

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ EĞİTİMİ ANASANAT DALI
RESİM EĞİTİMİ SANAT DALI

102270

FOTOĞRAFIN KENDİNDE BİR GERÇEKLİK OLARAK RESİM
SANATINA YANSIMASI

(Doktora Tezi)

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

FATİH BALCI

102270

Prof.Dr. BÜNYAMİN ÖZGÜLTEKİN

İstanbul- 2000

İÇİNDEKİLER

Sayfa

İçindekiler	III
Önsöz	VI
Giriş	1

I. BÖLÜM

ANLAMAKTAN DENETLEMeye GEÇİŞ

I.1. Teknik Evren: Ölçülebilir Gerçeklik	3
I.1.a. Teknik Nedir ?	3
I.1.b. Tekniğin Kısa Tarihçesi	4
I.1.c. Teknik-Nesne İlişkisi	8
I.1.d. Tekniği Ortaya Çıkartan Süreçler	10
I.2. Fotoğraf	25
I.2.a. Fotoğraf Nedir?	25
I.2.b. Fotoğrafın Tarihçesi	25
I.2.c. Fotoğrafın Anlamı/Amacı	27

II. BÖLÜM

SANAT KAVRAMININ ÇÖZÜMLENMESİ

II.1. Sanat ve Dil İlişkisi	44
II.2. Sanatın Yöntemi	54

III. BÖLÜM

FOTOĞRAFIN RESİM SANATINA YANSIDIĞI AKIM VE DÖNEMLER

III.1. Empresyonizm	67
III.2. Kübizm	75
III.3. Fütürizm	86
III.4. Sürrealizm ve Dada	93
III.5.1960 Sonrası Tüketim Toplumunda Sanat	106
III.5.a. Pop Art	106
III.5.b. Foto Realizm	112
III.5.c. Minimalizm	115
III.5.d. Kavramsal Sanat	117
III.6.1970 Sonrası Sanat	121
III.6.a. Bad Painting	121
III.6.b. Graffiti.....	123
III.6.c. İletişim Estetiği.....	125
III.6.d. Düzenlenmiş Fotoğraf.....	125
III.6.e Yeni İmaj.....	126
III.6.f. . YeniDışavurumculuk.....	127

III.6.g. Similasyonizm	132
III.6.h. Yeni Geometri	133
III.6.i. Avangard Ötesi	134
III.6.j. Pittura Colta	135
III.6.k. Yeni Kicth	137

SONUÇ Ya Da; Fotoğraf ve Sanatın Ağırlıksızlığı Sorunu : Günümüz Sanatının Genel Görünümü	139
---	-----

KAYNAKÇA	154
-----------------------	-----

RESİMLER	163
-----------------------	-----

ÖNSÖZ

Gerçeklikle aramıza koyduğumuz her araç bilginin doğasında değişimler yaratır. Yazının bir bilgi depolama aracı olarak ilk ortaya çıktığı dönemde Platon yazıyı kuşkuyla karşılamıştır. Buna neden olarak da yazının bilgiyi nesnelleştirmesini, sözü söyleyen kişinin denetiminden çıkarmasını göstermiştir. Çağdaş düşünürlerden Jean-François Lyotard Postmodern durum adlı kitabında buna benzer savlar ileri sürmüştür. Buna göre: Bilgisayar teknolojisinin yaygın olarak kullanıldığı toplumlarda, bilginin doğası değişmiştir. Bu toplumlarda bir önermenin bilgi statüsüne yükselebilmesi için o önermenin bilgisayar diline çevrilebilmesi gerekmektedir. Bu dönüşümlerden bir benzeri de fotoğraf makinasının keşfinden sonra yaşanmıştır.

Fotoğraf görsel dünyamızda gittikçe daha fazla yer almaktadır. kullanım olanakları neredeyse sınırsız olarak görülen fotoğraf, gerçeklikle aramıza girerek gerçeği algılama biçimlerimizi değiştirmektedir. Görsel dünyamızı bu denli saran fotoğrafın resim sanatında köklü değişimler yaratmaması neredeyse imkansızdır.

Fotoğrafın görsel algılama dünyamızda ne gibi değişimler yarattığını anlamadan ne yaşadığımız dünyanın kaotik yapısını, ne de sanatın bugünkü durumunu tam olarak anlamak mümkün değildir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında bana her türlü yardımda buluna tez danışmanım Prof. Dr. Bünyamin Özgültekin'e teşekkür eder ; ayrıca çalışmamın düzenlenmesinde bana yardımcı olan eşim Sibel Balcı'ya, sevgisiyle moral bulduğum kızım Elif Balcı'ya, fikirlerini benden esirgemeyen Orhan Çakır'a , beni yetiştiren Anne ve Babama da teşekkür teşekkür bir borç bilirim.

GİRİŞ

Fotoğraf gündelik yaşamımızda olduğu gibi resim sanatında da vazgeçilmez bir araca dönüşmüştür. Her yerde resim sanatçılarının fotoğraftan yararlandıklarını görüyoruz. Üstelik bir çok sanatçı fotoğrafı, üzerinde çok düşünmeden, çok doğal bir şey yapıyormuş gibi çalışmaların temel malzemesi yapmaktadır. Fotoğrafın bu yaygın ve çoğunlukla safdilce kullanımı onun ilgiye değer olduğunu gösteriyor.

Bu çalışma, teknik (teknolojik) bir araç olarak fotoğraf makinasının resme nasıl yansıdığının araştırılmasıdır. Aynı zamanda sanatın bugünkü durumuyla: katıksız yanyanalığıyla ve gittikçe artan dolaşımına rağmen değerinden kaybedişiyile bir paralellik kurma denemesidir. "... değerın fraktal evresi geldi bile... Dördüncü evre olan değerin fraktal-hatta; viral; ışıın gibi yayıldığı evresinde artık kesinlikle hiçbir gönderme yoktur; değeri her ne olursa hiçbir şeye göndermede bulunmadan, katıksız yanyanalık yoluyla tüm yönlerde, tüm zaman aralıklarında ışıır..."¹ Elbette fotoğraf sanatın bugün betimlenen durumun tek belirleyici etmeni olarak gösterilemez, ama fotoğrafın baskın karakteri de göz ardı edilemez. Bugün fotoğraf, görsel dünyamızın baş aktörü durumundadır.

Araştırmanın birinci bölümü, öncelikli olarak tekniğin ne olduğu, hangi istekler ve düşünsel iklimler tarafından şekillendiğinin araştırılması ile başlar . Bu soruların yanıtları aranırken felsefecilerin çalışmalarına başvurma gereği zorunlu gözükmeaktadır. Heidegger, Horkheimer gibi düşünörlere göre bu istekler Batı akıl biçimin sonuçlarıdır. Bu düşünörleri bu akıl biçimine öznel Akıl adını vermektedirler. Yine bu bölümde büyük oranda felsefi bir bakış açısıyla teknik bir araç olan fotoğraf makinasının görüntüler dünyasında ne yapmak istediğinin sorusuna da yanıtlar aranmıştır .

¹ Jean BAUDRILLARD, *Kötölüğün Şeffaflığı*, Ayrıntı yay., İst. 1995, s.11-12

İkinci bölümde ise fotoğraf makinası ile beraber ortaya çıkan sanatın yeni konumunu, yitip giden şeyi daha iyi ortaya serebilmek için sanat kavramı çözümlenmeye çalışılmıştır. Sanat nedir? Dil ile ilişkisi nedir? Onu diğer yöntemlerden ayıran şey nedir? Gibi sorular etrafında yanıtlar aranmıştır.

Son bölümde ise fotoğrafın 1839'da ortaya çıkışından itibaren resim sanatında ortaya çıkan değişim ya da dönüşümleri akımlar ya da dönemler itibariyle incelemeye çalıştık. Empresyonizmden itibaren yaptığımız bu incelemede görülmüştür ki, resim sanatı ya fotoğrafa tepki gösterip kendi sınırlarını çizmeye, kendini bu aracın etkinliği dışına çıkarmaya çalışmış ya da fotoğrafa angaje olmayı seçmiştir. Yine görülmüştür ki fotoğraftan kurtulmak çok kolay değildir. Fotoğraf kendini bire bir kabul ettiremese de mantığını hissettirmeden kabul ettirebilmektedir. Fotoğraf ve resim sanatı ilişkisi, fotoğrafın içinde yer aldığı toplumsal sistem tarafında da belirlenmektedir. Fotoğraf var olan toplumsal yapılar tarafından yönlendirilmektedir. Bu yüzden ki araştırmamızın ilerleyen bölümlerinde tüketim toplumunda resim sanatının durumunu açma gereğini duyduk.

Araştırmamızın sonuna da ise sanatın bugün imlenen ağırlıksızlık sorunu ile fotoğraf makinası arasındaki paralelliği göstermeye çalıştık. Bunun için ise modern dönem başlangıcından itibaren sanat ve sanatçıya yüklenen rolün geleneksel tanımları, biçimleri nasıl aşındırdığını, aynı zamanda fotoğraf ve onu yönlendiren kültür sanayince bu rolün de nasıl içinin boşaltıldığı, böylece resim sanatının nasıl belirsiz bir konuma geldiğini göstermeye çalıştık.

I. BÖLÜM

ANLATMAKTAN DENETLEMeye GEÇİŞ

I.1. TEKNİK EVREN: ÖLÇÜLEBİLİR GERÇEKLİK

I.1.a. TEKNİK NEDİR?

Yaşadığımız dünyaya ve kendi günlük yaşantımıza baktığımızda birçok teknik nesneyle çevrili olduğumuzu görürüz. Arabalar, trenler, uçaklar, buzdolapları, televizyonlar v.b... yaşayışımızın vazgeçilmez nesneleri olan bu teknik nesneler üzerinde fazla düşünmeyiz. Belki onları önce hayretle izlemiştir ama sonra rutin ilişkiler zincirinin halkası olur bu nesneler. Şöyle sorular sormayız onlar üstüne. Bu teknik nesne denilen şey nedir? Nerede ve ne zaman ortaya çıkmış; günümüzdeki ivmesine nasıl gelmiştir?

Öyleyse biz önce tekniğin tanımını yapmakla başlayalım işe: Teknik genel olarak, alet yapımı ve alet kullanarak sonuç alma yöntemlerine anlamına gelir. İnsanı alet kullanan bir hayvan olarak tanımlayan antropologlar vardır.² Yani insanı diğer canlılardan ayıran temel niteliklerdendir teknik. Yalnızca insan çevresini düzenlemek, ihtiyaçlarını karşılamak için aletler ve yöntemler geliştirilir. İşte tüm bu alet ve yöntemleri teknik diyoruz.

Burada teknik der demez aklımıza teknoloji sözcüğü de gelmektedir. Bu sözcükler belki birbirlerinden tamamen farklı şeyleri anlatamazlar ama, yine de farklı şeylere işaret ederler.

Teknoloji daha çok tekniğin bilimin verileriyle çalışan günümüzdeki işleyişini betimleyen bir sözcüktür. Teknoloji içinde, bilimin pratik gereksinimlerinin

karşılanması yada insanın çevresini denetleme, biçimlendirme ve değiştirme çabalarının uygulamaları diyebiliriz.

Aslında bu sözcük Yunanca tekhnē (sanat, zanaat) ve logos (söz, sözcük) sözcüklerinden oluşmuştur. Eski Yunan'da sanatlar üzerine konuşma anlamına gelen teknoloji sözcüğü, zamanla bu anlamı değişerek bilimsel araştırmalardan elde edilen yararlı sonuçları ve bunların elde edilmesi için kullanılan araç, yöntem ve süreçlerin bütününe ifade eden bir anlama bürünmüştür.³

I.1.b. TEKNİĞİN TARİHÇESİ

İnsanın alet kullanma ve bulma özellikleri kendi gizil güçlerindendir. Bu yüzden teknik dünyanın oluşmaya başlaması, insanlığın ortaya çıktığı tarihle eşittir. İlk insanların var olmasıyla beraber teknik aletler de ortaya çıkmaya başlamıştır.

Uygarlık tarihindeki ilk dönemlerde insan alet yapmak için kullandığı malzeme taşı ve taşlardan yontarak veya sürterek çeşitli aletler geliştirmişti ve bilindiği gibi bu döneme malzemenin özelliğinden dolayı da taş devri denmektedir. Bundan sonra gelen “neolitik” çağda ise taş ürünlerinin yanı sıra kil, tuğla ve kullanılmaya başlanmıştır. Ateşin bulunması, ok, yay, tekerleğin bulunuşu, mezar ve ev yapımında tuğla kullanılmaya başlanması, tahılın öğütülmesi hep bu döneme ait özelliklerdir.

İ.Ö. 500 – İ.S. 500 arası, Eski Yunan ve Roma uygarlıkları dönemidir. Felsefe, din, politika, hukuk, şiir, tiyatro, kurumsal düşünce ve soyut bilim açısından çok önemli gelişmelerin olduğu bu dönemde de, teknolojik açıdan aynı parlaklık kendini göstermemiştir. Özellikle Eski Yunan uygarlığında, teknolojiye ve el işçiliğine karşı bir

² M. İLİN- E. SEGAL, Say yay., İstanbul 1989

³ Ana Britanica, Ana yay., İstanbul 1990, s.495

soğukluk ve uzaklık vardır. el işçiliği ve bedensel çalışma aşılanmaktadır. Bu dönemin en önemli teknolojik gelişmeleri arasında Anadolu'dan kaynaklandığı sanılan demir işleme ve çelik üretimi teknikleri sayılabilir.

Ortaçağ ve Yeniçağ ise teknolojik gelişmeden çok, geçmiş uygarlıkların kazanımlarının yeniden bulunması, saklanması ve bir ölçüde değiştirilmesi olarak özetlenebilir. Bu dönemde İslâm uygarlığı, eski Yunan'daki bilimsel birikimin mirasçısı olmuş, bu birikime önemli katkıda bulunmuştur.

İspanya, Sicilya ve Kuzey Afrika'dan Batı Avrupa'ya geçen bu birikime önemli bir katkı olarak Çin ve Hint uygarlıklarının birikimleri de eklenmiştir. Bunlar arasından, ipek, barut, demir dökümü, kağıt, yel değirmeni, porselen sayılabilir. Ortaçağda Batının teknolojik gelişimini simgeleyen başlıca yenilikler şunlardır: At nalı ve üzengi, su çarkı, kömür çıkarma, sabun yapımı, pusulanın kullanılması, mekanik saatin icadı, matbaanın icadı.

Teknolojik gelişme 16. yüzyılda, Reform ve Rönesans'ın etkisiyle büyük hız kazandı. 1500-1700 yılları arasında en önemli gelişmeler olmuştur. Bu gelişmelerin başındaki kişi olarak da "Galileo" gösterilebilir. Bu noktadan itibaren bilimsel düşünme tarzı yerleşti ve gelişti.

1750 yılından itibaren batının sanayi uygarlığına geçtiğini söyleyebiliriz. Bu dönem batının makine üretimine dayalı bir ekonomiye geçtiği bir dönem olarak nitelenebilir. Sanayi devriminin en belirgin niteliği enerji teknolojisindeki değişimdir. Bu döneme dek enerji olarak kol gücü, hayvan, su ve rüzgar kullanılıyordu. 1766 James Watt Newcomen Makinasına ayrı bir yoğunlaştırıcı ekleyerek pistonun her iki geri hareketinde silindirin ısınıp soğumasını engellemeyi başardı. Daha sonra da pompayı aşağı yukarı hareket ettirmek yerine bir şaft'ı döndüren yeni bir makine geliştirdi. Böylece verimi önemli ölçüde artan buhar makinası üretiminde temel mekanik enerji kaynağı durumuna geldi. Daha sonra Faraday'ın elektrik motoru ve içten yanmalı

motorlar, yeni mekanik enerji kaynağı olarak devreye girdi. 1827’de fotoğrafın, 1837’de elektrikli telgrafın, 1876’da telefonun icadı yeni gelişmelerin öncüsü oldu.

Yirminci yüzyıl teknolojinin baş döndürücü bir hıza ulaştığı bir dönemdir. 1900-1945 dönemlerinde enerji alanında, elektrik üretimi dev boyutlara ulaştı. 1913’de petrolün işlenmesi ile petrol ürünleri gelişti. 1911’de vitaminlerin bulunması, 1928 penisilin keşfi 1943’de antibiyotik üretimin başlanması sağlık alanındaki önemli gelişmelerdir. 1895’de X ışınlarının bulunmasından sonra bir dizi gelişme nükleer çağına başlamasına neden oldu. 1903’de ilk uçuşunu yapan uçak daha sonra hızla gelişerek ses üstü hızlara ulaştı. 1901’de radyonun geliştirilmesiyle başlayan elektronik alan, radar ve televizyonun geliştirilmesiyle devam etti.

1947’de transistörün bulunması elektronik olan bilgisayarın büyük gelişmesine sahne oldu. Otomasyonlar, robotlar ve yapay zeka, bu alandaki önemli gelişmelerdir. 1957 “sputnik 1” ile başlayan uzay çağı, 1969 “Apollo 11”la ilk insanın Ay’a ayak basması ile devam ederek sürdü. Bu gelişme, uzay mekiği ile diğer gezegenlere yönelik insansız uçuşlarla devam ediyor.⁴ Son dönemde biyoloji alanında yapılan çalışmalarla, genetik şifrenin çözümlenmesi ile birlikte, insanın çevresinden sonra kendi yapısını da belirleme olanakları ortaya çıkmıştır. Bu gelişmeler etik tartışmalarla beraber devam etmektedir.

Günümüz teknolojinin niteliğini ortaya koyan temel etken, teknoloji bilim ilişkisidir. Bununla birlikte günümüz teknolojisi, bilimsel kaynaklıdır. Eski toplumlarda bilim aristokrat yapıdaki filozofların elindeydi ve bütün bilgi alanlarını kapsar nitelikteydi. Teknoloji ise işçi, usta ve zanaatkarların işiydi. Bu durum sınıf ayrımından ileri geldiği gibi, bilim kavramının pratik sorunlarla ilgilenmemesi gibi bir düşünceden de kaynaklanıyordu. Asıl olan, düşünce, tefekkür, tinsel eğitimdi. Pratik uğraşlar dünyaya ait işler olarak görülüp küçümseniyordu. Bilim ise teknoloji bilim kavramının

⁴ Ana Britanica, cilt:20, s.495

deneysel bilimi evrimleşmeye başlamasıyla birlikte ortaçağda yakınlaşmaya başladı. 13. yüzyılın büyük filozof ve bilgini Roger Bocan, barut yapımını ayrıntılarıyla beti İmledi, motorlu gemiler ve uçan makinalar tasarladı.

16. yüzyılda Francis Bacon deneysel bilimin savunuculuğunu yaptı. Teknolojinin bilimsel temellere oturması ancak 19. yüzyılda oldu. Bilim teknoloji işbirliğinin kurumsallaşması, elektrik ampulünde filaman olarak kullanılabileceği bir teli bulabilmek için 14 ay süreyle binlerce malzemeyi tek tek deneyen Edison'un bu çabalarını New Jersey'deki Menlo Park'ta kurduğu dünyanın ilk araştırma laboratuvarında gerçekleştirmesiyle başladı. Bu laboratuvarın kuruluşu modern teknoloji araştırmalarının başlangıcını simgeler. Bundan sonraki gelişmeler teknolojiye bilimsel bilgidan yararlanıldığı teknolojik süreçlere bilimsel ilkelerin uygulandığı gözlenir.

Günümüz teknolojisinin başlangıcını 1760'lar İngiltere'sinde bulabiliriz. Sanayi devrimi olarak adlandırılacak bu değişim "İngiliz devrimi" olarak da bilinir. 1760 İngiltere'sinde günlük hayatı kolaylaştıran bir dizi değişiklik (su çarkının geliştirilmesi veya yük taşımak için, Marsley dükünün yaptırdığı kanallar, buhar makinası vb.) bu değişimi başlattı.

İngiltere'de başlayan bu değişim, aslında yeni bir insanın da habercisidir. Yeni çağın insanı, aristokrasiye, doğuştan gelen değerlere karşıydı. Aklına, çalışmaya, kendine güveniyordu; gözünü geçmişe değil, geleceğe çevirmişti. "Yeni çağı yapan ileriye dönük, güçlü, kendine güvenen, güvenilir ve geleceğe yürüyen insanları, bir başkasından çok, Franklin temsil eder."⁵ Franklin gibi insanların, akla dayalı bilgiye karşı ihtirasları vardı. Doğa güçlerini tanımak, ona yön vererek insan yaşamının maddi imkanlarını geliştirmek istiyorlardı. Eski çağların nakle ve vahye dayalı bilgilerini benimsemiyorlar, bunların karanlığı, despotizmi ve yoksulluğu yarattığına inanıyorlardı. İnsanları karanlıktan, yoksulluktan, bağımsızlıktan, despotizmden kurtarmak için aklın

⁵ Jacob BRONOWSKI, *İnsanın Yükselişi*, Çev. Aykut Göker, V yay., Ankara-1987, s. 105.

süzgecinde ve onayından geçmeyen hiçbir şeyi benimsememeye ve önlerinde bulunan şeyleri kendi gözleriyle tanımaya ve onu ihtiyaçları yönünde değiştirmeye kararlıydılar. Önlerinde büyük bir hazine yatıyordu (O güne dek kullanılmamış).

Bu çağın insanlarıyla beraber bilim kavramında değişti. O güne değin bilim denilince varolanları araştıran, hakikatin temellerini ortaya çıkarmaya çalışan bir etkinlik anlaşılmaktaydı. Antik Yunan'daki bilgi sevgisinin bir uzantısı olan bu anlayış yeni bir anlama büründü. Artık amaç dünyayı anlamak değil, değiştirmektir. Artık nesneler anlamlı, gizemli, dokunulmaz değil; ulaşılabilir, açık, işlevsel bir hal alabiliyordu. Böylece nesnelere yüklenen metafizik kavramlar yerine matematiksel ve fiziksel kavramlar ikame edildi.

Bilimin verileriyle yönlendirilen çağdaş teknoloji nesnelere ne yapmak istemekteydi?

I.1.c. TEKNİK – NESNE İLİŞKİSİ

Teknik nesneye yönelir ve onu biçimler ve bu biçimlere insan istek ve ihtiyaçları doğrultusundadır. İnsan alet kullanarak çevresini biçimlendirir, insanileştirir. İnsanlığın başlangıcından bu yana teknik aletler vardır. Teknik aletler tarihin birçok devresinde farklılıklar, çeşitlilikler ve gelişmeler göstermiştir. Ama günümüz teknolojisi (tekniği) tarihin daha öncelerindeki dönemlerinden çok farklı bir özellik gösterir. Daha doğrusu günümüz tekniğinin anlamı da tekniğin nesneye(doğaya) bakışı da değişmiştir.

Günümüzden önceki çağlarda teknik temel insan ihtiyaçlarını karşılayacak (korunma, barınma temel besinlerin üretimi) şekilde basit olarak biçimlendirilmiş ve uzun süre değişmeden kalmıştır. Teknik aletlerin üretimi de kullanımı da usta çırak ilişkisi içinde geleneksel yöntemlere bağlı kalarak toplumdaki belirli kişilerin elinde devam etmiştir. Bu manzara günümüze gelene kadar çok değişmiştir. Günümüzde

teknoloji temel ihtiyaçların çok üzerinde, hatta ihtiyaç olup olmadığı tartışılacak nesneleri üretmektedir. Teknolojik rnler kişilerin elinde değil, sıkı örgütlenmiş toplumsal kurum ve kuruluşların güdümünde, denetiminde bulunmakta; kişiler değil koordineli çalışan gruplar üretimi ve kullanımı gerçekleştirmektedir. Günümüz teknolojisini belirleyen altı çizilerek söylenmesi gereken öğe bilimdir. Bugün teknoloji bilimin belirlenmesi içinde gerçekleşmektedir.

Geleneksel (konvansiyonel) teknik, nesneleri biçimlerden bile nesnenin kendisini soyutlamamış, ne ise o olarak görmeye devam etmiştir (Taş, ağaç, toprak, vb). İnsanlığın animist dönemlerinden beri doğa, gizemsel, derinlikli, büyüleyici, korkutucu bir şey olarak görülmüştür. Doğa ile insan arasında indirgenemez bir boşluk bulunuyordu. İnsan onu ne kadar anlar ise anlasın onu tam anlamıyla saramıyor, doğa ondan hep belli bir uzaklıkta bulunuyordu. Doğanın bu sayėı duyulan dokunulmazlığı geleneksel teknik içinde geçerliydi. Ne kadar nesneleri kendi içinde değiştirirse değiştirsın onun ele geirilmezliği, uzaklığı devam ediyordu. Nesnelerin (doğanın) bir ruhu vardı ve bu onu ele gelmez kılıyordu.

Günümüz teknolojisi nesneyi kendi isteği doğrultusunda biimleyebilmek için onu mekanikleştirmek, bütün derinliği ve gizemliğini, byleyiciliğini yok sayarak, matematik ve fizik yasalarına indirgemiştir. Böylece nesne tam anlamıyla ele geçirilebilir, denetlenebilir ve biçimlendirilebilir bir şey olmuştur. Nesnenin dokunulmazlığı kalkmıştır, matematik ve fizik yasalarıyla doğa tek tipleştirilmiştir. Nesneler kendi başkalarına anlamları olan şeyler olmaktan çıkıp soyutlamalar sonucunda sayılar ve formüllere indirgenmiştir. Aynı yasaların belli kavramlarının çeşitli şekilleri olmuşlardır. Suyun, kömürün, rüzgarın kendi başına anlamı değil, örneğin bir enerji kaynağı anlamı ne çıkmıştır. "...İngiliz devrimi, gücü keşfediyordu Doğadaki enerji kaynakları araştırıldı: Rüzgar, güneş, su buhar, kömür ve birdenbire bir soru somutlaştı: Hepsi niçin bindi? Aralarında varolan ilişki neydi? Bu daha önce hiç sorulmamıştı. O zamana kadar bilim doğayı, sadece olduğu gibi araştırmakla –keşfetmekle– ilgilenmişti. Ama şimdi, enerji sağlamak için doğayı dönüştürmek ve bir

enerji türünü diğerine çevirmek gibi modern kavramlar bilimin öne çıkan konuları olmuştur. Özellikle ısıнын bir enerji biçimi olduğu ve sabit bir değişim oranıyla diğer enerji biçimlerine dönüştürülebileceği açıklık kazanmıştı.”⁶ Doğanın tek tipleştirilmesi zamanla insanda yansıyacak, insanda nesneler diyarına katılacaktır. İnsan artık duyan, düşünen, duygulanan bir varlık olarak görülmek yerine bilim için belli durumlarda belli tepkiler veren bir “şey” olacaktır. Siyaset için kamuoyu araştırmalarında seçim sisteminde bir sayı bir, oran, tüketim toplumun bir üyesi olarak tepkileri denetlenebilir, yönlendirilebilir, bir birime indirgenecektir. Bilim yönlendirmesi içinde teknoloji nesneleri dondurmak, çözümlemek, denetlemek ve dönüştürmek istemektedir. Nesne, evren içindeki bütünlüğünü kaybetmiş, yalıtılmış, kendi gerçekliğinden koparılıp insanın soyutlamalarında şekillendirilebilir bir şey haline gelmiştir.

Günümüz teknolojisinin bilimin güdümünde olduğunu ve bilimin anlamının Antik Yunan’daki anlamından çok farklı olduğunu söylemiştik. Bu değişimi kısaca, anlatmaktan denetlemeye geçiş olarak söyleyebiliriz.

I.1.d. TEKNİĞİ ORTAYA ÇIKARTAN SÜREÇLER

“ Belki de teknik akıl kavramı bizzat ideolojidir. Tekniğin salt kullanımı değil , bizzat kendisi de (doğa ve insan üzerinde) iktidardır. Yöntemli bilimsel, hesaplanmış ve hesaplayan iktidar...iktidarın belirli amaçları ve istemleri (interesse) tekniğe ancak sonradan ve dışarıdan empoze edilmiş değillerdir- onlar bizzat teknik aygıtın yapısına dahildirler, teknik her defasında tarihsel-toplumsal bir tasarımdır; ve onda bir toplumun ve ona hükmeden istemlerin insanlara ve şeylere ne yapmak istedikleri yansıtılmıştır...”⁷ Anlamaktan denetlemeye geçiş aslında Batı kültürünün başından beri var olan bir isteminden kaynaklanır: Dünyayı korkulardan arınmış, bilinebilir ve gittikçe

⁶ BRONOWSKI, s. 109.

⁷ Jürgen HABERMAS, *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*, Yapı Kredi yay., İst 1993, s.32

denetlenebilir bir mekan yapma isteği. ⁸Frankfurt okulu* üyelerinin çokça üzerinde durdukları bu Doğa ve İnsan üzerinde tahakküm isteği, okul üyelerince eski Antikiteye kadar da (Diyalektik imgelem) dayandırılmaktaydı. “Ve Allah insanı kendi suretinden yarattı. Onları erkek ve dişi olarak yarattı ve Allah onları mübarek kıldı ve Allah onlara dedi: Semereli olun ve çoğalın ve yeryüzünü doldurun onu tabi kılın ve denizin balıklarına ve göklerin kuşlarına ve yeryüzündeki hareket eden her canlı şeye hakim olun.”⁹

Bu denetleme isteğinin kökenleri Batı düşünce tarihinde eski Yunan’a dek giderek görmek mümkündür. Eski Yunan’dan beri Batı felsefesi, varoluşun düzenini anlamaya bunun bir benzerini çıkarmaya çalışmıştır. “Felsefe temelli Batı düşüncesi, bir yandan gerçekliğe uygun olması istenen bir evren tasarımı ortaya koyma denemesi; öte yandan böyle bir tasarıma ne oranda ulaşılabilirdiğinin eleştirel yönden denetlemesi arasındaki gerilim ortamında serpilip gelişmiştir.”¹⁰ Batı felsefesi gerçekliğin ne olduğunu, varolanların içinde daimi olarak neyin olabileceğini sürekli olarak kendine sormuş ve çeşitli yanıtlar vermiştir. Bütün felsefeler total olarak dünyayı, gerçekliği ve bunun düzenini ortaya koymaya çalışmışlardır. Böylece dünya daha bilinir bir yer olacaktır. Bu düzenden insanlar belli davranış normları da çıkarabileceklerdir. Bu güvenlik içinde olmanın bir yoludur.

Martin Heidegger, *Tekniğe Dair Bir Soru* adlı kitabında bunun benzeri bir sonucu vermektedir. Buna göre Grekler başta mevcut olan her şeye dolaylımsızca yanıt

⁸ Max HORKHEIMER, Tehedor W. ADORNO, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev.Öğüz Özügül, Kabalcı yay., İst.1995 s. 22.

* **Frankfurt okulu:** 1923 yılında Frankfurt’ta kurulan; 1933 yılında Almanya’dan sürgün edildikten sonra, Amerika’ya yerleşen , fakat daha sonra 1950’li yılların başında, Frankfurt’ta yeniden kurulan Sosyal araştırma Enstitüsü çevresinde toplanan kimi önemli düşünürlerin meydana getirdiği çağdaş akım ya da harekete verilen ad. (CEVİZCİ,a.g.k.)

⁹ *Tekvin-Doğuş-“Mahlukatın Yaratılışı”*, Bab 1, Ser Ofset, İst. 1984, s. 4

¹⁰ Taylan ALTUĞ, *Modern Felsefede Metafiziğin Elenmesi ve Yol Açtığı Bilgi Kuramsal Sorunlar*, Ege Üniv. Edebiyat Fak. yay., No:50, İzmir-1989, s. 7

vermeye çalışmışlardır. Grekliler Yeniçağ felsefesinin özneyi* merkeze koyan düşüncesine yabancıydılar. Onlara göre karşılaşılan her şey *mevcut-olandır*. *Mevcut-olan*, *Mevcut-olmayandan* çıkar. O öne çıkmış bir şeydir ve insanda bu öne çıkmaya katkıda bulunur. Düşünme bir şeyin öne çıkmasına katkıda bulunmak, varlığın* öne çıkmasına yardım eli uzatmaktır.

Greklilerin mevcut olan her şeye dolayımızca karşılık vermeleri, var olanı olduğu gibi karşısında olmasına olanak veren tavrından kaynaklanır: Grekler mevcut olanı anlamak, betimlemek istemektedir. Ama onlara göre her dönemde yeni bir mevcut olanla karşılaşılır. Filozof kişi karşısına çıkan bu gerçekliğin bir benzerini kendinde kurmaya çalışır. Greklere göre özne doğadır, karşılaşılan şeydir. Nesne ise kendileridir. O yüzden doğa konuşur onlar duymaya çalışırlar. Onlar “mevcut-olan”ı “öne-çıkan”ı seyretmeyi öncelikle ele alırlar. Teori sözcüğü Yunanca Theora’dan gelmektedir ve bu sözcük eski Yunanda izlemek. Seyretmek anlamına gelmektedir. Grekler-bu “mevcut olan”ı seyrederek ona dolayımızca yanıt verirler.

Martin Heidegger Greklilerin burada kalmadıklarını düşünmektedir: Grekler varlığını anlama çabasından onu denetlemeye çabasına geçiş yapmışlardır. Onlar gerçekliğin ne olduğunu kavramaya çalışırken onun için daimi olanın ne olduğunu bulma çabası içine girmişlerdir. Bunu yapmakla Grekler varlıktan uzaklaşmış, olagelen şeyi anlamaya çalışırken, onu denetlemeye kalkmışlardır. Modern teknikte işte bu denetleme girişiminden doğmuştur.

* **Özne:** Özne terimi Aristoteles’te, sonrada Ortaçağ’da töz anlamında kullanılır; ancak 17.yüzyıldan beri bugünkü anlamını kazanır, ruhbilim ve bilgi kuramı açısından “ben” anlamı alır: kendini ben-olmayanın, nesnenin (object’in) karşısında bulan, karşısına koyan; ya da karşısına konduğu, kendini karşısında bulduğu nesneye bilme ve eyleme ereği ile yönelen birey. Ruhbilim açısından: Ruhsal yaşantıların taşıyıcısı, düşünen, tasarımıyan, bilen, duyan, isteyen ben. Bilgi kuramı açısından: Bilen, bilmeye yönelen, ama kendisi bilgi nesnesi olmayan varlık. (Bedia AKARSU, Felsefe Terimleri Sözlüğü, T.D.K. yay., Ankara 1975.)

* **Varlık:** Varolan her şey tarafından paylaşılan bir özellik veya fiziki dünyanın üstünde yada ötesinde var olan bir nesne ya da alan için kullanılan varlık deyimi, aynı zamanda, varolan herşeyin, Varlık özelliğine sahip olmaktan ya da Varlıkla belli bir ilişki içinde bulunmaktan dolayı üyesi olduğu cinsi, ifade eder...Varlık kavramı, farklı filozoflarda, farklı anlamlar kazanmıştır. (CEVİZCİ, a.g.k)

Hıristiyan Batıda bu denetleme işi teknolojik evren tasarımında devam edecektir. Hıristiyan teknolojisi Tanrı merkezli evren tasarımıyla her şeyi yerli yerine sıkı sıkıya bağlayarak, güvenlik arayışını sonuçlandırır. Artık insanlar için güvenlikte olmak için gerekli davranış normlarını içeren bir yapı bulunmaktadır.

Ama bu güvenlik ağı, Aydınlanma filozoflarının hurafeye karşı verdikleri savaş sırasında parçalanır. Teknolojinin tavsiye edilmesiyle birlikte ortada kalan güvenlik arayışı kendine yeni bir yol bulur.

Batı felsefesi yeni güvenlik ağını düşüncenin kendisi içinde bulacağına kendisini inandırır.¹¹ İnsan düşüncesiyle, kendi gücüne dayanarak doğanın düzenini kavrayabileceğini ve giderek onun efendisi olabileceğini kendisine inandırır. Böylece insan doğayı bir düşünce nesnesi olarak karşısına alır. O artık Greklerde olduğu gibi doğanın içinde değil karşısındadır. Artık insan doğayı kendi anlığında kuracak, inşa edecektir. İşte modern bilim bu öznenin inşasıdır.

¹¹ Martin HEIDEGGER *Tekniğe Dair Soru*, Çev. Doğan Özlem, Afa yay., İst. 1997, s. 3

Buradan Batı felsefesi yeni bir akıl tanımına varmıştır *öznel akıl*.¹² Öznel akıl, akli sadece özneye ait bir nitelik sayar. Nesne ise, düzensiz karışık bir yığındır. Aklın görevi bu yığını ayrıştırmak, sınıflandırmak ve kullanmaktır. Öznel akıl parçalayıcı, analitik ve biçimseldir. Şeylerin dış biçimleriyle, görünüşleriyle ilgilenir ve kopuklukları temel alır. Öznel akıl amaçlara ulaşmak için araçların yeterli olup olmadığına bakar. Bir hedefin herhangi bir öznel kazanç ya da çıkardan bağımsız olarak, kendi başına taşıdığını sezdiğimiz erdemleriyle akla uygun olabileceği düşüncesi, öznel akla tümüyle yabancıdır. Öznel akıl bir düşünceyi yada-nesneyi, nesnenin veya kavramın kendisini dikkate almadan sadece kendi amacıyla bağlantısı içinde bakar.

Batı uzun süre bu akıl tanımının tüm tersi düşünceyi benimsemişti. Bu görüş, akli yalnız bireyin zihninde değil, nesnel dünyada da varolan bir kuvvet olarak görüyordu. Bu görüş insan ve davranışları da içinde olmak üzere tüm varlıkları içine alan bir sistem oluşturmak istiyordu. Bireysel davranışlarının ölçütü sadece insan ve amaçları değil, bu bütünün nesnel yapısıdır. Bu akıl biçimi, öznel akli da içine alır ama onu evrensel rasyonelliğin kısmi parçası olarak görür.

Bilimin yönlendirmesindeki teknik işte bu modern öznenin bir kurgusu, inşasıdır. Bilim adamı doğayı gitgide daha bilinebilir bir yer yapmak için araştırır. Fakat bunu yaparken varlığın çok yönlü mevcudiyeti içinde onunla kendini bağıntılamaz. O doğa ile dolayimsız bir ilişkiye girmez. Ortak doğanın içinde değildir. Bilim adamının doğası, öznenin bir inşasıdır. Bilim adamı şeyleri oldukları gibi olmalarına izin vermez. O şeyleri yakalar, nesneleştirir ve kurar. Modern teori, reel-doğanın tuzağa düşürücü ve güvence altına alıcı bir rafine edilişidir.¹³ Modern bilim adamının ilk örneği Galileo'dur. "... düşünce süreci ilk kez Galileo'nun, hareketin ne olduğu değil, nasıl olduğunu ve nasıl ölçülebileceğini sormasıyla yeni bir etkinlik alanına açıyordu. Yönteme (ölçme) dayalı bilimsel etkinlik gerçekliğin ölçülebilir yönüyle bilinmeye başlanması, doğaya

¹² Max HORKHEIMER, *Akl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak, Metis yay., İst. 1986, s.75

¹³ HEIDEGGER, *Tekniğe Dair*, s.5

yaklaşımında yönteme dayalı eleştiriyi getiriyordu.”¹⁴ Zamanla yönteme dayalı bilme etkinliği tek gerçek bilme etkinliği olarak kabul edilecek ve bunun dışındaki tüm çabalar tavsiye edilecektir. Nesnel akıldan, öznel akla geçişle beraber bir doğa tasarımıyla yeni bir doğa tasarımına geçilecektir. Bu geçiş 17. yüzyılda mekanik doğa tasarımıyla sonuca ulaşır.

17 yüzyıllık mekanik doğa görüşünden önce, doğa ile insan arasında doldurulamaz bir boşluk ulunmaktaydı. İnsan ne kadar onu kavramaya, betimlemeye çalışırsa çalışsın doğa hep insandan belli bir uzaklıkta durmakta; insan ona tam nüfuz edememekteydi. Doğa korkulduğu kadar, hayran olunan gizemli, derinlikli bir şeydi. Doğanın, içine insanı da alan bir ritmi aklı vardı. Rönesans bu iki tasarım, iki dönem arasında bir geçiş dönemidir. Bu dönem insanı yarı bilim adamı yarı büyücü, yarı şairdir. Bununla beraber Rönesans insanı halen kendini doğanın dışında düşünmez.¹⁵ Doğa halen bilinen değil hayran olunan bir şeydir. Bu hayranlık onları “bilme” isteğinden uzak tutar. Bu yüzden Aristoteles fiziğinin yerine yeni bir fizik aramakta acele etmediler. “16. yüzyılın doğa imajı henüz, Descartes’da net olarak ortaya çıkacak olan bilen özne ve onun tasarımının konusu olarak dünya kavramlarını oluşturmuş değildir.”¹⁶

Ama doğaya hayranlık yavaş yavaş dağılacak ve yerine 17. yüzyılın mekanik doğa tasarımı gelecektir. Galileo’nun yayınladığı gözlem sonuçları sonunda Ay’ın yüzeyinde dağlar, vadiler, kraterler olduğu belirlenmiştir. Böylece Ay gökyüzü Tanrısal bir mekan olmaktan çıkmıştır. Ay sözcüğü günümüzde bazı şiirlerin arasında eski anlamlarını çağrıştırmaktadır. “... Sonuç olarak, yine de Doğa 16. yüzyılda sahip olduğu Tanrıçalık mertebesinde 17. yüzyılda daha önce hiç uğramadığı bir düşüşe uğrayarak bir makine haline gelecektir. 17. yüzyılda yer alan bu düşüş sonucu o, insanın

¹⁴ ALTUĞ, *Modern Felsefe* ..., s. 7.

¹⁵ Tulin BUMİN, *Tartışılan Modernlik*, Yapı Kredi yay., İst. 1996, s. 18

¹⁶ BUMİN, a.g.k., s. 17.

kullanımına, sömürüsüne açık, sırlarına sonuna kadar erişilebilir bir konu haline dönüşür.”¹⁷

İnsanın doğayı gizemlerinden arındırması, insan yararına sonuna kadar dek açılmış, kendi isteği doğrultusunda denetim altında tutulabildiği bir alan olarak düzenlenmesi doğayı kendinden yabancılaştırarak mümkün olmuştur.

“Doğa ana tasarımının yerine kendisi karşısında kayıtsız, kendisine hiç benzemeyen, özerk bir varlık olarak doğa tasarımı geçirmektedir. Bu makine simgesi, doğanın özneye yabancı, ona hiç benzemeyen bir şey olarak anlaşılmaya başladığının göstergesidir. İnsanın, Descartes’in deyişiyle “doğanın efendisi ve sahibi” olmasına karşılık olarak ödediği fiyat budur.”¹⁸

Doğanın denetlenebilmesi onun soyutlamalar içinde belli davranışları yapan bir makinaya dönüştürülmesiyle mümkündür. Böylece doğa etki-tepki zinciriyle birbirine bağlı davranışı bilinebilir ve denetlenebilir bir yer alabilmiştir. İnsanın böyle davranması mümkün olmadığına göre insan doğadan tamamen farklı bir düzlemde bulunmalıdır. Böylece 17. yüzyıl düşüncesi insanı doğadan çıkaran dualist* bir felsefeyi benimseyecektir. 17. yüzyıl felsefesinin teknik karşısındaki tutularıyla, Antikite’nin tutumu tamamen farklıdır. Antikite’de insanın en yüce ereği seyretmektir. Bu seyir insan ruhunu eğitir kendini ve dünyayı bu seyirsel etkinlik insan ruhunu ve düşüncelerini eğitip geliştireceği zamanı boşa harcamaktır. Oysa 17. yüzyıl bunun tam tersidir. Felsefenin amacı doğayı izlemek değil, onu yenmeyi, kullanmayı öğrenmektir. Kullandığımız disiplinler doğaya nüfuz etmeye ve insanın yararına ve isteğine göre onu dönüştürmeye yaramalıdır.

¹⁷ BUMİN, a.g.k., s. 19.

¹⁸ BUMİN, a.g.k., s. 24.

* **Dualizm:** Herhangi bir alanda birbirlerine indirgenemeyen iki karşıt ilkenin varlığını ileri sürme (Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982)

İnsan etkinliğinin ağırlık noktası tinsel alandan tensel alana kaymıştır. Artık kavranmak duyumsamamak, anlam değil, dönüştürmek, denetlemek gibi kavramlar öne çıkmıştır. “Filozofların teknik karşısındaki ilk tutumu olan ve Antikite’de gözlemlenen “umutsuz ve vazgeçiş”i modern dönemde coşkulu ve özlem dolu bir arayış ve yaratım süreci, günümüzde ise umutsuz bir katlanış izler... Filozofları asıl ilgilendiren üretimse işlevi açısından makine teknik bir gerçeklik olarak makine değil, her zaman sosyal ve insansal bir gerçeklik olarak makine olmuştur... 17. Yüzyılda ilk kez akılsal olan deneysel olana, *teoria praxis*’e onu değiştirip, dönüştürüp yeniden makinalar şeklinde yapılandırmak üzere sızmakta ve matematiksel fizik doğmaktadır.”¹⁹

İnsanın işlevsel bir etkinlik isteği içinde doğanın denetlenmesi makina doğa haline getirilmesiyle sonuçlanmıştır. İnsan bunu doğadan kendini yabancılaştırarak mümkün kılmıştır. İnsan doğa üzerindeki tahakkümünü ancak böyle haklı kılabilmiştir. Doğa gizemli, büyüleyici ve akıl dolu bir alandan, makine haline getirilmesiyle sömürüye açılabilmiştir. Artık Aristoteles’te olduğu gibi insan ve doğa arasında bir süreklilik ilişkisi bulunmaktadır. İnsan kendine makina doğa ile Tanrı arasında bir yer vermiştir.

17. yüzyıl Tanrı inancı ile (özgür insan ile) makine doğa tasarımını (sömürüye açık denetlenebilir) bir arada yaşayan dualist bir düşünceye sahiptir. Bu iki düşüncenin sonsuz bir aradalığının kuramsal biçimini Descartes ortaya koymuştur.

Descartes’in amacı bilim ile dini (teoloji) karşı karşıya getirmeden varlıklarını sürdürebilmesini sağlamaktır. Kartezyen* devrim denilen şeyle bu sağlanmıştır. Yani, düzen, eylem ve aklın birliği, Descartes bununla beraber netliğe kavuşan bir şey daha

¹⁹ BUMİN, a.g.k., s. 26, 33.

* **Kartezyenizm:** Kartezyen geleneğe Decartesçı gelenek denmektedir. Bu gelenek Descartes’in zihin/beden ya da özne/nesne dikotomisinden hareketle, ontolojik açıdan realist ve doğalcı bir tavır benimserken, pragmatist ve evrenselci bir yaklaşımla doğa bilimlerinin genel geçer, kesin ve değişmez yöntemini temele alıp, yasa ya da kural koyuculuğunu benimser. Kartezyen gelenek, öte yandan doğa, insan ve toplum konusunda determinist ve mekanist bir anlayışı savunup, bilimin amacının açıklama ya da daha ziyade nedensel açıklama olduğunu dile getirir. (CEVİZCİ, a.g.k)

vardır: Modern özne *Descartes*'e değin, insan anlığı evrenin düzenine bağılı olarak konumlanmaktadır... Bu düşünce içinde insan zekasının kendi gücüne dayanarak yöntemli kuşkunun özenle hazırlandığı yolda, bir düzeni keşfedebileceğı ve giderek doğanın efendisi ve sahibi olabileceğı bir felsefi çerçevenin oluşturulması anlamına gelir.²⁰

“O halde *Descartes*'in felsefesini her şeyden önce bir yöntem bilinci olarak tanımlayanlar, *Brehier*'e göre haklıdırlar. O *Laberthonniere*'in ileri sürdüğü gibi “ayırıcılık” (dünyadan ayrı insan) ruhunun değil, bütün konularda kendine özdeş kalan aklın, konusunu kavrayış koşullarının birliğı, düşüncesinin temsilcisidir. *Laberthonniere*'e göre ise yöntem, bu ayrı töreler tözleri (Dünya, Tanrı, İnsan) birleştirilemez; çünkü aslında; onların ayrılığını temellendirmek amacıyla biçimlendirilmiştir. *Brehier*, *Laberthonniere*'in böyle düşünmekle *Descartes*'i kartezyenizm–öncesi bir açıdan değerlendirdiğini düşünür kuşkusuz, *Descartes*'in peşinde koştuğı tinsel birlik, *Laberthonniere*'in dilediğı gibi, sonsuz tinin bağıında Tanrı sevgisi dolayımıyla birleşen sonlu tinlerin birliğı değil, doğaya ve kendi içimizdeki doğaya olan tutkularımıza hakim olmayı amaçlayan tinin yöntem dolayımıyla elde edeceği birliktir. Yani birlik, Tanrı olsun, şeyler (konular) olsun, zihnin yöneleceğı hedeflerde değil, bu çaba içinde olan sonlu tinin izleyeceği yolda ve onun ilkelerindendir.”²¹

Böylece *Descartes* modern öznenin kurumsal çerçevesini çizer. “*Descartes*... herşeyi ait olduğı yere zincirlerle bağlayan bu düzenin yerine düzenin (hem düşüncede hem de eylemde) mimarı olarak insanı geçirmesi bütün bir modernlik serüvenini başlatan devrimdir.”²²

Descartes insanı her şeyin kavrayıcı olarak yüceltmesi, ona bu hakkı veren düşüncesi doğanın, tarihsel kurumların nene durumuna indirgenmesine yol açar. Ama *Descartes* doğanın makine olarak tasarlanmasını özneye bulaştırmaktan özenle kaçınmıştır. “*Descartes* doğanın bin mekanizma olmasının ruhu ilgilendirmediğini söylemektedir. *Descartes*, iki (dualiste) ontolojisi, ruh ve maddeyi birbirine indirgenemez, apayrı yasalara uyan iki varlık türü olarak tanımlayan metafiziğıyle

²⁰ BUMİN, a.g.k., s. 44.

²¹ BUMİN, a.g.k., s. 46.

²² BUMİN, a.g.k., s. 49.

doğanın içinde hiçbir erekselliği barındırmayan yasalarının, ruha kendi erdemleri ve Tanrı konusunda hiçbir şey öğretemeyeceğini söyler.”²³ Maddenin mekanik yapısından ve yasalarından ruhla ilgili sonuçlar çıkarılmamaktadır.

17. yüzyıla kadar metafizik evren tasarımları içinde Doğa ve insan bir arada aynı gerçekliği paylaşmıştır. Bu yüzyıldan itibaren kaderleri ayrılacak, aralarındaki sürelilik ilişkisi kopacaktır. Artık nesne ruhsuz, amaçsız, zorunluluk yasaları içinde hareket eden bir yığın insan özgür, arzulu ve hükmeden olacaktır.

Ama modernizm serüveni burada kalmaz Descartes’in özenle birbirinden ayırdığı nesne ve özne ikiliği, zamanla zorunluluk yasalarının insana yansıtılmasıyla devam edecektir. Maddenin bilimleri fizik ve matematik iken, hesaplanabilirliğin, ölçülebilirliğin içine, insan, sosyoloji, psikoloji gibi bilimler vasıtasıyla girecektir. Günümüz insanı hem bu bilimlerin, hem de kitle kültürü üreten aygıtların, grupların vasıtasıyla manipüle edilebilir olmuştur.

Batının sürecinin bir noktasında bir başa düşünür karşımıza çıkar: Spinoza. “Aslında Spinoza’ya göre, onun döneminde varolan dünya görüşlerinin ortak olarak içinde yer aldıkları anlam utkunun anahtar kavramı, özgürlüktür. O dinsel, ahlaksal, yada politik tüm kurumların bir yanılsamayı, özgürlük yanılsamasını paylaştıklarını düşünür.”²⁴ Spinozaya göre özgürlük bir yanılsamadır ve bu insanın bilgisizliğinden saf dilce buna inanmak istemesinden kaynaklanır. Özgürlük eleştirisinin yanında iki kavram daha eleştirilir Spinoza tarafından: İstem ve ereksellik. “... insanlar kendi davranışlarının belli ereklere sahip olduklarının kanısındadırlar. Özgür istemiyle saptadıkları ereklere gerçekleştirmek üzere eylediklerini düşünen insanlar, kendilerine ilişkin olarak besledikleri bu yanılsamayı doğaya ve Tanrıya da yansıtırlar”²⁵ Bu kavramdaki yanılsamalar da bilgisizlikten kaynaklanır. Spinoza’ya göre doğada

²³ BUMİN, a.g.k., s. 36.

²⁴ BUMİN, a.g.e., s. 69.

²⁵ BUMİN, a.g.e., s. 69.

nedensiz bir şey yoktur, ötesinde doğadan öte başka bir şey de yoktur. “Doğada nedensiz ve doğadan başka bir şey yoktur. Sıkı bir belirlenimciliğin egemen olduğu varlık alanında, insanın bu açıdan herhangi bir ayrıcalık sahibi olduğunu düşünmek saçmadır. İnsan kendi istek ve içtahalarını bilmekte, ama belli bir sayı istemenin gerçek nedenlerini bilmemekte, bu yüzden de özgürce, nedensiz olarak istediğini sanmaktadır.

İkinci olarak insanların davranışlarını yöneten ilke olarak yararlılık ilkesi birinci ilkeyle, yani özgür istem ilkesiyle birleşerek doğayı iki düzleme ayırır: Erekler ve amaçlar... insanların kendilerinde ve çevrelerinde kendileri için yararlı olanı elde etmek elverişli pek çok araç bulunmaktadır... insanlar bütün doğal şeylerin bir şey için bir araç olduğunu düşünmeye başlar. Araç olan şeyler, kendi kendilerini biçimlendirmiş olmayacaklarına göre, bu araç-erek basamaklarının tepesinde çok güçlü bir yada birkaç varlık bulunmaktadır.

Sistemin üçüncü ve son terimi olarak Tanrı’yı düşünen insan, yine kendi hakkında sahip olduğu yanılsamayı ona yansıtmaktadır: Tanrı, insan gibi bir özgür istem sahibidir...”²⁶

Böylece Descartes’da varolan zorunluluk alanı makine-doğa ve onu karşısındaki özgür istem sahibi insan ikiliği Spinoza’da ortadan kalkar, bir araya gelir. Ama nerede? Daha önceki animist dönemlerde yada metafizik evren tasarımlarında bir arada bulunan insan ve doğa beraberliği bu kez Spinoza’da doğa yasalarının sıkı belirlenimciliğinde birleşir. Artık insan da doğa gibi belirli koşullardan belirli tepkiler veren bir makine konumuna indirgenmiştir. “Böylece içinde, Tanrı için olsun insan için olsun, hiçbir ayrıcalıklı, aşkın (Transandant) düzleme yer vermeyen, ilkesi içkinlik olan bir doğa tasarımının kuramsal çerçevesini çizer. Bu çerçevede insan, tıpkı diğer doğal varlıklar ve onun ruhunda olup bitenler de tıpkı doğal olayları gibi soğukkanlı bilmenin konusu

²⁶ BUMİN, a.g.k., s. 69-70.

olacaktı. Kötülük yada günah kavramları bu bağlamda kullanılabilirlikleri kaybederler.”²⁷

İnsan, korkularından kaynaklanan dünyayı gittikçe daha bilinebilir, denetlenebilir giderek hükmedilir bir yer yapma isteği ile önce doğaya yönelmiş, ama burada kalmayıp insanın kendisine yönelerek denetleme isteği hiçbir şeyi dışarıda bırakmayacak şekilde sonuçlanmış gibi görünmektedir. Doğadan sonra insanın da, soğukkanlı bilmenin hesaplamının ve denetlemenin nesnesi haline gelmesinin sonuçları korkunç olmuştur. Hitler Almanya’sında Yahudiler Mendel’in bezelyeleri gibi ayıklanmıştır. Yeryüzündeki dağlar, ovalar, akarsular, denizler dümdüz edilerek ekolojik felaketler meydana gelmiştir.

Aydınlanmanın Doğa’ya bir nesne olarak bakması ve Doğa’ya karşı tavrı, hatta bunun bir uzantısı olarak insana da bir nesne olarak bakması kategorik emperatifin* aşırı biçimselliğine denk düşen bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Hesaplamaya dayanan, araçsallaşmış, biçimselleşmiş rasyonalite kendi mantıksal sonuna kadar ilerlediğinde ise yirminci yüzyıldaki dehşet verici barbarlığa varılmaktadır.²⁸

Tekniğin Doğa ve sonunda insan üzerindeki bu tahakkümü, kültürel bir olgu olan dilde ortaya çıkmıştır. Frankfurt okulu üyeleri bunu dilin nesne üzerindeki yetersizliği olarak tanımlamışlardır. Ad’ın nesneyi karşılamaması Walter Benjamin’e göre; Tanrı’nın sözünün unutulması adlandırıcı olarak insanın yalnızca kendini görmesiyle ortaya çıkmış bir olgudur. Moderniteden önce insan tek adlandırıcı değildir. İnsanı öteleyen, saran, Doğa, Tanrı adının kaynağıdır. İnsan varlığını sürdürmek için, içinde yaşadığı dünyaya uyum sağlamaya çalışıyordu. İnsanın yaşama biçimi, içinde yaşadığı dünyanın doğal ilişkilerinden çıkıyordu. Doğa tüm çeşitliliği ve nitelikleriyle insanda yansıtıyordu.

²⁷ BUMİN, a.g.k., s. 74.

* **Kategorik Emperatif:** hiçbir koşula bağlı olmayan, salt olan; bir eylemi başka herhangi bir eylekle bağlılık kurmadan, yalnızca kendisi için, nesnel zorunlu olarak buyuran, anlamı doğrudan doğruya kendisinde olan buyruk.(AKARSU, a.g.k)

²⁸ Martin JAY, *Diyalektik İncelem*, Çev. Ünsal Oskay, Ara yay., İst. 1989, s. 383

Bu tam da Aydınlanmanın korkusudur. Dünyanın bu çeşitliliği, niteliklerin, figürlerin bolluğu onu denetlenemez, hesaba gelmez bir şey yapmaktadır. Günümüz korku filmlerindeki korkunç doğa figürlerini anımsamak yeterlidir (Jaws, Godzilla, Arılar, King Kong, Kurtlar...). Artık gizli özellikler, hükmeden yada içkin güçler yanılışmasına kapılmadan maddeye egemen olunacaktı. Hesaba katılabilirlik ve yararlılık ölçülerine uymayan bir şey Aydınlanmanın gözünde kuşkuludur.”²⁹ Bu durumda Aydınlanma denetleme isteği gerçekleştirebilmesi için Doğanın hesaba gelmez figürlerinin ve niteliklerin bolluğunu daraltmalı, çeşitliliği aynı adı taşımayanları soyut niceliklere indirgeyerek karşılaştırılabilir bir duruma getirmeliydi. “Figürlerin çokluğu durum ve tasnif edilirse tarih ise olguya, şeyde maddeye indirgenmektedir... biçimsel mantık önde gelen bütünleştirme, biriktirme ekollerinden biriydi. Aydınlamacılar dünyanın hesaba katılabilirliğinin semasına sunmuştur.”³⁰ Böylece dünyanın çeşitliliği soyut niceliklere indirgenerek birlik ve bütünlük sağlandı. Artık Doğada hiçbir gizem ve sürprize yer yoktur.

Aydınlanmanın sık olarak kullandığı disiplinlerden biri de matematiktir. “...Descartes, gençken kendisine okulda öğretilen matematik gibi olağan üstü bir bilim üzerine somut hiçbir şeyin kurulmamış olmasına şaşırıldığını dile getirirken, kurmakta oldukları bilimi, bir mühendis haline getirecek olan matematiksel fiziği düşünmektedir.”³¹ Böylece dil biçimselleşerek, araçsallaşarak dünyanın çeşitliliği içindeki ilişkilerini, anlamını yansıtmaktan vazgeçerek, teknik bir araca dönüşmüş, üretim süreçlerinin bir parçası haline gelmiştir.

²⁹ Max HORKHEIMER, Tehedor W. ADORNO, a.g.k , s. 22.

³⁰ HORKHEIMER, ADORNO,a.g.k, s. 23.

³¹ BUMİN, a.g.k, s. 25.

Adın nesneyi anlatamaması, ad ile nesnenin birbirlerinden kopmasıyla oluşmuştur. Aydınlanma Ad'ı nesneden kopararak bir hile ile³² Adın nesneyi kurmasını sağlamıştır. Tekniğin ve bilimin gelişmesi doğaya böyle bir bakış açısından mümkün olmuştur. Dilde bugün bilim ve tekniğin ihtiyaçlarıyla sınırlıdır. Sözün diğer olanakları, düşünmeden sürekli bir sürgün yaşamaktadır. Benjamin'in sanat eserindeki *halen*in yitimi sözündeki bahsettiği hale yitimiyle, *adın* yetersizliği at başı gitmiştir. Aydınlanma düşünmenin ve dolayısıyla sözün sınırlarını sürekli çizmek istemektedir. Bunun en uç örneği Wittgenstein'in Tractatusunda görürüz.

“Wittgenstein'in özellikle Tractatusu'da çözmeye çalıştığı sorular nelerdi, sorusuna Quinton şu yanıtı veriyor: “Temel sorunun şöyle özetlenebileceğini sanıyorum: Dilin varoluşunu sağlayan şey, dilin olanağı nedir? Dili, Wittgenstein'in onun en önemli amacı saydığı amaç için, yani dünyayı betimleme, olguları dile getirme, doğruları –ya da başarısız kalındığında yanlışları– anlama amacı ile kullanmak nasıl olanaklı olabiliyor.”³³ Wittgenstein dilin düzeni ile dünyanın düzeni arasında benzer bir ilişki olduğunu söylemektedir. “Dünyanın dilde temsil edilebilir olacaksa, çeşitli bir araya gelme olanaklarına sahip bir düzeni, yada dizgisi olması gerektiği görüşü vardır. belirli bir durumda, durumun nasıl olduğu, bu nesnelerin düzenlenme biçimidir. Bunun sonucu olarak da söylemin-yani asıl önemli işlevinde kullanılan dilin özünde, anlamlı bir içeriği, dünyayı oluşturan olgular resimlemesidir.”³⁴ Wittgenstein'a göre dil dünyayı resmetmelidir. Dilsel bir önerme, dünyanın bir parçasının resmidir. Ama önce nesneleri adlandırmalı sonra nesneler arası görünür ilişkileri betimlemelidir. Bunun dışında olan dilsel önermelerin bir karşılığı yoktur ve saçmadır.

“Bu o kadar böyledir ki, Wittgenstein'a göre bir düşünme mümkün olan bir durumu içerir” öyleyse 'Zeus'un sakalları uzundu türünden tümcenin kurulmasına hiç gerek yoktur; çünkü, bu tümcenin imlediği olgular gerçeklikteki herhangi bir şeye tekabül etmez, dolayısıyla anlamsızdır... Yani dil, değer üzerine konuşmaz öyleyse ahlaki ve estetik değer yargıları dilin

³² HORKHEIMER, ADORNO, a.g.k, s. 34-35

³³ Hasan Bülent KAHRAMAN, *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*, Y.K.Y., İst. 1995, s. 77.

³⁴ KAHRAMAN, *Sanatsal gerçeklikler...*, s. 78.

sahici, anlamlı kullanımları sayılmazlar. Şimdi, bu noktada tutulmuş bir dil, en kaba biçimiyle söyleyelim, bir işe yarar mı? Çünkü mugecouinton'a soruyor: Dilin en güçlü kullanımları herhalde yaratıcı sanattaki kullanımlardır; oysa Wittgeinstein'in kuramı dilin bu kullanımlarının açıklanmasına hiçbir yer tanımıyor..."³⁵

Bilimin felsefesini oluşturan mantıkçı pozitivistler de dil konusunda benzer düşünürler. Onlarda anlamlı ile anlamsız ayırt etmek için bir önermenin doğruluğunu, o önermenin olgularla bağdaşmasıyla mümkün görürler. "Sonuçta mantıkçı pozitivism düşüncesinin önerdiği yasal bilgi çerçevesi şöylece konumlanabilir: I) Yalnızca içerikleri erişilebilir araçlarla denetlenebilen (emprik olarak doğrulanabilen) dünya hakkındaki önermeler bilgi adına hak kazanabilirler. II) Bilimlerin ve mantığın (matematiksel) kullandığı yöntemlerden başka hiçbir yasal bilgi edinme yolu yoktur. III) Hem deneyimden bağımsız olarak geçerli olabilen ve hem de olguları herhangi bir biçimde betimleyen önermeler olmaz."³⁶

Böyle bir dil nitelikler, değerler, ahlaki yargılar, beğeniler üzerine konuşmaz. Bu konularda susmak zorundadır. Bu dilin daraltılması, belirli işlevlere indirgenmesinden başka bir şey değildir. Artık dil tekniğin nesne üzerindeki egemenliğinin bir parçası olmuştur. Dil, insan ve toplumsal yaşam gibi tek boyutlu bir hale gelmiştir."³⁷

İnsanın dünyayı daha bilinebilir ve gittikçe daha denetlenebilir ve araçsallaşmasıyla sonuçlanmıştır. Dünya artık kendini, denetleyen şey olarak bize vermektedir. "Aydınlanmanın şeylere karşı tutumu, diktatörün insanlara karşı tutumu gibidir. O insanları, davranışlarını yönlendirebildiği kadarıyla tanır..."³⁸

³⁵ KAHRAMAN, *Sanatsal gerçeklikler...*, s. 80.

³⁶ ALTUĞ, *Modern Felsefede...*, s. 47.

³⁷ Herbert MARCUSE, *Tek-Boyutlu İnsan*, İdea yay., İst 1997

³⁸ HORKHEIMER, ADORNO, a.g.k., s. 25.

I.2. FOTOĞRAF

I.2.a. FOTOĞRAF NEDİR?

Fotoğraf klasik tanımıyla ışığa duyarlı bir yüzeye ışığın ya da belirli türden ışınmaların etkisinden yararlanarak cisimlerin görüntüsünün geçirilmesiyle elde edilen şeydir.

Ama bugün bu klasik tanımları artık geçersiz kılan görüntüleri kaydetme, saklama ve yeniden ortaya çıkarma süreçleri vardır. Artık görüntüler dijital olarak kaydedilmekte, saklanmakta ve açığa çıkarabilmektir. İlk kez 1839'da Sir John F. W. Herschel'in kullandığı fotoğrafı sözcüğü, Yunanca *photos* (ışık) ve *graphien* (çizmek) sözcüklerinden türetilmiştir.³⁹

I.2.b. FOTOĞRAFIN TARİHÇESİ

Fotoğrafçılık 19. yüzyıl başlarında Nicephane Niepce ile Louis – Jucques – Munde Daguerre adlı iki Fransız ve Thomas Wedgwood ile William Henry Fox Talbot adlı iki İngiliz mucidin çabalarıyla gelişti.

Niepce'in fotoğrafçılığa katkısı taş baskıya duyduğu ilgi dolayısıyla oldu. Niepce, bir tür asfalt olan Yahuda bitümünün lavanta yağında çözünürlüğünün ışığa bağlı olarak değişmesinden yararlanarak 1826'da evinin avlusunun bir fotoğrafını çekmeyi başardı.

Profesyonel bir manzara ressamı olan Daguerre, resim taslaklarını, bir ucunda mercek, öbür ucunda elde ettiği görüntüleri karanlık kutuyla buzlu ettiği görüntüleri izleyerek gerçekleştiriyordu. Niepce'in çalışmalarını sürdürdüğü dönemde, o da ışığın

³⁹ Ana Britanica, Cilt 9, s.57

anında etkimesiyle görüntüyü saptama denemeleri yapıyordu. Daha sonra deguerreatype olarak anılan yöntem bu çalışmaların ürünüdür.

1802’de İngiltere’de Thomas Wedgwood, gümüş nitrat sürülmüş kağıt ya da deri üstüne görüntü kaydettini açıkladı, ama görüntüleri sabitleştiremedi. 1835’te gene İngiltere’de William Henry Fox Talbot, sodyum klorür ve gümüş nitrat kullanarak ışığa duyarlı kağıt elde etmişti.

1840’a gelindiğinde Talbot, fotoğraf kağıdının duyarlılığını arttırarak poz süresini kısaltmayı başardı. Önceleri gümüş klorürlü kağıdının birkaç dakika pozlandırması gerekirken, bu süre saniye düzeyine indi. Ayrıca görüntünün belirlenmesi beklemek gerekmiyor, kağıt üzerinde gizli kalan görüntü daha sonra banyo işlemleriyle görünür duruma geliyordu.

Fotoğrafçılıkta devrim yapan gelişme 1851’de cam negatiflerin elde edilmesini sağlayan yol: kollodyum işlemi oldu. Bu işlemlerle cam negatiften fotoğraf kağıdına baskı yapılabilirdi. Ama bu işlemin sakıncası kollodyum kurumadan hemen banyo edilmesi gerekmesiydi.

1871’de kuru buharın bulunması, ışığa karşı duyarlılaştırılmış malzemelerin üretimini başlattı. 1887’de ABD’li rahip Hamibal Goodwin, gümüş bromar emülsiyonuyla kaplanmış selüloit film kullanılmasını önerdi. Talbot, ilk fotoğraf görüntülerini doğrudan gümüş klorürlü kağıt üstüne basıyordu. 1850’de albüminli kağıtlar geliştirildi, ertesi yıl da geliştirme banyolu fotoğraf filmleri yapılmaya başladı. 1873’de gümüş bromürlü jelatin kağıtları üretilerek piyasaya sürüldü. 1930’da negatiftaki gümüş tuzlarının pozitif yayılımı yoluyla aktarılmasına dayalı baskı işlemi, 1938 – 48 arasında kserografi ve 1940’larda da anında (polaroid) baskı tekniği gelişti.⁴⁰

⁴⁰ Ana Britanica, Cilt 9, s.57

I.2.c. FOTOĞRAFIN ANLAMI / AMACI

Fotoğrafın amacı tekniğin amacından ayrılmaz. Teknik evrenin bir parçası olan fotoğraf makinası, teknik dünyaya ne yapmak istiyorsa, o da ayrı şeyleri yapmak istemektedir.

Teknik dünyayı “nasılsa” öyle olmasına izin vermez. Onu kısıtır, dondurur, fizik ve metafizik yasalarına hapseder ve tam olarak kavrayarak onu yere vurur. Kısıtlanmış olarak dünya bir el altında olandır.⁴¹ Elinin içinde, güçlü parmaklarını arasında teslim olan nesneler evrilip çevrilir hale gelirler. Böylece Dünya materyaller, araçlar ve tüketim nesneleri olarak kendini açar.

Teknik dünyanın bir parçası olan fotoğraf makinası bu denetleme işini, görüntüler dünyasında yapmaktadır. Dünya, görüntülerle kısıtılacak, denetlenecek ve dönüştürülecek bir şey olarak anlaşılır.

Fotoğrafın görüntüler dünyasındaki bu işlevi, onun saygın bir bilgi edinme aracı olduğuna dair tarihin bir anında ona verilmiş statüden kaynaklanır. Buna göre fotoğraf makinası, sonuçlanıyor güvenilirdir; bize asla yalan söylemez.

Fotoğraf çekmek, bir şeyin resmini yapmaya benzemez. Resim, yazı, resmedilen, yazılan şeyin, bir temsiliyken – vekiliyken, fotoğraf; çekilen şeyin vekili değil onun bir devamı, izi ya da fotoğrafı çekilen şeyin gerçeğiyle aynı gerçekliği paylaşan bir şeydir. Bu yüzden fotoğraf, fotoğraflanan şeyin kendisiyle karıştırılabilmektedir.

Fotoğraf, fotoğrafı çeken kimseye bir yerde bağlı değildir; çünkü fotoğraf optik ve kimyasal bir süreçtir. Böylece fotoğraftan öznellikten aranmış, tarafsız, nesnel bir

⁴¹ HEİDEGGER, *Tekniğe Dair*, s.5

gözlemci statüsüne oturması sağlar. Bu otomatik bir kaybetme sürecidir. Böylece gerçekliğin en doğru ve yararlı bir şekilde yakalanacağı inancını bize verir. Fotoğraf bu anlamıyla da insanın, insan aklına ve gözüne olan inançsızlığının bir itirafını da ortaya koyar.

Fotoğrafa olan bu inancımız, kabile uygarlığı yaşayan insanların inançlarına tersinden benzemektedir. Kabile uygarlığı yaşayan insanlar fotoğraflarının çekilmesini, kendilerinden bir parçasının yada ruhlarının arada hapsedilmesi olarak algılıyor ve korkuyorlardı. “... Bugün bu toplumda fotoğrafın kendilerinin maddi bir parçası olduğu düşüncesinden gelen ilkel bir fotoğraf makinası korkusunu paylaşan çok az insan var. Ancak bu büyüünün bıraktığı izler var. Örnek olarak, bir sevdiğimizin, özellikle de ölmüş yada uzaktaki bir sevdiğimizin fotoğrafını yırtmaya yada atmaya karşı olan direnişimiz gösterilebilir...”⁴² Biz de ilkelerin yaşadığı yanılsamanın bir benzerini yaşıyoruz. “... Oysa gerçek modern ilkecilik görüntüyü gerçek bir şey saymak değildir, fotoğrafik görüntüler aslında hiç de o kadar gerçek değildir. Bunun yerine gerçeklik giderek fotoğraf makinasının bize gösterdiği gibi görünmeye başlamıştır...”⁴³ Bugün buna benzer benzetmeler etrafımızda sıkça duyabiliriz: *Kartpostal gibi doğa, film gibi bir olay, fotoğraf gibi resim*. Gerçekliği anlama ve kavrama yetilerimize yardım edeceği ve inandığımız fotoğraflar bugün gerçekliğin yerini almaya, dünya sadece onların gösterdiği gibi, gerçek gibi görünmeye başlamıştır.

Fotoğraf böyle bir inanmaya teslimiyeti saf dilce bir yaklaşım olmanın ötesinde, başkaca şeyleri de işaret etmektedir. Fotoğrafın bu saygınlığı ona tarih içinde yüklenmiştir.

Tarihin bu anı burjuvazinin kendi sosyo-ekonomik sistemini kurabilmek için sürekli bir eleştiriyle geçmişi bir yapı bozumuna uğratarak, tüm geçmiş düşünme, kavrama yöntemlerini gözden ve değerden düşürerek, yerine laik dünyanın bir düşünme

⁴² Susan SONTAG, *Fotoğraf Üzerine*, Çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş yay., İst.1993, s. 168.

⁴³ SONTAG, a.g.k., s. 168.

şekli olan bilimsel bilgiyi kaymasıyla ortaya çıkmıştır. Bu döneminde insan bir taraftan kendini sınırlayan eski değerlerden azade olurken bir yandan boşluğa düşmüştür.

Burjuvazinin sosyo-ekonomik sisteminin temelinde yer alan “özne, kendi değerlerinden hareketle yapıp eyleyen monadvari” özne, yalnızdır. Bu yalnızlığın özünde yalıtılmışlığı, belleğini kendi tarihsel birikimini bir arada tutamaması, bu iki birikimden anlamlı bir bütün kuramaması yatmaktadır.

Modern özne, tarihin bu ânında fotoğrafın sunduğu yeni bir tür belleği kucaklar. Artık dünya düşüncelerde bir arada tutulacak bir şey olmayacak, görüntülerde bir arada tutulacaktır. Modern özne belleğini, fotoğrafın belleğine terk eder.

Modernizmle beraber geline nokta gerçelik bulanmış, öyle kökten bir inandırıcılık içinde hiçbir yerde bulunamamaktadır. Bakış açılarının bolluğu, her türlü temsilin düşüncesinin, yönetimin kutsanmasıyla ortaya çıkan karmaşa, gerçeğin ortadan kaybolmasına yol açmıştır. Birbirine çelişik tüm kurumlar ortaya saçılmış aynı düzlemde bize aynı mesafede yer almaktadır. Postmodernizm” bu bellek parçalarıyla oynamaktadır. Bugün “Post-modern dünyanın” metinler arası “bir dünya olduğu söylenir. Şüpheli post-modernistler için bu üzerinde çalışılan her şeyin başka her şeyle ilişkili olduğu anlamına gelir . Şüphelilere göre dünya öyle karmaşık, kaotik ve arapsaçı gibidir ki bütün bu etkileşimleri birbirine bağlayan hatların dolaşıklığını çözmek yada

* **Monad** : Ünlü Alman filozofu Gottfried Wilhelm von Leibniz’in metafiziğinde basit, başka bir şeye indirgenemez ve yokedilemez birim; evrenin ve evrendeki bileşik şeylerin kendisinden meydana geldiği en küçük birlik, kendi içinde maddi tözlerden farklı olarak, güçler içeren psişik etkinlik merkezi ya da etkin töz.Bir monad, ayrıca, bölünemez, kendisine nüfuz edilemez, teleolojik bir yönelimi olan, kendi kendine yeten, kendi kendine yön veren, maddi olmayan, yer kaplamayan, bireysel bir güç ve eylem merkezi, parçaları olmayan, basit ve ezeli ebedi tinsel töz olarak tanımlanabilir... (CEVİZCİ, a.g.k)

** **Post-Modern**: 1 kültür dünyasının, modern dünya ile ilgili yaygın bir kötümserlik ve televizyon, popüler kültür ve seyahat türünden dikkati, insan yaşamının şimdisi, şu anı dışında kalan tüm dönemlerinden uzaklaştıran araçların yoğunluğuyla belirlenen dönüşümü sonucunda ortaya çıkan kültürel koşulları betimlemek için kullanılan sıfat.2 Post-modern sıfatı, yine transendental kanıtlara, transendental bir bakış açısına karşı çıkan; dakik ve sorunsuz temsil olarak dil görüşünü, tekabüliyetçi doğruluk anlayışını reddeden; tüm zamanlar için geçerli evrensel kategori, ilke ve ayrımlara, modern bilimi, Batı aklını meşrulaştıran üstanlatılara kuşkuyla bakan; sözde tarafsız aklın tahakkümüne karşı koyan; özerk özneyi çözüdüren anti-temelci, anti-özcü ve anti-realist tanımlar. (CEVİZCİ, a.g.k.)

etrafında nabız gibi atıp titreşen güçlerin yönü yada büyüklüğü hakkında kesin bir önermede bulunmak imkansızdır.”⁴⁴

Buna bağlı olarak, “... şüpheli post – modernistlerde “epistemolojik imkansızlığı” “impossibilizm”, yani “ortada köklü, aşılmaz bir belirsizlik olduğu yolundaki yaygın hissi, bir tür epistemolojik nihilizmi uygularlar.”⁴⁵ İnsanın kendi soyutlamalarının vardığı yer kafa karışıklığıdır. Fotoğraf bu karışıklıkla başa çıkmanın bir yolunu bize sunar. “Oysa fotoğrafın sunduğı yalnızca geçmişin bir kaydı değil milyonlarca çağdaş fotoğraf belgenin gösterdiği gibi bu günle başa çıkmanın yeni bir yoludur. Eski fotoğraflar aklımızdaki geçmiş görüntüsü dondururken, şu anda çekilmekte olan fotoğraflar şimdi varolanı geçmişe benzeyen bir akıl görüntüsüne dönüştürdü.

Fotoğraf makinaları bugünle çıkarımsal bir ilişki kurar (gerçeklik bıraktığı izlerle bilindir) deneyimin anında geçmişe yönelen bir görünüşü sağlarlar. Fotoğraflar sahip olmanın, geçmişe, bugüne ve hatta geleceğe sahip olmanın alaycı biçimlerini verir.”⁴⁶ Böylece günümüz insanın bir arada tutamadığı belleğinin yerine geçerler.

Bu belki de tümüyle *demistifikasyona* uğratılmış dünyamızda, fotoğrafın rolü ne olmuştur?:

“Fotoğraf makinası Tanrı’nın gözünün yerini mi almıştır? Dinin çöküşü fotoğrafın yükselişiyle çakışır. Kapitalizm kültürü, Tanrı’yı fotoğrafın içini mi yerleştirmiştir? Bu dönüşüm başlangıçta görüldüğü ölçüde şaşırtıcı gelmeyecektir bize.

Bellek yetisi, her yerde insanları, kendilerinin belli olayları unutulmaktan korumaları gibi, tanıksız yok olup gelecek olayları yakalayan ve kaybeden başka gözlerinde bulunup bulunamayacağı sorusunu sormaya götürmüştür. Sonra da insanları bu tür gözleri atalarına, ruhlara, Tanrılara, ya da taptıkları tek Tanrı’ya affetmişlerdir...

⁴⁴ Pauline Marie ROSENAU, *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev. Tuncay Birkan, Ark yay., Ankara 1998, s.185

⁴⁵ ROSENAU, a.g.k, s. 180

⁴⁶ SONTAG, a.g.k, s. 174

Bellek, bir tür kurtarıma edimini akla getirir. Anımsanan şey hiçlikten kurtarılmış demektir. Unutulan şeyse terkedilmiştir...”⁴⁷

Böylece Tanrının yargısı yerini fotoğrafın yargısına terk eder. “...Başlangıçta, 19. yüzyılda kapitalist dünyanın laikleşmesiyle, Tanrının yargısı, ilerleme adına Tarih’in yargısına doğru kaydırıldı. Demeokrasive bilim böylesi bir yargının etkin araçları oldu. Kısa bir süre için fotoğraf, yukarıda gördüğümüz gibi bu araçların yardımcısı olarak görüldü. İşte fotoğraf Gerçek’in kendisi olarak etik ününü hala bu tarihsel ana borçludur.”⁴⁸

Fotoğrafın bu kadar çabuk benimsenmesinin ve yayılmasının bir sebebi daha vardır. Fotoğraf insanın dünyayı bilmesinin hiç de zor olmadığına dair bir inancı insana aşılar. Fotoğraf çekebilen her kişi bu bilgiye ulaşabilir. Günümüz entelektüel faaliyetlerinin zaten gerçeği bulandırmaktan başka bir sonucu da olmamıştır. O zaman fotoğrafın sunduğu bu bilginin benimsenmemesi için hiçbir neden yoktur. Ama insan zahmetsizce ve en doğru şekilde bilgiye ulaştığını düşünürken elde ettiği, bilginin parodisinin başka bir şey değildir. “Fotoğraflar hazır tarih, hazır toplum bilim hazır katılım sunuyorlar. Ancak gerçekliği paketlemenin bir yeni biçimlerin hakkında çok uyuşturucu olan bir şey var. Modern kültürün radikal eleştirisine yeni ve heyecan verici bir üstünlük vadeden gerçek üstüsü strateji, tüm kanıtları demokratikleştiren, kanıt saçılımla tarihi birbirine eşitleyen kolay bir ironiye devredildi...”⁴⁹

Fotoğraf yeni türden bir büyüdür, insanları kavramsal düşünme gereksiniminden kurtararak, gerçeği kavramanın alaycı biçimlerini sunarlar. “Eski büyüler, tarih öncesine aittir. Eşdeyişle tarihsel bilinçten önce yer alınlr. Ancak yeni büyüler tarih sonrasına aittir ve tarihsel bilincin yerini almışlardır. Eski büyüler dünyayı değiştirmeyi amaçlarken, yeni büyüler dünya ile ilgili kavramlarımızı değiştirmeyi

⁴⁷ John BERGER, *O Ana Adanmış*, Metis yay., İst. 1986, s.79

⁴⁸ BERGER, *O Ana Adanmış*, s. 80.

⁴⁹ SONTAG, a.g.e., s. 88.

amaçlamaktadır...”⁵⁰ Yani fotoğraf bize dolaysızca ve hiç de öyle fazla çaba harcatmadan dünyayı tanıtacağına inandırır.

Ama tam da bize böyle bir inancı yaşarken doğayla olan ilişkimiz kesilir. “Görüntüler dünyayı erişebilir ve insan tarafından düşlenebilir kılar. Böyle yapmakla birlikte, insanla dünyayı tam birbirine yaklaştırırken araya girerler. Dünya hakkında bilgi verici haritalar olmaları beklenirken birer perde durumuna dönüşürler. Dünyayı insana sunarken, kendilerini açıklanması istenen dünya yerine koyarak, onu da yeniden sunmuş olurlar. Böylelikle insan ürettiği görüntülerin bir işlevi olarak yaşamını sürdürmeye başlar.”⁵¹ “... Araç (medium), bizi zihinlerimizi düzenleyip dünyaya ilişkin deneyimimizi bütünleştirmeye yönelttiğinden, kendi bilincimize ve toplumsal kurumlarımıza melez biçimlerle kabul ettirmeye çalışır... Araç(medium), hakikate ilişkin fikirlerimizi tanımlama ve düzenleme biçimlerimizde de her zaman kendine bir yer bulur...”⁵²

Fotoğraf dünya hakkında bir şey anlatmaz, sadece bunun yanılsamasını verir. Fotoğraf bir totolojidir. Yeniden dünyanın o ham yüzeyini bize verir. Ama her seferinde öze ulaştığımız inancını yayar. İşte bu yanılsamadaki onun güçlü konumunu oluşturur.

Fotoğrafın gözünden her şey çok ilginçtir. Her şey bakılmaya değer, her şey çok estetikdir. Bu açıdan gerçeküstücü stratejiye katılır. Gerçeküstücüler algının kurumuş kabuğunu çatlatarak yeni temizlenmiş bir bakış açısı oluşturabilmek için ikinci türden bir gerçekliğin peşindeydiler. Arnold Houser’ın Sanatın Toplumsal Tarihi adlı kitabında da bahsettiği bu gerçek, var-olan gerçeğe bitişik, ama örtüktür. Bu gerçeğe ulaşabilmek için bilinçaltı serbest bırakılarak, her şeyi bilinçaltının aynasından seyretmek gerekmekeydi. Böylece nesneler yeniden fakat hiç tanımadığımız bir şekilde karşımıza geliyorlardı. Bu deneyim tam da fotoğrafik deneyimle örtüşür. Fotoğrafın gözüyle de

⁵⁰ Vilem FLUSSER, *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, Çev. İhsan Derman, Ağaç yay., İst. 1991, s. 20.

⁵¹ FLUSSER, a.g.k., s. 13.

⁵² Neil POSTMAN, *Televizyon: Öldüren Eğlence*, Ayrıntı yay., İst 1994, s.27

dünya çok ilginç ve egzotiktir. Fotoğraf uzaktaki şeyleri yakınımıza getirerek bize yeni deneyimler sunduğu gibi, yakınımızdaki şeyleri bizden uzaklaştırmak temas noktamızın dışına çıkarak egzotikleştirir. Gerçeküstücülükte de; fotoğraflık deneyimde de görülen, dünyanın o garip, duygulu, parıltılı görünüşü, zaman içinden kesip çıkarılan bağlamlarından koparılmış nesnedir.

Fotoğraftaki o garip duygusallığı geçip giden zamansızlıktan başka bir şey değildir. Modern insan için tarih sona erdiği için, anlamlı bir bütün olanağı kalmadığı için var oluşun kendisi **şimdi ve burada** olana indirgenmiştir. Biz devam eden bir öykünün bir parçası olmadığımız için, bizim için önemli olan, bireysel varoluşumuzdur. İnsan kendiyle başlayıp kendiyle biter. Zaman kaçınılmaz olarak olanı olmayan kılacaktır. Öyleyse geri döndürülmez zaman içinde, şimdiki zaman, kaçınılmaz olarak öne çıkıp parıldayacak, büyüklüğünü ve görkemini bize hissettirecektir. Fotoğraf her zaman bir şimdiki zamanın tespiti olduğu içindir ki her zaman bir hüznün ve nostalji nesnesi olacaktır.

Fotoğraf sürekli olarak bir şimdiye kaydederek, geçmişini biriktirir. Böylece geçen giden zamanı bugüne taşıyarak, geçmişini bugün, bugünün geçmiş olduğu garip bir duygusallık içine sokar bizi. Fotoğrafta her şey aynı ilginçlik paydası altında birleşir, aynışır. Bir adım ileri giderek şeyler arasında birlik ideali adına düzen kurmaz. Hatta her şeyi aynı düzleme getirerek bizi herhangi bir önermede bulunmaktan alıkoyar.

Fotoğraf aracılığıyla bir gerçeklik içinde bir turist haline geliriz. Çünkü herhangi bir kültürün imleyici zinciri içinde yer almayan şeyler sadece seyirliktir. Bir turistin gevşekliğinde şeyler arasında dolaşırken onların sadece bize gelmesini izleriz. Bizim seyrimize, bizim tüketimimize sunulmuş şeyler bir öyküyü anlatmazlar. Sadece ilgi çeken ve egzotik bir şey olarak karşımızdadır. Duyduğumuz tek şey **deklanşör**ün sesidir. Bu sesin öncesi ve sonrası bize kapalı kalır. “Fotoğraf çekme dürtüsü ilke olarak ayırım

gözetmeyen bir dürtüdür. Çünkü fotoğraf çekme işi artık dünyadaki ilginç kılınabileceği düşüncesiyle bir utuluyor.”⁵³

Fotoğraf bu karakteriyle de tarihin ve toplumun bütün farklılıklarını da eşitleyerek zararsız bir hale getirir. Her şey ilginçlik paydası altında birleştirilmiştir.

“Fotoğraf adına hangi ahlakçı iddialar yapılırsa yapılsın, onun başta gelen etkisi dünyayı içinde her konunun bir tüketim nesnesine indirildiği ve bir estetik beğeni parçasına yükseltildiği büyük bir mağazaya, duvarsız bir müzeye çevirmektedir. İnsanlar fotoğraf makinası aracılığıyla gerçekliğin ... müşterisi yada turistleri haline getirilir. Egzotiği yakına getiren, tanıdık ve sade olanıyla egzotik kılan fotoğraflar, bütün dünyayı değer biçilecek nesneler olarak hazır bulunur hale getirirler. Kendi duygularını yansıtmakla sınırlı olmayan fotoğrafçılar için her yerde ilginç anlar ve konular bulunur. O zaman, birbirinden en farklı konular bile insancılık ideolojisinin sunduğu hayali bütünleşme içinde bir araya gelir...”⁵⁴

Fotoğrafta özne (ben) bile nesneleştirilerek seyirlik bir şey haline getirilebilir.⁵⁵ Fotoğraf dünyayı sadece güzel ve ilgi çekici bulmaz. “...Dünyadaki her şeyin fotoğraf makinası için malzeme oluşturduğu varsayımının altında iki tavır yatar. Bunlardan biri yeterince keskin bir gözle bakılırsa her şeyde bir güzellik yada ilgi çekici bir şey bulunduğunu fark eder... Diğer tavrısa her şeyi bugünkü yada gelecekteki herhangi bir kullanım nesnesi, tahminlerin, kararların ve geleceğe dönük yorumların konusu yapar.”⁵⁶

Fotoğrafın optik gözünden hiçbir şey kaçmaz. Her şeyi (uzaktan, yakından) kaydeder. Bu kayıtları sınıflandırarak, biriktirerek, dünya üzerinde kesin bir hakimiyet kurmak ister (uydu fotoğraflarıyla yerüstü ve yer altı kaynaklarının keşfedilmesi, askeri

⁵³ SONTAG, a.g.k., s. 122.

⁵⁴ SONTAG, a.g.k., s. 122.

⁵⁵ Roland BARTHES, *Camera Lucida*, Altıkkırkbeş yay., İst 1992, s.23-24

⁵⁶ SONTAG, a.g.k., s. 183.

hedeflerin belirlenmesi, nesnenin atomik düzeyde hareketlerinin tespit edilmesi, video kamerayla insan davranışlarının tespit ve kontrol edilmesi ... vb.).

Fotoğraf görüntüleri dondurup, kesintisizlikleri parçalayıp anlık görüntüler şeklinde sabitleştirebildiği için; tüm dünyayı üzerinde işleyebileceğimiz bir materyaller yığınınna çevirerek sınıai süreçler için mükemmel bir araç olmuştur. “... Fotoğraflar sıradan deneyimle gelen ıvır, zıvır... asla görmediğimiz çok miktarda malzemeyi bize getirmekten daha fazlasını yaparlar. Gerçeklik yeniden tanımlanır. Sergilenen bir parça dikkatle incelenmesi gereken bir kayıt, göz altında tutulacak keşfedilip çoğaltılması kesintisizlikleri parçalayıp bu parçaları sonsuz bir dosyaya koyarak eski bir bilgi kaydetme sistemi olan yazı yoluyla hayal bile edemeyecek kontrol olanakları sunar.”⁵⁷ Fotoğrafın dünyayı böyle tahminleri, kararların ve yorumların konusu olarak denetleme isteği onun bir yüzeyi olarak algılanması demektir. Tekniğin dayandığı bilimsel yöntemde şeyler yüzey, görüntü olarak kavranır. Buna göre hiç *iç* yoktur hep *dış* yüzey vardır. Bilincin aydınlattığı bir dünyanın öne çıkan kısmı, görünen kısmıdır. O kendini *dış* olarak, dünyanın *dışı* olarak sunar. Bu *dış*, kendi içinde parçaladığı ve her ayrılan parçanın belli bir durumda belli bir tepki vermesi olarak anlaşılır.

Genel olarak bilincin kendisi, özel olarak da bilim görmeye – göze dayanır. Bilim tamamen göz üzerine kurulmuştur. Aşık olarak görülen bu *dış* üzerinde çalışır.

Bu durumda sürprizlere açık olmayan dünya evirilip çevrilebilir, arzular doğrultusunda dönüştürülebilir bir şey olur. Fotoğraf işte bu *dış*’ın *dış* olarak kaydedilmesidir. Her noktasına kadar kaydedilen dünya el altında tutulabilir.

Bugün bilimsel olanlar ve bilimsel faaliyetler üzerinden üretimlerini sürdüren sanayi kolları fotoğrafsız düşünülemez. Hammaddelerin tespitinden, dönüştürülmesine,

⁵⁷ SONTAG, a.g.k, s 164

süreçlerin denetiminden, malların kültür sanayiince tükettirilmesine kadar her şeyde fotoğrafın rolü yaşamsaldır.

Fotoğraf tekniğin bir parçası olarak dünyayı denetleme işini görüntülerde kısırılacak, biriktirilecek, denetlenecek, el altında tutulacak, kullanıma hazır olacaktır. Fotoğrafın denetlemesi sınır tanımaz; uzaydan çekilen fotoğraflar aracılığıyla dünyanın tüm noktaları gözlem altında tutulur. İklim oluşumları, coğrafi değişimler, yerleşim yerleri, madenlerin dağılımı, insanın ve kitlelerin hareketleri, atomun hareketleri... vb.

Fotoğrafın denetleme işi sadece nesneler üzerinde değildir. Birey ve toplumu denetleyecek ve yönlendirecek yeteneklere sahiptir. “Kapitalist bir toplum görüntüler üzerine kurulu bir kültürü şart koşar. Satın almayı uyarmak ve sınıf, ırk, cinsiyet, ayrımlarını uyuşturmak için korkunç miktarda eğlenceye gereksinmesi vardır. Ve doğal kaynakları daha iyi sömürmek, üretkenliği arttırmak, düzeni sağlamak, savaş yapmak, bürokratlara iş bulmak sınırsız miktarda bilgi toplamak zorundadır. Fotoğraf makinasının ikili kapasitesi yani gerçekliği hem öznelletirmesi hem de nesnelletirmesi, bu gereksinimlere en iyi biçimde hizmet eder, onları güçlendirir. Fotoğraf makinaları gerçekliği bir endüstri toplumunun çalışması için şart olan iki biçimde tanımlar, bir gösteri nesnesi (kitleler için) ve bir gözetim nesnesi (yönetenler için) olarak...”⁵⁸

Günümüz kapitalist toplumları için temel sorun üretim değil, tüketimdir. Bu gün insanların reel ihtiyaçlarının ötesinde yüksek miktarda üretim yapılmaktadır. Ama kapitalist toplumun isteyebilmesi için bu üretimin bir şekilde tüketilmesi ya da tükettirilmesi gerekmektedir. Bu da ancak bir ideolojiyle, tüketim toplumu ideolojisiyle mümkündür. Ancak böyle bir toplumda yaşayan kişilere ihtiyacını yada gerçek ihtiyaçlarının dışında bir şey tükettirmek mümkündür. “Büyümeyi etkili bir şekilde denetlemenin ve atığı dizginlemenin tek yolu, ifratı oyunlar, din, sanat, savaşlar, ölüm

⁵⁸ SONTAG, a.g.k, s. 185.

biçiminde yok etmek yada çarçur etmektir. Bu işlem hediyeler, eğlenceler, tüketim turnuvaları, karnavallar ve gösterişçi tüketim yoluyla gerçekleştirilir...”⁵⁹

Kapitalizmin ürünlerini satabilmesi o ürünün her şeyden önce kullanım değerinin gözden uzak tutulmasına, sıradan bir nesnenin bile güzel, estetik ve bizi başka bir şey yapacak, yada başka yerlere götürecek bir nesne olabileceğine ilişkin bir yanılsama içinde bizi tutabilmesine bağlıdır.

Bir yanılsamayı belli bir kültürün, tüketim kültürünün içinde olan insan yaşar. Tüketim kültürü adı üstünde, tüketim üzerine dayanır. Bu kültür bir şeyleri tüketmeyle kendini bulan, tüketim üzerinden kendini tanımlayan insanların kültürüdür. Bu insanlar varoluşunun, hayatının anlamını, yaşadığını hissetmesini tükettikleriyle ilintilendirir. Burası insanlığın açlık tehlikesinden, refah toplumuna geçtiği yerdir. “Kapitalizmin aynı zamanda ifratın hazlarını onaylayan tüketim imgeleri ve alanları ürettiği ... savunmak olanaklı ...”⁶⁰ Bu alanlar ve imgelerin kökenlerini geleneksel kutlamalarda bulmak mümkündür. “... Karnavallar, bayramlar ve festivallerden oluşan popüler gelenek resmi “medeni” kültürün simgesel tersine çevrilmelerini ve ihlallerini sağlamış ve tahrik olmayı, denetimsiz duyguları ve şişmanlatıcı yiyeceklerin, sarhoş edici içeceklerin ve rastgele cinsel ilişkinin verdiği dolaysız ve bayağı grotesk bedensel hazları desteklemiştir...”⁶¹ Zamanla bu geleneksel kutlamalar ve mekanlar. Günümüz alışveriş merkezleri ve kentlerin gezinti dokularına geçmiştir. “Walter Benjamin’e göre Paris’te de ve daha sonra on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren büyük kentlerde ortaya çıkan yeni büyük mağazadan ve kapalı çarşılar etkili birer “rüya alemiydi”. Kapitalist ve modernist yenilik itkisinin parçası olarak sürekli yenilenip sergilenen metaların yarattığı engin fantazmagori, çağrışımlara ve yarı yarıya unutulmuş yanılsamalara güç kazandıran rüya imgelerinin kaynağıydı.”⁶² metaların yarattığı fantazmagori rüya

⁵⁹ Mike FEATHERSTONE, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı yay., İstanbul, 1996, s. 50.

⁶⁰ FEATHERSTONE, a.g.k, s. 50-51.

⁶¹ FEATHERSTONE, a.g.k, s. 51.

⁶² FEATHERSTONE, a.g.k, s. 52-53.

imgeleri arasında dolaşan insan algı sarhoşluğu içindedir. Kodların, göstergelerin*, imgelerin başıboşluğu, ilintisizliği, göstergelerin rastlantısal çarpışması yeni anlamlara, bilinç altı çağrışımlara yol açar. Böyle bir ortamda dolaşan insan her şeyi büyük bir merak ve şevkle görür. Bu her şeyle yeni baştan ilgilenme sanatsal tavra benzer: Dünya bize hiç görünmediği gibi görünmüştür. Aslında sanat olmayan, ama sanatsallaştırılmış-estetikleştirilmiş metaların oluşturduğu bu ortamlar, gösterenler arasındaki ilişkinin kopmasından, her şeyin şimdiki zamana indirgenmesinden başka bir şey değildir.

Böyle bir durumda özne, nesnenin kendini ayartmasına açar. Nesne ona haz verecek yeni bir şey yapacak bir kimlik verecektir. Tüketim kültürü özneye nesneyi soğurmasının ondan haz duymasının hak ve giderek tek gerçek şey olduğunu söyler. Aslında metalar gerçek ihtiyaçları doyurmaz. Daha çok bir yatıştırıcı, mastürbasyon görevi görür. İhtiyacın doyurulması sürekli bir geleceğe ötelenir.⁶³ Öznenin böyle bir kültürel bir başıboşluk içinde nesnenin kendisini ayartmasına izin vermesi, aslında hiç de öyle rastlantısal ve kendiliğinden değildir. Özne nesneyi soğururken onun gerçek kullanım değerinin yanında yada daha çok, göstergelerini-imajlarını tüketir. Tüm bu göstergeler-imajlar reklam sektörünün kurgulanmalarıdır. Reklam sektörünü kapitalist sistem güdüler ve reklam sektöründe insanları kapitalist sistemin ihtiyaçları doğrultusunda yönlendirir. İnsanlar kendilerini merkezsizleşmiş başıboş ve denetimsiz hissederlerken aslında bir kurgunun içindedirler. Dikkat edersek tüketim toplumunu işleten ve çehresini oluşturan tüm imgeler- imajlar fotoğrafik görüntülerdir, fotoğrafın iç olanaklarıyla üretilmiştir. Günümüz dünyası metaların bitişmiş bu fotoğrafik imajların istilasına uğramıştır. Günümüz tüketim toplumu yaşadığı hayat, fotoğraf dolayımından geçmiş, estetize edilmiş bir hayattır.

* **Gösterge:** Genel olarak, kendi dışındaki bir şeyi gösteren, kendisinden bağımsız bir gerçekliği yansıtan her tür varlık, nesne, olay, olgu. Bir faaliyeti, bir oluşum ya da anlamı onu anlayan birine gösteren, bir bağıntının yerine duran şey. (CEVİZCİ, a.g.k.)

⁶³ John BERGER, *Görme Biçimleri*, Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İst. 1986, s. 132

Genel olarak estetize edilmiş bir günlük hayatın anlamı, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki ayrımların silinmesi, kültürün homojenize edilmesi anlamına gelir. Daha özel de sanat nesnesinin korunmalı özerk yapısının aşınması, sanatın hayata olan eleştirel uzaklığının kaldırılması anlamına; sanat ile gerçek arasındaki ayrımların, çağdaş hayatın dokusunun gösterge ve imajlarla doldurulmasıyla silinme anlamına gelir.

Kapitalist sistemin işleyebilmesi için tüketim toplumuna ihtiyaç olduğunu biliyoruz. Tüketim toplumunun inşası kaçınılmaz olarak tüketim kültürünün oluşturulmasıyla mümkündür. Yüksek kültür ve kitle kültürü arasında ayrımların silikleşmesi bu bağlamda anlaşılabilir. Burjuvazinin yüksek kültürün kurucusu “özne”dir. Özne varolan yapıyı eleştiriyle sınıyarak tasfiye ederken, kendine dayanıyordu. Burjuvazinin kültürel mantığa göre tarih ilerleyiş içindeydi. Bu ilerleyiş “özne” çabasıyla mümkündü. Bilim adamı ve sanatçı geleceğin toplumunu kuran mühendisleriydi.

“Şüpheler modern öznenin çalışkan, disiplinli ve sorumlu bir kişilik olduğunu belirtirler. Bu özne “çabalama” zorlaması ve kendine ilişkin imgesi “sıkı çalışma” ve “elinden gelenin en iyisini yapma” gibi tabirlerle kurulmuştur... ileriye planlar, organize eder ve haz almayı erteler... Bir başka deyişle modern özne kolektifin iyiliği için kendi çıkarlarını ikinci plana atmaya razıdır... gerçekten inanarak hakikati arar ve böyle bir arayışın son kertede boşuna olmayacağını umar. Bu demektir ki modern özne akla, rasyonaliteye ve bilime güvenmekte bütün bunları duygularının önüne koymaktadır...”⁶⁴

Böyle bir özne kapitalist sistem için, iki açıdan tehlikelidir. Tehlikelidir, çünkü öznenin böyle bir eleştiri yeteneği toplumsal denetimi zorlaştırır ve böyle bir özne “müşterileştirilemez”. Öznenin “müşterileştirilmesi” onun kendini merkezileştirmesiyle nesnenin imajlarına, bunların bayağı zevklerine kendini açmasıyla mümkündür. Her türlü zevk almayı kutsayan kapitalizm bunu özgürlük kisvesi altında sunar. Öznenin merkezişizleşmesi onun tarihten kopmasıyla, bu anı ve mekanı tüm amaçlılıklarından âzâde etmesiyle mümkündür. Metinler arası ve görüntüler arasında dolaşan bireyin

ahlaki kabuğu çatlar, ortaya sadece tensel, bayağı zevklere açık soyulmuş birey kalır. Çünkü ahlak zamanda mümkündür. Ben eylemlerimi, bir şimdiki sorun üzerinden, geleceğe ilişkin seçenekler ve geçmişe ilişkin deneyimler sentezi üzerine kurabilirim.⁶⁵ Eğer geçmiş bugün ve gelecek birbirine bağlanamıyorsa geriye bir şimdiki zaman kalır. Öznenin böyle bir şimdiki zaman içinde yaşama projesi bir fotoğraf projesidir. Fotoğraf süreklilikleri kestiği için bir şimdiki zaman ideolojisi sunabilir.

Fedakar ve görevlerine bağlı Japon toplumu müşteri haline getirilemediği için, dünya kapitalist sistemi Japon hükümetine iç pazarını büyütmesi için baskı yapmaktadır. Bunun sonucu olarak “kendine bak” kampanyalarıyla iç Pazar büyütülmeye çalışılmaktadır. Günlük hayatın estetize edilmesi demek satılacak malların müşteriye uygun hale getirilmesi ve müşterinin metaya uygun hale getirilmesi demektir. Yani her şey homojenize edilip sanayinin gereklerine uydurulmuştur. Buna göre kültüre ulaşmak hiç de zor değildir. Tükettiğimiz şeyler bize bir yaşama biçimi sunar. Bunları böyle edilgince almak hakkımız ve tek yolumuzdur. Kültür sanayi bunları bizim için hazırlamıştır. “... Kantçı şematizmin hala öznelardan beklediği icraat,yani duysal çeşitliliği önceden temel kavramlara izafe etme icraatı sanayi tarafından öznenin elinden alınmıştır. Sanayi şematizmi müşteriye sunulan ilk hizmet olarak icra etmektedir...”⁶⁶ Bu aşamada sanatın kuşatma altında, meta estetiğinin kuşatması altında özel koruma altındaki özerkliğinin aşınması olgusuna girmek gerekmektedir.

Günümüz kapitalist sistemindeki her nesnenin bir imgeyle özdeşleşmesi, imge üretiminin meta estetiğinin eline geçmesiyle, sanatın imgeleriyle metanın imgelerinin zamanla karışmasına, gerçek sanatın sınırlarının aşınmasına ve giderek meta estetiği tarafından yutulmasıyla sonuçlanmıştır. Gündelik nesnelerde sanatımsı, estetik bir şey olarak görülmeye başlanmıştır. “Tasarım ve reklam sadece sanatla karıştırılmakla

⁶⁴ FEATHERSTONE,a.g.k, s. 83

⁶⁵ C.M. SHEROVER, “Zaman ve Etik: Ahlak Nasıl Mümkündür?”, *Cogito*, Yapı Kredi yay., Sayı:11, s.176

⁶⁶ HORKAİMEİR, ADORNO, a.g.k, Cilt 2 ,s. 12.

kalmıyor, sanat sıfatıyla selamlanıp müzeye konuyor...”⁶⁷ Sanatsal “Aura”yı yutan kültür sektörünün imajları, fotoğrafın iç olanaklarıyla vücuda gelmektedir. Fotoğrafın görüntüleri yan yana getirerek yeni anlamlar üretebilmesi sanayi için mükemmel bir araç olmuştur. Fotoğrafik imajların bu bolluğu, sanatın tamını aşındırmış ve değiştirmiştir.

Buradan son olgumuza geçebiliriz: Gerçek ile sanatın sınırlarının belirsizleşmesi. Bu Baudrillard’ın simülasyon* dünyasıdır. “...yeni topluma, simülasyon dünyasına ya da postmodern kültüre sevk eden şey, imaj üretiminin ulaştığı bu yorgunluk, bu birikim, bu dikişsiz kapsamlıdır...”⁶⁸ İmaj üretiminin bu yoğunluğu, gerçeğin görünmez hale gelmesine yol açar. Artık bizim ile gerçek arasında fotoğrafik imajlar vardır. Bizim deneyim dünyamız fotoğrafik dünyadır. “Kitle üretiminin mantığı, bir tür imgelerin imgeler aracılığıyla üretimidir. Nesnenin kendisi, kitle üretimi içinde kendi gerçekliğinden soyutlanmıştır. Çünkü, nesne artık Batılı bilinçte bir imgeler yığındır. Kitle iletişim araçlarıyla sunulan fakat, reklamcılık sektörünü geliştirdiği ve her nesneyi bir imgeyle somutlaştırmaya yönelik mantık, bugün o toplumlarda yaşayan insanı tutsak etmiştir...”⁶⁹ Böylece insan bir zamanlar gerçeğin vekilleri olan imgeler – görüntülerle yaşamaya başlar. “... O zamanda adeta kendiliğinden, mekanik bir biçimde, gerçeğin somutluğu yerine onun görüntüleri ikame edilmekte, görüntünün ötesinde gene bir (başka) görüntü yer almaktadır. Sanıyorum Batılı toplumları yeniden doğuştan bu yana yaşadıkları en önemli değişiklik budur!...”⁷⁰

Dünyadaki her şey görüntüye meta estetiğinden görüntülerine (ki bu fotoğrafın görüntüleridir) dönüşmek ister. Bugün fotoğraflanmak, görüntülenmek, fotoğrafik

⁶⁷ FEATHERSTONE, a.g.k, s. 59.

* **Simülasyon, simülakrum**:- Postmodern düşüncede, orijinali olmayan bir kopyanın kopyasına verilen ad. Çağımızda, imajın, taklit yada simülasyonun gerçekliğin yerini aldığını söyleyen Baudrillard’a göre, artık gösterge gösterilen, kopya orijinal, imaj gerçeklik ikiliğinin aşılması gerekmektedir. Ona göre, bundan böyle imajlar bir dış gerçekliğe bağlanamazlar... (CEVİZCİ, a.g.k)

⁶⁸ FEATHERSTONE, a.g.k, s. 119-120.

⁶⁹ KAHRAMAN, *Sanatsal Gerçeklikler...*, s. 23.

⁷⁰ KAHRAMAN, *Sanatsal Gerçeklikler...*, s. 24.

hafızaya girmek istemeyen hiçbir şey yok gibidir. Her şey görüntüye, görünüşe gösteriye dönüşmek çabasıdadır. Gerçeğin ve değişimin kendisi görüntüler üzerinden işlemektedir. Geçmişin mahrem toplumundan, her şeyin şevkle teşhir edildiği, gösteri toplumuna geçirilmiştir. Bu gösteri o kadar yoğundur ki, gösteri-görüntü kavramının kendisini bile yok etmiştir. “Yok olup giden bir şeyler vardır: Soyutlamayı ilginç ve çekici kılan haritayla toprak arasındaki o kesim ayrım buharlaşıp uçmuştur. Çünkü haritaya bir şiirsellik, toprağaysa bir çekicilik kazandıran şey işte bu ayrımdır. Bu ayrımda sihirli bir kavramla, çekici bir gerçek gizliydi. Haritayla, toprak arasındaki ideal ir birlikteliği göklere çıkartıp, yerin dikine batıran haritaların bu çılgın projesinde yeniden canlandırma özelliğine sahip olan düş gücünün, simülasyonla birlikte tarihe karışmış olduğunu görmekteyiz.”⁷¹ Bu tüketim toplumunda gündelik hayatın estetikleştirilmesiyle varılan noktadır. Bilinç endüstrisinin üretmiş olduğunu, estetik bir dünyada sanatımsı bir dünyada yaşıyoruz. “...işlikteki çalışma ethics’i ile, işlikteki çalışmanın dışındaki leisure’nın birbirleriyle değiştirilebilir (aynı) değerler içine sokulması ise çağdaş toplumlarda, her şeyden çok “kültür endüstrisinin aracılığıyla gerçekleştirilmektedir...”⁷² Sanatımsı, çünkü sanatın işlevlerini üstlenmeyen ama onun benzeri bir dünya. Bu Platon’un politika adlı kitabında Sofistleri tanılayışına benzemektedir. gerçek düşünürlerle sahtekarı ayırmak için yaptığı bu tanımda, sofistler öğrencilerin paralarını almak için güzel söz sanatıyla dersler vermekteler, ama adil olanı öğrenmekten daha çok adil olanın görüntüsünü çizmektedirler. Platon sofistlere şiddetle karşı çıkmakta, sahte olanı göstermeye çalışmaktadır. Günümüzde ise böyle bir ayrım bile yapılmamaktadır. Gerçek anımsanmayacak kadar gözden yitmiştir.

Teknik bir nesne olarak fotoğraf makinası hem nesneler üzerinde, hem de insanlar üzerinde kesin bir hakimiyet kurmak ister. Bir yaşama ideolojisi kurarak, insanları düşünme gereksiniminden kurtarır. Bizler aklımızı makinalara devrederek yaşarız. Satın almayı uyarmak, bol eğlence üreterek hoşnutsuzluğu bastırmak önerilen insan tiplerini benimsetmek için sanayiye mükemmel bir araçtır. Yine de bunlarla

⁷¹ Jean BAUDRILLARD, *Gerçeğin Yerini Alan Simülakr’lar*, Çev Oğuz Adanır, G.S.F yay., İzmir 1992, s. 3.

⁷² Ünsal OSKAY, *Çağdaş Fantazya*, Ayko yay., 1982, s.187

yetinmeyenler için köşe başlarında kayıt cihazları onları oyunun dışında bırakmak için beklemektedir.

Fotoğraf dünyayı denetlemek amacıyla çıktığı yolda vardığı yer estetikleştirilmiş bir dünyada gerçeğin kaybıdır. Bu tam bir paradokstur. Denetlenecek şey denetimin en yoğun anında elden kaçmıştır.

“Belki de, kendisine egemen olduğumuz yanılsamasıyla gözlerimizi kamaştıran nesne olan dünya, teknik aracılığıyla bizle alay etmektedir. Baş döndürücü bir varsayımı: Teknik sanallık içinde doruk noktasına ulaşan usçuluk, usdışının, yani, gerçek istencinin Nietzsche’ye göre bir dolambacından ve bir evresinden başka bir şey olmadığı bu yanılsama istencinin kurnazlıklarının en sonuncusu olabilir.”⁷³

⁷³ Jean BAUDRILLARD, *Kusursuz Cinayet*, Çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı yay., İst.1998, s. 15.

II.BÖLÜM

SANAT KAVRAMININ ÇÖZÜMLENMESİ

II.1. SANAT VE DİL İLİŞKİSİ

İnsan bir çok canlı gibi sosyal bir varlıktır. Ama kendi türdeşlerine en çok ihtiyaç duyan insandır herhalde. Bir arada yaşamak zorunlu olarak insanlar arası iletişimi getirir. İnsan kendi içinde hissettiği, düşündüğü şeyleri başkalarına aktarabilmek için önce elini ve yüzünü kullanır, bu yetmez sesini kullanır. Ama tüm bunlar doğal birer göstergedir. İnsanın iletişim ihtiyacını bunlar karşılamaz. Daha incelenmiş bir iletişime ihtiyacı vardır insanın. İşte bu noktada önce dili geliştirir insan sonra da yazıyı.

“Evreni anlıksal ortamda yansıtırız. Bundan öte ,onu yorumlar,üzerine düşünceler yürütür ve onu açarız:Deneyssel olarak var olmamasına karşılık olanaklı olanı imgeleriz. Bununda dışına çıkarak deneyssel açıdan olanaklı olmadığı halde mantıksal olarak olanlar alanın da düşünce yürütürüz. Bu anlıksal işlevin içeriği, yani içrek niteliği açısından düşünce, yalnızca düşünen bireye açıktır. Düşünce özel konumu nedeniyle herkesçe gözlemlenebilir değildir. Oysa, yaşamın sürdürülmesi gereği gibi bir çok nedenden ötürü, düşüncelerimizi başkalarına iletebilmeliyiz. İşte bunu,düşüncemizi herkesçe gözlemlenebilir nesnelere katarak yaparız. İletişim, böyle nesnelerin üretilmesi ve başkalarınca anlaşılmasıyla gerçekleşir.”⁷⁴

Düşüncelerimizi, duygularımızı iletişim amacı ile kendilerine yüklediğimiz nesnelerin her biri birer göstergedir. Arda Denkel buna *söylenim* diyor. Böylece söylenim sözcük veya bir tümceyle sınırlanmayıp herhangi bir durumu, iletişim için mesajlarımızı yüklediğimiz nesnelerin tümünü kapsamaktadır. İnsan bunu nasıl başarmaktadır? Söylemek istediğini nasıl söyleyebilmektedir? Algılayan, söylenmek isteneni, onu tam da söylenmek istediği şekilde nasıl olup ta anlamaktadır? Burada

⁷⁴ Arda DENKEL, *Anlamanın Kökenleri*, Metis yay., İst. 1984,s. 12

sorun, bir söylenimden o söylenimi tanıyan en az iki bireyin aynı zamanda aynı şeyi anlayabilmeleridir.

“...Söz konusu sınırlama şöyle ortaya çıkıyor. Grice’in “anamlama” kavramına göre bir bireyin x ile r ’yi anlattığının (anamlandırdığının) söylenebilmesi için, bu bireyin x ’i o bağlamda kullanmanın, dinleyende r düşüncesini uyandırmada etkili olacağı gibi bir (t) inancıdır...öyle ise, şimdi şu sorulmalıdır: t inancını temellen diren nedir? t inancı hangi temele dayanarak oluşturulur? t inancını taşımanın şöyle bir önkoşulu vardır. Sözü söyleyenin, kullandığı x söylemini, iletmeyi amaçladığı r düşüncesine bağlayan bir inancın (p) , karşısındaki dinleyen bireyce taşındığını varsayması gerekir. Bu demek ki, söyleyen t ’yi taşıyabilmek için, dinleyende, x ’i , r düşüncesiyle ilişkili kılan bir q inancını taşımalıdır...Söyleyen birey q ’ya ussal olarak inanmadıkça x ile r ’yi oluşturmaya, iletmeye niyetli olduğu ve Grice’nin koşulundan ötürü, x ile r ’yi anlattığı (anamladığı) da doğru olmayacaktır...”⁷⁵

İşte bu q inancı da var olan bütün koşullara bakıldığında , dileyenin p inancını taşımasını akla uygun olduğuna dair bir m inancıdır. Yani söylenenin doğru anlatılabilmesi ancak m inancının doğru olmasıyla mümkündür. Peki m inancını akla uygun yapan nedir? neye göre biz bu m inancını akla uygun olduğunu söyleyebiliriz?

Bu inancın doğru olabilmesi için bir olay ve nesnenin, başka bir olay veya nesneyi, aralarında doğal, olgusal veya tarihsel olarak ilişkilerinin olmasından dolayı birinin diğerini çağrıştırması, içermesi veya ona götürmesi gerekmektedir. Bununla beraber, bilinç sahibi bireyin birbiri ile tutarlı deneyler edinebileceği çevre ortamının bulunması gerekmektedir. Bunun anlamı olayların teknik olarak algılanması için algılama eşiğinde olması ve aynı kültürel ortamın paylaşılmasının gerekliliğidir.

Bu koşullar üzerine kurulu iletişim ancak bir nesnede somutlaşarak dışsallaşmaktadır. Bu nesneler insan bilincinin somutlaşmış halleridir. Nesneye aktarılan bilinç saklanabilmekte, aktarılabilmekte, biriktirilip işlenebilmektedir. Ama tüm bu süreçler *dil* olarak adlandırılmaz. Dil anlaşmalıdır. Bunu şöyle tarif edebiliriz:

⁷⁵ DENKEL, a.g.k, s. 116-117

Bir topluluk veya grup içinde hangi göstergenin hangi anlamı taşıdığı üzerinde herkesçe anlaşılmış göstergelere dil denmektedir. Bu böyle olmakla beraber dilsel yapılar tamamen katı ve donmuş yapılar değildir. Göstergelerin anlamları zamanla değiştiği gibi, çağrışım yoluyla yan anlamlarda yüklenebilir. Ama bazı dilsel yapılar buna kapalıdır. Örneğin matematik gibi.

Düşünceleri, anlamları, bir başkasına iletmek için göstergelere ihtiyaç vardır. İnsan kendi içinde olup bitenleri başkalarına iletmek için göstergeler üretir. Bu yüzden insanın ürettiği göstergeler tamamen üretilmiş, yapılmış, yapay göstergelerdir. Ama bunun dışında kalan doğal göstergelerde vardır. Doğal göstergeler, olaylar arasında doğada bulunan bağlantılara dayanır. Örneğin: ateş ve duman gibi. Doğal göstergelerin hepsi aynı zamanda kendini gösterir. Elmayı gördüğümüzde gösteren ve gösterilen aynı şeydir. Sanat (görsel sanatlar) insanın yarattığı yapay göstergeler arasında yer alır. Ama sanat tamamen dilsel yapılar gibi anlaşılmalı göstergeler üzerine kurulmadığı gibi, tamamen doğal göstergeler üzerine de kurulmamıştır. Daha çok bu iki gösterge arasındaki gidiş gelişlerden oluşur. Örneğin resimdeki bir elma elma olmakla beraber, bir elma olmanın ötesinde anlamlar içerir. Elma aracılığıyla bir dönem, bir kültür, ve sonunda bir kişi açığa çıkmıştır. Sanat hem doğal göstergelerden yararlanır, hem de dilsel yapılardan. Ama yinede bunlardan farklı bir iletişim biçimidir. Yazı, dilin yazılı hale getirilmesiyken, resim doğal göstergelerin veya dilin resimlenişi değildir.

Dolayısıyla “...sanat dili kavramı yerine, sanat söylemi ya da sanatsal söylem demek daha doğru bir söyleyimdir. Dil, belli kurallar içinde, olabirliklerden seçerek var olur, dizgeseldir. Sanatsal söylem gibi dilde, genel söylem içinde yer alır. Söylem bilim diyebileceğimiz göstergebilim, dilbilimi de kapsar. Dil dışı söylemler, dilden daha bireyseldirler, daha esnek ve kuraldışı biçimlenişe daha açıktırlar. Yazı dili, tiyatro dili, resim dili, görsel dil gibi deyimlerin aslında, dilin değişik alanlarında ki biçimlenişini sanısından doğduğunu söyleyebiliriz. Yazı dili dediğimiz şey, dil etkinliğinin, ses ve sözün bir taşıyıcıya bindirilmesidir. Yazı dili yerine, yazılı dil, yazılmış dil diyebiliriz, ancak resim dili söyleyişi,

resim söylemini, resimli dile, ya da dilin resimlenişine götürür ki biz buna resimleme (illüstrasyon) diyoruz...”⁷⁶

Böylece sanatın bir dil olmadığını anlıyoruz. Bu yüzden sanat dili yerine sanatsal söylem, ya da Denkel’in başta belirttiği gibi söylenim türlerinden biri olarak sanatsal söylenim diyebiliriz. Sanatsal söylem dilin söyleyemediklerini söyler. Kesin kuralları olmadığı için bireysel söyleyişlere daha yakındır. Sanat her ne kadar dil gibi anlaşılmalı değildir diyorsak da dilsel yapılara benzer yanları da mevcuttur. Çünkü sanatsal biçimlerinde bir tarihi vardır. Biz sanat tarihini bu yönden, tarihsel dönemler açısından inceleyebiliriz. Tarihsel süreçler içinde gelişerek var olan üsluplar, dilsel kurallar gibi gizli anlaşmaları içerir. Dağın, taşın, insanın nasıl çizileceğini aynı dönemi paylaşan sanatçılar bilir. Şöyle bir itiraz gelebilir aklımıza: her gerçek sanatçı diğer sanatçılardan farklı olmasıyla, özgün olmalarıyla ayrılırlar, belirginleşirler. Ama dikkatli bir incelemeyle her sanatçının kendinden önceki görme biçimine eklenmesi ve itirazlarıyla var olduğunu görürüz. Sanatçı boşluktan çıkmaz. Gombirch’in sanat ve yanılsana adlı kitabında gösterdi iki örnek bunu iyi gösterir. Birinci örnek, Çinli bir ressam olan Chiang Yee’nin *Derwent Gölü Kıyıları* adlı resmidir (R:1). İkinci resim ise yine Derwent Gölünü konu alan anonim bir resimdir (R:2). Çinli sanatçı, İngiltere’de yer alan bir gölü resmederken, Çin üslupunu bu manzaraya uygulamıştır. Çinli sanatçının resmiyle anonim resmi karşılaştırdığımızda ikisinin de aynı yeri resmettikleri halde sonuçların birbirinden ne kadar farklı olduklarını görebiliriz. Buradaki ayrılık kültürel farkların, yani görme biçimlerinin ayrılığıdır. Aynı diller gibi, sanatın da kuralları, yapıları bulunmaktadır. Biz nasıl dilin içinde doğup orada yetişiyor, onun tarafından belirleniyorsak, sanatçı da böyle sanatsal göstergeler ve bunların kuralları içinde var olur. Çevresini kavraması ve yansıtması da bunların aracılığı ile olur. Bu, bazı sanatsal dönemlerde daha açık görülür. Bu dönemlerde sanatsal göstergeler dil gibi sistematikleşmiştir. Göstergelerin anlamı tamamen herkesin üstünde anlaşıldığı şeylere dönüşmüştür. Örneğin ortaçağ sanatı böyle bir sanattır. Bu çağın sanatı bir simgeler dünyasıdır. Her rengin, biçimin önceden oluşturulmuş ve kabul edilmiş bir anlamı

⁷⁶ Bilal ERDOĞAN, “Söylem ve Söylen Üstüne”, *Mavi Derinlik*, Haziran-Temmuz 1990, s. 3

vardır. Hemen hemen, bu simgesel biçimlere yeni bir şey eklenmez, çıkarılmaz. Ortaçağ sanatı eski mısır sanatı da böyle bir sanattır. "...SCHAPER'in eski mısır sanatını geleneklerine ilişkin çözümlemeleri okunduğunda, bu geleneklerin çocukların elinden çıkma sanattan çok harita bilimcilerin yöntemleriyle benzeştiği ortaya çıkmaktadır. Eski mısırlı ressamın örneğin erkekler için koyu kahverengi, kadınlar için ise soluk sarı yeğlemişlerdir. Bu arada betimlenen kişilerin tenlerinin gerçek rengi , bir haritadaki nehrin suyunun gerçek rengi kadar önemsiz sayılmıştır..."⁷⁷

Ortaçağ da ve eski Mısır sanatında durum böyle iken Rönesans ile başlattığımız yanılısamacı sanat ise, şema ile yetinmemiş, şemayı onunla gerçeklik arasında uyum sağlayacak düzeltmeler, değiştirmeler için bir çıkış noktası kabul etmiştir. Sanatçılar için şema harekete geçebilecekleri bir zemindir. Şemanın gerçekliğe uygunluğu sınavabilirler, onu geliştirebilir, değiştirebilirler. Ortaçağ veya yeni çağ sanatı olsun, ikisi de bir şemayı kendilerine temel almış, bunu kullanmışlardır. Ama sanatın göstergelerin dilsel göstergeler gibi yalnızca anlaşmalı olmadığını da biliyoruz. Dilde iletişimi sağlayan biçimler geçmiş deneyimlerimizin bir form altında anımsanması; sanatta bu , geçmiş tecrübenin biçim üzerinden anımsanması değil yaşanmasıdır. Dil insanın korteks'ine seslenirken sanat insanın his temelindeki kavrayışını harekete geçirir. Ama sanat sadece bir duygulanım değildir. Düşünme ve duyma/hissetme yetileri arasındaki bir gel git ile meydana gelir. Dil de biçimin içeriği anımsanır, sanatsal biçimlerde ise sadece anımsamayız o biçimi yaşıyoruz da.

"...Derinden bir kavrayışı, değerlendirmesi ya da üzerinde durulmaya değer bir inceleme olmayan bir ressam, Goethe' nin resim üstüne öğütlerini izleyebilir. Soylu bir kişilik ortaya çıkarabilmek için, güzel ve kusursuz bir model bulabilir ve onu başarılı bir gerçeklikle -akıl hocasının istediği gibi getrevenachah mungeder Natur- yanılmaz bir beğeniyle seçilmiş renklerle betimleyebilir;böylece her misafir salonuna asılabilecek türden bir resim çıkarabilir; ama gerçek bir sanatçının duyarlığına uygun, doğru dürüst bir şey söylemiş olmaz. Gerçekten, bu etkenlerin hepsi, sanatsal tasarımlar için gerçek olabilir ama, tasarımın kendisi olamaz, herhangi bir yetkinlik ölçütü sunamazlar...bir sanat yapıtını anlamlı kılan şey, ne konunun önemli olması, ne

⁷⁷ E.H. GOMBRICH, *Sanat ve Yanılısama*, Çev. Ahmet Cenal, Remzi Kitabevi yay., İst. 1992, s. 127

betimlenenin gerçekliğe uygunluğu, ne de seyircilerde uyandırdığı düşlemlerdir; Hoeslin'in yapıtın melodisi dediği, görsel biçimlerin eklemlenışidir..."⁷⁸

İşte bu yapıtın melodisi denilen şey, onun bizde uyandırdığı duygulardır. Kavramlar* ise duyguların sonucudur. Yani önce yaşam sonrada düşünce ve onun biçimleri gelir. Bu yüzden Suzanne K. Langer'in de dediği gibi sanatsal yapıtları izlemek bir önermeyi düşünmekten çok yeni bir deneyimde bulunmaktır. Sanatsal yapıtlar ancak kendileriyle anlaşılabilirler. Onları tamamen söze dökmek mümkün değildir. Çünkü kavram deneyimin sonunda onun vekili olarak ortaya çıkar ; ve vekil aslın yerini tutmaz. " ... sanatsal hakikat denen şey, duygu biçimlerine varıncaya değin, simgenin hakikatidir- bunlar adı sanı olmayan biçimlerdir ama, duyusal kopyalar (replica) biçiminde görüldüklerinde, tanınabilirler..."⁷⁹

Sanat eserlerinin bir dilde ifade edilememesi bu duygu biçimlerinin tamamen bir simgede toplanamamasındandır. Bütün simgeler gerçeği düzenlemek için oluşturulmuştur. Simgeler geriye dönüşlüdür. Sanatsal göstergeler ise geriye dönüşlü değildir ve bize hep bir şimdiyi verir. İşte bu yüzden sanatsal göstergeler bir anı değil deneyimdir.

Bilgi kuramında bilgi, nesne, duyumlar, kavram ve ulamlar sırasıyla oluşur. Nesneyi algılamadan onu kavramlaştırmak mümkün değildir. Sanatsal biçimler bilginin bu ilk basamağına sürekli bir dönüşü içerir. Bu yüzden sanatsal biçimler deneyim olarak tanımlanır. Umberto Eco'nun açık yapıt teorisi sanattın bu karakteri üzerine temellenir. Eco'nun sanata yaptığı bu çağdaş katkı, aslında sanatın her zaman kullandığı bir yöntemdir. Deneyim (dünya) olarak sanat eseri, izleyende sürekli yeni duygular uyandıran, karşımda duran şeydir. Şimdi ilkel dönemde yapılan İspanya'da Lascaux

⁷⁸ Suzanne K. LANGER, "Sanatsal Anlamımanın Oluşu", *Yeni Düşün*, Çev. Yakup Şahin, S: 64, 1990, s. 153

* **Kavram:** Bir şeyin, bir nesnenin zihindeki yada zihne ait tasarımı; soyut düşünme faaliyetinde kullanılan ve belli bir somutluk ya da soyutluk derecesi sergileyen bir düşünce, fikir ya da ide. (CEVİZCİ, a.g.k.)

⁷⁹ LANGER, a.g.k, s. 158

mağarasında bulunan hayvan resimleriyle (R:3), Jacobo Borges'in bir resmine bakalım (R:4) bu resimler belli dönemlerin ürünüyse de, o dönemi tam olarak bilmeyen ve bu resimlere ilk kez bakan kişilere değişik duygular yaşatacaktır. Belki de bu iki resim arasında benzerlikler bulunacaktır. Çünkü iki resimde kaba taslak ve imgeyi hissettirecek kadar oluşturulmuştur. Biçimler dönemlerinde simgesel anlamlar yüklenmiş olsa da duyusal olarak bizi uyarmaya devam etmektedirler. Bu yüzden bakana bağlı olarak yeni düşüncelere yol açmaya devam ederler. Algının insan beyninde düzenlenmesi bazı toplumsal kalıpları içerse de, algı önce hammadde olarak insana gelir ve bazı içrek* yapıları vardır. İşte sanat söylemini bu içrek yapılar üzerine kurar.

“... Geştalt psikologları dış görünümle bu görünümün anlamı arasındaki ilişkiler üzerinde dururken, yapısal özellikleri bakımından bedenle aklın birinin maddi, diğerinin maddi olmayan özelliklerine karşı –atakt noktalarını belirlemişlerdir... Jane Binney'in bir dans topluluğu üzerine yaptığı deneylerle desteklenmiştir : Deneklerin her birine ayrı ayrı, dansa hüznünlü bir yorum getirmesi söylenmiş ve sonunda, ayrı ayrı yapılan gösterilerden aynı yapısal sonuçlar ortaya çıkmıştır. Dansın hareketleri yavaşlamış, sert hareketler terkedilmiş, yuvarlak, yumuşak hareketlerden meydana gelen bir ritmik yapı dansa egemen olmuş ve dansörler sanki kendi iradeleriyle değil de, yer çekimi etkisiyle çeşitli yönlerde doğru hareket ediyormuş gibi edilgen bir havaya girmişlerdi... kuşkusuz bu deneyde geleneksel dans anlayışındaki hüznünlük ifadesinin etkileri de vardır. Ancak, ister diğer dansörlerden kopya edilsin, isterse o anda yaratılmış olsun, burada önemli olan şey belli bir ruh durumuna uygun olarak aşağı yukarı aynı biçimsel hareketlerin ortaya çıkmasıdır. Şu halde, hız, biçim ve yön gibi öğeler gözle algılanabilen ifade biçimlerini taşıyan (nakleden) görsel niteliklerdir. Bu nitelikler belli nedenlere belli içrek yapıya sahiptirler...”⁸⁰

Biçimlerin bu içrek yapısı bir bilgiyi/ifadeyi taşımaktadırlar. Sanat bu biçimleri kullanarak önermelerini/söylemlerini kurar. Dil herkesin üzerinde anlaştığı temsili şekillerden oluşur.

* **İçsellik:** Metodolijide, bir konuyu bağımsız ve özerk bir alan olarak görüp, ona dışsal olan faktörleri hiç hesaba katmadan, kendi iç dinamikleri ve temel özellikleriyle açıklama tavrı. (CEVİZCİ, a.g.k.)

⁸⁰ Adem GENÇ, *Dada Antropi ve Nedensellik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. yay., Doktora tezi, İzmir 1983, s. 162-163

Sanatsal söylemin anlamı ise, biçimin içrek yapısına bağlıdır. Bu, duygu biçimleridir;renktir, tondur,sestir.

Şekil:1



Çizgilerin, renklerin bir kimse için anlamı açıktır. Şekil:1’de gördüğümüz gibi A ‘da karenin hareketsiz, B’de gördüğümüz karenin hareketli olduğunu bilmek için herhangi bir dile gerek yoktur. Bunun gibi biçimlerin ilettikleri bir çok anlam bulunur. Aynı şekil:2’de gördüğümüz gibi A’nın yumuşak B’nin sert olduğunu hiçbir şeye ihtiyaç duymadan fark edebiliriz. Bunun gibi örnekler çoğaltılabilir. Kesiklik, süreklilik, akışkanlık, durgunluk, ritim, soğukluk, sıcaklık, v.b... Rengin,çizginin bir araya gelmesiyle sonsuz anlatım olanakları elde edilebilir.

Şekil:2



“... Soyutun içrek yapısında gizli olan bu ifade, sanatçının üslubunda anlatımını bulur. Çünkü sanatçı, nesnelerin soyut görünüşlerini algılamakta, onları, kendine özgü tekniği deneyimleri ve sanat anlayışı doğrultusunda kullanarak, kendi başına yarattığı iletişim kanallarında haberleşmeyi sağlamaktır. Bundan ötürü, tasarlanan her şey, gerçeğin aynası değil, gerçeğin içrek yapısından gücünü alan bir takım yorumların kurgusudur. Sözü edilen bu kurgu, bazı durumlarda üslup kuralları yönünden geleneklerle çelişebilir...”⁸¹

Gombrich’in şema ve kalıplarına dönersek, Rönesans sanatı içinde temel şemalara uyduğu halde birçok sanatçının resimlerinin bizde farklı duygular uyandırdığını görürüz. Örneğin bir El Greco (R:5) bizde gerilim duyguları uyandırırken, Caravaggio’nun resmi (R:6) yalın, soğuk bir gerçeklik duygusu uyandırmaktadır. Bunun

nedeni, işte bu içrek yapının kişisel ifadelere daha yakın olmasıdır. İçrek yapıyı göz ardı edip, sadece şemalarla yetinmekle bir yapıtı anlamak mümkün değildir. Sadece şema sanat ve sanatımsı arsındaki farkı da ortaya koyar.

Bir yapıtın bizde uyandırdığı duygu, onun tasarımına ait bir şeydir. Bunu karşılayabilecek ne bir simge vardır, ne de kelimeler. Biz yapıtın bu yanını ancak onunla karşı karşıya kaldığımızda anlarız.

Şimdi Piet Mondrian'ın bir resmine bakalım (R:7). Resim *Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri ile Kompozisyon* adlı bu resmi anlayabilmek için belki büyük ölçüde sanat tarihinin gelişimini, Mondrian'ın çağının düşünsel dünyasını bilmemiz gerekir. Ama Mondrian'ın bu yapıtı sadece bununla sınırlı değildir. Bu yapıta baktığımızda dinginliği, dengeyi, ölçülü havayı sezinleriz. Bunlar olmadan Mondrian'ın yapıtını tam anlayamayız. Zaten Mondrian, yapıtını oluştururken, biçimlerin bu içrek yapısının kendi üzerinde bıraktığı etkinin farkındaydı. Bu etkileri tarihsel, tarihsel konumundaki yerine göre oluşturmak istediği tasarımlar doğrultusunda kullandı. Eğer yapıtın bu yanı önemli olmasaydı, o zaman Mondrian'ın hiçbir eserine bakmamız gerekmezdi; eserler hakkında yazılanları okumamız yeterli olacaktı. Ama biz biliyoruz ki hiçbir anlatım eserin kendisi olamaz. Daha önce değindiğimiz gibi sanatçılarda belli şema ve kalıplara uyarlar. Sanatçılar aynı dilin içine doğmak gibi, daha önceden geliştirilmiş şema ve kalıpların bulunduğu ortamda şekillenirler. İfadelerini bu şema ve kalıplar üzerinden ortaya koyarlar. Aynı kültürel ortamı, dönemi paylaşan sanatçılar arsında gizli bir anlaşma var gibidir. Ama yinede sanatçılar aynı dönemi de paylaşırsalar, çevrelerine baktıklarında aynı şeyleri görmezler.

Yanılsamacı sanat anlayışında oldukları halde Leonardo, Michelangelo, Botticelli'nin resimlerini karşılaştırsak bunların bizde bıraktığı gerçeklik izleniminin farklı olduğunu görürüz. Ya da Sürrealistlere baktığımızda, aynı sanat anlayışını

⁸¹ GENÇ, Dada, s. 167

paylaşan sanatçıların yapıtları arasında farklılıkları görebiliriz. Her sanatçı, kendisiyle dünya arsındaki teması sonucunda ortaya çıkan kavrayışını, görünüşe çıkarmak için biçimin içrek yapısına baş vurur. Şema ve kalıplarda bu içrek yapı arcılığıyla oluşturulmuş ve süreç içinde ortak biçimler olarak kabullenilmişlerdir. Bir şemada içrek yapıların düzenlenmesinden başka bir şey değildir.

Şemalar dilsel yapılar gibi gözüke de bir dilde olduğu gibi nesnelerin veya durumların vekili değildirler. Sanatsal şemalarda gerçeğin karşısında duyumsadığımız etkilere benzer etkileri yaşarız. Kelimeler vekil iken şemalar vekil değildir. O kendini gösterir. Bu sanatsal bir gerçekliktir. Leonardo'nun Mona Lisa'sı hakkında binlerce yorum ve yazı vardır. Bunları okuduğumuzda Mona Lisa hakkında bir fikrimiz olur; ama onu gördüğümüzde ne demek istediğini ancak anlayabiliriz. "... Gidimli* ve temsili (representational) simgeler arsındaki ayrılık, düz ve sanatsal anlamlar arasındaki ayrıma karşılık olmaz. Temsili simgelerin bir çoğu söylemde yalnız vekildir... buna karşılık sanatsal simgeler, hiçbir dile çevrilemezler; anlamları büründükleri özel biçime bağlanmıştır.. her zaman örtülüdürler (implicit) ve herhangi bir yorumla açıklanamazlar..."⁸²

Dilsel önermelerin, gerçekliğe uygunluğu, yalnız doğru olup olmadıkları denetlenebilir. Ama sanatsal önermeler böyle bir denetlemeye açık değildir. Burada daha çok bir başarı ve başarısızlık söz konusudur. Aslında doğru olup olmadıkları da o kadar önemli değildir. Önemli olan sanatsal çalışmanın başarılı olup olmadığıdır. Eğer anlatılmak istenen başarı ile anlatılmışsa, bu anlatılan şeye uygundur. Belki de her şeyi insan için kabaca ikiye ayırmak mümkündür : Görülebilenler ve dile getirilebilenler. Hemen anlaşılabilceği gibi dile getirmek, simgelerle, kavramlarla konuşmak demektir. İnsanın gördüklerini dile getirmesi, onun dünyayı biriktirmesi, işlemesi,

* **Gidimli:** bir tasarımdan ötekine geçerek, çıkarımlar yaparak, bir önermeden ötekine mantıksal bir yolla ilerleyerek, parçalardan bütünlüğü olan bir düşünce kuran düşünme yolu. Karşıtı sezgisel.
(AKARSU, a.g.k)

⁸² LANGER, a.g.k, s. 157

dönüştürebilmesi demektir. İnsan gördüklerini dile getirmek ister, dile gelmiş olanların ise dünyada karşılığını görmek ister. Bu iki yol birbirlerini besleyip, denetleyip var olur.

Dil olmadan gerçekliği anlamak mümkün değildir. Ama dil kavrayışımızda sürekli bir ara duraktır. Dil kaos'a sınır çizmek isteğimiz sonucunda ortaya çıkmıştır. Ama kaos dille sınırlı değildir. Ya da şöyle söylene bilinir, insanın sınırı dil değildir. Wittgenstein her şeyin dille sınırlanmasını istiyordu. Bunun dışında her şey saçmaydı. Wittgenstein "Tractatus" adlı eserinde "gösterilebilir olan söylenemez" demektedir; ama söylenemeyen anlamsız olmak zorunda değildir. Gösterilebilenin kendine özgü bir anlamı vardır ve o görüldüğünde anlaşılır.

II.2. SANATIN YÖNTEMİ

Yöntem: Bir amaca ulaşmak için tutulan düzenli yol, usul, sistem anlamına gelmektedir.⁸³ Her bilgi alanının kendine özgü bir bilgi edinme yöntemi vardır. Bu yöntemler, o bilgi alanında geçerli yasalardan çıkarılır.⁸⁴ Sanatın yöntemi onun amacından ayrılamaz. Sanatın yöntemini anlayabilmek için ise diğer temel yöntemlerle onu karşılaştırmak gerekir.

Bilim, felsefe ve sanat kendi yöntemleriyle kaos'a bir sınır çizmek ister. Bu üç disiplinin amacı gerçekliğe bir anlam vermektir. Üç disiplinin yöntemi insanın olanaklarından çıkmış, tarih içinde şekillenmiştir. Bilim olgulardan, felsefe ilkelerden, sanat duyarlılıklardan hareket eder. Üçü de aynı gerçekliğe yönelir ve gerçekliğin değişik boyutlarına temas ederler.

⁸³ *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu yay., Ankara-1977

⁸⁴ Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*,

Sanatın yöntemi felsefe ve bilim ile karşılaştırıldığında, sanatın bu iki disipline yaklaşan ve uzaklaşan yanları olduğunu görürüz : bilim gibi sanatta gerçeklikten yola çıkar. İkisi de bakışımızın bakılan şeyden karşılık bulacağına inanır. Ama aynı zamanda sanat felsefe gibi gerçekliği bilgi yetilerimizin dolayımından geçirir. Öznenin rengini alır “nesne”. Sanat bunu felsefeden farklı olarak kavramsal boyutta değil, duyarlılığından duyusallığından yola çıkarak yapar. Sanatın duyusallığı onun biricik somut ve bireysel olmasını sağlarken, bilgi yetilerimizden aldığı renk onun yasa statüsüne oturmasını da sağlar.

Bu yüzden sanat özne ile nesnenin geriliminde bir barış sahası, bir uzlaşım olanağı olarak görülür: Bilim öznelliği kaldırıp nesnel bir düzen çizmeye çalışırken, felsefede insanın önemini vurgulayıp durmaktadır. Bu iki eğilim sanatta kendiliğinden doyurulmuş gibidir. “... Güzel, özne ile nesne arasında bir işbirliği, duyular-üstü dayanakta temel bulan özgür bir “kendiliğinden uyum”dur.”⁸⁵

Bütün bunlar bizi epistemoloji sorununa götürür : Bilgi mümkünmüdür? Doğru bilgiye nasıl ulaşabiliriz? Bilgi akıldan mı yoksa algıdan mı gelmektedir?⁸⁶ her üç disiplinde yöntemleri epistemoloji sorunuyla yakından ilgilidir. Çünkü her yöntem, bilgi konusundaki sorulara kendi açısından yanıt vermektedir.

Felsefenin yöntemi, onun salt düşünceye, onun olanaklarına yönelmesiyle kendini belli eder. “... felsefe salt düşünceye, refleksiyona dayanır ve apriori bir araştırmadır. Buna göre, felsefe bir kavram analizinden oluşur. Ya da kavramsal analiz temeli üzerine yükselir. Öte yandan, felsefe ulaştığı sonuçları kanıtlamak için, belirli ve kesin birtakım işlem ya da yöntemleri kullanmaz.”⁸⁷ felsefe bilginin ne olduğunu bunları nasıl bilebileceğimizi konu edinir.

⁸⁵ Taylan ALTUĞ, *Kant Estetiği*, Payel yay., İst. 1989, s. 44

⁸⁶ Ahmet CEVİZCİ, *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma yay.

⁸⁷ CEVİZCİ, a.g.k.

Kant salt aklın eleştirisinde anlık'ın ve us'un neleri yapıp neleri yapamayacağını araştırıp böylece felsefenin sınırlarını çizmek ister. "... Kant'a göre metafiziğin ilkeleri, yani temel yargıları ve temel kavramları, hiçbir zaman deneyimden çıkarılmamalıdır;... Böylece ne fizik biliminin kaynağı olan dış-deneyim ne de empirik psikolojinin temel dayanağı olan iç-deneyim metafizik bilginin temelindedir. Demek ki o, apriori olan, salt anlıktan ve salt akıldan çıkan bilgidir..."⁸⁸

Öte yandan bilim ise salt olguları betimlemeyi kendime temel almıştır. Bilim dış dünyanın bilgisinin tarafsız bir gözlem ve sistematik deneye dayanılarak çıkarılacağına inanır. "... pozitivist düşünce tarzı "olgular"dan hareket etmektedir. Pozitivist görüşe göre olgu ve böylece "gerçek" olan, yalnızca duyusal olarak algılanabilen fenomenlerdir; yani nesnel reel gelişme süreçlerinin yüzeydeki fenomenleridir. .."⁸⁹ bilim kendi yönteminin dışında hiçbir meşru yöntemin olamayacağına inanır. "... sonuçta mantıkçı pozitivist düşüncenin yasal bilgi çerçevesi şöylece konumlanabilir. İ) yalnızca içerikleri erişilebilir araçlarla denetlenebilen (empirik olarak doğrulanabilen), dünya hakkındaki önermeler bilgi adını hak kazanırlar. İİ) bilimlerin ve mantığın (matematiğin) kullandığı yöntemlerden başka hiçbir yasal bilgi edinme yolu yoktur. İİİ) hem deneyimden bağımsız olarak geçerli olabilen ve hem de olguları her hangi bir biçimde betimleyen önermeler... olamazlar..."⁹⁰

Sanatın yöntemi bu iki yöntemle karşılaştırıldığında nasıl açıklanabilir? İlk verilecek yanıt sanatın duyusal kökenli fakat öznel bir yargı olduğudur. sanatın duyusallığı onun tikelliğini, öznel yanı ise onu tümelliğini gösterir. "Kant'ta estetik olan, tam da dolayısızlıkları içinde tikelleri, bir tümel yasaya, ama hiçbir anlamda formüle edilemeyecek bir yasaya bağlarken, kavramsal olanı kısa devreye uğratar. Salt ve pratik olanlarına karşıt olarak, estetik alanda, bireysel olan, tümel olana doğru

⁸⁸ ALTUĞ, *Kant Estetiği*, s. 14

⁸⁹ Oğuz ÖZÜGÜL, *Pozitivizm ya da Mantık Olarak Felsefe*, Us yay. İst. 1991, s. 29

⁹⁰ ALTUĞ, *Kant Estetiği*, s. 47

soyutlanamaz., fakat tümel olanı, kendi yüzeyinde kendiliğinden bir şekilde görünüşe çıkarmak suretiyle, tan da kendi tikelliği içerisinde tümele yükselir...”⁹¹

Sanat bunu nasıl yapmaktadır? Hem tikel olanı, hem de tümel bir yasayı nasıl içermektedir? Önce estetik tavrın nasıl bir tavır olduğunu açıklamakla başlayalım işe. İsmail tunalı “estetik” adlı kitabında estetik tavrı şöyle açıklıyor:

“... ilkin birinci bakış tarzını ele alalım. Bu bakış tarzı, köşkün ne zaman ve kimin tarafından yaptırıldığı sorusuyla ortaya çıkıyor. Ya da üslubunun ne olduğu, sanat değerinin ne olduğu soruları ile. Bu sorular açısından köşke bakmak, onun hakkında tarihsel ve sanat tarihi yönünden bilgi edinmek isteyen bir bakış tarzını ya da tavır almayı gösterir. Böyle bir tavır, bilgi edinmek isteyen bir tavır, bilgisel bir tavidir. Böyle bir tavrın belli bir ereği vardır, objeler hakkında doğru bilgiler elde etmek. Bundan ötürü böyle bir tavra düşünsel-bilgisel tavır ya da intellektüel tavır alma adı verilir. Öbür bakış tarzına köşkün parasal değerini soran bakış tarzına gelince, bu bakış tarzı pratik ekonomik bir tavır olarak adlandırılabilir. Bu bakış tarzı içinde bakanın pratik ya da ekonomik yarar gibi bir ereği vardır. Üçüncü tavra gelince: Bu bakış tarzı, yapıya, köşke hiçbir soru sormadan, salt seyretmek için yönelir, ondan hoşlanmak, ondan haz duymak için onu seyreder. Yapının ne tarihselliği ne de sanat değeri ne de ekonomik değeri v.b. sorular onu hiç ilgilendirmez.; onu, köşkü seyretmek için seyretmenin dışında hiçbir şey ilgilendirmemektedir. Böyle bir tavır almaya da estetik tavır alma adı verilir...”⁹²

Acaba seyretmek için seyretmek ne anlama gelebilir? Amaçsız bir eylem diyebilir miyiz buna? Seyrettiğimiz şeyin bilgisel yanıyla ilgilenmez miyiz acaba? Onu kavramak bilincimizin olanaklarına çekmek istemez miyiz? Tunalı yazısının devamında bu konuya değinerek şöyle söylüyor: “... insanın en temel etkinliği olan bilme etkinliğinin; şimdi ve burada olan nesnelerden kalkarak genel düşünsel biçimlere, kavramlara ulaşmak olduğunu daha Sokrates (M.Ö 569-499) ve Platon’dan (M.Ö 428-348) beri biliyoruz. Bilgisel tavır bu anlamda kavramsal tavır anlamına gelir... Bu soruyu başka türlü sorarsak, estetik tavır bir estetik haz alma tavrı olduğuna göre, acaba bu haz duymanın yöneldiğimiz objenin kavramsal yapısı ile bir ilgisi var mıdır? Bu

⁹¹ ALTUĞ, *Kant Estetiği*, s. 141

⁹² TUNALI, *Estetik*, Cem yay., İst. 1984, s. 30-37

soruya ilkin daha yalın bir yanıt ile karşılık vermek gerekir. Estetik tavır, bireysel varlıkla ya da tek tek ‘burada ve şimdi’ bulunan var olanlarla ile ilgilidir, genel kavramsal objelerle değil. Buna göre, estetik tavrın bir genel obje olan kavramsal yapı ile ilgili olmaması gerekir. Şöyle ki, karşımda duran henüz yeşillenmekte olan ağaca estetik olarak, haz duyarak bakıyorum., bu anlamda onu estetik olarak kavırıyorum. Böyle bir hoşlanma objesi olarak kavradığım bir ağaç, karşımda duran bireysel bir ağaçtır...”⁹³ buna göre sanatı herhangi bir bilgilenmenin konusu yapamayız. Bu görüş büyük ölçüde Kant’ın estetik yargı gücü konusunda yazdıklarına dayanmaktadır. Kant’a göre estetik yargı tümellik içerse de bu tümellik bir bilgi değildir. Çünkü bu tümellik yasası objeden değil öznenin kaynaklanan bir yasadır. Tikel bir nesnenin güzel olduğuna dair hiçbir kural ya da yasa bulunamaz. Estetik bir yargıda, tikel bir durumu, bir kural altına koyuyormuşuz gibi, bir tümel kabulü varsaymamızdan ibarettir her şey. Peki bu nasıl olur? Estetik nesne bizim bilgi yetilerimizi özgür bir oyuna geçirecek bahanedir yalnızca. Burada nesnenin bilgisine değil öznenin kendi olanaklarının bilgisine varılır. Özne böyle bir nesneyi kavrayabileceğinin farkına varır. Bu nesne hakkında bir bilgi değil, öznenin kendisi hakkında bir bilgidir.

Estetiğin konusunun bilgi olmadığına dair bu türden düşünceler, bilgi teorisinde genel bir yanlışlığın kabulünden kaynaklanır. Bu klasik teoriye göre, bilginin yolu tekil nesnelerden tümel ya da genel olana doğrudur. Bu düşüncenin kökeni Platon’a kadar dayanmaktadır. Platon bizim tümel dediğimiz varlıklara idea ya da biçim (form) diyordu; ideaları dış dünyadaki nesnelerin sınıflandırılması olarak değil, tekil bir varlık olarak başka bir dünya da olduğuna inanıyordu. İdealar kuramına göre iki tekil adamın birbirine benzediğini bunların ikisinin de “Adam” ideasına benzerliğine bakarak saptayabiliyorduk. Ancak Platon’un “Adam” ideası tekil bir varlık olduğuna göre, dünyadaki her adamın, tekil bir varlık olan “Adam” ideasına benzediğini saptamak mümkün olmayacaktır. Platon’un “Adam” ideası tekil olduğuna göre, dünyadaki

⁹³ TUNALI, *Estetik*, s. 44-45

adamın “Adam” ideasına benzediğini bilebilmek için, başka bir ideaya gereksinim olacaktır ki, bu sonsuza dek böyle gider.

Aristoteles tekil nesnelerden tümel yasalara geçişteki bu sorunu gayet net fark ettiği için, bizde tümeli açıkça seçme gücünün bulunduğunu söyleyerek sorunu aşmak istemiştir. Tabi ki, sorun böyle ortaya konunca tikel nesneler bilgilenmenin ilk basamağı olan duyumsama da kalacak ve tümel altına kaydırılmadığı sürece bilgi olarak tanımlanamayacaktır. Sanat da *şimdi ve burada* olan tikel nesneler grubunda olduğuna göre bilgi kavramı dışına atılacaktır.

Ama pek çok düşünür için sanat geçeklik üzerine düşünmenin bir yoludur. Hatta kavramsal bilgilenmeden daha temel bir bilişe karşılık gelirler. “... B. Croce için estetik bir lûx etkinliği olarak, kökü gündelik hayat sezgileri içine girmiş bulunan temel bir etkinliktir. Bu sezgi bilgisi etkinliği zihni bilgi kadar, hatta ondan daha temelli ve ondan daha önce gelen bilgi etkinliğidir...”⁹⁴ Yine 17. yüzyıl İngiliz düşünürü olan Shaffebury’e göre sanat bize bir tür doğruluk verir. Ama doğruluk mantıksal kurallar veya temel kavramlara indirgenebilecek önermeler ve yargılar değildir. Ona göre doğruluk kavramlar aracılığı ile bilinemeyen bir şeydir. Böyle bir doğrulu güzel anlayışında geçerlidir. İşte bu da sanattır. Sanat bize gerçeği vermektedir ama, bu gerçeklik günümüz anlamıyla bir bilgilenme değil, Antikitede ki sezgisel, dolaysız bir gerçeğe erişir. İdealist felsefenin zirvesi sayılan Hegel’e göre de sanat, gerçekliği aramanın duyumsal niteliğidir. Yani açık deyişle sezgisel bir kavrama yoludur.

Görüldüğü gibi birçok düşünür sanatı kavrayış olanaklarımızdan atmak istememişler, ama onu sezgisel bir kavrayış biçimi olarak tanımlayarak, onu bir bakıma epistemoloji sorununun dışına taşımak istemişlerdir. Çünkü sezgi tanım gereği tanımlanamaz bir şeydir: sezgi şeylerin dolaysız, yani hiçbir kanıta dayanmayan nesnel bağımlılığını gözlemlemedir.

⁹⁴ İsmail TUNALI, *İfade Bilimi ve Genel Linguistik Olarak Estetik-B. Croce Estetiğine Giriş*, Remzi Kitabevi yay.,İst. 1983, s. 27

Aslında sezgi tüm yaşamımızın temel etkinliğidir: son çözümlemede tüm bilgi süreçleri apriori temellere dayanır. Bilgi süreçlerinin bu apriori temellenişi hiçbir kanıta dayanmaz. Sadece bizde bıraktığı hoşnutluk duygusundan kaynaklanır. İşte bu hoşnutluk duygusu ki kitlelerde ne kadar yaygınsa saygınlığı o derece fazladır.

Bilim ile sanatı karşılaştırdığımızda yöntemlerinin farklı olduğunu görürüz. Bilim öznel duyguları kendi kuramının dışında bırakır ama kendi kuramını kendi yöntemleriyle kanıtlayamaz. Biliminde sonunda gelip dayandığı nokta tarihsel sürecin sonucunda ortaya çıkmış bir etiktir. "... ama ne var ki, bilim adamı, bilimde sakıncasız kullanılan yöntemlerin yine bilim tarafından bir araştırma konusu yapılamayacağını, bu yöntemlerin her zaman bazı ilkelerle ilgili olduğunu bilmesine rağmen, bizzat bu ilkelerin bilimsel çözümlemenin konusu olamayacağına inanır. Gerçekten de, bilimsel düşünce her zaman yöntemli bir düşünmedir; ama asla yöntemin kendisi üstüne refleksiyonlu bir düşünme değildir..."⁹⁵

Bilim adamı genellikle etkinliğinin temelinde sezgi olduğunun farkında değildir. Ama sanatçı kendi etkinliğinin temelinde sezgi olduğunun farkındadır. Nasıl olup ta tüm yapıp etmelerimizin temelinde sezgi var olurken, bazı düşünürler sanatın bir bilme etkinliği olmadığını söyleyebilmekte, bazıları ise sanatın yöntemi olan sezgiyi bilgi teorisi dışında bir yerlere oturtmak zorunda hissetmektedirler kendilerini.

Bu soruların yanıtlarını vermek bu tezin sınırlarını aşar. Ama yine de söylenebilecek şeyleri gözden geçirmek, tezimizin hava da kalmaması için zorunlu gözükmektedir.

Klasik bilgi teorisinin soruna ters yaklaştığını söylemekle başlayalım işe (bu bizim değil modern düşüncenin geldiği bir noktadır). Aslında bilgi hiç de tikel olandan

⁹⁵ Elisabeth STRÖKER, *Bilim Kuramına Giriş*, Çev. Doğan Özlem, Ara yay., İst. 1990, s. 13

tümele doğru yol almamaktadır. Bilginin gittiği yol her zaman tümelden tikele doğrudur. “... Spinoza her tanımlamanın bir olumsuzlama olduğunu söylemişti. Yani bir şeyin sarı olduğunu söylemek, onu sarı olmayan şeylerden ayırmak, bir bakıma onun sarı-değil olmadığını söylemektir... böylece, söylediğimiz ya da düşündüğümüz ya da davranışlarımızda etkisi altında bulunduğumuz ilk bilgi, dünyadaki nesnelerin ikiye ayrılmasıyla ortaya çıkacak demektir...”⁹⁶ Demek ki bilgimiz her zaman en genel olandan tikele doğru uzanır ve bir nesneyi tanımlarken nesnenin sınıflandırmasının bir ara aşamasını söylemekteyizdir. Böylece klasik deneyci felsefenin, dünyayla ilk ilişkimizi tikel nesnelerle kurduğumuz ve onların bilgisini edindikten sonra, bunlar üzerinde yaptığımız bir takım işlemlerle tümellere ulaştığımız yolundaki görüşün kabul edilebilir olmadığı anlaşılmaktadır. “... Bergson nesnelerin kendi başlarına başka şeylerden bağımsız olarak ele alınması algılama için bir lükstür der.

Şurası hiçbir şüpheye yer bırakmayacak kadar açıktır ki : algılamanın temelinde bir nesnenin yapısal öğelerinin bir bütün halinde ve soyutlama şeklinde yatmaktadır. Yani algılama olgusunun kendisi aynı zamanda bir soyutlamadır. Bu ayrıca tüm kavramanın da başlangıcıdır...”⁹⁷

Bir nesneyi hiçbir zaman saf ve yalıtık olarak algılayamayız. Algılayışımız her zaman bildiklerimizden geçer. Çoğu zaman tikel bir nesne tümel altına kaydırılır. Ama eleştirel bir göz için olay burada sonlanmaz. Nesnenin duyumsanan içeriği ile tasarımı karşılaştırılır, sınamaya tutulur. Estetik tavırda da durum farklı değildir. Karşımda duran şu ağacı, kavramın dışında her şeyden bağımsız olarak göremem. Şu karşımda gördüğüm ağaç önce öğrendiklerimin penceresinden görünecektir bana. Bildiklerimi unutamam ama onları paranteze alarak, bildiklerimi gördüklerim aracılığı ile sınamak, onu aşmak olanağı olarak kullanabilirim. Bu anlamıyla sanat gördüklerimi bir tanımlamadır. Ve her tanımlama gibi bir olumsuzlamadır. Fakat her olumsuzlama, olumsuzlanana da içerir Kavram ve görüntü, Eagleton’ın “kant’ta imgesel olan” adlı

⁹⁶ Vehbi HACIKADİROĞLU, *Bilgi Felsefesi*, Metis yay., İst. 1985, s. 154

⁹⁷ Adem GENÇ- Ahmet SİPAHİOĞLU, *Görsel Algılama*, Sergi yay., İzmir 1990, s. 187

makalesinde anlattığı özne ve nesneye benzemektedir: “... dur durak bilmeksizin birbirlerine üstün gelme savaşı veren, ama birbirlerinin öldüren cazibesinden de vazgeçmeyip, her ıstırap dolu ayrılıktan sonra, yeniden bir kez daha denemeye karar veren birbirine zıt iki eşi anlatan bir masal gibi, özne ve nesnenin dramı, onların birleşip ayrılmalarıyla, uygun ve uygunsuz birliktelikleriyle yüklü bu anlatı, modern felsefi sahneye neden böyle ara vermeksizin hakim olmuş acaba?”⁹⁸ Özne ve nesnenin bir türevi olan görüntü ve kavram aynı dramı yaşamaktadır. Çünkü anlam hep bir ara aşamadır. Dünyanın dildeki anısı, *oluş* halindeki şimdiki durumunu karşılamaz. Kavram görüntüyü, görüntü kavramı kendine benzetmek ister. Bu gerilimin ardından, kavram görüntüye benzemiş, görüntü kavramda geçici bir dinginliğe kavuşmuştur.

Bilme sürecinde olup bitenleri anlayabilmek için yaptığımız duyumsal/sezgisel olan ile kavramsal/düşünsel arasındaki ayrım, aslında sürecin kendisinde yoktur. “... karmaşık bilgi sürecinde iki öğeyi –mantıksal ve sezgisel- ayırırsak, her ne kadar belirleyici olsa da, durumu kuşkusuz aşırı ölçüde basitleştirme tehlikesiyle karşı karşıya kalırız. Örneğin bireşimsel, sezgisel yargının aslında mantıksal yanı göz önünde bulundurduğu ve bulundurmamak zorunda olduğu besbellidir. “geriye bağlanmalar”, bilgi sürecinde genellikle, sonuç çıkarmalarda ise özellikle büyük önem taşırlar ve tüm düşünce dizileri de tek bir çizgide geliştirilemezler...”⁹⁹ Böylece estetik tavrın *şimdi ve burada* olan nesneleri kavrayışı sorunlu olmaktan çıkmış gibi gözükmektedir.

Sanat duyumsanan , hissedilen gerçekliğe, biçimin içrek yapısına sürekli bir dönüşü için, kendini böyle ortaya koyduğu için, kavrayış olanaklarımızın sürekli bir değişimini, genişletilmesini de beraberinde getirir. Bu bilinenlerle görülenlerin bir ayrıştırılmasıdır. Görülenlerle bilinenler üst üste oturmuyorsa, bilinenlerin yeniden düzenlenmesi gerekecektir.

⁹⁸ Terry EAGLETON, “Kant’ta İmgesel Olan”, Çev. Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştiri*, S: 6/7, Yaz 1994, s. 125

⁹⁹ Yevgeni FEINBERG, *Bilim ve Sanat Üzerine*, Çev. Oğuz Özgül, Us yay., İst. 1991 , s. 12

Sanatçının işte bu geçmişe dayanarak, ama onu öteleyecek şekilde yaptığı her yaratım, gerçekliğin daha görünüşe çıkmamış yanını, görünür kılmasıdır. "... sanatçı kendiside bu şoktan olayla, bir insanla, bir nesneyle gerçekleşen sarsıcı karşılaşmasından esinlenir, karşılaştığı bütün gerçekliği ilk kez görmekte, duymakta, duyumsamaktadır. Artık alışkanlıklarının ağından sıyrılmış olarak, kendinde bir nesne niteliğiyle, onun için nesneye dönüşmüş olarak ..." ¹⁰⁰ Elbette bu kendinde nesne her şeyden bağımsız tekil bir nesne değil, her şeyle bağlantısı içinde kendi özgünlüğü içindeki nesnedir.

Sanat her ne kadar kavramsal boyutla ilişki içinde etkinliğini sürdürüyorsa da o kendini bir kavram olarak öne sürmez. O hep duyumsanan hissedilen gerçekliğin, duyumsanan, hissedilen bir imgesi olarak kendini öne koymak ister. Kavram deneyimimizin sembole bağlanmış bir anısı iken, sanat eseri deneyimin kendisi olarak, yaşadığımız şey olarak kendini dışsallaştırır.

Öznel ile nesnelin bir uzlaşım olanağı olarak, yani kavrayış olanaklarımızın bir sentezi olarak sanat, gücünü, temelini sezgiden alır. Öyleyse bu sezgiyi hissi tanımlamaya çalışarak konumuzu tamamlayabiliriz.

His, sezgi tüm deneyimimizin aşkın koşuludur. Çünkü dünya önce yaşadığımız sonra üzerinde düşündüğümüz bir yerdir. "... çünkü yaşam, kendini öyle hisseder ve anlar ki kendinde hissetmediği ve anlamadığı hiçbir şey yoktur. Çünkü kendini hissetme olgusu tam da yaşamı yaşam yapan şey olduğu için bu böyledir. Böylece, bu olağan üstü kendini hissetme özelliğini içinde taşıyan her şey canlıdır., diğer yandan kendini bundan yoksun bulan her şey ölüden başka bir şey değildir..." ¹⁰¹

¹⁰⁰ Ernst FISHER, "Sanatın Konumu Üstüne Düşünceler" *Argos*, S: 15, Kasım 1985, s. 78

¹⁰¹ HENRY, a.g.k, s. 17

Yaşamın bu kendi kendini bilmesi ilk bilmedir ve tüm diğer bilmeler de burdan çıkar. "..., bilimsel bilme bilinç bilmesinin, yani nesneyle ilişkinin bir kipliğinden başka bir şey değildir. Ama bu ilişki, ancak bu ilişkinin içindeki yaşamın temelinde mümkündür. İster hissedilen nesnenin hissedilir görüşü olsun, isterse de sayı, soyut ilişki, her türden ideallik, vs. gibi kavranabilir bir nesnenin entelektüel görüşü olsun nesneyle ilişki nesnenin görüşüdür. Oysa nesnenin görüşünde içerilen bilme nesnenin bilmesinde asla tükenmez. Görünün kendisinin bilgisini içerir ki bu da bilinç ya da nesneye yönelmiş ilişki değil, yaşamdır."¹⁰²

Bu haliyle yaşam bir kendi kendini hissetmedir ve kendini dışarıya koymaz, kendinden başka bir şeyle ilgilenmez. Oysa bilinç hep başka bir şeyi bilmedir. "... görünün kendine görüldüğü açılama gücü yaşam bilmesidir., yani yaşamdır. Görünün kendi nesnesini, gördüğü şeyi açılama gücü, sırası geldiğinde bilimin, genel olarak bilginin temellendiği bilincin bilmesidir. Bu iki güç tamamen farklıdır, çünkü ikincisi nesneyle ilişkide ve nihai olarak yaratan şeyde yok olur: bu ilk mesafenin ortaya çıkışı, bir ufku uzakta tutulması, bir ek-staz. Bu gücün kurduğu fenomenallık, bütün dışsallık ve nesnellik... biçimlerin kök saldıgı aşkın dışsallığının fenomenallığıdır. Yaşamın açılama gücünde ise tersine, artık ne ayrılık ne farklılık vardır, yaşam kendisini mesafesiz hissetmedir, bu deneyin olduğu fenomenlik duyarlılıktır."¹⁰³ Fenomolojinin savunucuları arsında yer alan Merleau-Ponty'e göre de felsefe çözümleme ya da tanımlama yapmamalıdır. Bölüp parçalayarak, durdurup hesaplayarak felsefenin varabileceği herhangi bir yer yoktur. Çünkü felsefe yaşamın, aklın kavramlarınca dondurulmamış, kestiremediğimiz, canlı, kıpır kıpır, yaşayan yönünü görmeye çalışmalıdır.¹⁰⁴

Her ne kadar bilinç ve yaşam birbirlerinden farklı şeylerse de, bilinç yani tüm kavrayışımız yine yaşam temelinde yükselecektir. "Nesnenin görüşü görünün bilmesini

¹⁰² HENRY, a.g.k, s. 25

¹⁰³ HENRY, a.g.k, s. 29

¹⁰⁴ M. Merleau

öngördükçe ve görünün bilgisi kendi pathos'u oldukça... ,o zaman, nesnenin bu görüşü asla basit bir görü değil, kendi özünü sürekli duyumsadığından ve ancak bu kendi kendini duymanın içinde gördüğünden, bu görü hassasiyettir. Bu nedenle dünya kişisiz ve boş bir bakışa sunulmuş katıksız bir gösteri değil, hissedilir bir dünyadır..."¹⁰⁵

Sezgisel dünyamızı da, bilimsel dünyamızı da kuran görüye bilinç denir. Bilinç tam da görünür kılmak, görölmesini sağlamak, öndeki nesne durumunda öne getirmek demektir. Bilincin ışığı altında dünyanın aydınlandığı, bu aydınlıkta şeylerin görünür hale geldiği bir öne çıkma, öne getirmedir. Bilinç geleneksel olarak "özne" diye anlaşılır. Ama bu nesne-özne ayrımı burada birebir yapılamaz., çünkü nesnenin de koşulu öznedir. Öznenin koşulunda nesne görünür.

Bu ayrım; öne konan şey ile öne koyan arasındaki ayrım bilimde net olarak belirir. Bilim bu ayrılık, mesafe üzerine kurar kendi yöntemini. Bunun için bilim kendi aşkın koşulunu görmezden gelir, onu dışlar.

Mutlak bir dışsallık ortamında her şey birbirine yabancı ve ölü gibi görünür. Halbuki sanat ve kendi var oluşunu bulduğu sezgide, histe her şey bir bütünlüğe, ilişkiye girmiş gibidir. "... varlığın dayanağı olan his deneyimin Bütünüdür ve dolayısıyla dünyanın Bütünüdür; dünyanın kendini zorunlu olarak bir Bütün olarak sunduğu şeydir. ..." ¹⁰⁶ his özü gereği bireysel olmasına rağmen bir bütünselliğe açılır. "... his özü gereği bireyseldir, çünkü kendi kendini duyma mevcut haliyle bütün "kendiliklerin" (ipseite) özünü oluşturur. Böylece birey varlığın Bütünüdür.; bunun içinde ve bunun aracılığıyla, var olan bir Bütün içinde durur ve kendini böyle öne koyar/önerir..." ¹⁰⁷

¹⁰⁵ HENRY, a.g.k, s. 30

¹⁰⁶ HENRY, a.g.k, s. 42

¹⁰⁷ HENRY, a.g.k, s. 43

Sanat bu yolla ki bilimin yüzeyselliğini ve parçalılığını aşabilmektedir. Şeyler kendini yalıtıp donduran dışsallığı his'e dönerek kırmakta ve yaşam kazanmaktadırlar. Kavramlar ise yok olmamakta ama; dünyanın anısı olarak dondurdukları biçimi, çıktığı kaynağa dönerek esnetmekte, duyumsanan gerçekliğin haline benzemektedir.

Sonuç olarak sanat *sezginin*, *hissin* belirleyiciliğinde yükselen, kavrayış olanaklarımızın bir sentezi, bu sentezin olanağıdır.



III. BÖLÜM

FOTOĞRAFIN TEKNİK OLARAK RESİM SANATINA YANSIDIĞI AKIM VE DÖNEMLER

III.1. EMPRESYONİZM

Fotoğraf 1839'da ortaya çıktıktan sonra gerçekliğin temsilini ressamların tekeline almış ve giderek bir çok alanda resim sanatçılarına tasfiye etmeye başlamıştır. Buna paralel olarak resim sanatçılarından bir karşı saldırı olarak algılanabilecek, fotoğrafın sanat olmadığına ilişkin eleştirilerde gelmeye başlar. Ama bu kısa sürer ve fotoğrafın taşıdığı güçler yeni bir atılım olanağı olarak kabul görür. "...fotoğraf, portre minyatürcülerinin oluşturduğu geniş meslek kesiminin yıkıma sürüklenmesine yol açar. Bu, yalnızca ekonomik nedenlerden doğan bir sonuç değildir. Fotoğrafın ilk dönem ürünleri, sanatsal bakımdan portre minyatüründen daha üstündür... toplumsal nedeni ise ilk fotoğrafçıların avangard kesimden olmaları, müşterilerinin de geniş ölçüde bu kesimden gelme olgusunda yatar..."¹⁰⁸ Böylece fotoğraf gittikçe artan bir yoğunlukla kullanılmaya ve sanat çevrelerinde saygınlıkla karşılanmaya başlar. Bu durumda resim sanatına iki yol kalır. Ya fotoğrafın erişemeyeceği bir yere çekilecek, ya da fotoğrafik görüşe katılacaktır.

İzlenimcilik, fotoğrafın yaygınlaşmasıyla paralel ortaya çıkar. İzlenimci resim fotoğraf makinasının gerçekliği kavrayışını selamlar ve onun gerçeklik anlayışına katılır. İzlenimcilerde fotoğraf gibi gerçekliğin dolaysız bir bakışla kavranacağına inanırlar.

¹⁰⁸ Walter BENJAMİN, *Pasajlar*, Yapı Kredi yay., İst. 1993, s.82

İzlenimcilerin fotoğraf ile ilişkisini anlamak için akımın kurucularından Monet'in *Paris st. Lazare Tren İstasyonu* adlı resmine bakalım (R:8). "... tren istasyonu Monet'yi, bir buluşma ve ayrılma yeri olarak ilgilendirmiyordu. Onu büyüleyen şey, cam tavandan girerek buhar bulutlarına dökülen ışığın etkisiyle, karışıklık içinden yüze çıkan lokomotiflerin ve vagonların biçimiydi. Oysa, ressamın görgü tanıklığının bir sonucu olan bu tabloda rastlantısal hiçbir şey yok..."¹⁰⁹ Bu resimde konunun çok önemli olmadığını hissedebiliriz. Birçok Empresyonist gibi Monet'de günlük yaşamın herhangi bir ayrıntısını resmedebilirdi. Onun amacı parlak renkleri, ışığın etkisi altındaki nesnelerin anlık görünümünü resmetmekti. Resimde olan bir çok şey zar zor seçilecek bir belirsizlik içindedir. Trenler, mekan, insanlar belirsiz lekeler halindedir. Figürleri net olarak ortaya çıkartan kontur erimiş, ayrıntılar yok olmuştur. Bütün olarak resme bakıldığında çağrışımlar yoluyla ne olup bittiği anlaşılabilmektedir. Figürler birbirlerine bağımlı olarak okunabilmektedir. Tek başlarına tanımlanmaları çok zordur.

Monet'nin bu resmi daha önceki dönem resimleriyle karşılaştırıldığında taslak resme benzemektedir. Örneğin Millet (R:9) ve Courbet'in (R:10) resimleriyle karşılaştırıldığında bu daha iyi anlaşılacaktır. "İzlenimci sezginin ilk ziyaretçileri, o tablolarda, keyfi fırça vuruşlarının oluşturduğu karışıklıktan başka bir şey bulmamışlar ve ressamı deli sanmışlardı."¹¹⁰ Yine Monet'nin bu resminde göze çarpan, bir enerjinin olduğudur. Resim sanki biraz sonra başka bir şey olacak bir devinime sahiptir. Sanki resim kımıldamaktadır. Nazik bir denge, bozulmaya yüz tutmuş bir denge ile karşı karşıyayızdır. Bu etkiyi bize *ışık* verir. Işık sürekli olarak nesnelerin üzerinde dolaşmakta ve onları *var* etmektedir. Işıktaki herhangi bir değişim, *var* olan bu şeyleri başka bir şey yapabilecektir. Işığın bu nesneler üzerinde gezisi, parıldaması, yanar döner duruşu, resmin bu enerjisinin kaynağıdır.

¹⁰⁹ Arnold HAUSER, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi yay., İst. 1984, s.352

¹¹⁰ E.H.GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi yay., İst. 1986, s.415

“ Geçirilmekte olan anların sürekliliğe ve değişmezliğe üstün tutulmaları, her olgunun yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldız kümesine, akıp gitmekte olan ve “içine ikinci kez girilmesi olanaksız” bir akarsu gibi zaman içinde sürüklenen bir dalgaya benzetilmesi, izlenimciliği anlatan en iyi formüldür. İzlenimciliğin tüm yöntemleri tüm sanat olanakları ve hileleri, bu Herakleitosçu dünya görüşü ve gerçeğin bir varlık değil, bir süreç olduğunu anlatabilmeye yöneliktir. Her izlenimci resim, sürekli devinim durumunda olan varlığın tek bir anını yakalamıştır ve çatışma halindeki güçlerin arasında, er geç bozulacak olan, nazik bir dengenin temsilcisidir...”¹¹¹

İzlenimciler zaman içinde değişen gerçeğin görüntüsünü yansıtmak isterler. Bu konuda en iyi örnek yine Monet’nin bir dizi olarak yaptığı saman yığınlarını konu alan resimleridir. Monet karşısındaki konuyu günün değişik saatlerinde resmederek bir dizi resim yapmıştır. Sabahtan akşama dek yaptığı resimlerde, ışığın konuyu nasıl değiştirdiğini gözlemlemiştir. Böylece ortaya bir dizi resim, gerçeğin değişen yüzünü yansıtan resim çıkmıştır.

İzlenimciler kendi sanatlarını ortaya koyarken sadece göze dayalı resimler yapmak istiyorlardı. Göz ile beyin (bellek) arasındaki teması keserek, gözdeki duyumsamayı, saf algıyı resmetmek istiyorlardı. Belleğin bu şekilde dışarıda bırakılmak istenmesi, izlenimci resimde kişiseliliğin ortadan kalkmasıyla sonuçlanmıştır. “... Empresyonistleri savunan Zola, doğanın belli bir duyarlılık aracılığıyla görülmesinden söz ediyordu., ama duyarlılık neredeydi? Kaba fırça darbeleriyle kaplı bu resimleri yalnızca imzalar birbirinden ayırıyor, o bireysel duyarlılığı da gene bu imzalar belirliyordu...”¹¹² Empresyonist duyarlılığın kaynağını fotoğrafik deneyimde aramak gerekir. Çünkü fotoğraf bilmeden bilmenin bir yolu olarak kendini kabul ettirmiştir. Görünen şey gerçekliğin bir kayıdır. “ Fotoğrafın gerçeklik programının bütün söylemek istediği aslında gerçekliğin gizli olduğu, gizli olduğu içinde gözler önüne

¹¹¹ HAUSER, a.g.k., s.352

¹¹² Norbert LYNTON, *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan - Sadi Öziş, Remzi Kitabevi yay., İst. 1982, s. 15-16

serilecek bir şey olduğu inancıdır...”¹¹³ Empresyonizm fotoğrafın “saf” görme projesine kendini inandırmış, onun gönüllü yandaşı olmuştur. “... izlenimci görüntülerin doğalcı görüntülerden daha duyumsal nitelikli deneyler sonucu yapıldığı söylenebilir ve bu akım ile nesneler konusunda kuramsal bilgilerle yetinme işinin sonu gelir., fiziksel-görsel (optik) deneyler sonucu elde edilen bilgi ön plana çıkar. Tarih boyunca hiçbir sanat bu denli görsel deneye bağlı olmamıştır. Deneyin görsel öğelerini kavramsal öğelerinden ayırmak ve görme ile ilgili olanın özerkliğini geliştirmekle izlenimcilik, sadece doğalcılıktan değil, şimdiye dek görülen sanatların tümünden ayrılır...”¹¹⁴

İzlenimcilik bu anlamıyla resim sanatında görmeyi konu edinen ilk akımdır. Artık ne öykü ne kişisel duygular, ne değerler resmin konusu değildir. O gerçeklikle kurulan görsel ilişkinin ne olduğu yanıtlamak ister. Gerçeklik öğrendiklerimizde değil, şu anda karşımızda bulunandadır. Gerçekliği görmek istiyorsak, onunla karşılaşmak istiyorsak, geçmişe ait her şeyi yani belleğimizi dışarıda tutmamız gerekmektedir. Gerçek şimdi karşımızda bulunan, anlık olarak duyumsadığımız şeydir.

Bu “... olguları hiç durmadan değişen bir dünyanın insanda bıraktığı izlenim , içinde her şeyin birleşip kaynaştığı bir süreklilik olacaktır. Bu sürekliliğin içinde fazla değişim olmaz.; değişen sadece seyircinin bakış açıları ve tavırlarıdır. Böyle bir dünyaya uyması gereken sanat da yalnızca olguların anlık ve kalımsız olan özelliklerini vurgulamakla kalmayacak, insanoğlunu bir çok şeyin ölçüsü olarak görmeyecek, aynı zamanda gerçeklik ölçütünü bireyin hic et nunc’un da arayacaktır. Rastlantıyı tüm oluşumun ilkesi sayacak ve anlık bir gerçeği diğerlerinden üstün görecektir...”¹¹⁵

Bireyin hic et nunc’u* ve rastlantı ilkesi fotoğrafik kavramlardır. Fotoğraf her zaman “şimdi ve burada” olanı verir. Nesneleri zamandan ve bağlamlarından koparır. Bir şeyin fotoğraflanmasıyla diğer başka bir şeyin fotoğrafik seçime konu olmasının genel geçer bir ilkesi yoktur. Genelde fotoğrafçılar konunun kendilerini bulmasını ister.

¹¹³ SONTAG, a.g.k., s.16

¹¹⁴ HAUSER, a.g.k., s.354

¹¹⁵ HAUSER, a.g.k., s.353

İzlenimciliğinde benimsediği “şimdi ve burada” olma kavramı estetiğinde konusudur. Buna göre sanatsal bir eser genel düşünsel kavramlarla ilgilenmez, “şimdi ve burada” olanı verir. Bu anlamda fotoğrafik tavrı benimseyen izlenimcilik sanatın bu çağdaş isteğini de doyurur gibidir. Ama daha önceki bölümlerde göstermeye çalıştığımız gibi bu bir yanılsamadır. Bunu şu şekilde de anlatabiliriz: izlenimciliğin dünyayı saf algı içerikleriyle anlatma isteği bize eski bir sanatsal kuramı hatırlatır. Platon’un kuruculuğunu üstlendiği bu mimesis (yansıtmaya) kuramına göre sanat gerçekliği olduğu gibi yansıtmakla görevlidir. “...Platon’un Devlet diyalogunda Sokrates, Glaukon’a ressamın yaptığı işi anlatmaya çalışırken “istersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları”¹¹⁶ diyerek, ressamın yaptığı işin dünyaya ayna tutmak olduğunu söyler...”¹¹⁶

İzlenimcilik de mimesis kuramının yapmak istediğine benzer bir yansıtmayı, modern bilim ve onun düşüncesinin üzerinden yapmaktadır. Ama Platon’a yanıt Platon’un öğrencisi olan Aristoteles’ten gelir. Ona göre sanat dünyayı olduğu gibi yansıtmaz, o geneli ya da özü yansıtır. “ 1. şimdiye dek söylenenlerden şu sonuç çıkıyor: ozanın ödevi gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır. 2. tarih yazarı ve ozan, biri düzyazı, öteki nazım yazdığı için birbirlerinden ayrılmazlar. Çünkü, Herodotos’un yapıtının mısralar haline getirilmiş olduğu düşünülebilir. Bununla birlikte ister nazım, ister düz yazı biçiminde olsun, Herodotos’un yapıtı bir tarih yapıtıdır. Ayrılık daha çok şu noktada bulunur: tarihçi daha çok olan’ı ozansa olabilir olan’ı anlatır. 3. bunun için şiir, tarih yapıtına oranla daha felsefi olduğu gibi, daha üstün olarak da değerlendirilebilir. Çünkü şiir, daha çok genel olanı, tarihsel tek olanı verir...”¹¹⁷ Aristoteles’in bu sözleri Platon’a olduğu kadar izlenimciliğe de bir yanittir.

* **Hic et nunc**: latince “şimdi ve burada” anlamına gelir.

¹¹⁶ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, Cem yayınevi, İst 1983, s.11

¹¹⁷ Aristoteles, *Poetika*, çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İst 1983, s. 30

Fotoğraf gibi izlenimcilik de, gerçeğin, anlamın bir anlık görüntülerde saklı olduğuna bizi inandırmaya çalışır. “ Bununla beraber belleğin tersine, fotoğraflar kendi başlarına anlamı saklamazlar. Bize – görünümlere normal olarak atfettiğimiz tüm inanırlık ve ciddiyetle birlikte- anlamlarından koparılmış görünümeler sunarlar. Anlam, işlevlerin anlaşılması sonucunda ortaya çıkar. “ işlev de zaman içinde yer alır ve zaman açısından açıklanmalıdır. Ancak bir öykü anlatan bir nesne, anlamayı sağlayabilir. Fotoğraflar kendi başlarına bir öykü anlatmazlar. Anlık görünümeleri saklarlar...”¹¹⁸ Ama izlenimcilikte, fotoğrafta anlamı bunca dışlamasına rağmen etkileyiciliğinden bir şey kaybetmez. Çünkü ikisi de sanatın karakterlerinden biri olan “şimdi ve burada” olanı ;İverme yanılmasını sürdürür. Nesne duyumsanan bir şey olarak, saf bir algı olarak, bağlamlarından koparılmış ve bu yüzden bizde her türlü kışkırtmaya neden olan bir şey olarak öne çıkar. “ izlenimcilik, gerçeği iki boyutlu bir yüzeye indirgediği gibi, bu iki boyutluluk içinde onu kesin biçimleniştikten yoksun noktacılar sistemi ile resme aktarır. Diğer bir deyişle, bu akım yalnız plastiğe ve mekana değil, aynı zamanda desene ve çizgisel olana da aldırılmaz. Resim, açık seçiklikten ve belirginlikten kaybettiğini, duyumsal çekicilikten kazanır, enerji ile yüklü duruma gelir. Kazanılan bu özellikler ise izlenimcilerin başlıca amaçlarıdır”¹¹⁹ İzlenimci resim saf bir algı içeriğini konu alması, fotoğrafik gerçekliğin, gerçeğin sadece “bir an”da bulunduğu ve bunu yalnızca duyularımızla kavradığımız yolundaki sayıltı, belki de en çok kendini Georges Seurat’ın noktacılık anlayışında gerçekleştirdiği resimlerde bulur. Onun resimlerinde (R:11) izlenimciliğin kendine dert edindiği ışık tam anlamıyla öne çıkar. Seurat’a göre boyanın kendisi, ışığı göstermede engeldir. Çünkü boyada renkler, birbirine karışınca birbirlerinin altına girip ışığı nötralize etmektedir. Işığı en parlak, en saf şekilde göstermek için boyaları sürerek karıştırmak yerine, karıştırmaksızın belli aralıklarla dizilmesi sorunu giderecektir. Böylece Seurat’ta sanatçının geri çekilişinin yanında, sanat yapıtını da aradan çıkma isteğinin işaretlerini görürüz. Seurat’ın resim sanatını saf bir algıya, gözün fizyonomisine göre dönüştürme isteği, onun resminin fotoğrafa ve günümüz elektronik görüntüleriyle olan benzerliğinin de nedenidir. “... kameranın kayıt

¹¹⁸ John BERGER, *O Ana Adanmış*, s.77

¹¹⁹ HAUSER, a.g.k., s355

ettiği görüntü ya da ekranda beliren görüntü, onu meydana getiren ışık noktacıklarının yönlendirilmesiyle bir anlamda yeniden üretilir. Görüntüyü oluşturan ışığın yönlendirilebilmesi sanatçıya sunulan yepyeni bir estetik alandır. Elektronik görüntü sanatı bu yönüyle resim sanatında ki Noktacılık (pointillizm) anlayışına benzer.”¹²⁰

Empresyonist resim anlayışı, deneyimin kökenini fotoğraflık algıda bulurken, kuramsal temellerini ise E. Mach’ın felsefesinde bulur. Mach’ın felsefesinden önceki felsefi düşüncenin genel çerçevesini basitleştirerek şöyle ifadelendirebiliriz: dış dünya görüngüleri tek başına bir anlam ifade etmez. Dünyanın görünen yüzü derin bir gerçekliği saklamakta ya da içermektedir. Bu gerçekliğe ancak insan duyarlılığının, aklının yaptığı işlemlerle ulaşılabilir. Şimdi Mach’ın felsefesine gelince işler değişmektedir. Artık dünyanın görünen yüzü derin bir gerçekliği gizlememektedir. Tek gerçek “görünen şey olarak” dünyadır. Duyularımızın gösterdiğinden öte bir gerçek bulunmamaktadır. Mach sanki fotoğraflık bakışın kuramını ortaya koymaktadır. “... insan, bir gerçeklikler dünyası içinde yaşar; bu gerçeklikler, renklerin, sertliklerin ortaya koyduğu gerçekliklerdir. Bütün dünyamız bunlarla doludur. Renk, ses, sertlik vs. nedir? Bunlar gerçekliği bana veren elamanlardır.

“Bütün fiziksel durumlarımı, şimdilik daha fazla analiz edilemeyen şu elamanlara ayırabilirim: renk, ses, dokunma, sıcaklık, zaman, koku, uzay vs.” E Mach’a göre bana realiteyi, dünyayı bildiren, işte bu duyum denen elemanlardır. Onlar öyle basit elamanlardır ki, atomist bir dünya kavrayışının atomlarına benzerler... o halde duyumlar daha fazla parçalanamayan, daha küçük parçalara ayrılamayan, bölünemeyen en son ve ruhsal çeşitten olan elemanlardır. Ama, onlar bir tasavvur olmayıp, tespit edilebilir reallerdir. Ve bütün realite, gerçeklik, bu real elamanlardan meydana gelmiştir. Duyumlar gerçeğin, varlığın en son ve en basit elamanlarıdır.

..”¹²¹

¹²⁰ Levent Kılıç, *Görüntü Estetiği*, Yapı Kredi Yayınları, İst. 1994, s.39

¹²¹ İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İst 1983, s.20-21

Gerçeklik bu şekilde anlaşıldığında ressama kalan gerçekliği aklımızı işe karıştırmadan, en kısa zamanda yansıtmaktır. Çünkü akıl geriye bağlanmalarla, sürekli görüşleri kendi içinde değiştirir. Örneğin beyaz bir kağıdı biz gün ışığında da, bir çekmecenin içindede aynı görürüz. Daha önceki deneyimlerimiz, görüşümüzü etkileyerek kağıdı hep aynı görmemi sağlar. Oysa gerçek hiç de böyle değildir. Kağıt sürekli renk ve ton değiştirir. Öyleyse yapılması gereken aklın işe karışmasını fırsat vermeyecek bir hızda gördüklerimizi kaydetmektir. İnsan (ressam) giderek fiziksel bir şey olan göze dönüşmeye başlar

. Bunun varacağı yer ise “objektif” bir bakış olan fotoğrafik bakıştır. İsmail Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim* adlı kitabında Monet’in “impression-soleil levant” adlı (resim...) eserini inceleyerek şunu soruyor: “ Acaba, Monet, bu tablosunda bize ne göstermek istiyor? Resim güneşin doğuşu sırasında bir limanı gösteriyor. Ama bu hangi limandır? Resimde bu limanın somut varlığı ile karşılaşmıyoruz, ... Monet’in bütün artistik yeti ve kudretini kullanarak yakalamak istediği şey, yalnızca şudur: bir tan vakti güneş ışınlarının su yüzündeki harenmelerini ve bu belli bir ‘an’ içinde gök ve deniz yüzeylerinde meydana gelen ışık dalgalarını tespit etmektir...”¹²²

Monet’nin resminden öncede bir çok peyzaj resmi yapılmış, ışık kullanılmıştır ama, bu resimler bir dünya kavrayışına dayanılarak yapılmıştır. Yani algılarımızı düzenleyen bir akıl mevcuttur. Ama Monet’in resminde bunu göremeyiz., onun resmi sadece bir görünüştür. “ ...Monet’nin resminde titreşen, akan renklerden, birbiri içinde eriyen ışık dalgalarından başka bir şey görmüyoruz... tek gerçek o halde renk, ışık duyumlardır. Bu duyumlar üst üste, ard arda geliyor, ve onları düzenleyen bir akla, bir intellecte, bir logos’a gerek kalmadan resmin bütünlüğünü meydana getiriyor. Yapıtın artık duyumları düzenleyen bir logos’u yoktur. Bu nedenledir ki, yapıtta mantıksal bir bütünlükte yoktur.”¹²³

¹²² Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, s.42

¹²³ Tunalı, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, s.43

Belki de biraz abartarak şöyle söylenebilir: fotoğraf makinası da, izlenimci resimde de gerçeklik ışık aracılığı ile bir yüzeye kaydedilmektedir. İki etkinlikte kendini totoloji olarak olumlar. İzlenimci resmi fotoğraflık mantığın, pozitivist felsefenin bir devamı, uzantısı olarak görmek yanlış olmayacaktır.

KÜBİZM

Fotoğraf makinasının icat edilmesinden önce, görüntü üretme becerisi sadece ressamalara aitti. Fotoğraf ortaya çıktıktan sonra bu tekel kırıldığı gibi, fotoğraf makinasının gerçekliği ressamdan daha hızlı ve kusursuz yansıtabilme yeteneği, hem ressamları bazı iş bazı iş kollarından tasfiye etmiş hem de onların meşruluk dayanakları hakkında bir dizi tartışmayı da beraberinde getirmiştir.

Bu tartışmaların özü ressamların fotoğraf makinesiyle olan hesaplaşmayı dile getirmektedir. Bu tartışmalar sonunda ressamlar ya fotoğraflık bakışa angaje olacaklar yada resmi fotoğrafın ulaşamayacağı bir alana çekmek zorunda kalacaklardır. Daha önce gördüğümüz Empresyonistler fotoğrafın müttefiki olarak ortaya çıkarlar. Bunun belki de en somut göstergesi de izlenimcilerin ilk sergilerini fotoğraf sanatçısı Nadar'ın stüdyolarında 1974'de açmalarıdır(Monet, Pissarro, Renoir, Cézanne ve Sisley'in resimlerini 1973'de "Salon"* kabul etmemiştir). Ama Empresyonist sanat akımı aynı zamanda bir çok sanatçıda tatminsizlik, yetersizlik duygusunun oluşmasına da yol açar. Sanatçılar kendilerinin bu ortadan çekilişlerini kabul edemezler. Vangoh , Gauguin gibi sanatçılar izlenimciliği başka bir yere doğru çekip değiştirirken, Cézanne ise izlenimciliği daha farklı bir yere götürecektir. Ama tüm bu sanatçıların ortak noktası Empresyonist sanat akımına bir tepki geliştirmeleridir.

İşte Kübizm, Empresyonist sanat akımına, resmi yalnızca duyuma indirgeyen anlayışa bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Birçok kişi sanatçının duyan ama düşünmeyen bir “Aptal” olmasını kabul edemedi.

Kübizm izlenimciliğe, dolayısıyla fotoğrafa bir tepki olarak ortaya çıkar. Kübizmle ortaya çıkan ve tüm bir modern sanatın karakteri olarak ortaya çıkan fotoğraf makinası kompleksi , gerçekliğim optik olarak yansıtılamayacağını, bakanın (öznenin) olanaklarından yola çıkarak bunun mümkün olabileceği gibi bir varsayımdan yola çıkar. Buradan da modern sanat, deneyselliğe açılacaktır.

Şimdi Kübizmin iddiası nedir? kısaca bu iddia gerçekliğin optik olarak yansıtılamayacağı, görüşlerin gerçekliği vermeyeceğini, ancak bunlar aracılığıyla ve insan aklının çözümlemeleri ile gerçekliği anlayıp, yansıtabileceğimizi söylemektedir.

“... doğanın soyut bir ilgi alanı olması anlamındaki “yadsıma” bir anlamda, nesne’nin kavramsal dizgiler özlüğünde yeni bir biçimlenim ruhuyla, yeni bir madde kavrayışıyla yansıtılmasıdır. Bu nedenle “Kübizm” olarak nitelenen sanat akımının Cézanne’nın doğrudan doğruya doğa gözlemlerine dayanan bileşimsel (sythetic) döneminden ayrı ve yirminci yüzyılda ortaya çıkan “soyut” bir sanat akımı olarak nitelemekte yarar vardır. Fiziksel varlığın entelektüel bir düzlemde bir çeşit kavramaları ya da ilgiler dizgesine dönüşmesi ile açıklanan bu yeni sanat formunun özünde, yirminci yüzyıl Avrupa insanının doğanın karşısına bir “duygu varlığı” olarak değil de, bir “düşün varlığı” olarak çıkışı gibi temel olgular vardır...”¹²⁴

Kübizm yansıttığı güzelliğe entelektüel bir faaliyetle yaklaşan ve onu böylece kavramak isteyen ilk resimsel akımdır. “...resim dediğimiz olguyu kendi gerçeğinden kopararak, resmin imlediği gerçek nesneyi entelektüel bir dönüştürme sonucunda tuvale yansıtan, izleyenden de resmin alımlanması (reception) sırasında da aynı entelektüel çabayı bekleyen ilk akım Kübizmdir.”¹²⁵

¹²⁴ Adem Genç, *Dada*, s.43

¹²⁵ Hasan Bülent KAHRAMAN, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar”, *Hürriyet Gösteri*, S: 124, Mart 1991, s. 43

Şimdi Kübizmi daha iyi anlamak için, çalışmalarını Empresyonist tarzdan farklılaştıran Cézanne'nın Kübizme neden olan arayışlarına bakalım.

Cézanne, izlenimci kuşağı sonunda yer alan bir sanatçıydı. Ama izlenimcilerin buldukları sonuçları ve anlatım tekniklerini, kendi amaçları için yeterli bulmuyordu. Cézanne, gerçekliğin, görünüşlerin sürekli değişiminden, deviniminden hoşlanmıyordu. Onun resimde amaçladığı dinginlik, denge ve sağlamlıktı. Onun *Sainte-victoire Dağının Bellevue'den Görünüşü* adlı resmine baktığımızda, (R:12) bu arayışı açıkça görüyoruz. Resim bize izlenimciliğin uçuculuğuna karşıt olarak, ağırlık, kütsellik ve sağlamlık duygusu vermektedir. Cézanne bu kütsellikle, sağlamlık duygusuyla vermek istediği şey ise daha güvenilir, kalıcı bir alt yapı bulma umuduydu. Bu yüzdendir ki izlenimcilerin karışık fırça vuruşlarından, resmi düzlemleştiren anlayışlarından haz almıyordu. Ama Cézanne akademik sanatın da doğaya olduğu görüşünü izlenimcilerle paylaşıyordu. Doğadan kopmadan ve izlenimcilerin yüzeyselliğine ve karışıklığına düşmeden, sağlamlığa ve dinginliğe ulaşabilmenin bir yolunu arıyordu.

Cézanne çalışmalarına devam ederken bir şeyi fark etti. "John Berger, kübizme temel bazı ilkelerin Paul Cézanne'nın manzara resminde keşfettiği belirtirken, sanatçının "St. Victoire" tepeleri karşısında konusunu izlerken çok önemli bir gerçeğin ayrımına vardığını "başını sağa ya da sola çevirip, bakış noktasını çevirdiği zaman manzaranın da değiştiğini" anladığı için, görülen manzaranın gerçekliği yansıtacak en uygun bakış noktasını ararken, aslında böyle bir noktanın var olmadığı sonucuna vardığını ileri sürmektedir..."¹²⁶

İzlenimciler gerçeği algılayışımızın, ışıkla beraber nasıl değiştiğini bize göstermişlerdi. Dünyanın bu bize görünen yüzü sürekli devinimlerle değişiyor, ele avuca gelmiyordu. Cézanne tam da bu değişimden, uçuculuktan, belirsizlikten kaçarken

¹²⁶ Adem Genç, *Dada*, s.49

başka bir bilinmezlik, belirsizlik noktasına varmıştı. Şimdi bu belirsizliğe, kişinin bakışı da katılmıştı. Hangi bakış doğrudu, hangisi çizilmeliydi? Aslında hangisi çizilirse çizilsin bakışımız hep sınırlı kalacaktı.

Cézanne bu sorulardan ve sorunlardan kendine özgü bir çözümle kurtuldu: “... Bu ağaçlarla St. Victoire tepelerine ilişkin gerçekleri daha doğru verebilecek bakış noktası hangisiydi? Tek bir bakış noktasının verdiği görüntü, gerçekleri daha doğru yansıtmaması açısından, diğer bakış noktalarından elde edilen görüntülerden pek farklı sayılmazdı. Her noktadan görülen şeyin kendine özgü bir gerçekliği vardı. Ancak, iki ayrı noktadan elde edilen görüntünün birlikteliği, yani konuyu iki açıdan ya da bakış noktasından izleyip görülen şeylerin tek bir resim düzleminde saptanması, yalnızca bir bakış noktasından görülen ve saptanan görünüme oranla daha doğru ve daha gerçek sayılabilirdi. Kuşku bakışlarını ta uzaklara yöneltti. Ayrıntıya girmeden farklı açılardan ya da görüş noktalarından elde ettiği bulguları aynı tuval üzerine geçirdi. Her şeye her yönden yaklaşılabılır bir etki ortaya çıkmıştı. Sanat tarihinde ilk kez bir manzaranın kaçış noktası kayboluyordu. İzleyicisi önemli olmaksızın resim gerçekte olduğu gibi farklı perspektiflere girmişti.”¹²⁷ Böylece Cézanne daha nesnel, daha kuşatımlı ve kalıcı bir kavrayışa sahip olduğunu ve bunu yansıttığını düşünüyordu. Cézanne’nın ardılları Picasso ve Braque (R: 13) , Cézanne’nın bu anlayışını geliştirerek kullandılar.

Cézanne bu sonuca kendi bakışındaki değişimlerden yola çıkarak varmıştı. Ama onun amacı nesnenin doğru bir kavranışıydı. Ama bu kavrayışın öznenin bakışının dışında olmadığını da biliyordu. Bundan önce ne bakış, nede nesnenin durumu konu edilmişti. Önceki sanat düzenlerinde algılayan ve algılanan arasında dolaysız bir denklik bulunuyordu. “ Bu odak kavramı iki boyutludur, iki aşamalıdır: Her insan resmedilirken, insanın dışında kalan gerçeklik dizgesi dolaylarına yerleştirilerek verilir, hem de resim izleyenin bakış açısına göre yapılır.

¹²⁷ İnci SAN, *Sanatsal Yaratma Çocukta Yaratıcılık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1979, s.27-28

Dışsal gerçeklik ne ölçüde aşılsa Rönesans'ın çok sonrasındaki akımlara gelene değin resim izleyenin bakış açısından yapıldığından izleyenle izlenen arsında nesnel bir tekabüliyet söz konusudur.

Oysa yüzyılın başında yaşanan bir büyük gelişme, görecelik kuramının getirdiği sonuçlar ve fizik ve matematik alanında elde edilen diğer “doğrular” bu gerçeği değiştirdi. İzleyen artık bir dünya merkezi değildi. İzleneninde kendisine özgü bir gerçeği vardı ve olgular birazda “o” açıdan bakılarak ele alınmalıydı.”¹²⁸

Kübist resim izleyiciyi ikinci plana iterek, nesnenin kendi gerçekliğini yansıtmama isteğini, onun öznel bir çaba olmasıyla çelişmez. “ Tabi bu arayışın içinde nesneyi her şeyden soyutlayarak salt nesne olarak vermek gibi bir amaç da yoktur. Aksine nesne kendisindeki doğallığından olabildiğine yalıtılmış, ressamın nesneye yüklediği anlamla tuvale yansıtılmıştır. Hatta, böyle bir çıkışın nesneyi kaçınılmaz bir biçimde bir kurgunun içine yerleştireceğini söylemek mümkündür...”¹²⁹ Burada Kant'ın düşünceleri aklımıza gelmektedir. Kant'a göre, belli bir nesnellik bir öznelliğin koşuludur, ama bu nesnellığe öznellikten geri düşülerek varılamaz. Kübizmde özne (sanatçı) kendini nesnellığe teslim etmek istememekte ama, öznelliğin belli bir nesnellik tabanında gerçekleştiğini düşünmek istemektedir.

Kübist resim gerçekliği yansıtmakta ama bunu öznellikten geçirerek ulaşılabacağına inanmakla Empresyonist resim ve fotoğraf dan ayrılır. Böylece gerçeklik düşünülen , kavranılan bir şey olarak soyutlanır. Bunun resim sanatındaki sonuçları bir devrime yol açmıştır. Yine Cézanne'nın *Ölü Doğa* resmine bakarak (R:14) bunu açıklayalım. Bu resmin kendinden önceki resimlerle ilgisi yoktur. Kumaş, parçalı lekelerle bir tenekeye benzemektedir. Meyveler yuvarlaktan çok, köşeli sert formlara benzemektedir. Meyve tabağı fazla üstten görülmüş, doğru çizim dikkate alınmamıştır.

¹²⁸ KAHRAMAN, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar”, s.60

¹²⁹ KAHRAMAN, “Sanatta Konvansiyonel-Tradisyonel İlişisine Bakışlar”, s.62

“... Cézanne’nın amacı doğayı bozmak değildi, ama istediği etkiyi elde etmede böyle bir şet gerekli olması da, kimi ufak ayrıntılar da bu yola gitmekten hiç sakınmıyordu. Onu Brunelleschi’nin “çizgisel perspektifi” bulgusu ilgilendirmiyordu. Nitekim, işine çelme taktığını anladığı anda, kaldırıp attı onu yana... Cézanne bir yanılsama yaratmak istemiyordu. Cisimsellik ve derinlik duygusunu ifade etmek istiyordu. Daha çok ve bunu, geleneksel çizime başvurmada yapabileceğini anladı. Belki, “doğru çizim” karşısındaki bu ilgisizliğin, sanat tarihinde bir çığı harekete geçireceğinin farkında değildi.”¹³⁰

Kübizm biçimsel sonuçlarıyla ve gerçekliğin dolaysız yansıtılamayacağı görüşü ile Empresyonizmden ve ona ilham veren fotoğraftan ayrı düşer. Ama Kübizm bu noktadan itibaren fotoğraftan ayrı düşerken, onunla karşıtlık oluştururken, başka bir nokta da onunla buluşur.

Tüm deneyimler dünyamızı sarmış olan fotoğraf makinasının bakışının mantığından kolayca kurtulmak mümkün değildir. Bu tehlikeyi ünlü şair Baudelaire kendi çağında fark etmiş ve herkesi uyarıyordu.

“ Birçoklarının bana şöyle diyeceklerini biliyorum: “ buraya kadar açıkladığımız hastalık budaların hastalığıdır. Sanatçı adına layık hangi insan, ve hangi gerçek amatör sanatla sanayii karıştırmıştır ki?” Bunu bende biliyorum ve yinede soracağım onlara , iyinin ve kötünün bulaşıcılığına inanıyorlar mı, kalabalıkların bireyler üzerindeki etkisine ve bireyden kalabalığa doğru meyleden o istençsiz, zoraki boş inanıyorlar mı diye. Sanatçı halkı etkiler ve de halk sanatçının üzerinde etki yapar, bu yadsınamayan ve karşı konulamayan bir yasadır; esasen olgular, o korkunç tanıklar, kolaylıkla incelenebilir; felaket saptanabilir. Günbegün sanat özüne duyduğu saygıdan yitiriyor, dış gerçeklik önünde dize geliyor ve ressam giderek, düşlediğini değil, ama gördüğü şeyi resmetme eğilimine giriyor. Oysa ki düşlemek bir mutluluktur, ve düşlenen şeyi ifade etmekte bir utkuydu: Ama; neler söylüyorum! Bu mutluluğu hala tanıyor mu ki?

İyi niyetli gözlemci fotoğrafının ve büyük sanayi çılgınlığının bu esef edilecek sonucu tümüyle yabancı kaldıklarını savlayabilecek midir? Gözleri, maddesel bir bilimin sonuçlarını Güzel’in ürünleriymiş kabul etmeye alışan bir halkın, en yükseklerden ve en maddeden

¹³⁰ Gombrich, *Sanatın öyküsü*, s432-433

arınmışlardan olanı kavrayıp duyma melekesinin belirgin biçimde, belli bir zaman sonunda, azalmayacağını var saymak olanağı varmıdır?”¹³¹

Kübizmin fotoğrafla buluştuğu yer, tekniğin bir ürünü olan fotoğrafı ortaya çıkaran düşüncedir. Bu düşünce, dünyanın soğukkanlı bir hesaplamayla bilinebileceği, ele geçirilip denetlenebileceğidir.

Kübizmin kendi uğraşısını entelektüel bir faaliyete dönüştürme isteği, onun aslında kendi etkinliğine duyduğu güvensizlikten kaynaklanır. Bu dünyanın hissedilebilir niteliklerine olan güvensizliktir. Bundan kurtulmanın yolunu Kübist akım düşüncenin soyutlayıcılığında bulur. Ama bu soyutlama metafizik bir soyutlama değil, nesnenin kendi gerçekliğini ele geçirmek için uygulanan fizik bir soyutlamadır.

Kübizme gelinceye dek Batı Sanatı temelini Platon’da bulduğu “ayna” teorisine dayanmaktaydı. Bu teoriye göre zihnimiz gerçekliği ayna gibi yansıtabilmektedir. Zihin dışındaki nesneler yeterli, kesin ve doğru bir şekilde “temsil” edilebilirdi, yani bir sanat yapıtı gerçekliği yeniden üretebilirdi. Cézanne ile başlayan ve diğer Kübistlerin de benimsediği, gerçekliği temsil etmenin kesinli içermediği, bu temsilin gören ve görülen arasındaki karşılıklı ilişkiden doğduğu ve temsile soyunan sanatçının bunları göz ardı etmemesi gerektiği düşüncesi sanata dahil olur. Bu noktadan itibaren batı sanatı temsiliyet krizine girer ve batı resminin deneySELLİĞİ buradan kaynaklanır.

Cézanne’nın fark ettiği, hissettiği bu kriz çalışmalarına daha sağlam ve güvenilir bir alt yapı arayışı olarak girer. Onun amacı gerçekliğin parçalanmış öznel bir görüntüsünü yeniden üretmek değildir. O kendi öznelliğini aşarak bir öz’e ulaşmak istemektedir.

¹³¹ Charles Baudelaire, “Fotografi Sanat mı?”, Çev. Turhan Ilgaz, Haz. Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yay., s.25

“... bunu, kübizmin teorisi D.Henry Kahnweiler’in ifadesi ile söylersek: kabul edilen bir ön-plandan hareket etmek ve bu ön-plana göre perspektif aracılığı ile bir derinlik izlenimi meydana getirmek yerine, kübist ressamlar, sağlam ve tasvir edilen bir arka-plandan hareket ederler. Böyle bir hareketle sanatçı belli bir biçim şeması içinde ön-plana doğru çalışır. Ama tüm bu çaba içinde sanatçının ulaşmak istediği bir amaç vardır; bu da nesnenin özüdür...”¹³²

Kübist ressamlar gerçekliğin özüne ulaşmak için oluşturdukları soyut formlar öznenin çabası ile ortaya konulmuş olsalar da, özneliği artan nesnel bir gerçekliği ortaya çıkarmak için oluşturulmuşlardır. Bu yüzden ki kendilerini metafizik düşüncelerden çok, bilimsel düşüncenin yöntemlerine daha yakın hissetmişler ve onların verilerinden yararlanmışlardır. Matematiğe ve geometriye olan ilgileri, bağlantıları açıktır. Kübist resimler bizde her zaman bir mühendislik çalışması duygusunu uyandırır. Yüzeyin kesin geometrik parçalara bölünmesi geometri ile olan ilgilerini gösterdiği gibi, matematik bir düzen isteğini de açıklamaktadır. Cézanne sağlam, değişmez bir alt yapı ararken, ifadesine en uygun araçları elemanter geometrik formlarda bulmuştu. 1904’te yazdığı ünlü mektubunda şunu öğütüyordu: *...doğayı silindir, küre ve konilerle ele alın.*

Ne Cézanne, ne Picasso ne de Kübistler fizikçi değildirler. Söz konusu olan şey, bilimle sanatın birbirinden ayrı olarak birbirini tamamlayan durumlardan biridir. Cézanne’nın aradığı değişmez öz, daha sonra Albert Einstein’nın çalışmalarının bir konusunu oluşturan “ birleşik alan kuramıdır”. Einstein bütün doğa güçlerinin tek bir bütünlükten ve tek bir hareket yasasından bu kuramla göstermeye çalışıyordu. Einstein ile Cézanne’nın çabaları bu istekte kesişmektedir.

Şimdi George Braque’nın *Keman ve Palet* adlı resmine bakalım (R:15). Bu resim Kübist anlayışın tüm niteliklerini taşımaktadır. Resim basit geometrik biçim ve

¹³² TUNALI, *Felsefenin Işığında*, s.189

düzlemlerden kurulmuş, birçok bakış açısının eş zamanlı bir yansıması olarak tuvale geçirilmiştir. Üzüm ve figürler birbirinden ayrılmaz, hepsi aynı şey haline gelmişlerdir. Resim görünen gerçekliği değil, sağlam ve kalıcı olan özü yansıtmaktadır.

Şimdi Kübist resmi fotoğraflık bakışla buluşturan bu öğeleri açmamız gerekmektedir. Görünüşte fotoğraftan ayrı düşen Kübizm, sonuçta onunla nasıl birleşmektedir.

Öncelikle Kübizm bilimin güdümündeki teknik bir alet olarak fotoğraf makinasının kesintisizlikleri durdurarak, gerçeklik üzerinde egemenlik kurma isteğine katılır. Fotoğraf makinası zaman, uzamı, yani öyküyü yok ederek, gerçeği parçalarına ayırır ve *böl ve yönet* ilkesince onlara hükmeder. Parçalar kendi başına anlam içermez. Yalnızca bizim arzularımıza boyun eğerek bir kıvama gelirler. Kübizmde bu dondurma ve parçalama (atomlarına ayrıştırma) işlemi yürütür. *değişmeden kalan nedir* sorusu Kübizmi çağın bilimsel anlayışı paralelince soyutlamalara götürür ve bu soyutlamalar sonucunda *var oluşu* dondurmıştır. Ama gözden kaçmaması gereken nokta Kübizmin soyutlamalarını metafizik bir istek çerçevesinde geliştirmediğidir. O nesneyi gizemleştirmeyi arzulamaz. Nesnenin kendisini avuçlarına bırakmasını arzular. Bu yüzdendir ki gerçekliği hareketsizliğe mahkum ettikten sonra, ona sahip olur. Karşılık vermeyen nesne , bakanın isteklerine boyun eğ.

Aslında Kübizmin doğayı elemanter geometrik formlarla parçalarına ayırması, fotoğrafın dünyayı parçalarına ayırıp yersiz yurtsuzlaştırmasıyla benzerlik içermektedir. Cézanne'nın bakışındaki kaymadan dolayı bulduğu belirsizlik ve değişim duygusu, fotoğraflık bir deneyime karşılık gelir, fotoğraf bir nesneyi değişik yönlerden acılardan çekerek, her çekimi kendi başına bir bakış olarak sunabilmesi bu deneyimi uyarmış olmalıdır. Yine Kübist resimde, bakışların tek bir tuvalde üst üste bindirilmesi, fotomontaj tekniklerinin bir sonucudur. Çünkü fotoğraf görüntüleri üst üste bindirmeyi Kübizmden önce keşfetmiştir. “kübistlerin fotoğrafla ilişkisi araştırmalarla belirlenmiştir. Picasso, Braque ve Gris'in birkaç resimde (1915 öncesi) chrono

fotoğraflar ile benzerlikler izlenir. Biçimlerin üst üste binmesi saydam tabakalaşma, bir yüzeyin iki ayrı nesne tarafından kaplanması, hacim ilişkilerindeki iki anlamlılık fotoğraftaki üst üste ya da seri olarak çekim özelliklerine yakındır...”¹³³ Kübizmin tüm bu özellikleri,fotoğrafın gerçekliğe dışardan bakma isteğiyle atbaşı gider. İkisi de “var oluşun” içine dolarak onu hissetmek yerine, bakışı dışarı çekerek, onu bir “iç” olarak değil “dış” olarak görmek ister. Bu hissetmediğimiz ,ama belirgin biçimleriyle dışarıdan gördüğümüz , bu bizden olmayan nesne mahremiyeti kaybederek, tüm çıplaklığında kendini aşmıştır.

Bilimin güdümündeki tekniğin doğayı hissetmek değil soğukkanlı bir hesaplamayla onu dönüştürmek isteği (ki bu istek Kübizme entelektüel bir faaliyet olarak girer) Kübist resimde kendini, izlenimcilerde görülen pırıltının ışığın ya da daha önceki duygusallığın “ yapıtın melodisi denilen” ,rengin,dokunun, ışığın bizde bıraktığı etkilerin kaybı olarak gösterir. Bunun için Kübist ressamalar rengi azaltıp çizgiyi, konturu, yüzeyi öne çıkarmışlardır. Çünkü çizgi her zaman bir yüzey belirlenimi, sınırlama, kaos’a biçim vermek ister. Bu yüzden kavrama, düşünceye gönderme yapar. Renk ise iç içe geçişleriyle bir belirsizliğe kavramsızlığa yol açtığı gibi duyguyu ön plana çıkarır.¹³⁴ “... modern sanat temelden ‘çirkin’ bir sanattır; izlenimciliğin ahenginden, büyüleyici biçimlerinden, tonlarından ve renklerinden vazgeçilmiştir. Resimdeki resimsel değerleri yıkmış, müzikte melodi ve tonaliteyi, şiirdeyse imgeleri dikkatle ve vazgeçmez bir biçimde yürürlükten kaldırmıştır... Modern Sanatın amacı duygularla değil akılla yazmak, resmetmek ve bestelemektir; ...”¹³⁵

Kübist resim gerçekliğe bilimsel tavrın indirgemeciliği ile yaklaşmaktadır. Bilimde olduğu gibi dünyada bulunan her şeyi kendi kimliğinden koparır, soyutlar. Figürlerin bolluğundan, seslerin, renklerin çokluğundan hoşlanmaz. Bunları kısmak daraltmak, bir yasa altında birleştirmek, denetlemek ister. Kübist resimde çeşitli sesleri

¹³³ Beral MADRA, “Sanatın Boyutları İçinde Fotoğraf Sanat ilişkisi”, *Kalın*, Ocak-şubat 1987, s.10

¹³⁴ Mehmet ERGÜVEN, “Biçim ve Oluş”, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yay., Sayı:67, s. 52-53

¹³⁵ HAUSER; a.g.k., s.405

duymayız, orada tek bir yasanın sesi duyulur. Aynen fotoğraftaki deklanşörün sesi gibi. Kübizm doğayı çeşitliliği içinde yansıtmak yerine, onu elemanter geometrik formların içine sıkıştırır. Böylece bakılan şey, bir yasa egemenliğinde kendini bize verir. Bu yasa ki nesneleri görünüşe çıkardığı gibi özneler arası eylemleri belirleyebilmektedir. Bu yüzden birçok Kübist resmi kimin yaptığı belirsizleşebilmektedir. Özellikle Picasso ve Braque'ın yapıtlarını birbirinden ayırmak güç olmaktadır.

Böylece tek bir yasaya indirgenen dünya denetlemeye de açılır. Analitik Kübizmde parçalarına (atomlarına) ayrılan “dünya” sentetik Kübizm aşamasında, bu parçalarla oynayan sanatçının arzusunun boyun eği. Modern sanatçı yaklaştığı konudan büyülenen, onun etkisine giren bir sanatçı değildir. Yaklaştığı konuya yasanın egemenliğini dayatan modern bir öznedir.

Şimdi Picasso'nun *Pipo İçen Adam* resmine bakalım (R:16). eğer resmin adından yola çıkarsak Picasso burada pipo içen bir adamı yansıtmıştır, ama Picasso için konunun o kadar önemi yoktur. Resmin üst kısmına yakın bir yerde pipoya benzer bir çizimden başka bir şey tanınmamaktadır. Belki pipo geometri k formlara uygun düştüğü için, belki de görülen gerçeklikle gel git Picasso'nun hoşuna gittiği için bırakılmıştır. Ama kesin olan bir şey varsa yansıtılan şeyin yasa uyarınca çözülüp dağıldığıdır. Hatta figürle uzam arasındaki ayırım bile yapılamaz. Uzamda figür ile aynı yasanın egemenliğindedir.

Kübist resim bu nitelikleri ile fotoğrafın dünyayı denetleme, kontrol altına alıp onu manipüle etme isteğine katılır.

III.3.FÜTÜRİZM

Modern Sanatın Öyküsü adlı kitabında Norbert Lynton Fütürizm ve Kostrüktivizmi “İlerlemenin Görüntüleri” başlığı altında inceler. Çok yerinde bir benzetmedir bu. Bu akımlar gerçektende teknolojik ilerleyişin görüntülerini üretmek, bu ilerleyiş içinde yer almak istemişlerdir.

Daha önceki bölümde anlattığımız gibi Kübizm, fotoğrafik bakışa bilim ve teknolojinin dünyayı denetleme isteği çerçevesinde katılır. Çünkü bilim ve teknoloji çağında sanat da kendini bu istek çerçevesinde meşrulaştırmakta, tanımlamaktadır. Resim sanatının kendini böyle tanımlaması, sonuçta kendisi gibi görüntü üreten fotoğrafın bakışıyla buluşması, onu içselleştirmesi demektir.

Fütürist ve Kübist anlayışlar bu paydada birleşirler. Kübist sanatta bu optiğin yapısı olarak öne çıkarken, fütürizm de daha çok film makinasının yapısına ilişkin sonuçlar verir.

Fütürizm akımı kendini İtalyan şairi Marinetti’nin kaleme aldığı bildiriyle 1909’da duyurmuştur. Marinetti bu bildiride coşkulu bir dille mekanik güçlerle donanmış dünyayı, teknolojik gelişmeleri selamlar. Teknolojik güçlerin dünyayı hızla dönüştürmesini, köhnemiş dünyanın sonu yeni bir dünyanın müjdecisi olarak kutsar. Marinetti yurtseverliği, hızı, savaşı övmekte bunların sağlıklı bir geleceğin gerekleri olarak görmektedir. Buna bağlı olarak güzelliğin yeni biçiminin hızın güzelliği olacağını ilan etmektedir.

Marinettinin bildirisinde ifadesini bulan Fütürist sanat, teknolojik gücün hayranıydı. Bunun içindir ki Fütürist sanatçılar bu çağıldayıp gelen, her şeyi yerle bir eden teknolojinin bir parçası olmak istiyorlardı. “Fütürizmin ilkesi, büyük bilimsel keşiflerin yarattığı etki altındaki insan duyarlılığını tepeden tırnağa yenileştirmektir. Bugün , telgraftan, telefondan, grafomondan, trenden, bisikletten, motosikletten,

otomobilden, transatlantikten, zeplinden, uçaktan, sinemadan, büyük gazetelerden (ki bunlar dünyanın yaşadığı bir günün bireşimidir) yararlananların neredeyse tümü, bütün bunların, zihnimiz üzerinde kesin bir etki yaptığını akıllarına bile getirmiyorlar.”¹³⁶

Fütürist sanatçılar, sanatı teknolojinin müttefiki yapmak istiyorlardı. Bunun için önce ayağa dolanan eski sanatsal biçim ve anlayışlar ortadan kaldırılacak, böylece yeni bir sanat ve yeni bir dünya yükselecekti.

Fütürist sanatçılarda teknoloji hayranlığı kendini öncelikli olarak konunun seçiminde gösterir. Fütürist sanatçılardan en etkililerden biride Boccioni'dir. Onun *Ruh Durumları* adlı (R:17) resmi buna iyi bir örnektir.

“ ... Resmin kahramanı Victoria dönemi teknolojisinin önemli buluşlarından buharlı lokomotifdir. Lokomotifin biçimi, Kübist üsluba uygun olarak resmin yüzeyine dağılmıştır., hemen göze çarpan numarası ise Picasso ile Braque'ın tablolarındaki sayıları ve harfleri anımsatmaktadır. Çizgiler ve lokomotifin sağındaki bazı gölgeler vagonları, solundaki çizgiler ise elektrik direklerini belirler ve bir manzara izlenimi yaratır... Fütürist açıklamadan beklediğimiz çarpıcı modernizme gelince, Boccioni bizi hayal kırıklığına uğratmadığı gibi, beklentilerimizi de aşar. Marinetti'nin kuruluş bildirisinde yarış arabaları, vapurlar, uçaklar ve köprülerle birlikte sözü edilen lokomotif, burada makine gücünün simgesidir...”¹³⁷

Boccioni gibi birçok Fütürist sanatçı eserlerinde teknolojik nesneleri kullanmışlardır. Zamanla Fütüristlerdeki bu teknoloji hayranlığı başka sanatsal anlayışlara da kaynaklık etmiştir. Konstrüktivizm'de bu teknolojiyi konu olarak kullanmak yerine, teknolojik süreçlere, işlemlere paralel sanatsal üretimlere dönüşmüştür. Bu akımın en ünlü temsilcisi kuşkusuz Viladimir Tatlin'dir.

¹³⁶ Filippo Tommaso MARINETTİ, “Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler”, Çev. Selahattin Hilav, Haz. Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi Yay., s. 75

¹³⁷ LYNTON, a.g.k, s. 91

“...Tatlin, kullandığı malzemenin ve bir süreç olarak konstrüktivizm’in gerçekliğine önem vermişti. Alçak kabartmaların resimsel niteliğinden çerçevesiz yüksek kabartmalara, daha sonra, varlığını boşlukta ve metal levha, çubuk ve tel gibi malzemeye yapılan karşıt kabartmalara (Counter Relief) geçmişti. 1920’lerde Tatlin ve çevresindeki sanatçılar, bu türden işleri bile günün gerekleri için yetersiz, gerçekliğe dolaysız değil de, eğretilmeli bir yaklaşım saydılar. Sanatçı olarak yaratıcılıklarının ve yaşantılarının günlük sorunları yansıtmalarına karar verdiler. Çıraklarına malzemenin ne olduğu ve nasıl kullanılacağını öğretebilecekleri gibi, kendilerinin de fabrikalara giderek yeni süreçlerle ilgili yeni tasarımlar geliştirebileceklerini anladılar. ...”¹³⁸

Fütürizm’den devralınan, sanatın bir süs veya bir lüks etkinliği olmadığı, hayata yön veren, toplumu dönüştüren, teknolojiyle beraber tarihin ilerleyişine hizmet eden, kurulacak yeni dünyanın öncüsü olması gerektiğine ilişkin düşünceler; Konstrüktivizm’de sanatın tekno-mühendislik etkinliğine dönüşmesiyle sonuçlanmıştır. Bu çabaların en ünlüsü, Tatlin’in *Üçüncü Enternasyonal* anıt projesidir.

Fütürist sanatçılardaki teknoloji hayranlığı, eserlerine sadece konu olarak girmekle kalmamış, aynı zamanda tüm bir modern sanatı etkisine alacak olan fotoğraf makinesinin optik gözü ve onun zaman anlayışını da dahil etmiştir. Birçok sanatçı da bu etkileşim çok açıktır.

Giacoma Balla’nın resimleri buna örnek olarak verilebilir “Giacoma Balla’nın yapıtları daha çok bir eylemin doğrudan doğruya sezgisel yanları üzerine odaklanıyordu. Uzun süre fotoğrafçılıkla uğraşan Balla, bir olayın artarda gelen evrelerini tek bir görüntüymüş gibi saptayan Kranofotoğraf tekniğinin hareketi çözümleyişinden açıkça yararlanmayı amaçlıyordu. Keman yayının ritimleri (1912) adlı tabloda, herşey bir kranofotoğrafta olduğu gibi görülür. Kemancının sol eli, kemanın kendisi ve yay birçok konumdayken, geride sütun başlığı üzerindeki taş taban değişmez biçimdedir. Resimde görsel yaşantının değişmesini gerektirecek duygusal bir yaklaşımdan iz yoktur. Resim bize müziği duyurmayı amaçlamamaktadır...”¹³⁹ Yine

¹³⁸ LYNTON, a.g.k, s.106.

¹³⁹ LYNTON, a.g.k, s.94.

Giacoma Balla'nın *Bir Otomobilin Hızı + Işıklar* adlı tablosu (R:18), aynı anlayışla yapılmıştır. Resim tümüyle soyut bir resme dönüşse de herhangi bir aşkınlığı imlememekte, sadece otomobilin mekan içinde hareketini göstermeye çalışmaktadır.

Aslında tüm bu çalışmaları güdüleyen şey, görsel kavrayışlar dünyamızı umulmadık genişlemeler kazandıran fotoğrafik deneyimlerdir. Fotoğraf, üst üste çekimlerle bir konuya değişik açılardan yaklaşılabildiği gibi, hareketi artarda çekimlerle bölerek ayrıntıları gözler önüne serebilir. Fotoğraf bununla da kalmayıp uzak veya yakın ya da ağır veya hızlı çekimlerle insan gözünün asla fark edemeyeceği birçok şeyi gözler önüne serer.

Bilimin egemenliğini ilan ettiği bilimsel bilginin tek meşru bilgi kabul edilmeye başlandığı bir çağda, resmin geleneksel üsluplarının buna paralel çökmeye başladığı bir sırada, görselliğe böylesine açılımlar kazandıran fotoğraf makinasının verilerinin sanatçılar tarafından görmezlikten gelinmesi ya da sanatçıların bu deneyimlerden etkilenmemeleri imkansızdı.

Teknolojik aktivitenin, bu gücün bir parçası olmak isteyen Fütürist sanatçılar bu verileri içselleştirerek eserlerine yansıtmışlardır. Fütürizm, diğer tüm modern akımlar gibi fotoğrafın ortaya çıkardığı, modern yaşamın da bunu desteklediği bir zaman kavramını, yıkım ve değişim adına eserlerinde kullanmıştır. Bu yeni zaman kavramı eş *zamanlılıktır*. Geleneksel dünyanın parçalanmasıyla da desteklenen bu duygu yerinden sökülmüş, yüzer gezer bir hale gelmiş, rastlantının, çağrışımın pratiğine bırakılmış bir zaman anlayışına karşılık gelir. Arnold Hauser'in *Sanatın Toplumsal Tarihi* adlı kitabında bunu Henry Bergson türü bir zaman kavramı olarak açıklar. "... Bergson türü zaman kavramı, yeni bir yorumlamayla, yoğunlaşmayla ve yansımayla karşı karşıya kalmaktadır. Artık burada vurgu, bilinçlilik içeriğindeki diğer eş zamanlılığında geçmişin günümüzdeki Varlığında, farklı zaman dönemlerinin devamlı olarak birlikte akıp gitmesinde, iç deneyimlerinin pek şekillenememiş akıcılığında, ruhun tek başına olduğu

zamanki bağımsızlığında, uzayla zamanın göreceliliğinde; yani kısacası aklın içinde hareket ettiği ortamın belirlenip ayrılmasındaki olanaksızlıkta yer almaktadır. ...”¹⁴⁰

Bu yeni zaman kavramı modern sanatın temel niteliğidir. Romanda bu tarihin (Proust, *Geçmiş Zaman Peşinde*), kahramanın (J. Joyce, *Ulysess*) ortadan kalkışı olarak belirirken, resim sanatında şiirselliğin, aşkın bir dünya görüşünün, yoğunlaşmanın yerine soğukkanlı bir hesaplamanın, kavramanın, açığa çıkarmanın, çözümlemenin geçmesiyle kendini belli eder. Buna ilk örnek olarak Kübizm akımı verilebilir.

Kübizm’de gördüğümüz bu akılla resmetme isteği, biraz abartıyla söylersek sanatçının kendi bakışını ve duyarlılığını terk ederek, onun yerine fotoğraf makinesinin, o nesnel, soğuk kanlı optik gözünün ikame edilmesidir.

Fütüristler bu yeni zaman kavramını değişim adına, geçmiş sanatsal çözümlemelerin alaşağı edilmesi adına kullanmışlardır. “... Marinetti’nin çağrısına koşan genç İtalyan sanatçıları, onun öğütlerini uygulamada güçlük çekiyorlardı. Konularını, açıkça kentsel ve endüstriyel çevreden seçmeleri gerekiyordu. Ayrıca devinim olarak yorumladıkları hız kavramı vardı. Bergson’dan öğrendiklerine göre, yaşantının çoğaltılmış ve parçalanmış biçimde betimlenmesi söz konusuydu. Bu da üst üste ve saydam bir betimleme, uzak, yakın, hareket eden, duran, görünen ve anımsanan nesnelerin birbirine karışması demektir. ...”¹⁴¹

Fotoğraf makinesinin görsel deneyimler dünyamıza soktuğu bu *eş zamanlılık*, Carlo Carra’nın bir yapıtına birebir konu olmuştur. (R:19). Yapıtına, *Penceredeki Kadın (Eş zamanlılık)* adını koyan Carra, burada Kübist bir anlayışta resmettiği figür ve şehir görüntülerini, merkezi bakış açısını yok ederek iç içe girecek şekilde kompoze etmiştir. Resimde Kübist sanatta olduğu gibi herşeye her açıdan yaklaşılabir bir görüntü üretmekle beraber, burada daha çok farklı zaman ve uzamlarda olan bir arada ve aynı anda

¹⁴⁰ HAUSER, a.g.k, s.412

¹⁴¹ LYNTON, a.g.k, s.89

algılatmak gibi bir yola gitmiştir. Marinetti'nin öğütlerine uygun olarak yaşantının parçalanmış bir biçimde betimlenmesi söz konusudur.

Fütürizm içine dahil edilmese de, Duchamp'ın *Merdivenden İnen Çıplak* adlı resmi (R:20), Fütürist anlayışın niteliklerine yakındır. Duchamp resmi gerçi bir hız ve değişim tutkunu olarak boyamamış, daha çok devinimin kendisini göstermek istemiş olsa da; devinimi betimleme isteği, parçalanmış bir uzam algısı, makinecilik gibi nitelikleriyle Fütüristlerle örtüşür. Resimde bir figür merdivenden aşağı inmektedir. Kübist anlayışa uygun olarak geometrize edilmiş olan bu resim, devinim yanılması yaratmak yerine, devinimi gözler önüne seren analitik bir yapıya sahiptir. Figürün zaman ve uzam içindeki devinimi bir eş zamanlılık içinde bize sunulmaktadır. Duchamp'ın yapıtının fotoğraf makinesiyle ilişkisi çok açıktır. *Merdivenden inen çıplak* resmi bize aynı zamanda resim sanatının sinema kompleksini düşündürür. Resim dural bir yüzey olan tuval yüzeyini aşma isteği olarak sinematografik bir etkiyi çağırır. Arnold Hauser'de bu yeni zaman kavramını en iyi film sanatında bulur.

“... Sinema ile diğer sanatlar arasındaki en temel farklılık, filmde uzay ve zaman sınırlarının akıcı oluşudur, uzay bir bakıma dünyasal, zamansa bir bakıma uzaysal niteliktedir. Plastik sanatlarda, sahnede de olduğu gibi uzay durgundur, hareketsizdir, değişmez, herhangi bir yöne ya da amaca yönelik değildir. her bölümde homejen nitelik taşıdığından ve bölümlerin hiçbirisi dünyasal olarak bir diğerinin üzerine binmediğinden, onun içinde serbestçe hareket edebiliriz. Hareketin gelişimleri sahne değildir, herhangi bir yavaş ve sürekli bir gelişmenin evreleri de değildir; bunların sırası bir sınırlamaya uğrar. edebiyatta –ve hepsinden öte de drama da – zaman diğer yandan kesin bir yöne, gelişim şekline, seyircinin zamanla olan deneyiminden bağımsız, nesnel bir amaca yöneliktir; yalnız bir depo değil, düzenli bir dizidir. zamanla uzayın drama sanatına özgü grupları, filmde tüm karakter ve işlevlerini değiştirirler. Uzay, durgunluğunu ve sakin hareketsizliğini yitirip hareket kazanır; hemde gözümüzün önünde olup bitiyormuşçasına hareket kazanır. Kendi tarihine, şemasına ve olayına sahip olan akıcı, sınırsız ve bitmemiş bir öge halini alır. tek türlü fiziksel uzay, burada çok çeşitli birleşik tarihsel zaman karakteristiklerini de kazanır. Bu ortamda tek tek sahneler artık aynı türden değildir; uzayın ayrı ayrı bölümleri eş bir değer taşımaz (...) bir filmin dünyasal ortamında, yönümüzü seçmek konusunda tam anlamıyla özgürce, bir zaman evresinden diğerine geçerek – tıpkı bir odadan diğerine geçer gibi-

olayların gelişimindeki peş peşe sahneleri birbirinden ayırıp gruplayarak; genel anlamda bir tür uzaysal dizi ilkesini uygulayarak hareket edebiliriz. Kısaca söylemek gerekirse burada zaman , bir yandan kesintisiz sürekliliğini, öbür yandan geri dönülmez yönünü yitirmiş durumdadır;...”¹⁴²

Resim sanatının durağanlığını aşma isteği, başka sanatçılarda da görülür. Hans Richter’in resmin sınırlarını aşarak sinemaya yaklaştığı çalışmalarından biri *Ritm 21* adlı (R:21) çalışmasıdır.

“... Eggeling ayrı ayrı kağıt parçaları üzerine bir tek biçimsel temanın değişik evrelerini geliştiren ve birbirini izleyen biçimleri çizdi. 1919’un sonundan sonra Richter’le birlikte bu konu üzerinde çalışıp uzun kağıt tomarlarına , bu birbirini izleyen biçimleri çizdiler. bunların çoğunun Diyagonal Senfoni (Eggeling 1920) , Prelüd ve Füg (Richter 1919 ve 1920) gibi müzikle ilgili adları vardı. 1921’de film yapmaya başladılar. aynı yıl içinde Van Doesburg De Stijl dergisinde bu çalışmalarla ilgili bilgi verdi,⁸ film sanatının dinamizmiyle, resim sanatının durağanlığını alt etme katkılarını överek ‘ bir çok modern sanatçının böyle bir amacı olduğunu’ açıkladı. Richter, kağıt tomarlarına yapılan çizimlerle Eggeling’in tek tabaka yaptığı çizimleri, film sanatına doğru atılmış doğru adımlar saymamak gerektiğini öne sürdü. süreklilik düşüncesi ancak zamanla ortaya çıktı ve kağıt tomarları kendi başlarına bağımsız yapıtlar olarak görüldü. Bunların bazıları ise, bu görüntüleri filme dönüştürme düşüncesinden önce, uzun tuvaler olarak yağlıboya olarak tekrar resmedildi...”¹⁴³

Tuval yüzeyinde yaratılmaya çalışılan bu film etkisi, geçen zamanı,dinamizmi, enerjiyi, değişimi temsil ediyordu. teknolojinin aracılığıyla parçalanmış, yerlerinden edilmiş biçimlerin sanki daha belirlenmemiş yerlerini arıyormuşçasına tuval yüzeyindeki bu hareketi; yeni çağrışımları, yeni istekleri , yeni bir dünya isteğine de uygun düşmekteydi F. Marc’ın *Tirol* adlı resmini(R:22) buna son örnek olarak verebiliriz. Resim şiddetli bir gerilimle bütün öğelerini savurup dağıtmaktadır. Sanki bir dinamit patlamışçasına resimdeki bütün öğelerin dağılması, aynı zamanda Fütürist sanatın savaşçı ruhuna da uymaktadır. Resmin içinde yer alan Güneş, ev, ağaç gibi soyutlanmış biçimler tekrarlanarak dinamizm, dağılma bozulma duygusu güçlendirilmiştir.

¹⁴² HAUSER, a.g.k, s.412-413

¹⁴³ LYNTON,a.g.k, s.121

Fütürist sanattaki bu eşzamanlılık, görüntüleri üst üste bindirme, tekrarlama teknikleri, fotoğraf makinesinin gerçekliği algılama biçimiyle açık bir bağ oluşturmaktadır. Teknoloji hayran olan Fütürist'ler de zaten bu ilgiyi hiç gizlememişlerdir.

III.4. SÜRREALİZM VE DADA

Modern sanatın belirgin niteliklerinden biride geçmişi yadsıma isteğidir. modern sanatçı geleneksel yöntem ve tekniklerine karşı yıkıcı bir tavır sergiler. Geçmiş bir kâmbur olarak gören modern sanatçı, yeni bir coğrafyaya adım atabilmek için geçmişin kalıntılarının temizlenmesi gerektiğine inanmaktadır.

Geçmiş reddetme, küçümseme tavrı izlenimcilikten beri sanatçılar arasında baskındır. ama hiçbir Sürrealistlerde ve özellikle Dadaistlerde olduğu kadar ileri gitmemiştir. Bu duygu Dadaistlerde sanatın tümünü reddine kadar varmıştır.

Dada akımının başlangıcı olarak , Alman aktörü Hugo Ball'ın (1886-1927) Zürih'te Caberet Voltaire adlı gece kulübünü şubat 1916'da açışı gösterilir. kurucuları arasında Tristan Tzara, Jean Arp ve Alman Şairi Richard Huelsenbeck vardır. Aslında akımın adı ve ortaya çıkışıyla ilgili çelişkili bilgiler vardır. Zürih'te başlayan bu hareket zaman içinde uluslar arası bir nitelik kazanmış ve etkileri günümüze kadar ulaşmıştır.

Ne Dadaistleri, ne de Sürrealistleri ortaya çıkartan sosyal ve siyasal süreçleri bilmeden, onların geçmişi reddetme tavrını anlayamayız.

Sürrealistleri ve Dadaistleri bu tavra sürükleyen, Fütüristlerin sağlıklı bir gelecek için gerekli görüp övdükleri ve en yüksek sanatsal eylem olarak ilan ettikleri savaştır. Dadaistler ve Sürrealistler savaşın akıldışılığını, acımasızlığını, yarattığı yıkımları

yakından hissetmiş kişilerdir. Bu yüzdendir ki bu savaşı yaratan uygarlıktan nefret etmekte ve onun toptan tasfiye edilmesi gerektiğini düşünmektedirler. Dada böylece tümel bir başkaldırı olgusu olarak ortaya çıkar. İnsanlığın uygarlık adına parçalanışına isyan eder ve sanatçılardan içinde yaşadıkları toplumsal düzene meydan okumasını ister. Tristan Tzara 1950 yılında yaptığı bir radyo konuşmasında Dadanın doğuşuyla ilgili şu açıklamayı yapmıştır. “... iğrenme ve isyanlarımızın kaynağı bu oldu. savaşa kesinlikle karşıydık ama, ütöpik bir barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. köklerini sökmedikçe, nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden nefret ediyorduk; tüm dayanaklarından, mantığından, dilinden. başkaldırımız gülünç ve saçmanın tüm estetik değerleri alt-üst ettiğı biçimler kazanıyordu....”¹⁴⁴

Dadaistler Batı uygarlığının mantığından, dilinden, sanatsal biçimlerinden kurtuluşun ancak onları sabote ederek gerçekleşeceğine inanmışlardı. onlar asla yeni yöntemler önermediler. Çöküşün ardından iletişimin kendi doğal yolunu bulacağına inanmışlardı. Bu açıdan tümüyle Dadaizmi destekleyen Sürrealizm bunu kendine özgü bir yoldan yapmak istiyordu.

Dadaizmin ve Sürrealizmin amaçladığı araya uygarlığın sesinin sızmadığı doğrudan bir anlatım bulmaktı. “... Dadaist akımın tüm amacı, hazır- yapılmış biçimlerin çekiciliğine ve geleneksel ancak aşınmış olduğu için değersiz kalan ve anlatımı yapılacak objeyi sahteleştirerek tüm anlatım kendiliğindenliğini yıkan lengüistik kalıplara karşı gösterilen direnişten ibarettir. Dadaizm, bu bakımdan kendisiyle tam bir görüş birliğinde olan Sürrealizmle birlikte anlatımın doğrudan lığına yönelik bir çabadır...”¹⁴⁵

¹⁴⁴ GENÇ, *Dada*, s. 72-73

¹⁴⁵ HAUSER, a.gk., s.406

Dadaistler savaşın nedeni olarak gördükleri Batı uygarlığının mantığını, dilini, kurumlarını sanatını sabote ederek çökertmek için giriştikleri eylemlerinde, *saçmanın* ve *gülüncün* tahrip edici etkilerini kullanıyorlardı . “... Dada kompozisyon kurgusu ve içeriğinin temelinde (insan ve dünya çelişkisi olarak) nitelenebilen bir saçmalık (Fr. Absurdizme) anlayışı vardır. toplumsal koşullardaki düzene uyumsuzluktan kaynaklanan bu anlayış, Birinci Dünya Savaşının yarattığı (evrenin boşunallığı) duygusu ile açıklanabilmektedir...”¹⁴⁶

Dada kompozisyonlarında yer alan bu saçma ve gülüncün kaynağı, bu eserlerde bulunan *nedensizlik izlenimidir*. “Gerçekte ne olduğu bilinmeyen, ne işe yaradığı anlaşılamayan her nesne kendi saçmalığı ve nedensizliği içinde algılanır. ne işe yaradığı anlaşılmaya kadar her şey soyuttur, bir anlam verilemediği için saçmadır. Dadacılar ve soyut resim sanatçılarından birçoğunun yapmak istedikleri şeyde buydu; nesneleri, görsel imgeleri, kendilerine ilişkin önyargılardan arınmış bir biçimde çıplak ve kendi gerçeklikleri içinde, ussal çevre algılamalarından soyutlayarak karşı karşıya getirmek istiyorlardı...”¹⁴⁷

Dadacıların oluşturmak istedikleri nedensizlik izlenimi için buldukları en verimli kaynak *fotomontaj* tekniğidir. fotoğraf bir yandan güçlü bir gerçeklik duygusu verirken, bir yandan da kurgunun olanak verdiği saçmalık duygusunu da oluşturabilmektedir. “... Dadacılığın başlangıcında kendi başına bir kompozisyon ögesi olarak değil de bir tür mecaz ögesi olarak kullanılan fotoğraf imgeleri, Dadacılık’ı izleyen sanat akımlarında daha özgün ve üretken (prodüktif) biçimlerde kullanılmıştır.

Öte yandan fotoğraf makinesi ve fotoğraf süreçlerinin kendi başına, görünür dünyadan bağımsız imge, doku ve form gibi tasarım öğelerini üretebildiği ve bu alanda sonsuz tasarım olanaklarını içeren bir güce sahip olduğu kanıtlanmıştır.”¹⁴⁸ Fotomontaj

¹⁴⁶ GENÇ, *Dada*, s.169

¹⁴⁷ GENÇ, *Dada*, s171

¹⁴⁸ GENÇ, *Dada*, s171

imgelerinin nedensizlik izlenimlerini yaratmasında, mecaz ögesi olarak kullanılmasıyla beraber, fotoğrafla alıntılanan dünyanın, aynı düzlemde ilişkisiz çakıştırılması, fotoğrafik imgelerin soyut imgelerle birlikte kullanılması, fotoğrafik imgelerin soyut bir uzama yerleştirilmesi gibi tekniklerin etkisi büyüktür. Richard Hamilton'un *Günümüz Evlerini Bu Denli Çekici Yapan Nedir?* adlı yapıştırırmacasına (R:23) bakalım. bu yapıştırırmaca kitle iletişim araçlarında yer alan hazır eşya imgelerinden oluşur. kompozisyonu oluşturan öğeler , Batı yaşamında her evde bulunabilecek nesnelerdir. Televizyon, konserve, afişler, cinsel imgeler v.b... Bu yapıtta Hamilton Rönesans perspektif kurallarına bağlı kalırken, bir yandan da yapıştırırmacayla eserin teklik duygusunu yıkarak gelenekle çatışmaktadır. Hamilton'un kompozisyonunu oluşturan imgeler bizde saçmalık duygusu oluşturmaktadır. sanki kompozisyonu oluşturan imgeler rastlantısal bir şekilde, Duchamp'ın *görsel aldırılmazlık* dediği şekilde bir araya getirilmiştir.¹⁴⁹ bu imgelerin neden bir araya geldikleri konusunda bilincimiz bir açıklama yapmakta zorluk çekmekte bu da bizde bir saçmalık duygusu oluşturmaktadır. Bu izlenimin bu kadar çarpıcı olmasının nedeni, fotoğrafik imgelerin bir yandan gerçekçi bir etki yaratırken, diğer yandan kurgunun bir anlam bulmaya izin vermediğidir. Raul Hausmann'ın (1886-1971) *Dada Yener* adlı yapıştırırmacasına baktığımızda da (R:24) benzer şeyler görürüz. Yapıştırırmaca yine fotoğrafik imgelerle kurulmuştur. Kompozisyonun ön düzleminde tiyatro sahnesine benzer bir mekan bulunmaktadır. Mekan gerideki resmin perspektifiyle birleşerek derinlik yanılsamasını arttırmakta, ama resmin arkasındaki şövale bu yanılsamayı dağıtmaktadır. yapıştırırmaca da yer alan nesneler, insan figürleri birbirleriyle ilişkiye girmeden , yalıtılmışlıkları içinde durmaktadırlar. Bu yalıtılmışlık figürlerde daha da ilginç bir hal almaktadır. Figürler birbirlerine bakmaz, sanki birbirlerinden habersiz, birbirlerine yabancı orada öyle dikilmektedirler. Fotoğrafik kaynaktan oluşturulmuş bu kompozisyon bizde yoğun bir nihilizm duygusu oluşturur.

¹⁴⁹ Serhat KİRAZ, "XX. Yüzyılın Başına Marcel Duchamp'dan İlgimize:", *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi yay., Sayı:75, s.137

Dadaizme kadar hiçbir sanat akımı fotoğrafı doğrudan doğruya bu denli yoğun kullanmamıştı. Fotoğraf müthiş olanakları doğrultusunda Dadaistler için mükemmel bir araçtı. Öncelikle Dadaistlerin büyük önem verdikleri anti-sanat duygusunu doyuruyordu.¹⁵⁰ Duchamp'ın bu doğrultuda gündeme getirdiği hazır eşya konumundaydı. Üstelik kimsenin kuşku duymayacağı görüntüler ürettiyordu. Fotoğrafik görüntüler kişiye bağlı olmadığından, nesnel bir sonuçtu ; bu da Dadaist eserlerin bir *tefekür konusu* olmaktan kurtulmasına yardım ediyordu. Walter Benjamin'de *teknik olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda sanat yapısı* adlı makalesinde Dadaistlerin bu tutumunu *özel atmosferin yıkımı* olarak tarif eder :

“...Dadaistler kendi sanat eserlerine tecimsel açıdan değerlendirilebildiğine, bunların birer “tefekür” konusu olarak değerlendirilebilmesini önlemeye verdiklerinden çok daha az önem vermişlerdi. Bu önlemeyi sağlamak için sıkça başvurdukları yollardan biride, ilke olarak kullandıkları malzemeyi aşağılamaya çalışmaktı.

Dadacıların şiirleri birer “sözcük salatası” olup, müstehcen deyimler ve dile ilişkin olarak da akla gelebilecek her türlü kötü kullanımı içerir. Üstüne düğmeler ya da biletler yapıştırdıkları tabloları da bundan farklı değildir. Dadacıların böyle yollarla eriştikleri hedef, yaratıların atmosferini acımasız bir biçimde yıkmaktır; böylece, bu yaratıların üstüne üretimin araçlarıyla bir yeniden üretim utanç damgası basılmış olur...”¹⁵¹

Alexander Radchenko'nun Mayakovske'nin bir şiir kitabı olan Pro Eto için hazırladığı fotomontajlardan birine bakalım (R:25). Bu fotomontajda geleneksel resimlerdeki özel atmosfer yoktur. Bunun ilk nedeni eserin biricikliği duygusunu yok eden fotoğrafik imgelerdir. Fotoğraf sonsuz çoğalabilme, birbirinin yerine geçebilme nitelikleriyle biriciklik duygusunu yok eder. İkinci nedeni ise geleneksel resim bir kişinin ürünüdür, onun elinden çıkar; onun damgasını, kişiselliğini taşır. Rodchenko'nun yapısı ise objektif bir aracın ürünüdür; kimyasal bir üründür. Böyle bir

¹⁵⁰ Nathalie HEINICH, “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”, Çev:Cem İleri, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:75, s.191

* **Tefekür**: Düşünce, Düşünme, İç düşünme, Derin düşünce, Düşünceye dalma, Oylasım. (Orhan HANÇERLİOĞLU, Felsefe Ansiklopedisi, Remzi Kitabevi, Çilt:6, İst 1993,)

¹⁵¹ BENJAMİN,a.g.k, s.65-66

ürünün bizi kendinde yoğunlaştırmasını bekleyemeyiz. Proust'un dediği gibi : Aşk bir başkasının aracılığıyla başka bir dünyaya gitmek, başka bir şey olmaktır.¹⁵²

Sanat eserinin daha önceki çağrı niteliği, derin düşünceye dalmaya uygun yapısı, fotoğraf makinesinin nitelikleri ile iptal edilmiş bunun yerine sanat eseri bir mermi gibi gelip bize çarpan bir şey olmuştur. Artık görüntüler önünde durup düşünceye dalamayız. Görüntüler bize darbeler şeklinde çarptığı için, düşüncelerimiz sürekli dağıtılır, iptal edilir. Dadaist sanatın bu nitelikleri büyük oranda fotoğrafik kurgunun olanak verdiği tekniklerle sağlanır. Fotoğraf süreklilikleri parçalayıp dondurduğu ve hafızasında yer alan görüntüleri sosuz bir dolaşıma soktuğu için, resim düzleminde dünyanın bu kaynaktan alıntılanırılması turistik bir ilgiyle sonuçlandığı için bu sonuçları yaratır.

Modern sanata kübizm ile giren ve kaynağını fotoğraf makinasında bulan eşzamanlılık dadacı eserlerin de temel niteliklerindendir. Tüm bir modern sanatı etkileyen ve resim sanatında kolaj tekniğiyle daha çok kendini ortaya koyan eşzamanlılık, fotoğraf makinasının her şeyi parçalayıp bu parçaları tekrar tekrar önümüze sürebilmesinden kaynaklanır. Bu nitelikleriyle fotoğraf makinası tüm dünyayı seyirlik bir müzeye çevirebilir.

Dadacı fotomontajlarda rastlanan bir diğer özellik ise sezginin dışarıda bırakılarak, olgulara semiyotik açıdan yaklaşılmasıdır. Bu nitelikleriyle analize dayalı bilimsel yönleme yaklaşır. Bu bilimsel tavrın altında yine fotoğrafik bakışı bulabiliriz. W. Benjamin bu konuyu incelerken, ressam ile kameraman tavırlarını karşılaştırabilmek için büyücü ve cerrah örneklerinden yola çıkar.

“... Burada soracağımız şudur: kameraman ile ressamın karşılıklı konumları nedir? Bu soruyu yanıtlayabilmek için, temelini cerrahi alanından bildiğimiz operatör kavramında bulan

¹⁵² Marcel PROUST, *Geçmiş Zaman Peşinde I*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, M.E.B. Yay., İst 1989, s. 57

bir yardımcı kurguya başvuracağız. Cerrah, karşı kutbunda büyücünün yer aldığı bir kutbu simgeler.

Elini hastanın üstüne koyarak onu iyi eden büyücünün tutumu, hastanın bedeninin içine müdahalede bulunan cerrahın tutumundan farklıdır. Büyücü, kendisiyle tedavi gören arasındaki doğal uzaklığı korur; daha kesin deyişle, bu uzaklığı bir yandan –elini koyarak- önemsiz ölçüde azaltırken, öte yandan da –otoritesinin gücüyle- çok arttırmış olur. Cerrahın davranışı ise bunun tersinedir: O, söz konusu uzaklığı –hastanın içine girerek- çok azaltırken, gösterdiği özenle yine bu uzaklığı biraz arttırmış olur. Özetle, operatör , büyücüden farklı olarak (ki, bugünün pratisyen hekiminde de biraz büyücülük yanı vardır) asıl önem taşıyan anda hastasına bir insan gözüyle değil, neşteriyle açacağı bir gövde gözüyle bakar. Büyücü ile operatör arasındaki ilişki, ressamla kameraman arasındaki ilişki gibidir. Ressam çalışması sırasında verili olgu ile kendisi arasında doğal bir uzaklık bırakır, buna karşılık kameraman, olgunun dokusunun derinliklerine girer. Her ikisinin oluşturdukları resimler, birbirinden çok ayrıdır. Ressamınki bütünsel bir resimdir, kameramanınki ise parçalanmış bir resimdir ve bu resmin parçaları yeni bir yasaya göre bir araya gelir...”¹⁵³

Dadacılar gibi bu uygarlıktan ve onun sanatsal biçimlerinden kurtulmak isteyen bir başka akım daha vardır. Bu akım *Sürrealizm*dir.

Dadacılar savaşı ve acıları önleyemeyen bu uygarlığı kökten yıkmak için bilinçli olarak algılama düzenlerini bozarken, onunla aynı amaçları paylaşan başka akım olan *Sürrealizm*, uygarlığın uygarlıktan, onun ussal düzeninden kurtulabilmek için *bilinç altına* kaçmayı yeğlemiştir.

“...Dadaizm hala, kültür olgularının yetersizliği, sanatın yıkılarak karmaşaya, daha doğrusu Rousseau tipi bir romantizme dönülmesi gerektiğini savunmaktaydı. Otomatik yazı yöntemi ile Dadaizmi destekleyen *Sürrealizm*; bu karmaşadan , bilinçsizlikten ve mantık dışından, düşlerden ve aklın denetim altında olmayan bölgelerinden yeni bir sanatın ortaya çıkacağına inanmaktaydı. *Sürrealistler*’de en az Dadaistler kadar reddettikleri sanatın kurtulmasını bekliyorlardı; bunu sadece

¹⁵³ BENJAMİN, a.g.k, s.61-62

bilinçsizlik, mantık-öncesi ve karmaşaya girilebilen bir araç olarak kabullenmeye hazırlamışlardı...”¹⁵⁴

Sürrealist akım öncelikli olarak edebiyat alanında ortaya çıkmış bir akımdır. A. Breton, Soupoult, Arogon, Eluard ve Apollinaire gibi şairler, sürrealist anlayışta eserler verip akımın kuramsal olarak olgunlaşmasını sağlamışlardır. Sürrealizm daha çok Breton’un Tzara ile bozuşup *Litterature* dergisini 1922 yılında çıkarmasıyla başlatılabilir. Sürrealizm Dadaizmle aynı kaynaktan beslendiği için ilk yaptığı iş us’un egemenliğine karşı çıkmak olmuş ve bilinç altının derinliklerine deşmeye başlamıştır. Sürrealist akımın kuramsal temellerini 19 yüzyılın başında ortaya çıkıp gelişen Freud’un Psikanaliz metodu oluşturur. Bu kurama göre: bilinç gerçek yaşam deneyimlerimizi yumuşatmak için , bilinç altının yerine ortaya çıkar. Organizma yaşam karşısındaki şoklara karşı kendini koruyabilmek için, bilinç altını bastırır, üstünü örter. Bu anlamda , yaralanmalar, düşler, eksik olarak özümlemiş şokların bilince, oradan da kesin yatışmaya doğru yol bulma girişimleridir.¹⁵⁵

Sürrealistler gerçek yaşam deneyimine ulaşmak, onun görünümelerini ortaya çıkarmak için bilincin egemenliğine son verdiklerinde, bilinç altının perdesinde başka bir gerçeklikle *ikinci bir gerçeklikle* karşılaşırlar.

“ Sürrealistlerin temel deneyimi ‘ikinci bir gerçek’ keşfetmiş olmalarıdır. Bildiğimiz ampirik gerçekle ayrılmaz bir biçimde kaynaşmış olmasına karşın bu ‘ikinci gerçek’ ondan farklıydı... Çünkü onun hakkında yalnız olumsuz anlatımlarda bulunabiliyor ve onun varlığına kanıt olarak kendi deneyimlerimizdeki çatlak ve boşlukları gösterebiliyorduk. Bu ikilik (dualism) en iyi Kafka ve Joyce’un yapıtlarında görülmektedir... Sürrealistlerin düşlerin özelliğinden haberdar eden ve onları kendi stilistik ideallerinin karışık düşsel gerçeklerini fark etmeye sevk eden, var oluşun bu iki yanlılığı hakkındaki deneyimdir...”¹⁵⁶

¹⁵⁴ HAUSER, a.g.k, s.409

¹⁵⁵ Fredric JAMESON, *Marksizm ve Biçim*, Çev. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi yay., İst. 1997, s.69

¹⁵⁶ HAUSER, a.g.k., s.410

Sürrealist resimdeki müthiş ikilik: gerçek ile gerçek dışı, soyut ile somut, öznel ile nesnel, duyumsal ile düşsel arasındaki zıtlıkların anlaşılmaz bir biçimde iç içe geçmesi bu deneyimlerin sonuçlarıdır. Breton ikinci manifesto da bu konuda şunları söylemektedir: “ Her şey hayatın ve ölümün, gerçeğin ve hayalin, geçmişin ve geleceğin, söylenebilen ve söylenemeyenin, alçağın ve yükseğin zıt olarak görülebileceği manevi bir noktanın varlığını göstermektedir. Sürrealist etkinliğin amacı, yalnız bu noktayı saptamak umududur, bunun dışında bir amaç arayanlar, boşuna çaba harcamış olurlar...”¹⁵⁷

Max Ernst'in resimleri Sürrealist akıma büyük katkılar getiren yapıştırmaca tekniğini içerdiği için Breton tarafından çok beğeniliyordu. Breton'a göre Ernst'in resimleri olumlu bir düş gücü barındırıyordu. Onun *Bülbül Tarafından Tehdit Edilen İki Çocuk* adlı resmini (R:26) buna örnek olarak verebiliriz. Bu resim bütün anlaşılmazlığına rağmen açık olarak Rönesans izlerini taşır. Resimde Dada'ya özgü eklentiler vardır. Herhangi bir öykü bulmak imkansızdır. Figürler herhangi bir anlam bulmayı imkansızlaştırır. Bu resim sürrealist anlayışın gerçek ve gerçek dışını birleştirmenin tipik bir örneğidir.

Sürrealist resim gerçek ve gerçek dışını *karşılaştırarak* gerçeğin bir çeşit inkarına olumsuzlanmasına ulaşırlar. Burada kalmayıp hiçliğe varan algılamalar, düşsel boyutlar yaratırlar. Gerçeğin bu olumsuzlanması sonunda hiçe ulaşırken, bu hiç kendi karşıtı olan her şeyle birleşir. Joan Miro'nu *Bir Catalan Köylüsünün Başı* (R:27) adlı resim buna örnek olarak verilebilir.

“... Bu, mavi renge boyanmış tuvalin (eğer sanatçının diğer resimlerini değerlendirecek olursak, rüyalara özgü bir renktir bu mavi) Bu mavilik ne gökyüzüne, ne de suya aittir; ... Descartes'ın koordinatlarını andıran bazı dik açılı biçimler vardır bu resimde. Cataloniali, köylü kadınlarını, kuşları, geceyi ve gözleri (bunlara Miro'nun lirik yapıtlarında sık sık rastlarız) anımsatan yarı alay dolu biçimler; yukarıdan bakılan bir denizi ya da aşağıdan seyredilen bir gökyüzünü ve zevki ya da saflığı, çocukluğu, inceliği, “varlığın varoluşunu” (Heidegger,

¹⁵⁷ Rene PASSERON, *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, Çev: Sezer Tansuğ, İst. 1982, s.35

Descartes) ve yaşamın akıp gidişini (Heraclitus), ayla birlikte güneşi ve burçları anımsatan çizgiler görülür bu resimde...”¹⁵⁸

Miro’nun resminin bu yanar dönerliği hiç ve her şey diyalektiğinden kaynaklanmaktadır.

Sürrealist resimde Dadaist sanat gibi kaynağını fotoğrafta, fotoğrafın dünyayı alıntılamaında bulur. Aynen Dada’da olduğu gibi orijinlerinden kopan dünyanın parçaları, yanı tuval üzerinde bir araya gelir. Sürrealist resim yaratacağı düşsellik için Dadacı uyumsuzluk duygusunu kullanır. Görüntülerin nedensiz bir araya gelişi Sürrealist resmin yarattığı düş atmosferi için temel olur. Sürrealistler bunu Dadaistlerden farklı olarak tahrip için değil, yakaladıklarını düşündükleri o metafizik noktayı görselleştirmek için kullanır.

Sürrealist imge gerçek ile hayalin kaynaştığı bir noktadır. İmge bu gerçekliğe bitişik ikincil bir gerçekliği ortaya çıkarmak için karanlıkta patlayan bir flaş gibi çakar. Karanlık aralanır ve bu ikinci gerçekliğin yüzü görünür. Ama görüne bu yüz flaşın anlık gücünün bitiminde yine karanlıklara karışır. Sürrealist için yapılacak şey yeni imgeler peşinden koşmaktır.

Sürrealist imgenin bu nitelikleri fotoğrafik imgeyle çakışır. Çünkü fotoğrafın kendisi sürrealist bir şeydir. Sürrealist resmin yöntemini bir cümleyle özetlemek gerekirse şunu söylemek gerekir: Gerçeği, gerçek dışı bir şey olarak göster. Bu yöntem tam anlamıyla fotoğrafik bir yöntemdir. Gerçek fotoğraf makinası için gerçek dışı bir şeydir. “... Fotoğrafik etkinliğe egemen olan görüş, gerçeğin Gerçeküstücü bir manipülasyonunun ya da tiyatro haline getirilmesinin, gerçekten fazlalık değilse bile gereksiz olduğunu göstermiştir. Gerçeküstücülük, fotoğraf girişiminin tam ortasında, bir kopya dünyanın, daha dar, ancak doğal görüşle algılanandan daha dramatik olan ikinci dereceden bir gerçekliğin yaratılışında yatar. Üzerinde ne kadar az oynanırsa, ne kadar

¹⁵⁸ PASSERON, a.g.k., s.37

az açıklıkla işlenir, ne kadar naif olursa, fotoğraf o kadar fazla saygınlık kazanabilecekti.”¹⁵⁹

Sürrealistler aradıkları görüntülerin içerik bakımından dönemsiz ve tümel olduğunu düşündükleri bilinç altından geldiğini düşünüyorlardı. Bunun içindir ki Sürrealistler için bir dikiş makinası ve ya şemsiyenin bir farkı yoktur. Aradıkları tümel olguyu gösteriyorsa hepsi resimlerinde yer alabilir. Dünyanın görünen yüzü resimlerinin konusu olabilir. İyi-kötü, çirkin- güzel, aşağılık-yüce, hiçbir şey diğerinde daha önde bulunmaz. Her şey bir şeyi, aynı metafizik noktayı işaret etmektedir. Her şey fotoğraf makinasında olduğu gibi bakılmaya değerdir. Daha önce gördüğümüz her şey yeni bir ayartıcılık içine girmiştir. Gerçeküstücü resimde, görülen , bilinen bu dünya karşımıza daha dramatik bir boyutta çıkar. Gerçeküstücüler kendilerini duygulandıran, akıl almaz, özümsemez bu şeyin ne olduğunu bir türlü anlayamamıştır. Gerçeküstücülerin anlayamadığı bu şey fotoğraf makinasının kesip dondurduğu *Zaman*’dır.

Bir masa, vantilatör, zürafa, kuş kendi gerçekliğinden, bağlamlarından koparılsa geriye ne kalır? Geriye kalan masanın, vantilatörün *Varlığı*’dır . O masa, vantilatör vardır; daha doğrusu bir yer ve zamanda fotoğraf makinası onunla karşılaşmıştır. Varoluş bir oluş ve bozuluş sürecidir.¹⁶⁰ Fotoğraf bu doğal süreci bozar. Fotoğraflanan şey sonsuz belleğe girer. Artık onun için ölüm imkansızdır. O sürekli olarak görsel dolaşıma girer. Bu ölümsüzlük aynı zamanda ağıta dönüşür. Her an bir geri dönülmezliği içerir. Bu zaman duygusallığı bakılan her şeyi eşsizlik ve ilginçlik paydası altında birleştirir. Hiçbir şey diğerinden önde değildir belki, ama her şey aynı zamanda ilginç ve dramatiktir. “... bir fotoğrafı gerçeküstücü yapan şey onun geçmiş zamanda bir mesaj olarak getirdiği kuşku götürmez pathos’u” ve onun toplumsal sınıf

¹⁵⁹ SONTAG, a.g.k, s.66

¹⁶⁰ ARİSTOTELES, *Oluş ve Bozuluş Üzerine*, Çev. Celal Gürbüz, Ara yay., İst. 1990.

* **Pathos:** Duygulanım...Pathos deyimini Antikçağ yunanlılarında bir anlamda logos deyiminin karşısı sayılmaktadır. Örneğin duyguya dayandırılmış bir yaşamla bunun karşısı olarak usa dayandırılmış bir yaşam bu iki sözcikle nitelenir. ((HANÇERLİOĞLU, Felsefe Ansiklopedisi, Çilt:5)

hakkında verdiği ipuçlarının somutluğudur.”¹⁶¹Modern insan için tarih sona erdiği için var oluşun kendisi *şimdi ve Burada* olana indirgenmiştir. Biz devam eden bir öykünün bir parçası olmadığımızdan, bizim için önemli olan bireysel varoluşumuzdur. İnsanın kendiyile başlayıp kendiyile bittiği bu çağda, önemli ve değerli olan şey giderek soluduğu şu An’la sınırlanır. Geri dönmeyen, döndürülemeyen Zaman grkemleşip büyür. Fotoğraf bu çağcıl duygulara karşılık geldiği için her zaman bir hüzün ve nostalji nesnesidir. Modern insana her şey eşit uzaklıkta bulunduğu için,o her yerde ve her zaman olmak istemektedir. Onun için herhangi bir şeyi kaçırmak kahredicidir. O zaman her şey ona gelirse ve o her şeyi aynı gevşeklikte kucaklarsa mutlu olacaktır. Fotoğraf bu istekleri doyurur. Aynı istekler Sürrealist resimde güdüler.

Dünyanın parçalanmışlığı ve insanın bu paralanmışlıkta nereye var aşağı belli olmayan bir imdat şişesi gibi sürüklenişi, Sürrealist resmin bu parçalanmışlığı rağmen tümel bir olgu gibi duruşuyla karşılanıp doyurulur. Sürrealizm’in ünlü temsilcilerinden Salvador Dali’nin resimlerinde bu öğeleri görmek mümkündür. Onun *Akıcı İsteğin Doğuşu* adlı resmi (R:28) imgelerin yanar dnerliğiyle doludur. Çok anlamlılık ve Dada’da görülen eş zamanlılık burada da vardır. Nesneler sürekli olarak birkaç şeyi birden gösterir gibidir. Nesnelerin bu çok anlamlılık durumu, aslında bir şeyin aynı zamanda her şeye karşılık gelme durumudur. Varoluş genel karşılık olarak resimde yer alır. Salvador Dali’nin resimlerine de giren ölüm korkusu ve zaman takıntısı bilinen bir şeydir. *Bellegin Devamı* (R:29) adlı resim bunu açıkça ortaya koyar. Zamanın sembolü saat eriyerek cisimselliğinden, elle tutulurluğundan kaybetmiştir. Saatin tik taklarından oluşan ardışık zaman yok olmuştur. Saatlerin bu eriyişi bizde bir i bulantısı oluşturur. Dalin’in resimleri, içeriği fotoğrafik bir içerik olarak kalmaz, aynı zamanda Dali resimlerini doğrudan fotoğraftan yararlanarak da yapmaktadır. Dali kendi resimleri için *elle yapılmış fotoğraflar* demektedir.

¹⁶¹ SONTAG,a.g.k, s.68

Fotoğrafik etkilerin bu sürrealist kullanımını, belki de en iyi Rene Magritte’de görürüz. Magritte resimlerinde nesneleri tek başlarına ya da aynı çerçevede yan yana sergilemişti. Ama onun resimlerinin asıl önemli yanı iletişimi konu edinmiş olmasıdır. Sözcüklerle resimleri karşılaştırarak , iletişimin farklı yönlerini, yazı ile resim arasındaki farkları vurguluyordu. Onun *Sözcüklerin Kullanılışı* adlı resmine (R:30) bakalım. Boşlukta duran bir piponun altında bu bir pipo değildir yazılıdır. Biraz düşününce, bunun bir pipo değil, pipo resmi olduğunu kavrayabiliriz. Ama bu zaten bildiğimiz bir şeydir. Kimse bunun aksini iddia etmeyecektir. Acaba ressam, görüntüyle gerçek arasında ilkelerin kurduğu benzer bir özdeşliği günümüz insanının da kurduğunu mu düşünmektedir? Olaya başka bir açıdan bakarsak, yapılan resmin yazı tarafından iptal edildiğini görürüz. Bunun anlamı nedir? Ressam yaptığı resmi pipo olarak görmemizi istememektedir. Yine Magritte’tin bir başka resmi olan “Düşlerin Anahtarı”, buna benzer sonuçlar doğurur. Resimde yer alan çantanın altına kuş, yaprağın altına masa yazılarak görüntü iptal edilmiştir. Magritte nesnelerin günlük anlamlarının dışında onları algılamamızı istemektedir. Bu istek fotoğrafik ve dolayısıyla gerçeküstücü istekle örtüşür. Fotoğraf makinası nesneleri oldukları şeyin dışında göstermek istemektedir. Her şey daha dramatik bir boyutta karşımıza gelmektedir. Bu fotoğraf makinasının gerçekliği donduruşundan başka bir şey değildir.

Gerçekliğin bu fotoğrafik donduruluşu metafizik bir noktayı imler gibidir. nesneler günlük anlamlarının ötesinde, aşkın bir atmosfere girmektedir. Resimde bunun ilk örnekleri Giorgio de Chirico’da görülür. Nesneler günlük anlamlarının ötesine taşınmıştır. Daha sonra Sürrealistlerden Klopheck Conrad ,Magritte’tin resimlerine benzer resimler yapmıştır. Conrad’da nesneleri yalıtılmışlığı içinde (R:31), bu yalıtılmışlıktan sürrealist bir atmosfer çıkararak resmetmiştir.

Sürrealistlerin var olan gerçekliğe bitişik ama buna karşıt ikinci bir gerçekliği, daha dramatik bir gerçekliği, fotoğraf makinasının sonuçlarından yararlanarak ortaya serme isteği ileride ; nesnelerin iskeleti diyebileceğimiz fotoğrafın negatifinden yola çıkan Pop Art’ta kaynak olacaktır.

III.5. 1960 SONRASI SANAT

III.5.a. POP ART

1960'lar birçok şeyin başlangıcı olarak gösterilebilir. Bazı düşünürler bu dönemi geçmişten radikal bir kopma olarak da adlandırır. Bu düşünürlerden Fredric Jameson bu dönemi modernizmin tükenişi ve postmodernizme giriş olarak tanımlar:

“... bu kopma büyük çoğunlukla yüz yıllık modern hareketin söndüğü veya ortadan kalktığı (ya da ideolojik veya estetik olarak reddedildiği) görüşlerine bağlanmakta. Böylece resimde soyut ekspresyonizm, felsefede varoluşçuluk, romanda son temsil biçimleri, büyük *auteur*lerin filmleri, veya (Wallace Stevens'ın eserleriyle kurusallaşmış ve temel ilkeleri belirlenmiş olan) modernist şiir ekolü; bütün bunlar, bugün, bunları ortaya çıkararak kendisini tüketmiş olan bir ileri modernist dürtünün son ve olağandışı olgunluk ürünleri olarak görülüyor. Bunlardan sonra gelenlerin listesi ise ampirik, kaotik ve hetorejen bir görünüm çiziyor: Andy Warhol ve popart, ama bir yandan da foto realizm ve bunun ötesinde 'yeni ekspresyonizm';...”¹⁶²

Jameson'un postmodern döneme giriş olarak tanımladığı 1960'lar, postmodernizmi ortaya çıkaran daha temel oluşumlarında belirginleştiği bir dönemdir. Bu dönem kapitalist sistemin üretim paradigmasından, tüketim paradigmasına geçişi de temsil eder. Mal ve hizmetlerdeki inanılmaz artış ve nesneler çağı diyebileceğimiz bu dönem, aynı zamanda kıtlık toplumundan refah toplumuna da geçişi de gösterir.

Günümüz kapitalist sisteminde temel sorun tüketimdir. Günümüzde üretilen büyük miktarda ürünün sistemin işleyebilmesi için tükettirilmesi gerekmektedir. Bu da tüketim ideolojisiyle çevrili insanları gerektirir.

¹⁶² JAMESON, LYOTARD, HABERMAS, *Postmodernizm*, Haz: Necmi Zeka, Kıyı yay., İst 1994, s.60

Tüketim toplumunda yaşayan insan bir yanılsamayı yaşar: Bu yanılsama tüketilen nesnenin insanı başka bir şey yapacağı, değiştireceği, daha iyi bir hayat sürmesini sağlayacağına dair bir inançtır. Kapitalist sistem bu yanılsamayı nesnelerin kullanım değerini gözden uzaklaştırarak ve bunun yerine değişim değerini koymasıyla yaratır.¹⁶³

Bu nokta da bir olgu daha gündeme gelir. Buda iletişim ve enformasyon teknolojilerindeki büyük gelişme ve yoğunlaşmadır. Bu olgu 1960'lardan sonra kendini güçlü bir biçimde hissettirir. Kapitalist sistem ürünlerini pazarlamak için bu iletişim teknolojilerine ihtiyaç duyar. Yaratacağı kullanım değerini bu teknolojiler sayesinde üretir.

Günümüz tüketim toplumu insanı sürekli bir yenilik duygusunun baskısı altında yaşar. Yeni görünümlü mal kuşakları onun en önemli varoluş biçimi haline gelmiştir.

Günümüz insanı bir malı tüketirken onun sadece kullanım değerini tüketmez, aynı zamanda bu mala bitişmiş, artık ondan ayrı görülemeyecek göstergelerini-imajlarını da tüketir. Bu göstergeler-imajlar reklam sektörünün kurgulamalarıdır. Günümüz insanı dünyayı bu imajlar aracılığıyla algılamaktadır. Tüm bu olgular sanata bir dizi değişikliği beraberinde getirir. Bir zamanlar imge üretimini tekelinde tutan resim sanatı, reklam sektörünün imgeleri tarafından yutulmuştur.

Reklam sektörü fotoğraf olmadan işleyemez. Fotoğrafın gerçekliği kurgulayabilmesi kapitalist sistemin ihtiyaç duyduğu imajların oluşturulmasında vazgeçilmezdir. Günümüz yaşamı fotoğraf aracılığıyla oluşturulan bu imajlar tarafından istila edilmiştir. Günümüz yaşamı fotoğraf dolayımından geçirilerek estetize edilmiş bir yaşamdır. Bunun sonucu ise yüksek kültür ile kitle kültürünün arasındaki ayrımın silinmesi, kültürün gittikçe homojenize olması, sanat yapıtının korumalı özerk yapısının aşınması, sanatın hayata olan eleştirel uzaklığının yok olmasıdır. Avangardların düşü

¹⁶³ Wolfgang Fritz Haug, *Meta Estetiğinin Eleştirisi*, Spartaküs yay., İst 1997, s.23

olan gündelik yaşam ile sanat arasındaki ayrımın aşılması , kitle kültüründe içeriğinden kaybederek gerçekleşmiştir.

Bu olguların sanata belirgin olarak yansıdığı ilk akım Pop Art'tır. Pop Art 1960'larda Amerika ve İngiltere'de aynı zaman dilimleri içinde ortaya çıkmıştır. İngiltere'de bazı sanatçılar reklam imgelerini inceliyorlar ve sonuçlarından resim sanatına açılımlar arıyorlardı. Bu sanatçılar arasında Alen Jones, Robert Kitaj ve David Hockney ilk sayılacak sanatçılar arasındadır. Ama Pop Art asıl gelişimini Amerika'da bulur. Tarihsel kökleri çok eskiye gıtmeyen Amerika, geleneklerine bağlı Avrupa kıtasına göre, tüketimin kodlarına bağlanmaya daha açıktı. Amerikalı sanatçılar arsında Rouschenberg, Jime Dine , Lichtenstein, Charnberlain, Hamilton, Oldernburg, Warhol, Rosenguist gibi sanatçılar vardır.

Pop Art önceleri Sürrealizm ve Dadaizmin devamı olarak görülür. Özellikle Marchel Duchamp'ın hazır yapımları ile doğrudan bir bağlantı olduğu düşünülür. Pop Art sanatçıları da Duchamp'ın, hazır yapım eserleri gibi gündelik yaşamdan seçtiği fetiş nesneleri tuvale taşımaktadır. Bu çalışmalara örnek olarak Claes Oldenburg'un "Flour Buger" ve Jasper Johs'un "Üç Bayrak" resimleri verilebilir. Ama Pop Art'ın Dadacı eserlerle bir bağı bulunmamaktadır. Pop Art'ın eleştirel bir uzaklığı bulunmaz. Bu konuda Duchamp'ın söyledikleri aydınlatıcıdır: "... Duchamp 10 kasım 1962 tarihli mektubunda Dada sanatçısı Hans Richter'e, bu Neo-Dada, Pop, Yeni Realizm, gibi bir sürü isim taktıkları şey, aslında kolaya kaçmak ve Dada'nın yaptıklarını tekrardan başka bir şey değil. Ben hazır yapımları keşfettiğimde estetik kavramının cesaretini kırdığıma inanıyordum. Oysa onlar Neo-Dada'da (Pop) hazır-yapımlarını almışlar ve bunlarda bir estetik güzellik bulmuşlar, diyor..."¹⁶⁴ Bu sonuç tamamen Pop'un dayandığı mantık dan gelir. "...tüketimin mantığı sanatta temsil, geleneksel yüce statüsünü dışarıda bırakıyor. Bundan böyle nesnenin imge üzerinde öz ve anlamlandırma ayrıcalığı yoktur. Biri diğerinin hakikati değildir: nesne ve imge (farklılaştırıcı, tersine dönebilen birleştirici

¹⁶⁴ Bedri BAYKAM, *Boyanın Beyni*, GİAD yayınları, 1986, s.32

ilişkilerinde) göstergeler olarak eşit bir biçimde “rol aldıkları” uzamda ve aynı mantıksal mekanda birlikte var olur...”¹⁶⁵

Pop Art tüketim toplumunun imgeleri ile birleştiği içindir ki bir yüzeyselliktir. Çünkü tüketim toplumunda *Aşkınlık* yok edilmiştir. Çünkü *Aşkınlık* rasyonel değildir ve paketlenemez. “...Pop perspektifin sonu, çağrıştırmamanın sonu, tanıklığın sonu, yaratıcı edimin sonu, ve bunlar kadar dünyayı içinden yıkmamanın ve sanatın lanetliliğinin sonudur. Pop sadece “uygarlaşmış” dünyanın kaçınılmazlığı değil, aynı zamanda tümüyle bu dünyayla bütünleşmeyi hedefliyor. Pop’ta çılgın bir ihtiras söz konusu: tüm bir kültürün, aşkınlık kültürünün görkemini (ve temellerini) ortadan kaldırma ihtirası....”¹⁶⁶

F. Jameson Pop Art’ta yok olan bu aşkınlığı birkaç ana başlıkta inceler. Jameson ilk olarak bu tabloyu benzeşim (simulacrum) kültüründe uzantısı bulunan yeni bir *sıgılık* olarak tanımlar ve bu yeni sıgılığı göstermek içinde Van Gogh ile Andy Warhol’un yapıtlarını karşılaştırır. Buna göre Van Gogh’un yapıtları, kasvetli köylü dünyasına ütöpik bir jest , telafi eylemidir. “... bu eylem duyular, ya da o en üst duyu -görme, görsel, göz - için yeni bir ütöpik alan üretir, bu alanı bizim için kendi başına yarı-özerk bir mekan, sermaye gövdesinde yeni bir iş bölümünün bir parçası, ortaya çıkan sinir sisteminin yeni bir fragmanlaşması olarak kurar; ama kapitalist yaşamın uzmanlaşma ve bölünmelerini ütöpik bir şekilde telafi etmek için umutsuzca sarıldığı bir fragmanlaşma, o uzmanlaşma ve bölünmeleri aynı dakikada kopya etmektedir.”¹⁶⁷

Bu yoruma göre Van Gogh’un eseri kendini saran daha geniş bir gerçekliğin ipucu ya da semptomudur. buna karşılık Jameson Andy Warhol’un *Elmas Tozlu Pabuçlarını* (R:32) ve *Campbell Çorba Konservelerini* (R:33) inceler. Jameson’a göre bu resimler Van Gogh’un resimlerindeki dolaysızlıkla bize seslenmemektedirler; hatta

¹⁶⁵ Jean BAUDRİLLARD, *Tüketim Toplumu*, Çev. Hazal Deliceçaylı- Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s.136

¹⁶⁶ BAUDRİLLARD, *Tüketim Toplumu*, s.137

bize hiç seslenmemektedirler. Warhol'un resimleri yeni bir *sığlığın* ortaya çıktığını göstermektedir.

“Elmas tozlu pabuçlar” ve “Campbell çorba konservesi” resimleri ilk bakıştaki tüm pırıltısına , ayartıcılığına karşı herhangi bir derinliği ve anlamı bize vermemektedir. Bunun nedeni Warhol'un resimlerinin reklam sektörünün fotoğrafik imgeler dünyasına yaslanmasıdır. Bilmeden bilmenin bir yolu olan fotoğraf, gerçekliğin bulandığı postmodern dünyada tek kavrayış biçimi olarak öne çıkmaktadır. Anıların yerini albümlerin , romanın yerini sinemanın aldığı bir dünyada, anlamlamanın ve iletişimin, reklam sektörünün güdülediği fotoğrafik imgelerle gerçekleşmesi hiç de şaşıracak bir şey değildir.

Warhol'un resimlerinde görülen garip pırıltının kaynağı budur. Pop'un nesneleri gösterge haline geldiği için , nesne olmaktan kurtulmuştur. Nesnesi olmayan bu dünya bizim arzularımız doğrultusunda şekillenebilecektir, Warhol'un resimlerinin bizi gıdıklaması bundandır. Pop Art resmi gerçekliğe gönderme yapar gibidir, ama aslında yapmaz. Bunun nedeni araya giren fotoğraftır. Fotoğraf gerçek dünyanın yerine geçerek, gerçek yanılması yaratmaktadır.

“ O halde , bu tür çağdaş sanatta fotoğrafın ve fotoğraf negatifinin anlamak zorundayız: nitekim, glase röntgen zarafetiyle seyircinin şeyleşmiş gözünü içerik düzeyinde ölüm veya ölüm saplantısı veya ölüm kaygısıyla hiç ilgisi yokmuş gibi görünen bir yolla boğan Warhol resmi, ölümcül niteliğini buradan almaktadır. gerçekten de, sanki burada Van Gogh'un ütöpik jestinin tam tersi söz konusu: önceki eserde hasta bir dünya, Nietzschevari bir karar ve iradi eylemle ütöpik bir renk patlamasına dönüşmüştür. Buradaysa, tam tersine , sanki –pırıltılı reklam imgelerince özümlelenerek daha baştan değersizleştirilmiş ve kirletilmiş olan- şeylerin dışsal ve renkli yüzeyleri soyularak, altlarında yatan ölümcül siyah-beyaz fotoğraf negatifi katmanı açığa çıkarılmaktadır...”¹⁶⁸

¹⁶⁷ JAMESON,LYOTARD,HABERMAS, a.g.k, s.66

¹⁶⁸ JAMESON,LYOTARD,HABERMAS,a.g.k, s.70-71

Bilmeden bilmenin, bir şey söylemeden söylemenin bir yolu olan fotoğrafın bu özellikleri Pop Art'da bire bir yansır. Andy Warhol'da kendi yapıtlarından söz ederken bunu açıkça söyler: "Eğer Andy Warhol'u tanımak isterseniz yalnızca resimlerime, filmlerime, bir de bana bakın, hepsi bu. Onların ardında hiçbir şey yok çünkü..."¹⁶⁹

Claes Oldenburg'da Warhol gibi yaşadığı dünyanın ürünlerini kendi sanatının temel malzemesi yapmıştır. Onun *Dev Dondurma Kûlahı* adlı (R:34) adlı çalışması buna örnek olarak verilebilir. Warhol tüketim toplumunun görüntülerini tuvaline aktarırken, Oldenburg'da tüketim nesnelerini dev boyutlara getirerek onları yeniden sunuyor, böylece bir yandan anıtsallıkla alay ederken bir yandan da bu nesneleri sanat bağlamına dahil ediyordu. Oldenburg kendi yapıtlarını anlatırken bunu açıklar: " Ben naif taklitler yapıyorum. Bu yolla her gün değişen endüstri dünyası için bir takım şeyler anlatmak istiyorum. Bu eşyalar ve işaretler naif bir şekilde çağın "fonksiyonellik" büyüsünü kapsıyorlar. Ben, aynı zamanda onların yapmacık olmayan kendi öz saflıklarını da aktarmak istiyorum. Bu öncelikli olarak anlaşılmalı. Ben, onları halka eşyanın gücünü tanıtmak, insanı onlara yaklaştırmak için taklit ediyorum"¹⁷⁰

Tüketim toplumunun imgeleriyle özdeşleşen diğer bir sanatçı ise James Rosenquist'tir. Rosenquist reklam panoları üzerinde çalışarak onları kendi kişisel çalışmalarının biçimi haline getirmiştir. Onun çalışmaları Sürrealistlerin çalışmalarını hatırlatır. Rosenquist farklı kaynaklardan aldığı reklam imgelerini aynı düzlemde birleştiriyordu. Bu şekilde Sürrealizm ve Dada'nın fotoğraf makinasının eşzamanlılığını kullanışına benzer sonuçlar elde etmiştir. *Silverkies* adlı (R:35) resmi bunu açıkça göstermektedir. Fakat Rosenquist Dada ve Sürrealizmin kaygılarını paylaşmaz. O tüketim toplumu bireyinin gevşekliği içinde, dükkanlar ve reklam imgeleri arasında gözünü gezdirmektedir. Resimdeki el, şemsiye, elbise ve bunun gibi şeyler yan yana gelişlerinde tüketim pırıltılarını bize gösterir. Resim gördüklerimizden fazlasını vermez.

¹⁶⁹ Sabri KILIÇ, *Andy Warhol*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997,s.15

¹⁷⁰ Sevim ETİ, *Çağdaş Sanat*, Karaca Ofset yay., İstanbul 1971,s.94

F. Jameson Pop Art ve ondan sonra Post Modern olarak tanımladığı tüm dönem boyunca yer alan akımları tanımlarken bir olgudan daha bahseder: Hislerin sönmesi. Pop Art'tan sonraki dönemde yer alan sanat formlarında hisler sönmüştür. Bunun anlamı hisseden bireyin kalmayıp, Duyuş ve düşünüş yeteneklerini makinelere devreden bir çağın sonucudur bu. İnsanın yeteneklerinden olan sanat aracılığı ile dünyayı kucaklama, yerini fotoğraf makinasının optik gözüne bırakmıştır. Fotoğrafın nesnel bakışında hiçbir his'e yer yoktur. İnsanın bakışı yerini fotoğrafın makinasına bırakınca, çıkan sonuçta donuk ve soğuk olmaktadır. Çünkü fotoğraf makinası için hiç iç yoktur, hep dış, yüzey vardır. Bu olguların resim sanatındaki en iyi karşılığı belki de Foto-Realizm'de bulabiliriz.

III.5.b. FOTO REALİZM

Foto-Realizm adından da anlaşılabilceği gibi, fotoğrafik gerçekliği kendine temel almıştır. Bu bakımdan (imge ve yöntem) Pop Art ile örtüşür. Keskin ve net odaklı resimler eski realist anlayışa modern (fotoğrafik) bir karakter katmıştır.

Foto-Realistler ele aldıkları konuyu lirizm veya öznelliğe düşmeden, fotoğrafın optik yapısıyla özdeşleşerek yansıtmak istemektedirler. Resim tarihinde pek çok akım ve sanatçı fotoğrafı kendi çalışmaları için yardımcı bir araç olarak kullanmıştır. Foto-Realizm ise fotoğraftan yararlanmak değil, fotoğraflaşmak istemektedir.

Foto-Realistlerin histen ve kişisellikten arınmış çalışmaları; makinenin gözüne duydukları bağlılık Jameson'un hipoteziyle örtüşmektedir. Jameson öznelliğin ortadan kalkışıyla bağlantılı olarak, resimde hislerin sönmesi olgusunu, Aşkınlık kültürünün ortadan kalkmadığı ama krize girdiği bir dönem resmi olan Munch'ın *Çığlık* resmiyle (R:36) karşılaştırarak inceler. Bu resim ileri modernist dönem öznesinin hislerini ifade etmektedir:

“... Çılgılık’ın kendi ifade estetiğini ince ama ayrıntılı bir şekilde ve içerisinde mahpus kalmaktan kurtulmaksızın parçalara ayırdığı aşık görünüyor. Hareket içeriği daha baştan kendi başarısızlığını vurgulamakta, çünkü ses alanının, çılgının, insan gırtlığının çıplak titreşimlerinin vasıtasıyla uyuşması mümkün değil (eserde insanımsı figürün kulaklarının olmaması da bunun altını çiziyor). Fakat namevcut çılgılık, “ifade etmesi” istenen o daha da namevcut dayanılmaz yalnızlık ve kaygı deneyimine daha çok yaklaşıyor. Bu döngüler, sonun da ses titreşiminin bir su tabakasının yüzeyindeki gibi görünürlük kazandığı otek merkezli büyük halkalar biçiminde, acıyı çekenden yayılarak artık gün batımında ve manzarada bizzat acının konuşup titreştiği bir evrenin coğrafyası haline gelen sonsuz bir gerilemeye, boyalı yüzeye kazınıyor...”¹⁷¹

Munch’un resmi ileri modernist dönemde yaşayan bireyin kaygı, yabancılaşma, tecrit, anomi gibi duygularının bir semptomudur. Resim kendinden daha derin bir gerçekliğin belirtisidir. Buna karşın Foto-Realizm kendinden öte bir şeye işaret etmez. Çünkü Foto-Realizm bir şeyin imgesi değildir, onun aslı bulunmamaktadır. Gösteren ve gösterilen bulunmaz, çünkü gerçeklik düzlemi ortadan kalkmıştır. Günümüz imgelerden imgelerin üretildiği bir dönemdir. Foto –Realist bunu bilir ve kabullenir. Gerçeklik düzleminin ortadan kalkışından daha önemlisi hisseden bir bireyin kalmayıp kalmasıdır.

Foto-Realist sanatçılardan Ralph Goings’in *Golden Dodge* adlı çalışmasına bakalım(R:37). Bu yağlıboya resim gündelik hayattan çekilmiş bir fotoğrafın tuvale aktarılmasıdır. Araba, camlar, sokak fotoğrafın optik bakışına bağlı kalarak resimlenmiştir. Sanatçı ne yapmak istemektedir? Fotoğrafa ne kadar sadık kalabileceğini mi araştırmaktadır? Yoksa kendinden mi vazgeçmiştir. Son seçenek bize daha yakın gelmektedir. Bunu aynı akıma bağlı birçok sanatçı arasında bir ayrım bulunmayışından da anlayabiliriz. Örnek olarak Malcom Marley’in *Us Marine at Valley Forge* adlı resmi (R:38) ile Charles Bell’in *Lucky Lady* adlı (R:39) resmi ve Robert Cottingham’ın *Kresge’s* adlı (R:40) resimlerine bakmak yeterlidir. Bu resimlerde herhangi bir kişisel bulumaz. Değişen tek şey vizörün çevrildi yerdir.

¹⁷¹ JAMESON,LYOTARD,HABERMAS,a.g.k, s.74

Foto- Realizm tüm hisleri yok eder. Sanatçı özne olarak yoktur burada . Fotoğrafın optik gözü sanatçının yerini almıştır. Jameson kültürel patoloji dinamiklerindeki bu kaymayı, öznenin yabancılaşmasının yerini, öznenin parçalanması ya da ölümü olarak tanımlar. Öznenin ölümü, özer burjuva monad veya ego veya bireyin sonu –ve bunun paralelinde, ister yeni bir ahlaki ideal, ister ampirik tanım olarak- ,eskiden bir merkezi bulunan özne ya da ruhun merkezini yitirmesidir.¹⁷² Öznenin bu yok oluşu, ifade estetiğinin de ortadan kalkışını beraberinde getirir. Hisseden bir birey kalmadığı için, resim sanatında hislerin ortadan kalkması doğaldır. Bunun sonucu kişisel üslubun sonu, kendine has bireysel fırça darbelerinin sonu demektir.

Sanatçının kendi duyarlılığının yerini fotoğraf makinasına devretmesinin anlamı, insanın kendinden gizliiden gizliye umudunu kesmesidir. Kendi aklından umudu kesen insan, aklını makinelere devreder. Fotoğraf makinasının yükselişinin , modern dönemde öznenin parçalanışına denk gelmesi rastlantı değildir. İnsan bir arada tutamadığı belleğini fotoğraf makinasına terk etmiştir. Bilmenin bu yanılsama hali insanı rahatlatır. Buda insanın fotoğraf makinasına sarılışını açıklar. Bugün fotoğrafik hafızaya girmek istemeyen hiçbir şey yoktur. Aşklar kameralar önünde yaşanabilir, kahramanlar fotoğraf makinasının oradan geçmesini bekler.

Ama yinede bilmenin bu yanılsama hali insanı rahatlatırsa da, yarayı iyileştirmedüğinden insan derinden sancı çekmeye devam eder. Geçici rahatlık duygusunun hemen ardından bir yetersizlik, tatminsizlik duygusu yaşanır. Çünkü fotoğraf makinasının hiçbir insani tutkusu bulunmaz. "... insanın işleyişini makinelerinkinden, en akıllı makinelerden bile her zaman ayıracak olan şey iş görme sarhoşluğudur..."¹⁷³

¹⁷² JAMESON,LYOTARD,HABERMAS,a.g.k, s.75

¹⁷³ BAUDRİLLARD, *Kötülüğün Şeffaflığı*, s.53

İnsanın bu geri çekiliş, kendini yok sayması, sanat alanında tepkisini bulacak ve yeni dışavurumculuk gündeme gelecektir.

III.5.c. MİNİMALİZM

Tüketim toplumunda fotoğrafik imgelerle çevrelenmiş, sarılmış resim sanatı; etkinliğinin temellerinin boşaltılmasına tepki olarak, etkinliğini görselliğe bir tepki ve giderek zihinsellik olarak kurmaya başlayacaktır. Tüketim toplumunda sanat eserinin gündelik gerçeklik olarak tarafından yutulmasına bir tepki olarak gelişen bu eğilim, reklam imgelerince yozlaştırılmamış, iğdiştirilmemiş bir sanata ulaşmayı amaçlıyordu. Minimalizm bu sürecin başında yer alır. Bu çabaları Dadacı çabalardan ayıran şey ise, bir kültür sorgulamasından daha çok, yapısalcı teorilerden etkilendiği çok açık olan sanat üzerine düşünme eğilimidir.

Frank Stella'nın *Fez* (fes) adlı çalışmasına (R:41) baktığımızda, resmin geometrik olarak bölünmelerden oluştuğu görülür. Kare bir tuval dört eşit parçaya bölünmüştür. Her parça kendi içinde diogonal şeritlerin tuval köşelerine kaçacak şekilde yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Stella bununla ne yapmak istiyordu? Bu soyutlamalarla varmak istediği yer neresidir? Bunun yanıtı Grennberg'in modernist resim tanımında bulunabilir: "Grennberg, modernist geleneği tanımlayarak işe başlarken çok önemli bir saptama (belki de bir indirgeme) yaparak, bu oluşumun en önemli özelliğini, resimsel bünyeye doğrudan ilgisi olmayan şeyleri tuvalden atmak olduğunu söylüyordu. Resim böylelikle özüne dönmüştü. Anlatı, kurgu, tasarım (represantation), tekabüliyet, simgesellik artık tuvalde yoktu. Öykü söz konusu değildi. Resim, antolojisiyle başbaşaydı. İçine dönmüştü. Kendi derinliğine doğru iniyordu. İç

sorunlarını çözme çabasıydı...”¹⁷⁴ Daha kısaca söylemek gerekirse Minimalistler şunu arıyorlardı: her şey çıktıktan sonra elde ne kalırsa, üretilen şey sanat eseri olarak tanımlanır. Jules Oltski, Frank Stella, Robert Ryman, Kenneth Noland, Charles Biederman’ın çalışmaları resim sanatını bu çerçevede geliştiriyordu. Frank Stella çalışmalarını bu çerçeveden hareketle başka bir yere doğru geliştirdi. “ mademki, diyordu Stella , resim bir ilişkililik temeli üzerine kurulmuştur ve resmin öyküsünü onu oluşturan öğelerin kendi içlerindeki ilişkiler oluşturur, öyleyse modern resim bütün bunlardan arınmış bir resim olmalıdır. Bu düşünceyle Stella sadece tuvalin bakışımı (simetrik) çizgilerden oluşan bir yüzeye dönüştürmekle kalmadı. Gerçekliği damıtılabilmek için renk konusunda tasarrufa gitti. Tuval belli yoğunluk taşıyan ve tüm yüzeyde aynı kalan renklerden oluşuyordu.

Bir süre sonra bununla da yetinmedi. Alan etkisini azaltmak ya da başkalaştırmak için ve bu alanın salt bir renkten oluşsa da renk lekesinin, konturlarıyla meydana getirdiği biçim nedeniyle yarattığı figür izlenimini yok etmek için, tuvallerini biçimlendirmeye başladı. Tuval artık geometrik ve iki boyutlu bir yüzey değildi. Üç boyutlu bir yüzey, hacimdi.”¹⁷⁵

Minimalizm’in geliştirdiği resime ait olmayan her şeyi dışarıda bırakma eğilimi, görsellikten çok düşünömsellik taşır. Çünkü Minimalizm temelinde sanatta güvensizlik vardır. Fotoğraf kompleksi de olarak tanımlanabilecek olan bu kompleks, görselliğe olan güvensizlik, görsellik yerine sanatçının bilincinin konulması sonucunu yaratır.

“... Minimalizm her şeyi yadsıyacak ama yerine seçenek diye ürettiği şeyleri de yadsıyarak yürümeye çalışacaktır yolunu ki, bu, olanaksızı aramaktan başka bir şey değildir. Çünkü söz konusu edilen eğer sanatsa, bu koşullar altında sanat, üretken bir etkinlik olmaktan çıkarılacaktır demektir. Çünkü sorulan sorulara verilen yanıtlar gene sanat yapıtı aracılığıyla olmayacaktır. Bu yapıtlar sanat yapıtını açacak ve açılan bir felsefi tartışmanın içinde aranacaktır. Yapıtlar olsa olsa söylenenleri ‘imleyen’ içeriğinden boşaltılmış ve dışlanmış nesneler haline gelecektir. Sanat

¹⁷⁴ KAHRAMAN, “Sanatta Konvansiyonel Tradisyonel İlişkisine Bakışlar”, s.59

¹⁷⁵ KAHRAMAN, “Sanatta Konvansiyonel Tradisyonel İlişkisine Bakışlar”, s.59

yapıtının bünyesinde barındırması doğal olan sanatsal ağırlık hiçe sayılacaktır, sanat nesnesi yokumsanacak, sanatsal üretim aynı zamanda bir biçim ve güzellik olgusu diye tanımlanmaktan, nitelendirilmekten çıkarılacaktır. Hepsinin yerine sanatçının bilici konulacak, sanat yapıtının kendisi, bir sanat nesnesi diye algılanacaktır.”¹⁷⁶

Resim sanatının fotoğrafın ortaya çıkışıyla girdiği temsiliyet krizinde vardığı en uç nokta, temsiliyet in reddine, estetik sürecin terk edilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu sürecin en ucunda adında da anlaşılabileceği gibi kavramsal sanat vardır.

III.5.d. KAVRAMSAL SANAT

Kavramsal sanat, bir kavramın alımlanışını, kavramın özünü ele almakta ve onu tartışmaktadır. Yapıt belli bir düşünceyi oluşturmak ve göndermek için kurulmuş bir araçtır. Kavramsal sanatın özüne estetik yabancıdır. Estetik daha çok süslemeyi ve beğeniye dile getirir. Sanatın işlevi ile ilgisi olmayan estetik gereksiz bir fazlalıktır.

Kavramsal sanatın öncülerinden Joseph Kosuth *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı* adlı makalesinde bunu şöyle anlatır:

“estetik düşünceler bir nesnenin işlevine ya da varoluş nedenine yabancıdır. Doğal olarak, bu nesnenin varoluş nedeni estetik değilse. Dekorasyo'nun görevi “daha çekici kılabilmek, süslemek, bezemek için bir şeyler eklemek” olduğuna göre, dekoratif nesne salt estetik nesne örneğidir. Ve yalnızca bir tat/ beğeni sorunu gündeme gelir. Bu bizi dosdoğru, “biçimci” sanat ve eleştirisine götürür. Biçimci sanat (Resim, Heykel) öncü dekorasyonla bağıntılıdır. Biçimci sanatın sanatsal durumu o kadar kısıtlıdır ki, işlevsel açıdan sanat değil katıksız estetik uygulamaları oldukları, usa uygunca kesinlenebilir...”¹⁷⁷

Yani kavramsal sanatın temelinde metinsel bir içerik vardır. Görünürlük çalışmayı tamamlayan, bütünleyen gerekli bir ögedir. Kavram değişik biçimlerde

¹⁷⁶ KAHRAMAN, “Sanatta Konvansiyonel Tradisyonel İlişisine Bakışlar” ,s.87

¹⁷⁷ *Betik*, Sanat Tanıtım Topluluğu yay., s.11

sunulabilir ama bu biçimin öne çıkmasını gerektirmez. Çalışma her zaman metinsel bir içeriktedir. Biçimler göstergeler geleneksel veya her çeşit biçimci çözümlemeye ve eleştiriye kapalıdır. Yani bu biçimler çalışmanın anlaşılabilmesi için yeterli değildir, bize farklı bir şey söylemez. Çalışmayı anlamak istiyorsak ele alınan kavramı ve onun neyi tartıştığını bilmek gerekir.

Kavramsal sanatın tarihi Marcel Duchamp'ın *Çeşme* adını verdiği yapıtına dayandırılır. Dada ve Gerçeküstücülük, çalışmalarını Duchamp'ın araştırmalarından bulur. Daha sonra Minimalizm de kendini gösterip, Kavramsal Sanatta da doruğa ulaşan bütün bu anlayışların temelinde, özdeşünümsellik bulunur.

Bu akımın ilk temsilcileri doğal olarak Minimalist sanat anlayışından gelen sanatçılardır. ABD'li Salle Witt, yapıtlarını Minimalist anlayışın dışına taşımaya başlayınca, algısal ve kavramsal arasındaki paradoksal ilişkiyi incelemeye başlamıştır. 1960'larda yanılısamayı sorgulayan siyah ve beyaz kabartmalar yapmıştır.

Rauschenberg, resim ile heykelin örtüşmesini sorgulamış ve işlerinde gerçek malzemeler kullanarak el işçiliğini yadsımıştır. Jasper Johns, Rauschenberg ile beraber sanat ile yaşam arasındaki incelemeye devam etmiştir.

Görsel olmayan sanat yapıtı arayışını sürdüren bir sanatçı da Robert Morris'tir. Onun 1961 tarihli *Kartoteks* adlı çalışması (R:42) Duchamp'ın düşünceleri üzerine temellenir. *I-Box* adlı çalışmasında ise sanatçının dile olan ilgisi açıkça görülür.¹⁷⁸

1960'ların sanatçıların sanatçıların bu arayışları sanatsal üretimde farklı yaklaşımların kullanılmasına yol açmıştır. Bu yaklaşımların bazıları şunlardır. Eylemler, Yoksul sanat, Vücut sanatı, Kavramsal sanat, Yeryüzü sanatı, Oluşumlar....Bu başlıklar altında toplanan eğilimler içinde metinsel içerikle ilgisi en açık olan, Kavramsal sanattır. Ve yine bu başlık tüm diğer eğilimleri de tanımlayacak bir üst başlık olarak da

¹⁷⁸ Nancy ATAKAN, *Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*, Yapı Kredi yay., İst. 1998, s. 21-22-23

kullanılır. Bu eğilim sanatı, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi-Strauss ve Roland Barthes'ın geliştirdiği dil bilimsel çözümlemeler ve gösterge bilim kuramlarından yararlanarak çözümlemeye çalışmıştır. *Sanat ve Dil* (Art & Language) adlı grup, akımın önde gelen gruplarından. Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Beldwin ve Herold Hurrell gibi İngiliz sanatçılarından oluşmuştur.

ABD'li sanatçı Joseph Kosuth'un Amerikan editörü olmasıyla yayınlamaya başladıkları, *Art & Language* dergisi, yine aynı yıl yayımı başlayan *Theoretical Art and Analysis* dergisi ve Philip Pilkington ile David Rushton'un çıkarttığı *Analytical Art Journal* ile birleşmiştir. Daha sonra gruba yeni katılımlarda olmuştur. Bu grup öncelikli olarak Kavramsal sanat doğrultusunda nesneler üretmek yerine, tartışmalar aracılığı ile sanat kavramlarını irdelemiştir.¹⁷⁹ Grup aynı zaman da, bu tartışmaların kendisini de sanat yapıtları olarak görmüştür. Grubun daha sonra da ısrarla üzerinde durduğu temel konulardan biri de bu olmuştur.

Metinsel bir içerik sanat yapıtı olarak algılanabilir mi? Bu kavramsal sanatçıların ana eksenini oluşturan söz merkezci anlayıştır. Joseph Kosuth'un çalışmaları buna iyi bir örnektir. Sanatçı, 1965'de gerçekleştirdiği *Herhangi Bir Duvara Yaslanmış Herhangi Bir 5 Ayak [Feet] Cam Levha* adlı çalışmasında, camı saydam olasıdan dolayı seçmiştir. Sanatçı ne bir heykel ne de bir duvara asılı bir şey sergilemiştir. Duvara yaslanan bir cam tüm bunları dışlar. Cam kendini göstermeyip sözcükleri öne çıkarır. Kosuth bu maksattan hareketle dili, sanata koştur bir kültürel sistem olarak düşünmeye başlamış, nesnelerle değil ilişkilerle ilgilenmeye başlamıştır.¹⁸⁰

Yine Kosuth bu çerçeveden hareketle *Bir ve Üç İskemle* adlı çalışmasını üretmiştir. (R:43) Kosuth burada gerçek bir iskemle , bu iskemlenin bire bir büyütülmüş bir fotoğrafı ile iskemlenin sözcük tanımını büyütür kullanmıştır. Burada nesne-imge-kavram arasındaki ilişki sorgulanır. Kosuth genel olarak, sanatı da dilbilimsel önermeye

¹⁷⁹ ATAKAN, a.g.k, s. 44

¹⁸⁰ ATAKAN, a.g.k, s. 54

benzer bir şey olarak görür. Nitekim, kendi işlerini de: *Düşün olarak sanat düşünüyü* diye tanımlar.

Gerek Minimalistler gerek Kavramsal sanatçılar, tüketim toplumunun reklam imgeleri bombardımanında, bu yeni türden putperestlik çağında aynen büyük dinlerin imgeyi yasaklamasına benzer, bir imgeden kaçış, görüntüden kaçış yaşarlar. Metinler bolluğunda metnin gücünü kıran fotoğraf, tekrar metinler aracılığıyla durdurulmak istenmektedir. Fotoğrafın gerçekliği yeniden üretme gücü imgenin asıl boyutlarını (özdeşlik, duygu, içten yaşayış) yok etmiştir. İmgenin içeriğinin boşalması, imgeden umudun yitirilmesine yol açar. Çağdaş insan için geriye tek yol kalır, aklın soyutlamalarına, daha açık ve güvenilir olan kavrama geri dönmek.

Kavramsal sanatçılar çalışmalarında sıklıkla fotoğrafa yer vermişlerdir. Ama fotoğraf burada çalışmalar için, düşüncelerin deşifre edilebilmesi için yardımcı bir araçtır. Fotoğraf belgesellerde veya bilimsel araştırmalarda olduğu gibi analiz ve tespit için kullanılan bir araçtır. Ayrıca fotoğraf öznel imgelemiden sanatçıları kurtaran ve nesnellik düzlemi sağlayan mükemmel bir araçtır.

“Fotoğraf, sanat dünyasından egemen olan değer yargılarına ve geleneksel imge yaratan sistemlere bir seçenek oluşturmuş, hızlı olmasının ve teknik olarak basitliğinin getirdiği kolaylıklardan yararlanılmıştır. Ancak belirgin biçimdeki sağır-dilsizliği fotoğrafı, resimlerin sözcük oyunlarına başvuran başlıklarında olduğu gibi, dilin bükünlerine (inflection) duyarlı kılmıştır. Aslında fotoğraf gizli bir mesaj için dönüştürülerek uygulansa da, bir başka imge ile bir araya getirilerek yeni bir anlam yaratılmak için kullanılsa da, kavramsal sanatçılara düşüncelerin aktarılması için büyük kolaylıklar sağlamıştır...”¹⁸¹

“Fotoğrafın gerçekliği şimdiye dek görülmemiş ölçüde yeniden üretme “Hakikat”i gösterme-kapasitesi, bu yeni aracı “sanatın amansız düşmanı” haline getiriyor. Fotoğrafçılığın gelişimi teknolojik ilerleme sürecinin bir ürünü olduğu

¹⁸¹ Önder ERKARSLAN, “Görsel Yaratım Sürecinde Kavramsal Sanat ve Fotoğraf İlişkisi”, *Edebiyat Eleştiri*, Sayı:8, İzmir 1995, s. 32

müddetçe “şiiir ve ilerleme bir birinden nefret eden iki, ihtiraslı adam gibidir. aynı yolda karşılaştıklarında, biri ya da diğeri yol vermek zorundadır.”¹⁸²

III.6.1970 SONRASI SANAT

III.6.a. BAD PAİNTİNG

1970’den sonraki resim sanatında farklı anlayışların ve üslupların yan yanallığını gözlemliiriz. Bu olgu, yani ömürlerinin gittikçe kısalmasına paralel olarak anlayış ve üsluplardaki hızlı artış , en sonunda bir sanatçıya bir akımın karşılık gelmesine kadar varacaktır. Bu yan yanallık modern dünyanın sonu, merkezi bir bakış açısının kalmaması, perspektifler çoğulluğu olarak postmodern dünyanın egemenliğı olarak anlaşılmaktadır. Ve aynı zamanda bu yeni dönem, altında fotoğraf makinasının ve onun türevlerinin etkinliğin yattığı, teknik sanallığın egemenliğini ilan ettiğı bir dünya olarak da görülür.

“ ...kötü (bad) olmak isteyen bu resim kaballığı ne bayağıllığıyla ama aynı zamanda anlamlı oluşuyla ve az ya da çok belirtik içeriğıyle dikkat çeker. Figüratif ve otobiyografiktir. Dönemin eleştirmenlerinin en çok beğendiğı Kavramsal Sanat ve Minimalizm gibi eğilimlere karşı tepki gösterir...”¹⁸³ Bad Painting 1970’li yıllarda ortaya çıkmış, 1980’lerde Avrupa ve Amerika da görülen figüratif sanata, yeni dışavurumculuğa büyük katkılarda bulunmuştur.Yeni dışavurumculukla ilişkilendirilen Bad Painting resminin en tanınmış kişisi Julian Schnabel’dir.

Schnabel’in (R:44) resimleri kötüllüğü göstermesiyle beraber kişisel egzantirikliklerini de içerir. Tuval üzerine yaptırdığı kırık çanak çömlek parçalarıyla

¹⁸² Marshall BERMAN, *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ- Bülent Peker, İletişim yay., İst 1999, s. 193

¹⁸³ Avant-Garde 1945-1995 Son Yarıı Yüzyılın Sanat Akımları, Kavramları, *Sanat Dünyamız*, S: 59, Bahar 1995, s. 115

yaptığı resimler buna örnektir: Schnabel, devasa tuvallere, kırılmış mutfak eşyalarının yüzeye yapıştırılıp boyanması ile üne sahip resimler yapmıştır. Bu çalışmalar, farklı bir yüzey çözümü getirmişlerdir. Bu yüzeyler yaşanmışlığın kalıntılarını taşıyan, “gerilim yüklü, sancılı, somut ve yaşayan resim yüzeyinden tüm içgüdü yaşamımıza yayılır.”¹⁸⁴ Bu hayalinin (imagery) kırılması etkisine sahiptir ve anlamı yabancılaştırıcı, zorlaştırıcı özelliğe sahip olurlar. Bu yalnızca izleyici için değil aynı zamanda yapıtın sahibi içinde geçerlidir. Böylece, yaratıcı bilinçaltının dışlaştırılmasının mekaniksel benzerliğidir.¹⁸⁵ Schnabel bu tekniği, Katalan sanatçılarından olan Antonio Gauni'den etkilenerek yarattığını söylemektedir. Nitekim Gaudi'de benzer yüzeylerle çalışmıştır. Schnabel, çalışmalarında kendi kişisel çizgilerini kırarak bilinçaltını ortaya çıkarmak olduğunu söylemiştir. Sonuç olarak, ağırlıklı olarak yumuşak (textured), fakat bununla beraber, dekoratif özelliğe de sahip yapıtlar ortaya koymuştur. Schnabel, bu çalışmalarında, Klimt gibi Viyanalı Sembolist sanatçıların etkisinde kalmıştır.

Schnabel ile birlikte, Bad Painting akımı içinde yer alan diğer Amerikalı sanatçılar, Avrupalı sanatçılarla pek fazla ilgilenmemiştir. Hem Bad Painting akımının içinde yer alan hem de Yeni-Dışavurumcu sanatçılardan sayılan Eric Fischl, resimlerini Amerikan burjuvazisinin gündelik yaşamından seçer. Bu eserlerini, Edward Hopper'ın çalışmalarından etkilenerek oluşturmuştur. Onun *Squirt* adlı çalışmasına bakalım (R:45). *Squirt* kelimesi, kişiliksiz ve küstah (bad) insan anlamına gelmektedir. Resimde sinorkerli ve paletli bir çocuk güneşlenen insanlara, su tabancasıyla su sıkmaktadır. Fischer'in çalışmasındaki en önemli nokta, tekniğinin kesinlik içermemesidir. Çizimleri ve resimleri, üslubu oturmamış bir sanatçı tavrı taşır. Karakteristik özellik oluşturan şey, ruhsal olarak fakirleşmiş olan toplumun görsel bir fakirleşmesine denk düşer.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Donald KUSPIT, “Julian Schnabel ve Primitifin Yeniden Keşfi”, Çev: Sema Çağa, *Sanat Çevresi*, S: 90, Nisan 1986, s. 40

¹⁸⁵ Edward Lucie-SMITH, *Movements in Art Since 1945*, Thames and Hudson Ltd., London 1984, s. 269

¹⁸⁶ Edward Lucie-SMITH, *Visual Arts in Twentieth Century*, Laurence King Publishing, London 1996, s. 343

Gerek Fiscer, gerekse Schnabel, gündelik hayatın yuttuğu bir sanat anlayışını yansıtır. Gündelik hayata angaje olmuş sanat, bunun paralelinde gittikçe sıradanlaşmaktan kurtulamaz. Fischer’de olduğu gibi oturmuş bir karakter bulmak zorlaşır. Üslubun tutarsızlığı,öznenin köksüzlüğünün ve yüzergezerliğinin belirtisidir. “...,kitle iletişimine geçişle birlikte, “dünyayı” Bilinç endüstrisi’nin sunduğu enformasyonla tanımaya başlayan insan , onu kendi yaşam deneyimleriyle tanıma alışkanlığını yitirmekte; “dünyayı” böyle bu yeni tarzda, enformasyon ile tanımak ise, onun sorunsuz ilgilenimler arayan insan olmasına yol açmaktadır..”¹⁸⁷ Gündelik hayatın sanata dahil edilmeye çalışılması, fotoğrafın her şeyde ilginç ve bakılacak bir yan bulmasıyla paralellik taşır. Çünkü fotoğrafın gözüyle her şey estetikdir. Öznenin belirsizleştiği bu dönemde sanatçılar fotoğrafik söyleme kendilerini bırakırlar.

Amerikan Bad Painting kapsamında değerlendirilen başka bir akımda Graffiti olmuştur.

III.6.b. GRAFFİTİ

1970’li yılların başında New York metrosunun vagonları çeşitli motiflerle süslenir. Bir süre sonra bu kentin her yanına yayılır. Yasaların izin vermediği bu etkinlik, zamanla galerilerde saygın bir sanat üslubu olarak yerini alacaktır. Fakat bu aynı zamanda Graffiti sanatının sonunu da hazırlamış olur. Pazar ekonomisinin ilişkilerine giren Graffiti eleştirel boyutunu kaybederek, gülünç parodiler halini alacaktır.¹⁸⁸

Graffiti sanatçılarından en çok ilgiyi çeken iki isim, Keith Haring ve Jan Michel Basquit’dır. Bu iki sanatçı da, bu sanatın teorisini New York metrolarında öğrenmiştir. Haring, çalışmalarına metroda başlamışsa da asıl çalışmalarına boş bırakılan reklam panolarında yapmış ve bu çalışmalarıyla uluslar arası bir tanınırlık kazanmıştır. Haring

¹⁸⁷ Walter Benjamin, *Estetize Edilmiş Yaşam*, Çev: Ünsal Oskay, Der Yay., İst 1995, 160

¹⁸⁸ Avant-Garde, a.g.k, s. 118

bunun dışında, kutlama kartlarına, tişörtlere, seramik vazolara da resimler yapmıştır (R:46). Bu çizimler duygusal derinlik olasılığı vermeyen ama Avangardların amaçladıkları gibi, geniş kitlelerle bağlantıları olan çalışmalardır.

Basquiet ise daha ilginç ve çelişkili figürler kullanmıştır. Haitili baba ve Portorikolu anneden olan sanatçı, Afro-Amerikan tekniğine uygun bir *siyah* imgesini çalışmalarında yaygın olarak kullanmıştır. Resim sanatını kendi kendine öğrenen Basquiet, ilk çalışmalarına birçok Afro-Amerikalı ve Çinli insandan etkilenerek başlamış ve daha bu çalışmalarıyla New York sanat dünyasının ilgisini çekmiştir. Basquet her ne kadar eğitilmiş olmasa da, sanat dünyasını ve onun mekanizmalarını diğer grafiti sanatçılardan daha iyi biliyordu. Örneğin ilk yıllarında Andy Warhol ile tanışmıştır. Bu tanışıklık iki sanatçıyı da etkilemiştir. Basquiet'in Warhol ile birlikte olduğu dönemde ürettiği çalışmalar en iyi çalışmaları değildir. Çalışmaları halen grafiksel ve normal bir resme göre çok büyük boyutludur. (R:47) Büyük bir enerjinin varlığını gösteren bu çalışmalar, çağdaş spor yıldızlarından, geleneksel Afrika sanatına ve oradan Da Vinci çizimlerine kadar geniş bir referansa sahiptir.¹⁸⁹

Graffiti sanatçılarının çalışmaları Pop Art ile bağlantıları olan çalışmalardır. Grafiti sanatçıları da Pop sanatçıları gibi popüler dünyanın fotoğrafik imgeleri resimlerine taşıdığı gibi, bu çalışmaları gündelik için de var edip yine orada sergilemişlerdir. Bununla beraber Graffiti sanatçılarının referansları Pop sanatçılarından çok daha geniş bir yelpazeye sahiptir. Onlar geçmişin ve bugünün görüntülerine aynı ilgiyi göstermişlerdir. Ama bu geçmiş görüntülerden ibarettir. Gerçek bir şey olarak kendileri tarafından da görülemez. Graffiti sanatçılarının bugün ve geçmiş karşısında aldıkları bu tutum onları fotoğrafik bakışla bir araya getirir. Aynı yansız ve zararsız tutumu sergilerler: her şey çok ilginçtir. Graffiti sanatı özellikle galerilere taşındıktan sonra, fotoğrafın gevşekliğini ve alaycılığını bünyesinde barındırır. Grafiti, fotoğrafik belleğin karikatürize edilmesidir.

¹⁸⁹ Edward Lucie-SMITH, Visual Arts in Twentieth Century, s.343

III.6.c. İLETİŞİM ESTETİĞİ

“Avrupa ve A.B.D’de iletişim estetiği 1970’li yıllarda başlayarak sanatçılara, medya ve kamuoyuna yönlendirme teknikleri üstüne araştırma alanları sunar. Gazete, televizyon yayını, fotoğraflı röportajlar, reklam afişleri ve işaret panoları alan yapıtların ortaya çıkmasını sağlar. İletişim estetiği 1974-1980 arasında Fred Forest çevresinde toplanan sosyolojik sanat grubunun (Thiery Agullo, Jean-François Bory, Herve Fischer, Jocelyne Herve, Michel Journiac, Bertrand Lavier, Serge Oldenburg, Gina Pane, John Rabascell, Jean-Paul Thenot) etkinliklerini içerir. Söz konusu sanatçılar yalnızca güçlülere ve zenginlere açık olduğu sanılan medyanın ayrımcılığına karşı çıkarlar...”¹⁹⁰

İletişim estetiğinin çevresinde yer alan sanatçıların etkinlikleri, kavramsal sanatın bir uzantısı olarak algılanabilir. Kullandıkları yöntemler imgenin gücü üstü üzerine değil, bilincin gücü üstüne kuruludur. İletişim estetiği sanatçıları fotoğrafı, filmi analitik bir anlayışla ve kültür eleştirisi oluşturacak şekilde kullanırlar. Bu şekilde medyatik yönlendirmeyi tersine çevirebilmeyi umarlar.

III.6.d. DÜZENLENMİŞ FOTOĞRAF

1970’li yıllarda fotoğrafın bir mizansen aracı olarak kullanılması ve bunların sanatsal formlara dönüştürülmesi yaygınlaşır.

“...mizansen fotoğrafları insan modellerine hitab etmez, tuhaf biçimde sarsıcı etki yapan yapay ortamlar yaratırlar. Sözgelimi Ellen Brooks Barbi türünden bebekleri minyatürleştirilmiş belli birtakım yerlere yerleştirmiştir; bu bebekler çağdaş toplum yaşamının ritleri gibidir. Harry Bowers, Ellen Brooks, Ellen Carey, James Casebere, Bruce Charles-Worth, Robert Cumming, Walter dahn, John Divola,... tarafından uygulanan bu akımın teknikleri son derece basit olabilir.

¹⁹⁰ Avant-Garde, a.g.k, s. 119

Örneğin Arnulf Rainer bu tür fotoğraflara desenler çizerek neredeyse dışavurumcu otoportreler yapar. Lucas Samaras henüz kurumamış polaroidlerinin duyarkatlarına parmaklarını basar. Joel Peter-Witkin de negatiflere kargacık burgacık şekiller çizerek gerçeküstü kompozisyonlar oluşturur...”¹⁹¹

Düzenlenmiş fotoğraf sanatçıları, öznel imgelem ile, egemenliğini her yerde duyuran fotoğrafik imgenin çekişmesini yansıtır. Fotoğrafın üzerine vurulan her fırça darbesi ya da çizilen her çizgi, fotoğrafa indirilmiş bir darbe gibidir. Fotoğrafın üzerine yapılan her müdahale ile, kendi yolundan çıkıp sanatçının imgelemine boyun eğeceğini düşünür bu sanatçılar. Bu çalışmalar aynı zamanda fotoğraf kompleksinin birer belgesidir. Çünkü fotoğraf ortaya çıktığından beri, sanatçıya yardımcı mı olduğu, yoksa onu yönlendirdiği mi tartışma konusudur. (R:48)

III.6.e. YENİ İMAJ

“ 1978’de Richard Marshal’ın New York’ta Whitney Museum of American Art’da düzenlediği bir sergi “New Image Painty” başlığı altında birbiriyle hiç ilgisi olmayan ama New York resim dünyasında çok önemli bir olaya parmak basan yapıtları bir araya getirir. On yıl süren Minimalizmden sonra kolayca çözümlenebilen bir figürasyona ve klasik tuvale bir geri dönüş...”¹⁹² yeni imaj sanatçıları arasında ismi öne en çok çıkan kişi Philip Guston’dur. Guston yeni dışavurumculukla da bağlantıları olan bir sanatçıdır. Onu karikatürize edilmiş resimleri insanın gülünç ve aptalca yanlarını ortaya çıkarmak ister gibidir (R:49). Bir başka sanatçı ise yaptığı bir seri at resimleriyle tanınmış Susan Rothenberg’dir. Rothenberg neredeyse resimlerinde figürlerin gölgelerini vermektedir. Böylece izleyenlere daha çok hayal genişliği sunabilmektedir. Bu da onu Amerikan romantik resminin içinde anılmasına yol açar (R:50).Yeni İmaj sanatçıları Minimalizm soğuk hesaplayıcılığından imgenin sıcaklığına insancılığına dönme isteğini yansıtır. Ama bu dönüş ortak bir yaşam tecrübesinin olmamasından

¹⁹¹ Avant-Garde, a.g.k, s.116

dolayı oldukça kişisel ve parçalanmış bir dünya görüntüsü olarak karşımıza çıkar. Yeni İmaj sanatçıları arsında ortak bir biçim veya tarz anlayışı bulunmaması bunu gösterir. Bu parçalanmışlığın altında daha önce de gösterdiğimiz gibi, görsel dünyamızı saran fotoğraf makinası bulunmaktadır. Yeni İmaj sanatçıları bu fotoğrafik duyarlılığı onunla rekabete de girere yansıtırlar.

Diğer Yeni İmaj sanatçıları arasında Jonathan Borofsky, Neil Jenney, Robert Moskowitz, Joel Shapiro, Joe Zucker sayılabilir.

III.6.f. YENİ DİŞAVURUMCULUK

Yeni dışavurumculukta iki olgu kendini hissettirir: Modern sanatta soyutlamalarla yok olan nesnenin geri dönüşü ve duyan ve hissedeni bireyin yeniden öne çıkması. Yeni dışavurumcular bir yandan ne kadar deforme edilirse edilsin nesnenin tanınırlığının tuvalde devam etmesini istiyorlar; diğer yandan da bu nesnenin öznenin olanaklarından, daha yalın bir deyişle hissedeni bir kişi olarak öznenin bakışından verilmesini istiyorlardı.

Yeni dışavurumcular için tüm istekler bir özlemi dile getirmektedir: Nesne ve Öznenin dolayimsız birliğinin yeniden kurulması. Ama gerçeklik düzleminin imgeye taşındığı, öznenin kurgulandığı bir dönemde bu kolay değildir. Yeni dışavurumcular bu sorunu “mış gibi” ile aşarlar. Yani halen özne varmış, nesne ile ilişkiye girilebiliyormuş, insan hissedebiliyormuş gibi yaparlar. Özne ve nesne bulunamıyorsa onun hayaletleri çağırılır. Yeni dışavurumculuğun yoğun bir nostalji içermesi bundandır. Böylece bugün ve geçmiş bu nostaljiyle harmanlanır. Geçmiş dönem üslupları devşirilir. Bu devşirme ruh çağırma seanslarını hatırlatır. İzleyiciye hatırlatılmak istenen şudur: Bir zamanlar

¹⁹² Avant-Garde, a.g.k, s.125

özne ve nesne vardı, biz hissedebilirdik. Anılarımızın derinliklerinden kımıldatılan birkaç gölge görülür hale gelir. Ama görülen bu şeyler bir deneyim birliği oluşturamadan dağılır. Bu durum Adorno'nun Schönberg'in müziğini tanımlayışına benzemektedir: geçmişin tonal müziğinin temaları, Schönberg'in müziğinde şöyle bir duyulup kaybolmaktadır. Dinleyici tonal müziği bir bütün olarak dinleyememekte, eski sabrını gösterememektedir. Tonal müziğin temaları, atonal müzikte kısaca hatırlatılıp geçilmektedir. Geçmiş müziğin yapısı bir anı olarak, yeni müzikte yer alır.¹⁹³

“...sanat bir zamanlar doğayı taklit ediyordu. Bunun yerine şimdi, yeni dışavurumcu yazımda, “doğa”, betimleme tarzlarının kurcalanması ile ulaşılabilen bir öyküdür. Doğa artık soyutlamalarımızın sorgusuzca bir başlangıcı değil tersine, herkesin geri dönmek zorunda olduğu ama varabileceğine hiçbir zaman emin olmadığı bir sondur... yeni dışavurumcu resim bize, “doğanın gözden kaybolduğunu” hatırlatır. Geçmişte kurtuluş sadece doğada bulunabiliyordu. Şimdi ne yazık ki, doğa da her şey gibi soyutlama kapsamına girmiş ve sadece belirgin olamayan yapay bir doğa halinde var olabilmektedir. Yeni dışavurumculukta doğa bizi tanımlayacağına bizi rahatsız eden bir güce ulaşmaktadır.”¹⁹⁴

Yeni dışavurumcu sanatın tarihe özlemi vardır. Tarihin sona erişine bir tepkidir bu. Ama yeni dışavurumcu sanat, dışavurumculuğun ilk döneminin tarihsel bilincine sahip değildir. Tarihin dışında oluşu, yeni dışavurumculuğun tarihselcilik olarak gelişmesine neden olur. Der Bleau Reiter, Die Brücke gibi dışavurumcu sanatçılar, burjuva sosyo-ekonomisinin her şeyi metalaştırmasını, bu uğurda savaştan bile çekinmeyişi protesto ediyorlardı. Yeni dışavurumcularda böyle eleştirel bir yan bulunmaz. Tarihin sonunda ortaya çıkmış bu akım kendini metinler ve görüntüler arasında kaybetmiş insanın yön arayışıdır. Tarih böylece geçmişten devşirilmiş bir dizi nostaljik görüntüye dönüşür. Bu yeni tarihselciliğin kaynağı daha öncede gösterdiğimiz gibi fotoğraftır. Fotoğraf bu yeni tarihselciliği dışavurumculuktan çok önce bulmuştu. İnsan tarihsel birikimini taşıyamayacak kadar yükünü artırdığında, belleğini fotoğrafa terketmişti. Artık geçmiş görüntülerde bir araya getirilebilecekti. Yeni dışavurumculuk

¹⁹³ JAMESON, *Marksizm ve Biçim*, s.41

¹⁹⁴ Adem GENÇ, Oedipal Nefret, *Türkiyede Sanat*, S:17, s.54

bu fotoğraflık tavrıla kucaklaşmaktadır. Tarihsel bilincinin tükendiği yerde geçmişi bir dizi görüntüye çevirerek kullanmaktadır. Fotoğraf bu günü ve geçmişi ortak bir akıl görüntüsüne dönüştürebildiği için yeni dışavurumculuk içinde mükemmel bir araçtır. Bir tarih yanılmasını yaşayan insan üsluplar arasında dolaşırken bazen kendisini bir özne olarak da görebilmektedir.

Bu akımın önemli isimleri şunlardır: David Salle, Robert Longo, Jean Michel Basquit, Keith Haring, Eric Fischl, Charles Clough, Joan Snyder, Susan Rothenberg, Julian Schnabel, Peter Dean gibi Amerikan dışavurumcuları ki bunlar kontrast ve canlı renklerin hakim olduğu öznelci yaklaşımlar, fantastik, korkutucu ve şiddet ögesi taşıyan biçimlerin ele alındığı resimler yaparlarken, İtalya'dan , Enzo Cucchi, Sandro Chia, Francesco Clemente gibi önemli isimler daha çok mitolojiyle uzay çağı ikonografisini birleştiren resimler yapmışlardır. Almanya da ise, Georg Baselitz, Walter Lübuda, Werner Töbke, Bernhard Heising, Wolfgang Mettke, Markus Lüpertz, A.R. Renck, Aselm Kiefer, Jörg Immendorff, gibi isimler ise, savaş, ölüm, terör konulu resimlerini zaman zaman kolaj olarak sunmuşlardır.

Jörg Immendorf tıpkı Kiefer gibi almanyanın trajik tarihine göndermelerde bulunana bir ressamdır. Onun *Cafe Deutschland*(Cafe Almanya) adlı resmine (R:51) bakalım. Figürler karanlık bir mekanda yeralmaktadır. Resimde yer alan öğeler eklektik bir biçimde bir arada yer almaktadır. Immendorff simgeler kullanarak Nazi Almanyasına ve onun trajik tarihine göndermelerde bulunur. Masa üzerindeki yıldız bu simgeselliğin en belirgin biçimidir. Öndeki figürün bir elinde tuttuğu çekice benzer alet ve diğer elinde tuttuğu örs, baskıcı ve totaliter Almanya'nın simgesidir. Sol üstten fırlayan asker yakalıklı çimli figürü aynı şeyi anlatır. Resim karanlığına rağmen garip bir pırıltıyı da beraberinde taşır. Resmin karanlığına ve trajik konusuna karşıtlık gösteren bu pırıltı fotoğrafın oluşturduğu tarihselcilikten kaynaklanır. İnsan görüntüler arasında turistik bir gezi çıkmıştır. Tarihselcilik tarihi görüntüye dönüştürdüğünden dolayı, tarihin her anı, aynı gevşeklikle dolaşabileceğimiz zararsız bir şey haline gelir.

Tarihi referansların izlerini taşıyan resimler ortaya koyan sanatçılardan biride Wolfgang Petrick'dir. Onun *Der Ritt* adlı (R:52) resmi, George Grosz'un çalışmalarına benzemektedir. Özellikle resimdeki miğferli çocuk figürü bu etkileşimi açıkça gösterir.¹⁹⁵ Tuvalde eklektik olarak birbirinin içine girmiş olan farklı biçimler yer alır. Siyah ve beyazın ağırlıklı alına kırmızı, belirsiz bir öge girer. Diğer biçimlerden farklılık gösteren yaşlı bir erkek portresi, ucubeleşen bir gövdeye bağlanır. Bu resim, savaşın ve ölümün soğuk yüzünü bize yeniden hatırlatmak istemektedir.

Estetik kaygıları tümüyle göz ardı eden bir diğer Alman dışavurumcu sanatçı ise Rainer Fetting'dir. Fetting resim anlayışı ise nostaljik yanlar içerir. Resimlerinin konturları belirgin, renler çarpıcı, ve değişik malzemeleri denemesi, deneyci isteğin göstergeleridir. *Maputu Tanz* adlı resmi(R:53), Nolde'nin 1913-14 yıllarında yaptığı resimleri çağrıştırmaktadır.¹⁹⁶ Dans eden kadın figürü, salınımın etkisiyle ve uygun olması nedeniyle deformasyona uğramıştır. Piyano ve piyona çalan erkek figürü aynı deformasyona uğramıştır. Göze çarpan, kırmızının dehşet verici şiddetidir. Geriye doğru giden siyahlık derin bir boşluk duygusu uyandırmakta etkili olmuştur. Sanatçının bir diğer çalışması olan "Dansçılar III", Matisse'nin "The Dance of 1909-10" adlı çalışmasına benzemektedir. Diğer dışavurumcu sanatçılarda da buna bunun gibi geçmiş dönem resimleriyle benzerlikleri görebiliriz; örnek olarak Eric Heckel'in çalışmalarında da bunlara rastlanır.¹⁹⁷

Yeni dışavurumcuların geçmişe bu dönüşlerinin anlamı nedir? Bunun anlamı sanat yapmanın koşullarını kalmadığı yerde sanata benzemenin bir yolunun bu olmasıdır. "... üslup ideolojisinin çökmesinden itibaren, kültür üreticilerinin başvurabilecekleri yegane yer, 'geçmiştir': ölü üslupların taklidi, artık tüm dünyayı

¹⁹⁵ Edward Lucie-Smith, *Art Today* s.182

¹⁹⁶ Edward lucie-Smith, *Art Today* , s.182

¹⁹⁷ Edward lucie-Smith, *Movements in Art...*, s.271

kaplayan bir kültürün hayali müzesinde depolanmış bütün o maske ve sesler aracılığıyla konuşma”¹⁹⁸

Geçmişin ve bugünün görüntülere indirgendiği bu harmanlama nasıl bir sonuç verir. Fotoğrafın bağlamlarından koparıp parçalarına ayırdığı gerçeklikten kurgulanan bir tarihselcilik, bizde şizofrenik bir etki yaratır. Jameson bunu imleyici zincirin kopuşu olarak tanımlıyor:

“...Sausseureyen yapısalcılığın temel ilkelerinden –ve büyük keşiflerinden- biri, yani anlamın imleyenle imlenen arasında, ...birebir ilişki olmadığı önermesidir. Bu yeni görüşte, anlam imleyen’den imlenen’e hareketten doğar.... İmleyenler arası ilişki koptuğunda, imleyici zincirin halkaları kırıldığında, ayırık ve ilişkisiz imleyenler yığını halinde şizofreniyle karşılaşırız. Bu tür lengüistik bozuklukla şizofrenin ruhu arasındaki bağıntı, ikili bir önerme aracılığıyla kavranabilir: birincisi, şahsi kimliğin kendisi geçmiş ve geleceğin, önümdeki şimdiki zaman ile (belirli bir) zamansal birleşmenin eseridir; ve ikincisi, bu tür aktif zamansal birleşmenin kendiside , zaman içindeki yorumsama çemberinde ilerleyen dilin, ya da, daha iyisi, cümlelerin, bir fonksiyonudur. Eğer cümlelerin geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği birleştiremiyorsak, aynı şekilde kendi biyografik yaşantımızın ya da ruhsal yaşamımızın geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğini de birleştiremiyoruz demektir,

O halde, imleyici zincirin kopmasıyla, şizofren salt maddi imleyenle, veya başka bir deyişle, zaman içinde saf ve ilişkisiz bir dizi şimdiki zamanlar yaşantısına indirgenir...”¹⁹⁹

Daha öncede gösterdiğimiz gibi yaşantının şimdiki zaman ideolojisine dönüştürülmesi fotoğraflık bir projedir. Fotoğraf zamanın akışını keserek, an’ları sürekli bir dolaşıma sokarak, daima şimdiyi verir.

Yeni dışavurumcular böyle sonucu neden ister? Bunu cevabı kısa olarak şudur: karmaşa, belirlenimli bir dünya da, özgürlüğe benzer bir durum yaratmaktadır. Özgürlük özne olmanı koşuludur. Yapıp eyleyen, hissedenden bireyler olduğumuzu iddia

¹⁹⁸ JAMESON,LYOTARD, HABERMAS,a.g.k, s.78

¹⁹⁹ JAMESON,LYOTARD, HABERMAS,a.g.k, s.86

eden Yeni Dışavurumcular bu olanağa sarılır. Bu aynı zamanda tüm çağdaş sanatında temel ögesi olacaktır.

III.6.g. SİMİLASYONİZM

Similasyonistler sanatsal etkinliklerinin altında bir düşünürü, Jean Baudrillard'ı gösterirler. Baudrillard' a göre günümüzde gerçeklikle ilişkiye girmek mümkün değildir. Bugün gerçeğin yerini onun işlemsel ikizi almıştır, gerçek teknik sanallık içinde gözden yitmiştir. Bu bağlamda sanatın ruhu da yok olmuştur. Çünkü sanatı çekici kılan ayırım, harita ve toprak arasındaki, ayna ve onun yansıttığı gerçek arasındaki ayırım artık bulunmamaktadır. Artık her türlü imge başka bir imgeden kalkarak oluşturulmaktadır. Sanata bu açıdan bakıldığında orjin sorunu anlamsızlaşır. Sanat herhangi bir şey anlatmadığı için onun orjin'i bulunmamaktadır. Artık sanatçılar gerçekliği yeniden boyamamakta ve kendi seslerine çevirmemektedir. Similasyonist sanatçı etkinliğini kendi boş öznelliği üzerinden yapacaktır. "... Ama artık onlar için bir yapıtta bulunan bir nesneyi almakla yetinmek, hatta Marcel Duchamp'ın hazır yapıtlarındaki (ready made) gibi bir bağlam değişikliğiyle başka bir biçime dönüştürmek söz konusu değildir. Postmodern similasyonist uyarladığı nesneyi yeniden çizer, yeniden boyar, ya da bu nesnenin yeniden fotoğrafını çeker..."²⁰⁰

Bu akımın tanınmış sanatçısı olan Jeff Koons yaptığı oksitlenmez celikten ve porselenden heykelleriyle tanınır(R:54). Koons'un bu çalışmalarının Kistch ile de bağlantıları kurulmaktadır. Koons'un yapıtları merkezi alışveriş yerlerindeki turistik eşyalara bezir. Normalde her yerde görebileceğimiz bu eşyaların bir galeride sergilenebileceği hiç aklımıza gelmez. Koons bu eşyaları sanat eseri olarak bize sunar;

²⁰⁰ Avant-Garde, a.g.k, s.137

sanatsal mantığı gititkçe modernleşen gündelik hayata uyum sağlamak yani süpermarketin kodlarıyla üretmektir.

Koons'un bu çalışmalarını gündelik nesnelerden seçmesi, birçok kişinin Duchamp'ın yapıtlarıyla paralellik kurmasına sebep olmuştur. Ama bu yapıtlar Duchamp'ın çalışmalarından farklıdır, temelde bu yapıtlar ne doğaldır ne de ironiktir. Sadece şöhetsel(sansasyonel)dir. Koons'un karısı olan İlona Staller ile yaptığı erotik çalışmalar da bu doğrultuda üretilmiştir.²⁰¹

Diğer Similasyonist sanatçılar arasında şunlar sayılabilir: Peter Halley, Igor Kopytinskiy, Barbara kruger, Louise Lawler, Sherrire Levine, Allan Mccolum, Sigmar Polke, Richard Prince, David Salle, Peter Schuyff.

III.6.h. YENİ GEOMETRİ

Yeni Geometri akımı Simülasyonizmle birlikte anılabilir. Simülakr modeli tözsel olarak dikkate almamakta, modelsizliğe doğru bir gidişi içinde taşır. Kendinden kalkan herhangi bir dünyasal karşılık içermeyen yalnızca kendi görüntüsüyle yetinen bir yapı, bir oluşumdur simülakr.²⁰² Bu akım 1980'li yıllarda Ashley Bickerton, Peter Halley, Jeff koons, Meyer Vaisman tarafından uygulanmıştır.

“ ...Yeni geometri sözcüğü temelde, gereç olarak ev eşyalarını geçmişteki geometrik üslupları örnek olarak kullanan sanatçıların etkinlikleri için kullanılır. Bu nedenle Haim Steinbach ve john Armleder gibi sanatçıları da pek iyi tanımlayan bu hareket içinde gösterilebilir. Jeff koons'un kitsch sanayi ürünü örneklerinin dikdörtgen resimlerle pek fazla ortak yanı yoktur. Ashley Bickerton ve Meyer Vaisman üç yandan görülebilen ilginç duvar resimleri yapmışlardır. Bickerton resimlerinin içine soyut kompozisyonlar yerleştirir. Bütün bu

²⁰¹ Edward Lucie-Smith, *Art Today*, s308

²⁰² Ali Akay, *Postmodern Görüntü*, Afa yay., İst 1991,s.26

farklılıklar arasında tek ortak yan olarak sanat pazarının koşullarını radikal biçimde tartışma konusu yapan soğuk alaycılık gösterilebilir...”²⁰³

Yeni geometrik sanatçılardan Peter Halley’in resimlerinin ilk dönemi Mondrian geleneğine bağlı ve genelde konstrüktivistik etkiye sahiptir. Halley bunulas beraber New York’un dikdörtgensel binalarından, bu binaların içinde bulunan hücrelerden ve şehir binalarının içindeki kanallardan etkilenmiştir (R:55). Bununla beraber bu tasarımlar konstrüktivistik özelliklere göre daha az görsel enerjiyi barındırırlar. Halley’in çalışmaları erken modernist keşiflerin etkilerini taşır.²⁰⁴ Peter Halley gibi Yeni Geometrik sanatçılar her ne kadar geçmiş sanat üsluplarına göndermelerde bulunuyorlarsa da, bunlar genel olarak yüzeysel göndermeler olarak kalmaktadır. Yapılan çalışmalar bir dünya görüşüne veya kavrayışına dayanmamakta yalnızca biçimsel düzeyde bir tekrar olarak kalmaktadır. Bu yüzdendir ki Yeni Geometri’nin similasyonist sanat akımıyla bağlantısı kurulabilmektedir. Kısaca bir kopya sanat olarak da görülebilmektedir. “... Bu resimlerde, soyut resimlerin kritik açıdan veya sanat tarihsel açıdan, bilinçaltı gerçekler ya da dünya ötesi üstün dünyalarla olan bağlantıları söz konusu hiç değil. Bunlar yalnız soyut resim yöntemlerinin hakikate benzemeyen içerikten boşaltılmış, “stil”lerinden ibaret...”²⁰⁵

Bu özellikleriyle Yeni Geometri Similasyonistler gibi teknik sanallığa uyum sağlamak olarak görülebilir: Görüntüler dünyasında yalnızca bir görüntüye dönüşmek.

III.6.i. AVANGARD ÖTESİ

“ 1980’li yıllarda İtalya da etkisini gösteren Avangard ötesi tanımlaması İtalyan eleştirmen Achille Banito Oliva’nın buluşudur ve bu terimi 1979’da geleneksel anlatım biçimlerine (resim ve heykel) ayrıcalık tanıyan, her türlü siyasi angajmandan uzak duran ve kesinlikle eklektik bir tavrı benimsemiş olan sanatı tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Avangard ötesi sanatçılar özellikle Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino,

²⁰³ Avant-Garde, a.g.k, s.141

²⁰⁴ Edward Lucie-SMITH, *Visual Arts...*, s.347

²⁰⁵ Bedri Baykam, “Dünya Piyasasının yeni Gözdesi: Geometrik Sanat”, *Hürriyet Gösteri*, Şubat 1987 S:75, s.65

Remo Salvadori imajlarını sanat tarihinden popüler kültürden ve primitif kültürlerden alırlar. Avangard ötesi birçok bakımdan yeni dışavurumculukla benzeşir ama bu kavram özellikle İtalyan sanatçılar için kullanılır.”²⁰⁶

Kendilerini Üç C olarak tanımlayan İtalyan sanatçıları Sandro Chia, Francesco Clemente ve Enzo Cucchi bu akımın en tanınmış sanatçılarıdır. Üç sanatçıda yeni ekspresyonizmden etkilenmişlerdir. Bu üç sanatçının en tanınmış olan Cucchi ekspresyonist bir tarzda ve geniş fırçalar kullanarak (R:56) resimler yapmıştır. Daha üretken olan Chia, kişisel durumlarla ilgilenmiş ve daha az dekoratif özellikleri olan eserler vermiştir. Clemente ise daha farklı bir ressamdır. Onun çalışmalarında Avrupa kültürünün izleri olduğu gibi, diğer kültürlerden özellikle Hint kültüründen de izler bulunur. Çalışmaları daha çok primitif bir karakter gösterir.²⁰⁷

Avangard Ötesi sanatçıları eklektik tavırlarıyla, tarihi ve bugünü aynı zararsız narin bakış açısına indirgeyişleriyle ve gerçekliği alıntılandırışlarıyla fotoğrafik çerçeveye katılırlar.

III.6.j. PİTTURA COLTA

“ Pittura Colta ya da kültür resmi 1980’e doğru ortaya çıkan Postmodern bir İtalyan hareketidir. “Kültür ressamları” müzelerde referanslarını arayarak geçmişteki yapıtlardan alıntı yaparlar. Bir resimde farklı dönemleri üslup ya da motiflerini bağdaştırabilirler. Temaları çoğu zaman otobiyografiktir...”²⁰⁸ Modern dönem öncesi üslupların tekrar değerlendirilerek günümüz sanatına aktarılması son otuz yılın en önemli gelişmelerinden biridir. Bu gelişme en önce mimaride görülmüş daha sonra teorisyenler buradan yola çıkarak postmodernizm olgusunu tanımlamışlardır. İtalya’da bu akım öncelikli olarak mimaride görülür. Postmodern mimarlık klâsisizme değişik açılardan yaklaştı ve buradan bu olgu resim sanatına da geçti. Postmodern resim, klasik

²⁰⁶ Avant-Garde, a.g.k, s.128

²⁰⁷ Edward Lucie-SMITH, *Visual Arts in...*, s.341

²⁰⁸ Avant-Garde, a.g.k, s.136

sanatın irdelenmesi ile ve bununla beraber değişik malzemelerin kullanılmasıyla çalışmalara değişik boyutlar getirdi.

1980’li yılların başında Audrey Flack gerçek hayatın konularını değişik şekilde yorumlayarak resimler yapmıştır. Onun *Invocation* adlı alışması (R:57) resim içinde resim kompozisyonuyla gerçekleri ortaya dökmeye çalışır. Geçmiş sanatların günümüz sanatıyla bağıntıları ortaya koymak için, resimsel oyunların yanında, William Harnett gibi sanatçılardan etkilenerak kafatasını kullanır. Kafatası gerçek hayat ile geçişleri sembolize temektedir. Bu yaklaşım tarihsel perspektiften bakıldığında, kuzey Avrupa’da yaşayıp çalışan ve Protestan inancını paylaşan 17. yy ressamlarının etkisidir.

Richard Piccolo’nun *Allegori of Patience* adlı alışması (R:58) tarihsel ve kültürel olarak daha az komplekslidir. Sanatçıyı 16. ve 17yy’daki popüler amblemler etkilemiştir. Resimdeki kadın figürü taşa zincirlenmiştir. Zincir su yüzünden paslanmaya yüz tutmuştur. Bu resimde ilginç olan, figüratif stilin İtalyan Barok sanatından gelmiş olmasıdır. Kızın uzanışı Polonya asıllı Fransız ressamı Balthus’un geç  kız figürünü çağrıştırmaktadır. Sanatçının geçmiş ile ilgilenmesi modern yaklaşımda daha realistik bir olgudur.

Eski ustaların çalışmalarını yeniden inceleyip bunu çalışmalarında kullanan en önemli ressamlardan biriside Macar kökenli Fransız ressam Tibor Csernus’tur. Kendisine rnek aldığı ressam, biyografik olarak bakıldığında modern dönemi etkilemiş fakat modern ağ ncesi pek tanınmayan Caravaggio’dur. Csernus’un resim tipik Caravaggio etkileri taşır(R:59). Resimlerindeki açık ve koyunun ilişkisi, duyguları özel bir şekilde, ruhsal olarak gözler önüne serer.

Bununla beraber bazı farklılıklarda vardır. Bu farklılıklardan en önemlisi Csernus'un çalışmalarında açık anlatımın olmamasıdır.²⁰⁹

Pittura Colta sanatçıların tarihi bu postmodern alıntılanmasının kaynağını yine fotoğraflık bakışla buluşturabiliriz. Geçmiş günümüz sanatçıları için yaşanan bir şey olmadığına göre, geçmişin müzesi seyirlik bir şeydir.

III.6.k. YENİ KİTSCH

"Kistch, yalancı bir ışıltı ve parlaklığı olan, bayağı ve düşük anlamında bir sözcüktür. İkinci dünya Savaşı'nın son bulmasından bu yana bir çok sanatçı bir kışkırtma olarak ya da girişimlerinin popüler boyutunun altını çizmek için bu alana başvurmuştur. Sanatların kültürel hiyerarşisini çürüten postmodern anlayış, ortak yanları 1981-1987 arasında East Village'in yan yana galerilerinde sergiler açmak olan bazı New York'lu sanatçıların yapıtlarındaki kent burjuvazisi kitschinin yeniden ortaya çıkışını desteklemiştir. Bunların cırtlak yapıtları türleri büyük bir neşe ve sevinç içinde birbirine karıştırır, ve çeşitli biçimler altında ortaya çıkan zevksizliği yüceltir..."²¹⁰

Yeni Kistch sanatçıları Pop Art ile bağlantıları olan sanatçılardır. Onlarda Pop sanatçıları gibi kendilerini tüketim toplumunun imgelerine ve zevk anlayışına bırakmışlardır. Örnek olarak Ashley Bickerton'un *Karışık Otoportre* resmine bakalım (R:60). resim tüketim toplumunun imgelerinin bir toplamından ibarettir. Değişik markadaki malların logo, amblem ve imgeleri yan yana getirilmiştir. Bu resim bizi nasıl bir bayağı zevke taşımaktadır. Her bir imge o malla bitişmiş bir tüketim hayalini bize sunmaktadır. Markalı elbisesini büyük bir gururla teşhir eden insanın tavrıyla özdeşir bu. Çünkü bu tüketilen mal yeni ve daha iyi bir hayatı bize sunacağı vaadini vermiştir. Bu imgeler bunun aracısıdır. Tüketeceğimiz ve onun markasıyla özdeşleşmiş olan mal

²⁰⁹ Edward Lucie-Smith, *Art Today...*, s.230,233,234,237

²¹⁰ Avant-Garde, a.g.k, s.143

bizi kıskanılası benler yapacaktır.²¹¹ Kitsch ürünü aslında kişiye hiçbir şey katmamakta, sadece kurgulanmış bir hayali, kişinin hiçbir çabasına gerek kalmadan tüketmesi sağlanmaktadır. Bu bağlamda sanatsal ürünlerde bu işlem doğrultusunda kurgulanmaktadır.

İşte bu yüzdendir ki yeni Kitsch fotoğrafın tüketim toplumundaki işleviyle birebir bağlantı kurmaktadır. Çünkü bu tüketim imgeleri büyük oranda fotoğraf aracılığıyla kurgulanmaktadır. Yeni Kitsch ürünlerinden zevk alanlar aslında tüketimin zevklerine kendilerini bırakanlardır.



²¹¹ BERGER, *Görme Biçimleri*, s.132-133

SONUÇ YA DA :GÜNÜMÜZ SANATININ GENEL GÖRÜNÜMÜ, FOTAĞRAF VE SANATIN AĞIRLIKSIZLIĞI SORUNU

Norbert Lynton *Modern Sanatın Öyküsü* adlı kitabının “Modern Toplumda Sanatçı” adlı bölümünde yirminci yüzyılın sanatçısını tarif ederken şu cümleleri kullanır:

“...yirminci yüzyılın sanatçısını temsil etmesi için, biz, hangi imgeyi seçeceğiz? Satranç oynarken ya da ‘Büyük Bardak’ hakkında, dikkatle çalışılmış yarı- bilimsel notlarını hazırlarken Duchamp’ı mı? İş tulumu içinde telefonda, belki onun yerine resmini yürütecek olan tabela çizlerine, talimatlarını verirken Mohaly-Naggy’i mi?... Kara gözlükleri ardında Warhol’u mu?... Mavi boyalı vücutlarını bir tuvale sürtmelerin,i gösterirken Klein’i mi?... bir Fotoğraf Gerçekçisini mi? Film makinesi, buldozer ya da bilgisayarla çalışırken bir sanatçıyı mı...”²¹²

Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi, günümüz sanatçısını betimleyecek ortak bir imge yoktur. Sanatçı için geçerli olan bu durum doğal olarak sanat içinde geçerlidir. Bugün sanat alanında birbirinden farklı, belki taban tabana zıt anlayışların, üslup ve tarzların yan yana varolabildiğini görüyoruz. Panaromaya egemen olan bu yanyanalık, her hangi bir hiyerarşi içermemektir. Başka hiçbir dönemde rastlanmayacak olan bu çok çeşitlilik, belki bize artık garip gelmiyor ama, sanat bu çeşitliliğine rağmen bizi etkilemiyor da. Sanata karşı gittikçe yayılan bir kayıtsızlığı gözlemliyoruz. W. Benjamin’in deyişiyle “*sanat eserleri artık bize seslenmiyor*”. Gittikçe artan bir hızla sanatsal tavır ve üsluplarda çoğalma görüyoruz. Ama ortaya çıktıkları kadar hızla kaybolan bu yapıtlar bizi sarıp sarmalamıyor. Sanki sanat için gerçek olan sadece bu sirkülasyon. Sanat sanki genel meta üretim ve tüketim kalıplarına uymuş, yeni görünümlü mal kuşaklarının ortaya çıkışına neden olan itkiye kendini bırakmış gibi. Her sanatsal olay bizi biraz oyaladıktan sonra, yenisi için ortalığı boşaltma telaşına kapılıyor. Sanatın karakterinde köklü bir değişiklik hissediyoruz.

²¹² LYNTON, a.g.k, s. 350

“ Sanatın her yerde çoğaldığını görüyoruz. Sanat üzerine söylem ise daha da hızlı çoğalmaktadır. Ama sanatın ruhu yok oldu. Macera olarak sanat; şeylerin daha üstün bir oyunun kurallarına boyun eğdiği, gerçekliğe karşıt bir “başka sahne” kuran sanat, bir tuvalin üstündeki çizgi ve renkler gibi, varlıkların anlamlarını yitirip kendi varlık nedenlerini aşarak bir baştan çıkarma süreci içinde (kendi yok oluşlarının biçimleri bile olsa) ideal biçimlerine ulaşabildikleri aşkın bir figür olarak sanat yok oldu...”²¹³

Artık sanat bizi etkilememekte, ikna edememekte, sarsamamaktadır. Sanata karşı yayılan bu kayıtsızlığın altında bize göre tek kelimeyle söylemek gerekirse “inançsızlık” vardır. Bu inançsızlık, resmin, heykelin yani sanatın artık bize bir şey söylemeyeceği, söyleyemeyeceği böyle bir gücünün olmadığına dair bir kanaat dan kaynaklanmaktadır.

Sanata olan bu inançsızlığın ilk örneklerinden birini Platon’da görürüz. Platon’a göre ressam bize gerçeklik hakkında hiçbir bilgi vermemektedir. Aksine İdea’lar kuramınca bizi gerçeklikten uzaklaştıran kimsedir. Bu yüzden Platon ideal devletinde sanatçılara yer vermez. Günümüz inançsızlığının temelleri ise Modernizmin başlangıcında bulunabilir.

Modern dünyanın yaratıcıları gerçeklik üzerine yargılarımızı tartışma konusu yaptıktan sonra, bu tartışmaların sonunda bir konsensusa varırlar: Gerçeklik üzerine bilginiz deneyden gelecek ve aklın işlemlerinden geçip denetlenecektir. Kant bu aklın neleri yapıp neleri yapamayacağının eleştirisini yaparken iki temel yetiyi tespit eder: Gösterme yetisi ile, kavramsallaştırma yetisi. Modern sanat bu iki yetinin çatışmasından gelişecektir. J.F. Lyotard bunu şöyle anlatıyor:

“... Modern sanatın (buna edebiyatta dahil) dayanağı, avangardların mantığının da aksiyomlarını, yücenin estetiğinde bulduğumu düşünüyorum. Özellikle Kant’a göre, yüce duygusu ki aynı zamanda yücenin duygusudur, güçlü ve anlaşılmaz, ikircikli bir duygudur. Aynı zamanda hem haz hem de acı ihtiva eder. Daha doğrusu burada haz acıdan kaynaklanır. Başkalarının nevroz ya da mazoşizm olarak adlandırdıkları bu çelişki, Augustinus ve Descartes’dan gelen ve kant’ın da radikal bir biçimde sorgulamadığı özne felsefesi gereği

²¹³ BAUDRILLARD, *Kötülüğün Şeffaflığı*, s. 19

içinde, öznenin yetileri- kavramsallaştırma yetisi ile “gösterme” yetisi- arasında bir çatışma olarak gelişir. Bilgi ,önce sözcenin anlaşılabilirliği ve sonra da kendisine “uygun düşen” “durumlar”ın deneyden elde edilebilirliğiyle ile koşullanmıştır. Güzelliğin varolama koşulu ise, duyarlık tarafından, önceden verili hiçbir kavramsal belirlenme olmaksızın iletilen “durum” (sanat yapısı) karşısında, bu yapının uyandırdığı her türlü yarardan bağımsız haz duygusunun ilke olarak evrensel (pratik olarak da hiçbir zaman sağlanamayacak) bir konsensusa çağırıyor olmasıdır.

Beğeni böylece kavramsallaştırma kapasitesi ile, kavrama tekabül eden bir nesneyi göz önüne getirme, gösterme yetisi arasında, Kant’ın refleksif yargı dediği yargı türüne yol açan belirlenmemiş, kuralsız bir uyumun, haz kipi altında yaşanabileceğine tanıklık eder. Yüce ise başka bir duygudur. Öncekilerin aksine, imgelem prensipte bile olsa, kavrama uygun düşen bir nesne göstermekte başarısızlığa uğradığında ‘yüce’ ortaya çıkar. Evren (varolanın bütünlüğü) ide’sine sahibiz, ama bu ide’yi kendisine bir örnek teşkil edecek, duyumsanabilir bir nesne aracılığıyla görünür kılamıyoruz... dolayısıyla tüm bunlar, yani gösterimleri imkansız ide’ler, gerçekliğe (deneye) ilişkin hiçbir şey bildirmiyorlar, güzellik duygusunu uyandıran, yetilerin özgür uyumunu da, imkansız kılıyorlar; beğenin oluşumunu ve sabitleşmesini engelliyorlar. Bunların gösterilemez oldukları söylenebilir.”²¹⁴

Lyotard’a göre tüm bir modern sanat bu gösterilemeyi gösterme çabasından ibarettir. Modern sanat bu gösterilemeyi, ancak gösterimin negatif kutbundan yapabilecektir. Sanat deneysellik kulvarına buradan girer.

Daha baştan gösterimin imkansızlığını kabul eden modern sanat, gösterimin negatif kutbunu çoğalttıkça, bir yöntemler ve üsluplar enflasyonu olarak gösterilene karşı bir kuşku ve giderek bir inançsızlık olacaktır. Dadaistlerin ve tüm avangardların yaptığı da bir yerde bu değil midir? Algının kalıplarını yıkmak, görselliğin ne kadar aldatıcı ve güvenilmez olduğunu göstermek değil midir tüm çabalar?

Ama resim sanatının çözülüşünün altında, görüntünün kendisine derin bir darbe vuran başka bir olgu vardır: Fotoğraf. Fotoğraf ortaya çıktığında resim sanatı, gerçekliği

²¹⁴ JAMESON,LYOTARD, HABERMAS,a.g.k, s.51-52

kendisinden daha kusursuz yansıtan bu alet karşısında geri adım atar. Gerçekliği temsil etme ve zihinleri kuşkulardan koruma görevini fotoğraf resimden çok daha kusursuz başarabilmektedir. Gerçeklik resim sanatında bundan böyle nasıl temsil edilecektir? Dolayısıyla, Modern sanat böylece kendini yeniden tanımlama sürecine girer. Sanat gerçeklikle birebir özdeşleşme olanağının elinden alınışından sonra, kendini zihinsellik olarak öne koymaya başlayacaktır. Kavramsal olarak bilinebilir bu dünyanın (ki diğer bilgiler hurafe olarak bilgi çerçevesinin dışına atılmıştı) resimde temsil edilmesi ana sorun olarak belirir. Soyutlamalar yoluyla, kavranabilir ama gösterilemeyen şeylerin varlığı, yokluklarında hissettirilmeye çalışılır. Görsel boşluklar bu temsilin ana kaynağı olacaktır. Hasan Bülent Kahraman, Amerikan Soyut Dışavurumculuğunu anlatırken bu olguyu şöyle anlatıyor:

“...Resmin yüzeyinde bir şeyi gösteremiyoruz. Neyi vurgulamak istiyorsak onu resmediyor ve öne çıkarıyoruz. Bu bir soyutlama . ama daha çok da bir eksiltme. Çünkü gerçek dünya da bizim resmettiğimiz nesne salt kendisiyle var değil. Bir çevreyle bütünleşmiş olarak mevcut. O çevreyi oluşturan nesnelerin, boşlukların ve alanların bir bölümünün de elle tutulur bir somutluğu, gözle görülür bir kesinliği yok. Varlıklarını bize binoküler görsellikleri ve lokomotor etkinlikleriyle duyumsatıyorlar. Sorun da işte bu: bu olmayan, ama olan ve üstelik başka nesneleri de var eden olguları, özdekleri (materyalleri) resimsel düzlemde nasıl var edeceğiz?”²¹⁵

Bu noktadan hareket eden resim çatışan bu gerçekleri, ikilemler yaratarak, bu ikilemlerin boşluğunda aramaya başlayacaktır. Bunun sonu ise tuvalin boşaltılmasına kadar gidecektir.

Fotoğrafın ortaya çıkışı resim sanatını temsiliyet krizine sokmakla kalmaz, zamanla resmin dokusuna işleyerek köklü değişimleri başlatır. Fotoğrafın resim sanatının yapısında yarattığı değişimleri anlayabilmek için Peter Bürger’in “ Avangard sanat teorisi” adlı çalışmasında “organik sanat” eserinin tahribi olarak ele aldığı kavramları kullanabiliriz. Buna göre avangard sanat çalışmaları (ki bunu modern sanat

²¹⁵ KAHRAMAN, “Sanatta Kavramsal...”, s. 17

olarak da anlayabiliriz) , Adorno'nun bütünlüklü-yuvarlak eser dediği sanatın organik yapısını tahrip etmiş ve yerine organik olmayan, uyumsuz bir eser yapısı getirmiştir.

“... organik (sembolik) sanat esrinde genelin ve özgülün birliği araçsız bağlanmıştır. Buna karşın, avangard eserlerin de dahil olduğu organik olmayan eserlerde bu birlik temsil özelliğine sahiptir. Burada bu birliğin momentleri son derece gerilerdedir... Adorno haklı olarak şunu vurguluyor: Sanat hala (...) tutarsızlığın ve uyumsuzluğun en olağanüstü durumunu ortaya çıkarırken, momentleri de buna benzer birliklerdir. Bu olmaksızın uyumsuz bile olmazlardı...”²¹⁶

Organik sanat eserinin birliği, avangard sanat eserinin saldırıları karşısında yerini uyumsuzluğa ve parçalanmışlığa bırakmıştır. Bu parçalanmışlık sadece tek tek sanat eserlerinde değil, bir yöntemler çoğulluğu olarak sanat genelinde de görülmektedir. Bu dağılımı büyük oranda fotoğrafın doğal hayatı parçalayışı ve her şeyi ilginçlik paydası altında eşitlemesi güdülemiştir. Peter Bürger, Avangard Sanat Teorisi incelemesinde ikinci kavram olarak “yeni olan”ı analiz eder. Bu kavram daha öncede bahsettiğimiz gibi modern sanatın sürekli bir yenilik itkisi altında değiştiğini göstermektedir. Bu modernin karakterinden gelir. İlerleme fikri sürekli olarak geçmişin reddedilmesini gerektirmektedir. Sürekli bir şimdi özlemi modern duyarlılığı besler. Bergson kaynaklı bu şimdiki zaman kavramı, tarihin sürekliliğini görmezden gelmektedir. “...burada tarihin sürekliliğini havaya uçurmak isteyen anarşist bir niyeti gözlemliyoruz; bu niyeti de , yeni estetik bilincin yıkıcı gücü bağlamında değerlendirebiliriz. Modernlik, geleneğin normalleştirici fonksiyonlarına karşı başkaldırıdır; normatif olan her şeye karşı isyan deneyimiyle yaşar...”²¹⁷ Modern duyarlılık geleneksel sanatın yatıştırıcı ve akli kuşkulardan arındırıcı tavrının tam tersini uygular. Bunu da geleceğin dünyasının önünü açmak için uygular.

²¹⁶ Peter BURGER, Avangard Kuramı, *internet*: <http://aries.gisam.metu.edu.tr/arcnive/Bürger/Bürger5.Ntmi>, s. 12

²¹⁷ JAMESON, LYOTARD, HABERMAS, a.g.k, s.37

Ama Adorno'nun da gösterdiği gibi bu yenilik arzusu bugün tüketim kültürüne uyarlanmıştır. Modern sanatın şimdiki zaman arzusunun kaynağı da fotoğrafta bulunabilir. Çünkü fotoğraf tarihin akışını yok ederek, anların sürekliliğini ortadan kaldırıp, birbirlerinden yalıtıldığı için hep bir şimdiki zamanı verir. Bu yüzdendir ki tüketim sanayinin de uygun bir aracıdır.

Bir diğer kavram olan “rastlantı” ise yapma olarak sanat eserinin gerilemesini ifade eder. Bu kendini rastlantıya teslim lehine ilkesel olarak yapıdan kaynaklı öznel imgeleme yetisinden vazgeçmedir. Ancak bu rastlantı gözü kapalı bir rastlantı değildir. Tersine önceden hesap etmelerin sonucudur. Ancak bu hesaplama araç üzerindeyken, sonuç genel olarak bilinemezdir. Modern sanatın da karakteristik özelliklerinden olan bu rastlantı; geniş ölçüde güçsüzleştirilen bireyin özgürlük yanılsamasıdır. Sürrealistler ürettikleri bu rastlantıyı; sıra dışı, kestirilemeyen olarak günlük hayattan çıkardılar. Eylem resmi yapan sanatçılar, boyayı dökerek veya fırlatarak yaptıkları bu resimlerde gerçekliği resmetmekten vazgeçmişlerdi. Resmin bilinçli bütünlüğü büyük çapta ortadan kalkar ve resim rastlantıya dayalı kendiliğindenlik içinde oluşur.

Modern resmin bu rastlantısallığının kaynağını, modern toplumun parçalılığında bulabileceğimiz gibi, fotoğrafın gerçekliği görüntüler şeklinde fragmanlaştırmasında da bulabiliriz. Hayatın ve imgelerin belli bir perspektifi olmaması, başıboş gezen fotoğrafik imgelerin gelip bize çarpması, tecrübelerin rastlantıya dayalı bir karşılaşmadan ibaret hale gelmesi, resim sanatını bu yönde uyarmış olmalıdır.

Bürger, son olarak W. Benjamain'in “Alegori” kavramından da yararlanarak açıkladığı “Montaj” üzerinde durur. Bu kavram modern sanat ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi gösteren anahtar bir kavramdır ve neredeyse tüm diğer kavramları içine alır. Montaj kavramı gerçeğin artık fragmanlaştığı gerçeğine karşılık gelir. Organik eser bütünlüklü, uyumlu bir sonuç peşindedir. Oysa modern sanat bu bütünlüğü ve uyumu dağıtır. Organik sanat da parçalar bir bütünlükte erirken, modern sanatta parçalar geldikleri orijinleri saklamazlar. Her parça bütün içinde ayrı olarak okunabilmektedir.

Organik eser bütünü canlı bir resmini yapmaya çalışırken, avangard bütüne ait parçaları, anlam koyma amacıyla bir araya getirmektedir. Organik eser her ne kadar sanat ise de, doğa olarak görülmek istemektedir. Yani organik eser üretilmiş olma gerçeğini anlaşılmaz hale getirmeye çalışmaktadır. Avangard eser ise tam tersi kendini bir eser olarak, artafak (insan yaratısı) olarak belli etmektedir. Bu noktada montaj avangard sanatın ana ilkesi olarak geçerli olabilir. Monte edilmiş” sanat gerçeklik fragmanlarından bir araya getirildiğine işaret etmektedir.²¹⁸

Avangard sanat bu noktada en verimli kaynak olarak fotoğrafa baş vurur. Çünkü fotoğraf insan yapısı olmadığı gibi, farklı kaynaklardan gelen görüntüleri yan yana getirebilmektedir. Avangard sanatçılar, sanat eserinin insan üstü bir etkinlikmiş gibi gösterilmesine karşıdırlar. Bunun içinde sıkça kullandıkları yöntem sanatçı tarafından işlenmemiş materyalleri resme eklemektir. Böylece sanatsal nesnenin başka bir sese uyarlanmasını söyleyen temsil sistemini de kırmaktadırlar. Ama avangardlar temsil sorununu aştıklarını düşünürlerken sanatın gücünü boşaltabileceklerini öngörememişlerdir. Çünkü sanat gerçekliğin bir izi, işareti olmak zorunluluğundan kurtulmakla beraber, sanat zamanla gerçeklikten ayrılamaz bir duruma da gelecektir.

Peter Bürger’in avangard sanat olarak işlediği, modern sanattaki bu değişimlerin kaynağı “teknolojik tecrübe” dir. “... teknoloji sadece sanatçıların hayal güçlerini ateşlemekle kalmadı (dinamizm, makine kültü, tekniğin güzelliği, konstrüktivist ve prodüktivist yaklaşımlar) sanat eserinin içine işledi. Sanat neşnesinin bizzat dokusunun teknoloji ve belki de teknolojik hayal gücü tarafından istilas, kendini en iyi kolaj, asamblaj , montaj ve fotomontaj gibi sanatsal uygulamalarda gösteriyor; teknolojik hayal gücü asıl tatminini fotoğraf ve filmde , ‘yani sadece yeniden üretilmeyen, tamamen yenden üretilmek için tasarlanmış sanat formlarında buldu....’²¹⁹

²¹⁸ Peter BURGER, a.g.k, s.12

²¹⁹ Andreas HUYSEN, “Saklı Diyalektik: Avangard-Teknolojisi-Kitle Kültürü”, Çev. Erdar Erener, *Değer*, S:7, Aralık-Ocak 1988, s.62

Ama fotoğrafın bu yayılışı, bu gün bununla da sınırlı değildir. Bugün bu yayılım sanatçının bilincine kadar varmıştır. Gerçeklikle aramıza koyduğumuz bu araç kendini tek yasal görme biçimi olarak manipüle etmektedir.

Teknoloji aracılığıyla sanattaki bu dönüşüme ilk işaret edenlerden biride “mekanik yeniden üretim çağında sanat eseri” adlı ünlü makalesiyle, Walter Benjamin olmuştur. Benjamin mekanik olarak yeniden üretilebilir olmanın sanatın üretim, dağıtım ve algılama koşullarını dönüştürerek doğasını radikal bir biçimde dönüştürdüğünü söylemişti. Buna göre yeniden üretilebilirlik Benjamin’in geleneksel sanatın aura’sı dediği şeyi, eserin hayattan uzaklığını oluşturan, onun biricikliğini sağlayan ve izleyiciyi derin-düşünmeye ve yoğunlaşmaya zorlayan o sahicilik ve bezersizliği tahrip etmiştir. Sanat bundan böyle bizden yoğunlaşma ve derin düşünme talep etmemekte, tersine sürekli bir ayılmamızı, sarsılmamızı istemektedir. Benjamin bunu en iyi film sanatında bulur. Film arka arkaya gelen ve birbirlerini sürekli olarak iptal eden görüntülerle bizim yoğunlaşmamıza izin vermez. Görüntülerin bu bize gelip çarpışı şok olarak algılanır. Benjamin tıpkı avangardlar gibi bu şok tekniklerinden olumlu beklentiler içerisindeydi.

Avangardların sanattan beklentileri ile Benjamin’in beklentileri örtüşmektedir. Ama sanatın bugünkü ağırlıksızlığı ile bu beklentiler arasında da bir bağ bulunmaktadır. Bunun için öncelikli olarak avangard sanatı anlamak ve gelişimini takip etmek gerekir. Avangard sanatı anlayabilmek için modernizmin sanata yüklediği görevi hatırlamak gerekir. Fransız devrimini takip eden dönemlerde avangard kavramı öne çıkmıştır. Sadece sanatla sınırlı olmayan bu kavram politik radikalizmi de içermekteydi. Zamanla bu kavram sanayi ve teknolojik ilerleme düşüncesinin ayrılmaz bir parçası oldu. Sanat, bilim ve sanayi ortaya çıkmakta olan burjuva dünyasının ilerleyişini garanti altına alacaktı. Ama burjuvazi devlet ve sanayi, bilim ve kültür üzerine tam bir hakimiyet

kurduğu sırada, avangard hiçte düşündüğü gibi bu mücadelenin ön saflarında değildi. Aksine inşa edeceği bu uygarlığın karşısında buldu kendini.²²⁰

Burjuvazi kendi egemenliğini tam olarak sağladıktan sonra, sanatın eleştirel yönünü fazlalık olarak görmeye başladı ve sanatı yaşamın kıyısında özerk bir şey olarak tanımlamak istedi. Avangardlar buna karşıydı ve kültürel devrim konusunda ısrarcıydılar. Çatışma kaçınılmaz olarak görünüyordu.

Avangardların temel amacı sanatın hayat praksisine sokulması, sanatla gündelik yaşam arasındaki boşluğun kapatılması, insanın yaşadığı hayatın öznesi olmasıdır. Avangardlar bunu yapabilmek için burjuvazini “kurumsal sanat” anlayışına, yani sanatın üretilmesi, dağıtılması, tüketilmesini sağlayan çerçeveye saldırdılar. Avangard teorisyeni Peter Bürger’e göre bu burjuva sanatının bir öz eleştirisidir.

Avangard sanat genel olarak sanata bir inançsızlık, en azından var olan sanata bir inançsızlık üzerine temellenir. Bu yüzden avangardlar, genel olarak çalışmalarını sanatın hilelerini ortaya çıkarmak üzere kurmuşlardır.

Avangard sanatçılar geleneksel sanat kavramını yapı bozumuna uğrattılar ve bilinçli veya bilinçsiz yeni bir sanat kavramı oluşturmaya çalıştılar. Bunun için avangardlar daha öncede sözünü ettiğimiz gibi öncelikli olarak sanat eserinin kült değerine saldırdılar. Marchel Duchamp Mona Lisa’ya bıyık takarak ve bir hela taşıyı sanat nesnesi olarak tanımlayarak sanatın ele gelmez, anlaşılmaz uzaklığını yerle bir etti. Dadaistler tuvallerine fotoğraf ve gazete parçaları yapıştırarak el işçiliğini ve incelmışliği aşağıladılar; Konstrüktivistler yarattıkları mühendislik çalışmalarıyla sanatta güzellik kavramından işlevselliğe doğru bir kayma yarattılar. Benjamin’in “aura” dediği şey dağılmıştı artık.

²²⁰ HUYSEN, a.g.k, s.56

Adorno'nun bütünlüklü eser dediği bu klasik eser artık etkisini yitirmiştir. Biz artık böyle bir eserle bağlantı kuramayız. Çünkü bu eserin hilelerini bilmekteyizdir. Avangard sanat eserleri klasik sanatın uzlaşma ve ikna olma görüntüsünü ortaya koymazlar. Bunun yerine bir huzursuzluğu ve uyumsuzluğu öne çıkarırlar. Resmi alımlayan, bunu bir anlam başarısızlığı olarak algılar. Kübist kolajları hatırlarsak söylenmek istenen daha net anlaşılacaktır: Kübistler ortaya her ne kadar bir eser koyuyor olsalar da, bunu bir anlam birliği yaratmak için oluşturmazlar. Onların amaçladığı daha çok gerçeklik ve sanat arasındaki çelişkileri vurgulamaktır. Organik sanat bir illüzyon yaratmak isterken, Kübistler soyutlamaları öne çıkarırlar. Avngard sanat, sanat eserine hayran olmamızı değil, hayata aktif katılmamızı beklemektedir. Avangard sanat eserini alımlayanlar, anlamın(duygunun) çöküşünü şok olarak algılar. Avangard da bunu amaçlamaktadır. Anlamın kayboluşu izleyiciyi kendi yaşam biçiminden kuşkuya düşürecek ve bu da yaşadığı dünyaya aktif katılmasını getirecektir. Andreas Huyssen Rus avangardlarının amaçlarını şöyle açıklıyor:

“... gündelik hayatın bütün maddi, ideolojik ve kültürel kısıtlamalardan kurtulmasıydı. İş ve zevk, üretim ve kültür arasındaki suni duvarlar kalkmalıydı. Bu sanatçılar hayali pırıltısını her geçen gün daha çok mekanikleşen bir gündelik hayata teslim etmiş dekoratif bir sanat istemiyorlardı. Onlar gündelik hayata hem faydalı, hem güzel olduğu için müdahale edecek bir sanat, bir kitle gösterileri ve kitle eğlenceleri sanatı, bir konuşma ve yazma sanatı amaçlıyorlardı. Kısaca, istedikleri Marcuse 'ün onaylayıcı sanat dediği şey değil, devrimci bir kültür, bir yaşama sanatıydı. Onlar insan hayatının psiko-fiziksel birliğinde ısrarlıydılar ve politik devrimin ancak gündelik hayatta bir devrimle başarılı olacağını anlamışlardı.”²²¹

Avangardların iyi niyetle çıktıkları bu yol, Aydınlanma filozoflarının vardığı noktaya varmış gibidir. Aydınlanma filozoflarının hurafeye karşı verdikleri haklı savaşımının sonucunda vardıkları yer düşündükleri yer olmamıştır. Güvenilir bilgiye ulaşmak için geliştirdikleri teoriler ve yöntemlerin sonucu aklın spekülasyon yapma hakkının elinden alınması olmuştur. Avangardların vardıkları yer ise sanat yapma gücünün kaybolmasıdır.

²²¹ HUYSEN, a.g.k, s.66

Bu sonucun ortaya çıkmasına en büyük etken ise Avangard tekniklerin, iletişim çağında, tüketim toplumunun imgeleri tarafından yutulmasıdır. Avangardlar modern teknikleri kullanarak sanat-hayat ikiliğini aşılabileceğini, insanların yaşadıkları hayatın öznelere olabilecekleri bir kültürü yaratabileceklerine inanmışlardı. Bunun için Bertold Brecht aklın özgürleştirici gücünü ortaya çıkartacak yadırgatma efektine bel bağlamıştı. Benjamin ise daha çok sanatı algılayanın “psyche” sini değiştirmek için şok tekniklerine güveniyordu.

“... Tredyakov ve Benjamin, şoku sadece rasyonel söylemin değil, duysal algılamının donmuş kalıplarını bozmak için de esas kabul ediyordu. Bu bozuluşun, gündelik hayatı devrimle yeniden örgütlemek için şart olduğunu varsayıyorlardı. Zaten Benjamin’in en ilginç ve geliştirilmemiş fikirlerinden biri, sanat tekniklerinde, büyük şehirlerin gündelik hayatında, yirminci yüzyıl kapitalizminde meta fetişizminin değişen doğasında bir değişikliğe bağlı olarak gördüğü, duysal algılamada tarihi bir değişiklik ihtimaliydi... Benjamin’in hem kitle kültürü ve mecra, hem Baudelaire ve Fransız sürrealizmi üzerine denemelerinde duysal ve algılama ile ilgili temel kavramları aura’nın çürümesi, dikkat dağılması, tecrübe vs.) geliştiriyor olması oldukça önemlidir....”²²²

Ama bugün gerek Brecht gerekse Benjamin’in bel bağladıkları teknikler anlamsızlaşmıştır.

“... şokun algılamayı değiştirmek yerine pekiştirmek için de kullanılabileceğini görmek için Jaws veya Close Encounters of the Third Kind gibi Hollywood yapımlarında şokun nasıl istismar edildiğini hatırlamak kafi. Aynı şey, Brecht tarzı ideoloji eleştirisi için de geçerli. Eleştirel olanı dahil , malumata doymuş bir devirde, Verfremdungseffekt de (yadırgatma efekti y.n) büyüü bozma gücünü kaybetmiştir. Eleştirel olsun olmasın, çok fazla malumat kuru gürültüdür... (tarihi avangardın ç.n) sanatsal teknikleri ve buluşları, Hollywood filmi, televizyon, reklam, endüstri

²²² HUYSEN, a.g.k, s.68

tasarımı ve mimari teknolojinin estetize edilmesine ve meta estetiğine, Batı mecradan- geçer kültür ve onu ayakta tutan enayiler ve kurumlar tarafından boşaltılmış durumda.”²²³

Avangard sanat bir yandan Peter Bürger’in tanımlamasıyla organik sanat eserini tahrip ederek, bu tür sanatın bir şeyler söyleme yetkisini tarihin dışına iterken, bir yandan da kendi bel bağladığı tekniklerin kültür sanayince içinin boşaltılmasıyla sanat kavramının açıkta kalmasına yol açmıştır. Sanat nedir sorusuna bir yanıt vermek çok güçleştiği gibi sanatsal olan nedir dediğimizde yine bir başka bilinmezlik içine gireriz. Çünkü avangardlar burjuva sanatına saldırıları sırasında sanat nesnesi çözerek açıkta bırakmışlardır. Duchamp *her şey sanat olabilir bizim onu sanatsal bağlama yerleştirmemiz yeter* demişti.²²⁴ Bugün *her şey* sanat olabileceği için aynı zamanda *hiçbir şey* de, sanat olarak görülememektedir. Sanat bugün boşlukta yüzmektedir. Sanata olan kayıtsızlığın altında bu bulunmaktadır.

İşin daha da ilginç yanı, avangard sanat eserine ve onun gelenekle radikal olarak kopuşuna neden olan teknoloji, sanatın var olması için gerekli olan özerklik alanını da yok etmiştir. Fotoğrafik imge aracılığıyla yaratılan kitle kültürü bireyi her yandan sarmış durumdadır. Sanatçının topluma olan eleştirel uzaklığı kalmamıştır. Avangard gündelik hayatı değiştireceğine, gündelik hayat sanatı değiştirmiştir. Sanat gündelik içinde kaybolmuştur.

Sanat için gerçeklik düzlemi de ortadan kaybolmuşa benzemektedir. Fotoğrafik imge bolluğu gerçekliği örtecek şekilde bizi her yerden sarmış durumdadır. Gerçeklikle olan temasımız araya giren fotoğraf ile kesilmiştir. Deneyimler dünyamızı artık bu fotoğrafik dünya oluşturmaktadır. Fotoğrafik imge yoğunluğu o kadar çoktur ki kendi varlığını bile bize unutturabilmektedir. Baudrillard bundan şöyle söz eder: “... Burada sözünü ettiğimiz şey kendi yerine göstergeleri konmuş olan gerçekliktir, bir başka deyişle her türlü gerçek süreç yerine onun işlemsel ikizini geçiren bir ikna olayına

²²³ HUYSEN, a.g.k, s.69

²²⁴ Suzi GABLIK, “Kaygı Nesneleri:Kültürel Muhalefet Tarzları”, *Sanat D.*, Y.K.Y., Sayı:75, s.202

başvurma olayıdır. Gerçeğin tüm göstergelerine sahip, gerçeğin tüm aşamalarına kısa devre yaptırtan, kusursuz, programlayıcı, göstergeleri kanserli hücreler gibi çoğaltarak dört bir yana dağıtan bir makine. Gerçek bir daha asla geri dönmeyecektir...”²²⁵

Betimlemeye çalıştığımız bu manzara karşısında sanata yapabilecek bir şey kalır: sanatmış gibi yapmak. İçeriğinden ve gücünden kaybeden sanat sanata benzemenin yollarını arar. Sanat tarihine dönülerek oradan bir zamanlar sanat olduğuna kuşku duymadığımız biçimler aktarılır. Ortalık bir “neo” bolluğuna boğulur. Yeni geometricilik, yeni dışavurumculuk, yeni soyutlamacılık, yeni figürasyon, yeni klasisizm, yeni fovistler...vb. Eğer yapılanlar sanata benzetilmekte güçlük çekiliyorsa, galericiler,eleştirmenler, medya bu yapılanların ne kadar sanatsal bir şey olduğunu bizi ikna eder. Ya da Warhol örneğinde olduğu gibi bu görüntüler dünyasının bir parçası olmayı kabullenir sanatçı. “...bu nedenle Warhol sanat tarihinde yer almaz. Yalnızca dünyada yer alır. Onu temsil etmez, onun bir parçası, katıksız durumda bir parçasıdır...”²²⁶

Bugünkü sanatın bu katıksız yanyanalığından, bu yorumlar arası sürekli geziden çıkara bileceği belki tek sonuç vardır: özgürlük yanılması. Peter Bürger avangard sanatı tanımlarken kullandığı “rastlantı” kavramını açıklarken şöyle diyordu: “... gerçeğin biçimlenişinin aktif momentleri erek-rasyonel olarak örgütlenmiş toplumda yer alan insanlar aracılığıyla adeta işgal edildiği için, topluma karşı çıkan bireye kalan, belirleyici özelliği ve değeri ereğe bağlı olmayanda meydana gelen bir deneyime kendini teslim etmektir. Rastlantıda aranılan anlamın bu arada sürekli ifade edilemeyen olarak kalmak zorunda olmasının nedeni, belirleyici olarak yeniden erek rasyonel ilişkilere girebileceği ve böylece protest değerini yitirebileceğidir...”²²⁷ Bizim buna ekleyebileceğimiz bugün anlamın mümkün olmayışından dolayı sürekli ertelenmek

²²⁵ BAUDRİLLARD, *Kusursuz Cinayet*, s. 100

²²⁶ BAUDRİLLARD, *Kusursuz Cinayet*, s.102

²²⁷ BÜRGER, a.g.k, s.7-8

zorunda olduğudur. Bu köksüzlük durumu özgürlük durumuna benzer. Gerçeklikle olan bu ilgiyi daha öncede fotoğrafın yaratmış olduğu turistik bir ilgi olarak tanımlamıştık.

Bürger bu rastlantının montaj tekniğiyle yaratıldığını da anlatmaktadır. Montaj ise gerçekliğin fragmanlaşmasına denk düşer. Yani bu rastlantının kökenini yine fotoğrafta bulabiliriz. Fotoğraf doğal zamanı yok ettiği için, öyküyü, anlamı ortadan kaldırır. Parçaladığı ve yalnızca görüntüye indirgediği gerçeklikle istediği gibi oynar. Bu sonsuz denebilecek çağrışımlara yol açabilir. Avangard bu olanağı, bu uyumsuzluk duygusunu, geçmişi alaşağı etmek için kullanırken , günümüzde ise bu duygu sadece şimdiki zamanda yaşanabileceğini bilmekten gelir.

Kolaj belki de gerçekliğin tanınmaz ve sanatın içinin boşaldığı bu çağda günümüz sanatına en uygun tekniktir. Kolaj günümüz kimliksizliğiyle (çünkü sınırlar yoktur) çok iyi başa çıkar. Hatta bu kimliksizlik onu var eden şeydir. Kolaj herhangi bir kimlik kalıbına girmemek ve bu girmeyişi eğlenceli hale getirmektir. “kolaj yapan Adam kollektif bilinç şurubuyla takdis edilmemiştir. Herkesin anlamlandırabildiği kodları, anlam rejimlerini alıkça kavrayamaz, yaşadıklarıyla ilişkilendiremez. Kolaj yapan Adam yerinden çıkarılmıştır ve etrafta kişinin bir yörüngesi, yaşamının sürekli geri çağrıldığı bir periyodu olmasının garantisi kimlik kiplerinden herhangi birisine şöyle sıkı sıkıya yapışmış değildir. Suretini rüzgarın önüne katmış ağırlıksız gövdesiyle yaşamı ölümle birleştiren sınırın hemen berisine yerleşir ve tek kolladığıdır bu incelik , balık kayganlığındaki sınır.”²²⁸

Kolajcı her hangi bir kimliğe girmediği için bir şeyi temsil etmesine de gerek yoktur. Temsil probleminden kurtulmuş bir kişidir kolajcı. O yalnızca mekanlar,diller ve nesneler arasında rastgele dolaşmaktadır. Her yönde dolaştığı içindir ki gerçeğin çok yönlü bilgisine ulaşmış gibidir. Ama bu bilgi gölge gibidir, onu görmeye çalıştığımızda hep bizden kaçır. “... Tüm bu rastgelelik ve nedensizlik bir temsil örnekçesine

²²⁸ Özgür TOBUOĞLU, “Kolaj Yapan Adam”, Edebiyat Eleştiri, S:8 1995, s.58

sıgmamasını sağlar. Sınırları sağdan ve soldan çizilmiş bir kimliğe dahil olamaması onun dirimini ele geçirme çabalarını gereksiz kılar. Her şeyi anlamlar arasında hiyerarşi gözetmeden bir araya getirebilen yapısı gereği bir ele gelmezliktir o.”²²⁹

Görsel dünyamızda gittikçe daha fazla yer alan fotoğraf ve türevleri resim sanatının etkinlik alanını işgal etmektedir Bugün için resim sanatı fotoğrafik görüntülere uyum sağlamışa benzemektedir. Ama gerçek sanatın hayaletleri bugün olduğu gibi yarında bizi rahatsız etmeye devam edecektir. Yapılacak en az şey sanatın anısını saklamak olacaktır.



²²⁹ TOBUOĞLU, a.g.k, s.59

KAYNAKÇA

- 1- AVANT-Garde :1945-1995 Son Yarım Yüzyılın Sanat Akımları,
Kavramları, **Sanat Dünyamız**, S: 59, Bahar 1995
- 3-ARİSTOTELES : *Oluş ve Bozuluş Üzerine*, Çev. Celal Gürbüz, Ara yay.,
İst. 1990.
- 4-Bedri BAYKAM : *Boyanın Beyni*, GİAD yayınları,1986
- 5- **BETİK** : Sanat Tanıtım Topluluğu yay
- 6- ALTUĞ Taylan : *Modern Felsefede Metafiziğin Elenmesi ve Yol
Açtığı Bilgi Kuramsal Sorunlar*, Ege Üniv. Edebiyat
Fak. yay.,No:50, İzmir-1989
- 7- Ana Britanica :Ana yay., İstanbul 1990
- 8- ARİSTOTELES : *Poetika*, çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İst 1983
- 9- ATAKAN Nancy : *Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*,
Yapı Kredi yay., İst.1998
- 10-BARTHES, Roland : *Camera Lucida* Fotoğraf Üzerine Düşünceler,
Çev. Reha Akçakaya, Altıkkırkbeş yay., İst. 1992

- 11- BAUDELAİRE Charles : “Fotografi Sanat mı?”, Çev. Turhan Ilgaz, Haz. Enis Batur, **Modernizmin Serüveni**, Yapı Kredi yay., İst. 1997
- 12-BAUDRİLLARD Jean : **Gerçeğin Yerini Alan Simülakr’lar**, Çev Oğuz Adanır,G.S.F yay.,
- 13- BAUDRİLLARD Jean : **Tüketim Toplumu**, Çev. Hazal Deliceçaylı- Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İst.1997
- 14- BAUDRİLLARD, Jean : **Kusursuz Cinayet**, Çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı yay., İst.1998
- 15- BAUDRİLLARD, Jean : **Kötülüğün Şeffaflığı**, Ayrıntı yay., İst. 1995
- 16-BAYKAM, Bedri : “Dünya Piyasasının yeni Gözdesi: Geometrik Sanat”, **Hürriyet Gösteri**,Şubat 1987, S:75
- 17- BENJAMİN, Walter : **Pasajlar**, Ahmet Cemal,Yapı Kredi yay., İst. 1993
- 18- BENJAMİN, Walter : **Estetize Edilmiş Yaşam**, Çev. Ünsal Oskay, Der yay., İst. 1995
- 19- BERGER John : **Görme Biçimleri**, Yurdanur Salman,Metis, yay., İst. 1986

- 20- BERGER John : ***O Ana Adanmış*** Yurđanur Salman - Müge Gürsoy, Metis yay., İst. 1986
- 21- BERMAN Marshall : ***Katı Olan Herşey Buharlaşıyor***,Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İletişim yay., İst 1999
- 22- BRONOWSKI Jacob : ***İnsanın Yükselişİ***, Çev. Aykut Göker, V yay., Ankara-1987
- 23- BUMİN Tulin : ***Tartışılan Modernlik***, Yapı Kredi yay., İst. 1996
- 24- BURGER Peter :Avangard Kuramı, ***internet***: <http://aries.gisam.metu.edu.tr/arcnive/Bürger/Bürger5.Ntmi>
- 25- DENKEL Arda : ***Anlamanın Kökenleri***, Metis yay., İst.1984
- 26- EAGLETON Terry :“Kant’ta İmgesel Olan”, Çev. Hakkı Hünler, ***Edebiyat Eleştiri***, S: 6/7, Yaz 1994
- 27- ERDOĞAN Bilal : “Söylem ve Söylen Üstüne”, ***Mavi Derinlik***, Haziran-Temmuz 1990
- 28- ERGÜVEN Mehmet : “Biçim ve Oluş”, ***Sanat Dünyamız***, Yapı Kredi Yay., Sayı:67
- 29- ERKARSLAN Önder : “Görsel Yaratım Sürecinde Kavramsal Sanat ve Fotoğraf İlişkisi”, ***Edebiyat Eleştiri***, Sayı:8, İzmir 1995
- 30-ETİ Sevim : ***Çağdaş Sanat***, Karaca Ofset yay., İstanbul 1971

- 31- FEATHERSTONE Mike : *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev. Mehmet Küçük,
- 32- FEINBERG Yevgeni : *Bilim ve Sanat Üzerine*, Çev. Oğuz Özügül, Us yay., İst. 1991
- 33- FISHER Ernst : “Sanatın Konumu Üstüne Düşünceler” *Argos*, S: 15, Kasım 1985
- 34- FLUSSER Vilem : *Bir Fotoğraf Felsefesine Doğru*, Çev. İhsan Derman, Ağaç yay., İst.
- 35-GABLIK Suzi : “Kaygı Nesneleri: Kültürel Muhalefet Tarzları”, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi yay., Sayı:75
- 36- GENÇ Adem – SİPAHİOĞLU Ahmet : *Görsel Algılama*, Sergi yay., İzmir 1990
- 37- GENÇ Adem : *Dada Antropi ve Nedensellik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, Dokuz Eylül Üniv. G.S.F. yay., Doktora tezi, İzmir 1983
- 38- GENÇ Adem : Oedipal Nefret, *Türkiyede Sanat*, S:17
- 39- GOMBRICH E.H. : *Sanat ve Yanılsama*, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi yay., İst.1992
- 40- GOMBRICH E.H. : *Sanatın Öyküsü*, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi yay. , İst. 1986,

- 41- HACIKADİROĞLU Vehbi : *Bilgi Felsefesi*, Metis yay., İst. 1985
- 42- HAUG Wolfgang Fritz : *Meta Estetiğinin Eleştirisi*, Spartaküs yay.,İst 1997
- 43- HAUSER Arnold : *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi yay., İst. 1984,
- 44- HEİDEGGER Martin : *Tekniğe Dair Soru*, Çev. Doğan Özlem, Afa yay., İst. 1997
- 45- HEİNİCH Nathalie : “Güncel Sanatın Üçlü Oyunu”, Çev:Cem İleri, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:75
- 46- HORKHEIMER Max, ADORNO W.Tehedor : *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev.Oğuz Özügül, Kabalcı yay., İst. 1996
- 47- HORKHEIMER Max : *Akıl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak, Metis yay., İst. 1986
- 48- HUYSEN Andreas : “Saklı Diyalektik: Avangard-Teknolojisi-Kitle Kültürü”, Çev. Erdar Erener, *Defter*, S:7, Aralık-Ocak 1988
- 49- İnci SAN : *Sanatsal Yaratma Çocukta Yaratıcılık*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara1979

- 50- İsmail TUNALI : *İfade Bilimi ve Genel Linguistik*
Olarak Estetik-B. Croce Estetiğine
Giriş, Remzi Kitabevi yay.,İst. 1983
- 51- JAMESON Fredric : *Marksizm ve Biçim*, Çev. Mehmet H.
Doğan, Yapı Kredi yay., İst. 1997
- 52- JAMESON, Fredric : *Postmodernizm*,Haz: Necmi Zeka, Kıyı
LYOTARD, J.F. yay., İst 1994
HABERMAS, Jürgen
- 53- JAY Martin :*Diyalektik İmgelem*, Çev. Ünsal Oskay,
Ara yay., İst. 1989
- 54- KAHRAMAN Hasan Bülent : Sanatta Konvansiyonel - Tradisyonel
İlişisine ”, *Hürriy Bakışlar et Gösteri*,
S: 124, Mart 1991, s. 43
- 55- KAHRAMAN Hasan Bülent : *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*,
Yapı Kredi yay., İst. 1995
- 56- KILIÇ Levent : *Görüntü Estetiği*, Yapı Kredi Yayınları,
İst.1994
- 57- KILIÇ Sabri : *Andy Warhol*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
1997

- 58- KİRAZ Serhat : “XX. Yüzyılın Başına Marcel Duchamp’dan İlgimize:”, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi yay., Sayı:75
- 59- KUSPIT Donald : “Julian Schnabel ve Primitifin Yeniden Keşfi”, Çev: Sema Çağa, *Sanat Çevresi*, S: 90, Nisan 1986
- 60- LANGER Suzanne K. : “Sanatsal Anlamlandırmanın Oluşu”, *Yeni Düşün*, Çev.Yakup Şahin, S: 64, 1990
- 61- LYNTON Norbert : *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Cevat Çapan - Sadi Öziş, Remzi Kitabevi yay., İst.1982
- 62- MADRA Beral : “Sanatın Boyutları İçinde Fotoğraf Sanat İlişkisi”, *Kalın*, Ocak-şubat 1987,
- 63- MARINETTİ Filppo Tommaso : “Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler”, Çev. Selahattin Hilav, Haz. Enis Batur, *Modernizmin Serüveni*, Yapı Kredi yay.,İst. 1997
- 64- MARCUSE, Herbert : *Tek Boyutlu İnsan*, Çev. Aziz Yardımlı, İdea yay., İst.1997
- 65- MORAN Berna : *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem yayınevi, İst 1983
- 66- OSKAY, Ünsal : *Çağdaş Fantazya*, Ayko yay., Ankara-1982

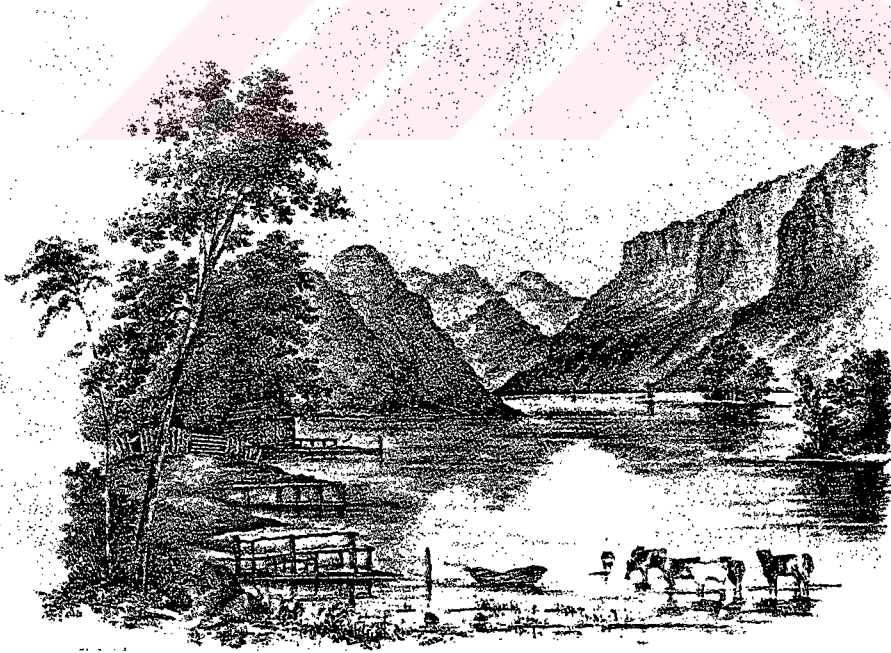
- 67- ÖZÜGÜL Oğuz : *Pozitivizm ya da Mantık Olarak Felsefe*, Us yay. İst. 1991
- 68- PASSERON Rene : *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, Çev: Sezer Tansuğ , İst. 1982,
- 69- PONTY, -Merleau Maurice : *Göz ve Tin*, Çev.Ahmet Soysal, Metis yay., İst. 1996
- 70-POSTMAN, Neil : *Televizyon Öldüren Eğlence*, Çev. Osman Akinhay, Ayrıntı yay., İst. 1994
- 71- PROUST Marcel : *Geçmiş Zaman Peşinde I*, Çev.Yakup Kadri Karaosmanoğlu,M.E.B. Yay.,İst 1989
- 72- ROSENAU Pauline Marie : *Post-Modernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev. Tuncay Birkan, Ark yay., Ankara 1998
- 73- SEGAL M. İLİN- E. : *İnsan Nasıl İnsan Oldu*, Çev. Ahmet Zekeriya, Say yay.,İstanbul 1989
- 74- SHEROVER C.M. : “Zaman ve Etik: Ahlak Nasıl Mümkündür?”, *Cogito*, Y.K.Y., Sayı:11
- 75- SMITH Lucie-Edward : *Movements in Art Since 1945*, Thames and Hudson Ltd., London 1984
- 76- SMITH Lucie-Edward : *Visual Arts in Twentieth Century*,Laurence King Publishing, London 1996

- 77- SONTAG Susan : *Fotoğraf Üzerine*, Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş yay., İst.1993
- 78- STRÖKER Elisabeth : *Bilim Kuramına Giriş*, Çev. Doğan Özlem, Ara yay., İst. 1990
- 79- *Tekvin-Doğuş* : “*Mahlukatın Yaratılışı*”, Bab 1, Ser Ofset, İst. 1984
- 80- TOBUOĞLU Özgür : “Kolaj Yapan Adam”, Edebiyat Eleştiri, S:8 1995
- 81- TUNALI İsmail : *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, İst 1983
- 82- *Türkçe Sözlük* : Türk Dil Kurumu yay., Ankara-1977
- 83- AKARSU Bedia : *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, T.D.K.yay., Ankara 1975
- 84- CEVİZCİ Ahmet : *Felsefe Sözlüğü*, Paradigma yay., İst. 1999
- 85- HABERMAS, Jürgen : *İdeoloji Olarak Teknik ve Bilim*, Çev. Mustafa Tüzel, Yapı Kredi yay., İst. 1993
- 86- HANÇERLİOĞLU Orhan : *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1982
- 87- HANÇERLİOĞLU Orhan : *Felsefe Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi, Çilt:6, İst 1993

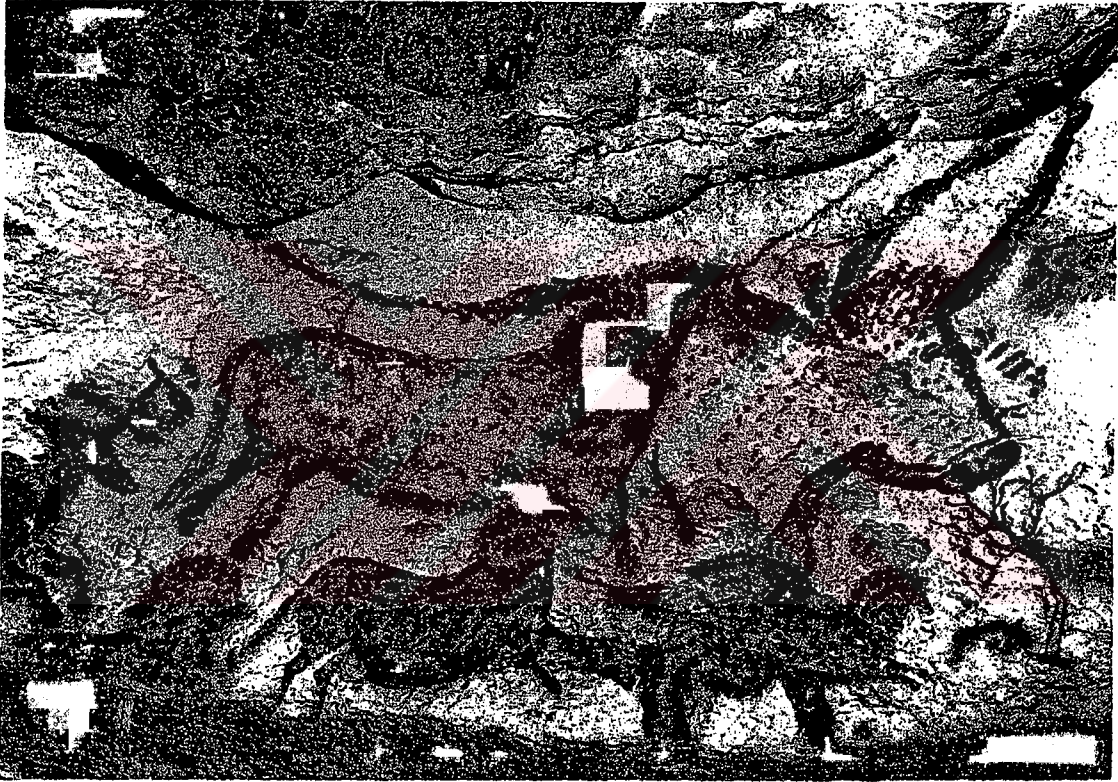
RESİMLER



Resim-1 : Chiang Yee, *Derwent Gölü Kıyılarında İnekler*, 1936



Resim-2 : Anonim, *Derwent Gölü*, 1826.



Resim-3 : *Lascaux Mağara Duvarındaki Hayvan Resimleri*, yaklaşık 15.000 yıl önce



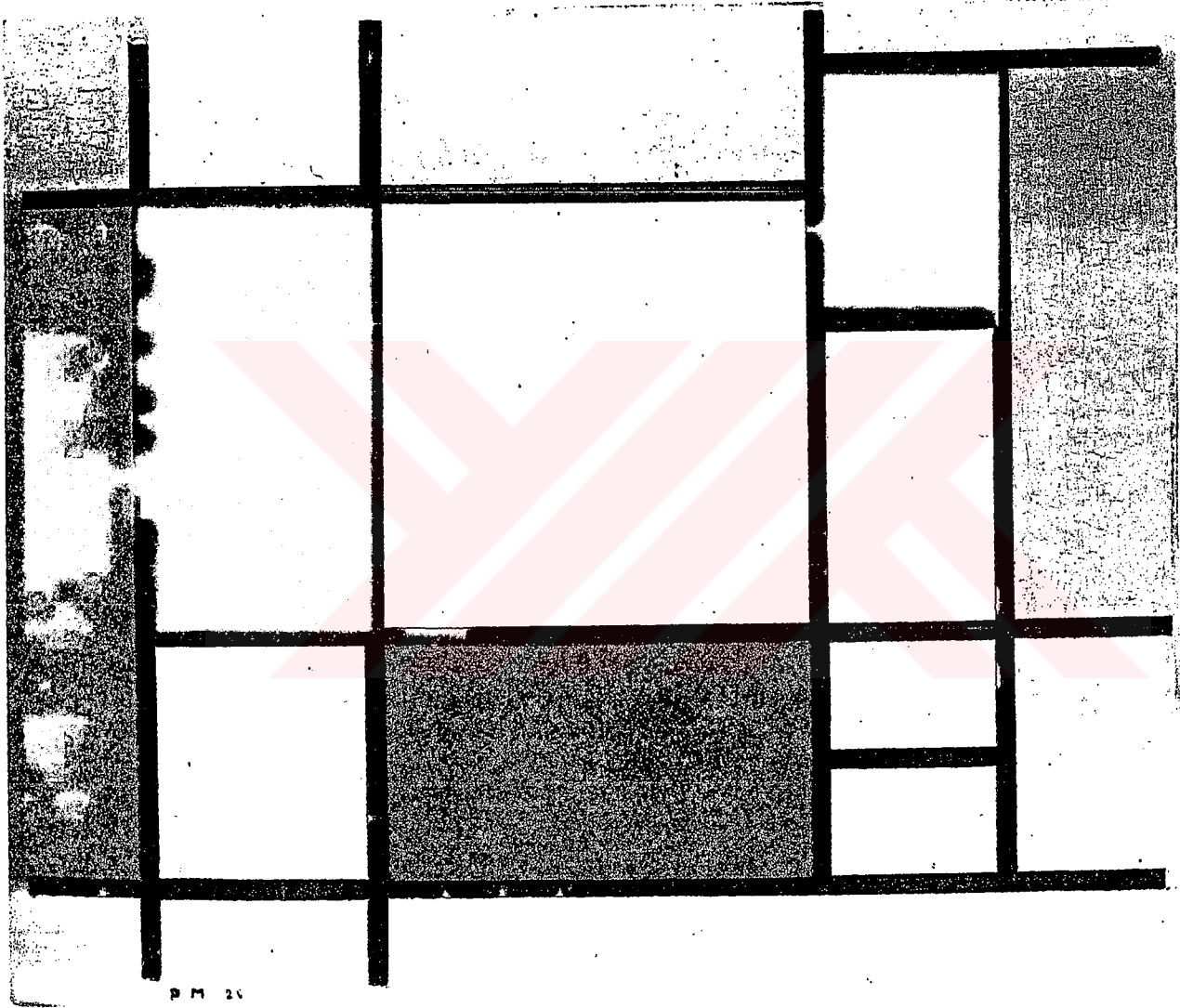
Resim-4: Jacobo BORGES, *Espantapajara de Choluma*, 1960.



Resim-5 : EL GRECO, *Beşinci Mührün Açılışı*, 1610.



Resim-6 : CRAVAGGIO, *Kuşkucu Tomas*, 1600



Resim-7 : Piet MONDRIAN, *Kırmızı, Siyah, Mavi, Sarı ve Gri ile Kompozisyon,*

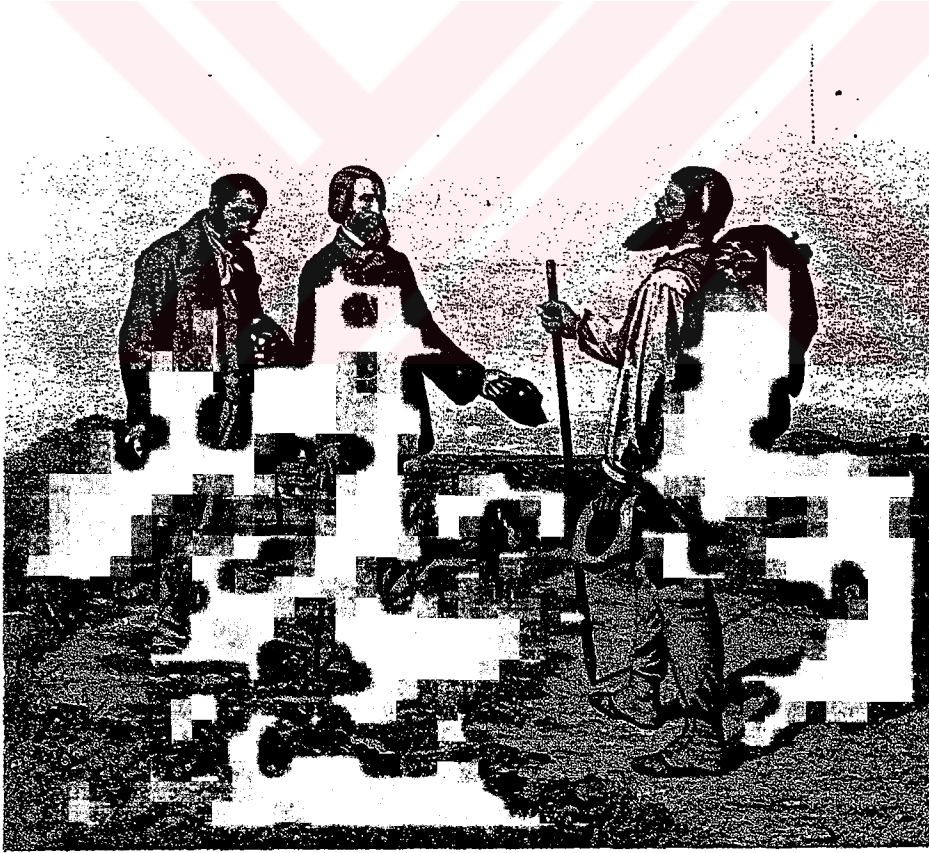
1920



Resim-8 : Claude MONET, *St. Lazare Tren İstasyonu*, 1877



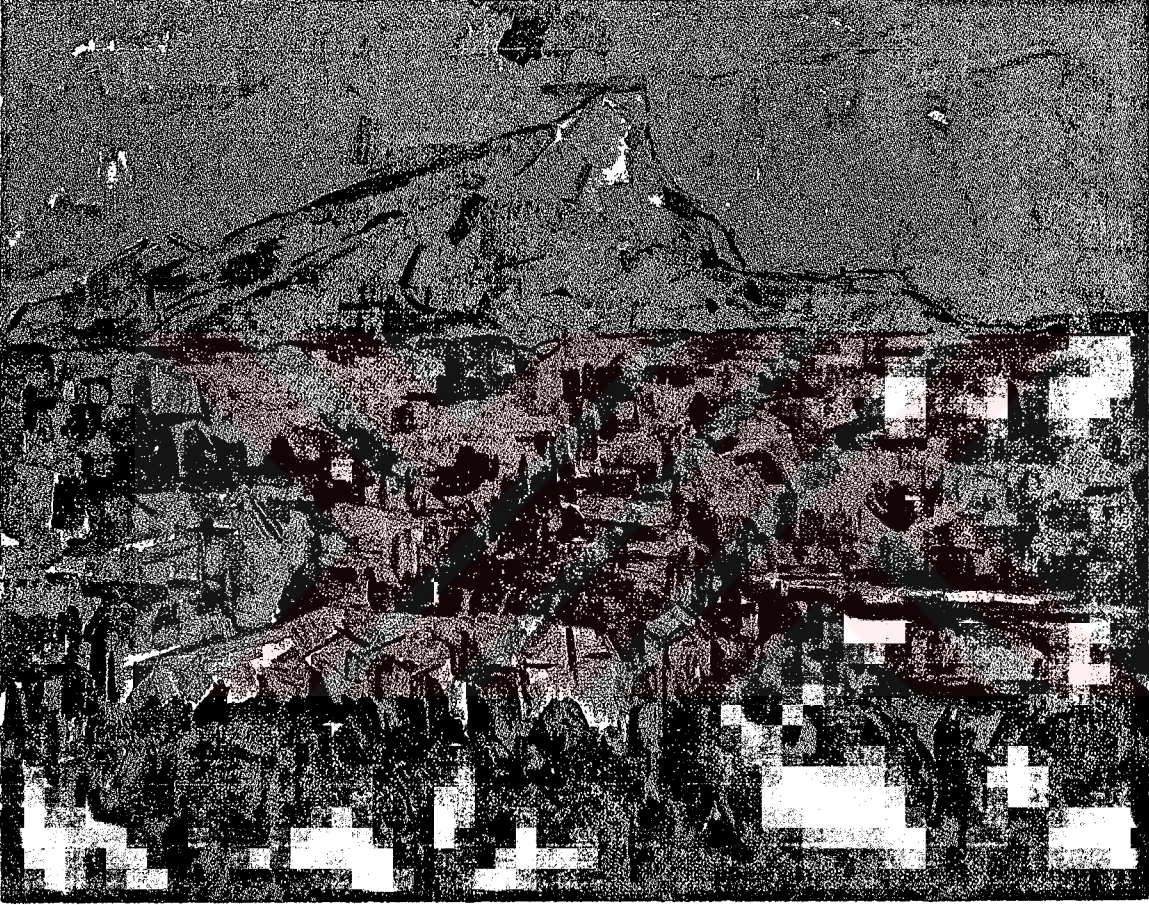
Resim-9 : MILLET, *Başak Toplayan Kadınlar*, 1857.



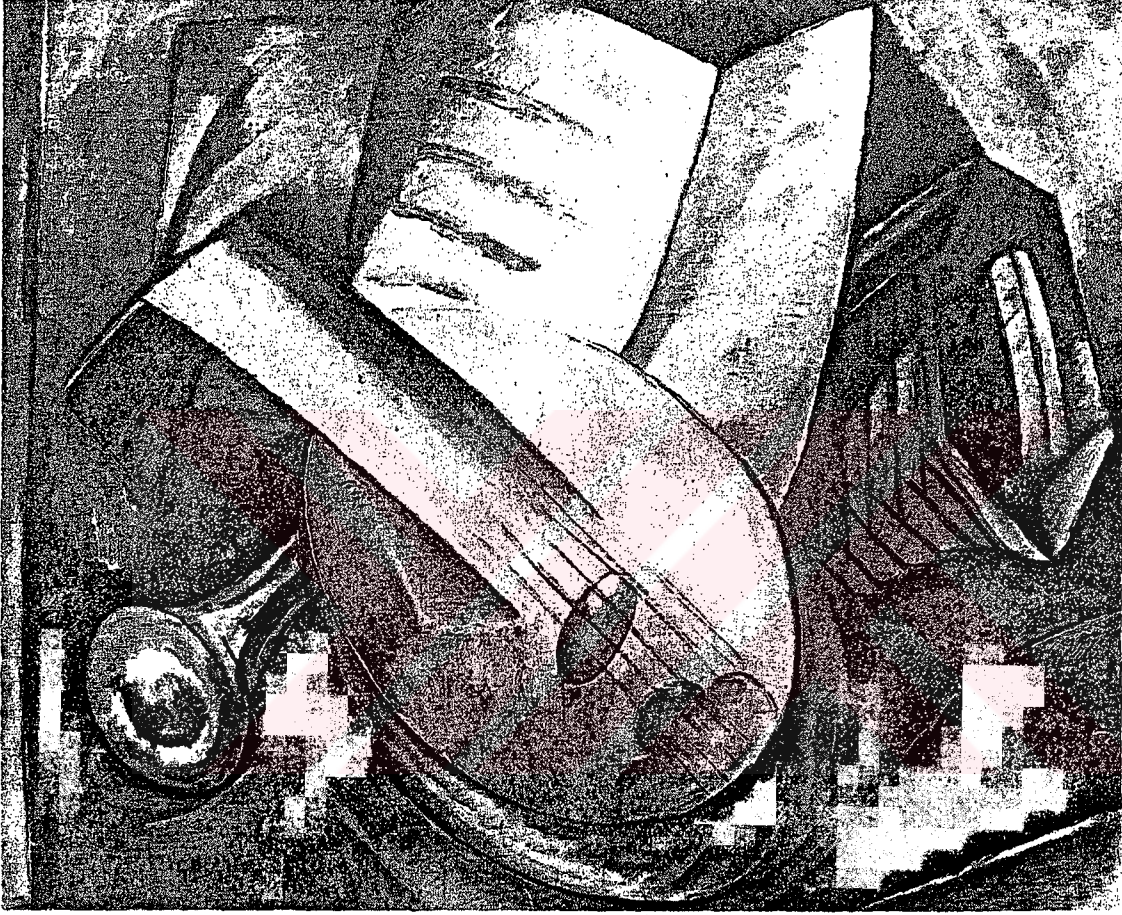
Resim-10 : Gustave COURBET, *Günaydın Bay Courbet!*, 1854.



Resim-11 :Georges SEURAT, *Grande Jatte Adası'nda bir Pazar Günü Öğleden Sonra*, 1883-6.



Resim-12 : Paul CÉZANNE, *Sainte-Victoire Dağının Bellevue'den Görünüşü*,
1885 dolayları.



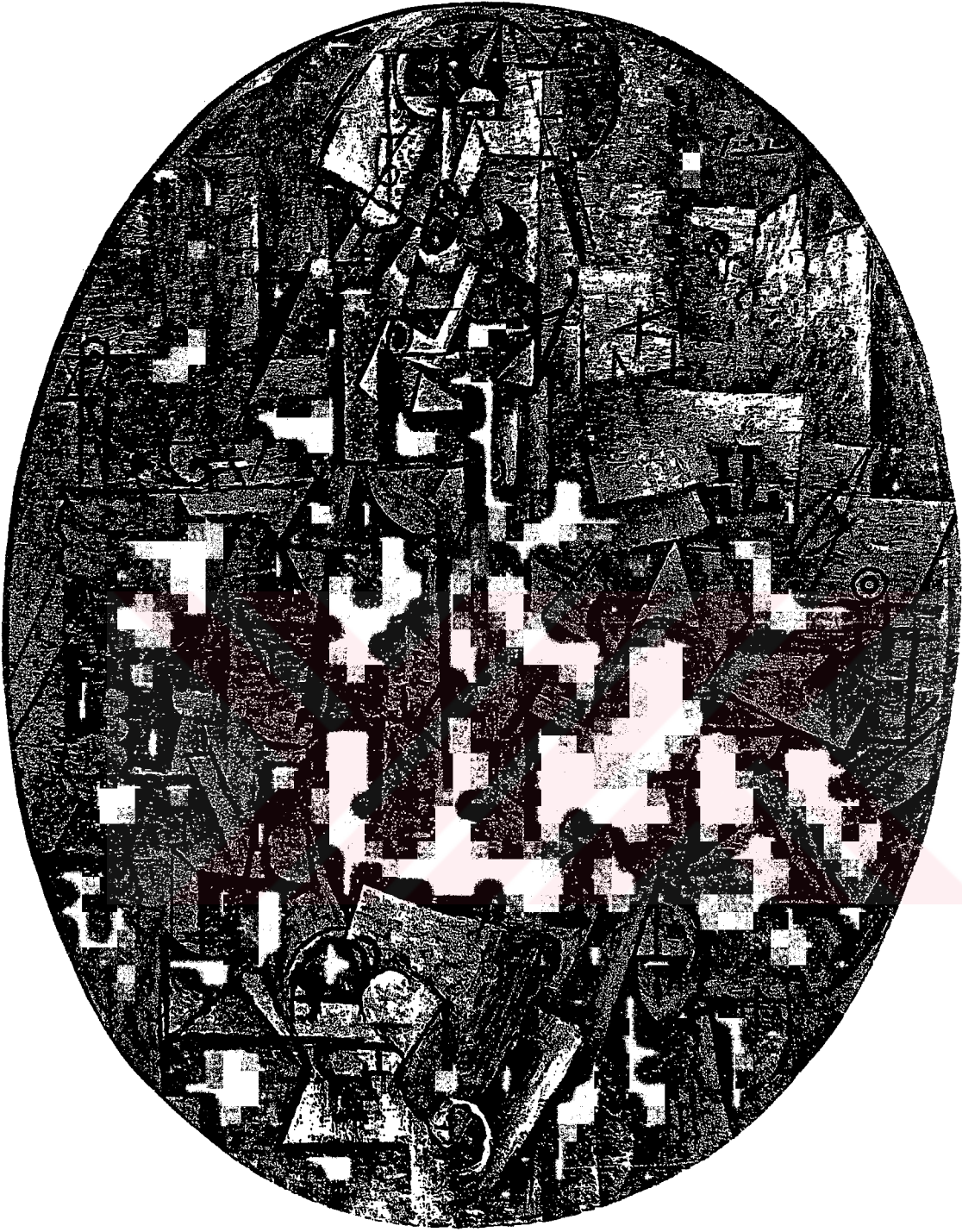
Resim-13 : Georges BRAQUE, *Gitar ve Akordeon*, 1908.



Resim-14 : CÉZANNE, *Ölü Doğa*, 1878 dolayları.



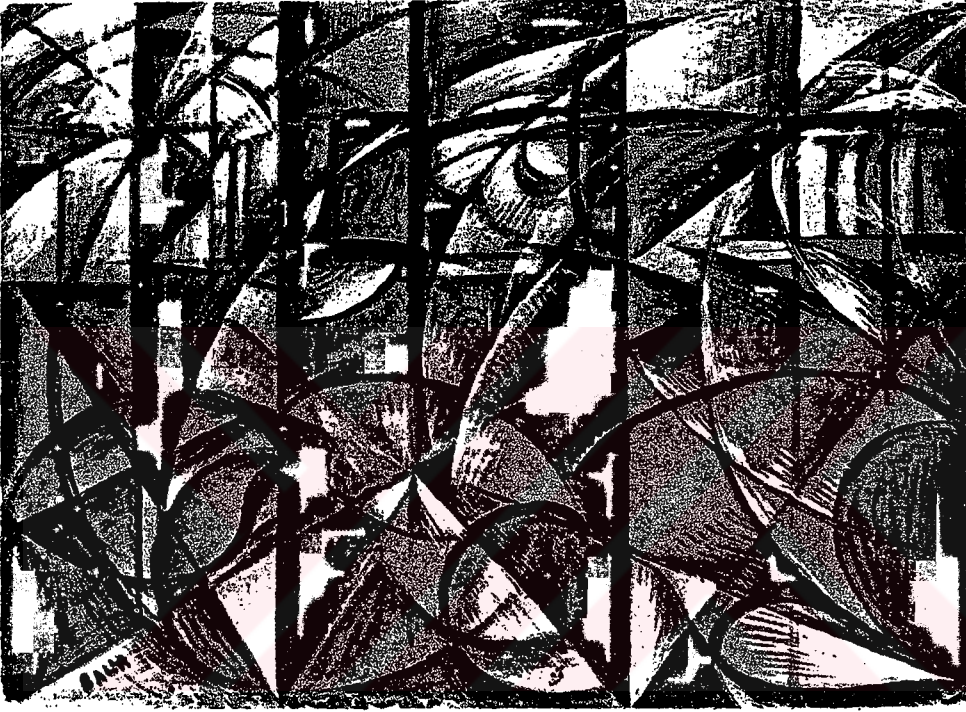
Resim-15 : BRAQUE, *Keman ve Palet*, 1909-10.



Resim-16 : Pablo PICASSO : *Pipo İçen Adam*, 1911.



Resim-17 : Umberto BACCIONI, *Ruh Durumları: Uğurlamalar*, 1911.

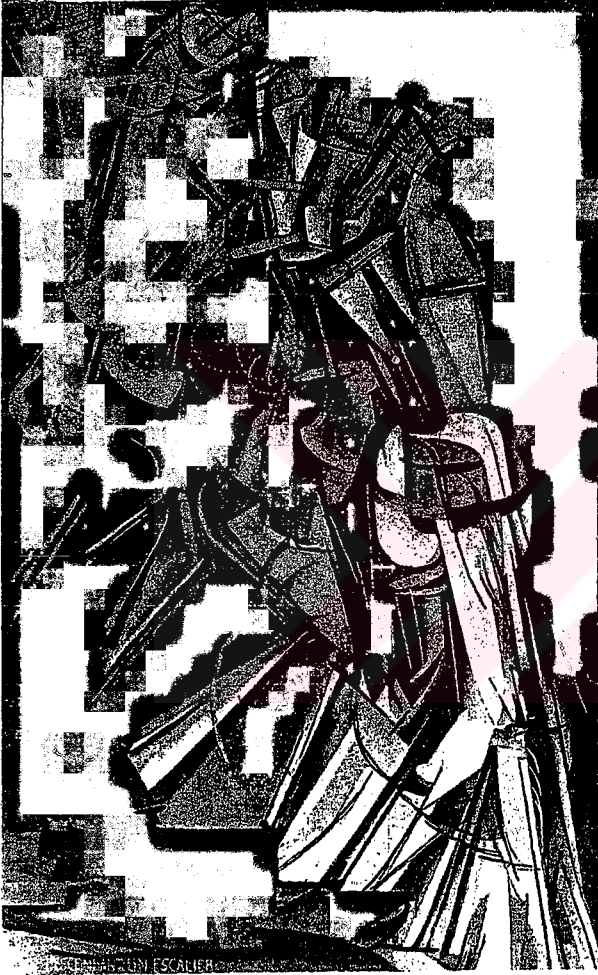


Resim-18 : Giacomo BALLA, *Bir Otomobil Hızı + Işıklar*, 1913.



Resim-19 : Carlo CARRA, *Penceredeki Kadın*, 1912.

Resim-20 : Marcel DUCHAMP,
Merdivenden İnen Çıplak, 1912.



Resim-21 : Hans RICHTER,
Ritim 21'den Kareler, 1923.



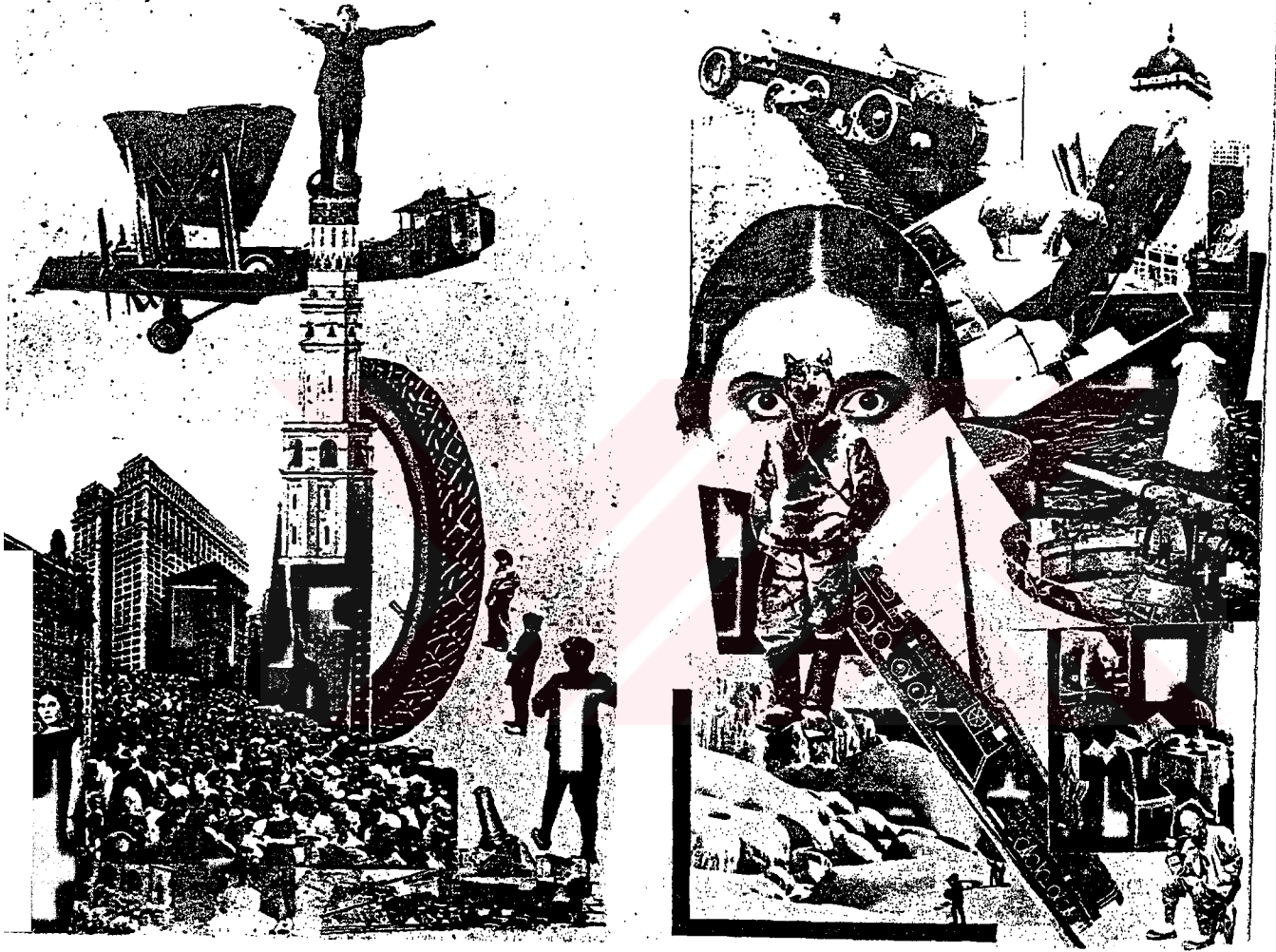
Resim-22 : Franz MARC, *Tirol*, 1913-14.



Resim-23 : Richard HAMILTON, Günümüzün Evlerini Bu Denli Farklı, Çekici



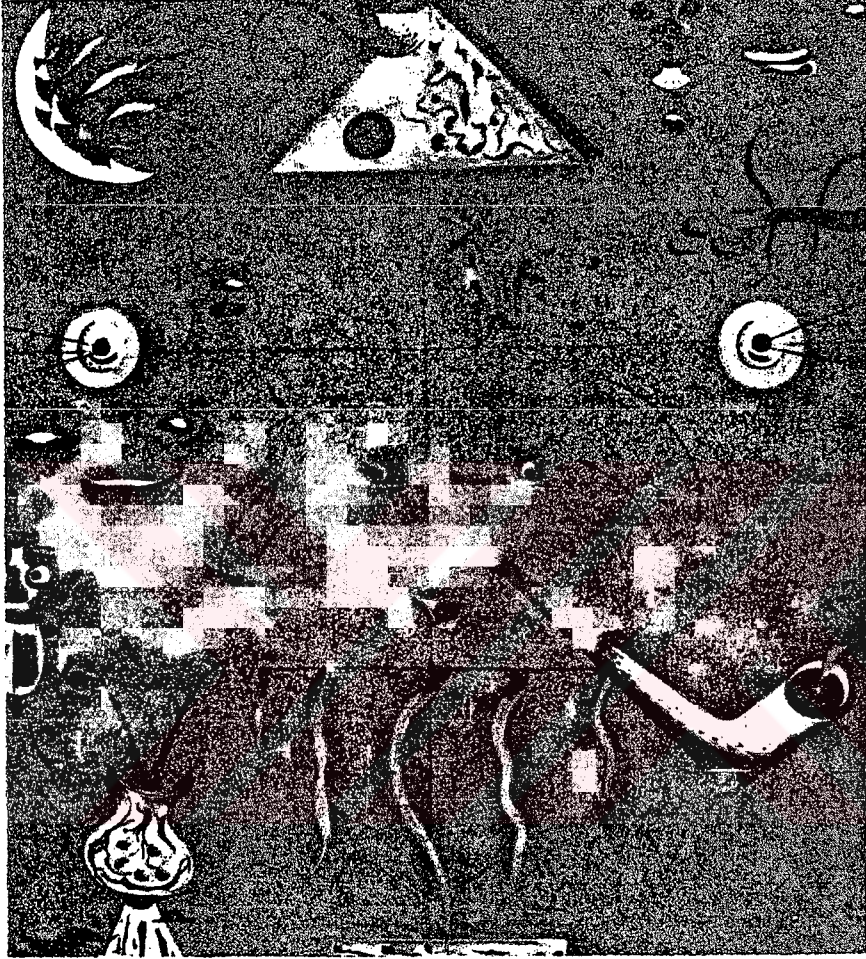
Resim-24 : Raoul HAUSMANN, *Dada Siegt*(Dada Yener-Dada Conquers) 1920



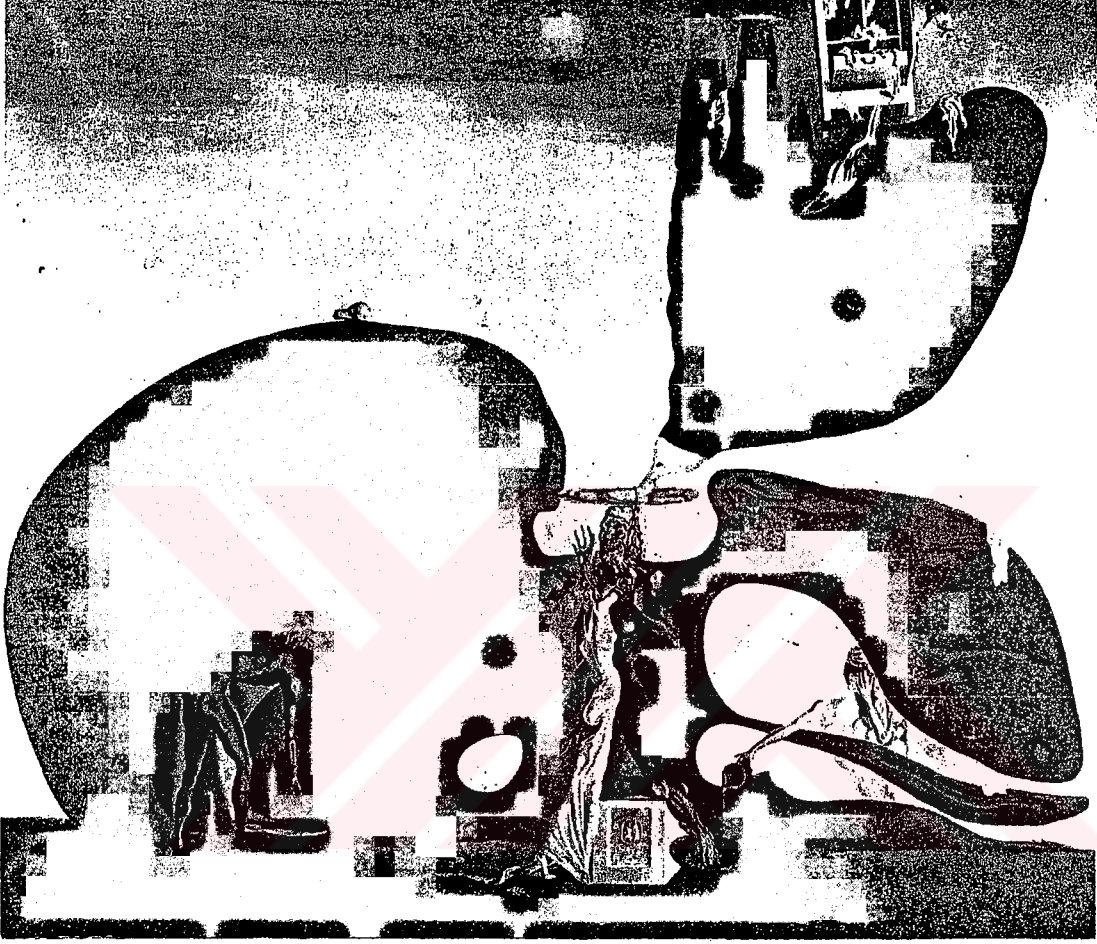
Resim-25 : Alexander RODCHENKO, *Mayakovsky'nin bir Şiir Kitabı Olan Pro Eto İçin Hazırlanan Fotomontajlar*. 1923.



Resim-26 : Max ERNST, *Bülbül Tarafından Tehtit Edilen İki Çocuk*, 1924.



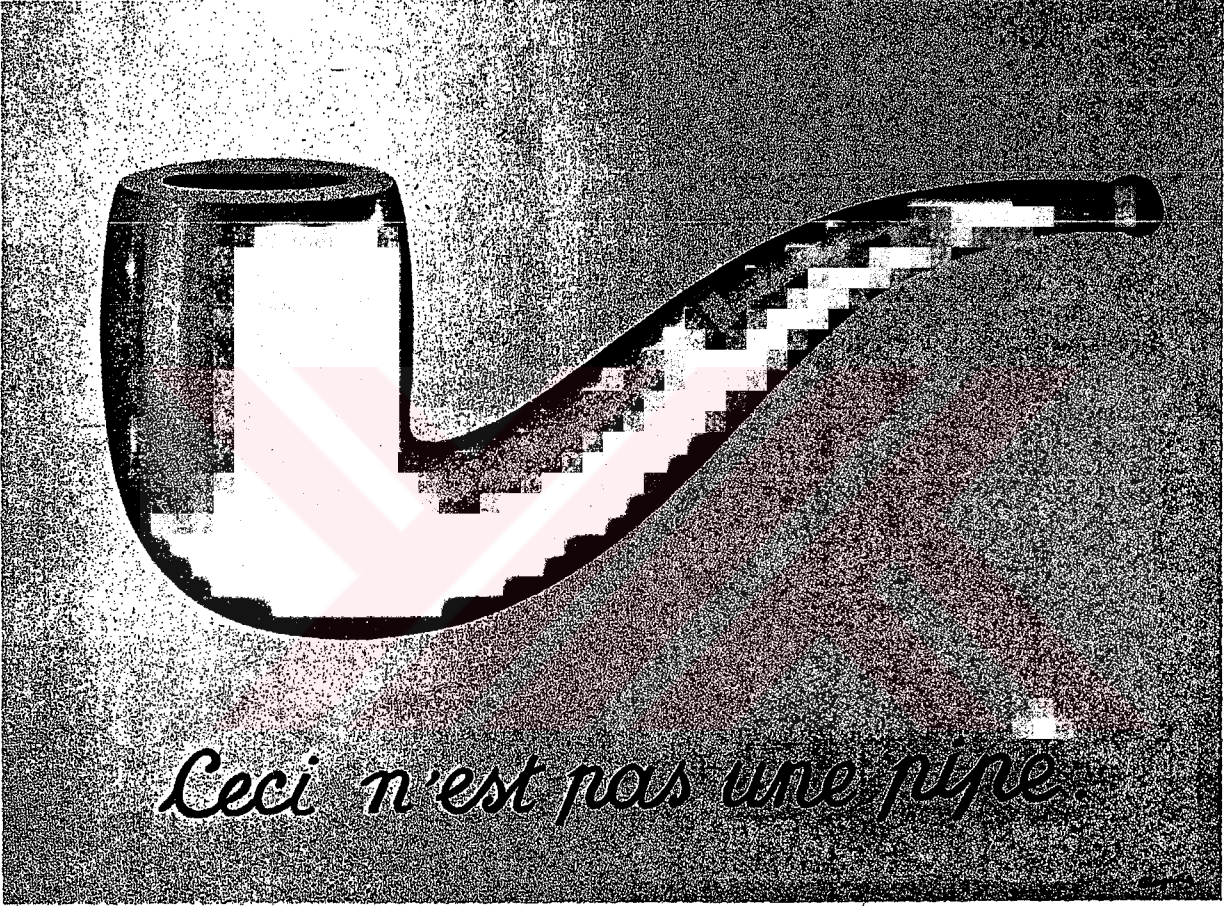
Resim-27 : Jhoan MIRO, *Bir Catalan Köylüsünün Başı*, 1924-5.



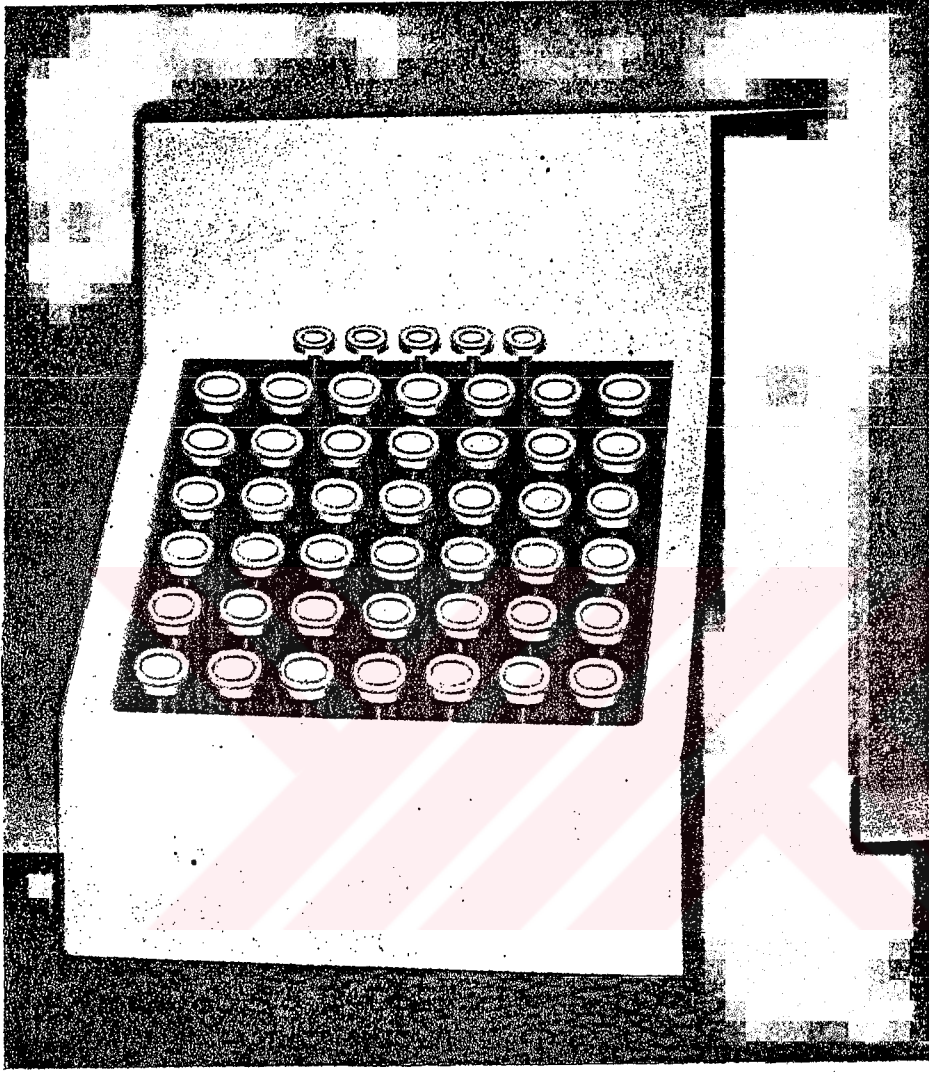
Resim-28 : Salvador DALÍ, *Akıcı İsteğin Doğuşu*, 1932.



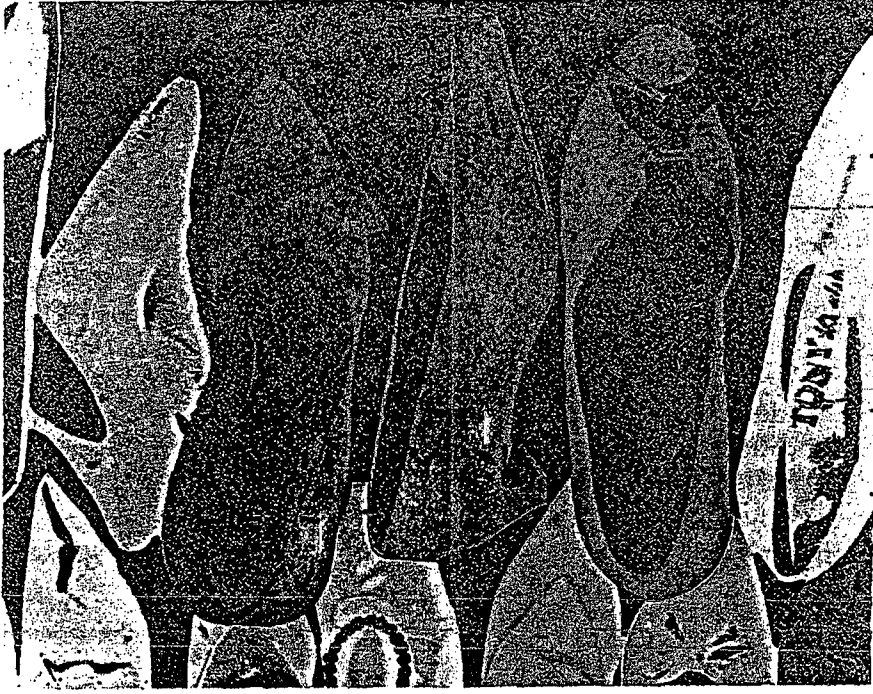
Resim-29 : DALI, *Belleğin Devamı*, 1931.



Resim-30 : René MAGRITTE, *Sözcüklerin Kullanılışı I*, 1929.



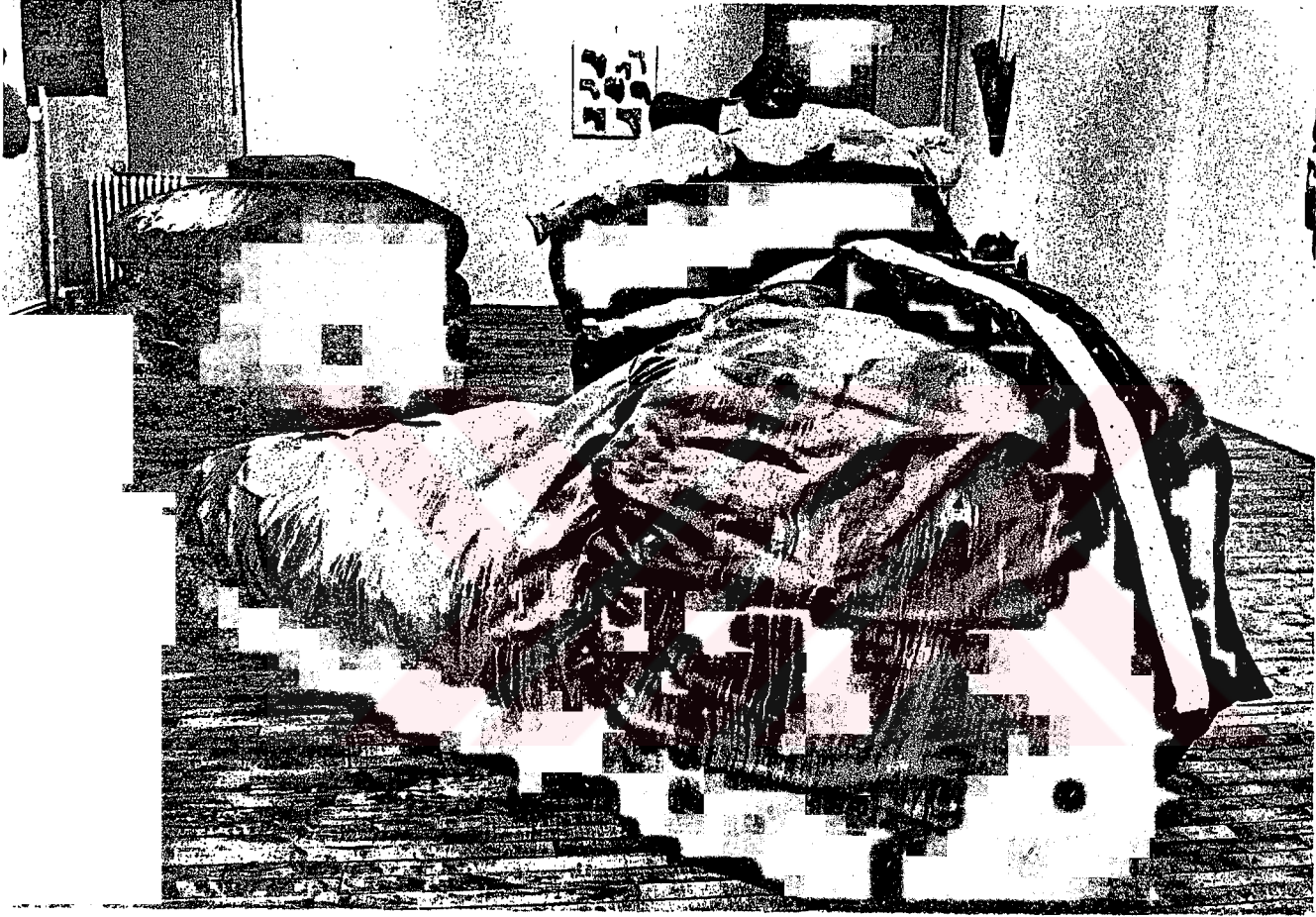
Resim-31 : Conrad KLAPHECK, *Işıklandırma*, 1962



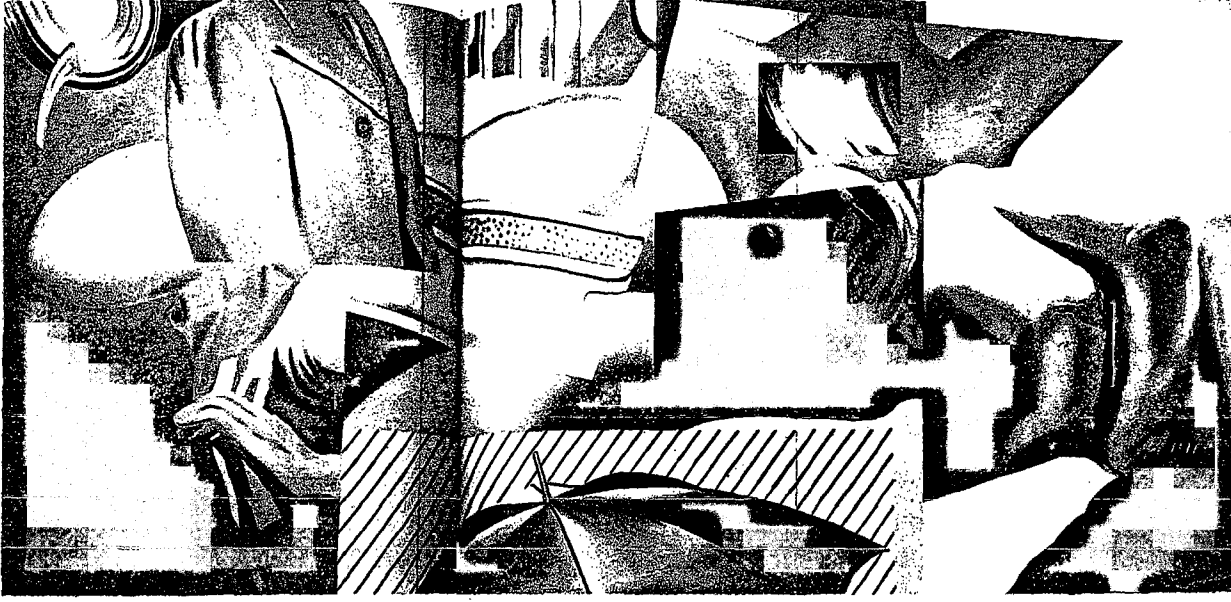
Resim-32 : Andy WARHOL, *Elmas Tozlu Pabuçlar*, 1980.



Resim-33 : WARHOL, *6 Campbell Çorba Konservesi*, 1964.



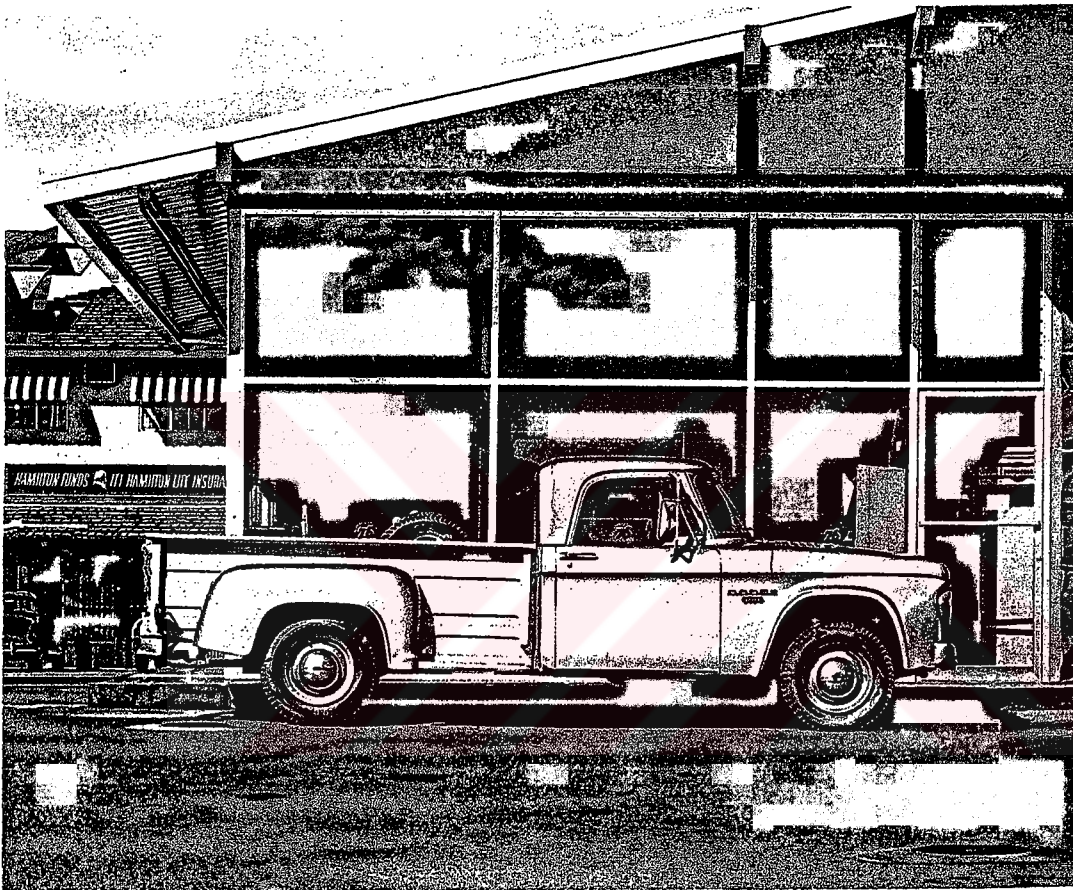
Resim-34 : Claes OLDENBURG, *Dev Dondurma K lahı*, 1962.



Resim-35 : James ROSENQUIST, *Silver Skies*, 1962.



Resim-36 : Edvard MUNCH, *Çığlık*, 1895.



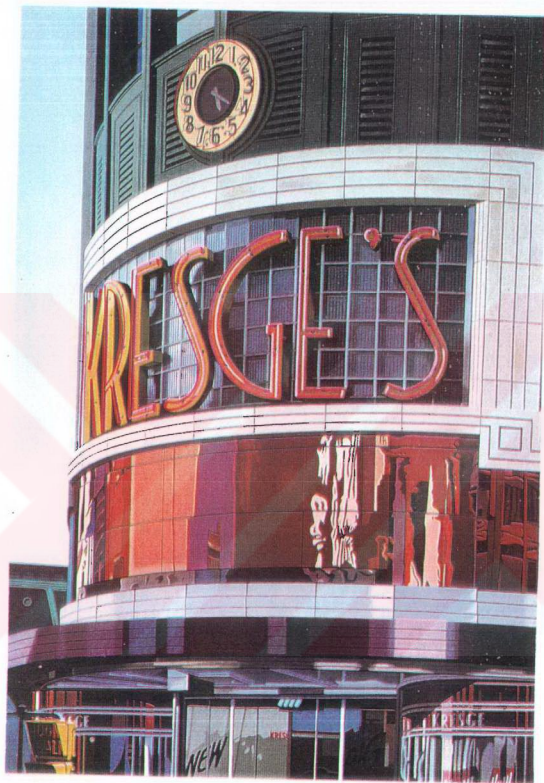
Resim-37 : Ralph GOINGS, *Golden Dodge*, 1971



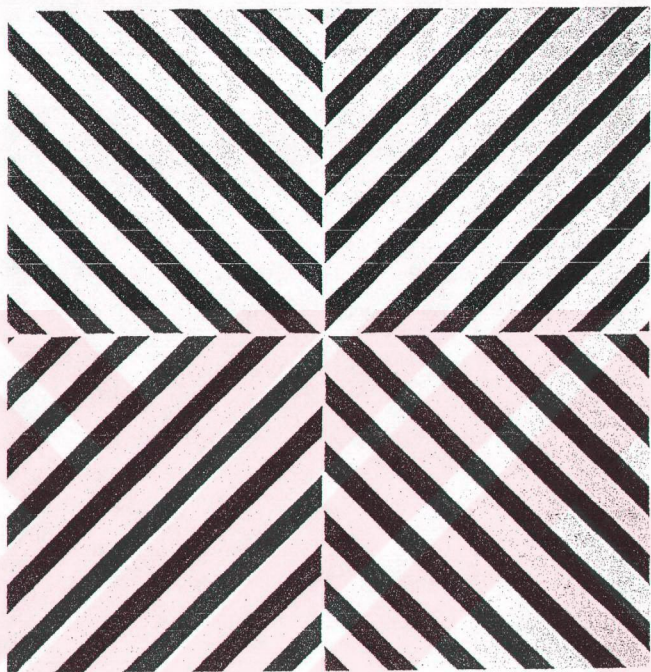
Resim-38 : Malcolm MORLEY, *US Marine at Valley Forge*, 1968.



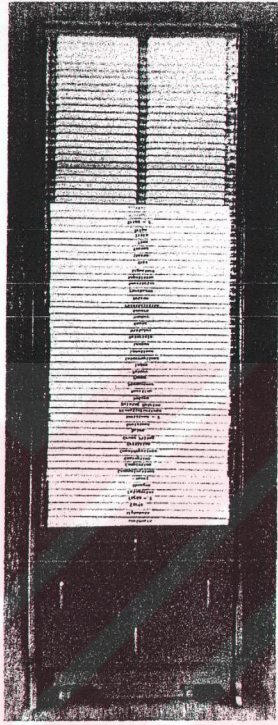
Resim-39 : Charles BELL, *Lucky Lady*, 1990.



Resim-40 : Robert COTTINGHAM, Kresge's, 1984



Resim-41 : Frank STELLA, *Fez*, 1964.



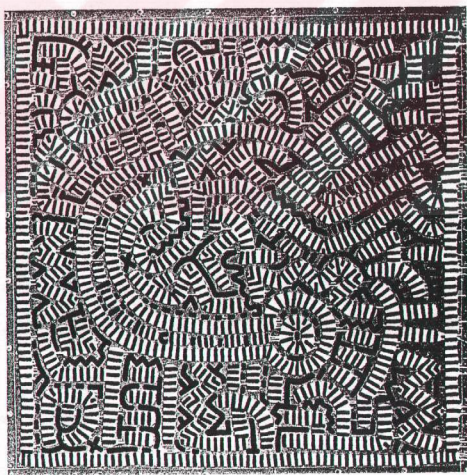
Resim-42 : Robert MORRIS, *Kartoteks*, 1961.



Resim-44 : Julian SCHNABEL, *Humanity Asleep*, 1982.



Resim-45 : Eric FISCHL, *Squirt*, 1982.



Resim-46 : Keith HARING, *Adsız*, 1983.



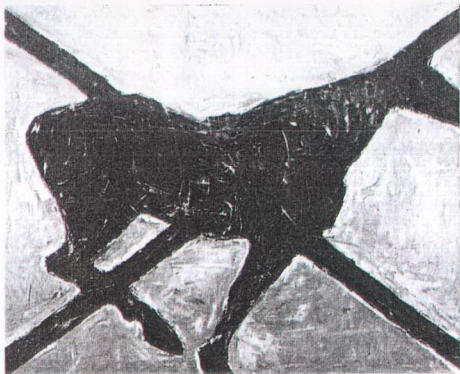
Resim-47: Jean-Michel BASQUIAT, *Adsız*, 1984.



Resim-48: Walter DAHN, *Joseph Beusy*.



Resim-49: Philip GUSTON, *The Rug*, 1979.



Resim-50: Susan ROTHENBERG, *Butterfly*, 1976.



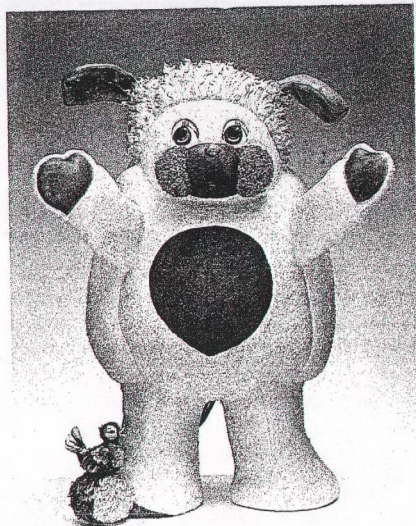
Resim-51: Jörg IMMENDORFF, *Café Deutschland*, 1983.



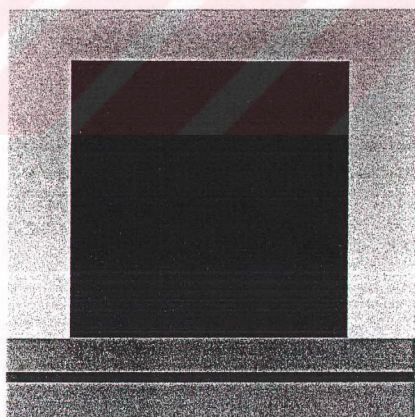
Resim-52: Wolfgang PETRICK, *Der Ritt*, 1987.



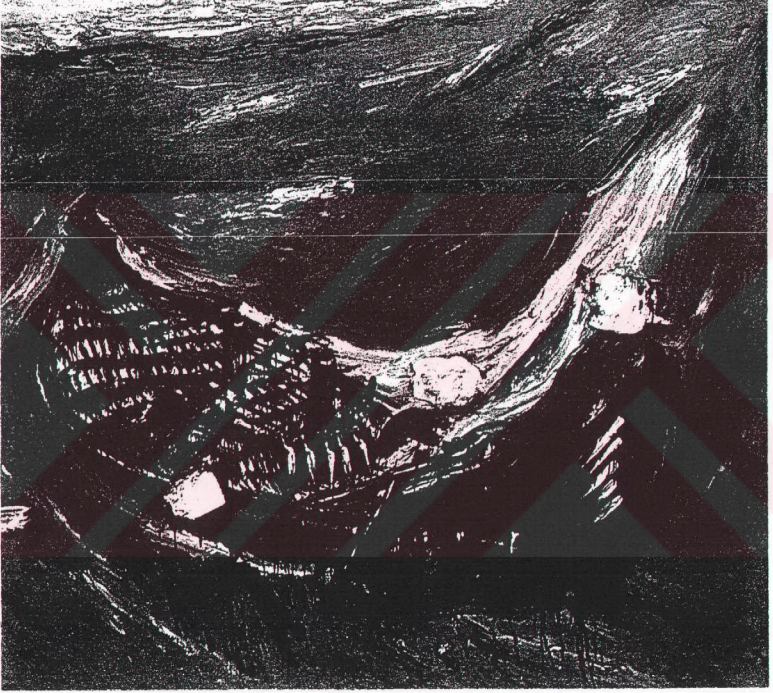
Resim-53: Rainer FETTING, *MabutuTanz*, 1983.



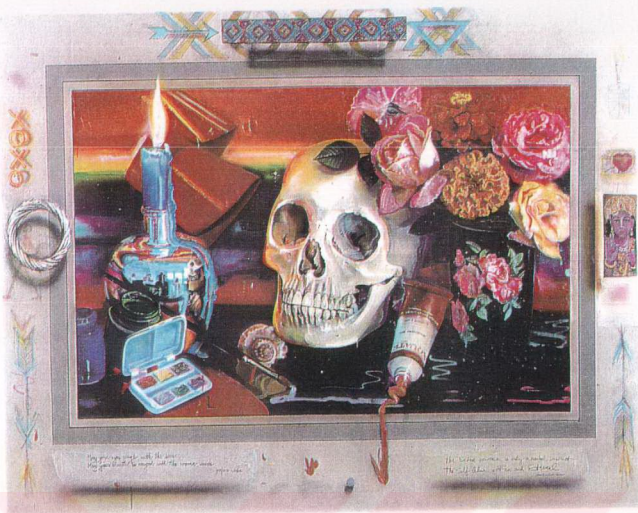
Resim-54: Jeff KOONS, *Popples*, 1988.



Resim-55: Peter HALLEY, *Black Cell with Conduit*, 1988.



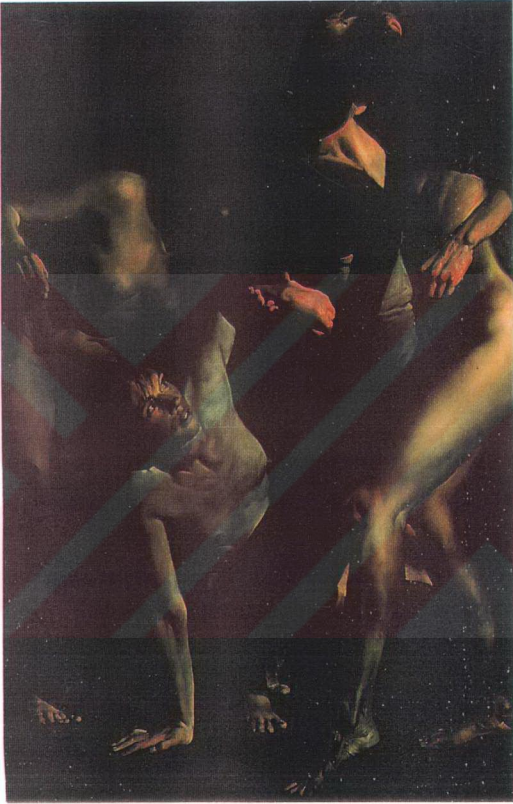
Resim-56: Enzo CUCCI, *Adsız*, 1985.



Resim-57: Audrey FLACK, *Invocation*, 1982.



Resim-58: Richard PICCALO, *Allegory of Patience*, 1989.



Resim-59: Tibor CSERNUS, *Adsız*, 1987.



Resim-60: Ashley BICKERTON, *Karışık Otoportre II*, 1988.