

**T.C.**  
**GAZİ ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**

**TOMOGRAFİK PORTRELER**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**  
**Gülay KARAKUŞ**

**Tez Danışmanı**  
**Yrd. Doç. Lütfi ÖZDEN**

**Ankara,2012**

## ONAY

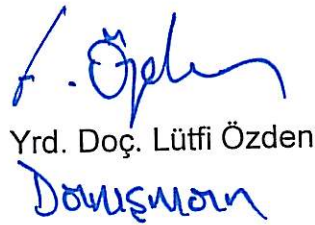
Gülay Karakuş tarafından hazırlanan "Tomografik Portreler" başlıklı bu çalışma, 24.04.2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Atilla İlkyaz



Prof. Hüsnü Dokak



Yrd. Doç. Lütfi Özden

Dönüşman

## ÖNSÖZ

Tomografik Portreler adlı bu tez çalışmasında öncelikle sanat-teknoloji ilişkisi bağlamında, teknolojinin insan yaşamındaki önemi, sanatta malzeme olarak kullanımı, sanat akımlarının teknolojiyi ele alış biçimleri irdelenmiştir. Daha sonra, Bilim Ve Sanat başlığı altında bilimin insan yaşamındaki önemi, buluşlar ve sanat alanındaki yenilikler ile bunların sanatta kullanımına dair örnekler verilmiştir. Ardından portrede deformasyon olgusu çerçevesinde sanatçıların çalışmalarından örnekler ele alınmıştır. Son olarak da günümüzde kültürlerin yok edilmesine yönelik kapitalist politikalar, küreselleşmenin yarattığı aynılaşmalar ve kimlik olgusu üzerinde durularak, Kimliksiz serisi ile yapılmış çalışmalardan örnekler sunulmuştur.

Tezin oluşum sürecinde bana yol gösteren ve beni yönlendiren tez danışmanım ve değerli hocam Sn. Yrd. Doç. Lütfi Özden'e katkıları için teşekkür ederim.

Tezin yazım aşaması boyunca benden desteğini esirgemeyen aileme, kardeşim Günay Karakuş ve arkadaşım Hakan Koçak'a teşekkür ederim.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
RESİMLER DİZİNİ.....	iv
GİRİŞ.....	1

### 1.BÖLÜM

1.1.TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN TOPLUMSAL YAPIDA YARATTIĞI DEĞİŞİMİN SANATTAKİ YANSIMALARI.....	5
---	---

### 2.BÖLÜM

2.1.BİLİM VE SANAT .....	44
2.1.1.Bilim.....	44
2.1.2.Bilim ve Sanat İlişkisi.....	48

### 3.BÖLÜM

3.1.GÖRÜNTÜLEME CİHAZLARI VE GÖRÜNTÜLEME YÖNTEMLERİ.....	60
--	----

### 4.BÖLÜM

4.1.PORTRE VE PORTREDE DEFORMASYON.....	71
---	----

### 5.BÖLÜM

5.1. UYGULAMALI ÇALIŞMALAR ÜZERİNE TEKNİK VE DÜŞÜNSEL AÇIKLAMALAR.....	84
5.1.1. Görsel Çalışmalar.....	88
5.1.2. Film Üzerine Çoklu Formatta Basılmış Portre Çalışmaları.....	106

5.1.3. Film Üzerine Tekli Formatta Basılmış Portre Çalışmaları.....	112
5.1.4. Canvas Üzerine Çoklu Formatta Basılmış Portre Çalışmaları.	118
5.1.5. Canvas Üzerine Tekli Formatta Basılmış Portre Çalışmaları..	127
<b>SONUÇ.....</b>	<b>154</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>155</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>157</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>159</b>

## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim-1:</b> Eugene Delacroix, “Halka Önderlik Eden Özgürlük” .....	7
<b>Resim-2:</b> Gustave Courbet, “Taş Kıranlar” .....	9
<b>Resim-3:</b> Gustave Courbet, “Günaydın Bay Courbet” .....	9
<b>Resim-4:</b> Honore Daumier, “Gargantua” .....	10
<b>Resim-5:</b> Honore Daumier, “Don Kişot ve Sanço Panza” .....	10
<b>Resim-6:</b> Honore Daumier, “Transnonain Sokağı Kırımı” .....	11
<b>Resim-7:</b> Jean François Millet, “Başak Toplayan Kadınlar” .....	12
<b>Resim- 8:</b> Jean François Millet, “Çoban Kız Sürüsüyle” .....	12
<b>Resim- 9:</b> Jean François Millet, “Çapalı Adam” .....	12
<b>Resim- 10:</b> Claude Monet, “Kırda Öğle Yemeği” .....	15
<b>Resim- 11:</b> Marcantonio Raimondi, “Paris’in Yargısı” .....	15
<b>Resim- 12:</b> Claude Monet, “İzlenim: Gün Doğumu” .....	16
<b>Resim- 13:</b> Paule Cezanne, “Sainte-Victorie Dağı” .....	19
<b>Resim- 14:</b> Paule Cezanne, “Yıkılan Kadınlar” .....	20
<b>Resim- 15:</b> Pablo Picasso, “Avignonlu Kızlar” .....	20
<b>Resim- 16:</b> Georges Braque, “Gazete” .....	21
<b>Resim- 17:</b> Hannah Höch, Kolaj .....	22
<b>Resim- 18:</b> Hannah Höch, Kolaj .....	23
<b>Resim- 19:</b> Pablo Picasso, “Guernica” .....	24
<b>Resim- 20:</b> Carlo Carra, “Anarşist Gall’inin Cenaze Töreni” .....	25
<b>Resim- 21:</b> Umberto Boccioni, “Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde” .....	26
<b>Resim- 22:</b> Anton Giulio, “Typist” .....	28

<b>Resim- 23:</b> Marcel Duchamp, “Çeşme” .....	30
<b>Resim- 24:</b> Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q” .....	31
<b>Resim- 25:</b> Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir ? ” .....	34
<b>Resim- 26:</b> Arman, “Dolu” .....	35
<b>Resim- 27:</b> Carl Andre, “Eşdeğer VIII” .....	36
<b>Resim- 28:</b> Cesar, “Kompresyon” .....	37
<b>Resim- 29:</b> Frank Stella, “K97” .....	38
<b>Resim- 30:</b> Donald Judd, “İsimsiz” .....	39
<b>Resim- 31:</b> Joseph Kosuth, “Bir Ve Üç Sandalye” .....	42
<b>Resim- 32:</b> Jannis Kounellis, “12 At” .....	43
<b>Resim- 33:</b> Leonardo da Vinci, “Uçan makine çizimi” .....	50
<b>Resim- 34:</b> Leonardo da Vinci, “İnsan vücudu ve kemikleri” .....	50
<b>Resim- 35:</b> Leonardo da Vinci, “İnsan vücudunun oranları üzerine etüt” ...	51
<b>Resim- 36:</b> Pierre Auguste Renoir, “Le Moulin de la Galette’de Dans” .....	54
<b>Resim- 37:</b> Paul Signac, “The Papel Palace” .....	55
<b>Resim- 38:</b> Victor Vasarely, .....	57
<b>Resim- 39:</b> Victor Vasarely .....	57
<b>Resim- 40:</b> Charlie Chapline, “Modern Zamanlar” .....	58
<b>Resim- 41:</b> Edvard Munch, “Çılgılık” .....	58
<b>Resim- 42:</b> Rene Magritte, “Galconde” .....	59
<b>Resim- 43:</b> Mikroskop .....	61
<b>Resim- 44:</b> Teleskop .....	61
<b>Resim- 45:</b> İlk fotoğraf makinesi .....	62

<b>Resim- 46:</b> Claude Monet, “Roune Katedrali” .....	65
<b>Resim- 47:</b> Claude Monet, “The Artist’s Garden at Giverny” .....	65
<b>Resim- 48:</b> Claude Monet, “Nilüferler” .....	66
<b>Resim- 49:</b> ENIAC, von Neumann mimarisini uygulayan ilk bilgisayarlar....	67
<b>Resim- 50:</b> Wilhelm Conrad Röntgen, “Berta Röntgen’in elinin radyogramı”	70
<b>Resim- 51:</b> Leonardo da Vinci, “Mona Lisa” .....	72
<b>Resim- 52:</b> Edvard Munch, “Çığlık” .....	73
<b>Resim- 53:</b> Egon Schiele, “Otoportre” .....	74
<b>Resim- 54:</b> Egon Schiele, “Otoportre” .....	74
<b>Resim- 55:</b> Francis Bacon, “Kafa” .....	75
<b>Resim- 56:</b> Van Gogh, “Otoportre” .....	75
<b>Resim- 57:</b> Henri Matisse, “Bayan Matisse: Yeşil Çizgi” .....	75
<b>Resim- 58:</b> Pablo Picasso, “Jacqueline” .....	75
<b>Resim- 59:</b> Andy Warhol, “Mao Zedong” .....	76
<b>Resim- 60:</b> Andy Warhol, “Che Guevara” .....	77
<b>Resim- 61:</b> Andy Warhol, “Marilynler” .....	77
<b>Resim- 62:</b> Orlan’ın Cerrahi Operasyonlar Esnasında Çekilmiş Fotoğrafı...	78
<b>Resim- 63:</b> Orlan, “African” .....	79
<b>Resim- 64:</b> Orlan, “Self-Hybridation” .....	80
<b>Resim- 65:</b> Orlan, “American Indian” .....	80
<b>Resim- 66:</b> Cindy Sherman, “İsimsiz Film Kareleri” .....	81
<b>Resim- 67:</b> Cindy Sherman .....	81
<b>Resim- 68:</b> Üç Boyutlu Micheal Murphy Çalışmaları.....	82
<b>Resim- 69:</b> Üç Boyutlu Micheal Murphy Çalışmaları.....	82
<b>Resim- 70:</b> Üç Boyutlu NFN Kalyan Portreleri.....	83

<b>Resim- 71:</b> Üç Boyutlu NFN Kalyan Portreleri.....	83
<b>Resim- 72:</b> James Luna, “Kültürel Nesne”.....	87
<b>Resim- 73:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	88
<b>Resim- 74:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	89
<b>Resim- 75:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	89
<b>Resim- 76:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	90
<b>Resim- 77:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	90
<b>Resim- 78:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	91
<b>Resim- 79:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	91
<b>Resim- 80:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	92
<b>Resim- 81:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	92
<b>Resim- 82:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	93
<b>Resim- 83:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	93
<b>Resim- 84:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	94
<b>Resim- 85:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	94
<b>Resim- 86:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	95
<b>Resim- 87:</b> Gülay Karakuş, Deneme Çekimi.....	95
<b>Resim- 88:</b> Gülay Karakuş, “Portre X”.....	96
<b>Resim- 89:</b> Gülay Karakuş, “Portre X”.....	96
<b>Resim- 90:</b> Gülay Karakuş, “Portre X”.....	97
<b>Resim- 91:</b> Gülay Karakuş, “Portre X”.....	98
<b>Resim- 92:</b> Gülay Karakuş, “Portre X”.....	99
<b>Resim- 93:</b> Gülay Karakuş, “Portre X”.....	100
<b>Resim- 94:</b> Gülay Karakuş, “Portre X”.....	101
<b>Resim- 95:</b> Gülay Karakuş, “Portre X”.....	102

<b>Resim- 96:</b> Gülay Karakuş, “Portre X” .....	102
<b>Resim- 97:</b> Gülay Karakuş, “Portre X” .....	103
<b>Resim- 98:</b> Gülay Karakuş, “Portre X” .....	103
<b>Resim- 99:</b> Gülay Karakuş, “Portre X” .....	104
<b>Resim- 100:</b> Gülay Karakuş, “Portre X” .....	104
<b>Resim- 101:</b> Gülay Karakuş, “Portre X” .....	105
<b>Resim- 102:</b> Gülay Karakuş, “Portre X” .....	105
<b>Resim- 103:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	106
<b>Resim- 104:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	107
<b>Resim- 105:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	108
<b>Resim- 106:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	109
<b>Resim- 107:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	110
<b>Resim- 108:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	111
<b>Resim- 109:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	111
<b>Resim- 110:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	112
<b>Resim- 111:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	112
<b>Resim- 112:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	113
<b>Resim- 113:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	113
<b>Resim- 114:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	114
<b>Resim- 115:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	114
<b>Resim- 116:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	115
<b>Resim- 117:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	115
<b>Resim- 118:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	116
<b>Resim- 119:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	116
<b>Resim- 120:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	117

<b>Resim- 121:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	117
<b>Resim- 122:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	118
<b>Resim- 123:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	119
<b>Resim- 124:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	120
<b>Resim- 125:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	121
<b>Resim- 126:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	122
<b>Resim- 127:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	123
<b>Resim- 128:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	124
<b>Resim- 129:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	125
<b>Resim- 130:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	126
<b>Resim- 131:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	127
<b>Resim- 132:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	128
<b>Resim- 133:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	129
<b>Resim- 134:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	130
<b>Resim- 135:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	131
<b>Resim- 136:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	132
<b>Resim- 137:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	133
<b>Resim- 138:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	134
<b>Resim- 139:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	135
<b>Resim- 140:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	136
<b>Resim- 141:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	137
<b>Resim- 142:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	138
<b>Resim- 143:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	139
<b>Resim- 144:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	140
<b>Resim- 145:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	141

<b>Resim- 146:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	142
<b>Resim- 147:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	143
<b>Resim- 148:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	144
<b>Resim- 149:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	145
<b>Resim- 150:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	146
<b>Resim- 151:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	147
<b>Resim- 152:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	148
<b>Resim- 153:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	149
<b>Resim- 154:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	150
<b>Resim- 155:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	151
<b>Resim- 156:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	152
<b>Resim- 157:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	153
<b>Resim- 158:</b> Gülay Karakuş, “Kimliksiz” .....	153

## GİRİŞ

Trrrrum,  
trrrrum,  
trrrrum!  
trak tiki tak!  
Makinalaşmak  
istiyorum!  
Beynimden, etimden, iskeletimden  
geliyor bu!  
Her dinamoyu  
altıma almak için  
çıldırıyorum!  
Tükürüklü dilim bakır telleri yalıyor,  
damarlarımda kovalıyor  
otodirezinler lokomotifleri!  
Trrrrum,  
trrrrum,  
trrrrum!  
trak tiki tak!  
Makinalaşmak  
istiyorum!  
Mutlak buna bir çare bulacağım  
ve ben ancak bahtiyar olacağım  
karnıma bir türbin oturtup  
kuyruğuma çift uskuru taktığım gün!  
Trrrrum,  
trrrrum,  
trrrrum!  
trak tiki tak!  
Makinalaşmak  
istiyorum!

1923 yılında Nazım Hikmet Ran tarafından yazılan Makinalaşmak İstiyorum şiiri, pek çok kişiye göre şairin en kötü şiirlerinden biri olarak değerlendirilir. Oysaki, bu şiirde insanlık tarihinin en önemli süreçlerinden birine, sanayi devrimine tanıklık eden bir şairin, dönemin koşullarına dair yorumunu bulmak mümkündür. Yine Charlie Chaplin'in 1936 yapımı Modern Zamanlar filmi, 1929 ekonomik krizini en iyi anlatan filmlerden biridir. Sanayi devrimini ağır bir şekilde eleştiren bu filmde Chaplin, dev çarklılar arasında sıkışıp kalmış insanlığın trajedisini anlatır. Her iki örnekte de görmekteyiz ki sanatçı çağının en önemli tanığıdır. Nasıl ki, çağdaş bir sanatçı yaşadığı yüzyılın gelişmelerine kayıtsız kalamaz ise bir sanat yapıtı da üretildiği koşullardan bağımsız düşünülemez. Bu bağlamda her çağın sanatı, döneminin sosyokültürel yapısını, toplumsal ve siyasal olaylarını yansıtmaktadır. Yansıtmak zorunda mıdır? Değildir belki. Picasso ülkesinde yaşanan savaşı görmezden gelebilirdi, ama o zaman Guernica'yı yapabilir miydi? İşte orası tartışılır.

20.yy teknoloji çağıdır, bu çağın sanatçısı da teknolojinin birey ve toplum yaşantısı üzerindeki olumlu ve olumsuz etkilerini irdeleyerek çalışmalarına konu etmiştir. Bu arada, teknolojinin malzeme olanaklarının, sanatçının yaratım sürecine ciddi bir kaynak teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Bu gün, kolajlardan dijital baskılara, asamblajlardan günlük kullanım nesnelere pek çok endüstriyel ürün, sanat üretim sürecine katkıda bulunmaktadır. Teknoloji ve bilimdeki gelişmeler sanata yön vererek, sanatın kendini yeniden tanımlamasına zemin hazırlarken, değişen ortam koşulları ve yeni teknik imkanlarla sanat, geleneksel kalıplarını yıkarak, farklı arayışlara yönelmiştir. Bu arada izleyicinin pozisyonunda da önemli bir değişim söz konusudur. Bu gün, teknolojinin sağladığı olanaklar sanatçının dışında herhangi bir bireye de sanat nesnesi üretebilme ya da herhangi bir sanat çalışmasına dahil olabilme olanağı sağlamaktadır. Yine pek çok çalışma izleyenin müdahalesiyle anlam kazanmakta, izleyiciyi yapıta dahil etmektedir. Sağladığı tüm bu imkanlara karşın teknolojinin çirkin bir yüzünün olduğunu da kabul etmek gerekir. Yaşam pratiğine kazandırdığı hız ve zaman, iletişim

ve bilgilenme olanaklarının artması gibi gerçeklikler elbette ki yadsınamaz. Fakat sanayileşme sonucu oluşan üretim-tüketim dengesizliği, yaratılan tüketime endekli toplum, kalabalıklaşan dünyada yalnızlaşan birey, kitle imha silahlarının kullanımı gibi gerçekler de görmezden gelinemez. Sanayi Devrimi'nin ardından üretimden tüketime, bilimden teknolojiye, sanattan sosyal yapıya kadar her alanda hızlı bir değişim yaşanmıştır. Bu hızlı değişim, yaşadığımız dünyayı küçültürken, beraberinde yeni birtakım güç dengeleri yaratmıştır. Sömürü üzerine kurulu bu güç dengeleri, teknolojik olanaklar sayesinde, bu gün evrenin ve insanlığın kaderini belirleyebilecek karar mekanizmaları durumuna gelmiştir. Teknoloji, günümüz toplumunu televizyondan sinemaya, billboardlardan internete kadar durmadan imaj üreten görsel bir kültür tarafından kuşatmış durumdadır. Tüketmeye endekli bu toplum, sorgulamadan, yargılamadan kendisine sunulanı koşulsuz kabullenirken farklılığını ve farkındalığını yitiren, aynılaştıran, bir nevi kimliksizleşen bireyler yaratmaktadır, tam da küresel dünyanın istediği profilde, değer olmaktan çıkarılmış, hiçleştirilmiş bireyler.

Tezde yer alan çalışmalarda, düzenin yaratmış olduğu kişiliklerden hareketle, kimliksizleştirme ve aynılaştırma politikaları sorgulanmak istenmiştir. Çalışmalar, bir hastanenin acil servisine travma öyküsüyle gelen hastaların, bilgisayarlı tomografi cihazında çekilen baş ve boyun tomografilerinden hareketle kurgulanmıştır. Çoğunluğu 100x100 portrelerden oluşan çalışmalarda, figürlerin kimliklerine dair tüm ipuçları bilinçli olarak yok edilmiştir. Figürlerin yaşları, cinsiyetleri, saç ya da ten renkleri, yüz hatları, psikolojileri anlaşılammamaktadır. Öyle ki, her bir figür kendi kendisini tanıyamayacak kadar deforme edilmiştir. Tıpkı düzenin yaratmak istediği ne olduğu, nereden geldiği kendisine unutturulmak istenen ama nerede ve nasıl yaşayacağı sistem tarafından belirlenmiş insanlar gibi. Çalışmalarda özellikle travma hastalarının görüntüleri üzerinden kurgulamalara gidilmesi, sistemin kimlik odaklı politikalarının birey üzeride yaratmış olduğu travmaya gönderme amaçlıdır.

Değişen dünya koşullarında sanat da değişime uğramakla beraber, kanımca yaşamı sorgulayabilme cesaretini gösterebilen özel bir alandır. Belki de bu cüreti, avangardın söylemi olan hayatı sanatın oyun alanına dönüştürme çabasından alıyordur. Bu tez çalışması tam da bu noktadan hareketle yazılmıştır. Yaşam gerçekliğini, sanatın oyun alanına dönüştürebilme çabası. Kendi yaşam gerçekliğimle yüzleştüğimde gördüm ki, mesleğim gereği yapmış olduğum iş, benim için iş olmanın ötesinde keyifli ve yaratıcı bir deneyimleme süreci arz etmektedir. Her ne kadar tez için yapmış olduğum çalışmalar sanatla uzaktan yakından ilgisi olmayan bir mekanda, bir hastanede ortaya çıkmış olsa ve çevremi kuşatan gerçeklik, tanı-teşhis amaçlı kullanılan cihazlar, hastalar ve hastane çalışanlarından oluşsa da gerek kullandığım cihazın sağladığı olanaklar, gerekse de bir hastanenin acil servisinde çalışıyor olmak, sanırım pek çok sanatçının sahip olmak isteyip de olamayacağı bir ayrıcalıktır. Çünkü, her an yaratım sürecini tetikleyebilecek bir vakayla karşılaşma imkanına sahipsiniz. Bu gün her şeyin denenip tüketildiği sanat ortamında, gerek üslup olarak, gerek konu olarak farklı olanı yakalamak çok zor. Bu anlamda içinde bulunduğum ortamın sağladığı imkanları tüm etik unsurlara itina ederek değerlendirmeye çalıştığımı özellikle vurgulamak isterim.

Tez için yapılan çalışmaların pek çoğu hastane içinde tıbbi bir materyal olarak değerlendirilirken, bir galeride sergilendiğinde sanat nesnesine dönüşebilmektedir. Gerek çalışmaların üretim sürecinde kullanılan materyaller, gerekse de çalışmaların temellendirildiği bağlam, tıbbi açıdan ele alındığında farklı, sanatsal açıdan ele alındığında ise çok daha farklı açılımlara yönelir. Bu durum, çalışmalarını, izleyenin profili ve çalışmalara bakış açısı doğrultusunda anlamlandırmaktadır. Örneğin, bir Paranazal Sinüs tomografisinde, tıp eğitimi almış bir göz, sinüs boşluklarına, kistik ya da patolojik dokulara odaklanırken, sanat eğitimi alan göz için, renk, leke, çizgi ilişkisi önem kazanmaktadır. Aynı film, muhakkak ki filmin sahibi, hasta için ise çok daha farklı bir anlam ifade etmektedir. Bu durum, aynı nesneyi üç ayrı gözün, üç ayrı biçimde algılaması şeklinde bir metafor yaratmaktadır.

## I.BÖLÜM

### 1.1 TEKNOLOJİK GELİŞMELERİN TOPLUMSAL YAPIDA YARATTIĞI DEĞİŞİMİN SANATTAKİ YANSIMALARI

Teknoloji terimi, Yunanca sanat anlamına gelen “tekhne” ve bilgi anlamına gelen “logos” sözcüklerinin birleşimi olan “technologie”den gelmektedir. Teknoloji, sanayinin çeşitli dallarında kullanılan takımların işleme usullerinin ve metotlarının incelenmesi; bilim, sanat ve mesleklere özgü teknik terimlerin tümüdür. (Meydan Larousse Ansiplopedisi , 1992: 152)

Teknik, bir hareketler grubudur; genellikle ve çoğunlukla manuel, organize ve geleneksel eylemler grubu. Bunların hepsi, bilinen bir amaca sözcelimi fiziksel, kimyasal veya organik bir amaca ulaşmak için bir araya gelirler. (Ellul, 2003: 23)

Aslında insan var olduğu günden bu yana teknoloji üretir. İlkçağlarda yaşamak için, avlanma ve korunma aracı olarak ok ve mızrak kullanan insanoğlu, zamanla savaşlarda birbirlerine üstünlük sağlayabilmek için ateşli silahları geliştirmiştir. O günden bu güne teknoloji; gerek bireyler arasında gerekse de devletlerarasında eşitsizlik yaratan bir güç göstergesine dönüşmüştür. Bu gün bir devlet teknolojiye ne kadar sahipse o kadar zengin ve güçlüdür diyebiliriz.

Sanatçılar ise her dönem teknolojiye ve teknolojinin anlatım araçlarına ilgi duymuşlardır. Paleolitik çağda ilk insan fildişi ve kemik parçalarını kullanarak çizim yaparken, zamanla bitki kök ve yapraklarından yaptığı boyayla resimler yapar. Mağara duvarlarına kemik parçalarıyla yapılan çizimlerden tutun da boyanın, tuvalin kullanımına kadar sanatın teknolojiyle ilişkisi ya da teknoloji karşısında aldığı tavır her dönem değişiklik göstermiştir. Tarihsel süreçte makineleşmenin, endüstrileşme ve üretim alanında yarattığı değişim, toplum yaşamını etkilerken, değişen toplum yaşamı doğal olarak toplumsal bir birey olan sanatçıyı ve yapıtlarını da etkilemiştir.

İnsanlık tarihinin en önemli devrimlerinden biri olan Sanayi Devrimi, 18.yüzyılın ikinci yarısında buhar, elektrik ve gaz gibi yeni enerji kaynaklarının bulunması ve bu enerji kaynakları aracılığıyla çalışan makinelerin yapılıp, üretimde kullanılmaya başlanmasıyla beraber, önce İngiltere’de başlayan daha sonra tüm Avrupa’da, zamanla Amerika, Rusya, Japonya derken tüm dünyada yaşanan geniş kapsamlı bir devrimdir. 19. yüzyıl tam anlamıyla sanayi çağıdır. Teknolojik gelişmeler paralelinde üretim ilişkileri ve toplumsal yapı değişime uğrarken sınıflı bir toplum ortaya çıkmıştır. Sosyal ve toplumsal hayatta yaşanan bu gelişmeler, sanatsal çalışmalarda da yansımalarını bulmuştur.

18.yüzyılın sonunda Klasizmin idealize edilmiş, katı anlatım biçim anlayışına tepki olarak, daha sade, içten ve doğal bir anlatım biçimi getiren Romantizm, gelişim sürecinde Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimlerinden etkilense de makineleşmenin toplumsal yapı üzerinde yarattığı değişime dair ciddi sorgulamalar Realist sanatçılar tarafından yapılmış.

Baudelaire tarafından “Rönesans’ın son, modern resmin ilk büyük sanatçısı” olarak tanımlanan, Fransız romantik ressamlarından Eugene Delacroix, modern resim sanatının ilk politik çalışması olarak kabul edilen Halka Yol Gösteren Özgürlük resminde, başında özgürlüğün simgesi Frigya başlığı, bir elinde Fransız bayrağı, diğerinde tüfek, göğüsleri açıkta bir kadın figürü kullanmıştır. Arkasındaki devrimcilerle birlikte yerde yatan ölü ve yaralıların arasından geçerek barikatları aşmaya çalışan kadın özgürlüğün sembolüdür. Fransız Devrimi’ni tüm çıplaklığıyla anlatan bu resim döneminin şahitliğini yapar.



**Resim 1:** “Halka Önderlik Eden Özgürlük”, Eugene Delacroix, 1830

“Paris, 28 Ekim 1830. Tıpkı avını kapmayı bekleyen bir hayvan gibi, ben de bir şeyler yazmak için bekliyorum. Bir şeyler yazmak ve yapmak için. Herkesin istediği, sıcak, özgür ve etkileyici bir şeyler. Yavaş yavaş yeni konular bulmaya başladım. Bunlardan biri de modern bir konu: bir barikat. Vatanları için kendilerini feda etmiş cesur insanların barikatını çizmek istiyorum. Bu benim için bir onur meselesi oldu.” Eugene Delacroix

<http://sfkurt.wordpress.com/2009/06/01/eugene-delacroix-halka-onderlik-eden-ozgurluk/> (24 Mayıs 2011).

Sanatçının toplumsal olaylara karşı duyarlılığı, resimde olduğu kadar yukarıda ki sözlerinden de anlaşılmaktadır. Teknolojik gelişmeler hayatı güzelleştirememekteydi, savaşlar yaşanmaktaydı, daha da kötüsü teknoloji ürünü silahlar can almaktaydı.

“Ancak 19. yüzyılın Doğalcılık / Gerçekçilik akımlarının gerçeğin nasıl yansıtılması gerektiği üzerine yeni bir konseptleri olduğunu görürüz. Zaten Romantikler gerçeği bire bir yansıtabilme, motifin aslının aynısını yapabilmek için yeterince çaba sarf etmişlerdi. Artık sanatçıların derdi, fotoğraf gibi resimler ortaya çıkarabilmek uğruna yeni el becerileri geliştirmek

olamazdı. 19. yüzyılda artan sanayileşmeyle birlikte gitgide daha hızlı değişen gerçeklik üzerine yepyeni bilgiler edinilmiş, gerçeklik hakkındaki düşünceler, anlayışlar tamamen farklılaşmıştı. Bu nedenle 19. yüzyılın ikinci yarısında gördüğümüz gerçekçi resim üslubu hem gerçeği olduğu gibi, katışıksız haliyle yansıtmaya çaba göstermiş hem de onun toplumsal koşullarını resmin içine katmıştır. Sanayi Devrimi'nin değiştirdiği, buhar makineleriyle, trenlerle ve fabrikalarla donattığı hayat, önceleri çok az sayıda olmalarına rağmen bazı sanatçılara, Romantiklerin hayal dünyalarından çok daha cazip göründü. Motiflerini gündelik hayatın içinde buluyorlardı. Böylece Millet, Hollanda'lı "janr ressamı"ndan sonra işi ve işçiyi bir nesne olarak sanatın içine katan ilk ressamlardan biri olmuştur". (Krausse, 2005: 65)

Realist sanatçılarla ilk kez resmin konusu din, seçkin, soylu kişilerin yaşamı ya da mükemmel doğa manzaraları değil de halkın gündelik yaşamı, sıradan doğa manzaraları oldu.

Toplum yaşamını ve doğayı olduğu gibi betimleyen bu sanatçılar çalışmalarında yaşadıkları dönemin koşullarını olduğu gibi aktarmışlardır. 1848 devrimine katılan Gustave Courbet, mülkiyet kavramı üzerine kafa yoran anarşist düşünür Proudhon'un toplumcu fikirlerinden etkilenir. Sanatçının ülkede gelişen özgür düşünce ortamı içinde politik anlamda hayata bakışı değişir. Resimlerinde işçi ve emekçi sınıfın yaşamına dair yaptığı betimlemeler burjuva toplumu eleştirmenleri tarafından tepkiyle karşılanır. "Taş Kıranlar"(1850), "Ormans'da Bir Gömme Töreni"(1851), "Köyün Genç Kızları"(1857), "Günaydın Bay Courbet"(1854), "Çıkrıkçı Kadın" ve "Yıkılanlar" sanatçının dönemi yansıtan önemli çalışmalarından bazılarıdır.



**Resim 2:** "Taş Kıranlar", Gustave Courbet, 1850



**Resim 3:** "Günaydın Bay Courbet", Gustave Courbet, 1854

19.yy'la girerken sanayi devriminin yarattığı yeni değerler, Rönesans hümanist ilkelerinin çöküşüne zemin hazırlarken toplumsal yapıda da ciddi değişimlere neden olmuştur. Dönemin toplum gerçekçi diğer sanatçıları Jean-Francois Millet ve Honore Daumier bu durumu çalışmalarına farklı şekillerde yansıtmıştır. Daumier siyasal ve toplumsal yaşamı yeren çizimleri, karikatürleri, taş baskıları ve resimleriyle dikkat çekerken Millet, köy ve kır yaşamını betimleyen resimler yapar.

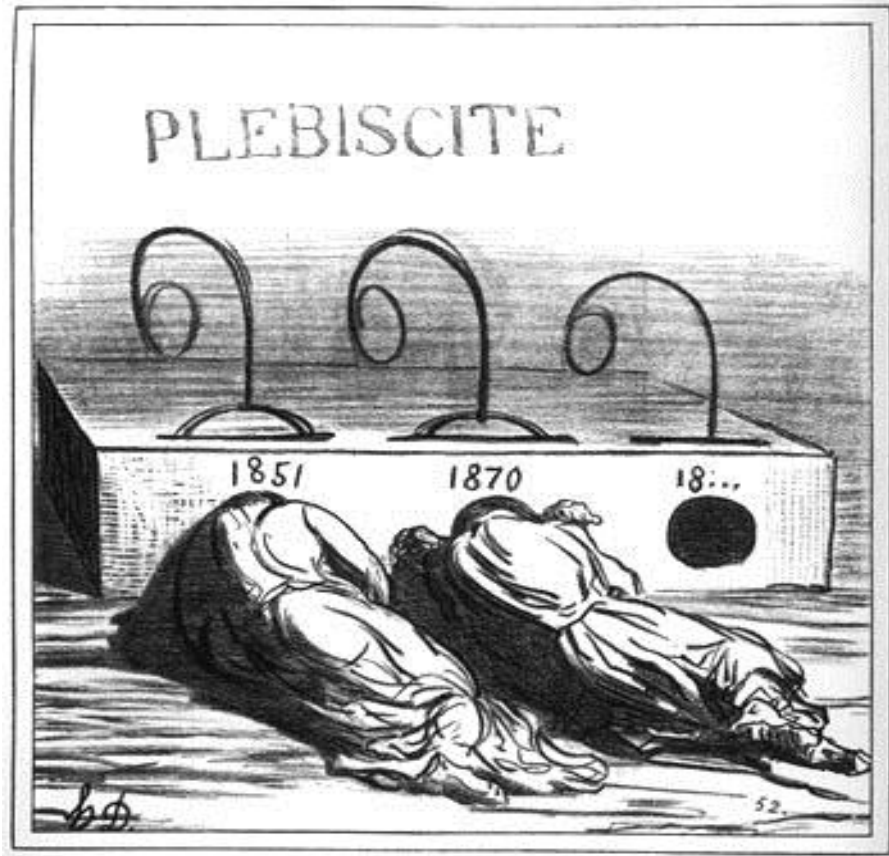


**Resim 4:** “Gargantua”, Honore Dauimer, 1831, Taş Baskı



**Resim 5:** “Don Kişot ve Sanço Panza”, Honore Daumier, 1868

Dauimer, sanatla karikatür arasında ince bir çizgide durur. Döneminin politikacılarını hicveden kendine özgü çalışmalarıyla dikkat çeker.



**Resim 6:** “Transnonain Sokağı Kırımı ”, Honore Dauimer, 1848

“Aslında 1830 Devrimi, Fransa’da genel bir karikatür tutkusu yaratmıştı. Baudelaire bu dönemi, karikatür sanatçıları için bir belle époque sayıyor haklı olarak. Krallık yönetimine karşı, sert bir saldırı görevini yüklenmişti karikatür. Transnonain Sokağı kırımını konu alan Daumier’nin deseni, bu işlevi yerine getirdiği gibi, gerçekten büyük bir sanatçı olduğunu da kanıtlamıştı. Açıkça, bir karikatür değildi bu; seyrek rastlanan bir çizgi gücü taşıyordu. Belki de tarih ve - gene Baudelaire’in deyimiyle – basit ve korkunç bir gerçeklikti. Bunu iyice anlayabilmek için, Daumier’nin sanatçı görüşüyle sağıtöre görüşünü birbirinden ayırmak gerekiyordu...”. (<http://www.turkish-media.com/forum/topic/183706-honore-dauimer-1808-1879> ), (20 Nisan 2011)



**Resim 7:** “Başak Toplayan Kadınlar”, Jean François Millet, 1857

Barbizon ekolünün kurucularında olan Millet, Paris’in kuzeyinde bulunan Barbizon’da doğa ve manzara resimleri yapmıştır. Manzara resimlerini yaparken, çalışan köylüleri de gündelik yaşamları içinde betimler.



**Resim 8:** “Çoban Kız Sürüsüyle”



**Resim 9:** “ Çapalı Adam”, J.F.Millet

“Bu köylü manzaraları, sanayileşme düşüncesini, gitgide büyüyen şehirleri ya da yeni doğmakta olan kitle kültürünü adeta yok saymaktadır. Oysa Sanayi Devrimi'nin sonuçları yüzyılın ortalarında diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi Fransa'da da göz ardı edilemez hale gelmişti. İnsan varoluşsal açıdan makinenin bağımlısı olmuş, daha doğrusu kardan başka bir amaç gütmeyen üretim çarkının küçük bir dişlisi haline gelmiştir. Kapitalizmin gelişmesine refakat eden toplumsal dönüşüm ilk bariz ifadesini 1848 yılının ayaklanmalarında ve devrimlerinde buldu. İşçi sınıfı bunlara ilk kez kendine özgü siyasal taleplerle katılıyordu. Aynı yıl Karl Marx Komünist Manifesto'yu yayımladı”. (Krausse, 2005: 66)

Sanatçılar, yaşanan teknolojik gelişmelerin toplumsal yapı üzerinde yarattığı etkiye dair sorgulamalara giderken, yaşadıkları dönemin tüm gelişmelerini yakından gözlemleyip, dönemin çıkmazlarını çalışmalarında ele almıştır. İnsanlık tarihinin en önemli süreçlerinden biri olan Sanayi Devrimi ile sosyal ve toplumsal yapıda ciddi bir dönüşüm yaşanmıştır. Sosyal ve toplumsal bir varlık olarak sanatçının da dönemine dair sorgulamalar yaptığını, eleştiriler getirdiğini gözlemliyoruz. Toplumsal yapıda bu değişimler yaşanırken, bireyin gündelik hayatında da makineleşmenin yansımalarını gözlemlemek mümkün. Yaşanılan teknolojik gelişmeler beraberinde yeni icatlar ve buluşları da getirmiştir. Sanat adına bu gelişmelerden en önemlisi belki de çağın en önemli buluşu fotoğraf makinesinin icadıdır.

“Taşınabilir fotoğraf makinesinin ve şipşak fotoğrafın gelişmesi, Empresyonist resmin doğduğu yıllara rastlar. Fotoğraf makinesinin yardımıyla, rastlantısal görünümlerin ve beklenmedik açıların güzelliği keşfedildi. Ayrıca fotoğrafın gelişimi, sanatçıları, yaptıkları araştırma ve deneylerde, ister istemez daha ileriye itecekti. Bir mekanik buluşun, daha iyi ve daha ucuza yapabileceği bir iş için resim sanatını kullanmaya gerek yoktu artık. Geçmişte resmin, birçok pratik amaca hizmet ettiğini unutmamalıyız. Örneğin önemli bir kimsenin ya da bir kır konağının görünümünü tespit etmekte kullanılıyordu. Ressam, nesnelere geçici olan doğasını yenebilen ve onların görüntüsünü sonsuza kadar koruyabilen bir insandı. XVIII. yüzyılda

yaşamış Hollandalı bir ressam, soyu tükenmeden bir “dodo”nun resmini yapmasaydı, bu gün bu kuşun neye benzediğini bilemeyecektik. XIX. yüzyılda fotoğraf, resim sanatının, görüntüleri kaydetme görevini yüklenmek üzereydi. Bu durum sanatçılar için, Protestanlığın dinsel imgeleri kaldırması kadar ağır bir darbe oldu...Bu yüzden sanatçılar giderek fotoğrafın giremeyeceği alanları araştırmak zorunda kaldılar. Böylece fotoğraf, modern sanatı bu gün bulunduğu yere getiren bir etken oldu”. (Gombrich, 2002: 524-525 )

1840’larda fotoğraf makinesinin icadı, sanat tarihi açısından belki de çağın en önemli buluşuydu. Yıllardır resmin üstlendiği gerçeğin görüntüsünü belgeleme işini fotoğraf makinesi çok kısa sürede ve kusursuz bir şekilde gerçekleştirebiliyordu. Bu durum sanatçıları, resmi yapanı yücelten, eseri biricik yapan geleneksel resim anlayışına dair sorgulamalara götürerek, yeni üslup arayışlarına yönlendirmiştir. Fotoğraf makinesinin teknik üstünlüğü karşısında, işlevlerini tekrar gözden geçiren sanatçılar tekniğin ötesine geçebilme adına doğayı yeniden keşfe çıkmıştır. Akademik öğretilerden, dini, mitolojik ve tarihi konulardan uzaklaşarak doğaya ve gündelik yaşama dair konuları, gün ışığı altında ele alan sanatçılar, zaman zaman geçmişte usta ressamların işlediği konuları yeniden resimlemişler. Eduard Manet, Kırdan Öğle Yemeği adlı resminde, kompozisyonunu Raffaello Santi’nin tasarladığı, Marcantonio Raimondi’nin oyduğu 16. yüzyılda yapılmış, Paris’in Yargısı adlı ilk güzellik yarışmasını konu edinmiş gravür ile Giorgio da Castelfranco’nun Pastoral Dinleti resimlerinden esinlenerek yapmıştır. Böylelikle adını Claude Monet’nin, İzlenim (Gündoğumu) resminden alan, sanatçıların kendi üsluplarıyla doğadan izlenimlerini aktardıkları yeni bir sanat akımı ortaya çıkmıştır. Çağın teknolojik bir buluşunun, yeni bir sanat akımının çıkışına zemin hazırlayan koşulları bu çerçevede oluşturmuştur.



**Resim 10:** "Kırda Öğle Yemeği", Claude Monet, 1863



**Resim 11:** "Paris'in Yargısı", Marcantonio Raimondi, 1515, Gravür



**Resim 12:** “İzlenim: Gün Doğumu”, Claude Monet, 1872

“Fotoğrafçılık ayrıca görme biçimimizi, gözün ağ tabakasından beyne giden uyarıları değerlendirmemizi de değiştirmiştir. Çevremizde gördüğümüz yığınlarla fotoğraf, görüntünün büyük olasılıkla doğaüstü bir gücü barındıran değerli bir nesne olduğuna dair antik inancı da bizim için büyük ölçüde ortadan kaldırmıştır”. (Lynton, 2004: 56)

Nesneyi anlamlı kılan öznenin nesneye yüklediği anlamdır. Nesnenin hem yaratıcısı, hem de alımlayıcısı pozisyonunda ki özne, nesneye farklı dönemlerde farklı anlamlar yüklemiştir. Bu kimi zaman doğaüstü bir güç simgesi olarak mağaralarda, kimi zaman dinsel bir öğreti olarak kiliselerde karşımıza çıkar. Fotoğrafla beraber bu algılama biçimi de değişmiştir. Var olan her şeyin görüntüsü elde edilebilmekteydi. Böylelikle, kurgulanmış öğretileri belgeleme misyonu üstlenmiş olan resim, tüm kutsiyetini kaybetmişti. Küçük teknik bir araç, yıllardır süre gelen yerleşik bir tabuyu alaşağı etmişti.

“Benjamin’e göre, resmin büyüünün bozulmasının bir diğer nedeni de bağlam değişikliğidir. Bilindiği gibi, bir dinsel yapının iç mekanı için yapılan resim, müze fikri oluşmadan önce ( bu günkü anlamda ) henüz sanat yapıtı değildi. İnsanlar kiliseye girdiklerinde, orada bir Rafaello’dan ziyade bir İsa/Meryem ( imgesi ) görüyordu. Bu resmin bir sanat yapıtı haline gelmesi müzeye girmesiyle gerçekleşmiştir. İşte bağlam değişikliği budur. Tıpkı bir hayvanın doğal ortamından alınıp, hayvanat bahçesine kapatılması gibi, o nesne ( resim ) asıl mekanından koparılarak, kendine yabancı yeni bir mekana taşınmıştır. Bu yeni mekan bir tapınç merkezi değil, artık seyirlik bir yerdir. İnsanlar burayı İsa/Meryem’i değil, bir Rafaello görmek için ziyaret ederler. Rafaello, İsa/Meryem’in yerine geçmiştir artık. Benjamin’in deyimiyle, geleneksel kült değeri yok edilmiş, onun yerine bir sergileme değeri yaratılmıştır”. (Yılmaz, 2006:31)

Sanat nesnesine dair sorgulamalar başlamıştı bile. Sorgulamalar yalnız sanat ve sanat nesnesine yönelik değildi. İnsanoğlunun, yaşama ve kendi gerçekliğine dair sorgulamaları da başlamıştı. Teknik buluşlar sayesinde hayata ve kendisine dair gerçekleri daha net kavrayabilen insanın, kendi dışındaki varlıklar dünyasına dair artan bilgisi, onu ilerde kendi gerçekliğiyle yüzleşmek durumunda bırakacaktı. X ışınını bulan insanoğlu, bunu hem insanları yaşatmak için, hem de Çernobil faciasında olduğu gibi onları yok etmek için kullanmak isteyebilecek kadar kendisiyle çelişecekti.

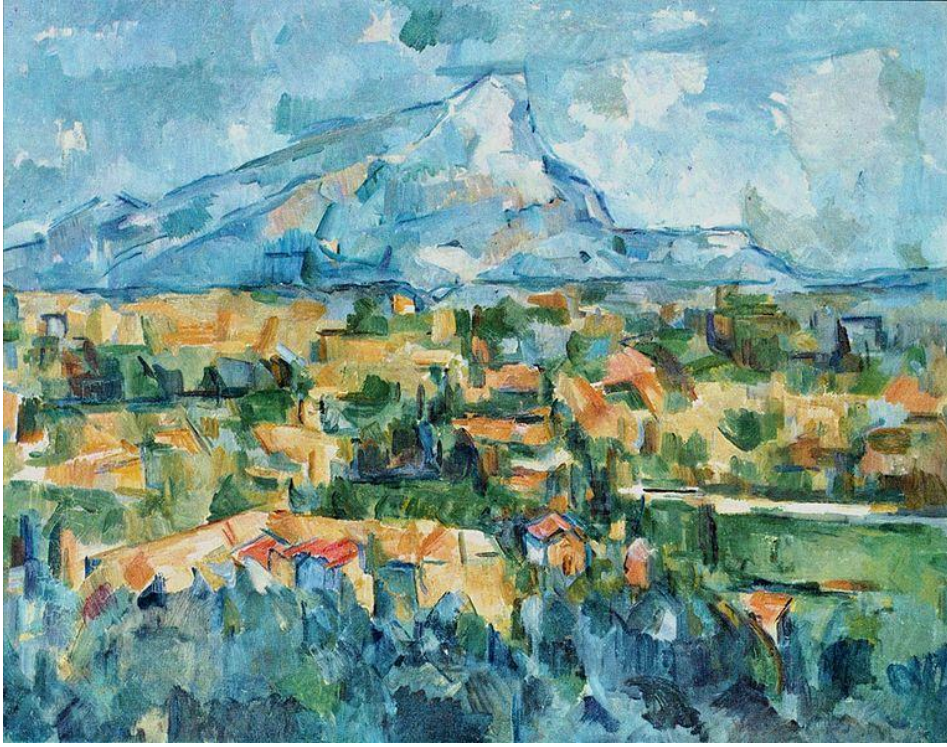
“1900’lerde ilerlemeye inanan insanları anlamak, bu gün bile güç değildir. Bu insanların yararlanabilecekleri gelişmeleri bir düşünün: evlerde musluk, elektrik, kalorifer, asansör, telefon; sokaklarda atların çekmediği tramvay, otobüs, elektrikle aydınlatma, yer altı trenleri, gramafon, radyo, telgraf, ucuz gazete ve fotoğraflardan yararlanarak elde edilmiş yarım tonlu resimlerle süslü dergiler; 1903’ten sonra hızla gelişen uçak sanayii, Bleriot’nun 1909’da Manş’ı uçakla geçmesinin Avrupa’da yarattığı heyecan; 1895’te röntgen ışınlarının bulunması örneğinde olduğu gibi tıptaki çarpıcı gelişmeler; sanayideki hızlı ilerlemeler...Bütün bunlar, Batı dünyasındaki insanların çoğunluğunun maddi hayatında kuşkusuz rahatlama sağlayan

etkenlerdi. Parıldayan ve düzenli bir şekilde hareket eden geometrik parçalarıyla makineler de çok geçmeden bu başarıların bir simgesi olmakta gecikmeyecekti. Ancak yarattığı etkiyle görsellik kazanan bir başka simge de elektrik gücüydü. İnsanoğlu –artık aşmak istediği geleneklerin zincirlerinden bir kurtulabilse- donanmış olduğu bütün bu yeni güçlerle herkes için daha iyi bir dünya yaratmaktan geri durmayacaktı”. ( Lynton, 2004: 86)

20.yüzyılın ilk çeyreğinde Modern Sanat’ın avangart (öncü) üç akımı dikkat çeker. Kübizm, Fütürizm ve Dada dönemin koşulları içinde yeni biçim anlayışlarıyla, birbirlerinden farklı manifestolarıyla, teknolojiyi algılayış ve kullanım biçimleriyle, geleceğin sanatına yön verecek olan öncü sanat akımları olarak karşımıza çıkar.

“Kübizm, resmin bir betimleme sanatı olmasına son veren, çağdaş teknolojik gelişmeler (örneğin,1840 yılında fotoğrafın bulunması) dolayısıyla ortaya çıkan geleneksel işlevin yitirilmesine karşı yeni bir kimlik arayışından kaynaklanmış yeni bir görsel anlatı (ifade) tarzıdır”. (Şenyapılı, 2004: 23)

Kübizmle resim, geleneksel perspektif anlayışından sıyrılarak, gerçeğe uygun bir tasvir olmaktan çıkar. Nesnelere kübik parçalara ayırıp, eşzamanlı olarak farklı açılardan yansıtan Kübistler dördüncü boyutu, zaman boyutunu resme sokmaya çalışmışlar. Picasso, Kübizmin resim dışında bir ilgi alanı olmadığını vurgulasa da Kübizm, Einstein’ın Görecelik Kuramı ve atomun parçalanmasıyla ilişkilendirilmiştir. Kübizm’in çıkış noktasını belki de Cezanne’da aramak daha doğru olur. Cezanne dış dünyanın nasıl algılanması gerektiğini öğrencisi Emile Bernard’da yazdığı şu sözlerle anlatır: “Emile Bernard’a, Aixen Provence, 15 Nisan 1904. Doğayı silindir, koni ve küre gibi ele al ve bütünü öyle doğru bir perspektif içine koy ki, bir obje’nin, bir düzlemin her yanı bir merkez noktasına götürsün”. (Tunalı, 2003: 123)



**Resim 13:** “Sainte-Victorie Dağı”, Paul Cezanne, 1904

Paul Cezanne'nın, Sainte-Victorie Dağı adlı çalışması Kübizmin ayak seslerini hissettirir. Bu manzara resminde biçimler kübik parçalara ayrılmış, hacim ise ışık gölge tekniğiyle değil, renk ilişkileriyle yaratılmaya çalışılmıştır.

Picasso'nun ilk adı Filozofik Genelev olan tablosu Avignonlu Kızlar, Cezanne'nin büyük boyutlu insan figürlerinin yer aldığı Yıkanan Kadınlar tablosunun izlerini taşır.



**Resim 14:** "Yıkandan Kadınlar", Paule Cezanne, 1906



**Resim 15:** "Avignonlu Kızlar", Pablo Picasso, 1907

Biçime ulaşmak için, nesnelere parçalayıp, sağlam bir yapıya oturtan Kübistlerin temel ilkeleri nesnelere biçimsel analizidir. 1907 ile 1911 yılları arasında çözümsel (analitik) kübizm örnekleri veren sanatçılar, 1911-1914 yılları arasında sentetik kübizm örnekleri veren çalışmalar yapmışlar. Sentetik kübizmle sanatçı artık sadece boya ve fırçayla sınırlı kalmayıp, resim yüzeyine gazete, muşamba, talaş, kum, kumaş, duvar kağıdı gibi günlük hayattan herhangi bir kullanım nesnesini alıp, kullanım amacından farklı olarak, estetik bir unsur haline dönüştürmüştür. Resimde geleneksel biçim anlayışıyla beraber, kullanılan teknik malzemede değişmiştir. Geçmişte teknolojik gelişmelerin toplumsal yapı üzerindeki etkilerini irdeleyen sanatçı, sentetik kübizmle teknolojinin malzeme olanaklarını sınırsız bir şekilde kullanmaktaydı. Daha sonra bu öncü tavır, Çağdaş Sanat çalışmaları için feyz kaynağı olacaktır. Sanatçılar endüstriyel ürünleri, atık nesnelere, günlük kullanım eşyalarını çalışmalarında kullanacaktır.



**Resim 16:** "Gazete", Georges Braque, 1911

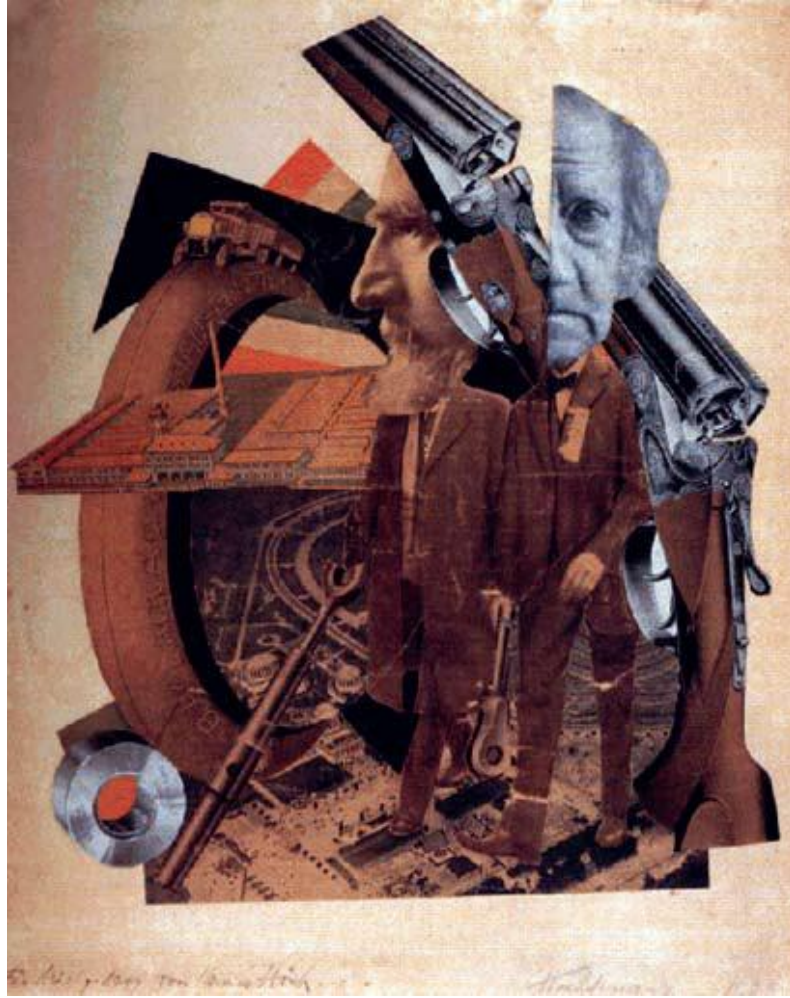
Kübist ressam Georges Braque'ın "Gazete" adlı bu çalışması sentetik kübizmin tipik bir örneği olup, sanatçının gazete, kumaş gibi gündelik eşyaları tuvale yapıştırmaya başladığı 1911 yılına aittir. Eser bu gün, Paris'te Çağdaş Sanatlar Müzesinde sergilenmektedir. Sanatçı bu çalışmalara "yapıştırılmış kağıtlar" adını vermiştir.

"Kübist kolaj, ayrıca, sanat nesnesinin statüsüne ilişkin çeşitli soruları gündeme getirmiştir. İlk kez geleneksel malzemenin ötesinde, kitle kültürüne özgü gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının ögesi haline gelmesi büyük bir adım olarak nitelendirilmiş; kolaj, sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırların bir ölçüde erimesinde etkili olmuştur. Neyin sanat olup olamayacağıyla ilgili kalıplaşmış yargıların hüküm sürdüğü bir dönemde bu kadarı bile büyük bir adım olarak tarihe yazılmıştır. Sanat nesnesinin malzemesi ve mecrasına ilişkin bir sorgulamayı gündeme getiren bu yaklaşım, 20.yüzyılın sonraki adımlarına ilişkin ipuçları taşımakta; Dada kolajlarına ve fotomontajlara, Pop kolajlarına ve hatta günümüze kadar uzanan dijital kolajlara temel oluşturmaktadır". ( Antmen, 2008: 48-49)

Berlin Dada grubunun öncü kadın sanatçılarından Hannah Höch, kolaj ve fotomontaj tekniğini kullanarak birçok eleştirel eser üretmiştir.



**Resim 17:** Kolaj, Hannah Höch



**Resim 18:** Kolaj, Hannah Höch

Kübitler teknolojik malzemeleri resme bu şekilde uygularken, aslında ilerde bir nesneyi, sanat nesnesi yapan unsurun ne olduğuna dair yapılacak sorgulamalara da zemin hazırlamışlardır. Biricikliğini çoktan yitirmiş olan sanat yapıtı ilerde karşımıza fabrika çıkışlı hazır bir nesne olarak dikilecektir. Duchamp'ın Pisuar'ı gibi.

Teknolojinin gelişimi savaşları da beraberinde getirmiştir. Kim teknolojinin olanaklarına sahipse o daha güçlüydü ve yeni teknolojik silahlarıyla acımasızca katliamlar yapabilme hakkına sahipti. Daha önce de belirttiğimiz gibi sanatçıyı yaşadığı koşullardan bağımsız olarak düşünemeyiz. Picasso en önemli yapıtlarından biri olan Guernica'da

ülkesinin içinde bulunduğu savaş ortamını tüm duyarlılığıyla resmetmiştir. 1937 yılında İspanya'nın Guernica kasabası, Almanya'nın da desteğiyle Franco rejimi tarafından bombalanmış ve sadece kırkbeş dakika içinde yok edilmiştir. Picasso Guernica'da bu insanlık dışı katliamın kendisinde yarattığı acı ve öfkeyi betimler.



**Resim 19:** “Guernica”, Pablo Picasso,1937

“Picasso bir ressam olarak siyasi tavır almayı son derece normal buluyordu. “Siz sanatçının ne olduğunu zannediyorsunuz ki? Gözlerinden başka bir şeyi olmayan bir geri zekalı mı? Hayır, resim sanatı evlerin duvarları süslensin diye icat edilmedi. O, düşmana karşı bir silah ve savunma aracıdır.” Picasso 1944 yılında Fransız Komünist Parti'sine üye oldu”. (Krausse, 2005: 93) Savaşı yaşayan herhangi bir bireyin doğal ve haklı tepkisidir Picasso'nun tepkisi. Onun Picasso olması yaşanan savaş gerçeğini değiştirmese de, teknolojiye hakimiyetin güç göstergesine dönüştüğü bir süreçte, bir sanat yapıtının sanatçının elinde teknolojiden daha güçlü bir silaha dönüşümüne şahitlik etmekteyiz.

Picasso Guernica'da, teknolojik ilerlemelerin gölgesinde gelişen savaşın insan yaşamını sürüklediği acıları resmederken, Fütüristler

teknolojinin körüklediği her şeyi kutsayarak, teknolojiyle yaşamın yenileneceğine inanmışlardır.

Fransa'da Kübizm'in ortaya çıktığı dönemde İtalya'da manifestosu İtalyan şair ve oyun yazarı Filippo Tomasso Marinetti tarafından kaleme alınan yeni bir akım ortaya çıkmıştır. Öncelikli estetik kaygısı devinim olan, gelenekten pek hoşlanmayan, bilim, teknoloji ve geleceğe inanan, aynı zamanda savaşı önemseyen bu akım Fütürizmdir. Teknolojik gelişmeleri büyük bir hayranlıkla takip eden Fütüristler, geleneksel resmin durağanlığından sıyrılmak adına, yapıtlarında, zamanın akışındaki hızı ve yaşamın içindeki devinimi görünür kılmak istemişlerdir. Onlar, sahip oldukları teknolojik imkanlar sayesinde geleceği istedikleri gibi şekillendirebileceklerine inanıyorlardı. Savaşı insan yaşamını tüm kötülüklerden arındıracak bir olgu olarak değerlendiren Fütüristler için çağın yeni güzellik anlayışı hız ve hareketti.



**Resim 20:** “Anarşist Galli'nin Cenaze Töreni”, Carlo Carrà,

Carlo Carra, gömülmesi sırasında birçok olay yaşanan bir anarşistin cenaze törenini resimlediği, Anarşist Galli'nin Cenaze Töreni adlı çalışmasında kullandığı ışık, renk ve hareket öğeleriyle fütürist tavrın dinamizmini sergiler.

“Fütürizmin sanat manifestolarında, yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesi yer alır. Ancak bu ‘yeni sanat’ hiçbir zaman tam anlamıyla tarif edilmemiştir. Geçmişin sanatıyla tüm bağları koparmak önerilir, ama yerine ne konacaktır, bu o kadar açık değildir...Fütürizmin teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgisini biçimsel düzeyde yepyeni bir görsel anlayışa değil, ancak kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli konulara aktardıkları görülür. Hareketin an an görüntülediği devinim fotoğraflarını betimleyici bir yaklaşım içinde olmaları ise, mimetik görsel temsilden tam anlamıyla kopamadıklarının bir göstergesidir”. (Antmen, 2008: 66-67)



**Resim 21:** “Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde”, Umberto Boccioni

Umberto Boccioni'nin, Sokağın Bütün Gürültüsü Evin İçinde resminde hız, devinim ve dinamizm dışında ses de resme dahildir. Sokağın tüm gürültüsü resimden olanca şiddetiyle yankılanmaktadır, işçilerin çalışırken çıkardıkları gürültü, balkonlardaki kadınların sohbetleri sanatçının kurmuş olduğu kompozisyon ve kullandığı renklerle bütünleşince, Munch'un Çılgılık resmi kadar olmasa da sokağın sesini bize ulaştırabilmekte.

Fütüristler sadece resim ve heykelle kalmayıp Marinetti'nin yazdığı oyunlardan hareketle, izleyiciyi de oyuna dahil eden performans niteliğinde "Fütürist Akşamları" düzenliyorlardı.

"Fütürist Akşamlar", sanatçıları halkla bütünleştirebilecek yeni bir ifade türü arayışına yol açmış, performans benzeri etkinlikler de bu arayışların sonucunda gelişmiştir. Sanatçının sokağa çıkması, halka karışması, Fütürist dünya görüşünü kitlelere yayması çağrısı yapan manifestoların yazıldığı bu dönemde, Fütürist sanatçıların halkla doğrudan karşılaşmasının en kestirme yolu olarak görülen tiyatro sahnesinde birbirinden ilginç delilliklere kalkışan, savaş çığırkanlığı yapan, izleyicilere hakaret eden ve hatta halkı galeyana getirmek için aynı koltuğu birden çok kişiye satmak gibi hinlikler yapan Marinetti'nin öncülüğünde düzenlenen bu performanslar, genellikle yuhalanmayla ya da polis baskınıyla sonlanmıştı... "Gürültü Müziği"yle ilgili Russolo, yeni çağın 'gürültü' çağı olduğunu, trenlerin, arabaların, birbirinden ilginç aletlerin, kitlelerin bağırış çağırışının ve daha nice sesin çağımızın sesleri olarak kayıt altına alınmasını ve yeni çağın yeni müziğinin bu seslerle, gürültülerle yazılması gerektiğini öne sürmüştür. Fütürist Akşamları'nın yanı sıra Fütürist baleler sahnelenmiş, ayrıca 1915'ten itibaren "Sentetik Tiyatro" başlığı altında çok kısa süren, birtakım fikirleri, duyguları bir 'durum' halinde birkaç sözcük ya da harekete sığdıran Fütürist performanslar yaygınlık kazanmıştır. Bu tür performanslar, 1950'lerden sonra görülen 'happening'lerle büyük bir benzerlik taşır. Resim, heykel, bale, performans, şiir gibi alanların dışında ressamların resim yüzeyinde yakalamaya çalıştığı hareket duygusunu fotoğrafa taşıyan ve 1910 yılında "Fotodinamizm Manifestosu"nu yayımlayan Anton Giulio Bragaglia'nın (1890-1960) uzun

pozlama sonucu, veyahut birkaç negatifin üst üste bindirilmesiyle oluşan 'dinamik' fotoğraflarından; ayrıca Antonio Sant'Elia (1888-1916) ve Virgilio Marchi (1895-1960) gibi mimarların yeni çağ için geliştirilen, ama kağıt üstünde kalan fütüristik "Yeni Kent" projelerinden söz edilebilir". (Antmen, 2008: 68-69)



**Resim 22:** "Typist", Anton Giulio, 1913

Fütürizmin günümüz sanatının şekillenmesinde ki öncü rolü yadsınamaz. Görünen o ki, bu gün yapılan performanslar, happeningler temellerini 1910'lu yılların İtalya'sında ki, Fütürist etkinliklerinden alıyor. Düşledikleri gelecek, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından onları büyük bir hayal kırıklığına uğratsa da, avangardın, yaşamı sanatın oyun alanına dönüştürme hayali tam da Fütürist tavrıyla örtüşmektedir. Savaş sırasında Fütürizmin önemli isimlerinden Umberto Boccioni'nin, Sant'Elia'nın yaşamlarını yitirmeleri ve pek çok sanatçının yaralanması, sanatçılara kutsadıkları savaşın gerçek yüzünü göstermiştir ve İtalya'da savaşla birlikte Fütürizmde son bulmuştur. Bir tek Marinetti ideallerinden vazgeçmek yerine Fütürist Politika Partisi'ni kurarak yoluna devam etmiştir.

Savaşı yere göğe sığdıramayan sanatçılar, savaşın ne denli korkunç sonuçlar doğurduğuna şahitlik etmiş, teknolojinin, savaşın ve saldırganlığın insanlığı hiçbir yere götüremeyeceğini anlamışlardı. O çok inandıkları gelecekte de bir beklentileri kalmamıştı, çünkü hayal ettikleri gelecekte onları yanıltmıştı. Sanat iyi ve güzel bir şeyse neden bütün bunlar yaşanmıştı? Sanatçılar, önemli bir dönüm noktasındaydı ve artık sorguladıkları şey sanatın ta kendisiydi.

1914 yılında Birinci Dünya Savaşı çıkmıştı, savaştan kaçan sanatçılar, toplumun değer yargıları, teknolojik ilerlemeler ve kültürel değişimler olmak başta olmak üzere, yaşama dair her şeyi sorgulamaktaydı. Sanatta bu sorgulamalar arasında yer almaktaydı. Savaşlar, buluşlardan teknolojik gelişmelere kadar insanın o güne değin inandığı, doğru bildiği pek çok şeyi ters yüz etmiş ve onu hayal kırıklığına uğratmıştı. Öncelikli derdi estetik olan sanat ise, yaşanan bunca felakete karşın yaşamı güzelleştirme mevzusunda aciz kalmıştı. Sanatçı estetik kaygıların ötesinde, yaşama dair kalıplaşmış yargıları ortadan kaldırarak, insanları varlıklar dünyasına dair sorgulamalara yönlendirmeyi üstlenmişti. Hem biçim hem de anlayış olarak yepyeni bir tavır söz konusuydu. Sanatı yaşamdan ayrı, kutsanan bir olgu olmaktan kurtararak sanata, sanatın değerlerine ve kurumlarına dair sorgulamalar yapan bu anlayış bir grup sanatçıyı bir araya getirir. Kendilerine Dada diyen bu sanatçılar, devrimci proletaryanın yanında saf tutarak, burjuva entelektüelliğini yadsımıştır.

Dada Manifestosu'nu yazan Tristan Tzara'ya göre Dada, "Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir..."

Dada hareketinin öncü isimlerinden Marcel Duchamp, 1. Dünya Savaşı öncesinde sanatın göze hitap ettiğini, sanatın artık zihne hitap etmesi gerektiğini öne sürerek, bu anlayışta eserler ortaya koymuştur. Geleneksel

sanat üretim yöntemlerini eleştiren Duchamp, klasik anlayışta resimler yapmak yerine, sanat nesnesinin kavramsal yönünü ön plana çıkaran çalışmalar yapmıştır. Baş aşağı duran R.Mutt imzalı bir pisuarı kullandığı “Çeşme” adlı çalışması sanat tarihinin en önemli yapıtlarından biridir. Bunun gibi bisiklet tekerleği, şişe rafı, kar küreği gibi seri üretim nesnelerini çalışmalarında kullanmıştır. Yine bir Mona Lisa reproduksiyonu üzerine sakal, bıyık çizerek izleyiciyi “yüksek sanat” a dair sorgulamalara yönlendirmiştir.



**Resim 23:** “Çeşme”, Marcel Duchamp, 1917

Marcel Duchamp'ın “ Çeşme” adlı bu çalışması sanat tarihi için belki de önemli bir dönüm noktası idi. O güne kadar kanıksanmış tüm doğrular yerle bir olurken, belki de ilk kez, sanatın ne olduğu, sanat yapıtının ne olduğu ya da bir nesneyi sanat yapıtı yapan koşulların neler olduğuna dair sorulara cevap aranmaktaydı. Duchamp sanatçının imzasını atıp, galeride sergilediği şey sanat yapıtı ise, tüm bu koşulları yerine getirdiğimde, bu pisuar da galeriye girdiği andan itibaren sanat yapıtıdır demek istemiştir. Kanımca burada asıl önemli nokta, malzemenin ne olduğu ya da ne şekilde sunulduğundan ziyade sanata dair bakış açısında gerçekleşen kırılmadır.

Teknoloji ürünü bir nesne, kullanım amacından tamamen farklı bir amaçla bir sanat nesnesine dönüşmüştür.



**Resim 24:** "L.H.O.O.Q.", Marcel Duchamp, 1917

Uzun yıllar vazgeçilemeyen alışkanlıklar, anlayışlar terk edilmişti artık. Ve yıllar içerisinde sanat anlayışı çok farklı boyutlara ulaşacaktı. Kavramsal Sanat, Eylemler, Vücut Sanatı, Yoksul Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus gibi birçok alternatif sanat akımı ortaya çıkacaktı. Dada hareketi bu anlamda belki de önemli bir dönüm noktasıydı.

"Prof. Quentin Bell, 1964'te J.H.Plump'ın editörlüğünü yaptığı The Crisis in the Humanities kitabının The Fine Arts bölümünde şöyle yazıyordu:

1914'te, hiç ayırım yapılmaksızın “Kübit”, “Fütürist” ya da “Modernist” olarak tanımlanan Post-Empresyonist sanatçı, bir dolandırıcı ya da bir şarlatan olarak görülüyordu. Seyirci kitlesinin tanıyıp hayran olduğu ressam ve heykeltçiler köklü yeniliklere şiddetle karşı çıkıyorlardı. Para, etkileme gücü ve müşteriler, hep onların yanındaydı. Bugün durumun tersyüz olduğunu söyleyebiliriz. Sanat Konseyi İngiliz Kültür Konseyi gibi kamu kuruluşları, büyük iş çevreleri, basın, kiliseler, sinema ve reklam sektörü, pek de doğru olmayan şekilde “uyumsuz sanat” (non conformist art) diye adlandırılan şeyin tarafını tutuyorlar... Seyirci kitlesi ne verisen kabul ediyor veya en azından geniş ve etkili bir bölümü bunu böyle yapıyor...Artık hiçbir gariplik, eleştirmenleri kızdırmaya ve hatta şaşırtmaya bile yetmiyor...” (Gombrich, 2002: 611)

Değişen sanat ve sanatçı profili, beraberinde izleyici kitlesinin algısında da değişimler gerçekleştirmiştir. Artık izleyicide gerek düşünsel anlamda gerekse de eylemsel olarak bir şekilde üretilen işe dahil olmaktaydı.

“Aksiyon Resmi” adını ilk kez bulan ve çağdaş Amerikan resim sanatının önde temsilcisi olan Harold Rosenberg, New Yorker dergisinin 6 Nisan 1963 tarihli sayısında yayımladığı bir makalesinde, 1913'te New York'ta açılan ilk öncü (avan-garde) sergisinin (The Armory Show) seyircileriyle, “Öncü” diye tanımladığı yeni bir seyirci türü arasındaki ayrımı ortaya koyuyor:

Öncü seyirci kitlesi her şeye açıktır. Onun işgüzar temsilcileri-müze müdürleri ve yöneticileri, sanat eğitimcileri, galeri sahipleri- boya daha tuvalde kurumadan sergiler düzenlemek ve açıklayıcı etiketler bulmak için ortalığa atılıyorlar. Eleştirmenler ise, geleceğin sanatını yakalamak ve birçok yeni sanatçıya ün kazandırmak için, atölyeleri şöhret avcıları gibi tarıyorlar...Sanat tarihçileri ise, alışılmamış hiçbir ayrıntıyı gözden kaçırmadıklarına emin olmak için, ellerinde fotoğraf makineleri ve not defterleriyle hazır bekliyorlar. Yeni'nin geleneği, diğer tüm gelenekleri sıradanlığa indirgedi...” (Gombrich, 2002: 611)

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Batı sanatında, Dada'ya temellendirilen pek çok akım ortaya çıkmıştır. Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm gibi. Dada'yı bu akımlardan ayıran en önemli unsur ise, Dada'nın hazır nesneyi estetik olgusundan arındırması olmasındır. Hayatla sanat arasındaki sınırları tamamen ortadan kaldırmayı hedefleyen bu akımlar ise, yeni çağda, yeni bir estetik anlayışla ortaya çıktıklarını ifade etmektedirler. Tüketim toplumu, bu dönem sanatçıları için inanılmaz bir esin kaynağı olmuştur. Kentle beraber, kent yaşamına dair tüm imgeler sanatın içine dahil olmuştur. Coca Cola şişelerinden tutunda Heinz ketçaplarına, Campbell's çorbalarına, arabalardan tutunda sinema yıldızlarına popüler dünyaya ait hemen her unsur sanatta malzemeye dönüşmüştür. Marilyn Monreo, Brigitte Bardot, Elvis Presley, Elizabeth Taylor gibi dönemin sansasyonel ünlüleri Pop Art'ın esin kaynağıydı.

“Richard Hamilton'ın 1956 yılında Londra'daki Whitechapel Galerisi'nde açılan “İşte Yarın” sergisi için gerçekleştirdiği kolaj, Pop akımının başlıca yapıtı olarak nitelendirilmesine karşın gerçekte serginin kataloğunda yer alacak bir illüstrasyon olarak tasarlanmıştır. 1950'li yılların popüler kültür öğelerine göndermeler içeren kolaj, sonraki yıllarda Pop sanatçılarının ilgileneceği hemen tüm konuları içerir: Sinema, televizyon ve genel olarak gösteri dünyası, afişler, çizgi filmler, reklamlar ve kitle kültürüne ilişkin hemen her şey...”(Antmen, 2008: 158)



**Resim 25:**“Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” Richard Hamilton, 1956

“Genellikle tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle çalışmalarına karşın bir çok pop sanatçının yapıtı, popüler kültür öğelerinden bire bir yararlanıldığı için fotografik bir görüntü sunar. Ayrıca tekniğin yapıtın içeriğine yönelik mesajlar vermekte kullanılması söz konusudur. Pop Sanat’ın başlıca sanatçılarından Andy Warhol’un fotografik imgeyi olduğu gibi tuvale aktardıktan sonra müdahalelerde bulunması ve serigrafi tekniğine başvurması ve mekanik çoğaltım yöntemlerine duyduğu ilgi sanatının içeriğini ve felsefesini belirleyen bir anlama sahiptir. Warhol’un kişisel ifade ve özgün ‘yetenek’le üretilmiş resimlere yönelik kökten bir tepkiyi ifade eden resimlerinde el becerisini, yeteneği ve ifadeyi bir ölçüde dışlayan baskı tekniklerine başvurmasınının, gündelik yaşamın ikonografisini kullanması kadar

önem taşıdığını, bazı sözlerinden de anlamak mümkündür: “Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, aslında bir makine gibiyim. Herkes aynı olsaydı, ne güzel olurdu!” (Antmen, 2008: 162)

Teknolojinin tüm olanaklarını sınırsız bir özgürlükle kullanan Pop Art sanatçılarının çalışmalarında, dönemin kitle kültürüne ait yansımaları çok net bir şekilde görmek mümkün. Bu dönemde yapılan çalışmalarda gündelik yaşamın sıradan nesnelere, sanatçı tarafından farklı bir bağlamda yeniden anlamlandırıldığını gözlemlemekteyiz. Warhol’un bir makine olmak istediğini ifade eden sözlerinden ise, aslında sanatçının dönemin tüketim kültürünü ne denli içselleştirdiğini anlamak mümkün.

Yeni Gerçekçilik akımı ise, sanatçıları gerçeği yeniden sorgulanmaya götürmüştür. Malzeme olarak atık ve buluntu nesnelere kullanmayı tercih eden sanatçılardan Arman, Paris’te Iris Clert Galerisinde “Dolu” başlıklı bir sergi düzenlemiştir. Sanatçı galeriyi pek çok gündelik kullanım eşyasıyla tıka basa doldurmuştur, öyle ki galeriye giremeyen izleyici sadece vitrin camından sergiyi görebilmektedir. Aynı galeri Arman’ın sergisinden iki yıl evvel, Yves Klein’in galeriyi boş olarak sergilediği “Boşluk” sergisine ev sahipliği yapmıştır.



**Resim 26 :** “Dolu”Arman, 1960

“Yeni Gerçekçilerin, dünyanın kendisini bir tür resim gibi gördüklerini, “evrensel anlamda önem taşıyan kesitlerini” kendilerine mal ettiklerini belirten Pierre Restany, 1961 yılında Paris’te açılan “Dadadan 40 Derece Yüksekte” başlıklı serginin broşüründe yer alan düşüncelerinde, Yeni Gerçekçilik için Marcel Duchamp’ın hazır-nesne kavramını şu şekilde anlatmıştır: “İçinde bulunduğumuz durumda Marcel Duchamp’ın hazır-nesnesi (ve aynı zamanda Camille Bryen’in fonksiyonel nesnelere) yeni bir anlam kazanmaktadır. Modern varoluşun organik tüm kesitlerini oluşturan kente, sokağa, fabrikaya, kitlesel üretime ait doğrudan ifadenin bir tercümesidir. Sıradan nesneye yönelik bu sanatsal vaftiz, tipik bir ‘dada eylemi’dir. Ret ve sıfır noktasının ardından, efsanenin üçüncü ayağı hayata geçmektedir: Marcel Duchamp’ın sanat karşıtı eylemi, olumlanmaktadır. Dada akli, modern dünyanın dışsal gerçekliğini kendine mal etmeyi kendine uygun bulmuştur. Hazır-nesne artık olumsuzluğun ya da polemiğin değil, yeni bir ifade repertuarının temel ögesidir.” (Antmen, 2008: 177)

Yeni Gerçekçi sanatçılardan, gerek Carl Andre’nin yerde sergilemeyi uygun bulduğu tuğlaları, gerek Cesar’ın atık malzemeler ve otomobil hurdalarıyla gerçekleştirdiği “Kompresyon” heykelleri dönemin ruhunu yansıtan önemli çalışmalardır. Sentetik kübizmle başlayan endüstriyel malzeme kullanımı, yeni bir anlayışla, farklı bağlamlarda kurgulanmaktadır.



**Resim 27:** “Eşdeğer VIII” Carl Andre, 1966

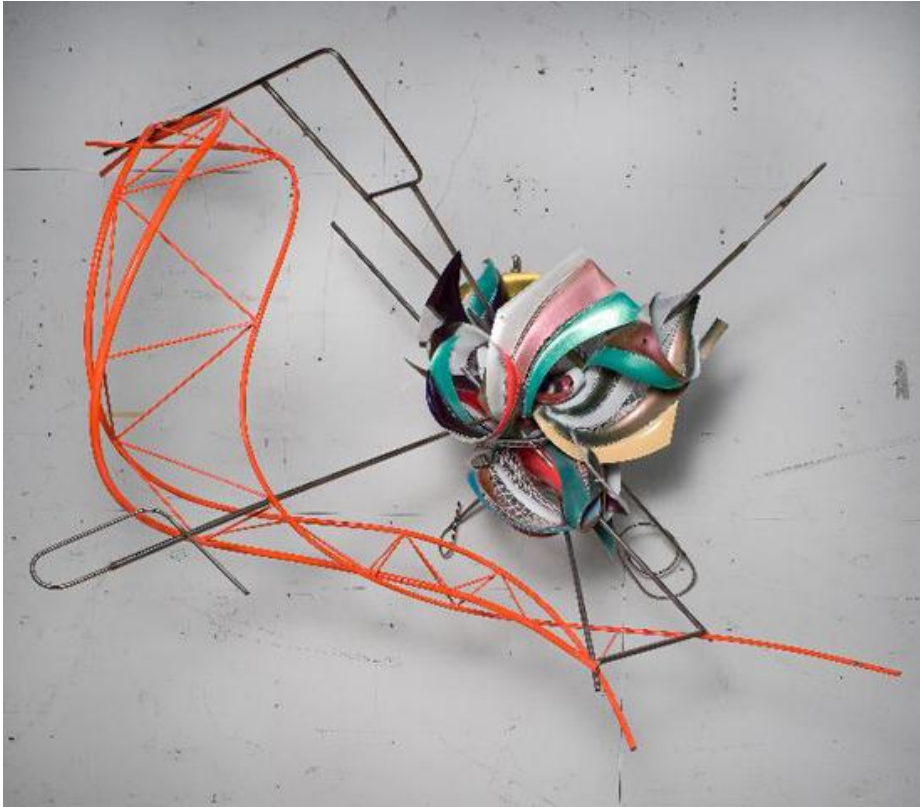


**Resim 28:** “Kompresyon” Cesar, 1960

1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve çalışmalarında gündelik endüstriyel malzemeleri kullanan bir diğer akım sanatçıları ise Minimalistlerdir. “Soğuk Sanat”, “ABC Sanatı”, “Dizisel Sanat”, “Temel Strüktürler” ya da “Retçi Sanat” olarak da adlandırılan bu akım sanatçıları, çalışmalarında malzeme olarak, tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik gibi endüstri ürünü malzemeleri tercih etmişler. Ve bu sanatçılar resim ya da heykelin klasik ifade biçiminden uzaklaşarak, üç boyutlu nesnelere tasarlayıp, mekanı da çalışmaya dahil etmişlerdir.

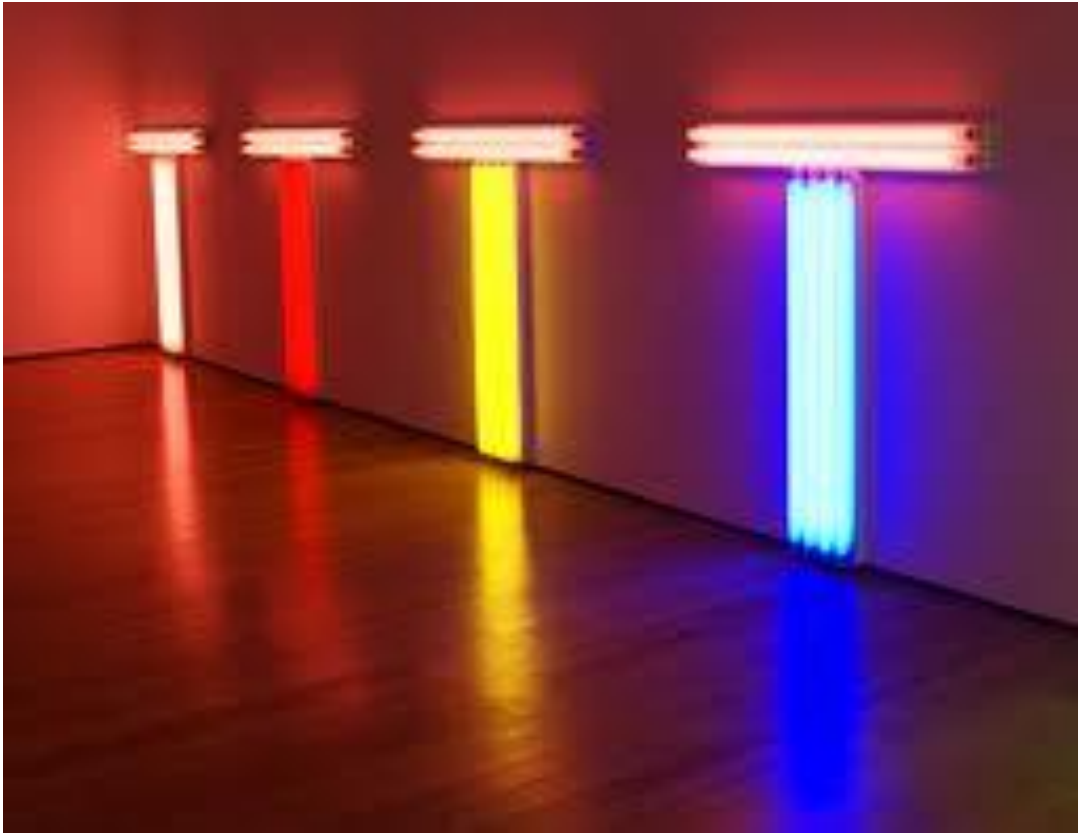
“...Minimalistler, seri-üretmiş nesnelere yer verirken kişisel dışavurumdan soyutlanmış bir biçimselliğe önem vermişler, mekansal

yanılsamalar yaratmaksızın gerçek mekanı görünür kılmışlar, üç-boyutluluk söz konusu olduğu için heykelle ilişkilendirilen her türlü geleneksel yöntemi (yontmak, modle etmek, yapıştırmak vb.) reddederek malzemeyi kullanmanın yeni yollarını aramışlardır. Malzemenin nasıl kullanılacağını tasarladıktan sonra yapıtı teknisyenlerin eline bırakmak, talimat vermekle yetinmek söz konusu olabilmekte; dolayısıyla yaratma süreci büyük ölçüde tasarım/kavramsallaştırma aşamasına indirgenmiş olmaktadır. Biçimsel benzerliklerine ve hazır malzeme kullanımına yönelik ilgilerine karşın sanatı, işlevsel tasarıma yönelik bir deney olarak görmemeleri Minimalistleri Konstrüktivistlerden ayıran başlıca özellik olarak görünürken, hazır-nesneyi sanat-karşıtı bir tavrın ifadesi olarak kullanmamaları Duchamp'la aralarına belirgin bir mesafe koyar.” (Antmen, 2008: 184)



**Resim 29:** “K 97” Frank Stella, 2008

Minimalist sanatçılar resimle heykel arasındaki geleneksel sınırları aşarken, mekanı da çalışmalarına dahil etmişlerdir. 1960 sonrasında ortaya çıkan sanat akımlarının en belirgin özelliği, resim ve heykelle alternatif malzeme ve teknik kullanmış olmalarıdır. Bunun yanı sıra, sanatçıya, sanat nesnesine, izleyiciye ve müze olgusuna dair sorgulamalar yaparak, sanatın tanımına ilişkin alışlagelmiş yargılardan uzaklaşmışlardır. 1980'lere gelindiğinde ise, artık sanatçının tasarlamış olduğu yapıt bir başkası tarafından yapılabildiği gibi fabrikada üretilen bir nesne de olabilmekteydi.



**Resim 30:** “İsimsiz” Donald Judd, 1987

Donald Judd, dizi mantığıyla duvara monte ettiği üç boyutlu endüstriyel malzemelerden oluşan bu tarz çalışmalarına “spesifik nesne” adını vermiştir. Her türlü plastik kuruluş biçimine aykırı bu düzenlemeler, tamamen nesneyi ön plana çıkartmaktadır. Çalışmanın, tasarım aşaması önem kazanmaktadır.

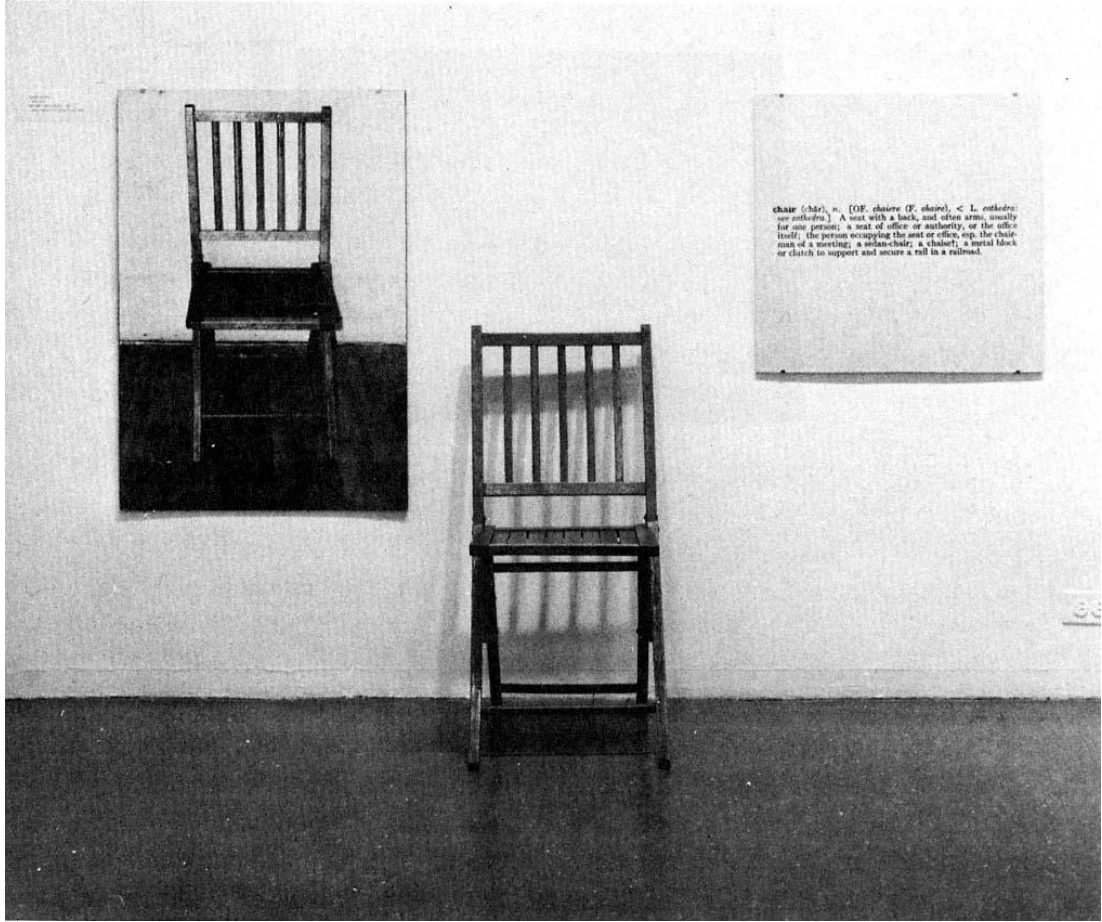
“1960’lı yıllar sonrasında sanat ortamında yaşanan belki de en büyük dönüşüm, sanatın, nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlanmasıdır. Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat patriğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. İlk başta “Düşünce Sanatı”, “Enformasyon Sanatı” gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler, Minimalist sanatçı Sol Lewitt’in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında Artforum dergisinde yayınladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısından sonra “Kavramsal Sanat” başlığı altında toplanmış, ayrıca “konseptüalizm” (kavramcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “happening” (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da “environment” (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, ‘kavramsalcılığın’ sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır. Tekil nesneyi dışlayarak yerine düşünceyi koyan kavramsal sanatçılar, belgeler, fotoğraflar, haritalar, taslaklar, videolar vb. ‘taşıyıcı araçlar’ kullanarak sanatın geleneksel tanımını ve biçimini sorgulayan bir devrim gerçekleştirmişlerdir.” (Antmen, 2008: 193)

Kavramsal Sanatta, temel mesele kavram olduğu için, sanatçı, o kavramı en doğru anlatabileceği her türlü tekniği ve malzemeyi kullanabilmekte, gerek yapıtı ortaya çıkarırken, gerekse de sergilerken istediği mekanı, istediği şekilde kurgulayabilmektedir. Kavramın aktarım biçimi o güne değin alışlagelmiş, resim, heykel, seramik gibi plastik sanatlara özgü temsil nesneleriyle sınırlandırılmadığı gibi sergilendiği mekan da galeri ya da müze gibi sanat mekanlarıyla sınırlandırılmamaktadır. Aslında bu tavır

bir ölçüde, sanat nesnesinin alınıp satılabilen bir metaya dönüşmesine duyulan tepkiyi de ifade etmektedir. Bununda ötesinde sanat, profesyonel sanatçının tekelinden çıkmış, yaşamı sorgulayabilen çağdaş bireyin kendini ifade yöntemlerinden biri haline dönüşmüştür.

Bağımsız Uluslar arası Üniversite'yi kuran Joseph Beuys, derslerde ve konferanslarda yaşanan eğitim öğretim sürecinin, kendisinin en önemli sanat çalışması olduğunu ifade eder.

“...Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-1986), bütün öğretilerinde, yazılarında ve konferanslarında, bir sanatçının bir sanat yapıtı yaratması gibi, herkesi, bir araya gelerek yeni bir toplumsal sistem kurmaya çağırmıştır. Beuys'a göre herkes bir yaratıcı gizilgüce sahip olduğundan, bir sanatçıdır ve sanatçı olarak herkesin işlevi, olagelen kültürün temel koşullarını sorgulamaktır. Beuys'un düşü, bir sanatçının bir heykeli biçimlendirmede ve tasarımılamada kullandığı yaratıcılığı gibi, herkesin yaratıcılığını ve kendi kültürünü bir arada tasarımılaması ve biçimlendirmesiydi. Bu duruma erişebilmek için insanların, düşünceleri biçimlendirmedeki önemli rollerini anlamaları gerekiyordu. İnsanlar arasındaki tek fark yetenekleriydi...”(Atakan, 2008: 33)



**Resim 31:** “Bir Ve Üç Sandalye” Joseph Kosuth, 1965

Bu çalışmada Kosuth, sandalyenin kendisini, fotoğrafını ve sözlük anlamını aynı düzlemde sergilemektedir. Sanatçı, maddenin nesnel, imgesel ve yazınsal ifadelerini bir arada sergilerken, izleyiciyi de düşünsel bir süreçte dahil etmektedir .

Aynı yıllarda İtalya’da da sanata dair yeni bir takım arayışlar yaşanmaktadır. Doğanın taklidini yapmak yerine, doğaya ait malzemeleri olduğu gibi sergileme yöntemini seçen sanatçılar, çalışmalarında, altın, bakır, toprak, taş, su, hava, ırmak, kar, ateş, at, ot gibi bizzat doğadan ve yaşamın içinden unsurları kullanmışlardır.



**Resim 32:** "12 At" Jannis Kounellis, 1969

Kounellis'in bu alışması, Arte Povera sanatçılarının sanatın metalaşmasına tepkisini en iyi ifade eden çalışmalardan biridir. Sanat nesnesinin alınıp satılabilen bir metaya dönüşmüş olması Arte Povera sanatçıları tarafından eleştirilmiştir.

Bu gün gelinen süreçte, her şey sanat yapıtı olabilmektedir. Canlı-cansız, fabrika çıkışlı ya da doğadan her türlü malzemeyi sanat nesnesine dönüştürmek mümkün olmakla beraber, kullanılan teknikte de herhangi bir sınırlama söz konusu değildir. Sanata, sanatçıya, sanat nesnesi ve izleyicisine dair tanımlamalar tamamen değişmiş durumdadır. Sanatta sınırlar ortadan kalkarken, yapıtın nesnel niteliğinden ziyade, kavramsal önemi artmıştır.

## II. BÖLÜM

### 2.1. BİLİM VE SANAT

#### 2.1.1. Bilim

Bilimin tanımı sanatın tanımı kadar zordur. İnsanoğlunun, kendi varlık nedenini merakıyla başlayan serüveni, onun yaratıcılığıyla birleşerek dünya üzerindeki sır perdelerini ortadan kaldırmaya yönelik bir çabaya dönüşmüştür. Gözlem ve akıl yürütme yöntemleriyle, dünyaya dair olguları birbirine bağlayan yasaları bulma derdindeki insanoğlu, hep gerçeği aramıştır. Bu arayış, ona, dünyanın hiç de gizemlerle dolu bir yer olmadığını, akıl, mantık ve deneysel yöntemlerle yaşama ve kendi gerçekliğine dair tüm bilinmeyenlerin açıklanabilirliğini, aslında gizemleri yaratanın kendisi olduğu gerçeğini göstermiştir. Anlamaya ve çözmeye yönelik bir merakla başlayan, gözlem ve deneysel yöntemlerle pekişen bu sorgulama insanlığı bu güne taşımıştır.

“Bilimin uygulamalı şekilde teknolojiye dönüşmesi bilim ve toplum ilişkisini meydana getirmiştir. Bilimin toplumsal rolünü gerçekten kavramayı ve geliştirmeyi beceren tek belli başlı düşünür belki de sosyolojinin resmi kurucusu olan Auguste Comte'dur. Comte'a göre bilim, popüler imgelemin hala öyle gördüğü yalnız ve gizemli bir girişim şöyle dursun, temel ve

toplumsal rolü yerine getirir ve modern toplumdaki belirleyici güçtür. Bilimin oynadığı rol araçsal değil modern endüstri toplumunun kendisini meşrulaştırdığı temelle ilintilidir. Bu meşrulaştırma gelenek tarafından, metafizik ya da teknolojik değerler tarafından sağlanmaz, zorunlu olarak bilimsel bilgiye yaslanır. Modernliği tanımlayan nokta tam da yeni bilim kavramıdır.-bilim bundan sonra tek kişilik inisiyatif ya da mutlu azınlık için olan içrek, gizemli bilgi olmayıp, kendi eski değerleri ve inançlarıyla bağını koparacak bir yenileşme sürecine girmeye kalkışacak denli cüretkar olabilen her hangi toplumun toplumsal temelidir. Comte'a göre bilim yalnızca "boş zaman merakı'nın ürünü olarak kavranan bilgi değil, toplumsal süreç, planlama ve inisiyatif çerçevesinde oluşturulan bilgidir. Bu nasıl mümkün olur? Comte'un hocası olan Saint Simon şunu önermişti: "İnsanlık perişan halde yaşamaya uygun değildir; kesinliğe ve istikrara ihtiyaç duyar." Eski toplumsal ve geleneksel inançlar bir yana toplumsal konsensüsün tamamen yeni bir temel üzerine kurulması zorunluuydu. Bu noktada Comte'un katkısı bir dahinin fırça darbesi olarak ortaya çıkar: Bireysel istenç doğası gereği anarşizandır ve bundan dolayı bireysel istence güvenilmez. Ama bunun tersine bilimin özneler arası bağlayıcı bir değeri vardır. Bilim bireysel tercih ilkelerine yaslanmaz. Bilim kamusal bir uygulamalar bütünüdür. Bilim, aklın arı gücüyle ikna edicidir. Toplumsal konsensüsün yeni temeli olarak iş görebilir." (<http://politikadergisi.com>, 24 Nisan, 2011).

Hiç kuşkusuz sahip olduğu en önemli yetisi akıllı olan insanoğlu, kimi zaman büyük buluşlara imza atarken, kimi zaman da büyük katliamlara neden olmuştur. Tarihsel süreçte, toplumsal bir varlık olarak çevresiyle girdiği etkileşimle şekillenip, anlam kazanırken, akıl yetisi sayesinde nesneyi yöneten yasaları tanıyıp, öğrenerek onu kendi amaçları doğrultusunda değiştirme çabasında aslında kendi dönüşümünü gerçekleştirir. Bu dönüşümü gerçekleştirebilen insanoğlu, bu gün kendisine rağmen, varlığını devam ettirebilmekte. Kendisine rağmen, çünkü, sahip olduğu bu yeti her ne kadar, onu diğer canlılardan ayıran önemli bir ayrıcalık gibi görünse de, ona

günün birinde kendi soyunu yok etme vahametini yaşatabilecek kadar da tehlikelidir kanımca.

Bu gün görüyoruz ki, sağlam temeller üzerine oturtulmamış hiçbir şey ikna edici olmadığı gibi varlığını da devam ettirememektedir. Varsayım üretmek mümkün, fakat bu varsayımları bilimsel ya da mantıksal verilerle destekleyemediğimiz sürece, bu varsayımların hiç bir hükmü yoktur. Bilimden bahsediyorsanız, kesin ve net verilerle hareket etmek zorundasınız. Her ne kadar yaşamın içinde bilimsel tavırlar ve söylemler kullanmasak da, bu gün yaşamımızda var olan pek çok şey zaman içerisinde deneme yanılmalarla kanıksanmış, kabul görmüş gerçeklerdir. Sanırım tüm bunlardan da önce insanoğlunun kendisine sorduğu ilk soru ben kimim olmuştur.

“İnsan kimdir sorusuna şöyle bir yanıt da verebiliriz: O tüm canlılar gibi molekül, hücre ve dokulardan oluşan, ama bunun yanı sıra başarıları, başarısızlıkları ve kusurları bulunan, kendince hayalleri ve vizyonları olan bir yaratıktır(Mc Elroy ve Swanson,1973).” (Özbek, 2000: 12 )

“İnsan enerji tüketen, tarih yazan, veri toplayan, karar verip uygulayan, geçmişten aldığı derslerle (her zaman bunu başaramıyorsa da) bu gününü kuran, geleceğe yönelik plan ve projeler hazırlayan bir canlıdır. Kuşkusuz her canlının bir yaşam stratejisi vardır; insanın ayırt edici özelliği, bu açıdan diğer canlılardan farkı, bu stratejiyi içgüdüsel olarak değil de bilinçli olarak belirlemesidir. İnsan kendine özgü değerler sistemi yaratmıştır. Çok zengin ve bir o kadar da çeşitli imgelerle karşımıza çıkar. Bizim seçtiğimiz bilimsel imge onun sahip olduğu imgelerden sadece bir tanesidir. Bu gün insanla ilgili edindiğimiz imge bir son aşama kabul edilemez; çünkü bilim düzenli ve sürekli olarak her defasında yeni mesajlar sunmakta ve biz bunları değerlendirdikçe insan hakkında oluşturduğumuz imgenin zamanla değiştiğine tanık olmaktayız (Mc Elroy ve Swanson, 1973). İnsan bir bakıyorsunuz Salisbury katedralinin mimarı ya da Selimiye Camisinin ustası olarak karşımıza çıkıyor. Zaman oluyor, bir Tac Mahal’e, bir Panteon’a veya bir Eyfel kulesine damgasını vuruyor. Ama, onu aynı zamanda Eskimo dünyasında bir iglu kar evini yaparken, Afrika’nın balta girmemiş

ormanlarında ya da Avustralya'nın çok ıssız ve çorak yörelerinde çok basit bir kulübe inşa ederken buluyoruz. Yarattığı her düzeydeki bu kültürel ürünler onun dünyasının ne denli zengin ve çeşitli olduğunun bir göstergesidir. Aslında bu örnekleri daha da çoğaltabiliriz. Zamanımızdan yaklaşık 25-30 bin yıl öncesinde Lascaux (Fransa ) ve Altamira (İspanya) gibi loş ve esrarengiz mağaralara günümüz ressamlarını bile hayrete düşürecek güzellikte resimler yapan insan, bir başka zaman diliminde, karşımıza Rembrandt ya da Mozart olarak çıkıyor. Bazen Einstein oluyor ve hayal gücünün sınırlarını zorluyor. Kimi zaman Mevlana olup engin hoşgörüsüyle gönüllere sevgi seli gibi akıyor. Ne yazık ki bazen de bir Hitler olup, dünyayı felakete sürükleyecek kadar azgınlaşıyor.” ( Özbek, 2000: 13)

İnsanın kim olduğu, nereden gelip nereye gittiği sorunsalından ziyade mağarada başlayan yaşamını bu güne nasıl dönüştürdüğü merak konusudur. Hiç kuşkusuz kendi dünyasında ve yaşadığı evrende inanılmaz bir değişim gerçekleştirmiştir. Onun bu evrimi, bu günün dünyasını da şekillendirmiştir. Sanatın gelişim sürecine ve kat ettiği mesafeye baktığımızda bunu çok rahat gözlemleyebiliriz. Mağara duvarlarına yapılan resimlerden, dijital baskılara varan oldukça meşakkatli bir süreç. Yaşanılan buluşlar, icatlar, keşifler, savaşlar, onun bu gününü şekillendirirken yarını için de referans olmaktadır. Akli sayesinde diğer canlılara fark atarken, yine akli sebebiyle kendi esaretini yaşayan, aslında hem çok güçlü ama bir o kadar da savunmasız bir varlık olma durumunu yaşamaktadır.

### 2.1.2. Bilim Sanat İlişkisi

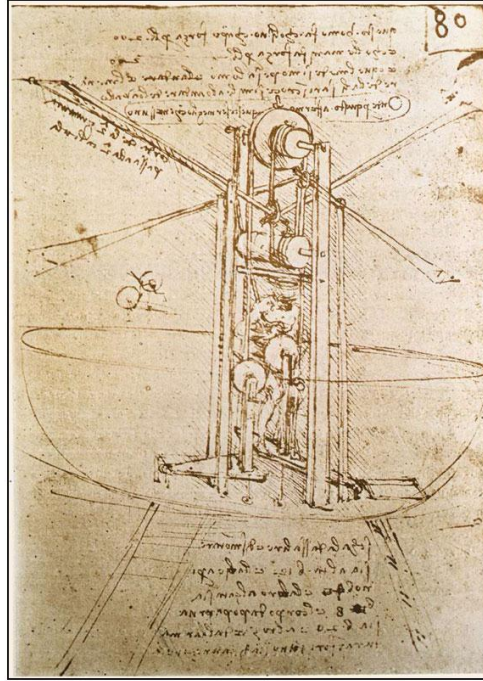
İlk insanın temel yaşamsal gereksinimlerini karşılamak için yaptığı her şey sanat ve bilimdir. Pişirdiği toprak tabletler, avlanmak için yonttuğu taşlar, mağaralara çizdiği resimler hiçte estetik kaygıyla üretilmiş sanat ürünleri değildir. Bu çalışmalarda onun korkularını, kaygılarını, yaşam mücadelesini, gerçeği arama, bilgiye ulaşma çabasını görürüz. Doğaya egemen olmak ve doğal güçleri denetimi altına almak isteyen insan yaşarken öğrendiklerini bilgiye dönüştürmüştür. Ürettiği bu bilgiyi ve biriktirdiği deneyimlerini, geliştirdiği anlatım olanaklarıyla sonraki nesillere aktarmıştır. Bu bilgi aktarımının temel aracı dildir.

“İnsan, yeryüzünün hemen her yerine başarılı bir biçimde uyum sağlamış ve yayılmıştır. Peki bu başarısı biyolojik donanımından mı kaynaklanıyor? Tabii ki hayır; nitekim ünlü evrimci Simpson der ki, bir gün bir balık çıksa ve evrimi incelese, insan denilen ve kendini üstün olarak gören bu canlının aslında, kendine göre, suda ne kadar beceriksiz olduğuna, yüzgeç ve hassas duyu organları gibi mükemmelliğin simgesi saydığı özelliklerden yoksun bulunduğu hayretler içinde tanık olacaktır”. (Simpson,1951). ( Özbek, 2000: 14 )

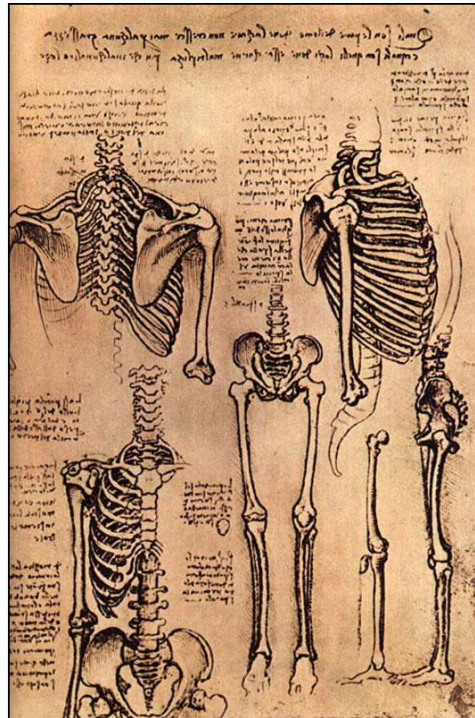
İnsanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliği düşünme yetisidir. Hiçbir canlının sahip olamadığı bu yeti sayesinde, varlığını, kendi dışındaki varlıklar dünyasını sorgulama, yaşamı dönüştürebilme ayrıcalığına sahiptir. Bu ayrıcalık kimi zaman insanlık adına büyük buluşlara, kimi zamansa büyük katliamlara yol açmıştır. Bu tehlikeli yeti her halükarda onu evrenin en güçlü canlısı haline getirip, daha ileri aşamalara taşımış olsa da geçmişten günümüze insanın kat ettiği yola baktığımızda doğaya ve kendi nesline verdiği zararlar hiç de küçümsenemeyecek boyutlardadır. Bu anlamda sanat, insanlığın kendi kendisiyle savaşına tanıklık ederken, içinde bulunduğu

koşullar çerçevesinde hem şekillenir hem de o koşulları değiştirme savaşı verir. Toplumsal, kültürel ve sosyal yapıyla yakından ilgilidir. Doğal olarak tarihin her döneminde bilim, felsefe, siyaset gibi farklı alanları hem etkilemiş, hem de bu alanlarda yaşanan gelişmelerden olumlu ya da olumsuz etkilenmiştir. Tüm bu özelliklerinden ötürü sanat yapıtı için tarihi belge niteliği taşıy diyebiliriz. Öyle ki bu gün sanat eserleri aracılığıyla geçmişte yapılmış tıbbi, mimari ya da teknik uygulamalara dair fikir edinebilmekteyiz. Geçmişte sanatçı aynı anda mimar, mühendis, filozof ya da bilgin gibi sıfatların birini ya da bir kaçını üstlenebilmekteydi. Bunun en iyi örneği Leonardo da Vinci'dir. Leonardo da Vinci'nin 1500 ve 1515 yılları arasında tuttuğu not defterlerinde askeri araç ve makine tasarımlarına, bina, kanal ve bent çizimlerine, sahne dekoru, süs eşyaları, at başı gibi eskizlere rastlanmaktadır. Yine Leonardo da Vinci'nin insan anatomisini gerçeğe en yakın haliyle çizebilmek adına otuzdan fazla kadın ve erkek kadavrası üzerinde kasların, kemiklerin ve eklemlerin birbiriyle ilişkisini araştıran eskizi bulunmaktadır. Bu da göstermektedir ki geçmişte tıp, sanat, mühendislik gibi işler aynı kişiler tarafından yapılmaktaydı, günümüzde ise her meslek dalı kendi içinde branşlaşmayı gerektirmektedir. Buna rağmen sanat, yine de sınırlarını esnek tutarak, farklı disiplinlerden faydalanmayı tercih eder.

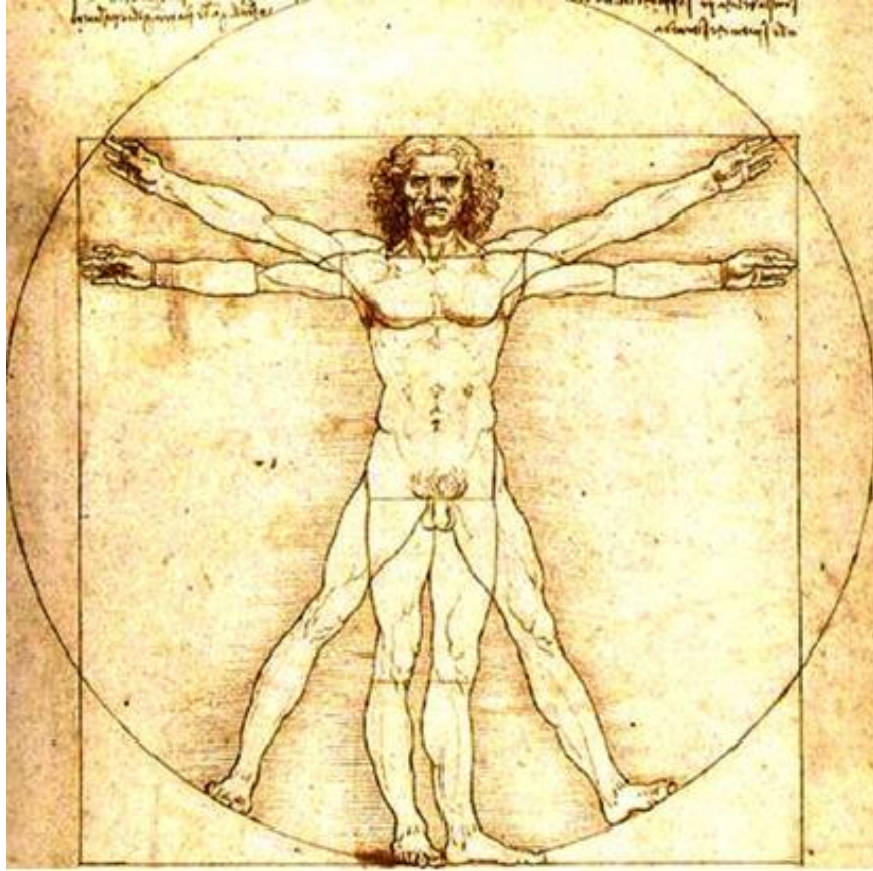
## Leonardo da Vinci Çizimleri



Resim 33: "Uçan makine çizimi"



Resim 34: "İnsan vücudu ve kemikleri"



**Resim 35:** “İnsan Vücudunun Oranları Üzerine Etüt”, Leonardo da Vinci 1492

“Leonardo, doğaya ve nesnelere duyduğu aşkı her zaman onları incelemek, onlara hakim olmak ve onları yeniden üretmek için duyduğu vazgeçilmez iradeyle birleştirmiştir. Mimar ve mühendis olarak ileri görüşlü projeler üretti ve kas kuvvetiyle çalışan uçuş aleti konstrüksiyonunda görüldüğü gibi, ilerde yapılacak buluşlara öncülük etti. 1478 yılından beri, devrin zanaatkarlarının ve teknisyenlerinin tüm bilgisini toplayacağı bir tür ansiklopedi yazıyor, mekanik ve optiğin inceliklerini matematik yoluyla çözmeye çalışıyor ve doğanın etki-tepki ve hareket kanunlarını inceliyordu. Devrin tanınmış tıp adamlarıyla birlikte, o zamanlar herkesin ayıpladığı bir dal olan insan vücudunun anatomisi üzerinde çalışıyor ve bulgularını çizim ve yazı yoluyla kağıda döküyordu” (Krausse, 2005: 15)

İlkçağ, insanın doğayla mücadelesiyle geçmiştir. Antik çağ, insanın “varoluş” olgusu üzerine sorgulamalarının arttığı, tanrının, evrenin ve insanın yaratılışı üzerine kafa yordığı, keşifler ve icatlar yaptığı bir dönemdir. Ortaçağ, din baskısı altında bireyselliğin bastırıldığı, dogmalara dayalı karanlık bir dönem olup erken Rönesans’ı hazırlamıştır. Aydınlanma Çağının düşünsel temelini ise, Rönesans’ın bilim ve düşünce alana getirdiği yeni anlayış oluşturur.

“Aydınlıklar Yüzyılı: XVIII.yüzyıl deyince akla gelen bu; “Aydınlıklar” deyince de başta bilimin ve aklın egemenliği geliyor. Ne var ki XVIII. Yüzyıl, bu nitelikleriyle Avrupalıdır. Gerçekten, o yüzyıldadır ki Avrupa’da bilimsel gelişme pek büyük boyutlar kazanır, Sanayi Devrimi uç verir ve modern teknik çağ başlar. Düşüncenin, akla ve bilime dayanarak, eski düzene, yeni feodaliteye ve onun değerlerine, başta da dine, silahlarını -amansızca- doğrultup saldırıya geçişi de, bu yüzyılda ve Avrupa’da olur.” (Tanilli, 1998: arka kapak sayfası)

Aydınlanma Hareketinden önce, insan, toplum ve doğa hakkında ki bilginin kaynağı ruhban sınıfının kontrolündeki kilise ve dinsel metinlerdir. Aydınlanma düşünürleri ise akli ve bilimi yüceltip, bireysel özgürlüğü ve hümanizmi ön plana çıkarır. Akıl, Empirizm (empirizm bilgiyi, beş duyu organı aracılığıyla deneyimlenebilen, deneyimsel bulgulara dayandırır) ile desteklenmiştir. 17.yy da gerçekleşen Bilimsel Devrim, deneyimlere ve gözlemlere dayanan bilimsel yöntemin, aydınlanma ve ilerleme için itici bir güç olacağını ve bu sayede insanın doğal ve toplumsal yapıyı şekillendirerek daha refah bir yaşam sürebileceğini müjdeler.

“Aydınlanma düşüncesinin geleneğe karşı oluşu, evrene, dünyaya ve insan toplumlarına ilişkin dini metinlere dayanan kavramları çürütmesi anlamına gelir. Aydınlanma düşünürlerinin Kilise’nin bilgisine karşı çıkmaları tanrıya inanmadıkları anlamına gelmez, aslında bu düşünürlerin çoğu dini inançlara sahiptir, ancak bu inanç onların ruhban sınıfına muhalefet etmelerine ve dinsel öğretilerin yerine bilimsel öğretilerin geçmesini istemelerine engel olmamıştır. Burada Aydınlanma düşünürlerinin yapmak

istediği, ruhban sınıfının bilgiyi elinde bulundurma ve iletme rolünü almaktır, çünkü toplumsal olarak neyin önemli bilgi olduğunu yeniden tanımlamak, bilgiyi din çemberinin dışına çıkarmak ve bilgiye yeni bir anlam yüklemek istemişlerdir. Kilisenin mucize ya da benzeri kavramları ideolojik olarak kullandığını düşünmüş ve dünyanın bu tip dinsel kavramlarla açıklanmasına karşı çıkmışlardır” ( Hamilton, 1996: 30-31)

Avrupa’da 18. yüzyıla kadar evrene ve insana dair tüm bilgiler Hristiyanlık öğretileri ile sınırlıydı. Yapılan keşiflerle farklı toplumlara dair farklı öğretilerle tanışıldı. Her alanda olduğu gibi sanatta Hristiyanlık öğretilerine hizmet vermekteydi. İncil’den konular betimlenirken, resmi yapan kişinin adı ya da imzası çalışmaların üzerinde bulunmamaktaydı.

18. yüzyılda bilim, din ve felsefe alanlarında yenilikler yaşanmaya başlamıştır. Özgürlükçü, akılcı ve bilimsel yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Ardından yaşanan Sanayi Devrimiyle bu yeni yaklaşımlar sıradan insanların günlük yaşamını etkilemeye başlamıştır.

Sanayileşmenin yarattığı yeni kent anlayışı, sosyal sınıfları birbirinden ayırmakla kalmayıp, kent merkezini burjuvazinin tekeline verir. İzlenimci (Empresyonist) sanatçılar, toplumsal olaylara Realist sanatçılar kadar duyarlı yaklaşmamakla beraber, çağın yeni icadı fotoğraf makinesi karşısında yeni bir üslup yaratma arayışına girmiştir.

“1830’lardaki icadının ardından sanat dünyasını olumlu veya olumsuz baş aşağı eden fotoğraf sanatı İzlenimcilerin ortaya çıkışında önemli bir rol oynamıştır. Birçok akademi sanatçısı rekabet duygusuyla fotoğrafçıların “sanatçı sayılamayacağını” vaaz ederken, genç sanatçılar bu yeni teknolojiyi merak ve hayranlıkla izliyordu. Fotoğrafın hayatla iç içeliği, “ anı yakalaması” çok ilgi çekmekteydi. İzlenimciler “enstantane”yi, doğrudan algıyı baş kıstasları ve ilkeleri haline getirdiler. Kameranın objektifi kadar nesnel bir gözle dünyaya bakmak, gerçekten ne görüyorlarsa onun resmini yapmak istediler.” ( Krausse, 2005:72)

Bu durum belki de sanatçıların doğayı yeniden keşfetmelerine sebep oldu. Sanatçılar açık havada, günün farklı saatlerinde, güneş ışığının nesnelere renk ve biçimleri üzerinde yarattığı anlık efektleri tuvallerine aktarmaya çalıştılar.

Pierre-Auguste Renoir, *Moulin de la Galette'de Dans* resminde izleyiciden sentetik bir algılama bekler. Gördüğümüz nesnelere zihnimize birleştirilerek bütünü tamamlamamızı gerektiren bu algılama biçimi, tuvalde ki belli belirsiz imajı bilinçaltımızda ki imajlarla karşılaştırarak, yeniden oluşturmamızı gerektirmektedir.



**Resim 36:** “Le Moulin de la Galette’de Dans”, Pierre-Auguste Renoir,1876

“Renk taneciklerine ayrılmış İzlenimci resimler de aynı prensiple işler: Dünyamızın göre göre hepimizin hafızasına kazılmış olan görüntüleri, resme bakarken renk taneciklerinin içinden seçilmeye, yavaş yavaş cisim kazanmaya başlar. Sonunda fırça darbelerinin içinden tanıdık bir imaj belirir. İzlenimciler bulanık üsluplarıyla o günlerde bir bilim dalı olarak yeni yeni saygınlık kazanmaya başlayan algısal psikolojinin öğretilerini tuvale

yansıtmaktadır sanki. İzlenimciliğin rahat “üslub”u, resim sanatını yepyeni kulvarlara da sürüklemiştir. Göze önce kaba saba gelen resimleri, gerçek motifleri veri olsa da onları alışılmışın dışında “yabancılaştırarak” betimlediklerinden, resmin kendisini öne çıkartıyorlar; kısacası resmin resim olarak görülmesine büyük katkıda bulunuyorlardı. Akademik ressamlar ise ellerinde boylarla önlerindeki nesneyi gerçeğe en uygun biçimde betimlemeye çalışırken bir bakıma fotoğrafı taklit etmekteydiler. Oysa İzlenimciler üsluplarıyla izleyiciye resmi nasıl yaptıklarını da gösteriyorlardı. Açık seçik ortada duran boya noktacıları veya renk parçaları yalnız motifi ve ressamın bu motifi nasıl algıladığını değil, onu nasıl resmettiğini de gözler önüne seriyordu” (Krausse, 2005: 76)



**Resim 37:** “The Papel Palace”, Paul Signac, 1900

İzlenimcilerle başlayan üslup arayışı, Pointilist'lerle daha ileri boyutlara taşınmıştır. Pointilizm (Noktacılık), insan gözünün, birbirine yakın duran ufak renk noktalarını birleşik görmesi esasına dayanır. Bilimsel metotlarla renk karışımını uygulayan bu sanatçılar renkleri paletlerinde karıştırmak yerine karışımını yapacağı renkleri tuval üzerinde yan yana küçük noktalar halinde koyarak izleyicinin gözünde farklı ara renklerin yaptığı titreşimlerle illüzyon yaratırlar. Georges Seurat, Paul Signac, Camille Pissarro ve Henri-Edmond Cross akımın önemli sanatçılarıdır.

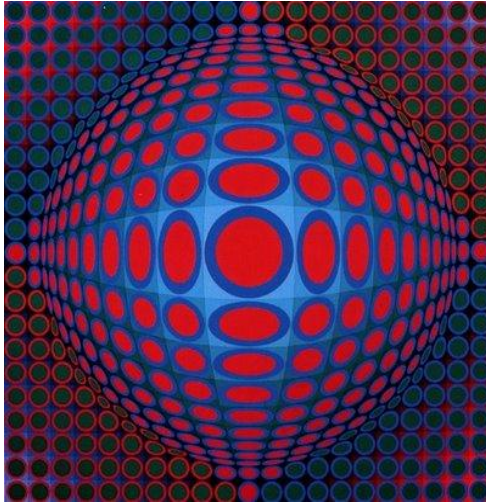
“Yeni bilimsel bulgulara göre gözün retina tabakası resim algısını küçücük noktalar şeklinde alıyor, bunları daha sonra zihinde birleştiriyordu. Paul Signac ve Georges Seurat işte bu nedenle resimlerini bir sürü küçücük nokta kümelerinden oluşturmaya başladılar (Fransızca “point” nokta demektir.) Yan yana kullanıldığında karışıp yumuşak pastel tonlara dönüşen saf renkleri yeğlemişlerdir. Bu ressamın çalışmaları, resimleri gözle görülen saf imaja yaklaşmak için yapılmış bilimsel deneyleri andırır. Motifin onlar için artık pek fazla bir önemi kalmamış gibidir.

Böylesine “bilimselleştirilmiş” bir resim sanatının pek fazla ilerleyemeyeceği başından belliydi. Artık hiç kimse ışığın prizmada kırılmış halini Seurat ve Signac’tan daha ayrıntılı gösteremezdi. Resim sanatı, kendini inkar etmeden bilime daha fazla yaklaşamazdı. Sanatçılar bu “çıkılmaz sokağa” bir kez girdikten sonra ondan çıkmalarının kolay olmayacağını sezerek “gözün görme biçimleri”ne duydukları ilgiden yavaş yavaş vazgeçtiler; nesnelci yaklaşımdan uzaklaşıp yeni ufuklara yelken açmaya başladılar.” (Krausse, 2005: 76-80)

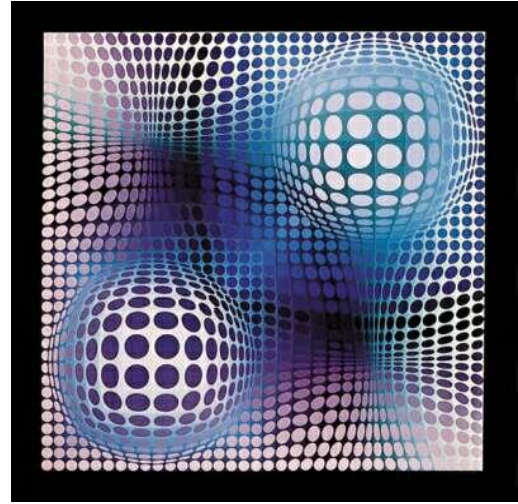
Günümüzde televizyon ve bilgisayar ekranlarının çalışma prensipleri de aslında pointilisttir, çünkü bu cihazlarda çok sayıda küçük kırmızı, yeşil ve mavi nokta bir araya getirilerek geniş bir renk paleti yaratılır.

1930’larda Victor Vasarely’de İzlenimciler gibi görme olgusunun doğasını inceleyerek, optik yanılsamalar üzerine araştırmalar yapmıştır. Sanat tarihine Op Art olarak geçen bu akımın sanatçıları, Bridget Riley, Josef

Albers, Frank Stella, Kenneth Noland ve Ellsworth Kelly , renk ve biçim algısı üzerine kafa yormuşlar.Fizyolojik dürtülerle hareket duygusu yaratma niyetindeki Op Art'çılar zıt ve uyumlu, renk ve biçimler aracılığıyla resim yüzeyini hareketlendirerek, gözde kalıcı imajlar yaratmayı başarmışlardır.



**Resim 38:** Victor Vasarely



**Resim 39:** Victor Vasarely

“20. Yüzyıl, sanayi ve teknoloji alanlarında sayısız icat ile psikoloji, sosyal bilimler ve fende çığır açıcı gelişmelerle başladı. Albert Einstein’ın Görecelik Kuramı, Sigmund Freud’un psikanalizi geliştirmesi, röntgen ışınlarının keşfi ve atom çekirdeğinin bölünmesi gibi gelişmeler insanın artık bambaşka, daha soyut düşünmesini gerektiriyordu.

Bu yeni bulgular, “gerçeğin” salt gözle görülenden çok daha derinlerde yattığına işaret ediyordu. Gözün her şeyi algılayabileceği inancı artık kökünden sarsılmıştı. Dünyayı tek bir “an”a sığdırabileceklerini düşünen İzlenimcilerin yüzeysel realizmi artık genç sanatçıları tatmin etmez oldu. Gençler gerçekliğin önündeki, o görüntülerden oluşan örtüyü yırtmak ve kendi deyişleriyle “şeylerin ardına bakmak” istiyorlardı.” (Krausse, 2005: 86)

“Üstelik duyuşsal algı da kökünden değişmişti. Otomobilin ve uçak motorunun, telgrafın ve gündelik hayatta kullanılan birçok yeniliğın icadından sonra hayat yepyeni bir dinamizm kazanmıştı. Hız ve zaman yeni boyutlar olarak hayata girmiş, algıları “hızlandırmıştı”...Modernleşmenin arka yüzündeki yabancılaşma, yalnızlaşma ve bireysellikten kitleşelliğe geçiş, hele

de büyük metropollerde artık göz ardı edilemez hale gelmişti. Yalnız günlük hayatında değil sanatçı kimliğiyle de yeni değerler arayışındaki bu genç kuşağın parçalanmışlığı kendini sadece ürettikleri karamsar kıyamet senaryolarının yanında, daha güzel bir dünyaya ilişkin ütopyalarla da ortaya koydu. Sanatçılar, var olan düzeni alaşağı etmek isteyen tutkulu devrimci kimlikleriyle “yeni insana uygun yeni bir sanat” arayışına çıktılar. Duygu yüklü resimleriyle insanları yüreklerinin ta en derin yerinden yaralamaktı amaçları. Van Gogh’dan ve Gauguin’den esinlenen ve duyguyla düşünceye yaslanan bir üslupla, insanların medeniyet kisvesi altında yok edilmeye çalışılan gerçek ihtiyaçlarını yeniden canlandırmak ve böylece daha iyi bir geleceğin yolunu açmak istiyorlardı”. (Krausse, 2005: 86)

Makinelerin bir parçası olan insanlık, Charlie Chaplin’in Modern Zamanlar filminde kara mizah unsuru olarak karşımıza çıkarken, Edvard Munch’un Çığlık tablosunda, modern yaşamın bireyin ruhunda yarattığı parçalanışın tanıklığını yapmaktadır.

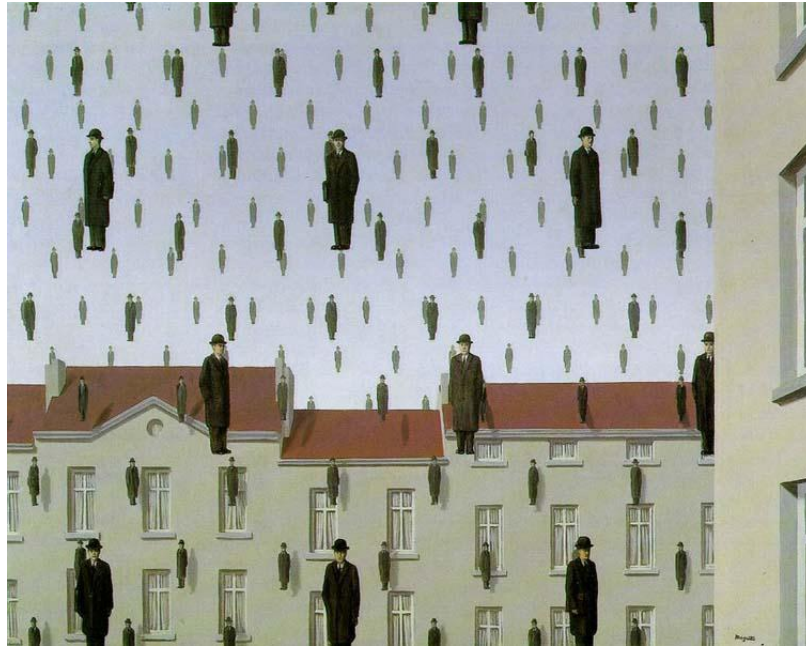


**Resim 40:**“Modern Zamanlar, Charlie Chaplin,1936



**Resim 41:**“Çığlık”Edvard Munch, 1893,

Geçmişte, Avrupa sanatını ve siyasal yaşamını yönlendiren akılcılığın 1. Dünya Savaşı'yla tüm gerçekliğini yitirdiğini gören Sürrealist sanatçılar akılcı tutuma karşı tavır geliştirerek, 1924'te Gerçeküstücülük Bildirgesi'nde düşüncenin aklın denetimi olmadan, ahlak gibi engellerden kurtularak, bilinç dışının düşsel dünyasına yönelmesi gerektiğini savundular. Aklın ürünü olan bilim ve teknoloji insanlığa büyük acılar yaşatmıştı. Sürrealizmde sanat; akıl, mantık ve zekanın değil de, bilinçaltının hünerlerini sergiler. Aynı dönem Sigmund Freud psikanaliz kuramını yayınlamıştır. Önceleri sadece Tıp alanında kullanılan bu kuram zamanla başta sanat ve edebiyat olmak üzere başka alanlarda da kullanılmaya başlanmıştır. Akımın kurucularından Fransız şair Andre Breton hastalarına psikanaliz yöntemini uygulayan Freud'dan etkilenerek, sanat aracılığıyla insanın kendi kendisini irdeleyerek çözümlenebileceğini düşünmüştür. Belçikalı ressam Rene Magritte, akılı yadsıyan bir tavırla nesnelere dünyanın düzenini alaşağı etmiştir.



**Resim 42:** "Galconde", Rene Magritte, 1953

Görünen o ki, sanatı bilimde yaşanan gelişmelerden bağımsız ele alamayız.

### III. BÖLÜM

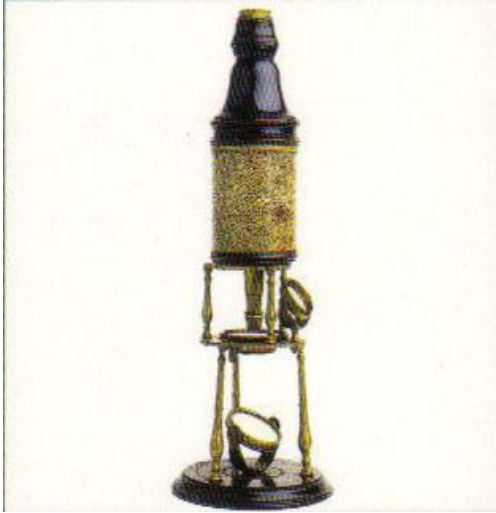
#### 3.1. GÖRÜNTÜLEME CİHAZLARI VE GÖRÜNTÜLEME YÖNTEMLERİ

Duyu organlarımız yaşamı kavrayışımızda önemli rol oynar. Herhangi birinin eksikliği durumunda yaşama dair algımızda da eksik yanlar oluşacaktır. Görme olayı fiziksel bir olay olmanın ötesinde belleğin oluşumunda ve gelişiminde önemli bir rol üstlenir. Gördüğünü kaydeden beynin bir yazıcısı olmadığı için bunları sadece anı olarak saklayabilir. Ama insanoğlun geçmişten beri süregelen, somut bir nesne aracılığıyla yaşadıklarını belgeleme alışkanlığı, onu anılarını belgeleyebilmenin olanaklarını araştırmaya sevk etmiştir. Bu gün gelinen süreçte, gelişen teknolojik olanaklar insanoğluna, kalbinin nasıl attığından tutunda, hücrelerinin nasıl görüldüğüne kadar her şeyin görüntüsünü verebilmekte. Aslında bu gün son derece kolaylıkla yapabildiğimiz çoğu şeye, yüzyıllarca önce yapılan pek çok deneme ve çalışma sonucu ulaşılabilmektedir. Görüntüleme cihazları olsun, görüntüleme teknikleri olsun son derece primitif kullanım aşamalarından bu günün teknolojisine gelebilmiştir.

13. yüzyılda mercek adı verilen bükülmüş cam parçaları gözlük olarak kullanılıyordu. Camların bükülmüş olması görüntülerde bulanıklığa neden olmaktadır. 1733'de İngiliz bilgin Chester Hail, ayrı cam tabakalarından oluşan ilk merceği yaparak bu sıkıntılara son verdi.

Çıplak gözle görülemeyecek kadar küçük cisimlerin birkaç çeşit mercek yardımıyla görülebilmesine olanak sağlayan mikroskop ise ilk olarak 1590'larda Hollandalı bilgin Zacharias Janssen tarafından yapılmıştır. Bugün kullanılan mikroskopların ana prensipleri 17. yüzyılda İngiliz ve Hollandalı bilim adamları tarafından tespit edilmiştir. Mikroskop, mikro düzeyde hücrelerin incelenmesini kolaylaştırmanın yanı sıra, genetik, arkeoloji,

jeoloji, kriminoloji gibi alanlarda da kullanılır. Uzaktaki cisimleri küçük gören, cisme yaklaştıkça ayrıntılarını seçebilen insan gözü doğal bir mikroskop özelliği taşır. Fakat bir cisme ne kadar yaklaşırsa da mikron düzeyindeki görüntüleri seçemediği için mikroskoba ihtiyaç duyar. Mikroskop, günümüzde ayrıntılı araştırmaların vazgeçilmez aracı haline gelmiştir.



**Resim 43:** Mikroskop

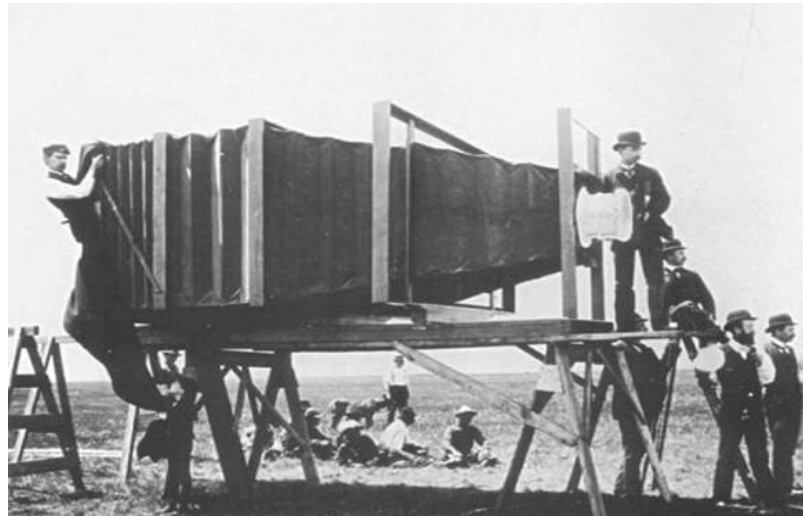


**Resim 44:** Teleskop

Teleskop ise çok uzakta bulunan bir cismi hemen yanı başımızdaymış gibi görmemize yardımcı olan bir alettir. Teleskopun ışığı ne kadar iyi aldığı, görüntüyü ne kadar büyütebildiği, objektif merceğinin büyüklüğü, pürüzsüzlüğü ve kalitesiyle ilgilidir. Mercek büyüdükçe görüntüde büyür. İlk teleskop 1608 yılında gözlükçülük yapan Hollandalı Hans Lippershey tarafından icat edilmiştir. Kırılma prensibine dayanan ve askeri alanlarda kullanılan bu teleskop konkav ve konveks lenslerin birleşiminden oluşmaktaydı. Daha sonraları Galileo Galilei bu teleskop aracılığıyla gezegenleri gözlemleyerek astronomik ölçümler yapmıştır. Dünyanın yuvarlak olduğunu ve güneşin çevresinde döndüğünü iddia ettiği için engizisyon mahkemesi tarafından cezalandırılan Galilei, Martin Luter tarafından ün kazanma aşkına tüm astronomi bilimini alt üst etmeye hazır bir deli olarak nitelendirilmiştir. 1616'da Sir İsaac Newton, Jansen ve Lippershey yansıtmalı teleskopu icat ettiler. Teleskopun bu gelişimi dürbünün icadı için

zemin hazırlar ve 1875 yılında J.P. Lemiere iki teleskopu aynı yapı içine yerleştirerek ilk dürbünü icat eder.

Fotoğraf makinesi tek bir insanın buluşu olmayıp, Sanayi Devriminin ardından teknoloji ve sosyal yaşamdaki gelişmelere bağlı olarak pek çok kişinin birbirini izleyen çalışmalarının neticesinde ortaya çıkmıştır. 11. ve 16. Yüzyıllarda karanlık oda fikri üzerine kafa yoran insanoğlu, karanlık oda şeklindeki bir kutuya, objektif niteliğinde bir mercek ekleyerek ilk kez görüntü elde etmeyi başarır. Işığa karşı duyarlı bir maddeyle kaplı kağıt üzerine kontak baskı yoluyla silüet ve görüntü tespit etmiştir, fakat bu görüntü uzun ömürlü değildir. 1816'da Joseph Niepce bir mücevher kutusu ve bir mikroskoptan alınmış mercek ile ilk fotoğraf makinesini yapmıştır ve ilk kez negatif bir görüntü tespit eder.



**Resim 45:** İlk fotoğraf makinesi

Fransız fizikçi Joseph Niepce tarafından karakutu kullanılarak yapılan ilk fotoğraf makinesi.

“Niepce, 1826'da kurşun ve kalay karışımı bir metal üstüne lavanta yağında eritilmiş yuda bitümü (Yahuda bitümü) sürüp camera obscura'ya yerleştirerek pencereden avluya yönelmiştir. Sekiz saatlik pozlandırmadan

sonra metal levhayı terebentinle yıkadığında, güneş ışığının etkilemediği yerlerde bitüm erimiş ve altından siyah metal çıkmıştır. Sonuç pozitif bir görüntüdür ve tarihin ilk fotoğrafıdır. Niepce, metal levhasını baskı için yumuşak bulduğundan gümüş kaplanmış bakır levha kullanmaya başlamış, açıkta kalan gümüş yüzeyi iyot buharıyla karartmıştır 1829'da titatro dekoratörü Louis-Jacques-Mande Daguerre (1787-1851) ile ortak olan ve onunla birlikte geliştirilmiş camera obscura modeli üreten Niepce, 1833'te öldüğünde henüz tanınmamıştı.” (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1997; 603).

Fotoğraf makinesinin icadı sanat açısından belki de çağın en önemli buluşuydu. Doğayı birebir aktaran resim türlerinin değerini azaltmakla beraber, resim sanatının bağlam sorunsalına dair sorgulamaları da beraberinde getirmiştir. Fotoğraf makinesinin icadıyla, W.Benjamin'in Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı adlı kitabında da belirttiği gibi sanat yapıtının teknik çoğaltılabilirliği yapıtı ilk kez kutsal törenin asalağı olmaktan çıkarmıştır. Dönem sanatçıları gerek konu olsun gerekse de üslup olsun yeni arayışlar içine girmiştir.

“Bir nesne asıl yapılış mantığından ve mekanından uzaklaştırıldığında her zaman bir anlam ve işlev kaymasına zaten uğrar. Bunu Benjamin'den önce Duchamp da fark etmişti. Evet, bir zamanlar bir resmin değeri onun dinsel içeriğinden geliyordu. Sonra bu değerın kaynağı, resmi yapan yüce ve benzersiz insan olarak açıklandı; dolayısıyla da eser benzersiz -biricik- bir varlık olup çıktı. Deha sahibi insan –sanatçı- imgeleri, hem düşünüyor hem de mükemmel tekniğı sayesinde nesnelleştiriyordu. Özetle sanatçı, bir görüntü (imaj) uzmanıydı. Oysa modern teknoloji sayesinde, görüntü elde etmek çok daha kolaylaşmıştır. Üstelik aynı görüntüden milyonlarca üretebilmektedir. Benjamin'in vurguladığı şey işte budur: Biriciklik yok olmuştur. Elde edilen görüntü ne kadar dahiyane ve çarpıcı olursa olsun, görüntüyü taşıyan nesne artık tek değildir. Peki, birbirinin aynı olan görüntüden bir sürü üretilbiliyorsa hakikilik ölçütü ne olacaktır? Örneğın, fotoğraf negatifinden çoğaltılan görüntülerden ya da dünya sinemalarında

aynı anda gösterime giren filmlerden hangisi hakikidir? Benjamin'e göre böyle bir soru anlamsızdır; çünkü hakikilik ölçütü iflas etmiştir. Eski ölçüt iflas etmişse yenisi ne olabilir? Bu konuda, sanat dünyası Duchamp'tan beri aşağı yukarı şunu diyor: Hakiki olan şey, görüntüyü taşıyan nesne (yani fotoğraf ya da film) değil, o görüntünün ortaya çıkmasına kaynaklık eden düşüncedir. Hakikilik, düşüncenin ne kadar özgün olup olmadığıyla bağlantılıdır." (Yılmaz, 2006: 31 )

Yine Alman düşünür Walter Benjamin'e göre fotoğraf makinesinin icadıyla birlikte resim, sanatsal yükümlülüklerinden de büyük ölçüde kurtulmuştur. Gözün algılaması, resmin yapım aşamasından çok daha kısa zaman almaktaydı. Sanat yapıtının, teknik aracılığıyla bu kadar kısa sürede yeniden üretilebilirliği, dönemin sanatçıları da yeni bir üslup arayışına yönlendirir. İzlenimciler, fotoğraf makinesi varken doğayı birebir kopyalamanın anlamsızlığını sezmiş olmalı ki, nesneden ziyade renge konsantre olarak, ışığın anlık efektlerini, rahat fırça darbeleriyle resimlemeye yönelirler. Klasik geleneklere ve dönemin sanat anlayışına ters düşen bu tutum, sanata yön veren akademik çevrelerce yadırganmıştır.

O dönem de galeriler, konularını din, mitoloji ve tarihten alan çok büyük boyutlu resimler sergilemekteydi, İzlenimciler ise gündelik hayattan son derece basit konular seçmekteydi. İzlenimciler'i böylesi bir dönemde bu tarz çalışmalar yapmaya yönlendiren en önemli neden belki de fotoğrafın hayatla iç içeliği, nesnel bir gözle dünyaya bakabilme özgürlüğüydü. Onlar da kameranın objektifi gibi anı yakalamak istercesine, günlerce günün belli saatlerinde gün ışığının nesnelere üzerinde yarattığı etkiyi resimlemeye çalışmışlardır. Monet, Rouen Katedrali serisinde günün yada mevsimin belli bir anını yakalamak istercesine Katedrali aynı açıdan, aynı zaman dilimi içerisinde, farklı gün ve mevsimlerde resimlemiştir.



**Resim 46:** "Roune Katedrali", Monet, 1894

İzlenimci ressamlar ışığın nesnelere üzerinde yarattığı etkiyi yakalayabilmek için zamana karşı yarışarak, daha önce herhangi bir kurgu hazırlamadan resimlerini anında yapmaya çalıştıkları için, nesne onlar için ışığın yansımalarını yakalamaya çalıştıkları birer araç vazifesi görmekteydi.



**Resim 47:** "The Artist's Garden at Giverny", Claude Monet, 1900



**Resim 48:** “Nilüferler”, Claude Monet, 1914

Günümüzde fotoğraf, belgelemeden iletişime, endüstriden sanata pek çok alanda kullanılan önemli bir malzeme haline gelmiştir.

Bu gün teknolojinin en önemli ürünlerinden biri de bilgisayarlardır. Yaşamın her alanında kullanılan bilgisayarlar, yaşama inanılmaz bir hız ve kolaylık katmıştır. Bu hızın akışında giderek duygusallıktan uzaklaşan birey, kullandığı cihazlarda yetkinliğe ulaştığı ölçüde yalnızlaşmıştır. Teknolojinin insan yaşamında yarattığı bu durum kolay kolay ortadan kalkacak gibi görünmüyor.

“Gerçek anlamda bilgisayarlar 1941 yılında Berlin’de Konrad Zuse tarafından geliştirilmiştir. Onun yaptığı bilgisayar elektron lambalarından oluşuyordu ve aynı yıllarda Business Machines Corporation adlı firmanın yaptığı otomatik bilgisayardan çok daha hızlı çalışıyordu.

1946'da, Amerikalı J.Presper Erchert ve John W.Mauchly, yüksek işlem hızına sahip tam elektronik ilk sayısal bilgisayarı geliştirdiler. 17500 civarında elektron tüpü, 1500 röle, 70000 direnç ve 10000 kondansatörden oluşmuş 30 ton ağırlığındaki bu dev makine, on haneli beş bin sayıyı bir saniye içinde toplayabiliyordu.sonraki yıllarda inanılmaz bir süratle geliştirilen bilgisayarlar, bilgiyi çabuk ve doğru bir Şekilde işleme ve saklama özellikleri nedeniyle, kısa sürede günlük hayatın ayrılmaz bir parçası haline geldiler. Bilgi retimi ve dolaşımı hızlandı. Bu gelişmeler sayesinde,bir toplumun bütün bireylerinin bilgiye kolayca ulaşmaları ve onu tüketmeleri mümkün oldu. Bilgi toplumunun oluşumunu hızlandıran bu gelişmelerin yanı sıra, basımevlerinden uzay gemilerine kadar hemen bütün makine ve araçların kontrolünü de bilgisayarlar üstlenmeye başladı. Böylece insanlar uzun süre alan ve oldukça karmaşık olan yorucu ve bıktırıcı işlerden kurtuldular". (Tekelli, 2001 : 434)



**Resim 49:**ENIAC, von Neumann mimarisini uygulayan ilk bilgisayarlardan

ENIAC, 1946'da ABD ordusu tarafından geliştirilen, onluk sayı tabanına dayalı ilk genel kullanım amaçlı elektronik bilgisayardır. Von Neumann mimarisi saklı yazılım mimarisini ifade eder.

“Bilgisayar grafik tekniklerinde on yıldan biraz uzun bir süre içinde gerçekleşen hızlı gelişme, gözlemci özne ile temsil tarzları arasındaki ilişkinin geçirdiği radikal dönüşümün bir parçasıdır ve bu dönüşüm gözlemci ve temsil terimlerinin yerleşik kültürel anlamlarının çoğunu geçersiz kılmıştır. Bilgisayarla üretilen imgelerin kabul görmesi ve yaygınlaşması, film, fotoğraf ve televizyonun öykünmeci kapasitelerinden kökten farklı, imal edilmiş görsel “alanlarla” her zaman her yerde karşılaşacağımızın habercisidir. Film, fotoğraf ve televizyon en azından 1970'lerin ortalarına kadar, ışık tayfının optik dalga boylarına ve gerçek uzamda yer alan belirli bir-durağan ya da hareketli- bakış açısına karşılık gelen analog medya biçimleriydi. Bilgisayar destekli tasarım, sentetik holografi, uçuş simülatörleri, bilgisayar animasyonu, resim algılayıcı robotlar, ışın izleme, yüzey/doku hesaplama, devinim denetimi, sanal ortam başlıkları, manyetik rezonans görüntülemesi ve çoğul tayflı algılayıcılar, görmeyi, insan gözünden ayrı bir düzlemde yeniden konumlandırılan tekniklerden yalnızca birkaçıdır. Bu yeni biçimlerin yanında daha eski ve daha bildik görme biçimleri, eşzamanlı olarak varlıklarını sürdürmeye devam edeceklerdir kuşkusuz. Ancak yeni yeni ortaya çıkan bu imge üretimi teknolojileri, önemli sosyal süreçlerin ve kurumların işleyişini etkileyen baskın görselleştirme modelleri haline gelmektedir. Bunlar kuşkusuz, küresel enformasyon sanayilerinin ihtiyaçlarıyla ve tıp, ordu ve polis hiyerarşilerinin artan talepleriyle de iç içe geçmektedir. İnsan gözünün yerine getirdiği tarihsel olarak en önemli işlevlerin çoğunun yerini, görsel imgelerin artık ”gerçek” olan ve optik olarak algılanabilen bir dünya içinde yerini alan bir gözlemciye atıfta bulunmadıkları türden pratikler almaktadır. Bu imgelerin atıfta bulunduğu herhangi bir şey varsa eğer, o da milyonlarca bitlik elektronik matematiksel verisidir. Görsellik giderek, soyut görsel ve dilsel öğelerin küresel çapta buluştuğu ve tüketildiği, dolaşıma sokulduğu, değiş

tokuş edildiği sibernetik ve elektromanyetik bir alana yerleştirilecektir” (Crary, 2004: 13-14)

Görüntü teknolojisinde yaşanan gelişmeler sanatçılarının yaratıcılığını tetiklerken, teknolojik olanaklar sayesinde farklı bakış açıları geliştirmelerine de olanak sağlamıştır. Sanat yaşamının her alanında, her dönem kendisine malzeme yaratabilmeyi başaramıştır.

Günümüzde tıbbın, tanı, teşhis ve tedavi alanında en büyük yardımcıları biyomedikal cihazlardır. En üst düzeyde kusursuz olmak zorunda olan bu cihazlardaki küçücük bir kusur geri dönüşü olmayan sonuçlar doğurabilmektedir. Kelime anlamı olarak Tıp Teknolojisi'ne karşılık gelen Biyomedikal; sağlık alanında teşhis ve tedavi amaçlı kullanılan mekanik, elektronik cihaz ve sistemlerden oluşmaktadır. Mühendislerce geliştirilen bu cihazlar hekimlere, hastalıkların tanı ve teşhisinde büyük kolaylıklar sunarken, hastaların bu müdahalelerden asgari düzeyde etkilenmelerini sağlayacak şekilde üretilmiştir. Biyomedikal cihazların bir kısmı Radyolojide hastalıkların teşhisinde görüntüleme amaçlı olarak kullanılır.

Kelime olarak radyolojik görüntüleme anlamına gelen Radyodiagnostik; insan vücudunun incelenen bölgesinin tıbbi amaçlı görüntülerini çıkartarak, o bölgede ki mevcut hastalığın bilgisini verir. Radyolojik görüntülemede X-ışını ve ya elektromanyetik alanlar kullanılır.

X ışının keşfi tıp alanında çığır açmış önemli bir buluştur. 1895 tarihinde Alman fizik profesörü Wilhelm Conrad Röntgen tarafından laboratuarda yapılan bir araştırma esnasında bulunmuştur.

“W.C.Röntgen, 8 Kasım 1895 günü, laboratuvarını karartmış ve Crookes tüpünü de katot ışınlarının etkilerini daha iyi görebilmek için fotoğraf plağıyla örtmüştü. Tüpten yüksek gerilimli elektrik akımı geçirdiğinde, uzakta durmakta olan baryum platinosiyanyür kristallerinde parlama (floresans) olduğunu gördü. Kristali tüpe yaklaştırdığında parlamanın arttığını izledi. Tüple kristal arasına değişik maddeleri koydu ve her farklı maddede

parlamanın şiddetinin değiştiğini belirledi. Bir kurşun yaprakla aynı deneyi yapınca parlamanın kaybolduğunu gördü. Elini tüple kristal arasına koyduğunda parmak kemiklerinin gölgelerini gördü. Bulduğu ışının özelliklerini araştıran deneylerini aralıksız olarak haftalarca sürdürdü. Çalışmalarında görüntüyü tespit etmek için fotoğraf plağı kullanıyordu. 22 Aralık 1895 tarihinde karısı Bertha'nın elini fotoğraf plağı üzerine koyarak x-ışını verdi ve fotoğraf plağını banyo ettiğinde el kemiklerine ve yüzük parmağındaki iki yüzüğe ait görünüm ortaya çıktı. Bu görünüm, insanoğlunun elde edilmiş ilk radyogramıdır" (Kaya, 1997: 2-3)



**Resim 50:** Bertha Röntgen'in elinin radyogramı, Wilhelm Conrad Röntgen, 1895

W.C.Röntgen laboratuvarında insanlık adına önemli bir buluşa imza atmıştı. Aynı insanlığın bir gün X ışını katliamlar yapmak için kullanmaya kalkacağından habersizdi.

## IV. BÖLÜM

### 4.1. PORTRE VE PORTREDE DEFORMASYON

“John Evans on sekizinci yüzyılın sonlarında “Resimlerin Faydası Üzerine”de şöyle diyordu: Geçiciyi temellendirmek –anlık varoluşu daimileştirmek- yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir. Ey Resim, mezarda çürüyüp gideni yaşatıyorsun!...Portrecilik faydalıdır. Güzel dersler öğretir. Artık gözlemlenemeyecek olan büyük insanları hatırlatır bizlere.

Portreler, tanımı gereği, sadece sıfatları değil aynı zamanda da kimlikleri tesis ve idame edilmeye çalışılan belli birtakım insanlara “dair”dir. Ne var ki, genellikle kişisel karakter bağlamında anlaşılan kimlik çok soyut, hatta yarı ruhsal bir şeydir. Tam anlamıyla fiziksel bedene ait değildir. Dolayısıyla, kimliği görünür kılma –asında nesnel olarak somutlaştırma- göreviyle karşı karşıya kalan portrelerin, fiziksel bedeni ruhun kanıtlanma zemini olarak “istihdam” etmeleri gerekir; çünkü beden, fiziksel olmayanın yansıtılabileceği tek yüzeydir.” (Leppert, 2009: 211)

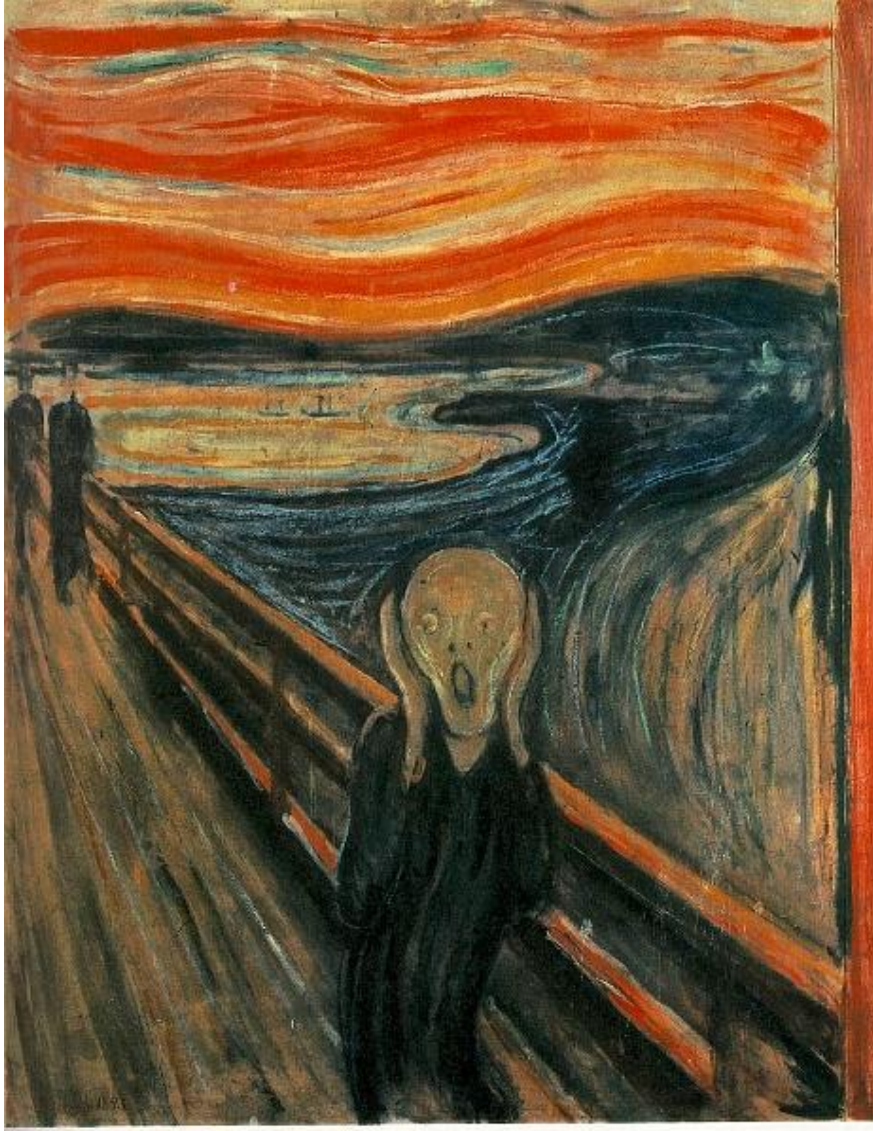
Portre, bireye dair ten rengi, saç rengi, ağız, burun, kaş, göz, yüz şekli gibi fiziksel özelliklerin yanı sıra, duygu, karakter, kimlik, kişilik gibi ruhsal özelliklerinde çözümlenebileceği konusu insan olan, yazınsal ve görsel çalışmaların tümünü kapsar. Bunlarında ötesinde bireyin toplumdaki statüsünü ifade eden semboller de içerebilmektedir. Kimliği görünür kılma kaygısı ve öznel olanı nesnel bir hale dönüştürmesi portreyi diğer anlatım biçimlerinden ayırmaktadır. Geçmişte modele benzerliği ölçüsünde başarılı bulunan portre çalışmaları, fotoğraf makinesinin kullanımıyla birlikte önemini yitirirken, zaman içerisinde sanatçının yaratıcılığı önem kazanmıştır.

“Portre yorumunu bekleyen en büyük tehlike, resmi irdelemeye çalışan kişinin çok geçmeden resmi bırakıp, kimlik tahliline kalkışmış olmasıdır. Yorumlama sürecinde yüzün her bölümü karaktere ışık tutan somut bir ipucudur; öyle ki, sadece bakıştan hareketle resmedilen kişi hakkında yeterince fikir sahibi olmamız mümkündür”. (Mehmet Ergüven, Sırdaş Görüntüler: 201)

Gerçi, Mona Lisa portresi hakkında çok şey düşünülmüş, çok şey konuşulmuştur. Hala da pek çok yorum yapılmaktadır. Sanırım ne Leonardo Da Vinci, portreyi yaparken onun sanat tarihi açısından böylesi bir önem kazanacağını tahmin etmiştir, ne de Mona Lisa yüzünün yüzyıllar boyunca popüleritesini koruyarak, Louvre Müzesinde hiçbir resme tanınmayan bir ayrıcalıkla, özel korumalarla kendisine tahsis edilen duvarda tek başına sergileneceğini tahmin etmiştir.



**Resim 51:** “Mona Lisa”, Leonardo da Vinci, 77x53, Louvre Müzesi,1519



**Resim 52:** “Çığlık”, Edvard Munch, 84x66, Ulusal Galeri (Oslo), 1893

“İnsan yüzü asla durağan değildir;...Portrelerde olduğu gibi gerçek hayatta da, bizler, insanları öncelikle yüz ifadelerine göre ve özellikle de yüzün arkasındaki canlının bilinçli ya da bilinçdışı biçimde yüzüne hangi şekillerle nasıl anlamlar yüklediğini esas alarak değerlendiririz. Halbuki bir portrede, temsil edilen kişideki bütün karmaşıklıklar “tek bir yüz” tarafından açıklanmalıdır. Bu yüz, portrenin amacını tanımlayan anlamı ya da anlamlar kümesini kapsamalıdır. Portreler asla “Ben buyum”un belgesi olarak değil, daha ziyade “Bunu anlatıyorum”un belgesi olarak çizilir.” (Leppert, 2009 :218)



**Resim 53:** "Otoportre", Egon Schiele

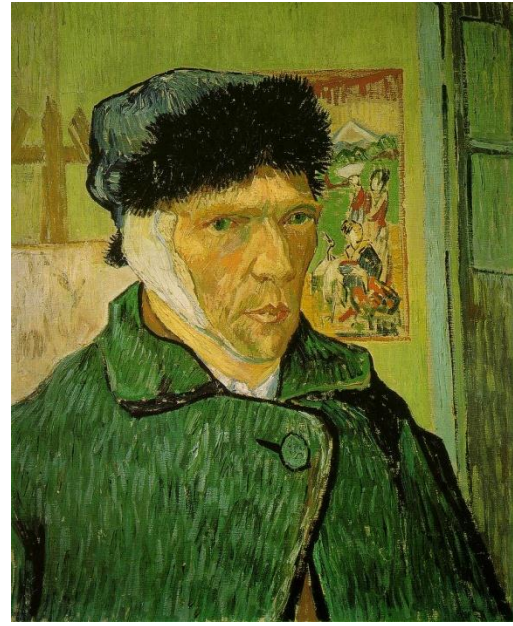


**Resim 54:** "Otoportre" Egon Schiele

Portre, sanatçılara her dönem cazip gelmiştir. Belki de, sanatçı için onu bu denli cazip kılan, karmaşık iç dünyasıyla, yaşanmışlıklarının çizgileri ardındaki gizemle, anlaşılması zor olan insana dair ipuçlarını yakalayabilme olanaklarını sağlıyor olmasıdır. Bedenin bir dili olduğunu, bir yüzü incelerken çok daha iyi anlayabilirsiniz. Sözcüklerle kurulan cümleler sizi yanıltabilirken, bir bakış ya da tavır sözcüklerin ardında gizlenen tüm gerçeği açıklayabilir. Günümüz toplumlarında karşılıklı iletişimin yerini teknolojik cihazlar almış olsa da, her şeyden önce samimiyetten uzak bu cihazların yüz yüze yapılan görüşmelerin yerini alması zordur. Bir yüzde samimiyeti, güveni ya da güvensizliği, acıyı, öfkeyi, mutluluğu, heyecanı tüm çıplaklığıyla okuyabilirsiniz. Bunu size gelen bir mailde ya da telefon mesajında anlamamız çok daha zordur. Portre bu anlamda samimi ve dürüsttür, yalan söylemez. Örneğin, Edvard Munch'un meşhur "Çılgılık" resmi bize o çılgılığı duyurabilecek samimiyettedir. Sanatçı biçimi bozarak çılgılığı daha derinden hissetmemizi sağlamıştır. Yine Egon Schiele'de anlatımı güçlendirme adına biçimi bozarak, duygusal buhranlarını dışa vuran, oto portreler yapmıştır. İrlanda doğumlu sanatçı Francis Bacon'un yaptığı portrelerde, klasik anlamda



**Resim 55:** "Kafa", Francis Bacon



**Resim 56:** "Otoportre", Van Gogh



**Resim 57:** "Bayan Matisse: Yeşil Çizgi"

Henri Matisse, 1905



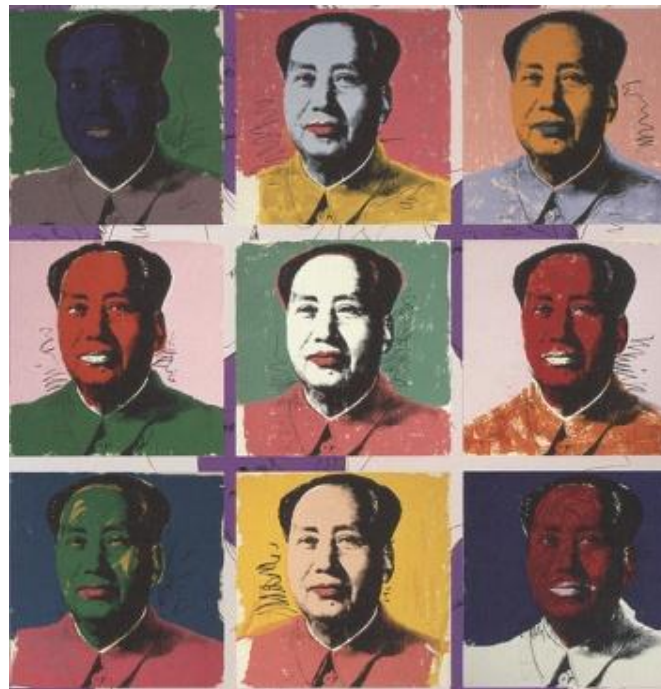
**Resim 58:** "Jacqueline"

Pablo Picasso, 1960

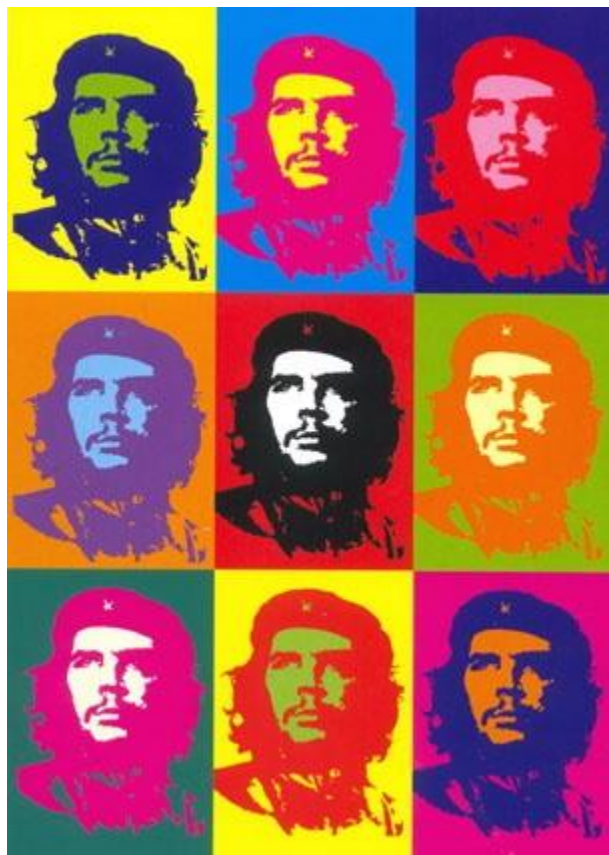
portreler değildir. Bacon'un portrelerinde figürün dış görünüşünün ardında gizlenen acıyı, yalnızlığı, öfkeyi, korkuları sezebilirsiniz. Sanatçı adeta figürün karanlık iç dünyasını ortaya çıkarır. Van Gogh ve Henri Matisse'de dış görünüşü betimlemenin yeterli olmadığını düşünen sanatçılardır. Gerek Van Gogh gerek Matisse, kullandıkları renklerle ve kurguladıkları kompozisyonlarla resmini yaptıkları figürün ruhunu yakalamaya çalışırlar. Onların çalışmalarında resmin tüm elemanları dışavuruma hizmet etmektedir. Aynı anlayışı Picasso'nun çalışmalarında da görmekteyiz.

Bu sanatçılar, portrede biçimi bozarak anlamı güçlendirme yolunu tercih ederken, portrenin güzel olması gibi bir kaygı içerisine girmemişlerdir. Göz boyama, hoşla gitme yerine, figürün iç dünyasına, ruhsal durumuna, yaşamsal kaygılarına dair tüm çıkmazları olanca çıplaklığıyla resmetmişlerdir.

Andy Warhol'un çalışmalarına baktığımızda ise popüler kimlik imgelerine ait (Marilyn Monroe, Che Guevara, Mao Zedong, Elvis Presley, Elizabeth Taylor gibi) tek bir fotografik görüntünün baskı tekniği aracılığı ile afiş şeklinde çoklu formatlarda basılmış olduğunu görürüz.



**Resim 59:** "Mao Zedong", Andy Warhol



**Resim 60:** “Che Guevara”, Andy Warhol



**Resim 61:** “Marilynler”, Andy Warhol,

“Kitlelerin ürettiği bu tür imgelerin tual üzerinde tekrar tekrar yinelenmesi ve çoğu durumda az çok keyfi bir renk tabakasının da eklenmesiyle, ilgi çekici ölçüde muğlak sonuçlar elde ediliyordu. Duruma göre bu imgeler olduklarından daha bayağı, daha çekici ya da daha korkunç nitelikler kazanmışlardır. Böylece bir yandan bu resimlerin monoton ve sıkıcı özelliğini sevmezken, öte yandan insanların her gün gözlerimizin önünde katledilmesini ya da tanınmış kişilerin, birtakım çıkarlar uğruna sömürülmelerini ne kadar kolaylıkla kabulleniverdiğimizi fark ederiz. Nitekim Marilyn Monroe’nun 1962’de intihar etmesi, kitle iletişim araçlarında dövünme kampanyalarına neden olmuştu; Başkan Kennedy’nin 1963’de suikaste uğramasından sonra, Jackie Kennedy’nin bir dizi resmi basılmış, siyahlar içindeki fotoğrafı pek çok kez tekrar tekrar yayınlanmıştı.”(Lynton, 2004: 294)

Günümüz sanatında ise portreyi çok farklı biçimlerde ele alan sanatçıların başında Fransız sanatçı Orlan gelir.



**Resim 62:** Orlan’ın Cerrahi Operasyonlar Esnasında Çekilmiş Fotoğrafı

“ ‘Carnal Art’ olarak adlandırdığı sanatsal performanslarında Orlan, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşunu eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir...Carnal Art’ın eleştirdiği en önemli nokta, Barbara Rose’un ifadesine göre “toplumun kadın imajını alıp geleneksel bir yolla ve ikiye bölünmüş Madona ve fahişe şeklinde ikiye ayırması”dır. Rose, Orlan’ın ‘operasyon tiyatrosu’ olarak adlandırılan ve tüm detaylarıyla planlanmış performanslarının altında ölümüne ciddi nedenler yatan dahi bir sanatçı olduğuna inanır. Sanatı sanat olmayandan ayıran iki önemli kriter olan kasıtlılık (intentionality) ve dönüşüm (transformation) Carnal Art’ta bir arada sunulur. Onun aykırı çalışmaları bizi sanatı sanat olmayandan



**Resim 63:** , “African (Fang Gabon Maske)”,Orlan, 124cmx155,5cm, 2002



**Resim 64:**“Self-Hybridation”

100x150, Orlan,1998



**Resim 65:** “American Indian” 48x60,

Fotoğraf, Orlan, 2005

ve normalliği delilikten ayıran sınırları yeniden düşünmeye zorlayan, patolojik davranışlardan çok estetik hareketlerdir. Ameliyathane Orlan'ın stüdyosudur ve bedeni yalnızca işi için kullandığı bir araç ve materyal değil, aynı zamanda işinin ta kendisi ve estetik otoritelerin stereotiplerine karşı direnişine hizmet eden bir metafordur. Orlan'ın çalışmalarında vücut, değiştirilemezlik ya da kabul gören stile göre değiştirilebilirlik özelliğini kaybeder. Bu bağlamda, Kathy Davis'in de belirttiği gibi Orlan'ın projesi farklı kimlikleri deneyimlemek için bedenin cerrahi yollarla değiştirilmesidir. O, ırk ve cinsiyet sınırlarını aşar ve “ben transseksüel kadın hareketinden yana bir kadınıym” der. Ne var ki Davis'e göre gerçekleştirilen bu cerrahi dönüşümler kalıcı olmadığı için cinsiyet değiştirme operasyonu olmaktan uzaktır. Bu projeyi, kimlik üzerine postmodern feminist teoriye bir katkı ve kimliğin parçalanmışlığı,

bölünmüşlüğü, çokluğu ve inişli çıkışlılığı ile ilgili postmodern bir kutlama olarak görmek daha yerinde bir yaklaşım olabilir. Bu amaca hizmet edecek bir plastik cerrahi, kadınlara bedenlerinin kontrolünü yeniden kazandırabilecek bir yoldur ve Orlan'ın projesi feminist ütopyanın, üzerine inşa edildiği "ada"nın bizatihi bedenin kendisi olduğu bir örneği olarak görülebilir. (<http://www.izinsizgosteri.net>, 1Şubat, 2012)

Cindy Sherman ise kadının toplumsal rolünü irdeleyen çalışmalarında çeşitli kostümler, aksesuarlar ve makyaj aracılığıyla kendi görüntüsünü değiştirmiş, bedenini adeta bir sanat nesnesine dönüştürerek, yeniden yarattığı Sherman'ı çeşitli kadın rollerinde fotoğraflamıştır. Fotoğrafı bir kavramsal sanat malzemesine dönüştüren Sherman, estetik kaygılardan uzak, deformasyona uğramış otoportreleriyle, toplumun kadına yüklemiş olduğu rollere dair sorgulamalara gider. Çalışmalarında, kadına bu rolleri yükleyen toplumun yanı sıra onun bu rolleri sorgusuz kabullenişini eleştirir.



**Resim 66:** "İsimsiz Film Kareleri"



**Resim67:** Cindy Sherman

Cindy Sherman

Michael Murphy ise paslanmaz çelik, granit, çivi ve ip gibi malzemeler aracılığıyla üst üste bindirilmiş katmanlardan oluşan üç boyutlu portreler yapmıştır. Bu portreler, yalnızca doğru yerden bakıldığında tam olarak görülebiliyor.



**Resim 68:** Üç Boyutlu Micheal Murphy çalışmaları



**Resim 69:** Üç Boyutlu Micheal Murphy çalışmaları

NFN Kalyan'ın Nature of the Beast serisinde yapmış olduğu portreler ise cam levhalar üzerine yapılmış çizimlerden oluşan üç boyutlu çalışmalardır.



**Resim 70:** Üç Boyutlu NFN Kalyan Portreleri



**Resim 71:** Üç Boyutlu NFN Kalyan Portreleri

## V.BÖLÜM

### 5.1. UYGULAMALI ÇALIŞMALAR ÜZERİNE TEKNİK VE DÜŞÜNSEL AÇIKLAMALAR

“Bir yerde herkes birbirine benziyorsa; orda hiç kimse yok demektir”

Michel Foucault

Tez için yapılan portre çalışmaları bir eğitim araştırma hastanesinin, Radyoloji Bölümünün, Bilgisayarlı Tomografi ünitesinde Toshiba Activion 16 cihazda, birim sorumlusunun bilgisi dahilinde, hastaların izni alınarak gerçekleştirilmiştir. Çalışmalar, portrede biçim bozma odaklı hazırlandığından hastaların deşifre edilmesi söz konusu değildir. Rutin incelemeler haricinde hastalara, tez amaçlı ekstra inceleme yapılmamış, eldeki verilerle yetinilmiştir. Bu çalışma esnasında, tanı ve teşhis amaçlı kullanılan bir görüntüleme cihazı olan Bilgisayarlı Tomografinin, sanatsal yaratım sürecinde rutin kullanım amacı dışında teknik bir malzemeye dönüşümü söz konusudur. Acil Servise çoğunluğu tramva öyküsüyle gelen hastaların çekilen baş ve boyun tomografilerinden elde edilen kesitler, cihazın iş istasyonunda üç boyutlu hale getirilir. Radyolojide kist, kitle gibi patolojik yapıların ve kırıkların üç boyutlu olarak detaylı bir şekilde incelenmesine olanak veren iş istasyonu, çalışmaların ham halinin işlediği yerdir. İş istasyonun da üç boyutlu hale getirilen görüntüler aracılığı ile oluşturulan kompozisyonda renk, leke, çizgi, form gibi plastik unsurlar göz önünde bulundurularak biçim deforme edilir. Burada portrede yaratılmak istenen plastik etki (çizgisel, lekesel, suluboya, yağlı boya, metal, bronz) yakalanır. Yine bu sayfada çalışma konseptine uygun olarak gerek duyulursa renklendirme de yapılabileceği gibi kaydı alınan görüntülerin kağıt ya da canvas üzerine alınan dijital baskısı üzerinde de plastik müdahaleler de bulunulabilir.

Çalışmalar için gerek duyulursa paint programından da faydalanılabilir. Tezde yer alan çalışmalarda bu tekniklerin tamamı kullanılmıştır.

Tomografik Portreler adlı bu tez çalışmasında portrede biçim deforme etmeye yönelik müdahalelerle, temelde din, dil, ırk, mezhep ve cinsiyet üzerinden uygulanan ve zamanla bireyin, yaşayış biçimini şekillendiren kapitalist politikalar sorgulanmak istenmiştir. Çalışmalarda, toplumda, uygulanan bu politikalara rağmen farkındalığını yitirmemiş, kendi olabilme çabasındaki bireyin vermiş olduğu mücadele anlatılmaya çalışılmıştır. Canvas üzerine basılan çoklu porteler serisinde yer alan çalışmalarda, aynı figürün belli bir formatta çok sayıda tekrarı esnasında, gerek renk gerekse de pozisyon olarak tamamen zıt bir figürün yerleştirilmesiyle oluşturulan kompozisyonlar yer almaktadır. Bu kompozisyonlarda, kimliğini yitirerek aynılaştırmış bireyler arasında tavrı, duruşu, değerleri, inançları, ideolojisiyle bu aynılaştırmaya meydan okuyan farklılığını koruyabilen bireyin kimlik mücadelesi anlatılmak istenmiştir. Kurgulanan kompozisyonlarda, anlatımı kuvvetlendirme adına renk ve düzenlemede zıtlıklardan faydalanılmıştır. Kimliksizlik olgusu ters açıyla, kimliğini koruyan bireye vurgu yapılarak anlatılmıştır. Bu bireyin yaşamı algılayışı ve pratikte uygulayışı onu diğerlerinden ayırmaktadır. Suskun çoğunluğun kabullenişine inat tavrıyla kompozisyonda en dikkat çekici noktaya, resimde kontrast oluşturacak renk ve pozisyonda yerleştirilmiştir. Canvas ve film üzerine basılan tekli portre çalışmalarında ise, yaşamda bireyi kuşatan değerlerin, onu hiçleştirilmesi eleştirilmektedir. Hakim sistemin birey üzerinde uygulamış olduğu politikalar adeta bir güç gösterisine dönüşerek, bireyi kendi kimliğinden uzaklaştırmakta, onu bir nesneye indirgemektedir. Bu durumun bireyin psikolojisinde yarattığı çıkmazlar görmezden gelinmektedir. Çalışmalarda kullanılmak üzere tramva hastalarının seçilmesi, sistemin kimlik odaklı politikalarının bireyin psikolojisi üzerinde yarattığı tramvaya gönderme amaçlıdır. Bireyin öz değerlerini yok ederek, onun yaşam biçimini belirleyen bu sistem, farklılıkları yok sayarak, aynılaştırmaya çalıştığı birey üzerinden rant sağlamaktadır. Sistemin hedeflediği tamamen tüketmeye endeksli

toplum profili, farklılığını ve farkındalığını yitirmiş bireyler yarattığından, giydiği kıyafetlerden, yediği yiyeceklere, okuduğu kitaplardan, tercih ettiği mekanlara kadar seçimlerinde ve yaşam biçiminde özgürlüğünü yitirmiş, kendi olmaktan uzaklaşmış bireylerden oluşmaktadır. Çarklılarını son derece sağlam temeller üzerine oturtan sistem, bireyi hedeflemiş olduğu küresel dünyanın bir parçası haline dönüştürmektedir. Kimliksiz serisinde yapılan çalışmalarda, sistemin farklılıkları yok sayarak, aynılaştırmaya çalıştığı birey üzerinden kapitalizm eleştirisi yapılmak istenmiştir. Yapılan çalışmaların ortak noktası, figürün kimliğine dair hiçbir şekilde fikir edinilememesidir. Farklı açılardan farklı pozisyonlarda resmedilmiş olmalarına karşın, yüz hatları seçilemeyen bu figürlerin kimliği, cinsiyeti, rengi çok da anlaşılılmamakla beraber adeta, tam da sistemin öğretilerini harfiyen yerine getirmektedirler.

1980’li yılların ikinci yarısından itibaren “kimlik” ve “öteki” olguları üzerine sorgulamalara gidilmiştir. “1980’li yılların son yarısından başlayarak sanat ortamında gözlenen belirgin bir dönüşüm, 20. Yüzyıl boyunca kendi kendini temsil olanağı bulamamış kesimlerin ‘kimlik’ olgusuna odaklanarak ürettikleri yapıtların Batı sanatının sergilendiği ortamlara girmeye başlamasıdır. Batı düşünce ve kültür dünyasında bu dönemde görülen “çok-kültürcü” eğilimin bir uzantısı olan bu dönüşüm, farklı kültürlerin sanatsal ifadelerinin geniş bir kesime ulaşmasında etkili olmuştur. Kavramsal sanatın stratejilerini sürdüren kimlik odaklı sanatın başlıca özelliği, sanatı kimlik politikalarının bir aracı haline getirmesidir. Toplumda ırk, sınıf, kültür, cinsiyet ya da cinsel kimlik ayrımcılığına yönelik ipuçları veren kişisel deneyimlerin dile geldiği bu türde sanat, erkek/kadın, siyah/beyaz gibi zıt kavram çiftleri şeklinde yapılanmıştır Batı kültürünün, bazılarını her seferinde nasıl ‘öteki’leştirdiğini gözler önüne sermiştir.” (Antmen, 2008: 295)

1987’de Kızılderili sanatçı James Luna, Balboa Parkı Uygarlık Tarihi Müzesi’nde “Kültürel Nesne” adlı performansında, müzenin Kızılderililere ayrılan bölümünde yedi gün boyunca kendi bedenini sergilemiştir.

“1980’li yıllarda çeşitli Amerikan müzelerinde ırk, etnik köken, cinsiyet ya da cinsel kimlik açısından ‘farklı’ olanların ifade olanağı bulabileceği sergiler düzenlenmeye başlanması, bu “çok-kültürcü” eğilimin sanat ortamındaki başlıca göstergesi olmuştur. “Öteki’lere yönelik bu açılımcı kabul, Batı modernizminin Aydınlanmacı evrensellik idealinin başarısız olduğunun kabulü sayılmış, bir tür ‘özeleştir’i olarak nitelendirilmiştir. Öte yandan, sanat dünyasında sanatsal ölçütler yerine kimlikle ilgili ölçütlerin geçerlilik kazanmaya başlaması ciddi anlamda eleştiriye uğramış, Batı kültür



**Resim 72:** “ Kültürel Nesne”, James Luna, 1987

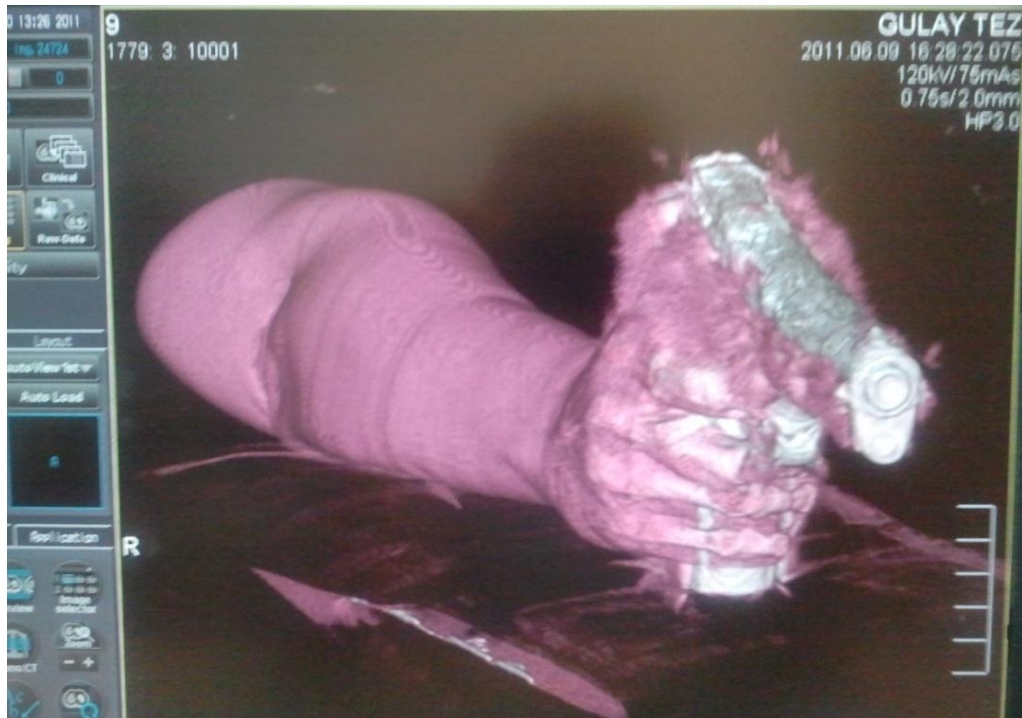
dünyasının sergilerindeki ‘öteki’lere ancak birer ‘numune’ gibi yer verildiği iddia edilmiştir. Ne olursa olsun 1990’lı yıllar, tümüyle ‘Batılı beyaz erkek sanatçı’lardan oluşan sergilerin ‘siyaseten doğru’ sayılmadığı bir sürecin başlangıcı olmuştur. Yalnızca Batı merkezlerindeki müze ya da galerilerde değil, Batılı olmayan ülkelerde, fakat genellikle Batılı küratörlerin yönetiminde düzenlenen uluslar arası çaptaki büyük bienallerde de farklı kültürel kimliklerin kendi kendini temsil olanağı yaratılmış, ‘sanat dünyası’nın coğrafyası ciddi anlamda genişlemiştir. Bu açılımın, giderek küreselleşmeye

başlayan ekonomik düzenin bir uzantısı ve yansıması olduğunu görmek güç değildir.” (Antmen, 2008 :296)

Bu gün gelinen süreçte gerek dünyada gerekse de ülkemizde yaşanan din, dil, ırk, mezhep, cinsiyet odaklı katliamların kökeninde, kapitalist sistemin uygulamış olduğu yanlış politikalar yatmaktadır. Bu politikalar ki, 1933-1945 yılları arasında Nazi Almanyası'na Yahudi, Sosyalist, Roman ve eşcinsel olanları ortadan kaldırmak adına 20.000 “toplama kampı” inşa ettirmiştir. Yine aynı politikalar, 2 Temmuz 1993'te, Sivas Madımak Otel'de otuz yedi yazar, ozan, yorumcu ve düşünürü katleden radikal İslamcılara bu gün zaman aşımı kararıyla yeni katliamların yolunu açmıştır. Bireyin en büyük hakkı, yaşam hakkını elinden almaya varan saldırıların kökeninde yine sistemin kendi iç çıkılmazlarını aramak gerekir.

### 5.1.1. Görsel Çalışmalar

Aşağıda bazı özel çalışmalar için, kurşun önlükle korunmak kaydıyla kendi bedenim üzerinde yaptığım deneme çekimleri yer almaktadır.



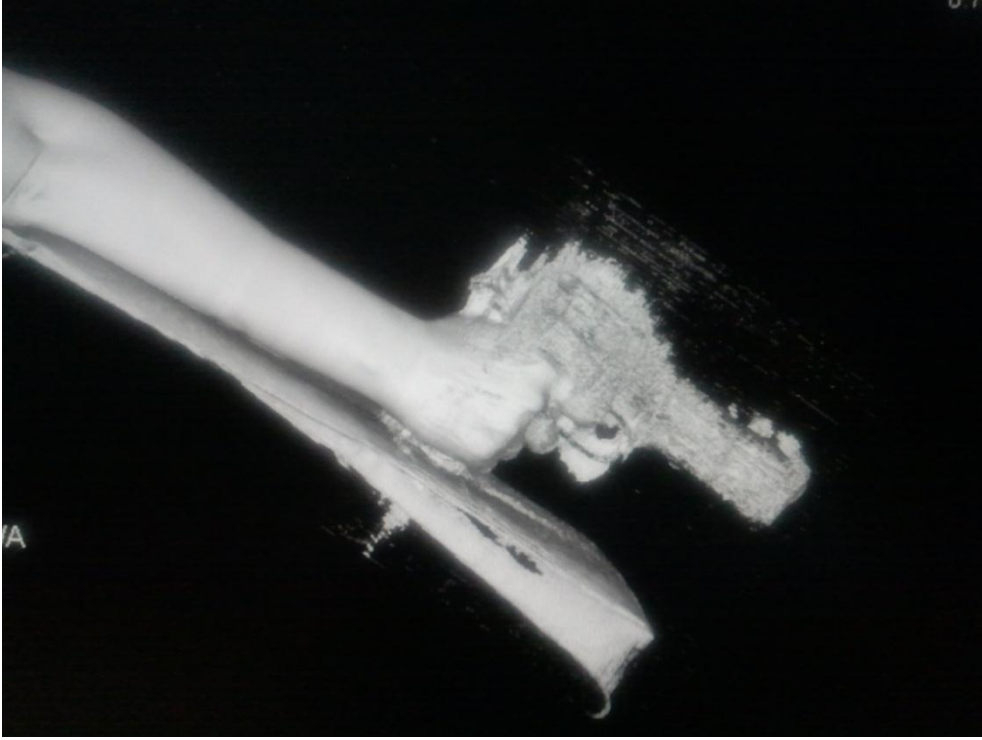
**Resim 73:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



**Resim 74:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



**Resim 75:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



**Resim 76:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



**Resim 77:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



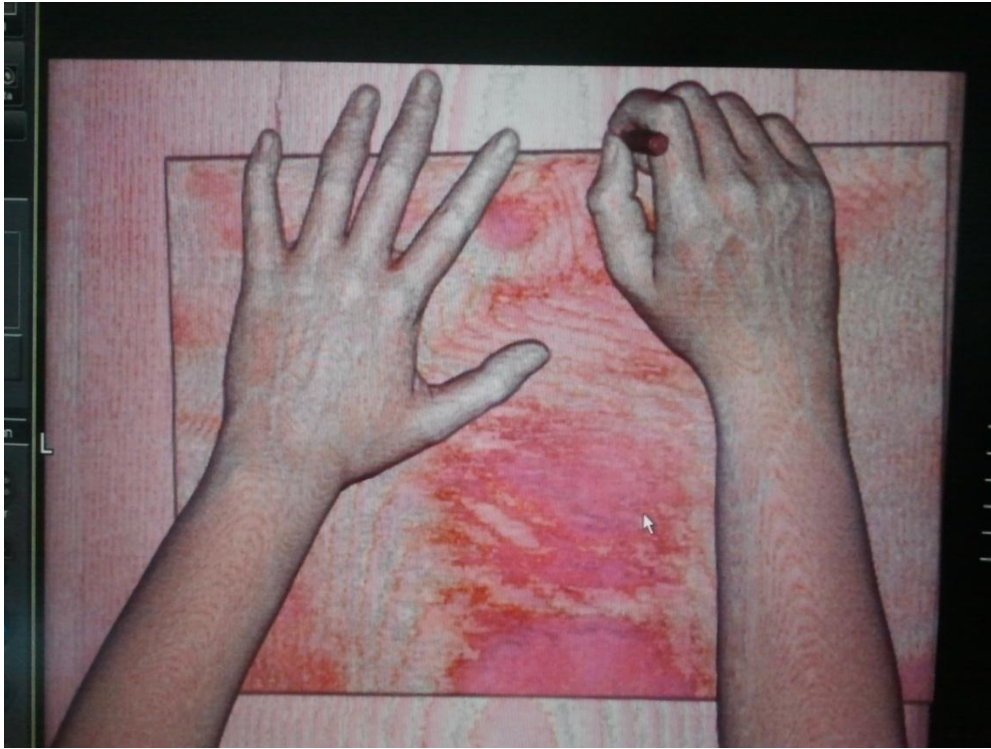
**Resim 78:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



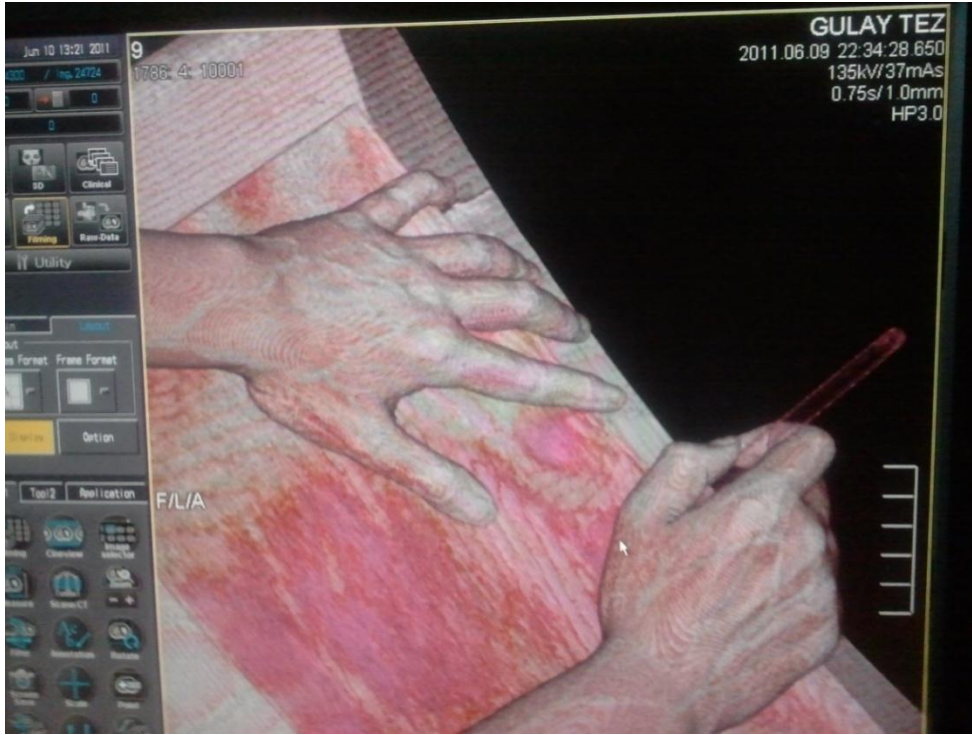
**Resim 79:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



**Resim 80:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



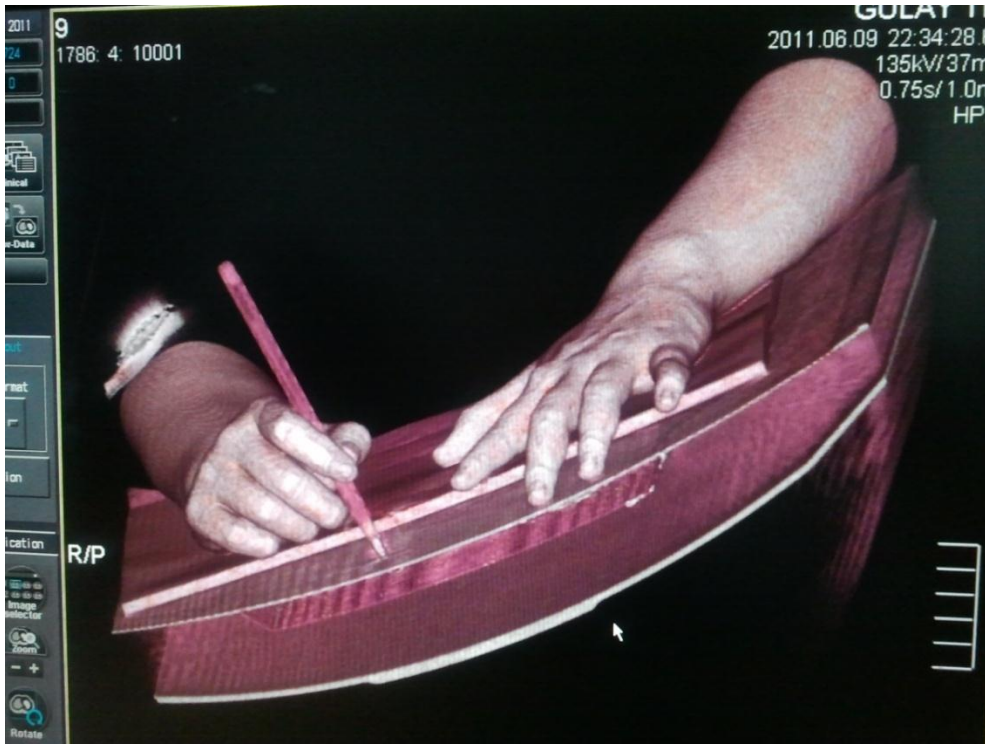
**Resim 81:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



**Resim 82:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



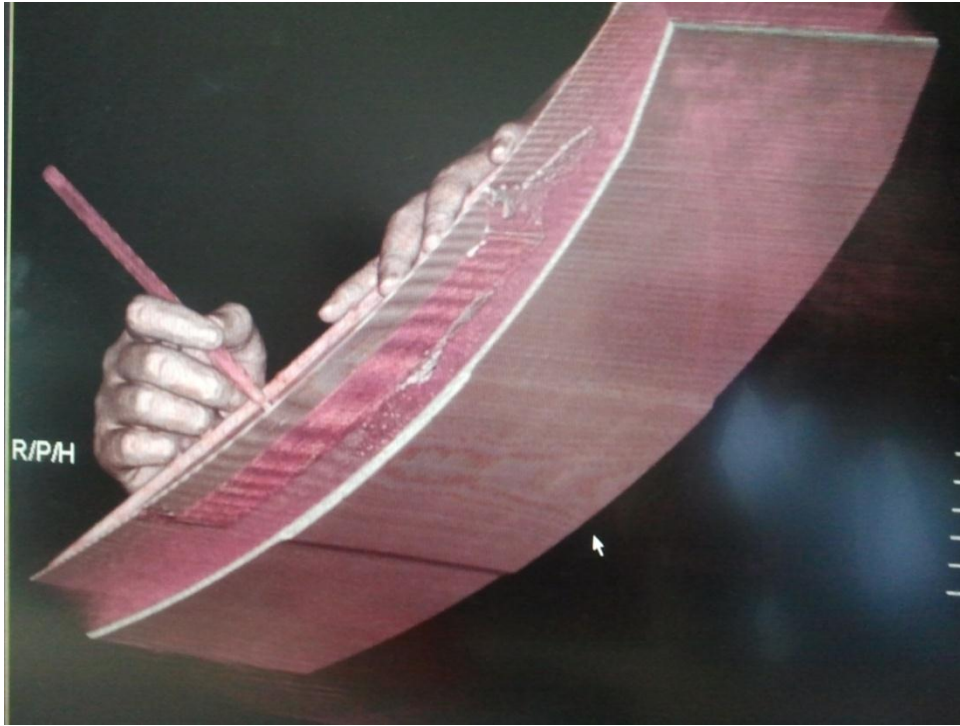
**Resim 83:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



**Resim 84:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



**Resim 85:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



**Resim 86:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011



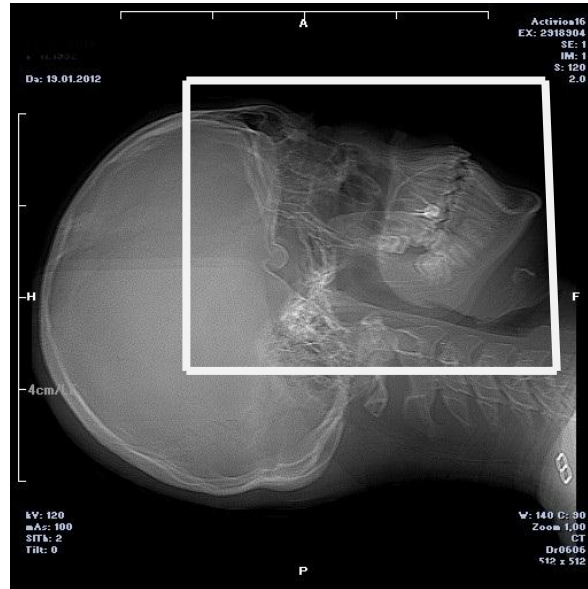
**Resim 87:** Deneme Çekimi, Gülay Karakuş, 2011

Aşağıda bir portrenin oluşum aşamaları sıralanmıştır.

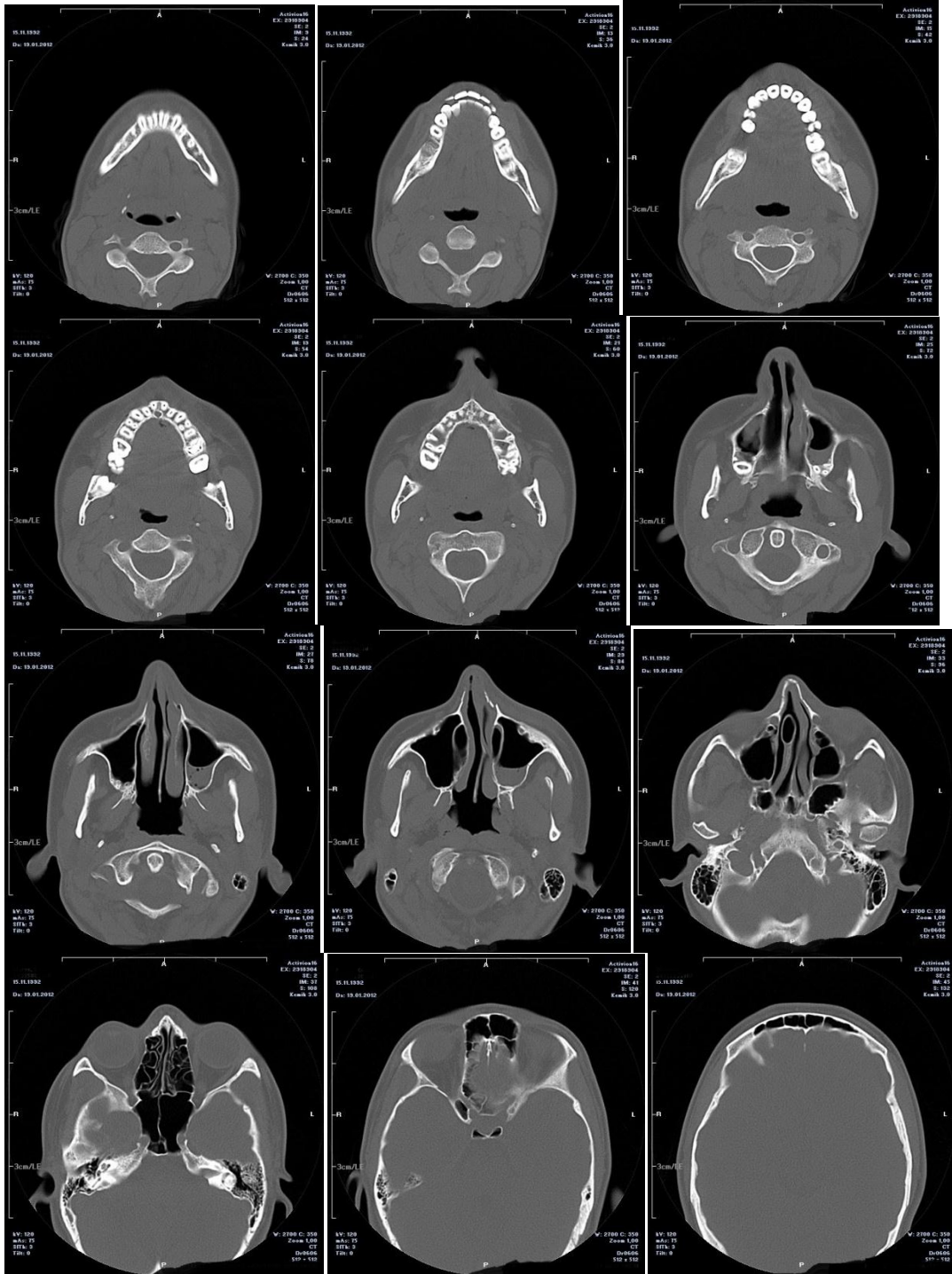


**Resim 88:** "Portre X", Gülay Karakuş, 2012

Yukarıda yapılacak inceleme için istenen bölgenin alınan pilot görüntüsü, aşağıda ise taranacak alanın ayarlanmış görüntüsü yer almaktadır.

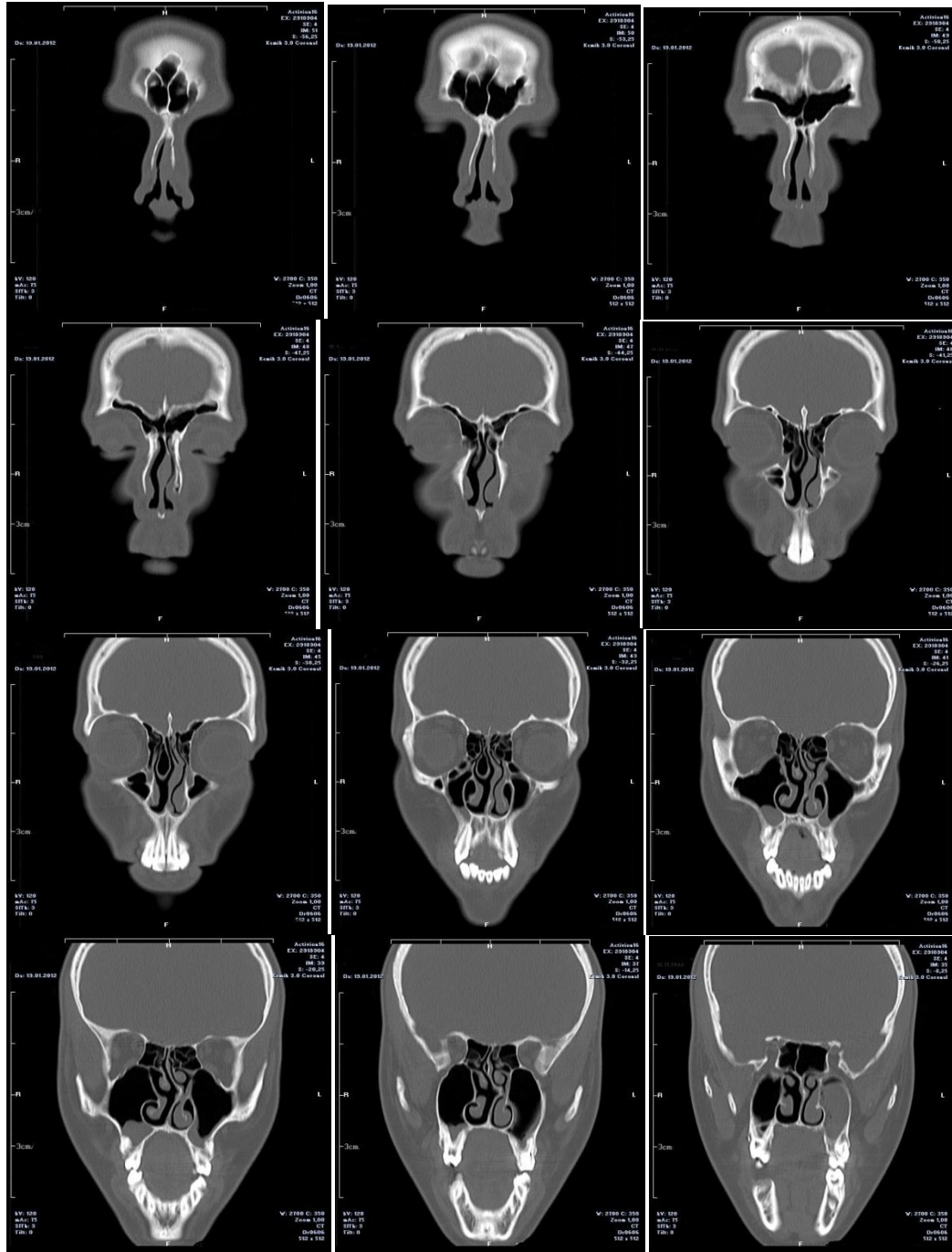


**Resim 89:** "Portre X", Gülay Karakuş, 2012



**Resim 90:** "Portre X", Gülay Karakuş, 2012

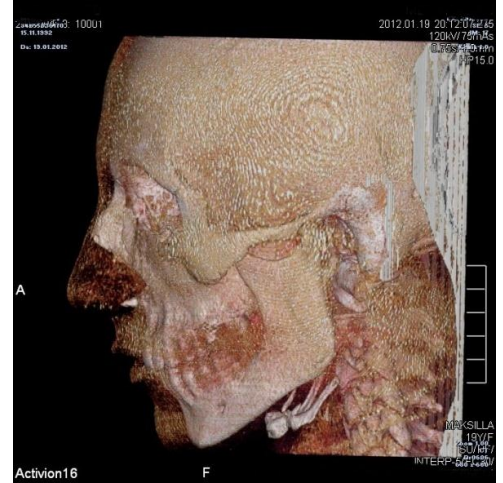
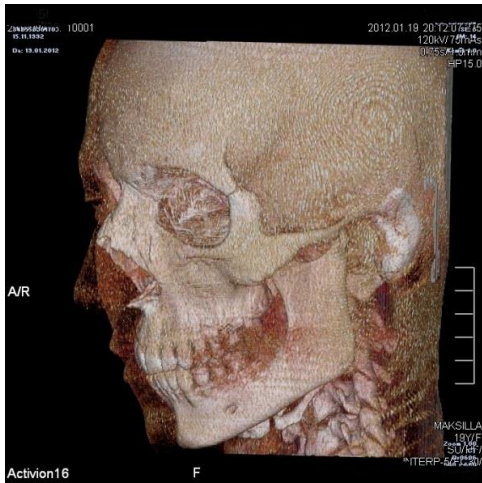
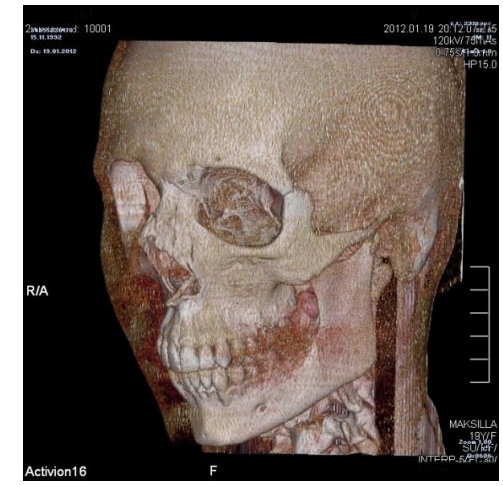
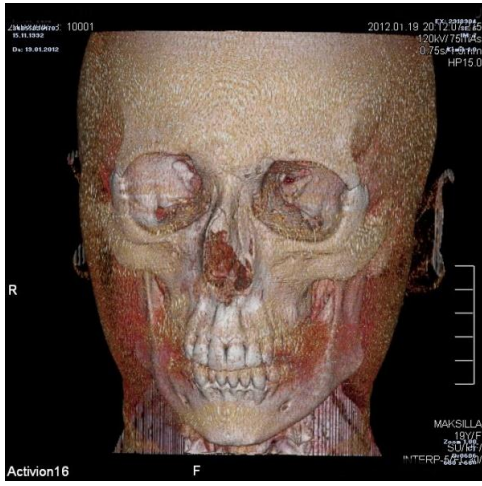
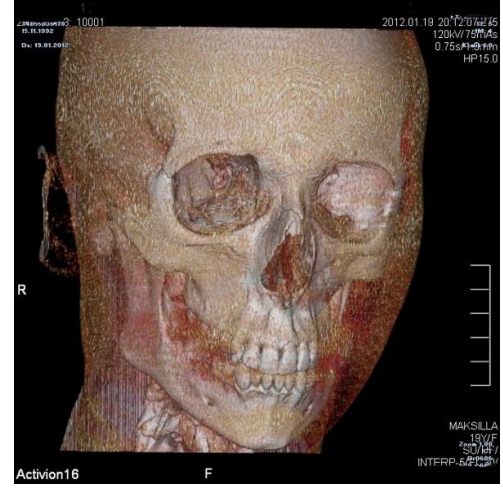
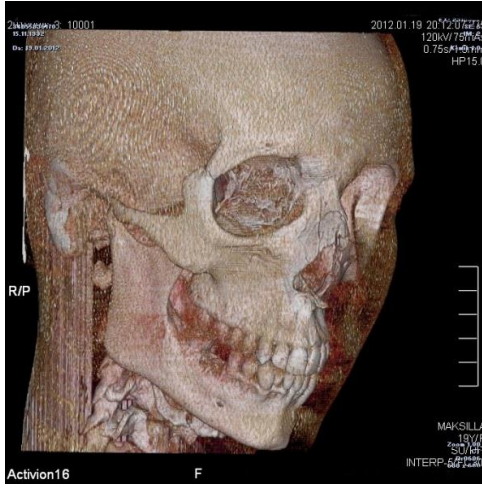
Pilot üzerinde belirlenen bölgenin alınan kesitsel görüntüleri.



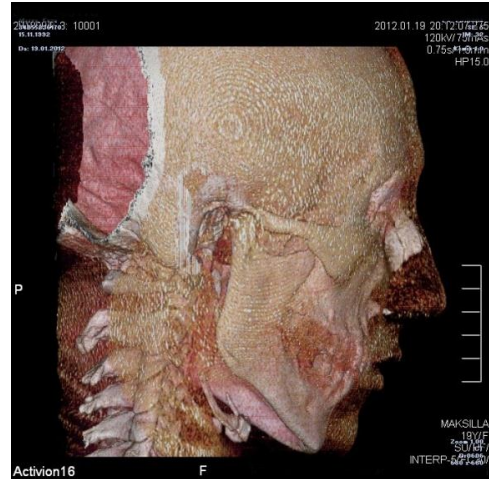
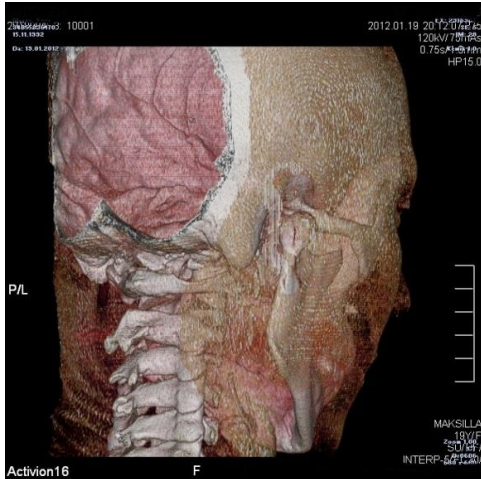
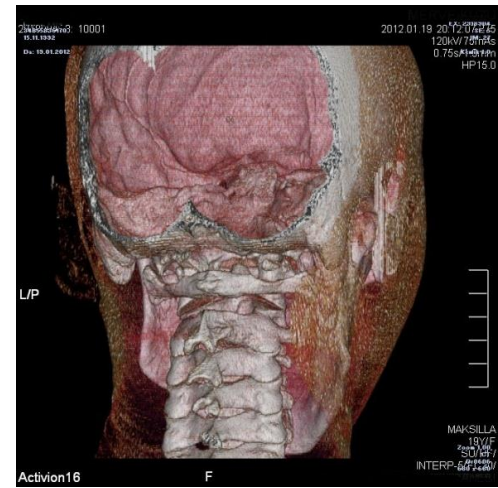
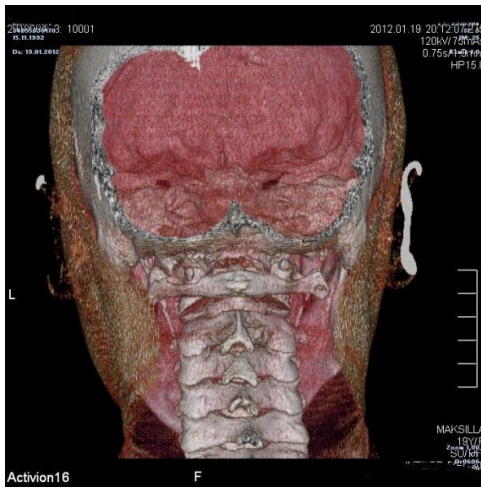
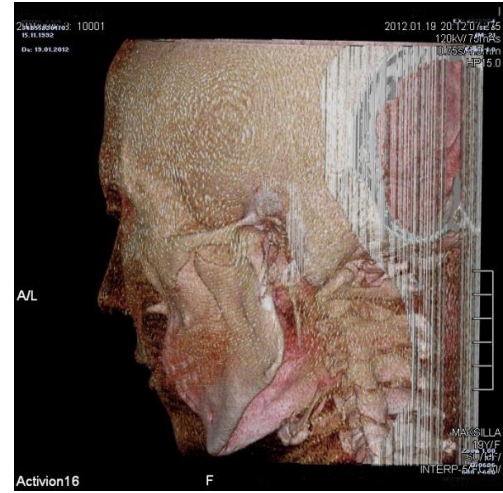
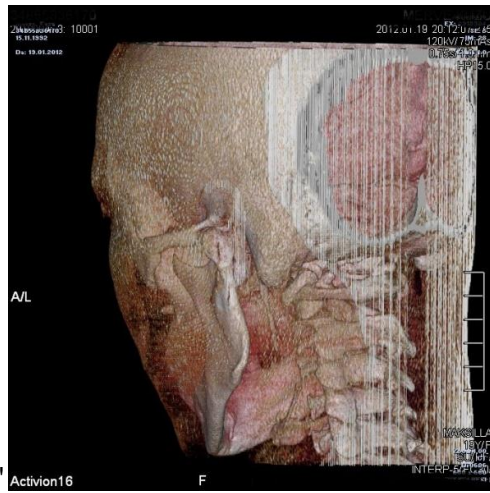
**Resim 91:** “Portre X”, Gülay Karakuş, 2012

Farklı planda (coronal) oluşturulan kesitsel görüntüler.

Bu kesitler üç boyutlu hale getirilmek üzere iş istasyonuna gönderilir.

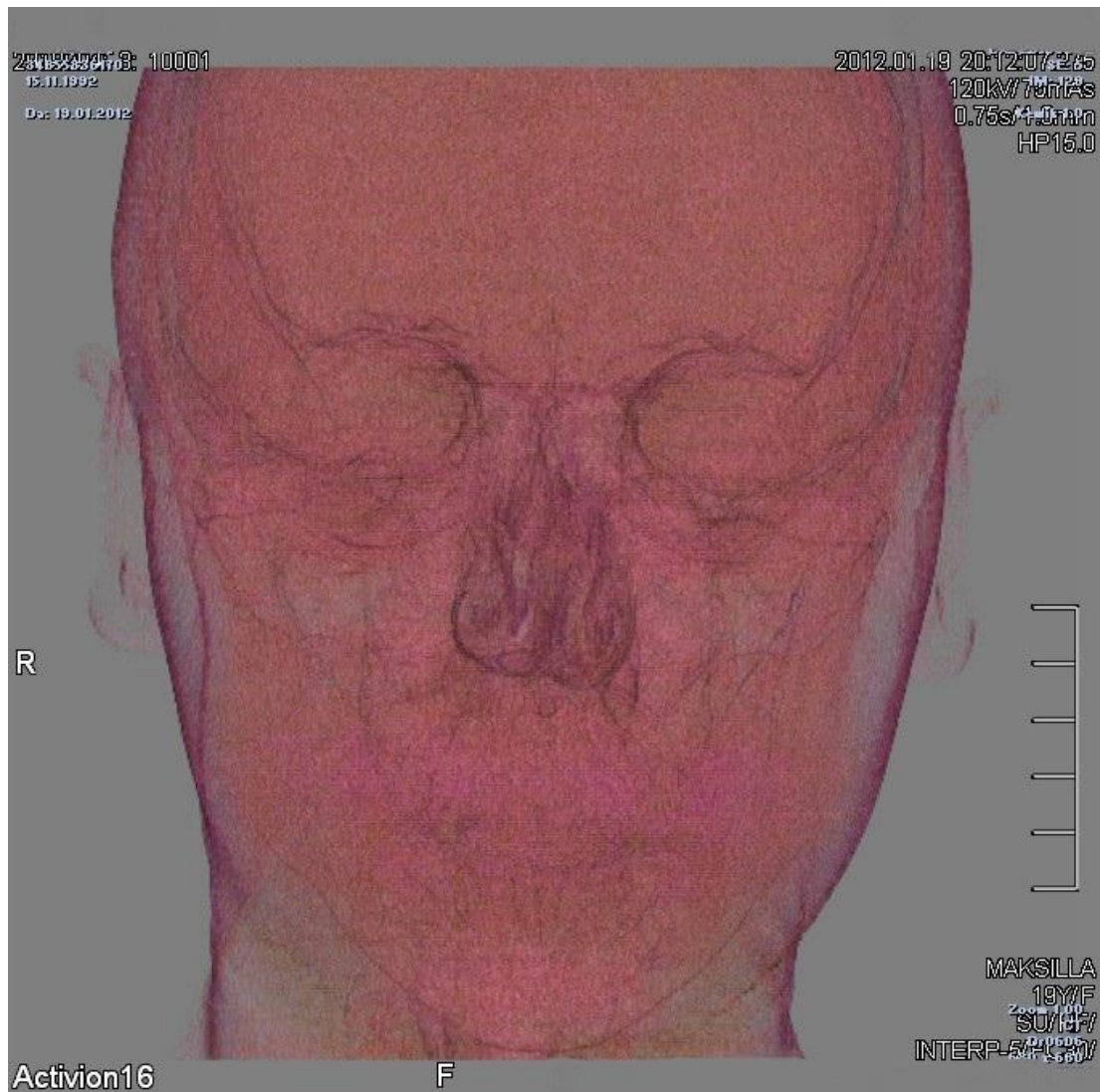


Resim 92: "Portre X", Gülay Karakuş, 2012

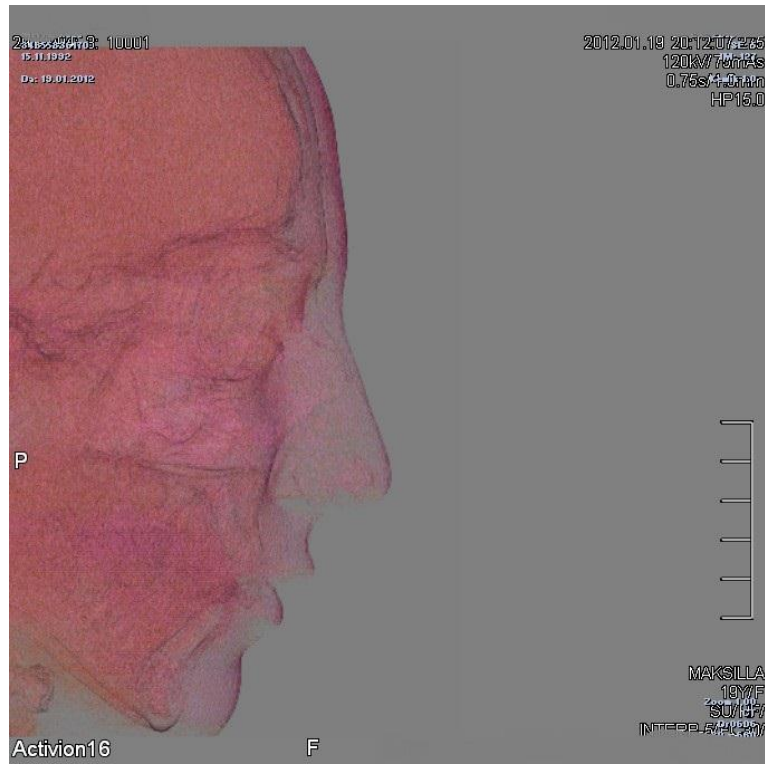


Resim 93: "Portre X", Gülay Karakuş, 2012

İş istasyonunda üç boyutlu hale getirilen görüntüler, burada amaçlanan konsept doğrultusunda yeniden biçimlendirilir. Cihazın teknik olanakları plastik her tür etkiyi yakalayabilmeye imkan tanıdığından çalışmanın en önemli kısmı buradaki müdahalelerle anlam kazanır. Yukarıda çekim aşamasından itibaren ele alınan figürün, aşağıda bu müdahalelerle oluşturulmuş yeni görüntüleri örneklendirilmiştir.



**Resim 94:** Portre X, Gülay Karakuş, 40x40, Kağıt Üzerine Dijital Baskı,2012

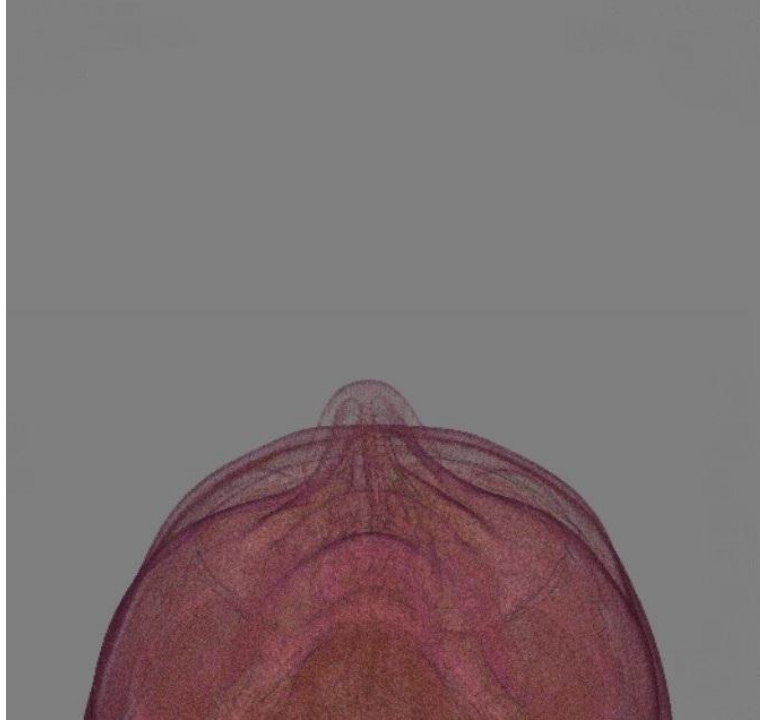


**Resim 95:** Portre X, Gülay Karakuş, 40x40, K.Ü.D.B. 2012



**Resim 96:** Portre X, Gülay Karakuş, 40X40, K.Ü.D.B.2012

Paint programında hastaya ve cihaza ait bilgiler temizlenir.



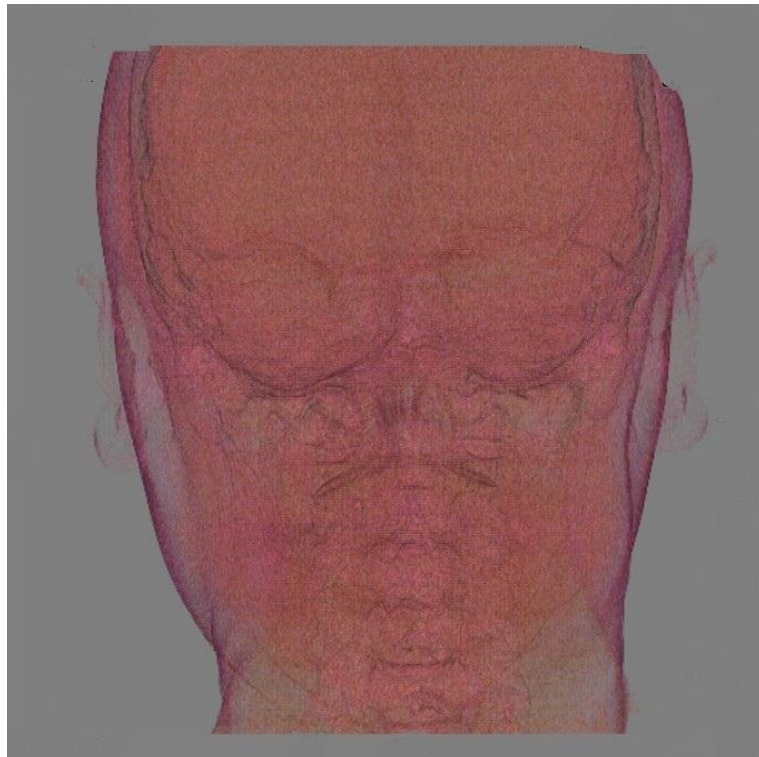
**Resim 97:** Portre X, Gülay Karakuş, 40X40,K.Ü.D.B.2012



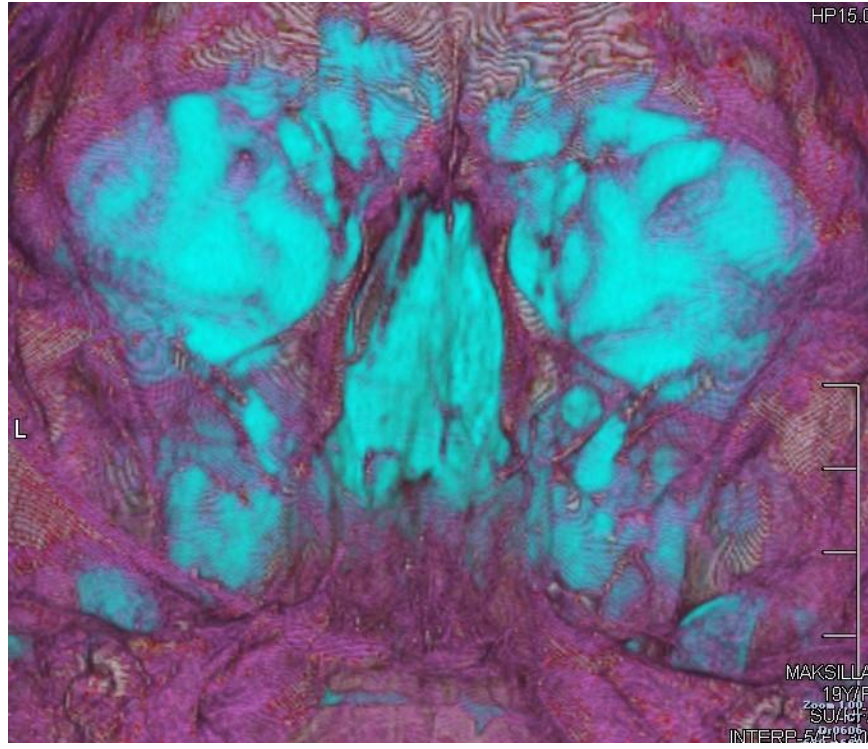
**Resim 98:** Portre X, Gülay Karakuş, 40X40,K.Ü.D.B.2012



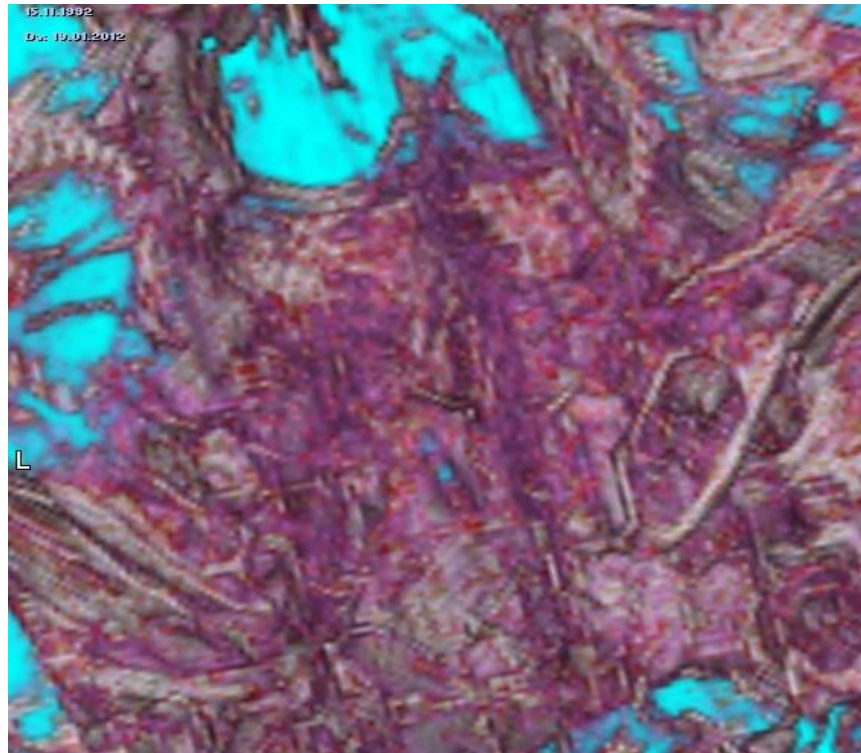
**Resim 99:** Portre X, Gülay Karakuş, 40X40,K.Ü.D.B.2012



**Resim 100:** Portre X, Gülay Karakuş, 40X40,K.Ü.D.B.2012

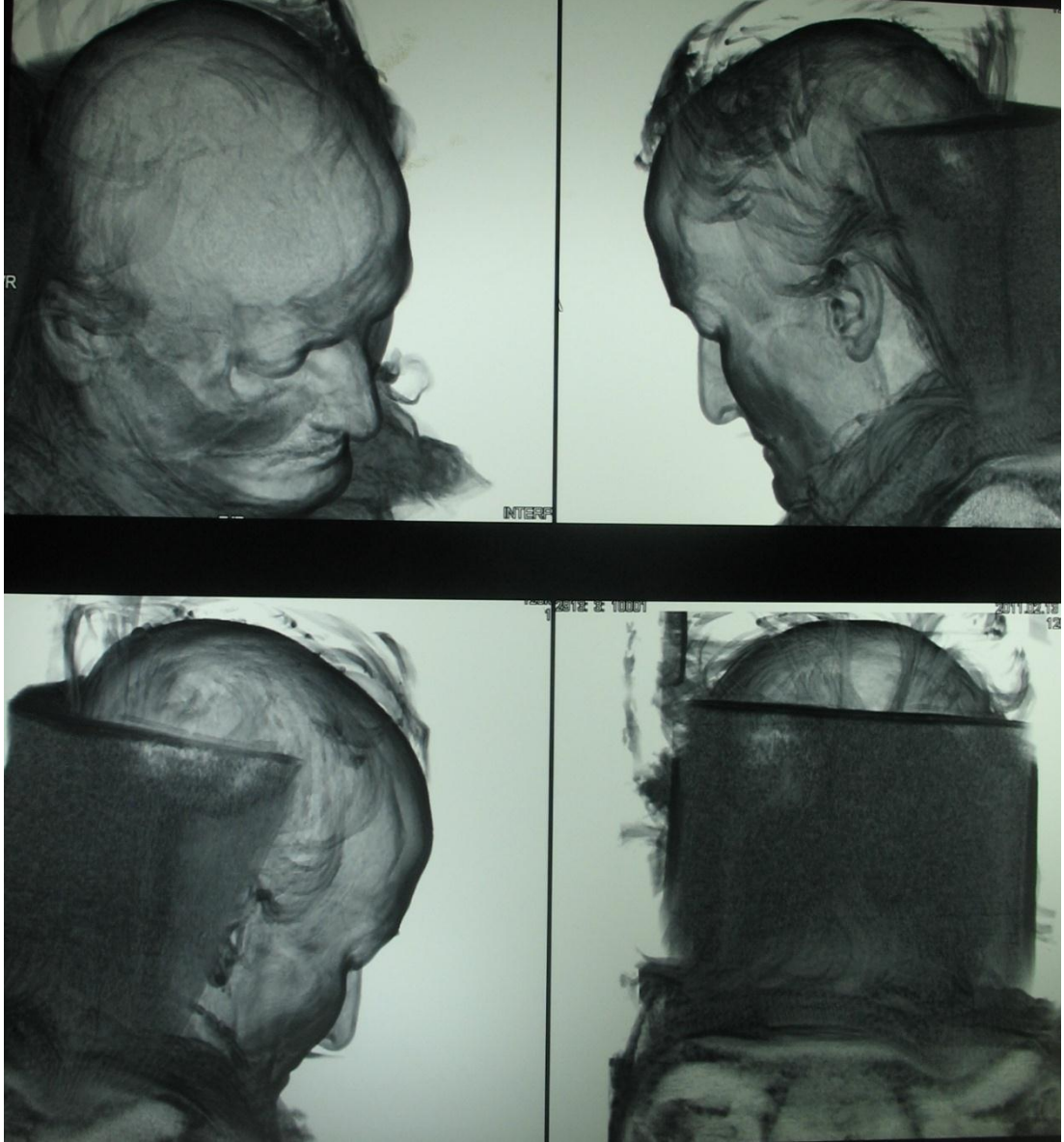


**Resim 101:** Portre X, Gülay Karakuş, 40X40,K.Ü.D.B.2012

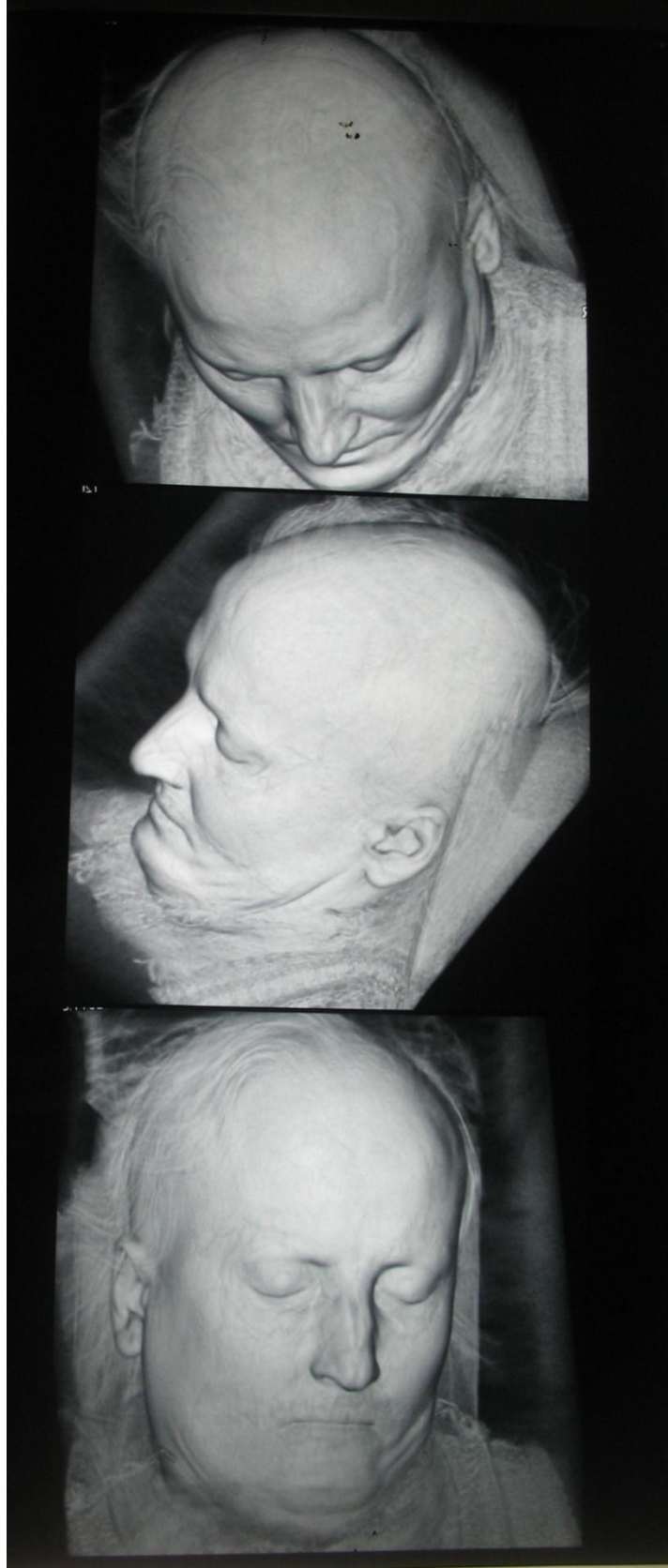


**Resim 102:** Portre X, Gülay Karakuş, 40X40,K.Ü.D.B.2012

### 5.1.2.Film Üzerine Çoklu Formatta Basılmış Portre Çalışmaları



**Resim 103:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 30X30, Film Üzerine Tomografik Baskı,2011



**Resim 104:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 15x45, F.Ü.T.B. 2011



Resim 105: “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 20X40, F.Ü.T.B. 2011



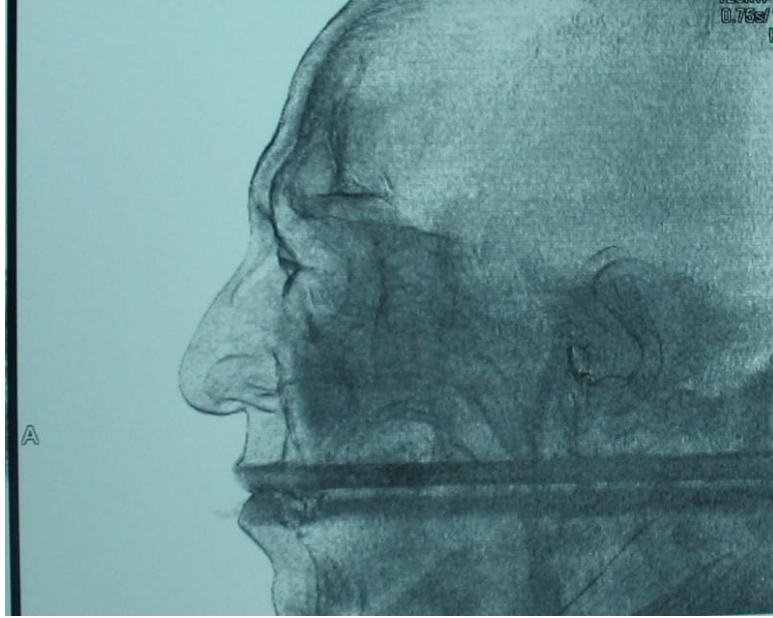
**Resim 106:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş,20X40, F.Ü.T.B. 2011



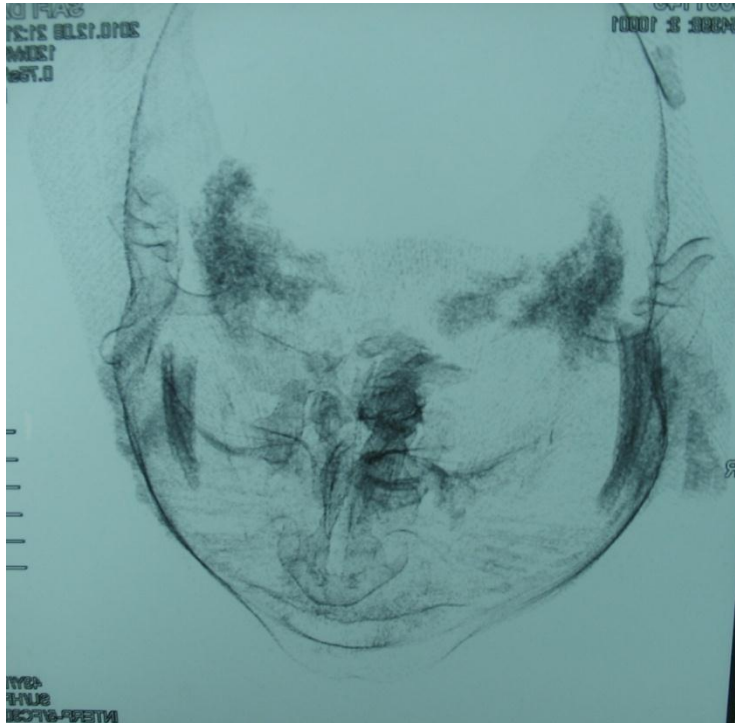
Resim 107: “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 20X40, F.Ü.T.B.2011



### 5.1.3.Film Üzerine Tekli Formatta Basılmış Portre Çalışmaları



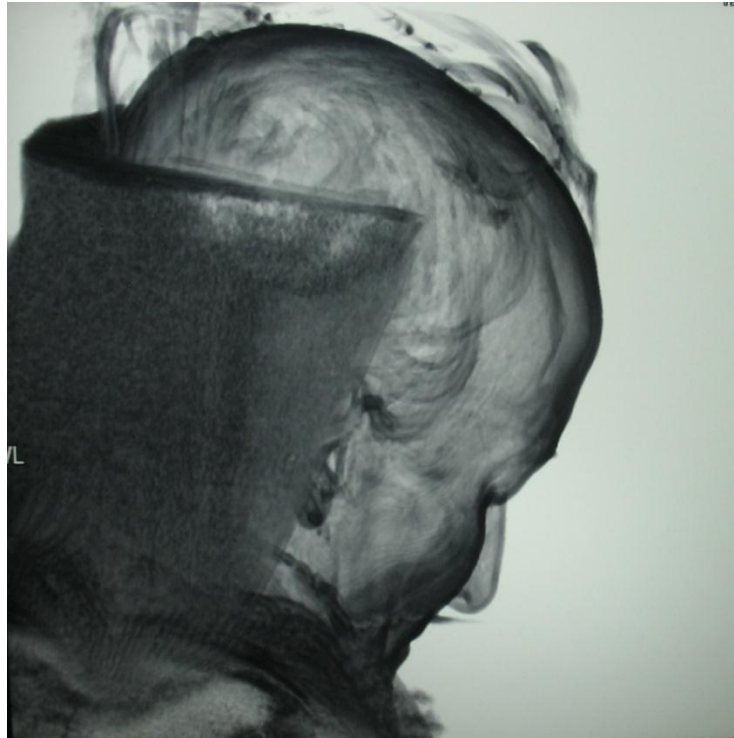
Resim 110: “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 25X30,F.Ü.T.B.2011



Resim 111: “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 30X30,F.Ü.T.B.2011



**Resim 112:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 25X30,F.Ü.T.B.2011



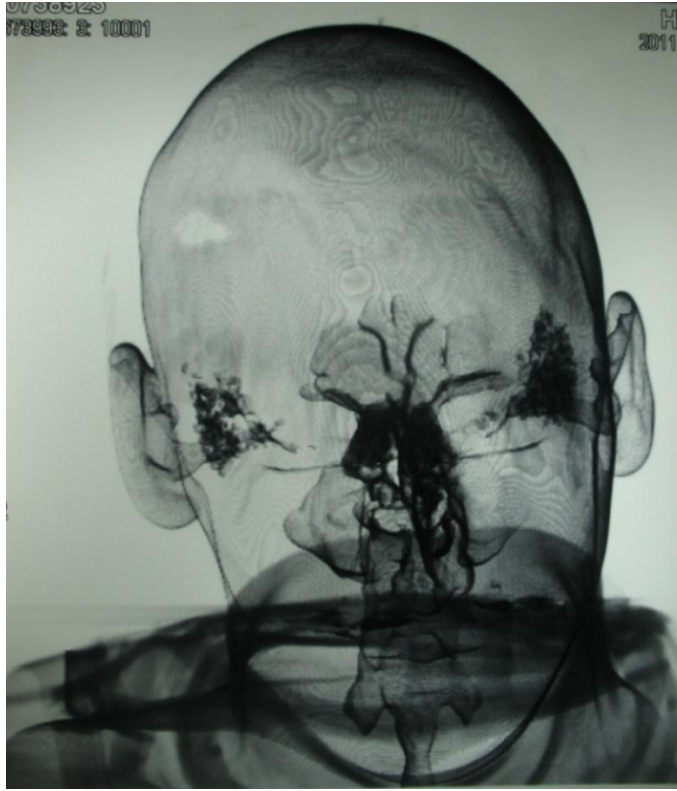
**Resim 113:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 30X30,F.Ü.T.B.2011



**Resim 114:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 30X30,F.Ü.T.B.2011



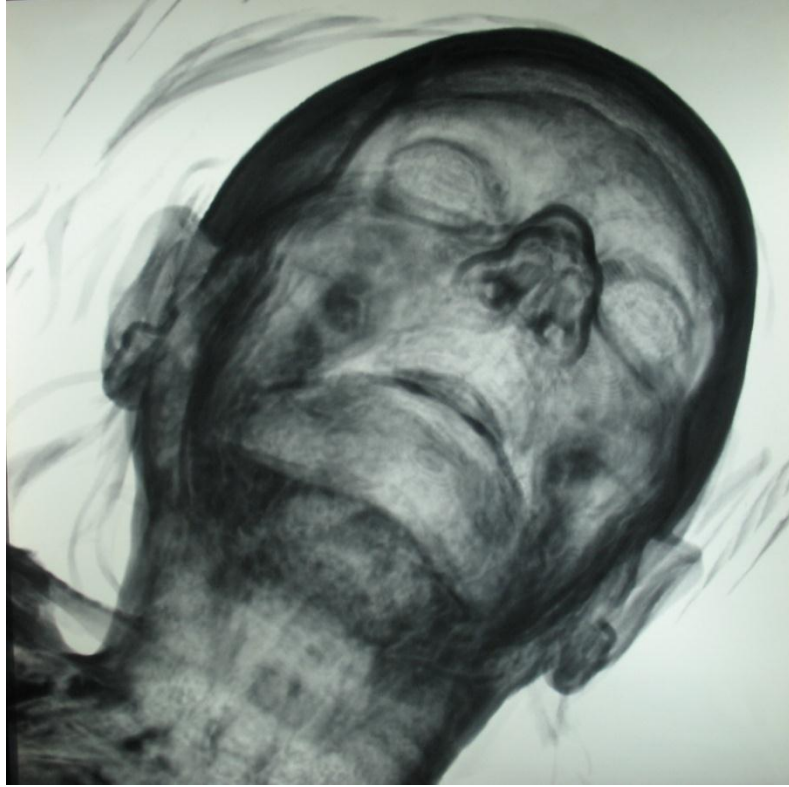
**Resim 115:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 30X30,F.Ü.T.B.2011



**Resim 116:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 25X30,F.Ü.T.B.2011



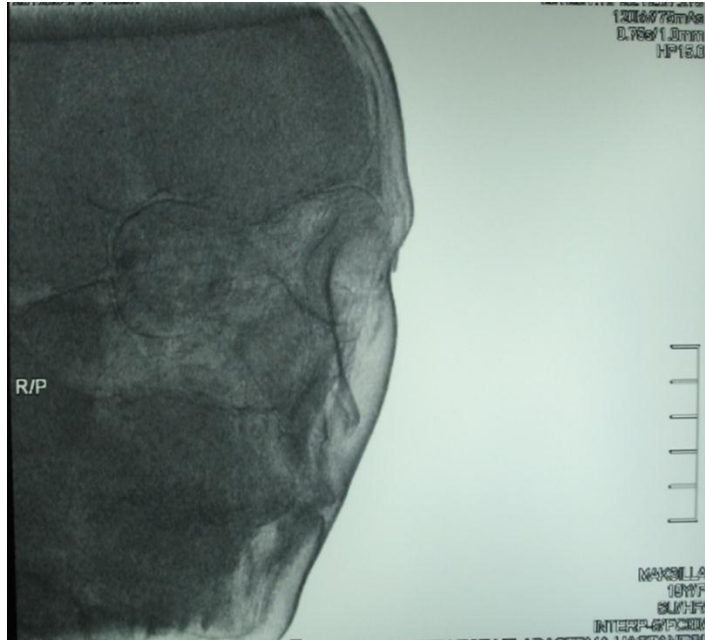
**Resim 117:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 25X30, F.Ü.T.B.2011



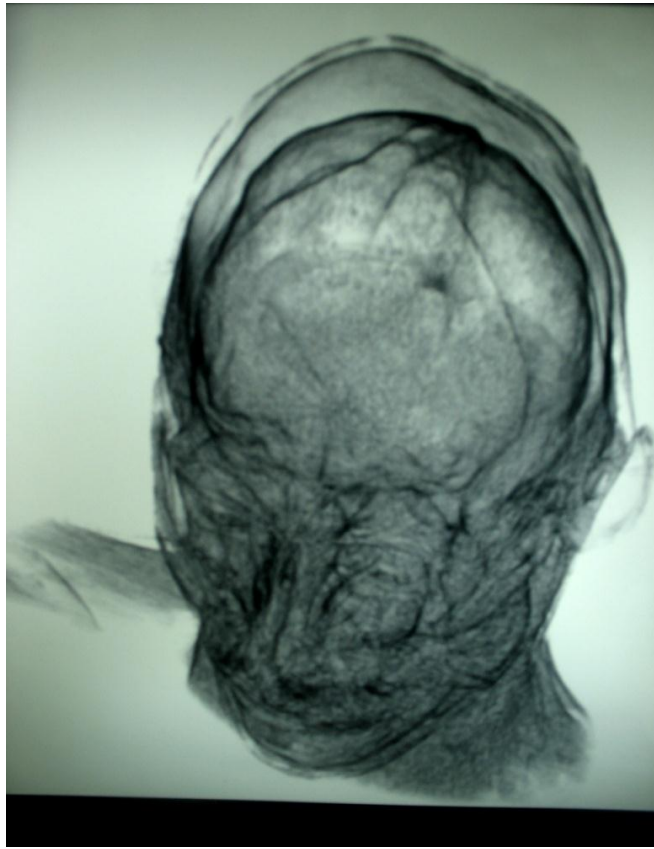
**Resim 118:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 30X30, F.Ü.T.B.2011



**Resim 119:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 30X30, F.Ü.T.B.2011

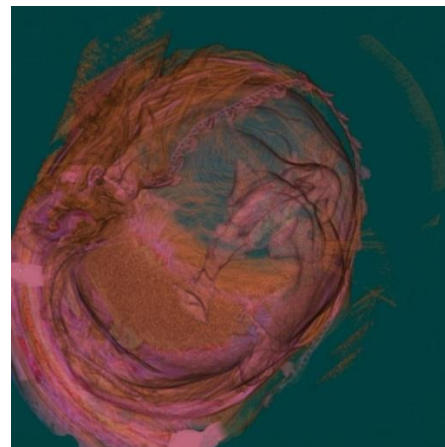
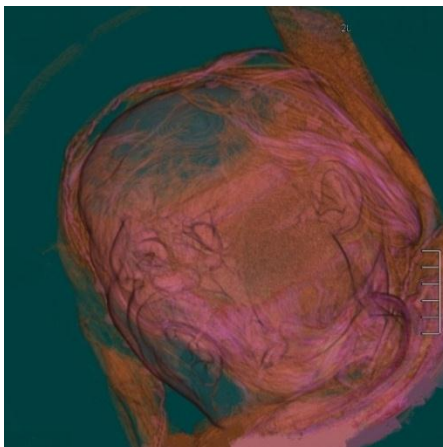
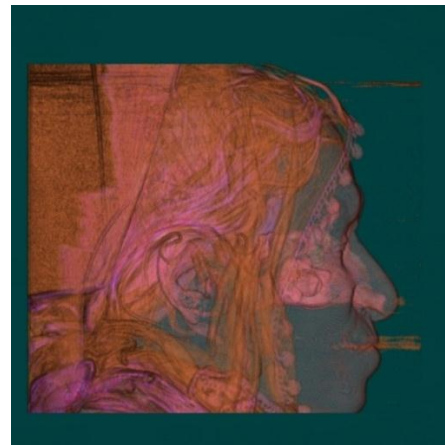
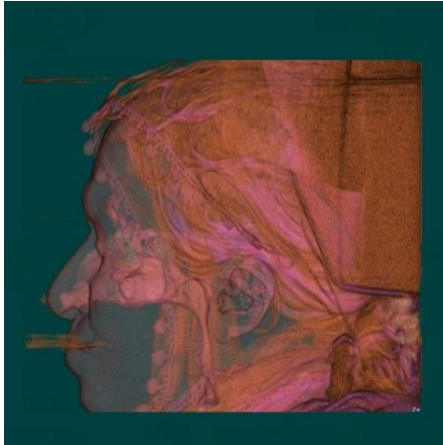
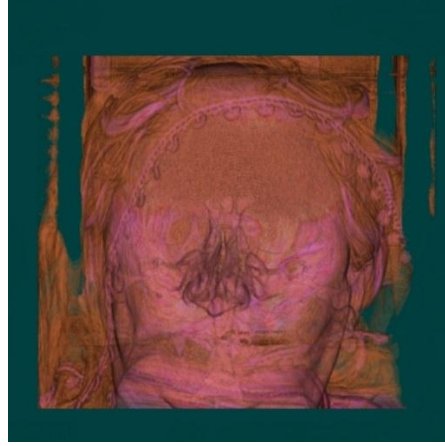
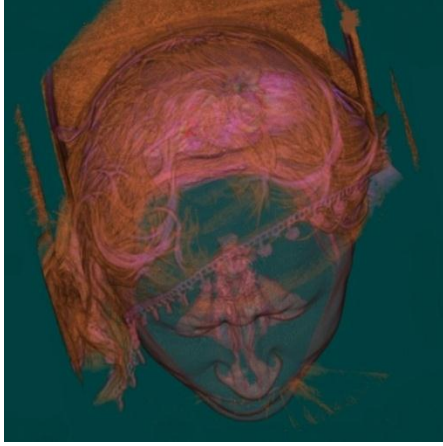


**Resim 120:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 30X30, F.Ü.T.B.2011

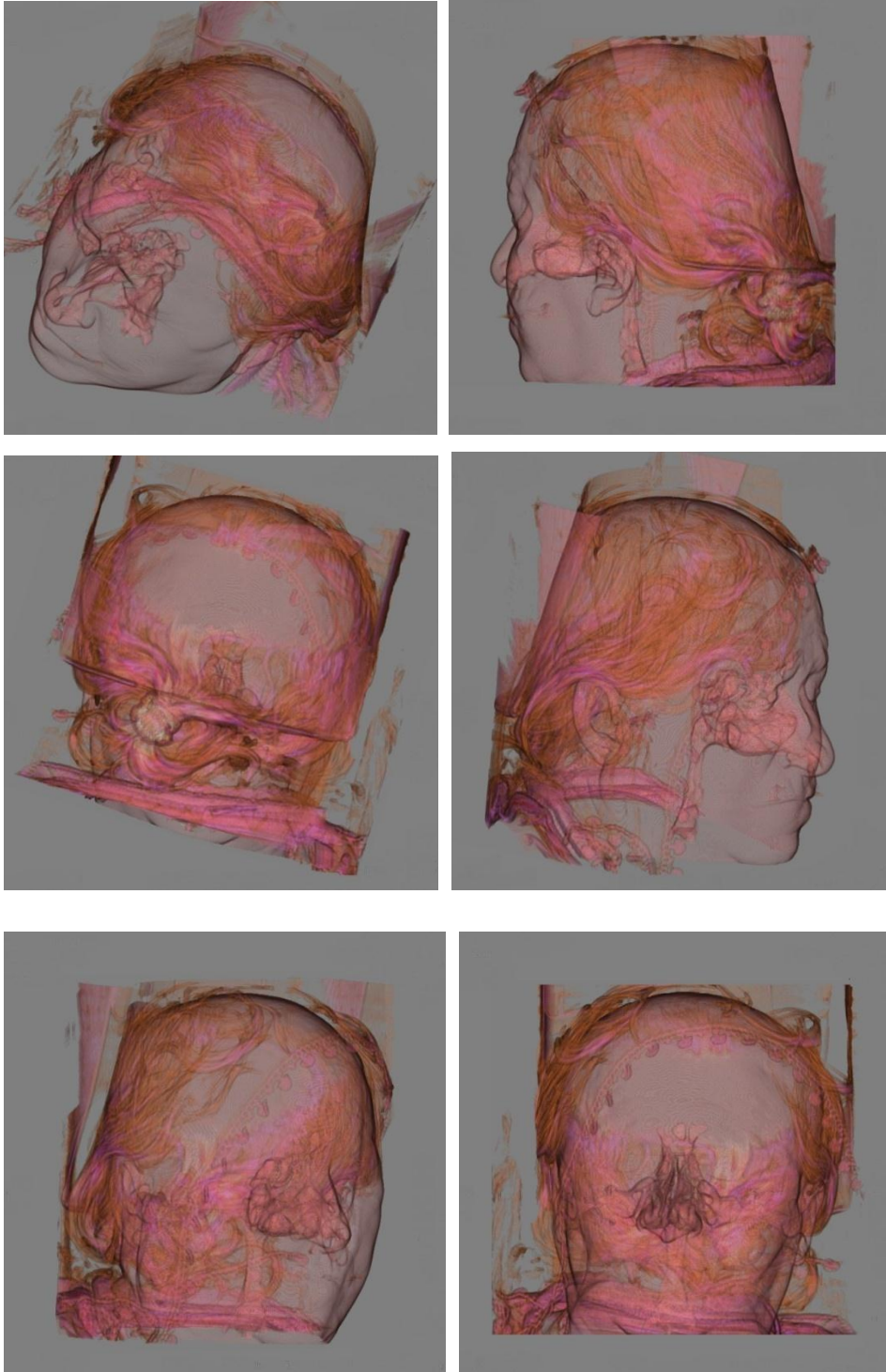


**Resim 121:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 24X20, F.Ü.T.B.2011

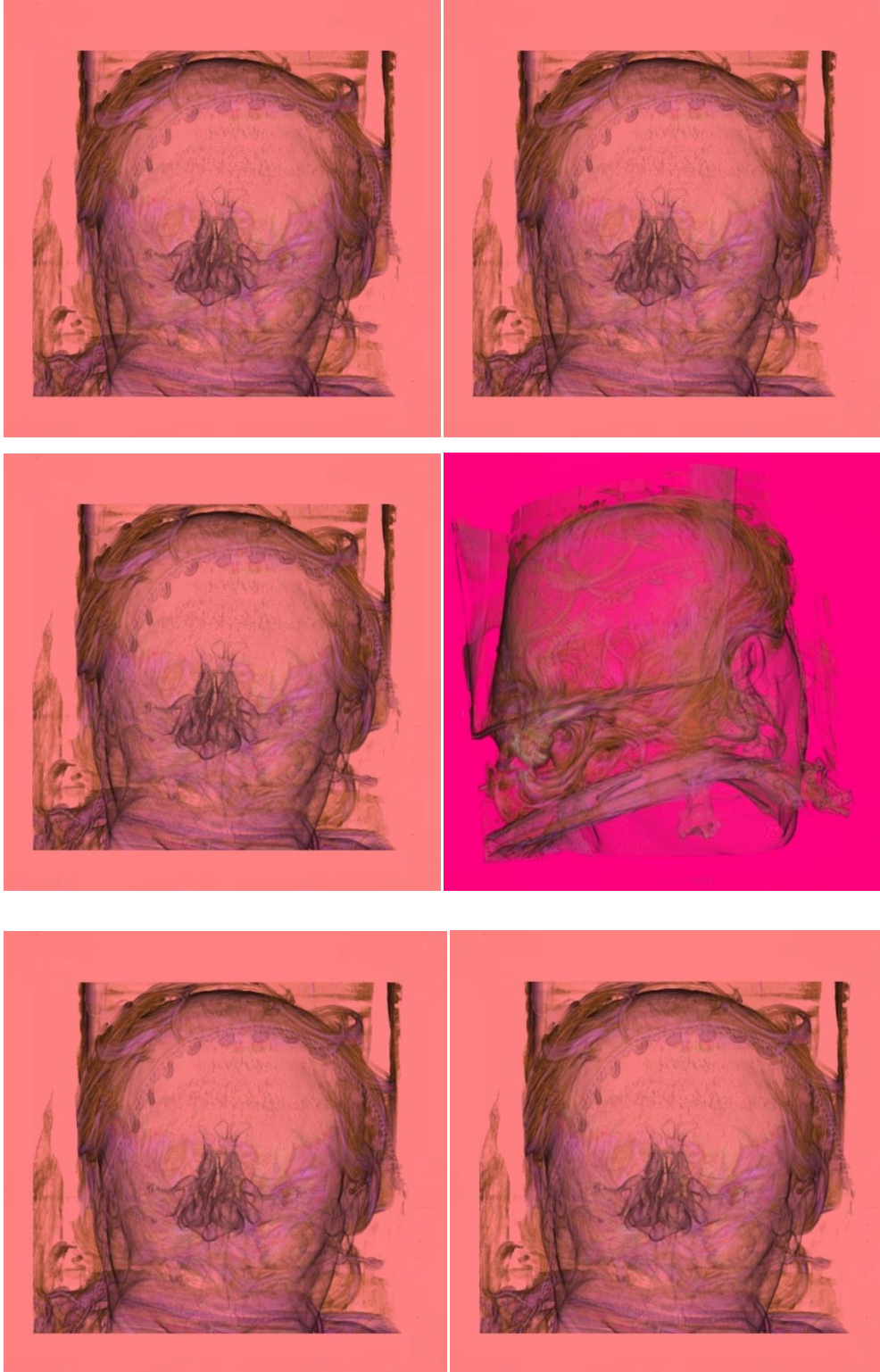
#### 5.1.4. Canvas Üzerine Çoklu Formatta Basılmış Portre Çalışmaları



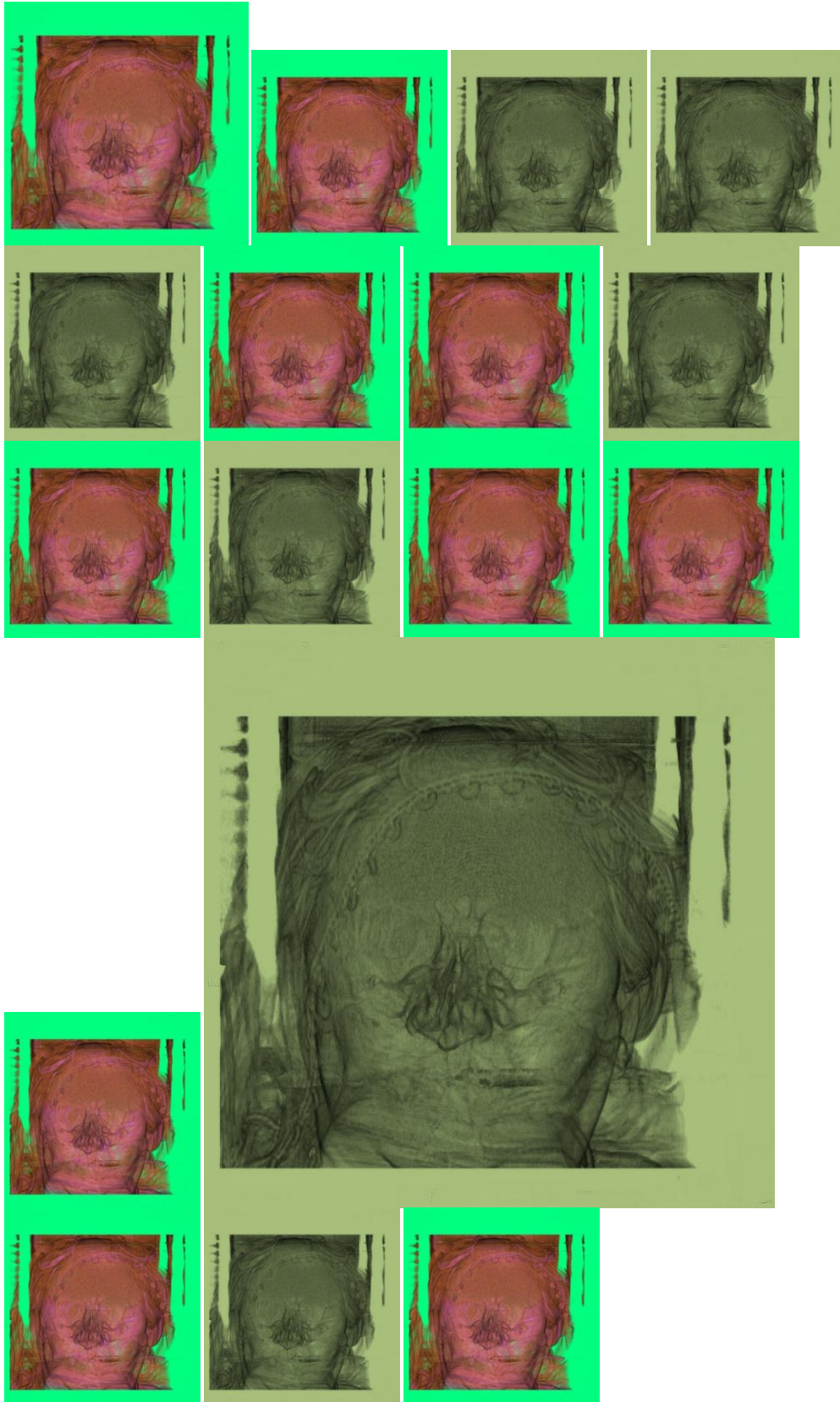
**Resim122:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 120x40, Canvas Üzerine Dijital Baskı, 2011



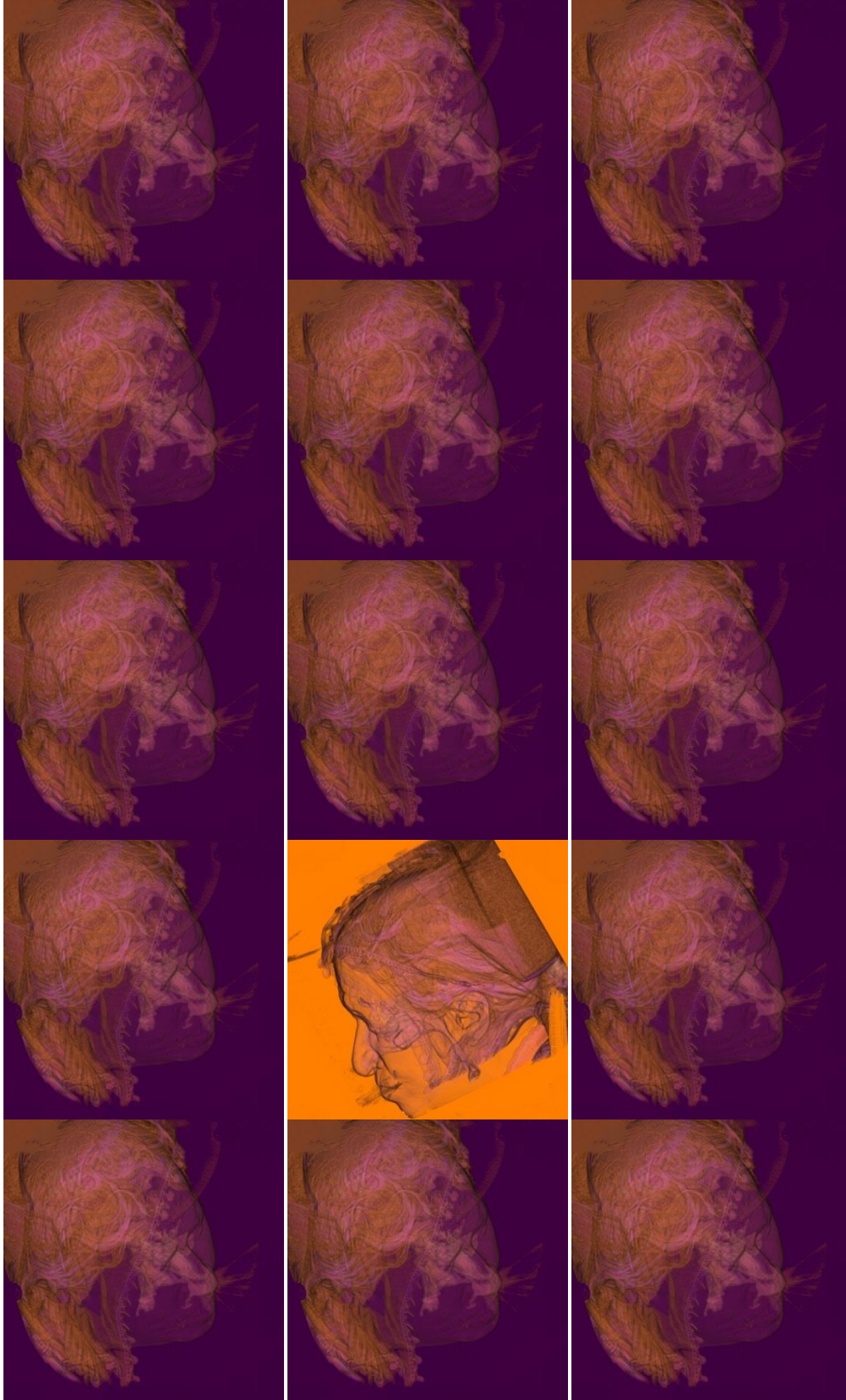
**Resim 123:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 120x40, C.Ü.D.B, 2011



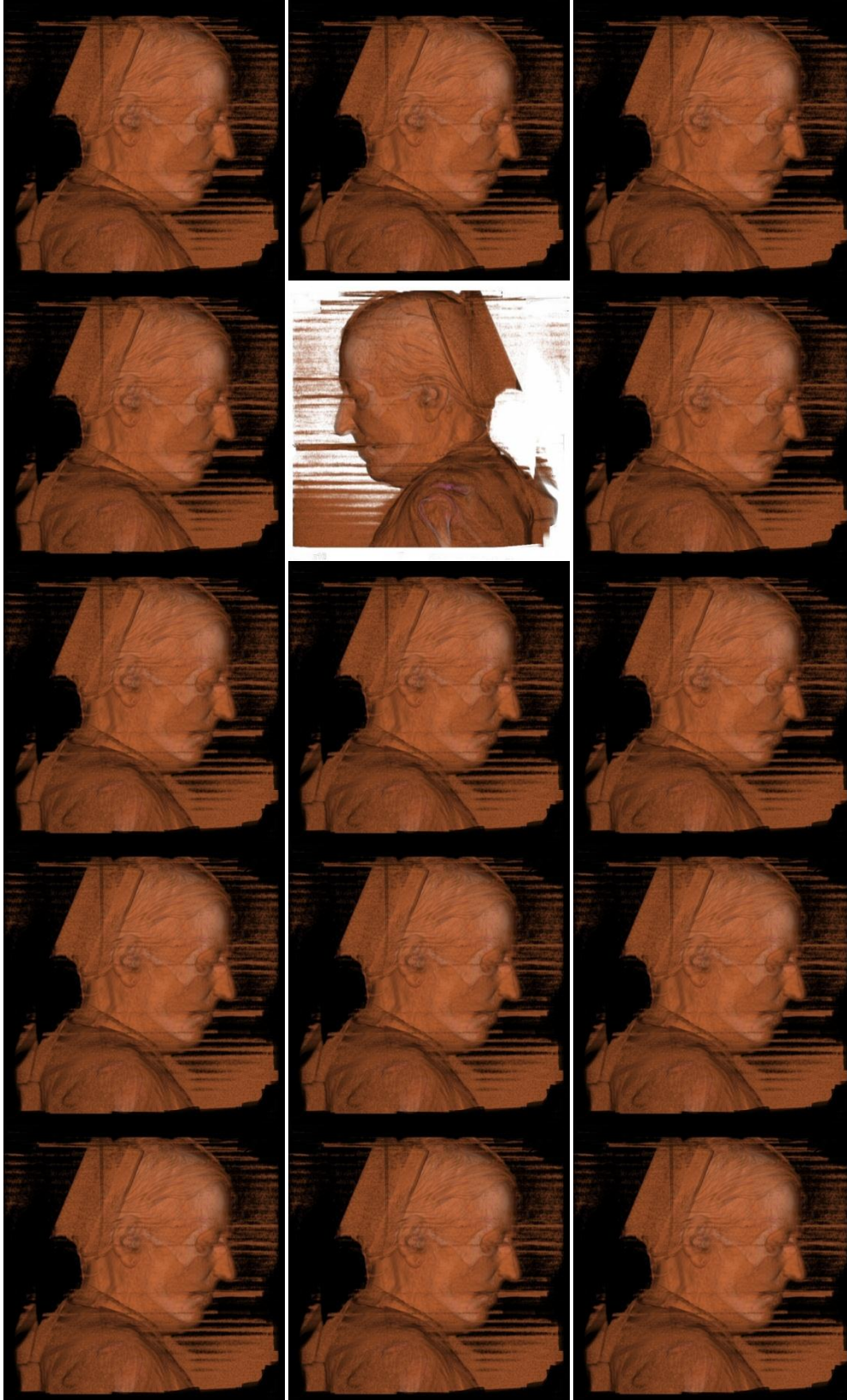
**Resim 124:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 120x40, C.Ü.D.B, 2011



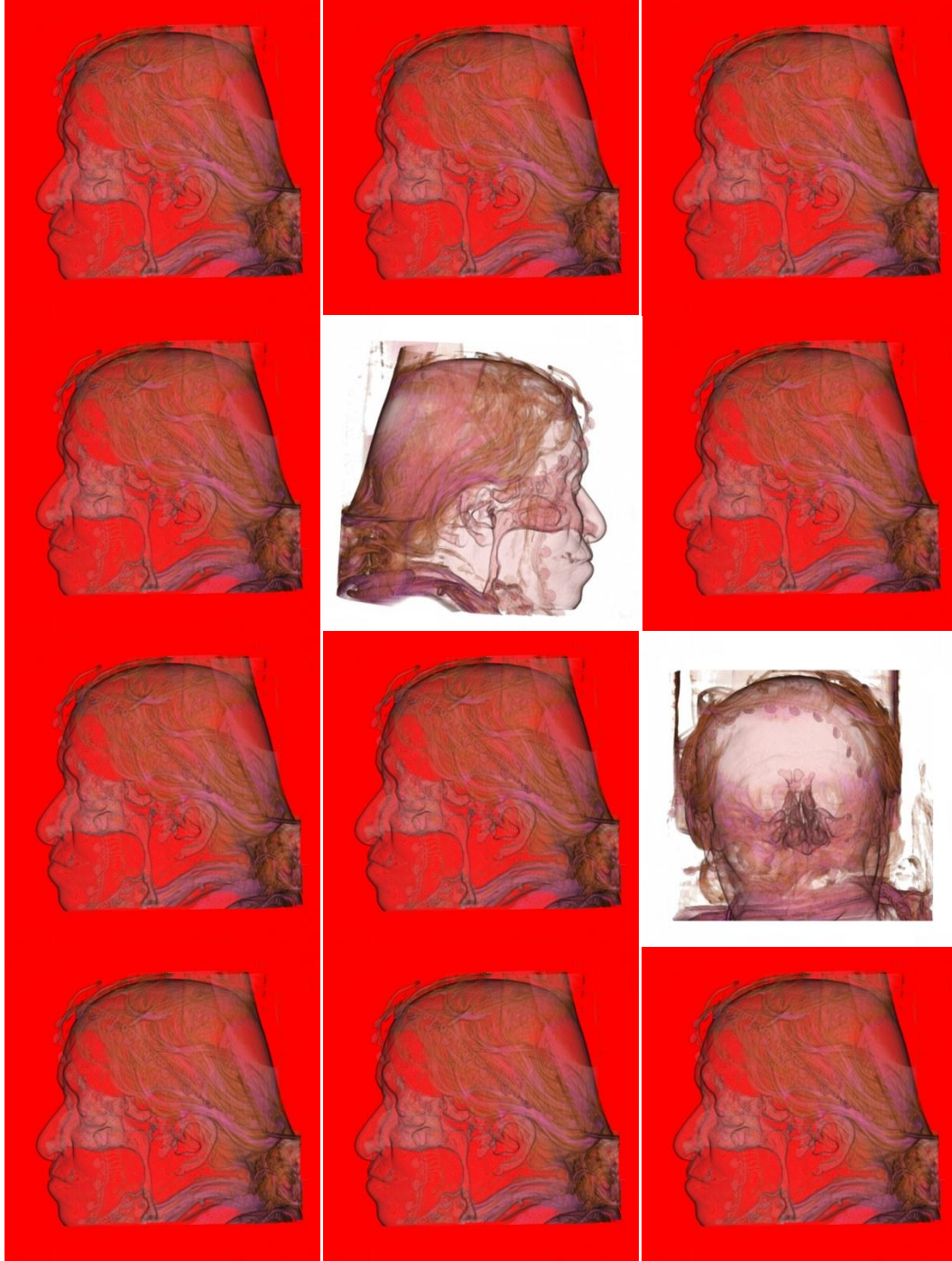
**Resim 125:** "Kimliksiz" Gülay Karakuş, 40x60,C.Ü.D.B,2011



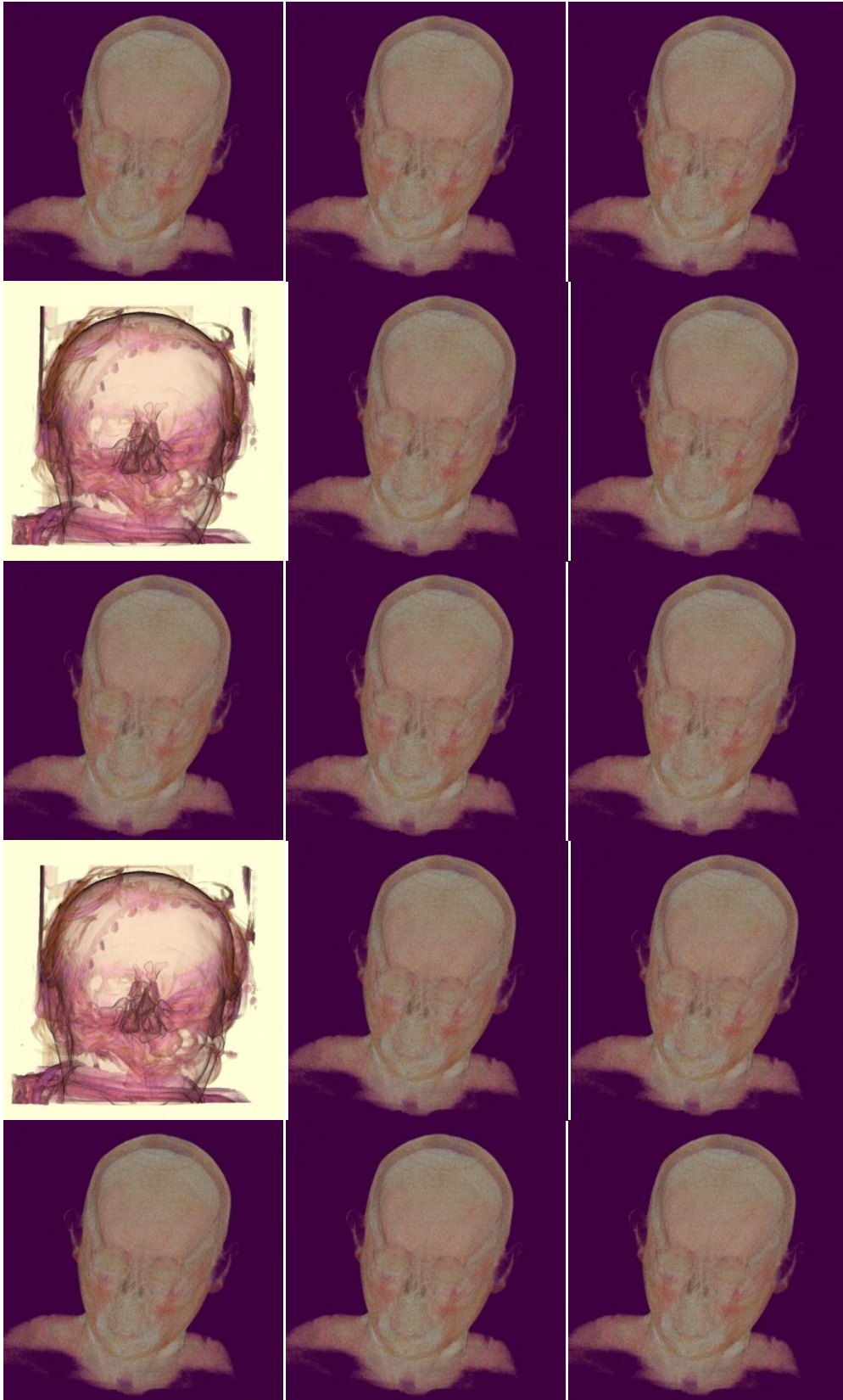
**Resim 126:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 60X100, C.Ü.D.B.2011



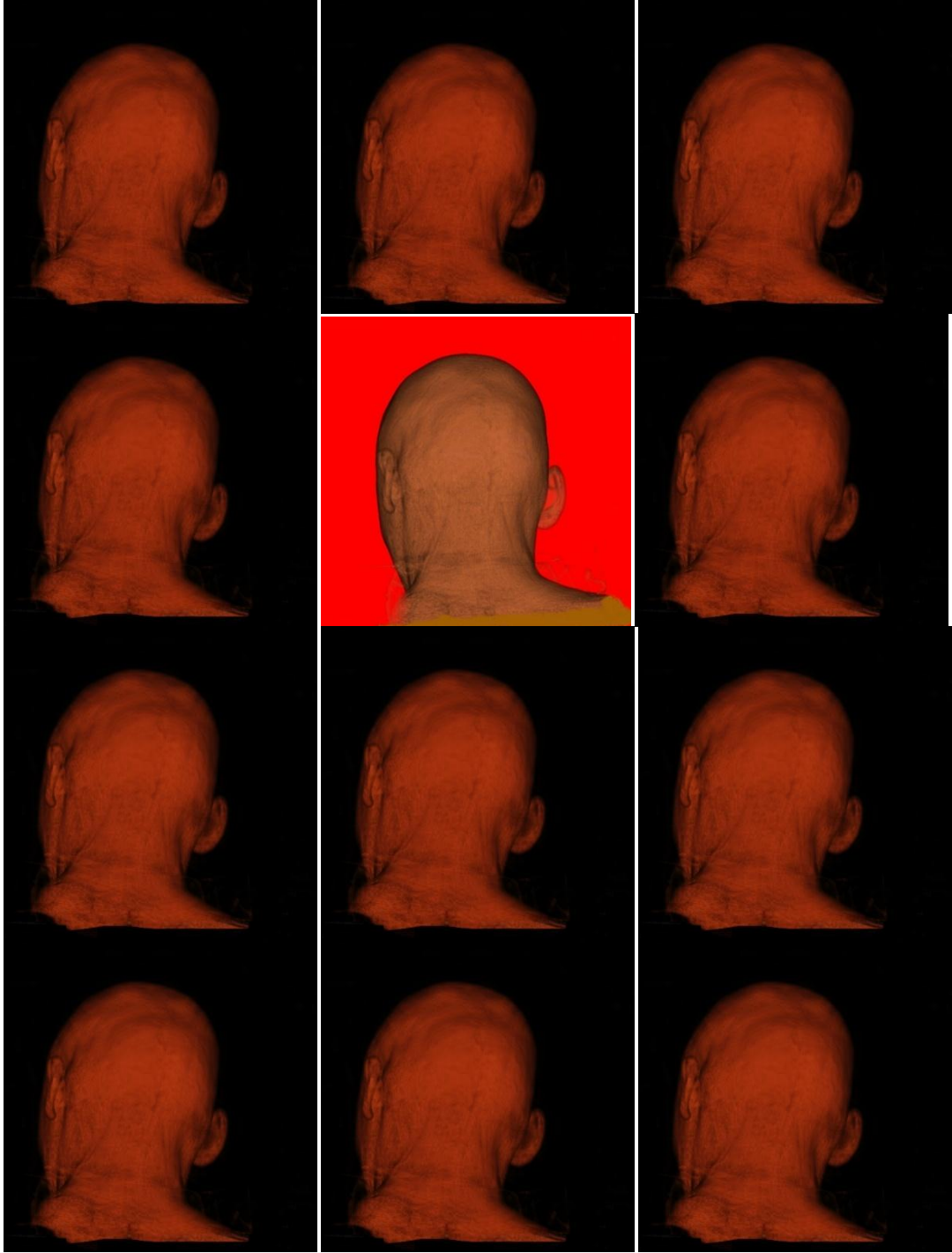
Resim 127: "Kimliksiz", Gülay Karakuş,60x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 128:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 60x80, C.Ü.D.B.2011



**Resim 129:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 60x100, C.Ü.D.B.2011

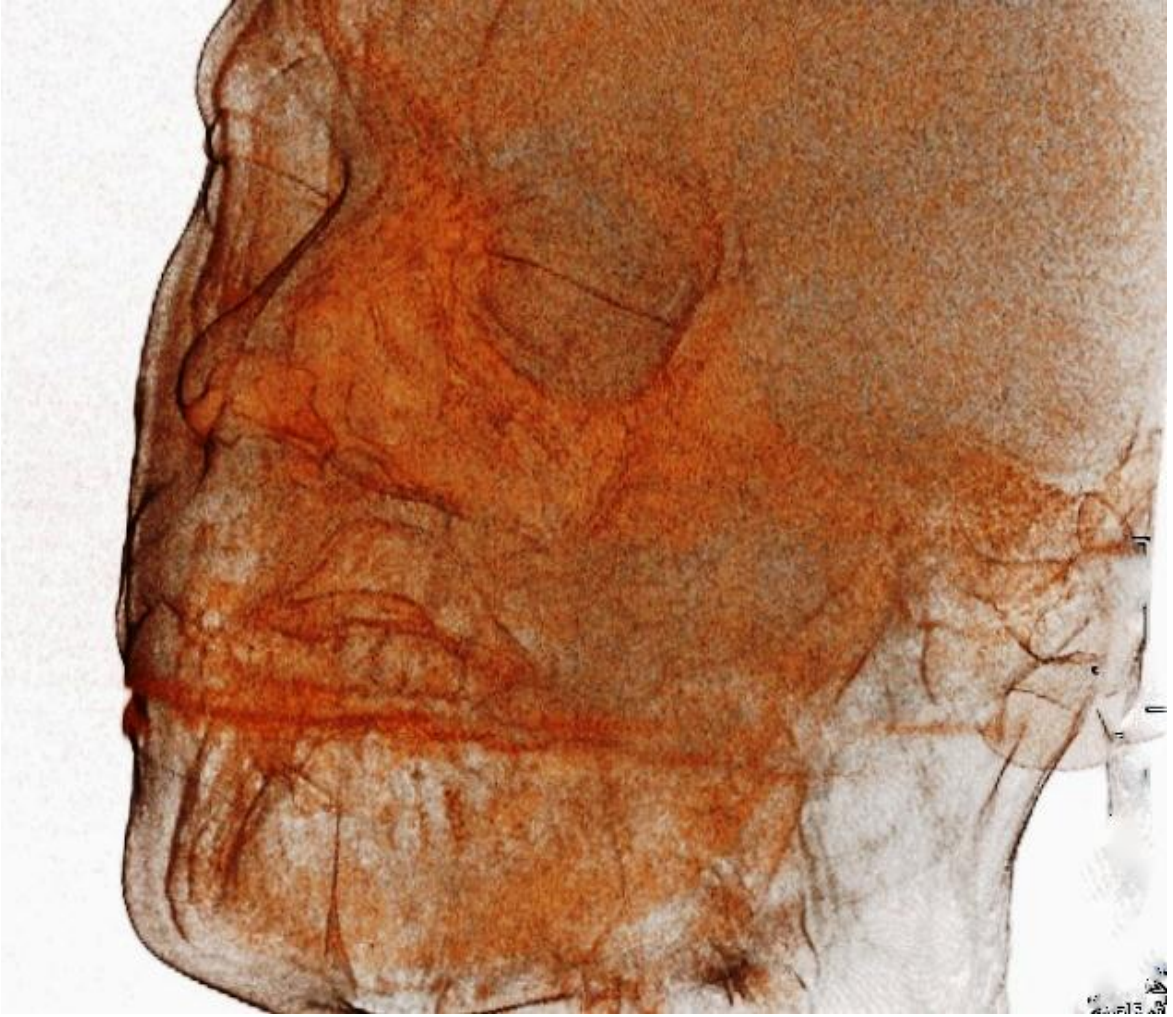


**Resim 130:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 60x80,C.Ü.D.B.2011

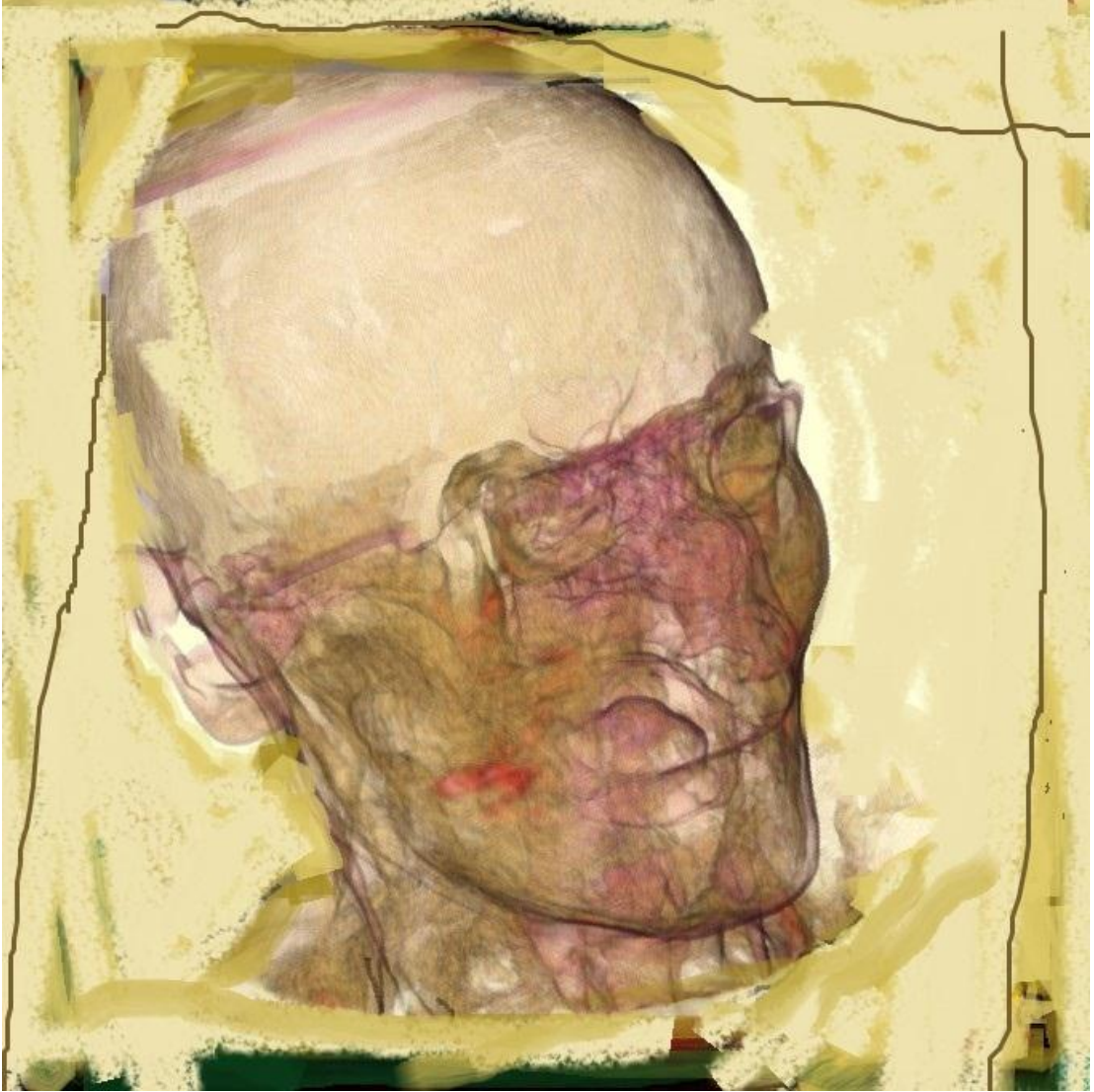
### 5.1.5.Canvas Üzerine Tekli Formatta Basılmış Portre Çalışmaları



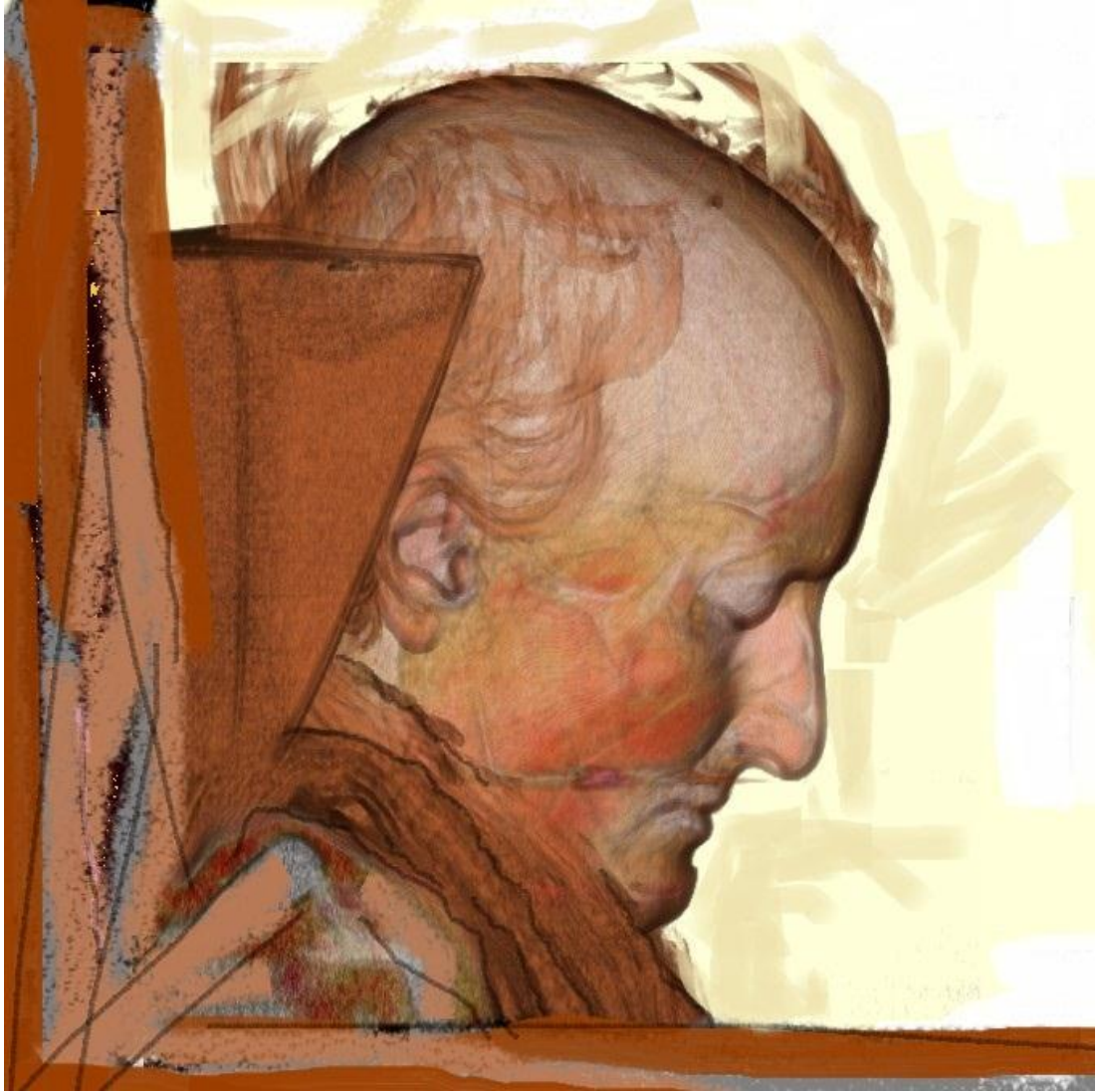
**Resim 131:** “Kimliksiz”,Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B. 2011



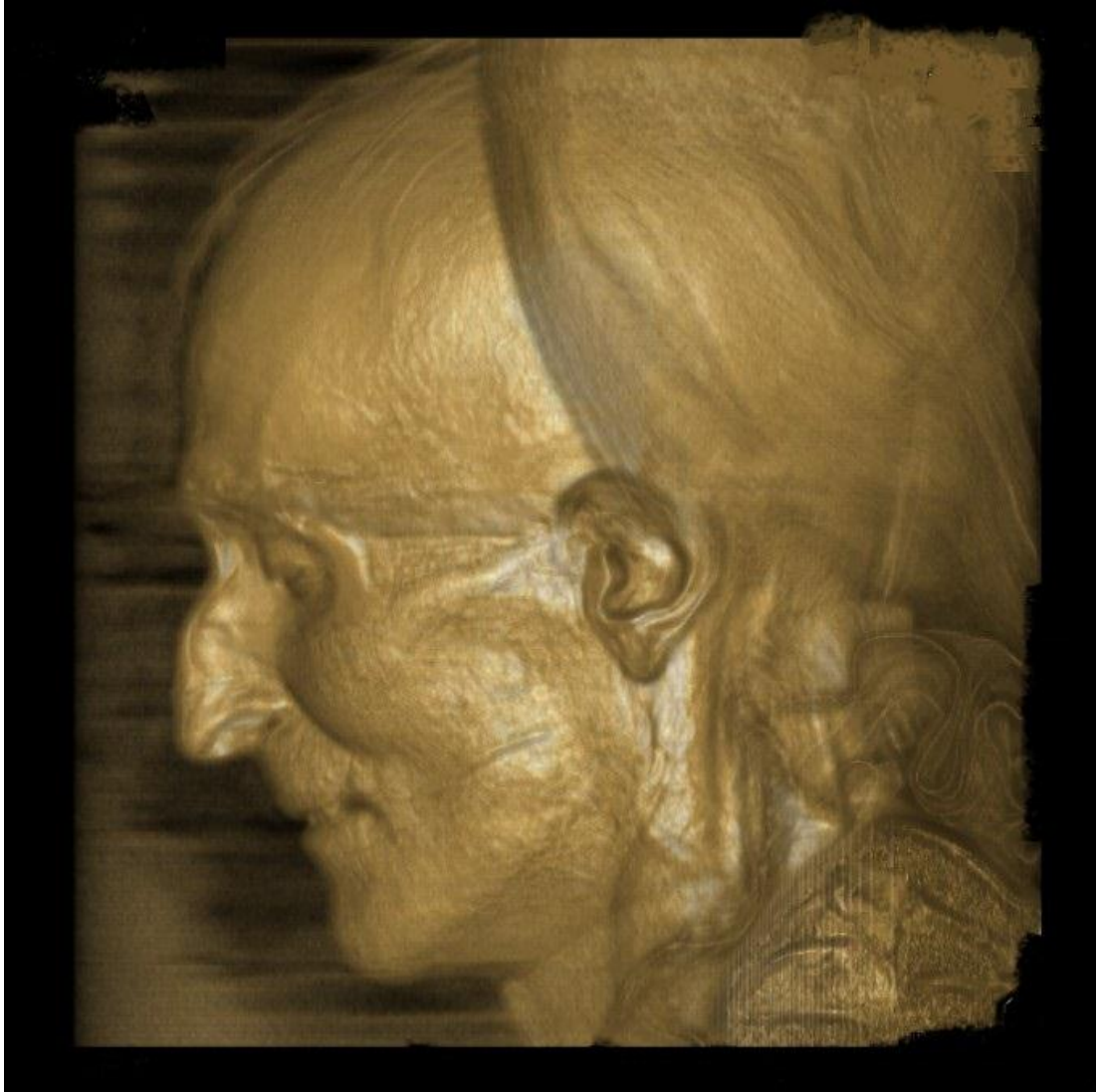
**Resim 132:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B. 2011



**Resim 133:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B. 2011



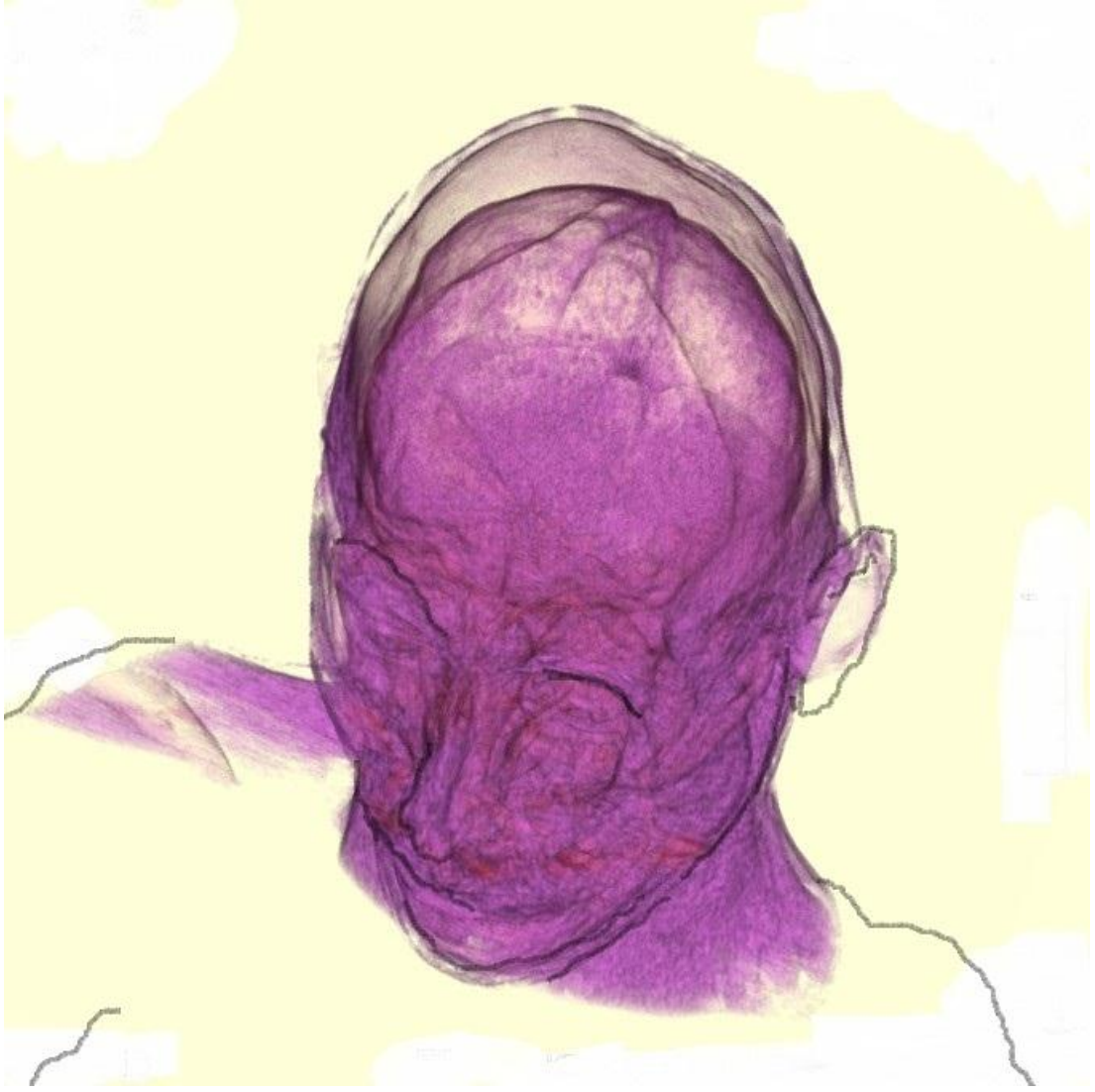
**Resim 134:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B. 2011



**Resim 135:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B. 2011



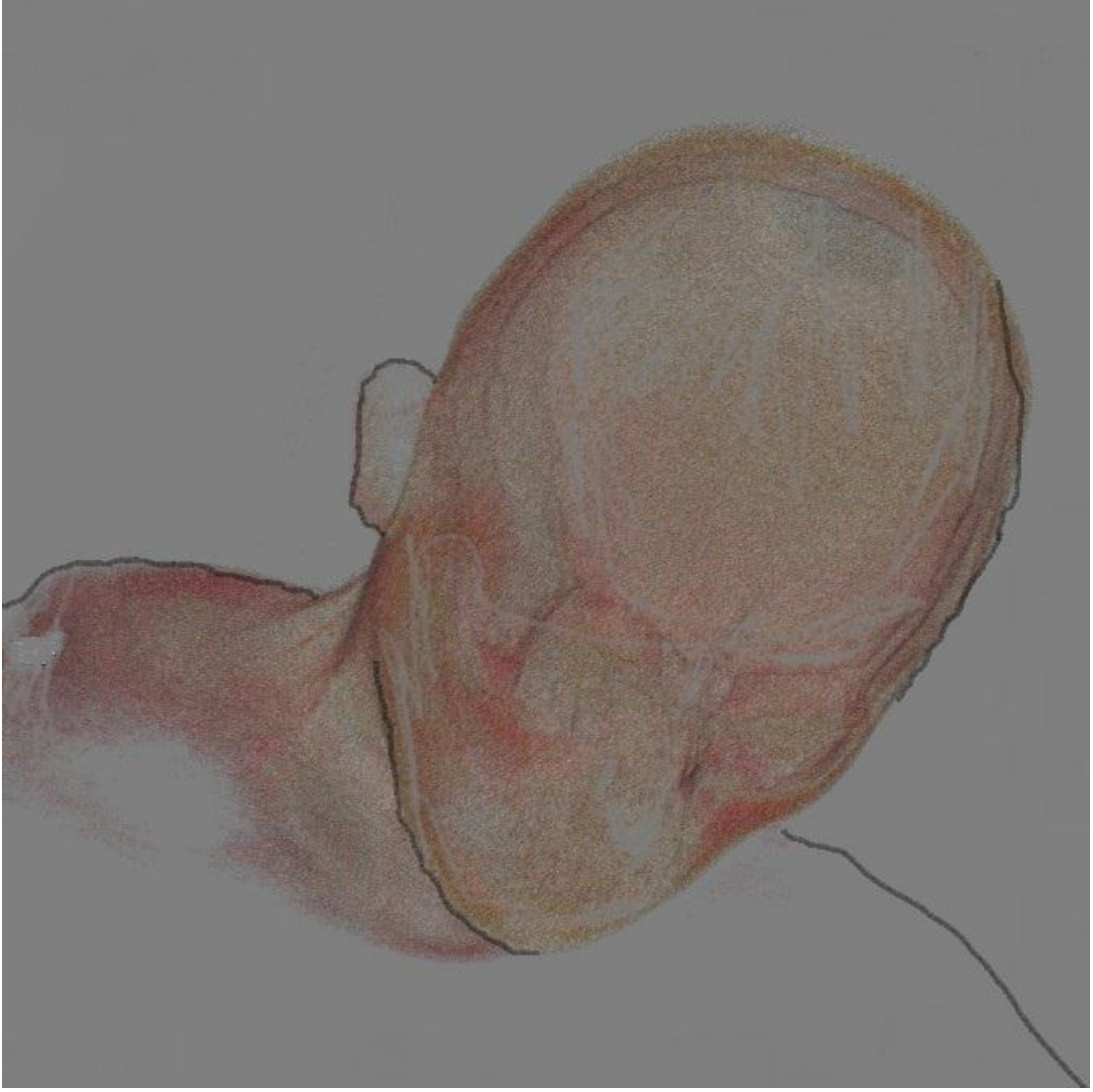
**Resim 136:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



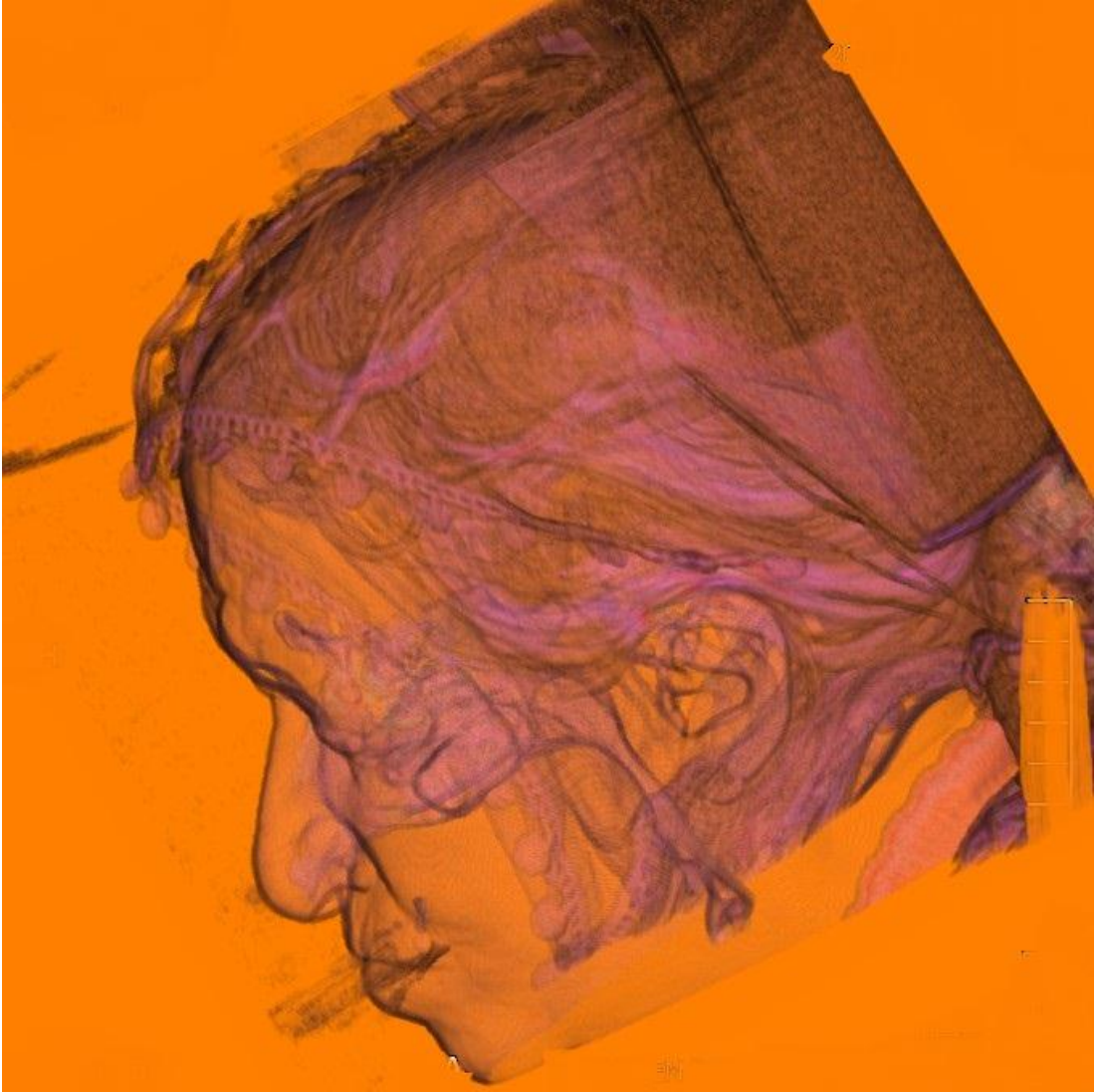
**Resim 137:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



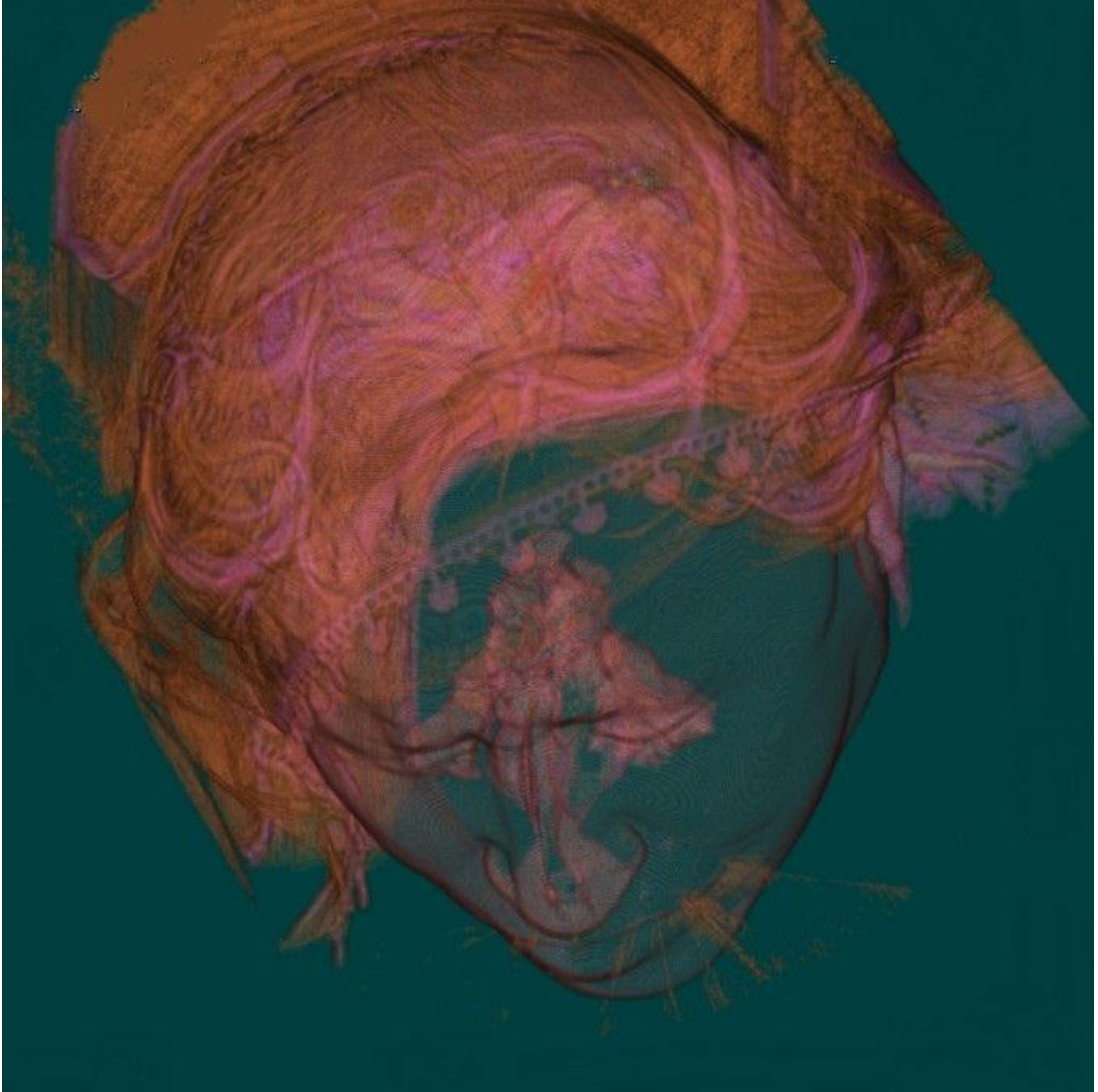
**Resim 138:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 139:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 140:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 141:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 142:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 143:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 144:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



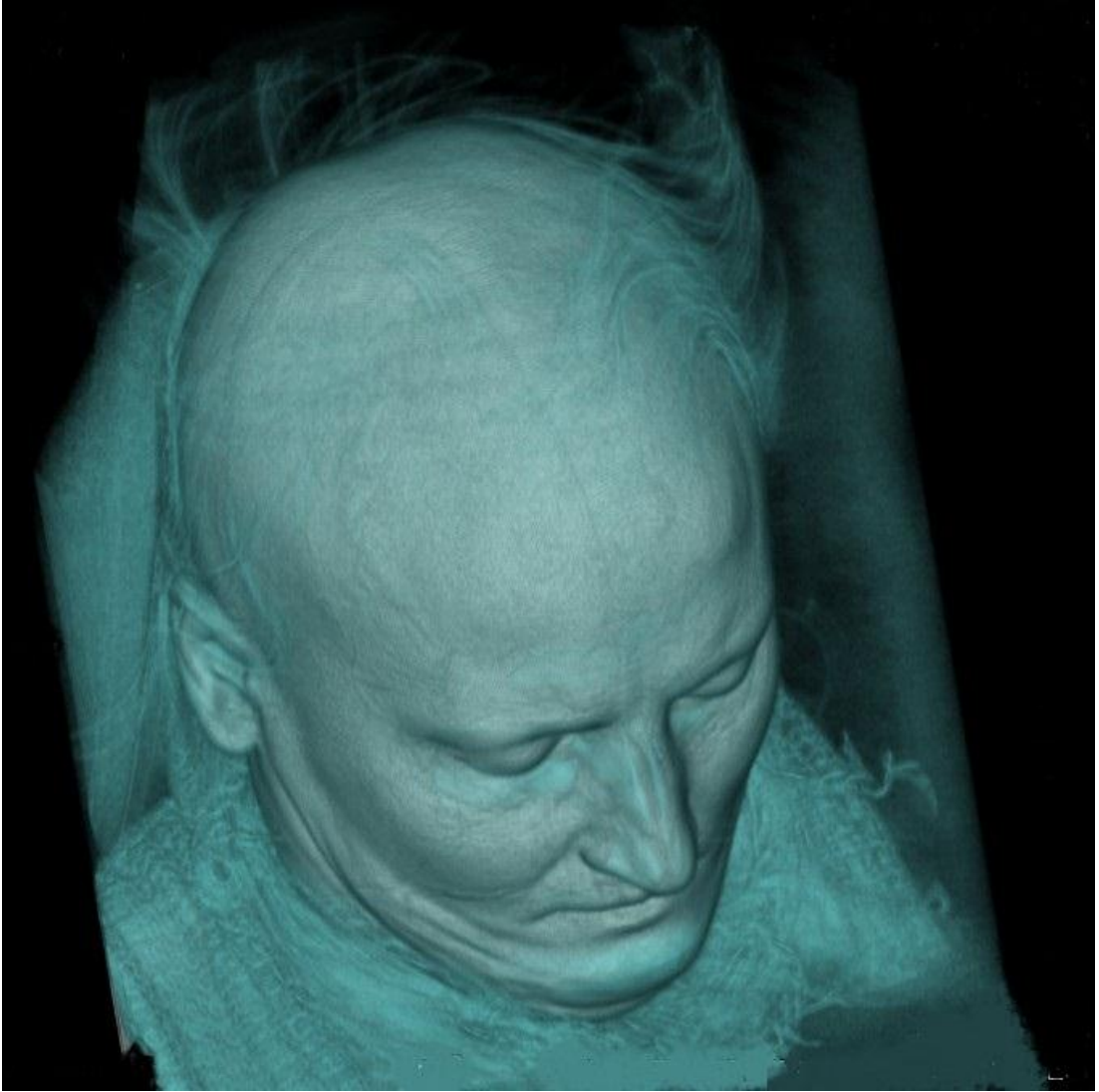
**Resim 145:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 146:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



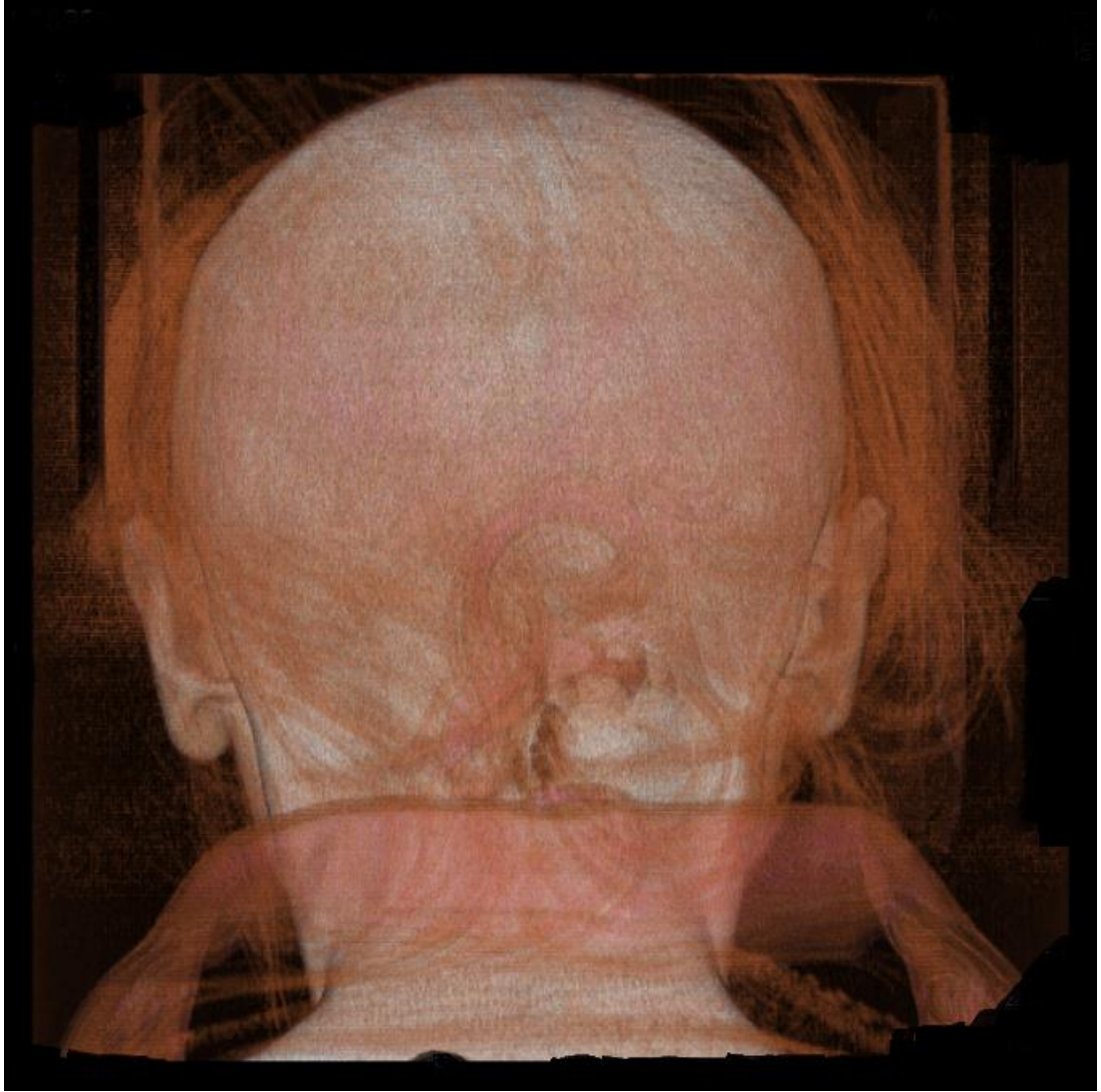
**Resim 147:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



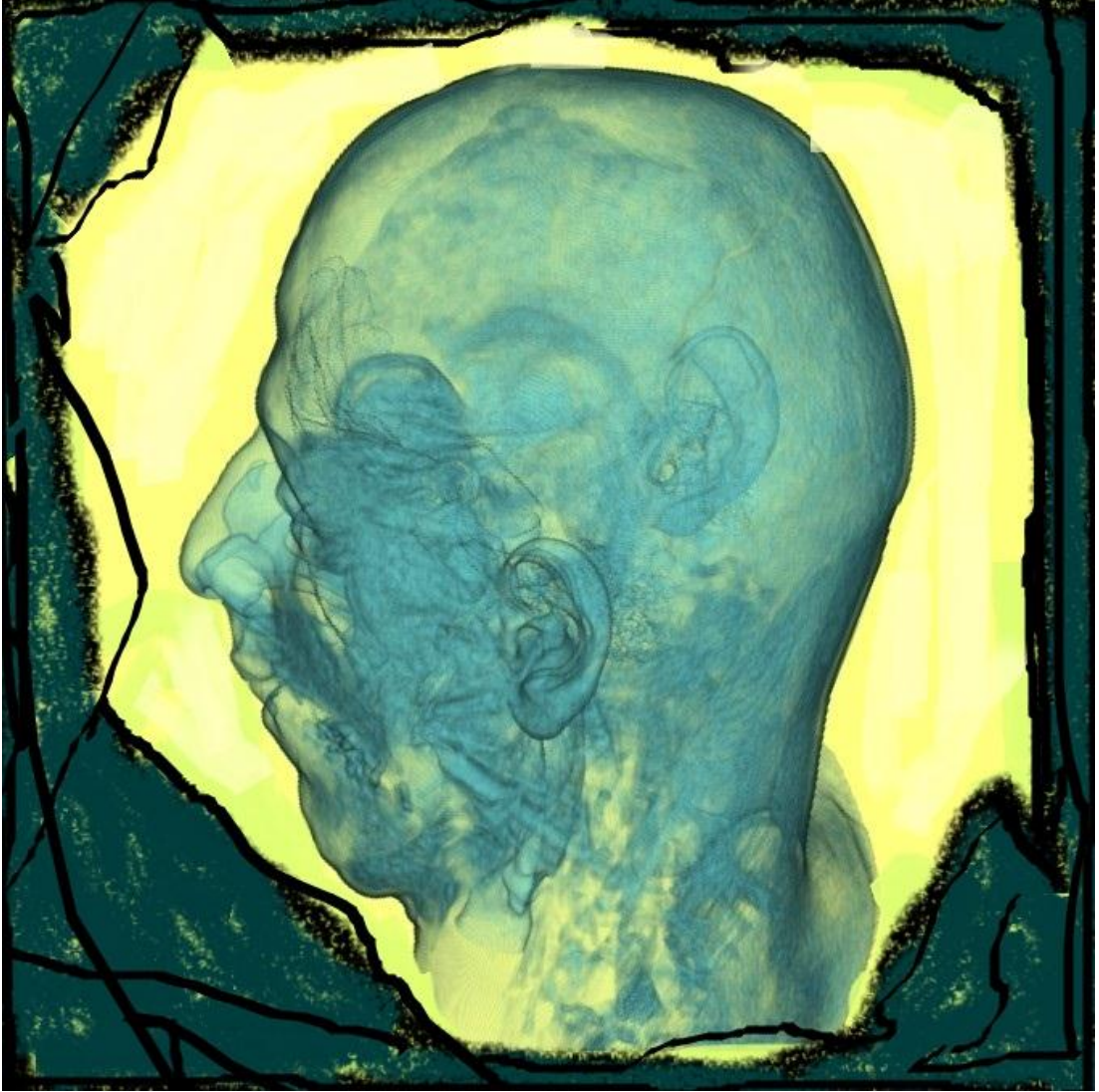
**Resim 148:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 149:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 150:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



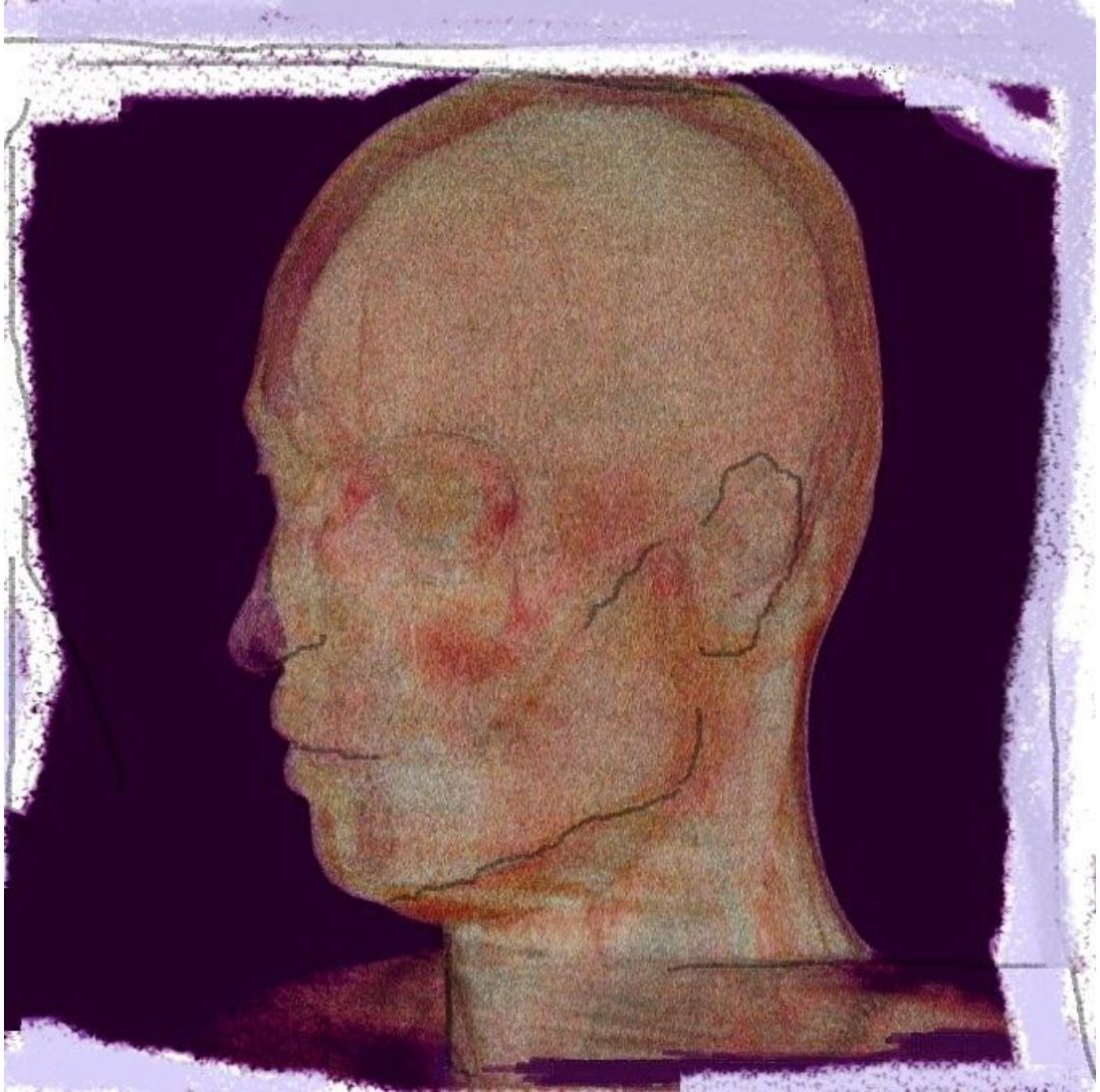
Resim 151: “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 152:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



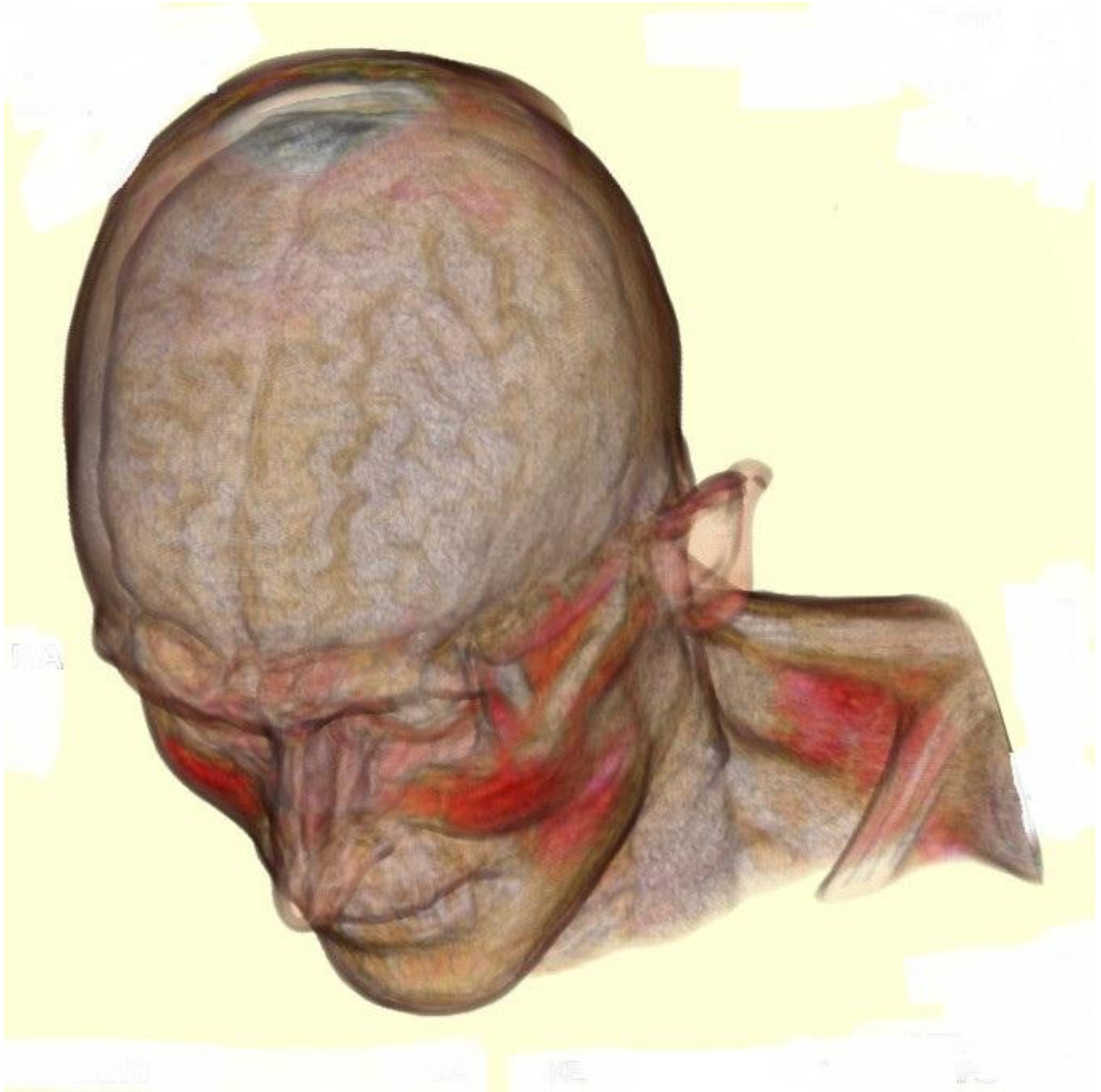
**Resim 153:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



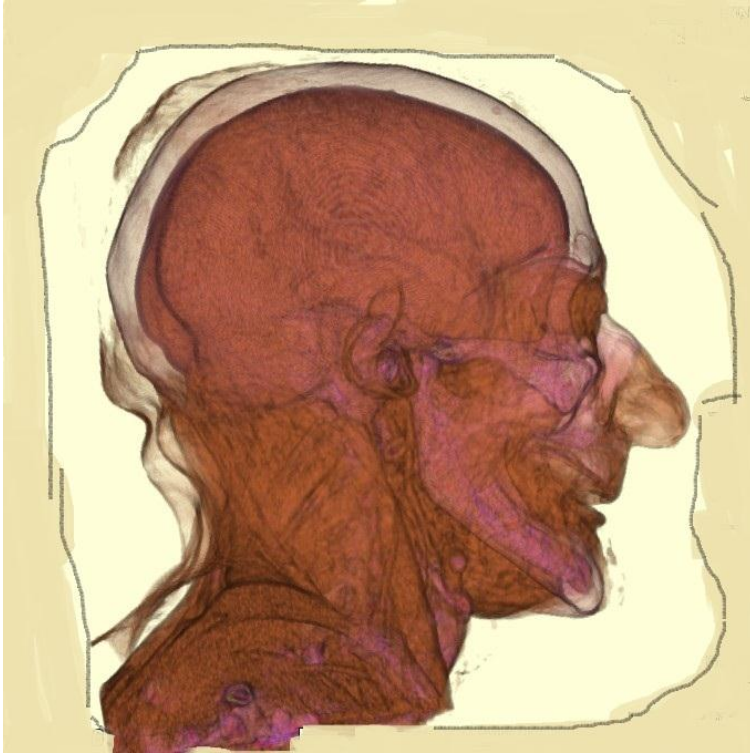
**Resim 154:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



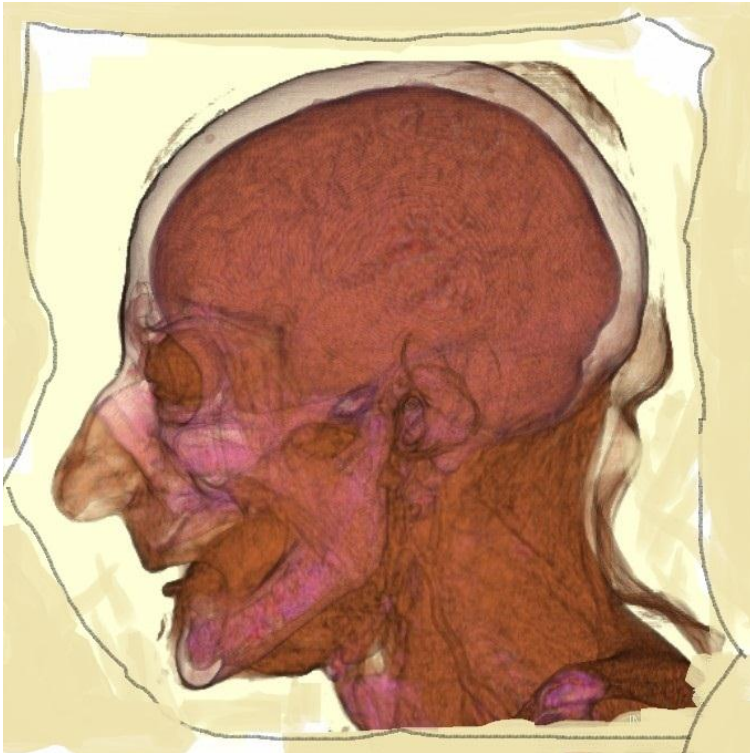
**Resim 155:** “Kimliksiz”, Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 156:** "Kimliksiz", Gülay Karkuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 157:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011



**Resim 158:** "Kimliksiz", Gülay Karakuş, 100x100, C.Ü.D.B.2011

## SONUÇ

Sanat, yaşamı sorgulayabilme ve onu yeniden kurgulayabilme insiyatifine sahip bir alan olarak, sistemleri ve politikalarını değiştirmese de bu uygulamaları kendi kurduğu cümlelerle eleştirebilme olanaklarına sahiptir. Tomografik Portreler adlı bu tez çalışması da teknik, üslup ve ifade anlamında kendi kurduğu cümlelerle kapitalist sistem ve kimlik politikalarını eleştirmektedir. Sistemin politikalar aracılığıyla birey üzerinde uygulamış olduğu güç gösterisi travma olgusu ile açıklanmak istenirken, tıp alanında tanı ve teşhis amaçlı kullanılan Tomografi cihazı sanatsal yapıtın üretim sürecinde ifade dilini oluşturmaktadır.

## KAYNAKÇA

ALTUNA, Sadun; **Empresyonist Ressamlar Hayatları ve Eserleri**, İstanbul, Hayat Yayınları, 1970.

ANTMEN, Ahu; **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 1. Baskı, 2008.

CRARY, Jonathan; **Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme Ve Modernite Üzerine**, İstanbul, Metis, 1. Baskı, 2004.

**Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, İstanbul, Yem Yayın, 1. Cilt, 1997.

ELLUL, Jocques; **Teknoloji Toplumu**, İstanbul, Bakış, 2003.

ERGÜVEN, Mehmet; **Sırdış Görüntüler**, İstanbul, Agora Kitaplığı, 3. Baskı, 2007

GOMBRICH, E.H. ; **Sanatın Öyküsü**, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul, Remzi Kitapevi, 3. Baskı, 2002.

KAYA, Tamer, ÖZKAN, Ragıp, ADAPINAR, Baki; **Temel Radyoloji Tekniği**, İstanbul, Güneş&Nobel, 3.Baskı, 1997.

KİNG, Anthony D. ; **Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi**, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1. Baskı, 1998.

KRAUSSE, Anna-Carola; **Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev. Dilek Zaptcıoğlu, İstanbul, Literatür, 2. Baskı, 2005.

LEPPERT, Richard; **Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**, çev. İsmail Türkmen, İstanbul, 1. Baskı, 2009.

LYNTON, Norbert; **Modern Sanatın Öyküsü**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 3. Baskı, 2004.

**Meydan Larousse Ansiklopedisi**; İstanbul, Sabah, cilt 19, 1992.

ÖZBEK, Metin; **Dünden Bugüne İnsan**, Ankara, İmge, 1. Baskı, 2000.

ŞENYAPILI, Önder; **The Art Millennium Sanat Kitapları Yirminci Yüzyıl**, İstanbul, Boyut Yayın Grubu, 2004.

TANİLLİ, Server; **Yüzyılların Gerçeği Ve Mirası**\_Cilt: 4 18. Yüzyıl: Aydınlanma ve Devrim , İstanbul, Adam, 1998.

TEKELLİ, Sevim, KAHYA, Esin; **Bilim Tarihine Giriş**, Ankara, Nobel, 3. Basım, 2001

TUNALI, İsmail; **Felsefenin Işığında Modern Resim**, İstanbul, rh+ sanat, 6. Baskı, 2003.

YILMAZ, Mehmet; **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınevi, 1. Baskı, Şubat 2006.

AKMAN,Dr.Kubilay;“**Orlan’ınSuretleri**”,(Erişim),<http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman>

ÇİĞDEM, Selvihan; “Geçmişten Günümüze Bilim Ve İktidar İlişkisi ”, **Politika Dergisi**, (Erişim), <http://www.politikadergisi.com/makale/gecmisten-gunumuze-bilim-ve-iktidar-iliskisi-1?page=1>, 24\ 04\ 2011

**Eugene DELACROIX – Halka Önderlik Eden Özgürlük**, (Erişim), <http://sfkurt.wordpress.com/2009/06/01/eugene-delacroix-halka-onderlik-eden-ozgurluk/>(24 Mayıs 2011) .

**Honore Dauimer**, (Erişim)(<http://www.turkishmedia.com/forum/topic/183706-honore-dauimer-1808-1879>) (20 Nisan 2011)

## ÖZET

KARAKUŞ, Gülay. Tomografik Portreler,  
Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2012.

Tomografik Portreler adlı bu tez, temelde sistemin kimlik politikaları üzerinden sorgulamalarla bireyin maruz kaldığı travmalara dair görsel ve düşünsel açıklamaları içermektedir. Yaşamda bireyi kuşatan değerlerin sistem tarafından manipüle edilişi ve bireyin zamanla bu durumu kanıksayarak farkındalığını yitirşi anlatılırken, farklılığını ve farkındalığını koruma çabasındaki bireyin maruz kaldığı fiziksel ve psikolojik şiddet, travma olgusu ile anlatılmak istenmiştir. Bir hastanenin acil servisine gelen travma hastalarına çekilen baş ve boyun tomografileri üzerinde yapılan müdahalelerle oluşturulan Tomografik Portreler, sistemin politikalar aracılığıyla uygulamış olduğu şiddeti eleştirmektedir. Hastane, yaşanan fiziksel travma için tedavi mekanı olabilmekte iken, psikolojik travmanın birey üzerinde yarattığı yaraları tedavi edilebilecek herhangi bir hastanenin varlığı söz konusu değildir. Çalışmaların portreyle sınırlandırılması, bireye dair tüm duygu durumlarının hilesiz okunabileceği tek mecra olması ile ilintilidir. Tomografik Portrelerde, portrede yaratılan deformasyon, kimliği ve yaşam algısı değiştirilmiş bireyi ifade etmektedir. Kimliğini koruyabilen birey ise çoklu portreler serisinde, birbirinin aynı portreler arasındaki farklı portre ile ifade edilmektedir.

**Anahtar Sözcükler**

1. Tomografi

2. Portre

3. Kimlik

## ABSTRACT

KARAKUŞ, Gülay. Tomographic Portraits,

Graduate Thesis, Ankara, 2012.

This thesis titled Tomographic Portraits comprises mainly visual and ideational explanations for the traumas suffered by the individual with interrogations through identity policies of the system. While mentioning of manipulation of the values embracing the individual in life, and the individual's getting used to this and losing his/her awareness over time, it was intended to illustrate the physical and psychological violence suffered by the individual striving to maintain his/her distinction and awareness. Tomographic Portraits created by the interventions on head and neck tomographies shot for the patients coming to the emergency service of a hospital criticize the violence committed by the system through policies. While the hospital could be the place of treatment for the physical trauma being suffered, there is no hospital which is able to treat the wounds caused by psychological trauma on the individual. Restricting the studies to portrait is correlated with the fact that it is the only medium where all the moods pertaining to the individual could be read artlessly. In Tomographic Portraits, the deformation created in the portrait expresses the individual with his/her identity and life perception changed. An individual who is capable to maintain his/her identity is expressed by the distinct portrait among identical portraits in a series of multiple portraits.

**Keywords**

1. Tomography
2. Portrait
3. Identity