

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GÜNÜMÜZ RESİM SANATI
VE
TEKNOLOJİ

Hazırlayan
Olca ÖZKAPLAN

Danışman
Yrd. Doç.Dr. Ahmet Feyzi KORUR

İZMİR-2009

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “ Günümüz Resim Sanatı ve Teknoloji ” 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.

10.../..11../.2009.....

Olçay ÖZKAPLAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre G.S.E. Resim Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Olcay Özkaplan'ın "Günümüz Resim Sanatı ve Teknoloji" konulu tezi 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 üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

Yrd. Doç. Dr. A.Feyzi KORUR

ÜYE

Prof. A. Mümtaz SAĞLAM

ÜYE

Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No:	Konu Kodu:	Üniv. Kodu:
<input type="checkbox"/> Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.		

Tez/Proje Yazarının			
Soyadı: Özkaplan	Adı: Olcay		
Tezin Türkçe Adı: Günümüz Resim Sanatı ve Teknoloji			
Tezin Yabancı Dildeki Adı: Contemporary Painting and Technology			
Tezin Yapıldığı			
Üniversite: D.E.Ü.	Enstitü: G.S.E.	Yıl: 2009	
Diğer Kuruluşlar : -			
Tezin Türü: Yüksek Lisans			
Dili: Türkçe			
Tez Danışmanlarının			
Ünvanı: Yrd. Doç.Dr.	Adı: Ahmet Feyzi	Soyadı: KORUR	
Türkçe Anahtar Kelimeler:		İngilizce Anahtar Kelimeler:	
1- Günümüz resim sanatı		1- Contemporary painting	
2- Teknoloji		2- Technology	
3- Dijital resim		3- Digital painting	
4- Sanat eseri çoğaltımı		4- Reproduction of work of art	
5- Postmodern sanat		5- Postmodern art	
Tarih:			
İmza:			
Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum		Evet	Hayır
		<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

ÖZET

Teknoloji ve sanat başından beri karşılıklı ilişki içinde olmuşlardır. Bu tez çalışmasında günümüz resim sanatının teknoloji bağlamındaki özellikleri araştırılmış ve örneklenmiştir. Resim sanatında teknolojik gelişmeler sonucu ortaya çıkan ilk önemli dönüm noktası, fotoğrafın keşfiyle ortaya çıkan temsil kriziyle yaşanmış ve sanat eserlerinin mekanik olarak çoğaltımının sağlanmasından sonra sanat eserinin özgünlüğünün ve halesinin kaybolması gündeme gelmiştir. Teknoloji ve resim sanatı arasındaki ilişkinin ana belirleyici olduğu ikinci dönüm noktası da dijital teknolojinin büyük atılımıyla olmuştur. Günümüzde bilgisayar ve internet teknolojilerinin gelişmesi hem yeni sanatsal alanlar yaratmış, hem de resmin yapılış tekniklerinde farklılaşmalara yol açmıştır. Yeni teknolojilerin katkısıyla farklı bir estetik algısının ortaya çıkması, imgelerin ulaşılabilirliğinin ve çoğaltımının kolaylaşmasıyla resim sanatı açısından sorgulama alanı daha da genişlemiştir. Her an geri çağrılmaya hazır halde, kültürümüzün bilgisayarlaşmış hafıza bankalarında depolanmış olan geçmişe ve bu güne ait teknikler, biçimler ve imgelerin sanatçının kullanımına açık olarak beklediği günümüzde resim yapmak artık özgür ve yaratıcı ve bir o kadar da sorunlu bir süreçtir. Bu tez çalışmasında bu sürecin getirdiği postmodernist özellikler bağlamında çeşitli sanatçıların çalışmaları örneklenmiş ve irdelenmiştir. Bu saptamalardan sonra ulaşılan sonuç, teknolojik ilerlemenin gerçekleşmesinden sonra onun dışında kalmanın olanaksızlığı ve anlamsızlığıdır. Sanatçıya düşen gelecek çağın sanatının tohumlarını içinde taşıyan günümüz teknolojik ortamının olanaklarından yararlanmak, ancak bunu yaparken sanatın günümüze kadar gelen gelişimi ve birikiminden haberli olmak, çokça düşünüp, araştırmak ve uygulamaktır.

ABSTRACT

Art and technology has always been in a close relationship. In this thesis the properties of contemporary painting under the influence of technology were studied and exemplified. The first turning point that technology caused in painting was the representation problem of painting aroused with the innovation of photography and the deeply questioned authenticity and the loss of the aura of the artwork after the technological facilities enabled men to reproduce the works of art, especially paintings. The second turning point of painting influenced mainly by technology occurred with the leap of the digital technologies. Recently the great developments in the computer and internet technologies have led the emergence of new artistic fields and also caused some diversity in the painting techniques. The problem area for painting is being widened with the new perception of aesthetics coming into the scene and with the ease of finding and manipulating the images. Now painting is a free, creative and also a problematic process in a period where all the techniques, forms and the images of the past and today waiting in the computerized memory banks of our culture and ready to be recalled at any time. In this thesis the works of various contemporary painters were illustrated and evaluated according to their postmodernist characteristics brought by the process outlined above. Since the technological progress happened anyway, it is impossible and incoherent to stay outside of this sphere. The artist must utilize the resources of today's technological medium which bears the seeds of tomorrow's art, and while doing this, must be aware of art history, and before application he must investigate and consider all the information he has.

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlanmasında kaynak sağlayıcı, yol gösterici ve aydınlatıcı katkılarından dolayı Sayın Yrd. Doç. Dr. Ahmet Feyzi Korur'a, bilgisayarla çalışmam sırasındaki yardımlarından ötürü oğlum Can Özkaplan'a ve moral desteği için eşim Süleyman Özkaplan'a teşekkür ederim.

Olca Özkaplan

İÇİNDEKİLER

Sayfa

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	ix
RESİM LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM: TEKNOLOJİ -SANAT

İLİŞKİSİNİN GELİŞİMİ..... .4

1.1. Teknoloji Konusundaki Yaklaşımlar.....	4
1.2. Eski Yunan ve Rönesans'ta Teknoloji -Sanat İlişkisi.....	7
1.3. Falco Kuramı.....	8
1.4. Sanayi Devrimi ve Sanat.....	9
1.5. Fotoğraf ve Resim Sanatının İksel İlişkileri	10
1.6. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Sanat-Teknoloji İlişkisi	11
1.7. Yeniden Üretim ve Sanat Eseri.....	12
1.8. 1960-70'lerde Resim Sanatı ve Teknoloji	14
1.9. 1980'lerde Resim Sanatı ve Teknoloji.....	16
1.10. Günümüzde Resim Sanatı ve Teknoloji.....	19

2. BÖLÜM: GÜNÜMÜZDE DİJİTAL RESİM.....21

2.1. Dijital Teknolojinin Getirdiği Olanaklar.....	21
2.2. Bilgisayarın Eskiz Amacıyla Kullanılması.....	22
2.2. Dijital Resim Konusunda Sanatsal Açıdan Değerlendirmeler.....	23
2.4. Ağ Sanatı.....	26

3. BÖLÜM: TEKNOLOJİK AÇILIMLAR BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ	
RESİM SANATININ ANLATIM ÖZELLİKLERİ.....	28
3.1. Alıntı Ve Maletme.....	28
3.2. Sanatta Melezleşme.....	30
3.3. Konu-İçerik- Yöntem- Biçim Karmaşası.....	31
3.4. Hiper-Gerçek.....	32
3.5. Oyun ve Şok.....	33
3.6. Zaman ve Uzamın İndirgenmesi.....	34
3.7. İzleyicinin Değişen Rolü.....	36
3.8. Analog Teknoloji- Dijital Teknoloji İlişkisi.....	38
3.9. Teknoloji ve Estetik.....	39
3.10. Günümüzde Sanat Teknoloji ve Felsefe.....	40
4. BÖLÜM: YENİ TEKNOLOJİ OLANAKLARI KULLANAN	
GÜNÜMÜZ SANATÇILARINDAN ÖRNEKLER.....	42
4.1. John Baldessari.....	42
4.2. David Bierk.....	45
4.3. Eric Fischl.....	50
4.4. Peter Halley.....	54
4.5. Fabian Marcaccio.....	59
4.6. Marilyn Minter.....	64
4.7. Joseph Nechvatal.....	68
4.8. Albert Oehlen.....	72
4.9. Casey E.B. Reas.....	76
4.9. David Salle.....	81
SONUÇ	86
KAYNAKÇA	89
ÖZGEÇMİŞ	96

KISALTMALAR

Vb	: ve benzeri
TÜAB	: Tuval Üstüne Akrilik Boya
TÜYB	: Tuval Üstüne Yağlı Boya
TÜKT	: Tuval Üstüne Karışık Teknik
KÜKT	: Kağıt Üstüne Karışık Teknik
KÜM	: Kağıt Üstüne Mürekkep
KÜOB	: Kağıt Üstüne Ofset Baskı
DB	: Dijital Baskı
DBÜA	: Dijital Baskı Üstüne Akrilik
DBÜKT	: Dijital Baskı Üstüne Karışık Teknik
DBFÜ YB	: Dijital Baskı Fotoğraf Üstüne Yağlı Boya
JGB	:Jelatin Gümüş Baskı
BB	: Boyut bilinmiyor
Ed.	: Editör
E.	: Erişim
s.	: Sayfa
pp.	: Page

RESİM LİSTESİ

- 1- Frank Stella, "Harran II", 1967, Tuvale floresan polimer boya, 304,8x609,6 cm
- 2- Robert Rauschenberg "Persimmon", 1954, Serigrafi, 66 x 50 cm
- 3- Andy Warhol, "10 Marilyn" 1967, Serigrafi, 10 kare, her biri 91,5x91,5 cm
- 4- Harold Cohen, "Yakın Plan IV", 1966, Taşbaskı, 84,2 x 84,3 cm, (Tate)
- 5- Lilian Schwartz, "Gece Manzarası", Al plakaya dijital gravür, 1975, BB
- 6- Pat Steir, "Bruegel", 1985, Her biri 18x 15 cm.lik 16 parça
- 7- Mike Bildo, "Pollock Değil Bildo", 1982 , TÜYB, BB
- 8- Sherrie Levine, "After Walker Evans,2", JGB, 1981, 19.6 x 12.8 cm
- 9- Jeff Koons, "Dudaklar", 2000, TÜYB, 305x437 cm
- 10a- Harold Cohen Stüdyoda Aaron'la, 1995
- 10b- Aaron, "Herald 3", 2008, Dijital baskı., 81,3x64 cm
- 11- Aldo Giorgioni'nin elektronik kalemle çalışması
- 12- Mike Quantrill ve Linda Candy'nin Tahtada Çizim Düzeneği
- 13- Anthony Padgett ve Linda Candy'nin İnteraktif Algı Çizim Sistemi
- 14a - Eric Fishl, "Banyo Sahnesi-2" ,2003, Photoshop Eskizi
- 14b - Eric Fishl, "Banyo Sahnesi-2" ,2003, TÜYB,183x274,3 cm
- 15 - Gerhard Richter, "Ema, Merdivenden İnen Çıplak", 1966, TÜYB, 200 X 130 cm
- 16- Michael Somoroff "Sorgu (Query)2,3,4, 2004, DB, BB
- 17- J. Baldessari, "Yarıklar (Turuncu) ve Kurdeleler (Turuncu, Mavi) ile Yular (Mor), Balonlar (Mor, Kırmızı, Yeşil, Gri) içinde Çoklu Figürler (Kırmızı, Yeşil, Sarı) + Tek Figür (Sarı)", 2004, D.B., BB
- 18- J. Baldessari, "Kollar ve Bacaklar, (Masayla Mavi Kol)", 2007, D.B.+A.B., 51.8 x 250.8 cm
- 19- J. Baldessari, "Burunla Kollar ve Bacaklar", 2007, D.B.+A.B., 150x 196 cm
- 20- J. Baldessari, " Neredeyse Sağda Arada Bir Yerde ve Sakin Değil (Turuncuyla)", 2004, Üç Boyutlu D.B., 305.8 x 272.7 x 8.89 cm
- 21- Baldessari, "Sarı Stonehenge (iki kişiyle)" 2005, El yapımı kağıda baskı+A.B., 73.7 x 81.3 cm
- 22- D. Bierk, "Bir Gezegenin Ağıt (Ingres'e)", TÜYB+ dijital fotoğraf üstü yağlıboya, 69,6 x 94,2 cm, 2001
- 23- D. Bierk, "Gezegenin Belleği, Ingres'e", TÜYB+ TÜ Dijital Baskı Fotoğrafa YB, 58,4x96,7 cm, 2001

- 24- D. Bierk, "Tarihten Sonra- Denge Alegorisi, Vermeer'e", 2000, TÜYB, 132,5x215,9 cm
- 25- D. Bierk, "Tarihten Sonra- Bir Denge Alegorisi (Yaşama)", 2000, Tuval ve Çelik Ü.Y.B., 182,3x457,2 cm
- 26- D. Bierk, "Sanata Övgü, to Manet'i İzleyen Davut", 1993-2001, DBFÜ YB+TÜYB+Çelik, 8,2 x 165,1 cm
- 27- E.Fischl, "April Paris'te", 1998, TÜYB, 155x180,3 cm
- 28- E.Fischl, "Yatakodası Sahnesi 2", 2004, TÜYB, 221x287 cm
- 29- E.Fischl, "Corrida in Ronda 1", 2008, TÜYB, 78x108 cm
- 30- E.Fischl, "Seyahat Romansı V", 1994, TÜYB, 177,8x137,2 cm
- 31- E.Fischl, "Seyahat Romansı I", 1994, TÜYB, 147,3 x 165,1 cm.
- 32- P. Halley, Sergi Görünümü, Gary Taintsian Gallery, Moskova, 2006.
- 33- P. Halley, "Patlayan Hücre", 1994, Dijital Baskı, 9 Parça, her biri 94x122 cm
- 34- P. Halley, "Güç Kullanıcı", 1995, TÜAB, 234,2 x 321 cm
- 35- P. Halley, "Panik Odası", 2002, TÜAB, 289,6x 233,7 cm
- 36- P.Halley, "Kayıp Sinyal", 2006, TÜAB, 137,2x 121,9 cm
- 37- P.Halley, "Endekslenmiş", 2007, TÜAB, 243,8x381 cm
- 38- F. Marcaccio "Toplam Paintant", 1999, Al Üstüne YB + Mürekkep+ Silikon+Plastik+İp, 254 cm x 609.6 cm
- 39- F. Marcaccio, Paintant Öyküleri Sergisinden Görünüm, 2000,
- 40- F. Marcaccio, "Paintant- Ayrıntı", BB
- 41- F. Marcaccio, "Adsız", 2006, (Mikro-Sunumlar Serisinden), 152x 81,3 cm
- 42- F. Marcaccio, "Tam Kontrol", 2006, TÜYB+A+Pigmentli Mürekkep, 243,8x365,8 cm
- 43- F. Marcaccio, "Paramiliter Paintant", 2005, Karışık Teknik, 76.2 x 101.6 cm
- 44- M. Minter, "Parlayan", 1998, Metale Emaye Boya, 76,2x76,2 cm
- 45- M. Minter, "Yapay Taşlar", 2009, Metale Emaye Boya, 274,3x457,2 cm
- 46- M. Minter, "Damalı", 1998, Metale Emaye Boya, 121,9 x 91.5 cm
- 47- Marilyn Minter, "Yukarı Çıkış", 2005, Metale emaye boya, 243.8 x 152.4 cm
- 48- M. Minter, "Hazine İzleği", 2003, Metale Emaye Boya, B.B.
- 49- J. Nechvatal, "vOluptuary drOid décOlletage", 2002, Tuval Üstüne Bilgisayar Robotuyla, 168 x 305 cm
- 50- J. Nechvatal, "vOluptas", 2001, 2.0 @ 7.5 min
- 51- J. Nechvatal, "HermapOrnOIogy OvOid maxism", 2002

BYTÜA, 111 x 225 cm

- 52- J. Nechvatal, "Amerika İsa İşkence" serisinden, 2006, BYTÜA, 6x304,8 cm
- 53- J. Nechvatal, "Pek Cüretkar Baküsler", 2007, BYTÜA, 111,8x167,6 cm
- 54- A. Oehlen, "Siyah Rasyonellik", 1982, Tuval Üstüne Lateks, 260 x 190cm,
- 55- A. Oehlen, "DJ Tekno", 2001, D.R.Ü.K.T. 360 x 340cm
- 56- A. Oehlen, (J. Meese'in katkısıyla), "Durum", 2003, Tahta Ü.D.B.+ Y.B.,
208 x 280cm
- 57- A. Oehlen, "Loa" (2007), Serigrafi Üstüne Akrilik, Y.B. ve Kolaj,
170,2 x 310,2 x 4,1 cm
- 58- A. Oehlen, "Açık hava Heykeli", 2004, T. Ü. Fotoğraf ve Yağlıboya, B.B
- 59- C.E.B. Reas, "Mikroimge A-00", 2002, Dijital Baskı
(30 adet), 28x35,6 cm
- 60- C.E.B. Reas, "Yol 00", 2001, Dijital Baskı, 81,3x 81,3 cm
- 61- C.E.B. Reas, "Süreç 6, Imge4", 2005, Dijital Baskı, 72,7 x 72,7 cm
- 62- C.E.B. Reas, "Süreç 6", 2005, Dijital İmge, Ekran Boyutunda
- 63- C.E.B. Reas, "Süreç 8", 2005, Yazılım, Değişik Boyutlarda
- 64- D. Salle, "Satori Kalbinin Üç İnç Altında," 1988, 214,2 x 291 cm
- 65- D. Salle, "Mingus Meksika'da", 1990, TUA +YB, 244 x 312 cm
- 66- D. Salle, "Eski Şişeler", 1995, TÜKT, ,245 x 325 cm
- 67- D. Salle, "Dengeci " 2007, TÜYB+ ağaç nesnelere,
213 x 427 x 18cm
- 68- D. Salle, "Ağaçlardaki Yüz", 2007, TÜYB, 144.8x198.1 cm

GİRİŞ

Teknoloji yalnızca bir takım şeylerin yapılmasını kolaylaştıran bir araç değil, toplumsal yaşam üzerinde dönüştürücü etkileri olan bir güçtür. Kültür ve teknoloji arasındaki ilişki doğrusal ve tek yönlü değildir, çok boyutlu ve hiper-uzamsaldır.

Resim sanatı açısından konuya bakıldığında, kuşkusuz pek çok başka etmenin yanında, resmin geçirdiği evrelerde teknolojik gelişimin doğrudan etkisini gözlemlemek olasıdır. Resmin yaygınlık ve kalıcılık kazanması dayanıklı ve renk çeşitliliği olan yağlıboya tekniklerinin geliştirilmesiyle olmuştur. Rönesans ve izleyen dönemlerde sanatçıların çeşitli optik aygıtları yardımcı olarak kullandıklarına ilişkin ipuçları bulunmaktadır. Bilim ve sanat 19. Yüzyıla kadar birbirlerini ötekileştirmeden yakın ilişki içinde varolmuştur. Aralarındaki ayrılmanın sanayi devriminin baskısı altında sanatın kendini büyük harfle yazılan 'Sanat'a dönüştürmesiyle olduğu konusunda yaygın bir kanı vardır. Uzun yüzyıllardır sanat alanında başat bir yer kaplayan resim 20. yüzyılda fotoğraf teknolojisinin yarattığı temsil sorunu nedeniyle ciddi bir sorgulamaya uğramış, gene de Modernist süreç boyunca sanat alanının egemeni olmayı sürdürmüştür. Fotoğraf teknolojisi temsil sorununun yanında sanat yapıtlarının çoğaltımını sağlamasıyla onun kutsallığının, şimdi ve buradalığının sorgulamasına neden olmuştur. Ayrıca resim sanatı içinde serigrafi ve benzeri yollarla fotoğrafik imgenin uygulanabilme olanağının ortaya çıkması, yarattığı bazı sonuçlarla Modern dönemden Postmoderne geçişte bir etmen olmuştur. Bir bakıma Pop dönemine kadar derinliği olan dünya görünümü endüstriyel ve seri üretimin getirdiği homojenlik nedeniyle değişmiş ve Pop Sanat derinliğin, perspektifin, çekiciliğin, tanıklığın ve etkin anlam yaratıcısı ve put kırıcı olarak sanatçının sonu olmuştur. Teknolojinin getirdiği olanaklarla sanat tarihinden ya da tüketim endüstrisinden alınan imgelerin yeni işler üretmede kullanımının kolaylaşp yaygınlaşması bütün yapıları ikili karşıtlıklar olarak gören modernist yapısalcı düşünme sistemine tepki olarak görülür. Bir yapısöküm mantığı içinde özgünlük yitmiş, imgeler imgeler aracılığıyla dönüştürülür ve yeniden üretilir hale gelmiştir.

Film, video, hareketli mekanik düzenekler, iletişim teknolojileri sanat alanına yeni uygulama süreçlerini sokmuş, kavramsal yan öne çıkmış ve 1960'lardan sonra resim sanatı geri planda kalmıştır. Kavramsal sanatın akıl ile duyum

arasına getirdiği ayırım bağlamında bu dönem ve izleyen boyasal resmin geri dönüş hamlelerine sahne olan 1980'ler ve 2000'ler, aynı zamanda sanatın sonu tartışmalarının yoğunlaştığı yıllar olmuştur. Taklide dayalı, yaratıcılığı kaybolmuş, yüzeysel, gizemini yitirmiş, eleştirel duyarlılığı kalmamış, estetik kaygısından azade sanatın kendi sonunu da hazırladığı konusunda yaygın bir görüş mevcuttur. Sanatın ölümü kavramının ilerlemeci bir sanat tarihi bakışıyla ulaşılabilecek bir nokta olduğunu, sanatın sonunun artık sanat eseri üretilmeyecek anlamına gelmediğini savlayan düşünürler de bu güne kadar bilinen şekliyle sanat bitse de, artık sanatın önünde hiç bir kısıtlamanın olmadığı, sanat tarihi ve sanat dünyasının bütün olanaklarıyla sanatçının önünde durduğu bir dönemin başladığını söylemektedirler.

Günümüzde dijital teknolojiler ve internet bütün yaşamda olduğu gibi sanat alanında da büyük bir etki yaratmaktadır. Dijital teknoloji hem resim yapma ortamı olarak hem de boyasal resmin yapılış tekniklerine getirdiği farklılıklarla resim sanatı üstünde etkili olmaktadır. Daha önce görünür olan makine teknolojileri, bilgisayar teknolojisiyle görünmez hale gelmiştir. Dijital teknolojiler imgelerin internet ağından gönderilmelerini sağlayarak zaman aralığı kavramını yok etmiş, bilinen üç uzam boyutuna 'mevcut kendisi' boyutunu ekleyerek zaman ve uzamda kaymaya neden olmuşlardır, hiper mekan ve gerçek zamanlılık kavramları ortaya çıkmıştır. Bu teknolojilerin özgün bir yönü olan interaktiflik de sanatçı-izleyici ilişkisinde dönüşmelere ve bulanıklığa yol açmaktadır. Giderek malzeme temelli analog sanatın yerini sanal, ışık olarak sanat almaktadır. Dijital teknolojilerin resim sanatına sonsuz bir özgürlük ve yaratıcılık getirdiğini savlayan yaklaşımların yanında resmin mekanikleştiği, öznesinin kaybolduğu, nesnesinin cisimsizleştiği, teknoloji kullanımının resim yapmayı çok kolaylaştırdığı, sanat olanla sanat olmayanın karıştığı yönünde yaklaşımlar da bulunmaktadır. Bütün bu eleştirilerin doğruluk payı olmakla birlikte, geleneksel yollarla resim yapanların çoğunun da vasat işler ürettikleri, resim sanatının malzemeye indirgenmemesi gerektiği akılda tutulmalıdır.

Günümüzde resim sanatının dijital resim ve boyasal resim (figüratif - soyut) olarak iki koldan devam ettiği söylenebilir. Dijital olanaklar boyasal resim yapan sanatçılarca da geniş ölçüde kullanılmaktadır. Yüksek teknolojinin bir teknolo-kültür yarattığı ve günümüz sanatında bilgisayar estetiği denebilecek bir tarzın yaygınlaştığı görülmektedir. Resim sanatı özelinde günümüz sanatının bazı ifade özelliklerini ayırt etmek mümkündür. Günümüz resminde farklı

kaynaklardan imgeler, bütün biçem ve yaklaşımlar, örtüşmez anlamlar birarada kullanılır. Bu durum izleyiciyi anlamı ayırt etmek yerine anlam üretmeye davet edişi nedeniyle sanatçı-izleyici ilişkisindeki kaymaya katkıda bulunur. Heterojenlik, metin, biçem ve temaların çoğulluğu resim sanatında eklektik yapının yaygınlaşmasına koştur gelişir. Alıntı, kopya, kendine maletme eski anlamlarından soyutlanarak, orijinalliğin sorgulanmasının araçları olurlar. Kolaj, pastiş (öykünme), şaşkırtma ve oyun, aşırı anlam yüklemesine yönelik teknikler çokça uygulanır. Gerçeğin yerine onun işaretleri konularak üretilen simülasyonlar hipergerçekle sonuçlanır.

Gelinen nokta tüm sanatsal formların olduğu gibi resmin de sorunlar yaşadığı bir dönemdir. Resim büyük bir karmaşıklığın nesnesidir ve tartışmanın ortasında yer alır. Sanatta resimden daha büyük, daha zor ve tarihsel olarak daha yüklü bir form yoktur. Teknolojik gelişme bir kez gerçekleşmiş, sonuçları yaşanmıştır ve yaşanacaktır. Resim sanatının devamlılığını sürdürebilmesi için hayatın dışında kalmadan yeni görsel biçimleri eleştirel bir algıyla kavrayıp, uygulayarak günün gerektirdiği dönüşüme kendini uyarlaması gerekmektedir.

Bu tez çalışmasında günümüz resim sanatının teknolojiyle olan ilişkisi anılan konular bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Kuşkusuz resim sanatının genel bir sanat çerçevesine dahil olması ve uzun süre boyunca önde gelen sanat formu olarak kabul edilmesi, değerlendirmelerin çoğunlukla 'sanat' genellemesi içinde yapılmasına neden olmaktadır. Gene de bu değerlendirmeler doğrudan resim sanatını ilgilendiren kavramlar dikkate alınarak yapılmıştır. Sanat türlerinin ve tekniklerinin birarada kullanılarak yoğun bir melezleşme geçirdiği göz önüne alındığında resim sanatı için bir sınırlama yapmak zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada tuval, kağıt, metal, ahşap, ekran vb her türlü yassı yüzeye (sonuçta ortaya çıkan ürün üç boyutluluk içerse de) yazılım dahil çeşitli malzeme ve tekniklerle figüratif veya soyut imge uygulanarak üretilen yapıtlar resim sanatı kapsamına alınmıştır. Yukarıda kısaca değinilen konular metin içinde açıklanmış ve çeşitli ressamın işlerinden görsel örneklemeler yapılmıştır.

Çalışmada kullanılan görsel bulgular internet ortamından yararlanılarak sanat galerilerinden, web sitelerinden, ansiklopedi ve kitaplardan taranarak bulunmuş, kopyalama engelleri olmayanlar kullanılmıştır.

1. BÖLÜM

TEKNOLOJİ -SANAT İLİŞKİSİNİN GELİŞİMİ

1.1. Teknoloji Konusundaki Yaklaşımlar

Teknoloji sözcüğü Latince thecne (sanat) ve logos (bilmek) sözcüklerinden türetilmiştir ve genel olarak herhangi bir alanda insana yardımcı olacak yöntemleri, kullanılan araç, gereç ve aletleri kapsayan bilgi anlamına kullanılır. Aristo tekniğin rolünün doğanın tamamlamadığını yapmak olduğunu düşünür. Gene aynı kökten türemiş teknik sözcüğü de sanat konusunda kurallar ve uygulama yollarının iyi bilinmesi sonucu ortaya çıkan kurallı ve sistemli beceriyi, ustalığı anlatır.

Felsefenin başlangıcından bu yana insanın makineyle ilişkisi bir sorgulama konusu olmuştur. Teknoloji ve toplum karşılıklı etkileşim içindedir. Bu etkileşimde daha etkin tarafın toplum (enstrümantal yaklaşım) ya da teknoloji (varlıksal yaklaşım) olduğu konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. Yaygın kabul gören enstrümantal kuramda, teknoloji sosyal kürede kurulu politik veya kültürel değerlere boyun eğer. Kant'a göre modern metafizik doğayı bir 'teknik' olarak kavramlaştırır; böylelikle doğanın özünü oluşturduğu düşünülen bu 'teknik' açıkça makine teknolojisi yoluyla doğaya boyun eğdirmenin, onun üzerinde egemenlik kurmanın olasılık ötesinde bir zorunluluk olduğuna cevaz vermenin de metafizik temelini sağlamaktadır.¹ Teknoloji araçsal olarak görüldüğünde kullananların tarzına göre yararlı veya zararlı olur. Bu yaklaşımın uç noktası, teknolojinin lineer bir gelişme çizgisi izlediği ve toplumsal kurumların da bu çizginin belirlediği biçimleri alması gerektiği varsayımına dayanan teknolojik determinizmdir. Teknolojik gelişimin önünü kapatmak uygarlığın gelişimi açısından bedel ödemeyi gerektirir. Bu gelişim sınırlanabilir ama dönüştürülemez.

Varlıksal kuramda teknoloji bütün geleneksel ve çekişen değerleri geçersiz kılan otonom bir kültürel güçtür, teknoloji tarafsız değildir; teknoloji bir denetim nesnesi olarak bütün sosyal dünyayı yeniden kurar. Teknoloji yalnızca bir araç değildir, bir ortam ve yaşam tarzı haline gelir. Bu konudaki ilk düşüncülerden

¹ Hasan Ünal Nalbantoğlu, "Etik, Estetik, Teknik", **Defter**, No 45, Kış 2002, s. 187-229

biri olan Heidegger (1889-1976) 'Teknolojiye İlişkin Soru' (The Question Concerning Technology) (1954) adlı incelemesinde teknolojinin hayatımızı çepeçevre kuşattığını ve teknolojinin özünde hiç de teknolojik bir şey olmadığını vurgular; ona göre teknoloji hem etik hem de politik olarak insan varlığı için bir sorundur. Heidegger teknolojinin başatlığının sanki iyiliğimiz içinmiş hissini verse de bütün marjinal etkinliklerimizi tehlikeye soktuğunu belirtir. Heidegger marjinal etkinlikleri teknolojiye direnme için tek olasılık olarak görür. Ancak Heidegger teknoloji karşıtı değildir, ağırlaştırılmış bir zorlamayla körlemesine teknolojiyi kullanmadan ve anlamsızca onunla savaşmadan teknolojinin ruhunu ortaya çıkarmayı umar; *"eğer kendimizi bilerek teknolojinin ruhuna açarsak, kendimizi beklenmedik özgürleştirici bir savın içinde buluruz"* der.² Genelde modernitenin teknolojiyi dünyayı tanımak ve kontrol etmek için rasyonel biçimde kullandığı bir araç olarak gördüğü söylenebilir.

Frankfurt Okulu düşünürlerinden Adorno(1903-1969) ve Horkheimer (1895- 1973), ortaklaşa yazdıkları 'Aydınlanmanın Diyalektiği' (1972) adlı kitapta teknoloji üstüne tartışılar ve araçsallığın kendi başına bir tahakküm biçimi olduğunu, nesnelere denetlemenin bütünlüğü bozduğunu savlarlar.³ Teknolojinin tarafsız olmadığını ve onu kullanmanın değerlendirmeci bir tutum içerdiğini belirtirler. Onlara göre aklın mutlaklaştırılması, araçların amaç haline gelmesi insanoğlunu bir akıl tutulmasına götürmüştür. Batı uygarlığı bilim ve teknolojide büyük sıçramalar gerçekleştirmiş olsa da, bu durum yaşamı daha iyi kavranmamıza, daha iyi anlamlandırmamıza yol açacak niteliksel bir yücelme değil, niceliksel bir adımdır. Teknolojinin toplum üzerinde uyguladığı gücün temelinde, toplumu ekonomik olarak denetleyenlerin bulunduğu pek dile getirilmemektedir. Teknolojik akılsallık, aynı zamanda egemenliğin akılsallığıdır. Modern insan kendi ürettiklerinin kölesi durumundadır. Teknolojik gelişimin getirdiği standartlaşmış kültürel ürünler insanları tepkisizlik ve edilgenliğe sürüklemekte, kültürü metalaştırmaktadır. Endüstri öncesi toplumlarda çok katmanlı bir çeşitliliğe sahip olan kültür yapıları modern endüstri toplumlarında tektipleşir, yüksek ve düşük sanat düzeyleri, her ikisinin de zararına bir araya gelmeye zorlanır. İnsanlar bilinç ve bilinçaltılarının yönlendirilmesiyle hükmedici özne konumundan hesaplanabilir nesneye dönüşürler. Adorno kültür endüstrisindeki teknik kavramıyla, sanat eserlerindeki teknik kavramının ayırımını yapar;⁴

² Hubert L. Dreyfus, "Heidegger on the Connection Between Nihilism, Art, Technology and Politics", **Journal of Contemporary Aesthetics**, Vol 6, 2008

³ Andrew Fenberg, "Marcuse or Habermas: Two Critics of Technology", **Inquiry**, 39, 1996, s. 45

⁴ Theodor W. Adorno, "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", Çev. Bülent O. Doğan, **Cogito**, Sayı 36, Yaz 2003, sayfa 76-84

“Sanat eserlerinde teknik, bizzat nesnenin iç örgütlenmesi, özgün içsel mantığıyla örgütlenmesiyle ilgilidir. Kültür endüstrisindeki teknik ise tam aksine, başlangıçtan itibaren dağıtım ve mekanik yeniden üretimle ilgilidir ve bu yüzden daima nesnesine dışsal kalır. Kültür endüstrisi, ürünlerinde içeren tekniklerin potansiyellerinden özenle kendini koruduğu ölçüde ideolojik destek bulabilir. Malların maddi üretiminde uygulanan aşırı sanatsal teknikten bir parazit gibi faydalanarak yaşar ve bunu yaparken işlevselliği tarafından ima edilen içsel sanatsal bütüne karşı yükümlülüğünü ihmal eder, estetik özerkliğin gerektirdiği biçimsel yasaları umursamaz... Estetiğin kendisiyle estetiğin artık iletişimsel yönlerini gelişi güzel karıştırmak, toplumsal bir fenomen olarak sanatı, sözde sanatsal züppeliğin karşısında haklı bir konuma değil, zararlı toplumsal sonuçlarının çeşitli savunma yollarına götürür.”

Ellul günümüz toplumunu ‘Teknolojik Toplum’ olarak tanımlar.⁵ Kamusal alanın işlevlerinin uzmanlara terk edilerek teknikleştiğini ve demokrasinin bundan hasar gördüğünü düşünür. Ona göre teknoloji yapay, özerk ve kendini belirleyicidir. Teknoloji nedensel bir sürece göre gelişmesine karşın sonuçlara yönelimli değildir. Her teknik bütün bir teknolojik yapının kapsamındadır, parçalan birbirleriyle öylesine sıkı bir biçimde ilişkilidir ki, bunları birbirlerinden ayırmak mümkün değildir. Sanat, ekonomi, politika, din, etik... hepsi teknolojik sistemin içine oturmuşlardır. Ellul’a göre modern dünyada hiç bir sosyal, insani ya da ruhani güç teknik kadar önemli değildir. Daha önceki toplumlar çeşitli güçlerin diyalektik etkisiyle dönüşürlerken, günümüzde ana belirleyici teknolojidir. İnsanların tekniğe eleştirel bakmaları şarttır.

Teknoloji konusunda önemli çalışmalar yapmış olan günümüz kuramcılarında Feenberg ‘e göre ise teknoloji bazen zorlayıcıdır, bazen politik olarak önyargılıdır, bazen de her ikisi birdendir. Her durum için farklı eleştirel yaklaşımlar gerekir.⁶ Teknoloji kendi başına bir kültürel belirleyici değildir. Teknoloji belirli bir kültürün, bir kültürel ifadenin icadıdır. Kültür ve teknoloji arasındaki ilişki doğrusal ve tek yönlü değildir, çok boyutlu ve hiper-uzamsaldır. Teknoloji hem muktedir hem de iktidarsız kılar. Feenberg teknolojiyi reddetmektense, ona moral sınırlar çizip, sorgulayıcı bir yaklaşımı uygun bulur. Ona göre enstrümentalizm*, teknolojik kadercilik**, davranışçılık*** ve diğer bütün doktrinler öylesine eleştireldir ki, birinin eleştirisi

⁵ Jacques Ellul, **The Technological Society** (trans. John Wilkinson), Vintage, New York, 1964. 512 s. ISBN 0394703901

⁶ Andrew Feenberg; **Technology and the Politics of Knowledge**, Ed. Alastair Hannay Indiana University Press, 1995, 288 s., ISBN 0253209404

diğerinin kuramının yerini alır gibi görünür.⁷ Eleştiriler toptancı bir bakışla bir araya getirilirse bir teknofobiye çağrıştırabilirler. Nitekim bunu dikkate alan Habermas da uygun teknoloji alanının tarafsız olduğunu, ama bunun dışına çıkıldığında modern toplumların başlıca sorunlarından olan çeşitli sosyal hastalıklara yol açılacağını ima eder. Teknoloji konusunda verili olan gerçek teknolojik gelişimin bir olgu olduğu ve onun dışlamasının yaşamı dışlamak anlamına geleceğidir.

1.2. Eski Yunan ve Rönesans'ta Sanat - Teknoloji İlişkisi

Eski Yunan'daki 'techne' sözcüğüyle kapsanan sanat ve bilim arasındaki bağlantı zamanla kopsa da bilim ve sanat öteden beri birbirleriyle ilişkili olmuşlardır. Her ikisi de beyin ve elin buluştuğu alanlarda -laboratuvar ve atölyelerde- sorgulanan araştırmalar, fikirler, kuramlar, hipotezler içerirler. Sanatçılar da, tıpkı bilim adamları gibi malzemeler, insanlar, toplum, kültür, tarih, din, mitoloji üstüne çalışırlar ve bilgiyi başka ürünlere dönüştürürler. Feist'in yaptığı araştırmaya göre sanatçılar ve teknologlar farklı kişilik, algılama, öğrenme ve çalışma biçimlerine sahiptir. Ancak yüksek özgüven, yeni deneyimlere hevesli ve açık olma, gelenekle zayıf bağ, ihtiraslı, başat, atak ve kışkırtıcı olma gibi ortak özellikleri saptanmıştır.⁸ Çok yakın zamana kadar sanat alanında başat formun resim olduğu göz önüne alınırsa, aslında 'sanat' bağlamında geliştirilmiş görüşlerin bu tezin konusu olan resim sanatı olarak okunabileceği açıktır.

Sanat ve teknolojinin çalışma yöntemleri çok farklıdır, ortak çalışmalarda her iki tarafın da yaratıcılıklarını koruyacak biçimde ilişki kurulmalıdır. Naum Gabo'nun "*sanat ve bilim aynı yaratıcı güçten çıkan ve aynı ortak kültürün okyanusuna akan iki farklı nehirdir, ancak bu nehirler farklı yönlerden akarlar. Sanat ve bilim teknolojiyle karşılaşır. Her disiplin aynı kaynaktan çıkmış da olsa bu ilk kesişmedir*" sözleriyle saptadığı gibi, sanatçı ve bilim adamı benzer güdüleri olsa ve çoğunlukla buldukları

⁷ Andrew Feenberg, "Marcuse or Habermas, y.a.g.e. 46

* Enstrümentalizm: Teknolojinin sosyal kürede kurulu politik veya kültürel değerlere boyun eğdiğini düşünen yaklaşım, bakınız s. 1

**Teknolojik kadercilik: Teknolojinin toplumu etkilemeden kendi özerk işlevsel mantığında geliştiğini öne süren yaklaşım

***Davranışçılık: Toplumsal davranış biçimlerini deneyimlere bağlı koşullanmayla ilişkilendiren yaklaşım

⁸ G.J. Feist, "A Meta-Analysis of Personality in Scientific and Artistic Creativity", **Personality and Social Psychology Review**, 1998, Vol. 2, No:4, p.290-309

birbirini andırırsa da, farklı şeyler için farklı yönler bakarlar.⁹ Sanat ve bilim dünya kavramlarını sürekli olarak yeniden tanımlarlar.¹⁰ Dünyayı soyutlamak, sembolik bir gramerden oluşan bir simülasyon gibi onu tekrar tekrar yaratmak bu disiplinlerin doğasında vardır. Bu soyutlama süreciyle değişen dünya görünümüleri ve paradigmlar uyarlanabilir ve biçimlenebilir.

Rönesans dönemi sanatçıların aynı zamanda mimar, tıp adamı, mühendis, psikolog, araştırmacı... kimlikleri sanat bilim ve teknolojinin yakın ilişkisini örnekler. Leonardo da Vinci'nin sanat ve bilimin aynı sonuca; daha yüksek bir ruhsal gerçeğe giden farklı yollar olduğunu söylediği bilinir. 16. yüzyılda sanatçılar tarafından yağlıboyanın geliştirilmesi resim sanatı açısından önemli bir teknolojik yenilik olmuştur. Bez üstüne uygulanabilen zamana dayanıklı boyaların bulunmasının tuval resmini özendirdiği, sanat alanında yapıt sahipliği konumunun önünü açarak sanat piyasasının oluşumunu başlattığı altı çizilecek noktalardandır.

1.3. Falco Kuramı

Sanatçılar bilimsel ilerlemenin getirdiği her teknolojik aracı kullanmaktan geri durmamışlardır. İngiliz optik uzmanı Charles Falco; Jan Van Eyck, Lorenzo Lotto, Caravaggio gibi sanatçıların içbükey aynalar, kamera lüsidası ve benzeri optik yardımcıları kullandıkları tezini ortaya atmıştır.¹¹ Ünlü ressam David Hockney bu tür araçları kullanarak o dönem resimlerdeki gerçekçi atmosferi ve resimlerin belirli bölgelerindeki deformasyonları yansıtabileceği uygulamaları atölyesinde gerçekleştirmiş ve BBC'de bunları program yapmıştır. Falco Kuramını eleştirenler 1550'lerdeki optik cam kalitesinin bu tür bir imge projeksiyonuna uygun olmadığını ve resimlerde de bu tür belgesel kanıt bulunmadığını ve çok az sayıda örnekleme yapıldığını öne sürerler.¹² Hockney ve Falco yanıt olarak Leonardo'nun kamera obskürayı 'Codex Atlanticus' adlı yapıtında 1519'da tarif ettiğini ve hatta çok daha önce 1011–1021'lerde İbni el Haytam'ın kitabında karanlık odayı anlattığını

⁹ Simon Biggs, 1991. Culture, **Technology and Creativity**, Londra Institute of Contemporary Arts'da verilen ders metni, sayfa 1, (Erişim: 19.11.2008), <http://hosted.simonbiggs.easynet.co.uk/>

¹⁰ y.a.g.e., s. 2

¹¹ David Hockney web sitesi, (Erişim: 14.1.2009), <http://www.answers.com/topic/david-hockney>

¹² David G. Stork, "Optics and realism in Renaissance art," **Scientific American** 291(6):76-84, December 2004

belirtirler.¹³ Ayrıca 13. yy.da İngiliz bilimci Roger Bacon'ın da güneş tutulmalarını kamera obskura kullanarak incelediği bilinmektedir. Bu tür iddiaların kanıtlanması da çürütülmesi de çok kolay değildir, ancak tarihçiler teleskopun icadı (1608) sonrası bu tür bir olanağın varlığına işaret ederler; Johannes Vermeer ve Gaspar van Wittel gibi 17.yy. ve Canaletto gibi 18. yy. ressamlarının çeşitli şekillerde optik aletler kullandıklarını, ancak bu yolların büyük olasılıkla Hockney-Falco Kuramından farklı olduğunu ileri sürerler.¹⁴ Stork 1400'lerden 1900'lerin ortalarına kadar imge üretiminde kullanılan çeşitli aletler olduğunu saptamıştır.¹⁵ Bunların arasından imge kopyalayan aynalı alet (optigraf), imgeleri büyütüp küçülterek kopyalayan alet (pantograf), üç boyutlu görüntüyü iki boyutluya çeviren alet (Brunelleschi'nin görme delikli aynası), perspektif çizimlerde kullanılan aletler (perspektif kutusu ve perspektif camı), düz yüzeyden bombeli yüzeye imge aktarmada kullanılan (perspektograf) ve portre çizimde kullanılan alet (fizyonötras) örneklenebilir.

1.4. Sanayi Devrimi ve Sanat

19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da sanayi devriminin toplum üzerinde yarattığı olumsuz etkiyle sanatçıların sanayileşme ve sonuçlarını reddettiği ve nostaljik ve romantik bir geçmiş algısıyla geçmiş değerlerin yüceltildiği görülür. 1800'lerin sonuna doğru Ruskin ve Morris endüstri ve makineleşmenin getirdiği kalite ve estetik eksikliği karşısında endüstriyel tasarımda sanatsal estetik kurallarını uygulama amacıyla 'Art and Craft' (Sanat ve Zanaat) hareketini başlatmışlar, daha sonra bu hareketin etkileri 20.yüzyılın ilk yarısında Bauhaus üzerinde de görülmüştür. İşlevsel ve estetik sanatsal ürünler yaratımında teknoloji ve makine kullanımı Bauhaus tarafından olumlu bir eleman olarak değerlendirilmiş, sanat bilim ve teknolojiyle uygulamaya yönelik bir bütünlüğe kavuşmuştur. Bauhaus düşüncesi, bir stilin, bir eğitim hareketinin ötesinde, 1850'lerden beri Avrupa'da yürürlükte olan kültürel, ekonomik ve toplumsal bir modernleşme programını ve yeni bir hayatın tasarlanabileceği inancını temsil eder.¹⁶ Bu okulların daha sonraki teknoloji ve sanat eğitimi üzerinde derin etkileri olmuştur.

¹³ Charles M. Falco, "Ibn al-Haytham and the Origins of Modern Image Analysis"- International Conference on Information Sciences, Signal Processing and its Applications,da sunulan tebliğ, 12-15 Şubat 2007,Şarjah, B.A.E.

¹⁴ Sven Dupré, "Introduction. The Hockney-Falco Thesis: Constraints and Opportunities", Early Science and Medicine, vol. 10, issue 2 (2005), pp. 128-135; quotation from p. 131

¹⁵ David G; Stork, "Art and Optics", (Erişim 14.1.2009)

www.webexhibits.org/hockneyoptics/post/stork.html

¹⁶ Ali Artun, Esra Aliçavuşoğlu, Bauhaus - Modernleşmenin Tasarımı, İletişim Yayınları, 2009, 587 s., ISBN : 9789750506666

Bilim ve sanat arasındaki yarılmanın 19. yy.da sanayi devriminin baskısı altında sanatın kendini büyük harfle yazılan 'Sanat'a dönüştürmesiyle olduğu konusunda yaygın bir kanı vardır¹⁷. Bu radikal ayırımın modernizmin tarihsel gelişiminde biçimlendiği açıktır. Uzun yüzyılların getirdiği bir dönüşümün sonunda, daha önceden sanatı da imleyen 'techne' kökünün sanatla ilişkisi tamamen bitmiş, kullanıma, uygulamaya ait bir sözcüğe dönüşmüştür. Yani bir anlamda teknoloji dil üstünde, kültür üstünde etkili olmuştur. Seurat'ın renk teknolojisini kullanarak yaptığı bilimsel yaklaşımlı resimlerin bilimin tam tersiyle, sembolizmle sonuçlandığına dikkat çeken Krauss'un görüşü de bu paralelde algılanabilir.¹⁸

1.5. Fotoğraf ve Resim Sanatının İksel İlişkileri

19. yüzyılın sonlarına doğru optik bilimindeki gelişmelerin İzlenimci ve Art-İzlenimci sanat akımlarının gelişmesindeki etkileri yadsınamaz. Gene aynı dönemde fotoğraf makinesinin icadı sanat üzerinde doğrudan ve dolaylı etkiler yaratmış, resim sanatında gerçeklik yanılsamasının terk edilmesinde, soyut resmin doğmasında etkili olmuştur. Fotoğrafın sanat üzerindeki başka bir etkisi de, orijinallerine ulaşamayan pek çok kişi için resimlerin fotoğraflarının onlarla ilişki kurma yolu olmasıdır. Bu durum resim ve ressamın daha yaygın biçimde tanınmalarını getirmiştir. Fotoğrafın imgenin mekanik yolla çoğaltımı işleviyle sanat dünyasında yarattığı büyük etkiyi ayrı bir başlıkta incelemek üzere sonraya bırakarak sanatçıların tekniklerine getirdiği değişimlere değinilebilir. Ahmet Cemal'in *"Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden-üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi. Gözün algılaması, elin çizmesinden çok daha az zaman aldığından, resim aracılığıyla yeniden üretme süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti."* sözcükleri bu durumun altını çizmektedir.¹⁹

Üstün yeteneklerine karşın teknik kolaylık dürtüsüyle Ingres, Monet, Corot, Millet, Turner, Delacroix, Courbet, Paul Gauguin gibi pek çok ressamın fotoğraflardan yararlanarak resimler yaptıkları birer olgudur.²⁰ Ülkemizde de Osman Hamdi, Hüseyin Giritli, Fahri Kaptan, Salih Molla ve Hilmi Kasımpaşalı gibi ressamların

¹⁷ Mick Wilson,; " How Should We Speak About Art and Technology?", **e Journal of Art and Technology**, Cilt 1, Sayı 1, Haziran 2001, ISSN 1649-0460

¹⁸ Rosalind E. Krauss, **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**, MIT Press, 1986, s. 17, ISBN 0262610469

¹⁹ Ahmet Cemal, **Pasajlar**, Önsöz, Yapı Kredi Yayınları, 2001, ISBN : 9753631332

²⁰ Ruth Leavitt Ed., **Artist and Computer**, Harmony Books, 1976, s. 6, ISBN 0517527359

fotoğraftan yararlandıkları bilinmektedir . Öte yandan zamanla fotoğrafın kendi de bir sanat formu olarak kabul görmüştür. Alan Sekula, “*Fotoğrafın yüksek sanat olarak icadı ancak onun soyut bir fetişe, ‘anlamalı biçime’ dönüşmesiyle mümkündür*” diyerek bunu Clive Bell, Roger Fry ve Benedetto Croce estetisizmine bağlar.²¹ Krauss da fotoğrafın sanata katılımının tarihini, fotoğrafın temsili üç boyutluluğunu modernizmde yüzeyin öne çıkarılışıyla uyumlu hale getirmek için yeniden yorumlama gereğiyle açıklar.²²

1.6. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Sanat-Teknoloji İlişkisi

20. yüzyıldan itibaren ivmesi artan teknolojik gelişim, sanatı yalnızca teknik yönden değil, sosyo-kültürel bir olgu ve bir kavram olarak da dönüştürmeye başlar. Görecelik kuramı ve atomun yapısının parçalaması bilim alanında çığır açarken, sanatta da Kübizm buna koşturarak gelişmiştir. Kübizmin kökeninde maddenin ve bilinçaltının deşilmesinin yansıması ve tek merkezli optik bakışın yerini çok merkezli bakışa bırakması bulunur. Heler, Öklitçi olmayan geometrinin geleneksel uzama karşı farklı niteliklerle zenginleşmiş başka uzamların olanaklarını sunduğuna ve ressamların düşlerinde uzam-zaman öncü mitinin oluştuğuna değinir.²³ Teknolojik gelişmelerin getirdiği hız ve dinamizm Fütürizmin temel konularındandır ve Fütüristler nesnelere katılımının ışık ve hareketle alt edilebileceğini düşünürler. Zamanın göreceliği Fütüristlerin çalışmalarına dördüncü boyut olarak yansır.

Paul Valery 1934’de ‘Sanat Üstüne Yazılar’ında artık ne madde, ne uzam, ne de zamanın eski konumunda olmadığını, bu büyük yeniliklerin sanat tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, ve belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olunmasını gereğine işaret eder.²⁴ Gerçekten de Konstrüktivistler , Dadaistler ve Fütüristler makine estetiğini yücelten çalışmalar yapmışlar, teknolojiyi sanatın merkezine çekmişler, mühendis-sanatçı kavramını yaratmışlardır. Bu tür modernist akımlar sanatın geleneksel estetik yargılarını zorlamış ve anti-estetiği, kavramsallığı, sahne performansını kullanım alanına sokmuştur. Artık tuval resminin öncelikli konumunu kaybetmeye başladığına tanık

²¹ Steven Connor , **Postmodernist Kültür: Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev.Doğan Şahiner, YKY, 2005, s. 145, ISBN: 975-363-917-1

²² Rosalind E. Krauss, **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**, MIT Press, 1986, s. 17, ISBN 0262610469

²³ Heler, Agnes; “Modernitedeki Ahlaki Durum”, Çev. Elif Çırakman, **Modernite versus Postmodernite** içinde, Der; Mehmet Küçük, Vadi Yay., 1994, s. 92, ISBN 975-7726-24-9

²⁴ Walter Benjamin, “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, **Pasajlar** içinde, Çeviren: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2001, giriş bölümü, ISBN : 9753631332

olunur. Çünkü dünyanın gizini açılma işlevini başka kanallar yüklenmektedir. Erzen makine düzeni, süreci ve üretim şeklinin, betimlemeyi yok ettiği gibi tekniğin ötesindeki düzeni de ortadan kaldırdığını, sonuçta resimdeki geleneksel düzen ve kompozisyon anlayışının yok olduğunun altını çizer.²⁵ Maholy Nagy sarmalayan bütün ilişkilerin gerçekleştirilmesinde kullanılacak yeni bilim ve yeni teknolojilerin boyutları içinde çalışmanın zorluklarının, modern kültürün ikilemi olduğunu söyler.²⁶ Ona göre çağdaş insan kendini bu yeni ilişkilerin deneyimine bırakmalıdır. Ama eski düşüncelerle yüklenmiş olarak yeni ilişkilere demode pratiklerle yaklaşınca, yeni kazanılmış deneyimi duygu diline ve kültürel gerçekliğe çevirmede başarısız olunur.

1.7 Yeniden Üretim ve Sanat Eseri

Önce çeşitli baskı tekniklerinin, daha sonra da fotoğraf ve sinemanın ortaya çıkışı sanat eserinin mekanik olarak çoğaltılmasını sağlamış ve Walter Benjamin bu çok önemli olguyu 1936'da yazdığı 'Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı' (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction) başlıklı ünlü makalesinde tartışmıştır. Daha sonra gelecek bilgisayar teknolojilerinin resim sanatı alanındaki etkileri için de geçerli olacak saptamalar yapan bu makaleyi ayrı bir başlıkta incelemek yerinde olacaktır.

Benjamin teknolojik olarak yeniden üretilen ya da çoğaltılan sanat eserinin kaybettiği şeyin, onun özel atmosferi, halesi, kutsallığı olduğunu düşünür.²⁷ En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile sanat yapıtının şimdi ve buradalığının yani bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığının, hakikiliğinin eksik olacağını vurgular. Hakiki yapıt, elle gerçekleştirilen, kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden-üretim karşısında otoritesini bütünüyle korurken, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden-üretim için durum böyle değildir. Çoğaltma başına buyruktur. Çünkü kopya çoğaltma tekniğinin özellikleri nedeniyle orijinalinden farklı noktaları öne çıkarabilir. Ayrıca orijinal hep bir yerde (müze, galeri, vb) dururken, kopya serbestçe dolaşabilir. Yapıtın hakikiliğinin bir ögesi de tarihselliğidir ve çoğaltmayla bu öge de sarsıntı geçirir. Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Çoğaltım yapıtın bir defaya özgü varlığının yerine onun kitlesel varlığını

²⁵ Jale Nejdet Erzen, "Modernizm Sonrası Sanat", **Çağdaş Düşünce ve Sanat** içinde, Ed. İpek Aksüğür Düben; Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği, 1991

²⁶ Nicholas Zurbrugg, **Critical Vices: The Myths of Postmodern Theory**, Ed. Warren Burt, Routledge, 2000, , 255 s. ISBN 9057010623

²⁷ Benjamin, Walter; y.a.g.e. s.45-76

geçirmektedir. Ve yeniden-üretmiş olanın, alımlayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir.

Benjamin özel atmosfer kavramının çöküşünü kitlelerin yaşamındaki önemi gittikçe artan iki olguya temellendirir; kitlelerin nesnelere uzamsal ve insani açıdan yakınlaştırmaya yönelik, tutku derecesine varan isteği ile, her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşmak eğilimi. Böylece nesnelere betim aracılığıyla, daha çok kopyalandıkça en yakın görünümü içerisinde el altında bulundurma gereksinimi günden güne artmaktadır. Ona göre nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, özel atmosferinin yıkılması, belli bir algılamanın belirtisidir; bu algılamının nesnelere tümel eşitliğine ilişkin duyumu o denli yoğun bir düzeye varmıştır ki, bu duyum biriciklik niteliğini taşıyan bir nesneden yeniden-üretim yoluyla da elde edilebilmektedir.

Benjamin sanat yapıtlarının alımlanmasında belirgin vurgulardan birini sanat yapıtının kült değerine ötekini de sergileme değerine odaklar. Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretimiyle sergilenebilirliği de o denli dev boyutlar kazanmıştır ki, yukarıda sözü edilen iki uç nokta arasındaki nicel kayma, tıpkı en eski zamanlarda olduğu gibi, sanat yapıtının doğasının nitel değişimine dönüşmektedir. Sanat yapıtının kült değeri üzerinde toplanan mutlak ağırlık noktası bugünkü sergilenme değerinde odaklaşan bir ağırlık noktasına dönüşmüştür; yani sanatsal işlev, daha sonra belki de ikincil sayılabilecek bir işlev niteliğiyle belirginleşmektedir. Resim ona daha önce büyüsel anlamlar yükleyen kült değerini kaybettikçe laikleşmekte, kutsal törenlerin asalağı olmaktan kurtulmaktadır. Böylece tekniğin olanaklarıyla çoğaltım çağı, sanatı kült temelinden ayırdığında, sanatın özerklik görünümü de sonsuz ortadan kalkmış olur. Sanatın bu şekilde uğradığı işlevsel değişim ise çağın bakış açısının sınırları dışına taşar. Bu arada kitlenin sanatla olan ilişkisi de değişmektedir. Çünkü sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldıkça, izleyici kitlesi içerisinde eleştirel tutum ile tat almaya yönelik tutum arasında -resim sanatında açıkça görüldüğü gibi- bir ayrılık ortaya çıkar. Geleneksel olanın keyfi hiçbir eleştiri yöneltilmeksizin çıkarılırken, gerçekten yeni olan, itici bulunup eleştirilir. Sanat geleneksel tabanından uzaklaşıp kitlelere daha yaklaşır. Mekanik röprodüksiyon günümüzde teknolojinin getirdiği yeni olanaklarla çok daha kolaylaşıp yaygınlaşmış ve büyük olasılıkla da sanat alanında yaşanan dönüşüm ve sorunların ana kaynağını oluşturmuştur.

1.8. 1960-70'lerde Resim Sanatı ve Teknoloji

Genellikle 1980'lerden sonrası Postmodern dönem olarak adlandırılrsa da, Postmodernin Modernin bağrından çıktığı ve 1960-70'lerdeki sanatsal hareketlerde tohumlarını taşıdığı gözden kaçırılmamalıdır. Modernin yükselişinde aydınlanma ve bilimsel devrimin oynadığı rolün benzerini Postmoderne geçişte tekno-bilimdeki yeni gelişmeler oynamıştır. Gerçekten de bu dönemde fotoğraf, film ve diğer imge çoğaltma tekniklerinde yaşanan gelişme ve bu olanakların pop sanatçılarca kullanılması sanatsal üretimde de, izleyici davranışlarında da farklılaşmaya yol açmıştır. Baudrillard sanatı yassı, imgeyi işaret etmeyen bir şekle dönüştüren Pop hareketi, güncel postmodern toplumun mantığını yansıtan bir örnek olarak görür.²⁸ Baudrillard'a göre Pop dönemine kadar derinliği olan dünya görünümü endüstriyel ve seri üretimin getirdiği homojenlik nedeniyle değişmiş, Pop Sanat derinliğin, perspektifin, çekiciliğin, tanıklığın ve etkin anlam yaratıcısı ve put kırıcı olarak sanatçının sonu olmuştur. Pop sanatçı neredeyse aynı iş serilerini yineleyerek, bir açılım serisinin işaretlerini üreterek kuran modern sanatın doğasına işaret eder. Böylece Baudrillard sanatın başrolü oynadığı kültürün işaretler sistemine indirgenmesi sürecinde, resmi işaret kültürünün amblemi olarak görür. Ona göre sanat diğer metalar gibi moda kodlarını izleyerek, pazar değeriyle metalaşarak eleştirel çekiciliğinden uzaklaşmıştır.

1960'larda Marshall McLuhan, teknolojik gelişmelerle yaşamımıza katılan iletişim araçlarının hayatı sonsuz derecede değiştirdiği ve bizim uzantımız haline geldiğini özetleyen 'iletişim aracı iletinin kendisidir' tezini öne sürmüştür.²⁹ Özellikle elektrik teknolojisinin yaygın kullanımıyla dünya ölçeğinde uzam ve zaman kavramları dönüşmüştür. Mc Luhan elektrik teknolojisinin verimli örnekleri olarak resim alanında Paul Klee, Picasso ve Braque'ın sanat dünyasına getirdiği açımları örnekler. Daha sonra elektronik teknolojilerinin gelmesiyle çok tartışılacak bir kavramın, melezleşmenin ilk örnekleri sanatta yaşanmaktadır. Mc Luhan'a göre iki aracın birleşmesi yeni bir biçimin oluşumunun, gerçeğin ve özgürlüğün anıdır. Ulaşılabilecek son aşama ise bilginin yaratıcı sürecinin bileşik ve toplu halde bütün insanlığı kapsayacak bilincin teknolojik simülasyonudur ki zaten duygularımız ve sınırlarımız çeşitli araçlarla büyük ölçüde dünyayla bütünleşmiştir. Günümüzde yaygınlaşmış

²⁸ Douglas Kellner, (**Jean Baudrillard and Art**”, <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/>) (Erişim 15.5.2009)

²⁹ Marshall McLuhan, **Understanding Media: The Extension of Man**, MIT Press, 1994 (Orijinal metin 1964), s.7-9, ISBN-10:0262631598 Understanding Media: The Extension of Man, Signet Books, 1966

bilgisayar teknolojileri ve internetin insanı yüksek teknolojinin uzantısı haline getirdiği düşünülürse McLuhan'ın öngörüsünün gerçekleştiği söylenebilir. Ancak bunun onun beklentileri uyarınca sonsuz bir özgürlük ve yaratıcılık getirdiği kuşkuludur.

Bu dönemde sanat tarihinden ya da tüketim endüstrisinden alınan imgelerin yeni işler üretmede kullanımının yaygınlığı bütün yapıları ikili karşıtlıklar olarak gören modernist yapısalcı düşünme sistemine tepki olarak görülür. Derrida'ya göre ressamın metni imgelerden oluşur ve Derrida'nın adını koyduğu 'yapısökümü' yoluyla sanatçı onları söküp yeniden örerek farklı yapılar oluşturur. Kuşkusuz bu yaklaşımın uygulanmasında teknolojik gelişim sonucu imgelere kolay ulaşım etkili olmuştur. Bu konuda Frank Stella, Raushenberg ve Warhol ilk akla gelen sanatçılar olarak örneklenebilir.



Resim 1-Frank Stella, "Harran II", 1967,
Tuale flüoresan boya, 304,8x609,6 cm



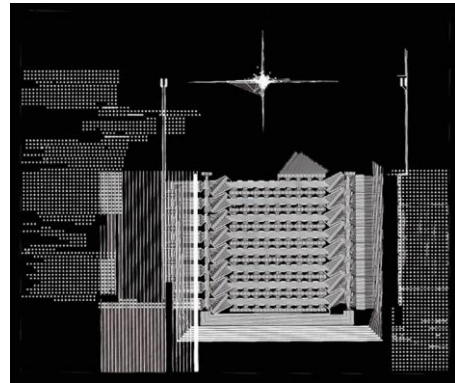
Resim 2 -Robert Rauschenberg,
"Persimmon", 1954, Serigrafi, 66 x 50 cm



Resim 3- Andy Warhol, "10 Marilyn" 1967, Serigrafi, 10 kare, her biri 91,5x91,5 cm



Resim 4- Harold Cohen, "Yakın Plan IV"
1966, Taşbaskı, 84,2 x 84,3 cm



Resim 5- Lilian Schwartz, "Gece Manzarası"
Al plakaya dijital gravür, 1975, BB

Elektrik teknolojisinin kolaylıklarından, fotoğraf ve sinemadaki gelişmelerden, Endüstriyel üretimin artmasıyla oluşan refah ortamından yararlanan ve sorgulayan Pop, Op, Fluxus, Kavramsal-Sanat, Minimalizm gibi hareketler bazı yazarlarca yüzyılın başındaki avangardın devamı olarak görülmüştür. Örneğin Poggioli o yıllardaki teknolojiyi , teknik biçimlerin bir dizi yaratımı, uyarlaması ve sivilleştirilmesi olarak görür, teknoloji tarafından baştan çıkarılan sanatçının yerini teknolojiyi baştan çıkararak sanatçının aldığı kanısında³⁰ Endüstriyel çoğaltma yöntemleri, reklam ve iletişim kesiminin teknikleri sanatın kullanım alanına girmiştir. Teknolojiyle çalışan sanatçıların çoğu sanayide çalışan insanlar haline gelmiştir. 1960'ların sanat dünyasının teknoloji ağırlıklı ortamında bilim-sanat gibi bileşik bir terim kullanan Stewart Kranz '*sanat ve bilimin süregiden sentezi önlenemez*' saptamasını yapar.³¹ 1963'den itibaren bilgisayar resim yapmada kullanılmaya başlar. Bu dönem çalışmaları arasında Douglas Davis, Harold Cohen ve 'Aaron', Stelarc, Jeffrey Shaw, Legible City, Lilian Schwartz, Paul Brown, Robert Adrian X.'in işleri sayılabilir. Schwartz ve Cohen'in çalışmaları Resim 4 ve 5'te görülmektedir.

1.9. 1980'lerde Resim Sanatı ve Teknoloji

Günümüz resim sanatının temel özellikleri bu dönemde belirginleşmeye başlar. Kavramsal sanat ve fotoğrafın yükselişiyle sanat dünyasındaki önceliği sarsılan tuval resmine dönüş hareketleri bu yıllarda başlar. Amerika'da 'Yeni İmge' hareketi, Almanya'da 'Yeni Dışavurumcular' özellikle figürün tuvale dönüşünü sağlamışlardır. Yeni İmgeciler her tür kaynaktan etkilenmeye açıktırlar. Sanat tarihinin tüm birikimi, başka ülkelerin kültürel değerleri, kitch* ürünler, film, fotoğraf, uzay teknolojisi, genetik, bilgisayar...her şey bir arada kapsanır. Her türlü teknik ve malzeme birlikte kullanılır, önemli olan çarpıcılıktır. Yeni İmge sanatçıları, Krauss, Barthes, Foucault, Baudrillard, Derida ve Lacan'ın düşüncelerinden etkilenmişlerdir. Orijinallik ve bağımsızlık bir mit olarak görülmüş, yeni bir şeyler icat etmek yerine var olanlar veri alınmış, genellikle yapısökümden geçirilerek farklı bağlamlarda kullanılmıştır. Susan Rothenberg, Pat Steir, Jeniffer Barthlett, Neil Jenney, ve Philip Guston bu grupta yer

³⁰ Renato Poggioli, **The Theory of the Avant-Garde**, Cambridge: Harvard University Press, 1968, s.131-147. ISBN 0674882164

³¹ Linda Candy ve Ernest A. Edmonds, **Explorations in Art and Technology: Intersection and Correspondence**, 2002, s.5-8, Springer, ISBN 1852335459

* Clement Greenberg'in adlandırmasıyla kitch estetik olarak düşük değerli ürünleri niteler.

alan ressamlardandır. Yeni İmgenin özellikleri Pat Steir'in Bruegel'in bir natüromortundan yola çıkarak yaptığı 'Bruegel' serisiyle örneklenebilir. 80 panelden oluşan serinin 16 panellik bir bölümü Resim 6'da yer almaktadır. Her bir panel Bruegel'in orijinal resminin boyutundadır (18x15 cm) ve her panel sanat tarihinden ünlü bir ressamın (Van Gogh, Goya, Vermeer vb) stilini yansıtır. Böylece orijinallik sorgulanmış, eser ve biçimler yapısöküme uğratılarak Steir'e mal edilmiş olur.



Resim 6, Pat Steir, "Bruegel", 1985, Herbiri 18x 15 cm.lik 16 parça

Bu dönemde sanatçının yaratıcılığı ve sanat esrinin özgünlüğünü sorgulayan işler çoklukla görülür. Bildo başka sanatçıların eserlerini birebir tuvale kopyalarken (Resim 7) Levine onların fotoğrafları, hatta fotoğraflarının fotoğraflarını çekerek kendi imzasıyla sergiler. (Resim 8)



Resim 7- Mike Bildo, "Pollock Değil Bildo"
1982 TÜYB, BB



Resim 8- Sherrie Levine, "After Walker Evans,2"
1981, Jelatin Gümüş Baskı, 19.6 x 12.8 cm

Salle, Raushenberg ve Polke sanat tarihinden, medyadan, kitaplardan, aldıkları imgeleri kolajlayarak tuval resmi veya baskı resimler yaparlar. Jameson bireysel öznenin kaybolmasıyla kişisel üslubun giderek daha zor bulunur olmasının, pastiş uygulamasını doğurduğunu savlar; pastiş ölü bir dilde konuşmadır, parodiye benzer ama alaycılığını eleştireliliğini kaybetmiştir.³²

1980'lerde ortaya çıkan bir başka grup da kendilerini 'Simülasyoncular' olarak adlandıran Halley, Steinbach, Taaffe, Bleckner, Koons (Resim 9) gibi sanatçılardır. Jean Baudrillard'ın kuramlarını temel alarak bilgisayar programları, klonlama ve gen manipülasyonu ile ilgilenmişler, taklit ve alıntıya, gerçeğin simülasyonuna bağlı işler üretmişlerdir.³³ Endüstriyel biçim ve malzemelerin kavramsal bir yaklaşımla kullanılması, samimiyetin yerini kinizmin, amatörlüğün yerini profesyonelliğin, özgünlüğün yerini alıntının alması Simülasyoncuların özelliklerindedir. Kuspit onları yaratıcılık yoksunu, yüzeysel post-sanatçılar; Foster da alıntılardıklarını anlamından kopartarak yalnızca biçimini taklit eden meta fetişistleri olarak eleştirir.



Resim 9-Jeff Koons, "Dudaklar", 2000, TÜYB, 305x437 cm



Resim 10a- Harold Cohen
Stüdyoda Aaron'la, 1995



Resim 10b- Aaron, "Herald 3"
2008, Dijital baskı., 81,3x64 cm

³² Jameson Fredric; "Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism", 1991, [www.marxists.org/reference/subject/.../jameson.htm](http://www.marxists.org/reference/subject/works/.../jameson.htm)

³³ Warren Sack ve Joseph Dumit, "Painting Theory Machines", *Art and Design*, May 1996, s 80-92.

1980'lerde bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle daha çok sanatçı dijital resim alanında çalışmaya başlar. Harold Cohen'in resim yapan makinesi Aaron'ın ürünleri 1983'de Tate'de sergilenmiştir. (Resim 9,10)

1985'te Lyotard'ın küratörlüğünü yaptığı 'Cisimsizler' sergisi dijital sanat açısından önemli bir adım olarak kabul edilir. Serginin amacı doğal ile yapay arasındaki sınırın gittikçe incelendiği, maddesel ile cisimsiz arasındaki sınırın da gittikçe akışkanlaştığının gösterilmesidir. Gösteri bir yandan yeni malzeme ve araçların getirdiği sorun ve çelişkileri sorgularken, bir yandan da onların bir bakıma özgürleştirici sosyal dönüşüm potansiyellerini gündeme getirmiştir.

1.10. Günümüzde Resim Sanatı ve Teknoloji

Fotoğrafın sanat dünyasına girmesiyle temsile dayanan sanatların, özellikle resmin durumu soru işaretleri yaratmış, soyut ve minimalist yaklaşımlardan sonra resim sanatının sonunun geldiği tartışmaları yapılmıştır. Günümüzde bilgisayar ve internet ortamında her türlü imgenin bulunuyor ve kullanılıyor oluşunun özellikle resim sanatında imgenin temsili sorununa ek bir boyut getirdiği açıktır. Sanatın ve resim sanatının sonu tartışmaları uzun zamandır yapılmaktadır. Gerçekte bu durum gelişmenin teknolojinin güdüm ve denetimindeki bir etkinlik olarak algılandığı ilerlemeci bir bakışın sonucudur. Her teknolojik gelişme bir aşama sağladığından bir önceki dönem kapanmakta, bu da sanatın sonunun geldiği düşüncesini bir kez daha canlandırmaktadır. Kahraman bu bakışın resim söz konusu olduğunda sorunu optik bir aynılamaya indirgediğini ve perspektif kavramıyla temellendirdiğini belirtir.³⁴ Teknolojik gelişmelerin toplumların geleceği açısından ana belirleyici etmen olduğunu savlayan ve yeni teknolojilerle ortaya çıkan medya ve siber ortamları simülasyon ve hiper gerçeklik modelleriyle kuramlaştıran Baudrillard da sanatın işlev, biçim ve söylem olarak mümkün olabilecek her şeyi denediğini, yanılsamasının kaybettiğini, yerini eğlenceye bıraktığını yüzeysel, gizemini yitirmiş, eleştirel duyarlılığı kalmamış sanatın kendi nesnesini de yok ettiğini söyler.³⁵ Danto ise bu güne kadar bilinen şekliyle sanatın bittiğini, yeni bir şeyin başladığını söyler.³⁶ Ona göre artık sanatın önünde hiç bir kısıtlama yoktur, sanat tarihi ve sanat dünyasının

³⁴ Hasan Bülent Kahraman, "Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim-II" **Çağdaş Düşünce ve Sanat** içinde, Ed. İpek Aksüğür Düben; Deniz Şengel, Plastik Sanatlar Derneği, 1991

³⁵ Jean Baudrillard, "İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik", Jean- Çev. Oğuz Adanır, **Doğu Batı Dergisi**, Sayı: 19, 2002

³⁶ Arthur C. Danto, "**After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History**", Princeton University Press, 1998, sayfa 3-21, ISBN 0691002991

kullanıma hazır olanakları, müthiş bir deneysellik ve üretim olanağı sanatçının önünde durmaktadır.

Temsilin sorgulanması, kavramsal sanatın yaygınlaşması, yeni sanat formlarının ortaya çıkması gibi etkenlerle gözden düşen tuval resmi günümüzde tekrar ilgi görmeye başlamıştır. 2004 Whitney Bienali boyasal resmin geri dönüşünü müjdelemiş kabul edilir. 2009 Prag Bienali'nin (14 Mayıs-26 Temmuz 2009) tanıtım yazısında günümüz resminin bir süredir devam eden magmatik, çelişkili ve evrimci durumunu tamamladığı ve kendisini değersizlik kompleksinden kurtararak sürekli dönüşen doğasını ilan etmeyi öğrendiği söylenmektedir³⁷. Mevcut gerçekliğe referans noktalarının artık fotoğraf ve sinema olduğu ve temsil sorununun devre dışı bırakılmasıyla eleştirel, titiz ve delicesine bir yolla resme dönüldüğü vurgulanmaktadır. Resim artık hem rasyonel suprematist^{***} örgünün soyutlama göstergeleriyle, hem de eski resmi olmayan sanatın davranışsal olaylarıyla ilişkilenen daha sentetik versiyonları kullanabilmektedir. Ayrıca '70'lerin en kısa süren akımı kabul edilen Hiper-Gerçekçiliğin dönüşünün de resmi kalıcı bir tutulmadan koruyan güçlü bir destek olduğu belirtilmektedir. 'Günümüzde Figüratif Resim' kitabının yazarı Charlot Mullins de fotoğrafın durdurulmuş anına karşı, sanatçıların bir ömrü anlatmak için boyasal figüratif resmi seçtiğini düşünmektedir³⁸.

1990'lardan sonra günümüze kadar resim sanatındaki en belirleyici teknolojik gelişme bilgisayar ve internet yoluyla her türlü dijital imgenin yaygın kullanımı olmuştur. Sanalın kesintisizce gerçekliğe aktığı, sabit ve metafizik olanın maddeye geçtiği günümüzde resim sanatının kendisini yeniden tanımlaması doğaldır. Çünkü sanat yeni dil, yeni metaforlar, gerçekliği kurgulamada yeni yollar ve kendimizi yeniden tanımlamada yeni araçlar arar. Günümüz sanatçısı da resmini yaparken Huysenn'in şimdi her an geri çağrılmaya hazır halde kültürümüzün bilgisayarlaşmış hafıza bankalarında depolandığını söylediği tüm modernist ve avangardist teknikler, biçimler ve imgeleri özgürce kullanır.³⁹

³⁷ Luca Beatrice, Lauri Firstenberg, and Helena Kontova "Lazarus Effect" 4. Prag Bienali Tanıtım Yazısı, , <http://www.praquebiennale.org/> (Erişim 17.4.2009)

^{***} Suprematizm: Rus yapısalcılarının resmi betimleyici ve taklit edici olmaktan özgür bırakan yaklaşımları

³⁸ Charlot Mullins, **Painting People: Figure Painting Today**, Distributed Art Publishers, 2006, 192s. ISBN10: 193304538

³⁹ , Andreas Huysenn; "Postmodernin Haritasını Yapmak", Çev. Mehmet Küçük, Modernite versus Postmodernite içinde, Der; Mehmet KüçükVadi Yay. ISBN 975-7726-24-9, sayfa 122, 1994

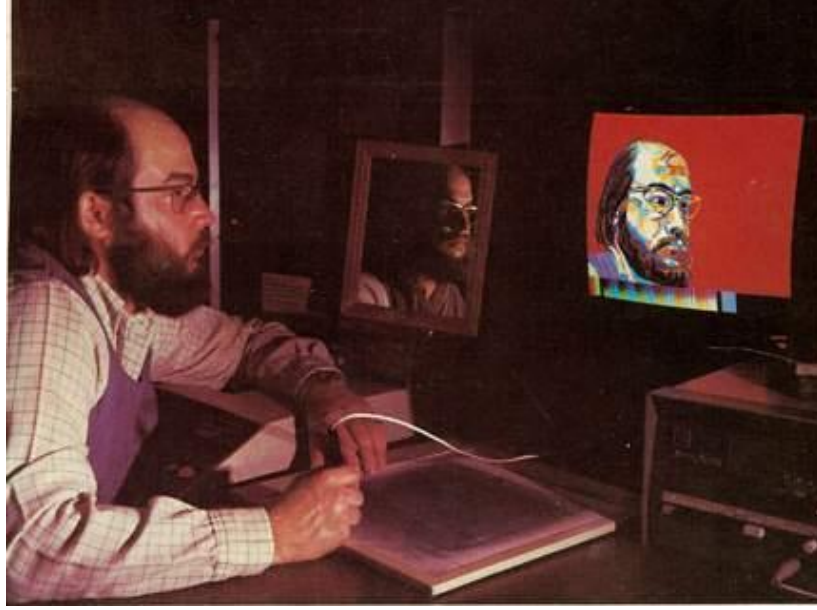
2. BÖLÜM

GÜNÜMÜZDE DİJİTAL RESİM

2.1. Dijital Teknolojinin Getirdiği Olanaklar

Kalem, airbrush*, yağlı boya ve diğer geleneksel resim teknikleri artık bilgisayarda değişik yazılımlar yardımıyla simüle edilebilmektedir. Başlıca yazılımlar Adobe Photoshop, Corel Painter, Mac Paint, Art Rage, Open Canvas, Free Hand, Ligth Wave 3D ve GIMP (İmge Manipülasyon Programı) olarak sayılabilir. Bilgisayarda resimler çizilebilir, taranabilir ve basılabilir. Çeşitli imgeler, fotoğraflar ve hareketli görüntüler bilgisayara aktarılabilir. Dijitalize edilmiş fotoğraf gibi piksel tabanlı süreçlerden farklı olarak vektör tabanlı formlar, kalite kaybı olmadan her boyuta uydurulabilir. Bunlar kesilip, biçilip, birbirine eklenip, üst üste bindirilip, çizilip, boyanıp...kullanılabilir. Dijital olarak çalışmanın en önemli avantajlarından biri katmanlar (layers) halinde işlem yapmaktır. Böylece diğer katmanlara dokunmadan istenmeyen bir katman yok edilebilir, yeni katmanlar eklenince resmin alacağı görünüm denetlenebilir. Dijital resimde düzeltme ve geri dönüş her zaman için olanaklıdır. Çizimler fare aracılığıyla yapılabileceği gibi özel geliştirilmiş araçlarla bir yüzey veya ekran üstüne doğrudan elle yapılabilir. Resim 11'de dijital sanatçı Aldo Giorgioni elektronik kalem kullanarak kendi portresini yaparken görülmektedir.⁴⁰ Pad üstüne yapılan çizimler doğrudan ekrana yansıtılabilir. Bu fare kullanarak resim yapmaktan daha kolay ve kontrollü bir yöntemdir. Dijital bir resim kolaylıkla saklanabilir, istendiği sayıda kopya çıkartılabilir, ağ üstünden başka bilgisayarlara yollanabilir, beze, plastiğe çözünürlüğünün elverdiği boyutlarda basılabilir.

⁴⁰ Aldo Giorgioni, Singapore's premier guide to the arts, **The Arts Magazine**, July-Aug. 2001, pp. 24-26.

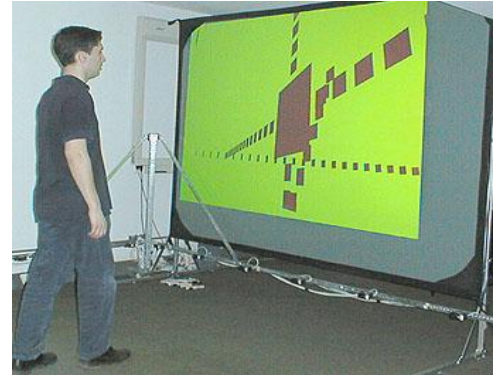


Resim 11- Aldo Giorgioni'nin elektronik kalemle çalışması

Mike Quantrill de bilgisayarda resim yapmak için farklı sistemler geliştirmiştir.⁴¹ Resim 12'deki sistemde duvardaki tahta yüzeye yapılan çizim bilgisayara aktarılmaktadır. Resim 13'de ise ekranın önündeki kişinin hareket ve vücut sıcaklığıyla çizgiler oluşmakta, adeta vücutla resim yapılmaktadır.



Resim -12 Mike Quantrill ve Linda Candy'nin Tahtada Çizim Düzeneci



Resim 13- Anthony Padgett ve Linda Candy'nin İnteraktif Algı Çizim Sistemi

2.2. Bilgisayarın Eskiz Amacıyla Kullanılması

Bilgisayar resim eskizleri yapmakta son derecede pratik bir araçtır. Bu satırların yazarı da resimlerinin eskizini bilgisayarda hazırlamaktadır. Eskiz Photoshop gibi uygun bir programla doğrudan bilgisayarda çizilip, boyanarak oluşturulabileceği gibi, fotoğraf ve hazır imgelerin kolajlanması, filtreden geçirilmesi yoluyla da

⁴¹ Linda Candy & Ernest Edmonds, "Interaction in Art and Technology", **Crossings: eJournal of Art and Technology**, Volume 2, Issue 1, March 2002, ISSN 1649-0460

yapılabilir. Günümüzde çoğu sanatçının bu pratik araçtan yararlandıkları bilinmektedir. Örneğin John Currin, David Hockney, Malcolm Morley, Gerhard Richter, Jenny Saville, Luc Tuymans, April Gornic, Taner Ceylan vb. pek çok sanatçı çektikleri veya buldukları fotoğrafları Photoshop'da modifiye edip projeksiyon makinasıyla tuvale yansıtır, çizer, sonra da boyarlar. Bu hem zaman kazandırıcı bir tekniktir, hem de yapılacak işin bitmiş durumunun önceden belirlenmesi nedeniyle güvenlidir. Aşağıda Eric Fishl'ın bir resminin Photoshop eskizi ve tuvale yapılmış halleri görülmektedir.



Resim 14 a- Eric Fishl, "Banyo Sahnesi-2" ,2003, Photoshop Eskizi



Resim 14 b- Eric Fishl, "Banyo Sahnesi-2" ,2003, TÜYB,183x274,3 cm

2.3. Dijital Resim Konusunda Sanatsal Açından Değerlendirmeler

Dijital resmin tuval karşısına geçmeden, fırça ve boyaya dokunmadan, kokusunu hissetmeden, bazen de ele fare bile almadan yalnızca bir program yazıp bilgisayardan çıktı olarak üretildiği düşünülduğünde pek çok kişinin böyle bir şeyin sanat olarak kabul etmeyeceği açıktır. Biggs medya sanatını geleneksel sanatla karşılaştırırken, geleneksel bakışta sanatı nesnenin değil, eylemin bir fonksiyonu olarak gören bir bakışa odaklanıldığını, seri üretim ürününü alıp, imzalayarak onu

sanat düzeyine yükselten Duchamp'ın değeri nesneye kaydırıldığını, belirleyici dinamiğin 'kasıt' olduğunu anımsatır.⁴² Biggs'e göre sanat izleyicinin gözündedir, öyle ise sanatın üretildiği yer şeyin yorumudur. Dijital sanatta Benjamin'in yolundan ayrılıp, şeyin kendisinde içerilmiş anlam ve değerün üçüncül bir etki olduğu Derrida'ın bulvarına girilmektedir. Burada şeylerin değeri arızidir, daha önce sanat olmayan sanat ve daha önce sanat olan basit bir nesne olabilir.

Roy Ascott sanatın teknolojiyle ilişkisinin yalnızca maddesel bir evliliğin ya da yüksek hızlı bilgisayarların ve her an el altındaki internet ağının getirdiği kapasite artışının ötesinde olduğunu vurgular.⁴³ Ona göre öne çıkan getiriler biyolojik ve sosyal olduğu kadar ruhsaldır da. Kendimizin ve uygarlığımızın bu yeniden biçimlenmesinde, dönüşüm Ascott'un teknolojik olarak genişlemiş idrak ve algı olarak adlandırdığı siber-algı (cyberception) ve tekno-etik estetik arasında oluşur, sanat bilincin teknolojiyle birleşir. Whitney Çağdaş Sanat Müzesi küratörü Lawrence Rinder de dijital teknolojinin gerçek olmayanın nüanslarını yakalamada nihai araç haline geldiğini, böylece sanatçıların gündelik renk, biçim, ses, uzam ve zaman algımızla didişen işler üretmek için gerekli sezgi ve bilgi üzerinde eşiz bir denetim avantajına ulaştıklarını ileri sürer.⁴⁴ Ona göre dijital teknolojiler organikle inorganik, bilinenle bilinmeyen, gerçekle gerçekdışı arasındaki kavrayışın dışında bulanıklaşan sınırların duyumuna katkı sağlamıştır.

Öte yandan Lev Manovich sanat ve dijital sanatın bir araya gelemeyeceğine inanır ve sanata karşı gelen Duchamp alanında tipik bir nesnenin özelliklerinin 'içeriğe' yönelim ve 'karmaşıklık' olduğunu, bu niteliklerin daha ileri bir analiz gerektirdiğini, burada nesnenin postmodern bir ironik derecelendirmenin ötesinde çoklu kültürel kodlara dayandırıldığını; öte yandan dijital ortama alanında içerikten ziyade bilgisayar teknolojisinin en son durumuna odaklanıldığını, basitlik ve ironi yoksunluğu bulunduğunu gerekçe olarak öne sürer.⁴⁵ Kuspit ise bilgisayar teknolojisinin sanatın bilinçdışıyla bağıını yitirmesine ve ilham kaynağını kaybetmesine neden olduğunu düşünür.⁴⁶ Sanatçı olmak için adeta teknisyen olma

⁴² Simon Biggs, "Art and/or New Media Art", **YLEM newsletter**, San Francisco, USA, 1998, simonbiggs.easynet.co.uk/texts/nma.htm'den (Erişim 22.01.2009)

⁴³ Roy Ascott ;, "Turning on Technology", Techno-Seduction Sergisi katalog metni, (1997, New York) <http://www.cooper.edu/art/techno/essays/essays.html> , (Erişim 23.1.2009)

⁴⁴ Lawrence Rinder, Anne and Joel Ehrenkranz, "Art in the Digital Age", Bitstreams, 22.March,- 10 June <http://www.whitney.org/bitstreams/pdf/rinder.pdf>, (Erişim: 23.1.2009)

⁴⁵ Lev Manovich, "The Death of Computer Art", (Erişim 19.11.2008) <http://www.thenetnet.com/schmeb/schmeb12.html>

⁴⁶ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis, 2004, s. 119, ISBN 975-342-541-4

gereğine işaret eden Kuspit son yıllarda bienallerde yer alan çok sayıda teknik adamı örnek gösterir. Ve bu nedenle de sunulanların ifade ve kişilikten yoksun, ama pazarlanabilirliğe sahip olduklarını savlar. Bilgisayar teknolojisinin geçmişin sanatını yok etmek için kullanıldığını düşünür. Ancak Kuspit dijitalleşmenin getirdiği optik niteliğin yoğunluğunun haptik (dokunma duygusu ile ilgili) nitelik eksikliğini giderebileceğini, çünkü dijitalize duyunun kendine özgü bir mahremiyet ve canlılık yaratan sürekli bir optik hareket halinde olduğunu da söyler.⁴⁷ Kuspit varolan dijital resim örneklerinin çoğunluğunun değersiz olduğu kanısında olsa da, Somoroff'un ya da Nechvatal'in işlerinde olduğu gibi bilgisayarla şansın daha fazla araştırılabileceğini ve değişik estetik dizilimler üretilebileceğini söyler. Nechvatal'in işlerine sanatçılardan örnekler başlığında değinilecektir. Somoroff'un, Richter'in 'Merdivenden İnen Çıplak' resminden dijital olarak ürettiği üç resim aşağıda yer almaktadır. Kuspit Kaynak resimle dijital resimlerin eşdeğer olduğunu savunur. İkincisi birincisini kodlamakta, birincisi ikincisini örneklemektedir. Kuspit bilgisayar sürecinin varoluşun anlamını damıtmada etkili bir yol olduğu sonucuna varır.



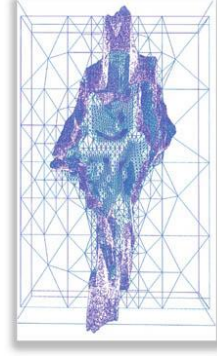
Resim 15

Gerhard Richter,
'Ema', 1966, TüyB,
200 X 130 cm



Resim 16

Michael Somoroff, 'Sorgu' (Query) 2, 3, 4, 2004, D.B., B.B.



Teknoloji kullanımının sanat yapmayı çok kolaylaştırdığı düşüncesi yaygın bir eleştiri olarak görülür. Örneğin yetenezsiz birinin Photoshop filtreleri kullanarak vasat resimler yapabileceği düşünülür. Bu doğru olmakla birlikte, yetenekli bir sanatçı aynı araçlarla gerçekten çok iyi ürünler yaratabilir. Aslında tuval başına geçen kişilerin pek çoğunun da zaten vasat resimler ürettiği unutulmamalıdır. Resim sanatını malzemeye indirgenerek değerlendirmenin eksik kalacağı açıktır.

⁴⁷ Donald Kuspit, "The Matrix of Sensations", (Erişim12.3.2007)

<http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-5-05.asp>, (Erişim 17.6.2008)

* Epistemolojik :bilgiye ilişkin

2.4. Ağ Sanatı

1994'den itibaren internetin kullanımıyla ağ üstünde oluşan zaman ve uzam sınırları olmayan, etkileşimli ve akışkan bir mekân olan siber-uzayda yeni bir sanat dalı da gelişmeye başlamıştır. İzleyen yıllarda gelişmiş ülkelerde dijital çalışmaları destekleyen, araştırmalara katkı sağlayan çok sayıda kuruluş oluşmuştur. Gene bu gelişmelerle paralel olarak bilgisayar tabanlı sanat ürünleri müzelere kabul edilmeye, sergiler açılmaya, müzelerde ayrı bölümler oluşturulmaya başlandığı görülür. Kluitenberg *“dijital veriler bir kez çevrime girdi mi, aradıkları ve temsil ettikleri düşünülen her türlü gerçeklikle bağlarını keserler. Her bir bilgi kaynağı evrensel bir koda dönüşür”* der ve dijital verilerden oluşan gösterge sisteminin sonsuz ve tümüyle eklemlenmiş olduğuna işaret eder. Orada Lyotard'ın belirttiği gibi *“her şey- sessizlik bile, doğrudan bir şey , anlam üreten mesaj haline gelir.”*⁴⁸

Dijital çağda sanatın önemli bir bileşeni interaktifliktir. İnternet ortamında dijital imgelerin aktarılabilmesi ve alıcıların bu imgeler üzerinde değişiklikler yapma ve tekrar internet ortamına aktarma olanağının bulunması ağ sanatını doğurmuştur. Sanatçılar makinelerde daha sonra izleyicilerin önceden programlanmış rutinlerde kumanda ve hareketlerle değişen aktivitelerde bulunacakları şeyler yaratırlar. İnteraktif sanat dokunsal olanın dışında yeni bir sanatı deneyimleme yoludur. İzleyiciler aslında aktif paylaşımcılardır. Bu dalda oluşan hareketli olmayan imgeleri dijital resim kapsamında değerlendirmek olasıdır. Dempsey, ağ sanatının sanatta üsluplara nihayet son verip vermediğini sorgular.⁴⁹ Hem sanatçının hem izleyicinin olağanüstü bir yaratıcılık özgürlüğüne sahip olduğu bu teknolojik formatta, 'izm'ler-evrimci dönemlerle birbirini izleyen avangard hareketler- artık mümkün değildir. İnternet sanatı öncelikle demokratiktir; interaktiflik bu sanatın belirleyici özelliğidir. Sanatçıların topladığı görüntüler, metinler, hareketler ve sesler, kendi multimedya montajlarını yaratmak isteyen izleyiciler tarafından dönüştürülebilir. İzleyiciler böylece kullanıcılar haline gelirler. Berry de ağ sanatının maddesel olmayan doğasının ve içindeki anonimleşme kolaylığının bedensiz insan-sonrası (posthuman) ütopyaı ateşlediğini belirtir.⁵⁰ Donna Haraway'in 80lerde yazdığı 'Siborg Manifestosu'nda cins, ırk, oedipal anlatımlar ve hatta bedeninin olmadığı bir

⁴⁸ Kluitenberg, Eric; "Transfiguration of the Avant-Garde / The Negative Dialectics of the Net", 2001, <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0201/msg00104.html>, (Erişim 12.3.2009)

⁴⁹ Amy Dempsey, **Modern Çağda Sanat**, Çeviri: Osman Akinhay, Akbank Yayınları, 304 s., ISBN: 9786050060065

⁵⁰ Josephine Berry, "Human, all too Posthuman?", **Net Art and its Critics**, 2000, <http://www.tate.org.uk/intermediaart/entry15616.shtm> (Erişim 10.11.2008)

dünya ütopyası kurulur.⁵¹ 90'ların başındaki ağ sanatçılarının çoğu, bilgisayarla iletişimin yardımıyla, anonim kimlikler üreterek, sanatçının teklifi ve özgünlüğüne karşı çıkmıştır. Başka bir deyişle, siber-uzaydaki 'kimi istersen ol' olanağı, postmodern kültürde içkin olan özgün kimliğin yapısökümüne gidişle birleşmiştir.

Bu durum McLuhan'ın iletiyi taşıyan şeyin iletiden ayrılmazlığını vurguladığı tezini ve *"bizler...aniden daha önce hiç olmadığı kadar seyyar, bilgilendirilmiş ve parçalanmış uzmanlıklardan azade bir biçimde bilginin göçebe toplayıcıları haline geldik- ama aynı zamanda daha önce hiç olmadığı denli de sosyal bir sürecin içine girdik"* sözlerini anımsatır.⁵² McLuhan'a göre şimdi herkes karşılıklı olarak birbiriyle ilintilidir ve insanları birbirine bağlayan günümüz elektroniği, dünyamızı yeniden global bir köy olarak biçimlendirmektedir.⁵³ Günümüzde bilgisayarların, iletişimin ve biyoteknolojinin evrilmesiyle ortaya çıkan ve 'kendi'nin yeniden keşfi, bedeninin dönüşümü ve zihnin sağduyulu genişlemesine yol açan düşünüşün içinde ve etrafında dolaşan yeni bir sosyal sürece yönelinmektedir.

Baudrillard insanları çevreleyen bütün ağların bir tür emme, yutma ve korkutma işlevini yerine getirdiklerini düşünür. Ona göre özne, önce McLuhan'ın iyimserlikle insanın uzantısı olarak tarif ettiği teknolojik protezlerle ve kendi sahip olduğu gücün uzantılarıyla bir kendi yok oluş sanatını icra etmekle meşguldür. Özdeşleşme ve ayna evresinin ötesine geçerek ortadan kaybolmak için internet'ten daha ideal bir şey olamaz.⁵⁴ Baudrillard önümüzdeki elli yıl içinde estetiğin kaybolacağına inandığını söyler.⁵⁵ *"Estetik yargısı bir tür 'işlemsel' cephede kaybolacaktır. Bu duruma gelindiğinde gittikçe daha çok insan resimle ilgilenecektir. Herkes bir interaktif yaratıcıya dönüşecektir"* der. Baudrillard'a göre bu demokratik durum insani ve politik açıdan bir gelişme olabilir, ama etik ve estetik açıdan olmadığı kesindir, çünkü bir sanatsal iş mutlaka sıra dışı ve evrensel olmak zorundadır. Gerçekten de ağ sanatı gibi bu denli çok öznesi olan ve öznelere pek çoğunun da sanatla ilişkisi ekranda gördükleriyle kısıtlı kalan bir ortamda eşitlik ve demokrasi olabilir, ancak sanat adına bir şey yaratılabileceği kuşkuludur.

⁵¹ Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century," in **Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature**, New York; Routledge, 1991, s. 149-181

⁵² Roy Ascott, "Turning on Technology", Techno-Seduction Sergisi katalog metni, (1997, New York) <http://www.cooper.edu/art/techno/essays/essays.html>, (Erişim 23.1.2009)

⁵³ Marshall McLuhan, **"Yaradığımız Medya"**, Çev. Ünsal Oskay, Merkez Kitaplar, 2005, ISBN : 9789759174118, s.24

⁵⁴ Jean Baudrillard, "İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik", Çev. Oğuz Adanır, **Doğu Batı Dergisi**, 2002 Sayı: 19

⁵⁵ Chiara Donn, "Interview with Jean Baudrillard", **YLEM Journal**, Number 4, Vol 6, March-June 2002

3. BÖLÜM

TEKNOLOJİK AÇILIMLAR BAĞLAMINDA GÜNÜMÜZ RESİM SANATININ ANLATIM ÖZELLİKLERİ

1980'lerden sonra özellikle bilişim teknolojilerindeki gelişmeler globalleşmeye katkı sağlamış, Berlin duvarı yıkılmış, dünya ekonomik sistemi bir alt üst oluş yaşamış, feminizm, ekoloji, kimlik, aidiyet gibi konular önem kazanmıştır. Modern dönemden postmodern döneme kayış, sübjektif ve çıkara dayalı, egemen olma arzusunun yönlendirdiği, teknoloji ve bilimsel gelişmenin getirdiği öznenin yabancılaşması düşüncesinin yerini öznenin parçalanması düşüncesine bıraktığı bir dönem olarak nitelebilir . Postmodern kavramı, kültür ve tarihte esaslı bir kopuşu çağırır. Ekonomi, toplum, kültür, sanat ve gündelik yaşamda önemli değişikliklerin olduğunu ve hem söylem hem de uygulama açısından dünyayı kavrayacak yeni yollar ve kuramları gereksindiğimizi düşündürür. Bütün bu değişiklikler sanata bakışta yeni değerlendirmeleri de beraberinde getirmiştir. Resim sanatının yaşadığı ilk kırılma noktası daha önce fotoğrafın sanat dünyasına girmesiyle oluşan soyut ve minimalist yaklaşımlardan sonra resim sanatının sonunun geldiği tartışmaları ve temsil kriziyle gerçekleşmişti. Günümüzde bilgisayar ve internet ortamında her türlü imgenin bulunuyor oluşu özellikle resim sanatında imgenin temsili sorununa ek bir boyut getirdiği açıktır. Bu bölümde teknolojik gelişmelerin etkisi bağlamında günümüz resim sanatına ilişkin bazı anlatım özellikleri irdelenmiştir.

3.1. Alıntı ve Maletme

Günümüz resminde yaygın bir röprodüksiyon kullanımı görülür. Benjamin mekanik yeniden üretim üzerine tezlerinde Mona Lisa'nın fotokopiyle çoğaltılması örneği üzerinde değerlendirme yapar. Günümüzde yeniden üretim için teknik olanaklar sonsuz hale gelmiştir. İmgenin mekanik yolla çoğaltılması ve iletişim teknolojilerinin gelişmesiyle görüntülerin hızla yaygınlaşmasından sonra alıntı, kopya gibi kavramlar geleneksel anlamlarını yitirmişlerdir. Mutlak orijinallik kültürünün bir eleştiri konusu olduğu günümüzde sanat eserlerini yeniden üretilip, onların bağlamını değiştirerek kendine mal etmek meşrulaşmıştır. Rosalind Krauss'a göre özgün ve kopyası bir diğeri olmadan var olamaz.⁵⁶ Huysenn tüm modernist ve avangardist teknikler, biçimler ve imgelerin şimdi her an geri çağrılmaya hazır halde kültürümüzün

⁵⁶ Rosalind E. Krauss, **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**, MIT Press, 1986,307 s., 1986ISBN 0262610469

bilgisayarlaşmış hafıza bankalarında depolandığını söyler.⁵⁷ Geçmiş çalışmalardan alınmış motifler , imgeler , tarzlar, diller...sonsuzca çoğaltılırlar, yeni bağlamlarda, farklı bileşimlerle, yeni karşıtlıklar öne çıkarılarak, üst üste kolajlanıp sanatın kendisi bir malzemeye dönüştürülerek, geleneksel anlamlarından soyularak ve çoğunlukla tedirgin edici biçimlerde tekrar kullanılırlar. Modern biçimler artık postmodern kodlar haline gelmiştir, isteyen istediği kodu kullanabilmektedir.

Kuspit postmodernizmin sanat tarihinin dilsel yüzeyini kopyalayıp, estetik ve dışavurumcu yanlarından soyutlayarak, genellikle bir önceden yaşanmışlık (deja vu) hissi yarattığını, sanatçının kurnaz bir manipülatör haline gelirken, deneyimsiz bir izleyicinin işten romantik bir tat aldığını söyler.⁵⁸ Barthes'a göre sanat, hiç biri özgün olmayan bir çok yazımın çarpışıp, birleştiği çok boyutlu bir uzam haline gelmiştir. Derinliğin reddi postmodernizmin anahtarıdır. David Sale resimlerindeki hazır imge kullanımına ilişkin şöyle der;⁵⁹

“Tüm bu imajlar çeşitli yerlerden topladığım fotoğraflardan alındı. Bunları farklı biçimlerde karıştırdım, tekrar tekrar yeniden düzenledim... Bu imajları aldım, çünkü yapmaktan daha kolaydı, aynı 60'lardaki hazır yapılmış boyaların kullanılması gibi. Şimdi imajların çoğu stüdyomda yapılıyor, dikkatli ya da yüzeysel biçimde sunuluyor, nitelik fark etmiyor çünkü beni ilgilendiren bu imajların orkestrasyonudur.”

Aslında bir sanatçının başka bir sanatçıdan alıntı yapmasına ait sanat tarihinde yaratıcı örnekler vardır. Picasso'nun Velazquez'in, Mattise'le Picasso'nun birbirlerinin, Han van Meegeren'in Vermeer'in resimlerini kullanmaları estetik değer içeren ürünler vermiştir. Bu örneklere yukarıda değinilen Michael Somoroff'un Richter'den yaptığı dijital dönüşümü de ekleyebiliriz.

3.2. Sanatta Melezleşme

Günümüzde teknolojinin sanat üzerindeki en kayda değer etkilerinden biri sanat formları arasında gerçekleşen melezleşmedir. Çeşitli malzemelerin ortaya çıkışı, dijitalleşmenin getirdiği olanaklar, imge ve malzemelerin eskiye oranla çok daha kolay

⁵⁷ Huysenn, Andreas; “Postmodernin Haritasını Yapmak”, Çev. Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite** içinde, Der; Mehmet KüçükVadi Yay., 1994, s.122, ISBN 975-7726-24-9

⁵⁸ Donald Kuspit, “The Semiotic Anti Subject”, <http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/kuspit/kuspit4-20-01.asp>

⁵⁹ Peter Schjeldahl , David Sale ile röportaj, 1989, (erişim:18.11.2008), <http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/davidsalle.htm>

ulaşılabilir oluşu, Modernizme duyulan tepkiyle sanat biçimlerinin kendi mutlak sınırlarının dışında arayışa girmesi, Foucault'nun heteropya, Deleuze'ün yapısöküm yaklaşımları, Krauss, Danto ve Dickie gibi kuramcılarının sanatın birikimlerinin özgürce kullanılabilmesine değin değerlendirmeleri bu konudaki adımları kolaylaştırıcı etmenlerdendir. Artık sanat biçimleri arasında ve içindeki paylaşım bir zamanlar geleneksel ortamlardaki çizgileri bulanıklaştırmakta, kültürlerin, zaman ve uzamın arasındaki sınırlar yeniden tanımlanmaktadır. Dijitalleşmeyle ortaya çıkan gerçek ve sanal arasında oluşan arayüz çeşitli sanat alanlarının kesişimlerinde de görülmektedir. Resim, heykel, tasarım, mimari, müzik, ses, video, performans, ağ sanatı, zaman-temelli ortam, basit sözcüklerle tanımlanması kolay olmayan muğlak bir alana doğru yol alarak bir araya gelmekte, sürekli değişim halinde mecralar arası ve disiplinler arası yeni bir anlatı kurgusu oluşmaktadır. Günümüz sanatı elindeki her türlü olanağı ayırım yapmaksızın bir tür deneysellik içinde kullanmaktadır. Michel Foucault da şöyle yazar; *“Biz şimdi simültanite çağındayız: yakın ve uzak çağında, yanyanın, dağılmışın üst üste bindirmenin çağındayız...bizim dünya deneyimimiz, noktaları birleştiren ve kendi dizisiyle kesişen, zaman içinde gelişen ağinkinden daha azdır”*⁶⁰

Rich Young günümüzde multimedya ve sanal gerçekliğin, duyarların birleşmesi anlamına gelen sinestezya deneyimine yakın bir pratiği olanaklı kıldığını düşünmektedir.⁶¹ Sinestez insan biçimleri tadabilir, sesleri görebilir, renkleri duyabilir. Sanatın melezleşmesi bir duyuyu uyarırken diğerini çağrıştırarak bunun için olanaklar sunabilir. Whitney Müzesi küratörü Rinder⁶² de sanattaki bu melezleşmenin günümüz sanatının bütün alanları için yeni, daha önceden akla gelmemiş formlar getirecek bir ayırım noktası olduğunu düşünmektedir. Özellikle dijital teknolojinin sanat üstündeki etkisinin bütün toplumu tetikleyecek bir devrimi haberlediğini, pratiklerimizin tersinmez biçimde dönüştüğünü, organik ve inorganik, bilinen ve bilinmeyen, gerçek ve sahte arasındaki sınırların bilincin dışında bulanıklaşmasına yol açtığını belirtmektedir.

Tuval resmi de sanattaki bu melezleşmeden payını almakta, dijital resimle, fotoğrafla, metinle, sesle, bazen videoyla birleşmekte, bazen heykelimsi üç boyutluluk kazanmakta, bazen enstalasyona, bazen de performansa dönüşmekte; hasılı sürekli bir arayışın zemini olmaktadır. Bu çalışmanın kapsamı dolayısıyla resim sanatının iki boyutlu yüzeye uygulananlar dışındaki örnekleri ele alınmamıştır.

⁶⁰ Michel Foucault, “, Selections” Vol 1, New York, New Pres, 1977

⁶¹ Richard Young, “Synesthesia, Multimedya and Caves of Altamira”, www.cel.sfu.edu/msp/instructors/rey/syest.html

⁶² Patricia Yanumihardja, “Digital Age”, The Arts Magazine - Singapore's premier guide to the arts, July-August 2001, pp. 24-26

3.3. Konu-İçerik- Yöntem- Biçim Karmaşası

Özellikle teknolojik gelişmelerin sonucunda imgenin temsilinin başka araçlarca üstlenmeye başlanması ve imge ve tekniklere ulaşımın kolaylaşmasıyla resimde pastiş, simülasyon, metafor, alegori, alıntı gibi yaklaşımlar egemen olmaya başlamış, her türlü malzeme ve teknik de birarada kullanılınca düşünsel-yapısal bütünlük yitirilmiştir. Günümüz resminde bütün tarzlar ve türler, farklı kaynaklardan imgeler, ayırık anlamlar birbirini siler tarzda yan yana, üst üste kullanılır. Bu durum genellikle anlatılmak istenenin belirsizliğine, anlatımcı yan unsurların çokluğundan kaynaklanan ana fikirden sapmalara neden olur, konu-içerik-yöntem-biçim-kavram açısından bir karmaşa yaratır. Farklı tarzlar ve araçların bir arada kullanılması doku ve estetik bütünlüğü konusunda da sorunlu bir durum yaratır. Örneğin **Resim** 64-68'de Salle'in, 2'de Rauschenberg'in, 54-57'de Oehlen'in, birbiriyle ilgisiz pek çok imgeyi birlikte kullanmasının, bunların bazısının daha görünür, bazısının daha örtük verilmesinin, çok çeşitli resim tekniklerinin bir arada uygulanmasının resimlerin anlatmak istediklerine nasıl bir katkı sağladığı açık değildir, tersine anlam ve algı karmaşasına yol açmaktadır. Bu durum globalleşme ve yeni teknolojilerinin etkisiyle öznenin çözülmesinden dolayı, günümüz sanatını anlatılması, görülmesi mümkün olmayan şeyleri dile getirmek ve göstermek çabası olarak gören Lyotard'ı anımsatır.⁶³

Öte yandan bu eklektik yapının iyi kullanıldığında zengin deneyimler yaşatabileceği de düşünülmektedir. Örneğin Derida heterojenlik, metin, biçem ve temaların çoğulluğu, çok değerliliğin yanı sıra, izleyiciyi anlamı ayırt etmek yerine anlam üretmeye davet potansiyeli nedeniyle kolajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür. Martinez de günümüz koşullarının sanatçılara çeşitli kaynakları, nesnelere ve dilleri kullanabilme olanağını sunduğunu, kötü örneklerin yanında farklı kültürel bağlamlar içinden süzölmüş algılama ve düşünme biçimlerini bir araya getiren olağanüstü yapıtların da ortaya çıktığını söyler.⁶⁴ Foucault'nun heteropya kavramı da günümüz sanatında bir arada var olan yapı ve dünyaların çoğulluğuyla ilişkilendirilebilir.

⁶³ Wolfgang Neuhäus, "Technology as an allegory of social relations, An interview with Fredric Jameson", 18.03.2001, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/7/7127/1.html>, (Erişim 1.1.2009)

⁶⁴ Roza Martinez, "Evrensel Yabancılar Sergisi Kataloğu", Çev. Ahu Antmen, Borusan Kültür ve Sanat, 27Şubat-12 Nisan 2003

3.4. Hiper-Gerçek

Baudrillard'a göre teknolojik gelişim orijinalinin değerini yok eden, birbirinin aynı ve eşdeğeri olan sonsuz sayıda eşlenik fabrikasyon imgeye olanak verir. Gerçeklik kendini, çoğunlukla fotoğraf gibi başka indirgen bir araç yoluyla gerçeğin titiz ayrıntılı bir yeniden üretimi olan hiper-gerçeğe yerleştirir. İm imlenenden, temsil yapıdan, nesne ve özne birbirinden kopar, imler artık öznel veya nesnel imleyecek bir gerçek kalmadığından geçmiş, şimdiyi, geleceği ayırt edemediği biçimlerin çoğulluğu arasında dolanarak sadece kendilerini imlerler.⁶⁵

Baudrillard bir nesnenin imgesi yapıldığında onun bütün boyutlarından, ağırlığından, kokusundan, derinliğinden, zamanından, sürekliliğinden ve kuşkusuz anlamından soyulduğunu ve bu bedensizleştirmenin imgeyi çekici kıldığını düşünür.⁶⁶ Ama daha iyi, daha gerçek, bir başka deyişle daha simüle edilmiş bir imge üretmek için ona rölyef, hareket, coşku, fikir, anlam ve arzu boyutlarını birer birer geri yüklemek imgeyi anlamsızlaştırır, hiper-gerçek böylece imgenin yarattığı illüzyonu yok eder. Günümüzün yeni bilim ve yeni teknolojilerince üretilen kültürel pratiklerle bütün sistem ağırlıksız dev bir simülarkrum (benzetişim) halini almıştır. Bu durumda gelişen ilginç bir olgu, kökenlerinden koparılan bu nesne, özne ve yorumların salt görünür bir nesneye yani bir tür saf nesneye, saf olaya benzemeleri nedeniyle yeniden bir büyüleme gücüne kavuşmalarıdır.⁶⁷ Yani onlar en yüksek yoğunluk ve sıfır değere sahip nesnelere dönüşmektedirler.

Baudrillard'ın simülarkra kavramı sanatsal açıdan dört farklı tarihsel evreye karşı gelir. ⁶⁸ İlkinde imge gerçekliği temsil etmeye çalışır. Yeterince natüralist olabilirse izleyici adeta onun dokusunu, kokusunu hissedebilir. İkinci evrede eserin meta statüsü daha belirginleşir, alınıp satılan bir mal olur, potansiyel olarak belirli bir ideolojiyi, ya da bakışı temsil edebilir. (David'in 'Horatio'ların Yemini' tablosunun Fransız devrimini simgeler hale gelmesi gibi) Üçüncü evrede sanat temel gerçekliğin yokluğunu artık gizler. Sanayileşmiş toplumda görselin en çabuk ulaşılan kaynağı artık sanat değildir, televizyon ve diğer teknolojilere temelli görsellerdir. Warhol'un serigrafik ikon

⁶⁵ E. T. Victor & E. W. Charles, **Postmodernism: Legal studies, psychoanalytic studies, visual arts and architecture**, Taylor & Francis, 1998,265 s.,ISBN 9780415185707

⁶⁶ Jean Baudrillard, "**Photographies**", (Erişim15.5.2009),

<http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard/ baudrillard-photographies.html>

⁶⁷ Jean Baudrillard, "İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik", Jean- Çev. Oğuz Adanır, **Doğu Batı Dergisi**, Sayı: 19, 2002

⁶⁸ Diana Newall ve Grant Pooke, **Art History: The Basics**, Routledge, 2007, 263 s. ISBN9780415373098

çoğaltmaları gibi, sanat kültürel bir marka olarak global reklam malzemesi görseli ve elektronik medya kültürü ile birleşir. Son evrede imge kendi simülasyonu dışında her şeyle bağıntısını keser, simülasyonun simülasyonu ortaya çıkar. Gerçekten de artık Warhol'un işlerinin kopyaları, üstelik de pazar değerlerine sahip olarak sanat ortamında dolaşmaya başlamıştır. Bildo'nun, Levine'in, Salle'in ve kuşkusuz Simülasyonistler'in işleri de bu bağlamda anılabilir.

3.5. Oyun ve Şok

Günümüz resminde şaşkırtma ve oyun çok rastlanan özelliklerdendir. Gadamer'e göre kitle iletişim araçlarınınca imgelerin çoğaltılmasının inanılmaz ölçüdeki düzeyici etkisi nedeniyle sanat görülebilmek ve işitilebilmek uğruna çok özel çabalar içine girmek zorundadır.⁶⁹ O denli çok veri içinde yüzülmektedir ki, eski temsil gücü kalmayan imgenin izleyiciyi sarsıntıya uğratabilecek tekinsiz anlamlarla yüklenmesi, ya da onun katılabileceği bir oyun sunması ya da kısırtıcı kompozisyon biçimleriyle izleyenin dikkati çekilebilmektedir. Buna ait örnekler Resim 17-21'de Baldessari'nin, 27-31'de Fischl'ın, 40-43'de Marcaccio'nun, 44-48'de Minter'in işlerinde görülebilir.

Biggs'e göre şeylerin arasındaki uzamdan oluşan mesafe, bir yokluk olarak değil de şeyler arasındaki ilişkilerin olduğu ve deneyim dinamiğinin üretildiği bir bölge olarak görülebilir.⁷⁰ Nicelden çok nitel terimlerle düşünülen mesafe kavramı teknoloji tarafından azaltılabilir ya da genişletilebilir, anında bir sonuç olarak belirmez. Bu belki de teknolojinin bu uzamın niteliklerini daha incelikte değiştirmesindedir. Eğer teknolojik müdahale ya da sarmalanma yoluyla bir durumun içerdiği mesafe yok olur veya askıya alınırsa, sonuç bu uzamda mesafe ve biçim üretmek için eşit derecede dinamik yeni veya farklı elemanların üretimi olur ki bu teknolojinin indirgen olmaktan çok dönüştürücü özelliğini çağırıştırır. Bu bakış günümüz sanatında oyunu yaratıcı bir süreç olarak görürken, Baudrillard ve Kuspit daha olumsuz bir bakışa sahiptir. Bu oyun sırasında imge ve kavramlara ek anlamlar yüklenmektedir. Baudrillard aşırı anlam yüklemesinin imgelerin üzerimizdeki etkilerini azalttığına, onları öldürdüğüne işaret eder.⁷¹ Kuspit ideoloji, kuram ve teknolojiye rağmen, çocukluk ve psikotikliğin postsanatta varlığını sürdürdüğünü, ancak bunların ilkel sahiciliğin simgeleri olmaktan

⁶⁹ Roy Boyne, "Interview with H. Georg Gadamer," *Theory, Culture and Society*, V/1 (Feb. 1988); s. 32

⁷⁰ Simon Biggs, "Technology and Distance", Catalogue essay for the exhibition Technology and Distance, Premiered at AIR Gallery, London, 1987

⁷¹ Baudrillard, Jean; "The Violence of the Image", 2003, 92 s., (Erişim 15.5.2009), <http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard/ baudrillard-the-violence-of-the-image.html>

çıkıp, sahici olmayan şeyler haline getirildiği söyler.⁷² Ona göre imgeler ideolojik eğlence malzemesine dönüştürülmeleri, kuram tarafından yönlendirilmeleri, teknoloji aracılığıyla aktarılmalarıyla görsel eğlence haline gelmiştir.

3.6. Zaman ve Uzamın İndirgenmesi

Son yıllardaki felsefi ve kültürel analizlerin ana temalarından biri güncel teknolojik süreçlerin, özellikle dijitalleşmenin getirdiği zaman ve uzamın indirgenmesiyle ilgilidir. Virilio'ya göre mesaj ve imgelerin internet ağından gönderilmeleri zaman aralığı ya da gecikme kavramını yok etmiştir.⁷³ Bilinen üç uzam boyutuna mevcut kendisi (present itself) olarak yeni bir boyut daha eklenmiştir. Bu gün hem kişisel, hem de sosyal bellek büyük bir hızla üretilip tüketilen imgeden etkilenmektedir. Ağların içinde bekleyen, sürekli olarak yenileri üretilip eklenen imge ve bilgiler alışılmış zamansallığı, mekansallığı alt üst etmektedir. Virilio gerçek-zamanlı teknolojilerin, iletişimsel uzamda yarattığı tele-varlık için, buradaki ve şu andaki varlığından onu yalıtarak 'şimdiki' zamanı öldürdüğü eleştirisini yapar.⁷⁴ Daha önce sanatçı ve malzemeler arasında oluşan sanat, yeni medya dünyasında değişmiş, malzemesi teknolojikleşmiştir ve bu bir sosyal kaymaya da yol açmıştır. Virilio'ya göre 20. yy.lı niteleyen hız ve politika 21. yy.da yerini hız ve kitle kültürüne bırakmıştır ve kaybedilmekte olan şey de estetik duygusudur. Virilio, günümüz sanatının belleksiz kuralsızlığının bizi, duygularımızın dumura uğradığı, anlık iletişim sağlayan makinelere bağımlı bir tele-oluş içinde ciddi bir kültür kayması sorunuyla karşı karşıya getirdiğini savlar. Malzeme temelli sanatın yerini ışık olarak sanat almaktadır. Ve bu günışığının optik yansıması değil, ekranlardaki elektro-optik ışımadır. Ona göre 21. yüzyılda yeni savaş alanı ışık olarak sanat ile madde olarak sanat arasında gerçekleşecektir.

Baudrillard dijital resmin nesne ve özne arasında varolan kısa süreli bir yolculuk olmadığı kanısındadır; "*dijitalde artık fotoğraf anına, negatif ana: filmin negatifine, fotoğrafın merkezindeki negatife, dalgınlığa, boşluğa, resmin kendi şüphesine sahip değiliz*" der.⁷⁵ Baudrillard interaktif ekran ortamının daha önce karşılıklı uçlarda yer alan sahne-izleyici, özne-nesne, gerçek-kopya arasındaki sınırları yok ederek onları

⁷² Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis, 2004, s.119,ISBN 975-342-541-

⁷³ Paul Virilio "The Third Interval: A Critical Transition", **Rethinking Technologies** içinde, Ed. Verena Andermatt Conley. Minnesota Press, 1993, s. 3-12 ISBN 0-8166-2215-9

⁷⁴ Paul Virilio, **Art as Far as the Eye can See**, Çeviri: Julie Rose, **Berg Press**, 2007, s. 128 ISBN: 9781845206116

⁷⁵ Serhan Ada, "Jean Baudrillard ile Söyleşi", Çev. **Gül Keskin**, **Arkitera**, 28 Aralık 2006

birleştirdiğini belirtir ve bu durumun ahlaki yargıyı engellediğini söyler.⁷⁶ Uzaklığın ve uzaklık duygulanımının (pathos) ortadan kalkmasıyla her şey hakkında karar verilemez hale gelir, alıcı ve kaynak birbirine böylesine zamansal ve uzamsal anlamda yakın olduğunda Larsen etkisi* olarak bilinen bir geri besleme oluşur. Olay geçmişinden ve bellekten soyulur, neyin asıl neyin sanal olduğu karışır. Baudrillard ekranın söz konusu olduğu durumlarda; sinema, fotoğraf ve resmin tersine, Mc Luhan'ın televizyon için anlattığı bir tür içine girme, göbekselleme bir bağ ve dokunsal bir etki ortaya çıktığını düşünür. Ona göre tıpkı bilimin bedenini kendisini dönüştürmek için genetik kodun içine girmesi gibi, imgeyi modifiye etmek isteyen de onun sıvı varlığının içine bir bakıma hücresel , bedensel olarak girer. Ağ uzamında istediğince hareket eder, imgeyi istediğince değiştirir. Baudrillard'a göre ekran önünde oturan kişi oradaki metni de artık bir imge gibi görür. Herkesin oyuncu olduğu bu uzamda artık izleyici, oyun ve sahne yoktur. Bu durum estetik yanılsamanın sonudur. Baudrillard gerçeğin saf bilgiye dönüşmesinin ve sanal gerçeğin gerçeği klonlamasının altını çizerek⁷⁷. Ona göre sanalın, dijitalin, ve ekranın teknolojisinin maddesizliğinin ardında yatan McLuhan'ın televizyon ve medya imgesi için önerdiği güçlendirilmiş bir paylaşım ve bir çekicilik kazanan siber uzamda görülen kendinden geçmişliğe interaktif bir yatırımdır. Daldırma, içkinlik ve anımsalılık sanal niteler. Artık bakış, sahneleme, düşlem, yanılsama ve hatta sıradışı, seyirlik yoktur; işlemsel fetiş dışsal, içsel ve hatta 'gerçek zaman' işleminde zamanı absorbe eder. Aşkınlıklarını kaybeden nesnelere artık yalnızca kendileridir. Artık sanat adına hoşlanılan şey sanatın kendisi değil düşüncesidir. Yani artık şeylerin uzamında değil, şeylerin düşüncesinde durulmaktadır. Hazır yapımların üstünde taşıdığı banallik ve kavramsal olarak içerdiği sanat düşüncesiyle modern ve çağdaş sanatın ikili hastalığını taşımaktadır. Baudrillard gerçek zamanlı bir imgenin oluşturulduğu anla sonrası arasındaki zaman farkının imgenin gerçek dünyadan daha farklı görünmesine neden olduğunu söyler.⁷⁸ Gerçek zamanda oluşan dijital imgelerin sahip olmadığı bu zaman aralığı bir önceki zamanın gizemli çekiciliğini oluşturur. Ona göre bilgisayar imgelerinde gerçek zaten yok olmuştur ve bu yüzden imge sayılmazlar.

Kuspit'in aktardığına göre André Breton "*sanat eseri, geleceğin refleksleriyle titreşimler geçirdiği ölçüde değer taşır*" der.⁷⁹ Kuspit her gelişmiş sanatsal biçimin üç gelişme çizgisinin kesişme noktalarında yer aldığı saptamasını yapar; Önce teknik, belli bir

⁷⁶ Jean Baudrillard, " **Light Onwords / Light Onwards: Living Literacies**", Conference at York University, Toronto, Canada November ,14-18, 2002

* Larsen etkisi: Yayınlanan sesin ana kaynağın sesiyle girişmesi

⁷⁷ Jean Baudrillard, "**Integral Reality**",2005, <http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-integral-reality.html>, (Erişim 19.4.2008)

⁷⁸ Jean Baudrillard, "**Photographies**", 1985-1998

<http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-photographies>, (Erişim 19.4.2008)

⁷⁹ Donald Kuspit, Sanatın Sonu, Çev. Yasemin Tezgiden, Metis, 2004,ISBN 975-342-541-4, 222

sanat biçimine yönelik olarak işlerlik kazanır. Sanat biçimlerinin, gelişmelerinin belli evrelerinde, daha sonra yeni sanat biçimlerinde zorlamasız hedeflenen etkileri elde etmek için büyük çaba harcadığına tanık olunur. Üçüncü olarak, çoğu kez belirgin olmayan, toplumsal değişimler, alımlama, daha sonra yeni sanat biçiminin işine yarayacak değişimlere yol açarlar. Günümüzde zaman ve uzam sınırları olmayan dijital teknolojilerin sanat alanında kullanımları açısından bu sürecin işleyeceği umulmalıdır.

3.7. İzleyicinin Değişen Rolü

Günümüzde sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkide dönüşüm yaşandığına tanık olunmaktadır. Postmodern sunum kuramında saf gerçeklik yoktur, her bakış yeni bir yorum, her yorum daha önceki yorumun yorumu demektir. Bireysel sözler, imgeler ve tavırlar bağlama ilişkin olarak anlam kazanırlar. Bu görece anlam göstergeler sisteminin metodolojik incelemesine ve sonuçta bu sistemlerin yapısökümüne yol açmıştır. Artık anlam sanatçının niyetinde değil, izleyicinin yorumundadır. Herhangi bir sunumun okunması artık edilgen bir eylem değil, aktif bir yeni üretimdir. Böylece sanatçının otoritesi azalırken alıcının otoritesi artar.

Sanatçı-izleyici ilişkisinin farklılaşması aslında daha öncelere dayanır. 1966'da yazarın ölümünü ilan eden Roland Barthes'a göre bir sanat eserinin yaratıcısı onun yorumunda tek başına söz hakkına sahip olamaz ve diğer yorumlar da eşit derecede değerlidir.⁸⁰ Popper da 1975'de sanatı izleyiciyi dahil eden bir sunum olarak tarif eder. İzleyiciyi aktif bir konuma yerleştiren bu eğilimi postmodern sanatın en belirleyici özelliklerinden biri olarak ayırt eden Hal Foster sanatçının giderek bir gösterge ve semboller kullanıcısı, izleyicinin de estetiğin edilgen seyircisi olmaktan çıkarak mesajların etkin okuyucusu haline geldiğini söyler. Derrida da 'Resmin Gerçeği' (1978) adlı kitabında kültürel söylem içinde kalıcı anlamların olanaksızlığını vurgular. İşaretlerin geçici olması anlamı sürekli evrimleşen bir sürece dönüştürür. Yani izleyicinin deneyimine bağlı olarak sanat eserinin içerdiği anlam değişecektir.⁸¹

Jameson, Saussure'ın '*anlam imleyen'den imlenen'e hareketten doğar*' ilkesini hatırlatarak, genelde imlenen olarak adlandırılanın imleyenlerin kendi aralarındaki ilişkiden doğan ve dışa vurulan nesnel anlam serabı olarak görüldüğünü söyler. İmleyenler arasındaki ilişki koptuğunda, imleyici zincirin halkaları kırıldığında, ayrık ve

⁸⁰ Diana Newall ve Grant Poole, **Art History: The Basics**, Routledge, 2007, 263 s. ISBN 0415373093

⁸¹ Necmi Zekâ (Ed.), "Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas", Kıyı Yayınları, İstanbul, 1990, 116 s. ISBN: 9754440034

ilişkisiz imleyenler yığını ortaya çıkar. Jameson ifadenin geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği birleştirilemediğinde şizofreniyle karşılaşıldığını söyler. İnternet ortamını bu yaklaşımla değerlendirmek olasıdır. Bu ortamda her katılımcı bir imleyen halini alır ve kendi anlamını doğurur. Ancak imleyenler arasında zamansal ve mekansal gerçek bir bağdan söz edilemez, her şey sanal bir evrende olup bitmektedir. Böylece her katılımcı saf ve ilişkisiz bir dizi şimdiki zamanlar yaşantısına sıkışır.

Günümüzde bilgisayarların yaygınlaşması ve internet ortamının herkesçe ulaşılabilir olması yukarıda özetlenen kuramsal bakışların uygulamada yer bulmasına neden olmuş, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki geleneksel ilişki yerini etkileşime dayalı bir alış verişe bırakmıştır. Hal Foster izleyicinin hareketi nedeniyle farklı algılanan nesnenin geçirdiği değişimi 'parallax' olarak tanımlar.⁸² Foster'a göre günümüzde sanat yapıtı yapısökümcü bir yer değiştirme modeliyle, izleyicinin algılama anındaki durumuna ve gelecekte bakarak oluşturacağı geciktirilmiş bir etkiye göre yorumlanacaktır. Benzer şekilde Michael Baxandall'ın geliştirdiği 'dönem gözü' (period eye) kavramı, izleyicinin resmi genel deneyimlerinden kaynaklanan bilgi ve varsayımlarla değerlendirdiğini, bu değerlendirmenin bir başka kültürdeki veya aynı kültürde başka kuşaktaki izleyicinininkinden farklı olduğunu öne sürer.⁸³ Dijitalleşme ve internetin sosyal yaşamda büyük dönüşümlere yol açtığı bir olgudur ve günümüzde izleyicinin farklı deneyimlerle tanışması bu güne özgü bir dönem gözü oluşturmasıyla sonuçlanır.

3.8. Analog Teknoloji- Dijital Teknoloji İlişkisi

Jameson 1930'larda avangard sanatçılarca toplumun yeniden inşası için heyecanla kullanılan teknolojinin artık bu kapasiteye sahip olmadığını düşünür.⁸⁴ Çünkü eskinin makineleri dururken bile yoğunlaşmış hız araçlarıdır, oysa dış kabuğu hiçbir görsel veya simgesel güce sahip olmayan bilgisayar, ya da televizyon kendi düz görüntü yüzeyini bünyesinde taşıyan ve hiçbir şey söylemeyen, her şeyi kendi içine emen aygıtlardır. Bunlar üretim değil, yeniden üretim (röprodüksiyon) makineleridir. Artık kinetik enerji değil her türden yeniden üreme süreçleri gündemdedir ve

⁸² Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*, MIT Press, 1996, ISBN 9780262561075, 299 sayfa xii

⁸³ Margarita Dikovitskaya, *Visual Culture: the Study of the Visual after the Cultural Turn*, MIT Press, 2005, sayfa 91, SBN 9780262042246

⁸⁴ Frederic Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991, www.marxists.org/reference/subject/works/.../jameson.htm , (Erişim 1.1.2008)

postmodernizmin görece niteliksiz ürünlerinde genellikle kolayca kaçılıp, estetik varlık içeriğinin yalnızca tematik temsiline yönelinmektedir

Teknolojinin etkisini savaşın benzeten Virilio motor kullanan teknolojinin (sanatta kullanılan motorlar, kameranın motoru, videonun motoru, bilgisayarın motoru ve internette aramanın mantıksal çıkarım motoru) plastik sanatlarda bir şeylerin geri dönüşsüz biçimde kaybolmasına yol açtığını plastik sanatların bir kazaya uğradığını ileri sürer.⁸⁵ Motorun sanatı statik plastik sanatların üstünden geçmiştir. Bunun 30-40'ların Fütürizmine yol açan motorlaşma durumundan farklı olduğunu söyleyen Virilio; motorlaşmanın sanatı fotoğraf, sinema, elektronik, bilgisayarlar ve yapay imgeler ve sanal gerçeklik hezeyanları yoluyla işleme tabi tuttuğunu düşünür. Ona göre resim sanatı teknoloji karşısında kendini yenileyememiştir, motorize olan imgede algı, odak, perspektif kalmamıştır. Dijital teknoloji analog olanın yerine geçmiş ve sanat ekstra retinal hale gelmiştir. Her duyum dijitalize edilmekte, adeta algı bilgisayara göre yeniden tanımlanmaktadır. İmge makinesi Monet'nin gözünün yerine geçen bir kamera değildir, duyumları piksel piksel, bit bit yeniden kuran bir makinedir. Yalnızca görsel ve işitsel duyumlar değil, bütün duyumlar yeniden yapılandırılmaktadır. Virilio makinenin bir şeyleri temsil etmediğini, çünkü onun kendisinin her şeyi yeniden kurduğunu savlar. Virilio, Warhol ve Duchamp'ın kavramsal imgeleri de dahil olmak üzere, imgeyi optik uğruna geride bıraktığımızı düşünür. Ektra-retinal sanata ulaşıldıkça makineler optikleşir, imgeyi onun optik düzeltmesinden geçmiş haliyle görürüz. Ancak Virilio bu kazanın bir bakıma plastik sanatların şansı olduğunu düşünür; çünkü aksi halde algılanamayacak durum böylece su yüzüne çıkmıştır. Bir çarkın dönmesi için sabit bir eksen gerekir, bu günün sorunu bu sabit eksenin bulunmasıdır.

3.9. Teknoloji ve Estetik

Bertham günümüzde teknoloji ve sanatın, estetiği dört temel yolla etkilediğini düşünür; 1) yeni medya yaratıp, eski medyayı geliştirerek; 2) Yeni fiziksel ve kavramsal yapılarla sanatçılara esin vererek; 3) Anında değişim için sanat formlarını ses, medya iletişimi ve veri işleme yollarıyla ileterek ve; 4) Sanatın bilindiği, sunulduğu ve eleştirildiği yolları değiştirerek.⁸⁶

⁸⁵ Paul Virilio , Lotringer Sylvere, "The Accident of Art", MIT Press London, 2005, , sayfa 57-88 ISBN: 1-58435-020-2

⁸⁶ Bertham Sichel, " There is nothing alarming in this situation" 1997, <http://www.cooper.edu/art/techno/essays/sichel.html>, (Erişim 18.2.2009)

Jean Baudrillard gereğince endüstrileşmiş bir toplumun tekno-kültür denilen şeye doğru bir mutasyona uğradığını söyler. Bu tekno-kültürel mutasyon duygusu çoğunlukla, Modernden Postmoderne genel bir kayışın parçası olarak, Postmodernite bağlamında biçimlenir. Baudrillard estetiğin artık büyük ölçüde tüketim kültürü tarafından kodlandığını ve her şeyin, hatta savaşların, katliamların bile estetize edildiğini, her şeyin estetiğin alanı içine sokulduğu bir ortamda sanat diye bir şey olamayacağını söyler.⁸⁷

Yüksek teknolojinin bir tekno-kültür yarattığını düşünen Rutsky'ye göre yüksek teknolojik biçim minimal ve karmaşıklığın birleşmesiyle karakterize edilir ve eninde sonunda insan denetiminin dışına çıkar, kendi otonomluğunu getiren teknolojik karmaşıklığa ulaşır.⁸⁸ Bu noktada teknoloji tekno-kültürel olur ve yüksek teknoloji estetiğinin paradoksu ortaya çıkar: teknolojinin biçemi görünmezlikte sonlanırken teknoloji veri ya da medya biçiminde görünür olur. Teknolojiyle kültür arasındaki fark kaybolur. Teknoloji tam da tekno-kültürel belleği oluşturduğu söylenebilecek kültürel imge ve verilerin yeniden üretimleri şeklinde görülür hale gelir. Teknolojik yeniden üretim imgeleri yalnızca kopyalar, taklitler ve aktarımlar halinde bir tür yapay veya teknolojik bellek içerir. Miras aldıkları önemden soyutlanan bu imgeler rastgele, arızidir ve böylece bir yapısöküm süreci içinde bilinçli olarak kullanılır, düzenlenir, yapılandırılırlar. Teknoloji gittikçe daha fazla bir estetik ve biçim sorunu, bir "estetik hareket" olarak görülmeye başlar ve bu yaklaşım bir bakıma eski Yunan "tekne" kavramına benzetilebilir.

Melanie Swalwell estetikle teknolojinin ilişkisini sorgularken bir 'hiper-estetik' yaklaşımı geliştirir.⁸⁹ Swalwell uzun zamandır süregelen ikili düşün sistemlerinin getirdiği kısır kabullerden uzaklaşıp, tutkuyu mantıktan, bedeni düşünceden ayırmak yerine, duyguların ve estetiğin deneyimlere bağlı olarak algılandığını savunur. Ona göre teknolojideki gelişmeler bize alışılmışın dışında 'hiper-estetik' olarak adlandırdığı bir sanat ve estetik kavramını getirmektedir. Gerçekten de günümüz sanatında 'bilgisayar estetiği' denebilecek bir tarzın yaygınlaştığı görülmektedir. Bu yalnızca dijital ortamda yaratılan çalışmaları kapsamaz. Pek çok sanatçının tablolarının eskizlerini bilgisayarda

⁸⁷ Jean Baudrillard, "İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik", Jean- Çev. Oğuz Adanır, **Doğu Batı Dergisi**, Sayı: 19, 2002

⁸⁸ R.L.Rutsky, High Techne, Art and Technology from the Machine Aesthtetic to the Posthuman, Minesota Press, 1999,192 s. , ISBN 0-8166-3356-8

⁸⁹ Melanie Swalwell, "Aesthetics and Hyper/aesthetics: Rethinking the Senses in Contemporary Media Contexts", Doktora Tezi, Sidney Teknoloji Üniversitesi, Felsefe Bölümü, 2002

* Enerjasyon: Sinirsel algı yitimi

yaptığı bilinmektedir. Bunlardan tuvale aktarılan resimlerde bilgisayar resim programlarının filtrelerinden geçmiş imgesel efektler açıkça gözlenebilir.

3.10. Günümüzde Sanat, Teknoloji ve Felsefe

21. yüzyılda ilerlerken bilgisayar, internet, uzay teknolojileri, tıp teknolojileri ve diğer yüksek teknoloji ürünleri yaşamı her alanda derinden etkilemektedir. Bilimdeki gelişmeler, belirlenemezlik, Öklidiyen olmayan geometriler ve kuantum kuramlarıyla, Hawking'in sürekli genişerek yokluğa giden evreni, daha önce genel geçerliliği olan kuramların parçalılık ve belirsizlikle yer değiştirmesi, bellek, zaman, mekân arasındaki etkileşimler, kısaca tekno-bilimin bize evrenin bir sistemler karmaşasından, kaostan oluştuğunu söylemesi, insana güvensizlik, geçicilik ve bilinemezlik içinde yaşadığı duygusunu vermektedir. Guattari ve Deleuze'e göre felsefenin içkinlik düzlemi, sanatın kompozisyon düzlemi, bilimin gönderim ya da eşgüdüm düzlemi kendi öğeleriyle indirgenemez, ancak beynin içine daldığı kaosta birleşebilirler.⁹⁰ Lyotard gelişen teknolojilerin etkisiyle vurgunun amaçlardan araçlara kaymasının evrensellik, aydınlanma, akılcılık, ilerleme, özgürlük gibi üst anlatıların çökmesine neden olduğunu söyler.⁹¹ Jameson Modernitenin teknolojisinin makineler, uçaklar vb. şeklinde görünür olduğunu ama bilgisayar teknolojisinin görünmez olduğunu, yeni siber-punk global dünyada sanatın şizofrenik bir hal aldığını, pastiş ve kopyalamayla tarihin neo ön eki eşliğinde kendini tekrarladığını tartışır.⁹² Baudrillard teknolojik gelişmelerin toplumların geleceği açısından ana belirleyici etmen olduğu savındadır ve yeni teknolojilerle ortaya çıkan medya ve siber ortamları simülasyon ve hiper gerçeklik modelleriyle kuramlaştırır.

Betimlenen ortamda sanat ve felsefe ilişkisinde bir evrilmeye tanık olunur. Daha önce sanattan yola çıkan felsefi yaklaşımların yerini felsefenin belirleyicilik ve öncülük kazandığı anlayış alır. Örneğin Derrida'nın Yapı-sökümcü felsefesi bu türde yapıtların üretilmesine ve Baudrillard'ın kuramları, kendisi bu tür bir bağıntıyı yadsısa da, Peter Halley ve Jeff Koons, Ross Bleckner, Allan McCollum, Sherrie Levine, ve Louise Lawler gibi sanatçıların Baudrillard'ın kuramlarından etkilenecek 'Simülasyoncular'

⁹⁰ Guattari, Deleuze, " Felsefe Nedir?" ,YKY ,1993, Çev. Turhan Ilgaz, sayfa 172-186, ISBN: 975-363-088-3

⁹¹ Steven Connor, **Postmodernist Kültür-Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev. Doğan Şahiner, YKY, , 2005, s.49, ISBN 975-363-917-1

* Frakta: Kendini tekrarlayan karışık geometrik şekil

⁹² Douglas Kellner, "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", Çev. Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite** içinde, Vadi Yay.1994, s.246-250, ISBN : 975-7726-24-9

adıyla üretimde bulunmalarına yol açmıştır. Luc Tuymans Lyotard'ın 'temsil edilemeyenin temsili' görüşüne koşut resimler yapmaktadır.

Korur bugün sanatın modernist dönemde olduğundan daha ayrıcalıklı bir etkinlik alanı haline geldiğine dikkat çeker.⁹³ Bu çeşitliliğin yaratıcılık yönünden bir zenginlik ve fırsat olarak değerlendirilirken, kullanılan araçların bolluğu ve farklılığının izleyici açısından sorunlu olduğunu belirtir. Çünkü yorumun kendisinin sanat haline geldiği bir süreçte sanatçının eseriyle ve dünyayla kurduğu ilişki değişmiştir. Araya ya teorinin cansız ve soğuk atmosferi ya da kitle iletişim araçları ve medyanın ürettiği sonsuz sayıda tekrarlanabilir imgeler dünyası girmiştir ve çoğu zaman dil dışı ya da öncesi bir alandan doğan sanat çözümlmeye direnmektedir.

Bir kısmına yukarıda değinilen teknolojik gelişim ve sanat konularındaki felsefi görüşler sanatsal üretimde büyük bir etkiye sahiptir. Artık günümüzde sanatı anlamak genellikle sanatla ilgili bir sorun olmaktan çıkmıştır, onun dayandığı felsefi ve yorumsal arka planı bilmeyi gerektirir.

⁹³ Ahmet Feyzi Korur, " Okumak, Günümüz sanatında Bir Üretim ve Çözümleme Metodu",
rh+sanart, Sayı 40, Mayıs 2007, s. 32-36

4. BÖLÜM

YENİ TEKNOLOJİ OLANAKLARINI KULLANAN GÜNÜMÜZ SANATÇILARINDAN ÖRNEKLER

4.1. John Baldessari

2009 Venedik Bienalinde metin, fotoğraf ve boya resmini kavramsal bir çerçevede birleştirme becerisinden ötürü ömür boyu başarı ödülü alan John Baldessari, uzun sanat yaşamı boyunca resim, heykel, enstalasyon ve pek çok değişik alanda iş üretmiş, sanat yazıları yazmıştır. Baldessari son dönem çalışmalarında insan bedenine ait simge ve işaretlerin yorumlanmasına, üretilmesine veya işaretleri anlama süreçleri ile ilgili çizgi, biçim ve renklerin indirgenmesine yönelmiştir.

Baldessari günümüz resminin önemli özelliklerden birinin, resimde fotoğrafik imge kullanımının öncülerindedir. Fotoğraflardan aldığı dijital baskılara genellikle akrilik boyayla müdahale ederek, bazı elemanları yok etmekte ve gerçeküstü sanatçılarınkini andıran bir görselliğe ulaşmaktadır. Baldessari bütün ve parça olma durumu üzerinde bir araştırma alanı olarak vücut parçalarının izolasyonuna gittiğini belirtmektedir.⁹⁴ Baldessari insanları burun ya da kulakla temsil etmenin insan kimliğini minimuma indirgemenin bir yolu olduğunu düşünmektedir. Çünkü yüzler klişeleşmiş okumalara neden olmaktadır ve indirgeme onlara taze bir bakışı olanaklı kılacaktır. Sanat tarihinde Man Ray ya da Dali gibi sanatçılarda izole edilmiş göz ve dudaklara rastlanmaktadır. Ancak onların izolasyonu bu organların özelliklerini belirgin kılarken, Baldessari'ninki yokluk duygusu verir. Baldessari daha önemli olanları devre dışı bırakarak bir çeşit gerilim duyuran bir yoksunluk yaratmak istediğini söylemektedir.⁹⁵ Renkleri kodlar olarak kullanır; kırmızı: tehlike, sarı: kaos, yeşil: sakinlik, mavi: huzur vb. anlamlarına gelir. Resimlerinde çelişkileri öne çıkarır, uyum-kargaşa, güvenlik-tehlike ve bu zıtlıkların arasında kalan alandaki tekinsizlik duygusu ile gerilim yaratır. Resimlerinde zaman ve bulunulan mekan çoğunlukla belirsiz haldedir. Bu durum yeniden oluşturulan kurguyu destekler. Öte yandan popüler medyadan alınma binlerce kez görülmüş imgeler yeni ilişki ve anlamların üretilmesiyle Baldessari'ye mal olurlar. İmgeler kültürel olarak kendi bağlam ve okumalarına sahiptir ve bu tür görsel müdahaleler izleyicinin beklentisini boşa çıkarır. Çoğunlukla filmler ve medyadan alınma

⁹⁴ John Baldessari, Catalogue "Noses & Ears, Etc. (Part Two)", Marian Goodman Gallery, 2006
63 Pages, ISBN: 0-944219-09-8

⁹⁵ Catalogue John Baldessari, y.a.g.e.

görsellerden oluşan işlerdeki kişilerin tanınmalarını sağlayacak ipuçlarını yok eden bu tür bir yaklaşım imgelerin verili anlamlarını değiştirerek izleyiciye yeni değerlendirmelerin kapısını açar, genellikle merkezde olan elemanlarla değerlendirilen imgede marjinal olanlar önem kazanır ve yokluk alanları Derrida'nın 'parergonalite'* kavramına uygun olarak yeniden biçimlendirilen boşluklar şeklinde resimlerde farklı elemanlar olarak yer alırlar. Baldessari'yi post-endüstriyel hiper gerçekliğin entelektüel gezgini olarak niteleyen Van Bruggen, bu işleri negatif ve pozitif alanlar arasındaki gerilim (Gestalt psikolojisi) ve delikleri birincil baskılama yüzeyleri (Freud) olarak okur.⁹⁶ Baldessari'yi ilgilendiren şeyler ve düşüncelerin arasında oluşan boşluk, sessizlik, tekinsizlik ve gerilimdir.⁹⁷

John Baldessari'nin Resimlerinden Örnekler

Resim 17'deki iki parçadan oluşan ve Baldessari'nin diğer resimleri gibi uzun bir adı olan çalışmada renkli ve hareketli yüzeyler izleyene neşeli bir duygu verse de arka plandaki insanlar bir kargaşa, bir kaos içinde görülmektedir. Sol bölümde dengesini yitirmiş, zıplamakta, atlamakta, düşmekte olan insanlar giyimleriyle iş adamlarını çağrıştırmaktadır. Yaşamakta olan büyük bir ekonomik kriz, iş dünyasının alt üst oluşuna dair bir algı izleyicide tedirginlik yaratır. Resmin sağ yanında ise gösteri yapan, hakkını isteyen, entropisi yüksek bir kalabalık ve eli kolu bağlı durumda bir güvenlik görevlisi yer almaktadır. Resmin tümü içinde yaşanan dünya ile ilgili karamsar bir tablo çizmektedir. Üçüncü bir boyut oluşturacak şekilde uygulanan kolajlar ve boyamalar, uzam ve renk kullanımıyla birleşerek verilmek istenen etkiyi pekiştirmektedir. Resim 18'de çalışma masası üzerinde düzenli biçimde duran evraklar, kalem ve aksesuarla her şeyin yolunda gittiği bir çalışma gününü anlatıyor gibidir. Ancak masayı boydan boya kaplayan sarı renkle silinmiş bölüm bir çeşit tehlikeli boşluktur. Bir canavar gibi duran, adeta hükmedici bir kişilik kazanmış masaya hakim olacağı noktada konumlanmamış, masanın bir kenarında ona ilişmiş olarak duran mavi bir kola indirgenmiş insan iş yaşamının makinalaştırdığı, kişiselliği kalmamış, küçülmüş Kafkavari bir kişiye dönüşmüştür. Resim 19'daki 'Burunla Kollar ve Bacaklar' adlı resimde yalnızca bacaklarında figüratif bir yan bırakılmış kişinin cinsel bir objeye indirgenmiş bir kadın olduğu anlaşılmaktadır. İçinde bulunduğu ortam belirsizdir ve onu yutmuştur. Resimdeki

⁹⁶ James R. Hugunin, Cluing to Baldessari, 1990, Neaw Art Examiner

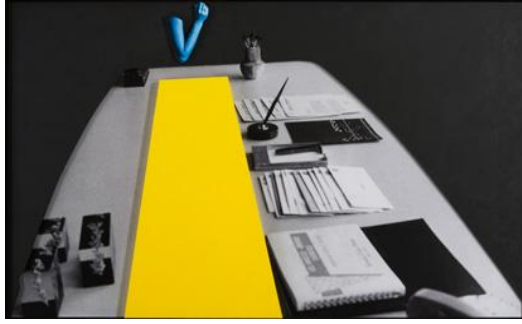
⁹⁷ <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/johnbaldessari/default.sh>, (Erişim 11.9.2009)

* Derrida yapışökümcü süreçlerle zaman ve uzamsal kaymalarla daha önce marjinal olanın anlamsal çerçeve içine girmesi için parergonalite terimini kullanır.

ikinci kişi cinsel bir organa benzeyen ve tehlikeli bir sarı ile betimlenmiş bir buruna indirgenmiş bir erkektir. Verili cinsel kutuplaşmadaki güç dengesi aslında bir dengesizliğin habercisidir.



Resim 17- J. Baldessari, Yarıklar (Turuncu) ve Kurdeleler (Turuncu, Mavi) ile Yular (Mor), Balonlar (Mor, Kırmızı, Yeşil, Gri) içinde Çoklu Figürler (Kırmızı, Yeşil, Sarı) + Tek Figür (Sarı), 2004, D.B., BB



Resim 18-J. Baldessari, Kollar ve Bacaklar (Masayla Mavi Kol), 2007.
D.B.+A.B., 51.8 x 250.8 cm



Resim 19- J. Baldessari, Burunla Kollar ve Bacaklar, 2007
D.B.+A.B., 150x 196 cm



Resim20- J. Baldessari, Neredeyse Sağda Arada Bir Yerde ve Sakin Değil (Turuncuyla) 2004, Üç Boyutlu D.B., 305.8 x 272.7 x 8.89 cm



Resim 21- Baldessari, Sarı Stonehenge (iki kişiyle) 2005, El yapımı kağıda baskı+A.B., 73.7 x 81.3 cm

Baldessari'nin uyumla uyumsuzluk, güvenle tehlike arasında olmayı araştırdığı dizide yer alan bu resim, iki uç arasındaki boşlukta olmanın rahatsızlığını duyumsatır. Kırmızı ve sarı arasındaki renk resimde başat bir yer kaplamakta ve arada olmayı görsel olarak çağrıştırmaktadır. Üç boyutun verdiği etki turuncu üzerindeki boşlukları derinleştirmekte, turuncunun alarm veren rengine tekinsizlik katmaktadır. En göze çarpması gereken kadın imgesi gri rengi ile arka planda kalmakta, mavi yuvarlakla kaplanmış yüzü kimliksiz ve derinliksiz durmaktadır. Baldessari anlamın imgenin kendisinden kaynaklanmadığını, ilişkisel olarak kurulduğunu örnelemektedir.

Resim 21'de antik Stonehenge'in önünde yüzleri izleyiciye dönük olarak duran iki figür yer almaktadır. Figürlerin yüzleri hem varsayılan bakış yönü, hem yüzlerini kaplayan dairesel renk lekeleriyle bakışları üzerlerinde toplamaktadır. Ancak orada gözün ulaştığı boşluktan başka bir şey değildir. Yüzlerin ifadesini gözleyemeyen izleyici tersine kendine bakan ve bakışlarını göremediği bu kişilerce izleniyormuş algısına kapılır ve tedirgin olur. Siyah beyaz arka planda rölyefli, büyük sarı bir leke şeklindeki Stonehenge ise fotoğraftaki halinden daha belirgin bir imgeye dönüşmüştür. Belki de alarm verici sarı rengiyle tehlike içinde olan kültürel mirasa dikkat çekmektedir.

4.2. David Bierk

Kuspit'in 'Yeni Eski Ustalar' kapsamında değerlendirdiği David Bierk, sanat tarihinden aldığı Caravaggio, Vermeer, Ingres, Fantin-LaTour, Manet ve Hopper gibi sanatçılara ait natürmortları ve portreleri bu sanatçılara saygısını belirterek yeni bağlamlarda kurgular. Bu kurgulamada ünlü resimlerin kopyalarını hayali peyzajlar ve doğa dergileri ya da moda dergilerinden alıntıladiğı imgelerle birarada eklettik biçimde tablolar oluşturmakta kullanır.

Peyzajları Constable, Keith, Ingress ve Church gibi romantik dönem ressamlarının tarz ve renklerini yansıtmakla birlikte çoğunlukla alıntı değildir. Bierk de hayranı olduğı bu manzara ressamları gibi çokça seyahat eder. Çektiğı fotoğraflar resimleri için kaynak oluşturur. Peyzajlarında en hakim eleman genellikle altın renginde parlayan bir gök yüzüdür. Fotoğraf üstüne boyadığı resimlerini titrek bir parlıltı verecek bir yüzey oluşturmak üzere cilalar. Son dönem işlerinde dijital olarak ürettiğı imgeleri, tuval üstü yağlı boya resimlerle, paslanmış çelik yüzeylerle bir arada kullanmaktadır. Paslanmış demir plakalar zaman içinde paslanmalarını

sürdüreceklerinden resimler sürekli değişim içinde olacaktır. Ayrıca yüzeylere uyguladığı verniklere çatlattıcı malzemeler ekleyerek resimlerine eski bir hava vermektedir. Malzemelerin güncel bileşimi doğa -kültür, özgün- alıntı, geleneksel-güncel arasındaki ilişkileri yansıtır. Şiirsel bir atmosfer taşıyan bu resimler geçmişin geleneksel boyama tarzlarına duyulan bir nostaljiyi duyumsatırlar.

Bierk'in resimleri aralarında söyleşen diptikler ve bazen da triptiklerden oluşur. Diptikler çoğunlukla Bierk'in bir peyzajı ile eski ustalara övgü sunan bir alıntının yan yana verilmesinden oluşur. Her iki bölüm de eşit yoğunlukta işlenerek çifte odak oluşturulur ve merkezde yoğunlaşmayı öngören modern öncesi yaklaşımın dışına çıkılır. Her bir bölüm kendi başına bir resimdir, ama birarada tarih, sanat tarihi, günümüz sanatı, resimsel uzam, nesne olarak boya, çerçeveleme ve benzeri pek çok konuda sorular doğururlar. Üst üste bindirmeleri konusunda Bierk "*bu elemanları bir dizi görsel ve entelektüel çarpışmalar yaratacak ve parçalarının birarada karmaşık iç ilişkiler ve hassas bir denge oluşturacağı durumlara kadar tekrar tekrar düzenliyorum*" demektedir.⁹⁸ Sanatçı oluşturduğu kavramsal yapıyı resmin üzerine bindirdiği soruların doğmasını kolaylaştıran, günümüz sanatında yaygın biçimde kullanılan çok katmanlı sözcüklerle de pekiştirmektedir. Bu sözcükler işlerine kavramsal boyut katarken, aynı zamanda da resim uzamında bir yabancılaşmaya yol açmaktadır. Bierk geçmiş ve şimdi, yaşam ve ölüm, koruma ve tahrip arasındaki kutuplaşmaları çözümlenmeye çalıştığını ve bu çalışmanın evrilen ve dayanan, birbirinin yerine geçen ve parazitik olan arasında bocalayan, onun kişisel ve evrensel kaygılarını seslendiren, sanat, kültür ve insanlık arasındaki sınırları araştıran bir dizi imge ve fikrin ortaya çıkmasına neden olduğunu belirtmektedir. Sanatçının 'sanat hakkında sanat' dahil her türlü kavram, konu ve temayı araştırma ve incelemesinin gerektiğini düşünen Bierk'e göre resme dönüştürülüp kamu alanına girmiş yapıtlar sanatın konu malzemesi haline gelirler ve sanat yaşamın bir parçası haline gelerek yorumlamaya ve yeniden yorumlamaya açık olur.⁹⁹ Bierk'in işlerinin fotoğraf ve dijital resim bileşeni Walter Benjamin'in sanatın özgünlüğü ve aurasını kaybetmesine neden olarak gösterdiği mekanik olarak üretilen imgeyle ilişkilendirilebilir. Sanat tarihinden alıntılıdığı resimleri kendi tuvalinin bir ögesine dönüştürürken yapıtın hakikiliğinin bir ögesi olan tarihselliğini sarsar ve aslında orijinal resmi farklı bir bağlamda kullandığı için onu geleneğin alanından koparıp farklı noktaları öne çıkarır. Bierk'in yaklaşımı

⁹⁸ www.nancyhoffmangallery.com/exhibit/bierk/bierk.html (Erişim 15.9.2009)

⁹⁹ David Bierk, Artist Statement on Cultural Appropriation, http://www.dianefarrisgallery.com/artist/bierk/artist_statement.htm. (Erişim 15.9.2009)

sanat tarihi birikiminin güncel sanatta dönüştürülüp, çok katmanlı, söyleyecek sözü olan güncel bir yapıya kavuşturulabileceğinin ve yaratıcı bir biçimde kullanılabileceğinin göstergesidir. Bierk alıntıları kavramsal bir baza oturur. Bierk'in işleri, içinde özgün sanat tarihi kapsamının çarpıştığı ve içerikte kaymalara neden olan yeni düşünceleri teşvik eden anlam katmanları yaratır. Görsel örgüyle değişik dönemlerden yapıtları tek bir kompozisyonda birleştirmek hızla geçip giden yaşam ve doğa için bir metafor oluşturur. İmgelere ulaşmanın çok kolay olduğu günümüzde içeriği manipüle ederek, düzenleyerek, ayrıntıları sunarak, bütün içinde farklı noktaları öne çıkararak, boyutları değiştirerek Bierk adeta bizim gerçekliği fiziksel imgelemin bir benzeştirmesi (simulacrum) olarak algıladığımızı ima eder. Harmanlanmış ve yeniden kurgulanmış imgeler ve simgeleriyle artık zamanın çizgisel ilerleyişinin dışındadır ve izleyicinin onları alışageldik okuma biçimini değiştirmeye zorlar. Böylece Bierk imgeleri bağlamından söker ve ona güncel bir imleyici görevi verir.

Kuspit'in değerlendirmesiyle Bierk'in resimleri gerilimli, trajik ve ağıtla yüklüdür, ama gene de coşku doludur, sanatın coşkusunun yerini yaşamın coşkusu almıştır. Bierk eski ustaların insanlık ve doğaya övgü taşıyan yapıtlarındaki imgeleri sanatın kendisinin kutsallığına ilişkin sembollere dönüştürür. Müzelerde kalmış resimlerin adındaki 'ağıt' sözcüğünün de işaret ettiği şekilde artık yaşamıyor, artık günümüze hitap etmiyor gibi görünen sanat böylece tekrar kutsanmış olur. Sanki dirilip sonsuz yaşama kavuşması için sanatın önce ölmesi gerekmektedir.¹⁰⁰ Geçmiş ve günceli birbirinde eriten işleri günümüzde geçmişin ustalarına duyulan nostaljik duyguya gönderme yapar ve bu klasik biçemlerin günümüzün göstergelerinden olan çoğulculuğa doğru nasıl yek vücut olarak dönüştüğünü gösterir. David Bierk 'in işleri, geleceğe yürürken unutulmaması gereken uzam ve zaman aşkının, biçem ve değerlerin altının çizilmesidir.

David Bierk'in Resimlerinden Örnekler

Resim 22'deki 'Bir Gezegene Ağıt' üstünde yaşadığımız gezegenin kayıp sanatına duyulan nostaljiyi konu alır. Resmin sol yanında Fantin-Latour'un bir ölüdoğasının

¹⁰⁰ Donald Kuspit, "Homage to David Bierk", *Artnet Magazine*, 2005



Resim 22- D. Bierk, Bir Gezegene Ağıt (Ingres'e),
TÜYB+ dijital fotoğraf üstü yağlıboya, 69,6 x 94,2 cm, 2001

röprodüksiyonu, sağda ise Ingres'in 'Odalık'ının dijital fotoğrafı yer almaktadır. Ölü doğanın ışıklı gülleri nünün merkezinde oluşturulan ışıklı bir çerçeveye ilişkiye geçer ve resmin dışına doğru bakmakta olan figürün bu diptikte yaratacağı dengesizlik önlenmiş olur. Resme adının da katkıda bulunduğu yoğun bir hüznün duygusu egemendir.



Resim 23- D. Bierk, Gezegenin Belleği, Ingres'e,
TÜYB+ Tü Dijital Baskı Fotoğrafa YB, 58,4x96,7 cm, 2001

Bu resimde Bierk kendi çektiği bir fotoğraftan yaptığı peyzajı bölüp, arasına Ingres'in Josephine'ini oturtmuş, simetrik bir kompozisyonla ve parçaları aynı içten gelen ışımaya boyayarak birbirleriyle ilgisiz gibi görünen konu nesnelerinin görsel

bütünlüğünü sağlamıştır. Resimde her bölüm kendi başına da var olabilir, ama birarada diptik formunda sanat tarihi, güncel sanat, resimsel uzam, öznel olarak boya, pencere olarak çerçeve vb konularda sorular soran bir yapıya kavuşur.



Resim 24- D. Bierk, Tarihten Sonra- Denge Alegorisi, Vermeer'e, 2000, TÜYB, 132,5x215,9 cm

Vermeer'in bir resminin röprodüksiyonuyla bir moda dergisi imgesini birlikte kullanıldığı denge alegorisinde figürlerin bakış yönleri resim çerçevesinin dışına yönlendirilerek gerilimli bir denge oluşturulmuştur. Her iki figür de kendi dönemlerine ait giysiler ve mekanlar içindedir. Vermeer'in resmindeki doğal ışıkla sağ bölümdeki yapay vitrin ışığı hem dönemler arasındaki çelişkiyi vermekte, hem de bakışlar dolayısıyla çerçeve dışına kaçan resim düzlemini tekrar resim içine çekmektedir.



Resim 25- D. Bierk, Tarihten Sonra- Bir Denge Alegorisi (Yaşama), 2000, Tuval ve Çelik Ü.Y.B., 182,3x457,2 cm

Solda bir moda dergisinden bir figür, sağda National Geographic'den alınmış böcek yiyen iguana resmi, ortada üstünde büyük harflerle tarih (history) yazan Claude Lorrain peyzajı yer almaktadır. Resmin ışıklı dokusuna uyum göstermiş, ona

yabancı durmayan yazı görsel gerçekliği değerlendirmede etkili olmakta, izleyiciyi sanat tarihiyle doğa ve bugün arasında köprüler kurmaya yönlendirmektedir. Solda günümüz insanını imleyen figür yüzünü dışarı çevirmiş adeta geçmişle bağıni koparmış gibidir.



Resim 26- D. Bierk, Sanata Övgü, Manet'i İzleyen Davut, 1993-2001, DBFÜ YB+TÜYB+Çelik, 8,2 x 165,1 cm

Yukarıdaki resimde Bierk iki farklı dönemden ustayı bir araya getirir. Sanata ilgisiz insanların arasından sanat eseri taşımada pek de uygun olmayan bir yolla klasik bir resim götürülürken, Michelangelo'nun Davut heykeli bu durumu görmek istemez gibi başını çevirmiş, diptiğın diğer tarafındaki Manet'nin natüromortunu izlemektedir. Natüromort ustaca yapılmış bir röprodüksiyondur ve çelik plakalar arasına yerleştirilmiştir. Çelik içine hapsedilmiş imgeler yaşamın ve sanatın ebedi sembolleri olduğunu vurgulayacak biçimde onları korumaya alır, ama bir yandan da günümüzün sanayileşmiş toplumunun izlerini hissettirir. Diptiğın sağ yanı dijital fotoğraf üstüne yağlıboyadır. Kullanılan malzemeler, seçilen imgeler dün ile bugünü harmanlarken, sanatın sürekliliğinin de altını çizer.

4.3. Eric Fischl

Fischl kentli kadın-erkek, çocuk-yetişkin, siyah-beyaz arasında varoluşun yitirilmiş umutları, dizginlenmemiş arzular, yabancı bir yerde olma, yaşlanma, ölüm gibi kavramlara gönderme yapan psikolojik gerilim yüklü sahneler içeren figüratif resimleriyle tanınır. Bir film sahnesi gibi kurguladığı, fotoğrafladığı, kolajladığı

kompozisyonlar gizli ya da açık bir erotizm ve rahatsız edici çağrışımlarla yüklüdür. Genellikle fotoğraftan ya da bilgisayarda işlediği fotoğraftan projeksiyon makinesiyle tuvaline yansıttığı imgeyi kopyalayıp, yağlı boya olarak çalışır.

Eric Fischl'in işleri anlatımcıdır, işbirliği, katılım, süsleme talep eder. Kuspit Fischl'in anlatımcı sanatını farklı kılanın her resmin özünde sanki iyi bilinen ama çok açıkça anlatılmayan bir öyküyü barındırması olduğunu söyler. Öykü açık gibi görünür ama gene de orada rahatsız edici, soru işaretleri doğuran bir şeyler, kent yaşamının mutluluk yaldızının altındaki sorunlu noktalar vardır. Fischl izleyiciyi öyküyü tamamlamaya çağırırken, onun deneyimlerini, kendine bile itiraf edemediği anılarını, düşüncelerini, kabuslarını ortaya çıkarır ve resimlerinin tekinsizliği ve Fischl'in "kötü" sanatçı olarak nitelendirilmesinin nedeni burada yatar.

Kuspit Fischl'in portrelerinin sanatçının nesnesini idealize etme gereksinimi ile sanatçının alttan alta süren merakı arasında sosyal bir köprü kurarak zekice tasarlandığını ve resmedildiğini düşünür.¹⁰¹ Resimlerde Caravaggio tarzı dramatik bir aydınlatmayla figürlere sanki kendi önemlerini belirtircesine anlatımsal bir oluş verilir. Ama aynı zamanda duygusal derinlikleri, hatta çekicilikleri de vurgulanır. Böylece Fischl Durer ve Rembrandt'tan bu yana portrenin talep ettiği yalnızca sosyal bir aidiyetle değil, bir kimlikle karşı karşıya olduğumuz yanılışmasını başarıyla verir. Fischl görünümün yalnızca yüzeysel olmadığı, her yüzeyin tuhaf derinlikleri olduğunu bize gösterecek cesarettedir. Kuşkusuz bu sanatın en eski misyonlarından biridir. Kuspit Fischl'in figürlerindeki tensel dokunulurluk etkisinin ve gözetlemeci tarzın onları daha inandırıcı kıldığına işaret eder.

David Cohen Fischl'in resimlerinde yapıyı zayıflatan belirsizlikler olduğunu söyler.¹⁰² Fotoğrafik kaynağın sanatçıyı kendine maletme ve anlıksallığa zorlaması nedeniyle David Cohen bunun belki de Fischl'in peşinde olduğu bir durum olduğunu düşünür. Cohen'e göre ortaya çıkan belirsizlikler psikolojik olmaktan çok, farklı temsil araçlarının (selüloit ve boya) yer değişiminden kaynaklanan yüzeysel etkilerdir. Kuşkusuz bunlardan biri diğeri için metafor olabilir. Ama ona göre Fischl'in sorunu belirsizliğin isteyerek eklenmiş tek araç olmasıdır. Cohen eski ustalar geleneğinde belirsizliğin gözlemsel sorunlardan kaynaklanan bir zenginlik olduğuna işaret eder. Onlar için tuhaflık canlılık işareti iken, Fischl'in kasıtlı

¹⁰¹ Donald Kuspit, "Eric Fischl", Artforum International Magazine, October 1999

¹⁰² David Cohen, "Gallery Going", New York Sun, March 10, 2005

yarattığı belirsizlik güçsüzleşme belirtisidir. Ama gene de burjuva can sıkıntısının gerçek bir kaydedicisi olarak anlatmak istediği bu olabilir.

Fischl son dönem resimlerinde insan figürünü ele almada, renklendirme ve gölge verme ve figürü etkili kullanma kolaylığı nedeniyle fotoğrafın Photoshopta renk alanlarına indirgenmiş halini kullanmaktadır. Fischl resimlerinde bilgisayardan yararlanmadan önce bunun resmi öldüreceği korkusunu yaşadığını, ama daha sonra uygulamada resmi daha önce yapmadığı şekilde araştırmada bilgisayarın ona yardımcı olduğunu söylemektedir.¹⁰³ Bilgisayar eskizleriyle resimlerin tuval başına geçmeden kurgulanması nedeniyle, son dönem resimleri daha önceki resimlerine göre belki de daha hesaplı, daha mekanik, daha kurnazca yapılmış hissi vermektedir.

Eric Fischl'in Resimlerinden Örnekler

Sanatçı eşi April Gormik'i betimlediği Resim 27'de ona olan sevgisini, Paris'te birlikte geçirdikleri anların anısını görünür kılmaktadır. Pencereden içeriye dolan ışık seli figür dışındaki ayrıntıları belirsizleştirmekte, figüre saydamlık vermektedir. Resimde klasik dönem iç mekan resimlerinden izler bulmak olasıdır. 2004'de yaptığı ve birisi Resim 28'de yer alan altı yatak odası sahnesi, uzun isimleriyle hayli yönlendirici olsalar da, izleyicinin kendince onları sıralayarak öyküler kurabileceği özellikler taşır. Bunlar konu olarak Hogarth'ın evlilik ve kadın-erkek ilişkileri içerikli baskı resimlerini, iç mekan düzenlemesi ve ışık kullanımıyla da Degas'nın resimlerini çağrışırlar. Bu resimde birbirlerine nefretle bakan, belki de kısa bir süre önce çok yakın olmuş bir çift resmedilmiştir. Fischl'in resmetmeyi çok sevdiği jaluziden sızan ışık cibinliğe, kadının bedenine ve giysi yığına oyuncu bir tarzda düşmektedir. Fischl alışıldık konularının dışına çıktığı Resim 29'daki Corrida in Ronda'da hayranı olduğu Goya ve Manet gibi boğa güreşinin görselliğini yansıtır. Fischl Corrida resimlerinin sergi davetiyesinde fotoğrafın anlık zamanını *"fotoğraf dakikaları öyle ince kesitlere ayırır ki, bize aslında görünmeyi gösterir"* cümlesiyle anlatır. Gene fotoğraf ve bilgisayar eskizinden yararlandığı bu resimler ışığın bir eleman olarak kullanımı ve ilk dönem resimlerini andıran boyasal üslupla dikkati çeker. Daha önce Amerikan orta sınıf ailesini ve feministleri kızdıracak işler yapan Fischl bu seriyle de hayvan hakları savunucularının tepkisini çekmiştir.

¹⁰³ Eric Fischl - Per Contra Interviews, <http://www.percontra.net/4fischl2.htm>, (Erişim 20.9.2009)



Resim 27- E.Fischl, April Paris'te, 1998,
TÜYB, 155x180,3 cm



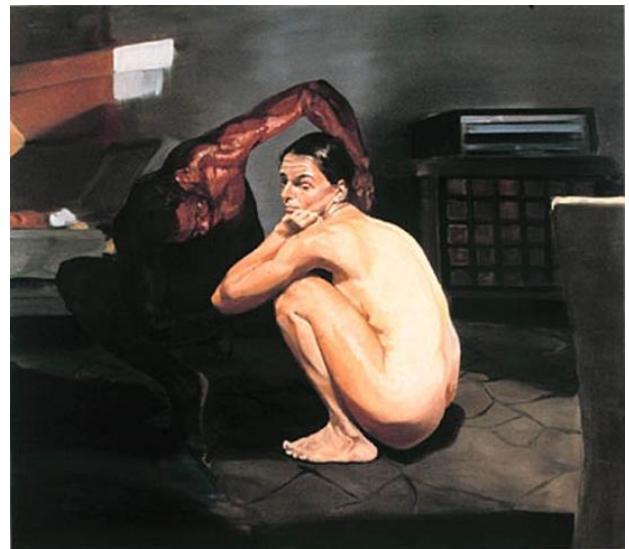
Resim 28- E.Fischl, Yatak Odası Sahnesi 2
(Sorun Onları Parçaladığında Birbirleriyle Yüzleşiyorlar),
2004, TÜYB, 221x287 cm



Resim 29- E.Fischl, 'Corrida in Ronda 1', 2008, TÜYB, 78x108 cm



Resim 30- E.Fischl, 'Seyahat Romansı V',
1994, TÜYB, 177,8x137,2 cm



Resim 31- E.Fischl, 'Seyahat Romansı I',
1994, TÜYB, 147,3 x 165,1 cm.

'Seyahat Romansı Sahne V' adlı resimde üstüne düşen kuvvetli ışığın daha da aydınlatmak yerine ayrıntılarını belirsizleştirip, belki de ruhunu görünür kıldığı kadın günümüzün yalnız, iletişimsiz, kendine dönük insanıdır. Duvardaki resimde Romantik dönem nülerinde çokça rastlanan zenci bir kadın egzotik bir unsur olarak belirir, ve bir Doğulu içtenliğiyle acı çeken bu Batılı kadına bakıyor gibidir. Resmin merkezindeki kadında ve zeminde fotoğraflık etki açıkça sezilse de resmin geri kalanı boyasal özellikler göstermektedir. Cohen'in Fischl'in resimlerinde eleştirdiği belirsizlik bu olsa gerektir. Seyahat Romansı, Sahne I gündelik yaşamın mitleri, insanın gereksinimleri ve tutkuları, değer yargıları ve cinsellikleriyle ilgili netameli bir konuyu öykülemektedir. Romantik dönemde egzotik ülkelere seyahat eden erkeklerin harem düşlerine benzer bir tema bu resimde seyahate çıkan bir kadın için söz konusudur. Kendisine şefkatle eğilecek cinsellik yüklü bir doğulu erkek beklentisi içindeki kadın çıplak bedeninde derisinin ötesine hissedilen yalnızlığı ve düş kırıklığıyla bir tür psikolojik giysi taşımaktadır.

4.4. Peter Halley

Yeni-Minimalizm, Neo-Geo, Yeni-Kavramcılık kapsamında işler üreten Halley yapay ışıklı flüoresan renklerle yaptığı geometrik soyut resimleriyle tanınır. Yassılık ve resimsel uzam gibi formalist kaygılarla değil bir çeşit sosyo-politik farkındalığı simgesel olarak yansıtmak amacıyla geometrik soyutlamalara gider.

Halley 1980'lerden bu yana küçük değişiklikler dışında hep aynı resmi yapıyor gibidir. Konu nesnesindeki ısrarcı tekrarı resim hakkındaki felsefi yaklaşımlarla dengelemeye çalışan Halley işlerinin kuramsal arka planını yazılarında ayrıntılı olarak açıklamaktadır. Geometrinin daha önce kararlılık, düzen ve orantı simgesiyken, günümüzde, kapatılma ve yıldırıma ait imgeler ve imleyenlerde bir kayma düzeni sunduğunu belirtmekte ve bu konuda Baudrillard ve Foucault'nun görüşlerini dile getirmektedir;¹⁰⁴ Michel Foucault, 'Disiplin ve Ceza' (1977) adlı yapıtında endüstriyel toplumun hapisane hastane, fabrika ve okul gibi toplumsal mekanlarda tek tipleşen bir geometrik düzenlemeyi denetim ve güç uygulamanın bir aracı olarak açıklar. Post endüstriyel toplumda ağırlık üretimden tüketime kaydığına toplumsal mekanların sert geometrisi yerini otoyollar, bilgisayarlar ve elektronik eğlencenin yumuşak geometrisine bırakır ve Baudrillard'ın görüşleri

¹⁰⁴ Peter Halley, "The Crisis in Geometry", Published in Arts Magazine, New York Vol. 58, No. 10, June 1984.

geçerlik kazanır. Artık yalnızca modellerin orbital yinelenmesiyle bir benzeşim (simulacrum); nostalji ve farkın (difference) simüle edilmiş değişimi yani stiller vardır. Halley kendi işlerinin de benzeşim içindeki modelin rolünü vurguladığını belirtir. Baudrillard simülakrın yerine bir başkasını koyan Simülasyonist ressamların aslında resmin yerine değeri koyduklarını düşünür.¹⁰⁵ Benzeşim gerçeğin modelle karıştırıldığı noktadır; normun bütün evreni, bir dijital uzam, kodun ışıklı alanıdır. Halley'in işlerinde uzam böyle bir dijital alan; içinde ışıklandırılmış boruların aktığı hücreler olarak kavranır. Bu uzam bir video oyunundaki, bir mikroçipteki ve belirli bir gerçekliğin değil, sibernetik sosyal değişimin yer aldığı, işlemsel devrelerinde sosyal bedenini ısıttığı hücrenel ofis uzamındaki gibidir. Burada binaları istatistik çizelgelere benzeyen, imgesi piramitten delikli karta dönüşmüş bir sistem betimlenmektedir. Bu hücrelerle insanların dağılımı ve organizasyonunu ima edildiği gibi, süreç işlemlerinin benzeşimi de yapılır. Hücreler insanların yaşadığı, toplumsal olarak kimliklerini ve davranışlarının belirlendiği, denetlendiği mekanlar, elektrikli ya da elektronik aygıtlar; kanallar ise malzemenin içe ve dışa aktığı borular, elektriğin geçtiği kablolar, bilginin aktığı şemasal bağlantılar, fiber optik ağlar, elektronik devrelerdir. Halley resimlerini sergilerken her bir tabloyu ayrı bir hücre gibi düşünüp, onları Resim 32' de görüldüğü gibi büyük bir sistemin parçaları olarak duvarlara çizdiği kanallarla bağlar. Her şeyin makine, ya da makinenin makinesi olduğuna inanan Deleuze, her makinenin diğerine, kendisinin alıp, kullanıp, dönüştürüp, diğer makineye aktardığı hava, bilgi, su, tutku vb. bir akımla bağlandığını söyler.¹⁰⁶ Halley'in kanalları da tıpkı bu kodları taşımaktadır.

İşlerinde uyguladığı Sert-Kenar (Hard-Edge) ve Renk Alanı (Colour-Field) gibi minimalist stillerden alınmış teknikler Halley tarafından soyutlama ve teknik gelişmenin ideolojisinin gerçeği refere etmenin yerini aldığı düşüncesiyle bağlantılı olarak kullanılmaktadır. Halley resimlerinde kullandığı yapay, flüoresan etkili, metalik ve çeşitli doku vericilerle katkılı akrilik renklerin de gerçek rengin hiper-gerçeği olduğunu söyleyerek de Baudrillard'a atıf yapar¹⁰⁷. Sonuç olarak arkasındaki felsefi plan bilinmeden Halley'in resimlerini anlamak zordur.

¹⁰⁵ Jean Baudrillard, "The Violence of the Image", <http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard/ baudrillard-the-violence-of-the-image.html>

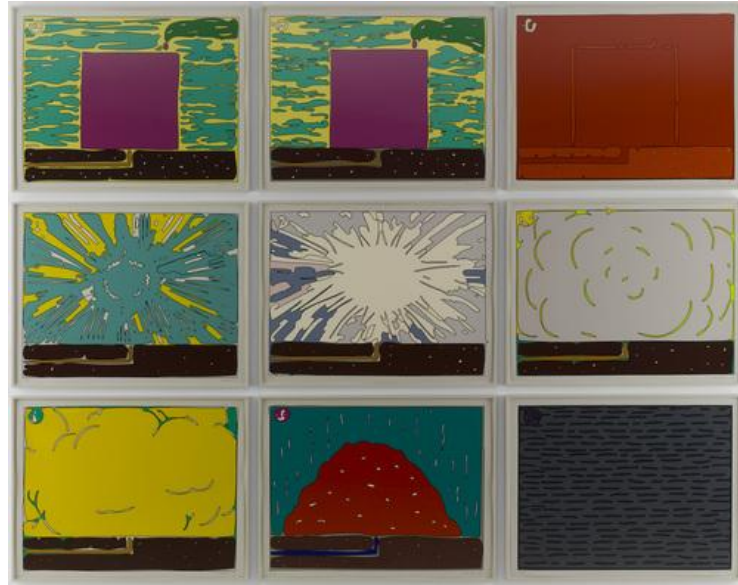
¹⁰⁶ D.M.Berry, J.Pawlik, 'What is code? A conversation with Deleuze, Guattari and code' *Kritikos*, Volume 2, December 2005, ISSN 1552-5112

¹⁰⁷ Leslie S. Curtis, "Remembering Baudrillard", *International Journal of Baudrillard Studies*, Vol 4, Number 3, October 2007, ISSN: 1705-6411

Peter Halley'in Resimlerinden Örnekler

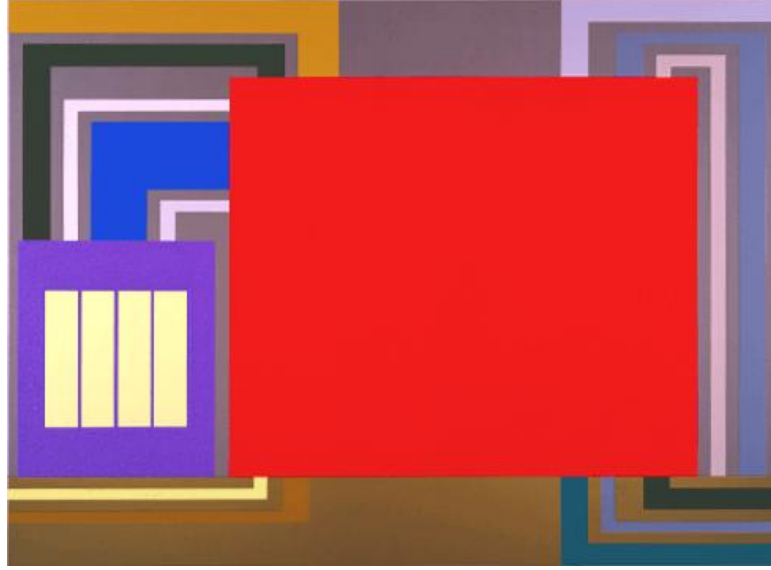


Resim 32 - P.Halley, Sergi Görünümü, Gary Taintsian Gallery, Moskova, 2006.



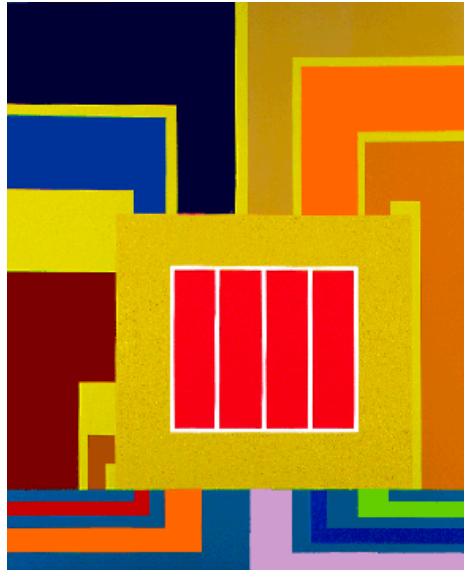
Resim 33- P. Halley, 'Patlayan Hücre', 1994, Dijital Baskı, 9 Parça, her biri 94x122 cm

Halley'in hücreleri ve boruları soyut kompozisyonlar değil, mimari ve sosyal yapıların sembolik sunumlarıdır. Moma'da yer alan 'Patlayan Hücre' adlı baskı resminde Halley, mutasyon geçirip patlayan ve kararlı bir yokluğa dönüşen hücreyi bir çizgi roman gibi anlatımcı şekilde betimler. Resmin internete yüklenmiş interaktif biçiminde ise izleyici resmi kendi renklendirebilmektedir.



Resim 34- P. Halley, 'Güç Kullanıcı', 1995, TÜAB, 234,2 x 321 cm

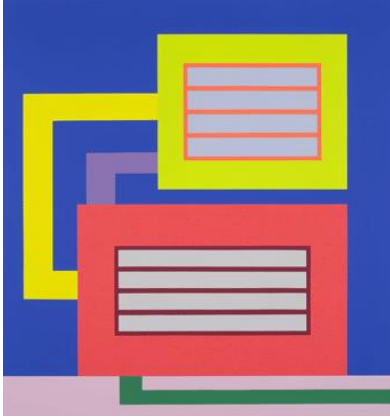
Sosyal yaşam alanlarında insanları hapsedmiş, baskılamış, bir makineye dönüşmüş kent ve sosyal ve dijital uzamda güç ilişkilerinin sembolik olarak verildiği 'Güç Kullanıcı' adlı resimde canlı ve sentetik renklerle oluşan gücün şiddeti hissettirilirken, renklerin göz alıcılığı güce maruz kalan insanların bu durumun çok da bilincinde olmadıklarını çağırıştırır. Kırmızı dikdörtgen merkezde ve çok geniş bir alan kaplamış durumdadır. Arka plandaki soğuk renkler ve parçalanarak hareket verilmiş geometrik yapı resmin hem kompozisyon, hem de renk dengesini sağlar. Ancak bu gerilimli denge izleyende rahatsızlık duygusu oluşturur.



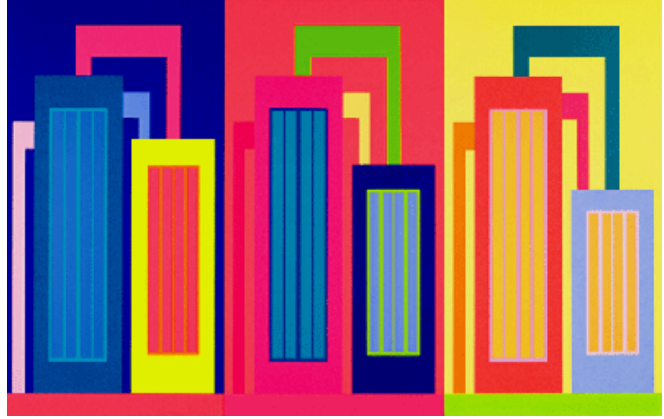
Resim 35- P. Halley, 'Panik Odası', 2002, TÜAB, 289,6x 233,7 cm

Günümüzde kent yaşamı geometrik ağların içinde hapsolmuştur. Kentte yaşam tekinsiz bir hale gelmiştir. Halley Resim 35'te yer alan 'Panik Odası' adlı resminde

kendi evinin içinde kendine hapisane hazırlayan nevroitik kent insanını anlatır. Resmin merkezindeki metalik sarı duvarlı, kırmızı pencereyi oda koruyacağı insan için her şeyden daha tehlikeli görünmektedir. Odayı dikey kesen kanallar onun dışarıya bağlantısını sağlayan telefon, bilgisayar, alarm, su, elektrik vb hatları olsa gerektir.



Resim 36- P.Halley, 'Kayıp Sinyal',
2006, TÜAB, 137,2x 121,9 cm



Resim 37- P.Halley, 'Endekslenmiş', 2007
TÜAB, 243,8x381 cm

'Kayıp Sinyal' kendi hücrelerine hapsedilmiş günümüz kentlisinin ağlarla örülmüş kentte doğrudan iletişiminin olanaksızlığını ve yalıtılmışlığını anlatır. Benzer biçimde 'Endekslenmiş' adlı resim de tıpkı bir sanayi ürünü gibi damgalanmış, kategorize edilmiş, tek-tipleştirilmiş günümüz kent yaşantısına gönderme yapar. Geometrik formla belirlenen fabrikalara, okullara, ofislere, hastanelere kapatılan, zihni de kompartımanlara bölünüp düzenlenmiş tek tipleşmiş, toplumsal hiyerarşi, zaman çizelgeleri, ajandalar, iş planları, takvimler, grafik ve krokilerle yönlendirilen günümüz insanı için hemcinsleriyle iletişim şekli yollar, raylar, telefon kabloları, ağ ortamı, resmi yazışmalar gibi grafiğe indirgenerek tanımlanabilecek bağlantılardır. İnsanlar adeta sanal bir evrende hiper-gerçeklik ürünleri olarak yaşarlar. Bütün bu sistemler Baudrillard'ın Hiper-gerçeklik tanımında olduğu gibi mekanikleşmiş teknolojiyle eksiksiz kopyalar, montaj fabrika süreçleri ve otomasyon tarafından sonsuzca üretilebilir. Halley de 'Kayıp Sinyal' resmindeki süreci üçlü bir kopyalamayla 'Endekslenmiş'e dönüştürmüştür.

4.5.Fabian Marcaccio

Fabian Marcaccio boyasal resim, baskı, dijital teknikler, fotoğraf, heykel, bilim kurgu, sosyal kuram gibi pek çok disiplini temel alan melez işleriyle tanınır. Karmaşık bir şekilde oluşturduğu politik, varoluşçu, biçimsel ve uzamsal sunum diliyle geleneksel yapılara alternatif bir resim dili geliştirmeye çalışır.

Marcaccio metal şasi üstüne gerdiği tuvale dijital olarak hazırladığı fotoğrafı uygular, üstünü renkli mürekkep, akrilik ve yağlı boya, silikon, polioptik reçineler, tahta, ip gibi malzemelerle işler. Resimlerinde protestocu yığınlar, çevresel sorunlar, pornografik imgeler boya katmanları arasında görünür. Marcaccio resimlerini hareket ve bir tür melezlemenin bileşimi anlamında painting (boya resmi) ve mutant (türeşik, mutasyona uğramış) sözcüklerinin karması olarak "paintant" adıyla nitelemektedir. Bu melez ad Faucault'nun heteropya kavramını çağrıştırmaktadır. Marcaccio resimlerini birbirinin tamamlayıcısı olarak tasarlar ve genellikle çok büyük kurulumlar halinde hem kapalı ortamda, hem açık havada sergiler. Örneğin 2000'de Stutgard'da açtığı 'Paintant Öyküleri' adlı sergide 4x100 metrelik bir birleşik resim sergilemiştir. Böylece resim yüzeyi izleyiciyi çevreleyen bir yapıya dönüşür. 'Çevresel Resim' olarak nitelediği bu sunumu bireysel sanatçının öznel davranışının aksine, resme bakan kişiye yönelik bir eylem resmi olarak tanımlamaktadır. Bu yirminci yüzyılın katliamlarının ardından bizi daha bütüncül ve uyumlu bir egoya yöneltecek bir resimdir. Gerçek farklılıklarımızın içinden bir yol bulma olasılığı ve parçalanma yerine, baştan mikro ve makro heterojenliğin sorunsuz süregelmesidir.¹⁰⁸

Resimlerinde açık veya resmin dokusuna gizlenmiş olarak savaş, vahşet, protestocu yığınlar, kopuk uzuvlar, sızan kan, çevresel atıklar gibi imgeler bulunur. Bunlar Bosch, Goya ve Gericault resimlerini akla getirir. Lacan'a göre 'parçalanmış beden' insan yıkıcılığının başlıca timsalidir ve hadım etme, iktidarsızlaşma, yaralama, uzuvların kopması, yerinden çıkması, bağırsakların deşilmesi, bedenin yutulması ve patlayarak içinin dışına çıkması imgeleri bilinçli olarak Bosch'un resim motiflerini yankılamaktadır.¹⁰⁹ Richard Leppert Gericault 'nun resmettiği ceset parçalarına kan vererek, onları hayat ile ölüm arasında bir yere koyarak seyircideki ceset ve iç organ nefretini askıya aldığını ve bu şekilde

¹⁰⁸ <http://www.iksv.org/bienal/arsiv/7bienal/artistshtml/marcaccio.htm>, (Erişim 26.9.2009)

¹⁰⁹ Malcolm Bowie, "Lacan", Çev. V. Pekel Şener, Dost Kitabevi, 2007, ISBN : 9789752982819, s.207

toplumsal çelişkiler ve temsil edilmesi imkansız olanı temsil etmek üzerine inşa edilen bir protest retorığı görselleştirdiğini söyler; bu öfkenin estetiğidir; bir şeyler söyleyen güzellik.¹¹⁰ Söylediği şey de toplumsal iktidarın aslında korumayı üstlendiği şeyi yıkarken güttüğü siyasettir. Goya'nın Savaşın Felaketleri dizisinde yaptığı da budur ve Marcaccio da toplumların ve insanların hala şiddet uygulayarak ötekiler üzerinde egemenlik kurduğu günümüzde, günümüzün sanatsal araçlarını kullanarak vahşeti yansıtır ve radikal bir politik tavır sergiler.

Marcaccio resmi bir dinamik arkeoloji gibi görmekte, formalizm, modernizm ya da post eklerle ilgilenmemektedir.¹¹¹ Ona göre formalizm yalnızca bir takıntıdır. Formalizmle ilgilenmektedir, ama bu Avrupa'da olduğu gibi formun olumsuzlaması şeklinde değildir, tersine formları bir düşünsel kartografi oluşturmak, düşünce hızında kıvrımlanmak üzere biçimlenmiş olarak algılamaktadır. İşlerini 'kendine rağmen resmetmek' olarak nitelemekte, resimlerinde Wittgenstein* türü bir mantık olabileceğini, kendi kurallarını sürekli olarak yeniden tanımlayan post kategorileme sürecinde çalıştığını söylemektedir. Bu sembolik, gerçek ve hayali olan arasında bir konumdur. Olanaksız olanın temsili için soyutlamayı kullanmaktansa, olanaksız şeyleri yapmak için soyutlamayı zorlamaktadır. Resimlerinde, ilki klasik biçimde resmin arka planına işlenmiş olan ve diğeri onun üstüne bir diyalog oluşturacak biçimde bindirilmiş olanın oluşturduğu ikili bir yanılsama söz konusudur. Marcaccio resmin heykel, kavramsal sanat ve diğer alanlardan daha kapsayıcı olduğunu düşünmektedir, çünkü resim absorplayabilir, daha parazitiktir ve nesnelleği heykelden daha karmaşıktır. Kavramsal sanat izleyicinin alanıyla kısıtla kalır. Resim her zaman için daha esnektir. Marcaccio'ya göre resmin dili hazır yapımdır ve sanatçı malzemelerinin türevini örgüleyen bir resim düzenleyicisidir. Marcaccio da son derece geniş bir malzeme seçeneğini kullanarak etkileyici işler yapmaktadır.

¹¹⁰ Richard Leppert, Sanatta Anlamın Görüntüsü/- İmgelerin Toplumsal İşlevi, Çeviren: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2002, ISBN: 9755393587, s.195-199

¹¹¹ Shirley Kaneda, "Fabian Marcaccio", Bomb Art, Issue 41, Fall1992

* Wittgenstein dilin kullanılmasını oyun oynamaya benzetir ve tüm oyunlar kurallar tarafından yönetilen faaliyetler, yapıp- etmeler olduklarına göre, amaçlı bir faaliyet olan dil, uzlaşım ve değişken kuralların yönettiği öğelerle yürütülür. (Ahmet Cevizci - Paradigma Felsefe Sözlüğü, 2005, Paradigma Yayınları, ISBN:9759821745)

Fabian Marcaccio'nun Resimlerinden Örnekler



Resim 38- F. Marcaccio, Toplam Paintant, 1999,
Al Üstüne YB + Mürekkep+ Silikon+Plastik+İp, 254 cm x 609.6 cm

Marcaccio resim yüzeyini resimde uzamsallığı denediği bir çıkış noktası olarak kullanır. Resmini iplerle gererek duvara tuttururken iki boyutlu yüzeyi terk eder, resmine heykelsi bir biçim verir. Karşıdan bakınca soyut dışavurumcu resimleri andıran 'Toplam Paintant', kalın örgüsel dokusunun içinde pek çok mikro ayrıntı içerir. Bu ayrıntılar tehlike içinde bir dünya, çürümüşlük, parçalanmış bedenler, sızan kimyasallar, çevresel atıklar, zehirli maddeler, etrafımızda her zaman var olabilecek fark etmediğimiz tehlikeleri ima ederler.



Resim 39- F. Marcaccio, Paintant Öyküleri Sergisinden Görünüm, 2000, Stutgard



Resim 40- F. Marcaccio, Paintant Ayrıntı, BB



Resim 41- F. Marcaccio, Adsız, 2006,
(Mikro-Sunumlar Serisinden), 152x 81,3 cm

Marcaccio dijital olarak üretilmiş beden parçaları kolajına çok kalın katmanlar halinde boya ve silikon uygulayarak hem bedene benzeyen, hem de bir bakıma soyut olan imgeler üretmektedir. Bu tür imgeler paintantlarında çokça yer alır. Yukarıdaki ayrıntı deşilmiş vücut parçaları çağrışımı yapmaktadır. Doğanın içinde, çeşitli atıkların arasında öylece durmakta olan bu et parçası, insan imgelemine taciz eden bedensel felakete ilişkin insan vahşeti ve savaş bağlantısını sergilendiği gibi, ortasındaki delik de Bataille'in cinsel, bedensel, biyolojik, psikolojik ve dilsel giriş noktası olarak gördüğü boşluğu işaret eder.

Deleuze Bacon'ın resimlerini betimlerken 'organsız beden' terimini kullanır.¹¹² Organsız beden organik gövdenin altında kendi alanının dışına taşan, onu deforme eden, sıkıştıran kuvvetlere maruz kalan bir tür yoğun bedendir. Marcaccio'nun Resim 41'deki işinde bir örgü arkasına sıkışmış, yer yer taşan, çoğunluğu kan ve ten renginde olan, ne olduğu belli olmamakla birlikte organik hissi veren kütleye organsız beden denilebilir. Kafesin insan bedeni ve düşüncesini kısıtlayan, bastıran, yönlendiren, biçimlendiren her türlü güç olduğu, ama bu baskıya direnen, dışarı kaçmayı başarabilenlerin de olduğu söylenebilir.

¹¹² Francis Bacon, *The Logic of Sensation*, Trans. D. W. Smith, 2003, U.of Minnesota Press, ISBN 0826466478, pp. vii



Resim 42- F. Marcaccio, Tam Kontrol, 2006, TÜYB+A+Pigmentli Mürekkep, 243,8x365,8 cm

McLuhan aracın bir uzantısı haline gelen insandan bahseder ve elektronik teknolojilerin ve televizyonun insanı global köyde oturan bir kabile mensubuna dönüştürdüğünü söyler. Günümüzde yaygınlaşmış elektronik ağ yaşamın her anına müdahildir. İnsanın medya ve elektronik teknolojisi karşısında tinsel bakımdan yenik düşmüştür, globalleşerek anonimleşmiş bir yaşam içinde kişiliğini yitirmektedir., denetim makineleridir. Marcaccio bunu tuvalini yoğun bir biçimde kaplayan elektronik aygıtlarla, adeta bir bilim kurgu filminde görülecek bir denetim masası resmederek betimlemiştir.



Resim 43- F. Marcaccio, Paramiliter Paintant, 2005, Karışık Teknik, 76.2 x 101.6 cm

Dijital resim üzerine pigment tabanlı mürekkeplerin,- yağlı boya, akrilik boya, silikon ve polioptiklerin kullanıldığı bu resimde Marcaccio paramiliter güçleri

eleştirmektedir. Devletçe desteklenen ama devletle arasında organik bir bağ taşımayan sivillerden oluşan paramiliterler, devletlerin kendi askeri kuvvetlerinin yanı sıra, hukuk kurallarına çok da bağlı kalmadan kullanılan baskı araçlarıdır. Bu resimde büyük olasılıkla ABD'nin Irak'taki halk direnişine karşı oluşturduğu paramiliterler konu edilmektedir. Boya ve silikon katmanları arkasında kimlikleri belisizleşmiş askerler bir örgü tabakası arkasına gizlenerek kamu oyu bakımından uzak tutulmaktadır. Resim soğuk ve tehditkar bir atmosfere sahiptir.

4.6. Marilyn Minter

Marilyn Minter kadınlık deneyimi, kadın bedeninin ticari kullanımı, moda ve yüzeysel pırıltının sunumu ve sonuçlarını kendine konu alan fotogerçekçi resimleriyle tanınır. Moda, güzellik ve gösterişin altındaki kirli yapıya dikkat çeker. Görkem ve travma arasında, alımlılık ve yalnızlık arasında çok ince bir sınır olduğunu duyumsatır. Daha sanat okulu öğrencisi iken ilaç bağımlısı olan ve evinde bile tümüyle makyajlı dolaşan annesinin fotoğraflarını çekerek bu konuya eğilmiştir.

Minter çektiği fotoğrafları, yemek programı görüntülerini, pornografik resimleri, reklam imgelerini Photoshopta birleştirir, pırıltı, kırıksıklık, kir vb. ekler, resmedilecek yüzeye projeksiyonla yansıtır ve metal üstüne emaye boyayla hiper-gerçekçi tarzda resmeder. Son rötuşları parmaklarıyla yapar. Minter kendisini bir foto realist değil, bir foto dönüştürücü olarak görmektedir.¹¹³ Fotoğrafları kendisini heyecanlandıran yoğun, zengin yüzeylere dönüştürdüğünü söylemektedir. Resimlerini genellikle fotoğraflarıyla birlikte sergiler ve bunu geleneksel ressamların resimlerinin yanında eskizlerini sergilemelerine benzetir. Büyük boyutlu resme benzeyen fotoğraflarında ve fotoğraflardan daha fotoğrafmış gibi görünen resimlerinde konu nesnesini büyütür, fetişleştirir ve iğrençleştirir. Sanat ve moda, resim ve fotoğraf arasındaki sınırları bulanıklaştırır. Fotoğraftan tuvale aktarılan ve gerçekten daha gerçek görünen bu resimler birer simülasyon, birer hiper gerçeklik ürünüdür. Baudrillard'a göre simülasyon gerçeğin tüm göstergelerine sahip olduğu halde, gerçeğin kendisi olmayandır.¹¹⁴ Baudrillard yeniden bir fetiş görünümüne kavuşan simülasyonların, fetişlerin yapay gücünü de yeniden ele geçirdiklerini, yani en yüksek yoğunluk ve

¹¹³ T.J. Carlin, "Interview with Marilyn Minter", Time Out New York / Issue 705 : Apr 2-8, 2009

¹¹⁴ Oğuz Adanır, **Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, DEÜ Yay. 2004, s.19, ISBN: 975-6981-70-9

sıfır değere sahip nesnelere dönüştüklerini söyler. Minter'ın resimlerinin albenisinin kaynağı fetrişlerin yapay gücü olabilir.

Minter'ın Freudyen bir çözümlemesi ağızla cinsel organ, yüksek topuklarla fetiş nesnelere arasında bağlantı kurabilir. Çocukken aynada görülen bütün ve tümleşik bedene ulaşma arzusuyla kimliğin oluşumunu kuran Jacques Lacan'ın ayna evresi çağrışımı da onun işleriyle akla gelir. Lacan'la bir analogi yapılacak olursa, Minter imgelerinde izleyenin kendi bedenini öğrenerek fark ettiği anı yaratır. Ama belki de en uygun psikoanalitik bakış abjekt (iğrenç, sefih, düşkün, zellil) çözümlemesidir. Kristeva kadın'ın ataerkil sistemin sürekli ötekileştirilen bir nesnesi haline dönüştürülerek dışlandığını ve kadın bedeninin doğal olarak salgıladığı sular, amniyoz sıvısı, adet kanı gibi nedenlerle abjectle özdeşleştirildiğini ileri sürer.¹¹⁵ Bu aşağılama kavramı kadın üstündeki baskı dinamiklerinin oluşmasında etkili olur ve kadın kendi varlığını aileyi temsil eden, kimliği olan kutsal kadın ve cinselliğini öne çıkararak erkeklerin ilgisini çeken farklı kadın olarak ikiye böler. Kutsal kadın olarak ev eşyaları, temizlik ürünleri, sağlıklı gıdalar vb., dişi olarak da giysiler, makyaj, spor salonları, güzellik merkezleri, estetik operasyonları vb. kadını kuşatır. Kristeva'nın önerisi ne kimlikten ne de farklılıktan vazgeçmeyip böyle bir seçimi reddederek cinselliği de içeren çoklu kimlikleri keşfetmeye yönelmektir. Minter'ın işleri bu doğrultuda okunabilir. Minter moda ve kozmetik reklamları için kullanılan, makyajla, saç yapımıyla, giyimle, ışıklandırma ile, hatta bilgisayarda yapılan dönüştürmelerle idealize edilmiş, çekici kılınmış kurgusal bedenleri ideal olmayan yanlarıyla sergileyerek bir bakıma onlara insaniliğini geri verir. Judith Butler cinsel rollerin biyolojinin doğal sonuçları olmadığını, kültür ve ailede öğrenilen davranışlar olduğunu belirtir. Minter'ın parodisini yaptığı imgeler bu normatif cinsel rolleri yansıtırlar. Minter çoğunlukla anatomik cinsel işaretleri resimlerinde belirgin kılmaz. Onun bedenlerinde cinsel çekicilik makyaj, mücevher gibi yapay simgelerin altında gizlenir.

Resimlerinin abjectle yüklü hiper gerçeklik ürünleri olması ve gizli bir erkeksi bakış açısıyla röntgencilik çağrıştırması Minter'ın pırıltılı ve baştan çıkarıcı nesnelere çekiciliğini yok etmez. Minter bilinçli biçimde, baskın biçemlerin dışında bir iletişim yolu olmadığını farkında olarak bunları dokunma ve bakma arasındaki geleneksel ilişkiyi çözmek, eleştirel ve radikal şeyler söylemek için kullanmaktadır.

¹¹⁵ [21] Kristeva, Julia, "Korkunun Güçleri – İğrençlik Üzerine Deneme" ,çev: Nilgün Tütal, Ayrıntı Yayınları, 1. basım, İstanbul, 2004, s. 19., ISBN: 975539430-3

Marilyn Minter'ın Resimlerinden Örnekler



Resim 44-M. Minter, 'Parlayan',
1998, Metale Emaye Boya,
76,2x76,2 cm



Resim 45-M. Minter, 'Yapay Taşlar'
2009, Metale Emaye Boya,
274,3x457,2 cm

'Parlayan' (Shiner) isimli resim çok ağır bir makyaj altındaki bir gözü fetişleştirirken, adının İngilizce'de ima ettiği 'parlayan, para ve morarmış göz' karşılıkları anlamı çetrefilleştirir. Pırıltılı makyajı altında modelin yorgun ve ruhsuz yüzü sezilir. Makyajın parlaklık ve akıcılığını iğrençliği vurgulayacak biçimde öne çıkararak asla mükemmel bir bedenin mümkün olmadığını altını çizer. Göz kimliğini saklamak ister gibi makyajın altına gizlenmiş, üstünde pulları, sırtında tüyleri olan tuhaf bir hayvan gibi görünmektedir.

'Yapay Taşlar' adlı resimde boyayla parlatılmış dudaklar iğrenç ve erotik bir yeme ritüelindedir. Yemek ve cinsellik arasında çağrışımlar oluşturulmuştur. Yediği lüks bir yiyecek olan havyarla, kadınların büyük bir düşkünlük gösterdiği mücevherler arasında ilişki kurulmuştur. Sonuna kadar dışarı uzamış dil, parlak tanecikleri yalamış, sonsuz derinlikte görünen boğazına yollamak üzeredir. Gayretinden yüzü terlemiş ve bu iğrençlik hissini daha da artırmıştır. Vücut sıvıları sürekli dışarı sızarak abject duygusunun veya bizim mükemmel olmadığımızın ve ölümlüğümüzün farkında olmamızı sağlar. Cismani olanla hayali olan arasında bir yerlere konumlanan bu imge, güzellik ve estetik hakkında oluşmuş yargıları sarsmaktadır.

'Damalı' adlı resimde pembe giysili bir kız çocuğunun gövdesinin bir kısmı resmedilmiştir. Giysinin çağrıştırdığı masumiyetle büyük bir çelişki oluşturan kanlı elleri tekinsiz bir şeylerin yaşandığını ima eder. Kızın huzursuzluğu sıkılmaktan

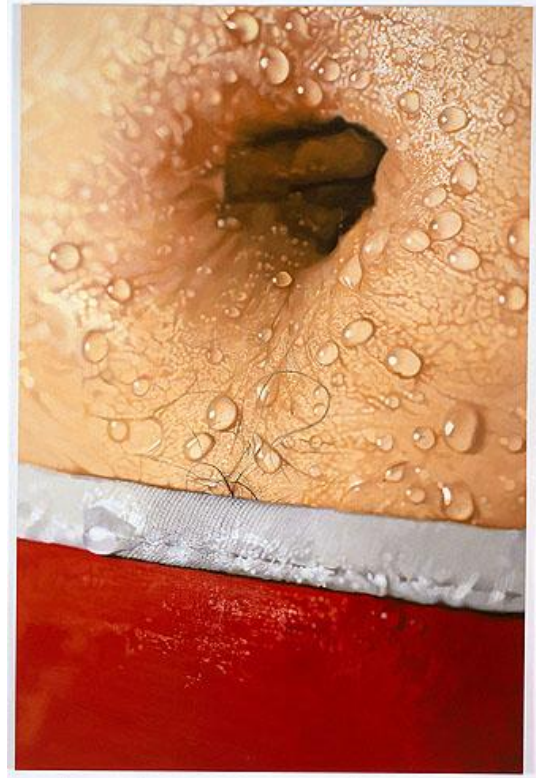


Resim 46-M. Minter, 'Damalı', 1998, Metale Emaye Boya, 121,9 x 91.5 cm

morarmış, beyazlaşmış parmaklarından ve elini tutuş şeklinden anlaşılmaktadır. Minter gene hiç bir şeyin görüldüğü kadar saf ve iyi olmadığını resmiyle aktarır.



**Resim 47-M. Minter, "Yukarı Çıkış", 2005
Metale Emaye Boya, 243.8 x 152.4 cm**



**Resim 48-M. Minter, 'Hazine İzleği', 2003
Metale Emaye Boya, B.B.**

Resim 47’de altında Dior markası okunan, taşlarla süslü pahalı terlikleri giyen, giyiminde iddialı kadın kirli topuklarıyla sıradanlaşır, popüler imgelem abartılarak onun yoksunluklarının altı çizilir. Minter, azizlerini ve meleklerini çamurlu, kirli olarak resmeden Caravaggio gibi kirli bir gerçekçilikle konu nesnesini betimlemektedir. Böylece insanların medya bombardımanı altında oluşturduğu ünlülerin giyimi, kuşamı, makyajı, bulunduğu ortama ilişkin fantezilerin yaldızı soyulur. Daha önceki yıllardakilere göre bu resmin boyutlarının büyüklüğü dikkat çekicidir. Minter’in resminin fotoğraftan ayırt etmenin zorluğu bu resimde net biçimde görülmektedir.

Erotizm ve pırlıttının yanında cinsiyet de Minter’in ana temalarından birdir. İmgelerini kaygan imalar uyandırmak üzere kışkırtıcı biçimde kullanır. Resim 48’de çoğunlukla yaptığından farklı olarak erkek bedenini bir arzu nesnesi olarak almıştır. Kırmızı slipinin içinde, vücudu ter damlalarıyla kaplı bir erkeğin bel kısmı resmedilmiştir. Genellikle kadında cinsel çekicilik nesnesi olarak görülen ve göbek-bağı yoluyla Oedipik çağrışımlar yapan göbek resmin merkezindedir. Ancak tuhaf biçimde derin bir boşluk gibi görünen göbekte oraya Photoshop’ta yerleştirildiği anlaşılan yabancı bir cisim yer almaktadır. Bu resmin pek çok sembol taşıdığı ve izleyenlerin çok farklı şeyler algılayabilecekleri söylenebilir.

4.7. Joseph Nechvatal

Sanatçı/kuramcı geleneğinden gelen Joseph Nechvatal, uzam, zaman, cinsiyet ve benlik konularındaki alışılmış algıları bozan, çizim, dijital fotoğraf, yazı ve bilgisayar programlarının bileşimlerinden oluşan ve bunları kendi yaratıcılığı, eylemciliği ve kuramsal bilgisiyle birleştiren dijital işler yapmaktadır. Son dönem resimlerinde akrilik bir bağlayıcı içinde çözülmüş organik boyar maddeler ve tuval üzerine baskı yapabilen büyük boyutlu bir dijital baskı makinesi kullanmaktadır. Bilgisayara yüklediği imgeler sanatçı tarafından yerleştirilmiş bilgisayar virüslerince başkalaştırılır. Sonuç Rorschach testi simetrisini çağrıştıran titreşimli bir görselliktir. Nechvatal Deleuziyen anlamda ‘öteki olmak’ için kendini modifiye etmekle viral dönüşüm arasında bağ kurar.¹¹⁶ Virüs ve gerçek sözcüklerinden birleştirerek türettiği ‘viraktüel’i (viractual) araştırır. Nechvatal’in icat ettiği bir başka terim ‘Ignudio’ ise, ignudo (tekil), ne de ignudi (çoğul) olan, cinsiyeti olmayan melez bir anatomiyi kastetmektedir. Böylece ulaştığı hermafrodit soyutlamalar gerçekle sanal

¹¹⁶ Evelyne Rogue, “Nechvatal’le Röportaj”, Artcogitans.com., (Erişim 3.10.2009)
<http://www.scribd.com/doc/18252771/Evelyne-Rogue-interview-of-Joseph-Nechvatal>

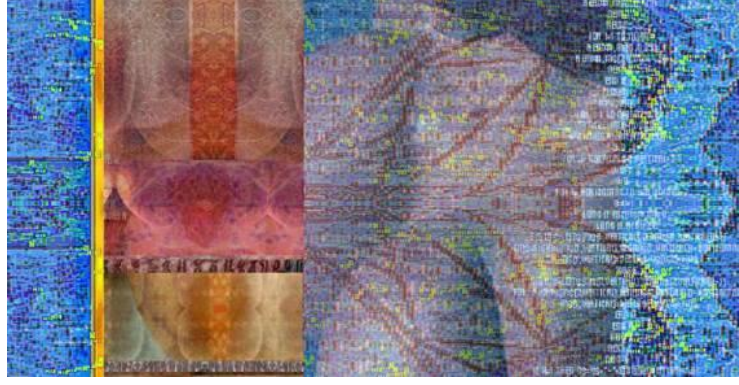
arasındaki arayüz için geliştirdiği 'viractual' konumda yer alır. Viraktüalitenin alt dalı olan 'sibizm' (cybism) bilim, teknoloji ve bilincin belirli kavramlarının bütünleştirilmesiyle sanatta oluşan yeni bir duyarlılıktır. Sibrizasyon bilgisayarın sanal ortamıyla analog olanı melezleme dinamiğidir. Ortaya çıkan işlerin temaları arasında korku, hastalık, ölüm, zihinsel kaygı, yok olma, yeniden yaratılma, melezleşme, şiddet, iktidar ve ara yüzde kalma sayılabilir. Sergileme sırasında çoğunlukla işin yakınındaki bir ekranda, oluşturulan resmin bilgisayar kaydı bir virus tarafından yok edilir. Böylece hem bir tahrip, hem de sergilenen resmin kopyasız kalması gündeme gelir. Nechvatal'e göre teknoloji tarafından dönüştürülmüş imgelerin kitlesel imhası sanatın ve yaşamımızın temel kapsamını oluşturmaktadır.¹¹⁷

Daha önce de değinildiği gibi yeni medya sanatında sanat olmaya ilişkin geleneksel göstergelerin çoğunun olmayışı ya da radikal bir kaymaya uğrayışı nedeniyle Nechvatal'inki tarzında bilgisayarda tesadüfi süreçlere dayanarak üretilen resmin sanat sayılması tartışmalıdır.

Joseph Nechvatal'in Resimlerinden Örnekler

Nechvatal çalışmalarını güncel teknolojinin olanaklarıyla gerçekleştirirken, sanatın geçmişine de gönderme yapmaktan geri durmaz. Türettiği sözcükler Latince kökenlidir, resimlerinde kullandığı imgeler genellikle antik heykellerin fotoğraflarıdır, resimlerinin adları Yunan ve Roma mitolojisine atıflarla doludur. "Zevk Verici Droit Dekolte" (vOluptuary drOid décolletage) adlı çalışmasında fractal örgüler ve alfabetik kodlamalar arasında mutant (dönüşmüş) bir beden, antik şair Ovid'in şiirindeki kendi imgesinin ardından sulara atlayan Hermafrodit'i çağırır. Ancak resmin adından o figürün bir droit, bir tür bilim-kurgu robotu olduğu da anlaşılmaktadır. Yani hem canlı türü olarak hem de cinsellik bakımından bir arayüz söz konusudur. Resmin ortasındaki bölümde yer alan hücre çoğalmasını anımsatan bir motif Barnett Newman'ın bantlarındaki gibi resmin dengesini sağlar. Nechvatal işlerinin isimlerindeki 'o' harfini sözcük arasında da olsa büyük harfle yazmaktadır. Bunun açıklık, hazır olma durumunun simgesi olduğunu söylemektedir.

¹¹⁷ Frank Popper, On Joseph Nechvatal, *Tema Celeste Magazine*, Winter 2004, issue 101, pp. 48-53



Resim 49- J. Nechvatal, vOluptuary drOid d cOlletage, 2002,
Tuval  st ne Bilgisayar Robotuyla, 168 x 305 cm



Resim 50- J. Nechvatal, vOluptas 2001, 2.0 @ 7.5 min



Resim 51- J. Nechvatal , hermapOrnOIogy OvOid maxism, 2002
BYT A, 111 x 225 cm

Resim 50'deki 'vOluptas (zevk)' adlı çalışmada dişi ve erkek üreme hücrelerinden oluşan görüntüden bilgisayarda vir slerce 7.5 dakikada dönüştürülerek elde edilmiş imge sunulmaktadır. Liu bu dönüşümü mikrokozmozun dekompozisyonu ve makrokozmozun oluşumu olarak niteler.¹¹⁸ Ona göre virüslerin dönüştürmesinin

¹¹⁸ Alan Liu, "The Laws of Cool", The University of Chicago Press, 2004 , pp. 331

yarattığı tesadüfi sonuçlar süblime ya da trajik, bilinçsiz bir güzellik yaratmaktadır. Düzeni serbest piksellerin anarşisine bırakan ironik biçimde evet/hayır, açık/kapalı gibi dijitalliğin ikili düzenidir. Böyle bir çalışmada makro-mikro, yaratıcı-yıkıcı, evet-hayır bir arada varolur. Resim 51'de işin 'yumurta biçimi Hermes'imsi porno' sözcükleriyle çevrilebilecek başlığı gene bir ara yüzü imlemektedir. Kadın ve erkek cinsel organlarının birbirinde erimesi, ne kadın ne erkek olma, sıkışma, dönüşme, cinsiyet, kimlik belirsizlikleri çağrışımları yapan resimde yoğun bir şekilde tuvali dolduran imgeler de temsil ile soyutlama arasında bir ara yüzde dururlar.

Nechvatal Resim 52'de bir örneği yer alan 'Amerika İsa İşkence' serisinde viral etkiyle resmin içsel dokusuna gömülmüş işkence imgeleriyle, Hıristiyanlıkta inananları adına işkence gören İsa ve Amerikan askerlerinin Abu Garip'te yaptığı işkence arasında koşutluk oluşturarak Amerikanın derin belleğini etik olarak sorgular



Resim 52- J. Nechvatal, Amerika İsa İşkence'
2007, BYTÜA, 111,8x167,6 cm



Resim 53- J. Nechvatal, Pek Cüretkar Baküsler
serisinden, 2006, 167, BYTÜA, 6x304,8 cm

'Pek Cüretkar Baküsler' adını Euripides'in inançlar ve akılcılık arasındaki gerilimi konu edinen trajedisinden alır. Antik bir heykelin arkadan görünümü olan imge virüslerin dönüştürmesiyle soyut bir minimallik kazanmıştır. Belirsizce oluşup bozulan geometrik biçimler birbirinin içinde erimiş, bilgisayar ortamında üretilmiş bir resim için şaşırtıcı olan gizemli bir atmosfer yaratmıştır.

4.8. Albert Oehlen

Albert Oehlen sanat yaşamı boyunca resmin ortamını ve sınırlarını sorgulamış, sürekli deneysel olarak çalışmıştır. 1980'lerde 'kötü boyama' (bad painting) tarzındaki figüratif resimlerden 90'lara doğru art-temsili olmayan (post-non-representational) olarak nitelediği soyut resimlere geçmiş, 90'lardan sonra bilgisayar kolajları üstüne soyutlayıcı boyamalarla daha farklı bir tarza yönelmiştir. Günümüzdeki işleri tuvale dijital veya kolaj olarak aktarılan basit reklam görsellerinin üstüne uyguladığı yoğun boya katmanlarıyla oluşmaktadır.

Günümüzde sanatın gerçeklik karşısındaki sorumluluğu ve bağımlılığının yadsımanın reddedildiğini, bilindiği haliyle sanatın hiç bir etkisi kalmadığını, sanatçının yenildiğini düşünen Albert Oehlen sanatın yüce ideallerini, hiyerarşik değerlerini tersine çevirmeyi amaçlayan resimler yapar.¹¹⁹ Albert Oehlen'in işleri neredeyse tümüyle sanatın kaybedişine odaklanır. Soyut resmin mecazlarını kullanarak sanatın yüce ideallerini sorgular. Sanatçının biricikliğini sorgulamaya yönelik olarak Martin Kippenberger , Werner Büttner, Jonathan Meese gibi sanatçılarla ortak çalışmalara gitmiştir. Kaybın ironisiyle dürtülenen çalışmalarında soyutlamayı algılanan gerçekliğin, sanatsal işlevin ve estetik etkinin kaybedilişinin metaforu olarak kullanır. Geleneksel form ve tekniklerle estetikten çok yaratıcılık olasılıklarını araştırır. Dışavurumcu tavır, biyomorfik biçimler, akıtmalar, ölçekleme, düz cilalı formlar, yoğun fırça darbeleri ve püskürtmeli fırça (airbrush) ile sağlanan degrade geçişler gibi modernist teknikleri resimlerinde gözlemlemek olasıdır. Albert Oehlen figüratif olanı mekanik uzaklık ve boyasal soyutlamayla birleştirir. Bu şekilde sağlanan melezlik çeşitli anlatım biçimlerinin bir araya geldiği bir kolaj gibidir. Oehlen stillerin ve hareketlerin canlı bir karışımını gerçekleştirdiği resimlerinde kinetik kolaj olarak nitelenebilecek bir görsel dil yaratır. İronik ve kışkırtıcı resimleri estetik düşüncenin sapkın ikonu gibidir. Bilerek özensiz yapıştırdığı kolajları, uyguladığı teknikleri birbirinde eritmediği, her bileşenin kendini izleyiciye gösterdiği işleri aslında görsel dilin ve onun aktarımının eksikliklerini ortaya sermeyi amaçlayan bilinçli seçimlerdir. Bilinçli olarak kaba biçimlendirilmiş yüzey, resmin olası ayartıcılığını yıkmayı amaçlar. Resimleri güzel ya da baştan çıkarıcı değil, kışkırtıcıdır.

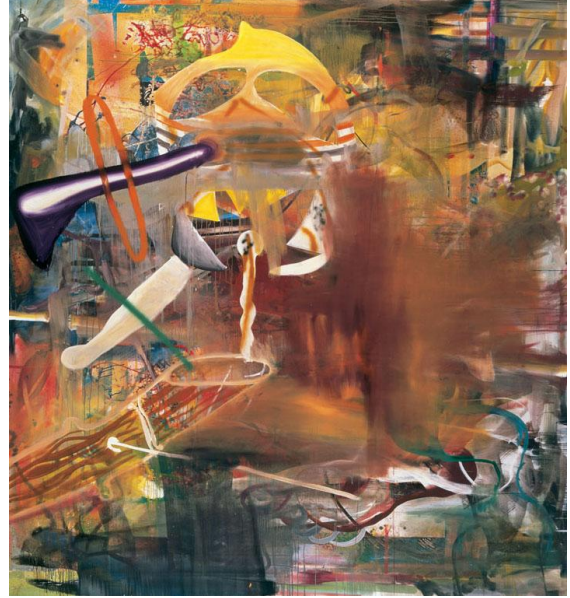
¹¹⁹ Patricia Ellis, "About Albert Oehlen and his art ", www.saatchi-gallery.co.uk/artists/albert_oehlen_about.htm, (Erişim 3.10.2009)

Oehlen son dönem çalışmalarında bilgisayarda üretilmiş resimlerini fotoğrafik kolajlar, çeşitli baskı teknikleri ve akrilik ve yağlıboyalarla, lateks gibi yeni malzemelerle zenginleştirerek sunum ve algılamının yeni sınırlarını araştırmakta, resmin bakış açısını genişletmeyi amaçlamaktadır. Ellis'e göre Oehlen öldüğüne inanılan resmi mutasyona uğramış, komik ve ideolojik olarak tehlikeli bir manik zombi durumunda yeniden yaşatmaktadır.¹²⁰

Albert Oehlen'in Resimlerinden Örnekler



Resim 54- A. Oehlen, "Siyah Rasyonellik", 1982, Tuval Üstüne Lateks, 260 x 190cm,

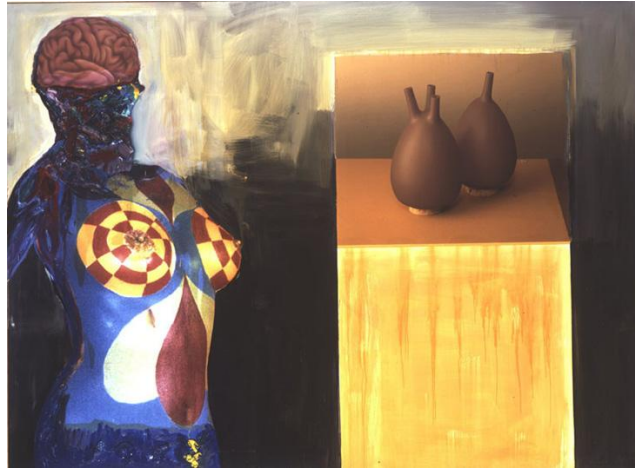


Resim 55- A. Oehlen, 'DJ Tekno', 2001
D.R.Ü.K.T. 360 x 340cm

Yeni malzeme ve teknikleri kullanmayı çok seven Oehlen Resmi 54'de tuval üstüne lateks uygulamıştır. Resim tarihi boyunca binicilikle ilişkili konuları alıntılamanın 'Siyah Rasyonellik' adlı resimde at iskeletleri Picasso'yu da çağırır. Fonda görülen derinliksiz soyut resmin üzerine bindirilmiş at iskeletleri tuhaf bir üç boyutluluk sergiler. Böylece hem soyutlama hem de temsile gönderme yapan bu işiyle, Oehlen resmi ölümünden sonra rezonansını hissettiren içi boşalmış bir mit olarak gördüğünü dışa vurmaktadır.

¹²⁰ Patricia Ellis, catalogue of The Triumph of Painting - Part 2 , The Saatchi Gallery, 5 July - 30 October 2005

Resim 55'te Kandinsky tarzı dışavurumcu imgelerle pop simgelerini sinestetik bir etki yaratmak üzere birleştirmektedir. Dijital resmin derinliksiz yüzeyi soyut dışavurumcu tarzda uygulanmış yağlıboya, kolajlarla Oehlen'in çok kullandığı içten ışıyan renklerle ve akıtmalarla hareket ve derinlik kazanmıştır. Form ve renklerin hareketliliği bir tekno müzik ritmini andırmaktadır. Katmanlar halindeki bulutsu lekeler resimde içerilen imgelerle hemen yüzleşmeyi önleyen, incelen ya da delinen yerlerinden izleyicinin bakışının resmin içine sızabileceği unsurlardır. Resmin canlı ve neşeli havasına karşın bu lekeler yarattıkları belirsizlikle izleyiciyi açık uçlu bir okumaya davet ederler. 'DJ Tekno' çizgi, renk ve formun çarpışmasından oluşan isyankar, çelişkili, kuraldışı, oyuncu ve kinayeli bir resimdir.



Resim 56- A. Oehlen, (J. Meese'in katkısıyla), "Durum", 2003, Tahta Ü.D.B.+ Y.B., 208 x 280cm



Resim 57- A. Oehlen, 'Loa' (2007), Serigrafî Üstüne Akrilik, Y.B. ve Kolaj, 170,2 x 310,2 x 4,1 cm

Sanatta özgünlüğün reddedildiğinin göstergesi olan 'Durum' adlı çalışmada Oehlen'in dijital olarak ürettiği resme Jonathan Meese de katkıda bulunmuştur. Oehlen ve Meese ortak çalışmayı iş üzerindeki denetimi kaybetmenin ve anlık etki ve tepkilerle yeni yollar aramanın bir aracı olarak görmektedirler. Oehlen'in bilgisayarda fotoğrafik malzemeler kullanarak ürettiği dijital çıktı üstünde her iki sanatçı da birbiri ardına boyamalar yaparak resmi oluşturmuşlardır. Böylece iki sanatçının tarzları nükleer bir füzyon gibi birbiri içinde eriyerek ortaya yeni bir şey çıkar. Bu resimde yüzü parçalanmış, beyin ve göğüse indirgenmiş siborg süper kadın ve cinsel göndermeler yapan testiler bir arada sergilenerek görsel idealler ve cinsel politika eleştirisi yapılırken bir çeşit iğrenç (abject) figür yaratılmıştır.

Son dönem işlerinde imge, yazı ve sembolleri bir patlamayı andırır biçimde bir arada kullanmaktadır. Loa' adlı resimde taze yaşanmış bir patlama, bir şarkıdan alınma sözleri, nefret (loath) kelimesini belirsizleştirmektedir. Bir dergi sayfası resim içinde ek bir çerçeve oluşturmasına karşın, Derrida'nın çerçeve kavramına aykırı şekilde yeni bir odak oluşturmamaktadır. Gri dumanların altından görünen çoğalmış hücrelere benzeyen balonlar belki de yeni oluşmakta olan bir şeyleri simgelemektedir. Dumanın altında bir bar kod imgenin reklam olarak kullanımına gönderme yapar. Duman bir az önce olmuş bir olayı haberleyip, biraz sonra da imgenin görünümünün değişeceği hissini vererek resme bir zaman boyutu katmaktadır



Resim 58- A. Oehlen, 'Açık hava Heykeli', 2004, T. Ü. Fotoğraf ve Yağlıboya, B.B.

Oehlen, 'Açık hava Heykeli'nde fotoğraf ve yağlı boyayı bir arada kullanarak her iki malzemenin de kurallarını ve sınırlarını aşmayı denemektedir. Fotoğraflar geleneksel saflık, iyi işçilik beklentisinin tersine doğrudan tuvale yapıştırılmış ve geniş fırça darbeleriyle dışavurumcu bir tarzda yağlı boya uygulanmıştır. Tuval üstündeki alışılmadık malzeme bileşimi resme bir gerilim yüklerken, transparan gri tonların arasında belirip kaybolan imgeler izleyicinin belleğini canlandırmakta, resme gizemli, mistik ve nostaljik bir hava vermektedir. Tabloda Richter'in fotoğrafa bakarak tuvale aktardığı resimleri andıran bir ruhanilik sezilmektedir. Oehlen her ne kadar resmin yerleşik kurallarını yıkmaya çalışsa da, içindeki sanatçı maya kompozisyon, açık-koyu dengesi, durağanlık-hareketlilik, boyanın ince ya da yoğun kullanımı, fırçanın kararlı vuruşları, estetik denge vb oluşumları tuvaline aktarmasını sağlamaktadır.

4.9. Casey E.B. Reas

C.E.B. Reas merkezinde yazılımla ürettiği dinamik sistemlerin yer aldığı işlerinde kavramsal sistemler, temsil, gösterge ve süreç gibi şeylerin doğasını araştırır, semboller yoluyla kodlanan ve kodu çözülen mantıki ve geçici süreçlerin işleyişiyle görsel yapılar geliştirir. Reas'ın işleri Sol LeWitt'in görsel yapının bir dizi komutla yönlendirildiği duvar çizimlerini andırır. Bu çizimler sanatçının yazdığı kodlar doğrultusunda yardımcılarınca duvara çizilmiştir. LeWitt'in metinleri Ceas'da programa, yardımcıları bilgisayara, duvarlar da ekrana karşılık gelmektedir.

Sürecin en önemli bileşeni süreç sayısı ile tanımlanan ve içeriği yazılıma dönüştürülen metindir. Yazılımda verilen komutlar normal dille, makine koduyla, bilgisayar simülasyonu ve statik imgelerle oluşturulur. Her çeviri süreçte farklı bir bakış ortaya çıkarır ve basit parçaların birleşmesiyle oluşan holistik yapılar imgeyi tamamlar. Örneğin birim 1: gri daire, birim 2: siyah çizgi, birim 3: nokta gibi birimler; davranış 1: sürekli lineer hareket, davranış 2: diğerine dokunduğunda yön değiştir, davranış 3: diğerine dokunduğunda zıt kutba gir... gibi birim ve davranış kodları oluşturulur, sonra bunlar kendi aralarında çeşitli kombinasyonlarda birleştirilerek elde edilen süreçler bilgisayarda çalıştırılır. Süreçler sonsuz bir döngü içinde sürebilir. Sonuç imgeler yüzeylere yansıtılarak hareket halinde sunulduğu gibi, anlık görüntülerden alınan dijital baskılar da ayrıca sergilenmektedir. Böylesine dinamik bir süreçte sonucu tam olarak belirlemek zordur, şans faktörü devreye

girer. Reas'ın işlerindeki şans faktöründen kaynaklanan sonuç Umberto Eco'nun açık iş kavramıyla bağdaştırılabilir. Eco sanat eseri kavramını farklı işler ortaya çıkarmak üzere birleşen elemanların arasındaki yapısal ilişki olarak tanımlar. Bir "açık iş" malzeme biçimleri kadar semantik kodun da açık olduğu bir alan sunar.¹²¹ Açık yapıt hareketlidir ve işi sanatçı ve izleyici ile birlikte tamamlamaya davet edişiyile ve sonsuz sayıda olası okumalara açık oluşuyla karakterize edilir. Ceas yazılımlarında Eco'nun açık yapıt kavramını araştıran, çoğulluk ve kararsızlık seçeneklerini harekete geçiren işler üretmektedir. İşleri sürekli bir akış halindedir, yapı empoze edilmez ya da önceden tanımlanmaz, tesadüfi biçimler oluşur ve bozular. İşlerini baskı, kurulum, animasyon ve etkileşimli olarak sunan Reas dijital baskıları sürecin herhangi bir anındaki durumunu belgelemek için kullanmaktadır.

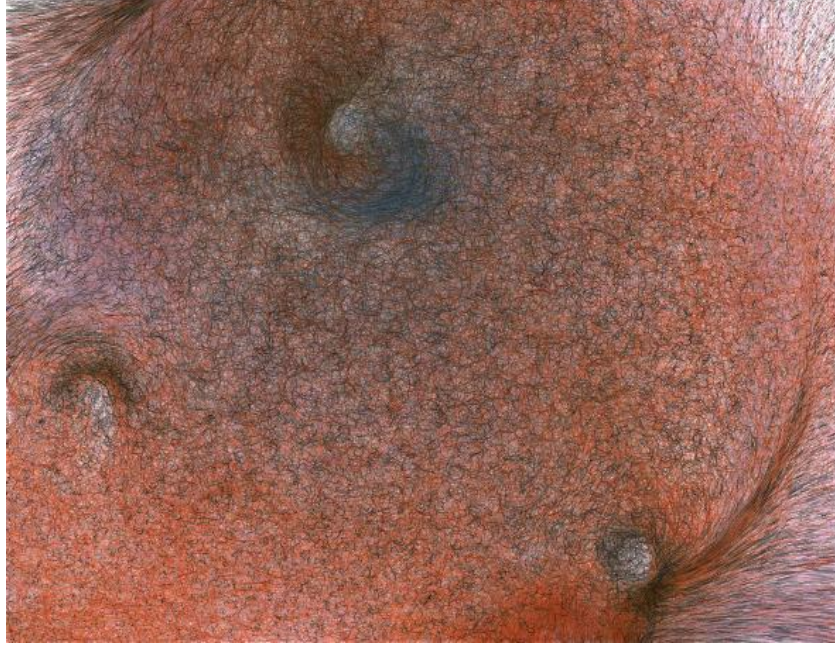
Biyoloji, doğal zeka ve oluşumun ilkeleri Reas'ın esin kaynaklarıdır. Reas insan algısının niteliksel doğasıyla dijital araçların nicel yeteneklerini birleştirir. Kullandığı kodlar karşılıklı etkileşim olasılıklarını içerir ve orada verili bir parametrenin elemanları olan hareketler sonucu yapılar oluşur. Dil, şifreleme, bilgisayar simülasyonu ve statik imgeler her süreçte farklı perspektifler sunarlar ve daha karmaşık sonuçlar için birbirleriyle birleşirler. Böylece Reas tıpkı Sol LeWitt gibi algı, tarif, yazılım ve temsil arasındaki boşluklara dikkat çeker. Metinle oluşturulan dilin, önce yazılıma, sonra da biçimlerin görüntü veya nesneye dönüştürülmesi sırasında oluşan permütasyonlar, değişimler ve düzensizliklerin saptanması işlerinin deneysel yanını oluşturur. Reas işlerinin felsefi boyutta sistem kuramı, biyoloji, yapay yaşam, oluşum, karmaşık sistemlerle ilişkili olduğunu düşünmektedir. İşlerini ağlar ve yapıya odaklanan, referans ve maddesellik olmadan yaratılmış kavramsal sanat ürünleri olarak görür. Girdilerin mekanikliğine karşın oluşan imgelerde organik boyut vardır.

Reas resimlerini eline boya, fırça, kalem almadan, tuvale hiç dokunmadan, ya da bilgisayarda fareyi bile kullanmadan, yalnızca programlar yazarak oluşturmaktadır. Bu durum bu güne değin bilinen resim yapma yollarının hepsinin dışındadır. Ama sonuçta ortaya görsel olarak etkili, organik görünümlü, günümüze ait işler çıkmaktadır. Böylesine teknik bir iş için Baudrillard'ın yüksek teknoloji ağırlıklı, özel efektlerden ibaret, eklektik bir imge ve düşsellik çılgınlığı sunan sanatçılar için

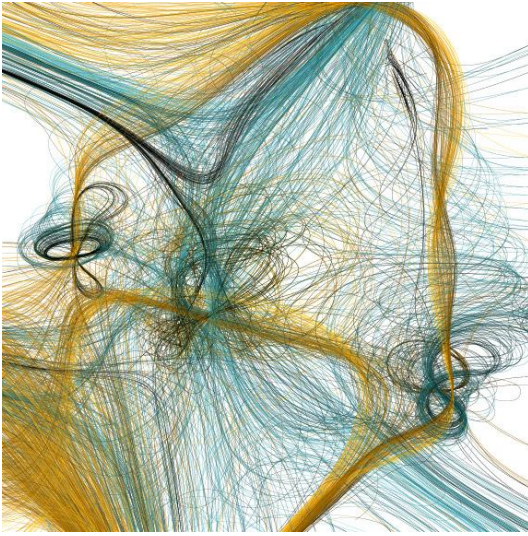
¹²¹ **Umberto Eco**, The open work, Harvard University Press, Trans. Anna Cancogni, 1989, (Original book 1962), ISBN0674639766, p. 21

imge adlı boşluğu doldurarak, estetik bir illüzyon yitimine de katkıda bulunmaktan başka bir şey yapmadıklarını söylediği de bir yandan akılda tutulmalıdır.¹²²

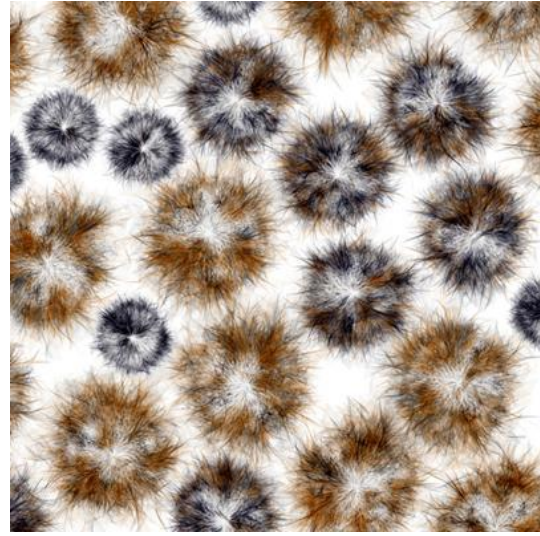
Casey E.B. Reas'ın Resimlerinden Örnekler



Resim 59-C.E.B. Reas, Mikroimge A-00, 2002, Dijital Baskı (30 adet), 28x35,6 cm



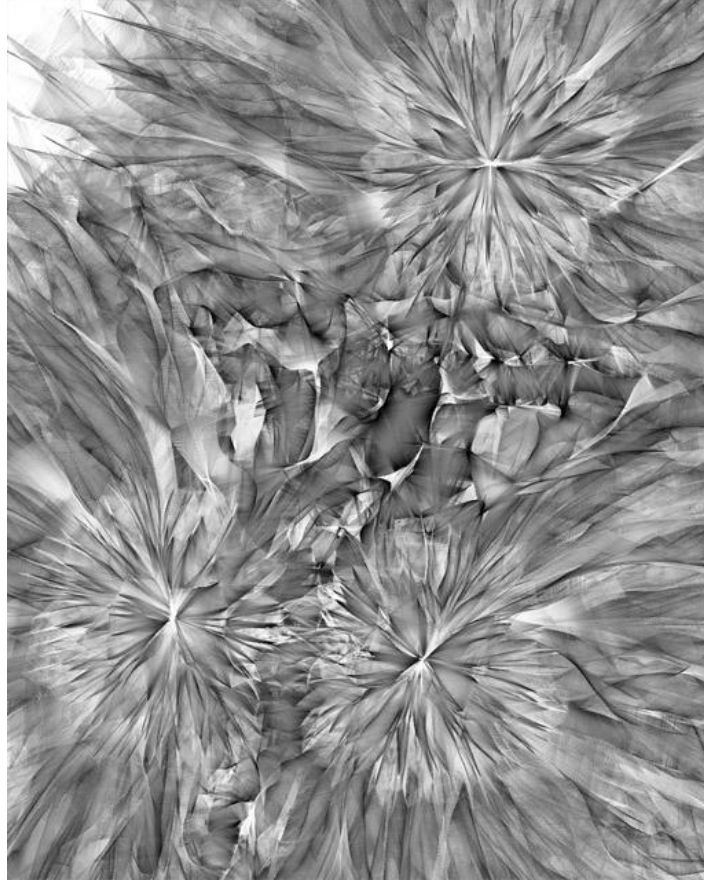
Resim 60-C.E.B. Reas, Yol 00, 2001,
Dijital Baskı, 81,3x 81,3 cm



Resim 61-C.E.B. Reas, 'Süreç 6, Imge4', 2005,
Dijital Baskı, 72,7 x 72,7 cm

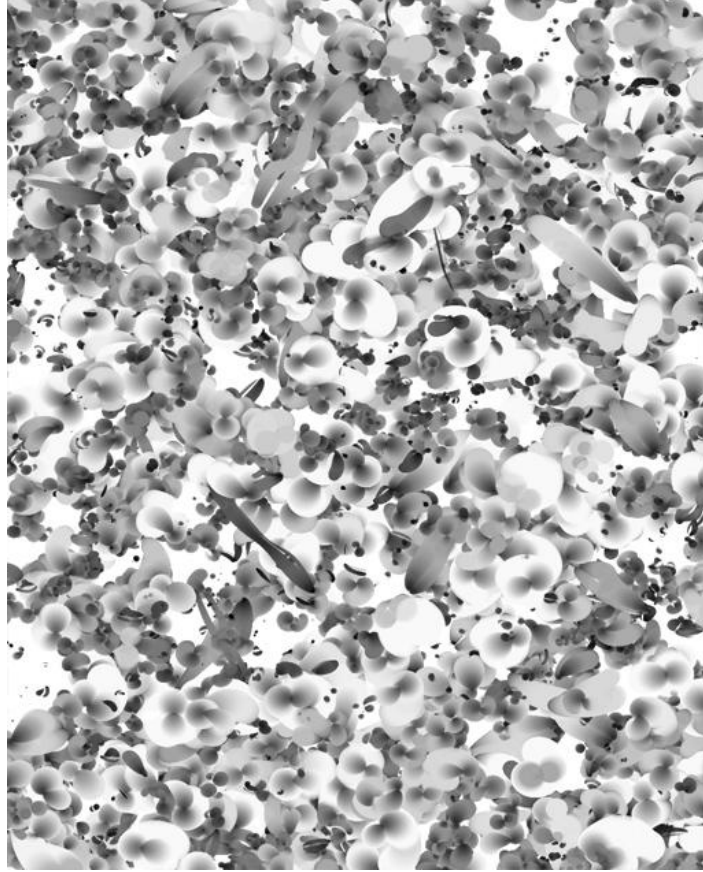
¹²² Jean Baudrillard, "İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik", Çev. Oğuz Adanır, **Doğu Batı Dergisi**, Sayı: 19, 2002

Resim 59'daki 'Mikroimge' binlerce otonom yazılım organizmasının bir ekosistem gibi davranarak oluşturduğu imgeler serisinden alınmıştır. Tıpkı yaşadığımız dünyanın ekosistemindeki küçük değişimlerin üstündeki yaşamda büyük değişikliklere neden olması gibi, yazılımdaki küçük değişiklikler de oluşan imgenin farklılaşmasına yol açar. Burada oluşan imgeler daha önceden belirlenmemiştir, basit yazılımlarla oluşturulan dört çeşit temel eleman klonlanarak çoğalmaktadır. Bilgisayar programı bir bakıma otonom tarzda çalışarak bir tür genesis içinde tuhaf, tüylü hayvanlara benzeyen görsel nesnelere yaratır. Ortaya çıkan imgede abject sanat, boşluk gibi güncel kavramlar göndermeler yapan özellikler vardır. Resim 60'da yer alan 'Yol 00' yapay sinir sisteminin hareketini belgeleyen bir seriden alınmadır. Her çizgi ortamda aktarılan duyu iletişiminin yolunu simgeler. Adeta kalemle yapılmış bir çizimi andıran resimdeki ritim ve hareket duygusu dikkat çekicidir. Resim 61'de görülen Süreç 6 son derece organik etkili bir iştir. Biyoloji, yapay yaşam, oluşum gibi çağrışımlar yapan, virüslerin etkisiyle yeni bir yaşam biçimi gibi ortaya çıkan ve baharda havada uçuşan polenleri, ya da şeytan arabalarını çağrıştıran imgeler Baudrillard'ın virütikleşen evrenini anımsatır.



Resim 62-C.E.B. Reas, 'Süreç 6', 2005, Dijital İmge, Ekran Boyutunda

Resim 62’de yüzey üzerinde yer alan geniş dairelerin merkezine yerleştirilen birimler kenarlara ve sonra da merkeze doğru sürekli hareket halindedir. Birbirlerine değince birimlerin merkezine doğru çizgi oluşur. Çizgiler boylarına göre renk alırlar. Böylece ortaya tıbbi görüntüleme teknolojileriyle elde edilen imgeleri andıran bir sonuç çıkar.



Resim 63-C.E.B. Reas, 'Süreç 8', 2005, Yazılım, Değişik Boyutlarda

Süreç 8’de farklı boyutlarda doğru parçaları olarak tanımlanmış ana elemanlar yüzey üstünde hareket ederken, birbirlerine dokundukları noktalarda dairesel hareketler çizerek yüzeyler oluştururlar. Yüzeyler büyüdükçe renkleri siyahtan beyaza doğru bir renk skalasıyla görünür. Bu süreç de Reas’ın bütün işlerindeki gibi sürekli yeniden oluşum halindedir. Yukarıdaki görsel anlık bir kesit olarak verilmiştir. İçerdiği rastlantısal özellikler nedeniyle program tekrar yürütülse bile görseldeki imgenin aynen yinelenmesi neredeyse olanaksızdır. Bu anlamda görsel biriciklik taşır. Ancak internet ortamında yer almış olması nedeniyle de çoğaltıma açıktır. Yani Benjamin’in deyimiyile tek olma özelliğini, anındalığını kaybeder. Bu işlerde yazılım Reas’a ait olsa da sonucun belirlenmemiş olması sanatçı iradesini eksik kıldığından ve resmin oluşumu tümüyle sanal ortamda yürüdüğünden,

yapılan işin ne denli sanat olduğuna dair tartışmalara yol açan bir yanın varlığı gözden kaçırılmamalıdır

4.10. David Salle

David Salle resimde 1980'lerden sonra yaygınlaşan alıntı ve benzetişim eğiliminin ve Amerikan Yeni-Dışavurumculuğunun öncülerindedir. Dışavurumcuları anımsatan serbest fırça vuruşlarının yanında ayrıntılı özentili boya kullanımı, çizgisel desenler, konturlar, süsleyici motifler, boyasal resimle baskı resmin karışımı, hazır nesne ve kolaj uygulamaları aynı yüzeyde yer alır. Genellikle az renkli erotik görünümlü bir kadın figürü üzerine sanat tarihinden, popüler kültürden ya da gündelik yaşamda etrafında bulunan eşyalardan alıntılanmış imgeleri kolaj etkisi yaratacak biçimde üst üste, yan yana tuvaline aktarır. Tüm bu imgeler atölyesinde biriktirilir, Salle'in oluşturduğu kompozisyon uyarınca, kendisi ve yardımcıları tarafından tuvale aktarılır. Salle'in bu yaklaşımı, kolajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak gören Derrida'nın yapı-söküm kuramına uygun biçimde metni imgelerden oluşan ressamın, onları söküp yeni bağlamlarda farklı yapılar oluşturması olarak görülebilir. Salle konu nesnesinde her hangi bir hiyerarşi gözetmez. Sanat tarihinden alınma imgeler popüler kültür imgeleri, çizgi roman tiplmeleri, süslemeler, pornografik dergi alıntıları, gazete fotoğrafları birarada ve birbirine hükmetmeden kullanılır. Böylece Salle izleyicinin sanat tarihi bilincini aktive etmekten çok sanat tarihinden aldığı imgeleri homojenleştirirken merkezi kurucu öge olmaktan çıkartır. Kuspit'e göre¹²³ Salle'in resimleri bir zekâ, kurnazlık ve ironi örneğidir. Salle müthiş bir entelektüel ve cinsel ilgi içindeki bir arkeolog gibi sanat tarihini derinlemesine araştırıp, orada bulduğu her görsel şeyi, bilinçaltından cinselliğin algılandığı tuhaf arketip sahneler halinde bir araya getirir. Tekrarlanan bir halüsinasyon gibi ayrıntıları değişerek bu imgeler inatçı bir kararlılıkla resimden resme kendilerini yinelerler. Ancak Salle'in işleri aslında karmakarışık becerikliliğinin (boyama, serigrafi, çizim) ima ettiği gibi, iyi esinlenilmiş sanatsal yakalamalardır. Her seferinde tekrar dönen makine dişlileri gibi büyük resimlerin içine küçük resimleri koyması, stilleri birleştirirken karmaşıklığı da artırır. Aslında her resim büyük bir yapay kurulumu, sahte bir mimesisi andırır. Her biri çökmüş bir anti-gerçekçilik idealinin mükemmel cisimlendirilmesidir. Resimlerin içermediği tutku onların üretiminde vardır. Baudrillard teknolojiyle çeşitli kombinasyonlarla birleştirilen imgenin,

¹²³ Donald Kuspit, "The Hard-To-Get-At Muse", www.artnet.com/Magazine/REVIEWS/.../kuspit1-26-01.asp

düş gücü ve imgenin kendisinin sonu anlamına geldiğini söyler.¹²⁴ Salle'in işlerindeki alıntı parçalar sanatsal yönlerinden soyulup sığ, banal ve ham bir bütünün, ironik bir yap-bozun parçası gibidir. Resimdeki her eleman bir diğerinin etkisini yok eder. Salle'in bol alıntılı resimlerinin Postmodern dönemde orijinalliğin olanaksızlığını sergilediğini düşünen Lawson bunları ihtirasın olanaksızlığını temsil eden ölü, ifadesiz resimler olarak niteler.¹²⁵

İmgenin rahatsız edici ve yüzleştirici ve gene de deneyimlerimizin uzağında oluşundan kaynaklanan ikili yapı Salle'in işlerinin temelini oluşturur. Resimdeki imgeler arasında bağlantı kurmaya, hatta onlardan bir öykü çıkarmaya yönelen izleyicinin görsel alışkanlıklarını zorlayıcı bir durum yaratır. Bu imgeler kendi anlamlarının dışında o kadar çok şeye gönderme yaparlar ki, bu işlerin metinlerarası* (intertextual) olmasına yol açar. Salle'in işleri başka metinlerle bitmeyen bir diyalog gibidir. Sonuç olarak resimleri konudan konuya atlayan, kolayca açıklanamayan mesajların tutarsızlığını barındırır. Aslında belki de Salle bu tutarsızlığı bilerek yaratmaktadır. Salle işlerini etkileyen iki önemli unsurdan ilkinin trajedinin sirk formatı, yani melodram olduğunu söylemektedir.¹²⁶ Diğer unsur da görev ve mecburiyet fikrinin dışına çıkma, bunu görsel hale getirme dürtüsüdür. Onu ilgilendiren sanat, insanın kendi dışına çıkabilmesini sağlayan sanattır.

David Salle'in Resimlerinden Örnekler

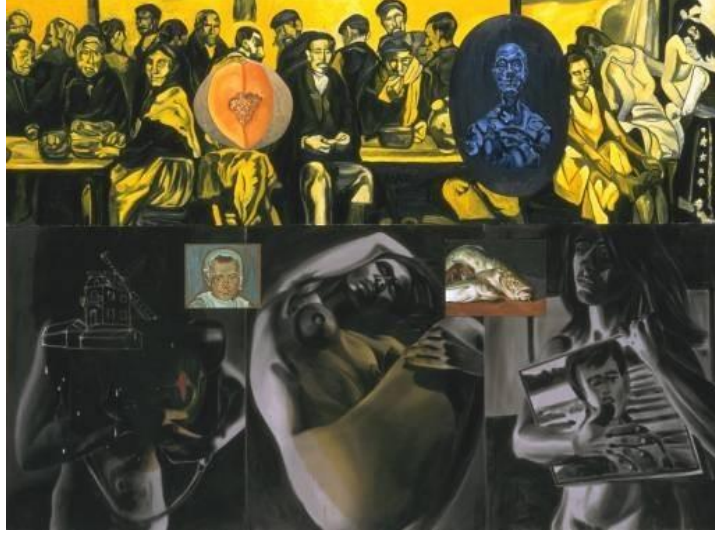
Resim 63'deki 'Satori Kalbinin Üç İnç Altında' adlı tablo Salle'in eklektik ve anlatıma kapalı özelliklerini yansıtmaktadır. Satori budizmde ruhun uyanışı anlamına gelen bir terimdir. Üst bölümde Solana'nın yapıtlarından alıntılar sarı-siyah renklere indirgenmiş olarak yer almaktadır. Alt bölümde pornografik dergilerden siyah-beyaz zıtlıkları artırılmış nülerde sarı tonlarında hafif renklendirmelerle resmin üst bölümüne bağ kurulmaktadır. Ne Solana'nın resimlerindeki psikolojik atmosfer, ne de pornografik nülerden beklenen çekicilik hissedilmemektedir. Resmin üstüne biri Giacometti'ninkileri andıran iki portre ve iki natürmort ve bir yel değirmeni çizimi ruhani bir adı olan tablo konusunda bir şey anlatmaksızın eklenmiştir. Resim tümüyle soğuk ve uzak ama gene de ilginçtir.

¹²⁴ Jean Baudrillard, "The Violence of the Image", <http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard/ baudrillard-the-violence-of-the-image.html>

¹²⁵ (Lawson, T., "Last Exit: Painting", *Art Forum*, October 1981, p.42

* Julia Kristeva'nın metinlerarasılık kavramına göre her metin kendini tekrar okuduğu, vurguladığı, yoğunlaştırdığı diğer metinlerin kesiştiği noktada konumlandırır.

¹²⁶ Peter Schjeldahl, "The Hydrogen Jukebox: Selected Writings of Peter Schjeldahl, 1978-1990" 1993, Ed. Malin Wilson, University of California Pres, pp 117-120, ISBN: 0-520-08282-6



Resim 64- D. Salle, Satori Kalbinin Üç İnç Altında, 1988, 214,2 x 291 cm



Resim 65- D. Salle, Mingus Meksika'da, 1990, TUA +YB, 244 x 312 cm



Resim 66- D. Salle, 'Eski Şişeler', 1995, TÜYB, 245 x 325 cm

Sale daha önce sahne düzenlemelerini yaptığı caz sanatçısı Mingus'un adını içeren Resim 64'de fonda mitolojik sahnelerden alıntılacağı figürleri üst üste kullanarak çok yoğun bir doku yaratır. Fondaki yoğun ve hareketli imgelerin üstünde pek çok resminde kullandığı sandalye ve sehpa çizimleri, boş ve turuncu bir konuşma balonu, bir Meksika yerlisinin üstünkörü çizilmiş portresi eklenmiştir. Bu imge yığını içinde gözün dinlendiği iki odak siyah-beyaz bir perde ve su içen bir kadın resimleridir. Sale bir biri üstüne bindirdiği her biri ışığı farklı yansıtan, farklı derinlikler ve perspektifler ima eden imgelerle, renkli üstüne yerleştirdiği monokrom bölümlerle resim yüzeyinin iki boyutluluğunu bozup resmine hareket vermektedir. Salle'in resimlerinde sanki bir sinema montaj tekniğiyle aynı anda farklı yerlerde gelişen olaylar veriliyormuş gibi tuval parçalara bölünmüştür. Ancak resimlerdeki sahnelerin aynı bütünün parçaları olduklarına dair tek ipucu onların aynı tuval üstünde yer almasıdır.

Resim 65'deki 'Eski Şişeler'de de tuval önce iki parçaya bölünmüş, sonra bu parçalar üzerinde yeni bölümler yapılmıştır. Moda dergilerinden alınma figürlerin üstünde şişeler, kumaş parçaları, kelekler, ayna resmedilmiş, çok acemice gibi görünen el, kol, bisiklet, lokomotif çizimleri eklenmiştir. Resimdeki imgeler bize tanıdık gelen, bir şeyler anımsatan ama bütünlüğe ulaşmayan bölük pörçük anılar gibi hem uzak hem yakındır.

Resim 66'da verilen 'Dengeci' iki bölümden oluşur. Resmin büyük bir kısmını kaplayan sol tarafta bir geminin yan yüzeyi gri tonlarında, ışık-gölge kontrastıyla boyanmış, üstüne ışık ve gölgeyle ilgili ama ne olduğu tam da açık olmayan bir yazı konulmuştur. Çok elemanlı olan bu bölümde ayrıca bir vazo içinde çiçek natürmortu, tuhaf bir kuş gibi görünen ve dekoratifleşmiş bir girdap parçası resmedilmiş ve tahtadan bir kayık yapıştırılmıştır. Resmin sağ tarafında pencereden görünen büyük kent ve alt tarafı çıplak bir kadın yer almaktadır. Kendisi resimlerinde ikonografik bir niyeti reddetse de, pornografik kadın imgelerini sürekli konu etmesi, Salle'in resimlerinin seyirsel yönüne karşı çıkan feministlerden tepki toplamaktadır. Resimlerindeki kadın figürleri erotik pozlarda olsalar da, soğuk ve uzak duruşludur. Renk ve insani sıcaklık yoksunluğu bu kadınları metalaştırılmaktadır.

Ağaçlardaki yüz adlı resim iki bölüme ayrılmıştır. Resmin sağ tarafında kaba fırça darbeleriyle alelacele boyanmış gibi görünen Afrika totemlerini andıran bir figür resmedilmiştir. Sol tarafta merkezde bir girdap, arkasında Pamuk Prenses ve Yedi



Resim 66- D.Salle, 'Dengeci #' 2007, TÜYB+ ağaç nesnelere, 213 x 427 x 18cm



Resim 66- D.Salle, 'Ağaçlardaki Yüz' 2007, TÜYB, 144.8x198.1 cm

Cüceler öyküsünden resimli roman sahneleri yer alır. Ancak Pamuk Prenses alt kısmı çıplak olarak ve Yedi Cüceler de onu gözetliyor gibi çizilmiştir. Salle son dönem resimlerinde bilgisayar programlarından çokça yararlanmaktadır. Resimde seçilebilen tam yitmemiş gözlerden de anlaşılacağı gibi girdaplar insan yüzlerinin Photoshopta deforme edilmesiyle oluşturulmuştur. Resmin üstüne daha önce maketini hazır malzeme olarak resimlerine yapıştırdığı bir oyuncak kayık girdabın içine doğru gider gibi çizilmiştir. Thiebaud'dan esinli monokromatik bir omlet tabağı ve erotik çağrışımlı bir çiçek (O'Keeffe?) eklektik biçimde yer almaktadır.

SONUÇ

Geçmişinde aynı adı paylaşan resim ve teknoloji arasında çoğunlukla yakın bir ilişki olmuştur. Rönesans'tan bu yana sanatçılar çeşitli optik aletler, teknolojik olarak geliştirilmiş boya ve diğer malzemeleri kullanmaktan geri durmamışlardır. Sanayi devriminin baskısı altında sanatın kendini büyük harfle yazılan 'Sanat'a dönüştürmesi modernizmin gelişimini biçimlendirmiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru optik bilimindeki gelişmelerin ve fotoğraf makinesinin icadı resim sanatı üzerinde doğrudan ve dolaylı etkiler yaratmıştır. Resmin mekanik olarak çoğaltılma kolaylığı yapıtın kutsallığını, şimdi ve buradalığını bozmuş, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirerek yapıtların ulaşılabilir ve tanınır hale gelmesini sağlamıştır. Resimde gerçeklik yanılısamasının terk edilmesinde, temsilin birincil önemini kaybetmesinde, İzlenimci, Art-İzlenimci, Soyut, Kübist... akımların doğmasında etkili olmuştur. Elektrik, makine ve film teknolojisindeki gelişmelerle Dadaistler ve Fütüristler teknolojiyi sanatın merkezine çekmişler, mühendis-sanatçı kavramını yaratmışlardır. 1960'larda fotoğraf, film ve diğer imge çoğaltma tekniklerinde yaşanan gelişme ve bu olanakların pop sanatçılarca kullanılması sanatsal üretimde de, izleyici davranışlarında da farklılaşmaya yol açmıştır. Bu tür modernist akımlar sanatın geleneksel estetik yargılarını zorlamış ve anti-estetiği, kavramsallığı, sahne performansını kullanım alanına sokmuş, tuval resminin öncelikli konumunu sarsmış, resim sanatının sonu tartışmaları gündeme gelmiştir. Sanat diğer metalar gibi moda kodlarını izlemeye, pazar değeriyle metalaşmaya başlamıştır. Mekanik imge çoğaltım teknolojisindeki gelişmeler günümüzde teknolojinin getirdiği yeni olanaklarla çok daha kolaylaşıp yaygınlaşmış ve büyük olasılıkla da sanat alanında yaşanan dönüşüm ve sorunların ana kaynağını oluşturmuştur.

Günümüz resmi üzerindeki en belirleyici unsur dijital teknolojilerin gösterdiği büyük gelişmedir. Dijitalleşme hem tümüyle sanal ortamda oluşan cisimsiz, mekansız ve zaman bağlamı olmayan bir tarzda resim yapılmasını (dijital resim ve ağ sanatı) getirmiş, hem de tuval resminin yapılış süreçlerini farklılaştırmıştır. Günümüzde bilgisayar ve internet ortamında her türlü imgenin bulunuyor ve kullanılıyor oluşunun özellikle resim sanatında imgenin temsili sorununa ek bir boyut getirdiği açıktır. Sanal ortamda tuval, fırça ve boyaya dokunmadan, kokusunu hissetmeden, bazen de yalnızca bir program yazıp bilgisayardan çıktı alarak üretilen resimlerin bilindik anlamıyla sanat yapıtı olma özellikleri üzerinde tartışmalar vardır. Burada resmi yalnızca malzemeye ve sürece indirgmeden değerlendirmek, içerilmiş anlam ve değerinin hem sanatçının iradesinde, hem de izleyicinin yorumunda oluştuğu şeklinde

yaklaşmak uygun bir bakış olacaktır. Ancak ağ sanatı gibi çok öznesi olan ve öznelere pek çoğunun da sanatla ilişkisi ekranda gördükleriyle kısıtlı kalan bir alanda sanat adına bir şey yaratılabileceği kuşkuludur. Sanalın kesintisizce gerçekliğe aktığı, sabit ve metafizik olanın maddeye geçtiği günümüzde resim sanatının kendisini yeniden tanımlaması doğaldır. Çünkü sanat yeni dil, yeni metaforlar, gerçekliği kurgulamada yeni yollar ve kendimizi yeniden tanımlamada yeni araçlar arar. Dijital sanat ve ağ sanatının özgür ve interaktif doğasının sanatçı-izleyici karşılığını ortadan kaldırdığı, Dijitalleşmenin yaşam biçimimizi tümüyle değiştirdiği, ve günlük yaşantımız, alışkanlıklarımız, davranışlarımızın dönüşmekte olduğu yadsınamaz.

Günümüzde teknolojinin etkilerinin resim üzerindeki yansımaları çeşitli şekillerde görülmektedir. Sanat formları arasında gerçekleşen melezleşmeden payını alan resim dijital resimle, fotoğrafla, metinle, sesle, bazen videoyla birleşmekte, bazen heykelsi üç boyutluluk kazanmakta, bazen enstalasyona, bazen de performansa dönüşmekte; hasılı sürekli bir arayışın zemini olmaktadır. Günümüz resminde bütün tarzlar ve türler, farklı kaynaklardan imgeler, ayrı anlamlar birbirini siler tarzda yan yana, üst üste kullanılmaktadır. Bu durum genellikle konu-içerik-yöntem-biçim-kavram açısından bir karmaşa yaramaktadır. Mekanik ve dijital indirgen bir araç yoluyla resimde gerçeklik, gerçeğin titiz ayrıntılı bir yeniden üretimi olan hiper-gerçeğe yerleşir. İm imlenenden, temsil yapıdan ayrılır ve resim sadece kendini imler hale gelir. Dijital teknoloji analog olanın yerine geçmiş ve sanat ekstra retinal hale gelmiştir. Malzeme temelli sanatın yerini ekranlardaki elektro-optik ışık olarak sanat almaktadır. Dijitalleşmenin getirdiği zaman ve uzamın indirgenmesiyle resim bir önceki zamanın gizemli çekiciliğini yitirir. İmgelerin çoğaltılmasının düzleyici etkisi nedeniyle resim izleyicinin dikkatini onun katılabileceği bir oyun sunarak ya da kışkırtıcı kompozisyon biçimleriyle çeker hale gelir. Günümüz resminde 'bilgisayar estetiği denebilecek bir tarzın yaygınlaştığı görülmektedir. Bu yalnızca dijital ortamda yaratılan çalışmaları kapsamaz. Pek çok sanatçının tablolarının eskizlerini bilgisayarda yaptığı bilinmektedir. Bunlardan tuvale aktarılan resimlerde bilgisayar resim programlarının filtrelerinden geçmiş imgesel efektler açıkça gözlenebilir. Öte yandan estetik geleneksel anlamını kaybedip teknolojiye dönüşür, her şey estetiğin alanı içine sokulur. Günümüzde sanat yapıtı ve izleyici arasındaki geleneksel ilişki yerini etkileşime dayalı bir alış verişe bırakmıştır. Artık anlam sanatçının niyetinde değil, izleyicinin yorumundadır. Böylece sanatçının otoritesi azalırken alıcının otoritesi artmaktadır. Betimlenen ortamda sanat ve felsefe ilişkisinde bir evrilmeye tanık olunur. Daha önce sanattan yola çıkan felsefi yaklaşımların yerini felsefenin belirleyicilik ve öncülük kazandığı anlayış alır. Artık

günümüzde bir resmi anlamak genellikle sanatla ilgili bir sorun olmaktan çıkmıştır, onun dayandığı felsefi ve yorumsal arka planı bilmeyi gerektirir.

Resim sanatının eski kutsal ve estetik yapısını yitirdiği, gerçek ve sanalın birbirine geçtiği kaotik bir ortamda doğrusal bir dizgenin dışında yeni bir hayat bulunduğu görülmektedir. Bu güne kadar taşıdığı anlamıyla sanatın bittiğine ilişkin yaygın bir inanç bulunmaktadır. Artık sanat bu dönemin özelliklerini içinde taşıyan farklı bir mecrada yürümektedir. Sanatçıların geçmişin yasını tutmaktansa değişen araçlara kendi pratiklerini uyarlama yükümlülüğü ve şansı vardır. Sanat tarihi boyunca teknolojik olanakları çekincesizce değerlendiren sanatçıların dijital teknolojiye uzak durmaları beklenemez. Günümüz sanatçısı önündeki sonsuz seçenekler, görüşler, sanat tarihi birikimi, bilim, teknoloji, felsefe ve estetik gibi alanların arasındaki akışkan sınırlar üzerinde dolaşmalıdır. Sanatçı artık evrensel ve yerel kültür, tarih, sanat kurumlarının ve sanat biçimlerin farklı yorumlarının yarattığı dev bir kaleydoskopik yapı içinde, alanlar arasındaki bağlantıları sezgi ve akılla kavrayarak sürekli bir geçiş halinde olmalıdır. Teknolojik gelişme bir kez gerçekleşince, bu olgunun dışında kalmak çağın ruhunun dışında kalmak demektir.

KAYNAKÇA

1. _Ada Serhan; “Jean Baudrillard ile Söyleşi”, Çev. Gül Keskin, **Arkitera**, 28.12. 2006
2. Adanır, Oğuz, **Baudrillard’ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, DEÜ Yay. 2004, 116 sayfa, ISBN: 975-6981-70-9
3. Adorno, Theodor W., “Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken”, Çev. Bülent O. Doğan, **Cogito**, Sayı 36, Yaz 2003, sayfa 76-84
4. Agnes Heler, “Modernitedeki Ahlaki Durum”, Çev. Elif Çırakman, **Modernite versus Postmodernite** içinde, Der; Mehmet Küçük, Vadi Yay., 1994, s. 73-87, ISBN 975-7726-24-9, (Orijinal metin 1988)
5. Artun A., Çavuşoğlu E., **Bauhaus- Modernleşmenin Tasarımı**, İletişim Yayınları, 2009, 587 sayfa, ISBN : 9789750506666
6. Ascott , Roy; “Turning on Technology”, Techno-Seduction Sergisi katalog metni, (1997, New York) <http://www.cooper.edu/art/techno/essays/essays.html> , (E.23.1.2009)
7. Bacon, Francis, **The Logic of Sesation**, Trans. D.W.Smith, U.Minnesota Pres, ISBN 0826466478 pp 209
8. Baldessari, John, Catalogue “Noses & Ears, Etc. (Part Two)”, Marian Goodman Gallery, 2006, 63 Pages, ISBN: 0-944219-09-8
9. Baudrillard, Jean;” **Integral Reality**”, 2005, (Erişim 19.4.2008) <http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-integral-reality.html>
10. Baudrillard, Jean;” “ İllüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik”, Çev. Oğuz Adanır, **Doğu Batı Dergisi**, 2002, Sayı: 19
11. Baudrillard, Jean;” **Light Onwords / Light Onwards: Living Literacies**”, Conference at York University, Toronto, Canada November ,14-18, 2002
12. Baudrillard, Jean;” **Photographies**”, 1985-1998, <http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard-photographies>. (Erişim 19.4.2008)

13. Baudrillard, Jean;” **The Violence of the Image**”, 2003, 92 s., (E.15.5.2009)
<http://www.egs.edu/faculty/baudrillard/baudrillard - the-violence-of-the-image.html>
14. Beatrice, L., Firstenberg, L., and Kontova, H. “Lazarus Effect” 4. Prag Bienali Tanıtım Yazısı <tp://www.praquebiennale.org/> (E. 17.4.2009),
15. Benjamin, Walter; “ Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı”, Çev. Ahmet Cemal, **Pasajlar** kitabı içinde, YKY, 2001, (Orijinal metin 1936)295 s. ISBN : 9753631332
16. Berry, Josephine; , “Human, all too Posthuman?” **Net Art and its Critics** , 2000,
<http://www.tate.org.uk/intermediaart/entry15616.shtm> (E. 10.11.2008)
17. Berry, D.M. & Pawlik, J.; “What is code? A conversation with Deleuze, Guattari and code” **Kritikos**, Volume 2, December 2005
18. Bierk, David, Artist Statement on Cultural Appropriation, (E. 15.9.2009)
http://www.dianefarrisgallery.com/artist/bierk/artist_statement.htm
19. Biggs, Simon, “Technology and Distance”, Catalogue essay for the exhibition Technology and Distance, Premiered at AIR Gallery, London, 1987
20. Biggs, Simon, “Art and/or New Media Art”, **YLEM Newsletter**, SanFrancisco, 1998,
wwwsimonbiggs.easynet.co.uk/texts/nma.htm, (erişim: 25.11.2008)
21. Boyne, Roy, “Interview with Hans-Georg Gadamer,” **Theory, Culture and Society**, V/1 (Feb. 1988): Sayfa 32
22. Bowie, Malcolm, **Lacan**, Çev. V. Pekel Şener, Dost Kitabevi, 2007, ISBN : 9789752982819, 207 sayfa
23. Candy Linda ve Edmonds Ernest Interaction in Art and Technology, **Crossings: eJournal of Art and Technology**, Volume 2, Issue 1, March 2002
24. Candy, Linda ve Edmonds; Ernest A., **Explorations in Art and Technology: Intersection and Correspondence**, Springer, 2002, 304 sayfa, ISBN 1852335459
25. Carlin, T.J., “Interview with Marilyn Minter”, **Time Out NY**, Issue 705, Apr 2-8 2009
26. Cemal Ahmet, **Pasajlar** kitabı önsözü, Y. K.Y., 2001, ISBN : 9753631332
27. Cohen, David, “Gallery Going”, **New York Sun**, March 10, 2005

28. Connor, Steven, **Postmodernist Kültür-Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş**, Çev. Doğan Şahiner, YKY, 2005, (Orijinal metin 1993) ,420 s. ISBN 975-363-917-1
29. Curtis, Leslie S. ; Remembering Baudrillard, **International Journal of Baudrillard Studies**, Vol 4, Number 3, October 2007, ISSN: 1705-6411
30. Danto, Arthur C. “**After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History**”, Princeton University Press, 1998,224 s., ISBN 0691002991
31. Dempsey, Amy, **Modern Çağda Sanat**, Çev: O. Akınhay, Akbank Y., 2007, 304 s.
32. Dikovitskaya, Margarita, **Visual Culture: the Study of the Visual after the Cultural Turn**, MIT Press, 2005, 344 s., 9780262042246
33. Dreyfus, Hubert L., “Heidegger on the Connection Between Nihilism, Art , Technology and Politics”, **Journal of Contemporary Aesthetics**, Vol 6, 2008
34. Dupré, Sven, "Introduction-The Hockney–Falco Thesis: Constraints and Opportunities", **Early Science and Medicine**, vol. 10, issue 2 (2005), s.131
35. Eco, Umberto, **The Open Work**, Harvard U. Press, Trans. Anna Cancogni, 1989, (Original book 1962), 285 sayfa, ISBN0674639766
36. Ellis, Patricia; Group show: The Triumph of Painting, 26 January 2005 - 3 July 2005 Artfacts.Net , (E.26.3.2009)
<http://www.artfacts.net/index.php/pageType/exhibitionInfo/exhibition/19873/lang>
37. Ellul, Jacques, **The Technological Society** (trans. John Wilkinson), Knopf, News York, 1964, 512 s., ISBN 0394703901
38. Erzen, Jale Nejdet, “Modernizm Sonrası Sanat”, **Çağdaş Düşünce ve Sanat** içinde, Ed: İpek A. D. & Deniz Ş., Plastik Sanatlar Derneği, 1991, 186 s.
39. Falco, Charles M. "**Ibn al-Haytham and the Origins of Modern Image Analysis**"- International Conference on Information Sciences, Signal Processing and its Applications’da sunulan tebliğ, 12–15 Şubat 2007, Şarjah, B.A.E.
40. Feist, G.J., “A Meta-Analysis of Personality in Scientific and Artistic Creativity”, **Personality and Social Psychology Review**, 1998, Vol. 2, No:4, pp. 290-309
41. Feenberg, Andrew; **Technology and the Politics of Knowledge**, Ed. Alastair Hannay, Indiana University Press, 1995, ISBN 0253209404, 288 s.

42. Feenberg, Andrew, "Marcuse or Habermas: Two Critics of Technology", **Inquiry**, 39, 1996, pp. 45
43. Foster, Hal, **The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century**, Ed.4, MIT Press, 1996, 299 pp. , ISBN 0262561077
44. Guattari, Deleuze, " **Felsefe Nedir?**" ,YKY ,1993, Çev. Turhan Ilgaz, ISBN: 975-363-088-3, s. 172-186
45. Halley, Peter, "The Crisis in Geometry", **Arts Magazine**, Vol. 58, No 10, June 1984, p.114.
46. Hoffman, Nancy, www.nancyhoffmangallery.com/exhibit/bierk/bierk. (E. 15.9.2009)
47. Hockney,David web, <http://www.answers.com/topic/david-hockney>, (E.14.1.2009)
48. Hugunin, James R., Cluing in to Baldessari, 1990, New Art Examiner, (E. 15.9.2009), <http://www.uturn.org/Essays/BALDESpdf.pdf>
49. Huysenn, Andreas; "Postmodernin Haritasını Yapmak", Çev. Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite** içinde, Der; Mehmet KüçükVadi Yay. ISBN 975-7726-24-9, 472 s. 1994 (orijinal yazı 1986)
50. İKSV, <http://www.iksv.org/bienal/arsiv/7bienal/artistshtml/marccio>, (E. 26.9.2009)
51. Jameson Fredric; "**Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism**", 1991, www.marxists.org/reference/subject/.../works/.. (E.1.1.2008)
52. Kaneda, Shirley, "Fabian Marcaccio", **Bomb Art**, Issue 41, Fall1992
53. Kahraman, Hasan Bülent; "Yeni Bir Gerçeklik Olarak Resim-II" **Çağdaş Düşünce ve Sanat** içinde, Ed. İ. A. Düben; D. Şengel, Plastik Sanatlar Derneği Yay., 1991
54. Kellner Douglas; "**Jean Baudrillard and Art**", <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/>, (E. 15.5.2009)
55. Kellner, Douglas; "Toplumsal Teori Olarak Postmodernizm: Bazı Meydan Okumalar ve Sorunlar", Çev. Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite** içinde, Vadi Yay. 1994, s.246-250, (Orijinal metin 1988)

56. Kluitenberg, Eric; "Transfiguration of the Avant-Garde / The Negative Dialectics of the Net", 2001, <http://amsterdam.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0201/msg00104.html>, (E.12.3.2009)
57. Korur, Ahmet Feyzi; " Okumak, Günümüz sanatında Bir Üretim ve Çözümleme Metodu", **rh+sanart**, Sayı 40, Mayıs 2007, s. 32-36
58. Krauss, Rosalind E., **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**, MIT Press, 1986, 307 s., ISBN 0262610469
59. Kristeva, Julia, "**Korkunun Güçleri – İğrençlik Üzerine Deneme**", çev: Nilgün Tatal, Ayrıntı Yayınları, 1. basım İstanbul, 2004, 302 sayfa, ISBN: 975539430-3
60. Kuspit, Donald, , "Eric Fischl", **Artforum International Magazine**, October 1999
61. Kuspit, Donald, "Homage to David Bierk", **Artnet Magazine**, 2005, <http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit3-2-05.asp#1>
62. Kuspit, Donald; **Redeeming Art**, Ed. Mark Van Proyen, Allworth Press, NY,2000, 356 p. ISBN-13: 9781581150551
63. Kuspit, Donald, **Sanatın Sonu**, Çev. Y. Tezgiden, Metis, 2004, 224 s., ISBN 975-342-541-4
64. Kuspit, Donald, "The Semiotic Anti Subject", (E.17.6.2008) <http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/kuspit/kuspit4-20-01.asp>,
65. Kuspit, Donald, "**The Matrix of Sensations**", 2005 (E.17.6.2008) <http://www.artnet.com/magazineus/features/kuspit/kuspit8-5-05.asp>
66. Kuspit, Donald, "The Hard-To-Get-At Muse", (E.17.6.2008) www.artnet.com/Magazine/REVIEWS/.../kuspit1-26-01.asp
67. Leavitt, Ruth Ed. **Artist and Computer**, Harmony Books, 1976, pp.121, ISBN 0517527359
68. Liu, Alan, **The Laws of Cool**, U. Chicago Press, 2004, 392 pp, ISBN-0226486966
69. Lyotard, Jean-Francois, **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge**, Trans.B. Massumi, U.of Minesota Pres. 1985, pp.110,ISBN:9780816611737

70. Leppert, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü/- İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, 2002, ISBN: 9755393587, 384 sayfa
71. Manovich, Lev, **“The Death of Computer Art”**,
<http://www.thenetnet.com/schmeb/schmeb12.html> , (E.19.11.2008)
72. Martinez, Roza, **“Evrensel Yabancılar Sergisi Kataloğu”**, Çev. Ahu Antmen, Borusan Kültür ve Sanat, 27Şubat-12 Nisan 2003
73. McLuhan, Marshall; **Understanding Media: The Extension of Man**, MIT Press, 1994, (Orijinal metin 1964), pp.389, ISBN-10:0-262-63159-8
74. Marshall McLuhan, **“Yaradığımız Medya”**, Çev. Ünsal Oskay, Merkez Kitaplar, 2005, ISBN : 9789759174118, 160 sayfa
75. Mullins, Charlot, **Painting People: Figure Painting Today**, 2006, Distributed Art Publishers, pp.192., ISBN10: 193304538
76. Nalbantoğlu, H. Ü., “Etik, Estetik, Teknik”,**Defter**, No 45, Kış 2002, s.187-229
77. Neuhaus, Wolfgang, “Technology as an allegory of social relations, An interview with Jameson”, 18.03.2001, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/7/7127/1.html>, (E. 1.1.2009)
78. Newall, D. ve Pooke, G., **Art History: The Basics**, Routledge, 2007, pp.263, ISBN 9780415373098
79. Poggioli, Renato; **The Theory of the Avant-Garde**, Cambridge: Harvard University Press, 1968, pp.250,ISBN 0674882164, 9780674882164
80. Popper, Rogue, On Joseph Nechvatal, **Tema Celeste Magazine**, Winter 2004, Issue 101, pp. 48–53
81. Rinder, L.A. & Ehrenkranz J., “Art in the Digital Age”, Bitstreams, 22.March,-10 June <http://www.whitney.org/bitstreams/pdf/rinder.pdf>, (E.23.1.2009)
82. Rourke, Evelyne, “Interview with Nechvatal”, Artcogitans.com., (Erişim 3.10.2009) , <http://www.scribd.com/doc/18252771/Evelyne-Rogue-interview-of-Joseph-N>
83. Rutsky, R.L. **High Techne, Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman**, Minesota Press , 1999,192 s., ISBN 0-8166-3356-8
84. Warren & Joseph “Painting Theory Machines”, **Art and Design**, May 1996, pp.80-92

85. Schjeldahl Peter , “ David Sale ile röportaj” 1989, (E.18.11.2008),
<http://www.galeribaraz.com/yahsibaraz/davidsalle.htm>
86. Schjeldahl, Peter, “The Hydrogen Jukebox: : Selected Writings of Peter Schjeldahl, 1978-1990” 1993, Ed M. Wilson, U.California Press, pp 380, ISBN 0-520-08282-6
87. Sichel, Betham,,”There is Nothing Alarming in This Situation”,1997
<http://www.cooper.edu/art/techno/essays/sichel.html>, (E.18.2.2009)
88. Stork, David G; “Art and Optics”,
www.webexhibits.org/hockneyoptics/post/stork.html (E.14.1.2009)
89. Swalwell , Melanie, “Aesthetics and Hyper/aesthetics: Rethinking the Senses in Contemporary Media Contexts”, Doktora Tezi, T. U. Of Sidney, Dept. Of Phl., 2002
90. Tate web Sitesi,
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/johnbaldessari/default.sh>, (E.11.9.2009)
91. Victor, E. T. & Charles E. W., **Postmodernism: Legal studies, psychoanalytic studies, visual arts and architecture**, Taylor & Francis, 1998, pp.265,ISBN 9780415185707
92. Virilio Paul; **Rethinking Technologies** içinde, Ed. Verena Andermatt Conley. Minnesota Press, 1993, pp. 3-12, ISBN 0-8166-2215-9,
93. Virilio, Paul, **Art as Far as the Eye can See** , Çev. J. Rose, Berg Press, 2007, ISBN: 9781845206116, 128 p.
94. Virilio, Paul, Lotringer Sylvere, “**The Accident of Art**”, MIT Press London, 2005, , pp. 57-88ISBN: 1-58435-020-2
95. Wilson, Mick; “ How Should We Speak About Art and Technology?”, **e Journal of Art and Technology**, Cilt 1, Sayı 1, Haziran 2001, ISSN 1649-0460
96. Yanumihardja, P., “Digital Age”, **The Arts Magazine**, July-August 2001, pp. 24-26
97. Zeka Necmi (Ed.), .), **Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas**, Kıyı Yayınları İstanbul, 1990 ,116 s. , ISBN 9754440034
98. Zurbrugg, Nicholas, **Critical Vices: The Myths of Postmodern Theory** Ed.Warren Burt, Routledge, 2000, 255 sayfa, ISBN 9057010623

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Olcay Özkaplan

Doğum yeri ve yılı: Kula, 1951

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 1976, AİTİA İYE İşletme MBA

Lisans: 2005 Anadolu Ü. GSF Resim Bölümü Prof. Halil Akdeniz Atölyesi

1974, ODTÜ Kimya Mühendisliği

Katıldığı Sergiler:

- 2008 "Töre Cinayetleri", Kişisel Sergi, AKM, Taksim İstanbul
- 2008 "Oluşum", Kişisel Sergi, R.H.Müzesi Güzel Sanatlar Galerisi, Taksim İstanbul
- 2008, GESAM Esere, Emeğe Saygı Yarışması Sergileri, İst., Ankara, İzmir, Konya
- 2008, Kahramanmaraş S. İ. Üniversitesi Resim Yarışması Sergisi, Kahramanmaraş
- 2007 68. Devlet Resim Heykel Yarışması Sergisi, İzmir
- 2007 2. Egeart Sanat Günleri, AKM İzmir
- 2007 2. İzmir Bienali, İzmir
- 2005 Artist,15. İstanbul Sanat Fuarı, Tüya Beylikdüzü, İstanbul
- 2005 AÜ GSF karma sergisi , Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara
- 2005 Modelden Resim Sergisi, AÜ GSF Sergi Salonu
- 2005 Mezuniyet Sergisi, A.Ü. Kütüphane Sergi Salonu
- 2005 Karma Resim Sergisi, Samsun 19 Mayıs Üniversitesi Salonları
- 2004 Düşler ve Edimler, Eskişehir DGS Galerisi
- 2002 Halil Akdeniz Atölyesi Resim Sergisi, AÜ GSF salonları, Eskişehir
- 1999,2000 ve 2001, karma seramik sergileri, Eskişehir DGS Galerisi
- 1999,2000 ve 2001, karma resim sergileri, Eskişehir DGS Galerisi

Konferans-Seminer:

- 2007, Mart: " Gerhard Richter", Seminer, DEÜ, GSE Resim Bölümü
- 2009, Ekim; "Sanat ve Felsefenin Günümüze Uzanan İlişkisi", Bildiri, İmece Sempozyumu, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir