

**T.C.**  
**ERCIYES ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANA SANAT DALI**

**GÖRSEL BELİRLENEMEZLİK VE DİJİTALLEŞMENİN ÇAĞDAŞ SANAT  
PRATİKLERİNE ETKİSİ**

**Hazırlayan**  
**Ayça BALKAR**

**Danışman**  
**Doç. Osman YILMAZ**

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Haziran 2021**  
**KAYSERİ**



**T.C.**  
**ERCIYES ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANA SANAT DALI**

**GÖRSEL BELİRLENEMEZLİK VE DİJİTALLEŞMENİN ÇAĞDAŞ SANAT**  
**PRATİKLERİNE ETKİSİ**  
**(Sanatta Yeterlik Tezi)**

**Hazırlayan**  
**Ayça BALKAR**

**Danışman**  
**Doç. Osman YILMAZ**

**Haziran 2021**  
**KAYSERİ**

**BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK**

Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.

**Adı-Soyadı**

**İmza :**

“Görsel Belirlenemezlik ve Dijitalleşmenin Çağdaş Sanat Pratiklerine Etkisi” adlı Sanatta Yeterlik tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.

Tezi Hazırlayan

Ayça BALKAR

Danışman

Doç. Osman YILMAZ

.....ASD Başkanı

**Doç. Osman Yılmaz** danışmanlığında **Ayça Balkar** tarafından hazırlanan “**Görsel Belirlenemezlik ve Dijitalleşmenin Çağdaş Sanat Pratiklerine Etkisi**” adlı bu çalışma, jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü **Resim Anasanat Dalında Sanatta Yeterlik tezi** olarak kabul edilmiştir.

...../...../.....

(Tez Savunma Sınav Tarihi Yazılacak)

**JÜRİ:**

Danışman :.....

Üye :.....

Üye :.....

Üye :.....

Üye :.....

**ONAY:**

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun ...../...../..... tarih ve ..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../.....

Dr. Öğretim Üyesi Levent ÇORUH  
Enstitü Müdürü

## TEŞEKKÜR

Öncelikle, bu tez çalışmasının hazırlanmasında bilgisi ve deneyimleri ile yol göstererek önemli bir maneviyat ve içtenlikle akademik destek ve telkinlerde bulunan Danışman hocam sayın Doç. Osman YILMAZ'a teşekkür etmeyi bir borç bilirim. Ayrıca, tez çalışmasının doğmasında ve yola çıkmasında desteğini esirgemeyerek yolumu açan ve aydınlatan, akademik gayemi gerçekleştirmem ve oluşturmamda emeği geçen sayın Prof. Hakan PEHLİVAN hocama da yürekten teşekkür eder, saygılarımı sunarım. Tez sürecinde ilgi ve desteğini esirgemeyen sayın Prof. Ahmet ALBAYRAK'a da teşekkür etmek isterim. Son olarak, tezin yazım aşamasında eleştirileriyle ve farklı bakış açısıyla sayın Dr. Öğr. Üyesi Levent ÇORUH'a ve değerlendirmeleriyle gösterdiği destek ile de sayın Dr. Öğr. Üyesi A. Kürşat ALBAYRAK'a teşekkür ederim. Bu araştırma boyunca tez sürecini tamamlamamda bana destek olan, tesirde bulunan bütün hocalarıma çok teşekkür ederim.

Doğüstü enerjisi ve sevgisi ile hayatımı sarıp saran ve hayatıma güç katan Ted'e; tez çalışmasının başlangıç sürecinde ve sonlanması boyunca yüksek sabır gösterdiği ve bu meşakkatli yolu yürürken kolaylıklar sağladığı için sevgili annem Gülnur BALKAR'a; yine üstün sabrı, cesaretlendirici, teşvik edici güç ve enerjisini sonuna kadar hissettirdiği için ise sevgili kardeşim Fulya BALKAR'a tüm kalbimle, sonsuz sevgimle beraber şükranlarımı sunarak çok teşekkür ediyorum.

Bu tez, sevgili dedem Celal BEKCAN'ın ve sevgili ananem Samiye BEKCAN'ın; akademik düşünme yetisi kazandıran ve gerek sanatın gerekse kültürün farklı dallarıyla, estetiğiyle ve tarihiyle tanışmamı sağlayan sevgili babam Prof. Dr. Faruk BALKAR'ın anısına ithaf edilmiştir.

# **GÖRSEL BELİRLENEMEZLİK VE DİJİTALLEŞMENİN ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNE ETKİSİ**

**Ayça BALKAR**

**Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Sanatta Yeterlik Tezi, Haziran 2021**

**Danışman: Doç. Osman YILMAZ**

## **ÖZET**

Teknolojinin hızlı bir şekilde gelişip dönüştüğü bir çağda belirlenemezlik meselesi, hesaplanabilir ve öngörülebilir koşulların kesinliğine ve dijital sistemlerdeki doğruluk savunmasına eleştiride bulunan bir kavramsal yönelimdir. Kavramın tarihçesi içinde, belirsizlik, kusurluluk, tutarsızlık, çelişki, karar verilemezlik, zorunsuzluk ya da indirgenemezlik gibi bilginin güvenilirliğini sarsabilecek yaklaşımlar mevcuttur. Belirlenemez olan, olası kendiliğinden oluşan ve istemsiz sonuçların bir göstergesi olarak sistematik düzendeki her türlü sınırlamayı ve konumlandırmayı problematize eder. Elektronik sistemler özelinde belirlenemezlik, prosedürel hatanın, donanımsal/yazılımsal aksaklıkların ve aygıta özgü başarısızlıkların izini sürer. Sistemin başarısızlığı, planlanan teknolojik etkileşimi ve iletişim ağındaki sinyalin iletimini istikrarsızlaştırır ve yaratıcının, kullanıcının ve hatta alıcının kontrol ve denetim mekanizması geliştirmesine engel olabilir. Bu noktada, bu tez çalışmasında öncelikle, belirlenemez olası sistemlerin ve bu sistemlerin hatalarının, estetik ve kültürel boyuta taşınarak sanatın performatif, katılımcı ve gündelik görsel diline entegre oluşunun araştırılmasının gerekliliği öne çıkmıştır. Görsel sanat pratiği, belirlenemez olanın temsilde yarattığı tanımlanamaz ve algılanamaz durumlarıyla ve kontrol-dışı zihinsel tepkileriyle ilgilenmiş ve böylece, görsel belirlenemezlik estetiği sanatın şans eseri meydana gelen, muğlak, bulanık, bozuk ve çok katmanlı imgelerinde yer bulmuştur.

Tezin araştırma konusu görsel belirlenemezlik, imgelerin belirlenmesinde gözün veya zihnin sorun yaşamasıyla ilgilenen nöroestetik tartışmalarda ortaya çıkar. Tez çalışması da, bu bağlamda, görsel belirlenemezliği temel bir yaklaşım olarak ele alarak

bu kavramın çağdaş sanat pratiklerine olan etkisini ve bu etkinin tez sürecinde gelişen düşünce pratiklerinde oluşturacağı muhtemel yansımalarını incelemektedir. Böylece tezde, sanat araştırmacısının geliştirdiği bu düşünce pratiklerinin görsel belirlenemezlik ile olan etkileşimi ve bu etkileşimin belirlenemezliğin kavramsal açılımlarındaki ifadeleri vurgulanmıştır. Gerçekleştirilen çalışmaların ‘varlık’ sebepleri, ontolojik biçimleri, estetik metodları araştırılmış ve bu metodların görsellikte yol açtığı kaotik veya muğlak sonuçların belirlenmesi üzerine tartışmalar ortaya konmuştur. Çağdaş sanat pratiklerinin incelemesi, sadece belirlenemez olanın estetiğinin hem analog hem de dijital görüntülerde yol açtığı hatalı, alışılmadık sonuçları göstermek için değil, aynı zamanda bu tür hatalı görüntülerin günümüz sanat düşüncesinde ne ölçüde değişiklikler ve dönüşümler yaratabildiğini görmek içindir. Dijitalleşen dünyanın ve sanatın teknolojik kontrol-dışı dönüşüm içindeki rolü, böylece, görüntülerde oluşan bozukluğun ve tanımlanmasında oluşan sorunlu görmenin belirlenebilir ve kavranabilir bir görsel kültürün ortadan kalkmaya başladığını yansıtmaları açısından önemli hale gelmektedir. Sonuçta, bu tez çalışması, belirlenemezlik olgusunun, görsel belirlenemezlik deneyiminin ve hata estetiğinin hatalı veya bozuk olan teknolojik görüntü ifadeleri üzerinden açıklanmasına ve hatanın çağdaş sanat pratiklerinde bir görsel materyal olarak kullanılmasının yönlerinin açıklığa kavuşmasına ışık tutmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** belirlenemezlik, görsel belirlenemezlik, dijitalleşme, hata estetiği, hatalı görüntü

# **THE IMPACT OF VISUAL INDETERMINACY AND DIGITIZATION ON CONTEMPORARY ART PRACTICES**

**Ayça BALKAR**

**Erciyes University, Institute of Fine Arts**

**Fine Art PhD Thesis, June 2021**

**Supervisor: Doç. Osman YILMAZ**

## **ABSTRACT**

In a period in which technology has developed and transformed rapidly, the issue of indeterminacy is a conceptual tendency that criticizes certainty of computable and predictable conditions and assertion of accuracy in digital systems. In a short history of the concept, there are trends which could affect reliability of information such as uncertainty, imperfection, inconsistency, paradox, undecidability, contingency or irreducibility. The indeterminate as an indicator of potential self-generated and unintended results problematizes any limitations and positioning in a systematic order. Particularly, in electronic systems, indeterminacy traces procedural errors, hardware/software malfunctions and mechanical failures. Failure of the system destabilizes intended technological interaction and transmission of signal in a communication network and may prevent creator, user and even receiver from producing the mechanism of control and inspection. At this point, in this thesis, first of all, the necessity of making research on integration of indeterminate potential systems and their errors with performative, participative and daily visual language of art has become apparent when these systems and errors have been brought to aesthetic and cultural dimension. Visual art practice concerns about undefinable and imperceptible situations created by the indeterminate in representation and about uncontrolled cognitive responses and therefore, aesthetics of visual indeterminacy has taken part in contingent, vague, fuzzy, distorted and multilayered images of art.

The research topic of the thesis, visual indeterminacy emerges from neuroaesthetic arguments which deal with the problems of eye and mind in defining images. By taking visual indeterminacy as a basic approach, this thesis, in this sense, analyzes impact of the concept on contemporary art practices and reflections of this impact on thought practices (artworks) produced during the thesis process. Thus, in the thesis, interaction of visual indeterminacy with those thought practices produced by the art researcher and expressions of this interaction in conceptual understandings of indeterminacy have been emphasized. The subject of ‘being’, ontological forms, aesthetic methods in the artworks created have been researched and arguments on finding chaotic and vague effects of those methods happened in visibility have been introduced. The analysis of contemporary art practices is not only for showing erroneous, unfamiliar results in both analog and digital images caused by aesthetics of the indeterminate but also for seeing to what extent this sort of erroneous images produces changes and transformations in today’s art thought. For that reason, the role of digitized world and art in technological uncontrolled transformation becomes important in terms of the fact that distortion of images and problematic vision in the act of defining display removal of a determinable and comprehensible visual culture. As a result, this thesis sheds light on the explanation of indeterminacy phenomenon, visual indeterminacy experience and aesthetics of error by the way of erroneous or distorted technological looks of images and on the clarification of aspects of using error in contemporary art practices as a visual material.

**Key Words:** indeterminacy, visual indeterminacy, digitization, aesthetics of error, error-image

## İÇİNDEKİLER

|                                       | <u>Sayfa</u> |
|---------------------------------------|--------------|
| BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK SAYFASI ..... | ii           |
| YÖNERGEYE UYGUNLUK SAYFASI .....      | iii          |
| KABUL VE ONAY SAYFASI .....           | iv           |
| TEŞEKKÜR.....                         | v            |
| ÖZET.....                             | vi           |
| ABSTRACT.....                         | viii         |
| İÇİNDEKİLER .....                     | x            |
| RESİMLER LİSTESİ .....                | xiii         |
| <br><b>GİRİŞ .....</b>                | <br><b>1</b> |
| <br><b>1. Problemler .....</b>        | <br><b>2</b> |
| <b>2. Amaç.....</b>                   | <b>5</b>     |
| <b>3. Yöntem .....</b>                | <b>6</b>     |
| <b>4. Önem .....</b>                  | <b>9</b>     |
| <b>5. Sınırlılıklar.....</b>          | <b>10</b>    |

## I. BÖLÜM

### BELİRLENEMEZLİK DURUMUNUN KAVRAMSAL AÇILIMLARI

|                                                                   |           |
|-------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1.1. Belirlenemezliğin Yapısal Dinamikleri .....</b>           | <b>12</b> |
| <b>1.2. Belirlenemezlik ile İlgili Kavramsal Yönelimler .....</b> | <b>22</b> |
| <b>1.2.1. Raslantısallık .....</b>                                | <b>22</b> |
| <b>1.2.2. Kaos .....</b>                                          | <b>25</b> |
| <b>1.2.3. Yücelik.....</b>                                        | <b>27</b> |
| <b>1.2.4. Kusurluluk.....</b>                                     | <b>30</b> |
| <b>1.2.5. Muğlaklık.....</b>                                      | <b>32</b> |

## II. BÖLÜM

### ESTETİK AÇIDAN GÖRSEL BELİRLENEMEZLİĞİN GELİŞİMİ VE SANATSAL DAYANAKLARI

|                                                                                                  |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Görsel Belirlenemezliğin Estetik Algısı.....                                                | 35 |
| 2.2. Tarihsel Süreç İçinde Görsel Belirlenemezliğin Estetik Algısı<br>Ve Sanatsal İfadeleri..... | 45 |
| 2.2.1. Klasik Sanat.....                                                                         | 45 |
| 2.2.2. Modern Sanat .....                                                                        | 53 |

## III. BÖLÜM

### GÖRÜNTÜNÜN TEKNOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ İÇİNDE ESTETİK BELİRLENEMEZLİK VE HATANIN ETKİLEŞİMİ

|                                                                            |     |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3.1. Modern Sonrası Sanatta Estetik Belirlenemezlik .....                  | 66  |
| 3.2. Belirlenemezlik Etkileşiminin Dijitalleşme Sürecindeki Duruşu .....   | 80  |
| 3.2.1. Dijitalleşme ve Sanat.....                                          | 80  |
| 3.2.2. Dijitalleşmede Belirlenemezlik Durumu .....                         | 83  |
| 3.2.3. Dijital Sonrası (Post-Digital) Yaklaşım.....                        | 94  |
| 3.2.4. Hata Estetiği ve <i>Glitch</i> .....                                | 97  |
| 3.3. Belirlenemez ve Hatalı Görüntü Estetiğinin Sanatsal Uygulamaları..... | 105 |

## IV. BÖLÜM

### BELİRLENEMEZLİK BAĞLAMINDA HATALI GÖRÜNTÜ ESTETİĞİNİN ÇAĞDAŞ SANAT PARATİKLERİNE YANSIMASI

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| 4.1. Dan Hays.....           | 121 |
| 4.2. Caroline Kryzecki ..... | 123 |
| 4.3. Paul Graham .....       | 123 |
| 4.4. Abbas Kiarostami .....  | 124 |
| 4.5. Chris Mccaw .....       | 125 |
| 4.6. Uta Barth .....         | 127 |
| 4.7. Gábor Ösz .....         | 128 |

|                             |     |
|-----------------------------|-----|
| 4.8. James Hoff .....       | 129 |
| 4.9. Konrad Wyrebek.....    | 130 |
| 4.10. Jason Salavon .....   | 131 |
| 4.11. Joseph Nechvatal..... | 132 |
| 4.12. Miha Štrukelj.....    | 134 |
| 4.13. Canan Tolon .....     | 134 |
| 4.14. Azade Köker .....     | 136 |

## V. BÖLÜM

### TEZ BAĞLAMINDA DÜŞÜNME PRATİKLERİ VE ESER ÇALIŞMALARI

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 5.1. Eser Çalışmasının Temel Yaklaşımları ve Görsel Düşüncesi.....            | 139 |
| 5.2. Eser Çalışmasında Uygulanan Metot ve Yöntemler.....                      | 151 |
| 5.3. Eser Çalışmasındaki Düşünce ile Belirlenemezlik Arasındaki Bağlantı..... | 163 |
| SONUÇ.....                                                                    | 174 |
| EKLER.....                                                                    | 183 |
| KAYNAKÇA .....                                                                | 186 |
| ÖZGEÇMİŞ.....                                                                 | 206 |

## RESİMLER LİSTESİ

**Resim 1:** Maurits Cornelis Escher, *Resim Galerisi Çalışması (Print Gallery)* (**Kaynak:** Tsonis, 2008, s. 4).

**Resim 2:** Robert Pepperell, *The Flight*, Kağıt üzerine Yağlıboya, 2007, Private collection (**Kaynak:** Pepperell, 2011, s. 5).

**Resim 3:** Ronald C. James, *Dalmaçyalı Köpek* fotoğrafı (**Kaynak:** <https://openresearch-repository.anu.edu.au/bitstream/1885/108976/1/Paula%20Oz%20ola.pdf>) (Erişim Tarihi: 02.10.2019).

**Resim 4:** *Annunciation, from Sacramentary of St. Gereon of Cologne*, 10th - 11th Century, Paris, Bibliotheque nationale de France MS Latin 817, fol. 12 (**Kaynak:** Powell, 2012, s. 79).

**Resim 5:** Leonardo da Vinci, *Study for the Battle of Anghiari*, 1503-04 (**Kaynak:** <https://www.leonardodavinci.net/group-of-riders-in-the-battle-of-anghiari.jsp>) (Erişim Tarihi: 11.03.2019).

**Resim 6:** El Greco, *View and Plan of Toledo* (detay), Tuval üzerine Yağlıboya, 1610 (**Kaynak:** [http://www.spainisculture.com/en/obras\\_de\\_excelencia/casa-museo\\_de\\_el\\_greco/vista\\_y\\_plano\\_de\\_toledo.html](http://www.spainisculture.com/en/obras_de_excelencia/casa-museo_de_el_greco/vista_y_plano_de_toledo.html)) (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

**Resim 7:** Rembrandt van Rijn, *Landscape with the Rest on the Flight into Egypt*, 1647 (**Kaynak:** <https://www.nationalgallery.ie/art-and-artists/highlights-collection/landscape-rest-flight-egypt-rembrandt-van-rijn-1606-1669>) (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

**Resim 8:** Joseph Mallord William Turner, *Interior of a Great House: The Drawing Room, East Cowes Castle*, 1830, Tate Gallery Collection (**Kaynak:** <https://www.tate-images.com/N01988-Interior-of-a-Great-House-The-Drawing-Room-East.html>) (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

**Resim 9:** Joseph Mallord William Turner, *Kar Fırtınası: Limanın Ağzında Buharlı Gemi*, Tuval üzerine Yağlıboya, 1842, J. Paul Getty Museum (**Kaynak:** <https://www.istanbul>

sanatevi.com/sanaticilar/soyadi-t/turner-joseph-mallord-william/joseph-mallord-william-turner-denizde-kar-firtinasi-9200/) (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

**Resim 10:** John Constable, *View from Hampstead Heath, looking towards Harrow*, 1821 (**Kaynak:** <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/view-from-hampstead-heath-looking-towards-harrow-by-john-news-photo/148278564>) (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

**Resim 11:** James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne: Black and Gold - The Firewheel*, 1875, Tate Collection (**Kaynak:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-black-and-gold-the-fire-wheel-n03419>) (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

**Resim 12:** Claude Monet, *Rouen Katedrali, Güneş Altındaki Batı Yüzü (solda), Sabah Güneşi (sağda)*, 1892-4 (**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen\\_Cathedral\\_\(Monet\\_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Rouen_Cathedral_(Monet_series))) (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

**Resim 13:** Claude Monet, *Wheatstack (Sun in the Mist), Haystacks (Effect of Snow and Sun) – Saman Yığınları*, 1891 (**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks\\_\(Monet\\_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Haystacks_(Monet_series))) (Erişim Tarihi: 01.03.2019).

**Resim 14:** Georges Seurat, *Grande Jatte Adası'nda bir Pazar Günü Öğleden Sonra üzerine Bir Çalışma, Study for Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, 1884-1886 (**Kaynak:** <http://www.sedefscorner.com/2011/04/georges-seurat-sunday-on-la-grande.html>) (Erişim Tarihi: 02.03.2019).

**Resim 15:** Odilon Redon, *Roger and Angelica*, 1910 (**Kaynak:** [https://www.paintingmania.com/roger-angelica-121\\_2604.html](https://www.paintingmania.com/roger-angelica-121_2604.html)) (Erişim Tarihi: 02.03.2019).

**Resim 16:** Paul Cezanne, *Rocks and Branches at Bibémus*, 1900-4 (**Kaynak:** <https://fineartamerica.com/featured/rocks-and-branches-at-bibemus-paul-cezanne.html>) (Erişim Tarihi: 02.03.2019).

**Resim 17:** Pablo Picasso, *Female Nude*, 1910, Tuval üzerine Yağlıboya (**Kaynak:** <https://www.reproduction-gallery.com/oil-painting/1461560736/nude-woman-1910-by-pablo-picasso/>) (Erişim Tarihi: 02.03.2019).

**Resim 18:** Georges Braque, *Le Viaduc de L'Estaque, Viaduct at L'Estaque*, 1908, Tuval üzerine Yağlıboya (**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges\\_Braque](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Braque),

\_1908,\_Le\_Viaduc\_de\_L%27Espace\_(Viaduct\_at\_L%27Espace),\_oil\_on\_canvas,\_73\_x\_60\_cm,\_private\_collection.jpg) (Erişim Tarihi: 02.03.2019).

**Resim 19:** Giacomo Balla, *Tasmalı Köpeğın Dinamizmi, Dynamism of a Dog on a Leash*, 1912, Tuval üzerine Yağlıboya (**Kaynak:** <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-b/balla-giacomo/giacomo-balla-tasmali-kopegin-dinamizmi/>) (Erişim Tarihi: 02.03.2019).

**Resim 20:** Joan Miro, *The Birth of the World*, 1925, Tuval üzerine Yağlıboya, The Museum of Modern Art (**Kaynak:** Lanchner, 2008, s. 13) (Erişim Tarihi: 02.03.2019).

**Resim 21:** Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Nü, Nude Descending a Staircase No.2*, 1912, Tuval üzerine Yağlıboya, Philadelphia Museum of Art (**Kaynak:** <https://tictoc.org/portfolio-items/marcel-duchamp-nude-descending-the-stairs/>) (Erişim Tarihi: 12.03.2019).

**Resim 22:** Marcel Duchamp, *Büyük Cam, Large Glass, The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1915-23, the Museum of Modern Art (**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Bride\\_Stripped\\_Bare\\_by\\_Her\\_Bachelors,\\_Even](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bride_Stripped_Bare_by_Her_Bachelors,_Even)) (Erişim Tarihi: 12.03.2019).

**Resim 23:** Jackson Pollock, *Mavi Kutuplar: 11 Numara (Blue Poles: Number 11)*, 1952, National Gallery of Australia (**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Blue\\_Poles](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Poles)) (Erişim Tarihi: 22.03.2019).

**Resim 24:** John Cage, *piyanosunu hazırlarken*, 1947 (**Kaynak:** <https://crosseyedpianist.com/2017/07/15/silence-presence-and-challenging-conventions-thoughts-on-john-cages-433/>) (Erişim Tarihi: 22.03.2019).

**Resim 25:** Robert Rauschenberg, *Stone Lady Radial (Phantom)*, 1991 (**Kaynak:** <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/stone-lady-radial-phantom>) (Erişim Tarihi: 22.03.2019).

**Resim 26:** Andy Warhol, *Double Disaster: Silver Car Crash*, Serigrafi (2 panelli), 1963 (**Kaynak:** [https://en.wikipedia.org/wiki/Silver\\_Car\\_Crash\\_\(Double\\_Disaster\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Silver_Car_Crash_(Double_Disaster))) (Erişim Tarihi: 22.03.2019).

**Resim 27:** Nam June Paik, *Magnet Tv*, Siyah-beyaz televizyon alıcısı ve mıknatıs, 1965 (**Kaynak:** <https://whitney.org/collection/works/6139>) (Erişim Tarihi: 23.03.2019).

**Resim 28:** Wolf Vostell, *Sun in Your Head*, Televizyon Dekolaj, FluxFilm, 1963 (**Kaynak:** <https://tr.pinterest.com/petite03/vostell/>) (Erişim Tarihi: 23.03.2019).

**Resim 29:** Michael Kidner, *Colour Column (no.4)*, Tuval üzerine yağlı boya, 1972, Flowers Gallery, London & New York (**Kaynak:** <https://www.flowersgallery.com/artists/71-michael-kidner/works/42796/>) (Erişim Tarihi: 28.03.2019).

**Resim 30:** Michael Kidner, *Systematic Breakdown*, Kâğıt üzerine akrilik, 1983, Flowers Gallery, London & New York (**Kaynak:** <https://www.saturationpoint.org.uk/Kidner.html>) (Erişim Tarihi: 28.03.2019).

**Resim 31:** Gerhard Richter, *Abstract Painting 726-727, (Canaletto)*, Tuval üzerine yağlıboya, 1990 (**Kaynak:** <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19901994-31/?p=3&sp=32&categoryid=31>) (Erişim Tarihi: 23.03.2019).

**Resim 32:** Andy Denzler, *Photo Frame Painting #1*, Tuval üzerine yağlıboya, 2015 (**Kaynak:** <https://www.andydenzler.com/exhibitions1>) (Erişim Tarihi: 02.04.2019).

**Resim 33:** Andy Denzler, *Untitled*, Tuval üzerine akrilik, 2007 (**Kaynak:** <https://anti-utopias.com/art/andy-denzler-paintings/>) (Erişim Tarihi: 12.09.2020).

**Resim 34:** Charles Csuri, *Sinescape*, 1967, ink on paper; via Drum Plotter IBM 7094 (**Kaynak:** Glowski, 2006, s. 69).

**Resim 35:** Ant Scott, *Glitch series, Glitch No. 1*, 2001, Glitch Art Blog (**Kaynak:** <http://www.beflix.com/works/glitch/>) (Erişim Tarihi: 02.04.2019).

**Resim 36:** Nam June Paik and Shuya Abe, *The Wobbulator, Paik/Abe Video Synthesizer*, 1970 (**Kaynak:** <https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1549/1549.pdf?sequence=1&isAllowed=y>) (Erişim Tarihi: 02.04.2019).

**Resim 37:** Dimitre Lima, Iman Moradi ve Tony Scott, *GlitchBrowser*, New Langton Arts, San Francisco, 2005-2009 (**Kaynak:** <http://dmtr.org/glitchbrowser>) (Erişim Tarihi: 02.04.2019).

**Resim 38:** Nick Briz, *A New Ecology for the Citizen of a Digital Age*, 2009 (**Kaynak:** Jackson, 2011, s. 17).

**Resim 39:** Daniel Temkin, *Glitchometry #20*, Dijital Tasarım, 2012 (**Kaynak:** <http://danieltemkin.com/Glitchometry>) (Erişim Tarihi: 02.04.2019).

**Resim 40:** Rosa Menkman, *The Collapse of Pal*, A/V (Görsel-işitsel) Performansı, 2010 (**Kaynak:** <https://www.slideshare.net/r00s/catalogue-of-tipping-point-of-failure-exhibition-by-rosa-menkman>) (Erişim Tarihi: 02.04.2019).

**Resim 41:** Nicéphore Niépce, *Le Gras'taki Pencereden Görünüm*, 1826 ya da 1827 (**Kaynak:** Silverman, 2019, s. 91, 93).

**Resim 42:** Henry Fox Talbot, *Cumbalı Pencere, Güney Balkonu*, Lacock Abbey, 1835 (**Kaynak:** Silverman, 2019, s. 139).

**Resim 43:** Levi L. Hill. *Landscape with Farmhouse*, 1851. Hillotype. Courtesy of the Photographic History Collection, National Museum of American History, Washington, DC (Hirsch, 2011, s. 18).

**Resim 44:** Ansel Adams, *Black Sun*, Tungsten Hills, Owens Valley, California, Jelatin Gümüş, 1939 (**Kaynak:** <https://www.harlanerskine.com/blog/2008/04/the-black-sun-by-ansel-adams-and-minor-white.html>) (Erişim Tarihi: 18.04.2019).

**Resim 45:** Man Ray, *Rayograph*, 1923, MoMA (**Kaynak:** <https://www.moma.org/artists/3716>) (Erişim Tarihi: 18.04.2019).

**Resim 46:** Edward Steichen, *The Flatiron*, Platinyum Baskı üzerine Gum-Bikromat 1904 (**Kaynak:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267838>) (Erişim Tarihi: 19.04.2019).

**Resim 47:** Bir seansta çekilen *hayalet kadın* fotoğrafı, 1930'lar, the Public Record Office of Northern Ireland (**Kaynak:** <https://www.bbc.co.uk/news/uk-northern-ireland-29785032>) (Erişim Tarihi: 19.04.2019).

**Resim 48:** Alvin Langdon Coburn, *Vortograph*, 1917 (**Kaynak:** <https://sites.utexas.edu/ransomcentermagazine/2013/07/09/stone-coburn/>) (Erişim Tarihi: 19.04.2019).

**Resim 49:** Anton Giulio Bragaglia, *Changing Positions*, 1911 (**Kaynak:** [https://buywilhelm.wordpress.com/2004/03/29/anton\\_giulio\\_br/](https://buywilhelm.wordpress.com/2004/03/29/anton_giulio_br/)) (Erişim Tarihi: 19.04.2019).

**Resim 50:** Alfred Stieglitz, *Rainbow over Lake George*, 1920 (**Kaynak:** <https://www.moma.org/collection/works/83333>) (Erişim Tarihi: 19.04.2019).

**Resim 51:** Edward Steichen, *Brooklyn Bridge*, 1903 (**Kaynak:** <http://www.comag.net/2008/pictorialism-modernism-edward-steichen-ansel-adams-malediction/>) (Erişim Tarihi: 19.04.2019).

**Resim 52:** Dan Hays, *Colorado Snow Effect 1*, 2007, Oil on Canvas (**Kaynak:** <http://danhays.org/coloradosnow1.html>) (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

**Resim 53:** Caroline Kryzecki, *KSZ 200/152-08*, 2015, Ballpoint Pen on Paper (**Kaynak:** <https://kryzecki.de/work>) (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

**Resim 54:** Paul Graham, *Untitled #20 Man Walking in Grass, Memphis*, 2000, Cibachrome Print on Paper mounted onto Acrylic Glass (**Kaynak:** <https://www.paulgrahamarchive.com/americanight.html#a>) (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

**Resim 55:** Abbas Kiarostami, *Rain*, 2007, Photograph on Canvas (**Kaynak:** <http://chaudron.blogspot.com/2014/08/wind-rain-glass-photos-by-abbas.html>) (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

**Resim 56:** Chris Mccaw, *Sunburned GSP #155 (Pacific Ocean)*, 2007, Unique Gelatin Silver Paper Negative (**Kaynak:** <https://azurebumble.wordpress.com/2010/09/10/chris-mccaw-sunburned/>) (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

**Resim 57:** Uta Barth, *Field #14*, 1996, C-print laminated on Wooden Panel (**Kaynak:** <https://fliegender.tumblr.com/post/56905334893/uta-barth-field-14-1996-from-the-exhibit>) (Erişim Tarihi: 10.05.2019).

**Resim 58:** Gábor Ösz, *Travelling Landscapes* (**Kaynak:** <http://www.gaborosz.com/#gallery-9-1>) (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

**Resim 59:** James Hoff, *Skywiper No. 64*, 2015, Chromaluxe transfer on Aluminum (**Kaynak:** <https://www.artsy.net/artwork/james-hoff-skywiper-no-64>) (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

**Resim 60:** Konrad Wyrebek, *CaMMoo*, 2014-5, Oil Acrylic, Spray Paint, UV ink, Varnish on Canvas (**Kaynak:** <https://sophiacontemporary.com/artists/53-konrad-wyrebek/works/10042/>) (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

**Resim 61:** Jason Salavon, *117 Homes for Sale, Chicagoland*, 1999, Digital C-print (**Kaynak:** <http://salavon.com/work/Homes/image/171/>) (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

**Resim 62:** Joseph Nechvatal, *Always is*, 1989, Computer/Robotic assisted Acrylic on Canvas (**Kaynak:** <https://www.bukowskis.com/en/auctions/E289/lots/1068792-joseph-nechvatal-computer-robotic-assisted-acrylic-on-canvas-signed-and-dated-1989>) (Erişim Tarihi: 03.05.2019).

**Resim 63:** Miha Strukelj, *Detour*, 2009, Oil on Canvas, Masking Tape (**Kaynak:** <https://www.sloart.si/miha-strukelj-detour>) (Erişim Tarihi: 13.05.2019).

**Resim 64:** Canan Tolon, *Glitch 4*, 2009, Kağıt üzerine Dijital Baskı (**Kaynak:** [http://www.canantolon.com/WorkOnPaper/WOP\\_Prints/WOPglitch4.html](http://www.canantolon.com/WorkOnPaper/WOP_Prints/WOPglitch4.html)) (Erişim Tarihi: 17.05.2019).

**Resim 65:** Azade Köker, *Blue Forest 2*, 2017, Mixed Media on Canvas (**Kaynak:** <http://www.beyazart.com/sanatci/Azade-Köker>) (Erişim Tarihi: 17.05.2019).

**Resim 66:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-1*, fotoğrafik dijital görüntü, 2015, 200x300 cm.

**Resim 67:** *Rorschach Mürekkep Testi ve Kart 6*, 1921 (**Kaynak:** <https://www.bbc.com/news/magazine-18952667>) (<https://fineartamerica.com/featured/rorschach-test-card-no-6-science-source.html>) (Erişim Tarihi: 25.08.2019).

**Resim 68:** Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, 1953 (**Kaynak:** <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/automobile-tire-print>) (Erişim Tarihi: 25.08.2019).

**Resim 69:** William Anastasi, *Untitled*, one gallon of industrial high-gloss enamel, poured, 1966 (**Kaynak:** [https://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/9780936316277\\_blad.pdf&title=CHANCE](https://press.uchicago.edu/Misc/Chicago/9780936316277_blad.pdf&title=CHANCE)) (Erişim Tarihi: 25.08.2019).

**Resim 70:** John Cage, *Seven Day Diary (Not Knowing), Day Five and Six*, 1978, Smithsonian American Art Museum (<https://americanart.si.edu/artwork/seven-day-diary-not-knowing-day-five-74464>) **Kaynak:** (Erişim Tarihi: 25.08.2019).

**Resim 71:** Alexander Cozens, *A Blot*, Leke Baskı, London, 1785 (**Kaynak:** <https://canvas.harvard.edu/courses/1257/files/107127/download?verifier=WGXwvumZ9vKUcrBa7BL5prD4KbfP24SyUUkL2nOa&wrap=1>) (Erişim Tarihi: 25.08.2019).

**Resim 72:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-2*, fotoğraf, 2018, 36x64 cm.

**Resim 73:** Sesshū Tōyō, *Dialogue between Fisherman and Woodcutter*, Sen-oku Hakuko Kan, Kyoto, Japan (**Kaynak:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dialogue\\_Fisherman\\_Woodcutter\\_by\\_Sesshu\\_\(Sen-oku\\_Hakuko\\_Kan\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dialogue_Fisherman_Woodcutter_by_Sesshu_(Sen-oku_Hakuko_Kan).jpg)) (Eriřim Tarihi: 25.08.2019).

**Resim 74:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-3*, fotoğraf, 2018, 35x35 cm.

**Resim 75:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-4*, tuval üzerine karışık teknik, 2019, 40x40 cm.

**Resim 76:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-5*, fotoğrafik dijital görüntü, 2015, 200x300 cm.

**Resim 77:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-6*, fotoğrafik dijital görüntü, 2015, 200x300 cm.

**Resim 78:** Alfred Stieglitz, *Equivalents*, 1925, MoMA (**Kaynak:** <https://www.moma.org/collection/works/83334>) (Erişim Tarihi: 25.08.2019).

**Resim 79:** Gerhard Richter, *Wolke (Cloud)*, 1976, Atlas Collection (**Kaynak:** <https://www.mutualart.com/Artwork/WOLKEN--CLOUDS-/2F8F35935995D2B1>) (Erişim Tarihi: 25.08.2019).

**Resim 80:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-7*, fotoğrafik dijital görüntü, 2015, 200x300 cm.

**Resim 81:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-8*, tuval üzerine karışık teknik, 2020, 50x50 cm.

**Resim 82:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-9*, tuval üzerine karışık teknik, 2019, 50x50 cm.

**Resim 83:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-10*, fotoğraf, 2018, 36x52 cm.

**Resim 84:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-11*, fotoğraf, 2018, 50x75 cm.

**Resim 85:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-12*, fotoğraf, 2018, 36x52 cm.

**Resim 86:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-13*, fotoğraf, 2018, 50x75 cm.

**Resim 87:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-14*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.

**Resim 88:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-15*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.

**Resim 89:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-16*, fotoğraf, 2019, 36x52 cm.

**Resim 90:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-17*, tuval üzerine karışık teknik, 2020, 60x60 cm.

**Resim 91:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-18*, tuval üzerine karışık teknik, 2018, 50x50 cm.

**Resim 92:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-19*, tuval üzerine karışık teknik, 2019, 40x40 cm.

**Resim 93:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-20*, fotoğraf, 2018, 70x105 cm.

**Resim 94:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-21*, fotoğraf, 2018, 36x52 cm.

**Resim 95:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-22*, fotoğraf, 2018, 70x105 cm.

**Resim 96:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-23*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.

**Resim 97:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-24*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.

**Resim 98:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-25*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.

**Resim 99:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-26*, fotoğraf, 2019, 36x52 cm.

**Resim 100:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-27*, fotoğraf, 2018, 70x105 cm.

**Resim 101:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-28*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.



## GİRİŞ

*(...) bütün bedenin belirlenemez bir materyalden yapılmış, bir gürültüden, öyle ki iskeletin eşî benzeri yok, o korkunç iskeletin, uzun adımlarla hiç kimsenin, hiç bir şeyin üzerine doğru yürümeyen (...)*

*görölmeyenin kaosu, görünmezliğin, karmaşanın skandalı, orada, gerçeğin ters tarafında, sınır çekilmeye layık bile görölmeyen hudutta uzanan diğer tarafında, gerçeğin ve yalanların birbirine karıştığının tecelli ettiğı topografyası olmayan bu bölge (...)*

**Carlos Bousoño<sup>1</sup>**

Belirlenemez olanın estetik bağlantıları, biçimsel ölçütleri ortadan kaldıran ve fenomenolojik deneyim ve anlamları harekete geçiren bir nitelik gösterdiği doğrultuda bir sanat pratiğinin içeriğine etki eder. Mevcut olan ya da geçerli sayılan bilgilerin ve noktaların sorgulanabilirliği, sanatta alternatif estetik arayışların, farklı düşünsel yönelimlerin ve karşıt eylemlerin önünü açmasıyla mevcut kabul gören mükemmel görüntü anlayışı ya da ifadeleri alışık olunmayan bir biçimde görmeyi ve algılamayı görsel malzeme(ler) içinde açığa çıkarmıştır. Bir şiirdeki anlamın, bir hikayedeki anlatının ya da bir görüntüdeki görünümünün belirlenemez ve tanımlanamayan tarafları tartışmaya açılmıştır. Bu tez çalışması da, günümüzde genelde teknolojinin özelde görüntü teknolojilerinin gelişimi ile gündelik hayatta geniş bir alana yayılan görselliğin sorunlarından ileri gelen hatalı (kusurlu), bozuk, karmaşık durumların görsel belirlenemezlik kavramsal-teorik çerçevesi içinde dijitalleşen çağda çağdaş sanat pratiklerine olan etkisi üzerinde durmaktadır.

Görsel belirlenemezlik durum/durumlarını anlayarak ve kavrayarak dijitalleşme süreci boyunca çağdaş görsel sanatlar içinde gerek kavramsal /bağlamsal gerek biçimsel/ifadesel etkisinin varlığının boyutlarını neden sonuç ilişkisi üzerinden inceleyerek bu varlığın etkisini somutlaştırmak ve saptamak üzere bu tez çalışması,

---

<sup>1</sup> İspanyol şair ve edebiyat kuramcısı. Bu metin Bousoño'nun "*Metáfora del desafío*" (*Metaphor of Violence*) / "*Öfkenin Metaforu*" (1988) adlı kitabından alıntılanmıştır. Bousoño, yaşamın paradoksal yönleri ve ölümün yaklaşan trajedilerini kitaplarında irdeleyerek İspanyol şiirinde önemli bir yer edinmiştir.

günümüz sanat pratiklerini inceleyen bir özellik gösterir. Çağdaş sanat pratiklerinin, dijitalleşme öncesinde ve sonrasında belirlenemezlik ile izlediği yolda hatalı olanın ya da mükemmel olmayanın (kusurlu) estetiği ile kesiştiği noktaları açığa çıkarmak ve aydınlatmak hedeflenerek, özellikle çalışmanın konusunun yoğunlaşacağı dijitalleşme sonrası görsel belirlenemezliğin hata estetiği ile olan bağdaşımı gün yüzüne çıkarılmaya çalışılacaktır. Bu doğrultuda çalışmalar gerçekleştiren seçili sanatçıların, hatalı estetik kriterlerinin hangi teknik/yöntem ve düşünsel prensipleri üzerinden belirlenemez, karmaşık ya da bozulmuş olarak nitelenebilecek eğilimlerde ve sanatsal pratiklerde bulunduklarını araştırmak önemli olmaktadır. Ayrıca, bu tez çalışması, hatalı estetik ifadelerinin ve yaklaşımlarının görsel belirlenemezlik konusunu, günümüz sanat düşüncesi açısından ilk kez ele alıp açıklık getirmesi bakımından da öne çıkmaktadır.

## 1. Problemler

Bu tezin *temel (ana) problemi*, görsel belirlenemezlik konusunun dijitalleşme süreci içinde kusur/hata içeren çağdaş sanat pratiklerine nasıl bir etki oluşturduğunu kavramsal, felsefi ve fenomenolojik olarak araştırmaktır. Dijital sanat hakkında görsel yapılandırma meseleleri gündeme geldiğinde belirlenemezlik durumunun etkisinin akıbeti nedir gibi tartışmalı bir sav belirlemektedir. Bu temel problem, tez çalışmasında geleneksel ile güncel-çağdaş olanı veya analog ile dijital olanı karmaşık ve belirlenemez zeminde sorgulayan sanat pratiklerinin varlığının ve bu pratiklerin arka planındaki görsel dinamiklerin düşünsel ve estetik mekanizmaların içeriğine yönelik problemleri de ortaya çıkarmaktadır.

Tez çalışmasında temel problemin gerekçelerini ortaya çıkaran birkaç problemin de altını çizerek öne çıkan sorular (*alt problemler*) şunlardır:

1. ‘Belirlenemezlik’in tanımının içeriği (kökeni) nedir? Kavramsal ve felsefi yönelimleri açısından ne gibi başka kavramları içerir veya içermez? Genel bir belirlenemezlik tanımı yapıldığında hangi anahtar kelimelerle tanımlanabilir? Bu anahtar kelimelerin özellikle belirlenemez olanın bilimsel, felsefi ve fenomenolojik açılımlarına entegre edilebilen değerlendirmeleri nelerdir?
2. Görsel belirlenemezlik nedir ve kavramsal dinamikleri nelerdir; Görsel sanatın geçmişine yönelik bir ilişkisi var mıdır; Sanatın içinde dijitalleşme sürecine nasıl etki

etmiştir; Bu süreçte biçimsel ve bağlamsal olarak nasıl çözümlenmiştir; Çağdaş sanatın içindeki yeri ve konumu nerededir?

3. Belirlenemezlik meseleleri, görsel sanatların geçmişten günümüze olan gelişimini nasıl etkilemiştir; Geçmişteki yaklaşım ve yöntemler ile dijitalleşme sürecinde çağdaş sanat stratejileri ve taktiklerin uygulanması esasları arasında benzerlikler ya da farklılıklar var mıdır?

4. Sanat çalışmalarında görsel belirlenemezlik durumunu yansıtan sanatçılar hangi malzeme kullanmış ve teknik üzerinden nasıl hareket etmişlerdir; Çalışmalarını yönlendiren etkenler hangi anlayış üzerinden şekillenmiştir; Gelenekselden dijital geçiş çalışmalarının ilerleyişini hangi yönde etkilemiştir?

5. Görsel belirlenemezlik olgusu hatalı görüntü estetiği açısından değerlendirildiğinde öne çıkan etkenler ve kavramsal bağlantılar nelerdir; Nasıl ve ne şekilde konunun içine dahil edilebilir?

6. Estetik Belirlenemezliğin güncel felsefi tartışmaları, sanat pratiklerinin içeriğine nasıl yansımıştır; Bu tartışmaların temel argümanlarını oluşturan düşünce(ler) dijital sanatta hangi sanat kuramına ve eleştirisine işaret eder; Dijitalleşme üzerine geliştirilen çağdaş sanat kuramlarının ve eleştirilerinin görsel belirlenemezlik olgusu ile bağlantısı ne şekildedir?

7. Tez sürecinde gerçekleştirilen sanatsal uygulamaların görsel belirlenemezlik konusu etrafında nasıl ve ne şekilde oluşturulmuştur; Yaratıcı sanat sürecimde hatalı ve belirlenemez olanın estetiği hangi teknik ve malzemelerle açığa çıkarılmıştır ve sanat felsefeme nasıl bir katkı sağlamıştır; Resimsel düzenlemeler ile dijital görüntülerin ilişkilendirilebilirliği sanat pratiklerimde nasıl yer bulmuştur?

Dijitalleşen çağdaş sanat pratikleri ya da güncel sanat üzerine gelişen ve tez çalışmasının dayandığı araştırma konusuyla bağlantılı olduğu düşünülen geçmişten bugüne gelen literatürdeki metinler incelendiğinde, bu soruların cevaplanmasına yönelik bazı saptamalar ortaya çıkmaktadır. Sözgelimi, ilk olarak, belirlenemezliğin bilimsel metotlarla açıklanabilir olmasına ön ayak olan W. Heisenberg'in Belirsizlik ilkesine bakıldığında ölçülebilir olandaki öngörülemezlik ortaya çıkar ve araştırma konusuna temel oluşturur. Bu bilimsel zeminin görsel sanata entegre edilişi, özellikle

belirlenemezlik/indeterminacy açısından D. Gamboni'nin *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art* (2002) kitabında açıkça görülmektedir. Gamboni potansiyel görüntüler olarak ele aldığı belirli Avrupalı sanatçıların çalışmalarını, temsil özelliklerinin dışında çokanlamlı, muğlak ve gizil bağlantıları olan, resimsel görüntü geleneklerine ters duran çalışmalar şeklinde yorumlamaktadır. Bir sanat tarihçisi kimliği ile incelediği soyutlamacı modern sanat pratiklerini, zihni tetikleyen kazara ve sübjektif olarak oluşmuş görüntüler çeşitliliği olarak açıklamaktadır. Belirlenemez anlamların görmeye etkisi ve algısal deneyimlerinin varlığı ise R. Pepperell'in çizimleri ve resimlerinde aramaya çalıştığı görsel belirlenemezlik olgusunu açıkladığı makalesinde belirginleşmektedir. Pepperell, *Seeing without Objects: Visual Indeterminacy and Art* (2006) makalesinde nerobilimsel olarak görsel belirlenemezlik olgusuna sanat ve zihin arasında bir ilişki doğrultusunda bakarak görüntülerdeki belirlenemez etkilerin izleyici gözünde ve zihnindeki deneyimsel süreç ve oluşumlarına değinmektedir. Ona göre, belirlenemez bir görüntü görsel bir uyarıcı etkisi göstererek algısal ve nerolojik süreçlerin harekete geçmesini sağlar ve görsel nesne tanımlama momentini sarsarak tanımlamayı askıya almaktadır. Ayrıca, J. Danvers *Picturing Mind: Paradox, Indeterminacy and Conciousness in Art and Poetry* (2006) kitabında belirlenemezlik, paradox, belirsizlik (uncertainty) gibi konuların felsefi ve kavramsal yönlerine ışık tutan şiirlerdeki ya da görsel sanat pratikleri içindeki fikirleri incelemektedir.

Literatür incelemesi içinde, ayrıca, sanatlararası etkileşim bağlamında belirlenemezliğin müzik parçaları düzenlemesinde, deneysel müzikleriyle gürültüyü ve tesadüfi sesleri afişe eden J. Cage'in işlerinde de açığa çıktığı vurgulanmaktadır. M. Perloff (1981), Cage'in şansa (kazaya) bağlı olasılıklardan gelen süreçlerin ve bağlantıların özellikle *Indeterminacy* adlı koleksiyonunda rastlantısal seslerde ve düzenlemelerde üretildiğinden ve böylece insan kontrolünün dışına çıktığından bahsetmektedir. D. Wilcox (2013) ise, Cage'in belirlenemezlik fikri etrafında yaptığı uygulamaları açıklarken, sanatçının "generative sanatının, post-dijital sanatının ve glitch sanatının" gelişmesinde önemli bir yerde olduğunu ifade etmektedir. Diğer taraftan, mimarlık ve mekânsal düzenleme durumları açısından da bir belirlenemezlik konusu ortaya atılmaktadır. Y. Conde (2000) belirlenemezliği bir kavram olarak ele alırken görsel ve mekânsal algılamadaki yerini irdeler ve belirlenemezliği M. Duchamp, J. Cage ve S. Mallarme'nin işleri üzerinden yorumlamaktadır.

Son zamanlarda çıkan çalışmalar olarak belirlenemezlik literatüründe iki kitabın incelemeleri açıklamaya değer bulunmaktadır. G. S. Moss ve R. H. Scott *The Significance of Indeterminacy: Perspectives from Asian and Continental Philosophy* (2018) adlı çalışmalarında kıta felsefesinde Schelling, Husserl, Hegel gibi düşünürler için belirlenemezliğin önemine işaret eder ve Çin ve Japon felsefesinde de belirlenemezliğin varlığını sorgulamaktadır. M. Beatrice Fazi ise *Contingent Computation: Abstraction, Experience and Indeterminacy in Computational Aesthetics* (2018) kitabında bilgisayar içindeki sayısal süreçlerden gelen dijital estetiğin esasen hesaplanamaz olanın varlığını işaret ettiği ve bundan ötürü o hesaplanamazlık içindeki hem belirlenebilir mekanizmaların sınırlılığını hem de belirlenemez karakterlerin sonsuzluğunu vurgulamaktadır. Özellikle A. N. Whitehead ve G. Deleuze'un fikirlerinden yararlanarak bilgisayar temelli dijital belirlenemezliği incelemesi açısından önemli bir çalışmadır.

Bu noktada denebilir ki, belirlenemezlik kavramının tarihsel açıdan yeni bir kavram olmadığına altını çizerken, bu kavramın özellikle belirlenmiş, hatasız, kesin, tanımlanmış ve hatta bir bakıma sistematize edilmiş olanı sorgulayan bir taraflıyla güncel kavram tartışmalarında yerini koruduğunu belirtmek gerekir. Bu bağlamda, tez çalışmasının hem kavramsal hem de kuramsal açıdan disiplinlerarası ve metinlerarası olarak gerçekleştirmeyi planladığı araştırma konusu, gündelik yaşamda geleneksel normların dışında şekillenen olguların, olayların, eylemlerin ya da oluşumların açıklanmasında ve anlaşılmasında rol oynamaktadır.

## 2. Amaç

20. yüzyılın sanat açılımlarında parçalara ayrılmış, üst üste bindirilmiş, renklerin bulanıklaştırıldığı, çizgilerin keskinliğini kaybedip etkinsizleştirildiği ve hatta sanat formunu oluşturan standartların çarpıtıldığı ve sorgulandığı çalışmaların hızla önem kazanması, çağdaş veya güncel sanat pratiklerini oluşturan yeni teknik ve görsel elemanları kullanma ve uygulama olanağı sağlamıştır. Bugünün çağdaş sanat platformlarında gerçekleştirilen çalışmaların özellikle mükemmellikten uzak, tartışılır, bozuk-hatalı imajlar veya görüntülerle bağlantılı görünümü, görsel olanın bütüncül varlığını ortadan kaldırmada etkin rol oynamaktadır. Bu noktada, bilgisayar sistem ve işletim programlarının, internet ve ağ bağlantılarının ve elektronik ortamlardaki kod ve enformasyonun verimliliğine, tutarlılığına ve geçerliliğine yönelik eleştiri ve tepkiler

kaçınılmaz olmuştur. Bilgisayar sistemindeki görsel bilgi akışındaki muğlaklık, kullanıcı müdahalelerine zemin hazırlarken, aynı zamanda veri toplama, biriktirme, silme gibi özellikleri bulunan hafıza alanlarının da manipüle edilebilmesini gösteren sistem hata sinyallerinin değerine ışık tutmaktadır.

Dijital olandan ne anlaşıldığı, dijital kültürün ne olduğu, nasıl bir sürece entegre olduğu ve ne tür kültürleri şekillendirdiği ve bu kültürlerin bağlamsal olarak sanat biçimleriyle ne şekilde ilişkili olduğu önemli sorular olmaktadır. Dijital kültürdeki gürültü (noise), hata (error, failure), parazitlenme (jam), glitch gibi kavramların estetiksel olarak kontrol dışı ve karmaşık bağıntılar içermeleri belirlenemezliğin görsel araştırmasına bir biçimde nüfus ederek tezin amaçlarından birini ortaya koyar. Bu açıdan, tez araştırmasının bir amacı, hatalı olanın belirlenemezliğini, kavranamazlığını ve algılanamazlığını keşfetmek ve bu durumların hatanın estetiğini nasıl oluşturduğunu ortaya çıkarmaktır. Hata estetiğinin ve görsel belirlenemezliğin hem analog-dijital hem de geleneksel-çağdaş ikiliğini sorgulama yönünde ne gibi bir etkisi olduğunu bulmak da ayrıca amaçlanmıştır. Tezin temel amacı ise, görsel belirlenemezliğin ne olduğunu açıklamak ve dijitalleşmeyle birlikte sanat pratiklerine yansımaları açığa çıkarmaktır.

Ayrıca, bu tez araştırması sürecinde geliştirilen kişisel çalışmalar belirlenemezliğin yaratıcı-düşünsel yönünü bulmak, aynı zamanda çağdaş alternatif ve dijital araç/malzeme, teknik ve yöntemler içindeki durumlarını, etkilerini ve ifadelerini aramak, açığa çıkarmak ve yaratmak amacını taşımaktadır. Böylelikle, dijital görüntünün kusursuzluğunun sınanması, resimsel belirliliğin yerini şansa bıraktığı izlenimlerin bir araya getirilmesi ve pasif olmayan, dinamik bir görsel iletişim dilinin keşfi hedeflenmektedir.

### 3. Yöntem

Belirlenemez dijital görüntü bozukluklarının, belirgin olarak dijital olanın kuramsal analizlerinde (örneğin dijital film eleştirileri) ve disiplinlerarası araştırma (Barry ve Born, 2013; Klein, 1990) ve görüntü tartışmalarında okunmaya ve yorumlanmaya çalışılmaktadır. Bu tezin konusunu oluşturan hata veya kusur da, dijital kültürün edebi eleştirisinin dinamikleri yoluyla görsel belirlenemezliğe dayalı sanat pratiklerinin algılanma biçimlerinin anlaşılmasında rol oynayacağı düşünülen Baudrillard, Virilio, Deleuze (Guattari ile birlikte) ve Zizek gibi dijital çağın düşünür ve yazarlarının

metinlerinden ve felsefelerinden referanslarla açıklanacaktır. Çağdaş sanat pratiklerinin içeriğine ilişkin çıkarımların analizi mevcut araştırma yöntemlerinden herhangi birine indirgenemeyeceği için, bu tez çalışması disiplinlerarası çağdaş sanat eleştirisi niteliğinde olabilecek bir araştırma yönteminin/yaklaşımının gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. *Disiplinlerarası çalışmalar veya yaklaşımlar*, birçok disiplini ve bu disiplinlerdeki bilgileri, kavramları, kuramları, düşünceleri, verileri, uygulamaları veya teknikleri araştırma esnasında çıkabilen problemlerin çözümünde bütünleştirici unsurlar olarak incelemeyi ve kullanmayı gerektiren bir araştırma biçimidir. Geniş bir araştırma alanı sunarak disiplinlerin belirli geleneksel düşüncelerine tek taraflı olarak odaklanmayı da ortadan kaldırılabilmektedir. Sosyal bilimlerdeki olguların ve olayların anlaşılması, farklı perspektifte ve bakış açısında düşünce geliştirmeyi sağlayacak araştırma alanları arasındaki bağlantıya yönelik olarak oluşmaktadır. Disiplinlerarasılık, disiplinlerin arasındaki sınırları kaldırır; disiplinlerarası yöntem ise, disiplinlerin basitçe birbirlerine bağlanmasının ötesinde bir araştırma süreç ve pratiği sunarak disiplinlerin kapsamlı bir bilgi üretiminde bütüncül bir cevap oluşturmalarını sağlamaktadır. Görsel belirlenmezlik olgusu ve hatalı/kusurlu dijital sanat pratikleri arasındaki etkileşimin disiplinlerarası boyutta incelenmesi de, çağdaş Batı felsefesi, algı psikolojisi ve fenomenolojisi ve nöroestetik yaklaşımlar içinde gelişen düşüncelere gönderme yapmaktadır. Bu yüzden, güncel sanat bağlamında temsil sorunundan gelen muğlak ve çoğul sanat yaklaşımları ve projeleri de, görsel belirlenemezlik kavramının açıklanmasına ve dijital olanda estetik deneyimin nasıl yorumlandığına dair bir araştırma şeklinin önemini vurgulamaktadır. Böylece, denebilir ki, bu tez çalışmasında kuramsal ve tarihsel bir araştırma metodu izlenerek, veri ve kaynakların analizi üzerine çalışılacak ve bu analiz neticesinde belirlenemezlik ve dijital sanat ilişkisi içinde farklı sosyal bilimler disiplin ve bağlamlarla çağdaş sanat pratiklerinin çözümlenmesi söz konusu olacaktır.

Tez çalışması, araştırma yapısı noktasında beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, belirlenemezlik meselesini aydınlatmak açısından kavramın, tanımına ve bilimsel gelişiminin yanı sıra felsefi boyutuna ışık tutulacaktır. Aynı zamanda, belirlenemezlik durumunun yapısal bağlantılarına görünürlük kazandırmak ve öne çıkarmak amacıyla incelenen rastlantısallık, kaos yücelik, kusurluluk, muğlaklık kavramları üzerinde durulmuştur. Bu kavramlar aracılığıyla belirlenemezlikle ilgili doğrudan ya da dolaylı olabilecek muhtemel estetik ilişkilerin kaynaklarına ulaşılmaya çalışılmıştır.

İkinci bölümde belirlenemezlik olgusunun görsel ve estetik anlamda incelenmesinin yanı sıra sanatsal yansımaları ve dayanaklarının mevcudiyeti noktasında tespitlerde bulunulacaktır. Görsel belirlenemezlik olgusuna disiplinlerarası bir yönelim kazandırarak algısal deneyimdeki uyarıcı etkisine işaret eden R. Pepperell'in düşünceleri ve belirlenemezlik etkisine ilişkin bilişsel ya da sinirsel hassasiyetler bu bölümde ele alınırken, tarihsel arkaplanı olarak klasik dönemde resimsel biçimleri belirsizleştiren ve uçsuz bucaksız atmosferik görüntülerin varlığı araştırılmıştır. Modern sanatın içinde belirlenemezlik arayışı için ise yüzey veya form yönelimlerinin muğlak geçişleri aynı zamanda şans ve rastlantısallık üzerinden gelişen süreçlerin deneyimi ve bu deneyimi gerçekleştiren sanatçıların çalışmaları incelenmiştir.

Üçüncü bölüm modern sonrası süreçte görsel belirlenemezliğin geleneksel sanat tarzlarından bağımsız alternatif ve yeni ifadelerini incelemektedir. Aynı zamanda teknolojik materyallerin, yeni bilişim araçlarının sanatta görünür hale geldiği ve dijitalin çağdaş ve güncel tartışmalarda önem kazandığı döneme ilişkin ayrıntı vermesi açısından tezin asıl gövdesini oluşturmaktadır. Bu bölümde teknolojik gelişimin etkisinin eşliğinde, Neo-Dada, Fluxus, Pop Sanatı, Op Sanatı gibi çağdaş sanatın temelini oluşturan yaklaşımlar aracılığıyla görüntülerin tekrarlığı ile muğlak silsilelerin oluşturulması, hareketli görüntülerle bulanıklaştırma yollarının sunulması, buğulu görüntülerle katmanlaşmış mekanların yaratılması gibi sanatsal tekniklerin değerlendirilmesi söz konusudur. Ayrıca, hatalı formların kontrol dışı, plansız ama mekanik görünümüleri, bilgisayar ve internet üzerinden gerçekleşen sanat pratiklerinin varlığını gündeme getirir ve sistem tartışmalarına sebep olur. Böylelikle, sistemin veya analog-dijital verilerin hatalarını ve teknolojinin işlevsizliğini estetik bir unsura dönüştürmek kaçınılmazlığı, kirli yeni medya ve glitch tarzı çağdaş sanat eylemlerini etkilemektedir. Bu etkinin, dijital sonrası (post-digital) kültürdeki dijitalin devrim sürecini tamamlayıp gündelikleştiği, yenilenen teknolojinin tek seferde sıradanlaştığı ve gündelik hayata içkin hale geldiği durumlarına kaynaşmasıyla belirlenemez dijital görüntü bozukluklarına işaret etmesinden dolayı, özellikle hata estetiği, post-punk, DIY (do-it-yourself), dijital kendiliğindenlik gibi sanat meseleleri de bu bölümde değerlendirilmiştir. Son olarak, belirlenemezliğin ve hata estetiğinin etkileşiminde belirgin olduğu düşünülen bazı sanatsal teknik uygulamalara da değinilecektir. Blur (bulanıklık), exposure (pozlama) veya glitch gibi görüntüyü etkileyen uygulamaların teknolojiyi mükemmellikten çıkarması açısından çağdaş sanat pratiklerine ilişkin önemlerinin altı çizilmiştir. Özellikle, bu bölümde değerlendirilip yorumlanacak

olan hatalı ve belirlenemez görüntü estetiğın güncel tartışmaları ve sanatsal uygulamaları, çağdaş sanat pratiklerinin oluşum süreçlerinde kullanılmaları açısından öneme sahip olmalarından ötürü, tezin beşinci bölümünde anlatılacak olan kişisel sanatsal çalışmalarımı da bağlamsal ve içeriksel açıdan analiz etme imkanı sunacaktır.

Dijital ve dijital sonrası sanatta belirlenemez, hatalı veya kusurlu olanın çağdaş sanat pratiklerine yansması tezin dördüncü bölümünde ele alınacaktır. Seçili sanatçıların çalışmaları, üçüncü bölümde bahsedilen teknikler ve eylemleri kullanmaları açısından nasıl, ne amaçla ve neden belirlenemezliğin ve hata estetiğının örnekleri olabilecekleri kısaca açıklanmıştır.

Beşinci ve son bölümde ise sanatsal uygulamaların oluşturulma biçimleri ve yaklaşımları doğrultusunda geliştirilen görsel düşünce yapılarına yönelik eser çalışmaları ortaya koyulacaktır. Bu bağlamda, mükemmel olmayanın kusurlu estetiğı rengin ve biçimin yarı rastgele ve deneysel bir edimi ile bozulmuşlukları, sapmışlıkları, kaymışlıkları niteler ve bu doğrultuda soyut karmaşık görüntü ilişkilerini de beraberinde getirir. Bu durum aynı zamanda rastlantısal ve kendiliğinden gelişen süreçler ve eylemleri gözetir. Tez çerçevesinde yürütölen çalışmaların alt yapısı bu anlayışlar içinde değeriendirilecek olmakla beraber, özgün ifade seçenekleri yaratabilmek için gerek fotoğraf gerekse dijital ortamların tekniklerinden de yararlanılmıştır. Temel olarak, kusurlu teknolojik görüntülerin ve resim sanatının iç içe geçtiğı ifade yollarını bir araya getirme kaygısı göz önüne alınmıştır. Bundan dolayı, malzemenin veya materyalin çok katmanlı işlevsel yapısı ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Ayrıca, bu bölüm, bozuk görüntünün mevcudiyetinin algılanması ve deneyimlenmesi meselesinin irdelenmesine ve bu doğrultuda sınırları bulanıklaşmış, örtölü, gizli, okunurluğunu yitirmiş, işlevini kaybetmiş böylece görünür ile görünmez arasındaki çizgide cereyan eden gerilimi tetikleyen eğilimler ve etkenlere de açıklık getirmektedir.

#### 4. Önem

Hata estetiğine ve belirlenemez olana ışık tuttuğuna inanılan literatür taraması sonucunda fark edilen ve eksik olduğı varsayılan araştırma alanı, bilgisayar teknolojisi ile birlikte gelen dijitalleşmenin, çağdaş sanatın yöntem, teknik ve görsel algılama pratiklerini değıştirmesi sonucu, yeni sanat formları ve estetik boyutlar gündeme getirmesiyle belirlenemez ya da görsel iletişim bozukluklarına işaret eden yaklaşımların

neler olduğu yönündedir. Sanatta alternatif arayışlar içine girilmesinde, medyanın tetiklediği yapay ya da mekanik hayata ne kadar güvenilebileceği veya sunulan sistemin doğrulunun ne derece tutarlı olduğu üzerine eleştirel sanatsal eylemlerin, görseelliğin bütüncül varlığını bozan, öngörülmeven, kompleks ve kontrol dışı, diğerv bir deyişle belirlenemez durumların (görsel) belirlenemezlik literatüründe araştırılmadığı saptanmıştır. Dijital kültürün, sanatın ve dijital sonrası (post-dijital) kültürün çağdaş sanat formlarındaki yansımaları, görsel belirlenemezlik ve hata estetiğı bağlamında bu tez çalışmasında incelenmeye değerv görölmüştür. Güncelliğini koruyan bir konu olarak belirlenemezlik ve sanat ilişkisi hem özgün bir nitelik göstermesi açısından hem de dijital kültürle gelen geleneksel ve ilkesel duruşlara yönelik sorgulamaları öne çıkarması açısından önem arz etmektedir. Özellikle çağdaş sanat pratiklerinin geldiğı noktada dijital belirlenemezlikler, bozukluklar ve hataların sanat düşüncesine ne şekilde entegre edildiğinin araştırılması ve incelenmesi bu tez araştırmasında önemli görölmüştür.

## 5. Sınırlılıklar

Hatalı, kusurlu olanın görsel sanat düşüncesi ve belirlenmezlik kavramının sanat tarihi ve yaklaşımları içindeki pozisyonu araştırmada en önemli sınırlılıkları oluşturmaktadır. Tarihsel olarak klasik, modern ve modern sonrası sanat çalışmalarında hata ve belirlenemezlik estetiğı incelendiğinde tez araştırmasının herhangi bir sanat düşüncesinin belirleyiciliğine dayandırılmayacağı ortaya çıkmıştır. Sanatçıların yaklaşımlarında ve çalışmalarında özel olarak belirlenemez ve kusurlu olanın varlığı öncelenerek sınırlı bir çerçeve çizilmiştir. Göstergebilimsel ve dilbilimsel araştırma tekniğine başvurulmamış ve yöntemlerin ve disiplinlerin belirlenimci yönü dahil edilmemiştir. Bundan dolayı, tez araştırması disiplinlerarası nitelik gösteren araştırma yönteminden yararlanarak çağdaş sanat felsefesi, sanat fenomenolojisi, estetik deneyimi, neroestetik ve sanatta optik algılama biçimleri gibi günümüz sanatında tartışılan meseleleri gündeme getirmiştir ve bu meselelerin belirlenemez, beklenmedik, rastlantısal, muğlak veya algılanamaz durumlar karşısında ileri sürdüğü argümanları analiz edilmiştir.

Ayrıca, veri, kod, yazılım, sistem hatalarının yeni sanat formlarına dönüşmesi, kurumsal-sermaye tartışması dışında ele alındığında yeni medya sanat anlayışı üzerinden düşünülmesine yol açabilmektedir. Öte yandan, bu tezde yeni medya üzerine argümanların yerine dijital ve gerektiğinde dijital sonrası kültür ve sanatı hakkında

bilgiler yer almış ve öncelikli olarak görsel belirlenemezlik durumunun dijital olandaki belirginliği ortaya çıkarılmıştır.



## I. BÖLÜM

### BELİRLENEMEZLİK DURUMUNUN KAVRAMSAL AÇILIMLARI

#### 1.1. Belirlenemezliğin Yapısal Dinamikleri

Belirsizlik (*uncertainty*), belirlenimsizlik (*indeterminateness*), belirlenmemişlik (*indetermination*) gibi kavramlarla Türkçe'ye çevrilebilen belirlenemezlik (*indeterminacy*) 'tanımlı, verili, belirli' sınırlara sahip olmayan ya da geleneksel olanın sınırlarını zorlayan bir olgudur (Conde, 2000). 'Sınırlılığ' işaret eden Latin kökenli *determinatus* kelimesinin olumsuzlanmasıdır ve belirlilik, belirlenimlik (*determinacy*) olgusunun yitikliğine (*absence*) ya da olmayışına (*non-being*) gönderme yapar. Bu noktada, belirlenemez olanın belirliliğin olumsuzlaması sayılması, konum belirleme durumuna karşı çıkışa işaret ederse, sonsuz ve tamamlanmamış bir 'konuma' yerleşir. Bu demektir ki, belirlenemez olan kendi içinde bir çelişki de içerebilmektedir. Öte yandan, sonsuzluk (*infinity*), tamamlanmamışlık (*incompleteness*) ya da belirsizlik olguları, bir biçimde belirlenemez olanın belirli olanın karşıtı olması yönündeki kategorileştirmeleri ortadan kaldıracılabilmektedir (Scott ve Moss, 2018).

Belirlenemezlik meselesinin antik Yunan felsefesinde tamamlanmamış mefhumu açısından sorgulandığı söylenebilir. Sınırlı olan varlık durumu belirlenimsel bir zeminde tamamlanana ve bütün olana kadar bir potansiyel ve belirlenmemişlik barındırır. Varlığın veya varolmamanın belirliliği, sınırlılığı, bütünlüğü, kesin olanı önceleyen Aristoteles'in ifadeleriyle açıkça gösterilir: Var olanın varlığı ve var olmayanın varolmadığı keskin çizgilerle ayrılır ve "oluş, varlığın var oluşu" şeyin doğruluğunu verirken, "olmayış, var olmama" şeyin yanlışlığına işaret eder (Llano, 2001, s. 31). Yine de, bu 'çelişkisiz' kesinlik içinde de tam ve bütün olma tamamlanmamış bir şeyin varlığını açığa çıkarabilir ve edimsel potansiyellikleri içerebilir. Bu noktada, belirli olandaki sınırlılık hali,

belirlenemezlik için tanım ve sınırları olmayana gönderme yapar ve bu sınırı ‘olmama’ problemi *aoristi(a)* kavramıyla da ilişkilidir. Bu kavram özellikle Septikler (Kuşkucular) tarafından dile getirilmektedir. Şeylerin belirlenemezliği onları epistemolojik olarak kavranamaz hale getirir ve böylece şeyler ontolojik bir iddia olan varlık ve var olmayış arasındaki farklılığın da dışına çıkar (Danvers, 2006, s. 87-94; McEvelley, 2002, s. 458). Bir kuşkucu olan Pyrrhon açısından şeyler “eşit ölçüde farksız, istikrarsız ve belirlenimsiz olduklarını ve duyularımızın ve kanaatlerimizin ne doğru ne de yanlış olduğunu” söyleyebiliriz. Şeyler hakkında ‘hiçbir biçimde var olmamış’ olmadıklarını, ‘hem var hem yok olduklarını’ ya da ‘ne var ne yok olduklarını’ iddia eder (Levy, 2016, s. 20). Sonuçta, septisizmde bilginin kesinliğine karşı durularak bilginin var olsa bile doğru olup olmadığının öngörülemezliğini yani doğru bilgiye ulaşmanın olanaksızlığı ortaya çıkmaktadır. Septisizm aynı zamanda Doğu felsefesi ve gelenekleriyle de belirlenemez olanı açıklama manasında benzerlikler taşımaktadır. Doğu geleneklerinde, varlık ile var olmayış arasındaki belirlenemez durum bir belirlenemez varoluş biçimini alır; diğer bir deyişle, bütün fenomenler sınırlı (*determinate*) bir varlık çizgisinde gelişmez ve hatta bu tür bir varlık durumundan yoksundur. Örneğin, Zen felsefesinde, otonom olan belirlenemezdir. Şöyle ki, bütün sınırlı varlıklar belirlenemez olana yoğunlaştığı için, hiçbir şeye işaret etmezler ama bir biçimde her şey belirlenemez bir ilişkiye bağlı olduğu için, bir şeyin diğerinden konum itibarıyla çıkarılması ancak bir illüzyon olur. Bu tıpkı varlık ile yokluk arasında ayrılmaz bir durumun ortaya çıkmasına da benzemektedir (Scott ve Moss, 2018).

Belirlenemezlikte gerçekliğin ve doğruluğun sorgulanabilir olması, kuantum mekaniği/teoremi tartışmaları ile temel bir anlam kazanır. Hesaplanabilir veya kesinliği olanın krizinden gelen bu tartışmalar doğrultusunda bir tür kuantum belirlenemezliği (belirsizliği) doğmuştur. Belirlenimci sistemlerin gerçeklik veya hakikat üzerindeki bilgi güvenilirliği sarsılmaya başladığında fizikte, mantıkta, matematikte ve hatta algıda bütünlüğe ve tutarlılığa ilişkin sorunlar ortaya çıkmıştır. Matematikçi Kurt Gödel, örneğin, geliştirdiği tamamlanmamışlık (*incompleteness theorem*) teoremi ile sınırlı olan formel sistemlerde kanıtlanamaz bir yığın doğrular olduğunu ve “sistem bütün olsa bile bir formülün geçerli olup olmadığına dair bir karar vermek için bir yol bulunacağı anlamına gelmediğini” belirtmiştir (Kenny, 2017, s. 125). Formel bir sistemin -doğa sistemlerinin de diyebiliriz- kanıtlanamayan doğruluğu karar verilemezlik içinde güvenilirliğini bir şekilde kaybeder. Böylece, teoremin getirisi, herhangi bir düzen, içinde

düzensizlik barındırarak nihai anlamda değerlerin karar verilip verilemeyeceği noktasında belirlenemezlik taşıdığını göstermesidir. Matematiksel ve mantıksal çerçevede işlenmiş sistemler olarak bilgisayarlar düşünüldüğünde Gödel teoremi bilgisayar (aksiyomatik) sistemleri içindeki aritmetiğin karmaşıklığını ve hesaplama, kanıtlanma hataları oluşabilirliğini açıklar niteliktedir. Ayrıca, bu tür teoremin nasıl gösterilebilir olduğunu Hollandalı ressam Maurits Cornelis Escher çalışmalarında sergilemiştir. Escher'in Resim Galerisi çalışması, çarpık ve imkansız biçimlerden, çizgisel olmayan tekrarlanan şemalardan gelen sonsuz gibi görünen ama gözü sınırlayan bir tamamlanmamış görüntü etkisi yaratır. Özellikle resmin ortası tamamlanmamış bırakılmış ve böylelikle merkeze doğru giden bir girdabın sonsuzluğu gibi hesaplanamaz bir aritmetiğin sonucu ortaya çıkmış, 'mutlak kararlılık' ortadan kalkmıştır (Tsonis, 2008, s. 3-9).



**Resim 1:** Maurits Cornelis Escher, *Resim Galerisi Çalışması* (Print Gallery).

Gödel teoremindeki karar verilemezlik bilimsel değerler sistemlerinde yaşamsal bilginin doğası, değeri ve güvenilirliğinin sorunu açısından önemlidir. Söz gelimi, Foucault'a göre;

Doğada yasalar olduğunu söylemekten sakıyalım. Bilginin mücadele etmek zorunda olduğu dünya, düzensiz, bağlantısız, biçimsiz, güzelliksiz, bilgelikten yoksun uyumsuz bir dünyadır. Bilgi böyle bir dünyayla ilgilidir. Bilgide herhangi bir hakla bu dünyayı bilmeye kendisini yetkili kılacak hiçbirşey yoktur” (Foucault, 2011, s. 172).

Bilginin krizi bir bakıma kanıtlanamayan sistemler gibi fikirler yapısında bir çeşit karar verilemeze indirgenir. Anlamlandırma açısından karar verilemez olan, belirleyici bir dayanağı olmayan şeyin anlamlar yüklenme potansiyelini de askıya alandır. Anlamlar arasında kalan bu tür çıkmaz da *aporia* kavramını akla getirir. Aporia etimolojisi itibariyle mantıklı bir düşünce düzenindeki ‘çıkılmaz’a işaret etmektedir. Karar verilemezliğin içindeki çıkmazdır. Bu noktada, Jacques Derrida kavramı düşüncelerin yapıbozuma (*deconstruction*) uğramasıyla kararın üzerine çöken ve mantıksal yargıları, kuralla bağlanmış ön kabulleri altüst eden karar verilemezlik haliyle ilişkilendirir. Bu hal, mantıksal bir hesaba ve kuralla bağlananın aksine imkansız karar neticesinde bilginin ufkunu tıkayan uyarıcı bir elementtir, ancak eylemsel durumun önünü de açan katastrofik bir karar verme çılgınlığıdır: “Karar tahmin edilemez ve hesaplanamaz sonuçlar barındırır” ki karar verilemez olanın gizil gücü hep oradadır (Miller, 2009, s. 12-27). İçinde izler (*traces, paths*) taşıyan geçitler potansiyelini açığa vuran bir gizil güç denebilir. Diğer taraftan, *aporia*’nın çıkmazındaki ve Derrida’nın karar verilemezliğindeki bu “anomali” (*anomaly*) yoldan çıkmışlık hali olarak da anlaşılabilir ancak yapıbozuma uğrayan her bir ‘yapı’ kendi içinden gelen ona entegre olmuş anormallikler taşır ve anomal olan, karar vermede öteye geçmenin, çıkmazı ‘aşabilmenin’ koşullarını sağlamış olur. Bir açıdan da, anomali “düz ve bütün olanın tersine “eşitsizlik, pürüzlülük” demektir, karışıklık ve düzensizlik düşüncesini içermeyen ancak “alışılmamış, alışkın olunmayan” anlamlarına gelen betimsel bir terimdir” (Sauvagnargues, 2010, s. 34-5).

Derrida’nın bilgi teorisine katkılarından biri bilginin merkezsizliğini göstermiş olmasıdır. Onun bilgi anlatısında daima bir gerilim, paradoks ve çelişki vardır. Gerçeklik, mevcudiyet ile namevcudiyetin ya da varlık ile yokluğun şiddetli karşıtlıkları dahilinde var olmaz. Gerçeklik, namevcudiyet ile mevcudiyet arasındaki daimi muğlaklıktır. (...) Yapıbozum çelişkileri ortadan kaldırmaya çalışmak yerine, onlarla yüzleşmek anlamına gelir büyük ölçüde (Saybaşılı, 2011, s. 26).

Varlık ile yokluğun arasında, eşikte kalan bir hayaletimsi iz efektine de indirgenebilen bir belirlenemezlik durumu vardır. Yine Derrida’nın açıkladığı bu kavramdan ileri gelen “varlığın mevcudiyetinin yokluğa dayandığı” bir çeşit musallat olma metaforu gündeme

gelmektedir. Musallat olan, palimpsestvari<sup>2</sup> izleriyle görünen ve görünmeyen alanların kesiştiği sınırdaki, silikleşmiş bir çizgide zaman ve deneyimi belirsizleştiren bir girişimdir. Musallat olunan deneyim de bir tekinsizlik deneyimine işaret eder. Sigmund Freud'un tekinsizliğiyle "tanıdık olunan şey rahatsız edici bir hayalete dönüşmektedir. (...) Tekinsiz deneyim, aslında hiç de yabancı olmayan bir yabancıyla karşılaşmak gibidir" (Saybaşı, 2011, s. 28-9). Sonuçta, belirlenemez olan hem bir musallat olmayı barındıran hem de tekinsizlik içeren deneyime sahip bir kavramsallaştırmadır.

Belirlenemez olan aynı zamanda, boşluk, aralık veya açıklık durumlarına da bağlanabilir. Bu bağlamında, belirlenemezlik, yeterli derece açıkça ve kesin olarak belirtilmeyen ve düşünsel etkinliği artıran, provoke eden, uyaran ve hatta yönlendiren boş, askıya alınmış bir yerdir. Boş bırakılmış yerlerde belleğin ve zihnin harekete geçerek boşluk doldurmaya girişmesi ve çağrışım verecek unsurlar bulmaya çalışmasını belirtir. Zihin yorumlama, bağlantı kurma ve anlamlandırma noktasında potansiyel olanı çıkarmak için zorlanmaya itilir ve tanıdık olanın yabancılaştığı bu yerlerde deneyimin tetiklenmesi gerekli hale gelir (Ingarden, 1973; Iser, 1978). Böylelikle, belirlenemezliğin örtülü, gizli, kapalı bir şeyde açık kalmış, boşta duran, aralık bırakılmış bağlantıları açığa çıkarmak gibi bir önemi ortaya çıkmaktadır. Bu bir bakımdan, Umberto Eco'nun (2016) açık yapıt (open work) düşüncesinden de beslenen bir durumdur. Açık yapıt anlayışı, yoruma 'açık' ve belirlenemezlik yerlerinin mevcut olduğu bir yapıt tanımlamasından ileri gelir. Açıklık üretken bir araç olarak bilişsel deneyimi, algısal süreçleri ve yorumlama şekillerini etkileyerek belirlenemezliğin imkanını öne çıkarır.

Saf Aklın Eleştirisi'nde Immanuel Kant, numen olarak kendinden şeyden (thing in itself) bahsetmektedir. "Kant'ta mümkün deneyimin ötesinde kalan, bilincin kendisine erişemediği ve dolayısıyla da bilinemez olan varlığı gösterir. (...) [K]endinde varlık [kendiliğindenlik], göreceli veya bilince göre değil de, mutlak ve bağımsız varlığı tanımlar (Cevizci, 2000, s. 553). Bu bilinemez ama düşünülebilen kendinde şey, deneyim dünyasının determinist fenomenine karşıt olarak özgürlük sorununa işaret etmektedir. "Kant burada Newtoncu fiziğin nedensel belirlenimciliğinin karşısında özgürlüğü korumak için, deneyim dünyasının bilinemez olan art dünyası'nı (...) kullanmıştır" (Apel, 2005, s. 438). Bundan dolayı, belirlenemez olan da kendinde şey veya kendiliğindenlikle

<sup>2</sup> Palimpsest: Üstündeki elyazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış bir parşömen parçası ya da rulodur. Buradaki anlamıyla zihne musallat olan şeydir (Dillon, 2017, s. 25).

ilişkili hale gelebilir, ancak sadece determinizm ile indeterminizm arasındaki ikili karşıtlık içinde değerlendirilebilir vaziyettedir.

Modern öncesi dönemde belirlenemezlik, belirsizlik durumu ikilikler içinde incelenebilirken modern sonrasında değişerek diyalektik (ikilik) karşısında bir tutum sergilenmiştir. Bu anlamda, modern sonrası düşünce -Derrida’da görüldüğü gibi- ikili çatışmayı duyarsızlaştırma yoluna giderek, ‘bilginin gerçekliğini sorgulayan doğruluğun sapması’ meselesini süreksizliğe ve kesinsizliğe vurgu yaparak değerlendirmektedir. Bu durumu Jean Baudrillard şöyle ifade etmektedir: “Artık diyalektik kutuplaşmanın sona erdiği bir sistemde herhangi bir olay ya da eylemin nasıl ortaya çıktığını ve nasıl sonlandığını izleyecek olursanız, simülasyonun saptırdığı bir ortamda her türlü determinasyonun (belirlenim) buharlaştığını görürsünüz” (Baudrillard, 1994, s. 16). Baudrillard (2015), gerçekliğin yitimine işaret ederek, “gerçekleştiği an ortadan kaybolmaya başlayan bir gerçeklik evreninden” bahsetmektedir. Öyle ki, simülakrların -gerçeğin yerine gelen modellerin, göstergelerin- evreninde ihtiyaç olarak radikal bir belirsizlik/belirlenimsizlik durumu ortaya çıkar. Bu radikal belirsizlik hali, ‘son’u olmayan ama rasyonel sonsuzluk da belirtmeyen düzenli bir evrenin kırılmışlığını gündeme getirir (Gane, 2008, s. 84).

Bunlara ek olarak, belirlenemezlik, genel anlamda, ‘belirsizlik’ (*uncertainty*) meselesinden ileri gelen bilimsel dayanaklarla bağlantılı bir kavram niteliğindedir. Buna göre, belirlenemezliğe kökensel olarak etki etmesi açısından belirsizlik, kelime anlamıyla Abraham Moles’e göre, “belirlilik/kesinlik düşüncesinin olumsuz bir türevi” olarak tanımlanmasına karşın, belirsizlik tarihçesi açısından irdelenme yapıldığında aslında “muğlak olgular olarak nitelediğimiz ve zaten kendileri de belirsiz olan, sınırları net olmayan, muğlak ve açık tanımlı kavramlar” üzerinden gelişmektedir. Belirsizin bilimi göstermiştir ki, belirsizlik “açık seçik olanın zıddıdır” ve zaman içinde yapılan çalışmalar ve deneylerle diyalektik ve düalistik yönleri devamlılığını korumuştur (Moles, 2012, s. 26-55).

Belirsizlik mefhumuna değer veren ve doğa felsefesinden yola çıkarak katı determinizme karşı çıkan ilk isimlerden biri Émile Boutroux’dur. Boutroux, doğadaki beklenmedik olayların yani salt kesinlik olmadan olaylar arasında bağlantıların var olduğunu dile getirir ve klasik determinist yaklaşımı reddederek doğada gerçekleşen olaylar arasındaki bağların mutlaklığını ve nedenselliğini sorgulamaktadır. Özellikle tabiat kanunlarında deneyim ve gözleme dayalı bir tatbikatın zorunlu bağlantılara bağlı

olmadığına yönelik iddiaları ile belirlenimsizliğin (*indetermination*) radikal bir zorunsuzluk (*contingency*) olarak düşünülmesi açısından önemlidir (Boutroux, 1920). Boutroux tabiat kanunlarının zorunsuzluğu hakkında düşünceler geliştirmiştir. Bu düşüncelerin belirlemecilik karşıtlığının içinde evrensel belirlenimcilik anlayışında bazı düzeylerin düzenli ve tutarlı bağlantılarının olanaksızlığından bahseder;

Evrende, her biri bir birini üzerine binen düzeyler oluşturan birçok farklı dünya olabilir. Hiçlikle bir olan saf zorunluluk niteliksiz nicelik dünyasının üzerindeki bu dünyalar, nedenler dünyası, mevhumlar dünyası, matematiksel dünya, yaşayan dünya ve son olarak da düşünen dünyadır.(...) İlk bakışta bu [dünyalar birbiri ile sıkı sıkıya bağlanmış gibi görünmektedir.] Gelgelim, varlığın ana biçimlerine dair kavramları inceleyip karşılaştırdığımızda, üst biçimleri alt biçimlere bir zorunluluk bağıyla bağlamanın imkansız olduğunu görürüz (Hacking, 2005, s. 207-8).

Werner Heisenberg ise geliştirdiği belirsizlik ilkesi (*uncertainty principle*) yoluyla bir parçacığın konumunun ve momentumunun, bir gözlemci açısından aynı anda deneyimlenemez olduğunu gösterir. Konum belirginleşirken momentum belirlenemez; momentum ölçülebilirken, konum belirlenemez. “Gözlemcinin gözlemlenen üzerindeki yerel-olmayan etkisi, bizim gözlemlerimizle ve gözlemlenen “gerçeklikle” ilişkisinde, derin bir öngörülemezliğe, içrel bir belirlenemezliğe yol açar” (Danvers, 2006, s. 319).

Bilimsel olarak belirsizlik meselesi, ilk olarak Albert Einstein’ın görelilik kavramı üzerinden anlamlandırılması doğrultusunda göreliliğin, Isaac Newton’ın mutlak uzam ve zaman fikrini sarsan yaklaşımı ile ilişkilidir. Aynı zamanda, Newton *Optiks* adlı çalışmasında ışık ışınının ufak parçaların akışından oluştuğuna değindiği çalışmasında ışığın doğasını çözümlemeye çalışarak dünyayı atomcu ilkelerle açıklamaya çalıştığı söylenebilir. Einstein’ın teorisine göre, “bir gözlemcinin eş zamanlı olarak gördüğü olaylar bir başka gözlemciye, biri ardından diğeri şeklinde, art arda oluşmuş görünebilir. Bir üçüncü gözlemci de dizinin tersine döndüğünü görebilir” (Lindley, 2008, s. 5). Bu yaklaşım, ışığın yapısı ile alakalı düşüncesini de şekillendirir. Şöyle ki, Einstein için ışık hızı sabittir ve mutlak bir değere bağlanmıştır. Einstein, böylece, sabitliğin “bulunduğumuz yer ile ve bizim ya da aynı şeyi gören başka birinin hareket hızıyla bağlantılı olduğunu” ifade ederken, aynı zamanda “(...) zamanın her yerde aynı oranda hareket ettiği” iddiasına işaret etmiştir (Langone ve diğerleri, 2008, s. 224). Öte yandan,

madde ve enerjiyi inceleyen kuantum teorisi açısından determinist (belirlenimci) bir anlayış olarak algılanan Einstein'ın görüşlerinin yerine ışığın dalga modeli öne çıkarılmıştır. Bu model bir parçacığın konumunu sorgulayan Niels Bohr'un geliştirdiği kuantum teorisi ile düşünüldüğünde ışığın oluşturduğu dalga boylarındaki momentum belirgin görünse de konumunun belirlenmesi zorluklar içerir.

Aslında madde öyle dalgamsı yapıya sahipti ki, prensipte bir elektronun belli bir anda nerede olduğunu söylemek olanaksızdı; ölçülene dek herhangi bir yerde değildi, onu ölçmemenin ise hiçbir yolu yoktu. Elektron aynı anda her yerdeydi ve belli bir pozisyon ve hızda olması yalnızca bir olasılıktı (Langone ve diğerleri, 2008, s. 222).

Kuantum teorisinden hareketle ölçülenebilirliğin olanaksızlığı bir bakıma olasılık taşır. Olasılık noktasında da entropi yasası ortaya çıkar. Entropi yasasında “zaman içinde bir sistemdeki enerjinin küçük bir kısmının hep yitirildiğini ve iş yapma kabiliyetinden yoksun kaldığını” varsayarsak, sistemde akış sürecinde bir düzensizlik ortaya çıkar. Bu noktada, E. Boltzman'a göre, “sistemin içindeki düzensizlik tam olarak değilse bile, olasılıklarla ölçülebilir” (Langone ve diğerleri, 2008, s. 206-208). Sonuç olarak, yetersizlik ve yoksundan kaynaklı hesaplanamazlık içeren entropi yasası olasılıkçıdır ve kuantum mekaniğini oluşturan olasılıkların ölçülebilirliğini öne çıkarır.

Matematikçi Pierre-Simon Laplace'in evreni determinist bir anlayış içinde görerek “bütün parçacıkların zamanın anındaki düzenlerinin eksiksiz bilgisinin verildiği bir varlığın, bütün evrenin geleceğini kestirmek aynı kesinlikle geçmişe ilişkin geriye dönük” kestirimleri olanaklı kılan bakış açısı 20. y.y.'da kuantum fiziğinin gelişimi ile eleştirilebilir hale gelmişti (Polkinghorne, 2014, s. 15). Fiziksel dünyaya bakış açısını değiştiren kuantum mekaniği gerek madde teorisinin gerekse uzay-zaman teorisinin içeriğini dönüştürüp, fiziksel gerçekliği oluşturan nihai yasaların kapsamını genişletmiştir.

Belirsizlik kavramsallaştırmasına başka bir yaklaşım getiren Lotfi Zadeh ise muğlak kavramlar/mantıklar (*fuzzy concepts/logics*) düşüncesini ortaya atmıştır.

Birtakım muğlak bütünler (*fuzzy sets*), yaratma ve düşünme düzeyinde son derece işlemsel bir nitelik taşımakla birlikte oldukça belirsiz tanımlara sahiptir ve bunları, aşırı bir belirginleştirme çabasına girmenin yararı yoktur; zira çok dar bir tanım, onların yaratıcılık değerini bozar ve içeriklerini boşaltır (Moles, 2012, s. 52).

20. yy.'ın ikinci yarısında fizikte dönüşüme yol açan kuantum mekaniğiyle sorgulanmaya başlanan belirlenimci (determinist) düşünce indirgenmecilik ve ölçülebilirlik açısından aşınmaya başlanmıştır. Yukarıda bahsedilen fiziksel bilimlerdeki tepkiler olasılık veya doğa yasalarındaki belirlenimciliğin yerine belirlenemezci yorumları gündeme getirmiştir. Bununla beraber, Hacking'e göre,

(g)örünüşte bir çelişki var gibidir: Belirlenemezcilik ne kadar fazla olursa, denetim de o kadar fazladır. (...) kuantum fiziği doğanın eninde sonunda indirgenemez bir biçimde olasılıksal olduğunu sorgusuz sualsiz kabul eder. Doğaya müdahale etme ve akışını değiştirme yeteneğimizi ölçülemez derecede artıran, tam da bu keşif olmuştur (Hacking, 2005, s. 14).

Olasılıkların ya da ölçümlerin yerinden edilmesi bir hatalar yasasını gündeme getirmiş ve nedensellik üzerinden şekillenen belirlenimci görüş yeni fenomenler tarafından çözülmeye başlandığında, özgür irade iddiası ortaya atılmıştır. Aslında, 19.yy'ın sonlarında özgür iradenin sağlanmasına yönelik görüşler olasılığın ve belirlenemezciğin tabanını oluşturmuştur. Örneğin Charles Sanders Peirce, özgür iradeyi ilgilendiren ve şanslı dizginleyerek zorunluluk öğretisini mantıksal bir zemine yerleştirmeye çalışan basmakalıp argümanı reddetti ve olasılıksal bir evren içindeki mutlak şansa inanmıştı. Bu da kendiliğinden şans meselesine gönderme yapar.

Şöyle ki; “[g]özlem, ‘mekanik nedenselliği’ saptayamaz. Yalnızca ‘doğada bir düzenlilik unsuru olduğunu’ gözlemleriz. (...) Ama en önemlisi, everenin çeşitliliği ve özgüllüğü, evrensel yasalarla birlikte gelişiyor. Dünyada kendiliğindenlik vardır ve özgür irade duygumuz bunun küçük bir unsurudur” (Hacking, 2005, s. 262-3).

Belirlemeciliğin düsturunun karşında duran bu düşünce biçiminin metafizik anlamda bir yaklaşım ortaya konduğu görülmektedir. Aynı zamanda, kendiliğindenlik faktörünün öne sürülmesi belirlenimcilik anlayışının yasalarına bir meydan okuma veya nedenselliğin/zorunluluğun öğretisine karşı güvenilir olamayanı ortaya çıkarma girişimi olarak düşünülebilir. Bununla birlikte, Pierce zorunluluğun öğretisine karşı şans üzerinden argümanlar geliştirmiştir. Bu göre şansın doğasındaki kendiliğindenlik, nedensellik arayan evren yasalarının zayıf yönlerinden güç alarak evrendeki/doğadaki her olayın kesinlik ile belirlenebilir olmasına teslim olamayan bir değer olarak açığa çıkar.

Bir başka deyişle, şans o yasaların sabitliklerine ve değişmezliklerine dayanan istikrara tabilik göstermez. Pierce'ın 'evrende indirgenemez bir şans unsurunun' varlığına işaret etmesi, şansçılık/rastlantısalcılık (*tychism*) kavramına atıfla sunulmaktadır. Bu kavram ampirik bir determinizme cevap olarak doğa kanunlarının -Boutroux'dan aldığı düşünceyle- mutlak olmadıklarını ve şansa bağlı olduklarını imler. "Bu da belirsizlik, kendiliğindenlik, ya da doğadaki mutlak şans unsurlarını oluşturur." (Kenny, 2017, s. 190).

Friedrich Nietzsche'nin belirlenemez olanda ele alınan yorumları özellikle varlık/oluş ve varoluş/meydana gelme arasındaki ikiliği sorunsallaştırmasında yatmaktadır. Belirlenemezliği, Anaksimandros'tan devşirdiği kavram olan apeiron ile açıklar ve bu kavram açısından, varlıklar belirli (*determinate*) bir biçimde görünür olmaz; belirli olmayan/belirsiz (*indefinite*), oluşturulmamış, sonsuz olan nitelikler gösterir. Öte yandan, Nietzsche için bu kavram sonsuz olana işaret etmez, daha çok devamlılığı olan ve negatif nitelik gösteren (sınırlı, algılanabilen) varoluşun dışında olanıdır. "Belirsiz olan bizler tarafından tanımlanabilen özelliklere sahip değildir, bundan ötürü, tanımlanamayan bir tabiat, bizim için zaten tanımlanamazdır, ama kendinden tanımlanamaz değildir" (Tones ve Mandalios, 2015, 310). Bu kavram aynı zamanda kendinde şeyle ve nedensellik tartışması ile de alakalıdır. Kendinde şey, I. Kant'ta vurgulandığı şekliyle "mümkün deneyimin ötesinde kalan, bilincin kendisine erişemediği ve dolayısıyla da bilinemez olan varlığı" işaret eder (Cevizci, 2000, s. 553). Nietzsche açısından durum, kendinde şeyin belirlenemez doğası ortada olmasından dolayı, kendinde şey, hakikate erişebilme ve nedensellik gibi kavramları eleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Nietzsche şans hakkında ise, meseleyi zorunluluk anlayışına bağlamaktadır. "Nietzsche'nin zorunluluk (kader) olarak adlandırdığı şey şansın lağvedilmesi değil, tersine, bizatihi şansın bileşimidir" (Hacking, 2005, s. 195). Böylelikle, şans (kaza), dünyanın en eski asaleti olarak evrenin oluşumunda rastlantı (şans eseri olan) ve arka arkaya gelen (sonsuz yenileniş kuramı) uzun bir evrenler dizisi argümanını ortaya çıkarmaktadır.

## 1.2. Belirlenemezlik ile İlgili Kavramsal Yönelimler

### 1.2.1. Raslantısallık

Rastlantısallık, belirlenemez olana dahil edilen bir süreç durumu olarak herhangi bir nedene bağlı gelişme gösterene ilişkin olmayan, yani neden-sonuç bağlantısının çizgisinde ilerleme göstermeyen ve gelişigüzel oluşan bir fenomen olarak görülebilir. Buna göre, doğal sürece tabi olarak gelişmiş bir deneyim, aynı koşullara ve doğallığa bağlı olan bir önceki deneyim ile karşılaştırıldığında birbirinden farklı ve bağımsız sonuçlar doğurabilmektedir. A. Cevizci de rastlantıyı benzer şekilde tanımlamaktadır:

[Rastlantı] ortaya çıkışına hiç gerek duyulmayan, kendi içinde bir amacı olmayan, hiç beklenilmeyen bir olayın ortaya çıkışı. (...) Gerçekleşmesi zorunlu olmayan, hiç beklenmeden ortaya çıkan şey, bir olayı doğrudan nedenlere ilişkin bilgisizliğin sonucu olarak, nedeni bilinmeyen olay; (...) yalnızca olasılıklara bağlı olduğu düşünülen olayların bağlı nedeni[dir] (Cevizci, 2000, s. 788).

Rastlantı eseri oluşan olayların alışagelmemiş şekilde sonuçlanmaları, insan aklının ve bilincin derinlerinden gelen deneyimleri gündeme getirir. Önceden tahmin edilemeyecek olasılıklar dizisi, rastgele olan ile kaotik durumlar ve süreçlerde algılanabilirliği en aza indirmektedir. Böylece, rastlantısallık herhangi insan aklının kontrolünden uzak ya da yoksun olarak rastgele seçimde yapılacak önyargıları da bertaraf eder (Brecht, 1966). Ayrıca, istatistik yasaların zorunluluğuna teslim olmaktan kurtaran rastgele örnekleme tekniğinden gelen rastlantısallık terimi, felsefi zeminde şans (chance) veya şans eseri oluşan kaza (*accident*) durumlarıyla ilişkilendirilerek insani-kişisel belirliliklerden bağımsız rastlantıyı olumlayan bir evren düşüncesine de işaret eder. Zar atımı metaforundan ileri gelen bu düşüncede, “bir zat atımı, hiçbir zaman şansı sıfırlamadığı” için, “şans her duyunun açtığı yoldan içeri dolar” (Hacking, 2005, s. 196). “[Z]ar atımı, rastlantıyı olumlama gücüdür, asla bir ilke olmayan, bütün ilkelerin yokluğu olan rastlantıyı düşünme gücüdür” (Deleuze, 2006, s. 101).

Şans ve şans eseri oluşan kaza aynı zamanda Aristoteles tarafından da ele alınabilir. Aristo’ya göre, şans tesadüfi bir şey olarak belirlenemez bir meseledir. Şeylerin şans eseri oluşukları gerçeği ona göre doğrudur ve seçimlerden gelen belirsiz ve hesaplanamaz bir

şans mefhumu vardır. Bütün belirlenimci yapısında, şans kendiliğinden oluşan, doğal bir değişim ve rastlantısallık nedenselliğidir (Aristotle, 1991, s. 27-30).

Müzik bağlamında, rastlantısallık, “yapıtın icrası sırasında yorumcuya verilen serbestliklerle belirginleşen uygulamaları ifade etmek için kullanılmaktadır”. Belirlenmiş notalardan veya geleneksel notasyon düzenlemesinden ziyade, rastlantı işlemleri elde edilen ve icracıya seçimlerde serbestlik sağlayan ‘belirlenmemiş’ bir sürecin önemine yöneliktir (Öğüt, 2014, s. 28). Rastlantısal denemelere başvuran ve “müziğin çeşitli parametrelerini (gürlük, ses yüksekliği vb.) zar atımı, matematiksel dizgeler gibi müzik dışı faktörlerin eline bıraktığı ‘şans müziği’” ve şans operasyonlarıyla çalışmalar gerçekleştiren John Cage, müzikal kompozisyonların oluşumunu seslerin kendiliğinden çıkmasına atfederek rastgele oluşan durumların kontrollü bir sistem ya da enstrüman içinde rastlantısal süreçlerine işaret eder. Cage, Çin felsefesinde kehanetler kitabı olarak adlandırılan I Ching’den de yararlanarak rastgele yerleştirilmiş şansa bağlı düzenlemeler bağımsız düzenlenmiş sesler oluşturan çalışmalar gerçekleştirmiş ve bu çalışmalarda doğanın işleyiş prensiplerini ya da varoluş süreçlerini sanata taşımayı rastlantısallık aracılığıyla öne çıkarmıştır. Buradaki mesele, müziğin ve kompozisyonların, seslerin şans eseri oluşmasından başka bir anlam içermediğini göstermektedir (Aktuğ ve Konya, 2018, s. 197-202).

Rastlantısallığı determinizm ile düşünme sorunu David Ruelle tarafından ele alındığında, rastlantısal olanın içinde barındırdığı olasılık payı öne çıkar. Ruelle’e göre sistemin başlangıcında rastlantısallığın ortadan kalkmadığı ve başlangıç durumunun kesin olarak bilinmesi net olmadığı için küçük bir rastlantısallık içerdiğini söylemek mümkündür. Öte yandan, kuantum mekaniği açısından her hâlükârda rastlantısal ve gelişigüzel formlar kendini gösterir. Böylelikle, söylenebilir ki hem kuantum mekaniği hem de determinist yorum ile olasılık hesapları üzerinden rastlantı problemi açıklanabilmektedir (Ruelle, 2006, s. 24-31). Ayrıca, Ruelle “[b]ilginin tanımı, bir sistemdeki rastlantısallığı ölçen entropinin tanımı model alınarak yapılmıştır” (Ruelle, 2006, s. 130) diyerek bilginin rastlantısallığına gönderme yapar. Bunun anlamı, “bilginin taşıyıcısı olarak düşünülen düzen, aynı zamanda bir düzensizlik ölçüsü olan entropinin, tam tersi olarak tanımlanır. (...) Kaos belirsizlikleri arttırmaktadır. Dolayısıyla; bilgi düzenle ölçülür, toplam düzensizlik maksimum bilgi sağlar, maksimum bilgi maksimum düzensizlikle iletilir” (Aktuğ ve Konya, 2018, s. 197).

Diğer taraftan, bilgi kaybı olması durumunda da, örneğin, en basit doğa olaylarında ilk koşullar (bilgiler), ondan sonra gelen koşullarla bir olmazsa, düzen ve tahmin etme sorunları ortaya çıkar ve entropinin yükselmesiyle rastlantısal ve tersine çevrilemez süreçler belirir. Doğanın kurallarına bağlı görünen bir bulutun şekli bile önceki halinden eser kalmayacak şekilde değişebilir veya bir cam kırılır ve parçalar yerine tekrar gelerek ‘aynı’ şekli oluşturamaz. Kaotik sistemlerde (evrenin kendisi) de düzensizliğin verdiği entropi kendini yeniden oluşturarak belirsizlik ilkesini ve rastlantısallığı gündeme getirir. Sonuç olarak, kuantum mekaniği açısından sistemler kurallara veya belirlenmiş bilgilere sahiptir, ama aynı zamanda hata payıyla da rastlantıya, şansa, belirlenemez süreç ve koşullara da bağlıdır. “Açık havanın sıcaklığını birkaç hatayla ölçebiliriz, ama aynı zamanda sıcaklığın veya soğukluğun nasıl bir şey oldukları hakkında az da olsa bilgilenmiş oluruz”. Ölçümdeki hatalar ya da belirsizlikler nihayetinde bilgilerin kaybına, eksikliğine ve bilinemezliğine yol açacak ve olasılıkların daha fazla çoğalmasına neden olacaktır (Tsonis, 2008, s. 105).

Rastlantısal olanın, aynı zamanda, Kelebek Etkisi (*Butterfly Effect*) denilen karmaşık sistemlerdeki düz bir çizgide gitmeyen, dinamiği olan, düzensiz etkilerin sonucunda oluşarak kaotik davranışları ve öngörülemezliği harekete geçiren bir tür teoriyi de içerdiği söylenebilir.

Kelebek Etkisi, bir sistemin başlangıç verilerindeki ufak değişikliklerin, büyük ve öngörülemez sonuçlar doğurabilmesine verilen isimdir. İsmi, Edward N. Lorenz'in hava durumuyla verdiği örnekten gelmektedir. (...) Kelebek Etkisi'ni 1963 yılında Edward N. Lorenz bilgisayarla hava durumuyla ilgili hesaplar yaparken bulmuştur. İlk hesaplamasında 0,506127 sayısını başlangıç verisi olarak kullanan Lorenz ikinci hesaplamada ise 0,506 sayısını kullanmıştır. İki sayı arasında sadece yaklaşık 1/1000 (binde bir), yani bir kelebeğin kanat çırpmasının yarattığı rüzgârla eşdeğerde fark olmasına rağmen, süreç içinde ikinci hesap birinci hesaba karşın çok farklı neticeler verdiğini gözlemiştir. Lorenz iki farklı sayıyı bilgisayara yanlışlıkla veri olarak girmiş ve sonuçları karşılaştırdığında farkın bu denli birbiriyle çelişik çıkması, onu konuyu daha derinlemesine araştırmaya itmiştir. Gerçekten de önemsenmeyecek kadar küçük bir değişiklik bile hayatın kurgusunda sarsıcı biçimde değişiklik yapabilir. Lorenz'in yanlışlıkla farklı iki sayı girmesi onun hayatını ve bilim dünyasını bu denli değiştirebilmiştir. Kuhn, yeniliklerin ortaya çıkması, bilimi yönlendiren paradigmayı doğadan elde edilen gözlemlere ve olgulara uydurmakta karşılaşılan aykırılıklar-aksaklıklar sayesinde olduğunu, bilimsel

ilerlemenin, tıpkı doğanın evrimi gibi, iyi-kötü, doğru-yanlış yargılamalarına yer vermeyen, açık uçlu bir yapısı olduğunu söyleyerek bir anlamda, rastlantının rolünü açıklamıştır (Ellialtıoğlu, 2006, s. 271).

Kelebek etkisinin özellikle determinist kaos durumlarında açığa çıktığı görülebilir, bir şekilde etkinin sonlandırılması sağlanabilir ancak deterministik sistemlerin rastlantısal olarak belirsiz ve tahmin edilmeyen sonuçlarında bile deneysel olarak kanıtlanamaz olma hali varlığını koruyabilmektedir.

### 1.2.2. Kaos

Kaos kavramı genel bir ifade ile kargaşa hali veya şeklini ifade eden bir anlayışta irdelenir. Evrenin düzene girmeden önceki biçimden yoksun, uyumsuz durumunda da ifade edilen bu kavram, “kompleks, doğrusal olmayan dinamik sistemlerin düzensiz ve öngörülemez davranışı” olarak görülmektedir (Öge, 2005, s. 286). Bir çeşit düzensizlik hali ve düzensizliğin içindeki düzen ya da doğrusal olamayan bir süreç olarak kaosu ya da kaotik bir durumu kaos kuramı ve kuantum belirlenemezliği içinde düşündüğümüzde, bu öngörülemezlik ve düzensizlik hali sabit olamayan tahmini yapılamayan kuralsız bir sistemi ihtiva eder. Kaos kavramına ve kuramına ilk değinenlerden biri olan matematikçi J. H. Poincare, gökbilimsel bazı çalışmalarını sonucunda, fark edilemeyecek kadar birbirlerine yakın iki değişik bulgular elde etmiştir. Bu küçük belirsizliklerin gelinebilecek en son aşamada büyük belirsizlikler olarak cereyan edebileceğini göstermiştir. Buna göre, bir sistemin birkaç kez yinelenerek tekrar tekrar gerçekleştirilmesi halinde biri bir diğerinin içerdiği kesinsizlikten daha büyük kesinsizlikler doğuran sonuçlar ortaya çıkacaktır (Marshall ve Zohar, 2002). Sistemde oluşan başlangıç koşullarının saptanamama ve belirlenememe durumları ortaya çıkarken, öngörülebilirlik ile öngörülemezlik arasında bir zeminde kaos biçimlenir. Rastlantı-kaos durumlarında hem öngörülemez hem de düzensiz dizgeler oluşarak, olguların karmaşık bağlı ilişkileri gündeme gelir (Karaçay, 2004). Burada determinist bir çizgi var olsa da, kaosu determinizmin etkisinden koparan ‘kaosun kaoslaştırmasıdır’. Başka bir deyişle;

Gerçekten de, kaosu belirleyen şey, belirleyicilerin yokluğundan çok, bu belirleyicilerin başlayıp yokoldukları sonsuz hızdır. (...) Kaos düzensizliğinden çok kendisinde başlayan her türlü formun dağılıp gittiği sonsuz hızla tanımlanır. Bir hiçlik değil, ama bir gizil olan, tutarlılığı ve gönderimi olmaksızın, sonucu olmaksızın, aynı anda ortadan kalkmak üzere ortaya çıkan, olabilecek bütün parçacıkları içeren ve olabilecek bütün formları çeken bir boşluktur o. Bu sonsuz bir doğuş ve eriyiş hızıdır (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 45, 107).

Kaotik sistemlerin belirlenemez bilgisi ve nitelikleri aynı zamanda, kaos kuramını, bilimdeki indirgemeci ve determinist, kesin, tutarlı ve düzene dayalı durumlardan uzak bir noktaya taşımaktadır. Belirlenemez olanın kaosla olan bağlantısında mükemmellik, ereklilik ya da zorunluluk gibi klasik bilimsel ve felsefi iddiaların da bir biçimde sorunsallaşması (yerinden etme) söz konusudur (Ward, 1998).

Deleuze ve Guattari açısından kaosu ele alırsak, kaosun kuantum mekaniğindeki halleri -düzensizlik, şans, entropi ya da kavranamazlık gibi- kavramın virtüel bir zemine oturmasına etki eder. Öyle ki, klasik fizik tartışmalarının tersine kuantum alan teorisi ile kaosun sonsuz zaman ve harekette önceden belirlenmemiş boyutta öngörülemez ‘olası’ sonuçlara işaret etmesi, kuantum mekaniği açısından yeni bir “kaosmosik” düzen anlayışını ortaya sürer. Burada kaos;

bir ilk neden ya da Platon’daki gibi tüm gerçekliğin esas biçimini kapsayan ve onu önceleyen aşkın bir tümlük olmaktan ziyade, kendi kendine içkin, her edimselleşmesinde yaşamın içinde kalmayı sürdüren, zamansal olarak uzayıp genişleyen ve yaratıcı olanaklara kapı aralayan bir tümlüktür. (...) Her şey virtüelin bulutu içinde asılı durur. Ucu bucağı olmayan zaman sürekli genişleyen bir evren gibi farklanarak olagelmeye devam eder. Virtüel bir tümlük olarak kaos her an şekillenmeye devam eder. Daha önce de belirtildiği gibi kaos; aşkın bir “ilk neden” gibi tetikleyici tek bir unsur değil, oluş halinde olan; bir bulut gibi her farklanmada yeni olanaklara uzanan, yaşama içkin, onunla değişen, değiştiren kısaca devinim halinde olan bir zaman fikrine daha yakındır. Her edimselleşme ise yeni farklar yaratarak virtüelin içinde yerini alır. Deleuze ve Guattari’nin bakış açısından kaosun iki önemli özelliği vardır: bunlardan biri devinim diğeri ise merkezsizliktir (Türkgeldi, 2016, s. 10-1).

Kaos incelemesi kapsamında öne çıkan doğrusal olamayan dizgeler, olabilirlikler, hatalar, uyumsuzluklar, düzensizlikler ve belirsizlik halini yansıtan gürültü kavramı öne çıkmaktadır.

Bilim insanları genellikle bir gözlemdeki her türlü belirsizliğin kaynağı olarak *gürültü denen* şeyi gösterir ama gürültünün ne olduğunu da aslında tam olarak açıklamazlar; (...) Gürültü gözlemsel belirsizlik durumunu doğurur ve gürültü için bir modele sahip olduğumuz anda kaos küçük belirsizliklerin nasıl büyük belirsizlikler haline gelebileceğini anlamamıza yardım eder (Smith, 2014, s. 19).

Kaosun belirlenimci sistemlerdeki rastgelilik ve düzen korrelasyonu nezdinde sınırları olan bir nitelik gösterebilirken, belirlenemez kaotik sistemlerdeki çoklu olasılıklar, karmaşık koşullar, sonsuz potansiyellikte parçalar barındıran belli belirsiz katmanların temel ögesi halini alabildiği söylenebilir. Bu açıdan, kaosun mutlak belirsizliklerde mi, yeniden düzenlenmiş düzensizlikte mi veyahut bilgi karmaşasında mı, olasılıkların çıkmazında mı aramak gerektiği sorunludur; kaos ve düzen ikiliğinin ve düzen ile düzensizlik arasındaki keskin ayrımın postmodern durumda ortadan kaybolması ile bu sorunlar daha da belirlenemez hale gelmektedir. “Kaos, cansız ya da durağan bir hal, rastgele bir karışım değildir. Kaos kaoslaştırır, ve sonsuzun içinde her türlü tutarlılığı bozar” (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 45).

### 1.2.3. Yücelik

Yüce olanın (*the sublime*) belirlenemezlik tartışmasındaki yeri basitçe güzel ile yücel olan arasındaki ilişki veya karşıtlık açısından değerlendirilmez. Yüce kavramı, güzel olandan farklı olarak içinde çeşitli anlamlar taşıyan ve sınırı olmayan bir deneyim ortaya çıkaran estetik bir durumdur. Edmund Burke için, yüce olan, güçlü bir üretken his olarak korkuyu ortaya çıkaran heyecan, hayret ve zevk verici deneyim sağlar (Goble, 2017, s. 6). Burke’ün yücesi, korkunun gerçekmiş gibi hissedilmesinden hareketle yapay ya da sanatsal yollarla uyandırılan bir nosyondur. Yücelik, karanlık, boşluk, ıssızlık, sessizlik, körlük ya da belirsizlik gibi muğlak, mahrum bırakıcı etkilerin ışığında korkudan kaynaklı belirlenemezliği temsil eder. Burke’e göre, kesin sınırların yoksunluğunda heyecan verici bir korku hali baş gösterir ve yüce olanın gizemi, acıyla zevkin arasında kesişen çizgide ortaya çıkar. Bu yücelik tartışması, görsel belirlenemezliğin kaynağını

oluşturmaktadır ve sanatta da kelimelerde de yüce olan, muğlak ya da belirlenemez fikirlerin ve etkilerin canlandırılmasına sebep olmaktadır. Korku ve belirsizliğin etkileşimi içinde yüce olan, böylece, açığa çıkması gerekenin askıya alınmasında belirlemektedir. Burke için yücenin deneyiminde gelişen ve hem acı hem de zevk halini tetikleyen korkunun belirsizliği özellikle gizli kalmış, karanlık durumların hissinden ileri gelmektedir.

Burke’e göre, karanlık ıstırabının nedeni sadece öngörü ya da kontrol eksikliği, gözetimsiz kalma tehdidi değildir. Aksine, Burke onun, “bize ne olduğuna dair bir bilgimiz olmadığı zaman en kötüsünün olabileceğinden korktuğumuz için doğamızda var olduğuna ve nitekim bu öyle bir belirsizliktir ki sıklıkla kurtulmaya çalıştığımızı” inanır. Bu belirsizlik [belirlenemezlik] uyarılmış bir pasifliğin sebep olduğu dayanılmaz bir gerilim yaratır. Kişi henüz bilmediği, görmediği ve dolayısıyla henüz kontrol altına alamadığı olası bir tehlikeye karşı koymayı beklemeli ya da en iyi durumda varsaymalıdır. (...) Belirsizlik, diğer bir deyişle, “bir şeyler belirlenmiş olmayı devam ettirdiğinde” ve kişi henüz maddeleştirilmemiş bir tehditte rehin tutulduğu zaman hüküm sürer. (...) Burke’e göre, belirlenemezlik kişinin bilinmeyene yönelik güvenini sarsan “korku verici bir kaygıyı” kışkırtır (Brillenburger, 2002, s. 43, 63).

Ayrıca, yücelik tartışmaları içinde irdelenen korku ilişkisi “belirlenemeyen, tanımlanamayan, öngörülemeyen, irrasyonel olan ve tutarsız olan belirsizlik durumunu yaratan düzenek, işlerliğini kolaylaştırmak için belirsizliğin yarattığı korkudan yararlanmaktadır” (Çakır, 2007, s. 65). Yüce olandaki acı veya dehşet duygusu korkunun hazzını tetikler; nesnenin tanımlanamayışı ve dehşet karmaşası algılanamayan öğelerin yarattığı belli belirsiz yoksunluk duygusunu harekete geçirir. “Burke (...) ‘Dehşet nasıl keyif verici olabilir?’ sorusunu sorar. Buna verdiği cevap da ‘Çok yakın hissetmediğimiz sürece olur. (...) Burke’ün cevabı korkunun nedenlerinden uzaklaşma anlamına gelmekte, bu bakımdan korkuya karşı bir çeşit aldırma iması etmektedir. Acı ve dehşet, zararlı olmadıkları sürece yücelik nedenleridir (Eco, 2006, s. 291).

Benzer şekilde, I. Kant da yücenin sarsıcı ve derin etkisinden bahsederek kavramın düşünen aklın ve anlayış gücünün ötesinde sonsuzluk ve bütünlük içeren yönünden bahseder. Kant’ın yücelik deneyiminde haz ile hoşnutsuzluk arasında gelip giden bir

zihinsel aşkın deneyim gündeme gelir. Kant'ın yüce olandaki hem hoşnutsuzluk hem de haz hissi düşüncesi, Zizek'in ifadeleriyle daha anlamlı haldedir:

(...) Yücelik duygusu uyandıran bir nesne aynı anda hem haz hem de hoşnutsuzluk verir: Şey-İdea karşısındaki yetersizliği yüzünden hoşnutsuzluk verir, ama tam da bu yetersizlik sayesinde, olası her olgusal, ampirik deneyimi aşan Şey'in hakiki, kıyaslanmaz büyüklüğüne dikkat çekerek haz da verir (Zizek, 2011a, s. 216).

Slavoj Zizek'in (2011a, s. 185) 'yüce nesnesi' de, esasen, belirsizliğini açıkça belirtmektedir:

Yüce nesne, fazla yaklaşılamayan bir nesnedir: Eğer ona fazla yaklaşırsak, yüce özelliklerini kaybeder ve sıradan, bayağı bir nesne haline gelir – ancak bir aramekânda, bir ara durumda, belli bir perspektiften bakıldığında, yarı görülür yarı görülmez bir halde ayakta kalabilir. Onu gün ışığında görmek istersek, gündelik bir nesneye dönüşür, kendi kendini dağıtır, çünkü kendi içinde hiçbir şey değildir.

Kant'ın felsefesinde, yücelik hissi ancak aklın hareketinde ortaya çıkar ve biçimsiz ve sınırsız ve hatta belirlenemez bir nesnenin deneyiminde temsilde yetersizlikten kaynaklı olarak zihnin meşguliyetine işaret eder: Yüceliğin aklın ideleriyle çözümlenmesi. “Kant'a göre, hayal gücü -duyarlılığın sağladıklarını bir arada tutarak sunma işlevinde- duyumlanamayan ya da anlaşılamayan, ya da güzelliği konusunda her türlü yargının yetersiz olduğu şeylerle başa çıkamaz. Yücelik, duyumun ve anlayışın sınırlarını aşar” (Schaper, 2005, s. 170). Öte yandan, Kant, sonsuzluğa ve bütünlüğe ilişkin bir kavramımız olabilmesine rağmen, bu kavramın anlamını tam olarak anlayamamamızdan kaynaklanan sorunla boğuşur.

Jean-François Lyotard için belirlenemezlik modern yüceliğin kaynağını oluşturmaktadır ve yücelik, tarif edilmeze yönelik bir şahitliği ya da mevcut olmayanın (yoksunluk) tehdidiyle karşılaşma anını göstermektedir. Postmodern durumda yüce estetiği, gösterilmeyeni gösterilir hale getirendir.

Ona göre yüce estetiğinin gelişi ile 19. ve 20. yüzyıl sanatı, belirsiz, tanımsız ya da gösterilemez var olduğu gerçeğine tanıklık eder. Fakat resim sanatı bu belirsizlik temasını çerçeve, renk, çizgi ve figür gibi temsili sınırlayan elemanlarla işlemekte ısrar eder. (...) Resim olarak

elbette bir şey "gösterecek", ama olumsuz olarak, figürasyon ve temsilden kaçınacak, bir Malevitch karesi gibi beyaz olacak; gösterecek, ama görmeyi imkansız kılarak, hazzı ancak acı vererek üretecektir (Ayas Önel, 2019, s. 310-11).

Yücelik hissi, korkunun estetiğinde yine hazzı tetikler ve olayların oluşumunda hiçbir şeyin vuku bulmaması durumunu ima eder (Mafe, 2009). Ayrıca, Lyotard'a göre, yüce bir sınırdır, ama onunla mücadele etmek yerine saygıyla uyum sağlamamız gereken bir sınır. Lyotard Kant'ın yüceye aşkın bir otorite konumlandırmasına karşı çıkar ve Lyotard açısından yüce, bizi "aklı" hükümlerin geçersiz olduğu, üzerinde anlaşmaya varılabilecek ortak ölçüt bulunmadığı ve kuralların işlemediği bir yer, yani düşüncenin sınır boyunun ötesine taşımaktadır (Goble, 2017). Lyotard'a (1984) göre, belirlenemezlik yüce estetiğinde, dışa vurulamayana tanıklık etmek için görülebilenin oluşumuna keşfe çıkmayı, izleyicinin çağrışımların gücüne teslim olmadan sunulmamışlığın kavranma çelişkilerine girmeyi açığa çıkaran bir unsurdur. Belirlenemez olan, burada, yaratıcı zekanın anlaşılamayana anlaşılabilirlik katma biçimlerini harekete geçirendir. Lyotard yüce estetiğinde duyumsama olayına gönderme yaparak, zihnin belirsizlik karşısında çaresiz kalabildiğini ileri sürmektedir. Bu durumu şöyle açıklar: "Yüce deneyiminde deneyimlenen acz, aklın aczidir. Akıl bu deneyimde "maddeye yaklaşma"daki yetersizliğini, yani bir bağımlılığın duyulur "olayına" hâkim olma hakkındaki aczini deneyimler. (...) İster öteki karşısında şaşkınlıkla uyanmış, ister hiçlenmiş olsun, ölüm tehdidinin korkusu ile kölece varoluşunun dehşeti arasında kalmıştır" (Rancière, 2012, s. 94). Öte taraftan, Jacques Rancière (2012) Lyotard'ın yüce yaklaşımında 'sonu gelmeyen bir felaket' hali, "felaketin radikalleşmesinden gelecek bir kurtuluş beklentisi" ve özgürlüğü de bir yalan, fantezi haline getirme durumu tespit eder. Öyle ki, sanatı temsil edilemeye indirmek ya da temsil edilemeyen yüceleştirmek Rancière açısından anlamsızdır; çünkü temsil edilemeyen sadece "temsil edilebilir konular ile onları temsil etme araçları arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasıdır", mutlak temsil karşıtlığı değildir (Rancière, 2012, s. 125).

#### 1.2.4. Kusurluluk

Asimetrik durum ve dengeli dengesizlik gibi akli harekete geçiren özelliklere sahip kusurluluk kavramı belirlenemez olasılıkları ortaya çıkarır. Kusurluluk eksik veya hatalı

olarak düşünölen bir yorumlama yaklaşımı olarak belirlenemezlik tartışmasında tamamlanmamış, nedensiz doğaçlama şeklinde oluşın kusurlu güzelliğın bir üst kategorisidir. Kusurlu güzellik kusursuzluk idealine ters düşen bir taraf gösterir. Kusurlu güzellik hayatla alakalı olan ve güzellik yargısını ortadan kaldıran sahih (otantik) olanın biçimini güdümleyen güzellik ile kusurluluk ya da mükemmellik ile kusurluluk arasındaki keskin olmayan çizgiyi imler. Sahih olandaki kusur, Walter Benjamin'in aura (hale) yıkımından gelen tartışmalarından hareketle tekniğın olanaklarıyla yeniden üretilen sanat biçemlerinin -fotoğraf, video, film- sahihliklerini kaybetmeleriyle mutlak mükemmellik standardını ortadan kaldırdığının iddia etmesi ile bir düşünebilir. Bu noktada, "teknolojik ilerleme kusurluluk söylemiyle direk bir bağlantı" içindedir (Plumb, 2010).

Doğanın belirlenemez alt yapısını vurgulayan Japon estetik anlayışı düşünöldüğünde güzellik kusur ve estetik bütünleşmesi net bir zemine yerleşir. Özellikle Zen felsefesinin sanata etki ettiğı kültür olarak *Wabi Sabi* geçicilik, kusurluluk, sadelik, basitlik değışkenlik, görecelik estetik uygulamalara işaret eder. Wabi Sabi ifadesi iki ayrı estetik kavramından gelir. Wabi, dinginlik, basitlik abartısı güzellik ya da yaratma sürecinde şeylerin noksanlıklarını belirtir. Sabi düzensiz, gösterişsiz muğlak nesnelerde oluşın doğal süreçlerin göstergesidir. Wabi Sabi düşüncesi şeyleri olduğı gibi kabul etmeye yönelik hazır bulunma durumuna işaret eder. Önemsiz, gizli kalmış, belli belirsiz veya gündelik olan bir anlamda, kaba gözün göremeyeceğı şeylerin temsilidir (Martin, 2007, s. 15-18).

Kusur(luluk) estetiğı John Cage'in şans operasyonları için de geçerlidir. Öyle ki, şans eseri oluşın enstrüman kusurlarının, seslerin ve kompozisyonların belirlenemez sonuçlar doğurarak potansiyel yeni müzikal deneyimler vermesi veya doğaçlama tekniğı ile çoğul şans deneylerinin düzenlenmesi bu estetik yönelimle ilişkilendirilebilir. Benzer şekilde, caz tarihçisi Ted Gioia da caz müziğindeki hataların, kusurların veya kendiliğinden oluşın doğaçlamaların rolüne vurgu yapmaktadır. Kusur sanatı (*The Imperfect Art*) ifadesini öne çıkaran bir isim olarak Gioia, müzikte doğaçlama sonucunda yaratıcının baş edemeyeceğı bazı hataların, rastgele oluşumların ve kontrolsüz bölümlerin var olabileceğinden bahseder ve bunların ender güzellikte ortaya çıkabildiklerini, bu yüzden tolere edilebilir olduklarını söylemektedir (Hamilton ve Pearson, 2020, s. 2).

Kusurlulukla ilgili yaklaşımlar Algirdas Julien Greimas'ın düşünceleri üzerinden de incelenebilir. Greimas 'her görünmek kusurludur' ifadesiyle kusurun, eksikliğin, kırılmalığın estetik yönünü irdelemektedir.

“Kusurluluk bizi anlamsızlıktan anlama doğru sıçratacak bir trampelen gibidir” diyen Greimas, varlık alanımızda kimliğimizin bütünlük ve eksiklik temelinde yaşadığı ve asla giderilemeyecek gerilimin aslında varoluşumuzun temel niteliklerinden birisi olduğuna dikkat çeker; insan düşsellik ve gerçeklik arasındaki yarığı doldurmak üzere tasarılar yapar, bunu yaparken de yetersizlik duygusundan yakasını kurtaramaz; böyle bir bilinçle de hep "anlam"a yazgılıdır (Öztokat Kılıçeri, 2017, s. 306).

Greimas, kusurluluk perdesinin gizlenişine yönelik ifadelerinde kusursuzluğa erişmek için ikili devinin geriliminden bahsetmektedir. Bu gerilim sessizliğin içinden okunan kusurluk halidir (Greimas, 1995).

### 1.2.5. Muğlaklık

Kavramsal değerlendirmede, muğlaklık teriminin İngilizce versiyonu iki kavram üzerinden karşımıza çıkmaktadır: *Ambiguity* ve *Vagueness*. ‘Ambiguity’, muğlaklık ya da kesinlik içermeyen durumu dışında belirlenemezlik (tanımlanamayan, belirlenemeyen ve tam olarak ana hattı çizilemeyen olanın niteliği bağlamında), *vagueness* ve kesinsizlik olarak tanımlanabilir (Gamboni, 2002, s. 13). Öte yandan, *vagueness* ile olan farkı, *ambiguity* kavramının çokanlamlılığa ya da birden çok anlamı olana ilişkin olmasıdır ve seçilebilen (potansiyel) alternatif, tutarsız anlamlardan türemesidir. Bu noktada, belirlenemezlik de bir muğlaklık ifade eder ve böylece her iki kavramı da kategorileştiren bir olgudur. ‘Vagueness’ ise hiçlik değil, ama kesin olmayan, müphem, belirlenmesi mümkün olmayan bir duruma ait bir kavramdır. Algısal olarak açıklanamayan ya da tanımlanamayan kalıntılar ya da bocalayan hafıza *vagueness* ile ilgilidir. Zaman zaman sezinlenebilen ya da kavranabilen ancak muğlaklığını koruyan bir yön teşkil eder. Şu durumda, her iki sözcüğün de birbiriyle etkileşimli düşünülmesi sorunlu olmamaktadır.

Muğlak şeyler ya da nesneler olduğu gibi onların temsilinde de muğlaklık olabilmektedir. Muğlaklık, nesnelerdeki negatif anlam ya da yoksunluk olmayabilir, ancak net-keskin sınırların yokluğuna işaret edebilmektedir. Bir muğlak nesne, zamansal

ve mekânsal sınırları bulanık olan bir nesne görünümündedir (Tye, 1990). Bu sınır yoksunluğu meselesi, bilgi eksikliği ile de ilintilidir. Bir anlamda, muğlak ifadelerin, örneğin, semantik sınırlarının prensipte bilinemeyeceğini gösteren bir bilgi eksikliğidir. Kendi kavramsal sınırlılıklarımızdan ötürü, muğlak ifadelerin kapsamını çizebilecek kesin sınırının tam olarak belirlenememe yani bu sınırı konumlandıramama durumunu vurgulamaktadır (Williamson, 1994). C. S. Peirce, bu kavramla hem belirlenemez olanın tam olarak hiçlik yaratmadığını hem de belirgin ya da belirli olanın tam olarak kesin olmadığını belirtmektedir. Ona göre, “doğrudan deneyim ne kesindir ne de belirsiz, çünkü hiçliği olumlamaktadır – neyse odur (...) Hata içermez, çünkü hiçliği kendi görünümünde kanıtlar. Aynı sebepten dolayı, kesinlik sağlamaz. Eksiksiz değildir, çünkü çokça muğlaklık [vague] barındırır” (Lageira, 2013). Sonuçta, muğlaklık (vagueness), felsefi mantık ya da analitik felsefe açısından kavramların ya da nesnelerin belirlenemez haldeki muğlaklığına ve kesin olmayan sınırlarına gönderme yapmaktadır. Bu demektir ki, hem temsil hem de gerçeklik noktasında muğlaklık nosyonu bulanık, belirlenemez şeylerde veya ifadelerde vuku bulmaktadır.

Muğlaklık sorunu, bulanıklık veya bulanık temsil tartışmaları içinde gelişen şeylerin bilgisi, sınırları ve görünümleri açısından değerlendirilebilir. Şeylerin muğlaklığı (*fuzziness*) ile bulanık nesnelerin temsili arasında benzerlik görülse de, bazı farklar ortadadır. Öncelikle, muğlak olan şeye içkin de olabilir ya da sadece gözün bir yanılsaması da olabilir. Bulanık gören bir kişi herhangi bir nesneyi muğlak olarak tanımlayabilir ancak bu nesnenin muğlaklık örneği gösterdiği anlamına gelmez. Benzer şekilde, muğlak bir nesne belirlenemez sınırları olan, yüzeysiz bir görünümüyle bulanıklık vadetmesi gerekmez. Bunun anlamı, belirlenemez dokusu ve görünümdeki yanıltıcılık hali ile muğlak nesnelerin bulanıklığı ancak temsilin üstünde bir değerlendirme yapılarak açıklanabilir. Bulanıklık genel anlamda görünümün gözde yaratacağı etkiden ileri gelir ve bu etkinin tutarlılığı da keskin sınırların, derinliklerin ve dokuların yokluğuna, eksikliğine ve belirsizliğine bağlanırsa muğlak olan şeyin bulanıklığı ortaya çıkabilir. Algılamamanın yetersizliğiyle gündeme gelen belirlenemezlik hali de muğlak şeylerin bulanık mı yoksa değil mi olduğu hakkındaki soruyu cevaplandırabilir. Bunun nedeni, belirlenemez nesnede bütünsel bir hudut çizilemez ve bulunduğu uzamsal bölgenin tarifi yapılamaz. Örneğin, bir doğa olayı olan sis, ne bir sınır ne de lokasyon belirtir ve sadece arkasında kalan manzaranın muğlaklığını ve bulanıklığını belirginleştirir (Allen, 2013; Smith, 2008).

Yapısal bir önerme olarak bakıldığında özellikle de şiirde muğlaklık, iletilere içkin bir nitelik gösterir ve böylece gönderendeki belirsizlik şiirsel işlevliği ortadan kaldırmaz (Eco, 2016). William Empson için, şiirin özünde var olan muğlaklığın (anlam bulanıklığı) yedi türü mevcuttur: İlk türdeki muğlaklık, bir detayın bir kerede çeşitli yollarla etkili olmasında nitelenmektedir. Örneğin, benzerliğin çeşitli noktalarıyla karşılaştırmalar, farkın çeşitli noktalarındaki antitezler, karşılaştırmalı sıfatlar, zorlama metaforlar ve ritmin ortaya koyduğu ekstra anlamlar. İkinci türdeki muğlaklıkta, iki ya da daha fazla alternatif anlamın bir anlamda çözülmesi; üçüncü türde görünüşte birbiriyle bağlantısız iki anlamın eş zamanlı olarak belirmesi ve dördüncü türdeki muğlaklıkta ise alternatif anlamların yazarda karmaşık bir zihin durumu oluşturmak için birleşimi söz konusudur. Beşinci tür muğlaklık, şansa dayalı bir kafa karışıklığıdır; yazar, yazma eyleminde bir fikir keşfettiğinde ve bu fikri tek seferde aklında tutamadığında belirir. Altıncı muğlaklık türünde, dile getirilen şey çelişkili ve ilgisizdir, okuru yorumlar üretmeye sevk eder. Son olarak, yedinci tür, muğlaklıkta çelişkilerin en yoğun olduğu türdür; yazarın zihninde bölünmelere yol açar (Empson, 1949). Bu noktada, Baudrillard'ın ifadesiyle, muğlaklık,

tehlikeli bir şey değildir. Özdeşleşme ve eşdeğerlik ilkesiyle bir değer olarak anlam ilkesinde herhangi bir değişikliğe yol açmayıp, yalnızca bu değerleri sarsmakla yetinmekte; özdeşleşme alanını genişleterek, gönderenler sisteminin oyun kuralını karmaşıktırmakta ancak ortadan kaldırmamaktadır (Baudrillard, 2016, s. 378).

## II. BÖLÜM

### ESTETİK AÇIDAN GÖRSEL BELİRLENEMEZLİĞİN GELİŞİMİ VE SANATSAL DAYANAKLARI

*(...) Burada esasen önemli olan, belirlenemez bir görüntüyle karşılaşanların anlık bir çelişki durumuna girmesidir; tanımlanabilir dışsal objelerin var olduğuna yönelik inançla aniden kayboldukları gerçeği arasında bir uzlaşma kurma mücadelesi verirken, sonuçta dünyayı algılandığı gibi (objeyle dolu) değil olduğu gibi (objesiz) görmeye daha yakın olma çelişkisi.*

**Robert Pepperell<sup>3</sup>**

#### 2.1. Görsel Belirlenemezliğin Estetik Algısı

Belirlenemez olan bir objenin görme eylemindeki yansıması ilk anda muğlak ve belirsiz bir tanıma tabidir. Tanımlanamayan bu obje, gözün uyarılarında harekete sebep olur ve böylece görsel bir algılamada belirlenemeyen deneyimine işaret eder. Tanımlanması ‘gereken’ ya da ‘zorunlu’ detaylar ya da parçaların yoksunluğu, görsel bir belirlenemezliğe yol açarak zihnin hareketini öne çıkarır. Zihinsel sürecin devreye girmesi aslında objenin gerçekliğinin de sorgulanmasına sebep olmaktadır. Objeye tanımlamanın zorlaştığı anda, devreye bazı potansiyel (kazara oluşmuş/rastgele) görüntüler ya da olası-muğlak ve belirlenemez görsel imgeler belirir. Kavranamaz

---

<sup>3</sup> Pepperell, R. (2006). Seeing Without Objects: Visual Indeterminacy and Art. *Leonardo*, Vol. 39, No. 5, pp. 394-400, p. 399.

objelerin yokluğunda formlar, renkler, çizgiler ya da semantik bir kısım anlamlar oluşur ve gizli ya da sonsuz potansiyel algısal cevaplar ortaya çıkar. Objersiz görüntülerin algılanışı, saklı anlamlar veya içeriklerin var olup var olmadığının sorusunu gündeme getirirken, karmaşık zihinsel çelişkiler ve kaotik görsel imgeleme ilişkin canlanma harekete geçmektedir. Sanat tarihi açısından, tarih öncesi çizimlerden soyut çalışmalara kadar birçok görüntünün etkileşimi de, görsel belirlenemezliğin bu tür (bilişsel) uyarıcı sürecine etki etmektedir (Gamboni, 2002; Fairhall ve Ishai, 2008; Pepperell, 2006).

Sanatla zihni birleştiren nöroestetik değerlendirmelere işaret eden görsel belirlenemezlik, algısal bir olgu olarak objeyi tanımlamada kolay ve doğrudan algılamayı reddeden, anlamlı görsel uyarıyla izleyicin ya da bakan kişinin detaylı ve canlı görüntüler görmesi ile oluşan bir süreçtir. Belirlenemez sanat kompozisyonları öznenin hâlihazırda görsel olarak nesneyi tanımlama ve duyumsama durumunu gösteren alışlagelmiş görme şekline karşı sıradan olmayan bilinçlilik durumunu harekete geçirir. “Görsel duyumsamanın mevcut tanımlamayla beraber olduğu alışık olunan görme biçiminden farklı olarak, belirlenemezlik etkisi izleyicilere çözmek için mücadele edecekleri, anlamlı gibi görünen buna rağmen anlamsızlığını sürdüren bir manzara sunar” (Fairhall ve Ishai, 2008, s. 923). Robert Pepperell’in sözleriyle;

Görsel belirlenemezlik böylece nesnelerin varlığını öneren fakat basit ve çabuk tanımlamayı yadsıyan görüntüye karşı olarak oluşan görsel bir deneyim biçiminde tanımlanabilir. Anekdote niteliğinde kanıtlar öne sürer ki bu tarz görüntülerle karşılaşmak resmedilen şeyin belirlenme ihtiyacını harekete geçirir, böylece ilave dikkat muammayı çözmek için göz önünde tutulur (Pepperell, 2011, s. 2).

Pepperell, bir sanatçı olarak da, belirlenemez çalışmalarında muammanın dengesizliğindeki mücadeleyi öne çıkarmıştır. İzleyicinin gözü anlamlı ve hatırlanabilir çağrışımlar ararken, anlamsız olduğunu düşünebileceği soyut görüntülerle de karşılaşır. Pepperell dengeyi bulabilmek adına görsel tanımlama kapasitesini karmaşıklıştırırken, belirlenemez soyut görüntülerdeki merak uyandıran, ilgi çeken yönleri sunarak görsel ve zihinsel mekanizmaların canlandırılmasına etki etmiştir.



**Resim 2:** Robert Pepperell, *The Flight*, Kağıt üzerine Yağlıboya, 2007, Private collection.

Bu görüntülerle karşılaşmada E. H. Gombrich'in (1992) izleyicinin payı olarak bahsettiği algısal bir diyalog durumu meydana çıkar. İzleyenin bilişsel sürecine etki etmesiyle görüntülerin temsilindeki gerçeklik de muğlak ve olanaksız hale gelmektedir. Gombrich açısından, iyi biçim ilkelerinin ya da yalınlık ölçütünün yanlışlığı, görsel deneyimde çokanlamlı-belirsiz bağıntıları algılamada sorunların ve çeşitli yorumsal varsayımların açığa çıkabildiğini göstermektedir. "Çokanlamlılığı hiçbir zaman doğrudan algılayamadığımızdan, "arı" biçimlerin kabarık sayıda uzamsal yorumu olanaklı kıldığının bilinci de çoğu kez varamayız" (Gombrich, 1992, s. 257). Görünür dünyanın ya da göz önündeki biçimin çelişkileri ve aldatmacaları barındırabileceği akılda tutulmalı ki, böylece "deneme ve yanılğıdan (*trial and error*)" ve deneyimsel bir estetik zihinsel şemadan ileri gelen varsayımlarla, çokanlamlı, muğlak, belirlenemez uyarıları yorumlama başlayabilir. Gombrich'in düşüncesinden hareketle denebilir ki, 'köşenin ötesi'nde patlak vereni görebilmek, yalın bir görüntüdeki gerçeği sınamaya ve tutarlı, doğru, güvenilir bir algı düzeyinin olanaksızlığına, diğer bir deyişle, yanılsamasına gönderme yapmaktadır (Gombrich, 1992, s. 265-8). Sonuçta, objeler dünyası muğlak ayrıntıların ayırımına varmayı tetiklediği ölçüde okunabilirlik ve anlaşılabilirlik vadederken ve gözün birebir odaklanmasını beklerken, görsel tanımlama ve belirlemenin eksikliği ve yitimi ile muğlaklık yeniden değer kazanır. Muğlak kargaşa içindeki görsel bilgi güçlükle anlaşılır, çelişkiler arasında gizil, potansiyel imgelerin belirlenmesine girilir ve nihayet görsel algının doğasına yönelik ilkelerdeki doğruluk ve gerçeklik standartları ortadan kalkar.

Görsel belirlenemez görüntüler, öte yandan, muğlak ya da tersine çevrilebilir görüntülerden ve temsillerden farklıdır. Ördek-tavşan yanılsaması ya da gestalt ilkelerindeki ikili karşıt ilişkileri doğuran belirli biçimler (örneğin, figür-zemin ilişkisi) ya kesin olmayan ancak belirlenmiş anlamları göstermektedir ya da çoklu yorumları beraberinde getirmektedir. R. C. James’in Dalmaçyalı Köpek görüntüsü örneğin, gözü ve görmeyi anlamlı işaretler bulmaya yönlendirir ve bir şekilde gizlenmiş ve yerleştirilmiş olmasından ötürü “bulunduğunda kolayca kaybolmayacak” nesneler ve biçimler içerir (Pepperell, 2011, s. 6). Muğlak görüntüler sinirsel aktivitede değişik yorumların olanağıyla zihinsel katılımı harekete geçirir ve böylece belirlenmiş anlamların birbiriyle üst üste gelmesinde oluşan dalgalanmalardaki çok katmanlı etkiler ortaya çıkmaktadır. Bu görüntülerde mesele, “sadece muğlaklık değildir. Bu bir estetik haz almadır”. Zihnin potansiyelini ortaya çıkaran çoklu deneyimlere ilişkindir (Zeki, 2004, s. 192).



**Resim 3:** Ronald C. James, *Dalmaçyalı Köpek* fotoğrafı.

Belirlenemez görüntüler ayrıca Gestalt anlayışının bütünlük veya bütünü algılama unsurlarıyla ilişkilendirilebilir. Gestalt psikolojisindeki bütünsel algı, biçimin belirleyici niteliklerin tanımlanması ile basitçe karmaşık olmayan bir biçim oluşturma yoluna gider. “Ezberlenmiş kavram ve öğrenilmiş yeteneklerden çok, bir oluşumu tüm saflığı içinde deneyerek deneyim sahibi olmaktan geçen” (Erder, 2009) algılama sürecini vurgulayan bu bütünlük eğilimi, bir açıdan, karmaşık yapıların ve bağlantılar arasındaki uyumsuzlukların giderilmesine girişerek, ilkesel ve düzenleyici görsel işlemleri açığa

çıkar. Diğer taraftan, belirlenemez olanın algılanması ve deneyimi ise gestalt kuramının görsel algıdaki yasalarına meydan okuyan karmaşıklık paradigmasını gündeme getirmektedir. Gombrich'in Kübist çalışmalar için öne sürdüğü çelişkili ve olanaksız karşılaşmalar veya "çözümü bulunmayan görsel bilmeceler" belirlenemez görüntüler için de söylenebilir. Gombrich'e (1992, s. 278) göre, Kübizmde biçim bütünlüğü ve tanımlanabilir bir gestalt yoktur ve "bir bütün olarak algılanabilen biçimler bile çelişkilerden ve çokanlamlılıklardan oluşma, bulanık ve asla kavranamaz bir kargaşa içerisinde bizimle bir tür saklambaç oynamaktadır". Karmaşıklık paradigmasıyla, zihin karmaşık yeni bir dünyada tamamlanmamış görüntüleri zorlukla algılamaktadır ve görsel bütün algısı da ortadan kalmaktadır. Karmaşık görüntülerin karmaşık bütününde 'sınırsız' bir bütünlük algısı oluşmaktadır. Kapalı ya da sınırlı bütünlük yerine sınırsız bütünlüğün görsel algısı, Gestalt kuramındaki tamamlanma ve değişmezlik yasalarını da altüst ederek *blobs* adı verilen dinamik figürleri ortaya çıkarmaktadır. Bir anlamda, blob, figür-zemin ya da bütün-parça ilişkilerini sorgulayan sınırsız bütünlük algısına yöneliktir.

Onun biçimsel belirlenemezliği kapalılığa direnir (...); 'iyi bir form' diğer bir deyişle 'iyi bir blob'un seçimini ve sabitliğini olanaksız hale getirir. Blobun bulanık kenarları sürekli olarak kapalılık beklentisini ve figür tekliğini kesintiye uğratır (Mennan, 2009, s. 317).

Görsel belirlenemezliğin estetik algısında önemli bir başka konu, hakiki ve fenomenal geçirgenlik (transparanlık) olarak kavramlaştırılan, birbiri ile ilişkili iki geçirgenlik yaklaşımıdır. Hakiki geçirgenlik maddenin özüne yönelik algılanabilen bir geçirgenlik ifade ederken, fenomenal geçirgenlik aktif zihinsel deneyimi harekete geçiren uzamsal ve hacimsel örgütlenmelere ilişkindir. Gestalt psikolojisini ya da uzaysal katmanlaşma Gestaltını vurgulayan bu tür bir geçirgenlikte sürekli hareketlilik içerisinde uzayda hem bir gerileme hem de bir dalgalanma söz konusudur. İç içe geçmiş, üst üste gelmiş ögelerin eşzamanlılığında farklı lokasyonlar ve uzaylar yaratılır. Esasen hakiki ve fenomenal geçirgenlik arasındaki etkileşim zamansal ve uzaysal faktörlerin fizyona gönderme yaparak geçirgenlik diyalektiğinin eşzamanlılığını öne çıkarır; bu da birleşik, dinamik, birbirine nüfuz eden görüntülerin deneyimini üretir (Rowe ve Slutzky, 1963). Transparan deneyimde özellikle nesne belirli veya saf algı odaklı düşüncelerin tersine görsel deneyimin barındırabileceği eksikliklerin, bozuklukların veya çeşitliliklerin varlığı değer kazanır. Öyle ki, translüsüd (yarı-saydam) bir algılama hareketinde nesnenin veya

karşılaşılan materyalin mahiyeti ne olursa olsun görmenin biçimi değişken ve belirsizdir. Nesnenin geçirgenliği ne doğrudan ne tutarlı ne de güçlüdür. Böylelikle, bir nesnenin temsil ettiği şeyi görmek ile ona bakmak arasındaki farktan yola çıkarsak bulanık bir deneyimin önü açılmış olur.

Bulanıklık deneyimi, ilk anda, görsel sürecin dışında kalan, odak-dışı bir görmenin özelliğini yansıtır. Gombrich'in sözleriyle, “şeyler foveal alan<sup>4</sup> dışında basitçe bulanıklaşmazlar, çok daha elden kaçıcı bir biçimde belirsiz hale gelirler” (Gombrich, 2015, s. 267). “Belirlenemez olarak beliren” dışsal nesneler ve mahiyetleri görsel geçirgenlik durumunda bir kısım bulanık görünür ve görsel alanın sınırları da bulanıklaşarak deneyim bilgi kaybıyla sonuçlanabilir. Bu demektir ki, belirli bir bilginin veya keskin çizgilerle belirlenmiş sınırların yokluğu temsilde eksiklik hali olarak görülebilir ve temsil edilenin bir yanılsama yarattığını gösterebilir (Allen, 2013; Pace, 2007; Smith, 2008). Öte taraftan, bu tür yanlış temsil ya da temsil etme krizleri bir biçimde görsel deneyimin geçirgenliğindeki farkına varma/varmama haliyle alakalıdır. Nesnenin bulanıklığı bakan kişinin net veya bulanık görmesini etkilemez, ama aynı zamanda nesnenin de uzaysal sınırlarının keskinliği ve sınırsızlığı hakkında da muğlaklık içerir. Sonuçta, bulanıklık deneyiminde “sınırların nereden uzanıp nereden uzanmadığını belirlemek” zorlaşır, sınır çizgilerinin noktası veya keskin bir ayırt etme söz konusu değildir. Diğer bir deyişle,

Belirlenemezlik temsili ile temsilin belirlenemezliği arasında önemli bir ayrım vardır. O yüzden üç parçalı açık bir ayrıma sahibiz. Seçik bir nesnenin net algısı seçik bir sınır belirtir; bulanık bir nesnenin net algısı seçik bir sınırın yokluğunu belirtir; bulanık bir algı ise hiçbirini belirtmez (Smith, 2008, s. 207).

Esasen, buradan hareketle, görme ile algı arasında da bir farklılık açığa çıkarılabilir. Sisli veya puslu bir uzaysal alan görmeyi bulanıklaştırmaz, ancak ortamda bulanıklık yaratabildiği için algılama eylemini ve görsel deneyimi negatif veya pozitif yönde etkileyebilir, bulanık yüzeyler ve hudutlar ile tedirginlik duygusuna yol açabilir.

Nesnenin bulanıklığındaki tanımlayamama durumu, *görsel agnozi* adı verilen bir çeşit görsel duyuda kusurluluk haline benzemektedir ve Pepperell'e (2011) göre, bu kusurluluk halindeyken nesneyi gören veya bakan kişi algısal olarak belirlenemez bir görsel dünyada

<sup>4</sup> Görüş alanı, retinadan ışığı alan bölge.

nesnenin bütününi deneyimleyemez. Agnozi teşhisi konmuş bir kişinin gözleri normal olarak şekli görür, dokunarak şekiller tanır, hafızasını da kullanarak kısmi detayları gösterir, ancak o kişinin “nesnenin ne olduğu dair hiçbir fikri yoktur”. Pepperell’in (2012) yaklaşımında, nesne gerçekliği ‘görünümünün’ algı sisteminde aktif olarak oluşması için ‘büyütece’ ihtiyaç vardır; bu büyüteç agnozik durumda parçalı ve kesintiye uğramış bir hale geldiğinde nesne kavranamaz ve farkına varılamazdır. “Görsel belirlenemezlik fenomeni, dışsal gerçeklik ile bizim onu nasıl algıladığımız ve gösterdiğimiz arasında açıkça doğrudan veya birincil bir ilişkiyi altüst eder; gördüğümüz ile ‘orada’ olan arasında kolay bir bağlantı kurmamızı engeller” (Pepperell, 2012). Böylece, görsel malzeme hafızadaki önceden depolanmış bilgilerle ve ‘çağrışımlarla’ uyumlu hale gelmediğinde, anlam aramaya başlandığında, tanımlanabilir bir ipucu, işaret bulunamadığında ve zihinsel, bilişsel süreçte dengesizlik ve hareketlilik oluştuğunda belirlenemez bir deneyim gerçekleşmiş olur. Göz kırpma da zihinsel süreçteki bir kesinti, istem-dışı bir tepkimedir. Bu kesinti ve tepkimeler sadece “rastlantısal zihinsel hatalar” değildir; görsel gerçekliğin kesintiye uğratılmasıdır (Murch, 2005, s. 54). Her açıdan görsel algı ve deneyim sistemlerinde eksiklik ve kesintiyle gelen farkına varma-varamama çelişkisi ortaya çıkar ve anlamlandırma, tanımlama, hafızadan bilgi erişimi gibi ‘anamlı’ ve ‘net’ görsel ve zihinsel özellikleri ifade etmek güçleşir.

Görmenin fiziksel ve fizyolojik koşullarındaki sapmalar görsel algıda deneyimsizlik haline gönderme yapmaktadır. Brian Massumi’ye (2002, s. 144-161) göre, bu deneyimsiz algılama *Ganzfeld* deneylerinde açıkça gözlemlenmiştir. Tüm alan (*complete field*) ya da bütüncül alan (*total field*) olarak adlandırılan ganzfeld etkisini inceleyen bu deneyler, monokrom bir renk alanına uzun süre bakılmasında oluşan zihinsel tepkimelerde ve algılama süreçlerindeki işleyişleri içerir. Duyu yoksunluğu içinde gelişen psikik sinyallerin varlığına işaret eder. “1930’larda gestalt kuramını inceleyen psikolog Wolfgang Metzger öznelerin özelliksiz bir renk alanına sürekli baktıklarında, birkaç saniye sonra hiçbir şey göremez olduklarını tespit etmiştir” (Dunning ve Woodrow, 2010, s. 37). Bu deneylerde özneler saf bir görmenin yıkımı ve beş duyunun ortadan kalkması neticesinde bütüncül alan görme deneyiminden mahrum bırakılmıştır. Bu görsel kaos halinde yoğun halüsinasyonlar, anomaliler, sislilik ve akışkanlık gösteren görüntüler ya da hiçlik düzeylerindeki belirlenemezlik durumları açığa çıkar. “Ganzfeld deneylerindeki halüsinasyonlar, kayıp görsel sinyalleri bulmak için nöral gürültüleri artıran zihnin sonucu olarak düşünülür ve yüksek görsel kortekste canlandırılan ve böylece

halüsinasyonlara sebep olan da bu gürültüdür” (Dunning ve Woodrow, 2010, s. 38). Hiçlik düzeyinde ‘soyut bir uzay, uzay benzeri soyutlama’ belirginleşir ve görsel olarak deneyimlenemeyen olanın deneyim benzeri algısı gündeme gelir. Ganzfeld etkisinin, görsel deneyimsizliği, Massumi’nin (2002, s. 147, 156) dediği biçimde,

kaostur; saf görme, görmenin ampirik koşullarının en basit ve tam olanı, görsel bir kaostur. Görüş alanının temel tükenişi noktasında görülen hiçliğin düzeyleri görmenin “uzay evresidir”. Bir uzay evresi söz konusu olan herhangi belirli bir şeyi dışlar ve böylece fenomenal olarak bir arada oluşamayan durumların bir süperpozisyonu halini alır. Bu soyut bir uzaydır, ya da uzayımsı bir soyutlama. Ganzfeld deneyleri görsel olarak oluşan deneyimlenemezliğin görsel deneyimini üretmiştir: görmenin öz- soyutlaması.

(...) Burada Ganzfeldin “uzayımsılığı” veya muğlak boyutluluğu biçimsellikler olmadan ortaya çıkar. Bu yüzeysel “düzenleme” rengin “rastlantı eseri beliren verili” kaostur.

Aynı zamanda, görsel belirlenemezlikte şeylerin ya da görüntülerin görme deneyimi, algının fenomolojik tartışmalarında özellikle Maurice Merleau-Ponty’nin geliştirdiği düşüncelerle ilişkilidir. Merleau-Ponty (1962, 1995) için belirlenemez olan, pozitif bir olgu olarak deneyimlenen bir görmedir ve sadece bütünüyle, hali hazırda mevcut deneyimsizlik durumu değildir. Bu belirlenemez görme, “ne olduğunu bilmemeye ait bir görme” olarak nesnenin arkasına gizlenmiş olanı keşfetmeye yönelik görsel bir deneyim çeşididir. Ne olduğunu bilmeme hali belirlenemez olanın pozitif bir göstergesidir. Ayrıca, Merleau-Ponty’de yokluk ile varlık tartışması üzerinden görünür ile görünmez arasındaki incelenebilir. Görünmez olan temelde görünürlüğün oluşturduğu bir boyuttur. Bu, bütünün algıdaki mevcut varlığını işaret ederken, aynı zamanda yokluk durumuna da gönderme yapar. Bunun bir anlamı da, mevcut olmama halini sürdürürken, kendini ifşa eden ya da dışavuran bir algılanma deneyimidir (Carman ve Hansen, 2005, s. 81, 228). Merleau-Ponty, Descartes’ın görmenin muğlaklığını yadsımasını ve görünen şey ve duyumsama arasındaki apaçıklığı ayırmasını ve basitlik netlik belirlilik (kesinlik) yaklaşımlarını ve bilginin gizli ve karmaşık yönlerini yok saymasını sorgulamaktadır. Merleau-Ponty için, “görme bir edimdir; ebedi olan bir zihnin bir işlemi değildir. Görme görülen şey ile birleşir ve kendini ancak bir çeşit belirsizlik içinde kavrayabilir; kendine hakim değildir; tersine, görülen şeyde kaybolur, kendini yitirir” (Şahin, 2003, s. 86). Ayrıca, algısal deneyimin belirsiz ve çelişkili niteliğinden ötürü, Merleau-Ponty, nesnel

olma iddiasındaki bilimsel düşünceleri fenomolojik düşünceden ayırır. Bunun anlamı, algısal alandaki bütünlük, deneyimlenen nesneyi içkin bir düzen içerisinde belirsiz yönden belirli bir yöne getirir. Öte yandan, bu belirsizden belirliliğe geçişte, Husserl’a atıfla indirgenemez yaşam dünyası içinde algıda bir belirsizlik durumu yerini korur ve Merleau-Ponty’e göre, fenomolojik düşüncede bu algısal deneyim ancak zihnin idealarında/düşüncelerinde çözümlenebilir (Merleau-Ponty, 2006, s. 53). İdea, özellikle belirlenemezlik ve görünmezlik dünyasına açılan kapı ve fenomenali anlamlı kılmak için etkin bir görünmeyen güçtür. Algılama ancak, görünürün içinde gizlenmiş görünmeyeni vücuda gelecektir ve algısal belirsizlik, “bilincin ya da var oluşun bir kusuru değildir, tanım itibarıyla böyledir... Bir aydınlık sahası olduğu zannedilen bilinç, tam aksine bir belirsizlik [indetermination] sahasıdır.” (Merleau-Ponty’den aktaran Eco, 2016, s. 88).

Merleau-Ponty için algının ve görmenin koşulu, “görünür dünya, onu gören ve bu görenin başka görenlerle olan ilişkilerinde” (Savaşçın, 2003, s. 123) şekillenir. Dünyanın içinde gerçekleşen algılama eylemi, bedensel ve hatta dokunsal algı özellikleriyle bir iç içe geçme, kesişme ilişkisinde, öznenin nesneye kontrolünün veya nüfusunun olmadığı bir biçimde görünürlük kazanır. Bir açıdan, “Merleau-Ponty’nin düşüncesinin muğlaklık düşüncesi oluşu, dünya ile insan arasında kurduğu dokunma ilişkisinden ileri geliyor belki de; çünkü dokunma özne-nesne ilişkisinin getirdiği çift kutupluluğu ve kesinliği sürekli olarak bozan geçişli bir haldir”. Bu aynı zamanda, dokunan ve dokunulan veya gören ve görülen şeklinde oluşturulabilen kesin belirlenimleri de askıya alan bir tür geçişlilik halidir (Zengin, 2003, s. 142-143). Kesinlik, Merleau-Ponty’nin anlayışında, algı deneyimi noktasında açıkça sorunlu ve çelişkilerle doludur:

Kesinlik, bütünüyle karşı konulmaz olsa da tamamıyla karanlık kalır; onu yaşayabiliriz, ama ne düşünebilir, ne formüle edebilir, ne de tez haline getirebiliriz. Tüm aydınlatma çabaları bizi ikilemlere sürükler. Gelgelelim, hepimize ortak duyusal dünyanın kanıtlanamaz kesinliği hakikatin bizdeki temelidir (Merleau-Ponty’den aktaran Şan, 2017, s. 77).

Öznenin nesneye yönelik kontrol gücünün ortadan kalkması, hayaletimsi bir an’a veya birbirine karışmış, tamamlanmamış görünürlük bağlantılarının aşımına işaret edebilir. Öyle ki, görmenin görünmezliği, geleneksel görme biçiminden farklı olarak bilinçteki kör

noktanın keşfedilmesini ve şeylere bakışın da açıklık ('gördüğünden daha fazlası') kazanmasını açığa çıkarır. Merleau-Ponty şöyle demektedir:

Her görünür, görünür olmayan bir temel içerir. Algı, algı eksikliğidir. Bilincin bir kör noktası (*punctum caecum*) vardır, görmek her zaman gördüğünden fazlasını görmektir dediğimde bunlar *çelişki* şeklinde anlaşılmalıdır. Kendinde olarak kusursuzca betimlenen bir görünüre, görünür olmayan eklediğim düşünülmemelidir. (...) Şu anlaşılmalıdır ki, görünür olmayanı içeren görünürün kendisidir (Merleau-Ponty'den aktaran Esenyel, 2017, s. 121).

Bir sanat yapıtının deneyimi açısından ise derinlik duygusu ile görünür olanın içkin olduğu görünmezlik hali bir araya getirilir. Merleau-Ponty'nin iç içe geçmişlik ve kesişme düşünceleriyle sanatta algılama görünmeyenın ifşasına yöneliktir ve dünyanın teni ('the flesh of the world') gündeme gelmektedir. Kısaca dünyanın teni, görünür olanla seyirci arasında bağ kurulurken, seyircinin hakimiyetini ortadan kaldıran ve derinliğe girerek görünmeyi çağırarak bakışlarla görmesini tetikleyen bir geçişlilik fenomenidir.

Görünür-görünmez ilişkisini ve sanatta algısal deneyimi Merleau-Ponty anlayışının ötesine götüren Jean-Luc Marion ise görünmez olanın görünürlüğün izlerinden bir biçimde arındırılmış olarak deneyimlenmesinin olanaklılığından bahseder. Marion'nun değerlendirmelerinde, algısal bir derinlik duygusunda, görünmezliğin görünürde işlenmesini farklı açıklayan bir tür görülmemişlik (*unseen*) hali belirir. Ona göre;

görülmemiş görölmez; aynı *işitilmemişin* işitilmediği, *bilinmemişin* bilinmediği, *dokunulmamışın* dokunulmadığı gibi, hatta mide bulandırıcı olanın tadılabilir olmadığı gibi. Görülmemiş kuşkusuz görünmeze bağlıdır ama onunla bir değildir, zira görülmemiş tam da görünür haline gelerek onu ihlal edebilir. (...) Görülmemiş, ya da en âlâ öngörülmemiş aynı ölüm gibidir, zira (ilkede) ölüm ben orada olduğum sürece orada bulunmaz, ancak ben artık orada olmadığımı görünür, aynı şekilde görülmemiş de görülmemiş olduğu müddetçe görölmez olarak kalır ve görünür olarak belirir belirmez ortadan kaybolur. Görülmemiş sadece olduğu haliyle ortadan kaybolmak için ortaya çıkar. Bundan ötürü onun tanımı itibariyle görünmez olan görülmemişliğinden yola çıkarak yeni görünürü öngörmek hiçbir bakımdan mümkün değildir (Marion, 2012, s. 55, 59).

Kısaca, belirlenemezliğin algısı ve deneyimi görsel-optik veya nörolojik yönler bakımından yorumlandığında kesin ve verili çizgilerin, sınırların veya belirlenimlerin etkisinden arındırılmış, bulanıklaştırılmış, ama aynı zamanda anlamlandırılmayan, öngörülemeyen ve hatta deneyimsizlik düzeyine evirilen fenomenal bir yapı gösterir. Görünürlüğün, görünmezliğin ve nihayet görülmemişliğin etkisi de belirlenemez olanı algılamayı hem muğlaklaştıran hem de farklılaştıran niteliktedir. Öyle ki, görünmez ve görülmemişin potansiyellik güçleri ve olasılıkları ‘görünüşte’ belirlenemeyen ama çekici “belirlenemez” sanat yapıt(lar)ın kodlu ve standart estetik algı yorumlarının önünü kesebilmektedir.

## **2.2. Tarihsel Süreç İçinde Görsel Belirlenemezliğin Estetik Algısı ve Sanatsal İfadeleri**

### **2.2.1. Klasik Sanat**

Görsel belirlenemezlik meselesi, sanatçıların kullanımı ve izleyici algısı açısından Batı estetik geleneğinin yoruma açık, karmaşık ve okunması güç olabilen niteliği ile resimsel düzlemlerde, simgesel ifadelerde ve belli belirsiz motif, figür ve şekillerde kendini göstermiştir. Belirlenemez olanın estetiği, güzellik, kusursuzluk ve keskinlik çizgilerini altüst eden ve hatta rastlantısal, biçimsiz ve muğlak görüntülerin ve alanların yaratılmasına girişen Gotik, Barok veya Romantik sanat çalışmalarına nüfuz etmiştir. Öyle ki, sanatçıların geliştirdikleri sanat anlayışlarının bağlantısız ve görünmeyen ama gizil anlamlı içerikleri, klasik geleneksel biçim, kompozisyon ve desen yapısı ve ideallerini reddederek ve karşı çıkarak belirlenemez sanat anlayışının zeminini oluşturmuştur.

Öncelikle, belirlenemezlik, Gotik plastik bir bakış ile incelendiğinde doğal alanın görselleştirilmesi olarak belirir. Bu doğrultuda, Gotik yapıtlar canlı gerçekliği taklit etmeden kendiliğinden doğan veya gelişen stil veya estetik şekillendirme eğilimleriyle öne çıkar. Wilhelm Worringer, Gotik sanatın bu eğilimlerine dikkat çekerek onun maddeden çok ruhsal bir deneyime sahip görüyor ve etkileyici bir organik bir ifade gücüne sahip olduğuna dikkat çekiyor. Worringer gotik sanatla ilgili biçim sorunlarını irdelerken giysilerin kıvrımlarını ve drapelerini kendi başlarına ayrı bir organizma olarak görerek soyut ama aynı zamanda ifade yüklü bir çizgi örgü sistemini görünür kılarak, bu

örgü sistemine ritimsellik, adeta bir mekaniklik atfeder (Powell, 2012). *Sacramentary of St. Gereon, Cologne* kilise duvar resmi de bahsedilen Gotik anlayış ile birlikte basit biçimlerdeki soyut yorumların nesnesizleştirme çabası içinde tanımlanması zor biçimsel özellikleri yansıtan bir boyut göstermektedir (Powell, 2012, s. 79).



**Resim 4:** *Annunciation, from Sacramentary of St. Gereon of Cologne*, 10th - 11th Century, Paris, Bibliotheque nationale de France MS Latin 817, fol. 12.

Sanat tarihi içerisinde belirlenemezlik ifadelerinin saptanmasında ilk öne çıkan sanatçı Leonardo da Vinci'dir. Kusursuz veya mükemmel (ideal) olan parçaları sanat çalışmasında bir zorunluluk olarak görmeyen da Vinci'nin, destek üzerinde belirsiz ve eriyip kayan lekelerin ruha yönelik yaratıcı etkilerine işaret ettiği söylenmektedir. Leonardo için "bulutlar ve çamurlu su birikintileri gibi belirsiz biçimlerin, ruhu yeni buluşlar" yapmaya yöneltmeleri açısından önemleri yadsınamaz (Gombrich, 1992, s. 188). Şans eseri, rastgele oluşan bu tür biçimlerin sonsuzluğu ve karmaşıklığı yaratıcı zihne etki eder ve görsel kompozisyonun belirleyici özelliklerinden arındırılmış imgelerin de alışılmadık sonuçlara ve sanatsal keşiflere yol açabileceğini ortaya çıkar. Sanatçının geliştirdiği sfumato tekniği dumanlı ve karışık bir biçim algısına dayanır. Bu tekniğin bağlamında nesnelerin gerçek özellikleri ile göze sundukları görsel yönler arasındaki

etkileşimindeki belirlenemezlik gündeme gelir. Ayrıca, *il mezzo confuso* (bulanıklık) ile de “nesnelerin konturlarının, temsilin temel ögesi olarak beliren atmosferden ayırt edilemez hale gelmesi” söz konusu olur (Damisch, 2012, s. 184).



**Resim 5:** Leonardo da Vinci, *Study for the Battle of Anghiari*, 1503-04.

Rönesans'ın çizgisel üslubunun ve klasik orantı ve düzen mantığının karşısına, dağınık ve lekeci resimsel bir anlayışı getiren Maniyerizm, yüzeyi bütüncül görmeye neden olan biçimsel etkiyi göz ardı etmiştir. Fiziksel görünüşün varlığını yitirdiği Maniyerist çalışmalarda “ideal görünümeler yerine figürlerin deformasyonu ile sağlanan sanatsal ifadeyi ön planda tutarak özgün anlatıma doğru bir adım atılmıştır. Kompozisyonlarda iç yaşantıyı yansıtan karmaşa ve devinim, olayın kesinliğini ve netliğini ortadan kaldırarak belirsizliklere yol açar” (Şentürk, 2012, s. 123). İspanyol bir Barok sanatçısı olarak adlandırılan El Greco'nun da maniyerizmin belirsizlik anlayışına uygun biçimde orantı ve simetriyi saptırdığı formları eğik ve kıvrımlı olarak sunduğu kompozisyonları ile öne çıktığı söylenebilir. Greco'nun bulanık, çarpık, belli belirsiz resimlerinin arkasında yatan -hatta 'Greco Yanılgısı' olarak nitelendirilen- sebebin sanatçının astigmatlığından geldiği iddia edilse de Greco'nun uzun figürleri “görülmemişin görünür izlerini -görünmeyenin izlerini-” (Marion, 2012, s. 76) açığa vuran yaratıcı estetik kaynaklı sebeplerdir.

Greco'nun bir tablosunun zemini -örneğin *Lacoon*'un ya da *Vue et plan de Tolédé*'in [*View and Plan of Toledo*] zeminleri (ki hemen hemen aynıdır)- neredeyse-görülmemiş hariç, görülecek hiçbir şey sunmaz. (...) *Vue et plan de Tolédé*'de zemin hiçbir şey göstermez, özellikle de

Toledo şehrini. Sadece görünür hale gelmiş olanı, Bakire'nin Göğe Yükselişi'ndeki öbeği işaretler. Yarı yarıya ve gönülsüzce görünür biçimde, Bakire'nin göğe yükselmesinin kendisinden koptuğu şeye tanıklık eder ve tam da bir göğe yükselmenin söz konusu olduğunu doğrular: Gorkeme giriş, görülmemişin karanlıklarından kopma (Marion, 2012, s. 80).



**Resim 6:** El Greco, *View and Plan of Toledo* (detay), Tuval üzerine Yağlıboya, 1610.

Görsel belirlenemezlik resimsel olarak incelendiğinde ifade gücünün kullanım olanaklarını zorlayan bir sanat yaklaşımı olarak Barok sanatı öne çıkar. Barok resimsel anlamda belirlenemezlik ifadelerini formların yumuşatılmasıyla ve kıvrımlı veya bükümlü bir doku hissi doğrultusunda sonsuzluk algısına gönderme yapan mekânsal atmosfer yaratılmasıyla sağlamaktadır denebilir. Leonardo da Vinci sonrası Barok dönemin resimsel tasvirinde salt belirlilik düzeyinden giderek uzaklaşmış biçimlerde belirsizleştirmeyi ya da dağınık bir görünümü ön plana çıkardığı görülmüştür. Bu noktada, Barokta özellikle kıvrımın sonsuzluğu ve akışkanlığı tetikleyen yönlerinin çokça kullanıldığı görülmüştür. Deleuze'ün (2006, s. 55) Leibniz'in düşüncelerinden hareketle yorumladığı “Barok, sonsuz yapıtı ya da sonsuz işlemi icat eder. Sorun, bir kıvrımın nasıl sonlandırılacağı değil, nasıl sürdürüleceği, nasıl sınırı aşmasının sağlanacağı, nasıl sonsuza taşınacağıdır” diyen Deleuze'e (2006, s. 56) göre, sonsuz, ‘yeri belirlenemez’ kıvrım;

maddeyle ruhu, cepheyle kapalı odayı, dışarıyla içeriği birbirinden ayırır, ya da bunların arasından geçer. Çünkü bükülme çizgisi, durmaksızın farklılaşan bir virtüelliktir: ruhta edimselleşir, ama maddede gerçekleşir, her biri kendi tarafında. Barok bir özelliktir bu: hep dışarıda kalan bir dışarı, hep içeride kalan bir içeri.

Bu anlamda, örneğin, Rembrandt van Rijn'in çalışmaları, yoğun yığıntı dolu ve dalgalı-dağınık manzara görüntülerinin muğlak (*vague*) görünümlü belirlenemez tasarımların, ışığın keskin kontrastında ve açıklı ya da koyulu geçişlerde sergilendiğini kaydadeğer şekilde ortaya koymaktadır (Bruyn ve diğerleri, 1989, s. 734). Chiaroscuro tekniğine yakın açık-koyu efekti yaratan resimler gizemli karanlık alanların veya yüceltilmiş aydınlatılmış mekanların sergilenişine sahne olmaktadır. Karanlığın belirsizliğinde görünmeyen ile aydınlığın odağında beliren arasında kontrastlar oluşturulurken, kullanılan katmanlaştırıcı (*glaze*) maddelerin şeffaflaştırma etkisiyle resimler romantik görünüm kazanmıştır. Wölfflin de (1995) Rembrandt'ın, Barok resim sanatının dayandığı ilkelere benzer şekilde derinlik duygusuna düzlemsel açıdan belirsizleştirme yoluna gittiği ve izleyicide rastlantısal gibi görülen aydınlatılmış motiflerin karanlık tonlarla gölgeselliği artırdığını belirtmektedir.



**Resim 7:** Rembrandt van Rijn, *Landscape with the Rest on the Flight into Egypt*, 1647.

Belirsizleştirme efektini ve romantik duyguları ihmal edilemez bir şekilde güçlendirmek için, insanın iç dünyasını, hayal gücünü yansıtan doğa, dağ, kır manzaraları veya özgürlük, sonsuzluk temalarını öne çıkaran Romantik dönemin sanatçıları, artık gölge-ışık, renk, fırça oyunlarını son derece keskin bir şekilde dramatize ederek salt resim ölçütlerindeki tanımlama ve somutlaştırma eğilimlerini ortadan kaldırmıştır. Romantikler, çalışmalarında genellikle görsel ifade gücünü bilinmeyen ve kontrol edilemeyen genişlikte büyük alanlar, maddi olmayacak yoksunlukta araziler veya sahalarla ortaya koymuşlardır. Bu durumların en açık değerlendirmesi, izleyiciyi renk kargaşasıyla ve saydamlaştırılmış malzeme geçişleriyle derin bakışa ve dikkate yönelten sanatçısı, Joseph Mallord William Turner'ın çalışmaları üzerinden yapılabilir. "Turner'ın sanatı bulanıklık ve görsel belirlenemezlik efektleriyle izleyicinin dikkatini çeker" (Tsui, 2017). Okunmaz, ayırt edilmez, yüceliğin gizemine ve muğlaklığına işaret eden çalışmaları, atmosferik manzaraları dumanlaştıran ve kasvetli görünüşlerin hayal gücünün çılgınlıklarını ve coşkunluklarını harekete geçiren yönleriyle sınırları aşan resimlerdir (Pepperell, 2011; Pepperell, 2012). Turner'ın *Kar Fırtınası* adlı çalışmasındaki rastgele aydınlatma tekniği ve hızlı, gelişigüzel fırça vuruşları görsel ifadeyi yüksek hızın sebep olduğu bulanıklığa taşır. Böylelikle Turner, sanat tarihi içinde hız fikrini görsel manada gözün kapasitesine etki eden ya da zorlayan bir ifade tekniği ile birleştirmiştir. "Ressam yansıtmaktan çok yaratmakla ilgilenir: derdi bir duyguyu, deneyimi görselleştirmektir. Bu yüzden konu ettiği nesnenin somut olarak tanınıp tanınmaması onu pek de ilgilendirmez. (...) Gerçeklik, ancak ışıktayken yansıdığı zaman biçime kavuşur" (Krausse, 2005, s. 63). Öte yandan, duyguların iletilmesinde doğruluk standardı yoktur; Turner'ın 'kompozisyon yasaları', onun yaratıcı hayal gücüdür, iletilen.

"[N]esnelerin yapısının çoğu kez belli bir ana ilişkin -sis, ışık ve yansımalar gibi- atmosfer koşullarının etkisiyle hemen bütünüyle yitip gittiğini görürüz. Turner'ın resimleri konusunda, sanatçının yalnızca gördüğü üzerinde odaklaşabilmek için nesnelerin doğasına ilişkin bütün bildiklerini bilinçli olarak dışladığını söylemek, haksız bir sav olmayacaktır (Gombrich, 1992, s. 286).

Turner'ın belirlenemezliği görselleştiren *Interior of a Great House: The Drawing Room, East Cowes Castle* çalışmasında, örneğin, resmedilen nesnelerin tanımlanması ve fark edilmesi imkansız ve parçalıdır. Resmin arkasında yatan gerekçeler veya çözümleme

durumları, Kar Fırtınası gibi, dağınıktır. Çalışmaların temeli, karmaşıklık, delilik içinde beğenin ve güzelliğin ölçülemez biçimsizlik haline gömülmüştür (Pepperell, 2011, 2012).



**Resim 8:** Joseph Mallord William Turner, *Interior of a Great House: The Drawing Room*, East Cowes Castle, 1830, Tate Gallery Collection.

**Resim 9:** Joseph Mallord William Turner, *Kar Fırtınası: Limanın Ağzında Buharlı Gemi*, Tuval üzerine Yağlıboya, 1842, J. Paul Getty Museum.

Belirlenemezliğin görsel sunumu sanatta natüralist eğilim göstermiş John Constable'ın çalışmaları üzerinden de irdelenebilir. Çalışmalarını doğayla bağlantılı olarak gelişen değerlendirmeler olarak gören Constable biçim dilini doğrudan manzara betimlemesine yöneltir. Bu noktada sanatçı, manzarayı doğallık hissini bütünleyecek şekilde spontane ve rastlantısal renk ve ışık varyasyonları ile görselliğin net ve belirgin olan gücünü aşındırmıştır. Gombrich, Constable'ın sanat anlayışını şu şekilde belirtir: “nesnelerin gerçek biçimlerinin bilindiği varsayımını çıkış noktası almış, daha sonra bunları, anlamı ve açıklığı tehlikeye sokmak pahasına, resimde değiştirmiştir. Çünkü Constable belli bir anın görünüşünü, “şimdi ve burada”yı yakalamayı amaçlamıştır”. (Gombrich, 1992, s. 286) Sanatçının hava durumu kaydını tutmak için gerçekleştirdiği çalışması *Hampstead Heath, looking towards Harrow*'da güneş ışığının araziye çarpmasıyla manzaranın puslu tonlara büründüğünü dalgali bir seyir halini ortaya çıkardığı görülür. Sanatçının bulut resimleri, esasen, manzaranın meteorolojik- bilimsel bir tasvirine gönderme yapar ve bilinç ve algı düzeylerinde görünür ile görünmez veya biçim ve biçimsizlik arasındaki gerilimden beslenen “bitip tükenmeyen derinlik yüzeyini” sergiler. “Constable'ın bulut araştırmaları kendi gözümüzden altüst oluşumuzu -görüştümüzde beliren öznelliğimizi- görmemize izin verir. Bulutlar görünür görünmezlik âlemdir” (Jacobus, 2006, s. 245-6).



**Resim 10:** John Constable, *View from Hampstead Heath, looking towards Harrow*, 1821.

Diğer taraftan, Turner ile Constable'ın aralarındaki benzerlik veya farklar açısından durum, çok karmaşık değildir. Constable, Turner gibi, doğanın gözlemlerine yer vermiştir, ancak Turner'dan farklı olarak, bir manzarayı (...) olduğu gibi, saf ve çarpıtmadan yansıtmı (Krausse, 2005, s. 63) eğiliminde olmuştur. J. Lyotard'a göre ise, her iki sanatçının da "belirlenimci bir üslupla yüceliğe atfedilen bir belirlenemezlik" yarattığını, temsilin sınırlarının dışına çıkamadıklarını, tedirginlik, tuhaflık gibi romantik temalarla "üç boyutlu, anlatımcı ve yanılsamacı" öğeler yüklü resimler ürettiklerini söylemiştir (Wurth, 2002, s. 215).

Belirlenemezliğin biçim dilini görsel bir ifade ile anlamlandırmak isteyen bir diğer sanatçı James Abbott McNeill Whistler olarak görülebilir. Sanatçı anlatım biçimini tonalist bir yöntemle oluşturmayı hedeflerken, renkleri incelterek ve saydamlaştırarak katmanlaştırmış gizemli ve gizil olanın etkisini güçlendirmek için yumuşak lekese geçişler kullanmıştır. Nocturne serilerinde özellikle gece karanlığını aydınlatan gölgeli sarımtırak alanlar veya gri renkteki gölgeler yaratmış ve uzamsal açıdan gizlenmiş biçimsiz göndergeler oluşturmuştur. Çalışmaların otonom ve kendiliğindenliği öne çıkaran ifadesel görünümü, belirlenemezliği ve bulanıklığı önceleyerek, netlik, odak ve algısal kesinlik gibi prensipleri silikleştirmektedir (Tsui, 2017). *Nocturne: Black and Gold - The Firewheel* adlı çalışmasında, yumuşak dağınık renk lekeleri ve ışık geçişleri ile puslu bir izlenim yaratarak kadifemsi bir karanlık hissini geçirgen boya tabakaları sayesinde yakalamıştır.



**Resim 11:** James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne: Black and Gold - The Firewheel*, 1875, Tate Collection.

### 2.2.2. Modern Sanat

Modern sanatın görsel belirlenemezlik anlayışı gerek bilimsel gelişmelerin gerekse teknolojik ilerlemenin ışığı altında göze etki edene ve gözün algısına yönelik olana ilişkin yaklaşımlar ve eğilimler doğrultusunda anlam bulmuştur. Resimsel görselliğin odağını çizgiden uzaklaştırarak dağınık renk lekeleri ve boya katmanları ile zenginleştiren Empresyonist anlayış belirgin ve net olamayanın görsel etkisini amaçlamışken, Geç-Empresyonist eğilimler ve özellikle Cezanne ise ne gördüğünün izleniminden çok gördüğünü resmetmeye yönelmiş ve geometrik soyutlamanın ve akışkan görüntülerin temelini atmıştır. Böylece, belirlenemez sanat pratiğinin, klasik temsil estetiğine, perspektifin mükemmelliğine ve geleneksel sanat değerlerinin itibarına karşı koyan Kübist, Sürrealist, Fütürist, Dadaist ve nihayet Duchampvari duruşlara yakın durmasının önü açılmıştır.

Empresyonist sanat anlayışı içinde ele alınan sanatçı Claude Monet, resimlerinde motifin ışığın atmosferinin değişken etkisiyle erimesi doğrultusunda görüneni izleyicinin yeni bir yöntem ile algılamasına imkân vermiştir. Bu demektir ki, kesin ve doğrudan verilmemiş görüntü tasviri nedeni ile izleyici, algısını ve görme yeteneğini zorlaması gerekir. Sınırları belirlenemeyen bir yüzey algısı yaratarak, renk tonlarının parlak veya aydınlık görünümü ve parçalı değişkenliklerine gönderme yapmış ve gözün ilgisini ışığın titreşimli, potansiyel etkisine yöneltmiştir. Bir Monet resmi, “izleyiciye kendini ancak uzun süren bir “beraberlikte” ifşa eder. Monet’nin zaten tüm resimleri izleyicinin

motiflerine “sentetik”, yani bütünleştirici bir gözle bakmasını gerektirir” ve “arkalarında somut nesneler barındırmayan ışıklı manzaralardır.” Bu çalışmalar, bir bakımdan, “renk kombinasyonlarıyla tuvalde dağılmış gibi duran” imgeler de barındırabilmektedir (Krausse, 2005, s. 74-5).

Massumi’ye (2002, s. 173) göre, Monet’nin motifleri, “hiçlikten türeyen” etkinin, “biçimsiz pus veya puslu biçimler” gibi görünen ‘kafa karıştırıcı parlaklığın’ muğlak halinin, ayırt edilmesi olanaksız herhangi bir temel öge sunmayarak “sınırların belirsizliğinin veya açıklığının” ve bir bakımdan, “ilişkili bütüncül bakmayı” bile dışarıda bırakabilen üslubun ‘renkli’ ifadeleridir. Sanatçının *Rouen Katedrali* çalışmasında, önceki taslaklarındaki belirlenemez yaklaşımdan hareketle kullanılan boya, görsel istikrarsızlığı tetikleyen ve algısal deneyimi genişleterek ansal olarak bilinçte ve hafızada devamlılığı ve görünen mekânın tamamlanmamışlığına ait dilin algılanışını vurgulayan bir nitelik gösterir (Bernier, 2007, s. 90). Katedralin aydınlatılmış biçimi, bilindiği şeklinden ziyade alışagelmemiş haliyle izleyiciye sunularak bilişsel süreçlerin ve gözün hareketinin özellikle rengin dikkat dağıtıcı yönleriyle etkinleştirilmesine işaret etmektedir. Bu resim, “katedral duvarlarının kendisinin tasviri olmaktan çok o duvarlardan yansıyan ışığın resmidir” (Pepperell, 2011). Görsel dili de bir tür nesnesizleştirmeye girişmektedir: İzlenimci bulanık üslubun algılanma eylemindeki parçalı nesnesizleştirme girişimi. “Biraz uzaktan bakınca nesneler gerçekten de net ve detaylı değil bulanık ve muğlak görünürler. Zihin, eksik konturları ve ayrıntıları kendisi tamamlamak zorundandır”(Krausse, 2005, s. 73).



**Resim 12:** Claude Monet, *Rouen Katedrali, Güneş Altındaki Batı Yüzü (solda), Sabah Güneşi (sağda)*, 1892-4.

Monet'nin belirsizlik ve nesnesizleştirme üzerine olan yaklaşımları içinde Les Meules (*Saman Yığınları*) serileri de dikkate değerdir. Gottfried Boehm, çalışmalarda, geniş ve dağınık renk kontrastlarının kapsamlı kullanımının bir belirsizlik yarattığını ve figürlerin zemin ile hava arasındaki geçişken ilişkide kendiliğinden bir belirsizlik ölçüsü oluşturduğunu belirtmiştir (Stoker, 2012, s. 59). İlk bakışta saman yığını olduğu bile anlaşılamayan bu çalışmalarda nesnelerin keskin ve açık ilanından kaçınılmış ve izleyicinin tanımlayabileceği ve zihinde şekillendirebileceği herhangi bir temel öge de ortada yoktur. Norbert Lynton (1991, s. 15) bu çalışmalara atıfla şöyle demektedir:

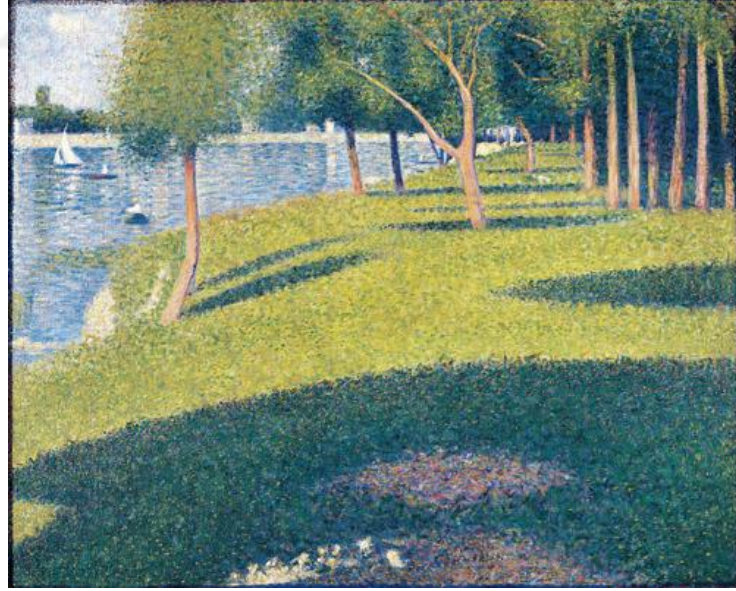
Empresyonist resimlerde ne çizgi, ne kompozisyon, ne insanın hayran olmasını gerektiren bir özellik, ne de neyin düşünülebileceğini belirten bir ipucu vardı. Belki sabırla ve resimlere verilen adların yardımı ile bunlardan bazılarının manzara resimleri olduğu sonucuna varılabilirdi, (...) [empresyonist sanatçılar] ne inandırıcı bir mekan yaratıyorlar, ne de böyle bir mekanı sanata yaraşır bir olayı yansıtmak için kullanıyorlardı.



**Resim 13:** Claude Monet, *Wheatstack (Sun in the Mist)*, *Haystacks (Effect of Snow and Sun)* – *Saman Yığınları*, 1891.

Nesnesizleştirmenin, parçalı görmenin ve Monet gibi ışığın gözün retinasında oluşturduğu kırılmanın önemini artıran Noktacılar (*Pointilism*) ise teknik açıdan dijitalleşme ve pikselleşme modellerine ilişkin benzerlikler göstermiştir. Özellikle, Georges Seurat'nın noktacılığı optik renk karıştırma çabalarıyla dijital bir metot olma yönü açısından algılanabilir dijital estetik etkisi yaratmaktadır. Muğlaklık ve belirlenemezlik içeren noktaları mekanik olarak uygulanmış ya da düzenlenmiş olmasalar bile kısmi olarak analogdur ve böylece noktaların ölçüsünün ve aralıklarının kesin olmayışı analogluğu duyumsanabilir destekten yaratır. (Hoy, 2017, s. 59-63). İzleyicinin

görme algısında yaratabildiği duyular, resimlerin detayındaki parçalı ve noktalı alanların belirsizliğindeki deneyimi ortaya çıkarır. Geometrik soyutlanmış etkisi veren bu noktaların bütünsel bir algıyı tetiklemeden önce belirlenemez ve tanımlanamaz tabakaları vardır ve bu tabakalar belirsiz bir alanda görülebilir olanın krizine yol açarak göze fizyolojik ve psikolojik müdahalede bulunur. Deleuze de, Seurat'ın renk tabakalarının algısal bir tepkimede nasıl etkin olduğunu açıkça belirtmektedir: “Sayısal imge klasik imgeden farklıdır; Boyanın yanılsamacı gücü aracılığı ile insanın hayal gücü büyülü bir atmosfere dönüşmektedir. Ancak Sayısal imge büyülü manzaraların seyirlik tefekkürü yerine duyuları istem dışı aktifleştiren radyasyonlu atmosferle okunmaktadır” (Deleuze'den aktaran Tandırlı, 2012, s. 162). *Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte* çalışması tam olarak bu tür etkinin yansıması gibidir: “derinlik ile yüzeyin, temsil ile temsilden yoksunluğun arasındaki organize bir uyumsuzluğun [krizin]” yansıması, “bütün her şeyin başka bir anlama geldiği veya gelebileceği bir dünyanın” görüntüsü (Gamboni, 2002, s. 84).



**Resim 14:** Georges Seurat, *Grande Jatte Adası'nda bir Pazar Günü Öğleden Sonra üzerine Bir Çalışma, Study for Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*, 1884-1886.

Sembolizmin önemli isimlerinden Odilon Redon'un ise özellikle belirlenemezlik kavramına olan ilgisinin, sanatında "hiç bir şeyi belirlemeyen", "bizleri belirlenemezliğin muğlak dünyasına yerleştiren" çizimleri ön plana çıkarma üzerine geliştiği görülmektedir.

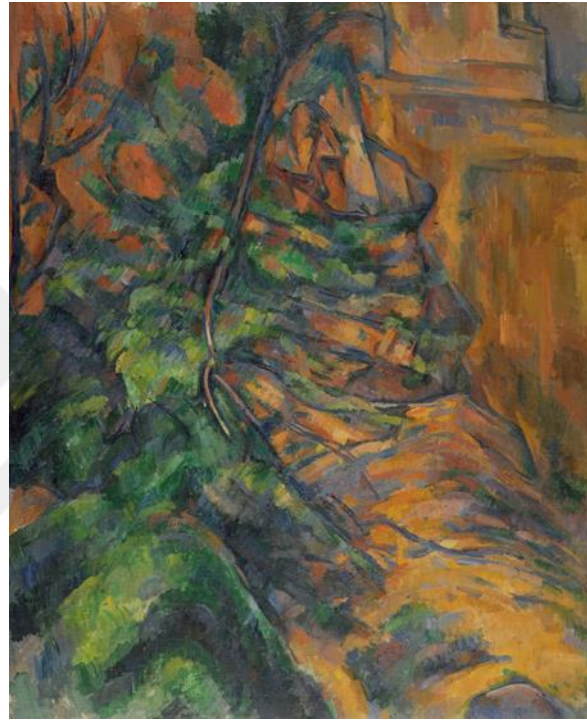
(Gamboni, 2002, s. 77). Redon açısından, sanatı ne tanımlanabilir ne de belirlenebilir. Sanatının simgesel biçimlerdeki gizil anlamların ortaya çıkarılması ile olan ilişkisi, resimsel imgenin bütününde var olan belirleme ve karar verememe eksikliğini gündeme getirir ve görünenin ötesinde var olabilecek hayal gücünü, zihinsel titreşimleri harekete geçirir. *Roger and Angelica* resmi, örneğin, sisli bir manzarada tanımlanamayan figürlerin sürrealist görünümdeki bir tasviri göze çarpar (Pepperell ve Ishai, 2015).



**Resim 15:** Odilon Redon, *Roger and Angelica*, 1910.

Empresyonistler ve Monet'nin sanat anlayışında beliren doğa resimlerindeki ışığın keşfi ve Seurat'nın optik olarak görsel bilgiye atfettiği geometrik soyutlama eğilimi Paul Cezanne ile birlikte farklı boyutlara taşınmıştır. Öyle ki, “doğayı silindir, küre ve koni şekilleriyle ele almak için kayaların altında yatan geometriği ve bitki örtüsünü analiz etme” adına Cezanne geniş renk tabalarının yoğunluğuyla yüzeysel detaylardan arındırılmış, yanılsamalardan uzak resimler üretmiştir (Farthing, 2012, s. 329, 332). Resimlerdeki biçimsizlik ve deformasyon özellikle keskin sınırlamalarla çizilebilecek ana hat durumunu ortadan kaldırır, mekânsal ilişkileri bulanıklaştırır, okunurluğu zorlaştıran altüst olmuş nesneleri belirsizleştirir. Yaratılan etki bir çeşit *haptik* mekan duygusu ve gözün *haptik* deneyimidir (Deleuze, 2003, s. 133). *Rocks and Branches at Bibemus* çalışmasındaki belirlenemez bitki örtüsü, dalları, kayaları arkalarında belirebilecek temadan temizlenmiş bir şekilde bütün optik algısal çarpıklığıyla sunan ve

bu doğa nesnelerin tanınabilirliğini de bozarak resimsel temsil gücünü istikrarsızlaştıran bir katastrofik etki içindedir (Gamboni, 2002, s. 113). İzleyicinin deneyiminde bulanıklık yaratırcasına, akışkan bir dünyanın nesnelerin sınırlarını temsilin ötesine -ne temsile yatkın ne de temsilden yoksun- taşıyan yönünü vurgular ve biçim gözden yitilmiş ve kimlikten arındırılmıştır (Merleau-Ponty, 2017).



**Resim 16:** Paul Cezanne, *Rocks and Branches at Bibémus*, 1900-4.

Cezanne geometrik şekilleri kullanarak doğanın topografisini yoğun renk katmanlarıyla üst üste bindirilmiş halde sunarken, resimleri

uzay ve yüzey, hacim ve düzlük, yakın ve uzak arasındaki gerilimleri ve birbiri içine sürekli geçişleri, birbirinden ne ayrı ne de bağımsız bir varlık olarak modern zaman/uzay kavramına paralel dalgalı ve dinamik bir ilişki meydana getirmiştir. Cezanne'ın yarattığı resmin yeni gerçeği, gerçek veya gerçek olmayan veya gerçeğin değişik düzeyleri arasındaki geleneksel ayrımları yıkar ve sınırı aşar. (...) Prizma biçimli yüzeyler üst üste biner ve çoğalır (Eroğlu, 2015, s. 74-5).

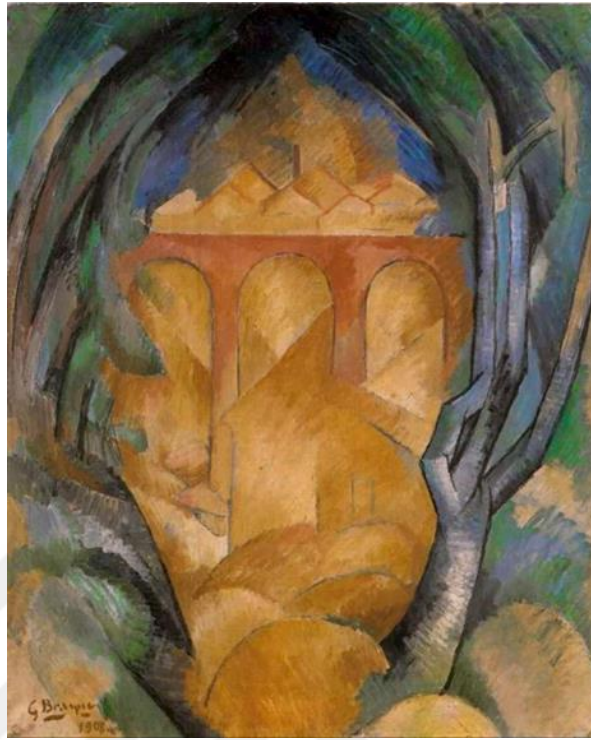
Cezanne'daki bu üst üste binmişlik (*overlapping*) ve geometrik soyutlama eğilimi de, kübizmin resim yüzeyini yassılaştırarak görsel algı biçimini üst üste yerleştirilmiş

saydam geçişlerle yansıttığı muğlak anlatım biçimine etki etmiştir. Kübizmde zaman ve mekan algısı istikrarsızlaştırılmış, parçalı ve çok boyutlu yüzey karmaşıklığı öne çıkarılmış ve hatta derinliği olmayan ama transparan, süreksiz bir perspektif ve biçim bozukluğuna yer verilmiştir. “Böylelikle, ortaya çıkan resim, perspektifin tüm kurallarını alaşağı ediyor, mekanın varlığını yadsıyordu. Derinlikli mekan tamamen yüzeyselleşmiş, nesne iç içe geçen bir dizi geometrik biçimin arasında tanınmaz hale gelmiştir. Resmin ön ve arka planlarını birbirinden ayırmak imkansızdır” (Krausse, 2005, s. 94). Belirlenmesi olanaksız görüntü(ler) artık dağılmış bir halde yeniden yaratılmış biçimin gözde ve zihinde işlenme sürecinin deneysel bir analizi gibidir.

Georges Braque ve Pablo Picasso’nun öncüsü olduğu kübizmin bu analitikliği, sanatçıların yapıtlarındaki somut olanla duyumsanabilir olanın, kapalı ile açık sistemlerin, düşünceyle algılamamanın ve belirlilikle şüphenin arasındaki gerilimi içine alan, belirlenemez, tanımlanması zor ve dalgalı yüzeysel renk geçişleriyle açıkça görülmektedir. Renlerin tonlarındaki birbirine karışmışlık, mekânsal perspektifin yitimi ve net, keskin düzlemlerden arındırılmışlığı ile onların çalışmaları anlam bulma, anlamlandırma konusunda izleyicide rahatsızlık veya anksiyete yaratabilmektedir. Braque’ın kendi ifadesiyle, “sanat rahatsız etmektir” (Pepperell, 2011). Braque’ın *Viaduct at L’Estaque* çalışmasında, soyutlamaya ve tanımlanamazlık durumuna doğru giden bir anlayış içinde doğrudan algılamayı zorlaştıran keskin, sert ama hacimsiz düzlemlerde uzamsal belirlenemezlik ya da resim mekanını sabote eden görünmeyen kuvvetlerin belirgin olduğu biçim ve şekilleri görmek mümkündür (Braun ve Rabinow, 2014, s. 25). Picasso’nun *Female Nude* çalışması ise belirlenemez ancak bir şekilde aydınlık ve akışkan mekânda yerleşik saydam üst üste gelmiş yüzeylerden oluşur. (Honour ve Fleming, 2005). İki boyutlu resim düzlemindeki üç boyutlu etki veya çok boyutluluk, oluşabilecek figürün boya katmanlarıyla hatlarını belirsizleştirmek için yaratılmıştır. Her iki çalışmanın da sergilediği mekansal bozukluk, geleneksel perspektiften gelen algılanabilirliği, okunabilirliği (nöral-zihinsel süreçlerdeki parçaları bir araya getirme) kural-dışı bırakarak asimetrik, tutarsız perspektifin getirdiği nesne tanımlayamama durumunu ifade etmektedir.



**Resim 17:** Pablo Picasso, *Female Nude*, 1910, Tuval üzerine Yağlıboya.



**Resim 18:** Georges Braque, *Le Viaduc de L'Estaque*, Viaduct at L'Estaque, 1908, Tuval üzerine Yağlıboya.

Kübizmin çok katmanlı yüzeyi, resimsel alanı parçalamış ancak görüntünün ansal ifadesini donduran ya da sabitleyen bir etki bırakmıştır. Buna karşın, Fütüristler makinelerin, teknolojinin ya da mekanikliğin güzelliğinden bahsederek, resimsel alanı dinamizm, hareket ve hızı tasvir edecek sabitlenemeyen görüntü yığınları ile birleştirdiler. Hareket ve hız şiirselliğiyle kompozisyonun tutarlılığını ortadan kaldırdılar ve zaman ve mekânı aynı noktada birleştirerek aynı andalık ya da eş zamanlılık halleri ve durumları yaratmaya çalıştılar. Fütürist ressam Luigi Russolo, *The Art of Noises* manifestosu (1913) kaleme alarak modern gündelik hayatın içinden gelen gürültüleri (gürültülü sesleri) de medyum olarak kullanmanın önemini göstermiş ve böylece endüstriyel devrin mekanik-teknolojik kentli ‘dinamik’ atmosferini sanat pratiğine dönüştürmeyi vurgulamıştır (Kelly, 2009, s. 66). Bununla beraber, farklı görüntüleri hareketli katmanlar arasına gizleyerek, varoluşa ait gerilimin ifadesini de iç içe geçmiş dinamik ansal dilimler doğrultusunda gerçekleştirmeyi amaçlamışlardır. Anton Giulio Bragaglia, örneğin, hareket ve dinamizmin ‘yaşayan’ gerçeklik mefhumundan nasıl beslendiğini ve gerçekliğin gerçekçi olmayan yönünün nasıl ifade edilebileceğini şu şekilde açıklamaktadır:

Biz yüzeyde görünmeyeni resmetmek istiyoruz. Tek bir gerçekliğin derin ifadesinde yaşayan duyumu kaydetmek istiyor ve bu gerçekliğin hareket duyumunu bulmaya çalışıyoruz, çünkü hareket duyumu, onu konuşulamayan ve kavranamayan haline getiren mükemmel, gizil derinliklerle ve çeşitli duygusal kaynaklarla doludur (Bragaglia, 2008, s. 366).

Giacomo Balla'nın *Tasmalı Köpeğin Dinamizmi* adlı yapıtındaki hareket efektinin de görüntü algısına yeni bir duyarlılık kazandırması, hızdaki dinamik zamansal süreçte imgeleri bulanıklaştırması ve çoklu pozlanmış fotoğraflara benzer şekilde hayaletimsi ifadelere olanak tanınması açısından önemli olduğu söylenebilir.



**Resim 19:** Giacomo Balla, *Tasmalı Köpeğin Dinamizmi*, *Dynamism of a Dog on a Leash*, 1912, Tuval üzerine Yağlıboya.

“Gözle görülen gerçekliğin doğruluğuna inanmayan” ve “dış dünyanın gerçekliğinin yerine ruhsal gerçekleri” öne çıkan Sürrealist sanat akımı ise rastlantısal, mantıksız, imkansız düşsel (ve hatta bilincin kaybolduğu anlarda türeyen) parçalara yönelerek, görünürün arkasındaki görünmezliği aramaya çalışmıştır. Sürrealist sanatçılar, Sigmund Freud'un bilinçaltına yönelik geliştirdiği düşüncelerden hareketle bilincin algılayamadığı ancak bilinçaltında var olduğuna inanılan halüsinasyonvari görüntülerin keşfine giriştiler ve bozuk, çarpık, belirsiz ve akışkan imajların gerilimli (tedirgin edici) taraflarını sergileyen çalışmalarla izleyicinin bilişsel deneyiminde oyunlar yarattılar. Salvador Dali,

örneğin, “tanıdık olanı yabancı olana dönüştürmeye çalışarak” alışık olunmayan algısal bir deneyimi vurgulamıştır. Belleğin akıp gidişinde bile alışık olunmayanı kalıcı olarak barındırması ve bunun sergilenişi Dali için gerçek dünyayı algılama biçimine yönelik bir meydan okumadır (Krausse, 2005, s. 101-4; Farthing, 2012, s. 430).

Sürrealist yaklaşımın bir başka sanatçısı, Joan Miro da hayal gücünün yansıttığı beklenmedik imgeleri, biçimleri, renkleri açığa çıkarmak için rastgele, kontrol-dışı yaratım sürecinden gelen otomatik yazım (*automatic writing*) tekniğini kullanmış ve sonsuz ve sınırsız bir mekan algısı içinde şiirsel kompozisyonlar oluşturmuştur. *The Birth of the World* çalışması “belirlenemez bir mekanda uçuşan simgelerce ifadelendirilen boş, monokromatik alanlar” sunar ve “saf psişik otomatizm”in kanıtı olarak boyanın serbestçe, şans eseri (doğaçlama) yayılışı, çizgilerin denetimsiz yerleşimi ve mekanın sınırsız atmosferi öne çıkar (Lanchner, 2008, s. 13-4).

Kübizmin biçimi parçalama üslubuyla Fütürizmin dinamizminden izler taşıyan Dadaistler ise belirlenimci geleneksel değerleri tamamen reddetmiş ve rastlantısallık, kaza, şans prosedürleri ve yasalarına dayanan sanat pratiklerini öne çıkarmıştır. Sanatın politik eylemsel yönüne öncülük eden bu sanatçılar ve pratikleri, modern sonrası dönemdeki oluşun birçok sanat fikrinin gelişmesinde de referans alınmıştır. Sanatın kontrol ve denetimin ötesinde var olduğuna inanarak tahmin edilemeyen, öngörülemeyen, beklenmedik oluşumları aramışlar ve Sürrealist eğilimlere benzer şekilde bilinemezlik ve belirsizlik işaret eden otomatik yaratım sürecini kullanmışlardır. Belirlenemezliğin görsel yorumu da kübist ve fütürist sanat düşüncelerinden farklı olarak Dadaistlerin ‘istemsiz’ oluşun eylemlerinin tesadüfî sonuçlarında açıkça gözlemlenmiştir (Jensen, 2011). Dadanın özünde, sanatçının “kendi tasarladığı bir plana göre değil de, yerçekimi ve havanın hareketi gibi daha karmaşık güçlerin belirlemesine göre, diğer bir deyişle rastlantının yasalarına uyması” ve “kontrolü bilinçli olarak bırakması” yatmaktadır (Lynton, 1991, s. 132).



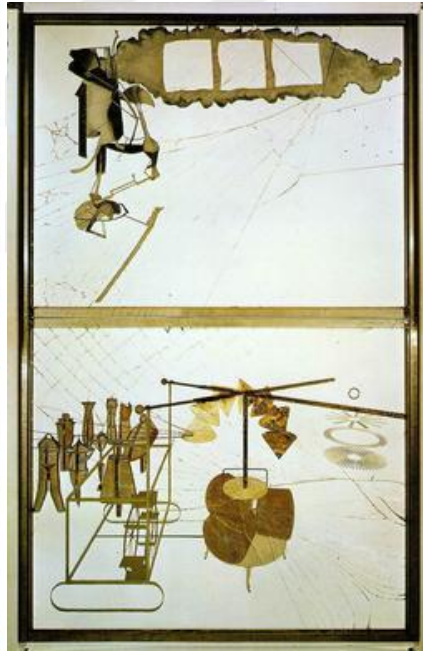
**Resim 20:** Joan Miro, *The Birth of the World*, 1925, Tuval üzerine Yağlıboya, The Museum of Modern Art.

Sanatta hazır nesneleri kullanarak sanat algısını değiştiren ve Dadaizmin de ötesinde “sanat yapıtının “içerik”le ve dolayısıyla “anlam”a dayanan çoğul dilinin” (Eroğlu, 2014, s. 75) mirasçısı olan Marcel Duchamp, rastlantı üzerine yoğunlaşarak ilk anda zihinde tasarlanan imgelerin daha sonra beklenmedik bir biçimde değiştiğini fark etmiştir. Duchamp, şansın içinde "mümkün/olanaklı olanın estetiğini" (sanat ile bilimin, sanat yapıtı ile deneyin ve gerçek ile mümkün olanın arasındaki sınırları ortadan kaldıran bir estetik anlayışı) keşfetmiş ve hazır nesnelerinde de anahtar bir kavram olarak bu estetiği çokça kullanmıştır (Jensen, 2011). Duchamp, ilk anda, kübist tavrın bir yansıması olan *Merdivenden İnen Nü No. 2* yapıtını üretirken, otomatik ve mekanik yapıların seri halinde parçalı akışını sergilemiştir. Seçilen figürün anlaşılamazlığı ve okunamazlığı, indikçe iz bırakan parçaların görsel çok boyutluluğunu ima eder ve dinamik bir belirsizlik yüzeyini harekete geçirir. Resmin nü bir kadını ‘tasvir ettiği’ ortaya çıktığı zaman, merdivenlerden inme hızı ve hareketi görünmeyen kuvvetleri oluşturur; resim, teknolojik bozukluktan gelen kaymalar gibi, zihni karıştıran ve belirlenemezlik algısındaki gibi, bakışı yönlendiren bir etki gösterir. Görsel belirlenemezliği de çalışmanın çarpık motifindeki akışkanlığın algısındadır. Bu çalışma, aynı zamanda, Eadweard Muybridge’in insan ve

hayvan fotoğraflarıyla hareketi görsel olarak belgelendirmesine benzemektedir. *Büyük Cam* çalışmasında ise görsel belirlenemezlik hatanın, kırılmanın, kazanın sonucundan gelir. Sanatçı bu çalışmayı uzun bir yaratım sürecinden sonra sergilenmesi için gönderdiğinde, cam ‘kazara’ kırılmıştır. Böylece, Duchamp, bu kazayla yapıtın tamamlandığını ilan etmiştir. Teması mekanik ilişkiler olan bir yapıtın içeriği bir anda hatanın estetiğine dönüşmüştür. “Tek bir darbeye, Duchamp şansı, kazayı, teknik başarısızlığı tekno-ütopyaya (camdaki) karşı bir eleştiride bulunmakla, Batının görsel epistemoloji tarihinde yaygın olan “transparanlık” mitini ortaya çıkarmakla ve yazarın sabit öznelliğini sorgulamakla birleştirmiştir” (Kane, 2014).



**Resim 21:** Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Nü*, *Nude Descending a Staircase No.2*, 1912, Tuval üzerine Yağlıboya, Philadelphia Museum of Art.



**Resim 22:** Marcel Duchamp, *Büyük Cam*, *Large Glass, The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*, 1915-23, the Museum of Modern Art.

### III. BÖLÜM

## GÖRÜNTÜNÜN TEKNOLOJİK DÖNÜŞÜMÜ İÇİNDE ESTETİK BELİRLENEMEZLİK VE HATANIN ETKİLEŞİMİ

*Basitçe şunu söylüyorum;  
sanatın mutlak başarısı, bir başarısızlık olmuştur. (...) Biz saf dışı kalmaktan değil,  
başarısızlık olmaktan söz ediyoruz. Mesele bir tür optiğin başka bir optikle  
ikame edildiğinin değil, ortada bir başarısızlık olduğunun farkına varmaktır.*

**Paul Virilio<sup>5</sup>**

*Başarısızlık/Hata, geç 20. Yüzyılın birçok sanatında  
belirgin bir estetik haline gelmiş; böylece, bizim teknoloji üzerine kontrolümüzün  
bir yanılsama olduğunu bize hatırlatmış ve  
dijital araçların sadece, insanların onları geliştirdiği ölçüde  
mükemmel, kesin ve etkili olduğunu ortaya çıkarmıştır.*

**Kim Cascone<sup>6</sup>**

---

<sup>5</sup> Lotringer, S. ve Virilio, P. (2016). *Sanat Kazası*. 1. Baskı, çev: Nesli Türk, İstanbul: Corpus Yayınları. s. 68-9.

<sup>6</sup> Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, Vol. 24, No. 4, , p. 13.

### 3.1. Modern Sonrası Sanatta Estetik Belirlenemezlik

Belirlenemez olanın sanat pratiği açısından modern sonrası sanat yaklaşımları veya İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen estetik yorumlar, geleneksel sanat metotlarının ve biçimlerinin sorgulanmasına öncülük eden Fütüristlerin gürültü denemelerinde, Sürrealistlerin otomatizminde ve Dadaistlerin beklenmeyen/öngörülemeyen sonuçlara ilişkin ilkelerinde açığa çıkan kaza-şans estetiği ile bağlantılı gelişmiştir. Esas olarak, Duchamp'ın 'hazır' nesnelerindeki önceden oluşturulmuş olma durumu, belirlenemez ve rastlantısal yaratım süreçlerinde sanatçının kontrolünü saf dışı etme olasılığını ve potansiyelini artırarak belirlenimci nedenselliği aşındırmayı ve sınırlandırılmayan zihin, bilinçaltı ve fiziksel yeteneği deneyimlemeyi gündeme getirmiştir. Böylece, dijital teknoloji mecralarının ve alternatif malzeme ve teknik kullanımının hız kazandığı süreç içinde de yeniden yorumlanan kaza-şans estetiği ve buna bağlı olarak oluşan hata estetiği sanatçıların kullandığı tekniklerde ve işlerinde görünür hale gelmiştir.

İlk anda, şansın veya tesadüfiliğin sanatsal üretim sürecine dahil edilmesi, ressamın hareketlerini aynı zamanda hareketsizliğini tuval yüzeyinde boyanın dokusal hareketleriyle veren Jackson Pollock'u ve müzikte mükemmel olmayan rastlantı eseri oluşumların ve sınırsız, belirsiz, bağımsız, eş zamanlı ve kendiliğinden olan ses çeşitlemelerin önemini ortaya çıkaran John Cage'i akla getirmektedir. Pollock, boyayı damlatma ve dökme tekniği ile gerçekleştirdiği eylemsel çalışmalarında düşen boyanın momenti ve yerçekiminin şansa bağlı etkilerini keşfetmiştir. "Serbest bırakma" durumunu boyayla harekete geçirerek resimlerin kendi adına yaşamalarına izin veren Pollock kendiliğinden olma ve akış dinamiklerini ortaya çıkarmıştır. Kontrolün sanatçının elinde olması ile doğaçlama yapmak veya rastlantısallık arasındaki geçiş durum, boya akıtmalarına hem fiziksel (rasyonel) hem de eylemsel (keyfi) dinamikler kazandırmıştır. Pollock'un çalışmalarındaki akıtmaların yarattığı 'kaotik-katastrofik' görünümlü soyutlamaların, optik olarak örgütlü bir bakışın yerle bir edilmesinden doğan ve ritmik çeşitliliğin gözde karmaşıklık oluşturan etkisiyle belirlenemez bir renkler, çizgiler, noktalar dünyası belirir. Bu dünya, resmin gelenekselliğini ve çerçeveyi aşan, zemini potansiyel bir özgürlük alanına çeviren ve oluşan soyut çizgilerin 'gotik çizgiler gibi' bir noktadan diğerine doğru gitmesi yerine noktaların hareketiyle aralarındaki sınırsız geçişleri işaret eden bir niteliğe sahiptir (Deleuze, 2003, s. 105). Bir açıdan, kendi bilinçaltı deneyimlerinden yararlanan sanatçı, izleyiciyi sınırı ve kenarı ya da sonu ve

başlangıcı olmayan bu akışkan görünümle baş başa bırakarak neredeyse çevresinden yalıtılmayan bir resmin parçası olmaya götürür. Ayrıca, renklerin, çizgilerin, damlaların oluşturduğu karmaşık ve öngörülemeyen hareketler, kesişme, odak veya düzen noktalarını altüst ederek keyfi süreçlerdeki katmanları ve belirlenemez derinlikteki şans momentumlarını açığa çıkarır. Öyle ki, Pollock'un dökme çalışmalarında, şansın tamamıyla kontrol edilemez veya elin, bedenin hareketi olmadan oluşan bir olaya indirgenmesinden çok, doğaçlama ve planlı tesadüfilik (parçalı rastlantısallık) ile bağlantılı, beden otomatikleşmesine izin veren yönü belirginleşebilmektedir (Brenneman, 1994).



**Resim 23:** Jackson Pollock, *Mavi Kutuplar: 11 Numara (Blue Poles: Number 11)*, 1952, National Gallery of Australia.

Rastlantı ve şans eseri oluşan sanat çalışmalarının müzikteki en önemli temsilcisi ve habercisi olarak görülen John Cage de, geleneksel ses düzenlemelerini etkisizleştiren ve kompozisyonun sanatçı ile izleyici arasındaki sınırlılığın ötesine geçmesini sağlayan otonom özelliklerini açığa vuran bir sanatçıdır.

Doğu felsefesinden (Hint ve Çin) ve Zen Budizminden etkilenen Cage, yorumcunun özgür yaratıcılığını, her yorumcunun bağımsız olduğunu ve herhangi bir müdahaleden önce birbirini karşılıklı dinlemenin zorunluluğunu savunarak bütün toplum düzeninin yeni baştan sanat aracılığıyla gözden geçirilmesi gerekliliğini vurgulamıştır. Resim sanatıyla da uğraşan Cage, geleneksel ve dogmatik müziğe karşı çıkarak besteleme anlayışını bütünüyle değiştirmiş, dinleyiciye büyük

bir özgürlük tanıyarak onu alımlama ve yorumlamada serbest bırakmıştır. Rastlantı ve açık biçim müziğinin öncüsü olan Cage yeni bir "müzikle düşünme" yöntemi geliştirerek o güne değin gürültü sayılan öğeleri de müziğine kattı. En ünlü buluşu olan "hazırlanmış piyano" ile sanatçı, yalnız tınıyı ve akustik özellikleri değiştirerek değil, aynı zamanda ötümlülük, yani titreşimlilik sonucunun önceden kestirilemezliğini artırmak amacıyla piyano tellerinin arasına ya da başka yerlerine çeşitli cisimler yerleştirerek "hazırladığı" piyano için sonatlar, enterlödler ve konsertolar yazdı. Sanatçı daha sonra rastlantı düşüncesine, yeni bir sessizlik kavramına, ses kaynaklarına, sayıları ve özellikleri açıkça belirtilmemiş icracılara başvurarak ve müzik yapıtı kavramının kendisini yadsıyarak besteleme edimine belirlenmemişliği getirdi. Böylece rastlantısal bir süreç müziğinin öncülüğünü yapmış oldu; Cage'in amacı, dinleyicileri kulaklarını süzgeç gibi değil, huni gibi kullandırmaya özendirmek, bestecinin seçtiği seslerle yetinmeyip bulundukları ortamda ses adına ne varsa hepsini algılamalarını sağlamaktır. Müziğinde belirlenmemişlik ilkesini geliştirerek rastlantısallığı sağlamaya çalışan Cage, sonraki yapıtlarında başka iletişim araçları da kullanarak bu özgürlüğün sınırlarını genişletti (Bozkurt, 2012, s. 222).

Şans işlemleriyle öne çıkan sanatçı, oluşturduğu müzik kompozisyonlarında hem üretim hem de performans sürecindeki belirlenemez olanın ve öngörülemeyen sonuçların görünürlüğüne vurgu yapmıştır. Gürültünün, ses bozulmalarının, ortam seslerinin ve esasen 'her şeyin' müzikteki ve bestelerdeki varlığına işaret etmiştir. Kaotik gibi görünen ancak kontrollü ya da belirli bir belirlenemezliğin deneyimlerini ve deneysel yönlerine çalışmalarında yer vermiştir (Wilcox, 2013). Özellikle, çevresel gürültülerin veya seslerin kullanımı, Luigi Russolo'nun manifestosunda dile getirdiği modern endüstriyel toplumun gürültülerini anımsatmaktadır. Bunun anlamı, müzikte belirlenemez süreçlerin, gürültülerle veya doğaçlama sonucu gelişen olayların (kazaların) silsilesine bağlanmış seslerle, ses çeşitlemeleriyle aksaklığa uğratılabileceğidir. Sanatçının sebep olduğu bu amacı olmayan belirlenemez kompozisyon sistemlerinin yeniden tekrar edilebilirliği veya kaydedilebilirliklerinin de sekteye uğradığı ve böylelikle öznelleşmiş/sübjektif sürecin yerine (ne besteci ne de icracı etkin konumda) kendiliğinden gelişen doğal bir sürecin ortada olduğu söylenebilir.



**Resim 24:** John Cage, piyanosunu hazırlarken, 1947.

Cage, rastlantıyı ilan eden ilk çalışması olan *Music of Changes* (1951) sayesinde belirlenemezlik durumunun müzik parçasının oluşturulmasında kendini gösterdiğini ancak performans anında onu gerçekleştiren kimseyi belirli bir role soktuğunu fark etmiştir. Daha sonraki 4'33" (1952) çalışması ise sessizliğe bürünmüş ve müziksiz bir gösteri sunarak Cage'in bulmaya çalıştığı, gösteriyi ya da performansı yoruma açık hale getirme ve sınırsızlığı ve sonsuzluğu olan bir performans gerçekleştirme fikrini olanaklı hale getirmiş gibi görünmektedir (Joseph, 2004). Bu çalışmada, boş bir alanı dolduran çevresel sesler, şans oluşumlarındaki potansiyelleri ve olasılıkları ortaya çıkarır ve böylece, sessizlik olarak algılanan kompozisyon mükemmel olmayan, hatalı biçimlerin üretebileceği yeni ve beklenmedik anlamları gündeme getirir. Esasen, 4'33 çalışması R. Rauschenberg'in *Beyaz Resimleri* ile birlikte her şeye 'açık yapıtlar' olarak etraflarını saran seslerin, gürültülerin ve renklerin, gölgelerin "kirlettiği" deneysel çalışmalar halini almıştır (Kane, 2014).

Çevrenin gürültüsündeki ses veya görüntülerin rastgele oluşan yansımaları hem Cage'in deneysel müzik kompozisyonlarıyla hem de Rauschenberg'in beyaz tuvallerindeki düzlüğüyle anlam kazanırken, önemli düzeyde şans işlemlerinin ve belirlenemezlik performanslarının işaretlerine gönderme yapmaktadır. Bu demektir ki, "dışavurumcu bir eylemin yokluğu ve ayrıca, sübjektif bir mevcudiyetin silinişi, başka bir şeyin, yeni bir şeyin oluşmasına sebep olmaktadır" (Butt, 2006, s. 27). Dışsal faktörlerden ileri gelen kendiliğinden üretici çalışmaların bu yeniliği, temsil sanatındaki geleneksel ve normatif özelliklerden ve eylemlerden vazgeçmenin önkoşulunu da oluşturarak Duchampvari yaklaşımların modernizm sonrası devamlılığını göstermektedir. Aslında, Cage'in kompozisyonlarındaki rastgelelik ve Rauschenberg'in

hem beyaz tuvallerindeki hem de hazır nesnelerle gerçekleştirdiği assemblajlarındaki belirsizlikler Dadaist manifestolardan ve Duchamp'ın düşüncelerinden türeyen şans pratiklerine açıkça ışık tutmaktadır. Böylece, 1950'lilerin sonunda ve 60'ların başındaki Neo-Dada, Oluşumlar ve Fluxus olarak adlandırılan sanat yaklaşımlarının koşulları da Duchamp sonrası resimsel pratiklerin, performansların ve sanat görüşlerinin içinden gelen gelenek-dışı, rastlantısal deneysellikte görünür olmuştur.

Neo-Dada, Oluşumlar veya Fluxus sanatçısı olsun, modern sonrası sanatçılar, gerçekleştirilen eylemlerin ve pratiklerin öngörülemeyen sonuçlarını ve potansiyel keşiflerin veya hataların payını hafife almamış ve bunları çalışmalarının temel parçaları haline getirmiştir. Karışık teknik kompozisyonlarla, sıradan gündelik materyallerle ve dışsal etkenlerin (olayların) performanslarıyla hayat ve sanat ve hatta teknoloji ve sanat arasındaki etkileşimi etkileyen sanat pratiğiyle ilgilenmişlerdir. Örneğin, Robert Rauschenberg'in gündelik olanı sanat nesnesine dönüştürme düşüncesiyle gerçekleştirdiği çalışmalarında, izleyicide imgelem gücünü uyandıran görüntülerin bir şeylerin eksikliği veya cansızlığını giderme algısına benzer nüansları öne çıkmaktadır. Bunun anlamı, izleyicinin etrafında dönen dünyayı veya karşılaştığı olayları algılama eğiliminde aktif bir katılımcı olarak sanata entegre olmasını sağlamak için gündelik yaşamın gerçekliğini ifşa etmektir. Gündelik nesneleri içeren görüntülerin birleşmesindeki rastgele oluşan düzenli düzensizlik, Rauschenberg'in sanat biçimlerindeki sınırlılığı aşındırmasından ileri gelerek, gizlenmiş olanı sorgulamaya itmektedir. Gizil görüntünün varlığı, hem bir karmaşık nesneler birleşiminde hem de boş bir yüzey resminde ifşa olabilmekte ve kendisini biçimlerin yassılığından kurtararak bakan kişide bir anlamlandırma oyununu harekete geçirebilmektedir. Işığın, gölgelerin veya anlık sıradan yansımaların görüntüye verdiği yoğunluk da bu tür bir sınırsızlığa eşlik edebilmektedir. Görüntü, sanat ve hayatın etkileşimindeki görülmeyen tarihe, sosyolojik süreçlere ışık tutar nitelik gösterir. Sanatçının *Phantom* serisinde, çeşitli malzemelerden –akrilik, metal, alüminyum gibi- gelen efektlerin karanlık, monokrom görüntülerde görünmezlik ya da hayaletimsilik beyan ettiği görülmektedir. Aynalı alüminyum ile birlikte ışık ve gölge yaratan ekranımsı yüzey, gizli kalanın varlığına potansiyellik içinde işaret etmektedir (Carpenter, 1997, s. 470).



**Resim 25:** Robert Rauschenberg, *Stone Lady Radial (Phantom)*, 1991.

Gündelik yaşamın sanat pratiklerinde görünürlüğü, kitle iletişimindeki, reklamlardaki ve genel anlamda kitle tüketimindeki araçlara, nesnelere ve popüler sembollere erişimin kolaylaşmasına ve sanata bakışın popülerleşmesine olanak sağlamışken, görüntülerin temsilindeki gerçekliği de bozguna uğratmıştır. Rauschenberg'in fotoğrafik görüntüdeki temsilin saydamlığından gelen sıradan çalışmalarında görülebilen muğlak çağrışımlar ve anlatılar gerçek ile kurgu arasındaki çizgileri de silikleştirmiştir. Gündelik yaşam deneyimlerini sanatlarının merkezine alan sanatçılar, böylece, sanat nesnesinin orijinallliğini sekteye uğratmıştır. Bu noktada, özellikle, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika Birleşik Devletleri'nde hızla yayılan Pop Sanatının tüketim ve seri üretimin değerine estetik katan çıkışı gündelik ve sıradan olanın ticariliğine ve metalaşmasına ışık tutarak Amerikan popüler kültürü ürünlerinin tekrarlanabilirliğini veya yeniden üretilebilirliğini sanat pratiğinin parçası haline getirmiştir. Bu tür sanat pratiklerinde durum, ne bir kutlama ne de bir eleştiri mahiyeti göstermiş, ancak görüntüler, nihayetinde, izleyicinin bakışına çekici gelme potansiyeli taşımıştır.

Amerikan pop sanatı içinde ele alınan Andy Warhol'un, çalışmalarında popüler kültürdeki gündelik olan görüntüleri tekrarlı ve seri halinde sunmasıyla karmaşık ve muğlak silseler zinciri deneyiminin ortaya çıkması önemlidir. Mekanik görünümlü bu çoğaltılmış imgeler tekrarın ifşa ettiği gerçeklik algısını dekonstrüksiyona uğratarak

tüketime, şöhrete ve Amerikan popun nesnelere olan ilgiyi artırır ve böylece çalışmaların arka planındaki herhangi bir karmaşık anlamın, izleyicinin ‘hatırlayabileceği’ çağrışımlardan ileri gelen derinliği olmayan taraflarının sergilenişini ortaya çıkarır. Warhol kendisini toplumsal eleştirinin ya da politik duruşun sanatçısı olarak görmese de (Goldsmith, 2004, s. 86-9), sanatçının *Death and Disaster (Ölüm ve Felaket)* serilerinde mesele, belirlenemezlik ölçüsünde bir fark fenomenini ortaya koymaktadır. Amerikan toplumundan yansıyan ve bilinmeyen ya da anonim imgelerin hareketin dondurulması halinde tekrarlanışına sahne olunan bu serilerde felaketin rahatsız edici niteliği açığa çıkar. Net olmayan, bir şekilde bulanıklaşmış kaza, felaket ve korku (dehşet verici) görüntüleri siyah mürekkep boyanın efektif boyutuyla daha da keskinleştirilmiştir. Özellikle araba kazaları serileri karanlık alanlarıyla korkunç, ölümcül bir gündelik hayat karesini etkili hale getirmektedir. Artarda gelen aynı görüntü ‘şok’ dalgasını uyandırır; önce duyarlılığı harekete geçirirken, sonra duyuları hissizleştirir ve kitle tüketiminin doğasında kaybolur. Aynı zamanda, tanınmayan, kimsenin bilmediği insanların geçirdiği kazalar gerçekliğin veya “kaza ve ölümlülüğün acımasız gerçeği”nin dramatik sergilenişi olarak görülebilir. Hal Foster, bu serilerin görüntülerinde tekrar ve baskı hatası sonucunda sızan silik bir gerçeklik yorumundan bahseder. Foster’a göre, “travmatik gerçeklik” olarak ortaya çıkan ölüm ve kaza görüntüleri “gerçeğin tekrarlanma sahnesini yırtmasına” işaret ederken, Barthes’ın *punctumuna* atıfla “kayan ve çizgilenen, ağaran ve üzerinde boşluklar oluşan” felaket bir yırtılma dünyasına sürüklenmeyi gündeme getirir. “*Punctum* sahneyi delip geçer ve gerçeğin bu yolla dürtüklenmesini sağlar” (Foster, 2009, s. 170-2). Bu noktada, savaş sonrası sanatta karşılaşılan Francis Bacon’ın korku veren apokaliptik imgelerinde de, “kapalı yerlerde kalma korkusu uyandıran boşluklar, insanlardaki belli belirsiz dehşet ve korku duygularını harekete geçirir” (Lynton, 1991, s. 266). Deformasyona uğramış imgelerin katastrofik bir atmosferden gelen etkileri duygu şokuna sebep olur ve temsilin çöküşünde belirlenemezliğin görsel dehşetini veya şiddetini sunmaktadır. Bu bir potansiyel şiddettir, görünmez olanı görünür kılmaktadır (Deleuze, 2003).



**Resim 26:** Andy Warhol, *Double Disaster: Silver Car Crash*, Serigrafi (2 panelli), 1963.

Cage'in belirlenemezlik ve şans denemelerinde ortaya çıkan gelişigüzel, kendiliğinden olan ve geçici eylemsel yaklaşımların sanat pratiğinde bir pozisyon kazandığı Fluxus sanat hareketiyle de deformasyon ve yıkım performansları kayda değer gelişim göstermiştir. Warhol'un kaza/ölüm serilerindeki bozuk ve parçalı imajları ve Fluxus'un mükemmel olmayan materyallerle işlevsizleştirme eğilimi gösteren çalışmaları 1960'ların sanat düşüncelerine etki etmiştir. Yaratım sürecinde ve sanat pratiğinin sergilenişinde kültürel eleştirinin sınırlarını zorlayan bir otonom sanat anlayışı belirginleşmiş ve sanatın kategorileştiren değerlerden ve sınırlardan kurtarılmasına yönelik olaylar silsilesi gündeme gelmiştir. Fluxus hareketi ile birlikte belirsiz süreçlerdeki belirlenemez eylemlerin sanatı gündelik yaşama yaklaştıran, sanatçıyı bağımsızlaştıran ve izleyicinin alımlamasını yaratım sürecine dahil eden rolleri ortaya çıkmıştır. Fluxusta, söz gelimi, "malzemenin devingenliği", anın gelip geçiciliği öne çıkarılırken, sanatçının yanında 'herkes' gerçekleştirilen performanslara, gösterilere, rastlantısal sanat eylemlerine katılabilir durumdaydı ve "açık ve dışa dönük bir hareket" ile kapalı, geleneksel ve hatta estetiksel herhangi bir sınır ve gerekliliğe karşı durmak esastı. "Belirlenmemişlik" ve 'sınırsızlık' üzerinde ısrarla durulmasının nedeni buydu" (Yılmaz, 2006, s. 266).



**Resim 27:** Nam June Paik, *Magnet Tv*, Siyah-beyaz televizyon alıcısı ve mıknatıs, 1965.

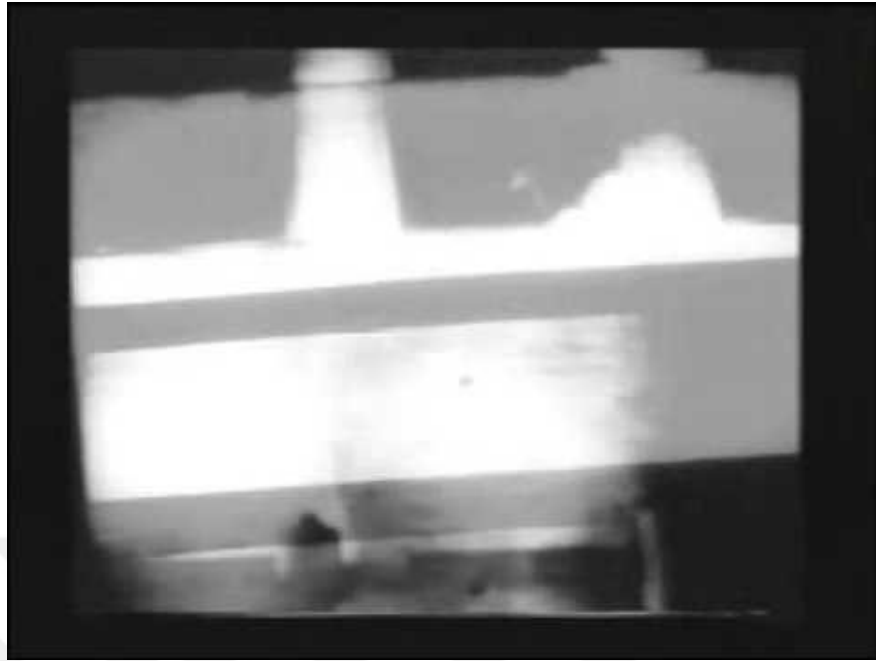
1960'ların bu tür neo-dada hareketleri ile birlikte, gündelik hayatta kullanılan tüketim odaklı medyumunu (aygıt) içeriden sorgulamak ve gerçeklik temsiline, 'standart iletilen mesajın' özellikle ekran tabanlı görsel iletişim araçlarında nasıl değiştirilebileceği sorusunu sormak, belirlenemez ve rastgele oluşan olayların sanattaki gelişimini hızlandırmıştır. Akay'a göre,

Çağdaş sanatın gelişimi içinde neo-dada hareketinin önde gelen isimlerinden Nam June Paik ve Wolf Vostell'in televizyonu sanatta kullanmaya başlamalarıyla, yeni bir neo-dada assemblajları (toparlanmaları) kavramı ortaya çıktı. Ticari bir televizyon sistemini kendi işlevinden saptırarak, sanatsal bir görüngü haline getirmeyi amaçlayan bu sanat yaklaşımı, televizyonlardaki imajlarla toparlanıp, aygıtları birleştirerek bir çeşit kolaj haline getirmeyi içeriyor. Bu anlamda da, birçok televizyon ekranındaki imajlar aynı anda, her imajın kendi farklılığında olması koşuluyla, seyredilebiliyor: tekrarın farklılığı mantığı ortaya konuluyor (Akay, 1996, s. 124).

İlk anında televizyona eleştirel bir ilgi gösteren bu sanatçılar, kontrollü, programlı, kodlu ve mekanik aygıtın yıkımını, sökölmesini, bozulmasını ve böylece teknolojiyi parçalayarak yeniden ele almayı, görünmeyen imajları ve video sinyallerini ifşa etmeyi

denemişlerdi. Nam June Paik için TV sinyallerinin bozulması teknolojinin salt kullanımına açık bir müdahale olarak düşünülebilir. Rastlantı eseri bir girişim ile alıcılarda yaratılabilen sorunların deneysel olarak oluşabilecek alternatif ve potansiyel çıktıları gündeme getirmesi, Paik'in teknolojik hazır nesnelere yönelik değişikliklerini açıklar niteliktedir. Görsel iletişimdeki herhangi bir aksaklığın normatif mekanik biçimlerdeki dönüşüme işaret edebildiği ölçüde potansiyel içermesi, Paik'in sanat yaklaşımında elektronik aygıtın ya da görüntünün deformasyonla maddeselliğini altüst etmekle benzerlik gösterir. Sanatçının *Magnet Tv* çalışması, ekrandaki 'normal' görüntünün bir mıknatıs aracılığıyla nasıl sekteye uğratılabileceğini anlatır. Bir açıdan, siyah-beyaz televizyonda yaratılan soyut 'renkli' görüntü, aygıtın içeriğindeki olası kayıpların kontrolsüz olarak görünür kıldığı özgürleşmiş televizyon sinyalinin görüntüsü olmaktadır. Maksatlı bir müdahaleyle oluşan bu görüntü karmaşık sistemlerden ileri gelen, şansa dayalı bir sürecin sonucudur (Kane, 2014).

Alman Fluxus sanatçısı Vostell'de de hareket eden görüntülerin yani videonun bir medium olarak kullanılması ve bu görüntülerin yoğunlukla bulanıklaştırılmış, bozulmuş ve tahrip edilmiş yollarla sunulması söz konusudur. Video görüntülerinin yansıtıldığı medya aracı olan televizyonun, kolaj tekniğiyle, yayın akışındaki algılanabilirliği sorgulanır. "Dekolaj televizyonu yıkmadır" diyen Vostell için bu teknik bir tür 'kurtuluştur'. Müdahaleye uğrattığı hareketli görüntülerin sapma veya kayma etkisine gönderme yaparak parçalı olanın içinden gelen devinimi ve anlığı vurgular. *Sun in Your Head* çalışması, elektronik dekolaj bulanıkları, kopuklukları ve deformasyonları içeren ve üst üste, art arda gelen görüntülerden meydana gelen ve kitle iletişim araçlarına yönelik eleştirel bir çalışmadır. Bozuk televizyon yayınından gelen görüntüler silsilesindeki zamansal sekans yaratma çabası izleyiciyi şok eden, sürükleyen bir oluşuma sahiptir. Belirlenemez mekan ve kaotik-düzensiz zaman içinde salınan imajlar ve montajlar da, akışın içinde görüntülerin anlaşılmasını zorlaştırırken, yeni anlamların keşfi ortaya çıkmaktadır (Berghaus, 1994, s. 274).

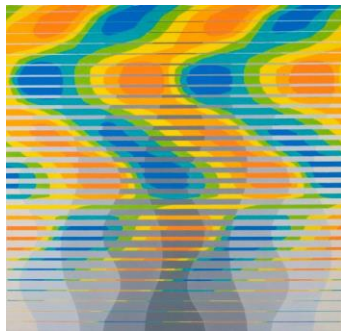


**Resim 28:** Wolf Vostell, *Sun in Your Head*, Televizyon Dekolaj, FluxFilm, 1963.

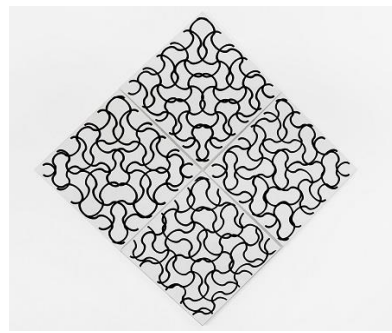
Paik'in çalışmasındaki geometrik soyutlamaya benzer renk biçiminin önemi teknolojinin ve algısal süreçlerin arasında oluşan paralelliğin doğasına da işaret edebilmektedir. Öyle ki, sanattaki pop akımının, reklamcılığın (grafik tasarım), kitle iletişim araçları kullanımının ve teknolojik sistemlerdeki modellerin görsel olana yansımalarının etkisi ile gözün uyarılması, görsel algının güçlendirilmesi ve fizyolojik-psikolojik (ve hatta sinirsel/nörolojik) tepkimelerin harekete geçirilmesi öne çıkmıştır. Op(tik) sanat olarak adlandırılan hareketin gelişimi de görsel gerçekliğin manipüle edilişi ve göz aldanması yoluyla algılamada gerilim yaratan çalışmalara 1960'ların sanat düşüncesinde ön ayak olmuştur. Bu sanatın yaklaşımında, deneyselleştirilen hareketli imgelerin somut resim öğelerinden yararlanarak oluşturduğu sistematik soyut karmaşıklıklar, sistemlerin doğrusal çizgide şekillendiğine inanılan iki ya da üç boyutlu alanlardaki netliğini ve derinliğini değerlendirmeye almış ve böylelikle görsel dinamiklerle oluşan karşıtlıklara belirsiz bir görüntü eşlik etmiştir. Tekrarlanan geometrik formların fonksiyonu, rasyonel ve mantıksal görünse de, optik-retinal süreçlerin mekanizmasında bütünsüzleştirme veya denksizleştirme oluşturmuştur. Op hareketinin sistematigi, bir açıdan, bilgisayar tabanlı algoritmik düzeneklerin yarattığı olasılıkların beklenmedik sonuçlara yol açtığı gibi görmenin fizyolojisine ve zihin hareketlerine nüfuz etmektedir. Öte yandan, "bilinçli olarak algısal yanılsama yaratmak üzere görsel algıyı yönlendirme" (Tuğal, 2012) eğilimi ile Op sanatının belirlenimci algısal efektlere

indirgenmesi belirlenemez olanın nasıl oluşabileceğini gündeme getirmektedir (Hoy, 2017, s. 102-108).

Op sanatının öncüsü olarak da görülen İngiliz Michael Kidner'in sanat yaklaşımı bu noktada açıklayıcı olmaktadır. Kendisini yanılsamacılığın dışında tutan sanatçı<sup>7</sup> belirlenemezlik, kaos, istikrarsızlık, rastlantısallık ya da düzen-düzensizlik etkileşimi konularına değinmiş ve çalışmalarında irrasyonel ve kazara oluşan çarpık görüntülere yer vermiştir. Kidner dalga düşüncesinden yola çıkarak After-image (ardıl görüntü) tekniğini keşfetmiş ve farklı renklerin yatay olarak artarda gelişinden oluşan bir dikey dalga formunu görünür kılmıştır. Yarattığı dalga kuramı çalışmalarında, titreşimli efektler, ön-arka plan gerilimi ve yoğun derinlik ve hareket hissi oluşturmaktadır. Renk sütunları yapısal özelliğiyle rastgele ve beklenmedik oluşan biçimlerdir ve belirlenemezlik ve düzen arasındaki geçişlerden türeyen sistematik bir dili ortaya çıkarır. Böylece, Kidner, sonsuz sayıda dalga izlenimi ile sınırsız boyutta genişleme duygusunu vurgularken, göreceli ve belirsiz parçaların gözü heyecanlandıran durumlarına önem vermiştir (Szklares, 2016, s. 183-6). Kompozisyonlardaki sistematiklik tarafı, bilinmeyeni ve tanımlanamayanı keşfetmek için ve izleyicide algısal deneyim açısından dikkat sağlamak için önemsenmiştir (Pratt, 1985). Kidner'in *Systematic Breakdown* çalışması, örneğin, düzensiz ve yapıbozuma uğramış bir çeşit kafes formuna ilişkindir. Kaos ve sınırsızlık içinde dalgaların sistematik ayrıklaşması deneyimlenmektedir.



**Resim 29:** Michael Kidner, *Colour Column* (no.4), Tuval üzerine yağlı boya, 1972, Flowers Gallery, London & New York.



**Resim 30:** Michael Kidner, *Systematic Breakdown*, Kâğıt üzerine akrilik, 1983, Flowers Gallery, London & New York.

<sup>7</sup> “Yanılsamacı bir ressam olmayı bıraktım...Yanılsamacığa kuşku duydum ve yapı kavramına inandım” (Portland Gallery Catalogue, 2017).

Soyut ve belirlenemez kompozisyonların paradoksal ve gerilimli yönleri, teknolojik bozukluklara ve makinenin (ve yapının) parçalanmasına ilişkin anlamlar içerebildiği için sanatsal yaratım sürecinde kullanılan tekniklerin ve materyallerin diyaloguna olanak tanımaktadır. Soyut çalışmalarında görünümü parçalı, çarpıtılmış, odak-dışı ve çoğunlukla buğulu/bulanık tesadüfi (keyfi) görüntüler ve katmanlaşmış mekanlar yaratan Gerhard Richter, bu diyalogu hem anlamlı hem de anlamsız kılmak arasında giden bir estetik anlayışı geliştiren önemli bir sanatçıdır. Richter'in dijital olana yaklaşan ama daha çok analog etkisi oluşturan beklenmedik sonuçlara ve istikrarsızlığa dayalı sanat pratiği 'somut-soyut ikileminde şekillenen aura'tik görüntülere işaret etmiştir. Bu görüntüler, Richter'in düşüncesinde bir tür deformasyon diline entegredir ve "bu deformasyon bir elin veya bir objektifin yakaladığı ani bir görüntünün estetiği değil, her ikisinin de bir sentezidir" (Eroğlu, 2015, s. 315). Bu noktada, sanatçı resim ile fotoğraf arasında dinamik bir ilişki kurarak teknik görüntü bozuklukları yarattığı çalışmalarında, yüzeyi rastgele, biçimsiz ve muğlak katmanlarla kaplayarak foto-resimsel gerilimi artırmıştır. Richter'in bu bulanık fotoğraflar ve resimleri, böylelikle, "görsel algının kusurlu ve aracılık eden rolüne" işaret eden "görünmez temsil süreçlerini" gündeme getirirken, aynı zamanda belirlenimci gerçeklik yanılsamalarını da yeniden yorumlama imkanı sağlamaktadır (Kane, 2014). Zizek'e göre, sanatçı hipergerçekçi bir soyutlama geçişine yol açmaktadır:

Burada Richter normal ilişkiyi tersine çevirir: resimlerinde, fotoğraf gerçekçiliği bizi yapay, inşa edilmiş bir şey olarak çarpar, buna karşın "soyut" biçim ve lekelerin iç oyunundaki "doğal yaşamdan" çok daha fazla bir şey vardır burada. Sanki temsil edilemeyen şekillerin karmaşık yoğunluğu gerçekliğin son kalıntısı gibidir, bu yüzden ondan çıkıp açıkça tanınabilen temsile geçtiğimiz zaman, içinde gerçekliğin geri çevrilmez bir şekilde kaybolduğu etersi fantazi-uzamına gireriz. Bu kayma saf bir şekilde parallaktiktir (Zizek, 2014, s. 152).

Belirlenemez algılama eyleminde Richter, görülenin ötesinde görülmeyenin yokluğunda ifşa olan sisli, tekinsiz ve hayaletimsi görüntüler sergileyerek bir bakıma glitchvari kompozisyonlar üretir. Bulanıklık ve glitchvarilik görüntülerin özellikle görme ve bilme süreçlerinde tıkanmalara ve algısal kesintilere zemin hazırladığı ortadadır. R. Pepperell (Pepperell, 2012; Pepperell ve Ishai, 2015, s. 145) sanatçının resimsel bulanık ile belirlenemez görüntü deneyimlerini harekete geçirdiğini ileri sürer. Ona göre, Richter'in soyut çalışmaları izleyicinin algısal beklentilerine ters düşen, karmaşık

anlamlara yol açan ve kesinlik ile belirsizlik arasında kalmış bir estetik duruş göstermektedir. Böylece, anlamsız ve mantıksız resmin deneyimi belirlenemezdir ve var olanın izini sürmek için yokluğu araştırmayı gerektirir. Pepperell'in düşüncesinde belirlenemezlik metoduyla belirlenmiş bir algılamamanın imkansızlığını göstermek ve görüntünün okunurluğunu altüst etmek Richter'in sanat pratiğinin temel unsurdur.

Sanatçının yaratmaya çalıştığı, izleyiciyi gördüğü şeyi tecrübe etmeye ve çözümlemeye iten bir belirsizlik anlayışı, sabitlik noksanlığıdır. Richter'in kendisi de bu konuda gayet açık sözlüdür, şöyle diyor: Yoruma açık ve bir anlam içeren resimler kötü resimlerdir. İyi bir resim, öte taraftan, görünümünün ebedi çokluğunu gösterir, kesinliğimizi alır götürür, çünkü anlam ve isim gibi bir şeyden yoksundur. Bize tek bir anlamın ya da görüşün ortaya çıkmasını imkansız kılan sonsuz çeşitlilik içindeki durumu gösterir (Pepperell, 2011).



**Resim 31:** Gerhard Richter, *Abstract Painting 726-727, (Canaletto)*, Tuval üzerine yağlıboya, 1990.

Richter'in bulanık çalışmaları gerçeklik ile kurgu arasındaki belirlenemez bir alanda ne dengeli ne de dengesiz dokular yaratır. Belli-belirsiz üretilmiş bu dokuların harekete geçirdiği analogdan dijitale geçiş çizgisi, bir açıdan, resmin geleneksel türlerini, özelliklerini, araçlarını ve hatta normatif düşüncelerini sorgular niteliktedir. Akışkan glitch efekti ile resmin doğasına yeni yorumlar katmakta ve “soyutlaştırma ile somutlaştırma arasında gidip gelen” bir resimsel medyum oluşturmaktadır. Andy Denzler'in çalışmaları da benzer bir yolla dijital deneyimlerin resimde görünür olmasına işaret etmektedir. Denzler dijital olarak oluşturduğu görüntüleri veya fotoğrafları tuvale

entegre ederken analog ile dijital arasındaki ikilemde parçalanma ve bozulma deneyimi sunar ve görüntülerin geometrik monokrom renk alanlarındaki bozuk ve saydam sergilenişlerine tanıklık edilmesini sağlar. Kullanılan herhangi bir insan figürü fotoğrafı bilgisayar tabanlı bir sistemde oluşan hataların sonucunda meydana gelen görüntünün taklidi gibidir (Jackson, 2011, s. 81; Sotiraki, 2014, s. 33-4). Kusurlu görüntülerin estetiğine gönderme yapan bu figürler görsel kültürdeki dönüşümlerin sanatın ve özelde resmin temel öğelerini dijitale nasıl yaklaştırabileceğini açıklamaktadır. Analog dünyanın dijital dünyayla iç içe geçmesi, böylece, görüntülerin yokluk içinde var olma mücadelesinde oluşan sınırsızlık, kaos ve belirlenemezlik deneyimlerini açığa çıkarmaktadır.



**Resim 32:** Andy Denzler, *Photo Frame Painting #1*, Tuval üzerine yağlıboya, 2015.



**Resim 33:** Andy Denzler, *Detached*, Tuval üzerine akrilik, 2010.

### 3.2. Belirlenemezlik Etkileşiminin Dijitalleşme Sürecindeki Duruşu

#### 3.2.1. Dijitalleşme ve Sanat

Analog bir medya formunun dijital bir forma dönüşümü olarak dijitallik ve dijitalleşme, esasen sayısal veriye geçişe veya sayısallaştırma olarak adlandırılan, verilerin ‘sıfırlar’ ile ‘birlerin’ bir arada oluşturduğu sayısal bir dizilimle meydana geldiği yapılara ilişkindir. Dijitalleşme, sürekliliği olan analog sinyallerin ayırık sinyallere

çevrilmesiyle oluşan bir süreç olarak piksellerin, bitlerin ve genel anlamda sayılabilir değerlerin (sayıların) teknolojik herhangi bir mecra veya ortamda sıkıştırılmış dijital bir içerik, imge veya ses oluşturmasını sağlar. Özellikle bilgisayar aracılığıyla oluşturulan bir dijital içeriğin okunabilir, erişilebilir, depolanabilir olduğu söylenebilir, çünkü sürecin sonucunda ne kadar sayıda oluşursa oluşsun veri veya kodu çoğaltma, aktarma ve şekillendirme olanağı ortaya çıkar. Bu açıdan, dijitalleşme süreci, elektronik ve dijital sistemlerin içinde gelişen ve gömülü verinin kullanıcıya manipüle ve müdahale edebilme avantajı getirebilmektedir. Dijital teknolojilerin oluşturduğu bilgi de, dijitalleşmiş bir bilgi olma özelliğiyle, interaktif, mekanik, algoritmik ya da sanal düzenlemelerin asıl materyali ve kaynağı haline gelmektedir (Hoy, 2017, s. 23-27).

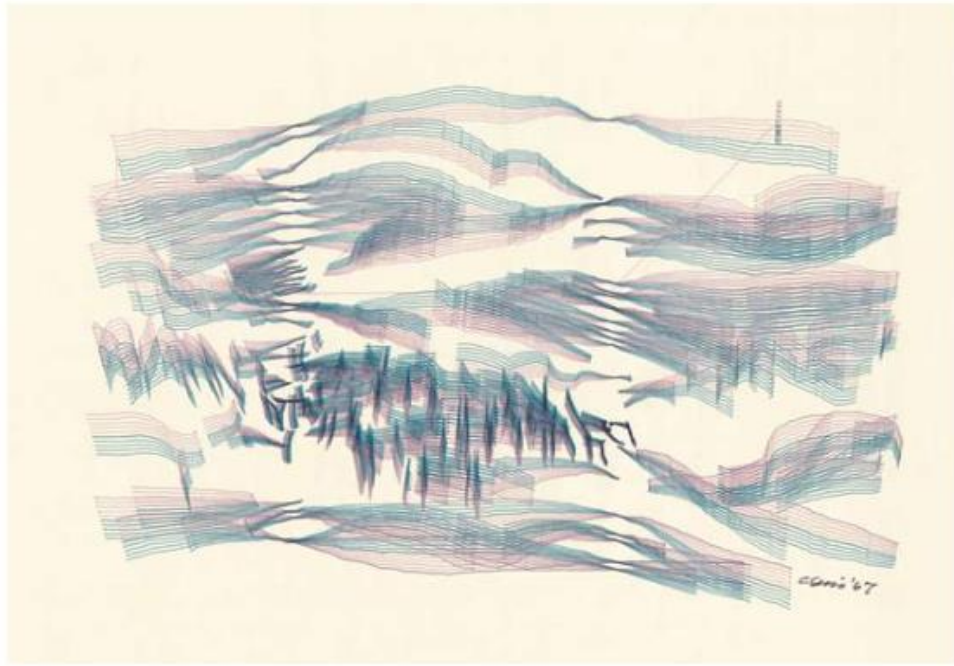
Analog sistemden bilgisayar tabanlı sistemlere dönüşen verilerin ve kodların dijital teknolojilerle birleştirilerek sanata entegre edilmesi, yani ‘dijital sanat’ biçimini alması ilk başta fotoğrafla daha sonra video ve internet aracılığıyla gelişim göstermiştir.

Dijital sanat genellikle veri formuna (yani, dijital depolama ortamında birler ve sıfırlar topluluğu olarak duran bir bilgisayar dosyasına) bürünmektedir. [...] Söz konusu verilerin daha somut bir şeye dönüşüp dönüşmemesi sanatçıya bağlıdır. [...] Sözgelimi, üç modelleme ve animasyon yazılımıyla yaratılan bir sanal nesne, sonunda -animasyon olarak- tek bir görüntüye dönüşebilir ya da -heykel olarak- ortaya çıkabilir. Animasyon ya da görüntü, ayrıca bir web sitesinde birleştirilebilir ve bu suretle internette ‘net sanatı’ şeklinde var olabilir (Wands’dan aktaran Yücel, 2012, s. 30).

Dijital sanat, geleneksel sanatın sınırlarını aşan üretim biçimlerine sanallaştırma, çoğaltılabilme ve erişilebilme özelliği kazandırır; bilgisayar ortamında ya da ağ tabanlı mecralarda sınırsız bir özerklik elde etmeyi vaat edebilir ancak, bu sanatta elektronik medya araçlarına eleştirel bir tavır da kendini gösterebilmektedir.

Dijital sanatçılar bilgisayar teknolojisinin yaratım sürecinde bir araç olarak kullanılması sonucunda bilgisayar merkezli birçok çalışmalar üretmiştir. Bu sanatçıların bilgisayarda oluşturduğu “teknik imajlar, gerçek dünyadan farklı bir boyuta taşınmış tamamen soyutlanmış yapıların soyutlamalarıdır”. Bilgisayar ortamından bir sanat pratiği oluşturmak için “kodlar, algoritmalar ve yazılımlar gereklidir. Dijital görsel sanatçının hayal gücü ve kodların bir arada düzenlenmesi ile oluşan melez bir yapıdır. (...) Kullanılan kodlar için oluşturulacak görüntünün iki boyutlu, üç boyutlu veya hareketli

olarak görünür olması arasında herhangi bir fark yoktur” (Tuğal, 2017, s. 575). Görünür olabilme oluşan dijital imgenin nihai haline indirgenir. Dijital imgelem de piksellerin veya bitlerin ızgara modeliyle farklı renk, biçim veya çizgi boyutlarının sayısallaştırılıp bir dijital formata dönüşme eğiliminden ileri gelir. Böylece, dijital görsel ve hatta işitsel sanat formlarının gelişimi, kullanılan teknolojik sistemin ve araçların ne şekilde onları meydana getirdiğine dayanmaktadır.



**Resim 34:** Charles Csuri, *Sinescape*, 1967, ink on paper; via Drum Plotter IBM 7094.

Dijital sanatın öncüsü ve animasyon sanatçısı Charles Csuri, ilk kişisel bilgisayarların ortaya çıktığı dönemde gerçekleştirdiği dijital üretimsel imgelerinde rastgele ve şans eseri meydana gelmiş sibernetik sistemlerin biçimlerine ilişkin denemeler yapmıştır. *Sinescape* çalışması, bir peyzaj deseninin bilgisayar ortamında dijital bir formata dönüştürmesiyle renkli baskı çıktısının ilk örneklerinden biridir. Bilgisayar programından elde edilen dalgalanmalar, desene dijitalleşmiş bir görünüm kazandırmakta ve oluşan görüntü geleneksel ile dijital arasında bir bağlantı kurmaktadır (Glowski, 2006).

Dijital sanatın ve kültürün algoritmik davranış dinamiği de sanat pratiğine dönüşme eğilimindedir. Bu sanat pratiği, *Generative* (işlemsel/oluşumsal) sanatı ve kuramında ve 1968 yılında gerçekleşen ve sanat ile teknolojiyi birleştiren ‘*Cybernetic Serendipity*’ adlı serginin yoğunlaştığı sibernetik-dijital estetik karakterinde şekillenir. Generative sanat,

aşağıda detaylandırılacak olan hata estetiğinde bir sistemdeki tikanıklık ya da sapmaları anlama açısından değerlendirmeye değerdir. Bilhassa, glitch türü ve tekniği, generative sanat yaklaşımdan ileri gelmektedir, çünkü glitch sanat pratiğinde, sistem ve programlardaki üretken (generatif) süreçlerden gelen karmaşık temsilleri, estetik algoritmik dokuları kullanmak temel bir unsurdur. Generative süreçlerde, belli ya da belirsiz bir algoritma içindeki bir rastlantısallık, yarı-rastgelelik ve belirlenemezlik durumu sistemin merkezinde karmaşık bir gedik açabilir (Galanter, 2016, s. 146-175). Özellikle, teknolojinin (genelde bilgisayar tabanlı teknolojiler) insan kontrolü dışında ve kaotik, karmaşık ve rastgele koşullara bağlı işlemleri sonucunda açığa çıkan geometrik soyut örnekleri, dijital kompozisyon geleneklerinden ayrışışı simgeleyebilmektedir. Dijital görüntülerdeki -çizgi, yuvarlak ya da kare gibi- basit geometrik şekillerin, kodlanmış ve pikselleşmiş görsel (analog) soyutlama diline yaklaştığı anlaşılmaktadır. Bilişimsel sürece benzer olarak resimsel zemine matematiksel bir sistemin yerleştirilebileceği gibi, dijital olarak soyut görüntülerin bilgisayar üzerinden kodlanması da mümkündür. Algoritmik görsel dil, böylece, biçim ve renk etkileşimini vurgulayarak, dijitalle yakın soyut görüntüleri hem resimsel hem de bilişimsel/berimsel (*computational*) alana iliştiirmektedir (Hoy, 2017, s. 99-140). Cybernetic Serendipity sergisi ise, teknolojinin ilk kez araç olarak kullanılmasında öncü olmasından dolayı, sibernetik aygıtlarla, bilgisayarla veya herhangi bir tasarım makinesiyle oluşturulan çalışmaların ve bu çalışmaları yapan sanatçıların deneySELLİĞE odaklandığı bir sanat olayıdır. Algoritmaların veya analitik dijital süreçlerin serendipitik/tesadüfi sonuçlarına ilişkin olarak teknolojinin güvenilirliğini, olası sınırlarını ve potansiyellerini araştırmada önemli katkılar sağlamıştır. Sibernetik yapılar, böylelikle, şans-rastgelelik öğelerini barındıran makinelerden yaratılan görüntüler veya seslerle sanatın malzemesi olmakta ve hata estetiği denemelerine de ışık tutmaktadır (Reichardt, 1968).

### 3.2.2. Dijitalleşmede Belirlenemezlik Durumu

Analog ile dijital arasındaki ayırmadaki kilit nokta, dijital olanın genelde sayısal tabanlı ve piksellere dayalı olmasından ileri gelmektedir (Manovich, 2001). Dijital olanda piksellerin miktarını oluşturan harita bir ızgara gibi işlenmiştir. Piksellerin kesintili görünümleriyle belirli bir dijital görüntü oluşabilirken, piksellerin parçalanmasıyla da hatalı görsel bir glitch görüntü ortaya çıkabilmektedir. Analog bir görüntü

büyütüldüğünde okunabilirliği ne kadar zayıflıyorsa, bir bozulmuş dijital görüntünün okunabilirliği de bir o kadar azalmaktadır. Böylece, hem analog hem de dijital görüntülerin sürekliliğinden bahsedilebilir, diğer bir deyişle, içlerinde sonsuz sayıda bilgiyi taşıyabilmektedirler (Hoy, 2017, s. 23-26).

Dijital ortamda imgelerin sayısallaştırılması, pikselleşme ve kodlama yoluyla algoritmik bir işlemten geçmesi demektir. Bu da, teknolojik materyallerin, yeni bilişim araçlarının, ağ ve iletişim ekipmanlarının, belirlenemez ve daha sonra hatalı formların kontrol dışı, plansız ama mekanik görünümüleri açığa çıkarmaktadır. Bilgisayar sistem ve işletim programlarının, internet ve ağ bağlantılarının ve elektronik ortamlardaki kod ve enformasyonun verimliliğine, tutarlılığına ve geçerliliğine yönelik eleştiri ve tepkiler kaçınılmaz olmuştur. Bilgisayar sistemindeki görsel bilgi akışındaki muğlaklık, kullanıcı müdahalelerine zemin hazırlarken, aynı zamanda veri toplama, biriktirme, silme gibi özellikleri bulunan hafıza alanlarının da manipüle edilebilmesini gösteren sistem hata sinyallerinin değerine ışık tutmaktadır. Bu noktada, sistemdeki herhangi bir hata teknolojilerin karmaşık görünmeyen taraflarını sorgular hale getirir. Bu mecraları kullananların yazılımın içinde saklı kalanın, web arka yüzüne gizlenmiş veya kod çıkışındaki bir bozulmanın farkına varması, alışkanlıktan ötürü zorlaştığı için hatanın varlığı karanlık kutuyu açmada etkili bir kuvvettir (Hill, 2011, s. 35-36).

Teknolojik sistemlerin ve araçların, dijital imgeler oluşturan estetik formları belirlenemez veya eksik belirlenimli bir dili açığa çıkarır. Bu dil içinde bilgisayar veya mekanikleşme devresine geçişin getirdiği analog ve dijital arasındaki ayrımının çıkmazı öne çıkar. Elektronik sistemin temsili olmayan tarafından bakıldığında, analog ile dijital durumlar arasındaki ayrımın göstergeler veya veri akışında ve bilgi yığınlarında muğlaklaştığı ve sarsıldığı söylenmektedir. Bu demektir ki, bir sistemin dijital olması ya da bir dijital kültür formunun sayısallaştırılması, mekanik ya da bilgisayar tabanlı bir düzenlemeye ihtiyaç doğurmamaktadır (Hand, 2016, 43-74; Hoy, 2017, s. 19-52).

Dijital görüntülerin anlam ile bilgi arasındaki karşılıklı ilişkiyi harekete geçirmesiyle görme alanını ve algısal deneyimi optimize ettiği söylenebilir. ‘Belirlenimsizlik (belirsizlik) merkezleri/bölgeleri’ olarak ortaya atılan sonsuz sayıda görüntülerin bellekteki akışkanlığı ve algıdaki kavranma çarpıklığı izleyicide duyumsal bir tepkiyi katalize etmektedir.

Duyum sübjektif belirlenemezlik girdabında bellekle çarpışır. Bu kaçınılmazdır. Hiçbir bilinçli olarak yaşanan şimdiki zaman belleğin oluşumsal zamansallığı olmadan var olamaz. Hiçbir duyum belleğin virtüel geçmişi olmadan aktüel bir algılamaya ulaşamaz. Zaman-mekanın diğer bir türü bu aktüel-virtüel çatallanmasıyla, kendi virtüel görüntüsüyle kristalleşen aktüel görüntü olan Deleuze'un kristal-imesiyle uyumlu hale gelir. Gerçek ile yansıması arasında, zamanın geçtiğini izleriz, bu esnada gerçeğin aktüeli virtüel olur ve bu virtüel de yansımada aktüel haline gelir. Bu aktüelleşmede, sübjektif olan, objektif bir hal alır: az çok süresi uzatılan mevcut koşullarda bellek tarafından aktarılan kısa süren bir benlik (Rambo, 2016, s. 246).

Belirlenimsizlik merkezi düşüncesi, H. Bergson'un evrendeki imgeler bütününe ya da canlı imgeler/öznelere ('biz') kümesinin algılanması çözümünde, algılamayı bütününe eksiltmesi yoluyla gerçekleştirebileceği üzerine kurulur. Öyle ki, tek bir imgenin algılanması (aktüel) ile temsili (virtüel) arasında bir 'aralık/kesinti' oluşur ve bu aralık sayesinde imgeler şeyleri tanımlamaya başlayacaktır. Böylece, canlı imgeler evrendeki belirlenimsizlik merkezler halini alarak, hareketli imgelere dönüşecek ve özellikle sınırsız-bağımsız imge hareketinin-eylemlerinin algısı gerçekleşecektir. Bergson'un ifadesiyle, "bu [belirlenimsizlik] merkezlerden eylemlerin yayılması için, diğer imgelerin hareket ya da etkilerinin bir taraftan derlenmesi, diğer taraftan kullanılması gerekir" (Bergson, 2007, s. 48).

Merkez olarak imgenin dijitalleşmiş hali, sürekli bir akışın içinde rastlantısal olarak düş ya da simgesel olan ile gerçek olan arasındaki veya aktüel ile virtüel arasındaki bağıntıları gündeme getirerek bilinçte veya zihinde aktüelleştirme yoluna gitmektedir. Bu açıdan, "Deleuze, düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini" öngörmektedir (Sütcü, 2015, s. 150). Simgesel olan ile gerçek arasındaki bağlantı durumu S. Zizek'in *objet petit a* kavramsallaştırmasında da net görülmektedir. Gerçeklik algısında bilineme, kavranamama halleri bu algıdaki çarpıklıkları, dalgalanmaları belirtir. Zizek için iki tür gerçek(lik) metaforu vardır ve bunlardan biri olan "arzunun desteklediği, nüfuz ettiği ve "çarpıttığı" bakışla bakılan ve kendi içinde *varlığı olmayan* gerçek, "nesnel açıdan" hiçbir şey değildir, ama belli bir perspektiften bakıldığında, "bir şey" biçimine bürünür" (Zizek, 2005, s. 27). Simgesel ile gerçeğin ilişkisi, anlamlandırma deneyiminde de 'pozitif belirlenimciliğe' terstir. Şöyle ki, simgesel ile gerçek tam olarak keskin çizgilerle

birbirinden ayrılmaz, ancak gerçek, simgesel bir düzenin içinde anlamlandırma düzeyine girmektedir. Gerçek ile simgesel arasındaki mesafe,

bu düzenin *bünyevi* sınırı işlevini görür. Simgesel düzenin üzerine “çarpy atılmıştır”, anlamlandırma zinciri bünyevi olarak tutarsızdır, "hepsi-değil"dir, bir delik etrafında yapılanmıştır. Bu bünyevi, simgeselleştirilemeyen resif, simgesel ile gerçek arasındaki mesafeyi korur, yani simgeselin gerçeğe “düşmesi”ni önler-ve gerçeğin simgesel karşısındaki bu merkezsizleşmesinde son kertede söz konusu olan şey, nedendir: Gerçek, simgeselin namevcut nedenidir. Freud ve Lacan'ın bu nedene verdikleri isim, *travma*'dır elbette (Zizek, 2011b, s. 40).

“Yaşamın karakteristik özelliği” denilen bu merkezlerin, aynı zamanda, eylem/etki ile tepki ilişkisine bir aralık oluşturmaları, canlı imgelerle evrendeki diğer imgelerin karşılaşmasındaki “mekanik süreci/zamanı” altüst etmektedir.

Diğer imgelerle canlı imgenin karşı karşıya kalmasındaki süreksiz bir hareketliliğin etkileriyle ‘aralık’ elde edilir. (...) Tecrübe edilen bir etki ile ona yanıt olarak verilen tepki arasında zamanda bir boşluk üreterek hareketin önüne geçtiği için geçici bir figürdür. (...) Böylece aralık, gerçekleşen etki ve ona karşılık gelen tepki arasında zamansal bir boşluk yaratarak hareketin önüne geçip sanal, geçici bir fenomen halini alır. Bu fenomenin oluşumu canlı imgenin algısına dayalı olarak gerçekleşir. Canlı imge, imgeler evreninde analiz ve seçme aracı konumunda bulunduğundan dolayı, bu ayrıcalıklı durumuyla “hareketli imgelerin merkezsiz evreninde biçimlenen belirlenimsizliğin merkezi olacaktır (Sütcü, 2015, s. 92).

Gilles Deleuze, etki ile tepki arasında oluşabilen aralığın ya da boşluğun üç imge türünü açığa çıkardığının altını çizer ve bu üç imge türünün artık sınırları ortadan kaldırarak dolaysız bir algının önünü açtığından bahsetmektedir. Bu üç imge hareket imgesiyle karşılaştığında şu şekilde oluşurlar: algılanım-imgeler, eylem-imgeler, duygulanım-imgeler. Canlı imge ya da belirlenimsizlik merkezleri olarak ‘biz’ de “bu üç imgenin oluşturduğu bir düzenden, algılanım-imge, eylem-imge ve duygulanım imgenin bir birleşiminden” meydana gelir durumdadır (Deleuze, 2014, s. 95). Özellikle, “öznenin kendi kendini algılama ya da daha ziyade, kendini "içeriden" duyumsama veya hissetme biçimi” olarak duygulanım, nesneyle öznenin birbiriyle örtüşmesinde var

olurken, duygulanım-imgesi de böylece bu örtüşmenin sonucunda oluşan hareket-imgesinin dönüşümünden ileri gelmektedir (Deleuze, 2014, s. 94). Ayrıca, bizim evrendeki imge kümesini algılaması ya da algılama sürecindeki durumlar, belirlenimsizlik merkez anlayışından ileri gelen haliyle, duysal hareket ettirici deneyimi öne çıkarmaktadır.

Aralık ya da kesinti içinden gelen belirlenimsizlik, belirsizlik veya belirlenemezlik bir biçimde virtüel ile aktüel arasındaki çatallanmada gidip gelirken, Bergson'un bahsettiği olanaklı ile gerçeğin ilişkisinden doğan bir sentezin oluşması mümkündür. Bu sentezin dijital teknolojilerin imaj üretiminde simülasyon sürecine işaret ettiği söylenebilir. Şöyle ki, J. Baudrillard'ın gerçeğin göstergesinin gerçeklik adına ikamesi olarak nitelediği simulakrum, anlam yetisinin kaybına sebep olur ve güvenilir ile güvenilmez medya arasında ayrım yapmayı olanaksızlaştırır. Belirli bir sebep-sonuç ilişkisi oluşturma ortadan kalkarak mutlak bir belirlenimsizlik açığa çıkar ki, böylece gerçekliği olmayan bir gerçeğin aşırılığı öne çıkar (Baudrillard, 1994). Diğer bir anlamda, simülasyon, gerçeklikten kopma, onun yok oluşunu belirtir. Öte yandan, simülasyon, genel anlamda, orijinalin kopyasından çok kopyanın kopyası olarak görülebilir. Özellikle B. Masumi (1987), Deleuze ve Guattari'nin düşüncelerinden hareketle, simulakrumun gerçeğin yerini almış bir model olmadığını, anlam yitimi de olmadığını ancak gerçekten daha gerçek olan olduğunun ve bir sisteme, düzene indirgenmeyen mutlak belirlenimsizlik içinde, farklar ve galaktik mesafeler yığınının, potansiyeller çokluğunun olasılığı olarak görülmesinin altını çizmektedir. Dijital simülasyon teknolojileri, nihai anlamda, gerçeği ortadan kaldırmanın ötesinde gerçekliğin yeniden yurtlaştırılmasına geçit açmış olur.

Deleuze'ün hareket-imgede altını çizdiği ve belirlenemez olanın görsel algısı için önemli görülen diğer bir tartışma çerçeve-dışılık meselesidir. Deleuze çerçeve-dışı hallerini şu şekilde açıklar:

Çerçeve-dışı ne görülen ne de duyulana, ama yine de tam olarak mevcut olana işaret eder. (...) Bir durumda, çerçeve-dışı başka bir yerde, yanda ya da etrafta var olanı ifade eder; diğer durumda, çerçeve-dışı artık var olduğunu bile söyleyemeyeceğimiz, daha çok "ısrar eden" ya da "var kalmayı sürdüren" daha rahatsız edici bir mevcudiyeti, homojen mekanın ve zamanın dışındaki daha radikal bir Başka Yeri ima eder. Hiç kuşkusuz çerçeve-dışının bu iki yönü sürekli birbirine karışmaktadır (Deleuze, 2014, s. 30, 32).

Bir imge bir çerçeve kümesi içinde algılanabilir ya da kavranabilir ancak çerçeve-dışı olanın da seçilebilme görülebilme olasılığı mevcuttur. Bu noktada, Mark B. N. Hansen (2006), belirlenimsizlik merkezi olarak öznenin dijital çağda deneyiminin ve algısının otomatik-duygulanım içinde geliştiğini yani bellekte insan-dışı bir deneyimi harekete geçirdiğinden bahseder. Somut-statik teknik dijital imge, -fotoğraftan videoya, video sinyaline kadar-sayısallaşmadan ötürü birincil çerçeve durumunu kaybettiği, sayısal değerler matriksinde dolaştığı ve elbette virtüellikle (sanallıkla) anıldığı için kavranamaz görünmektedir. Öte yandan, dijital imgeler ya da çağdaş sanat pratikleri içlerinde gömülü insan deneyimi ve duygulanımını harekete geçiren niteliklere sahiptir.

Dijital imgenin ya da dijital teknolojilerinin görmenin ya da göze bağlı algının yetersizliğinde varlık gösterdiği aşıkardır. Yeniden inşa edilen duyularla birlikte, sadece görsel-işitsel algılamanın gerçekleşmesi değil, bütün duyuların, ‘duyulamaların’ açığa çıkması söz konusudur. Paul Virilio’nun görsel sanatlardaki kazaların ortaya çıkmasını da teknik olarak gözün algısının ötesinde retinal olmayan sanatın belirmesine bağladığı söylenebilir. Virilio’ya göre, vizyon makineleri dediği dijital teknolojiler, hızlandırılmış gerçekliğin araçları olarak, “genelleştirilmiş bir biçimlendirme vasıtasıyla gerçek zamanlı olarak algıyı değiştirecek” haldedir. Virilio’nun ifadesiyle, “imajın numerolojisi ve hesaplama uğruna kıyaslanabilir olanın [analojik] başarısızlığa uğraması [*failure*] ile karşı karşıyayız”. (Virilio, 2016, s. 72). Öznenin dünyayı görme biçimini dönüştüren bu makineler, estetik bir yok oluşla görmenin sınırlarını zorlamaktadır. Derealizasyon edilmiş bir dünyada, sanal gerçeklik imajlarının zamansal ve mekânsal sapmalar içinde sanat, başarısızlık ve daha çok da kaza ile özdeşleşmektedir. Sibernetik delokalizasyon denilen bir olayın, şimdi ve burada olma halini teknolojik yaratıcılıktan çıkarıp sibermekana entegre ederek, hızlandırılmış zamansallığa ve sanatın karanlık noktasına indirgenmesi söz konusudur (Armitage, 2001, s. 5-6).

Kaza mantığı, Virilio için, katastrofik kırılma, ‘felaket getiren bir olaya’ ilişkindir, ancak olumlu bir niteliğe sahiptir. Delokalize olmuş ve genelleştirilmiş kaza, bilginin (enformasyon) bombasından gelen yanlış yönlendirme, kaos, ani değişim, olumsuzluk gibi görünür, ancak buradan bir potansiyel çıkmaktadır: sistemle baş edebilme olasılığı (Virilio, 2016, s. 86-92). Sistemin ya da makinenin karanlık deliğinde gözlerin algısına güvenmenin yetersizliğini vurgulayan Virilio’nun kazası, verdiği potansiyelle aktüelden virtüele geçişte ‘hareket ve durağanlık’ sağlamaktadır. Gözlerin kırılması gibi basit bir hareketin yaratabileceği bilgi kazası, sistemin ya da makinenin içerisine nüfus edebilmeyi

gündeme getirir. Bu noktada, W. Murch’a göre, “göz kırpma ya düşüncenin içsel ayrımını sağlamaya yardım eden bir şeydir veya zaten gerçekleşmekte olan zihinsel ayrıma verilen istem dışı bir tepkidir” (Murch, 2005, s. 52-53). Görsel algıda yaratılan kesintiler dünyanın anlamlandırılmasında kilit bir rol oynamaktadır ve kesintiler “mesafe koyma ve görünün körlüğünde hak iddia etme imkanı” oluşturmaktadır. Kesinti, bir bakımdan, “kontrol hezeyanından uyanma” biçimidir. (Virilio, 2016, s. 115).

Virilio’nun bilinç, algı ve deneyimde küçük kazalardan gelen, kısa ve zamansız kayıpları ve kayboluşları işaret eden ve bir fizyolojik durum olan kavramı, *piknolepsi* ise;

insan bilincinin sınırlarıyla alakalıdır; piknolepsi krizi sırasında ortaya çıkan ufak ölüm hastalıktan muzdarip kişinin bir ritme sokmak zorunda kaldığı algısal aksamalar dizisidir. Bir başka deyişle, piknoleptik kişi aralarında boş kareler olan algısal resimler algılamakta, ama aynı zamanda kareler arasında yer alan boşlukların yarattığı dengesizliği gidermek için - aynı bir filmin akışında saniyede 24 kare hızla akan karelerin arasındaki boşlukları algılamama/algılayamama eğilimimizde olduğu gibi - bir çaba göstermektedir. Piknolepsiden kaynaklanan aralıkları örtme çabası, kazaları görünmez kılar çünkü kişi kendisini bir birey olarak birarada tutmak zorundadır. Piknolepsi’yi özetle ufak bilinçlilik anları ile bilinçdışının minik ölüm anları arasındaki gidiş gelişler olarak tanımlayabiliriz. Bilme ve bilmeme kutupları arasındaki gidiş gelişler kuşkusuz bu anları mutlak kılmaz (Aracagök, 2016).

Kazaların açığa çıkarılması, yanılgılar, hatalar, glitchvari işlevsizlikler, Virilio’cu ifadeyle ‘felaketler yazımına’ işaret ettiği söylenebilir. Herhangi bir teknolojik icadın başarısızlığa zemin hazırlayabileceğinden hareketle, sistem veya makine içindeki işlevsizliklerin, çöküşlerin ve kazaların verili düzene ve teknolojik ilerleme gücüne musallat olma yoluna gidebilmektedir. Musallat olmak, bir durum üzerinde yaratılan krizden doğar ve hayaletsi etkilerle veya gerçeklik karmaşasıyla varlık ile yokluk arasında gidip gelmenin krizinde oluşmaktadır. Bu noktada, Jacques Derrida’nın *Marx’ın Hayaletleri*’nde (1994) *musallatbilim* olarak adlandırdığı yaklaşım, görünür ile görünmeyen arasındaki ya da aktüel mevcudiyetin tekinsizliğine yaklaşan izleri dikkate almaktadır. Bu izler, dijital işlevsizliklerin ya da analog hataların teknolojiye güvenilmezliği ve başarısızlığı eş değerli olarak gözler önüne sürebildiğine dair düşüncelere olanak oluşturmaktadır. Belirlenemez ve muğlak dijital görüntülerdeki hatalı

veya kazara oluşan potansiyel izlerin, teknolojinin ya da makinenin içindeki ‘hayaletin’<sup>8</sup> ifşasına zemin hazırlamakta ve gerçek ile gerçek olmayan arasında salınan çelişkiler, mekanik araçlara ilişkin karanlık kutunun bilinmezliğini ya da tahmin edilmezliğini de sorgulamayı gündeme getirmektedir. “Siberflaneur’ün salındığı kıvrımlarda ya da bir glitchin dönüşmüş piksellerinde kirli ve anlaşılmayan görüntüler gizlidir. Bu muğlak imgelem antiseptik ve netleştirilmiş mantık arasında barbar ve zombie gibidir” (Proulx, 2013, s. 45).

Elektronik dijital çağın sistemize olmuş medya araçlarındaki kazaların potansiyeli hesaplanamazlık, kararsızlık ve tamamlanmamışlık gibi yaklaşımların kaynağını düşünmeye itmektedir. Kazanın sistemdeki yeri, algoritmik olarak hataların veya teknik bozuklukların karmaşık sonuçlar ve belirlenemez sayıda verilerin dolaşımından gelen akışın kontrol edilemezliğine ya da kanıtlanamazlığına işaret etmektedir. Makinenin içindeki sistemin ya da sistemleşme nosyonunun hesaplanamaz yönü, özellikle A. Turing’in icat ettiği makinelerinde karşısına çıkan her şeyin çözümünün olamayacağı - tam bir hesaplanabilir algoritmik kararın ortaya çıkamaması- görüşünden gelmektedir. Bu hesaplama hatası problemi, K. Gödel’in tamamlanmamışlık teorimle incelendiğinde ise, algoritmik tutarlılığın veya algoritmik işlem süreci mantığının çok sayıda veri miktarının içinde hesaplanamaz hale geldiğini göstermektedir. Gödel, Turing’in düşüncesine ek olarak herhangi bir formel sistemin verimliliğinin ya da güvenilirliğinin sorgulanabilir hale gelerek, doğru olsa bile her zaman içinde kararsızlık barındırdığını ve tam belirlenmiş, tutarlı ve kesin sonuçlanmış bir sistemin olamayacağını ileri sürmüştür. L. Parisi ve B. Fazi (2014), her iki matematikçinin de algoritmalarla edimsel/aktüel olayların arasındaki paralelliğin ve makine içindeki berimleme/hesaplama (*computation*) durumundaki bilinmezliğin önemini ortaya çıkardıklarını, ancak karmaşık doğrusal olmayan sistemlerin ve kaotik-rastlantısal süreçleri yansıtan bilgisayar gibi makinelerin algoritmik kararsızlıklarının arkasında yatan belirlenemezlikten gelen belirlenebilme

---

<sup>8</sup> Hayalet görüntülerin ortaya çıkmasının arkasında yatan gizemin içinde, ruh fotoğrafçılığı denilen 20.yy.’ın başlarında portre fotoğraflarının, çekimlerinde oluşan ektoplazmik oluşumların veya belirlenemeyen figürler ve yüzlerin fotoğraf karesinde çift görüntülere yol açması yatmaktadır. Erken dönem fotoğrafçıların, teknolojinin içinden gelen bozuklukları (anomalileri) ve hataları görselleştirdikleri sahte gerçek yaşam görüntülerinde hayaletimsi ya da gulyabaniye benzer ruh imajları görünür hale gelmiştir. Kamera lensin aşırı parlaması, yoğun pozlanmış flaş patlamaları veya zayıf ve kötü pozlu çekimlerden gelen arıza, kaza, gürültü ve hataların görsel kültürdeki yeni sanatsal pratiklerinde belirmesine de olanak sağlamıştır. Tanımlayamama, bilinemezlik, tekinsizlik ya da gerçeklik ile fotografik gerçeklik arasındaki sınır aşınmaları başta ruh fotoğraflarında olmak üzere dijital görüntünün yeni medya araçlarıyla entegresinden doğan bağlantısında etkilerini göstermiştir (Harvey, 2013).

potansiyelini görme açısından da yetersiz kaldıklarını ifade etmektedir. Algoritmanın tamamlanabilmesi için, yazarlara göre, berimleme içindeki hesaplanamazlığın edimsel bir olaya dayandırılması, dijital işlem içindeki belirlenemezliğin ve belirlenemez ve sonsuz sayıda verilerin bilinemez yönünü düşünmek gereklidir. Karmaşık sistemlerin hesaplanamaz ve belirlenemez boyutu, sonuçta, o sistemlerin işlevsizliğindeki bir olumsuzluktan çok özünde barındırdığı bir ayrık ‘estetik’ parçadır. Bu demektir ki, “hesaplanamazlık, belirlenemezliğin virtüel yaşama özellikle bire bir mahsus olmadığını ama berimsel mantığın kendisinde de bulunabileceğini iddia etmemizi sağlar” (Fazi, 2019).

Dijital medya teknolojilerindeki kazalar ya da arızaların, insan ile makine arasındaki ilişkinin sınırlarını da aştırdığı söylenmektedir. Bu, insan zekasının, makinenin hesaplanamazlık probleminden ileri gelen belirlenemez miktarda veriyi barındıran ve zorunsuzluğa bağlı olabilen sistem veya programları içeren tarafına cevap vermede nasıl bir noktada olduğunu düşünmek anlamına gelmektedir. İnsan-sonrası (*posthuman*) yaklaşım da, dijital teknolojilerinin insan öznelliğini nasıl bir değişime uğrattığının tartışmasına ilişkindir. İnsan-sonrası, “insan olmanın sınırlarını geçme uğraşısı” olarak görülmektedir.

Doğal ve kimlik olarak insan olmanın sınırlarını aşma, insan fiziksellliğini ve kapasitesini kavramsallaştırmadır. (...) Post-human, insanoğlunun kusurlarını ve sınırlarını hoş görmez. Fiziksel dönüşümler aracılığıyla yatıştırıcı bir keşif arar. Karakter ve kişisel tanımlamaya yol açan bu keşif, duygusal, psikolojik, zihinsel, fiziksel, bağlı olma (*connected*) gibi farklı varoluş biçimleri barındırır. (...) Post-human, merkezini teknolojiye odaklamayan insanın yeniden kavramsallaştırılmış halidir (Riggs, (t.y), s. 93).

Dijitalleşmiş insan-sonrası dünya, insan olmayan öznelerin alanı olarak, insan ile makine ve insan zekası ile makineleşme arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Sibernetiğin kaotik ve tahmin edilemez koşullarında insan potansiyeli tekrar bir yorumlamaya maruz kalmaktadır. N. Katherine Hayles (2000), insan olmayan öznelerin varlığında bir bedenden ayrılma olmadığını, insan ile virtüel teknolojilerin etkileşiminden doğan insan-sonrası süreçlerin oluştuğunu ileri sürmektedir. İnsanlığın makinelere hükmetme ve ölümsüzlük elde etme gücü iddiasından öteye geçen bir yaklaşımla, belirsiz ve rastlantısal

temelli karmaşık sistemlerin ve teknolojilerin (ya da teknolojik bozuklukların) içinden potansiyel çıkarma yolları aranmaktadır.

Gerçekliğin manipüle edilmesindeki gerçeklik yanılsaması ya da görüntü kurgusu, kullanıcıların ya da izleyicilerin mevcudiyetlerini dijital ortamda dönüştürürken, imajların ve bilginin akışkan selinde gidip gelme olgusuna işaret eden bir hakikat-sonrası (*post-truth*<sup>9</sup>) dünyanın belirsizliği söz konusudur. Bu durum, K. Robins'in imajlar ile nesnel dünya arasında beliren mesafeden gelen bir belirsizliğin ara noktasıdır. Robins için “sanal ortama girdikçe artık gerçek dünyaya ihtiyacımız kalmadığını düşünebiliriz. İşte gerçekliğin cansızlaşması bu mutlak noktaya geldiği zaman, yalnızca kendi yansımalarımızı görebiliriz” (Robins'den aktaran Özcan, 2007, s. 270). Bu noktada, görsel gerçekliğin sorgulanması ve algılanması ‘zorunlu’ hissedilen gerçeğin yitimi, dijital çağda bunalımlı, ‘anomik’ (bir düzensizlik-normsuzluk durumu) davranışları gündeme getirdiği söylenebilir. Öte yandan, gerçeklik iddiasından nötrlenmiş bir görüntü algısının şeffaflığına ışık tutan tahmin edilmez ve karar verilemez kaos ve belirsizlik hali, insanın özgürleşmesine veya insan ötesine geçen insan ile teknoloji arasındaki karşılaşmaların otoriterliğine karşı bir duruşu tetikleyebilmektedir. Derrida ve Zygmunt Bauman özellikle karar verilemezlik, kararlaştırılmazlık ve belirsizlik, belirlenemezlik konularında olumsal (zorunsuz), şansa bağlı, rastgele ve sapmaya müsait eylem ve ifadelerin önemini vurgulamaktadır. Bauman, Derrida ile paralel düşüncelerinde şunu ifade eder:

Derrida, belirlenemeyeni, tüm varoluşun temelindeki haklı yerine yeniden yerleştiriyor. Ya da daha doğrusu, belirlenemeyeni yerinden etmeyi ve ya da varlığını yok saymayı hedefleyen büyük girişimlerin sahteliğini ifşa ediyor. Bütün belirleme çabaları daha fazla belirsizlikle sonuçlanıyor. Bütün kodlama, üst-kodlama ve sabitleme girişimleri, aynı anda, rastgelelik ve belirlenemezliğin toplamını (tabii burada bir toplamdan söz edilebilirse) artırması gerekiyor (Bauman, 2003, s. 243).

<sup>9</sup> Post-Truth: Oxford Dictionary tarafından 2016 yılında yılın sözcüğü seçilen bu kavramı R. Keyes (2004) şöyle açıklamaktadır: “Bir zamanlar gerçeklere ve yalanlara sahiptik. Şimdi ise belki de doğru olmayan ama yanlış olduğunu söylemenin fazla zararsız olacağını düşündüğümüz gerçeğe, yalanlara ve beyanlara sahibiz. Örtmeceler bol miktarda bulunuyor. Bütün gerçeği söylemekten kaçınıyoruz, onu ‘tatlandırıyoruz’, ya da ‘geliştirilmiş gerçeği’ söylüyoruz. *Aldatma* kelimesi *kayışa* yol açıyor. En kötüsü, ‘yanlış konuşmayı’ kabul ediyoruz, ya da ‘zayıf yargılamada bulunuyoruz’. Ya da ötekilerini yalan söylemekle suçlamak istemiyoruz. İnkâr ettiklerini söylüyoruz. Yalancı ‘ahlaki olarak meydan okunandır’, gerçeğin onun için geçici olarak kullanım-dışı olduğu birisidir. İşte bu post-truth’tur. Post-truth çağında, gerçekler ve yalanlar, dürüstlük ve yalancılık, kurmaca ile kurmaca olmayan arasındaki sınırlar bulanıklaşır”.

Dijital görüntülerin ya da çok yönlü ve kaotik bilginin akışkanlığı ve yığıntısının etkisiyle insan bilincinde oluşan çelişkiler yumağı, gerçekliğin anlamının yitimine sebep olurken, çarpıtılmış içeriğin karanlık ve tereddütlü algısı kronikleştikçe travmatik ve şizofrenik süreçleri ve davranışları yaratabilmektedir. Bu süreçlerin tetikleyebileceği sosyo-psikolojik semptomların hafızasızlık ya da hafızada karmaşa problemine, ya da korku, anksiyete ve kaygıya işaret ettiği aşikârdır. Belirsizlikte ve belirlenemez olanda kanıtlanabilirlik, çağrışım ve gerçeklik arayışı, tekinsizliğin veya tedirgin edici durumların içinde bellek kaybına, pasif benliğe, zihinsel ikileme, şoka ya da genel anlamda psikososyal negatif etkilere indirgendiği söylenebilir. Bu türden bir ‘karanlık yüz’ değerlendirmesi, dijital medya teknolojilerindeki algılanması güç tuhaf görüntülerin içinden gelen belirsiz ve karar verilemez boyuttaki baş döndürücü görselliğinin heyecana yol açtığını vurgulamaktadır. ‘Travmatik görüntülerin’ deneyimi de, enformasyonu kullanan toplumda olasılık ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi tersyüz eden zihinsel süreçlerin paradoksunu gösterir. Bu da, deneyimin yapay bir hal alması demektir (Mellucci, 1996). Öte yandan, yeni medya teknolojilerinin paradoksal imajları, görünenin ya da algılananın ötesini görebilmeyi ve seçici bir görsel hafızayla herhangi bir bakış eylemi gerçekleştirmeden yeni bir görme biçimini oluşturabilmektedir. Virilio’nun kaza düşüncesinde geliştirdiği şekliyle, imajlar, içinde barındırdıkları saklı ve kayıp izlerin, zihinde oluşmasına olanak sağlayan transfer mekanizmasına sahiptir. Böylece, algısal ve bilişsel boyutların çarpıtılmışlığından, farklı gerçeklik varyasyonlarıyla oluşan zihinsel bir potansiyel doğmaktadır (Baldwin, 2002, s. 142-45).

Ayrıca, yeni iletişim teknolojilerinin yığınla gelen belirsiz ve karmaşık hallerine veya kaotik ve doğrusal olmayan konumların ya da konum alışların etkinliğine bakıldığında, geleneksel sistematik düzenin yeniden ele alındığı görülmektedir. Kuraldışı, diğer bir deyişle, anomik oluşumlar enformasyon çağında güvenilirlik ve gerçeklik meselelerine yeni anlamlar yükler. Karmaşık sistemler, neden-sonuç ilişkisine yerleştirilmiş deterministik makineler olarak düşünülse de, kaotik koşullara bağlı bir devamlılık gösterir. Bunun anlamı, bilgi akışının gerçekleştiği otonom sistemlerde rastlantısal olaylar ya da tahmin edilemeyen, muğlak göstergelerin geçiciliği ve istikrarsızlığı ön plana çıkmaktadır.

Son söz olarak denebilir ki, dijital olanın belirlenemez karakterleri üzerine geliştirilen eleştirel argümanların, gerçekliğin yapaylığına mı yoksa gerçekliğin tekrar yorumlanmasına mı işaret ettiği sorusunu zorladığı görülmektedir. Yeni iletişim

teknolojileri ve görüntü işleme donanım ve yazılımları, yeniden üretme, işleme ve düzenleme faaliyetlerinde bulunarak bilgiyi veya akışkan veriyi gündelik hayatın içinde sıradanlaştırmaktadır. Bu durum, dijitalleşen dünyada her geçen gün bilgiye dayalı çelişki ve açmazların çoğalmasına yol açmaktadır. F. Ritchin'in de ima ettiği gibi, dijital medya ile birlikte dönüşüme uğrayan gerçeklik ile gerçek dışılık arasındaki ince çizgi, anonimliği, rastlantısallığı, belirsizleşmeyi, bulanıklaşmayı, çoklu ortam ve mekanları ve hatta optik istikrarsızlığı beraberinde getirebilmektedir:

“Boyama” programları ve Web “sayfaları” ile birlikte bilgisayarın öykünmecî kılığı, dijital medyanın öncüllerinden derin kopuşunu en aza indirir. Ayrı parçalara, hesaplanmış tercihlere, ikili stratejilere, atomlar yerine bytelara dayanan dijital medya, bir taraftan analog medyayı simüle edebilirken, neticede Rönesans'ın getirdiği perspektif değişiminin ya da geçtiğimiz yüz yılın deneysel sanatlarının olduğundan daha dönüşümsel hale gelerek bir çeşit temsili model yaratıyor. Dijital medya zamanı ve mekânı tekrar tanımlarken; soyutlamaya, doğrusal olmamaya, asenkronizme, kodların dokunun üstünde dans etmesine, çoklu yazarlara ve hepsinden de önemlisi bildiğimiz doğanın sahteleşmesine avantaj sağlıyor (Ritchin, 2012, s. 16).

### 3.2.3. Dijital Sonrası (Post-Digital) Yaklaşım

Sistemin veya analog-dijital verilerin hatalarını ve teknolojinin işlevsizliğini estetik bir unsura dönüştürme kaçınılmazlığı, çağdaş sanat eylemlerini etkilemiştir. Bu etkinin, dijital sonrası kültürdeki dijitalin devrim sürecini tamamlayıp gündelikleştiği, yenilenen teknolojinin tek seferde sıradanlaştığı ve gündelik hayata içkin hale geldiği durumlarına kaynaşmasıyla da, belirlenemez dijital görüntü bozuklukların varlığı öne çıkmıştır. Dijital sonrası (*post-digital*), yüksek teknoloji ve yüksek duyarlılıklı dijital arılığa karşı duran bir medya estetiği olarak tanımlanabilir. I. Andrews'a (2002) göre, dijital sonrası yaklaşım, dijital devrim iddiasını reddeden ve dijital teknolojinin kontrolünde oluşan başarısızlığı vurgulayan, ama aynı zamanda dijitalleşen veya sayısallaşan dünyanın içkin süreçlerinin yolundan giden bir paradoksa sahiptir. Kara kutunun (dijital medya araçları) dışından düşünmek için, bu kavramın niteliği, dijitalleşmenin nihai düzeyde gündelik yaşam deneyimlerinde normalleşmesiyle gelen teknik gelişim ve teknolojik yenilik

iddialarının yanılsamalarından kendini kurtarma ihtiyacından doğmaktadır. Dijital ve analog, basılı ve elektronik ya da yeni ve eski arasında kurulan bağılıkların yerinden edilmesinden gelen bir kavram olarak, bu ikilikleri yeniden düşünmeye ve yorumlamaya yönelttiği söylenmektedir (Cox, 2013; Cramer, 2015). Dijital ile analog medya arasındaki ayrımın ortadan kalması, burada bir dijital mükemmelleştirmenin ve arılığın yerine dijital sürecin içinde var olan analog durumların bu ikilikten karmaşık bir ilişki kümesi yaratmasına olanak tanımaktadır. “Dijital bilgi, hiçbir zaman mükemmel bir biçimde var olamaz; bunun yerine, maddesel doğası ve fizik yasası gereğince, kaotik özellikler ve muğlak koşullar barındıran fiziksel maddenin idealize olmuş soyutlaması olur” (Cramer, 2015, s. 18). Bu demektir ki, dijital sonrası halin, sistemdeki ya da estetik biçimdeki eksiklerin, mükemmeliyetsizliğin, işlevsizliğin ve başarısızlığın canlandırılmasına ön ayak olan bir gündelik pratik estetiğine işaret ettiği ortadadır. Analog olanın dijitalliğin ayrılmaz bir parçası olarak bildirilmesiyle, dijital, gerçek yaşamın gündelik rutinlerinde oluşabilecek ‘aksaklıkların’ veya arızaların sıradan birer dijital nesnelere dönüşmelerinin nostaljik bir yeniden canlandırmasıdır. Böylece, kendiliğinden oluşan süreçlerin (*do-it-yourself/DIY*) kültürüyle, dijital sonrası medyada, yeni ve eski olanın birbiri içinde karışması açığa çıkmaktadır.

Dijital sonrası teriminin birçok kavramla etkileşimli olduğu görülmektedir: post-internet, post-medya, post-punk, yeni estetik (the New Aesthetic), kirli yeni medya (Dirty New Media), cracked medya ve glitch kültürü. Dijital sonrasıyla genellikle birlikte düşünülen *post-internet*, internetin bir ‘araç’ olarak kullanılması ve böylece online alınan bilginin hammadde olarak estetik pratikte ve üretimde ele alınmasından ileri gelmektedir; internetin üzerinden değil dışından gelen, interneti ya da ağ kültürünü dışarıdan yorumlayan (sanatsal) üretim süreçlerine gönderme yapmaktadır. *Post-medya*, dijital sonrası yaklaşımın ima ettiği şekliyle, eski (geleneksel) ve yeni medya araçlarını bir araya getirmeyi vurgulamakta ve medya sistemlerindeki ‘saklı kalan’ üretken özelliklerin ve süreçlerin çıkarılmasına işaret etmektedir. *Post-punk*, punk kültürünün izlerinden yola çıkarak tekinsiz, huzursuz, gürültülü, acı ve dehşet dolu sanatsal ifadelerin peşinden gitmektedir; burada anaakım formlara ve karakterlere (melodik ya da sinematik) alternatif arayışlar söz konusudur. *Yeni estetik*, teknolojik ilerlemenin ve tekniğin mutlaklığının fetişleştirilmesine karşı çıkmaktadır. Özellikle dijital sonrası müzik eleştirisi gibi, elektronik müzik içinde beliren gürültülerin, anormalliklerin, hataların varlığını araştırmakta ve yeni estetik çalışmalarla, pikselleştirme yoluyla oluşan berimsel küçük

izlerin ortaya çıkmasına girilmektedir. *Kirli yeni medya*, bilgisayarların ‘arı/kusursuz’ arayüzlerine karşı çıkarak sistem kırıklarına ve hacklemlerine yönelik sanat çalışmalarını öne çıkarır. Bu noktada, glitch ile kirli yeni medyanın birbirleriyle doğrudan bağlantılı olduğu söylenebilir, çünkü glitch kültüründeki gibi, sistemin “mahvına” yönelik estetik yaklaşımlar benzerdir (Berry ve Dieter, 2015; Contreras-Koterbay ve Mirocha, 2016; Cramer, 2015). *Cracked medya* da, çağdaş dijital üretimde oluşan çatlakların sürekli ve üretici süreçlere yol açabildiğini ve dijital stüdyoda oluşturulan seslerin çöküntülerle sonuçlanabileceğini vurgulayan bir kavramsal yaklaşımdır (Kelly, 2009).

Kazara, şans eseri veya rastgele oluşan teknik eylemlerin estetiği, dijital sonrası tartışmasından önce de var olduğu söylenebilir. Daha önce anlatılan J. Cage’in ve diğer deneysel çalışmalar gerçekleştiren (çağdaş müzik) bestecilerin ses düzenlemelerinde belirlenemez öğeler ve sonuçlar keşfetmesi, 20. yüzyılın başında gelişen fütürist hareketinin sanatta devinim ve hızı yansıtmaya biçimleri ve 1990’ların başında düşük ses kalitesinde yazılım-elektronik tabanlı glitchvari denemelere yol açan tekno müzik, dijital sonrası estetiğinin habercileri olarak düşünülmüştür (Cascone, 2000; Wilcox, 2013).

Dijital sonrası estetiği, K. Cascone’un, *The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music* (2000) makalesinde ilk kez ortaya atılmış bir anlayıştır. Cascone, elektronik müzikte sinyalin ya da iletinin gönderdiği seslerin risk altında olduklarında ortaya çıkan mikrosanik oluşumlardan, ‘amaçlanmamış, tasarlanmamış’ dijital glitchlerden, bozukluklardan, kazalardan, hatalardan ve genel anlamda, dijital teknolojinin başarısızlığından ve teknolojik kontrol yanlısamasından bahsetmektedir. Dijital sonrası müzikte, sinyalin kesintilerinden gelen istenmeyen sonuçlar, hayaletimsi ve gürültülü seslerin keşfi söz konusudur. Dijital teknoloji, içinde gizlenmiş yazılımın ‘normal’ kullanımı ve işlevinin sınırlarını zorlayan dijital hataları barındırır. Bu dijital yan etkiler, dijital sonrası estetiğin hammaddelerini oluşturur. Rastlantısallığın kalıntıları olarak gürültüler ve glitchler, aracın başarısızlığını gösterir ve Cascone’un da belirttiği gibi, “araç artık mesaj değildir; makine parçası mesajdır” (Cascone, 2000, s. 17). “(...) [H]ata makineye özgüdür; makine sürecine içkin olandır” (Barker, 2011, 43). Makine (bilgisayar, kayıt cihazları, video kameralar) içindeki yazılımda oluşan herhangi bir hata veya gürültü, iletinin kusurunu ve makul olmayan iletişim ağının anlamını ortaya çıkarır. Makul bir şekilde kodlanan dijital bir ses dosyası da, makul olmayan sonuçlar doğurmuş olur. Ses dalgalarında belirlenemeyen, olası aksaklıkların tahmin edilemeyen sonuçları ve yanlış kullanımın -negatif görünen ama

potansiyel- istenmeyen sonik etkileri belirginleşir. Bu, dijital bir dosyayı ‘yapı-bozuma’ uğratmak demektir (Cascone, 2000, s. 16).

Oluşan aksaklıkların ve kusurların estetik sanat pratiklerine dönüşmesi, dijital sonrası davranışta belirlenemezliğin ve şansın ‘ehlileştirilmesi’ ya da ‘kontrol edilebilmesi’ tartışmalarını beraberinde getirmektedir (Wilcox, 2013). Bu tartışmaların özünde yatan sebep, deneysel sanat çalışmalarında tesadüfi-rastgele süreçlerin manipülasyona açık durumda olabilmelerinden ve kontrol edilebilir bir kaosun ya da sistem bozulmalarının bilgisayarın farklı uygulamalarıyla mümkün olabilmesinden ileri gelmektedir. Bu açıdan, dijital sonrası estetik ve glitch, belirlenimci belirlenemezlik olarak nitelendirilebilen bir tarza dönüşür ve dijital teknolojinin zayıf noktalarını kullanan indirgemeci birer sanat biçimleri haline gelir. Bu demektir ki, teknolojinin mevcut durumu kabullenilmiş görünmektedir (Pepperell ve Punt, 2000). Öte yandan, indirgemeci bir yaklaşım eleştirisinde bile, dijital sonrası ve glitch kültürü, dijital mükemmeliyetçiliği, teknolojik güvenilirliği sarsmasından ve dijital olanın içindeki gizli tekinsiz-kaygı verici tarafların ifşasını çağırmasından dolayı alternatif yol arayışı olarak görülmüştür (Manon ve Temkin, 2011).

### 3.2.4. Hata Estetiği ve *Glitch*

Elektronik medya çağının getirisi olan bilgisayar ve internet üzerinden gerçekleşen sanat pratiklerinin varlığı, sistem tartışmalarına sebep olmuş ve sorgulanabilir kodların, programların ya da kullanıcı müdahalelerinin nasıl bir önermeye yol açtığı akıllarda yer etmiştir. Veri, kod, yazılım, genel anlamda, sistem hatalarının yeni sanat formlarına dönüşmesi ile hata estetiği olgusu görünürlük kazanmaktadır. Hata estetiği<sup>10</sup>, analog veya dijital teknolojinin ve makinelerin dilinde kaçınılmaz, ‘istenmeyen’ ve beklenmedik sonuçların kalıntılarını ve izlerini yaratıcı sanat etkinliğinde kullanılmasına yöneliktir. Estetik bağlamda kontrol dışı ve karmaşık bağıntılar içeren sanat pratikleriyle, hesaplanmış veya planlı iletişim süreçlerinin ardında kalan hataların ve tahmin edilemeyen aksaklıkların, ‘yetersizliklerin’ izini sürmektedir. Bundan ötürü, yeni iletişim tekniği ve hammadde olarak hata, çökmüş, zarar görmüş, bozulmuş ve işlevsiz

<sup>10</sup> ‘Hatanın estetiği’ teriminin İngilizce versiyonlarında farklılık görülebilir, ancak semantik ve semiyotik olarak kavramlar birbirine benzer ve birbiriyle kesişmektedir: *the Aesthetics of Failure* (Cascone, 2000; Kane, 2019); *the Aesthetics of Noise* (Krapp, 2011); *the Aesthetics of Error* (Barker, 2011; Nunes, 2011); ya da *the Glitch Aesthetics* (Betancourt, 2017; Moradi, 2004; Moradi ve diğerleri, 2009).

niteliğiyle sınırlı ve kontrollü teknoloji ve gündelik yaşam mantığını yeniden sorgulayabilen sanat tarzına dönüşmektedir.

Hata sanatı literatüründe kullanıldığı şekliyle hata farklı anlamlara gelebilmekte ve genellikle değersiz, önemsiz görülenin temelini oluşturmaktadır. Öncelikle, hata, kazara oluşan ve “bütünüyle başarısızlıkla sonuçlanabilen, arızalı” bir duruma işaret eder (Manon ve Temkin, 2011). Bu arıza analog olarak zarar görmüş bir plaktan gelebileceği gibi dijital olarak da doğal süreçte bozulmuş bir kompakt diskten veya videokasetten de gelebilmektedir. Anlamlı düzeni ya da niyeti aşacak bir boyutta kazalardan gelen hata, medya aygıtının, makinenin ya da bilgisayarın insan kontrolüne ne kadar hakim olduğuna ve en nihayetinde “teknolojinin kontrol altında olduğuna” dair tezlerin ve sınırlamaların değişkenliğini açığa çıkarır (Cascone, 2000). Sistemde ortaya çıkan arızalı durum, uzun zaman alabilecek bozulmaların ve duraksamaların önünü açar. Yazılım içinde ya da algoritmik dijital ortamda kodlanmış verinin çözülmesiyle (*hackleme* yöntemiyle, örneğin) arızalanan bu sistem, gündelik yaşam prensiplerini altüst edebilir ve yıkımlara ve geçici kapanmalara (*shut-down*) yol açabilir (Kane, 2019, 20). Dijital arıza kavramlaştırması, özellikle, ağ kültüründeki anomaliler, (*anormallik*) sistemin istenmeyen virüsleri ya da normların ihlali olarak değil, bilginin potansiyeli, iletişimin içkin özellikleri olarak düşünmeye teşvik edicidir (Parikka, 2012, s. 90-91). Mükemmel bir sistem ya da durum arzusu ile gerçeklik arasındaki çizgide bulunan hata, böylece, hem beklenmeyen ve bilinmeyen olanın mevcudiyetini belirginleştirir hem de insanın dünyadaki mevcudiyeti hakkındaki normları sorgulamasına aracılık eder.

İkinci olarak, hata, mekanik bir sürece içkin ya da gündelik yaşamda oluşabilecek herhangi bir istenmeyen yanlışlığın, sorunun, yanlışlığın varlığını gösterir. J. Derrida ‘*Kör Anıları*’ (1993) yapıtında yanlışlığın, körlüğün doğal dengeyi ihlal ettiği anda oluştuğundan bahseder. Yanılgı, doğa kanunlarını ‘çiğneyen’ bir kazadır ve yanlışlıkla gelen ıstırap da, hem bilme hem de görme istemini etkiler. Bilme ile görme arasındaki bu karşılıklı etkileşim, kör olmak ya da gözleri kapatmak arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır. Kör ya yanılır ya da yanıtılır. İstırap, diğer bir deyişle görme-görmek istememe ya da bilme-bilmek istememe arasındaki oyun, yanlışlığın boyutuna göre körlüğü anlamlandırır. Bir açıdan, körlük, görmeme durumundan çok, görmeyi yanlışlıkla potansiyele çevirme halidir (Derrida, 1993, s. 12-13). Bu tür bir hata tanımlamasında, yanılgı-yanlışlık, yoldan çıkmayı, istenen (ideal) hedeften şaşmayı gündeme getirir ve hiçbir kurala uymayan aklın hayal gücündeki serseriliği, amaçsızca dolaşmayı vurgulamaktadır. Dijital ağların

enformasyon akışı içinde ise, bu tür bir hata, sadece sistemin arızasına işaret etmez, aynı zamanda operasyonel mantıkta her zaman bir hata payının olabileceğini ortaya çıkarır. Önceden planlanan, öngörülen operasyonel sonuçlardan sapmayı açık eder. Hatalar, “istenmeyen yörüngeler” olarak hatasız ve öngörülebilir mesajlara bağlı kontrol mekanizmalarının ve teknolojilerinin içinde onlara zıt sinyaller öne sürer. Amaçlanmış bir kontrolle, sistemdeki hata, yanlışlık düzeltmek istense de, kontrolün arka planındaki sistematik sapmalar görünür olabilmektedir. Diğer yandan, kontrolün bulamadığı, ele geçirilemeyen, bilinmeyen hatalar (Error 404, örneğin) da söz konusudur. Bu “erişim-dışı sinyallerin, istenmeyen parazitlerin” varlığı, sistemin güvenilirliğini, verimliliğini ve maksimum performansını sorgulamaya iter ve sistem kontrolünün ötesine geçen bir belirlenimsizlik göstergesi olarak “potansiyelin potansiyelini” (kullanıcının kurlsızlık/kontrol-dışılık potansiyelini) uyandırır (Nunes, 2011, s. 8-13). Dijital sonrası medya ortamında da, böylelikle, bu tür istenmeyen, öngörülemeyen, mekanik süreçlere içkin şans eseri beliren potansiyel olayların ya da yanlışlıkların var olması ve yaratıcı araçlara dönüşmesi muhtemel görülmektedir (Barker, 2011, s. 43-50).

Bu noktada, T. Piper-Wright, fotoğraf hatalarından yola çıkarak, hatalı bir fotoğrafik görüntünün bilememe, öngörememe durumlarına sebebiyet veren yönünün sanatsal pratiğe dönüşmesinden gelen potansiyelini vurgular. Wright, fotoğrafta var olan hatanın dünyayı farklı ‘görmeyi’, görme biçiminin değişimini harekete geçirdiğini belirtmektedir. Makinenin kazara sunduğunu görme ile insanı parçalı ve daha sübjektif görme biçimi arasındaki bir karar verilemez (sınırlı belirlenemezlik) boşluğun, tam da bu boşluğun yarattığı hata deneyiminin altını çizmektedir. İstenmeyen ya da istenen bir hata olsun, sonuç tesadüfi bir şekilde bilinemez ve zaman ve mekan algısında bir aradalık (*in-between*) hissi oluşur. Yeniden üretilmez hata, Piper-Wright’ın ifadesiyle, “bir meraklanma, üçüncü boyutluluk, arabuluculuk, ikisi arasındalık” haline indirgenmektedir (Piper-Wright, 2018). Fotoğraf hataları, rastgele, belirsiz, geçici bir anın, beklenmedik, kaotik, karmaşık süreçlerin ve parçalı, tamamlanmamış bir mevcudiyet duygusunu gündeme getirmektedir (Piper-Wright, 2016).

Hata, aynı zamanda, sistemleri, analog veya dijital teknolojileri ve gündelik yaşamı sarmalayan gürültülü sinyallerin beklenmedik sesleriyle ilişkilidir. Gürültü, sakin ve sessiz bir ortamı delen, boşluğu ses dalgalarıyla doldurup karıştıran ve aşırılık ya da yoldan çıkmışlık gibi durumları ve koşulları açığa çıkaran bir uyarıcı, iletişim kırıcı olarak düşünülmektedir. Kaotik ve şansa bağlı doğası belirsizlik ile kesinlik arasında kriz

yaratabildiği ve düzenli iletişimi sekteye uğratabildiği için, gürültü istenmeyen ve yok edilmeye çalışılan bir olgudur. Mesajın verici ile alıcı arasında giden normatif çizgisini aşarak mesajın nereden geldiği bilinmeyen bir şekilde alıcıya ulaşmasına yol açmaktadır. Diğer bir anlamıyla, hatalı bir sinyal, geçersiz bilgi ya da boş mesaj olarak görülür (Kelly, 2009, s. 46-62).

Öte yandan, iletişim sistemlerindeki parçalanma ve duraksamalar gibi görünen gürültü bu sistemlerin içkin, bütünleyici bir parçası olarak düşünüldüğünde, barındırdığı rahatsız edici sonik olasılıklar ve işitsel çelişkilerden gelebilen ‘üretken muğlaklığın’ ve kirli işlevsizliğin önünü açmaktadır (Krapp, 2011). Eleştirel bir boyutta, “gürültü, anlam dünyasını, kuralları ve düzenlemeleri, iyiliği veya güzelliği yeniden düşünmeye” yöneltmektedir (Menkman, 2011a, s. 28). Gürültü azaltıcı, yok edici girişimlerin olduğu dönemin bittiğini söyleyen Manon ve Temkin’e göre, dijital sonrası çağda gürültünün yeniden yorumlanması söz konusu olmuş ve sistemin ayrılmaz bir parçası olduğu gerçeğini ortaya çıkaran iddialar öne çıkmıştır (Manon ve Temkin, 2011). Özellikle, yüksek performans, yüksek çözünürlük, ve yüksek kaliteli ses gibi teknolojik ilerlemeci mantığı sarsan (yıkıma uğratan) bir hatalı iletişim biçimi olarak ele alınmasının önemi artmıştır. İnsanların her zaman gürültü içinde yaşadıkları, gürültünün bir körlük gibi görmeye eşlik ettiği ve istikrarlı, kesin bir ne işitsel ne de görsel algının ve temsiliyetin var olmadığı gibi düşüncelerin zemini oluşmuştur (Kane, 2019, s. 12-4). Gürültü kulağı ve bedeni rahatsız eden ve acıtan akustik bir olgu olmaktan çıkıp, teknolojik mekanların, kentselliğin ve modernleşmenin bir göstergesi olarak, bu meselelerin eleştirel bir zemine yerleştirilmesine olanak sağlamıştır. Bunun yanında, “gürültü aracılığıyla, anomaliler aracılığıyla medya siyaseti, estetiği, kültürel süreçlerini ilgilendiren bir dizi kritik konular deşifre edebilir” hale gelmiştir (Parikka, 2012, s. 110). Teknolojik kusurluluğun getirisi olan dijital gürültüler, sonuçta, hem olumsuz hem de olumlu çağırışimler barındırabilir; yarattıkları anlam eksikliğinden gelen boşluklarla dinleyici ya da izleyicide dijital medyanın arkasında yatan şifreleri, kodları, geleneksel işaretleri ve sınırlılıkların ‘farkına varma’ hali yaratabilmekte ve ‘yeni bir etkileşim gestaltı’ gündeme gelmektedir (Menkman, 2011b, s. 340).

Son olarak, istenmeyen hata, başarısızlık, yanılğı, kaza ve gürültü gibi yaklaşımlar ve koşullar kavramsal açıdan *Glitch* ile açıklanmaktadır. Kavramın kökeni Almanca (*glitschen, gliten*) olmasına rağmen, kayıtlara geçen ve teknik problemleri açıklamak için ele alınan ilk kullanımı 1962’de İngiliz bir astronot tarafından olmuştur (Moradi, 2004).

Glitch kavramı, belirsiz bir pozisyonda amaçsızca sapmayı vurgulaması açısından genellikle işlevsiz, arızalı durumların beklenmedik sonuçlarını ifade eder. Herhangi bir elektronik sistemde meydana gelen bir hata sinyalinin bir biçimidir ve sorunlu, plan-dışı (programlanmamış) bir sinyal olarak sistem tarafından ya ihmal edilir ya da yok edilmeye çalışılır (Kane, 2019, s. 15). İşletim sisteminde ‘yanlış giden/zayıf’ herhangi bir duruma indirgenerek, elektronik aygıtların içindeki bozuklukların ve ani sapmaların göstergesi haline gelir. Sistemin operasyonel mantığını tamamen etkilemeyen ancak sistemin ilettiği çalışmanın nasıl deneyimleneceğini etkileyen glitch, bir arıza gibi teknolojinin yanlışlığını veya bozukluğunu ima eder (Goriunova ve Shulgin, 2008, s. 110-111). Teknoloji, bilişim ve bilgisayar çağında üretim, dağıtım ve depolama kaynağı olarak dijital medyanın belirleyicisi olmaktadır. Bu belirleyicilik beklenmedik bir oluşumu yansıtarak, kontrollü bilişim sistemlerinin verimli ve temiz veriler, bilgiler ya da zararsız arayüzler mitlerine karşı bir kültür geliştirmeye yöneliktir (Krapp, 2011). Kullanıcının ya da izleyicinin niyeti olmadan hatta teknolojinin kendisinin bile müdahalesi olmaksızın, glitch teknolojiyi mükemmel olmaktan çıkarır. Bir bakımdan, glitch insan ile makine arasındaki etkileşimden doğan tepkilerin, duyguların, genel anlamda disfonksiyonların belirtisi olmaktadır (Goriunova ve Shulgin, 2008, s. 111). Disfonksiyonel olarak ne kesin bir amaca bağlı ne de kesin bir tahmin edilemezlik halidir. Belirsizlik, eksiklik ya da belirlenemez etkiler üretirken, glitchin sistemde, donanımda veya yazılımda, ‘hayaletlerin/pazaitlerin’ ortaya çıkmasına yol açabildiği ve arı, aşkın bir alanda dolaşan kodlar söylemine böylece meydan okuduğu söylenebilir (Cloninger, 2011).

Öncü bir glitch sanatçısı ve kuramcısı olan Rosa Menkman’a göre, glitch, her ne kadar teknik işlevsizlik haline indirgense de, iletişim ağındaki kaza veya hatayla sonuçlanabilen anlam ve bilgi akışındaki herhangi bir beklenmedik aksaklığın temelini oluşturmaktadır. Bir makinenin usulen arzu edilen veri akışında oluşan parçalı bir müdahaleden çok, henüz tam olarak tanımlanamayan bir aksama biçimidir. Katı bir biçimi bulunmayan glitch, ne bir yazara ne de bir aygıt, araca indirgenebilir. Bu düşünce, Cascone’nin aygıtı mesaj olarak görme eğiliminden farklıdır. Menkman için, aygıt belirlenimci ya da yazılım belirlenimsel eğilim ortadan kalkmakta ve hatta tam tersi bir medya ötesi yaklaşım ortaya çıkmaktadır. Ona göre, “glitch çalışmaları, absürtlük ve bilgiyi dengede tutmaya çalışır. (...) Alışıldık olanı tersyüz etmeye çalışırken, aynı zamanda alışılmadık olanı araştırır” (Menkman, 2011b, s. 345). Glitchin çözümlenemediği veya bilinemediği noktada, aksaklık durumu toplumsal ya da kültürel

bağlamda belirlenen bir yorumlama sürecine entegre olur. Menkman, ayrıca, glitchle karşılaşıldığında, şok, korku ve dehşete düşme gibi hallerin harekete geçtiğinden bahseder. Akış aksamaları, bir felaket, tekinsizlik veya tehdit algısına ve izleyicinin (kullanıcının) anlam boşluğuna sürüklenmesine yol açabilir. Buradaki dehşet hali ve boşluk korkusu, eleştirel bir potansiyeli ortaya çıkarır: Bir karşı-deneyim eylemi, yüce olana beslenen dehşet dolu şehvet hali (Menkman, 2011a, s. 27-31). Özellikle glitchin fenomolojik açıklamasında, izleyicinin ilgisini dağıtan, derin düşüncelere sevk eden bir glitch ‘anı’ söz konusudur. İşlerlik ve işlevsizlik arasında salınan bir öngörülemezlik, belirsizlik anında, geçici bir kişisel deneyim oluşur (Menkman, 2011a, s. 31). Böylelikle, glitchin potansiyeli bu deneyim ve algı şekillerinde açığa çıkar.

Hata ya da kusur estetiğinin ortaya çıkışı, J. Cage’in belirlenemez, şansa bağlı, rastgele ve gürültüyü odaklayan ses düzenleme çalışmalarında ve Fütürist ve Dadaist sanat eğilimlerin hataya veya gürültüye ilişkin yorumlarında kendini göstermiştir. Cage’in mirası, sese ait bozuklukların birer sanat eseri olarak sunulmasında etkili olmuştur. Cascone’nin dijital sonrası dönemde ortaya çıkan ve ses sistemlerindeki öngörülemeyen veya bilinmeyen parçalanmaların, kalite ve değer kayıplarının veya genel anlamda glitchlerin varlığını açıkça dile getirmesi, sanat ortamında bu mirasın dijital kültürdeki biçimlerinin yeniden yorumlanmasına yol açmıştır. Dijital estetik bozukluklar, teknolojinin kontrolünü ve sistem mükemmeliyetini sorgulama yolunda glitch sanatının ve estetiğinin temelini oluşturmuş ve medya sanatında ya da dijital sanat anlayışında yaratıcı hatalar, manipülatif gürültüler ve rahatsız edici algoritmik soyutlamalar sanatçıların girişimleriyle sergilenme fırsatı bulmuştur. Belirlenemez işitsel-görsel tasarımların içeriğini oluşturan işlevsizliğin popları, böcekleri, virüsleri, sapmaları ve kesilmeleri çağdaş sanat düşüncesinde yer bulur hale gelmiştir (Cascone, 2000, s. 13-15). Tekno-kültürün ve elektronik müziğin deneysel çalışmalarında, video sanatının ekran bazlı araştırmalarında veya pikselleşmiş parçalı bir görüntüde hata, glitch bir malzeme olarak kullanılmaya başlanmıştır: Örneğin, sanatçılar Oval (sanatçı grubu, Frank Metzger, Sebastian Oschatz ve Markus Popp) ve Yasunao Tone’nin bir müzik CD’sinde oluşan sapmalar, kaymalar, bilgi kaybı ya da gürültüleri sanatsal pratiğe dönüştürmeleri (Kelly, 2009); Jodi’nin<sup>11</sup> (sanatçı çifti, Joan Heemskerk ve Dirk Paesmans) ağ

<sup>11</sup> Jodi, glitch sanatı literatüründe adı geçen önemli bir sanatçı grubudur. ‘Saldırganca’ bilgisayar veya web ara yüzlerine müdahale eden ve 1990’ların ortasında çıkmış (inter)Net sanatının öncüsü olarak görülen Jodi, dijital yapıdaki bilgisayar sayısal verilerini ve kodlarını altüst ederek teknolojinin kapasitesini, enformasyon çağında bilgisayar endüstrinin standart akışını da bozmaya girişmiştir. Dijitalleşmenin

yazılımındaki işlem hatalarını veya bilgisayarda ya da arayüzlerde oluşan görsel bozuklukları sergileyişi (Barker, 2011); ya da R. Menkman'ın görsel dildeki kayıp ve süreç odaklı glitchleri (Proulx, 2013).

Günümüzde görsel açıdan glitch fikri veya bu tez kapsamında 'belirlenemez görüntü bozukluklarının estetiği', yeni estetik bilgi ve biçim olarak kullanılır. Görsel olarak glitch daha çok dijital medyanın sunduğu bir model olmasına rağmen baskı medyasında da glitch'in görsel yönelimleri sergilenmektedir. Glitch olgusunun sanattaki estetik yaklaşımla olan bağlantısı, bir sanat çalışmasının hatalı ya da bozuk sunulmasında gerçekleşen estetiğinde yer bulur. Glitch estetiği özellikle yeni medya sanatında bir form olarak mükemmel olanın içindeki güzellikten çok mükemmel olmayan kusurlu katmanların çeşitlilik gösterdiği çağdaş bir çaba halindedir. Yeni medya sanatının, çeşitli medyalar ya da ortamlar arasındaki çapraz geçişleri sağlaması ile aslında glitch estetiğinin sanat alanına yerleştirilmesi de yeni bir çağdaş sanat trendini ortaya çıkarır. Bu noktada, karşılaşılan ilk sorun, Glitch estetiğinin tamamen dijitale indirgenmesinin kesinliğine yöneliktir. Dijital kültür içinde gerçekleşen bir estetik eğilim olsa da, analog kültürün içinde oluşan glitchvari oluşumların, süreçlerin varlığı da önemsenmektedir. Diğer bir deyişle, glitch "analog ve dijital üretim türlerinin kesişme" biçimi olarak görülür, ama bu ikisinin birbirine karışması mümkün görünmemektedir. Analog kültürün bir şekilde kazayı veya hatayı yok etmeye, aza indirmeye yönelik tavrı, özellikle bazı glitch üzerine kafa yoran yazarlar açısından glitchin ruhuna aykırı olarak düşünülmektedir: Sistemde tamamen bozulmuş bir hata estetiği yaklaşımı (Manon ve Temkin, 2011). Analog glitch hali, fiziksel bir zarardan gelen hatayı imlerken, dijital glitch ise, sistemin içinde zorunlu olmaksızın insan müdahalesine ihtiyaç duymadan kendiliğinden olan hataları biçimlendirir (Jackson, 2011).

İkinci karşılaşılan sorun ise, estetik olarak glitchin ikili karşıtlıklara yol açabilmesine ilişkindir. Örneğin, grafik tasarımda glitch estetiğini ilk kez dile getiren Iman Moradi (2004), glitchin iki farklı biçiminden bahseder: saf glitch (*pure glitch*) ve glitch-benzeri (*glitch-alike*). Saf glitch, bilgisayarın, sistemin veya teknik aygıtın içinden gelen kazara

---

piksellerden ve bitlerden oluşan bozmalarına estetik bir görünüm kazandıran sanatçılar, internet kullanıcısının/izleyicinin algısında karmaşıklık ve hatta tedirginlik (anksiyete) yaratarak sisteme veya makineye kontrolünü ortadan kaldırmaya çalışırken, sistem hatalarının operasyonel süreçte rastlantısal ve keyfi sonuçlara sebebiyet verebileceğini de göstermiştir (Barker, 2011; Jackson, 2011). Ayrıca, R. Menkman'a göre, Jodi "glitch tekniğini 'yazılım-belirliliği' olarak adlandırılan şeyin reddedilişini vurgulamak için kullanmaktadır". Bir açıdan, Jodi, "sistem ile entropi, standartlaşma ile çökme, anlatım ile kod, anlam ile anlamsızlık" arasındaki sınırda kullanıcının/izleyicinin beklentilerini çarpıtmaya yönelik çalışmalar üretmiştir (Menkman, 2011a, s. 42).

oluşan bozuklukları ve istenmeyen hataları içerirken, glitch-benzeri yaratıcı üretimde müdahaleye maruz kalan ‘istemli’ oluşturulmuş, icat edilmiş ve daha çok değiştirilmiş glitch türüdür (*Datamoshing* (Veri Kısıtlama) ve *Databending* (Veri bükme) metotları gibi). R. Menkman (2011b) da, sıcak ile soğuk glitchler (*hot* ve *cool glitches*) olarak farklı iki tarz glitch eserlerine açıklama getirir. Soğuk glitchler, tahmin edilemeyen, tekinsiz, bağımsızca oluşmuş nitelikte ‘güzel’, ‘yüce’ bir öze sahiptir. Uygunsuz, muğlak ve rastgele olayların getirdiği bu glitchler, teknik protokole, aygıtın iç siyasetine karşı bir duruş, teknolojik bir özgürlük yaratır. Sıcak glitchler ise, tasarıma ve yaratıma endeksli olarak otomatikleşmiş ve standartlaşmıştır. Anaakım medyanın trend ve yazılım odaklı zihniyetinde gelişen tekniğin protokolünü muhafaza eden, diğer bir açıdan ‘evcilleştirilmiş’ glitch türleridir. Bu noktada, ‘maksatlı’ evcilleşmiş glitchler, tahmin edilir, yeniden üretilebilir ve mükemmelleştirilmiş olur. Öte yandan, Menkman, glitch sanatında bu tarzda çalışmalar yapan sanatçıların varlığını kabul etmekte ve ayrıca, Moradi’nin yaklaşımını da eleştirerek, glitch sanat türünde kategorileştirmeyi ortadan kaldırmayı ve arada kalanı, şeylerin ötesine geçme yollarını keşfetmeyi ön plana çıkarmaktadır (Menkman, 2011a, s. 36). Medya kuramcısı ve sanatçı C. Cloninger (2011), evcilleşen glitch pratiklerinin yeniden değerlendirilip oluşturulmuş vahşi glitchler (*wild glitches*) olduklarını söylemektedir. Vahşi glitchler, rastgele, doğal oluşan bir glitch sürecinde glitchin kalıntısını, izini taşıyan veya ‘yakalayan’ duygulanımlı olaylardır. Her iki glitch halinde de, duygulanım fazlalığı olarak bir sıçrama deneyimi insanda oluşmaktadır. Anna Blumenkranz (2012) ise, Menkman’ın düşüncesiyle benzer şekilde, glitchin sınıflandırılmasından doğabilecek sınırlılıkların, sanatçıların istenmeyen, görünmez hatalardan yeni bir estetik pratiğine katkı sağlamalarına engel olabileceğini öne sürmektedir. Ona göre, özellikle glitchin, hatanın veya gürültünün temelini oluşturan kaza dijital sanat pratiğine dönüşürken, arkada kalan sistemin önceden belirlenen değerlerini, geleneklerini ve kurallarını yıkıma uğratma konusunda ‘yeni bir bilgi kaynağı’ ve eleştirel bir dilbilgisi oluşur.

Hata estetiğinin, sonuçta, ya doğal, rastgele oluşmuş süreçler ya da yaratıcının yeniden düzenlediği yarı-özerk olaylarla açıklanması, bir görüntünün, videonun ve müzik parçasının glitchlenme potansiyelini ortadan kaldırmamaktadır. Sesin içindeki gürültünün biçim ve karakter kazanmasında görsel glitchin görünür etkisi vardır ve görsel glitchin aurası, teknik ve dijital sistem hatalarına ilişkin değerlendirilebilir (Moradi, 2004; Moradi ve diğerleri, 2009). Görsel glitchlerin sistemde gizlenen, hayaletimsi olanı

materyalleştirilmesiyle, gerçeklik ve dijitallik yapılarını zarara uğratarcasına karanlık ‘gotik’ bir korku kurgusu yarattığı görülebilmektedir (Olivier, 2015). “Glitch sanatı bir süreç sanatıdır”; “bilgisayar içinden gelen çığırnlığı sürdüren” ve “bilgisayar hataları hakkındaki endişeleri gideren” bir estetik kaos çağrısıdır (Manon ve Temkin, 2011). Buna rağmen, hatanın veya gürültünün kendisi bir biçimde bilinemez, öngörülemez ve anlık-parçalı bir özü taşıdığı için bir sanat yönelimi olarak, dijital teknolojik indirgemeci düşüncenin dışında da incelenebilir (Betancourt, 2017, s. 7-9).

[G]litch anlamsal olarak hatalar, kazalar ve gürültü ile ilişkilendirilmektedir. Burada kastedilen kavramsal, anlamsal ve estetik olarak hata, kaza ya da gürültüdür. Var olan sanatsal aktarımın kabul görmüş süreçlerini bir yıkım ile yeniden yapılandırma çabası içerisinde olan glitch, yapılandırma sürecinde anlaşılabilirliği temel almayan bir sanatsal anlatı biçimini öne çıkarmaktadır. Bu anlatı biçiminde temel olan teknolojidir ve teknolojiye, algoritmalara ve sayısal verilere dayalı sanatsal sorgulamadır. Sayısal verilerin yeni bir sorgulama çerçevesinde toplanması, toplanan verilerin sınırlanması ya da farklı bir düzen ya da düzensizlik içinde bir araya getirilmesi, dönüştürülmesi, yıkımı ya da kazara yorumlanmasına dayalı sonuçlar ile ortaya konulması glitch kavramını doğurmuştur. Bu süreçte glitch kavramını besleyen en temel etmen, teknoloji ile ilintili hata payının estetik algı içerisinde nasıl yorumlandığıdır (Göç ve Erişti, 2019, s. 115).

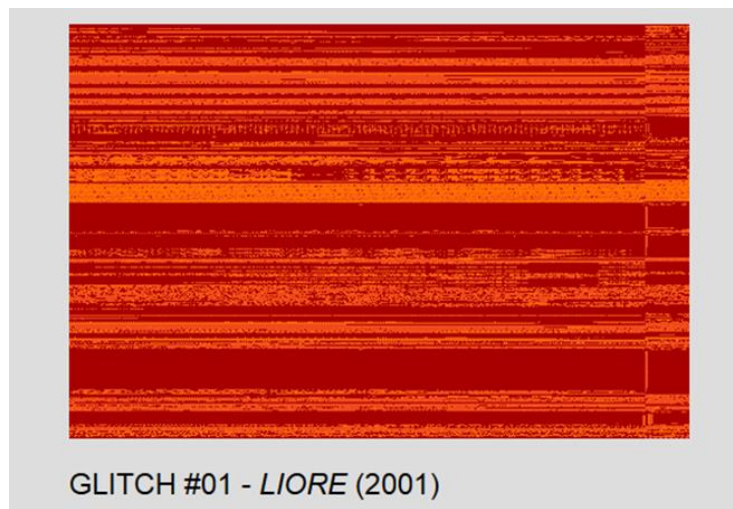
M. Nunes’ün belirttiği gibi, “hatalar, glitchler ve bozulma” gürültünün poetiğini oluşturur (Nunes, 2011, s. 18). Gürültünün ‘henüz bilinemezliğinde’ de glitch varlık gösterirken, kaza bu olayın hammadde halini alır.

### 3.3. Belirlenemez ve Hatalı Görüntü Estetiğinin Sanatsal Uygulamaları

Görsel belirlenemezlikte veya analog-dijital hata sanatında, tekniğin ve üretim sürecinin nasıl ve ne şekilde gerçekleştirildiği üzerine yapılan incelemelerde, glitch tekniğinin varyasyonları, pozlama-pozlandırma çeşitleri ve de bozma örnekleri, bulanıklaştırma veya sisleştirme çabaları sanat çalışmalarında sık sık görünür vaziyettedir. Resim, video, film, fotoğraf ya da farklı baskı çeşitlerinde yer bulabilen bu tekniklerin ortak tarafları, görüntü bozulmaları, kaotik manzaraları ve karmaşıklıkları ya da beklenmeyeni, belirlenemeyeni ve bilinemeyeni gündeme getirmek ve açık

etmeleridir. Bu demektir ki, yapısal-biçimsel sorunlar ile ontolojik anlamlar çapraz ama belirlenemez bir şekilde bağıntılı hale gelmektedir.

“Glitches, dijital medya aracılığı ile kasıtlı olarak malzemeyi, eseri disfonksiyon ortamdan, fonksiyonunu dönüştürür (...) Önceden rastlantısal olan görsel bozulmaların sonra estetik bir değer ve sanatsal bir ruh katılarak yapılan görsel manipülasyonlardır” (Uslu, 2017, s. 71). Glitch tekniğini sanat pratiğine dönüştüren metotların genel bağlamda sistem kırılmalarına, donanım veya yazılım hatalarına ve makine/aygıt bozukluklarına işaret ettiği açıktır. Glitchi oluşturan gürültü, kusur ve başarısızlık mefhumlarının birbirleri içine geçerek çok çeşitli yapıbozumsal, tesadüfi-şansa bağlı ve kural-dışı çalışmalara temel oluşturduğu söylenebilir. Geleneksel anlamda deneme ve yanılma olarak adlandırılan süreçlerin makineye ve dijital sistemlere yerleştirilmesi ve böylece sanat üretim sürecinde kullanılması, glitch sanatını anlamlandırır. Glitch sanatında öncü isim Ant Scott, bu tür bir sürecin glitchleme olarak gerçekleşmesine etki etmiştir. Scott, pikselleşmiş anomalilerini, bozuk dosyalarda veya bilgisayar çökmesinde bulmuş ve bilgisayar hafızasının altüst oluşuyla, karmaşıklığıyla ilgilenmiştir. Kişisel aygıtlarımızdaki geçici bozulmaların ve anlık sistem hatalarının izini sürmüş ve durağan veya hareketli glitch görüntülerinde yazılımın sınırlılığındaki ve teknolojinin kusursuzluğundaki hatayı aramıştır (Menkman, 2011a, 33-35; Moradi ve diğerleri, 2009, s. 20-21).



**Resim 35:** Ant Scott, *Glitch series, Glitch No. 1*, 2001, Glitch Art Blog.

Glitch sanatında asli olarak kavramlaştırılan hata, yanlış kodlamadan, hizalamadan, kaydetmeden, programlamadan; donanımdaki ya da makinedeki bir bozukluktan; verideki çökmeden; ses veya video efektindeki sapmadan/kaymadan; ya da sesin, görüntünün algoritmasını işlevsiz hale getirmeden/değiştirmeden kaynaklanabilir. Teknik bağlamda, “milyonlarca bitlik elektronik matematik veri” bütününe ilişkin “pikseller kümesi”, görsel haritalandırma yoluyla bir görüntüyü şekillendirirken (Ritchin, 2012, s. 77), bu görüntünün bütünlük değerlerine yapılan bir müdahale glitchlemenin yönüne ışık tutar. Glitchleme sürecinin tamamen beklenmedik bir olayla açıklanabilmesi için bazı analog veya dijital metotların oluşması ve oluşturulması gereklidir. Bu metotların teknolojik aygıtın içeriğine ve yapısına ilişkin geliştirdiği değişimler, farklı sonuçlar doğurabilmekte ve böylece glitch tekniğinin yeniden üretilemez sanat pratiklerini meydana getirdiği öne sürülebilmektedir. Bu metotlar, aynı zamanda, yeni görsel bir estetik dilinin yaratılmasında bilgi, veri veya kod kaybından, parçalanmasından ve hatalı kullanımından ileri gelerek süreç üzerindeki çarpık-yıkıcı görsel algı oyunlarına işaret eder. Bu demektir ki, örneğın, “yüksek çözünürlüklü fotoğrafta, glitch estetiği, pikselleşmiş ve kırık (parçalı gösterimli) bir görüntü olarak kendini gösterirken, videoda glitchler, sıkıştırma yapıntıları olarak görülebılır, gerçek zamanlı web-tabanlı medyada ve arayüzlerde ise ikonların, veri akışlarının parçalı veya hatalı gösterimiyle sonuçlanabilir” (Contreras-Koterbay ve Mirocha, 2016, s. 88).

Analog glitchleme metotları, donanıma yönelik elektronik devre bükmesi aracılığıyla gerçekteşir. Herhangi bir aygıtın üretim sisteminde gerçekteşen olağın (ilkesel) devre sürecine yapılan bir müdahale -elektronik kabloların yer değiştirilmesi, sinyallerle oynanması ya da aygıtın içinde bulunan devre parçalarının deforme edilip yeniden düzenlenmesi- sonucu meydana gelen üretken sinyallerin ve yanlış seslerin veya görüntülerin estetize edilmesine ilişkindir. Örneğın ses sistemlerinde, veri bükme işlemi, “genellikle bir ses aletinin içi açıldıktan sonra; iki devre biriminden geçen akımın birinden diğeriine aktarılması için bağlantı -atlama- teli yardımıyla bağlanarak yapılır” (Somer, 2013). Devre sentezleme yoluyla beklenmedik, alternatif ses sinyalleri oluşturularak sistem bozulması yaratılmış olur. *Reed Ghazala*’nın ilk devre bükme denemeleri ve *Nam June Paik* ve *Shuya Abe*’nin geliştirdikleri wobblulating tekniği ile elektromanyetik alanda katot ışınlı tüp ekranının içinden gelen video görüntülerini bozma çalışmaları örnek gösterilebilir.



**Resim 36:** Nam June Paik and Shuya Abe, *The Wobbulator*, Paik/Abe Video Synthesizer, 1970.

Analog sinyallerin bozulmasına benzer şekilde dijital sinyallerin veya bilginin hatalı bir eyleme dönüşmesiyle glitch elde edilir. Glitchleme sürecinde dijital verilerin rastgele bir şekilde değiştirilmesi, deşifre edilmesi, bükülmesi ve kısıtlaması olarak gerçekleştirilen pratiklerin veride yarattığı ‘hasar’ ve sonucunda oluşan üretken bozukluklar gündeme gelir (Manon ve Temkin, 2011). Planlanan ya da istenen sonucun ötesinde ona zıt bir iletim aracılığıyla veri içeriğine doğrudan, keyfi bir girişim olarak veri bozuklukları -dijital ses ya da görüntü olsun- hasarlı aktarım potansiyeli doğurur. Bilgisayardaki herhangi bir dijital dosyanın başka bir programda ya da dosya formatında kaydedilmesinde oluşan karışık kaynak aktarımı bu dosya içindeki bilginin hatalı kullanımına bağlıdır. Örneğin, bir video dosyasında verinin değiştirilmesi metodu, “daha çok sıkıştırılmış video görüntülerinde kullanılan sıkıştırma ve çözme algoritmaları üzerinde değişiklik yaparak imaj veya yeni video görüntüleri elde etmeye” yöneliktir (Somer, 2013).

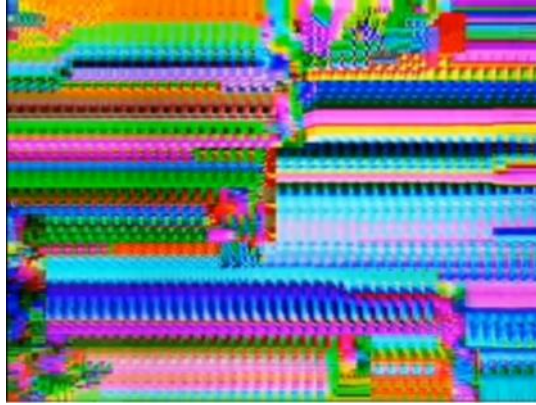
Dijital veri değişikliğine verilebilecek örneklerden birisi Dimitre Lima, Iman Moradi ve Tony Scott’un bir çeşit hatalı web tarayıcısı yaratarak kullanıcının glitchlenmiş ve bozuk görüntülerle karşı karşıya kalmalarına yol açan *Glitchbrowser* (2005-2009) adlı projesidir. Bu proje sayesinde, web sayfalarına kolaylıkla girebilmeyi sağladığı düşünülen tarayıcının kullanımı sürecinde meydana gelen hataların ve tanımlanamayan mesajların yaratıcı gücüne işaret edilmiştir. Bu görüntülerin renk soyutlamaları, yoğunlukları, pikselleşmeleriyle iletimde yanlış bilgi izlenimi yaratılmış ve kullanılan sistemin ya da yazılımın güvenilirliğine de sorgulama getirilmiştir (Barker, 2011, s. 48-49). Menkman’a göre,

Glitchbrowser bir tarayıcı olarak sadece otonom bir sanat işi değildi, aynı zamanda bu tarayıcı ile üretilmiş glitch görüntülerini yüklemek ve onları bağımsız, kendi başına ‘işler’ olarak göstermek de mümkün olmuştu. Bu da, tarayıcının hem bir kavramsal sanat parçası hem de bir glitch görüntüsü yaratım aygıtı olmak gibi nasıl ikili bir rol üstlendiğini göstermektedir (Menkman, 2011a, s. 50).



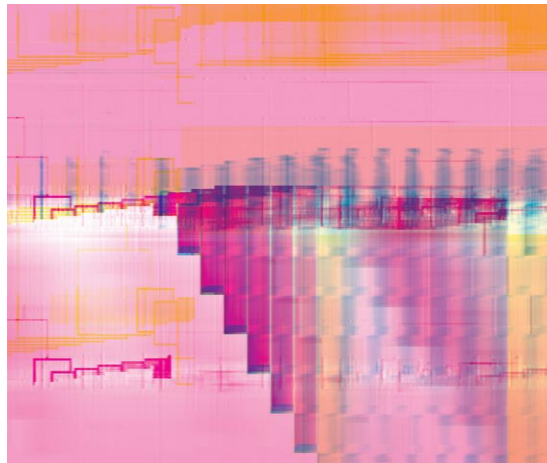
**Resim 37:** Dimitre Lima, Iman Moradi ve Tony Scott, *GlitchBrowser*, New Langton Arts, San Francisco, 2005-2009.

Veri veya video sıkıştırma tasarım modeline de Nick Briz’in *A New Ecology for the Citizen of a Digital Age* (2009) çalışması örnek gösterilebilir. Briz, birçok ses parçalarını ve show, video klip görüntülerini birbiriyle karıştırarak glitchler üretmiştir. Analog ve dijital arka plan betimlemesinde saptırma, kaydırma, bozulmaları harekete geçirerek kullanılan ses kliplerinin ve video görüntülerinin dehşetli ve anlaşılmayan pikselleşmiş renklerle çözülmesini sağlamıştır. R. Jackson’ın düşüncesinde, özellikle sanatçının kendisini de çalışmanın içine dahil etmesiyle pop kültürü kliplerinde ve videolarında salınan bir bedenin yenilenen görüntüleri oluşur ve sanatçı betimlenen sanal ile gerçek arasındaki çizgide pikselleşmeye maruz kalır. Bu çalışmayla “yaratılan alışılmadık görüntüler, pop kültürü, glitch ve sanatçı arasında, asimilasyonun yeni bir ekolojik arayüze dayanak sağladığı bir diyalog kurar” (Jackson, 2011, s. 24).



**Resim 38:** Nick Briz, *A New Ecology for the Citizen of a Digital Age*, 2009.

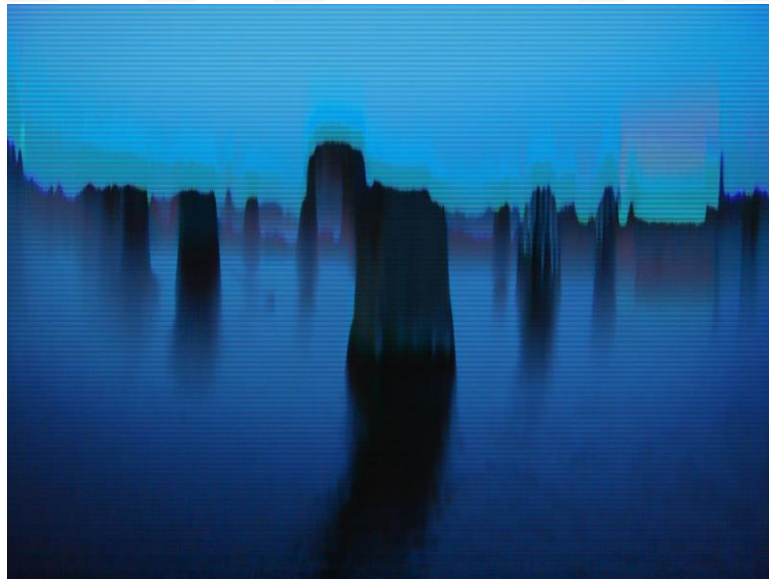
*Glitchometry* serileri doğrultusunda çizgileri, kareleri, yuvarlakları, geometrik şekilleri ses düzenleme yazılımıyla yeniden oluşturan Daniel Temkin ise, algoritmaların ve sayısal verilerin kaotik süreçlerde yanlış kullanım sonucunda ürettiği bozuk ve parçalı görüntüleri açığa vurmuştur. Makinenin (bilgisayar teknolojisi) ne yaptığı bilinmeyen durumu üzerinde kafa yorarak, algoritmik veriyi bir program içinde eritip çözümlemeye girişmiş ve böylece (ses dalgalarıyla) glitchlenmiş ve pikselleşmiş renkli şekillerin meydana geldiğini gözlemlemiştir (Morse, 2014).



**Resim 39:** Daniel Temkin, *Glitchometry #20*, Dijital Tasarım, 2012.

Son olarak da, glitch sanatına ilişkin çeşitli teorik açıklamalar getirmiş olan Rosa Menkman için, glitch ve gürültü yapıntıları, işleyiş ile başarısızlık arasındaki anın, ansal çöküşe ilişkin momentumun ifadesidir. Teknolojik glitchin alışık olunan, prosedürel yapılara verdiği hasar sayesinde, nesnenin yıkıcı anlamı içindeki kalıntıları öne çıkarılır.

Makinenin kendisini ifşa etme olasılığı, glitchin ürettiği şok, şaşkınlık ve yitim algısını yükler ve yaratıcı yorumlama ve bilinçlilik haline yol açarak kurulu ve düzenleyici eylemleri ortadan kaldırır. “Glitch’in zamana bağlı katı bir biçimi ve durumu yoktur; o sıklıkla teknolojik sistemde beklenmedik ve anormal bir *modus operandi*<sup>12</sup> olarak, birçok umulan akış arasında bir kırılma olarak meydana gelir” (Menkman’dan aktaran Akıl, 2014). Bu açıdan, Menkman’ın glitchleri beklenmedik, rastgele süreçleri harekete geçiren, veri akışında aksaklık, çatlak, boşluk oluşturup yerine yeni anlamlar (akışlar) üretmeyi sağlayan ve dijital medyanın kodlanmış iç aksamalarına müdahale eden görüntülerdir (Proulx, 2013, s. 22-30). Sanatçının *The Collapse of Pal, the Angel of History* (2010) çalışması, teknolojik sistemin sınırlarını zorlayan bir eylemin içinde kendi akışını arayan bir belirlenemez görüntü yığını sergiler. Videonun her bir karesinde oluşan glitchin izleri, PAL televizyon sinyalinin bitimine, ölümüne, yitimine bağlanmaktadır. Öte yandan, bu yitik görüntülerin yeni, daha iyi bir dijital teknolojiyle canlı hale getirilip bir glitch estetiği de yaratabileceğinin altı çizilmektedir. Teknolojiyi içerden sorgulayan bir kusurluluk arayışı söz konusudur (Menkman, 2011b, s. 338).



**Resim 40:** Rosa Menkman, *The Collapse of Pal, A/V* (Görsel-işitsel) Performansı, 2010.

Diğer bir teknik olan pozlandırma ya da pozlama, bir görüntüdeki (fotoğraf) canlılık ya da karanlık durumunu açıklayan bir eylemdir. Fotoğraf negatifine ya da dijital

<sup>12</sup> Modus operandi: yöntem, işleyiş biçimi.

görüntüye uygulanan pozlandırma, (analog veya dijital) kamerada filme veya görüntüye ulaşacak ışığın değerine karar verir. Film negatifine ve görüntüye ulaşacak ışığın ‘kontrolü’ ve ışığın etkisindeki yoğunluk ve sürecin dengeli uyumu, iyi bir fotoğraf üretmenin temelini oluşturur. Pozlamayı kontrol etmek, görüntüdeki vurgu ve gölgelerin dengeli bir biçimde dağılımı demektir. Makinenin pozlandırma kontrol sisteminde otomatik olarak canlılığın ve karanlığın düzeylerini ‘hesaplayan’ yapı, bu dengeyi sağlama rolüyle oluşabilecek herhangi bir problemi ya da hatayı en aza indirmeye girişir. Makinenin kontrol sistemi yanında kullanıcının da pozlama sürecini kontrol etme rolü vardır ve kullanıcının makinede uygulayacağı düzenlemeler yine dengeli ve tutarlı bir pozlandırma tekniğine ve görüntü üretim ve baskı prosedürünü geliştirmeye bağlıdır. Her iki durumda da makine ve kullanıcının kontrolü birbirine bağlı bir şekilde görüntünün oluşumuna etki eder. Elle yapılan bir ‘doğru’ müdahalede makine ‘otomatik’ olarak istenilen sonucu verebilmektedir. Makine bir açıdan, problem azaltıcı ve hata giderici prosedürün içinde uygun görüntü oluşturmayı sağlamaktadır (Prakel, 2010; Prakel, 2016). Ayrıca, doğru pozlandırma metotları görüntünün iyi çıkması üzerine gelişir. Bu noktada, yanlış, hatalı bir pozlama sürecinin ve baskılamanın düzeltilmesi, otomatik kontrol sisteminin geçersiz kılınmasını ve kullanıcının seçimlerini gündeme getirir. Otomatik sistemdeki ‘teknik arıza’ veya ele alınan sahnedeki değişimler, ‘tutarsızlık’ kameranin, makinenin kendi iç ayarlarını, programlamalarını sekteye uğratabilir. Bu sorunu düzeltmek için otomatik sistemin devre dışı bırakılması ve pozlamanın artırılması ya da azaltılması gerekir. Bu müdahalede kullanıcı bazı ‘teknik’ seçimler yapar ve planlanan sonucun oluşmasına katılım gösterir.

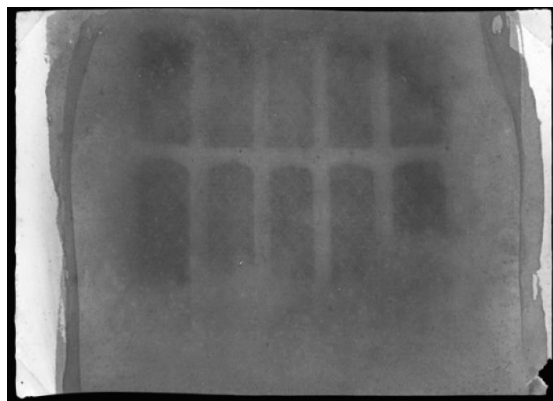
Öte yandan, pozlandırmada, görüntü üretim sürecinin tutarlılığı ve doğruluğu, teknolojinin yetersizliği, güvenilmezliği ve kullanıcının seçimlerindeki çıkmazlığı, başarısızlığı doğrultusunda problemlili hale gelir. Bir açıdan, kusurlu mükemmelliğin patlak verdiği fotoğrafçılık prosedürüne girilir. Fotoğraf tarihinin ilk zamanlarında, karanlık oda sürecinde ve kimyasal fotoğraf üretiminde beklenmedik, rastlantısal sonuçların oluşması, iyi bir görüntü elde etmenin önünde engel olarak algılanmaktaydı. Nicéphore Niépce en az sekiz saat süreyle pozladığı fotografik levhasını karanlık odada kimyasallarla bütünleştirdiğinde, ortaya çıkan görüntü hedeflediği gibi olmamıştır. Levhanın güneş ışığında uzun bir süre kalmasından ve karanlık odada düşük pozlanmasından dolayı kaydedilen görüntü parlak yüzeydeki izler olarak görünmüştür. Bu sekiz saatlik sürecin sonucu, fotoğrafın kalıcılığını öne çıkarırken, görüntünün

yeniden üretilebilirliğini de ortadan kaldırmıştır (Keimig, 2010, 5; Silverman, 2019, s. 69-72).



**Resim 41:** Nicéphore Niépce, *Le Gras'taki Pencereden Görünüm*, 1826 ya da 1827.

Henry Fox Talbot, duyarlaştırılmış kâğıtlara yarım saatlik ya da daha az sürelik pozlandırma tekniğiyle kimyasal işlem uygulayarak kendinden gelişen görüntüleri keşfetmişti. Talbot, “resmin kendiliğinden bir eylemle, beklenmedik bir şekilde kendini geliştirmiş olmasını” gözlemlemiş ve karanlık oda düzeneğinin ve sürecinin, kağıtlarının üzerindeki görüntülerin oluşmasında önemli bir etkisi olduğunu kavramıştır (Silverman, 2019, s. 84). Levi Hill ise, doğrudan görüntünün renk sürecine etki edeceğini düşündüğü bir deneyi gerçekleştirdiğini ilan etmiştir. En önemlisi de, renkli fotografik görüntülerinin kazara, tesadüfen oluştuğunu ve bu kazara oluşmuş görüntüleri tekrar üretmeyi başaramadığını dile getirmiştir (Hirsch, 2011, s. 18).



**Resim 42:** Henry Fox Talbot, *Cumbalı Pencere, Güney Balkonu*, Lacock Abbey, 1835.



**Resim 43:** Levi L. Hill. *Landscape with Farmhouse*, 1851. Hillotype. Courtesy of the Photographic History Collection, National Museum of American History, Washington, DC.

İstenilen sonucun çıkmadığı anda birçok pozlama hataları ortaya çıkar ve bu hataların azaltılması veya çözümüne yönelik yollar aranır. Uzun pozlamanın yan etkileri olarak görülen aşırı pozlama, düşük pozlama, gürültü veya gren pratikleri düzeltilmeye çalışılır. Belirlenemez ve bozuk görüntüler için pozlandırma eylemi de, negatif veya dijital filmi düşük ışıktaki pozlayarak ya da aşırı ışığa maruz bırakarak gerçekleşir. Örneğin, aşırı pozlan(dırıl)mış dijital bir görüntüde, parlaklığın (veya beyazlığın) kuvvetlendirilmesi, renk detaylarının veya kenar dokularının yok edilmesi, solgunlaşması gibi teknik olasılıklar ortaya çıkarken, düşük/az pozlanmada, parlaklık ve ışığın yoğunluğu zayıflar ve verili görüntü karanlık, kasvetli, detayları da koyu gölgeler içinde kaybolmuş hale gelir. Negatif filmlerde ise aşırı pozlama yoğun ve karanlık, düşük pozlanma zayıf, soluk bir biçimde oluşur. Bu iki durumda uzun pozlanma süreleri ve yoğunlukları ne kadar fazla olursa üretilen görüntünün kalitesi ve duyarlılık derecesi bir o kadar sekteye uğramakta, bozulmaktadır. Ayrıca, fotoğraflarda uzun pozlanmanın sonucunda meydana gelebilen gürültü (*noise*) veya gren (*grain*) olarak adlandırılan istenmeyen noktaların da görsel bozukluğu harekete geçirdiği görülmüştür (Hirsch, 2011; Praker, 2016).

Aşırı pozlanmış görüntünün kazara maruz kaldığı veya bilinçli olarak maruz bırakıldığı yoğun ışığın etkisiyle negatif filmde ve baskıda oluşturduğu ton bozulmaları, *solarizasyon* olgusunu, *Sabattier* etkisini ortaya çıkarır. Baskıda yoğun beyaz bir görünüm belirirken, negatif filmde karanlık keskin kenarlar ve siyahlar içindeki konturlar gözlemlenir. Solarizasyon olgusunda özellikle ışık kaynağı olarak kullanılan güneş ise baskıda güneşin görüntüsü karanlık bir disk halini almaktadır ve böylece karanlık alanlar açık, güneş gibi ışıklı, parlak alanlar karanlık görünmektedir.

“Solarizasyon, sürece ve kuralları yıkmaya vurgu yaparak” öngörülemez ve gelişigüzel görüntüler yaratır (Marien, 2015, s. 147). Sabattier etkisinde ise oluşacak sonuçlar tahmin edilemez; yarı-solarize olmuş görüntülerden bahsedilmektedir. Karanlık oda çalışması olan bu etkinin ışığın aşırılığına göre farklı ton bozulmaları -yoğun karanlık veya aşırı parlak gibi- yol açtığı söylenebilir. Bu tekniğe örnek olarak, Ansel Adams’ın *Black Sun* adlı çalışmasında solar bir disk halinde görünen güneşin baskıda karanlık bir görünüm halini alması ve Man Ray’ın fotogramlar olarak üretilen *Rayograf/Rayogram*larındaki uzun pozlamalar sonucunda kullanılan objenin ışığın etkisiyle gölgelerinin, siluetlerinin belirleştiği görüntüleri verilebilir. “Ray, solarizasyon tekniklerini figür çalışmalarında ve portrelerinde kullanmıştır. Ancak asıl çalışması sıradan nesnelerin asıl kimliklerini kaybedip yeni yapı ve şekillere dönüştürülmesine dayanan ışık ve kimyasal yolla şekillerin değiştirilmesi ve bozulması üzerindedir” (Özdemir, 2013, s. 76).



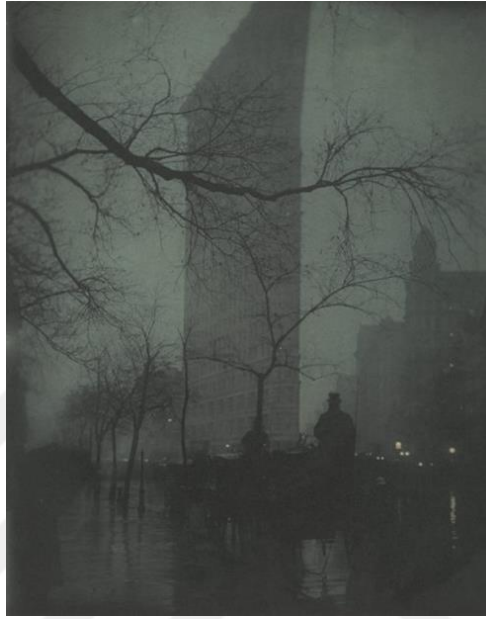
**Resim 44:** Ansel Adams, *Black Sun*, Tungsten Hills, Owens Valley, California, Jelatin Gümüş, 1939.



**Resim 45:** Man Ray, *Rayograph*, 1923, MoMA.

Işığın yarattığı etkilerin aşırılığı ya da zayıflığında oluşabilecek mistik, sisli, gizemli veya romantik görüntülere yönelik ilgi, düşük ışıklı gece fotoğraflarıyla da gündeme gelen William Fraser, Alfred Stieglitz ve Edward Steichen gibi sanatçıların fotoğraflarında yer bulmuştur. Sanatçılar yumuşak odaklı lens kullanarak dağınık, net olmayan piktoryal (izlenimci) görüntüler üretirken, karanlık odada gelişim ve baskı işlemi boyunca pozlama sürelerinde ve pozlandırma tekniklerinde manipülasyonlarda

bulunmuştur. Karanlık gölgeler ve parlak yüzeyler etkisi oluşturmak ve fotoğraflanan konunun estetik içeriğini öne çıkarmak için anahatları bulanıklaştırmış ve böylece zayıf ışığın atmosferini belirginleştirmişlerdir (Hacking, 2015, s. 170-71).



**Resim 46:** Edward Steichen, *The Flatiron*, Platinyum Baskı üzerine Gum-Bikromat 1904.

Uzun pozlama süreçlerindeki değişiklikler, karanlık ve parlak yüzeyler arasındaki dengesizlikler ve dağınık, çarpık, düzensiz ‘hayaletimsi’ görüntülerin estetik potansiyeli sanatçıların hatanın veya rastgele başarısızlıkların içinden gelen dönüşümü keşfetmelerine olanak tanımıştır. Fotoğrafın sınırlarını ve kameranın içindeki teknolojinin gizliliğini ortadan kaldırmak, “görüleneyi görünür hale getirme” gerekliliğini ortaya çıkarmıştır (Hacking, 2015, s. 196). Görüntülerde kullanılan gündelik manzaralara ve objelere hacim ve hareket vermek için deneysel teknikler geliştirilmiş ve temsil biçimlerindeki soyutlama niteliği ile alışılmadık perspektifler yaratılmıştır. Bu hayaletimsi görüntüler, 19. yüzyılda “ruhani fotoğrafçılık” (*spirit photography*) olarak yaygınlaşan ve izleyiciyi dehşete düşürmek ve duyguları provoke etmek için oluşturulan fotoplazmik deneysel çalışmalara benzemektedir. Bir açıdan, doğaüstü güçlerin etkinliğine indirgenen bu deneysel çalışmalar, modern sanatçıların dinamizmi öne çıkarmak için başvurduğu çift pozlama veya çoklu pozlama tekniklerinden faydalanmıştır. Hile ya da kurmaca çalışmalar olarak yorumlanmış olsalar da, pozlama

süreçlerini dönüştürdükleri ve karanlık oda deneyselliğinde çoklu eylemsel görüntüler yaratabildikleri için akılda kalmıştır.



**Resim 47:** Bir seansta çekilen *hayalet kadın* fotoğrafı, 1930'lar, the Public Record Office of Northern Ireland.

Hayalet görüntüler, sanatçıların fotografik tekniklerdeki sınırsız olanakların kullanımına yönelmesiyle üst üste gelmiş tekinsiz, netsiz, karmaşık efektlere ilişkin olduğu söylenebilir. Görüntülerin oluşum sürecindeki soyutlamacı yönelim, belli belirsiz pozlanmış ve hatta optik görselliği de tersyüz eden algı tetikleyici biçimleri ve ayrıntıları öne çıkarmaktadır. Alvin Langdon Coburn, örneğin, çoklu pozlandırmaya uygun gerçekleştirdiği çalışmalarında özellikle aynadan yansıyan soyut biçimlerin, geometrik şekillerin çarpık ve yapıbozuk görünüşleri ihmal edilmiş olana işaret etmektedir. Anton Giulio Bragaglia ise, hareketin, ritmin ve genel anlamda dinamizmin tek bir fotoğraf karesinde uzun pozlanmış olarak estetize edilebileceğini göstermiştir. Gerçeğin dinamik temsili ile parlak saydam yüzeylerin hareketi ve uçan figürlerin varlığındaki yokluğu görünür hale gelir (Hacking, 2015, s. 197-8).



**Resim 48:** Alvin Langdon Coburn, *Vortograph*, 1917.



**Resim 49:** Anton Giulio Bragaglia, *Changing Positions*, 1911.

Belirlenemez veya hatalı görüntülerde, ayrıca muğlaklık ve sınırsızlık izlenimi yaratan bulanıklık-flulaşma efekti oluşur. Bulanıklık, dağınık, dalgali ya da kaygan zeminlere ilişkindir. Bu görüntülerde ya odak-dışı ya da hafif yumuşak bir odaklanmaya ait fotoğraf çekimi yapmak ve negatif film oluşturmak söz konusudur. Akışkan, hareketli, belirsiz, anlık (raslantısal) sahnelerin sürecine denk düşer. Bulanıklaştırma işlemi, hız ve hareketin deviniminden oluşturulabildiği gibi, görüntünün parçası olan şeyin dinamik yapısından da ileri gelebilir. Hareketin sürekliliği, tekrarı ve düzensizliği, parlak sis ve erime hissi vererek optik ya da algısal oyun biçimlerini üretir. Özellikle özneleri ve nesneleri soyutlaştırmak, yüceleştirmek veya romantik manzaralar yaratmak için bu tekniğin kullanıldığı görülmektedir. Zaman-mekan algısını etkisiz kılarak çerçeve dışı detayları harekete geçirir ve gerçeklik temsilinde de bozuk ve çarpık odak noktaları sunar. Odak kaybındaki artış, fotoğrafın veya tasarının dramatize olmasını ve biçimsizleşmesini gündeme getirmektedir. Görme ile görememe arasındaki çizgilerin ‘bulanıklığı’ ile görsel tutarlılık ortadan kalkar ve gözün yakalayacağı şey ya da şeyler kesin olarak ayırt edilemezdir. Bulanık çekim, kameranın ya da makinenin yapısından gelen hatalı kazara bir olayla ya da süreçle alakalı olarak, geleneksel çerçeveleme ilkesini, kompozisyon dengesini ve odak, ana hat ya da diğer temel görsel elemanlarını dengesizleştiren ve birbirini içinde eriten bir nitelik de gösterebilir (Prakel, 2016, s. 66). Öte taraftan, renk, ışık veya gölge gibi görsel biçimler ise bulanık görüntüde öncelikli tartışma alanları haline gelir. Alfred Stieglitz’in siyah-beyaz gökyüzü ve bulut fotoğrafları sözgelimi,

sahnelerdeki keskin hatlı öğeleri ve odaklanılmış nesneleri yerinden ederek belirli bir anlama götüren veya çağrıştıran yönlendirme eğiliminin yoksunluğuna işaret eder (Marien, 2015, s. 123). Edward Steichen'in *Brooklyn Bridge* çalışmasında ise, yumuşak odaklı bir görüntünün parlak ışıkları, karanlık gölgeleri ve bulanık gökyüzü ve nehrin birbirine karışmışlığını öne çıkaran izlenimi görünür durumdadır.



**Resim 50:** Alfred Stieglitz, *Rainbow over Lake George*, 1920.



**Resim 51:** Edward Steichen, *Brooklyn Bridge*, 1903.

## IV. BÖLÜM

### BELİRLENEMEZLİK BAĞLAMINDA HATALI GÖRÜNTÜ ESTETİĞİNİN ÇAĞDAŞ SANAT PRATİKLERİNE YANSIMASI

Dijitalleşme sürecinin sanat ile teknoloji arasındaki sınırları ortadan kaldırması sonucunda sanat eylemi ile dijitallik bağlantısı da etkin hale gelmiştir. Dijital sonrası yaklaşım, dijital medyanın sadece bir araç olarak mesaj yayan bir organ olma durumuna sorgulanabilir göndermeler yapmakla kalmamış, teknolojik belirleyiciliğin ve analog-dijital ikiliğinin etkisizleştirilmesine de yol açmıştır. Glitch tekniği ve sanatı ile birlikte görünür olan hatanın estetik yorumlanması, bir bakıma dijital sanat pratiklerinin güncel koşullarda ‘belirlenemez’ olanda hayat bulmasını sağlamıştır. Böylece, hatalı-kusurlu veya parçalı-bozulmuş çağdaş sanat pratiklerinin tezin içinde bahsedilen felsefe, teknik ve uygulamaların vasıtasıyla nasıl, ne amaçla ve neden belirlenemezliğin ve hata estetiğinin örnekleri olabilecekleri soruları açığa çıkmıştır. Bu bölümde ele alınan sanatçıların düşünceleri ve çalışmaları da belirlenemezlik kavramsallaştırmasına uygun düşebilen yanlarının değerlendirilmesi sonucu öne çıkarılmış ve seçilmiştir.

Bu sanatçıların birçoğu geleneksel malzeme kullanımından vazgeçer gibi görünse de, çalışmalarının dijital ortamdan gelen görüntüleri andırması üzerine fikirler ve teknikler geliştirdikleri aşikârdır. Genel olarak çalışmalar, resimsel veya fotografik yüzeyden yola çıkarak dijital belirlenemez görüntü yaratma; bozuk ve çok boyutlu-katmanlı mekanlar üretme; pozlanmış ve bulanık efektleri harekete geçirme; algıda seçilemezlik, optik dengesizlikler ve görsel krizler ile izleyicinin gözüne ve zihnine nüfus etme gibi girişimleri sergilemektedir. Temel olarak bozmak, parçalamak, sınırları silikleştirmek, dijitale yakınlaştırmak, belli belirsiz ve tanımlanması zor görüntüler yaratmak ya da var ile yok arasındaki çizgide duran mekanları öne çıkarmak sanatçılar için önemli olduğu anlaşılmış ve analogdan dijitale geçiş etkisi verebilen çalışmalar ürettikleri saptanmıştır.



**Resim 52:** Dan Hays, *Colorado Snow Effect 1*, 2007, Oil on Canvas.

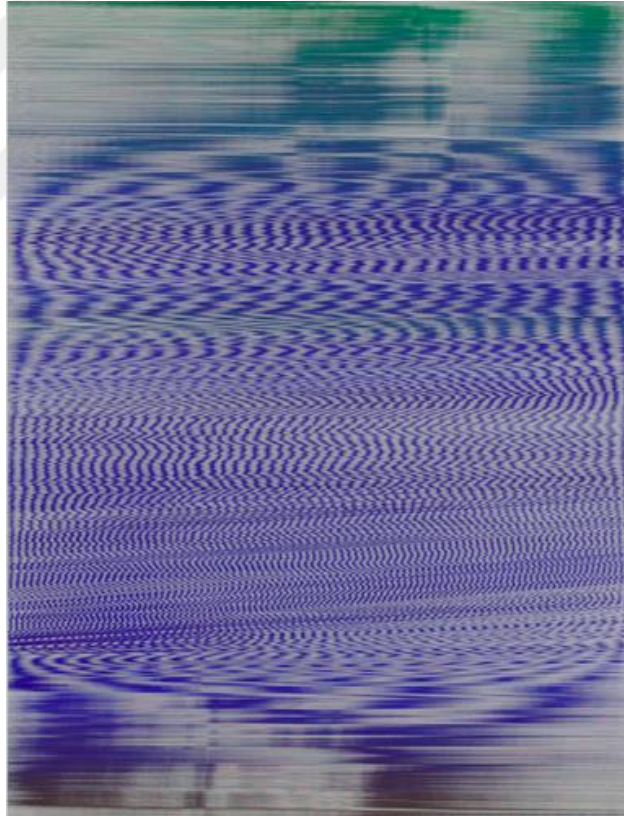
#### 4.1. Dan Hays

Peyzaja dijital bir görünüm kazandırmak için resim ile teknolojiyi birleştirerek resimsel manzara ekranları yaratan Dan Hays, dijital görüntü bozukluklarının soyutlamacı ve izlenimci bir tavrını ortaya koymaktadır. Peyzaj ekranların görselliği, bilgisayardaki resim düzenleme programlarında müdahale edilmiş bir görüntünün iki boyutlu resim yüzeyine yerleştirilmesinden ileri gelir. Sanatçının ürettiği resimsel zeminin parçası haline gelen görüntü pikselleştirme efektleri, soyutlanmış renk şeması içine yerleştirilmesi sonucunda gürültü yayılımının dijital bağlantılar aracılığıyla serbestçe dolaşımını gündeme getirir. Bir açıdan, dijitalliğin muğlak, virtüel ve sonsuz noktalarının içinde resmetme potansiyelinin yarattığı paradokstan beslenen bir ekran estetiği ortaya çıkmaktadır. “Bu da kaçınılmaz olarak virtüelden aktüele doğru hareket eden kusurlu bir süreçtir” (Hays, 2007).

Sanatçının düşüncesinde, dijital fotoğrafların internetten gelen görüntüleri, yeniden üretim koşullarında bozulmaya yüz tutarak dijital bilginin pikseller ve bitlere evrildiği çokluğunda üç boyutlu derinlik ve yüzey dönüşümleri geçirir. Kusurlu dijital yeniden üretim görüntüleri de temsil etmekten ziyade fiziksel nesneler olarak var olmayı açığa çıkarır. Bu görüntüler, ayrıca, gürültü medyumundan yararlanan Hays’in resim ile fotoğraf arasındaki yaratıcı diyalogu ortaya çıkarma niyetinde canlılık kazanarak

soyutlanmış görsel bilginin kaotik, şans eseri meydana gelen, dağınık yüzey dokularında görülebilen deneyimlerini açık etmektedir. “İzleyiciyi virtüel ve fiziksel olarak betimlemenin mekaniğiyle cezbetme” deneyimleri öne çıkarılmaktadır (Hays, 2007).

*Colorado Snow Effect* seri resimleri kar görüntülerinin kazara oluşan ve televizyon ekranındaki ‘karlanma’ etkisini andıran soyut renkli gürültülerin pikselleşmiş halini sergilemektedir. Seride, optik illüzyonun harekete geçirdiği renk yoğunluklu ekran matriksi ve saf beyazlık görünümü arasındaki fenomenolojik bağlantı, resmin içinden gelen analog televizyonun beyaz gürültüsü ve peyzajın doğal arkaplan kar görüntüsü arasındaki dolaysız paralellik ile aynı anlama gelebilmektedir. Dijital gürültü etkisi, hafif kar yağışı sahnesi içinde sergilenerek çok boyutlu muğlak atmosferik katmanlar yaratmaktadır (Hays, <http://danhays.org/snowintro.html>).



**Resim 53:** Caroline Kryzecki, *KSZ 200/152-08*, 2015, Ballpoint Pen on Paper.

#### 4.2. Caroline Kryzecki

Almanya doğumlu sanatçı Caroline Kryzecki geometrik biçimler ve formların dekompozisyonu ile sistematik gibi görünen ancak sanatçının ifadesiyle çizim sürecinde oluşan kusurluluk ve hataları öne çıkarır. Çizimdeki belli belirsiz noktalar ve hatalar basitleştirilmiş ve karmaşık bir boyut kazanarak üst üste gelmiş renk ve çizgilerin sekansı görselleştirilmiştir. Çizgilerin analog bir biçimde oluşması, hatalı dijital bir görüntü bozukluğunun ya da glitchvariliğin sadece efektini ortaya çıkararak kendi resimsel gerçekliğini ve fizikselliğini ortadan kaldırmamaktadır. Geometrik soyutlamacı çizimlerin kendi sistemiği, kodları, algoritmik yapısı ile karşılaşan göz, çizgilerin, renklerin ve yatay-dikey dalgalanmaların ötesindeki dünyanın kaosa, entropik doğasına çekilirken, çizgilerin tekrarının getirdiği denge ve derinlik varyasyonlarıyla da sonsuzluk hissini uyandırmaktadır (Calahorra, 2016).

Moiré etkisi veren çalışmaları, kişisel olarak geliştirdiği görsel dilinin, üst üste bindirilmiş, katmanlı ve mükemmeliyetsiz biçimlerdeki hem karmaşıklığını hem de birlik ve bütünlüğünü yansıtmaktadır. Öngörülemez hatalar ve deneme-yanılma prosedürleri sürecinde açığa çıkan çizgiler, sanatçının tükenmez kalemin belirli renklerdeki maddeselliğini de gönderme yapmasını sağlamaktadır (Galeria Bernal Espacio Press Release, 2018).

#### 4.3. Paul Graham

Beyazlık deneyiminin özellikle gözü sarsan etkisine gönderme yapan fotoğrafçı Paul Graham, görselleştirdiği manzaraları nerdeyse seçilemez-tanımlanamaz, silikleştirilmiş, uzun süre pozlandırılmış görüntülere dönüştürerek algıyı ve optik süreci şaşırtmaktadır. “Graham, toplumun beyaz olmayan, fakir ve yoksul kesiminin geri kalanlarımız için nasıl da görünmez olduklarına ilişkin yorum getirmek amacıyla, görüntüyü kasıtlı olarak sislendirerek görüşü kısıtlamıştır” (Higgins, 2014, s. 156).



**Resim 54:** Paul Graham, *Untitled #20 Man Walking in Grass, Memphis*, 2000, Cibachrome Print on Paper mounted onto Acrylic Glass.

Beyazlık çalışmalarında, hayaletimsi görüntülerin titreşimli ve parlak ve yoğunlukla canlandırılmış renkler tarafından müdahaleye uğradığı görülmektedir. Bu ‘körleştiren beyazlık’ hali, sanatçının fotoğrafladığı ve belgelediği Amerikan toplumunun içindeki figürlerin belli belirsiz varlığını işaret ederek, toplumsal, kültürel ve psikolojik kırılmaların ve düzensizliklerin fark edilemezliğini ifşa eden bir ana unsur olarak da anlaşılmaktadır (Bonaventura, 2003).

#### 4.4. Abbas Kiarostami

İran Yeni Dalga hareketinin bir parçası olarak sinemada da etkin rolü olan yönetmen ve fotoğrafçı Abbas Kiarostami, *Yağmur* serisi çalışmasında arka planda oluşan görüntüyü silikleştirmek ve doğrudan algılanışını ortadan kaldırmak için günışığının yağmur damlalarını yansıtmamasından yararlanmıştır. Soyut bir mekâna dönüşen fotoğraf, algısal bir ekrana dönüşerek taramvatik bir durgunluk için buğulanmayı öne çıkarır ve böylece, mekanikleşen görüntünün doğası hakkında düşündüren bir etki de bırakır. “Fotoğrafçı ve küratör John Szarkowski fotoğrafın “dünyayı daha iyi anlamaya yardımcı

olabilecek bir pencere olarak görülebileceğini söyler. Kiarostami pencereyi örtüp, buğulandırır ve hatta kırarak bu kavramı yıkar” (Higgins, 2014, s. 167).



**Resim 55:** Abbas Kiarostami, *Rain*, 2007, Photograph on Canvas.

Muğlak ve bulanık yağmur damlalarının sebep olduğu yeri belli olmayan (*non-place*) görüntüler melankoli, derin düşüncelere dalma hissi ve yoğun görme deneyimleri sunmaktadır. Yağmurun araba camında oluşturduğu damlalar, çoğu zamanlarda insan gözünün aldırış etmediği veya görmediği dış mekanların bir çerçeve içinde sergilenişinde canlılık kazanarak anın bir film karesindeki gibi görünür olmasını sağlamaktadır (Gerry, 2009).

#### 4.5. Chris Mccaw

Chris Mccaw fotoğraflama sürecinde standart gerçekleşen olayların ve uygulamaların dışında meydana gelen zamana, ışığa ve makinenin kullanımına bağlı görüntüleri keşfetmeye girişmiş bir fotoğrafçıdır. Şans eseri bir hata sonucu negatifte deneyimlediği güneş yanığı değişimini kendi yaratıcılık sürecinin bir parçası olarak cisimleştiren Mccaw, fotoğraf kağıdına işlenen görüntünün uzunca bir zaman pozlanmasını sağlamış ve güneşin ışığıyla ‘solarize olmuş’ fotoğraflar üretmiştir.

Kullanılan kağıtta oluşan yanık izleri görüntünün pozitif niteliğini harekete geçirerek ton değişimlerine sebep olurken, pozlandırmaya etki eden güneş temel araç olarak kullanılarak yanık görüntüler oluşturulmaktadır. Sanatçı özellikle fotoğraf makinasının aşırı pozlanma sürecinde yanmasını ve dumanlar çıkarmasını bir teknik haline getirerek bozuk ve yanık kısımlar ve izler yaratan rastlantısal alacakaranlık ve gümüşü tasarımlar ortaya çıkarmıştır. Güneşin bir açıdan röntgenini çeken bu görüntülerde vücuda gelen karanlığın yoğunluğu, yüzey tahribatı, manzara kesintisi ve “yanık siyah yırtıktaki korkutucu yitiklik” doğal-kimyasal süreçlerin nasıl sanatçının gösterge ve kodlama dilini etkileyebildiğini anlamanın yolunu da açmaktadır (Ollman, 2008).



**Resim 56:** Chris Mccaw, *Sunburned GSP #155 (Pacific Ocean)*, 2007, Unique Gelatin Silver Paper Negative.



**Resim 57:** Uta Barth, *Field #14*, 1996, C-print laminated on Wooden Panel.

#### 4.6. Uta Barth

Bulanıklaştırma (pusluluk) tekniğini referans alan Uta Barth, fotoğrafa bakıldığında gösterilen şeyi ulaşılmaz hale getirerek bakan gözde eylemsellik ve farkındalık oluşturmayı ve netliği ortadan kaldırarak fotoğrafın saf fenomenlerini mümkün kılmayı ön planda tutar. Fotoğrafın bir temayı odak merkezinden biçimlendirmesi, çevrenin bulanıklaşmasını ve odak ‘dışında’ kalmasını sağlar. Odak-dışılık, çevrenin görme alanına girmesine ve algılanabilir olmasına olanak tanır. Odaklanan şey, odak dışıdır; sadece gözün çevresel görme durumuna etki etmez, aynı zamanda fotoğraf makinesinin özünden gelen optik lens fonksiyonudur. Makine odak dışı olana ‘kilitlenerek’ görsel algıya uyarı göndermektedir (Grabner, 1998, s. 19-22).

*Zemin ve Alan* serilerinde sanatçı tanımlanamaz yüzey, arka plan, dış mekân görüntülerini bulanıklaştırarak izleyicide yoksunluk ve boşluk durumunu görme ve algı biçimlerinde öteye götürmektedir (Conkelton, 1997). Fotoğraflanan sahnelerin bulanıklığı, kaygan, belirlenemez ve dolaysız bir temsil eksikliği deneyimi sunar. Rahatsız edici, kafa karıştırıcı optik oyunlar da, görüntülerde yüzeysel derinlik yanılgısının getirdiği çözülmüşlük ve gevşeklik hali yaratır. “Bulanık detaylar, kaypak ve

az ötede ulaşılacakmış gibiler; adeta suyun üstünde yüzüyorlar. (...) Barth, kasıtlı bir şekilde, bu yapıtın merkezine ve odağına boşluğu koymuştur. Sonuçta sanatçı, fotoğrafın genel olarak göstereceği şeyle ilgili beklentileri karşılamaz ve izleyiciyi hayal kırıklığına uğratar” (Higgins, 2014, s. 192).



**Resim 58:** Gábor Ösz, *Travelling Landscapes*,

#### 4.7. Gábor Ösz

Akışkan görüntüler ile şekillenen fotoğraflarında algılama sınırlarını yüzeyselleştiren Gábor Ösz hareketin ve hızın yol açtığı bulanıklaşmış ve sıvılaşmış görüntülere başvurur. Bu görüntüler sanatçının kendi ürettiği kamerayla çektiği manzaraların yokluk ile varlık arasında gidip gelen bir eylem sürecini yansıtır ve görmenin odağı bu kamera ile sürecin içine dahil edilir.

*Travelling Landscapes* çalışması tren yolculuğunu uzun pozlandırma süreciyle birleştirerek gerçeklik ve mevcudiyet kavramlarının sınırlarındaki izlenimi keşfetmeye yönelik olarak oluşmuştur. Bu çalışma doğrultusunda,

Ösz, *camera obscura* tezine geri döndü. Bu kez gerçekliğin çözünmesini sağlayan şey uzun pozlandırma süreleri değil (...) bir trenin hareket halinde olma sürecidir. (...) [Bu] seri, tıpkı “*Akışkan Ufuk*”ta olduğu gibi -algımızın yanılabilirliğini hatırlatan etkileyicilikte- insan gözüyle kameranın dünyayı görme şekilleri arasındaki farklılığı vurguluyor (Higgins, 2014, s. 201).

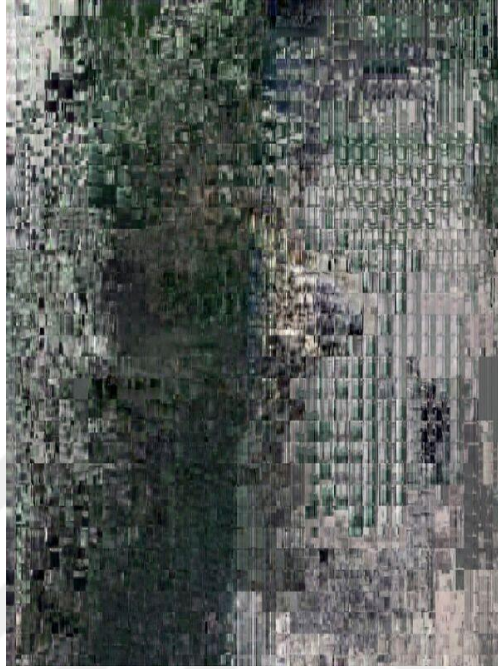


**Resim 59:** James Hoff, *Skywiper No. 64*, 2015, Chromaluxe transfer on Aluminum.

#### 4.8. James Hoff

James Hoff, teknolojik sistemlerin kodlanma, şifreleme ya da bozulma, çökme durumlarına entegre olan elektronik virüs kaynaklarını soyut kompozisyonlarında hammadde olarak kullanan bir dijital sanatçısıdır. Dijital teknoloji süreçleri ve özellikle bilgisayar virüsü üzerine çalışmalar yapan Hoff'un virüs kapmış görüntüleri, dijital kodların çevrimdışı ağlarla bütünleştirilerek resim düzlemine yerleştirilmesini göstermektedir. *Stuxnet* ve *Skywiper* adlı çalışmaları, bir işletim sisteminden sızan virüsün sistemi etkisiz ve işlevsiz hale getirmesine benzer şekilde resimsel yüzeyde görsel soyutlamayı provoke eden ve biçimci bir sanat dilini de altüst eden estetik ritmik tonlamalar sergilemektedir. Görülebilen mekanla bilişimsel sanal mekanın birbiri içine

karişması monokromatik görüntülere yol açarak, dijitalleşmiş yumuşak canlı renkler ve kaygan ince çizgiler ortaya çıkmaktadır (Gregory, 2015).



**Resim 60:** Konrad Wyrebek, *CaMMoo*, 2014-5, Oil Acrylic, Spray Paint, UV ink, Varnish on Canvas.

#### 4.9. Konrad Wyrebek

Soyut video resimler oluşturarak  a daş görüntü sınırlarını ve teknolojik veri hatalarını çalışmalarında sorgulayan Konrad Wyrebek televizyondan, internetten ya da dijital herhangi bir medya aracından topladığı görüntülerdeki pikselleşmiş bozuklukları resim tabakasına entegre ederek makineleşmeye gönderme yapmaktadır.

Resimlerini oluşturmak için, Konrad Wyrebek yayın akışının pikselleştiği bir anı yakalamak uğruna bir televizyon programı karşısında saatlerce dalıp gider. Bozukluk titreşimini yakaladığı zaman da, doğru ışık ve renklerde bir glitchi gözetmeye başlar. Wyrebek, bundan sonra, yakaladığı glitchlerin görüntülerini birbiri üstüne katmanlı şekilde getirir, ta ki aşırı bozulmadan dolayı bulanık şekillerin haricinde zar zor tanımlanabilecek bir şeyle baş başa kaldığı zamana kadar (Bradley, 2017).

Wyrebek, dijital bilgi dünyasında oluşan veri hatalarının ne gibi sonuçlar doğurabileceğini aklına getirerek hataların, bilgi akışını ve teknolojinin pozisyonunu riske sokma olasılıklarını keşfetmeye girişmiş ve elde ettiği mekanik bozukluk görüntülerini katmanlı soyut çalışmalara dönüştürerek insan ile teknoloji arasındaki gerilimi ortaya çıkarmak istemiştir.

#### 4.10. Jason Salavon

Veri görselleştirme yoluyla analogik muğlaklık biçimleri üreten Jason Salavon, dijital olan ile analog arasındaki saydam etkileşimi ortaya koyarak bilgisayar tabanlı görüntülerin resimsel soyutlamalarını yapmıştır. Dijital verinin veya bilgi teknolojilerinden gelen kodun bilgisayar ortamında düzenlenerek görselleştirilmesi, sistematik yapıdaki imajların sayısal değerlerinde, içsel ayırık şema ve modellemelerinde oluşan dijital mantığın estetik bir unsura dönüşmesine olanak tanımaktadır. Salavon da bu olanaklılığı kendi ürettiği bir yazılım üzerinden oluşturduğu hayaletimsi-soyut dijital alışımli görüntülerinde kullanmıştır. “Geleneksel analog görüntü sistemleri (fotoğraf, film, televizyon) ile yazılımın kesişimi” sanatçının çalışmalarının ana gövdesini oluşturmaktadır. Sanatçı,

[çalışma] konularını sadece internette depolanan ve bulunan geniş pop kültürü yığıntı bankasından toplamakla kalmaz, aynı zamanda cevabını beklemeden resimlerin doğası belirli yazılım temelli süreçlere tabi tutulduğunda nasıl değişebilir sorusunu da sorar. Böylece, biz çalışmayı, hem genişlik, aynı anda birçok yerde bulunma ya da dünyevilik hem de tek bir örneğin özgünlüğü (indirgenemez ve tikel olan) ile onun üstel multiplikasyonu (genel ve popüler olan) arasında ne olduğu üzerine tefekkür olarak deneyimleriz (Hoy, 2017, s. 192).

Sonuçta, Salavon kayıtlı imajların bilgisayar ortamında ya da herhangi bir medya mecrasında görülen düzleşmiş, genelleştirilmiş, nötr doğasını vurgularken, bilgi görselleştirmesinin gerçekliğini de altüst edencesine sorgulamaktadır.

Salavon’un *Homes for Sale* seri çalışmaları, emlak sitelerinden ya da sayfalarından alınan, Amerika’nın birçok şehrinde satışta olan aile evi görsellerini, o şehrin hava durumuna göre aşırı renk yoğunluğu içinde yazılım aracılığıyla pikselleştirmesini göstermektedir. Satışta olan gündelik hayatın kültürel ürünü olan evlerin neredeyse

seçilemeyecek kadar bulanıklaştırılması, sanatçının bilgi akışında, izleyici alımlamasında ulaşması gereken bilginin veya mesajın yapısındaki değişkenliği ifşa etme girişimidir. Burada mesele, satıştaki evlerin maliyet değeri değildir, toplanan resimlerin manipüle edilerek ve birbiri üstünde bütünleştirilerek alacalı dokuların, tekin olmayan renklerin ve kaygan zeminlerin oluşturduğu dijital görüntü kırılğanlığını ortaya çıkarmaktır. Sanatçının jestürel resimsellik niyeti, dijitalleşme süreciyle bir hale gelerek bütün (dijital) ile parçalı (analog) olan arasındaki ilişkiyi güçlendirir ve teknolojik sapmalar sayesinde de oluşan çalışmanın rahatsız edici güzelliğini, manzarayı ele geçiren atmosferini izleyicinin deneyimine sunar (Hoy, 2017, s. 198; Viégas ve Wattenberg, 2007).



**Resim 61:** Jason Salavon, *117 Homes for Sale, Chicagoland*, 1999, Digital C-print.

#### 4.11. Joseph Nechvatal

Sanat yaklaşımında doğrusal olmayan örüntülere ve yörüngelere yer veren Joseph Nechvatal, sistemin uzun süreli eğilimlerini keşfetmeye meyilli ifade yollarını saptamaya çalışmıştır. Sürekli hareket eden madde ve enerji akışları, dinamik dengesizlikler, kaotik sistemler ve akıcı yaratıcı süreçlerin içindeki kararsız, değişken kalıplar sanatçının üzerinde durduğu meselelerdir. Kendi geliştirdiği bir algoritma kullanarak gürültülerin, hatların ve özellikle bilgisayar virüslerinin sistemde yarattığı tahribatın kontrollü biçimde

tuvale aktarılmasına girer ve makinenin içine dalmak dediği mekanizmaları harekete geçirerek de makinenin öngörülemez eylemselliğine göndermeler yapmaktadır. Gerçek mekan ile sanal mekan arasında askıda duran gerçeklik ve virtüellik gerilimi standart iletişim ağlarının sorunlu ve bozuk taraflarını deşifre ettiği anda, Nechvatal, ürettiği sistem organizmalarıyla, böcekleriyle orijinal bir görüntüye saldırı gerçekleştirir. Böylece, tuvale yerleştirilen görüntü artık içinde virüs barındıran bir kompozisyon halini alır (Sikora, (t.y.)).

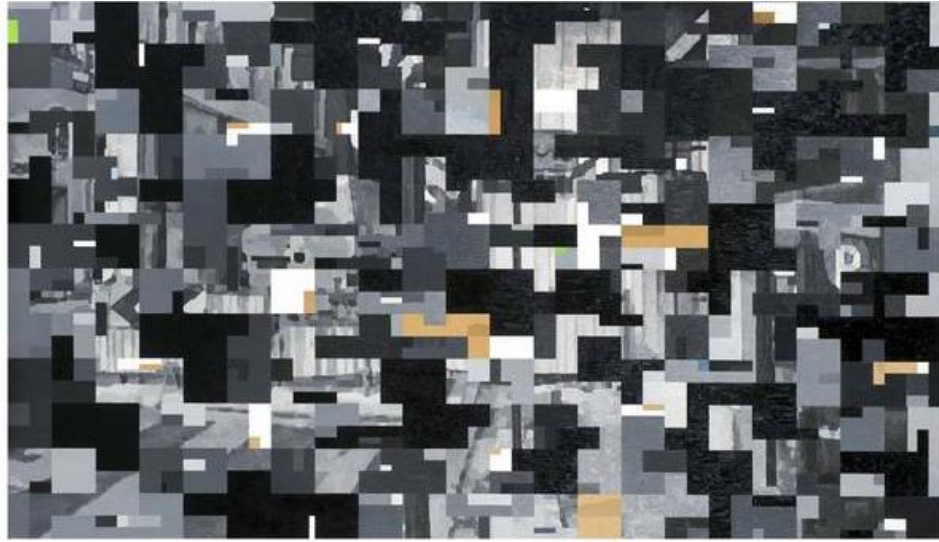


**Resim 62:** Joseph Nechvatal, *Always is*, 1989, Computer/Robotic assisted Acrylic on Canvas.

Ayrıca, sanatçının yaptığı çalışmalarda, yüzeysel bütüne yönelik bağdaştırıcı olmayan uygunsuzluk durumu, belirli olmayan veya değişebilen bilgi akışı ile ilgilidir. Sistem durumlarının ve tutumlarının değişebilen bilgisi bir noolojik<sup>13</sup> yordam olarak düşünülebilir. Öyle ki, sanatçının kendi sanat dilinde ‘gürültülü noolojiler’ olarak adlandırdığı, gürültüyü yaratıcı sürece entegre eden ve teknolojik bilginin sinyalini istikrarsızlaştıran koşullarda, bilişsel etkinliği artıran dijitalleşmiş yıkım süreçleri devreye

<sup>13</sup> “Noolojik sanat; algılama, duygulanım ve kavramsal düzeyde işler, yoksa yapının maddi niteliğinde değil. Aslında, burada söz konusu olan anlam ve nesnenin birbirinin içinde erimesi (füzyon), birbirine yapışmasıdır.” (<http://www.sanatatak.com/view/elif-celebinin-noolojik-sanati>).

girer ve sanatçının ürettiği çalışmaların izleyiciyi yapay yaşama daldıran (*immerse*) yapısı ortaya çıkar (Nechvatal, 2011, s. 13-35).



**Resim 63:** Miha Štrukelj, *Detour*, 2009, Oil on Canvas, Masking Tape.

#### 4.12. Miha Štrukelj

Sloven sanatçı Miha Štrukelj, geometrik bloklu ve mimari formlardan oluşan çalışmalarında, çok boyutlu illüzyonu yaratan katmanlar halinde oluşturulmuş mekânlar açığa çıkarır. Kaotik yapılı bu bloklar ve mekânlar, muğlaklık ile hem tuvalin fiziksel destek yapısına hem de coğrafik bir bağlamın karakteristiğine indirgenir. Kent manzaralarından yola çıkarak, karmaşık bir geçite açılacakmış gibi duran soyutlamalar yaratır ve pozlanmış motifler ve bozuk yorumlar da resimsel gerçekliğe yeni anlamlar yükler. Ayrıca, parçalı görüntülerin algılanma biçimleri, çok boyutlu mekân deneyimindeki kırılmalığa işaret etmektedir (Galerie Ernst Hilger, [www.hilger.at/Miha Strukelj](http://www.hilger.at/Miha_Strukelj)).

#### 4.13. Canan Tolon

Canan Tolon görünüşün kaygan ve net olmayan hallerini rastlantı ve olasılık mekanizması içinde sorgular. Tahribat ve bozulma süreçlerinin çok katmanlı izlenimini çalışmalarına yansıtan Tolon itaatkar olmayan karşıt geometrik etkilerin yığılmasını ifşa

eder. Bu kapsamda yapılan çalışmalarına Glitch serisi, Fugues serisi, Kaza eseri serisi içinde rastlanabilir. Buna göre Tolon'un söz konusu çalışmaları;

(...) sistemin içindeki yanlış ve belirsiz hataları ima etmektedir. Rengi yeni bir şekilde gösterdiği Glitch serisi, Tolon'un 2009 yılında tuval üzerine yağlıboya olarak yaptığı Break-in isimli serisindeki resimlerin devamıdır. Başlığından da anlaşıldığı gibi, Break-in eserlerinde sadece mekâna yenilenmiş bir vurguyla kalmamıştır, hareketin mekâna girişi ve içindeki varoluşu yer çekimine karşı enerjinin kazandığı bir zaferdir. Kullandığı renkleri parlatması, resmin içindeki alanda artan hareketlilik ve entansif diğital pigment kullanılarak basılan, son derece özgürleştirici trendlerden oluşan bu seriye Tolon, "Fugues" ismini verdi. Bu büyük baskıları kendi eserlerinin yüksek çözünürlükteki fotografik pigmentleri değiştirerek üretmekte, Pixel gibi pigmentler karıştırarak ortaya çıkanları daha sonra yumuşak Fine-art kağıdına basmaktadır. (41. Beyaz ağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi Kataloğu, 2017, s. 143-4)



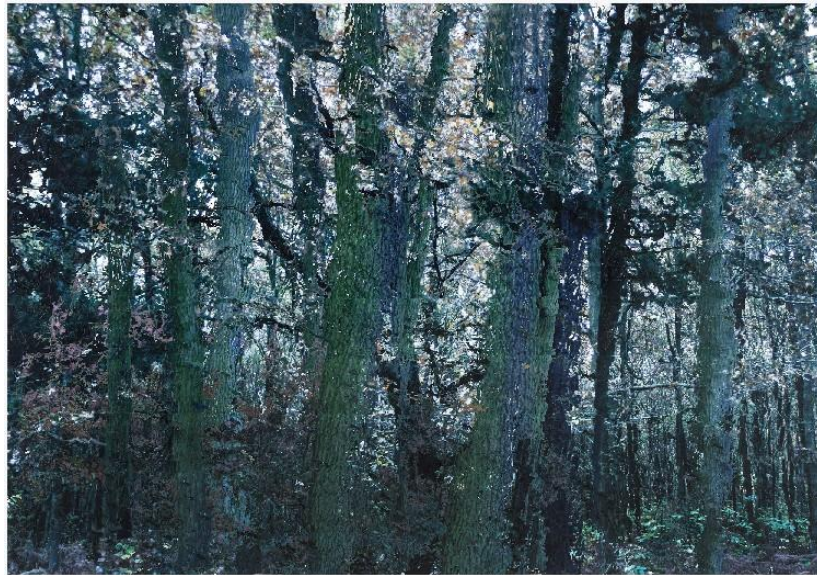
**Resim 64:** Canan Tolon, *Glitch 4*, 2009, Kağıt zerine Diğital Baskı.

#### 4.14. Azade Köker

Çalışmalarında sınırları muğlaklaşan belirsiz doğal görüntüler ortaya çıkaran Azade Köker, ‘melezleme’ yöntemini kullanarak doğa biçimlerinin montajlarını tam pitoresk olmayan ancak çok anlamlılığı öne çıkaran sanatsal bir tavırla sergilemektedir.

Bu melezlemeye, farklılık, şeffaflık ve hassasiyet aracılığıyla ulaşılır. (...) [D]oğa, kültürel bir yapı olarak müzakere edilir. Köker, insanlar tarafından müdahaleye uğramış bir doğanın görüntülerini yaratır, daha sonra da bunları yüzeyde tekrar eden bir desen aracılığıyla tahlil eder. Bu yüzey katmanlaşma ve yeniden işlemeyle görüntünün mükemmelliğini ve okunaklılığını bozar ve resimlerin olanaklarını yorumlar (42. Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesi Kataloğu, 2018, s. 118).

Bu çalışmalar, ayrıca, “üzerine tam anlamıyla odaklanmaya izin vermeyen bir konuyu, imge ve obje arasında” keşfetmeye yöneltir (42. Beyaz Ç.M.S.M. Kataloğu, 2018, s. 118).



**Resim 65:** Azade Köker, *Blue Forest 2*, 2017, Mixed Media on Canvas.

## V. BÖLÜM

### TEZ BAĞLAMINDA DÜŞÜNME PRATİKLERİ VE ESER ÇALIŞMALARI

*Karanlık her şeyi kaplıyordu, gölgelerin içinden geçme umudu hiç yoktu,  
ama yakınlığı insanı alt üst eden bir ilişkiyle karanlığın gerçekliğine ulaşıyordu.  
İlk gözlemi, vücudundan, özellikle de gözlerinden hala yararlanabiliyor olmasıydı;  
bir şey gördüğünden değil; ama baktığı şey  
zamanla onu, sanki kendisiymiş gibi belli belirsiz algıladığı ve içinde yüzdüğü,  
bir gece kütlesiyle temasa geçiriyordu.  
Tabii ki bu saptamayı ancak bir varsayım olarak,  
uygun bir görüş gibi şekillendirdi; ama onu bu görüşe başvurmaya sadece,  
yeni durumları çözme gerekliliği zorluyordu. Bu görme şeklini kabullenmeden önce,  
zamanı ölçecek hiçbir aracı olmadığından,  
muhtemelen saatlerce bekledi, ama ona, korku onu hemen ele geçirmiş gibi geldi (...).*

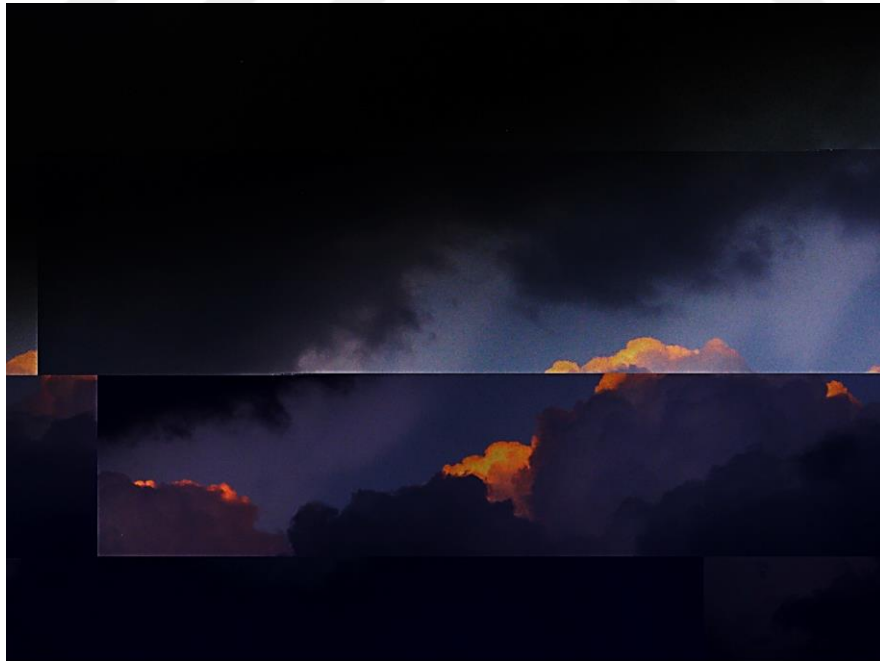
**Maurice Blanchot<sup>14</sup>**

*Karanlığın Ontografisi* adlı seri çalışmalarının/araştırma projesinin zemini, estetik görüntünün tasvirini sorgulayan, eleştiren ve analiz eden bir yaklaşım içinde oluşturulmuştur. Bundan dolayı, estetik görüntünün varlıksal durumu ve mevcudiyetinin algılanması ve deneyimlenmesi meselesinin irdelenmesi doğrultusunda sınırları

---

<sup>14</sup> Blanchot, M. (2015). *Karanlık Thomas*. 3. Basım, Çev. Sosi Dolanoğlu, İstanbul: Metis, s. 15.

bulanıklaşmış, örtülü, gizli; okunurluğunu yitirmiş, işlevini kaybetmiş, böylece görünür ile görünmez arasındaki çizgide cereyan eden; kesinlik ile belirsizlik iddialarındaki gerilimi tetikleyen, çıkmazları açık eden eğilimler ve etkenler öne çıkarılmıştır. Sanat çalışması üretim sürecinin, kullanılan malzemelerin, teknik ve metotların uygulanış biçimlerinin ve artistik süreçten çıkan ‘nihai’ sonuçların bilgisi özellikle hata sanatı fikrini araştırmaya ve çözümlemeye yönelik olarak geliştirilmiştir. Araştırma projesi ile “hatalı olan”, görüntü bozukluğu meselesi üzerinden belirlenemezlik kavramsal dinamikleriyle ve analog ve dijital teknik uygulamalarla aydınlatılmaya çalışılmıştır. Düşünsel ve kavramsal vizyon arayışı, belirlenemezliğin doğasından yararlanarak ve dinamiklerinden güç alarak dijitalleşmenin beraberinde gelişen görüntü hatalarının, arızalarının, aksaklıklarının ya da kusurlarının etkisi ile sentezlenerek geliştirilmiş ve değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, eser pratikleri düşünsel olarak, belirlenemez olana dair kavrayışlar ile düzenlenirken aynı zamanda makine/bilgisayar estetiği; işlev, işletim, işlem hatalarıyla/kusurlarıyla birleşmiş olan görsel dillin bileşenlerini öne çıkaran bir tutumla şekillendirilmiştir.



**Resim 66:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-1*, fotoğrafik dijital görüntü, 2015, 200x300 cm.

Bu tez çalışmasında, eser yaratma pratiğinin kavramsal düşüncesinin oluşturulması ve uygulanması tez içeriğinin temas ettiği noktalar doğrultusunda ele alınmış ve değerlendirilmiştir. Kişisel sanat uygulamalarının düzenlenmesinde ve proje edilmesinde mevcut medya teknolojilerinin kullanımının yanı sıra görsel sanat pratiğine alternatif estetik yorum ve yaratıcı yaklaşımlar sunması açısından resimsel uygulamalardan da faydalanılmıştır. Aynı zamanda, görsel belirlenemezliğin doğasına ait eğilimleri ortaya koymak ve incelemek açısından geliştirilmiş ve düzenlenmiş kişisel pratiklerde, farklı estetik biçimlendirme arayışları ve yolları kullanılarak sanat ve teknoloji birleşiminin ifade olanakları keşfedilmeye çalışılmıştır.

### 5.1. Eser Çalışmasının Temel Yaklaşımları ve Görsel Düşüncesi

Dijital bir görüntünün veya dijitalleşmiş bir yaratıcı eylemin görsel bilgisi, algılanabilir, tanımlanabilir ve duyumsanabilir olma durumuna ilişkin olarak görme krizleri, göz yanılsamaları veya görsel okuma problemlerini ortaya çıkarabilir. Bu tür olasılıkların ve potansiyellerin görülen şeyin fiziksel varlığına ve ontolojik mevcudiyetine soru işaretleri getirebilir. Görüntüyü yakalama sürecinde veya bakış anında görsel bilginin kesintiye uğrayabilmesi de, o bilgidaki verili (belirli) içeriklerin görünürlüğünü, kesinliğini problematik hale getirebilir. Bir açıdan, dijital olanın mükemmelliğine eleştiri olarak görsel deneyim için gözün kontrolünü, egemenliğini ve tek araç olduğu gerçeğini alt üst etmek, görme deneyiminde görsel bilginin ya da gerçekliğin ürettiği kategorilerin, hesapların veya bilişsel önkoşulların belirlenmesini de çelişkili duruma sokabilmektedir. Böylece, dijital bir görüntü görselliğine yönelik bilginin kaybı, zararı ve ‘hatası’, tez araştırmasında gerçekleştirilen sanat çalışması üretim sürecindeki görsel hata estetiğinin niteliğine olan sorgulamaların ve yorumların temelini oluşturduğu söylenebilir.

Hatanın görsel değeri, temsili kodlara ve kurallara ve anlam üretme yollarına ışık tutan görsel tanımlama mekanizmalarını ortadan kaldırır ve insan beyninin ve beyne etki eden gözün tanıma biçimlerini ve sistemini önceden yerleştirilmiş bilgi dışından gelen (çağrıştırmayan) alternatif görsel okuma becerisine yönlendirir (Pepperell, 2006). Tezin konusu olan görsel belirlenemezlik mefhumu da hatanın istikrarsız, dönüştürücü, beklenmedik etkilerine ve sınırı aşan görsel diline entegre olarak tanımlanamaz veya algılanması zor olan çizgilerin, biçimlerin, noktaların, izlerin ve nihayet nesnelerin görsel

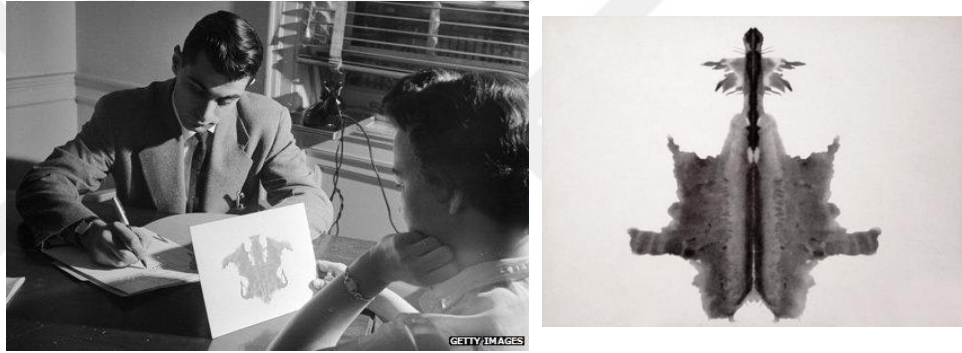
okumasını dijital görüntünün içinden gelen kaotik ve karmaşık yapılarla karşı karşıya getirmektedir. Görselliğin zaman ve mekan dengesi açısından soyutlanması, sarsılması ve parçalanmasıyla göz hareketlerinin istemsiz bir şekilde ortaya çıkardığı görsel çözümsüzlük hali belirdiğinde ise gizil olan, gömülü kalmış, görülmeyen izlerin, gölgelerin, açıklıkların, çatlakların mahiyeti çalışmaların niyetini ortaya koymaktadır.

Tez sürecinde gerçekleştirilen çalışmalar, görsel deneyiminde, mevcudiyet tartışmalarını gündeme getirir ve varlık ile yokluk arasındaki esnek ilişkilerin ve kırılğanlıkların izlerini sürmeye girişmektedir. Algılanabilir olmayana yönelik görsel algısı içinde, belirlenemeyen estetiğini açığa çıkararak, zihnin hareketine ihtiyaç duyar, ancak bu ihtiyacın beklentiyi değil, zihinsel rastlantısallığı, görmenin fizyolojik gerekliliğinden gelen çeşitli göz tepkilerini araştırmayı vurguladığı söylenebilir: Çoklu duyumsal deneyim eyleminin ihtiyacı. Gözün ‘tam olarak’ seçemediği, ölçümleyemediği ve belirli olmayan herhangi biçim ya da görüntülerin bulanıklığı (sisi) doğrultusunda, görme, görünür ile görünmeyin etkileşimsel uyarılarına maruz kalabilmektedir (Massumi, 2002, s. 144-161). Bir fotoğraf ya da bir resim tanıdık şeylere gönderme yapmadığında optik gerilimden gelen tedirginlik ve kaygı hali şekil alabilir. Öte yandan, zihnin veya gözün yanıtılması basit bir yanılsamadan çok görsel yüzeyin, kameranin, ekranın, resim düzleminin içinden geçen bakışın bilinmeyene yönelik dikkat dağıtıcı arayışından ileri gelmektedir. Hatalı görüntü ister makinenin içinden ister yaratıcının otomatik kazara izlerinden oluşsun açık-uçlu görselliğin sayesinde görme alanının bütünü kaplamayan, çevreyi taramaya ihtiyaç duyan bir tür kaos deneyimine işaret edebilmektedir. Çalışmalardaki dumanlı izlerin, lekelerin veya yüceliğini hem koruyan hem kaybeden manzaraların, mevcudiyetine çizik atılmış dağlar ve bulutların kaotik düzlemde salınması da, herhangi belirli bir şekli hiçbir mesafede gözün algılayamayacağı, odaklayamayacağı iddiasını açık etmiştir. Görülmeyenin ima ettiği şeyin ‘*kaosmosu*’<sup>15</sup>, çalışmaların doğal fenomen olarak bulut ve dağ gibi manzara/doğa görüntülerini ve geleneksel çizim materyali olarak mürekkebin rastgele sebep olduğu lekelerini bir araya getirerek basit ve net bir görsel haritalandırma olanağını sorgulamıştır.

Görsel haritalandırma veya şema çizme, çalışmaların yaratım sürecinde akla ilk olarak *Rorschach Mürekkep Testini* getirmiştir. İsviçreli psikiyatrist Hermann

<sup>15</sup> “Sanat kaos değildir, ama kaosun görüyü ve duyumu veren bir kompozisyonudur, öyle ki, Joyce'un dediği gibi, bir kaosmos, bileşik bir kaos kurar - ne öngörülmüş ne de önceden tasarlanmış” (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 182).

Rorschach'ın geliştirdiği test, bireylerin düşüncelerinin altında yatan anlamları, eğer varsa davranış bozukluğuna yol açan bilinçaltı ve zihin derinliklerini ortaya çıkarmak için kullanılmıştır. Bir bakımdan, belirli birkaç mürekkep modelini barındıran testin bireyler üzerinde denemelerinde ortaya çıkan bozuklukların, anormalliklerin tanımlanması adına kullanılan test, bilimsel kesinlik ve doğruluk iddiasına ilişkindir. Eser üretim sürecinde ise, bu testin önceden belirlenmiş standart imgelerinde olmayan, boşlukta kalan, bilinmeyen olanın peşine düşülmüş, lekelerin bilinçaltının körleştiği noktada görsel işaretlemeyi, sınıflandırmayı<sup>16</sup> zorlaştıran deneyimine önem verilmiştir. Bir testin şemasına karşı, düzensiz bir düzen içindeki görsel bilgi olarak, kendinden başka hiçbir şeyi göstermeyen izin/lekenin düşünme gücünü etkin hale getirmesi öne çıkarılmıştır.



**Resim 67:** Rorschach Mürekkep Testi ve Kart 6, 1921.

Kendinden başka hiçbir şeyi göstermeyen izin önemi, rastlantı sonucu/şans eseri oluşan imgelerin bir çağrışım yapma, benzetme veya tanıdık nesnelerle, biçimlerle ilişkilendirme olanaklarını ortadan kaldırmayı gerektirir. Rastgele gelen süreçler ve yöntemler deneysel bir sanat çalışmasına etki ederek rastlantısallığın veya şansın stratejilerini ortaya koyar. Örneğin, 1960'ların Fluxus hareketinde gündelik algılamaya veya alımlamaya açık sanat çalışmaları üretilmiş, bu çalışmalar şansın ve belirlenemezliğin temel ilke olarak kullanılmasının örnekleri olmuşlardır (Jensen, 2011). Gündelik yaşamın izleri, sanat pratiğine dönüşmüştür. Geleneksel anlamda resimsel yaratım sürecinin dışına çıkan Robert Rauschenberg'in *Automobile Tire Print* adlı çalışmasındaki ifade gücü de bir makine izi ile ilgilidir. Bu çalışma, kendi gücüyle hareket

<sup>16</sup> “(...) Böyle bir lekeyi bir yarasaya ya da kelebek diye yorumladığımızda, algılamamızda bir sınıflandırmaya gitmiş oluruz – belli bir biçimden yoksun lekeyi tinsel düzeyde, daha önce gördüğümüz ya da düşlediğimiz kelekler (veya yarasalar) arasına sokarız” (Gombrich, 1992, s. 183).

eden bir makinenin yarattığı öz-devinimsel izi özensizce, gelişigüzel ya da mükemmel olmayan biçimde sergilemiştir. Makinenin yarattığı iz, boya ve resimsel yüzeyle birleştirilmiş ve izler, sanatçı yerine bir makine tarafından yapılmışlığa yani anonim olana dair bir yön kazandırılmıştır. Bu doğrultuda, makinenin izine ait olanın dili bir iletişim biçimi olarak belirmiş ve estetik boyuta taşınmıştır.

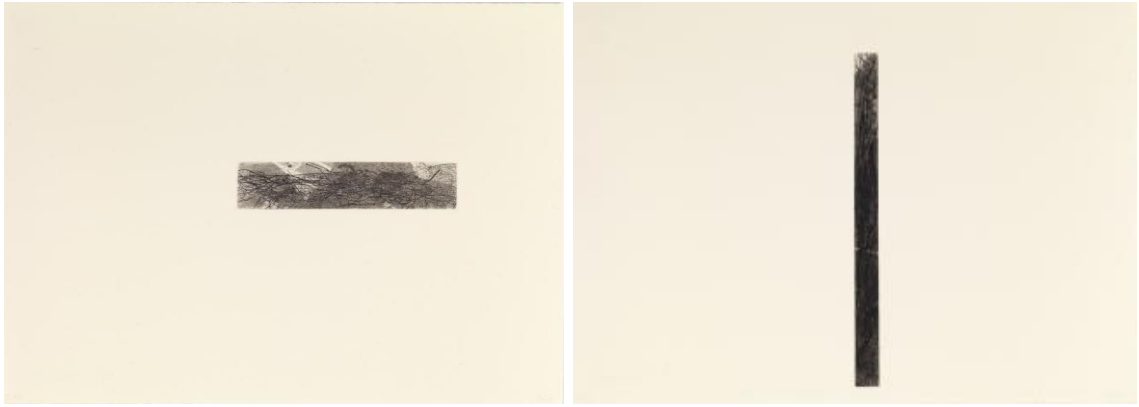


**Resim 68:** Robert Rauschenberg, *Automobile Tire Print*, 1953.



**Resim 69:** William Anastasi, *Untitled*, one gallon of industrial high-gloss enamel, poured, 1966.

Aynı zamanda, şans operasyonlarıyla ilgilenmiş John Cage'in çizimleri (baskıları) olasılıklar sonucunda oluşan deneysel kazaların beklenemedik, tahmin edilemeyen ama I Ching çizelgesine uygun olan izlerini kapsamaktadır. *Seven Day Diary (Not Knowing)* serisinde, örneğin, izler baskı oluşturma sürecinde gelişen olayların sonucundan ileri gelmiş ve kağıt üzerinde beliren çizgilerin, eğrilerin mükemmel olmayan bir şekilde öngörülmez parçaları otaya çıkmıştır. Her güne ait değişik izler ve belirlenemez şekillerin kendi fiziksel varlığı önceden planlanmış seçimlerden bağımsız olarak açığa çıkmıştır. William Anastasi ise rastlantısallık kullanımını, bütün sınırlılıkları ve yerleştirme kurallarını bertaraf ederek çizimlere ve lekeleme sürecine dahil etmiştir.

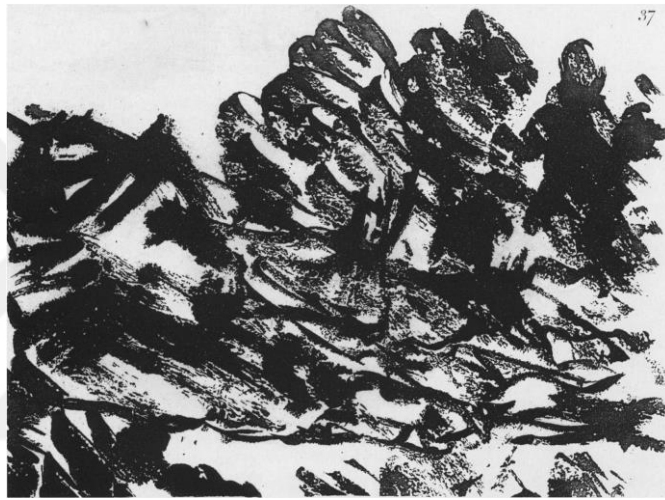


**Resim 70:** John Cage, *Seven Day Diary (Not Knowing), Day Five and Six*, 1978, Smithsonian American Art Museum.

Leke veya iz dünyası, rastgele olduğu anda, yansıtıcı, yaratıcı ve performatif biçim ve görüngü oyunlarına sahne olabilmektedir. Gombrich'in (1992, s. 189) ifadesiyle "bir lekede insanın neyi görmek isterse, onu görebileceğini" imleyen bir durumun lekeyi zihinde kontrol etmeye, tanımlamaya girişme ve kodlama eylemlerinin gerekliliğini ortaya çıkardığı söylenebilir. Belirlenemez nesnelerin veya biçimlerin bile, R. Pepperell'in çalışmalarından yola çıkarsak, insan zihnine dolaylı olarak uyarıcı yolladığı görülmüştür. Görsel belirlenemezlik denemeleri, bireylerin tamamlanmamış olanda tanıdık olan parçaları aradığını ve eğer zihin bağdaştırma, eşleştirme yapamıyorsa bakış devreye girerek görülen şeyin ne olduğu sorusu etkisiz hale gelmiş, göz hareketleri hızlanmış, karar verme hızları yavaşlamıştır. Sonuçta, leke ve lekelemenin getirdiği izler, belirlenemez ve algılanamaz olduğunda, görsel tanımlama ve tamamlamayı zora sokmuştur. O halde, ne görüldüğü değil ne görülmediği sorunu ortaya çıkmaktadır. Özellikle, bir iz, bulutsu bir hal aldığı anda ne olur sorusu ve bulutsu iz, biçimsiz, tutarsız, belirsiz, orantısız ve renksiz bir oluşum olabildiğinde, insan zihnine ne kadar dikkat çekici gelebilir sorusu da akla gelmektedir.

Bulutsu lekeler, A. Cozens'in peyzajı-manzarayı oluşturmada yeni bir yöntem olarak ortaya attığı şekliyle, zihinde oluşan düşüncelerin bir temsili gibidir. İnce ayrıntıları bulanık ve belirsiz olan bu lekelerde açıklık ve gölge sahneleri, doğanın yaratıcı sürecinden gelen potansiyel bir bulutluluk kompozisyonu vardır. Öte taraftan, J. Constable ve W. Turner'ın resimlerinde görüldüğü gibi bu lekeler meteorolojik, atmosferik hava olayının izdüşümleri olarak belirdiğinde ise, manzaranın temsiline sınırsızlık, yüzeysizlik ve sisli-puslu görünürlük kazandırmaya girişebilir. Bulutsu göstergelerin ima ettiği romantik temsiller teatral bir bulut gösterisine dönüşür ve modern

görme biçimi, bulutsu imgelerin bulanıklığına hayran olurcasına optik yanılgıların içerisine dahil olur. Böylelikle, temsilde buluta yüklenen roller ve kodlar, manzaranın arkasındaki anlamlandırılan sonsuzluk duygusuna ve düzenine işaret edebilir, resim yüzeyinde dağılan, sonsuzluğun yüceliğinde şekillenen doğanın ve manzaranın büyüü kendini gösterir hale gelebilir. Romantik temsil, bulutsu lekeleri veya izleri ve yarattıkları yücelik deneyimini tekinsiz ve gizemli âleme, duyumsanabilir dünyanın dışında görünür olan âleme taşıyabilir.



**Resim 71:** Alexander Cozens, *A Blot*, Leke Baskı, London, 1785.

Bulut efektinin muğlaklaşmış/bulanıklaşmış biçimi de, bir şeyin ve hiçbir şeyin karışımını açığa çıkarmaktadır.

Bulutlar dokunulmazdır, ama (göz gibi) görünür gökyüzünü kuşatır ve incelerler, böylece derinlik ve duygu yaratırlar. Bir bulutun kalınlığını deneyimleyemeyiz ve aynı zamanda göremeyiz; bir seferde tek bir bulutta bile, onun görünüşünü kaybederiz. Bulutlar (...) sadece bütünlüğe karşı yassılık değil, ama kendinde yokluğu, anlaşılmazlığı, göremediğimizi hem de görünürü temsil ederek kafamızı karıştırır. (...) Bulutlar görünür görünmezlik âlemdir, hem görebildiğimiz hem de göremediğimizin âlemi (Jacobus, 2006, s. 244, 246).

Modern temsil doğanın güzelliğine, göğün yüceliğine, dağ ve bulutun, genel anlamda, manzaranın hakikatine hizmet etme konusunda “mükemmeliyetçi” gibi görünür, belirsizlik, müphemlik, bulanıklık temel argümanıdır. Bu modern bakış ve yorum,

bulutsu lekeye, bulutluluğa ve bulut fenomenine atfettiği kavramsal değerde sistematik bir formül gibi inşa edilen ‘gökyüzü yapısını’ sembolize etmektedir. Doğa, manzara bakışa göre şekillenir, yüceliği de, seyirselliği de, imgelemi de bu bakışın oluşturduğu dilin ve rejimin projeksiyonlarına bağlıdır.



**Resim 72:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-2*, Fotoğraf, 2018, 36x64 cm.

Manzaranın seyri, bulut veya dağ gibi doğal manzara elemanlarının yüceliğine, derinliğine ve mistikliğine işaret edebildiği ölçüde algısal olarak izleyici sarsan bir nitelikte ise bu onun normatif ve pitoresk güzellik kurallarına olan bağlılığını gösterebilmektedir. Bu bir çeşit pencere, çerçeve veya ekran görünüşüne ve görüntüsüne dayanan gerçek ile ideal olan arasındaki ilişkiyi sergileyebilen manzara halidir. *Manzara*, “kendiliğinden var olmaz; amorf tur-dünya yüzeyinin belirlenemez bir alanı ve algısal sistemde anlaşılamayan detayların bir kaosudur” (Kelly, 2014, s. 117). Arazi, yeryüzü veya gökyüzü peyzajı olarak manzara, doğanın insan gözüyle ve tepkisiyle şekillendiği bir çerçeve resmi olarak düşünülebilir. Öyleyse, manzara aklın sınırlarını aşabilen ve hayal gücünü harekete geçiren; gizemli, büyük, ölçsüz, bilinmeyen olanla fenomenolojik karşılaşmadır. Bu resmin estetik tanımı da kutsal ve yüce bir doğa görüntüsünden beslenerek ruhsal bir deneyimin önünü açabilmektedir. Japon estetiği, örneğin, içinde barındırdığı estetik kategorileriyle doğadaki unsurların kusurlu güzelliğini, hayatiliğini ama geçiciliğini ve gizemini önemser. Manzara resmi de, siyah mürekkebin ve rastgele oluşan beden hareketlerinin ışığında belirlenemezlik, karanlık,

bulanıklık ve durgunluk içeren *yūgen*<sup>17</sup> estetiğini yansıtır. Manzara burada bir tür huzursuzluk ve sıkıntı alanı, karanlık ve soğukluk hissi veren bir yerdir; ancak doğanın yüceliği ve güzelliğiyle dikkati dağılan bir bakış, çoklu boyut algısı da yaratarak dramatize edilmektedir.



**Resim 73:** Sesshū Tōyō, *Dialogue between Fisherman and Woodcutter*, Sen-oku Hakuko Kan, Kyoto, Japan.

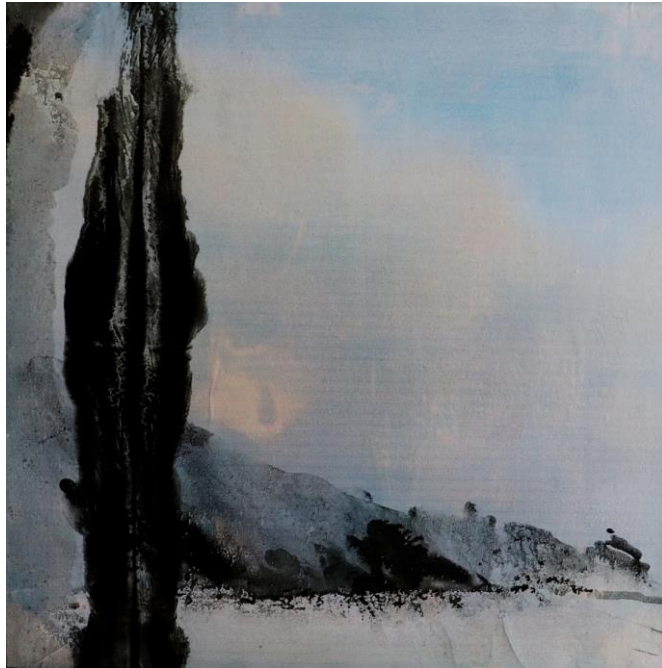
Öte yandan, manzara bu estetik kategorilere dayandığı ölçüde temsilde sadece bir konu ya da içerik olarak kalmamakta, sembolik bir biçim kazanmaktadır. W. J.T. Mitchell, *Landscape and Power* (1994) metninde yorumladığı gibi manzara sadece sanatsal ifade gücü olan, doğal sahneyi sergileyen bir estetik görünüş değildir, çerçeveye alınan ve çerçevenin arasındaki ilişkiyi ve bakış ile bakılan arasındaki gerilimi ve temsil edilenin temsilini açığa çıkaran bir araçtır. İdealleştirme, doğallaştırma, güzelleştirme veya yüceleştirme kategorileri manzaraya görsel mekanları, işaretleri ve anlamları ‘doğal bir şekilde’ temsil etme yetkisi vererek ona estetik değer kazandırır. Sonuçta, manzara, gerçek yer ve mekanlar ile onların görsel anlatıları arasındaki hem bir karşılıklı bağlılığı hem de bir çelişkiyi kapsayan bir beceri alanıdır. Eser üretim sürecinde ise bulutun, dağın, manzaranın idealize olan tarafları tartışmaya açılmış ve doğa temsiliinin doğruluğu üzerinden bastırılan belirlenmiş atmosferik ve mistik işaretlerin kalıntıları ifşa edilmek istenmiştir. Manzara temsiliinin üretilen ve yaratılan kategorileri parçalanarak doğal ile ideal olan arasındaki gerilimin sonucunda oluşan anlamlandırma belirsizliği ortaya

<sup>17</sup> Yūgen: Gizem, derinlik, karanlık gibi öğeleri içeren estetik bir ideal ve ilkedir; “muğlak ve ruhsal etkinin ima ettiği belirsizlik”tir (Keene, 1969, s. 295).

ıkarılmıştır. Hatalı ve bozuk manzaraların ve siyah mürekkepten gelen lekelerin bir araya gelerek oluşturduğu görsel eksikliğin sebep olduğu belirlenemez görüntüler, böylelikle, estetik ilkelerin, modern kategorilerin ve romantik dilin kodladığı resimselliği de sorunsallaştırarak görsel deneyiminde tamamlanmamışlık ve görme/bakış şeklinde tanımlanamazlık yaratılmıştır.



**Resim 74:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-3*, fotoğraf, 2018, 35x35 cm.



**Resim 75:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-4*, tuval üzerine karışık teknik, 2019, 40x40 cm.

Bulut, dağ gibi doğa imgelerinin yarattığı düşünceler ve önyargılar, saptırılmış veya istikrarsızlaştırılmış bir katmanda yeniden yorumlanırken, temsilin üzerinde ve onu aşan dekonstrüksiyonel bir değerlendirme ortaya çıkarılmıştır.



**Resim 76:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-5*, fotoğrafik dijital görüntü, 2015, 200x300 cm.



**Resim 77:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-6*, fotoğrafik dijital görüntü, 2015, 200x300 cm.

Çalışmaların sayısal kodlarını çözümlerken kullanılan şiirin romantizmi de, doğanın yüceliği karşısında hayranlığın kudretini anlatır; bu anlatı ‘muhteşem’ manzaraların arkasında gizlenmek yerine bozuk görüntülerin, baskının ve lekelerin rahatsız edici, anlamsız, soğuk maddeselliğinde ve analog ile dijital arasındaki gerilimden doğan peyzaj sıkıntısına gönderme yapmak için sorgulanır.

Bulut formu hem kendi dokusal bozuklukları ve biçimsel çoğulluğu açısından hem de yamuk, bulanık bir bakışta deneyimlenebilecek yüzeysiz, sınırsız görünümünden kaynaklı olarak herhangi bir perspektif ve temsil ilkelerine uygun yerleşim ve konumlandırma mekanizmasını öngörülemez ve ölçülemez noktalara getirebilmektedir.

Perspektif yalnızca kendi düzenine çekebileceği şeyleri, yer kaplayan ve konturu çizgilerle tanımlanabilen şeyleri *bilmek* zorundadır. Oysa gökyüzü yer kaplamaz, ölçüye de gelmez; aynı şekilde bulutların da ne konturlarını belirleyebiliriz ne de biçimlerini yüzey olarak çözümleyebiliriz. Bulut, yüzeyi olmayan cisimler sınıfındandır. Leonardo da Vinci’nin tanımladığı gibi, ne biçimi ne de açık seçik uçları olan ve sınırları iç içe geçen cisimlerdir bulutlar (Damisch, 2012, s. 164).

Doğal bir fenomen olarak bulut ve bulut görüntüsü/resmi her iki açıdan da görünür görünmezliklerini koruyarak ilkesel ve belirli doğa ve görüntü prensiplerini minimize eder. Marion’un açıklamasıyla görünmezlik birincil kaynaktır.

Nesnelliği aşmak aynı zamanda perspektifi bozmayı da dayatmaktadır, zira her ikisi de görünürü görünmezin derinliğine göre düzenleyerek görünürü bakışa hazırlar. O halde bunların ortak biçimde oyun dışı bırakılması, görünür ile görünmez arasında, görünmezin artık görünürü sahnelemediği ama sürekli olarak ona yerleştiği yeni bir oyun/ilişki ihtimalini içerir. Ya da riske girerek, görünür olanın içinde görünmez olan diyelim (Marion, 2012, s. 45).

Bu noktada, bulut ya da bulutluluk tasvirini, resimsel görsellik sorunu dışında fotoğrafik zeminde irdeleyen sanatçıların çalışmaları da temsilin ötesini vurgular nitelikte olduğu söylenebilir. Örneğin, Alfred Stieglitz *Eşdeğerliler* adlı serisinde bulutun ne şiirsel anlatısını ne de soyutlamasını öne çıkarmıştır. “Ufuk çizgisi, coğrafi yön belirleme vasıtaları, günün hangi zamanından olduğuna dair göstergeler veya duyulara hitap eden

kılavuzlar olmadan *Eşdeğerliler* küçük bir uçak pençesinden görülen siyah-beyaz bir evrenin görüntüleri gibidir.” (Marien, 2015, s. 123). Bulut burada hem fiziksel varlığı açısından nesnel bir görüntü dili kazanır, hem de odak-dışı, bulanık, tanımlanamayan bir halde soyut ile somut duyarlık arasındaki çatışmanın biçimi gibi görünür. Gerhard Richter ise, *Bulutlar (Wolken)* serisinde aşkın olan, yüce doğa temsiliinin anlamsızlığını ve tutarsızlığını açığa çıkarmıştır. Kendi çektiği bulut fotoğraflarını, fotogerçekçi resimlere dönüştürdüğü bu bulutlarda fotoğrafın mekanik görüntüsü resmedilmiştir. Geçici görüntüler belirsiz ve sıradan motifleri yansıtarak doğal fenomen olarak bulutun klasik kutsal güzellik tasvirinin dışına çıkmıştır.



**Resim 78:** Alfred Stieglitz, *Equivalents*, 1925, MoMA.



**Resim 79:** Gerhard Richter, *Wolke (Cloud)*, 1976, Atlas Collection.

Sonuç olarak, tez sürecinde gerçekleştirilen çalışmalarda oluşturulan görsel düşünce, dijital görüntülerin bozulma veya kodlanma biçimlerine ilişkin olarak tez araştırma konusuna eklemlendikten sonra, çalışmaların teknik ve yorumsal çerçevesi çizilmiştir. Öncelikle, algoritma ile sistematığa bağlı bir dijital görüntü seçilerek şifreleme mantığıyla hatalandırma veya glitch benzeri formlara dönüştürme süreci bir sanat pratiği eylemine dönüştürülmüştür. Hayaletimsi bulut ve iz görüntüsünün ‘görünür görünmezliği’, verilerdeki hatalardan ve işlevselsizlikten ileri gelirken, esasen dijitalleşen bilginin kodlamasındaki ve programlanmasındaki eksiklikleri gündeme getirmektedir. Tekinsiz hatalı görüntünün yarattığı gotik gerilimler, gerçeklik soyutlamaları ve ortadan

kaybolmuş sembolik sayısal sınırlar gizli kalan verinin, bilginin, kodunun ya da daha açık söylenirse mesajın varlığını sorunsallaştırmaktadır. Üst üste bindirilmiş ve çok boyutlu pozlandırma tekniğiyle teknolojinin ve elektronik aygıtların çevrelediği dünyada sistem karmaşasının ve kaotik sibernetik düzenlemelerin kırılmalarına işaret edilmektedir. Bir açıdan, glitchvari denebilecek belirlenemez görüntülerin veri içindeki gizil verinin ya da bu çalışmalar için metnin belirlenimci kategorilerini silikleştiren yönleri, analog ile dijital olan arasındaki keskin çizgileri de ortadan kaldırmıştır. Görsel netliğin bulanıklaştığı bir alanda, figür-zemin iddiaları ve optik sınır çizgileri belirsizleşmiş ve veri bozucu süreçte rastgele oluşan gerilimlerin, bozulmaların ve yer değiştirmelerin sanatsal pratiği oluşmuştur.



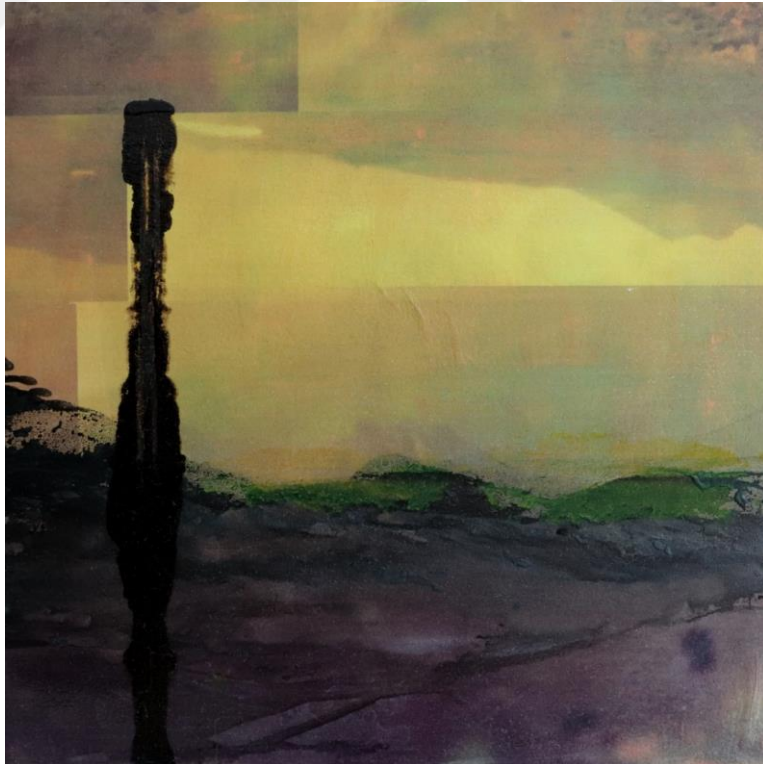
**Resim 80:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-7*, fotoğrafik dijital görüntü, 2015, 200x300 cm.

## 5.2. Eser Çalışmasında Uygulanan Metot ve Yöntemler

Gizlilik ya da görünmezlik gibi nosyonların dijital teknolojik araçlar içindeki yerinin incelenmesinde bir takım teknik yöntemler denenmiştir. Bu teknik yöntemler, bir mesajın, herhangi bir metnin, görüntü veya video içine gizlendirilmesiyle gerçekleştirilen yaratıcı yönelimlerdir. Mesajın gizlenmesi ile okunabilirlik derecesine göre görsel

bozukluklar, gürültüler, parazitlenmeler oluşurken, dijital görüntü veya video araçlarının statik yapısına yapılan bir müdahalenin rastlantısal olası belirlenemez sonuçları açığa çıkmaktadır.

Alıcıya gönderilmesi gereken mesajın sekteye uğraması, analog veya dijital sistemlerde ve görsel-işitsel medya araçlarında *steganografi* denilen bir tekniği gündeme getirir. Steganografi, bilgi güvenliği açısından kript sistemlerin içindeki çözülmesi zor verilerin ulaşılabilirliğini ortadan kaldırma eğilimine benzer şekilde gizli bir verinin başka bir veride (görüntü, ses, video gibi teknolojik aygıtları ilgilendiren) yerleştirilerek saklanmasıdır. Veri saklama metodu olarak steganografik yaklaşım ile veri, gömülü bir bilgi halinde görünmezlik ve algılanamazlık kazanır. İletişim ağı ve süreci görünmez olan bilginin varlığını teşhir etmeden genel bir ilkede gelişir, bilgi gizliliği gönderici ve alıcı arasındaki iletişimin ‘kusursuz’ oluşmasını sağlar. Steganografik sistem, bir bakımdan, verinin korunmasını ve yerine tam olarak ulaşmasını sağlayan bir düzenlemeyi içerir.



**Resim 81:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-8*, tuval üzerine karışık teknik, 2020, 50x50 cm.

Steganografinin metne, görüntüye ya da ses sistemine saklanması rastgele eklemeler, kontrollü değişiklikler ve hatta karmaşık gürültülü ve bozuk işaretler oluşturulabilir, gizil verinin tanımlanması ölçülemeyen, tahmin edilemeyen bir şekilde zorlaştırılabilir (Johnson ve Jajodia, 1998; Amirtharajan ve Rayappan, 2013).

Steganografi yöntemi ile eser yaratım sürecinde dijital görüntü(ler) içerisine tasarlanan gömülü birkaç metnin, farklı formatta bulut ve dağ görsellerinin ve gürültülü doğa sesi dalgalarının denemelerine girilmiş ve süreçte görsel ve işitsel materyallerinin etkileşimi doğrultusunda nasıl birbirlerini bozdukları ve hatta işlevsiz hale getirdikleri görülmüştür. Dijital bir görüntünün başka bir veriyle kesişimi dijital verilerin algoritma, sistem ve arayüzlerindeki paralelliğin ve zıtlığın boyutunu açığa çıkarmış, etkileşimle gelen bozuklukların, hataların veya düzensizliklerin kusursuz bir iletişim ağının ne kadar sorunlu olabileceğini göstermiştir. Görüntü steganografisi, maskeleye, filtreleme, sıkıştırma, dönüştürme gibi görüntü düzenleme tekniklerine gerek duymadan görüntünün işlevsizliğini ancak potansiyelini deşifre etmeyi sağlamıştır. Özellikle analog fotoğraf negatifinden farklı olarak bilgisayar teknolojisindeki görüntünün sayısal noktaları veya pikselleri söz konusu olduğunda veri saklamak ve bilgi gizlemek, piksellerin algoritmik düzeninde değişiklik yaratmış ve deforme olan dijital karakterler ve kodlar görüntüde hasarlı, tutarsız, glitchlenmiş efektler ortaya çıkarmıştır. Böylece, orijinal görüntünün temel yapısı kirletilmemiş, bilakis kod sistemin içsel yönünün işlevliliği ve kusursuzluğu sorgulanarak hatanın kendiliğinden oluşan bir iç mekanizma olduğu vurgulanmıştır. Hata görüntünün bütüncül bir parçasıdır ve bu parça performatif süreçte rastlantı eseri kazara ifşa edilmiştir. Eser çalışmasında, steganografik tekniğin özündeki bilgi gizliliğinin yerini bilginin dönüştürücü, yıkıcı ama yaratıcı içeriği ve analizi belirgin olmuştur.

Dijital fotoğrafın maddeselliğine, orijinalliğine ve biçimsel içeriğine yapılan müdahalenin etkisi, görüntünün yeniden düzenlemesi ve oluşturulmasına işaret etmektedir. Steganografi kelime kökeni açısından ‘yazının üzerini örtme’ yöntemi ise gömülü bilginin halen korunduğu ama onu gizleyen örtünün, materyalin de varlığını koruyabildiği söylenebilir. Bu noktada, üst üste bindirmişlik (*superimposition*) yöntemi, görsel gerçekliğin doğruluk veya yanlışlık iddialarına gönderme yaparken, müdahale sürecinde ortaya çıkan nihai (hatalı) sonucun saydam bir dijital görüntü açığa çıkararak ‘örtünün’ arkasında yatan göstergelerin varlığını da açık ettiği anlaşılmıştır. Bu yöntem, yerleştirilen, gizlenen, örtülen ‘belirsiz’ bilginin temsilde ‘belirleyici’ unsur haline gelmesini sağlamış ve belirlenemez olanı, görünmeyeni düşünmek için üçüncü bir mekan

yaratmıştır. Üçüncü mekan hem bir diyalog kurmayı zorlaştırırken hem de görüntünün aktif-eylemsel oluşumunu ortaya çıkarmıştır. Böylelikle, çağrışım yapmak, tanımlamak ve anlamlandırmak niyetinden arınmış bozuk görüntülerin estetik deneyimi öne çıkarılmıştır.

Eser çalışmalarının oluşum sürecinde öncelikle doğa -özellikle bulut ve dağ- içerikli dijital görüntülere, Türk edebiyatı şairlerinden Abdülhak Hamit Tarhan'ın *Kürsî-i İstiğrâk*<sup>18</sup> adlı şiirinden alıntılanan mısraların eklenmesi-çıkarılması; yüce, romantizm, doğa gibi modernist kavramların yerleştirilmesi; ve dijital algoritma içindeki verileri bozma işlemleri aracılığıyla sanatsal eylemlerde bulunulmuştur. Bu doğrultuda çıkan sonuç doğrudan sanat pratiğine dönüştürülmüştür. Ayrıca, sistemin güvenilirliği, doğruluğu ve görüntülerin gerçekliği sorgulanmıştır. Geçmişten gelen romantik bir metnin yapıbozuma uğramasıyla yeniden yazılması sonucunda hayalet efektinin yeni anlatım ve ifade yollarını gündeme getirmesi araştırılmıştır.

Her şeyden önce, Kürsî-i İstiğrâk şiirinin seçilmesindeki nedenlerden biri, tabiat üzerine yazılmış olması; yücelik, güzellik, hayranlık, beğeni veya hem tabiatta hem de kâinatta düzen-ahenk gibi değer ve yargılarını öne çıkaran ve Tanzimat dönemi Fransız romantizmiyle bağlantılı düşünülen bir şiir olmasıdır. Şiirde ifade edilmeye çalışılan, bir bakımdan 'istiğrak' (kendinden geçmek) sözcüğünden yola çıkarsak, "öznenin, tabiatın yüceliği ve güzelliği karşısında kendinden geçmesidir" (Bingöl, 2013, s. 349). Öznenin kendi iç dünyasının karmaşıklığındaki tabiata olan estetik hazzın temsili olarak şiirin bir bölümünün dijital doğa görüntülerine yerleştirilmesi, metin ile dosya formatı arasındaki etkileşimin sonucunu görmek için yapılmıştır. Öngörülemeyen sonuçların yerleştirilen metnin görüntünün algoritmasına doğrudan müdahale edebildiği, dönüştürebildiği ve bozabildiği görülmüştür. Palimpsestvari bir yaklaşım ile geçmiş ve bugün arasında oluşabilecek ara mekanların, kaotik diyalogların ve belirlenemeyen akışların keşfi irdelenmiştir.

<sup>18</sup> Bkz. Bu tez içinde 'Ekler' bölümü.

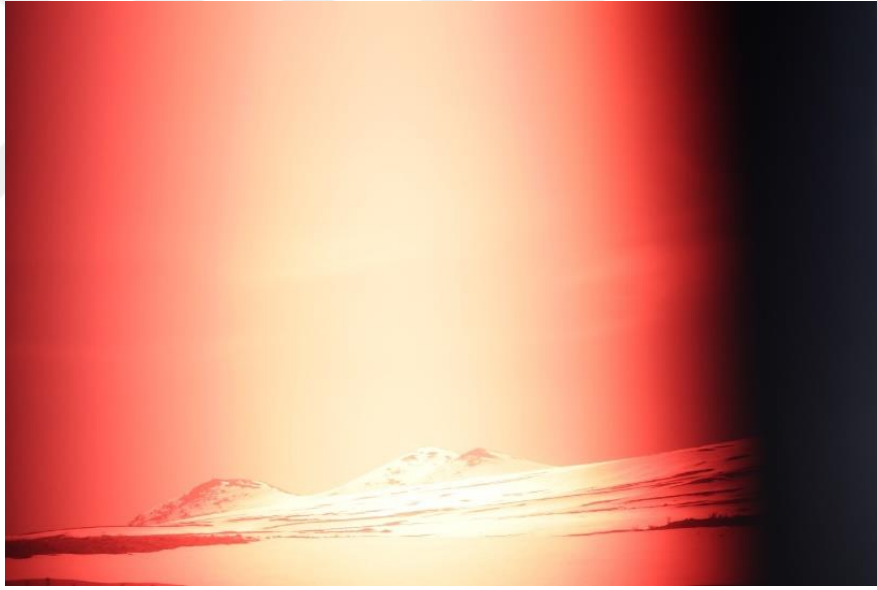


**Resim 82:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-9*, tuval üzerine karışık teknik, 2019, 50x50 cm.

Ardından, romantik edebiyat metinlerin eleştirisinde sıklıkla kullanılan ‘yüce’, ‘modernizm’, ‘romantizm’, ‘tekinsizlik’ gibi kavramların görüntü formatı içindeki muhtelif yerlerde saklanması sonucunda hem şiir parçasının hem de eleştirel okuma kavramlarının görüntüde yarattığı yaratıcı işlevsizliğin halleri ortaya çıkarılmıştır. Böylece, ekleme, çıkarma, değiştirme eylemleriyle *veri bükme* metodu uygulanarak bilgisayar estetiğinin arkada gizlenmiş bilginin eleştirisini nasıl açığa çıkardığı araştırılmıştır. Görüntü işleme metodu olan veri bükme, glitchleme tekniğinin temel unsuru olarak estetik kodların, yüce ve güzel olana yönelik yargıların parçalanması ve sorunsallaştırılmasına olanak sağlamıştır.



**Resim 83:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-10*, fotoğraf, 2018, 36x52 cm.



**Resim 84:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-11*, fotoğraf, 2018, 50x75 cm.

Ara mekanlar, parçalı görüntüler ve bakışın/gözün göremediğini destekleyen çarpık biçimler, ayrıca, bilgisayar teknolojisine dayalı estetiğin dışında analog fotoğraf çekiminden gelen makine estetiği aracılığıyla da eser yaratım sürecinde kullanılmıştır.



**Resim 85:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-12*, fotoğraf, 2018, 36x52 cm.



**Resim 86:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-13*, fotoğraf, 2018, 50x75 cm.



**Resim 87:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-14*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.



**Resim 88:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-15*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.



**Resim 89:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-16*, fotoğraf, 2019, 36x52 cm.

Hatanın analog yapısı makinenin kayıt ve işleme sistemi içinde gömülü bir etkinlik gösterir; diğer bir deyişle, temsil edilen fotoğrafın görsel dilinde makinenin başarısızlığından veya kamera ayarlarındaki tutarsızlıktan ileri gelen fenomenolojik bir eylem gerçekleşir. *Fotoğrafik hata/kusur*, makineye özgü tesadüfi ve istenmeyen

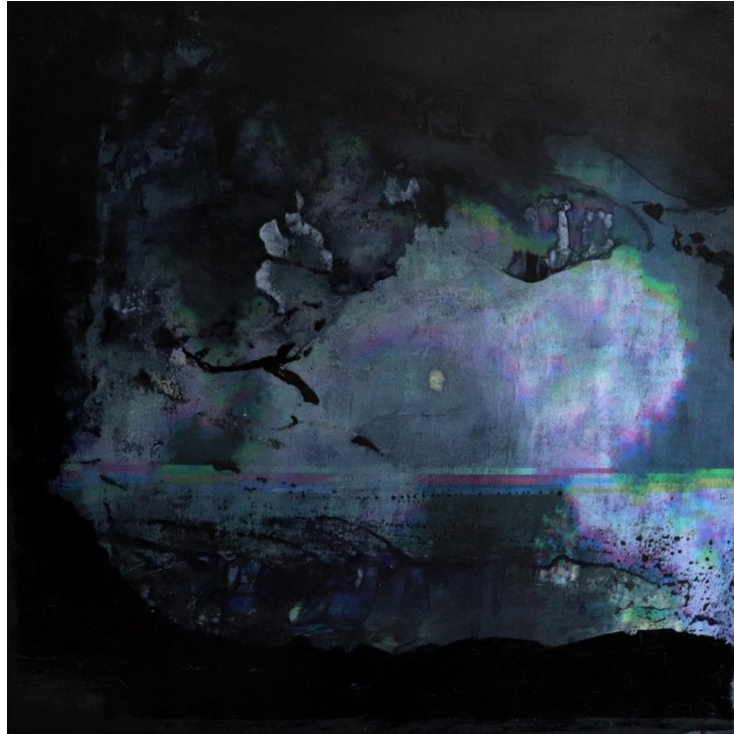
koşullara bağlı olarak belirlenemez süreçlerin, sürelerin ve zamansal işlemlerin ‘belirli bir şemada’ şekillenmesini aşan oluşumdur.

Elde edilecek görüntünün bilinemezliği ve beklenmedikliği özellikle solgun, aşırı açık ve koyu, karanlık, silik, muğlak, bulanık ya da kısmi veya tam bozuk imajlar yaratabilmektedir. *Bulanıklık*, örneğin, eser çalışmasında dağ ve bulut imgelerin hem kendilerine özgü fiziksel-doğal karakterlerine gönderme yapan hem de onların görünürlüğünü sekteye uğratan bir sanat pratiği olarak ortaya çıkmıştır. *Pozlandırma* tekniği, açık-koyu efektleriyle fotoğraflarda yanlış/zayıf giden bir sürecin nasıl bir estetik olaya dönüştürüldüğünü göstermek için kullanılmıştır. Uzun veya aşırı makine işleyiş hataları vasıtasıyla odak-dışı, çoklu veya saydam/yarı saydam (yansıtıcı) izler, parçalar görünür olurken, belirlenemezlik ise bulut ve dağ imgelerini kaotik, akışkan, hayaletimsi vesikalara dönüştürmüştür. Sonuçta, hataların yarattığı katmanlar, yüzeyler ve biçimler, geleneksel derinlik sınırlarını ve mesafeyi hasara uğratarak deneysel sanat pratiğinin uyumsuzluk ve deformasyon modellerine gönderme yapmıştır.

Fotoğraf/ime üretiminde alternatif süreçlerin ve denemelerin uygulanışından sonra dijital baskı sonucunda ortaya çıkan görüntünün hem hatalı tarafının hem de soyut görselliğinin nasıl belirginliklerinin ortadan kaybedileceği araştırılmaya çalışılmıştır. İlk önce, dijital baskıda oluşabilecek herhangi bir mürekkep hatasının resimsel düzlemde sanat pratiklerine etkisi sorgulanmış; dijital baskı mürekkebinin geleneksel resim malzemeleriyle füzyonu denenmiştir. Bu noktada, eser üretim sürecinin temel malzemeler olarak çizim mürekkebinden, ziftten ve katrandan yararlanılmıştır. Dijital ile analog arasındaki ilişkinin boyutu, dijital ile çizim mürekkebinin kendi maddesellikleri açısından gerilimleri ve etkileşimleri ile incelenmiş ve her iki kimyasallar karışması sonucunda meydana gelen bozulma ve lekelerin düzensiz görüntüleri gözlemlenmiştir.



**Resim 90:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-17*, tuval üzerine karışık teknik, 2020, 60x60 cm.



**Resim 91:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-18*, tuval üzerine karışık teknik, 2018, 50x50 cm.

*Lekeleme* (ink-blotting/mark-making) tekniği kullanılarak otomatik izler yaratılmış; şans eseri oluşan, beklenmedik sonuçların dijital fotoğrafın üzerinde sebep olduğu olasılıklar ve potansiyeller aranmıştır. Esasen, sürrealist sanat eğilimi açısından otomatik çizim denemelerinden ilham alan bu mürekkep denemeleri ‘*dekalkomanik*’ (decalcomania) sanat eyleminin niteliğini barındırmaktadır. Oluşabilecek lekeler, izler, genel anlamda, sıvı haldeki mürekkebin akışına, sıçrayışına, yayılışına, damlayışına veya bedeninin keyfi, kontrol-dışı yol açtığı hareketlerin tutarsızlığına ve mantıksızlığına bağlı olarak gelişmektedir. Eser yaratım sürecinden de çıkarılan sonuç, mürekkebin odak-dışı, bulanık, görüş açısına uymayan, doğrusal olmayan ve kenarlık ve sınırlılıkları etkisiz hale getiren yapısının görünürlüğüdür. Dijital fotoğrafta bozulan algoritma, kod ve veriler tuvale yerleştirildiğinde resimsel temsil açısından hem bir elektronik şemayı hem de görsel tedirginlik yaratan bir bulanık-kaotik tabloyu arındırarak bakmak ve bilmek gibi resim okuma bilgilerini çarpıtmıştır. Doğal görüntüler olarak bulut ve dağ resimleri, mürekkebin siyah ve sulu özelliği sayesinde renk, doku ve görünüş değiştirmiş, gerçek temsillerini kaybetmiş ve mekanik bir nesnelliğin oluşumları halini almıştır. Makineden gelen bozukluk, resim yüzeyinde mürekkeple karşılaşmasında ne görülen ne de anlaşılan belirlenemez biçimler, izler ve kompozisyonlar üretmiştir. Sonuç olarak, sanatçının elinden bağımsız, rastgele meydana gelen izlerin ve lekelerin mürekkebin maddesel yönleriyle yerleştirilen görüntünün içine geçtiği, onu dönüştürdüğü ve hatta parçalı bir görünmezlik çerçevesi içinde tanınamaz hale getirebildiği görülmüştür. Zeminin belirsizleştiği noktada, zihnin görsel bilgi alma mekanizmasına etki eden belirli çizgi, bölge, kenarlık veya noktalar da belirlenemez olur ve böylece siyah mürekkebin yarattığı izler, bilinmeyene doğru sürüklenmeyi ve kullanılan şiirin ters okunmasında, kendinden geçme yerine ‘aklını kaybetme’ haline benzer durumu ifşa eder.



**Resim 92:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-19*, tuval üzerine karışık teknik, 2019, 40x40 cm.

Ayrıca, sanatsal ve teknolojik niteliklerin bir araya gelmesi ile gerek dijital sanat gerekse bilgisayar sanatı doğrultusunda tezahür eden görüntü düzenleme yazılımları ve uygulamalarının kişisel pratikleri geliştirmek ve üretmek için araç ve işlem fonksiyonları ele alınmıştır. Öte yandan, esas olarak çalışmalarda, Adobe Photoshop, Adobe Lightroom gibi editing programları aracılığıyla dijital görüntüyü filtreleme-maskeleme metotları ve fotoğraf makinesinin işlem yapma ya da temel çalışma prensipleri “dışında meydana gelen” anormallikler, aksaklıklar, bozulmalar kullanılarak çağdaş ve alternatif eser pratikleri geliştirilmiştir. Sonuçta, resimsel araç ve tekniklerle teknolojik görüntüler üzerinde yüzeyde katmanlı bir ilişki kurularak deneysel veya alternatif arayışlar içinde gerek sentetik gerek kimyasal medyumlardan faydalanılmıştır. Resimsel ifade arayışlarında, eserlerin düzenlenmesi aşamasında süreç içinde gelişen ve aynı zamanda kişisel jestürel/eylemsel hareketlerle değişen kazara oluşan, rastlantısal ve kendiliğinden oluşan lekeler/izler ve onların yüzeysel dağılımına eğilim gösterilmiştir. Soyut ifadeci arayışlar ve deneysel enformel yaklaşımlar öne çıkmış ve bu yaklaşımlar, doğacı/peyzaj fotoğraflarının romantik bakış açısı içinden çok yönlü bir algı ya da ifade biçimleri yaratmak ve yüzeyler arası alternatif bağlantılar kurmak için düzenlenmiştir. Eser çalışma

pratikleri, geleneksel anlamda uygulanan resimsel bazı metotların pekiştirilmesi ve sağlamasını yapmanın yanı sıra resimsel ve teknolojik tekniklerin etkileşimi anlamında kazara keşiflerin ve teknik sürece dayalı olasılıkların, ihtimallerin açığa çıkartılması ya da görünür kılması açısından öne çıkarılmıştır.

### 5.3. Eser Çalışmasındaki Düşünce ile Belirlenemezlik Arasındaki Bağlantı

Belirlenemezlik ve görsel hatalar/kusurlar ile ilgili fikir geliştirme aşamasında, Karanlığın Ontografisi serisinin çalışmalarında önemsenen ana mesele olarak *karanlık* ve onun *ontografik* bağlamı öne çıkarılmıştır. Özellikle belirlenemezlik ve ‘karanlığın’ etkileşimi açısından karanlığın düşünmenin gücünü zorlayıcı gücünden gelen efektif, yönlendirici, algısal, kavramsal potansiyellerin ortaya çıkarılması konusunda çalışmaların arkasında yatan düşüncenin felsefi ve kavramsal yönleri ile belirlenemez olan kavramsallaştırılması arasındaki bağlantıların tezleri önemli olmuştur. Bu anlamda, ontografik bağlamda karanlığın durumu, mevcudiyet hali, kesinlik veya açıklık boyutu ve belirlenme gerilimi tartışmaları üzerinden ele alınmıştır.

*Ontografi* esasen bir kataloglama veya haritalandırma eylemidir ancak herhangi bir tanımlamaya, belirlemeye veya açıklık getirmeye ihtiyaç duymayan bir tür kataloglama biçimidir. Karmaşık, ayırık ve rastlantısal olarak listelenen ve üst üste gelerek birbirleriyle etkileşim gösteren birimlerin yığınlar içinde varlık göstermelerine ilişkindir. “Ontografi, belirli bir düzenleşimin sadece varlık temelinde kabul gördüğü bir estetik set teorisidir” ve hatta pratiğidir. Birimler veya ‘şeyler’ ta kendisidir; hiçbir insan müdahalesini gerektirmeden “kendileri ve birbirleri için varlar, öyle ki bizi şaşırtabilir ve dehşete düşürebilirler” (Bogost, 2012a, s. 38, 51).

Şeylerin kendinden varlığı *nesne yönelimli ontoloji* (Harman, 2020) olarak tanımlanan yeni bir terimi da gündeme getirir. Ontografi de esasen nesnelerin nesne yönelimli ontolojisini inceleyen bir kataloglama yaklaşımı, bir estetik stratejidir. Nesne yönelimli ontoloji, dış dünyanın insan bilincine gerek duymadan var olabileceğini vurgular ve şeylerin gerçek varlığının, kozmos veya kaos görünümlü bir belirlenemez/belirsiz dış dünyada kendisi olarak salınmasından bahseder. Her şey birer otonom nesnedir. Her bir nesne hiçbir insan ya da insan olmayan şeyler arasında bağ kurmaya ihtiyaç duymaz. Bu demektir ki, nesneler hem insan öznenin hem de başka nesneden kendilerini kurtarmıştır; öznenin olmadığı gerçeklik içinde bağımsız var

olurken, birbirlerine karşı da yabancılik bağı oluşturlar. Nesnelerin gerçekte var olma hali, onların özne, insan tarafından ulaşılabilir olmasına bağlı değildir; ulaşılabilir bir karanlık içinde nesneleri tanımlayabilecek özellikleri kavranamaz, elde edilemez durumdadır. Estetik boyutta, böylece, nesnenin kendi ontolojisi, kendi için/kendinde varlığı, tamamen onlara ait bir estetik yönelimi ortaya çıkarmaktadır. Bu estetik yönelimle de birbirine yabancı şeyler eşit bir şekilde evrende var olur, mevcudiyetlerinin şimdi-buradalığı ile yokluğu arasında anlaşılabilirlik görünür olsa bile. “Her şey diğer her şeye yabancıdır. Bir şey için diğerinin deneyimini anlamak nihayetinde imkansızdır, ama biz şeylerin geri çekilmiş [*withdrawn*], içsel deneyimi hakkında tahminde bulunabiliriz [*speculate*]” (Bogost, 2012b). Sonuçta, ontografik bir sanat nesnesi, özne olarak sanatçının yapıcı gücüne karşı çıkarak kendi karanlık ulaşılabilirliği ve tanımlanamazlığı doğrultusunda varlık gösterir. Nesne yönelimli ontoloji üzerine kafa yoran Graham Harman’ın (2020, s. 133) ifadesiyle, “estetik, gerçek nesneler ile onların duyuşsal nitelikleri dediğimiz şey arasında bir yarıklık oluşturur; gündelik deneyimin normal seyrinde asla açığa çıkmayan bir yarıklık.” Böylelikle, bu yarığın, eser sürecinde gerçekleştirilen çalışmalarda hem fotoğraf ile resim arasında gidip gelen fenomenolojik geçişler hem de makine-işlem hatalarının, mürekkep izlerinin ürettiği ontolojik keşifler sonucunda oluşan analog ile dijital arasında asılı duran uçurumla ilişkili olduğu söylenebilir. Ayrıca, dijital teknoloji sistemleri açısından, nesne yönelimli ontolojide var olan dünya etkileşimlere açık bir dünyadır; veriler, pikseller, operasyonlar, manipülasyonlar birbirleriyle etkileşime girebilir. Bütün bu nesneler kümesi sistem içindeki herhangi bir değişim durumunda, muğlak, tamamlanmamış, görünmez fenomenler ortaya çıkarabilir. Eser çalışmalarındaki veri gömülü dijital fotoğraflarda bir parçalanma olduğunda da (glitch gibi) gizli kalanın, şüphe uyandıran koşulların ortaya çıkması sağlanmıştır.

*Karanlık* ise sınırları bulanık-muğlak bir varlık gösterebildiği ölçüde ontografik bir fenomen olabilmektedir. Burada belirlenmiş bir siyahlık ve koyuluk hali nitelenmemektedir; bilakis karanlık ‘kendinde’ olarak belirlenemeyen, tanımlanamayan ve aydınlatılamayan olanın ifşasında ve deşifresinde patlak verir. Algısal ve fenomenolojik deneyim açısından karanlık çoklu anlamlar ve anlamlandırma şekilleri oluşturan, zaman ve mekanı aşan bir çeşit olasılıktır. Görme alanı dışında, görüş mesafesinin netliğini kaybettiği anda derinlik, hacim, yüzey, denge mekanizması sarsılmaya başlar, somut bir tarif ve tanımlama becerisi azalır. Belirlenemeyen,

algılanamayan deneyimde, görülür olma, gördüğünü bilme, gözün güvenirliliği bulanıklaşır. Karanlığın belirsizliği ilk anda ihtişamlı bir korku, yüce bir dehşet etkisi ile ilişkilendirilir, ancak karanlık görünmeyi görme isteğinin, gözün rastgele hareketlerindeki ritmin ve körleştiren koyuluğun görselliğine olan ilginin artmasını da sağlar. Görsel algılama süreci sekteye uğramışken, karanlığın bilgisi “geri çekilmiş”, saklanmış işaret ve temaların sorgulanma alanında keşfedilmeyi bekler. Bir açıdan, görünmeyen ve bilinmeyen ‘bize yabancı’ karanlık bilgisi açıklığa kavuşmayı beklemektedir.



**Resim 93:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-20*, fotoğraf, 2018, 70x105 cm.

Karanlık kavramsallaştırması veya teorileştirmesi temel olarak aydınlığın tersiyle bağdaştırılır, gece veya gölge gibi simgesel bağlamlar içinde değerlendirilir (Edensor, 2013). Öte yandan, karanlığın ‘farkı’, bütüncül bir karartma biçimi, fiziksel olarak deneyimlenen siyahlık metaforu temsillerinde anlam bulmamaktadır. Önceden belirlenen bir karanlık deneyiminin ve temsiline ötesinde var olan durum, görsel algıdaki ‘körü körüne’ (*blindfolded*) bakma/bakmama ve görme/görmeme ikilikleri içindeki gerilimde yer bulmaktadır. Öyle ki, görülse de görülmeyen ya da görülmese de görülen durumlar ve görsel koşullar karanlığın sadece bir terslik/karşıtlık olmadığını ortaya çıkarabilmektedir. Örneğin, Merleau Ponty’nin (1995) *punctum caecum* olarak adlandırdığı bilincin içerisinde var olan bir kör nokta düşünüldüğünde görme ile

görmeme ve görünen ile görünmeyen gibi görsel algılama düalizmlerinin birbirleri içine geçmişliği ortaya çıkar.



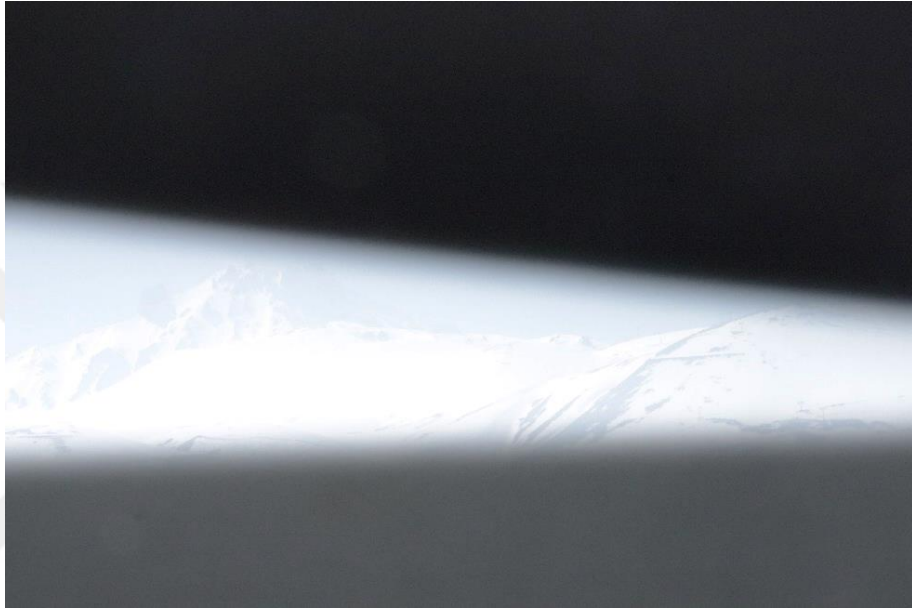
**Resim 94:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-21*, fotoğraf, 2018, 36x52 cm.



**Resim 95:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-22*, fotoğraf, 2018, 70x105 cm.

Bu kör nokta karanlığın içinde ya da karanlıkta duran ‘şeylerin’ varlığına şekil vererek görünmeyenin görünürlüğüne açığa çıkarmaktadır. R. Barthes ise sadece *punctum* ile fotoğrafa bakarken, kör alanda örtülü gizli bir ötelik, yırtık veya delici bir kazanın meydana gelmesinden bahseder. Punctum görünmezliğin ögesi ise karanlığın da

travmatik ögesidir: “Etki kesin ama yeri gösterilemiyor, göstergesini ve adını bulmuyor; keskin, ancak benim belirsiz bir bölgeye konuyor; şiddetli, ama üstü örtülü olarak boşlukta bağıyor. Tuhaf bir çelişki: yüzen bir parlama” (Barthes, 2016, s. 67). Eser çalışmalarının punctum’u parçalanmışlık, bulanıklaşmışlık, belirlenemezlik problemleri altında iyice silikleştirilmiştir.



**Resim 96:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-23*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.



**Resim 97:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-24*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.

Bunun anlamı, gözün tam olarak tanımlayacağı bir görüntü gerçeği ya da özü olmadığı için izlerin ve lekelerin kararttığı yüzey ve katmanları simgesel ya da kodlanmış olana yönelik kargaşa ve imkansızlık hali vererek punctum’u yakalamayı zorlaştırmaktadır. Bir başka anlatımla, punctum’un teryüz edilişi, “bir çeşit estetik kopuşu ya da belki estetik baş dönmesini, (...) çocuksu bir "leke sarhoşluğu"nu da ifade ediyor olabilir. Lekeyle ilgili her şeyde olduğu gibi burada da yok etme ile yaratma, kaos ile kozmos arasında belirsizlik vardır” (Bonitzer, 2011, s. 203).

Hesaplanamaz ve karar verilemez görsel deneyimlerin kazara, şans eseri oluşumlarda anlam kazanması, bulanıklık-muğlaklık temelli karanlık olgusuna hem içerik hem de teknik açısından merkezi bir rol atfeder. Karanlık, bir yandan, G. Deleuze’ün ifade ettiği “düşünce imajı” (*image of thought*) olarak özellikle doğru olanı bulmaya girişen dogmatik düşüncenin karşısında konumlandırılan kaza, yanılğı veya hatanın, virtüel deneyimde soyut bir çizgide kalmış belirlenemezlik halinde görünür olmasıdır. Temelsizleştirme ve hata yoluyla düşünce ‘açıklık-seçiklik’ (*clarity and distinctness*) halini kaybeder, seçik ama muğlak bir hale geçer; aktüellikten çok virtüellik varsayar. Virtüel gerçeklik durumu, ‘düşüncenin uğradığı kaza’dan ilham alarak bilinmezlik ve belirlenemezlik ve böylece karanlık bir yön kazanır (Deleuze, 2017). Diğer yandan ise, hata teknik olarak sistemlerin başarısızlığından kaynaklanabilir, ama hata, o sistemin olmazsa olmaz temel iç mekaniğinden gelen bir sorun olduğundan dolayı karmaşık hesaplanamaz ve akışta bilinemeyen durumların bir sonucu olarak zaten belirlenemezdir. Sistemin ontolojisinde beliren bir potansiyel olarak hata, böylelikle, temsil edilemeyen potansiyel bir karanlıktır (Fazi, 2019).



**Resim 98:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-25*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.



**Resim 99:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-26*, fotoğraf, 2019, 36x52 cm.

Karanlığın ontolojik farkı, şeylerin ya da ‘nesnelerin’ muğlaklaştığı ve geri çekildiği yerde belirginleşmektedir. Yabancılaşan bir yabancı olarak nesne tekinsiz, katlar arasında gizlenmiş, insanlarla karşılıklı etkileşime giremeyecek kadar yoğun bir haldedir; nesne hiçbir zaman bilinemeyen karanlık bir tarafa sahiptir; hatta nesne-nesne ilişkilerinde bile

nesne kendini diğerlerinden geri çekerken karanlık tarafını koruyabilir. Böyle bir düşüncenin, Timothy Morton'un (2016) *karanlık ekoloji* ya da ekolojik farkındalık düşüncesiyle bağdaştığı söylenebilir. Morton'a göre, ekolojik kategorilere boğulan şeyler (ister insan varlık isterse insan olmayan varlık olsun) potansiyelliklerini ancak karanlıkta kalan varlıklarının belirlenemezliğinden doğan birbirlerine bağlantılı olma durumuyla açığa çıkarabilir. Ekolojik düşünme, evrenin karşılıklı bağlılık derecesinde şeylerin karanlıktaki bir arada var olduklarını görmeyi gerektirir. Karanlık ekoloji, insan olmayan varlıkların farkına varmayı ve onların yarattığı etkilerin (kaotik, katastrofik vb.) bütün varlıklarda nasıl kristalize olduğunu düşünmeyi gündeme getirmektedir.

Karanlığın görünmez, duyumsanamaz, çözümü zor, bilinçdışı durumu karşında olumsuzlama eylemi ortaya çıkabilir ancak Deleuze'un (2017, s. 88) de belirttiği gibi "olumsuzlama, olumlamadan doğar". Bu olumlamanın ya da potansiyelin, muğlak, kırık, anonim izleri, yolları belirleyen bir karanlık öncünün etkisiyle 'fark' gösterdiği söylenebilir. Deleuze'un fark kavramsallaştırması da burada önemli olmaktadır; karanlık öncüsü denilen algılanamaz, mantığın ötesinde ama gizli olan iletişim ile farkın kendi içindeliği arasında bir bağ var ve bu bağ farkın "verili olan şeyin kendisi olarak değil de, verili olan şeyin verilmesini sağlayan şey kalmasına" etki eder (Deleuze, 2017, s. 300). Bir bakımdan, bu durum, hata veya yanılmanın potansiyellik sağlayan mekanizmasını öne çıkarır, çünkü belirlenmiş olan ile belirlenmemiş arasında fark yaratıcı, zorunlu yıkıntılara ihtiyaç duyar. Fark aynı zamanda "bir o kadar vahşettir" (Deleuze, 2017, s. 53).

Deleuze, temsil kavramının eleştirisini yaparken yararlandığı fark ontolojisinde bir yaratım meselesinin dönüşümünden bahsetmekle birlikte onun ortaya çıkış biçimini/beliriminin kendi düşünce düzleminde yeniden ele alır;

Fark belirlenimin TA KENDİSİNDEN bahsedeceğimiz durumdur. İki şey 'arasındaki' fark yalnızca ampirik ve buna karşılık gelen belirlenimler de dış kaynaklıdır. Fakat kendini başka bir şeyden ayırt eden bir şey yerine öyle bir düşünelim ki kendini ayırt ederken bu kendini ayırt ettiği şey kendisini ondan ayırt etmesin. Örneğin şimşek kendini karanlık gökyüzünden ayırt eder ama kendisini sanki kendini ondan ayırt etmeyen bir şeyden ayırıyormuş gibi gökyüzünü de beraberinde sürüklemesi gerekir. Sanki zemin, zemin olmayı bırakmaksızın, yüzeye çıkar. Ayırt edilenin kendini ondan ayırt edemeyen ve adeta kendinden ayrılmaya çalışanla baş göz olmaya

devam eden şeye karşı geldiği bu mücadelede, yakalamanın imkânsız olduğu bir rakibe karşı (verilen bir mücadele) ...form kendini maddeden veya zeminden ayırt ediyor ama madde veya zemin kendini formdan ayırt edemiyordu çünkü bizzat ayrımın kendisi form teşkil ediyordu. Gerçekte, bu yukarı çıkan zeminde yansıdıkları zaman dağılıp kaybolanlar bizzat bütün formlardır. Bu zeminin kendisi zeminde kalan saf belirlenmemiş olmaktan çıkar ama aynı zamanda formlarda artık birlikte varolan veya birbirlerini tamamlayıcı nitelikteki belirlenimler olmaktan çıkarlar. Yukarı çıkan zemin artık zeminde olmayıp özerk bir varoluş kazanır; bu zeminde yansıyan form artık form değil, ruha doğrudan etki eden soyut bir çizgidir. (...) Modelden, yani formun plastik sembolünden vazgeçildiğinde soyut çizgi bütün gücünü kazanarak zemin kendini ondan ayırt etmeksizin kendini zeminden ayırt ettiği oranda daha da büyük bir şiddetle zemine katılır. (...) [D]üşünce belirlenimin belirlenmemiş olanla tek yönlü ve hassas bir ilişkiyi sürdürmek suretiyle kendini bir haline getirdiği o andır. (...) Farkın melun görünmesinde, kusur (...) teşkil etmesinde şaşıracak bir şey yoktur (Deleuze, 2017, s. 53-4).

Deleuze bu anlamda bütün kendini belirtme/belirme ya da kendini gösterme hallerinden ayrılan, ayırt edilen bir potansiyelden bahsederken, belirli olanla belirlenmez arasında kalan bir yaratıcı eyleme değinmiştir. Aynı zamanda, bu bağlamda gelişen fiilin kusurdan ya da kötülükten gelen karanlık bir tarafına eğilir ve bir mutluluk anını değil tam tersi kargaşanın, endişenin var olduğu, verilmesi gereken sınavmışçasına olumsuzluğun içinden gelen bir olumlamanın altını çizer.

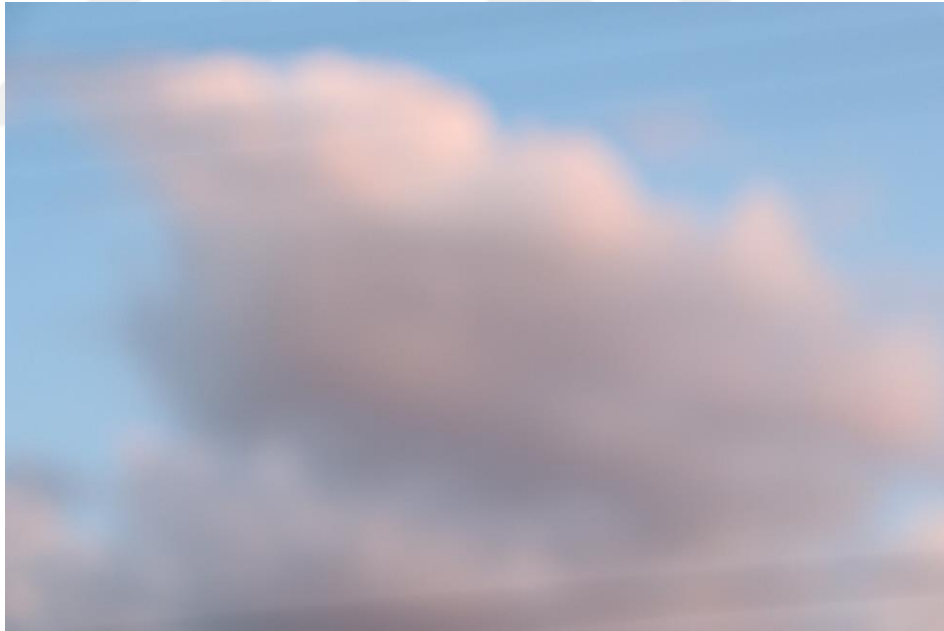
Fark esasında ancak felaketlere işaret ettiği zaman düşünümsel bir kavram olmayı bırakıp bilfiil gerçek bir kavram bulmuş olur. (...) [K]avram şimdi artık Bütün'dür; ya bütün parçalara kendi lütfunu sunar ya da parçaların arasındaki bölünme ve felaket adeta bağışlanmak için onda yansır (..) Temsilin tek bir merkezi kaybolmakla olan ve tek bir perspektifi ve dolayısıyla sahte bir derinliği vardır; her şeyi dolayimler ama hiçbir şeyi ne seferber eder ne harekete geçirir. Hareket kendi hesabına merkezlerin çoğulluğunu perspektiflerin üst üste binmesini, bakış açılarının birbirine dolaşmasını, temsili temel biçimde tahrif eden anların birlikte varolmasını gerektirir: hali hazırda bir tablo veya bir heykel bizi hareket etmeye, yani panoromik bir bakışla delici bir bakışı birleştirmeye veya mekanda ilerledikçe çıkıp inmeye zorlayan böylesi tahrif edicilerdir. (...) [Z]aten bütünü oluşturan temsillerin her biridir tahrif edilmesi, saptırılması, merkezinden

kopartılması gereken. Her bakış açısının bizzat şey olması veya şeyin bakış açısına ait olması gerekir. O halde şeyin hiçbir şekilde özdeş olmaması, gören özne tarafından görülen nesnenin özdeşliğinin kaybolduğu bir farkta parçalara ayrılmış olması gerekir. (Deleuze, 2017, s. 62, 71, 88-9).

Eser yaratım pratiklerinin kavramsal bağlamı, Deleuze'ün düşünce yolu izlenerek yaratıcı etkinliği yeniden yorumlanması noktasında biçimi sabit ve bütünsel olmayan, parçalanmış, sürekli değişen, kaybolan, dağılan ve de göz ardı edilmiş karanlık bir yönün imkanlarından hareket etmiştir. Görsel bilginin değişkenliği ve dönüşkenliği, akıcılığı, geçiciliği, gerçekliği sabit tutmayı zorlaştırmakta; varoluşları ya da mevcudiyetleri katmanlı bir zemin yaratmaktadır. Değişmez, sabit ve nedensel ilişkilerden yoksun olarak karanlık etkisi tekdüzeliğin yerine dağınık, ayrık, kopuk ve parçacıklı anlamda belirlemektedir. Böyle bir ayrılığın ve dağınıklığın yaratılışın da maddenin somutluğu bulanıklaşırken aynı zamanda uzay-zamanın ötesinde biçimlenmiş parçalar içe içe geçmişlikler veya hayalet oluşların odaksızlaştırdığı hatlar öne çıkmaktadır. Günümüzde, bilişim sistemlerinin ve bilgisayar teknolojilerinin önünü açtığı yönüyle bilginin değişkenliği, kayganlığı, çoğullaşarak yığın olarak birbirinin içine geçmesi, çabuk tüketilmesi, uçucu ve geçici olması, manipülasyona açık olması, mobilistik (dinamik) bir düzeni belirtmektedir.



**Resim 100:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-27*, fotoğraf, 2018, 70x105 cm.



**Resim 101:** Ayça Balkar, *Karanlığın Ontografisi Serisi-28*, fotoğraf, 2019, 50x75 cm.

## SONUÇ

*[Ş]eylerin çoğunlukla yokolmalarına rağmen  
bir şeyin niçin doğduğunu bilmek sorununu  
tartışmaya bile gerek yoktur. Gerçekten de, bir şey, duyulur-ol-mayana  
ve varlık-olmayana (yokluk) geçtiğinde  
nasıl mutlak bozuluştan söz ediliyorsa aynı şekilde,  
bir şey duyulur olmayandan doğduğunda  
yokluktan başlayan oluş olduğu da söylenecektir.  
O halde özne olsun ya da olmasın,  
herhangi bir şeyin oluşu yokluktan gelir.  
Bir şeyin yokluktan doğması ve yoklukta yokolması aynı şeydir, sonucu çıkar.  
O halde oluşun hiç eksilmemesi  
çok doğaldır, çünkü, oluş bir yokluğun yokoluşu ve yokoluş,  
bir yokluğun oluşudur.*

**Aristoteles<sup>19</sup>**

Belirlenemezlik mefhumu, gündelik dilde ve pratikte nesnelere ad kazandıran ve öznelerin beğinde yer eden ilkelerin, değerlerin veya verili normların determinist bir zorunluluk ölçüsü içinde oluşturduğu kusursuz, neden-sonuç merkezli dengenin tutarsızlığını ve çıkmazını/çelişkisini açığa çıkaran bir niteliğe sahiptir. Neden-sonuç ilişkisi içinde ilerleyemeyen, öngörüleemeyen sonuçları olan, beklenmedik bir şekilde oluş ile yokoluş arasında düzensizce duran ve doğru-bütüncül bilginin sınırladığı evrenin parçalı ve entropik yapısını açık eden karakteriyle belirlenemez olan, şüpheleri, korkuyu ve tedirginliği üstüne çekmektedir. Bu açıdan, günümüz teknolojisinde her yerde kendini

---

<sup>19</sup> Aristoteles. (2007). Oluş ve Bozuluş Üzerine. *Fikir Mimarları-13: Aristoteles*, K. H. Ökten (der.), İstanbul: Say Yayınları, s. 166-7.

gösteren elektronik yaşam tarzı, belirlenemez durumların oluşma olasılığını aza indirmek adına kesinlik ve netlik iddialarını artırarak görünen dünyayı sayısallaştırmakta ve kodlaştırmaktadır. Teknolojik determinizmin kırılğanlığı ise arka yüzde bırakılarak saklanan, gizlenen örtülü problemler, başarısızlıklar ve “hatalar” araştırılmamaktadır. Bu tez çalışması da, belirlenemez hatalı olanın literatürdeki eksikliğini ele almış ve bu tür determinist ve yüzeysel yaklaşımlardan uzaklaşıp eleştirel, yapıbozumcu ve disiplinlerarası araştırmaya yönelmenin gerekliliği üzerine odaklanmıştır.

Karmaşık ve kaotik sistemlerin tamamlanmamış ve hesaplanması zor koşullarının belirlenemezlik içinde incelenmesi karar verilemezlik, anomali ve kendiliğindenlik içerir. Öyle ki, kuantum teorisi açısından evrendeki oluşumların tutarlı bir düzen içinde şekillenmediğinin ortaya çıkması, olası muğlak şansa bağlı unsurların varlığını gündeme getirmiştir. Tanımlanamaz, kavranamaz veya belirsiz oluşan olayların gelişigüzel süreçlerinde belirli olan dizilerden ve işleyişten bağımsız bir hata payı düşüncesi oluşmuştur. Ölçümde hata düşüncesi, kelebek etkisi gibi, saptanamaz kaosa sebep olabileceği korkusuyla tetiklenmiş, ancak “yaşama içkin” dinamik, doğrusal olmayan ve çoklu bir olasılık olduğunun fikri yaygınlaşmıştır. Belirlenemez olanın korkusu, sonsuz, bilinemez ve algılanamaz olduğu ölçüde yücelikle de ilişkilendirilerek karanlık ve dehşet verici olarak düşünülmüştür. Aklın gücünü aşan aşkın bir deneyim belirlenemezlik nosyonunu ulaşılamaz bir tarafa itmiştir. Nihayetinde, Zizek’in *objet petit a* hakkındaki ifadelerinden yola çıkarsak, yüce olan, belirlenemez olan ya da tamamlanmamış olan sonsuz arzu yanılgısı ve çarpıtması dolayısıyla mutlak temsil halini sorunlu hale getirmiştir. Mutlak, kusursuz, kontrollü veya saf bir somut belirlilik haline tepki olarak sıradan, kusurlu, doğaçlamaya özgü ve muğlak bir soyut belirlenemezlik halinin ortaya çıktığı anlaşılmıştır. Temsil edilemeyi temsile zorlama gibi bir ihtiyacın olmadığı çünkü ister görülen ister görülmeyen dünya olsun şeylerin belirlenemezliği sınırı çizili bir bölge ve zaman algısı yaratamayacağı düşüncesi açığa çıkmıştır.

Mükemmel olmayan, muğlak ve belirlenemez olanın temsili bir temsil ötesi değerlendirmeyele açıklandığında, sanatın zihinle olan ilişkisi ve nöroestetik bağlantılar ortaya çıkmaktadır. Görsel belirlenemezlik kavramı da, şeylerin algılanmasında, tanımlanmasında veya duyumsanmasında aksaklıkların, zihinsel muhakeme sorunlarının ve görsel tanımlama zorluğunun önemini vurgulamaktadır. Özellikle görsel belirlenemezliğin sanat eserlerini tanımlama üzerinden yapılan açıklamaları ve nöroestetik etkileşimleri düşünüldüğünde, çağrışım yapmada sıkıntı yaşamamanın,

alışagelinmiş verili bir bilgi ile karşılaşamamanın getirdiği bilişsel süreçlerin tepkimeleri deneme-yanılma yöntemiyle ya da zihin oyunları ile anlaşılmaya çalışılmıştır. Görsel bilginin tutarlılığı, doğruluğu ve akışında tıkanma, kesintiye veya sekteye uğrama gibi durumlar patlak vermiştir. Gözün anlamlı işaretler veya sinyaller bulmasına yönelik olarak gelişen Gestalt ilkelerine uygun deneyim altüst olmuştur. Bütüncül bir algılamanın zorlaşmasıyla üstü kapalı olarak olasılıklı potansiyel bir algı biçimi, yeni Gestalt denebilecek bir yönelim ortaya çıkmıştır. Görsel geçirgenlik halinde belirlenemez olan herhangi bir nesnenin algısı, zamansal ve mekansal deneyim açısından dinamik bir değişkenlik gösterdiği anlaşılmıştır. Görmenin sınırları aşıldıkça görsel alanın odak-dışı bölgelerine doğru bir gidiş gözlenmiştir. Nesnenin bulanıklığı veya bulanık bakış durumunda ise keskin, net detaylı bütünlük algısı kaybolarak yerine kesintiye uğramış, dengesiz zihin tanımlaması gelmiştir. Böylelikle, agnozik bir yapıda oluşan algılama biçimi, estetik belirlenemezlik olarak ifade edilen yaklaşımda bir şeylerin farkına varma noktasında karar verilemezlik yaşandığını gösterir durumdadır.

Ayrıca, görsel bilginin kesintiye uğraması Ganzfeld etkisi ile de uyusmaktadır. Renk yoğunluğu içinde görme deneyiminin kaotik hale geldiği, halüsinasyonlar, anomiler, zihinsel karmaşık tepkilerin olduğu ve uyumsuz görsel bir ‘deneyimsizlik’ halinin görünür olduğu saptanmıştır. Görsel belirlenemezliğin fenomenolojik göstergesi, bir bakımdan, görünen ile görünmeyen arasındaki ilişkinin algı eksikliği gibi ortaya çıkmasına ve görünür olmayanın esasen bilincin bir kör noktasında belirdiğine işaret etmektedir. Bu kör noktada, görünmeyene, dokunulmayana ve bilinmeyene ilişkin olarak bir iz, kayıp arama mekanizması geliştirildiği söylenebilir.

Görsel belirlenemezliğin tezin sanat tarihi değerlendirmesi açısından ortaya çıkardığı neticede, klasik veya modern sanat akımlarında geleneksel sanat anlayışlarından gittikçe uzaklaşıldığı ancak belirlenimci nedenselliğin ve kontrolün ortadan kalkmadığı gözlemlenmiştir. Gotik sanatta düzensiz, kararsız, gelişmiş güzel hareketler öne çıkarken, da Vinci ve El Greco gibi sanatçılar açısından kompozisyonun belirsizliği ve resim zeminindeki görülmemeşliğin izleri aranmıştır. Kıvrımlı ve sınırları bulanık etkisi yaratan Romantikler için ise görsel olarak izleyiciyi bilenemeyen yüce bir hissiyat deneyimiyle karşılaştırmak önemli olmuştur. Duyuları zorlayan ama aynı zamanda kompozisyonda herhangi bir nesneyi tanımlamayı zorlaştıran mekanlar yaratarak görselliği romantikleştirme eğilimi görülmüştür. Karanlık manzaralar algılamada kafa karışıklığı yaratmaya yönelik olarak gelişmiştir. Öte yandan, modern sanat düşüncesi, figür-zemin

ilişkisi, perspektifin mükemmelliği gibi normatif eğilimlerden farklı olarak, temsil ile temsilsizlik arasında kalan belli belirsiz imgelerin parçalı bir görme deneyimini harekete geçiren yönlerine ilişkindir. Monet renk varyasyonları ile ilişkisel bütüncül bir bakışı saf dışı bırakmış, Seurat noktaları ile sayısal dengeden çok uyumsuz noktaların parçalılığına (pikselleşme gibi) işaret etmiş ve Cezanne da ışığın ve gölgenin nesnelerde deformasyon etkisi vererek görüde yanılgılara sebep olmuş ve akışkan üst üste binmiş çarpık imgelerin mekan algısını ortaya çıkarmıştır. Zaman-mekan istikrarsızlığı içinde belirlenmesi imkansız imgelerin oluşması geometrik soyutlama biçiminde hacimsiz düzlemler yaratmıştır. Değişik katmanlar oluşturularak asimetrik perspektif oluşmuştur. Özellikle, Fütürizmden ileri gelen hız, hareket, dinamizmin yol açtığı bulanıklaşma, hayaletimsilik ya da çoklu tekrar eden yüzeyler nesne belirleştirmesini zorlaştırmıştır. Giderek yoğunlaşan akışkan ve bozuk imgelerin, rastlantısal ve kontrol-dışı görsel bir dilin oluşmasında kilit rol oynadığı söylenebilir. Duchamp'ın *Merdivenden İnen Nü* adlı çalışmasında da figürün tam olarak seçilemeyen, belirlenemeyen hali, teknolojik bozuklukların veya hataların parçalı ve izli görünümüne benzer şekilde otomatik-mekanik bir oluşum göstermiştir.

Oluşan estetik anlayışın, bir açıdan, bir potansiyel, gizil bir güç halini alması sanatçının kontrolünü tamamen ortadan kaldırmayı, eyleme dayalı doğaçlamayı ve kazara süreçlerden meydana gelen katmanlaştırmayı ve etkisizleştirmeyi gündeme getirmiştir. Cage'in şans kompozisyonları dışsal ortamdan gelen seslerin rastgele oluşan sonuçlarına estetik bir boyut kazandırmış ve böylece, rastgele oluşan süreçlerin olası sonuçları dışsal faktörlerin gündelik olanı sanata dönüştürme noktasındaki önemini açığa çıkarmıştır. Karmaşık imajlar yaratılarak temsildeki gerçeklik iddiasını sorunsallaştırmak, Warhol'un ölüm serilerindeki travmatik gerçekliğin dehşeti gibi, bilinmeyen, belirlenemeyen farkına varmayı işaret etmiştir. Tekrarlanmış, çoklu görüntülerin etkisi aslında mekanik araçların veya televizyon örneğinde iletmeye çalışılan mesajların deformasyonunu gerektirmiştir. Bu deformasyon da görüntü sistemlerinin ne kadar kontrolsüz ve işlevsiz bozuk imajlar ve akışkan yüzeyler oluşturabildiğinin ifşanı ortaya koymuştur. Sistematik bozukluk anlayışı sadece teknolojik aygıttan gelen dalgalanma ve çarpıklıkların önemini vurgulamaz; bilakis, gözün hareketini gerektiren görsel soyutlama tekniklerinde de bu tür bir bozukluk göze çarpabilmektedir. Bu soyutlama ve mekanik bozukluk, parçalama efekti özellikle Richter'in çalışmalarında bir estetik değer arz ettiği görülmüştür. Bulanık ve 'glitchvari' görüntülerde tanımlanması zor ve belirsizliğe yol açan bir görselliğin,

zeminde kesintiler ve odak-dışı muğlak katmanlar yaratarak görüntünün okunurluğunu imkansızlaştırdığı anlaşılmıştır. Analog ile dijital arasında gidip gelen görsel kültürün belli belirsiz sergilenişi sanatta dijitalleşme eğilimine katkı sağlamıştır.

Analog ve dijital sistemlerin birbirleri arasındaki fark akla geldiğinde, dijitalleşen formun bir biçimde sayısal bir içeriği ve algoritmik bir dizilişi olması öne çıkmaktadır. Dijitalleşme denilen eğilimin erişilebilirlik ve kod, veri veya pikselleşme unsurlarını içinde barındırması gerekir. Dijitalleşmenin sanata entegresi açısından algoritmik ve sayısal mekanizmaların düzenlenmesi gündeme gelirken, hata estetiği açısından mesele, rastgele oluşan, öngörülemez kusurlu sonuçların ve makineye özgü olarak beliren arıza veya aksaklıkların sanat pratiğine dönüştürülmesiyle açıklığa kavuşmuştur. Hata estetiğinin dijital bir görüntüdeki mevcudiyeti, bilginin tutarsızlığı, akışkanlığı, muğlaklığı ile açıklanmış, bilginin çarpıklığı muğlak kavramlar üretmiştir. Muğlaklığın sonucunda zihnin belirlenemezlik merkezlerinde dijitalleşmenin yarattığı simgesel olanla gerçek olan arasındaki bağlantının karmaşıklaşması ve hatta kopması söz konusudur: Gerçeğin çarpıtıldığı bir düzen içinde bir düzensizlik hali. Belirlenemezlik merkezlerinde esasen imajlar algılama sürecini aktüelleştirerek kalıntıları olan, izi sürülen (palimpsestvari) gerçekliği aramaya girişmektedir. Dijital görüntünün gerçekliği kopuşa sürüklemesiyle, bir bakımdan, çerçeve-dışı, dekadraj olanın sorgulanması ortaya çıkmıştır.

Bilgiye olan güvenin yitimi, makinenin kendiliğindenlikle bağlantılı ve kontrol edilemeyen ‘karanlık’ tarafını tartışmaya açmıştır. Rollo May’in yaratıcılıktaki kendiliğindenliği ile de bir düşünülebilir: “Çelişki sınırları öngörür ve sınırlarla mücadele gerçekte yaratıcı üretimlerin kaynağıdır. (...) Yaratıcılık kendiliğindenlik ve sınırlamalar arasındaki gerilimden doğar, sınırlamalar kendiliğindenliği sanat ya da şiir eseri için aslolan farklı biçimlere zorlar” (May, 2003, s. 122). İmajların kaotik bir dünyada veya sistemde başarısızlıklardan ve kazalardan gelen bir potansiyeli içermesi ve hareketin, hızın mekanikliğinin görmeyi zorlayan bir yokoluş estetiğini işaret etmesi önemli olmuştur. Kazalarda mekanik işlevsizliklerden ileri gelen sapmaların özellikle algısal süreçte bilme ve bilmeme gibi karşıtlıkların kesişmesine yol açtığı görülmüştür. Dijital imajların hayaletimsi görüntüler yarattığı, hayaletimsi muğlak bu görüntülerin tanımlanamayan ve tekinsiz etkiler oluşturduğu ve elektronik çağın kontrol edilemezliğinde akışkanlık ve ölçülemez/hesaplanamaz bir karar verilemezlik meydana geldiği saptanmıştır. Böylece, belirlenemez kaotik bir sistemin varlığı, makinenin

özünden, algoritmik yapısından ve sayısal veri mekanizmasından kaynaklandığı açıkça vurgulanmıştır. Gerçekliğin anomik yitiminde dijital kültürün karanlık yüzü ortaya çıktığı düşünülse de, kaybın gizliliğinin neden olduğu algılamaya yönelik olanaklı tetikleyici evrimleşme gizli olanı fark etme ihtiyacını da doğurmuştur.

Dijital kültürün hata estetiğine dönüşümü önceden tahmin edilemeyen, tasarlanmamış bir sonuç ya da sinyal anlayışına yol açmıştır. Makineye özgü hata veya başarısızlık yapıbozuma uğramış, parçalı bağıntıların kalıntılarını ortaya çıkarmıştır. Bu kontrol-dışı, bozuk ve mekanik biçimler dijitalin semptomlarını ifşa eden dijital sonrası bir anlayışı gündeme getirmiştir. Hata estetiği kavramı bu açıdan dijital olanın sınırlarını aşındırırken, iletişim anındaki eksiklikleri ve yetersizlikleri sorgulamaya itmiştir.

Hem analog hem de dijital teknolojiler belirlenemez, karmaşık sistemlerde hatanın, yanılmanın veya arızanın operasyonel formülasyonuna bir şekilde tekabül etmektedir. Makinenin yol açtığı hata, iletişim ağında bir kesinti yarattığı anda glitchvari durumlar oluşmuş ve bu glitch hali her türlü imaj, ses, video formatının, bilgisayar programının ve donanımların problemli yapılarını göstermiştir. Glitchin estetik anlamı malzeme olarak kullanılmasını ve eleştiri kavramına dönüşmesini sağlamıştır. Özellikle belirlenemez hatalı görüntülerin estetiği teknolojinin mükemmeliyetçi işlevsel yönünü eleştiren bir nitelik kazanmıştır. Glitch estetiği dijital sistemlerdeki bir sapmanın fiziksel oluşumu gibi görünse de, analog teknolojilerde de bu türden bir kendiliğindenlik patlak vermektedir. Glitch kültürünün, kodlardaki, verilerdeki uygunsuz ama yüceleştirilmiş izlerin, rastgele oluşan hayaletlerin ve gotik imajlardan gelen bilinemezliğin dayandığı özgürleştirici ve istemsiz düşünce pratiklerine gönderme yaptığı anlaşılmıştır. Glitchin sanat pratiğine uygulanışı piksellerin veya sayısal verilerin bozulması ve tutarlılığını kaybetmesi sonucunda oluşan makinenin içsel başarısızlıklarının kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Glitchleme tekniği elektronik devrenin bükülmesiyle, sistemleri verilerin aksatılmasıyla veya görüntülerde pikselleştirme, kaydırma ve sıkıştırma yoluyla oluştuğu görülmüştür. R. Menkman, C. Kryzecki, K. Wyrebek gibi sanatçılar çalışmalarında hataların parçalı geçişlerini sergilemiştir. Görsel bilginin kaybı ile glitchleme tekniği böylece kusursuz teknik oluşumların problemini açığa çıkarmıştır.

Bununla birlikte, kontrol-dışı hataların ve bağıntıların fotoğrafta veya dijital imgede yansımaları, prosedürel pozlandırma ve düzenleme mekanizmasının dengesizleştirilmesinden ileri gelmektedir. Fotoğrafik düzlem, pozlandırmanın uzunluğunun aşırılığına veya pozlamanın zayıflığına göre değişiklik göstermiş ve belli

kimyasalların beklenmedik sonuçlarıyla yüzeysel bozulmalar gözlemlenmiştir. Niepce, Bragaglia ve G. Ösz gibi sanatçılar pozlandırma sürecinde değişiklikler yaparak hareketli imgelerin veya ışığı doğrudan almış parlak geçirgen yüzeylerin mevcudiyetini ve sınırı zorlayan denemelere girişmiştir. Pozlandırma tekniği, ayrıca, aşırı pozlamalarda veya düşük pozlamalarda da kendini göstermektedir. Aşırı pozlanmış bir görüntüde beyazlığın yoğunlaşması; düşük pozlamada ise daha karanlık ve zayıf bir ışığın getirdiği atmosferik efekt görünür olmuştur. Diğer taraftan, uzun pozlandırma süreci içinde parlak ışığın etkisiyle yüzeyde çatlamlar, yanıklar da oluşmuştur. Bu tür yanıkların veya yarılmaların netlik kaybına ve bulanıklaşmaya yol açtığı saptanmıştır. E. Steichen, U. Barth gibi sanatçılar da muğlak ve odaklanması zor mekanlar yaratmış ve gözün şeyleri kavrayabilmesini zorlaştırmıştır.

Belirlenemez hatalı görüntü bağlamsal açıdan okunurluğunu ve anlamlandırma düzeyini kaybettiğinde, görüntünün iletebileceği mesajın örtülü görünmez yapısı görüntünün arka planını sorgulamaya itmektedir. Bu tür bir sorgulama düşüncesi, tez süreci içinde gerçekleştirilen kişisel çalışmalarda, verili bilginin veya kategorinin çağrıştırmacı yönünün ortadan kaldırılmasıyla öne çıkarılmıştır. Kişisel çalışmaların gelişim sürecinde öncelikle görsel dil, alışa gelmiş şekil, parça veya imaja indirgenmeyen, bellekte resminin çizilebileceği veya doğruluğunun tespit edilebileceği tasarımların dışında var olan düşünce pratiklerine ilişkin oluşmuştur. Bu görsel dil, kaotik-katastrofik karanlık ve geliş güzel izlerin, katmanların ve çizgilerin kodlanmış ve algılanabilir görünürlük iddialarını altüst etmesi üzerine şekillenmiş ve sonuçlandırılmıştır. Klasik romantik temsil anlayışının bir bulutun, dağın ve manzaranın yüceliğinde ve gizeminde anlam kazanması çalışmaların sorunu haline gelmiştir. Dramatize bir estetik eğilimin ve temsilin idealleştirilmesinin ve mistikleştirilmesinin problematiği eser üretiminde odak noktası olmuştur. Doğal fenomenler olan bulutun ve dağın imajları yüzeysel derinlikte görsel açıdan seçilebilir ve görünür bir evren görüntüsü oluştursa da, imajların görünmezlik ve bilinmezlik oyunları içinde belirlenemez ve karmaşık algısal deneyimleri harekete geçirmesi amaçlanmıştır. Manzaranın algısı, belli belirsiz ve zihinsel gerilimin yol açabileceği deneyimsel sorunların bir yansıması olmuştur. Çalışmaların oluşumunda bulutların ve dağın temsillerinin ötesine geçen bir tür kategorisizleştirme ve bulanıklaştırma mekanizması geliştirilmiştir. Steganografi tekniği kullanılarak görüntülerin içine yerleştirilen bilginin ne olduğuna dair soruya, görüntülerin

dramatize edilmeyen tabiat anlatısının parçalanmasından gelen denemelerle cevaplar türetilmiştir.

Kişisel çalışmalardaki hatalar ve bozukluklar, mürekkebin getirdiği karanlık lekelenmiş izlerin belirginleştirdiği kompozisyona yönelik bir kaygının varlığını da göstermiştir. Lekeli karanlık, makinenin içinden gelen olanaklı durumların varlık ile yokluk arasında kalan otonom özün keşfinde oluştuğunu açığa çıkarmıştır. Karanlığın ontografik açılımı, görsel tedirginlik verici varoluşların ve yokoluşların ontolojik çağrısına ilişkin olanı ima etmiştir. Belli bir mekan ve zaman algısına yönelmeden estetik deneyimin geri çekilen unsurlarına işaret edilmeye çalışılmıştır. Karanlık olgusu, çalışmaların korku veya dehşet verici bir romantizm iddiasından çok görmek ile görmemek ya da bilmek ile bilmemek arasında oluşan travmatik kargaşaların kaosmosa<sup>20</sup> evrilen yönlerini ortaya çıkarmıştır. Düşünce imajlarının hesaplanabilir ve ilkesel yapılarının dışına çıkan otomatik hata yazımı içinde düşüncenin kazası olan belirlenemez eylemler öne çıkarılmıştır. Karanlığın ontografisi, bir bakımdan, çalışmaların araştırma zeminindeki muğlak ve temsilsizleştirici dinamizmden yararlanmıştır. Deleuze'un fark nosyonundan hareketle aynı şimşek gibi karanlık gökyüzünden kendini dışlayan ama "kendini ondan ayırt etmeyen bir şeyden ayırıyormuş gibi" dışlamayı belirginleştiren bir belirlenemezlik haline gönderme yapılmıştır. Böylelikle, çalışmaların kilit noktası, karanlığın belirleyici belirlenmemişliğini ve olumsuzluğundan gelen olumluluğunu açığa çıkarmak üzerinde gelişmiştir.

Sonuç olarak, bu tez çalışması göstermiştir ki, hata estetiğinin görsel düşüncesi belirlenemezlik kavramının ve bu kavramı açıklayabilen rastlantısallık, yücelik, muğlaklık, kusurluluk, kaos, öngörülemezlik, karar verilemezlik gibi olgularla bağlantılı ve kesişmeli olduğu anlaşılmıştır. Hatalı bir analog veya dijital görüntünün araştırması disiplinlerarası bir yaklaşımla özellikle felsefi, ontolojik, nöroestetik ve fenomenolojik tartışmaların gerekliliğini açıkça göstermiştir. Mekanik bozukluğun ve fiziksel teknik hatanın biçimsel olarak dijitalleşen sanat anlayışında görünürlüğünün kaçınılmaz olduğu anlaşılmıştır. Günümüz çağdaş sanat düşüncesi de, belirli ve planlı bir düzenlenişle veya temsilin içinde kurgulanan belirlenimcilikle açıklanamayacağını ve eleştirel bir okumanın oluşturulamayacağını işaret etmektedir. Bundan dolayı, hata estetiğinin önemi, sanatçıya müdahale şansı tanımayan ama malzemenin ya da aygıtın kendi içyapısında

<sup>20</sup> Bkz. Bu tez içinde I. Bölümde yer alan 'Kaos' alt bölümü.

oluşabilecek herhangi bir aralığın farkına varmayı olanaklaştıran nitelikte olmasında belirlemektedir. Teknolojik determinist sanat yaklaşımlarının ötesinde ve geç 20. yy.'ın teknoloji odaklı dijital sanat denemelerinin dışında gerçekleşebilen bir kusurlu estetik kavramsallaştırması doğmuştur. Bu kavramsallaştırma da belirlenemezliğin tamamlanmamış ve hesaplanamaz sistemlerdeki veya sistematik düzlemlerdeki kaçınılmaz ama fiili varlığını ortaya çıkarmaktadır. Böylece, bu tez çalışması ile hata, başarısızlık ve belirlenemezlik durumlarının kötü-iyi, doğru-yanlış ve eksi-artı gibi ikili karşıtlıklı anlatılar değil de, içsel bir potansiyel barındıran eylemsel olgular olduklarının anlaşılması sağlanmıştır.



## EKLER

### Kürsî-i İstigrâk<sup>21</sup>

Kenâr-ı bahrde hoş bir mahaldir, nâzır-ı âlem,  
Tahaccür eylemiş bir mevcdir; üstünde bir âdem,  
Hayâlettir, oturmuş, fikr ile meşguldür her dem;  
Giyinmiştir beyaz amma, bakarsın arz eder mâtem,  
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem;  
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâimâ hurrem...

Bu تنها yerleri gördün mü sen zannetme hâlîdir,  
Hayâlâtımla meskûndur, bu yerler pür meâlîdir,  
Muhât-ı aczdır hem lâ-tenâhî birle mâlîdir;  
Bu mevkidir yerim sahilde bir kürsî-i âlîdir.  
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem;  
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâimâ hurrem...

Sükûnetle kuşanmış hây u hûy-i şehri gûş eyle,  
Sehâb-ı hande-rîz ü berk-ı yekser-kahrı gûş eyle,  
Ağaçlardan çıkan efkârı seyret, nehri gûş eyle;  
Bu vahşetgâhda sen gel benimle dehri gûş eyle.  
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem;  
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâimâ hurrem...

Düşün ol zâtı kim emriyle zâtından ıyân olmuş,  
Vücûd-ı sermedîsinden zemîn ü âsmân olmuş,  
Düşün deryâyı, her bir katre mevc-i bî-kerân olmuş,  
Hafâyâ-yı ilâhîdir ki yekdil, yekzebân olmuş.  
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem;

<sup>21</sup> <https://www.antoloji.com/kursi-i-istigrak-siiri/> adresinden 02.05.2021 tarihinde alıntılanmıştır.

Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâimâ hurrem...

Odur hîçî-i mâzî lücce-i sürh-i meşîyyette,  
 Bu târîkî-i müstakbel kebûd-ı sermediyyette,  
 Durur bir kibriyâ-yı bî-nihâyet nûr u zulmette,  
 Beraber cümle mevcûdât ü eşyâ hep muhabbette.  
 Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem;  
 Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâimâ hurrem...

Eder yekdiğerin takbîl dâim zühre vü zerre,  
 Yürür bir yolda murg u mâhî vü mehtâb ü şebperre,  
 Otur şu minber-i deryâ-muhât-ı senge bir kerre,  
 Hemen allah'ı gör şâmil semâdan bahr ile berre.  
 Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem;  
 Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâimâ hurrem...

Yürür her burc bin asr-ı mücessemdir, mümâsildir,  
 Zılâle sûretâ, zannetme lâkin cism-i zâildir,  
 Bu hey'et zîr ü bâlâ mercî-i aslîye mâildir,  
 Giderler şâd ü handân cümlesi bir feyze nâildir.  
 Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem;  
 Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâimâ hurrem...

Döner vâdide dûr a dûr bir ses, rûdlar çağlar,  
 Çemen mâî, koyunlar penbe, rengârenktir dağlar,  
 Şafaktan, bahrdan etmekte cem-i sîm ü zer bağlar.  
 Bu şenlikte benim gönlümdür ancak varsa bir ağlar.  
 Bulutlar, dalgalar, yıldızlar, etrafımda hep mahrem;  
 Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâimâ hurrem...

İner sisler içinde bir küçük kız kûhdan tenhâ,  
 Doğarken necm-i bî-hâb-ı seher peyda vü nâ-peydâ,  
 Geçer peyk-i sabâ dûşunda aks-i cûşîş-i deryâ,

Ceres yâd-ı vatanla dilde eyler derdimi ihyâ.  
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem;  
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler dâimâ hurrem...

*Abdülhak Hamit Tarhan*



## KAYNAKÇA

41. *Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesini Online Kataloğu* (2017).  
[http://www.beyazart.com/sanatci/ Canan-Tolon](http://www.beyazart.com/sanatci/Canan-Tolon) (Erişim Tarihi: 11.01.2019).
42. *Beyaz Çağdaş ve Modern Sanat Müzayedesini Online Kataloğu* (2018).  
[http://www.beyazart.com/sanatci/ Azade-Köker](http://www.beyazart.com/sanatci/Azade-Köker) (Erişim Tarihi: 11.01.2019).
- Akay, A. (1996). *Kıvrımlar: 1990'lerde Plastik Sanatlar*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akıl, S. (2014). Hatanın Estetiği Olarak Glitch Sanatı. *Sanatatak*.  
<http://www.sanatatak.com/view/hatanin-estetigi-olarak-glitch-sanati> (Erişim Tarihi: 07.05.2017).
- Aktuğ, E. ve Konya, F. (2018). Kaos Teorisi, Bilgi Teorisi ve Entropi Yasasının 20. Yüzyıl Müzik Sanatına Etkileri. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 77, s. 194-204.
- Allen, K. (2013). Blur. *Philosophical Studies*, 162, pp. 257–273.
- Amirtharajan, R ve Rayappan, J.B.B. (2013). Steganography-Time to Time: A Review. *Research Journal of Information Technology*, 5: 53-66. <https://scialert.net/fulltextmobile/?doi=rjit.2013.53.66> (Erişim Tarihi: 17.12.2018).
- Andrews, I. (2002). *Post-digital Aesthetics and the return to Modernism*. <https://ian-andrews.org/texts/postdig.pdf> (Erişim Tarihi: 20.04.2017).
- Apel, K. O. (2005). Güncel Bir Kant Dönüşümünün Temel Perspektifi Olarak Aşkınsal-Pragmatik Düşünüm. *Cogito: Immanuel Kant*, sayı 41-42, İstanbul: YKY.
- Aracagök, Z. (2016). Piknolepsi, Virilio. *İstanbul Art News, Chronicle Yazıları*.  
<https://www.sifiro.com/single-post/2016/10/01/PIKNOLEPSİ-VIRILIO>. (Erişim Tarihi: 21.10.2018).
- Aristotle. (1991). *Physics: The Complete Works of Aristotle Vol. 1*. Barnes J. (ed.). Princeton: Princeton University Press. <http://www.filosofia.unimi.it/zucchi/NuoviFile/Barnes%20%20-%20Physics.pdf> (Erişim Tarihi: 09.01.2018).

- Aristoteles. (2007). Oluş ve Bozuluş Üzerine. *Fikir Mimarları-13: Aristoteles*, K. H. Ökten (der.), İstanbul: Say Yayınları
- Armitage, J. (2001). *Virilio Live: Selected Interviews*. London: Sage Publications.
- Ayas Öno1, T. (2019). Lyotard ile Avangard Sanat ve Yüce Estetiği Üzerine Düşünmek. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*. Cilt 14, Sayı 27, s. 307-324. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/723626> (Erişim Tarihi: 11.11.2017).
- Aydemir, C. (2013). *Fotoğraf Neyi Anlatır*. 3. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baldwin, S. (2002). On Speed and Ecstasy: Paul Virilio's 'Aesthetics of Disappearance' and the Rhetoric of Media. *Configurations* 10 (1): 129–148.
- Barker, T. (2011). Aesthetics of the Error: Media Art, Machine, the Unforeseen, and the Errant. *Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures* içinde. Nunes, M. (ed.). New York: Continuum.
- Barry, A. ve Born, G. (2013). *Interdisciplinarity: Reconfigurations of the Social and Natural Sciences*. London and New York: Routledge.
- Barthes, R. (2016). *Camera Lucida*. 7. Baskı, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baudrillard, J. (2015). *Şeytana Satılan Ruh*. 3. Basım, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. Dördüncü Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Berghaus, G. (1994). Happenings in Europe: Trends, Events, and Leading Figures. Mariellen Sandford (Ed.). *Happenings and Other Acts* içinde. New York: Routledge.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek*. Çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi.

- Bernier R. R. (2007). *Monument, Moment, and Memory: Monet's Cathedral in Fin de Siècle France*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Berry, D. M. ve Dieter, M. (2015). Thinking Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design. *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design* içinde. David M. Berry ve Michael Dieter (eds.). London: Palgrave Macmillan, s. 1-11.
- Betancourt, M. (2017). *Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*. New York: Routledge.
- Bingöl, U. (2013). Abdülhak Hamit Tarhan'ın Kürsi-i İstiğrak Şiirine Estetik Bir Bakış. *Turkish Studies*, 8/4, s. 343-357.
- Blanchot, M. (2015). *Karanlık Thomas*. 3. Basım, Çev. Sosi Dolanoğlu, İstanbul: Metis.
- Blumenkranz, A. (2012). *Instrumentalising The Accident: Critical Methodologies In Glitch Art*. MA Thesis, London: University of London.
- Bogost, I. (2012a). *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bogost, I. (2012b). The New Aesthetic Needs to Get Weirder. *The Atlantic*. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/04/the-new-aesthetic-needs-to-get-weirder/255838/> (Erişim Tarihi: 12.05.2019).
- Bonaventura, P. (2003). Blinding White. *Tate Magazine*, Issue 7. <https://www.tate.org.uk/art/artists/paul-graham-2337/blinding-white> (Erişim Tarihi: 08. 03.2019).
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. 2. Basım, İstanbul: Metis.
- Boutroux, E. (1920). *The Contingency of the Laws of Nature*. Chicago and London: The Open Court Publishing Company.
- Bozkurt, N. (2012). *Felsefe Işığıyla Arayışlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bradley, S. (2017). Meet the Artists Using Tech to Preserve our History. *Wired Magazine*. <https://www.wired.co.uk/article/technology-art-ar-artist-profile-gallery-digital-analogue> (Erişim Tarihi: 28.08.2019).

- Bragaglia, A. G. (2008). Futurist Photodynamism (1911). Trans. by Lawrence S. Rainey, *Modernism/modernity*, Volume 15, Number 2, s. 363-379, Johns Hopkins University Press.
- Braun E. ve Rabinow, R. (2014). *Cubism: The Leonard A. Lauder Collection*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Brecht, G. (1966). *Chance-Imagery*. [http://artype.de/Sammlung/pdf/brecht\\_chance.pdf](http://artype.de/Sammlung/pdf/brecht_chance.pdf) (Erişim Tarihi: 11.01.2019).
- Brenneman, K. (1994). *Chance in Art*. [https://www.dartmouth.edu/~chance/course/student\\_projects/Kristin/Kristin.html](https://www.dartmouth.edu/~chance/course/student_projects/Kristin/Kristin.html) (Erişim Tarihi: 17.04.2019).
- Brillenburt Wurth, C. A. W. (2002). *The Musically Sublime: Infinity, Indeterminacy, Irresolvability*. PhD Diss., Rijksuniversiteit Groningen.
- Briz, N. (2011). *Glitch Art Historie[s]*. [www.nickbriz.com/glitchresearch/Glitch\\_Art\\_Historie\\_s\\_.pdf](http://www.nickbriz.com/glitchresearch/Glitch_Art_Historie_s_.pdf) (Erişim Tarihi: 22.03.2019).
- Bruyn J J. ve diğerleri. (1989). *A Corpus of Rembrandt Paintings, vol. III. 1635–1642*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers.
- Butt, G. (2006). “America” and its Discontents: Art and Politics 1945–60. Amelia Jones (Eds.). *A Companion to Contemporary Art since 1945* içinde. Oxford: Blackwell Publishing.
- Calahorra, C. O. (2016). Caroline Kryzecki: Between the Lines. Trans. by Shauna Devlin, *Alejandra de Argos*. <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/artp/41426-caroline-kryzecki-between-the-lines> (Erişim Tarihi: 09.08.2019).
- Carman T. ve Hansen M. (2005). *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carpenter, E. (1997). Sculpture and Paintings on Metal, 1986-1995. Walter Hopps ve Susan Davidson (Ed.). *Robert Rauschenberg: A Retrospective* içinde. New York: Guggenheim Museum Foundation.

- Cascone, K. (2000). The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music. *Computer Music Journal*, Vol. 24, No. 4, , s. 12-18.
- Cevizci A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cloninger, C. (2011). GlitchLinguistx: The Machine in the Ghost / Static Trapped in Mouths. *GLI.TC/H! READER[ROR] 20111* içinde. Edited by Nick Briz, Evan Meaney, Rosa Menkman, William Robertson, Jon Satrom ve Jessica Westbrook. Tokyo: Unsorted Books, s. 23-41.
- Conde, Y. (2000). *Architecture of the Indeterminacy*. Barcelona: Actar.
- Conkelton, S. (1997). Uta Barth. *Journal of Contemporary Art* 8, no. 1. Erişim adresi: <http://utabarth.net/wp-content/uploads/2014/05/1997-journal-of-contemporary-art-vol-8-no-1-sheryl-conkelton--22uta-barth-22-1997.pdf> (Erişim Tarihi: 28.08.2019).
- Contreras-Koterbay, S. ve Mirocha, L. (2016). *The New Aesthetic and Art: Constellations of the Postdigital*. Amsterdam: Institute of Network Cultures Publisher.
- Cox, G. (2013). Prehistories of the Post-Digital: or, Some Old Problems with Post-Anything. *Post-digital Research*. Erişim adresi: [post-digital.projects.cavi.au.dk/?p=578](http://post-digital.projects.cavi.au.dk/?p=578) (Erişim Tarihi: 16.05.2019).
- Cramer, F. (2015). What is "Post-digital"? *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design* içinde. David M. Berry ve Michael Dieter (eds.). London: Palgrave Macmillan, s. 12-26 (Erişim Tarihi: 07.05.2019).
- Damisch, H. (2012). *Bulut Kuramı: Resim Tarihi için Bir Katkı*. İstanbul: Metis.
- Danvers, J. (2006). *Picturing Mind: Paradox, Indeterminacy and Consciousness in Art & Poetry*. Amsterdam: Editions Rodopi BV.
- Derrida, J. (1993). *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. New York ve Londra: Routledge.

- Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Trans. Daniel W. Smith, London and New York: Continuum Press.
- Deleuze, G. (2006). *Kıvrım: Leibniz ve Barok*. Çev. H. Yücefer, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket İmge*. Çev. Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir*. Çev. Turhan Ilgaz, 6. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Dunning, A. ve Woodrow, P. (2010). Machine Imagination: Closed Eye, Hallucination and the Ganzfeld Effect. *GA2010 – XIII Generative Art Conference – Politecnico di Milano University, Italy*. [https://www.generativeart.com/on/cic/GA2010/2010\\_3.pdf](https://www.generativeart.com/on/cic/GA2010/2010_3.pdf) (Erişim Tarihi: 20.04.2019).
- Eco, U. (2006). *Güzelliğin Tarihi*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. 3. Basım, İstanbul: Can Yayınları.
- Edensor, T. (2013). Reconnecting with Darkness: Gloomy Landscapes, Lightless Places. *Social & Cultural Geography*. 14(4), pp. 446–65.
- Ellialtıoğlu, B. (2006). Rastlantısallık. *Journal of İstanbul Kultur University*, Cil 4, Sayı 4, pp. 269-276, <https://acikerisim.iku.edu.tr/bitstream/handle/11413/417/IKUGuncesiFenveMuh.Bilm.Cilt4Sayi4Aralik2006BetulEllialtioglu.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 18.12.2018).
- Empson, W. (1949). *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus.

- Erder, F. (2009). *Görsel Deneyim: Biçim/Örüntü Algısı*. [www.baskent.edu.tr/~gstmf/duyuru/gorsel\\_deneyim.doc](http://www.baskent.edu.tr/~gstmf/duyuru/gorsel_deneyim.doc), (Erişim Tarihi: 02.04.2009).
- Eroğlu, Ö. (2014). *Dada*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern Sanat*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Esenyel, Z. Z. (2017). Merleau-Ponty Vücudun Fenomenolojisiyle Zihin-Beden Düalizmini Aşabilir mi?. *Cogito: Maurice Merleau-Ponty*, Sayı: 88, İstanbul: YKY.
- Fairhall S. L. ve Ishai A. (2008). Neural Correlates of Object Indeterminacy in Art Compositions. *Consciousness and Cognition*, Vol. 17, s. 923-32.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Fazi, M. B. (2019). Digital Aesthetics: The Discrete and the Continuous. *Theory, Culture & Society* 36(1), 3-26. <https://doi.org/10.1177/0263276418770243>.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011). *Büyük Kapatılma: Seçme Yazılar 3*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Galanter, P. (2016). Generative Art Theory. *A Companion to Digital Art* içinde, Christiane Paul (Ed.). Sussex: John Wiley & Sons, Inc.
- Galeria Bernal Espacio Press Release. (2018). *Balance: Gravity in Contemporary Art*. [http://www.bernalespacio.com/files/nota\\_de\\_prensa\\_web\\_eng.pdf](http://www.bernalespacio.com/files/nota_de_prensa_web_eng.pdf). (Erişim Tarihi: 11.10.2020).
- Galerie Ernst Hilger. *Miha Strukelj*. [https://www.hilger.at/832\\_EN-artists-Detail\\_artist.htm,Miha,%26%23x160%3Btrukelj](https://www.hilger.at/832_EN-artists-Detail_artist.htm,Miha,%26%23x160%3Btrukelj) (Erişim Tarihi: 04.08.2019).
- Gamboni D. (2002). *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*. London: Reaktion Books.
- Gane, M. (2008). *Jean Baudrillard: Radikal Belirsizlik*. Ankara: De Ki Basım.

- Gerry. (2009). *Abbas Kiarostami: Rain Photographs*. <https://gerryco23.wordpress.com/2009/07/29/abbas-kiarostami-rain-photographs/> (Erişim Tarihi: 14.08.2019)
- Glowski, J. M. (2006). *Charles A. Csurı: Beyond Boundaries, 1963–Present*. Columbus: Ohio State University College of Arts. [https://www.otterbein.edu/wp-content/uploads/2018/11/csurı\\_glowski\\_beyond\\_boundries.pdf](https://www.otterbein.edu/wp-content/uploads/2018/11/csurı_glowski_beyond_boundries.pdf) (Erişim Tarihi: 15.04.2019).
- Goble, E. (2017). *Visual phenomenology: Encountering The Sublime Through Images*. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Goldsmith, K. (2004). *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987*. New York: Carroll & Graf Publishers.
- Gombrich, E. H. (1992). *Sanat ve Yanılsama*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E.H. (2015). *İmge ve Göz: Görsel Temsil Psikolojisi Üzerine Yeni İncelemeler*. İstanbul: YKY.
- Goriunova, O. ve Shulgin, A. (2008). 'Glitch'. *Software Studies: A Lexicon* içinde, Matthew Fuller (ed.). Cambridge: The MIT Press.
- Grabner, M. (Spring–Summer 1998). Fuzzy Logic. *Cakewalk 1*. <https://utabarth.net/wp-content/uploads/2014/05/Michelle-Grabner-FuzzyLogic-1998.pdf> (Erişim Tarihi: 14.08.2018).
- Greimas, A. J. (1995). *Kusur Konusunda*. Çev. Ayşe Kıran, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gregory, H. (2015). Computer Viruses are Embraced by James Hoff. *POSTmatter*. <http://postmatter.merimedia.com/articles/archive-2012-2016/2015/42-james-hoff/> (Erişim Tarihi: 04.07.2019).
- Göç, S. ve Erişti, S. D. B. (2019). Yeni Medya Sanatı Olarak 'Glitch' İleti Sürecinin Sorgulanması. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*. Sayı 22, s.113-128.
- Hacking, I. (2005). *Şansın Terbiye Edilişi*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Hacking, J. (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*. Çev. Abbas Bozkurt, Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Hamilton, A. ve Pearson, L. (Eds.). (2020). *The Aesthetics of Imperfection in Music and the Arts: Spontaneity, Flaws and the Unfinished*. London: Bloomsbury Academic, [https://books.google.com.tr/books?id=Kx75DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.tr/books?id=Kx75DwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=tr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) (Erişim Tarihi: 23.07.2020).
- Hand, M. (2016). *Making Digital Cultures: Access, Interactivity, and Authenticity*. London and New York: Routledge.
- Hansen, M. B. N. (2006). *New Philosophy for New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Harman, G. (2020). *Nesne Yönelimli Ontoloji: Her Şeyin Yeni Bir Teorisi*. İstanbul: Tellekt.
- Harvey, J. (2013). The Ghost in the Machine: Spirit and Technology. *The Ashgate Research Companion to Paranormal Cultures*. Routledge. Erişim adresi: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315613383.ch2> (Erişim Tarihi: 28.04.2019).
- Hayles, K. (2000). *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, IL and London: University of Chicago Press.
- Hays, D. (2007). Painting in the Light of Digital Reproduction. *Culture Machine*, Vol 9. [https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/711/1/Culture\\_Machine.pdf](https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/711/1/Culture_Machine.pdf) (Erişim Tarihi: 02.04.2019).
- Hays, D. <http://danhays.org/snowintro.html> (Erişim Tarihi: 03.08.2019).
- Higgins, J. (2014). *Fotoğraf Neden Kusursuz Olmak Zorunda Değildir*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hill, B. M. (2011). Revealing Errors. *Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures* içinde. Nunes, M. (ed.). New York: Continuum.

- Hirsch, R. (2011). *Exploring Color Photography: From Film to Pixels*. Fifth Edition, Oxford; Burlington, MA: Elsevier Focal Press.
- Hofstadter, D. (1979). *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books.
- Honour H. ve Fleming, J. (2005). *A World History of Art*. London: Laurence King Publishing.
- Hoy, M. (2017). *From Point to Pixel: A Genealogy of Digital Aesthetics*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press.
- Huston, A. J. ve Huston, J. P. (2015). *Art, Aesthetics, and the Brain*. London: Oxford University Press.
- Hüppauf, B. ve Wulf, C. (2013). *Dynamics and Performativity of Imagination: The Image Between the Visible and the Invisible*. New York: Routledge.
- Ingarden, R. (1973). *The Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston: Northwestern University Press.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Ishai, A., Fairhall, S. L., Pepperell, R. (2007). Perception, Memory and Aesthetics of Indeterminate Art. *Brain Research Bulletin* 73, pp. 314-24.
- Jackson, R. (2011). *The Glitch Aesthetic*. MA Thesis, Atlanta: Georgia State University.
- Jacobus, M. (2006). Cloud Studies: The Visible Invisible. *Gramma* 14. s. 219-47. <https://www.enl.auth.gr/gramma/gramma06/jacobus.pdf>. E.T.:
- Jensen, J. (2011). Aesthetics of Chance. *Appendix O*, <http://www.pissinginthewind.no/Bilder/TXT/Aesthetics%20of%20chance.pdf> (Erişim Tarihi: 03.07.2018).
- Johnson, N. F. ve Jajodia, S. (1998). Exploring Steganography: Seeing the Unseen. *IEEE Computer*, pp 26-34. <http://www.jjtc.com/pub/r2026.pdf> (Erişim Tarihi: 31.05.2019).

- Joseph, B. W. (2004). *Chance, Indeterminacy, Multiplicity*. [http://www.macba.cat/uploads/publicacions/Cage/branden\\_eng.pdf](http://www.macba.cat/uploads/publicacions/Cage/branden_eng.pdf) (Erişim Tarihi: 01.05.2018).
- Kane, C. L. (2014). Compression Aesthetics: Glitch from the Avantgarde to Kanye West. *InVisible Culture: An Electronic Journal for Visual Culture*, no. 21, <http://ivc.lib.rochester.edu/compression-aesthetics-glitch-from-the-avant-garde-to-kanye-we st/> (Erişim Tarihi: 18.12.2018).
- Kane, C. L. (2019). *High-Tech Trash: Glitch, Noise, and Aesthetic Failure*. Oakland: University of California Press.
- Karaçay, T. (2004). Determinizm ve Kaos. *Mantık, Matematik ve Felsefe - II. Ulusal Sempozyumu: Kaos*. Çanakkale, Assos: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları No: 49.
- Keene, D. (1969). Japanese Aesthetics. *Philosophy East and West*, Vol. 19, No. 3, Symposium on Aesthetics East and West, University of Hawai'i Press, pp. 293-306.
- Keimig, L. (2010). *Night Photography: Finding Your Way in the Dark*. Burlington, MA: Focal Press.
- Kelly, C. (2009). *Cracked Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Kelly, M. (2014). *Encyclopedia of Aesthetics*. 2nd ed. Vol. 3, New York: Oxford University Press.
- Kenny, A. (2017). *Batı Felsefesinin Yeni Tarihi 4. Cilt: Modern Dünyada Felsefe*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Keyes, R. (2004). *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. <https://ralphkeyes.com/book/the-post-truth-era/> (Erişim Tarihi: 11.02.2018).
- Klein, J. (1990). *Interdisciplinarity: History, Theory and Practice*. Detroit: Wayne State University Press.
- Kosslyn, S. M. (1980). *Image and Mind*. Cambridge: Harvard University Press.

- Kosslyn, S. M. (1994). *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge: MIT Press.
- Krapp, P. (2011). *Noise Channels: Glitch and Error in Digital Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Lageira, J. (2013). *An Aesthetic of Vagueness*. Erişim adresi: <http://www.photizm7.co.uk/edgarmartins/wp-content/uploads/2013/06/Jacinto-Lageira-An-aesthetic-of-vagueness.pdf> (Erişim Tarihi: 10.02.2018).
- Lanchner, C. (2008). *Joan Miro*. China: The Museum of Modern Art, New York.
- Langone, J. (2008). *Sayıların İcadından Sicim Teorisine Bilimin 400 Yıllık Resimli Serüveni* İstanbul: NTV Yayınları.
- Levy, C. (2016). *Kuşkuculuk*. Ankara: Dost.
- Lindley, D. (2008) *Uncertainty: Einstein, Heisenberg, Bohr, and the Struggle for the Soul of Science*. New York: Anchor.
- Llano, A. (2001). The Different Meanings of 'Being' according to Aristotle and Aquinas. *ACTAPHILOSOPHICA*, vol. 10, fasc. 1- PAGG. pp. 29-44. <https://www.actaphilosophica.it/sites/default/files/pdf/llano-20011.pdf> (Erişim Tarihi: 19.02.2018).
- Lotringer, S. ve Virilio, P. (2016). *Sanat Kazası*. 1. Baskı, çev: Nesli Türk, İstanbul: Corpus Yayınları.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lyotard, J-F. (April 1984). The Sublime and the Avant-garde. *Artforum*. pp. 36-43. <https://www.artforum.com/print/198404/the-sublime-and-the-avant-garde-32533> (Erişim Tarihi: 02.07.2018).
- Mafe, D. (2009). Art and The Sublime: The Paradox of Indeterminacy Unknowing and (Dis)orientation in the Presentation of the Unpresentable. *eJournalist*, 9(1): 58-

69. [https://ejournalist.com.au/public\\_html/v9n1/Mafe.pdf](https://ejournalist.com.au/public_html/v9n1/Mafe.pdf) (Erişim Tarihi: 11.07.2018).

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: The MIT Press.

Manon, H. S. ve Temkin, D. (Winter 2011). Notes on Glitch. *World Picture* 6. [http://worldpicturejournal.com/WP\\_6/PDFs/Manon.pdf](http://worldpicturejournal.com/WP_6/PDFs/Manon.pdf) (Erişim Tarihi: 01.12.2017).

Marien, M. W. (2015). *Fotoğrafçılığđ Değıştiren 100 Fikir*. İstanbul: Literatür.

Marion, J. L. (2012). *Görünürün Kesişimi*. İstanbul: Monokl Yayınları.

Marshall, I. ve Zohar, D. (2002). *Kim Korkar Schrödinger'in Kedisinden: A'dan Z'ye Yeni Bilimin Kılavuzu*, Çev. Orhan Düz, İstanbul: Gelenek Yayıncılık.

Martin, R. (2007). Wabi Sabi. *Photo Life Magazine*. [http://dt.pepperdine.edu/courses/greatbooks\\_v/gbv\\_101/Wabi-%20Sabi.PDF](http://dt.pepperdine.edu/courses/greatbooks_v/gbv_101/Wabi-%20Sabi.PDF) (Erişim Tarihi: 11.01.2019).

Massumi, B. (1987). *Realer Than Real. The Simulacrum According to Deleuze and Guattari*. *Copyright no.1*. [https://www.brianmassumi.com/textes/REALER%20THAN %20REAL.pdf](https://www.brianmassumi.com/textes/REALER%20THAN%20REAL.pdf) (Erişim Tarihi: 17.11.2019).

Massumi, B. (2002). *Parables For the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham & London: Duke University Press.

May, R. (2003). *Yaratma Cesareti*. İstanbul: Metis.

McEvilley, T. (2002). *The Shape of Ancient Thought: Comparative Studies in Greek and Indian Philosophies*. New York: Allworth Press.

Melucci, A. (1996). *The Playing Self: Person and Meaning in the Planetary Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Menkman, R. (2011a). *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

Menkman, R. (2011b). *Glitch Studies Manifesto. Video Vortex Reader II: Moving Images Beyond YouTube* içinde, Amsterdam: Institute of Network Cultures.

- Mennan, Z. (2009). From Simple to Complex Configuration: Sustainability of Gestalt Principles of Visual Perception Within the Complexity Paradigm. *METU Journal of the Faculty of Architecture* 26(2): 309-323.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge and Kegan.
- Merleau-Ponty, M. (1993). Eye and Mind. *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting* içinde, Johnson, G. A. (eds.), Evanston: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1995). *The Visible and the Invisible*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Algının Önceliği*. İstanbul: Kabalcı.
- Merleau-Ponty, M. (2017). Cezanne'ın Kuşkusu. *Cogito: Maurice Merleau-Ponty*, Sayı: 88, İstanbul: YKY.
- Miller, J. H. (2009). *For Derrida*. New York: Fordham University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2015). *Image Science: Iconology, Visual Culture and Media Aesthetics*, Chicago: University of Chicago Press.
- Moles, A. (2012). *Belirsizin Bilimleri*. İstanbul: YKY.
- Moradi, I. (2004). *Glitch Aesthetics*. B.A. Diss., England: The University of Huddersfield. <http://www.organised.info/wp-content/uploads/2016/08/Moradi-Iman-2004-Glitch-Aesthetics.pdf> (Erişim Tarihi: 15.02.2018).
- Moradi, I. ve diğerleri. (2009). *Glitch: Designing Imperfection*. New York: Mark Batty Publisher.
- Morris, P.E. ve Hampson, P.J. (1983). *Imagery and Consciousness*, London: Academic Press.
- Morse, T. (2014). Pushing Software to Its Artistic (and Algorithmic) Limits. *ARTnews*. <https://www.artnews.com/art-news/news/daniel-temkin-2496/> (Erişim Tarihi: 22.02.2019).

- Morton, T. (2016). *Dark Ecology: For a Logic of Future Existence*. New York: Columbia University Press.
- Murch, W. (2005). *Göz Kırparken*. Çev. İlker Canikligil, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Nechvatal, J. (2011). *Immersion into Noise*. University of Michigan Library, Ann Arbor: Open Humanities Press.
- Nunes, M. (ed.) (2011). *Error: Glitch, Noise and Jam in New Media Cultures*. New York: Continuum.
- Olivier M. (2015). Glitch Gothic. *Cinematic Ghosts: Haunting and Spectrality from Silent Cinema to the Digital Era* içinde, Murray Leeder (ed.). New York and London: Bloomsbury.
- Ollman, L. (2008). ‘Sunburns’ illuminates with astonishing camera tricks. *Los Angeles Times*. <https://www.duncanmillergallery.com/s/McCaw-9e8b.pdf> (Erişim Tarihi: 17.04.2019).
- Öge, S. (2005). Düzen mi Düzensizlik (Kaos) mu? Örgütsel Varlığın Sürdürülebilirliği Açısından Bir Değerlendirme. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (13): 285-303.
- Öğüt, E. H. (2014). İlhan Usmanbaş'ın Üç Yapıtı Bağlamında Çağdaş Müzik-Şiir İlişkisine Bir Bakış, *Müzik-Bilim Dergisi*, Sayı: 5: 27-39.
- Özcan, B. (2007). Postmodernizmin Tüketim İmajları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 17(1): 261-273.
- Özdemir A. B. (2013). Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf. *Fotoğraf Neyi Anlatır* içinde. C. Aydemir (der.). 3. Baskı, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Öztokat Kılıçeri, N. (2017). Yapısalcılık, Göstergebilim, Dilbilim, Anlambilimde Çığır Açan Bir Bilimadamı: Algirdas Julien Greimas (1917-1992). *Cogito*, Sayı 86, YKY.
- Pace, M. (2007). Blurred vision and the transparency of experience. *Pacific Philosophical Quarterly*, 88(3), 283–309.

- Parikka, J. (2012). *What is Media Archaeology?*. Cambridge: Polity Press.
- Parisi, L. and Fazi, M. B. (2014). Do Algorithms Have Fun? On Completion, Indeterminacy and Autonomy in Computation. *Fun and Software: Exploring Pleasure, Paradox and Pain in Computing* içinde, Olga Goriunova (ed.). New York and London: Bloomsbury.
- Pepperell, R. ve Punt, M. (2000). *The Postdigital Membrane: Imagination, Technology and Desire*. Bristol, UK: Intellect Books.
- Pepperell, R. (2006). Seeing Without Objects: Visual Indeterminacy and Art. *Leonardo*, Vol. 39, No. 5, pp. 394–400.
- Pepperell, R. (2011). Connecting Art and The Brain: An Artist's Perspective on Visual Indeterminacy. *Frontiers in Human Neuroscience*. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fnhum.2011.00084/full> (Erişim Tarihi: 16.05.2018).
- Pepperell, R. (2012). Indeterminacy and Realism in Cinema and Art. *Realism After the European Avant-Garde* içinde, Ohlschlager, C., Perrone Capano and Borso, V. (eds.). Verlag Transcript: Bielefel, <https://repository.cardiffmet.ac.uk/bitstream/handle/10369/7512/Indeterminacy%20and%20realism%20in%20cinema%20and%20art.pdf?sequence=1> (Erişim Tarihi: 16.05.2018).
- Pepperell, R ve Ishai, A. (2015). Indeterminate Art Works and the Human Brain. *Art, Aesthetics and the Brain* içinde, J. Huston, M. Nadal, F. Mora, L. F. Agnati and C. J. Cela-Conde (eds.), Oxford: Oxford University Press.
- Perloff, M. (1981). *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*, Princeton: Princeton University Press.
- Piper-Wright, T (2016). The Intermittent Image. *Post-Screen: Intermittence + Interference* içinde, Moutinho, Ana, et al (eds.). Lisboa: CIEBA-FBAUL and Edições Universitárias Lusófonas, s. 76-85.
- Piper-Wright, T (2018). Neither the One nor the Other: Photographic Errors—Subjectivity, Subversion and the In-Between. *MAI Feminism and Visual Culture*,

- 1(1). <https://maifeminism.com/neither-the-one-nor-the-other-photographic-errors-subjectivity-subversion-and-the-in-between/> (Erişim Tarihi: 10.06.2019).
- Plumb, H. (2010). Impermanent Art - The Essence of Beauty in Imperfection. *CAT London Conference*. [https://www.bcs.org/upload/pdf/ewic\\_ca10\\_s2paper4.pdf](https://www.bcs.org/upload/pdf/ewic_ca10_s2paper4.pdf) (Erişim Tarihi: 23.05.2018).
- Polkinghorne, J. (2014). *Kuantum*. Ankara: Dost.
- Portland Gallery Catalogue. (2017). *Swinging Out into the Void: British Abstract Art, 1950-1985*. Portland Gallery, London.
- Powell, A. K. (2012). Late Gothic Abstractions. *Gesta* 51/1, s. 71-88.
- Prakel, D. (2010). *The Visual Dictionary of Photography*. Lausanne: AVA Publishing.
- Prakel, D. (2016). *Photography Exposure: Basics Photography*. Second edition, London: Fairchild Books.
- Pratt, F. (1985). Systems and the work of Michael Kidner. *Michael Kidner: Painting, Drawing, Sculpture 1958-1984* içinde. <https://msl.org.pl/media/user/Czytelnia/michael-kidner-1985-pdf.pdf> (Erişim Tarihi: 28.03.2019).
- Proulx, M. (2013). *The Progress of Ambiguity: Uncertain Imagery in Digital Culture*. Concordia University, Canada. [https://spectrum.library.concordia.ca/977082/1/Proulx\\_MA\\_S2013.pdf](https://spectrum.library.concordia.ca/977082/1/Proulx_MA_S2013.pdf) (Erişim Tarihi: 19.05.2018).
- Pylyshyn, Z. W. (1981). The Imagery Debate: Analogue Media versus Tacit Knowledge. *Psychological Review*, Vol. 87, s. 16-45.
- Rambo, D. (2016). The Error-Image: On the Technics of Memory. *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* içinde, Shane Denson ve Julia Leyda (eds.). Falmer: REFRAME Books.
- Rancière, J. (2007). *The Future of The Image*, Trans. G. Elliott, London and New York: Verso.
- Ranci re, J. (2012). *Estetiğın Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika*. İstanbul: İletişim.

- Reichardt, J. (ed.) (1968). *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts. A Studio International Special Issue*. London: Studio International.
- Riggs, L. (t.y.). Teknoloji ile Değişen İnsan: Post-Human. <http://www.theposthuman.org/uploads/8/8/7/7/8877263> (Erişim Tarihi: 11.02.2018).
- Ritchin, F. (2012). *Fotoğraftan Sonra*. Çev.Yalım Keser, İstanbul: Espas Yayınları.
- Rowe, C. ve Slutzky R. (1963). Transparency: Literal and Phenomenal. *Perspecta* (8); s. 45-54.
- Ruelle, D. (2006). *Rastlantı ve Kaos*. Çev. Deniz Yurtören. Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat*. Ankara: De Ki Basım.
- Savaşçın, Z. (2003). Algısal İnanç. *Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler* içinde, Zeynep Direk (eds.). İstanbul: Metis.
- Saybaşıllı, N. (2011). *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri*. İstanbul: Metis.
- Scott, R. H. ve Moss, G. S. (2018). *The Significance of Indeterminacy: Perspectives from Asian and Continental Philosophy*. New York: Routledge.
- Schaper, E. (2005). Beğeni, Yücelik ve Deha: Doğa ve Sanat Estetiği. *Cogito: Immanuel Kant*, sayı 41-42, İstanbul: YKY.
- Sikora, S. (t.y.). Balancing Art and Complexity: Joseph Nechvatal's Computer Virus Project. <https://www.eyewithwings.net/nechvatal/Balancing/Balancing%20Art%20and%20Complex.htm> (Erişim Tarihi: 03.05.2019).
- Silverman, K. (2019). *Fotoğrafın Tarihi ya da Analoji Mucizesi*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Smith, A. D. (2008). Translucent Experiences. *Philosophical Studies*, 140(2), 197–212.
- Smith, L. (2014). *Kaos* (Kültür Kitaplığı). Ankara: Dost Yayınları.

- Somer, H. S. (2013). Sayısal Medya Sanatı Olarak Glitch Sanatı ve Etkileri. *MSGÜ-Enformatik Bölümü\Bilgisayar Ortamında Sanat ve Tasarım Araştırma Yöntemleri*.  
[http://www.sayisalmimar.com/kurslar/bs503/makaleler/bs503\\_201314\\_sarp.pdf](http://www.sayisalmimar.com/kurslar/bs503/makaleler/bs503_201314_sarp.pdf)  
 (Erişim Tarihi: 12.04.2019).
- Sotiraki, V. (2014). *Glitch Art Narratives: An Investigation of the Relation between Noise and Meaning*. Master Thesis, Lund: Lund University.
- Stoker W. (2012). *Where Heaven and Earth Meet: The Spiritual in the Art of Kandinsky, Rothko, Warhol, and Kiefer*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Sütcü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge ve Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Szklarek, K. (2016). Artistic Journey Following the Work of Michael Kidner. Burima, M. and Kacane, I. (eds.), *Comparative Studies. Human in Literature and Culture: Interdisciplinary Perspective*. Vol. VII (3). Daugavpils: Daugavpils University Academic Press.
- Şahin, G. C. (2003). Cogito. Zeynep Direk (Ed.), *Dünyanın Teni içinde*. İstanbul: Metis.
- Şan, E. (2017). Algıya Göre Düşünmek. *Cogito: Maurice Merleau-Ponty*, Sayı: 88, İstanbul: YKY.
- Şentürk, V. L. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tandırılı, E. (2012). Güncel Sanatta Sayısal Resimsellik. *Ankyra: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 3(2), s. 157-167.
- Tones, M. ve Mandalios, J. (2015). Nietzsche's Actuality: Boscovich and the Extremities of Becoming. *Journal of Nietzsche Studies* 46(3): 308–327.
- Tsonis, A. (2008). *Randomnicity: Rules and Randomness in the Realm of the Infinite*. Singapore: Imperial College Press.
- Tsui, A. (Fall 2017). “A Harmony in Eggs and Milk”: Gustatory Synesthesia in the Reception of Whistler’s Art. *Panorama: Journal of the Association of Historians*

- of *American Art* 3, no. 2, <https://doi.org/10.24926/24716839.1607> (Erişim Tarihi: 01.03.2019).
- Tuğal, S. A. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Op Art*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Tuğal, S. A. (2017). 0 ve 1’le Şekillenen Dünya. *Art -Sanat Journal*, (8), 571–587. [https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1494/0%20VE%201\\_\\_LE%20\\_\\_EK\\_\\_LLENEN%20D\\_\\_NYA%5b%23604494%5d-783339.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11729/1494/0%20VE%201__LE%20__EK__LLENEN%20D__NYA%5b%23604494%5d-783339.pdf?sequence=3&isAllowed=y) (Erişim Tarihi: 16.05.2018).
- Türkeldi, K. S. (2016). Montajın İmkânları ile “Kaosu” Düşünmek. *SineFilozofi Dergisi*, cilt.1, sayı 2, s. 6-22. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/303628> (Erişim Tarihi: 22.05.2018).
- Tye, M. (1990). Vague Objects. *Mind-New Series* 99(396): 535–557.
- Tye, M. (1991). *The Imagery Debate*, Cambridge: MIT Press.
- Uslu, Y. (2017). *Grafik Tasarımda Mükemmellik Kusurluluk – Afişler*. Bursa: Ekin Yayınevi.
- Viégas, F. B. and Wattenberg, M. (2007). Artistic Data Visualization: Beyond Visual Analytics. Schuler D. (eds) *Online Communities and Social Computing. OCSC 2007 içinde. Lecture Notes in Computer Science*, vol. 4564, <https://www.cs.rug.nl/svcg/uploads/VisualAnalytics/Viegas07.pdf> (Erişim Tarihi: 23.10.2019).
- Wallraven, C., Kaulard, K., Kürner, C., Pepperell, R., and Bülthoff, H. (2007). In the Eye of the Beholder - Perception of Indeterminate Art. *Proceedings of the Third Eurographics Conference on Computational Aesthetics in Graphics, Visualization and Imaging*, pp. 121–128.
- Ward, B. (1998). *The Literary Appropriation of Chaos Theory*. PhD Diss. Nedlands, Australia: The University of Western Australia. <https://indolentdandy.net/phd/> (Erişim Tarihi: 16.05.2018).
- Wilcox, D. (2013). Determining Indeterminacy: The Legacy of John Cage. *Journal of Black Mountain College Studies*. Vol. 4. <http://www.blackmountain>

studiesjournal.org/volume4/dean-wilcox-determining-indeterminacy/ (Erişim Tarihi: 18.03.2018).

Williamson, T. (1994). *Vagueness*. London: Routledge.

Wölfflin, H. (1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Brillenburger, C. A. W. (2002). *The Musically Sublime: Infinity, Indeterminacy, Irresolvability*. Doctor of Philosophy, University of Groningen.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayını.

Zeki, S. (2004). The Neurology of Ambiguity. *Consciousness and Cognition*, 13(1), s. 173-196.

Zizek, S. (2005). *Yamuk Bakmak*. Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

Zizek, S. (2011a). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Dördüncü Basım, İstanbul: Metis.

Zizek, S. (2011b). *Kırılğan Temas*. Üçüncü Basım, İstanbul: Metis.

Zizek, S. (2014). *Paralaks*. İkinci Basım, İstanbul: Encore.

## ÖZGEÇMİŞ

### KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: AYÇA BALKAR

Uyruğu: Türkiye (TC)

### EĞİTİM

| Derece        | Kurum                                     | Mezuniyet Tarihi |
|---------------|-------------------------------------------|------------------|
| Yüksek Lisans | Erciyes Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim | 2011             |
| Lisans        | Erciyes Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Resim | 2005             |
| Lise          | TED Kayseri Koleji                        | 1999             |

### YABANCI DİL

İngilizce