

YENİDEN ÜRETİM VE YENİ PLASTİK ALGI

Sanatta Yeterlik Tezi

Orhan ERKAL

Eskişehir 2018

YENİDEN ÜRETİM VE YENİ PLASTİK ALGI

Orhan ERKAL

SANATTA YETERLİK TEZİ

RESİM ANASANAT DALI

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2018

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Orhan ERKAL'ın "**Yeniden Üretim ve Yeni Plastik Algı**" başlıklı tezi **18 Mayıs 2018** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Üye : Prof. Dr. Ferhat ÖZGÜR

Üye : Prof. Hayri ESMER

Üye : Prof. Şemsettin EDEER

Üye : Doç. Nedret YAŞAR

Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

YENİDEN ÜRETİM VE YENİ PLASTİK ALGI

Orhan ERKAL

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs 2018

Danışman: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

Yeniden üretim ve onunla birlikte sürekli bir dönüşüm içerisinde olan plastik algının izleğinin sürüldüğü bu çalışmada, antikiteden bu yana oluşan yaratma dürtüsü ile ilişkili olarak ortaya farklı olgular, sanat temel alanı içerisinde irdelenmiştir.

Üç ana bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümünde yeniden üretim kavramının tanımlanması üzerine durulmuş ve bu kavramın tüketim ve tüketim toplumu ile ilişkileri ele alınmıştır. Yine bu bölüm içerisinde yeniden üretim kavramının sanat alanında nasıl tezahür ettiği üzerine durularak, araştırma yapılan sınırlılıklar içerisindeki durumu belirlenmiştir. Ayrıca, algının genel bir tanımı yapılarak yeniden üretim ile ilişkisi de ortaya konmuş, böylelikle, yeniden üretimin bellekte yarattığı dönüşümler saptanmıştır.

İkinci bölümde klasik plastik algıdan hareket ederek, yeniden üretimin tarihsel süreç içinde kendiliğinden yapıldığı çağları içeren süreç izleğe alınmıştır. Bu inceleme yapılırken, doğanın taklit yoluyla yeniden üretimi üzerinde durulmuş, mimesis yoluyla yeniden üretim biçimlerinin resim alanında 19. yüzyıla kadar izlediği yöntemlere değinilmiş, usta çırak ilişkileri üzerinden yeniden üretimin 19. yüzyıl öncesindeki durumu irdelenmiştir. Ayrıca, Baskiresim ve Camera Obscura gibi teknik yöntemlerin, yeniden üretim ile ilişkileri de ele alınarak bölüm tamamlanmıştır.

Üçüncü bölüm ise, bilinçli yeniden üretimi odağına taşıyarak sırasıyla çağdaş sanatta formun ve kavramın yeniden üretimini sebep sonuç ilişkileri içerisinde ele almış ve 21. yüzyılın üretim biçimi olan dijital alanın yeniden üretim kavramı ile ilişkileri üzerine durularak güncel bir bakış açısıyla çalışma tamamlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Tüketim, Üretim, Yeniden Üretim, Algı, Sanat, Mimesis, Form, Kavram, Dijital

ABSTRACT

RE-PRODUCTION IN ART AND THE NEW PLASTIC PERCEPTION

Orhan ERKAL

Department of Painting

Anadolu University Institute of Fine Arts, May 2018

Advisor: Prof. Zeliha AKÇAOĞLU

In this work, the re-production and and plastic perception which is in a close transformation relation with it, is researched. The basic phenomenons are being examined with the impulse of creation that was formed in the antiquity in relation with the concept of re-production

This work consists of three main bodies. In the first part the definiton of re-production was focused upon and its relations with consumption and consumption society is discussed. Also in this part the state of re-production is being defined in the field of art by the limitations provided in this research. Also a general definition of perception was given and the relations between perception and re-production was formed and the transformations made to the memory by the means of re-production was determined.

The process of re-production occuring on its own in the historical process of the classical plastic perception was focused in the second part. While doin this examination, the re-production of nature by imitation was focused, the methods applied by the process of producing a painting till the 19th century was refered and also via the relations between master and pupil the state of re-production in the painting of art was determined befor the 19th century. Also the relations between re-production and technical methods like Camera Obscura and printmaking was handled at the end of the second part.

The third part focuses on re-production in the age of contemporary art. Forming a reason-result relation on the re-production of form and concept in art. Also a production method of 21st century; the digital area and the concept of re-production was examined and the work was concluded in accordance with an actual point of wiev on the concept of re-production.

Keywords: Consumption, Production, Re-production, Perception, Art, Mimesis, Form, Concept, Digital

ÖNSÖZ

“Yeniden Üretim ve Yeni Plastik Algı” isimli tez çalışmasını hazırlarken bana her konuda yardımcı olan ve bana bu konudaki görüşlerini aktaran tez danışmanım Prof. Zeliha Akçaoğlu’na, ayrıca tüm süreç boyunca benden manevi desteğini esirgemeyen değerli eşim Gamze Erkal’a ve aileme, tez jürimde yer alarak sundukları öneriler ve katkılardan dolayı, Prof. Ferhat Özgür, Prof. Hayri Esmer, Prof. Şemsettin Edeer ve Doç. Nedret Yaşar’a teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca bitirdiğim bu çalışmayı, rahmetli dederim, Necmettin Arıman ve Orhan Erkal’ın anılarına armağan etmek isterim.

Orhan Erkal

18.05.2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Orhan ERKAL

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	x
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.YENİDEN ÜRETİM KAVRAMINI SANATÇI VE İNSAN MERKEZİNDE TANIMLAMAK.....	4
1.1.Yeniden Üretim Kavramının Açıklanması.....	4
1.1.1. Yeniden üretimin bir gereği olarak tüketim.....	4
1.1.2. Yeniden üretimin tanımları.....	15
1.1.2.1.Genel tanım.....	15
1.1.2.2. Kültürel alanda yeniden üretim.....	17
1.2. Algı.....	26
1.3. Yeniden üretim ve algı arasındaki ilişki üzerine.....	37

İKİNCİ BÖLÜM

2.KLASİK PLASTİK ALGIDAN YENİDEN ÜRETİME DOĞRU KÜÇÜK ADIMLAR	43
2.1.Doğanın Taklit Yoluyla Sanatçı Aracılığıyla Yeniden Üretimi (Mimesis).....	44
2.1.1. Boşluğun tasarlanması ya da perspektif ile yeniden üretimi.....	52
2.1.2. Figürler, çizgi ve hacim.....	59

2.1.3. Atmosfer (doğa-ışık-gölge).....	66
2.2.Mimetik Süreç İçerisinde Ortaya Çıkan Bir Bakma Biçimi Olarak Camera Obscura Ve Yeniden Üretim İlişkisi.....	73
2.3. Atölyeler, Ustalar, Çıraklar Ve Yeniden Üretim İlişkileri.....	80
2.4. Baskı Resim Ve Yeniden Üretim İlişkisi Üzerine Kısa Bir Değerlendirme.....	90
2.5. İkinci Bölüm Bulguları Üzerine.....	93

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 19. VE 21. YÜZYILLAR ARASINDA VE ÇAĞDAŞ SANATTA YENİDEN ÜRETİM.....	94
3.1. Formun Yeniden Üretimi.....	94
3.1.1. Sebepler.....	95
3.1.1.1. <i>Sanat tarihsel referans ve değişim çabası</i>	95
3.1.1.2. <i>Obscura'dan Daugerrotype'a: Mükemmel kopyaların üretimi</i>	102
3.1.2. 19. Yüzyıl sonrasında resimde formu yeniden üretmek için başvurulan yöntemler.....	111
3.1.2.1. <i>Işık ve renk ile resimsel düzlemde formun yeniden üretimi</i>	112
3.1.2.2. <i>Biçim ve soyutlama ile resim sanatında yeniden üretimin izleği</i>	131
3.1.2.3. <i>Formun yeniden üretim yolu olarak farklı malzeme kullanımı</i>	148
3.2. Kavramın Yeniden Üretimi.....	156
3.3. Çağdaş Yaklaşımlar: Formu Ve Kavramı Yeniden Üreten Eserler Üzerine Birkaç Örnek.....	173
3.4. Yeniden üretim, temellük ve postprodüksiyon ilişkileri üzerine.....	179

3.5. Güncel Bir Araç: Dijital Alan Ve Yeniden Üretim İlişkileri	
 Üzerine.....	189
SONUÇ.....	202
KAYNAKÇA.....	206
ÖZGEÇMİŞ.....	214

GÖRSELLER DİZİNİ

- Resim 1.1:** “Overhaulin’ programından bir kare”
<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/43/f9/ab/43f9ab4901f638258e394b35ab456d97.jpg>
13.12.2016.....16
- Resim 1.2:** “M60 Patton Tankı”
http://farm5.staticflickr.com/4078/4849296052_eac639e8c6_o.jpg
13.12.201617
- Resim 1.3:** “M60 Sabra Tankı”
https://1.bp.blogspot.com/-yzeEABp0ZQ/VxaqFnSZX0I/AAAAAABQ14/BsgoN39Ky70jbd_JqZ6Y7c-DbiTS6_8eACLcB/s1600/b447deeea8e8d2963fe57edda7c04d01.jpg
13.12.2016.....17
- Resim 1.4:** “İsa’nın değişen yüzleri”
<http://www.angelfire.com/nb/38/j/JESUSES.JPG>
20.12.2016.....18
- Resim 1.5:** “Maison Caree Müzesi Dış Görünüm”
http://www.architecturecourses.org/sites/default/files/field/image/nimes_maison-carree.JPG
28.03.2017.....19
- Resim 1.6:** “Ayasofya Müzesi Dış Görünüm”
http://ayasofyamuzesi.gov.tr/sites/default/files/1_2_0.png
28.03.2017.....20
- Resim 1.7:** “Bir Adamın Fayum Portresi”
<https://reinkat.files.wordpress.com/2011/02/fayum-man-225-ad.jpg>
28.03.2017..... 21
- Resim 1.8:** “Bonaventura Berlinghieri, Aziz Francis ve hayatından kesitler, ahşap üzeri tempera, 1235”
<https://www.wga.hu/art/b/berlingh/stfranci.jpg>
21.11.2017.....23
- Resim 1.9:** “Cimabue, Maesta di Santa Trinita, ahşap üzeri tempera, 1270”
<http://cultura.biografieonline.it/wp-content/uploads/2016/03/Maesta-della-Santa-Trinita-Cimabue.jpg>
21.11.2017.....23
- Resim 1.10:** “Leonardo tarafından yapılan Mona Lisa ve Leonardo’nun öğrencisi tarafından kopya edilen Mona Lisa”
https://www.google.com.tr/search?q=leonardo+and+his+pupils,+mona+lisa&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwicyujNyM_XAhWS46QKHbDeCt4Q_AUICigB&biw=1366&bih=618#imgrc=kDvuhkWfs56JvM:
21.11.2017.....24
- Resim 1.11:** “Andrea del Verrochio ve Leonardo da Vinci, İsa’nın Vaftiz Edilmesi, 177 x 151 cm Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1472-1475”
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/bc/Andrea_del_Verrocchio%2C_Leonardo_da_Vinci_-_Baptism_of_Christ_-_Uffizi.jpg/860px-Andrea_del_Verrocchio%2C_Leonardo_da_Vinci_-_Baptism_of_Christ_-_Uffizi.jpg
21.11.2017.....25
- Resim 1.12:** “Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, Jan Six’in Portresi, 112 x 102 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1654”
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/40/Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_097.jpg/1200px-Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_097.jpg
29.12.2017.....29

Resim 1.13: “Peter Paul Rubens, Markiz Brigida Spinola-Doria’nın portresi, 152,5 x 99 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1606” https://www.nga.gov/Collection/art-object-page.46159.html 29.12.2017.....	30
Resim 1.14: “2. Dünya Savaşı, Politik Karikatür, 1942” http://www.salemhistory.net/images/war_18.jpg 29.12.2017.....	33
Resim 1.15: “Görsel İlüzyon, Tavşan mı Ördek mi? ” https://static.independent.co.uk/s3fs-public/thumbnails/image/2016/02/14/12/duck-rabbit.png 08.01.2018.....	34
Resim 1.16: “Giuseppe Arcimboldo,” Aşçı, 52 x 61 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1570” https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Giuseppe_Arcimboldo_-_The_Cook_-_WGA00840.jpg 08.01.2018.....	35
Resim 1.17: “Google VR ve TILT brush ile üretilmiş üç boyutlu görsel” https://www.google.com.tr/search?biw=1366&bih=662&tbn=isch&sa=1&ei=Z3dTWriNM8_nsAGAzIH4Cg&q=vr+painting&oq=vr+painting&gs_l=psy-ab.3..0i19k1j0i8i30i19k1.24090.25764.0.25867.11.11.0.0.0.139.1046.1j8.9.0....0...1c.1.64.psy-ab..2.9.1043...0j0i67k1j0i30k1j0i5i30i19k1j0i5i30k1j0i8i13i30k1j0i8i30k1.0.EUbDi5MBOAE#imgrc=GaNQmvJ2cW3LIM: 10.10.2017.....	37
Resim 1.18: “Vincent Van Gogh, Lazarus’un dirilişi”, 50 x 65 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1890” https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/The-raising-of-lazarus-after-rembrandt-1890.jpg 08.01.2018.....	39
Resim 1.19: “Rembrandt Harmezsoon Van Rijn, Lazarus’un dirilişi, 96,2 x 81,2 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1630” http://artvangogh.com/image/Millet/Resurrection%20of%20Lazarus,%20by%20Rembrandt%201630.jpg 08.01.2018.....	40
Resim 1.20: “Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003, Turbine Hall” http://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-12-cols/public/images/installation_view_olafur_eliasson_the_weather_project.jpg?itok=C4S1KzPz 08.01.2018.....	41
Resim 1.21: “Bankside Power Station, dönüşüm öncesi iç mekan görüntüsü” https://i.pinimg.com/originals/68/45/49/684549c5858dc83074e4f83ac48d42b8.jpg 09.01.2018.....	41
Resim 2.1: “Phillipe De Champaigne, Cardinal Richelieu’nün 3’lü portresi”, 58.7 x 72.8 cm, 1642, Tuval Üzeri Yağlıboya https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9a/Triple_Portrait_of_Cardinal_de_Richelieu_probably_1642%2C_Philippe_de_Champaigne.jpg/1278px-Triple_Portrait_of_Cardinal_de_Richelieu_probably_1642%2C_Philippe_de_Champaigne.jpg 17.01.2018.....	48
Resim 2.2: “Aziz Matta İncil’i yazarken, Anonim, 1. Yüzyıl” https://i2.wp.com/www.nndb.com/people/374/000096086/st-matthew-1-sized.jpg 10.01.2018.....	50
Resim 2.3: “Antik Roma meskeninde bulunan bir iç mekan resmi” http://www.artic.edu/aic/collections/citi/resources/_JaharisLaunchPad/RS3C_Second_Style_SMALL.jpg 19.01.2018.....	53

Resim 2.4: “Kral Alfred elyazmaları, 1. Yüzyıl” https://i.pining.com/originals/5d/0a/87/5d0a87082c0cad94266641900eeaa531.jpg 19.01.2018.....	53
Resim 2.5: “Massagio, Kutsal Üçleme ve Resmin matematiksel perspektifinin gösterilişi” http://heathercuesta.com/wp-content/uploads/2017/08/massacio_holytrinity-e1507237747874.jpg 31.01.2018.....	54
Resim 2.6: “Rafaello Sanzio, Atina Okulu, 500 x 770 cm, Fresk, 1511” https://www.sartle.com/sites/default/files/images/artwork/school-of-athens-detail-from-right-hand-side-showing-diogenes-on-the-steps-and-euclid-1511.jpg 02.02.2018.....	55
Resim 2.7: “Veronese, Kana Düğünü, 677 x 990 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1563” https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/14/Veronese%2C_The_Marriage_at_Cana_%281563%29.jpg 02.02.2018.....	56
Resim 2.8: “Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Taş Köprülü peyzaj, 30 x 42 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1637” https://images.fineartamerica.com/images/artworkimages/mediumlarge/1/rembrandt-landscape-paintings--the-stone-bridge-rembrandt.jpg 02.02.2018.....	57
Resim 2.9: “David Hockney: Resim ve Fotoğraf konferansından bir görüntü. Üstte geleneksel Batı perspektifi, aşağıda ise tersten perspektifin yer aldığı şemalar.” https://www.youtube.com/watch?v=4_lcb28fCz8&t=1351s 02.02.2018.....	59
Resim 2.10: “Antik Roma dönemi, Pompeii duvar resimleri, 457 x671 cm, Fresk, M.Ö. 1. Yüzyıl.” http://brewminate.com/wp-content/uploads/2018/01/010418-63-Rome-Roman-Wall-Painting-Style-Art-History-Architecture.jpgs 04.02.2018.....	60
Resim 2.11: “David Hockney: Resim ve Fotoğraf konferansından bir görüntü. Hockney, Masaccio’nun metoduyla portrenin dış hatlarını aktarıyor.” https://www.youtube.com/watch?v=4_lcb28fCz8&t=1351s 02.02.2018.....	62
Resim 2.12: “Sandro Botticelli, Pallas ve Kentor, 207 x 148 cm, Tuval Üzeri Tempera, 1482” https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a6/Sandro_Botticelli_Pallade_e_il centauro_-_Google_Art_Project.jpg 02.02.2018.....	63
Resim 2.13: “Adrea Mantegna, İsa’ya Ağlayanlar, 68 x 81cm, Tuval Üzeri Tempera, 1470” https://mydailyartdisplay.files.wordpress.com/2011/03/mantegna_andrea_dead_chistr.jpg 02.02.2018.....	64
Resim 2.14: “Tizano Vechellio, Bacchus ve Ariadne, 175x190 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1532” https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Titian_Bacchus_and_Ariadne.jpg 05.02.2018.....	65
Resim 2.15: “Mona Lisa (Detay), Leonardo Da Vinci, 77 x 53 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1503” http://www.italianrenaissance.org/wp-content/uploads/2012/06/Mona-Lisa-detail-3-625x351.jpg 06.02.2018.....	68
Resim 2.16: “Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Gece Devriyesi, 363 x 437 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1642” http://3.bp.blogspot.com/-ijIIqDinMM0/VVIfcNtA8sI/AAAAAAAAAC94/niZ7Jxglr0Q/s1600/The_Nightwatch_by_Rembrandt.jpg 08.02.2018.....	69

- Resim 2.17:** “Leonardo da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, 189,5 x120cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1503”
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Leonardo_da_Vinci_Virgin_of_the_Rocks_%28National_Gallery_London%29.jpg
09.02.2018.....70
- Resim 2.18:** “Thomas Gainsborough, Bay ve Bayan Andrews, 69.8 x 119.4 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1750”
<http://www.phaidon.com/resource/1200px-thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews.jpg>
09.02.2018.....71
- Resim 2.19:** “Johannes Vermeer, Coğrafya Bilgini, 53 x 47cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1668”
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c6/J._VERMEER_-_El_ge%C3%B3grafo_%28Museo_St%C3%A4del%2C_Fr%C3%A1ncfort_del_Meno%2C_1669%29.jpg/1200px-J._VERMEER_-_El_ge%C3%B3grafo_%28Museo_St%C3%A4del%2C_Fr%C3%A1ncfort_del_Meno%2C_1669%29.jpg
09.02.2018.....78
- Resim 2.20:** “Johannes Vermeer, Astronomi Bilgini, 51 x 45, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1668”
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Johannes_Vermeer_-_The_Astronomer_-_WGA24685.jpg
09.02.2018.....78
- Resim 2.21:** “Christiaan Andriessen, Camera Obscura ve Sanatçı, mürekkep ve divit, 1800”
<https://i.pinimg.com/originals/61/7a/54/617a54eefe80cf774ba27d104e6bd5b7.jpg>
13.02.2018.....79
- Resim 2.22:** “Michiel Sweerts, Desen Dersi, Tuval Üzeri Yağlıboya , 1658”
https://www.wga.hu/html_m/s/sweerts/drawingc.html
18.02.2018.....86
- Resim 2.23:** “Peter Paul Rubens, Aziz Martin, pelerinini bölüyor, 36 x 48,5 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1612-13”
Brown, C. (1999) *Anthony van Dyck 1599-1641* Londra: Royal Academy Publications, Sayfa: 126
18.02.2018.....87
- Resim 2.24:** “Anthony van Dyck, Aziz Martin, pelerinini bölüyor, 170 x 160 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1618-1620”
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c3/Van_Dyck%2C_Anthony_-_St_Martin_Dividing_his_Cloak_-_c._1618.jpg
18.02.2018.....87
- Resim 2.25:** “Jan Boeckhorst, Aziz Martin pelerinini bölüyor, 34,5 x 24,2 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1640-1645”
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.52251.html>
18.02.2018.....88
- Resim 2.26:** “Peter Paul Rubens, Sarhoş Silenus, 205 x 211 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1626”
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Drunken_Silenus_-_WGA20297.jpg
18.02.2018.....89
- Resim 2.27:** “Anthony van Dyck, Sarhoş Silenus, 133,5 x 199 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1620 dolayları”
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/possibly-by-anthony-van-dyck-drunken-silenus-supported-by-satyrs>
18.02.2018.....89
- Resim 3.1:** “Merak Odalarını Gösterir bir gravür, 18. yüzyıl”
<http://architectureireland.ie/wp-content/uploads/2015/09/Screen-Shot-2015-09-11-at-16.34.53.png>
20.02.2018.....97

- Resim 3.2:**“Katsushika Hokusai, Fujiyama Dağının Daikakuji tapınağının ardından görünüşü, 1833, Ahşap Baskı”
<https://simanaitissays.com/2016/10/13/hokusai-a-master-of-manga/>
 23.02.2018.....101
- Resim 3.3:** “Vincent van Gogh, Yağmurda Köprü (Hiroshige’den kopya), 73.3 x 53.8 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1887”
<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0114V1962>
 23.02.2018.....102
- Resim 3.4:** “Louis Daugerre, Sanatçının Stüdyosu, Daugerrotype fotoğraf, 1837”
<https://sites.google.com/site/adairarthistory/iv-later-europe-and-americas/110-still-life-in-studio-louis-jacques-mand-daguerre>
 25.02.2018.....104
- Resim 3.5:** “Ölmüş çocukları ile poz veren ebebeynler, 19. Yüzyıl sonu”
<http://visualcultureblog.com/2011/02/post-mortem-photography-is-alive/>
 25.02.2018.....105
- Resim 3.6:** “Che Guevara’nın ölüm sonrasında Bolivya ordusu tarafından basına servis edilen fotoğrafı, 1967”
<https://i.pinimg.com/236x/29/4d/1b/294d1b92bdde17c96614538c65ef5094--photos-historiques-ernesto-che.jpg>
 26.02.2018.....107
- Resim 3.7:** “Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Dr. Nicolaes Tulp’un Anatomi Dersi, 1632, Tuval Üzeri Yağlıboya, 169,5 x 216,5 cm”
<https://www.rembrandthuis.nl/wp-content/uploads/2016/02/Rembrandt-Anatomy-Lesson-Dr.-Tulp-1024x775.jpeg>
 26.02.2018.....107
- Resim 3.8:** “John Constable, Saman Arabası, 130,2 x 185,4 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1821”
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain>
 28.02.2018.....113
- Resim 3.9:** “Claude Monet, Rouen Katedrali Serisi Farklı boyutlar, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1890-1896”
<https://rdunlopart.files.wordpress.com/2015/09/rouen-cathedral-monet.jpg>
 02.03.2018.....115
- Resim 3.10:** “Claude Monet, St-Lazare Tren Garı, 75,5 x 104 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1877”
https://absurtus.files.wordpress.com/2011/03/619_saint-lazare_station_exterior_view_1877_1.jpg
 02.03.2018.....116
- Resim 3.11:** “Edouard Manet, Folieres Bergere’de bir Bar, 96 x 130cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1882”
<https://courtauld.ac.uk/gallery/collection/impressionism-post-impressionism/edouard-manet-a-bar-at-the-folies-bergere>
 02.03.2018.....118
- Resim 3.12:** “Auguste Renoir, Argenteouil’deki Bahçesinde Resim Yapan Claude Monet, 46 x 60 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1874”
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Pierre-Auguste_Renoir_-_Claude_Monet_painting_in_his_Garden_at_Argenteuil.jpg
 04.03.2018.....119
- Resim 3.13:** “John Singer Sargent, Simplon Geçidi: Resim Dersi, 38.2 x 46 cm, Kağıt Üzeri Suluboya, 1911”
<http://www.mfa.org/collections/object/simplon-pass-the-lesson-5159>
 04.03.2018.....120
- Resim 3.14:** “Georges Seurat, Grande Jatte’dan Seine Nehrinin Görünüşü, 65 x 82cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1888”

https://www.wikiart.org/en/georges-seurat/the-river-seine-at-la-grande-jatte-1888 04.03.2018.....	122
Resim 3.15: “Gustav Klimt, huş ağacı ormanı, 110 x 110cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1903” http://www.klimt.com/en/gallery/landscapes/klimt-birkenwald-1903.ihtml 05.03.2018.....	123
Resim 3.16: “Gustav Klimt, Armut Ağaçları, 101 x 101 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1903” http://www.klimt.com/en/gallery/landscapes/klimt-der-birnbaum-1903.ihtml 05.03.2018.....	124
Resim 3.17: “Henri Matisse, Madam Matisse: Yeşil Çizgi, 40 x 32 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1905” https://uploads3.wikiart.org/00134/images/henri-matisse/the-green-line-1905.jpeg 05.03.2018.....	125
Resim 3.18: “Edward Hopper, Gece Kuşları, 84 x 152 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1942” https://www.edwardhopper.net/nighthawks.jsp#prettyPhoto 06.03.2018.....	128
Resim 3.19: “Brad Kunkle, The Gilded Wilderness, 106 x 203 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, altın ve gümüş varak, 2012” https://bradkunkle.com/selected-works/ 06.03.2018.....	129
Resim 3.20: “Lawrence Alma Tadema, Heliogabalus’un Gülleri, 132,1x 213,9, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1888” https://www.wikiart.org/en/sir-lawrence-alma-tadema/the-roses-of-heliogabalus-1888 06.03.2018.....	130
Resim 3.21: “Paul Cezanne, Alçı Cupid’li natürmort, 70 x 57cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1895” https://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/still-life-with-plaster-cupid-1895 09.03.2018.....	132
Resim 3.22: “Gustav Klimt, Fritza Riedler’in Portresi, 132,5 x 152 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1906” https://www.gustav-klimt.com/images/paintings/Portrait-of-Fritza-Riedler.jpg 09.03.2018.....	134
Resim 3.23: “Ernst Ludwig Kirchner, Model ile Birlikte Kendi Portresi, 150 x 100cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1910” https://www.wikiart.org/en/ernst-ludwig-kirchner/self-portrait-with-a-model 09.03.2018.....	135
Resim 3.24: “Fernand Leger, Tütün İçenler, 130 x 96cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1912” https://www.guggenheim.org/artwork/2434 09.03.2018.....	137
Resim 3.25: “Kurt Schwitters, İskambil Kağıdı ile Kolaj 27.2 x 21.6cm Ahşap Üzeri Kolaj ve Yağlıboya, 1940” https://abstractcritical.com/note/kurt-schwitters-collages-and-assemblages-1920-1947/index.html 11.03.2018.....	140
Resim 3.26: “Piet Mondrian, Boogie-Woogie Broadway, 127 x127cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1942-1943” https://www.moma.org/collection/works/78682 10.03.2018.....	142
Resim 3.27: “Kazimir Malevich, Siyah Kare, 80 x 80cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1915” https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/06/kazimir-malevichin-black-square-eseri/ 11.03.2018.....	142
Resim 3.28: “Diego Velazquez, Papa İnnozens X, 114 x 119 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1650 (solda) Francis Bacon, Velazquez’in Papa İnnozens X.’inin ardından çalışma, 153 x 118 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1953(sağda)”	

http://www.phaidon.com/resource/francis-bacon-pope-innocente-x-velazquez-comparison.jpg 11.03.2018.....	143
Resim 3.29: “Chuck Close, Otoportre, 273 x 212cm, Tuval Üzeri Akrilik, 1967-1968” http://chuckclose.com/work007.html 11.03.2018.....	145
Resim 3.30: “Yves Klein, Mavi Çağın Antropometrisi, 155 x 281cm, Tuvale Marufle Edilmiş Kağıt Üzerine Saf Pigment ve Sentetik Reçine, 1960” http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/popup01.html 11.03.2018.....	146
Resim 3.31: “Nazif Topçuoğlu, Sakatlatlı Kızlar, Fotoğraf, 2001” https://naziftopcuoglu.com/works/offal-w-girls/ 11.03.2018.....	147
Resim 3.32: “Richard Hamilton, Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?, 26,5 x 25 cm, Kağıt Üzerine Kolaj, 1956” https://artlarkdotorg.files.wordpress.com/2014/09/richard-hamilton-just-wha-001.jpg 11.03.2018.....	149
Resim 3.33: “Robert Rauschenberg, Yatak, 191 x 80 x 16,5 cm, kombine resim, 1955” http://www.moma.org/media/W1siZiIsIjgwNzYzIl0sWyJwIiwY29udmVydCIsIi1yZXNpemUgMjAwMHgyMDAwXHUwMDNIII1d.jpg?sha=7575259b6e11c247 12.03.2018.....	151
Resim 3.34: “Robert Rauschenberg, Factum I ve II, 157 x 90 cm (her biri) Kombine Resim, 1957” https://www.moma.org/collection/works/78712 13.03.2018.....	151
Resim 3.35: “Daniel Spoerri, Tableau-piege: Restaurant de la City Galerie, 82 x 82 cm, 1965” http://www.artmargins.com/images/hatch.jpg 13.03.2018.....	153
Resim 3.36: “Maurizio Anzeri, Mia, 48 x 33 cm, Fotoğraf Üzerine Nakış, 2014” http://www.saatchigallery.com/artists/maurizio_anzeri.htm 13.03.2018.....	154
Resim 3.37: “Cayce Zavaglia, Bir Çocuğun Portresi, Ön ve Arka Görünüm” https://i.pining.com/originals/ac/53/ac/ac53acb39b9d786d91b90759965be572.jpg 13.03.2018.....	155
Resim 3.38: “Jean Arp, Rastlantı Yasalarına Göre, 15.9 x17.3 cm, Kolaj, 1933” http://www.tate.org.uk/art/artworks/arp-according-to-the-laws-of-chance-t05005 16.03.2018.....	161
Resim 3.39: “Marcel Duchamp, Çeşme , 36 x 48 x 61 cm, Porselen, 1917” http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573 16.03.2018.....	162
Resim 3.40: “Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, Kürkle kaplı fincan, çay tabağı ve kaşık, fincanın çapı 12 cm., tabağın çapı 24cm., kaşığın uzunluğu 20,5cm. 1936.” https://www.moma.org/wp/moma_learning/wp-content/uploads/2012/06/Meret-Oppenheim.-Object-469x311.jpg 19.03.2018.....	164
Resim 3.41: “Rene Magritte, Sözcüklerin Kullanılışı, Tuval Üzeri Yağlıboya, 64,5 x 94 cm, 1929” https://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp 19.03.2018.....	165

- Resim 3.42:** “Raoul Hausmann, Eleştirimen, 31,8x 25,4 cm, Kolaj, 1920”
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>
 19.03.2018.....167
- Resim 3.43:** “Coldplay; Up&up müzik videosundan bir kesit”
<https://www.youtube.com/watch?v=BPNTC7uZYrI&list=RDBPNTC7uZYrI>
 20.03.2018.....167
- Resim 3.44.:** “Red Hot Chilli Peppers Can’t Stop müzik videosundan bir kare (solda), Erwin Wurm, One Minute Sculpture, c-print, 45 x30 cm , 1997”
<https://www.youtube.com/watch?v=BfOdWSiyWoc> <https://www.erwinwurm.at/artworks/photographic-sculptures.html>
 25.05.2018.....168
- Resim 3.45:** “Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, yerleştirme, sandalye: 82 x 37.8 x 53 cm, fotoğraf: 91.5 x 61.5cm, metin paneli: 61 x 76.2cm, 1965”
<https://www.moma.org/collection/works/81435>
 20.03.2018.....170
- Resim 3.46:** “Christo ve Jeanne Claude, Paketlenmiş Reichstag, Berlin, 1971-1995”
<http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag>
 20.03.2018.....171
- Resim 3.47:** “Orlan’ın Carnal Art adını verdiği performanslarından bir kare, 1993”
https://janelfeliz.files.wordpress.com/2011/06/orlan_omnipresence.jpeg?w=300&h=225
 22.03.2018.....173
- Resim 3.48:** “Marc Quinn, Kendi, sanatçının kanı paslanmaz çelik ve soğutma ekipmanı, 208 x 63 x 63cm, 1991”
<http://marcquinn.com/artworks/single/self-1991>
 22.03.2018.....174
- Resim 3.49:** “Gabriel Dawe, Plexus a1, renkli iplikler ve kancalar ile iç mekana yerleştirme, 63,5 x 30,4 x152,4 cm, 2015”
http://www.gabrieldawe.com/installation/plexus_a001.html
 23.03.2018.....176
- Resim 3.50:** “Mike Tonkin ve Anna Liu, Singing Ringing Tree (Şarkı Söyleyen, Çınlayan Ağaç), 300cm, Metal, 2006”
<https://static.thousandwonders.net/Singing.Ringing.Tree.original.18949.jpg>
 23.03.2018.....177
- Resim 3.51:** “Anish Kapoor, Ascension, değişen boyutlarda yerleştirme, karışık teknik, 2003”
<http://anishkapoor.com/190/ascension>
 23.03.2018.....178
- Resim 3.52:** “Tiziano Vechellio, Urbino Venüsü, 117 x 69 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1538 ve Edouard Manet, Olympia, 130 x 190 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1863-65”
<http://www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpUaXppYW5vXy1fVmVuZXJlX2RpX1VyYmlub18tX0dvd2dsZV9BcnRfUHJvamVjdC5qcGc>
www.wikizero.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRmlsZTpFZG91YXJkX01hbmV0Xy1fT2x5bXBpYV8tX0dvd2dsZV9BcnRfUHJvamVjdF8zLmpwZW
 24.05.2018.....181
- Resim 3.53:** “Yasumasa Morimura, Portre (İkizle) Portrait (Futago) , Fotoğraf, 1988”
http://3.bp.blogspot.com/-lBgARudAbd0/UVpXkTnS5HI/AAAAAAAAADaA/Xtp9Y-tY9AU/s1600/Olympia_YM.jpg
 24.05.2018.....182
- Resim 3.54:** “Herman Braun Vega, Central Park’ta Sakin bir Pazar Günü, Tuval Üzeri Yağlıboya, 254 x 203 cm, 1999”

- rogallery.com/Braun-Vega_Herman/Braun-Vega-A-Quiet-Sunday-in-Central-Park.htm
25.05.2018.....184
- Resim 3.55.** “Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. (solda), 1919 Basky, Mona Lisa Gülüşü (sağda)”
<http://www.wiki-zero.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly91cGxvYWQud2lraW1lZGlhLm9yZy93aWtpcGVkaWEvZW4vNi82ZS9NYXJjZWxfRHVjaGFtcF9Nb25hX0xpc2FfTEhPT1EuanBn>
<https://banksyunofficialdotcom.files.wordpress.com/2017/04/2004-banksy-mona-lisa-at-the-louvre.jpg>
25.05.2018.....185
- Resim 3.56.** “Sherrie Levine, Walker Evans’ın ardından: 4, Fotoğraf, 12.8 x 9.8 cm, 1981”
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214>
25.05.2018.....186
- Resim 3.57.** “Barbara Kruger, Your Body is a Battleground, fotoğraf, 284 x 284 cm, 1989”
<https://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>
25.05.2018.....187
- Resim 3.58.** “Björk’ün Art is Full of Love isimli müzik videosundan bir kare (solda) Server Demirtaş, Düşünen Kadın (sağda), DC Motor, mekanik sistemler, derlin, polyester, paslanmas çelik, hareket sensörü, 151 x 38 x 53 cm”
<http://www.serverdemirtas.com/tr/hareketli-heykeller/d%C3%BC%C5%9F%C3%BCnen-kad%C4%B1n%C4%B1n-makinas%C4%B1.html>
https://www.youtube.com/watch?time_continue=40&v=EjAoBKagWQA
25.05.2018.....188
- Resim 3.59.** “Jeremy Deller, We’re Here Because We’re here canlandırmasından bir kare”
<https://www.youtube.com/watch?v=uXnr3w74TJs&t=143s>
26.05.2018.....189
- Resim 3.60** “Google Tilt Brush- tanıtım görseli”
<https://i.ytimg.com/vi/TckqNdrdbgk/maxresdefault.jpg>
25.03.2018.....193
- Resim 3.61:** “Chris Finley, Goo Goo Pow Wow, Ahşap üzerine gerilmiş tuvale enamel tekniği ile boyama, 229.8 x 457.2cm, 2001”
<https://www.mutualart.com/Artwork/Goo-Goo-Pow-Wow/3832D366AFD2ABF9>
25.03.2018.....195
- Resim 3.62:** “Joseph Nechtaval, The birth of the Viractual, Tuval üzeri Bilgisayar-robotik, destekli resim, 177,8x 177,8 cm”
<https://josephnechtaval.files.wordpress.com/2013/08/birth-of-the-viractual.jpg>
25.03.2018.....196
- Resim 3.63:** “Andrew Jones, Metashiva, 44 x 96 cm, dijital resim, 2017”
http://andriodjones.com/home/metashiva_44x96_gg/
25.03.2018.....198
- Resim 3.64:** “Tejfel Krisztian, Dejeuner, 60 x 42 cm, dijital resim, 2016”
<http://www.tejfelkrisztian.com/index.html>
25.03.2018.....199
- Resim 3.65:** “The next Rembrandt projesi, bilgisayar algoritmaları aracılığıyla oluşturulmuş yeni bir Rembrandt portresi, 2016”
<https://www.nextrembrandt.com/>
25.03.2018.....200

GİRİŞ

Biz fani olanlar, yaptıklarımızla dünya tarihi içerisinde kendimize yer edinmek umuduyla sürekli bir devinim içerisinde çalışıp çabalamaktayız. Çağları aşarak tarihin tüm katmanlarında görünür olma isteği ile üretme ve ortaya koyma dürtüsüyle yanıp tutuşmaktayız. İnsanoğlu, bu dürtünün adeta bir esiriymişcesine mağara döneminden başlayarak değerler üretmiştir. Sonraları bu değerler toplum ve düşünce sistemlerinin bir parçası olarak adlandırılmaya ve kültür nesnelere olarak anılmaya başlamıştır. Toplum bu kültür nesnelere üreten bireylerine sanatkar/zanaatkar gibi isimler vererek bu tezin hitap etmeye odaklandığı kitleyi oluşturmuştur.

İnsanoğlu'nun tarihe bir not düşme dürtüsünün görsel alanda vücut bulduğu kesim, sanatçılardır. Önce büyü ve iletişim ardından doğayı taklit niyetiyle başlayan sanat nesnelere üretim serüveni, çağlar içinde çeşitli değişimler/dönüşümler geçirerek tüm insanlık tarihine yayılmış bir kronolojik süreci kapsar. Bu tezin araştırma konusunun mercek altına yatırdığı zaman dilimi de bu süreç içinde Batı sanatının başlangıcından günümüze kadar olan sürecini kapsamaktadır. Fakat bu kapsam dahilinde dahi olsa, ele alınan konunun doğası gereği; her çağ ve her uygarlık için derinlemesine bir irdeleme çalışması yapılması, çalışmanın kapsamını tez sınırlılıklarını aşan bir yapıya doğru evrilteceğinden bir kaynak kitap çalışmasına daha uygun düşer. Dolayısıyla, bu noktada bu tezde ele alınan konu uyarınca mümkün olduğu kadar öz örneklemeler yapılması hususuna dikkat edilecektir.

Araştırmanın temel problemi yeniden üretim olgusunun sanattaki yansımalarının bir izleğinin çıkarılabilmesi ve yeniden üretim süreçlerinin algı ile ilişkilerinin kurulabilmesi üzerine şekillenmektedir. Bunun öncelikle yapılabilmesi için yeniden üretim kavramının tanımlanması ve bu tanımlar üzerinden sanat tarihinde yeniden üretim ile ilişkili olan olgular üzerine durulması gerekmektedir. Araştırma boyunca böylesine bir ilişkilendirme sürecinin kendi içinde yeni alt problemleri doğurabileceğini söylemek de burada gerekli bir nokta olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmanın amacını ise; insanlık tarihi içinde önemli kavramlar olan üretim, tüketim ve yeniden üretim ilişkilerinin Batı sanatı özelinde ele alınarak; Batı sanat tarihindeki belli başlı olgulara yeni bir bakış açısı kazandırabilmek oluşturmaktadır. Yeniden üretimin genel tanımından kopartılarak sanat özel alanına uygun bir tanımının

yapılabilmesi de bu çalışmanın odaklandığı problemlerden biri olarak ortaya çıkmaktadır. Ayrıca bu noktada kronolojik süreçte yeniden üretimi iki ana başlık altında inceleyerek; üretim, yeniden üretim ve dönüşüm olgularının sanatçı ve sanat eseri ile olan ilişkilerini ele almak, çalışmanın amacına uyacak bir yöntem gibi görünmektedir.

Bu tezde önceki sayfalarda yer alan amaçlar dahilinde aşağıda yer alan sorulara cevaplar aranmıştır;

- 1- Yeniden Üretim ve tüketim kavramları nedir? Bu kavramların birbirleriyle ilişkileri nasıl oluşmaktadır?
- 2- Yeniden üretimin genel tanımını nasıl yapılabilir?
- 3- Sanat özel alanı içerisinde yeniden üretim kavramı nasıl varlık göstermektedir?
- 4- Yeniden üretim Kavramı tarihsel süreç içerisinde Batı sanatında nasıl bir izlek izlemiştir?
- 5- Yeniden üretim ve algı arasındaki ilişki nasıl tezahür etmektedir?
- 6- Yeniden üretimin teknik ve teknolojik gelişmelerle ilişkisi nasıl oluşmaktadır?
- 7- Mekanik süreçler ile yeniden üretim arasındaki ilişkiler nasıl oluşmaktadır?
- 8- Sanat eserleri, yaratıcısı sanatçıdan bağımsız olarak yeniden üretim yapabilirler mi?

Bu araştırma, yöntem olarak kaynak tarama modeliyle elde edilen bulgular üzerine şekillenmektedir. Teorik alandan elde edilen bulgular, sanat alanından örnekler ile görselleştirilip ilişkilendirilerek, teori ve pratik birbirlerini destekleyecek şekilde okuyucuya sunulmuştur.

Araştırmada kullanılan verileri; ele alınan konu ile ilişkili olacak şekilde, Ekonomi, Tarih, Sanat Tarihi, Felsefe, Sosyoloji gibi alanlarda yazılmış makaleler, yayımlanmamış yüksek lisans tezleri, yayımlanmamış sanatta yeterlik/doktora tezleri kitaplar, dijital ortamda yer alan çeşitli videolar oluşturmaktadır. Bu veriler, Altınbaş Üniversitesi Kütüphanesi, Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, şahsi kütüphanem ve irdelenen konulara ilişkin kişi ve kurumlara dair internet siteleri ile akademik veri tabanlarından elde edilmiştir.

Bu araştırmanın sınırlılıklarını; Batı sanatında antikiteden bu yana ortaya çıkan yeniden üretim süreçleri ve bu süreçlerle paralel olarak gelişen sanat tarihine dair eğilimler oluşturmaktadır. Araştırmanın büyük bölümünde resim sanatı özelinde irdelenmiş, fakat 20. yüzyıldan itibaren disiplinlerarası bir yapıya geçiş ile birlikte, resim

temel alanı dışından örnekler de verilerek araştırmanın sınırları konunun doğru açıklanabilmesi gereği üzerine genişletilmiştir. Ayrıca araştırmada yer verilen örnekler, konunun açıklanabilmesi ve anlaşılabilmesi açısından yeterli miktardadır.

Bu çalışmadan elde edilecek sonuçlardan, daha sonra yapılacak olan araştırmalara ışık tutması ve kaynak oluşturması beklenmektedir. Araştırmanın içerisindeki bölüm başlıklarının ve içeriklerin başka araştırmacılara da fikir vereceği düşünülmektedir. Bu tez özeline başvurulan kaynakların da benzer ya da farklı konuları araştıracak araştırmacılara için yardımcı olacak bir nitelikte olduğunu da bu noktada söylemek yerinde olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1.YENİDEN ÜRETİM KAVRAMINI SANATÇI VE İNSAN MERKEZİNDE TANIMLAMAK

1.1.Yeniden üretim kavramının açıklanması

Yeniden üretim kavramını açıklamak için öncelikle onunla yakın ilişkide bulunan tüketim kavramına bakmak gerekir. Çünkü yeniden üretim öncelikle tüketim sonucu oluşan bir durumdur.

1.1.1.Yeniden üretimin bir gereği olarak tüketim

“Kapitalizm her şeyden önce tarihsel bir toplumsal sistemdir.”

Immanuel Wallrestein

Tüketimin günümüzde de etkin olmasını hazırlayan etkenlere bakıldığında; kapitalist toplumun ilk olarak oluşmaya başladığı dönemler önem arz eder. Wallrestein’a göre; “Kapitalizm sözcüğü kapitalden türemiştir. Bu nedenle, sermayenin kapitalizmde kilit bir öge olduğunu kabul etmek yerinde olur. Peki ama, sermaye nedir? Bir tür kullanımıyla, birikmiş zenginlikten başka bir şey değildir (Wallrestein, 2006, s.10).” Birikmiş zenginliğin toplumdaki serüveni izlendiğinde; bu zenginliğin her çağda kendiliğinden oluştuğunu, devletler bazında kendini yeniden inşa ettiğini görebiliriz. Çağlar boyunca devletler ve hükmeden sınıflar, kendi zenginliklerini önceleyerek, her tür değeri kendilerinin saymışlardır.

Bu düzen, feodal sistemin zirve noktasından itibaren sermayenin el değiştirmeye başlamasıyla sekteye uğramıştır. Toprağın kontrolünün el değiştirmesi yani toprağın satılabilecek bir değere dönüşmesi ya da diğer bir deyişle, özel mülkiyet ile ilişkili hale gelmesiyle birlikte krallar ve soylular toprağın üzerindeki mutlak hakimiyetlerini kaybetmişlerdir. Bununla birlikte Avrasya ve Trakyanın bir kısmının Müslümanların kontrolüne geçmesi gibi sosyopolitik değişimler; alternatif ticaret rotalarının aranmasına sebep olmuştur. Bu arayış yeni kıtaların keşfini getirdiği gibi Doğu’nun ticari zenginliklerine Avrupalılar için vergisiz erişimi de sağlamıştır.

Bu durumu pekiştirmek için; Mustafa Bayram Mısır’ın doktora tezinde Engels’ten alıntılanmış olduğu ifadelere yer vermek doğru olacaktır.

Egemen feodal soyluluğun yabancı savaşları gürültüleri ile Orta Çağı doldururken, tüm Batı Avrupa'da ezilen sınıfların sessiz sedasız çalışması feodal sistemi kemiriyor; kırdı, soylu beyler, toprak kölelerinin iflahını kesmeye, çektikleri güçlüğü gözlerini kapamaya, ürünlerini ayaklarıyla çiğnemeye, karılarının ve kızlarının ırzlarına geçmeye hâlâ devam ediyorlarsa da içinde feodal beylere gitgide daha az yer kalan koşulları yaratıyor; dolaylarda, İtalya'da, Fransa'nın güneyinde, Ren kıyısında, külleri içinden yeni baştan doğmuş Roma İlk Çağının özgür kentleri yükseliyor; yükselen kent surları ve hendekleri arkasında, oldukça yavaş bir biçimde ve loncalar içinde gelişen zanaatçılar ilk sermayelerini topluyor; kentlerin kendi aralarında ve dünyanın geri kalan bölümü ile ticaret yapma gereksinmesinden bu ticareti koruma araçları doğuyor; özcesi, *daha 15. yüzyıldan başlayarak*, kent burjuvaları, toplum için, feodal soyluluktan daha vazgeçilmez bir duruma gelmiş bulunuyorlardı (Engels'den aktaran Mısır 2011, s.33).

17. Yüzyıla gelindiğinde alternatif ticaret rotaları, ticareti yapan kesimi geliştirmiş, biriken değer olan sermayenin aristokrat kesimden tüccar kesime geçmesiyle değişmeye başlayan ekonomik durum; kentlerde yeni bir sınıf oluşmasını sağlamıştır. El değiştiren sermaye ve oluşan yeni sınıf; aristokrasinin kontrol sahasını daraltmış ve en sonunda aristokrasinin toptan ortadan kalkacağı toplumsal olayları tetiklemiştir. 1789 devrimi de işte bu noktada büyük önem taşır.

Fransız Devrimi'nin büyük etkisiyle yeni oluşan burjuva sınıfının kazandığı haklar ve hareket alanlarının genişlemesi sayesinde üretimin artması, çeşitlenmesi ve bunların yanında bölgesel gazete ve dergilerde reklamcılığın başlaması tüketimin de artmasına neden oldu. Artık satın alma eylemi sadece ayrıcalıklı bir sınıfa ait olmaktan çıkıyordu (Ozansoy 2012, s. 22).

Serbestleşen ekonomi ve mülkiyet kavramının gelişmesi, kapitalist üretim biçimini tetiklemiştir. Üretici kesimin üretim aletlerine ve sermayeye sahip olmaları durumu, üretim üzerinden doğrusal bir kazanç elde etmelerini sağlamıştır. Bu doğrusal kazancın sonucu olarak biriken sermaye ve varlıkların sonucunda yeni sınıf olan burjuva sınıfı kapitalist üretimin değişmez bir parçası olarak yerini almıştır.

İlk bakışta toplumdaki sınıf farklılıklarının arasındaki finansal uçurumun azalması, insanların daha eşit bir ekonomik duruma geldiğini işaret eder. Fakat buna karşın Hobbes'un "doğa durumu"¹ varsayımından hareket eder isek; kapitalist toplumun oluşması, burjuva sınıfını ve insan doğasının özellikleri de göz önüne alındığında, bir

¹ Hobbes'a göre doğa gereği herkes kendi iyiliğini istediği için böyle bir savaş ve güvensizlik durumunda, yani herkesin her şey üzerinde hakkının olduğu bu doğa durumunda yaşamak isteyen herkes kendi kendisiyle çelişkide demektir. Bu durum insanların doğaları gereği kendi iyiliğini istemesine aykırı bir durumdur. Bu yüzden Hobbes bu durumu herkesin herkese karşı savaşı olarak da betimler. Böyle bir durumda "İnsan insanın kurdudur" (Homo homini lupus). Bunun sonucu olarak da doğa ya da savaş durumunda "Hep şiddetli ölüm korkusu ve tehlikesi vardır; ve insan hayatı, yalnız, yoksul, kötü, vahşi ve kısa sürer" (Hobbes 1993, s. 94). http://www.felsefe.gen.tr/siyaset_felsefesi/thomas_hobbes_mutlakci_devlet_anlayisi.asp

iyileşmeden daha çok sahanlığı genişlemiş yeni bir üstün sınıfın oluşması olarak da okunabilir. Çünkü insan ve doğa arasındaki ilişki Hobbes'un da işaret ettiği gibi;

İnsanlar doğuştan eşittir. Doğa, insanları, bedensel ve zihinsel yetenekler bakımından öyle eşit yaratmıştır ki, bazen bir başkasına göre bedence çok daha güçlü veya daha çabuk düşünebilen birisi bulunsa bile, herşey göz önüne alındığında, iki insan arasındaki fark, bunlardan birinin diğerinde bulunmayan bir üstünlüğe sahip olduğunu iddia etmesine yetecek kadar fazla değildir. Çünkü, bedensel güç bakımından, en zayıf olan kişi, ya gizli bir düzenle ya da kendisi ile aynı tehlike altında olan başkalarıyla birleşerek, en güçlü kişiyi öldürmeye yetecek kadar güçlüdür. İnsan doğası gereği sürekli olarak biriktirme ve çoğaltma odaklı olarak kendini emniyete alma ihtiyacı hisseder. Bir bireyin (hükümdar) Antik çağlarda şehrin her yanına kendi heykelini yerleştirmesi durumu da insanların içten içe kendi içlerinde eşit olduklarını bilmelerinden kaynaklanmaktadır (Hobbes, 2007, s. 92).

Bu tezin ana izleği sanat olduğu için bu noktada; sanatın ilgi toplayan bir üretim biçimi olmasını da göze önüne alarak, toplumlardaki dikkat toplayıcı özelliği üzerinde durmak gerekir. Tarihte, özellikle ortaçağ sonuna kadar sanatın hükmeden çeşitli kesimlerle yakın ilişkisi üzerine de birkaç şey söylemek gerekecektir.

Kendi iyiliğini önceleyen insanın devam eden bir çatışma halinde oluşu ve tüm insanların içten içe eşit olduklarını hissetmesi, antik çağlardan itibaren hükmeden kesimin, erkini pekiştirmek amacıyla sanatı bir değer olarak kullanmalarını sağlamıştır. Antik kent merkezlerine yerleştirilen hükümdar heykelleri/zafer anıtları zaman içerisinde biçim değiştirerek soyluların meskenlerine girmiş, heykel, resim, baskiresim gibi birden çok sanatsal üretim biçimine bürünmüştür. Sanat eserinin soyluların tekeline çıkararak yeni oluşan burjuvazinin (yükselişe geçmesiyle birlikte) elinde de bulunmaya başlamıştır. Bir nevi erk'i niteleyen sanat eseri bu kimliğinden uzaklaşmış daha ziyade sermaye ve paranın gücüyle alakalı bir hale gelmiştir.

Sanat eserinin ticari değerinin keşfi de onun, sürekli el değiştiren/değerine değer katan bir meta olarak algılanmasının önünü açmıştır. Sanat tarihi içerisinde Hollanda Altın Çağı özeli incelendiğinde; sanatçıların loncalara –Hollanda için Aziz Luka Loncası- bağlı oldukları görülmektedir. Loncaların kurallarının da sıkı bir biçimde uygulandığı bilinmektedir (North, 2014, s. 93).

Bu noktada; sanat eserinin ticari serüveninin de kapitalizmin oluşumuyla paralel ilerlediği saptamasında bulunmak yanlış olmayacaktır.

17. Yüzyıl Hollanda örneğine bakıldığında tüm bu yapılanmanın ve sınıfsal örgütlenmenin daha üst bir noktaya taşınması için uygun temellerin atılmaya başladığı görülmektedir. Barok dönemin ardından “Aydınlanma Çağı” düşünsel getirileri ile

toplumlarda zaten var olan temellerin üzerinde yeni bir inşa dönemini ya da başka bir deyişle, toplumun temel ihtiyaçlarının karşılanma biçimlerini yeniden üretmenin önünü açmıştır.

Aydınlanma felsefesiyle birlikte doğan siyasal modernizmin temelinde, bireylerin ve halkların özgürleşmesi isteği vardı: Teknolojinin ve özgürlüklerin gelişmesi, cehaletin gerilemesi, çalışma koşullarının iyileştirilmesi insanlığı tutsaklıktan kurtaracak ve daha iyi bir toplumun kurulmasını sağlayacaktır (Bourriaud, 2005, s. 18).

Nicolas Bourriaud'nun işaret ettiği aydınlanmanın doğrusal bir sonucu olarak kapitalizme evrilen toplumun elinde biriken sermaye, üretim kapasitesinin artmasına katkıda bulunmuştur. Bu bizim için şu anlama gelmektedir. Hammaddede olarak var olan kaynakların işlenmeye başlaması ve yöresel olarak satmaya hazır ihtiyaç fazlasının üretimi. Bu üretimin bir sonucu olarak da sanatçının kullandığı boya-fırça-tuval bezi gibi araçları üreten imalatçıların da oluşması tetiklenmiştir. Atölye geleneğinde her türlü araç ve gerecini hammaddeden kendi üreten sanatçı da hazır malzeme kullanarak sadece sanatsal yaratıya odaklanan sanatçıya dönüşmüştür. Başka bir deyişle, piyasanın arz ettiği temel ürünler ile sanatçının bu temel ürünleri kendisinin üretmesi sürecinin ortadan kalktığı söylenebilir. Ayrıca sanatçı, bu değişim süreci ile birlikte sipariş üzerine üretim açmazından çıkarak satılmaya hazır işler üretmeye de başlamıştır. Satın alma eyleminin ayrıcalıklı bir konumdan, toplumun tüm kesimlerinin ulaşabileceği bir konuma getirilmesi, üreticinin üretim kapasitesini katlama ihtiyacını da beraberinde getirmiştir. Üretimin küçük ölçekli atölyelerden sanayi devriminin doğrusal bir sonucu olan kitlesel üretime, yani fabrika bazında üretime dönüşmesiyle aktif bir tüketici toplumu oluşmuştur.

Tüketim kültürü kendisini, 19. yüzyılda kapitalizmin yayılması yoluyla üretim/tüketim döngüsü içerisinde hissettirmeye başlar. Büyüyen endüstriler işçi göçü olgusunu kuvvetlendirerek, kent merkezlerinin büyümesine olanak sağlamıştır. Merkezlerde toplanan işçi gücü, üretimde yerini alarak seri üretimin oluşması için gerekli koşulları sanayi devrimi ile birlikte sağlamıştır.

Kapitalizmin artık sadece bir üretim sistemi olarak yaşamına devam etmesi olanaksız hale gelmeye başlamış ve daha çok tüketime ihtiyaç duymaya ve tüketime dayalı bir yapı haline gelmeye başlaması söz konusu olmuştur. Daha fazla tüketim odaklı bir yapı haline gelmeye başlayan kapitalist sistem, toplumu da tüketime dayalı değerler oluşturması yolunda yönlendirmeye başlamıştır (Porter'dan aktaran Ozansoy 2012, s. 23).

Büyüyen ekonomilerin sürekli "satıcı/alıcı" ilişkisini geliştirerek oluşturdukları küresel pazarın doğal bir sonucu olarak toplumlar, 19. yüzyılın sonlarından itibaren ekonomik refahın sürdürülebilirliği üzerinden tüketim odaklı hale evrilmiştir. Bu evrim

sanatın kendisini de bir devinime yöneltmiş ve sanat üretme biçimlerinin de 19. yüzyıl öncesindeki geleneksel yöntemlerden kopmasına sebep olmuştur. Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinin önsözünde Paul Valery'den alıntılanmış paragraf bu fikri desteklemektedir.

Araçlarımızın esneklik ve yetkinlik bakımından geçirdiği gelişme, güzel'e ilişkin antik endüstrinin yakın gelecekte köklü değişimlere uğramasını çok olası göstermektedir. Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır; bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır. Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız (Benjamin, 2014, s. 50).

Valery'nin sanatta öngördüğü bu değişim içinde bulunulan dönemde yükselmekte olan Kapitalizm ile de bir uyum içerisindedir. Çünkü Kapitalizm, toplumsal bir dönüşümü tetiklediği gibi aynı zamanda da sanatta da dönüştürücüdür. Terry Barrett da kitabının "Marksist Eleştiri" bölümünde; Karl Marx'ın sanatı dönüştürücü olarak nitelediğini söyler. "Sadece sanat toplumun değerlerini kendisine geri yansıtarak bu toplumun üzerinde değiştirici bir güce sahiptir (Barrett, 2012, s. 63)".

Marx'ın sanatı dönüştürücü bir güç olarak saptaması; her ne kadar sanatı ve sanatçıyı biricik olarak okuduğu algısını yaratsa da Marx'ın estetik görüşü ile ilgili çalışmalar yapan Margaret A. Rose; "Marx'ın Kayıp Estetiği" adlı kitabında bu durumun tersini söylemektedir.

Marx'a göre sanat, iktisadi üretimin de gerçekleştiği aynı yabancılaştırıcı koşulların bir ürünüydü... *Alman İdeolojisi*'nde Marx, Rafael'den (Marx'ın döneminde Alman Nazarenlerce büyük rağbet gören sanatçı) bahsedip hem kendi döneminin kültürel politikasına hem de Rafael'in Rönesans dünyasına atıfta bulunarak, "sanatı sadece üstün bireylerce yaratılabilecek bir şey olarak gören elitist bakış açısına" itiraz eder. Marx'ın 1844 *El Yazmaları*'nda da ifade ettiği şekilde, 1845 yılında Marx ve Engels'e göre işgücünün komünist organizasyonu, hem her vatandaşın duygularını özgür kılacak hem de "İçinde potansiyel bir Rafael bulunduran herkesin herhangi bir engelle karşılaşmadan gelişimini" sağlayacaktı (Rose, 2015, s. 113)

Marx'ın Rafael ile başlayan sanat eleştirisi, sanatı bir üretim metodu olarak ele alarak devam eder. Bu noktada sanat ile toplum arasındaki yakın ilişkiyi de Marx; "Biricik" ve "Tek" olma durumunun toplumdaki iş bölümünün (üretim özelinde) doğrusal bir sonucu olduğunu söyler. Ayrıca Marx; sanatın da üretim biçimleri içerisindeki özel konumunu zamanla kaybederek, sıradanlaşacağını öne sürer. Bu durum Rose'a göre; gözleri sanat nesnesinden alarak onun üretim sürecine kaydırır. Böylece de teknoloji-emek ve sanat arasındaki teorik ayrım giderilebilir hale gelir (Rose, 2015, s. 115-117).

Üretim biçimlerinin tüketim ile olan doğrusal ilişkileri özelinde; Marx'ın ortaya attığı "sıradanlaşma" savı sanat eserinin de bir tüketim nesnesi haline dönüşeceğini gösterir. Bu durumun doğru bir saptama olduğunu söyleyebilmek; çağımız koşullarında hayli mümkündür. Zira ekonomik gelişmeler ile doğru orantılı olarak çoğalan galeriler, sergi düzenlenmesinde sanatçının elinde bulundurduğu hazır işlerinin varlığı ve devamlılığını sorgulamaktadırlar. Sanatçının 20. yüzyıl öncesinde biricik ve özel olarak ürettiği eser, günümüzde yerini sanatçı/küratör/galerici tarafından belirlenen kavramlar çevresinde şekillenen seri işlere bırakmıştır. Bu noktadan bakıldığında da Marx'ın öngörüsü hayli yerindedir.

Bu noktada tüketicinin durumuna da bakmak yerinde olacaktır. Tüketicinin ekonomik olarak iyileşmesi, 20. yüzyılın buhranlı ortamının (1. dünya ülkeleri özelinde) 1960'lardan başlayarak geride kalmasıyla birlikte olmuştur. Bu iyileşme sonucunda sanatçının ürününü arz ettiği tüketici kitlesi de doğal olarak genişlemiştir. Sanatçı artık sadece 15. yüzyıldaki gibi görevlendirme üzerine bir projede çalışmamaktadır. Sanatçı kendi iradesiyle piyasaya eser arz edebilmekte ve alıcı (tüketici) bulabilmektedir. Bu durumun devamlılığı ise tüketim toplumunun devinimi ile mümkündür.

Jean Baudrillard tüketim toplumunu oluşturan ve devindiren şeyin mutluluk ihtiyacı olduğunu öne sürer. Günümüz reklamlarına bakıldığında pazarlanan ürünlerin sahip olma isteğini tetikleyecek biçimde tanıtıldığı görülebilir. "O ürüne sahip olmak mutlu olmaktır." Fikri tüketicinin zihnine kazınır. Modern toplumlarda "mutluluk" kavramı Baudrillard'a göre "eşitlik" kavramının devşirilmiş halidir. Bu düşünceyi Baudrillard şöyle ifade eder; "Eşitlik söyleminin sanayi devriminden ve 19. yüzyıldan bu yana üstlendiği sosyolojik ve politik güç Mutluluk'a devredilmiştir" (Baudrillard, 2015, s. 52). Bu noktadan okunduğu takdirde; kapitalizm, 19. yüzyıldan bu yana eşitlik söylemini kökten değiştirmiş ve günümüzün tüketim toplumunun kullandığı mutluluk kavramı yerine kullanmaya başlamıştır. Bu durumda "mutluluk" "fırsat eşitliği" olarak da okunabilir. Kapitalist düzen her şeyi metalaştırarak ve toplumların farklı katmanlarına hitap ederek temelde aynı görevi-konforu-işlevi sağlayacak nesnelere tüketiciye ulaştırır. Ulaştırmakla da kalmayıp reklamlarını da yaparak tüketicinin zihninde sürekli bir tüketme isteğini canlı tutar. Tüketim isteğinin canlı tutulması, sürekli yeni ürünlerin piyasaya sürülmesi ile birlikte "sürekli üretim- sürekli tüketim" olguları önemli bir rol üstlenir. Tüketim üretime, üretim de aynı derecede tüketime bağlıdır. Başka bir deyişle

tüketim yeniden üretimin bir gereği olarak karşımıza çıkar. Günümüzde küresel anlamda bu durum sanatçı ve sanat eseri için de bir hayli geçerlidir. Bienaller, fuarlar, sergiler v.b. organizasyonlar, türlü şekilde basında yer alma yollarıyla sanatçı ve eserini küresel bir görünürlüğe ulaştırır. Bu biçimde bir görünürlük, tüketicinin sanat eserine herhangi bir tüketim nesnesi gibi bakmaya başlaması olgusunu tetiklemektedir.

Bu durumun doğal bir sonucu olarak; sanat özelinde de tüketim olgusunun yeniden üretim ile olan ilişkisinin karşılıklı bir varoluş ihtiyacına dayandığı ortaya çıkmaktadır. Yani yeniden üretimin bir gereği olarak öncelikle tüketimin oluşması gereklidir.

Tüketim nesnesine dönüşmeye adım atan sanat eserinin tüketici ile ilişkisini daha iyi saptayabilmek adına bu noktada tüketimin biçimlerini göz önüne almak, tüketimin bir sağlayıcısı ve sonucu olarak bir paradoks içerisinde var olan kültür endüstrisine değinmek ve tüketim toplumunu nasıl hazırladığına değinerek bir değerlendirme yapmak doğru olacaktır.

Malcolm Barnard; Sanat Tasarım ve Görsel Kültür isimli kitabında; tüketimin süreçlerini izleyebilmek için, “Görsel Kültür ve Toplumsal Süreç” başlığı altında görsel kültürün toplumsal süreçleri nasıl yönettiğini incelemiştir. Barnard’a göre “görsel kültürün görevi toplumsal düzeni üretmek ve yeniden üretmektir” (Barnard, 2010, s. 213).

20. yüzyıl insanının toplumsal yapısını ve toplumdaki statüsünü tanımlayan göstergeler; kişilerin tüketim alışkanlıklarıdır. Günümüzde toplumsal katmanlar, bireyin her alandaki tüketimine göre şekillenerek toplumsal sınıfları üretmektedirler. Marx ve Engels’e göre; “Milyonlarca aile, yaşam biçimlerini, ilgi alanlarını ve kültürlerini diğer sınıflardan ayıran ve onları sonrakilerle düşmanca şekillerde karşı karşıya getiren ekonomik koşullar altında var oluyorsa, bir sınıf oluşturuyorlardır (Marx ve Engels, 1968, s. 170-71)”.

Örneğin işçi sınıfının tüketim nesnelere ile beyaz yakalıların tüketim nesnelere farklı olması, birçok faktöre bağlıdır. Elde edilen kazanç, bu kazanç ile doğru orantılı olarak şekillenen beğeniler, tercihler, sosyal çevre vb. gibi birçok faktör bir araya geldiğinde toplumsal katmanlar ve toplum içi alt kültürler üretilmektedir.

Bu noktada A.B.D.’de siyahi Amerikan vatandaşlarının maruz kaldıkları ırkçı ayrıştırmalar sonucu kendi konumlarını üretmeleri örnek gösterilebilir. Günümüzde New York kentinde bulunan Harlem bölgesi, bu tip ayrıştırmalar ile oluşan yeni siyahi Amerikalı

kültürünün sürekli yeniden üretildiği bir merkez olarak düşünülebilir. Bu noktada yukarıda bahsedilen yeniden üretim olgusu, var olan toplumsal sistematüğün, yeniden üretim yoluyla varlığını sürdürmesi olarak okunmalıdır.

Toplumun varlığını devam ettirdiği süreçleri tanımlamak için geleneksel olarak kullanılan kelime, ‘yeni den üretim’dir; ve burada olduğu gibi, toplumun üretimine gönderme yapmak da oldukça yaygındır...Görsel kültürün rolünün incelendiği iki yoldan birini ifade etmekte kullanılan ‘üretim’le, tüketimden ayrı olan ‘üretim’ birbirleriyle karıştırılmamalıdır. Elbette, toplumsal düzen ya da toplumun yapısı sadece üretilip yeniden üretilmez. Aynı zamanda, toplumsal düzene meydan okunarak toplumun dönüştürülmesine de çalışılabilir. Birçok insan, toplumsal düzenin adil ve eşit olmadığını düşünüp, egemen grupların konumlarına karşı çıkarak, onu daha adil hale getirmeye çalışmıştır (Barnard, 2010, s. 214).

Yukarıda Barnard’ın ortaya koyduğu durumdan hareket edilirse, toplumsal düzen karşıt güçlerin ortaya koyduğu gerilim mekanizması üzerinde dengede durmaktadır. Marksizm’de toplumun sınıfları, üretici güçlerin hangi kesimde olduğuna göre şekillenir. Elbette üretici güçlerin tek bir kesimin elinde olması, toplumsal eşitsizliği tetiklemektedir. Eşitsizliğin kaynağı olan sermaye sahibi yönetici sınıfın fikirleri her dönem ön plandadır. Bireyler sahip oldukları sermaye, kazandıkları para gibi değerler üzerinden toplumdaki sınıflarda yükselir ve itibar sağlarlar.

Kapitalist sistemin sınıflar arası eşitsizliğine belki de en çarpıcı vurgu, Franz Kafka’nın “Dönüşüm” isimli kitabında yer almaktadır. Kitap şöyle başlar;

Gregor Samsa bir sabah huzursuz düşlerinden uyandığında kendini yatağında kocaman bir böceğe dönüşmüş buldu. Panzer gibi sert sırtının üzerinde yatıyordu ve başını biraz kaldırdığında tepesinde, yorganın neredeyse kaymak üzere olduğu kubbe gibi yuvarlak, kahverengi, yay biçiminde sert çizgilerle boğum boğum olmuş karnını gördü. Geniş gövdesine oranla pek cılız görünen bir sürü bacağı gözlerinin önünde çaresizce çırpınıyordu (Kafka, 2014, s. 5).

Hikaye boyunca, Gregor, evden çıkmak istese de yeni vücuduna hakim olamaz. İşe gitmek için kalkmadığını fark eden annesi, Gregor’un kapısını açmak ister. Gregor’un patronu işe gelmediği için, eve gelerek Gregor’un işyerindeki pozisyonunun sağlam olmadığını söyler. Bu noktadan sonra Gregor’un geçirdiği dönüşümü fark eden ailesi ondan kaçır ve soğumaya başlarlar. Öncelikle işini kaybeden Gregor, artık ailede saygın konumunu da kaybetmiştir. Birey olarak kazancı dışında hiçbir statü göstergesi olmayan önemsiz bir kişi durumuna indirgenir. İtibarı kaybolan Gregor’un kapitalist toplumda yeri yoktur.

Tüketimin devamlılığının esas alındığı kapitalist toplum, tüketmek için üreten ya da üreticilerin himayesinde çalışan Gregor gibi bireylere işlerini yapabildikleri süre boyunca, değer biçmektedir. Bunun sebebi, tüketim eyleminin bir kutsal bir noktada

tutulmasıdır. Baudrillard bu durumu: “Günlük pratikte tüketimin lütufları bir emeğin ya da bir üretim sürecinin sonucu olarak yaşanmaz, *mucize* gibi yaşanır.” diyerek özetlemiştir (Baudrillard, 2015, s. 24). Bu noktada belki de Kafka’nın “Dönüşüm”ü bu sisteme açık bir isyan olarak değerlendirilebilir.

Kapitalist sistemin sınıf ve statü olgularını büyük ölçüde şekillendirenin görsel kültür olduğuna daha önce değinilmişti. Kültürel üreticiler (burada sanatçı, tasarımcı, şair, yazar vb. kültürel değerler üreten bireyler kastedilmektedir) toplumu, toplum yapısını, sınıf sistemlerini üretir, yeniden üretir ve dönüştürürler. Bu durum; toplumsal düzene açıkça karşı çıkmak, tarafsız kalmak ve var olan sistemin sanat ve görsel kültür yoluyla yeniden üretilmesi olarak da adlandırılabilir. Bu noktada kültürel üreticilerin ele almak istedikleri konu, tema, kurgu, kompozisyon kararları büyük bir rol oynamaktadır. Tüketimin odak haline geldiği tüketim toplumunda bir üretici mekanizma olarak yer alan; sanatçı ve tasarımcıların tüketim toplumunun görsel dinamiklerini belirliyor olmaları, toplumların tüketim biçimlerini de yönlendiren noktalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kültür üreticilerinin, tüketici ile ilişkilerinin kurulabilmesi açısından, tüketim biçimlerinin kültür üreticileri ile tüketici arasındaki ilişkilere değinmek gereği ortaya çıkmıştır. Bu noktada tüketici odaklı bir yaklaşım doğru bir yol olarak gözükmektedir.

Malcolm Barnard; tüketim biçimlerini pasif tüketim, aktif tüketim (yeniden üretim) ve aktif tüketim (Direniş) olarak üçe ayırır. Bu ayrımların hepsi de ortak bir odak olan tüketici üzerinden yürümekte ve toplumun katmanlarıyla ilişkilendirilmektedir.

Kapitalist toplumlarda, insanların seri üretilmiş ürünler içinde, aynı “tercihleri” yapan varlıklara indirgendikleri ve bununla bağlantılı olan tüketimlerinin kontrol ve idare edildiği fikri, belki de en yakın olarak Max Horkheimer, Theodor Adorno ve Frankfurt Okulu’nun diğer Marksist kuramcılarıyla ilişkilendirilebilir (Barnard, 2010, s. 236).

Barnard’ın bahsettiği “aynı tercihleri yapan varlıklar” pasif tüketim yapan bireylerdir. Pasif tüketim ile ifade edilmek istenen ise; kültür endüstrisi tarafından yönlendirilen tüketim toplumdur. Dolayısıyla, tüketim biçimlerini ele alırken Adorno’nun kültür endüstrisi kavramına bu noktada değinme ihtiyacı ön plana çıkar.

Adorno, “kültür endüstrisi” kavramına Horkheimer ile birlikte “Aydınlanmanın Diyalektiği” kitabının ikinci bölümünde değinmiştir. Aydınlanmanın diyalektiği isimli eserde aydınlanma olarak ifade edilen meselenin; kendi kendini yıkıcı bir karaktere sahip olup olmadığı problemi irdelenerek bu sorunun cevabı aranmaktadır.

... Kendi içinde insanın özgürleştirilmesi vaadini içeren Aydınlanmanın bir tahakküm ilkesi olup çıktığı, önce doğa üzerinde kurulacak hakimiyet prensibi ve böylelikle de en azından birtakım iktidar merkezleri elinde, başka insan varlıkları üzerinde egemenlik kurmanın temeli haline geldiği sonucuna varılır. Buna göre modern dünyada bilgi artık güçtür (Cevizci, 2015, s. 1093).

Yukarıda yapılan alıntının işaret ettiği bu bilgiler açısından bakıldığında; aydınlanmanın daha ilkel bir dürtüyü ortaya çıkardığı görülmektedir. Diğerleri üzerinde kurulmak istenen hakimiyet; başka bir deyiş ile doğaya ve diğer insanlara galip gelmek. Bu da elbette modern toplumlarda da halen bir çeşit sınıf sisteminin geçerli olduğunu ve aynı zamanda bu durumu devindiren şeyin de kapitalist toplum yapısı olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Ahmet Cevizci “Felsefe Tarihi” kitabında durumu şöyle aktarmaktadır;

...kapitalist modernitenin kitleler üzerindeki egemenliğini kültür eliyle gerçekleştirdiğini öne süren Adorno, bütün unsurlarıyla yönetim altına alınmış bir topluma yukarıdan empoze edilen kültürün 20. yüzyılda endüstriyel bir evreye doğru gerilemiş olduğunu savunur. Bu gerileme, kültürün bireysel değerlerin sığınağı olacağı yerde, endüstrileşmeye dahil edilmek suretiyle özgürleştirme potansiyelini ve insani değerlerini yitirerek, egemenlik ilişkilerinin önemli bir alanı haline gelmesini ifade eder (Cevizci, 2015, s. 1096).

Alman felsefe profesörü Otfried Höffe de “Felsefenin Kısa Tarihi” isimli kitabında, Adorno’nun kitle kültürü ile ilgili düşüncelerini şöyle belirtmiştir:

...Kültür Endüstrisi. Kitlelerin Aldatıldığı Aydınlanma” başlıklı ikinci bölümde radyo, televizyon, operet, caz, pop müzik, sinema ve film yıldızlarının oluşturduğu tüm kitle kültürünün “kitleleri aldattığı” ve nasıl “kör ettiği” açıklanmakta, fakat gerçeği ortaya koyarken büyük burjuvazinin kültürel zevklerinin katkısı olmaksızın yapılmamaktadır bu (Höffe, 2014, s. 365).

Höffe’nin işaret ettiği; “büyük burjuvazinin kültürel zevklerinin katkısı” ifadesi bu noktada önem taşımaktadır. Büyük burjuvazi olarak ifade edilen katkı sağlayıcı paydaş; toplumsal ayrışmanın tamamlanması ardından ortaya çıkmış büyük sermaye sahipleri (şirketler) olarak düşünülebilir. Her bir büyük şirketin bünyesinde oluşan; sanat koleksiyonları, sergi salonları ve tüm yazılı ve görsel medya ile baştan aşağı olacak şekilde kitleler tarafından tüketilecek bir kültür belirlenir. Belirlenmek ile kalmayıp hangi doğrultuda bir çerçeve içerisinde üretileceği ve tüketileceği de saptanır.

Adorno’ya göre, sanatın özgürlüğü, meta ekonomisi tarafından sınırlanmış, sanat bu zorunluluğa boyun eğmiştir. Frankfurt Okulu’nun en etkili yayınlarından biri olan Aydınlanmanın Diyalektiği adlı çalışmada Theodor Adorno ve Max Horkheimer kültür endüstrisinin hafif sanatı ciddi sanat içinde eriterek uzlaştırmaya çalıştığını vurgular. Sadece mekanik üretim ve yeniden üretimin ritminin evrensel zaferi, hiçbir şeyin değişmeyeceğini ve uygun olmayan hiçbir şeyin gün yüzüne çıkmayacağını vaat etmektedir (Karahana & Karahana 2012, s. 67)

Yukarıda yer alan alıntıda ifade edilen, sanat ve tasarım gibi üretim mekanizmalarının meta ekonomisine boyun eğmelerine örnek göstermek gerekirse; günümüzde çokça adı geçen “Trend”ler de kültür endüstrisinin bu yönde kullandığı tema belirleyicilerden biri olarak karşımıza çıkar. Yemek yeme alışkanlıkları, dekorasyon biçimleri, yaşam stilleri, giyinme biçimleri popülerleştirilerek kültür endüstrisinin çarkları arasındaki küçük fakat önemli dişliler olarak stratejik yerlerini alırlar ve bunu da Baudrillard’ın işaret ettiği “*Drugstore*”²lar ile yapmaktadırlar.

Günlük ihtiyaçların giderilebileceği, ilk bakışta temel tüketim ihtiyaçlarına hitap eden (yiyecek, giyecek, ilaç v.b.) faydalı yaşam alanları olan “*Drugstore*”lar, alışveriş çılgınlığının alevlerini körükleyerek sonu gelmez bir tüketim çılgınlığını doğurmaktadırlar. Ülkemizde “AVM” kısaltması ile tanıdığımız bu alanlar, temel ihtiyaçları karşılamak ile yetinmeyerek topluma akla gelebilecek her türlü tüketim nesnesini arz ederler (Spor kompleksleri, Sanat galerileri, farklı markaların mağazaları, ulaşılabilirlik, merkezilik, güvenilirlik v.b.). Bu bir çeşit yeni agora oluşumudur. Baudrillard bu durumu şöyle özetler: “Kültür merkezi, *drugstore*’da alışveriş merkezinin bütünleyici parçasına dönüşür. Bundan, *drugstore*’da kültürün para karşılığı satılıp bayağılaştırıldığını anlamamalıyız: Bu fazla basit olurdu. Kültür, *drugstore*’da kültürselleştirilir (Baudrillard, 2015, s. 18).” Elbette böylesine görkemli bir birleştirici yapı, kültür endüstrisi tarafından kontrol edilmektedir.

Bu tez bağlamında yukarıda bahsi geçen mekanlar, aynı zamanda bir sanatçı için sonsuz görsel ögenin bir arada bulunduğu bir kaynak olarak algılanabilir. Tıpkı bir kent merkezi gibi, sanatçının algısına sunulan tüketilebilir endüstri nesnelere de bu alanlar üzerinden pazarlanmaktadır. Bu tüketim nesnelere sanatçı açısından; sanat üretiminde yeni olanaklara açılım sağlamaktadır. Sanatçıların bu noktada hazır nesnelere-imajları tüketiyor olmaları da onların bu nesnelere farklı bağlamlarda kullanmalarına olanak sağladığı gibi, tekrara düşmelerine de neden olabilir. Fakat hangi açıdan bakılırsa bakılsın sanatçının konumu, kullandığı kaynaklardan bağımsız olarak ürettikleri kültür nesnelere topluma sunma üzerinden tanımlanmaktadır. Sanatçı ister özgün materyaller kullansın, ister hazır nesnelere tüketerek eserini oluştursun toplumdaki konumu değişmemektedir.

² Birincil Türkçe anlamı Eczanedir. Fakat ABD’de aynı anda hem eczane hem de alışveriş merkezi olarak hizmet veren yapılar bulunmaktadır. Baudrillard, “*Drugstore*” ifadesi ile Alışveriş merkezlerini kastetmektedir.

Bu noktaya kadar; toplumlarda üretim ve tüketim arasındaki diyalektik ile toplumların nasıl dönüştüğü, sınıf sistemlerinin nasıl oluştuğu ve bu sistemler içerisinde sanatçı ve tasarımcının durduğu noktanın tanımlanmasına çalışılmıştır. Yeniden üretimin bir gereği olarak tüketim kavramı, toplum ve sanatçı çerçevesinde irdelenerek tüketim toplumunun genel hatları çizilmiştir. Tezin bundan sonraki kısmında yeniden üretimin tanımı, kültürel alan özelinde yapılmaya çalışılacaktır.

1.1.2.Yeniden üretimin tanımları

Üretim kelimesi temelinde; doğada var olan maddeler (materyaller/elementler) ile insanoglunun emeğinin ortak işleyişi sonucu ortaya çıkan ürünlerin, sonuca ulaşana kadar geçirdiği süreci ifade eder. Başka bir deyişle üretim; hammadde, emek, zaman ve mesainin ortaya çıkan ürünün sonuca ulaşana dek geçirdiği sürecin tamamını işaret eder. Üretim sonucu bir değer/ürün oluşur. Ürün; tüketicinin kullanımına göre tüketilebilen bir varlıktır. Tüketim biçimine bağlı olarak ürün, biçim değiştirmeden varlığını sürdürebileceği gibi aynı zamanda da aktif tüketim yoluyla başkalaşım da geçirebilir. Ürün/nesnenin geçirdiği başkalaşımın diğer bir ismi de yeniden üretimdir. Yeniden üretim kavramının bu tez bağlamında açıklanabilmesi için, genel ve özel tanımlar başlığı altında incelenmesi yerinde olacaktır.

1.1.2.1.Genel tanım

Yeniden üretim kavramı, çağımızda oldukça geniş bir sahanlıkta kendisini tanımlamaktadır. Yeniden üretim denildiğinde var olan bir nesnenin, tüm bileşenlerine ayrılıp tekrar birleştirilmesi sürecinde yeni özelliklerle donanması ve yeni işlevlere sahip olması anlaşılmaktadır. Genel tanımı içerisinde yeniden üretim kavramı ekonomik bir sürdürülebilirlik düşüncesi ile ilişkili olarak ön plana çıkar. Mert Topoyan; yeniden üretim sürecini üç aşamaya ayırmaktadır.

- **Ayrıştırma:** Ürünlerin tamamen bileşenlerine ayrılması aşaması.
- **Yeniden üretim:** Ürün ve parçaların yeni ürünler için gerekli koşullara kavuşturulmak üzere işlenmesi aşaması.
- **Yeniden montaj:** Yeniden üretilen parçaların ve gerektiğinde yeni parçaların monte edilerek son ürün haline getirildiği aşama (Topoyan, 2005).

Yukarıda yer alan bu üç aşama göstermektedir ki, endüstriyel anlamda yeniden üretim; eski ürünün değerlendirilmesi ve yenilenmesi esası ile olmaktadır. Günümüzde

yeniden üretim ile ilgili olarak birçok televizyon kanalında “Reality Show” sınıfında değerlendirilebilecek programlar bulunmaktadır. Bunların belki de en belirgin örneklerinden biri ülkemizde kablolu televizyon kanallarında bir dönem yabancı dilde yayınlanan “Overhaulin” programıdır (Resim 1.1.).



Resim 1.1. Overhaulin' programından bir kare

Bu televizyon programında, döküntü durumdaki bir otomobil sahibinden habersiz olarak alınır ve programın tasarımcısı tarafından ne biçimde yeniden üretileceği detaylı bir biçimde tasarlanır. Yeniden üretim süreci Mert Topoyan'ın belirttiği gibi sırasıyla; ayrıştırma, yeniden üretim ve yeniden montaj olarak ilerler. Resimde görüldüğü üzere solda bulunan otomobil yeni bir takım tasarım kararları ile başkalaşım geçirerek sağdaki otomobile dönüşmüş ya da sağdaki otomobil olarak yeniden üretilmiştir. Temelinde iki otomobilin de iskeleti aynı olmakla beraber dış kısmı büyük bir değişime uğramıştır. Yeniden boyanmış, kaportası yeniden işlenerek daha spor bir görünüme kavuşturulmuştur. Yani var olan otomobil temelinde yeniden üretilerek tekrar kullanıma hazır halde tüketicisine arz edilmiştir.

Endüstriyel anlamda yeniden üretim metodları sadece kitle kültürünün bir ögesi olan televizyon programlarında değil yaşamın birçok alanında etkili olarak görülmektedirler. Örneğin bu noktada bilgisayar programlarında sürüm yükseltilmesi dijital bir yeniden üretim olarak algılanabileceği gibi, savunma sanayinde de eski tankların revize edilerek yeniden savaş sahasında yerlerini almaları için yapılan modernizasyon çalışmaları da hummalı bir yeniden üretim sürecinin parçasıdır (Resim 1.2. ve 1.3.).



Resim 1.2. M60 Patton Tankı



Resim 1.3. M60 Sabra Tankı

Yukarıda görülen iki görselde yer alan tankların isimleri incelendiğinde; ikisinde de bulunan “M60” model ismi göze çarpmaktadır. Sağda bulunan M60 Sabra tankı soldaki M60 Patton tankının modernizasyon yoluyla yeniden üretilmiş halidir.

Endüstriyel yeniden üretim kavramının örnekler ile yukarıda tanımı yapıldıktan sonra, konumuz gereği kültürel alanda yeniden üretim kavramına yönelmek doğru olacaktır.

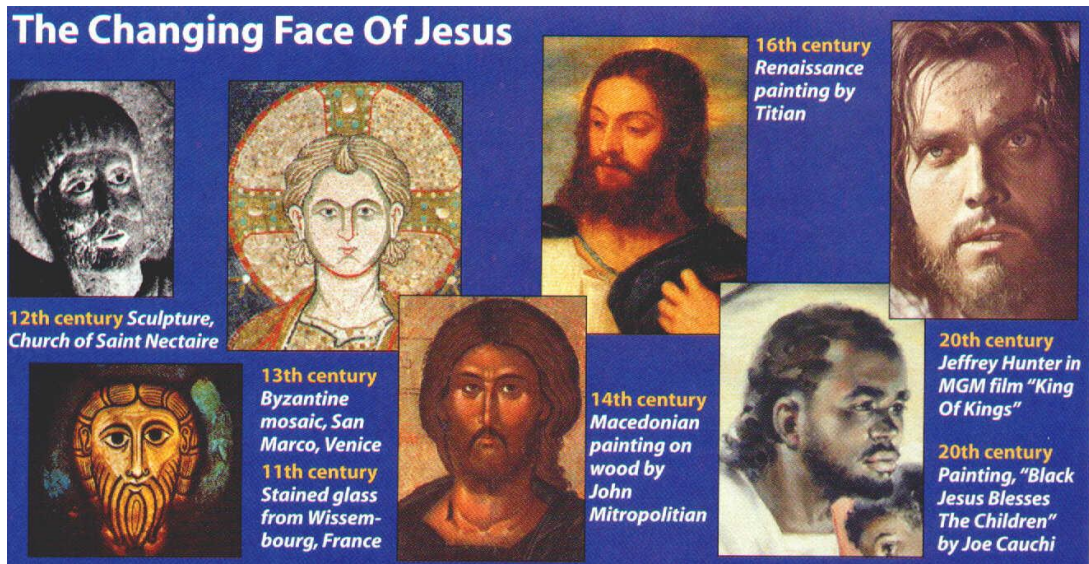
1.1.2.2. Kültürel alanda yeniden üretim

Öznel bir yaratım alanı olarak sanat öncelikle insanlık ile ilişkili olmuştur. Mağara döneminden başlayarak bir yaratma dürtüsü ile harekete geçen insan, önceleri iletişim ve büyü/tılsım amacıyla doğada gördüğü nesnelere yansıtılmıştır. İlkel insanın yansıtma yoluyla ürettiği bu görüntüler asıllarının temsili olarak mağara duvarlarında yerlerini almışlardır.

Antik çağlara gelindiğinde, alet yapan insanlığın emrine amade olan tekniğin olanakları genişlemiş ve daha hummalı bir yansıtma işine girilmiştir. Antik toplumların kolektif belleklerinde kavram olarak oluşturdukları Eros, Ra, İmhotep, Minerva v.b. tanrılar sanat yoluyla görünür kılınmıştır. Bu açıdan bakıldığında soyut kavramlar olan tanrıların görselleştirilmesi aynı zamanda bu kavramların görsellik kullanılarak yeniden yorumlanması, veya üretilmesi olarak okunabilir. Tanrıların yeni bedenlerinde temel teşkil eden formun insan olması da özellikle antik Yunan mitolojisinde tanrıların, insan özelliklerine sahip olmalarından kaynaklanmaktadır. İnsanların yansıması olan tanrıların, insan formu kullanılarak görünür kılınması, insani özelliklerin dini motifler ile birlikte yeniden düzenlenmesi anlamına gelmektedir.

Antik dünyada etkileşim içerisinde bulunan kültürlerle bakıldığında da (özellikle Yunan ve Roma uygarlıklarında) benzerlikler göze çarpar. Antik Yunan tanrıları aynı

tanrısal görevde farklı bir kimlik ve görünüm ile birlikte Antik Roma’da ortaya çıkarlar. Söz konusu antik Yunan tanrılarının Roma uygarlığında yeniden tasarlanmış (üretilmiş) olduğu söylenebilir. Bu durum “Zeitgeist” belgeselinde (Zamanın Ruhu) bahsedilen; Hz. İsa’nın yaşam öyküsünün İsa’dan önce antik Sümer imparatorluğunda da aynı şekilde var olduğu bilgisi ile de doğrulanmaktadır (Byzeitgeist.com, 2013). Başka bir deyişle insanlar, semavi alanda dahi yeniden üretim yaparak, değişen çağlar boyunca dini inançlarını korumuşlardır. Örneğin; bugün Filistin topraklarında dünyaya geldiği kabul edilen Hz. İsa, o coğrafyanın insanlarına benzemeyecek bir biçimde Batılı olarak tasvir edilmiştir. Yani başka bir söyleyiş ile Filistinli İsa’nın Batı’da kabul gören tasviri, kuzey Avrupalı olarak yeniden üretilmiş bir İsa’dır. Elbette bu yeniden üretim bilinçli olarak yapılmamıştır. Bir dinin kabul gördüğü coğrafyaların çeşitliği kadar peygamber görünümü olması, fotoğraf makinesi gibi bir araç ile peygamberlerin suretlerinin kaydedilmemiş olmasının doğrusal bir sonucudur. Bu durum da bilinmeyen herhangi bir şeyin algısının kişilerde öznel olmasından kaynaklanmaktadır. Aşağıda yer alan görselde de bu durum açıkça görülebilir (Resim 1.4.). 11. yüzyılda Fransa’da bulunan Wissembourg kentindeki bir vitraydaki İsa tasviriyle 16. yüzyılda İtalyan Rönesans sanatçısı Tiziano tarafından tasvir edilen İsa oldukça farklıdır. Yine 14. yüzyılda Makedonya’da tasvir edilen İsa ile 13. yüzyıl Bizans imparatorluğunda tasvir edilen İsa farklıdır.



Resim 1.4. İsa’nın değişen yüzleri

Dinler, büyük insan toplulukları tarafından paylaşıldığı için aynı dine mensup farklı kültürler öncelikle kendi aralarında yakın ilişkiler geliştirmişlerdir. Dolayısıyla benzerlik,

birbirlerinden esinlenerek yeniden ürettikleri din mitleri dışında, gündelik hayatın tüm alanlarına hakimdir. Öyle ki bu benzerlik zaman zaman tüm bir coğrafyada aynı şekilde ortaya çıkar. Aynı biçimde farklı kültürlerin etkileşimi üzerinden bazı temel alanların sürekli olarak yeniden tasarlanması (yeniden üretilmesi) durumu da söz konusudur. Mimaride çokça karşılaşılan bu durum, iki farklı mimari üslupta yapılan iki ayrı fakat aynı işleve sahip binanın bir üst kültür nesnesi olarak yeniden üretilmesi olarak anılabilir. Öyle ki, Fransa'nın güneyinde Nimes şehri sınırları içerisinde bulunan "Maison Carree" müzesi tarih boyunca birden çok farklı amaçla kullanılmıştır (Resim 1.5.). Değişen kültür yapılarına adapte olan binanın manevi yönü birçok kez değişikliğe uğramıştır. Antik Roma'da tapınak görevi gören bina Hristiyanlığın yaygınlaşması ile birlikte değişen dini ihtiyaçlara cevap olarak, kiliseye dönüştürülmüştür. Aynı bina ise günümüzde müze olarak kullanılmaktadır.



Resim 1.5. Maison Carree müzesi dış görünüm

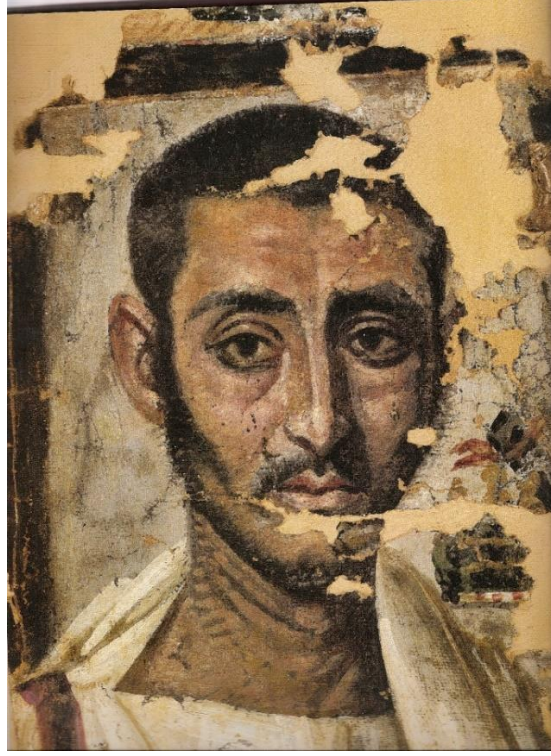
Bu noktadan bakıldığında bir kültür nesnesinin dış görünüşünü değiştirmeden işlevini yeniden üretebileceği görülmektedir. Ülkemizin yerleştiği coğrafya bakımından da böyle örneklerle karşılaşmak oldukça mümkündür. Örneğin, "Ayasofya" müzesi de Maison Carree ile benzer bir değişim süreci geçirmiştir. M.S. 537 yılında inşası tamamlanan Ayasofya, bir Ortodoks katedrali olarak ortaya çıkmış, 1453'de İstanbul'un fethinden sonra cami olarak kullanılmaya başlanmıştır. Farklı bir inanç sisteminde bu bina, bir cami olarak yeniden üretilmiştir. Yeniden üretiminde binanın hem manevi yönü

hem de dış görünüşü İslamiyet'in ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir. Başka bir deyişle binanın formu, minareler eklenerek yeniden düzenlenerek İslamiyet'e ait yeni cami formu da Osmanlı İmparatorluğu'nda ortaya çıkmıştır (Resim 1.6.).



Resim 1.6. Ayasofya müzesi dış görünüm

İnsanlık tarihi boyunca yeniden üretim ile değişim geçiren kültür nesnelere olarak sadece mimari yapılardan söz etmek yanlış olacaktır. Sürekli bir devinim içerisinde olan insanlık, kendisini de ölümsüzleştirmek için yeniden üretir. Bu noktada antik Mısır'da üretilen ve birer portre resmi olarak günümüzde kabul edilen "Fayum Portreleri" de önemlidir. Ortaya çıkış amacı; antik Roma uygarlığının kontrolündeki Mısır'da değişen toplum yapısıyla beraber gömü yöntemlerindeki değişime cevap verecek bir mumyalama sistemi oluşturmaktır. Roma'dan önceki dönemdeki maskaların yerine natüralist bir üslupla yapılmış Fayum portreleri geçer. Bilinen ilk portre örneklerinden olan Fayum portreleri; antik Mısır'da mumyalanan ölümlerin baş kısımlarında üst yüzeyde bulunurlar. Bu portreler yaşayanların arasında olan bizlere, mumyalanmış formunda deneyimlediğimiz hareketsiz bedenlerin yaşarken nasıl görüldüğü ile ilgili bir fikir verirler (Resim 1.7.).



Resim 1.7. Bir adamın Fayum Portresi

Yansıtmacı bir üslupla çalışılan bu portreler, mumyalanmış kişilerin bir nevi imgesi olarak onlara bakanların belleklerinde yer alırlar. Mumyalanmış suretin antik çağda tasvir edilerek ölümsüzlüğe ulaşması, bir nevi bireyin fanilik sınırını aşarak imgelemede yeniden üretimi olarak okunabilir.

İnsanlık doğası ile yakın ilişki içerisinde bulunan yeniden üretim olgusu, sadece nesnelere ile ilgili değildir. Doğasına bakıldığı takdirde insanın sürekli olarak kendini geliştirme isteği ile karşılaşırız. Yazılı tarih öncesine ait bulgularda insanların küçük topluluklar oluşturmasının ardından, doğası gereği çekişme ve çatışmada bulunan insanların gelişen ve büyüyen topluluklarını yönetebilmek amacıyla, sınıflar oluşturdukları bilinen bir gerçektir. Nitekim yazılı tarihe geçilmesinden itibaren, topluluklarda ortaya çıkan yönetici sınıfların varlığı belgelenmiştir. Mülkiyet kavramı gelişmiş, sahip olma statünün bir göstergesi olmuştur. Bu noktada tarih öncesinde mülkiyet kavramı bulunmayan insanoğlunun, topluluk haline gelmesinden itibaren mülkiyet ve üstünlük kurma gibi doğaya karşı koyma dürtüleri ön plana çıkar. Bu da doğrudan İnsanın statüler yoluyla kendi varlığını, anlamını, konumunu yeniden üretmesi anlamına gelmektedir.

İnsan doğası gereği, yeninin peşinden koşmaya, keşifler yapmaya yatkındır. Karşılaştığı problemlere çözümler getirmek amacıyla düşünsel ve fiziksel imkanlarından faydalanmak onun karakteristik özelliklerindedir. Toplum yaşantısına geçişle birlikte, insanoğlu toplum içerisindeki diğer bireylerden de etkilenmeye ve onlarla birlikte hareket etmeye başlar.

Toplumlar, yakınlık, uzaklık, akrabalık, hasımlık v.b. insan ilişkileri üzerinde temellenen sosyo-ekonomik yapılardır. Birçok farklı bireyden oluşan toplum elbette aynı probleme birden fazla çözüm getirebilecektir. Farklı çözüm yollarının aranması ve bulunması, bu fikirlerin toplumların tüm katmanları tarafından benimsenmesi ve yayılması ile sonuçlanır. Bu açıdan hareketle, fikirsiz alışverişin bir anlamda da özgün yeni fikirlerin üremesine temel teşkil etmiş olduğu söylenebilir. Bu yeni fikirlerin üremesi; alımlanan bilginin başka bir bireyin mantık ve algı süzgecinden geçerek idrak edilmesi ve bu bilgiden hareketle yeni bilgilerin üretilmesi ile sonuçlanır.

Sanat eseri bağlamında bu süreç önceki bilgilere (eserlere) öykünme, yoluyla başlamaktadır. Örneğin ortaçağ Avrupa resmine bakıldığında, resimleme biçimlerinin belli başlı kurallara bağlı olduğu görülmektedir. Kabul edilen üretim biçimi, belirli formatların dışında yeni ya da farklı kompozisyonların denenmesine izin vermez. Ortaçağ ressamı için yapılabilecek tek bir şey vardır. Hazır üretilmiş formatlara öykünerek, o sınırlar dahilinde olabildiğince özgün olmak (Resim 1.8. ve 1.9.).

Bonaventura Berlinghieri'nin 1235 yılında yaptığı "Aziz Francis ve Hayatından Kesitler" isimli sunak panosu resmi ile Cimabue'nin 1270 yılında yaptığı "Maesta di Santa Trinita" isimli sunak panosu resimleri karşılaştırıldığında, her iki resmin de erken dönem Hristiyan resim biçimi olan "Maniera Greca"³ stilinde yapıldığı görülmektedir. Aralarında 35 yıl bulunan bu iki resmin kompozisyon özelliklerine bakıldığında, benzerlikler oldukça aşikardır.

³ 12. ve 13. yüzyıllarda Bizans dini görselleri özellikle İtalya'da resim sanatında çok etkili oldu. Bu tarza maniera greca dendi. Dini tasvirlerde İsa ve Meryem Bizans stilinde betimlenmeye başlandı. Batılı sanatçılar, Bizanslı sanatçıların stilini ve tekniğini taklit etmeye başladılar. <http://blog.kavrakoglu.com/tag/maniera-greca/>



Resim 1.8. ve 1.9. Bonaventura Berlinghieri, Aziz Francis ve hayatından kesitler, ahşap üzeri tempera 1235, Cimabue, Maesta di Santa Trinita, ahşap üzeri tempera 1270

İki resim arasında bir değerlendirme yapıldığında, kompozisyonun ve figürlerin ele alınış biçiminin belirli bir sistematigi içerdiği görülmektedir. Figürler önem sırasına göre hiyerarşik olarak konumlandırılmıştır. Berlinghieri’de daha statik olan figürler Cimabue’nin resminde biraz daha hareketlendirilmiştir. İki resimden de anlaşıldığı üzere Cimabue, Berlinghieri gibi daha önceki dönem sanatçılarının resim üretme biçimlerini incelemiş ve dönemin sınırlılıklarının elverdiği oranda geliştirmiştir.

Rönesans’a gelindiğinde İncil’in öğrettiği katı resimleme biçimleri kırılmış ve bu rahat ortamda farklı resimsel yaklaşımların denendiği ekoller filizlenmiştir. Bu ekollerin sanatçıları edindikleri bilgileri/yöntemleri gelecek nesil sanatçıları yetiştirmek üzere öğretmeye başlamışlardır. Rönesans döneminde sanatçı olmak, hamilere sahip olmak ve aynı zamanda da verilen konularda resim, sanatsal üretim yapmak anlamına geliyordu. Stil olarak her ne kadar ekolleşme başlamış da olsa, 15. yüzyılda sanatçıların kullanacağı, renkleri dahi detaylandırılmış ve noter huzurunda imzalanmış sözleşmeler ile belirlenmiştir.

Bir 15. yüzyıl resmi, toplumsal ilişkilerin biriktiği bir çökeltidir. Bir yanda resmi yapan ya da en azından gözetimi altında yapılmasını sağlayan ressam, diğer yanda da ressamdan onu

yapmasını isteyen, bunun için gerekli mali kaynağı sağlayan ve tamamlandıktan sonra bir biçimde kullanmayı düşünen bir başkası vardır. İki taraf da ticari, dini, algısal, yani geniş anlamıyla toplumsal kurumlara ve geleneklere bağlı çalışır. Bugünkünden farklı olan bu kurum ve gelenekler, iki tarafın birlikte oluşturduğu resim formlarını etkiler (Baxandall, 2015, s. 13).

Baxandall'ın yazdıklarına bakıldığında önemli iki durum açıkça ortaya konmuştur. Birinci olarak resim; ticari bir anlaşma sonucu üretilmektedir. İkinci gerçeklik ise resmin, ressamın gözetiminde veya bizzat ressam tarafından yapılması olgusudur. Bu noktada ikinci durum oldukça ilginç bir noktaya işaret etmektedir. Ressamın atölyesinde çıraklarının olduğu ve bu çırakların ressamın siparişlerinin tamamlanmasında aktif rol oynamakta olmaları; sanat eserinin 15. yüzyıldan başlayarak kolektif bir yapı içerisinde üretildiğini bize göstermektedir.

Öyle ki bazı sözleşmeler Baxandall'ın ortaya koyduğu gibi, siparişi veren kişi ya da kurumla anlaşma yapan sanatçının özellikle resimlerin hangi bölgelerinde bizzat çalışacağını dahi sınırlandırmaktadır (Baxandall, 2015, s. 41).

Devam eden çıraklık sistemi içerisinde, sanatçı eğitim verdiği çırağından birçok şekilde yararlanır. Eğittiği çırağına resminin bazı kısımlarını tamamlattırır, çeşitli tuvallerin hazırlanması görevini çırağına verir. Çırak ara sıra ressamın verdiği görevlerden bağımsız olarak kendi gelişimini tamamlamak adına, yanında çalıştığı ressamın resimlerinden kopyalar yapar (Resim 1.10.). Sanat tarihinde, bu yöntemle üretilmiş birçok benzer iş bulunmaktadır. Bu noktada eğitimin bir parçası olarak görülebilecek öykünme, daha önce yapılan sanat eserinin yeniden üretimi olarak görülebilir.



Resim 1.10. Leonardo tarafından yapılan Mona Lisa ve Leonardo'nun öğrencisi tarafından kopya edilen Mona Lisa

Bazı özel durumlarda ise çırak, sanatçının resminin belirli kısımlarını yapmayı kendisi üstlenir. Bu durum ortaya çıkan resimde üslup açısından farklılıklar da getirebilir. Örneğin, Leonardo da Vinci, çıraklık döneminde, ustasının Andrea del Verrochio'nun eserinde yer alan soldaki melek figürünü kendisi yapmıştır. Öyle ki bu melek figürü resmin geri kalanıyla boyanış biçimi bakımından farklılıklar göstermekte ve resmi dönüştüren bir plastik eleman durumundadır (Resim 1.11.).



Resim 1.11. Andrea del Verrochio ve Leonardo da Vinci, İsa'nın Vaftiz Edilmesi, 177 x 151 cm
Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1472-1475

18. yüzyılın sonlarına dek bir yansıtma görevi gören sanatın gelişimi incelendiğinde önceden öğrenilmiş bilgilerin güncellenerek yeni formatlarda tekrar uygulanması ile üretimlerin şekillendiği görülür. Bu durum da bir nevi yeniden üretim tanımına uymaktadır. Zira, sanatın gelişimi karşıt hareketlerin diyalektiği üzerinden şekillenmiştir. Bilindiği üzere gelişim süreci “tez-antitez-sentez” olarak bilim adamları tarafından saptanmıştır. Sanatta da gelişim, karşıt fikirlerin filizlenerek var olan sanat anlayışına karşı duruş sergilemesi ve ardından sanat tarihi tarafından bütüncü bir çerçevede toplanmasıyla olur. Dolayısıyla kültür nesnelere tarihsel süreçte birden fazla rolü üstleniyor olmaları, onların birden çok anlamı ifade etmelerini meşru kılmaktadır.

Bu doğrultudan bakıldığında, kültürel alanda yeniden üretim, insan faktörü dolayısıyla organik bir yapıdadır ve farklı biçimlerde ortaya çıkabilmektedir. Kesin olan durum ise, insanlığın değişken doğası ile paralel olarak yeniden üretimin, kültür ve sanat özelinde çağlar boyu aktif rol oynamış olduğudur. Walter Benjamin de Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı adlı eserinde bu düşünceyi olumlamaktadır.;

Aslında sanat yapıtı her zaman yeniden-üretilbilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine inşalarca yeniden yapılabilmiştir. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan çalışmaları gerçekleştirmişlerdir (Benjamin, 2014, s. 52).

Bu noktaya kadar farklı temel alanlarda oluşan yeniden üretim biçimleri ile ilgili olarak genel örnekler verilen bu tezde, sanat temel alanı içerisinde ön plana çıkan yeniden üretim biçimleri/dürtülerini kategorize ederek tez boyunca bölümler halinde derinlemesine inceleme gereği ortaya çıkmıştır.

Sanat temel alanında yeniden üretim biçimlerini incelerken, endüstri devrimi öncesi ve sonrası olarak iki zaman dilimi içinde ayrı ayrı olarak ele alınmasının; doğal süreç içinde yeniden üretme ile bilinçli olarak yeniden üretme eylemleri arasında oluşabilecek karmaşıklığın giderilmesi adına yararlı olacağı kanısındayım. Bu noktada tarihsel bir süreç izlemek, Batı sanat tarihi içerisinde özellikle usta-çırak ilişkileri doğrultusunda ortaya çıkan benzerlik ve tekrarları adlandırabilmek adına önemli noktada durmaktadır.

Ayrıca, bir deneyimleme mekanizması olarak “Algı”nın sanat eseri ile ilişkilerini ortaya koyulması, bu tez bağlamında yeniden üretim ile geçirdiği dönüşümün izinin sürülebilmesi adına önem taşımaktadır. Bu noktada algı ve algı biçimlerinin de genel tanımının yapılması gereği ortaya çıkmıştır.

1.2. Algı

“Biz tikel içinde genelliği bulmadıkça, tek bir şey hakkında, bireysel bir şey hakkında öğrenebildiğimiz hiçbir şeyin yararı olmaz.”

Rudolf Arnheim

Bu tez özelinde algı, bir önem noktası olarak ortaya çıkmaktadır. Algı dış dünyanın idrak edilmesi ve deneyimlenmesinde insanın birincil olarak başvuru noktaları olan duyuların bilinç/zihin tarafından işlenmesi ile oluşmaktadır. İnsan dış dünyanın deneyimlenmesinde öncelikle duyularına başvurur.

...zihnin, dünya ile baş edebilmek için iki işlevi yerine getirmesi gerektiği açık. Enformasyon toplamalı ve bu enformasyonu işlemelidir. Bu iki işlev teoride düzgün şekilde birbirinden ayrılmıştır, fakat pratikte de ayrılır mı acaba? Tıpkı, ağacı kesen kişiye, kereste deposuna ve marangoza, ya da ipekböceğine, dokumacıya ve terziye ayrı ayrı işler düşmesinde olduğu gibi, bu işlevler de işlem dizilerini birbirini dışlayan alanlara mı ayırıyorlar?... Aslına bakarsanız, birazdan göstereceğim gibi, bu tür bir iş bölümü mevcut olsaydı, algılama ve düşünmenin bilişsel düzeyde nasıl birlikte çalıştığını anlayamazdık... Tam da algılama, şey tiplerini, yani kavramları topladığı içindir ki, algı malzemesi düşünce açısından kullanılabilir hale gelir; tersinden söylersek, duyu malzemesi olmasaydı zihnin düşünmesini sağlayacak bir şey olmazdı (Arnheim, 2012, s. 15).

Örneğin bir kalemin, kalem olarak idrak edilmesi görme merkezinin önümüzde yer alan kalemin görüntüsünün zihnimize aktarılması ile olur. Ardından kaleme dokunduğumuz zaman yapısı ile ilgili duyular alırız. Eğer kalemi koklarsak ahşap kokusunu alır ve malzemesine dair bir bilgi ediniriz. Bu basit örnekten anlaşılacağı gibi duyularımız/duyu organlarımız tarafından beyin merkezimize iletilen bilgilerin bu merkezde işlenmesi ile deneyimlediğimiz nesneye dair bir algı oluşumu ya da oluşum süreci başlar. Bu noktada birbirine çoğunlukla karıştırılan duyum ve algı arasındaki farkın ortaya konabilmesi, bu iki olgunun tanımlarının doğru bir şekilde yapılabilmesine bağlıdır.

Atkinson ve Hilgard (1995) için Algı; "...çevredeki uyaran görüntülerin organizasyonu ve yorumlanması süreci olup, duysal verilerin bütünsel bir örüntü halinde bir araya getirilmesi ile belirtilmektedir". Kenan Gürsoy için ise; (2007, s. 14) "Algı, bilinç ile dünya, insan ile dış çevre arasındaki bağlantının kurulduğu, en yalın bir biçimde belirdiği bir zemin niteliğindedir."

Yukarıda yer alan iki tanıma bakıldığında, algının, duyuların beyne ilettikleri bilgiler sonucunda öznel bir düşünme filtresinden geçerek oluştuğu anlaşılmaktadır. Bu noktada önemli olan şey ise duyunun algıyı oluşturan ana etmen olarak tüm süreçte önemli bir yer tuttuğudur.

Duyu daha genel olarak, duyu organlarının dış uyarımları alarak bu uyarımların zihne iletilmesinde aktif rol oynar. Duyumlar olmadan algı oluşmaz⁴. Maurice Merleau-Ponty algının dünyasını 1948 yılında Fransa'da Fransız radyo programı uyarınca gerçekleştirdiği sohbetlerinde şöyle tanımlamaktadır; (2005, s. 11) "Algının dünyası, yani

⁴ Duyu organları dışarıdaki uyarımları alarak, bunları sinirler aracılığıyla beyindeki merkeze iletir. Bu sayede duyum oluşur. Duyum ses, ışık, koku ya da basınç olabilir. Algılamada duyum oldukça önemlidir. Algının meydana gelmesi için duyum, duyumun meydana gelmesi için uyarım, uyarım için uyarıcının olması gerekir <http://www.psikolojik.gen.tr/algı.html>

bize duyularımızla ve gündelik yaşamdaki tutumumuzla açılan dünya, ilk bakışta en iyi bildiğimiz dünya gibi geliyor, ona erişmek için araçlara hesaplara gerek yok çünkü. Bu dünyaya girmek için gözlerimizi açıp kendimizi yaşamaya bırakmak yeterli gibi.”

Algının dünyası Ponty için deneyimlerimiz ile ulaşılabilecek kadar kolay olsa da bu dünyanın açıklığa kavuşturulması yine onun için oldukça zahmetli bir iştir. Algının dünyasının anlaşılması, öncelikle algının fizyolojik oluşumunu tanımlamakla başlar. Duyular yoluyla edindiğimiz öznel bir deneyim olan algının, şeylerin gerçekliğine ulaşmak noktasında bireyi genel olarak yanıltabileceği görülmektedir. Bilimsel bilgiyle karşılaştırıldığında duyular bireyi aldatıcı bir noktada durmaktadır. Zira daha önce de belirtildiği gibi duyular, beyin merkezine duyu organlarının gönderdiği sinyallerdir. Bu noktada duyuların öznel deneyimler olması, bilimsel bilginin oluşturulması noktasında güvenilir bir kaynak olamayacaklarını söylemek bakımından doğru olacaktır.

Descartes bilimsel araştırmaların ulaştığı sonuçlara hiç başvurmadan, yalnızca duyumsanabilir şeyleri inceleyerek duyularımın yanıltıcılığını bulgulayabileceğimi, bu sayede de yalnızca zihne bel bağlamam gerektiğini öğrenebileceğimi söylemişti. Diyelim ki bir balmumu parçası görüyorum. Peki bu balmumu tam olarak ne? Şurası kesin ki balmumu ne beyazımsı rengi, ne belki yitirmediği çiçek kokusu, ne parmağımda duyduğum bu yumuşaklık, ne de elimden bırakınca çıkardığı kuru ses. Bunlardan hiçbiri balmumunu oluşturumuyor, balmumu bu niteliklerin hepsini yitirse bile varolmayı sürdürüyor çünkü. Örneğin balmumunu eritem, renksiz bir sıvıya dönüşse, kokusunu alamaz olsam ve dokusu parmağıma direncini yitirse... Buna karşın aynı balmumu hala orada diyorum... Belli ki balmumunun gerçekliği kendini yalnızca duyulara göstermiyor işte, çünkü duyularım bana hep belli bir büyüklüğü ve biçimi olan nesnelere sunuyor (Ponty, 2005, s. 13-14)

Psikoloji ve bilişsel bilimlerle daha çok ilişkilendirilen bir olgudur algı. Algının zihin merkezli bir deneyimleme mekanizması olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Bu noktada plastik sanatlar temel alanında algılama biçimlerinin eser ile izleyici arasındaki ilişkiyi nasıl düzenlediğine eğilmek önem arz etmektedir.

Kubilay Hoşgör (2016): “Algı Problemi Üzerine” başlıklı makalesinde; “Algı, dış dünyaya açıldığımız kapıdır. Bu oldukça basit tanımlamaya dikkatle bakılınca terimin anlamının belirsizleştiği görülür. Çünkü gündelik yaşamımızda bir şeyleri algılamaktan söz ettiğimizde çoğunlukla görsel algıya işaret ederiz. Böylece algıyı, görmeye indirgemiş oluruz.” diyerek insanların dünyayı algılama biçimlerindeki hiyerarşiyi ortaya koymuştur. Bu noktada birincil algılama biçimimizin görsel algılama olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Görme ve algılama görsel algının temelini oluşturmaktadır. Bireyin seçme yaparak, görme işlemini gerçekleştirmeye başlaması anından itibaren görsel algı süreci başlamıştır. Bir yapıtın algılanmasında görme en önemli duyudur. Bireyin yapıtı görmesi ve gördüğü yapıtın

bilincine varması, yapıtın birey tarafından algılanmasında ön koşuldur. Birey; nesnelere, şekilleri, biçimleri, renkleri algılamakta öncelikle bir bütün halinde görsel olarak algılamaktadır (Beyoğlu, 2015, s. 334).

Yukarıda yer alan alıntıda da belirtildiği gibi; herhangi bir birey, bir resmi izlediğinde önce şekilleri, daha sonra renkleri görür, daha sonra ise resmin konusunu ve düşünsel boyutunu fark etmeye başlar. Böylesine bir algılama biçimi bize zihinsel sürecin sanat eserlerini deneyimlemede oldukça aktif olduğunu göstermektedir.

Görsel algı: görsel uyarıcıları fark etme ve bunların ayrımını yapabilme ve daha önceki tecrübelerle bağlantı kurmak suretiyle bu uyarıcıları deşifre edebilme yeteneğidir. Görsel algı, imge ve imgelemi etkilediği için önemli bir yer teşkil etmektedir. Görsel algılamada, birey görme duygusu ile aldığı bilgiyi anlamak için, görsel uyarıcıları anlamlı bir şekilde ayırt etmekte, yorumlamakta, sınıflandırmakta ve genellemektedir (Beyoğlu, 2015, s. 336).

Görsel algının bir resmin birey tarafından algılanmasındaki rolü üzerine küçük bir örnek vermek gerekir ise; iki yakın dönem ve biçimsel üslupta yapılmış benzer resimlere bakmak yeterli olacaktır (Resim 1.12. ve 1.13.).



Resim 1.12. Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, Jan Six'in Portresi, 112 x 102 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1654

Yukarıda yer alan, Rembrandt Harmenszoon Van Rijn tarafından yapılmış "Jan Six" portresine yakından bakıldığında resmin yüzeyinde, fırça darbelerinin bilinçli olarak bırakıldığı fark edilir. Formu takip eden renk alanları, ışık ve gölge etkileriyle

birleştğinde resimdeki hacmi algılamamızı sağlar. Aslında göz beyine yüzeyde görüneni olduğu gibi iletmektedir. Fakat beyin bu görüntüyü işleyerek, renkler ve fırça darbelerini bir adamın görüntüsü olarak algılanmasını sağlamaktadır. Bu portrede özellikle Jan Six'in üzerine giydiği kıyafetine yakından bakıldığında, paltosu ve gömleğinde yer alan işlemlerin sarı ve tekrar eden fırça darbeleriyle yapıldığı görülmektedir. Özellikle gömleğinin düğmeleri oldukça serbest fırça darbeleriyle oluşturulmuştur. Boyama biçimi düğmenin karakterine dair fazla bir ipucu vermiyor olsa da düğmenin hacmi ve materyali hissedilmektedir. İşte bu noktada görüntünün dışına taşan hissetme eylemi, duyularımızın aktarıldığı beynin algı merkezi tarafından düzenlenmektedir.



Resim 1.13. Peter Paul Rubens, Markiz Brigida Spinola-Doria'nın portresi, 152,5 x 99 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1606

Rembrandt'ın Jan Six Portresi üzerinde durulduktan sonra, Peter Paul Rubens'in Markiz Brigida Spinola-Doria portresine bakılırsa, resmin görsel algıda tetiklediği süreçlerin daha farklı olduğu söylenebilir. Markiz, nerede olduğu tam olarak anlaşılmasa da aydınlık bir mekandan izleyiciye bakmaktadır. Kıyafetinin her bir kıvrımı özenle işlenmiş ve fırça izi bırakmayacak şekilde boyanmıştır. Kıyafetin üzerinde yer alan boyunluk ve çeşitli işlemler tek tek detaylarına kadar bir bakışta anlaşılacak bir biçimde

resmedilmiştir. Bu noktada izleyicinin göz aracılığıyla deneyimlediği görüntü, zihinde tam ve eksiksiz olarak belirir. Başka bir deyişle Rubens'in portresi, bireyin zihninde görsel algı açısından daha doğrudan bir süreç izler.

Yukarıda örneği verilen her iki portrenin de fiziksel özelliklerine bakıldığında, ikisinin de çeşitli ebatlarda, hazırlanmış şaselere gerilen tuval bezleri üzerine yapıldığı görülmektedir. Teknik olarak yağlıboya tercih edilmiş ve eserler bu malzemeyle gerçekleştirilmiştir. Bu noktada bu iki resme bakan bir kişi öncelikle, yüzey üzerine sürülen boya ve renkleri fark eder. Daha sonra bu iki nesnenin bir resim olduğunu kavrar. Resim olarak zihnine kodlandığı bu imajları derinlemesine inceleyerek, belirli kişilerin portreleri olduğunun bilincine varır. İzleyen için belirli kişilerin portreleri olarak anılan bu imajlar, doğada var olan ya da daha önce var olmuş kişileri imlemektedirler. Bu noktaya kadar kat edilen algılama süreci, kendisine yeni bir yol bularak eserlerin derinlemesine irdelenmesini sağlayacaktır. Yeni sürecinde izleyen resimlerdeki küçük detayları fark eder, arka plan ile figürlerin arasında fiziksel olarak bulunmayan fakat algısal düzeyde sezilen boşluğu kavrayarak, ışık gölge ilişkilerini kurar. Bir anlamda buna eserin zihinde hayat bulması denilebilir. Algılamanın tüm süreçlerinin, aynı resimleri farklı ışıklar altında görmek, dijital kopyalarına bakmak veya resimlerin orijinallerine bakmak gibi eylemler ile birlikte yeniden yaşanacağını da söylemek gerekir.

Algılama süreçleri ile ilgili olarak; Güler Ertan ve Emin Sansarcı "Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı" kitabında, algılama süreçlerini tanımlarken; algının oluşabilmesinin bir örgütlemeye bağlı olduğunu öne sürerler. Örgütlenmenin gerçekleşebilmesi için belirli, etmenlerin (çevresel algı, algı alanı, algı yetisi, ilgi ve beğeni) ön plana çıktığını ve bu etmenler sayesinde dünyayı algılanacak bir alan olarak gördüğümüzü yazarlar. Aynı zamanda Algının kendisini oluşturan tüm duyuların toplamından çok daha fazla bir anlam ifade ettiğini belirterek, algının duyuların ötesinde Alman psikologların "Gestalt" olarak adlandırdıkları bir algısal psikoloji olgusu olduğuna değinmişlerdir (Ertan & Sansarcı, 2016).

Ertan ve Sansarcı'nın Algı ile ilgili olarak ortaya koydukları olgular daha çok görsel sanatlar alanı ile ilgili olup, görsel algıda algılama süreçleri olarak adlandırılabilirler. Resim temel alanından bakıldığında da 20. yüzyıl öncesinde üretilmiş her türlü pentür, grafik, baskıresim gibi çeşitli mecraların bireyler tarafından algılanması görsel algının süreçleri üzerinden ilerlemektedir. 20. yüzyıl ve sonrasında, sanatta, üretim biçimlerinin

arasındaki sınırların erimesiyle birlikte, görsel algının da dışında bir edim mekanizması oluşur. Buna basit bir örnek vermek gerekirse 20. yüzyılın en büyük buluşlarından biri olarak anılabilecek olan sinema örneği görsel algının sınırlarını aşan bir üretim tekniği olarak ön plana çıkar. Burada bahsedilen günümüzde görsel ve işitsel duyuları birden çok noktada harekete geçiren çağdaş sinemadır.

“Apocalypse Now” (Kıyamet, Şimdi) başlıklı, Francis Ford Coppola imzalı savaş filmi, izleyiciyi konforlu koltuklarından bir savaş alanının içerisine çeker. Filmde ana kahraman, yoldan çıktığı söylenen bir albaya suikast düzenlemesi için özel bir emir alır. Vietnam savaşındaki farklı cepheler içerisinden geçerek ilerleyen öyküde, izleyicinin algısının farklı katmanlarda etkilendiği görülebilir. Görkemli ve gerçekçi savaş sahneleri izleyiciyi savaş alanının orta yerine çeker, yüksek kalitede kaydedilmiş seslerin varlığı ise izleyiciyi savaş alanının ortasında bir kıyamette yer aldığına inandırır. Akıllıca yazılmış senaryo ve oyuncuların karakterlerini canlandırmadaki başarıları da izleyenin, savaş alanı ve karakterlerin arasındaki ilişkiyi kavramasına yardımcı olur. Tüm bu olguların bütünleşik idrakı izleyicide, içinden çıkmak isteyecekleri fakat çıkamadıkları konforsuz bir alan oluşturmaktadır. Sinema bu noktada tüm teknik olanaklarını kullanarak, Vietnam savaşını yeniden üreterek izleyiciye bir savaş tecrübesi sunmaktadır. İzleyicinin zihnine iletilen görüntü, ses ve senaryo, düşünsel boyutta duyumsadığı tüm veriler, bütünleşerek filme dair kişisel algıyı oluşturmaktadır.

Bu noktaya kadar gösterilen algının süreçleri iki temel noktanın önemini göstermektedir. Algının nesnesi ve algının öznesi. Algının nesnesi denildiğinde bu tez bağlamında sanat eserleri, öznesi denildiğinde ise deneyimleyen mekanizma olan bireyin anlaşılması gerekmektedir.

Bir algı edimi, asla yalıtılmış değildir; geçmişte yapılmış ve bellekte yaşayan sayılamayacak kadar çok benzer edimden oluşan bir akışın son evresidir sadece. Keza, geçmişin ürünleriyle birlikte depolanan ve bu ürünlere karışan şimdiye ait deneyimler, gelecekte algılanacakları da önceden koşullandırır. Bu yüzden daha geniş anlamıyla algı, zihinsel tasavvuru ve onun doğrudan duyuşal gözlemlerle olan ilişkisini de içermelidir (Arnheim, 2012, s. 98).

Arnheim’in belirttiği gibi, algı edimi, birden çok boyut ile birlikte düşünülmelidir. Özellikle herhangi bir şeye dair oluşmuş olan fikirler, bireylerin şeyler ile ilgili edimlerinin tamamı, algının sürecinde kendilerine yer vermektedir. Ancak algının her zaman öznel olup olamayacağı da bir tartışma konusudur. Sosyal bir organizma olan toplumlarda bireyler birbirlerini etkileyerek şeylerin deneyimlenmesi sürecinde bir tür ön algı yaratımı oluşturabilirler. Toplumsal yaşanmışlıklar bu noktada önemli bir algı kanıtı

olarak önümüze çıkarlar. Burada algı kanıtıyla kastedilen şey; edinilmiş algının, zihinlerdeki kolektif yansımasını olumlayan gerçeklerdir. Bir örnek göstermek gerekirse; Pearl Harbor saldırısı sonucunda 2. dünya savaşına giren Amerika Birleşik Devleti vatandaşları için Japonya; arkadan vuran ve yok edilmesi gereken bir canavar olarak algılanmaya başlar. Böyle bir algı; toplumda sahanlığını genişleterek, tüm çekik gözlü insanların kötü algılanması neticesine varmıştır. Aynı şekilde, 2. dünya savaşı sırasında toplumsal algıyı kontrol etmek amacıyla birçok karikatüre ve çizgi filme de başvurulmuştur (Resim 1.14.). Arka sayfada yer alan karikatüre bakıldığında müttefik güçlerin taşlar olarak temsil edildiği, mihver devletlerin ise 3 başlı bir dev olarak gösterildiği görülmektedir. Deve taş atan bebeğin hemen yanında “David & Goliath ... And David Slew The Giant.” (Davut ve Golyat... Ve Davut, devi öldürdü) yazmaktadır. Böylece kutsal hikayelere yapılan göndermeyle birlikte müttefiklerin, mihver devletlerine karşı bir tür kutsal savaş yürüttükleri algısı da aşılacaktır.



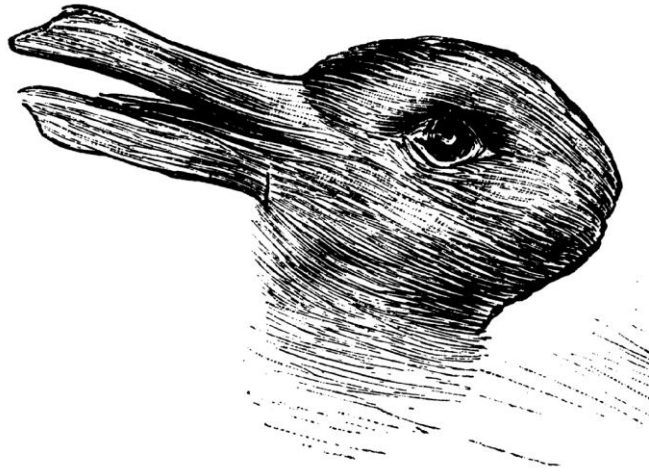
Resim 1.14.: 2. Dünya Savaşı, Politik karikatür. 1942

Algının öznel bir süreç olup olmadığı konusu üzerinde verilen karikatür örneği, toplumsal algının varlığını olumlamaktadır. Fakat Algının öznesinin insan olması ve algı sürecinin zihinsel bir faaliyet olması bizleri algının öznelliğine döndürür. Öyle ki toplumsal algının oluşması süreci de bireysel deneyimin medya, sanat gibi yollar ile çeşitli mecralar üzerinden topluma yayılması ve bu mesajların algı öznesi olan insanlar tarafından tekrar deneyimlenmesi ile oluşmaktadır. Bu noktada algının toplumsal boyutunun da öznel olup olmadığıyla ilgili bir paradoks mevcuttur.

Algı ile ilgili olarak kesin olan şey, deneyimler tarafından edinilmiş bilgilerin algı süreçlerine etki ettiği ve algının oluşumu sürecindeki zihinsel faaliyetlerde referans noktaları olarak bu bilgilerin kullanıldıklarıdır.

Bu tezin ana izleği olan algı ve sanat eseri arasındaki ilişkiye dönersek, Gombrich'in, yanılsama yaratabilecek imajların görsel algıya başvurarak kavramasına dair ele aldığı görsel yanılsama örneği, önemli bir algı problemi olarak ortaya çıkar (Resim 1.15.)

...Resimdeki bir tavşan ya da bir ördek olarak görebiliriz. İki yorum da herhangi bir güçlük çıkartmamaktadır. Buna karşılık bir görme biçiminden ötekine geçtiğimizde ne olduğunu tanımlamak, çok daha güçtür. Karşımızda gerçek bir tavşan ta da gerçek bir ördek bulunduğu yanılsamasına kapılmadığımız, açıktır. Kağıt üzerindeki figür, bu iki hayvandan hiçbirine özellikle benzememektedir. Yine de ördeğin gagası tavşanın kulaklarına dönüştüğünde ve daha önce dikkat edilmeyen bir leke, tavşanın ağzı olarak önem kazandığında, figürün gizemli bir değişime uğradığı kuşkusuzdur. Biraz önce “dikkat edilmeyen” dedim. Ancak yeniden öteki görme biçimi olan “ördeğe” geçtiğimizde, söz konusu leke algılama alanımıza girer mi? Bu soruyu yanıtlamak için, gerçekte “ne olduğunu” görmeye çalışmamız, başka bir deyişle figürü görme biçimi olmaksızın görebilmemiz gerekir; buna kalkıştığımızda, işin olanaksız olduğunu hemen anlarız (Gombrich, 1992, s. 20-21).



Resim 1.15. Görsel İlüzyon, Tavşan mı, Ördek mi?

Duyuların yolundan giderek yukarıda yer alan görseli algılamak istediğimizde, önümüzdeki görüntünün ne olduğu ile ilgili olarak kesin bir yargıya varamayız. Resim sanatında önemli bir yere sahip olan görsel yanılsamaların, bakma biçimine göre farklılık gösterecek imajların oluşmasına temel teşkil ettiği bilinmektedir. Bir görüntüye birden fazla görsel kimlik yüklemek, görsel algının, söz konusu imajı bilme eylemi üzerinde yetersiz kalmasına sebep vermektedir. Bu noktada duyumlara güven konusunda sürüncemede kalınır. Böylelikle bu tip imajlar görme biçimi ve psikolojiye bağlı olarak

bellekte kodlanırlar. Bu konunun başında yer verilen “Duyumlar yoluyla edindiğimiz öznel bir deneyim olan algının, şeylerin gerçekliğine ulaşmak noktasında bireyi genel olarak yanıltabileceği görülmektedir.” ifadesinin hatırlanması; bu noktada çok kimlikli imajların çözümlenmesinde bir yol gösterici olarak kullanılabilir.

Sanat tarihine bakıldığında da görsel yanılsamaların, sanatçılar tarafından başvurulan olgular olarak öne çıktıkları görünmektedir. Örneğin Guiseppe Arcimboldo'nun resimlerine bakıldığında, farklı elemanların bir araya gelerek bir başka görüntüyü oluşturdukları görülür (Resim 1.16.). “Aşçı” başlıklı portresinde, Arcimboldo, olmadık nesnelere insan sureti üreterek, özgün bir portre oluşturmuştur. Kızartılmış domuz, ve bütün tavuk bir yüzün önemli parçalarını oluşturarak izleyicide, ağız açık hafif gülen bir adam izlenimi yaratır. Kapaklı servis tabağının arasında kalan bu yüz, servis tabaklarıyla birlikte, formel bir portre görünümünü tamamlamaktadır. Zira servis tabağının alt kısmı portresi yapılan aşçının şapkasını ifade etmektedir. Tabağın altında kalan yeşillikler de tabakla uyumlu bir biçimde yerleştirilerek, tabağın aslında tüylü bir şapkeyi ifade ettiği fikrini kuvvetlendirir.



Resim 1.16. Giuseppe Arcimboldo, Aşçı, 52 x 61 cm, 1570, Tuval Üzeri Yağlıboya

Arcimboldo'nun resmi izleyicide; resimsel elemanların farklı diziliş biçimlerinden dolayı bambaşka bir şey olarak algılanmasını sağlayan algısal bir bağ kurmaktadır. İkinci bir bakışta ise bu resimde portre olarak gördüğümüz yemeklerin yanı sıra, servis tabağının

kapağını tutan iki el göze çarpmaktadır. Bu noktada daha önce tezimizde değindiğimiz, “tavşan mı ?, Ördek mi?” görselinin yarattığına benzer bir algısal karışıklık oluşur. Resmin iki boyutlu dünyasında izleyiciyi kendi gerçekliğine davet edip, yeni bir portre algısı oluşturan resimsel elemanlar (tavuk, domuz v.b.) karşısında yer alan tanıdık ve bilindik iki el. Bu iki elin varlığı Arcimboldo'nun resminde oluşan atmosferi tekrar üreterek aslında aşçının, portresini imleyen şeylerin aşçının elleri olduğuna izleyiciyi inandırmaktadır. Bu noktada, görsel algının izleyiciyi birden çok kez değerlendirme yapmak durumunda bıraktığı söylenebilir. Başka bir deyişle bu tez bağlamında bu noktada resim izleyicideki görsel algıyı yeniden üretmektedir.

Bu tezde daha önce algının öznesi olan insanın tüm duyularını harekete geçirerek şeyleri ve şeylerin doğasını kavradığından bahsedilmiştir. Her ne kadar bu duyusal deneyimin yanıltıcı olabileceğinden bahsedilse de bu durum dış dünyanın algılanmasında sıkça başvurulan bir noktada durmaktadır. 21. Yüzyıl sanatının durduğu noktaya bakıldığında algının sürekli olarak değiştirilmesi sanat eserinin deneyimleyen üzerindeki birincil görevi olarak gözükmektedir. Tam bu noktada 20. yüzyılda temelleri atılarak gündelik yaşamın içerisine giren dijital alan bir yaratı ve tasarım alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Özellikle 2000'li yıllarda ön plana çıkarılan VR (Sanal Gerçeklik) kavramı sanatçılar ve tasarımcıların ilgisini çeken bir olgu olarak ön plandadır. Sanal ya da simüle edilebilir bu yaratı alanı olarak nitelendirilebilecek bu alan, sanatçıların üretim süreçlerini dönüştürmektedir.

Sanal gerçeklik gözlükleriyle kişi, fiilen gerçek dünyada yer alsada da zihnen başka bir gerçekliği deneyimlemektedir. Organik olarak dışsal olan alan, yapay bir biçimde, zihinde içselleşir. Orada olduğunu düşündüğünüz fakat orada olmayan şeylerin tuhaf dünyasında kullanıcıyı bir yolculuğa çıkarır. Bu alan tasarımcılar ve sanatçılar için muhteşem bir yaratı alanıdır. Fiziksel olarak deneyimlenemeyen ama sezilebilen bir gerçeklik (Resim 1.17).



Resim 1.17. Google VR ve TILT Brush ile üretilmiş 3 boyutlu görsel

Böylesine bir ikincil gerçeklik, algıda adaptasyonu gerektirmektedir. Başka bir deyişle sanal gerçekliği deneyimleyen kişi, fiziksel olarak gerçek dünyada hareket etmektedir fakat görsel gerçeklik gözlükleri ve ses iletici mekanizmalar kişide 3 boyutlu sanal dünyada olduğunun algısını oluştururlar. Günümüz teknolojisinde, sanal gerçekliğin deneyimlenmesinde sadece görsel ve işitsel duyular harekete geçirildikleri için, kişinin algısı 2'ye bölünmüş durumdadır.

Bu bölünmüşlük, kişinin kendi duyarlılığı üzerinden yönetilir. Yukarıda sözü geçen kişi, dokunma, koklama gibi duyularına yoğunlaşırsa, sanal gerçekliğin sunduğu dünyanın gerçekliğini sorgulayacaktır. Fakat aynı kişinin koku alma yetisi ve dokunma yetisini karşılayacak etmenler ortadan kaldırılırsa, kişinin sanal gerçeklikte deneyimlediği dünyanın gerçekliği sorgulanmayabilir.

Yukarıda yer alan örnek; duyuların iletilerinin zihin tarafından birincil olarak kodlanması ile birlikte algının değiştiğini, algının duyuların ilettiği veriler yoluyla kendisini yeniden ürettiğini kanıtlamaktadır. Tezin bundan sonraki bölümünde algı'nın üretim ve yeniden üretim ile olan ilişkisinden bahsedilmesi yerinde olacaktır.

1.3. Yeniden Üretim Ve Algı Arasındaki İlişki Üzerine

Bu noktaya kadar bu tezde öncelikle üretim ve tüketim ilişkilerinin üzerinde durulmuş, tüketimin bir sonucu olarak ortaya çıkan yeniden üretimin karakteristik özelliklerine değinilmiştir. Yapılan araştırma, yeniden üretimin insanoğlunun doğal bir döngüsü olduğunu açığa çıkarmıştır. Özellikle bu tez bağlamında kültürel alanda yeniden üretim ele alındığı için sanat eserlerinin yeniden üretilebilirliği veya bir sanat üretme

biçimi olarak yeniden üretim olguları üzerinde durulmuştur. Sanat eseri, öncelikle doğayı izleği içerisinde almış ve sanatçılar üretimlerini bu noktadan hareketle yapmışlardır.

Doğanın taklidi (mimesis) ile başlayan serüven, insan faktörüyle birlikte bire-bir kopya yapma çabası gütmiş, ardından yoruma dayalı bir yapıya bürünerek insanın merkezde yer aldığı bir sanat yapma biçimi kabul görmüştür. Bu noktada yorum yapmak yani bir şeye başka bir anlam yüklemek insanoğlunun bir anlatım ve ifade biçimi olarak başvurduğu bir yöntem olarak da ön plana çıkmaktadır. Görünen nesnenin anlamını değiştirmek, başka bir şeyi ifade eder hale getirmek bir başkalaşım sürecinin sonucu olarak karşımıza çıkar. Başkalaştırma dürtüsü, insanoğlunun varoluşunu sorguladığı süreç içerisinde, her bir olay, nesne gibi dış etmenlerin öznel algıda birey bazında farklı tahayyül ettiğini anladığı noktada ortaya çıkar.

Bir üretim olarak sanat eseri bu noktada öznel algının oluşması sürecinde algı öznesine sürekli olarak veri sağlar. Bu durum, sanat eserinin izleyicide harekete geçirdiği duyguların algı diline tercümesi olarak da okunabilir. Sanat eserinin kalıcılığı sonsuz bir deneyimleme mekanizmasını izleyiciye sunarak her bir bakışta yeni bir şeylerin keşfini mümkün kılarak algıyı aktif tutar.

Aktif bir algı edimi aynı zamanda algının başkalaşmasına da zemin sağlamaktadır. Bir sanat eserinin her bakışta farklı bir yönlerini fark etmek, o sanat eserinin zihindeki öznel algısını yeniden üretmek anlamına gelmektedir. Bu noktada sanat eserinin kendisinin özgünlüğü üzerinden oluşan dinamik algı yapısının; yeniden üretim yoluyla meydana getirilmiş ve referansları görünür olan başka bir sanat eserinde nasıl bir yol izleyeceği bir soru noktası olarak ortaya çıkmaktadır. Bu önemli soru noktasına bir cevap oluşturması açısından iki farklı dönemden iki farklı esere göz atmak yerinde olacaktır.

Bu noktada göz atılacak ilk eser; Vincent Van Gogh'un Rembrandt'ın orijinal eserini baz alarak yeniden ürettiği "Lazarus'un dirilişi"dir (Resim 1.18.).



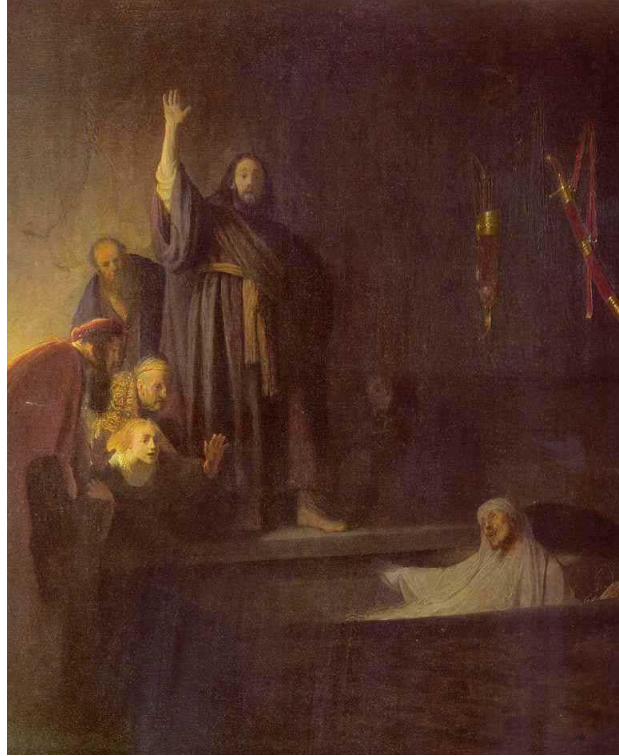
Resim 1.18. Vincent Van Gogh, Lazarus'un dirilişi, 50 x 65 cm, 1890, Tuval Üzeri Yağlıboya

Eserin esin kaynağı olarak gösterilebilecek olan Rembrandt'ın "Lazarus'un dirilişi" isimli esere baktığımızda iki eser arasında kompozisyon, ışık, gölge, üslup açısından büyük farklılıklar olduğu gözlemlenebilir (Resim 1.19.). Rembrandt'ın eseri Barok resim üslubunun öğeleri ile resmedilmiş iken Van Gogh'un yeniden yorumu, sanatçının kendi boyama biçimini, kendi renk anlayışını içermektedir. Bunun gibi biçimsel farklılıklar ele alınan konunun izleyicinin belleğinde oluşturduğu algının değişmesine sebep olmaktadır. Rembrandt'ın eserinde İsa karanlığın içerisinden mucizesini gerçekleştirirken görülmektedir. Özellikle İsa'nın mucizesini gösterdiği el hareketine ışık düşürülmüş ve ölüm gibi sessiz ve karanlık bir sonsuzluk ifadesini yaran bir resimsel eleman olarak önemli bir konuma yükseltilmiştir. Ebedi uykusundan uyandırılan bir ceset ve bu cesedin tekrar hareket etmesine karşın şaşkınlık ifadelerini gizleyemeyen kişiler resmin atmosferine katkıda bulunmaktadır. Rembrandt'ın resmine bakıldığında izleyicinin algısında mucizeyi gerçekleştiren İsa, karanlık ve sonsuzluk gibi soyut gibi kavramlar görselleşir.

Öte yandan Van Gogh'un resminde durum biraz daha farklıdır. Van Gogh'un paletine göre belirli bir ölçüye kadar sadık kalınarak yeniden üretilen resimde, karanlığın yerini aydınlık bir gökyüzü ve yüzünü gösteren güneş almıştır. Ölümü İsa sayesinde aşan Lazarus ve Rembrandt'ın resminde tanrısal bir ışık düşürülmüş kadın dışında Van Gogh'un resmi ile ortak görsel bir referans noktası görülmemektedir.

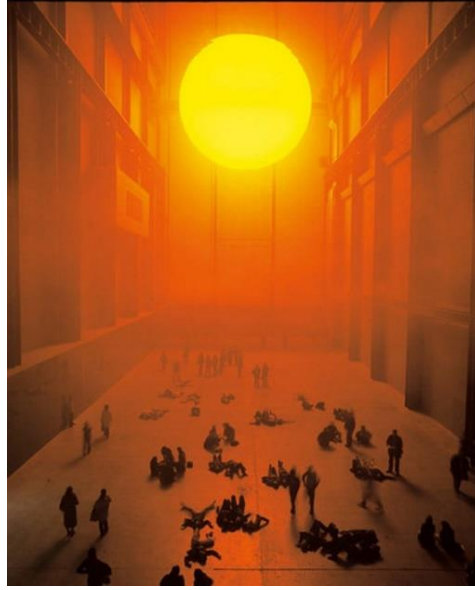
Bu noktada iki resmi birden gören bir bireyin algısında, Rembrandt'ın resmi kronolojik olarak daha önce üretildiği için referans noktası olarak tanımlanır. Resmin bellekteki izdüşümünde bulunan figürleri göz Van Gogh'un resminde saptayarak algı merkezine bu veriyi iletir. Artık izleyicinin zihninde ortak eleman olan birkaç figür üzerine kesişen ve aynı başlığa sahip olan iki resim yer almaktadır.

Van Gogh'un resmine bakıldığında tüm referans noktalarıyla birlikte bu yeni imajın Rembrandt'ın resminin yeniden üretimi olarak okunabilir. Yeniden üretim yoluyla ortaya konan bir eser olarak algılanan Van Gogh'un "Lazarus'un Dirilişi" resminin algısı da Rembrandt'ın resmi üzerinden temellenerek başkalaşım geçirmiştir. Başka bir deyişle, yeniden üretim yoluyla ortaya konan "Lazarus'un Dirilişi" (Rembrandt) ile oluşan görsel algı "Lazarus'un Dirilişi"nde (Van Gogh) kendini yeniden üretir.



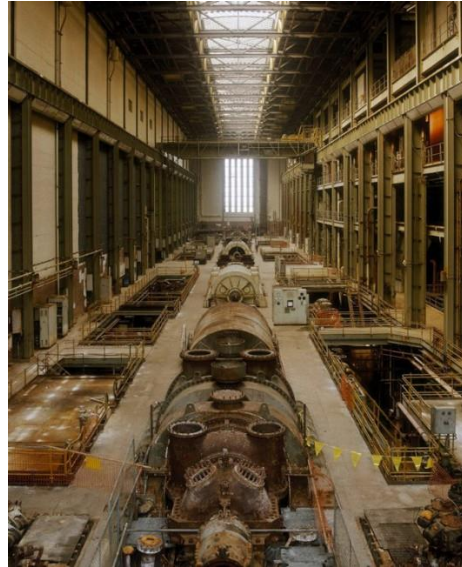
Resim 1.19: Rembrandt Harmenzsoon Van Rijn, Lazarus'un dirilişi, 96,2 x 81,2, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1630

Daha güncel ve ikinci bir örnek olarak Olafur Eliasson'un Turbine Hall'da gerçekleştirdiği "The Weather Project" enstelasyonu da mekânsal algıyı yeniden üreten bir eser olarak önemlidir (Resim 1.20.).



Resim 1.20. Olafur Eliasson, The Weather Project, 2003, Turbine Hall

Eliasson'un enstalasyonunu gerçekleştirdiği, İngiltere'de bulunan "Bankside Power Station"⁵ (Resim 1.21.) 20. yüzyılın sonlarında mimari öğelerine sadık kalınarak Tate modern -Turbine Hall adıyla sergi alanına dönüştürülmüştür.



Resim 1.21. Bankside Power Station, dönüşüm öncesi iç mekan görüntüsü

Turbine Hall (Bankside Power Station), mimari bir dönüşüm geçirerek, kullanım amacı bağlamında yeniden tasarlanarak sergi salonuna dönüştürülmüş ve dolayısıyla bir kimlik değişimi geçirmiştir. Toplumsal bellekte yeniden kodlanan bu mekan, yapısal

⁵ Bankside Power Station 1947 ve 1960 yılları arasında mimar Giles Gilbert Scott'ın projesi doğrultusunda elektrik santrali olarak inşa edilmiştir. Bu güç santralinin batı kısmı 1952'de tamamlanarak hizmete girmiş, doğu kısmı 1963'te tamamlanmıştır.
http://www.ressjournal.com/Makaleler/655167808_29%20Meliha%20S%C3%96ZER%C4%B0%20C3%96Z%C3%87EL%C4%B0K.pdf

elemanları ile halen dışarıdan bakıldığında bir elektrik santrali olmakla beraber, iç mekan olarak geçirdiği değişim sonucunda kent belleğinde yeni bir algı oluşturarak yeniden üretiminin ilk aşamasını tamamlamıştır. Mekanın birden fazla kimliğinin bulunuyor olması sadece kendisini ilgilendiren bir nokta değildir. Kamusal bir dönüşüm geçirerek sergi alanına evrilen bu mekan aynı zamanda da kentin çehresini de dönüştürmektedir. Endüstri merkezinden kültür merkezine evrilen kent çehresi de bu noktada algının kendisini yeniden üretmesi anlamında önemlidir.

Dönüşümü gerçekleşmiş bu mekanın iç kısmı da farklı sergilerle birlikte kendi algısını yeniden üretmektedir. Bu noktadan bakıldığında Olafur Eliasson'un The Weather Project'i mekanın algısında kalıcı olmasa da köklü bir değişiklik yapmıştır.

Kamusal alanda birçok çalışmaları bulunan Eliasson, 2003'te 50. Venedik Bienali'nde Danimarka'yı temsil etti ve Tate Modern Turbine Hall'de The Weather Project'i uyguladı. The Weather Project Turbine Hall'ü açık bir alana dönüştürmüştür. Yuvarlak diskte yüzlerce tek renkli sarı ışık yayan lambalar ve sis için nemlendiriciler kullandı. Çevresi ayna ile kaplanarak, izleyicilerin kendisinin küçük gölgelerini görmelerini sağladı. İzleyiciler yerde yatarak aynadaki yansımalarını izlediler (Sözeri & Ergin 2015, s. 483).

Eliasson'un kapalı bir mekanı ışık kaynağı ve sis ile birlikte sınırları kestirilemeyen alternatif bir doğa önerisi olarak tasarlayarak, iç mekanı ve doğayı yeniden üretmesi, mekan sınırlılıklarıyla şekillenen algının kırılması anlamına gelmektedir. Eliasson mekanı, mekanın algısını, atmosferi yeniden üretmiştir.

Bu noktaya kadar değinilen iki eser de algının sanat eseri ve yeniden üretim mekanizmalarıyla birlikte kendini yeniden ürettiğini ortaya koymaktadır. Algı tanımı gereği yaşayan bir organizma olarak da algılanabilir. Zira duyuların zihne aktarımı sonucu düşüncede tahayyül eden genel bir kabul olmasından ötürü algı; kendini yenileyen bir süreç içerisinde var olmaktadır.

İnsan ile doğrudan ilişkili olan sanat eserinin algı ile olan ilişki sürecinin ortaya konmasının ardından bu tezde ele alınacak olan; sanat temel alanındaki yeniden üretim süreçleri üzerine yoğunlaşılması yerinde olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

2.KLASİK PLASTİK ALGIDAN YENİDEN ÜRETİME DOĞRU KÜÇÜK ADIMLAR

Herbert Read; Sanatın Anlamı başlıklı kitabında şöyle diyor (2014): “Genel bir sanat teorisi şu düşünce ile başlamalıdır: İnsan, duyularının önüne konan şeylerin biçiminde, yüzeyine ve kütesine göre davranır. Eşyanın biçim, yüzey ve kütesinin belli ölçülere göre düzenlenmesi hoşumuza gider, böyle bir düzenin eksikliği ise ilgisizlik ve hatta büyük bir sıkıntı ve tiksinti verir.”

Read; yukarıda yer verilen alıntıda belirli ölçütlerin insanların beğenilerini harekete geçireceğini söylemektedir. Burada kastedilen, ilk çağlardan beri insanoglunun içinden gelen bir beğeni ölçütü olması olgusudur. Mağara resimlerine bakıldığında dahi bu resimlerin büyü ve iletişim amacıyla yapılmalarına rağmen belirli düzenlemeler içerdikleri görülmektedir. Avcıyı ve avı simgeleyen şekiller ayrı tutularak bir sahnenin canlandırılması kaygısıyla belirli kompozisyonlar düzenlenmiştir. Elbette burada antikite ve sonrasında oluşan kompozisyon kavramlarıyla bir ilişki kurmamak gerekir. Tam da Read’in belirttiği gibi içsel bir dürtü ile kendiliğinden oluşmuş kompozisyonlardır bunlar.

İlk sanat yaratmaları örneğin; büyük bir olasılıkla büyü yapma edimine, şarkı söylemeye, dans etmeye benzer bir nitelik taşıyordu. Sanatın kurumsallaşması adına ilk ve en köklü atılım olan “mimesis”e kadar sanat, bir büyü aracıydı, ayinin bir parçasıydı. Acımasız doğaya rağmen yok olmayan insan baştan beri bir büyücüdür aslında (Worringer, 1993, s. 20).

Burada, Worringer’in üzerinde durduğu nokta, sanatın kurumsallaşması yoluyla geçirdiği dönüşümdür. Antik Yunan toplumunun felsefeyi tüm öğretilerin temeli noktasında tutması, dünyayı açıklama mekanizması olarak sürekli başvurulan bir olgu olmasını sağlamış, Antik Yunan düşünürleri de sanatın özel bir alan olduğunu keşif ederek sanat kuramı yaratma yoluna gitmişlerdir.

Antikiteden beri üretilen sanat eserleri ve mimari, Batı sanat tarihini şekillendirerek sanatın oluşumu için ölçütler oluşturmuşlardır. Öyle ki antik Yunan heykellerine hızlıca göz atıldığında ortaya kanonlarla saptanmış ölçütler çıkmaktadır. Aynı yüzyılda, Ege denizinin farklı coğrafyalarında ortaya çıkan tanrı heykellerinde dahi belirli kanonlar ve belirli formel pozlara sadık kalınarak üretim yapıldığı gözlemlenebilir. Bu tip ölçütler daha sonra Rönesans döneminde tekrar hatırlanacak ve klasik sanat anlayışının temelini inşasında başvurulacak referans noktaları olacaktır.

Aydınlanma Çağı öncesi dönemi tanımlayan yansıtma kuramının ilk evresi, Platon'un güzeli tanımlamasıyla başlar. Platon (MÖ 5. yy) "Sanat, fenomenler (görüngü, görünüm) dünyasını yansıtır görüşünü savunmuştur. Bu çerçeveden bakıldığında sanat, görünenlerin yansımasıdır ve sanatın birinci görevi görüneni olduğu gibi yansıtmaktır; ki bu da görünen gerçekliği vermektedir. Böylece sanat, doğanın bir yansıması (mimesis, benzetme, taklit) olarak şekillenmiştir (Şentürk, 2012, s. 17).

Doğanın gerçekliğinin en sadık biçimde yansıtılması endüstri devrimine kadar ön planda yer almıştır. Başka bir deyişle sanat tarihinde Endüstri devrimine kadar mimesis'in egemenliği sürmüştür. Başka bir deyişle bu döneme kadar üretilen eserlerde gözetilen önemli bir ölçüt olarak mimesis önemlidir. Tarihsel süreç içinde Rönesans; Antikiteyi yeniden keşfederek mimesis'i yeniden gündeme taşır. Dini dogmalar ve onların getirdiği ölçütlerden kendisini kurtararak günümüz Batı sanatının temelleri atılarak klasik plastik algı da oluşmaya başlar.

Tezin bu bölümünde ele alınacak olan tarihsel süreçte ele alınacak eserler çeşitli bağlamlarda incelenecektir. Plastik algının serüvenini sürebilmek için, Doğanın taklit yoluyla sanatçı aracılığıyla yeniden üretimi (mimesis) ile başlamak doğru bir nokta olarak görünmektedir.

2.1.Doğanın Taklit Yoluyla Yeniden Üretimi (Mimesis)

"Resim bir akıl işidir."

Leonardo Da Vinci

Antik Yunan felsefesinde Sanatın bir tür taklit olarak görüldüğü mimesis kavramı, sanat tarihinde oldukça önemli bir zaman çizelgesinde varlık göstermiştir. Sanatçının konumu mimesis'in babası Platon ile öğrencisi Aristoteles'de farklılık gösterir. Platon için tüm sanatsal yaratı, bir imitasyondur. Bu imitasyon idealar dünyasında var olan şeylerin yeniden yorumlanmasıdır. İnsanın var olduğu dünyada somut olarak tüm algıladıkları, idealar evreninin mükemmel idealinin gölgesidir. Dolayısıyla, ressam, tiyatroc ve müzisyen bir imitasyonun imitasyonunu üretirler (Brittanica, 2009).

İdealar dünyası düşüncesi; bu tez izleğinde derinlemesine irdelenmeyecek de olsa Platon'un mimesis ile sanat üreten sanatçıyı idealar üzerinden hareket ederek taklidin taklidini yapan bir konuma yerleştirmesi açısından ideanın açıklanması gereği doğmuştur. Höffe, Platon'un idea düşüncesini ve idea kelimesinin kökenini şöyle açıklamaktadır;

İdea sözcüğü Yunanca konuşma dilinden türemiştir ve "dış görünüş, form" anlamına gelir. Platon'a göre idea, görünür olmayan fakat tüm görünebilen şeylerin temelinde yatan saf formdur. Platon bu terimle öncelikle iki sorunun yanıtını bulmak ister. Bunlar, sayılar ve geometrik biçimlerin, giderek iyi, doğru ve güzelin nasıl nesnelere olduğunu; diğer taraftan

pek çok bakımdan farklı olan şeylerin nasıl aynı olduklarını soran sorulardır (Höffe, 2014, s. 45).

Platon için idealar mutlaktır; dolayısıyla idealar varlıkların içerisinde dirler, çünkü hareketsiz duran ve olduğu gibi kalan şeyler anımsanırlar; ideaların dışında hiçbir şey olduğu gibi kalmaz (Laertios, 2017, s. 137). Platon’da mimesis’in ideaların duyularının imitasyonu konumunda görülmesi, Platon için sanatın fazla büyük bir değerinin olmadığı anlamına gelmektedir. Ahmet Cevizci, Platon’un sanat üzerine görüşlerini şöyle dile getiriyor;

...Platon’da herhangi bir disiplinin değer ölçütü, bu disiplinin bizi hakikate, gerçekliğin bizatihi kendisine götürme kapasitesi olduğu için onda sanatın pek büyük bir değeri olduğu söylenemez. Platon’un sanatı taklitle özdeşleştirmesinden de belli olduğu üzere, sanat insanı asıl olana gerçekliğin bizatihi kendisine değil de salt görüşlere, gölgelerin gölgesine götürdüğü için onda sanatın değersiz görülmesi, özerk bir statüden yoksun kalması kadar doğal bir şey olamaz... Platon söz konusu mimetik sanat telakkisini ifade ederken, önce üretici sanatları ikiye ayırır. Bunlar (1) ilahi veya insani üretim çerçevesi içinde gerçek nesnelere meydana getiren sanatlarla, (2) imgeler (*idola*) meydana getiren sanatlardır. İmgeler meydana getiren sanat türünde taklitçi, (a) modeliyle aynı özelliklere sahip halis bir benzerlik (*eikon*) veya (b) orjinaline yalnızca benzer görünen bir görünüş (*phantasma*) meydana getirebilir. Bundan her ikisinde de imge ya da suretler, orjinallerini taklit veya temsil etmekle birlikte, onların işlevlerini yerine getiremezler. Bu yüzden mimetik sanatın en önemli özelliği yanlış bir taklit, yani aldatıcı görünüşler meydana getirmedir. Dolayısıyla, her taklit hem gerçek hem gerçekdışı hem varolan hem varolmayan bir şey meydana getirmiş olur (Cevizci, 2015, s. 99).

Platon’un sanat görüşünü oluşturan taklit kuramı (mimesis) öğrencisi olmuş Aristoteles’de daha farklı ele alınmıştır. Aristoteles sanatın yanlış bir taklitten öte olduğunu, topluma faydalı olduğunu öne sürer. Öyle ki Aristoteles “Poetika” isimli eserinde sanat ve mimesis kavramlarına yer vermiştir.

Mimesis, en klasik anlamıyla Antik Yunan retoriğinde, taklit ve öykünmeye dayalı temsil anlayışıdır. Platon ve Aristoteles düşüncesinde doğa ve gerçekliği yansıtmaya görüşüne dönüşmüştür. Tümel bir kavram olan mimesis/mimesithai için tek bir anlam ya da ifade kullanmak zorluğuna karşılık, herhangi bir olguyu dile getiren herhangi bir kelime gibi tarafsız ilgiyi göstermektedir. Bildirdiği şey basitçe, bir şey anlatmak, bir şeyi tasvir etmek ve bu arada taklit etmektir (Kıyar, & Karkın, 2013, s. 93)

Bu noktada Aristoteles’in sanat ve sanatın en önemli işlevi olan mimesis kavramını Platon’dan farklı ele aldığını söylemek gerekmektedir. Aristoteles’de mimesis, salt taklit konumundan, öykünme konumuna taşınarak sanatçının da eser üretiminde kimliğini yansıttığı algısı oluşmaya başlar. Aristoteles için fenomenler dünyası hakikattir. O, hocası Platon gibi akıl ile ulaşılabilecek bir idealar dünyasının hakikat olduğuna inanmamaktadır. Dolayısıyla Aristoteles için sanatçı gerçekliğe öykünerek yapıtlarını üretmektedir. Kavuran ve Dede “Platon ve Aristoteles’in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları” Başlığını attıkları makalelerinde (2013); Aristoteles’e göre sanatçının hocası Platon’un

iddia ettiğine göre insanlara hakikatten uzak sahte dünyaları insanlara gösteren bir taklitçi olmadığını, tam tersine sanatçının insanlara fenomenler dünyasını ve belki de görünenin ardında sanatçının zihin süzgecinden geçen güzellikleri bulup ifade eden kişiler olduğunu yazmışlardır. Bu noktada Platon'un sanatçının ancak şeylerin doğası olan ideaların kopyalarının kopyalarını yaptığı fikrinden uzaklaşarak sanatçının üretim üzerindeki faktörünün önemine değinmiştir.

Platon'un şiir sevgisine ve Homeros'un yapıtlarına beslediği hayranlığa rağmen, ahlaki ve otolojik (kulağa hitap eden) nedenlerle kınadığı edebiyat konusunda Aristoteles farklı düşünür ve ozanları en iyi halk eğitmenleri olarak kabul eder. Ona göre sanat öykünmedir (*mimesis*), ancak bu natüralist bir "taklit" değildir. Fantastik buluşların yerine insanların kendilerini bulacakları olaylar ve karakterler temsil edilmelidir. *Katharsis* (arınma) terimiyle Aristoteles etik ve estetik hazı tanımlamıştır (Höffe, 2014, s. 51-52)

Aristoteles için de doğanın sanatçı tarafından taklit edilmesi durumu söz konusudur. Bu durum Platondaki taklit unsuruyla aynı şey değildir. Sanatçı bu noktada yansıtıcı bir görev üstlenir. Duyuları ile duyumsadığı fenomenler dünyasını yorumlar. Ortaya çıkan ürün de yine mimesis sürecinin bir sonucudur. Sanatçı doğadan hareketle doğayı gözlemleyerek doğaya benzeyen ürünler ortaya koyar.

Ludwig Richter anılarında, gençlik döneminde bir defasında Tivoli'de üç arkadaşı ile birlikte manzaradan bir detayın resmini yapmaya nasıl giriştiklerini anlatır; gerek kendisi gerekse arkadaşları, bunu yaparken doğadan kıl payı sapmamaya kararlıydılar. Aynı örnekten yola çıkmalarına ve hepsi iyi bir yeteneğin rehberliğinde gözlerinin gördüğüne bağlı kalmasına rağmen, sonunda ortaya yine de birbirinden tümüyle ayrı dört resim çıkar; bu resimler kendi aralarında, dört ressamın kişilikleri kadar farklıdır. Richter, bundan nesnel görme eylemi diye bir şeyin bulunmadığı, biçimin ve rengin ressamların yaradılışlarına göre hep farklı kavranacağı sonucunu çıkarır (Wölfflin, 2015, s. 3).

Yukarıda yer alan Wölfflin tarafından aktarılmış olan alıntıda; 4 farklı sanatçının aynı doğaya bakarak aynı noktadan hareketle birbirinden farklı resimler yaptıklarına yer verilmiştir. Her ne kadar söz konusu sanatçılar doğadan sapmadan olduğu gibi yansıtma motivasyonu ile resimlerini yapsalar da ortaya çıkan resimlerin farklılık göstermesi, Aristoteles'i onaylar gibidir. Sanatçının doğayı taklit ederken dahi kendi kişiliklerini ve kendi duyularını eserlerine yansıttıkları, yukarıda yer alan metinde açıkça ifade edilmiştir.

Terry Barrett; "Neden Bu Sanat?" başlığını attığı kitabında çeşitli sanatçılar üzerinden okumalar yaparak sanata güncel yaklaşım biçimlerini, bu yaklaşım biçimlerinin temellerini ortaya koyar. İkinci bölümde gerçekçilik akımını Batı sanat tarihinin en eski akımı olarak tanımlar.

Bir sanat kuramı olarak, Gerçekçilik, kopya kuramı, taklit kuramı, mimetik kuram (Yunanca'daki mimesis), temsiliyet kuramı ve temsiliyetçilik gibi farklı isimlerle bilinir...Antik Yunanlılar için, bir sanat eseri, göstermek istediği tarihsel olaylar da dahil olmak üzere doğadaki bazı şeyleri ifade etme yöntemi idi. Batı sanatı antik Yunan'dan ifadenin temsiliyetten daha önemli hale geldiği 18. yüzyıla kadar gerçekçi gelenek içinde üretilmiştir (Barrett, 2015, s. 46).

Antikite'den itibaren gerçekçi geleneğin izleri sanat eserlerinde Barrett'inde belirttiği gibi rahatça sürülebilmektedir. Barrett, mimesis'in isimlerini sıralarken temsiliyet kuramı ve temsiliyetçilik isimlerine de yer vermiştir. Sanat üretiminin doğanın temsil edilmesi, yoluyla yapıldığını söylemektedir. "Aristoteles temsiliyetlerin (tasvirlerin) sağladığı hazzı kabul eder ve bundan zevk alır. Aristoteles için başarılı bir temsiliyet dikkatimizi ve duygularımızı gerçeğin yapabileceği oranda bağlar" (Barrett, 2015, s. 51). Dolayısıyla doğru bir temsiliyet (tasvir) kişide hazzı sebep olur. Yani başka bir deyişle sanat Aristoteles için yaptığı temsiliyetin başarılı olup olmamasına göre sanat özelliğini kazanmaktadır.

... Sanat yapıtı ancak gereken benzetmeler ve çevrimlemeler yapıldığı sürece ortaya çıkacak ve sanat, kendini ancak sözkonusu dolayimler sayesinde gerçekleştirebilecektir. Demek ki kendi içselliğinden uzaklaşarak kendini başka bir şeyle ilişkilendiren bir dışallığa gereksinmektedir sanat; kendini değil, bir başka şeyin benzerliğini dile getirmeye gereksinmektedir. Bir şeyi başka bir şeyle ilişkilendirdiği ya da Aristotelesvari bir deyişle "bu, şudur" dediği anda kaçınılmaz bir benzeş evrenine girmekte ve "*benzerlik, eğretilmeyi onun yerini alan başka bir sözcükle*" karşılamaktadır (Sayın, 1999, s. 17).

Zeynep Sayın'ın da kaleme aldığı gibi, "bu, şudur" demek; sanat eseri yoluyla bir temsil etme durumunun ötesine geçmektedir. Bu noktada bir sanat eserini gösterip onun dünyada var olan herhangi bir şeye benzemesi üzerinden, doğadaki o şeyin yerine geçmesi durumu oluşmaktadır. Zira Batı sanatı tarihi incelenirken ortaya konan en önemli yerine geçme durumunun tarihi portre resimleri olduğu söylenebilir. Örneğin Kardinal Richelieu'nün 3'lü portresini ele alalım (Resim 2.1.). Bu portre o kişinin sureti olarak günümüzde kabul edilmektedir. Richelieu'nün dış görünüşü merak edildiğinde bu portre temsil ettiği şeyin yerine geçmektedir. Özünde yağlıboya ile yapılmış portre resmi için artık "bu resim Kardinal Richelieu'nün suretidir" ifadesi rahatlıkla kullanılabilir.



Resim 2.1. Phillipe De Champaigne, Cardinal Richelieu'nün 3'lü portresi, 58.7 x 72.8 cm,1642, Tuval Üzeri Yağlıboya

Richelieu'nün temsili sadece resim ile sınırlı değildir. Tarihi bir figür olmasından ötürü, heykelleri yapılmış, üzerine yazılar da kaleme alınmıştır. Alexandre Dumas'nın ünlü kitabı Üç Silahşörlerin de baş düşmanı olan Richelieu, edebiyat alanında da temsili bulunan bir figür haline gelmiştir. Bu noktada Richelieu'yü, Dumas'dan okuyan bir kişi kafasında oluşturduğu kötü emellere sahip bir din adamı imgesine zihninde bir görünüm atfeder. Zihninde oluşan çok yönlü bilgi birikimi bir imgenin başlangıcıdır. Daha sonra aynı kişinin Champaigne'in resmini gördüğünü farz edersek. O kişi için tam anlamıyla, tanıdığı, bildiği Richelieu imgesi artık Champaigne'in resminde yansıtılan Richelieu ile birleşerek "Richelieu, şudur" konumuna erişir.

"Doğru çevirmek, özdeşliği görmektir" demiştir örnekse Aristoteles; bu nedenle imgeler bir yandan görüngüler dünyasından aşkınlığın uzamına çevrimledikleri öte yandan aşkınlığın uzamından görüngüler dünyasına taşıdıkları nesnelere benzer, onları temsil eder, onları görselleştirme ve dilselleştirme görevini üstlenirler (Sayın, 1999, s. 22).

Zeynep Sayın temsil etme durumunun imgeler üzerinden gerçekleşirken bir dönüşümü içerdiğini de ifade etmektedir. Deyim yerindeyse bu dönüşüm imgenin, imlediği nesneyi temsil mekanizmaları üzerinden yeniden üretimi olarak da okunabilir.

Temsil edilen ve imgeleştirilen bütün mevcudiyetlerin temsil ilişkisi sınırları içinde yeniden üretiliyor ve oluşturuluyor olmalarına karşın imgeler, gerçek bir temsil merci olma iddiasını içerirler. Bunun nedeni aslında açıktır: Aristoteles varlıkbiliminde eğer varlık birse ve tekse, o zaman varlığın farklı tezahürlerinin benzeşim ilkesine dayalı bir imge ile temsil edilmesinden daha doğal bir şey yoktur. Meseleye başka türlü yaklaşmak gerekirse nesnelere,

imgenin dışsal temsili olmaksızın varlık kazanamazlar ve bu yüzden imgeler, kaçınılmaz bir temsil ve iktidar ilişkisinin oyununu sürdürürler (Sayın, 1999, s. 19).

Bu noktaya kadar mimesis'in kökenlerine değinilerek doğanın taklit edilme yolu ile yeniden üretimi işine girişilmesinin, sanatın ve sanatçının 19. yüzyıla kadar kuramsal alanda sanatın ana izleği olarak kabul edildiği söylenebilir. Sanatçının serüveninde öze ulaşma isteği ön planda durmaktadır. Bunun yolu da mimesis yoluyla ortaya koyduğu sanat eseridir. Sanat eserinin 19. yüzyıla kadar gözlem ve o gözlemin sonucunda sanatçının elinden çıkan eserler olarak tanımlanması işte bu yüzdendir. Cüneyt Gök (2016) "Değişen İmgeler ve Temsiliyet" başlığını attığı makalesinde; "Görmek varlığını kabullenmektir, onaylamadır, bilmektir. İnanmak, şaşırarak, etkilenmek, büyülenmek, mutlu ya da huzursuz olmaktır...Birçok sıfat, fiil ve deyim görme üzerinedir, birçok duygu görme ile ilişkilidir." ifadesini kullanmaktadır. Gözlem yapmanın /görmenin sanatçı için değişmeyecek bir gerçeklik olduğunu ifade ederek sanatçının üretim sürecini ve biçimlerini yönlendiren temel yol olduğu fikrini ifade etmektedir.

Görmek ile varlığını kabullenmek/inanmak arasındaki ilişki, ortaçağ'dan itibaren üretilen ve dini nitelik taşıyan tüm resimlerde görülebilir. Hakikati arama uğraşı içerisindeki sanatçı, Avrupa'da ortaçağdan itibaren tanrısallığın bir yansıması olarak insan ve çevresini resmederek kaydetme işine girişir. Erken dönem resimlere bakıldığında, Antikitenin yeniden öğrenilmesi öncesinde bu resimlerin doğadan çok tanrısallığı yansıtma ve hikaye aktarma çabasında olduğu görülmektedir (Resim 2.2.). Platon düşüncesinde yer alan, dünyanın (Aristoteles'de fenomenler dünyası) aldatıcı olduğu, gerçek olanın idealar evreni olduğu ve oraya düşünce gücü (bilme) ile ulaşılabilen hakikat, Hristiyan öğretisi ve inancıyla paralellik göstermektedir. Erken dönem Hristiyan resminde kutsal olan imge yoluyla anlatılarak, tanrısal olana ulaşma isteği bulunmaktadır. Erken Hristiyan resmi bunu yaparken doğanın bire bir taklidiyle uğraşmaz, onun yerine ruhsal olanı yakalamaya çalışır. Bu anlamda kutsal kitapların üzerine yapılan resimler, sadece konuya odaklanarak konunun aktarılması için gerekli öğelerle donatılarak izleyicinin belleğinde tanrısal olanın imgelerini oluştururlar.



Resim 2.2. Aziz Matta İncil'i yazarken, anonim, 1.Yüzyıl

Yukarıda yer alan resme bakıldığında, ilk incili yazan Aziz Matta'nın betimlendiği görülmektedir. Aziz, çalışma masasında oturarak kutsal metni kaleme almaktadır. Burada ortaçağ ifade biçimi açıkça görülmektedir. Önemli olan sadece kutsallığı yansıtmak, kutsal olan vazifesi başında bulunan Aziz'i temsil etmesi amaçlanan bir figür yaratmaktır. Bu resim bakanda kutsal duygular uyandırarak Tanrı'nın hakikatine ulaşılmasında yardımcı bir rol üstlenmektedir. Resimden Azizin oturduğu yer, çalışmasını yaptığı mekan, atmosfer hakkında bir bilgi edinilememektedir. Bu noktadan bakıldığında da insan yerine tanrısal olan önemli adledilmiştir. Burada mimesis'in Platon'un düşüncesinde yer alan haline yakın bir anlayış hakimdir. Doğanın görünümü ile ilgilenilmez. Hristiyan öğretisinde; "Ortaçağ'da doğa, Kötü cinlerin ve şeytanların barınağı şeytansı bir yerdi" (Block, 2002, s. 10). Bu dünyanın yanıltıcı görüntüsünden ziyade ideaların (Hristiyan öğretisinde Tanrı ve Hakikat)'in dünyası önemlidir. Erken dönem Hristiyan resmi de aldaticılıktan arınmış saf olarak amaca odaklanan bir kilise sanatı olarak tasarlanmıştır.

Bizans resminde doğa, hiçliğe gömülür. Yakın ya da uzak olduğunu, kişilerin katılıp katılmadığını bilmediğimiz sadece insanlığın yazgısı ve altın bir fon vardır. Dış dünya kendini bu altın fona, yaşadığımız bu dünya ile ötesi arasındaki bölge sınıra kaptırır. Bu kavram ilk kez İtalyan ressamı Cimabue'de ve daha belirgin olarak Giotto'da ağırlığını yitirir. Ama Giotto'da peyzaj inşalara eşlik eder, edimlerini çevreler. Resim her zaman yer merkezli bir görünümde esinlenir. Giotto'nun resminde insan kendi saygınlığı ile böbürlenmekle birlikte, basit bir fondan daha öte bir şey olan fonu sergiler ve Rönesans bunu bir peyzaj yapmak için ele geçirir (Bloch, 2002, s. 10).

15. Yüzyıla gelindiğinde, başarısız olan kilise yönetimi ve kaybedilen haçlı seferleri gibi etmenler, sosyopolitik ve ekonomik durumun değişmesini tetikler. Düşünce biçimlerinin değişmesi, kilise öğretilerinden uzaklaşmayı da beraberinde getirir. Antikitenin Rönesans döneminde yeniden keşfi de insanoğluna göz ardı ettiği öğretileri tekrar incelemesi şansını tanımıştır. Gerçeğin yansıtılması ile ilgili olarak, Aristotelesvari bir düşünce biçimi izlenir. Gerçek olan yaşanılan dünyadır (fenomenler dünyası) ve öncelik insanın kendisi olmalıdır. Rönesans'ın sanatı dönüştürdüğü bu noktada yadsınamaz bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Antikitenin Hristiyan dogmalarıyla yönetilen toplum yapısının değişimi ve Antik dünyanın kaybolan⁶ bilgilerinin tekrar keşfedilmesi sayesinde, eski değerler, estetik, güzellik, ideal kavramları tekrar sanatın izleğine girmişlerdir.

Rönesans ile birlikte sanatın işlevi ve yapısı dönüşüm sürecine girer. Bu noktada sanatın kendi referans noktalarını değiştirerek Antik değerleri izleğine almasıyla birlikte sanatın kendini yeniden inşa süreci başlar. Yeni değerleri ile kendisini yeniden üreten sanat eseri, artık dünyevi olanın peşindedir. Bir başka deyişle; Aristoteles'in mimesis anlayışıyla sanatçı dünyevi olanı yansıtmaya yönelir.

Yansıtma kuramının ana akım haline gelmesi 19. yüzyılda gerçekleşen endüstri devrimine kadar sanatın ana izleği olmuştur. Bu süreç içerisinde, teknik değişmiş, yeni yöntemler keşfedilmiş, doğanın ve insanın ele alınış biçimleri ve düşünce sistemleri de değişerek süreklilik arz eden bir dinamizm oluşmuştur.

Bu noktada, sanatın ve sanatçının mimetik eğilimleri bağlamında, resim sanatında ortaya çıkan belirli başlı değişimlere göz atmak yerinde olacaktır. Bu değişimler, atmosfer (doğa), insan ve boşluğun (perspektif) iki boyutlu yüzeyde ele alınış biçimlerinin geçirdiği değişimlerin saptanmasını içerecektir.

⁶ “Kaybolan” ifadesi ile kastedilen; İskenderiye Kütüphanesinin yakılmasıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. <http://blog.milliyet.com.tr/iskenderiye-kutuphanesi-ve-kutuphane-yakma-hastaligi/Blog/?BlogNo=171601>

2.1.1. Boşluğun tasarlanması ya da perspektif ile yeniden üretimi

“Perspectiva Latince bir sözcüktür, ‘içinden bakmak’ anlamına gelir.”

Albrecht Dürer

Bir temsil uğraşı olan resim sanatında, doğanın ve olan şeylerin yanılmasıyla üretilmesi belirli koşullara bağlıdır. Bunlardan belki de en önemlisi ve ilki bir boşluk (derinlik) yanılmasıyla yaratılmasıdır. 2 Boyutlu yüzeyler üzerinde bir mekan ya da atmosfer yaratmak var olan dünyanın bir alternatifini oluşturabilmek açısından gerekli görünmektedir. 15. yüzyıl sanatçısının da dünyanın bir yanılığını yaratmak ve sanat yoluyla doğayı kopya ederek sınırları belirli dünyalar oluşturmak çabaları da göz önüne alındığında mekânsal derinliğin doğru aktarılması, mimesis’in oluşması için koşul olarak önümüze çıkmaktadır.

Bu dönemde perspektif keşfedilir; bu ise dünya çapında ticari alışverişin ve dünyanın Kopernikçi imajının karşılığıdır. Pencerelemler sonsöz peyzajlara açılır. Örneğin Jan Van Eyck’in kentinde öyledir. Dünyanın, doğanın ele geçirilmesi hızlı ilerlemeler kaydeder, içinde bulunduğumuz yaşam insana tutku verir, dünya ötesi solgunlaşır değerlerin tersyüz edilmesine öncülük edilir. Leonardo da Vinci’de görüldüğü gibi pan-vitalizme (tüm dirimselliğe) kadar götürülür bu doğa ve dünya deneyimi; çünkü Vinci evrende bir tek “macantropos” (dev yapılı insan) görür (Bloch, 2002, s. 11).

Ernst Bloch perspektif kavramını aynı zamanda başka düşünsel değişimlerle de ilişkilendirmiştir. Dolayısıyla perspektifin sadece Rönesans’a ait bir olgu olmadığı, insanlık tarihinin birçok noktasında görüldüğü gibi öğrenilen öğretilerin bir tortu halinde birikmesi ile birlikte yeni öğretilere kapılar açılmaktadır. Bu noktada Bloch’un keşfedilen perspektif olarak adlandırdığı şeyin matematiksel perspektif olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Perspektif kavramının icat edilmesi aslında sanıldığı gibi sadece Rönesans’ta gerçekleşmiş değildir. Resimsel düzlemin derinliğini imlemek üzerine bir çaba içeren perspektif daha önce resim sanatında gelişme gösteren Roma uygarlığında da görülmektedir. Burada bahsedilen perspektif türü elbette matematiksel bir hesap sonucu ortaya çıkmamıştır. Daha çok sezgisel perspektif olarak Roma duvar resimlerinde uygulanagelmiştir. Maynard (1996); Antik Roma’da meskenlerin iç mekanlarında duvarların bir derinlik algısı oluşturacak şekilde boyanmasının, Rönesans perspektif uygulamalarından farklı olduğunu, Rönesans’ın getirdiği bir ”çerçeve/pencere”den içeriye bakmaktan farklı olduğunu. Mekanın derinliğine katkıda bulunacak bir görsel

yanılsamadan ziyade dekoratif bir öge olarak duvarın yüzeyinin bölünerek hareketlilik algısı yarattığını söylemektedir (Resim 2.3.).



Resim 2.3. Antik Roma meskeninde bulunan bir iç mekan resmi

Yukarıda yer alan iç mekan resmine bakıldığında, Maynard'ın belirttiği gibi, uygulanan perspektifin dekoratif nitelikte olduğu sezilmektedir. Bu noktada dekoratif de olsa derinliği algılama çabası görülmektedir. Özellikle Antik çağın bilgi birikiminin unutulduğu ortaçağ resmi ile karşılaştırıldığında perspektif ve doğanın yansıtılması açısından Antik Roma'da uygulanagelen perspektifin ortaçağ Hristiyan resmindekine göre çok daha ileride olduğu söylenebilir (Resim 2.4.).



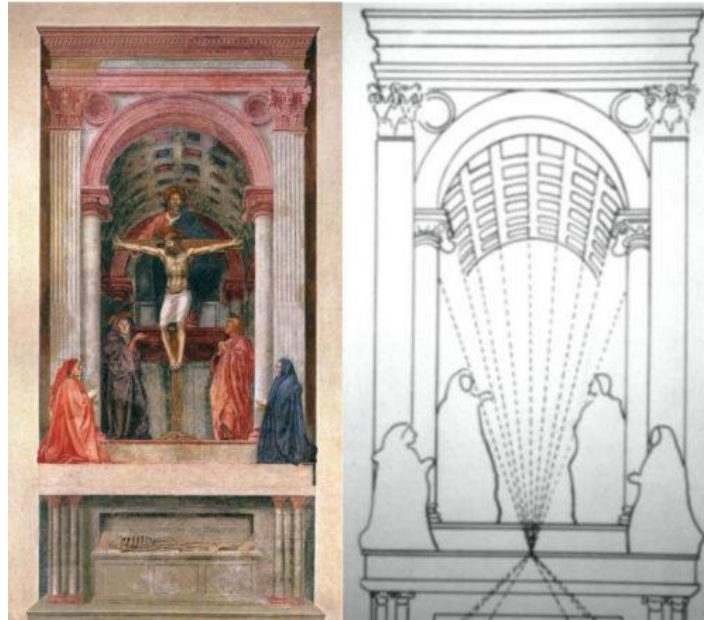
Resim 2.4. Kral Alfred elyazmaları, Anglo-sakson kitap resmi, 5. Yüzyıl

Yukarıda yer alan resimde görüldüğü üzere, neredeyse, Antik dünyanın bilgi birikimi yok olmuş, onun yerine mekanı belli olmayan, benzer figürlerin yüzeyi kapladığı, sadece semboller ile kişilerin konumlarının okunabildiği bir resimleme biçimi Hristiyan kültürüne dahil olmuştur. Bu tezde daha önce de değinildiği üzere, erken dönem

Hristiyan resmi; dünyanın yansıtılmasıyla ilgilenmez, resmin konusunda yer alan olayları/olguları kuvvetlendirmek ve hikayeleri görselleştirmek için ele alınır.

Tekrar Rönesans döneminin keşfi matematiksel perspektife dönülecek olursa; doğrusal perspektifin Rönesans'ın erken döneminden itibaren sanatçılar tarafından öğrenilerek, uygulandığı görülecektir. Doğrusal perspektifin basitçe tarif edilmesi gerekirse; “birleştirilmiş görsel bir uzamda bilinen nesnelerin boyutları ve mesafelerini doğrulukla temsil eden bir sistemdir. Bu sistem uzaklaştıkça üç boyutlu görüntü yanlısaması geliştirmeye yardım eder” (Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone & Clayton 2015, s. 232).

Doğrusal perspektifin dönem sanatçıları tarafından bilinmesi ve uygulanması, yüzeyde boşluk algısının oluşturulabilmesi açısından önemli bir noktada durmaktadır. Sırasıyla merkezde tek kaçış noktalı resimler ve Rönesans'ın sonlarına doğru iki kaçış noktalı resimler üretilmiş. Mekanın düzlem içerisinde yarattığı algı yeniden üretilmiş ve daha sonra da perspektifin, ışık, gölge ve renk ile ilişkileri sanatçılar tarafından ele alınarak, boşluğun tasarlanabilmesi mümkün olmuştur. Doğrusal perspektifin keşfi ve kullanılmasıyla başlayan perspektifin serüveninin izlenebilmesi için, erken dönem bir Rönesans resmi ile başlamak yerinde olacaktır (Resim 2.5.).



Resim 2.5. Masaccio, Kutsal Üçleme ve Resmin matematiksel perspektifinin gösterilişi.

Masaccio'nun Kutsal Üçleme resmine bakıldığında, Rönesans'ın temellere oturttuğu doğrusal ve matematiksel perspektif uygulamasının ciddiye alınarak

uygulandığı görülmektedir. Boşluk içerisine yerleştirilen figürlerin mekanla ilişkileri, derinlik algısının oluşturulması açısından önem arz etmektedir. Kutsal Üçleme resminin perspektif çizimine bakıldığında, boşlukta birleşen kaçış noktası İsa'nın çarmıha gerildiği noktada yerdeki çarmıhın temelinde yer almaktadır. Doğrusal perspektifte; bilindiği üzere özellikle Rönesans öncesinden başlayarak tek kaçış noktası ile oluşturulan bir derinlik algısı ön plandadır. İzleyicinin baktığı yerden, tek bir kaçış noktasına yani sonsuzluğa uzanan bir doğrusal boşluk bulunmaktadır. Bu durum, doğrusal bir inşa ile mümkün olmakla beraber dikkatli bir matematiksel hesaplama gerektirmektedir. Erwin Panofsky perspektif içerisinde bir mekan oluşturmak üzerine adımları şöyle aktarmaktadır:

Rönesans döneminde icat edilen, teknik açıdan mükemmelleştirmeye ve kolaylaştırmaya yarayan muhtelif değişiklikler geçirmesine rağmen, öncülleri ve hedefleri bakımından Desargues'nin dönemine kadar aynı kalan bu “doğru” geometrik konstrüksiyon, en kolay şöyle anlaşılabilir: Pencere tanımlamasına uygun olarak-resmi “görme piramidi”nin içinden geçen düzlemsel bir kesit olarak tasavvur ediyorum. Bu görme piramidi ise, görme merkezini bir nokta olarak düşünüp, bunu temsil edilecek mekan konstrüksiyonunun karakteristik noktalarıyla tek tek birleştirmem yoluyla oluşuyor. Ama optik imgenin ilgili noktalarının görüntüdeki konumu açısından bu “görme ışınları”nın bağıl konumu belirleyici olduğu içindir ki bütün sistemi sadece yatay (plan gösterimi) ve dikey kesitte (cephe görünüşünün temsili) çizmek, kesit yüzeyinde ortaya çıkan figürü belirlemek açısından yeterli oluyor: Yatay kesit genişlik: dikey kesit ise yükseklik değerlerini veriyor ve istenen perspektif projeksiyonunu elde etmek için bana bu değerleri sadece üçüncü bir çizim üzerinde birleştirmek kalıyor (Panofsky, 2013, s. 10).

Yukarıda bahsedilen yöntem; bu tezde daha önce de değinildiği gibi dikkatli bir hesaplama ile oluşturulan matematiksel perspektiftir ve onun yarattığı mekan algısı, mimesis oluşturulmasına önemli bir mihenk taşı olarak ortaya çıkmıştır (Resim 2.6.). Bu noktada sanatsal üretim yöntemlerinin perspektifin oluşturulması noktasında da etki sahibi olduğundan bahsetmek de yerinde olacaktır. Salt matematiksel boşluk üretimi, yüksek Rönesans ile birlikte bir değişime uğrayarak, çizgisel perspektifin ötesine doğru bir yolculuğa çıkar. Boyanın kullanım biçiminin değişimi gibi olaylar, matematiksel ve algısal perspektif arasında geçiş sağlamaktadır. Adams (1972) bu iki farklılığı : “Geometrik Resim Alanı ve Algısal Resim Alanı” olarak ifade etmektedir.



Resim 2.6. Rafaelo Sanzio, Atina Okulu, 500 x 770 cm, Fresk, 1511

Rönesans yapı itibariyle bir geçiş dönemi olduğu için aynı dönem içinde birden fazla üslubun görülmesi de doğaldır. Örneğin yukarıda görseli verilen Raffaello'nun "Atina Okulu" resminde yer alan perspektifin dikkatli hesaplamalar ile oluşturulduğu görülmektedir. Burada oluşan resim alanı geometrik yapıda olup, figürler bu geometrik alanın içerisine kademeler halinde yerleştirilerek bir tür sahne algısı yaratılmıştır. Duvara fresk tekniğiyle yapılan bu resim aynı zamanda Panofsky'nin ifade ettiği bir pencere olarak resim ifadesinin açıkça izlenebildiği bir karakterdedir. Resmin mimari mekanın sınırlılıkları ile (resmin etrafındaki kemer ve sütunlar) resimsel mekanın sınırlarını belirleyen ve o sınırların ötesini zihinde düşündürecek bir biçimde tasarlanması, başka bir dünyaya açılan bir çeşit pencere algısını kuvvetlendirerek izleyeni içine çeker.



Resim 2.7.: Veronese, Kana Düğünü, 677 x 990 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1563

Raffaello'nun resmine karşılık oluşturması açısından, yüksek Rönesans dönemi Venedik okuluna mensup Veronese'in "Kana Düğünü" eserine bakılabilir (Resim 2.7.). "Atina Okulu" resminden 50 yıl sonra yapılan "Kana Düğünü" resmine bakıldığında ilk göze çarpan, değişen resimleme tekniklerinin yüzeyde yer alan derinlik etkisini artırması olacaktır. Öyle ki, yağlıboyanın karakteristik yapısı, resimsel elemanların arasındaki ilişkilerin, (burada kastedilen- nesnelere ve renkler arasındaki geçişler) gerçeğe uygun bir biçimde aktarılabilmesinde kolaylık sağlamıştır. Bu resme bakıldığında sadece matematiksel bir perspektif algısı ile yetinilmediği, atmosfer gibi olguların da resimde yansıtılmaya çalışıldığı görülebilir. Figürler, mekan ve objeler arasındaki ilişkilere de yakından bakılacak olursa, bu resimsel elemanların ön ve arka ilişkilerinin kurulmasında boşluğun hacminin aktarılmaya çalışıldığı görülebilir. Resim alanı izleyicinin bir pencere

ile sınırlandırılmış bir noktadan baktığı izlenimini de kompozisyonun içerisine yarım figürler ve nesnelere dahil ederek kuvvetlendirmiştir.

Teknik gelişmeler (Sfumato) ile birlikte mekan ve alanın tasvirinde matematiksel ve algısal perspektifin dışında boyanın karakteristik yapısı ve uygulanış biçiminden dolayı çok katmanlı yapıda resimler oluşturulmuş ve bu katman ile atmosfer perspektifi olarak anımsanabilecek bir derinlik oluşturulması mümkün olmuştur (Resim 10).

Akçaoğlu Leonardo da Vinci'nin Sfumato tekniği ile ilgili olarak şunları kaleme almaktadır;

Geçmiş, şimdiyi ve geleceği bize hissettiren bu resim neredeyse insanlığın var olmadan önceki buzul çağından başlayıp günümüze kadar uzanan bir zaman boyutuna bizi çeker. Peki Leonardo bunu nasıl başarmıştır? Kimilerine göre kullandığı boya tekniğine dayanır. Bu boyama tekniği "Sfumato" olarak adlandırılır. Kısaca geriye gittikçe boyanın incelenerek, renksizleşerek belirsizleşmesine dayanan bu boyama tekniğinde atmosfer dediğimiz ve elle tutup maddeleştiremeyeceğimiz bir şeyi bize iki boyutlu bir Düzlem üzerinde hissettirir (Akçaoğlu, 2010, s. 106).

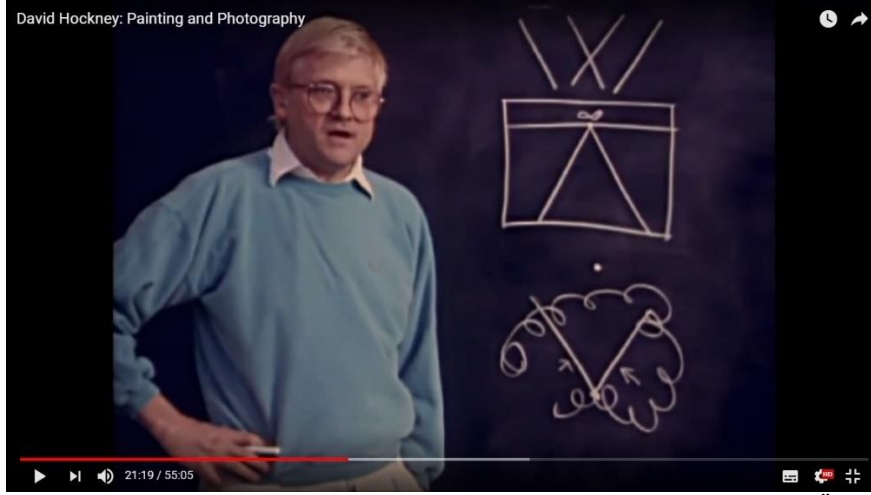
Sfumato'nun keşfi aynı zamanda Rönesans'ın resim yüzeyinde oluşturduğu derinliğin niteliğinin değişmeye başladığının göstergesi olarak da okunabilir. Zira, Rönesans'ın doğrusal, açık ve hesaplanabilir olan resim alanı, Barok ile beraber, üstü kapalı ve gizemli bir hale bürünmüştür. Geç Rönesans ile birlikte kapalı kompozisyonun terk edilmesi, resmin inşa edildiği iki boyutlu yüzeylerin dışında da varlığının sezilebildiği imajlar yaratılmaya başlanmasını sağlamıştır. Gizemli görünüm arz eden bu mekanlar resimde yüzeye yansıtılan matematik derinlik alanından çok, sezgi yoluyla kavranabilen, atmosferik derinliğe önem veren bir perspektif algısını kuvvetlendirmektedirler (Resim 2.8.).



Resim 2.8. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Taş Köprülü peyzaj, 30 x 42 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1637

Batı uygarlığının perspektif anlayışının mimesis bağlamındaki başat rolü, 19. yüzyılda icat edilen fotoğraf makinesi (daugerrotip) ile sekteye uğramıştır. 16. Yüzyıldan itibaren optik ile yakın ilişki içerisinde gelişen ve Aristoteles'in deyiimiyle fenomenler dünyasının yansıtılması ile ilgili olan sanat, bu duruşundan uzaklaşmaya başlar. Geleneksel Batı perspektifinin ötesini araştırarak, Doğu'nun ve terk ettikleri erken dönem Hristiyan resminin temel öğretileri tekrar ele alınır.

David Hockney, 2015 yılında Getty araştırma enstitüsünde verdiği Resim ve Fotoğraf üzerine başlıklı konferansta, Batıda perspektifin icadı sonrasında, Rönesans öncesinde görülen tek bir imajda birden çok hikayenin birlikte var olabilmesi olasılığının ortadan kaldırılarak yerine tek bir noktadan görme biçiminin geldiğini söylemektedir. Buna karşın perspektif probleminin doğuda, özellikle Çin'de farklı çözümlendiğini söyler. Tek bir bakış açısından bakmak yerine, batının perspektifinin tersini önererek, tersten bir perspektifi ön plana çıkarıldığından bahsetmektedir. Bu noktada Hockney; Batı ile Doğu kültürlerinin doğanın üzerindeki tasavvurlarının farkının altını çizmektedir. Batı, bilim yoluyla doğayı fethetmeye girişirken, Doğu ise tüm açılardan bakmaya çalışarak doğanın bütünlüğünü koruma niyetindedir. Hockney bu noktada bir örnek ile Batı ve Doğu perspektifleri arasındaki farkı açıklar (Resim 2.9.). Batı perspektifinde izleyici bir noktaya bakar ve oradan bir fragman görür. Baktığı noktada paralel olan çizgiler sonsuzlukta birleşerek gözden kaybolur. Bakış açısı değiştikçe kaçış noktası da değişmektedir. Kaçış noktası kişi ile birlikte hareket eder. Dolayısıyla kaçış noktası nereden bakarsak bakalım sonsuzdur. Kaçış noktasına ulaşmak mümkün değildir. Hockney için kaçış noktası /sonsuzluk Tanrı ise, birey ile Tanrı asla buluşmamaktadır. Öte yandan, Doğu'nun perspektif anlayışında bakılan fragmanın içerisine doğru duran çizgiler daha dış bir noktada sınırlardan izleyiciye doğru gelir. İzleyici tersten perspektif metodunda, doğayı daha bütüncül ve birden çok açıdan kavrar. Tanrı ve izleyici her yerdedir (The Getty, 2015).



Resim 2.9. David Hockney: Resim ve Fotoğraf konferansından bir görüntü. Üstte geleneksel Batı perspektifi, aşağıda ise tersten perspektifin yer aldığı şemalar.

Hockney'in aktardıklarına bakıldığında resimsel tasarım alanı olan 2 boyutlu düzlemde bir yansıtma yaratmak, iki türlü perspektifin kullanımıyla da mümkün görünmektedir. Kültürel odak noktalarının zaman ve mekan probleminin aktarılması üzerine ürettikleri çözümler olarak ortaya çıkan perspektif ve tersten perspektif olguları, resimsel düzlemde boşluğun tasarlanması açısından önemli bir referans noktası olarak görünmektedir.

2.1.2. Figürler, çizgi ve hacim

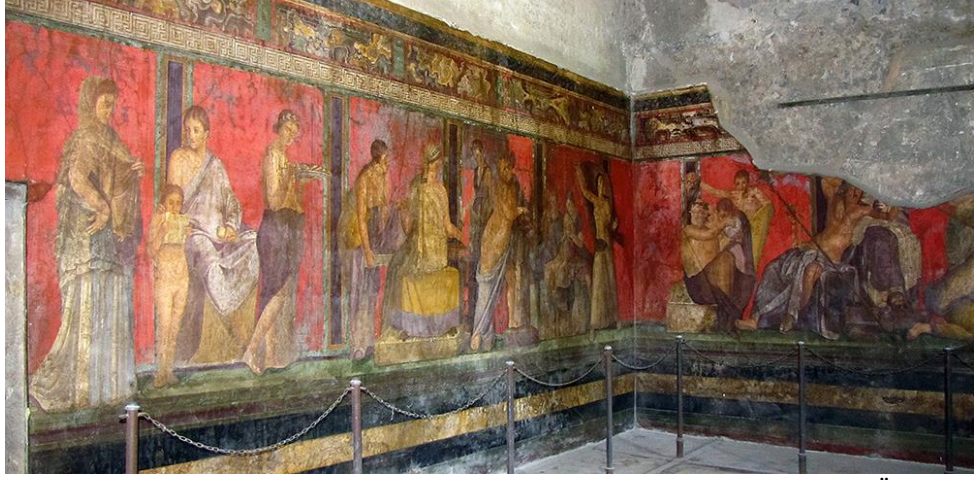
“Sanatların kökeni doğadır”

Giorgio Vasari

Daha önce bu tezde ele alınan mimesis'in bir gereği olarak perspektif konusu ile birlikte özellikle Batı sanatında odak olarak kabul edebileceğimiz figürlerin de geçirdiği değişimin ele alınması gereği ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda bu başlık içerisinde Antik Roma dönemi figürleri ile başlanarak, Rönesans ve sonrasında 17. yüzyıla kadar olan süreç ele alınacaktır. Bu değerlendirme yapılırken, Figürlerin çizgisel yapılarından, hacimsel yapıya geçerek boşluk içerisinde ele alınma biçimlerine değinilecek, ayrıca, doğrusal perspektif ile birlikte ortaya çıkan bir problem olarak “rakursi”den (kısılma) bahsedilecektir.

Bilindiği üzere sanatın büyü-iletişim ikilemi dışında bir bakış açısına evrilmesi, Antikitenin mimesis'i gündeme taşınmasıyla ortaya çıkmıştır. Mimesis'in koyduğu kurallar, Batı uygarlığının temeli olarak gösterilen Antik Roma resminin temelini

oluşturmuş ve gerçek olanın doğaya en sadık bir biçimde yaklaşması öngörülmüştür. Ortaya konan kanonlar uyarınca, oluşan figür resmine bakıldığında, ideal güzelliğin ön planda tutulduğu tanrı-insan figürleri üretilmiş olduğu görülmektedir (Resim 2.10.).



Resim 2.10. Antik Roma dönemi, Pompeii duvar resimleri, 457 x 671 cm, Fresk, M.Ö. 1. Yüzyıl

Antik Yunan resminin devamı olan Roma resminde rastlanan figür dizilimleri ve kompozisyonlar günümüzden geriye doğru bakıldığında; Rönesans'ın yeniden keşfettiği figür yapısıyla oldukça benzerlik göstermektedir. Yukarıda yer alan örnekte de görüldüğü gibi, figürler oran orantı içerisinde yan yana dizilmiş, dar olarak sınırlandırılmış düz bir zemin önünde konusuna uygun bir biçimde resmedilmiştir. İlk bakışta anlatımcı bir üslup göze çarpmaktadır. Önemli olan konunun duvar üzerinde aktarımıdır. Figürlerin hacimlendirilmesi üzerinden bir değerlendirme yapmak gerekir ise, daha çok kontür çizgilerinin içerisinde 3 boyutlu bir algı yaratılmaya çalışılmış olduğu görülebilir. Zira arka planda derinlik oluşturacak bir mekan yerine düz kırmızı bir zemin tercih edilmiş olması da figürlerin etrafında bulunan herhangi bir şey ile arka-ön ilişkisi sağlamadığını göstermektedir.

Roma resminin insanın fizyolojik yapısını incelemiş olduğu, figür resimlerinden olduğu kadar, ürettikleri portre resimleri üzerinde de görülebilmektedir. Özellikle gömü amacıyla üretilen ve Roma himayesindeki Antik Mısır uygarlığında, Fayyum bölgesinde görülen portreler bu noktada iyi bir örnek teşkil etmektedirler. Antik Roma'nın insanların fiziki özellikleri ile ilgili olarak bazı çözümler yaptığı ve insanı resimlerinde ana odak olarak ele aldığı görülmektedir.

Hristiyanlığın Batı uygarlığında kabulünden sonra, Antik dünyanın, insan üzerine yoğunlaşan düşüncelerinin yerini teolojik düşünme biçimi almıştır. Bununla beraber ortaçağ düşüncesinin öncülerinden Thomas Aquinas gibi düşünürler sanatın odağı üzerine çalışmalar yapmışlardır.

Akinolu Thomas (Thomas Aquinas) nazarında tabiat tanrısal sanatın düşünsel içeriği olarak belirleyicidir. İnsani sanat, “Tabiatın kopyalanmasından müteşekkildir; zira insanın bilgisi duyular aracılığı ile tabiata ait unsurlardan edinilmiştir... Manevi prensiplerle düzenlendiği için tabii unsurlar taklit edilebilir; öyle ki her bir doğa eseri, bir zeka ürünü olur.” Thomas’a göre Tanrı’dan gelenler dalalet eder; bu yüzden insanlarca tanınabilir. İnsanlar, muhakeme kabiliyetini Tanrı’ya borçludur (Duman, 2014, s. 57).

Duman’ın aktardıklarına bakıldığında ortaçağ düşüncesinde insan Tanrı’nın varlığının yansıması olan tabiatı O’na ulaşmak amacıyla taklit eder. Mimesis bu noktada Tanrı ile sanat yoluyla bir olmak için bir araç konumundadır. Dolayısıyla Ortaçağ resmi, insandan çok ruhani alan ile ilgilenerek resimlerinde figürleri formüller üzerinden oluşturmuştur. Doğu Roma’nın ikona stiline çoğunlukla Batı Roma’nın çöküşü ardından oldukça başvurulan bir resimleme stili olması da yine skolastik düşüncenin öğretileri ile paralel bir yapı göstermesinden anlaşılabilir.

Maniera Greca adı verilen bu stil, figürlerin belirli kanonlar ile doğayı yansıtmaya amacı gütmeksizin dini öğretilere odaklanacak biçimde ele alınan figürler ile ön plandadır (Resim 1.8.). Bu noktada, Antik dünyanın insan çözümlemelerinin dini kaygılar sonucunda terk edilerek, insan figürünün konuya hizmet etmek üzere yeniden üretildiği söylenebilir. Hacimsellik, gerçeğe benzeyiş gibi odaklar bir kenara bırakılmış, konuyu direkt aktaran, önemine göre tasvir biçimi değişen figürler ortaya çıkmıştır.

Erken Rönesans ile insanın tekrar düşüncenin odağına alınmasıyla birlikte insan tasvirleri de tekrar yansıtmacı bir üslup ile ele alınmaya başlar. Antikitenin çözümlediği, insanın fizyolojik özellikleri tekrar keşfedilmeye başlanır. Erken Rönesans’ta Aristoteles’in deyimleriyle fenomenler dünyasının sanatçının tekrar odağına girmesiyle beraber, 2 boyutlu yüzeyde 3 boyut algısı yaratılması üzerine bilimsel çalışmalar hızlanır. Tek kaçıışlı perspektifin keşfi 2 boyutta algılanabilir bir hacim alanının oluşturulmasında önemli bir noktada durmaktadır. Bu noktada Masaccio’nun uyguladığı perspektif yöntemlerine bakılırsa, sanatçının kendinden önce gelen geleneğin öğretilerinden sıyrılmak istediği aşikardır.

Erken Rönesans resminin İtalya'daki serüveni izlendiğinde Masaccio ve Pisanello'nun resim sanatına getirdikleri yeni yaklaşımlar ile karşılaşırız. Masaccio (1401-1428), tek kaçırlı perspektifin keşfi ile resimde mekan ve derinlik etkilerini çözümlenmiştir. Bunun sonucunda perspektif kuralları resimlere rakursi kavramını da getirmiş ve profil tasvirlerinden uzaklaşılmasına katkıda bulunmuştur (Erkal, 2013, s. 52).

Masaccio'nun figürlerinin o döneme kadar Batı resminde görülmemiş bir gerçeklik algısına sahip olmuş olmasının perde arkasını Hockney, 2015'de Getty araştırma enstitüsünde verdiği konferansta ele almıştır. Masaccio'nun figürlerin yüzlerini üretim biçimi Brunelleschi'nin perspektifi uygulama yöntemi ile doğru bir paralellik göstermektedir (Resim 2.11.). Hockney, Brunelleschi'nin perspektifi uygularken yapmış olduğu; içbükey bir aynanın yardımı ile görüntünün kağıt üzerine yansıtılarak, oluşan görüntünün dışının çizilerek kontürlerin ve genel hatların aktarılması yönteminin bir benzerini de Masaccio'nun figürlerinin portrelerinde uyguladığını söylemektedir (The Getty: 2015).



Resim 2.11. David Hockney: Resim ve Fotoğraf konferansından bir görüntü. Hockney, Masaccio'nun metoduyla portrenin dış hatlarını aktarıyor.

Nesnelerin dış hatlarının aktararak daha sonra hacimlendirme yöntemi, dikkatli bakıldığında Yüksek Rönesans dönemine kadar gözle görülebilmektedir. Hockney, sanat tarihçilerinin Floransa okulunun karakteristik yapısı olarak ortaya koyduğu çizgisel üslubun kökenlerini ve perspektif bilimi ile ilişkisini göstermiştir.

Bu noktada erken Rönesans'ın önemli ressamı Sandro Botticelli'nin figürü ele alış biçimi üzerine birkaç şey söylemek gerekli hale gelmiştir. Dikkat edilirse Botticelli'nin figürlerinde dış çizgiler görülebilmektedir. Figür ve onun ilişki içinde bulunduğu mekan ile çatışmayacak renkler kullanılarak uygulanan dış çizgiler, akla Hockney'in

konferansında ortaya koyduğu optik bilimi yardımıyla resim yapma metodunu getirmektedir. Bu bilginin kesinlik kazanması sanat tarihçilerin kanıtları ortaya koymasına bağlıdır. Ana odak olan Botticelli'nin figürlerini oluşturma biçimine dönülürse, sanatçının "Pallas ve Kentor" başlıklı resminde figürlerin kontür çizgizleri görülebilmektedir (Resim 2.12.).

Resmin sol tarafında kentorun arkasında yer alan kayalıklara bakıldığında, oldukça geometrik, hatta el ile kesilmiş bir görüntü arz etmektedir. Her iki figürde de tezde daha önce değinildiği gibi çizgisel üslup dikkati çekmektedir. Masaccio ile karşılaştırıldığında Botticelli'nin figürleri resim alanının içerisinde mekan ile daha bütünleşik bir yapıda olmakla beraber, Yüksek Rönesans ile birlikte kontürleri yumuşayarak mekan ile bütünleşecek olan figürlerden farklı yapıdadır.



Resim 2.12. Sandro Botticelli, Pallas ve Kentor, 207 x 148 cm, Tuval Üzeri Tempera, 1482

Turani'nin Botticelli'nin figürleri ile ilgili olarak, "Venüs'ün Doğuşu" resmi üzerine kaleme aldıklarına bakıldığında, figürlerin yapısının bir tür karma yapıda olduğuna kanat getirdiği görülmektedir.

Botticelli, Lorenzo Medici'ni sevdiği şair olan Polizian'ın bir şiirinden esinlendiği "Venüs'ün doğuşu" adlı eseri için, bu kez Trecento yani 13. yüzyılın yalın çizgisine başvuruyordu...Resimde Rüzgar Tanrısı sol taraftan üflüyor, ve bir midye kabuğu içinde Venüs doğuyordu. Bu aleve benzeyen midye içinde yükselen kadın motifi uçarcasına duran bir figür gibi, Gotik gelenekten bir yansıma alıyordu. Ancak figür antik bir vücut biçimlendirmesinden oluşuyordu. Ayrıca zarif, ince bir lirizm, figürün çizimi ve havasına katkıda bulunuyordu (Turani, 2011, s. 369).

Figürlerin resmin mekanı içerisinde yerleştirilmeleri açısından Andrea Mantegna'nın "İsa'ya Ağlayanlar" resmi önemli bir noktadadır (Resim 2.13). İsa'nın cansız bedeninin izleyenin karşısında boşluğa doğru uzanır biçimde rakursi içerisinde resmedilmesi, bakış açısına göre kısalan vücut parçalarını nasıl resmedileceğinin de bu dönem içerisinde biliniyor olduğunu göstermektedir. Ayrıca ölü İsa figürünün hacmi de oldukça gerçeğe uygun yansıtılmıştır. Resimde çok önemli bir yerde duran İsa'nın cansız bedenine bakış açısı da perspektif ile paralel yapıdadır. Bu noktada sanatçı hem perspektif bilgisini, hem anatomi bilgisini ve de perspektiften görünen vücut parçalarının alacağı rakursi üzerine bilgisini izleyenle paylaşmaktadır.



Resim 2.13. Adrea Mantegna, İsa'ya Ağlayanlar, 68 x 81cm, Tuval Üzeri Tempere, 1470

Yüksek Rönesans ve sonrasında resim sanatında baskın bir üretim biçimi olarak yağlıboya metodunun benimsenmesi de figürün ele alınış biçiminde çizgisel karakterden sıyrılmayı beraberinde getirmiştir. Boyanın özellikle plastik karakteri sanatçılar için tercih sebebi olmuştur. Böylelikle resim yüzeyinde yer alan farklı elemanlar arasındaki

ilişkiler, nesnelere hacimlendirilmesi, ışık gölge etkileri gibi plastik problemlerin çözümü geliştirilmesi açısından yağlıboya popülerlik kazanmıştır.

Yeni teknik keşif, Venedik resmi ile birlikte figürlerin oluşturulması noktasında önemli yenilikler getirmiştir. Boyanın karakteri itibarıyla, figürlerin çevresinde yer alan ve Floransa okuluna has bir karakteristik yapı olan ince kontür çizgisi yerini mekan ve atmosfere dahil olmaya başlayan figürlere bırakır. Bu durum da elbette doğanın yansıtılması noktasında daha inandırıcı görüntüler üretilebilmesini mümkün kılar (Resim 2.14.).

Tiziano Vechellio'nun 1532 tarihli eseri, "Bacchus ve Ariadne" alegorisinde, resmin ana elemanı olarak figürler ön plana çıkmaktadır. Arka planda yer alan peyzajın oluşturduğu atmosfer ve o atmosferin derinliğini arttıran ön plandaki figürler ile birlikte resimde bütüncül ve inandırıcı bir görüntü oluşturulmuştur. Renklerin daha canlı bir biçimde kendi özelliklerini yansıtmaya başlanması ile birlikte mekan içerisinde yer alan figürlerin fiziki özellikleri daha detaylı aktarılabilmektedir. Sıcak ve soğuk renklerin (burada kastedilen empresyonizmin renk araştırmaları değildir.) figürde kullanılmasıyla birlikte hacim etkileri de artarak inandırıcı bir görünüm elde edilmiştir.



Resim 2.14. Tiziano Vechellio, Bacchus ve Ariadne, 175 x190 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1532

Bu noktaya kadar Antik Roma dönemi sanatından başlayarak figürlerin resmedilme biçimlerine dair bir izlek ortaya konulmuştur. Antik Roma'nın çöküşü ile birlikte yeni dine uygun tasvir biçimleri benimsenerek, figürün yeniden üretilip, çizgisel bir yapıya bürünmesi ardından Rönesans ile birlikte skolastik düşüncenin zayıflamasıyla antikitenin öğretileri tekrar keşfedilerek, Batı resminde figür çizgiselden hacme doğru tekrar üretilmiştir.

Ayrıca bu noktada figürün geçirdiği değişim bağlamında Barok dönem öncesi görülen Maniyerizm döneminin de öneminden bahsetmek yerinde olacaktır. Örneğin El Greko'nun figürlerine bakıldığında figürlerde klasik üslubun karşısında yeni bir figür ifade biçimi geliştirildiği görülmektedir. Ölçüleri bozularak hacim algısının değiştirilmesi ve yüksek Rönesans'ta yüzeyden koparılarak derinliğe yerleştirilen figürlerin tekrar resim alanı içerisinde erimesi ile yeni bir figür üslubu oluşturulur. Bu yeni ifade biçimi çok uzun sürmez. Temel amacı, görünen gerçekliği olduğu gibi idealize etmeden yansıtmak olan Barok üslup (Genç, A. 2014) ile figür resimdeki önemini korusa da gerçekliğin yansıtılması noktasında salt odak noktası konumunu resmin atmosferi ile paylaşmaya başlar.

2.1.3. Atmosfer (doğa-ışık gölge)

“Optik bilimi, Gölgeyi gerekli kılar.”

David Hockney

Batı resminin, gelişim sürecine bakıldığında yansıtmacı üslubun izleğinin görünür biçimde baskın olduğu sanat tarihçiler ve filozoflar tarafından ortaya konulmuştur. Bu tezde doğanın sanatçı aracılığıyla yeniden üretimi olarak mimesis kavramının irdelenmesi bağlamında alt başlıklar ele alınmış ve sırasıyla perspektif ve figürlerin geçirdiği değişimler ortaya konmuştur. Bu noktada izleyici tarafından resim alanının bir bütün olarak tecrübe edileceği de göz önünde bulundurularak, 19. yüzyıl öncesi Batı resminin önemli bir olgusu olarak atmosfere ve onu oluşturan öğelere yer vermek yerinde olacaktır.

Hockney tarafından 2015 yılında Getty araştırma enstitüsünde verilen konferansta; Batı sanatının ve Doğu sanatının perspektif, ışık ve gölge anlayışları arasındaki farklar üzerine durulmuştur. Hockney bu konferansta Batı sanatının icadı olarak ifade ettiği perspektif biliminin, uygulanış biçimini göstermiş ve bu yöntemin Masaccio tarafından da uygulanarak figürlerin oluşturulmasında bir yöntem olarak ön plana çıktığından

bahsetmiştir. Bu yöntem ise bu tezde daha önce değinildiği gibi optik biliminden yararlanılarak kağıt üzerine izdüşümü alınan gerçek görüntünün gölgesine varana dek aktarılmasıdır (The Getty 2015).

Bu alt başlık bazında önemli olan, Hockney'in Doğu sanatında, gölge bulunmadığını, Batı sanatının ise bir bilim gibi uygulanarak, doğanın bir kopyasını oluşturma çabası içerisinde olduğunu söylemesidir. Hockney'in Batı resmini optik bilimi ile ilişkilendirmiş olması da tesadüf eseri değildir. Zira, Batı Resim sanatında, gölge ve ışık çok önemli bir noktada durmaktadır. Resmin kökenini açıklayan bir mit, Diboutades'ten söz eder. Bu Grek kadını savaşa giden yiğit sevgilisinin duvara yansıyan gölgesinin sınırlarını çizer. Böylece kadın, sevgilisi savaşa gittikten sonra onu hatırlayacak bir imaja sahip olacaktır (Weinstock, 1994, s. 06). İşte bu noktada, Rönesans ve sonrasında kullanılmaya başlayan Camera Obscura ve onun ilkel formatları Hockney'in belirttiği gibi sahneye çıkar. Optiğin bu denli resim alanı ile ilişkili olması da Batı'da resim yapmanın (temsil yaratma) bilimsel olarak ele alındığının açık bir göstergesidir.

Bir önceki başlığın sonunda figürün resimdeki önemini korumasına rağmen ana odak olmaktan çıkarak, gerçekliğin olduğu gibi yansıtıldığı Barok dönemde atmosfer ile ortak öneme sahip bir konuma getirildiğinden bahsedilmişti. Fakat örneklemeye, resimde atmosfer etkilerinin ilk olarak sezilmeye başlandığı başka bir resim ile başlamak yerinde olacaktır.

Bilindiği üzere Rönesans Sanatçısı Leonardo da Vinci bir bilim adamı titizliği ile çalışmalarını gerçekleştirmiş bir 16 yüzyıl kimliğidir. Onun en önemli eseri olarak dünyaca tanından "Mona Lisa" portresinin sadece bir kişiyi ifade etmek gibi bir görevi olmadığını söylemek bu noktada yerinde olacaktır. Resmin tamamında, Akçaoğlu'nun (2010) ifadesiyle ; "Geçmiş, şimdiyi ve geleceği bize hissettiren bu resim neredeyse insanlığın var olmadan önceki buzul çağından başlayıp günümüze kadar uzanan bir zaman boyutuna bizi çeken." Bir atmosfer hakimdir. Bu atmosferin mimarı olarak, sanatçının uyguladığı teknik gösterilebilir. Yağlıboyanın ince yarı saydam katmanlar halinde uygulanmasıyla oluşan derinlik etkisi, dönemindeki diğer eserlerden çok daha farklı bir atmosferin izleyiciler tarafından algılanabilmesini sağlar (Resim 2.15.).



Resim 2.15. Mona Lisa (Detay), Leonardo Da Vinci, 77 x 53 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1503

Burada perspektifin zihinde oluşturduğu, derinlik algısına ek olarak atmosfer perspektifinin de resim sanatına girdiği görülmektedir. Rönesans ile başlayan gizemli atmosferik derinlikler yaratma dürtüsü, bilindiği üzere Barok sanatın ana uğraşı haline gelen ışık ve gölgenin atmosfer etkilerinin irdelenmesi ile devam eder.

Görme eylemi bilindiği üzere gün ışığının nesnelere yansımalarının oluşturdukları izlerin göz retinasına yansıtılması ve beyin tarafından algılanması ile gerçekleşmektedir. Yani başka bir deyişle, ışık görme eylemini mümkün kılmaktadır. Bu noktada görme eyleminin bilmenin de şartı olarak ortaya çıktığını söylemek doğru olacaktır. Bu tezin algı bölümünde değinildiği gibi, nesnelere dünyasına dair algının zihinde oluşması, görsel algının tetiklenerek zihinde idrakı ile olmaktadır.

Gözün nesneye doğru yaptığı hareket onu belirleme amacını da beraberinde getirir. Nesne görme ediminde “görünen”dir. Nesnenin görünen olması için uzayda var olması yeterli değildir. Görme yetisine sahip varlıkla da karşılıklı iletişim içinde olmalıdır...Göz karşılıklı görsel konumla nesneye temas eder ve onu olduğu yerden alır belleğe taşır. Görme edimi, nesnenin görünen hale gelmesinde zamanla doğru orantılıdır...Zamana bağlılık, beraberinde aydınlık ve karanlığı yani ışığı da getirir. Işık ise doğal anlamda düşünüldüğünde uzaya bağlıdır. Güneş ışınlarının aydınlatmasıyla göz, hem dışsal olarak bakar, hem de zamanla bağlantılı içsel olarak görür. Işık yoksa yani karanlık varsa görme gerçekleşmez (Küçüköner, 2010, s. 31-32).

Küçüköner’in de makelesinde belirttiği üzere, görme eyleminin gerçekleşmesi için gerekli olan, öğeler arasında en önemli noktada bulunan ışıktır. Işığı yansıtan, ışıkla aydınlanan nesnelere görünür nesnelere dir. Başka bir deyişle ışık vasıtasıyla görünürlük kazanan nesnelere bilinen nesnelere dir. Işığın bu konumu karşısında, karanlık tam ters bir noktada bulunmaktadır. Karanlık, bilinmeyi ifade eder. Işık ve karanlığın arasında bir alan daha bulunmaktadır ki bu ışığın; görünen nesnelere ardında kalan alanlara düşürdüğü gölge alanlarıdır. Işık ve karanlık arasında köprü görevi görerek atmosferin

derinliğinin sezilmesini sağlayan şeydir gölge. Başka bir deyişle gölge; bilinen ile bilinmeyen arasında sezilen olarak var olandır.

Bu noktada ressamın giriştiği doğayı yansıtma işinin oldukça hummalı bir girişim olduğu söylenebilir. Zira 17. yüzyıl ressamının göz önüne alması gereken, birçok olgu bulunmaktadır. Sadece figürlerin aslına sağdik olarak oluşturulması ve perspektif kurallarının uygulanması yetmediği gibi, artık ışık-karanlık ve gölge arasında yer alan şeylerin atmosferinin de yansıtılması ressamın uğraşları arasında yer almaktadır. Işık ve onun etkilerinin yansıtılması noktasında ressamın karşılaştığı başka bir zorluk da Gombrich (1992) tarafından; “Sanatçının çalışırken kullandığı boya maddeleri, doğada yaygın olan ışığı, zengin ayrımları içerisinde asla yansıtamaz.” olarak saptanmıştır. Gombrich’in bu saptaması; tekniğin sınırlılıkları dahilinde doğayı aslına en uygun şekilde yansıtarak mimesise ulaşmak isteğinde karşılaşılan zorluğu ifade ettiği gibi, yansıtma ile ilgili problemin çözülmesi noktasında sanatçılar tarafından öznel yaklaşımlar geliştirilmesini de tetikleyen bir durum olarak ortaya çıkar. Başka bir deyişle, doğadan mimesis yapmayı hedefleyerek yola çıkan sanatçı teknik olanakları aracılığıyla ve birebir kopya üretme dürtüsüyle öznel bir yeniden üretim yapar. Burada ifade edilmek istenen de sanatçının konuya uygunluğa göre doğayı kendi isteğine göre yeniden kurgulamasıdır.

Işık-gölge-karanlık ve doğanın ilişkilerini önceleyerek ortaya çıkarılan eserlere bir örnek göstermek gerekir ise, Rembrandt Harmenszoon van Rijn’in ürettiği “Gece Devriyesi” iyi bir seçim olacaktır (Resim 2.16.).



Resim 2.16. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Gece Devriyesi, 363 x 437 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1642

Aslen bir grup portresi olarak tasarlanan bu resimde sanatçı tarafından yüzeye önlü ve arkalı olarak dağıtılan figürler, tuval üzerinde yer alan derinliği arttırmaktadır. Işık-gölge-karanlık üçlüsü, figürlerin ve nesnelerin yardımıyla yüzeyde anlamlı bir organizasyon oluşturarak atmosferi kuvvetlendirmektedir. Arka planda binaların arasında bilinmeyen bir sokak, ön plandaki figürler ile arka planda yer alan figürler arasında yer alan gölge alanlar, ve tüm ışığı üzerine toplayan figürler ile resmin yüzeyinde derinliğin kavranabildiği bir titreşim oluşmaktadır. Bu resimde ilginç olan bir nokta ise resimdeki atmosfere çok da ait durmayan bir figür bulunmasıdır. Gary Schwartz (2006) bu kız ile ilgili olarak şunları söylemektedir. “Portresi yapılan kişilerle hiçbir alakası olmayan bu kız, onun resminin gereğine cevap verdiği için bulunduğu noktaya yerleştirilmiştir. Resimdeki ışık dengesini sağlayan ve sanatçının iradesinin gözlemlenebildiği bir ikon olarak resimdeki yerini korur.”

Işık -gölge-karanlık üçlemesinin serüveni izlendiğinde Rembrandt’ın döneminden önce de bu olguların sanatçılar tarafından ele alındığını söylemek gerekmektedir. Büyük deha, Leonardo Da Vinci’nin “Kayalıklar Bakiresi”nde de böyle bir yaklaşımla karşılaşılacaktır (Resim 2.17.). İdealize edilmiş bir ışık ile sanatçı resimde işlediği konusunun ruhaniliğini arttırarak, mekanı da dünyanın bilinen görünümünün ötesinde bir mistik noktaya taşımıştır.



Resim 2.17. Leonardo da Vinci, Kayalıklar Bakiresi, 189,5 x120 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1503

Resim yüzeyinde ışık-gölge etkilerinin, izi sürüldüğünde, 18. yüzyılda ana resim malzemesi olarak kullanılmaya başlanan yeni bir malzemenin etkileri ön plana çıkar. Bu resim malzemesi, atmosfer etkilerinin yansıtılması açısından bakıldığında ışık ve gölge etkilerine farklı bir yaklaşımı mümkün kılmıştır. Burada sözü edilen malzeme eskiz malzemesi konumundan sıyrılarak ön plana çıkan pasteldir.

Pastel temel olarak ezilmiş pigmentin bir yapıştırıcı madde ile birbirine bağlanarak ve kurutulmuş çubuklar halinde kesilmiş boyar malzemelerdir...Pastel yüzeyde fazla karışmadığı için üretim sürecinde belirli oranlarda karıştırılarak renk tonları elde edilmektedir. Dolayısıyla bir pastelist, doğru rengin doğru tonunu seçerek yüzeyde uygular. Bu noktadan bakıldığında pastel ile resim yapmak, renk çubuklarıyla (renkle) resmetmek olarak tanımlanabilir (Erkal, 2017).

Pastel boyanın karakteristik özellikleri, özellikle küçük boy resim üretiminde onu popüler bir hale getirmiş aynı biçimde de uygulandığı kağıt üzerindeki etkisiyle, yüzeyde atmosferi yağlıboya resmi ile karşılaştırıldığında farklı bir biçimde kurgular.

Pastelin 18. yüzyılda geniş bir kitle tarafından benimsenmesinin ardında karakteristik bir özellik olan yüzeyde çalışılmış görüntünün berrak ve taze olarak görünmesi yatmaktadır. Pastel, yüzeyde, tüm toz materyallerde olduğu gibi kağıdın üzerinde bıraktığı pigment partikülleri ve arada oluşan boşluğu yansıtarak berrak ve beyaz bir ışık algısı oluşturur (Erkal, 2017).

Pastel ile birlikte, atmosfer üretiminde yoğun bir biçimde kullanılan ışık-gölge-karanlık üçlemesinin oyun sahasına bir de renk ve renk değerleri eklenmeye başlar. Rengin etkisinin sanatın odak noktasına kaymaya başlaması resimlerde karanlık ve bilinmeyen alanlarla oluşan bilinmezlik atmosferinin dağıtılması anlamına gelmektedir. Özellikle 18. yüzyılda üretilen yağlıboya resimlere bakıldığında doğanın da tümüyle görünür bir biçimde figürler ile birlikte resmedildiği görülmektedir (Resim 2.18).



Resim 2.18. Thomas Gainsborough, Bay ve Bayan Andrews, 69.8 x 119.4 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1750

Gainsborough'un resmi, bu tez açısından önemli bir noktada durmaktadır. Mimetik sanat üretimi olan ilişkileri dışında, toplum yapısı ile ilgili ilişkilerin yansıtıldığı bu eserin bu alt başlığın kapanış örneği olarak kullanılması uygun düşecektir. Adem Genç Gainsborough'un portre resmi ile ilgili olarak aşağıda yer alan ifadeleri aktarmaktadır;

Örneğin, bir portre ressamı olarak da şöhret yapmış bulunan Thomas Gainsborough, İngiltere manzaralarını tüy dokunuşlu *pitoresque* tarzıyla betimliyordu. Ressamın Bay ve Bayan Andrews isimi eserinde, bir ağaca serbestçe yaslanmış bir durumda poz veren Bay Andrews, alçakgönüllü bir tavırla avlanmaya ara vermiştir. Arkasında sakin ve huzurlu bir kır görünümü , figürlere derin bir perspektif oluşturmaktadır (Harris'ten aktaran Genç. 2014).

Gainsborough'un resmindeki kompozisyon düzenlemesi, mimetik sanat anlayışı içerisinde, atmosfer, figür, perspektif öğelerinin bir arada görülebileceği bir yapıya sahiptir. Fakat bu resim ile ilgili olarak Malcolm Barnard; resmin icra edildiği malzemeler, sanatçının yetkinliği, resimde oluşan atmosfer gibi öğelerden daha fazlasını ifade ettiğini söylemektedir.

...Malzemenin kendisi prestijli ve pahalı bir malzemedir hem de Gainsborough gibi ünlü ve revaçta olan bir sanatçı tarafından kullanılmıştır. Dolayısıyla bu çalışma herkesin sahip olabileceği bir şey değildir. O halde, Gainsborough'un yağlı boya bir portre yapımı için tutulması, içinde biçimin (portrenin), aracın (yağlı boya) ve Gainsborough'un da yer alabileceği kurumlar ve uygulamalar sistemini yeniden üretir (gösterge sistemi). Daha da derine inersek, Böyle bir tercihin Bay ve Bayan Andrews'un toplumsal düzendeki konumlarını korumak ve yeniden üretmek için yapıldığı söylenebilir. Bu çiftin arazilere sahip olma ve bundan haz almaları doğru ve normaldir; çünkü onlar, kendi yağlı boya tablolarını yaptırabilen kişilerdir...Onların hissiz ve bayağı suratları, mal sahibi ve zengin olmaktan zevk aldıklarını güzelce ifade eder. Çalışmanın her yönü mevcut toplumsal düzeni doğrular. Kıyafetleriyle alt sınıfların görünüşlerine öykünüyor görünseler de üst sınıfturlar; statü ve güç farklılıkları açıktır. Çift kendi arazilerinin ortasında, küçük kuşları vurma ve bu arazide yetişen ürün ve hayvanlardan kar elde etme haklarını elde etmiş olarak güven içinde resmedilmiştir (Barnard, 2010, s. 233-235).

Barnard'ın resim üzerine yaptığı saptamaların ışığında, mimetik sanatın biçimsel gelişimine ek olarak içerik bazında da bir değişimin izlenebileceğinden bahsedilebilir. Barnard'ın özellikle kitabında yer verdiği bu portre resminde toplumun katmanlarının resimsel ifade yoluyla yeniden üretilerek pekiştirildiği Barnard tarafından ifade edilmiştir. Bu durumu başka bir biçimde aktarmak gerekirse, bahsi geçen resim, mimetik sanatın içermesi gereken öğelere sahip olarak, doğayı iki boyutlu bir yüzeyde yeniden üretir. Bununla da yetinmeyip doğanın dışında insanın ürettiği toplumsal sistemler ve toplumsal katmanları da yeniden üretir. Bunu yaparken de resimsel dili kullanır.

Bu noktaya kadar bu tezde değinilen olgular, doğanın taklit yolu ile yeniden üretimi üzerine yoğunlaşmış olup, resimde mimetik ifadeyi oluşturan olgular ele alınarak konu güçlendirilmeye çalışılmıştır. Bu başlık altında David Hockney'in ortaya koyduğu Batı

resminin optik bilimi ile ilişkisinin açılması gereği ortaya çıkmıştır. Hockney'in konferansında bahsettiği perspektif ve görüntü üretim süreçlerine dair teknik metodlar, aslen resim sanatı tarihine hakim olanların yakından tanıdığı "Camera Obscura'nın ilkel halleridir. O halde bu tez özelinde, doğayı yeniden üretim süreçlerinde başvurulan bu nesnenin bir başlık altında incelenmesi, 19. yüzyıl öncesinde ortaya çıkan yeniden üretim biçimlerinin anlaşılabilmesi açısından destekleyici olacaktır.

2.2. Mimetik süreç içerisinde ortaya çıkan bir bakma biçimi olarak Camera Obscura ve yeniden üretim ilişkisi

"Hayli sorunlu bir nesne olarak Camera Obscura basit bir optik aygıtın çok ötesindeydi."

Jonathan Crary

Camera Obscura nesnesinin bu tez ile ilişkisinin ortaya konulabilmesi açısından öncelikle bahsi geçen bu nesnenin ne olduğuyla ilgili bir tanımlama yapmak gerekmektedir. Bilinen ilk "Camera Obscura" ifadesi antikite de ortaya atılmış bir olgudur. Zira Latince'den İngilizce'ye "The Dark Chamber" olarak çevrilmiştir. The Dark Chamber ifadesi ise Türkçeye "Karanlık Oda" olarak çevrilebilir. Aynı şekilde Latince'den de Türkçeye çevrildiğinde, söz konusu nesne Karanlık oda olarak çevrilmektedir.

Bu noktada bu başlığın ana odağı olan Camera Obscura'nın kökenlerine inilmesinin nesnenin yapısı ve günümüzde bilinen haline nasıl geldiği hakkında fikir sahibi olmak açısından önem arz ettiği aşikardır. O halde, Carson ve Shafer'in 2008 yılında Camera Obscura ile ilgili olarak kaleme aldıklarına göz atmak yerinde olacaktır. Carson ve Shafer; ilk kayıtlı Camera Obscura ifadesinin, duvarda dışa açılan ve ancak ışığın geçebileceği kadar küçük bir delikli karanlık bir oda olduğunu kaleme almaktadır. Delikten içeri dolan bu ışık, dışarıda yer alan bir obje ya da sahneden yansımaktadır. Daralarak içeriye dolan bu ışıklar karanlık odanın duvarında ters dönmüş bir imaj üretirler. Zaman içerisinde insanoğlu, yansıyan bu görüntüyü netleştirmek için, lenslerden yardım almıştır (Carson & Shafer, 2008).

Sarah Kofman, "Camera Obscura İdeolojinin Karanlık Kutusu" başlıklı kitabında, Camera Obscura'yı şöyle tanımlıyor;

Karanlık oda, ışığın sadece çapı bir inç genişliğindeki bir delikten içeri girebildiği ve bu deliğin önüne konan bir camın, dışarıdaki nesnelere gelen ışınları karşı duvara-veya orada asılı bir beyaz perdeye- aktararak, dışarıda olanın içeride görülmesine izin verdiği bir yerdir. Burası platon'un mağadasıdır ve güneş de uzaklarda bir yerdedir (Kofman, 2015, s. 31).

Camera Obscura ile ilgili araştırmalar yapan Michael Weinstock (1994) onun kökeni ile ilgili olarak şunları söylemektedir; 11. yüzyılda Arap bilgini İbn-i Heysem, güneş tutulmalarını gözlere zarar vermeden izleyebilmek için bir araç geliştirmiştir. Bu araç, düz bir yüzey üzerine açılmış küçük bir delik aracılığıyla, gün ışığının yansıtılarak bakılmak istenen noktaya direkt bakmaktan gözlemleyebilme yetisini insanoğluna kazandırıyor. Buradan anlaşıldığı kadarıyla; Camera Obscura'nın temel prensibi, kayda geçirilerek, Grek, Arap ve Ortaçağ kültürlerinde tartışılmıştır.

Camera Obscura'nın kökeni ve çalışma prensiplerine dayanarak bu nesnenin görme ile direkt ilişkili olduğu söylenebilir. Zira İbn-i Heysem'in prensibinde göz yerine kullanılarak normal şartlar altında gözlemlenmesi zor olan şeyleri bu nesne, kullanıcı için görünür kılmaktadır.

Bu noktada, bu tezde bir önceki bölümde David Hockney tarafından bir görüntü üretim tekniği olarak ortaya konan; karanlık bir oda ve dışarıdan yansıyan ışığın dışbükey bir ayna yardımıyla bir kağıdın üzerine yansıtılması ve çizimi yapılacak nesnenin dış hatlarının da bu yansıma yardımıyla kağıda geçirilmesi olayında sözü edilen yöntemin, bir çeşit Camera Obscura versiyonu olduğu saptamasında bulunmak yanlış olmayacaktır. Öyleyse, Camera Obscura'nın gözlem amacı dışında mimetik görüntüyü üretmek ve yeniden üretmek için kullanıldığı da söylenebilmektedir. Ayrıca konu ile ilgili olarak 15. yüzyıldan itibaren, sanat ve felsefe alanında da araştırmalar yapılmıştır. Weinstock (1994): Leonardo Da Vinci'nin de Codex Atlanticus yazmalarında; Camera Obscura'dan bahsettiğini yazmaktadır. Leonardo'ya göre, ışık alan nesnelerin görüntüleri; ışığın etkileri karanlık bir odaya küçük bir delik aracılığıyla aktarıldığında, ışığın karanlık odada düştüğü yere delikten belirli bir mesafe uzaklıkta bir kağıt yerleştirildiğinde ters yüz edilmiş bir biçimde elde edilir. Yine Leonardo'ya göre böyle bir işlevi olan bir nesnenin insan gözü ile büyük benzerliklere sahip olduğu aşikardır.

Rönesans'ın insanı merkeze koyarak doğayı ve doğa olaylarını gözlemlediği göz önüne alındığında Leonardo'nun Camera Obscura ile insan gözü arasında bağlantı kurması oldukça doğal bir sonuç olarak ortaya çıkar. Kofman (2015); "Karanlık odadan yola çıkarak, gözün ilk modelini ortaya koyan Leonardo da Vinci gibi bir ressam için

Camera Obscura, belli bir uzaklıktaki nesnelere aslına uygun olarak yeniden üretmek, kopyalamak için bir araçtır.” ifadesiyle, göz ile Camera Obscura arasında ilişki kuran da Vinci'nin konuya bakışını açıklamıştır. Bu noktada Camera Obscura'nın imajlarını oluşturma eyleminin ışık ve ışığın hareketleriyle doğrudan ilişkili olması da yine doğada olana tıpa tıp sadık bir imaj ürettiğine işaret eder. “Bir kopyanın, koyasını oluşturduğu nesnenin tıpkısı olduğunu söylediğimizde bunun anlamı, bu iki nesne aynı ışıklandırma altında yan yana durduklarında onları birbirinden ayırmanın olanaksız olduğudur (Gombrich, 1992, s. 51).”

Camera Obscura'nın Rönesans ile birlikte dışsal bir görme aracı olarak tanımlanması işi 17. yüzyılda bu nesnenin bir de insan zihniyle ilişkilendirilmesi ile devam eder. Bu nesnenin zihin ile ilişkilendirilmesi, aynı zamanda imgeler dünyası ile ilgisinin oluşturulması bakımından önemli noktada durmaktadır.

...Ne var ki bir imgenin bu şekilde üretilmişliğine ilişkin uzun zamandır bilinen ampirik olgu ile tarihsel olarak oluşturulmuş insan yapımı bir *camera obscura* arasında ayırım yapmak önemlidir. Çünkü *camera obscura* basitçe atıl ve nötr bir alet parçası ya da yıllarca üzerinde deneyler yapılan ve geliştirilen bir teknik öncüller kümesi değildi. *Camera obscura* daha ziyade, çok daha büyük ve yoğun bir bilgi ve gözlemci özne düzenlemesinin içinde yer alıyordu. Tarihsel bakış açısıyla söyleyecek olursak, 1500'lerin sonundan 1700'lerin sonuna kadar geçen neredeyse iki yüzyıllık bir süre boyunca, *camera obscura*'nın, yapısal ve optik ilkeleri, gözlemcinin statüsü ve olanaklarını tarif eden hakim bir paradigma halinde katılmıştı (Crary, 2010, s. 40).

Crary'nin işaret ettiği, Camera Obscura'nın 200 yıl süren ve optik ilkelerine dayanarak gözlemcilerin statülerini tarif etmesi durumunun oluşmasında haklı bir yan vardır. Zira, kullanım açısından bakıldığında, bu nesneyi kullanan kişi kendisini karanlık bir alanın içerisine sokar. Bu şu anlama gelmektedir; dış ve gerçek olan dünyadan karanlık ve soyutlanmış bir alana ters olarak yansıyan görüntünün, başka bir görüntü algılayıcısı olan göz tarafından zihne iletilerek, gerçeklikten ancak bir kesit sunan bu görüntünün göz aracılığıyla zihinde yeniden üretilmesi. Başka bir deyişle; “Dış dünyanın iç mekana yansması, yansılama ve gerçeklik ile algılama biçimini yönlendirecektir. Duvara yansıyan dış dünyanın temsili görüntüsü ile nesnelere resimleri gözlemlenmektedir (Sözeri, 2016, s. 48). Ayrıca, Camera Obscura'nın en önemli noktası imajı dönüştüren ışığın geçtiği deliktir. Bu delik, bir dönüşüm ve ters yüz etme aracıdır ve hem Camera Obscura'nın içine ve dışına aittir. Karanlığı ve Işığı kontrol eder, başka bir deyişle imajı oluşturulan asıl dünya ile karanlık odaya yansıyan imaj arasındaki ilişkiyi ifade etmektedir (Weinstock, 1994). Bir nevi imge üretimi olarak okunabilecek bu durum, Isaac Newton tarafından da şöyle ifade edilmiştir; “Çok karanlık bir odada,

pencere kepengine bir inçin üçte biri büyüklüğünde açılan yuvarlak bir deliğe bir prizmayı yerleştirdim; bu delikten içeriye süzülen güneş ışını odanın diğer tarafındaki duvara yukarıya doğru kırılarak yansıtıldı ve orada güneşin renkli bir imgesini oluşturdu” (Newton’dan aktaran Crary, 2010, s. 53).

Bilindiği üzere Platon’un mağara örneğinde de ışık ve karanlık büyük rol oynamaktadır. Camera Obscura’nın içerisinde yer alan bir kimse aynı şekilde kendisini dış dünyadan soyutlamakta ve sadece küçük delik tarafından yansıtılan gerçekliğin bir taklidini sunmaktadır. Bu ifadelerden hareketle, bu bölümün ana odağı olan Camera Obscura’nın 19. yüzyıla kadar kopyalar üreterek mimetik sanatların gelişmesinde büyük pay sahibi olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu bölümün ana izleği olan Camera Obscura’nın felsefe ve bilim açısından da birçok referans noktası geliştiren bir nesne olduğunu da söylemek gerekmektedir. Fakat Bu tezin konusunun işlenişi açısından Camera Obscura’nın dönüşümünü tamamlayarak, fotoğraf makinesine evrildiği 19. yüzyıla kadar sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığı üzerinde yoğunlaşılması doğru bir yol olacaktır.

Ana amacı yansıtma yoluyla gerçekliğin iki boyutlu yüzeyde yeniden üretilmesi olan Camera Obscura’nın 16. yüzyılda bilim insanı ve sanatçıyı meşgul eden bir mekanizma olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Onu göz ile ilişkilendirenlerin sayısı da oldukça kabarıktır. Bu tezde daha önce bahsedilen Leonardo da Vinci’nin yanı sıra, Johannes Kepler, ve Giovanni della Porte’nin de obscura’yı insan gözünün optik yapısına benzettiklerini söylemekte fayda vardır. Öyle görünüyor ki Camera Obscura, insan gözünün gördüklerini benzer bir biçimde oluşturmasından ötürü optik bilimi ile biyoloji arasındaki açığın giderilmesinde başat rol oynamıştır. Kepler’in gözün görme biçimini açıklaması da tamamen camera obscura’nın çalışma prensipleri üzerine dayanmaktadır. Jean- Luc Delsaute’a göre (1998); Camera Obscura, Kepler’e üzerinde çalışabileceği mükemmel bir teorik göz modeli oluşturmuştur. Camera Obscura’daki lens ile gözün yapısını karşılaştırarak retinal imajları ve onların yapılarını açıklayan Kepler ile birlikte görme eylemi açıklık kazanmıştır. Bu durum, 16. yüzyılda Dürer tarafından geliştirilen ve perspektifin komplike kanunlarını açıklamak için kullanılan, perspektif makineleri ile benzerlik göstermektedir.

Camera Obscura ve resimde kullanımı üzerine birçok, örnek bulunabilir. Zira Giovanni Battista della Porta'nın 1589 kadar erken bir tarihte, gözlemlemek, sokak çizimleri yapmak, resimleri kopyalamak ve portre resimleri yaparken Camera Obscura'nın kullanılmasını önerdiği bilinmektedir (Weinstock, 1994). O halde, Camera Obscura'nın sanat eserinin üretim sürecinde kullanımı birincil olarak öğrenme amaçlı olduğu gibi aynı zamanda da gerçekliğin tuval üzerindeki izinin oluşturulmasında hata payının sıfıra indirgenmesini sağlamaktır. Özellikle, della Porta'nın Karanlık Oda'nın portre resimlerinin üretiminde kullanılmasının öğütlemesi, bizlere portre resminin üretim sürecinde Camera Obscura'nın fotoğraf makinesi gibi gerçekliği en doğru biçimde yakalayan alet olduğunun bilincine varıldığını göstermektedir. Bu noktada bu bilgi, günümüzde Güzel Sanatlar eğitimi süreçlerinde fotoğraf makinesinin faydaları ya da zararlarının eğitime negatif etkilerinin tartışılıyor olmasını anlamsız kılmaktadır. Obscura'dan resmetmek (ya da günümüzdeki durumu ile fotoğraftan resmetmek) dışlanan bir pratik olmaktan çok desteklenen bir olgu olarak sanat tarihinde yer almaktadır. O halde, Obscura ve Obscura'nın yeniden ürettiği imajın, ressam tarafından kopyalanması; yeniden üretimin yeniden üretimi olarak da okunabilir.

Tekniğin olanaklarını yakından takip eden sanat, üretim biçimlerini teknik değişimlere göre şekillendirmektedir. Bu noktada, Camera Obscura'nın sanatçının üretimlerinde bir parça olarak yer aldığı; Vermeer'in resimleri üzerine düşünmek yerinde olacaktır.

Vermeer'in resimleri söz konusu edildiğinde, fotoğrafik bir gerçekçiliğin yakanlandığı görülmektedir. Resimlerde; sanki resmin oluşturduğu pencereden mercek ile bakılıyormuş hissi oluşmaktadır. Bu durum da sanat tarihçilerinin aklına Camera Obscura'nın sanatçı tarafından kullanılmış olduğu yargısına varılmasını getirmiştir. Sanatçının eserlerinde yer alan bir tür odak olgusu hissedilmektedir. Carson ve Shafer (2008) makalelerinde bu durumu Francesco Algarotti'nin düşüncesi üzerinden aktarmaktadır: "Algarotti için, Camera Obscuranın ana faydalarından biri; sanatçıya atmosfer perspektifini çalışmak konusunda kolaylık sağlamasıdır. Optik bir fenomen olarak; yakında bulunan nesnelere göre daha keskin, büyük ve parlak görünürler. Vermeer ve Camera Obscura ilişkisine tekrar dönersek; adeta sanatçı fotoğrafik bir bakış ile resmetmektedir. Zira Camera Obscura'nın Fotoğraf makinesinin, atası olduğu bilgisinden hareket edildiğinde bu durum oldukça anlam kazanmaktadır. Fotoğraf

makinesinde bilindiği üzere, mercek üzerinden geçen ışık, karanlık bir odada bulunan filmin üzerine düşürülerek negatif film elde edilmektedir. Işık ile oluşturulan negatif, kimyasal yollarla tab ettirildiğinde fotoğraf elde edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında obscura ve fotoğraf makinesinin çalışma prensibi olan küçük bir delik vasıtasıyla görüntünün bir yere yansıtılması olgusu, ışık yoluyla görüntü üretmek olarak da adlandırılabilir. Mercekler yardımıyla Obscura'nın karanlık odasına düşürülen görüntünün de fotoğrafik özellikler taşıyor olması, Vermeer'in resmetme biçimine doğrudan yansımış gibi gözükmektedir (Resim 2.19. ve 2.20.).

Vermeer'in iki resminde, Kartezyen *Camera Obscura* paradigması çok açık bir biçimde temsil edilmiştir. Her ikisi de 1668 civarında yapılmış olan *Coğrafya Bilgini* ile *Astronomi Bilgini* başlıklı resimlerini inceleyin. Her iki resimde de ışığın içeriye tek bir pencereden süzüldüğü karanlık, dikdörtgen bir oda içinde, bilimsel incelemelere dalmış bir erkek figürü görülmektedir. Astronomi bilgini üstünde yıldız haritalarının çizili olduğu bir gökküreyi inceleyen coğrafya bilgini önünde açık bir deniz haritası durmaktadır. İkisinin de dikkati dışarıya açılan pencereye yönelik değildir. Dış dünya, doğrudan duylara dayanan bir incelemeyle değil, dış dünyanın oda içindeki "kesin ve belirgin" temsilinin anlık tarafından incelenmesiyle bilinebilir olmaktadır. İncelemelerine dalmış bu bilgilerin duvarlarla çevrili bir iç mekan içinde yalıtılmış olmaları, dışarıdaki dünyanın anlaşılması önünde bir engel oluşturmaz, çünkü dış dünya hakkında bilgi edinebilmenin ön koşulu, öznenin içeride yer alması ve dünyanın dışarıda kalmasıdır. Dolayısıyla bu resimler *Camera Obscura*'nın uzlaştırıcı işlevinin eksiksiz bir sergilenişidir (Crary, 2010, s. 57).

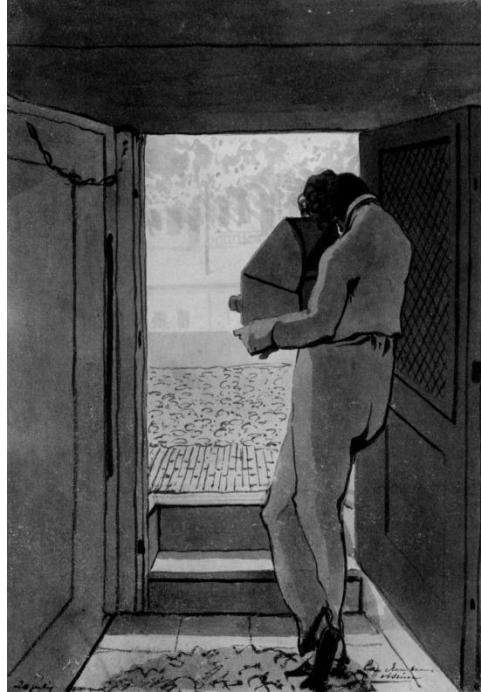


Resim 2.19. ve 2.20. Johannes Vermeer, *Coğrafya Bilgini*, 53 x 47cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1668 ve *Astronomi Bilgini*, 51 x 45 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1668

Crary bu resimler üzerine yaptığı değerlendirmesinde resimlerin kendi içlerinde yer alan sahnelerin de bir anlamda *Camera Obscura*'nın işlevi ve dış dünyayı aktarma biçimiyle özdeş bir durum taşıdığını göstermektedir. Zira, *Obscura*'nın içi; dış dünyanın yansıtıldığı, içerideki kişinin dış dünyayla ilişki kurabildiği bir yerdir. Her ne kadar küçük delikten geçen görüntüler karanlık odada bulunanlar için sınırlı bir kadrajı ifade ediyor

olsalar dahi, gerçekliğin o odanın dışında devam ettiğinin bilinci odanın içinde olan kişide mevcuttur. Bu çalışmada daha önce Camera Obscura'nın göz ile ilişkilendirildiğinden bahsedilmişti. Crary'nin yaptığı benzetme de Obscura'nın bir göz gibi dış dünyayı içeriye aktararak dış dünyada olanların imgesini oluşturan bir yapı olduğunu söylemektedir. Peki Obscura'nın bu yapısı bu tez özelinde nasıl bir öneme sahiptir? Bu sorunun cevabını verebilmek, için bu tezin önceki bölümlerini hatırlamak gerekecektir: Göz, dış dünyayı, deneyimler, bu bilgileri bir duyu şeklinde zihne aktarır. Zihin gördüğü şey ile o şey hakkındaki bilgilerini birleştirerek algıyı oluşturur. Zihnin tasarımı ile birlikte o şeye dair imge oluşur. Bu durum bakma süreci tarafından sürekli olarak yeniden üretilerek değişmekte ve güncel kalmaktadır. O halde, sanatta bir bakış nesnesi olarak varlık gösteren Obscura'nın da Kepler tarafından ortaya konan; göz ile benzer bir optik yapı olduğu bilgisi de düşünüldüğünde, Obscura'nın da kesintisiz olarak görüntüyü yeniden ürettiğinden bahsedilebilir.

Camera Obscura'nın sanatçıların gündelik hayatlarında bir inceleme aracı olarak kullanmalarına örnek göstermek gerekirse; Christiaan Andriessen'in desenine bakmamız yeterli olacaktır (Resim 2.21.).



Resim 2.21. Christiaan Andriessen, Camera Obscura ve Sanatçı, mürekkep ve divit, 1800

Andriessen'in desenine bakıldığında, bir iç mekandan dışarıyı bir gözlemci gibi izleyen sanatçı betimlemesiyle karşılaşılır. Elinde tuttuğu taşınabilir Camera Obscura ile dışarıyı gözlemleyerek çalışmaktadır sanatçı. Bu noktada sanatçının deseninde başka bir

önemli detay daha vardır. Desenin mekanı olarak iki plan göze çarpmaktadır, ön planda bulunan sanatçı ve içinde bulunduğu iç mekan ve arka planda bulunan dış mekan. Ön plan ve arka plan arasında açık bir biçimde odak farkı göze çarpmaktadır. Başka bir deyişle izleyene yakın olan nesnelere ve figür koyu bir biçimde betimlenmiş iken, arka planda yer alan dış mekan oldukça soluk bir biçimde resmedilmiştir. Böyle bir betimleme biçimi bizlere şunu söylemektedir. Andriessen, atmosfer perspektifini bilmektedir. Sanatçı olarak gösterdiği figürün de Obscura ile denemeler yapıyor olması aynı zamanda Obscura'nın eğitim amaçlı kullanıldığını göstermektedir. Başka bir deyişle Obscura ile öğrendiği atmosfer perspektifini uyguladığı deseninde, Obscura'nın önemine ve gündelik hayattaki yerine vurgu yapmaktadır sanatçı.

Bu bölümde bu noktaya kadar, Francesco Algarotti için “yapay bir göz” olan Camera Obscura'nın (Carson & Shafer) bu tez özelinde mimetik süreç içinde bir bakma ve eğitim nesnesi olarak ortaya çıkması ve sanatçılar tarafından kullanılması üzerinde durulmuştur. Camera Obscura'nın tarihçesi verilmeye çalışılmadığından, sanatçı örnekleri fazla geniş tutulmamıştır. Bu başlık özelinde Obscura'nın tarihsel süreç içerisinde kendiliğinden ortaya çıkan bir yeniden üretme biçimi vurgulanmaya çalışılmıştır.

Eğitim ilişkisi özelinde bakıldığında usta ve çırakların arasındaki ilişki ve eğitimin doğrusal bir sonucu olarak kopya etme yoluyla yeniden üretme olgusu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla Tezin bir sonraki bölümünde yeniden üretme biçimlerini irdelerken usta/çırak ilişkisi üzerinde durulması konunun işlenişi açısından uygun düşecektir.

2.3. Atölyeler, ustalar, çıraklar ve yeniden üretim ilişkileri

“Bir 15. yüzyıl resmi, toplumsal ilişkilerin biriktiği bir çökeltidir.”

Michael Baxandall

Tezin bu bölümünde, tarihsel süreç içinde ortaya çıkmış, bir eğitim biçimi olan usta çırak ilişkileri özelinde, sanatçıların ustalarından öğrendiklerini kopya ederek, resim alanında yaptıkları yeniden üretimler üzerine durulacaktır. Bu noktada eğitimi şekillendiren ana bir olgu olan lonca sisteminin bir gereği olarak ortaya çıkan, ustanın kopya edilmesi üzerine durulması gerekmektedir.

Ortaçağ öncesinde toplum yapılarına bakıldığında, zanaatçı, usta ve sanatçılar arasında bir fark görülmediğinden bahsetmek mümkündür. Sanatçılık vasfına sahip kişilerin üretim biçimlerine bakıldığında el-göz koordinasyonunun ağırlıklı olarak kullanıldığı ve mimetik süreç boyunca da doğaya benzer bir görünüş (Platon’a göre *eikon* veya *phantasma*⁷) meydana getirmek için çeşitli teknikler geliştirdikleri görülmektedir. Bu durum Platon tarafından teknolojinin doğanın bir imitasyonu, bir taklidi olarak adlandırılmasına kadar varmaktadır (Ural, 2015). Sanatçının üretim biçimi elin yetileri üzerine kurgulanmış olduğuna göre bu tezin bu noktasında antik Grek düşüncesinde ortaya çıkmış olan “Tekhne” den bahsetmek gereği ortaya çıkmıştır. Halil Turan; Tekhne kelimesinin kökenlerini şöyle açıklamaktadır;

Sözlüğe göre tekne sözcüğü ilk metinlerde sanat, el becerisi, özellikle metal işleme ve gemi yapımıcılığı sanatı anlamının yanı sıra düzen, dolap, oyun, kurnazlık gibi anlamlarda, sonraki metinlerde, özellikle de Platon ve Aristoteles’in yapıtlarında bugünkü teknoloji teriminin anlamına çok yakın bir anlamda, bir şeyin elde edilme yolu, bir şeyin yapılması ya da belli bir eylem için gerekli kurallar, kural dizgesi, kısaca yöntem anlamında kullanılmıştır (Turun, 2007).

Günümüzde kullandığımız teknoloji kelimesinin etimolojik kökeninde bulunan tekne kelimesi ile ilgili olarak, M. Nuri Ural ise makalesinde şunları ifade etmektedir;

“Teknoloji” kelimesi de felsefe kelimesinde olduğu gibi etimolojik olarak iki sözcükten oluşmaktadır. Bu kelimenin de köklerini Antik Yunan düşüncesinde bulmak mümkündür. “Tekhne” kelimesi içerdiği birçok anlamın yanında el işi, zanaat, pratik yetenek, bilgi marifet vb. anlamlarına da gelebilecek sanat ve ustalığı bir potada eridiği bir kavramı ifade eder. “Logos” kelimesi ise anlamlandırma, mantığa büründürme, akla vurma vb. anlamlara gelir (Ural, 2015).

Ural’ın kaleme aldığı satırlardan şu anlaşılmaktadır; antik Grek uygarlığında el ile ilgili olan tüm işler ve onların süreçleri tekhne kavramı ile ilişkilendirilmiş, tekhne’nin bilme eylemi ile olan ilişki sürecinin bir sonucu olarak logos ekini alarak günümüzce bilinen teknoloji kavramına dönüşmüş olduğu söylenmektedir.

Tanımlı itibariyle el işi ile ilişkili olan tekhne, Antik Grek uygarlığında toplumunun, daha alt kesiminin uğraştığı iş ile doğru orantılı olarak ortaya çıkan bir durumdur. Tekhne aynı zamanda bir dönüşüm aracıdır da. Öyle ki teknik, yapısı itibariyle bir şeyleri dönüştürmek için izlenecek yolu ifade etmektedir. Dönüşüm, sanat alanında mimetik bir

⁷ Platon söz konusu mimetik sanat telakkisini ifade ederken, önce üretici sanatları ikiye ayırır. Bunlar, (1) ilahî veya insani üretim çerçevesi içinde gerçek nesnelere meydana getiren sanatlarla, (2)imgeler (*idola*)meydana getiren sanatlardır. İmgeler meydana getiren sanat türünde taklitçi, (a)modeliyle aynı özelliklere sahip halis bir benzerlik (*eikon*) veya (b) orjinale yalnızca benzer görünen bir görünüş (*phantasma*) meydana getirebilir. Bunlardan her ikisinde de imge ya da suretler, orjinallerini taklit veya temsil etmekle birlikte, onların işlevini yerine getiremez (Cevizci, 2015, s. 99)

sürece işaret eder. Ahmet Cevizci'ye göre; “sanat doğayı taklit eder. İnsanın sanat yoluyla ortaya çıkardığını doğanın kendi başına meydana getirdiğini öne süren Aristoteles'e göre, yine de sanatın doğanın eserlerini mükemmelleştirdiğini söylemek gerekir. Her iki durumda da söz konusu olan, maddeye belli bir amaç doğrultusunda şekil verilmesidir (Cevizci, 2015, s. 113).”

Dönüşümün yöntemi olarak ön plana çıkan tekhne, sanatçılar, zanaatkarlar vb. tarafından bir bilgi birikimine dönüştürülmüştür. Biriken bilginin gelecek nesillere aktarılması gereği ortaya çıkmış ve bilen kişinin (burada meslek özelinde o mesleğin ustası olan kişi kastedilmektedir) tekniğe, yönteme dair bulgularını bu işi daha sonra yürütecek kişiye aktarması gereği ortaya çıkmıştır. Sanat özel alanında antik Grek uygarlığında ortaya çıkan idealize edilmiş estetik ölçütü olarak ortaya konan kanonlar, aynı zamanda tekniğin sanatçı adayları tarafından nasıl uygulanması gerektiğinin sınırlarını çizmektedirler.

Ayrıca, ortaya konulan kanonlar uyarınca doğru eserler üretilmesi beklenerek bilginin aktarılması biçiminde de bir sistem oluşturulması gereği ortaya çıkar. Sanatçılar, zanaatkarlar, v.b. atölye-çırak sistemleri oluşturarak sanat eğitimini kurumsallaştırmışlardır. Böylesine bir usta çırak sistemi bilginin sorunsuz bir biçimde öğrenci olan çırağa aktarılmasında oldukça etkili olmuştur. Bu durum sadece serbest piyasada çalışarak toplum ekonomisini döndüren üreticiler dışında, toplumun tüm kesimlerinde uygulanabilecek bir model oluşmasını sağlamıştır. Öyle ki ortaçağda manastırlarda eğitilen keşiş olacak kişiler, gençliklerinden itibaren aynı bir çırak gibi hayatlarını geçirecekleri yere adım atarlar. Bu durum eğitim süreçlerinin çağlar boyunca planlanmış olduğuna işaret etmektedir.

Çağlar boyunca eğitim yöntemleri, toplumsal yaşantıyı direkt etkileyeceği için eğitim olgusunun devlet politikaları tarafından yönlendirildiği ve denetlendiğini söylemek yanlış olmaz. Atölyelerin oluşturulmasının denetim mekanizmaları ile sıkıca denetlendiğini bizlere aktaran Gombrich; sanatın bir bilim disiplini gibi görülerek toplumsal yapıdaki sosyal işleyişinin düzenlendiğinden bahseder.

Ortaçağ'da iyi bir usta, bir işyerinden ötekisine gidebilir, bir manastırdan başka bir manastıra tavsiye edilebilirdi, fakat o ustanın milliyetini sormak pek az kişinin aklına gelirdi. Ama kentler önem bakımından büyüdükçe, bütün zanaatçı ve ustalar gibi sanatçılar da, loncalarda örgütlendiler. Bu loncalar, pek çok bakımdan bizim bugünkü sendikalarımıza benziyorlardı. İşleri, üyelerinin haklarını ve ayrıcalıklarını gözetmek ve ürünleri için güvenli bir Pazar sağlamaktı. Sanatçının, bir loncaya alınabilmesi için, belli standartlara ulaşabileceğini

göstermesi, yani gerçekte sanatının ustası olduğunu kanıtlaması gerekiyordu. Ancak bundan sonra bir atölye açmasına, çırak tutmasına, sunak resimleri, portreler, dekoratif sandık boyama işleri, bayraklar, asalet armaları ve benzeri şeyleri yapmasına izin veriliyordu (Gombrich, 2009, s. 247-248).

Yukarıda alıntılanan paragraftan da anlaşıldığı üzere, sanatçıların da loncalar kurarak kendi sosyo ekonomik statülerini korumak amacıyla ortaçağ ve Rönesans toplumlarında girişimlerde buldukları görülmektedir. Ayrıca sanatçıların yaptıkları iş itibarıyla o dönemin tasarımcıları konumunda oldukları da yine Gombrich'den alıntılanan paragraf uyarınca söylenilebilir.

O halde okul (ekol) oluşturan Rönesans sanatında, loncaların aktif rol oynadığından ve sanatçı, çırak, ürün üçgeninde standartlar koyduklarından da bahsetmek bu noktada doğru olacaktır. Sanat eserinin biricik ve tek olarak algılanması dışında onun meta değerinin de keşfedildiği; loncalar kurulması, ya da üretim süreçlerine dair anlaşmalar imzalanmasından anlaşılabilir. Michael Baxandall kitabının “Becerinin Değeri” başlığı altında, Rönesans öncesinde resimde kullanılan materyallerin meta değerinin müşterinin odağından çıkararak becerinin bir meta değer olarak ortaya çıktığından bahsetmektedir. Öyle ki onun aktardıklarına bakıldığında, sanatçılarla yapılan sözleşmelerde bir değişim olduğunun ortaya konduğu görülmektedir. Rönesans'ın altın yıllarında sanatçıların hangi resimde ne kadar kaliteli malzeme kullanacağına kadar detaylı sözleşmelerin hazırlandığı görülmektedir. Fakat Baxandall'a göre bu sözleşmelerde giderek kaliteli malzeme talebi azalarak sanatçının özgün ifadesine ve el işçiliğine değer biçilmeye başlanmıştır. Hatta Baxandall Vatikan kayıtlarını incelemiş ve bu kayıtlar neticesinde, bir işte Vatikan tarafından çalıştırılan bir ustanın üstün performans sergileyerek ve yardımcılarını yerine sanatçının kendisinin fazladan emek harcayarak resimlerini üretmesi karşılığında aylık ücretinin yükseltildiğini saptamıştır (Baxandall, 2015, s. 38-39).

Baxandall'ın kaleme aldıklarında açıkça görünen şey Rönesans İtalya'sında sanatçının bir emekçi gibi çalıştırıldığı ve istenen standartlar tuttuğu zaman maaşlarına zam yapıldığıdır. Eğitim sisteminin parçası olan çırakların, ustalarının eserlerine katkı ürettikleri takdirde emeğin değerinin düştüğü de görülmektedir. Fakat buna karşın bu tezde yeniden üretimin sanat özel alanında tanımlanmasının yapıldığı kısımda verilen Leonardo da Vinci ile Andrea del Verrochio örneğinde bu durum tersinedir. Bilindiği üzere, Leonardo'nun resimde yaptığı figürler Verrochio'nun figürlerinin önüne geçmiş ve günümüzde bu resim Andrea del Verrochio'nun eseri olarak anılmaktan çok Leonardo da Vinci'nin becerisini gösterdiği eser olarak bilinmektedir.

Usta ile çırağın rollerinin açıkça belirtildiği sözleşmelerde de çırağın ustasının yanında sözleşmenin elverdiği oranda resime direkt katkı sağladığı da yine Baxandall tarafından kaleme alınmıştır. Luca Signorelli'nin 1499 'da Orvieto Katedrali Freskleri için imzaladığı sözleşme şöyledir;

Adı geçen usta Luca [1] adı geçen tonozdaki bütün figürleri ve [2] özellikle yüzleri ve bütün figürlerin belden yukarısını yapmak zorundadır ve [3] Luca orada bulunmadığı takdirde üzerine hiçbir resim yapılmayacağını taahhüt eder. [...] [4] Bütün renklerin karıştırılmasını adı geçen usta Luca'nın kendisinin yapmasına karar verilmiştir (Baxandall, 2015, s. 41).

Yukarıda geçen sözleşme hükümlerinin yaptırımının ne olduğu ya da bu yaptırımların saptanabilmesi açısından nasıl bir rol izleneceği günümüzde maalesef bilinmemektedir. Fakat bu sözleşmenin eğitimini almakta olan çırak için bir fırsat alanı da yarattığı söylenebilir. Bu sözleşme uyarınca figürlerin belden aşağılarını çırakların uygulayabileceği ve figür ile kumaş arasındaki ilişkiyi de irdeleyebileceği ve ayrıca ustasının yanında deneyim kazanabileceği de anlaşılabilir.

Elbette çırakların ustalarından bir şeyler öğrenerek onların gözetiminde bazı uygulamalar yaptıkları söylenebilir. Bu noktada çırakların özgürce çalışabilecekleri iki ana alan ortaya çıkmaktadır. Birinci alan doğadan yola çıkarak kendilerini geliştirmek, ikincisi ise teknik ve yöntemi öğrendikleri ustalarını kopya etmek. Bu bölümün başında tekniğin, yapısı itibariyle bir şeyleri dönüştürmek için izlenecek yolu ifade ettiğinden bahsedilmişti. Bu noktada teknik; hali hazırda bir şeylerin dönüştürülmesi olgusunu barındırıyor ve mimetik sanatların da doğayı yansıtma uğraşını ifade ettiği de göz önüne alındığında, teknik süreç (tekhne) ile birlikte doğadan yansıtma yapan sanatçının dönüştürücüler aracılığıyla yeniden üretim yaptığından bahsedilebilir. Başka bir deyişle sanatçı, doğayı yansıtarak yeniden üretirken dönüştürücü mekanizmalara başvurmaktadır. O halde, ustasını kopya ederek, öğrenim gören çırağın da mimesis yoluyla yeniden üretim yapmış olan ustasını, ustası tarafından aktarılan dönüştürücüler aracılığıyla (tekhne) yeniden ürettiğinden bahsedilebilir. Meseleye kronolojik olarak yaklaşırsa, doğa; tekhne aracılığıyla dönüşerek yansıtma kaygısı ile yeniden üretilmiş, ustasından kopya yapan çırak ise, ustasının yaratımına bakarak tekniğin olanakları ve öznel becerileri ile ustasının eserini yeniden üreterek kronolojik süreci tamamlamıştır.

Rönesans'da çırağın ortaya çıkan durumunun 16. yüzyıl ve sonrasında hangi pozisyona geldiğinin üzerinde durmak, özellikle atölye geleneğinin doruk noktası olan 17. yüzyılı açıklamak açısından yararlı olacaktır. Michael North 16. yüzyılda Hollanda

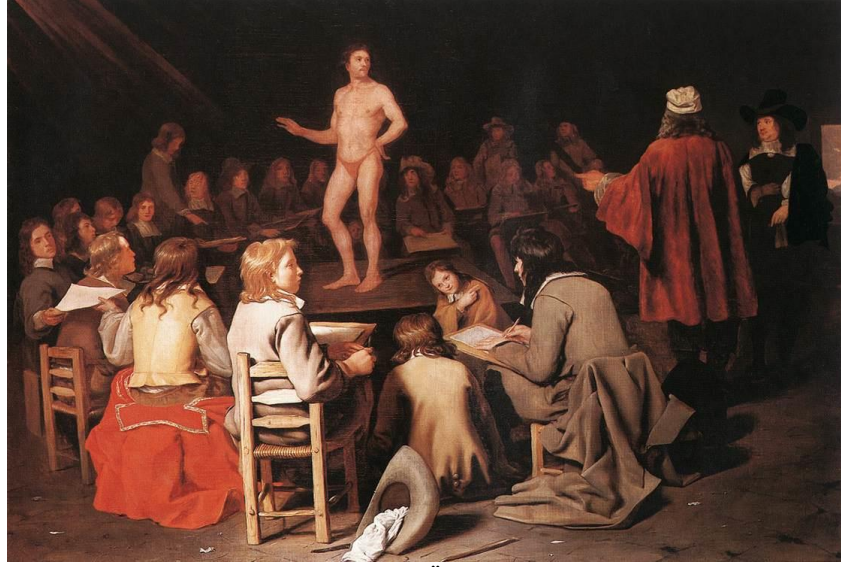
özelinde sanat ve ticareti irdelediği kitabında Hollanda tarafından uygulanan çıraklık sistemlerine dair şunları kaleme alıyor.

Çıraklık eğitimi nasıldı? 17. Yüzyılın ilk yarısında işin pratik yönleri üzerinde duruluyordu. 16. yüzyılın sonlarında, Karel van Mander, genç resamlara yönelik kılavuzunda Hollandalı genç ressamların eğitimi için yeni standartlar getirmek istemişti; ama yazdıkları, Hollanda resmine de hakim olan, ülkenin o gün içinde bulunduğu toplumsal koşulları hiç anlamadığını gösteriyor. Van Mander, “soylu, özgür sanat” kavramından yola çıkarak, İtalyan ya da Flamanlara özgü bir ideal olan “bağımsız sanatçı” anlayışını savunuyordu: Bağımsız sanatçının ilk işi, birlikte çalışmak istediği ünlü ustayı seçmektir. Oysa Hollanda çıraklık sisteminde bu tür Rönesans güzelliklerine yer yoktu. Çırakların ödediği ücreti loncalar denetlerdi; bununla birlikte, ustalar çırak eğiterek ve onların eserleri üzerindeki haklarını koruyarak gelirlerini yükseltmeye çalışırlardı (North, 2014, s. 98).

North’un aktardıklarından anlaşılabilir; usta çırak ilişkilerinin başarıyla uygulanmasının yanı sıra çırağın çıraklığı boyunca ürettiklerinden hiçbirinin haklarının kendisinde saklı kalmadığı anlaşılmaktadır. Tam manasıyla bir serbestlik olmaması ve her şeyin sıkı sıkıya kurallara bağlı olması, özgün bir üretim sürecinin desteklenmediği anlamına da gelmektedir. Peki o halde; çırağın üretimlerine ne olmaktadır? Bu sorunun cevabı kesin olarak verilemeyecek olsa dahi, eğitim gören çırağın çoğunlukla ustasından kopyalar yaptığı ya da ustası tarafından verilen konularda resmettiği söylenebilir.

Daha önce bu tezde çırakların 17. yüzyıl Hollanda’sında ustalarının en yakın takipçileri oldukları, onların gösterdikleri biçimde eğitim aldıkları, kendi resimlerini yapmalarına izin verilmediğinden bahsedilmişti. Elbette çıraklık durumunun sona ermesi için, çırağın ustasının her bir dediğini eksiksiz yaparak kendini kanıtlaması ve eğitiminde başarılı olması gerekmektedir. Ancak o zaman, kalfa olmaya hak kazanırlardı. Peki van Dyck, ustası tarafından nasıl bir eğitime tabi tutulmuştu? Bu sorunun muhtemel bir cevabı Michael North’un “Hollanda Altın Çağı’nda Sanat ve Ticaret” başlıklı kitabında yer almaktadır.

İlk yıl boyunca çırağa zahmetli işler verilir, resim yapmakla ilgili temel el becerileri öğretilirdi. Boya öğütür, tuval gerer, fırça ve palet temizlerdi. Bundan sonra ilk çizim derslerine başlardı. Michiel Sweerts’in resmi (Resim 2.21.) çırakların oymabaskılara, alçıdan modellere, anatomik şekillere ve daha sonra da canlı modellere bakarak çizim yapmalarını gösterir. Sonra sıra kıyafetlerin incelenmesine ve boyanmasına gelirdi. Öğrenciler, hocalarının ya da başka ustaların resimlerini kopyalar, daha sonra alçı ve canlı modellere bakarak çizmeye geçerlerdi. Eğitimlerinin en son aşamasında, ustalarının ve başka ressamların yaptığı resimlerle aynı konuda resim yapmaya başlar, böylece ustalarının kompozisyon örüntüsüne uyacakları bir eğitim alırlardı. Çırakların ustalarıyla aynı konuda resim yapması, onların güçlü ve zayıf yanlarını ortaya koyduğu için, ustaların hataları düzeltilmesine kolaylık sağlardı (North, 2014, s. 99).



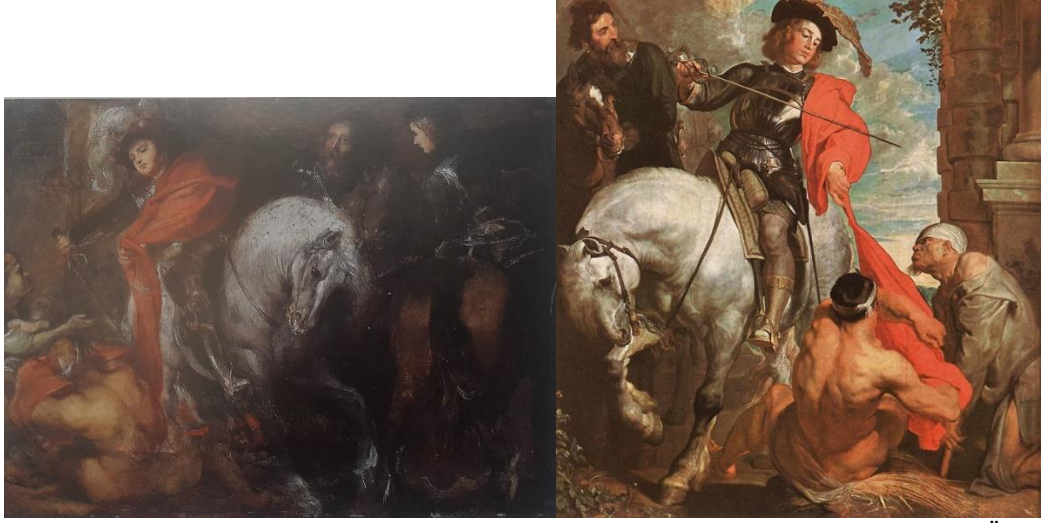
Resim 2.21. Michiel Sweerts, Desen Dersi, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1658

North tarafından kaleme alınanlara bakıldığında, çırağın, teknik üzerine ağır bir eğitimden geçtiği görülmektedir. İlk yıl boyunca resim üretmenin temeli olarak tekniğin öğrenilmesi, ikinci yılda cansız nesnelere kopyalar yapılması ile devam etmektedir. Doğaya bakarak resim yapılması olgusu eğitimde ileri bir safha olarak ele alınarak eğitim sürecinde kopyaların kopyalarını üretme olgusunun teşvik edildiği söylenilebilir. Ayrıca, ustanın ürettiklerinden direkt kopyalar yaparak becerilerini geliştirdikleri gibi bu eserlerin kompozisyon örgülerine hakim olarak, iyi bir dini kompozisyonun nasıl yapılması gerektiğine dair önemli bilgiler aldıklarından bahsedilebilir. Böylesine üretilmiş olanı yeniden üretmek üzerine bir eğitim biçiminin; özellikle bir dönem usta ve çırak olmuş kişilerin arasındaki bağın çırağın, kendi imzasını attığı resimlerde dahi benzer bir biçimde iş üretmesinin önünü açtığı söylenebilir. Başka bir deyişle, eski çırak, ustasının ortaya koyduğu kompozisyon biçimlerine benzer biçimler üzerine eğilerek, ustasıyla uyumlu işler üretir. Böylesine bir eğitim biçimi elbette sanat tarihçiler açısından ekolleri tespit etmek yolunda bir araç olarak kullanılabilir.

Bu odak içinden bakmak gerekirse; Peter Paul Rubens ve Anthony Van Dyck'ın işleri üzerine bir göz atmanın yararlı olacağı kanısındayım. Cristopher Brown'ın Anthony van Dyck üzerine kaleme aldığı kitabı bir alıntı ile başlamaktadır. Bu alıntıda, Peter Paul Rubens'in Antwerp'de bulunan atölyesinin kurduğu yılda tüm Flandra tarafından tanınmış, iyi eğitilmiş görgülü bir ressam olduğundan bahsedilmektedir. Genç, Peter Paul Rubens resim sanatına görkem ve saygınlık getirecek bir usta olarak tüm Flandra'da kabul görmektedir. Atölyesini açtığı bu yılda (1599) onun halefi olarak yerini bırakabileceği bir

çıracak dünyaya gelmişti; bu kişi Anthony Van Dyck'dan başkası değildi (Bellori'den aktaran Brown, 1999, s. 15).

Brown'un kitabını üzerine kurguladığı Anthony van Dyck'ın resimlerine bakıldığında özellikle, mitolojik ve dini konularda ustasının kompozisyon örüntüsüne sadık kalarak birkaç değişimle eserlerini ürettiğinden bahsedilebilir (Resim 2.23. ve 2.24).



Resim 2.23. ve 2.24. Peter Paul Rubens, Aziz Martin, pelerinini bölüyor, 36 x 48,5 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1612-13 (solda), Anthony van Dyck, Aziz Martin, pelerinini bölüyor, 170 x 160 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1618-1620 (sağda)

Yukarıda yer alan iki resme bakıldığında aynı kompozisyonun yönünün değiştirilerek birbirine yakın biçimde yeniden kurgulandığı görülebilir, solda yer alan Rubens resmindeki atın duruş biçimiyle sağda yer alan van Dyck resmindeki atın duruş biçimleri birbirlerine oldukça benzemektedir. Resmin konusu olan, aziz Martin'in pelerini bölerek fakirlerle paylaşması olgusunun ortaya çıkarılması için pelerin kırmızı ile boyanarak kompozisyonda odak noktası ve dikkat çeken bir nesne olarak ön plana yerleştirilmiştir. Bu durum her iki resimde de böyledir. Ayrıca, pelerin bağışlandığı fakir, iki resimde de aynı duruşta resmedilmiştir. Aradaki tek fark, figürlerin kuvvet uyguladıkları yönlerdir. Aziz'in yanında yer alan iyi giyimli figürün dahi benzer yüz yapısına sahip olarak resmedildiğini söylemeden geçmek doğru olmayacaktır. Rubens'in resmi biraz daha karanlık ve Barok'un gizemli havasını barındırır bir mekan algısıyla oluşturulmuş, buna karşın Van Dyck ise resmin mekanını duyular yoluyla algılanabilir ve aydınlık olarak tercih etmiştir. Burada örneği verilen iki resim için Rubens'in resminin önemli öğelerinin Van Dyck resminde alıntılanarak yeniden üretildiği söylenebilir.

Kronolojik süreç içerisinde 17. Yüzyıl Hollanda'sında, başka bir Aziz Martin konulu resmin varlığından da ayrıca bahsedilebilir. Jan Boeckhorst'un van Dyck'dan kopyaladığı resme yakından bakılması, Rubens'de temellenen Aziz Martin kompozisyonunun van Dyck'da yeniden üretimini ve bu yeniden üretim üzerinden Jan Boeckhorst'ta da aynı resmin tekrar üretilerek bu kompozisyonun sürecini ortaya koymak açısından gereklidir (Resim 2.25.).



Resim 2.25. Jan Boeckhorst, Aziz Martin pelerini bölüyor, 34,5 x 24,2 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1640-45

1604 yılında Münster'de doğan Boeckhorst, 17 yaşında Cizvit papazı olmak üzere eğitim almaya başlamış, kayıtlara göre ise Boeckhorst'un resme dönmesi 22 yaşına kadar gerçekleşmemiştir. Peter Paul Rubens, Jacob Jordaens ve Anthony van Dyck ile eğitim almış olan, Boeckhorst'un en çok zaman geçirdiği ustası konumunda Anthony van Dyck'ın olduğu ürettiği kopyalar ile belgelenebilir bir durumdadır. İki sanatçının ortak eserlerde birlikte çalışmalarının yanı sıra, Boeckhorst'un van Dyck'ın eserlerinden kopyalar yaptığı da bilinmektedir (National Gallery of Art, 2017).

National Gallery of Art tarafından belirtilen bilgilerin ışığında, Boeckhorst'un Rubens ve Van Dyck'a öğrenci olduğu bilgisi de göz önüne alındığında, atölye geleneği içerisinde ustasının eserlerinden kopyalar yapmasının eğitimin doğal bir süreci olduğu söylenebilir. Van Dyck'ın kompozisyonu ile karşılaştırıldığında, Boeckhorst'un oldukça

özgün bir tavır takındığı söylenebilir, kompozisyonda arka planı ve önde duran aziz figürü dışında neredeyse tüm elemanları farklılaştırarak yeni bir imaj üretme eğiliminde olduğu söylenebilir. Ustası van Dyck'ın kadrajını uzatarak, mekan derinliğini artırma yoluna gitmiş, atın duruşunu değiştirmiş ve resimdeki hareket olgusunu ikinci bir hareket ekleyerek kuvvetlendirmiştir. Rubens ve Van Dyck'ın versiyonlarında aziz, yolu üzerindeki yardıma muhtaç figürü görerek, pelerinini kesmektedir. Bu eylem gerçekleşirken atın da gerçekleşen olay ile paralel olarak durmakta olduğu görülür. Boeckhorst'da ise durum biraz daha farklıdır. At, azizin pelerinini kesmesi eylemine paralel olarak hareketine devam etmektedir. Bu da resimde azizi fakir halktan daha üstün bir konuma yerleştirmenin bir yolu olarak okunabilir. Başka bir deyişle, halk karşısında durarak iyilik yapan ve halk ile direkt ilgili gibi görünen aziz dönüşüm geçirerek, halktan kişilere iyilik yapan ama aralarındaki toplumsal statü mesafesini koruyan bir figür olarak yeniden üretilmiştir.

Resimlerin birbiri ile ilişkileri bazında alıntı yapma durumu her zaman kronolojik bir çizelge de izlemeyebilir. Rubens ve van Dyck arasında benzer konuları resmetme eğilimi var olagelmış bir durumdur. Bu tezde daha önce de açıklandığı gibi, usta çıkar ilişkilerinin doğrusal bir sonucu olarak benzer işlerin üretimi doğal bir durumdur.



Resim 2.26. ve 2.27. Peter Paul Rubens, Sarhoş Silenus, 205 x 211 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1626 (Solda) Anthony van Dyck, Sarhoş Silenus, 133,5 x 199 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1620 dolayları (sağda)

Yukarıda yan yana yer verilen iki resme bakıldığında kronolojik olarak, van Dyck'ın Rubens'e referans olduğu söylenebilse de durum öyle değildir. Brown (1999, s. 114) sarhoş silenus konusunun, Rubens tarafından her zaman ilgi duyulan bir konu olduğunu ve büyük ustanın bu konu için daha küçük ölçekte bir taslak yaptığını, 1617-18

yılları arasında yarım boy bir kompozisyona başlayarak daha sonra bu kompozisyonu, tam boy biçimde tekrar tasarlayarak yukarıda yer alan şekilde resmettiğini söyler. Van Dyck'ın konuyu ele aldığı resimleri ise Brown'a göre Rubens'in ilk versiyonundan türetilmiştir.

Bu noktaya kadar 17. yüzyıl özelinde gösterilen örneklere bakıldığında; sanatçı, çırak, atölye üçgeni, yakın beşeri ilişkiler üretmekle kalmayıp, aynı zamanda, resimler arası etkileşimin de önünü açmaktadır. Kubilay Aktulum, doğal süreç içerisinde sanatçıların eserleri arasında ortaya çıkan benzerlik, öykünme gibi olguları resimsel alıntı olarak tanımladığı kitabında; bu durumun sadece belirli bir dönem içinde gerçekleşmediğini, sanatın gelişim sürecinin referans ilişkileriyle olduğunu söylemektedir.

...en az iki resim (ya da bir resim ile bir başka sanatsal biçim) arasında resimlerarasılık (göstergelerarasılık) sürecini başlatan, en fazla kullanılan yöntemlerden birisi alıntıdır. Alıntının neredeyse her dönemde başvurulan bir kullanım olduğunu, sanatçıların yeniden resmetme eğilimini her dönemde ve her koşulda tümden dışlamadıklarını, en özgün olma arayışında oldukları romantik dönemde bile pek çoğunun tarihsel, mitolojik, yazınsal, müziksel, dinsel vb. alanlardan şu ya da bu amaçla (taklit etmek, esinlenmek, sanatsal eğitim, saygısını bildirmek, yermek, ötekenden yola çıkarak kendi özgünlüğüne varmak vb.) yararlandıklarını görmek olasıdır (Aktulum, 2016, s. 47).

Aktulum'un kaleme aldıkları bu tez özelinde ortaya konan başlıklarla paralellik göstermektedir. O halde, sanat sürekli olarak kendisine referans vererek doğal sürecine devam etmektedir. Buradan hareketle, 15, 16 ve 17. yüzyıllara kadar var olan usta çırak ilişkilerinde ortaya konan eğitim süreçlerinin 17. yüzyıl sonrasında da akademiler tarafından benimsenerek uygulanması, sanatın üretim biçiminin bir gereği uyarınca ortaya çıkan doğal durum olarak okunabilir.

Bu tezde bu noktaya kadar üzerinde durulan, 19. yüzyıl öncesi üretim ve yeniden üretim süreçleri özelinde, mimesis, 2 boyutlu yüzeyde mimesisi oluşturan (yöntemler/etmenler), teknik gelişmeler (camera obscura ve bakma biçimleri), eğitim ve üretim ile yeniden üretim ilişkisi üzerinde durulmuştur. 19. Yüzyıl ve sonrasında ortaya çıkan bilinçli yeniden üretim biçimlerine geçilmeden önce, teknik süreci itibarıyla sürekli bir yeniden üretim ihtiva eden baskı resim üzerinde de durmak yerinde olacaktır.

2.4. Baskı resim ve yeniden üretim ilişkisi üzerine kısa bir değerlendirme

Hasan Kıran, baskı resmi; “bir sanatçının bizzat kendisi tarafından veya kendi kontrolü altında kalıpları hazırlanıp limitli basılan, numaralandırılan ve imzalanan özgün bir sanat disiplindir.” sözleriyle tanımlıyor (Kıran, 2016).

Prensip olarak, baskı kalıbı ve baskının yapılacağı yüzeye ihtiyaç duyan bu disiplin, çoklu üretimleri mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla yapısı itibariyle, bu üretim biçimi her bir kağıt üzerinde kendisini yeniden üreten imajların aktarılmasını mümkün olmaktadır.

Çin’de kağıdın bulunmasıyla başlayan bir kronolojik süreç içinde ortaya çıkan baskı resim, Hindistan üzerinden Avrupa’ya geçmiştir. Avrupa’ya geçtikten sonra, Avrupalı sanatçılar tarafından çokça kullanılan bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır (Kıran, 2016).

Peki baskı resim tekniklerinin bu tez özelindeki önemi nedir? Başka bir deyişle baskı resim yöntemlerinin yeniden üretim ile olan ilişkisi nasıl oluşmaktadır? Bu sorunun cevabı aslen oldukça basittir. Baskı yapan ya da yapımını izleyen her kişi bu ilişkiyi kolayca kavrayabilir. Öncelikle bir baskının oluşturulabilmesi için sanatçı tarafından çalışılmış ana kalıbın varlığı gereklidir. Yani sanatçının geleneksel metodlarla bu kalıp üzerinde kazıma-oyma gibi işlemler yaparak, yapacağı görüntünün negatifini oluşturması gerekmektedir. İmaj oluşturulduktan sonra, baskı evresine geçilir. Baskı; oluşturulmuş kalıba baskı mürekkebi uygulayarak kağıda aktarılması sürecine verilen addır. Baskı yapan herkesin bildiği gibi, kullanılan baskı tekniğine göre kalıp mürekkebi her aldığı anda giderek koyu çıktı ihtiva edebilir. Bu durumun sebebi de her baskıdan sonra yüzeyde kağıda aktarılmayan mürekkeplerin kalabilmesidir. Böyle bir kararmanın önüne geçebilmek için baskı ustaları, her baskıdan sonra kalıbın yüzeyini temizleyerek yeniden boya verirler. Elbette böylesine zahmetli bir süreç, baskıların birbirinden farklılaşmasının önüne geçmektedir. Fakat baskı kalıbına sanatçı tarafından ince gözenekler açılmış ise bu gözenekler baskı süreci içerisinde tıkanabilmektedir. Bu tip ince tıkanıklıklar, ister istemez baskılar arasında farklılıklar ortaya çıkarmaktadır. Bu yüzden ki her bir baskı, sırasıyla kurutmaya alınır ve aynı sırayla numaralandırılarak imzalanır.

Baskının sürecine dair bu küçük bilgilendirme ışığında baskıların birbirlerinin tamamen ayrıları olmadığı (dijital çağda elde edilen baskılar hariç) söylenebilir. Yani baskı süreci, kalıbı değiştirerek çıktılarını her bir baskıda yeniden üretmektedir. Bu durum tekniğin kendi süreciyle doğrudan ilişkilidir. Bir önceki bölümde tekniğin antik Grek uygarlığından itibaren yapısı itibariyle bir şeyleri dönüştürmek için izlenecek yolu ifade ettiğinden bahsedilmişti. Teknik bir yöntem ile üretilen bir eserde de bu durum mevcuttur. 19. Yüzyıl öncesinde gravür tekniğini kullanan bir sanatçının sürecini ele alırsak; doğayı deneyimleyen sanatçı, zihninde bir tasarı oluşturur. Oluşturduğu tasarımı gravür tekniğini

araç haline getirerek icra etmek istediğinde, önce el, göz koordinasyonunun birincil teknik olarak başvurduğu kağıt ve kalem ikilisinden uzaklaşması gerektiğinin bilincine varır. Gravür plakasına göre kazıma yöntemi geliştirmek durumunda kalır. Kazıma yaparken öncelikle, doğadan direk aktarım yaptığı eskizde uyguladığı teknik yöntemlere yabancılaşır. Yani başka bir deyişle, doğayı dönüştürerek iki boyutlu yüzeye aktardığı süreç ile önünde yeni bulunan plakanın süreçleri farklıdır. Kalem ile kazıma ucunun arasındaki hassasiyet farklarını kavradıktan sonra, doğadan teknik yoluyla dönüştürdüğü eskizi, başka bir teknik ile yeniden dönüştürür. Bu noktada kazıması bitmiş ve baskıya hazır bir gravür plakası oluşur. Fakat onun varlığı da baskı süreciyle beraber nihai olmaktan uzaklaşır. Baskı sürecine gelindiğinde ise, doğadan yansıtma yoluyla teknik ile dönüşerek oluşan görüntü, plakaya aktarılırken bir dönüşüme daha uğrar ve en sonunda baskı süreciyle beraber zaten dönüşmüş olanın sürekli olarak kendini yeniden ürettiği bir döngü başlar.

Verilen örnekte ortaya çıkan, süreç ile kendine yabancılaşan baskı resim, kendisini otonom biçimde yeniden üretmektedir. Bunda en büyük etmenlerden birinin, sanatçının müdahalesinin her kalıpta aynı olmayacağı ve bire bir seri üretimin insan faktöründen ötürü yapılamayacağı olgusudur.

Bu tez, Batı resim sanatını kendine ana izlek olarak seçtiği için, bu kısa başlık altında baskı resim ve yeniden üretim ilişkilerinin nasıl geliştiğine kısaca değinilmiştir. Bu konu eğer daha geniş kapsamıyla ele alınmak istenir ise, baskı resim tarihçesi alanında yetkin kişiler tarafından irdelenmesi doğru olacağından, bu başlık altında sınırlı bir örnek üzerinden hareket edilmiştir.

2.5. İkinci bölüm bulguları üzerine

Yeniden üretim süreçleri ve plastik algının bu süreçler içinde nasıl değiştiğinin irdelendiği bu tezin ikinci bölümünde; mimetik süreç ile paralel olarak ortaya çıkan yeniden üretim süreçleri üzerinde durulmuştur. Bu değerlendirme yapılırken Batı sanat tarihi odağında ilerlenmiştir. Yöntem olarak da Batı sanatı odağında mimetik süreçlerin olgunlaşması üzerinde durulmuştur. Klasik Batı resminin odağında olan önemli yeni buluşların, sanatçılar tarafından kullanıma sokularak sanatın kendisini sürekli güncellediğinden bahsedilebilir.

Sanat tarihi üzerinden yapılan tarama göstermiştir ki, doğanın yansıtılması yolunda başvuru alan mimetik edimlerin kendi içlerinde aslen bir dönüşümü; zihinsel alanda yeniden üretimi içerdiği görülmüştür. Aynı zamanda doğayı resimsel düzlemde yeniden üretme biçimlerinde başvuru alan yöntemlerin de dönüşüm olgusunu barındırdıklarına rastlanmıştır. Zira perspektif, ışık ve gölge ve figürler değişim geçirerek öğrenilmiş formatlar güncellenmiş ve kabul gören yöntemler yeniden üretilmiştir. Buradaki yeniden üretim daha çok bir dönüşümü ifade etmektedir.

Teknik bir yenilik olarak ortaya çıkan Camera Obscura'nın temelleri üzerine durulmuş ve bu aletin yapısı incelenerek, insan gözü ile arasındaki benzerlikler ortaya konmuştur. Bu benzetmeler yapıldıktan sonra, insan gözünün de doğadan edinilen izlenimleri dönüştürücü bir yapısı olduğundan hareket edilmiş ve halihazırda insan gözüne metaforik olarak benzetilen Camera Obscura'nın doğayı yansıtan bir aygıt olduğu saptamasında bulunulmuştur. Kendiliğinden yansıtma yapan bir aygıt üzerinden sanatçıların yeniden üretim yapıyor olması üzerine düşünülerek bu aygıtın eğitim süreçlerine etkileri üzerine durulmuştur.

Ayrıca 19. yüzyıl öncesindeki eğitim metodlarının da sanatçıların arasındaki etkileşimde payı olduğu bu bölüm dahilinde ortaya çıkmıştır. Usta, çırak ilişkilerinin, sanatın üretiminde terkarı ve dönüşümü içerdiği de örnekler ile ortaya konularak, sanatın doğadan olduğu kadar kendisi üzerinden de referans alarak ilerlediği saptamasında bulunulmuştur. Bu durum bir döngü olduğundan, süreç içermektedir. Dolayısıyla süreç boyunca yeniden üretim iki biçimde de ortaya çıkmıştır.

Bu bölümde ayrıca bir çoğaltma yöntemi olan özgün baskıresim tekniklerinin süreçlerinin kendi içinde bir yeniden üretim olgusu barındırıp barındırmadığı araştırılmış ve bu tezin ana odağı resim sanatı üzerine temellendiği için burada elde edilen bulgular özet teşkil edilecek biçimde ortaya konmuştur.

Tüm bu bölümde ortaya çıkan; bu tezin birinci bölümünde ortaya konan; tarihsel süreçte ortaya çıkan yeniden üretim olgusunun bilinçli bir yeniden üretme dürtüsü taşımadığıdır. Ayrıca bu bölüm boyunca 19. yüzyıl öncesi yeniden üretim ilişkileri ile resimsel düzlemin nasıl dönüştüğü, sanatçıların arasındaki etkileşimlerin nasıl oluştuğu, teknik olanakların yeniden üretimi nasıl şekillendirdiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. 19.-21. YÜZYILLAR ARASINDA ÇAĞDAŞ SANATTA YENİDEN ÜRETİM

Bu tezin ilk bölümünün sonunda sanat alanında yeniden üretme biçimlerinin, tarihsel süreç içinde yeniden üretme ve bilinçli olarak yeniden üretme olarak iki odak çevresinde ele alınması gereği ortaya çıkmıştı. Bu doğrultuda endüstri devrimi öncesi ve sonrası olmak üzere iki odakta konu üzerine yoğunlaşma gereği doğmuş idi.

Bu tezin ilk bölümünde bahsedildiği gibi endüstri devrimi sonrasında yeniden üretim konusunda bilinçlenme; üretim ve tüketim ilişkilerinin sistematığının toplum yaşantısının vazgeçilmez dinamikleri olarak yer almalarında temellenmektedir.

Marx'ın analizinde, üretim araçlarıyla birlikte temel ya da altyapıyı tanımlayan üretim ilişkileri, üretim sürecinde insanların birbirleriyle olan ilişkilerini gösterir. Üretimin her zaman toplumsal bir eylem ya da faaliyet olarak ortaya çıktığına vurgu yapan Marx'a göre, insanlar tabiata karşı yaşam mücadelesi verir veya doğadan faydalanmaya çalışırken, bireyler olarak değil fakat gruplar ya da toplumlar olarak eylemde bulunurlar (Cevizci, 2015, s. 779).

Ahmet Cevizci'nin kitabında Marx'ın üretim ilişkileri üzerine kaleme aldığı bu ifadeler bakıldığında da üretim ve tüketim ilişkilerinin toplum odağında oluşan ve toplumun tüm katmanlarını hareketlendiren olgular olduğu anlaşılabilir. Buradan hareketle, 19. yüzyıl ve sonrasında yaşanan sanayi gelişmelerinin toplumu dönüştürerek 19. yüzyıl öncesinde yerleşik olan küçük üretim ve sınırlı tüketimin yerini kitlesel üretim ve kitlesel tüketim aldığı söylenebilir. Barnard'a göre bir tüketim biçimi olan yeniden üretimin, sanat temel alanında 19. yüzyıl ve sonrasında izinin sürülebilmesi için öncelikle önemli dönüştürücü buluşlar üzerinde durmak yerinde olacaktır. Bununla beraber, 19,20 ve 21. yüzyıllar odağında sanatta yeniden üretim biçimlerinin doğru bir biçimde analiz edilebilmesi için, bu yüzyıllar içinde sanat özel alanında ortaya çıkan iki türlü dönüşümü (yeniden üretim) başlık olarak ele almak doğru olacaktır. Bunlar; formun ve kavramın yeniden üretimi başlıkları altında irdelenebilir. Son olarak da 21. Yüzyılın getirileri üzerine durularak, deneyimin sanal ortamda yeniden üretilmesi üzerine eğilerek dijital alan ayraçları üzerinde birkaç söz söylemek gerekecektir.

3.1. Formun Yeniden Üretimi

Mimesis odağında ilerleyen sanat üretim biçimlerinin 19. Yüzyıldan itibaren değişime uğradığı söylendiğinde, bunun bir tetikleyici mekanizmasının olması gerektiği zihni meşgul etmeye başlar. Ne olmuştur da sanat üretim biçimlerinde, doğaya sadık kalarak yansıtma yapılması olgusunun ötesinde bir düşünce yapısı, sanat üretim pratikleri

içerisinde kendisine yer açmıştır? Bu sorunun cevabını vermek için sanat tarihinin, felsefe, sosyoloji, sosyopolitik gibi alanlarla ilişkisi üzerinden hareket edilebileceği gibi, teknolojik gelişmeler ve sanat tarihinin kendisi üzerinden hareket edilmesi de bir açıklama yöntemi olarak ortaya çıkar. Bu başlık içinde sanatsal üretim süreçlerinde değişime uğrayan resimde form olgusunun nasıl dönüştürüldüğü, mimesis ile ulaşılan temsil olgusundan nasıl uzaklaşarak yeni temsil arayışlarına gidildiği irdelenecektir.

3.1.1. Sebepler

Resim alanında formun yeniden üretilerek yeni önermelerin önünü açma olgusu daha çok teknoloji ve sanat tarihinin kendine referansları ile ilişkili olarak ortaya çıkan bir durumdur. Yukarıda sayılan felsefe, sosyoloji, sosyopolitik gibi alanların etkisi de olmakla beraber, sanat alanında çalışanlar için (özellikle sanat fakülteleri öğrencileri) daha görünür ve görsel alanda daha hesap verebilir bir yoldan ilerlemenin, bu tezin önelediği, görsel sanatlar alanında araştırma yapacak kişiler için daha doğru olacağı kanısındayım. Dolayısıyla sebep sonuç ilişkileri kurulurken teori ve görselin birbirini desteklediği, metin ile imajların birbirini tamamlayacağı bir yola başvurmak, okuyucu açısından da konunun ilişkilendirilmelerinin yapılabilmesini kolaylaştıracaktır.

3.1.1.1. Sanat tarihsel referans ve değişim çabası

Sanatta formun değiştirilmesi üzerine iz sürmek istendiğinde, referans noktası olarak sanat tarihinin kendisi gösterilebilir. Batı sanatı temelinden bakıldığında, usta çırak ilişkileriyle formun tekrar, tekrar tarihsel süreç içerisinde yeniden üretildiğinden bir önceki bölümde bahsedilmişti. Bu durumun örneği olarak, usta çırak ilişkileri ve eğitim özelinde; yansıtmayı doruk noktasına taşımak için aynı konuların sürekli olarak yeniden ele alınması gösterilebilir. Eğer okuyucu bir önceki bölümü hatırlayacak olursa, birbirleriyle usta-çırak ilişkisi içerisinde bulunan Rubens, Van Dyck ve Boeckhorst'un paylaştıkları ortak konu üzerine uyarlamalarına bakmak yeterli olacaktır (Resim 2.23-24-25). Bu durum elbette sadece bu üç ressamın ürettikleriyle sınırlı değildir. Sanat tarihi boyunca, çıraklar, ustaların ürettikleri eserleri, konu, kompozisyon, ışık gölge, perspektif vb. kavramlar ışığında etüd ederek daha iyiye ulaşmak adına yeniden üretmişlerdir.

Sanat tarihi, belki duyularımızın daha önce ancak doğanın açabildiği gizemli kilitlerini açmak için usta işi anahtarlar yapmaya benzetilebilir. Bu bağlamda sanatçının konumu, kasanın şifresini bilmeyen hırsızın konumuna benzer. Elindeki maymuncuk ile harekete geçen hırsız gibi, sanatçı da yalnızca esnek aletlerle kilitleri yoklayabilir; bu arada duyarlı parmakları hassas bir noktayı duyumsayınca yıldırım hızıyla harekete geçip, bulduğu fırsatı

değerlendirir. Kilit bir kez açıldıktan ve uygun anahtar yapıldıktan sonra, eylemin yinelenmesi artık güç değildir. Daha sonra kilidi açmak isteyen, özel bir dikkati gereksinmez; onun becermesi gereken tek şey, seleftinin anahtarını kopya etmektir (Gombrich 1992, s. 345).

Gombrich tarafından kaleme alınan bu ifadeler de sanat tarihinin kendine verdiği referans ile yeni yollar açılarak, dönüşümlerin gerçekleştirilebilmesinde oynadığı rolü pekiştirmektedir. Yine Gomrich tarafından ifade edilen “*Seleftinin anahtarını kopya etmek*” tümcesi de konuların veya olan tekniğin tüm olanaklarının bir yaratım sürecinde tekrar tekrar başvurulması gereken temel bilgiler olarak okunabilir.

Batı sanatında konuların çeşitliliğinin de endüstri devrimine kadar sınırlı olması benzer işlerin ister istemez ortaya çıkmasında tetikleyici olmuştur. Öyle ki konuları benzer biçimde işleyen ve yakın coğrafi bölgelerde ortaya çıkan ifade biçimlerinin, ekolleri oluşturarak formülize edilmiş üretim metodlarını tetiklemesi de işlerin benzer yapıda olmasına sebep olarak gösterilebilir. İster istemez, bir konunun ele alınış biçiminde bir önceki ressamın uygulamalarının ve kompozisyon yapısının geliştirilmek istenmesi, sanat tarihinde yeni arayışları ve dönemsel geçişleri de tetiklemiştir. Buna bir örnek göstermek gerekirse; Rönesans ardından Maniyerizm gelmiş, daha sonra ise Maniyerizm ile Rönesans’ın idealize görüntüler üretme biçimine tepki olarak gerçekliğin arayışını odağına yerleştirmiş olan Barok anlayış gelmiştir. Zamanla Barok da terkedilerek aydınlanma çağı ile birlikte resimde farklı eğilimler baş göstermiştir. Buradan hareketle söylenebilecek olan şey ise; sanatın karşıt fikirlerin diyalektiği ile yeni biçimler ürettiğidir. Başka bir deyişle Sanat tarihi referans verir, etki ve değişim ise kaçınılmazdır.

Sanat akademilerinin de usta çırak ilişkilerine yeni bir açılım getirmesiyle, kurumsallaşan sanat üretim alanı, doğa üzerinden referans almak yerine üretilmiş şeyleri referans noktası alan bir eğitim sistemini benimseyerek büyük sanat okullarını(ekolleri) oluşturmuştur. Bu durumun doğal bir sonucu olarak sanatta da bir tür endüstrileşmenin temelini atıldığı söylenebilir. Ayrıca sürekli üretim ve sanat eserinin piyasaya arzı da sanat eserlerinin sergilenme biçimlerini dönüştürmüştür. Bu noktada 17. yüzyılda belirli bir kesim tarafından ulaşılabilir olan ve sergilenme amacıyla oluşturulan merak odalarından bahsetmek doğru olacaktır (Resim 3.1.).



Resim 3.1. Merak Odalarını gösterir bir gravür, 18. yüzyıl

Merak odaları sadece tatmin olma, hoşça vakit geçirme mekanları değil aynı zamanda bir öğrenme yapılarıdır; merak odaları toplumun egemen ve seçkin kesimine hitap etmektedir. Odalar içerisinde barındırdıkları bulgular, antikalar, mücevherler vb. ile sahibinin toplumsal sınıfını ve değerini temsil etmektedirler (Pittman'dan aktaran Çalışkan, 2016).

Yukarıdaki alıntıda değinilen merak odaları; özel meskenlerde yer alan özel mülklerin sergilendiği alanlardır. 18. Yüzyılla beraber sergilenmenin biçimi de değışerek, merak odalarının dışında toplum ile bütünleşebilecek bir sergileme biçimi gündeme gelir. Büyük koleksiyonların daimi olarak sergilenerek halk ile buluşturulmasıyla beraber, sanat üretiminde de bir devinim başlar. Önceden öğrencilerin ve sanatçıların ulaşımının dışında olan özel koleksiyonlar, bu kişiler tarafından izlenebilir hale gelerek, sanat tarihinin açık referans noktaları olarak kamusallaşmışlardır. Bu durum, sanatçı veya öğrencilerin bağlı olduğu ekoller dışındaki ekollerde üretilmiş eserlerin yine bu kişiler tarafından görülerek etüd edilebilmelerinin önünü açmıştır.

Sanatta Modernlik bir bakıma sanatın 'ayağa düşmesidir'. Saraydan, kiliseden ev içlerine girmesidir. Kentleşmeyle eve ve işe ait mekanlar birbirinden ayrılır. Kentte dışarıda vakit geçirmek yaygınlaştığı dışarıları kamusallaştığı ölçüde 'içerisi', 'enteryör', ev özel bir önem kazanır...Burjuvazi evini sanatsallaştırarak kültürü bireyselleştirir; bireysel kimliğini ve zenginliğini ispat eder Bunun sonucunda doğan talebi karşılamak üzere örgütlenen sanat piyasası gerçi sanatı himaye döneminden kurtarır ve özerkleşmesinin ekonomik zeminini oluşturur, ancak bir yandan da sanatı ticarileştirir ve popüler beğeniye yakınlaştırır. Bu dönüşüm ilkin salon sergilerinin kamusallaşmasında kendini gösterir (Artun, 2009, s. 68).

Büyük salonlar büyük sanat olaylarının da temelini oluşturmuş, özellikle Paris'te gerçekleştirilen salon sergileri, sanatsal üretimlerin ve sanatın dönüşümünün sanatçıların yanında incelenebildiği etkileşim alanları olarak sanat üretim biçimlerinin dönüşümüne ve sanat tarihinin kendisine verdiği referansa katkı sağlamıştır. Burada değışimin

temellerinin atıldığı fikri de Gombrich'in "Sanatın Öyküsü" kitabının gelenekten kopuş bölümünde görülebilir. Gombrich Salon sergilerinin etkileri üzerine şunları söylemektedir;

İşte başlıca güçlükler bu noktada doğdu. Geçmişin akademilerin de gözdesi olan büyük ustalarının sürekli olarak övülmesi, sanat alıcılarını, yaşayan sanatçılara tablolar sipariş etmek yerine, eski ustaların yapıtlarını satın almaya itiyordu. Buna bir çare olarak akademiler, ilkin Paris'te peşinden Londra'da, üyelerinin yapıtları için yıllık sergiler düzenlemeye başladılar. Sanatçıların resimlerini ve heykellerini, genellikle sanat eleştirmenlerinin dikkatine sunmak ve alıcılar bulmak için sergilere göndermek düşüncesiyle yaptıklarını bildiğimizden, bunun ne kadar önemli bir değişme olduğunu anlamakta güçlük çekebiliriz. Bu yıllık sergiler, seçkin tabakanın, üzerinde en çok konuştuğu toplumsal olaylar haline geldi ve sergiler bazı sanatçılara ün kazandırırken bazılarını ününü yitirtti (Gombrich, 2009, s. 481).

Gombrich tarafından kaleme alınan ifadeler, gerçek bir rekabet ortamının salon sergileri ile ortaya konduğundan bahsetmekle beraber, bu durumun akademilerin kontrolünde gerçekleşen olaylar olmaları gerçeğini değiştirmez. Akademilerin kabul gören resim icra etme formatı dışında üretim gerçekleştiren sanatçılar, bu tip büyük sanat olaylarının dışında kalmıştır. Tabii bir yandan da 19. yüzyılın bu denli hızlı dönüşümleri barındırması ve teorik temellerin atılma sancıları, Baudelaire gibi kimliklerin de zemini oturmamış bu yeni ve bakir alanda çok yönlü eleştiriler üretmelerini tetiklemiştir.

Böyle bir çağın sorumluları ve temsilcileri olarak gördüğü Fransızlar ve Fransız beğenisi üzerine Baudelaire daha da vahim bir üslup takınır. Annesine bir mektubunda yazdığı gibi, "Fransa'yı aşağılamaya" doyamaz. Ona Göre Fransa bir bayağılık devresinden geçmektedir ve Paris evrensel budalalığın ışıladığı bir merkez olmuştur. Fransız rasyonedir, anlamaya saplantılıdır ve maalesef sanatı hissedemez. "Yalnız ve yalnız güzeli görmemiz gereken yerde, bir tek hakikati arar... Fransa şair değildir; hatta daha da açıkçası şiir onu dehşete düşürür... Güzeli ancak politik bir çeşni katılmışsa hazmeder... aslına bakılırsa politik çeşniyle de hazmedemez ve hemen kusar (Artun, 2009).

Bu noktaya kadar sayılan nedenler görsel sanatlar içinde bilinen formların ve yöntemlerin neden terkedilerek yeni bir ifade dilinin oluşturulması yoluna gidildiğini açıklamaktadır. Bu sürecin elbette düşünsel yansımalarının da ayrı bir noktadan sanatta yansıtmacı üslubun terkedilerek, yeni form arayışları ile birlikte, formun yeniden oluşturulması sürecinin tetiklenmesine katkıda bulunduğu söylenebilir.

20. Yüzyılın hiç de azımsanmayacak bir kısmı "anti-mimetik etkiler"le karakterize edilmiştir. Bunun farklı nedenleri vardır. Estetik normların her türü için savunma arayışı en önemli sebep olsa gerek; ayrıca dürtülerle ifa, yani her türlü kural ve formun bağımlılığından kurtulma arzusu da tesirli olmuştur. Zira 'mimetik' oluş belli kaidelere tabidir, gerek tabiatta gerekse sanatçının zihnindeki yapılanması ile belli bir geçmişi vardır. Mimesisin kapsamında dini, politik ve sosyal menşei maddeler olmalı; estetikle bağı da unutulmamalıdır. Taklidin her zaman yeni oluşumlarla ilerlemesi ve işlenebilirlik özelliği de bu çatışmanın sebeplerindendir. Mimesis hiç bu asırdaki kadar dar bir çerçeveye sıkıştırılmamıştır. Tabiat taklidinin gerçek anlamda mevzu olmadığını, bunun yerine yüzeysel benzetmelerin tercih edildiğini görürüz. Zira köyler, şehirler, ağaçlar, zaten gözler önündedir; taklidine gerek olmamalıdır (Duman, 2014, s. 81).

Önceki Sayfada Duman'dan alıntılanan ifadelere bakıldığında, mimesisin düşünsel olarak da terk edilerek yeni bir arayışa yöneldiğinden bahsedilebilir. İpşiroğlu (2009), "Sanatta Devrim" başlıklı kitabında, bu durumu "Doğa Taklitçiliğinden Kavram Ressamlığına Geçiş" süreci olarak ifade ediyor. Ali Artun ise sanatın 19. yüzyılda geçirmekte olduğu değişimi, sunuşunu yazdığı; "Modern Hayatın Ressamı" kitabında şöyle açıklıyor; (2009) "İmgenin tırmanan gücü sayesinde ilk kez 19. yüzyılda resim/heykel edebiyata baskın duruma gelir. Edebiyat tarafından horlanan bir zanaat olduğu tarihin son vererek 'sanat' kimliğini edinir ve edebiyatı etkilemeye başlar." Gombrich ise dönüşümü; sanat ve zanaat ayracından bakarak şu kelimelerle ifade eder; (2009) "Akademiler ve sergiler, eleştirmenler ve sanat uzmanları, büyük S ile başlayan Sanat'la, bir zanaat ürünü olarak yapılan resim ya da binalar arasındaki farkın belirlenmesi için ellerinden geleni yapmışlardı".

Yaşanmakta olan dönüşüm çağı sanat alanında gelenekten kopuşa işaret ettiği gibi yeni geleneklerin oluşturulması sürecini de ifade etmekteydi. Sanat tarihinden alınan referans ile birlikte, önceki eserlerin konumlarının yeniden üretildiği batı sanatı değişiyordu. Yerine gelen anlayış ise var olanın temellerinin sorgulandığı, her türlü sanat tarihsel referansı içeren akademik geleneğin sergi biçimi olan "salon" dışına itilenlerin, geçmişten koparak yeninin izinde sanatı dönüştürdüğü (yeniden ürettiği) anlayıştır. Bu ifadeleri daha özet bir biçimde yazmak gerekirse, referanstan hareketle kendi konumunu yeniden üreten Batı Sanatı, var konumunu yıkarak yeni anlayışların peşinde kendini yeniden üretiyordu (dönüştürüyordu). Başka bir deyişle, yeniden üretim biçim değiştirmişti. Bu tezin ilk bölümü okuyucu tarafından hatırlanır ise, Malcolm Barnard'ın da yeniden üretim biçimlerini bu iki duruma indirgediği okuyucu tarafından anımsanacaktır.

Sanayi devrimi ile toplumun üretim dinamiklerinin değişmesi de bu noktada önemli bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır. Zira gelişen üretim teknikleri sanatın üretim biçiminde de zanaatkarlığın terk edilmesini tetiklemiştir. Gombrich sanayi devriminin etkileri üzerine şunları söylüyor (2009); "Sanayi Devrimi, kaliteli zanaatkarlığın tüm geleneklerini yok etmeye başladı. El işçiliğinin yerini mekanik üretim, atölyenin yerini fabrika alıyordu." Ali Artun'un değımiyle ise (2003); "Modern beğeni üzerindeki en köklü etkiyi sanatın sanayileşmesi uyandırır: imgenin, başta fotoğraf, litografî, gravür baskı teknikleriyle kitlesel olarak çoğaltılması."

Sanayi devriminin sanat odağında getirileri oldukça fazla olmuştur. Bir önceki paragrafta yer verilen düşüncelerin de işaret ettiği gibi sanayi devriminin odağına giren üretim nesnelere, çokça ve hızlıca üretilerek tekrar etmesi; yaşam pratiğini dönüştürerek, tüketimi yaşamın esası kılmıştır. Bunun doğrusal bir sonucu olarak da sanat alanı da salt mimetik eğilimleri terk etmeye başlamıştır. Ayrıca, çoğaltılabilir sanat eserinde de Walter Benjamin'in değimiyle (2014); "Burada varlığı son bulan şey, özel atmosfer kavramıyla özetlenebilir ve şöyle denebilir: Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır." Benjamin'in burada bahsettiği şey ortaçağdan beri, özellikle dini konularla birlikte resmin oluşturduğu "aura"nın terkidir. Gerçi Benjamin bu örnekleme fotoğraf makinesinin eserleri teknik açıdan yeniden üretmesi ile gerçekleşen "aura" kaybı olarak nitelirmektedir. Fotoğraf makinesi ve onun yeniden üretim sürecine katkıları bir sonraki başlıkta ele alınacağından bu noktada, 19. yüzyılda sanat tarihinin kendi kendine verdiği referanslar üzerinden yaşanan değişimler irdelenirken, Batı sanatı dışındaki odaklardan ve onların Batı'yı nasıl değiştirdiğinden bahsetmek yerinde olacaktır.

Batı sanatında üretilen eserlerde formun değişiminin sebepleri irdelenirken sadece Batı sanat tarihinin referansları üzerinden hareket etmenin de yanlış olacağını da bu noktada söylemek gerekmektedir. Zira, Doğu ve Okyanusya sanatlarının da Avrupa'ya sömürgeci yöntemler ile getirilmesi de sanatsal dönüşümü tetiklemiştir. Bu bölümde daha önce de egzotik nesnelere özel meskenlerde merak odalarında teşhir edildiğinden bahsedilmişti. Yani keşfedilip sömürge yapılan coğrafyalara ait kültürlerin Avrupa'ya taşınarak orada belirli zümreler tarafından saklandığı ya da piyasaya arz edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Burada önemli bir örnek belki de Japon baskılarının Avrupa'nın sanat pazarına girmesi olabilir.

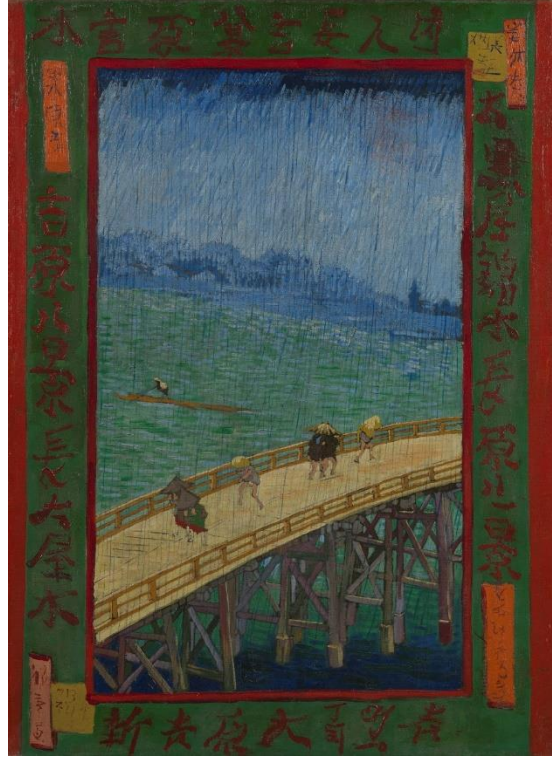
İlk olarak 1634 yılı dolaylarında Portekiz ile tanışan Japonya'nın sanatı bir ticaret değeri olarak Avrupa'ya taşınmak istese de dönemin yönetimi tarafından Avrupalılar ile ilişki 19. yüzyılın ortalarına kadar kesilir. 19. yüzyıl ortalarında tekrar ticari ilişkiler kurularak, egzotik Japonya'nın sanatı Avrupa'ya aktarılmaya başlar. Piyasada satılan Japon estampları da yeniliğin peşinden koşmakta olan Avrupalı sanatçılar ve sanatseverler tarafından farklı bir soluk olarak benimsenir (Resim 3.2.).



Resim 3.2. Katsushika Hokusai, Fujiyama Dağının Daikakuji tapınağının ardından görünüşü, Ahşap Baskı, 1833

Doğu'nun resim biçiminin Avrupa'da tetiklediği sürecin günümüzde dahi, etkileri devam etmektedir. Batı sanatı kendisini Doğu'nun sanat üretim biçimlerine göre konumlandırarak kendisini Doğu üzerinden tekrar anlamaya çalışmaktadır. Bu noktada tekrar bu tezin önceki bölümünde değinilen David Hockney'in Getty'de vermiş olduğu konferansa dönmek yerinde olacaktır. Hockney, Doğu'nun mistisizm ile ürettiği imajları değerlendirirken, perspektif üzerinden yaptığı örneklemede, doğunun perspektif biçiminin Batı'nınki gibi optik ile ilişkili olmadığından bahseder. Doğu için perspektif bir bakma ve görme biçimidir ve tinsel olana bu görme biçimiyle erişilebilir (The Getty, 2015).

Batı sanatının Doğunun üretim biçimlerini üzerine çalışmalar yapması ile birlikte, doğunun üretim biçimlerine olan ilgi de artmıştır. Bilindiği üzere Van Gogh, birçok Japon estampını inceleyerek onların estetik ve biçimsel yaklaşımlarına öykünerek bazı resimlerini kurgulamıştır (Resim 3.3.). Bu durum Batının kendi kendisine verdiği sanat tarihsel referanstan farklı bir noktadadır. Bu durum Batı'nın Doğu'yu referans alarak, dönüşüme yönelmesi (yeniden üretmesi) olarak okunabilir. Başka bir deyişle; doğayı yansıtmaya süreciyle başlayan serüveninde Batı resim sanatı, kronolojik olarak kendisine yönelmiş, öğrenilmiş yöntemler ve usta çırak ilişkileri ve daha sonra ekoller yardımıyla kendisini yeniden üretmiş ve ardından 19. yüzyılda farklı kültürlerin tanınmasıyla birlikte, Batı sanatı Doğu'nun sanatını odağına alarak formu yeniden üretme yoluna gitmiştir.



Resim 3.3. Vincent Van Gogh, Yağmurda Köprü (Hiroshige'den kopya), 73.3 x 53.8 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1887

Bu noktaya kadar bu bölümde 19. yüzyılda sanat alanında yaşanan değişimlerin ve endüstri devrimi ile ortaya çıkan yeni toplum düzeninin ve kültürlerarası etkileşimin sanat üretim biçimlerinde tetiklediği değişimin sebepleri aranmıştır. Bu arayış içerisinde tarihsel referans olgularından hareket edilerek, farklılaşmanın sebepleri sıralanmıştır. Bu tezin bundan sonraki bölümünde ise, yeni bir teknolojik gelişme olan fotoğraf makinesi ve onun üretim biçimlerini değiştiren bir sebep olarak önemi üzerine durulacaktır.

3.1.1.2. Obscura'dan Daugerotype'a: mükemmel kopyaların üretimi

“Walter Benjamin için bir sanat eserini yeniden üretmek; onu yenilemek, şimdiki zamanda işe yarar hale getirmektir.”

Charles W. Haxhausen

Bir önceki bölümde ele alınan Camera Obscura'nın sanatın üretim biçimlerini dönüştüren bir makine olduğundan bahsedilmişti. O halde tekniğin olanaklarının sanat alanında da bir dönüştürücü olduğu söylenebilir. Görme eylemini gerçekleştiren gözün mekanik bir modeli olarak da düşünülen Obscura 19. yüzyıla gelindiğinde gelişen teknik ile birlikte, ilk fotoğraf makinesi olan Daugerrotipe'a evrilmiştir. Bunu söylerken, iki makinenin çalışma biçimlerine bakmak ilişkinin kavranmasında yeterli olacaktır. Aslında

Daugerrotipe, mekanik süreci Obscura'nın bıraktığı yerden devam ettirerek kalıcı medya üzerine aktaran mekanizmadır. Zira fotoğraf makinesi ile Camera Obscura arasında çalışma prensibi olarak çok bir fark yoktur. 16. ve 17. yüzyılların karanlık odasında, bilindiği üzere küçük bir delikten içeriye sızan ışık odanın içerisinde bakılan yerdeki imajı oluşturur. Hatta daha sonraları bu imajın netleştirilmesi için mercekler de eklenerek, günümüzdeki kameraya yakın bir mekanik yapıya evrilir. Daugerrotipe ise (Dinarlı, 2017); “gümüş kaplanmış bakır levhanın ışık ile teması sonucu bakır levha üzerinde görüntü oluşması prensibi ile çalışmaktadır”. Sarah Kofman (2015) ise bu ikisi arasındaki farkı ; “Bu iki model arasında asgari bir düzeyde fark vardır; birinin fiziksel imgesi diğesinde kimyasal izdüşümüne dönüşür” ifadeleriyle özetlemiştir.

Fotoğraflamak, görüntüyü hapsetmek, Louis Daguerre'nin ismini verdiği Dageryotipi fotoğraf (Daugerrotipe) yani ilk bilinen fotoğraf yöntemiyle sonuca ulaşmıştır. Fakat daha önceleri “Camera Obscura”nın icadı ile paralel bir zaman diliminde gümüşün ışıkla etkileşime geçtiğinde kararacağı bilgisine ulaşan ve onunla denemeler yapan Thomas Wedgwood; bu yöndeki ilk teorileri ortaya atan kişi olduğu için kimi çevrelerce ilk fotoğrafçı olarak da kabul edilir. Bu tez açısından önemli noktada duran durum ise Obscura'nın sonuçlandırma mekanizmasına dönüşerek, gerçeklikten aktardığı görünümleri çoğaltılabilir bir medyanın üzerine aktarmasıdır. Bu durum da farklı sanat disiplinlerinin birbirleriyle olan etkileşimlerinde bir artışın gözlemlenmesine sebep olur. Çoğaltma teknikleri ile mekaniğin birlikteliğinden söz etmek mümkün hale gelir.

Disiplinlerarası alışveriş 19. yüzyılın başından itibaren sanat üretiminin olağan bir dinamiği olarak karşımıza çıkar. Bütüncü bu bakış açısının sinyalleri ilk defa, fotoğraf sanatçılarının, fotoğrafın sınırlarını ve olanaklarını 19. yüzyılda keşfetmeye çalışılırken görülmeye başlamıştır. Fotoğraf sanatçısı yakın bulduğu bir natürmort resmini, aynı nesnelere aynı kompozisyon biçiminde dizerek, fotoğrafa gelecek olan ışığı ayarlamış ve denklanşöre basarak bir başka sanatçının eserini, ışığın resmi olarak yeniden üretmiştir (Resim 3.4.). Bu durum, akademik camiada fotoğraf'ın (daugerrotipe) araştırılması gereğini ön plana çıkarmıştır.

19. Yüzyılın önde gelen akademik ressamlarından Paul Delaroche (1797-1859), 1839 yılında Fransız hükümetine dönemin yeni icatlarından Daugerrotipe üzerine bir rapor sunar: “Sanatın temel ilkelerini mükemmel sonuçlara ulaştırabilen” bu aracın en usta ressamın bile ilgisini çekecek nitelikte olduğunu savunur. Daugerrotipe'in, ressamların çok uzun bir sürede yoğun emek harcayarak yapabildiğini- üstelik daha da mükemmel sonuçlarla- kolayca elde edebilmesine olanak tanıdığını söyler, bu yeni aracı sanata mükemmel bir katkı olarak değerlendirir (Antmen, 2009, s. 11).



Resim 3.4. Louis Daugerre, Sanatçının Stüdyosu, Daugerrotype fotoğraf, 1837

Antmen'in, Delaroche'un raporu ile ilgili olarak söylediklerine bakıldığında; sanatın bir dönüşüm geçirerek daha disiplinlerarası bir yapıya doğru evrileceği gerçeğinin dönemin bazı akademisyenleri tarafından görüldüğü ortaya çıkmaktadır. Zira sanatın teknoloji ile ilişkisi bilindiği üzere çok daha öncelere dayanmaktadır. Sanatçı tarih boyunca yeni materyalleri ve yöntemleri eserlerinde denemeyi seçmiştir. Bir tür yapay göz olarak görülen Obscura'nın Daugerrotype'da geldiği nokta, Batı sanat tarihinde iki yönlü bir kırılma noktası olarak ön plana çıkar. Ressamın gözünün yerine geçebilecek bir bakma aracı olan Daugerrotype aynı zamanda ressamın el becerisiyle yarışacak derecede de iyi bir yansıtma aracıdır. Objektifinin önünde duranı, 19. yüzyıla kadar sanatçının yaptığı biçimde ele alarak nihai bir görüntü sunar. Bütün bunları da tekniğin imkanları ile yapmaktadır.

19. Yüzyılın sonlarına doğru fotoğraf çekme ve çektirme eylemi halk tarafından da benimsenmiştir. Öyle ki eskiden ressama portrelerini yaptırmak için sipariş veren kesimden daha geniş bir sahanlıkta faaliyet gösteren fotoğraf çekme eylemi, halkın tüm sınıfları tarafından karşılanabilmektedir. Doğaya sadık kalabilmesi ve ressama karşın; öznellik katmadan olan şeyleri nesnel bir biçimde tam da oldukları yerde ve oldukları gibi aktarabiliyor olması da fotoğrafın popülerleşmesine katkıda bulunmuştur.

Bu noktada şöyle bir araç koymak gerekmektedir. Fotoğrafın serüveninde; ışık gölge, kompozisyon değeri, objeler arası ilişkiler, alan derinliği gibi birtakım teknik meselelerin çözülebilmesi için fotoğraf ile deneme yapan fotoğraf sanatçıları, ressamların tablolarından esinlenerek kendi kompozisyonlarını oluşturmuşlar, hatta bazı

fotoğrafçılar, ressamların eserlerini (genellikle natürmort) kendi imkanları ile yeniden oluşturarak, fotoğraflamışlardır. Bu noktada fotoğrafın gelişimi ile ilgili olarak çıkan durum şunu göstermektedir. Bir ressam çırağı gibi, iki boyutta bir mimesis yaratımı ile ilgili olarak teknik sorunların öğrenilmesi, daha sonra kendi tekniğini kullanarak ustaların geçilmesi. Bu noktadan bakıldığında, fotoğraf sanatı da tarihsel referans içindeki çıraklık sistemine benzeyen bir yapı ile üretimlerini oluşturmaktadır ve kendi referanslarını oluştururken resim sanatından yardım alarak bunu başarmaktadır.

Bu noktada, fotoğrafın resimsel bir dil ile kurgulanmasına bir örnek göstermek yerinde olacaktır. Daha önceki sayfalarda yer verilen natürmort fotoğrafı dışında, 19. yüzyıl İngiltere’inde oldukça sık başvurulan bir portre fotoğrafı biçimi de Post Mortem fotoğraf (ölü fotoğrafçılığı) olmuştur (Resim 3.5.).



Resim 3.5. Ölmüş çocukları ile poz veren ebebeynler, 19. yüzyıl sonu

Yukarıda yer alan fotoğraf ilk bakışta oldukça normal bir fotoğraf gibi görülebilir. Fakat bu fotoğrafın çekildiği tarih ve çekilme nedeni de göz önüne alındığında olağan dışı doğası göze çarpmaktadır. Bilindiği üzere Dagerrotype gibi eski tip fotoğraf makinelerinin, görüntüyü yüzeye kaydetme süreci günümüzdeki makinelere oranla daha uzun bir zaman gerektiriyordu. Fotoğrafçı denklanşöre bastıktan sonra lens içinden fotoğraf makinesinin karanlık odasına giren ışık yardımı ile gümüş nitrat üzerine görüntü

kaydedilir. Daugerrotype'ın yapısı gereği ne kadar uzun süre ışık düşürülürse o kadar berrak bir fotoğraf elde edilmektedir ki, bu günümüzdeki makinelerdeki sistemden biraz farklıdır. Uzun pozlama süreleri, fotoğrafı çekilen kişilerin uzun süre sabit kalmalarını gerektirdiği için çoğu daugerrotype fotoğrafta yaşayanlar çok net çıkmamaktadır. Roland Barthes'ın ifadeleriyle (2011): "...fotoğraf aletleri önceleri ince marangozluk ve hassas mekanizma tekniklerine bağlıydı: kısacası fotoğraf makineleri görmenin saatleriydi." Barthes'dan hareketle fotoğrafı oluşturan şeyin fotoğraf makinesi ve çekme eylemi arasındaki zamansal ilişki olduğu söylenebilir. Bu noktada yukarıda yer alan fotoğrafta da en net kişinin ortada yer alan kızın cansız bedeni olması rastlantı değildir. Buna karşın fotoğrafçı tarafından uygulanan kompozisyon, karede yer alan herkesin canlı olduğuna inandıracak biçimde kurgulanmıştır. Anne ve babanın vefat etmiş kızlarına oranla daha bulanık görünmeleri de bu uzun pozlama süresindedir. Böylesine kurgulanmış bir sahne; içerdiği yaşayanlar ve ölülerin bir arada ve ilişki içerisinde gösterilmesi, sanat tarihsel referans açısından bakıldığında çok da garip bir durum da değildir. "Pieta" resimleri hatırlandığı takdirde bu fotoğraf ile arasındaki ilişki de açıklık kazanır. "Pieta" resimleriyle arasındaki fark ise; Post Mortem fotoğrafta ölü olanlar, ölü gibi görünmemektedir. Bu açıdan bakıldığında da Post Mortem fotoğrafların, 19. yüzyılda "Pieta" resimlerinin güncellenmiş biçimi olduğunu söylemek mümkün olur. Başka bir deyişle 19. yüzyıl, fotoğrafı tekniğinin olanaklarıyla Pieta formatını yeniden üreterek dönüştürmüştür.

Sanat tarihinin referans vermesi, kendi süreci içinde olağandır. Öyle ki imgeler arasında ilişkiler onlara bakanlar tarafından kurulabilmektedir. Bir önceki paragrafta belirtilen, "Pieta" ve "Post Mortem" fotoğrafçılığın ilişkisinden hareketle, John Berger'in Che Guevara'nın ölümden sonra çekilmiş fotoğrafı ile Rembrandt'ın Dr. Nicolaes Tulp'un anatomi dersi arasında kurmuş olduğu ilişkiye bakmak da yerinde olacaktır (Resim 3.6. ve 3.7.).

Guevera'nın bu fotoğrafıyla Rembrandt'ın *Dr. Nicoles Tulp'un Anatomi Dersi* adlı tablosu arasında bir benzerlik var. Profesörün yerini kalıp gibi giyinmiş, burnunu mendiliyle örten albay almış. Onun solundaki iki kişi kadavrayı profesörün solunda, en yakınında duran iki doktor gibi aynı yoğun ama duygusuz ilgiyle seyrediyorlar. Rembrandt'ın tablosunda daha çok sayıda figür olduğu doğru- tıpkı Vallegrande'deki ahırda da fotoğrafa girmeyen daha birçok kişinin bulunması gibi...iki resmin işlevleri benzerdir: her ikisi de resmi ve nesnel olarak incelenmekte olan bir cesedi sergilemeyi amaçlamaktadır. Bundan öte, her iki resim de *ölüyle ders verme*'yi amaçlar: biri tıbbın ilerlemesi için öteki de siyasal bir uyarı olarak (Berger, 2017, s. 22-23).



Resim 3.6. ve 3.7. Che Guevara'nın ölüm sonrasında Bolivya ordusu tarafından basına servis edilen fotoğrafı, 1967, Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi, 1632, Tuval Üzeri Yağlıboya, 169,5 x 216,5 cm

Berger tarafından ortaya konulan ilişkiler de göstermektedir ki, sanat tarihsel referans çoğu noktada fotoğrafçılar tarafından kullanılmaktadır. Bu tezde yer verilen; Paul Delaroche'un da fotoğraf tekniği ile ilgili olarak akademiye sunduğu rapor hatırlanırsa, sözü edilen yakın ilişkilerin anlamlandırılabilmesi kolaylaştırılacaktır. Batı resmi her zaman tekniğin olanaklarını bir yenilik olarak kendi sürecine dahil etmeyi bilmiştir.

19. Yüzyıla geri dönülürse, o dönem için hayli yeni bir teknik olan fotoğraflama eyleminin teorik temellerinin oturtulabilmesi ve resmin yaptıklarından ayrılabilmesi gereğinin olduğu aşikardır. Bu noktada sanat eserinin, tekniğin olanaklarıyla çoğaltılabilir hale gelmesinden sonra ona ne olduğu sorusu ile meşgul olan Walter Benjamin ile teze devam etmenin yerinde olacağı kanısındayım.

Litografi sayesinde grafik sanatı, günlük yaşama kitap resimlemeleriyle eşlik edebilme yeteneğini kazandı. Böylece de baskı tekniğine ayak uydurmaya başladı. Ancak daha bu başlangıç evresindeyken, bulunuşundan birkaç on yıl sonra bu kez fotoğraf tekniğince aşıldı. 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-üretim süreci, konuşmayla atbaşı gidebilecek hıza erişti (Benjamin, 2009, s. 52-53).

Benjamin, burada teknik yeniden üretim metodlarının aynı zamanda çağın hızına da yaklaştığından söz etmektedir. Bunu yaparken de baskı metodlarıyla yakınlık kurmuştur. Bu bakış açısı elbette daha sonra gelen ve konu üzerine düşünüp üreten araştırmacılar tarafından da benimsenmiştir. Maynard da makalesinde (1989); Albert Doyle, Albrecht Dürer ve Hokusai'yi baskıresim yoluyla çoğul ve seri imajlar üreten sanatçılar olarak gösterir ve onların da her ne kadar sanat tarihinin daha erken bir

dönemine de ait olsalar da mekanik üretim süreçleri ile üretimlerini gerçekleştirmelerinden ötürü, Benjamin gibi yeniden üretim ile ilişkilendirir.

Eskisine göre çok daha fazla hareket halinde olan dünyanın yeni üretim biçimlerinin de hız ile ilişkili olması gerekmektedir. Zaman içerisinde serbest hareket imkanını mümkün kılan bu yeni ve hızlı tekniğin yaptığı şey, aynı zamanda bu yolla yeniden üretilen şeylerin hızlıca tüketilebilmesinin de önünü açar. Bu durum daha sonraki yüzyıllarda, sanat eserinin kendisinin bir tüketim nesnesine dönüşmesine ya da tüketim nesnesinin imgesinin sanat eserine dönüşmesine kadar varacak bir süreci tetiklemiştir.

Mekanik çoğaltım yoluyla tüketilebilir bir nesneye dönüşen sanat eserinin sürecinde başka bir önemli noktaya daha değinmek gerekiyor. Fotoğraf üzerinden bakıldığında bir resmi, özellikle bir heykeli hatta bir mimari eseri gerçeğine göre kavramanın çok daha kolay olduğu insanlar tarafından fark edilir. Bu durumu sanat eserinin biricik olma yetisini kaybetmesi ile doğru orantılı görmek aslında kolaya kaçmak olacaktır. Daha zor olan ise, yeniden üretim teknolojileriyle beraber sanat eserinin, öznel bir biçimde alınıp satılabilen, sadece belirli bir kesim tarafından görülebilen bir şey olma statüsünden çıkmasını görebilmektir. Fotoğraf yoluyla yeniden üretilen eserler, artık toplumun tüm kesimleri tarafından görülebilecek sahip olabilececek nesnelere dönüşürler. Başka bir deyişle yeniden üretimin mekanik yöntemleri görkemli eserleri minyatürleştirerek onlara bakan insanların bu imajlara hükmedebilmelerini sağlarlar (Haxhausen, 2004).

Haxhausen'in ifade ettikleri aslında Walter Benjamin tarafından saptanan, eserin biricikliğinin kaybedilmesidir. Benjamin'in kendi sözleriyle söylenirse eğer;

Sanat yapıtının teknik yolla yeniden-üretimi sonucunda elde edilen ürünün girebileceği konumların, yapıtın varlığın başkaca hiçbir biçimde etkilemese bile, şimdi ve burada'lık niteliğini değerinden yoksun kıldığı kesindir. Gerçi bu durum yalnızca sanat yapıtı için değil, filmde izleyicinin önünden geçen manzara için de söz konusudur; gelgelelim bu olay sanatın nesnelere var olan, doğanın nesnelere rastlanması olanaksız ölçüde duyarlı bir çekirdeği zedeler. Bu çekirdek, sanat yapıtının hakikiliğidir. Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur (Benjamin, 2009, s. 55).

Benjamin'in yeniden üretim yoluyla sanat nesnesinin şimdiliği ve buradahlığını yani hakikatının kaybolduğunu ifade etmiştir. Ayrıca bir nesnenin hakikiliğini tarif ederken de tüm süreçlerini ve maddesini kapsayan bir oluştan söz eder. Sözü edilen bu şey aslında nesnenin tamamen kendisine dair olanlardır. Bu noktada Benjamin tarafından ifade edilen şey aslında, nesnelere mekanik üretim yoluyla kendilerine yabancılaşarak

hakikatlerinden kopmalarınıdır. Maddi anlamda mekanik olarak yeniden üretilen bir nesne, kopya edildiği şeyden bağımsız olarak kendisini oluşturur. Başka bir deyişle ise mekanik süreç ile maddiyatıyla bağı kesilen nesne (burada yeniden üretilen kaynak nesneden bahsedilmektedir.) yeniden üretim yoluyla kendisinin yeni maddiyatını üretir. Fakat süreç sonunda temellendiği nesneye maddi olarak yabancılaşmıştır. Benjamin burada şunu söylemektedir (2009): “Burada varlığı son bulan şey, özel atmosfer kavramıyla özetlenebilir ve şöyle denebilir: Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır.”

Benjamin’in kastettiği şey eserin kendine özgü havası ya da başka bir deyişle “Aura”sidir⁸. Bu duruma bir örnek olarak; Rönesans döneminde üretilmiş herhangi bir resmi ele alalım. Özellikle de bu resmi dini bir konu üzerinden seçtiğimizi varsayalım. Eserin yer aldığı kilisenin duvarlarında izleyiciye ihtiva ettiği atmosfer ile fotoğraf makinesi tarafından teknik olanaklarla çoğaltılan ve küçültülen görsel ile karşılaştırıldığında ister istemez hissiyat olarak farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Şimdi ve orada olan eserin, bire bir minyatür (eserin orijinaliyle kıyaslandığında) kopyası, eserin tarihselliğinden başlayarak atmosferine varana dek kendisiyle olan ilişkisini kesmiştir. Yani fotoğraf ile yeniden üretilen bu eser kendisine yabancılaşarak Aura’sını yitirmiştir.

Sanat eserinin kendi atmosferi ile varoluşu ya da başka bir deyişle “Aura”sı ile var olma biçimini Benjamin (2009): “Sanat yapıtının geleneğin bağlamına en eski yerleşme ortamı kült ortamıdır. Bilindiği gibi en eski sanat yapıtları önce büyüsel, sonra da dinsel nitelikli kutsal törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere oluşturulmuştur.” İfadeleri üzerinden temele oturtmuştur. Haxthausen (2004): yeniden üretimin sanat eseri üzerindeki peçeyi çıkararak, sanat nesnesini gömülü olduğu gelenekten başka bir noktaya taşıdığını söylemektedir. Bu durum aslında sanat nesnesinin fiziki koşullarına bağlı olarak şekillenmiştir. Yeniden üretim yoluyla küçültülüp taşınabilir hale gelen sanat eseri, tüm fiziki sınırlılıklarını kaldırır. Haxthausen’in deyişle (2004): “Katedral, mekanını, bir sanat severin stüdyosunda kabul görmek üzere terk eder.”

Bir önceki paragrafta yer verilen ifadelerle bakıldığında sanat eserinin fotoğraf yoluyla yeniden üretimi aslında eserin bir nevi temelleriyle bağının kopartılması olarak da okunabilir. Geleneğin zincirleri kırıldığında sanat alanı için yenilik aramaktan başka

⁸ Yunancadaki tam karşılığıyla “esinti ya da nefes” anlamına gelen Aura, Benjamin’in sanat, teknoloji ve deneyime ilişkin fikirlerinin merkezinde yer alan bir kavramdır (Kang, 2015, s. 113).

bir çare kalmaz. Dolayısıyla 19. yüzyılın bu keşfi sanat alanında biçimsel yeniliklerin peşinden koşmanın önünü açmıştır. Yeniden üretilebildiği çağda sanat yapıtı, kendisini yeniden üreterek dönüştürmek zorunda kalmıştır.

Fotoğraf makinesinin sebep olduğu değişim rüzgarı, birçok entellektüeli de konu ile ilgili olarak düşünmeye itmiştir. Fotoğraf makinesi ile üretim ve yeniden üretim biçimlerinin dönüştürülmesi, fotoğraf makinesinin dışsal bir mekanizma olduğu algısından sıyrılmasını sağlamıştır.

Macar Ressam ve Fotoğrafçı Laszlo Moholy Nagy, üretim ve yeniden üretim kapsamında fotoğrafın bilişsel ve algısal değişim yaratacak teknolojik potansiyeline dikkat çekmektedir. Benjamin fotoğrafın algısal ve estetik tepki üzerinde modernleştirici ve rasyonelleştirici bir etki yarattığını öngören bu modernist kavrayışa adeta tutulmuştur. Moholy-Nagy'nin 1922 tarihli çığır açıcı makalesi "Üretim ve Yeniden Üretim" fotoğrafı teknolojik bir protez olarak tanımlayarak, daha sonra McLuhan'ın öne süreceği medyanın bir vücudun uzantılarını oluşturduğu fikrini öncelemiş olur (Kang, 2015, s. 108).

Moholy-Nagy'de fotoğrafın teknolojik bir protez olarak tanımlanması, aslen bu makinenin dışsal konumunun yıkılmasına işaret eder. Hayatın her alanında, hatta bu tezde daha önce değinildiği gibi ölümden de başvurulmuş bir mekanizma olma özelliğine bürünen fotoğraf makinesi, tarihsel süreç içerisinde görsel alan içerisindeki konumunu sağlamlaştırmıştır. Öyle ki bir şeylerin belgelenmesi, yeniden üretilmesi veya aktarılmasında ana mekanizma olmayı sürdürür. Onun aktarım gücünün, gerçekliği tüm çıplaklığıyla yansıtabiliyor olmasının keşfiyle beraber farklı alanlarda başvurulmuş bir mekanizma konumuna yükselir fotoğraf makinesi. Kimi düşünürlere göre böylesine bir gerçeklik üretimi ya da aktarımı gerçekliğin bir nevi kaybı olarak da okunabilir.

Fransız düşünür Jean Baudrillard da medyada yer alan ve haber niteliği taşıyan fotografik görüntülerin aşamalı olarak gerçeklikten kopuşunu anlattığı Simülasyon Teorisi'ni ortaya koymuştur. Baudrillard dört aşamadan söz eder. Buna göre, ilk aşamada görüntü (imge) temel bir gerçekliğin yansıması, ya da temsildir. İkinci aşamada görüntü temel bir gerçekliği perdeler, çarpıtır. Üçüncü aşamada, görüntü temel bir gerçekliğin yokluğunu, olmayışını perdeler. Dördüncü ve son aşamada ise, görüntü ile gerçeklik arasında hiçbir ilişki, hiçbir bağ kalmamıştır ve artık görüntü kusursuz bir yalana, Baudrillard'ın deyişiyle safkan bir "simulacrum"a dönüşmüştür (Çetin, 2013, s. 86).

Yukarıda yer alan paragrafan; görüntünün izleyende tezahür eden sürecinin, kademeli olarak yabancılaşmayı içerdiği anlaşılmaktadır. Yabancılaşma ile kastedilen şey ise; nesnenin yerine ona birebir benzeyen teknik çoğaltım yoluyla elde edilmiş bir benzeri geçmesidir. Bu noktada sanatın yapması gereken şey ise üretim biçiminde bir değişim/dönüşüme gitmek olmuştur.

Sanattaki niteliksel değişimlere gelince, bu sanatın işleviyle bağlantılıdır. Otantik sanat eserinin kendine has değeri, ritüele dayanır. Modern öncesi çağlarda, sanat eserinin temel

işlevi, bir büyü ya da din aracı olmasıdır. Yeni iletişim araçları, sanatı “parazit gibi ritüele bağımlı olmak”tan kurtarıırken sanatın özerkliğinin çöküşünü körüklemekte, aynı anda sanatın tüm toplumsal işlevinde bir devrim yaratmaktadırlar (Kang, 2015, s. 117).

Endüstrinin mekanik süreciyle birlikte tekniğin gelişimi ve modern sonrası çağda dünyanın sınırların erimesi ile birlikte sanatçının bu yeni sürece adapte olması gereği ortaya çıkmıştır. İletişim araçlarının sanatçıyı, geleneğin bağlarından koparmasıyla birlikte önünde sonsuz bir deneme alanı oluşan sanatçının, sanat eserinin özgün ve biricik konumunu korumak için giriştiği amansız çabayı Freeland şöyle kaleme almaktadır.

Endüstri Mekanikleşti, ama sanatçının seri üretim için mekanik biçimde çalışması olanaksız... Sanatçılar(...) çalışmalarına sadece “kendini ifade etmeye” indirgenmiş bir yoldan ulaşmayı vazife görüyorlar. Bundan dolayı da, ekonomik güçlerin rüzgarına kapılmamak için farklılıklarını eksantriklik ölçüsünde abartmaları gerektiğini sanıyorlar (Freeland, 2008, s. 20).

Freeland tarafından kaleme alınanlar, 19. yüzyılın mekanik devriminin sanatı ve sanatçıyı kökten değiştirdiğini göz önüne sermektedir. O halde bu tez bağlamında, mekanik devrim ile birlikte kullanıma giren teknik araçların da sanatta 19. yüzyıldan itibaren gerçekleştirilmiş olan köklü değişimlerde büyük bir itici güç olduğu söylenebilir.

Bu alt başlıkta, fotoğraf ile birlikte üretim tekniklerinin gelişmesi ve sanat eserinin fotoğraf yoluyla çoğaltımının mimetik süreçte üretilen sanat eserlerinin 19. yüzyıldan itibaren biçimsel değişikliklere gidilmesi noktasında bir kırılma noktası olmasından bahsedilmiştir. Bir önceki alt başlıkla bir arada ele alındığında, sanat tarihsel referans ile birlikte tekniğin olanaklarının gelişmiş olması, mimetik sürecin 19. yüzyılda kendisini yeniden üretmek için dönüşmek ihtiyacında olmasına bir cevap teşkil eder.

3.1.2. 19. yüzyıl sonrasında resimde formu yeniden üretmek için başvurulan yöntemler.

Tezin bu bölümünde ele alınan konuların sebepleri ortaya konduktan sonra, sanat eserleri üzerinden formun yeniden üretiminde başvurulan yöntemler irdelenecektir. Sırasıyla, ışık ve renk, biçim ve soyutlama ve malzeme üzerinden formun 19. yüzyılın sonundan 21. yüzyıla kadar yeniden üretilerek plastik algının nasıl değiştirildiği üzerinde durulacaktır.

3.1.2.1. Işık ve renk ile resimsel düzlemde formun yeniden üretimi

“Resim sanatı bir bilimdir, doğanın yasalarını konu alan bir araştırmadır ve resim sanatı alanında böyle çalışılması gerekir.”

John Constable

Bu tezin önceki bölümleri hatırlanırsa, Batı resim sanatının optik bilimi ile olan yakın ilişkisinden bahsedilmişti. Yukarıda yer alan John Constable’ın sözleri de dikkate alındığında, resim sanatına 19. yüzyılda bir bilim dalı gibi yaklaşılmış olması açıklık kazanır. Zira, ışığın nesnelere üzerindeki etkisini takip ederek ışığın değişimleri ve dönüşümlerini saptamaya çalışan empresyonist ressamların bu hummalı çalışmalarını bilimsel araştırma olarak nitelendirmek de hayli yerinde olacaktır.

19. yüzyılın ortalarında başlayan deneysel yaklaşımlar, kuşkusuz sanat tarihsel referans noktalarının ötesine çıkma isteği ve usta çırak döngüsünün ötesine taşarak özgün ve yeniyi üretme isteğinden temellenmektedir. Sanatçının doğayı bir araştırmacı gibi ele alması, onda gizli olan şeyleri keşfetmesini sağlamaktadır. 16. ve 17. yüzyıldan itibaren doğa kadar kendisini de referans noktası alan sanatın 19. yüzyılın ortalarına doğru tekrar doğaya dönme eğilimi de bir nevi bu araştırmacı yönelimi açıklayabilir. Zira, 17. yüzyılda Isaac Newton tarafından, ışığın prizmadan geçirilerek renk tayfı ve ışığın barındırdığı renkler öğrenilmişti. Bu birikimler, sanatçıların ışık ile ilgili küçük deneyler yapmalarını hatta resim üretimlerinde renkleri kullanım biçimlerini değiştirmekteydi. 17. Yüzyıl resminin sıcak soğuk renklerin ayırımına varması da bundan idi. Bu keşif zamanla renklerin daha temiz ve berrak kullanımına kadar vararak rengin renk değerini önde tutan eserlerin üretilmesine kadar varmaktadır. Bununla ilgili olarak Gombrich de bir 19. yüzyıl ressamı olan John Constable’ı gösterir (1992): “Constable’ın Hay Wain (saman arabası) adlı eseri Paris’te sergilendiğinde, onun renklendirmelerinden esinlenen Fransız sanatçıların onun deneylerine öykünerek paletlerinde daha aydınlık renkler kullanmaya başlamış olduklarını da biliyoruz (Resim 3.8.).”



Resim 3.8. John Constable, Saman Arabası, 130.2 x 185.4 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1821

Constable'ın resminde kullandığı aydınlık renkler, aslında ışığın izini sürmesiyle doğru orantılı olarak ortaya çıkmıştır. Bu noktada ışığın bir tanımını yapmak, ışık ile ilişkili olarak yüzeyde formun nasıl yeniden üretildiğini saptamak adına yararlı olacaktır.

Işığı açıklamak için birçok fizikçi araştırmalar yapmıştır. Einstein tarafından ışığın bir kütlesi olduğu ve çekim alanının etkisinde kaldığı kanıtlanmıştır ve bu kanıt insan bilgisinde yeni bir çağ açılmasına sebep olmuştur. İngiliz fizikçi Isaac Newton'a göre ise, ışık taneciklerden oluşmaktadır ve bu kurama "ışığın tanecikler kuramı" adı verilmektedir...Bu kuram uzun testler ve araştırmalardan sonra yerini İngiliz fizikçisi Thomas Young ve Hollandalı fizikçi Christian Huygens'in ayrı ayrı çalışmaları sonucu bulunan "Dalga Kuramı"na bırakmıştır (Taşkın, 2012, s. 6).

Işığın fizikçiler tarafından araştırılması, dünyanın ve dünyadaki şeylerin bizlere nasıl görünür olabildiklerini kavramak açısından önemli bir noktada durmuştur. Zira bilindiği üzere nesnelere renkleri, o nesnelere ışığa maruz kaldıklarında ortaya çıkmaktadır. Işık, Batı sanatını oldukça meşgul eden bir kavram olarak onun her zaman merkezine konumlanmıştır. Tezin önceki bölümü hatırlanırsa Hockney, Batı sanatı tarihinde ışığın, özellikle ışık ve gölgenin her zaman için belirleyici bir konumda olduğunu söylüyordu. Devrim Karakuş da yüksek lisans tezinde; (2001) "Işık bir resim elemanı olarak Batı resmine Massaccio ile girmiş ve resmin temel elemanlarından biri olmuştur." İfadesiyle Batı sanatı temelinde ışığın rolünü ifade etmiştir. O halde ışığın sanatın geçirdiği dönüşüm sürecinde rolü ne olmuştur sorusunun cevabı; kronolojik bir inceleme yapıldığında anlaşılabilir.

Işık, Batı sanatında resimsel bir eleman olarak her zaman kendisine yer bulmuştur. Bu durum Rönesans'tan başlamak üzere ışığın çeşitli amaçlar doğrultusunda kullanılmasıyla açıklanabilir. Karakuş (2001); "Daha somut görebilmek için Leonardo da

Vinci'nin 'Mağarada Meryem' tablosunu ele alıp ışık bakımından araştıralım. Burada ışık arkadan, derinlerden, bilinmeyen bir kaynaktan doğmaktadır. Bu ışık bizim doğada gördüğümüz ışık değildir. O, reel bir ışık değil, ama idealize edilmiş bir ışıktır" ifadeleriyle ışığın bir işlevi olduğunu ortaya koymaktadır. Ayrıca, ışığın tarihsel süreçte resim alanındaki önemine bu tez boyunca birkaç bölümde de değinilmiştir. Okuyucu eğer, önceki bölümlerde, pastel boyanın yüzeyde ışığın algısını hareketli tutarak berrak görünüşler elde edildiğini ve Camera Obscura'nın ışık yoluyla görüntülerin oluşturulduğu bir makine olduğunu hatırlayacak olursa, ışığın 19. yüzyıl öncesinde Batı sanatında önemli bir yapı elemanı olduğunun açıklanmış olduğunu görecektir.

Buradan hareketle, ışığın, iki boyutlu yüzeydeki serüveninin kronolojik bir tahlilinin bu tez boyunca farklı alt başlıklar altında gerçekleştirildiği söylenebilir. Birincil olarak, ışığın resimsel düzlemde bir eleman olarak kullanılması, ışığın resimsel düzlemde formu oluşturan ve çevreleyen atmosferi dolaylı yoldan üreten ve yeniden üreten bir eleman olarak okunmasını olanaklı kılmaktadır.

Işığın renkleri ve renklerin görünüşlerini etkileyen bir kaynak olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla ışık ve etkileri, sanat tarihi boyunca renk ve renk değerlerinden ayrı düşünülmez. Daha önce ifade edildiği gibi nesnelerin üzerinde ışığın kırılma biçimleri, nesnelerin görünümünü ve rengini oluşturmaktadır.

Görme eyleminin gerçekleştiği, gözün doğadan aldığı verileri zihne iletmesi ile birlikte zihinde oluşan görüntünün dünyaya dair öznel deneyimi oluşturduğu herkes için hemfikir olunabilecek bir durumdur. O halde aynı yere bakarak resim yapan iki ressamın, aynı nokta üzerinden çıkışla farklı eserle üretmelerini tetikleyen şey nedir? Bu sorunun cevabı bir önceki cümlede yatmaktadır: görme eyleminin zihinde öznel bir hale gelmesi. Başka bir deyişle, doğaya bakarak gördüklerimizin algı alanımızda farklı biçimlerde ilişkilendirmeler neticesinde zihinde kurgulanarak öznel imajların belleğimize aktarılmasıdır, burada olan.

Bu noktadan hareketle, 19. yüzyılın, Gombrich'in deyişiyle "Sürekli Devrim" olarak tanımlanması, bireyin öznelliğini keşfederek üretimlerine sürekli olarak yansıtmasından geçmektedir. Işık ile ilgili olarak sanat tarihi tarafından ortaya konan kanonların ötesine geçme isteği, doğanın yeni ortaya atılan ışık ve renk teoremleri ile yeniden incelenmesini tetikler. Böylesine bir araştırmacı üslup, sanatçıların acık hava

ressamlığını benimsemesiyle büyük bir ivme kazanır. Zira bu bölümde daha önce değinilen Constable’ın berrak renklerle resim yapması büyük ihtimal ile doğada gördüğü renkleri aslına olabildiğince yakın biçimde yansıtmak istemesinden ileri gelmektedir.

19. yüzyıl empresyonistleri, sanat tarihinde ışığın serüveni noktasında çok önemli bir kırılma noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. İpşiroğlu’nun deyişiyle (2009): “Empresyonizm göz duyarlılığına dayanan duyumcu bir sanattı. Çevremizde yer alan nesnelere, kavramlarından sıyrarak anlık bir görüntü, bir izlenim olarak sanata yansıtıyordu. Empresyonistlerle yeni bir dünya ortaya çıkmıştı.” Monet’nin Rouen Katedralinin günün farklı saatleri altında gözlemleyerek resmettiği çalışmaları, resimsel düzlemde ışığın etkilerinin Empresyonistler tarafından nasıl ele alındığını göstermek açısından doğru bir seçenek olacaktır (Resim 3.9.).



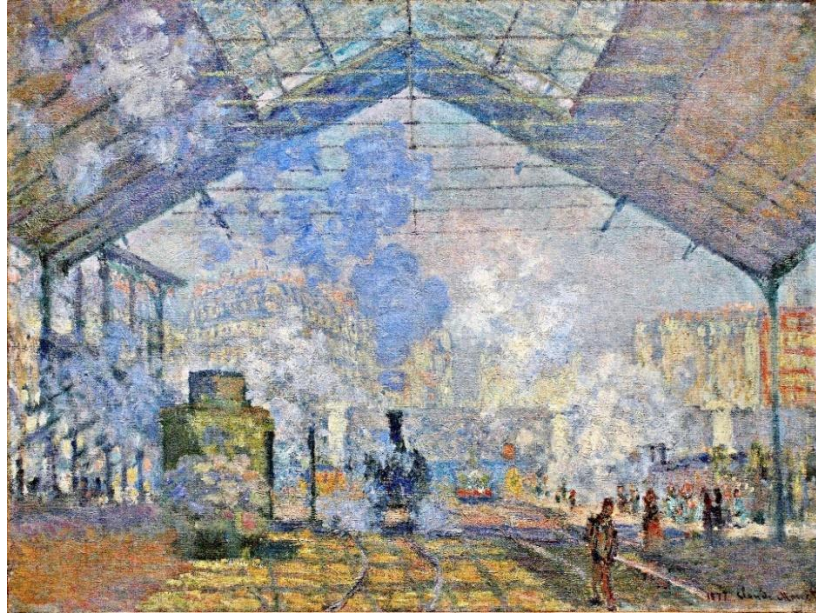
Resim 3.9. Claude Monet, Rouen Katedrali Serisi Farklı boyutlar, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1890-1896

Monet’nin Rouen Katedralinin günün belirli saatleri altındaki görünümünü resmettiği bu seriye bakıldığında, sanatçının rengin ışık ile değişen bir yapıda olduğunu keşfettiği görülmektedir. Aynı lokasyondan aynı yapının farklı ışık etkileri altında bu derece farklı görülmesi, ışığın görsel algıda her şeyi değiştirebileceğinin bir kanıtı gibidir. Araştırma amaçlı yapılmasının dışında, sabit bir noktadan resmedilen aynı görüntünün farklı görünüşleri, bir nevi aynı görünümün, mekanik olmasa da sanatçı tarafından yeniden üretilerek farklı resimler elde etmesi durumu olarak da okunabilmektedir. Başka bir deyişle, sanatçı ışığın serüvenini kaydettiği bu çalışmada, doğada yer alan herhangi bir görüntünün ışık ve ışığın etkileriyle birbirinden çok farklı görünümler ihtiva

edebileceğini kanıtlamıştır. Monet'nin yaptığı bu resimler sanat tarihi açısından da bir devrim niteliğindedir. Zira, o güne kadar gölgelerin bu denli renkli kullanılması, pek de karşılaşılmış bir şey değildir.

Işık yoluyla yüzeyde formu yeniden üretmek aynı zamanda ışığın madde üzerindeki çeşitli etkilerini kaydetmek anlamına da gelmektedir. Işık hava perspektifi ile birlikte ele alındığında resimde atmosferi oluşturmaktadır. Monet'nin ışığın titreşimlerini kaydetmesi aynı zamanda atmosfer içerisinde bulunan nesnelerin keskinliğinin kaybedilerek, resimsel düzlemde bir 3 boyut yanılgısı yarattığı gibi derinlik algısını da kuvvetlendirir. Bunu yaparken nesnelerin biçimlerinden ve keskin görünüşlerinden taviz verse de göz ve zihin yüzeydeki renk ve ışık titreşimlerini zihinde konumlandırarak görüntüyü tamamlar.

Monet'nin içinde, ışığın ve havanın büyümlü etkilerinin resimde konudan daha önemli olduğu inancını güçlendiren şey, Turner'ın yapıtları olmuştur. Buna rağmen, Paris'teki bir tren garını betimleyen resmi (Resim 3.10.), eleştirilenlere tam anlamıyla bir küstahlık olarak görünmüştür. Bu tablo, günlük yaşamdaki bir sahneden gerçek bir "izlenim"dir. Tren istasyonu Monet'yi, bir buluşma ve ayrılma yeri olarak ilgilendirmiyordu. Onu büyüleyen şey, cam tavandan süzülerek gelip, tren dumanlarına vuran ışık ve bu karmaşa içinde aniden beliriveren lokomotif ve vagonların biçimiydi. Buna karşın, ressamın tanık olduğu bir anı betimleyen bu tabloda rastlantısal hiçbir şey yok. Monet, geçmişin herhangi bir manzara ressamı gibi, tonlarını ve renklerini bilinçli bir şekilde dengelemiştir (Gombrich, 2009, s. 520).



Resim 3.10. Claude Monet, St-Lazare Tren Garı, 75,5 x 104 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1877

Empresyonistlerin boya ve ışığı kullanarak bilinen kalıpların dışına çıkmaları, sanatta 19. yüzyılda devam eden devrim süreçleri içinde önemli bir noktada durmuştur. Işık ve renk ilişkisinin giderek daha çok sanatçı tarafından benimsenmeye başlamasıyla

beraber, empresyonist ifade biçimi popülerliğini arttırmıştır. Anlık görünümünün bellekteki izlenimlerinin aktarılması, bir nevi formun tüm detaycılığından uzaklaşmayı da getirmiştir.

Batı sanatının her döneminde olduğu gibi bu dönemde de alışlagelen dünya yeni bir görünüm kazanıyordu. Bu görünüm Marcelle Proust'u öylesine etkilemişti ki, Empresyonistleri yeni bir dünyanın yaratıcıları olarak görüyor ve bunu romanlarından birinde dile getiriyordu. "*Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*" (M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*) adlı romanında bir empresyonist ressamı anlatırken, "Tanrı nasıl adlarını vererek nesnelere yarattıysa, Ressam Elstir de onları yeniden yaratabilmek için adlarından sıyırmak ve onları yeniden adlandırmak zorunda kalıyordu" diyor (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2009, s. 19-20).

İpşiroğlu'nun söylediklerine bakıldığında Empresyonist ressamların popülaritesi hayli artmış ve sanat alanında etkin ve bilinir konuma gelmiş oldukları anlaşılmaktadır. Anlık görüntülerin ressam yoluyla yüze kaydedildiği empresyonizmde uygulanan ıslak üzerine ıslak boya tekniği de renklerin yüzeyde uygulanış esnasında kaynaşması yüzünden bitmiş resimde resmin oluşturulma sürecinin izlerinin takip edilebilmesini de kolaylaştırıyordu. İpşiroğlu'nun Proust'tan aktardığı "yeniden yaratabilmek için adlarından sıyırmak ve onları yeniden adlandırmak" ifadeleri Empresyonistlerin doğadan yola çıkarak nesnelere dönüştürdüklerine işaret etmektedir. Bu dönüşüm bu tez bağlamında, doğanın sanatçının özneliği tarafından dönüştürülerek yeniden üretilmesi olarak okunabilir. Zamanın bir anını yakalayan Empresyonistleri de bu noktada, fotoğraf makinesinin gerçekleştirdiği yeniden üretim biçimine yakın bir noktaya konumlandırabiliriz. Elbette fotoğraf makinesi ile karşılaştırıldığında, ressamın gözü öznel bir araçtır. Makinenin doğayı en sadık biçimde yeniden üretmesinin karşısında, sanatçının yaptığı, doğayı belleğinde yeniden tasarlayarak yansıtmaktır.

Işık ve rengin bir yöntem olarak kullanılması, atmosferik etkilerin peşinden koşmak anlamına da geldiği için ressamların, formu tanımlayan keskin görünümler yaratmaktan vazgeçmeye başladıkları bu tezde daha önce ifade edilmişti. Edouard Manet'nin "Folieres Bergere'deki Bir Bar" resmine bakıldığında fırça izlerinin formu tanımlamaktan çok onun renk değerlerini yansıtarak yüzeydeki görüntüyü değiştirmek amacıyla kullanıldığı görülebilir (Resim 3.11.). Bu noktada, Empresyonistlerin teknikleriyle ilgili Norbert Lynton'un kitabında yaptığı saptamalar hayli ilginçtir.

Empresyonist resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik, ne de neyin düşünülebileceğini belirten bir ipucu vardı. Belki sabırla ve resimlere verilen adların yardımıyla bunlardan bazılarının manzara resimleri olduğu sonucuna varılabilirdi, ama suları ve yaprakları belirtmek için kullanılması kabul edilebilecek olan kaba ve uyumsuz fırça darbeleri, insanlar ve yapıtlar gibi katı nesnelere yansıtmak için de kullanılınca, ortaya bir sorun çıkıyordu. İnsan biçimini inandırıcı bir yöntem ve rahat bir

anlatımla dile getirmek bilindiği gibi sanatın en güç yanlarından biriydi; oysa bu sanatçıların böyle bir amacı yokmuş gibi davrandıkları görülüyor; ne inandırıcı bir mekan yaratıyorlar, ne de böyle bir mekanı sanata yaraşır bir olayı yansıtmak için kullanıyorlardı (Lynton, 2009, s. 15).



Resim 3.11. Edouard Manet, Folieres Bergere'de bir Bar, 96 x 130cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1882

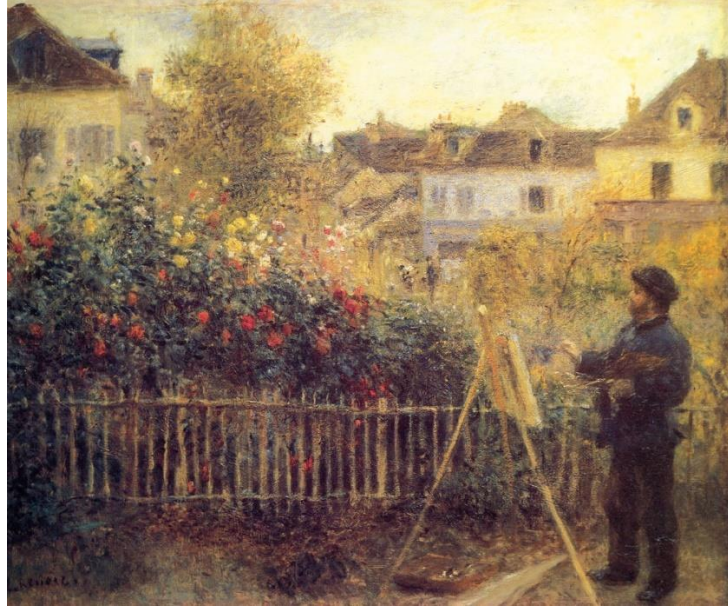
Lynton'un ifade ettikleri bu resimde aynadan yansıyan görüntüde oldukça açık bir biçimde görülmektedir. Kalın ve formu oluşturmaya yardımcı olmayan fırça darbeleri aynadan yansıyan görüntüde ısrarla kullanılmış. Yansımalar dünyasına dair olan herşey detaydan yoksun olarak ortaya konmuştur. Yansımanın orta yerinde yer alan avizenin formu dahi yakınındaki renkler ve fırça darbeleriyle birlikte ele alındığında kavranabilmektedir. Buna karşın Manet, Ön planda izleyiciye direkt bakan bar çalışanını, bar tezgahında bulunan şişeleri, meyveler ve çiçekler gibi detayları daha belirgin olarak resmetmiştir. Ön ve arka plan ve uzağa doğru uzanan planlar arasındaki fark aynı zamanda atmosfer perspektifinin de sanatçı tarafından renk ve ışık ile oluşturulduğunu göstermektedir.

Empresyonist sanat, resme yeni bir obje kavrayışı, yeni bir doğa anlayışı getiriyor, bu yeni obje ve doğa kavrayışına dayanarak, tuval üzerinde yeni bir 'dünya' resmediyor. Bu yeni dünya, her şeyden önce yeni bir obje yorumunu tuval üzerinde gerçekleştiriyor. Bu yeni obje yorumu, empresyonizme gelinceye kadarki geleneksel sanatın obje yorumu ile anlaşamıyor. Çünkü, geleneksel sanat, geometrik bir perspektive dayanan üç boyutlu, sağlam, değişimin ötesinde bulunan bir dünyayı konu olarak alıyordu ve tuval üzerinde, bu üç boyutlu dünya, sağlam konturlar ve sağlam formlar içinde ifade ediliyordu. Oysa, modern sanat, empresyonizm, bu üç boyutlu dünyayı, iki boyutlu bir dünyaya geri götürdü ve bütün fenomenleri, objeleri, renk ve ışık görünüşleri ve bunların çeşitli bağlılıkları olarak açıkladı (Tunalı, 2011, s. 73).

Işık ve rengin fırça darbeleriyle birleştirilmesi ve formun keskinliğinin terk edilmesi, resimsel düzlemde oluşturulan imajın hacmini dönüştürmüştür. Öyle ki boya ve fırça ile yüzeye bırakılan izler formu takip eder nitelikten çıkarak atmosferi

tanımlayan ve atmosfer ve içerdiği şeyleri gösterir bir yapıya bürünmüşlerdir. İsmail Tunalı bu durumu şöyle ifade etmektedir (2011, s. 73): “Yüzey renklerinden meydana gelmiş olan dünya, yine yüzey halinde yayılmış renk lekelerinden ibarettir; bununla da demek istenen şey şudur: Ben, bu dünyayı, renkli yüzeylerle tuval üzerinde doğrudan doğruya tekrarlayabilirim.”

Renoir’ın resimlerine bakıldığında bu titreşim ve formun net olmaması durumu kolayca görülebilmektedir. Her ne kadar form netlikten uzaklaşmış bile olsa, form ve formun etrafındaki atmosfer hissedilir hale gelerek resimsel düzlemin bütünlüğü pekişmektedir. Bu tip resimlere bakıldığında resimde bir fazlalık sezme hayli zordur. Zira tüm bu titreşim ve hareket, yüzeyde yer alan her bir öğeyi resmin kendi atmosferine dahil etmektedir (Resim 3.12.).



Resim 3.12. Auguste Renoir, Argenteuil’deki Bahçesinde Resim Yapan Claude Monet, 46 x 60 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1874

Sanatsal Camiyanın kenar boşluklarındaki İzlenimcilerin erken dönem yoldaşlıkları, arkadaşı Monet’yi bir Paris banliyösündeki bahçesinde iş başında resmeden Auguste Renoir tarafından anımsatıldı. Onların *plein-air* devrimlerini başlatan teknoloji, tam da bu çimenlikte görünür haldedir. Boya tüpleriyle dolu bir kutu, boya maddelerini karıştırma ve aktarmanın piyasaya ancak 1840’ların sonlarında çıkan kısa yolları. Kariyerlerinin daha sonraki aşamalarında, Renoir’ın duyarlı ve pırıltılı dokunuşu rahat sarışın figürler etrafında gezinmeye alışacaktı. Bu sırada, Monet’nin alacakaranlık nehrinin boşa salınan çevresel güzellikleri, kendi tasarladığı süs havuzlarının devasa imgelerinde genişleyip bir sanat evrenine dönüşecekti. Ama bu noktada, ikisi de, hazırda mevcut ve elle tutulur zevke düşkün bir içgüdüde pay sahibiydiler. “Tarih”in hem resimsel anlatı hem de geleneğe borçlu olma talepleri, en azından görünürde silkelenecekti (Bell, 2009, s. 342).

Yukarıda alıntılanan paragrafta Bell’in söyledikleri arasında özellikle iki olgu ön plana çıkmaktadır. Birincisi *plein-air* yani açık hava resmi devrimi ve onu başlatan

teknolojidir. 19. Yüzyılda sanatçıların, boyalarını hazır alabilmeleri gibi bir lükse sahip olmaları da bir nevi bu boyalar ile farklı uygulamalar yapmalarının önünü açmaktadır. Boyayı tüpten çıktığı biçimde yüzeyde uygulamak; boyanın karakteri ve derinliği ve renk berraklığı gibi olguların resimde söz sahibi olmaya başlaması anlamına gelir. İkinci olgu ise, Tarihe borçlu olmak ya da tarihsel referanslardan sıyrılmaktır. Yani olağan ve bilinen sahnelerin, görünülerin, figürlerin terk edilerek yaşamın içinden referans alan görünüler elde edilmesidir. Bu iki olgu elbette birbirleriyle bağlantılıdır. Açık hava resminin bir üretim biçimi olarak ön planda bulunması, sanat tarihsel referanstan sıyrılarak görünümün yeniden oluşturulmasını mümkün kılmıştır.

Açık hava resimciliğinin ön plana çıkardığı ışık ve renk kavramlarının belki de en güzel biçimde yüzeyde izinin sürülebileceği resimler, suluboya resimleridir. Özellikle John Singer Sargent'ın suluboyaları bu noktadan bakıldığında; izlenimci etkiler taşıyan ve malzemesi itibariyle içinden gelen bir ışığı barındıran eserler olarak ön plana çıkarlar (Resim 3.13.).



Resim 3.13. John Singer Sargent, Simplon Geçidi: Resim Dersi, 38.2 x 46 cm, Kağıt Üzeri Suluboya, 1911

Bilindiği üzere Suluboya, transparan renk alanlarının üst üste gelerek uygulandığı bir tekniktir. Beyaz olan kağıt yüzeyine boya uygulanarak, renk ve ton değerleri ayarlanır. Islak çalışılması sebebiyle de fırçadan kağıdın yüzeyine dağılan boyanın kontrolü diğer yöntemlere göre bir hayli zordur. Fakat, transparan etkilerin doğru kullanımıyla birlikte

yüzeyde renk ve ışık etkileri oldukça gerçekçi bir biçimde yakalanabilir. Sargent'ın bu resimde yapmış olduğu da budur. Açık havada modellerden resmettiği anlık izlenimini, anlık hareketlerini yüzeye kaydeden bir teknikle gerçekleştirmiştir. Suluboyanın doğası itibarıyla Sargent'ın hangi evrede hangi rengi nereye sürdüğü izlenebilir. Fırçanın hızlı bir biçimde yüzeyde gezinmesi ile birlikte bütünsel bir atmosfer oluşturulmuş ve figürler yine bu atmosferin içerisinde boşluğu şekillendiren öğeler olarak yer alırlar. Figürlerde bir keskinlik yoktur. Resimde keskin olan şey ışığın figürler üzerindeki etkisidir. Bu durum da resimde ışığın ana öğe olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir.

Bu resmin suluboya tekniğiyle yapılmasından ötürü, bu resimde ışık, kağıdın beyaz yüzeyinden gelmektedir. Dolayısıyla ışık aslında derinden gelerek yüzeyde yerini almaktadır. Transparan yüzeylerden süzülen ışık yer yer sert yer yer ise daha yumuşak bir biçimde kendisini gösterir. Suluboyanın da beyaz bir kağıt üzerinde icra ediliyor olması, renklerin de temiz olarak uygulanmasını sağlamıştır.

Akçaoğlu “Resimde Kıpırtı” başlıklı makalesinde, sanat tarihinde resimde kıpırtı ve titreşimlerin işlevini ve izini sürmüştür. Çalışmasında, Georges Seurat'nın yeni izlenimci yapıdaki resimlerini irdelerken İsmail Tunalı'dan alıntılıdığı paragraf konumuz açısından ve bir önceki sayfalarda yer verilen *plein air* eğilimlerine bir karşı duruş sergilemesi açısından önemli bir noktada durmaktadır.

Renk etütleri, ressamaları, dönemin fizikçileri ile birlikte yeni optik fenomenleri ve bunların bağlı oldukları yasaları araştırmaya götürmüştür ve bu yasalar bulunduktan sonra da bu yasalara dayanarak resim yapmak için artık doğaya ve güneş ışığına çıkmanın şart ve gerekli olmadığı anlaşılmıştır. Böylece bunun doğal bir sonucu olarak da neo-impresyonizmle tekrar atölye sanatına dönmüştür (Tunalı'dan aktaran Akçaoğlu, 2010).

Yeni izlenimci bakış açısını benimseyen sanatçılar da açık hava resmini üretme biçimlerini değiştirerek, resmetme eylemini atölyelerinde gerçekleştirmişlerdir. Atölyede üretim sürecine tekrar dönülmesi, bir bakıma doğadan edinilen izlenimlerin orada ve anında uygulanması yerine, düşünsel süreci de işin içerisine katmak anlamına gelmektedir. Bu durum bir nevi kurgusal eğilimlere de geri dönüş anlamına gelmektedir. Harrison ve Wood neo-empresyonist ressamlar ile ilgili olarak onların, empresyonist resamlardan ayrıldıkları noktaları şöyle kaleme almaktadır.

Chromo-Luminaristes [Işıklı Renkçiler] sıfatıyla daha iyi betimlenebilecek olan bu ressamlar, *Neo-Empresyonist* adını benimsediyse, bunun nedeni başarıyı davet etmek değil, öncüllerinin çabalarına olan borçlarını ödemek ve farklılıklara rağmen, ortak hedefe sahip olduklarını vurgulamaktır: yani, ışık ve renk hedefine. *Neo-Empresyonist* sıfatı bu açıdan anlaşılmalı, çünkü bu ressamların kullandığı teknik hiç de empresyonist değildir; onların öncüllerinin

resimleri ne kadar içgüdüye ve kendiliğindenliğe dayanıyorsa, onlarınki de bunun tersine tefekküre ve kalıcılığa dayanıyordu (Harrison & Wood. 2011, s. 36).

Harrison ve Wood'un kaleme aldıkları ifadeler uyarınca, bir neo-empresyonist ressam olarak Gorges Seurat'nın resimlerine bakılması da bu noktada konunun ilerleyişi açısından doğru olacaktır.

Georges Seurat, tamamlayıcı renkleri yan yana noktalar halinde koyarak yaptığı resimleri ile Noktacılık tekniğini geliştirmiştir. Palette karıştırılarak elde edilen renk karışımı yerine karışım süjenin gözünün ağ tabakasında meydana getirmeye dayanan noktacılıkta doğrudan gözün ağ tabakasında oluşan fizyolojik bir olaydır (Akçaoğlu, 2010).

Renklerin doğrudan tüpten çıktığı gibi bir arada kullanılması ve yüzeyde renklerin saf halleriyle bir araya gelmesiyle birlikte renkler arası alışverişin oluştuğu keşfedilmiş, farklı renklerin yan yana durması ile oluşan titreşimler gözde ara tonların algılanmasını da sağlamıştır. Bu noktada önemli bir durum açığa çıkar. Renkler ve renk etkileri yüzeyde bir araya geldiklerinde izleyicinin retina tabakasında bir imaj oluşturmaya başlarlar. Bu imajın daha sonra, zihinde bir algılama sürecinden geçerek yeniden üretilmesiyle birlikte, ilk bakışta anlaşılmayan görünüşler bireyde anlaşılır hale gelir. Bu süreci daha iyi anlatabilmek için Seurat'nın, "Grande Jatte'dan Seine Nehrinin Görünüşü" isimli eseri üzerinden hareket edilmesi doğru olacaktır (Resim 3.14.).



Resim 3.14. Georges Seurat, Grande Jatte'dan Seine Nehrinin Görünüşü, 65 x 82cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1888

Seurat'nın resmine bakıldığında, boyanın kendisinin ana eleman olarak ön plana çıkmış olduğu öncelikle söylenebilir. Yüzeyde birbirinden bağımsız olarak hareket eden noktalar, barındırdıkları renkler itibariyle öncelikle yüzeyi renk alanlarına ayırırlar. Daha

sonra bu renklerin yanına koyulan başka renkler de gözde bir titreşimi oluşturarak yeni bir ara tonun algılanmasına olanak sağlarlar. Bu noktadan bakıldığında farklı renklerin yüzeyde farklı yerlerde nokta biçiminde barınması da tüm yüzeyde bir titreşim yaratarak izleyicinin algısını meşgul eder. İzleyici ilk bakış anından itibaren bir deneyimleme süreci içerisinde. Bu süreç zamanla izleyicinin belleğinde, nehri, nehirdeki yelkenliyi, nehrin kıyısındaki mimari yapıyı ve ağaçları fark etmesine olanak sağlar. Bir nevi ressamın biçimden uzaklaştırarak yüzeye uyguladığı noktacıklar, titreşimler yoluyla izleyicinin algısında formu inşa ederler. Başka bir deyişle, sanatçının doğayı renkli noktalar yoluyla aktardığı süreç, izleyicinin onu zihninde yeniden üretmesiyle son bulur. Eser açısından bakıldığında ise noktacıklar ve onların titreşimleri her bir köşede imajı yeniden üretir. Yani eser, titreşim yoluyla bir hareketlilik ihtiva ettiği için kendi sürecinde hem durağan hem hareketlidir. Bu eseri izleyen göz sayısı kadar farklı algılama biçimi de olabileceğinden de bu noktada bahsedilebilir. Eğer eserden küçük bir fragman tek başına izlenir ise, farklı bir algı süreci oluşacaktır. Yapısı nedeniyle bu eser her bakışta görsel algıda kendisini yeniden üretmektedir ve bunu yaparken rengin etkilerini kullanmaktadır.



Resim 3.15. Gustav Klimt, huş ağacı ormanı, 110 x 110cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1903

Durgun bir titreşim ihtiva eden Seurat'nın eserine karşılık olarak Gustav Klimt'in doğadan hareketle boyadığı "huş ağacı ormanı" eseri de ilginç bir noktada durmaktadır (Resim 3.15.). Klimt bu resimde titreşmekte olan orman zeminini dikey formlar olan ağaçlar ile kesmiş ve ön arka ilişkilerini düzenlemiştir. Renkler oldukça berrak bir

biçimde kullanılarak rengin kendi değerleri üzerinden hareket edildiği gözlenebilir. Resim yüzeyde titreşimler ve dikey elemanlar yoluyla derinliği oluşturmaktadır. Seurat'ın resmindeki gibi rengin optik titreşimlerinden burada da söz edilebilir, fakat Klimt'in resmi Seurat'ın resmiyle kıyaslandığında çok daha biçimci görünmektedir. Özellikle Klimt'in resminde dikey olarak eserin derinliğine ciddi katkıda bulunan ağaç gövdelerinin yüzeyden keserek çıkartılmış gibi görünmeleri, izleyicinin algısında ön arka ilişkileri arasında bir gerilim oluşturmaktadır.

Sanatçının “Armut Ağaçları” eserine bakıldığında da Klimt'in noktacı teknikten yararlanarak eserini ürettiği görülebilir (Resim 3.16.). Sanatçı tavrını burada yüzeyde oluşan titreşimler ve boşluklardan yararlanmak üzere koymuştur. Yoğun titreşimlerin hissedildiği büyük fırça darbeleri ile oluşturulan armut ağacının yapraklarına karşın ağaçların gövdeleri daha az titreşimle resme nefes aldirmektedir. Resmin üst kısmı ve alt kısmı arasındaki fırça darbelerindeki farklar derinliği oluşturmaktadır.



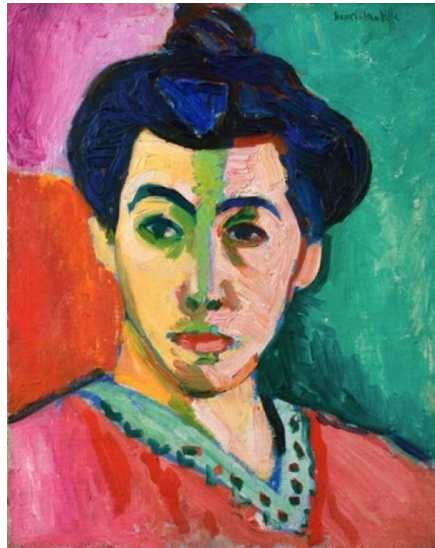
Resim 3.16. Gustav Klimt, Armut Ağaçları, 101 x 101 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1903

Üç yatay alana ayrılmış olan resimde durağan ve düz boyanmış alanlar resmin alt kısmında toplanarak titreşimlerle uyarılan göz için bir rahatlama alanı (nefes alanı) oluşturmaktadır. Klimt'in bu resimlerde kare tuvaler tercih etmiş olması da aslında sanatçının formun algısıyla oynamak istediğini de göstermektedir. Her tarafı eşit bir yüzey, kompozisyon ve renk gibi olgularla farklı ebatlarda algılanacak biçimde

dönüşmektedir. Zira bu esere bakan bir izleyici ilk bakışta tuvali dikey ve dikdörtgen bir tuval olarak algılayabilir. O halde, resimin oluşturulmasında yararlanılan tüm öğelerin tuvali dönüştürdüğünden bahsedilebilir. Sanatçı tuval üzerine yapılmış olan müdahale ile birlikte görsel algıdaki izlerini dönüştürmektedir. Başka bir deyişle, algılama süreci; resmin neyi gösterdiğini çözmekle meşgul iken bir yandan da resmin ebatları ile ilgili olarak düşünsel bir süreç yürütmektedir. Duyulara aktarılan, fırça darbeleri, renk armonisi, kompozisyon gibi öğeler yüzeyde durağan bir titreşimi oluşturarak, hareketli ama durağan bir imaj oluştururlar. Hatta Klimt hareketli ama durağan bir görüntüyü o kadar iyi aktarmayı başarmıştır ki, izleyicinin aklında bu resimlerin yapımında fotoğraf tan yararlanılıp yararlanılmadığı sorusu belirir. Her iki durumda da Klimt'in resimlerinde yüzey ve derinlik arasındaki gerilimden doğan atmosfer kuvvetli bir biçimde hissedilmektedir.

Rengi kendi başına bir değer olarak kullanan Henri Matisse'in eserlerinde renk ışıktan adeta bağımsız bir biçimde formu oluşturan bir öge olarak ön plana çıkmıştır. Özellikle, Madam Matisse'i resmettiği portresinde renk alanları üzerinden hareket ederek yüzeyi bölümlenmiştir (Resim 3.17.).

Karısının sert eleştirilere yol açan portresi Salon d'Automne'da asılı dururken, o bugün *Madam Matisse: Yeşil Çizgi* diye bilinen yeni bir portreye başlamıştı. Bu da coşku dolu bir yapıtı, hatta birincisinden daha güçlüydü, ama bu kez tablonun gücü sağlam yapısından kaynaklanıyordu. Matisse her iki tabloda dabiçimleri çarpıtmaktan kaçınmıştı, ancak birinci resimde fırça darbeleriyle araya giren renkler, ortaya çıkarmaya çalıştıkları biçimlere karşı geliyormuşçasına kullanılmışlardı. İkinci resimde ise, renkler kendi başlarına ne kadar şaşırtıcı olurlarsa olsunlar, biçimleri açıkça destekliyorlardı. Aynı işi fırça darbeleri de yapıyor, en sert biçimde kullanıldıklarında bile anlatımı açıklayıp destekliyorlardı (Lynton, 2009, s. 30).



Resim 3.17. Henri Matisse, Madam Matisse: Yeşil Çizgi, 40 x 32 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1905

Matisse'in bu portresi özelinde bakıldığında sanatçının ışığı da hesaba katarak resmini yapmış olduğundan bahsedilebilir. Işığın yüzeydeki dağılımı keskin bir yeşil çizgi tarafından bölünerek, yüzey iki eşit parçaya ayrılmıştır. Fakat sanatçının renkleri saf hallerine yakın kullanıyor oluşu burada önemli bir nokta olarak ortaya çıkar. Portre gösterdiği kişinin fizyolojik özelliklerine bir noktaya kadar bağlı kalmıştır. Burada asıl mesele (Erkal, 2013, s. 146); "Fovist arkadaşları gibi Matisse'in de amacı karşıt renklerin uyumu ile hacmi gösterme isteğidir."

19. Yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başları sürekli değişim ve yeniliklerin arandığı bir çağ olmuştur. Bu noktadan bakıldığında ışık ve renk ile formun yeniden tasarlanması (yeniden üretimi) başka olgularla da kol kola hareket etmektedir. Zira fovistler ve sonrasında formun, sağlam geometrik biçimler olarak yeniden üretilmesi ve bu durumun soyutlama hareketleri üzerinden başarılması durumuyla karşı karşıya kalınır. Yani başka bir deyişle 19. yüzyılın teknik gelişmeleri sonrasında yapılan denemeler, yüzeyde formu yeniden üretmek adına birçok olguyu değiştirmişlerdir. Bu bölümde bu noktaya kadar ışık ve renk üzerinden formun yeniden üretilmesi üzerine eğilmiş olsa dahi, okuyucu bazı eserlerin değerlendirmeleri yapılırken ışık ve renk odağının dışına çıkıldığını fark edecektir. Bu daha önce belirtildiği üzere, yüzyılın Gombrich (2009) tarafından da ifade edildiği gibi "Sürekli Devrim" olarak tanımlanmasındandır.

Sürekli devrimden bahsedilmişken; ayrıca bir de hareketli görüntüden bahsetmek gereği ortaya çıkmaktadır. Hareketli görüntüler dendiğinde de bu görüntülerin temeli "Sinema"dan bahsetmek gerekir. Hareketli görüntülerin bir film şeridinde kare kare kaydedilmesi ve bu kayıt edilmiş görüntülerin saniyede 14 kare ve üzerinde olacak şekilde bir ekrana yansıtılmasıyla hareketli görüntü ortaya çıkar. Hareketli görüntüler aslında film üzerine bir süreç boyunca kaydedilmiş fotoğraflardan oluşmaktadır. Fakat bu tez özelinde bizi ilgilendiren, ilk sinema filmi örneklerinin ses ve renkten yoksun olmasıdır. Siyah ve beyaz ile siyah gölgeyi, beyaz ışığı ifade edecek şekilde oluşturulan sahnelerin hareketli büyü, o döneme değin durağan ışık ile oluşturulan görüntüleri hareketli hale getirerek, yani fotoğrafı dönüştürerek yeni bir sanatsal üretim alanı açarlar. Bu durum ışığın etkilerinin sürekli kaydedilerek durağan görüntüler üzerinde dönüşüm yapması olarak da okunabilir.

Bu tezde Camera Obscura ele alınırken onun bir göz modeli olarak ele alındığından bahsedilmişti. Göz ile ilişkilendirilen Obscura, dönüşümünü geçirerek fotoğraf

makinesine evrilir ve bize kaydedilmiş görüntüleri basılı medya üzerinde göstermeye başlar. İşte tam bu noktadan itibaren, fotoğraf makinesinin gösterdiği şeylere bakmak gizlice izlemek yani bir nevi görünmeden gözetlemek olarak anılabilir. Elbette Fotoğraf makinesinin dönüşümünü tamamlayarak, hareketli görüntüyü kaydeden nesne olan kameraya dönüşmesinden sonra kameranın kaydettiklerini izlemek, başkalarının hayatını gözlemek olarak da okunabilir.

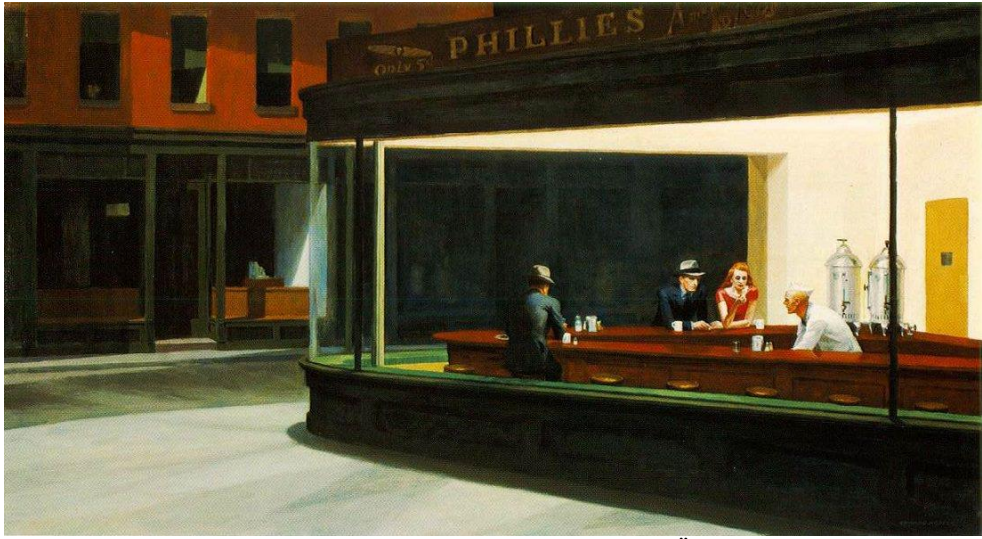
Hareketli ve sizin orada olduğunuzu bilmeyen aktörlerin, performanslarını, adeta bir panoptikon⁹ içerisindeymişçesine güvenli koltuklarınızdan izlersiniz. İzleyicinin görünmeden gözetleyebilmesi, sinemanın sanatsal odağı dışında verilebilecek bir örnek ile açıklanabilir. Görüntünün kaydedilebilirliği ve gizli olarak izlenebilirliğinin keşfi de 19. yüzyıldan itibaren bu yeni teknolojik gelişmelerin Batı toplumunda cinsel amaçlar doğrultusunda kullanılabilmesini mümkün kılmıştır. Erotik görüntülerin, görünmeden gözetlenebilirliği de izleyicinin gözünün gördüğü şey üzerinde hakimiyet kurabilmesini sağlar. Zira gizli bir noktadan, izleyici cinsel eyleme tanık olmaktadır. Bu durum daha sonraki tarihlerde, Peep Hole (gözetleme deliği) kavramına kadar evrilecektir. Bu örnekten sonra, bu tez bağlamında, sinema salonu düşünüldüğünde, izleyicinin konumunun aşağı yukarı, paragrafin başında verilen örnek ile benzediği görülebilir. Sinemada, seyirci karartılmış bir mekanda ekranda oynayan görüntü dışında her şeyden soyutlanmış bir biçimde gözetleyici konumundadır. O halde sinema, görüntüyü dönüştürdüğü gibi, aynı zamanda, izleyicinin de konumunu yeniden üretmektedir.

Işığın formu dönüştürme biçimi olarak sinema'dan bashedtikten sonra, sinemanın ve medya organlarının gündelik hayatta yer bulmaya başladığı çağda sanat eserinin ışık ve renk üzerinden formu yeniden ürettiği izleğin üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Gelişmiş şehirlerin ya da aydınlatılmış dünyanın ışıkları altında yalnızlaşan bireyi resmeden Edward Hopper'ın eserlerine bakıldığında ışığın ana eleman olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle eserlerinde fotoğraf ışığına yakın bir ışık etkisi kullanılarak, dramatik sahneler elde eden sanatçının, yapay ışığın renklerle olan ilişkilerini aktarmakta oldukça başarılı olduğu söylenebilir (Resim 3.18.).

⁹ Panoptikon kelimesi “pan” ve “opticon” olarak bilinen iki farklı sözcükten türetilmiştir. Pan kelimesi bütün anlamına gelirken, opticon kelimesi ise gözlemek anlamına gelmektedir. Bu nedenle yapı yerine getireceği göreve uygun olarak “Bütünü Gözetlemek” anlamına gelen panoptikon adını alır (Özdel, G. 2012).

Hopper'ın yalnızlığın resimlerini, dramatik ışıklar ve boş sokaklardan hareketle oluşturmaktadır. Gittikçe yalnızlaşan toplum yapısının da eleştirildiği eserlerinde, şehir hayatının bundaki rolü belirgin olarak görünmektedir. Bireylerin toplumdaki rollerini, yaşamlarını konumlandıran toplum ve yaşantı düzeni, bir nevi sanatçının da resimlerinde yalnızlık olarak ortaya çıkar. Yapay ışıklar altında geçen yapay yaşamların gösterildiği eserlerinde Hopper, resimsel düzlemi ışığın dramatik etkileriyle şekillendirmektedir. Yalnızlık kavramı, dramatik ve yapay ışıklar yoluyla yeniden tanımlanmaktadır. Burada melankolik bir ifadeden ziyade, yalnızlığın sert ve keskin bir görünümü vardır. Ürkütücü ve büyük boşluklar, hareketli şehir hayatına tezat oluşturarak resmin atmosferini şekillendirirler. Rahatsız edici bir yalnızlığın, temiz bir renk algısı ve dramatik ışık etkileriyle aktarıldığı resimleri, izleyicinin algısına bir sinema karesine baktığını çağırıştırır. Hatta izleyicinin konumu dışarıda bir yerdedir. Mekanın içerisindeki izole yaşamları dışarıdan izleyerek deneyimleyen konumdadır izleyen. İzleyicinin dışsal konumu, derinlik algısını yarıda kesen vitrin ile birlikte daha da dışsallaşır. Yaşantıyı görünmeden gözleyen dış bir iktidar noktası olarak bulur kendini izleyici.



Resim 3.18. Edward Hopper, Gece Kuşları, 84 x 152 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1942

Dışarıdan bakan bir göz konumundaki izleyicinin eser karşısındaki statüsü algıda yeniden üretilir. Kendisini görünmeden gözetleyen konumunda bulan izleyici için artık eser üzerinde bir iktidar durumu oluşmaktadır.

Işık ve boya ilişkisi ve bu ilişkiler yoluyla iki boyutlu yüzeyin nasıl dönüştürüldüğünün irdelendiği bu bölümde, çağdaş bir pentür ressamına değinmek de yerinde olacaktır: Brad Kunkle. Brad kunkle'ın eserleri ilk bakışta mimetik eğilimler gösteren, 16. yüzyıl teknikleriyle üretilen klasik resimlere benzemektedir. Resimlerinde

çokça tekrar ettiği yaprak formları, izleyicide bir titreşim oluşturur. Bu, salt olarak formların ön arka ilişkileri dahilinde, ortaya çıkan bir derinlik algısıdır. Eski ustaların tekniklerini uygulayarak formlarını oluşturan Kunkle’ın ilk bakışta yeni bir söz söylemediği dahi düşünülebilir. Zira yüzeyde bir dönüşüm gerçekleştirilmemektedir. Fakat imgeyi yeniden üreten Kunkle, bunu yaparken farklı bir malzemenin etkisine başvurmaktadır (Resim 3.19.).



Resim 3.19. Brad Kunkle, The Gilded Wilderness, 106 x 203 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, altın ve gümüş varak, 2012

Kunkle’ın eserlerinde önemli bir nokta olarak ortaya çıkan bir resimsel eleman bulunmaktadır. Altın ve Gümüş varak kullanımı ilk başta sanat tarihinde daha önce denenmiş eğilimleri de çağrıştıracaktır. Fakat akla ilk gelen referans noktalarının aksine, Kunkle eserlerini, ışık ile değişecek biçimde kurgulamıştır. Şöyle ki; altın ve gümüş varak kullanımıyla birlikte, daha nötr tonlarda resmedilen yağlıboya alanlar, aralarında bir gerilim yaratarak; yaşayan resimler olarak ön plana çıkarlar. Sanatçının eserlerinde, ışığı yansıtan yüzeylerin hesaplı olarak kullanılması, (varaklı alanlar) farklı açılardan bakıldığında değişik eserler elde edilmesini mümkün kılar. Zira ışığın farklı açılardan yüzeyde kırılması her seferinde başka başka parlamalar oluşturmaktadır. O halde; 16.yüzyıl mirası alt resimleme katmanları ile başlayıp, birden çok katmanda resmi oluşturma ile sonuçlanan sürecin üzerine yeni süreçler kendiliğinden gelişmektedir. Başka bir deyişle esere düşen ışık her seferinde yüzeyi ve yüzeyin ihtiva ettiği görüntüyü değiştirerek yeniden üretmektedir.

Fotoğrafik referanslardan hareket ederek figürlerini ve kompozisyonlarını kurguladığını söyleyen kunkle’ın ana odağının bu noktada ışığın resim üzerinde yarattığı etkiler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Kunkle 2012 yılında Joshua Liner

Gallery’de gerçekleştirdiği sergisinin röportajında; eserlerinin oluşum sürecinde sanat tarihsel referansın yadsınamayacak bir olgu olduğunu, fakat onu en çok etkileyen şeyin, sanat eserlerinin sergilendiği tarihi binaların tavanında yer alan varaklar ve o varakların içerisinden çıkmakta olan figürler olduğunu söyler (innomind, 2012).

Sanat tarihsel referansın, sanatçı tarafından da kabul ediliyor oluşu, yukarıda bir önceki sayfada örneği verilen resim ile Lawrence Alma Tadema’nın “Heliogabulus’un Gülleri” başlıklı eseri arasındaki ilişkinin kurulmasında kolaylık sağlamaktadır (Resim 3.20.).



Resim 3.20. Lawrence Alma Tadema, Heliogabulus’un Gülleri, 132,1x 213,9, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1888

Kunkle’ın ve Alma Tadema’nın eserleri yan yana koyulduğu takdirde aralarındaki benzerlik görülebilir. Elbette Kunkle’ın benzerliği biçimsel bir benzerliktir. Zira Alma Tadema’nın eserinin konusu ile Kunkle’ın eserinin konusu farklıdır. Tadema, antikite’de anlatılagelen bir miti resmederken Kunkle, bu tezde daha önce belirtildiği gibi fotoğrafik referansları kullanarak oluşturduğu resminde ışığın etkileriyle meşgul olmaktadır. Kompozisyonların arasındaki biçimsel benzerlik üzerinden hareket edildiğinde, Kunkle’ın resminin Alma Tadema’nın resmini biçimsel olarak yeniden ürettiğinden bahsedilebilir. Buradaki yeniden üretim var olan formun tekrarlanması olarak algılanmalıdır. Zira kompozisyon açısından büyük bir dönüşüm oluşmamıştır.

Işığın bir yeniden üretim mekaniği olarak ele alındığı odağından hareket edilirken bu tezin 1. Bölümünde yeniden üretim ve algı ilişkileri özelinde ele alınan Olafur Eliasson’un “The Weather Project” eseri de önemli bir nokta olarak ortaya çıkar (Resim 1.20.). Eliasson’un eserinin iki boyutlu bir düzlemin dışına çıkarak ışığın değiştirilmesi

yoluyla mekansal algının yeniden üretildiğinden bahsedilmiştir. Işık ve rengin saf biçiminde kullanımı mekânsal algıyı alt üst ederek, izleyiciye bir iç mekanda dış mekan deneyimi oluşturur.

Işık ve rengin iki boyutlu düzlemde yeniden üretim mekanizması olarak kullanılmaya başlaması ile ilerleyen sürecin, zaman içinde sanatın sınırlarının erimesiyle birlikte sınırlılıkların dışında da faaliyet gösterdiği bu noktada söylenebilmektedir. Sanat tarihi üzerinden yapılan, bu değerlendirme göstermiştir ki formun ışık ve renk yoluyla yüzeyde yeniden üretimi, sanatçılar tarafından çokça başvurulan bir noktada durmaktadır. Özellikle empresyonistlerle birlikte, plastik algının değişim sürecinin yeniden üretim metodlarıyla paralel bir biçimde artan bir ivmeye kavuştuğu ve resimsel düzlemi dönüştürmekte olduğu söylenebilir.

3.1.2.2. Biçim ve soyutlama ile resim sanatında yeniden üretimin izleği

“Sanat bizim doğruyu, en azından anlamamız için bize sunulan doğruyu fark etmemizi sağlayan bir yalandır.”

Pablo Picasso

Bilindiği üzere Batı sanatında biçim, ana uğraşlardan birisi olarak ön plana çıkmaktadır. Mimetik sanatlarda da biçimin önemli bir noktada durduğundan ve Batı sanatının süreci boyunca doğru biçimin peşinde koşulduğundan daha önceki bölümlerde bahsedilmiştir. Bu noktada ele alacaklarımız ise 19. yüzyıldan başlayarak, sürekli devrim yoluyla biçimin yeniden üretilmesi meselesidir.

Doğanın incelenerek aslına uygun bir biçimde yansıtılması süreci, fotoğraf makinesinin icadından sonra başka bir noktaya doğru evrilmiştir. Başka bir deyişle mimesis, sanatçıdan daha iyi mimesis yapan bir makinenin icadıyla birlikte bir tür duraklama dönemine girer. Bu noktada, doğanın salt biçimde yansıtılarak yeniden üretilmesi gerektiği fikri terk edilerek, doğada olan şeylerin bire bir kopyası yapma isteği azalır. Sanatçılar bu noktadan itibaren, yeni arayışlara yönelerek, fotoğraf makinesinin yapamadıklarını odaklarına alırlar. Zira o dönemlerde fotoğraf makinesi salt bir yansıtma mekanizmasıydı. Dolayısıyla öznelliği barındıran bir yapısı yoktu. Fotoğrafçı ya da fotoğraf sanatçısının öznel bakış açısı ile fotoğrafların bazı değerleri değiştirilerek zaman zaman öznel bir bakma aracı olarak kullanılabilirdi. Buna karşın, fotoğrafın çekilmesinin ardından, basılı medyaya geçerken fotoğraflar üzerinde manipülasyonlar yapılmasından söz edilebilirdi.

Sanatın kendi kendine verdiği referans ve fotoğraf makinesinin yetkinlikleriyle birlikte, resim sanatında biçimin dönüşümünün başladığından söz etmek mümkündür. Bu dönüşümü belki de Cezanne ile başlatmak yerinde olacaktır. Zira Cezanne, boşluğun farklı açılardan görünümünü yüzeyde göstermeye çalışarak, optik perspektif kurallarını yıkan bir sanatçı olarak yüzeyde formun dönüşümünü gerçekleştiren ilk sanatçılardan birisi kimliğiyle karşımıza çıkar (Resim 3.21.).



Resim 3.21. Paul Cezanne, Alçı Cupid'li natürmort, 70 x 57 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1895

Cezanne'ın burada başardığı şey, devrimsel bir niteliktedir. Resimlerde süre gelen bir derinlik algısını yeni bir biçimde izleyiciye göstermek. Zira o döneme kadar optiğin bir buluşu olarak ortaya çıkmış olan perpektif yasalarıyla, resimsel düzlemde üretilen derinlik etkisinin ötesine geçmiştir sanatçı. Cezanne'ın yukarıdaki resimde başardıklarına bakalım. Bir kere olmadık bir açıdan resmini oluşturmuştur Cezanne. Derinlik algısını, modelinin yukarısında yer alan bir noktadan kullanarak doğrusal perspektifin, derinliğe gidişini kesmiş, ve dolayısıyla var olan derinliği yüzeye getirmeyi başarmıştır. Oldukça keskin biçimde pek çok yönden gösterdiği formları da yalın bir üslupla izleyiciye sunmuştur. İlginç olan bir nokta ise uzakta olan elmanın neredeyse ön planda olan diğer elmalar ile aynı büyüklükte resmedilmesidir. Buradan da anlaşılacağı gibi, resmin o güne kadar belirlenmiş kurallarının ötesinde bir arayışa girişmiştir sanatçı. Derinliğin yüzeye getirilerek, resim yapma işinin aslında bir yüzey organizasyonu olduğunu kanıtlamaktadır adeta.

Size söylediğimi burada yineleyebilir miyim: Doğayı silindir, küre, koni aracılığıyla ele alın, her şey uygun perspektife sokulsun, böylece bir nesnenin ya da bir düzlemin her iki yanı merkezi bir noktaya doğru yönelsin. Ufka koşut giden çizgiler genişlik verir, ister doğanın bir kesiti olsun, ister *Pater Omnipotens Aeterne Deus*¹⁰’un gözlerimizin önüne serdiği gösterinin bir kesiti olsun. Ufka dik olan çizgiler derinlik sağlar. Ama doğa biz insanlar için yüzeyden çok derinliktir, o yüzden kırmızılar ve sarıların temsil ettiği ışık titreşimlerimize, hava hissi katmak için yeterli bir oranda mavilik katma ihtiyacı duyarız (Harrison & Wood, 2011, s. 54).

Harrison ve Wood’un kitabında, Cezanne’nin mektuplarından alınan bu bölüm göstermektedir ki, Cezanne, doğayı konik nesnelere üzerinden değerlendirerek, perspektifi yeniden ele almanın peşindedir. Fakat bunu yaparken resmin yüzey organizasyonu işi olduğunun bilincinde olarak hareket etmektedir. Başka bir deyişle, salt mimesis Cezanne’da yerini akıl ve tasarıma bırakmaktadır.

Renk de Cezanne’da cesurca ve farklı bir biçimde kullanılmaktadır. Post empresyonist olarak nitelenmesinden de anlaşılacağı gibi Cezanne, yüzeyde tümünden bir dönüşümün peşinde koşmaktaydı. Maurice Denis; Cezanne’nin üslubu üzerine şunları söylüyor;

Öyleyse, hacim Cezanne’daki ifadesini bir açık renk gamı, bir dokunuşlar dizesinde bulur; bu dokunuşlar birbirini kontrastla ya da analogiyle, biçimin bozulmasına ya da sürekli olmasına göre izler. Bu onun modelleme yerine modülleme demekten hoşlandığı şeydi. Bu sistemin sonucunu biliyoruz, aynı anda hem ürpertici hem etkili; onun resimlerinin uyum zenginliğini ve ışık neşesini betimlemeye kalkışmayacağım [...] (Harrison & Wood, 2011, s. 66).

Cezanne’nin biçimi bozarak tekrardan üretme çabası, ondan sonra gelecek olan sanatçılar için bir yol olacaktır. Biçimin yüzeyi bölümlendiren tasarlayan ana eleman olduğunu keşfeden sanatçılar, ışık ve renk ile birlikte oluşturdukları yeni yaklaşıma biçimin yeniden üretimini de ekleyerek resimde bir dönüşüm gerçekleştirmişlerdir. Biçimlerin bozulması, hacmi yeniden tanımlayarak daha geometrik bir anlayışa yönelmesini ifade eder. Cezanne’nin başı çektiği bu anlayış zamanla, geometrik şekillerin yüzeyde ana eleman olarak yer almasına kadar ilerleyecektir.

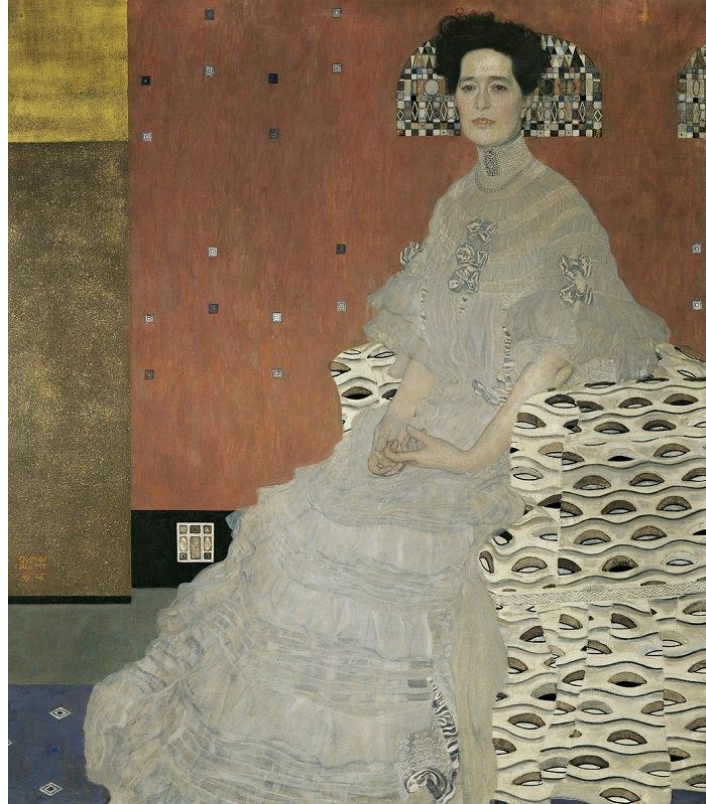
Van Gogh’u ele aldığımızda da biçim, ışık, renk gibi öğelerin yenilikçi bir tavırla kullanıldığını görürüz (Resim 1.18.). Post-Empresyonist resamlardan sonra bütüncül yapı içerisinde yeniliğin aranması uğraşının, resimsel elemanların tek tek ele alınarak uygulandığı bir yapıya terk edildiğinden de bahsedilebilir. Zira Tunalı (2011); “19. yüzyılın objektiv-materyalist gerçekçilik kavrayışı, 20. yüzyıla girerken yerini sübjektivist bir gerçekçilik anlayışına bırakıyordu” ifadeleriyle bu durumu özetlemiştir.

¹⁰Latince-Türkçe çeviride: Ebedi Baba, Yüce Allah olarak geçmektedir.

Peki bu ifade ne anlama gelmektedir? Tunalı tarafından kaleme alınan bu ifade; sanat üretiminde, ana odağın objeden, süjeye kaymasıdır. Yani içsel gerçekliğin, özneliğin görsel anlatım öğeleri kullanılarak sanatsal alanda ifade normu konumuna getirilmesidir. Bu durumun erken göstergeleri önceki sayfalarda yer alan Cezanne örneğinde sezilmekteydi. Zira Cezanne’da yüzeyin sanatçının uygun gördüğü şekilde tasarlanarak, izleyiciye sunulması bir nevi özneliğin, bireysel bakış açısının yansıtılması olarak da okunabilir.

Sanatta soyutlama eğilimlerinin öncesinde, yüzeyin geometrik organizasyonları ile birlikte, biçimin yeniden üretilmesi baskın bir biçimde ön plana çıkmıştır. Burada önemli olan ister biçimlerin basitleştirilmesi olsun, ister biçimlerin etrafındaki mekanlar olsun, daha farklı resmedilerek, yüzeyin form ifadesini dönüştürme çabasıdır. Bu durumlara birkaç örnek ile devam etmek yerinde olacaktır.

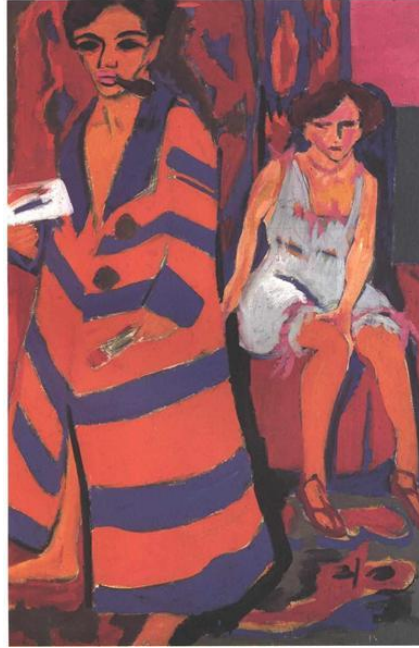
Örneğin; figürün etrafında yer alan mekanların soyutlanarak, figür ile mekan arasındaki farkın ortaya çıkarılarak derinliği farklı bir biçimde ele alan Gustav Klimt’in figüratif resimlerini ele alalım (Resim 3.22.).



Resim 3.22. Gustav Klimt, Fritza Riedler’in Portresi, 132,5 x 152 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1906

Klimt'in portre resmine bakıldığında neredeyse resmin her ögesinin geometrik şekiller öncelenecek yapıldığından bahsedilebilir. Ölçülü olarak yapılan kurgu, özünde bir figür resmi olan portreyi başka bir noktaya taşımaktadır. Resimde, açıklar, koyular ve küçük alanlar, büyük alanlar, sıklık ve seyreklik ilkesine göre yerleştirilmiş tekrar eden şekiller, resimde biçimin yeni bir yorumunun oluşturulma dürtüsünde bulunduğu göstermektedir. Portrede tanımlayıcı ve ayırıcı bir özellik olarak, figürün yüzü, yüzeyden dışarıya çıkacak biçimde resmedilmiştir. Yüz dışındaki tüm elemanlar resmin kompozisyonunun bir parçasıdır. Burada resimsel mekana dair tüm öğelerin yüzeye getirilerek, bir çeşit rölyef etkisi oluşturulduğu söylenebilir.

Klimt'e karşın, yüzey-figür ilişkilerine eğilen Ernst Ludwig Kirchner'i ele alalım. Resimlerinde mekandan-figürlerin-renk öğeleriyle yüzey organizasyonunda yüzeyde anlamlı bir bütünlük oluşturduğundan bahsedilebilir (Resim 3.23.).



Resim 3.23. Ernst Ludwig Kirchner, Model ile Birlikte Kendi Portresi, 150 x 100 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1910

Kirchner'in *Model ile Birlikte Kendi Portresi* bu üslubun en incelmış durumunu yansıtır: turuncu ile mavi, pembe ile yeşil gibi şiddetli renkler yan yana getirilmiş, bunların arasına modelin iç çamaşırlarının soluk firuzesi, kendi dudaklarının leylak rengi, her ikisinin yüzündeki yeşil çizgiler gibi karşıt renkler serpiştirilmiştir. Her ne kadar bu resim her zamankinden daha büyük bir özenle ve Matisse'in etkisi altında yapılmışsa da; üzerinde özenle değil de büyük bir enerjiyle çalışıldığı, biçimleri ortaya çıkarmaktan çok, yüzeyleri kabaca doldurma amacıyla boyandığı izlenimi verir (Lynton, 2009, s. 37).

Lynton'un Kirchner ile ilgili söylediklerinden, sanatçının ne model ne de figürlerin biçimleriyle ilgilendiği, salt amacının yüzeyde oluşan renk alanlarıyla yaptığı kurguya önem vermek olduğu anlaşılır. Bir anlamda, figür ve mekanın detaylarından ve

renklerinden arındırılması, sanatçı tarafından dönüştürülmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla burada bir soyutlama eğilimi olduğundan bahsedilebilir.

Norbert Lynton, soyutlamanın eğilimlerinin çıkışı olarak kübist sanatın çözümlemelerini göstermektedir. Öyle ki kübizmin ilk evresi, analitik kübizm de somut şeylerin soyut görünümlere dönüşüm sürecinin izlenebilmesi hayli mümkündür.

Soyut sanatın ortaya çıkışını bütün ayrıntılarıyla açıklayabilmek kolay değildir. Bunda pek çok etkenin payı vardır ve böyle bir açıklama pek çok tanımı gerektirir. Fakat Picasso ile Braque'ın özellikle 1909 ile 1911 yıllarında yaptıkları resimlerde, betimlemeye (*Figuration 'a*) karşı soyutlama sorunu ilk olarak ortaya çıkar (Lynton, 2011, s. 56).

Yukarıda yer verilen alıntıda ifade edilen; kübizmin dönüşüm ve değişim potansiyeli, karşıt görünen hareketlerin bir sentezini oluşturma ihtiyacı olarak görünmesi durumudur. Buradan hareketle, kübizmin soyutlama eğilimleri izleğinde, uzlaşmacı bir tavırdan yola çıktığı söylenebilir. Ahu Antmen, kitabında kübizm ve onun getirilerini şöyle ifade edilmiştir;

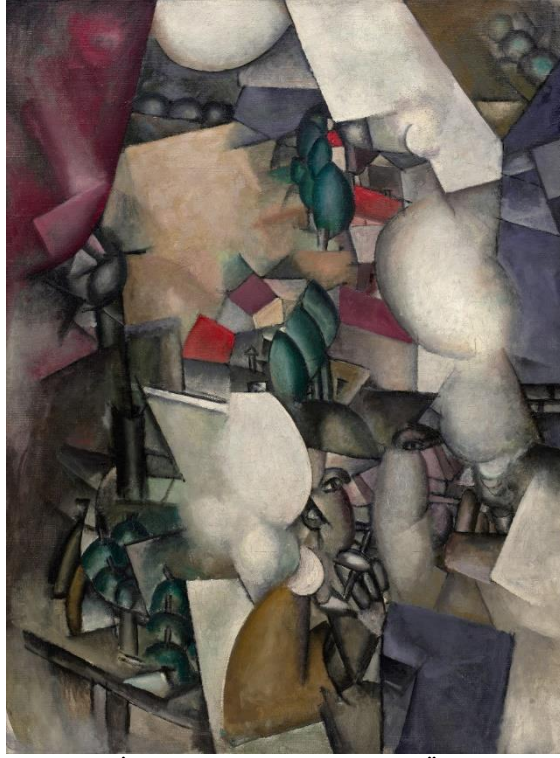
İzlenimcilerin göz alıcı ama biçimden yoksun, fırça darbelerine alışık olan izleyiciye, Kübizmin ne kadar önemli bir biçimsel devrim olduğunu anlatabilmek için yoğun bir çaba harcamıştır. Apollinaire'e göre kübizm, Fransa'da döneminin en 'yüce' sanat akımıdır. Fovizmin renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmesi gibi, Kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni bir görsel dil yaratmıştır (Antmen, 2009, s. 45).

Antmen'in bahsettiği bu görsel dil; geometrik eğilimlerin resimsel düzlemde gösterilmesi ve biçimin ana odak olarak dönüşümüdür. Cezanne ile başlayan objeyi birden çok açıdan gösterme dürtüsünün çizgi ve biçim üzerinden yeniden gündeme gelmesiyle birlikte kübizm biçimi yeniden üretmiştir. Geometri ile ilişkileri üzerine Apollinaire;

Yeni ressamlar geometriyle aşırı ilgilenmeleri yüzünden sertçe eleştirildiler. Buna rağmen, geometrik figürler teknik ressamlığın özüdür. Geometri h, yani uzamla onun ölçümü ve ilişkileriyle ilgilenen bilim, her zaman resmin en temel kuralı olmuştur. Bugüne dek, Euklides geometrisinin üç boyutu bir sonsuz duygusuyla sanatçıların ruhlarında uyanan kaygıyı dindirmeye yetiyordu- bilimsel denemeyecek bir kaygıydı bu çünkü sanat ve bilim iki ayrı alandır...Yeni ressamlar geometrici olmaya niyetlenmiyor, tıpkı onlardan öncekiler gibi. Ama yazı sanatı için dilbilgisi neyse, geometrinin de plastik sanatlar için o olduğu söylenebilir. Şimdi günümüz bilimcileri Euklides geometrisinin üç boyutunun ötesine geçti. Bu yüzden, ressamlar da çok doğal olarak, uzamın, modern atölyelerin dilinde kolektif olarak dördüncü boyut terimiyle adlandırılan yeni boyutlarıyla ilgilenmeye yöneldiler (Harrison & Wood 2011, s. 215).

Kübistlerin sözcülüğünü üstlenmiş bir kimlik olarak Apollinaire'in kaleme aldıklarına bakıldığında, meselenin temelden geometri yani yüzey biçimlendirmeye ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca, dördüncü boyut arayışı da iki boyutlu bir yüzey üzerinde 3. Boyutun izleğini sürmüş bir sanat üretim biçiminin; odağının değiştirilmesi anlamına

gelmektedir. O halde burada biçimin bilinçli olarak dönüştürüldüğünden söz edilebilir. Başka bir deyişle, biçimin resim düzlemindeki konumu yeniden üretilmektedir. Yani eskinin figüratif kompozisyonlarının odak noktası olan figürler, öteki resimsel elemanlara karşın imtiyazlı oldukları konumu kaybetmişlerdir (Resim 3.24.). Var olagelen biçimin iktidarı, yeni inşa edilen biçimde yeniden üretilmiştir.



Resim 3.24 Fernand Leger, Tütün İçenler, 130 x 96 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1912

Nancy Spector, Leger'nin bu eseriyle ilgili kaleme aldığı yazısında; Fernand Leger'nin eserlerinde yer verdiği 3 boyutlu elemanları düzlemlerine ayırarak farklı açılardan yüzeye getirdiğinden bahseder. Yüzeyi de bu elemanlarla uyuşacak şekilde şekillendiren Leger'nin resimlerinde, 3 boyutun resimsel düzlemde gerilimler yaratarak hareketli bir üçüncü boyut algısı oluşturduğundan bahseder (Spector, 2018).

Kübistlerin biçimi bozarak yeni biçimler üretiyor olmaları aslen yüzeyde biçimin terk edilerek yeniden üretildiği bir süreci işaret etmekle beraber aynı zamanda başka bir şeyi daha göstermektedir. Biçim ile soyutlamayı uzlaştıran bu tavır zamanla soyut resmin önünü açacaktır.

Bilindiği üzere soyutlama, soyut araçlarla düşünmeden ileri gelmektedir. Dolayısıyla yaratım sürecinde soyut düşünmenin biçimden bağımsız hareket edebilme kabiliyeti kazandırdığından söz edilebilir. Bauhaus öğretisinin temelinde yatan

modernleşme olgusu, dünyaya ve şeylere başka bir bakma biçimini destekler. Bu noktada, 1850'lerden başlayarak popülerlik kazanan hareketin, sürekli devrim çağında aktif bir etmen olduğu söylenebilir.

Mine Özkar “Soyut Düşünme ve Yapararak Öğrenme Temel Tasarım Eğitiminin Amerika’daki Başlangıçları” başlıklı makalesinde, Bauhaus temelli eğitim yönteminin Amerika Birleşik Devletleri’ndeki izleğini sürer. Bu makale boyunca Bauhaus hareketinin ortaya koyduğu öğretme biçimlerine değinir. Bu tez açısından değinilmesi önemli olan nokta ise; bir eğitim metodu olarak soyutlama ve soyut araçlarla düşünmenin, Bauhaus tarafından uygulanıyor olmasıdır.

Kandinsky, fotoğraf konusunu iki boyutta üçgen, dörtgen, ve daire gibi temel formlara indirgeyerek soyutlarken, Dow, sade bir peyzajı yatay ve düşey doğrultuda resmin çerçevesine kadar uzayan formlar olarak soyutlamış, ufuk çizgisine paralel giden ve buna dik duran ağaçların oluşturduğu akslarla bir tür ızgaraya indirgemıştır. İki örnekte de benzer açıların tekrarıyla tutarlı geometrik bir sistem arayışı söz konusu olup, esas ortak amaç, organizasyon mantığını soyut düzeyde ilişkiler ağında aramaktır...Dow’un çizgi-idea olarak adlandırılan ve kır manzarası bileştirmek üzere soyut çizgiler çizmeyi ve bunların değişimiyle oynamayı öngören yönteminin amacı, temsilde hatasızlıktan ziyade, kişinin bu temsili nasıl yapmak istediğini anlaması olarak kabul edilebilir. Dow’un kullandığı ve öğrencilerine yöntem olarak sunduğu basit diyagramlar, esrarengiz bir yaratma gücünden uzaklaşarak akılcı yaratıcılığa yön vermektedir (Özkar, 2011, s. 144-145).

Yukarıdaki alıntıda bahsi geçen Kandinsky ve Dow’un öğrencilerini öğütledikleri şeyi; dünyada duyumsanan şeylerin akıl ve mantık süzgecinden geçirilerek iki boyutlu düzlemde anlamlı bir geometrik düzen olarak yeniden üretilmesi (tasarlanması) olarak okumak bu noktada yanlış olmayacaktır. Zira burada öğütlenen süreç, doğadan veya doğayı yeniden üretmiş olan fotoğraf üzerinden akıl ve el yoluyla yapılan bir dönüşüm sürecidir. Aslen bilindiği üzere böylesi bir durum Doğu halklarının tarihsel süreç içerisinde daha bütüncül olarak meseleye yaklaşma biçimlerini de içermektedir.

Doğunun gelişmiş halkları dış dünya olaylarının karmaşık ve kafa karıştıran halleri karşısında huzursuz olurlar ve huzur arayışına yönelirler. Bu huzur arayışı, bu halkların ruhlarını kaplar. Onlar sanattan duydukları mutluluğu dış dünya nesnelere kendilerini teslim ederek, onlar aracılığıyla zevk almak yolundan elde etmezler. Bunun yerine bir nesneyi içten geldiği gibi bir harekete ve görünüşteki rastlantıya düşmeden, o nesneyi soyut biçimlere yaklaştırmak ve bu yolla görünüşler dünyasında bir “*huzur noktası*” (Ruhepunkt) bulmaya yönelirler. Bu halklardaki en kuvvetli iç duygu, dış dünyanın nesnelere doğal bağlamından koparmak, içten gelen her türlü hareketten arındırmak, onları doğal olarak kaçınılması imkansız olana yönlendirmek, kesin değerlere yaklaştırmaktır. Bunlara ulaştıklarında, organik ve yaşam dolu biçimin sağladığı mutluluk ve doyuma erişmiş olurlar. Bundan başka bir güzellik tanımamışlardır. Onların tanıdığı bu güzelliğe “*organik-yaşam dolu biçim*” güzelliği adını verir Worringer (Eroğlu, 2016, s. 33-34).

Worringer’in karmaşık metni “*Abstraktion und Einfühlung*”u okuma işine girişen Eroğlu’nun kaleme aldıklarından anlaşıldığı gibi; Doğu’nun halklarının sanat üretimine

daha tinsel bir yönden yaklaşarak şeylerin özünde olanı soyut biçimler yoluyla ifade etme yoluna gittikleri görülebilir. Bu; şeylerin hakikatine bir nevi idealarına ulaşma biçimi olarak da ele alınabilir. Şeyleri doğal bağlamlarından ayırarak kavrayabilmek (hakikatlerine ulaşmak); Batı merkezli bakış açısından Platon'un yücelttiği idealar dünyasındaki hakikate ulaşılması olarak okunabilir. Dolayısıyla, şeylerin doğal görünüşlerinden soyut bir biçimde kavranıyor olması, görünürün ardındaki hakikatin izleğinin Doğu tarafından bilindiğine işaret etmektedir. O halde Doğunun bilgi birikiminin Batı'da yankı bulmasıyla beraber Batı sanatı, David Hockney'in The Getty araştırma enstitüsündeki konferansında ifade ettiği üzere optik izlekten ayrılmıştır. İsmail Tunalı da soyuta ulaşma yollarını ikiye ayırarak konuya açıklık getirmektedir: Doğal bağlamlarından ayrılmış ve özüne ulaşılmış biçimleri "*salt biçim*" olarak ifade eden Tunalı; 1. Yol olarak doğadan ya da doğa biçimlerinden hareket etmeyi, 2. Yol olarak ise salt düşünce yoluyla zaten soyut olan bir kavram üzerinden soyutta olarak var olan salt biçime ulaşıldığını söyler ve her iki durumun da soyutluk içerdiğini söyler (Tunalı, 2011, s. 119).

O halde soyuta ulaşma biçimini ikiye ayıran Tunalı'nın ifadelerinden hareket edilirse;

1-Batı sanatında soyut olana ulaşma süreci: Mimetik sanat ile görünür dünyanın en iyi temsiline ulaşılmasının ardından teknolojik gelişmeler ile birlikte, mimetik görüntünün temellerini araştırmak amacıyla görünür olanın soyutlanarak hakikat arayışına yönelmek.

2-Doğu sanatının yolu olan, nesnelere doğal bağlamlarından ayırarak onların içsel mükemmelliğini soyut geometrik şekillerde arayarak, nesnenin dış görüntüsünü soyut bir görünüme düşünsel katmanda yaklaştırarak. Nesnenin hakikatinin bir görünümünü elde etmek.

Yaklaşımları ortaya çıkar. 1. durumda, iki yeniden üretim süreci bulunmaktadır. Yani doğadan mimesis yoluyla şeylerin dış görünüşlerinin aslına sadık olarak yansıtılması, yansıtılmış ve resimsel dile aktarılmış görüntülerin, tekrar bir dönüşüm sürecine tabi tutularak, düşünsel yol izleğinde yeniden üretilmesi. 2. Durumda ise görünürün hakikatine ulaşabilmek için onu dış bağlamlarından ayırarak soyut düşünmek ve onu soyut kavramlara yaklaştırarak doğadaki görüntüyü çok da belli olmayan

referanslar üzerinden sembolize ederek soyut bir biçimde yeniden üretmek. 1. durumdaki yeniden üretim süreci 2. durumdaki yeniden üretim sürecine nazaran daha çok tekrara dayalı olduğundan, insan ile arasındaki ilişkinin daha çok olduğundan söz edilebilir. Bu da bizi, batının izlediği yolun insan ve dünyevi olan ile daha ilişkili olduğu sonucuna götürebilir. Zira David Hockney’de Getty konferanslarında perspektif algısı üzerinden yaptığı değerlendirmede tam olarak bunu söylüyordu (The Getty 2016).

Soyut düşünme ve soyutlama eğilimleriyle oluşturulan yeniden üretim biçimleri üzerine teorik alan örneklerinden sonra, bu tezin doğası gereği görsel alan ile ilişkilendirilmesinin yapılması gereği doğmuştur. Bu yüzden soyut düşünme ve soyutlama süreçleriyle resimsel düzlemin geçirdiği değişimlerin 20. yüzyıldaki örneklerinin verilmesi zaruri bir hale gelmiştir.

Özellikle soyut düşünme ve soyut kurgu üzerine Kandinsky ve Dow’un öğrencilerine nasihatlerde bulduklarından önceki sayfalarda bahsedilmişti. Öyle ki 20. yüzyıla kadar resimsel yüzeye yabancı maddelerin de soyut geometrik kompozisyonların oluşturulmasında etkin rol alması da sonraki kuşakların bu nasihatlere uyarak üretimler gerçekleştirildiklerini göstermektedir (Resim 3.25.).

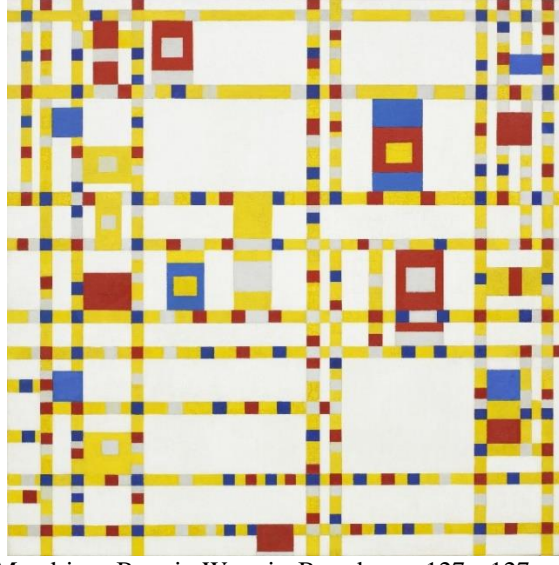


Resim 3.25 Kurt Schwitters, İskambil Kağıdı ile Kolaj 27.2 x 21.6 cm Ahşap Üzeri Kolaj ve Yağlıboya, 1940

Dıştan gelen elemanlarla oluşturulan kolaj resimlere de bakıldığında soyutlama sürecinden ziyade soyut düşünmeyle ortaya çıkan eserler oldukları görülür. Burada dış bir eleman olan bir kitaptan yırtılmış basılı bir kağıt ve iskambil kağıdı gibi yeni malzemelerin işlevlerinin dönüştüğü görülmektedir. Öyle ki iskambil kağıdı birincil vazifesi olan iskambil destesinde yer almanın ötesine geçmiş, resimsel düzlemde görüntüsü itibariyle kompozisyon elemanı olarak kendine yer bulmuştur. Nesnenin direkt kullanımı da, o nesnenin görüntüsünü kopya etmenin yerine geçmiştir. Nihai olarak bakıldığında; o döneme kadar resimsel düzleme yabancı olan birtakım nesnelere, kendi öznel anlamları dışında yüzeyde kullanılarak işlevleri yeniden üretilmiş, resim düzlemi de bu nesnelere varlığıyla birlikte dönüşüm geçirmiştir. Bu durum daha sonraları da resim düzleminin dışına çıkan sanat eserlerinin üretimine kadar varacaktır.

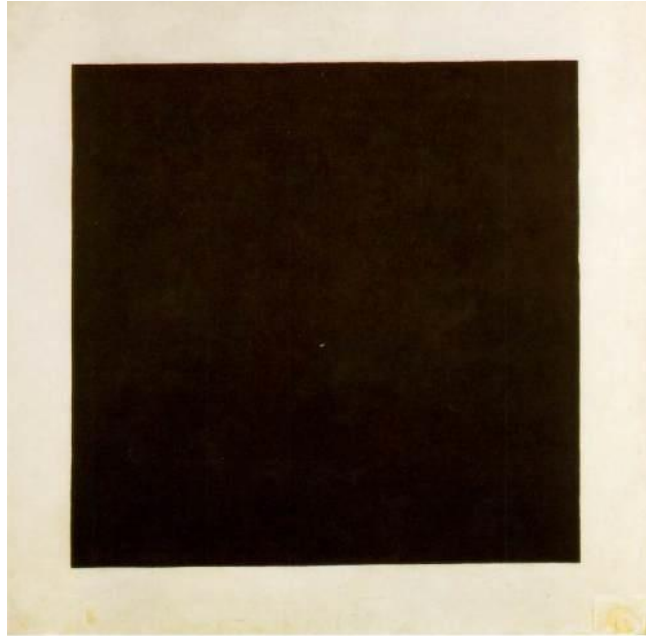
İki boyutlu yüzeye dönersek; soyutlama ve soyut üretim noktasında de-stijl hareketinin önemli bir yerde olduğundan bahsedilebilir. Bu noktada Piet Mondrian gibi sanatçılarda, soyutlamanın izleğinin görünürlüğü, doğadan çıkışla yaşanan dönüşümü işaret ettiğinden bahsedilebilir. Piet Mondrian üzerine Akçaoğlu (2010): “Resmin sınırlarını aşarak diğer sanat türleri ile ilişki kurar. Resimleri kendisinden sonra gelen “Geometrik Soyutlama” akımının habercisidir” demektedir.

Mondrian’ın burada başardığı şeyin içinde bulunduğu şehrin kuş bakışı bir yorumu üzerinden hareket edilerek oluşturulmuş renk alanları ve boşluklar olduğu söylenebilir. 1940’ların Amerika’sı 1. Dünya savaşının yıkımından zarar görmemiş bir güvenli liman olarak kaldığı için şehir dokuları geometrik ve bozulmamıştır. Hayat iyi ve güzel bir biçimde devam etmekte ve şehirler sundukları tüm olanaklarla beraber gündelik yaşantının hareketli biçimde devam ettiği alanlardır. Bu şehirlerin bir sanatçısı olarak Mondrian; Broadway’i soyut biçimler ve renkler üzerinden hareketli ve düzenli olarak yüzeyde tasarlamıştır (Resim 3.26.).



Resim 3.26. Piet Mondrian, Boogie-Woogie Broadway, 127 x127 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1942-1943

Burada Mondrian'ın kent dokusundan hareket ederek gerçekleştirdiği kompozisyonun kuş bakışı bir şehir görünümü arz ediyor olması da Kazimir Malevich ve diğer süprematistlerin eserlerini kurgularken yararlandıkları hava fotoğraflarını hatırlatmaktadır. Süprematistlerin minimal geometrik formlarla sonuçlandırdıkları soyutlama ve şeylerin hakikatine ulaşma süreciyle karşılaştırıldığında elbette Mondrian'ın eseri daha dünyevi referansların okunabildiği bir eser olarak görünmektedir (Resim 3.27.).



Resim 3.27. Kazimir Malevich, Siyah Kare, 80 x 80 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1915

Süprematist için görünen dünyanın görsel olguları kendi başına bir anlam taşımaz; önemli olan duygudur ve bu duygu, onu uyandıran çevreden bağımsızdır. Bir duygunun akılda

bilinçle “somutluk” kazanması, aslında o duygunun Süprematist için görünen dünyanın görsel olguları kendi başına bir anlam taşımaz; önemli olan duygudur ve bu duygu, onu uyandıran çevreden bağımsızdır. Bir duygunun akılda bilinçle “somutluk” kazanması, aslında o duygunun *yansımalarının* belli bir mecra aracılığıyla gerçekçi bir biçimde kavramsallaştırılarak somutlaşması anlamına gelir. Böylesi gerçekçi bir kavramsallaştırmanın Süprematist sanatta bir değeri yoktur... Ve aslında yalnızca Süprematist sanatta değil, genel olarak sanat için böyledir, çünkü bir sanat yapıtının hakiki, kalıcı değeri (hangi ekole ait olursa olsun) yalnızca ve yalnızca ifade ettiği duyguya bağlıdır (Malevich’ten aktaran Antmen 2009, s. 90).

Gerçekçi bir somutlaştırmayı dışta tutan Süprematistler resmin etki alanını duyular ve onların soyut tezahürleri üzerine eserlerini kurgularlar. Yaklaşım olarak Tunalı’nın ortaya koyduğu yaklaşımlardan 2.’sine yakınlık göstererek daha içsel bir yolu seçmektedirler. Bunun sebebi olarak belki de coğrafi konumlarından ileri gelen Doğu ile olan ilişkileri gösterilebilir.

Geometri ve soyutlama eğilimlerinin doruk noktasına ulaşılmasından sonra Batı sanatı kökenlerine geri dönerek, mimetik etkileri tekrar ele almıştır. Bu noktada iki örnek ile figüratif alanda yapılanlarla yüzeyde formun yeniden üretilmesinin gösterilmesi yerinde olacaktır.

Francis Bacon 20. yüzyılın önemli sanatçılarından birisidir. Onun portrelerinde hissedilen acının görüntüsünü anlamak istersek, kendi sözlerine bakmamız yeterlidir. “Resmettiğim insanlar son derece uç noktadadır ve “çığlık” da onların acılarının suretidir.” Bacon’un portrelerinin belki de en ünlüleri Velazquez’in papa portresinin çağdaş yorumlarıdır (Resim 3.28.). Bacon bu 8 portre denemesinde aynı modelin tuhaf ve rahatsız görünen mekanlarda değişen ruh halinin dışavurumuna ulaşmıştır. Kafese konulmuş birer et parçası görünümü sunan bu portreler iç gerçekliği ve çağın çelişkilerini simgeler (Erkal, 2013, s. 178-179).

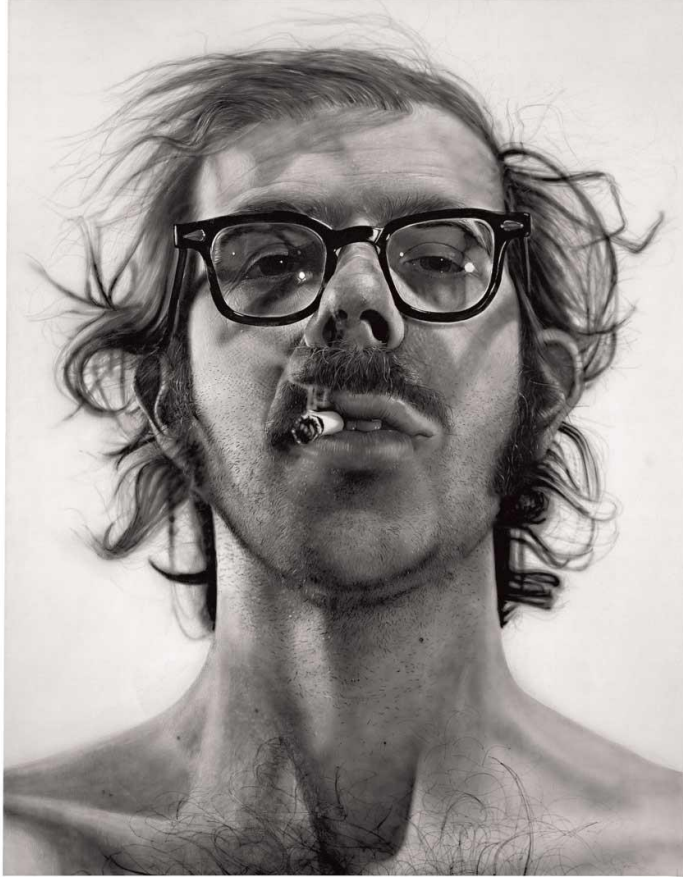


Resim 3.28. Diego Velazquez, Papa İnnozens X, 114 x 119 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1650 (solda)
Francis Bacon, Velazquez’in Papa İnnozens X.’inin ardından çalışma, 153 x 118 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1953(sağda)

Yukarıda yer alan görselde Bacon'un sanat tarihsel referansa baş vurarak 17. yüzyıl resmini 20. yüzyılda yeniden yorumladığı görülmektedir. 17. yüzyılın papası konumunu simgeleyen tahtında rahat biçimde oturmaktaiken 20. yüzyılın papası o iktidar simgesi koltukta azap içerisinde betimlenmiştir. Sanatçı biçimi yeniden üretirken aynı zamanda resmin ve resmin işaret ettiği kişinin konumunu da yeniden üretir.

20. yüzyılda soyutlama dışında biçimin kendisini kullanarak yeniden üretim yapanlardan bahsederken, Fotogerçekçilerden de söz edilmesi doğru olacaktır. Fotogerçekçi ressam Chuck Close, eserlerinde referans olarak yararlandığı fotoğrafı büyük tuvalerde fırça ve boya ile yeniden üretir. Onun ürettiği imajlar devasa boyutlarıyla izleyeni içine çeker. Fotografik görüntünün büyütülmüş halleri olarak da okunabilecek olan bu eserler, Chuck Close tarafından şöyle ifade edilmektedir: “Benim esas amacım, fotografik veriyi/bilgiyi, resim verisine/bilgisine dönüştürebilmek.” (Antmen, 2009, s. 171).

Close'un kendi ifadelerinden çıkartılan, var olan görüntüyü olduğu gibi yansıtarak, nesnel görüntüler veren fotoğraf makinesinin kaydettiği görünümüleri öznellik katarak, yeniden ürettiği olacaktır. Zira fotoğraf makinesinin, kaydettiği görüntülerin gerçekliği ne derece yansıttığı bu tezde daha önceki bölümlerde tartışılmıştı. Fotoğraf makinesi yoluyla yeniden üretilen görüntü; bir nevi aura kaybına uğrayarak taşınabilir gelmişti. İşte tam bu noktada Chuck Close'un yaptığı taşınabilir herhangi bir görüntüyü büyük tuvalerde yeniden üreterek, doğadan mekanik yeniden üretim yoluyla elde edilen görüntüyü dönüştürmektir (Resim 3.29.). Sanatçı bunu yaparken öznel kararlar vererek resimde vurgulanacak yerleri kendisi seçtiğinden bu durum bir nevi “aura”nın geri dönüşü olarak da okunabilir.



Resim 3.29. Chuck Close, Otoportre, 273 x 212 cm, Tuval Üzeri Akrilik, 1967-1968

Anıtsal boyutlarda üretilen ve izleyene direkt olarak bakan portreler izleyici üzerinde iktidar kurarlar. Böylelikle izleyicide izlenildiği hissi doğarak, gözetleyici konumu yok edilir. Portrenin bulunduğu alanlarda resim tarafından kaynaklanan gözün iktidarına boyun eğilir. Bu noktadan okunduğu taktirde Close'un portreleri, sadece biçimin ve fotoğrafın büyük boyutlarda yeniden üretildiği resimler değildirler. Bununla beraber izleyicinin algısına da hükmederek izleyicideki konumlarını da yeniden üreten anıtsal formlardır.

Biçim-soyutlama ve renk ilişkileri özelinde biçimin belki de en radikal biçimde kullanıldığı Yves Klein'in Antropometri performanslarına bakmak da bu noktada yerinde olacaktır (Resim 3.30).



Resim 3.30. Yves Klein, Mavi Çağın Antropometrisi, Tuvale Marufle Edilmiş Kağıt Üzerine Saf Pigment ve Sentetik Reçine, 155 x 281cm, 1960

Ahu Antmen; formun kendisini (modeli) bir baskı malzemesi gibi kullanarak tuval üzerine aktaran Yves Klein için şunları söylemektedir;

Gerçeklik olgusunun yeniden kavranmasını amaçlaması, akım dahilindeki sanatçıları birbirinden ilginç ve farklı malzemelere ve farklı yollara yöneltmiştir. Bu sanatçılardan Yves Klein, 1950’li yıllarda “Uluslararası Yves Klein Mavisi” olarak tanımladığı bir mavi tonuyla tek-renk resimler ve heykeller gerçekleştirmiş, ayrıca boyalı insan bedenlerini tuvale bastırarak yaptığı ‘antropometrik’ resimleriyle tanınmıştır (Antmen, 2009, s. 177).

Klein aslında burada sanatçının üretim biçimini bir tür gösteriye dönüştürerek izleyiciyi de eserin oluşum sürecine katmıştır. Fakat burada asıl dönüşüm, modelin/modellerin sanat tarihi boyunca buldukları konumdan kopartılarak, resim malzemesi haline gelmeleridir. Sanatçı fırça, boya gibi geleneksel materyalleri bir kenara bırakmış, modelini boyayarak doğrudan tuval üzerine aktarmıştır. Bunu yaparken modeller de birer canlı varlıklar olduklarından, kontrol tamamen sanatçının elinde değildir. Bu noktadan bakıldığında da Klein; sanatçı-model-izleyici konumlarını dönüştürmüştür.

Berna Karaçalı’nın sanatta yeterlik tezinde yer verdiği Nazif Topçuoğlu’nun fotoğraf çalışmaları da üretildikleri dönem itibarıyla, biçim, renk, ışık gibi formun yeniden üretim metodlarını barındırmaktadırlar. Üretim tekniğinin fotoğraf olması da ışığın yardımıyla görüntünün elde edildiği anlamına gelmektedir. Fakat bu tez açısından önemi bu fotoğrafların sanat tarihsel göndermeleridir.



Resim 3.31.: Nazif Topçuoğlu, Sakatatlı Kızlar, Fotoğraf, 2001

“Sakatatlı Kızlar” serisinden 2001 yılında gerçekleştirilen bu fotoğraf (Resim 3.31.) sanat tarihsel açıdan birçok referans vermektedir. İlk bakışta, John Everett Millais’in “Ophelia”sı ile ilişki kurulabileceği gibi aynı biçimde, modelin etrafında yer verilen etler de Bacon’un acı dolu portrelerini çağrıştırmaktadır.

Nazif Topçuoğlu izleyiciyi resmin içinde olup biten olay hakkında düşünmeye zorlar. Kurguladığı örgülerle merak uyandırmak peşindedir. “Geçen on küsur yıl içinde işlerimde ağır basan eğilim, zaman, hafıza, ve kayıp ile sürekli bir hesaplaşma gibi görünüyor. Nesnelere -ve insanların- geçiciliği ile başa çıkabilmek için, idealize ettiğim bir geçmişin bulanık ve kusurlu görüntülerini yeniden yaratmaya çalıştığım söylenebilir. Bu davranış, “zamanı dondurmaya” çalışmak olarak da tanımlanabilir! “Natürmort’lar ve insan içeren teatral sahnelerden oluşan bu fotoğraflarda, sanat tarihine çeşitli göndermeler bulunabilir.”(Karaçalı, 2009, s. 140).

Berna Karaçalı’nın ifadelerinden hareket edilirse, sanat tarihsel referans üzerinden eserlerin kurgulayan Nazif Topçuoğlu’nun eserlerini çağdaş yorumlar olarak tasarladığından bahsedilebilir. Fotoğrafın kompozisyon yapısını analiz ettiğimizde, Figürün arkasında yer alan et alanının önde yer alan örtüye nazaran durağan bir görünüm oluşturduğundan bahsedilebilir.

Biçim ve Soyutlama ile resim sanatında yeniden üretimin izlediği irdelenen bu bölümde ortaya çıkan; Batı sanatının, formu yeniden üretirken başvurduğu biçim ve soyutlama yöntemlerinin, izole bir yol izlemediği, çoğu zaman, biçim ve soyutlamada başvurulan yöntemlere ek olarak renk ve ışığın da resimlerde önemli bir noktada

durduğudur. Hatta, disiplinlerarası alışverişin kuvvetlenmeye başlamasıyla beraber, yüzey üzerinde izlenen değişikliklerin de bütüncül bir yapıda var oldukları görülmektedir. Yüzeyde soyutlama eğilimlerinde dahi, yeni malzemelerin etkin rolü olduğu ortaya çıkmıştır. Bu doğrultuda, Malzemenin ana etmen olarak sahneye çıkmasıyla beraber, sanatta gözlemlenen değişiklikler üzerinde durulması yerinde olacaktır.

3.1.2.3. Formun yeniden üretim yolu olarak farklı malzeme kullanımı

“Resim yapmak için bir çift çorap da en az ahşap, çivi, terebentin, yağlı boya ve tuval bezi kadar uygundur”

Robert Rauschenberg

Bu noktaya kadar bu tezde, sanatsal üretimin çeşitli biçimleriyle yüzeyde formun yeniden üretimine örnekler verilmiş olup, 20. yüzyıldan itibaren sanat alanının disiplinlerarası bir yapıya evrilmesiyle birlikte, formun geleneksel metodlar dışında yeni malzemeleri kullanarak yeniden üretildiğinden bahsedilmişti. Bununla ilgili olarak önceki sayfalarda yer alan, Kurt Schwitters kolajını hatırlamak yerinde olacaktır.

Aslen malzemenin bilinen sınırlar ya da o güne kadar bilinen yöntemler dışında kullanılıyor olması, yüzeyi tek başına dönüştürmeye yetmektedir. Öyle ki Rönesans’da boyanın kullanım biçimiyle, sonraki dönemler arasında bile bu farklar gözlemlenebilir. Örneğin Rembrandt’ın resimlerinin yüzeyi, herhangi bir Rönesans eserinin yüzeyinden farklı bir yapıdadır. Kalın boya ile dokunun ışık ile etkilerini keşfeden Rembrandt malzemenin kullanım biçimini değiştirerek yüzeyi dönüştürmüştür. Bu durum resmin yüzeysel sınırları dışına çıkma çabası olarak da düşünülebilir. Örneğin daha sonraki yüzyıllarda, sanatta teknik yeniliklerin peşinden koşan bir isim olan Rosalba Carriera da yüzeyde alışlagelmiş metodların dışına çıkan bir sanatçı olarak ortaya çıkmıştır.

Carriera’nın dönemine kadar minyatür portreler ortaçağdan beri kullanılmakta olan ve hayvan derisinden parşömenler üzerine yapılmaktaydı. Bu parşömenler üzerinde uygulanan teknik ve sanatçının kabiliyeti ne olursa olsun parşömenin kendi özelliği yüzünden mat ve canlı olmayan görüntüler elde edilmekteydi. Carriera ise minyatür portrelerini üretirken tamamen yeni bir yüzey kullanmaya karar vererek çağına göre avant-garde bir duruş sergiler. Daha parlak bir malzeme olan fildişi üzerine suluboya yöntemini uygulayarak kendisinden sonraki çağlarda da minyatür portre üretimindeki standardı değiştirir (Erkal, 2017).

Resim yüzeylerinin güncellenmesi veya resim yüzeylerine yeni metodlar uygulanması; yüzeyin veya malzemenin geleneksel görünümünün dışına çıkılarak bu malzemelerin maiyetlerinin değiştirilmesi anlamına gelmektedir.

Sanat tarihsel süreç içerisinde birçok farklı yüzey, birçok farklı malzemeyle kurgulanmış ve sürekli olarak yeni bir görünüm oluşturulmasının peşine düşülmüştür. Teknik ile ilgili olarak gelişen resim teknolojisi, 20. yüzyıla gelindiğinde sadece yüzeye uygulanan boya ve türevleri özelinden daha fazlasını kapsayacak bir konuma gelmiştir.

20. yüzyıl ile birlikte malzeme ve farklı mecraların sanat alanında kendilerine üretim ve ifade yöntemi olarak yer bulmaları, disiplinlerarası etkileşimi kuvvetlendirerek sanatın çehresini geliştirmiştir. Bu durum iki yönlü bir dönüşümü barındırmaktadır: malzemenin işlevinin ve kendisinin dönüşümü ile sanat üretimi yapılan yüzeyin -ki resim sanatı da yüzey sınırlılıklarından bu süreçte kurtulur- dönüşümü. Tezin bu bölümünde ise malzemenin kendi karakterinden kaynaklanan değişimlerin sanatta formu nasıl yeniden ürettiği üzerinde durulacaktır.

Kolaj bu noktada yabancı maddelerin resimel yüzeye entegre edilmesi açısından önemli bir noktada durmaktadır. Bu sefer Schwitters'den farklı bir sanatçı üzerinde duralım. Pop sanatın kurucusu olarak anılan, Richard Hamilton'un "Günümüzün evlerini bu denli farklı, çekici yapan nedir?" başlıklı kolajı üzerine yoğunlaşarak resimsel düzleme müdahale etmeye başlayan farklı malzemelerin yüzeydeki dönüşümü izlenebilir (Resim 3.32.).



Resim 3.32. Richard Hamilton, Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici Yapan Nedir?, 26,5 x 25 cm, Kağıt Üzerine Kolaj, 1956

1952-1955 yılları arasında Londra’da bir grup sanatçı, tasarımcı ve sanat tarihçisi; Sembolizmi ve filmlerdeki, resimli dergilerdeki, reklamlardaki, tüketiciye yönelik desenlerdeki kitle imgelerinin sunuşunu inceliyorlardı. Bunlarda değişik bir dünya vardı; kendi yaratıcıları dışında başka kimse tarafından değerlendirilmiyor ve sıkı sıkıya irdelenmiyordu... 1956’da açılan, ‘İşte Yarın’ adlı sergi, mimarisinin ve görsel sanatların ne şekilde bir araya getirilebileceğini gösterme amacı gütmekteydi... ‘İşte, Yarın’ sergisinin afişi olarak Hamilton, günümüzde pek iyi tanınan kolajını yapmıştı. Bu kolaj, sanat dışı kaynaklardan seçilen hazır yapılmış motiflerden oluşuyor ve Batı dünyasından her insanın yaşamını ve düşlerini özetliyordu (Lynton, 2009, s. 285-286).

Lynton’un Hamilton’un eseri üzerine söylediklerine bakıldığında; bu kolajda gerçekleşenin aslında birkaç katmanda kavranabileceği ortaya çıkmaktadır. Birincil olarak, ait oldukları bağlamlardan koparılan ve buluntu imajlar konumuna indirgenen çeşitli görüntüler bir düzen içerisinde bir araya getirilmişlerdir. Böylelikle bütüncül bir görüntü oluşturularak yeni bir imaj oluşturulmuştur. Burada bu tez açısından önemli olan ise, tek başına başka anlamlar ifade eden şeylerin bağlamlarından koparılarak yeni bir düzenlemede yeni anlamlar ifade eden başka şeylere dönüşmeleridir. Başka bir deyişle, buluntu olarak bir araya getirilen nesnelere yüzeyde görüntüyü ve kendilerini yeniden üreterek önceki anlamlarından başkalaşmışlardır.

Arthur C. Danto; eserlerinde cesurca tuval resmi geleneği dışında kalan nesnelere kullanan Rauschenberg için şunları söylemektedir (2013): “Rauschenberg, eserlerinde yorgan, Coca Cola şişeleri, araba lastikleri ve doldurulmuş hayvanlar kullanmıştır. Gerçeklik, sanatın temsil etmesi gereken şeyken sanatın içine dahil olunca, sanata atfedilen anlam da değişikliğe uğramıştır.”

Rauschenberg’in yukarıda yer alan kombine resim adını verdiği, “yatak” gündelik nesnelere sanatın odağına nasıl girdiğine ve resim alanını nasıl dönüştürdüğüne iyi bir örnek olarak verilebilir (Resim 3.33.). Yatak yüzey haline gelerek içinde bulundurduğu tüm bileşenler birer resim elemanına dönüşür. Üç farklı kalınlıkta nesne; (yatak, yorgan ve yastık) yüzeyde yatay katmanlar oluşturması ile birlikte soyut bir kompozisyona dönüşmüştür. Gündelik hayatta, yatakta yatan kişilerin konforunu sağlayan nesnelere konumlarından koparılarak yüzeyde görseli oluşturan elemanlar olarak yeniden üretilmişlerdir. Yatak nesnesinin “yatak” kombine resmi olarak sanatçı tarafından önerilmesiyle süreç tamamlanır.



Resim 3.33. Robert Rauschenberg, Yatak, 191 x 80 x 16,5 cm, kombine resim, 1955

Mart 1958'de, yine Castelli Galerisi'nde, asıl ilgilendiği türden resimler diye ilan ettiği yapıtlarını sergiledi. *Factum I* ve *Factum II* adlı resimlerinde, ödünç alınmış imgeleri ve Soyut Ekspresyonizme özgü fırça vuruşlarını birleştirdi (Resim 3.34.). Bu insani işaretler, basından alınmış olan fotoğraflarda ve takvimlerde gördüğümüz mekanik, amaçlı işaretlere karşı gelir ve sanatçının varlığını haber verirler. Ancak bu resimler, belli bir niyet ya da tutumla ilgili herhangi bir şey açıklamazlar. Anlam bildiren bir şey araştırdığımızda Rauschenberg'in *Factum I*'de kullandığı işaretleri sanki önemi yokmuş gibi benzeterek *Factum II*'de yinelediğini fark ederiz. İlk resmi anlamsız, amaçsız görünür; ressam aynı şeyleri yinelemekle bizi bunu kabul etmeye zorlar (Lynton, 2009, s. 283-284).



Resim 3.34. Robert Rauschenberg, Factum I ve II, 157 x 90 cm (her biri) Kombine Resim, 1957

Rauschenberg'in Factum I ve Factum II resimlerinde de daha önce ifade edildiği gibi buluntu nesnelere ve imgeler, bağlamlarından kopartılarak bir yüzeyde sanatçının iradesi doğrultusunda bir araya getirilerek yeni bağlamlar üretilmiştir. Fakat burada farklı olan bir durum da Lynton'un işaret ettiği üzere; Factum I ve II'nin birbirlerinin kopyaları olmasıdır. Tek başlarına ihtiva edecekleri anlam; yan yana aynı eserin yerleştirilmesi yoluyla başka bir şeye doğru evrilir. Yani kronolojik olarak bağlamları yeniden üretilen buluntu nesnelere ve imgeler, daha sonra kendilerini bire bir kopya olarak yeniden üretmiştir. Bu noktada Barnard'ın "görsel kültürün görevi olan toplumsal düzeni üretmek ve yeniden üretmektir" sözü hatırlanılacak olursa, Rauschenberg'in yaptığı yineleme de anlam kazanır. Kronolojik süreç itibarıyla, dönüşen imge ve buluntu nesnelere, kendi ifadelerini üretmiş ve ardından konumlarını da yeniden üreterek hiyerarşik yapılarını kuvvetlendirmişlerdir. Lynton'un yukarıda alıntılanan ifadelerinde de belirttiği üzere; sanatçı yineleme yaparak izleyiciyi kabul etmeye zorlar.

Rauschenberg'den sonra, sanatta farklı malzemeleri bağlamları dışında kullanarak, gerçeklik ile sanat arasındaki ilişkiyi sorgulayan sanatçılara örnek olarak, savaş sonrası Fransa'da oluşan Yeni Gerçekçi akımın sanatçıları gösterilebilir. Özellikle Daniel Spoerri; resimsel ifadeyi kurgularken tümüyle yabancı nesnelere bir arada kullanarak işlerini üreten bir sanatçı olarak ortaya çıkar. Antmen, Spoerri ile ilgili olarak şunları yazmaktadır;

İsviçreli sanatçı, Daniel Spoerri de Yeni Gerçekçilik akımının manifestosuna imzasını atan sanatçılar arasında yer almıştır. Spoerri, özellikle yiyecek- içecek gibi malzemelerden oluşan atıkları resim yüzeyine yapıştırarak duvara astığı resim /heykel arası yapıtlarıyla tanınmıştır. 1970 yılında Düsseldorf'ta Eat Art Gallery (Yiyecek Sanatı Galerisi) adlı bir galeri açan Daniel Spoerri, bu galeride yiyecek malzemeleriyle sanat üreten sanatçıların yapıtlarını sergilemiştir (Antmen, 2009, s. 178).

Spoerri'nin eserlerinde resim düzlemi bir nevi canlı alan olarak algılanabilir. Üzerinde yaşanmışlığın izlerinin görülebildiği yemek artıkları, aynı zamanda yeme eylemine de işaret eder. İki boyutun dışına taşan gerçek nesnelere ile birlikte yine bu nesnelere resim düzlemi konumuna getirilerek kendi bağlamlarından kopmuşlardır. Fakat burada, organik yapıda olan yemek artıkları için doğal süreç devam etmekte ve eser kendi kendisinin görüntüsünü değiştirmektedir (Resim 3.35.).



Resim 3.35. Daniel Spoerri, Tableau-piege: Restaurant de la City Galerie, 82 x 82 cm, 1965

Bu tez görsel sanatlar alanı üzerinden ilerliyor olsa da sanatın disiplinlerarası bir yapıya sahip olması da göz önünde bulundurulduğunda, diğer disiplinler üzerinden bir örneğin verilmesinin doğru olacağı kanısındayım. Zira farklı disiplinler arasındaki sınırlar eridikçe, çeşitli disiplinler birbirlerinin içerisinde yer alarak yeni türler ve ifade biçimleri doğurmaktadır. Bu noktada, John Cage'in 4 dakika 33 saniye isimli performansı büyük bir öneme sahiptir. Danto, Cage'in performansını şöyle anlatıyor;

Cage, müzikal seslerin neden gamlardaki geleneksel notalarla sınırlı olduğu sorusunu ortaya atmıştı; zira işitsel dünya müzikal kompozisyonda hiç yer almayan seslerle doluydu. 29 Ağustos 1952'de Cage bu soruyu, New York, Woodstock'ta piyanist David Tudor'un çaldığı bir eserle ortaya attı...Parçanın ismi "4'33" ["4 dakika 33 saniye"] idi; bu Cage'in belirlediği performans süresini işaret ediyordu. Parça farklı uzunluklardaki üç hareketten meydana geliyordu. Tudor parçanın başladığını belirtmek için piyanonun kapağını kapattı ve sonra hareketin süresini bir kronometreyle ölçtü. Hareket tamamlanınca piyanonun kapağını açtı. İkinci ve üçüncü seferlerde de aynı şeyi tekrar etti. Tek bir nota çalmadı ancak parçayı tamamladıktan sonra öne eğilerek selam verdi. Cage gerekli olduğunu düşündüğü kadar çok nota kağıdı kullanmıştı. Genellikle Cage'in izleyiciye, sessizliği dinlemeyi öğretmeye çalıştığı düşünülür, oysa onun amacı aslında bu değildir. O daha ziyade izleyicinin hayatın sesini dinlemesini ister (Danto, 2013, s. 33-34).

Cage'in burada yaptığı şey; dinleyicinin aşına olduğu notalar ve gamların dışındaki seslerin de aslında bir müzikal kompozisyon olarak düşünülebileceğini, doğanın kendi seslerinin de dinlenebileceğini göstermektir. Doğanın sesleri Cage'in sessizliğinde bir parçaya dönüşmüş ve o güne kadar kullanılmayan sesler, sessizlikte kendilerini var etmişlerdir. Buradan bakıldığında Cage, çağdaş sanatçılar gibi yeni ve bilinmeyen şeyleri disiplinine dahil ederek disiplininin ifadesini ve dinleyicinin algısını dönüştürmüştür.

Zira sessizliği dinleyen kişi sayısı kadar algıda oluşan doğa “dinlenimi” (burada kastedilen, duyularak oluşan ses izlenimidir) vardır.

Tekrar görsel alandan örneklere dönülecek olursa eğer, iplik ile imajlara müdahale ederek onların ifadelerini değiştiren Maurizio Anzeri’den bahsetmek yerinde olacaktır. Maurizio Anzeri’nin eserleri, iki katmanlı bir yapıya sahiptir. Altta yer alan fotoğrafik imge ve o imgenin sanatçı tarafından dönüştürüldüğu iplikli katman. Belirli kimliklerinin imgelerini alıp iplik yoluyla yeniden düzenleyen sanatçının eserlerinde sanat tarihsel referans da görülebilmektedir (Resim 3.36.).

Anzeri’nin nakış yoluyla yeniden ürettiği portrelerinde nakış, görsel üzerindeki yabancı konumundan tam olarak sıyrılmaz. Müdahale olgusu kuvvetle hissedilmektedir. Yan yana uzun çizgiler halinde işlenen iplikler, uygulanış biçimleri itibariyle transparan alanlar oluştururlar. Dolayısıyla altta kalan imaja dair görünüm bu transparan alanlardan geçerek yüzeyde hissedilmektedir. Siyah-Beyaz fotoğraf bir tür alt resimleme katmanı konumuna indirgenerek, ihtiva ettiği görüntünün nakış yoluyla dönüşmesine tanık olunur.

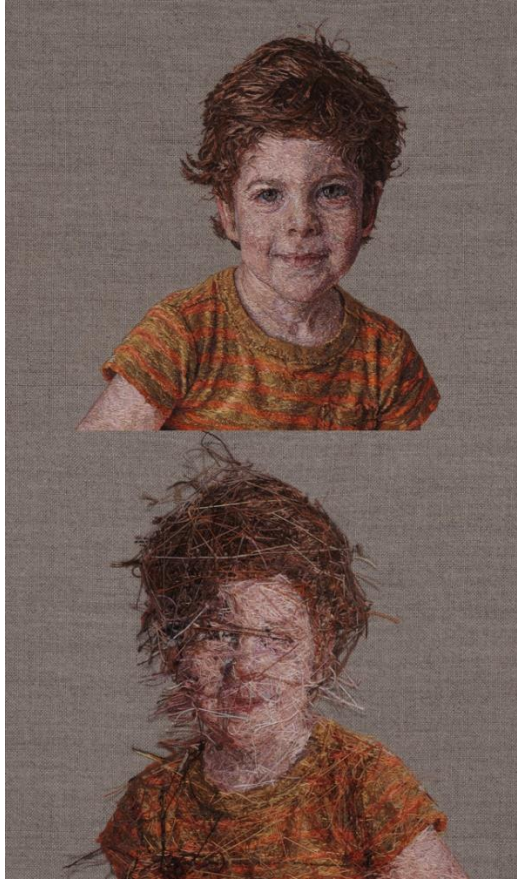


Resim 3.36. Maurizio Anzeri, Mia, 48 x 33 cm, Fotoğraf Üzerine Nakış, 2014

Yüzeyde oluşan nihai görüntü, yeni bir portre önermesi olup aynı zamanda sanat tarihsel referansa da sahip bir konumdadır. Burada kastedilen Francis Bacon’un portreleridir. Bu benzerlik üzerinden hareket edildiği takdirde; Anzeri’nin eserlerinin Bacon’un portrelerinin güncelleştirilmiş önermeleri olarak okumak mümkündür. Elbette

bu öznel bir ilişkilendirme olduğundan bu durumun kesinliğinden bahsedilemez. Zira, The Guardian sanat yazarı Sean O'Hagan Anzeri'nin eserlerini üretim süreciyle değişen görüntüler olarak nitelendirmektedir. Buluntu fotoğrafların üzerine işlenen nakış ile portrenin mayyetinin değiştirilerek üzeri kapatılmış yaşamlar ve kimlikler inşa ettiğinden bahseder. Fotoğraf, nakışın müdahalesi ile bambaşka bir şeye dönüşerek form heykelsi ve şematik hale getirilmiştir. O'Hagan için Anzeri; eski bir tekniği modası geçmiş ve unutulmuş fotoğraflara uygulayarak şaşırtıcı bir şey üretmeyi başarmıştır (O'Hagan, 2013).

Nakış yöntemiyle eserlerini oluşturan başka bir sanatçı ise; Cayce Zavaglia'dır onun eserlerinde ise nakış ana malzeme olarak ortaya çıkar. Nakış ile formlarını inşa ederek yüzeyde nakışın algısını değiştirir. İplikler yan yana gelerek formları oluşturur. İplik ana işlevi dışında kullanılarak yüzeyde resmi oluşturan ana malzeme konumuna gelir. Aslen burada boyanın ham halinin yüzeyde oluşturduğu hareketle resmin oluşmasından farklı bir durum bulunmamaktadır. Burada olan şeyi, iplik yoluyla yüzeyde mimesis üretilmesi olarak da adlandırmak mümkündür (Resim 3.37.).



Resim 3.37. Cayce Zavaglia, Bir Çocuğun Portresi, Ön ve Arka Görünüm

Burada asıl ilginç olan ise, sanatçının eserlerinin iki farklı biçimde de izlenebilmesidir. Zira nakış, teknik itibarile uygulandığı yüzeyin arka tarafında da farklı bir görüntü oluşturmaktadır. O halde sanatçının ortaya koyduğu fotogerçekçi portrelerin arkalarının başka bir hikaye anlattığından bahsedilebilir. Hali hazırda aynı portrenin arka kısmı çok daha ekspresif bir görünümündedir. Sanatçının el hareketlerinin izini taşıyan arka taraf, eserin oluşum izlerini taşıdığı için eserin kendisinin portresi olma konumundadır. Zira, süreç, teknik, tavır gibi unsurların arka alanlarda daha iyi okunabilmesi eserin kendine alternatif bir gerçeklik oluşturmaktadır. Bu durumda Zavaglia'nın eserleri için bu tez özelinde şu söylenebilir: Zavaglia'nın eserleri arka yüzlerinde görünebilir süreç üzerinden kendilerini yeniden üretmektedirler.

Tezin bu bölümünde formun yeniden üretim süreçleri özelinde 19. yüzyıl ve sonrasındaki hazırlayıcı sebepler ve yöntemler üzerinden bir araştırma yapılmış olup; formun yeniden üretiminin bir izleği oluşturulmaya çalışılmıştır. Yapılan araştırma göstermiştir ki; farklı yöntemler kullanarak formu yüzeyde yeniden üretme biçimi, 21. yüzyıla yaklaşıldığında disiplinlerarası bir yapıya bürünmüştür. Zira bu noktaya kadar ele alınan eserlerin, sadece formu yeniden üretmekle kalmayıp bazılarının kavramları da yeniden üreterek kendilerini konumlandıkları görülmüştür. Gelişen düşünce biçimleriyle birlikte kavramın yeniden üretilmesi olgusu üzerinde düşünmek, bu tezin ele aldığı konunun kavranması açısından önemli bir noktada durmaktadır.

3.2 Kavramın yeniden üretimi

“Başlarımız düşünceler yön değiştirebilsin diye yuvarlaktır.”

Francis Picabia

Sanat yoluyla kavramların biçim değiştirmesi, pekişmesi veya yeniden üretilmesi gibi olguları bu tez özelinde ele almak için, öncelikle kavramın bir tanımının yapılması ve onun algı ile zaten yakın olan ilişkisi üzerine birkaç söz söylemek gerekmektedir.

Türk Dil Kurumu güncel sözlüğü kavram için iki ayrı tanım yapmaktadır. İsim olarak kavram: “Bir nesnenin veya düşüncenin zihindeki soyut ve genel tasarımı, mefhum, fehva, konsept, nosyon” ve felsefede kavram: “Nesnelerin veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bir ortak ad altında toplayan genel tasarım, mefhum, konsept, nosyon” (Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr>, 15.03.2018’de erişildi).

Bedia Akarsu tarafından kaleme alınan felsefe terimleri sözlüğü ise kavramı;

Nesnelerin ya da olayların ortak özelliklerini kaplayan ve bir ortak ad altında toplayan genel tasarım; tek bir nesnenin (bireysel kavram) ya da bir nesnel sınıfının (genel kavram) özünü belirleyen, birbirleriyle bağlantılı niteliklerin ya da özel belirtilerin (özelliklerin) bir sözcükte düşünülmüş olan birleşimi. 2. (Klasik mantıkta) Yargı ile çıkarımın sonradan üzerinde kurulacağı en yalın, en temel öge (Akarsu, 1975, s. 163).

Olarak ifade etmektedir. Kavramlar, nesnel dünyanın tecrübe edilmesi ile birlikte insan beyninde belirmeye başlarlar. Yani bu durumu dünyada bulunan herhangi bir şeyin beyinde bir kod ile tezahür etmesi olayı olarak da adlandırılabilir. Nesnel gerçeklikten hareketle oluşmalarından ötürü de, kavramların yaşadığımız dünyadan temellendikleri su götürmez bir gerçektir. Kavramlar üzerinden konuşur ve onlar üzerinden anlarız. Suat Özer bu durumu; “Dil ile dünya arasında ‘kavram’ vardır. Dilde ses dizimine dönüşen dünyadaki olgular değil, o olgulara ait olan kavramlardır ve gösterilen kavramsal özellikleriyle tanımlanır” diyerek özetlemiştir (Özer, 2015). Dolayısıyla, doğada tezahür eden herhangi bir şeyin (olay, nesne vb.) adı konulduğu andan itibaren dilde bir kavram haline geldiğinden bahsedilebilir.

Peki doğada karşılığı olmayan soyut kavramlar için durum nasıldır? Zira bir şeyin soyut olması, onun düşünsel boyutta tezahür ettiği ama nesnel karşılığı olmadığı anlamına gelmektedir. Fakat daha önce de belirtildiği üzere, kavramlar olgular üzerinden şekillenirler. Özer’in de konuyla ilgili olarak dediği gibi; kavramlar; olguların zihindeki tezahürlerinin dildeki adlarıdır. Zira kavramlar çoğu şey için oluşmaktadır. Genel geçer bilgilerin, toplumların paylaştığı dil üzerinden adlandırılmasıyla birlikte o şeylere dair kavramların kolektif anlamda oluştuğundan da bahsedilebilir. Burada önemli olan; bir şeye ister nesnel, iştel duyumsal, ister soyut olsun, dilde ortak bir isim atfetmektir. İsmi atfedilerek tanımlaması bir noktaya kadar yapılan bu şeyler bir kavram olarak dil pratiğinde oluşmaya başlarlar. Buna çok basit bir örnekten hareket etmek gerekirse; “aşk” kelimesi ifade edildiğinde bu kelimenin bir kavram olarak diğer hangi kavramlarla ilişkili olduğu düşünülerek zihinde “aşk” için bir tanımlama yapılır. Her insanda detayları değişebilecek dahi olsa, genel hatlarıyla “aşk” kavramının tanımı toplumlarda aynı şeyi işaret eder. Başka bir örnek daha vermek gerekirse; bu tezin başında yeniden üretim kavramının tanımlanmaya çalışıldığı bölüm okuyucu tarafından eğer hatırlanacak olursa. Bu kavramın neyi içerdiğini ortaya çıkarmak için örnekler, ilişkiler ve başka kavramlardan yardım alındığı görülecektir. O halde kavramların çoğu zaman başka kavramlar ile ilişki içerisinde kendilerini açıklayabildikleri söylenebilir.

Kavramlar, şeylerin hakikatine dair bilgiyi içeren ipuçları olarak da görülebilir. Zira felsefede; “Kavramlar ve kanıtlar, bunların arasındaki düzen ve dilde aldıkları biçim, Yunanlılar tarafından *logos* olarak adlandırılmıştır. Felsefeye yaşam iksirini sunan da işte bu *logos*tur ve kavram, kanıt ‘mantıklı’ düzen ve bunların cisme dönüşmüş biçim olan dilden oluşan dört ana bakış açısı vardır” (Höffe, 2014, s. 12). Höffe’nin söylediklerine bakıldığında kavramın ilişkileri ve dilde olan tezahürleri üzerinden *logos* oluşmaktadır. *Logos* felsefenin yaşam iksiri olarak tanımlandıysa ayrıca felsefenin bilmenin peşinden koşma, ya da bilme aşkı olduğu da bilindiğinde geriye tek kalan, kavram, dil ve felsefe’nin birbirinden ayrılamayacak şeyler olduğunu saptamak olacaktır. Bununla da kalmayıp, Felsefenin; “hem günlük yaşamın, hem de diğer tüm doğa ve beşeri bilimlerindeki her temanın öncüsü” (Höffe, 2014, s. 11) olduğunu söylediğimizde; bilginin peşinden koşan felsefe için kavramların önemini de belirtmiş oluruz.

Dil yoluyla oluşan kavramların felsefe arasındaki ilişki dışında başka ilişkiler de yürüttüğünden bahsetmek bu noktada önemlidir. Zira kavramların düşünce süreciyle olan ilişkisi, onların aynı zamanda algı üzerinde de etkileri olduğunu göstermektedir. Bu tezde algının, duyular yoluyla elde edilen bilgilerin, zihinde o şeylere dair oluşan verileri işaret ettiğinden bahsedilmişti. O halde duyu yoluyla edinilen deneyimler zihinde kategorize edilerek içselleştiriliyorsa bir algı oluşma süreci söz konusudur. Fakat o algının ne ile ilişkilendiği bir soru olarak ortaya çıkar. Duyumlar yoluyla elde edilen verilerin tümünü bir kavram olarak adlandırdığımızda, o kavramın bir algı oluşturmaya başladığından söz edilebilir. Zira duyumlar ile algı diyalektik bir varoluş içerisinde kendilerini sürekli güncellemektedirler. Bu diyalektiğe paralel olarak kavram ile algı arasında da sürekli bir alışverişin olduğunu söylemek de bu noktada yanlış olmayacaktır. Zira kavramlar algı yoluyla dönüşebileceği gibi, algı da kavramlar tarafından oluşturulabilmektedir. Bu durum aslında kavramın kapsayıcılığıyla ilgilidir. Çünkü bir kavram yapısı itibariyle içinde açıklayıcı mekanizma olarak başka kavramları da barındırıyor olabilir. Burada bir örneklemede bulunmak gerekirse konumuz gereği ‘sanat’ kavramı uygun düşer.

“Sanat, gerçek herhangi bir şeyin tekabül etmediği bir sözcüktür. Bu, gerçekten sanattan olanları yani eser ve sanatçıları içerisine koyduğumuz bir çerçeve tasarımı olabilir: Eğer sanat kavramı çerçeve bir tasarımdan daha fazla şeyler anlatıyorsa, sanat kelimesiyle anlatılan, yalnızca eser ve sanatçılara ilişkin gerçeklik tabanında bir şeydir. Yoksa aksi mi geçerlidir? Sanat, onlara köken olduğu sürece mi eser ve sanatçı vardır? (Heidegger, 2007, s. 9).”

Heidegger’in ifadesi aslında sanatın kapsayıcı çerçeve gibi bir üst kavram olduğunu ve bunun içerisini başka başka kavramların doldurduğu anlamına gelmektedir. Eser,

sanatçı, izleyici v.b. tüm bunlar ayrı ayrı kavramlar olarak var genel bir sanat üst kavramını oluşturmaktadır. Bu bileşenlerden bir tanesinde dahi bir değişiklik olduğu takdirde diğerleri onunla olan ilişkileri zedelenmez. Bütünleşik yapı sayesinde üst kavramın tümünde bu değişiklik olmaktadır.

Kavram, algı ve sanat arasındaki ilişkilerin kısaca özetlenmeye çalışılmasının ardından, sanat tarihi özelinden hareket edilerek, sanatın kendi içerisinde oluşturduğu kavramların sanatçılar tarafından nasıl yeniden üretildiği üzerine yoğunlaşmanın yerinde olacağı kanısındayım.

Sanatın gelişiminin karşıt hareketlerin diyalektiği üzerinden şekillendiği bu tezin ilk bölümünde değinilen bir olguydu. Dolayısıyla, sanat tarihi boyunca farklı, eğilimler oluşmuş ve sanatı farklı biçimlerde dönüştürmüştür. Buradan hareketle, bu başlık altında sanatta kavramın yeniden üretildiği yaklaşımlar üzerine durmak için, Dada hareketi ile başlamak doğru olacaktır.

Hugo Ball'ın "Dada Fragmanları"nda sanat tarihine yeni girmekte olan bu kavramı başka kavramlar üzerinden tanımladığını görmekteyiz: "Dada dediğimiz şey, içinde bütün yüksek sorunların yer aldığı, hiçlikten yapılmış bir *harlequin* dansıdır, bir gladyatör jestidir, rezil enkazla yapılan bir oyun, yapmacık ahlak ve bolluğun bir sergilenişidir... (Ball'dan aktaran, Harrison & Wood, 2011, s. 281). Manifestosu yazılan şeyler, tanımlarını oluşturmaya başladıkları andan itibaren kendilerini kavramsallaştırma yoluna gitmektedirler. Bununla beraber Dada hareketinin var olan kavramları dönüştürmek ve onlara başka bir açıdan bakmak isteği de onları yeniden üretme çabası olarak okunabilir. Bu metinde daha önce ele alındığı üzere, kavramlar kendi tanımlarını başka kavramlar ile olan ilişkileri üzerinden yapmaktadırlar. Bu noktada yeni ortaya atılan herhangi bir kavramın da diğer kavramları değiştirmesi veya dönüştürmesi yoluyla kendisini tanınır hale getirmesi gayet doğaldır.

Dada hareketine dönecek olursak; 1. dünya savaşının yıkıcı etkilerinin ardından yaşanan toplumsal şoklar ile birlikte Avrupa'nın insanları mülteciler konumuna indirgendiler. Bilinen her şeyin yok olduğu bir ortamda, yıkımın sonsuzluğunun tek gerçek haline geldiği bir durumda insan ne yapardı? Elbette gerçekliği sorgulayacaktı. Neyin ne olduğunu-ne olmadığını ya da görünen dünyanın aslında görünüp görünmediğini. Böylesine bir sorgulama da neticede o dünyaya dair dile yerleşmiş

kavramların alt üst edilmesi demektir. Hal Foster, “Zoraki Güzellik” başlıklı kitabının başında Andre Breton ile ilgili bir anekdot veriyor; “Andre Breton, 1916 senesinde Saint-Dizler’de bir nöropsikiyatri kliniğinde asistandı. Orada, savaşın sahte olduğuna, yaralıların makyajla üretildiğine, ölülerinse tıp okullarından ödünç alındığına inanan bir askerin bakımını üstlenmişti” (Foster, 2011, s. 11).

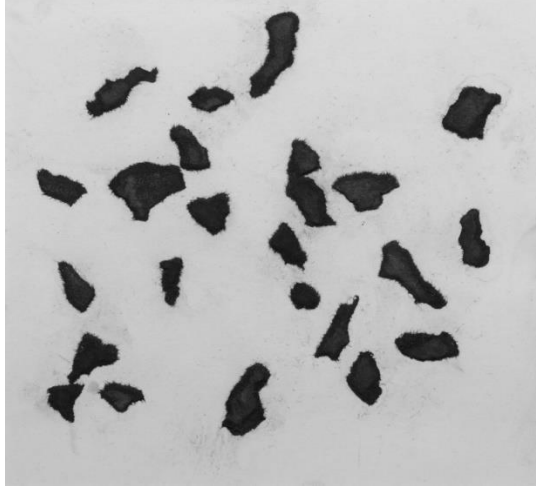
Yer verilen anekdotta bir felaket olan savaşın; sıradan bir asker üzerindeki etkisinden bahsedilmektedir. Öldürme çılgınlığıyla kendinden geçen zümrelerin anlamsızca sürdürdüğü bir katliamın, zihinde, algıda, kavrama becerisinde travmalar yaratacağı aşikardır. Bu durum savaşı yaşayan askerler dışında, kapılarında yaşanan savaşı günlerce izleyen toplumlar için de böyledir. Norbert Lynton, 1. Dünya savaşı ve başlangıcına dair şunları söylüyor “1914’ün büyük olayı savaştı. Her yandan bir sürü adam hızla ve neşeyle silahlanıyor, anaları-babaları, kadınları tarafından cepheye gönderiliyorlardı. Savaşın ulusal yaşantıyı güçlendirip pekiştireceğinden kuşku duyanlar pek azdı.” (Lynton, 2009, s. 123). Hevesle girilen büyük savaşın sonucu olarak karşılaşılan yıkımla beraber gelenek, görenek, toplum yapıları da yıkıldı. Çevresine duyarlılığı üzerinden estetik önermeler yapan sanatçı, böylesine vahşi bir dönüşüm karşısında, söylemini estetik odağından çekerek, şeylerin gerçekliği, odağına kaydırmak durumunda kalmıştır. Burada, toplumsal alanda yaşanan travmanın sanatçıyı doğrudan etkilediği görülmektedir. Zira savaş çığırkanlığı yapan Batı uygarlığının kendi kendisini yok ediş süreci, kendi kültürünün işlevsizleştiği anlamına geliyordu.

Tüm bu sürecin içinde eskinin anlamsızlığına karşı yeni kavramları ve anlamları inşa etmek isteyen sanat akımı olan Dada filizlendi.

Dada’nın tam olarak ne anlama geldiği konusundaki veriler çelişkilidir. Birçok dilde birçok anlama gelebilen “Dada”, kimilerinin iddia ettiği gibi, Rumence “evet”, Fransızca “oyuncak at” anlamına geldiği için mi, yoksa, “bir çocuğun çıkardığı ilk ses: da...da...da” olmasından mı seçilmiştir, kesin olarak bilinmemektedir. Önemli olan, Dada’nın yeni bir “sıfır noktası”nın, “sanattaki yeni”nin ifadesi olmasıdır. 1918 tarihli “Dada Manifestosu”nu kaleme alan Tristan Tzara’ya göre Dada, “Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısaca yaşamın kendisidir...”(Antmen, 2009, s. 122).

Dada’nın yaşamın kendisi olması, aslında dile yerleşmiş ve deneyimler yoluyla oluşmuş kavramların geçersiz kılınarak yeniden yeni tecrübelerle tekrardan inşa edileceğine işaret etmektedir. İşte tam bu noktada Dada’nın sanatçıların yaptıkları da böyle okunmalıdır. Dada’nın üssü sayılabilecek olan Cabaret Voltaire’deki gösterilerde,

Batı uygarlığının tümüne karşı çıkmak amacı esas olan eserler yer alıyordu. Lynton'un deyişiyile; "Gösteriler arasında Satie ile Schönberg'in en son parçalarıyla birlikte, müzik-dışı araçlarla elde edilen 'bruitist' müziğe de yer veriliyordu. Edebiyat ise programda ilkel Afrika şiirler, grup üyelerinin hazırladıkları gelişi güzel seçilmiş sözcüklerden, anlamsız hecelerden oluşan ses şiirleri, yer alıyordu." (Lynton, 2009, s. 124).



Resim 3.38. Jean Arp, Rastlantı Yasalarına Göre, 15.9 x17.3 cm, Kolaj, 1933

Jean Arp'ın yukarıda yapmış olduğu kolaja bakıldığında Dada hareketinin sanatın kavramlarını değiştirme konusunda ısrarlı bir tutum izlediğini görmek mümkündür (Resim 3.38.). Kolajın ismi dahi kendi kendini açıklar niteliktedir. Batı'nın ölçülü ve rasyonel sanat anlayışının tümünden bir kenara atılmasıdır, Jean Arp'ın kolajları. Sanatçının sürecin odağından çıkartılarak, doğanın kendisinin sürece dahil edilmesiyle oluşan rastlantısal kolajlar, çöken Batı uygarlığının görsel eleştirileri olarak ön plana çıkarlar. Lynton bu duruma "Kontrolü, bilinçli olarak bırakma eğilimi" diyor (Lynton, 2009, s. 130).

Jean arp'ın rastlantısal yaratıları bir kenarda dursun, Tristan Tzara'nın da buluntu kelimelerle ürettiği şiirler de dilbilgisinin ve dilin sınırlarını zorlayarak kavramlar ile alakalı algıları değiştirmiştir. Bu noktada algısı değişen kavramların yeni ve tesadüfi olarak doğa, zaman, şans gibi etmenlerle yeniden yazılıyor olması, izleyici/dinleyicinin dünyasını ters yüz etmektedir. Zira şiirler sözcüklerin fonetik bir tını içerisinde bir araya gelerek oluşturduğu anlamlı ifadelerden, fonetik olarak bir araya gelen anlamsız ifadelere dönüşmüştür.

1917 yılında Marcel Duchamp'ın bir pisuvarı R. Mutt olarak imzalaması, ve bir sergiye yollaması meselesi de sanat eserinin bağlamını tümünden dönüştüren bir vaka olarak

okunabilir (Resim 3.39.). Marcel Duchamp'ın vaka ile ilgili olarak kendi ifadelerine yer vermek gerekirse;

Dediklerine göre altı dolar ödeyen her sanatçı sergiye katılabilirmiş.

Bay Richard Mutt bir çeşme gönderdi. Herhangi bir tartışma sözkonusu olmadan bu ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi.

Bay Mutt'un çeşmesini reddetmenin dayanakları nelerdi:

1 Bazıları onun ahlakdışı, kaba olduğuna inanıyordu.

2 Başkaları, onun intihal olduğuna, basit bir tesisat malzemesi olduğuna inanıyordu.

Bay Mutt'un çeşmesi ahlakdışı değil, bunu söylemek, bir banyo teknesinin ahlakdışı olduğunu söylemek kadar saçma. O her gün tesisatçıların vitrinlerinde gördüğünüz tesisatlardan biri.

Bay Mutt'un çeşmeyi kendi eliyle yapıp yapmamasının bir önemi yok. O onu SEÇTİ. Sıradan bir günlük malzemeyi aldı, onu, kullanım anlamının, yeni adı ve bakış açısı altında kaybolmasını sağlayacak şekilde yerleştirdi- o nesne için yeni bir düşünce yarattı.

Tesisat malzemesi demek de saçma. Amerika'nın ortaya koyduğu sanat eserleri onun tesisatlarından ve köprülerinden ibaret (Duchamp'tan aktran Harrison, P. & Wood, C. 2011, s. 283).



Resim 3.39. Marcel Duchamp, Çeşme, 36 x 48 x 61 cm, Porselen, 1917

R. Mutt vakasında önemli olan nokta; sanatçının kendini konumlandığı nokta olarak öne çıkmaktadır. Sanatçı her zaman elini ya da benliğini katarak çeşitli araçlarla eser meydana getirmez. Sanatçı aynı zamanda çoğulluk içinden tekil ve özgün olanı işaret de edebilir. Bu noktada R. Mutt vakası sanata ve sanatçıya dair algının değişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Aynı zamanda, sanatçının çokça üretilmiş nesneyi seçerek bağlamından koparması ve onu sergilemesiyle, intihal yapmadığını da kanıtlamaktadır. Böylesine bir ilişki kurulması, ileride sanatta kendine mal etme kavramının sanatçılar tarafından başvurulacak bir üretim biçimi olmasına kadar ilerleyecektir.

Ayrıca, Duchamp'ın eserinin başka bir öneminden de bahsetmek yerinde olur. Bu eser, Bourriaud'nun postprodüksiyon, kavramının oluşmasında öncül bir noktada duran temellük etmenin ilk kavramsal örneklerinden birisi olarak sayılmaktadır. Başka bir deyişle, hazır nesnenin Duchamp tarafından olduğu gibi bağlamının dışına çıkartılacak şekilde kullanımı, temellük olgusunun bir üretme biçimi olarak kendisine yer bulmaya başladığını da göstermektedir (Koca & Selvi, 2017 S.31-32).

Duchamp'ın ilk temellük önermesini yapmış olması da bu tezin işlenişi açısından kavramın yeniden üretimi başlığı altında bir alt başlık olarak temellük ve postprodüksiyon kavramlarının irdelenerek çeşitli sanatçılardan örneklere yer verilmesi gereğini ortaya çıkarmaktadır.

Kavramın üretilme ve yeniden üretilme metodlarını irdelemeye geri döner isek; Dada'nın üretimlerinde sergilediği karşı duruş ve muhalif tavrı en sonunda Antmen'in dediği gibi (2009) "Gerçek Dadacı, Dada'ya karşıdır" söylemiyle birlikte kendi sonunu getirerek yerini Sürrealist akıma bırakmıştır. Zaten sürrealist manifestoyu kaleme alan kimlik de Dada'dan tanınan Andre Breton'dan başkası değildir.

Breton sürrealizmi (gerçeküstücülüğü) anlatırken onun isim babasının Guillaume Appollinaire olduğunu manifestosunda kaleme alarak, gerçeküstücülüğü şu şekilde tanımlıyor;

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, i. Kişinin düşüncenin hakiki işleyişini -yazılı söz aracılığıyla dilsel olarak ya da başka bir tarzda- ifade etmeye çalışmasını sağlayan, en saf halindeki ruhsal otomatizm. Düşüncenin emrindedir, aklın hiçbir şekilde denetiminde değildir, herhangi bir estetik ya da ahlaki kaygıdan uzaktır.

ANSİKLOPEDİ. *Felsefe*. Gerçeküstücülük düşün her şeye kadirliğinde, düşüncenin kaygısız oyununda bulunan, daha önceden ihmal edilmiş bazı çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine olan inanca dayanır. Bütün diğer ruhsal mekanizmaları kesin olarak yıkmaya ve yaşamın bütün ilkesel sorunlarını çözmek için kendini onların yerine geçirmeye yönelir [...] (Breton'dan aktaran Harrison & Wood, 2011, s. 489).

Breton'un kaleme aldığı 1. Sürrealist manifestodaki tanımlamalardan anlaşılan; sanatçının şeylerin hakikatine giden yolda, nesnelere bağlamlarından ayrılarak dilde yeniden üretildiği bir yol izlediğidir. Bu noktadan bakıldığında Sürrealizm için; Dada'nın mirası açıkça görülmekle beraber, aklın otomatizmi yoluyla dil üzerinden kavramları yeniden üretmeye çalışan bir akım olduğu da söylenebilir. Bu bir nevi hakikati sorgulama biçimidir. Dolayısıyla şeylerin ne olduğuyla ilgili soruların ve cevaplarının yeni bir yorumu olması anlamına gelmektedir. Sürrealizm kavramların yeniden ele alınması ve kabul görmüş tanımların dışına çıkan yeni önermelerin üretilmesidir.

Nesnenin kendisinin baş aktör olarak sunuluyor olması da o nesneye dair anlamın ve algının düşünsel katmanda yeniden değerlendirileceğini göstermektedir. Zira Meret Oppenheim, 1936'da "tüylü kahvaltı" eserini gerçekleştirdiğinde, bir dekor estetiği barındıran rafine zevkleri sembolize eden bir nesneyi bağlamından kopararak gerçeküstücü başka bir nesne olarak yeniden üretmiş ve nesnenin algıdaki yerini de değiştirmiştir (Resim 3.40.). Gerçek dünyada birbiri ile işlev açısından ilişki bulunmayan iki farklı nesne bir araya getirilmiş ve bu "sevimsiz obje" (Lynton'un (2009:192) deyimiyile) oluşmuştur.



Resim 3.40. Meret Oppenheim, Tüylü Kahvaltı, Kürkle kaplı fincan, çay tabağı ve kaşık, fincanın çapı 12 cm., tabağın çapı 24cm., kaşığın uzunluğu 20,5cm. 1936

Sürrealist sanat anlayışı içerisinde, geleneksel üretim metodlarının yeri pek yoktu. Bu tabii ilk sürrealist dalganın bir getirisiydi. Geleneksel metodların meşruluğunu sorgulayan sürrealistler için resim daha sonra kabul edilen bir üretim metodu olarak ortaya çıkar.

Sanat tarihi şimdiye kadar, gerçeküstücülüğü geleneksel kategoriler ("heykel" in yerine bazen "nesnelere" koyarak) ve/veya gerçeküstücülerin kendi tanımları (örneğin, otomatizm, rüya tabiri) üzerinden dile getirdi, halbuki akımın önde gelen figürleri çoğunlukla bu iki bağlamı da sorgulamışlardı. Örneğin, gerçeküstücüler ilk senelerde kuramsal düşüncelerinde resme çok az yer vermişlerdi; 1924 tarihli "Gerçeküstücülük Manifestosu"nda Breton, resmi yalnızca aklına sonradan gelen bir düşünce olarak, çoğunlukla *avant la lettre* [adı konmadan] gerçeküstücü addedilen tarihe geçmiş ressamların oluşturduğu bir listeyi vermek üzere düşüğü bir dipnotta ele almıştı. Resmi en nihayet dikkate aldıklarında ise, amaç çoğu kez başka pratiklerin resimden ruhsal olarak daha keskin ve/veya toplumsal olarak daha bölücü olduğunu savunmak oldu: Başlıkları bile böyle bir terciğe işaret eden, Aragon'un 1930 tarihli "Le Peinture au défi" (Resme Meydan Okuma) manifestosu ve Ernst'ün 1936 tarihli

incelemesi “Au-dela de la peinture” (Resmin Ötesinde) böyle örneklerdi (Foster, 2011, s. 15-16).

“Düşünce akışına statik olarak bakılamaz ayrıca ikincil bir dikkat imgeyi muhakkak çarpıtır”(Foster, H. 2011: 16). Bir önceki cümlede yer alan ifadelerle bakıldığında; düşünce sürecinin başka bir farkındalık tarafından bozularak, düşünsel edimin önünün kesildiğinden bahsedilmektedir. Bu noktada bu durum aslında, gerçeküstücülerin ressamı neden dışarıda bıraktıklarını açıklar gibidir. Doğadan ya da kurgulardan yola çıkarak imaj üreten ressamın bir şeylerin resmini yaparken takındığı tavır, her zaman ikincil bir dikkat gerektirmektedir. Zira resim; aklın süzgeci veya duyuların edimlerinin, bilinçli bir süreç ile iki boyutlu yüzeye aktarılmasıdır. İşte tam olarak bu noktada sürrealist için bir problem mekanizması başlar. Otomatizm resimsel ifade sürecinde nasıl gerçekleşecektir? Sanatçılar bu problemi, yeni imgeler üreterek, bilinç altına nüfuz ederek ya da birtakım işaretler ya da simgeler üzerinden çözümlenmeye çalışmışlardır.

Kavramın yeniden üretilmesi meselesine dönecek olursak; Rene Magritte’in “sözcüklerin kullanılışı” isimli eseri bu noktada hayli önemlidir (Resim 3.41.).



Resim 3.41. Rene Magritte, Sözcüklerin Kullanılışı, Tuval Üzeri Yağlıboya, 64,5 x 94 cm, 1929

Magritte’in ürettiği esere bakıldığında bir pipo imgesi ve onun altında “bu bir pipo değildir” ifadesi yazılmış olduğu görülür. İzleyende kafa karışıklığına sebebiyet verebilecek bu durum, pipo’nun görüntüsü ile onu yalanlayan yazının ifade ettiği durumun karşıtlığı resime bakan kişi için düşüncenin yolunu açmaktadır. Pipo’nun kendisi olmadığı, resmi olduğu durumu açık olmakla beraber, bir pipo resmi ile birlikte bu resmin gösterdiğinin bir pipo değil piponun imgesini barındırdığı söylenebilir.

Benzeşim ilkesine göre öykünülen nesne ile öykünmeci imge arasında kurulan sıradüzensel bir ilişki vardır: aslolan ve mevcudiyetine varlık kazandırılması gereken, öykünülen nesnedir;

imgeler, Aristoteles'e göre asliyeti kusursuzlaştırmakla yükümlü olsalar bile olsa bir kopuşu ve çöküşü imlerler. Bu yüzden nesnesine dışsaldır imgesel olan; nesnenin içselliğini, benzeşimle dile getirmekle olduğu için değer olarak onun altında yer alır (Sayın, 1999, s. 23).

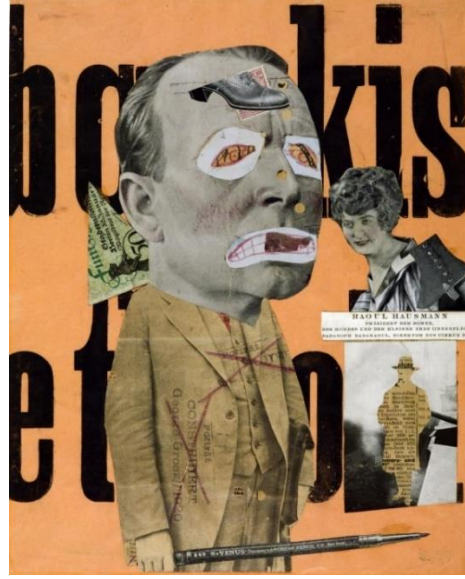
Zeynep Sayın'ın ifadelerinden hareketle; bahsi geçen resmin aslen yansıttığı nesneden bir kopuşu ve çöküşü simgeleyen bir imge haline geldiğinden bahsedilebilir. Ressam bu noktada sadece, imge yaratmakla kalmaz, ayrıca yarattığı imgenin maiyetine dair bir ifadeyi de Fransızca kaleme alarak, kavramları sorguladır.

Bu elbette içine tütün konup yakılacak bir pipo değil, tuval üzerine sürülmüş boyadır. Ama görüntülere baktığımız zaman, böyle sağduyuya dayanan tepkiyi bir yana bırakırız. Görüntüler bizde birtakım duygular uyandırdığına göre, gösterilenle gösteren arasında gerçekçi bir ayrım yapmamız anlamsızdır. Bir anlamda resimde gördüğümüz pipo, cebimizdeki pipodan daha gerçektir. Çünkü gördüğümüz şu ya da bu sapı olan içi kirli ya da ağızlık yerinden bir parça kopmuş belli bir pipo değil, genel bir pipodur. 'Pipo' dediğimiz nesnenin varlığını, kafamızdaki pipo kavramı belirler (Lynton, N. 2009, s. 180).

Lynton'un ifade ettiklerinden anlaşılabilir; resimde gösterilen nesnenin, genel bir pipo'nun imgesi olması durumudur. Dolayısıyla gösterilen bu piponun herhangi bir ayırt edici özelliğinin bulunmaması yani sıradanlığı, onun zihindeki genel kavramına yakın olan bir pipo imajı olduğu anlamına gelmektedir. İşte tam burada bu imajın altında yer alan ifadeyle birlikte o imajın, imajla birlikte zihnimizde oluşan kavramın dönüşümü başlar. Yazı Fransızca bilen bir kişi için anlam ifade etmekle beraber, bilmeyen herhangi bir kişi için aynı anlamı barındırmaz. Bu durumda Fransızca bilen bir kişi için piponun meşrutiyeti sorgulanırken, herhangi başka bir milletten Fransızca konuşamayan biri için bu bir pipo resmi ve altına yazılmış bir yazıdır.

Burada kesin olarak olan şeyin ise aslen görsel dil ile yazının kendisi kullanılarak düşünsel süreçte oluşmakta olan kavramların sorgulanmasıdır. Başka bir deyişle, Magritte, sistematik olarak, resminde var olan şeyleri izleyiciye sorgulatmaktadır.

Sürrealistlerin otomatizm yoluyla imajlar oluşturularak yeni kavramların dile yerleşmesi amacıyla kullandıkları fotomontajları da bu noktada unutulmamalıdır. Rastlantısallık yoluyla oluşan bu imajlar algıyı ters yüz ederek, nesnelere işlevleri dışında yeni işlevlerde göstererek onları yeniden adlandırır. Bir nevi nesnelere dair kavramın da dönüştürülmesi olarak okunabilecek bu durum ile oluşan bu imajlar, yeni isimleriyle birlikte yeni görünümünü kavramsallaştırırlar (Resim 3.42.).



Resim 3.42. Raoul Hausmann, Eleştirmen, 31,8x 25,4 cm, Kolaj,1920

Fotomontaj ile üretim metodları 21. yüzyılda da kendisine alan bulmaktadır. Görsel sanatlar alanı disiplinlerarası bir yapı içerisinde yeni önermeler üretmektedir. Bu durum birçok biçimde kendini gösterebilmektedir. Örneğin bu noktada; 2016 yılında müzik grubu Coldplay'in Up&Up başlıklı şarkıları için çekilen klip, sürrealistlerin fotomontajlarından esinlenilmiş gibi görünmektedir (Resim 3.43.).

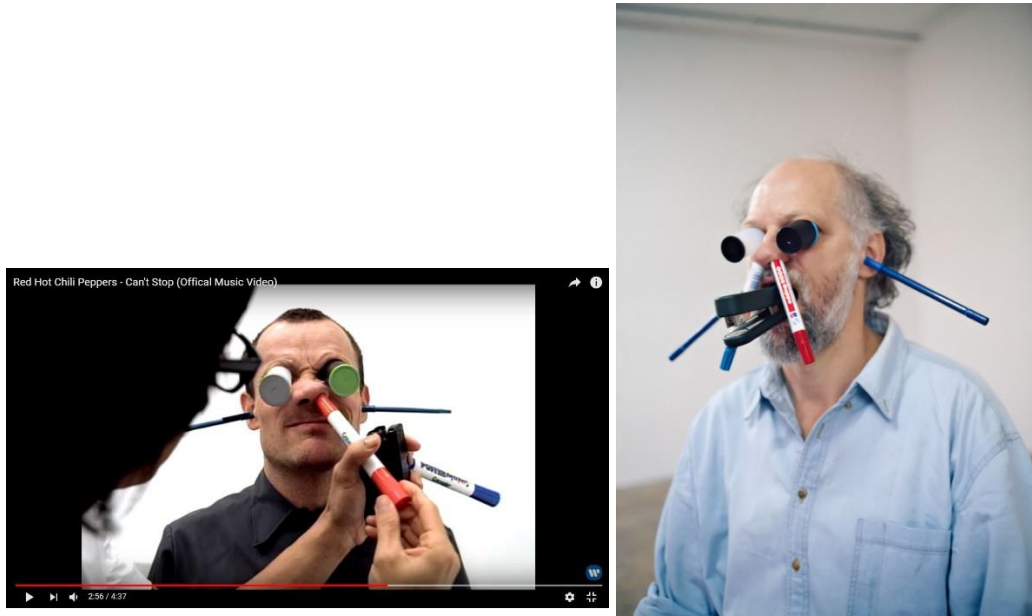


Resim 3.43. Coldplay; Up&up müzik videosundan bir kesit

Coldplay'in müzik videosunda, olmadık nesnelere, hareketli görüntüler olarak bir araya geldiği bir düzen sunulur. Örneğin yukarıdaki görselde yer alan; yeşil bir halının üzerinde koştuğunu filler ve onlara paralel olarak, hareket eden elektrik süpürgesi. Metro istasyonunun boşluğunda yüzmekte olan bir kaplumbağa. Bunun gibi görsel öğeler ile birlikte görsel algının sınırları zorlanarak gösterilen nesnelere dair kavramlar alt üst edilir.

Yeni bir gerçeklik olarak sunulan bu görüntüler, hareketli yapılarından dolayı inandırıcıdır da. Tıpkı Sürrealistlerin belleğe nüfuz etmek istemeleri gibi, inandırıcı hareketli görüntüler de günümüzde algıyı, kavramı sorgulatırlar.

Coldplay'in müzik videosu dışında başka örneklerin de verilebileceğinden söz etmek gerek. Zira, görsel alanın referanslar yoluyla bir tür görüntüler arasılık durumu yaratması olgusu; bilinen bir görüntünün kavramından ve bağlamından koparılarak, başka bir alanda, başka bir amaçla kullanılmasıyla oluşmaktadır. Örneğin, Red Hot Chilli Peppers'ın "Can't Stop" isimli şarkısının klibinde kullanılan görsel yapı, Erwin Wurm'un "One Minute Sculpture"ları ile doğrusal bir ilişki içerisinde görünmektedir (Resim 3.44).



Resim 3.44.: Red Hot Chilli Peppers Can't Stop müzik videosundan bir kare (solda), Erwin Wurm, One Minute Sculpture, c-print, 45 x30 cm, 1997.

Kronolojiye bakıldığında, Red Hot Chilli Peppers'ın müzik videosunda yapılanın, yeniden üretim yoluyla, Wurm'un heykel önermesini video içerisinde başka bir bağlamda sunmak olduğundan bu noktada bahsedilebilir. Böylesine bir yapı farklı metodlar ve farklı alanlar arasında bir iş birliği olduğunu doğrular. Özellikle, Björk'ün video sanatçısı Chris Cunningham ile birlikte, "Art is Full of Love" müzik klibini tasarlamış olması da disiplinlerarası etkileşimin, günümüz sanatı içerisinde kendisine yer bulduğu konusunda doğrudan bir gösterge olarak kabul edilebilir.

Düşünce yoluyla şeylerin hakikatine ulaşma isteği ve kavramların kendilerinin sorgulanabilecek olgular olarak öne çıkmasıyla birlikte, kavramlar ve onların göstergeleri olan nesnelere arasındaki ilişkiler birçok sanatçının da çalıştığı bir alan olarak ortaya

çıkıştır. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren, ön plana çıkan kavramsal sanat ile birlikte, kavramlar sorgulatılarak sanatın ifade alanının genişlemesini sağlar. Sanat artık, belirli disiplinlerle sınırlanmış bir takım estetik üretimlerin alanı olmaktan da çıkar. Burada olan şey aslında sanatın dildeki tanımının değişmeye başlamasıdır. Dolayısıyla da sanat kavramı içerisine yeni olgular dahil olarak sahanlığı genişleyen yeni uygulama alanları oluşur.

Marcel Duchamp'ın pisuvarı bu noktada tekrar odağa oturur. Onun R. Mutt vakası ile ortaya çıkan durum de; sanatçının ve sanat sayılacak şeylerin kavramlarının değiştirilerek sanatçının, sanat eserinin ve sanatın kendisinin konumunun yeniden üretildiğini daha önce söylemiştik. Antmen de bu durumu Duchamp ile doğrudan ilişkilendirmektedir;

Marcel Duchamp, herhangi bir nesneyi ya da eylemi sanat olarak sunmasıyla yaratıcılık olgusunun tarifini değiştirmiş, sanatın geleneksel anlamda beceri ve yeteneğe dayanması gerektiği yolundaki inancı sarsmış, sanatsal beğeniye şekillendiren etkenleri sorgulamış, kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçim önüne geçmesini önermiş ve düşünsel deneyimin önem kazanmasına öncülük etmiştir (Antmen, 2009, s. 194).

Duchamp ile birlikte, sanat eserinin düşünsel süreci, sonuç olarak ortaya çıkan nesnenin ön planına geçmeye başlayarak, onun üretim sürecinde başvurulan yöntemler odaktan çıkartılmaya başlanmıştır. Zira sanatçı her zaman üretmek zorunda değildir. Sanatçı pek ala herhangi bir konum içerisinden sanat ile ilişkili olan şeyi seçebilir veya gösterebilir. Sol LeWitt bu durumu "Kavramsal sanatta fikir ya da kavram, eserin en önemli yönüdür. Bir sanatçı sanatın kavramsal bir biçimini kullandığı zaman, bütün planlama ve kararların daha önceden yapıldığı ve uygulamanın üstünkörü bir iş olduğu anlaşılır. Fikir sanatı yapan bir makine olur."(LeWitt'ten aktaran, Harrison & Wood, 2011, s. 892).

Duchamp ile birlikte disiplinlerin arasındaki sınırlar eriyerek yeni bir yapı oluşturulmuştur. Bu yeni yapı tüm duyuları harekete geçiren sanat üretim biçimlerinin bütünleşik biçimde ele alınmasını kabul etmekteydi. Kavramsal sanat da bu noktada bu ilişkiler ağının sorgulanabildiği bir üretim alanı olarak ortaya çıkmıştır.

Mel Bochner'e göre ideal bir kavramsal sanat yapıtı iki nokta üzerine temmelenir. Birincisi, yapıtın tam bir dilsel karşılığının olabilmesi, yani tanımlanabilir olması ve dile getirildiğinde de yeniden deneyimlenebilmesi, sürekli tekrar edilebilir olmasıdır. İkincisi yapıtın hiçbir şekilde 'aura'sının ya da tekilliğinin olmamasıdır (Antmen, 2009, s. 195).

Antmen'in ifade ettiği; eserin aurasının kaybedilmesi ya da hiç olmaması durumunun daha önce de fotoğraf ile paralel ilerlediğinden bu tezde bahsedilmiştir.

Biriciklik özelinden uzaklaşan eser, artık tekrar edilebilir bir nitelik kazanıyordu. Dolayısıyla burada sanatın kavramsallığının ön plana çıkarılıyorsa durumu da yine eserin biricik olma özelliğinden ziyade düşünsel boyutuyla var olması anlamına gelmektedir. Burada bir ayraç olarak, Andy Warhol'un nesnelere imajlarını tekrar ederek ürettiği eserlerini hatırlamak da yerinde olacaktır. Zira, bir nesnenin mekanik yöntemlerle çoğul imajlarını üretmek onu kendi bağlamından kopararak yeniden üretmektir. Dolayısıyla, izleyiciyi, eserin oluşum sürecinden sonuca kaydırmaktadır. Bunu yaparken de çoğul görüntüleri içermesinden dolayı da, Bochner'ın işaret ettiği kavramsal yapıt normlarına yaklaşmaktadır.

Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" başlıklı eseri de bu noktada, bir şeyin kendi aurasına nasıl uzaklaşabileceğinin bir örneği olarak kullanılabilir (Resim 3.45.).



Resim 3.45. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, yerleştirme, sandalye: 82 x 37.8 x 53 cm, fotoğraf: 91.5 x 61.5cm, metin paneli: 61 x 76.2cm, 1965

Kosuth bu eserinde bir önermede bulunmaktadır. İzleyen, karşısında sandalyenin kendisi, sandalyenin imgesi (fotoğraf) ve sandalyenin sözlük tanımı ile karşılaşır. Peki izleyici için hangisi sandalyedir? Yoksa bu üç şeyin toplamı mı sandalye kavramını oluşturmaktadır? Kosuth izleyiciyi burada zihinsel bir sorgulama yapmaya itmektedir. Antmen'e göre Kosuth (2009) "görsel algıdan dile, dilden kavrama uzanan zihinsel süreçlerin ardındaki dinamikleri irdelemektedir." O halde bu tez bağlamında sanatçının sandalye kavramını yeniden düşünmemizi sağlayacak bir süreci eser yoluyla tetiklediği söylenebilir. Bu süreç aslında kavramın oluşması olgusuna da işaret etmektedir. O halde,

bilinen sandalye kavramı, sanatçının bu üçlü önermesiyle birlikte zihinde tekrar üretilmektedir.

1960'ların sonrasında kavramların sorgulanarak zihinsel süreçte yeniden üretilmesi birçok sanatçı tarafından başvurulan bir yöntem olmuş ve sanatçıların üretim biçimlerini çeşitlendirmiştir. Öyle ki, kavramların tekrar ele alınıyor olması, onlara dair algının değiştiği anlamına da gelmektedir. Dolayısıyla, buradan bakıldığında, Land Art yapan sanatçıların eserleri önemli görsel dönüşümler olarak da düşünülebilir.

Christo ve Jeanne Claude 1971-1995 yılları arasında, 2. Dünya savaşında Nazi partisinin simgesi ve operasyon üssü olan Reichstag'ı beyaz kumaşlar ile sardıklarında, sadece şehir dokusu içerisinde bir eser meydana getirmekle kalmadılar. Bir binayı kendi işlevi ve geçmişinden soyutlayarak ona dair oluşan tüm algıyı da beraberinde değiştirdiler (Resim 3.46.). Bu yeni görkemli yapı, bu yeni önerme, "Reichstag"ın görsel izlerinin dışında bir görünümü barındırarak ona dair algıyı değiştirir. Ayrıca, binanın işlevinin de değişim geçirmesiyle birlikte oluşan bu yeni yapı, bellekteki "Reichstag" kavramını da yeniden üreterek yeni bir görsellik ve onunla bağlantılı yeni bir algı oluşturur. Bununla beraber, çevresinde ilişki içerisinde bulunduğu tüm diğer binalar ile olan mekânsal ilişkilerini de yeniden tanımlar. Yani kent meydanında da bir dönüşüm mevcuttur.



Resim 3.46. Christo ve Jeanne Claude, Paketlenmiş Reichstag, Berlin, 1971-1995

İtalya'da 1960'ların sonlarında sanatçılar, resmi, endüstri ve kültür kurumlarına karşı çıkmakla kalmayıp, sanatın bireysel ifade olarak varolmasının etik bir nedeni olup olmadığını da sorgulamaya başlamıştı. Düşünsel ve tasarımsaldan kaçınarak, doğanın yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedefleyen bu sanatçılar, sanat nesnesi yerine, yaşam koşullarına verdikleri önemle yalnızca gerçek olanı duyumsamak, bilmek ve orta koymak istediler (Atakan, 2008, s. 40).

Nancy Atakan'ın Arte Povera sanatçıları ile ilgili olarak kaleme aldıklarına bakılırsa, bu sanatçıların da kavramsal üretimi benimseyen bir temelden geldikleri görülmektedir. Şeylerin hakikatine ulaşma yolu olarak tasarım sürecini dışarıda bırakıyor olmaları da bir nevi otomatizm ya da buluntu nesnelere ile sanat yapma sürecinin bu grup tarafından da benimsendiğine işaret eder. Antmen'e göre bu grup: "20. yüzyıl sanatının yalnızca malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmamış, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlemlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını genişletmişlerdir (Antmen, 2009, s. 213)."

Doğal malzemelerin süreçlerinin izlenebilir kılınması, organik bir malzemenin geçirdiği dönüşümleri kaydetmek ve izleyebilmek açısından önemli olduğu gibi, aynı zamanda sanatın kavramını da genişleterek, bitmiş bir sürecin ürününün sanat eseri olarak önerileceği kanısının da terk edilmesini sağlamıştır. Başka bir deyişle, sanatçının önerdiği cansız nesnelere yerini, yaşayan, hareket eden, çürüyen nesnelere de alarak, sanatın sadece bir sürecin sonunu değil, aynı zamanda sürecin kendisini de ifade edebileceğini göstermiştir.

Bu açılım ile birlikte gözler bu sürecin kaydedilebilirliği ve sürecin kendisine dönerek, performans, vücut sanatı gibi sanat üretim biçimlerinin oluşmasını da tetiklemiştir. Öyle ki artık yaşayan ve dönüşen bir nesne olarak insan vücudu da bir sanat eseri olarak önerilebilmektedir. Bu noktada kendi vücudu üzerinde estetik operasyonlar yaparak ve bunu lokal anestezi yöntemleri kullanarak performansa dönüştüren Orlan'ın eserleri de unutulmamalıdır. Zira sanatçı performansını gerçekleştirirken, izleyiciyi bu operasyonu canlı olarak izlemeye davet eder. Vücudunu bir oyun alanına dönüştürülerek, çağımızın estetik algısı ve güzellik kavramlarını sorgulayarak bu kavramları kendi üzerinde yaptığı dönüşümler aracılığıyla yeniden üretir (Resim 3.47.).



Resim 3.47.: Orlan'ın Carnal Art adını verdiği performanslarından bir kare, 1993

Orlan'ın performansı, birçok katmanda okunmalıdır. Zira sanatçı, kavramları sorgularken aynı zamanda vücuduna müdahale yapılmasına izin vererek, kendi formunu da yeniden üretmektedir. Dolayısıyla burada gerçekleşen dönüşüm, birden fazla alanda olmaktadır.

Genç İngiliz sanatçı, Marc Quinn Kuzey Londra'daki Saatchi koleksiyonu'nda sergilenen, self (kendi) adlı heykeli yapabilmek için beş aylık bir süreçte vücudundan dört buçuk litre kan aldırdı. İnsan vücudunda bulunan toplam kan miktarına eşit miktardaki bu kan, sanatçının başının dışı alçısından yapılmış kalıbına boşaltılarak donduruldu. Katı formunu koruyabilmesi için kalıp, kanın sıcaklığını eksi altı derecede sabitleyen bir soğutucu kabine yerleştirildi. Görüldüğü gibi heykelin dış yüzeyi ince bir buz tabakası ile kaplıdır ve bu tabaka, heykelin kırılabilirliğine ait belirli imleri yüzeyin altındaki daha çok donmuş kanı sergileyen çatlaklar halinde ortaya koyar. Baş, içerdeki ısıyı koruyan ince bir plastik kübün içine yerleştirilmiştir ve soğutma ünitesini içeren paslanmaz çelikten bir kaide üzerine oturur... ağız ve gözler kapalıdır. Yüz hatlarının bir çeşit huzur ifade etmediğini söylemek güçtür. Sanki sanatçının duyuları içe yönelmiştir... görülebilecek olanın korkusu yüzünden heykel aynı anda, hem "bakmayın" hem de "içinize bakın" der gibidir (De Bolla, 2006, s. 13-14).



Resim 3.48. Marc Quinn, Kendi, sanatçının kanı paslanmaz çelik ve soğutma ekipmanı, 208 x 63 x 63 cm, 1991

Marc Quinn'in kendi isimli eserinin de birçok katmanda izleyiciyi harekete geçirdiğinden bahsedilebilir (Resim 3.48.). Zira, eseri gerçekleştiren maddenin sanatçının kendi kanı olması bile başlı başına kavramı yeniden üreten bir etmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Canlı bir organizmadan alınmış olan kan, bir görünüm ihtiva edecek biçimde kalıba doldurulmuş ve dondurulmuştur. Canlılığını koruyan kan, sanatçının başı olarak izleyenin karşısında yer almaktadır. Yani canlı bir sürecin izleği sürülebilmektedir. Burada kandan oluşan bu büst sanatçının kendisi midir? Yoksa sanatçının bir yansıması mıdır?

Eseri izleyen bir kişi için, bu durum hayli karmaşık bir hal alır. Kan sanatçıya ait olduğuna göre burada görünen görünüm de sanatçının kendisi olmalıdır. Dolayısıyla sanatçıya, ait bu görünüm onun bir yansımasıdır. Öte yandan kullanılan malzeme ve eserin ismi de başka bir şeyi işaret etmektedir. "Kendi" burada sanatçıdan temellenerek yeni canlı bir organizma olarak yeni ve kırılgan bir forma sahip olmaktadır. Dolayısıyla sanatçıya yabancılaşıyor olması da mümkündür. O halde bu eserde görülen şey gerçekten kendi mi olmaktadır?

Yukarıda yer alan tüm bu soruların gösterdiği ise, daha önce de belirtildiği gibi çok katmanlı bir dönüşümün izleyicinin zihninde gerçekleştiği olgusudur. Zira bir şeyin hem kendi olması hem de olmaması durumlarının ikisinde de eserin kavramına dair dönüşümlerin yaşandığından bahsedilebilir. Başka bir deyişle eserin izleyiciye bu soruları

sordurtuyor olması, izleyicinin algısında, eserin temellendiği kavramları yeniden üretme süreçlerini tetiklediğini göstermektedir.

Tezin bu alt başlığında sıralanan örneklerin, kavramı nasıl yeniden ürettikleri, bunu yaparken aynı zamanda başka yeniden üretim süreçlerini de nasıl tetikledikleri görülmektedir. Ayrıca belirli sanat eğilimleri üzerinden hareket edilerek onların kavramların dönüşümlerinde nasıl bir rol oynadıkları üzerine durulmuştur. Ayrıca bu noktada, 20. yüzyıldan itibaren sanatın disiplinlerarası bir yapıya evrilmesi dolayısıyla, özellikle çağdaş örneklerin yeniden üretimi birçok farklı katmanda yaptığı görülmüştür. Bu noktada hem formu hem de formun ifade ettiği kavramı yeniden üreten eserlerden birkaç örnek vererek ilerlemenin yerinde olacağı kanısındayım.

3.3. Çağdaş yaklaşımlar: Formu ve kavramı yeniden üreten eserler üzerine birkaç örnek

Tezin bu bölümünde formu yeniden ve kavramı yeniden üreten sanat eserleri örneklenirken bazı eserlerin yapıları itibariyle hem formu hem de kavramı yeniden ürettiklerine, o eserler üzerinden değerlendirmeler yapılırken değinilmiştir. Bu noktada, Spoerri, Klein, Rauschenberg, Christo ve Jeanne Claude, Orlan, Oppenheim ve Schwitters ve Marc Quinn'in eserlerini formu ve form ile birlikte onlara dair kavramları sorgulatarak çok katmanlı bir yeniden üretim sürecini tetiklediklerini hatırlamak yerinde olacaktır.

Spoerri'nin, yemek masaları, Klein'in modeli bir fırça gibi kullanarak, sanatçı-model-izleyici kavramlarını dönüştürmesi, Rauschenberg'in sanatçının yaşantısını da bir eser olarak sunması gibi örnekler, 20. yüzyılın başından itibaren, yeni olanın izleğinde, var olan kavramların, ve formların dönüştürüldüğü örnekler olarak bu tez özelinde öne çıkmaktadırlar. Tezin ilk bölümü tekrar hatırlanacak olursa, bu çok katmanlı dönüşümü barındıran bir eser olan Olafur Eliasson'un "The Weather Project"inin de bu başlık altında yer verilmesi gereken eserlerden biri olduğu anlaşılacaktır.

Tabi bu eserler bu tez izleğinde daha önceki sayfalarda masaya yatırıldığından; farklı birkaç eser üzerinden bu değerlendirmenin yapılması gerekmektedir. Bunun için de çağdaş sanat alanında aktif olarak üretimlerine devam eden kimliklerin odak noktası olarak ele alınması doğru olacaktır.

Amerikalı sanatçı Gabriel Dawe, geleneksel malzemelerin dışında yeni yaklaşımları benimseyen bir sanatçı olarak üretimlerini gerçekleştirmektedir. Sanatçı, eserlerini karışık tekniklerden yararlanarak üretmekte, özellikle onun “plexus a1” başlıklı yerleştirmesi farklı bir malzeme olarak renkli ipliklerin kullanılarak mekanın algısını dönüştürmektedir (Resim 3.49.).



Resim 3.49. Gabriel Dawe, Plexus a1, renkli iplikler ve kancalar ile iç mekana yerleştirme, 63,5 x 30,4 x 152,4 cm, 2015

Gabriel Dawe’in bu eserine bakıldığında, renkli ipliklerin belirli aralıklarla yan yan kullanılarak yarı transparan bir alan oluşturacak biçimde mekana uygulandığı görülmektedir. Yarı transparan bu görünümle birlikte mekanın algısı değişmektedir. Adeta Newton’un ışığı prizmadan geçirdiğinde elde ettiği renk tayfı gibi Dawe’de mekanın ışığına ipliklerle müdahale etmiştir. Yeni bir mekan algısı önererek, algıyı, boşluğu ve kavramı yeniden üretmektedir.

Gabriel Dawe’in eserleri üzerine bir makale kaleme alan, Alicia Ault makalesinde; Dawe’in kendi sözleriyle bu yerleştirmeleri “boşluk ile sezgisel bir diyalog” olarak tanımladığından bahsetmektedir. Ayrıca Ault için, izleyicinin bu yerleştirmelerin belirsiz sınırları etrafındaki yollarını bulmak durumunda kaldıklarını söylemektedir. Bu durumu Dawe; “Bazen bu ipliklerin nerede başlayıp nerede bittiklerini kestirmenin

mümkün olmadığını, dolayısıyla eseri algılamak ve deneyimleyebilmek için, yerleştirmenin etrafında dans etmeniz gerek” ifadeleriyle dile getirmektedir (Ault, A. 2015)

Dawe’in mekanın algısında meydana getirdiği dönüşüm bir anlamda Olafur Eliasson’un The weather Project’i ile benzeşmektedir. İki sanatçı da mekanın algısal uzantıları üzerine dönüşüm gerçekleştirerek, mekanı izleyiciye yeniden önerir. Buradaki fark, Eliasson mekanın tamamına nüfuz ederek bunu gerçekleştirirken, Dawe, mekanın içinde belli bir alana müdahale ederek mekanı dönüştürmektedir.

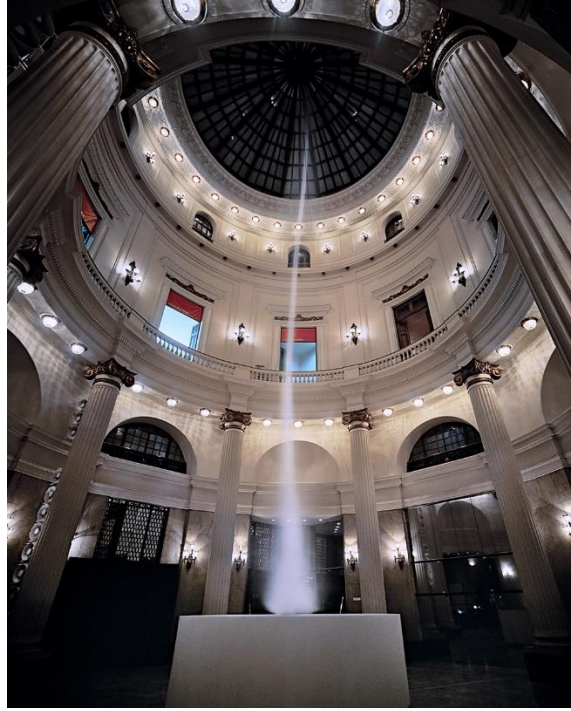
Mike Tonkin ve Anna Liu isimli iki mimar tarafından tasarlanan “The Singing Ringing Tree” isimli heykel de yapısı itibariyle, mekan, uzam, ses kavramlarını yeniden üretmek doğa içerisinde yeni bir önerme yapmaktadır (Resim 3.50.). Sözeri; sanatta yeterlik tezinin “ses” alt başlığında (2016): “The Singing Ringing Tree’de ses, doğanın nefes alması gibidir. Nefes; ses çıkarmanın sıfır noktasıdır. Ses borular ve havanın arasındaki boşlukta bir yerden, doğanın içerisinden duyulur.” ifadeleriyle bu eserin ses ile ilişkisini kaleme almaktadır.



Resim 3.50. Mike Tonkin ve Anna Liu, Singing Ringing Tree (Şarkı Söyleyen, Çınlayan Ağaç), 300cm, Metal, 2006

Bu eserin konumlandığı noktanın dış mekan ve bir tepe olması, Sözeri’nin de işaret ettiği gibi onun yapısı itibariyle rüzgar ile ilişkili olarak sesler çıkarmasını sağlamaktadır. Bu tez açısından önemli olan ise eserin doğanın seslerini etrafında yer alanlara iletiyor olmasıdır. Eser, doğanın bir kuvveti olan rüzgarı alıp, seslere çevirerek, doğanın seslerini yeniden üretmektedir. Bir anlamda, John Cage’in 4’ 33’’ performansının uzantısı gibidir. Cage’in sessizliğin sesini dinleyebilme çabası, Tonkin ve Liu’nun “Singing Ringing

Tree”sinde doğanın sesini dinleyebilmeye dönüşmüştür. Aynı zamanda, yaydığı ses ve titreşimler ile birlikte kendisine doğanın içinde yeni bir ‘Aura’ da üretmektedir eser.



Resim 3.51. Anish Kapoor, Ascension, değişen boyutlarda yerleştirme, karışık teknik, 2003

Bir eserin kendi ‘Aura’sını inşa ettiğinden bahsedilmiş iken, Anish Kapoor’un ascension isimli yerleştirmesine de göz atmak yerinde olacaktır (Resim 3.51.). İzleyici için mistik ve gizemli bir şeydir bu yerleştirme. Burada tam olarak maddeleşmemiş, çeşitli yapay rüzgar hareketleri ile form oluşturmaya çalışan dumanın hareketleri izlenebilmektedir. Hareketli, değişken ve uçucu. Kapoor’un bu eserini tanımlayabilmek aslında onun tanımsız olduğunu söylemek ile mümkün olmaktadır. Sürekli olarak aynı görüntünün izlenememesi de eserin sınırlarının bilinmezliği üzerinden esere dair bir gizem üretmektedir. Dolayısıyla eserin kestirilemeyen sınırları onun tam olarak da kendi olduğu algısını yaratır. Herhangi başka bir şeyden temellenmemiş ya da başka bir şeye özellikle benzetilmemiştir. Duman hareketleri zaman zaman bir hortumu andırırsa da süreç içinde bu görünümü kendi kendine terk eder. Duman organik bir canlıymışçasına boşlukta hareket etmektedir. Başka hiçbir şeye benzemesi ve belirsizliği, eserin kendi aurasını ürettiği anlamına da gelir. Başka bir biçimde söylersek, biricik ve tektir, çünkü herhangi bir zaman diliminde onun gibi hareket eden onunla yüzde yüz benzeşen başka bir şey yoktur. Dolayısıyla yerleştirildiği boşluk içerisinde oraya has bir oluşum olarak ortaya çıkar. Mekan ile kendi bağlamını üreterek, kendi ‘Aura’sını da oluşturur. Yani mekanik

olarak çoğaltılamaz ve yeniden üretilemez. Üretilmeye kalkılırsa dahi, sonuç hiçbir zaman aynı olmayacaktır.

En iyi ihtimal ile bir dumanın hareketlerinin izlenebildiği bir yerleştirme olarak tanımlanabilir bu eser. Dumanın zarif hareketleri ruhani bir görünümü de çağrıştırarak onun kutsal bir şeymiş, kendi başına bir varlıkmiş gibi algılanmasına sebep olur. Hareketli yapı, formunu sürekli olarak yeniden üretir. Hiçbir şeye benzemezliği de ilişkileneceği kavramların bağlamlarını muğlaklaştırarak, dinamik bir yapı oluşturur. Hiçbir şey ile kategorize edilemeyen bu eser, kendine ait kavramları da süreç içerisinde yeniden üretmektedir. O halde bunca belirsizlik ile birlikte bu eserin ne olduğu sorusu bir türlü cevaplanamaz. Aslında başka bir açıdan okunursa, Kapoor, şeylerin hakikatine ulaşmıştır. Sadece kendi olan ve herhangi bir şeyden temellenmeyen, ruhani bir varlık üretmiştir. Kapoor'un eseri için seçtiği ismin de "Ascension" (Göğe Yükseliş) olması eserin mistik havasına ayrıca katkıda bulunmaktadır.

Bu alt başlıkta örnek gösterilen üç eserin formu ve aynı zamanda form ile birlikte kavramı nasıl yeniden ürettiği görülmektedir. 3. Bölümün başından itibaren iki ana yapıya ayrılan 19. yüzyıl sonrasında yeniden üretim biçimlerinin birlikte görüldüğü bu çağdaş örnekler; 21. yüzyılın çoğulcu yapısını yansıtmak açısından önemli bir noktada durmaktadır. Tezin bundan sonraki kısmında ise Duchamp'tan itibaren sanat tarihinde önemli bir noktaya gelen temellük etme kavramı irdelenecektir.

3.4.Yeniden üretim, temellük ve postprodüksiyon ilişkileri üzerine

"Temellük bir yöntem olarak sanatta temsil etmenin altında yer alan klişelerin sorgulanmasını sağlar."

Hal Foster

Tezde daha önce ele alındığı üzere, sanat üretimi gerçekleştirilirken çağlar boyunca birçok biçimde, resimsel aktarımın eserler üzerinden yapıldığından bahsedilmişti. Ancak 19. yüzyıl sonrasında oluşan bu aktarma biçimlerinin, kavramların da yeniden üretilebilirliği fikriyle birlikte, sanatsal bir üretim biçimi olarak 'temellük'e evrildiği görülmektedir.

Burada anlaşılması gerekenin; herhangi bir alıntılama metoduyla, sanatın kendini direkt referans alarak onu değiştirme çabası gütmenden olduğu gibi kullanılması olgusu olduğu açıktır. Bunu yaparken de "Temellük bir davranış biçiminden bir sanatsal forma

dönüşürken yayın olarak kendini bazen kopya ya da espri kopya bazen de pastiş olarak göstermiştir (Koca & Selvi, 2017).”

Konunun işlenişi gereği daha önce “Pisuvan”ına yer verilen sanatçı, Marcel Duchamp bu noktada tekrar gündeme gelmektedir. Pisuvan’ın sanat tarihinde yaptığı şey; bir nesnenin tüm bağlarından soyutlanarak sanatçı tarafından seçilmesi ve yeni bir sanat nesnesi olarak önerilmesiyle birlikte, hazır nesneyi bir kavram olarak önermektir. Hatta Duchamp bununla da kalmayarak, “tuvallerin karışılmış, müdahale edilmiş yapıtlar oldukları” ifadesiyle “bütün yapılmış resimlerin birer hazır yapıt” olduğunu söylemiştir (Can, 2018). Burhan Yılmaz (2015): “Duchamp’ın pisuvan adlı yapıtı, postprodüksiyon, temellük etme ve manipülasyon gibi yöntemlerin sanatsal bir strateji olarak ilk kez kullanıma açıldığı eserdir.” İfadeleriyle de makalesinde bu durumu desteklemektedir.

Hazır yapıt kavramının bu noktada önemli olduğunu söylemek gerekir. Zira hazır yapıt kavramı ile birlikte, sanatçı; hazır nesnelere bir eser olarak göstermiş ve sanatta bir kırılma yaşanmıştır. Bu kırılmanın neticesinde, hazır nesne kullanımının bir çeşit özgünlüğün terki olup olmadığı tartışmaya açılmıştır. Özgün, biricik ve tek olma olgusunun sanatın ana izleği olmasının da çağ içerisinde terk edileceğinin bir göstergesidir bu tartışmalar. Bourriaud bu durum için; “Kendi işlerini diğer insanların işlerine yerleştiren bu sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, hazır nesne-orijinal iş arasındaki geleneksel ayrımın kökünün kazınmasında rol oynuyorlar” (Bourriaud, 2004 s. 22) ifadelerini kullanmaktadır. Bourriaud’nun da ifade ettiği üzere özgünlüğün bir kıstas olmak durumundan kaldırılması ile birlikte, yeni sanat için yeni metodlar geliştirilmiştir. Burada bahsedilen sanat tarihsel süreç içerisinde sıkça başvurulan alıntılama metodunun bir sonraki noktaya evrilmesi durumudur.

Okuyucu hatırlayacak olursa, sanatta alıntılama olgusuna dair örnekler bu tezin ikinci, bölümünde usta, çirak ilişkileri dahilinde ele alınmıştır. Usta çirak ilişkilerinin dışında çağlar arasında farklı üsluplar dahilinde alıntılama biçiminin de sanat tarihinde ortaya çıktığını söylemek de bu noktada doğru olacaktır.

Örneğin Tiziano Vechellio’nun “Urbino Venüsü”nün manet tarafından “Olympia” olarak tekrar ele alınması bu durumun en çok bilinen örneklerinden birisidir (Resim 3.52.).



Resim 3.52. Tiziano Vechellio, Urbino Venüsü, 117 x 69 cm Tuval Üzeri Yağlıboya 1538 ve Edouard Manet, Olympia, 130 x 190 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1863-65

Yukarıda yer alan iki resimde de benzerlikler oldukça belirgin bir biçimde göze çarpmaktadır. Manet, bir tanrıça olan Urbino Venüs'ünü dönüştürerek ve tüm bağlamlarından soyutlayarak yeniden üretir. Bunu yaparken, Baudlaire'nin ifadesiyle resme (2003:52): “Birçok Parislinin ‘sahip olduğu’ namı ve ‘kirliliği’ bir fahişeyi yeleştirir.” Burada olan şey tezde daha önce değinilen, sanat eserinin “Aura”sının fotoğraf makinesi tarafından parçalanmasına benzemektedir. Erdem oğuz ise bu yeniden üretimi şöyle ifade ediyor (2017): “Manet *Olympia* ile orijinalin yerine yepyeni bir orijinal yapmakla kalmamış, aynı zamanda günümüze değin çok sayıda sanatçı tarafından temellük edilerek, adeta temellük sanatının sembolü haline gelmiş olan bir ikon yaratmıştır.”

Oğuz'un da ifade ettiği gibi postmodern dönem içerisinde de bu alıntılama biçimi devam eder. Zira, yeni oluşturulan eserlerde, orijinali olduğu gibi kullanmak bir yöntem haline gelmiştir. Yasumasa Morimura bu noktada, Manet'nin dönüştürerek yeniden ürettiği *Olympia*'yı fotoğraf tekniği ile temellük ederek yeniden üreten bir örnek olarak ortaya çıkar (Resim 3.53.).

Tiziano Vechellio, Edouard Manet ve Yasumasa Morimura'nın kronolojik örnekler olarak verilmesiyle birlikte, sanatçıların üretim metodu olarak ortaya koyduğu temellük yönteminin tanımlanması işine girişmek gereği ortaya çıkmıştır. Bu tanımlama yapılmadan önce şunu da söylemek gerekir. Morimura'nın eserleri temellük üzerinden hareket ederek başlayan, fakat Bourriaud'nun “Postprodüksiyon” kavramı ile daha çok ilişki içerisinde işlerdir. Dolayısıyla temellük kavramının tanımlanması tamamlandığında bu esere “Postprodüksiyon” dahilinde geri dönecektir.



Resim 3.53. Yasumasa Morimura, Portre (İkizler) Portrait (Futago), Fotoğraf, 1988

Temellük; Türk dil kurumu sözlüğüne göre “kendine mal etme” anlamı taşıyan Arapça kökenli bir kelimedir (Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr>, 24.05.2018’de erişildi). Buradan anlaşılacağı üzere kelimenin başkasının olanı kendinin sayma durumunu ifade ettiği açıktır. Sanat alanında ise “Temellük” kavramını Erdem Oğuz (2017) şöyle tanımlamaktadır: “Temellük sanatı ifadesi, günümüzde sanatsal anlamda esinlenme, gönderme, alıntılama, espri kopya ve pastiş yöntemlerini içeren bir çatıyı tanımlamak için kullanılmaktadır”. Oğuz’un bu noktada, sıraladığı yöntemlerin aslen genel bir çatıyı ifade etmesi durumuna bakıldığı takdirde; temellük etme yöntemleri üzerinden bir tanımlama yoluna gittiği görülmektedir. Aslen bu yöntemler kavramsal düzeyde eklektik bir birleştirme işine dair olgulardır.

Sanat Eleştirmeni Nicolas Bourriaud, eklektik bir şekilde yapıt üretme ve sahiplenme durumlarını nitelemek için Türkçe’de ‘üretim sonrası’ anlamına gelen postprodüksiyon (Temellük) sanatını bilgi çağının küresel kültürün hızla yayılan karmaşasına bir tepki olarak görür ve yapıtlarını başka sanatçıların işleriyle birleştiren sanatçıların da, özgün yaratım ve kopya, hazır yapıt ve özgün yapıt arasındaki ayrımın kalkmasında rol oynadığını belirtir (Koşar’dan aktaran Can, 2018).

Can’ın aktardıklarına bakıldığında da temellük kavramı ile Bourriaud tarafından ortaya atılan postprodüksiyon kavramının komşu kavramlar olduğu anlaşılmaktadır. Erdem Oğuz (2017): temellük yapmayı bu yolla eser üretmenin birincil ve ön koşulu olarak tanımlayarak buradan hareket edilebilecek iki yön olduğunu söylemektedir. Birincisi bir eğitim metodu olarak sanat tarihi ve sanat eğitimi gibi alanlarda kendisine yer bulan repröduksiyondur. İkinci yön ise temellüğün oranının belirsizliği üzerinden şekillenir. Yani eserin orijinal eserden ne kadar temellük edildiği sorusu üzerinden

hareket eder. Böylelikle de repröduksiyon ile postprodüksiyon arasındaki temel farklar gözle görülür hale gelir. Dolayısıyla bu üretim süreçlerinin sonunda kopya olan eserin orjinalin yerine geçerek yeni bir orijinal yarattığı olgusu unutulmaması gereken bir açı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Postprodüksiyon, televizyon, film ve videoda kullanılan görsel işitsel sözlükten alınmış bir terim. Sözcük kayıt edilmiş materyale uygulanan bir dizi işlemle ilgili olarak kullanılmaktadır: Montaj, başka görsel ya da işitsel efektler. Postprodüksiyon, hizmet endüstrisi ve yeniden işletimden geçirmeye bağlantılı bir dizi etkinlik olarak, endüstriyel ve tarımsal sektöre yani ham materyallerin üretilmesinden tümüyle farklı olan üçüncü bir sektöre aittir (Bourriaud, 2004, S. 21).

Hal Foster'ın "Gerçeğin Geri Dönüşü" başlıklı kitabında değindiği ikinci avangard hareketin (ki yazarın kast ettiği ilk avangard hareketin ardından yaşanan büyük toplumsal olaylar sonucunda yeni avangardın hazır nesneyi ve önceden yapılmış olan eserleri tekrar eser olarak önerme süreçleridir) serimlendiği yer olan 90'ların sanat üretim biçimlerine getirdiği bir kavramsal çerçevedir postprodüksiyon. Ali Akay, Bourriaud'nun, *İlişkisel Estetik* kitabına yazdığı ön sözde hazır nesnenin alıntılanarak kullanıma açıldığı bir oyun alanının oluştuğundan bahseder.

1990'lı yıllardaki sanatsal çıkışın ele alınışı Nicolas Bourriaud'nun *İlişkisel Estetik* adını verdiği sanatsal çalışmayla yeni bir açılıma girmişti. 1990'lı yıllarda sanat, güncel sanat olarak daha önce var olan formlardan, eserlerden ve kullanımlardan yola çıkarak çalışmaya başlar. Gitgide daha çok sanatçı var olan eserlere göndermelerle, onlarla ilişkiye girerek çalışmalar gerçekleştiriyor. Bourriaud'ya göre, "kültürel ürünler yorumlanıyor ve yeniden yorumlanıyor"(Akay, 2010. S.7).

Kültürel ürünlerin yorumlanıp yeniden yorumlanması noktasında; sanatçının biriciklik ve teklik gibi kavramları tartışmaya açması durumu tekrar devreye girer. Orjinali kuşatarak ona sahip olan "temellükçü", üretim metodunu reproduksiyondan, postprodüksiyona çevirdiğinde; yorumlama ve dönüştürme yoluyla yeniden üretmeye başlamış demektir.

Tam da bu noktada Yasimusa Morimura'nın futago portresine geri dönülürse, sanatçının eserinde sanat tarihinde çokça tekrar edilen,, alıntılanan eserini fotoğraf yoluyla yeniden gerçekleştirirken, temellükten hareket ettiği fakat oradaki kültürel göstergelerle oynayarak daha çok sanatçının mensup olduğu japon kültürü ile ilişkilendirdiği görülmektedir (Resim 3.53.). Manet'nin eserindeki kedi, japon kültüründe çokça kullanılan bir hazır nesne olan el sallayan kedi figürü ile yer değiştirmiştir. Yatakların üzerine örtülen örtüler, Japon kültürünün izlerini taşımaktadır. Başka bir deyişle, sanatçı "orijinal mizansende yer alan kültürel işaretçi sayılabilecek nesnelere

(sembolleri) doğu kültüründen nesnelere hem karakteri hem de kompozisyonu tamamlayan unsurları Japonlaştırır” (Oğuz, 2017).

Yukarıda açıklaması yapılan ve rneği verilen Morimura’nın eserinin, temellkle başlayan serüveninin postprodksiyonun araçlarını kullanarak ve yeniden kurgulayarak oluşturulduğu görülmektedir. Bu yöntemler elbette Bourriaud’nun işaret ettiği üzere 90’ların sanatının izlediği stratejileri kapsamaktadır. Zira, Bourriaud da İlişkisel estetik kitabında (2005 s. 34): “Bu durumda, sanatsal pratiğin özü, birtakım özneler arasında ilişkilerin keşfedilmesinde yer alır; her sanat yapıtı, ortak bir dünyada yer almaya yönelik bir öneri; her sanatçının işi de, dünyayla kurulan ilişkilerden bir demet olur; bu ilişkiler başkalarını doğurur ve bu böylece sonsuza dek devam eder” ifadeleriyle sanatın döngüsünü ve stratejilerinin de bir ilişkiler açı ile sonsuza dek süren bir yapıda olduğunu olumlamaktadır.

Bu noktada, sanatçılar ve eserler üzerine yoğunlaşmak gerekmektedir. nceki sayfalarda genel hatları çizilmeye çalışılan, temellük, postprodüksiyon ve yeniden üretim arasındaki ilişkinin, görsel materyaller yoluyla pekiştirilmesi doğru bir hamle olarak gzlmektedir.

Kendine mal etme (temellük) sanatıyla ilgili olarak; birkaç tane farklı metodun sanatçılar tarafından benimsendiğini ifade etmek burada doğru olacaktır. rnek olarak eklektik bir yapı içerisinde, eserlerini birden fazla başka eseri ödünç olarak kurgulayan ve kendine mal eden Herman Braun Vega’nın eserleri, birçok farklı eserin olduğu gibi alıntılanarak kavramlarının ve bağlamlarının yeniden üretildiği temellük sanatı önekleri olarak ortaya çıkar (Resim 3.54.).



Resim 3.54. Herman Braun Vega, Central Park’ta Sakin bir Pazar Günü, Tuval zeri Yağlıboya, 254 x 203 cm, 1999.

Herman Braun Vega'nın eserlerine bakıldığında, sanat tarihi referansları açıkça görülmektedir. Her açıdan eserin alıntılarla oluşturulduğu okunabilmektedir. Bu tipte bir alıntılama da daha önce bahsedildiği üzere, yeni bir kurgu oluşturmak amacıyla eklektik bir üslupta kullanılmıştır. Vermeer'in eserinin Picasso'nun eserini ürettiği bir süreç göze çarpmaktadır. Koca ve Selvi bu resim için (2017): "Hollandalı, Barok ressam Jan Vermeer parkta Pablo Picasso'ya ait Guernica resmini çizmektedir. Resmin solunda ise zenci bir polis resmedilmiştir. Böylece birden fazla zaman dilimi tek bir anda görselleştirilmiştir" demektedirler.

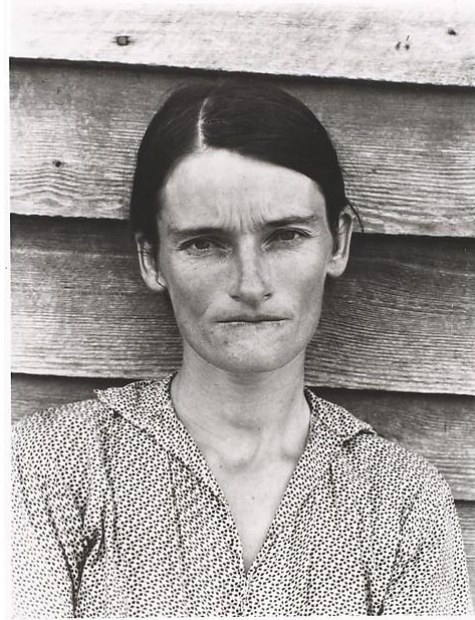
Belki de sanat tarihinde, temellük edilerek en çok yeniden üretilen eser olarak göze, Leonardo da Vinci'nin eseri çarpmaktadır. Duchamp'ın "L.H.O.O.Q." ismiyle fotografik referansını dönüştürerek yeniden üretmesi, Banksy'nin "Mona Lisa Gülüşü" ismiyle kocaman bir gülen surat emoji şablonu ile yeniden üretmesi ya da Warhol'un bu eseri, bir yüzeyde çok kez tekrar etmesiyle birlikte, Koca ve Selvi'nin deyişiyle (2017) "ikon kırıcı tavır olarak alıntılama" da bir yöntem olarak ortaya çıkar. Elbette burada olan şey; bu tezde daha önce değinilen, nesnelere kendi bağlamından koparak, orijinalin yerine yeni orjinaller önerilmesi durumudur. Bu yapılırken de orijinal sanat eserinin kendisine ait aurasının yıkılması söz konusudur (Resim 3.55.).



Resim 3.55. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. (solda), 1919 Banksy, Mona Lisa Gülüşü (sağda)

Dünya boğuluncaya kadar dolmuş durumda. İnsan her taşa izini bıraktı. Her söz, her imge, kiralanan ipotek edildi. Bir resmin, içinde çeşitli imgeler olan bir uzam olduğunu, imgelerin hiçbirinin özgün olmadığını, karışık çakıştığını biliyoruz. Bir resim kültürün sayısız merkezinden derlenen alıntılar dokusudur. Bouvard ve Pecuchet adlı o ebedi kopyacılar gibi biz de aslında resmin doğruluğu olan derin gülünçlüğü belirtiyoruz. Hep bir arka kapı olan bir jesti taklit edebiliriz, hiçbir zaman özgünü değil. Ressamın ardından gelen intihali artık içinde tutku, mizaç, duygu, izlenim taşımaz, bakarak çizdiği bu dev ansiklopedi vardır sadece. Seyirci bir resmi oluşturan bütün o alıntıların eksiksiz hepsinin üzerine kazındığı bir tablettir. Bir resmin anlamı kökeninde değil, hedefinde yatar. Seyircinin doğumu ressamı kaybetmek pahasına olmalıdır (Levine'dan aktaran, Harrison & Wood, 2011 s. 1090)

Sherrie Levine'in kendi işleri üzerine yaptığı açıklamadan anlaşıldığı kadarıyla; sanatçı her şeyin yapıldığı bir dünyada, üretilebilecek hiçbir imgenin özgün olmadığını, dolayısıyla da yapılabilecek tek şeyin temellük yoluyla sanatçının aktarmak istediği olgulara yönelebilmekte yatar. Bu noktadan bakıldığında da Levine'in temellükleri haklı bir zemine oturmaktadır.



Resim 3.56. Sherrie Levine, Walker Evans'ın ardından: 4, Fotoğraf, 12.8 x 9.8 cm, 1981

Walker Evans'ın buhran günlerinin portrelerini kendine mal ederek kavramsal bir yeniden üretim gerçekleştiren Sherrie Levine, bu yol ile aynı zamanda sanat tarihinin katı ataerki yapısına da saldırarak, orijinalliği sorgulamaktadır (Resim 3.56.). Sanatçının Duchamp'ın çeşmesini de temellük ederek bir Levine eseri olarak önerdiğinde de sanatçı kültü olgusunu bozarak, önceki orjinalin bağlamını, kavramını ve hatta 'Aura'sını da yeniden üretmektedir.

Ayrıca, Barbara Kruger'ın da eserleri de temellük yoluyla başlar. İlişkileri/alıntıları açıkça okunabilen bu eserlerde de Kruger, temellük yoluyla sanatsal sürecini başlatır.

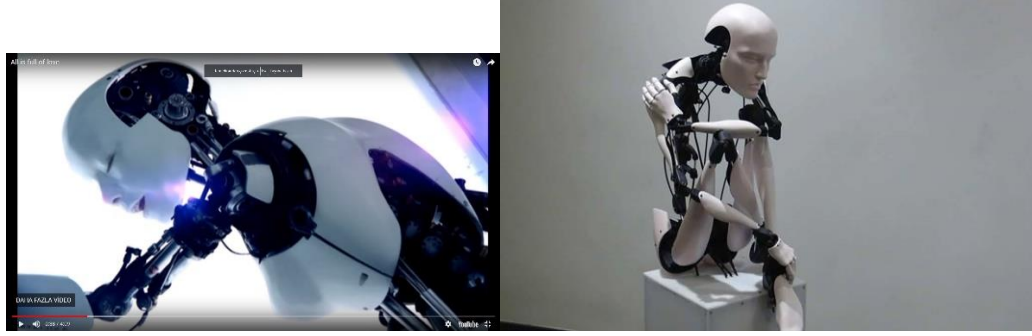
Daha sonra üzerine eklediği slogan ifadelerle toplum yapısını, sosyal statüyü, güncel konuları, toplumsal olayları, kararları eleştirir (Resim 3.57.).



Resim 3.57. Barbara Kruger, Your Body is a Battleground, fotoğraf, 284 x 284 cm, 1989

Bu tezde daha önce değinilen Björk'ün "Art is Full of Love" isimli müzik videosuna bakıldığında; makineler tarafından üretilen bir robotun Björk'ün yüzünü de kendisine alarak sibernetik bir yaşam formu izlenmektedir. Bu tez açısından önemli olan kısım ise, Liam Cunningham ile birlikte hareket edilerek çekilen klipte, makine ve insan arasındaki benzerliklerin görsel olarak irdelenmesi olarak okunabilir. Buna karşın bu başlık altında klibin başka bir önemi daha bulunmaktadır.

Server Demirtaş'ın kinetik heykelleri incelendiğinde, Björk'ün klibi ile arasındaki benzerlikler açıkça görülmektedir. 1999'a tarihli müzik klibindeki robotlara form olarak oldukça benzeyen Demirtaş'ın hareketli heykelleri de bu tez bağlamında, Björk'ün klibindeki robotların yeniden üretimi olarak okunabilir. Buradaki fark ise Björk'ün robotları dijital ortamda var olmakta iken, Demirtaş bahsi geçen formları bir heykel olarak önererek yeniden üretmektedir. Yani Björk ve Cunningham'ın yarattığı, Demirtaş'da başkalaşmış bir form ve farklı bağlamlarda yeniden ele alınarak yeniden üretilmiştir (Resim 3.58.).



Resim 3.58. Björk'ün Art is Full of Love isimli müzik videosundan bir kare (solda) Server Demirtaş, Düşünen Kadın, DC Motor, mekanik sistemler, derlin, polyester, paslanmas çelik, hareket sensörü, 151 x 38 x 53 cm.

Yukarıda görseli verilmiş, yerel ve güncel örneğin ardından, bu tez bağlamında sanatta alıntılama olgusunun kuvvetli bir üretim metodu olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. Bu tip ilişkiyel yapıların çokça başvurulmuş bir yol olduğu sanat tarihinden örneklerle dolu olmakla beraber, sanatta temellük etme stratejisinin meşruluğu halen sorgulanmaya devam etmektedir. Birçok sanatçı, telif hakları davaları ile uğraşmakta ve bu davaların sonuçlarına göre var olmak ya da yok olmaktadır. Bu noktada, alıntılama, temellük etme, postprodüksiyon veya yeniden üretim gibi kavramların sanat tarihi ve kurumlar tarafından kabul edilebilirliğine dair süreçlerin devam ettiği görülmektedir. Ülkemizde yer alan sanatçı ve akademisyen Ferhat Özgür'de sanatata için yazdığı yazısında da bu duruma işaret etmektedir. Özgür'e göre de sanat zaten kendi içerisinde türlü etkileşimler ve aşırımlar yoluyla yeni eserleri tarih boyunca üretmiş ve sanatın tarihinin süreçlerinin tümünde yeniden üretim metodları kullanılmıştır (Özgür, 2018).

Bir üretim, yeniden üretim ve temellük yöntemi olarak sanatta ortaya çıkan "reenactment" (yeniden canlandırma) olgusu da önemli bir noktada durmaktadır. Giderek daha çok sanatçı kültürünü dışlamaya yönelen eğilimlerle birlikte, performans sanatının çerçevesi de yeniden üretilmektedir. Jeremy Deller'ın yeniden canlandırmaları da toplumsal olayları canlı aktörler yoluyla yeniden üretmektedir. Örneğin 1984'de Birleşik Krallıkta yaşanan madenci protestolarını geniş çaplı bir sanat olayı olarak yeniden üretir. Bunu yaparken de o protestolarda her iki tarafta da yer almış kişileri de dahil etmiştir. Sanatçının kendi sözleri ile söylemek gerekirse bu : "Toplumsal bir olayı sanat yoluyla sorgulamak, ya da bir suçu yeniden yaratmak gibiydi" (wei yu, 2016).

Deller'ın 2016 da gerçekleştirdiği, "We're Here Because We're Here" isimli canlandırmasında da yine büyük bir toplumsal olay olan savaşın Birleşik Krallığın her köşesinde çeşitli biretler tarafından canlandırıldığı bir proje olarak önemlidir. 1. Dünya

savaşı üniformaları giymiş kişilerin 2016 İngilteresinde şehir meydanlarında, savaşta ölen askerlerin kaç yaşında nerede öldüğünü gösteren kartları rastgele seçtikleri vatandaşlara vermesi, toplumda bir farkındalık yaratması kadar, aktörlerin o askerlerin yerine geçerek geçmişin bir uzantısını oluşturması açısından da önemlidir (Resim 3.59).



Resim 3.59. Jeremy Deller, We're Here Because We're here canlandırmasından bir kare

Bu başlık altında yer verilen yeniden üretim stratejileri olarak ortaya çıkan, temellük, postprodüksiyon, reenactment gibi yöntemlerin güncelliğini koruduğundan ve kavramı ve formu aynı anda yeniden üreten ve dönüştüren olgular olduğundan bahsedilebilir. Sanatta sınırların arasının her gün ve her yeni projeye erimesiyle birlikte türlü türlü stratejilerin de güncel üretim yöntemi olarak kendilerine yer buldukları bu noktada söylenebilir. Tezin bundan sonra ele alınacak olan son kısmında ise, 1960'lardan itibaren sanat alanı ile yakın ilişkide bulunan fakat yaratı alanı olarak farklı bir boşluğun dönüştürüldüğü dijital alan üzerine durulacaktır.

3.5. Güncel bir araç: dijital alan ve yeniden üretim ilişkileri üzerine

20. Yüzyıla gelindiğinde kitle iletişim araçları, uzak kültürleri ve mesafeleri kısaltarak globalleşmeyi tetiklemiş ve yakın alışveriş içerisinde bir kültür alanı inşa etmiştir. Globalleşen dünyanın, yüzyıllar boyunca saklı kalan kültürleri tanınmasıyla da bu inşa alanı halen genişlemektedir. Elbette bu saklı-mistik kültürlerin keşfini sadece iletişim araçları etkilemekle kalmaz. 2. Dünya savaşı sonrasında kutuplaşan dünyada kendisini tehdit altında hisseden bireylerin bir taraf seçerek güvenli topraklara göçleri de kültürlerin birinci elden başka kültürler ile iletişim içerisine geçmesine olanak sağlar. Dolayısıyla da

farklı kùltùrlere ait sanat üretimlerinin de farklı kùltùrlerde tanınır hale geldiğinden bahsedilebilir. Savaştan kaçan ve güvenli bir liman arayanlar tarafsız bölgelerde bir araya gelerek ilk bütünleşik ve global denilebilecek kùltürleri inşa etmişlerdir.

Bu alt başlık çerçevesinde, teknolojinin sanat eserine uygulanabilirliği bağlamında Nam June Paik önemli bir yerdedir. Paik'in hayat hikayesine bakıldığında yukarıda bahsedilen, kutuplaşan dünyanın çatışmalarından kaçmış bir birey olarak farklı kùltürler ile etkileşim içerisinde bulunmuş olduğu görülmektedir. Analog çağın yavaş yavaş sona yaklaştığı yıllarda yeni bir sanat biçimi öneren Paik için Rıfat Şahiner şunları yazmaktadır;

Günümüz sanatçısı teknolojik ve bilimsel verileri kendi düşünsel kaygılarıyla bütünleştirerek şaşırtıcı sonuçlara gidebilmektedir. Örneğin Fluxus akımının önemli temsilcilerinden Paik, elektronik görüntü üzerindeki görüntü ve ses kaydırma yöntemiyle izleyici üzerinde bu şaşkınlığın "an"larını yakalamak ister gibidir (Şahiner, 2013, s. 39)

Sanat ortamının sırasıyla, formu ve kavramı yeniden ürettiği 20 yüzyılda yaşam alanlarımıza tüm elektronik cihazların becerilerinin toplanabileceği yeni bir cihaz girer. Özellikle gelişmiş ülkelerde kullanımı 90'ların başlarında oldukça yaygın hale gelmiş, Araştırma, imaj, ses, hareketli görüntü gibi birçok farklı alanda üretim yapılabilen yeni bir arayüz olarak bilgisayar ile tanışılır. Multimedya üzerindeki yönetsel becerisi ile ön plana çıkan bilgisayarın olanakları, sonsuz gibi görünmektedir. Her yıl donanımsal ve yazılımsal olarak iyileştirmeye açık olan bu yeni arayüz, görsel ve işitsel alanlarda etkileşim kurduğu bireyleri içerisine çeker. Böylesine hızlı bir gelişim süreci ve sonsuz üretim olanağına izin veriyor olması, bu teknolojinin sanatçılar tarafından benimsenmesine olanak sağlamıştır. Günümüzde sadece bilgisayar ile üretim gerçekleştiren sanatçıların varlığı bu üretim aracının sanat alanında yerini aldığını göstermektedir.

Kısaca ele alınan kronolojik süreç içerisinde sanatın ve sanatçıların yeni üretim metodlarına gösterdikleri ilgi ile sanatsal ifade biçimlerinin ve üretim metodlarının değiştiği görülmektedir. Bu noktada 21. yüzyılda sanatsal üretim biçimlerinin özellikle genç sanatçı adayları ve sanatçılar arasında neden dijital (sayısal) olana evrildiği açıklık kazanmaya başlar. Bu saptamadan sonra, dijital üretim alanının yetkinlikleri, olanakları ve sınırları üzerinde durmak yerinde olacaktır.

Görsel alanda, 1995 sonrasında dijital manipölasyon imkanlarının (yazılımlarının) gelişmesindeki hızlanma, imaj üretiminde de önemli bir biçimde bilgisayarın

kullanılmasını tetiklemiştir. Bu konuda basılı görsel medyanın ihtiyaç açığı, öncelikle grafik alanında imaj üretimlerini hızlıca yapılabilen bir araca ihtiyacı ortaya çıkarmıştır. Böylelikle gelişen yazılımların da desteğiyle imaj manipülasyonları kendilerine önce grafik daha sonra da sanatın bütünleşik yapısı içerisinde birçok farklı üretim metodu içerisinde yer bulabilmiştir.

Grafik alanının dijital ile kesişmesi yazılımcıları harekete geçirerek, geleneksel üretim biçimlerinin simüle edildiği tasarım programlarının geliştirilmesini sağlamıştır. Günümüzde dijital yaratı alanı tüm sanat dalları ile alışveriş içerisinde ikincil bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanal ya da simüle edilebilir bu yaratı alanı sanatçıların üretim süreçlerini dönüştürmektedir. Peki bu dönüşüm ve üretim nasıl olmaktadır?

Yukarıda yer alan bu soruya, Nick Lambert 2011’de yazdığı “Hayal edilenden dijital: zihinsel imgelem ve bilgisayar imge alanı” (From Imaginal to Digital: Mental Imagery and the Computer Image Space) başlıklı makalesinde, ekrana yansıyan maddi olmayan bilgisayar alanı ile matematik arasında bir ilişki kurarak cevap verir. Lambert, bilgisayarın, görsel imgelemimizin uzantılarında aktif rol oynayarak, görme yetimiz ile deneyimlediğimiz görüntülerin bu matematik alanına geçirilip görünür kılınmasına kolaylık sağladığını söylemektedir (Lambert, 2011).

Bu kolaylık, bilgisayarı çokça tercih edilen bir dijital eskiz alanına dönüştürmektedir. Örneğin fikirlerimiz ve tasarılarımız zihnimizde oluşup olgunluğa erişene kadar, düşüncemizin görsel temsilini, analog süreçte görmemiz dijital alana oranla daha zordur. Bu noktadan bakıldığında bilgisayar; zihnimiz ile gözümüz arasında dışsal bir bağlantı kurmaktadır. Kurulan bu bağın sonucu olan ürün, dijital (sayısal) karakteristiğe sahiptir. Peki bu durumun analog çıktıdan farkı nedir?

Yukarıda yönelttiğimiz sorunun cevabını verebilmemiz için, öncelikle dijital kodlamanın ve bilgisayarın çalışma prensiplerini göz önüne getirmemiz gerekmektedir. Bilindiği üzere bilgisayarlar belli bir matematiksel dildeki kodlamalarda gizli olan talimatları okuyarak yerine getiren elektronik makinelerdir. Örneğin sıradan kullanıcıların, bilgisayarın işletim sisteminde açtığı bir fotoğrafı ele alalım. Bireyler için o çok tanıdık olan görüntü, bilgisayar için tamamen başka bir gerçeklik ifade etmektedir.

Bilgisayarın o görseli işleminden geçirip yansıtma biçimi ile bireyin o görseli deneyimleme biçimini birbirinden oldukça farklıdır.

Timothy Binkley 1997 yılında yazdığı “Dijital Yaratının Canlılığı” (The Vitality of Digital Creation) başlıklı makalesinde, dijital medyanın kültür alanında diğer yöntemlere oranla çok daha yeni olduğunu ve bilgi/veriyi saklamasının ve iletme biçimlerinin geleneksel medyadan çok daha farklı olduğunu söyler. Analog sürecin “izlenim” içerdiğini dijital sürecin ise daha çok sembolize etme ile alakalı olduğunu savunur (Binkley, 1997).

Binkley’in dijital sürecin sembolize etme ile alakalı olduğunu öne sürmesinin nedeni olarak; dijital alanın veriyi saklama ve aktarma biçiminin, o verinin yapısının dışında olması gösterilebilir. Bu durum şunu işaret etmektedir; dijital dünyada tüm veriler birer sayı kodlamasından ibarettir ve bu verilerin bilgisayar ya da herhangi bir ekrana yansıtılması sürecinde bu sayısal verinin dönüşüm işleminden geçerek insanın algı alanıyla tanıdık bağ kuran imajlara dönüşürler. Bu noktada bilgisayarın yaptığı; rakamsal veriyi sembolize ederek dönüştürmektir.

Sembolize edilmiş ikincil imajlar ile çalışmaktansa, dijital yaratı alanının dili ile çalışarak sanatsal üretim yapılmasını savunan Craig Hickman, sanatçılara ve sanat öğrencilerine dijital yaratı alanının matematiksel dili ile üretimlerini gerçekleştirmeyi bir öneri olarak ortaya atmıştır. Hickman’a göre sanatçılar programlama dilini öğrenmeli, bu dil üzerinden sanatsal söylemlerini bilgisayara aktarmalı ve üretim sürecinde ise bu sayısal komutların oluşturduğu, yaratıyı deneyimlemedir (Hickman, 1991). Bu noktada Hickman’ın önerdiği şey, Leonardo da Vinci’nin öğretilerinde öğrencilerine öğütlediği “Doğa’nın öğrencileri olun” önerisinin dijital çağ için bir yansıması olarak okunabilir. Hickman; Dijitalin dilini öğrenerek dijital alanı gerçekliği deneyimlenebilecek ikincil bir gerçeklik olarak ele almaktadır. Makalesini yazmış olduğu 1991 yılından geriye bakıldığında aslında oldukça da haklı bir noktada durduğu görülmektedir. Zira günümüzde hızla artan teknolojik gereçlerin en son üyesi VR adıyla tanınan sanal gerçeklik olmuştur (Resim 3.60.).



Resim 3.60. Google Tilt Brush- tanıtım görseli

Dijital yaratı alanının 3 boyutlu bir biçimde algılanabilecek ve dönüştürülebilecek bir boşluk olarak önerilmesi ile birlikte, sanatçı-tasarımcı kimlikler, üretimlerini, eskizlerini bu alanlar üzerinde gerçekleştirmeye başlamışlardır. Sanatsal üretim süreci de bu yeni alan önerisiyle birlikte dönüşmüştür. Sanatçının, tasarımcının veya izleyicinin de eseri algılama ve deneyim süreci dönüşmektedir. Ya da başka bir deyişle, gerçekliğin dışında görme yetisi üzerinden şekillenen simüle edilmiş dışsal alan, tümüyle sanatçı, tasarımcı veya izleyici için deneyimi yeniden üretmektedir. Zira kişi, gerçek dünyada hareket etmektedir fakat başka bir boşluğu görsel yolla duyumsayarak görsel algısında deneyimlemektedir. Dijital yaratı alanı için bu tez bağlamında şunu söylemek mümkündür. Tüm üretim ve deneyimleme süreçlerinin simüle edilebilir bir yapıda olması onu aslında ikincil bir gerçeklik ya da gerçekliğin dijital imgelemi olarak ele almayı zorunlu kılmaktadır.

Bir yaratı alanı olarak dijitali tanıdıktan sonra bu alanda geliştirilmiş programlar ve onların resim sanatını nasıl dönüştürdüğü üzerine eğilmek yerinde olacaktır. Resim en temel tanımıyla ressam tarafından çeşitli boyar malzemelerin bir yüzey üzerinde yaratıcı sürecin neticelendirilmesiyle ortaya çıkan sanatsal ifadedir.

19. yüzyılın sonlarından itibaren resmin taklit değeri sorgulanmış ve taklidin her zaman sanatsal bir nitelik taşımadığı ortaya koyulmuştur. Bu dönüşüm süreci Fernand Leger tarafından şöyle değerlendirilmiştir: “Bir yapıtın gerçekçi değeri her türlü taklit niteliğinden kesinlikle bağımsızdır. Bu gerçek bir dogma olarak kabul edilip, resmin genel olarak kavranılışında belit görevi üstlenmelidir (Leger, 2014, s. 7)”.

Özellikle 1960’lardan sonra sanatsal üretim biçimlerinin arasındaki keskin sınırların kalkmasıyla birlikte resim diğer sanat üretim biçimleriyle daha bütünleşik bir yapıya bürünmüştür. Karaçalı, sanatta yeterlik tezinde bütünleşik yapıya evrilme sürecini video sanatının üzerinden ifade ederek bu tez için iyi bir örnek vermektedir.

“Video” ilk zamanlarda sanatçılar tarafından bir araç olarak önerildiyse de, gerçekte video yalnızca bir araç olmanın çok ötesine geçecektir. Tanınmış sanatçılardan Bill Viola videoyu elektrik sinyalleri olarak tanımlar. Teknik gelişmelerle gelinen ‘yeni medya ortamında’ video işlerin ortak özellikleri; elestiri, bedenin ön plana çıkarılması, bireysel seçicilik, serbest bakış noktası, serbest kamera hareketleri, görüntü-mekaneylem seçimi, kurgunun reddi veya kabulü gibi sanatçıya ait eyleme dönüşmektedir. Videoya özgü temel biçimler, kamera ile yaratılan efektler, bu araçların güncelliğini artırır. Video ve yeni medya kategorilerini kullanan sanatçının; videonun, sinema televizyon gibi teknolojik anlamda bağlı olduğu geleneksel kategorilerin yanı sıra; sahne sanatları, dans, resim, heykel, müzik, mimari, metin ve dil gibi farklı disiplinlerle de kesismesini zorunlu kılar (Karaçalı, 2009, s. 14).

Nesne, malzeme, boya, video, gibi tüm üretim imkanları sanatın ifade biçimleri olarak karşımıza çıkar. Bütünleşmiş bu dönüşüm sürecine kişisel bilgisayarların da eklenmesiyle birlikte dijital alan da bir sanat üretim alanı olarak ortaya çıkar.

1960’lı yılların bu bütünleşik yapısı içerisinde erken dönem bilgisayar teknolojisi de yer almaktaydı. Bilgisayar adı verilen yeni elektronik makinenin gelişim sürecinin 2. Dünya savaşı sonrasında hızlanmasıyla beraber ilk kullanılabilir bilgisayarlar araştırma enstitülerinde yerlerini aldılar.

Birçok bilgisayar teknolojisiyle bağlantılı sanat eserinin boy gösterdiği sergiler 1960’lı yıllarda yoğunlaştı. Almanya’da Studien galerie gibi galerilerde bilgisayar sanatı sergileri açıldı. Mühendisler ve sanatçılar arasında işbirliğini geliştirmek için 1966 yılında Andy Warhol, Billy Klüver, John Cage, Robert Whitman ve Robert Rauchenberg gibi sanatçılardan oluşan Sanat ve Teknolojide Deneyler (EAT) kuruldu. 1968’de ise Londra’daki “Çağdaş Sanatlar Enstitüsü”nde (ICA) Cybernetic serendipity sergisinin sonucunda Britanya Bilgisayar Sanatları Derneği kuruldu (Bırol ve Gürbüz, 2015)

Dijital alana dair olan aygıtların gündelik hayatın içerisinde daha çok girmesi ve 1980’lerde kişisel bilgisayarların piyasaya sürülmesiyle birlikte kullanıcı kitleleri çoğalmaya başlamıştır. Çoğalan kullanıcı profilleri ile birlikte bilgisayar destekli üretim-tasarım olguları ön plana çıkmaya başlamıştır. Film endüstrisinde dahi süper bilgisayarları başrollere taşıyan senaryolar görülür.

Bu araştırmada önemli bir nokta olan resimsel ifadenin dönüşümüne önemli bir katkı sağlayan teknolojik gelişme; kişisel bilgisayarlar için geliştirilen, fotoğraf manipülasyonu ile dijital destekli görüntü işlemeyi mümkün kılan ve 1990 yılında ilk versiyonu yayımlanan Adobe Phoshop programının geliştirilmesi olmuştur.

Görüntü teknolojisi üzerinde yaşanan bu kadar gelişme sonucunda sanatçılar, bilgisayarda birçok deneylere giriştiler, yeni görüntü olanaklarını keşfetmeye başladılar. Kimi sanatçılar bilgisayar ve bilgisayar grafik yazılımlarından çalışmalarını gerçekleştirmede eskiz olarak yararlanırken kimileri de bilgisayar grafiğinin yapaylığının, yeni sanatın görüntü estetiğinin oluşmasında oynadığı rolden esinlendiler (Bırol & Gürbüz, 2015)

Günümüzde güncel birçok farklı dijital çizim ve tasarım programı bulunmaktadır. Geleneksel malzemelerin simüle edilebilirliği de yazılımların geliştirilmesi ve görüntü sistemlerinin çözünürlüklerinin artırılması, gerçek malzemeye birer alternatif olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu durum öncelikle sanatçılar tarafından yeni tekniklerin geleneksel yöntemler ile bileşik olarak denendiği eserlerin oluşmasına sebep olmuştur (Resim 3.61.).



Resim3.61. Chris Finley, Goo Goo Pow Wow, Ahşap üzerine gerilmiş tuvale enamel tekniği ile boyama, 229.87 x 457.2cm, 2001

Yukarıda yer alan resimde resimsel alanın dijital yöntemler ile tanıdık kompozisyon bilgileriyle yeniden tasarlandığını görmekteyiz. Yatay olarak ikiye bölünmüş arka plan üzerinde kompozisyon; büyük, küçük, kalın, ince, uzun, kısa gibi tasarım dilinin öğeleri ile dijital olarak tasarlanmış, daha sonra sanatçı tarafından uygulanmıştır. Bu hibrit üretim metodu, resimsel ifadenin dijitale dönüşümünde ara bir durak olarak kabul edilebilir.

Paul Crowther'da 2008'de yazdığı "Dijital Sanatın Ontolojisi ve Estetiği" (Onthology and Aesthetics of Digital Art) başlıklı makalesinde Chris Finley'in yukarıda yer alan resmi ile, Joseph Nechtaval'ın "Birth of the Viractual" isimli resmini karşılaştırmış ve ikisi arasındaki benzerlikler ile farklılıkları sıralamıştır (Resim 3.62.).



Resim 3.62. Joseph Nechtaval, The birth of the Viractual, Tuval üzeri Bilgisayar-robotik, destekli resim, 177,8x 177,8 cm, 2001

Crowther, iki resim arasındaki, en önemli fark olarak; Finley'in resmin üretim sürecinde tasarım evresinden uygulama evresine kadar işe dahil olduğunu, Nechtaval'ın ise tasarım sürecinin belirli bir noktasından sonra bir tür otomatik sürece yerini bıraktığını ifade eder. Nechtaval'ın resminde kompozisyon öğeleri, virüs yazılımı benzer bir program ile manipüle edilmiş, daha sonra ise başka bir lokasyonda bulunan bir bilgisayar ve yazıcıya yeni oluşturulmuş dijital veriler gönderilerek izleyicinin bugün deneyimlediği resim oluşturulmuştur. Bu iki eserin benzerliği bakımından ise; uygulanış biçimlerinde farklı süreçler geçirseler de tasarım süreçlerinin dijital destekli olmasının bu işleri dijital ve analog alanda da görünür kıldığını söylemektedir. Dijital sanat estetiğinin ve yöntemlerinin kullanılması bakımından iki eserin benzer süreçler geçirdiğini söyler (Crowther, 2008).

Bu iki örnek dışında sanatçıların kullandığı yazılımlarla üretilmiş eserler de önem taşımaktadır. Photoshop, Corel painter, Sketchbook pro gibi programlar kullanıcıya geleneksel tasarım araçlarının simüle edildiği sanal gereçler sunarlar. Bu gereçler ve onların kullanım prensiplerini kullanarak, resimsel ifadenin yeni bir yorumu ortaya konabilmektedir. Bahsi geçen bu programlarda, "Brush", "Layer", "Surface" (Fırça, katman, yüzey) gibi araçlar ile belirli bir geleneksel medya ile yapılmış etkisi veren

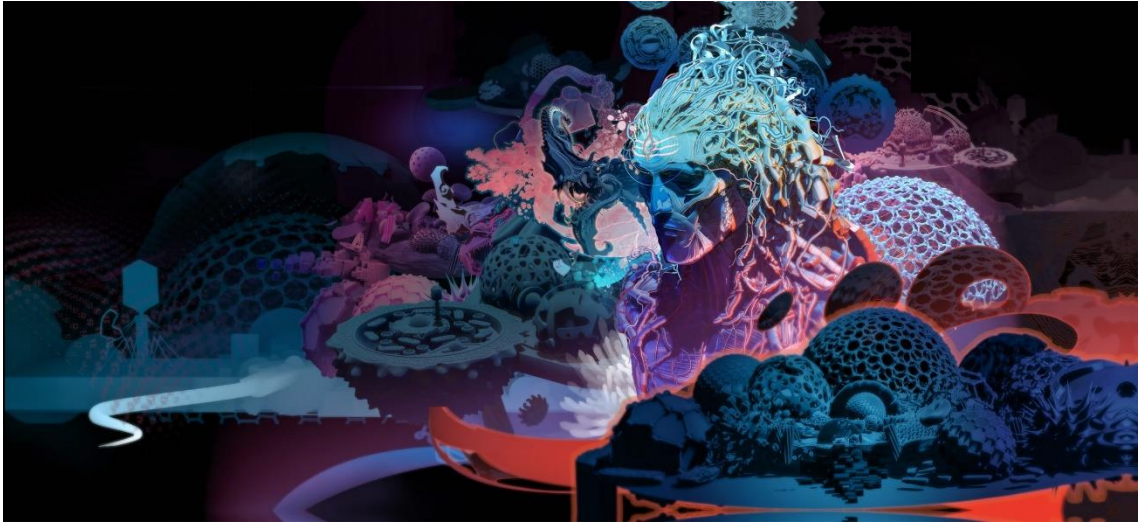
tasarımlar/eserler üretilebilir. Temel olarak sayısal bilginin, görüntü aracı olan piksellere belirli verilerin gönderilmesi ile oluşan imajlar, tasarımcıya daha önce bir arada kullanamayacakları farklı boya etkilerini simüle etmekte olanaklar tanır. Örneğin aynı katman üzerinde yağlıboya'nın üzerine akrilik sürebilir. Fizyolojik bir süreç olmadığı için eser sanatçı nasıl bıraktıysa o biçimiyle kalır. Bu durum analog ortamda deneyimlemesine olanak olmayan farklı yaratıcı süreçleri dijital alanda tetikleyebilir.

Bu tezde daha önce ifade edilen, donansımsal ve yazılımsal yenilikler resimsel ifadenin günümüzde dijital ifadeye dönüşmesini tetiklediğinin kanıtı sunulabilir. Daha önce örneği verilen sanal gerçeklikte (VR) tasarım yapabilme ve deneyimleyebilme olanağı sanatçı ve alıcı bazında büyük bir dönüşümü işaret etmektedir. Artık sanatçı eserini ifade ederken 3 boyutlu bir biçimde boyama yapabilmektedir. Sanatçı, 3 boyutlu yani her yönden deneyimlenebilen ve resimsel karakteristikler taşıyan resim-heykeller tasarlayabilir. Böylesine bir dönüşümü, birçok alanda sanatsal ifadenin dijital alanda yeniden üretimi olarak okumak yanlış olmayacaktır.

Bu başlık altında şu ana dek neden dijital alana bir dönüşüm olduğu, bir yaratı ve tasarım alanı olarak dijitalin sınırlılıkları ve resimsel ifadenin dijitalle nasıl dönüştüğü irdelenmiştir. Bu noktada tamamen dijital alanda yapılmış olan çalışmalar üzerinden bir değerlendirme yapmak bu bölümü ve tezi sonlandırmak açısından uygun görünmektedir.

Dijital yöntemleri kullanarak tamamen dijital ortamda üretim yapan sanatçıların, tasarım alanı dışında eserlerini sergileme biçimi olarak, basılı ve dijital medyaya başvuruyor olmaları da üretim sürecinden sergilenme sürecine uzanan zamansallık noktasında hibrit bir yapıyı işaret etmektedir. Bizatihi burada, daha önce belirtilen çeşitli dijital fırçalar ile birlikte bir üretim yapılmıştır. Bu üretim bilgisayar ekranında gerçekleştirilerek onun bir çıktısı olarak sergi alanına yerleştirilmiştir. Burada şu süreç dikkat etmek bu tez bağlamında dijital alanın yeniden üretme ile ilişkisini konumlandırmak açısından yerinde olacaktır. Sanatçı, organik yapısı içerisinde eserini tahayyül eder. Başka bir deyişle zihninde oluşturmaya başlar. Bunu bir uzantısı olan fakat yapısal olarak organik olmayan dijital alana geçirmek üzere harekete geçtiğinde, yeni protezlerinden biri olan çizim tabletini eline alır. Burada birinci dönüşüm gerçekleşmektedir. Analog süreci dijital izlere çeviren bu alet sayesinde sanatçı tasarımının ortaya çıktığını görür. Bilgisayarın kendi diline çevrilen analog veri, dijital haliyle başka bir dönüştürücüye aktarılır: Bilgisayar ekranı. Sadece bu noktaya kadar, iki

defa dönüşüm gerçekleştirilmiş ve süreç kendini baştan üretmiştir. Her yeni el hareketi, yani her yeni çizgi/fırça darbesiyle bu süreç tekrar yaşanmaktadır. Kaldı ki bu süreçler birbirlerinin ön koşuludurlar. Zira sanatçı her hareketini planlarken bir önceki hareketini görmek durumundadır. Yani, dönüştürücüler aracılığıyla çalışıldığı için yapılan hareketin sonucunun ekranda görülmesi, sanatçıda zihinsel süreci yeniden oluşturmaktadır. Dolayısıyla elden, dönüştürücüye, dönüştürücüden bilgisayar işlemcisine, oradan da bilgisayarın görsel dönüştürücüsünde analog veri tekrar tekrar üretilir. Tüm bunlar olurken algı süreçleri de ikincil ve üçüncül duyumların hareketine göre işlemektedir. Burada bahsedilen bu döngü aslında dijital ve analog süreçler arasındaki dönüşümün, sürekli bir izleği olarak ortaya çıkmaktadır. Tüm bu sanal fırça darbeleri oluşturulurken, algı sürekli olarak iki farklı süreç olduğunu bildiğimiz dijital ve analog süreci örtüştürmeye çalışmaktadır. Bunu başka şekilde söylersek, analog olarak yapılan hareketin dijital izini algı; “bu, şudur” diyerek örtüştürmektedir.



Resim 3.63. Andrew Jones, Metashiva, 44 x 96 cm, dijital resim, 2017

Yukarıda yer alan görsel, tamamen çalışmalarını dijital alan üzerinden yürütmekte olan Andrew Jones (Android Jones); Hinduizm’den ve dijital çağın yaratımları üzerinden hareket ederek yeni imajlar üreten bir sanatçıdır (Resim 3.63.). Onun yaratımları daha çok dijital alanın etkilerinin açıkça hissedildiği yeni bir sürrealist eğilim gibi okunabilir. Zira eserlerinde olmadık parçaları bir araya getirerek bir tür yeni dijital kolajlar oluşturmaktadır. İlk bakışta plastik yapısı dah çok grafik alanı ile ilgili gibi görülmekle beraber, eserlerin oluşturulması ve kurgu biçimleri, plastik bir anlayışın dikkate alındığına işaret etmektedir.



Resim 3.64. Tejfel Krisztian, Dejeuner, 60 x 42 cm, dijital resim, 2016

Dijital alanın, aynı zamanda analog sürecin etkilerini imite edebiliyor olması da sanatçıların bu alanı geleneksel yöntemlerle elde edilen etkileri kullanarak, dijitalde, analog sürecin tekrar üretildiği imajlar üretmelerini tetiklemiştir (Resim 3.64.). Tejfel Krisztian'ın portreleri de tam olarak bu durumu yansıtmaktadır. Fırça izlerinin etkilerinin hissedilebildiği bu dijital pentürler izleyicinin algısında “malzemesi ne?” sorusunu sordurmaktadır. Dijital alanın yetkinlikleriyle geleneksel bir imaj üretmek bu noktada, analog süreci, dijitalde yeniden üretecek şekilde kullanmak anlamına da gelmektedir. Süreç her ne olursa olsun burada ortaya çıkan şeyin dijital bir pentür olması noktası biz izleyicileri ilgilendirmektedir. Resim sanatının geleneksel estetik kabullerine uygun bir dijital imaj önerilmiş olması, pentürün geleceğine dair işaretler içermesi açısından önemlidir. Elbette burada dijitalde üretilen bu görüntünün gerçek dünyadaki bir simülasyonu olduğu üzerinden bir çıkarım da yapılabilir. Fakat imajın üretim biçimi yeni

bir yöntemi içerdiği için bu söylenemez. Çünkü sanatçı hali hazırda simüle edilebilir bir ortamda, geleneksel metodların bir simülatörü aracılığıyla oluşturmuştur bu resmi.

Son olarak bu tez bağlamında bir noktaya daha değinmek gerekmektedir. 2016 yılında ING bank, Microsoft, TU Delft, Mauritshuis ve Rembrandthuis arasında imzalanan bir iş birliği protokolü dahilinde, sanat ve dijital alan ilişkilerine yeni bir yorum getirilmiştir. Bu iş birliğinin ürünü, tamamen yeni bir rembrandt eserinin 21. Yüzyıl dahilinde yaratılmasıdır (Resim 3.65.)



Resim 3.65. The next Rembrandt projesi, bilgisayar algoritmaları aracılığıyla oluşturulmuş yeni bir Rembrandt portresi, 2016

Rembrandt tarafından yapılmış tüm portre örneklerinin yükseklik haritalarına varıncaya kadar taranarak özel olarak geliştirilmiş bir algoritma sistemine yüklenmiş ve bu sistem tüm verileri işleyerek, Rembrandt'ın üretim biçimini öğrenmiştir. Rembrandt'ın tüm hünerlerine vakıf olan algoritma, olası bir yeni portrenin üretilmesi için komut verildiğinde ise yukarıda yer alan resmi üretmiştir (The next Rembrandt, 2016).

Bu portre hayli sorunsal bir nesnedir. Zira kime ait olduğu tam olarak konumlandırılmaz. Belki ilk bakışta bir bilgisayar yardımı ile üretilmiş bir imaj olarak tanımlanabilse de, bilgisayarın Rembrandt gibi üretmeyi öğrenmesi ve öznel bir seçim yapmayarak bu portreyi üretmesi açısından bakıldığında portrenin kimin eseri olduğu sorusu muğlaklığını korumaktadır.

Rembrandt 21. yüzyılda kendisi baz alındığı için bu portreyi üretmiş sayılabilir mi? Böylesine iddialı bir sorunun cevabını felsefeciler ve sanat tarihçilerin cevaplaması gerekmektedir. Fakat bu tez özelinde şunu söylemek mümkündür. Rembrandt'ın analog metodlarla ürettiği portrelerindeki veriler dijital uzantılar aracılığıyla, yeni bir form olarak yeniden üretilmiştir. Dolayısıyla, matematiksel olarak bu portre için bir Rembrandt'tır denebilir. Fakat, eserin sanatçı tarafından icra edilmemiş olması tarihsel 'Aura'dan yoksunluğunu gösterir. Buna karşın, herhangi bir Rembrandt eseriyle bir arada sergilendiğinde benzerliği yoluyla diğer eserlerle kendi bağlamını üretecek ve eser o 'Aura'ya sahip olacaktır.

Bu eser için söylenebilecek olan şey belki de, Joseph Nechtaval'ın eseri için söylenebilecek şey ile aynıdır. Süreci insan başlatmış, bilgisayar bitirmiştir. Tek fark, Nechtaval, aynı yüzyıl içerisinde bunu başarmış, Rembrandt'ın ise aşağı yukarı 350-400 sene beklemesi gerekmiştir.

Bu durum bu tez için; üretim süreçlerinin sanatçı tek elinden çıktığına işaret ederek, kavramsal sanat üreten sanatçıların görüşlerinin doğruluğunun bugün de doğrulanabilirliğini göstermektedir. Sanatta disiplinlerarasılık olgusu içine dijital alanı da alarak bütünleşik yapısını genişletmekte, üretim ve yeniden üretim olgularını aktif olarak kullanarak, yeni üretimlerini gerçekleştirmektedir.

SONUÇ

Devingen bir yapı ile sanat, çağlar boyunca aktif bir yapı oluşturarak, ilişkili olduğu dönem içerisinde güncel kalmayı kendisine izlek edinmiştir. Güncel kalmanın çeşitli çağlarda çeşitli biçimlerde olduğu; bugünün sanat tarihçileri tarafından çeşitli izmler üzerinden okunmaktadır. Bu noktadan bakıldığında aslında kastedilen, sanatsal üslubun sanatın icra edildiği çağ ile ilişkili olarak geliştiğidir. Burada önemli olan; sanat üretim biçimlerinin her zaman için bir keşif dürtüsünü de içerisinde barındırarak bir kural koyucu-uygulayıcı-yıkıcı süreci izledikleridir. Nihayetinde farklı kültürlerin, dünyadan edindikleri duyumlar ile farklı kültür nesnelere oluşturarak, bu nesnelere üretim biçimlerini normlaştırarak ve daha sonra başka türlü interkültürel etkileşimler yoluyla onları pekiştirerek iktidarlarını korumak üzere yeniden ürettikleri ya da tüm bu birikimi terk ederek yeniden üretme sürecine gittikleri bu araştırmada ortaya çıkarılan olgulardan biridir.

Bu tezin izleğine aldığı yeniden üretim kavramı da sosyopolitik ve ekonomik gelişmeler neticesinde öncelikle felsefe, ekonomi, sosyoloji gibi alanlarda kendisine komşu kavramlar üzerinden bir zemin bulmaktadır. Başka bir deyişle, tüketimin devindirdiği tüketim toplumunun, üretim ve tüketim dengelerinin, kitlesel tüketime yaklaşmasıyla birlikte, sanatsal ifade biçimlerine varıncaya dek, bir değişim gerçekleşmiştir. Bu tezde yazılı kaynaklar üzerinden yapılan araştırma neticesinde yeniden üretimin sınırlılıkları tanımlanmış ve yeniden üretimin temel olarak iki biçimde ortaya çıktığı görülmüştür. Bu yeniden üretme olgusunun; 1) var olan düzenin/iktidarın korunması amacıyla nesnelere tekrar tekrar üretilmesi, 2) var olan nesnelere üzerinden bir dönüşüm gerçekleştirerek bir güncelleme ya da geçmişten temellenen bir yeni önerme şeklinde ortaya çıktığı görülmüştür. Temel olarak yeniden üretimin, tüketim ile ilişkileri üzerinden ortaya çıkan bu iki durumun kültürel alanda yeniden üretimi tanımlayabilmek açısından iki sağlam temel oluşturmasıyla birlikte, kültür nesnelere çağlar boyunca ne türlü yeniden üretim ilişkileriyle oluştuğu ya da dönüştüklerinin izi sürülebilir hale gelmiştir.

Ayrıca bu ilişkilendirmeler dışında, algının oluşum süreçleri de incelenerek algının canlı ve kendini sürekli güncelleyen bir yapıda olduğu bulgusuna da ulaşılmıştır. Zira algı edimi aktif bir süreç olup, duyular üzerinden harekete geçen bir mekanizma olarak ortaya

çıkar. Algı üzerine yapılmış tanımlamalarda algının nesnesi ve öznesi olmak zorunda olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla bu iki şey arasındaki etkileşim sürecinin aktif olması da algının yaşayan bir mekanizma olduğunu doğrulamaktadır. Ayrıca bu tez özelinde algının sanat eseri ve yeniden üretim mekanizmaları arasındaki ilişkisine de değinilerek, sanat eserinin öznel algının oluşması sürecinde algı öznesine sürekli bir veri sağladığı da ortaya konmuştur. Başka bir deyişle, sanat eseri kalıcı yapısı itibariyle sürekli bir algılama sürecini canlı tutmaktadır. Algının canlı yapısı ile; insan ile doğrudan ilişkili olan sanat eserinden temellenen aktif bir deneyim sürecinin sonucunda yani; öznenin nesne ile her iletişime geçtiği süreçte yeniden üretmekte olduğu saptaması yapılmıştır.

Birinci bölüm dahilinde ortaya koyulan bulgularla birlikte; sanat temel alanında yeniden üretimin ve algı süreçleri ile ilişkisinin izleğinin incelenebilir hale gelmesi, yeniden üretim olgusunun iki temel zaman diliminde incelenmesi gereğinin önünü açmıştır. 19. Yüzyılın öncesi ve sonrasını kapsayan bu iki zaman dilimi sanatın yeniden üretim ile doğrudan ve dolaylı ilişkilerine bu çalışma çerçevesinde ışık tutmaktadır.

Doğanın yansıtılması yolunda başvuru mimetik edimlerin kendi içinde süreç olarak bir yeniden üretim olgusunu içerdiği ortaya konmuş, ayrıca doğayı resimsel düzlemde yeniden üretme biçimlerinin de kendi içlerinde bir bilim dalı gibi ilerleyerek, kendilerini dönüştürdükleri bilgisi de edinilen bulgular arasındadır.

Doğanın öğretici olduğu konum atölye sisteminin yaygınlaşması ile birlikte özet bilgilerin ustadan çırağa aktarılabilmesi tarafından dışlanmış ve bununla beraber, usta ve sanat eseri üzerinden bir öğrenim süreci başlamıştır. Formülize edilmiş bilgiler belirli konularda tekrar tekrar uygulanarak, birbirinden temellenen eserler üretilmiş ve geleneğin kendisini kopya ederek konumunu sağlamlaştırdığı görülmüştür. Doğadan mimesis yapılırken var olan dönüşüm sürecinin de bilgilerin tekrarı ile bir yineleme döngüsüne evrildiği de bu araştırmada ikinci bölüm içerisinde edinilen bulgulardandır. Tüm bunlarla beraber teknik bir keşfin tekrar doğanın çalışılacak odağa taşınmasına vesile olduğu da bu tezde ortaya çıkarılan önemli bir noktadır. Görmeye dair sorgulamaların önünü açan Camera Obscura ile birlikte, doğanın yeni biçimlerde deneyimlenebilmesi mümkün olmuştur. İnsan gözüne metaforik olarak benzetilen bu aygıtın, doğadan yaptığı yansıma üzerinden sanatçıların da yeniden üretim yoluyla eserlerinde bu teknik yenilikleri uyguladıkları saptamasında bulunulmuştur.

Üçüncü ve son bölümde formun yeniden üretiminin konu alındığı ilk başlıkta 19. yüzyılla birlikte yeniden üretimin neden bilinçli bir hal aldığı sorgulanarak, iki sebep önermesinde bulunulmuştur. Birinci sebep olarak sanat tarihsel referans, örnekler ve yaşantıdaki değişimler üzerinden incelenmiş, ikinci sebep olarak da mükemmel kopyaların üretilebilirliği ve fotoğraf makinesinin büyüü üzerinde düşünülerek, sanatta formun yeniden ele alınması gereken bir olgu konumuna yükselmesi değerlendirilmiştir. 20. Yüzyılda da sanatın daha disiplinlerarası bir yapıya evrilmesiyle birlikte yeniden üretim biçimlerinin sadece formu değil başka olguları da yeniden ürettiği saptamasında bulunulmuştur.

Üçüncü bölümde Kavram ve onun yeniden üretilmesinin ele alındığı başlıkta da kavramın nasıl yeniden üretildiği ortaya konulmuş ve burada da disiplinlerarası yapının yeniden üretim biçimlerini birçok katmanda etkilediği ortaya konulmuştur. Öyle ki disiplinlerarası yapı içerisinde üretilen eserler, formu ve kavramı aynı anda yeniden üreterek bir dönüşüm gerçekleştirirler. Ayrı bir alt başlık olarak, temellük, postprodüksiyon, ve yeniden üretim olgularının birbirleriyle ilişki içerisinde bulunarak yeni üretim metodlarını ve yeni çağın sanatını belirledikleri de ayrıca ifade edilmiştir.

20. yüzyılın getirisi olan dijital alanın da bir araç olarak ortaya konmasının bu tezde ele alınan tüm olguları kuvvetlendireceği düşünülmüş ve dijital alanın yaratım biçimlerinin simüle edilebilir bir ortamı içermesi açısından, gerçekliğin birçok katmanda tekrar tekrar dönüşerek yeniden üretildiği ve nihai dijital eser olarak ortaya çıktığı saptamasında bulunulmuştur. Bu noktada son örnek olarak verilen “The Next Rembrandt” projesi, 17. yüzyıl sanatçısının bir uzantısı gibi hareket eden bir bilgisayar programının o sanatçıdan temellenen tamamen yeni bir eser üretebilmesini mercek altına almış ve bu noktada sanatçı ve sanat eserine dair tüm kabulleri sorgulatarak, yeni plastik eğilimlerin algıyı da yeniden üreten olgular olduklarını doğrular.

Bu çalışmada ortaya çıkarılan tüm bulgular göstermiştir ki; insana dair olan her şeyin sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisinde oluşu, yürütülen tüm üretim süreçlerinde de gözlemlenebilmektedir. Sanata ve onun algılanmasına dair tüm süreçlerin aktif bir yapıda varlığını sürdürüyor olması da yeniden üretimin sanat alanı özelinde hep varlığını sürdüreceği anlamına gelmektedir. Sanat; yapısı itibariyle insanlık ile doğrudan organik bir ilişkide bulunduğundan, insanın düşünme, duyumsama, algılama, üretme gibi tüm süreçlerinde meydana gelen değişimler ile kendisini yeniden üretmiş ve üretecektir.

Ayrıca bu çalışma; sanat tarihinin farklı bir bağlamdan okunabileceğini bir önerme olarak sunmaktadır. Dolayısıyla sanata dair tüm olguların ve bağlamların tekrar tekrar ele alınarak yeni önermelerin halen yapılabileceği de böylelikle tekrar görünürlük kazanmaktadır. Çalışma alanı olarak öncelikle öznellikten temellenen sanat, kendi içinde tartışma alanlarını sürekli güncelleyerek yeni bağlamlar üzerinden önerilerin oluşturulabileceği bakir alanlar doğurmaktadır. Bu girift yapı içerisinde kesin olan şey ise sanatçıların sürekli yeni önermelerin peşine düşerek bu bakir alanları hedef alacakları ve süreç içerisinde yeni ve başka alanların oluşmasını sağlayacaklarıdır.

Ve sonuç olarak öyle görülüyor ki; sanatı anlamak, süreci takip etmektir.

KAYNAKÇA

- Akarsu, B. (1975) *Felsefe Terimleri Sözlüğü* Ankara: TDK Yayınları.
- Akay, A. (2010) Önsöz Ali Akay (Ed.) *Kapitalizm ve Şizofreni ve Konsensüs. İlişkisel Estetik Üzerine* (s. 7-17). İstanbul: Bağlam Yayıncılık
- Aktulum, K. (2016) *Resimsel Alıntı Resimlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar* Konya: Çizgi Kitabevi.
- Antmen, A. (2009) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Artun, A. (2009) *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm* Ali Artun (Ed.) *Modern Hayatın Ressamı* içinde (s. 7-87). İstanbul: İletişim Yayınları
- Arnheim R. (2012) *Görsel Düşünme* (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Atakan, N. (2008) *Sanatta Alternatif Arayışlar* İzmir: Karakalem Kitabevi Basım Yayın.
- Atkinson, R, L., Atkinson R, C. ve Hilgard, E, R. (1995) *Psikolojiye Giriş*. (M. Atakay, Çev.) İstanbul: Arkadaş Yayıncılık.
- Barrett, T. (2012) *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*. (G. Metin, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barrett, T. (2015) *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri*. (E. Ermert, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barnard, M. (2010) *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür*. (G. Korkmaz, Çev.) Ankara: Ütopya Yayınları.
- Barthes, R. (2011) *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (R. Akçakaya, Çev.) İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Baudrillard, J. (2015) *Tüketim Toplumu; Söylenceleri /Yapıları*. (H. Deliceçaylı ve F.Keskin ,Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudelaire, C. (2009) *Modern Hayatın Ressamı* İstanbul: İletişim Yayınları
- Baxandall, M. (2015) *15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim, Stilin Toplumsal Tarihine Giriş*. (Z. Rona, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bell, J (2009) *Sanatın Yeni Tarihi*. (C. Ünlü, N. İleri & R. Gürtuna, Çev.) İstanbul: NTV yayınları.
- Benjamin, W. (2014) *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2017) *Bir Fotoğrafi Anlamak* (B. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Bloch, E. (2002) *Rönesans Felsefesi*. (H. Portakal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Bourriaud, N. (2005) *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Bourriaud, N. (2004) *Postprodüksiyon Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor* (N. Saybaşı, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları
- Brown, C. (1999) *Anthony van Dyck 1599-1641* (O. Erkal, Çev.) Londra: Royal Academy Publications
- Cevizci, A. (2015) *Felsefe Tarihi* İstanbul: Say Yayınları.
- Crary, J (2010) *Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine* (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Çetin, O. C. (2013) *Fotoğraf: Bir Kırık Ayna* Didem Dayı & Eda Tekcan (Ed.) *Görüntü Üretimi ve Gündelik Hayat* içinde (s. 80-91) İstanbul: Kırk Yayınevi.
- Danto, A. C. (2013) *Sanat Nedir** (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- De Bolla, P. (2006) *Sanat ve Estetik* (K. Koş, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duman, M, A. (2014) *Mimesis* İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Ertan, G. & Sansarcı, E. (2016) *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı* İstanbul: Alternatif Yayıncılık.
- Eroğlu, Ö. (2016) *Wilhelm Worringer, Soyutlama ve Duyumsama: Bir Okuma Çalışması* İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Foster, H. (2011) *Zoraki Güzellik* (Ş. Kaptan, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freeland C. (2008) *Sanat Tarihi* (F. Demir, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1992) *Sanat ve Yanılsama* (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E.H. (2009) *Sanatın Öyküsü* (E & O Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gürsoy, K. (2007) *Maurice Merleau-Ponty'de Algı Problemine Giriş* Ankara: Lotus Yayınevi.
- Harrison, C & Wood, P. (Ed.) (2011) *Sanat ve Kuram 1900-200 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.
- Heidegger, M. (2007) *Sanat Eserinin Kökeni* (F. Tepebaşı, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.
- Hobbes, T. (2007) *Leviathan veya Bir Din ve Dünya Devletinin içeriği, Biçimi ve Kudreti.* (S. Lim, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Höffe, O. (2014) *Felsefenin Kısa Tarihi.* (O.N. Aytoğlu, Çev.) İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- İpşiroğlu, N. & İpşiroğlu M. *Sanatta Devrim* İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Kafka, F. (2014) *Dönüşüm* (G. Sert, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Laertios, D. (2017) *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri.* (C. Şentuna, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leger, F. (2014) *Resmin İşlevleri* (Alp T. Çev.) İstanbul: Janus Yayıncılık.

- Lynton, N. (2009) *Modern Sanatın Öyküsü*. (C. Çapan & S. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kang, J. (2015) *Walter Benjamin ve Medya Modernitenin Gösterisi*. (D. Gedizlioğlu, Çev.) İstanbul Kafka Yayın.
- Kofman, S. (2015) *Camera Obscura İdeolojinin Karanlık Kutusu*. (E. Kıvılcım, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.
- Marx, K. ve Engels, F. (1968) *Selected Works in One Volume*. Londra: Lawrence & Wishart yayıncılık.
- North, M. (2014) *Hollanda Altın Çağı 'nda Sanat ve Ticaret*. (T. U. Belge, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone & Clayton (2015) *Sanatın Temelleri Teori ve Uygulama*. (N. B. Kuru & A. Kuru, Çev.) İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Özkar, M. (2011) *Soyut Düşünme ve Yapararak Öğrenme: Temel Tasarım Eğitiminin Amerika'daki Başlangıçları* Ali Artun & Esra Aliçavuşoğlu (Ed.) *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı* içinde (s. 135-152). İstanbul: İletişim Yayınları
- Panofsky, E. (2013) *Perspektif Simgesel Bir Biçim*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul Metis Yayıncılık.
- Ponty, M. M. (2005) *Algılanan Dünya: Sohbetler*. (Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Read, H. (2014) *Sanatın Anlamı*. (N. Asgari, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Rose, M. A. (2015) *Marx'ın Kayıp Estetiği*. (A. Çavdar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sayın, Z. (1999) *Mithat Şen ve Beden Yazısı I*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Schwartz, G. (2006) *Rembrandt's Universe: His Art, His Life, His World* (O. Erkal, Çev.) İtalya: Thames Hudson Yayınları
- Şahiner, R. (2013) *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Şentürk, L. V. (2012) *Analitik Resim Çözümlemeleri: Cimabue'dan Ingres'e Resimde Plastik Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tunalı, İ. (2011) *Felsefenin Işığında Modern Resim* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wallrestein, I. (2006) *Tarihsel Kapitalizm*. (N. Alpay, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Worringer, W. (1993) *Soyutlama ve Özdeşleşim* (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wölfflin, H. (2015) *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi

TEZLER

- Erkal, O. (2013) *Resim Sanatında Portre*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi
- Karaçalı, B. (2009) *Türkiye’de Sanat ve Yeni Medya*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi
- Karakuş, D. (2001) *Empresyonist Dönemdeki Işık ve Renk Kullanımının Resimlerdeki etkisi* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi
- Mısır, M. B. (2011) *Kapitalizm Devletler ve Egemenlik: Egemenlik Kuramının Tarihsel Maddeci Bir Eleştirisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi
- Ozansoy, N. (2012) *Tüketim Toplumunda Güzellik İmajının Üretimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: T.C. Ege Üniversitesi
- Sözeri, M. (2016) *Çağdaş Heykel Sanatında Plastik Algıyı Tersyüz Eden Uygulamalar*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi
- Taşkın, Y. (2012) *Hava Perspektifinin Işık ve Renk Açısından İncelenmesi ve Empresyonizm’de Uygulama Biçimleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas: T.C. Cumhuriyet Üniversitesi.

İNTERNET ERİŞİM

- Adams, K. R. (1972) “*Perspective and the Viewpoint*” (O. Erkal, Çev.) Leonardo Journal Cilt: 05 Sayı:03 18.01.2018 Tarihinde: <https://www.jstor.org/stable/153> adresinden alındı.
- Britannica (2009) “*Britanica Ansiklopedisi, Mimesis*” 13.01.2018 Tarihinde: <https://www.britannica.com/art/mimesis> adresinden alındı.
- Anonim (2017) “*National Gallery of Art müzesi, Amerika Birleşik Devletleri-Jan Boeckhorst*” 18.02.2018 tarihinde: <https://www.nga.gov/collection/artist-info.5597.html> adresinden alındı.
- Akçaoğlu, Z. (2010) “*Resimde Kıpırtı*” e- Journal of New World Sciences Academy, Cilt 5 Sayı 2, 13.01.2018 Tarihinde: <http://dergipark.gov.tr/nwsafine/issue/19904/213151> adresinden alındı.
- Ault, A. (2015) “*Artist Gabriel Dawe Made a Rainbow Out of 60 Miles of Thread*” (O. Erkal, Çev.) Smithsonian online magazine 23.03.2018 tarihinde: <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/artist-gabriel-dawe-used-60-miles-embroider-thread-make-rainbow-180957243/> adresinden alındı.

- Beyoğlu, A. (2015) “*Sanat Eğitiminde algı, Görsel algı ve Yanılsama: Victor Vasarely'nin Çalışmaları Üzerine Bir İnceleme*” Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 17 Sayı 1 20.11.2017 Tarihinde: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/321351> adresinden alındı.
- Binkley, T. (1997) “*The Vitality of Digital Creation*” (O. Erkal, Çev.) The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Cilt: 55 sayı: 2 11.10.2017 tarihinde: <http://www.jstor.org/stable/431257> adresinden alındı.
- Biröl, A. & Gürbüz, Y. (2015) “*Dijital Teknolojilerin Resim Sanatına Yansımaları*” İnet-Tr'15, XX. Türkiye'de İnternet Konferansı İstanbul Üniversitesi, İstanbul. 10.10.2017 tarihinde, <http://inet-tr.org.tr/inetconf20/kitap/inet15-ABirol-YGurbuz.pdf> adresinden alındı.
- Can, Ş. (2018) “*Postmodern Süreçte Temellük Sanatı*” International Journal of Social Science, sayı: 65, 20.05.2018 tarihinde, https://www.jasstudies.com/Makaleler/153553878_19Dr.%20Ogr.%20U.%20G%C3%B6k%C3%A7en%20C5%9Eahmaran%20Can.pdf adresinden alındı.
- Carson J. & Shafer A. (2008) “*West, Copley and the Camera Obscura*” (O. Erkal, Çev.) The University of Chicago Press Journals, Cilt:22, Sayı:2 15.02.2018 tarihinde: <http://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/591168> adresinden alındı.
- Crowther, P. (2008) “*Onthology and Aesthetics of Digital Art*” The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Cilt: 66 sayı: 2 Bahar 2008, 09.10.2017 tarihinde: <http://www.jstor.org/stable/40206323> adresinden alındı.
- Çalışkan, C. (2016) “*Sergileme Tasarımının Gelişimi ve Müze ile Sanat Galerilerinin Karşılaştırılması*” Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Dergisi Cilt:3 Sayı:1 19.02.2018 tarihinde: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/yjad/article/view/5000183691> adresinden alındı.
- Delsaute, J. (1998) “*The Camera Obscura and Painting in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*” (O. Erkal, Çev.) Studies in the History of Art, Sempozyum metinleri, Cilt 55 05.02.2018 tarihinde: <http://www.jstor.org/stable/426222602> adresinden alındı.
- Dinarlı, T. (2017) “*Fotoğrafın Kronolojik Tarihi*” 25.02.2018 tarihinde: <http://fotobelgesel.net/fotografin-tarihi-uzerine> adresinden alındı.
- Erkal, O. (2017) “*18. Yüzyılda Pastel Portreler ve Bir Portre Ressamı: Rosalba Carriera*” Giresun Üniversitesi, Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi, Kadın Özel Sayısı, 09.02.2018 tarihinde: http://sbe.giresun.edu.tr/fileadmin/user_upload/makaleler/kadin_ozel_sayisi/205_PDFsam_KSBD_Kadin_ozel_sayisi.pdf adresinden alındı.
- The Getty (10 Eylül 2015) “*David Hockney: Painting and Photography*” [Video Dosyası] 02.02.2018 Tarihinde: http://www.youtube.com/watch?v=4_lcb28fCz8&t=1351s adresinden alındı.

- Genç, A. (2014) “*Figüratif Resimde Temsilin İdeolojik Göstergeleri*” Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi Yaz 2014 Sayı:12 30.01.2018 Tarihinde: <http://www.mulkiyederigi.org/yedi/article/view/5000087349> adresinden alındı.
- Gök, C. (2016) “*Değişen İmgeler ve Temsiliyet*” İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi (Altınbaş Üniversitesi) AURUM Sosyal Bilimler Dergisi Cilt:01 Sayı 02, 17.01.2018 Tarihinde: <http://dergipark.gov.tr/aurum/issue/27138/289546> adresinden alındı.
- Haxhausen, C. W. (2004) “*Reproduction/Repetition: Walter Benjamin/Carl Einstein*” (O. Erkal, çev.) The MIT Press, October journal Cilt :107 Kış 2004 19.10.2017 Tarihinde: <http://www.jstor.org/stable/3397592> adresinden alındı
- Hickman, C. (1991) “*Why Artists Should Program*” (O. Erkal, Çev.) Leonardo, Cilt: 24, Sayı: 1, 11.10.2017 Tarihinde: <http://www.jstor.org/stable/1575468> adresinden alındı.
- Hoşgör, K. (2016) “*Algı Problemi Üzerine*” Mersin Üniversitesi, Kilikya Felsefe Dergisi, Sayı: 2016/01. 20.11.2017 Tarihinde: <http://philosophy.mersin.edu.tr/?q=tr/node/57> adresinden alındı.
- Innomind (29 Mart 2012) “*Brad Kunkle: Artists Spotlight (New York 2012) ‘Resolve’ at Joshua Liner Gallery*” [Video Dosyası] 06.03.218 Tarihinde: <https://www.youtube.com/watch?v=Z-t1hiC96xQ> adresinden alındı.
- Maynard, P. (1996) “*Perspective’s Places*” (O. Erkal, çev.) The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Cilt:54, Sayı:1 Kış 1996 18.01.2018 Tarihinde: <http://www.jstor.org/stable/431678> adresinden alındı.
- Maynard, P. (1989) “*Talbot’s Technologies: Photographic Depiction, Detection, and Reproduction*” The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Cilt: 47, Sayı:3 Yaz 1989 19.10.2017 Tarihinde: <http://www.jstor.org/stable/431006> adresinden alındı
- The Next Rembrandt (5 Nisan 2016) “*The Next Rembrandt*” [Video Dosyası] 25.03.2018 Tarihinde: <https://www.youtube.com/watch?v=luygOYZ1Nng> adresinden alındı.
- O’Hagan, S. (2013) “*Maurizio Anzeri’s Embroidered Photographs Make Patterns of the Past*” (O. Erkal, çev) The Guardian Gazetesi 2013; 13.03.2018 tarihinde: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/09/maurizio-anzeri-embroidered-photographs-cardiff> adresinden alındı.
- Oğuz, E. (2017) “*Temellükten Postprodüksiyona: Yasumasa Morimura Örneği.*” İdil dergisi, Cilt:06, Sayı:39 22.05.2018 Tarihinde: <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1514498063.pdf> adresinden alındı.
- Özdel, G. (2012) “*Foucault Bağlamında İktidarın Görünmezliği ve “Panoptikon” ile “İktidarın Gözü” Göstergeleri*” The Turkish Online Journal of Design and Communication, Cilt:2, Sayı: 1 05.03.2018 Tarihinde:

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/tojdac/article/view/5000047071> adresinden alındı.

Özer, S. (2015) “*Türkçede Anlam ve Kavram Terimleri Üzerine / Ogden ve Richards’ın Üçgenine Yeniden Bakmak*” International Journal of Language Academy, Cilt :3 Sayı 1 15.03.2018 tarihinde http://www.ijla.net/Makaleler/255143610_10.pdf adresinden alındı.

Özgür, F. (2018) “*İntihal ve Özgünlük Saplantımız*” Sanatatak 20.05.2018 Tarihinde: <http://www.sanatatak.com/view/sanatici-akademisyen-ferhat-ozgurden-intihal-ozgunluk-saplantimiz> adresinden alındı.

Sözeri M. & Ergin N. (2015) “*Grand Palais ‘Monumenta Serisi’ ve Turbine Hall ‘The Unilever Serisi’ sergilerinden çağdaş sanatın mekânsal algıyı tersyüz eden yapıtları*” Route Educational and Social Science Journal, Sayı 7, Ekim 2015. 09.01.2018 Tarihinde: <http://www.ressjournal.com/DergiTamDetay.aspx?ID=447> adresinden alındı.

Spector, N. (2018) “*Fernand Leger; The Smokers*” (O. Erkal Çev.) 09.03.2018 Tarihinde: <https://www.guggenheim.org/artwork/2434> adresinden alındı.

Topoyan, M. (2005) “*Yeniden Üretim Sistemleri İçin Sürdürülebilir Ürün Tasarımlarının Oluşturulması*” V. Ulusal Üretim Araştırmaları Sempozyumu, İstanbul Ticaret Üniversitesi, İstanbul. 13,12,2016 Tarihinde: <http://kisi.deu.edu.tr/mert.topoyan/> adresinden alındı.

Turan, H. (2007) “*Tekhne, Bilim, Felsefe ve Siyaset*” 12.02.2018 tarihinde: <http://dusundurensozler.blogspot.com.tr/2007/08/tekhne-bilim-felsefe-ve-siyaset.html> adresinden alındı.

ByZeitgeist.com (18 ağustos 2013) “*Zeitgeist The Movie Türkçe Alt Yazılı*” [Video Dosyası] 20.12.2016 tarihinde: <https://www.youtube.com/watch?v=EkFL7wSW9Nk> adresinden alındı.

Karahan, İ. & Karahan, C. (2012) “*Mekanik Üretim Süreci, Sanatta Değişim ve Aura*” Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi – Sayı 10 14.11.2017.Tarihinde:<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanatvetasarim/article/view/5000136925/5000125863> adresinden alındı.

Kavuran, T. & Dede, B. (2013) “*Platon ve Aristoteles’in Sanat Etiği, Estetik Kavramı ve Yansımaları*” Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi- Sayı:23 16.01.2018 tarihinde: <http://dergipark.gov.tr/ataunigsfd/issue/2611/33616> adresinden alındı.

Kıran, H. (2016) “*Çağdaş Baskı Resim Sanatına Genel Bir Bakış*” Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi- Sayı:10, 13.02.2018 tarihinde: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanattasarim/article/view/5000204072> adresinden alındı.

- Kıyar, N & Karkın, N. (2013) “*Mimesis’in Yapıbozumsal Dönüşümleri*” İnönü üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi- Sayı 7
10.01.2017 tarihinde: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/inustd/article/view/1027000076/1027000075> adresinden alındı.
- Koca, B. & Selvi, Y. (2017) “*Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Bir Alıntılama Biçimi Olarak Temellük*” Dokuz Eylül Üniversitesi, Yedi Sanat Dergisi Sayı: 18, 20.05.2018 Tarihinde: <http://dergipark.gov.tr/yedi/issue/30349/327740> adresinden alındı.
- Küçüköner, M. (2010) “*Görme Üzerine Bir İnceleme*” Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, Sayı 8
08.02.2018 tarihinde: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28864> adresinden alındı.
- Lambert, N. (2011) “*From Imaginal to Digital: Mental Imagery and the Computer Image Space*” (O. Erkal, Çev) Leonardo, cit:44, Sayı 5 11.10.2017 tarihinde: http://www.jstor.org/stable/41421767?seq_1&cid=pdfreference#references_tab?contents adresinden alındı.
- Ural, M. N. (2015) “*Antik Yunan’da ‘Teknik’: Teknoloji Felsefesi Tarihine Genel Bir Bakış*” Gümüşhane Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Elektronik Dergisi, Sayı: 12.02.2018 tarihinde: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/gumusmaviatlas/article/view/5000113818> adresinden alındı.
- Türk Dil Kurumu (2018) “*Güncel Türkçe Sözlük*” 15.03.2018 tarihinde: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5aaa2b168a6723.82860342 adresinden alındı.
- Weinstock, M. (1994) “*The Dark Chamber*” (O, Erkal. Çev.) Architectural Association School of Architecture journal.- Sayı: 27 05.02.2018 tarihinde: <http://www.jstor.org/stable/29543889> adresinden alındı.
- Wei Yu (26 Kasım 2016) “*Jeremy Deller- We’re Here Because We’re Here*” [Video Dosyası] 26.05.2018 Tarihinde: <https://www.youtube.com/watch?v=uXnr3w74TJs&t=143s> adresinden alındı.
- Yılmaz, B. (2015) “*Atık Nesneden Sanat Yapıtına Malzemenin Dönüşümü*” Art-e Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi. Cilt: 8, Sayı:15 20.05.2018 tarihinde: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/view/5000104890> adresinden alındı.