

**RESİM SANATINDA
GÖRSEL İMAJLAR, KOD VE BELLEK**

Yüksek Lisans Tezi

Emel AY

Eskişehir 2019

RESİM SANATINDA GÖRSEL İMAJLAR, KOD VE BELLEK

Emel AY

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Rıdvan Coşkun

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz, 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Emel AY'ın “**Resim Sanatında Görsel İmajlar, Kod ve Bellek**” başlıklı tezi **09 Temmuz 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Rıdvan COŞKUN

Üye : Doç. Necla COŞKUN

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Elif AVCI


Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

RESİM SANATINDA GÖRSEL İMAJLAR, KOD VE BELLEK

EMEL AY

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz, 2019

Danışman: Prof. Rıdvan COŞKUN

İmajlar, resimsel anlatıyı güçlü bir şekilde etkilemektedir. Görsel imajlar, bellek kodlarıyla, sanatçıyı birey olarak etkileyip sanatın dilini şekillendirmektedir. Geleneksel resim sanatında imgeler, çeşitli resim yüzeyleri üzerinde imaja dönüşmekteyken, ileri teknolojinin devreye girmesiyle, ışıklı yüzeyler üzerinde işlenmişlerdir. Böylece, sanat akımlarında, eser üretme süreci etkilenmiştir ve imge-kod ilişkisi, çağa uygun anlatım dilleriyle ele alınmaya başlamıştır.

Bu araştırmada, resim sanatının önemli göstergeleri olan imaj, kod ve bellek kavramları, dört bölümde incelenmiştir. Birinci bölümde, imaj tanımlanmaya çalışılmış ve resim sanatında gerçekliğin yerine kullanılan göstergeler araştırılmıştır. İkinci bölümde, imaj-kod ilişkisine değinilmiştir. Resim dilinin iletişim şekli olan kod-alıcı ilişkisinin işlevselliği, anlam bakımından araştırılmaktadır. Görünenin arkasındakinin işaret ettiği, farklı görsel algı süreçlerinin durumu, resim sanatından örneklerle incelenmektedir. Üçüncü bölümde, belleğin eylemsel süreci, biçim ve bilinç kavramları tanımlanarak, bu kavramların resimde kullanımları araştırılmıştır. Bellek kavramı, kültürel ve teknolojik gelişmelerle, günümüze kadar çeşitli kırılma noktaları geçirmiştir. Bu bağlamda, bellek üzerinden görsel oluşumlar incelenirken, resimdeki biçimin algılanabilirliğine ve bilincin biçimi algılamadaki tetikleyici rolüne değinilmiştir. Dördüncü bölümde ise, araştırmacının resimsel anlatıda imaj, kod ve bellek ile ilgili çalışmaları yer almaktadır. Resim sanatındaki bellek deneyimleri ve bu süreçte kodlanan görsel imajların oluşumları, iki temel başlık altında incelenmektedir. İlk ana başlıkta, yöntemin belirleyici olduğu teknikler kullanılarak, imaj, bellek ve kod arasındaki ilişkinin tasvir edildiği resim örnekleri; ikinci ana başlıkta ise, araştırmacının oluşturduğu, dijital olanaklarla yeniden üretilmiş imajlar yer almaktadır.

Anahtar Sözcükler: Resim sanatı, İmaj, Kod, Bellek.

ABSTRACT

VISUAL IMAGES, CODE AND MEMORY IN ART OF PAINTING

EMEL AY

Departments Of Painting

Anadolu University Institute of Fine Arts, July, 2019

Advisor: Prof. Rıdvan COŞKUN

Images influence to the pictorial narrative. While visual images affect artist as an individual with memory codes, they also shape the attitude of the art. In the conventional art of painting, the images were transformed into vision on various pictorial surfaces and issued on the illuminated surface with introduction of advanced technology. In this way, creating of works in art the relation between image and code has been begin to be considered an appropriate expression language in art movements.

In this study, image, code and memory concepts which are the most important signs of the art of are studied in four main sections. In the first chapter, the image is tried to be defined and the effect of the signs used in place of reality is investigated. In the second chapter, the relation between image and code is mentioned. The way of communication of painting language is the relationship between code and receiver and its functionality is being investigated in terms of meaning. The situation that indicates the different visual perception process behind the visible is examined with examples through the art of painting. In the third chapter, the operational process of memory, then the concepts of form and consciousness are defined and their usage in painting is investigated. The concept of memory has undergone various breaking points from cultural and technological developments to the present day. In this context, while moving through the visual formations over the memory, the perceptibility of the form in the picture and its triggering role of consciousness are mentioned. In the fourth chapter, the researcher's works related to image, code and memory in the pictorial narrative are included. Memory experiences in the art of painting and the formation of visual images encoded in this process are examined under two main parts. In the first main part, the pictures depicted on the relationship between image, memory and code with the technique determined by

the method, and in the second main part, the images created by the researcher were reproduced with digital techniques.

Key Words: Art of painting, Pictorial language, Image, Code, Memory.

ÖNSÖZ

“Resim Sanatında Görsel İmajlar, Kod ve Bellek” isimli tez çalışmasını hazırlarken; bu süreçte bana her türlü desteğini sunan çok değerli aileme, arkadaşlarıma, sevgili öğrencilerime ve kedim Goya’ya, yorumları ve katkılarıyla bana her konuda sabırla yardımcı olan değerli tez danışmanım Prof. Rıdvan Coşkun’a teşekkür etmeyi bir borç bilirim.

Emel Ay

09/07/2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmamın 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.

Emel AY

İÇİNDEKİLER

Sayfa

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

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RESİMSEL SÜREÇTE GÖRÜNTÜ ÜRETİMİ VE İMAJ	4
1.1. Resimde İmaj ve Anlam İlişkisi	5
1.1.1. Göz ve tinsel imge	11
1.2. Görsel Kültür ve Kültürel İmaj Kodları	16
1.2.1. Medya ve teknoloji ile resimsel anlatı arasındaki ilişki	23
1.3. Post-modern Tüketim Çağında Resim-Reklam İlişkisi ve İmaj	31
1.3.1. Post-modern resim sanatında popüler kültür imajları.....	36
1.4. Toplumsal, Sosyal, Siyasal Göstergeler ve İmaj	40

İKİNCİ BÖLÜM

2. RESİM SANATINDA KOD	50
2.1. Kodlanmış İmajlarla Görsel Üretim	54
2.2. Semboller ve Simgelerle Kodlanan Resimler	59

Sayfa

2.2.1. Resimde geometrik kodlama	62
2.2.2. Beden ve kod	64
2.3. Gündelik Hayatta Kişiyi Yönlendiren İmajlar	68
2.3.1. Kamusal alan kodları	72
2.3.2. Yeni medya ve sosyal medya	78
2.4. Zaman, Mekân, İmaj, Kod ve Bellek	81

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. RESİMDE BELLEK, BİÇİM VE BİLİNÇ	86
3.1. Resimde Bireysel ve Toplumsal Bellek	89
3.2. Resimsel Anlatımda Kod ve Biçim İlişkisi	99
3.2.1. Resim sanatı, bilinç, bellek ve kod ilişkisi	104

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. RESİM SANATINDA İMAJ VE BİREYSELLİK	109
4.1. Geleneksel Dil ve İmaj	110
4.2. Dijitalleşme ve İmaj	118

SONUÇ	124
-------------	-----

KAYNAKÇA	126
----------------	-----

ÖZGEÇMİŞ

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Lascaux'ta mağara, M.Ö. 15.000-10.000, Fransa	7
Görsel 1.2. Leonardo da Vinci, “Kayalıklar Bakiresi”, 1483 – 1486, Louvre Müzezi, Paris.....	8
Görsel 1.3. Henri Matisse, “Şapkalı Kadın”, 1905, San Francisco Modern Sanat Müzesi, California	9
Görsel 1.4. Rene Magritte, “Bu Bir Elma Değildir”	10
Görsel 1.5. Tamir edilmiş bir bıçak.....	13
Görsel 1.6. Garavaggio, “Death of the Virgin (Bakirenin Ölümü)”, 369 x 245 cm, 1605 – 1606, Louvre, Paris	13
Görsel 1.7. Paul Cezanne, “Mont Sainte-Victorie”, 1902-1904, 74 x 93 cm, Philadelphia	14
Görsel 1.8. Marina Abramovic “Ritim 10”, 1973.....	15
Görsel 1.9. At, M.Ö. 15.000-10.000, mağara resmi	18
Görsel 1.10. Gündelik Bizondan İlkel Bulmacaya, 2019, Eskişehir	19
Görsel 1.11. Da Vinci pulları ve posta zarfı	20
Görsel 1.12. Elektronik posta sembolü	20
Görsel 1.13. Soldaki: Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros, Laokoon ve oğulları, 242 cm, M.Ö. 175-150, Museo Pio Clementino, Vatikan. Sağdaki: Çiçek toplayan kız, Stebiae'deki bir duvar resminden ayrıntı, M.S. I.yüzyıl, Museo Archeologico Nazionale, Napoli	21
Görsel 1.14. Jasper Johns, “Hedef”, 1974	22

Sayfa

Görsel 1.15. Joseph Nicéphore Niepce, “Pencereden Görünüş”, 1826	25
Görsel 1.16. Eadweard Muybridge, Atın Hareketi, 1878	26
Görsel 1.17. Theodore Gericault, “Epsom at yarışları”, 1821	26
Görsel 1.18. Kapı Anahtarı	28
Görsel 1.19. Levent Kılıç’ın Görüntü Estetiği Kitabından bir görsel	28
Görsel 1.20. QR Kod	30
Görsel 1.21. 13 Ekim 2018 Mehmet Yılmaz Eskişehir sergisinden bir kare Eskişehir	32
Görsel 1.22. Supermuse, Eskişehir’de bir mağaza	33
Görsel 1.23. Sherrie Levine, “Rodçenko’dan Sonra: 1 – 12”, 1987	34
Görsel 1.24. David Salle, “Komedi”, 1995	35
Görsel 1.25. Richard Hamilton, “Günümüz Evlerini Bu Kadar Farlı ve Çekici Yapan Nedir?”, 26 x 24,5 cm, kağıda kesyap, 1956	37
Görsel 1.26. İçecek şişesi, Coca Cola	38
Görsel 1.27. Andy Warhol, “Coca-Cola 3 Bottles”, 1962, Amerika	38
Görsel 1.28. Tom Wasselmann, “Banyo 3”, 213 x 270 x 45 cm, 1963.....	39
Görsel 1.29. Tlaloc, Aztek Yağmur Tanrısı, XIV. – XV. Yüzyıl	41
Görsel 1.30. Bizans İmparatorluğu Dönemine Ait Resim, Kariye Müzesi, İstanbul.....	41
Görsel 1.31. Orazio Gentileschi, “Tehlikeleri Aşan Halkın Saadeti”, 1623-25.....	42
Görsel 1.32. Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 260 x 325 cm, 1830, Louvre Müzesi, Paris.....	43
Görsel 1.33. Farklı ülkelerin bayrakları	44

Görsel 1.34. Jasper Johns, “Bayrak”, kontrplaka yağlıboya ve kesyap, 107 x 154 cm, 1954-1955, MoMa, New York	44
Görsel 1.35. Zafer işareti	45
Görsel 1.36. Mısır direnişinin sembolü Rabia işareti	45
Görsel 1.37. John Heartfield, “Bir Elde Beş Parmak Vardır”, 35x24 in, 1928	46
Görsel 1.38. 1848 yılına ait para	47
Görsel 1.39. İki Yüz Türk Lirası, 2019	47
Görsel 1.40. Alfred Leete, “Lord Kitchener, Ülkenin Sana İhtiyacı var, Asker Toplama Afişi Tasarımı”, 74,6x51,1 cm. Litografi. 1914	48
Görsel 2.1. Vincent Van Gogh, “Sarı Gökyüzü ve Güneş ile Zeytin Ağaçları”, 1889 ...	50
Görsel 2.2. Paul Cezanne, “Alçı Eros’lu Natürmort”, 50 x 57 cm, Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra, 1895.....	51
Görsel 2.3. Paul Gauguin, “Nereden Geldik? Neredeyiz? Nereye Gidiyoruz?”, 139 x 375 cm, Güzel Sanatlar Müzesi Boston, 1897	52
Görsel 2.4. Rene Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir”, 62 x 80 cm, 1929	52
Görsel 2.5. Wassily Kandinsky, “Sarı, Kırmızı, Mavi”, 128 x 210 cm, 1925, Centre Pompidou, Paris	53
Görsel 2.6. Dikkat köpek!	55
Görsel 2.7. “Keep Calm and Carry On”, poster	56
Görsel 2.8. Televizyon kodları	57
Görsel 2.9. Susan Hiller, “Vahşi Yeteneler”, İki projektörle yansıtılan iki kanallı video, bir monitör, ışıklar ve sandalye, 1997	58

Sayfa

Görsel 2.10. Emel Ay, “Kod ve Porte”, dijital çalışma, 2019	59
Görsel 2.11. Raffaello, “Pembeler Meryemi”, 1506-7	60
Görsel 2.12. Michelangelo, “Ademin Yaratılışı”, Sistine Şapeli’nden tavan detayı, 1508-1512, Cappella Sistina, Palazzi Vatikan	61
Görsel 2.13. Georges de la Tour, “Azize Mary Magdalene”	61
Görsel 2.14. Laszlo Moholy-Nagy, “Süprematist Q 1”, 92,2 x 95,2 cm, 1923, MoMa, New York	62
Görsel 2.15. Sofu Teshigahara, “Güneş Tekerleği”	60
Görsel 2.16. Kazimir Meleviç, “Siyah Kare”, 106 x 106 cm ,1923, Russian State Museum, St. Petersburg	63
Görsel 2.17. M. C. Escher, “Three Intersecting Planes (Kesişen Üç Düzlem)”, ahşap baskı, 32,5 x 37,5 cm, 1954	64
Görsel 2.18. Michelangelo Pistoletto, “Paçavralar İçinde Venüs”, 1967, Castello di Rivoli Çağdaş Sanat Müzesi, Torino	66
Görsel 2.19. Bruce Nauman, “Yanağa Çimdik”, 1969, Electronic Arts Intermix, New York	66
Görsel 2.20. Andres Krisar, “Yarı Erkek”, 2014	67
Görsel 2.21. Sokakta yoğurt satıcısı	69
Görsel 2.22. Market broşürü	70
Görsel 2.23. Eskişehir’de yeni nesil Collesium, 2019	71
Görsel 2.24. Kadın ve erkek sembolleri	71
Görsel 2.25. Kapı kilidi	72
Görsel 2.26. Sanal erişim	74

Sayfa

Görsel 2.27. Derby Müzesi ve Sanat Galerisi’nden bir sanal görüntü	75
Görsel 2.28. Avustralyalı Aborjin kayaya Opossum totemi çiziyor	76
Görsel 2.39. Ara sokakta bir duvar resmi, Eskişehir, 2019	76
Görsel 2.30. Ara sokakta bulunan duvar resmin bulunduğu binanın son hali	76
Görsel 2.31. Banksy, “Çiçek Boyacısı”, 2007, Londra	77
Görsel 2.32. Karıncalı televizyon ekranı ve insan	79
Görsel 2.33. Sosyal medya kodları	80
Görsel 2.34. Emojiler	81
Görsel 2.35. Marcel Duchamp, “Fauntain (Çeşme)”, h. 60 cm / 23.62 in, 1950, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia	83
Görsel 2.36. Duchamp Was Here, Eskişehir, 2018	83
Görsel 2.37. Eski bir aile fotoğrafı	84
Görsel 2.38. Bilenmiş bıçak serisi	85
Görsel 3.1. Kazimir Maleviç, “Surematist Kompozisyon, Beyaz Üzerine Beyaz”, 1918	87
Görsel 3.2. Max Ernst, “Gelinin Giysisi”, 1940	88
Görsel 3.3. Mark Rothko, “Number 5/Number 22”, 297 x 272 cm, 1949, MoMa, New York	88
Görsel 3.4. Gabriel Orozco “La DS”, Modifiye Citroen DS, 140,1x484,5x115, 1 cm. Fonds national d’Art conremporain koleksiyonu,1993, Fransa	90
Görsel 3.5. Marchal Duchamp, “Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği)”, h. 138,3 cm, 1951, MoMa, New York	91

Görsel 3.6. Mildred Howard, “Avenues Along The Key System Route 1 (Anahtar Sistem Boyunca Caddeler 1)”, 30 x 22 cm, 2913	92
Görsel 3.7. Daniel Spoerri, “Kikchka’s Breakfast I (Kikchka’nın Kahvaltısı)”, 36,6 x 69,5 x 65,4 cm, 1960, MoMa, New York	94
Görsel 3.8. İlya Kabakov, “The Toilet (Tuvalet)”, yerleştirme, 1992, Kassel	95
Görsel 3.9. Sağda: Vahap Avşar, “Sıfır-Chyper”, kullanılmış teneke, lehim, muşamba, 1991. Solda: Aydan Murtezaoglu, “İsimsiz”, akrilik ve serigrafi, 120 x 170 cm, 1992	96
Görsel 3.10. Doris Salcedo, “Untitled/İsimsiz”, 1999, Chicago	97
Görsel 3.11. Gülsün Karamustafa, “Vadedilmiş Sergi”den ayrıntı, 2014, İstanbul	98
Görsel 3.12. Nur Koçak, “Annem ve Babam”, 1930	99
Görsel 3.13. Edward Hopper, “Night Windows”, 73,7 x 86,4 cm, 1928, MoMa, New York	100
Görsel 3.14. Piet Mondrian, “Tableau No.1 / Composition No.1 / Compositie 7”, 119 x 101 cm, 1914, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas	102
Görsel 3.15. Jackson Pollock, “One: Number 31”, 269,5 x 530,8 cm, 1950, MoMa, New York	103
Görsel 3.16. Bridget Riley, “Metamorfoz”, 1964	104
Görsel 3.17. Van Gogh “Bir Çift Ayakkabı”, 1886	105
Görsel 3.18. Allen Jones, “Wet Seal (Islak Mühür)”, 1966	105
Görsel 3.19. Yves Klein, “Mondo Cane Shroud”, 1961	106
Görsel 3.20. Joseph Beuys, “I Like America and America Likes Me”, New York	106
Görsel 3.21. Chuck Close’un, “Self Portrait (No Classes)”	107

Görsel 3.22. Bella Julesz, “Lincoln”, siyah-beyaz boyama, 1971, Bell Laboratuvarı, Amerika Birleşik Devletleri	107
Görsel 4.1. Emel Ay, “Beden-i His”, 140 x 150 cm, T.Ü.Y.B., 2017	113
Görsel 4.2. Emel Ay, “İsimsiz No.1”, 60 x 82 cm, kağıt üzerine karakalem, 2017 ...	113
Görsel 4.3. Emel Ay, “İsimsiz No.2”, 70 x 100 cm, kağıt üzerine karakalem, 2017....	114
Görsel 4.4. Emel Ay, “Belleğin Hissi”, 150 x 100 cm, T.Ü.Y.B., 2017.....	115
Görsel 4.5. Emel Ay, “Sarmal”, 165 x 155 cm, T.Ü.Y.B., 2018	115
Görsel 4.6. Emel Ay, “İki-iz”, 150 x 104 cm, T.Ü.Y.B., 2017	117
Görsel 4.7. Emel Ay, “İsimsiz No.3”, 23 x 50 cm, duralit üzerine yağlı boya, 2017 ...	117
Görsel 4.8. Emel Ay, “İsimsiz No.4”, 23 x 50 cm, duralit üzerine yağlı boya, 2017....	117
Görsel 4.9. Emel Ay, “Beden-i His II”, 40 x 45 cm, dijital ofset baskı, 2019	120
Görsel 4.10. Emel Ay, “Belleğin Hissi II”, 30 x 45 cm, dijital ofset baskı, 2019	120
Görsel 4.11. Emel Ay, “İsimsiz”, 23 x 50 cm, dijital çalışma, 2019	117
Görsel 4.12. Emel Ay, “Kod ve porte”, 29 x 42 cm, dijital çalışma, 2019	118
Görsel 4.13. Emel Ay, “Algının kodu”, 60 x 82 cm, dijital çalışma, 2019	118

GİRİŞ

Resim sanatında kod, bellek ve imaj gibi kavramlar, imgesel üretimin sonuçlarından olup insan zihnindeki belleğe kaydedilen biçimlerden ve formlardan beslenir. Sanat eserlerinin tarihsel süreci incelendiğinde, bu formların ve biçimlerin, anlamla yakından ilişkili olduğu ve bu ilişkinin bir kod olduğu söylenebilir. Oluşan bu kodlar ve biçimler, bellek kayıtlarındaki imgeler ve bu imgelere dönüşmüş biçimlerin ilişkisini gösterir. Dolayısıyla, bunlara paralel olarak üretim yapan sanatçıların içsel ya da dışsal algılama biçimleri de değişkenlik gösterir. Yer, ülke, din, dil, ırk, görme ve tüketim biçimi de dahil olmak üzere, toplumdaki bu farklılıklar, imaj üretiminde farklı kodlar, biçimler ve anlamlar ortaya çıkmasını sağlar. İmaj ise, zihnimizde şekillenen imgelerin bellekle olan ilişkisi, şekli ve biçimidir. Bir nesnenin kavramından bahsedildiğinde, belleğin imajla ilişkisi, kavramsal bir ilişkiyi de beraberinde getirir. Kavram, bilinç ve bellek ekseninde eser üreten sanatçı, daima bulunduğu, algıladığı dünyanın görsel kodlarından beslenir ve sanatçının eserinde toplumsal kodlar imaja dönüşür. Ortaya çıkan anlamlar, eserin kodlarını oluştururken, aynı zamanda izleyiciyle bellek üzerinden ilişki kurar.

Tarihte, ilk insanın duvara çizdiği görüntü, bir kodu temsil etmektedir. Bu kod, aynı zamanda bir şekli, bu şekil bir imajı ve bu imaj da kendi içinde bir biçimi barındırmaktadır. Bu biçim, kod içerirken, aynı zamanda bulunduğu toplumsal yapı içinde onunla birlikte yaşayanların bir belleği haline gelmektedir. Kodun bellek üzerindeki bu etkisi, kodu, düzenli çalıştığı takdirde insanların yaşamsal faaliyetlerini sürdürme konusunda etkili olan bir imaja dönüştürmektedir. Daha sonra ise bu görsel kod tanrısallığa ilişkin düşünceler ile anlamlandırılmıştır ve empati duygusu yaratan anlatımlar oluşturmak için kullanılmıştır. Bu bağlamda, kişinin kendi hayatı bağlamında tanımladığı bir şekil, başka bir şeyi imlemektedir ve kodların bellekteki kayıtlarla eşleşmesiyle, soyut ve somut kavramları ortaya çıkmaktadır.

Dünya tarihinde önemli devrimlerin meydana geldiği 17'nci, 18'inci ve 19'uncu yüzyıllar, toplumsal yapının değişmeye başladığı ve makine teknolojisinin ivme kazandığı asırlardır. Bu dönem, resim sanatı üzerindeki etkilerinden biri, kod, bellek ve bilinç kavramlarını temelden sarsacak yeni süreçlerin doğmasıdır. Kavramları ve sanatçının temsil süreçlerini etkileyen en önemli buluş, hiç şüphesiz, fotoğraf makinesinin icadıdır. Bu buluş, bir anı sabitleyerek, gerçekliği, kendi gerçekliği içindeki zaman

diliminde muhafaza etmektedir. Geçmişe ilişkin bir fotoğrafa bakıldığında, bu fotoğrafta görülen kod bellekte tanımlı ise, biçimsel öge, görülen şeyin kendisine dair gerçekliği, insan zihnine simülasyon aracılığıyla aktarmış olmaktadır. İkonografik resimlerde kodlanmış tanrısal hikayelerin anlatımları ya da Rönesans'tan sonra gerçekliğin anlatımında bu biçimsel ögeler, nesnenin yansıttığı etkiler esas alınarak resimde kullanılmıştır. Daha önceki dönemlerde üretilen eserlerde, kod, ilgili bir gerçekliği anlatmak yerine, sadece biçimsel olarak görülebilmektedir. Fotoğraf, bu biçimsel gerçekliğin değişmesini sağlamıştır. Görünür gerçekliğin tam olarak taklit edilebilmesi ile birlikte, biçimsel gerçeklik de koda dönüşmüştür. Günümüz dünyasında bu görsel kodlar, sosyal medya platformları başta olmak üzere, dijital platformlar ve sanat eseri üretimlerinde görünür hale gelmiştir. Ayrıca gelişim gösteren dijital teknolojiler ile birlikte kodlar, dönüştürülebilir, kurgulanabilir veya hiç yoktan var edilebilir hale gelmiştir. Empresyonizmle birlikte, atölyesinden dışarı çıkan sanatçının yaşadığı dönüşümlerin bir benzeri, içinde bulunduğumuz yüzyılda ortaya çıkan sanal evren ile birlikte de yaşanmaktadır. Günümüzde geliştirilmekte olan dijital teknolojiler, gerçek hayat ile sanal evreni harmanlamıştır. Bunun sonucunda, geçmiş ve gelecek arasındaki sınırlar bulanıklaşmıştır ve sanatçı hem geleceği hem de geçmişe dair belleği kullanarak yeni bir gerçekliğin kendisini yaratmıştır. Her fotoğraf, geçmişin bir izidir ve bulunduğu zaman diliminde canlılığını korumayı sürdürmektedir. Sanatçının fotoğrafı yeniden üretmesi ise, fotoğrafı farklı bir bellekte yeniden canlandırmaktadır. Bellekteki görüntüler, birer kod gibi çalışarak, dış dünya gerçekliği ile eşleşir ve örtüşür. Bu görüntüler, resim üretiminde temsil edildiğinde ise, dış dünya gerçekliğine paralel olarak hareket edebilir.

Bellek, kayıt yapan bir mekanizma olarak kabul edilebilir. Zihinsel anlamda belleğe sahip olan canlılar arasında, insanın sahip olduğu bellek, depolama hususunda oldukça güçlü bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, insanın sahip olduğu belleğin kendi bütünlüğü içinde psikolojik etkileşimleri de söz konusudur. Bellek, aynı zamanda, yaşamın içindeki deneyimlerle, duygulanımlarla da ilişkilidir. İnsanlık tarihinin kültürel belleğiyle, bireylerin sosyal ve kültürel belleği, dünya tarihi içerisinde önemli kırılmalar yaşamıştır.

Araştırmanın kapsamı, resim sanatı bağlamında, görsel oluşturma süreci dahilinde, belleğin görsel kodlarla ve imajlarla ilişkisidir. Bellek kavramı, toplumsal,

bireysel ve kültürel anlamlarıyla ele alınmaktadır. Araştırmanın temel amacı, görüntüler dünyasının ve belleğin tarihsel süreçler içerisindeki dönüşümlerini açıklamak, bu dönüşümleri insanın sahip olduğu bellek üzerinden ele almak ve araştırmanın eksenini oluşturan kod, imaj ve bellek ilişkisine dayanarak sorgulamaktır.

Bu araştırmanın önemi, şu amaçlar doğrultusunda vurgulanmaktadır:

1. Resim sanatındaki görsel oluşturma süreçlerinde, imge, imaj ve kod arasındaki ilişkiyi sorgulamak.
2. İmajların tarihsel süreç içerisinde, toplumsal, sosyal ve bireysel açıdan dönüşümünü görünür kılmak.
3. Bellek-kod ilişkisi içerisindeki imajların, günümüzün kavramlarıyla ve teknolojileriyle ilişkilerini ortaya koymak.
4. Benzer konulara ilişkin çalışmalarda bulunacak araştırmacılar için kaynak oluşturmak.

Bu araştırma, şu sınırlılıklar dahilinde ortaya konulmuştur:

1. Araştırma, genel sanat tarihi içerisindeki imaj, kod ve bellek üretiminin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır.
2. Araştırma, primitif dönemdeki 17'nci, 18'inci ve ağırlıklı olarak 19'uncu yüzyıllardaki ve günümüz resim sanatındaki imaj, kod ve bellek arasındaki ilişkileri kapsamaktadır.
3. Araştırmada imaj, kod ve bellek unsurlarının sanat akımları ile ilişkisine doğrudan değinilmiştir.

Bu araştırmadan elde edilen veriler, şu görüşler ile ilişkilendirilmiştir:

1. İmgeler, imajlar, daima bellek kodlarından beslenir.
2. Günümüz resim sanatında, geçmişe, şimdiye ve geleceğe ilişkin unsurlar, bellek, kod ve imaj kavramlarıyla yoğun bir ilişki içerisinde.
3. Geçmişte sanat üsluplarında yer bulan kültürel, toplumsal ve bireysel anlatı biçimleri ve günümüzdeki sanatsal çalışmalar arasında yoğun bir ilişki vardır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. RESİMSSEL SÜREÇTE GÖRÜNTÜ ÜRETİMİ VE İMAJ

İnsan, tarih boyunca, yaşadığı dünyayı imgelem gücüyle yeniden kurgulamaktadır ve değiştirmektedir. İmgeler, gerçeğin temsili ve yeniden sunumu olmakla birlikte, insan imgeyi tüm yaşam alanında yeniden kurgulayarak kullanmaktadır. İnsan, yaşam alanlarından başlamak suretiyle, yarattığı imgeleri çeşitli yüzeyler üzerinde görünür hale getirmektedir ve görüntülerin temsil biçimlerini yeniden üretip durmaktadır. Resimsel üretimin en önemli aracı olan imge, bu yeniden üretim sürecinde tasarlanan ve kurgulanan yeni bir dünya algısı yaratmaktadır.

Batı kökenli bir sözcük olan, İngilizce karşılığı “image” olan “imaj” sözcüğünün, Türk dilindeki çağdaş karşılıkları “görüntü”, “düş gücü” ve “hayal gücü”dür (Robins, 2013, s. 22). Batı dillerinde “imge” sözcüğü ile yakından ilişkili olan, İngilizce karşılığı “vision” olan sözcük, Türk dilindeki “görünüm” sözcüğüyle anılmaktadır. Sıklıkla yinelenen olan, “image” sözcüğünden türeyen “imagination” sözcüğüne referans veren “görme”, “görme edimi”, “tahayyül etme”, “canlandırma” kavramları ve “vision” sözcüğünden türeyen “visible” sözcüğüne referans veren “görülen” ve “görülen” kavramları, araştırmanın temel kavramları olarak önem teşkil etmektedir. Bu sözcüklerin anlamsal karşılıkları, görme ve hayal etme arasındaki dilsel ilişkiye işaret etmektedir. Türk Dil Kurumu’nun “imaj” sözcüğünü “duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar” olarak tanımlaması da bu ilişkiyi vurgulamaktadır (http-1). Sanat Terimleri Sözlüğü’nde ise “imaj”, “hayal” olarak belirtilmiştir (Turani, 2007, s. 59).

“İmaj” sözcüğü, gerçekliğin görsel sunumu olarak kullanılmanın yanında izleyicinin ilgisini hayali bir ürüne çekmek amacıyla da kullanılmaktadır. Ayrıca, imajın bir tür simülasyon yarattığı da söylenebilir. Leppert’e göre “İmgeler bize asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterir. Gösterilen şeyler değil, bunların temsilleridir imgeler: Temsil, yani yeniden sunum. Hakikaten, imgelerin temsil ettiği şeyler “gerçek” dünyada olmayabilir; sadece muhayyile, kuruntu, arzu, rüya ya da fantezi dünyada var olabilir (Leppert, 2017, s. 16)”. İmaj, imgeler bütünü, görünür haliyle resimsel olarak ifade edilmesidir. Çeşitli ifade yollarıyla, özellikle bakma ve görme edimiyle, imgenin şekillenmiş biçimidir. İmgelerden söz edildiğinde, zihinsel algılama ile tasarlama

arasındaki ilişkiden bahsedilir. İmaj, bu sürecin imgeleşmiş yansımasıyla yaratılan gerçekliktir. Başka bir deyişle imaj, imgenin görünür haliyle oluşturulmuş bir imge parçasıdır.

İnsan, imaj üretiminde farklı yüzey arayışlarına yönelerek çeşitli görüntü edinimlerine sahip olmaktadır. Bu sayede, görüntüler tarih boyunca belirli yüzeyler üzerine, geleneksel yöntemlerle resmedilebilmiştir. İmgeler, bu süreç içinde sanatçıların en büyük aracı olmuştur ve böylece, sanat ilerledikçe bir sonrakini etkileyen imajlar bütününe dönüşmeye başlamıştır. Yüzyıllar geçse dahi, geleneksel resim teknikleri, daima temsili olma niteliklerini sürdürmüştür. Fakat, sanatsal süreci etkileyen, en büyük buluşlardan biri olan fotoğraf, görüntü üretiminde temsilin boyutunu değiştirerek, resimsel anlatımda geleneksel yöntemlerin dışında, ışıklı resmetme yöntemini ortaya çıkararak, imaj üretiminde işlevsel yönüyle öncü bir icat olmuştur. Işıkla boyama yöntemi, resimsel anlayışın ışığa yüklenmesi sonucunu doğurmuştur.

İmajlar bütünü olarak anılan sanat eseri, yeniden çoğaltılabilir biçimde üretilmeye başladığında, sanat eserine yüksek değer atfeden biriciklik ortadan kalkmıştır. Yeni bir resmetme sürecini ortaya çıkaran bu yöntem, sadece teknolojik bir buluş değildir; görüntü temsiline bir devrim niteliğinde bir dönüşümdür. Ayrıca, fotoğrafın bulunuşu, geleneksel resim tekniğine dayalı yöntemlerde gelişmelere yardımcı olurken, imaj oluşumunda yeni yöntemlerin kullanılmasına yol açarak, sanatta yeni biçimler ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

İmajlar, bazen tasarlanmış biçimiyle karşımıza çıkarken, kimi zaman da bilinçaltı yoluyla etkisini göstermektedir. İmgelerin bir iletişim dili olarak kullanılması da önem teşkil etmektedir. Dilin bu süreç içindeki rolü, sembollerden oluşmasının da katkısıyla, imgeyi anlamlandırmada yardımcı olmaktadır.

1.1. Resimde İmaj ve Anlam Arasındaki İlişki

Dil ve sanatın doğuşuyla ilgili bilinmeyenler sürmekte iken, ilkel toplulukların, doğa ile mücadele esnasında taşlara resmettikleri imgeler, sanatın başlangıcı olarak görülebilir. İlkel insanların, sanatsal estetik kaygılar gütmeksizin resmettikleri imajlar, sadece güç ve büyüselle amaçlı bir dil olarak kullanılmış olma olasılığını da taşımaktadır.

Resim sanatı, sonsuz sayıda anlatım olanağı barındırmaktadır. Bu olanaklar doğrultusunda, sanatçının yarattığı anlatım dili, bugün karşımıza bir ileti olarak çıkmaktadır. İlkel toplulukların mağara duvarları üzerinde oluşturdukları imajlar, ilkel çağdan günümüze varan iletiler olma niteliğini taşımaktadırlar. Bu iletiler sayesinde, insanların oluşturduğu imgesel dil, resimde anlatım olanaklarının gelişmesi ve sembolik imajların ortaya çıkmasına olanak sağlamaktadır.

Toplumsal düzende insanı çevreleyen işaretler, imgelerin göstergeleridir. İkonografik ve sembolik göstergeler, nesnelerin yerine kullanılabilir. İsmet Yazıcı'ya göre "İmge (imaj) ve simge (sembol), günlük kullanımda sıklıkla birbirleriyle karıştırılan kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ve, çoğu kez, sembol, imajın yerine geçen bir kavram olarak algılanmaktadır (Yazıcı, 1996, s. 9)". Semboller, algılama ve yorumlama süreçlerinde bir gösterendir. Bir imgenin görünümü, başka bir görüntüye ulaşabilmemizi sağlamaktadır. Yani, bir sembol, insanı birden çok anlama yönlendirebilmektedir ve imgelerin gizli yanlarını da ortaya çıkartabilmektedir. Bu gizil süreçte insanoğlu, kültürel düzen içinde oluşmuş, çeşitli mit imajları yaratmıştır. Çeşitli tanrı ve mit imajları, geçmişte gücü ve iktidarı sembolize etmiştir. İmajlar, modern toplumların gelişmesi ile ideolojik, yönlendirici bir hale gelmiştir.

Sembolleri kullanmakta olan insan, kendini ifade etme konusunda çabalamaktadır. İmajlar da, bu sembolleri içeren imgeler aracılığıyla var olmuştur. Sembolik bir temsil olan mit, büyü veya büyüsel olanın temsil ettiği biçimlerin sonucu olarak, toplulukların oluşturduğu imgedir. Mitsel bir imge olarak güç, toplulukların görsel imajlarla oluşturmaya ve var etmeye çalıştıkları bir araç olmuştur. Bu aracı, ilkel insanın, resimsel anlatılarında bir tür inanış olarak işlediği görülebilmektedir. İlkel çağda, insanın gücünün temsili, hayvanları avlayabildiğini, resmetme yoluyla duvarlara aktardığı görsel imajlardır (Görsel 1.1.). Bu, sanatın resimsel anlatıyı destekleyen bir örnek olarak başlamış olabileceğini göstermektedir.



Görsel 1.1. Lascaux'ta mağara, M.Ö. 15.000-10.000, Fransa.

Kaynak: Gombrich, 2009, s.42

“Resimler dünyaya ilişkin birer iddiadan ibaret olmayıp, bir o kadar da sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır (Leppert, 2017, s. 19)”. Resimsel imaj, bir keşif sürecinin sonucunda, imgelerle tasarlanmaktadır ve oluşturulmaktadır. İnsan, imgelerin keşfinde doğaya yönelmiştir. İmge ve anlam arasındaki ilişkileri sorgulamıştır ve sanatçı kimliği ile imgenin resimsel dönüşümlerini canlandırmıştır. Gombrich “İmgeyi okuyabiliriz, çünkü onu aktarım aracı (resim, heykel, vb.) içinde gerçekliğin bir taklidi olarak tanırız.” diyerek imgenin anlamlandırmaya açık olma yönünü açıklamıştır (Gombrich, 2015, s. 278).

İmgenin temsili, tarih öncesi çağlarda, taşların resim yüzeyi olmasından veyahut da tasvir edilmesinden başlamaktadır. Resim sanatında kayaların sıkça betimlenmesi, geleneksel üsluplarda taşın tasvirine atfedilen önemin net bir göstergesidir. Leonardo, doğadan aldığı taşı geleneksel kalıpların içinde betimlerken, tarihsel öneme sahip olan bu imgeyi, yeniden canlandırmaktadır (Görsel 1.2.). Antik Çağ’dan Leonardo’ya kadar olan sanat pratiğinde, imgelerin doğasından yararlanıldığı görülmektedir.



Görsel 1.2. *Leonardo da Vinci, “Kayalıklar Bakiresi”, 198 x 123 cm, 1483, Louvre Müzezi, Paris.*

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 178

Doğanın imgelerine oldukça fazla yönelmiş olan sanatçılar, bir yandan da kendilerine sipariş verilen eserlerin konuları ile ilgili üretimlerini sürdürerek, resimlerini bireysel özgürlüklerinden uzak bir halde üretmek zorunda kalmışlardır. Diğer Rönesans ressamı gibi Leonardo da Vinci de, doğayı kusursuz betimleme ve yansıtma, anlatımcı ve aktarımcı üsluplar kullanma gibi sanatın çeşitli süreçlerini geçirerek, imaj ve anlam arasındaki ilişkiyi, görsel keşiflerle sorgulamaya devam etmiştir.

Zaman içinde teknolojiye ve bilimdeki gelişmeler, sanatçı kimliğini de yeni arayışlara yönlendirmiştir ve bireysel özgürlüğüne kavuşan sanatçı, modern sanatın doğuşuyla birlikte artık doğaya öykünmeyi bırakmıştır. Ekspresyonist ressamlar, bu geçiş sürecinin en başında gelmişlerdir, modern çağın toplumsal yapısına yönelerek ve içsel gerçekliği dışa yansıtarak resimlerine yeni anlamlar yüklemişlerdir. Ekspresyonist ressamların temsil yaklaşımında, nesneler, artık gerçekliğin birebir aynısını değil, sanatçının içselleştirilmiş imgeleriyle kazanılan yeni anlam ve ifade boyutlarını yansıtmaya başlamıştır. Artık sanatçılar, anlam ve konudan bağımsız değillerdir; nesneyle veya figürle anlam ilişkisi içine girmişlerdir.



Görsel 1.3. *Henri Matisse, “Şapkalı Kadın”, 1905, San Francisco Modern Sanat Müzesi, California.*

Kaynak: *Phillips, 2016, s. 32*

Matisse’in “Rengin ana amacı, ifadeye mümkün olduğu kadar iyi hizmet etmek olmalıdır.” ifadesiyle, sanatçının yaklaşımına göre, Fovizm akımında resimsel imajın güçlü ifadesinin renkle bağdaştırıldığı düşünülebilir. (Phillips, 2016, s. 33). Çünkü Matisse’in imge kullanımında, nesneleri veya figürleri, olağandışı renk seçimleri kullanarak betimlerken, rengi anlam bakımından içgüdüsel dışavurum içerisinde imaj haline getirmiştir (Görsel 1.3.).



Görsel 1.4. Rene Magritte, “Bu Bir Elma Değildir”.

Kaynak:

file:///C:/Users/mrt/Desktop/tezg%C3%B6rsel/196908.1385154519.2.o45119165.jpg

Erişim Tarihi: 03.04.2019

İmaj, resme anlam bakımından yüklediği unsurlarla ve sözel dil kullanımının konuya araçsal olarak dahil olmasıyla yanılgılar oluşturabilmektedir. Rene Magritte’nin “Bu Bir Elma Değildir” çalışmasında (Görsel 1.4.) da bu türde bir sözel dil kullanımı söz konusudur. “...önünüzdeki gerçekten de sahici bir elma değil, alıp ısırıp yiyemezsiniz (ya da yemeyi denerseniz ağızınızda daha önceden bildiğiniz elma tadı yerine berbat bir kâğıt tadı kalır). Ama gene de bir elma sanki. Hem elma hem değil (Erkman, 1987, s. 9)”. Bu imaj, sadece konu bakımından değerlendirilirse, böyle bir değerlendirme imajın izleyici tarafından algılanabilmesi için eksik kalabilir. Çünkü iletilmek istenen resimsel anlam, mecazidir. Resimde yer alan imaj, dilsel anlamın ötesinde değerlendirilmelidir. Magritte, resminde bir elmanın elma olmadığını imlemeye çalışmaktadır. Bellek, elma kavramına sahip olduğu için elmayı tanımlasa dahi, resimdeki elma artık elma olma niteliğini taşımamaktadır.

Gombrich’e göre, görsel imge, duyguları harekete geçirme yönünden olağanüstü olmasına rağmen, dilsel bir unsurun yardımı olmaksızın, sözel bir anlatım yaratma konusunda eksiklikler taşımaktadır. (Gombrich, 2015, s. 138) Bu durumda, görsel imge, bildiri işlevini kazanabilmek için, kendi anlamını dilin olanaklarına teslim etmeye mecbur kalmaktadır.

1.1.1. Göz ve tinsel imge

İmajın gerçeğin bir yansıması ve gerçeğin yerine kullanılan bir gösterge olduğu belirtilmişti. İmajlar, uygarlığın başlangıcına dayanmaktadır. İmgeler, insanların sembollerle düşünmeye başlamasından itibaren kullanılmaktadır. Bütün bu imge ve imaj üretimi, görme edimine bağlı bir şekilde gerçekleşmektedir. “Görme, konuşmadan önce gelişmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir (Berger, 2008, s. 7).” Berger’in bahsettiği üzere, insanı çevreleyen dünyada, görerek anlama, sözel olarak yorumlamadan ve anlatıdan önce gelişmiştir. Bu nedenle, görme, insan belleğinde depolanan görüntülerin bilgi kesinliği biçimindeki edinimidir.

Duygular, düşünceler ve inanışlar, bellek aracılığıyla, geçmişin bilgisinin şimdiye aktarılması yoluyla, nesnelerin görünümlerini etkiler. Görmenin bir eylem olduğunu söyleyen Berger’e göre, yalnızca bakılan şeyler görülebilmektedir. Bakmak, bir seçme edimidir. Berger, insanın görme yaklaşımını, insanın nesnelerle kurduğu ilişkiyle açıklamaktadır (Berger, 2008, s. 8).

Görme işlemi, bilindiği gibi, gözde değil, beyinde oluşmaktadır ve belli bir zihinsel faaliyeti gerektirmektedir. Objeden yansıyan ışık ışınları göz merceğinden geçerek retinada bir görüntü oluşturur ve bu görüntü, elektro-manyetik sinir uçlarıyla beyne ulaşır. Fiziksel olarak durum böyledir; ancak, psikolojik olarak durum burada farklılaşmaktadır. Burada önemli olan nokta, gözden beyne elektrik sinyalleri gönderilmesi ve beyinde bir görüntünün oluşması değildir. Önemli olan beyinde oluşan görüntüyü kimin gördüğüdür. “Bakan” ve “gören” göz değildir, çünkü göz yalnızca bir araçtır, gören beynin kendisi de değildir; çünkü o da, yağ ve proteinden oluşan bir “et” parçasıdır (...) Kısaca görme olgusunda, soyut imgeler zihinsel süreçte algılanmakta ve bu algılanan imgeler de bilinçli bir şekilde yorumlanıp anlam kazanmaktadır (Parsa, 2004, s. 10).

Görme, insanın duyu organlarının en önemlilerinden biridir ve insan, biçimlendirdiği dünyayı algılama sırasında, en çok bu duyusunun sağladığı verilere güvenmektedir. Ptolemaeus Batlamyus’a göre “Görme duyumuz bir nesneyi kendi doğrultusunda seçemediğinde, onu başka ayrımlar aracılığıyla algılar; bu algılama, kimi zaman doğru, kimi zaman da yanlış bir imgelem ürünüdür (Kılıç, 2003, s. 49)”. Bu nedenle, görme sadece fiziksel süreçlere bağlı kalmaz; kişinin algılama biçimine bağlı olarak da değişir. Bu bağlamda, kişinin edinimleriyle doğru orantılı olan imgeyi algılama biçimleri, zihinsel olmanın yanı sıra duyumsamayla da ilişkilidir.

İnsanın imgeleri tanımlamasındaki doğruluk oranı, görmenin söz yoluyla birlikte aktarımıyla artmaktadır. “...imgenin ‘saf resim’ hali olarak imaj, imge içerisinde ayrı bir şekilde bulunmaz; sözlerle, yazılarla, edimlerle iç içe geçerek görünür olur. ‘Saf resim’ olarak imaj, imgeyi inşa eden diğer ifade araçlarının, sözlerin, yazıların, edimlerin bastırılmasıyla görünür olur (Taburoğlu, 2016, s. 61)”. İmge ve metin arasındaki ilişki, görsel temsil yansımasını inceleyen “imgebilim”i bir bilim dalı olarak karşımıza çıkartmaktadır. İmgebilim, 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır ve imgebilimciler, yazının tek başına kullanımının eksik kaldığını savunmuşlardır; çeşitli semboller geliştirerek, dilin gelişimi adına geliştirdikleri bu sembolleri, iletişim alanına dahil etmişlerdir. Daha kapsamlı araştırılması gerektiği düşünülerek, farklı bir biçim geliştirilip imgelerin oluşma sürecindeki yazınsal bağlantıları bulmayı amaçlamışlardır. Alev Fatoş Parsa “İmgenin Gücü Görsel Kültürün Yükselişi” makalesinde, imgebilimin görsel iletişimdeki önemi şöyle belirtilmiştir:

İmgebilim alanına iki perspektiften yaklaşılmalıdır; ilki, imgelerin daima görmeye ve gözlemlemeye dayanması, dolayısıyla beynin iç yapısında oluşan bilişsel süreçlere ve algılamaya dayanması, ikincisi ise daha karmaşık ve ihmal edilmiş bir alan olan anlamın fark edilip çözümlenmesi ve anlamlandırılmasıdır. Görsel tasarımlar ve imgelerin anlamı, daha önce bellekte yer alsın ya da almasın, okuruyla iletişim kurmaktadır. Bu bağlamda, anlamın alınılması için üst okuma yapılması gerekmektedir. Elbette burada dilin önemi inkar edilmemektedir, görsel ve sözel her iki iletişim sistemi birbiriyle iç içe girmelidir; ancak günümüzde imgebilim ve görsel iletişim alanlarının da gelişimine gereksinim olduğu açıktır (Parsa, 2004, s. 4).

Gombrich “Görsel keşfin en çarpıcı sonuçları, dünyayı ‘görme’ tarzımızda, tanımanın şu ya da bu biçimde etkilenmediği bir plastiklik derecesini öngörür. Bununla görsel deneyimimizi kodlamaya yönelik elimizdeki zengin ipuçları arasında bağlantı kurmalıyız (Gombrich, 2015, s. 29)” demektedir. Bu bağlamda, göz, dünyayı sorgulatan bir organ olarak düşünülebilir. Görsel keşif sürecinde, öncelikle, imgenin tinsellik sürecini incelemekte yarar görülmektedir. Örneğin, bir nesnede hissedilen farklılık, geçmiş bilgi edinimi dışında, anlık görüntünün göze yansıyan ve tinde beliren kısımlarıyla alakalıdır. “Bu bıçaktır.” (Görsel 1.5.) denildiği anda, zaman içinde görülen ve edinilen bıçak türleri akla gelebilir. Bıçak, işlevsel yönden, kendi anlamının sınırları içinde değerlendirildiğinde, keskindir. Birbirinden farklı birçok söyleme konu olabilecek türden düşüncelere sebebiyet verebilir. Bıçak bir nesnedir; fakat hislerimizle algıladığımız anda, bıçak imajının anlamında yapısal bir çoğalma olabilir. Keskin uç,

kendi başına, yoruma açık bir tinsel imge olarak algılanabilir. Çünkü, anlam bakımından soyutlamaya varılarak, keskinlik, bıçağın fiziksel görünümü dışında bir imaja da varabilir. Bir tür gölge bile olabilir; yani başka bir sava yönlendirebilir. Nesne, bu tür tinsel çözümlemeler ile görülen ve içselleştirilen kısmı irdelendiğinde, artık tinsel bir imge olarak yorumlanabilmektedir.



Görsel 1.5. *Tamir edilmiş bir bıçak.*

Kaynak: Emel Ay, 2019.

Tinsel imgeler üzerinden yapılan yorumlamalar, diğer imgeler üzerinden yapılan anlamlandırmalara nazaran daha çok çeşitlilik gösterebilir. Bunun nedeni, dış etkenlerin yanı sıra, dünyaya bakış açısı ve psikolojik etkenler gibi nedenler olabilir. Bu tür etkenlerin sanatçıyı da bireysel olarak etkilemesi, tinsel eser üretimi üzerindeki etkilerini ortaya çıkarmaktadır. Caravaggio'nun "Death of the Virgin" (Bakirenin Ölümü) eserinde (Görsel 1.6.), tinsel imge kendini bir his olarak göstermektedir ve imgeye figürün dışında bir anlam yüklemektedir.



Görsel 1.6. *Garavaggio, "Death of the Virgin (Bakirenin Ölümü)", 369 x 245 cm, 1605 – 1606, Louvre, Paris.*

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 243

İnsan zihni ve dünyası, imgelerin kuşatması altındadır. Görüntüyle karşı karşıya gelen göz, tinsel gücü kullanmaktadır. Zihin, imgeleri içselleştirmektedir. Bu yolla içselleşen imgeler, insanın zihinsel evreninde varlık ve mutlaklık kazanmaktadır. Tinin bu bağlamdaki işlevi, duygulam sürecini gerçekleştirmektir. Çünkü zihin, dolayısıyla da bellek, görünür dünyanın varlıkları olma niteliğini taşımamaktadır.

Maurice Merleau Ponty şöyle demektedir:

Bir şeyi görmem yeter, ona ulaşmayı bilmem için; bunun sinir mekanizmasında nasıl gerçekleştiğini bilmesem bile. Devingen vücudum, görünür dünyadan sayılır, ona dahildir ve bu yüzden ben onu görünürde yönetebilirim. Ayrıca, görüşün harekete asılı olduğu doğrudur. Ancak baktığımızı görürüz. Gözlerin hiçbir hareketi olmasaydı, görüş ne olurdu; ve onların hareketi şeyleri nasıl karıştırmazdı, eğer bu hareketin kendisi refleks ya da kör olsaydı, eğer bu hareketin antenleri, açık görürlüğü olmasaydı, eğer görüş bu harekette kendinden önce gelmeseydi? (Ponty, 2012, s.32).

Görünür dünyanın tinsel tasarımı olan imge, öznel bakış açısıyla şekillendirilmektedir. Bu nedenle, “Bilmece şudur: Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki, her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman, gördüğünde, kendi görme gücünün “öbür yanını” tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir (Ponty, 2012, s. 33)”. İnsanın içselleştirdiği bu durum sonucunda, tinsel imgelerin hissedilen şeylerin varlığından oluştuğu kanısına varılabilmektedir.



Görsel 1.7. *Paul Cezanne, Mont Sainte-Victorie, 1902-1904, 74 x 93 cm, Philadelphia.*

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 403

Cezanne’ın tinsel imgesi, Sainte-Victorie dağına betimlediği kayalarda görülebilmektedir (Görsel 1.7.). Ponty, Cezanne’ın tablosuyla ilgili şöyle demektedir:

“Cezanne’ın resmetmek istediği ve çoktan geçmiş olan “dünya an’ını” tualleri üstümüze fırlatmayı sürdürmektedir; ve onun Sainte-Victorie dağı, Aix’in üstündeki sert kayada olduğundan başka türlü -ama daha az enerjik olarak değil- oluşmaktadır ve yeniden oluşmaktadır, dünyanın bir ucundan diğerine. Öz ve varoluş, imgelem ve gerçek, görünür ve görünmez -resim, tensel özlerden, etkin benzerliklerden, sessiz anlamlardan oluşan düşsel evrenini açarak bütün kategorilerimizi bulandırmaktadır (Ponty, 2012, s. 44)”.

Bir nesne, sanatçı tininde bazı edinimlerden geçirilerek tin ile birleşmektedir; sanat nesnesine ve aracına dönüşmektedir. İmgeler, bu dönüşüme eşlik eden zihinsel ve ikonografik tarama sonucunda, sanatçı içselliğinden geçerek sanat malzemesine dönüşür. Marina Abramovic, “Ritim 10” adlı performansını gerçekleştirirken (Görsel 1.8.), kendi bedeniyle birlikte bir bıçak kullanmaktadır. Kullandığı nesne olan bıçak, kültürel kodlardan arınmak suretiyle tıpkı bedeni ve bedeniyle nesne arasındaki ilişki olan hareket edimi gibi, sanat eserinin bir parçası haline gelmektedir. Bu durumda, nesne sanatçının içselliğinden geçerek sanat malzemesine dönüşmüştür.



Görsel 1.8. Marina Abramovic, “Ritim 10”, 1973.

Kaynak: Yılmaz, 2013, s. 376

1.2. Görsel Kültür ve Kültürel İmaj Kodları

Günümüzde, dünya görsellerin kuşatması altındadır ve dünyada kültürel düzeyde, görsel deneyimlemelere dayalı olarak şekillenen bir yapı görülmektedir. Görsel deneyimlemelerin, dünyaya dair algının şekillenmesi konusunda bu derecede önemli olmasının nedenlerinden biri, teknolojinin hızla gelişmesidir. Kitle iletişim araçları, modern toplumların, toplumsal ve kültürel yaşamlarına iletiler yaymaktadır. Görsel iletişimde, iletilerin dili simgeseldir. Dolayısıyla, görsel iletişim sürecinde, kişi önce görmektedir; daha sonra zihinsel algılama sürecine geçmektedir. Görüntüler, günlük yaşamın bir parçası haline gelir. Görsel kültür, bu görsel deneyimlemelerin sonucunda kavranabilmektedir. Arzu Uysal “Görsel Kültürün ve Sosyo-Kültürel Olguların Öğrenci Resimlerindeki İmgelere Etkileri” adlı makalesinde, Nicholas Mirzoeff’un “What is Visual Culture” makalesinden alıntı yaparak, görsel kültürü şöyle tanımlamıştır: “Görsel kültür, günlük yaşamımızın bir parçası değil, günlük yaşamımızdır (...) Kültürün bu yeni görselliğini gözlemek artık onu anlamakla aynı şey değildir (...) Bu da, görselliği çağdaş kültür için bir araştırma alanı haline getirir... (Uysal, 2011, s. 3)”. Disiplinlerarası yaklaşım olarak görülen görsel kültürün, öncelikle görsel olanın, daha sonra ise kültürün tanımı hususunda açıklamada bulunulduğu takdirde, anlaşılabilirliği söylenmektedir.

Görsel anlamdaki imajın tarih içindeki dönüşümü, teknolojik bir yenilik olan fotoğrafın icadının, kültürel anlamdaki bir sonucu olarak görülmektedir. Tarihsel çerçevede görsel kültür, imaj üretimine ortaklık eden kültürel düzeyin ve toplumsal kırılma noktalarına aracılık eden anlamın çözümlenmeye çalışılmasıdır. Kültür, toplumsal alanda, bireyin öğrendiği bilgi kavramlarıdır ve kuşaktan kuşağa aktarılan edinimlerdir. Malcolm Bernard, görsel olanı, görülebilen her şey olarak belirtmektedir (Bernard, 2010, s. 26). Kültür kavramı ve bireysel imge aktarımı bir araya geldiğinde, görülebilen her şey olarak tanımlanan görsel, görsel kültürün tam anlamıyla bir izahını oluşturmaktadır.

Günümüzde görsel kültürün, televizyon, reklam, müzik, film, güzel sanatlar, bilim alanları, hukuk vb. alanlarda kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla, görsel verilerin, tüm medyayı kapsadığı sonucuna varılabilmektedir.

Grossberg'e göre, "Görsel kültür, bilgiyi, dili, kodları ve günlük yaşamın değerlerini içinde taşır. Kimlik ve anlam, bu sosyal yapılar içerisinde gelir (Uysal, 2011, s. 3)". Tery Barrett, Kavin Tavin'den yaptığı alıntıda, görsel kültürün sadece güzel sanatlar alanında söylem üretmediğini, tüm imgelerin şu tür sorularla toplumsal söylemlere meydan okuduğunu belirtmektedir:

Görsel kültürde şu anda hangi imgelere maruz kalıyoruz? Belirli imgelere ne yatırımlar yapıyoruz? Bu yatırımlar neler? Bu imgelerden neler öğreniyoruz? Bu imgeler neler öğretiyor? Bu imgeler bize belirli bir yaşam biçimi ya da duygu sağlıyor veya gösteriyor mu? Bu imgeler bizdeki arzunun, öfkenin ya da hazzın harekete geçmesine yardımcı oluyor mu? Bu imgelerin cinsiyetçi, ırkçı, müktedir ve sınıfa dayalı çıkarları var mı? Bu imgelerin organize edildiği ve düzenlendiği tarihsel koşullar nelerdir? Bu imgeler aracılığıyla nasıl bir güç ortaya konuyor ve ifade ediliyor? (Barrett, 2015, s. 38,39).

İnsan bilincinin bir ürünü olan imgeler, kültürün ve tarihin bir parçasıdır. Leppert'in de dediği gibi "İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde, belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir (Leppert, 2017, s. 16)" Görsel kültürü ve imgeleri okumak için, kültürün başlangıcına, yaklaşık M.Ö. 15.000 dolaylarında, mağara duvarlarının üzerine resmedilen imajlara bakılması gerekir. Bu imajlar, zihinde üretilmiş imgelerin tasvir edilmiş biçimleridir.

İmgeler, iletişim ve ifade aracıdır. Tarih öncesi dönemlerden başlayarak, iletişimin kuvvetlendirilmesi amacıyla, insanın toplumsal ve sosyal ihtiyaçları doğrultusunda, yazınsal semboller geliştirilmiştir. İlk Çağ'da iletilerin aktarımının yazılı bir dile dönüşmesi, insanların toplumsal düzlemde iletişim kurmasına yardımcı olmuştur. İmgenin sözcükler aracılığıyla iletiler yaymaya başlaması, iletişim yoluyla aktarılan anlamın mutlaklaşmasını sağlamıştır.



Görsel 1.9. *At, M.Ö. 15.000-10.000, mağara resmi.*

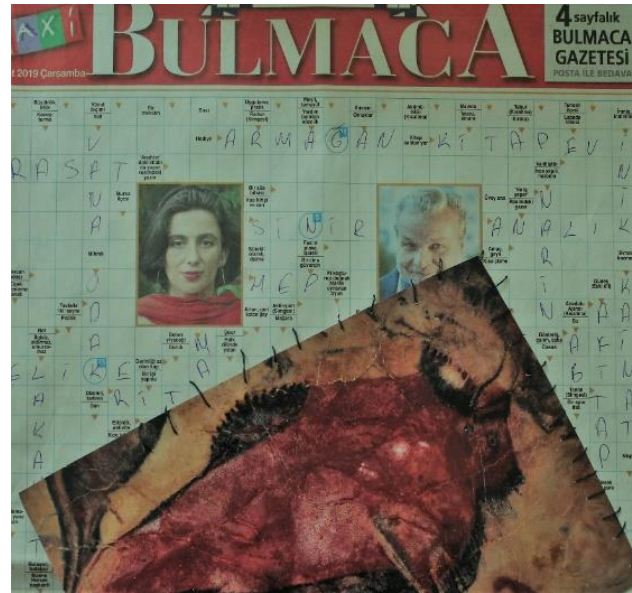
Kaynak: Gombrich, 2009, s. 40

İlk resimler olarak kabul edilen at, bizon, mamut, ren geyiği gibi görseller, kültürün başlangıcı ve görsel kodların oluşumunu başlatan imajlar olarak kabul edilebilir (Görsel 1.9.). Bu resimlerin, medeniyetlerin yaşam alanlarında, gerek süsleme gerek ise dinsel ve büyüsel amaçlı imajlar olduğu sonucuna varabilmek mümkün olmaktadır. Fakat bu resimler, zaman zaman süsleme amacının dışında da üretilmişlerdir. Çünkü resmedilmek üzere tercih edilen hayvanlar, avlanması zor olan ve güçlü bir yapıya sahip hayvanlardır. Bu hayvanlara dair imajlar, büyü amaçlı, dinsel amaçla veya gerçekten de sadece benzetme kaygısıyla çizilmiş imajlar olabilir. Bu tür görsellerden yola çıkıldığında, imajların, kültüre ilişkin ardıl temsillere, oluşturulan kodlar aracılığıyla aktarılan imgeler bütünü olduğunu görebilmek mümkündür.

Tarih boyunca insanlık, kültürel düzeyde, dinsel ve sanatsal imgelerle kendi imajlarını oluşturmuştur. “İmgeler önce mağara duvarlarına, ardından Ortaçağ’da ise farklı yüzeyler üzerine aktarılmıştır. Bunlar başlangıçta hayvan derileri, balmumu tabletler, taşlar, tahta parçaları ve kağıt yüzeyler olmuştur (Parsa, 2004, s. 3)”. Altamira Mağarası’nda bulunan hayvan çizimleri, taş yüzeye resmedilmiş imajlardır. Aydınlanma Çağı’nda “Camera Obscura” ve kağıt baskı gelişim göstermiş ve imgeler farklı yüzeylerde imajlara dönüşmeye başlamıştır. Bu çağdan önce, Rönesans resimlerinde imgeler, farklı dönemsel nitelikler göstermişlerdir. İmgeler iki boyutlu yüzeylerde tasvir edilmenin yanında, günümüzde teknolojinin gelişimi ile birlikte, hareketli görüntüler halindeki imajlara da dönüşmüştür. Sinema ve televizyon görüntülerini kaydeden icatlar

ile, görsel-işitsel dil oluşmuştur. Bu dil, dünyada görsel kültüre dayalı özgün yapıtların oluşmasına katkıda bulunmuştur.

Gombrich “İlkel toplulukların düşünce tarzını anlamaya çalışmadan; onları, imgeleri bakılacak güzel olarak değil de, kullanılacak ve güç dolu nesneler gibi görmeye iten yaşantıyı kavramadan, sanatın bu yabansı başlangıçlarını anlamayı umamayız (Gombrich, 2009, s. 40).” biçimindeki söylemiyle, ilkel olanın günümüzde hala bir yerlerde olduğunu belirterek, yüzeyler üzerindeki görüntülere verilen değeri sorgulamaktadır. Günümüz imgelerini, insanların etrafını saran görüntüler yığını karşısında, ilkel kalıntıların halen bir yerlerde olduğunu bilerek anlayabilmekteyiz. Günümüze dek ulaşan en eski resimler mağara duvarlarındaki gündelik hayata dair imajlardır. Şimdi ise gündeliğe dair resimler, gazete eklerinde yer alan bulmacalarda, ünlülerin fotoğraflarındadır. Görsel imajlar, geçmişe dair kalıntıların halen günümüz gerçekliğine ait imgeler olduğunu göstermektedir. “Gündelik Bizondan İlkel Bulmacaya” adlı eserde, görsel imaj olarak, geçmişe dair imgelerin kalıntılarının günümüze dair imgelere dönüşmesi görülmektedir (Görsel 1.10.).



Görsel 1.10. *Gündelik Bizondan İlkel Bulmacaya, 2019, Eskişehir.*

Kaynak: Emel Ay, 2019.

Resim sanatında taklit (mimesis) kavramı, oldukça fazla konu edilmiş, doğaya dair tasvirlerle ilgili bir kavram olmasına rağmen, modern sanatta bu kavram, doğanın kopyası olma anlamını yitirerek bir ifade aracı olarak görülmeye başlamıştır. Günümüzde ise taklit kavramı, teknolojiyle gerçekliğin kopyalanmasına dönüşmeye başlamıştır. Molcom Bernard'ın “görülebilir her şey” olarak bahsettiği görülen şey, doğanın içerdiği şeydir. Bernard, doğanın tek başına kültür sayılmadığını ve kültürün insanın doğayı taklidinden doğan görme rejimiyle ilgili olduğunu vurgulamaktadır. Görsel kültür, insanın elinden çıkanla anlam kazanmaktadır. Dolayısıyla, günümüzde kültürün oluşumunda teknolojinin aktif bir rolü bulunmaktadır.

Doğayı anlamlı kılmak isteyen sanatçının resmettiği görüntü, sanatçının ele aldığı konu ile birleştiğinde, üretilme amacına ulaşır. Yani, sanatçının amacı doğrultusunda şekillenen görsel kültür, görülen hakkında izleyiciye bilgi vererek, doğa hakkında kültürel imajlar sağlayabilmektedir. Günümüzün görsel kültüründe, teknoloji yoluyla, Leonardo da Vinci'nin geleneksel kalıplar içinde betimlediği doğa, bir posta kartının arka planında yer alabilmektedir (Görsel 1.11.). Posta kartları ise, yerini elektronik imaj biçimindeki kodlara bırakmıştır (Görsel 1.12.).



Görsel 1.11. Soldaki: Da Vinci pulları ve posta zarfı.

Kaynak: Emel Ay, 2019

Görsel 1.12. Sağdaki: Elektronik posta sembolü.

Kaynak:

https://cdn6.aptoide.com/imgs/1/2/5/1259ca13c5a2700f9de6440bb7cd2392_icon.png?w=240

Erişim Tarihi: 09.04.2019

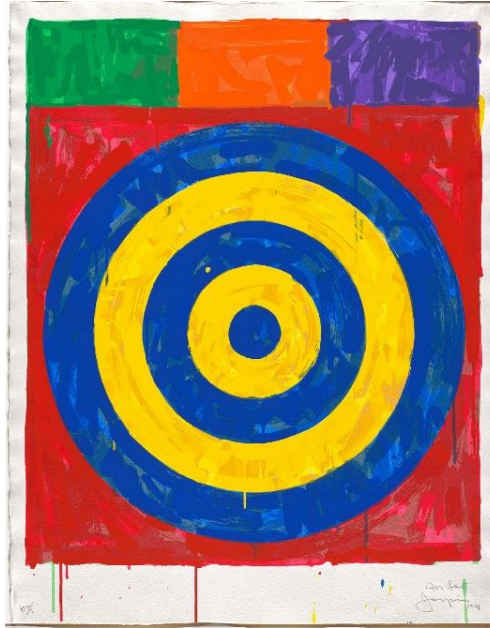
Kültür eleştirmeni Jean Baudrillard, imgelerin gücü hakkında, platonik endişelerin, imgelerin ve taklit edilmiş gerçekliğin halen var olduğunu belirtmektedir. İmgelerin mecraları olan televizyon, reklamlar ve belgesel fotoğrafları gibi kitle iletişim araçları tarafından yansıtılan gerçekliğin, yanlış ya da gerçek olanın bulanıklaştırılmış gerçeği yansıttığını belirtmektedir. Baudrillard bu durumu tanımlamak için “simulakr”, başka bir deyişle şeylerin temsili teriminin kullanılmasını önermektedir. Bu terim ile anlatılmak istenen, dünya gerçekliğinin kendisi olmaksızın, taklit edilen gerçekliğin, gerçeğin doğrudan kendisi olduğunun kabul edilmesidir (Barrett, 2015, s.48). Platon’un döneminde sanatçılar, resim ve heykel sanatlarında, taklit ettikleri ideal güzellikleri, tanrı ve savaşçı figürlerinde betimleyerek göstermişlerdir (Görsel 1.13.). Bu eserlerde yer alan ideal kadının ve erkeğin, kültürel olarak günümüze kadar ulaştığı, halen televizyon ekranlarına bu figürlerdeki kanonun izlerinin yansıdığı, ideal güzelliğin kültürel olarak kodlanmış imajlarla yansıtıldığı görülebilmektedir.



Görsel 1.13. Soldaki: Hagesandros, Athenodoros ve Rodoslu Polydoros, Laokoon ve oğulları, 242 cm, M.Ö. 175-150, Museo Pio Clementino, Vatikan. Sağdaki: Çiçek toplayan kız, Stebiae’deki bir duvar resminden ayrıntı, M.S. I. yüzyıl, Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

Kaynak: Gombrich, 2009, s. 110, 112

Bir imgenin görünüşü, kültürel kodlarla, geçerli olabilecek türden temsil teamülleri ile belirlenebilmektedir ve temsil teamülleri, kültürel olanın aktarımında belirleyici bir role sahiptir. “Teamül, kısaca tanımlamak gerekirse, herhangi bir işi toplumun onay verdiği belli bir tarzda yaparken izlenen yoldur”. Yani teamül, bir şeyin yapılacağını önceden kestirmektir (Leppert, 2017, s. 23). Örneğin, sokaktaki levhalar, trafik ışıklarının renkleri, önceden kestirilebilen bir davranışın aracılığını kullanarak bilgiyi doğrulamaktadır. Kırmızı rengin, bellekte yer alan kodu, uyarıcıdır ve dikkat edinimi sunmaktadır. Kırmızı rengin uyarıcılığı aynı şekilde resimsel anlatıda da, ışık, nesne, figür ve mekan gibi düzenlemelerde görülebilmektedir. Bir nesnenin, mekân içinde, istendiği bir biçimde görülmesinin sağlanması, renk, ışık, mekân unsurları gibi bellek kodlarına bağlıdır. Jasper Johns, “Hedef” adlı çalışmasında (Görsel 1.14.), teamül niteliğini gösteren bu kodları kullanmıştır. Gündelik hayattan aldığı, daire formu simgesel formu düzenleyerek, odak metaforu olarak kullandığı görülmektedir.



Görsel 1.14. Jasper Johns, “Hedef”, 1974.

Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/217150>

Erişim Tarihi: 29.05.2019

Dünyada, görsel kültür deneyimlerine dayalı bir yapı görülmektedir. Evlerde, sokaklarda, kamusal alanlarda ve teknolojinin getirdiği yeni görsel-işitsel araçlarda görsel kültür imajları yer almaktadır. İnsanlar doğada gördükleri, hayal ettikleri ve tasarladıkları görüntüleri, ilk olarak zihinlerinde, ilkel dönemlerden başlayarak taş duvarlarda, geleneksel yöntemlerin geliştirilmesiyle birlikte resim sanatında ve Sanayi Devrimi'nin ardından hızla ortaya çıkıp patlak veren teknolojik devrim ile gelişen kitle iletişim araçlarında kullanmışlardır. Bu da, insanın kendisini çevreleyen görüntüler karşısında anlamlar oluşturarak, imgeler karşısında yorumlamada bulunarak imajları oluşturduğunu göstermektedir. Görüntü teknolojilerindeki, haberleşmedeki gelişim, güncel olan imajların, defalarca yorumlanıp ortaya çıkan yeni biçimleriyle defalarca dolaşıma girmesini sağlamıştır. Bellek kodlarının ardı ardına yorumlanması, görsel kültür taşıyıcısı olan imgelerin herkes tarafından anlaşılmasını daha kolay hale getirmiştir. Görünebilir her şeyin resimler, semboller ve imajlar aracılığıyla aktarılabilirdiği görsel kültür deneyimleme sürecinde, bellek kodları belirleyici bir rol üstlenmektedir.

1.2.1. Medya ve teknoloji ile resimsel anlatı arasındaki ilişki

İnsan, üretimlerini, hayatı ve içsel dünyası arasındaki diyalog doğrultusunda gerçekleştirmektedir. Bu üretimler, insanlık tarihinde çeşitli bellek deneyimlerinin yaşanmasına neden olarak, imge ve imaj üretimleri doğrultusunda gelişmekte olan akıl ve bellek, teknolojik gelişmeleri doğurmuştur. İmgeler, insanın bu bellek deneyimi içinde, yakın ilişki kurduğu ve iletişimini sağladığı görsel imajlara dönüşmektedir. İnsanın bu imajları, mağara duvarlarına resmetmeye başlaması ve bunu yaparken fırça kullanımının başlaması ilk teknolojik gelişmelerden biridir. Bu teknik gelişme, resimsel anlatıda yöntemi ve ifade aracını belirleyerek, resim sanatını şekillendirmeye başlamıştır. Dolayısıyla, keşifler ve buluşlar yoluyla sanata yön veren teknoloji insanı şekillendirirken, insan da teknolojiyi şekillendirmeye başlamıştır.

İnsan, bellek dünyasını çevresiyle karşılıklı olarak oluşan edinimleriyle ve eylemleriyle şekillendirmektedir. Bu bellek dünyası içinde, insan, teknolojik yapılanmanın etkisi altında kalmaktadır. Bu yapılanma içinde, en önemli keşiflerin yaşanmaya başladığı ve günümüzün imaj dünyasına biçim veren gelişmeler, 18'inci ve 19'uncu yüzyıl arasında yaşanan Sanayi Devrimi ile birlikte şekillenmeye başlamıştır. Buhar makinesini ile insan iş gücünde hafifleme, elektriğin keşfi ile çeşitli araçların

gelişmeye başlayarak gündelik yaşama dahil olması ve iletişimin hızla yayılmaya başlaması gibi gündelik yaşam sorunlarına çözüm getiren yenilikler, dünyada küresel bir etkileşim yaratmıştır. İletişim araçları, bilgiye ulaşmada kolaylık sağlamaktayken, imajların da iletilmek istenen birimlere daha hızlı ulaşmaya başlamasıyla, insanlığı yoğun bir biçimde etkisi altına almıştır. Televizyon, radyo, gazete, dergi gibi kitle iletişim araçları, kullanım amaçları doğrultusunda imaj üretimini desteklemektedirler. Bu araçlar, medyanın en büyük kaynağıdır ve iletişim gücü sayesinde, iletilmek istenen mesajla ve alıcıyla doğrudan ilişki kurarlar. Her yeni gelişmeyle birlikte insan, medyanın aktardığı şekillerle ilişki kurmaya ve resimsel anlatıdaki manipüle edilmiş yeni görsel imajlarla iletişim kurmaya başlamıştır. “Görerek iletişim kurmanın, hem çok yakın hem de o kadar uzak bir deneyim olduğu genel bir kanıdır. Özellikle medyanın yarattığı bir tür sinizm içerisinde, imajlar, görüntüler, gizli düzeneklerin, kurmacaların parçası gibi anlaşılır (Taburoğlu, 2016, s.62)”. Kısaca, medya, insanın gerçek ve kurmaca arasında, resimsel bağlamda ilişkiler kurduğu mecradır.

Bilgen Aydın Sevim, “Walter Benjamin’in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: ‘Aura’, ‘Öykü Anlatıcısı’ ve ‘Flâneur’” adlı makalesinin, Ünsal Oskay’dan aktardığı kısmında, Walter Benjamin’in bahsetmiş olduğu, modern dönemin belirleyici özelliklerinden şu cümlelerle bahsetmektedir:

(1) Modern dönemin betimleyici özelliği, metaların kitlesel üretimi ve insan ilişkilerinin şeyselleşmiş oluşudur; (2) buna teknolojik değişim neden olmaktadır; (3) bunun sonucu ise, geleneğin ve geleneğe dayanan yaşama tarzının yıkılıp yok olmasıdır; (4) imgeler (imajlar) metalaşmışlar, algılamalarımızın nesneleri olmuşlar, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimlerine dönüşmüşlerdir. Yani, yaşam deneyimlerimiz, algılama ve fantazyaya düzeyinde de transforme olmuşlardır; (5) imgeler ve nesneler, algılamalarımızın nesnelerine, fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimine dönüşüp metalaşmış bulundukları için günümüzde çok önem kazanmışlardır; (6) günümüz yaşamının gerçekliğinin anlaşılmasında, bu nedenle, fantazyaların ve imgelerin tarih ve kültür açısından doğru bir biçimde açıklanması büyük önem taşımaktadır (Sevim, 2010, s. 510).

Medya, modern dönemde, imajları yayma hususunda en büyük gücü temsil etmektedir. 2000’li yıllarda, yeni medya teknolojileri ve özellikle de bunlardan biri olan internet, bu gücü devralmaktadır. “Yeni Medya ve...” kitabının önsözünde, “Yeni medya ortamları, diğer iletişim araçlarına göre daha fazla yaratıcılığa ve hayal gücüne gereksinim duymaktadır.” denilmektedir (Yengin, 2012, s. 11). Her yeni dönemde,

insanlık kendi teknolojik araçlarını yaratmayı sürdürürken, yaşamsal koşulların yanında, Yengin'in bahsettiği biçimde yaratıcılık ve hayal gücü gereksiniminin de etkisiyle, sanat yapıtlarının üretimi, dağıtımı, dolaşımı, hatta özü ve doğası da teknolojik araçlardan etkilenmektedir. Dolayısıyla, teknolojinin gelişim göstermesi karşısında resimsel anlatının güncel durumunu çözümlemek gerekmektedir. Çağımızın en büyük icadı olan internetin imajlar üzerindeki etkisinin en doğru biçimde anlaşılabilmesini sağlamanın yolu, fotoğrafın icadının imajlar üzerinde yarattığı dönüşümü anlamaktan geçmektedir.

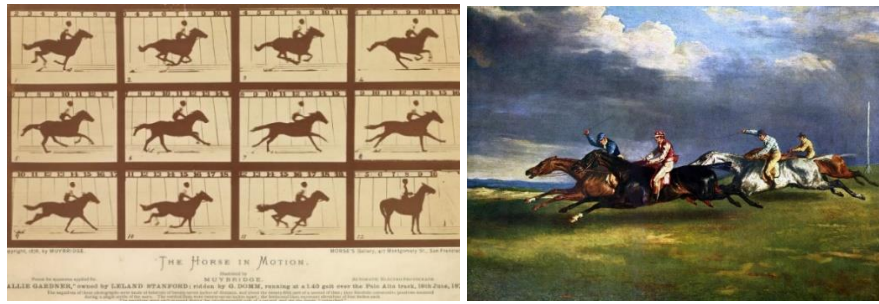
Fotoğrafın bulunuşuyla, nesnelere olan bakış açısı değişerek, yeni bir imaj okuma formatı meydana gelişmiştir. Bu icat, imgeyi üretimi biçimlerine yeni anlamlar kazandırmak suretiyle, sanata ve sanatçıya yön vermiştir. Mağara resimlerinden bu yana, sanatın her döneminde kullanılan imajlar, üretildikleri dönemin imaj okuma formatlarına göre, birbirinden farklı anlamlar ima etmişlerdir. Sanatçılar, fotoğraftan resimsel çözümlemelerde bir araç olarak yararlanmışlardır ve fotoğrafı, şekilleri ve imajları resimlerine kopyalamak amacıyla kullanmışlardır. Fotoğrafın resimsel çözümlemeler konusunda bir araç olarak kullanımı, resimlere farklı bir bakış açısı sunmasının yardımıyla, fotoğraf ve resim arasındaki ayrımı da temellendirmiştir. Fotoğrafın teknik olarak ilk kez uygulanabilmesi, 1826'da Joseph Nicephore Niepce'nin, "heliyograf" yöntemiyle evinin penceresinden bir sahnenin fotoğrafını çekerek görüntüyü kağıda sabitlemesiyle gerçekleşmiştir (Görsel 1.15.). Bu görüntü, optik ve kimyasal birleşme konusunda önemli bir deney olmanın yanı sıra, imge anlatımı konusunda devrimsel bir neticeye ulaşmıştır. Çünkü bu görüntünün oluşturduğu imaj, sanat kalıplarının yönünün değişmesine sebep olmuştur.



Görsel 1.15. Joseph Nicéphore Niepce, "Pencereden Görünüş", 1826.

Kaynak: Yılmaz, 2013, s. 46

Yüzyıl sonra fotoğrafın icadı imgelerin korunması yönünde yeni ve devrimci bir teknik sağladı. Foto-kimya alanında ve fotoğraf makinesi yapımında kaydedilen gelişmeler sayesinde net görüntülü fotoğrafların üretilmeye başlandığı on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren gazetelerde görsel bellekle ilgili, fotoğrafa başvuran envai çeşit metafor görülmeye başladı; insan beynini yavaş yavaş ışığa duyarlı cama, belleği sessiz enstantanelerle dolu bir albüme, bilinci de duvarlarında deguerreotipler, talbotipler, ambrotipler ve kolotiplerin uzun sıralar oluşturduğu bir fotoğraf galerisine dönüştüren metaforlar. Fotoğraf, 1895'te sinematorafın icadına kadar zihnin göze benzerliğini ifade etmek üzere en çok kullanılan metafor olma özelliğini korudu (Darraisma, 2018, 144-145).



Görsel 1.16. Solda; Eadweard Muybridge, *Atın Hareketi*, 1878.

Kaynak: Tuğal, 2018, s.30

Görsel 1.17. Sağda; Theodore Gericault, *“Epsom at yarışları”*, 1821.

Kaynak: <https://anastasiafontaine.wordpress.com/2014/04/29/qa-art-the-1821-derby-at-epsom/>

Erişim Tarihi: 16.05.2019

Fotoğraf teknolojisinin gelişmesi, görüntülerin farklı anlatım biçimleri oluşturmasına olanak vermektedir. Hareketli imaj teknolojileri için öncü nitelik taşıyacak ilk görüntünün Eadweard Muybridge tarafından kaydedilmesiyle, hareketin algılanması hususunda daha önce fark edilmemiş olan bir gerçek keşfedilmiştir. Muybridge'nin on iki kamerayla oluşturduğu bir at yarışı çekimi aracılığıyla, atların koşma hareketinin, bu görüntüleme tekniğinden önce algılandığı gibi gerçekleşmediği gün yüzüne çıkmıştır. (Görsel 1.16.) Muybridge'nin ürettiği imajdan daha önce, Fransız ressam Theodore Gericault'un 1821'de yaptığı “Epsom at yarışları” (Görsel 1.17.) çalışmasında, atların adeta havada süzülürcesine koştuğu görülmektedir. Dört nala koşan atlara ilişkin yerleşmiş bu bellek kodu dolayısıyla, Muybridge'nin fotoğrafları, kaydettiği ilk zamanlarda, yanlış bulunmuştur ve eleştirilmiştir. Bu nedenle, fotoğraf teknolojisinin

harekete ilişkin görüntülerin, resim üreten sanatçıları, sorgulamaya ve çözümlemelere ittiği söylenebilmektedir.

Fotoğrafın sanatsal üretimi bu denli dönüştürebilecek keşiflere sebep olması konusunda, 1935 yılında Walter Benjamin'in yazdığı "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde, teknik olarak çoğaltılabilir imajların sanat eserlerine etkilerini şöyle belirtmektedir:

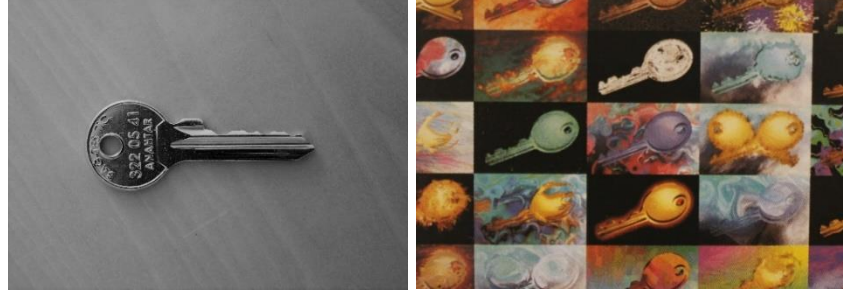
Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilbilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları, her zaman yine insanlarca yeniden yapılagelmıştır. Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. Buna karşılık sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi yeni bir olgudur; bu olgu tarihsel süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler (Benjamin, 2018, s.52).

İmajlar, öznel bir içerik barındırmaktadır. İmajların barındırdığı çeşitli öznel içerikler, imaj üretiminin tekniği bağlamında, kabaca iki türe ayrılabilir. Bu türlerin ilki, boya, fırça gibi araçlarla üretilen, resim sanatının içinde yer alan imajlardır. İkincisi ise, fotoğraf, hareketli görüntü, televizyon, sanal ortamlarda oluşturulan dijital imajlar gibi bir aygıt vasıtasıyla üretilen imajlardır. Teknolojinin artan bir hızla gelişmesi, günümüzde kültürel düzen içinde, dijital imajların sıkça yer alması şeklinde netice vermiştir.

İki yüzyıldır fotoğrafçılık, bir yüzyıldır sinema, elli yıldan beri televizyon ve yirmi yıldan bu yana da dijital imajlarla yaşıyoruz. Bütün bu imajların –Vilem Flusser'in tabirini ödünç alırsak, bunlar teknik "imajlardır"- ortak karakteristiğine güvenebiliriz. Teknik imajlar olarak, "orijinalden kopya geliştirme" [yani] (generation) araçlarıyla oluşturulurlar, resim ve diğer grafik sanatlarda olduğu gibi "doğrudan üretim" [yani] (production) ile değil. Onların orijinalden geliştirildiği, onları meydana çıkaran aygıtın "nesnellğine" göre üretilmedikleri söylenir ve fotoğraf makinesi, film makinesi, TV alıcısı ve bilgisayarın "üretim araçları" olmayıp tersine düzenek oluşlarının nedeni de budur (Baker, 2010, s. 249).

Video (hareketli görüntü), fotoğraf teknolojisinin devamıdır. Leppert'in dediği gibi "İster fotoğraf, ister film ya da video, isterse de resim olsun, imgelere baktığımızda gördüğümüz şey insan bilincinin ürünüdür (Leppert, 2017, s. 16)". Baker'in de dediği gibi "Video, imajları onlara verenlere iade edebilmenin sanatıdır (Baker, 2015, s. 17)". Görsel-işitsel her şey, teknoloji ile gelişerek nesnelerin imajlarına dönüşmeye başlamıştır. 1950'lerde gündelik yaşamın içerisine giren televizyon, 1960'larda yükseliş gösteren

yayıncılık ve 1967’de Sony’nin Portapak isimli taşınabilir video kamerayı piyasaya sunması, bir milat yaratmıştır. Video-art, 1960’larda Fluxus akımında yer alan sanatçılar ve beden sanatıyla ilgilenen diğer sanatçıların aksiyon, event, happening gibi performans sanatıyla benzerlik gösteren sanat üretimi biçimlerini, video tekniğiyle kayıt altına alıp belgelendirme istekleri doğrultusunda yaygınlaşan bir sanat formudur. Ekran tabanlı sanat eserleri, gündelik yaşamın içerisinde yer aldıkları dönemde, aynı zamanda sanat ortamında da çoğalmaya başlamıştır. Bu yöntemlerle, geleneksel resimsel anlatı çizgisinin dışına çıkan sanat hareketleri, sanata yeni bellek deneyimleri kazandırmıştır. Performans sanatı gibi sanat formlarında, sanatçının kendi bedeni de, üretilen imaja dahil olmaya başlamıştır.



Görsel 1.18. Solda; *Kapı Anahtarı*.

Kaynak: Emel Ay, 2019

Görsel 1.19. Sağda; *Levent Kılıç'ın Görüntü Estetiği Kitabından bir görsel*.

Kaynak: Kılıç, 2003, s. 33

20. yüzyılın başlarından itibaren, iletişim teknolojileri ile gündelik hayata giren televizyon, telefon, radyo ve diğer görsel-ışitsel kitle iletişim araçları, görsel kültür çağı olarak tanımlanabilecek çağın başlangıcıdır. Post-modern dönemde gerçekleşen kültürel değişim, imge-egemen görsel kültür çağı olarak adlandırılmaktadır. Güçlü bir tarihi döneme imza atan görsel kültür çağı, post-modern kültürün dünyasının sanatında yeni biçim sorgulamalarını hızlandırmıştır. İmgenin en yaygın temsil biçimi, elektronik ortamlarda üretilen görsel simülasyonlara dönüşmüştür. Dijital teknolojilerin gelişmesiyle fotoğraf sonrası bir çağ oluşmaktadır. Gündelik hayatta imge (Görsel 1.18.), fotoğraf yüzeyinde üretilen bir unsur olmak dışında, dijital teknolojilerin kuşatması altına girmeye de başlamıştır. Durağan imgeler, sanal ortamda, dijital imgelere dönüşmeye

başlamıştır (Görsel 1.19.). “Teleolojik bakış açısına göre, yeni imaj teknolojileri sınırsız olanaklara sahip olduğu için, şu anda varolan ve artık geçmiş ve bitmiş olarak tanımlanıp itibarını yitiren teknolojiler de ancak yetersizlikleri ve sınırlılıklarıyla anılır. Bu bir zamanlar yeni olan eski teknolojilere bağlanan idealleştirilmiş beklentiler de masumane bir şekilde unutulur (Robins, 2013, s. 23)”. Bu, bir teknolojik devrimi imaj kültürü içerisinde karşımıza çıkarmaktadır. Yeni dijital teknolojiler, imajların yaratımında sanatçıya bireysel özgürlükler sunan bir yaklaşım oluşturmaktadır. İmaj üretimi ve işleme olanaklarının artmakta olması, fotoğraf-sonrası alanların genişlemekte olduğunu göstermektedir. Bilgisayarlarda (sanal ortamlarda) imajları üretme kapasitesinin, imajların “gerçek dünyadaki” göstergelerinden bağımsız olmasından dolayı, dijital imajların fotoğraf sonrası dönemlerde, hayal gücüne daha geniş bireysel özgürlükler sunacağı savunulmaktadır (Robins, 2013, s. 247). Robins, imgelerin sanal ortamda yeni bir görsel söylemi ortaya çıkardığını ve gerçek bilgi edinimini içten içe dönüştürdüğünü söylemektedir.

Günümüzde görsel imge, yeni düşüncelere ve ifadelere yönelerek, yeni bir söylem tarzı oluşturmuştur. Teknolojinin yarattığı devrimci dönüşümler ile imaj kültürü, dünyayı tanımada ve anlamada yararlı olan yeni imajların gelişmesine, toplumsallık düzeyinde de, gelecek ideallerinin ve ütöpik bir dünyanın oluşumunu sağlamaktadır. Kitle iletişim araçları ile üretilen imgelerin, medya tarafından şekillendirilen imajlara dönüştüğü görülmektedir. Robins, özellikle medya alanlarında kendilerini hissettiren imajlar hakkında “İmajların bizi dünya olaylarıyla nasıl bir ilişkiye soktuğu irdeleniyor. Günümüzde imajların neredeyse dünyanın gerçekliğini gölgede bırakabileceği düşünülmektedir. Sanal gerçeklik ideali de alternatif ve ideal bir öteki dünyanın teknolojik olarak vaat edilmesidir (Robins, 2013, s. 11).” demektedir. Teknolojinin etkili olmaya başladığı bu yüzyıla, imajların egemen olduğu kültür dünyası denilmektedir.

Sanatçılar, dijital teknolojinin sanatta etkin bir şekilde kullanılmaya başlandığı 20. ve 21. yüzyıllarda, kendi dönemlerine özgü teknik ve malzemelerden yararlanarak sorunsallar üretmişlerdir. Dijitalleşme, özellikle 21. yüzyılın sanatçılarına, görüntü oluşturmada, yeni ve evrensel çözümleme deneyimleri edinme konusunda olanak sağlamıştır. “1960’lı yıllarda Bilgisayar Sanatı olarak adlandırılan bu alan, 20. yüzyılın sonunda Çoklu Ortam Sanatı (Multimedia Art) olarak isim değiştirmiştir. Multimedya Sanatı kapsamında film/video, ses ve çeşitli hibrit (melez) formlar bulunur. İnternetin

1990 yılından sonra devreye girmesi ile birlikte, Ağ Sanatı ayrı bir alan olarak, yine Dijital Sanat'ın içinde yer almıştır (Tuğal, 2018, s. 67)". Dijital teknoloji ile yeni formlar kullanılarak üretilen görsel imajların, sanatsal yönden değer kazanmaya başladığı ve kendine özgü bir dil oluşturduğu görülmektedir.

Geleneksel görseller görüngülerdir; teknik imajlar ise, okunabilenlerdir. Okunabilen yeni imgelemelerden biri, belki de en dikkate değer olanı, teknik imajlardan oluşan görüntülerdir. Teknik imajlar, teknolojik bağlamda ve bir arada oluşan bilgi parçalarıdır. Fakat bu imajlar, araçlar yardımıyla oluşturulduğu için bu imajların parçaları elle tutulabilir değildir. Geleneksel imajlar, tam aksine, fiziki anlamda belirli yüzeyler üzerindedir; belirli bir zamanda ve mekânda olan şeyleri ifade ederler. Geleneksel görüntülerde, hayali imgeler soyutlanmıştır. Teknik imajlarda ise, gerçek dünyadan farklı boyuta taşınmış ve soyutlanmış görüntüler soyutlanmaktadır. Klasik yöntemlerle oluşturulan resimler, ressamın algısıyla dönüştürülerek yüzeye aktarılmaktadır. Buna karşın, fotoğraf sanatında, fotoğrafın kendisi ve fotoğrafı çeken kişi arasındaki bağ, algının görüntüye dönüşmesidir (Tuğal, 2018, s. 69).

Günümüzde dijital teknolojilerin artan hızda gelişimi, sanat pratiklerinin "Dijital Sanat" adı altında tanımlanmasına sebep olmuştur. Sanatın, sanallaşan görme biçimleriyle, yeni medya ağırlıklı üretim pratikleriyle birlikte tanımlandığı görülmektedir. Kısaca, geleneksel resim yöntemlerinin yerini, dijitalleşme nedeniyle, görüntülerin simülasyonları almaya başlamıştır ve bu durum, sanatın tanımını tümünden dönüştürmeye başlamıştır. Dijital ortamın sağladığı olanaklar doğrultusunda, imajlar teknik açıdan kodlanılabilmeye ve bu kodların içerisinde muhafaza edilen görüntüye de, farklı bir boyuta ulaşım sağlayabilen tekniklerle erişilebilmeye başlanmıştır (Görsel 1.20.).



Görsel 1.20. QR Kod.

Kaynak: Emel Ay, 2019.

1.3. Post-modern Tüketim Çağında Resim-Reklam İlişkisi ve İmaj

Tarih boyunca insan, temel ihtiyaçlarını sağlayabilmek amacıyla üretim gerçekleştirmiştir. İhtiyaç kavramı, değişen zaman içinde “tüketim için üretim” mantığına dönüşmeye başlamıştır. Endüstriyel devrim sonrasında kitle üretim modeli, kitle tüketimine dönüşerek, toplumu bir tür tüketim toplumuna dönüştürmüştür. 19. yüzyılın ikinci yarısında hızla gelişen teknolojinin, post-modern yapı adı altında, toplumsal tüketici standartlarını ortaya çıkardığı görülmektedir. Yeni yeni oluşan talepler, toplumu tüketim döngüsü içerisine alarak paralel talepler oluşturmaya başlamıştır. Bu da, toplumda, tüketim mantığının oluşumu bakımından istenilen bir amaç doğrultusunda meydana gelen bir dayatmayı ortaya çıkarmıştır.

Post-modern çağ, dağıtımı geniş bir ölçekte yapılan kitlesel ürünlerin dönemidir. Bu dönemde, insanlar üzerinde etkisi olan gazete, dergi, afiş, resimli romanlar, filmler ve televizyon programları gündemin en etkili kitleye yönelik ürünleridir. Bu araçlar sayesinde, imajlara ulaşmanın kolaylığından dolayı, piyasanın bu kolaylığı kullanması yoluyla insan odaklı gönderimler yapılmaya başlanmıştır. Piyasanın bu işlevi, bireyi tüketim olgusu içine yerleştirmiştir.

Farklı açılardan farklı biçimlerde tanımlanabilecek, kapsamlı bir kavram olan tüketim olgusu, insanın etken bir biçimde rol aldığı, ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenen bir eylemdir. Tüketim, psikoloji biliminin perspektifiyle bakıldığında, bireysel sahip olma arzusunun, sosyoloji biliminin perspektifinden bakıldığında, toplumsal sahip olma arzusunun veyahut da bireyin toplum içinde yer almakla ilgili olan sahip olma arzusunun karşılığını bulmasıyla ilgili olarak kullanılmaktadır. Bu iki disiplin, insan ilişkilerinde, malzemeye sahip olma güdüsünde, insana dair unsurların toplumsal düzeyin bir parçası olmasına yöneliktir. “Bugün tüm çevremizde nesnelerin, hizmetlerin, maddi malların çoğaltılmasıyla oluşturulmuş ve insan türünün ekolojisinde bir tür temel dönüşüm oluşturan akıl almaz bir tüketim ve bolluk gerçekliği var. Daha doğrusu, bolluk içindeki insanlar artık, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok nesneler tarafından kuşatılmış durumda (Baudrillard, 2018, s. 15)”. Bu bağlamda, Baudrillard, tüketimin nesnel bir gereklilikten doğduğunu belirtmektedir.

İnsan, eski çağlardan bu yana, ihtiyaçlar doğrultusunda çeşitli icatlar yapmışlardır. Tasarlanan bir nesne, genellikle gündelik yaşamda patlak veren yoksunlar doğrultusunda

biçimlendirilmiştir. Endüstrileşme sonrasında malzeme dağarcığı gelişmiştir; malzemeler daha uzun ömürlü, sağlam, dayanıklı ve kullanışlı hale getirilmiştir. Post-modern dönemin başlangıcıyla, insanın kullandığı eşyalarla olan ilişkileri değişmeye başlamıştır; nesne uzun ömürlü kullanılmak amacıyla geliştirilmesinin yanında, nesnenin görüntüsü açısından da estetik unsurlara dair sorunlar çözülmeye çalışılmıştır.

Nesnelerin kullanım amaçlarının tarihsel bağlamda geçirdiği dönüşümler, sanatın sorunsalları arasına girmeye başlamıştır. Nesneyi gündelik hayattan alıntılayan sanatçı, sorgulamalarını toplumsal bir zeminde tartışmaya açmaktadır. Mehmet Yılmaz'ın çalışmasında yer alan aletler, sanatçının resimsel anlatıda kullandığı sanatsal dil ile yoğurulup imaj haline gelerek, tüketim çağına dair gereklilikleri yansıtan kültürel kodlara referans veren bir yaklaşım oluşturulmasını sağlamışlardır. Örneğin, pense ve makas gibi el aletleri, kimlik sorunsallarıyla bağdaştırıldığı anda, gündelik yaşamda imajların ve kültürel kodların yoğun olarak nesneler üzerinden oluşmakta olduğu tespit edilebilmektedir (Görsel 1.21.).



Görsel 1.21. 13 Ekim 2018 Mehmet Yılmaz Eskişehir sergisinden bir kare, Eskişehir.

Kaynak: Emel Ay, 2018.

Mehmet Yılmaz, reklamın resim sanatına etkisini “Tabloda gösterilen şeyin, hem reklamı yapılan, hem de reklam malzemesi olan bir şey olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, İsa imgesi, hem İsa’nın, hem Tanrı’nın, hem de dinin reklamıdır. Yine modern ressamın ‘sanat için sanat’ düşüncesiyle yaptığı bir resim, hem sanatçının, hem sanatın, hem de

özel mülkiyetin (burjuva piyasasının) reklamıdır” sözleriyle açıklamıştır. Sanatçı, reklamın, her şeyden önce, görünen olduğunu belirtmektedir (Yılmaz, 2013, s. 445). Bu bağlamda, sanatçı tarafından resimde imlenen şeylerin reklam imajları olduğunu söylemek mümkündür.

Post-modern dönemin kitle iletişim ürünlerinden birine dönüşen fotoğraf, imajın yaygınlaşması ve çoğaltılması açısından önemli bir icattır. İmgeyi, bir nevi, kitlesel kullanıma açık bir hale dönüştürmüştür. Fotoğraf, post-modern döneme dek, zamanın anlık bir dilimini anlamlandırmak için kullanıldığı halde, fotoğrafın işlevi post-modern toplumlarda tüketime dönüşmeye başlamıştır. Fotoğraf, reklam bağlamlarında kullanıldığında, geçmişe ait imgeleri tüketim kültürüne mal etmeye başlamaktadır ve yüksek sanat olarak kabul edilemeyecek birçok imajı, kitle kültürünün mecralarında dolaşıma sokmaktadır. Bu buluş, imgeye ilişkin kitlesel bakış açılarını tümüyle değiştirmektedir. Günümüze kadar değerini kaybetmemiş Leonardo da Vinci’nin “Mona Lisa” tablosu, bu bağlamda bir örnek olarak düşünülebilir. Tarihsel değeri oldukça yüksek olan bu resim, bugün tüketim imajlarında da yer almaktadır. Gündelik hayat içindeki kullanım alanlarında, özellikle kıyafetler üzerinde, baskıların kullanılmaya başlamasıyla, tarihsel imaj, popülerleştirilmiştir ve moda olgusuna dönüşmüştür (Görsel 1.22.).



Görsel 1.22. *Supermuse, Eskişehir’de bir mağaza.*

Kaynak: Emel Ay, 2019.

Post-modern tüketim toplumunda imgeler, ikonik göstergelerdir. Kurgusal düzen içinde imgeler, gündelik hayatın kitle kültürüne mal edilip gerçeğin bir sunumu şeklinde imaja dönüştürülmektedir. Sıkça karşılaşılan bu imajlar, topluma çekici gelmeye başlamıştır. Sanatçı ise, bu duruma tepkisiz kalamayarak, piyasa ürünlerinin, dergilerde ve reklamlarda bulunan resimli görüntülerin sunumlarında, imajların kişiler ve toplumlar üzerindeki etkilerini sorgulama rolünü üstlenmiştir. Yüksek sanata karşı, modernizm döneminde olduğundan daha fazla karşıt tutum takınılan postmodernizm döneminde, tüketim kültürüne dair üretilen sanat eserlerinde, yapıbozum ağırlıklı yaklaşımlar ve yöntemler kullanılmıştır. Bu dönemde, sanatçılar fikirleriyle ve imgeleriyle dikkat çekmek için sanat pratiklerinde değişikliğe gitmişlerdir ve yapıtlarını sıradışı hale getirmeye çalışmışlardır. Sherrie Levine, yapıbozumcu sanat pratiklerini etkin bir biçimde kullanan sanatçılar arasında yer almaktadır. Reklamlarla ilgili imajları ve başka sanatçıların yapıtlarından alıntılıdığı imajları yeniden kurgulamıştır. “Rodçenko’dan Sonra: 1 – 12” çalışmasında (Görsel 1.23.) bunu görmek mümkün olmakla birlikte, post-modern tüketim imajını vurgulandığı da görülmektedir.



Görsel 1.23. Sherrie Levine, “Rodçenko’ dan Sonra: 1 – 12”, 1987.

Kaynak:

<http://www.moma.org/media/W1siZiIsIjI5OTAyOSJdLFsicCIImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDIwMDB4MjAwMFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=93a8cf5e8acdb922>

Erişim Tarihi: 16.05.2019



Görsel 1.24. David Salle, “Komedi”, 1995.

Kaynak: Phillips, 2016, s. 114

David Salle’nin yapıtlarında “Eğer bir üslup diğerinden daha iyi değilse, neden bütün üsluplar eşit olarak birleştirilmesindi (Phillips, 2015, s. 115)?” sorusunun cevabı görülebilmektedir. Salle’nin “Komedi” adlı resmi, iki farklı yüzeyde uygulanmış, iki farklı resim gibi görünmektedir. Sanatçı, resimde yan yana getirdiği imgeleri, kültürel ve tarihsel uyum içinde göstermekteyken, diğer taraftan moda dergisi fotoğrafını kullanarak ve reklam imajlarından yararlanarak uyum unsuruna zıt resimsel imajlar yaratmaktadır (Görsel 1.24.). Bu çalışmada, geçmişe ilişkin imge kodlarıyla güncel olan imge kodlarının bir arada kullanımı söz konusudur.

Kitle kültürünün ürünlerinin, kitle iletişim araçlarının da yardımıyla, geniş ölçekte bir çevreye yayılmasıyla, hem insan gereksinimleri karşılanmaya başlanmıştır hem de piyasanın tetikleyici tutumuyla yeni gereksinimler yaratılmaya başlanmıştır. Baskı ve çoğaltım tekniklerinin gelişmesinin etkisiyle, standart görüntüler çekici bir görünüme kavuşturulmaya çalışılmıştır. Bu strateji, imajların geniş kitlelere ulaşmasını kolaylaştırmıştır.

Post-modern dönemin sanatında sıradanlık modeli görülmektedir. Nesne-birey ilişkisindeki sıradanlık, tüketici odaklı biçimlerde görülmeye başlanmıştır ve ihtiyaç mantığının, sadece sahiplik hazzıyla bütünleştiği görülmektedir. Dolayısıyla, bu olgu çerçevesinde nesne ve birey iç içedir; ikisinin arasındaki ilişkiyi doğuran şey ise imajdır.

Resimsel anlatıda yer alan imajlar için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Çünkü, nesnenin görüntüsüne ilişkin imaj, sanatçının imgenin ham halini alıp dönüştürmesiyle ortaya çıkmaktadır. Bu imaj, sanatçının yaşadığı dönem içerisinde, eserlerinde, eylemsel dönüşümleri şekillendirmesiyle ortaya çıkmaktadır. Sanat, tüketim çağı içinde, simgesel değerlere nazaran salt görsel imajların yer aldığı bir yaklaşım topluluğuna dönüşmüştür. Anlamsal derinliğin, “popüler” kavramının ışığında, insan ve nesne merkezli bir kültüre dönüştüğü görülmüştür.

1.3.1. Post-modern resim sanatında popüler kültür imajları

De Certeau’a göre, gündelik yaşamda “insanlar elindekilerle yetinmek, bu elindekilerle bir şeyler yapmak zorundadırlar.” diyerek, gündelik yaşamın “elindekilerle yaşama sanatı” olduğunu anlatmak istemiştir. İnsanın gündelik yaşamında “arada varolma sanatı, bir popüler kültür sanatıdır (Fiske, 1999, s. 51)”. Post-modern süreçte, gündelik hayat, Fiske’nin tanımında öne sürdüğü sanat tanımıyla anlamca uyum içindedir. Gündelik hayattan alıntılanan imgelerin albenili imajların üretiminde kullanılması ve çoğaltım tekniğiyle popüler imajların yaygınlaştırılması, gündelik hayatın ve sanatın, Fiske’nin de bahsettiği gibi birbirine yaklaşmasında önemli birer etkidir. Böylece, popüler imajlar bireye, kendi evinin duvarından daha yakın hale gelmiştir.

İkinci Dünya Savaşı’nın ardından, Amerikan popüler kültürünün doğuşuyla, kültürel bağlamda, ekonomik ve politik yoğunlaşmalar oluşmaya başlamıştır. Popüler kültürün tüketimle ilişkisi, post-modern dönemde tartışılmaya başlanmıştır.

Popüler kültürün egemenliği ile kültürel bağlamda yaşanan değişiklikler, değişen insan yaşamını şekillendirirken, sanatı da etkisi altına almıştır. Popüler kültür imajları, sanatçının üretimlerinin merkezine yerleşmiştir ve sanatçı, geleneksel yöntemlerin dışında, hazır biçimleri veya tüketime yönelik nesneleri sanat dünyasına sokarak, geleneksel yöntemlere nazaran daha hızlı uygulanabilen yöntemlerle sanat eseri üretebilme olanağına erişmiştir. Hazır biçimler, genellikle resim sanatında kolaj malzemeleri olarak kendilerini gösterirken, heykel sanatında hazır nesne olarak kendilerini göstermişlerdir. Hazır nesne denilince akla ilk gelen sanat yapıtı Marcel Duchamp’ın “Çeşme”sidir. Duchamp avangard yaklaşımı ile arkasından gelen tüm sanat

akımlarını eklemiştir ve haleflerinin sanat anlayışlarını derinden etkilemiştir. Duchamp'ın etkisinin izlerinin, Pop Sanatı'na kadar sürülmesinde fayda görülmektedir.

Pop Sanatı'nın ortaya çıkışını "...herkeşçe bilinen ve sevilen' anlamına gelen 'popüler' sözcüğünün kısaltması olan *pop*, 1960'larda Amerikalı eleştirmenlerin de kullanmaya başlamasıyla bir sanat akımının ismi olmuştur. (Yılmaz, 2013, s. 249)" sözleriyle ele alan Yılmaz'a göre "Pop sanatçıların tavrını, isteyen elbette bir eleştiri olarak yorumlayabilir. Ama neyin eleştirisi bu? Resmin mi yoksa sanatın mı; toplumun mu, yoksa teknolojinin mi; *eskinin* mi yoksa *yeninin* mi? Baktığımız açıya bağlı. O günden bu yana sanat ve estetik dışı her şey sanat ve estetik içi olmuş durumda (*soylu sanatı* ya da kahramansı çabaları savunanların asla kabul etmeyeceği bir şey bu). Başarı, sanatın mı yoksa piyasanın hanesine mi yazılmalı? Her şey karşılıklıdır elbet (Yılmaz, 2013, s. 254)". Bu bağlamda, Pop Sanatı'nda sanatçının popüler kültüre dair eleştirel tavrı, sanatçının popüler kültürün imgeleriyle iç içe bulunmak suretiyle bu imgelerle ilişki kurmasıyla yarattığı görsel imajlarda netice bulmaktadır.



Görsel 1.25. Richard Hamilton, "Günümüz Evlerini Bu Kadar Farlı ve Çekici Yapan Nedir?", 26 x 24,5 cm, kağıda kesyap, 1956.

Kaynak: Yılmaz, 2013, s. 250

Pop Sanatı, gündelik gerçekliklere dikkat çekmektedir. Pop kültüründeki imgeler, gündelik ürünlerdir ve pop kültürüyle ilişkili olan sanat da gündelik ürünleri sorgulama yoluna girmektedir. Richard Hamilton'un "Günümüz Evlerini Bu Kadar Farlı ve Çekici Yapan Nedir?" (Görsel 1.25.) çalışmasında, kullandığı malzemelerin fotoğraf olmasından ve fotoğrafın daha önce resim sanatında bu biçimde kullanılmamasından dolayı, resim sanatına teknik açıdan yeni bir dil kattığı söylenebilmektedir. Hamilton, popüler kültüre

ait tüm imgeleri çalışmasında yansıtmaya çalışmaktadır. Ayrıca fotoğraflardan, dergilerden ve gazetelerden topladığı imajları kullanarak oluşturduğu bu çalışmada yer alan unsurlar, eleştirmenlerce “kiç” olarak tanımlanmaktadır. Hamilton’un bu çalışmasının, pop sanatın en ikonik görsel imajlarından biri olduğu söylenebilir.

Popüler kültüre ait tüketim imgeleri (Görsel 1.26.), sanatçılara sanat objelerine ve resimsel yüzeylere aktarılacak üzere, sanatsal bir malzeme dağarcığı kazandırmıştır. Popüler kültüre dair imgeleri kullanan ve gündelik hayata dair imgelerin sanat alanında çözümlenmesine dayanan bir yaklaşımla çalışan bir diğer sanatçı Andy Warhol, bir tüketim imgesi olan “Coca Cola” imajını, resimsel bir yüzey üzerinde manipüle etmiştir (Görsel 1.27.).



Görsel 1.26. Sağdaki: İçecek şişesi, Coca Cola.

Kaynak: https://www.encopadebalon.com/3507-large_default/coca-cola-bottle-24-x-200ml.jpg

Erişim Tarihi: 16.05.2019

Görsel 1.27. Soldaki: Andy Warhol, “Coca-Cola 3 Bottles”, 1962, Amerika.

Kaynak: https://d2mpxrrcad19ou.cloudfront.net/item_images/615412/9364900_fullsize.jpg

Erişim Tarihi: 16.05.2019



Görsel 1.28. Tom Wesselmann, “Banyo 3”, 213 x 270 x 45 cm, 1963.

Kaynak: Yılmaz, 2013, s. 256

Pop Sanatı’nda kadın imgesinin, resimsel anlatı biçiminde arzu nesnesine dönüştüğü görülmektedir. Güzel ve sarışın kadın imgelerinin, sanatçıların resimlerinde görsel imajlara dönüştüğü görülmektedir. Marilyn Monroe, bu tür kadın imge tanımlamasının en ikonik örneklerinden biridir. Tom Wesselmann’ın “Banyo 3” çalışması (Görsel 1.28.), tuval ile birlikte buluntu malzemelerden yararlanılmıştır. Wesselmann’ın kurguladığı bu kompozisyonda, gerçek mekân izlenimi verilmesinin yanı sıra, baskın bir biçimde kullanılan renk zıtlıkları ile çıplaklığıyla dikkat çekici bir Amerikalı kadın figürü vurgulanmış ve arzu nesnesine dönüştürülerek görselleştirilmiştir.

Popüler kültürün göstergeleri, basit nesneler düzeni içinde yer almaktadır. Pop Sanatı, kitleler için tasarlanmış, geçici, gösterişli ticari olan ve kolay harcanabilen sanattır. Bu olgular, sanatın ve sanatçının dönemin getirileri doğrultusunda yönlendiğini göstermektedir. Saf sanat gibi görünen, mantıksal bir nesnel düzen göstergesi olan Pop Sanatı, simgesel değerlerin ön planda olmasına ve sembolik anlam yüklü ifadelerin kullanımına yol açmıştır. Görsel olguları sanata dahil eden sanatçılar, içselleştirdikleri simgesel değerleri, resimsel anlamda sorgulayarak popüler görsel imajları ortaya çıkartmıştır. Bir bakıma sanatçılar, çağa uygun cevaplar niteliğinde eserler üreterek, popüler imgeleri yeniden ele geçirmektedirler. Dolayısıyla, sanatın ve sanatçının, küresel olgularda ve olaylarda, dünyaya verdikleri tepkiler olan popüler kültüre ilişkin imajların,

nesnelerin gerçek görünümlerinden uzaklaşan, dolaylı ifadelere sahip imajlar olduklarını söylemek mümkündür.

1.4. Toplumsal, Sosyal, Siyasal Göstergeler ve İmaj

İnsan toplumsal ve sosyal çevrelerde, tarih boyunca, imgeleri yaratıp çeşitli iktidar imajları oluşturarak, bu iktidar imajlarını içselleştirmiştir. İktidarın simgesi olan mitler, tanrılar, krallıklar ve imparatorluklar gibi güç imgelerini, kendi dönemlerinde, sembolik temsiller yoluyla aktarmıştır. Bu tür iktidar mitlerini, sıradan bir insanın yaşantısından ayıran özellik, bu mitsel güç unsurunun, toplumun içselleştirildiği kutsal varoluşun bir parçası olması ve sembolik dilin ortaklaşa aktarımında rol sahibi bir aktör olmasıdır. Mitler, “...eski çağ insanının özel bir zihinsel yaratı repertuarının bir parçasını oluşturmaktadırlar; bunun sonucu olarak başka herhangi geleneksel bir toplumun mit külliyatıyla karşılaştırılabilir niteliktedir (Eliade, 2018, s. 68)”. Dolayısıyla, sembolik bir dil oluşturulmasında, eski toplulukların her birinin tanınmasında ve taşıdıkları anlamların anlaşılmasında toplumsal düzeyde önem taşımaktadırlar. Toplumsal düzeyde birey, bu dilin oluşumunda önemli bir parçadır ve kültürün kendisini anlamlandıran şeydir. Ken Baynes kültür ve birey arasındaki ilişkiyi şöyle ele almaktadır:

En önemli kavram, kültürün değerli nesnelerin durağan bir topluluğu değil, daha çok bir gereç olduğudur. O, insanın yapıp eskiyinceye değin kullandığı şeydir. Bir topluluğun her üyesinin katkıda bulunduğu ve topluluğun her üyesini yoğuran değişken bir ağıdır. Bir kültürün toplamı elbet onun bireysel parçalarından daha büyüktür; ama o ancak insanların eylemlerinde ve imgelemlerinde canlandırdığında gerçekleşir ve varolur (Baynes, 2016, s. 15).

Toplumlar, kendi mitlerini yaratmışlardır. Toplumlara yarattıkları mitlere bakarak, mitlerinin kültürel yansımalarıyla ilgili bilgi sahibi olunabilmektedir. Aztek dönemine ait olduğu düşünülen “Tlaloc” (Görsel 1.29.), “yağmur tanrısı”nı simgelemektedir. İnsanlar için yağmur, bir ölüm kalım meselesidir. Aztek döneminde yaratılan bu mit imgesi, bastıran her fırtınada “yağmur tanrısı”nın korkunç gücüne inanılmasına dayandırılmaktadır (Gombrich, 2009, s. 53). Çeşitli krallık dönemlerinde, savaş sonrasında, kazanılan zaferlerinin görsellerinin çizilmesi, iktidar ve güç imgelerinin imajlara dönüşmesi konusunda veriler sunmaktadır (Görsel 1.30.). Geçmişten bugüne toplumsal dönüşümlere bakıldığında, insanların bir güce ve iktidara daima sığınmış

olduğu, dolayısıyla da kültürel ve sosyal imajlar oluşturduğu görülmektedir. Yazıcı'ya göre “Antik Çağ'ın iktidar imgeleri güçlerini görünmezliklerinden, bilinmezliklerinden alırlardı. Bugün ise, ulaşabileceğimiz kadar yakın olmalarına rağmen, onlara ulaşamayışımızdan alıyorlar. Ve nasıl ki Antik Çağ'ın mitleri, onlarla ilgili imgelerden güç aldılarsa, günümüz mitleri de yine güçlerini, kendileriyle ilgili yaratılan imgelerden alıyor ve -toplumsal koşullanma sayesinde en az Antik Çağ mitleri kadar güçlü olarak karşımıza çıkıyorlar. Bu nedenledir ki, İlk Çağ mitleri, nasıl kabullenildi ve güçlerine öylece inanıldıysa, günümüz mitleri de öylece sorgusuz sualsiz kabul edildi, güçlerine inanıldı ve ‘iktidar mitleri’ne dönüştürüldüler (Yazıcı, 1996, s.37)”. İktidar ve güç imgeleri, bugüne ait, çeşitli siyasal içerikli imgeler kullanılarak, kültürel düzeyde, toplumlar tarafından kabul görmüştür ve günümüzde gelişim gösteren çağ ile birlikte, farklı anlayışlarla devam etmektedir.



Görsel 1.29. *Tlaloc, Aztek Yağmur Tanrısı, XIV. – XV. Yüzyıl.*

Kaynak: Gombrich, 2009, s. 52



Görsel 1.30. *Bizans İmparatorluğu Dönemine Ait Resim, Kariye Müzesi, İstanbul.*

Kaynak:

https://tse1.mm.bing.net/th?id=OIP.LdannAfDZ_ejagD3UJu9jgHaCI&pid=15.1

Erişim tarihi: 27.03.2019

Siyaset de artık uluslararası arenada birer “kişi” konumunda olan ulus-devletlerin belli bir toprak parçası ve orada yaşayanlar üzerindeki egemenliğinden ibaret değil. Toprak üzerindeki siyasi iktidar ve egemenlik fikirlerinin bile miadı dolmuş gibi görünüyor. (...) Her siyasi düzen için hayati olan şiddet kullanma tekeli artık ortadan kalktı. (...) Siyaset artık, kamuoyu yoklamalarının ve devasa siyasi eğlence sektörünün el birliğiyle işleyen bir gösteri; haber programları ve *reality show*’larla, kurgulanmış bir oyundan temelinde farklı kalmayacak derecede estetize edilmiş durumda (Artun, 2008, s. 10-11).

Dünya siyaset tarihi içinde topluluklar, çeşitli simgeler ve semboller kullanarak iktidarlık mücadelesi içinde, birbirinden farklı imajlar oluşturmuşlardır. Sanat tarihinin başlangıcından günümüze dek, çeşitli dönemlerde, siyaset, güç, iktidar, din ve askeri konulu semboller, sanatçıların çalışmalarında yer almıştır. Barok dönem sanatçılarının resimlerinde, simgesel anlamlı, duygusal ve sezgisel yansımalar için “alegorik” içerik kullanılarak, izleyiciye okunması gereken, gizli anlamlar aktarılmaktadır. Bu tür resimlerin ana eğilimi, kiliseye ve devlete ilişkin simgelere yöneliktir. Sanatçılar, bu döneme ait iktidar sahiplerini, savaş ve barış tanrılarının sembelleri ile süslenmiş, klasik zırhlar içinde göstererek, alegorik anlamı doğrudan Kral’ın Sezar gibi muzaffer olmasına bağlayarak kullanmışlardır. Alegorik anlamın anlaşılabilir kılınması için kültürel bir fikir birliği gerekmektedir (Little, 2013, s. 37). Orazio Gentileschi’nin “Tehlikeleri Aşan Halkın Saadeti” resmi (Görsel 1.31.), iktidara yönelik alegorik dili gösteren bir çalışmadır. Sanatçı, zaferin simgelerini, idealize edilmiş bir kadın figürünün temsiliyetine bırakmıştır ve figürün devlet adına, ellerini koruyucu bir biçimde öne sürdüğü görülmektedir.



Görsel 1.31. Orazio Gentileschi, “Tehlikeleri Aşan Halkın Saadeti”, 1623-25.

Kaynak: Little, 2006, s. 47

Gombrich'in “Ulusal bir bayrağın özelliği, her yapımcının kafasına göre değiştirebileceği renkli kumaş parçası olmasından ileri gelmiyor.” diyerek, bir süs olmanın dışında ele aldığı bayrak, siyasal içerikli, en önemli semboller arasında yer almaktadır. Delacroix'in “Halka Yol Gösteren Özgürlük” eseri (Görsel 1.32.), buna örnek gösterilebilir. Özgürlük, kadın figürü ile temsil edilmektedir. Bu resimde güç imgesi, kadın figürü olarak imaja dönüştürülmüştür. Kadın figürünün elindeki bayrak, Fransız Devrimi'nin özgürlük ve eşitlik simgesidir. Figürün elindeki tüfek ve bayrak, alegorik anlamlar içermektedir. Bedenin yarı çıplaklığı ise, bellekte özgürlük ve sosyal eşitlik çağrışımlarını uyandırmaktadır. Resimdeki diğer figürler, işçiler ve burjuva kesimi gibi halk sınıflarını simgelemektedir. Buna benzer siyasal simgeler, yurttaşların ülkelerine karşı sadakat duygularının gelişmesinde yardımcı etkenlerdir. Doyasıyla, tarihe damga vuran konularda yer alan simgeler, resim sanatında, anlam ve içerik bakımından dönüşerek göstergeleri meydana getirmektedirler.



Görsel 1.31. Eugene Delacroix, “Halka Yol Gösteren Özgürlük”, 260 x 325 cm, 1830, Louvre Müzesi, Paris.

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 351

Bayraklar (Görsel 1.33.), ülkelerin karşılığı olan görsel imajlardır. Görsel bir dil oluşturan bu imajlar, ulusal gücü, iletişim açısından vurgulamaktadırlar. Jasper Johns'un “Bayrak” adlı resminde (Görsel 1.34.), görsel imaja dönüştürdüğü şey, ulusallıktır.



Görsel 1.33. Farklı ülkelerin bayrakları.

Kaynak: <https://bidizikonusu.com/wp-content/uploads/%C4%B0leri-Teknoloji-Bayrak-%C4%B0malat%C4%B1-1152x743.png>

Erişim Tarihi: 27.03.2019



Görsel 1.34. Jasper Johns, “Bayrak”, kontrplağa yağlıboya ve kesyap, 107 x 154 cm, 1954-1955, MoMa, New York.

Kaynak: Yılmaz, 2013, s. 253



Görsel 1.35. *Zafer işareti.*

Kaynak: https://www.desktop-background.com/download/o/2013/10/08/650833_hand-pictures-wallpapers-for-pc_1920x1200_h.jpg

Erişim Tarihi: 18.05.2019

“El” simgesi, siyasal ve sosyal içerikli sembollerde, toplumsal mücadele süreçlerindeki propaganda afişlerinde, kültürel kod olarak ve genel anlamda da toplumu aydınlatmak amaçlarıyla yoğun olarak kullanılmaktadır (Görsel 1.35 ve 1.36.). Coşkun’a göre “Eller ve el işaretlerinin tarih boyunca bir iletişim ve insanlık mücadelesinin ikonografik göstergeleri olarak kullanması, tüm dünyada okunabilen sembolere dönüşmesi, insanlığın ortak sorunlarında evrensel bir buluşma noktası yaratmıştır. Dünya siyasi tarihinde, toplumların tasarlanma süreçlerinde, eller ve el işaretlerinin kullanılması, sınıflandırılan toplumların ve temsil ettiği değerlerin geleceğe taşınması açısından önemli olmuştur (Coşkun, 2015, s. 30)”. “El” simgesi, dünya görüşlerinde özgürlüğü, hakkı ve adaleti savunmak için kullanılan sembollerden biridir. Genellikle, sağ ve sol görüşler olmak üzere, halkın farklı iktidar görüşlerini içermektedir. Farklı ülkeleri, farklı karşıtlıkları savunmak için kullanılan “el” sembolü, içerdiği anlamlar bakımından, görsel imajlar ve kodlar biçiminde iletilerde bulunmaktadır.



Görsel 1.36. *Mısır direnişinin sembolü olan Rabia işareti.*

Kaynak: Coşkun, 2015, s. 30

1928’de Komünist Parti için tasarlanan afişler, (Görsel 1.37.) kitlelere ulaşmak için, çoğaltılarak, gündelik mekânlara asılmıştır. Bu afişte, beş parmak imajı, gücün temsili olarak kullanılmıştır. John Heartfield’ın “Bir Elde Beş Parmak Vardır” çalışması, farklı yaklaşımlara sahip olan, beş farklı sosyalist lidere bir atıf niteliğindedir ve Hitler’in faşizmine karşı bir birleşme çağrısını görselleştirmektedir. Tarihe damgasını vuran bu imaj, Heartfield’ın, insanın aklını ve emeğini birleştirerek, tıpkı parmakların birlikte oluşturduğu güç gibi, büyük bir güç ortaya çıkaracağına inancını göstermektedir (Coşkun, 2015, s. 31).



Görsel 1.37. John Heartfield, “Bir Elde Beş Parmak Vardır”, 35x24 in, 1928.

Kaynak: Coşkun, 2015, s. 33



Görsel 1.38. 1848 yılına ait para.

Kaynak: <https://s3.amazonaws.com/ngccoin-production/us-coin-explorer/1734047-002o.jpg>

Erişim Tarihi: 18.05.2019.

Para imgesi, iktidar kuvvetlerinin sahip olduğu tanrısal gücü temsil etmektedir. Dolayısıyla, iktidar kuvvetlerinin temsiliyetini güçlendirmektedir. Kitleleri yönlendiren iktidarlar, ikon olarak gösterilip (Görsel 1.38.), paraların üzerinde yer edinmeye başlayarak imajlar haline getirilmiştir. Benzer bir biçimde, günümüzde de paraların üzerinde tarihe yön vermiş, önemli liderleri görmekteyiz (Görsel 1.39.).



Görsel 1.39. İki Yüz Türk Lirası, 2019.

Kaynak: http://c12.incisozluk.com.tr/res/incisozluk/11507/3/1750783_ocf6b.jpg

Erişim Tarihi: 27.03.2019.



Görsel 1.40. *Alfred Leete, Lord Kitchener, “Ülkenin Sana İhtiyacı var, Asker Toplama Afişi Tasarımı”, 74,6x51,1 cm. Litografi. 1914.*

Kaynak: *Coşkun, 2015, s. 36*

Propaganda, savaş sürecinde halk adına yapılmaktadır ve toplumun koşullara uyum sağlaması için bir uyarı amacı taşımaktadır. Propagandacılar, amaçları doğrultusunda, savaşın popülerleşmiş görsel şifrelerini kullanırlar. Bu amaçlarını da, sıklıkla afişlerde, reklamlarda ve film afişlerine benzer bir şekilde tasarlanmış formüller içinde kullanmışlardır (Clark, 2017, s. 131) Dolayısıyla, Clark, görsel iletişim aracı olarak posterlerin, savaş içerikli mesaj verme amacı taşıyan ve toplumsal, sosyal ve siyasal içerikleri barındıran görsel imajlar olduğunu belirtmektedir. Alfred Leete’nin “Ülkenin Sana İhtiyacı var, Asker Toplama Afişi Tasarımı” çalışması (Görsel 1.40.), kitlesel kodlar içermektedir. Bir tür propaganda niteliğine sahip olan bu çalışma, Lord Kitchener’ı görsel imaj olarak seçmiştir. Kitchener’ın eli, güçlü bir lider imajı vermekteyken, izleyiciye doğrudan bakan gözleri, kaçınılmaz bir izlenim yaratırken, işaret ettiği eliyle ise, topluma güçlü bir devlet bağına garanti etmeye yönelik bir mesaj vermektedir. Bu poster, savaşın niteliksel özelliğini gösterirken, aynı zamanda, toplumsal eşitlik için de kitlelere mesaj verme amacı taşıyan, önemli bir siyasal, görsel imajdır.

Tarih boyunca, inanışlarla birlikte oluşan sembolik göstergeler, siyasal, sosyal ve toplumsal görsel imajlara dönüşerek, topluma mesajlarla birlikte iletilmek üzere, bilinçlendirme, etkileme ve insanı dönüştürme amacıyla, kitlelere ulaşma

hedeflemektedirler. Semboller, resim sanatında da, sanatçıların eserlerindeki konuyla birlikte, gerek alegorik, gerekse doğrudan aktarılmaktadırlar. 1940'lerden sonra kitle iletişim araçlarının, ilettikleri mesajların içeriğinin görsel unsurlardan oluşmasının sayesinde kitleleri yönlendirmede etkili oldukları görülmektedir.

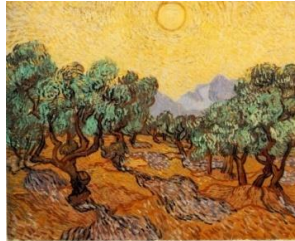
İKİNCİ BÖLÜM

2. RESİM SANATINDA KOD

Dil, iletişimi sağlayan aktarım aracıdır ve insan becerisiyle gerçekleştirilen çeşitli kodlama biçimlerine sahiptir. Dil, insanlar arası paylaşımı tamamlarken, göstergeler, imgelerle soyutlama sürecinde betimleyici bir işlev gerçekleştirir ve bu işlevi gerçekleştirirken imgelere ihtiyaç duyar. Gombrich, “İletişime dil açısından baktığımızda, ilk olarak görsel imgenin bu işlevlerden hangisi gerçekleştirebileceğini sormamız gerekir. Bu soruyu sorduğumuzda, şunu görürüz: Görsel imgenin duygu-heyecanları harekete geçirme gücü olağanüstüdür; anlatımsal amaçlarla kullanımı sorunludur; yardım olmaksızın dilin bildiri işlevini yerine getirme olanağından bütünüyle yoksundur.” kanısına varmaktadır (Gombrich, 2015, s. 138). Dolayısıyla imgeler, dilin çevrilmiş halidir ve görsel bir koda ihtiyaç duymaktadır.

Kodlar, imgesel dilin resimsel biçime dönüşmüş halidir ve iletişim sağlayan bir aktarım aracı olarak, mesaj ve alıcı arasındaki ilişkiyi doğrudan etkilemektedirler. Elbette, kodlar öğrenilmiş bir bilgi edinimi sonucunda doğrusal süreçte işlev göstermektedir. Resimde de kod, anlam bakımından önemlidir ve kendine özgü dil özellikleriyle oldukça etken bir yapıya sahiptir. İletişim aracı olarak dilin resim haline gelmesi, görsel göstergelere ilişkin algı sürecini biçimlendirmektedir.

Van Gogh’un resimlerinde kullandığı dil, renklerdir ve içsel, dışavurumcu tavrı, dışsal yansımalara dönüşmüş görsel kodlar içermektedir. Örneğin, Van Gogh’un “Sarı Gökyüzü ve Güneş ile Zeytin Ağaçları” adlı eserinde (Görsel 2.1), güneşin sarısı ve tonları ile sıcaklık duygusunu görsel bir koda dönüştürülmüştür.

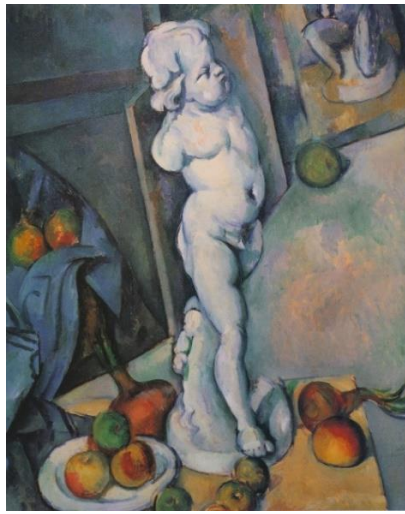


Görsel 2.1. Vincent Van Gogh, “Sarı Gökyüzü ve Güneş ile Zeytin Ağaçları”, 1889.

Kaynak: https://cdn.flamp.ru/cd14f639e0292fea2ccadb827040f3e6_1920.jpg

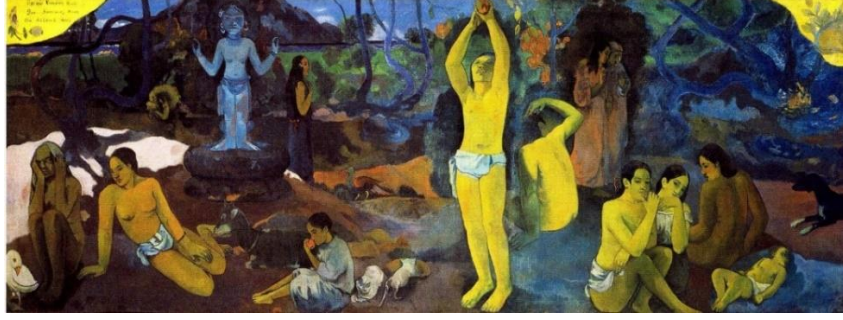
Erişim Tarihi: 20.04.2019

Resimlerdeki görsel kodlar, sanatsal düzen içinde, kendine has bir dil içermektedir ve görsel kodların bu ayrıcalığı sayesinde, izleyenle aralarında bir iletişim kurulmaktadır. Bu iletişim, resim ve izleyici arasındaki bağı tamamlayan bir kodu oluşturmaktadır. Sanatçıların, eser üretme sürecinde, çizgileri ve boyaları kullandıkları resimler, sanatçıların aktarmak istedikleri anlamı, kodlama yöntemi ile aktarmaktadırlar. Rönesans öncesi dönemlerde resim sanatında, sanatçılar, dini ikonalarla ve inançla kodlama yaptıkları eserlerde, kutsal kitaplarda yer alan İsa'yı, Meryem'i ve azizleri, bazı dinsel olayın anlatıldığı konular içinde kullanarak resmetmişlerdir. Rönesans döneminde sanatçılar, doğayı araştırma yolunda perspektifin, ışığın ve gölgenin etkisinde resimler üretirken, sanatçıların planladıkları bu süreç, resimlerin kodları olmuştur. Antik çağ ile başlayıp çeşitli uygarlık dönemlerinde yapılmaya devam edilen resimlerde, görsel iletiler, çizgisel kodlardı. Leonardo da Vinci'nin resimsel yaklaşımı olan Sfumato tekniği gibi yöntemlerde, çizgisel kodlar yerini perspektifin renkleri ve tonlar yoluyla yaratılan bir devinime bırakmıştı. İzlenimciler, dış dünya gerçekliğini, renkleri ve biçimi sorgularken, çizgisel değerlerden kaçınmışlardır. Ama Paul Cezanne'ın "Alçı Eros'lu Natürmort" eserinde (Görsel 2.2.) ve Paul Gauguin'in "Nereden Geldik? Neredeyiz? Nereye Gidiyoruz?" adlı eserinde görüldüğü üzere (Görsel 2.3.), kontur çizgileri kullanılmıştır. Dolayısıyla, resim dili, sanatçıların içinde yaşadıkları dönemin de etkisiyle resimsel kodun ayırıcı, temel bir özelliği olarak kendini göstermektedir.



Görsel 2.2. Paul Cezanne, "Alçı Eros'lu Natürmort", 50 x 57 cm, Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra, 1895.

Kaynak: Kutlu, 2012, s. 383



Görsel 2.3. Paul Gauguin, “Nereden Geldik? Neredeyiz? Nereye Gidiyoruz?”, 139 x 375 cm, *Güzel Sanatlar Müzesi Boston*, 1897.

Kaynak: Kutlu, 2012, s. 391

Sanatçının dış dünyayla kurduğu ilişkiyi, izleyiciye bir bakış açısıyla yansıtan resimsel anlatı, gösterilen göstergelerin kodu olmaktadır. Sanatçıların kullandığı kodlar, anlamlarını sundukları görsel göstergeleri vurgulamaktadırlar. Dış dünya ile resimsel anlatı, sanatçının tavrıyla ilişkilendirilmektedir. Öyle ki, bu tavırda bireysel farklılıklar görülebilmektedir. Sanatçılar, gördükleri bir nesneyi göstergeye dönüştürme sürecinde, farklı deneyimlerden yararlanmaktadırlar. Sanatçı, kurguladığı nesnenin kodunu, zamanın atmosferini, kendi süzgecinden geçirerek anlama ve resimsel sonuca ulaşabilmektedir. Rene Magritte’nin “Bu Bir Pipo Değildir” eserindeki “pipo” imajı (Görsel 2.4.), gerçek bir anlam taşıyan, ancak taşıdığı anlamın ait olduğu bağlamdan kopmuş, kendi bağlamını oluşturan bir kod olarak görülebilmektedir.



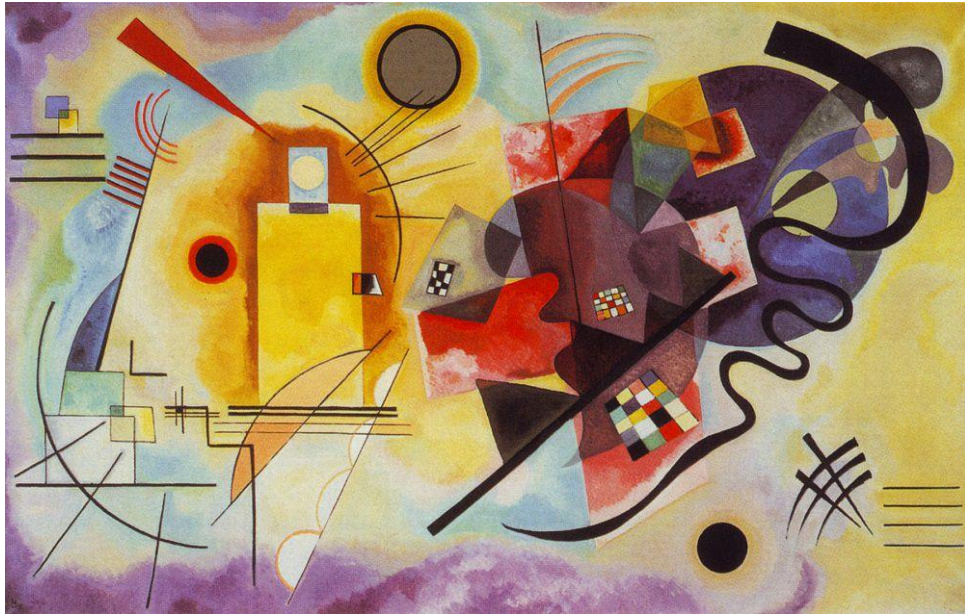
Görsel 2.4. Rene Magritte, “Bu Bir Pipo Değildir”, 62 x 80 cm, 1929.

Kaynak: Yılmaz, 2013, s. 194

Renkler, sanatçıların duygusal aktarım aracı olarak kullandıkları kodlardan biridir. Gerek lekelerle, gerekse de noktalarla ve çizgilerle oluşturulan resimler, soyut resim yapan sanatçıların, genellikle non-figüratif tarzda, içsel düşüncelerle kodladıkları görüntülerle ilintili olmaktadır. Wassily Kandinsky, nesne ve renk arayışının resimlerinde ruhsal malzeme olduğunu şöyle dile getirmektedir:

Ben saf resimsel biçim arayışında işte bu ruhsal tınıları duyabiliyordum. Böylece aynı resim içinde nesneleri giderek daha çok ve daha çok erittim, böylece hemen tanınmaz hale geldiler ve böylece duygusal tınılar izleyici tarafından yavaş yavaş deneyimlenebilir hale geldi. Şurada burada tamamen soyut biçimler de resmin içine girmeye başlamıştı kendiliğinden, ama yukarıda sözünü ettiğim renklendirme olmadan kendiliğinden saf bir resimsel etki uyandırmaları gerekiyordu (Antmen, 2014, s.87).

Dolayısıyla, Kandinsky'nin içselleştirdiği soyut tavrı, renklerle nesnelerin saf resimsel kodu olmaktadır. Dağınık fırça darbeleri ve rengarenk canlı renkleriyle sanatçının soyutlamacı tavrı, kendi sanatının bir kodu olmuştur (Görsel 2.5.).



Görsel 2.5. Wassily Kandinsky, " Sarı, Kırmızı, Mavi", 128 x 210 cm, 1925, Centre Pompidou, Paris.

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 455

Resim sanatında, resimsel dili iletmek için, renk ve biçim algılayışında, kodlarla anlatım biçimleri olarak karşılaşılmaktadır. Dolayısıyla, sanatçıların kodların yarattığı dilden yararlanarak ürettikleri imgelerle oluşturdukları anlamlar, izleyiciye mesajlar yoluyla görsel kodlar sunmanın yanı sıra, sanat tarihindeki çeşitli sanat akımlarından günümüz resim sanatına değin, tekniğin ve teknolojinin çeşitli olanaklarıyla oluşturulmakta olan sanatsal yaratılarda yeni biçimlerde ele alınmaya devam etmektedir. Bu süreçle oluşan görsel kodlar, sonraki bölümlerde daha kapsamlı bir şekilde ele alınacaktır.

2.1. Kodlanmış İmajlarla Görsel Üretim

İmajların doğru biçimde anlaşılabilmesi için, nesnel bir koda ihtiyaçları vardır. İmajlar, imgesel olarak var olma sürecinde, çeşitli simülasyonlar oluşturarak yeni bir anlamlar düzeni yaratırlar. Bu sayede, imajların kodlar ile çözümlenmesi, mesajı alıcıyla buluşturmada imajların daha açık hale gelmesini sağlamaktadır. Jean Baudrillard, “Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm” kitabında, göstergelerin ve işaretlerin kodunu şöyle açıklamaktadır:

İnsan tarafından oluşturulan büyük simulakrlar bir doğa yasaları evreninden, bir güç ve güç çekişmeleri evrenine, oradan da günümüzdeki yapılar ve ikili karşıtlıklar evrenine geçmişlerdir. Varlık ve görünüm üzerine kurulu bir metafizikten, önce enerjiye ve determinasyona dayalı bir metafiziğe, günümüzdeyse belirlenemezlik (*indeterminisme*) ve kod üzerine oturtulmuş bir metafiziğe geçilmiştir (Baudrillard, 2002, s. 101).

İnsan, Antik Çağ’dan bu yana, imgelerin gücüyle karşılaşmaktadır. Dolayısıyla, insan, zihninde uyanan duyguların ve heyecanların etkisiyle, imajlara dikkat kesilmektedir. Kodlar, gizil güce sahip olan, uyaran sinyallerle birlikte, zihin tarafından algılanarak, iletişim haline dahil olarak, imaja dönüşmektedirler. İnsanın, bu kod sinyalleri karşısındaki tepkileri, otomatik anımsamalarla ileti sağlamaktadır. Örneğin, kırmızı renkli bir imge karşısında bellek, daha önceden edinmiş olduğu çeşitli donanımlarla, onun uyarıcı olduğunu algılamaktadır ve bu tür uyaranlar karşısında tepkisiz kalmayarak, aktarımı gerçekleştiren imgelerin kodlarını oluşturmaktadır. İmgeye verilen bu tepkinin, eğer edilgen bir alt yapı yok ise, nasıl olursa olsun, bilgiye sahip olmakta yalın kaldığını tekrar belirtmekte fayda vardır. Gombrich’e göre:

İmgeyi doğru okuma olasılığına üç değişken yön verir: Kod, altyazı ve bağlam. Altyazının tek başına öteki ikisini gereksiz kılacağı düşünülebilir, ama kültürel geleneklerimiz buna elvermeyecek kadar esnektir. Bir sanat kitabında E. Landseer altyazısıyla bir köpeğin resmini gördüğümüzde, yazının resimdeki türü değil, resmi yapan kişiyi gösterdiğini anlarız. Öte yandan, bir okuma kitabı bağlamında, yazı ile resmin birbirini desteklemesi beklenecektir. Sayfalar yalnızca “öpek”i okuyabileceğimiz kadar yıpranmış olsa bile, yukarıdaki çizim, eksik harfin “k” olduğunu göstermeye yetecektir. Söz ve imge yoluyla aktarım, birlikte, doğru bir yeniden-kurma olasılığını artırır (Gombrich, 2015, s. 141).

Buradan da anlaşılabileceği gibi, imge, resimsel iletide, dil ve sözcüklerle amaçlanan bir mesajla yalınlaştırılma özelliğinin karşısında, kodu oluşturan amaca yönelmektedir. İmajı anlamak için yazıya gerek duyulmayan durumlar olabildiği gibi, renkler karşısında bireyin yaşam deneyiminin yazıdan daha etkili olduğu durumlar da olabilmektedir. Araştırmanın bu bölümünde, kırmızı rengin genel olarak uyarıcı etkisi olduğu belirtilmiş olup bu rengin farklı biçimlerle birleştiğinde daha da etkili hale geldiği, anlatımı daha da güçlendirdiği anlaşılmaktadır. “Dikkat köpek!” (Görsel 2.6.) başlıklı görselde, kırmızı renkli bir yüzey üzerinde, siyah renkli bir leke biçiminde bir köpek silueti görülmektedir. Bu görsel kod, rengin yoğun olarak kullanıldığı bir tasvir biçiminde oluşturulan bir sembol olarak sunulmaktadır ve zihinde tehlike uyarımının daha etkili olmasını sağlayarak, işlevini yerine getirmektedir.



Görsel 2.6. *Dikkat köpek!*

Kaynak: *Emel Ay, 2019.*

İmgeler, bellekte, göstergelerle birleşerek imajlara dönüşmektedir ve imgelerin içerdiği mesaj değeri sayesinde birey, kodlarla iletilen güçle karşılaşmaktadır. Kodun gücü temsil ettiği nesne ele alındığında, imajın, görülenin yeniden çevrilmesi ile kendi kodunu oluşturduğu görülmektedir.

İmgeyi tanımanın karmaşık bir süreç olmasıyla birlikte, 20'nci yüzyılda ve günümüzde imge, reklamlarla, televizyonla, sinemayla ve yeni medya araçlarıyla kendi evrimini sürdürmektedir. Bu evrimle beraber imajlar, kodlanmış imgeler oluşturmaktadır ve görüntülerin gücü sayesinde alınması gereken mesaj daha da netleşmektedir. Gombrich, imgelerin vermek istediği mesajların net bir şekilde anlaşılması konusunda yüksek sanatın ürünlerine değil, reklam panolarında ve basında teşhir edilen imgelere, yani posterlere ve reklamlara yönelmeyi yeğlememiz gerektiğini söylemektedir (Gombrich, 2015, s. 287). Bu nedenle, yüksek sanatta kalıplaşmış, özgürlüğü kısıtlanmış imgelerin anlaşılması daha zor olduğu halde, ön yargılardan arındırılmış bir posterin, özgürlükçü bir tavır içindeki estetik bağımsızlığı sonucunda, kitle tarafından kavranılması çok daha kolaylaşmaktadır. Böylece, imajlar, içerdiği mesajın ulaşması gereken yere daha kolay bir şekilde iletilmektedir ve mesajın ulaşması gereken alıcının anlam yetisi, imajların anlamının en doğru biçimde algılanabileceği düzeye yaklaştırılmaktadır. “Keep Calm and Carry On” (Görsel 2.7.) başlıklı görselde, İngiliz Hükümeti tarafından, İkinci Dünya Savaşı öncesinde halk için motivasyon amaçlı olarak hazırlanmış bir poster görülmektedir. Günümüzde, bu posterin farklı yöntemlerle yeniden üretilmiş biçimleri kullanılmaktadır. Tarihsel ve toplumsal bağlamlarda, bu kadar geniş bir yer edinmiş ve sıkça tekrar edilmiş sloganlar, kitlesel bir kod içermektedirler.



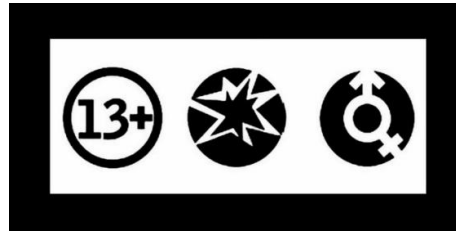
Görsel 2.7. *Keep Calm and Carry On, poster.*

Kaynak: <https://img-s1.onedio.com/id-53609d51b7764a0f3d3c5ab0/rev-0/w-635/listing/f-jpg-webp/s-5b629f5ef93f4929a7d76b64abbbd76e044be6d8.webp>

Erişim Tarihi: 17.03.2019

Tuğal, “Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat” adlı çalışmasında, “görsel medya” tanımına yol açan gelişmelerin “kitle medyası” olarak tanımlanan dergiler, filmler, televizyon ile başladığını belirten Franke’nin, bunların ortak özellikleri olarak, bilgi akışını sağlayan, pasif alıcıyı hedefleyen yapılar olduklarını belirttiğini söylemektedir (Tuğal, 2018, s. 120). Teknolojiyle bağlantılı araçlar, iletişimde her yaştan, geniş kitlelere ulaşırken, diğer taraftan, zaman içerisinde bu araçların aktardığı iletilerin niteliklerinde dönüşümler olmuştur ve sözlü iletilerin yerini görsel iletiler almıştır.

“Görsel-resimsel dil ise çok boyutlu, katmanlı anlatımı içerir. Görsel anlatımdaki imgeler hayal gücünü arttırarak anlatım çeşitliliğini güçlendirirler (Tuğal, 2016, s. 120)”. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, kitle medyasının sanatla sarmal bir yapı oluşturduğu ve kullanılan görsellerin estetik yaklaşımlarının resim sanatı ile doğrudan ilintili olduğu söylenebilir.



Görsel 2.8. Televizyon kodları.

Kaynak: <https://i.ytimg.com/vi/aFsobFjV4so/maxresdefault.jpg>

Erişim Tarihi: 05.03.2019

Kitle iletişim araçlarıyla iletilen görseller, sanatın simülasyon haline dönüştürülmüş şeklidir ve mesajlar, doğrusal süreç içinde koda dönüştürülmektedir. İmgeyle oluşturulan imajların manüpülasyonu ile birlikte, kodlama direkt veya dolaylı olarak anlaşılabilir hale getirilmektedir. “İletişim değiş tokuşunda *kodlama* ve *kod açılma*” anları belirleyici anlardır. Örneğin, tarihsel bir olayın televizyona özel bir söylem içinde sunulması; televizyona özel bir iletişime konu olabilmesi için bir ‘hikaye’ haline getirilmesi gerekmektedir. Demek ki, sembolik bir değiş tokuş söz konusudur. Mesajın biçimi *görünüş biçimine* dönüştürülmektedir (Türkoğlu, 2000, s. 26)”. Böylece, kitlelere seslenen imajlar, izleyicinin televizyondan alması gereken mesajın kaynağını belirleyebilmektedir. Televizyon, ikonik bir durumdadır ve televizyonda mesajlar, doğal yollar olmadan, dil ile belleklerde yerini alarak, göstergeler şeklinde izleyiciye ulaşmaktadır. Televizyon kodlarının bulunduğu görselde (Görsel 2.8.), günümüz

televizyonlarında sıklıkla karşılaşılan bir görsel kod iletisi yer almaktadır. İmajda anlatılmak istenilen yazınsal ve sözlü ifadenin, siyah ve beyaz lekelerle resimsel bir koda dönüştürüldüğü bu ifade, dilin görsel bir ifadeye dönüşümünü içeren bir örneklemdir.

Kırmızının kendisinin, teşvik edici bir renk olmasıyla birlikte, kırmızının imajının da, ses ve eylemin bir parçası olabileceği düşünülmektedir. Günümüz sanatçıları arasında yer alan Susan Hiller’in “Vahşi Yetenekler” (Görsel 2.9.) çalışmasında, kırmızı rengin baskınlığı, başlı başına bir tür görsel imajdır. Video ve ses, izleyicide geçmiş imge deneyimleriyle karşılaşmayı sağlarken, uyaran bir atmosfer kullanılarak yüzleşme ve duyarlılık da hissettirmektedir. Bu eser için, kültürel, kilit kodlar içerdiği, insan tarafından ihmal edilemeyen yüzleşme anını yansıttığı söylenebilir. Sesler tek başına anonim kalacak olduğu halde, mekandaki kırmızı, uyaran renk ile birlikte kullanıldığında bir bütünlük sağlamaktadır ve imgenin anlamı seslerle kodlanarak aktarılmaktadır.



Görsel 2.9. Susan Hiller, “Vahşi Yetenekler”, İki projektörle yansıtılan iki kanallı video, bir monitör, ışıklar ve sandalye, 1997.

Kaynak: Wilson, 2015, s. 186



Görsel 2.10. *Emel Ay, “Kod ve Portre”, dijital çalışma, 2019.*

Kaynak: *Emel Ay, 2019*

İmajlar, görülen anlamlarının dışında, farklı biçimlerde kullanıldıklarında, yeni anlamlar üretebildiği gibi, aynı anlamı kodlar yardımıyla farklı biçimlerde algılamamıza da neden olabilmektedirler. “Kod ve Portre” (Görsel 2.10.) çalışmasında, siyah-beyaz, lekesel kodlar ile oluşturulmuş bir portre görülmektedir. Portre, ilk bakışta bir yüz olarak algılanamamasına karşın, görsel hafıza ve alışlagelmiş görme biçimi, resimsel kodun okunmasında yardımcı bir araç olmaktadır ve ilk bakışta çözülmemeyen imgenin anlaşılmasını sağlamaktadır.

2.2. Sembollerle ve Simgelerle Kodlanan Resimler

İnsan-doğa ilişkisinde semboller, yön gösterici ifadeler içermektedir. Jung, bu ilişkiyi “Daire sembolü, ister ilkel güneş tapınımlarında ya da modern dinde, mitlerde ya da rüyalarda, Tibet rahiplerinin çizdiği mandalalarda, ister şehirlerin arazi planlarında ya da ilk astronomların küresel kavramlarında olsun, her zaman hayatın tek ve en can alıcı yönüne, onun nihai bütünlüğüne işaret eder (Jung, 2018, s. 236)” sözleriyle ifade etmiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, insanın kendisi ve insana dair tüm yaratım süreçleri,

birçok yönden, sanatta ve sanattan daha sonra ortaya çıkacak kavramlar bütünlüğünde imgelerin aracı olmaktadır. Dini imgelerde daire sembolü, tanrı inancına göndermelerde bulunmaktadır. Yüksek Rönesans döneminde, önde gelen sanatçıların resimlerinde genellikle “Meryem Ana” (Görsel 2.11.) figüründe yer alan, başın üzerindeki “hale”, simgesel olarak kullanılan bir kutsallık imajı türüdür.



Görsel 2.11. Raffaello, “Pembeler Meryemi”, 1506-7.

Kaynak: Little, 2006, s.28



Görsel 2.12. Michelangelo, “Adem’in Yaratılışı”, Sistine Şapeli’nden tavan detayı, 1508-1512, Cappella Sistina, Palazzi Vatikan.

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 184

Ellerin sembolik diliyle, daha önceki bölümlerde siyasi kodlarda belirtildiği gibi, resim sanatı tarihinde de sıkça karşılaşılmaktadır. “El” imajlarına çeşitli anlamlar yüklenerek, bu imajların resimsel göstergelere dönüştürüldüğü görülmektedir. Michelangelo’nun “Adem’in Yaratılışı” çalışmasındaki “el” detayı (Görsel 2.12.), resmin anlamının toplandığı odak noktasıdır. Bu eserde, ellerin dili, anlam bakımından, farklı türlerde içeriklerle de birleşerek tanrısal bir sembolik kod oluşturmaktadır. Ellerin oluşturduğu sembolik kod, sevinç ve üzüntü gibi duyguların içsel ifadesini içermekteyken, aynı zamanda içsel hissetme gücünü ise dokunuşa yüklemektedir. Georges de la Tour’un resminde (Görsel 2.13.) ise tanrısal anlamdan farklı olarak, kafatasına dokunan el ve aynaya bakan kadın figürü, dolaylı anlam koduyla, derin düşünmeyi sembolize etmektedir.



Görsel 2.13. Georges de la Tour, “Azize Mary Magdalene”.

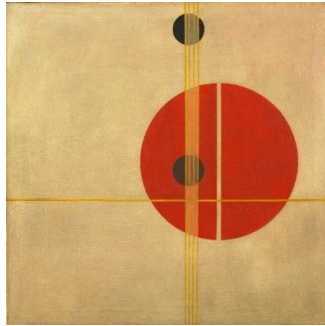
Kaynak: <https://i.pining.com/originals/e7/cd/0e/e7cd0e89470a9bf10fbf3c13ffc38664.jpg>

Erişim tarihi: 19.05.2019

2.2.1. Resimde geometrik kodlama

Tarih öncesi dönemlerden günümüze değin geçen süre içinde, geometrik formlar, insanın ve insan eylemlerinin paralelinde ortaya çıkan sanatın ilgi alanı olmuştur. Örneğin, daire, insanın varoluşsal süreciyle, doğduğu ve yaşadığı dünya formuyla ilişkilendirilmektedir. Dr. M.-E. von Franz, daireyi (ya da küreyi) benliğin bir sembolü olarak açıklamaktadır (Jung, 2018, s. 236). Bu bağlamda, geometrik biçimler, doğa, insan ve insanın yaratım sürecinin bir parçası olarak değerlendirilebilmektedir.

Cezanne’ın, Bernard’a yazdığı bir mektupta “Nesneleri küp, silindir, koni gibi biçimler şeklinde görmelisin.” diye öğüt vermesi, Kübizm’e işaret etmektedir (Yılmaz, 2013, s. 103). Cezanne’ın işaret ettiği bu başlangıç, modern dönem sonrası gelişen sanatta tüm akımları derinden etkileyerek şekillendirmeye başlamıştır. Fovizm, Kübizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm, Süprematizm, Orfizm gibi akımlar kapsamında üretilen eserler, Kühn’ün deyişiyle modern imgesel¹ resimlerdir. Modern sanat eserleri figüratif olabildikleri gibi non-figüratif resimler de olabilmektedir. Non-figüratif olan imgesel resimler, sembolik olarak modern dönemde meşrulaştırılmıştır ve bu resimler yoluyla estetik açıdan içsel görme yetisindeki dünya ve yaşam sorgulanmıştır (Jung, 2018, s. 246).



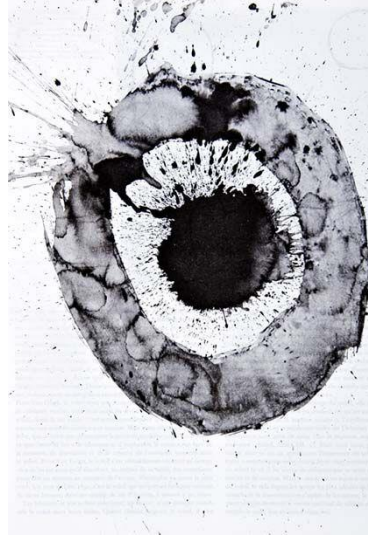
Görsel 2.14. Laszlo Moholy-Nagy, “Süprematist Q 1”, 92,2 x 95,2 cm, 1923, MoMa, New York.

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 458

Geometrik biçimler, geleneksel sanatların yanı sıra, modern sanat akımlarında da sıklıkla yararlanılan biçim kodları olmuştur. Fakat modern sanat akımlarında geometrik formların ele alınışı, geleneksel sanatlarda olduğundan daha farklıdır. Soyut resimler, genellikle geometrik formlarla hakimiyet kurulmuş eserlerdir. Süprematist sanatçılar, daireyi, belirli bir düzen oluşturma çabası olarak tasarlarlarken (Görsel 2.14.), bundan farklı

¹İmgesel “hayal gücüne dayalı”, İngilizce karşılığı (imaginative).

olarak ise, yuvarlak formu serbest bırakarak kendiliğinden oluşan yeni düzenler ve kurgular tasarlamışlardır (Görsel 2.15.).



Görsel 2.15. *Sofu Teshigahara, “Güneş Tekerleği”.*

Kaynak: <https://i.pinimg.com/736x/79/62/8e/79628ef7ee66ef20837a19cf3de8662c.jpg>

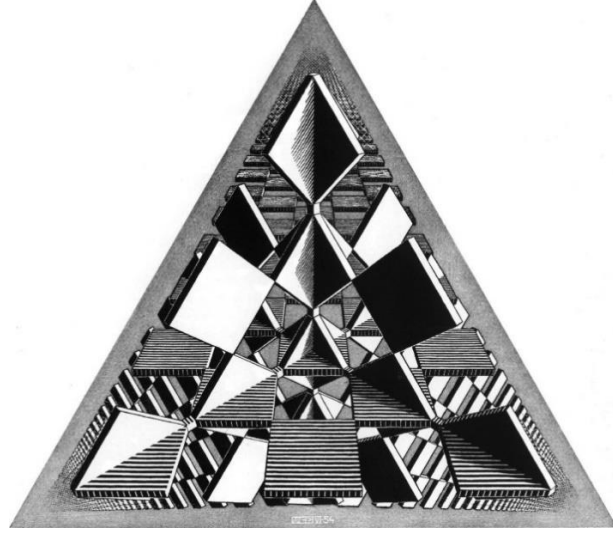
Erişim Tarihi: 19.05.2019

İmgesel sanatın örneği olarak verilebilecek olan, Rus ressam Kazimir Maleviç’in beyaz zemin üzerine siyah kareden oluşan çalışması (Görsel 2.16.), soyut ve sembolik bir resimdir. Sanatçı, eserini açıklarken, “Sanatı, nesneler dünyasının saflarından özgürleştirme yönündeki umutsuz çabamın sonunda, kare biçimine sığındım.” şeklinde bir ifade kullanmıştır (Jung, 2018, s. 248, 249). Maleviç’in bu açıklaması, sembolik ifade tavrı ile somutu ve soyutu birbirinden ayırarak nesnel bir kod oluşturmaktadır.



Görsel 2.16. *Kazimir Maleviç, “Siyah Kare”, 106 x 106 cm ,1923, Russian State Museum, St. Petersburg.*

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 549



Görsel 2.17. M. C. Escher, “Three Intersecting Planes (Kesişen Üç Düzlem)”, ahşap baskı, 32,5 x 37,5 cm, 1954.

Kaynak: Escher, 2005, s. 38

Geometrik biçimler arasında üçgen, Mısır piramitlerinde sembolik olarak kutsallığı ifade ederken, aynı zamanda bir yön belirteci olarak, gökyüzünü ve tanrıyı işaret etmektedir. Resim sanatında, sıklıkla üçgen biçimine yer verildiği bilinmektedir. Kullanıldığı yüzeyde yönü işaret eden üçgen, görsel algıyı üçgenin tabanından tepesine doğru yönlendirmektedir. Grafik üslupla ortaya konulan “Three Intersecting Planes (Kesişen Üç Düzlem)” isimli çalışmasında (Görsel 2.17.) M. C. Escher, görsel algıyı ve resmin yönünü üçgen biçimler kullanarak, resim yüzeyinin yukarısına doğru yönlendirmektedir.

2.2.2. Beden ve kod

Beden, tarih boyunca daima algısal boyutta bir dönüşüme maruz kalmıştır. Çeşitli sanat akımlarında yer alan bedene dair çalışmalarda, gerek kutsallık, gerekse de modern gündelik hayata dair sosyal düşünceler ortaya atılmıştır. Toplumsal bir varlık olarak beden, görünümü ve işlevi doğrultusunda iki farklı boyutu vardır. Kültürel ve psikolojik olarak var oluşuyla, bedenin imajı görünümüdür. İşleviyle ise, beden, sağlığıyla ve yaşamsal değerleriyle toplumda var olmaktadır (Baldil, 2017, s.27).

Kültürel kodlarla beden, toplumsal ve bireysel koşullarla, estetik açıdan güzellikle karşılaştırılmıştır. Bazen bir nesne sorgulanmıştır; bazense öznel kimliğiyle kendisini sorgulamıştır. Resim sanatının en eski örneklerinde, bedene temsil görevleri yüklenerek, beden, sembolik imgelerle koda dönüştürülmüştür. Günümüze kadar gelen sürede beden, kitle iletişim araçlarıyla gösteren ve gösterilen imajlarla şekillenmiştir ve yeri geldiğinde ise, tüketim olgusu karşılığında, tüketen ve tükenen bir nesne olarak temalaştırılmış kodlara dönüşmüştür.

Ron Burnett'e göre, insan bedeninin imgelerindeki süreklilik, bir dizi stratejiyle sağlanmaktadır. Bu stratejiler, tıbbi araştırmaların ve kitle kültürünün stratejileri gibi dinamiklerin dışında, resimsel stratejileri de barındırmaktadır. İmgeler tarihi içinde beden imgesi, kültürel, mitsel, metaforik ve hayali alanlara dayanmadan dolaşıma girmesi imkansız, karmaşık temeller üzerine inşa edilmiş bir imgedir. Bu yüzden, tamamıyla resmedilmesi, anlaşılması veya kullanıma açılması mümkün değildir (Burnett, 2012, s. 128, 129). Ayrıca, insan bedenine dair imge, tek başına imgeler düzeninde değil, genel ve kültürel kodlar eşliğinde incelenmelidir. Beden imgesinin resimsel anlatıda anlamlı bir biçimde yer alabilmesi ancak böyle mümkün olabilmektedir.

Sanat ve yaşamın ayrı tutulup tutulamayacağına dair tartışma, beden açısından bakıldığında da, güncelliğini korumaktadır. Mehmet Yılmaz, kendi sanatsal üretimlerine ilişkin ilham kaynakları olarak “giyinik beden, çıplak beden, çalışan beden, hapsedilmiş beden, işkence görmüş beden, aç bırakılmış beden, gerçekçi beden, anlatımcı beden, camdan bakan beden, soyutlanmış beden, simge beden, resim olarak beden, heykel olarak beden” gibi beden imgelerini saymaktadır. Sanatçıya göre, bu imgeleri, insan yaşamından ayrı düşünmek, felsefi bağlamdaki zorluğu dolayısıyla, aşılamayan tartışmalardan biri olma özelliğini korumaktadır (Yılmaz, 2013, s. 355).



Görsel 2.18. *Michelangelo Pistoletto, “Paçavralar İçinde Venüs”, 1967, Castello di Rivoli Çağdaş Sanat Müzesi, Torino.*

Kaynak: *Antmen, 2014, s. 214*

Bedenin, çeşitli sanat dallarında, boyayla, çeşitli malzemelerle ve farklı tekniklerle yapılan eserlerde varoluşu, sanatçı ve izleyici arasında yaşatılmaktadır. İnsan, bu tür cansız bedenler karşısında, canlı bedeni kendi zihninde canlandırarak kodlar oluşturmaktadır. Michelangelo Pistoletto’nun “Paçavralar İçinde Venüs” adlı çalışmasında yer alan bedene dair kod, izleyicinin kendi tüketim algısıyla yüzleşmesiyle ortaya çıkmaktadır (Görsel 2.18.).

Performans sanatçıları, 1960’lı yıllarda, kendi bedenlerini sanatsal eylem ve sanat yapısı olarak sanatsal bir koda dönüştürmeye çalışmışlardır. Performans sanatçıları tarafından, insanın ne olduğuna ve ne olabileceğine dair sorgulamalarda bulunulurken, estetik ve ticari amaçlar güdülmeyerek, bedenin kavramsal karşılığına ilişkin fikirler bedene kodlanmıştır. Nauman’ın performansında (Görsel 2.19.), sanatçının kendi bedenini koda dönüştürerek, sanatsal bir biçimde sorguladığı görülmektedir.



Görsel 2.19. *Bruce Nauman, “Yanağa Çimdik”, 1969, Electronic Arts Intermix, New York.*

Kaynak: *Phillips, 2016, s. 101*

“Resim sanatında bir yanılsamadan söz edildiğinde, doğal olarak, birçok insan hemen betimleyici sanat örneklerini getirir aklına. Bu önyargı, şimdiye kadar yanılsama ve betimleme sorunlarının her zaman birlikte ele alınmasıyla bağlantılıdır. (...) Aslında, bildiğimiz figüratif resmin zihnimizde yer etmiş kodlarının derhal bilinç düzeyine çağrılmasından başka bir şey değildir bu (Yılmaz, 2013, s. 265)”. Dolayısıyla, figüratif resimde sıkça yer alan, tüm diğer imgeler gibi, beden de, betimleyici bir biçimde algılanmaya yatkın bir imgedir. Güçlü bir görsel kod olması, figürasyon açığa çıkarılmadan zihinde canlandırılmasına pek olanak vermemektedir.

Gombrich’in “İmge ve Göz” adlı kitabında, beden üzerine “Gerçekten de, beden şeklinin üzerimizde böyle güçlü bir etkisinin olması ilginç: Başı bulmayı beklediğimiz yere bir ayak geçirebilir, gene de bir tür şaşırtıcı inandırıcılık etkisi elde edebilirsiniz – ayağın şeklini daha fazla işleyip dönüştürmeseniz bile, (...) (Gombrich, 2015, s. 293)”. Dolayısıyla, bedenin bir parçası eksik olsa bile (Görsel 2.20.), bedene bakan göz, bedeni, eksik olan parçayı tamamlayabilen bir koda dönüştürebilmektedir.



Görsel 2.20. *Andres Krisar, “Yarı Erkek”, 2014.*

Kaynak:

<https://static1.squarespace.com/static/54e71904e4b0b080e1522fa2/t/5524fee5e4b0eb506c0c6001/1428487950838/>

Erişim Tarihi: 22.04.2019

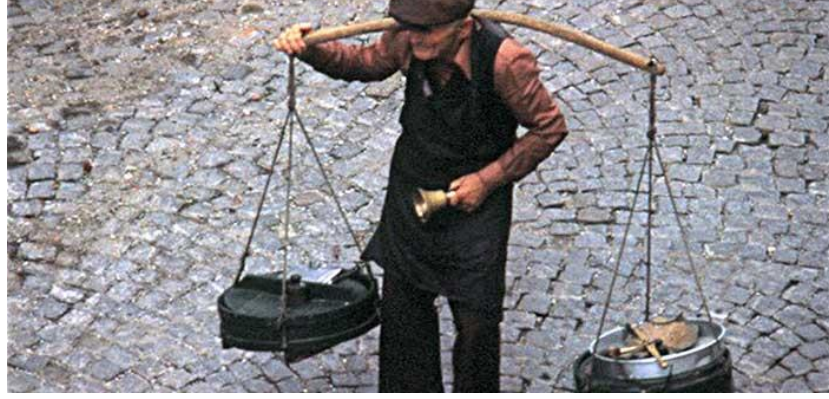
2.3. Gündelik Hayatta Kişiyi Yönlendiren İmajlar

Tarih boyunca idealize edilen değerlerin ve erdemlerin etkisiyle, gündelik hayat, bireysel ve toplumsal özgürlüklere yönelik deneyimler uğruna yaşanan savaşım süreçleriyle geçmektedir. Gündelik hayat, toplumsal değerlerin ortak birleşme arzusu ile sağlanan bir iyilik halini ifade etmektedir. Gündelik hayat, 19. yüzyılda, imgelerin gücüyle yükselişe geçmiştir. Bu yükseliş, toplumsal bir olgu olarak modernliğin tanımlanmasıyla başlamıştır.

Göstergeler, ilk resimlerden günümüze, hem sanatın hem de gündelik hayatın bir parçası olmuştur. Günümüzde geliştirilmekte olan medya araçlarının da etkisiyle, günün şartlarına uygun imajların, insanın çevresini sardığı ve bu imajların genellikle resim sanatı örnekleri olmadığı görülmektedir. Resim, önemli bir iletişim aracı olma özelliğini yitirmektedir. İletişim açısından önem teşkil eden göstergeler, günümüzde medya kanalları üzerinden dolaşıma giren medyatik imgeler olmaya başlamıştır. Gazete, dergi, televizyon, sinema ve reklamlar gibi iletişim araçları ile medyada yer alan imgelerin, gündelik yaşam ve insan üzerinde ciddi etkileri vardır. Bu bağlamda, gündelik yaşamın imajları, bir tür simülasyon yaratırken, göstergelerin yarattığı etkiyle yaşamı ve insanı istemsizce şekillendirmektedir.

Umberto Eco ikonik göstergelerin gerçek yaşamdaki nesnelere benzediğini ve bunun nedeninin de ikonik göstergelerin, izleyicinin algılama koşullarını yani kodları üretmesi olduğunu belirtmiştir. Bahsedilen algılama koşulları, bir dizi ayrıntılı kodlamayla oluşturulmaktadır (Türkoğlu, 200, s. 27,28). Televizyonda yer alan imajlar reklam ve propaganda imajlarına benzemektedir. Televizyon ikoniktir ve izleyiciye göstergeleri kodlayarak mesaj ulaştırmak için ideal bir kitle iletişim aracıdır. Egemen bir mesaj anlayışı sebebiyle, kişiyi yönlendiren imajları içinde barındırmaktadır. “Televizyonda, reklam afişlerinde, happeninglerde, medya imgelerinde, politik kampanyalarda ve resimlerde kullanılan imgeler bir mesaj veriyorsa, bu mesajın hemen anlaşılması için, bilgiler önceden kodlanmış olmalıdır. Bu kodlar, şimdiye kadar resim sanatında kullanılan simülasyonlardır ve postmodern simülasyonlar, beynimize kodlanmış görüntü ve bilgilerin tekrarlarıdır. Postmodern dönemdeki sanat yapıtları, kodlanmış görüntülerin yeni bir tarzda oluşturulup tekrar bize dönmesidir (Karaca, 2011, s. 132)”. Postmodern dönemde, sanatın içinde her şeyi görmemiz mümkündür ve kitlelere ulaşan imajlar, düşünce tarzını etkileyen görüntüler modern dönemde olduğundan daha nettir. Yani, kodlanmış görüntülerle aracılığıyla anlamları kullanan yönlendirmeler yapılmaktadır.

Resim-sanatının göstergeleri de, aynı şekilde imajları ileterek gündelik hayatta yerini almaktadır.



Görsel 2.21. Sokaktaki yoğurt satıcısı.

Kaynak: <http://resimci.org/images/2017/08/22/ad8e5d492ac45ce3d04f9d79b0d1c57a.jpg>

Erişim Tarihi: 27.03.2019

Yorumlama ve analiz yapma, insanın gündelik faaliyetleri arasında yer almaktadır. Birey, fikirleri doğrultusunda, gündelik hayat silsilesi içinde, dünyayı gözlemlemektedir. Bireyin görme ve gözlemleme eylemleri esnasında, artan bir sıklıkta karşılaştığı durumlardan biri reklamlardır. “Pazarda ya da sokakta ‘Gel vatandaş gel!’ diye bağırarak, en ilkel reklam türlerinden biridir. Ancak, günümüzde ‘reklam’ deyince artık başta televizyondakiler olmak üzere, internet ve radyoda, dergi ve gazetelerde, cadde ve mağazalarda, işyerimizde ve evimizde, giydiklerimizde, yediğimiz içtiğimiz şeylerin üzerlerinde, cep telefonlarımızda ve daha aklımıza bile gelmeyecek yerlerde karşılaştığımız, maruz kaldığımız, dahice (ve elbette sinsice) hazırlanmış reklamları anlıyoruz (Yılmaz, 2013, s. 441)”. İnsan, yaşadığı toplumsal mekanlarda ve hususi alanı olan evinin içinde reklam imgelerine maruz kalmaktadır. Bazen reklamlarda yer alan görsel kodların yanında, sesler de bireye yönlendirici kodlar göndermektedir. Örneğin, sokaktan gelen bir ses dahi, daha önceden de duyulanmış olmaya dayanan bir farkındalık yaratmaktadır. Bu duyular sayesinde, işitsel imajı tanımlayabilmek mümkün olabilmektedir. Sokaktaki yoğurt satıcısı, sattığı ürünü kendi sesiyle duyurur iken, başka bir deyişle kendi reklam imajını yapmakta iken (Görsel 2.21.), kurumsal bir firma, medya kanallarında yayınladığı görsel imajları sokaktan alıp reklam imgeleri

haline getirerek, gündelik yaşama yeni bir imaj formunda, yeniden katmaktadır. Medya, ele alınan örnekteki yoğurt satıcısını yok ederek, reklamını yaptığı ürünü, televizyondaki ve market broşürlerindeki yeni görünümüne kavuşturduğu görsel imajları kullanarak, gündelik yaşamı ticari kodlara dönüştürmektedir (Görsel 2.22.).



Görsel 2.22. Market broşürü.

Kaynak: Emel Ay, 2019.

Marshall McLuhan, “Reklamcılık 20. yüzyılın en büyük sanat türüdür.” demektedir (Yılmaz, 2013, s. 441). Sanatsal imgelerin kullanıldığı reklamlar, bugün ile geçmişi yeniden buluşturarak imaj yaratmaktadırlar. Yılmaz, reklamların sanat ürünü olması hakkında “Reklamların asıl amacı bir malı sattırmak olduğu için, birçok insan onları sanat kapsamına almak istemez. Reklamcılığı bir sanat türü olarak görmek istemeyenler, ‘sanat’ın *yüce* (ya da en azından *eleştirel* ve *ciddi*) bir uğraş olduğunu düşünenlerdir. Onlara göre sanat ayağa düşürülmemeli, asla bir başka şey (hele de piyasa) uğruna araç olarak kullanılmamalıdır. (Yılmaz, 2013, s. 444)” demektedir. Berger, Reklam ve sanatın ilişkisini şöyle belirtmektedir: “Reklamlarda eski sanat yapıtlarına uzanan çizgiler görülür. Bazen reklam imgesinin tümü çok ünlü bir resmin açık bir benzeridir (Berger, 2008, s. 134)”. Rönesans dönemindeki gibi güçlü ve çekici imgeler, halen reklam bağlamlarında yerini alan popüler ve güncel imajlar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Sanatsal zenginlik simgeleri, reklamlarda yer aldıklarında, bir sanat yapıtına ait öğeleri, markalaşma stratejileri kapsamında, bir kampanya olarak sunarak, alıcıları yönlendirmektedirler. Collesium’un aslının Eskişehir’e mal edilmesi (Görsel

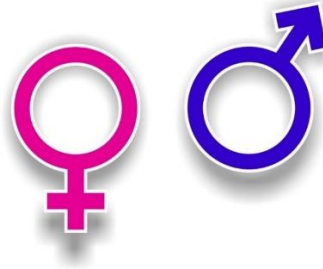
2.23.) örneğinde de, bununla benzerlik gösteren bir mimari simge kullanımı söz konusudur.



Görsel 2.23. Eskişehir’de yeni nesil Collesium, 2019.

Kaynak: Emel Ay, 2019.

Günlük yaşamımızda karşılaştığımız imajlar, sadece reklamlarla sınırlı değildir. Semboller, bazı kodlar sayesinde, algılarımız karşısında uyarıcı etkiler gösterirler. Toplumda en sık kullanılan semboller arasında, cinsiyet farklılığını gösteren semboller yer almaktadır. Artı ve ok işaretleri kadının ve erkeğin sembolik göstergeleridir. Bu sembolik göstergeler, toplumsal yaşam içinde kabul görmüş işaretlerdir. Cinsiyetlerin ayırt edilmesinde yararlanılan, dolaylı bir anlatımı olan bu semboller, toplumsal ve görsel kodlardır (Görsel 2.24).



Görsel 2.24. Kadın ve erkek sembolleri.

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/69/a2/95/69a2958858e13f5ae30bf7dd2754f285.png>

Erişim Tarihi: 14.03.2019

Doğrudan veya dolaylı yoldan anlatım yollarının her ikisi de, gündelik hayatın imajları haline gelmiştir. Kadını ve erkeği ifade eden göstergeler, algıyı direkt olarak yönlendiren durumdadır. Bu tür kodlar ve gündelik kullanım nesneleri arasında benzetim sağlanabilir (Görsel 2.25.). Kapı kilidi, erkeği ve kadını sembolize etmektedir. Kilit kısmı erkeği, kapı deliği kısmı kadını sembolize eden kapı kilidi, erkek ve kadın sembollerine ilişkin anlam kodları taşıyan göstergelerdir; başka bir deyişle gündelik hayatın imajlarıdır.



Görsel 2.25. *Kapı kilidi.*

Kaynak: *Emel Ay, 2019.*

2.3.1. Kamusal alan kodları

“Kamu, kamusal, kamusal alan kavramları, birbirleriyle bağlantılı kavramlardır. Kendi içlerinde ve birbirleriyle olan bağlantılı anlamlarında, sivilleşme, devletçilik, devletçi örgütlenme, sivil toplum örgütleri, sivil inisiyatiflerle de bağlantılı olarak, farklı tanımlamaların etkisiyle sürekli anlam değişikliğine uğrarlar (Karaca, 2015, s. 3)”. Kamusal alan kodları, bu bağlantılar arasında aranacak olmasına karşın, öncelikle bu sürecin anlam ilişkisi içinde kavranması uygun görülmektedir.

1960’lı yıllarda Avrupa’da kamusal alan kavramı irdelenmeye başlanmış, kamusal alan günümüze kadar olan süre içinde farklı anlamlar kazanmasına rağmen, halen tartışmalara oldukça açık bir kavramdır. “Kamusal alanın tanımı, ilk kez 1962 yılında *Jürgen Habermas*’ın “Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü: Burjuva Toplumunun Bir Kategorisi Üzerine Araştırmalar” (Strukturwandel der Öffentlichkeit) adlı kitabında ele alındı. *Habermas*, kamusal alanı, “özel şahısların, kendilerini ilgilendiren ortak bir

mesale etrafında akıl yürüttükleri, rasyonel bir tartışma içine girdikleri ve bu tartışmanın neticesinde o mesale hakkında ortak kanaati, kamuoyunu oluşturdıkları araç, süreç ve mekanların tanımlandığı hayat alanı” olarak tanımlar. Bu tanıma bakılarak kamusal alanın kamuoyunu oluşturan alan olduğu sonucuna varılabilir (Türkdoğan, 2014, s. 38)”.

18. yüzyılda kamusal hayat, kültürel anlamda doruğa ulaşmıştır. 19. yüzyıla doğru, kamusal hayatın medenileşme ve özgürleşme değerlerini öne çıkardığı görülmektedir. Modern dönemde, burjuva bireyciliğiyle ortaya çıkan bireysel istekler, gündelik hayatta, kamusal alan çatışmalarına yol açmıştır. Post-modern dönemden itibaren kamusal alan, burjuvanın hegemonyasına hizmet etmekte olsa da, aslında, her türlü sınıf farklılıklarının ortadan kalktığı, eşitliğe ilişkin hakları içinde barındıran bir alanı temsil etmektedir.

Günümüzde kamusal alan kavramı, toplumsal gelişmeleri ve dönüşümleri anlamak amacıyla yürütülen çalışmalarda en kullanılan kavramlardan biridir. Post-modern dönemde, her yeni kitle iletişim aracı, gündelik kent yaşamına dahil olarak, kültüre yeni kodlar eklemektedir. İnsan ve kent arasındaki ilişki, elektronik cihazların ekranlarında görsel imajlara dönüşmektedir. Robins elektronik cihazlar yardımıyla yaratılan, yeni kent imajları arasında yer alan gizli kamera kayıtlarını şöyle betimlemektedir:

Kameralar (postmodern) kent ortamında çoğaldı. Her yanımda, caddelerde, kamu binalarında, mağazalarda, köşe başı dükkanlarda kameraların mercekleri, yeni bir tarama alanı yaratarak bizi izliyor. Kent merkezlerinin pek çoğu, hareket eden her şeyi kaydeden bir kameralar ağıyla gözleniyor. Alışveriş merkezlerinde dolaşırken mağazaların vitrinlerinde, bankalarda, postanelerde kuyrukta beklerken hep kendi görüntülerimizle karşılaşyoruz. Her şey ayırım gözetilmeksizin, sürekli olarak videoya kaydediliyor. Bozulmuş bir panoptik, dağılmış bir kent panoraması (Robins, 2013, s. 229).

Kitle kültürünü saran yeni görüntüler, yaşamın deneyimlenmesinde ve anlamlandırılmasında etkilidir. Benlik kavramının farkındalığı, öznel dönüşümleri duyular dünyasını oluşturmaktadır ve belleğin, deneyimler aracılığıyla dünyayı anlamada semboller karşında yorum yapabilme potansiyeli ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla, benliğin ve belleğin rolleri doğrultusunda dünyayı anlama olgusu, insanı kent kültürü, rastlantısal biçimler, duygular ve kavramlar ile karşılaştırmaktadır. Kamusal alanı çevreleyen semboller, resim sanatı ile ilişkilendirildiğinde, bu durum, kamusal alan kodlarının sanatçıyı etkilemek suretiyle, dolaylı olarak sanat pratiklerini etkilediğini ortaya çıkarmaktadır.

Eren Kürkçüoğlu, “Kamusal Alanlarda İmaj Çatışması: Doğal ve Yapay İmaj Olgusu” adlı makalesinde “Antik Yunan ve Roma dönemlerinin ‘agora’ ve ‘forum’ları, insanların bir araya geldiği, bilgi ve ürün paylaşımlarının yüz yüze gerçekleştiği mekânlar iken; teknolojinin gelişmesi sayesinde bilgi-ürün alışverişleri ve sosyalleşme aktiviteleri sanal ortamlara taşınmış, oluşturulan sanal platformlar ve sanal kimlikler ile fiziki mekânın bu kendine has anlamı eski önemini yitirmiştir (Kürkçüoğlu, 2014, s. 126).” Andy Warhol, “Bir gün bütün süpermarketler müze, bütün müzeler süpermarket olacak.” demiştir (Kürkçüoğlu, 2014, s. 130). Sanal platformların etkisiyle toplumsal paylaşımların şekli değişmiştir (Görsel 2.26.). Bu değişim, ‘siber-teknolojiler’in yeni bir iletişim biçimi meydana getirmesine neden olmuştur.

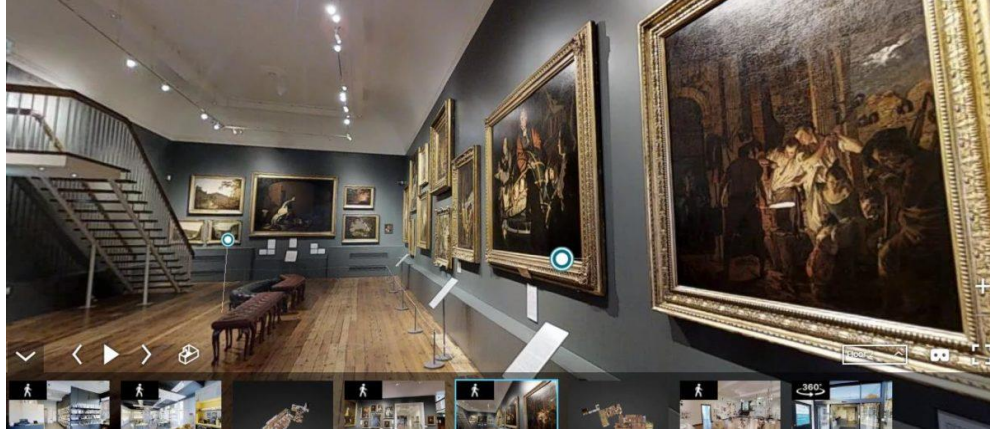


Görsel 2.26. Sanal erişim.

Kaynak: Emel Ay, 2019.

Siber-alanda kimlik, özgür bir hal alabilir. Robins, Myron W. Krueger’den yaptığı alıntıda “Sanal gerçekliğin sonucunda fiziksel görünüm tamamen düzenlenebilecektir. İstedığınız zaman uzun ve güzel olmayı, istediğiniz zaman da kısa ve tıknaz olmayı seçebilirsiniz. Değişen fiziksel özelliklerinizin diğer insanlarla ilişkilerinizi ne gibi değişikliklere uğrattığını görmek yararlı olabilir. Yalnızca insanların size farklı davranabileceğini öğrenmekle kalmaz, siz de başkalarına farklı davranabileceğinizi görebilirsiniz (Robins, 2013, s. 151).” diyerek sanal gerçekliğin kültürel koşullarda, yeni deneyimlerle, yapay ve yeni bir dünya düzeni oluşturduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, görsel imajların sanal ortamda, yeni bir imaj dünyası içinde değerlendirilmeye başlandığı söylenebilir.

Sanal teknolojilerin geliştirilmesi sebebiyle, kamusal alanlar farklı boyutlara taşınmaya başlayarak, doğal ve yapay imajların birbirine dönüşmesiyle, sanal gerçeklik imajları, sanal boyutlarda yer edinmeye başlamıştır (Görsel 2.27.). Sanal gerçeklik, istenilen sanal yerde olma imkanı sağlarken, yeni bir dünya idealiyle, yeni bir kamusal alan imajı oluşturmaktadır.



Görsel 2.27. *Derby Müzesi ve Sanat Galerisi'nden bir sanal görüntü.*

Kaynak: <https://www.derbymuseums.org/wp-content/uploads/2017/12/New-Picture-7-1200x514.jpg>

Erişim Tarihi: 27.03.2019

Kamusal alan, genellikle devlet ile ilişkilendirilse de, sanat alanında da çeşitli örneklerini görmek mümkündür. Kamusal sanatta, sanatçılar eserlerinin sergilemesinde, daha geniş kitlelere ulaşabilmek ve düşüncelerini aktarabilmek amacıyla, müzeleri, bienalleri ve sokakları kullanmaktadırlar. Kamusal alanın iletişimsel boyutu, sanat ve kent-mekân formları ile ilişkiye girmesini sağlamaktadır. Karaca'ya göre "Elbette, kamusal alanın mekânsal yönünden bahsederken, yine bu mekânda kurulan ilişkiler üzerinden mekânın kamusal olduğu kabul edilmelidir. Kamusal alanın mekâna yansıyan boyutu, sanata da yansımış; bir sanat türü olan kamusal sanat, bu şekilde ortaya çıkmıştır. Fakat, geleneksel kamusal sanatta, kamusal alanın ilişkiler yaratma yönünden çok, çalışmaların görünür bir nesne oluşturma ve halkı etkileme yönünde geliştiği gözlemlenebilir. Bu yönüyle kamusal sanatta, kamusal alanın fiziksel yönünün ağır bastığı ve soyut yönünün eksik kaldığı görülmektedir (Karaca, 2015, s. 8)".



Görsel 2.28. *Avustralyalı Aborjin kayaya Opossum totemi çiziyor.*

Kaynak: Gombrich, 2009, s. 53



Görsel 2.29. *Solda: Ara sokakta bir duvar resmi, Eskişehir, 2019.*

Görsel 2.30. *Sağda: Ara sokakta bulunan duvar resminin bulunduğu binanın son hali.*

Kaynak: Emel Ay, 2019.

Kamusal alan, sanat yapıtlarında da kitlelere ulaşmada önemli bir rol üstlenmektedir. 20. yüzyılda kamusal alan sanatçıları, işlerini gerçekleştirdikleri esnada, mekân seçimi bakımından sokaklara yönelmişlerdir. Sokak imgelerine yansıyan siyasal, toplumsal ve sosyo-kültürel içerikli, çeşitli, isyankar mesajlar içeren sanat üretimleri hakkında Mehmet Yılmaz “Sokağın ruhu her yere sızmış; dış ve iç mekan imgeleri arasındaki farklılığı muğlaklaştırmış, hatta ortadan kaldırmış durumda. Aslında bu her zaman böyleydi, ama bir ara görmezden gelinmişti (Yılmaz, 2013: 506, 507).” diyerek, aslında tarih öncesi çağlardan günümüze kadar her dönemde, her mekâna yapılan resimlerden, kamusal sanat olarak bahsetmektedir. Avustralyalı bir yerlinin kayalara Opossum totemi çizmesi (Görsel 2.28.), ilkel kamusal alan imajları için bir örnek teşkil edebilir. Günümüzde, cadde ve sokaklarda karşılaştığımız, duvarlardaki kamusal alan imajları (Görsel 2.29.), dışarıdaki ruhu besleyerek, içeride olanları da dışarıya yansıtmaktadırlar. Kamusal alana yansıyan resimler, kalıcı özelliğe sahip değildirler.

Kamusal alandaki imajlar, yeri gelince boyayla boyanarak kapatılabilmektedir, yeri gelince ise bir binanın duvarında özgür bir ruha sahip olmayı sürdürebilmektedir. Kamusal alandaki imaj, yıkılmış bir duvar parçasıyla kamuya mal edilmiş olmaktadır. Bunun sonucunda da, kamusal alanlarda oluşan izler, bazen silikleştiği, bazen de doğrudan yansıtıldığı için birden çok düşüncenin ortak bir paydası olarak görülebilmektedir. (Görsel 2.30.).

Günümüzde kamusal alandaki sanat, görüntü teknolojilerinin geliştiği bir dönemin bellek kodlarıyla donatılmış sanatçılar tarafından yapılması nedeniyle, teknik anlamda, görsel yaratıcılık sınırlarını zorlayan örneklerle doludur. Sanatçılar, izleyiciyle etkileşim sağlamak için, imajların farklı özelliklerini kullanmaktadırlar. Üretilen işler, izleyici kitlesini, sanatla iletişimsel ilişki kurmaya teşvik etmektedir. Kamusal alanda duvar resimleri üreten, Banksy takma adıyla bilinen İngiliz sanatçı, kendisine has bir protesto yöntemi kullanmaktadır ve ironi unsurunu kullanarak görsel kodlarla mizah yapmaktadır. Sanatçı, bakımsız bir duvara yaptığı bir çalışmada, sokağa dahil ettiği çizgilerle iki boyutlu, stilizasyon biçiminde üretilmiş bir çiçek görüntüsüne üç boyutlu bir izlenim vermiştir (Görsel 2.31.). Sanatçı, bu görsel imgede, kitlelere ulaşmanın yolu olarak seçtiği sokak duvarlarını kullanarak bir kamusal alan imajı yaratmaktadır.



Görsel 2.31. Banksy, “Çiçek Boyacısı”, 2007, Londra.

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/69/d2/d6/69d2d61915c4795ae576b392600ec696.jpg>

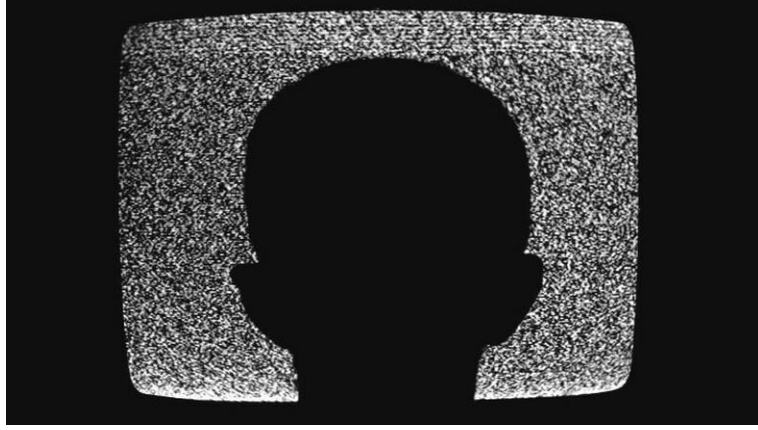
Erişim Tarihi: 21.05.2019

Kamusal alan imajları, tarihsel süreçler içinde çeşitli kırılma noktaları yaşamıştır. İmajların değişmesinde etkili olan bu kırılma noktalarının arka planında, doğal, siyasi, ekonomik, ve sosyo-kültürel bir güç kavramı olduğundan bahsetmek mümkündür. Günümüzde, değişmekte olan teknolojilere bağlı olarak sanat, bu imajların belirlenmesinde ve değişmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Kamusal alan imajlarının oluşmasında, simgesel değere sahip ikonik sembollerin kitlelere yönelik dinamiklerle doğrudan ilişkili olması ve bu ilişkilerin bellek kodları olarak kullanılması etkili olmuştur.

2.3.2. Yeni medya ve sosyal medya

20. yüzyılın son çeyreğiyle birlikte, geleneksel iletişim yöntemleri olarak televizyon, gazete, dergi, sinema, radyo gibi medya kanalları, yerlerini yeni medya ürünlerine bırakmaya başlamışlardır. Yeni medya, sürekli gelişen teknolojiyle ve teknolojik araçlarla birlikte giderek genişleyen bir iletişim ortamıdır. Yeni medya, dijitalleşme ile gelişen, internet ve mobil teknolojilerin içinde yer aldığı sanal ortam olarak tanımlanmaktadır. İnsan, bu tür gelişmeler ile sürekli olarak etkileşim halinde olup bu gelişim teknolojilerinin merkezinde yer almaktadır. Günümüzde, insanın sosyal çevre ile olan iletişimi, artık sosyal medya üzerinden şekillenmektedir. Burnett, insanların teknolojiyle ilişkilerini şu şekilde dile getirmektedir: “Bilgisayarların heryerdeliği, giderek insanlara benzer hale getirildikleri anlamına geliyor ki, kanımca bu insanların teknolojik yaratılarıyla olan ortak yaşamsal ilişkilerinin en iyi örneklerinden biridir (Burnett, 2012, s. 27)”. Burnett’in açıklamalarına göre, yüzyılın insan ilişkileri, gelişen teknoloji ile sanal ortamların içerisine dahil olmakla birlikte, iletişim ve paylaşım bu sanal ortamlarda gerçekleştirilmektedir.

Anında mesajlaşma, elektronik posta, elektronik ticaret, çevrimiçi sohbet, internet sitelerinde arama yapmak, çevrimiçi gazeteleri okumak ve yorum yazma, çevrimiçi bilgiyi okuma ve değerlendirme, blog (ağ güncesi, ağ günlüğü) oluşturma, internet sitesi yürütme, sosyal paylaşım ağlarına katılma, müzik videoları oluşturma ve paylaşma, fotoğraf işleme ve paylaşma, dijital hikaye anlatımı, çevrimiçi tartışma gruplarına katılma ve farklı veriler kullanarak bütünleşik uygulamalar oluşturma (digital mash-ups) gibi örnekler, genel olarak kullanılan yeni okuryazarlık örneklerini oluşturmaktadır (Yengin, 2012, s. 291).



Görsel 2.32. *Karıncalı televizyon ekranı ve insan.*

Kaynak: https://cdn.webtekno.com/media/cache/content_detail_v2/article/52804/karincali-ekranin-sesleri-beyninizi-nasil-etkiliyor-1536227457.jpg

Erişim Tarihi: 25.03.2019

Teknolojilerin kullanımı ile imgeler, medya üzerinde görselleşen imajlar dünyasında dönüşerek, kullanıcılara kodlar şeklinde göstergelerle iletilmektedir. Televizyon ekranındaki noktaların birleşerek görüntüye dönüşmesi (Görsel 2.32.), dijital teknolojinin imgelerinin başlangıcını oluşturmuştur. Bu başlangıç, devamında dijitalleşmenin getirdiği yeni araçlarla, merkezinde insan deneyimleri olan iletişim teknolojilerinin gelişimini etkilemiştir. Bireyler, toplumsal düzeyde iletişimi etkileyen bu gelişmelerin sonucunda, sanal kullanıcılara dönüşmeye başlamışlardır.

Burnett, sanallaşan ortamı şu şekilde betimlemektedir:

Sanal ortamlar, resmedilmekte olanla deneyimlenmekte olan arasındaki mesafeyi aşabilmek için, grafik-tabanlı foto-gerçekçi bir yaklaşıma başvurur. Daha önce belirttiğim gibi, uzaklık ile yakınlık arasındaki bu mücadele, imgelere dayalı neredeyse bütün deneyimler için esastır ve çoğu imgenin sanallaşmasına temel oluşturur. Deneyimin iki boyutlu ekranlara mı üç boyutlu simülasyonlara mı dayandığına bakmaksızın, görülen imgelerle bakan izleyici arasında her zaman bir miktar mesafe bulunacaktır. Bu durum ancak imgeler heykel gibi fiziksel hale gelirse ya da izleyicilerin bedenleri holografikleşirse değişecektir (Burnett, 2012, s. 114, 115).

Sanallaşan ortam, insan zihninin doğasındaki, beden ve imgeler arasındaki ilişkide dönüşümler başlatmıştır. İmgeler, belirgin bir biçimde zekileşmeye başlamışlardır.

İnternet kullanımına duyulan gereksinimin geldiği nokta, büyüleyici, ürkütücü ve bazen de korkunçtur. İnsanın teknolojik ilerlemelere ayak uydurduğu ve teknolojik aygıtların kullanımını yaşamını şekillendiren amaca dönüştürmesi, insanın toplumsal konumunu yeniden şekillendirmektedir. Bu durumla birlikte, insanın çevresinde kullandığı tüm şeyler, insanın tüm tercihleri dahi değişmeye başlamıştır. İnternetle birlikte, sanal bireyler, dolayısıyla da sanal bellekler ortaya çıkmaktadır (Yengin, 2012, s. 278, 279).

Bireyin günlük yaşamı ve iletişimi, artık sanal dünyanın görsel imajları çatısı altında toplanan sanal benliklerdir. Bu görsel imajlar, simülasyon kodlarını oluşturmaktadır. Dijital olarak tasarlanmış görsel kodlar, bireyin ilgisini çekmek için, dikkati renklere ve inandırıcı bir imaja yoğunlaştırmaktadırlar (Görsel 2.33.).



Görsel 2.33. Sosyal medya kodları.

Kaynak: <https://www.up.ac.za/media/shared/348/social-media.zp79331.jpg>

Erişim tarihi: 25.03.2019



Görsel 2.34. Emojiler.

Kaynak: [https://lopscoop-image.oss-ap-southeast-](https://lopscoop-image.oss-ap-southeast-1.aliyuncs.com/lopscoop/image/content/2018/08/31/1535709351288342_P=.png)

[1.aliyuncs.com/lopscoop/image/content/2018/08/31/1535709351288342_P=.png](https://lopscoop-image.oss-ap-southeast-1.aliyuncs.com/lopscoop/image/content/2018/08/31/1535709351288342_P=.png)

Erişim Tarihi: 25.03.2019

Teknolojik araçlarla sağlanan iletişimin, sanal ortamlarda, görsellerin oluşturduğu dilin kullanılmasıyla başladığı görülmektedir. Artık, dijital imajlar, tek bir kelimenin içeriğini, tek bir görsel koda yüklemişlerdir. Kelimelere yüklenen imajlar, görsel dil değerini taşımaktadırlar. “Emojiler” bu görsel dili içermektedirler. Günümüzde sosyal medya platformlarında sıklıkla kullanılan bu imajlar, dünyada evrensel bir görsel kod sistemi meydana getirmiş durumdadırlar (Görsel 2.34.).

2.4. Zaman, Mekân, İmaj, Kod ve Bellek

Zaman ve mekân kavramlarıyla birlikte sanatçılar, gerçeğin tanımlanması ve ifadelerin anlatımı hususlarında farklılıklar gösteren sanatsal üsluplar geliştirmişlerdir. Bu üslupların birbirinden farklılaşmasında etkili olan etkenler, toplumsal, kültürel ve sosyal süreçlerde, gerek düşünce, gerekse fiziksel etkenler olabilmektedir. Sanatçının imge oluşturma süreçlerinde, bu tür etkenlerin yanında teknolojinin de etkisi olabilmektedir. Teknoloji, algı ve aktarımı değiştirebilmektedir, ifade biçimlerinde farklılıklar oluşturabilmektedir. Dolayısıyla, zaman ve mekânın anlaşılması için, öncelikle zamanın ve mekânın insan üzerindeki etkilerine bakılması gerekmektedir. İnsan, modern yaşamın getirileri sebebiyle, zamanda ve mekânda, hızla gelişen bir bellek dünyasında, öznel bir anlayış sergilemektedir. Şentürk, resimde zaman ve mekân kavramlarından şöyle bahsetmektedir:

Resmin uzamını oluşturan mekân, içeriğin güçlendirilmesi ve anlatımın istenen boyutta desteklenmesi ve yüzey ya da derinlik algısı oluşmasında önemli bir yer tutar. (...) Resimdeki zaman kavramı, sanatçının tercihiyle ilgili olarak olay örgüsünün ya da durum tespitinin aktarılmasına yardımcı olan tasarımın hareket-hareketsizlik ilkesiyle ilişkilidir (Şentürk, 2016, s. 25).

Modern dönemde, geçmiş zamanların imgelerinin, şimdiye aktararak yeni bir imgeye dönüştürüldüğünün görülmesi mümkündür. Belleklerde yer edinmiş ve tüketilmiş imajlar, yeniden, günümüzün dünyasına damgasını vuran görsel imajlara dönüşmektedir. Coşkun'un deyişiyle, geçmişin imajları "(...) geçmişin sanat anlayışı ile bir dil birliği kurmanın ötesinde, ona eklenen ve diğer tasarım ürünleri ile tüketilen ve geri dönüşümün süreçlerini gösteren tarihsel yerleştirmelere dönüşmüştür. Ütüler, makaslar, saat, tuvalet taşı, klozet ve kapakları, kadınların kullandığı makyaj malzemeleri, eski kasetler, tişörtler, buzdolabı ayağı, yapma çiçekler, kavramsal yerleştirme gibi dizilmiş kent kültürünün nesneleri olarak durmaktadırlar (Coşkun, 2015, s. 94)". Nesneler, modern dönemin sanatçıların elinde sanata dönüşürken, bellek, bu sanat karşısında daha bilinçli bir uyarana dönüşmektedir ve çevresindeki sanatsal değerlere dönüşmüş imajları, tarihsel süreç içinde, kendi değerleriyle gözlemlene şansını yakalamaktadır. Rıdvan Coşkun'un "Geçmişin Yenileri" adlı kitabında, geçmiş imgelerin ve yeni imgelerin, modern kentin atıkları arasında yer aldığı, geçmişin izlerinin bitpazarlarında yerini aldığı şöyle söylenmektedir:

Bitpazarlarının ve sanat pazarlarının buluşma noktasında temel ihtiyaçların dışında alınıp satılan şeyler, geçmişin eskileri ile geleceğin yenileri arasında dolaşan bu nesneler, toplayıcılara ya da alıcılara anımsatıcı, şaşırtıcı görseller sunarlar. Bir tarafta rastlantısallık ve tarihsellik, diğer tarafta yaratıcılık ve beceri ile gelecekçi üretimler sunarak, geleceği tarihe sabitleme çabaları, sanat üretimini tarihe sabitleme çabaları, sanat üretiminin tarihe meydan okuyan varoluşu ile diyalektik karşıtlıklardan beslenen sanat ortamlarının gelişmesini de gözlemleriz bu pazarlarda (Coşkun, 2015, s. 95).



Görsel 2.35. Solda: Marcel Duchamp, “Fauntain (Çeşme)”, h. 60 cm / 23.62 in, 1950, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 469

Görsel 2.36. Sağda: Duchamp Was Here, Eskişehir, 2018.

Kaynak: Muzaffer Filiz, 2018.

Marcel Duchamp, “bakanların eseri yaptıkları” (Akay, 2017, s. 63) söylemiyle, izleyicinin eseri var ettiğini ortaya koyarken, bir eserin var olması için izleyicilerin olması gerektiğini vurgulamaktadır ve anlam sorunundan bahsetmektedir. Başka bir deyişle, sanatçının kendi bakışı, izleyicinin bakışıyla birbirine eklemlenerek, başka bakışlara da yol açmaktadır. Böylelikle, izleyici de eserin bir parçası haline gelmektedir. Duchamp “Pisuvan”ı (Görsel 2.35.), endüstri nesnesi olmaktan çıkarıp sanatsal bir imaja dönüştürmüştür. Bu gibi nesneler, kent kültüründe daima karşılaştığımız görsel imajlardır. Modern dönemde, sanatsal değer taşımasa bile, gündelik imajlara, kullanıldığı sanatsal tavra özgü sanatsal değerler yüklenebilmektedir. Pisuvan gibi bir sıradan nesnenin sanat nesnesi olması ve pisuvanın ortaya çıkardığı bu sanat nesnesinin sanat camiasında büyük sansasyonlara neden olması, bellek kodlarında bir dönüşüme sebep olmaktadır. Bu yüzden, Duchamp’ın kullandığı pisuvardan sonra, gündelik yaşamda rastlanılabilecek sıradan, kullanım dışı bir nesne olan bir pisuvan (Görsel 2.36.), bellekteki bilgi doğrultusunda, Duchamp’ın Pisuvan’ını anımsatmaktadır ve geçmişe ait tüketilen bir nesnenin sonsuz imajı olma özelliğiyle, tarihe bağlanmaktadır.



Görsel 2.37. *Eski bir aile fotoğrafı.*

Kaynak: *Emel Ay, 2019.*

Karaca, fotoğrafın resimle ilişkisi bağlamında, “İlk çekilen fotoğraflar, Rönesans ve Barok dönemlerdeki, aile tabloları gibidir. Portrelerin tuval üzerindeki simülasyonları, artık kağıt üzerine fotoğraf olarak yapılmaya başlanır. Teknik farklı olsa da, yaptığı etki aynıdır. Fotoğraf sanatı, sinema ve diğer görsel sanatlar alanlarına öncü olmuştur.” ifadelerine yer vermiştir (Karaca, 2015, s. 145). Fotoğraflar, geçmişin imajı olarak kabul edilmektedirler. Geçmişe ait bu görüntüler, günümüzde birer sonsuzluk nesnesidir ve sanatsal bir değere sahiptir. Çerçevelere sıkıştırılmış ve evlerin duvarlarındaki güzel bir köşeye ait, eski bir fotoğraf (Görsel 2.37.), başka bir deyişle belleklerde kodlanmış olan imaj, varlığını şimdiki zamanda sürdürmeye devam etmektedir.



Görsel 2.38. *Bilenmiş Bıçak Serisi.*

Kaynak: *Emel Ay, 2019.*

Mircea Eliade, “En silik varoluşlar simgelerle dolup taşmakta, en “gerçekçi” insan, imgelerle yaşamaktadır. (...) simgeler psişik *güncelliğini* hiçbir zaman kaybetmezler; görüntüleri değişebilir, ama işlevleri aynı kalmaktadır. Yapılacak iş, yeni maskelerini çıkartmaktan ibarettir.” demiştir (Eliade, 2018, s. 26). Bu bağlamda bir örnek teşkil edebilecek olan bıçaklar, işlevsel yönden keskinlerdir ve işlevleri tükendiğinde, tamirleri yapılarak, yeniden kullanıma sunulurak gündelik hayata dönmektedirler. Fakat, bıçaklar, kavramsal yönden güçlü nesnelerdir ve bir bakıma sonsuz imajlardır. “...işlev açısından ayrılan bu nesnelerin kavramsal arketiplerinin altında yatan kapalı anlamlarının, şiddet içeren vurma, kırma, kesme gibi bilinçaltı görüntülerine dönüşebildiklerini de unutmamamız gerekir. Toplu halde dizilen bu araçlar normal günlük hayatta tek başına bile bir tehdit ve şiddet unsuru olarak algılanabilecekken, bitpazarında yüzlercesinin bir arada olması, onları pazarlayan pazarcının sunumu ve kentli alıcılarının bakışı ile bir hatıra imgelerine de dönüşebilmektedir (Coşkun, 2015, s. 105)”. Buna göre, imgelere ilişkin ipuçları, gerçeğin dışında bilgilerle, imgelere dair bir gizlilik sunarlar. “Bilenmiş Bıçak Serisi”nde (Görsel 2.38.), geçmişe ait izlerin, sonsuz bir kayıt sunması, gizil olanı zihinsel bir sürece sokarak görsel imajlara dönüştürmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. RESİMDE BELLEK, BİÇİM VE BİLİNÇ

Bellek, teknik açıdan bilgilerin depolandığı yer olarak adlandırılmaktayken, bireyin yaşamsal deneyimlerini, geçmiş edinimlerindeki anları taşıyıcı niteliktedir. Sanatçı, yaşamsal ve sanatsal deneyimlerini eylemsel olarak şekillenmektedir. Bireysel ve toplumsal etkiler, sanatçının sanattaki ifade biçiminin, anlam bakımından, geçmiş ve duygusal edinimlerle hikayeleştirildiği eylemler bütünüdür. Bu durum, bilinçten öze doğru olanı ifade etmektedir. Dolayısıyla, öznenin bilinçteki imgesi, anımsayarak şekillendirdiği, geçmişindeki özgün birikimlerini yansıtmaktadır.

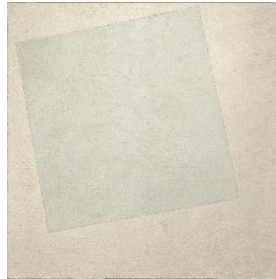
Sanatçılar tarafından özümşenen ve yaygın olarak kullanılan bellek kavramı, bir dil yaratma çabasıdır. Bu dil yaratma çabası, sanatçının yapıt üretiminde referans aldığı ve geçmişine yönelik izlediği bir davranış yolu olarak kabul edilebilir. Sanatçının sergilediği bu eğilim ve resimde veya ortaya çıkardığı herhangi bir yapıttaki imge, bellekteki deneyimlerin izleriyle şekillenmektedir. Bellek üzerine yeniden düşünen sanatçı, resimlerinde veya ürettiği diğer eserlerinde, farklı disiplinlerle, biçimi görünür kılmayı amaçlamaktadır. Sanatçılar, Orta Çağ ve Rönesans dönemleri boyunca, bu doğrultuda, nesnelerin sağladığı duysal deneyimleri kullanarak eserler oluşturmak suretiyle gerçekliği sorgulamışlardır. Rönesans dönemi sanatçıları, bireysel belleğin referans alındığı hümanist değeri ön plana çıkartırken, mantığın ve deneysel sürecin bir sentezini ortaya koymuşlardır. Bireysel bellek, Modernizm ile birlikte Rönesans dönemindeki yerini, toplumsal bellek deneyimlemelerine ve simgesel anlatım biçimlerine bırakarak, sanatsal ifadenin yapısında duygusal kodların olduğu avangard bir tavır yaratmaya başlamıştır. Özellikle, klasik resmin tarihi içinde çıplaklık, idealize edilmiş mitsel betimlemelerden oluşurken, modernizm, resim sanatındaki çıplaklığı, doğal bellek kapsamında, belirlediği toplumsal yaşamın gerçekliği içinde bağımsız kılmıştır. Dolayısıyla, resimde nü, geçmişe kodlanan bellek olmaktan çıkıp özgür bir beden biçimine sahip olmaya başlamıştır.

Empresyonistler, belleği, resimsel ifade biçimlerinde gündelik yaşamdan insan görüntülerine ve biçimsel arayışlarında renklerin kodlarına yüklemişlerdir. Dolayısıyla, Modernizm, insanın ve toplumsallığın yapısında, düşünce ve bellek üzerinden çeşitli kırılmalar oluşmasına neden olurken, insanın yanı sıra, insan yapımı olan sanatın da

biçimlenip dönüşmesine, sanatsal ifadenin şekillenmesine kaynak oluşturmuştur. Dışavurumcular, belleğin kırılma noktası olan duygular düzenini saflaştırarak, toplum üzerinden doğal afetlerle kodlayarak, sevinci, nefreti ve hırçınlığı resimlerinde biçimlendirmişlerdir. Resimlerin belleği, bu tür kırılmaları yaşarken, sanatın bilinç temelleri, saf sanat ideolojisine dönüşmeye başlamıştır.

Uzaman içinde harekete bırakılan ve giderek büyüyen bir serbestlik; işte gerçekte gördüğümüz budur. Görülmeyen ise, bilincin zaman içindeki artan ve birlikte var olan gerilimidir. Bu bilinç, çoktan eskimiş deneyimlerin belleği aracılığıyla, geçmişe daha iyi sahip çıkarak, bu geçmişi daha zengin, daha yeni, ama daha yoğun bir hayatı yaşayan ve dolaysız deneyim belleği aracılığıyla, artan sayıda dışsal ânı kendi mevcut süresi içinde toplayıp yoğunlaştıran bir karar içinde şimdiki zamanla birlikte örgütlemekle kalmaz yalnızca; edinin yaratmaya daha fazla muktedir olur; (...) Böylece, ister zaman içinde isterse de uzay içinde tahayyül edilsin, özgürlük daima zorunluluğun içinde derin kökler salmış ve zorunluluklarla sınırlı bir yakınlık içinde örgütleniyor gibi gözükür. Tin, maddeden algıları ödünç alır ve besinini bu algılardan çıkartır ve onlara hareket biçiminde geri verir; bu hareketleri özgürlüğüyle damgalar (Bergson, 2007, s.182).

Bellek kuramcısı Henri Bergson, bilinçteki dinamik ve soyut çizgiler bütünü anın görüntüleriyle ilişkilendirmektedir. Soyut resimlerin tavırlarında da, bu bilinç anının gösterdiği yaklaşımın, bir tür dışavurumun sergilendiği söylenebilir. Bu bağlamda, belleğin soyutlaması, tinsel bir aralıktır ve resim dilinin dışavurumudur. Kazimir Maleviç'in kare biçimleri, belleğin karakteri olarak tanımlanabilir ve bu karelerin, toplumsal hareket dinamiklerini kodladığı söylenebilir. Dolayısıyla, Maleviç'in ifade biçimindeki kavramsal anlam, aslında karenin dışındaki söylemdir ve bu kare, gerçek dünyadan bağımsız olan, doğada var olmayan bir formu işaret etmektedir (Görsel 3.1.).



Görsel 3.1. Kazimir Maleviç, “Süprematist Kompozisyon, Beyaz Üzerine Beyaz”, 1918.

Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/1/127>

Erişim Tarihi: 01.05.2019

Biçimin öncelik taşıdığı sanatsal anlatımlarda, salt algısal nitelikler ön plana çıkarılarak soyutlamaya yönelik uygulamalara yol açabilir. Bu tür sanatsal yaklaşımlar, genellikle metafizik arayışlar içerebilmektedir. Buna karşılık, nesnenin doğal, işlevsel ve semiyolojik özellikleri üzerinde duran yaklaşımlarda içerik ya da gerçekçilik öncelik kazanarak, biçim gerçeğe ya da anlamsal amaca uygunluğu ölçüsünde işlenmektedir. Herhangi bir sanatsal anlatımda renk, ton gibi öğeler dahil, biçimsel öğelerin tümünün bir araya geliş biçimi üslubu oluşturur (Eczacıbaşı, 2008, s. 221).

Resimde, bellek ve bilinç kavramları, zihinde canlandırılan imgelerin simülasyonu biçiminde oluşmaktadır. Resimde biçim ise, içerikle ilişkilidir ve bellekle birlikte düşünüldüğü takdirde, öz öne çıkmaktadır. Dolayısıyla, resim dilinde renkler, biçimsel öğelerin temelinden oluşmaktadır ve bilinçaltı simgelerini sanatsal yönden temsil etmektedir. Gerçeküstücü sanatçılar, bu simülasyon sürecini bilince yüklerken, doğalcı ve gerçekçi yaklaşımları, mandık dışı, irrasyonel bellek üzerinden biçimlendirdikleri, gündelik yaşam fantazyalarını kodlamaktadırlar (Görsel 3.2.). Bu bağlamda, Gerçeküstücü sanatçıların toplumsal bellek üzerinden bilince yüklediği anlam bir toplumsal düzen karmaşasıyken, Soyut Dışavurumcu sanatçılarda, bu bilinç, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, evrensel düzeni simgesel değerlerle ve toplumsal bellekle oluşturarak sanatı onarma amacı taşıyan bir hale gelmiştir. Mark Rothko'nun renk alanları, bu simgesel belleği destekler niteliktedir. Rothko'nun resim anlayışı ikoniktir ve dolayısıyla, ifade ettiği toplumsal bellek, evrensel insani duyguları renklerle karakterize etmektedir (Görsel 3.3.).



Görsel 3.2. Solda: Max Ernst, “Gelinin Giysisi”, 1940.

Kaynak: Little, 2006, s.119

Görsel 3.3. Sağda: Mark Rothko, “Number 5/Number 22”, 297 x 272 cm, 1949, MoMa, New York.

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 492

Bu bağlamda, biçim, resimde özü oluşturan iletiler bütünü olarak değerlendirilebilir. Resimde öz, bu iletiler sayesinde, biçim oluşumunda sürekli olarak değişime uğrayarak, resmin yeni içeriğine kavuşabilmektedir. Bir sanat yapıtında biçimi aramak için, malzeme ve tekniklerin yanı sıra içeriğe bakılmalıdır. Soyut sanat yapıtında biçimi, renklerle verilmek istenen mesajların içeriği olarak görmek mümkündür.

Doğayı olduğu gibi yansıtma eğilimi ve bunun tersi olan eğilimler, günümüzde kullanılan görsel dilin çeşitlenmesine olanak sağlamıştır. Tüm bu eğilimlerin ortak noktası ise, insanın iç dünyasının sanat aracılığıyla biçime dönüştürülme çabasıdır (Şölenay, 1997, s. 142). Buradan anlaşılacağı üzere, sanatçının üretimi, sanatçının iç dünyasının biçime dönüştürülmüş halidir. Dolayısıyla, resimlerde biçim anlayışı, malzeme ve tekniğin gelişmesi ile doğrudan ilişkili olup sanatsal dil oluşumunda biçimin sanatçı tarafından algılanması, belleğin rolüyle gelişim göstermektedir.

3.1. Resimde Bireysel ve Toplumsal Bellek

Bellek, sosyal koşullar doğrultusunda, bireysel, toplumsal, coğrafi ve kültürel çevreyle ilişkilendirilmektedir. Jan Assmann, belleğin insanın sosyalizasyon sürecinde oluştuğunu ve her zaman bireye ait olduğunu belirtmektedir (Assmann, 2001, s. 40). Buna göre, bellek, kişinin anıları tarafından oluşturulan, yaşamsal deneyimlemelerine yansıtılan bir sürecin ürünüdür. “Bir başka ifadeyle bellek, belli bir kişide, onun iletişim sürecine katılımı sayesinde gelişir. Bu olgu, bireyin ait olduğu sosyolojik alt yapının ve kültürel etkileşimin bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Assman’a göre, bellek, canlı bir kavram olmakla birlikte, sürekli, ait olduğu toplumla iletişim içinde varlığını sürdürür (Assmann, 2001, s. 41). Sanat, bu tür bir bellek süreci içinde bir etkileşimin uygulanması açısından, bir temsiliyet dilidir. Dolayısıyla, resim sanatında bu temsiliyet dili, sanatçılar tarafından, resimsel anlatıdaki bireysel, toplumsal, kültürel ve coğrafi koşullarla oluşturulan sosyal bir sürecin belleğini oluşturmaktadır.

Türkoğlu’na göre, “...bellek “geçmişe değil, geçmiş ile bugün arasındaki ilişkiye” gönderme yapar (Türkoğlu, 2000, s. 159)”. Görüntünün dildeki temsili, belleğe dayanırken, geçmişten gelen anı hali ile anımsama edinimini oluşturmaktadır. Bu edinim sayesinde, belleğin kodladığı imajlar canlı kalmaktadır. Sanatsal üretimde, geçmişe gönderme ve anımsatma eğilimi, kavramsal belleği tetikleyici bir özellik olarak, sıklıkla kullanılmaktadır. Zaman ve mekân kavramı, sanatsal üretim oluşturmada destekleyici bir

rol üstlenirken, geçmiş ile şimdiki anın, görsel imajları oluşturan bir yaklaşım olduğunu göstermektedir.

Görüntüler, göz ve dünya arasında dönüp duran simülasyonlardan oluşmaktadır. Algı, geçmiş ve şimdi arasında, bellekte oluşan edinimlerdir. Geçmişin ürünleri, şimdiye ait algısal deneyimleri oluştururken, aynı zamanda zihinsel imajlar da oluşturmaktadır. Başka bir deyişle, geçmiş edinimler, şimdiye ait bakma ve görme deneyimini biçimlendirmektedirler. Rudolf Arnheim'e göre "Aslında bellek, şimdinin algılanması üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir. Fakat algılananın kendi başına bir şekli yoksa, geçmişte kazanılmamış hiçbir şekil, şimdi görülen bir şeye uygulanamaz. Algılanan kendine özgü bir kimlik taşımadıkça hiç kimse onu tanıyamaz (Arnheim, 2018, s. 98)". Buna göre, bellek, bir imgeyi algısal simülasyon aracılığıyla şekillendirmektedir.



Görsel 3.4. Gabriel Orozco "La DS", Modifiye Citroen DS, 140,1x484,5x115,1 cm.

Fonds national d'Art conremporain koleksiyonu, 1993, Fransa.

Kaynak: Wilson, 2015, s. 289

Görsel kavramada imgenin algısı, bellek yoluyla gerçekleştirilmektedir ve bir nesnenin asıl görüntüsü, çeşitli imajların bütünüyle kodlanmaktadır. Bir görüntünün bir parçası çıkarılsa dahi, geçmişe ait edinilmiş bilgiler sayesinde anımsama gerçekleşmektedir ve bellek yardımı ile görüntünün tamamlanması sağlanmaktadır. Bellekteki imajlar, bu algısal mekanizma sayesinde doğrudan hatırlanmaktadır ve geçmişe dönük referanslarla şimdi ile ilişkilendirilmektedir. Buradan yola çıkarak, bir nesnenin, geçmiş görme ediniminin tümüne sahip olduğu söylenebilmektedir. Gabriel Orozco tarafından üretilen "La DS" isimli eser (Görsel 3.4.), bu düşüncüyü doğrular niteliktedir. Sanatçı tarafından, yatay düzlemdeki bir hat boyunca kesilen araçla karşılaşan izleyici, geçmişe ait edinilmiş bilgiler sayesinde, yani anımsama sağlayarak, imajın bir aracın yarısına dair olduğuna kanaat getirebilmektedir ve aracın tamamını

kendi zihninde oluşturabilmektedir. Dolayısıyla, göz ve bellek, belleğin tamamlayıcı özelliğinden kaynaklanan bu durum sayesinde imajların bir kısmı eksik olsa dahi, imgenin geçmiş deneyimlemelerle, zihinde bir simülasyon olarak canlandırılabilmesini sağlamaktadır.

Sanatçıların üretim süreçlerinde ve oluşturdukları biçimlerde, geçmişin edimleriyle beslenen bellek, etkisini göstermektedir. Seniha Ünay Selçuk, “Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar” adlı makalesinde, belleğin, sanatçıların çalışmalarıyla ilişki kurduğunu ve sanatçıların ürettikleri yapıtlarda, geçmiş edimleri yoğun bir şekilde yansıttıklarını belirtmektedir (Selçuk, 2018, s. 1053). Bu ifadeye göre, geçmişten alınan referansların sanatçı için yol gösterici olduğunu ve şimdiki zamanı doğrulduğunu söylemek mümkündür.



Görsel 3.5. Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği)”, h. 138,3 cm / 50.51 in, 1951, MoMa, New York.

Kaynak: Kreiner, 2009, s.468

Belleğin, geçmiş edinimlerle şimdinin güncellenmesi olduğu belirtilmiştir. Dolayısıyla, geçmişteki imgelerin bazı özel bağlarla bütünlük sağladığı söylenebilmektedir. Disiplinlerarası sanatta bellek, sanatçıların çalışmalarında kurulmuş olan ilişkilerde, yapıtlarının biçimleri aracılığı ile görünür olmaktadır. Marcel Duchamp’ın hazır nesnelerle ürettiği birçok eser arasında, ilk “ready-made” eserlerinden biri olarak kabul edilen “Bicycle Wheel (Bisiklet Tekerleği)” (Görsel 3.5.) adlı eseri, işlevi olmayan bir makine gibi görünse de, tekerleğin izleyicinin geçmiş edinimlerinde mekanik bir aksam olarak önem teşkil etmesiyle, izleyiciyi teknik bir mekanizma içeren

bir nesneyle karşılaştırmaktadır. Duchamp “Aklıma bir bisiklet tekeriyle bir mutfak sandalyesini birleştirme ve tekerleği dönerken izleme konusunda mutlu bir fikir geldi (http-2).” demiştir. Bu fikir, belleğin, sanatçının, sanatsal üretiminde imgeyi yeniden inşa etmesine olanak sağlaması açısından oldukça önemlidir. Bu imge, aynı zamanda, izleyiciye sembolik bir görsel bellek edimi kazandırmaktadır.

Douve Draaïma, “İmgeler” insanların çevrelerinde gördüğü şeylerden alındığı için, hafıza sistemleri dönemin adetleri ve maddi koşulları hakkında da bize bir fikir verebilmektedir (Draaïma, 2018, s. 68)” demektedir. Daniel Schacter, Mildred Howard’ın eserlerindeki imgelerin bellekle olan ilişkisini şu şekilde belirtmektedir:

Mildred Howard, geçmişteki olayları eski nesnelerle andığı eserlerinde bu ilişkiyi yansıtmaktadır. Kim olduğumuza ve kim olacağımıza dair anlayışımızın, zaman acımasızca geçip giderken soluklaşabilen, değişebilen ya da hatta güçlenebilen anılara dayandığının farkındadır. Zamanla bellek arasındaki bu dinamikten otobiyografilerimiz –hayatlarımız hakkında anlattığımız hikayeler- doğar. Belleğin kırılğan gücünü, zaman geçtikçe belleğe olanları incelemeyen ve zamana dayanan deneyim kalıntılarını kim olduğumuza dair hikayelere nasıl dönüştürdüğümüzü değerlendirmeden anlayamayız (Schacter, 2010, s.116).

Bu bağlamda, Mildred Howard’ın bir çalışmasında (Görsel 3.6.), bilinçte silik kalmış olan geçmiş imge kalıntılarının kodlarını yansıttığı görülmektedir. Dolayısıyla, bilinç kodları, geçmiş imgelerden aldığı belleğin zamansal hikayeleridir.



Görsel 3.6. Mildred Howard, “Avenues Along The Key System Route 1 (Anahtar Sistem Boyunca Caddeler 1)”, 30 x 22 cm, 2013.

Kaynak: <http://www.magnoliaeditions.com/wp-content/uploads/2013/02/MildredHowardAvenues1.jpg>

Erişim Tarihi: 23.05.2019

Seniha Ünay Selçuk “Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar” adlı makalesinde, Serpil Özaloğlu’nun “Hatırlamanın Yapıtışı Mekânın Bellek İle İlişkisi Üzerine” makalesinden yararlanarak “P. H. Hutton, hatırlamayı hayali bir kurgulama süreci olarak nitelendirir. Şimdiki zamanda formüle edilen özel bazı imgeler geçmişe ait özel bağlarla bütünleşir. Bölük pörçük ve geçici olan belleğin imgeleri, somut yerlere oturtulduğu zaman bütüncül ve tutarlı bir anlam kazanırlar. Sanat yapıtının üretim süreci ve somut olarak görünür olması, bütüncül ve tutarlı bir bellek imgesi olarak okunabilir (Selçuk, 2018, s. 1052).” Buradan yola çıkarak, sanatçıların yapıtlarını kendi bireysel belleklerini kullanarak ve hayatlarındaki hikayelerden yola çıkarak ürettikleri söylenebilir.

Maurice Halbwachs, bireysel belleğin, kolektif bellekteki anımsama için yeterli olup olmadığını sorgulamaktadır. Hafızayı, hatıraların parçası olarak görmektedir ve anımsamanın gerçekleşmesi için, belleğin diğer hafıza parçalarına temas etmesinin gerekli olduğunu belirtmektedir. Halbwachs, bu durumu şöyle ifade etmektedir:

Bir hatıra elde etmek için, geçmiş bir olayın imgesini parça parça oluşturmak yeterli değildir. Bu yeniden inşa işleminin, bizim zihnimizdekilerin yanı sıra diğerlerinin zihinlerinde de bulunan ortak veriler ya da kavramlardan yola çıkılarak yapılması gerekir çünkü bu veriler ve kavramlar, bizim zihnimizden onlarinkilere, onlarinkilerden de bizimkine, karşılıklı ve aralıksız olarak geçmektedir ve bu da yalnızca, hafızamız aynı topluluğun bir parçası olmuş ve olmaya da devam ediyorsa olasıdır. Bir hatıranın hem tanınabileceğini hem de inşa edilebileceğini ancak böyle anlayabiliriz (Halbwachs, 2017, s. 20).



Görsel 3.7. Daniel Spoerri, “Kikchka’s Breakfast I (Kikchka’nın Kahvaltısı I)”, 36,6 x 69,5 x 65,4 cm, 1960, MoMa, New York.

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 509

Gündelik malzemeler toplumsal tüketimi tarif ederken, sanat, bu nesneleri sosyolojik gerçeklik ve kolektif bellek üzerinden sorgulamıştır. Yeni Gerçekçik akımında Soyut Dışavurumcu sanatçıların benimsediği toplumsal bellek anlayışından uzak olan bireysel belleği temel alan gündelik nesnelerin gerçekliği sorgulanmıştır. Tüketim imgelerinin daha iyi tarif edilmesi için, boya resminin dilinden uzaklaşarak, buluntu nesneler tercih edilmeye başlanmıştır. Daniel Spoerri, gündelik tüketimi yiyecekler üzerinden, kişisel hatıraları nesneler üzerinden kodlamaktadır. Spoerri, nesneleri düzensiz ya da sıralı biçimlerde kullandığı yapıtlarında, kültürel, sosyolojik ve sembolik belleği sorgulamaktadır (Görsel 3.7.).



Görsel 3.8. İlya Kabakov, “The Toilet (Tuvalet)”, yerleştirme, 1992, Kassel.

Kaynak: http://www.itogi.ru/7-days/img/640/I-38-ISKUS-kabakov-f110_640.jpg

Erişim Tarihi: 21.05.2019

Toplumsal ve kültürel deneyimlemelerini referans alarak üretim yapan bir yerleştirme sanatçısı olan İlya Kabakov’un “The Toilet” (Tuvalet) isimli (Görsel 3.8.) çalışması, sanatta bireysel belleğin kullanımına örnek olarak gösterilebilir. Bireysel belleğiyle ilintili simgesel kodları yeniden üretim sürecine dahil eden Kabakov, yapıtıyla geçmişin izlerini şimdiki zamana taşımaktadır. Gündelik yaşamı temsil eden objeler, yaşanmış ve tükenmiş bir kaos ortamının hikayesi olarak kavramsal belleği kodlamaktadır.

Mekânlar, kültürel olguların aktarıcısı olarak toplumsal yaşantıların deneyimlenmiş zamansal sürecini işaret etmektedirler. Sergi salonları, sadece bir mekân olarak bakıldığında, sanatsal içerikleri sergileme amacı taşımaktadırlar. Boş bir mekânı sergi salonuna dönüştürmek, eseri temel alan bir gösterim şeklini içerirken, belleği olan bir mekânda gerçekleşen bir sergi ise, eserlerin bir mekânda sergilenmesini izleyici için daha anlamlı kılmaktadır. “Anı Bellek” sergisi, bu bellek mekânı için bir örnek teşkil etmektedir. Ali Akay, Vasıf Kortun’un Taksim’de gerçekleştirdiği “Anı Bellek” sergisinden yola çıkarak, bu sergide kullanılan malzeme ile oluşturulan eserlerin bellek ile ilgili anlattıklarını şu şekilde vurgulamaktadır: “Buradan yola çıkarak bellek denilen şeyin bilinçdışı ile olan farkını vurgulamak, yapılan tekrarların arasındaki farkları göstermek ve bellekte var olan eksiler ve artıların ortaya çıkarılmasını sağlamak lazımdır. Bellek denilen ne gibi durumları içereceği ve öznel bellek ile kolektif bellek arasındaki

farklar, özellikle tarih ve antropoloji açısından belirtilmelidir (Akay, 1996, s. 162)”. Sanatçı, benimsediği ideolojide ürettiği bir eserde, geleneksel ya da avangard temsil biçimleri nasıl olursa olsun, mekânla birlikte simgeleşen anları kodlamaktadır. Vahap Avşar’ın simgeleştirdiği an, kavramsal bir yaklaşım ile ele aldığı “Cumhuriyet’in kuruluşu”na ilişkin mitsel biçimlerdir. Avşar, sanat ile zanaati kaba bir ideolojiyle birlikte, bireysel bellek anlayışıyla gösterirken, mekân içinde kodlamaktadır. Aydan Murtezaoğlu ise, toplumsal belleğin içselleştirilmiş ideolojilerini konu almaktadır (Görsel 3.9.) (http-3). Dolayısıyla, mekânla ve nesneyle simgeleşen bellek, yaşamın sürekliliğine işaret ederken, eserler bellek mekânlarının ikonik göstereni olmaktadır.



Görsel 3.9. Sağda: Vahap Avşar, “Sıfır-Chyper”, kullanılmış teneke, lehim, muşamba, 1991.

Solda: Aydan Murtezaoğlu, “İsimsiz”, akrilik ve serigrafi, 120 x 170 cm, 1992.

Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9733>

Erişim Tarihi: 17.06.2019



Görsel 3.10. Doris Salcedo, “Untitled/İsimsiz”, 1999, Chicago.

Kaynak: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-roses/images/untitled-roses_1.html

Erişim Tarihi: 21.05.2019

Kamusal alanda işler yapan Doris Salcedo, toplumsal bellek kavramı işlemeyle bilinmektedir. “Untitled/İsimsiz” adlı çalışmasında (Görsel 3.10.), sanatçı kamusal mücadeleyi işaret etmektedir. Duvara asılan ters çevrilmiş güller, ölen gazeteci Jaime Garzon için bir anıt niteliğindedir. Sanatçı, eserinde tarihsel bir olayı toplumsal bellek kavramıyla ilişkilendirmektedir. Bellek mekanları, sokaktan duvarlara, başka bir deyişle içeriden dışarıya doğru, gündelik yaşamın anılarının aktarıldığı, toplumsal kodların bulundukları yerlerdir ve sanatçı bellek mekânlarını kullandığında, bu toplumsal kodların görsel imajlarını oluşturmaktadır.



Görsel 3.11. Gülsün Karamustafa, “Vadedilmiş Sergi”den ayrıntı, 2014, İstanbul.

Kaynak: https://pinarsaracoglu.blogspot.com/2013/10/gulsun-karamustafadan-vaadedilmis-bir_4.html

Erişim Tarihi: 08.05.2019

Walter Benjamin’in bireysel bellek kavramında özdeştiirdiği kavram “yaşanmış deney”dir. “Kolektif deney” kavramıyla ise, sosyal hayatın yaşantılarıyla birlikte yaşanmışlıkları sorunlu bularak, “aktarılan deney” kavramında ele aldığı deneysel çözümlemeye değinmektedir. Sanatçı, bireysel belleği anlık yaşantılara bağlayarak ve kitle toplumunun kültürel olgularına işaret ederek aktarmaktadır. Bu toplumsal deneyler, kuşaklararası aktarımın kültürel edinimi içinde, geleneksel bir süreç bağlamında referans alındığı, kökleşmiş durumlardır. Gülsün Karamustafa’nın çalışmaları buna örnek olarak gösterilmekle birlikte, sanatçının “Vadedilmiş Sergi”si (Görsel 3.11.), toplumsal bellek kavramını belgeler niteliktedir. Kullandığı objelerle, belleğin geçmiş deneylerinden bugüne, bireysel süreç içinde canlılığını yitirmediğini ve bu eşyaların kültürel bir taşıyıcı olduğunu göstermektedir (Bayraktar, 2017, s. 13-14).

“Sanat içsel arşivlerimizin karanlık sularında gezinerek görülenin ve bilinenin ardındaki gölgelere el uzatmaya yardımcı olmaktadır (Bayraktar, 2017 s.127)”. Buna göre, belleğin geçmiş imgelerinin sanatsal üretime yardımcı olduğu ve sanatçının bilincinde, kodlar şeklini alarak, sanatsal bir üsluba dönüştüğü anlaşılmaktadır. Anı

aktarıcı ve bellek taşıyıcısı olarak gerek eşyalar, gerek geçmişe ilişkin fotoğraflar, sanat yapıtlarında yeni anlamlara ve biçimlere dönüşmektedir. Nur Koçak'ın “Annem ve Babam” çalışması, buna örnek olarak gösterilebilir (Görsel 3.12.). Türkiye’de Foto-Gerçekçilik akımının ilk temsilcileri arasında gösterilen Koçak, bellek kodları olarak nesnelere ve figürlere görsel izlerle ışık tutmaktadır.



Görsel 3.12. Nur Koçak, “Annem ve Babam”, 1930.

Kaynak: http://www.asfaltartgallery.com/galeri/gl_12852_Nur-Kocak--annem-ve-babam--Ankara-7-mart-1930--tuval-uzerine-yagli-boya-201-2012-YENi.jpg

Erişim Tarihi: 21.05.2019

3.2. Resimsel Anlatıda Kod ve Biçim Arasındaki İlişki

Resimsel anlatıda kodun, imgelerin biçime dönüşmüş hali olduğuna değinilmiştir. Sanat yapıtında biçimin, ele alınış yönleriyle, pek çok farklı varyasyonunu görmek mümkündür. “Çizgi-renk, renge ilişkin ton derecelenmesi, kütle ve hacim gibi unsurlar, plastik bir sanat eserinde biçimi oluştururlar.” Biçim, yalnızca nesnel bir olgu değildir. Aynı zamanda, sanat eserindeki estetik değerleri içeren farklı öğeleri de barındırmaktadır. “Estetik değer içeren öğeler; renk, doku, ölçü, ışık, form, biçim, yön, aralık, nokta, çizgi-lekedir. Somut olan, bir arada ve iç içe geçmiş olarak kullanılan öğeler, ben’de boyutlu ve yüksek gerilimli etki yaratır. Estetik haz ve coşkular, bu öğelere, bu öğelerin bir araya geliş kuralları ile taşıdığı mesajla sınırlı olarak, açığa çıkarılır (Atalayer, 1994, s. 67).”

Dolayısıyla, estetik değerler bu öğelerle belirlenebilmekteyken, sanat yapıtının oluşmasının da bu içeriklere bağlı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, sanat yapıtında kod-alıcı arasındaki biçim ve mesaj, sanat yapıtının içeriğiyle bağlantılıdır. Sanatçı, bu öğelerle kendine özgü olan bilincinde yoğurduğu imgelerle eserini ortaya koymaktadır ve eserini bir koda dönüştürerek bir dil oluşturmaktadır. Alıcı, bu kodu doğru algıladığı takdirde, mesaj biçimsel yönden işlevini yerini getirmektedir.

Resimlerde biçim algısının kendine özgü düzenler bütününe değinilmesiyle birlikte, çizgi, renk-ton, kütle ve hacim gibi unsurların bellekte kodlar şeklinde bütün oluşturdukları da söylenebilir. Başka bir deyişle, bir resimde biçimsel öğelerin bir araya gelerek oluşturdukları kodlar yardımıyla resimdeki biçimler salt olarak algılanır hale gelmektedir. Resimde bellek, sanatçının bilincindeki verilerin kodlar olarak ortaya çıkmasıyla, sanatçının iç dünyasından yansımaları temsil etmektedir. Bu tür kodlardan oluşmuş resimler, belleğin belgesel niteliğini tanımlamaktadır. Edward Hopper'ın, "Night Windows" isimli çalışmasında (Görsel 3.13.), belleği resmederken, iç dünyasından alıp dönüştürdüğü renklerle bilinç kodlarını yansıtmaya çalıştığı görülmektedir. Uzaktan izlenilen bir oda izlenimi veren bu resimde, figürün kendi iç dünyasında yaşadığı ve içinde bulunduğu mekân, renklerle bilinçte kodlanarak gösterilmektedir.



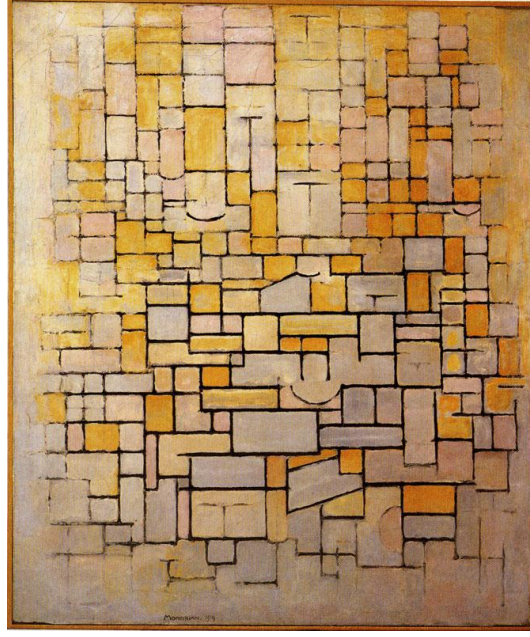
Görsel 3.13. Edward Hopper, "Night Windows", 73,7 x 86,4 cm, 1928, MoMa, New York.

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 486

Modernizmin biçimci anlayışına meydan okurken kullandığı temel öğelerden bir tanesi de, zaman ve zamanın biçimler aracılığı ile ifade edilmesi olmuştur. İzleyici ile kurduğu ilişkide kaynaktan yoksunluk, biçim hiyerarşisine dayanan formalist bir kodlama, zamandan bağımsız(mış gibi görülen) araçlar ve izlenme yöntemleri talep eden modernist sanat nesnesi, anlam, orijinallik, tahsisat, müelliflik, yapı bozumculuk, belagat ve ideoloji gibi kavramlar etrafında gelişen yeni bir anlayış ve ortak bir hissiyat tarafından sınanır. Kendisini “geçmişin sorgulanması ve reddedilmesi” olarak da tanımlayan Modernist sanat anlayışı da şüphesiz bir zaman tarifine sahiptir, ancak insan figüründen yoksun olması, etkinlik alanı ve etkinlik mekânı tariflerinde bulunmaması nedeni ile zaman tarifini, görsel sanat geleneğinin aksine, hikayeden almaz. Sanat nesnesinin şimdiki zamanda yaşaması gerektiğine ait düşünce ve bu düşüncenin malzemenin dili kullanılarak ifade edilmesi, insan etkinliklerini, tarihini ve siyasal değerlerini teknoloji adına temsil sahnesinin dışında bırakmıştır (Kılınçarslan, 2007, s. 41).

Modernist sanat anlayışında, kültürel yaşantıda ve benlik yaşantılarında biçimi sorgulamak isteyen sanatçı, resimlerinde zamanı, yaşamsal değerleri göstermeyi amaçlamaktadır. Sanatçı, kodu izleyiciye sembolik bir dil oluşturma amacıyla aktarmaktadır. İmgeleri anlamlı kılmayı amaçlayan sanatçı, kültürel ideolojileri değerlendirerek, kültürel ve bireysel ifade bağıyla biçimi sorgulamaktadır.

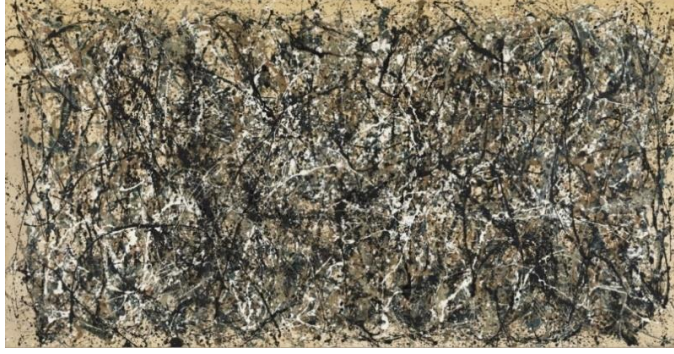
Sembolik kodu, çizgisel ve renk soyutlamalarında etkili bir biçimde görmek mümkündür. “İmgeler, soyutluk düzeyi bakımından kendilerinden daha aşağıda bulunan şeyleri betimliyorsa *resim*’dirler. Betimledikleri nesnelerin ya da etkinliklerin birtakım ilgili niteliklerini -şekil, renk, hareket- kavrayıp sunarak görevlerini yerine getirirler. Resimler, salt replikalar, yani sadece rastgele kusurlar sayesinde modelden farklılaşan sadık kopyalar değillerdir (Arnheim, 2018, s. 159).” Buna göre, soyut resimlerdeki biçimsel tavırda betimlenen modeller, kodlar şeklinde kavranılabilmektedir. Piet Mondrian’ın resimsel anlatımındaki soyutluk, sanatçının geometrik biçim kodunu kullandığını göstermektedir (Görsel 3.14.).



Görsel 3.14. Piet Mondrian, “Tableau No.1 / Composition No.1 / Compositie 7”, 119 x 101 cm, 1914, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.

Kaynak: Kreiner, 2009, s. 462

Soyut sanat, 20. yüzyılın ilk yarısında, sanatsal biçim anlayışı içinde ortaya çıkan farklı üsluplarla kendini yeniden hissettirmeye başlamıştır. “İkinci Dünya Savaşı sonrasında egemen üslubu haline gelen Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, aslında savaş öncesindeki çeşitli modern sanat akımlarının mirasçısıdır. Kandinsky’nin soyut dışavurumculuğunu, Matisse’nin saf renk alanlarını, Miro’nun organik formlarını, Van Gogh’un ham dışavurumculuğunu bünyesinde barındıran Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, öte yandan kendine özgü özellikleriyle tamamen farklıdır da. (Antmen, 2014, s. 147)”. Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, soyuta ilişkin diğer sanat akımlarına göre, ütöpik bir geometrik soyut sanat dili yerine, bireysel eylem jestlerine dayanan belleği esas almakla, kendine özgü bir kod yaratmıştır.



Görsel 3.15. Jackson Pollock, “One: Number 31”, 269,5 x 530,8 cm, 1950, MoMa, New York.

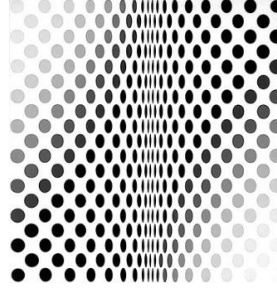
Kaynak: Kreiner, 2009, s. 489

“Soyut sanat ile uğraşan sanatçıların yapıtlarına bakıldığında renk lekeleri, geometrik biçim ve hacimlerin yer aldığı görülür. Başlangıçta sadece biçim olarak ele alınan eserlerde aslında sanatçının kendini anlattığı, zihninde oluşturduklarını soyut bir anlatımla ele aldığı görülür. Soyut Dışavurumculardan Pollock'un eserlerine bakıldığında ressamın boyayı damla damla akıtarak veya dökerek yaptığı resimlerde başlangıçta yalnız biçim görülür (Şölenay, 1997, s. 141).” Soyut Dışavurumcu sanatçılar, resmi hem renk hem de fiziksel eylemin yanı sıra, toplumsal bellek anlayışı içinde ele almaktadırlar. Jackson Pollock’un “One: Number 31” adlı resminde (Görsel 3.15.), sanatçı boyama eyleminin yanında evrensel simgeleri de ifade etmektedir.

Soyut Dışavurumcu resimlerde biçim, evrensel ve simgesel bir kod içermektedir. Çünkü İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra, evrensel duygularla hareket eden sanatçı, toplumda oluşan tahribatın onarımı için, resimlerinde bu ifade biçimini bir propaganda aracı olarak kullanmıştır.

Resimsel anlatıda biçim sorgulamasında, rengin, dokunun ve boyanın, deneysel üsluplara dahil olarak kullanımının, sadece çağdaş sanatta hakim olduğu kanısının yanlış olacağını düşünen Gombrich, ilginç ve kendine has üslupların gelişmesi gerektiğini savunmaktadır. “Örneğin, biçimler ve renkler bir araya geldiğinde, görüntüde beklenmedik kamaşmalar ve titremeler oluşturan optik etkilerle özellikle ilgilenen sanatçılar vardır –bu akım, “Op Art” olarak adlandırılmıştır (Gombrich, 2009, s. 607).” Optik resimlerin biçimsel kodu, bir tür algısal yanılsamadır. İzleyende, görüntünün döndüğü ve yüzeyde titreşim yarattığı yönünde, yanılsamacı bir hareketlilik algısı yaratmaktadır. Bridget Riley’in “Metamorfoz” adlı çalışmasında (Görsel 3.16.), siyah

noktaların beyaz bir zemin üzerindeki biçimsel düzenlemesi ile oluşturulmuş bir yüzey görülmektedir. Noktaların yüzeyin belirli bir bölgesinde sıklaşmasının ve küçülmesinin etkisiyle, siyah ve beyaz alanların yüzeye titreşim kazandırdığı görülmektedir.



Görsel 3.16. Bridget Riley, “Metamorföz”, 1964.

Kaynak: Phillips, 2016, s. 92

Resimsel anlatıda biçim, sanatçının yapıt yoluyla anlatmak istediği bir tasarı ve iletişim halidir. Yapıtlarda teknik açıdan farklı üsluplar kullanılması, estetik açıdan da çeşitlilik sağlamaktadır. Sanatsal ifade biçimlerinin bir eylem süreci olmasından dolayı, izleyici ile sanatçı arasındaki bağın kurulmasıyla eserde verilmek istenen mesajı bir koda dönüştürebilmektedir. Bu resim kodu, sanatçının, izleyicinin ve eserin arasındaki bağın etkin bir biçimde kurulması açısından oldukça önemlidir.

3.2.1. Resim sanatında bilinç, bellek ve kod arasındaki ilişki

1960’lardan sonra, resim sanatında bellek kavramının, sanatsal oluşumlarda kendini daha etkin bir biçimde hissettirmeye başladığı görülmektedir. Geleneksel sanatlarda yer almış olan sanat nesnesini sorgulayan sanatçı, fotoğrafın icadının ve devamında gelişen teknolojilerin sayesinde, bu doğrultuda bir nesnel biçim sorgulaması yaparak, zamanı bir ifade aracı olarak kullanmaya başlamıştır. Sanatçı, nesneyle imge arasındaki fikirleri bilinç süzgecinden geçirerek, geçmiş yaşantılarına ait anı hallerini sanat eserinde açığa çıkartarak, kendine özgü biçimler haline getirmektedir. Vasıf Kortun’un da belirttiği üzere, “...sanatın nesnesinin olmaması ve sanatın bir bilgi nesnesi haline gelmeye başladığı düşünce dünyamızda bunun ilgiyle vurgulanması sanatçılara kalmıştır. Sanatçıların eserlerinin gündelik malzemeler olması, tüketim toplumu içinde

kullandığımız objelerin müzelere girmesi, başka bir rahatlıkla sosyal olgular üzerinde sanatçıların kendi dil yetilerini ortaya çıkartmalarını sağlayabilir. (...) tüm bunlar bellek denilen yerin ne şekilde işlemekte olduğu sorusunu sorduracaktır (Akay, 1996, s. 162).” Dolayısıyla, sanat eserinin sanatçının belleğiyle ilgili süreçlerin neticesinde görselleşen bir ifade biçimi olduğunun söylenmesi mümkün olmaktadır.

Nesnel biçimsel süreç, sanatçının bilinçaltındaki hakikati arayışının bir aşamasıdır. Zihinsel canlandırmada nesneye yüklenen anlam, bu hakikat ile kendi içerisindeki ipuçlarını barındırmaktadır. Dolayısıyla, bir nesnenin belleği anlatımsal açıdan farklılık gösterirken, kodlanan anlam da bu farklılıkların doğrultusunda zaman-mekân kavramlarıyla sağlanabilmektedir. “Ayakkabı” kullanım amacına sahip bir araçtır; fakat sanatçılar tarafından aktarılan ayakkabılar söz konusu olduğunda, hakikat ayakkabının kullanım amacından daha farklıdır. Algılanan imgeler veya nesneler, tek bir kavrayışla sonuçlansa da, sanatçıların nesneye yüklediği anlamsal farklılıklar ya da kodlar, nesnenin sanatsal üretim dahilinde algılanması, nesneyi ilk kavrayış biçiminden uzaklaştırmaktadır. İki resimde kullanılan görseller incelendiğinde, Van Gogh’un “Bir Çift Ayakkabı” (Görsel 3.17.) çalışmasındaki ayakkabıların, resimdeki biçimsel özelliğinin yanı sıra, toplumsal yaşamın ipuçlarını içeren, yıpranmış ve eski görünümü ile belleğe yüklediği anlam, daha politik bir anlamı çağrıştırmaktayken, Allen Jones’ın görselleştirdiği ayakkabılardaki bellek ise, değişen toplumsal yapıyla birlikte, tüketim toplumunda kadın imgesinin bir fetiş nesnesine dönüştüğüne dair eleştirel bir söylem taşımaktadır (Görsel 3.18.).



Görsel 3.17. Solda: Van Gogh “Bir Çift Ayakkabı”, 1886.

Kaynak: http://www.e-skop.com/images/UserFiles/images/Editor/schapiro/shoes_1886_1.jpg

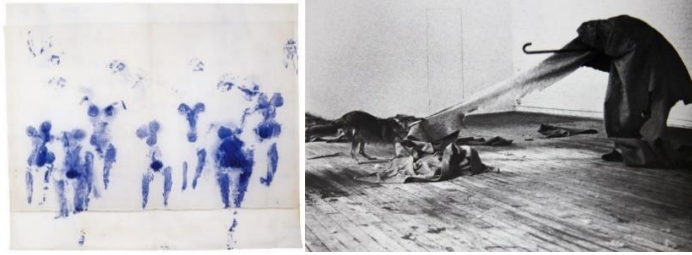
Erişim Tarihi: 19.06.2019

Görsel 3.18. Sağda: Allen Jones, “Wet Seal (Islak Mühür)”, 1966.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/jones-wet-seal-t03379>

Erişim Tarihi: 19.06.2019

“Ressam tuvalin üstüne artılar ekler, onları bazen kazır ve yine ekler. Bu şekilde iki işlem birlikte yapılmaya başlanır: Hem eklenir, hem de eksiltir. Arttırmalar ve eksiltmeler arası bir denge yoktur. Bunlar tuvalin üzerinde birbirlerini kaparlar ve eksiltme işlemi kadar arttırma işlemi de değişmiş olur. Bu anda bir “oluşa” girilmiştir (Akay, 1996, s. 163)”. Sanatçıların ekleme ve çıkarma işlemleriyle yürütülmekte olan süreç, bellekten beslenen bilinç kodlarının kullanımındaki biçimi işaret etmektedir. Bu kodları oluşturan bilinçten geçen biçimler, sanatçının resimsel eylemidir. Yves Klein, resimsel eylemin belleğini, biçimsel bir temsil önerisiyle değiştirmiştir (Görsel 3.19.). Fırçanın yerine çıplak vücudun geçmesi, geleneksel belleğin yıkılışının bir temsilini ortaya koymaktadır. Klein’in fırçası, beden ve tek renk olmak üzere, temelde iki değişken üzerinden biçimlendirilen boyalı vücutlar oluşturarak, tuvalin yüzeysel belleğinin dönüşmesini sağlamıştır. Sanatçının kolektif bellek yaklaşımında bir kırılmaya yol açan bu radikal hareketi, Performans Sanatı’nın biçimlenmesi konusunda olanak sağlayan etkenlerden biri olmuştur. Performans Sanatı’nın geleneksel sanatların belleğinde kırılmalar meydana getirmesi, beden üzerine yerleşmiş olan geleneksel tabuların yıkılarak, sanatçının kendi bedeninin yapıt haline gelmesinden dolayı kavramsal bellek kategorisine dahil edilmektedir. Joseph Beuys’un kavramsal belleği, sanat nesnesi olarak seçtiği, kendi bedenidir. Beuys’un “I Like America and America Likes Me” (Görsel 3.20.) isimli, Amerikan’ın geçmişine referans veren, nesnelerin yardımıyla, sembolik olarak kodladığı performansı, sanat hegemonyasına bir darbe niteliği taşımaktadır. Sanatçı, kendi bedenini sanat yapıtı olarak kullanmasıyla, sanatın belleğini değiştirmiştir.



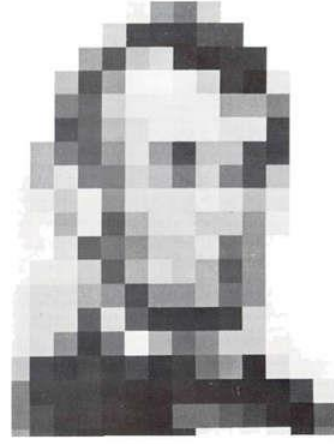
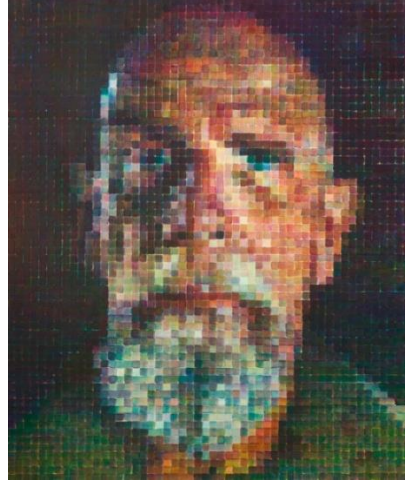
Görsel 3.19. Solda: Yves Klein, “Mondo Cane Shroud”, 1961.

Kaynak: Phillips, 2016, s. 88

Görsel 3.20. Sağda: Joseph Beuys, “I Like America and America Likes Me”, New York performansından kare, 1974.

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me>

Erişim Tarihi: 19.06.2019



Görsel 3.21. Sağda: Chuck Close'un, "Self Portrait (No Classes)".

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/48/d5/8d/48d58d838e9d36444ae1ed7aeb1b0e40.jpg>

Erişim Tarihi: 23.05.2019

Görsel 3.22. Solda: Bella Julesz, "Lincoln", siyah-beyaz boyama, 1971, Bell Laboratuvarı, Amerika Birleşik Devletleri.

Kaynak: Tuğal, 2018, s. 173

Portreler, en etkili olan bellek taşıyıcı kodlardır. Foto-gerçekçi ressam Chuck Close'un kendi portreleri, portrenin bu özelliğine örnek olmakla birlikte, fotoğraftan yararlandığı çalışmaları, bilincin saf hali gibi görünmektedir. Çünkü bellekte parçalar halinde olan, sisli kalan görüntüleri, aynı şekilde resim anlayışında da parçalara bölmektedir. Bu parçaları küçük pikseller halinde boyamakta olan sanatçı tarafından, boyutları dev gibi olan portrelerin tekniğinin dijital pigmentler şeklinde tercih edilmiş olması, yakınlık ve uzaklık arasındaki ilişkiyle, izleyicinin belleğinde, tıpkı sanatçının belleğinde olduğu gibi silik olan anıların, yavaş yavaş belirginleşerek bütünleşmesini ve izleyicinin bilincinde anlamlı bir kod oluşturmasını sağlamaktadır. Close'in "Self Portrait (No Classes)" çalışmasında (Görsel 3.21.), bunu görmek mümkündür. Close'nin resmetme yöntemindeki teknik, dijital görsel oluşturma sürecindeki temel yapısal belleğe yakındır. Bela Julesz'in dijital olanaklarla, leke değerlerinden yardım alarak parçalara böldüğü "Lincoln" adlı porte çalışması (Görsel 3.22.), geleneksel belleği algısal düzeyde değiştirmektedir. Leke değerleriyle oluşturulan parçaların ardına gizlenen portre, uzaklık-yakınlık ilişkisiyle, açık-koyu dağılımları ve biçimsel dağılımlarla, parçaların bellekte birleşmesinin etkisiyle netleşen bir görsel imaj biçimidir. Close'nin otoportresindeki resim

dili ve bellekle, Julesz'in portre çalışmasındaki dijital resim dilinde temsil edilen kimlik, algısal olarak benzer biçimsel özömlerle oluşturulmuştur. Bu yapıtlarda kullanılan teknikler ve sanatçıların resim dili aralarında farklılıklar görölmekte olsa dahi, piksel biçimindeki parçalar, bu yapıtlardaki bellek kodunu temelde benzer kılmaktadır. Portreleri oluşturan bu bellek kodları, ilk bakışta pek seçilemeyen asıl formun algılanması için yeterli gelmektedirler.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. RESİM SANATINDA İMAJ VE BİREYSELLİK

Resim sanatında imajlar, sanatçının imgeyle şekillendirdiği ve belleğinde beslediği biçimsel formlardan oluşmuş görsellerdir. Her tür sanatsal ifade biçiminde, imajlar, tinsel imleme sürecinden geçmektedirler ve gerek tasarlanarak, gerekse de bilinçaltının etkisiyle biçimlerin oluşumunu etkilemektedirler. Bu bağlamda, imgeler, sanatçının eser üretme süreçlerini şekillendirmede oldukça önemlidirler. Bellek, tinsel imleme süreci ve ifade biçimi gibi etkiler doğrultusunda şekillenerek, sanatsal yöntemlerle ortaya konulmuş olan biçimlerin kodlar halinde algılanmasını sağlamaktadır.

Resim sanatı tarihinde, yapıtlar, sanatçıların çevreyle kurduğu ilişkiler sonucunda, bu ilişkilerden anlamlar çıkararak oluşturduğu eserlerdir. Sanatçının etkilendiği toplumsal ve kültürel yaşantılar bütünü, resim dilinde kodlara dönüşmüştür ve biçimsel farklılıklarla resme aktarılmaya çalışılmıştır. Doğada görülen her form, insan zihninde algılanan, belleğe kaydedilen bir biçimdir. Bu biçim, sanatçının betimlemesinde imaja dönüştürülen ve bellek üzerinden temasa geçtiği imgelerin de temelidir. Dolayısıyla, resim sanatındaki imajların, imge temelli olmasının yanı sıra, çevreyle etkileşimleri bağlamında, canlı birer varlık oldukları düşünülebilir.

Rönesans döneminden önce resimlerde betimlenen nesne, nitelendirilen konuyla doğrudan ilişkili olduğu halde, Rönesans ile birlikte toplumsal saygı kazanıp bireyselliğini ön plana çıkarmaya başlayan sanatçı, nesneler üzerinden yorum yaparak, nesneyle kurduğu kişisel bağlantıları ifade eden görsel imajlar oluşturmaya başlamıştır. 19. yüzyıl, resim sanatındaki kırılmaları işaret eden bir bellek deneyimi yaşatmıştır. Teknik ve malzeme deneyiminin yanı sıra imajlar, resimde özgür bir anlatım dilinin oluşmaya başladığını göstermişlerdir ve geleneksel sınırların zorlandığı, yeni üslupların ortaya çıktığı bu dönem, sanatsal pratikleri doğrudan etkilemiştir. 20. yüzyıl ve günümüz resim sanatına, güçlü bir bellek deneyimi daha ekleyerek, imajların medya ve dijital platformlar üzerinden kodlanan görüntülere dönüşmesinde etkili olmuştur. Bu gelişmeler, resim sanatındaki imajların bellek deneyiminin, evrensel olarak, tümüyle dönüşmesine sebep olmuştur.

Araştırmacının çalışmalarındaki imajlar, bu bölümde, resim sanatındaki bellek deneyimleri ve bellek deneyimlerinin kodlandığı deneysel süreçlerde görsel imajların oluşum süreçleri olmak üzere, benzerlik gösteren iki odak noktası etrafında, iki ayrı başlık altında temellendirilmektedir. İlk başlıkta, geleneksel yağlıboya ve karakalem tekniklerinin tercih edildiği resimler, imaj, bellek ve kod kavramlarıyla ilişkilendirilmektedir. İkinci başlıkta ise, bu kavramlar ışığında değerlendirilmiş olan resimlerin, günümüz sanatında dönüşmekte olan bellek deneyimlerine ve kodlarına atıfla, dijital olanaklarla yeniden üretilmesi açıklanmaktadır.

4.1. Geleneksel Dil ve İmaj

Resim sanatı, geçmişten günümüze, teknolojinin gelişimiyle doğrudan ilişkili olarak, teknik açıdan çeşitlenmiştir ve değişmiştir. Değişim gösteren resim sanatında, geleneksel resmetme yöntemleri de bir yandan güncelliğini korumaya devam etmektedir. Sanatçının geleneksel teknikleri kullanmaya devam edebilmesi, kullandığı bellek kodlarının ve yarattığı görsel imajların da geleneksel özellikleri taşımaya devam edebileceği anlamına gelmektedir. Sanatçının bilincindeki bellek kodları, geleneksel bellek kodları kullanılmış olsa dahi, sanatçının bilincine ve yararlandığı imgelerin çeşitliliğine göre, sürekli kendilerini güncellemektedirler. Bellek, zaman içerisinde, sürekli kendini yenilemektedir.

Resimsel anlatıda bellek deneyimleri, şimdiki zaman kavramıyla, geçmişin şimdiki zamana aktarılması olarak tanımlanabilecek olan anımsama yoluyla ve zihinde canlandırma olanağıyla, sanatçı imgesini, sanatçının yarattığı imaj içerisinde görünür kılmaktadır. Eser üreten sanatçının imgesi, sadece sanatçının kendi belleğindeki anımsamalarla değil, sanatçının zihninde, zaman içerisinde bu imgeyi kodlayan biçimlerle de ilişkilidir. Dolayısıyla, sanatçının bilincinde oluşan bu kodlar, sanatçının yararlandığı imgenin biçimiyle de ilişki kurarlar. Kısacası, sanatçının kendi zihinsel süreçlerinden yararlanarak oluşturduğu biçimler ve anlam katmanları, toplumsal ve bireysel belleğin çıktılarına dönüşerek görsel imaj kodlarını oluşturmaktadır.

Geleneksel resim sanatında kullanılan ifade dilinde, resim yüzeyi üzerinde, sanatçının içselleştirdiği durumların, duyumlama yoluyla, sanatçının kurgusal dünyasını,

gerçek dünyayla olan iletişimini betimlendiği görülmektedir. Bu betimlemelerin yer aldığı anlatım biçiminin, duyumlama yoluyla kodlandığı söylenebilir. Sanatsal ifade dilinde belirleyici olan uygulama biçimleri, sürekli olarak dönüşüm içindedir. Dolayısıyla, sanatçı, bu süreklilik içinde, resimsel anlatımın olanaklarını dönüştürmeye, tarihsel bir süreç içinde kesintisiz bir ilerleme ile devam etmektedir. Sanatçının, görsel imaj oluştururken kullandığı malzeme ya da teknik, yapıtların gerçekleştirildiği dönemlere göre farklılık gösterirken, sanatçının kullandığı biçimsel dil, sanatçının kişisel belleğini aktarma noktasında etkili bir yöntemdir. Bu yöntemle sanatçı, belleğindeki imgeleri imajlara dönüştürürken, biçimsel dili bir araç olarak kullanmaktadır. İmgeleri, imajlara dönüştürmek için kullanılan teknikler birbirinden farklı olsalar da, geçmişten günümüze kadar resim sanatında ışık, gölge ve renk, daima resimsel bir kod olarak anlamı güçlendirmek adına kullanılmıştır.

Renkler, psikolojik anlamda, korku, heyecan, neşe ve sakinlik gibi duyguların ifadelerinde güçlü bir anlatım niteliğine sahiptir. Bu anlatım unsurlarının yarattığı psikolojik etkilerden biri, sıcak ve soğuk renklerin algının gücünü arttırmasıdır. Sanatçı, renkleri, ışık ve gölge ile birlikte var ettiği resimsel anlatımlarında, biçimsel özelliğinin yanı sıra, anlatıyı kuvvetlendirmek için de kullanarak, eserlerinde koda dönüştürmektedir. Kandinsky, renklerin duygulara etkilerini şu şekilde açıklamıştır:

Parlak kırmızı, insanları her zaman cezp etmiş olan ateşin cazibesine sahiptir. Uzayan tiz trompet sesinin kulağı incitişi gibi, keskin limon sarısı da gözü incitir ve izleyici, mavi ya da yeşilde ferahlık aramak üzere oradan uzaklaşır. Fakat daha duyarlı bir ruh için, renklerin etkisi daha derin ve yoğun bir şekilde etkileyicidir. Ve böylece renklere bakmanın ikinci ana sonucuna ulaşırız: onların ruhsal etkileri. Rengin ruhsal etkisinin, doğrudan bir etki mi yoksa çağrışımın bir sonucu mu olduğu muhtemelen soruya açıktır. Bedenle bir olan ruh, çağrışımın bedeni etkileyişi sonucu oluşan ruhsal bir sarsıntı geçirebilir. Sıcak bir kırmızı heyecanlanmaya yol açarken, kırmızının başka bir tonu kanı çağrıştırdığı için acı ve tiksintiye neden olabilir (Kandinsky, 2005, s. 76-77).

Renklerin, kodları dışsal bir olgudan içsel bir olguya dönüştürdüğü bu bağlamda, renklerle zihin arasında esaslı bağlantıların içerildiği söylenebilir. Beden, bellek yoluyla, renk kodları karşısında oluşan duyguları ve çağrışımları kullanarak imgeleri anlamlandırmaktadır. Araştırmanın kişisel uygulamalar bölümünde, imgelerin anlamlandırılmasında güçlü aktarımların gerçekleşmesini sağlayan, ışık, gölge ve renk kodlarından yoğun bir biçimde yararlanılmıştır.

Sanat tarihine bakıldığında, beden, ilk olarak dinin hegemonyası altındaki, kutsal bir öge olarak kabul gördüğü gibi, ayrıca kültürel kodların bir sonraki döneme aktarılmasında önemli bir role sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla, beden, bir anlamda, zamanın bellek kodudur. İnsanın kendisiyle ilişkilendirdiği beden imgesi, kendi zihninin sınırları dahilinde öznelir. İnsanın bedene yüklediği tüm anlamlar, varoluş sürecinin bir parçasıdır.

Araştırmada, beden temsilleri, zaman ve mekân kavramlarından faydalanılarak, sanatçının kendi imajlarına dönüştürülmüştür. Bu imajlar, aynı zamanda sanatçının kendi kimliğini temsil etmesinin bir yoludur. Sanatçının hayatına dair tüm pratiklerin kendi iç dünyasıyla etkileşim içinde olması, bu imajlardaki temsil biçiminin niteliklerini belirlemektedir. Portre imajları, sanatçının kimliğinin dış dünyadaki görünürlüğünü ve sanatçının etkisinde kaldığı bireysel belleği temsil etmektedir. Bir imgenin bir kimliği temsil etmesi konusunda tarihsel ve dinsel bir örnek olan Meryem, Rönesans döneminde, kutsal bir kimliği temsil etmektedir. Bu dönemde Meryem, genellikle, ruh halinin ve duyguların taşıyıcısı bir figür olarak, doğalcı bir yaklaşımla, jestlerin belirgin olmadığı pozlarda ve dini söylemlerin aktarılmasını sağlayan bir araç olarak resmedilmiştir. Modernizmden günümüze üretilmekte olan resimsel temsillerde ise portreler, bu durumun tam tersi bir yönde seyrederek, sıradan kimliklerin birer temsili ve taşıyıcısı olan bedenlere dönüşmektedir. Portre imajı, güncel sanat örnekleri bağlamında, bireysel belleği ve toplumsal kimliği işaret etmektedir. Araştırmada yer alan resimlerde de kimlik kavramı, bu bağlamda sorgulanmaktadır. Bu resimlerde, bedene, sanatçının ifade diline özgü bir kod yüklenmiştir. Geleneksel yöntemlerin kullanıldığı bu resimlerde, ışık, gölge ve koyu tonlar kullanılarak, kimlik kavramının yanında, korku kavramı da sanatçının sorgulama alanına eklenmiştir. Bu resimlerde korku, yüzdeki yansımasıyla imlenmiştir. “Beden-i His” adlı portre resminde (Görsel 4.1), bu korku anını ve korku hissiyatını veren, karanlık bir atmosfer oluşturan renk tonları görülmektedir. “İsimsiz No.1” çalışmasında (Görsel 4.2.), bir erkek figüre ilişkin olan portrede, güçlü bir kimlikten ziyade, daha çok zihinsel duygu anının içsel duyumundaki korku ifadesi, siyah-beyaz betimlenen bir atmosfer içinde verilmiştir. “İsimsiz No.2” çalışmasında (Görsel 4.3.) ise endişeli duruşu ile kadın, günümüz dünyası içinde ve toplumsal yaşantı karşısında, bireysel belleği ifade etmektedir. Araştırmacı, bu değişken bellek kimliklerini konu

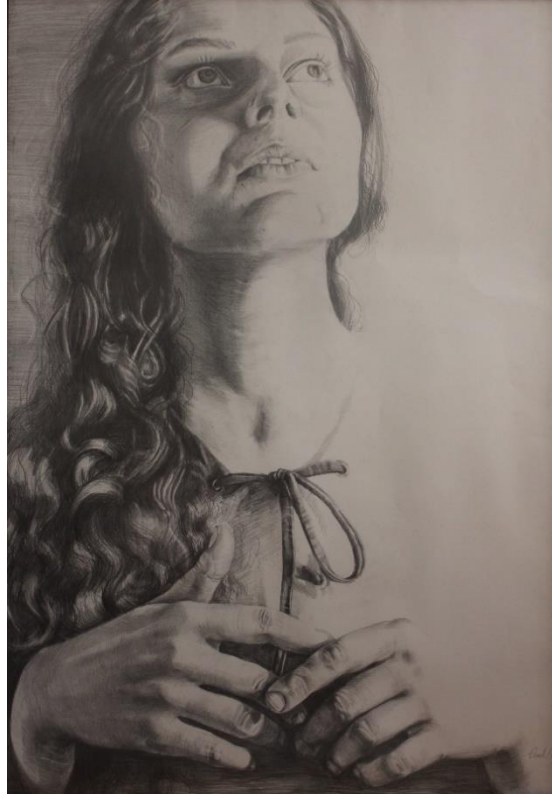
ederek, yöntem olarak seçtiği geleneksel tekniklerle, günümüzün toplumsal ve bireysel belleklerinin imajlarını oluşturmaktadır.



Görsel 4.1. *Emel Ay, "Beden-i His", 140 x 150 cm, T.Ü.Y.B., 2017.*



Görsel 4.2. *Emel Ay, "İsimsiz No.1", 60 x 82 cm, kağıt üzerine karakalem, 2017.*



Görsel 4.3. *Emel Ay, “İsimsiz No.2”, 70 x 100 cm, kağıt üzerine karakalem, 2017.*

Colin Renfrew, sanatçıların “geçmişin öğrencileri” olduğunu belirtmektedir. Buna göre, sanatçıların, geçmişe ait bilgileri, kültürel etkiler ile ilişkilendirmede, geçmişten yararlandıkları söylenebilir (Antmen, 2015, s. 60). Araştırmada yer alan resimlerde, resim sanatı tarihindeki ikonografik kadın figürlerinin içerdiği anlamların tersine, günümüzdeki gündelik yaşam içerisinde yer alan kadın figürü imlenmektedir. Mitolojik tanrıça ikonlarının tam tersi nitelikler gösteren bu kadın figürleri, genellikle benlik kavramını ve cinsiyet kodunu imlemektedirler. Araştırmada yer alan “Belleğin Hissi” ve adlı resimlerde, doğayı sembolize eden biçimlerin ve doğalcı bir yaklaşımın karşılığı, bireysel belleğin gücünün bir imaja dönüşmesidir. “Belleğin Hissi” (Görsel 4.4.) ve “Sarmal” (Görsel 4.5.) resimlerinde belleğin gücünün ifadesi, doğanın verdiği sembolik kodlardır. Bu kodlar, beden üzerinden sorgulanmanın yanı sıra, bireysel benliğin doğaya yönlendirilmesiyle ve bellek gücünün doğadan aldıklarıyla, kadının varoluş sürecine yüklenmiştir. Doğadan alınan biçimlerle, kadın imgesi üzerinden sembolize edilen barış ve özgürlük kavramları imlenmektedir.



Görsel 4.4. *Emel Ay, “Belleğin Hissi”, 150 x 100 cm, T.Ü.Y.B., 2017.*



Görsel 4.5. *Emel Ay, “Sarmal”, 165 x 155 cm, T.Ü.Y.B., 2018.*

Bellekteki edinimler, birer imge birikimidir. Bilinç, bu imge parçaları arasından ihtiyaca yönelik olan imgeleri seçerek, seçtiği imgeyi görünür kılmaktadır. Bu süreç, sanatçının bilincinde kodladığı imgeler bütünü, görsel imajlara dönüştüğü zamanın temsili olarak değerlendirilebilir. Maurice Halbwachs, imgelerin bireysel bellek ile bedene bağlılığını şu şekilde belirtmektedir:

...hatıraların düzenlenmesi için iki yöntem olabileceğini ve bazen, bu hatıraları kendi görüş açısından değerlendiren belli bir kişinin etrafında gruplaşabileceklerini, bazen de, çok sayıda parçalı imgeye dönüştüklerini büyük ya da küçük bir topluluk içerisinde dağılabileceklerini kabul edelim. O halde, bireysel hafızalar ya da dilersek kolektif hafızalar var olacaktır. Bir diğer deyişle, birey iki tür hafızaya dahil olacaktır (Halbwachs, 2017, s. 45).

Toplumsal düzen içinde, bedene ilişkin kültürel kodlar, kolektif bir bilince sahiptir. Kadın bedeni, kolektif bilinç içinde, öznel kimliğinin yanı sıra, toplumsal belleğin yapısındaki kodlarla şekillenmektedir. Tarih boyunca resimsel anlatıda kadın imgesi, birbirinden farklı temsil rolleri yüklenerek, sembolik kodlarla imaja dönüştürülmüştür. Kadın temsili, resimsel anlatı içerisinde, çeşitli kırılma noktalarından geçmiştir. Bu temsili imge, günümüz sanatında, kadın imgesini temalaştırmaktadır ve anlam kategorisi oluşturarak, kadın figürüne ilişkin kodlarla yüklü olan görsel imajlar haline gelmektedir. Araştırmada yer alan, günümüz sanatındaki yaklaşımlardan referanslar alınarak üretilen resim örneklerinde de, kadın imgesi, kadın ve zaman kavramlarının bellekte kodlanan temsil karşılıklarını göstermektedir. Sanatçının renkleri kullanarak anlamlandırdığı yüzeysel biçimlerde figüre yüklenen kod, akıp giden zamanı işaret etmektedir.

Bu resimlerde, zaman zaman yer almakta olan baş aşağı duruşlar, bilincin kurgusal yaratımına dikkat çekerek, kadın imgesi üzerinden özgürlük kavramını sorgulanmasını sağlamaktadırlar. Resimsel bir dille oluşturulan bir özgürlük söylemine dikkat çeken bu imajlar, sanatçının geleneksel resim sanatının diline atıfta bulunduğu “İki-iz” (Görsel 4.6.), “İsimsiz No.3” (Görsel 4.7.) ve “İsimsiz No.4” (Görsel 4.8.) resimlerinde, toplumsal belleği ve kadın kimliğine ilişkin yaşamsal düzensizliği betimlemektedirler.



Görsel 4.6. Emel Ay, “İki-iz”, 150 x 104 cm, T.Ü.Y.B., 2017.



Görsel 4.7. Solda: Emel Ay, “İsimsiz No.3”, 23 x 50 cm, duralit üzerine yağlı boya, 2017.

Görsel 4.8. Sağda: Emel Ay, “İsimsiz No.4”, 23 x 50 cm, duralit üzerine yağlı boya, 2017.

4.2. Dijitalleşme ve İmaj

İmge, bellekte bir tür simülasyon şeklinde bulunmaktadır. Bilinç, bu imgeler bütününe dahilinde, ihtiyaç duyduğu parçayı saptayarak, bu parçayı, görüntü haline getirmektedir. Dolayısıyla, imge, bu algısal deneyimlerden elde edilen verilerden oluşmaktadır. Başka bir deyişle, imajlar, bellek yoluyla gerçekleştirilen imgelerdir. Bu algısal süreçte, kodlama rolünü, göz üstlenmektedir. Göz, temel kodun oluşturulmasını temsil etmektedir. İmajlar, gözden belleğe iletilen parçalar bütününe kodlamaktadırlar. Douwe Draaisma, gözün imgeler karşısındaki işlevini şu şekilde belirtmektedir:

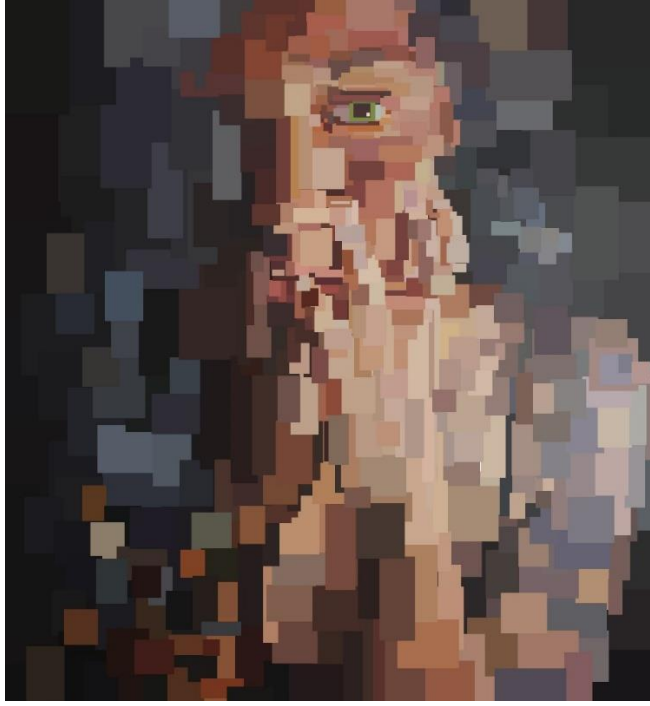
Gözün diğer duyular karşısındaki öncelikli konumu, gelişmiş zihinsel faaliyetleri tasvir eden imgelerde de yansıtılır. Klasik dönemde zekâ doğal ışık, *numen naturale*'ydi; aklınıza parlak bir fikir geldiğinde kafanızda bir ışık çakıyordu. Birçok dilde “görme”nin ikinci anlamı anlamaktır. Aklın ışığı, parlak zekâ gibi isim tamlamalarımız vardır. Kâhin, kör olduğu halde (ki edebiyatta bir arketiptir bu) bilgedir. Kelimenin tam anlamıyla “içe bakmak” demek olan entrospeksiyon da görsellikle alakalı bir süreçtir, tıpkı düşünceler üzerine düşünmek gibi. Göz, “gönül gözü”nde ifadesini bulan bir iç uzantıya sahip tek duygudur (Draaisma, 2018, s. 144).

Rönesans döneminde, ışık, renk ve madde kavramlarının arasındaki ilişki bakımından incelenen imgeler ve semboller, döneme özgü görsel imajların oluşmasında etkili olmuşlardır. Günümüz teknolojisinde, bu imajların oluşumu ışıklı yüzeyler üzerinde sağlanmaktadır. Bu imaj oluşturma yöntemi, yeni bir bellek kodunu meydana getirmiştir. İmgelerin dijitalleşen ortamların bellek kodlarından etkilenmesi, böylelikle, görsel imajların imleme gücünü arttırmıştır. Dijital teknolojilerin sanatta bu denli etkili bir biçimde yer alması, tıpkı İzlenimcilik akımının doğuşunun resim sanatının bellek kavrayışını değiştirmesi örneğinde de olduğu gibi, bir dönüm noktası oluşturmaktadır. Georges Seurat, resim yüzeyindeki renk alanlarını belirlerken, bilim ve fizik yasalarından yararlanmış ve dönemin resim sanatına yeni bir yaklaşım getirmiştir. Seurat, imajlarını oluştururken nokta-renk ile etkisini keşfettiği bir optik algıyı, resminin alımlanma sürecine dahil etmiştir. Seurat'ın bu biçimsel yaklaşımı, günümüzün dijital görsellerindeki en küçük birim olan pikseller ile benzerlik göstermektedir (Tuğal, 2018, s.24). Görselleri, küçük ve eşit alanlardan oluşan birimlere bölme bağlamında, Yeni İzlenimcilerin resimdeki biçimsel yaklaşımları, günümüzün dijital görsel imajlarının oluşmasına katkı sağlamıştır. Günümüz sanatında görsel imajlar, dijitalleşme sürecine girmektedirler. Böylelikle, yeni sanat kavramları oluşmaktadır ve bu kavramların tanımlarına yeni görüşler eklenmektedir.

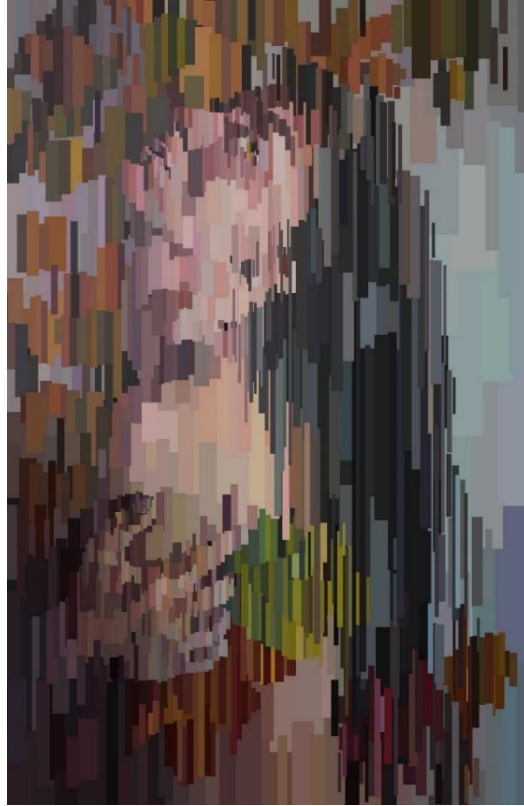
Geleneksel resim tekniğinde gerçekçi yaklaşımlar, içinde yer aldıkları dönemlerin teknolojilerine bağlı olarak, çeşitli boyama yöntemleriyle oluşturulmaktayken, gelişen teknolojiler, günümüz resim sanatında kullanılan yüzeyleri ve biçim anlayışını değiştirmiştir. Sanatçı, fotoğraf tekniklerinin icadının ve bu olanaklarla çoğaltılabilir imajlar oluşturulabilmesinin ardından, imaj üretiminde yeni yöntemler elde etmiştir. Araştırmaya konu olan imaj, kod, bellek, biçim ve bilinç kavramları, günümüzde dijital teknolojilerin sanat pratiklerine dahil olmasının ardından, sanatçının resimsel anlatı dilini şekillendirmeye başlamıştır. Araştırmada, fotoğrafın icadına ve dijital kültüre dair bu veriler de göz önüne alınarak, sanatçının kendi imajını oluşturduğu çalışmalarında yararlandığı geleneksel ve dijital yöntemler değerlendirilmektedir.

Araştırmada yer alan “Beden-i His II”, “Belleğin Hissi II”, “Kod ve Portre” ve “Algının Kodu” gibi resimlerde, günümüz sanatında insan portrelerinin kendi bellek kodları ve toplumun gündelik yaşam pratiklerinden elde ettiği edinimler görsel imajlar haline getirilmiştir. Dijital tekniklerden yararlanılarak oluşturulan bu çalışmaların, sanatçının resim dilindeki anlatım biçimlerini farklı bir ortama taşınması, biçimsel çözümlemeleri, geleneksel kodların bağlamından çıkararak, dijital ortamın yeni deneyim alanına yerleştirmiştir.

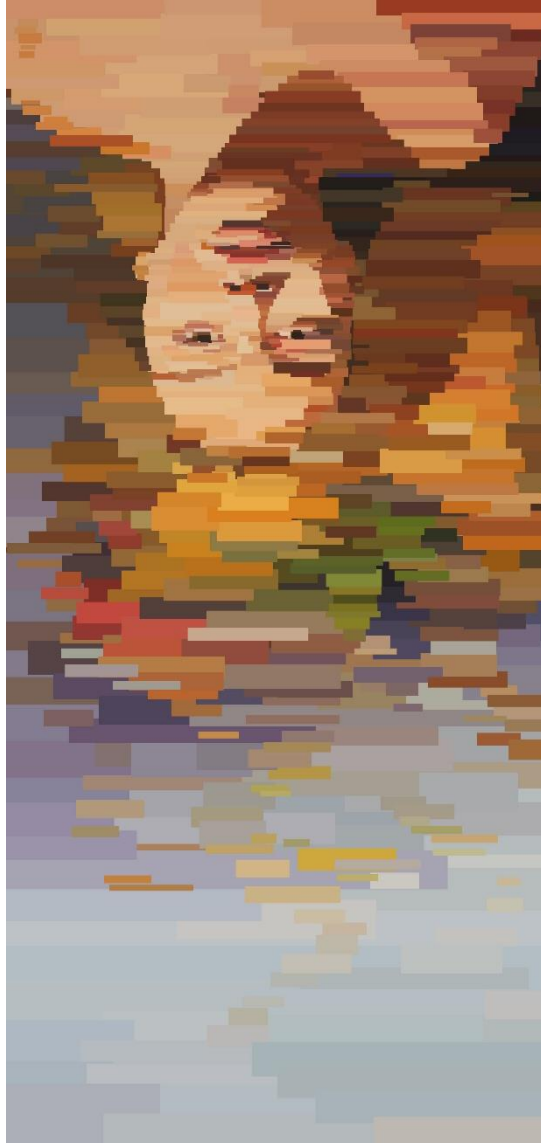
Araştırmada konu alınan dijital ortamın, oluşturulan temel kod olan dijital kod bağlamında düşünüldüğünde, teknolojik bir göz olduğunu söylemek mümkündür. Araştırmada yer alan, dijital olanaklarla oluşturulmuş resimlerde, dijital kodların temsili olan geometrik formların resimsel bir halde gösterilmesiyle, bu teknolojik gözün algısı alıntılanmaktadır. Piksellerin algı tamamlayıcı özelliğe sahip olmalarıyla vurgu yapılan teknolojik gözün algısı, içsel bir karmaşayı hissettiren biçimlerin, bellek yardımıyla parçaları birleştirmesinde, imajı tamamlamasında ve böylelikle imlemeyi gerçekleştirmesinde kendini göstermektedir. Dijital ortamın teknolojik bir göz olma yönünün değerlendirilmesi amacıyla, araştırmada yer alan tuval resimlerinden renk kodları alınarak, görseller yeniden kurgulanmıştır. Ayrıca, kullanılan geometrik formlar, toplumsal düzen evreninde, bireyin parçalar şeklinde olan karmaşık yapısını vurgulayarak, beden imgesine ilişkin kodlara da atıf yapmaktadır (Görsel 4.9., 4.10., 4.11., 4.12., 4.13.).



Görsel 4.9. *Emel Ay, “Beden-i His II”, 40 x 43 cm, dijital ofset baskı, 2019.*



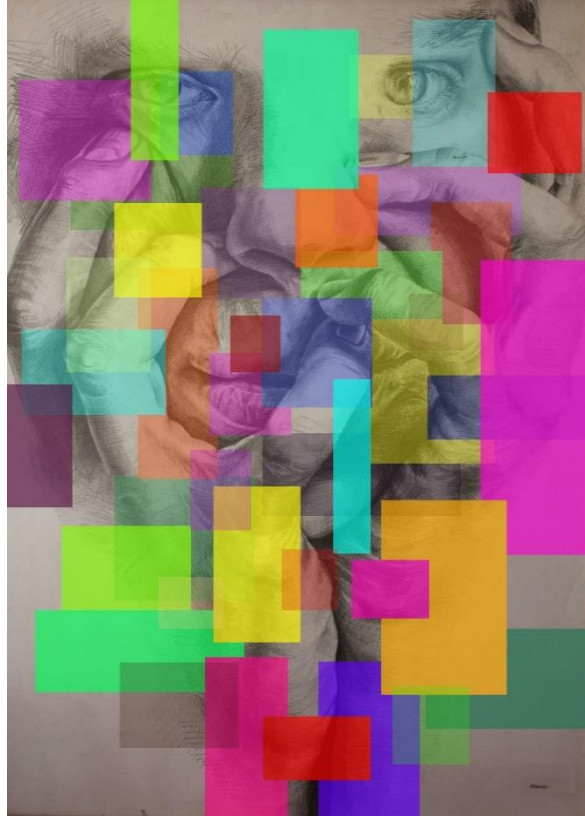
Görsel 4.10. *Emel Ay, “Belleğin Hissi II”, 30 x 45 cm, dijital ofset baskı, 2019.*



Görsel 4.11. *Emel Ay, “İsimsiz No.5”, 23 x 50 cm, dijital ofset baskı, 2019.*



Görsel 4.12. *Emel Ay, “Kod ve Portre”, 29 x 42 cm, dijital ofset baskı, 2019.*



Görsel 4.13. *Emel Ay, “Algının Kodu”, 60 x 82 cm, dijital ofset baskı, 2019.*

Günümüz sanatında, imaj üretiminde baskın bir şekilde kendini gösteren dijital çağın, görsel algıda yol açtığı değişimler, sanatçıyı ve izleyiciyi, zaman ve mekân kavramlarını dönüştüren dijital bellek yapılanmaları üzerinden, şekillendirmeye ve yönlendirmeye başlamıştır. Dijital çağın imge simülasyonları, imajlar dünyasındaki kodlamalarda dönüşümler meydana getirmektedir. Bu dönüşümler, dijital imajların sıkça kullanıldığı günümüz sanatını da dönüştürmeye başlamaktadır. Araştırmada yer alan, dijital tekniklerle üretilen imajlar, dijital imgeleri, dijital kodlara yönlendirerek, sanatçının zihinsel süreçlerini, sorgulamaya açık bir şekilde yansıtmaktadır. Dijital tekniklerin görsel kodları algısal boyutta değiştirebilme olanağı, sanatçının resim sanatının belleğinden uzaklaştırarak, geleneksel tekniklerin kullanımında olduğuna nazaran, bireysel olarak daha özgür kılmaktadır. Böylece, sanatçının imgelem süreci, resim sanatı tarihinde, daha önce kodlanmamış yeni bir imaj türüyle ifade olanağı bulunmaktadır.

SONUÇ

İmajlar, görsel anlatımın ve algılamanın en önemli iletişim araçlarından biridir. İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren, düşünmeye sembollerle başlayan ve bunları imajlar aracılığıyla somutlaştıran insan, imgeleri, resimsel bir iletişim aracına dönüştürmüştür. İmaj üretimini sağlayan görsel iletişim dili, ilk insanların mağara duvarları üzerine yaptığı resimlerden günümüzün görsel iletişim araçlarının kullanımının başlamasına dek, gündelik hayatın içinde kullanılan imajları sürekli bir biçimde dönüştürmüştür. Yapılan araştırmada, gündelik hayatta karşılaşılan bu imajların, kimi zaman iletişimi güçlendiren bir araç olarak kullanılmış olduğu, kimi zamansa belleği yönlendiren kodlar aracılığıyla toplumsal ya da sosyolojik bir mesaj vermeyi amaçladığı görülmüştür.

Gündelik hayatta kodlar, sosyal, toplumsal, siyasal, psikolojik unsurlar olarak ve aynı zamanda tüketim araçları olarak belleği yönlendirmektedir. Kamusal alanlarda yönlendirme işlevini üstlenen ve yapılması gerekenleri bildiren işaretler olan levhalar, imajlar, renkler, dijital ekranlar, ışıklı tabelalar ve logolar, belleği uyaran ve eyleme geçiren çeşitli kodlar barındırmaktadırlar. Bu kodların tümü, toplumların belirlediği kültürel yapı doğrultusunda şekillenerek, toplumsal belleği ve kültürel kodları oluşturmaktadır. Yapılan araştırma, bu kodların sanatsal pratiklerde de benzer bir işleyiş içinde çalışmakta olduğunu göstermektedir.

Resim sanatında imaj, kod, bellek kavramları, imge ile doğrudan ilişkili olup imgesel bağlantıların bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Toplumun bir parçası olan sanatçı, üretim süreçlerini gerçekleştirirken, içinde bulunduğu hayat pratiklerinde edindiği bellek deneyimlerini, imgesel gücüyle birleştirdiği için, bu kavramların tümü, sanatçının üretimi ile doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, sanatçı kendi sanatsal üretimi dahilinde, çevresindeki formlardan imgeleri üretmiştir; yaşadığı çevreden kültürel kodları edinmiştir ve belleğinde kaydettiği, beslediği biçimleri imajlara dönüştürmektedir. Buradan da anlaşılabileceği üzere, imge oluşumu, görme eyleminin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

İmge üretimi, görme eyleminin bir sonucu olarak, her toplumda yeni birer görsel kültür biçimi meydana getirmektedir. Bu görsel kültür biçimleri, toplumsal açıdan düşünüldüğünde, içinde bulunulan çağın dinamiklerine göre şekillenmekte iken,

toplumda yer alan kişilerin bireysel bellekleri açısından düşünüldüğünde, görme ve algılama biçimlerini olgunlaştırmaktadır. Toplumsal yapıyı değişime uğratan, 18.yüzyılın önemli kırılma noktalarından biri olan Sanayi Devrimi'nin neticesinde, görme biçimleri ve sanatsal üretim süreçleri tümüyle değişime uğramıştır. Gelişim gösteren makina teknolojileri, toplumsal hayata çok hızlı entegre olarak, bireyin ve sanatçının algılarını şekillendirmiştir. Makina çağının en önemli sonuçlarından biri olarak kabul edilen fotoğraf makinesinin icadı, imge üretimine hız kazandırmıştır; kıtalar arasında da etkin bir biçimde yaygınlaşarak çok daha geniş kitleleri etkisi altına almıştır ve yeni bir görsel kültür biçimi yaratmıştır. Bu yeni görsel kültür formları, birbirlerine çok uzak gösterilebilecek kültürel yapıların dahi, ortak bir görsel hafızaya, yani belleğe dönüşmesini sağlamıştır.

Makine çağı, 20. yüzyılın son çeyreğinde, yerini dijital teknolojilere bırakarak evrimini sürdürmüştür. İnternetin ortaya çıkışı ve gelişen yeni medya araçları, imajların kitleler arasında daha hızlı yayılmasına olanak sağlarken, aynı zamanda sanat pratiklerinde geleneksel üslupların yeniden sorgulanmasını gerekli kılmıştır. Medyanın manipüle ettiği imajlar, sanatçılar tarafından yeni bir ifade alanı olarak benimsenmiştir ve eser üretiminde, sanatsal bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yapılan araştırmaya göre, bu gelişim süreçlerinin tümü, sanat tarihi bağlamında, imgenin yansıdığı yüzeyin dönüşümünü tetiklemiştir; sanal ve dijital ortamlar, sanatçıların kendilerini tuval kullanımı dışındaki olanaklarla ifade ettikleri yeni alanlar olarak ortaya çıkmıştır.

Yapılan araştırma, belleğin, toplumsal ve kültürel öğelerin aktarımını sağlayan imajlar ışığında şekillendiğini göstermektedir. Bu imajların içerisinde yer alan kodlar, verilmek istenen mesaj doğrultusunda ve toplumla etkileşim içine girme yoluyla şekillenmektedir. Toplumsal kodların yapısının karmaşıklığından dolayı, bu etkileşimin sonuçlarının olumlu veya olumsuz yönleri tam olarak tespit edilememektedir. Bilinç, bellek, imaj ve kod, sarmal bir yapı oluşturarak, bu yapının karmaşıklığını doğrulamaktadırlar ve toplumla iç içe geçen sanatı da etkileyerek, sanatsal üretimin en etkin öğeleri haline gelmektedirler.

KAYNAKÇA

- Akay, A. (1996). Kıvrımlar. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akay, A. (2017). Sanat Bizi Seviyor. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Antmen, A. (2014). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2018). Görsel Düşünme. İstanbul: Metis Yayınları.
- Artun, A. (2008). Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültür Politika. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, J. (2001). Kültürel Bellek. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atalayer, F. (1994). Görsel Sanatlarda Estetik İletişim. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Avcı Tuğal, S. (2018). Oluşum Süreci İçinde Dijital Sanat. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baker, U. (2010). Kanaatlerden İmajlara. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baker, U. (2015). Beyin Ekran. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baldil, O. (2017). Post Modern Estetik Anlayışlar. İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.
- Barrett, T. (2015). Neden Bu Sanat?. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barnard, M. (2010). Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Baudrillard, J. (2002). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2018). Tüketim Toplumu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baynes, K. (2016). Toplumda Sanat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2018). Pasajlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2008). Görme Biçimleri. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bergson, H. (2007). Madde ve Bellek. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Burnett, R. (2012). İmgeler Nasıl Düşünür?. İstanbul: Metis Yayınları.
- Clark, T. (2017). Sanat ve Propaganda. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Coşkun, R. (2015). Geçmişin Yenileri. Eskişehir: VTN Yayıncılık.
- Daraaisma, D. (2018). Bellek Metaforları. İstanbul: Metis Yayınları.
- Eczacıbaşı, Ş. (2008). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1. Cilt). İstanbul: Yem Yayınları.
- Eliade, M. (2018). İmgeler ve Simgeler. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Erkman, F. (1987). Gösterge Bilimine Giriş. İstanbul: Alan Yayınları.
- Fiske, J. (1999). Popüler Kültürü Anlamak. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Gomrbrich, E. H. (2009). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gomrbrich, E. H. (2015). İmge ve Göz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Halbwachs, M. (2017). Kolektif Hafıza. Ankara: Heretik Yayınları.
- Jung, C. G. (2018). İnsan ve Sembolleri. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Kandinsky, W. (2005). Sanatta Ruhsallık Üzerine. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayıncılık.
- Kılıç, L. (2003). Görüntü Estetiği. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Leppert, R. (2017). Sanatta Anlamanın Görüntüsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Little, S. (2013). ...İzmler Sanatı Anlamak. İstanbul: YEM Yayın.
- Phillips, S. (2016). ...İzmler Modern Sanatı Anlamak. İstanbul: YEM Yayın.
- Ponty, M. M. (2012). Göz ve Tin. İstanbul: Metis Yayınları.
- Robins, K. (2013). İmaj, Görmenin Kültür ve Politikası. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schacter, Daniel L. (2010). Belleğin İzinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Varlık Şentürk, L. (2016). Analitik Resim Çözümlemeleri. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Taburoğlu, Ö. (2016). Resim, Söz ve Yazı. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Turani, A. (2007). Sanat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türkdoğan, T. (2014). Sanat Kültür Politika - Modernizm Sonrası Tartışmalar. Ankara:

Nobel Akademik Yayıncılık.

Türkoğlu, N. (2000). Görü-Yorum Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü. İstanbul: Der Yayınevi.

Yengin, D. (2012). Yeni Medya ve İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

Yılmaz, M. (2013). Moderninden Postmoderne Sanat. Ankara: Ütopya Yayınevi.

TEZLER

Bayraktar, G. (2017). Bireysel ve Kolektif Bellek Aralığında Sanatta Kimlik Okumaları.

Sanatta Yeterlik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

Coşkun, S. (2002). Halkla İlişkilerde İmaj Olgusu. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul:

Marmara Üniversitesi.

Karaca, G. (2011). Simülasyon Etkisinde Resim Sanatı. Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir:

Anadolu Üniversitesi.

Karaca, G. (2015). Toplum Sana İlişkisi ve Süreç. Sanatta Yeterlik Tezi. Eskişehir:

Anadolu Üniversitesi.

Kılınçarslan, R. Ö. (2007). Günümüz Sanatında Zaman ve Bellek Kavramlarının Görsel

Açılımları. Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.

Yazıcı, İ. (1996). Kitle İletişimde Popüler İmajlar. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul:

Marmara Üniversitesi.

İNTERNET KAYNAKLARI

(http-1)

Tdk (Türk Dil Kurumu Sözlüğü). http://www.tdk.gov.tr/?option=com_karsilik&kat_egori1=abecesel&kelime2=%C4%B0. (Erişim Tarihi: 14.05.2019).

(http-2)

<https://sanatkaravani.com/hazir-yapim-sanat-eserleri-marcel-duchamp/> (Erişim Tarihi: 25.05.2019).

(http-3)

<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/9733>

MAKALELER

Antmen, A. (2015). Hatırlamak Sanatı: Handan Börüteçene. Sanat Dünyamız, Sayı 145, Mart-Nisan 2015, ss 60.

https://www.academia.edu/37405570/Hat%C4%B1rlamak_sanat%C4%B1_Handan_B%C3%B6r%C3%BCte%C3%A7ene (Erişim Tarihi: 11.06.2019).

Kürkçüoğlu, E. (2014). Kamusal Alanlarda İmaj Çatışması: Doğal ve Yapay İmaj Olgusu. <https://www.journalagent.com/planlama/pdfs/PLAN-87597-REVIEW-KURKCUOGLU.pdf> (Erişim Tarihi: 12.03.2019).

Parsa, A. F. (2004). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi. January 2004. ss 3-4-10. file:///C:/Users/mrt/Desktop/si/Imgenin_gucu_ve_gorsel_kulturun_yukselis.pdf (Erişim Tarihi: 20.02.2019).

Sevim, B. A. (2010). Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "Aura", "Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Volume 3 / 11 Spring 2011. ss 510. http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt3/sayi11pdf/sevim_bilgen.pdf (Erişim Tarihi: 10.03.2019).

Şölenay, E. (1997). Sanatta Biçim – İçerik Sorunu. Anadolu Sanat, Sayı 7, Ekim 1997, ss 141-142. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1259/126369.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 02.05.2019).

Uysal, A. (2011). Görsel Kültürün ve Sosyo-Kültürel Olguların Öğrenci Resimlerindeki İmgelere Etkileri. Akademik Bakış Dergisi, Sayı 24, Nisan – Mayıs – Haziran 2011. ss 3.

file:///C:/Users/mrt/Downloads/Publications_001%20(3).pdf (Erişim Tarihi: 05.01.2019).

Ünay Selçuk, S. (2018). Görsel Sanat Yapıtlarında Bellek Üzerine Okumalar. İdil Dergisi, Sayı 7, 2018, ss 1052-1053. <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1535723940.pdf> (Erişim Tarihi: 03.03.2019).