyi güncel olana bağlar. Western klişelerine uygun olarak savaşın sonuna reisler kalır. Filmin başladığı yer sonudur ve her şey olup bittikten sonra en baştaki sahne tekrar edilir ve o zaman filmin tümü yeniden anlamlandırılır. Örnek izleyici açısından film hiçbir yere varmaz. Tıpkı Western filmlerindeki gibi. Kırmızıların hafif kaçık lideri kendisine Henry denmesini isteyerek Shakespeare’ in oyununa sokulmaya çalışır. Film, görsel malzemenin en gösterişli şekilde gözlere sunduğu bir geçit törenidir. Böylelikle parodisi yapılan gerçeklikler ve filmler ampirik izleyici açısından bu şatafatın altına gizlenir” (Yücel, 2004: 23).

Resim 108. Takashi Miike,
Sukiyaki Western Django, 2007



Kaynak: <http://torontoist.com/2007/09/tiff>

“Postmodern, modernin içerisinde sunulamayanı, sunumlamanın kendisinde öne çıkarmakta ve beğeniyi reddetmektedir. Postmodern bir sanatçının ürettiği yapıt, prensip olarak önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilmemektedir” (Lyotard 2000:158). Postmodernizmde önceden (modern dönemde) yapılmamış olanı verebilmek önemlidir. Ancak bu durum avangard üretim yerine, varolanın tekrar

kullanımı üzerinden ele alınmaktadır. Sanatçı, görüntü üzerinde eskinin hegemonik gücü yerine, kendisini tamamen anlatı serbestliğine bırakmaktadır. Sanatçı kuralsız çalışmakta ve gerçekliği sağlamaktan ziyade gösterilemeyene önem vermektedir. Bu nedenle, postmodernizm içerik değil görüntü olarak kabul edilmektedir. İçerik ve toplumsalın sonunun geldiğini belirten Baudrillard' a göre, “simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasında, gerçek ancak modelin bir kopyası olabilmektedir” (1998:150). Gerçek, günümüzde doğayla olan ilişkiden değil daha önceden üretilmiş nesnelere hareket edilerek üretilmektedir.

Bir üretim pratiği olarak pastişin geldiği son durum değerlendirildiğinde, Jameson' un belirttiği noktaya yani, içi boşaltılmış bir pastiş tanımlamasıyla karşılaşılmaktadır. Bu noktada önceden sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan eserlerden farklı olarak, görülebilen her şeyin *öykünme*' ye malzeme olabileceği düşüncesi gelişmiştir. Gündelik hayatın içerisinde giren sanat, artık malzemesini de gün içerisindeki yaşam alanlarından seçmektedir.

Postmodernizmle dikkat çeken Yeni Kavramsalılık, “toplumsal zeminde yaygınlık kazanmış stereotiplerin, klişelerin, alışkanlıkların, değer yargılarının gizlediği alt anlamları adeta ‘okumaya’ yönelen postmodern sanatçılar, toplumsal düzeni belirleyen gösterge sistemiyle oynamayı, onları sahiplenerek, kendine mal ederek dönüştürmeyi, bildik imgelerden yeni anlamlar yaratarak bir sorgulama sürecinin kapılarını aralamayı amaçlamışlardır” (Antmen, 2008: 277).

Kuşkusuz gündelik hayatın ele alınması ve çağdaş sanat üretiminin temsilcileri olarak görülen Yeni Kavramsalılık incelendiğinde, *kiç (kitsch)** kavramı ön plana çıkmaktadır. Kiç; “kapitalizmin egemen, kent yaşamının geçerli olduğu toplumlarda ortaya çıkar; fakat kapitalizmle ilişkisine karşın bir yaratı olarak kapitalizm değil, ara dönemlerin, geçiş süreçlerinin ve çatışmalarının uzantısıdır” (Kahraman, 2002: 242).

“Çok uluslu kapitalizm' in kültürel mantığı (postmodernizm), sanatta estetik değerler olarak "kiç", bilerek yapılmış kiç anlamındaki "kemp", "pastiş", "retro" gibi kavramları popüler düzeye taşıdı...kiç' in sanattaki açılımı, popüler dolayısıyla düşük değerli yani

* **Kiç**, seçkinlerin benimsemediği kitlelerinde kopmadığı şey. Türk dil kurumunun yaptığı tanımıyla kitsch(kiç); ilkel yollardan duyguları harekete geçirmek isteyen sözde sanat eseri. Kitsch ürünlerinin tümü yoğun bir duygusallıkla yüküldür. Özellikle 20. yy içinde üretilmiş çeşitli nesnelere rastlanan zevksiz, kökeni belirsiz ve estetik değer taşımayan bir tasarım anlayışını nitelemek için kullanılan bir terim. Türkçede yakın anlamlı olarak “rüküş” sözcüğüyle karşılanabilir.

amiyane olan tanımından oldukça ötede. Bu noktaya nasıl geldiği ise, Baudrillard'ın simülasyon kuramından yola çıkarak açıklanabilir. Doğaya öykünen insanın, mimesis, yani taklit ile onu sanatın nesnesi yaptığından bahseder önce Baudrillard. Ancak zamanla doğadan kopmanın yarattığı örnek boşluğunu nesnenin yine kendisiyle doldurduğunu söyler ve buradan simülasyon kuramına varır. Sanat taklidi taklit etmeye başlamıştır. Kiç de, doğallık derecesinin kat be kat üstünde yani aşırı düzeydeki "gerçekliğini", taklidin taklidiyle sağlamıştır. Hazır kalıpların içinden üretilirken tekrarlara dayalı olması nedeniyle de, hayat kaidelerinin tekrarından başka bir şey olamamıştır” (Dastarlı: 2007).

Resim 109. Gülsün Karamustafa, **Star Wars**, 1982

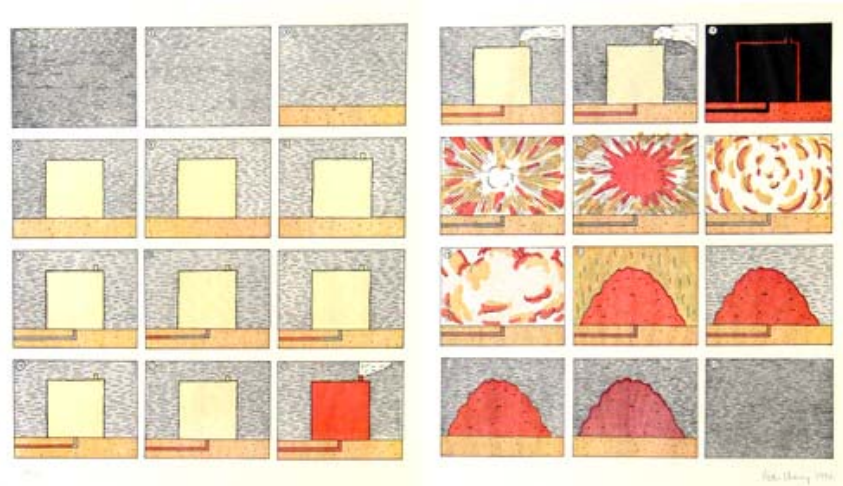


Kaynak: <http://www.ykykultur.com.tr/sergi/?id=14>

İlkel dönemlerden gelen doğayı taklit etme, aslında pastiş' in ilk örneklerinden kabul edilmektedir ancak zaman içerisinde doğadan kopuş bir boşluk yaratmıştır. İşte bu noktada kiç ortaya çıkmaktadır. Oluşan bu boşluk içerisinde eserlerini üreten büyük sanatçılardan biri olan ve bugünün gündelik hayatında rastlanan kiç' in temsilcisi olarak görülen Gülsün Karamustafa, çalışmalarında modellerini alt beğeniye göre belirlemektedir. Sanatçı *Star Wars* çalışmasıyla, kiç ve Star Wars imgesini birleştirerek, kopyanın kopyasını farklı bir açıdan ele almaktadır.

Postmodern dönemde endüstrileşmeye karşı oluşan dinamik sanat hareketleri açısından uzamsal bir bağlamdan bahsetmek mümkündür. 1980 sonrası geometrik unsur öğelerini kullanan bütün eserler Baudrillard'ın simülasyon kuramı ve Foucault'ın postmodern postmodern yaklaşımlarını oluşturan metinlerden yararlanmaktadır. Ancak son dönemlere yaklaşıldığında Foucault'ın "kuşatmışlığı vurguladığı hapishaneler, hastaneler ve fabrikaların geometrik yapısının yerini, Baudrillard'ın; geçişli otoyolların, bilgisayar ve elektronik ortamın yumuşak geometrisi almıştı artık" (Şahiner, 2008:184). Bu bağlamda Yeni Geometrici sanatçı, Peter Halley Baudrillard'ın simülasyon kuramını betimler nitelikte eserler üretmektedir.

Resim 110. Peter Halley, **Anlatı**, 1992



Kaynak: <http://www.moma.org/collection/browse>

Resim 111. Peter Halley, **Gri Hücre ile**, 1996

Kaynak: <http://www.moma.org/collection/browse>

“Baudrillard bu bağıntıyı yadsısa da Halley, renkli geometrik şebekeleri, smulakr durumundaki bir model olarak açıklamaktadır... Halley’ in resimlerinde uzam, yeraltındaki boruların içinde hareket eden ve beton dokulu hücrelere benzetilen dijital bir ortam düşünülmüştür. Bu uzam; video oyunlarının, mikro-çiplerin, iş kulelerinin uzamı gibi belirli bir gerçekliğe sahip olmayan, üzerindeki operasyonlara açık bir sosyal gövdenin ve yönlendirilmiş sosyal değiş tokuşun yapılabildiği hücrenel bir uzamdır” (Şahiner, 2008:184).

Sonuç olarak, her imgenin ödünç alındığı bir dönemde Nur Aral' a göre, “kendine mal etme, pastiş ve alıntılama eylemleri; moda ve eğlence endüstrisinin en gösterişli ürünlerinden, sanat dünyasının en eleştirel aktivitelerine, çeşitli ilerici çalışmalardan, gerileme gösteren yapıtlara kadar kültürün hemen hemen tüm alanlarında yayılım göstermiştir” (Aktaran; Özel, 2007).

Eskinin ve yenin tartışıldığı bir alanda ödünç alınan imgeler, 1980 sonrası sanatın postmodernizm ekseninde belirmesiyle, artık her yerdedir. Disiplinlerarası bir alanda vücut bulan imge, sadece görüntüdür, bunun ötesinde bir gerçeklik aranmamalıdır. Eskinin el değmemiş sanat eserleri ve gündelik hayata yerleşmemiş

sanat anlayışı, alıntı imgenin modernizmden ödünç alınmasıyla alanını genişleterek birçok yerde kullanılmaktadır. Postmodern dönemde “gerçekliğin imaja dönüşümü göstergelerin yitirilmesine, “öznenin ölümü” ne ve bireyseliğinin sona ermesine yol açan pastiş ve simülasyonlara, üslup çeşitliliği ve heterojenliğine gönderme yapar” (Featherstone, 2005:120). Görüntüde gelinen son aşamada, her şey bir simülasyondur. Bu yüzden gerçek olanın nerde, hangi şekilde bulunduğunun bir önemi kalmamıştır. “Postmodern düzen, maddesel dünyanın görüntüden önce gelişile mücadele edildiği, görüntü alanının özerkleştiği hatta “gerçek dünyanın” varlığının sorgulandığı bir düzen olarak algılanmaktadır. Bu düzen, simülasyon ve simülakr dünyası içinde bulunmaktadır” (Robins, 1995:31).

BEŞİNCİ KESİM

GENEL DEĞERLENDİRME

8. SONUÇ

İmgenin modern ve postmodern dönemde değişim sürecinin sanat hareketleri doğrultusunda incelenmesine yönelik hazırlanan bu çalışmada, imgenin dnemsal ve sanatsal özelliklerine göre görünümü, kullanımı ve nesne-gerçeklik diyalektiği içerisindeki konumu belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışma genel olarak sanatsal bir ilerleme süreci içerisinde incelenmektedir. Bu bağlamda araştırmanın temel niteliği açısından imge kavramı ve imgeye paralel kavramlar tanımlanmıştır. İmgenin, eşanlamsal düzeyde simge ve üretim misyonuyla suret, nesnel bir gerçeklikle ikon ve görüntü kavramlarıyla ilişkisi bağlamında tüm öğelerine açıklık getirilmiştir. Nitekim metin sürecinde imgenin tanımlanan kavramlara yönelik bir değişim süreci içerisine girdiği görülmüştür.

Kavramsal olarak ele alınan imgenin duyular aracılığıyla algılanışı sürecinde oluşan göstergebilimsel yaklaşımlar, kavramın sanat hareketleri içerisindeki kullanımına alt yapı oluşturmak amacıyla ele alınmıştır. Bu doğrultuda göstergebilimin temeli, toplum içerisindeki göstergeleri özümlemek ve nesnelere (gözün algıladığı ve bu algı sürecinde zihinde var olduğu biçimi ile) yani, arabalar, kıyafetler, vitrinler, toplumsal ve geleneksel kurallar ve protokoller gibi, görünenin anlamlandırma ve ilişkilendirme sürecine dayanmaktadır.

Göstergebilimsel yaklaşımlarda, Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce' ın “gösteren” ve “gösterilen” olarak imgenin algı düzeyine iki ayrı bileşenle iletildiği görüşlerinden yararlanılmıştır.

Göstergenin hem algı düzeyinde hem de yansıtılma sürecinde birçok farklı düşünceyle karşılaşılmaktadır. Saussure'n Kavramsal Sanat gibi metin ağırlıklı eserlerin anlaşılabilmesine alt yapı niteliğinde olduğu görülmüştür. Peirce' ın işaretler ve göstergeler bağlamında sanatsal ifadeleri anlamlandırdığı ve Roland Barthes' in ise, yirminci yüzyıl göstergelerinin tanımlanabilmesi için öneme sahip olduğu vurgulanmıştır. Bu bağlamda Barthes, modern dönemden postmodern döneme geçiş sürecinde gündelik hayatın estetikleştirmesi başlığı altında birleşen

göstergelerin çözümlenmesine yönelik düşünceler ileri sürmektedir. Barthes' in, göstergebilimsel yaklaşımı, imge daha pragmatik örneklerle yaşam alanlara yansıtılmaktadır. Bu aşamada gösterge, *düzanlam* biçimidir. Yani, “*gösteren* dolaylımsız bir biçimde özel bir nesneyi adlandırır ya da neye gönderme yaptığını açıkça belirtir.” (Gottdiener, 2005:30). Barthes' in *düzanlam* biçimi sonucunda, Pop Art' ta gündelik hayat nesnelere yapılan alıntılarının bu yaklaşıma göndermede bulunduğu görülmüştür. Çünkü Pop Art' ta sanatsal imgelerin, üretilen haliyle kopya edilmesi görüntünün gerçekliğine, *düzanlam* biçime göndermede bulunduğu söylenebilir. Derrida ise imgenin yıkım ve deformasyonla yüzyüze kaldığı, yaklaşımıyla değişim sürecinin anlaşılabilir olması için incelenmiştir. Bu bağlamda imgenin değişim sürecindeki son durumuna açıklık getirdiği görülmüştür. Yazınsal ve görsel bağlamda yıkıma uğrayan imgenin bu konumda tamamen parçalandığı sonucuna varılmıştır.

Modern imgenin sanatsal yaklaşımlardaki değişim süreci akımlar üzerinde belirginleştirmektedir. Nitekim imgenin akımlar doğrultusunda, yansıtma, gerçeklik, soyutlama, parçalama ve nesne olgularıyla sürekli bir değişim içerisinde olduğu görülmüştür. Bu bağlamın incelenmesi sırasında endüstriyel ve sanatsal gelişmelere açıklık getirilmiştir. Sanatsal gelişmelerde, yeniden üretimle elde edilen fotoğrafik imgelere, üretim olanaklarının kullanılmasının bir sonucu olarak ortaya çıkan kolaj ve montaj tekniklerine ve gündelik hayat içerisine indirgenen sanatsal imgelere yer verilmesinin sonucunda, imgenin nesnesinden ayrılarak dolaşıma çıktığı ve bu süreçte görüntüsel ve kavramsal olarak değişime uğradığı görülmüştür.

Kavramsal ve sanatsal bağlamda imge, modernizm ile metin içerisindeki sürecine başlamaktadır. Modernizmin başlangıç noktası olarak kabul edilen, 1789 Fransız Devrimiyle, geçmişin ağırlığı gelecek üzerinden kaldırılarak, önü açık bir gelecekle yeni bir çağa geçilmektedir. Fransız devrimiyle aydınlanan düşünce, sonrasında Sanayi Devrimiyle modernleşmenin maddi tözü oluşturulmaktadır. Bu sürecin sonucunda, endüstrileşen bir döneme paralel makinelerle karşı duyulan yabancılaşma, geleneksel niteliklerden kaçış, parçalanma, renksel ve çizgisel öğelerle soyutlama gibi olguların belirginleştiği gözlenmektedir. Bu bağlamda sanatsal imgelerin ironik içerikli bir yaklaşımla ele alındığı söylenebilir. Nitekim makineleşen dünyaya karşı varoluşsal yaklaşımların sonucunda belirginleşen sanatsal ifade

biçiminin, içsel ve dış yönelimlere girerek özgürleşmeye başladığını görmek mümkündür.

Modernizmle belirlenen düzen, bireyler arasında kitlesel sınıflandırmalara sebep olmakta ve toplum içerisinde “yoksulların gözleri” (Baudelaire, 2001:85), diğerleri, olarak adlandırılan bir kitleden bahsedilmektedir. Nitekim bu sınıflandırmanın düzey değiştirerek hala taşra ve üçüncü dünya ülkeleri gibi alanlarda devam ettiği söylenebilir. Yaşanılan bu kaosta modernin sonunun olup olmayacağı tartışılabilir bir konudur. Ancak Hal Foster modernist düşün sonunu, “Dünya Ticaret Merkezi’ ne düzenlenen saldırı -ikiz kulelere iki uçağın çarpması- kozmopolitik mekânda serbest hareket yönündeki modernist düşü karabasana çeviren eylemdi” (2004: 64) şeklinde yorumlar.

Teknik ilerlemelerle ortaya çıkan tüketim toplumunun kitle kültürüne dönüşümüyle ele alınan gündelik hayatın estetikleştirilmesi süreci sonucunda, fotoğrafik imgelerle başlayan alıntılanmış sanatsal imgelerin dolaşıma çıktığı ve kitle kültürüyle imaja dönüşen meta imgelerinin belirginleştiği görülmüştür. Metalaşan imgenin kendisinde olmayanı varmış gibi göstererek inşa etmesiyle oluşan reklam imgelerinin ön plana çıkması arasındaki paralellik göz önüne alındığında, imge kavramının temsilden hayale dönüşümünde yaşanan kırılmanın modern bir görüngü olduğunu ve imaj endüstrisinde yaşanan muazzam gelişmenin nihayetinde, kapitalist meta üretiminin bir sonucu olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda, sanatsal imgenin de teknik olarak çoğaltıldığı bilinmektedir. Çoğaltılan sanat eseri Walter Benjamin (2004: 54)’ e göre; “özgün yapıtın şimdi burada’ lığı”, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur. Resim aynı anda birçok yerdedir artık. Farklı tekniklerle çoğaltılan sanatsal imgeler sonuca bağlanmak istendiğinde imgenin; sokaklara, evlere, tişörtlere, pazar ürünlerine ve onların tüketiciye sunulduğu ambalajlara kadar gündelik hayatın içerisine indirildiğini araştırmada yer alan imajlarla görmek mümkündür.

Yeniden üretimle *Yitirilen Hale* sanatsal yaklaşımların tutumunu da etkilemiştir. Artık yetkesini yitirmiş sanatın yüce bir konuma getirilerek müzelere konmaya ihtiyacı olmadığı düşünülebilir. Nitekim Duchamp’ ın seri üretimle başka biri tarafından kalıbı alınmış bir pisuvarı getirip müzeye yerleştirilmesi sonucunda, sanat eseri yeniden üretim bağlamında sonsuz ve erişilemez bir duruma getirilmiştir.

Bu bağlamda her şey sanat olabilmekte ya da Baudrillard'ın vurguladığı gibi sanat nesnesi üretime ihtiyacı olmayan bir sürece girebilmektedir.

Modern sanat hareketleri genel bağlamda bir sonuca bağlanmak istendiğinde, Romantizmde ele alınan imgelerin değişim süreci sonucunda, modernizmin yaşanıldığı, yansıtıldığı imgelerle ele alınan ve imgenin algısal düzeydeki konumunun önemi açısından incelenmiştir. Romantizminin son dönemlerinde imgenin simgeye dönüşümüne ait olgulara rastlamak mümkündür. Bu bağlamda imgenin değişimi, imgeye paralel kavramlarla oluşan bir algılama süreci içerisine girmektedir. Romantizm asılık ve coşkunluk gibi belirgin duygulara sahip olmasına karşın, simgecilik daha durağan ve dingindir. Simgecilik, görüntü ve gerçeklik kavramları doğrultusunda kendi konumunu ifade edebilmektedir. Simgecilikte gerçeklik imgelerinin, duygu ve düşünceler doğrultusunda işaretler, semboller ya da gerçek görüntüsünden uzaklaştırıldığı görülmüştür.

Kübizmde görülen imgenin, değişim sonucunda modernizmin temel özellikleri arasında yer alan parçalama olgusuyla iç içe geçmiş bir yansıtma sürecinde olduğu söylenebilir. Romantizmde sanatçı inisiyatifi çerçevesinde ele alınan sanatsal imgenin, simgecilikte sanatçının yaklaşımı sonucuyla, nesne odaklı bir duruma gelmeye başladığı görülmüştür. Kübizmde sanatçıdan çok nesneyi yansıtan imgenin, parçalanmaya uğrayarak nesneye dayalı bir değişim sürecine girdiği gözlemlenmektedir.

Soyut Resimde imge, yansıtılan nesnenin tamamen göz ardı edilerek yüzey üzerine yansıtılmasıdır. Bu yaklaşım sonucunda soyut resmin ilk dönemlerinde, romantizmle başlayan iç yönelimlerin göstergesi olduğu söylenebilir. Ancak soyut resmin son dönemlerde, toplumsal bir sanat anlayışıyla geometrik bir anlatım sürecine girdiği ve bu bağlamda imgenin değişim sürecinde yer aldığı belirtilmiştir.

Postmodern imgenin değişim sürecindeki konumu toparlandığında, postmodernizmin genel niteliği bağlamında toplumsal olgulara yer verilmiş, sanatsal yaklaşımlarla oluşan imge değişikliği ön plana çıkmıştır. Bu doğrultuda belirginleşen sonuçta, imgenin, olgular arasında yeniden üretilmek yerine alıntılanmayla sürekli yer değiştirildiği görülmüş ve bu aşamada postmodernizmin anlaşılabilir olması için karşılaşılan kavramlara açıklık getirilmiştir.

Postmodern dönemde, kitle kültürüne paralel sık kullanılır duruma gelen gündelik hayat imgelerinin alıntılama üzerinden birleşimi, yerini farklı disiplinlerde farklı şekillerde kullanılan göstergelerin disiplinlerarası bir düzlemde yeniden üretilerek eklektik bir yapıyla oluşan imgelerin birleşimine bıraktığı görülmüştür. Nitekim Jameson postmodernizmi, “bir üslup olarak değil de bir dizi çok farklı ama tabii özelliğin mevcudiyetine ve bir arada yaşamasına olanak tanıyan bir kavramla, kültürel bir başat öge olarak” (1990:62) tanımlarken, Michel Foucault (2004:10) oluşan yüzeyselliği ve parçalanmayı bir dünya olarak ele alır ve bu dünyayı heterotopia olarak tanımlar. Modern dönemde bu sanatsal birleşim, dışavurumsal ve makineleşmeye karşı tekniksel yönelimlerle yapılırken, postmodern dönemde daha çok sanat nesnesi haline dönüşmüş imgelerle yapılmaktadır. Çünkü bu aşamada her şey Jameson’ un belirttiği gibi eklektik bir yapıdadır. Modern sanat imgeleri postmodern sanat anlayışı çerçevesinde alıntılanarak, sanat eserlerinin pastiş ve parodi gibi yaklaşımlarla dolaşımına sebep olmaktadır.

Postmodern imgenin dolaşım süreci, imgenin eşzamanlı bir anlayışla çiftkodlama ögesi olarak algılanması gerektiğine vurgu yapmaktadır. Burada varılan sonuç, geçmişin imgesiyle bugün imgesinin aynı mekan ve zaman içerisinde, gerçeklikten kopararak tamamen düşsel bir düzlemde yeniden varolduğu konumudur. Bu bağlamda incelenen sanat eserlerinin, ödünç alınan imgelerle, birbirilerine gönderme yaparak başka bir adlandırma sürecine girdiklerini söyleyebiliriz. Sanat eserinin artık bir tek kişiye ait özgün konumundan bahsetmek mümkün değildir. Duchamp’ ın Mona Lisa adlı eser üzerine kalemle müdahale ederek oluşturduğu eklenti öğeler, eserin o aşamadan sonra Da Vinci’ yle beraber adlandırılması gerektiğine yönelik bir uygulama olduğu söylenebilir.

Genel bir değerlendirme sonucunda oluşan günümüz sanatında, yeniden üretim ve disiplinlerarası alıntılama sürecinden sonra sınırsız bir üretim alanına sahip olan sanat imgesi ve gerçeklik, Baudrillard’ a göre smülakr düzeyinde bir algılama sürecine girmektedir. Bu düzeyden sonra her şey kopyanın kopyası konumundadır. Yani imgenin bu konumda tamamen nesnesizleştirildiği söylenebilir. Çünkü sanal gerçeklik içerisinde üretilen imgelerin gerçek görünüm ve durumla ne kadar bağlantılı olduğu tamamen belirsiz bir konudur. İmge bu düzeyde hiper bir gerçeklik göstergesi olarak algılanmalıdır. Nitekim gündelik hayat içerisinde, enformasyon

çağının sınırlarının belirsiz bir ağ oluşturması sonucunda artık gerçekte varolan ya da sanal mekanda varmış gibi gösterilen, tamamen düşsel bir gerçeklik düzleminde yaratılan imgeleri görmek mümkündür. Bu durumla, yolda yürürken reklam afişlerinde, internette gezinirken açılan pencere sayfalarında ya da sinema filmi izlerken uygulanan sanal reklamlarda farkında olmaksızın nesnesinden arındırılmış imgelerle karşılaşmaktayız. Bu bağlamda her şey belirsizleşmektedir. O yüzden sanatsal olguların ve akımların varlığından da söz etmek mümkün değildir. Çünkü sanatsal yaratım sürecinin gündelik hayat içerisindeki yansımaları sanatın neler olabileceği konusunda müphemlik yaratmaktadır. Ancak her şeyin artık düşsel olarak tasarlanıp, düşsel duygularla benimsendiği bu dönemde Baudrillard'ın belirttiği gibi, asıl amacı gerçeği yansıtmak olan sanattan söz etmek mümkün değildir. Bu bağlamda imgenin, ilk üretiminde tek bir gerçekliğin temsiliyken, son üretim şeklinde hiçbir gerçekliğe gönderme yapmayan bir temsil niteliğine bürünüp sadece görüntüleştirilen bir uzamda varlığına devam ettiği söylenebilir.

Araştırma doğrultusunda belirlenen sonuçta, imgenin var olduğu süreç içerisinde dönemsel özelliklere paralel olarak kavramsal ve görüntüsel bağlamda sürekli bir değişim içerisinde olduğu gözlemlenmiştir. Nitekim imge ilk olarak imago, ikon kavramlarıyla adlandırılırken sonrasında, imaja dönüşerek görüntü kavramına paralel bir değişimle ele alınmaktadır. Bu gözlem doğrultusunda ise, oluşan dinamiklerin toplumsal ve teknik gelişmeler bağlamında incelenmesi gerektiği görülmüş ve araştırma buna yönelik bir anlayışla değerlendirilmiştir.

KAYNAKÇA

- ANTMEN, Ahu (2008), **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul: Sel Yayıncılık
- AKAD, Aylin (2008), “Popüler Kültür ve Pop Art’ ta Yazı-İmge Birlikteliği”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, Hatay
- AKAY, Ali (2002), **Postmodern Görüntü**, İstanbul: Bağlam Yayınları
- AKDENİZ, Bilge (2001), “Anlatı Sıkıntısını Aşan Bir Film *Mayıs Sıkıntısı*, Kendini Arayan Bir Yönetmen *Nuri Bilge Ceylan*”
http://www.nbcfilm.com/mayis/press_yeniyonelim3bige.php, (5 Mayıs 2009)
- ARMAĞAN, İbrahim (1992), **Sanat Toplumbilimi**, İzmir: İleri Kitabevi
- ARNHEİM, Rudolf (2009), **Görsel Düşünme**, (Çev. Rahmi Ögdül), İstanbul: Metis Yayıncılık, 2.Baskı
- ASTER, Ernst von (1994), **Bilgi Teorisi ve Mantık**, (Çev. Macit Gökberk), İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1. Baskı
- ARTAN, E. Çiğdem, “Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?”, **Cogito Düşünce Dergisi**, Sayı 52, s. 95-97
- ATAKAY, Kemal (2004), “İmge”, **Kitap-lık**, 74, Temmuz-Ağustos, s. 67
- AYDIN, Dilek (2006), “Sanat Yapıtında İmge Kullanımı ve İmge-İzleyici Diyalektiği Bağlamında Francisco Goya’ nın Sanatına Bir Bakış”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, İstanbul
- BARNARD, Malcolm (2002), **Sanat Tasarım ve Görsel Kültür**, (Çev. Güliz Korkmaz), Ankara: Ütopya Yayınları, 1. Baskı
- BARTHES, Roland (2005), **Göstergebilimsel Serüven**, (Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

- BARTHES, Roland (2008), **Göstergeler İmparatorluğu**, (Çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Baskı
- BATUR, Enis, Cem İleri, Faruk Ulay, İsmail Ertürk, Samih Rıfat, Serhan Ada, Uğur Kökden (2002), **Negatif İmge**, İstanbul: Sel Yayıncılık
- BATUŞ, Gül, “Sözlü Kültürden Kitle Kültürüne Geçiş Sürecine Direnen Değerler” <http://cim.anadolu.edu.tr/pdf/2004/1130853303.pdf> (19 Aralık 2009)
- BAUDRILLARD, Jean (2005), **Simülakrlar ve Simülasyon**, (Çev. Oğuz Adanır), İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 3. Baskı
- BAUDRILLARD, Jean (2002), **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, (Çev. Oğuz Adanır), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1. Baskı
- BAUDELAİRE, Charles (2004), **Modern Hayatın Ressamı**, Ali Artun (Ed.), (Çev. Ali Berktaş), İstanbul: İletişim Yayınları, 2. Baskı
- BAUDELAİRE, Charles (2001), **Paris Sıkıntısı**, (Çev. Erdoğan Aklan), İstanbul: Cumhuriyet Dünya Klasikleri
- BAUMAN, Zygmunt (2003), **Modernlik ve Müphemlik**, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı
- BAUMAN, Zygmunt (1992), **İntimations of Postmodernity**, (Çev. Bernar Kutluğ) London: Routledge, “Jean Baudrillard' a Göre Günümüz Dünyası” <http://www.sinemasal.gen.tr/bauman.htm> ‘ den Alıntı
- BENJAMİN, Walter (2004), **Pasajlar**, (Çev. Ahmet Cemal), İstanbul: YKY, 5. Baskı
- BERGER, John (1999), **Görme Biçimleri**, (Çev. Yurdanur Salman), İstanbul: Metis Yayınları, 7. Baskı
- BERMAN, Marshall (2005), **Katı Olan Her şey Buharlaşıyor**, (Çev. Ümit Altuğ-Bilent Peker) İstanbul: İletişim Yayınları; 9. Baskı
- BEST, Steven, Douglas KELLNER (1998), **Postmodern Teori**, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- BURNETT, Ron (2005), **İmgeler Nasıl Düşünür**, (Çev. Güçsal Pular, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Basım
- BÜTEV, Sarper (2007), “İmaj Üretimi ve Kimliğin Metalaşması”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Yönetimi Ana Bilim Dalı Sosyoloji Bilim Dalı, Ankara

- Büyük Larousse**, (1986), İstanbul: Milliyet Gazetecilik. Cilt 23
- CASSOU, Jean (1999), **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**, (Çev. İlhan Usmanbaş, Özdemir İnce), İstanbul: Remzi Kitapevi, 2. Basım
- CLEMENT, Greenberg, “Modernist Resim” E. BATUR (Ed.), **Modernizmin Serüveni**, İstanbul: YKY, s. 361
- CRARY, Jonathan (2004), **Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, (Çev. Elif Daldeniz), İstanbul: Metis Yayınları, 1. Baskı
- CONNOR, Steven (2001), **Postmodernist Kültür**, (Çev. Doğan Şahiner), İstanbul: YKY. 1. Baskı
- ÇETİN, Nehir (2006), “20. Yüzyılda Fotoğraf-Resim Sanatı İlişkisi”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Resim Programı, İstanbul
- ÇİZGEN, Nevval (1994), “Kent Kültürü Nedir?”, **Varlık Edebiyat ve Sanat Dergisi**, Sayı 1036, s. 8
- FARNK, Dan (2000), **Uzlanmış Çıplak**, (Çev. Gülnihal Gülmez), İstanbul: İletişim Yayınları
- FEATHERSTONE, Mike (2005), **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, (Çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı.
- FLUSSER, Vilem (1991), **Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru**, (Çev. İhsan Derman), İstanbul: Ağaç İletişim Kitaplığı, 1. Baskı.
- FOSTER, Hal (2004), **Tasarım ve Suç**, (Çev. Elçin Gen), İstanbul: İletişim Yayınları, 1. Baskı
- FOUCAULT, Michel (2004), **Bu Bir Pipo Değildir**, (Çev. Selahattin Hilav), İstanbul: YKY, 4. Baskı.
- GENÇ, Adem (1983), **Antropi (Entropy) ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması**, Yayınlanmış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir

- GÖKDEMİR, Ayla, “Kavramsal Sanat, İnsanın İnsanlaşma Sürecinde Sanat Oluşumlarına Yeniden Bakış”, <http://www.ucanuniversite.org/bilkavr.html> (25 Mayıs 2008)
- GOTTDIENER, Mark (2005), **Postmodern Göstergeler**, (Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür), Ankara: İmge Kitabevi, 1. Baskı
- GÜÇLÜ, Abdülbaki (2002), Erkan Uzun, Serkan Uzun, Ümit Hüsrev Yolsal, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları
- GÜRSOYTRAK, Yavuz Hakan (1996), “Çağdaş Sanatta İmge” Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir
- HABERNAS, Jürgen (1990), “Tamamlanmamış Bir Proje”, **Postmodernizm**, Necmi Zeka (Ed), (Çev. Güleğül Naliş), İstanbul: Kıyı Yayınları
- HARVEY, David (2003), **Postmodernliğin Durumu**, (Çev. Sungur Savran), İstanbul Metis Yayınları
- İMAMOĞLU, Gülten, Home Page, 14 Aralık 2009-12-14
<http://www.gultenimamoglu.com/>
- İMANÇER, Ahmet, İlknur Gürses, (Temmuz 2009), “Savaş Mağduru Kadınlar: Basın Fotoğrafı-Toplumsal Cinsiyet-Şiddet Bağlamında Bir Değerlendirme”, www.fotoğrafya.gen.tr, (7 Aralık 2009)
- İPŞİROĞLU, Nazan, Mazhar İpşiroğlu (1979), **Sanatta Devrim Yansıtmacılıktan Oluşturmaya Doğru**, İstanbul: Ada Yayınları
- İSKENDER, Kemal (1991), “12 Post-Modernist Örnekle Kurbağalara Şarkı Söyletme Sanatı”, **Türkiye’ de Sanat Dergisi**, sayı: 1, s. 15-18
- JAMESON, Fredric (1990), “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizm Kültürel Mantığı”, **Postmodernizm**, Necmi Zeka (Ed), (Çev. Deniz Erksen), İstanbul: Kıyı Yayınları
- KAHRAMAN, Hasan Bülent (2002), **Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri..**, İstanbul: Everest Yayınları
- KESER, Nimet (2005), **Sanat Sözlüğü**, Ankara: Ütopya Yayınları
- KUMAR, Krishan (1995), **Sanayi Sonrası Toplum’ dan Postmodern Toplum’ a Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları**, (Çev. Mehmet Küçük), Ankara: Dost Yayınları, 1. Baskı

- LENOİR, Beatrice (2004), **Sanat Yapıtı**, (Çev. Aykut Derman), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı
- LEPPERT, Richard (2002), **Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**, (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı
- LUICE- SMITH Edward (2004), **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, (Çev. Ebru Kılç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay), İstanbul: Akbank Kültür Sanat Dizisi, s.45, 1. Baskı
- LYNTON, Norbert (2004), **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 3. Baskı
- LYOTARD, J. F. (1990) "Postmodern Nedir Sorusuna Cevap", **Postmodernizm**, Necmi Zeka (Ed), (Çev. Dumrul Sabuncuoğlu), İstanbul: Kıyı Yayınları
- LYOTARD, J. F. (2000), **Postmodern Durum**, (Çev. Ahmet Çiğdem), Ankara: Vadi Yayınları, 2. Baskı
- MAY, Rollo (2008), **Yaratma Cesareti**, (Çev. Alper Soysal), İstanbul: Metis Yayınları, 2. Baskı
- MEGİLL, Allan (1998), **Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, (Çev. Tuncay Birkan), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 1. Baskı
- MORAN, Berna (2003), **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**, İstanbul: İletişim Yayınları, 11. Baskı
- MUKADDES, Cavit (2007), "Kavramsal Sanat Soru mu? Yoksa Yanıt mıydı?" **Cey Sanat Dergisi**, Sayı: 14, s.30
- NOYAN, Meltem (2001), "Kolaj, Asemblaj, Ready-made", **Genç Sanat Dergisi**, Sayı 86, s. 15
- NİETZSCHE, Frederich (2002), **Şen Bilim**, (Çev. Ahmet İnam), İstanbul: Say Yayınları, 1. Baskı
- ÖZEL, Zuhâl (2007), "Postmodern Dönem Fotoğraf Sanatında Kendine Mal Etme- Sherman, Morimura, Ungun" <http://www.fotografya.gen.tr/cnd/index.php?>, (3 Mayıs 2009)
- ÖZGÜR, Ferhat (1999), "Güncel Sanatta İmge Yaratma", **Art-ist Güncel Sanat Seçkisi**, Sayı 139, s. 120

- ÖZSEZGİN, Kaya (1979), “Pieter Cornelis Mondrian”, www.felsefeekibi.com.tr, (12 Aralık 2009)
- PONTY, Maurice Merleau (2003), **Göz ve Tin**, (Çev. Ahmet Soysal), İstanbul: Metis Yayınları, 2. Baskı
- ROBİNS, Kevin (1999), **İmaj Görmenin Kültür ve Politikası**, (Çev. Nurçay Türkoğlu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1. Basım.
- SADAK, Yalçın (1991), “Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu”
Çağdaş Düşünce ve Sanat Plastik Sanatlar Derneği,
<http://posta.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/dersbelgeyazilari/yalcinsada k.htm> (15 Aralık, 2009)
- SARAÇOĞLU, Gülnaz, “Jean Baudrillard Ve Simülasyon”,
<http://www.sinemasal.gen.tr/simulasyon.htm>, (17 Aralık 2009)
- SARGIN, Güven Arif (2003), “Popüler Kültürden Gündelik Hayata Kayışın İdeolojisi”, **Arreadamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi**, Sayı:6, s.9
- SARTORİ, Giovanni (2006), **Görmenin İktidarı**, (Çev. Gül Batuş, Batuş Ulukan), İstanbul: Karakutu Yayınları, 2. Baskı
- SARTRE, Jean-Paul (2006), **İmgelem**, (Çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları, 1. Baskı
- SAYIN, Zeynep (2003), **İmgenin Pornografisi**, İstanbul: Metis Yayınları, 1. Baskı
- SCHNEİDER, Wolf, (2000), **Gazetecinin El Kitabı**, (Çev. Işık Aygün), Ankara: Konrad Adenauer Vakfı Yayını
- ŞAHİNER, Rıfat (2008), **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi
- ŞAYLAN, Gencay (1999), **Postmodernizm**, Ankara: İmge Kitabevi
- ŞENKAL, Abdulkadir, (2006), “Fordizm Nedir”,
<http://www.calisma.org/plugins/preview/index.php>, (19 Mayıs 2008)
- ŞENOĞLU, Sedat (2004), **Postmodern Hiçlik**, İstanbul: Ceylan Yayınları
- ŞEVKİ, Abdullah (Nisan 2008), “Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşullarındaki Genel Durumu Üzerine Bir Deneme”
<http://www.edebistan.com/index.php/abdullahsevki/parcalanmis-sanat> (21 Mayıs 2009)

- TANSUĞ, Sezer (2004), **Resim Sanatının Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 5. Baskı
- THILLY, Frank (2001), **Çağdaş Felsefe**, (Çev. İbrahim Şener), İstanbul: İzdüşüm Yayınları
- TOPÇUOĞLU, Nazif (2004), “Görüntü Üretme Teknolojilerinin ve Bu Arada Fotoğrafçılığın, Tarih Boyunca Birbirleriyle ve Gündelik Hayatla Olan Etkileşimleri Üzerine Abur Cubur Bir Yazı”, **Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi**, Sayı:67, s.127
- TURANİ, Adnan (1999), **Dünya Sanat Tarihi**, İstanbul: Remzi Kitabevi
(2003), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul: Remzi Kitabevi
(1993), **Sanat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: Remzi Kitabevi
- VARGI, Elif, (Temmuz 2008), “Resimden Fotoğrafa: Oscar Rejlander ve Hayatın İki Yüzü”, www.fotoritim.com, (6 Aralık 2009)
- ÜNAL, Hayriye, (2008), “Postmodern Stratejiler ve Yöntem Sorunu Üzerine” <http://0derece.org/2008/09/21/postmodern-stratejiler-ve-yontem-sorunu-uzerine>, (24 Nisan 2009)
- YAMANER, Güzin (2007), **Postmodernizm ve Sanat: Mimarlık, Sinema, Edebiyat, Tiyatro**, Tasarım, İstanbul: Algı Yayınları, 1. Basım
- YILMAZ, Mehmet (2006), **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara: Ütopya Yayınları
- YÜCEL, Fırat (2004), “Yan Odamdaki Barton Fink”, **Altyazı Alık Sinema Dergisi**, sayı: 25
- ZEKA, Necmi (1990), **Postmodernizm**, Zekâ, İstanbul: Kıyı Yayınları
“Görsel Bir Belgeleme”, (2003, Mayıs), **Arreadamento Mimarlık Tasarım Kültürü Dergisi**, Sayı:6, s. 8