

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

GÜNÜMÜZ SANATINDA ENFORMATİK İMGENİN DOLAŞIMI

Hazırlayan

Zafer GÜNGEN

Danışman

Prof. Mümtaz SAĞLAM

İZMİR - 2009

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum ‘‘Günümüz Sanatında Enformatik İmgenin Dolaşımı’’ adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Zafer GÜNGEN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Anasanat Dalı öğrencisi'in.....
.....
konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

(ÜYE)

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: GÜNGEN

Adı: Zafer

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Günümüz Sanatında Enformatik İmgenin Dolaşımı

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Circulation Of Informative Image In Contemporary Art

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: Dokuz Eylül Üniversitesi **Enstitü:** Güzel Sanatlar Enstitüsü **Yıl:** 2009

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans :

Doktora :

Tıpta Uzmanlık :

Sanatta Yeterlilik :

Dili : Türkçe

Sayfa Sayısı :

Referans Sayısı :

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Prof.

Adı: Mümtaz **Soyadı:** SAĞLAM

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Günümüz Sanatı
- 2- Enformatik İmge
- 3- İmgenin Dolaşımı
- 4- Görsel Kültür
- 5- Enformatik Sanat

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Contemporary Art
- 2- Informative Image
- 3- Circulation of Image
- 4- Visual Culture
- 5- Informative Art

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Sanat yapıtı, gelişen teknoloji nedeniyle günümüzde yeni ve farklı boyutlar kazanmıştır. Bilgi depolama ve paylaşma platformu olarak sanat yapıtı, enformatik imgenin dolaşımı üzerinden ifade olanaklarını sürekli olarak geliştirmektedir. Özellikle yirminci yüzyılda teknolojik gelişim ve toplumsal değişimlerin hızı bakımından, enformatik imgenin dolaşımı küresel kültür için çok güçlü anlamlar barındırmaktadır.

Söz konusu anlamları tartışma amacındaki tezin ilk bölümünde, tarihsel bir yaklaşımla imgenin; sosyal ve siyasal değişimlerle birlikte, Batı sanatındaki dolaşımı üzerine saptamalar yapılmıştır. Bu dolaşımın etkileri, Fransız Devriminden itibaren imgenin sosyal belleğe kazandırdığı güç üzerinden yeniden tanımlanmaktadır. Ayrıca yirminci yüzyılın ortalarından itibaren, sanatın merkezinin el değiştirmesi ve bu sürecin imge konvansiyonu üzerindeki etkileri özetlenmiştir.

İkinci bölümde, tezin temel konusu olan “enformatik imgenin dolaşımı” farklı disiplinlerden örnekler ile detaylı olarak incelenmektedir. Bu önemli başlık üzerine Türkiye’de çok az yayın bulunmaktadır. Son bölümdeyse, izleyici ve yapıt ilişkisi faktörü bağlamında, sanatçının imge dolaşımındaki rolü incelenmektedir. Tasarım olarak sanat yapıtının ele alınması ve bellek olarak imgenin anlamlandırılma süreçleri ile birlikte, sanatçının imge kullanımındaki nedensellik çözümlenmeye çalışılmaktadır. Tezin sonuç bölümünde, bir tasarım alanı olarak sanat yapıtı üzerinde enformatik imge kullanımının yorumlanma aşamalarına dair çözüm önerisi sunulmaktadır. Tez boyunca, öncelikle sanatsal bir çerçeveden, imgenin konumlandırılması üzerine farklı disiplinlerin, “enformatik imge” ve “imgenin dolaşımı” açısından yaklaşımları yorumlanmıştır.

ABSTRACT

Nowadays, due to the technological improvements, art work has new and different dimensions. Art work as a storage and sharing platform for information, constantly improving expression possibilities via circulation of informative image. Because of the rapid technological progress and social changes in twentieth century the circulation of informative image has powerful meanings for the global culture.

In the first chapter of thesis said to discussing the aim of sense, assignments made for the circulation of image over western art, with social and political changes in historical approach. The effect of this circulation, to be defined out of power which image has given to social memory since French Revolution. In addition to first half of twentieth century, changing hands for being center of art and the effect of this period to be summarized on image convention.

By the second chapter, primary subject of thesis “the circulation of informative image” is to being exhaustive analyzed with references from different disciplines. There were few issues on this important headline in Türkiye. For this reason, primarily it’s interpreted that; approach of different disciplines on informative image and circulation of image in the light of positioning the image from an artistic mount.

In the last chapter, it’s analysing that the status of artist in circulation of image, for context factor of viewer and art work. It’s analyzed the causality of an artist’s use of image, with handling art work as design and interpretation process of image as memory. In conclusion of thesis, offering a way out for explanation of using informative image in art work as a designing platform.

ÖNSÖZ

Eğer sanatçının görevi *geçmişin gelecekle olan bağlarını güncelleştirmek* ise; bu yolda imgelerin sonsuz dünyası en güvenilir yol gösterici olacaktır. İmgenin ifade olanakları ile uğraşım, yaklaşık 1998 yılında başlamış bir serüvendir. Kendi çalışmalarında fotoğrafik imgeleri kullanmaya başladığım günden itibaren, önümde büyük bir görsel evren bulunduğunun ve sanatsal açıdan bu yolun riskli bir bölgede yer aldığının farkındaydım. Bu nedenle böyle bir çalışma yaparak, literatüre yeni kavramlar kazandırma düşüncem bu tez çalışmasının temel gerekçesi olmuştur.

Çözüm arama aşamasında, doğal olarak üzerine pek az Türkçe çalışma bulunan bir konunun kaynak taraması da zahmetli ve uzun bir süreci kapsadı. Çoğunlukla yabancı dilde kaynaklardan daha güncel ve genişletilmiş kaynakça hazırlayarak, konu üzerinde çalışacak olan araştırmacılara tutarlı bir zemin hazırlamaya çalıştım. Bu yolda ilerlerken bana destek olan herkese teşekkür etmek isterim. Ancak özellikle üzerinde birkaç satır yazmak istediğim isimler var. Bu isimlerden ilki; neredeyse bu yola başladığım on yedi yaşımdan beri benden hiç yardımını ve rehberliğini esirgemeyen, bir ağabey gibi hem mesleki, hem yaşamsal anlamda yolumu çizirken örnek aldığım, bölüm başkanım, tez danışmanım ve en önemlisi hocam sayın Prof. Mümtaz SAĞLAM dır.

Tabi ki bana hayat veren, tüm yaşamım boyunca maddî, manevî desteğini benden esirgemeyen, böyle bir evlat yetiştirdikleri için her zaman mutlu olduklarını belirterek bana güç veren, gelmiş olduğum aşamada en çok gurur duymaları gereken, sevgili annem Nadide GÜNGEN ve babam Nuri GÜNGEN'e şükranlarımı sunuyorum. Son olarak, bu çalışmayı bir yaşamı beraberce paylaştığım, sevgili eşim Elif GÜNGEN'e ve tez sürecinde kendisiyle daha az ilgilenmek zorunda kalmama karşın, bunu anlayışla karşılayan biricik kızım "prensesim" Azra GÜNGEN'e armağan etmek istiyorum.

İZMİR, 2009

İÇİNDEKİLER
GÜNÜMÜZ SANATINDA
ENFORMATİK İMGENİN DOLAŞIMI

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1

1.BÖLÜM

İMGE ALGISI DEĞİŞİRKEN DÜNYA

1.1. Sosyal ve Siyasal Değişimler Işığında İmgenin 20. Yüzyıldaki Dolaşımına Giriş.....	5
1.1.1. Modernist İmgenin Gelişim Süreci.....	5
1.1.2. Sanatın Merkezi Olma durumundaki Avrupa'dan Amerika'ya İmgenin Yolculuğu.....	8
1.1.3. İmgenin Avrupa'da Yeniden Şekillenme Sürecine Dair Saptamalar...	13
1.2. Modernizmin Dönüm Noktasında Clement Greenberg ve Amerikan Sanatı'ndan sonra İmgenin Dolaşımı.....	16
1.2.1. Avrupa Sanatıyla Etkileşim Sürecinde Değişen İmge.....	19
1.3. Kriz Döneminde İmgenin Yeniden Yapılanması.....	24

1.3.1. Popüler İmgenin Sanatın Kendisi Olma Sürecine Giriş.....	24
1.3.2. Pop Sanat Üzerinden İmgenin Geri Dönüşümü.....	26

2.BÖLÜM

ÇAĞDAŞ GÖRSELLER DÜNYASINDA ENFORMATİK İMGE

2.1. Fotoğrafın Dönüşümü, İmgenin Çevrimi.....	34
2.1.1 Belgeleme Erkinin Fotoğrafa Geçiş Sürecinde Değişen İmge Üretimi..	34
2.1.2. Propaganda Sanatı Olarak Enformatik İmgenin Dolaşımı.....	37
2.1.3. Enformatik Edinim Olarak Fotoğraf İmgesinin Dolaşımı.....	42
2.2. Enformatik İmgenin Dijital Üretimi.....	47
2.2.1. Televizyon İmgesinin Enformatik Niteliği.....	49
2.3. Küresel Kültür ve Enformatik Sanat Yapıtı.....	54
2.3.1. Baskın Kültür/Dijital Ağ İkileminde Enformatik İmgenin Dolaşımı..	56
2.3.2 Enformatik İmgenin Kodlanması.....	60
2.4. Kültürel Dönüşüm ve Pastiş Olarak Enformatik İmge.....	64
2.4.1. İmgenin Yeniden Programlanması.....	66
2.5. Enformatik İmgenin Serbest Dolaşımı.....	71
2.5.1. Enformatik ve Politik İmge'nin Görsel Tezahürü.....	72
2.5.2. Dijital Kolaj; Yapıtın ve İmgenin Anonimleşmesi Süreci.....	76
2.6. Enformatik İmgenin, Heterotopya ve Ütopya Kavramları Üzerinden, Kültürel Dolaşımı.....	78
2.6.1. Gerçeklik Bağlamında, Enformatik İmgenin Dolaşımı.....	80

3. BÖLÜM

DENEYSEL ve İMGESEL ÇEVİRİMLE BÜTÜNLENEN ENFORMATİK YAPIT

3.1. Ortak İmgeler Açısından, Enformatik Yapıtın Yorumlanma Aşamaları.....	85
3.1.1. İzleyicinin Yanılsaması Olarak Enformasyon.....	86
3.1.2. Postprodüksiyon Olarak Enformatik İmge.....	89
3.2. Bilinçli Tasarım Alanında Sanatçının Bireysel ve Sosyal Politikası.....	91
3.3 Bellek Olarak İmgenin Yeniden Anlamlandırılması.....	96
SONUÇ.....	103
KAYNAKÇA.....	108
ÖZGEÇMİŞ.....	120

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1: Jacques Louis DAVID, “**The Oath of the Horatii**” (Horatii’lerin yemini) 1784, Tuval Üzerine Yağlıboya, 329x424cm.....4
- Resim 2: Gustave COURBET, “**The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet**” (Görüşme ya da Merhaba Bay Courbet) 1854, Tuval Üzerine Yağlıboya, 132x150 cm.....6
- Resim 3: Paul CÉZANNE, “**Mont Sainte-Victoire**” (Sainte-Victoire Dağı) 1904, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x 92 cm.....7
- Resim 4: Armory Show, sergi afişi, 1913.....9
- Resim 5: Jackson POLLOCK, “**Number1**” (1 numara) 1950, Tuval Üzerine Yağlıboya, Enamel ve Alüminyum, 221x299 cm.....11
- Resim 6: Kenneth NOLAND, “**Turnsole**” 1961, Astarlanmamış Tuval Üzerine Sentetik Polimer, 239x239 cm.....12
- Resim 7: Antoni TAPIES, “**Creu I R**” 1975, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 165 x 162 cm.....14
- Resim 8: David HOCKNEY, “**Rubber Ring Floating In A Swimming Pool**” (Havuzda Yüzen Cansimidi) , Tuval Üzerine Akrilik, 1971, 90x121 cm.15
- Resim 9: Morris LOUIS, “**Where**” (Nerede) , Tuval Üzerine Magna, 1960, 252 x 362 cm.....18
- Resim 10: Julian SCHNABEL, “**Divan**” ,1979, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 243x243 cm.....20
- Resim 11: Anselm KIEFER, “**Margarethe**”, Tuval Üzerine Yağlıboya ve Saman Çöpü, 1981, 280x380cm.....21
- Resim 12: Mark ROTHKO, “**Red Orange Tan and Purple**” (Kırmızı Turuncu Sepya ve Mor) , Tuval Üzerine Yağlıboya, 1949, 214 x 174 cm.....22
- Resim 13: Andy Warhol, “**Ten Marilyns**” (On Marilyn) , İpek Baskı, 1967, 56x134 cm.....27
- Resim 14: Robert RAUSCHENBERG, “**Retroactive I**”, 1964 Tuval Üzerine Serigrafi ve Yağlıboya, 213x 152 cm.....30
- Resim 15: James Montgomery FLAGG, “**Uncle Sam Want You**” (Sam Amca Seni İstiyor), Afiş, 1916-1917.....30

Resim 16: Robert RAUSCHENBERG, “ Reservoir ” (Rezervuar) , Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1961 217x158 cm.....	31
Resim 17: Jasper JOHNS, “ Flag ” (Bayrak), Ahşap Üzerine Kolaj ve yağlıboya, 1954-55, 106x154 cm.....	32
Resim 18: Detay “ <i>Flag</i> ” (1954-55).....	32
Resim 19: Alexander GARDNER, “ Lewis Payne’in Portresi ”, Fotoğraf, 1865....	36
Resim 20: Aleksandr SAMOKHVALOV, “ Hava Basıncılı Matkabıyla Kadın Metro İşçisi ”, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 205x130 cm.....	38
Resim 21: Mc Donalds reklam afişi.....	38
Resim 22: Lewis HINE, “ Power House Mechanic Working On Steam Pump ” (Tamirci buhar makinesi üzerinde çalışıyor), Fotoğraf, 1920.....	39
Resim 23: Diego VELAZQUEZ, “ Las Meninas ” (Nedimeler), Tuval Üzerine Yağlıboya, 1656–57, 318 x 276 cm.....	40
Resim24: Joel Peter WITKIN, “ Las Meninas After Velázquez ” (Velazquez’den sonra Nedimeler), Fotoğraf, 1987.....	41
Resim 25: Henri Cartier BRESSON , “Rue Mouffetard”, Fotoğraf, Paris 1954....	43
Resim 26: Helmut NEWTON, “ Nastasia Kinski With Marlene Dietrich Doll ” (Marlene Dietrich Bebeğiyle Nastasia Kinski), Fotoğraf, 1983.....	44
Resim 27: Bert Stern, The Last Sitting With Marilyn Monroe (Marilyn Monroe ile Son Görüşme), Fotoğraf, 1962.....	45
Resim 28: The Truman Show, Film Afişi, 1998.....	48
Resim 29: Birinci Körfez Savaşında, CNN Televizyonu muhabiri Peter Arnett Irak’tan Canlı Bağlantıda 1991.....	50
Resim 30: Top Gun Film Afişi, 1986	51
Resim 31: Erwin WURM, One Minute Sculpture (Bir Dakikalık Heykel), Sammlung Centre Pompidou, Paris, 1997.....	53
Resim 32: Red Hot Chillie Peppers, Can’t Stop Videosundan Alınmış Kareler, 2003.....	53
Resim 33: Ian BURN, “ No Object Implies The Existence Of Any Other ” (Hiçbir Nesne Bir Diğnerinin Varlığını İfade Etmez), Karışık Teknik, 1967.....	54

Resim 34: Rene MAGRITTE, “ The Treachery Of Images ” (İmgelerin İhaneti), Tuval Üzerine Yağlıboya, 1928-29, 63 x 93 cm.....	55
Resim 35: Michael Jackson, Ronald ve Nancy Reagan ile Ödül Töreninde, 1984...57	
Resim 36: Chris OFILI, “ The Holy Virgin Mary ” (Kutsal Bakire Meryem), Karışık Teknik, 1996, 243 x 182 cm.....	58
Resim 37: Matrix Kodlama, Dijital Manipülasyon, Yazarın Arşivinden, 2008.....	60
Resim 38: Felix Gonzalez TORRES “Untitled [Passport]”(İsimsiz [Pasaport]), 1991 Enstalasyon, 10.16 x 60 x 60cm.....	62
Resim 39: Felix Gonzalez TORRES “ Untitled USA Today ” (İsimsiz Günümüzde Amerika) MoMA, Enstalasyon, 1990.....	63
Resim 40: Lucio FONTANA, “ Concept_Spatiale ”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1959, 100x125 cm.....	65
Resim 41: David SALLE, “ Mingus in Mexico ” (Mingus Meksika’da), Tuval Üzerine Akrilik, 1990, 244 x 312 cm.....	67
Resim 42: James McNeill WHISTLER, “ Mother ” (Anne), 1871, Tuval Üzerine Yağlıboya, 144 x 162 cm.....	68
Resim 43: David Salle, Sextant in Dogtown (Dogtown’da Sekstant), 1987, Tuval üzerine akrilik, 243x320 cm.....	69
Resim 44: Eric FISCHL, “ The Old Man's Boat And The Old Man's Dog ” (İhtiyarın Teknesi ve İhtiyarın Köpeği), 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 213x213 cm.....	70
Resim 45: Gerhard RICHTER, Dead 1 (Tote 1) (Ölü 1), 1988 Tuval Üzerine Yağlıboya, 62 x 73 cm.....	73
Resim 46: Sigmar POLKE, “ Alice in Wonderland ” (Alice Harikalar Ülkesinde), Karışık Teknik, 1971, 300 x 290 cm.....	75
Resim 47: Electronic Arts Firması Tarafından “ Need For Speed Most Wanted ” Video Oyunu İçin Dijital (Sanal) Ortamda Hazırlanmış Bir Görsel, 2005.....	78
Resim 48: Wayne McLaren, Solda Reklam Afişinde, Sağda Hastane Odasında. (1992 yılında, 51 Yaşında Gırtlak Kanserinden Ölmüştür).....	79
Resim 49: David WOJNAROWICZ, “ Tornado (From The Sex Series) ” (Hortum [Sex Serisinden]), Siyah Beyaz Fotoğraf, 1988, 78x86cm.....	84

Resim 50: Lucas CRANACH (The Elder), Crucifixion (Çarmıh), Yağlıboya, 1503.....	87
Resim 51: Yasumasa Morimura, Playing With Gods III: At Night , (Tanrılarla Oynamak III: Gece) Dijital Fotoğraf, 1990.....	87
Resim 52: Alfred Hitchcock'un “Arka Pencere” filminden bir sahne,1954.....	88
Resim 53: Gottfried HELNWEIN, “ Marilyn Manson The Golden Age ” (Marilyn Manson Altın Çağ), Karışık Teknik, 2003, 200x260 cm.....	90
Resim 54: Bill VIOLA, “ Nantes Triptych ” (Nantes Üçlemesi), Video Enstalasyon, 1992, 29 Dakika 46 Saniye.....	92
Resim 55: Bill VIOLA, “ Emergence ” (Ortaya Çıkma), 2002, High-Definition Video.....	93
Resim 56: Damien HIRST, “Mother and Child, Divided” (Anne ve Çocuk, Bölünmüş),Enstalasyon, 1993.....	94
Resim 57: Gunther Von HAGENS, “ The Skin Man ” (Deri Adam), Kadavra, 1997.....	95
Resim 58: Gottfried HELNWEIN, “ American Prayer ” (Ameriken Duası), Tuval Üzerine Akrilik, 2000, 213x187 cm.....	97
Resim 59: Leon GOLUB, “ Interrogation II ” (Sorgulama II), Tuval Üzerine Akrilik, 1981, 305x427 cm.....	98
Resim 60: Yu YOUHAN, “ Mao And Blonde Girl ” (Mao ve Sarışın Kız), Tuval Üzerine Akrilik, 1992.....	99
Resim 61: Hans HAACKE, “ Buhrlesque ”, Karışık Malzeme Enstalasyon, 1985.....	100

GİRİŞ

İnsan fizyolojisinde gözün baktığı nesneyi istem dışı algılayarak, belleğe yerleştirdiği bilinmektedir. Bu bağlamda enformasyonun, bakma eyleminin doğal sonucu olduğu söylenebilir. Görsel ve işitsel elemanlar yoluyla bilgi depolama ve yayma isteğiye, ilk çağlardan itibaren tüm kültürlerin ve sanatın sıklıkla başvurdukları geleneksel bir yöntemdir. Günümüzde, enformasyon (bilgilendirme) gereksinimi neredeyse yaşamsal bir ihtiyaç haline gelmiştir. Yalnızca söz üzerinden edinilen bilginin, görüntünün anlatım olanakları karşısında daha az etkili olduğu gözlemlenebilir. Enformatik imge; yaşamın betimlenmesi açısından, sanatın da ifade araçlarından birisidir. Bu nedenle sanat yapıtında imgenin kullanım olanakları, özellikle 20. yüzyılda ekonomik ve kültürel alanlarda önemli bir dolaşım nesnesi olmuştur.

Görüntünün anlamlandırılma süreci, karşısındaki izleyicinin bakış açısıyla doğru orantılıdır. Buradaki asıl izafi nokta görüntünün, kişinin bireysel edinimlerine göre anlamlandırılıp, önemsenme sorunsalıdır. Bu olasılık, ancak izleyicinin deneyimlerden yola çıkılarak tartışılabilir. Günümüzde imgenin dolaşımı, çevrimi, kullanımı ve kapsamı, yaşamsal boyutuyla tüm sosyal katmanları etkilemektedir. Yaratılma amacıyla birlikte, tüm görsel ve işitsel elemanlar, olanaklı birer okuma sürecini de başlatmaktadır. En minimal anlamda bunların hepsi birer enformasyon aracıdır. Bilgi depolama erki bakımından günümüz sanatı da, en yaygın enformasyon aracı olarak güncel bir araştırma konusudur.

Sanat yapıtı içerisinde kullanılan enformatik imge örneğine bakıldığında, her üretilen örnek, farklı bir okuma olanağı sunmaktadır. Çünkü sanatsal imge üretimi, yaratıcısının ifade arayışından ötede, yapıt ile izleyici arasındaki kültürel iletişim yoluyla varlığını güçlenerek sürdürmektedir. Kültürel hazırlık olgusu, imge kodlarının çözülmesi için yeniden üzerinde çalışılması gereken bir konudur. Aynı zamanda enformatik imgenin algılanma sürecinde önem kazanması nedeniyle, kültürel ve anlamların ontolojik kaynakları da bu tezin kapsamına alınmıştır.

Sanatçıların, yapıta yüklediği dinamikler, enformatik imge kullanımı tanımlamasını zorlamaktadır. Bu konu ile ilgili olarak imgenin serbest dolaşımı, telif hakları ve sanat yapıtının anonimliği kaçınılmaz araştırma konuları olmaktadır. Kültür birliği ve çok kültürlülük ikilemindeki batılı düşünce, üçüncü dünya ülkelerinin görsel kimliğinin kontrol altında tutulma hedefini de sorgulamaktadır. Günümüzde sanat ve görsel medya tarafından kıtalar arası ve kültürler üzeri bir imge birliği oluşturulmaktadır. Sanat yapıtı paylaşımına açılırken, tuval ve boyanın elektronik ortama aktarılmasıyla, bir yapıtın bu ortamda hazırlanması arasındaki fark bu sistemde tartışma konusu değildir.

Bu bağlamda, sanat ve enformatik imgenin buluştuğu noktadaki imge fenomeninin de tartışmaya açık hale geldiği söylenebilir. Sanat yapıtının, imge düzenleriyle bağdaşık, somut veriler sunduğu varsayımı ile birlikte, imgenin dolaşımı olgusu yeniden önem kazanmaktadır. Günümüz sanatı açısından “imgenin dolaşımı” ve “imge konvansiyonu” gibi kavramlar, çağdaş sanat kuramının muhtemel alt başlıklarıdır. Gerek sanatçı, gerekse sanat eğitimcisi için çağdaş sanatın, enformatik ve imgesel açılım olanakları araştırılmalıdır. Ayrıca imgenin dolaşımı; henüz ortak bir paydada buluşulamamış yapıt üretim pratikleri ve bu kavramlar üzerine düşünce sistemi geliştiren kuramcılarının da önünde duran bir araştırma konusu olmaktadır.

İmgenin dolaşımı, kültürel ve sosyolojik sistemler arasında değişiklikler gösterebilmektedir. Yukarıda bahsedilen ayrımların, kesin sınırları tartışmalı olmakla beraber, çağdaş sanat pratiklerine dair etkilerinin sorgulanması gerekmektedir. Bahsedilen yaklaşımlar, nedensel bir tartışma altyapısının hazırlanmasını sağlayabilecek ölçütlerdir. Günümüz sanatı ve sanatın toplumsal değişimlere etkisi açısından bir değerlendirme yapmak için, enformatik imge üzerine eş zamanlı olarak yorum getiren farklı eleştiri disiplinleri yeniden incelenmelidir.

Eleştiri disiplinleri açısından sanatçı, izleyici de yarattığı enformatik yön duygusu bağlamında değerlendirilmektedir. Yapıtın tematik bağlamını oluşturan kavramların geleneksel olması, ifadenin zaman aşımına uğradığı anlamına gelmeyeceği gibi, imgenin dolaşımı da yapıtı anonimleştirmeyecektir. Çağdaş sanat

yapıtının da bu özellikleri taşımasının gerekliliği sorgulanabilir ve bu günkü toplumsal hayatın merkezinde ortaya koyulan pek çok tavrın kaynak kodları deşifre edilebilir. Günümüz sanatının temelinde nesne, imgenin kendisi olmaktadır ve aracı malzeme (medyum) ise nesnenin hem kendisi, hem de yapay iletişim ağıdır. Bu aracı malzeme sanatçının, yapıtın görsel elemanlarıyla sağladığı enformasyon tasarımıdır.

Kendini ifade etme ve örgütlü imgelerin dünyasını yaratma alanı olarak yapıtın, sanatçının yaşamı ve yaratım sistemini algılamakta öncül basamak olduğundan bahsedilebilir. Bu bağlamda farklı görsel üretim pratikleri, çağdaş sanat yapıtında imgenin temellendirilmesi açısından kayda değer veriler sağlayabilmektedir. Enformatik imgeyi günümüz sanatına kadar getiren süreç bakımından, görsel sanatların pek çok kolu, enformasyon üretimine bulunduğu katkı bağlamında bu tartışmanın içerisinde yer almaktadır.

Günümüzde pek çok sanatçının enformasyon üretiminin sanatsal boyutunda, yapıtlarında özel bir tercih olarak enformatik imgeleri kullandıkları bir gerçektir. Enformatik imgenin plastik sanatlar dışında, başka sanat kollarıyla paylaşımına girdiği sahada, bahsedilen paylaşım için algılama boyutu bağlamında, bilgilendirme sisteminin değişim ilkesinin yerini statik/imgesel çok yönlülük almaktadır.

Şematik olarak, imgelerin çok yönlü uygulama ve yeniden düzenlenmesi, egemen seçkinciliğin ardındaki gerçekliği ve sonrasında gündelik imgelerin sanatın malzemesi konumuna gelişini de kapsamaktadır. Görsel elemanların, sanatçının denetimi altında bilinçli dizilimi, tuval yüzeyinde bir bağları olmaksızın dağılımı, enformatik bir süreç olarak dolaşımı ve sanatçının tasarımında bireysel politikasını da ortaya koymaktadır. Bu bağlamda enformatik imgenin, başlangıçta imge algısında meydana gelen değişimlerle paralel olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

1.BÖLÜM

İMGE ALGISI DEĞİŞİRKEN DÜNYA

İmgenin dolaşımı açısından Avrupa’da yaşanan değişim; 1789 Fransız Devrimi ile başlamıştır. Özellikle Fransız Devrimi ile birlikte sanatçıların, dönemin sosyal yapısı nedeniyle yeni söylemler için daha dolaylı ve tımturaklı ifade biçimleri geliştirdiklerinden bahsedilebilir. Bu sosyal yapı değişimini Jocelin Hunt “*Paris’te Temmuz 1789’da çatışmalar başladığında kimse şaşırmadı. Ekmek fiyatlarının ve şehirdeki nüfus artışının çatışmalara yol açacağı bekleniyordu...*”¹ sözleri ile ifade etmektedir.



Resim 1: Jacques Louis DAVID, “**The Oath of the Horatii**”
(Horatii’lerin Yemini) , 1784, Tuval Üzerine Yağlıboya, 329x424cm.

Ayrıca devrimin önde gelen isimlerinden Jean Paul Marat’ın sert söylemleri ışığında; Jacques Louis David’in Fransız Devrimi’ni de önceleyen ve mitolojik göndermelere dayalı neo-klasik imge düzeninde yaptığı “Horatii’lerin Yemini”(Resim 1) tablosu, bu değişimin, sanat ve siyaset arasındaki bağları Rokoko üslubundan daha sert bir söyleme kaydıracağı izlenimini güçlendirmektedir. Bu bağlamda resimsel imge; halka açık bir propaganda aracı olarak, hem toplumsal uzlaşım, hem de yönetim erki özelliğini yinelemiştir.

¹ Jocelin Hunt, **French Revolution**, Routledge, İngiltere, 1998. 16 s.

1.1. Sosyal ve Siyasal Değişimler Işığında İmgenin 20. Yüzyıldaki Dolaşımına Giriş

1.1.1. Modernist İmgenin Gelişim Süreci

20. yüzyılın en önemli özelliği, büyük ihtimalle Fransız Devrimi'ndekine benzer bir biçimde güç dengeleri, sosyal yaşam, teknoloji ve ekonomideki çok hızlı değişimler ve propagandanın bu hızlı değişimleri toplum üzerinde kabul ettirme yetisinin sanata eş zamanlı olarak yansımalarıdır. 1 Ağustos 1914'te I. Dünya Savaşı ile başlayan bu süreç, 9 Kasım 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılması ve soğuk savaşın sona ermesine kadar büyük bir ivme kazanmıştır.

I. Dünya Savaşı ile birlikte gündeme gelen imgenin kitleleri etkileme ve kontrol altında tutma yetisi, yöneticiler tarafından öncelikli propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Ian Cawood bu konu hakkında "...savaş sonrasında Alman Nasyonalistler, İngiliz propagandasını kendi yenilmez 3.Reich Ordularının bir zaferi olarak lanse ederlerken poster, film, broşür ve hatta şiir ve müziği harmanlamışlardır."² saptamasını yapmaktadır.

20. yüzyıl sanatı hakkında; imgenin enformatik tanımlama aracı olarak kullanılması açısından bakıldığında, eski ve yeni fikirlerin bir bileşimidir denebilir. Geçmişten alınan verilerin kullanılışı, geliştirilen teknolojiler ve çağdaş sanatçının değişime adaptasyonu bu bileşimi sağlamaktadır. Bu kavramlar yaratım sürecine dair verileri sunmamakla birlikte, sanatçının yapıtını hangi çevresel şartlar altında meydana getirdiğinin anlaşılması konusunda da yardımcı olmaktadır. Günümüzde kabul gören pek çok sanatsal tavır, geçmişte sanat olarak adlandırılmamış tasarımlar ya da beceriden ilham almaktadır.

Yüzyıl sonuna doğru, bu tartışmalı durum tekrar sanat ve sanatçının nerede durduğu polemikine kadar varmıştır. Sanatçıların; 19. yüzyıl ortalarında Barbizon

² Ian Cawood, *The First World War*, Routledge, İngiltere, 2001, 31 s.

Ekolü* ile atölyeden çıktığı ve günlük yaşama dair konuları ele almaya başladıkları bir gerçektir. İmgenin özgünlüğü ise bu doğaya açılma süreci sonrasında gelişen Empresyonist ve Post Empresyonist açılmadan itibaren söz konusudur denilebilir. Bu durum modern sanatın gerçek köklerini barındırmaktadır. E.H. Gombrich bu durumu açıklarken şu cümleleri kullanmaktadır:

“Delacroix’in birinci, Courbet’in ikinci devriminden sonra, Fransa’da üçüncü devrim dalgasını, Courbet’in programını çok ciddiye alan Eduard Manet (1832-1883) ve arkadaşları başlattı. Bu sanatçılar artık sakız olup anlamsızlaşmış resimsel alışkanlıklara karşı tetikteydiler ve geleneksel sanatın doğayı gördüğü gibi betimleme yöntemini bulduğu savının yanlış bir anlayışa dayandığını fark ettiler.”³



Resim 2: Gustave COURBET, “The Meeting or Bonjour Monsieur Courbet”
(Görüşme ya da Merhaba Bay Courbet) , 1854, Tuval Üzerine Yağlıboya, 132x150 cm.

Bu atılımın Post Empresyonist dönemdeki en önemli temsilcisi Cézanne’ın “Sainte-Victoire Dağı”^{**} çalışmalarının altındaki neden de bu gibi görülebilir.

* 19. yy.’ın ilk yarısında Paris civarındaki Fontainebleau’da Barbizon köyünde yerleşen sanatçılar kolonisinin çalışmalarına denir. Bunlar sakin doğa köşelerini resmetmişlerdir. Théodore Rousseau, Dupré, Diaz, Daubigny gibi ressamlar bu okulun sanatçılarıdır ve ilk kez doğa önünde sehalarını kurmuşlardır. Onlardan önceki ressamlar peyzajlarını ezbere yaparlardı. (Bkz. Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 6. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, 20 s.)

³ E.H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, 4. Basım, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, 404 s.

** Cézanne, Saint Victoire dağı’nın pek çok açı ve genişliğinin farklı zaman dilimlerinde tablolarını yapmıştır. Özellikle bu seri üzerinden gidilerek analitik kübizm ve soyut imgeye varılma süreci algılanabilmektedir

Renklerdeki azalma, biçimsel sadelik ve bilimsellik Cézanne tarafından, peyzajlarda da natürmortlarda olduğu kadar sistemli olarak vurgulanmıştır (Resim3). Cézanne izlenimciliğin kuramsal yapısını, bir adım daha öteye taşıyarak “analitik” çözümlenmeler öneren resmiyle, Kübizm’in çıkış referanslarını belirlemiştir. Post Empresyonizm ve yeni imge düzeni üzerinde Cézanne’ın bu etkisini Rosemary Lambert “1904’te Paris’te büyük bir Cézanne sergisi açıldı. Bu sergi, genç sanatçılar üzerinde büyük bir şok etkisi yaratmış ve yeni fikirleri denemeleri için onlara cesaret vermiştir.”⁴ sözleriyle anlatmaktadır.



Resim 3: Paul CÉZANNE, “Mont Sainte-Victoire”
(Sainte-Victoire Dağı) , Tuval Üzerine Yağlıboya, 1904, 70x 92 cm.

Görünüşte aksini kanıtlayan bütün verilere rağmen, modernist resmin geleneği ve geleneksel temaları sürdürdüğü söylenebilir. Bir modele sahip olmadığı için keyfiliğe düşme riski taşımamanın dışında, zaman geçtikçe fazla disiplinli, uzlaşımına fazla bağlı görülmeye başlamıştır. Bu çıkmaz açısından Clement Greenberg, “Ne var ki resim sanatının kendisini modernizm içinde eleştirdiği ve tanımladığı süreçlerde en temel şey olarak kalan, tuvalin kaçınılmaz yassılığının vurgulanması oldu.”⁵ yorumunu yapmıştır.

⁴ Rosemary Lambert, **The Twentieth Century**, 5. Basım, Cambridge University Press, 1992, 5 s.

⁵ Clement Greenberg, “Modernist Resim”, Çev: Doğan Şahiner, **Modernizmin Serüveni**, 2. Basm, Der: Enis Batur, YKY, İstanbul, 1998, 357 s.

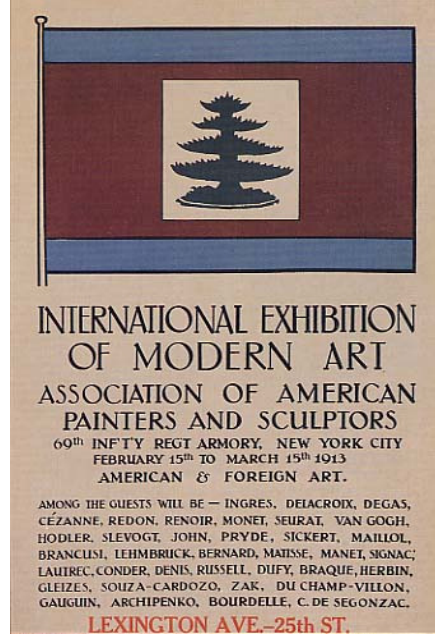
1.1.2. Sanatın Merkezi Olma Durumundaki Avrupa'dan Amerika'ya İmgenin Yolculuğu

20. yüzyılın kırılma noktası olarak II. Dünya Savaşıyla birlikte, sanatı hegemonyası altında tutmayı başaran Avrupa, bir anda sanatçıların ülkelerinden ayrılmaya başlamaları ile büyük bir darbe almıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası, sanatçıların Amerika'yı seçmesi ve kitlesel kültür göçü tüm dünyayı etkisi altına aldığı anda, bundan en büyük zararı Avrupa Sanatı'nın imge düzeni görmüştür. Paris, sanatın merkezi olma unvanını da kaybetmiştir. Avrupalı sanatçılar Amerika'ya gittiklerinde onları bağrına basan bu ülke, sanatın alacağı yolu da belirlemiştir. Avrupa'dan gelen sanatçılar ve Nazi baskısıyla tehdit altına giren sanat akımları da yaşanmış olan bu savaşın acımasız koşullarının etkisi ile Amerika'da yeniden var olma mücadelesine girişmişlerdir. Amerikalı sanatçılar, Avrupalı sanatçılarla bütünleşerek yeni Amerikan tarzının ilk temellerini oluşturmuşlardır.

Avrupalı sanatçıların, Amerika'daki ilk Modernist atılımı 1900'lerin başında, "Armory Show" adlı sergiye katılımları ile gerçekleşmiştir. Keza bu büyük organizasyon, aynı anda Avrupalı çağdaşlarıyla etkileşim içerisinde bulunan Amerikalı sanatçıları bile Modernist imge düzeninin gerisinde bırakmıştır denebilir. Post Empresyonistlere kadar pek çok Avrupalı sanat akımının dahil edildiği Armory Show; Avrupalı sanatın, Amerika'yı hakimiyeti altına almaya başladığı dönemeçtir. Ancak bu süreç daha sonra Clement Greenberg'in Modernizm anlayışı ve Amerikan Soyut Sanatı ile yeni bir ulusal imge bilincine doğru şekillenecektir. Bu konu üzerinde özellikle duran Edward Lucie-Smith, "Armory Show" adlı ilk Amerikan Modernist gösterisi hakkında şu saptamaları yapmaktadır:

"Avrupa'da başlayan Modernist devrim, 1913 yılında Şubat-Mart aylarında New York'ta düzenlenen, ardından Chicago ve Boston'a taşınan Armory Show'la zirve noktasına ulaştı... Armory Show aynı zamanda Modernizmi olduğu haliyle Amerikan bilincine yerleştirdi; Modernizm tek bir adımda Amerikan kültürünün bir parçası haline geldi."⁶

⁶ Edward Lucie-Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Dizisi, İstanbul, 2004, 104 s.



Resim 4: **Armory Show**, sergi afişi, 1913

Amerikan Sanatı ilk gerçek çıkışını Soyut Dışavurumculukla yapmıştır. Bu akım temellerini ülkeye gelen göçmen sanatçıların mirası üstüne kurmuştur. O dönemde çok etkin olan bazı isimler Amerikalı sanatçıların yeniliklere açıklıkları sayesinde bu sanata öncü olmuşlardır. Bu çıkışın ilk temel nitelikleri toplumlardan ayıklanmamış ve bireysel hesaplaşmalara yönelmeyen ne Avrupalı, ne de Amerikalıdır.

Tüketim toplumunun bunalımlı insanların şüpheleri, medyanın ve sanat çevresinin desteklemesi ile belki de ilk popüler-radikal hareket Amerika'daki Soyut Dışavurumculuk olmuştur. Sanatçıların ortak paydaları maddeci toplumun sistemli sınırlamalarına karşı gösterdikleri dirençtir. Clement Greenberg, II. Dünya Savaşı sonrası sanatın ekonomik merkezi haline gelen Amerika için aradığı kurtuluşu, Immanuel Kant'ın **Formalist** (Biçimci) estetiğinin üzerine geliştirdiği kuramında bulmayı önermiştir.

Paul Crowther'a göre; Kant'ın estetik formalizmi, kahramanca ya da romantik dehanın bir karışımı olarak ifade edilirse eğer, deha üzerine dayandırılan sanat yapıtı; zahmetsiz ve karşı konulamaz bir spontanelikle doğanın olağan güzelliği ile

benzerlikler gösterebilir. Ancak maalesef Kant'ın "öznel sonlandırma" ve "nesnel sonlandırma" varsayımları üzerinden eş zamanlı olarak bir sanat yapıtını açıklamak, yorumu tutarlı bir çözüme götürmemektedir. Sadece bu kavramlardan yola çıkmak, Kant'ın açılımlarını yorumlamak bağlamında haksızlık olur.⁷

Clement Greenberg'in desteği ile , "Ressam Sonrası Soyutlama" akımının öncüleri sayılan Jackson Pollock, Barnett Newman, Morris Louis ve Kenneth Noland Amerika'da etkin hale gelmişlerdir. Jackson Pollock, en popüler anlamda "Taşizm" olarak anılan ve aksiyonun transandantal hareketler ağıyla gerçekleştirildiği yöntemi çalışmalarında kullanmıştır. Hatta Pollock'ın çalışmalarının ilk dönemindeki şiddetli spontane etkiler daha sonra yeni talepleri karşılayan tekniklerin üretildiği formel bir imge düzenine dönüşmüştür. Bu nedenle Amerikan Soyut Resim Sanatı; genel olarak imgenin ekonomik ve politik bir propaganda aracı olma konumunun geçerliliğini kanıtlamaktadır. Toby Clark bu konuda şöyle demektedir:

"1950'li yıllarda aralarında Greenberg'in arkadaşlarından biri olan Jackson Pollock'un da (1912-56) yer aldığı American School Of Abstract Expressionism [Amerikan Soyut Dışavurumcular Ekolü] bahsedilen saf ve özgür sanatın tam bir örneği olarak tasdiklenmiştir. Geçmişe bakınca Soyut Dışavurumculuğun akibeti bizi pek şaşırtmayacaktır: Soğuk Savaşın en hareketli zamanlarında devlet propagandası programına dahil edilmiştir. 1940'ların sonları ve 1950'lerde New York Modern Sanatlar Müzesi (MSM) tarafından tüm dünyaya ithal edilmesini sağlayan uluslararası birçok sergi düzenlenmiş ve bu sergiler, küratörlerin Amerikan resim sanatındaki 'özgürlük damgası' ile insanları denetim altına alan Sovyet komünizminin kitsch sanatını karşılaştırdığı milliyetçi bir söylemle bir arada yürütülmüştür.1970'lerde bu sergilerin bir kısmının el altından CIA tarafından finanse edildiğinin öğrenilmesi, Vietnam Savaşı ve Vatandaşlık Hakları Hareketi ile radikalleşen sanatçı ve eleştirmenler kuşağı üzerinde büyük bir etki yaratmış ve bazılarının, sanatın politik kaygılardan uzak olabileceği ve hatta olması gerektiği fikrine meydan okumalarına neden olmuştur."⁸

Aynı konu üzerine Harold Jaffe'de, Mark Rothko'nun 67 yaşındaki intiharından sonra, CIA ajanı olduğunun ortaya çıkması gibi bir komplo teorisinden bahsetmektedir. Her ne kadar bu saptamalar netlik kazanmasa da, Amerikan Soyut Sanatının bu şaibelere sürekli muhatap olması farklı soruları da birlikte düşündürmektedir. Ayrıca yine Jaffe'nin aktarımına göre; bu sanatçılar Komünizmle

⁷ Paul Crowther, **Kant and Greenberg's Varieties of Aesthetic Formalism**, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 42, No. 4, 1984, 443 s.

⁸ Toby Clark, **Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, 13,14 s.

savaş adı altında maddi destek almışlar ve Clement Grenberg’de bu durumdan hiçbir sıkıntı duymadığını belirtmiştir. Greenberg’e göre, sanat bir biçimde maddi ve lojistik destek almalıdır. Bu destek sanat hamilerinden olduğu kadar devlet destekli bazı özel kuruluşlarca da yapılabilir ve bunun hiçbir sakıncası bulunmamaktadır.⁹

Pollock en bilinen çalışmalarında, yüzeylere çoğu kez damlatma (drip-paint) yöntemi uygulayarak, anlık içgüdüsel hareketleri tuvale aktarmıştır. Böylece resim, önceden hazırlanmışlık izleniminden kurtulup, sanatçının tüm benliğiyle üzerine yüklendiğini hissettirmesine izin vermiştir. Yüzeyler oluştukça ilk başlanan noktadan son harekete kadar tüm aşamalarda imge katmanları eşzamanlı olarak gözlemlenebilmektedir.



Reim 5: Jackson POLLOCK, “Number1”

(1 numara), 1950, Tuvale Üzerine Yağlıboya, Enamel ve Alüminyum, 221x299 cm.

Pollock’ın tuval üzerindeki eylemi, bir patlama halinde gerçekleşmekte ve içsel coşkunun, heyecanın, kinin dışavurumunu oluşturmakta; atomun parçalanıp enerjisinin açığa çıkmasını andıran güçtedir. İlk ve son dönemin arasındaki tavrı belki de onun en sakin ve sertlikten uzak dönemi olarak da görülebilir. Sonraki çalışmalarında ilk dönemindeki sert tutumuna dönüş yapmış ve resimlerindeki şiddet ögesi tekrar belirlemeye başlamıştır.

⁹ Harold Jaffe, **Tekno-Mağara’nın Ötesi**, Çev: Turan Parlak, Notos Kitap, İstanbul, 2008, 99 s.

Rosemary Lambert'e göre Pollock, başlangıçta Kandinsky'nin soyut ve dışavurumcu tavrından oldukça etkilenmiştir. Ancak daha sonra Amerikalı sanatçıların Avrupa sanatını takip etmekten vazgeçmeleri ile birlikte Pollock, 19. yüzyıl sonlarında yaşayan Amerikalı mistik ressam Albert Pinkham Ryder'a hayranlık duymuştur. Ayrıca 1940'larda Pollock, tekrarlanan imgelerle donatılmış büyük tuvaler çalışmıştır. Halihazırda Pollock'un çalışmalarında tanımlanamayan bir özne bulunmasına karşın, tüm resimsel imgelerin bütüncüllüğü ön plandadır.¹⁰



Resim 6: Kenneth NOLAND, “**Turnsole**” (Turnusol)
1961, Astarlanmamış Tuval Üzerine Sentetik Polimer, 239x239 cm.

Amerikan Soyut Resmi'nde; biçimsel problemler yerine sanatçının tuval karşısındaki bire bir hesaplaşması gündeme gelmiştir. Amerikan Soyutu'nun referansları arasına pek çok şık koymak mümkündür. Alman sanatçı Max Ernst'ün delik tenekeden akan boya ile çalışması ve Mark Tobey'in koyu zemindeki ışıklı kaligrafik etkileri bunlar arasındadır. Kenneth Noland ise, Greenberg'in tablonun tümünün renk açısından doygun hale getirilmesi ve görselliğin üst düzeyde yapılanması olarak tanımladığı biçimi gerçekleştirmiştir. Noland'la birlikte ortam da

¹⁰ Lambert, a.g.e., 69,70 s.

oldukça hareketlenmiştir. Devrim niteliği taşıyan çalışmalarında kullandığı imge üretim pratikleri son derece yalın ve çekicidir. Noland, yapıtlarıyla müzikal anlamda tam bir virtüöz gibidir. O'nun boyaması, farklı bir alan olarak kabul edilebilir. Direkt hissedilen renk etkileyicidir.

Karen Wilkin, Noland'ın yapıtlarının 1950'ler ve daha sonrasındaki gelişim sürecine dair saptamalar yaparken pek çok kaynaktan beslendiğinden bahsetmektedir. Wilkin'e göre 50'ler de Noland'ın yapıtları; Fovizm'in soyut etkiler taşıyan renk ve imge kuramı üzerine yoğunlaşmıştır. Hatta Wilkin, Fransız usta Henri Matisse'in özellikle kolajlarında ön plana çıkan niteliği değiştirilmiş renkler ve resimsel el işçiliğinden kaçınma eğiliminin, Noland'ın yapıtlarında da görülebildiğinden bahseder.¹¹

Amerikan Sanatı 1940'lardan sonra büyük bir ivme kazanmış ve aynı dönemin Avrupa resmi üzerinde oldukça etkili olmuştur. Fransız sanatçı Yves Kline ve Hollandalı ressam Willem de Kooning de bu dönemde kendi üretimleri açısından büyük değişimlere imza atmışlardır. Franz Kline ve Fransız sanatçı Pierre Soulages boş kağıda koyu (siyah) boyayı küçük fırçalar ve az sayıda darbe ile serbestçe sürmüşlerdir. Büyük siyah lekeler, genelde doğu esintili kaligrafik imgeleri çağrıştırmaktadır. Ayrıca az ve geniş fırça darbeleri yüzeyde anıtsal bir atmosfer de yaratmaktadır. Tuval üzerindeki dağılım kendi içinde özel bir armoni yaratır, bu da resmin monotonluk nedeniyle silikleşmesi tehlikesini ortadan kaldırmaktadır.

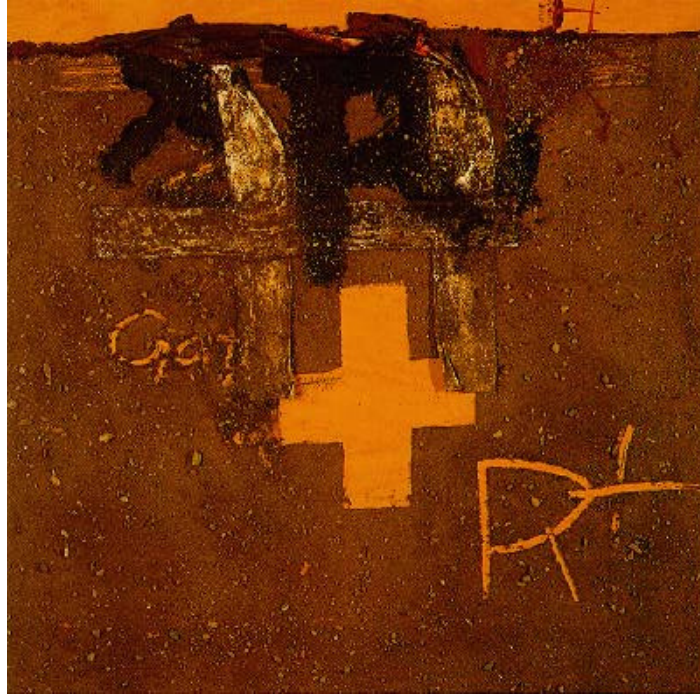
1.1.3. İmgenin Avrupa'da Yeniden Şekillenme Sürecine Dair Saptamalar

Resim yüzeyinde, soyut imgenin ifade olanakları ile imge üretimi, sadece Amerikan tarzı bir yaklaşım değildir. Nitekim İspanyol sanatçı Antonio Tapies, yüzeyde malzeme kullanımı ve malzemenin kompozisyon ögesi haline getirilişi konusunda uzmanca sayılabilecek deneyler gerçekleştirmiştir. Onun yüzeyleri resimden çok rölyefi andıran derecede yüklenmiştir. Malzeme her şey olabilir; çeşitli

¹¹ Karen Wilkin, **Kenneth Noland**, Ediciones Poligrafa, İspanya,1990, 13 s.

lifler, taş, toprak, çamur, alçı ve daha birçok eleman zeminde hiç zorlanmadan, bir arada bulunabilmektedir.

Victoria Combalia Dexeus, 19. yüzyıl ressamlarından Fransız Gustave Courbet'in de objelerin dokusal özellikleri üzerine çalıştığından bahseder. Çağdaş anlamda Tapies'de yapıtlarına yalnızca doğal objeleri değil aynı zamanda gazete kağıdı, tekstil ürünü gibi artistik olmayan nesnelere de dahil etmiştir. 1960'larda üç boyutlu çalışmalarında da aynı şekilde nesnenin bizzat kendi ifade olanaklarının sorgulanması ve nesnenin resminin değil, kendisinin sanat yapıtı haline gelmesinin söz konusu olmasıyla birlikte, günümüzde artık gerçek materyallerin sanat yapıtlarında kullanılması neredeyse geleneksel bir hal almıştır.¹²



Resim 7: Antoni TAPIES, "Cru I R"
Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 1975, 165 x 162 cm.

Tapies'in çalışmaları imgesel zenginlik açısından son derece olgundur. Hatta kimi zaman sürdüğü alçı ya da çamuru fırınlıyarak yarıklar elde eder ya da yaşken üzerinde büyük oluklar açar. Malzemeyi tuvale sürer, atar ve zemindeki atmosferle

¹² Victoria Combalia Dexeus, **Tapies**, Ediciones Poligrafa, 2. Basım, İspanya, 1990, 19-22 s.

sürekli oynar. Amerikan tarzı dışavurumculuğun daha teknik boyutta incelenmiş yansımaları ya da alternatifi demek Tapies'in işlerini biraz hafife almak olur. O'nun mantığı kendi içindeki Katalan* heyecanı ve tarihsel mirasından kaynaklanan imgesel yoğunlukla harmanlanmıştır.



Resim 8: David HOCKNEY, “**Rubber Ring Floating In A Swimming Pool**”
(Havuzda Yüzen Cansimidi) , Tuval Üzerine Akrilik, 1971, 90x121 cm.

İngiltere’de de resim kendini figüratif yolla yenilemektedir. David Hockney ve Peter Blake henüz akademideyken *deha* niteliklerini göstermiş ve daha sonraları bu yeteneklerini sanat tarihinde önemli bir yer edinmekte kullanmışlardır. Özellikle Hockney’in çalışmalarında kompozisyon, imgesel çevrim, deformasyon ve anlamlandırma adına her şey mevcuttur denebilir. Hockney’nin figüratif resmi bir sonraki avangart durak olan grafik estetik ve anlık dönüşümlerin bir aradalığının çok iyi uygulandığı örneklerdir. İngiltere’de ki akademik sistem katı, gelenekçi eğitimin devam ettiği bir oluşumdur. Geleneksel resmin kalelerinden biri olan İngiltere’de, avangart çıkışlar yapmak çok da kolay olmasa da Hockney, resme yüklediği kavramlar bakımından da riske girebilen ve bu anlamda pek çok zorlu konuyu ustaca kotarabilen ender yeteneklerden biridir.

* Katalanca gibi bir resmi dili de bulunan, İspanya’nın güneyinde kalan özerk bir bölge. Antonio Tapies de, Barcelona yakınlarındaki bu bölgede doğmuştur. (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Katalonya>)

Edwar Lucie Smith'in görüşüne göre Hockney; en karakteristik özellikleriyle, baskı resimlerinde izlenebilir. Daha sonraları bu tavrı O'nun resimlerinin sadeleşme sürecini oluşturacaktır. Aynı dönemde Hockney, fotoğrafları da kullanarak kendisinin "Cameraworks" olarak adlandırdığı foto-kolajlar ve yeniden üretimler de yapmıştır. Ayrıca daha sonraki yapıtlarında, yarı soyut etkiler de gözlemlenebilmektedir.¹³

Hockney için Pop Sanat'ın İngiltere'deki temsilcisi de denilebilir. Medya, Hockney için ulaşılması kolay bir araçtır. O, malzemenin olanaklarını beklenen etkileri yaratmak için araç olarak kullanmıştır. Resimlerinde, figüratif düzey ve grafik yalınlığın yanı sıra soyut lekesele görünümler ya da biçimler bulunmaktadır. Hockney'nin resmi, kendi doğasından kaynaklanan bazı çözümlenmeleri ile kavramsal değinmelere gerek duymadan düşünsel sunumlarda bulunabilmektedir. Hockney, son dönem çalışmalarında ise figüratif anlatımın dışında, soyut, mekansal, geometrik elemanlardan oluşan sahne tasarımsal kompozisyonlar meydana getirmiştir.

1.2. Modernizmin Dönüm Noktasında, Clement Greenberg ve Amerikan Sanatı'ndan Sonra İmgenin Dolaşımı

Hal Foster, Amerika'nın genişlemeci politikasının, 19. yüzyılda ortaya konmuş olan (manifest destiny) "açık kader" öğretisinin bir sonucu olduğundan şöyle söz etmektedir:

"... Bu 'Açık Kader'in ya da 'Amerikan Asrı'nın sanatsal versiyonu: Avrupa'daki tufandan sonra soyut ekspresyonizm geldi, soyut ekspresyonizmden sonra biz. Ama bu ulusal kibiri yaratan başka etkenlere işaret eden tanıklar da var: O genç radikallerin bir çoğu, göçmenlerin ve/veya Yahudilerin çocuklarıydı ve bu insanlar Amerika'yı önu açık bir Yeni Dünya, Avrupa'yı da unutulacak ya da üstesinden gelinecek, ama her halükarda aşılacak Şüpheli bir Eski Dünya diye görüyordu."¹⁴

Açık kader bir anlamda Amerikan milliyetçiliğinin de temel anlayışıdır. John L. O'Sullivan'ın 1839'da ilk bahsinden günümüze, doğrudan kullanılan bir kavram olarak bu tanımlama ile modernist öğretisi arasında da oldukça yakın ilişkiler

¹³ Edward Lucie-Smith, **Movements in Art Since 1945**, 3. Basım, Thames and Hudson, İngiltere, 1995, 135-136 s.

¹⁴ Hal Foster, **Tasarım ve Suç**, Çev: Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, 145,146 s.

bulunmaktadır. Genel olarak günümüz Amerikası düşünülürken geçerli kabul edilebilecek bu “inanış” büyük ölçüde 1929’da bütün dünyaya yayılan ekonomik buhran ve 1970’lerdeki petrol krizi ile bağlantılı olarak Amerikan toplumunun birliktelik ve maneviyat duygularına hitap etmiştir.

Tam bu noktada Amerikan Soyut Resmi henüz gerçek anlamda kendisini hissettirmeye başladığı yıllarda, Amerikan Modernizmi’nden bahsedildiğinde ilk akla gelen isim olarak Clement Greenberg, gerçek sanatın hiçbir zaman sekteye uğramadığını aksine Amerika’da yeni bir sürekliliğe dönüştüğünü savunmuştur. Bunun yanı sıra Greenberg, imgenin resim sanatı için malzemenin kendi doğası üzerine bir yorum olduğunu kabul ederek, saf soyutu da bu yaklaşımın tek gerçek uygulama alanı olarak tayin etmiştir. Modernizm’in de; dönemi itibarıyla tüm kültürel öğeleri kapsayan topyekun bir hareket olduğunu söylemektedir. Ayrıca modernizmin henüz sorgulanmaya başlayan bir yapı üzerine kurulmadığından ve Kant’la başlayan bir sürecin devamı olduğundan bahsetmektedir.¹⁵

İmgenin koşulsuz politik ve kültürel yozlaşmaya yönelttiği gibi iddialı ile bir söylem geliştiren Greenberg, II. Dünya Savaşı sonrası sanatın ekonomik merkezi haline gelen Amerika için kurtuluş olarak “Yüksek Sanat”ı önermiştir. Bu gücü aynı zamanda O’nun en önemli Formalist kuramcı olarak piyasayı yönetme erkinden kaynaklanmaktadır.

Bu varsayımların sonucu olarak “Formalizm” gibi bir üretim modelinin, Modern Sanata daha yakın olduğu söylenebilir. Terry Barrett, Formalizm’in “sanat için sanat” kavramıyla ilişkili olduğu ve “biçim” kavramını ifade eden ilk anlamıyla algılanmaması gerektiğinden bahseder. Formalist kriterlere göre, sanat yapıtının tek sorgulanabileceği alan zaten yine “formu”dur. Bu bakış açısına göre sanatçı toplumdan değil sanatın hakimiyet alanı toplumdan soyutlanmıştır. Sanatın dünyevi aktivitelerle ilişkili bir pozisyonu yoktur.¹⁶

¹⁵ Clement Greenberg, “After Abstract Expressionism”, *Art in Theory 1900-1990*, Der: Charles Harrison, Paul Wood, , Blackwell, İngiltere, 1992, 766-769 s.

¹⁶ Terry Barrett, *Criticizing Art Understanding the Contemporary*, Mayfield Publishing Company, Amerika, 1994, 103 s.

Greenberg; 1940'lardan itibaren hiç duyulmamış sanatçıları alarak, zirveye taşıma özelliği ile Amerikan Soyutu'nun babası olma unvanını da barındırır. Son derece etkili olduğu sanat piyasasında hemen her önerdiği sanatçıda başarıya ulaşmıştır. Hatta o derece güven sağlamıştır ki en büyük çıkışı olan Jackson Pollock öldükten hemen sonra, Kenneth Noland'ı önermiş ve bunda da başarılı olmuştur. Keza Pollock ile Noland arasında gerek üretim pratikleri, gerekse yapıtın anlatımsal özellikleri açısından büyük farklılıklar bulunmaktadır. Bu bağlamda başlangıçta karşı bir güç olarak öne sürülen Soyut Dışavurumculuk, daha sonra biçimci bir hareketin öncüsü sıfatını yüklenmiştir.



Resim 9: Morris LOUIS, "Where"
(Nerede) , Tuval Üzerine Magna, 1960, 252 x 362 cm.

Raymond Hernandez; Greenberg'in edebiyat üzerine uzmanlaştığı Syracuse Üniversitesi'nden 1930'da mezun olduktan sonra New York'a yerleştiği dönemden bahseder. Ancak burada iş bulamayan ve büyük bir bunalıma düşen Greenberg, kendi başına Latince ve Almanca öğrenmeye ve sonunda kitap çevirisi yapmaya karar kılmıştır. Clement Greenberg, 50 yıllık kariyerinde kendi doğruları ile zirveye yerleşmiş ender sanat kişiliklerinden biridir. 1937'den itibaren kültür üzerine yazmaya başlayan Greenberg, dil bilgisi sayesinde yaptığı çeviriler ışığında oldukça önemli bir literatür oluşturmuştur.¹⁷

¹⁷ Raymond Hernandez, **Clement Greenberg Dies at 85; Art Critic Championed Pollock**, New York Times, 8 Mayıs, 1994.

Modernizmin ateşli savunucularının piri sayılan Clement Greenberg, elinde sanat piyasasını kendi isteği doğrultusunda yönlendirebilecek gücü tuttuğu için, dönemi itibarıyla başat sanat formlarını da belirlemiştir. Amerikan Sanatı için hiçte küçümsenemeyecek kararlar verebilen Greenberg, bu gün Modern Sanat imgesi olarak akıllarda kalan son yapıtları da dünyaya tanıtan kişidir. Aykırı bir duruş olarak Amerikan Soyutu, Modernist öğretinin yolunda, hatta Ressam Sonrası Soyutlama özelinde toplumsaldan kopuş ve yüksek kültürü temsil etmiştir. Elbette bir propaganda aracı olarak kullanıldığında sanat, çok güçlü donelere sahiptir. Ancak yinede sanatçıların bilinçli bir şekilde yapıtlarını propaganda aracı olarak kullandıkları iddiası tartışmalıdır. Toby Clark'ın Amerikan Soyut Sanat Projesi'nin 1950'lerde CIA tarafından desteklenen bir devlet politikası haline geldiğinden söz etmesi pek sürpriz olmamakla birlikte, aslında durum sanılanın aksine, sanatçıların dışında gelişen bir organizasyondur.¹⁸

Ayrıca günümüzde bile sanatın doğruları söyleme zorunluluğu da tartışmalıdır. Özellikle hakimiyet alanını sanat üzerinden ciddi bir kültürel yayılma hareketine dönüştüren Amerika, neredeyse Rusya'nın 1991'de dağılmasına kadar bu soğuk savaş politikasını gerek plastik sanatlar, gerekse müzik ve sinema yoluyla sürdürmüştür. Modernist öğretisi tam anlamıyla güçlü kuramsal temellere dayanır. Fakat "İnformal Sanat"ın doğası gereği, yapıt üretim pratikleri açısından geleneğin reddi söz konusudur. Umberto Eco, informal resmin eleştirel bir kategori olmaktan çıkıp, bir dönemin genel kültür eğilimi haline dönüştüğünü belirtmektedir.¹⁹ Öyle ise, bu kavramların basit birer "carpe diem" yani günü kurtarma oldukları söylenemez. Amerikan sanatçıları da kendi kimlikleriyle mevcut ve parlak bir kariyeri temsil etmektedirler.

1.2.1. Avrupa Sanatıyla Etkileşim Sürecinde Değişen İmge

Greenberg her zaman yeteneğin sanatçıya bahşedilmiş olduğunu ve sonradan edinilemeyeceğini savunmuştur. Dolayısıyla Julian Schnabel'i yetenekli fakat resimleri korkunç, David Salle'i ise tamamen kötü bulduğunu çekinmeden

¹⁸ Clark, **a.g.e.**, 13,14 s.

¹⁹ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev: Nilüfer Uğur Dalay, Can Yayınları, İstanbul, 2000, 166 s.

yazmıştır.²⁰ Ancak Modernist Sanat bu nedenle hiçbir zaman idealizmin kalıplarından kurtulamamıştır. Sanatçılar da çağdaşları ile dönemsal olarak daha uzak durmaktadır. Greenberg tarafından Schnabel'in yeteneklerinin sınırı, yalnızca belirli kalıplar içerisinde değerlendirilmiştir. Oysa David Salle ile birlikte çıktıkları Avrupa seyahati sonrası tamamıyla değişen üretim pratikleri göz ardı edilmemelidir. Hatta Schnabel'in üretimi İtalyan ve Alman çağdaşları ile önemli paralellikler gösterir.²¹



Resim 10: Julian SCHNABEL, “Divan”

1979, Ahşap Üzerine Karışık Teknik, 243x243 cm.

Çok büyük boyutlarda ve anıtsal etkilere sahip olan çalışmaları, bunun yanı sıra kullanılan malzeme ve renk tercihi bakımından standart dışavurumcu tavrın ötesinde oldukça yenilikçi bulunmuştur. Özellikle tabak kırıklarının oluşturduğu zeminde, bronz, fiberglas ve bakır gibi çeşitli malzemeleri de serbestçe kullanmıştır. Schnabel'in resmi, bir anlamda Anselm Kiefer'in 70'ler de ürettiği çalışmalarındaki romantizmle yüzeysel bir benzeşme gösterir.

²⁰ Barrett, a.g.e., 12 s.

²¹ Michael Archer, *Art Since 1960*, World of Art, İngiltere, 1997, 153 s.

Ancak Kiefer'in resmindeki kavramsal ve hikayeci imge düzeninin, Schnabel için geçerli olduğu söylenemez. Bundan ziyade yüzey resmi ile yüzeye doğru çekilen soyut geometrinin kırılması arasında kalacak kadar da dekoratiftir. Anselm Kiefer'in yapıtları özellikle "German Efsaneleri" üzerine kurgulanmıştır. Almanya'nın II. Dünya Savaşından sonraki durumunu sorgulayan alegorik kompozisyonlardan oluşan yapıtları, Yeni Dışavurumcu eğilimler kapsamında incelenmektedir.²²



Resim 11: Anselm KIEFER, "Margarethe"
Tuvall Üzerine Yağlıboya ve Saman Çöpü, 1981, 280x380cm.

Greenberg Modernizmi'nin başlangıçta Avrupa aydınlanması benzeri bir 19. yüzyıl hedefinden yola çıkmış olması ihtimaldir. Bu noktada varılacak hedef ise "Amerikan Aydınlanması" ve bu hedefin yöntemi de "Açık Kader"dir. Modern imge düzeni için de farklı ya da daha radikal bir çözüm önerisi mümkün değildir. 1980'lere kadar modernist imgenin çıkışının daha önceki soyut ve soyutlamacı yüksek sanattan en büyük farkı; kutsal ruh üçlemesinin inanç sistemini tamamen geride bırakarak, nihai sona sezgisel değil kuramsal mantık üzerinden yol almasıdır denebilir.

²² Lucie-Smith, 1995, a.g.e., 207 s.

Modernist imge düzeni, popüler olan her şeye karşı durmaktadır. Bu nedendir ki Pop Sanat; 1960'lardaki çıkışıyla bir yandan yeni bir dönemeci oluştururken diğer taraftan muhafazakar bir kitle tarafından şüpheyle karşılanmıştır. Greenberg dönemi için gerçek çıkış, formal bir yapıda evrilerek yüzeye doğru çekilen Soyut Ekspresyonizmdir. Modern Sanat, ifade ve temsil olarak yanılısamayı ortadan kaldıran yeni bir "sanat imgesi" üretim biçimini ortaya koyma çabasında olmuştur. Dolayısıyla başlangıçta oldukça radikal bir ilerleme sağlayan bu çaba, daha sonra katı bir öğretiye yol açan seçkin sanat pratiklerine dönüşmüştür.



Resim 12: Mark ROTHKO, “**Red, Orange, Tan and Purple**”

(Kırmızı, Turuncu, Sepya ve Mor) , Tuval Üzerine Yağlıboya, 1949, 214 x 174 cm.

İmgenin yüzeye doğru yöneliminin son aşaması Color-Field (Renk-Alanı) resmidir. France Farago, Soyut Ekspresyonizm'in yanı sıra tabloda renkli alanların daha sadeleştiği ve basit formların ön plana çıkarıldığı bu akımdan bahseder. Barnett Newman, Clyfford Stil ve Mark Rothko gibi sanatçılar; tarihsel göndermelerden kurtulmuş, gerçek somut ilhamın imgesini ürettikleri iddiası ile çıkış yapmışlardır.²³

²³ France Farago, **Sanat**, Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2006, 260 s.

Bu noktada gerek Michael Fried, gerekse Rosalind Krauss'un Greenberg etkileri taşımalarından dolayı Pop Sanata karşı benzer bir tutum takındıkları savı geçerlilik kazanmaktadır. Biçim tüm edimlerin ötesinde durmakta ve günlük yaşama dair olan hiçbir şeyi barındırmamaktadır. Jackson Pollock'un Dışavurumcu Soyutu ile Kenneth Noland'ın akademik keskinliği arasında, geçen zaman süresince bu biçimci tavır, 1960'ların sonuna kadar değişmeyen ortak paydadır. Bir kısır döngü haline gelen modernist imge düzeni, neredeyse toplum tarafından kanıksanmış biçimlerin reddedilmesi esnasında seçkinci tavrını sürdürme eğiliminde olmuştur. Öncü olarak sunulan sanatçılar, birbirini takip eden üretim pratiklerini tekrarlamışlardır. Edward Lucie-Smith'in görüşüne göre; Anthony Caro'nun, David Smith etkisindeki heykeli nesnellikten uzaklaşan yapısıyla tepki toplamıştır²⁴. Edward Lucie-Smith, Caro'nun heykelinden böyle bahseder. Caro'nun yapıtları yalnızca detaylarda aranabilecek farklarla ayırt edilebilir. Objektif kriterler bakımından belki de Greenberg'in egosuyla açıklanabilecek bu tutumu, diğer imge üretim pratiklerine karşı takındığı tutumu da açıklamaktadır bir anlamda.

Bu dönemde önemli bir Greenberg modernizmi karşıtı duruş ve temelinde elbette yaklaşık üç milyon dolarlık bir pazar payı bulunan sanat piyasasından da bahsetmek gerekir. Elbette çağdaş sanatın en önemli komplolarından biri olan piyasa ekonomisi, sanat yapıtını da "meta cinsinden" alıp satılır bir nesne haline getirmiştir. Eleştirmenin ve sanat simsarının neredeyse yakın anlamlar ifade etmeye başlayan kimlikler oldukları bir süreçten söz edilebilir. Bu bağlamda sanatçının da önceden tahmin edilen imge üretim pratikleriyle öncü olma vasıflarını teslim ettiği bir gerçektir. Güncel yaşamdan koparılarak, önerilen başka bir seçkinci kimlikle donatılma çabası sonuçta toplumun ihtiyaçlarına cevap vermeyen daha "ütopik" bir yaklaşımdır. Öyle ki "realite" günümüzde imgesel yozlaşmanın neredeyse analjezik bir etkiye sahip olduğuna işaret etmektedir. Bir ihtiyaç olarak sunulan sanat ise, kaynaklarını günlük yaşamda karşılaşılan imgelerden edinmektedir. Günümüz toplumsal yapısı gözden geçirildiğinde, çağdaş sanatın etimolojik kaynaklarını Modern Sanat'ta değil, çok daha erken dönem sanat anlayışlarında bulmasının sebepleri ortaya çıkmaktadır.

²⁴ Lucie-Smith, 2004, **a.g.e.**, 275 s.

1.3. Kriz Döneminde İmgenin Yeniden Yapılanması

1.3.1. Popüler İmgenin Sanatın Kendisi Olma Sürecine Giriş

Topyekun felaketler, her birey için dönüşü zor bir yol çizer. 1960 ve 1970'lerdeki bunalım da bu tarz bir süreci tetiklemiş olabilir. Nedensel olarak, kapitalizmin önlenemez yükselişi, tüm imgesel hareketi medya-sanat bağlantısına odaklamıştır. Keza bu tanımlama didaktik olmakla birlikte, popüler imgenin günümüzün sanatına kadar etkilerinin açıklanması için en pratik yol olmaktadır. Sadece bu açıdan yaklaşıldığında dahi görsel medyanın çok yönlü politikalarının, Andy Warhol'un, Robert Rauschenberg'in ya da Jasper Johns'un sanatında bir biçimde var olduğundan bahsedilebilir.

Pop sözcüğü, ilk olarak 1950'lerde İngiliz Eleştirmen Lawrence Alloway tarafından o dönemde yöneticisi olduğu ICA'da (Institute of Contemporary Art) bir araya gelen Londralı sanatçılar topluluğunun yapıtlarıyla ilgili olarak kullanılmıştır. Alloway, bu kavramı sadece görselliğin değil, aynı zamanda kitlesel iletişimin betimlenmesi adına kendisinin ortaya attığını söylemektedir.²⁵ Ancak Pop terimi, 1960'ların başlarında, New Yorklu eleştirmenler tarafından yeniden ele alınmış ve moda olmuştur. "Pop" sözcük olarak pırıltılı ve neşeli çağrışımları da barındırmaktadır, güne dair her şeyin, sanatın emrindeki sınırsız malzemeyi oluşturduğu düşüncesi ile toplumun tüm ideolojisini yansıtmayı yeğlemiştir. Üretim sonucu ortaya çıkan medyaya, her dokunuşunda ondan bir parça daha koparmıştır.

Temel yapı elemanları üzerinden çeşitlenen formalizm olgusu, "Tangram"* benzeri sınırlı-zihinsel bir jimnastik olmaya başladıktan sonra, çoklu ortam kavramı ağırlık kazanmıştır. 1950'lerden başlayarak kitle kültürüne** yönelik bir strateji benimseyen çağdaş sanat anlayışı, kesin kuralları olmayan deneysel bir tavır

²⁵ Lawrence Alloway, **Topics in American Art since 1945**, W.W.Norton and Company, New York, 1975, 119 s.

* Çin kökenli bir zeka oyunu. Tahminen "Ming" hanedanından gelmektedir ve oyun temelde yedi adet geometrik parça ile anlamlı bütünlükte yeni şekiller üretmek üzerine kuruludur.

** Bu noktada 'kitle kültürü' terimi sıradan halkı değil, daha ziyade sıradan halkın beğenilerini konu alan burjuva sanatının kategorize edebilmesi bağlamında kullanılmıştır.

göstermiştir. Bir yanıyla Post Empresyonizm ve belki de Fütürizm arası doneleri barındıran Pop Sanat, daha sonra özellikle Dada nihilizmine yakın olarak kabul edilebilir bir değişime de uğramıştır.

İlk çıkışını yaptığı dönemin şartları göz önüne alındığında Pop Sanat, fazla ömürlü olmayacağı düşünülse de bugün hala güncelliğini koruyan bir olgudur. Mantığında, tüketim toplumunun ve özellikle Amerikalıların her şeye sahip olma istekleri yatmaktadır. Hatta Pop Sanat'ın, bir yandan toplumu alaycı bir dille hicvetmesinin fakat diğer yandan toplumun yüzeysel isteklerine tercüman olmasının nedenini Hal Foster şu cümlelerle açıklamaktadır:

“ Üçüncü tarihsel anda söz etmemiz gereken başka düşünceler de var kuşkusuz, bu dönemdeki sayısız modernist pratikten bahsetmedim bile. Burada ele almamız gereken dördüncü bir arşiv ilişkisi olduğu aşıkâr – İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, tüketim toplumuyla birlikte ortaya çıkan bu ilişki, İngiltere'de Independent Groupi Fransa'da sitüasyonistler, ABD'de Rauschenberg ile Warhol gibi sanatçılar, Almanya'da Gerhard Richter ile Sigmar Polke tarafında farklı şekillerde kayda geçecektir.”²⁶

Lawrence Alloway, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Andy Warhol gibi sanatçıların yapıtları üzerine yazan ilk eleştirmenlerdendir. Greenberg'den farklı olarak Alloway imgenin kültürden ayrılamayacağını savunmuştur. Sonuçta, ideolojik kaynaklarının ve kavramsal gelişiminin birey olarak sanatçı tarafından yapıta nasıl yansıtıldığı önemlidir. Başka bir ifadeyle yapıtın bütününde ilk anlamın çoğunlukla bu kaynaklar tarafından beslendiği bir gerçektir.

Bütün Pop Sanat yapıtları, kendisine tekrar geri dönecek olan medyatik yorumların dönüştürülmesi bağlamında kategorik parçalanmaları hiçe sayarak tüm alanlarda ürün haline dönüştürmüştür. Hızın ve güne adapte olabilmenin Pop Sanatçısı için büyük bir önemi vardır. Çünkü zaman sürekli Sanatçıların aleyhinde işlemektedir. İpin ucu bir kere kaçarsa tekrar toparlanıp o ana ayak uydurmak 1950'li yılların ortamı için hayal gibidir denebilir. Yeniden üretimin, sanatın biricik olma özelliğini zorladığı dönemde, Pop Sanat için Walter Benjamin'in saptamaları

²⁶ Foster, **a.g.e.**, 103-105 s.

doğruluk kazanmıştır. Benjamin'in bu konudaki yaklaşımı hakkında Nejat Bozkurt şu saptamaları yapmaktadır:

“...geleneğin çözülmesiyle birlikte sanatın yeni biçim ve işlevler kazanması Benjamin'in daha sonraki yapıtlarının da başlıca konusunu oluşturmuş; 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı' adlı denemesinde, sinema ve fotoğraf sanatlarına ilişkin olarak teknolojinin yarattığı olanakların sanatın işlevinde yol açtığı değişiklik irdelenmiştir. Sanat yapıtının teknik olarak yeniden üretilebilir olması (Reproductible; Reproduzierbarkeit), sanatın biricikliğini (unique) ortadan kaldıran bir koşuldur. Benjamin sanat yapıtının teknolojinin ilerlemesiyle birlikte yitip giden bu özelliğini 'aura' terimiyle kavramsallaştırmıştır. Ona göre 'aura' modern sanatın alegorik yapısının yansıttığı parçalanmışlığı karşıtıdır ve geçmişte yatan gizemli bütünselliktir. Özgün ve ilk olanın ifadesi olan 'aura'nın yok olması, kültürel mirasın geleneksel değerinin silinmesi ve gelenele beslenen 'deneyim'in (Erfahrung) çözülmesidir. Buna bağlı olarak da sanatın büyü ve ayinden kaynaklanan işlevi yok olmuştur. Ancak Benjamin 'aura'nın yitip gitmesini sanat yapıtının yeni ve politik bir işlev kazanmasının bir koşulu olarak değerlendirir...”²⁷

Aslında, Pop Sanatın, gelenekçi sanatçılar tarafından pek de ciddiye alınmadığı söylenebilir. Dada'nın yeniden hayat bulduğu (25 yıl sonra) bu akım, onun nihilist ve kesin tepkisel manifestolarının yerine daha uzlaşmacı ama sanatı kısır döngüden uzak tutmaya çalışan söylemler geliştirmiştir. Pop Sanat için resim yüzeyi bir reklam panosu gibidir ve kendi varlığını sorgulamayı da göze alabilmiştir. Pop Sanat, bilinenin aksine İngiltere çıkışlı olduğu halde, kaos sonrası tüm "izm"lerin onay almadan kabul görmediği Amerika'dan dünyaya yayılmıştır.

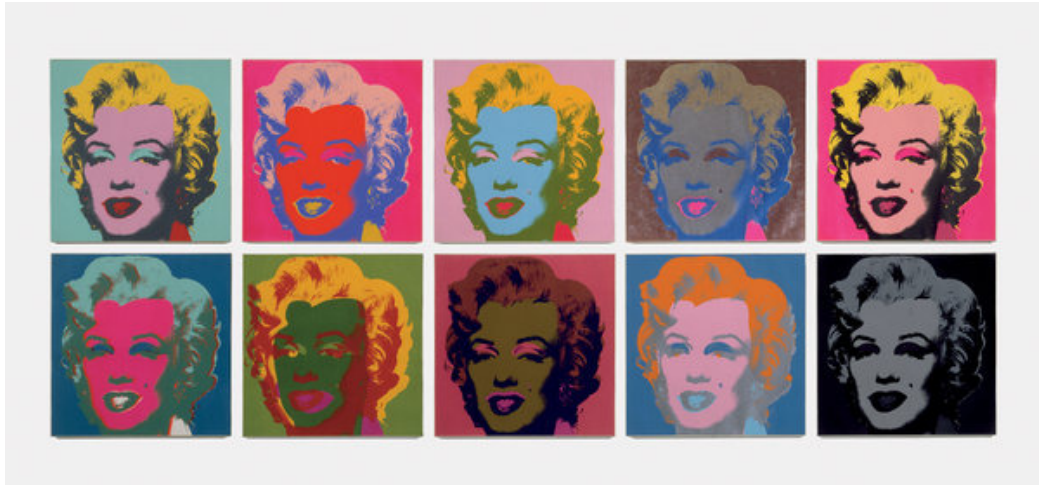
1.3.2. Pop Sanat Üzerinden İmgenin Geri Dönüşümü

Amerikan Soyut Sanatı için Greenberg ne anlam ifade ediyorsa, Pop Sanat için de Lawrence Alloway aynı derecede ve hatta daha da önemlidir. Bir İngiliz olarak, 1950'lerin sonunda sanatı günlük yaşamdan soyutlayan Greenberg'in aksine sanatın, kültürün geri kalanından soyutlanamayacağını savunmuştur. 20. yüzyılın ikinci yarısı işte bu düstur sayesinde sanat adına ve sanatın yaşamsal bağları adına özel bir süreç yaşanmıştır denebilir.

Resimsel imgenin ne olması gerektiği, her zaman Warhol'un beynindeki en önemli sorudur. Çoğaltımın resimdeki karşılığı olan "kazıma, gravür ve ipek baskı"

²⁷ Nejat Bozkurt, **Sanat ve Estetik Kuramları**, 2. Basım, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995, 198 s.

sanatçının nesneyi çoğaltma arzusunun da görünür hale gelmiş sonucudur. Ardi ardına sıralanmış ve bir tek görüntünün kopyalarının yüzey üzerinde yarattığı etki Warhol'un en büyük çıkışlarından olmuştur. Bu yöntem yüzyıllardır pek çok sanatçı tarafından kullanılmış olmasına rağmen, Pop Sanat'ın var olduğu zamansal ideoloji, onun bu yöntemi üslupsal bir harekete dönüştürmesini sağlamıştır. Ayrıca, uygulanan bu yöntemin bulunduğu yüzeye boya ile de müdahalelerde bulunmuştur. Bütünlüğü içinde yapılan işler ele alındığında kendi felsefesinin katışıksız bir yansımasını ortaya koymaktadır. Resim yüzeyinin tekrarlardan ibaret monoton yapılanması, imgenin kazandırdığı anlam yoluyla farklı bir yöne doğru ilerlemesidir.



Resim 13: Andy Warhol, “Ten Marilyns”
(On Marilyn) , İpek Baskı, 1967, 56x134 cm.

Andy Warhol, endüstriyel gelişimin ve çoğaltım mantığının getirdiği yeni hızın etkisinde yaptığı çalışmalarda da bunun verilerini göstermiştir. İdollerin, biricikliğinin ötesinde toplumun kendi yarattığı "Mit"ler olduğunu kanıtlarken günlük popüler simaların yerine efsane haline gelmiş kişilikleri ön plana çıkarmıştır. Marilyn Monroe tüm zamanların en büyük kadın efsanelerinden biridir ve onun erişilmezliği beyinlerdeki fantastik güdülerini harekete geçirir.

Amerikan Pop Sanatı'nın etkinlik alanı, tüm dünyadakinden çok daha geniş bir yapıya sahiptir. Güncel medyatik imgelerin halka yakınlığını en göze batan şekilde Andy Warhol kullanmıştır. Warhol her gün, her an karşımıza çıkabilen ve

sürekli yinelenen özelliğiyle reklamcılığı kendi tekrar mantığında bütünleştirmiştir. Bu noktada Pop Sanatçıları'nın özellikle Andy Warhol'un önünde "taklidin ötesine geçememe" gibi bir eleştiri tehlikesi doğmuştur. Warhol belli konularda aynı imgeyi tuval üzerine birçok kez yineleyerek, fotoğrafa özgü tekniği de kaynaklarına eklemiştir.

Seçtiği popüler imgeler ve idol kişilerin yanı sıra ürpertici, şok edici olan suçlular, kazalar ve pozitif imgeler olan hayvanlar ve doğa onun sanatını tek yönlülükten kurtarmıştır denilebilir. Norbert Lynton'un aktarımıyla Warhol, yapıtlarının bir anlam taşıdıkları savını hep reddeder ve 1968'de yayınlanan bir demecinde şöyle demektedir:

"Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor... Gelecekte herkes on beş dakika içinde dünyaca ünlü olabilecek... Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiç bir şey yok."²⁸

Özellikle "informal"^{*} tanımlaması ile örtüşen bir dönem olarak 1970'lerin ortasına kadar süregelen bu durum, sanılanın aksine belki de en az formalizm kadar seçkincidir aslında. Kriz kuşağı sanatı hakkında Nancy Atakan; *"Bu gün geri dönüp bakıldığında, 1960 ve 70'lerde üretilen önemli sanat yapıtlarının, yalnızca biçimciliğe bir tepki olmayıp, Minimalist'lerin, yeni Dadacı ve Pop sanatçıların sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin de bir devamı olduğu görülür."*²⁹ saptamasını yapmaktadır.

Pop Sanat, bu saptamayı karşılayan doneleri çoğunlukla barındırmaktadır. Post Dada'nın acımasız nihilizmiyle, çağının yüzeysel seçkinciliği ve hatta Amerikan muhafazakarlığının arasına sıkışan sanatçılar, çoğu kez çıkışı üretimde bulmuşlardır denebilir. 1960 kuşağı sanatçıları, bu çıkış yolu ile imgenin yeniden yaşamın kendisi

²⁸ Norbert, Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, 2. Basım, Çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 302 s.

* "Biçimsel olmayan" anlamında kullanılmıştır.

²⁹ Nancy, Atakan, **Arayışlar Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Çev: Zeynep Rona, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, 7 s.

haline gelmesini sağlamıştır. İmgenin üretim nedenlerinin, sanatın üretim pratikleriyle örtüşmesini sağlayan hareketle, günümüzde enformatik imgenin dolaşımında en önemli rolü oynayan da aynı harekettir. Fakat günümüz sanatına olan etkisinden yola çıkarak o dönemin belli olgularına değinmek gerekmektedir. 1960 ve 1970'lerdeki hareketler sadece sanatsal değil toplumsal bir yeniden yapılanmadır. Bu değişim süreci de tıpkı 1789 Fransız Devrimi gibi inancın, yöneten erkin ve ırkların merkezi etrafında cereyan etmiştir.

Burjuvazinin egemenlik haklarını, yöneten mutlak erkin elinden geri alması, halkın özgürlük ve eşitlik paydalarında buluşması bakımından Fransız Devrimi, Leviathan'a* karşı bir zafer olarak değerlendirilebilir. Benzer bir oluşumun, ancak bu kez Formalizm'in katı sanatsal kurallarına karşı Amerika'da şekillendiğinden söz edilebilir. Her ne kadar Fransız Devriminden farklı olarak kahramanlık yerine avangartlık destanı yazılmış olsa da, sonuç itibarıyla Pop Sanat, henüz 1990'lara kadar değişen dünyanın radikal atılımlarının başında gelme özelliğini korumuştur.

Jack Louis David'in "Marat'ın Ölümü" tablosunun tekerrürü olarak Rauschenberg'in "Kennedy" imgesi de, Vietnam, Küba, Afganistan ve son olarakta Irak'ta yaşananların karşılığında tarihin önemini vurgulayan bir imge durumundadır. Bir suikaste kurban gitmesine kadar efsane titrine sahip olamayan John Fitzgerald Kennedy, Marilyn Monroe fenomeni ile birlikte belki de gerçek Pop imgelerden biri olma özelliğine de sahip olmuştur. Mart 1963'te babasının ölümünden hemen bir ay sonra John Fitzgerald **Kennedy**'nin ölüm haberini alan Robert Rauschenberg, bu imgeyi kullanıp kullanmamakta tereddüt etiğinden bahseder. Bu konunun babasıyla bir ilgisi bulunmadığını açıklayan Rauschenberg, Kennedy hakkında "*bütün anlamlı insanlar tehlikelidir*" sözlerini kullanmıştır.³⁰ Ancak aynı zamanda dönemi gereği pek çok sanatçı gibi O da toplumsal imgeleri, iddialı (hassas) konuları ve popüler yöntemleri benimsemiştir.

* 1651'de düşünür Thomas Hobbes tarafından kaleme alınan eser, mutlak kudretin bir tek elde toplanması (devlet benzeri bir önerme) ile birlikte toplumsal bütünlüğün tüm katmanlarda sağlanacağı varsayımında bulunmuştur. Ancak bu uzlaşımı sağlama kudreti o dönemin iktidar imgesi düşünüldüğünde ilk devlet modelinden ziyade kralın mutlak gücünü, egemen olduğu toplum üzerinde baskı amacıyla kullanmasını anımsatmaktadır.

³⁰ Jill Johnston, **The World Outside His Window**, Art in America, April 1992, 118 s.



Resim 14: Robert RAUSCHENBERG,
“**Retroactive I**”, 1964 Tuval
Üzerine Serigrafi ve Yağlıboya,
213x 152 cm.



Resim 15: James Montgomery FLAGG,
“**Uncle Sam Want You**”
(Sam Amca Seni İstiyor)
Afiş, 1916-1917.

Rauschenberg, Kennedy'nin görüntülerini kullanarak büyük boyutlu resimlerini yapmıştır (Resim 14). Kennedy ile ilgili yapılacak saptamalar sınırlıdır. Fakat bu resimler kendi boyutları ve uyumu içinde oldukça etkileyicidir. Kennedy imgesi tıpkı James Montgomery Flagg'ın “Sam Amca” (Resim 15) posterindeki gibi sağ elini geniş bir biçimde açmış, hitap ederek konuşur ve eliyle işaret eder görünümündedir. Rauschenberg, bazı çalışmalarında J.F. Kennedy'nin işaret eden elini resmin diğer bölümlerinden ayıştırmıştır. Rauschenberg bir anlamda kendi oluşturduğu kurgusuyla, Kennedy imajının ardındaki “Otorite” kavramını irdelemektedir. Bu bağlamda tekrar başa dönülerek babası ile ilişkilendirildiğinde bireysel açılımlar yakalamakta çok zor olmayacaktır.

Aynı zamanda Donald Kuspit'in belirttiği gibi, Rauschenberg de malzemesini ve konularını sokaktaki güncel yaşamdan toplamıştır.³¹ İpek baskılarla hazırladığı ilk çalışmalarında, abideler, resmi binalar, ulusal fabrikalar, yiyecekler, sokak işaretleri ve trafik levhaları gibi imgeler yer almıştır. Yapıtlarında Madonnalar, fahişeler ve sayısız derecede boş vakti olan kadınlar olduğu kadar hükümetlerin liderleri ve başkanları da görülür. Tüm bunlar Rauschenberg'in ana imgesel gruplarını

³¹ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, 153 s.

oluşturmuşlardır. Rauschenberg'in bu çalışmaları neredeyse oy birliğiyle karar alınmış ulusal bir fikrin projesi gibidir.³²



Resim 16: Robert RAUSCHENBERG, “**Reservoir**”
(Rezervuar), Tuval Üzerine Karışık Teknik, 1961, 217x158 cm.

Rauschenberg'in, “Assemblage” (toplama/birleştirme) terimine alternatif olarak geliştirdiği “Combine” (birleştirme/kaynaştırma) kavramıyla ürettiği resimleri, sanatsal olmayan pek çok objenin resim yüzeyinde kullanmasıyla son bulmuştur. 1951'de “Beyaz Resimler” serisi ile başlayan bu süreç, Rauschenberg'in çalışmalarına tıpkı Black Mountain College'dan hocası olan Joseph Albers'in Bauhaus tarzı materyalleri gibi bir açılım sağlamıştır. Ancak Rauschenberg bu çalışmaların asıl çıkışını oluşturan fikirleri John Cage'le yaptıkları derinlikli tartışmalara borçludur. Bu objeler resim deneyimini daha gerçekçi kılmaktadır. Sistemli bir ikonografik anlatımı barındırmamakla birlikte Rauschenberg'in bu çalışmaları spesifik bir anlam bütünü oluşturmaktadır.³³

³² Johnston, a.g.e., 116 s.

³³ Jonathan Fineberg, **Robert Rauschenberg's “Reservoir”** American Art, Vol. 12, No. 1., Spring, 1998, 84-85 s.

Kriz dönemi Amerikan sanatının önemli isimlerinden biri olan Jasper Johns'da benzer etkileri “Bayrak” resimlerinde yakalamıştır. Johns'un sanatı, sanatçının formu nasıl tanımladığı ve tasvirlerin nasıl algılandığı gibi önemli elementleri yeniden ele almak olarak anlaşılabilir. Bayrak imgesi, Amerikan demokrasisinin en önemli temsilidir. Bu nedenle de dünyanın her yerine taşınması açık kader politikasının bir aşaması olarak düşünülebilir. Ayrıca Johns, yüzey resminin teknikleri ile Amerikan bayrağı boyayarak soyut ekspresyonizmin önemli değerlerine de alaycı bir yorum getirmiştir denebilir.



Resim 17: Jasper JOHNS, “Flag” (Bayrak), Ahşap Üzerine Kolaj ve Yağlıboya, 1954-55, 106x154 cm.



Resim 18: Detay “Flag” (1954-55)

Roberta Bernstein'in belirttiği gibi; Jasper Johns 1954 ve 1960 arasında ürettiği yapıtlarında, bayraklar, hedefler, rakamlar, haritalar, içecek kutuları gibi Amerikan toplumunun aşikar olduğu objeleri kullanmıştır. Bu objeler Amerikan kültürünün birer parçası olduğundan Johns bu nesnelere “ *beynin zaten tanımladığı şeyler*” olarak adlandırmaktadır. Johns'un da tarif ettiği şekilde; bu tür nesnelere sanat yapıtının kaynakları haline getirmek, onlara hiç umulmadık fonksiyonların eklenmesini sağlamaktadır.³⁴ Edward Lucie-Smith bu resimler hakkında şu yorumu yapmaktadır:

“ Johns Amerikan kültürünün en duygulandırıcı sembolü olan Amerikan bayrağını ele almış ve onu hiç duygusal yükü olmayan soyut bir desen haline indirgemişti. Pigmentlerin bağlayıcı işlevi gören sıcak balmumuyla karıştırıldığı, eski bir yöntem olan ankostik tekniğini kullanarak, bayraklarına çekici bir yüzey kazandırdı...”³⁵

³⁴ Roberta Bernstein, **Jasper Johns**, Rizzoli Art Series, Amerika, 1992, 1 s.

³⁵ Lucie-Smith, 2004, **a.g.e.**, 231 s.

Özellikle Amerika’da 1960’lardan sonra Soyut Sanat bağlamında güçlenen açık kader öğretisinin kültür emperyalizmine katkısı da tartışılabilir. Ernesto Sabato bu konuyu “ *Sanatın bu doruk döneminde çok tuhaf sayılacak bir olay meydana gelir: sanat, krizde olmakla, insana özgü değerlerden uzaklaşmakla, onu insan kıtasına bağlayan tüm köprüleri atmış olmakla suçlanır. Aslında kriz sanatı olan şey, sanat krizi olarak kabul edilir ve bu, yanlışlıktan yola çıkıldığı için gerçekleşir...*”³⁶ sözleriyle yorumlamaktadır.

Egodan kaçış/buluşma paradoksu, 1960 ve 1970’lerin sanatında sıklıkla rastlanan bir öğedir. Gerek II. Dünya Savaşı’nın yıkımından, gerekse gerçek anlamda bunalım ve kriz çağından oluşan günlük yaşamlarında sanatçıların “alacakaranlık belleği” geliştirdikleri söylenebilir. Hatta çağdaş görseller dünyasının da, bu kriz sanatının temelleri üzerine inşa edildiği varsayılabilir.

³⁶ Ernesto Sabato, **Sanat Krizi ya da Kriz Sanatı**, Çev: Aykut Derman, Cogito, Sayı: 27, 2001, 97 s.

2.BÖLÜM

ÇAĞDAŞ GÖRSELLER DÜNYASINDA ENFORMATİK İMGE

2.1. Fotoğrafın Dönüşümü, İmgenin Çevrimi

Resim Sanatı, Fotoğrafla girdiği mücadeleden çok kısa zamanda yenik ayrılmasıyla birlikte, betimleme ve belgeleme erkini tamamen fotoğrafa devretmiştir. Bu karşılaşma ile fotoğrafın sağladığı açılımlar, yüzyılın başından itibaren sanatçıları alternatif ifade arayışlarının geniş evrenine yöneltmiştir. Sanatçılar, figüratif/betimlemeci olmayan imge üretim ve ifade pratiklerine yönelmek zorunda kalmıştır. Aynı zamanda fotoğrafın, resmin en sadık ve alçak gönüllü hizmetkârı olarak yanında yükselmesi, imgenin dolaşımı durumunu, bir anlamda gerçeklikle boğuşmak çıkmazından, gerçekliğin yeniden çevrimi sürecine doğru değiştirmiştir denilebilir. Eduard Boubat bu konudan şu cümlelerle bahsetmektedir:

“ Fotoğraf, ressamı hem kendine çekiyor hem de işkillendiriyordu. İngres’in ‘Fotoğraf çok güzel, fakat bunu her yerde söylememeli’ sözü bu durumun kanıtıdır. Fotoğraf ve resim çakışır, karşılaşır, etkileşir ve sonunda ayrı ayrı özgürleşirler. İzlenimcilerin (impressionists) ilk sergilerini Nadar’ın yanında açtıklarını da unutmayalım. Daha sonra fotoğraf, örneğin portre ve büyük savaş resimleri gibi, resmin üzerine düşme zorunda olmadığı alanlara el attı.”³⁷

2.1.1 Belgeleme Erkinin Fotoğrafa Geçiş Sürecinde Değişen İmge Üretimi

Modernist imge üretimi açısından ise; realist tasvirin çok yaygın olarak kullanıldığı ve henüz potansiyel talebin son bulmadığı 20. yüzyıl başlarında, sanatçılar bir önceki yüzyılda geri planda bıraktıkları fotoğrafla yüz yüze geldiklerinde, fotoğrafçı o zamana kadar sanatçılara tahsis edilmiş olan belgeleme görevlerinden bir kısmına çoktan talip olmuştur. Fotoğraf; yalnız portreye sahip olmakla kalmamış, aynı zamanda da görülebilen gerçekliğe ait her şeyi kendine konu edinmiş, bunların resmini tespit etmeye ve çoğaltmaya çalışmıştır. Fotoğraf, dış dünyayı resmin hiç ulaşmadığı bir nesnellikte ifade ederek, yeniden meydana getirecek durumdadır.

³⁷ Eduard Boubat, **Fotoğraf Sanatı**, Çev: M. Nejat Özcan, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1996, 106 s.

Belgeleme erki açısından çağdaş sanat, toplumsaldan yabancılaşmamıştır. Kendi bütünsel inandırıcılığını güçlendirmek için, ortaya koyduğu öncü imge düzeni dogmatikleşmiştir. Batı toplumunda, Ortaçağda yaşam bulan tinsel aşkınlık çabası, sanatçının tüm yaşamını “toplumsal kutsala” erişmeye adanması ile ortaya çıkmıştır. Tanrısal olana ulaşma çabası, Hıristiyan Avrupa’sının imgesel belleğini gündelik yaşamın yüzeysel sorunlarından arındırmıştır. Bu nedenle hemen her yapıtta, kutsal olanın imgesi kendi gerçekliğini yaratmıştır. Donald Kuspit bu içsellikğin yitirilışinden şöyle bahsetmektedir:

“...Bu gün sorgulanması gereken şeyse, bir çok sanatçı hala sanat yapmanın kendilerine ‘kahinlik ve peygamberlik özellikleri’ verdiğini düşünmeye devam etse de, sanat dininin neden etkisini yitirdiğı, ya da sanatın neden artık manevi alana yönelik bir geçiş olmadığıdır. Gerçektende sanat, sanki manevi alan diye bir şeyin olmadığını beyan etmek istemişcesine bu geçişi engellemiştir...”³⁸

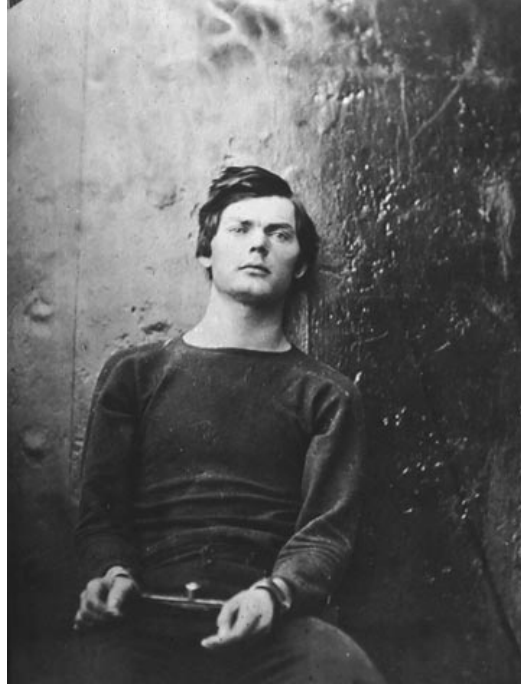
Sanayi Devrimi’ne kadar zamanın kısıtlayamadığı sanatçı, gündelik ilişkiler yerine tanrısal aşkınlık yolunda, hem toplumun hassas değerleri üzerine rahat bir imge ağı kurmakta, hem de dünyevi kazanımlarını kendince ruhsal aleme yatırım olarak dönüştürmektedir. Ayrıca Ortaçağ Avrupa’sında, kurumsal alanda kilisenin takdirini kazanmak bir sanatçının elde edebileceğı en önemli paye sayılmıştır. Sanatçılar, bilimsel alandaki araştırmaları için de bu özgür ortamı sağlamak durumunda kalmışlardır. İmge düzeni, sınır tanımaksızın gelişmiştir. Sanatçı bu tarafı ile zamanın ruhunu arayan görseli, toplumsalın tutucu sansüründen korumuştur. Moritz Geiger 20. yüzyıl başlarında bu yüzeysel ve derinlikli etki paradoksunu “ *Eğer sanat teorisi sanat etkisinin bu tür değerlerini temellendirmek isterse, o zaman sanat yaşamı, dinsel ve metafizik yaşamla aynı sıraya konuyor.*”³⁹ sözleriyle ifade etmektedir.

Donald Kuspit’in de belirttiğı gibi; sanatçı her ne kadar güncel olanın dayanılmaz sıradanlığını son noktada yakalasa da, artık öznel seçkinciliğıyle yarattığı egonun imgesel bağlarını yok etmesine engel olamaz. Günümüzde sanatçı, herkesin aşına olduğu meramı, o denli içselleştirip yapıtına dahil etmektedir ki, izleyici hiçbir zaman sanatçının sunduğı anlatının yüzeysel tezahüründen öteye geçemez. Kuspit’e

³⁸ Kuspit, **a.g.e.**, 174 s.

³⁹ Moritz Geiger, **Estetik Anlayış**, Çev: Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 55 s.

göre çağdaş imgenin, kamusal üretilmiş olma durumu karşısında insanlıktan uzak görüntüsü, bu özdeşleyim paradoksundan kaynaklanmaktadır. Ayrıca zamanın ruhu sıkıntısı, sanatçının ve imgesel kaynaklarını genişletme handikabı ile karşı karşıya kalan toplumun iletişimini zayıflatmaktadır. Sonuçta ortada kalan imge düzeni, kısıtlı zeminlerde yaşam bulan entelektüel ayrıcalık fırsatı gibi görülmektedir.⁴⁰



Resim 19: Alexander GARDNER, “Lewis Payne’in Portresi”, Fotoğraf, 1865.

Roland Barthes, fotoğrafın belli bir biçimde kurgusal/rastlantısallık ikileminde, vurguyu zamanın temsilinde yakaladığından bahseder. Rastlantısal ve kurgusal eş zamanlılığı sorgulayan imge, geri planındaki anlatımı Barthes; “*Ucunda ölüm olan geçmiş bir geleceği dehşet içinde gözliyorum*” sözleriyle ifade etmektedir.⁴¹ Özellikle 1865’te Dışişleri Bakanına suikast girişiminde bulunmak suçundan yargılanan ve asılmayı bekleyen Lewis Payne’in (Resim 19), Alexander Gardner tarafından hücresinde çekilmiş olan üç ayrı portresi bu vurguya iyi bir örnek teşkil etmektedir.

⁴⁰ Kuspit, **a.g.e.**, 105 s.

⁴¹ Roland Barthes, **Camera Lucida**, 2. Basım, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1996, 88 s.

İmgeyle empati kurma durumu bu anlamda çağdaş sanatı zorlamaktadır. Bir noktada sanatçının inanç gücünün son bulması ile birlikte maddenin anlam kazanma süreci başlamıştır. Dolayısıyla güncel imge, piyasa koşullarının dayanılmaz cazibesi için gerekli görevini üstlenmiştir. Hatta “jurnal imgenin” çekiciliği, görseller evreninde nesnenin önüne geçmektedir.

Dijital yansıma kimi zaman maddenin kendi doğasını da aşarak hem algı merkezinin, hem de beyin fonksiyonlarının işleyişini kontrol edebilmektedir. Haz nesnesinin yerini bile, çoğu zaman onun farazi kimyası almaktadır. Sanatın bu insani tarafının, yaratma sürecine olumsuz etki yapmayacağından bahseden Serkan Özkaya, bu konu hakkında “...yaratıcılığın kaynağı olarak gösterebileceğimiz dehanın tek bir kişinin malı olabileceğini düşünmek son derece yanlış, çünkü ne zihinsel, ne de sanatsal üretim tek taraflı bir edim olabilir”⁴² görüşünü belirtmektedir.

Ancak imgenin dolaşımı bakımından; sanatçının yaşadığı toplumla birlikte nefes alabildiği, kültürel-öğretilmiş içgüdülerinin, imgesel seçiciliğin ve bunların birliktelik sürecinin de çok etkili olabileceğinin unutulmaması gerekmektedir. Dolayısıyla kendiliğinden ya da resmi ideoloji yoluyla gerçekleşebilecek sürecin bir dizi anlatıdan ibaret olması ve anlatıların da dolaysız ya da çarpıtılmış yaşanmışlıklar üzerine kurulmaları, toplumun gerçeklerini ve/veya beklentilerini sahnelediklerini ifade etmektedir.

2.1.2. Propaganda Sanatı Olarak Enformatik İmgenin Dolaşımı

Sovyet Rusya’sında, toplumsal alan, devlet kurumları ve hatta halkın buluşma noktalarında izlenecek sanat yapıtlarının; tamamen Batılı ölçütlere uygun imge düzenleri içermekte olduğu tezinden bahsedilebilir. Ancak, bu önermenin belli gerekçeleri ortaya konduğunda, sistematik açıdan döneminin sermaye toplumu sunumlarından pek farkı bulunmamakta ve çeşitli reklamcılık kriterlerini de gerçek anlamda karşılamaktadır. Her iki durumda da ortak olan payda anlatının gerçek üstü çekiciliğini etkin kılma amacıdır.

⁴² Serkan Özkaya, **Sanatta Deha ve Yaratıcılık**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, 103 s.

Helen kültüründen, Alman Nazi ideolojisine kadar propaganda sanatının hedef noktası olan “ideal insana ulaşma” hazzı, toplumun maddi ya da içsel anlamda her birey bir gün sınıf atlayabilir umudunu görselleştirmektedir. Gürbüz ve güzel bir Rus işçi kadının tertemiz çalışma ortamında mutlu ve huzurlu ifadesinin betimlenmesiyle (Resim 20), Amerikan hazır gıda sektörünün, kampanya imajlarında sürekli hazır gıda tüketiyor görünümünde sağlıklı ve zinde figürleri halka sunmasının arasında çok fark olamayabilir (Resim 21). Benzer bir çarpıtılmış enformatik imge düzeni içerisinde Rus Propaganda Sanatı’nın mesajı; yaşamın her alanında yer alan kadın imajı olmasına karşın Stalinizm’in, Bolşevik feminizmini yok ederek muhafazakar aile değerlerini yücelttiği gerçeği unutulmamalıdır.⁴³



Resim 20: Aleksandr SAMOKHVALOV,
“Hava Basıncı Matkabıyla Kadın
Metro İşçisi”, 1937,
Tuval Üzerine Yağlıboya, 205x130 cm.



Resim 21: Mc Donalds reklam afişi.

Server Tanilli’nin İkinci Sanayi Devrimi olarak bahsettiği⁴⁴ “taşralı komünün” eceli, görsel kimlikler ve yaşam tarzı üzerinde tam bir devrim etkisi yaratmıştır. Ayrıca bu sosyoekonomik hızlı değişim ve göç potansiyeli nedeniyle kültürel yozlaşmanın da ari Avrupa ırkı ideolojisinin temellerini atmış olabileceği

⁴³ Clark, a.g.e., 119 s.

⁴⁴ Server Tanilli, **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası 20. Yüzyıl: Yeni Bir Dünyanın Aramışında**, 6.Cilt, Adam Yayınları, İstanbul, 1999, 45 s.

düşünülebilir. Dolayısı ile kent-soylu aristokrasiye adapte olamayan yeni burjuva, kendi kültürel ve imgesel belleğini fotoğrafın şipşak belgeleme erki ile yakalamıştır. Fotoğraf, sanayi hamlesinin en belirgin görsel değişim sembollerinden biridir.



Resim 22: Lewis HINE, “**Power House Mechanic Working on Steam Pump**”
(Tamirci Buhar Makinesi Üzerinde Çalışıyor) , Fotoğraf, 1920.

Bir karşıt durum olarak atölye; modernizm sürecine kadar, modelin sipariş figürlere benzetilmeye çalışıldığı kostümhane olmaktan çıkmıştır. Keza modernizm süreci, algısal ya da sezgisel seri üretim (mass production) ve piyasa koşullarında imgesel varoluş pratiklerini talep etmiştir. Sanatçılar ise, üretimin yansıması ile yetinen hafif işçi sınıfından azat olmuşlardır.

Kurgusal gerçekliğin nesneye hakimiyeti açısından fotoğraf, sanat yapıtının, sanatçıya bağımlı gelişiminin kırılma noktasıdır. Her iki anlamda da hem resim hem de fotoğrafın çarpıtma eğilimi inkar edilemez. Keza bu konuda Susan Sontag’da aynı görüşü beyan etmektedir.⁴⁵ Diego Velazquez’in “Las Meninas” (Nedimeler) tablosu,

⁴⁵ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993, 173 s.

resmin çarpıtma/yüceltme - bir anlamda da manipüle etme - gayesine paradoksal bir örnek olmakla birlikte, Velazquez'in bazı yapıtları sıradan halkın tasviri olarak "bodegon"* tarzından da beslenmektedir(Resim 23).



Resim 23: Diego VELAZQUEZ, "Las Meninas"
(Nedimeler) , Tuval Üzerine Yağlıboya, 1656–57, 318 x 276 cm.

1800'lerin sonundan itibaren seri üretime geçiş sürecinde, fotoğrafın bu hıza ayak uydurabilecek yegane belgeleme yöntemi olarak algılandığı aşikardır. Özellikle kitle iletişimi gücünü inandırıcılığından alan fotoğraf, görünenin doğru kabul edilmesine dayalı bir hakimiyet alanı oluşturmuştur. Çağdaş Sanat imgesiyle kurulamayan "özdeşleyim" bağının da temelinde aynı hakimiyet yatmaktadır. Keza 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatla kurulan temel bağlantı daha ticari bir boyuta taşınmıştır.

* Bu kavram dini ya da mitolojik bir konunun işlenmediği ve sıradan halkın betimlendiği bir resim türünü tanımlar.



Resim 24: Joel Peter WITKIN, “Las Meninas After Velázquez”
(Velazquez’den Sonra Nedimeler), Fotoğraf, 1987.

Velazquez’in resmi; anlık görüntünün saptanmış olduğu izlenimi yaratma çabasına karşın, Resim Sanatına göre çok daha genç sayılabilecek fotoğraf, bu ikilemi en şiddetli yaşayan belgeleme/ ifade aracı olarak anlatımı, görüntülemenin öncesinde oluşturmaktadır. Dolayısıyla dijital manipülasyon dışındaki alanda, oldukça kurgusal bir stüdyo - neredeyse klasik ressamın mutfağı olan atölye benzeri bir alan – bulunmaktadır denebilir.

İzleyicinin, genel bir eğilim olarak Fotoğrafik görüntünün spontane yakalanmışlığı algıladığından bahseden Hans-Michael Koetzle, bu varsayımın örneğin Amerikalı Fotoğraf Sanatçısı Joel Peter Witkin için geçerli olmadığını da eklemektedir. Witkin’in ürkütücü ve bir o kadar da çekici imge üretimi; kullandığı materyallerden, cesetlere ve hatta fizyolojik bozukluk ve sakatlıkları bulunan modellerin yer aldıkları gerçek üstü mekanlara kadar, kurgusal ve ürperticidir.⁴⁶

⁴⁶ Hans Michael Koetzle, **Photo Icons**, Taschen, İngiltere, 2005, 324-325 s.

2.1.3. Enformatik Edinim Olarak Fotoğraf İmgesinin Dolaşımı

Fotoğrafın, ekstra sanatsal kaygıları bulunmaması sayesinde geliştirdiği jurnal keskinlik, 20. yüzyılda her ne kadar sanat yapma hevesleriyle yara alsa da, görsel belleğe katkısının doğru biçimde sürdüğünü söyleyebiliriz. Yaşamın nabzını tutan ve ancak insana dair tüm paylaşımı edinilebilir hale getiren belge fotoğrafçılığı, bellekten daha ciddi şeyler için üretimde bulunmaktadır.

Bunun yanı sıra görsel medya adına son anlamı öteleyen bir çeşit sanatsal malzeme de oluşturmaktadır. Andreas Huyssen belleğin, hızla gelişen teknoloji ve değişime karşı bir tepki olduğundan bahsederken; yalnızca bu homojenliğin yadsınması değil, aynı zamanda bilgi yüklenmesi dünyasında tutunacak bir alan olduğunu savunmaktadır.⁴⁷ Fotoğrafın, bellek yitimine son veren belgeleme erkine dair Susan Sontag şöyle demektedir:

“Fotoğrafın anında ulaşılabilir kıldığı şey gerçeklik değil, görüntülerdir. Örneğin bu gün bütün erişkiler kendilerinin, anne-babalarının ve büyükannelelerinin ve büyük babalarının çocukluklarını tam olarak bilebiliyorlar – fotoğraf makinesinin bulunmasından önce kimseye, hatta çocuklarının resimlerini ısmarlama geleneği olan o küçük azınlık içinde dahi hiç kimseye nasip olmayan bir bilgi.”⁴⁸

Henri Cartier Bresson 1947’de “Magnum Photos” u kurarken benzer fikirleri paylaşan insanlarla birlikte, Magnum’un bir düşünsel komite olarak, dünyada yaşananları görselleştirme ve belgeleme kararını makul görmüş olabilir. Ancak günümüzde, Magnum’un internet ağı, imgenin serbest dolaşımının da önemli kaynaklarındandır. Magnum ayrıca yayınlanan sanatçıların tüm dünyada artık benzer kaynaklardan beslendiği Popülasyon, Sosyal Yaşam, Vahşi Yaşam, Savaş gibi konuların dışında daha özel bir alan açmıştır. Bresson için “şipsak fotoğraf” çekiciliğini, anın kurgusal yansımada bulmuştur tanımlaması yapılabilir. Bir ifade biçimi olarak “kontROLSÜZ betimleme” mizansen ya da stüdyo fotoğrafından kurtulmanın ilham kaynağı olmuştur.

⁴⁷ Andreas Huyssen, **Alaca Karanlık Anıları**, Çev: Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, 19 s.

⁴⁸ Sontag, **a.g.e.**, 172 s.



Resim 25: Henri Cartier BRESSON, "Rue Mouffetard", Fotoğraf, Paris 1954.

Stuart Richmond, Bresson'un fotoğraflarının pek çoğunun odaksız, kontrastının eksik ve kompozisyonunun zayıf olduğundan bahsetmektedir ancak teknik olarak yüklenilmemiş fotoğraf, ifade bakımından güç kazanmaktadır. En temel anlamda, sanatçının yalnızca görüntüyü yakalamak üzerine koşullanması fikri de olasıdır. Deneysel kalite, teknik mükemmeliyetin önüne geçmektedir ki, çoğu kez sanatçı anı yakalama çabasıdadır. Ayrıca Richmond'a göre deneysel bir sanatçı, gezmeye ve özellikli mekanların zor şartlar altında temel amacına uygun anını tespit etmeye koşullanmıştır. Bresson'un fotoğraflarında, tıpkı Zen fırçası, mürekkep resmi ya da kaligrafi gibi spontane yapıt üretimlerinde karşılaşılabilecek bir çabukluk ve kendiliğindenlik bulunmaktadır.⁴⁹

⁴⁹ Stuart Richmond, **Remembering Beauty: Reflections on Kant and Cartier-Bresson for Aspiring Photographers**, Journal of Aesthetic Education, Vol. 38, No. 1 (Spring, 2004), 85-86 s.

1980'lerin yitik kuşağı için, Alman Fotoğraf sanatçısı Helmut Newton'un foto ikonları, hazır olan toplumsal yapı üzerinde soğuk erotizmin inandırıcılığının sınanmasıdır. Özellikle kendisinden talep edileni sunmakta olan Newton, bir anlamda dönemin artık klasikleşmiş ifadeyle Yunan heykellerindeki "superman" arayışına cevap sunmaktadır. Hans-Michael Koetzle'nin de belirttiği gibi; Newton, sahnelerin düzeniyle oynayarak resmi üzerinde hakimiyet sağlamayı hedefleyen kontrolcü bir yapıdadır.⁵⁰ Kariyerine moda fotoğraflarıyla başlayan Newton, 1970'lerden itibaren tanınmış simaları fotoğraflamıştır.



Resim 26: Helmut NEWTON, "Nastasia Kinski with Marlene Dietrich Doll"
(Marlene Dietrich Bebeğiyle Nastasia Kinski) , Fotoğraf, 1983.

1983'te dönemin önemli isimlerinden biri olan Nastasia Kinski ile yaptığı bir seri çalışma, Newton'un fotoğraf karesinde mizansen yaratma gücünü kanıtlamaktadır. Bu seri için Kinski ile birlikte ünlü sinema oyuncusu Marlene Dietrich'in bir oyuncak bebek kopyasını da özellikle kompozisyonlarına dahil etmiştir (Resim 26). Bu çalışmalarda, 1980'li yılların güçlü kadın imajını hissetmek

⁵⁰ Koetzle, a.g.e., 297 s.

mümkündür. Özellikle fiziksel olarak güçlü ve cinsel olarak çarpıcı kadın imgesini betimleyen Newton, fotoğraflarında kullandığı her figürü yalıtılmamış mekanlarda görüntülemiştir. Bu bağlamda çağdaşı Richard Avedon ile karşılaştırıldığında, Newton'un imgeleri çarpıcılığını bu alternatif zaman ve mekan ikileminde yaratmaktadır.

Sessiz imgenin, yani fotoğrafın çarpıcılığı ise pek çok ögeyi gizli tutarak gerçek anlamda ikonlaştırma aracı olmasındadır. Kendi kimliği hakkında bakanın görmek istediğinden fazlasını verme gereksinimi uyandırmayan Marilyn Monroe gerçek bir Anti-Madonna* ikonudur. Aynı zamanda Bert Stern'in Monroe'yu son fotoğraflayan sanatçı olarak beklediği haz nesnesinin ötesinde, sıradan insanların zaaflarından ve yıpranmışlığından nasibini almış bir kadınla karşılaştığı izlenimi de doğru olabilir (Resim 27).⁵¹



Resim 27: Bert Stern, **The Last Sitting with Marilyn Monroe**
(Marilyn Monroe ile Son Görüşme), Fotoğraf, 1962.

* Burada Madonna kavramı genelde Hz. Meryem için kullanılan bir isim olarak ele alınmaktadır.

⁵¹ Koetzle, **a.g.e.**, 261 s.

Tüm uhrevi kimliğinden sıyrılan kadın imgesi günlük yaşamın haz nesnesi haline dönüşür. Bu arada sorulması gereken soru bu imgenin ikon olma özelliğini hangi kültürel ve sosyal şartlarda sağladığıdır ki bir Playboy kapak kızı olarak Anna Nichole Smith, Monroe ile aynı kriterleri paylaşmaz. Ancak o da en az Bert Stern'in Monroe ikonu ile yaşama dair olma durumu açısından ortak paydalarda bulunmaktadır. İlginç olan ise bu iki anti-madonna ikonunun da yaşamlarının sonunda hemen hemen benzer sonları paylaşmış olmalarıdır. Madonna bir kadının ne kadar doğüstü (supernatural), annelik, kutsallık yanını temsil ediyorsa, Monroe ve Smith'te o kadar yaşamsal (insani doğasının ihtiyaçlarının) tatminini temsil etmektedir.

Man Ray'in resmini yapamadığı şeyi fotoğrafladığından* söz etmesi gibi, resmin yüceltme erki çoğunlukla hareketsiz imgenin en açılımı bütünü oluşturur. Resim Sanatının, fotoğrafın gerçeklik gücü ile yarışmaya başladığı an ise çok sıkıntılı bir tartışma ve sonuçsuz kalacak yorumlara neden olabilir. Resmin görüneni ele alış biçimi ile fotoğraftan ilk ayrıldığı nokta, resim yapan kişinin ışığın cisme çarparak yeniden göz ile temas etmesi sırasında geçen sürenin çok daha fazlasını bu yaratım sürecine ayıracağı öznel temellendirmeye harcama içgüdüdür. Biraz daha açmak gerekirse, fotoğraf deklanşöre basıldığı an başlarken, resim tuvalin başına geçildiğinde bitmiştir. Dolayısıyla iki belgeleme arasında tersine işleyen bir durum söz konusudur denebilir.

Öyle bir durumdan söz edilebilir ki, fotoğraf teknolojisinin günümüzde ulaştığı noktada, hemen her ailenin gerçek bir soy belleği oluşmuştur. 19. yüzyılda ilk kullanılışı ve gelişmeye başlamasından önce, sanki insanlığın belleğini ressamlar dilediğince yazmış gibidir. Fotoğrafik imgenin kategorize edilme durumu ise tamamen izafi kalmaktadır. Öyle ki bakan kişinin kültürel deneyimi ve beklentileri ile doğru orantılı bir bakış açısı oluşturması kaçınılmazdır. Bu tanımlama abartılı bulunabilir ancak, Eduard Boubat bu konu hakkında “...her varlıkta yayılan bu ışık dalgası fotoğraf aygıtının kaydedebildiği nesnel bir olgudur. Fotoğraf, gördüğümüzü sandığımızı gözlerimizin önüne serer. Fakat gören kim? Gözün ardında, aygıtın

* Sontag, a.g.e., 195 s.

ardında fotoğrafı asıl çeken kim? Bakışımız gördüklerini ayıklar. Her kişinin, yaşamayı sürdüreceği kendi bakışı vardır”⁵² yorumunu yapmaktadır.

2.2. Enformatik İmgenin Dijital Üretimi

Neredeyse televizyon öncesi ile tarih öncesi karanlık çağlar şu an insanlarda benzer izlenimleri uyandırmaktadır. Televizyonun yaygınlaşması ile birlikte özellikle gündelik yaşamın yeniden biçimlendiğinden bahsedilebilir. Ekranın hipnoz etkisi nedeniyle “aptal kutusu” olarak tanımlanması, üzerinde barındırdığı imge dolaşımı potansiyelinin göz ardı edilmesi anlamına gelecektir. İlk etapta televizyon imgesi, herhangi bir görsel anlatım tekniğinden farklı olarak, enformasyon edinme hedefindeki izleyicinin (superiority) hakimiyet duygusunu karşılamaktadır. Paul Martin Lester bu konuyu şu sözlerle açıklamaktadır:

“Televizyon eğlence sektörünün yirminci yüzyıldaki biricik formudur. Tarihte başka hiçbir kültür bu tarz bir eğlence fırsatı bulamamıştır. Eğer 1950’den sonra doğduysanız televizyon öncelikli ev içi bilgi, eğlence ve kitle iletişim kaynağımızdır. Çünkü imgeler çok tanıdık ve size özel, karakterler anlaşılır, dostça ve başka hiçbir medya da olmadığı kadar yaşamınızın bir parçasıdır.”⁵³

Basitçe hızlı imge akışıyla yoğunlaşan 4:3 ya da 16:9* oranında evrensel standartlardaki ekran, izleyicinin -ki burada artık tanımlamayı iletişim çağrışımı yapan “izleyici” kavramından kurtarıp, onun yerine tek yönlü bilişim imge akışını karşılayacak “seyirci” kavramıyla değiştirmek daha doğru olur.- tek kare üzerinde monolog geliştirmesine izin vermemektedir.

Ahlaki boyutuyla televizyon üzerinden gönderilen imge uzlaşımının denetimi bu noktadan sonra yalnızca yayıncının insafına kalmaktadır. Benzer bir “Truman Show”^{**} sendromu bir alt başlık olarak alındığında, dijital kültür açısından

⁵² Boubat, a.g.e., 187 s.

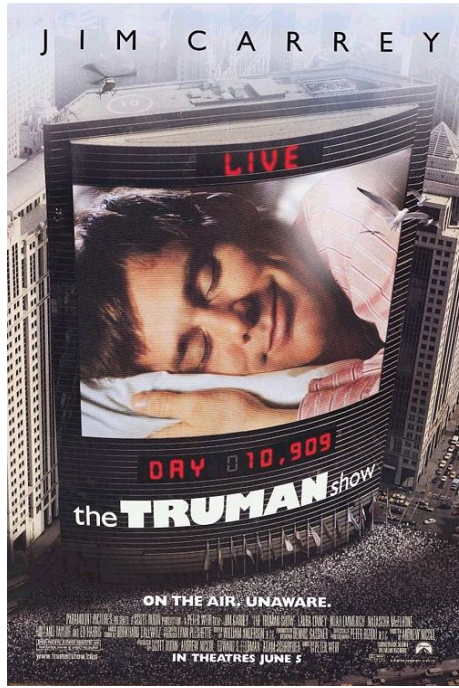
⁵³ Paul Martin Lester, **Visual Communication**, 3. Basım, Thomson Wadsworth, Amerika, 2003, 301 s.

* Dijital yayıncılıktaki evrensel ekran ve görüntü orantılaması olarak kullanılan bu ölçek ekranın en boy ölçülerinin rakamsal karşılıklarıdır. Bu oranlama örnek olarak 4:3 için 4 birim en, 3 birim boy dur. Geniş ekran (widescreen) 2.35:1 ve 1.85:1 ölçeklerindedir. Televizyon oranları olarak kullanılan ölçek ise 1.33:1 dir. Bu oranlar özellikle “altın oran” benzeri bir hesaplama yöntemini çağrıştırmaktadır.

** Bu noktada yapılan “Truman Show” sendromu benzetmesi, medya ve seyirci tutsaklığı ikilemini tanımlayan bir açılım sağlaması amacıyla kullanılmıştır. Yönetmeni Peter Weir olan 1998 yapımı filmde; kendi iradesi dışında tüm hayatı bir televizyon şovu olarak yayınlanan Truman Burbank’ın

televizyonu değerlendirip güncel yaşam imgesine bu bağlam üzerinden yaklaşılabilir. Ancak Giovanni Sartori, televizyonun yaşamı çevreleyen ve düzenleyen bir güç haline geldiğinden bahsederek şöyle bir çıkarımda bulunmaktadır:

“Demokrasi genellikle bir kanaat yöntemi olarak tanımlanmıştır (örneğin; Dicey, 1914, Lowel, 1926) ve bu tanım video-politikanın keşfiyle gerçekten etkili olmuştur. Çünkü televizyon, gerçekten müthiş bir kanaat oluşturucusudur. Bugün egemen halk, özellikle televizyonun onu kanaat sahibi olmaya ittiği biçimde ‘kanaat sahibi olmaktadır’. Ve kanaatin yönlendirilmesinde, günümüz politikalarının tüm süreçlerinin tam da merkezine video-politika konulmaktadır.”⁵⁴



Resim 28: **The Truman Show**, Film Afişi, 1998.

Bir sanat yapıtını izleyen kişi, o yapıt üzerinde dilediği kadar duraksayabileceği geniş zaman dilimine sahiptir. Dolayısıyla kendi inisiyatifi ile kafasını başka yöne çevirdiğinde algı serbestisi hakkını kullanmaktadır. Ancak televizyon izleyicisi sanılanın tam aksine bu lüksten kendi kendini mahrum bırakan izleyicidir. Böyle bir zafiyetin kaynağı, ekran üzerinde saniyede ortalama yirmi dört

hikayesi anlatılmaktadır. Filmde zincirleme hapisane olgusu, Truman'dan başlayıp son katmanda izleyiciyi de içine alan bir çerçevede incelenmektedir. Bkz. (<http://www.imdb.com/title/tt0120382/>)
⁵⁴ Giovanni Sartory, **Görmenin İktidarı**, Çev: Gül Batuş, Bahar Ulukan, Karakutu Yayınları, İstanbul, 2004, 50 s.

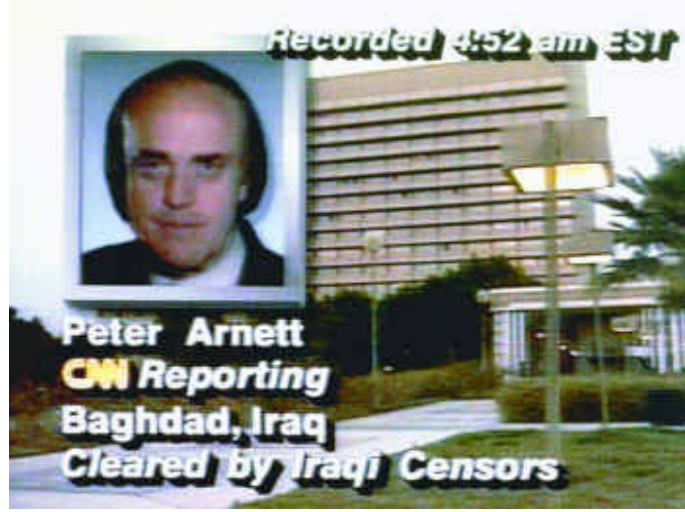
kare gezerken konsantrasyonun içgüdüsel olarak algı merkezlerinde toplanması ve çoğu kez diğer bedensel ihtiyaçların otomatikleşmeye başlamasıdır.

2.2.1. Televizyon İmgesinin Enformatik Niteliği

Genellikle televizyon üzerinden dağıtılan imge tabanlı yayımlara ilk karşı tutum, itaatkar, bütüncül görsel kültüre sahip olmayan ve görme duyusunu yalnızca detaylandırılmış görüntülerle sınırlandırdığıdır. Ancak dijital imgenin, algı eşiği üzerinde geleneksel Resim Sanatının yarattığı atmosfere benzer bir etkiye sahip olduğundan bahsedilebilir. “gözetleme” halk arasında bilinen tanımıyla röntgenicilik, güncel dijital kültürün imge dolaşımı bağlamında yapay bir erotizmi sunmaktadır. Bu erotizm, kendini Resim Sanatında oldukça güçlü bir şekilde hissettirir. Figüratif resim zaten doğal olarak erotiktir. İnsanın kendisine bakma isteğinden uzaklaşmasının hazzı ve figürün tüm savunmasızlığıyla bakışların önüne sunulması durağan imgenin olanaklarının sınırlarını genişletmektedir.

Dijital çoklu ortam (multimedia) görüntüsünün, sabit kareden temel farkı, hedef izleyicinin de ayrı bir kitle olmasıdır. Dolayısıyla dijital görüntü, sanat izleyicisinin sorgulayıcı/tacizci bakışlarına muhatap değildir. Eğretileme gücünü hem fonetik desteğinden, hem de montaj aşamasının imkanlarından almaktadır. Sınırsız imge dolaşımı kaynakları ile anlatının tüm alternatiflerini üretebilen kültürler üzeri bir “hegemonya” olarak aynı zamanda görsel/plastik sanatlara malzeme üretme konusunda çok verimli bir görev üstlenmektedir.

Günümüzde insanlar tarafından inşa edilmekte olan yapay bir alternatif yaşam alanından söz etmek mümkündür. Neredeyse ekolojik sistemin bir benzerini oluşturan düzenli/düzensiz yapı, artık savaşların bile yeni bir sistematik periyoda bağlanması ve önceden hesaplanabilir olmasının kanıtıdır. Bu bağlamda reel bir örnek olarak, I. Körfez Savaşı'nın CNN televizyonu üzerinden canlı yayınlanması, bu yayınların tamamen yayıncı şirketin kendi politikası bağlamında bir çeşit gösteriye dönüşmesi ve izleyicilerin de böyle bir durumu kabulleniş şekli, günümüzde algı eşiğinin ne kadar alt seviyelerde uyarılara cevap verebildiğinin de göstergesidir.



Resim 29: I. Körfez Savaşı'nda, CNN Televizyonu Muhabiri
Peter Arnett Irak'tan Canlı Bağlantıda 1991.

İmgenin dolaşım olanakları ne kadar geniş bir ağa sahipse, kültürler üzeri tanımlama yapma ve kavramları yönetme egemenliği de o derece güçlüdür. Bu imge dolaşımı sayesinde televizyon ve dijital medyanın tam anlamıyla birer sanal enformasyon kitaplığı haline gelmesi söz konusudur. Daha açık bir ifadeyle görsel sanatlar, medyanın (burada global dijital yayıncılık anlamında) ötelemesi ile birlikte tanımlanan yeni ve karmaşık bir bütünün parçaları olmuştur.

Ronald Reagan ve George Bush politikalarının, toplumun tabanında eridiği, ancak sinemanın kitlesel etkileşimdeki payından dolayı fonetik ve plastik sanatların bu ezicilikle baş etmekte zorlandığı da bir gerçektir. Douglas Kellner, aynı konu üzerine şu görüşleri belirtmektedir:

“ Top Gun dönemin önemli militarist filmlerinden biridir. Hep beraberce bu filmlerde Arapları Sovyet düşmanın yerine yeni hedef gösterilerek ve yüksek teknoloji silahların ışığında militarist kahramanlık övülerek, ülke yeni hedefi olan körfez savaşına hazırlanmıştır. Reagan ve Bush'un dış politikalarını destekleyen ve cumhuriyetçilerin hegemonyasını güçlendiren bu yapımlar, 90'lara kadar etkili olmuştur.”⁵⁵

Değişken ve yönlendirilebilir imge konvansiyonu, temel imge dolaşımı açısından özellikle Batılı kaynaklarda toplumun bellek konumunun belirleyicisidir.

⁵⁵ Douglas Kellner, **Media Culture**, Routledge, Amerika, 1995, 83 s.

En popüler anlamda sinemanın (heroic) kahraman imgesi ışığında, seksenlerin Amerikan politikası Rambo, Iron Eagle ya da Top Gun filmlerinin temel etkileşimidir. Körfez Savaşına doğru soğuk savaş yıllarının hazırlayıcı temaları bu imgelerin doğasını yansıtmaktadır.



Resim 30: **Top Gun**, Film Afişi, 1986.

Dijital Enformasyon Sistemi, imgenin kaynağını belirlediği gibi, sınırlarını da belirlemektedir. Çoklu kültürel medyanın imge dolaşımı, masum bir eğlenceden ziyade tamamen ideolojik ve politiktir. Çoklu medya sistemini kavramak, imge kodlarını doğru çözümlenmeye bağlıdır. Televizyon kültürünün oturmasıyla birlikte insanın görme yetilerini farklı bir yönde geliştirdiğinden bahsedilebilir.

Bu bağlamda, günümüz bireylerinin görsel algılama eşiğinde; yakınlaştırma ve detaylandırmanın yanı sıra analiz etme yetisinin de hızlanmış olma ihtimalinden söz edilebilir. İmge yoğunluğu kitlesel yayın araçlarının en güçlü silahıdır. Bu enformasyon akışı giderek tüm kaynakların birleşiminden meydana gelen ve oldukça karmaşıklaşan ağları kümelemektedir. Önemli imge konvansiyonlarından birisi de internet ağı üzerinden dağıtılan ve sayısal ortamda üretilmiş olan dijital

manipülasyonlardır. Günümüzde bu tarz görüntü yığınlarına ulaşım oldukça kolaylaşmıştır. Aynı zamanda internet ağı üzerinden imgeye ulaşma ve yönlendirme sistemi de oldukça gelişmiştir.

Tekrar başlangıca ek olarak dijital imge üretiminin yaygınlaşmasıyla (broadcast) medya yayıncılığı ve kitle iletişimi açısından plastik sanatların, özellikle resim ve hatta fotoğrafın imge üretim kaynaklarında yeni bir melezleşmeye doğru evrildiği kaçınılmaz bir sonuç olarak görülmektedir. Televizyon ekranında aynı konu üzerine kümelenen imgeler, bir yığın halinde ve tarih sınırlaması olmaksızın canlandırmanın parçalarını oluşturabilmektedir. Bu bilinen anlamıyla kolajın, yoğunlaştırılmış ve kimliksizleştirilmiş olarak haber özelliği kazandığına bir işaret olabilir. Ancak dijital yayıncılığın imge uzlaşımı, BBC, CNN ya da diğer büyük network ağlarında imge kakofonisinin, düzenin kendisi haline gelmesi durumundadır.

Ekonomik ve sosyal anlamda -izafi olmakla birlikte- üstün olanın imgesinin, diğer alt oluşumlar üzerindeki hegemonyası “Baskın imge düzeni” gibi bir kavramı yaratmaktadır. Popüler kültür içerisinde, baskın imge düzeni, yaratılan ve unutilan tüm görselliğe dair belli ön yargıları da oluşturur. Her sembol bir anlam üstlenerek figüratif görselliğin algı boyutunu, önceden paylaştırılmış roller ve kavramlar bağlamında çözümlenmeyi, toplumlar ve kültürler üzeri bir öğreti haline getirmektedir. Gerçek anlamda heterotopik imge MTV’nin (Music Television) kıstasları göz ardı edilerek açıklanamaz. Global anlamda bir imgeler sözlüğü oluşturan bu sistem, kavram ve anlatım açımları bağlamında adeta David Carson* Postprodüksiyonları edasında yaşamsal kavramları yeniden anlamlandırmaktadır.

Red Hot Chili Peppers grubunun “Can’t Stop” adlı şarkısının videosunda, Erwin Wurm’un “One minute sculpture” adlı serisindeki çalışmalarının kullanılması, bahsi geçen baskın/anlaşılabilir süreç için ilginç bir örnek oluşturmaktadır. Plastik sanatlar, performans ve müzik eşliğindeki örnek; ister istemez yeni bir okuma

* Tipografi ve fotoğrafik imgeyi bir arada kullanarak yeni bir dil geliştiren ünlü grafik tasarımcı.

sürecini gerekli kılmaktadır. Tüm görsel patlamalar temelde, yoğunlaşan kavramsal çözümlenin ve müziğin potansiyelinin zorlanacağı sinyali vermektedir.



Resim 31: Erwin WURM,
One Minute Sculpture
(Bir Dakikalık Heykel),
Sammlung Centre Pompidou, Paris, 1997.



Resim 32: Red Hot Chillie Peppers,
Can't Stop Videosundan Alınmış
Kareler, 2003.

Global bir marka olarak MTV, dünyanın her yerinden imge topluluklarını anraklarında sıkça yayınlarak yeniden anlamlandırma disiplini oluşturmaktadır. Başka bir deyişle Postprodüksiyon'un görsel olanakları, aynı zamanda plastik sanatlarında imkanlarını sorgulamaktadır. MTV görselliği popüler yaşamın kaçınılmaz komplosu olarak, hem pratik hem de çekici bir görsel kültür sunmaktadır. Ayrıca belli bir ekonomik ve kültürel sınıfı temsil etmesi nedeniyle de toplumsal hiyerarşinin sınırları dahilindedir.

Marita Sturken, Stuart Hall'un popüler imgenin oluşmasında baskın/anlaşmalı ve karşıt okuma süreçleri teorisinden bahsetmektedir.⁵⁶ Gerçekte kültürel dinamiklerin popüler imge üzerindeki karşıt hegemonyasına rağmen çağdaş toplumlarda izleyicinin pasif bilişim sürecinde ister istemez görsel kimliğini medya

⁵⁶ Marita Sturken, **Practices of Looking**, Oxford University Press, Amerika, 2001, 57 s.

yayıncılığı aracılığıyla oluşturduğu su götürmez bir gerçektir. Bu yorumlama ışığında baskın/anlaşılabilir imge düzenini medya yayıncılığı üstlenmektedir. Gün geçtikçe temel kavramların yanı sıra pek çok görsel anlatım şemasının da ortak anlamlar kazanarak beynelmilel kavramlar haline dönüşmesi kaçınılmazdır. Bu bağlamda özellikle kitle yayıncılığı ile Postprodüksiyon dili, görsellik ve müziğin evrensel seçkisini bir arada kullanan MTV'nin karşıt okuma sürecine dahil olacak muhalif imge yaratmasına gerek kalmamaktadır.

2.3. Küresel Kültür ve Enformatik Sanat Yapıtı

İmgenin küresel anlamlandırılması, günümüzde tartışılacaktır, teknolojinin odağında, 1987'de Machintosh II piyasaya sürüldüğünde sabit diskinin hafızasına henüz yalnızca bir adet müzik parçası sığıyordu. Bu örnekten yola çıkılarak, enformasyon depolama teknolojilerinin günümüzde ne denli bir hızla ilerleme gösterdiği açıkça görülebilmektedir. Ancak bununla birlikte "yazın" da aynı riski imge ile paylaşmaktadır. Sanat ve Dil gurubunun çalışmalarında ve özellikle Avustralyalı sanatçı Ian Burn'un yapıtlarında aynı sıkıntının ifadesinden söz edilebilir.



Resim 33: Ian BURN, "No Object Implies the Existence of Any Other"

(Hiçbir Nesne Bir Diğerinin Varlığını İfade Etmez), Karışık Teknik, 1967.

İzleyici açısından, imgenin çözümleme aşamasında göreceli bir subjektif bakıştan söz edilebilir. Ayrıca gerekli kültürel yaşamışlığa hazır olamayan izleyici karşılaştığı yapıntının, kodlarını ya anlamlandıramayacak, ya da arızalı enformasyon

olarak tanımlanabilecek yanlış anlamalara yönelebilecektir. İmge bu riski her zaman barındırmaktadır. Paul Rutherford'da izleyicinin bu özelliğinden şu sözlerle bahsetmektedir:

“...gazetelerin okuyucuları. Filmlerin, haberlerin, durum komedilerinin, plakların, sporların, tatil yerlerinin ve benzerlerinin izleyenleri, kullanıcıları edilgen değildir. Madonna ve Michael Jackson değişik kişilere göre değişik anlamlar taşır. Bir iletişimci mesajına hangi anlamları yüklerse yüklesin, tüketici bu tercih edilmiş anlamı kabul edebilir ya da değiştirir, daha az bir olasılıkla mesaja direnç gösterebilir, arada bir de tam anlamıyla sıra dışı bir anlamı kendisi üretebilir...”⁵⁷



Resim 34: Rene MAGRITTE, “The Treachery Of Images”
(İmgelerin İhaneti), Tuval Üzerine Yağlıboya, 1928-29, 63 x 93 cm.

Dilin imgeyle olan bağlantısı açısından, “canlandırma” ve “temsil etme” olanakları, kültürel anlamda edinilmiş görsel bilginin, imge çözümlemesine katkısından daha karmaşık bir kurgusalıktadır. Pek çok yönden izleyicinin bakış açısı böyle olmakla beraber, karşı karşıya kaldığı “iletişime hazırlıksız olma” handikabına Rene Magritte’in “Bu Bir Pipo Değildir” önermesi örnek verilebilir (Resim 34). Magritte’in önermesi iki önemli konumuyla da ele alındığında, gerek dil ve kültürel hazırlık, gerekse imgenin nesneyle olan temsil tutarlılığı açısından, izleyicinin imgesel kodları okuma düzeyini sorgulamaktadır. Küresel kültür

⁵⁷ Paul Rutherford, **Yeni İkonalar**, Çev: Mustafa K. Gerçek, 2. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, 227 s.

politikası bağlamında imgenin genel geçer anlam birlikteliği elde etme olanakları geliştirilirken, dilin anlam üzerindeki etkisinin tamamen öğretilmiş bir kodlama olduğu gerçeği bu politikaların sonuçsuz kalma nedeni olmaktadır.

Tekrar konunun gerekçesine döndüğünde daha açık bir ifadeyle, “P.İ.P.O” harflerinin hayatında hiç pipo görmemiş ya da kullanmamış bir insana ne ifade edebileceği tartışmanın temel sorusudur. Bu kodların Latin alfabesi harfleri oldukları gerçeğinden yola çıkılarak, küreselleşmenin getirdiği pratiklerden uzak pek çok kültürde ne amaçla kullanılacakları bile belli olmayan yabancı ‘semboller’ olarak algılanma durumları söz konusudur. Keza “kelime” ilk anlamıyla bile kendisi olmayan bir şeyi ifade etme yolunda çaba sarf edilmesi gerekliliğini sorgulatmaz. Foucault bu çözümlemeyi yaparak “kaligram” ara başlığında özetlemiş olduğu halde, Magritte’in gerçeküstü önermesi bu gün daha karmaşık bağlantılar kurulmasına neden olmaktadır.⁵⁸

Bu önermenin bir “simülasyon”’a işaret etme olasılığı da oldukça güçlüdür. Baudrillard’ın Simülasyon kuramından yola çıkarak pek tabii pipo imgesinin gerçeküstü değil “gerçek ötesi” bir önerme olarak algılanması mümkündür. Ayrıca bu tanımın kapsamı genişletilerek tarih ve toplum bağlamında irdelenmesi de mümkündür. Bu bağlamda tarihin; “mit”e dönüşerek, masalsı ve ikna edici, yönlendirilebilir bir enformasyon mantığına sahip olduğundan bahsedilebilir. O halde imge yalnızca bir söz dizimi değil, aynı zamanda anlama dair öncelikli iletişim aracıdır.

2.3.1. Baskın Kültür/Dijital Ağ İkileminde Enformatik İmgenin Dolaşımı

Enformasyon kaynağının odağındaki imge tarafından oluşturulan kitle kültürü etkisinin, özellikle 1980’lerden bu yana yoğun biçimde bakış açısını etkilediği söylenebilir. İmgenin ilk anlamı yaratıcısı tarafından direkt hedeflenen baskın duruşuna yöneliktir. İzleyici imgenin hedefi ile buluştuğu noktada savunmasızdır.

⁵⁸ Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, 2. Basım, Çev: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995. 22 s.

Her imge oluşturulma aşamasında pek çok kodlamayı sahiplenmektedir. Resim Sanatında kodlanmış enformasyon, metnin anlamlandırabileceği olanakların çok daha fazlasına sahiptir. Kodlanan her imge doğal olarak izleyici tarafından çözümlenme sürecine girdiği anda, sahip olduğu art anlamları da ortaya koyabilir.

İzleyicinin üçlü algılama süreci olarak tabir edilebilecek çevrimin, Erwin Panofsky'nin de belirttiği; birincil anlam ya da doğal anlam, ikincil anlam ya da uzlaşım sal anlam ve son olarak içsel anlam ya da içerik üzerinden çözümlenmesi mümkündür.⁵⁹ Bunun dışında kalan muhalif bir algılama sürecinden de söz edilebilir. İdeolojik anlaşmalı anlamlar doğrultusunda, önyargı ve reddetme de birer iletişim sel tepkidir. Özellikle Orta Çağ Avrupa'sından kalma bir kavrayış olarak "ucube" yabancıllığı ve bilinmeyene karşı duyulan korku, neredeyse kötü ya da şeytani yakıştırması bağlamında, hiç yabana atılmayacak şekilde bu gün de varlığını hissettirmektedir.



Resim 35: Michael Jackson, Ronald ve Nancy Reagan ile Ödül Töreninde, 1984.

Amerika'dan bir uç örnek olarak; Michael Jackson'un 1984'te "sarhoş araba kullanımına karşı" yürütülen kampanyadaki katkısından dolayı gerçekleşen törende Ronald ve Nancy Reagan'ın yanında boy göstermesi, son yirmi yılın Postkolonyal melezleşme söylemini düşündürmektedir (Resim 35). Ancak Ania Loomba, bu

⁵⁹ Erwin Panofsky, **İkonografi ve İkonoloji**, Çev: Engin Akyürek, Afa Yayınları, İstanbul, 1995, 27 s.

kavramın basitçe “Beyaz Kültür” olarak tanımlanmasının yanlış olacağından şu cümlelerle bahsetmektedir:

“Postkolonyalizmin kolonyal bir ülkenin politik yönetimindeki teknik devir teslimi gösteren bir terimden daha fazla bir şey olması isteniyorsa, bu içsel çatlak ve bölünmelere önem verilmesi gerekir. Ama bu, basitçe küresel bir ‘beyaz’ kültür kurgusuna başvurabileceğimiz anlamına gelmez...”⁶⁰



Resim 36: Chris OFILI, “The Holy Virgin Mary”
(Kutsal Bakire Meryem), Karışık Teknik, 1996, 243 x 182 cm.

Postkolonyalizm 2000 yılında New York’ta gerçekleştirilen “Sensation Young British Artists From The Saatchi Collection” sergisi ışığında başka bir yönüyle ele alındığına “melezleştirme” ve “karşı saldırı” kavramlarını da kapsamaktadır. Keza sergideki çalışmalardan Chris Ofili’nin fil dışkısı kullanarak yaptığı “Holy Virgin Mary” tablosu, Katolik ikona “Bakire Meryem” temasını tartışmalı bir ikona-kırıncılık ve ırkçılık parodisi ile betimlemektedir (Resim 36). Ofili, fil pisliği kullanarak boyadığı “Madonna” (Bakire Meryem) imgesinin çevresine de pornografik dergilerden alınmış genital bölgeyi gösteren küçük resimlerle donatmıştır.

⁶⁰ Ania Loomba, **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, 27 s.

Ofili, siyahi bir İngiliz olarak geleneksel sanatın yöntemlerini, tekrar geleneğe karşı kullanmaktadır. Bu çalışmada baskın-hegemonya karşısında duran izleyici için imgenin dolaysız ve anlaşılabilir anlamları bir arada bulunmaktadır. Ancak izleyicinin yapıtı çözümleme aşamasında, sanatçının ifade alanı olarak bir aşırı yorumdan bahsetmek yanlış olmaz. Her halükarda Postkolonyalizm, yalnızca üçüncü dünya ülkelerini değil, Batıda yaşayan “öteki” ırkları da tehdit etmektedir. Katolik Avrupa’nın hassas değerlerini hedef alan bu politik sanat tavrı, aynı zamanda imgenin kendisi, mantıksal piktogramı*, ve söz üzerine imalı bir art alan oluşturmaktadır.

Her halükarda ister ikona kırıcı (iconoclast) ister toplum düşmanı (public enemy) kavramlarıyla betimlensin yapıt, sanatçı ve sanat anlayışı bu genel reddedişten nasibini almaktadır. İlk anlamıyla bile izleyici tarafından aforoz edilen imgeler bütününe kendini ispat etme süreci sekteye uğramış demektir. Ancak tüm kapılar kapanmış gibi görünmekle birlikte, “zaman” çoğu kez kendi kriterlerine göre doğal seçilimi gerçekleştirmektedir.

Bu gücün kaynağında ise “baskın hegemonya” bulunmaktadır. Baskın hegemonyadan bahsedileceği zaman, bu kavramı önceleyen Postkolonyalizm kavramının irdelenmesi gerekmektedir. Kolonileşme/kolonileştirme kökünden türemiş olan bu kavramın, “Post” ön eki ile birlikte soğuk savaş sonrası Batılı politikaların, üçüncü dünya olarak kabul edilen ülkeler üzerinde kültürel ve ekonomik anlamdaki yaptırımlarının sonuçlarını temsil etmektedir.

Marita Sturken, baskın-hegemonya sahibi izleyici için imgeyi göreceli objektif çözümleme sürecinin çok acı verici olabileceğinden bahsetmektedir.⁶¹ Kaçınılmaz olan baskın anlam ve ilk anlam arasında imgenin yeniden yorumlamaya tabi tutulmasıdır. Dolayısıyla kendi döngüsü içerisine sıkışan küresel ağın kablosuz ve bağımsız/kontrolsüz gelişimi, pek çok kültürel kavramı peşi sıra literatüre yerleştirmiştir. Teknolojinin kaynağından dolayı “decode” ya da “hack” yani kod

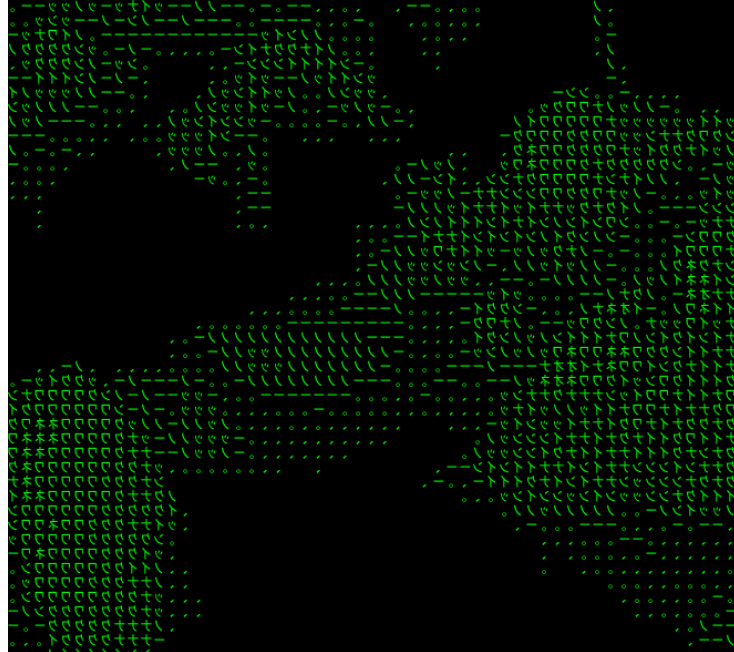
* Kavramları evrensel anlamları açısından sembolize eden indirgenmiş grafik anlatım biçimi.

⁶¹ Sturken, **a.g.e.**, 57 s.

kırmak ve sistem çöktürmek gibi faaliyetler gündelik yaşamın birer parçası haline gelmiştir denilebilir. İsteyen herkesin görsel bir yapıya kolayca ulaşabilmesi, yeni bir kıtalar üstü imgesel kültür oluşturmuştur.

2.3.2 Enformatik İmgenin Kodlanması

İnternette bir ağ bağlantı sayfası üzerinden yayımlanan sunum, temelde homojen imge ve bilgi depolamasının yalnızca belirli ölçülerde tasarlanmış yüzeylere sığdırılmasını öngörmektedir. Dolayısıyla bu enformasyonun, tasarımı kakofoni uyumsuzluğunda, algılanması zor bir forma sokması kaçınılmazdır. En yalın haliyle bile yoğun bir kodlamanın ve yönlendirmenin söz konusu olduğu yüzeyin çözümlemesi de o derece karmaşık olmaktadır.



Resim 37: Matrix Kodlama Örneği, Dijital Manipülasyon, Yazarın Arşivinden, 2008.

Tüm imgeler yaratılırken kodlanma ve çözümlenme aşamalarından geçer. Üzerine yüklenen bağlam ile kodlanan her imge izleyici tarafından tüketime girdiği aşamada çözümlenmektedir. Bu çözümleme aşaması her iki anlamda da süregelmektedir. Bunların yanı sıra genel bir “anarşi” politikası olarak kod kırma eylemi, özellikle Çağdaş Sanatın, toplumsal uzlaşma karşı duruşunun yansıması

olarak ta değerlendirilebilir. Öncelikle gösterilen kodlanmış imgeler bir diğerinin zayıf kaldığı noktayı vurgularken -ki bu benzetme yoluyla ifade olanaklarına işaret etme olarak yazın ve görsel sanatların daha fazla başvurdukları bir çeşit 'teşbihte hata olmaz'dır- izleyici ile buluşmasında varsayım olarak kültürel bağlamda yorumlanmaktadır. Daha sonra ikinci ve üçüncü adımda, anlaşmalı ve karşıt olarak gelişen süreç, ötelenen anlamlandırmayı sağlamaktadır.

Bilinçli bir aşamanın varlığından söz edilebilmesi için, küresel anlamda yaygın ağların nesnelleştirdiği ortak kavramlar fenomeninin yeniden vurgulanması gerekmektedir. Baskın imge okumasının sorgusuz yorumlama süreci, özellikle yüzeysel olması açısından izleyicinin kendi konumunu belirlemektedir. Ancak imgenin yüklemeleri, çoğu kez yüzeysel ifade biçiminin yanıltıcı atmosferinde gözden kaçabilir. Yoğun enformasyon akışının tam ortasındaki imge için çoğu kez daha özellikli (spesifik) bir bağlam söz konusudur.

Yorumlama aşaması, Peter Burke'un bu sürecin yönlendirilebilir olduğu konusunda ısrar etmesine karşın⁶², anlamın onaylanması ve reddi bağlamında geçen süreçteki akıl yürütmedir ve baskın ideolojik dogmalar, çağrışımsal örüntülerle desteklenmektedir. Tam bu noktada izleyici imgenin yüklendiği ilk anlam ve anlaşmalı anlamları mantık dizgisi içinde ortak yorumlama fırsatı bulmaktadır. Kültürel ve kişisel anlamlandırma süreci, toplumsal öğreti ve sanatçının (yapımcı/yaratıcı) enformatik yüklemeleri üzerinden çözümlene yapan izleyicinin kendi kimliğinin de yapıtın ifadesine dahil olduğu yegane buluşmadır.

Sanat yapıtı ise adeta bir propaganda materyali olarak, barındırdığı söylemi de bu küresel bağlantı sayesinde kolaylıkla serbest dolaşıma açabilmektedir. Böyle bir alanda, tuval ve boyanın sanal ortama aktarılması ve bir yapıtın elektronik ortamda hazırlanması arasındaki fark giderek önemini yitirmektedir. Dada hareketinden bu yana, imgenin nesne cinsinden çok yaratacak derecede yanıltıcı ve güçlü anlatımı sanat yapıtının arıza tutumunu temsil etmektedir. Nesne ve imge ortak yapımının hikâyesel bütünlüğü olarak Felix Gonzalez Torres'in çalışmaları, çok

⁶² Peter Burke, **Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev: Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, 2003, İstanbul, 104s.

etkisinin ilginç örnekleridir. En basit anlamda istiflenmiş seri üretim nesnelerin altında sinsi bir ürperticilik yatmaktadır. Bir deste kağıdın yığıldığı tomardan her izleyici bir adet alabilmekteyken, altlardan bir kağıdın üzerinde “Hala zamanımız var” yazısı belirmekte. Bu ürpertici cümle öznel kodlamalarını sanatçının yaşamsal ipuçlarında barındırmaktadır (Resim 38). Felix Gonzales özelinde tüm sanat tarihi boyunca sessiz imgenin ifade gücünü, ne tür bir empatiden aldığına açıklamasını W.J.T. Mitchell’in şu sözleriyle anlatmak mümkündür:

“Freud’a göre psikanaliz sessiz imgenin “ifade kanunları” tarafından yorumlanma bilimidir. İmge, rüyalar ya da günlük yaşam kareleri ile tasarlanmamış olsa bile, analiz resimsel yüzeydeki yanıltıcı ve anlaşılmaz derecede gizlenmiş mesajı açığa çıkarmak için gerekli metodu sağlar.”⁶³



Resim 38: Felix Gonzalez TORRES “Untitled [Passport]”
(İsimsiz [Pasaport]), 1991 Enstalasyon, 10.16 x 60 x 60cm.

Benzer bir örnek ve daha açıklayıcı olarak Torres, köşeye bir miktar paketli şekerleme yığar ve her izleyici yine bunlardan bir adet alabilmektedir. İşte tam bu

⁶³ W.J.T. Mitchell, **Iconology; Image, Text, Ideology**, The University Of Chicago Press, Chicago and London, 1986 (paperback edition 1987) 45 s.

noktada kırılmayı gerçekleştiren şok şekerlemelerin Felix Gonzalez'in vücut ağırlığında olmasıdır. Her alınan şekerle köşedeki yığın eksilmektedir. Felix Gonzalez'de AIDS hastasıdır ve gün geçtikçe kilo kaybetmektedir. Dolayısıyla her şekerleme ile onun vücudunun bir parçasının da eridiği hissi, izleyicide karmaşık bir duygu yoğunluğu yaratmaktadır (Resim 39).



Resim 39: Felix Gonzalez TORRES “Untitled USA Today”
(İsimsiz Günümüzde Amerika), MoMA, Enstalasyon, 1990.

Son yorumlama aşamasında ise sanatçının tüm dış etkenlerden soyutlayarak yalnızca kendi ifade sınırlarını belirlediği ve daha muhafazakar -içe kapalı anlamında- bir okuma süreci bulunmaktadır. Bu aşamada yapıt okuma sürecindeki izleyici olasılıklarının sınırları kültürler arası ortak dile dönüşmüş kavramlar üzerinden hareket eden kodlamaları çözümlemektedir.

Daha açık bir anlatımla bu aşamada; sıradan bireyin, gündelik yaşamda karşılaştığı popüler kültür imgeleri tarafından kuşatılmış bir doğrudan ifade/mesaj silsilesi söz konusudur. Görsel öğeler, gündelik yaşamdaki yaygın ilksel anlamları ile bir arada bulunmaktadır. İfade basamakları açısından bu sürecin daha yüzeysel olduğu bir gerçektir.

2.4. Kültürel Dönüşüm ve Pastiş Olarak Enformatik İmge

Günümüz toplumsal başkalaşımının temelinde, 1970'lerden itibaren değişime uğrayan günlük yaşamın, daha sonraki yirmi yıllık süreç içerisinde kesin bir kırılmaya uğramış olması gerçeği yatmaktadır. Özellikle 1991 yılı dünya tarihi için yeni bir dönüm noktası teşkil etmektedir. Bu tarihten itibaren Avrupa ve Asya'nın siyasi haritası değişmiştir. 1917'de temelleri atılan ve 1922'de kurulan **Sovyetler Birliği'nin dağılması** ve yerini Bağımsız Devletler Topluluğu'na bırakması dönemin en önemli olaylarından biridir. Ancak 1991 yılının belki de en önemli olayı “Körfez Savaşı”dır. Bunalımdaki dünyanın sanatı da büyük oranda yabancılaşmaya maruz kalmıştır. Özellikle kriz dönemi sanatından bahsedildiğinde ilk akla gelen toplumların içe kapanık sanatıdır.

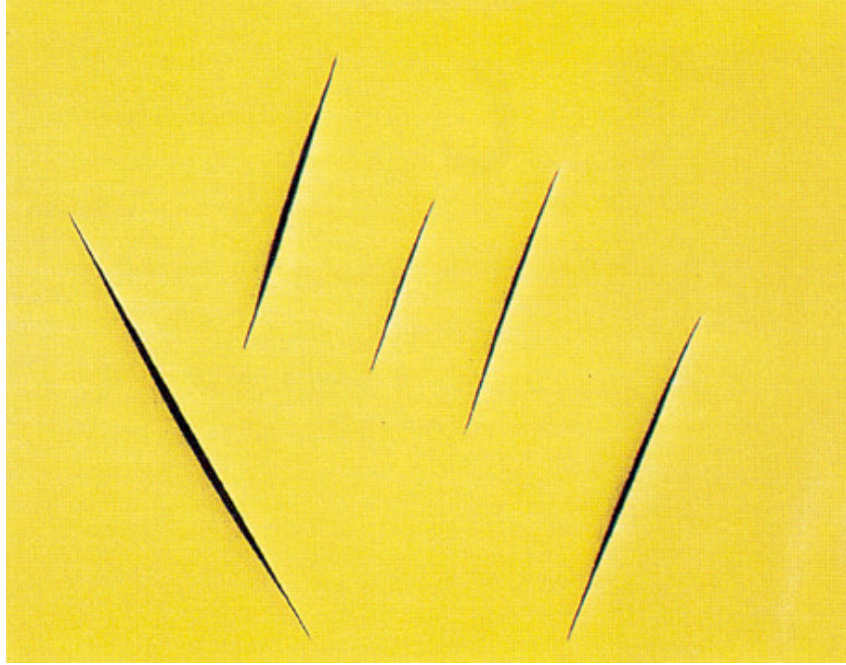
Çağdaş imge düzeni, ifadeye kimlik kazandırmak gibi bir görevi de üstlenmiştir. Ayrıca, inanç sistemlerinin sosyokültürel formunu ve ideolojisini yansıtmaktadır. Bu ideolojik kimlik, toplumsal bilginin yeni medya ile üretiminin paylaşımıdır. Bu üretim ise daha sonra tekrar sosyal ihtiyaçlara göre yeniden düzenlenmektedir. Her üretilen (pastiche) pastiş* üzerine yeni anlamlar ve kültür politikaları atfetme karışıklığı konusunda, Janet Wolff bu durumun olgunlaşmamış çözümlenmelerle ilintili olma durumundan şöyle söz etmektedir:

“kültürel belirlenim modelinin basitliği içerisinde, görmezden gelinen bir diğer olasılık çapraz kültürel etkilenimdir. Kültürel ve sanatsal düşünceler genellikle bir toplumdan diğerine yayılırlar. Bunun için sömürgeleştirmek ya da politik ve ekonomik yaklaşma veya dönüşüm gerekmemektedir. Modernizm öncesi Avrupa'da, ulusal sınırlar, düşünce alışverişini ve kültürel evrenselliğin yaşanmasını önleyen etkisinin ötesinde anlamlar taşımamaktaydı. Modern çağda, kültür, kitle iletişimi araçları aracılığıyla diğer toplumlara taşındı ve bu olgu ekonomik, politik ve kültürel emperyalizm olarak ifade edildi. Kültürle ilgili bir aşırı vurgu da, belirli bir sosyo-ekonomik yapının ürünü olduğudur ki; dışarıdan gelen kültürel gelişme ve değişikliklerin görünmezleştirilmesi tehlikesini içinde barındırır.”⁶⁴

* Bu kavram Fransızca kökeninde, başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri anlamında da kullanılır. Ancak terim burada başka bir anlamıyla; yapıtın imgeler dizininde oluşan yüzeysel kolajını tanımlamak için seçilmiştir.

⁶⁴ Janet Wolff, **Sanatın Toplumsal Üretimi**, Çev: Ayşegül Demir, Özne Yayınları, İstanbul, 2000, 72,73 s.

İmgeler düzeninin yön verdiği bir kültürde yaşarken, bir tek görselin pek çok farklı anlamda değerlendirilebilmesi mümkündür. Aynı imge, aynı anda farklı bireyler için farklı anlamlar da ifade edebilir. Günümüzde her yaratılan imge bir diğerinin anlamı ile birlikte yeni ifade karşılıkları bulmaktadır. Yeniden düzenleme (re-ordering) , imgenin dili ile yeni bir anlam üretmektedir. Bu ifadenin de dile dönüşmesi için görsel birliktelik, güncel teknoloji ile yeniden yorumlama pratiklerinin kıstaslarını karşılaması gerekmektedir.



Resim 40: Lucio FONTANA, “**Concept_Spatiale**”

Tuval Üzerine Yağlıboya, 1959, 100x125 cm.

Uygulamada ise her tematik yapıtın anlaşmalı hegemonyasını en baştan kurgulaması gibi denetim dışı ve özellikle kurguyu oluşturan, sanatçı ya da ekibin kültürel kimliği dışında yan anlamları da barındırabileceği doğrudur. Ancak Lucio Fontona'nın resminde uzaysal ve tinsel yan anlamlar ne kadar aşırı yorumsa, görünenin ötesini atfetme durumunu da o anlamda mantıklı bir kurgulamadır. Söz ve imgenin bir arada bulunduğu sloganlar dışında kalan hemen her medya yayıncılığına aynı kriterleri uygulamak mümkündür.

Halihazırda imgeler çözümlenirken ilk anlam, yan anlam ve anlaşmalı anlamına göre değerlendirilebilir. Görsel elemanlar, renk ve şekiller, kompozisyon gibi elemanlar izleyiciye ipuçları vermektedir. İmgenin tanımlanması bağlamında ise çeşitli kültürel öğeler gerekli ipuçlarını sağlamaktadır. Bu öğeler sosyal ve tarihsel geçmişle bağdaştırılıp anlamlandırılarak çözümlenmeye dahil olmaktadır. Bu ipuçlarından yola çıkarak deneyimli bir izleyici için ayrıca göstergelerin kültürel alt yapısına sahip olma seçeneği ile birlikte imgenin nerede ve ne amaçla oluşturulduğu ya da sunulduğu açıklığa kavuşmaktadır.

İmgenin semiyotiği; ister Erwin Panofsky için anlaşmalı anlam, ister Roland Barthes için yan anlam olsun sonuçta bireyin imgeden çıkarımlarını temsil etmektedir. Yapısalcılığın bu aşamada oldukça etkili bir tüme varım önerisi sunduğu gerçeğinden yola çıkılabilir. Barthes, imgenin küreselleşmesi üzerine, göstergelerin daha karmaşık kodlar içerdiğinden, dolayısıyla da çözümlenme aşamasının daha zahmetli bir durum olduğundan bahseder. Bu noktada öğretilmiş içgüdüler, izleyici ya da alıcı tarafından “doğal bilgiler” olarak kabul edilmektedir.⁶⁵

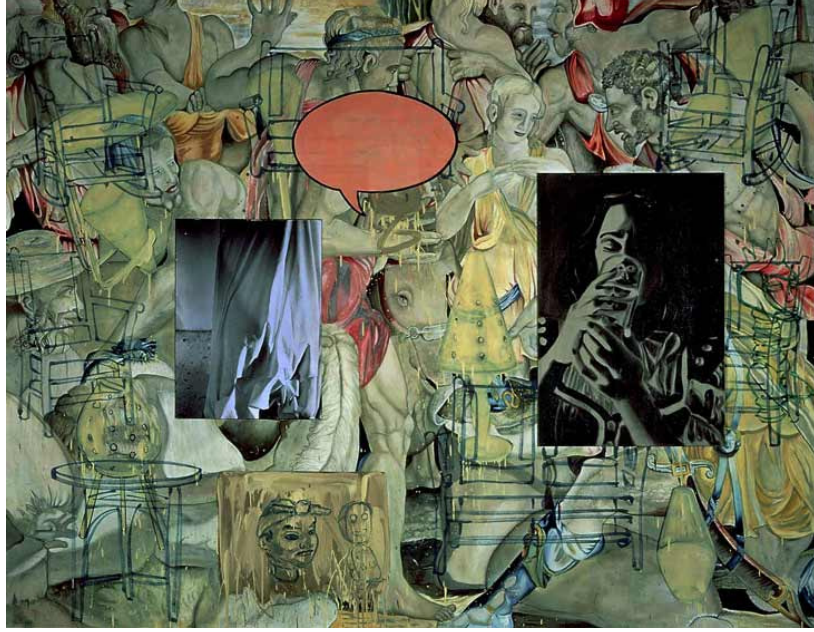
2.4.1. İmgenin Yeniden Programlanması

Görsel elemanların, sanatçının denetimi altında bilinçli dizilimi ve hikayeci figüratifliği, günümüzün kaotik ortamını yansıtmakta yetersiz kalabilmektedir. Böylece, imgelerin yüzeyde herhangi bir organik bağ gözetmeksizin kendiliğinden dağılımı, görsel bir bombardıman olarak izleyiciyi yorarken aynı zamanda anlatmak istediğinin belirsizliğini de gözler önüne sermektedir.

Bu bağlamda, 1980'ler ile birlikte David Salle örneğinde; sanatçılar arasında bir paralellikten söz edilebilir. David Salle'in çalışmaları, izleyenler için günümüz bulmacalarına benzemektedir. Bu çalışmalar birbirinden farklı durum ve okumaların bir arada olabilirliliğini sorgular. Pek çok açıdan Salle'in gerçek hedefi, imgenin öncelikli anlamı ve buna dair fikirleri yok etme çabasıdır. Kullandığı arka plan üzerine çizgisel figürlerle, bu figürün içinden tahrik edici bir biçimde gerideki resmin

⁶⁵ Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, 3. Basım, Çev: Mehmet ve Sema Rifat, Kaf Yayınları, İstanbul, 1997, 236 s.

görünmesine izin vermiştir İlk dönem çalışmalarında yüzeysel sonuçlar görülmele birlikte, açıkça sezgisel/uzamsal mekan yapıtlarının odak noktasıdır.



Resim 41: David SALLE, “Mingus in Mexico”
(Mingus Meksika’da), Tuval Üzerine Akrilik, 1990, 244 x 312 cm.

David Salle, “Mingus in Mexico” adlı çalışmasında izlenebileceği üzere; kendisinden önceki sanatçılardan da tematik alıntılar yapmıştır (Resim 41). Salle’in sanatı Modernizmden ziyade Amerikan Klasisizmine hatta “Kitsch” kavramına ilişkindir. Ancak alıntılar hiçbir zaman gizlenmemiş, belirgin ve mutlak açıklıkla göz önündedir. Bu alıntılar resmin içinde Salle’in figürleriyle kaynaşmaktadır ve neredeyse sanat yapıtlarının biricik olma özelliği açısından, Whistler’ın “mother” (anne) imgesinin gerçek alternatifidir.

Whistler’ın anne imgesinin biricikliği bağlamında, iki temel kavramdan söz edilebilir; Bunlardan birisi trajedi, diğeri ise zorunluluktur. Trajedi, sanatçının nostalji kavramıyla açıklanabilecek benlik yitiminde aranabilir. Zorunluluk kavramı da buradaki anlamıyla; sanatçının üretim bağlamında, yaşamsal koşullardan kendisini soyutlaması durumudur. Salle ise “Mingus in Mexico” da bu iki kavramın kalıpları dışına çıkarak başka bir dünyanın olasılığını sorgulamaktadır.



Resim 42: James McNeill WHISTLER, “Mother”
(Anne), Tuval Üzerine Yağlıboya, 1871, 144 × 162 cm.

Bir dönem porno dergilerde sanat editörlüğünü yapmış biri için böyle önemli söylemler iddialı durmakla birlikte, işte bu seçkinci yaklaşım da tartışılan konunun kaynağında yine aynı dergilerden edinilen dokümanlarda anlam kazanmaktadır denebilir. Salle birbirinden neredeyse tamamen bağımsız imgeleri bir arada örgütleyerek, aynı zamanda anlamın bütünlüğünü de sorgulamaktadır. Baştan çıkma yolunda resme adapte olan izleyici, imgenin ilk anlamına yöneldiğine inanmaktadır. Yapıtın izleyiciye bakıyor olması, bir saydamlık erotizmine işaret etmektedir. Ancak izleyicinin baktığı açıdan kendisine yönelen imge, bir tür anlaşmalı anlam fenomeninin peşinen kabulü durumunun temsilidir.

Michael Archer, bu bağlamda David Salle’in Amerikan Postmodernizmine ilişkin (appropriation) kendine maletme eğiliminde olduğundan bahsetmektedir. Bu kavram, pek çok kaynaktan edinilmiş materyalin, aynı yüzeyde belli bir organik bağ gözetmeksizin birleştirilmesini tanımlamaktadır. Salle’in çalışmalarında pornografik

imgelerin bulunma nedenlerinden biri ve belki de en önemlisi; bu yapıtların aynı zamanda birer anti feminist okuma olmalarıdır.⁶⁶



Resim 43: David Salle, **Sextant in Dogtown**
(Dogtown'da Sekstant), Tuval üzerine akrilik, 1987, 243x320 cm.

Genç Amerikan Postmodernistleri arasında anılan Salle'in çalışmaları, günümüz bulmacalarına benzemektedir. Salle'in gerçek niyeti, görüntünün kendi ilksel anlamını ve buna dair fikirleri yok etmektedir denebilir. Kendisini ifade edebileceği mimikleri olmayan görüntü, derin uykusundan izleyici ile birlikte uyanır. David Salle, çağdaşları Julian Schnabel ya da Eric Fischl gibi, 1980'lerde bir döneme iz bırakan çalışmalarında, sanatın merkezindeki pek çok kaygıyı paylaşmaktadır.

İlk bakışta görüntünün pornografik bir anlatım ifade ettiği tartışılabilir. Keza çalışmaları çoğu kez bu nedenlerden dolayı eleştirmenlerin negatif yargılarına maruz kalmıştır.⁶⁷ Ayrıca teknik sorunlara yaklaşımı bakımından Sigmar Polke ile de karşılaştırmak mümkündür. Ancak Salle, çalışmalarında aynı zemin üzerinde beden düşüncesinin farklı biçimlerini de kullanmıştır.

⁶⁶ Archer, **a.g.e.**, 154 s.

⁶⁷ Barrett, **a.g.e.**, 98 s.



Resim 44: Eric FISCHL, “The Old Man's Boat And The Old Man's Dog”
(İhtiyarın Teknesi ve İhtiyarın Köpeği), 1981, Tuval Üzerine Yağlıboya, 213x213 cm.

Diğer taraftan Eric Fischl, kökeni daha çok Amerikan Figüratif Sanatı'na dayanan bir yapıt ve imge üretim yolunu seçmiştir denilebilir. Ayrıca Fischl, çalışmalarının tematik bağlamını; Amerikan burjuva yaşantısının yozlaşmışlığına dayandırmaktadır. Bu noktada, yozlaşmışlığı daha iyi ifade edebilmek için, (Bad Painting) kötü resim tarzına yakın bir boyama tekniği kullanmıştır.

Bu sürecin önemli örneklerinden birisi de 1981 tarihli “The Old Man's Boat And The Old Man's Dog” adlı çalışmadır (Resim 44) ve görüntü alanının odağında, bir tekne üzerinde çıplak güneşlenen erkekler, kadınlar ve bir köpek bulunmaktadır. Ayrıca köpek figürü Fischl'ın resminde özel bir yer tutmaktadır.⁶⁸ Fischl, yapıtlarının temel konusu olan yozlaşmayı, maneviyatını kaybetmiş bir toplumun, nispeten daha zayıf bir teknikle resmedilmesinde yorumlamaktadır.⁶⁹

⁶⁸ Richard S. Field, Eric Fischl; **Eric Fischl's "Dream Screen"**, American Art, Vol. 6, No. 4, Autumn 1992, 49 s.

⁶⁹ Archer, **a.g.e.**, 154 s.

Julian Schnabel, çalışmalarının David Salle'in yapıtlarından ayrıldığı noktada imgenin belirginliğini yok eden farklı materyallere resimlerinde yer vermiştir. Böylece imgenin enformatik gönderimleri ve mesaj içeriğini daha gizli tutmaktadır. Richard Shone, Schnabel'in resimlerinin zorlu olduğundan ve okunmaları gerektiğinden bahsetmektedir.⁷⁰ Julian Schnabel'in yapıtlarında Avrupa Sanatı'na olan yakınlığı ve hatta farklı sanatçılardan etkileşimleri de ortaya çıkmaktadır. Edward Lucie Smith'in aktarımına göre Schnabel, tabakları resim yüzeyinde kullanması fikrini Antonio Gaudi'nin mimarisinden aldığını söylemiştir.⁷¹ Schnabel'in çalışmaları aynı zamanda Viyana Ekolü'nün ve özellikle Gustav Klimt'in dekoratifliğini de barındırmaktadır.

2.5. Enformatik İmgenin Serbest Dolaşımı

1970'lerin ortalarından itibaren başlayan karşıt-iktidar entegrasyon, sanatın ve yaşamın içinde cereyan eden gelişmelerle birlikte özellikle New York orijinli bir çıkış yakalamıştır. Bu semptomlar bir anlamda Amerikan Sanatını mercek altına almış olan tüm dünyayı etkilemiştir. Oldukça varlıklı bir koleksiyoncu kitlesini de arkasına almayı başaran bu çıkış, Sandro Chia, Rainer Fetting gibi Avrupalı pek çok sanatçıyı bu piyasanın içine çekmiştir. Bu durum belki de İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki Soyut Dışavurumculuk ile birlikte en önemli Amerikan çıkarmalarındandır. Mario Perniola, iletişim ve 'new economy' adlı yazısında bu konuda şöyle demektedir:

“İletişimin başarısının ikincil olmayan bir nedeni de, anamalcılığın yirminci yüzyılın son otuz yılında ortaya çıkan ve new economy adıyla anılan dönüşümüyle arasında bulunduğu var sayılan bağıdır. Bu terimle ekonominin bilgi, bilgilendirme, bilim ve kültür bir yayılması anlaşılır ve böylece yetki, know-how, berat, güven ilişkileri, kişisel ilişkiler ağı gibi kendilikler, yani söze intangibles (manevi, dokunulmaz değerler) bütünü bir ekonomik değerlendirme ve değersizleştirme dinamiğine sokulur.”⁷²

1984 yılında Madonna'nın “Like a Virgin” albümü piyasaya çıktığında dönemin yitik jenerasyonunu tanımlama formu açısından kapsamı genişletilmemiş

⁷⁰ Richard Shone, **Schnabel at the Tate Gallery**, The Burlington Magazine, Vol. 124, No. 954, September 1982, 572 s.

⁷¹ Lucie-Smith, 2004, **a.g.e.**, 343 s.

⁷² Mario Perniola, **İletişime Karşı**, Çev: Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, 26 s.

izlenimi vermektedir. Ancak aynı Madonna, Quentin Tarantino'nun 1992 yapımı "Rezervuar Köpekleri" filminin ana tartışma platformlarından birinde yer aldığı biçimiyle bile bir dönemin gerçeküstü tasviri konumundadır.

1980'lerin imgesi; sıradan, köşeye sıkışmış çıkış arayan insanların yaşamsal, hatta çok bireysel durumlarını anlatmakta ve Amerikan "Yüksek Sanatının" şiddetle karşı çıktığı değerleri gündelik yaşamın metaforu olarak yüceltmektedir. Modernizmin sonu ile başlayan bu durum bir çeşit kuşatılmış yeni Maniyerizm sürecidir. Başka bir anlamda "küreselleşme" kavramının henüz günümüzdeki tanımını net olarak kazanmadığı dönemde; Julian Schnabel'in ya da Eric Fischl'ın kuşatılmışlığı, Avrupalı çağdaşları ile benzerlikler göstermektedir.

2.5.1. Enformatik ve Politik İmge'nin Görsel Tezahürü

Amerikan çağdaşlarına göre dönemin Avrupalı sanatçıları daha sert politik söylemlerle dikkat çekmektedir. 1970'lerde özellikle Almanya'da Gerhard Richter ve Sigmar Polke'nin başlattığı hareket, Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Karl Horst Hodicke gibi sanatçılarla birlikte gelişen alternatif/anarşist çılgınlığın arasındaki "Yeni Vahşi" dışavurum, özellikle savaş sonrası travmanın sebep/sonuç ilişkisi bağlamında, sosyolojik bir yorumla ele alınmayı gerektirir. Holocaust (Yahudi soykırımı) ve Nazizm'in ağır savaş suçlarını omuzlayan Alman sanatçılar açısından bu durum; gençliğin/masumiyetin yitirilişi ve belki de kimliğin yitirilişi olarak tanımlanabilir.

Bu tavır daha çok Doğu Alman kökenli sanatçılarda rastlanan sosyal gerçekçilik ve popüler imge üzerinden tasarlanan yapıt üretim pratiklerini tanımlamaktadır. Tamamen birbirinden bağımsız kaynakların tutarlılığının sağlandığı resim yüzeyi, Gerhard Richter'in yaklaşımıyla da benzerlikler göstermektedir. Bu yapıtlarda Sovyet Sosyalizmi ile Batılı Kapitalizm arasında gidip gelen imgesel bir seçicilik söz konusudur. Aynı zamanda geleneksel resim tekniklerini de kullanan sanatçının, gizli ve açıktan dolaylı ifade çabasının sonucu olarak çok katmanlı yüzeyler oluşturduğu çalışmaları, anıtsal bir görünüm kazanmaktadır.

Bu kavramlarla birlikte, bir karma ekonomik konuma sürüklenen ve Berlin duvarının yıkılışından sonra yeniden birleşik yapılanma sürecine giren Avrupa Sanatı da bireyselden toplumsala doğru konularını tekrar genişletmiştir. Özellikle Gerhard Richter'in 1988'de Baader-Mainhof ile ilgili bir dizi çalışma yaptığı sırada çağdaşları Amerika'da güvenlik endişesi taşımamaktadırlar. Belki dönemin kıta ayrımının en önemli göstergelerinden biri de sanatçılar arasındaki bu sezgisel seçicilik farkıdır.



Resim 45: Gerhard RICHTER, **Dead 1 (Tote 1)** (Ölü 1), 1988
Tuval Üzerine Yağlıboya, 62 x 73 cm.

Richter, bir dönem kullandığı imgelerin, genellikle ölüm temasıyla yorumlanması konusunda Benjamin Buchloh'un sorusuna cevaben; resimlerinin doğrudan ölüm temasıyla ilgili olmadıklarını düşündüğünden, ancak yine de imgenin ilk anlamdaki ikonografik gönderimlerinin de olasılıklı bir okuma olduğundan bahsetmektedir. Bu bağlamda; sanatında eş zamanlı olarak figüratif ve soyut öğeleri betimlemesinin nedeni olarak da, gerçek anlamda bu iki üretim pratiği arasında zannedildiği kadar farklılık bulunmadığı ya da kendisinin bu kanıda olduğundan bahsederek cevaplamaktadır.⁷³

⁷³ Gerhard Richter, "From 'Interview with Benjamin Buchloh' 1986", **Art in Theory 1900-1990**, Der: Charles Harrison, Paul Wood, , Blackwell, İngiltere, 1992, 1036,1037 s.

İmgenin Avrupa'daki dolaşımından bahsedilirken, Alman Sanatı'nın etkileri ve Gerhard Richter de büyük bir önem kazanmaktadır. Gerhard Richter'in çalışmalarında; tarihe, resmin tanıklık etme durumunun yeniden gündeme geldiğinden bahsedilebilir. Özellikle Baader-Meinhof olaylarını konu aldığı serisinde, bulanıklaşan, muğlak ve bir o kadar inandırıcı resmedilmiş imgelerin, yanında hikayeleri ile birlikte kimi zaman oldukça ürkütücü gerçekleri sorgulamaktadır.

Richter'in "October 18,1977" isimli serisine konu olan Andreas Baader ve Ulrike Meinhof; RAF (kızıl ordu fraksiyonu) olarak bilinen radikal sol görüşlü bir terörist örgütün en popüler iki üyesidir. Baader-Meinhof grubu, Almanya'da 1970'lerde pek çok terörist eylem gerçekleştirmiştir. Gerhard Richter, Baader-Meinhof serisini hazırlarken kullandığı görselleri haber kaynaklarından edinmiştir. Ancak Richter, imgenin netliği ve odağıyla oynayarak, algılanma sürecini zorlaştırmaktadır. Robert Storr, bu durumdan bahsederken Richter'in gözler önüne serdiği gerçekliğin, ilk algılanma aşamasını sorguladığını belirtmektedir. Ayrıca Richter, imgenin çelişkili etkileyciliğini yine bu algılanma zorluğu üzerinden örgütlemektedir.⁷⁴

Benzer bir ayırırda duran Sigmar Polke için savaş sonrası sanatçıların en önemlilerinden biri yakıştırmaları çok abartılı olmayacaktır. Tarihsel ve çağdaş imge kaynaklarını hiç umulmadık bir biçimde aynı yüzeyde birleştirebilen sanatçı, teknik olanakları da çeşitleyerek benzersiz bir dil yaratmaktadır. Kenneth Baker, Polke'nin yapıtlarını "post apocalypse" (kıyamet sonrası) kavramıyla örtüştürmektedir. Ayrıca Baker, Polke'nin yapıtlarının temellerini; özellikle II. Dünya Savaşı sonrasına ve çocuk yaşta Doğu Almanya'dan Batı Almanya'ya kaçışına kadar dayandırmaktadır.⁷⁵

Polke'nin çalışmalarında özellikle kolektif bellek yitimine dair saptamalarda bulunan gönderimlerinin üzerine, kapitalist gerçekliğin ardışık imgelerinin yüklediğinden bahsedilebilir. Çalışmalarında, Avrupalı çağdaşlarına benzer bir karışıklık ve tarihsel bellek sorgulaması izlenebilmektedir. 1970'lerden itibaren

⁷⁴ Robert Storr, **Gerhard Richter: October 18,1977**, The Museum of Modern Art, Amerika, 2000, 111 s.

⁷⁵ Kenneth Baker, **Addition+Abundance= Sigmar Polke**, Artforum, April 1991, 84 s.

Alman Sanatı'nın temel belirleyici olarak aynı bellek sorgulaması, Anselm Kiefer'in de çalışmalarında açıkça görülmektedir.



Resim 46: Sigmar POLKE, "Alice in Wonderland"
(Alice Harikalar Ülkesinde), Karışık Teknik, 1971, 300 x 290 cm

Polke'nin çağdaşlarından ayrıldığı noktada, O'nun yapıtları Pop Sanat'la bağlantılı izlenimi vermektedir. Bu bağlamda Polke'nin, Lewis Carroll'un aynı adlı romanından esinlendiği 1971 tarihli "Alice In Wonderland" (Resim 46) adlı çalışmasının, görsel olarak David Salle'in çalışmalarına daha yakın durduğundan bahsedilebilir. Polke bu çalışmasının ön planında, Alice Harikalar Diyarında hikayesindeki "Advice From Caterpillars" (Tırtıldan Öğütler) illüstrasyonunu kullanmıştır.⁷⁶ Hemen fon üzerine yerleştirilmiş olan desen ve figürler David Salle'in resmi için bahsi geçen saydamlığın erotizmini karşılamaktadır denilebilir.

⁷⁶ David Thistlewood, **Sigmar Polke: Back to Postmodernity**, Liverpool University Pres, İngiltere 1996, 124 s.

2.5.2. Dijital Kolaj; Yapıtın ve İmgenin Anonimleşmesi Süreci

Görsel imgeler dünyası ve bu dünyaya erişimin gelişiminden sonra, sanat yapıtına getirilen öykünme eleştirisi geçersiz ve gereksiz bir hal almıştır. Aynı insanın elinden çıkmışçasına benzeşebilen imgesel formlar, inandırıcı kimliğini sanatçısının kendi etiğinde bulmaktadır. Bu noktada beliren tehlike her yapılanın bir önceki ya da bir sonraki adımı izleyicinin takdirine bırakmasıdır. Hatta çoğu kez yapıtı meydana getirenin bir sanatçıdan çok sanatçının anonim kopyasına dönüşmesidir. İmgenin serbest dolaşımı ve telif hakları geçerli, güvenilir bir zemin oluşturmadığından, sanat yapıtının da anonimliği kaçınılmazdır.

Dijital kolaj kavramı “dj teknikleri”^{*} ile tüm çağdaş sanat alanlarına nüfuz etmiştir denebilir. Dolayısıyla da artık imgeler bütününden ayıklanan sanat yapıtı tüme varım şablonunu kırmıştır. Dijital yaratım gibi bir ekolojiden bahsederken, elbette bunun sonucu olarak da anonimleşme ön plana çıkmaktadır. Zira birer “sample” (numune) ezberindeki imge formlar, dolaşıma girmelerinden itibaren açık kaynak kimliği kazanmaktadır. Üzerine enformasyon yüklenen ya da yeniden canlandırmanın parçalarından yalnızca biri olan bu numuneler, kendi “unique” (biricik) ifadelerini bütünde diğer imgelerin tümü ile paylaşmak durumundadır. Nicolas Bourriaud bu konu hakkında şu saptamaları yapmaktadır:

“Seksenli yıllar boyunca bilgisayarın demokratikleşmesi ve sampling’in ortaya çıkması amblematic figürleri programcı ve DJ olan yeni bir kültürel oluşumun gerçekleşmesine olanak verdi. Remiks yapan müzik aleti çalandan daha önemli, rave ise konserden daha heyecan verici bir hale geldi. Temellük etme kültürlerinin üstünlüğü ve formların yeniden işlenmesi, bir etiği de gerekli kıldı: Philippe Thomas’ın sözlerini basitleştirerek söyleyecek olursak sanat işleri herkese aittir. Çağdaş sanat, formların mülkiyetini feshetmeye ya da ne yapıp edip eski hukuku yerinden oynatmaya meyillidir. Sanat çalışmalarına özgürce ulaşmaya olanak veren bir politika için, telif hakkını bir kenara bırakacak bir kültüre, formların bir komünizminin bir çeşit kopyacılığına doğru mu gidiyoruz.”⁷⁷

^{*} 1980’lerden itibaren değişen DJ (Disc Jokey) kavramı, artık müzik yapan kadar çalanın da kolaj sanatçısı olarak bu sektörün içinde yer almasına yol açmıştır. Özellikle “sample” denen yaklaşık 8 ölçülük hazır müzik partiyonlarının bir arada kullanılarak yeni bir yapıt oluşturması ile DJ’ler, güncel sanatın alışılmış imgesi haline gelmiştir.

⁷⁷ Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, Çev: Nermin Saybaşı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, 57 s.

Özellikle dijital manipülasyon yardımıyla üretilen enformatik imge uzlaşımı, neredeyse 1970'lerden bu yana propaganda/sanat yapıtı ve tüketiminin temelini oluşturmaktadır. Analog (dijital olmayan) imge dilinin imkanlarıyla yetinmek, ifadenin açılımlarını da bir anlamda şipşak ya da stüdyo fotoğrafları üzerinde yakalanan “an”ın mekansal olanaklarıyla sınırlı kılmaktadır. Oysa dijital fotoğraf yöntemleri ve özellikle bilgisayar teknolojisinin sunduğu olanaklarla birlikte, imge pratiklerinin sınırları da neredeyse sanatçının ifade sınırlarını zorlamasını sağlamaktadır.

Enformasyonun “işlenmiş” anlatımı olarak dijital imge üzerinden deneysel sanat yapıtı, geleneksel sanat üretiminden kopamadan bir noktada günümüz ortamına adapte olmaktadır. Marita Sturken'e göre fotoğraf imgesi görünenin ve yaşamın gerçekliği üzerine kuruludur. Ancak dijital imge, aynı gerçekliği yaratım sürecinde hazırlayanın yüklediği enformasyon üzerinden sağlamaktadır. Fotoğraf üzerinde “fake” (aldatma) bir gerçeklik oluşturmak yine de her zaman mümkündür. Dijital imgenin farkı ise bu özelliğin bir adım ötesinde, fotoğrafa benzeyen ancak herhangi bir görüntü kaynağından (kamera gibi) beslenmeden üretilmiş, tamamen sanal gerçeklik oluşturabilmesidir.⁷⁸

Ayrıca günümüzde sanatçılar, dijital manipülasyonun imkanlarından yararlanan imge temelli sanat üretim pratiklerini sıkça kullanmaktadır. Bu nedenle de sanat yapıtları, 1960'larda radyonun telif hakları üzerinde ciddi sıkıntı yaratacağı tartışmalarına benzer bir gündeme de çekilmektedir. Aynı gündemin temel konusu ise yapıtın “özgünlük” yani yaratıcısı tarafından diğer tüm yapıtlardan ayrılması durumudur. İşte tam bu noktada teknik ve ifade tartışmalarının dışındaki sanatın sonu bağlamında, benzer görsel kimliklere ve hatta aynı kaynaktan imgelere sahip yapıtların, birbirleri ile kıyaslanması söz konusudur. Elbette tüm yapıtlar görsel kimliklerine değil, sanatçıların bu bağlamda nerede durduklarına göre değerlendirilebilir. Ancak anonimleşme her halükarda kaçınılmaz bir handikap olarak görsel sanatların ve hatta fonetik sanatların günümüzdeki tartışmalarından birisidir.

⁷⁸ Sturken, **a.g.e.**, 139 s.



Resim 47: Electronic Arts Firması Tarafından “Need For Speed Most Wanted” Video Oyunu İçin Dijital (Sanal) Ortamda Hazırlanmış Bir GörSEL, 2005.

Sanat yapıtı için sonucun ne olabileceği az çok kestirilebilen bir noktadayken, dolaşıma giren imge üzerinde fikri mülkiyet gerçek bir tartışma konusu olamayabilir. Tartışma daha çok bu kavramın ekonomik boyutu ile alakalıdır. Bu bağlamda müzik şirketlerinin özellikle üzerinde durdukları, fakat görsel eserlerin de günümüzde kolayca kopyalanabilir olmaları düşünüldüğünde ortaya ciddi bir piyasa payı çıkmaktadır.

Ancak endüstriyel fikir eserlerinde ürünün kaynak kodlarında yapılan değişikliğin, ortaya çıkan yeni materyalde patent hakları açısından her hangi bir suiistimal barındırmadan üretime geçilebilmesi, sanat yapıtı için de imgenin yeniden dönüşümü ve tekrar biriciği oluşturan yapıntılardan biri olarak resme dahil olma durumunun da bu bağlamda legal kabul edilebileceği savını desteklemektedir.

2.6. Enformatik İmgenin, Heterotopya ve Ütopya Kavramları Üzerinden, Kültürel Dolaşımı

İmgenin gerçekliği ve Batılı kültür politikaları bakımından, “heterotopya” kavramının önemi inkar edilemez. Keza imgelerin kültürden bağımsız hareket etme olasılığı gerçeklik ve inandırıcılık açısından ele alınabilir. Bu bağlamda, Ronald

Reagan'ın başkanlığı döneminde, Amerika'daki Teksas'lı kovboy senaryosunun “tütün kullanan gerçek Batılı erkek” önermesi, kanserden ölen insanların reklamlardaki kadar gerçek olmadığı anlamına gelmektedir.



Resim 48: Wayne McLaren, Solda Reklam Afişinde, Sağda Hastane Odasında.
(1992 yılında, 51 Yaşında Gırtlak Kanserinden Ölmüştür)

Reklam imgeleri, maddi kültürün öğeleri olarak sosyal ve ekonomik politikalar ışığında şekillenmektedir. Avrupa'da yaklaşık 18. yüzyıldan beri bu tarz verileri barındıran imgelerle donatılmış sanat eserleri bulunduğu var sayılabilir. Baskı tekniklerinin gelişimine paralel olarak, özellikle yaşamsal çevrede beliren reklam imgeleri, enformasyon sürecinin etkilerini artırmıştır. Bu bağlamda “bilinçaltı algısı” diye tanımlanabilecek bir kavram üzerinde durmak gerekli olabilir. Peter Burke'un bu konu hakkında getirdiği açıklama şöyledir:

“ Bilinçaltı algısı terimini daha geniş bir anlamda, değişik nesnelere ile ürünün görüntüsü arasında çağrışım kurulması suretiyle belli bir ürünün zihinsel imajının yaratılması anlamında kullanılmakta faydalı olabilir. Reklam ajansları, onlar için çalışan fotoğrafçılar, ve motivasyon analistleri açısından bu süreç, bilinçli manipülasyon olarak açıklanabilir.”⁷⁹

Atına büyük bir gururla binmiş, sığır kovalayan kovboy, aynı imge ile Doğu ülkelerinde yayımlandığında tütün kullanan Doğu'luların kendilerini gerçek Amerikalı gibi hissetmedikleri ortadadır. Dolayısıyla imgenin kültürle olan ilişkisini açıklamak için “deveye binen bedevi” aramak şart değildir. Bu açıdan bakıldığında imge, bölgesel anlam bütünlüğünü, küresel çok anlamlılık yolunda

⁷⁹ Burke, a.g.e., 105 s.

çeşitleyebilmektedir. Ayrıca Paul Rutherford'un aktardığına göre sert kovboy imajı; Leo Burnett tarafından tasarlanmış bu kampanya üzerinden imgenin, gerçekliğe karşın üstünlüğüne bir vurgu olarak, kültürün yeniden biçimlendirilmesi anlamına da gelmektedir.⁸⁰

Görüntüde yer alan farklı öğelerin bir arada bulunmalarından dolayı, artık bu imgeler arasındaki ilişkiye göstergebilimsel bir yaklaşımla da bakılabilir. Keza imgeler arasındaki girift ilişki, gösterilenin yekunda taşıdığı ifadenin amacına hizmet etmektedir. Anlatım ve içerik düzlemlerinin eşzamanlı semiyotiği, ilk anlamın izleyici (hedef kitle) tarafından doğrudan ekarte edilerek anlaşılabilir anlam sınırlarında bir uzlaşmayı sağlamaktadır. Ancak bu tür bir dolaylı algılama eşiğinin 'kültürel hazır olma' kavramı tarafından desteklenmesi gerektiğinin yeniden vurgulanmasında fayda vardır

2.6.1. Gerçeklik Bağlamında, Enformatik İmgenin Dolaşımı

Çağdaş sanat açısından bakıldığında, "parrhesia"^{*} ve "simülakr"^{**} gerçeklik ve inandırıcılık kavramlarının imgesel karşılıklarından yola çıkmaktadır. Günümüz sanat yapıtlarının özellikle bu anlamda Baudrillard'ın simulakr evrenindeki fetiş hologramları zorladıkları tartışılabilir. Baudrillard her ne kadar hologramın yanıltıcı kusursuzluğunun hiper-gerçeklik olarak bir simülasyondan ibaret olduğundan bahsetse de tekrarlanabilir şekiller "formel" bir imge düzenini ifade etmektedir. Üretilen her imge de heterotopik anlamını peşinen kabullenmektedir.⁸¹

Foucault'un anti-platonizmi bilinen bir gerçektir. Hemen tüm çalışmalarında insan doğasının zaafalarını ele alarak açıkladığı kavramların pek çoğunda "gerçeklik" olgusunun yeniden bir metafor olarak öne çıktığı görülmektedir. Tüm dolaylı "Sanat

⁸⁰ Rutherford, a.g.e., 56 s.

^{*} Eski Yunan kökenli bu kavram temelde 'her şeye rağmen doğruyu söylemek' anlamına gelir.

^{**} Gerçeğin bir süre sonra yerini alan taklidi olarak tanımlanabilir. Baudrillard'ın gündeme getirmesine kadar popüler olmayan kavram, aslında Platon'un 'mimesis' kavramından bu yana felsefenin gerçeklik konusu olan temel sorgulamaları kapsamaktadır.

⁸¹ Jean Baudrillard, **Simülakr ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2003, 232 s.

her zaman doğruları söyler” önermesi bağlamında, analogik* tutarsızlıkların inkarı söz konusudur denilebilir. İmgenin serbest dolaşımı açısından heterotopi kavramı ne ifade ediyorsa, kaynağından bağımsız olarak yeni bir anlam ifade etmesi bağlamında da “parrhesia” kavramı o derece hayati bir öneme sahiptir. Foucault’a göre parrhesia; sonucunu bilerek risk alma durumunu ifade etmektedir. Boşboğazlık ve tehlike durumlarının birbirinden ayrılması gerektiğini belirten Foucault, aynı zamanda tarihsel açıdan eleştiriyi kabul etmenin de Parrhesia erdemlerinden birisi olduğundan bahsetmektedir. Ayrıca Foucault, “Açık Sözlülük” başlığı altında bu soruya “*Parrhesia kullanan kişi, yani parrhesiastes, aklındaki her şeyi söyleyen kişidir. Hiçbir şeyi saklamaz, kalbini ve zihnini konuşma yoluyla başkalarına açar.*”⁸² şeklinde yanıt vermektedir.

Fakat bu uzlaşma beraberinde, mesajın artık yalnızca sunulan imgelerin kaynağı olan kitleyi hedeflemediğini ortaya koymaktadır. İfadenin sınırları genişledikçe, doğrudan anlatım kaynaklarının yerini “anlamsal dizgeler” almaktadır.⁸³ Verilen mesajın, bir adı “küreselleşme” olmakla beraber, kültürler uzlaşımının Postkolonyalizme dönüştüğü toplumlar için de aynı anlamı ifade etmesi hedeflenmektedir. Böylece anlam; gösterilenin, izleyicinin inisiyatifi dışında kendi amacını dayattığı kültürel bir sömürgecilik olmaktadır. Foucault’un heterotopik mekan kavrayışı, günümüzün ortak imge tasavvuru ile benzerlikler gösterir. Heterotopik imgeler, ortak bir bölgede, birbirleri ile etkileşim içerisinde katmanlaşmaktadır. Ancak aynı bölgeyi paylaşmalarına rağmen, hiçbir zaman anlam ilişkisi kurmayan heterotopik imgeler bütünü; postmodern dönemin homojen algılama eşiğini temsil etmekte ve bu yönüyle de ütöpik birlikteliğe karşıt, alternatif bir hedef belirtmektedir.⁸⁴

Heterotopya, imgesel birliktelik ile eşzamanlı olarak kültürel çeşitliliğin temel konularını saptamaktadır. Postkolonyal kuramın, sınıf ve ulus kuramından,

* Benzeşmeye dayalı anlamına gelmektedir. Bu kavram, sanat yapıtlarının birbirlerine benzeme ikilemi açısından da oldukça sık karşılan bir durumu ifade eder.

⁸² Michel Foucault, **Doğruyu Söylemek**, Çev: Kerem Eksen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 10 s.

⁸³ Barthes, 1997, **a.g.e.**, 245 s.

⁸⁴ Michel Foucault, **Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2**, 2. Basım, Çev: Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 315 s.

etnisiteye geçiş durumu, bu kavramlarca desteklenmektedir. Bu kavram bir siyaset söyleminden çıkıp, kültürel kavrayış haline dönüşmüştür. Batı tarzı kimlik siyaseti denen oluşum, imgesel emperyalizmin sonu gelirken alt kültür öğelerini küresel reklam aracı yapmaktadır. Dolayısıyla batı kaynaklı imge politikası yerini egzotizme ve kaba popülizme bırakmaktadır.⁸⁵ Erişim olanaklarının sınırlarının kalkmasından sonra, heterotopik imge yaşamsal alana tüketim nesnesi olarak dahil olmuştur. Böylece sanatsal imgenin biriciklik durumu modernizm sonrası ikinci kez yok edilmiştir. Terry Eagleton, Foucault'a katılmadığını şu sözlerle ifade etmektedir:

“ Foucault ve Derrida gibi düşünürler, kaçınılmaz olduklarını düşünseler bile, bu aynılıklardan hiç hoşlanmazlar. Tamamıyla farklılıklardan örülmüş bir dünyayı tercih ederler. Aslında, büyük akıl hocaları Nietzsche gibi, onlar da dünyanın gerçekten tamamıyla farklılıklardan oluştuğunu düşünürler; ama bu durumla yaşayabilmek için özdeşliklere şekil vermemiz gerektiğini söylerler.”⁸⁶

Foucault düşününde heterotopyaların, imgesel biraradalık ve aynı zamanda kültürel çeşitlilik ilkesi, sermayenin bu ortak imge tasavvurunu nasıl desteklediği ile ilgilidir. Buradaki amaç çoklu kültür planlamalarında, alt kimlik imgelerini destekleyen batılı politikaların irdelenmesi olmalıdır. Thomas Moore'un ütopyası, günümüz Avrupa Birliği'nin ekonomik ve sosyal refah dayanışmasının tahayyl olarak ta okunabilir. Buna karşılık Foucault'un heterotopyaları, kültür imgelerinin serbestçe dolaşımından ziyade, mantıklı bir düzen içerisindedir. Bu bağlamda da, nc dünya ülkelerinin görsel kimliğinin kontrol altında tutulma ve yönlendirilebilir olma hedefini sorgulamaktadır denilebilir.

Heterotopik kavrayış birincil anlamıyla; Batılı toplumların kent-burjuvazi bellek temellendirmeleriyle paralellik göstermektedir. Ayrıca ortaçağ Hıristiyan Avrupa'sından bu güne aristokrat azınlığın dünyevi ve ruhani yaşamları arasına koydukları bir tür tampon bölgedir. Ütopyanın aksine heterotopik tezahür, yerleşik kavramları betimlemez, hareket halinde bir dünya tasviridir. Tüm bu ayrıların ötesinde, Foucault tarafından modern dünyanın simülasyon kutsalı olarak mekansal birlikteliğin yanı sıra, imgenin öznelliğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda heterotopyalar, hem toplum içinde hem de bireysel olarak ortak ve ayrıık yaşamsal

⁸⁵ Terry Eagleton, **Kuramdan Sonra**, ev: Uygur Abacı, Literatür Yayınları, İstanbul, 2004, 12 s.

⁸⁶ **y.a.g.e.**, 15 s.

alanları oluşturmaktadır. Bu kavram, ütopyalarla birlikte küresel jargonda batılı kültür politikalarını temsil etmektedir. Ayrıca ütopya ve heterotopya ayrımı hakkında Foucault şöyle demektedir:

“...*Ütopialar*, bir avunma sağları; gerçek yerleri olmadığı halde yine de, kendilerini açıp gösterdikleri fantastik ve dingin bir bölge vardır. Onlara götüren yol bir hayalden başka bir şey olmadığı halde ütopyalar, geniş caddeli kentlerden, göz kamaştırıcı bahçelerden, yaşamın çok kolay olduğu ülkelerden söz ederler. Heterotopyalar ise rahatsız edicidirler ve belki de bu durumun nedeni, bunu ve şunu adlandırmayı olanaksız kılmaları; adları paramparça ve karma karışık etmeleri; söz dizimini, hem de cümleleri kurarken kullandığımız söz dizimini değil, sözcükleri ve şeyleri hem yan yana hem de karşıtlık içinde ‘birbirine tutturmaya’ neden olan ve göze daha az çarpan söz dizimini önceden yıkıma uğrattıkları için, dilin altını gizlice kazıp oymalarıdır.⁸⁷”

Foucault büyük olasılıkla, 20. yüzyılın imgesel durumu saptamasından yola çıkarak, ütopyik mekanların bu çağın imge eş düzlemini karşılamadığı vurgusundan bahsetmektedir. Dolayısıyla da toplumsal sistemin mükemmelleştirilmesi gibi kurgusal bir pragmatizmden ziyade, heterotopyik gerçeklik önermesinin ağırlık kazanması söz konusudur. Ütopyalarda, Foucault’un da belirttiği gibi gerçek dışı mekanlardır. Robert F. Reid-Pharr, Mekan duygusu açısından heterotopya kavramının, ön hazırlıksız ve hızlı bir değişim sürecine giren toplumun karşılaştığı durumlar hakkında bir çeşit kehanet olduğunu öne sürmektedir. Sonuçta genel eğilim, bu süreçte yaşanacak bunalımın heterotopya açısından olasılıklarının sınanmasıdır.⁸⁸

Ütopya bir sistem arzusunun tasavvurunu betimlerken, heterotopya ise sistemin reel dünya bağlamında dayandığı temellerin ifadesidir. Tıpkı “ayna”^{*} örneğinde olduğu gibi -keza bu benzetim retoriğini, Platon nasıl dünyevi olandan yola çıkarak ifade etmekteyse, günümüz felsefesinde konu edilen gerçeklik olgusu da çatışkıyı benzer bir açıdan ele almaktadır- eşzamanlı imge paradoksu, heterotopyaların daha yıkıcı bir konuma işaret ettiği hissini uyandırmaktadır.

⁸⁷ Foucault, 1995, **a.g.e.**, 10 s.

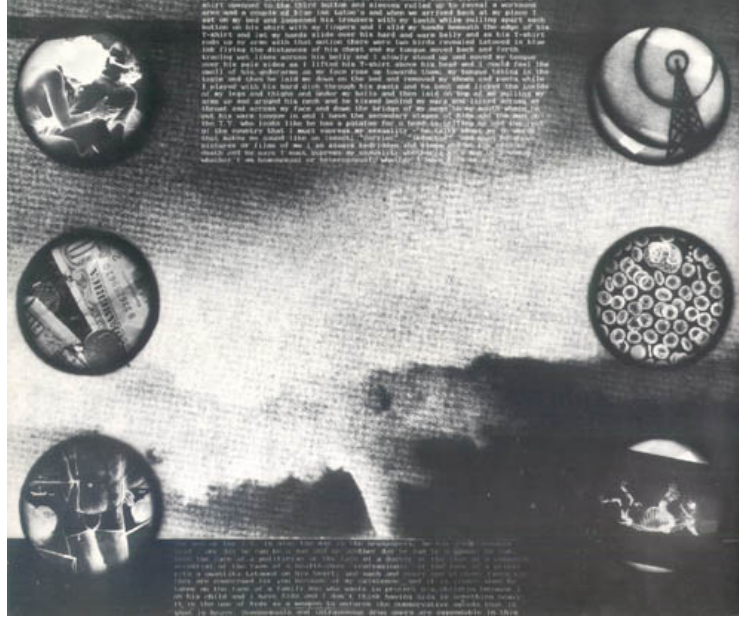
⁸⁸ Robert F. Reid-Pharr, **Disseminating Heterotopia**, African American Review, Vol. 28, No. 3, Autumn, 1994, 347-357 s.

* Aynadaki görüntü hem gerçek, hem de bakanın sanal dünyasının ifadesi olarak yarattığı paradoks bağlamında örnek verilmiştir.

3. BÖLÜM

DENEYSEL ve İMGESEL ÇEVİRİMLE BÜTÜNLENEN ENFORMATİK YAPIT

İmgenin amacını aşan yorumlanma riski her zaman söz konusudur. Bunun sebebi ise sadece izleyici değil, imgenin gerçek amacında sorumlu olan sanatçı/düzenleyici yani yaratıcısıdır. Aşırı yorum ya da “süper yorum” olarak adlandırılabilen bu düzen artık imgenin kendi inisiyatifini ortaya koymuş olmasıyla ilgilidir. Bu noktada hem yaratıcı, hem de izleyici açısından kaçınılmaz bir biçimde imgenin göz ardı edilmiş bir parçası olan bilgi depolama özelliği devreye girmektedir. Sanatçının yapıta iliştiirdiği bilgiler, çözümlenme aşamasında kayda değer verileri izleyiciye sunmaktadır.



Resim 49: David WOJNAROWICZ, “**Tornado (From The Sex Series)**”
(Hortum [Seks Serisinden]), Siyah Beyaz Fotoğraf, 1988, 78x86cm.

Benzer veriler açısından önemli bir örnek olarak David Wojnarowicz; yapıtlarında farklı kaynaklardan toplanmış imgeleri kendi ifade aracı olarak istiflemektedir. Wojnarowicz bu istiflenmiş imgeleri negatif fotomontaj olarak bir arada kullanırken, toplumun konuya bakışını ve yaşamın konumunu özetlemektedir.

Michael Archer'ın aktarımından, Wojnarowicz yayınladığı “Memories That Smells Like Gasoline” (Benzin Kokan Anılar) adlı çalışmasında şöyle der; “ *...Ben havada iz bırakmadan yok olan karanlık bir bulutum, bir pencereyim, belki de kırık bir pencere.*” Bizzat kendisi 1992’de AIDS ten ölmeden önce, bu cümleleri kaleme almıştır. Dönemin sosyal fobisi haline gelen bu rahatsız kimlikle Wojnarowicz, şöyle devam etmektedir; “*Kendi vücudumu ve diğer erkeklerin vücudunu keşfe devam ederek, hazzın ve birlikteliğin olanaklarını bulacağım.*”⁸⁹ Bu cümleleri, sanatçının kendi ifade olanaklarını ne yönde içselleştirdiğinin ipuçlarını vermektedir.

Önceden hesaplanamayan sapmalar ile imge kendisine edindiği yeni anlamlarla, yorum zincirini zorlamaktadır. Özellikle Heterotopik imge düzeninde, bir aradalıkları ile serbest anlamlar üretebilen imgeler, David Wojnarowicz’in resimlerinde çarpıcı bir açıklıkla hissedilmektedir. Genel anlamda 1980’lerin sıkışan politikaları ile birlikte dağılan benliğindeki cinsel ve yaşamsal olguları vurgulayan sanatçının çalışmaları, farklı bir boyutta Reagan politikaları ve sosyoekonomik dar boğazla özdeşleştirilme hassasiyetindedir.

3.1. Ortak İmgeler Açısından, Enformatik Yapıtın Yorumlanma Aşamaları

Frankfurt Okulu’nun nezdinde Theodor Adorno’nun Wagner* müziği üzerindeki hassasiyeti dikkat çekicidir. Felsefe eğitiminden önce Viyana’da müzik eğitimi almış olan Adorno, Phil Slater’in aktarımına göre Wagner’in mit’i kullanımına ilişkin şöyle demektedir:

“Mitolojik yaklaşımı. Bir yandan, bireysel psikolojiyi bilinçli olarak aldatmayı amaçlamakta ve görünüşte özerk bireyi, bütünselliğe olan bağımlılığı içinde ele almaktadır. Öte yandan da, mitlerin kendileri ilksel ve sözde değişmez olana gerilemeye yaramaktadır. Freud ve Jung antitezi, Wagner’in çalışmasında fiilen içerilmektedir.”⁹⁰

En somut anlamda Marksist eleştirinin, koşulsuz kapitalist sorgusu, aşırı yorumun oluşmasındaki imge dışı etkenlerden biri olarak görülebilir. Bu bağlamda

⁸⁹ Archer, **a.g.e.**, 163 s.

* Richard Wagner; Alman opera bestecisidir.

⁹⁰ Phil Slater, **Franfurt Okulu**, Çev: Ahmet Özden, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, 191 s.

imgeye bakışı açısından Marksist eleştiri, diyalektik olanla, ütöpk olan arasında ilişki kurmaktadır denebilir. Ancak yine bu sorguda haklı görölebilecek bir nokta günümüz toplumsal değer yargılarını Frankfurt Okulu'nun öngördüğü gibi kapitalizmin şekillendiriyor olmasıdır.

Bir uç örnekte Umberto Eco'nun da bahsettiği; gerçek Amerikan girişimci "imge üretim sahtekarlığı"nın başyapıtı olarak Ripley Müzeleri, ilksel anlamıyla bile birer aşırı yorum kalesidir. Temel sergi sunumuyla bile sansasyon ve merak üzerine kurgulanmış bu senaryo, Eco'nun saptamasına göre tüm Ripley Müzelerinde "harikalar" olarak tanımlanan ve biricik oldukları iddia edilen eserlerin birer kopyasının bulunmasından dolayı, tamamen yanılsamadır. Ayrıca "gerçeklik" kavramının aldatıcılığı, görselliğin tarihsel bağlamından koparılarak gerçek olarak sunulmasında ne denli etkili olduğunun da ispatıdır.⁹¹

3.1.1. İzleyicinin Yanılsaması Olarak Enformasyon

Nicolas Bourriaud, izleyici ve iktidarın enformatik imgesiyle olan çıkara dayalı ilişkisinden şu cümlelerle bahsetmektedir:

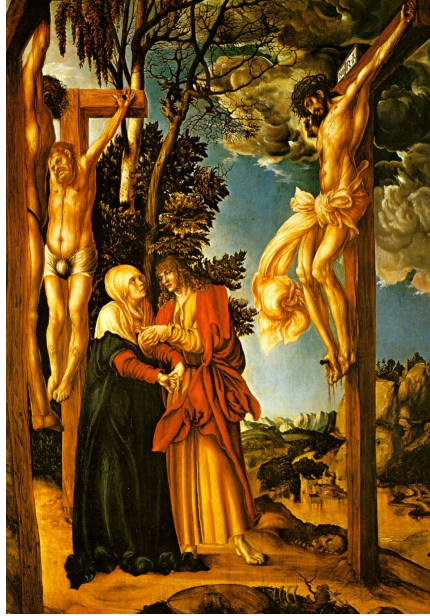
"Günümüzde sanatı ve gerçekliğin resmi imgesini birbiriyle karşılaştıran temsil üzerinden yapılan bir tartışma var; bu tartışma reklamın söylemi tarafından dağıtılır, medya tarafından aktarılır, tüketimin ve sosyal rekabetin ışık ötesi ideolojisi tarafından organize edilir. Günlük yaşamımızda içerikleri iktidar tarafında dikte edilen bu kolektif imgelemi yüreklendiren kurgular, temsiller ve formlar ile karşılaşıyoruz."⁹²

Bourriaud'un da belirttiği gibi, günümüzde deneysel sanat; bir ucu kitle kültürüne, diğer tarafı birey olarak toplum içinde var olmaya ve hatta bilgi depolama yüzeyi olarak reklamcılığa kadar uzanan geniş bir yelpazede yaşam bulmaktadır. Yalnızca malzemenin imkanları ve yapmacık melankoli dışındaki resmin çözümleme aşamasında, günümüzde artık sanat tarihi reçeteleri geçerliliğini yitirmiştir. Bu nedenle pek çok bilim dalı -psikoloji, sosyoloji, metafizik gibi- sanat yapıtına ortak ve bireysel verilerle bir arada yaklaşmaktadır.

⁹¹ Umberto Eco, **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev: Kemal Atakay, Adam Yayınları, İstanbul 1993, 50,51 s.

⁹² Bourriaud, **a.g.e.**, 146-147 s.

Global kültür politikalarının hakimiyeti altında değişen gerçeklik imgesi, Yasumasa Morimura tarafından sorgulanan ikona kırıcı sansasyonlarla örtüşmektedir. Morimura, 1991’de oluşturduğu “Tanrılarla Oynamak” (Resim 51) serisi için tasarladığı “çarmıh” imgesini, dijital manipülasyon ve kolaj tekniklerini kullanarak üretmiştir. Lucas Cranach’ın “Çarmıha Gerilme” temalı yapıtının (Resim 50) bilgisayar destekli yeniden üretimini gerçekleştiren Morimura, kendisini de Japon turistler olarak dijital ortamda eklemiştir. Bununla da kalmayan sanatçı İsa ve diğer çarmıh karakterlerini “Barbie” bebeklerle sembolize etmiştir.



Resim 50: Lucas CRANACH (The Elder),
Crucifixion (Çarmıha Gerilme),
Yağlıboya, 1503.



Resim 51: Yasumasa Morimura,
Playing With Gods III: At Night,
(Tanrılarla Oynamak III: Gece)
Dijital Fotoğraf, 1990.

Morimura’nın çalışmalarındaki veriler, enformasyon depolanan yüzeyin tüm özelliklerini barındırmaktadır. Kendine mal etme ve öykünme paradoksu, sanatçıyı oldukça büyük bir yükün altına sokmaktadır. Aynı zamanda çevrilen imgenin kutsalı temsil ediyor olması nedeniyle Morimura’nın çalışması, bu riskli bölgede yer almaktadır. Keza risk alma durumu, günümüzde, sanatçının çekinmeden kendi ifade alanını yaratma çabasının bir gereği olmuştur denebilir. Bu bağlamda, sanatçının risk aldığı noktada, devreye “izleyicinin/bakanın gözü” faktörü de girmektedir. Jonathan

Crary; “...görme, ayrıcalıklı bir bilgi biçiminden çok, bilginin, gözlemin nesnesi haline gelir...”⁹³ sözleriyle ifade etmektedir.



Resim 52: Alfred Hitchcock’un “Arka Pencere” Filminden Bir Sahne, 1954.

İmgenin bir bölümünün, izleyicinin kendi arzularını ve ihtiyaçlarını karşılamak adına yeniden düzenlenebileceği söylenebilir. Benzeri bir açıdan Alfred Hitchcock’un, 1954 tarihli “Arka Pencere” filmi (Resim 52), aynı zamanda izleyicinin taciz eden bakış açısını da sorgulamaktadır.

Filmde “Jeffries” karakteri, bacağını kırınca evinde oturmak zorunda kalmış ve sandalyede uzun zaman geçirirken bir yandan da penceresinden gözlem yapan bir fotoğrafçıdır. Bir izleyici olarak Jeff; gördüğünü ve görmek istediğini, kendi “iktidar” kompleksi eşliğinde yeni bir aşırı yorum katmanına taşımaktadır. Ötekinin bakışı bağlamında Slavoj Zizek’in sözleri anlam kazanmaktadır:

“Arka Pencere’nin sonu, yorumlama hareketini başlatan büyüleyici nesnenin son kertede bakışın kendisi olduğunu kusursuz bir biçimde gösterir: Bahçenin karşısındaki esrarengiz apartmanda olup bitenleri gözetleyen Jeff’in (James Stewart) bakışı, ötekinin (katilin) bakışıyla karşılaştığında bu yorumlama hareketi askıya alınır. Bu noktada Jeff tarafsız, alakasız gözlemci konumunu kaybeder ve olaya karışır, yani gözlemediği şeyin bir parçası olur.”⁹⁴

⁹³ Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri**, Çev: Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 84 s.

⁹⁴ Slavoj Zizek, **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan’a Giriş**, 2.Basım, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 126-127 s.

Çağdaş sanat yapıtını sorgulayan izleyici dinamiği de bu şekilde işleyen bir mekanizmadır. Alılmama en basit anlamıyla tacizci bir sorgulama sürecinin sonucudur. Ancak tabi ki bu sıralama gerçek anlamda saatin tersi bir yönde oluşmaktadır. Özdeşleyim yerini tutku (passion) ve hayranlık (admiration) boyutuna bırakınca izleyici, yapıtın albenisine kapılmış önündeki bulmacayı çözme uğraşındayken, yapıt yanılıcı imgelerini de izleyici farkına varmadan bulmacaya dahil etmektedir.

3.1.2. Postprodüksiyon Olarak Enformatik İmge

Çağdaş imge düzeni açısından da, evinin arka penceresinden izleyen Jeff'in gördüğünden emin olduğu/sandığı trajik afrodisyazın (cinayet) ne kadar kolay ve etkili bir hedef saptırıcı olduğu anlaşılmaktadır. İzleyicinin “fetişizmi” doğrultusunda şekillenen imgenin, enformatik yapısı itibarıyla da Baudrillard'ın; beden üzerinden yorumladığı, bakanın iktidarı önermesi açıklık kazanmaktadır. Baudrillard, çıplaklığın aldaticılığıyla ilgili olarak striptiz örneğinde; sahnedeki çıplak kadının imgesel olarak giyinik olduğundakinden daha yanılıcı bir süslü parodinin oluşturduğundan bahsetmektedir.⁹⁵

İşte bu “fallik” duruş “Bak ama dokunma” paradoksunun izleyende yarattığı içdiş etkisidir. Ayrıca Baudrillard, bakış ve vücut ikilemi açısından yaklaştığı konu hakkında “...Sonuç olarak burada bize özgü vücut ekonomisini yöneten aşkınlaşmış Gösteren/Gösterilen, Fallus/Öznellikten oluşan standart anlam şemamızın(aynı zamanda soyutlanmış bir paranın), henüz ortaya çıkmadığı görülmektedir.”⁹⁶ saptamasını yapmaktadır.

Postprodüksiyon* (üretim sonrası) olarak sanat, tarihsel ve ideolojik konuları yeniden kurgular. Bunlara ait görsel formları yeni çalışmalar yaratmak, şifre çözmek ve alternatif sonlar üretmek için de kullanılır. Postprodüksiyon olarak Enformatik

⁹⁵ Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2002, 169 s.

⁹⁶ **y.a.g.e.**, 168 s.

* Postprodüksiyon, televizyon, film ve videoda kullanılan görsel-ışitsel sözlükten alınmış tenik bir terim. (Bkz. Bourriaud, **a.g.e.**, 21 s.)

sanat yapıtı, resmin “mp3”^{*} formatıdır denebilir. Bu format paylaşımına açılan müzik dosyaları gibi Postprodüksiyon yapıtları da algı boyutundaki öncelikli verileri barındırmaktadır. Sıkıştırılmış enformasyon; aynı anda hem izleyici, hem de sanatçı açısından önemli bir paylaşım sürecidir. İfade alanı olarak yapıt, sanatçının kimliği hakkında önemli ipuçları sağlamaktadır. Rastlantısallıklar üzerinden anlamlandırmanın mümkün olmadığı çağdaş imge düzeni açısından, her sanat yapıtı, sanatçının yaşadığı dünyayı da betimlemektedir.



Resim 53: Gottfried HELNWEIN, “Marilyn Manson The Golden Age”
(Marilyn Manson Altın Çağ), Karışık Teknik, 2003, 200x260 cm.

Günümüz sanatının, negatif komplikasyonlar marifetiyle öznel ve hatta kimi zaman didaktik imgesel anlamlandırma boyutlarını dolaşıma açtığından bahsedilebilir. Gündelik bölgesel imge alışverişi ise sıradan toplumsal bir monoton olmaktan öteye gitmeyeceği gibi sanatçının ilgisi dahilinde olma özelliğini de ihtiva etmemektedir. Bu bağlamda kamusal alan etkileşimli imge düzenine müdahale, sistematik bir ritüel olarak algılanamamaktadır.

Resim Sanatının, belgeleme işlevini fotoğrafa teslim etmesiyle birlikte başlayan süreçten günümüze kadar, seri üretim estetiğinden kaynaklanan enformasyon bombardımanı, imgenin meta cinsinden konumlandırılması ya da değer

* Bu terim “mpeglayer3” kavramının kısaltmasıdır ve ses dosyalarının ortalama kb/s (kilobayt/saniye) cinsinden boyutlarının küçültülüp sıkıştırılması anlamına gelir. Burada enformatik sanat yapıtının bilgilerin depolanıp sıkıştırıldığı yeni bir format olarak tanımlanmasını örneklemek için kullanılmıştır.

biçilmesi gibi önemli bir kavramı da açığa çıkarmıştır. Keza *multimedia* (çoklu ortam) uygulamaların trajik komplosu olarak sermaye ve reklamlarla tartışmalı organik bağı, sanatçının bir çeşit Postkolonyalizm etkisi altında kaldığı savını doğrulamaktadır.

Bu yeni Postkolonyalizm, sermaye üzerinden kültür politikaları üretmenin, yani bir propaganda sanatının göstergesi durumundaki çağdaş imge konvansiyonunun handikaplarından birisidir denilebilir. Günümüzde imge devrimini yönlendiren ikona kırıcı, sansasyonel bir arayıştan söz edilebilir. Ancak bu güç yıkıcı değil, yapıcıdır ve ortaçağ özentisi Vandalizm takipçilerinin yöntemlerine başvuramazlar. Aksine üretime katılmakta ve dolayısıyla sadece zarar vermek yerine aynı zamanda karşı söylemi oluşturarak bu tartışmaya zemin hazırlamaktadır.

Hazır nesneden, hazır imgeye kadar deneysel sanat yapıtına dair tartışma ekseriyetle sanatçı odaklıdır. Hatta sanatçının samimiyeti gibi bir zeminde süregelen sorgulamalar, sonuçta gerçeğin göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda sanatçı, yapıt üretiminde, sistemin kendi içindeki tutarlığı kadar sorumluluk sahibidir. Sonuçların değişkenliği varsayımından yola çıkarak sanat yapıtının güvenilirliğini sorgulamak, bilimsel duyarlıktan uzak ve pragmatiktir.

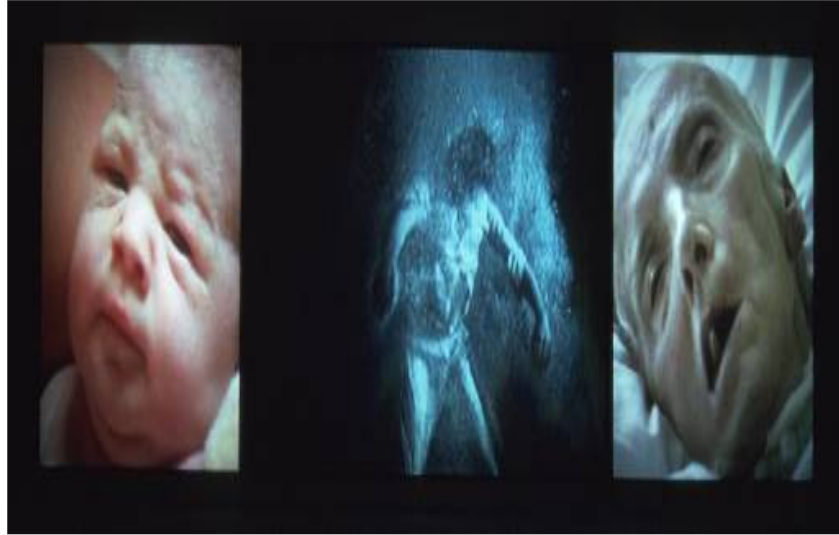
3.2. Bilinçli Tasarım Alanında Sanatçının Bireysel ve Sosyal Politikası

Leviathan, Thomas Hobbes'un temellendirmesinden önce de İncil ve Tevrat'ta geçen bir canavarın adıdır. Ancak Hobbes, bu kavramın mutlak ve genişletilmiş güçleriyle iktidarı (Yönetimin tüm katmanlarını tek elde toplayan bir iktidar) temsil etmesi için kullanmıştır. Tam da bu noktada 20. yüzyıl'ın sonlarında yeniden gündeme gelen, hayatı denetim altına alan teknolojik tehdit ve Batılı iktidar politikalarına karşı, oluşan muhalif gücün de hedefinde Leviathan vardır.

John M. Orbell ve Brent M. Rutherford'un bu konuda kaleme aldıkları makalede belirttikleri gibi; günümüz koşullarında yaşam standartlarının sağlıklı bir analizi yapıldığında Leviathan; serbest piyasa ekonomisi ve vahşi kapitalizm

girdabına kapılmış bireyin karşısına konulan baskın imge düzenidir. Çok uç bir bağlam olarak algılanma riskine karşın, özetle insanın doğası gereği değil tercihleri, tutkuları ve yaşamsal çevresi bütününde bu iktidar-imge tuzağına düşen kurban olduğu savına dayanmaktadır.⁹⁷ Keza Orbell ve Rutherford tam metin çözümlemesinde, Hobbes’un anlaşmazlıklar ve karmaşa temellendirmesine böyle bir erk ile bireyler üzerinde mutlak kontrol sahibi olan günümüz iktidarlarının, yegane çözüm olabileceği sonucuna vardığından söz etmektedir.

1990’lardaki orta sınıf statükocu kültür politikalarının sonucu olarak, siber uzay ikonları ve “grunge” müzik ortak yapımı sistem zararlısı imge düzeni ortaya çıkmıştır. Bu hareket “Leviathan’ın karşısındaki yegane güçtür. Çok ciddi bir sosyal hareket haline gelemeyen bu post punk kakofoni, resimsel imgenin 21. yüzyıl’da da özellikle “uygunsuz” a olan kavramsal bağlılığının duygudaşlık temellerini oluşturur.



Resim 54: Bill VIOLA, “Nantes Triptych”
(Nantes Üçlemesi), Video Enstalasyon, 1992, 29 Dakika 46 Saniye.

Başka bir açıdan bu “uygunsuz” Bill Viola’nın videolarındaki acımasız kültürel re-enformasyon bombardımanı olabilir. Viola çalışmalarında temel anlamıyla yaşamsal kavramları -özellikle beşikten/mezara- barındırmakta ve/veya

⁹⁷ John M. Orbell, Brent M. Rutherford, **Can Leviathan Make the Life of Man Less Solitary, Poor, Nasty, Brutish and Short?**, British Journal of Political Science, Vol. 3, No. 4., October, 1973, 383-407 s.

oluşturduğu dilin öğelerine yönelik, çağdaş yaşamın trajik komposunu çok sert bir dille gözler önüne sermektedir. Öyle ki; Michael Archer, Bill Viola'nın sanatında "vücut" kavramının temel unsur olduğundan bahseder. Yaşam ve ölüm arasındaki çelişkili bağlantı, Viola'nın filmlerinde eş zamanlı bir paradoks olarak ürkütücü ve bir o kadar kurgusaldır.⁹⁸ Özellikle Viola'nın, 1992 tarihli video enstalasyonu "*Nantes triptych*" bu anlatıma denk düşen bir örnektir. İlk bakışta sıradan insanların yaşamlarının görsel ifadeleri olan imgeler, bir araya getirildiğinde beşikten-mezara hayatı ve ölümün acımasızlığını sorgulamaktadır.



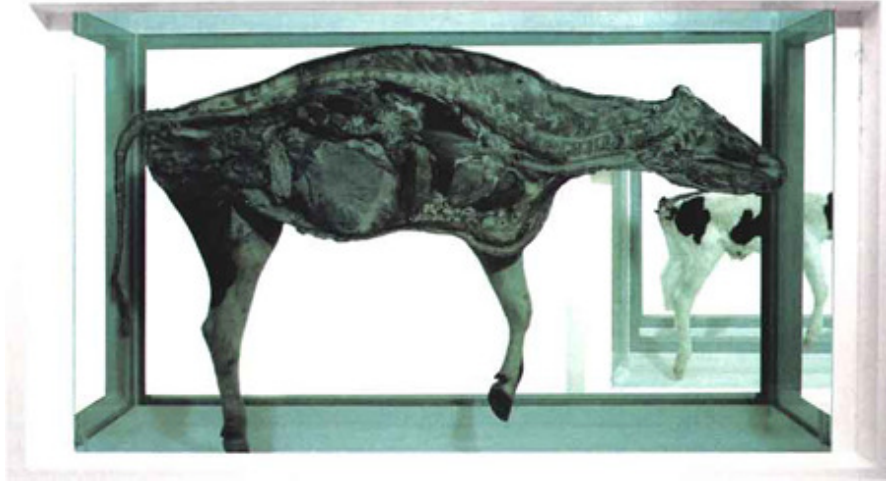
Resim 55: Bill VIOLA, "**Emergence**" (Ortaya Çıkma), 2002, High-Definition Video.

Bu noktada "Emergence" adlı çalışmasında "Görüntü yalan söylemez" gibi bir tanımlamanın en riskli olduğu bölgede yer alan Bill Viola, gerçekliğin temsili ile inandırıcılığının arasındaki ifadeyi kurgulamaktadır (Resim 55). Masalino ve Masaccio'nun "Pieta" freskosu üzerine gelişen mizansen; kameranın yalnızca ışığı yakalama gerçekliğinin ötesinde anlam ifade etmesi için zorlu bir yol olmaktadır. Geleneksel temalar üzerinde yapılandığı çalışmasında, Bill Viola'nın sanatı da malzemenin çekiciliğine kapılma tehlikesini barındırmaktadır. Öte yandan, Damien

⁹⁸ Archer, a.g.e., 208 s.

Hirst'ün ürkütücü fakat yapaylıktan kurtulamayan sansasyonelliğinin ardında yatan malzeme fikri de tamamen insan doğasının hassas detaylarını hedef almaktadır.

Disiplinler arası sanat söz konusu olduğunda bu karışıklık sanat, tıp, mühendislik gibi farklı alanların arasındaki sınırları da daraltmaktadır. İmgenin tanımlanması açısından Damien Hirst, sanatçı kimliğini kıyaslanabileceği başka alanlarda da ortaya koymaktadır. İmgenin şok edici gerçeklik yanılsaması araştırılırken, farklı alanlardan kendi ustalıklı metotlarıyla benzer uygulamaların, sanat yapmak ve gösteri işi (show business) ayrımında değerlendirilmesi gerekmektedir.



Resim 56: Damien HIRST, “Mother and Child, Divided”
(Anne ve Çocuk, Bölünmüş), Enstalasyon, 1993.

Damien Hirst, özellikle ilk işlerinde “Formaldehit”^{*} kullanarak korumaya aldığı hayvan cesetlerini sergilemiştir (Resim 56). Bu çalışmalarında yaşayanların gözündeki ölüm imgesinin sorgulanması söz konusudur. Hirst'ün çalışmalarının tartışmalı yanı ise; sanatsal olanla teknik çarpıcılığın ikilemidir. İmgenin çarpıcılığını ustalıklı kullanımı ve gerçeklik gücü bağlamında, Gunther Von Hagens'in kadavralarını sergilediği “Body Worlds” serisi ile Damien Hirst'ün çalışmaları

^{*} Formaldehit; metil alkolün oksijenle reaksiyonundan oluşan bir kimyasaldır ve hücrelerin içindeki protein duvarlarını bozulmayacak hale getirip sertleştirmektedir. Böylece mikropların üremesi ve enzimlerin hücre duvarlarını yıkması engellenir.

karşılaştırılabilir. Ancak Von Hagens, Rembrandt'ın anatomi izleniminden çok farklı bir alanı görselleştirmektedir. Bu alanda insan bedeninin temsili, ölümün hem ürpertici, hem de çarpıtılmış estetiğini anımsatmak üzere teknik bir güç gösterisine dönüşmektedir.



Resim 57: Gunther Von HAGENS, “The Skin Man”

(Deri Adam), Kadavra, 1997.

Ayrıca yönlendirilmiş enformasyon kavramına dayandırılabilir kontrollü imge denetimini; görüntünün ön okumadaki anlamından ziyade, üzerine sonradan yüklenen dolaylı enformasyonu vurgulama gücünün, algı eşiği üzerindeki baskın iktidarını da açıklamaktadır. Yönlendirilmiş ve hatta deforme edilmiş enformasyon, çoğu kez bilgiyi sunan ve alan arasındaki sözleşmenin tek taraflı feshi anlamına gelmektedir. Dezenformasyon (bilgi çarpıtma) kavramı da zaten “görüntü yalan söylemez” ilkesi üzerine kurulmuş bir sistem olarak günümüz tek yönlü bilişim politikasını temsil etmektedir. Giovanni Sartori bu konuda hakkında şöyle demiştir:

“enformasyon doğası gereği anlamayı sağlamaz: hiçbir şey anlamasak bile, birçok şey hakkında bilgi sahibi olabiliriz. O zaman enformasyonun sadece kavramları verdiğini söylemek yerinde olacaktır. Ki bu hiç de kötü bir şey sayılmaz. Söz konusu kavramsal bilme, homo sapiens'in oluşumuna da katkıda bulunur. Ama kavramsalcılığın küçümsenmemesi, onun yüceltilmesi gerektiği anlamına da gelmez. Dediğim gibi, kavramları bir araya yığmak, onları anlamlamak için yeterli değildir.”⁹⁹

⁹⁹ Sartori, a.g.e., 62 s.

Daha önce o bedenlerin canlı birer organizma olarak toplumda yaşadıkları, diğer insanlarla iletişime girdikleri gerçeği baskın hegemonyanın bakış açısından izleyicinin çoğu kez göz ardı ettiği bir durumdur. Teknolojinin gerçekliği çarpıtma biçimi, ustalıkla işlenen bedenün değişik mizansenleri sahnelediği bu güç gösterisindeki kadavraların ürkütücü gerçekliğini ötelemektedir.

3.3. Bellek Olarak İmgenin Yeniden Anlamlandırılması

İmgenin tasarım alanında yeniden anlamlandırılma süreci ışığında, bu ipuçlarını düzenleyen ve yönlendiren sanatçı bir çeşit spekülâtör (vurguncu) olarak tanımlanabilir. Ön okuma aşamasını ortadan kaldıran ve imgenin sözünü dolaysız şiddetiyle vurgulamasını sağlayan da bu odaklanmadır. Kendini ifade etme ve örgütlü imgelerin dünyasını yaratma alanı olarak resim yüzeyi, sanatçının kimlik motiflerini de pervasızca sunmaktadır. Yapıtın, bu bağlamda sanatçının dünyaya bakışını ve onu güdüleme sistemini algılamakta öncül basamak olduğu şüphe götürmez. Bağımsız sanat politikası ve yaşam ideolojisi, dokümantasyonu, işte bu imgesel çevrimde görselleşmektedir.

Baudrillard her ne kadar “*bir katliamı unutmak da katliam türünden bir şeydir*”¹⁰⁰ dese de, insanoğlu doğası gereği unutmak zorundadır. Yaşamın olağan seyirinin sürdürülebilmesi, ölümü unutmakla mümkün olmaktadır. Bu bağlamda irdelenen “bellek yitimi” kavramı da, “kurgusal tarih” teorisinin ortaya konmasında büyük rol oynamıştır. Hatta ters perspektiften bakıldığında tarihsel çarpıtmanın ötesinde, egemen kültürün oluşturulması adına tarihin yoktan var edilmesi de öne sürülen teorilerden biridir. Nitekim Martin Bernal’ın “Kara Athena” tanımı üzerinden yaptığı saptama, Avrupa’nın Yunan uygarlığının uzantısı olarak yeniçağın aydınlanma modeli olduğu savının çürütülmesini öngörmektedir. Bernal, bu tanımlamanın ve alt yapısının ancak 18. yüzyıldan itibaren geliştirilen kurgusal bir tarih olabileceğini öne sürmektedir.¹⁰¹

¹⁰⁰ Baudrillard, 2003, a.g.e., 85 s.

¹⁰¹ Martin Bernal, **Black Athena, The Afroasiatic Roots of Classical Civilization (The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985 Volume 1)**, Rutgers University Press, Amerika, 1991, 22-37 s.

Zygmunt Bauman'da modern toplumların pek çok örgütlenmesini, Nazi Almanya'sına benzetmektedir.¹⁰² Bir hatırlatma olarak "Holocaust" teması, benliğin derinliklerinde her zaman aynı etkiyi sağlamaktadır. Savaş sonrası Avrupa'sında renksiz bir içe dönüklüğün yaşandığı süreci, çocukluk döneminde gözlemleyen her sanatçı için benzer hayal kırıklıklarından söz edilebilir. Aynı zamanda güncel sosyoekonomik koşullar bakımından geçerli olan pek çok uzlaşımın, savaş sonrası toplumların özellikle "Adoration" (dinsel hayranlık tasviri anlamında kullanıldığı biçimiyle ele alınmaktadır) imgesi etrafında yeniden eleştirisini yapmak söz konusu olabilir.



Resim 58: Gottfried HELNWEIN, "American Prayer"
(Ameriken Duası), Tuval Üzerine Akrilik, 2000, 213x187 cm.

Gottfried Helnwein'in "Adoration" imgesini kullanma gerekçesinin, savaş suçlarının ve affetmenin erdemiyile açıklanması da mümkündür. Helnwein'in, Carl Barks'ın "Donald Duck" karakteri üzerine yaptığı çalışmalar için; alacakaranlığın, nesnelere üzerinde, renk ve materyal olarak birbirlerine benzemelerine neden olan

¹⁰² Zygmunt Bauman, **Modernity and the Holocaust**, Cornell University Press, Amerika, 2001, 6-11 s.

etkisinden bahsedilebilir. Animasyon karakterlerinin renkli dünyalarından sıyrılıp gelen bu grimsi toz bulutu, Avusturyalı sanatçının savaş suçlarını çocuklar üzerinden anlatmasının da nedeni olabilir. Radikal bir tutum benimseyen Helnwein, gerçek anlamda usta bir fotoğrafçı ve illüstratördür. Her alanda gündeme getirdiği çarpıcı ve hatta şok etkisi yaratan geriye dönük enformatik imgelerinin kaynağını çağdaş insanın hassas noktalarına yönelik seçmektedir.

Gottfried Helnwein söz konusu olduğunda; sanat yapıtının temel sorgu alanı, izleyicinin üzerinde yoğunlaşan iletişim, ilham, sarsma gücü ve hatta öfkelenendirme tepkimelerinin sonuna kadar zorlandığı noktadadır. Bunun yanı sıra Helnwein özelinde, sanat teorisinin de sanatçılar üzerinde olumsuz etkileri olduğu savı tartışılabilir. Böyle bir durumda sanat yapıtı, artık mantık üzerinden değil, ifade ve duyarlık temelinden ilerlemektedir. Yapıtın çevrim içi imgesi de benzer bir uç noktada izleyiciyi doğrudan verilerin sağladığı enformasyonun ilk anlamındaki muhalefetiyle vurmaktadır.



Resim 59: Leon GOLUB, “**Interrogation II**”
(Sorgulama II), Tuval Üzerine Akriik, 1981, 305x427 cm.

Özellikle Leon Golub’un muhalefeti toplumsal gerçekçiliğinde yatmaktadır. Amerika’nın nezdinde dünyadaki kaygı verici gelişmeyi sert bir dille ifade eden Golub, aynı zamanda zamanın tanığı olma durumundadır.¹⁰³ Batılı toplumlarda

¹⁰³ Lucie-Smith, 1995, a.g.e., 209 s.

halkın görmezden gelme ve günü yaşama saplantısına karşılık ırkçılık gibi politik ve tarihi olguları ve kanıtları direkt resimlerinin konusu yapmıştır. Nasıl ki Vietnam O'nun 70'lerdeki tarihsel belleği olduysa, 80'lerde de ırkçı oluşumların son bulmayan zorlamalarını konu edinmiştir. Aynı çarpıcılıkta Jenny Holzer'in "*iktidarın kötüye kullanılması sürpriz değildir*"* iddiası bu muhalefetin doğal sloganlarından biridir.



Resim 60: Yu YOUHAN, "Mao And Blonde Girl"
(Mao ve Sarışın Kız), Tuval Üzerine Akrilik, 1992.

Hobbes'un orijinal Leviathan'ının temelinde Doğa'nın Tanrı tarafından yaratılmış ve yönetilen yaşamsal alan olması yatar. Dolayısıyla insan da kendi kurduğu ve tüm organlarıyla yönetme hakkına sahip olduğu topluluğun tanrısıdır. Bu olgu çağdaş toplumların her ne kadar gülüp geçeceği bir dogma gibi görünse de, batılı hiyerarşinin, bu düşünsel kökleri barındırmakta olduğu da varsayılabılır. En temelde tüm komitelerin sonunda kararı açıklayan yönetici karakteri böyle bir miras üzerine kurulmuştur. Benzer muhalif duruş, tüm totaliter rejimlerde olduğu gibi bir dönem Çin'de de güç kazanmıştır. Özellikle Yu Youhan'ın Mao Tse-Tung imgesini neredeyse David Salle'in pastişleri kararlığında kompoze ettiği çalışmalarında bu

* Jenny Holzer'in '**Turism' on t-shirt modelled by Lady Pink** adlı çalışmasında vurguladığı önerme; Jenny Holzer, '**Turism' on t-shirt modelled by Lady Pink**, Fotoğraf, 1983, copyright Barbara Gladstone, Photo courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York. (Bkz. Archer, **a.g.e.**, 178,180,222 s.)

durum kolayca görülebilir. Youhan'ın çalışmalarında görsel kodlarını arayan izleyici, muhakkak cevabı totaliter rejimin kodlanmış ironisinde bulacaktır.

Çağdaş Sanatçılar da çoğu kez iktidar figürünü ve onun hatalı politikalarını ele alarak konunun geçerliğini kanıtlamaktadır. Bu noktada politik imge üzerine kurulan günümüz sanatının benzer konulara büyük bir hassasiyet gösterdiğini de belirtmek gerekmektedir. Sadece plastik sanatlarda değil, tüm müzmin muhalif kanadın sanatında bu kavramlar her zaman gündemdedir. Çağdaş imge düzeninde oluşturulmuş bir yapıtın karşısına geçen izleyiciyi de çeşitli zorluklar beklemektedir.



Resim 61: Hans HAACKE, “**Buhrlesque**”, Karışık Malzeme Enstalasyon, 1985.

Hans Haacke'nin, 1985'te gerçekleştirdiği “Buhrlesque” isimli düzenlemesi de bu belgeci sorgulamanın en önemli örneklerinden biridir (Resim 61). Yapıt ifade gücünden ziyade oldukça belirgin ipuçlarını barındırmakta ve sonunda bulgulardan ortaya çıkarılabilecek bir tarihsel olayı sorgulamaktadır. Haacke; bu noktada objelerin, izleyenin estetik görüşünden ziyade, belleğine yönelik bir tasvir olarak sorgulamayı başlatmasını hedeflemektedir. Ayrıca her objenin ortaya koyduğu belgeleme ve çağrışım hedefi ile semiyotik bütünlüğü oluşturduğundan da bahsedilebilir.

Haacke soğuk, beyaz bir kaideye serdiği örtünün üzerine kutularıyla birlikte birer tek bayan, erkek ayakkabısı ve içlerine birer mum yerleştirmiştir. Ayrıca arkadaki duvara da çerçeveli bir resim asan sanatçı bu noktadan sonra artık Hans Holbein'ın örtülü ipuçlarından* çok daha net biçimde, izleyiciyi görünenin ötesindeki gerçekleri çözmeye davet etmektedir. Bu aşamada gerçeklik imgesi, konunun asıl anlam ile bütünleştiği noktada yazılı bir metne dönüşmektedir. Keza sanat yapıtlarında çok rastlanmayan bu durum, tasarım alanında sanatçının anlatım sınırlarını genişletmesinin sonucudur. Bu durum sadece sanat yapmakla değil, aynı zamanda toplumsal sorumluluk sahibi ve muhalif olmakla da ilgilidir.

Haacke'nin "Buhresque" adlı yapıtının ana temasında; sanat koleksiyoncusu, galeri destekçisi ve ayakkabı üretimi yapan bir fabrikanın başında bulunan "Dietrich Buhle" adlı kişi hedef alınmaktadır. Ancak "Oerlikon" firmasının başka bir ticari kolu da Güney Afrika'ya silah ihracatıdır. Anne G. Wolcott Haacke'nin çalışmasının arka planı hakkında şunları söylemektedir:

"Örnek olarak her iki tarafı da görebilen tanrı Janus** ve bay buhrlesque bağlantısında bu kişinin güvenilirliği hakkında bir veri sunulmaktadır bizlere. Bay Dietrich Buhle ve Oerlikon-Buhle firması hakkında edindiğimiz bilgilere dayanarak şunu anlayabiliriz ki "Buhresque" aslında bu şirket ve onun başındaki bay Buhle etrafında bir parodidir."¹⁰⁴

Çağdaş sanat izleyicisi olmak; bir anlamda güncel konular üzerinde ortak paydalara, bilgiye ve araştırmacılığa kadar genişleyen meziyetler silsilesine de sahip olma zorunluluğu getirmektedir. Hans Haacke'nin çalışmalarında özellikle bu meziyetlerin sorgulandığı gözlemlenebilir. Belki de tekrar modernist bir mantıkla, paranın hüküm sürdüğü, şirketler ve hükümetler tarafından yönlendirilen, izleyicinin sanat yapıtını herhangi bir takıdan farksız algıladığı süreç içerisinde, Haacke'nin bu sürecin parçası olma durumu da anlaşılabilir. Haacke, daha ziyade belgeci bir tavırdadır, tarihin paradoksları üzerinden ilerleyen, politik bir söylem geliştirmiştir.

* Hans Holbein 1533'te "Ambassadors" (Büyükelçiler) adlı yapıtında resmettiği Fransız büyükelçiler Jean de Dinteville ve Georges de Selve'in bulunduğu sahneye pek çok objenin yanı sıra oldukça güç algılanan anamorfik bir kafatası da eklemiştir.

** Janus imgesi Haacke'nin bu düzenlemesinde kaidede bulunan örtünün üzerinde ayakkabıların her iki tarafında yer almaktadır.

¹⁰⁴ Anne G. Wolcott, **Whose Shoes are They Anyway? A Contemporary Approach to Interpretation**, Art Education, Vol. 47, No. 5, September, 1994, 14-20 s.

Sanat piyasasının dışından, içerideki siyaset ve iş dünyası bağlantıları üzerine ciddi sorgulamalar getiren Haacke'nin düzenlemeleri, oldukça tutarlı ve titiz araştırmaların ortaya koyulması sürecini betimlemektedir. Hacke'nin çalışmaları sabit bir şekilde çerçeveleri çizilmiş, herhangi bir esnetmeye fırsat vermeyen saptamalardır denebilir. Bu çalışmaların üzerine düşünmek öncelikle verilen ipuçlarının çözümlenmesinden geçmektedir.

Bu bağlamda rahatlıkla sanatçının bireysel alanında Arthur Danto'nun vurguladığı “*tarihin sınırlarında son bulan sanat*” kavramının çapının genişleyerek, yeni ve daha karmaşık bir bilgi ağına dönüştüğünden bahsedilebilir.¹⁰⁵ Sanatçı, bir tür yorumcu olma darboğazından sıyrılarak, tarih/toplum ilişkileri açısından tüm kurgularında özgürce taraf olabilmektedir. Çağdaş Sanat yapıtı ise, bireysel ve sosyal politikası kapsamında, sanatçıya bu özgür ifade ortamını hazırlayan “bağlantı sihirbazı”^{*} konumundadır.

¹⁰⁵ Arthur C. Danto, **After The End of Art**, Princeton University Press, Amerika, 1998, 101-115 s.

^{*} Bu kavram İngilizce “connection manager” kavramından Türkçe'ye geçmiştir ve genellikle bilişim sektöründe kullanılmaktadır. Temel olarak bir ağ üzerinden bağlantı kurmayı denetleyen ara yazılımı tanımlar.

SONUÇ

Bu çalışma göstermiştir ki; günümüzde imgenin ya da sanatsal üretimin, çok katmanlı ve eş güdümlü enformatik kaynaklardan beslendiği gerçeğinden bahsetmek gerekmektedir. Görsel imgelerin, sanat yapıtına ortaklığı kadar, sanatçıların hedefleri açısından bu imgeleri yapıta hizmet edecek şekilde kullanması da doğal bir dolaşım sürecini tetiklemektedir. Aynı tanımlamadan yola çıkılarak varılan sonuçta, enformatik imgenin erişilebilirlik/nitelik bazında değerlendirilmesi ve yaygınlaşmasıyla birlikte sanatçıların, bu imgeleri daha verimli bir platforma taşıdıkları varsayımı ağırlık kazanmaktadır.

Gerek sanatsal üretim, gerekse enformatik imge üretimi temelde kültürel bir hedef kitle belirlemektedir. Bu noktada enformatik imgenin dokümanter kıstaslarının hedef konumlandırma başarısına oranı ya da günümüz sanatına ve görsel kimliğine etkilerini hesaplamak için, standart sapma benzeri olasılık tespit yöntemlerine ihtiyaç yoktur. Yüzeysel bir popüler kültür analizi bile her iki üretim modelinin de dolaşıma girdiği alanda, enformatik imgenin sanat yapıtında bulunma gerekçesinin, hedef kitlenin gereksinimlerine karşılık geldiğini göstermektedir.

Enformatik imgenin günümüz sanatındaki dolaşımını çözümleme aşamasına giriş olarak, küresel anlamda algı eşiklerinin birlikteliği varsayımından yola çıkılmalıdır. Enformatik imgenin, sanatın malzemesi haline gelme sürecinde, bilgilendirme erki de bu enformatik ağın benzer ortaklarından sayılabilir. Kültürel bir proje ve bu projenin parçası sayılma konumunun biçimlendirdiği açık kaynak/yapıt bildirisi bazında enformatik olma durumu için çeşitli saptamalar belirlenebilir. Bu saptamalar açısından, enformatik nitelik kriterleri temel olarak tespit, aktarma ve erişilebilirlik kapasitesi kavramlarıyla değerlendirilmelidir. Bilginin ortak paydalarda şekillenmesi zorunluluğu, yönetilebilir, yönlendirilebilir ve hatta manipüle edilebilir pozisyonundan kaynaklanmaktadır.

Sanat yapıtında, enformatik imgenin bilgilendirme erkinden faydalanma nedenlerine dair bir değerlendirme yapılacaksa, bu değerlendirmenin sonuçları arasına, günümüz sanatının baskın kültürel hegemonya ile ilişkisi ve heterotopik

yapısı da alınmalıdır. Ayrıca bilgi depolama ve yayma isteğinin, çağdaş bir edim olarak enformatik sanat yapıtının da amaçlarından biri olduğu varsayılabılır. İfade yöntemlerinin çeşitlendirilmesi bakımından enformatik imge; sanat kuramının konusu durumundadır ve neredeyse her imge okunmayı bekleyen analitik bir bildirge olarak izleyicinin dimağında yer almaktadır.

Sosyolojik bağlamıyla ilişkilendirildiği ölçüde güçlenen enformatik imgenin, sanatsal yaratıya dönüşüm/dolaşım sürecinden de bahsetmek gerekmektedir. Bu noktadan hareketle görsel kültür politikalarının mantıksal dizgesi, yeni açılımlar için bir çıkış olarak kabul edilmelidir. Küresel kültür teorilerinden kaynaklanan saptamaların ötesinde ifade olanakları açısından imge, enformatik bağlam içerisinde barındırdığı açılımlarını bildirim elemanları marifetiyle güçlendirmektedir. Bu bildirim elemanları aynı zamanda sanat yapıtının da ifade olanaklarını aynı ölçüde zenginleştirmektedir.

Enformatik imge her anlamda kodlanmış bir görsel tespit yöntemidir. Enformatik imgenin olanakları ile gelişen sanat yapıtının da orantılı bir kodlanmış ifade biçimi olduğundan bahsedilebilir. İmgenin kodlanması ve yayımlanması, sosyolojik açıdan adaptasyon ve yönlendirilmiş enformasyonu da geliştirmiştir. Hatta inanç, yönetim ve politika ekseninde ilerleyen propaganda sanatı, soğuk savaş döneminin son bulmasına kadar geçen süreç içerisinde Postkolonyalizm safhasına evrilmiştir. Diğer taraftan tarih ve toplum belleğinin doğrudan oluşumu ve şekillenmesi açısından imgenin sanat yapıtında yer alması, küresel kültürün benzer görsel elemanlar etrafında farklı anlatımları yaratmasını sağlamaktadır.

Günümüzde enformatik sanat yapıtı, haberciliğın ötesinde belgeleme yolunda, dolaylı anlatım ve metaforları kullanmaktadır ki bu yönüyle de sanatsal dokümantasyonun analitik önermelerini temsil etmektedir. İmgenin enformatik açılımlarının kodlanması süreci, dijital medyanın gelişimiyle birlikte sanatsal üretimin daha hızlı adaptasyon gerçekleştirdiği bir malzeme olmuştur. Ayrıca, enformatik imge dolaşımını açısından; her imgenin, enformasyon yüklü bir veri

tabanından geldiği varsayımından hareket edilerek, sanatçıların da bu bilgiyi paylaşma ihtimalinin yüksek olduğu söylenebilir.

Kod çözme yolunda ilk aşama olarak; bu imgelerin kültürel kaynaklarının tespit edilmesi ve eş güdümlü bir kültürel çerçeveden beslendiği gerçeği ile bakıldığında, enformatik imgenin de bu bağlamda değerlendirilip, anlamlandırılması mümkündür. Yeniden ilk aşamada sanatsal dokümantasyonun karmaşık bir boyutu olarak enformatik sanat yapıtı; güncel olguların ve kavramların örgütlü ifadesi açısından, bireysel ve sosyolojik göndermeleri bir arada barındırmaktadır. Ancak bu durumdaki enformatik sanat yapıtının, kodlanmış bir ifade biçimi olduğundan rahatlıkla bahsedilebilir.

Kod çözme aşaması; girift enformatik yapıya hazırlanılması gereken, özellikli bir odaklanma durumudur. Kodlanmış imgelerin çözülmesi, zihinsel bir algoritma olarak izleyicinin problem çözme işlemlerine yatkınlığının sınanmasını da tetiklemektedir. Bu aşama, haz duygusunun ötesinde, izleyicinin gözlemci ve araştırmacı ve kimliğini topyekun meşgul edecek bir süreçtir. İngesel kod çözme aşamasına giriş olarak başlangıçta imgenin kaynağı, ilk anlamı bakımından tanımlanmalıdır. Öznel görseller dışında kullanılan tüm göstergelerin, genellikle ortak kültürel miras üzerine kurulmuş verilerden oluştuğu varsayımından yola çıkılarak konumlandırılması gerekmektedir. Bu noktada ilk anlam, sanatçının bahsedilen tasarım alanındaki sosyal politikasının çözümlenmesine kadar izleyiciye rehberlik edecektir.

Birçok kavramın ifade edilmesi için farklı görsel elemanlar kullanılmış olsa bile, enformatik imgenin sanat yapıtındaki kaynak kodları yine bu kavramların ortak temelinde birleşmektedir. Daha net bir ifadeyle evrensel kavramları anlatmanın yolu, yine bu kavramlara ilişkin imgeler marifetiyle dolaylı ya da dolaysız olarak gerçekleştirilebilir. Bu aşamanın ötesinde bir sonraki adım, yan ve anlaşmalı anlamlar bakımından enformatik imgenin kavranmasıdır.

Sanat yapıtının çözümlenmesi konusunda geliştirilen tüm ikonografik ve semiyotik önermeler, yine imgenin kaynağına yönelik verileri tarihsel açıdan sorgulamaktadır. Dolayısıyla enformatik sanat yapıtının karşısındaki izleyicinin de bu sosyo-politik algılama verilerine sahip olması gerekmektedir. Ancak bu yöntemle; Jack Louis David'in Fransız Devrimi'ne çok özel kodlamalarla yaptığı göndermelerinin ve Hans Haacke'nin yasa dışı silah ticaretine atıflarının, imgenin kodlanma amacı ve süreci bakımından benzerlik gösterdiğinden bahsedilebilir. Aslında yaşadıkları ve ürettikleri dönemler açısından iki sanatçı arasında çok uzun bir zaman dilimi bulunmasına karşın, bu saptamalar ışığında her iki sanatçının da çalışmalarının enformatik imgeleri barındırdıkları ve benzer yöntemlerle analiz edilebilecekleri bir gerçektir.

Enformatik sanat yapıtı, genel anlamda çağdaş imge konvansiyonu tasarımı olarak, yönetilen bellek kavramını barındırmaktadır. Bu bağlamda günümüzde sanatçıların da, toplumların belleğini oluşturma amacını gerçekleştirme işlevi üzerinden geliştirmeye başladığı bir üretim sürecinden bahsedilebilir. Son çözümleme aşaması; üzerinde hassasiyetle durulması gereken bu noktada, tüm bireysel ve toplumsal verilerin, izleyici özelinde açılımlarının sorgulanmasıdır.

Sanat yapıtında bulunan imgelerin enformatik anlamlar ifade etmesi ya da enformatik imgelerin sanat yapıtında yer alması, tarihsel süreç içerisinde değişiklik göstermiştir. Ancak her anlamda sanat yapıtı inandırıcılığını yeniden sanatçının ortaya koyduğu didaktik söyleminde barındırmaktadır. Bu nedenle sorgulanması neredeyse imkansız olan durum, tam bağımsız sanatın hiçbir zaman mümkün olmadığı, aksine bireyi biçimlendiren sosyal ve ekonomik etkenlerin sanatı da biçimlendirdiği gerçeğini görmektir.

Sonuç olarak; günümüzde enformatik imgenin sanatsal üretimi, retorik sayılamayacağı ölçüde bir *parrhesiastes* (risk alarak doğruları söylemek) olarak ele alınmalıdır. Bu kavrayış modeli, enformatik imgenin uzamı etrafında güncel kavramları karşılama olasılığının daha yüksek olduğu ihtimalini de güçlendirmektedir. Enformatik kirliliğin en büyük tehdidi oluşturduğu günümüz

bilişsel ağı göz önünde bulundurulursa, sanatın her zaman doğruları değil sübjektif çıkarımları savunması olasıdır. Sanatçıların da en yaygın görsel elemanları arşivlemeleri ve sanat yapıtlarında doğal olarak, kabul edilebilir ölçülerde simultane benzerliklerin izlenebilmesi söz konusudur. Enformatik imgenin sanat yapıtında bulunması ve dolaşıma girmesi de günümüz sanatının, gelecekle olan bağlarının güncellenmesi anlamına gelmektedir.

KAYNAKLAR

KİTAPLAR:

- ADANIR, Oğuz; **Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2000, 116 s.
- ADORNO, W. Theodor ve Max Horkheimer; **Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar 1**, Çev: Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1995, 165 s.
- ALLOWAY, Lawrence; **Topics in American Art Since 1945**, W.W.Norton and Company, Amerika, 1975, 283 s.
- ARCHER, Michael; **Art Since 1960**, World of Art, İngiltere, 1997, 224 s.
- ATAKAN, Nancy; **Arayışlar Resim ve Heykelde Alternatif Akımlar**, Çev: Zeynep Rona, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998, 140 s.
- BARRETT, Terry; **Criticizing Art Understanding the Contemporary**, Mayfield Publishing Company, Amerika, 1994, 199 s.
- BARTHES, Roland; **Camera Lucida**, 2. Basım, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1996, 111 s.
- BARTHES, Roland; **Göstergebilimsel Serüven**, 3. Basım, Çev: Mehmet-Sema Rifat, Kaf Yayınları, İstanbul, 1997, 293 s.
- BAUDRILLARD, Jean; **Baştan Çıkarma Üzerine**, Çev: Ayşegül Sönmezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, 223 s.
- BAUDRILLARD, Jean; **Faucault'u Unutmak**, Çev: Oğuz Adanır, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998, 83 s.
- BAUDRILLARD, Jean; **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, Çev: Oğuz Adanır, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul 2002, 370 s.
- BAUDRILLARD, Jean; **Simülakr ve Simülasyon**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2003, 232 s.
- BAUMAN, Zygmunt; **Modernity and the Holocaust**, Cornell University Press, Amerika, 2001, 267s.
- BAYART, Jean-François; **Kimlik Yanılsaması**, Çev: Mehmet Moralı, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, 269 s.

- BERGER, John; **Görme Biçimleri**, Çev: Yudanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, 160 s.
- BERGER, John; **Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar**, Çev: Bülent Somay, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, 49 s.
- BERGER, John; **O Ana Adanmış**, 2. Basım, Çev: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 1998, 181 s.
- BERNAL, Martin; **Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization (The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985, Volume 1)**, Rutgers University Press, Amerika, 1991, 608 s.
- BERNARD, Malcolm; **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, Çev: Güliz Korkmaz, Ütopya Yayınları, Ankara, 2002, 263 s.
- BERNSTEIN, Roberta; **Jasper Johns**, Rizzoli Art Series, Amerika, 1992, 23 s.
- BOLT, Barbara; **Art Beyond Representation**, I.B.Tauris&Co Ltd, Amerika, 2004, 209 s.
- BOUBAT, Eduard; **Fotoğraf Sanatı**, Çev: M. Nejat Özcan, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1996, 106 s.
- BOURRIAUD, Nicolas; **Postprodüksiyon**, Çev: Nermin Saybaşı, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2004, 148 s.
- BOZKURT, Nejat; **Sanat ve Estetik Kuramları**, 2. Basım, Sarmal Yayınevi, İstanbul, 1995, 334 s.
- BURKE, Peter; **Tarihin Görgü Tanıkları**, Çev: Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, 2003, İstanbul, 244 s.
- BURNETT, Ron; **İmgeler Nasıl Düşünür?**, Çev: Güçsal Pusar, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, 330 s.
- CAWOOD, Ian; **The First World War**, Routledge, İngiltere, 2001, 174 s.
- CHOMSKY, Noam; **Medya Denetimi**, Çev: Elif Baki, Everest Yayınları, İstanbul, 2005, 62 s.
- CHOMSKY, Noam; **Medya Gerçeği**, 3. Basım Çev: Abdullah Yılmaz-Osman Akınhay, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, 522 s.
- CLARK, Toby; **Sanat ve Propaganda Kitle Kültürü Çağında Politik İmge**, Çev: Esin Hoşsucu, Ayrıntı yayınları, İstanbul, 2004, 238 s.

- CRARY, Jonathan; **Gözlemcinin Teknikleri**, Çev: Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, 178 s.
- DANTO, Arthur C.; **After The End of Art**, Princeton University Press, Amerika, 1998, 262 s.
- DARLEY, Andrew; **Visual Digital Culture**, 2. Basım, Routledge, Amerika, 2002, 225 s.
- DELANY, Samuel; **Triton**, Çev: Metin Çetin, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, 395s.
- DELLALOĞLU, Besim F.; **Franfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1995, 103 s.
- DEXEUS, Victoria Combalia; **Tapies**, Ediciones Poligrafa, 2. Basım, İspanya, 1990, 128 s.
- EAGLETON, Terry; **Estetiğin İdeolojisi**, Çev: Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil, Özne Yayınları, İstanbul, 1998, 435 s.
- EAGLETON, Terry; **Kuramdan Sonra**, Çev: Uygur Abacı, Literatür Yayınları, İstanbul, 2004, 232 s.
- EAGLETON, Terry; **Kültür Yorumları**, Çev: Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 171 s.
- ECO, Umberto; **Açık Yapıt**, Çev: Nilüfer Uğur DALAY, Can Yayınları, İstanbul, 2000, 308 s.
- ECO, Umberto; **Günlük Yaşamdan Sanata**, Çev: Kemal Atakay, Adam Yayınları, İstanbul 1993, 200 s.
- FARAGO, France; **Sanat**, Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, İstanbul, 2006, 294 s.
- FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliliği**, 7. Basım, Çev: Cevat Çapan, Verso Yayıncılık, Ankara, 1993, 224 s.
- FLORENSKI, Pavel; **Tersten Perspektif**, Çev: Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2001, 143 s.
- FOSTER, Hal; **Tasarım ve Suç**, İletişim Yayınları, Çev: Elçin Gen, İstanbul, 2004, 198 s.
- FOUCAULT, Michel; **Bu Bir Pipo Değildir**, 2. Basım, Çev: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995. 58 s.

- FOUCAULT, Michel; **Doğruyu Söylemek**, Çev: Kerem Eksen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 147 s.
- FOUCAULT, Michel; **Kelimeler ve Şeyler**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yayınları, Ankara, 1994, 499 s.
- FOUCAULT, Michel; **Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2**, 2. Basım, Çev: Işık Ergüden, Osman Akinhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 315 s.
- FREEDBERG, David; **The Power of Images**, The Univesity Of Chicago Press, Amerika, 1989, 534 s.
- GEIGER, Moritz; **Estetik Anlayış**, Çev: Tomris Mengüşoğlu, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, 142 s.
- GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992, 536 s.
- GREENBERG, Clement; “After Abstract Expressionism”, **Art in Theory 1900-1990**, Der: Charles Harrison, Paul Wood, , Blackwell, İngiltere, 1992, 1189 s.
- GREENBERG, Clement; “Modernist Resim”, Çev: Doğan ŞAHİNER, **Modernizmin Serüveni**, 2. Basım, Der: Enis BATUR, YKY, İstanbul, 1998, 495 s.
- HOURS, Madeleine; **Başyapıtların Gizli Dünyası**, Çev: Kaya Özsezgin, İmge Yayınları, Anakara, 2001, 226 s.
- HUNT, Jocelyn; **French Revolution**, Routledge, İngiltere, 1998, 128 s.
- HUYSEN, Andreas; **Alacakaranlık Anıları**, Çev: Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, 190 s.
- JAFFE, Harold; **Tekno-Mağara'nın Ötesi**, Çev: Turan Parlak, Notos Kitap, İstanbul, 2008, 187 s.
- JAY, Martin; **Diyalektik İmgelem**, Çev: Ünsal Oskay, Belge Yayınları, İstanbul, 2005, 500 s.
- KALIÇ, Sabri; **Deneysel Sinemacı Kimliğiyle Andy Warhol**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, 75 s.
- KELLNER, Douglas; **Media Culture**, Routledge, Amerika, 1995, 357 s.
- KILIÇ, Levend; **Görüntü Estetiği**, Kavram Yayınları, İstanbul, 1995, 117s.
- KOETZLE, Hans Michael; **Photo Icons**, Taschen, İngiltere, 2005, 351 s.

- KUSPIT, Donald; **Sanatın Sonu**, Çev: Yasemin Tezgiden, Metis yayınları, İstanbul, 2006, 222 s.
- LAMBERT, Rosemary; **The Twentieth Century**, 5. Basım, Cambridge University Pres, Amerika, 1992, 90 s.
- LESTER, Paul Martin; **Visual Communication**, 3. Basım, Thomson Wadsworth, Amerika, 2003, 420 s.
- LHOTE, André; **Sanatta Dışmeyen Plastik Değerler**, Çev: Kaya Özsezgin, İmge Yayınları, İstanbul, 2000, 196 s.
- LOOMBA, Ania; **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, Çev: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, 310 s.
- LUCIE-SMITH, Edward; **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Çev: Ebru Kılıç, Begüm Kovulmaz, Osman Akınhay, Akbank Kültür Sanat Dizisi, İstanbul, 2004. 400 s.
- LUCIE-SMITH, Edward; **Movements in Art Since 1945**, 3. Basım, Thames And Hudson, İngiltere, 1995, 304 s.
- LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, 2. Basım, Çev: Prof. Dr. Cevat ÇAPAN, Prof. Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, 416 s.
- MIRZOEFF, Nicholas; **An Introduction to Visul Culture**, 4. Basım, Routledge, Amerika, 2003, 274 s.
- MITCHELL, W.J.T. ; **Iconology; Image, Text, Ideology**, The Univesity Of Chicago Press, Amerika, 1986 (paperback edition 1987), 236 s.
- MITCHELL, W.J.T. ; **Picture Theory**, The University Of Chicago Press, Amerika, 1994, 445 s.
- MITCHELL, W.J.T. ; **The Language of Images**, The University Of Chicago Press, Amerika, 1980, 307 s.
- MORE, Thomas; **Utopia**, Çev: Ender Gürol, Cem Yayınevi, İstanbul, 2004, 142 s.
- MOSZYNSKA, Anna; **Abstract Art**, Thames And Hudson, İngiltere, 1995, 240 s.
- MURPHY, John W. ; **Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri**, Çev: Hüsamettin Arslan, Eti Kitapları, İstanbul, 1995, 280 s.
- ÖZKAYA, Serkan; **Sanatta Deha ve Yaratıcılık**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000, 112 s.

- PANOFSKY, Erwin; **İkonografi ve İkonoloji**, Çev: Engin Akyürek, Afa Yayınları, İstanbul, 1995, 88 s.
- PERNIOLA, Mario; **İletişime Karşı**, Çev: Durdu Kundakçı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006, 103 s.
- READ, Herbert; **A Concise History of Modern Painting**, 2. Basım, Thames And Hudson, 1997, 392 s.
- RICHTER, Gerhard; “from ‘Interview with Benjamin Buchloh’ 1986”, **Art in Theory 1900-1990**, Der: Charles Harrison, Paul Wood, Blackwell, İngiltere, 1992, 1189 s.
- ROBINS, Kevin; **İmaj**, Çev: Nuray Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, 271 s.
- RUTHERFORD, Paul; **Yeni İkonalar**, Çev: Mustafa K. Gerçeker, İkinci Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, 304 s.
- SARTORY, Giovanni; **Görmenin İktidarı**, Çev: Gül Batuş, Bahar Ulukan, Karakutu Yayınları, İstanbul, 2004, 165 s.
- SARTRE, Jean-Paul; **İmgelem**, Çev: Alp Tümertekin, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006, 154 s.
- SARUP, Madan; **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm**, Çev: A. Baki Güçlü, Ark Yayınları, İstanbul, 1997, 270 s.
- SAYIN, Zeynep; **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 323 s.
- SHIFF, Richard; **Paul Cézanne**, Rizzoli Art Series, Amerika, 1994, 24 s.
- SLATER, Phil; **Franfurt Okulu**, Çev: Ahmet Özden, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1998, 295 s.
- SONTAG, Susan; **Fotoğraf Üzerine**, Çev: Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1993, 219 s.
- STOR, Robert; **Gerhard Richter: October 18, 1977**, The Museum Of Modern Art, Amerika, 2000. 151 s.
- STURKEN, Marita; **Practices of Looking**, Oxford University Press, Amerika, 2001, 385 s.
- TANİLLİ, Server; **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası 20. Yüzyıl: Yeni Bir Dünyanın Arasında**, 6.Cilt, Adam Yayınları, İstanbul, 1999, 700 s.

- THISTLEWOOD, David; **Sigmar Polke: Back to Postmodernity**, Liverpool University Press, İngiltere, 1996, 184 s.
- TORCZYNER, Harry; **Rene Magritte; Gerçek Resim Sanatı**, Çev: Nil Boyacı, Düzlem Yayınları, İstanbul, 1992, 144 s.
- TURANİ, Adnan; **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 6. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995, 150 s.
- TURHANLI, Halil; **Şenlik Sanat ve Sabotaj**, Chiviyazilari Yayınevi, İstanbul, 2002, 203 s.
- TÜRKOĞLU, Nurçay; **Görü-Yorum Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü**, Der Yayınevi, İstanbul, 2000, 208 s.
- VIRILLO, Paul; **Enformasyon Bombası**, Çev: Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul, 2003, 139 s.
- WILKIN, Karen; **Kenneth Noland**, Ediciones Poligrafa, İspanya, 1990. 128 s.
- WOLFF, Janet; **Sanatın Toplumsal Üretimi**, Çev: Ayşegül Demir, Özne Yayınları, İstanbul, 2000, 284 s.
- YILMAZ, Mehmet; **Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2001, 238 s.
- ZİZEK, Slavoj; **Kırılğan Mutlak**, Çev: Mehmet Özgür, Encore Yayınları, İstanbul, 2003, 199 s.
- ZİZEK, Slavoj; **Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş**, 2. Basım, Çev: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, 233 s.

MAKALELER:

- ALPERS, Svetlana; Emily Apter; Carol Armstrong; Susan Buck-Morss; Tom Conley; Jonathan Crary; Thomas Crow; Tom Gunning; Michael Ann Holly; Martin Jay; Thomas Dacosta Kaufmann; Silvia Kolbowski; Sylvia Lavin; Stephen Melville; Helen Molesworth; Keith Moxey; D. N. Rodowick; Geoff Waite; Christopher Wood, "Visual Culture Questionnaire", **October**, Vol. 77, Summer, 1996, 25-70 s.
- BAKER, Kenneth; "Addition+Abundance= Sigmar Polke", **Artforum**, April 1991, 82-88 s.
- BIRINGER, Johannes; "Postmodern Performance and Technology", **Performing Arts Journal**, Vol. 9, No. 2/3, 1985, 221-233 s.
- BONDI, Inge; "Some Relationships Between Photography And Artists", **Archives of American Art Journal**, Vol. 9, No. 2, April, 1969, 1-18 s.
- BRAENDLIN Bonnie, "Alice Walker's The Temple of My Familiar as Pastiche", **American Literature**, Vol. 68, No. 1, March, 1996, 47-67 s.
- CALLINICOS, Alex; "Marxism and Modernism: An Exchange Between Alex Callinicos and Paul Wood", **Oxford Art Journal**, Vol. 15, No. 2, 1992, 120-125 s.
- CLARK, T. J. ; "Clement Greenberg's Theory of Art", **Critical Inquiry**, Vol. 9, No. 1, September, 1982, 139-156 s.
- CLARK, T. J. ; "In Defense of Abstract Expressionism", **October**, Vol. 69, Summer, 1994, 22-48 s.
- CRAVEN, David; "Abstract Expressionism and Third World Art: A Post-Colonial Approach to 'American' Art", **Oxford Art Journal**, Vol. 14, No. 1, 1991, 44-66 s.
- CROW, Thomas; "Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol", **Art in America**, May 1987, 129-136 s.
- CROWTHER, Paul; "Kant and Greenberg's Varieties of Aesthetic Formalism", **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 42, No. 4, Summer, 1984, 442-445 s.
- CYPHERS, Peggy; "The Consumption of Paradise", **Art Journal**, Vol. 51, No. 2, Summer, 1992, 52-56 s.
- EISNER, Eliot W.; "Media, Expression and the Arts", **Studies in Art Education**, Vol. 13, No. 1, Autumn, 1971, 4-12 s.

- FIELD, Richard S., "Eric Fischl; Eric Fischl's Dream Screen", **American Art**, Vol. 6, No. 4, Autumn 1992, 40-49 s.
- FINEBERG, Jonathan; "Robert Rauschenberg's Reservoir", **American Art**, Vol. 12, No. 1, Spring, 1998, 84-88s.
- FRANCIS, Richard; "Amsterdam: Julian Schnabel at the Stedelijk", **The Burlington Magazine**, Vol. 124, No. 949, April, 1982, 257-254 s.
- FRECCERO, Carla; "Our Lady of MTV: Madonna's Like a Prayer", **boundary 2**, Vol. 19, No. 2, Summer, 1992, 163-183 s.
- FREEDMAN, Kerry; "Visual Art/Virtual Art: Teaching Technology for Meaning", **Art Education**, Vol. 50, No. 4, July, 1997, 6-12 s.
- FOSTER, Hal; "(Post) Modern Polemics", **Perspecta**, Vol. 21, 1984, 145-153 s.
- FOSTER, Hal; "Postmodernism in Parallax", **October**, Vol.63, Winter, 1993, 3-20 s.
- FOSTER, Stephen C. ; "Clement Greenberg: Formalism in the 40's and 50's", **Art Journal**, Vol. 35, No. 1, Autumn, 1975, 20-24 s.
- FULLER, Peter; "Julian Schnabel, Paintings 1975-1986 London, Whitechapel", **The Burlington Magazine**, Vol. 128, No. 1004, November, 1986, 839-841 s.
- FRYD, Vivien Gren; "The Object in the Age of Theory", **American Art**, Vol. 8, No. 2, Spring, 1994, 2-5 s.
- GREENBERG, Clement; "Necessity of Formalism", **New Literary History**, Vol. 3, No. 1, Autumn, 1971, 171-175 s.
- GOERITZ, Mathias; "Art Is Dead!", **Leonardo**, Vol. 1, No. 2, April, 1968, 220 s.
- HART, Paul; "Review: The Essential Legacy of Clement Greenberg from the Era of Stalin and Hitler", **Oxford Art Journal**, Vol. 11, No. 1, 1988, 76-87 s.
- HAXTHAUSEN, Charles W. ; **Sigmar Polke Retrospective, Washington, Chicago and Brooklyn**, **The Burlington Magazine**, Vol. 133, No.1060, July, 1991, 482-483 s.
- HERNANDEZ, Raymond; "Clement Greenberg Dies at 85; Art Critic Championed Pollock", **New York Times**, May8, 1994, Aralık 2008,
- HOAGLUND, John; "A Crisis in Aesthetics?", **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 15, No.3, July 1981, 101-104 s.

- HOBBS, Robert C. ; “Early Abstract Expressionism and Surrealism”, **Art Journal**, Vol. 45, No. 4, Winter, 1985, 299-302 s.
- HODIN, J. P.; “Art and Criticism: On the Problems of Living Art Criticism”, **College Art Journal**, Vol. 15, No. 1, Autumn, 1955, 18-33 s.
- JACHEC, Nancy; “Modernism, Enlightenment Values, and Clement Greenberg”, **Oxford Art Journal**, Vol. 21, No. 2, 1998, 123-132 s.
- JACHEC, Nancy; “The Space Between Art and Political Action: Abstract Expressionism And Ethical Choice in Postwar America 1945-1950”, **Oxford Art Journal**, Vol. 14, No. 2, 1991, 18-29 s.
- JAFFEE, Barbara; “Jackson Pollock's Industrial Expressionism”, **Art Journal**, Vol. 63, No. 4 Winter, 2004, 68-79 s.
- JAFFE, Harold; “Madonna”, **Performing Arts Journal**, Vol.10, No.3,1987, 17-20 s.
- JESSUP, Bertram; “Crisis in the Fine Arts Today”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 29, No. 1, Autumn, 1970, 3-10 s.
- JOHNSTON, Jill; “The World Out Side His Window”, **Art in America**, April 1992, 114-126 s.
- KARLEN, Peter H.; “Art in the Law”, **Leonardo**, Vol. 14, No. 1, Winter, 1981, 51-56 s.
- KOCH, Gertrud; “The Richter-Scale of Blur”, **October**, Vol. 62, Autumn, 1992, 133-142 s.
- MAMIYA, Christin J.; “We the People: The Art of Robert Rauschenberg and the Construction of American National Identity”, **American Art**, Vol. 7, No. 3, Summer, 1993, 40-63 s.
- McFEE, Graham; “Wollheim and the Institutional Theory of Art”, **The Philosophical Quarterly**, Vol. 35, No. 139, April, 1985, 179-185 s.
- MIRCHANDANI, “Rekha; Postmodernism and Sociology: From the Epistemological to the Empirical”, **Sociological Theory**, Vol. 23, No. 1, March, 2005, 86-115 s.
- MITCHELL, Edward; “Lust for Lifestyle”, **Assemblage**, No. 40, December, 1999, 80-88 s.
- MITCHELL, W. J. T.; “What Is an Image?”, **New Literary History**, Vol. 15, No. 3, Spring, 1984, 503-537 s.

- MOUL, William; "Power Parity, Preponderance, and War between Great Powers, 1816-1989", **The Journal of Conflict Resolution**, Vol. 47, No. 4 August, 2003, 468-489 s.
- NIJMAN, Jan; "The Limits of Superpower: The United States and the Soviet Union since World War II", **Annals of the Association of American Geographers**, Vol. 82, No. 4, December, 1992, 681-695 s.
- ORBELL, John M.; Brent M. Rutherford; "Can Leviathan Make the Life of Man Less Solitary, Poor, Nasty, Brutish and Short?", **British Journal of Political Science**, Vol. 3, No. 4, October, 1973, 383-407 s.
- PAJ, Ping Chong; "Slut For Art Muna Tseng", **A Journal of Performance and Art**, Vol. 22, No. 1, January, 2000, 111-128 s.
- REID-PHARR, Robert F.; "Disseminating Heterotopia", **African American Review**, Vol. 28, No. 3, Autumn, 1994, 347-357 s.
- RICHARDSON, Ann S.; "Art Means Language", **Art Education**, Vol. 35, No. 5 September, 1982, 10-12 s.
- RICHMOND, Stuart; "Remembering Beauty: Reflections on Kant and Cartier-Bresson for Aspiring Photographers", **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 38, No. 1, Spring, 2004, 78-88 s.
- RILEY, Terence; "The MOMA Expansion: A Conversation with Terence Riley Hal Foster; Denis Hollier; Silvia Kolbowski; Rosalind Krauss" **October**, Vol. 84, Spring, 1998, 3-30 s.
- ROBSON, Deirdre; "The Market for Abstract Expressionism: The Time Lag between Critical and Commercial Acceptance", **Archives of American Art Journal**, Vol. 30, No. 1/4, 1990, 113-118 s.
- SABATO, Ernesto, "Sanat Krizi ya da Kriz Sanatı", Çev: Aykut Derman, **Cogito**, Sayı: 27, 2001, 311 s.
- SCRIVENER, Stephen; "Amplifying the Mind's Eye: Sketching and Visual Cognition Jonathan Fish", **Leonardo**, Vol. 23, No. 1, 1990, 117-126 s.
- SHONE, Richard; "Schnabel at the Tate Gallery", **The Burlington Magazine**, Vol. 124, No. 954, September 1982, 572-575 s.
- SONNEGA, William; "Morphing Borders: The Remanence of MTV", **TDR (1988-)**, Vol. 39, No. 1, Spring, 1995, 45-61 s.
- STEPHANSON, Anders; "Regarding Postmodernism. A Conversation with Fredric Jameson", **Social Text**, No. 17, **Autumn**, 1987, 29-54 s.

- TRAPP, Frank Anderson; "The 1913 Armory Show in Retrospect", **College Art Journal**, Vol. 17, No. 3, Spring, 1958, 294-296 s.
- VINKOVETSKY, Yakov; "Painting as Process and Result", **Leonardo**, Vol. 18, No. 3, 1985, 165-169 s.
- WEINTRAUB, Linda; "The Studio Potential of the University Art Gallery", **Art Journal**, Vol. 58, No. 1, Spring, 1999, 36-41 s.
- WOLCOTT, Anne G.; "Whose Shoes Are They Anyway? A Contemporary Approach to Interpretation", **Art Education**, Vol. 47, No. 5, Interpretation. September, 1994, 14-20 s.
- ZAKIA, Richard D. ; "Photography and Visual Perception", **Journal of Aesthetic Education**, Vol. 27, No. 4, Winter, 1993, 67-81 s.
- ZERNICH, Theodore; "The Relative Influence of Parts and Wholes in Shaping Preference Responses to Paintings George W. Hardiman", **Studies in Art Education**, Vol. 23, No. 3, 1982, 31-38 s.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Zafer GÜNGEN

Doğum yeri ve yılı: İZMİR 1977

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 2001, Mustafa Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.

Lisans: 1999, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Anasanat Dalı.

Lise: 1994, Selma Yiğitalp Lisesi, İzmir.

ETKİNLİKLER

Karma Sergi, Türk Amerikan Derneği, İzmir, 1996.

58.Devlet Resim-Heykel Sergisi,1997.

59.Devlet Resim-Heykel Sergisi,1998.

Karma Sergi, Türk Amerikan Derneği, İzmir, 1999.

Karma Sergi, Artı Sanat Galerisi, Ankara, 1999.

Kişisel Sergi, Mazhar Zorlu Sanat Galerisi, İzmir, 1999.

Karma Sergi, Mustafa Kemal Üniversitesi Öğretim Elemanları Sergisi, Mersin, 2000.

Karma Sergi, Mustafa Kemal Üniversitesi Öğretim Elemanları Sergisi, Adana, 2000.

Karma Sergi, Mustafa Kemal Üniversitesi Öğretim Elemanları Sergisi, Antakya, 2001.

Turgut Pura Vakfı Resim Heykel Yarışması Birincilik Ödülü, İzmir, 2002.

Karma Sergi, Beş Kentten Sanat, Kocaeli, 2004.

Karma Sergi, İzmir Enternasyonal Fuarı, İzmir, 2004.

Kişisel Sergi, İzmir Devlet Resim Heykel Müzesi, 2005.

Karma Sergi, Karma Karışık, İzmir A.K.M, 2006.

II. Uluslararası Buca Eğitim Fakültesi Görsel Sanatlar Buluşması İzmir Bienali, 2007.

Karma Sergi, 2. Egeart Sanat Günleri, İzmir A.K.M., 2007.

1th international Roaming Biennial of Tehran, 2008.

Karma Sergi, Soyer Kültür Sanat Merkezi, İzmir, 2008.

Karma Sergi, 20. Burhaniye Ören Turizm Kültür ve Sanat Festivali,Balıkesir,2009.

İş tecrübesi: 2002-2009 Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

1999-2002 Mustafa Kemal Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.

Yayımları:

“Oligarşik Bir Komplo Teorisi; Mikro-Produksiyonlar”, rh+ sanart Dergisi, Sayı 38, Mart 2007, 17-20 s.

“Mavi-Su ya da İzmir’de Bir Sergi”, rh+ sanart Dergisi, Sayı 48, Ocak 2008, 64-65 s.

“Ötekinin Romantizmi ya da Yeniden Üretim Manifestosu Üzerine” rh+ sanart Dergisi, Sayı 51, Mayıs 2008, 27-29 s.