T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

SANATSAL İMGENİN HAREKETLİ DİJİTAL İMGEYE DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE İZLEYİCİYLE ETKİLEŞİMİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

TUNCAY MURAT ATAL

Tez Danışmanı
DOÇ. SEVİL SAYGI

İstanbul, 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

SANATSAL İMGENİN HAREKETLİ DİJİTAL İMGEYE DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE İZLEYİCİYLE ETKİLEŞİMİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

TUNCAY MURAT ATAL

İstanbul, 2015

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sanatta Yeterlik
Tez Onayı

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Tuncay Murat ATAL

Anasanat Dalı : Resim

Tezin Adı : **SANATSAL İMGENİN HAREKETLİ DİJİTAL İMGEYE DÖNÜŞÜM SÜRECİNDE İZLEYİCİYLE ETKİLEŞİMİ**

18.12.2015 tarihinde yapılan **Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında** savunulan Tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve **Sanatta Yeterlik** tezi olarak **KABUL** edilmiştir.

ADI VE SOYADI:	ÖĞRETİM ÜYESİNİN ADI VE SOYADI:	DANIŞMAN VE ÜYELER:	KURUM ADI:	İMZA
TUNCAY MURAT ATAL	Doç Sevil SAYGI	Danışman	M.Ü.GSF Resim	
	Yrd.Doç.Hakan ONUR	Asıl Jüri Üyesi	M.Ü.GSF Resim	
	Yrd.Doç.Nalan DANABAŞ	Asıl Jüri Üyesi	M.Ü.GSF Seramik ve Cam	
	Yrd.Doç.Emre ZEYTİNOĞLU	Asıl Jüri Üyesi	MSGSÜ Temel Eğitim	
	Prof.Dr.Zeynep SAYIN	Asıl Jüri Üyesi	Mardin Artuklu Üniv.Mim.Fak.	
	Prof.Dr. H.Neşe ÖZGEN	Yedek Jüri Üyesi	Özyeğin Üniv.Mim.Fak	
	Yrd.Doç.Kemal GÜRBÜZ	Yedek Jüri Üyesi	M.Ü.GSF Resim	
	Doç.Dr.Serdar YILMAZ	Yedek Jüri Üyesi	Kemerburgaz Üniv.GSF	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 28 /12/2015 tarih ve 2015/XXV-8 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ.....i

ÖZET.....ii

SUMMARY.....iii

GİRİŞ.....1

1. TARİH, ESTETİK VE SANAT İLİŞKİSİNDE İMGENİN
GÖZE GELİŞ BİÇİMLERİ.....5

1. 1. Sanat Öncesi İmgenin Hali…….....15

1. 2. Sanat Sonrası İmgenin Hali…….....33

2. TARİHSEL SERÜVENİ İÇERİSİNDE KENDİNİ
ÖRGÜTLEYEN İMGE.....53

2. 1. DOĞU'DA VE BATI'DA GÖRME BİÇİMLERİ.....53

2. 2. FOTOĞRAF, HAREKETLİ DİJİTAL GÖRÜNTÜ ve
HAREKETLİ DİJİTAL İMGE.....69

3. HAREKETLİ DİJİTAL İMGE.....84

3. 1. MODERNİZM VE SONRASI HAREKETLİ DİJİTAL İMGE.....84

3. 2. GÜNÜMÜZ SANAT İMGESİNİN İMAJI.....93

3. 2. 1. Günümüz Sanatında Yaklaşımlar ve Kırılmalar.....101

3. 2. 2. Günümüz Sanatının Siyasal ve Kurumsal Arkaplanı.....111

4. İZLEYİCİNİN HAREKETLİ DİJİTAL İMGEYLE OLAN ETKİLEŞİMİ.....121

SONUÇ…….....128

RESİM KAYNAKÇASI.....134

KAYNAKÇA…….....140

ÖNSÖZ

Dijital görüntülerle izleyicinin etkileşiminin aydınlatılmasının hedeflendiği bu çalışmanın ortaya çıkışındaki görüşü ve desteğiyle Doç. Sevil Saygı'nın hocam ve danışmanım olmasının yanı sıra bunun çok üzerinde anlam bulan varlığı söz konusudur. Bilgisi, sabrı, özverisi sözümü özgürce ifade edebilme becerisi geliştirmemi sağlamış ve zarif tavrı, kişiliğinin insani yönüyle nasıl bir akademisyen olunacağının yolunu açmıştır. Kendisine bütün kalbimle teşekkürü bir borç bilirim.

Tek başına bilgi üretmeye çalışmanın nafile bir çabaya dönüştüğünü düşünmekteyim. Bir arada eyliyor olmanın hazzını çok önemli buluyorum. Azimle okuduklarımın yanında yaşadıklarım görüşlerimi şekillendirmiştir. Bu çalışmanın gelişim aşamasında bir grup bilim insanı benimle fikirlerini paylaşmıştır. Birlikteliklerinin keyfi ve fikir dünyalarına tanıklık etmiş olmanın zihin açıklığını çalışmaya yansıttığım Prof. Dr. Zeynep Sayın, bütün varlığıyla bu insanlardan en önemlisidir. Kendisine çok teşekkür ederim.

Tez çalışmam süresince görüşlerini esirgemeyen Yrd. Doç. Hakan Onur ve Yrd. Doç. Nalan Danabaş'a en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

İtinayla yazdıklarımın editörlüğünü yapan ve farklı bakış açıları ile görümü zenginleştiren, başka dünyalarla buluşmamı sağlayan bunun da ötesinde kardeşliğin ne kadar güzel bir duygu olduğunu hissettiren dostlarım Kiraz Aslan, Neşe Özgen, Selim Kesen, Hatice Kalkan ve Turan Keskin'e çok teşekkür ederim.

İstanbul, Aralık 2015

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı : Tuncay Murat Atal
Anabilim Dalı : Resim
Programı : Resim
Tez Danışmanı : Doç. Sevil Saygı
Tez Türü ve Tarihi : Sanatta Yeterlik - Aralık 2015
Anahtar Kelimeler : Sanatsal İmge, Hareketli Dijital İmge, İzleyici, İmagoloji, Estetik

ÖZET

Bu çalışmanın kapsamında, günümüzde karşılaşılan hareketli dijital imgelere dair bilgi boyutu ve izleyici ile olan etkileşimleri kültürel ve tarihsel perspektif içerisinde aydınlatılması hedeflenmiştir. Analog fotoğraf karesinin imgesel varlığı sanat öncesi imgenin halinden beslenmektedir ve bu doğrultuda dokunuşun izini taşımaktadır. İnsanoğlunun hareket kavramına olan bilinç ve bilinçaltı süreçlerindeki yatkınlık doğrultusunda bu tez dahilinde hareketli dijital imgeler olarak tanımlanan ve izleyicilerle karşılaşan sanal dünyaya ait görüntüler, estetik ve etik tartışmalar doğrultusunda değerlendirilmiştir. Fotoğraf karesi ve hareketli dijital görüntüyü varoluş biçimlerindeki farklılıklar açısından birbirinden ayıran bu tez, analog fotoğrafın imgesini sanat öncesi imgenin halinden ve hareketli dijital imgeyi ise sanat sonrası imgenin halinden beslenen bir izlekte konumlandırmıştır. Hareketli dijital görüntülerin, imgeleşme süreçlerini incelemiştir.

Bu izlek doğrultusunda sanat öncesi imgeler ve sanat sonrası imgeler başlıklarından yola çıkarak hareketli dijital görüntülerin iyi/kötü, güzel/çirkin varoluş biçimlerinin yanı sıra haysiyetli/zelil ve hatta pornografik anlamdaki değerlendirmeler içerisindeki estetik ve etik tartışmaları gerçekleştirilmiştir. Hareketli dijital görsel/görüntü/imge tanımlamalarının kavramsal süreçlerini tespit etme üzerinden bir yöntemi olan bu tezin asıl amacı olarak varılmak istenen tartışma alanı hareketli dijital imgelerin izleyiciler ile olan etkileşim sürecini ortaya koymaktadır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname: Tuncay Murat Atal
Department: Painting
Thesis Advisor: Assoc. Prof. Sevil Saygı
Type of the Thesis and Date: Proficiency in Art - December 2015
Key Words: Artistic Image, Moving Digital Image, Audience, Imagology, Aesthetic.

ABSTRACT

In this study, it is intended to enlighten the extent of knowledge about the contemporary moving digital images and its interactions with audiences within the cultural and historical perspective. The imaginary existence of analog snapshot is raised on the instance of the pre-art era image and bears the trace of it accordingly. The images of virtual world which are defined as moving digital images in this thesis, towards the conscious and subconscious inclination of human being to the concept of motion, and met audiences are evaluated through the ethic aesthetic debates. In the study which distinguishes the snapshot and moving digital image by the differences in their existence positioned the image of analog shot on a theme that raised on the instance of pre-art era image and the moving digital image that raised on the instance of post-art era image. Thus, the imaginary processes of moving digital image are examined.

The ethical and aesthetical debates proceeded throughout the assessments of good/bad, beautiful/ugly and honorable/dishonorable and even pornographic forms of moving digital images. The main aim of this thesis which builds a method of determining conceptual courses of moving digital visualization/vision/image is to put forward the interactions of moving digital image with audiences.

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı öncelikle, gündelik yaşantıda karşılaşılan dijital görüntülerin tanımına ait bir çerçeveleme geliştirmektir. İzleyici ne ile karşılaşıyorsa bu görüntülerin dijital yapıda olanları tezin kapsamında araştırılmaya çalışılmıştır. Teknik anlamda dijital görüntüler, ortaya çıktıkları andan itibaren iki kare art arda getirilmek suretiyle hareketlenmiştir. Etrafımızda sıkça karşılaşılan dijital görüntülerin genel bir çoğunluğu hareketlidir. Bu hareketli olma özelliği dijital görüntülerin oluştukları alandan, üst bir başlık ile ifade edildiğinde "dijital dünya" tanımlamasının doğru olacağı mekandan kaynaklanmaktadır. Dijital dünya bir başka deyişle sanal alem, dijital görüntünün oluşur oluşmaz kendi içinde hareketlenme potansiyelini taşıdığı kadar dolaşımda da sonsuz bir yayılma potansiyelinin olduğu bir çoğaltım alanını işaret etmektedir.

Günümüzde dijital görüntüler, güncel sanatın dinamiklerinden beslendiği için ve güncel sanat üretiminde kullanılmasından dolayı sanatsal imge olarak değerlendirilme zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Çünkü güncel olan sanat üretimi de geçmişin sanat üretim şekilleri doğrultusunda biçimlenmiştir. Bu durum hareketli dijital görüntülerin sanat alanına ait imgenin izlerini taşımasından kaynaklanmaktadır. Her ne kadar teknolojik açılımlar ve öncü sanat akımları büyük sanatsal kırılmalara neden olsa, hatta teknolojinin ilerlemesi ve sanatın modernleşme bağlamındaki avangardizmi ile her yeni gün şekillenen belirsiz bir dünyaya uyanılsa da izleyicilerin görsel bilinçaltı kodlarını biçimlendiren doğrudan ya da dolaylı imgeler dünyasına *fırlatılmış* konumdayız.

Dolaşıma giren hareketli dijital görüntünün öncelikli belirleyicisi, tıpkı imgenin bir iz olarak varoluşundaki tarihsel süreçteki gibi izleyicilerin bakışlarına sunulmuş olması gerçeğinden başlamaktadır. Sınırsız sanal dünyanın *gösterenlerine* bakılmakta ve onlar görülmekteler. Bu aşamada sanat alanına ait imgenin göze geliş biçimlerinden söz etmek ve sanat öncesi ya da sanat sonrası imgelerin haysiyetinden, zilletinden, estetiğinden bahsetmek söz konusu olacaktır. Bu nedenle tarihsel, sanatsal, kültürel ve estetik alana dair bir çalışmanın içerisinden yol alındığı için, tezin genelinde etik ve estetik arasında bağlantılar kurulduğu gözlemlenebilmektedir.

Bu türden bir estetik bakış açısı, sınırları görece olarak belirgin bir alanın içinde gezinmektir. Fakat hareketli dijital görüntünün sanal dünyası; el yordamıyla, beş duyuyla yol bulmak için fazla elektronik bir alanın sıfırlar ve birlerden (010101...) oluşan mekanizmasının yüzeyinde yürümenin "yüzeyselliğini" taşımaktadır. Bu soyut alem, derinlikli bir bakış açısı geliştirmenin zorluğunu yaşatmakta, güncel olanın avantajları kadar tanımsızlığını ve tekinsizliğini de kendi içinde barındırmaktadır.

Bu tezin yöntemi -hareketli dijital görüntülerin tanımlanmasındaki imkânsızlıklar bir yana- izi sürülecek olan dijital imgelerin, asgari düzeyde sanat alanına girmiş ve dolaşımda olan 'sanatsal imgeler'den seçilmeye çalışılması üzerine kurulmuştur. Bu nedenle, tanımlanan hareketli dijital imgelerin estetik sürecine cevaplar bulmaktan çok sorular soran bir yöntem takip edilecektir. Latince kökeni *imago* olan imge[1] sanata nasıl dahil olur? Nedir sanatsal imge? Antik çağda hayatın içerisinde, insan yaşantısının bir parçası olan imge büyük harfle başlayan "Sanat"ın[*] alanına ne zaman dahil olmuş ve sanatsal imge tarihte nasıl tanımlanmıştır? Asıl soru ise "Sanat[2] nedir?" olacaktır. Böylece sanatsal imgeye ulaşma konusunda bir adım atılacak, öncelikle imgenin ve sanatsal imgenin birbirinden ayrılan tanımları üzerine düşünülecektir. Bu izlek estetik olan sanatsal imgenin varlığına ulaştırmaktadır. Estetiğin alanına ait sanatsal imge üretimi gerçekleştirilirken fotoğraf imgesi ile buluşan insanoğlu, *tekniğin olanakları doğrultusunda* hareketlenen imge ile karşılaşmıştır. Günümüzde ise bu imge üretim biçimi, hareket kazanan durağan imgenin dijital hali ile sanatsal üretimini gerçekleştirmektedir.

Tezin kapsamındaki örneklerde hareketli dijital görüntülerin neler olduğu araştırılacaktır. Bu araştırma ve tartışma alanı, hareketli dijital görüntülerin, hareketli dijital imgeleşme hallerini belirlemektedir. Hareketli dijital imgenin sanatsal imge bağlamında estetik oluşturup oluşturmadığı, konunun nedenleri ve önemi incelenecektir. Güncel sanatın popüler *medium*'larından biri olan hareketli dijital

[1] Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 309-310. (imago Latince. 1. Görüntü, imge, suret. 2. Roma ölü tapı geleneğinde tahnitten önce cesedin yüzünden alınan ve Yunanlıları şaşırtan balmumu maske. Bir bakıma çifte bir varoluş. (…) 3. Aquinolu Thomas'a göre vestigium'un taşıyıcısı olan ahşap pano, boya, vb.)

[*] Büyük harfle başlayan sanat tanımlaması, Ernst Hans Gombrich tarafından özellikle yüksek sanata, güzel sanatlar alanına dair olan sanatsal üretim için kullanılmaktadır.

[2] Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, 10. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996, s. ??. (sanat (Os. Sanat, Sanayii nefîse, Sınaat, Fen, Mehâret, Sâyi beşer Sanaat, Hirfet, Hüner; Fr., İng. Art, Al. Kunst, İt. Arte) İnsanla nesnel gerçeklik arasındaki estetiksel ilişki.)

imgenin dolaşıma girdiği sergi alanlarında izleyiciyle buluştuğu *mübadele alanında* nasıl bir etkileşim gerçekleştirmektedir? Dijital teknolojik olanakların ve tekniğin getirdiği bir araç olmanın ötesinde günümüz sanatçıları tarafından seçilmesi ve izleyiciler tarafından seyir düzenlerine dâhil edilmesi hususunda hareketli dijital imge neyi ifade eder? Nasıl bir geçmişin temsili olduğu ve de neyin temsili olmadığı konuları irdelenecek olan hareketli dijital imge, sanatçıya sunduğu üretim olanaklarının yapısı ve izleyiciye ulaştığında gerçekleştirdiği etkinlik alanı açısından değerlendirilecektir. Bunlardan daha önemlisi araştırmaların orijinini hareketli dijital görüntünün *göze geliş biçimi* sorunsalı oluşturacaktır.

Hareketli olma özelinde dijital görüntünün sanatsal bir imge oluşturup oluşturmadığı sorusunun incelenmesi ve araştırılması gerekliliği; dijital görüntülerin imgebilim kapsamında imge, imaj, görsel v.b. oluşlarındaki varlıklarının tespitinin gereksiniminden kaynaklanmaktadır. Hareketli dijital görüntünün kapsamı, mevcut görsellerden ayrıldığında izleyici üzerindeki etkisi açısından önemi ve hakikati ortaya çıkacaktır. Öyle ki karşılaştığımız imgeleri nasıl değerlendireceğimize dair sıkıntı yaşamaktayız ve bu durum çağın insanının psikolojik durumuna, insan olma tanımına kadar etkileşimli bir süreci kapsamaktadır.

Bu bağlamlar üzerinden fikirleri tartışılmaya açılmış düşünürler; George Simmel, Guy Debord, Jacqueline Russ, Jacques Rancière, Jean Baudrillard, Kevin Robins, Larry Shiner, Lev Kreft, Martin Heidegger, Michel Foucault, Nicolas Bourriaud, Platon, Rainer Funk, Roland Barthes, Ulus Baker, Walter Burkert, Zeynep Sayın, Zygmunt Bauman, olarak sıralandırılabilmektedir. Bu düşünürlerin fikirleri doğrultusunda tartışmalar görsel örnekler üzerinden gerçekleştirilecektir. Genel olarak bu tartışma dizgelerinin bileşenleri; hareketli dijital görseli, görüntüyü, imgeyi açıklamak ayrıştıkları noktaları belirlemek; teknolojinin icatları ve bunların ilerleyişi ile hareketli dijital imgeyi ilişkilendirmek ve aynı zamanda sanatsal imge bağlamında paralelliklerini kurmak; radyo, televizyon vb. kitle iletişim araçlarının hareketli dijital imgenin sanatsal imge estetiği oluşturma sürecinde etkilerini saptamaktır. Ana eksen hareketli dijital imgenin sanatsal imge estetiği oluşturma bağlamında tarihsel sürecini incelemek olacaktır. Bütün bu incelemeler ve araştırmalar sonucundaki bilgiler üzerinden hareketli dijital görüntünün imgeleşme bağlamında izleyici ile etkileşimi konusu ortaya konacaktır.

Sanat öncesi imgenin izini sürmek ve bu izin izleyicilerde oluşturduğu görsel bilinçaltı boyutunun kazısını gerçekleştirmek olan tezin metodolojisi sanat öncesi imge ve sanat sonrası imgenin nasıl şekillendiğini açıklamaya çalışmaktır. Bu şekilleniş imgenin sanatsal olarak estetik oluşturmasındaki yöntemlere doğru yol alınmasını sağlamaktadır. Ayrıca dokunuşun izini taşıması açısından sanat öncesi imgenin varlık alanının taşıdığı anlamı, analog fotoğraf ile sanat sonrası imgeninkini ise dijital görüntü ile özdeşleştirmektedir. Sanat öncesi imge, kendisini bakışa sunması ve dokunuşun izini taşıması açısından analog fotoğraf karesinin soluk alma haline benzemektedir. Sanat sonrası imge, kendisini örgütleme biçimi ve teşhir ediş politikası bakımından dijital görüntünün ekrandan yansıyan gerçekliği ile örtüşmektedir.

Özetle, bu tezde varılmak istenilen nokta; hareketli dijital görüntünün sanatsal bir imge olarak estetiğinin olup olmadığına yani bir başka deyişle, günümüzde hareketli dijital görüntülerin sanatsal bir imge olarak estetik oluşturup oluşturmadığı sorusunun gerekliliği üzerine dair düşünme alanları açmaya çalışmaktır. Hareketli dijital görüntülerin sanat sonrası imgenin estetik değerlerine ne kadar uygun olduğu ve kendini örgütleme biçimi açısından aslında sanat sonrası imgeler ile özdeşlik kurduğuna dair düşünce tanımlanacaktır. Bunun sonrasındaki incelemeler ve araştırmalar, sanat sonrası imgenin estetik değerlendirmeleri çerçevesinde hareketli dijital imgeyi algılamanın ne kadar doğru bir yöntem olup olmadığı üzerine geliştirilecek ve tartışma alanları bu doğrultuda şekillendirilecektir. Hareketli dijital imgeler üzerinden varılacak olan tespitler gösterecektir ki günümüzde, sanal dünyanın gerçekliği ve doğrultusunda oluşan üretimler -şüphesiz, geçmişte imgenin varolma serüveninin bütün aşamalarında olduğu gibi-, izleyici ile etkileşimsel bir süreç söz konusu olmadığı zaman kendini gerçekleştiremeyecektir.

1. TARİH, SANAT VE ESTETİK İLİŞKİSİNDE İMGENİN GÖZE GELİŞ BİÇİMLERİ

> *"İşte ileride Tanrıların doğuşu hakkında geriye kalan sözlerimizin doğru şeyler olması için Tanrıdan bize en mükemmel, en iyi ilâcı, bilgiyi bağışlamasını dileriz."* [1]

Günümüzde karşılaşılan dijital görüntüler, incelenmek istendiğinde ilk olarak dijital görüntülerin hareketli biçimleri ile karşılaşıldığının tespiti gerekmektedir. Bu hareket, dijital görüntülerin artarda gelerek oluşturdukları kendi içlerindeki hareketliliklerine ve aynı zamanda sanal dünyanın içerisindeki hareket alanlarına gönderme yapmaktadır. Sonsuz sayıdaki hareketli dijital görüntünün araştırılmasında ikinci olarak saptanması zorunlu olan durum ise hareketli dijital görüntülerin, imge boyutunda değerlendirilmesini gerçekleştirmek olacaktır. Sanatsal bir imge olarak varlık göstermeleri ya da başka bir deyişle sanatsal imge estetiği oluşturup oluşturmadıkları sorunundan önce belirlenmesi gereken sınıflandırma, hareketli dijital görüntülerin, hareketli dijital imgeler olarak tanımlanan halleri üzerinden gerçekleştirilmelidir.

Hareketli dijital imgelerin özel alanına varılmak istenen izlekte, öncelikle imgeleri tarih, sanat ve estetik ilişkilerinde konumlandırmaya çalışmak yol gösterici olacaktır. İmgenin tarihsel konumlandırılmasında sanat ve estetik alanı içerisinde değerlendirilmeye çalışıldığında göze geliş biçimlerinin araştırıldığı bu tezde, imgeler sanat öncesi ve sanat sonrası olarak ayrıştırılacaktır. Bu tanımlama, Batılı sanat tarihindeki Rönesans ile başlayan aydınlanmacı modernist dönemi milat olarak kabul eder. Kullanılan yöntem, analog fotoğraf karelerinin sanat öncesi imgelerin ve hareketli dijital görüntülerin ise sanat sonrası imgelerin halinden beslenen bir kaynağı belirlemek içindir.

Kendi içindeki hareketliliği ve sanal dünyadaki dolaşımı belirlenen hareketli dijital görüntüler için tam da burada şu şekilde bir açıklama yerinde olacaktır. Hareketli dijital görüntüler sanat sonrası imgenin halinden besleniyor olmalarının yanı sıra hareketli dijital görüntü ve imge ile hareketli dijital görsel tanımlamaları

[1] Platon, **Kritias**, Erol Güney, Lütfi Ay (çev.), 1. Basım, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2001, s. 9-10.

kullanılırken ünlü Fransız filozof Jacques Rancière'in *Görüntülerin Yazgısı* metninde açıklığa kavuşturduğu üzere; "*birçok çağdaş yazar bir Öteki'ye göndermede bulunan Görüntü/İmge ile kendisinden başka hiçbir şeye göndermede bulunmayan Görsel'i karşılaştırmaktadır.*" [2] Bu tezin ortaya koyduğu düşünceler açısından hareketli dijital görüntülerin salt görüntü oluşları ya da imge oluşları arasındaki fark sınırlandırılmaya çalışılmıştır. Sanal dünyadaki hareketli dolaşımlarındaki bütün görüntüler, özellikle estetik değerlendirmeler içerisinde çerçevelendiklerinde ve sanat öncesi ya da sanat sonrası sınıflandırmaları doğrultusunda ele alındıklarında görsel olarak kalmayacaklar, üstelik görüntü olmaktan öteye taşınacaklardır. Tezde incelenecek ve araştırılacak olan hareketli dijital görüntüler sanal dünyada gerçekleştirilmiş hareketli dijital görüntüler olmalarına rağmen seçilmişlikleri nedeniyle imgeler dünyasının dinamiklerinden beslenmektedirler. Bu yüzden hareketli dijital imgeler adlandırmasıyla değerlendirileceklerdir.

Yine *Görüntülerin Yazgısı* metninde Rancière "görsel"i küçümseyen düşünürlerin en sık verdikleri yanıta değinmekte ve çok sayıda yapıtlar ile televizyonda yayınlanan popüler programları karşılaştırmaktadır; "*Televizyon görüntüsünün -bizzat doğası gereği- ötekisi yoktur, zira kendi ışığını kendinde taşır; oysa sinematografik görüntü ışığını bir dış kaynaktan alır.*" [3] Düşünür, bu yanıt üzerinden değerlendirmelerini gerçekleştirirken görsel/görüntü/imge ayrımında, sinema perdesiyle televizyon ekranının ayrıldığı ya da birleştiği noktaların içsel olarak farklı olan şeyden kaynaklandığını belirtmektedir. Bunun ise üreten kişilerin performansları olduğundan bahseder; "*Demek ki, film görüntüsü ve televizyon yayını, başkalık ile özdeşliğin karşıt olması gibi karşıt değildirler. Televizyon yayınının da kendi ötekisi vardır: platodaki gerçek performans. Ve sinema da kamera karşısında gerçekleştirilen performansı yeniden üretmektedir.*" [4] Bunun yanı sıra düşüncelerinde sanat alanına ait imgelerin rejiminden bahsederek sinematografik görüntüler ile televizyon görüntülerinin tanımlanmasına açılımlar sağlamaktadır. Rancière düşüncesinin açılımları ve günümüzdeki sanatsal tartışmalar doğrultusunda tezin genelinde kullanılan güncel görüntüler, hareketli dijital görüntüler olmalarından öteye hareketli dijital imgeler haline geçmiştirler. Görüntülerin ve imgelerin sanatsal

[2] Jacques Rancière, **Görüntülerin Yazgısı - Duyulurun Paylaşımı**, Aziz Ufuk Kılıç (çev.), 1. Basım, İstanbul: Versus Kitap, 2008. s. 4.
[3] Rancière, 2008, s. 4.
[4] Rancière, 2008, s. 9.

olan doğasına tanıklık edecek bilgiler ileride tartışılacaktır. Fakat izleyiciler, sanatsal gerçekliği bir yana görüntüler dünyasının teknolojik gelişmeler doğrultusunda durmadan geliştiği iddia edilen yeni gerçekliği ile karşı karşıya kalmış durumdadır.

Bizler izleyici olarak, hareketli dijital görüntülerin her açıdan bizi saran sanal dünyasında yaşamaktayız. Televizyonları, bilgisayarları işaret ettiği geniş bir kapsamda ekranlar, halen büyük bir kitlenin dünyadan haberler aldığı en önemli medya birimidir. Ekranlardan bize yansıyan görseller ile gündelik yaşantılarımızı şekillendirmekteyiz. Her yeni gün insanlar arasındaki ilişkileri belirleyen ve yönlendiren sanal dünyanın hareketli görüntüleri karşısında yeni iletişim stratejileri geliştirmek durumunda kalıyoruz. Birbirimizin sadece sesini duyduğumuz telefon görüşmelerine artık görüntüler de eklenmiş bulunmakta. Bütün bu sesler ve görüntüler dünyasında mahremiyetimizi tekrar sorgulama pozisyonunda her yerden duyuluyor ve görülüyor, her yere sesimizi duyuruyor ve herkese kendimizi gösterebiliyoruz. Bunun yanı sıra ekranların öykülerini dinlemenin ötesine geçilmiştir. Bilgisayar ekranları, kullanıcılarına interaktif bir etkileşim alanı sunuyor. Hem ekranların sundukları bilgileri alıyor hem de kendi bilgilerimizi, fikirlerimizi internet üzerinden paylaşıyoruz. [5] Kendi öykülerimizin insanlar arasında dolaşımı konusunda izleyicileri aktif birer üreticiye dönüştüren bu durum karşısında, iletişim biçimlerimiz üzerine de düşünmek zorunda kalınacaktır. [6] Bütün bunlar, insan ilişkileri ve iletişim teknolojilerinin sunduğu olanaklar dünyası açısından yeni bakış açılarına ve tanımlamalara ihtiyaç duyulan bir yüzyılın yaşanacağı anlamına gelmektedir.

Üstelik imgeler, tarihsel serüvenleri içerisinde bir şeyi göstermeyen perdedir. İmgenin ardında görünmeyen şey; bakış gizlidir. Bu bağlamda hareketli dijital görüntüler neyi göstermeyen ve gizleyen perdedirler. Analog imgelerden farklı olarak neyi perdelerler? Perdeledikleri bakış nedir? Hareketli dijital görüntülerin özelinde her şeyin bütün gerçekliğiyle görüldüğünü ve açıklığa kavuştuğunu mu

[5] Sanal alemin sunduğu blog sitelerindeki etkileşim boyutu üzerine oldukça kapsamlı bir araştırma için bk. Zeynep Atikkan, - Aslı Tunç, **Blogdan Al Haberi - Haber Blogları, Demokrasi ve Gazeteciliğin Geleceği Üzerine**, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

[6] "Bloglar, 'Bloglar öldü' çığlıklarına inat, bugün Facebook ve Twitter gibi sosyal medya mecralarıyla birleşip güçlendiler. Batılı medya stratejistlerinin artık bloğu olmayan bir siyasetçiye seçilme şansı tanımadıkları bir noktaya gelindi. Katrina kasırgası, 11 Eylül, İran depremi, Mumbai baskını derken küresel felaketler internetten izlenir oldu. Sokaktaki yurttaş olayları cep telefonuyla belgeleyip, haberi yazıp, bloğunda yorumlayıp dağıtıyordu. Toplumsal ve politik hareketlilik adeta internet hızına ayarlandı." Atikkan - Tunç, s. 20.

söylemekteyiz? Görüntülerin göze geliş biçimlerinin araştırılacağı ve imgelerin bakışa nasıl sunulduğunun inceleneceği tezin kapsamında hareketli dijital görüntülerin imgelem dünyamıza girdiği günümüz gerçekliğinde izleyicilere sunduklarının ardındaki bakış ve izleyicilerin hareketli dijital imgelerin ardında kalanı nasıl içselleştirdikleri tartışmaya açılacaktır. Bu bağlamda Rancière'in tanımlamasıyla günümüzdeki *görme rejimleri* üzerinden yol almak istendiğinde imgenin tarihteki konumundan hareketle imge, sözcükler misali görülebilir bir formdur. Bununla birlikte; *"Sözcükler gözün belki göreceği bir şeyi betimler ya da asla göremeyeceği şeyi ifade ederler, bir fikri kısıtlı olarak aydınlatır ya da karartırlar. Görülebilir formlar anlaşılması gereken bir anlamı önerir ya da kaçırırlar."*[7] İmge, söze; dolayısıyla görülebilir ve görülemez olanın dünyasına aittir. Rancière'in düşüncesinde; *"Bir kamera hareketi bir manzarayı öne alırken bir başka manzara keşfeder; bir piyanist siyah ekranın "arkasında" bir müzik cümlesi çalar. Bütün bu ilişkiler görüntüleri tanımlar."* [8]

Bütün bu terimlerin ikili tanımlamaları, karşıtlıklarının devinimleri içerisinde var olurken kavram zıtlıklarının etkileşime girdiği bir varoluş biçimi söz konusudur. Özetle imgeler, kendi halleriyle birer benzemezliktir. Böylece görüntü/imge görülebilir olanın tekelinde değildir. Bu türden bir varoluş imgenin şu şekilde algılanmasını sağlamaktadır; *"Öyle bir görülebilir vardır ki görüntü/imge oluşturmaz; öyle görüntüler/imgeler vardır ki tümüyle sözcüklerden oluşmuştur."* [9] Rancière burada güncel olan *görüntü rejimi*'nden, söylenebilir ve görülebilir olanın ilişkiye sokulduğu alandan bahsetmektedir. Bu ilişkilenme biçiminde söylenebilir ve görülebilir olanın *hem* benzerliğinden *hem de* benzemezliğinden yola çıkarak aslında bu iki terimin maddi olarak bulunmasının hiçbir şekilde şart olmadığını açıklığa kavuşturmaktadır.

Şu kesindir ki hareketli dijital görüntülerin algılanması boyutuna yeni başlamaktayız. Çünkü teknolojinin olanakları doğrultusunda gerçekleştirilen ilerlemeler 19. yüzyılda insan hayatını şekillendirmeye başlamıştır. Bu bağlamda 19. yy. bile henüz çok yakınımızdadır. Karanlıkta yol bulmanın biraz ötesinde, kamp

[7] Rancière, 2008, s. 10.
[8] Rancière, 2008, s. 10.
[9] Rancière, 2008, s. 10.

ateşinin etrafında öykülerimizi anlatan izleyiciler olarak bizler, anlamlandırma sürecinde ne kadar mesafe katettiğimizi düşünsek dahi hızlı ilerleyen teknolojinin olanakları açısından daha yolun başındayız. Bu yolun başında olma durumu sadece teknolojinin sunduklarını ifade etmektedir ve gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır. Fakat asıl önemli olan nokta, benzerlik ve benzemezlik konusu üzerinden hareketli dijital imgeler incelendiğinde ortaya çıkmaktadır. Kevin Robins *İmaj Görmenin Kültür ve Politikası* adlı oldukça kapsamlı kitabında siber-alan ve içinde yaşadığımız dünyanın sınırları içerisinde sanal dünyada görmenin kültürel, toplumsal, psikolojik ve özellikle politik bir yorumunu gerçekleştirmektedir.

Bu kitabın giriş bölümünde, imajların dünyayı tanımak ve anlamak için nasıl kullanıldığıyla ilgilenirken aynı zamanda dünyadaki olayların gerçekliğini önlemek, reddetmek ve inkâr etmek üzere de kullanılabileceğine dikkat çekmek istemektedir. Robins "Neyin görüntülendiği kadar, hatta daha önemli bir soru neyin görüntülenmediği *(screened out)* sorusudur."[10] diye önemle belirterek günümüz hareketli dijital imgelerinin bizden gizlediklerinin de ötesinde sakladıklarına işaret etmektedir. Robins'in kitabının kılavuzluğu sadece içinde tartışılan yeni fikirlerle sınırlı kalmamaktadır. Aynı zamanda Türkçe'ye çevrilmesi ile bahsi geçen kitaptaki kavramlar da dilimize kazandırılmış ve tartışma alanlarımız genişletilmiştir. Kitabın özgün adında geçen İngilizce *image* kelimesi kitapta sıkça kullanılan *vision* kelimesinde olduğu gibi gündelik dilde Batılı medyanın popülerleştirdiği anlamlarda kullanılmaktadır. Bu iki kelime çevirmenin de belirttiği üzere içerdikleri zengin anlamlar nedeniyle çevrilmesi sorunlu kelimelerdir.[11] Bu nedenle kavram karşılıkları üzerine tartışmalar sürdürülmeli ve anlam bütünlükleri incelenip araştırılmalıdır.

Yukarıdaki kelimelerin kökenlerinin yanı sıra imgenin ardında sunduğu bakış olan şey imgenin varlık alanında oldukça önemli bir etkiye sahiptir. Artık globalleşen bir dünya algısının sonucu olarak imgenin ardında yatan şey, Doğu'da ve Batı'da, izleyicilerin her açıdan seyir düzenlerine kattığı bir bakış alanının içinde eylemektedir. Günümüzde ekranlar, televizyon görüntüsünün ilk dönemlerindeki örnekler gibi insanların karşısına çıkmamakta ve dijital görüntüler, sadece karşılarına

[10] Kevin Robins, **İmaj - Görmenin Kültür ve Politikası**, Nurçay Türkoğlu (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 26.
[11] Robins, s. 22.

geçip izlenmemektedir. Artık ekranlar her yerde ve yaşantılarımızın tüm alanlarında yer almaktadırlar.

Karşılaşılan hareketli dijital imgeler, metaforik olarak kamp ateşine benzetilebilmektedir. Genel anlamda bu ateşin etrafını saran izleyiciler olarak bizler, birbirimize öyküler anlatmaya devam ediyoruz. Aynı zamanda dijital görüntülerin de hareketlenmiş bir biçimde ekranların her bir açısından izleyicilere doğru gönderdiği öyküler vardır. Hareketli dijital görüntüler, ışığın üzerine düşmesiyle kendilerini gerçekleştiren fotoğraflardan ve dolayısıyla sinema perdesinin izleyicilere sunduğu görüntülerden farklı olarak ışığı saçmaktadırlar. Çünkü ekranlar, malzemenin doğası gereği ışığı kendinden yayan bir şekilde çalışmaktadırlar.

Ekran ışığının teknolojik ilerlemeler bağlamında göz kamaştırıcı etkisi aşikar. Üstelik günümüzde sinematografik görüntü de dijital ortamlarda üretilmektedir. Fakat bu göz kamaştırıcı ve birbirine bağlı teknolojik yenilikler dizisi aynı zamanda izleyicileri ilişkisel anlamda körleşmeye sürüklemektedir. Zygmunt Bauman'ın yerinde tespitine göz atıldığında; *"Yeni medyanın yaygın olarak göklere çıkarılan "interaktifliği" tam bir mübalağadır; olsa olsa, "tek yönlü bir interaktif araç"tan sözedebiliriz."* [12] Bauman, küresel çaptaki yeni teknolojilerin gelişiminin bütün insanlar açısından aynı etkileşim sürecinde gerçekleşmediğini belirtmektedir. *"Kendileri de yeni küresel seçkinler kulübünün birer üyesi olan akademisyenlerin aksine, internet ve Web herkes için değildir ve muhtemelen hiçbir zaman evrensel kullanıma açık olmayacaktır."* [13] Bu durum aynı zamanda ne kadar tartışmaya açılırsa o kadar sağlıklı çözümler bulunabilecek bir bilgi boyutunu içermektedir. *"Arz cephesi, erişimi olanların bile bir tek kendi çizdiği çerçeve içinde seçim yapmasına izin verir; onları, kendi "sunduğu sayısız paket arasında ve içinden seçim yaparak zamanlarını ve paralarını harcamaya" davet eder."* [14] Böylece dikkatli düşünüldüğünde aslında internet kullanıcısı olma durumunun seçilmiş değil, internet sağlayıcılarının pazarlama stratejileri doğrultusunda yönlendirilmiş bir etkinlik olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, hemen hemen bütün yeni teknolojik olanaklar açısından böyle sonuçlanmaktadır. Yeni teknolojik üretimlerin maddi olanaklarla bile

[12] Zygmunt Bauman, **Küreselleşme - Toplumsal Sonuçları**, Abdullah Yılmaz (çev.), 4. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 57.
[13] Bauman, 2012, s. 57.
[14] Bauman, 2012, s. 58.

satın alınamayacağı ve her zaman daha yeninin tüketicilere sunulmadığına dair satış politikaları bir yana, aslında yeni teknolojinin tüketicileri, bütün sınırlılıkları ile hiçbir zaman tam olarak istenilen ulaşıma sahip olamamaktadır. *"Geriye kalanların, yani uydu ağları ya da kablolu televizyonlarıyla, ekranın iki tarafı arasında bir simetri talep etme hakkı iddiasında bile bulunamadan baş başa kalanların payına düşen ise salt ve su katılmamış bir seyirdir."* [15] Yeni teknoloji ile ilgili bütün bu doğru tartışmaların sonucunda Bauman, kitlelerin ekranların karşısında düşünmesi gereken fakat es geçilen soruyu; *"Peki ama seyrettikleri nedir?"*i sormaktadır. Cevabı nettir ve *çok* olanın *az*ı seyrediyor saptamasındadır;

> "Yeryüzünde tecrit edilmiş ve birbirinden ayrılmış yereller, küresellerle, göklerden gelen düzenli televizyon yayınları aracılığıyla buluşurlar. Bu karşılaşmanın yankıları tüm yerel sesleri boğup, küresel bir biçimde tekrar yankılanırken yerel duvarlar tarafından yansıtılır, böylelikle, yerel duvarların hapishaneye benzer geçit vermezliği göz önüne serilir ve pekişir." [16]

İzleyicilerin bu sıkışmışlığında hareketli dijital görüntülerin anlaşılması için yazınbilimci ve sanat kuramcısı Zeynep Sayın'dan hareketle şunun sorulması ve tartışmaya açılması gerekmektedir; *imgenin göze geliş biçimleri* nelerdir? [17] İnsanın kendi olması aslında ölümlülüğü ile yüzleşmesi ve ötekiyle karşılaşması yani yaşamın ve öte dünyanın taşıyıcılığını yapması açısından imge, kendini nasıl var eder? Benzer sorularla Robins'in *İmaj* adlı kitabında da karşılaşılmaktadır. Sosyolojik ve psikolojik anlamda, kültürel olarak yer aldığı konum çerçevesinde soruların geliştirildiği kitapta görselliğin rasyonalizasyonu ne yönde olursa olsun imajların, rasyonalite öncesi güçlerle, arzularla ve fantazyalarla hatta düşünürün özellikle altını çizdiği üzere insanın temel kaygıları ve korkularıyla bağlantılı olmasıyla ilgilenilmektedir. Vizyon ile bilinçdışı süreçler arasındaki ilişkiye dikkatle bakılması önerilmektedir. Bu bağlamda Robins, Margaret Iversen'in "Fotoğraf nedir?" adlı makalesinde belirttiği düşüncelere değinmektedir; "*Margaret Iversen, fotoğrafik imajla yüz yüze gelmemizde örneğin, "kişinin ölümlü olduğunu ısrarla reddeden gerçekle karşılaşmak demek olan (Lacancı anlamda) Gerçek ile karşılaşmanın" söz konusu olabileceğini söyler.*" [18] Bilinç ve bilinçaltı boyutlarındaki hallerinin

[15] Bauman, 2012, s. 58.
[16] Bauman, 2012, s. 59.
[17] Sayın, 2003.
[18] Robins, s. 25-26.

gerçekliği tespit edildikten sonra imgelerin tarihte, sanat öncesinde duyularla algılanan dünyada ve sanat sonrasında estetik kuramların yönlendiriciliğindeki hareket alanları nelerdir? Bu bağlamda sanat eseri ile başka türdeki herhangi bir imge arasında fark var mıdır?

İmagoloji* içerisinde değerlendirilmesi gereken balmumu ölü maskeleri, Bizans ikonaları, çeşitli efsunlarda, tılsımlarda, muskalarda canlanan ve Veronika'nın keten örtüsü'nden Muhammed'in kutsal emanetlerine değin benzer izlekte buluşan imgeler, insan dokunuşunun izini taşımaları ile sınıflandırılmaktadırlar. Bu kapsamda, bedensel dokunuşun büyüsünden soluk alıp verişleriyle değerlendirilmektedirler. Aynı etkililik alanı içerisinde birbirlerini takip etmektedirler. [19] Sanat tanımlarının yeterli karşılıklar vermediği ve imge bilim üzerinden tartışılması söz konusu olan bu izlek ile dokunuşun izini taşıyan imgelerden yola çıkılmıştır. Bu yola çıkış daha sonrasında, analog fotoğraf karesini anlamlandırmaya doğru yol almayı sağlar. Malzemesinin doğasından kaynaklı bir biçimde hareketli dijital görüntüler, dokunuşun izini taşımaması açışından sanat sonrası imgeler ile birlikte ve sanat sonrası imgelerin varoluşları doğrultusunda anlamlandırılmaktadır. İmgenin göze geliş biçimleri özelinde ileriki bölümlerde incelenecek olan imgeler, sanat öncesi imgeler ve sanat sonrası imgeler olarak sınıflandırılacaktır. Bu sınıflandırmadan sonra, bedensel dokunuşun izlerini taşıma bağlamında insan yapımı olan imgeler ile tekniğin olanakları doğrultusunda özellikle teknolojik gelişmelerle çoğaltılmış imgelerin, ayrıldıkları ve birleştikleri noktalar belirlenebilmektedir.

Bedensel dokunuşun izini taşıyan türden imgeler ile madeni sikkeler üzerindeki kabartmaları, bir Amerikan doları ya da Saddam Hüseyin imgesi taşıyan bir kol saatini oluşturan imgelerin varlık alanları karşılaştırılabilir. Bu karşılaştırma gerçekleştirilip bedensel dokunuşun izlerini taşıyan imgeler ile iktidarın taşıyıcılığını yapan imgeler arasındaki fark tanımlanırken, birebir insan elinin üretimi olan

* İmge Bilim de denmektedir. Terim olarak ilk kez 1962'de O. Brachfeld tarafından kullanılmıştır. 1967 yılında H. Dyserinck bu bilimi bağımsız bir dal olarak önermiştir. Günümüzde bir çok üniversitede imge kuramına dair çalışmalar yoğun olarak yürütülmektedir. Bu tezin içerisindeki imge bilime ait düşünceler, Prof. Dr. Zeynep Sayın'ın M. Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Yüksek Lisans ve Sanatta Yeterlik öğrencilerine vermiş olduğu derslerden "Çin'den Bizans'a, Cemşit'ten Hurşit'e, Antik Yunan'dan Günümüze İmgelerin Tarihi" adlı dersteki Sayın'ın anlatılarından yola çıkılarak şekillendirilmiştir.

[19] Sayın, 2003.

imgeler, bedensel dokunuşun izinin bıraktığı boşluğu göstermekte ya da başka bir deyişle gösterememektedir. Fakat iktidara hizmet eden imgeler, ardında büyük ötekinin gücünü oluşturmaya çalışmakta ve izi temsil etmeye yeltenmektedirler. Bu çeşit imgeler, gösterenin gösterileniyle örtüştüğünü iddia ederek bir benzeşim önermesi bulundurarak ve ancak bu şekilde siyasal iktidarın temsiliyetine dönüşür. Bilgi ve iktidarı aynı varlıkta buluşturduklarını dayatma cüretindedir. Bunu sanat tarihsel ve estetik bilimsel bir süreçte meşruiyet kazanma üzerinden gerçekleştirerek imgenin özelinde göze geliş biçimini örgütleyerek gerçekleştirir. Oysa dokunuşun izini taşıyan ve dokunuşun izinin bıraktığı boşluğu gösteren ve aynı zamanda gösteremeyen *çifte katlanmış imgeler*, gösterenlerinin ardında yatan boşluğun bıraktığı aralıktan izleyicilere açıklık sunmaktadır. Bu açıklığın oluşturduğu özgürlük alanı göze gelmek ve göze geldiği anda görünmezleşmek özelliği ile yalnızca bedensel bir parça, bir yüz ya da ayak izi olarak kalmamaktadır. Neredeyse hemen her şeye gönderme yapabilecek bir *transformasyon*, izden arta kalan bir yoksunluk, ondan geriye kalan bir artığı ifade edebilmektedir. Kendisiyle bakış arasına *çifte mesafe* koyan bu türden imgeler, gözle yetinmeyerek dokunulmak da istemekte, dokunuşun iziyle bedenlerin tutkusunu alevlendirmekte, imgeye görünmeyen bir benzeşimle yaklaşmayı önermektedirler. Bu açıdan bakıldığında, iktidarın imgelerinin pornografisinden uzak ve haysiyetli, yani izleyiciye sundukları özgürlük alanından kaynaklı zelil olmayan imgelerdir. [20]

Batılı sanat tarihsel anlamda sanat ve estetik kavramlarının kurumsallaşması ile gerçekleşen kırılma noktasının sanat öncesi imge tarafına koyulması uygun olacak dokunuşun izini taşıyan, pornografik olmayan, haysiyetli imgeler, açtıkları özgürlük alanıyla görsel bilinçaltlarımızda dolayısıyla bilinçlerimizde nasıl bir eylemlilik süreci içerisinde var olmaktadırlar? Bu varlık alanı hayatta nasıl karşılık bulmakta ve üretimde neye dönüşmektedir? Sayın, *"Noli me tangere: Bedenyazısı II"* adlı kitabının I. bölümünde imgeden söz ederken, imge kavramının çatısı altında barındırdığı temsili farklılıkları konumlandırmadan önce ilk olarak '*sanat öncesi imgenin hâli'* ile '*sanat sonrası imgenin hâli*'nin ayırt edilmesi gerekliliğinden bahsetmektedir. Çünkü Sayın'a göre, sanatsal imgeden yola koyularak XVIII. yüzyılın Batı uzamında bilgi ile imge arasındaki ilişkinin nasıl kırıldığını ve hakikati

[20] Sayın, 2003.

temsil etmeyen imgenin Yeniçağ'a özgü bir bağlamda nasıl konumlandırıldığını tartışmak, sınırın ardında yatan bilinçaltı temsilinin varlığı gereğidir. [21] Bu şekilde gerçekleştirilecek bir tartışmanın içine girilmediğinde düşülecek olan yanlış; Batılı Sanat Tarihi dizgesinde kavramsal çerçevesi, günün dinamikleri ile geliştirilip kurumsallaştırılmış birçok düşüncenin kendinden önceki zaman dilimlerini tanımlama açısından belirleyici olmasındaki çarpıklığa benzemektedir. Örneğin dışavurumculuk akımı gerçekleştikten sonra sanatsal ve tarihsel dizgede geriye dönülüp Hieronymus Bosch'un çalışmalarındaki "dışavurumcu etki" incelenebilir. Fakat bu dışavurumcu etki, söz konusu akımdan yüzyıl önce yaşamış olan sanatçıyı dışavurumcu bir sanatçı yapmamaktadır. Bu tartışma doğrultusunda *sanat öncesi imgenin hâli* ve *sanat sonrası imgenin hâli*, imgenin ve sanatsal imgenin sınırlarını belirlemede yol gösterici olacaktır. Sanat öncesi imgeler ve sanat sonrası imgeler belirlendiği vakit, hareketli dijital görüntüler örnekler ile göze geliş biçimleri bağlamında ve izleyicilerle buluştukları noktalar açısından ele alınacaktır.

1. 1. Sanat Öncesi İmgenin Hali

[21] Zeynep Sayın, **Noli me tangere: Beden Yazısı II**, 1. Basım, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000. s. 29.

"KADMOS

Evlat, Teiresias sana güzel öğütler verdi. Gel, bizden ayrılma; gelenek ve göreneklerimizin dışında kalma. Gerçekten şu anda aklın seni aldatıyor: Doğru sandığın şeyde doğruluktan eser yok. Dionysos, dediğin gibi, tanrı olmasa bile, senin onu herkese tanrı diye göstermen lazım; bu asil yalanla Semele bir tanrı anası sayılacak, hem bize hem de bütün soyumuza ün getirecek. Bahtsız Akteon'un başına gelenleri biliyorsun: Avcılıkta Artemis'ten üstün olmakla övündüğü için kendi beslediği azgın köpekler onu fundalıklar içinde parçaladılar. Böyle bir akıbete uğramaktan sakın; gel başına sarmaşıktan bir taç takayım; sen de bizimle tanrıyı kutla." [22]

İnsanlığın yazılı tarihi incelemelerinde biliminsanları tarafından 5000-5500 yıl öncesine, Sümer Uygarlığı'nın çivi yazısını ilk defa kullandığı zamana kadar gidilebilmektedir. İmgenin göze geliş biçimlerinin tarihine bakıldığında ise yazılı kayıtlarla sınırlandırılan tarih anlayışı yetersiz kalmaktadır. Bunun nedeni, imge ile karşılaşma sürecinde izlerin, insanın varolduğu en eski zamanlara kadar geriye doğru yol almasından kaynaklanmaktadır. İnsan varolur, yaşarken bütün hayatı boyunca *iz* bırakır ve öldüğünde dahi onun mezarını işaretlemek için konulan toprağın altındaki ya da üstündeki izler *ötek*iler için imgelere dönüşür.

Eski Yunan inançları konusunda eserleri ile tanınan klasik filoloji profesörü Walter Burkert, *İlkçağ Gizem Tapıları* adlı kapsamlı kitabındaki arkeolojik ve filolojik inceleme yöntemleri ile antik dönem *ilkçağ sonralarının gizem dinleri*nin detaylarına ışık tutmaktadır. Yazar, bozulabilir maddelerden yapılmış sayısız nesnenin yok olmasına rağmen *bothros* adı ile anılan yerlerde halen binlerce nesneyle karşılaşmanın mümkün olduğundan bahsetmektedir. İnancın gösterişsiz yanının temsil edilmesini sağlayan bu türden nesnelerin kutsal yerlerin temiz tutulması için belli aralıklarla atılmaları gerekmekteydi. Büyük ya da küçük bu türden nesnelerin her biri, kişisel bir tarihe dolayısıyla kaygı, umut, yakarı dolu bir öyküye ve kişisel bir dinin amelinin yerine getirilmesine tanıklık etmekteydi. "*Hıristiyanlık öncesi ilkçağ incelemelerinde her kazıbilimci ve din tarihçisi, ister doğudan, Minos-Miken'den,*

[22] Euripides, **Bakkhalar**, Sabahattin Eyüboğlu (çev.), 1. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003, s. 56-57.

Yunan'dan Etrüks'den, Roma'dan olsun, ister uzaktaki "barbarlar"dan, bir yerin kutsallığını gösteren yığınla adak nesnesiyle tanışıktır." [23]

Antik uygarlıkların adak ya da ölü törenlerinde, inanç ritüellerinde kullanılmış olan nesneler günümüzde, geçmiş yüzyıllardaki toplulukların yaşamlarının incelenmesini sağlamaktadır. Bu bölümde detaylandırılacak olan antik adak figürinleri, koruyucu levhalar, tılsımlı takılar, muskalar, Yunan ve Roma ölü maskeleri, Fayyum Portreleri tarihsel serüvenleri içerisinde ölümü hatırlatan memento mori'lere dönüşerek günümüz imge dünyasına kadar etkilerini devam ettirmişlerdir. Bu türden imgeler ölümün dolayısıyla ölümlülüğün ve ölümsüzlüğün bilgisini taşıdıkları ve sanat öncesi imgeler döneminde gerçekleştirilmiş oldukları için izleyiciyle buluştukları noktalarda taşıdıkları bilgi, bilinç ve bilinçaltı süreçler doğrultusunda imgebilimsel olarak açığa çıkmaktadır.

Üretildikleri zamanın pratiği ve dinamiği içerisinde değerlendirildiğinde, sanat öncesi imgeler, insan hayatının gündelik yaşantısı ile içiçe olmalarının yanı sıra daha çok egemen sınıfın isteklerini karşılamak üzere yapılmışlardır. Bunun açıkça tespiti Roma İmparatorluğu'ndaki "demokrasi"nin, atalara ait balmumu portrelerin evlerde raflara yerleştirilme iznini (ıus imaginum) sadece soylulara (nobilitas) vermiş olmasından anlaşılmaktadır. [24] Bu bilgi ile Roma İmparatorluğu'nun demokrasi anlayışı günümüz demokrasisiyle karşılaştırıp tartışmaya açılacağı gibi atalara ait balmumu portrelerin evlerde raflara yerleştirme izninin sadece soylulara verilmiş olması gerçekliği doğrultusunda imgenin antik dönemdeki varlığı üzerine de düşünülebilmektedir. İmge üretimi zanaatkarlar tarafından gerçekleştirilmesine rağmen ancak belli bir sınıfın tekelinde gündelik kullanım alanını bulmuştur. Tanrıların ya da devlet adamlarının portrelerinin dolaşımda olup görülmesinin dışında insanların kendi dünyalarına ait imgelerin geleneği yok denecek kadar azdır. Örneğin sıradan bir vatandaşın kendisinin ya da yakınlarının portrelerinin üretimi ve kullanımı söz konusu değildir.

[23] Walter Burkert, **İlkçağ Gizem Tapıları**, Bahadır Sina Şener (çev.), 1. Basım, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 1999, s. 32.
[24] Ersin Doğer, **Roma Heykeltraşlığı**, yayınlanmamış ders notu. s. 3.

Egemen sınıf açısından savaş en büyük tehlikeydi. O yüzden Yunan kutsal yerlerinin ve Roma tapınaklarının gösterdiği gibi savaş tehlikesini denetim altına alabilmek için gösterişli adaklar adanmıştır. Aynı şekilde halktan ortalama biri için de ticaret yaşamı belirsizliklerle, deniz yolculukları tehlikelerle, çocuk doğurmak ve yetiştirmek sayısız tuzaklarla doluydu. Hiç eksik olmayan hastalıklar yüzünden kişiler acı çekmekteydi. Antik çağ insanları için bütün bu tekinsizlikleri başlarından savma, hastalıkları sağaltma, ilkçağ dünyasının neredeyse her kutsal yerinde kişisel adaklarda bulunmak için başlıca vesileyi oluşturmaktaydı. [25]

Aynı zamanda sanat öncesi dönemlerdeki imgeler, imge perdesinin ardındaki düşüncenin kendisini gösterdiği ve görünür olduğu anda geri çekilen dolayısıyla kendisini göstermeyen hatta gösteremeyen bir tür var oluşa aittirler. Bu bölümde incelenecek olan imgeler, üretimin izleyicinin duyularına hitap ettiği, zanaat ve sanat ayrımlarının belirgin olmadığı, özerkleşmiş bir sanat alanına ait olmayan ve bakışın imgeyle perdelendiği zamanlara ait imgelerdir.

Antik çağlarda, ölünün yüzünü taklit eden tiyatro maskesinde yeniden doğan bir kişilik biçiminde izleyicilerle buluşan imge, cenaze törenlerine eşlik edişinin dışında, evlerde ahşap dolapların içinde saklanmış ya da belli zamanlarda raflarda sergilenmiştir. Ölü törenlerindeki ceset, antik insanın atalarının imgeleriyle birlikte, izleyicilerin bakışına sunulmuştur. Burada *imago*, ölüm/lülüğ/ün bilgisidir. İnsanın kendi ölümlülüğü ile ölümün soğuk yüzünün farkına vardığı ve her an süregelen çünkü yaşamın soluğuyla beslenen deneyim, kişiyi imgeler dünyasına götürmektedir. Bauman insana özgü açmazın en uğursuz, aynı zamanda en yaratıcı paradoksunun "Hepimizin ölmesi *zorunludur* ve bunu *biliriz*."de temellendiğini söyler. [26] Bir başka deyişle imgeler, Pandora'nın kutusunda "saklıkalmışlık" misali hayatın gündelik pratiğinin dışında buluşulan ve insanı arındıran bir ritüelin parçası olarak, tanrıların bakışına yakın mesafeli duruşta kendisini gerçekleştirmiştir. Bauman *"Ölümlülük acısı insanları Tanrı'ya benzetir."* [27] der. Düşünüre göre; *"Geçmişi korumamızın ve geleceği yaratmamızın nedeni ölümlülüğün farkında olmamızdır. Ölümsüzlük*

[25] Burkert, s.32-33.
[26] Zygmunt Bauman, **Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri**, Nurgül Demirdöven (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 16.
[27] Bauman, 2000, s. 17.

yalnızca ölümün yokluğu değildir; ölüme karşı koymak ve onu yadsımaktır." [28] Bu karşı koyuş ve yadsıma sürecinde bütün insan toplulukları kendilerine has ritüeller ile ölümlülüğün üstesinden gelirler. Bu türden bir üretim biçimi hayatın gündeliği içerisindeki bütün diğer üretim biçimlerini etkilemektedir. Öyle ki, üretimler gerçekleştikçe yaşanılan dünya ve öte dünya arasındaki sınırlar belirsizleşmektedir. Yine düşünürün tespitleri incelendiğinde; *"Ölümlülük yoksa, tarih, kültür –insanlık– da yoktur. Olanağı ölümlülük "yaratmıştır"; Bunun dışındaki her şey ölümlü olduklarının farkında olan insanlar tarafından yaratılmıştır."* [29] şeklinde bir bilgi teorisi ile karşılaşılmaktadır.

Bauman'ın düşüncesi daha da ilerletildiği vakit şu söylenebilmektedir; balmumu ölü maskelerindeki olduğu gibi antik dönemlerdeki ölümsüzlüğe ve tanrıların bakışına adanmış ürünler, insanları Tanrıya benzettikleri kadar ölüm hakkında *bilme* sağlayan bir o kadar da ölüme karşı koyan ve yadsıyan imgeler olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bauman, sözü edilen kitabının *Ölümsüzlük çabası* adlı bölümünde cenaze törenlerini açıkladığı kısmında tam da insanların ölü törenleri ile hissettikleri ruhsal temizlenmeden bahsetmektedir;

> "Bütün keşfedilmiş toplumlar üyelerini günlük olmasa bile, belirli aralıklarla, anılarını canlı tuttukları ölülerden çok yaşayanlar için amaçlanmış toplu anma törenlerine katılmaya zorlar. Anının törene taşınması, başlıca amacı ve başarısı olarak ölünün düşsel maddi rahatından öte yaşayanın ruhsal açıdan rahatlamasına yönelik olabilir. Anma törenlerinin yapılması bunlara katılanlar ve çevrelerindeki herkesin katıldığını görenler üzerinde güven verici bir etki yaratır." [30]

İmago, ritüellerde balmumu ölü maskelerinin cesetten ayrılarak, önce cesedin sonrasında imgenin gömüldüğü ve taktığı ölü maskesiyle cesede öykünen taklitçinin görülmesi ile izleyiciler tarafından bir *ikon* olarak algılanmıştır. Artık Pandoranın kutusu aralanmış ve izleyicilerin bakışlarına sunulan imgenin tarihi süreci başlamıştır. Böylece Yunanca *eikon* imge olan ikonların *ikonografi*ye kadar getirdiği iz sürülmekte daha geniş anlamıyla imagolojinin sınırlarında gezinilmeye başlanmaktadır.

[28] Bauman, 2000, s. 17.
[29] Bauman, 2000, s. 17.
[30] Bauman, 2000, s. 75.



Resim 1 (soldaki) **Adak Figürini**, Erken Neolitik Çağ, M.Ö. 7500-6500. (ortadaki) **Ana Tanrıça İdolü**, Geç Neolitik Çağ, M.Ö. 6500-5500. (sağdaki) **İdol**, Erken Tunç Çağı, M.Ö. 3500-2000, Halûk Perk Koleksiyonu.



Resim 2 (soldaki) **Koruyucu Levha**, Urartu Dönemi, M.Ö. 8-7. yüzyıl. (sağdaki) **Ayna Arkası Şeklinde Tılsım,** Erken Bizans Dönemi, M.S. 6-7. yüzyıl. Halûk Perk Koleksiyonu.



Resim 3 (soldaki) **Muska Kabı**, Bizans Dönemi, M.S. 4-15. yüzyıl. (sağdaki) **Koruyucu**, Bizans Dönemi, M.S. 4-15. yüzyıl. Halûk Perk Koleksiyonu.

Geniş bir coğrafi alanda ve uzun bir tarih çizgisinde değerlendirilecek olan sanat öncesi imgelerin varlığı ancak Sanat milat olarak kabul edildiğinde

sınırlandırılabilir. Burada sözü edilen milat olarak Sanat, Batılı anlamda sanat kavramlarının ve kurumlarının oluştuğu ve geliştiği Rönesans Avrupası'na tarihlendirilecektir. Batılı tarihsel insanın aydınlanma doğrultusunda kavramlarını ve kurumlarını oluşturduğu dönemden önceki zaman, yani Ortaçağ'dan da öncesi antik olarak tanımlanmıştır. Fakat bu tezdeki ilk çağ anlamı taşıyan antikite tanımları ve sınıflandırılma sistematiği özellikle Antik Yunan ve Roma parantezine alınarak değerlendirilmiştir. Artefaktlar ve yazılı kaynakların günümüzdeki etkisi açısından Antik Yunan ve Roma parantezi önemini korumaktadır. Şüphesiz Antik Yunan ve Roma öncesinde azımsanmayacak bir yazı geleneği söz konusudur. Bununla birlikte, yazı geleneğinin oluştuğu tarih ilk olarak estetik tartışmalarının yapıldığı yer olmamasına rağmen duyulara hitap eden ürünlerin izleyiciler ile buluşması bağlamında önemli bir geleneğe sahiptir. Düşünce tarihi yazıyı keşfeden Sümerlerde başlamaktadır. Bu keşif Batı diye tanımlanabilecek topraklarda uygarlığın Doğu'dan etkilenerek oluştuğunun kanıtıdır.

> "Batı düşüncesinin büyük macerası antik Yunan'da değil, Doğu topraklarında başlar. Nil ve Fırat nehirleri arasında, birçok ortak özellikler taşıyan ve bütün bir Batı düşüncesini besleyen uygarlıklar ortaya çıkmıştır. Sümer, Mısır ve Yahudiler: Doğu dünyası Batı'daki tinsel ve düşünsel yapının beşiğidir. Yunan mucizesiyle Yahudi mucizesinin bir öncülü vardır. Mezopotamya'da, bugünkü Irak'ın güneyinde, geliştirdikleri kavramların bir bölümünü Yahudi kültürüne aktaran Sümerler yazıyı keşfeder, ilk "Şehir Devletleri" kurar, yasal kanunlar oluşturur ve etik bir ideal geliştirirler." [31]

Oluşturdukları çivi yazısı ve belli bir tarzdaki figüratif desenler, etik değerler ile adalet ve özgürlük kavramlarına verdikleri önem, varlık ve evren anlayışları açısından değerlendirildiklerinde günümüzden dört bin yıl önce yok olmuş Güney Mezopotamya insanları olan Sümerler, uygarlık açısından Batı topraklarının önceli olarak değerlendirme nedeni olmuştur. Bunun yanı sıra imgelerin bakışa sunulma durumu insanın mağara resimlerini oluşturduğu tarihe kadar geri gidebilecek bir inceleme ve araştırma alanını kapsamasına rağmen, bu tezin ana sorunsalını hareketli dijital görüntülere yakınlaştırmak için mümkün olduğunca çalışmanın sınırları arkeolojik bir kazı envanteri oluşturma tavrından uzak tutulacaktır. Günümüzde hareketli dijital görüntülerin etki alanı araştırılmak istendiğinde konunun

[31] Jacqueline Russ, **Avrupa Düşüncesinin Serüveni Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi**, Özcan Doğan (çev.), 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s. 24.

görsel/görüntü/imge bağlamındaki yeniliği ve özgün konumu araştırmacıları salt tek bir güncel görüntüyü (bu görsel herhangi bir zaman dilimine ait bir imgenin dijital görüntüsü olabilir) alıp değerlendirme çabasına odaklandıracak ve bununla sınırlandıracak kadar büyük bir etki alanı sunmaktadır.



Resim 4 (soldaki) **Tılsımlı Kolye**, İslami, M.S. 15-16. yüzyıl. Halûk Perk Koleksiyonu. (sağdaki) **Muska ve Mahfazası**, Mısır, olasılıkla 11. yüzyıl. Ağa Han Müzesi Koleksiyonu.

Bu açıklamalarla birlikte, ulaşılabilen arkeolojik yazılı kaynaklar imgenin dilbilimsel kökeni hakkındaki araştırmaların başlangıcını, İ.Ö. 2. yy.'a Antik Yunan ve Roma'ya yönlendirmektedir. Sanat öncesi imgenin hâlini algılamaya çalışırken yol gösterici izlekte *imge* sözcüğünün etimolojik varlığı incelendiğinde Diodorus'dan alıntılayan Sayın, Romalıların cenaze törenlerindeki halkın ve imparatorun defin sürecindeki detaylar ile *imago*'nun ölü maskesi olması durumundan yola çıkarak imgeyi yorumlamaktadır. Diodorus'un metninde Polybios, hayret içinde Romalıların cenaze törenini betimlemektedir. *"Forumdaki konuşmacı tribününde "herkesin görebilmesi için çoğu zaman ayakta duran" ceset, kendi yaşamını ve edimlerini metheden bir konuşma yapar. Ceset, ataların imago'larıyla çevrelenmiştir."* [32] Bu türden cenaze törenleri sadece soyluların ve imparatorun ölümünde gerçekleşmiştir. *"Romalılara göre bir eikon olan imago, inanılmaz bir sadakatle ölünün yüzünü taklit eden bir tiyatro maskesi, prosopon ya da persona'dır."* [33] İkonlaşmış olan imge, tiyatro maskesi şeklinde kendisini gösterirken ritüelde gerçekleştirilen temsilde baş taklitçi ölen kişinin kimliğine, kişiliğine bürünmektedir. *"İlginçtir ki her Roma vatandaşının yalnızca bir kez gömülmesine karşın, Antonius döneminde imparator iki*

[32] Sayın, 2003, s. 309-310.
[33] Sayın, 2003, s. 310.

kere gömülür: Önce cesedi, sonra balmumu maskesi yakılır. Kaldı ki imparatorun cenaze törenine, ölü maskesi takmış ve ona öykünen bir oyuncu da katılır: Archemimus. Oyuncu, sesiyle sözüyle imparatora öykünen bir ikizdir." [34] Diodorus, oyuncunun, sesiyle ve sözüyle imparatora öykünen bir ikiz olduğunu belirtmektedir. Sayın, bu bilgiler doğrultusunda imgenin *çifte katlanmış* yapısını Platon'un mimesis kavramıyla birlikte tartışmaya açarak mimesis'in kelime kökenleri üzerinden tanımlamaktadır. Böylece sanat öncesi imgenin haline filolojik ve kuramsal bir bakış açısı getirmektedir.

İmago'yu ölü törenleri üzerinden anlamlandırmaya çalışılan bu aşamada, *mimesis* kavramıyla karşılaşmaktayız. Platon'a göre mimesis, var olmayanla var olanı harmanlayarak imge oluşturma yetisidir. İlk kez Platon'dan yüz yıl önce kullanılmış olan bu kavram sözcüğün kök hecesi *mimos*'tan türetilmiştir. *Mimesthai*, *mimesis*, *mimema*, *mimetikos* ve *imitatio* kavramları aynı ortaklığa işaret eder. Mimesis kavramıyla gerçekleşen konu, bir kökeni taklit ederek onunla benzeşen kopyalar üretme yetisidir ve yeniden üretilen kopyaya *imge* denir. [35] Sözü geçen kavram, dar anlamıyla Türkçe'de benzetme, öykünme ya da taklit olarak ifade bulmaktadır. Antik Yunan geleneğinin coğrafyamızda karşılık bulan imge kavramı, sanat öncesi halinde gündelik yaşantının bir parçası olarak gerçekleşmiştir. Kişinin yüzünü taklit eden maske biçiminde kendini gösterdiği antik çağda ahşap dolaplarda saklanması ve duvara asılmaması ise ilginçtir. Bu anlayış, imgeyi bakışa sunulan bir geleneğin dışında sadece tanrının bakışı için örgütlemiştir. Bu nedenle antik çağlarda imge, duvara asılacak bir nesne olmaktan başka bir yapıda gerçekleşmiştir.

İmge, benzeşim ve taklit ilkesine göre gerçekleştiği sürece *mimesis*'in özelliği özdeşlik, benzerlik yaratmaktır. Özdeşlik, imge sayesinde geçişlidir ve orijinalden kopyaya geçmektedir. Öte yandan imgeler sadece benzeşmekle değil, benzeşmemekle de tanımlanmaktadırlar. Benzeşmek, benzeşilen şeyle örtüşmemek, yalnızca onun gibi olmak demektir. Platon'dan alıntılayan Sayın'a göre, *"Benzeşmeyi aşan ve taklit ettiği şeyle örtüşen bir imge, taklit ettiği şeyi çifte katlayan bir özellik sergiler: Taklit eden, taklit edilenin aynısıdır."* [36] bu doğrultuda Kratylos metninde Platon, taklit edilen şeyi

[34] Sayın, 2003, s. 310.
[35] Sayın, 2000, s. 23.
[36] Sayın, 2000, s. 23.

çifte katlayan bir mimesis'in ancak tek bir koşulda gerçekleşebileceğini -dolayısıyla gerçekleşemeyeceğini- savlamaktadır. *"Tanrı, Kratylos'un biçimini ve rengini oluşturmakla yetinmeyip, onun ruhunu da kendi gibi yapmadığı sürece Kratylos, tanrının aynısı olmayacaktır."* der. [37]

Özetle imge, varolanla varolmayan, hakikatle yalan, aynılıkla farklılık arası bir yerde konumlanmaktadır. Platon düşüncesinde imge; *hakikat olarak hakikate benzetilen öteki*, hem hakikatin yansıması hem de onun ikizidir. Ne var ki görüngülerin sunduğu hakikat, Platon'a göre aslında zaten hakikatin kendisi değil, yalnızca onun yansımasıdır. Bu doğrultuda imge, yansımanın yansıması ve *çifte katlamanın çifte katlamasıdır*; "Bu yüzden yapılması gereken *iyi mimesis* ile *kötü mimesis* birbirinden ayırt edilmelidir. Yansımayı hakikati ikame eden bir haz duygusuyla yaşantılamak kötüyken, yansılamayı hakikat ve logos bağlamında ele almak, iyidir." [38]

Sayın'ın zihin açıcı fikirleri doğrultusunda takip edilen antikiteye ait kavramlar, sosyolog ve düşünür Ulus Baker'in yorumlarıyla devam ettirildiğinde Baker, antik çağda Yunanlıların düşüncesinde önemli bir noktaya değinmektedir; *physis*. Bir başka deyişle *physis*, akış yani varlıkların akıyor zamanın ise bu akışın ilkesine boyun eğiyor oluşudur. Bu düşünce çerçevesinde zaman, tanrısal bir akışın dış görünümü konumundadır. Açıklamaları doğrultusunda Baker, tezin kapsamında hareket kavramına denk düşen akış terimi içerisinde varlıkların ne yaptığını sormaktadır. *"İş varlıkların ne yaptığını düşünmeye geldiğinde antik Yunan estetik bir düşünceye başvuruyor: Aisthesis'in, yani duyumsanabilir şeylerin, (...) aşkın ve bilinebilir şeylere göre, özlere göre ikincil olduğu düşüncesine başvuruyor."* [39] Baker, Antik Yunan'da varlıkların, *"aşkın formların ardışıklığı"*ndan oluştuklarının düşünüldüğünü aktarmaktadır. Yani varlıklar bir nevi *"poz verirler"* insanlara. Doğa, izleyenlerine duruşlar, duruş noktaları vermektedir. *"İdeal ayrıcalıklı anları vardır sözgelimi bir hareketin, bir mekanik hareketin. Bu ayrıcalıklı anların 'en' ayrıcalıklı olanı da vardır, buna telos diyorlar, yani hedef, erek; bir formun aktüelleşmesi, etkinleşmesi, gerçekleşmesi."* [40] Böylece Baker, Aristoteles'in bir ebedi formdan

[37] Sayın, 2000, s. 24.
[38] Sayın, 2000, s. 24.
[39] Ulus Baker, **Sanat ve Arzu**, Tansu Açık (Ed.), 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015, s. 22.
[40] Baker, 2015, s. 22.

başka bir ebedi forma geçiş olan ünlü formlar öğretisinin en basit anlamını açıklamaktadır. Baker'in oldukça yalın ifadesiyle;

> "Dolayısıyla, bütün Yunan estetik anlayışı da –ama müziği, dansı nasıl pratik ettikleri, nasıl bir mimarileri olduğu da dahil olmak üzere– bir formlar öğretisidir. (...) Bu formlar düşüncesi, bu biçimler düşüncesi asla bizim modern anlamdaki biçimcilikle alakası olan bir şey değil." [41]

Sanat öncesi imgenin Rönesans öncesi insanın zihninde nasıl algılandığı incelendiğinde, Batı düşüncesinin Rönesans ile başlayan aydınlanmacı modernist tavrının sanatı nasıl kurumsallaştırdığıyla karşılaşırız. Bugün tanımlandığı anlamıyla sanat ürünü algısı sözü geçen dönemde yoktur. Özellikle Antik Yunan'da Platoncu düşünce içerisinde düzene oturtulmaya çalışılan imge, imgenin üretim biçimleri, göze geliş şekilleri tam da zanaat üretiminin; gündelik yaşantıda var olan, doğum ile ölüm arasındaki yaşamın, hayatın yaşanılabilirliğini artıran anlamda üretimlerdir. Ölümden sonranın imgeleri olan ölü maskeleri, insanın gözüne görünmesi için değil tanrılarının bakışına sunulmak üzere hazırlanmıştır. Antik Yunan'da olduğu gibi aynı şekilde Antik Mısır'da da tanrıların bakışına sunulmak üzere hazırlanan imgeler mevcuttur. "İyinin egemenliğini kurma ve krala sâdık kalan ölümlülere sonsuz kurtuluşu getirme misyonuna sahip, ilahî yasalara dayanan bir monarşi." [42] düzeni tanrıların bakışını kutsal sayan bir üretim biçimini öngörmüştür. *"Zira yüceltilmiş bir ölümsüzlük Mısır'daki dinsel yaşamın merkezinde yer alır. Mısır uygarlığı Yahudilik üzerinde ve aynı zamanda bütün Akdeniz dünyası ve bir bakıma antik Yunan üzerinde önemli bir etki yaratacaktır."* [43]

Bu türden bir sanat öncesi algılama biçimi içerisindeki imgelerle, Fayyum Portreleri'nde karşılaşılmaktadır. Eski Mısır'da, Roma resmiyle benzer nitelikler gösteren portreler yapılmış ve bu portreler geçen yüzyılda Nil'in 80 kilometre batısında, Memfis ve Kahire'nin güneyinde, "Mısır'ın Bahçesi" olarak adlandırılan Fayyum bölgesinde gün ışığına çıkarılmıştır. Yeraltı mezarlıklarında bulunan ve Fayyum Portreleri olarak adlandırılan bu portreler, Mısır'ın Roma İmparatorluğu egemenliği altında olduğu dönemde; M.S. 1. ve 3. yüzyıllar arasında

[41] Baker, 2015, s. 23.
[42] Russ, s. 26.
[43] Russ, s. 26.

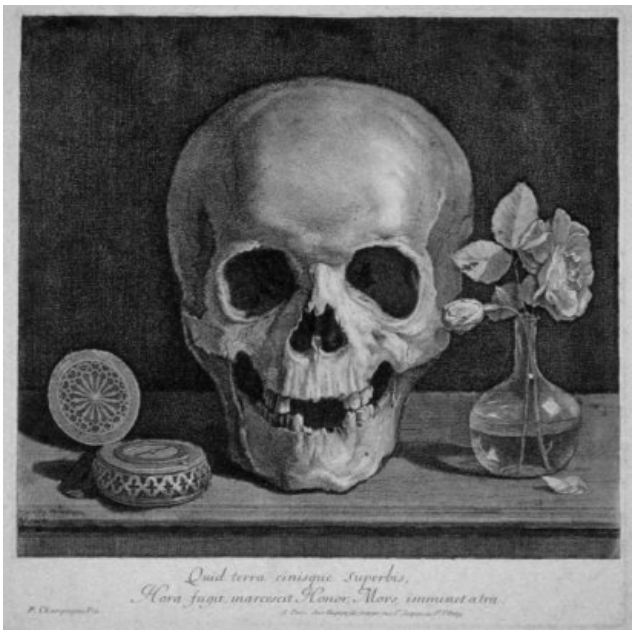
gerçekleştirilmiştir. Mısır'daki yerli gömme törenlerinde kullanılan ve eski geleneklerin bir uzantısı olan üç boyutlu mezar masklarının yerini alan bu portreler, çoğunlukla ıhlamur ağacından ahşap panolar ya da keten kefenler üzerine gerçekleştirilmiş ve mumyaların yüz kısmını örtecek şekilde lahitlerin üzerine yerleştirilmiştir. Burkert *İlkçağ Gizem Tapıları* adlı kitabının özellikle girişinde ve sonrasında antik çağ tapınma törenlerini uygulayan insan topluluklarının ritüellerindeki benzerliklerden ve içiçe geçmişliklerden bahsetmektedir. Antik Herodotos metinlerinden yola çıkarak Burkert'in araştırmaları açık bir şekilde göstermektedir ki; *"Çok sayıda Mısır tanrısı arasında Yunanlılar, eskil çağdan itibaren İsis ile Osiris'e özel bir önem vermişlerdir. Bu tanrıların Demeter ve Dionysos ile başından beri özdeşleştirildikleri anlaşılmaktadır."* [44] Bütün bu üretimler coğrafyalar arasında bir geçişliliğe sahiptir; *"Mısırlı ya da Mısırlılaşan rahipler eliyle pek çok yerde Mısır tanrılarına tapınaklar yapılmıştır. Roma'daki büyük İsis tapınağı Caligula döneminde kurulmuştur."* [45]



[44] Burkert, s. 19.
[45] Burkert, s. 20.

Resim 5 Fayyum Portreleri (soldaki) **"L'Europeenne" (Avrupalı kadın)**, Louvre Müzesi Koleksiyonu, Paris. (Sağdaki) **"Men with sword belt" (Kılıç kemerli adam)**, İngiltere.

Aslında tamamen insan bakışının dışında bir gerçeğe, portreleri yapılan insanların öldükten sonra tanrılar tarafından görülmesi için üretilmiş olmalarına rağmen arkeolojik kazılar sonrasında yüzeye çıkan Fayyum Portreleri, imgenin örgütlenişi açısından sanat sonrası imgenin halinden farklıdırlar. Bu gibi farklılıklara ileride *Sanat Sonrası İmgenin Hali* adlı bölümde daha detaylı değinilecektir. Üretim aşamasındaki amaç, sanat öncesi imgenin haline dair izler taşıyan türden imgeleri, mezar taşlarıyla, balmumu ölü maskeleriyle, dokunuşun izini taşıması açısından analog fotoğraf karesiyle örtüştürmektedir. Sanat öncesi imgenin bu yalın hali, her şeyi eşit uzaklıktan ve tüm ayrıntılarıyla görmek isteyen aydınlanmacı, modernist insanın bakışından ne yazık ki kaçamamıştır. Fayyum Portreleri, günümüzde Louvre Müzesi'nde gündelik yaşamın birer parçası olma özelliği bir kenara bırakılarak "sanat eseri" sıfatıyla yerini almaktadır.



Resim 6 Jean Morin (1605? - 1650), **Vanité on Memento Mori**.

İnsanların gündelik yaşantılarının bir parçası olarak üretilmiş ve sadelikle bakışa sunulmuş bu üretim biçimi, yalnızca antik çağlara özgü bir dönemi ifade etmemektedir. Gelinen bu noktada, koskoca bir Ortaçağ geleneğine ve bu geleneğin *ars moriendi*'lerinden (ölme sanatı) *memento mori*'lerine (ölümü hatırla) ve bunların yeniden ortaya çıktığı Barok çağa değinmek gerekmektedir. Jean Morin'e ait klasik bir memento mori örneğinde, bu geleneğin içerisinde benzer konuların ve



kompozisyonların üretildiği bir tavrın izleri görülmektedir (Resim 7). Morin bu resminde, *"(...) tarihin acısı ya da bedensel istekler olmaksızın, bizlerin zamansız, yaşam dolu ve iyileştirici bir imgesini yaratmıştır. Burada kaderin gerçekten var olduğunu bize göstermeyi amaçlamaktan başka hedefi olmayan "durdurulmuş bir hayat" var."* [46]

[46] **Joel-Peter Witkin Cennet ya da Cehennem Sergisi Kataloğu**, Claudine Hermabessière (Ed.), 2012, Paris: Fransa Ulusal Kütüphanesi Yayınları, s. 215.

Resim 7 Kemik Kiliselere en ünlü örnek; **Ossuary Kilise Avizesi**.

Bu bağlamda, Ortaçağ ve Barok'un güzellik anlayışını değerlendirmek faydalı olacaktır. Sanat öncesi imgenin hali ile ilgili en önemli konu, sözü edilen dönemlerde güzelliğin henüz sanat diye ayrışmış bir alana dahil edilmediği, sanatın *artes liberales* (özgür sanatlar) ve *artes mechanicae* (mekanik sanatlar) denen başka alanları da kapsadığıdır. [47] Günümüze kadar varlığını korumuş olan Kemik Kiliseler bu türden kompozisyonlardaki anlayışın mekanda biçim bulmuş örnekleridir (Resim 8). Sözü geçen anlayışlar, tarihsel dizgede vanitas [48] kompozisyonlarına dönüşmüştürler.

[47] Zeynep Sayın, "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsiliyetinde Haysiyet ve Zillet", **Defter Dergisi**, 39, 2000, (ss. 159-204), s. 201.

[48] Vanitas (Lat.) Latince'de "hiçlik" anlamına gelen sözcük, vanitas vanitatum'dan (hiçliklerin hiçliği) türetilmiştir. (...) Genellikle ölümün kaçınılmazlığını ve dünyasal başarılarla hazların geçiciliğini vurgulayan bu kompozisyonlarda söz konusu kavramları simgeleyen nesnelere (memento mori: ölümlü olduğunu hatırla) yer verilmiştir. Vanitas, 1550 dolaylarında bağımsız bir tür olmuş, 1620 dolaylarındaysa iyice yaygınlık kazanmış,

Baker, 17. yy.'ın Descartes'la birlikte *"Bir birey nedir?"* sorusunu da ortaya atmak zorunda kalmış olmasından söz etmektedir. *"Birey bir "şey" midir her şeyden önce? Yoksa bir tür "kompozisyon mudur? Bir sürü bireyden oluşmuş bir kompozisyon mudur? Bireyler biraraya gelerek acaba başka bireyleri, daha üst bireyleri mi kompoze eder, oluşturur ve besteler?"* [49] Bu ve benzeri Geç Barok dönem soruları Descartes, Spinoza ve Leibniz tarafından dile getirilmiştir. Böylece bu dönemde, birey, makro sonsuz ile mikro sonsuz arasında bir derecedir. Baker'in işaret ettiği üzere Spinoza'ya göre, birey bir güç, bir kudret derecesidir. Bir başka deyişle edimselliktir. Sonsuzca karmaşıktır ama kendinden sonsuzca karmaşık olan bireylerin de bir parçasıdır. Bu açıklamaları doğrultusunda Baker, Spinoza'nın bu düşüncesi için bulduğu Latince terimi hatırlatmaktadır; *partes extra partes*: Parçalar birbirlerinin dışında sonsuzca kompoze olurlar. [50] Bu tanım, büyük bir Barok geleneğin sadeleştirilmiş bir özetidir. Baker, Barok döneminin düşünsel bağlantılarının aynı zamanda Barok estetiğinde bulunduğunu ifade etmektedir;

> "Bu, çok hoş, bütünüyle Barok estetiğine uyan ve orada bütün yansımalarını, labirentlerini görebileceğiniz, Barok resminde, Watteau'nun resminde, Caravaggio'nun resminde izleyebileceğimiz oldukça estetik bir göndermeye sahiptir. Sonsuz bir kompozisyon, sonsuz bir beste düşüncesi... kuşkusuz bu sonsuz beste düşüncesini Barok müziğinde, özellikle Bach'ta yakalayacaksınız. Leibniz'in çağdaşı olan Spinoza'dan çok, Leibniz'in çağdaşı olan Bach'ta yakalayabileceksiniz." [51]

Sonuç olarak, sanat öncesi imgenin dilinde, ancak modernizm bağlamında söz konusu edilebilecek olan "sanat yapıtı" kavramı henüz geçerli değildir. Sanat öncesi imgelerinin dinamiklerinden olan hayatla dolayısıyla ölümle, dolulukla ve neticesinde boşlukla, duyulara hitap eden etkilerle anlamlandırılabilecek olan üretimler genellikle Batılı Avrupalı Sanat Tarihi kuramlarının ve kurumlarının etkileri dışında ya da kimi zaman "kuramlar ve kurumlar izin verdiğince" Avrupa'da da

---

ama 1650'den sonra gözden düşmüştür. (...) İlk vanitas örnekleri kitap ve kafatası gibi yalnızca birkaç nesneyle düzenlenen, neredeyse tek renkli, ciddi havalı kompozisyonlardır. Sonraki örneklerde bu ağır havayı yumuşatan nesneler eklenmiş ve renkler açılarak çoğalmıştır. Nesneler, çoğu kez simgeledikleri değerlerin altüst olduğunu düşündürecek biçimde karmakarışık ve birbiri üstüne devrilmiş olarak betimlenmiştir. Türün son örneklerindeyse daha çok çeşitli malzemelerin dokusunu yansıtan usta bir ayrıntı işçiliği önem kazanmış, ancak sanatsal anlatımda bir gerileme olmuştur. (...) Vanitas'lar bir anlamda, ölüm temasını işleyen Macabre türünün ölüdoğaya uygulanmasıdır. Rona, Zeynep, "Vanitas", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt No 1, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 1867-1868.

[49] Baker, 2015, s. 43.

[50] Baker, 2015, s. 43-44.

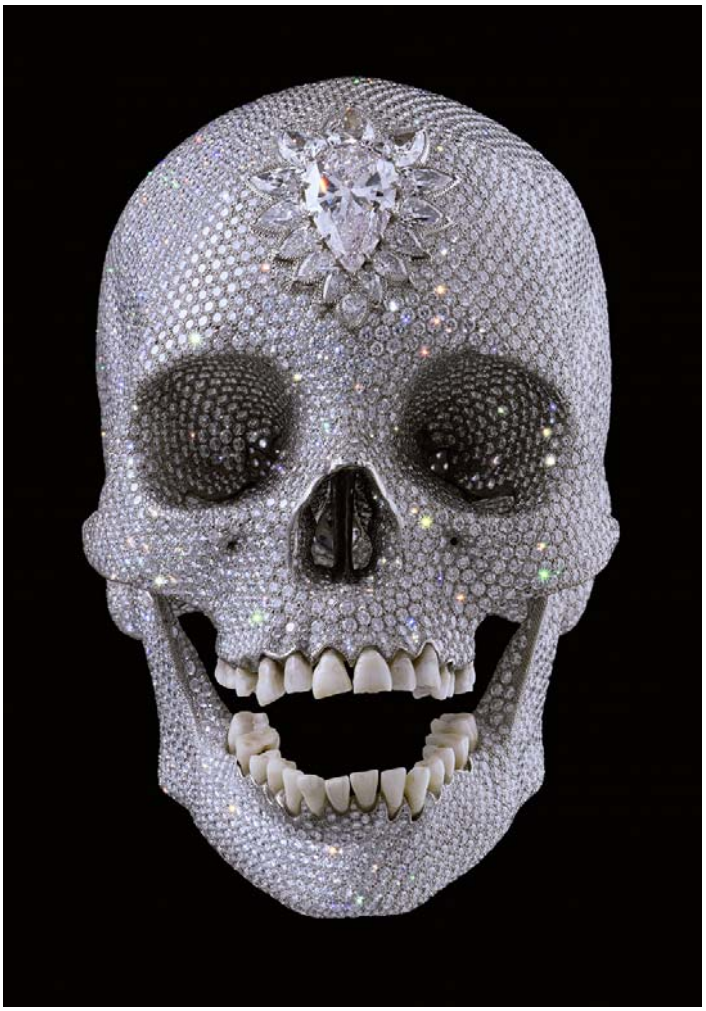
[51] Baker, 2015, s. 44.

çıkmıştır. Bu türden etkilere, 17.yy.'ın başlarında Felemenk'te ortaya çıkan bir ölü doğa türü olan ve sonrasında İspanya'da yaygınlaşan vanitaslarda rastlanmaktadır. Vanitas kompozisyonlarda memento mori yani "ölümlü olduğunu hatırla" konularına yer verilmiştir. Bu tür kompozisyonlar, bir bakıma ölüm temasını işleyen *macabre* türünün natürmort olarak şekil almış halleridirler. Günümüzde halen etkilerinin sürüyor olması kaçınılmazdır. Bunun başlıca nedeni büyük bir Ortaçağ ve Barok geleneğinin taşıyıcısı olan vanitasların izinin, katakomplardan ve Ortaçağ Gotik Kiliseleri'nden (Kemik Kiliseler) kaynaklanmaktadır.

Burada sözü geçen boşluk, Baumancı anlamda karşılığını bulabilecek bir kavramı işaret etmektedir. Bauman, memento morilerin izleyicilere anlattığı ölümlü olduğunu hatırla ana temasına karşılık gelebilecek olan *"Yaşamın anlamı nedir?"* sorusunun yaşamın şaşkınlık uyandıran şansı olduğundan bahsetmektedir. Düşünür, hayat/ölüm, doluluk/boşluk açıklamasında *"Doldurulması gereken bir boşluk vardır; doldurulmasını sağlayacak malzemenin çeşitliliğini hiçbir biçimde sınırlandırmayan bir boşluk. Amaçlar ve anlamlar "verilmiş" değildir; bu nedenle amaç seçilebilir, anlam yoktan yaratılabilir."* [52] olduğuna değinmektedir.

Dolayısıyla bütün bu tarihsel, estetik ve etik geleneğin imgebilimsel karşılıkları, günümüz sanatı üretimlerinde bile görülebilmektedir. Başkaca bağlam dizgelerine oturan düşünsel yapılar olsa dahi, günümüzdeki üretimlerde izleri takip edilebilmektedir. Örnek olarak; oldukça ünlü, çalışmaları fazlaca dolaşımda olan Damien Hirst'ün *Tanrı Aşkı İçin* adlı çalışması (Resim 8), ne kadar üzerindeki milyar dolarlık pırlantalarla gündeme gelse ve bu nedenle memento morilerin ölümlü olduğunu hatırla temasının izleyicilere sunduğu mütevazi zarafetiyle uzak yakın ilişkilenmese dahi Barok estetik yapısını ve onun örneklerini düşündürecek göndermelerle doludur.

[52] Bauman, 2000, s. 17.



Resim 8 Damien Hirst, **For the Love of God (Tanrı Aşkı İçin)**, 2007.

Bu düşünceler doğrultusunda açılmaya çalışılacak bilgi şudur ki; antik çağlara tarihlendirilen insan toplulukları, üretimlerini yaşamlarının sürgitinde günümüz insanının Rönesans'tan itibaren aydınlanma ve modernizmin çatısı altında gerçekleştirdiği şekilde bir algı biçimiyle gerçekleştirmemişlerdir. İncelemeye ve araştırılmaya tabi tutulmuş olan görseller, sanat öncesi imgelerin özelinde dokunuşun izini taşıma, dolayısıyla artefakt anlamında insan eliyle biçimlendirilmiş olma özelliğini birinci sırada taşımaktadırlar. Bu bağlamda analog fotoğraf karesine kadar fotoğraf da dahil olmak üzere, bahsi geçen iz takip edilebilmektedir. Şüphesiz örnekler, sonsuz sayıda çoğaltılabilmektedirler. Daha çok yaşam ile ölüm arasında gezinen ve hayatın içinde müzesiz, sergi salonsuz, kurumlardan daha bağımsız ve kendiliğinden estetik değerler üreterek gerçekleşen üretimler olarak sanat öncesi imgeler, kendilerini bakışa sunma; görünme; görünememe konusunda gündelik pratiğimizin çok daha fazla içerisinde olma durumunu hak etmektedirler. Bauman'a

göre insanın ölümlü olduğu gerçeği ve sürekli bu gerçeğin farkında olarak yaşama zorunluluğu, bütün bilinen toplumların toplumsal ve kültürel düzenlemesinde çok önemli bir yönü açıklamaya yetmektedir;

> "Ayrıca insan varoluşunun o temel özelliğinin *–ölümlülük gerçeği ve bunun bilgisi–* anlamlı yaşamın olanaksızlığı durumundan yaşamın anlamının başlıca kaynağına dönüşmesini sağlamak üzere ele alındığı ve işlendiği alternatif yollar biçiminde düşünülürse, çoğu kültür, hatta belki de bütün bilinen kültürler daha iyi anlaşılabilir (ya da en azından farklı, yeni bir biçimde anlaşılabilir)." [53]

Bu çeşit bir kültürel araştırmanın konusu haline gelecek olan sanat öncesi izler taşıyan türden imgelerin orijinalleriyle günümüzde müzelerde karşılaşılmaktadır. Fakat bu tez özelinde gelecek bölümlerde gerçekleştirilecek olan tartışma; sanat öncesi imgeler veya sanat sonrası imgeler ya da sanatsal imgeler v.b. bütün bu değerlendirmelerin pratikte karşılaşılan her tür imgenin değerlendirilmesi için bir düşünsel tartışma alanı önermektedir.

[53] Bauman, 2000, s. 20.

1. 2. Sanat Sonrası İmgenin Hali

I.

> *"İlerleme bize türlü biçim ve boyutlarda ışıltılı ekranlar getirdi. Ama eğer içerik ve yapı açısından bu uç noktadaki parlaklığı çözümlemeye kalkarsak, er ya da geç yolculuğumuzun çıkış noktasını -asıl miti- anlarız. Yeni bir kılığa girmiş olabilir, fakat özü değişmemiştir. Durmaksızın geçmişe savrulup savrulmadığımızı ya da acımasızca geleceğe sürüklenip sürüklenmediğimizi tartışabiliriz, ama aslında yerimizden bile kıpırdamamışızdır."* [54]

Batı, özerkleşmiş bir sanat kurumunu icat ettiği Rönesans'ından itibaren keşfetmeye başladığı batı dışı medeniyetleri, kendisini merkez aldığı bir akıl ve aydınlanma idealizmi doğrultusunda yağmalamıştır. Yeniden doğuşun gerçekleştirildiği XV. yüzyıl ve sonrası Batılı insanın nihai hedefi, yeni topraklar sahibi olan ben merkezci öznenin yaratılışıdır. Bu yeni toprakları fethetme düşüncesi ve bilimdeki keşif mantığı batı coğrafyasını kültürel anlamda da beslemiştir. Yatay eksende bir yayılma politikası ile yeni mekanların insanlarını kolonyal tavrın köleleri haline getirme sürecinde takınılan misyoner tavır, batılı öznenin kendisini üstün görmesine neden olmuştur. Başka bir deyişle, aydınlanmacı, modernist batılı özne kimliği, bireysel tavrını kendisini üstün göstermek için örgütlemiştir. Primidal halklar, tanrının unuttuğu bir doğanın içerisinde komünal hayatlarında yaşamlarını sürdürürken, batılı beyaz adam tarafından eğitime tabi tutulması gereken insan grupları olarak algılanagelmişlerdir. Latin Amerika, Asya, Afrika, Hindistan ve Orta Asya'da sömürgeleştirilen yerlerin ganimetleri, batıdaki müzeleri doldurmuştur. Avrupa'daki topraklara geri döndüklerinde Antik Yunan Kültürü'nden ortaya çıkan yeniden doğuşu canlandıracakları metinlerin çevirileri ve adı Sanat olarak adlandırılacak kurumsallaştırma ile Avrupa (*Europa* kelimesinin Ortaçağ'dan kalan kelime anlamı ile *karanlık yerler*), aydınlığına kavuşturulmuştur. Bu aydınlanmanın gerçekleşmesi için karın tokluğuna insanları motive eden güç, haçlı seferleridir. Bu motivasyonun ardında yatan düşünce, yani insanlara tanrının dünyadaki yeni toprakları vaadiyle büyük halk kitleleri başka coğrafyaları keşfe yönlendirilmişlerdir.

[54] Viktor Pelevin, **Dehşet Miğferi**, Dilek Şendil (çev.), 1. Basım, İstanbul: Merkez Kitaplar, 2007, s. 10.

Avrupa dillerinde Latince kökeni *ratio* olan akıl kelimesi, aynı kelime kökeninden gelen oran ve orantıyla da anlamdaştır. Avrupa'daki aydınlanmanın akıl bağlamındaki oran ve orantılarının ideal rasyonalitesi, yani akla uygunluğu, Sanat'ta oran ve orantıları belirlenmiş olan mantık *logic,* oran *ration* ile akılcı *rationale* ve de nedensel *reasonal* olarak bağlantılanmıştır. Bunun göstergesi, Avrupa resim tarihi baskılarıdır. Tarihsel birer belge niteliği de taşıyan baskı resimlerinin çoğaltım teknolojisi, Avrupa kültürünün dünyaya açıldığı dönemlere rast gelmektedir. Aşağıda fotoğrafı görülen baskı resim Amerika Kıta'sına ilk ayak basıldığındaki Avrupalı insanı temsil etmektedir (Resim 9). Oldukça açık ve yüklü bir kolonyalist düşüncenin ürünüdür.



Resim 9 Theodor Galle, **Amerigo Vespucci'nin Amerika'yı Keşfi**, 1580.

Batı Sanatı'nda, ilk olarak kralların bakışına sunulan imgeler, ulus devletlerin inşası ile müzelerde yerini bulmuştur. Antik çağlarda tanrıların bakışına sunulan imgelerin aksine artık üretimin kurgusu, tanrısal vasıfları da kendisinde barındıracak olan tanrı-kralların dolayısıyla yöneticilerin bakışı için gerçekleştirilmek üzere örgütlenecektir. Eskinin mezarı, şimdinin müzesine dönüşmüştür. 18. yy. başlarında müzelerin herkesin yararlanacağı kurumlar haline gelmesine kadar modern müzecilik anlayışından uzak bir dönem söz konusudur. Bu tarihten önce, seyirciler ve dinleyiciler, günümüzde bizlerin müzelerin internetteki dijital ortamlarından hiçbir

bedel ödemeden evimizde otururken izleyebildiğimiz başyapıtları ya da CD'lerden konser salonu kalitesinde dinlediğimiz klasikleşmiş senfonik müzik eserlerini sadece özel günlerde, dini ya da iktidara ait mekânlarda izleyip dinlemekteydiler.

Bütün bu "aydınlanma"sını yöneticiler, seçkin aileler, sermaye odakları üzerinden gerçekleştirmiş olan Batı'nın karanlıkta kalan tarafları incelendiğinde, hayatını sanat kurumu altında sömürü düzeninin bir parçası olarak sürdürmesine rağmen, kariyeri boyunca hakikaten ideal, güzel, iyi çalışmalara imza atmış özerk sanatçılar da görürüz. Her ne kadar çalışmalarını dönemin yetkili kişilerinin ya da baskın düşüncelerinin altında sürdürmüş olsa da kendisini gerçekleştirebilmiş insanlar vardır. Erkek egemen bir batılı sanat tarihinden ve tarih yazımından bahsettiğimiz için ise, ne yazık ki bu isimler arasında kendisini var edebilmiş kadın sanatçılar yok denecek kadar azdır. Batılı sanat tarihi, beyaz Hristiyan erkekler arasında cereyan etmiş ve mitolojik tanrıların baba oğul savaşlarını hatırlatan bir biçimde süregelmiştir. Bunun yanı sıra, yaşadığı dönemin statükosunun ötesinde üretimlerle günümüze kadar varlığını taşımış olan sanatçılar mevcuttur.



Resim 10 Diego Velázquez, **Nedimeler ya da IV. Philip'in Ailesi**, 1656, Prado Müzesi, Madrid.

Bu isimlerden en önemlisi ünlü Fransız düşünür Michel Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabında özellikle araştırılmış olan Velasquez'dir. Ressam'ın Nedimeler *(Las Meninas)* adlı tablosunda (Resim 10) oluşturduğu imgede batının, "*(...) özne merkezli görme biçimini (...) özne ve nesne, seyirci ve model rollerini sonsuza kadar tersyüz etmektedir.* [55] *(...) Seyirci, ressam için görünür hale gelmiş ve kendi için kesinlikle görünmez bir görüntü halinde yüzeye aktarılmış olan*

[55] Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), 2. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2001. s. 29.

görünmezliğini görmektedir. Marjinal bir tuzak tarafından çoğaltılan ve daha da kaçınılmaz kılınan şaşkınlık." [56]. Ancak tersini gördüğümüz bizim tualimiz fakat özportresi, nitekim imzası ve kral ile kraliçeyi gösteren ayna bütün hakikatiyle orada durmaktadır. Günümüzde Prado Müzesi'nin Velazques'in çalışmalarına özel olarak ayrılmış olan büyük salonunda resmin karşısına geçtiğimizde, bizi kral ile kraliçenin görünürlüğünü kazandığı aynanın içerisine almaktadır. "*(...) Ressamın bize bakmasına bakıyoruz ve onu görmemize olanak veren aynı ışık tarafından biz de onun için görünür kılınıyoruz. Ve, tıpkı bir aynada olduğu gibi, onun eli tarafından tuvale aktarıldığımızı kavrayacağımız ânda, bu tuvalin ancak tersini yakalayabiliyoruz. Bir psikenin öteki tarafı.*" [57] Aslında üretildikleri tarihte amaçları (kral ve kraliçe için yapılmış olması) ve insanları taşımak istedikleri nokta (sadece kral ve kraliçenin tabloyu seyrine dahildir), Velazquez'in bile Foucaultcu bir bakış açısının, bu zihin açıcı haline denk değildir. Mucizevi bir şekilde günümüz izleyicisini şaşırtmaya devam etmektedir. Batı tarihinde genelde resmin ve buna taşbaskıları dahil, yaymak istedikleri düşünsel altyapı gücü, mevcut iktidarı temsil etmektedir.

Yani insan-özne öylesine bir bilgi birikimi oluşturmuştur ki, sanatın içerisinde sanatçı da eser de yitip gitmektedir. Bu ideal imgenin kendisini nasıl konumlandırdığı ve idealize edilişindeki örgütlenme biçimi izleyiciye sonsuz bir seyir alanı sunmaktadır. Bir çok başka tekniğin olanakları ile *asıl mit*'in başka tezahürlerini görmekteyiz. Fotoğrafın üstatlarından Joel-Peter Witkin, Velasquez'in Nedimeler adlı tablosuna öykünen kendi kompozisyonuyla (Resim 12), sanat sonrası imgenin tarihsel sürecine bir başka özgün yapıt eklemektedir.

[56] Foucault, s. 30.
[57] Foucault, s. 31.



Resim 11 Joel-Peter Witkin, **Las Meninas**, 1987, New Mexico.

> "İmge, sanat öncesi varlıkbilimsel bir hâli dile getirir ve yaşamın bütün etkinliklerinde Ding'i temsil etme eylemini içerirken, sanat sonrası özerkleşmiş bir sanat kurumuna hapsedilmiştir. Oysa "Platon'un ideler öğretisinin ilksel tasarımı ve konumu özerk bir estetik ve sanat bilimi için alan açmaz. Çünkü sanat, şeylerin hakkında asla ciddi bir bilgi sahibi olamayacağımız, olsa olsa fikir yürütebileceğimiz duyusal yansılamasına bağlı kalır." Ama yine de "felsefe tarihinde ortaya çıkan bütün sistematik estetiğin Platonizm olduğunu ve Platonizm kaldığını söylemek, abartılı değildir. Yüzyılların sürgitinde ne zaman sanatın ve güzelin teorisi aranmışsa görü, -sanki düşünsel boyunduruk altındaymış gibi sürekli dönüp ide kavramına bakmış ve sonunda, onun geç bir filizi olan ideal kavramıyla ideye eşlik etmiştir." [58]

Tam bu aşamada Varoluşçu Felsefe'nin öncü isimlerinden Martin Heidegger'in sanat eserinin kökenine dair düşünceleri incelendiğinde;

> "Sanat eserinin kökeni sorusu, onun özünün kökeni sorusunu da içerir. Bilinen görüşlere göre, eser sanatçının faaliyetinden ve bu faaliyeti sayesinde doğar. Sanatçı nerede ve nasıl oluşur? Elbette eser

[58] Sayın, 2000, s. 29.

> sayesinde ortaya çıkar. Zira eser ustasını över, yani eser sanatçıyı sanatçı olarak ortaya çıkarır. Sanatçı, kendi eserinin kaynağıdır. Biri olmadan diğeri olamaz. Tek başına biri diğerinin yerine geçemez. Eser ve sanatçı, üçüncü bir unsur sayesinde hem kendi içlerinde ve hem de karşılıklı ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü unsur dediğimiz bu temel unsur sanatçıya ve esere adını verir, bu ise sanattır." [59]

şeklinde fikirlerle karşılaşılmaktadır.

Özellikle Dadaizm'den sonra hemen her şeye "sanat" diyerek, batılı sanat tarihi dizgesinin çizgisel Sanat anlayışının dışarısından bakılabilmektedir. Bunun temel nedenlerinden biri Dadaizm'in sanat dünyasının "sanat" ve "hayat" ayrımını yeniden birleştirilmesi hakkındaki düşünsel yapıyı gündemine almış olmasından kaynaklanır. Sanat üreticisine dair her şeyin güzel sanatlar müzelerinde sergilenebiliyor olması, gürültünün ve sessizliğin bile senfoni salonlarında sergilenmesi; bazı sanat eleştirmenlerinin resmin, edebiyatın, klasik müziğin, tiyatronun "ölümü"nden söz etmelerine yol açmıştır. Postmodern düşünceden etkilenen kuramcılar ise batılı perspektifte kuralları belirlenmiş güzel sanatlar sisteminin öldüğünü kabul etmektedirler. Fakat aynı zamanda bu cenazenin ardından yakılan ağıtların yanı sıra yeni özgürleşmenin haberciliğini yapan bir mezar başı kutlaması da gerçekleşmektedir [60].

"Sanatın ölümü" olarak nitelendirilen bu şey sadece, XVIII. yüzyılın dinamikleri ile gerçekleştirilip, titizlikle inşa edilmiş özel bir toplumsal kurumun sonudur. Avrupa merkezli bu özel toplumsal sanat kurumu, pek çoklarınca Aydınlanma düşüncesiyle ortaya çıkan icat etme mantığının bir ürünü olarak görülmektedir. Evrensel olduğuna inanılan bu dönemin sanat düşüncesinin temelinde Avrupalı ve Amerikalı orduların, misyonerlerin, girişimcilerin ve entelektüellerin çabaları (bu genel sanat düşüncesini eski Çinlilere ve Mısırlılara kadar dayandırarak) vardır. Batılı Beyaz Adamın sanat düşüncesinin temeli, kendi dışındaki coğrafyaları keşfetme, yağmalama ve sömürgeleştirme mantığı üzerinden yürümüştür. Afrika, Kuzey ve Güney Amerika ile Pasifik'te sömürgeleştirilen halklara ait gündelik yaşam objeleri, günümüzde Avrupa'daki büyük müzelerin galerilerini süslemektedir.

---

[59] Martin Heidegger, **Sanat Eserinin Kökeni**, Fatih Tepebaşılı (çev.), 1. Basım, Erzurum: Babil Yayınları, 2003. s. 7.
[60] Larry Shiner, **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, İsmail Türkmen (çev.), 1. Basım, İstanbul: 2004, Ayrıntı Yayınları, s. 20-21.

Yüzyılların tanımlamaları yapılırken tam olarak yüz yıllık bir zaman diliminden değil, tarihsel olayların bütünlüğünün belirleyiciliğinden yola çıkılmaktadır. Uzun XVIII. yüzyılın akışı içerisinde gerçekleşen tayin edici bir dönüşe işaret eden dilbilimsel, entelektüel ve kurumsal kanıtlar, şüphesiz modern sanat sisteminin birdenbire düzenleyici hale geldiği mucizevi bir tarihi gösterecek kadar net değildir. Bununla birlikte güzel sanatları oluşturan kavramların her birinin dönüşümü ve yeni sanat kurumlarının ortaya çıkışı, zaman açısından olduğu kadar coğrafya ve tür açısından da farklılıklar göstermektedir.

> "Örneğin şairin prestijinin ve rolünün gelişimi ressamınkinden çok farklıydı. Yaratıcı edebiyatın genel edebiyattan ayrılması ile görsel sanatların güzel sanatlar ve zanaat olarak ikiye ayrılması tam olarak aynı dönemde gerçekleşmedi. Aynı şekilde açıktır ki resim, heykel ve mimarlık "liberal sanatlar" statüsüne Avrupa'nın öteki ülkelerine kıyasla İtalya'da, İtalya'nın öteki bölgelerine kıyasla da Floransa'da çok daha önce erişti. Son bir örnek olarak, "estetik" teriminin Alman sanat söyleminde düzenleyici hale gelmesi Fransa ya da İngiltere'de norm oluşundan onlarca yıl önceydi." [61]

Söz konusu bu belirsizlik, Avrupa'da sanatın tanımı açısından gerçekleştiği gibi aynı şekilde Türkiye'de de benzer bir durumdadır.

Bunun yanı sıra zaten başlı başına XVIII. yüzyıl icadı olan sanatı değerlendirme sürecinde dikkate alınması gereken bir diğer önemli yöntem ise değerlendirme kriterlerinin zamanla ve mekânla değiştiğini göz önünde bulundurmaktır. Larry Shiner'a göre; *"(...), aslında Shakespeare'in oyunları da öyle bugün bizim düşündüğümüz gibi edebiyatın başyapıtları diye okunacak değişmez ve zaman dışı yapıtlar olarak değil, gereğinde üzerinde oynamalar yapılabilen popüler temsillerin senaryoları olarak kaleme alınmışlardı."* [62] İyi ya da kötü kıyaslama biçiminin daha üstünde bir değerlendirme yapılmak istendiğinde varılabilecek sonuç şudur ki günümüzdeki yorumlanma biçimleriyle ciddi farklılıklar görülmektedir. Güncel yorumları bugünün üreticilerinin ve 21. yy. izleyicisinin hayat ve sanat ile kurduğu ilişkileri gözler önüne serer. Yazıldığı ve temsil edildiği yüzyılın sanat kuramları algısı içerisinde değerlendirilmemesi gerekmektedir.

---

[61] Shiner, s. 34.
[62] Shiner s. 22-23.

> "Rönesans resimlerini yalıtılmış olarak seyretmek, Shakespeare'in oyunlarını edebiyat arşivlerinden okumak ya da Bach'ın müziğini bir senfoni salonunda dinlemek, eski insanların da sanat kavramını, tıpkı bizler gibi, estetik derin düşüncelerin karşılığı olan özerk eserler alanı olarak gördükleri şeklindeki yanlış izlenimi pekiştiriyor. Bundan dolayıdır ki, kültürümüzün yaptığı bu trans halinden kurtularak güzel sanatlar kategorisinin, vadesi dolduğunda ortadan kalkabilecek yakın zamana ait tarihsel bir inşa olduğunu görebilmemiz için üzerinde etraflıca düşünme ve tartışma yönünde bir çaba göstermemiz gerekiyor." [63]

Aynı bağlam üzerinden Darien Leader, Lacan'ın psikanalitik görü kuramının, biz bakmadan önce bize bakıldığının, bakışımızın bakışlar dinamiği denilen şeye karıştığının çıkış noktası olarak alınması ve bununla birlikte görsel ve estetik tepkileri araştırmak için bir gözlemci bir nesneye baktığında neler olup bittiğinin incelenmesi gerektiğini söyleyen yaygın kanıdan ne kadar farklı olduğunun altını çizmektedir. Sözü geçen Lacancı teoride, bu iki terimin yani izleyicinin ve nesnenin yerine üç tane terim önerilmektedir; *izleyici, nesne ve izleyiciyi izleyen taraf*. Bu türden bakış açıları yeni terminolojilerin üretimini zorunlu kılmaktadır.

> "Diğerinin ne gördüğünü kesin olarak nasıl bilebiliriz ki? Bu soru şüphesiz sanat tarihinin de yakasını bırakmaz. Pek çok sanat eseri artık saray ve aristokrasinin özel zevkinin nesneleri olmaktan çıktığında, böyle bir resme bakan birisi nasıl olur da ona daha önce uzun uzun göz gezdirmiş olanların bakışını hesaba katmaz? Kişinin kendi bakışı başkalarının bakışıyla ilintilidir; tıpkı Rönesans saray gösterisinin pesrpektif yasaları kullanılarak tasarlanmış özenli sahne setlerinde tek mükemmel görüş noktasının kralınki olması gibi. Kemerli, yan odalı ve boyanmış dekor perdesi olan sahne sadece bu noktadan mükemmel görünebiliyordu. Saray mensuplarının mertebesi ona yakınlıkları, gösteriyi onun gözüyle görebilmeye ne kadar yakın olduklarıyla ölçülüyordu. Kişinin kendi gözleriyle gördüğü, bir başkası ne görüyor, sorusuyla karışmış durumdadır." [64]

Sanat neredeyse her zaman "Büyük Öteki"nin arzusunu tatmin etmek üzerine örgütlenmektedir. Güzel olarak nitelendirildiği zaman güzellik kuramlarına dair sorunlar üzerinden değerlendirilir. Sanatın ve hayatın değer yargılarının ortak olduğu antik zamanlar yerine bir Batı yapısı olan Sanat'ın alanında gerçekleşen imgeden söz

[63] Shiner, s. 22-23.
[64] Darien Leader, **Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri**, Handan Akdemir (çev.), 1. Basım, İstanbul: 2004, Ayrıntı Yayınları, s. 23.

ettiğimizde, varlık alanına ait imge (yalnızca sanat kurumu içerisinde) Dada sonrası incelemenin başladığı yer olabilecektir. Sanatsal imge, icat edilmiş olduğundan doğası gereği birbirinden farklı coğrafyalarda başka zaman dilimlerinde farklı hayatlar sürer. Yine bu imge, günümüzde Batılı erkek egemen toplumun içerisinde soluksuz kalmış, hatta ölmüş dahi olsa batının dışındaki verimli topraklarda sayısız kez hayat bulacaktır. Sanat ve hayat birlikteliğinin sürdüğü, belki de hiç ayrı yol almadığı insan topluluklarının arasında göze gelen ve seyirlik imgenin varlığı devam edecektir.

II.

"İçinde kuramlar bulunan bir sanat eseri, fiyat etiketi üstünde bırakılmış bir eşyaya benzer. Üstelik etiket sadece bir değer belirtisiyken, edebiyatta aksine, mantıksal akıl yürütme değeri düşürür." [65]

Kavramsal olarak incelendiğinde *sanat,* aslında "*İnsanın nesnel gerçekliği estetiksel biçimde yeniden yaratması ve bunu yapabilme yeteneği"*[66] ile ilgilenir. Fakat bütün sosyokültürel yapılarda, toplumsal ve kültürel olarak birçok tanımlama ile karşılaşılmaktadır. Sanat tanımı, her bir toplumsal grubun yaşantılarına dair dinamiklerden beslenir ve ayrıca bütün sanat tarihi boyunca özellikle politik olarak şekillenmiştir. Batılı sanat tarihi boyunca sanat, çoğunluğu Avrupalı düşünürler tarafından estetik kuramları eşliğinde değerlendirilmiştir. Bu yapının en belirgin özelliği, Antik Yunan'daki *idea* kavramının idealize edilmiş halinde görülmektedir. Başka bir şekilde özetlendiğinde, Batılı sanat tarihinde imgenin konumu güzel ve iyi olanın estetik alanına dahil edilmesi ve bu alan içerisinde incelenip değerlendirilmesinden oluşmaktadır.

Estetiğin bu şekilde değerlendirildiği alan iyi, güzel, ideal olarak şekillendirildiği sürece imgeyi izleyicinin tam karşısına yerleştirmiştir. İmgenin izleyiciyle karşı karşıya konumlandığı sanat tarihsel süreç, sanatsal görüntülerin imge olma iddiaları içerisinde kendilerini konumlandırarak izleyici ile buluştukları noktada imgeleştikleri bir izlektir. Sanatsal imgeler, izleyici kimliklerinin bireyselleşmesi boyutunda batılı anlamda karşılarından bakılarak seyredilirler. Bu sanat alanıyla sınırlı değildir. Batılı tarihsel insanın dünya üzerinde ve doğada konumlandığı sürece paralel gerçekleşmiştir.

Bütün bu tarihsel dizgede sanatsal imge, estetik değerlendirmelere tabi tutulmuş ve birçok düşünce yapısı içerisinde değerlendirilmiştir. Batılı sanat tarihinin süreçleri dahilinde gerçekleşmiş olan sanatsal imgeler ve günümüzde karşılaşılan dijital görüntülerin karşılaştırmalı incelemesinde, ilk olarak yapılması gereken denklemin eşit kurulmasıdır. Yani dijital görüntüler güncel olanın bilgisinden alınmalı

[65] Marcel Proust, **Kayıp Zamanın İzinde - Yakalanan Zaman**, Roza Hakmen (çev.), Şiir çevirileri: Ahmet Güntan, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 190.
[66] Hançerlioğlu, s. 364.

ve dijital imgeler olarak değerlendirmenin içerisine konulmalıdır. Ayrıca dijital görüntüler bu tezin genelinde daha önce belirtildiği gibi hareketli dijital görüntüler olarak tanımlanacaklardır.

Güncel üretimlerde hareketli dijital görüntülerin, sanatsal imgelerin estetik kaygılarından yol aldıkları kimi çalışmalarda görülebilmektedir. Hatta bunun yansıması ile günümüz sanat üretimlerinin etiketleşiminde karşılaşılmaktadır. Video sanatı, dijital sanat, internet sanatı, medya sanatı v.b. adlandırmalar halen bir sanat uzantısının işaretlerini gözler önüne sermektedir. Fakat hareketli dijital görüntülerin izleyiciler ile buluştuğu ortamlar ve yarattıkları etkileşim alanları değerlendirildiğinde genel olarak hareketli dijital görüntülerin sanatsal olma iddiası ile üretilmedikleri gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra izleyici ile karşılaştıkları noktalarda manipülatif etkileri açısından yani kitle kültürü çağında politik birer imge [67] olarak kullanıldıklarında hareketli dijital imgeler, sanatsal imgenin estetik bileşenlerini taşımaktadır. Söz konusu benzerlikler, estetik olan sanatsal imgenin tarihi incelendiğinde farkına varılacak olan bir gerçekliktir.

Daha ötesi bir inceleme gerçekleştirmek için sanat tarihsel sürecin içerisinde estetik olanın bilgisinin nasıl değişimler gösterdiğinin incelenmesi gerekmektedir. Bu gereklilik ilk olarak kelime anlamlarından yola çıkarak terimlerin anlaşılmasında yatar. Ressam ve sanat tarihçisi olan Jale Nejdet Erzen, *Çoğul Estetik* adlı kitabının girişinde Alexander Baumgarten'in 1750-58'de yayımlanan *Theorstische Ästhetik* kitabında, estetik terimini "*algılanan farklı duyumsal nitelikler"* için, yani "*duyumsal idrakin bilimi"* olarak kullandığından bahsetmektedir. Erzen'e göre, bu tanımlama doğrultusunda estetik, en sade şekilde *"duyumsallık"* olarak yorumlanabilmektedir. Bu genel ve temel yorum akademik kullanımları belirlemektedir. Erzen'in estetiği yorumlama biçiminde, estetiği sanat felsefesi olarak tanımlayan ikinci tarz kullanım söz konusudur. Terimin bu kullanımında estetik ile sanat felsefesi olarak karşılaşılmaktadır. Sözü geçen kullanımında estetik, "*sanatı anlamaya temel oluşturacak şekilde sanat biçimlerinin duyumsal algısına ve bunların yorumuna bağlı kalmaktadır."* dolayısıyla yorumlar eşliğinde sonsuz sayıda şekillendirilebilmektedir.

[67] Toby Clark, **Sanat ve Propoganda: Kütle Kültürü Çağında Politik İmge**, Esin Hoşsucu (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Yine Erzen'in düşüncesinde, üçüncü tarz kullanım estetiğin *"beğeni"* olarak yorumlanan biçimini işaret etmektedir. [68]

Sanat kelimesinin kökenine inildiğinde terim olarak, bir işi güzel bir biçimde yapmak anlamına gelen Arapça *sun'* sözcüğünden türemiştir. *Doğal olmayan* anlamındaki Arapça *sun'î (yapma)* sözcüğü de buradan gelir. Bu deyim ilk olarak, *insani gereksinimleri karşılamak için yapılan iş* anlamında *sınaat* (çoğulu: sanâyi) biçiminde kullanılmıştır. Türkçe'de "*özdeksel gereksinimleri karşılamak için el uzluğuyla yapılan iş"* anlamında kullanılan *zanaat* deyiminin kaynağı bu anlamdır. Deyimin Avrupa dillerindeki karşılığı, Hint-Avrupa dil grubunun *düzenleme* ve *bitişme* düşüncesini dile getiren *-ar* kökünden türemiştir. Bu kökten ilk olarak Yunanca'da *kurmak* anlamında *artios*, *erdem* anlamında *aretê* ve *uyum* anlamında *harmonia*; Lâtincede *varlık biçimi* anlamında *ars*, *yapıcı* anlamında *artifex*, *yapma* anlamında *artificium* ve *iyi kurulmuş* anlamında *artus* deyimleri oluşmuştur. Aynı kökten türemiş olan Almanca *art* deyimi de *biçim* ve *tür* anlamlarını verir. Almanca'da sanat anlamında kullanılmakta olan Cermence *Kunst* deyimi *güç* (*Os.* Kudret) anlamındadır.

Antik Yunanlılar *sanat* anlamında, bugün *teknik* kelimesiyle dile getirilen ve bir *iş ortaya koyan davranış* anlamını veren *tekhne* terimini kullanmışlardır. Avrupa dillerinde *sanat* anlamının karşılığı olan *art* deyimi günümüzde de bu anlamda kullanılmakta, bu yüzden *uransal (endüstriyel) sanatlar* (*Os.* Sanâyii sınâîye, *Fr.* Arts industriels)'la *güzel sanatlar* (*Os.* Sanâyii nefîse, *Fr.* Beaux arts) gibi özel deyimlerle birbirinden ayrılmaktadır." [69] Bu özel terimlerle ayrışma aşamaları gerçekleştikten hemen sonra sanat tanımının içerisinde estetiğe, güzel olana dair bir felsefi düşünme biçimi gerçekleşmiştir. Böylece güzeli inceleyen bilimin, yani estetiğin alanına adım atmaktayız.

Estetik terimi, Yunanca *duyum* anlamındaki *aesthesis* sözcüğünden türetilmiş olup, Baumgarten'in verdiği anlamda *duyusal bilginin bilimi*'dir. Konusu ise *duyusal yetkinlik*'tir. Gerçekleştirmek istediği de *güzel üstünde düşünme sanatı*'dır. [70]

[68] Jale Nejdet Erzen, **Çoğul Estetik**, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, s. 11.
[69] Hançerlioğlu, s. 364.
[70] Hançerlioğlu, s 94.

Baumgarten tarafından ilk kez bağımsız bir bilim olarak adlandırılan estetik, felsefenin bir kolu olarak Immanuel Kant ile önem kazanmıştır. Baumgarten Latince yazmış olduğu *Theorstische Ästhetik* adlı eserindeki düşünceleriyle, kendinden sonra gelen düşünürlere estetiğin bilgi kuramıyla ilişkili bir tartışma alanı açmıştır. Kant, Baumgarten'den aldığı *estetik* terimini ustaca kullanarak geliştirmiş ve ona felsefeye ait anlamlar kazandırmıştır. Böylece estetik artık bir bilim olarak incelenmeye başlanmıştır. Bu süreç Antik Yunan'daki terimin gösterdiği kavramda bir kırılma yaratacaktır.

İskoç düşünür David Hume bu terimi kullanmasa da, sanat eserinin niteliğini algılayan incelikli yeti olarak "beğeni"den söz etmiştir. Hume ve Kant bazı sanat eserlerinin diğerlerinden neden iyi olduğuna dair araştırmalarını yürütmüşlerdir. İki düşünür de farklı yollar seçmiştir. Hume, sanatsal beğeniyi incelerken eğitimi ve deneyimi vurgulamıştır. Kant'ın araştırmalarında sanatsal beğeniye dair değerler *güzellik* değerlerinin açıklanması olarak gerçekleşmiştir. Estetik yargılarımızın temelinde beğeni yargıları bağlantısının değil, sanat eserinin bizzat kendi özelliğine dayandığının üzerinde durmuştur. Sonrasında Kant'ın güzellik anlayışına dair miras XXI. yüzyıla kadar eleştirmenleri etkilemiştir.[71] Bu etkiler, hareketli dijital imgelerin oluşturduğu sanatsal tartışma alanlarında da görülmektedir. Fakat daha önceden altı çizildiği gibi sanatsal imgenin estetiğine dair eleştirel yapı, sanal dünyanın bütün dijital üretimi için geçerlilik göstermez. Yine aslında hareketli dijital imgeler, sanatsal imgenin varlık gösterdiği sergilenme biçimlerinde kullanıldıkları süreçte sanatın estetik dinamiklerinden beslenmektedirler. Bunun dışında, estetik bir armoniden uzak bir şekilde sanal dünyanın sanatsal bir kakafoni, hatta bir dijital çöplük oluşturduğuna dair tartışmalar halen güncelliğini korumaktadır. Şüphesiz bu tartışmaların gerçeklik boyutu sadece sanat ve estetik değerlendirmeler üzerinden değil, daha çok dijital ortamın kendi dinamikleri içerisinden yanıtlanabilecek sorunlardır.

Tekrar estetik teriminin ne olduğuna dair temel tartışmaya dönüldüğünde Sayın, aynı şekilde estetiğin kurucusu Baumgarten'dan bahseder ve O'nun Aydınlanmacılığın ve Romantisizmin ortak özelliği olan güzellik biliminin toplumu estetik açıdan eğitmek için kullanıldığını hatırlatır. Sayın'ın düşünsel pratiğinde,

[71] Hançerlioğlu, s 94.

Güzel Sanatlar *Beauxs Arts* haline getirilen bir proje şeklindeki kamusal uzlaşımın Batı modernizmi içerisindeki şekillenişinin Antik Yunan'daki kullanım farklılığına dikkat çekilmektedir.

> "Bilindiği üzere geçmişte aisthesis, duyulara dair olan her şey anlamına gelir. Yunanca aisthênesthai duygularla algılamayı ve hissetmeyi ifade eder ve beş duyuya ilişkin her tür algıyı kapsarken aisthesis sözcüğü 18. yüzyıl ortasında yeni bir kavrama evrilir ve Batı modernizm süreci içinde güzelliğin özerk bilimine dönüşür. Güzellik yasasının uygulamalı öğretisidir estetik; bundan böyle bir nesnenin "estetik" olduğu söylendiği zaman, onun artık güzel ve beğeniye uygun bir nesne olduğu ifade edilmiş olacaktır." [72]

Batı Aydınlanmacılığının Antik Yunan kökenli geliştirdiği estetik bilgisi, toplumsal bir proje olarak etkinlik göstermiştir. Bu nedenle Antik Yunan'da duyulara ait olarak gelişen *aisthênesthai,* Batı modeli olarak özellikle sadece ideal ve güzel olan konusunda düşünme alanı sunmuştur. Bu tarihsel sürecin içerisinde yine de kaçınılmaz olarak insana ait beş duyunun algısını görürüz. En doğrudan biçimlendirmesiyle Jan Bruegel'in olağanüstü detaylarla bezenmiş yağlıboyaları izleyicileri duyular dünyasının gerçekliklerine götürmektedir (resim 3, 4, 5)



Resim 12 Jan Bruegel the Elder (1568-1625), **Görme** (Beş Duyu adlı seriden), 1617, Prado Müzesi, Madrid.

[72] Sayın, 2000, s. 164.



Resim 13 Jan Bruegel the Elder (1568-1625), **Duyma** (Beş Duyu adlı seriden), 1617, Prado Müzesi, Madrid.



Resim 14 Jan Bruegel the Elder (1568-1625), **Koklama** (Beş Duyu adlı seriden), 1617, Prado Müzesi, Madrid.



Resim 15 Jan Bruegel the Elder (1568-1625), **Tatma** (Beş Duyu adlı seriden), 1617, Prado Müzesi, Madrid.



Resim 16 Jan Bruegel the Elder (1568-1625), **Dokunma** (Beş Duyu adlı seriden), 1617, Prado Müzesi, Madrid.

Kelime kökeninden bir uzaklaşma ve Batılı bir idealize ediş olarak algılanabilecek Aydınlanmacı estetik anlayışı, kavramın karşıtı olarak ideal olmayan ve çirkin olanı konu dışı etmiştir. Oysaki Antikite'nin estetiği *unaisthênesthai'*yı karşıtlık olarak almaktadır. Anestezi olarak Türkçeleşen bu kelime, insan hayatıyla iç içe bir şekilde üretimi beş duyusuyla deneyimlerken, bu sürece ket vuracak herhangi bir dış etken kişinin anestezi altında hissizleşmesine denktir. Genel anestezi uygulanan bir insanın bilinci, işlem süresince yapay olarak kaybolur. Böylece insan tepki veremez. Sanatta da anestetik sürece estetiksel açıdan müdahale edilebilir ve insan duyularının etkileşime gireceği bir etkinlik alanı oluşturulabilir. Fakat Modernizm'de en iyi formuna kavuştuğu düşünülen ideal ve güzel söz konusu olduğunda, neye göre ideal ve neye göre güzel sorularının cevapları günümüzde halen

net olarak verilememektedir. Bu icat edilmiş olan idealizm ve güzel kavramları aslında Batı merkezlidir. Batı uygarlığının kavramlarının ve kurumlarının oluşumunu günümüze kadar etkilemiştir. Hatta global bir dünyada sonsuz ve sınırsız dolaşan hareketli dijital görüntülerin etkileşim alanına değin izleri sürülebilmektedir.

Günümüzde sanat okullarının eğitim ve öğretim programlarına dahil edilerek inceleme ve araştırma alanı olarak belirlenmeye çalışılan sanal dünyanın bileşenleri yani dijital görüntüler, üretim ve tasarım açısından değerlendirilmektedir. Tarihte güzel sanatlar bağlamında toplumsal kurumlar, Modernizm'in kent merkezli gelişiminde güzel sanatlar akademilerinin oluşmasını sağlamıştır. İlki Fransa'da açılan okul (Académie des Beaux Arts), sanat üretiminin eğitimini de gerçekleştirmek üzere yapılandırılmıştır. Antikitenin ideal ölçülerinin öğretildiği bu ve bu tür kurumlarda perspektif eğitimiyle resimde gerçeğe en yakın taklit gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. 21. yy.'a gelindiğindeyse bütün bu köklü tarihin içerisinde değerlendirilmeye çalışan hareketli dijital imgeler dünyasının gerçekliğiyle karşılaşılmaktadır.

Güzel sanatlar okullarında eğitim ve öğretim süreçleri öğretilen gerçeğe uygunluğun taklidi, kökenleri Aristoteles'ten başlayan bir kavramsal süreçtir. Batı, Aydınlanma sürecinden günümüze kadar, Antik Yunan'ın metinlerinin Latince'ye çevrilmesindeki projeden beslenmiştir;

> "(...) Eylemde bulunanlar ya iyi ya da kötüdürler; insanlar, karakter bakımından birbirinden ayrıldığına göre, bütün ahlaksal özelliklerimiz dönüp dolaşıp sonunda bu iyi-kötü karşıtlığına varır. Buna göre ozanlar, ya ortalama insanlardan daha iyi ya da daha kötü olanları yahut da ortalama insanların eylemlerini taklit ederler. Aynı şeyi ressamlarda da buluyoruz: Polygnotos daha iyileri, Pauson daha kötüleri, Dionysios ise gerçeğe uygun olan kişileri taklit etmeye çalışmışlardır." [73].

Klasikleşmiş olan, imgenin sanatsal anlamda hakikatinin bu türden temsiliyet biçimi günümüzde, gerçeğe uygunluk bağlamında hareketli dijital imgelerin hakikat boyutunda oluşturulmaya çalışılan varlık alanları ile etkileşimli bir bilgi teorisini desteklemektedir. Ayrı düştükleri noktalar olmasına rağmen izleyicilerin görme

[73] Aristoteles, **Poetika**, İsmail Tunalı (çev.), 20. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011, s. 13.

biçimlerindeki sanata dair olan izleklerin geçmişi kaynaklı bu kaçınılmaz olarak böyledir. Bunu yanı sıra sanal dünyada hareketli dijital imgelerin göze geliş biçimleri, yeni tartışma alanları açmaktadır.



Resim 17 Jan van der Straet ve Cornelis Cort, **Görsel Sanatların Deneyimlenmesi**, 1578, British Müzesi, Londra.

Sadece Güzel Sanatlar Akademileri'nde değil aynı zamanda müzelerde toplanan ve sergilenen onlarca sanat eseri, Modernizm'in onları müzelere, avangardların beyaz kutu galerilere ve hatta sokağa taşımalarına rağmen günümüzde sanal dünyanın içerisinde yeni bir mekan anlayışıyla bulunmaktadırlar. Sanal dünyanın kelime kökenlerinin, oluşturduğu anlam bir yana tarihte müze kelimesi, mozole (yunanca *mausoleum*, anıt mezar) kelimesi ile kök bağlantısı kurmaktadır. İronik bir biçimde günümüzde sanal müzelerin sınırsız arşivleriyle birer sanat mezarlığına dönüştükleri gözlemlenmektedir.

Sanattan ve estetikten bahsedildiği vakit neredeyse bütün insanların orijinalini birebir görseler ya da görmeseler akıllarına gelen bir sanatsal imge olması açısından Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa adlı yağlıboya tablosuyla, biricik bir örnek olarak karşılaşılmaktadır. Günümüzde bilgisayarlarının karşısındaki bütün izleyiciler,

herkesin erişimine açık olan ünlü Mona Lisa tablosu hakkında bir fikre sahip olacak biçimde dijital imgesiyle karşılaşmaktadırlar. Louvre Müzesi'nin web sitesi'nden görüntülenmek istenilen sanat eserleri, eğer üç boyutlu ise 360 derecelik panoramaları eşliğinde izlenilebilmektedir. Bu türden bilgisayar programları yardımıyla eserleri, gözlükler ve eldivenler gibi aparatlar eşliğinde değil, sanal gerçeklik doğrultusunda belki de orijinalinin görülebileceği müze salonundan daha da özgür ve zaman kısıtlamasız izleme olanakları ile karşılaşılmaktadır.

Louvre Müzesi'ndeki Mona Lisa'nın alınıp yerine replikasının konulduğu söylentisinde olduğu gibi müzelerde, sergilenen orijinallerin birer iyi kopya olduğuna dair efsaneler dolaşmaktadır. Eşsizliğiyle ünlü sanat eserlerini insanların seyrine sunmak, onları her gün maruz kaldıkları ışık ve hava temasıyla yok olmaya doğru sürüklemektedir. Böylece özel depolarda bekletilmeleri ile ilgili spekülatif haberler, büyük emeklerle müzeleri gezen bütün izleyiciler için can sıkıntısı oluşturmaktadır. Orijinali asla göremeyeceklerini bilseler dahi güzel sanatlar aşkına müzeleri gezen ve bu müzelerin verdiği eğitimlere katılan gönüllüler (müşteriler), farkında olsalar da olmasalar da modernizmin ibadet alanlarında gezmektedirler. Modern zamanların öncesindeki tanrıya yaklaştıran mekanların yerini kentlerde müzeler almıştır. Adeta bir ibadetcesine gerçekleştirilen müze ve galerileri gezme, sanat etkinliklerine katılma ritüelinde çağdaş izleyiciyi ilgilendiren konu sanat eserinin orijinalliği, durumunun gerçekliği ya da bu "ritüellerdeki" hakikat boyutu olmadığı gibi, aslında bu etkinlik modern çağın insanının çalışma zamanının dışındaki yegane uğraşıdır. Bu uğraş doğrultusunda hareketli dijital imgeler, sanatsal imgelerin bütün göze gelme biçimlerini, kendilerini bakışa sunma yöntemlerini ve izleyicilerle oluşturdukları etkileşim alanını başkalaştırmışlardır. Hareketli dijital imgeler bu değişiklikleri sanatsal imgelerin estetik süreçleri ile hemen hemen aynı izlekten beslenerek buna rağmen teknolojik bir yeniliğin kırılma noktasından yol alarak yapmaktadırlar.

2. TARİHSEL SERÜVENİ İÇERİSİNDE KENDİNİ ÖRGÜTLEYEN İMGE

2. 1. DOĞUDA VE BATIDA GÖRME BİÇİMLERİ

> *" - Şimdi düşün: Bu adamların zincirlerini çözer, bilgisizliklerine son verirsen, her şeyi olduğu gibi görürlerse, ne yaparlar?"* [74]

Tezin inceleme ve araştırma aşamalarında, imgenin görme biçimleri özelinde hareketli dijital imgenin kökenleri araştırıldığında iki süreç tespit edilmiştir. Birincisi, hareketli imge tekniğin olanaklarından da önce göze gelen, dolaşımda olan imgenin gerçekliğini temsil etmektedir. Bunun başlıca nedeni, insanın zihin yapısı itibariyle düşünme biçiminin, bilinç ve bilinçaltının, dolayısıyla tahayyül etme sürecinin, rüya görmesindeki dizgenin, hareketli bir algı boyutuna denk düşmesidir. Temelde bu, etrafımızda olan biten her şeyin hareketli varoluşu ile açıklanabilir. Bu türden bir hareketli imgeler dünyasından algılanıp üretime dönüştürülen görüntüler, 18. yy. sanat tanımlaması içinde kendilerini daha kısmi mekanların içinde yani müzeler, sergi salonları v.b. yerlerde konumlandırmaktadırlar. Sanat algısı ile gerçekleşmiş olan imgenin sanatsal mekânların içerisindeki sergilenme biçimleri imgenin varlığında sınıflandırmaya denk düştüğü gibi aynı zamanda sanat öncesi imgelerin varlığının sınırlanmasına neden olmuştur.

İkincisi, teknik olanaklarla geliştirilmiş ve sanal olan dünyanın sistemi içerisinde oluşturulmuş hareketli dijital imge, günümüz insanının sanat algısını özgürleştirmiş olan görüntülerden oluşmuştur. Burada sözü geçen özgürleşme, sanatın kendini gerçekleştirdiği mekanların farklı imkanlar doğrultusunda modern zamanların sergi mekanlarından başkalaşarak hayatın içerisinde karşımıza çıkmasından kaynaklanmaktadır. Özgürleşmenin yanı sıra bir o kadar da manipüle edilmiş ticari, siyasi, propaganda aracı imgelerden bahsetmeden özgürleştirici dijital imgelerden bahsetmek eksik kalacaktır.

---

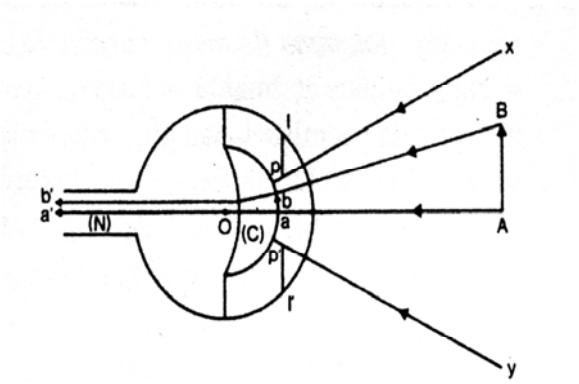
[74] Platon, **Devlet**, Sabahattin Eyuboğlu - M. Ali Cimcoz (çev.), 7. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003, s. 184.

Bu iki süreçte de belirleyici noktalardan bir tanesi, seyirci karşısında imgenin kendini bakışa sunarken oluşturduğu örgütlenme biçimidir. Doğu'da insan eliyle oluşturulduğu bilgisini taşıyan ve bakışa sunulduğunda kendini görülmek üzere dayatmayan imgeler geleneği söz konusudur. Ancak Avrupa'da sınıflandırmaların gerçekleştiği Rönesans ile başlayan ve Modernizm ile geliştirilen, Batılı görmeye dayalı temsil sistemi keşifler ile yeni coğrafyalara açılan süreç doğrultusunda etki alanını genişletmiştir. Sanat ve bilim tanımlarının oluşturulduğu dönemlerde, sınıflandırma yöntemi doğal olarak ayrıştırmayı da beraberinde getirmiştir. Bu türden ayrıştırmacı bir yöntem sanat ile hayat arasındaki bağlantıların kopuşunda da kendini göstermiştir. Dolayısıyla Batılı temsil biçimlerinde sanat ve hayatın birbirinden koptuğu bir sürece tanıklık edilmektedir.

Yukarıda başlangıç noktasına ve nasıl geliştirildiğine doğru inilecek olursa iki başka coğrafyada, Doğu'da ve Batı'daki görme modelindeki farklılık tek başına yeteri kadar kanıtlayıcıdır. Bilimsel olarak görmenin ne olduğunu açıklayan görme modelleri ışığın başka algılanma olasılıklarını sunmaktadır. Doğu'da ışığın algılanması, insanın görme duyusunun biyolojik doğruluğu ile kesinleştirilmiş olduğundan görmenin en doğru halini gözler önüne sermektedir. İbn-i Heysem'in ışığın nesneleri aydınlatması ve göze geri dönmesi ile gerçekleşen görme üzerine yaptığı çalışmalar ve Öklid ile Klaudyos Batlamyus'un gözden ışığın çıktığını düşünerek oluşturdukları çalışmaların şemaları incelendiğinde (Çizim 1 ve Çizim 2), iki araştırma arasındaki günümüz bilimsel bilgilerine en yakın olan çalışma açıkça fark edilmektedir. [75]

Çizim 1 İbn Heysem'in ışığın nesneden çıkması sayesinde gerçekleşen görme planı :

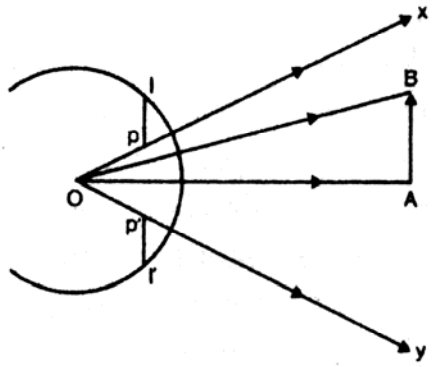
(N): Göz siniri
O: Göz merkezi
(C): Lens
II': İris
pp': Göz bebeği
ab: AB bölümünün lenste imgesi
a'b': ab imgesinin aktarımı



[75] Sayın 2003, 67.

Çizim 2 Öklid ve Batlamyus'un gözden hareket eden görme şeması :

O: Görme konisinin oluşum noktası
II': İris
pp': Gözbebeği
xOy: Görme konisi
AOB: AB bölümünün göründüğü açı
Ox, OB, OA, Oy: Görme ışınımları



Doğu'nun antik zamanlardaki bilimsel gelişmeleri, inceleme ve araştırma yöntemleri İbn Heysem'in ışık incelemeleri örneğinde görüldüğü gibi, günümüzde teknolojinin olanakları ile gerçekleştirilen en doğru sonuçlara yakınlığıyla bilinmektedir. Bunun yanısıra optik bilinçaltındaki tarihsel miras ve imgenin fantasma biçimindeki dönüşümleri, yaşamsal gerçekliğini korumaktadır. Arjantinli yazar Jorge Luis Borges'in Adolfo Bioy Casares ile kaleme aldığı ve Türkçesi *Olağanüstü Masallar* olarak çevrilen *Cuentos Breves*[76] adlı antolojide Chuang Tzu'nun Düşü ile karşılaşılmaktadır; "*CHUANG TZU düşünde bir kelebek olduğunu gördü, ama uyandığında, düşünde kendini bir kelebek olarak gören bir insan mı, yoksa düşünde kendini bir insan olarak gören bir kelebek mi, olduğunu bilemedi.*" aslında kısa bir meseldir ve doğunun düş/hakikat, rüya/gerçek kavramlarının iç içe geçmişliğinin çarpıcı bir örneğidir. Öyle ki doğu uygarlıklarında mucizeler hayatın gündelik pratiğinde eyler, tıpkı tefekkür halinde olmak ile hayatın içerisine karışmış olmanın ve üretimin düşe, gerçeğe sirayet etmişliğinde olduğu gibi;

> "HİNDU şair Tulsi Das, Hanuman ve maymunlar ordusu hakkında bir Geste yazdı. Yıllar sonra bir kral tarafından taş bir kuleye hapsedildi. Şair hücresinde derin düşünceye daldı ve bu düşünceleri sonucunda

[76] Jorge Luis Borges - Adolfo Bioy Casares, **Olağanüstü Masallar**, Ergün Akça (çev.), 1. Basım, İstanbul: Mitos Yayınları, 1993, s. 28.

> Hanuman ve onun maymunlar ordusu hasıl oldu. Kenti ele geçirip kuleye girdiler ve Tulsi Das'ı serbest bıraktılar." [77]

mesel, geste, fabl v.b. formlarla aynı zamanda hikayeler anlatan imgelerle karşımıza çıkmaktadırlar. İlk anlatanın ya da üretenin öneminden daha çok anlatılagelmişlikleriyle ve bütün durumlar için özel alanlar oluşturmalarıyla dikkat çekmektedirler.

Teknolojinin sunduğu olanaklar doğrultusunda 18. yy.'da fotoğraf karesi ile sabitlenen görüntü, *imge*, hemen sonrasında hareketli biçimini almış ve kullanım alanı olarak günümüzde sınırsız bir varlık alanında dolaşıma girmiştir. İnsanlık tarihinin hareketli imge düşünde gerilere gidip teknolojinin imkanlarının öncesine bakıldığında, 8. yy.'da İbn-i Heysem'in gümüş nitratın güneş ışığı etkisiyle karardığını bulması ve 15. yy.'da Leonardo da Vinci'nin *camera obscura* denemeleri fotoğrafçılık tarihindeki önemli başlangıçlar olarak tespit edilebilmektedir. Özellikle Rönesans döneminde karanlık kutunun öncülleri kullanılmıştır. 18. yüzyılda karanlık kutunun bir ucuna mercek ve diğer ucuna da buzlu cam konularak görüntü kutunun dışında görülebilir hale getirilmiştir. [78] Bunun yanı sıra Doğu ülkelerine özgü bir sanat olan "gölge oyunu" hareketli görüntülerin gölge olarak temsilini sunmaktadır. Çin coğrafyasında doğduğuna dair görüşlerin olduğu gölge oyunu, M.S. XI. yüzyılda yazılmış bir Çin ansiklopedisinde; İmparator Wu (hükümranlığı M.Ö. 140-87), çok sevdiği karısının ölümü üzerine derin bir üzüntüye kapılır. Şav-Wöng adlı bir Çinli, imparatorun üzüntüsünü hafifletmek için ölen karısının hayalini bir perde arkasından gösterebileceğini söyler. Sarayın bir odasına gerdiği beyaz bir perdenin arkasından, bir kadının perde üzerine düşen gölgesini, ölen kadının hayali diye sunar. [79] M.Ö. 121 tarihlerinde ve ansiklopedinin yazıldığı çağda gölge oyununun deriden yapılmış karakterlerinin pazar yerlerinde oynatıldığı belirtilmektedir. Batıda, gölge oyununun bir diğer isminin "Çin Gölgeleri" olması bu görüşü destekler niteliktedir. Konuyu ilgilendiren nokta, insanların seyirlik imgelerinin sadece durağan görüntüler olarak kalmamış olması, süregelen tarihsel dizgede hareketli imgelerin teknolojik başlangıcının da öncesinden görme biçimlerimizde ve optik bilinçaltı kodlarımızda yer almasıdır.

---

[77] Borges, Casares, s. 54.
[78] http://tr.wikipedia.org/wiki/Fotoğraf_makinesi (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015)
[79] Cevdet Kudret, **Karagöz**, 1. Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968, s. 7.

Çoğu zaman Doğu'da imge, uzun şeritler halinde resmedilmiş (yazılmış) kağıt rulolarının bir yerden başka bir yere taşınmak suretiyle aktarılması ve göze seyirlik sunumunda beş duyuya hitap edecek şekilde canlandırmalarla süslenmesi için üretilmiştir (Resim 18 ve 19). Bu nedenle sergilenişinde izleyicileri -gerçek olandan uzaklaştırıp gündüz düşlerine sürüklemesinde olduğu gibi- iç mekan/dış mekan, yeryüzü/gökyüzü, gerçek/düş, dua/büyü, ayırımları yoktur. Bu yabancıl algılama biçimi Batı'daki düşünürlere ve sanatçılara şaşkınlık ve esin kaynağı olmuştur. [80]



Resim 18 Mehmet Siyah Kalem, **Yörük Kampı**, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı.

Gölge oyunlarından ve başka bir seyir düzeninden gelen kadim Doğu'da gerçeklik algısı imgeleri birebir oldukları gibi yansıtmanın dışında gerçekleştirir. Batı'nın yanılsama üzerine kurulu, ölçülü biçimlendirme anlayışının tam tersi özellikle Uzakdoğu'da hikayenin anlatımını destekleyen izlekte imgenin şekil almasını sağlamıştır. Seyirlik bir düzenin içinde doğulu hikaye, anlatımı içerisinde değişen imge biçimlerinin bütününü bakışa sunan bir zihin yapısında biçimlenmiştir. En muhteşem örnekleri Mehmet Siyahkalem'in kağıt rulolarında görülmektedir.

[80] Borges, Casares, içinde bk. Henri Michaux, ***Un barbare en Aise*** s. 121. **ŞAŞKIN** adlı kısa öykü: Bir avcı, hayvanları ürkütmek için, çevredeki çalı çırpıyı ateşe verdi. Birden bir kayadan bir adamın çıktığını gördü. Adam sakin bir şekilde ateşin içinden geçti. Avcı koşarak onu yakaladı. "Söyle bana, kayanın içinden geçmeyi nasıl beceriyorsun?" "Kaya mı? Onunla ne demek istiyorsun?" "Ateşin içinden yürüdüğünü de gördüm!" "Ateş mi? Ateşle ne demek istiyorsun?" Ayrımları tamamen silmiş bu kusursuz Taocu, şeyler arasında hiçbir ayrım görmüyordu.



Resim 6 Mehmet Siyah Kalem, **Dans Eden Şamanlar**, (sağ) Mehmet Siyah Kalem, **Müzik Yapanlar**, Dans Eden Şamanlar resminden parça, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı.

En belirgin bölümlemesiyle Doğu ve Batı olarak ayrılan coğrafi konumlandırmada her toplum, kendi sanatsal biçimini üretmiştir. Sanatsal üretim sürecinde toplumsal yapıyı değiştiren nitelikteki buluşlar, özneyi ve sonrasında genel üretim koşullarını etkilemektedir. Üretimler, gereklilikleri ve gelenekleri yansıtırlar. Sanatsal anlatım biçimleri toplumların geleneklerinden şekillenmiştir. Toplumsal yaşamın içerisinde kendini var eden insanın duygularını ve düşünme biçimlerini ifade ederler. Doğu coğrafyalarında gelenek, yapısal olarak Batıdaki mekanizmadan başka işlemektedir. Doğuda öncesinde gelen bilgi sürecine eklemlenirken Batıdaki toplumsal yapıda genellikle önceline bir çeşit karşı duruş ile şekillenmiştir. Bu görme biçimleri, izleme yöntemleriyle ve üretimlerle ilişkilendirilebilir.

Batı, antik çağlardan itibaren imgeyi oluştururken yanılsama ile ilgili bir boyut ile ilgilenmiştir. Batılı izleyicinin *bir bakışı yakalamak* çabasını tariflendirmek için Darien Leader, sanat tarihi kitaplarının başında yer alan bir anekdottan bahseder. Bu Zeuxis ile Perrhasios'un hikayesidir. Zeuxis'in çizdiği üzümler öylesine gerçek resmedilmiştir ki etrafında gezinen kuşları cezbeder. Bundan dolayı Parrhasios, resimdeki bu gerçeklik boyutunu yakalamış olan Zeuxis'i atölyesine davet etmiştir. Kendi şaheserinin üzerindeki örtüyü açmasını istemektedir ama Zeuxis bunu yapmaya çalıştığında anlar ki perdenin kendisi resimdir. Bu hikaye genellikle temsilin doğası olarak ya da Yunan Sanatı'nda ilgili pek çok anlatımla birlikte klasik sanatın merkezinde bir erkekler arası rekabet sorununun da olduğunu anlatmaktadır. Fakat asıl konu, Batıdaki imge algısına ait yanılsama boyutudur. Batılı anlamdaki yanılsama boyutunun Antik Yunan'daki karşılığında sadece gerçeği taklit etmekten öte, *imgeye has bir bakışı ayartma çabası* olduğuna dair olan unutulmuş dersi yeniden hatırlatmaktadır. Leader, antik zamanlardaki optik biliminin gözün iç geometrisi ya da ışığın doğasından çok gözün nasıl kandırılabileceği sorunuyla meşgul olduğuna dikkat

çekmektedir. *"Ayrıca Platon'un görsel sanat tartışmaları da sık sık gerçeklik, düşünceler ve temsil ilişkileri açısından yorumlanmıştır oysa onun bahsettiği sanat çoğunlukla izleyiciyi kandırma çabası fonksiyonuna sahipti. İyi temsil etmek değil kandırmak."* [81] İmgenin varoluşundan yola çıkarak bir bakışı yakalama, ayartma çabası söz konusu olduğunda duyularla algılanan estetik, Batının Platon'un ide kavramından yola çıkarak düzenlediği ve ideal güzelliğe evrilttiği biçimde bir güzellik anlayışının üzerine kurduğu temsil etmek mantığının dışında bir düşünsel yapıdır. Leader'ın düşünceleri takip edildiğinde imgenin gerçeklik boyutundan ziyade; *"Gerilim imge ile gerçeklik arasında değil, ötekinin bakışı ile ressamın bakışı arasındadır. Ressamın resmettiği şey Öteki'yi cezbetmek için oradadır ama Öteki'yi kendisinden uzakta cezbetmek için."* [82] bakış ve ötekinin bakışı arasında var olan imgenin hakikat boyutu ile karşılaşılmaktadır.



Resim 7 Pompeili Ressam, **Vazolar ve Cam Kasede Meyveli Natürmort**, Naples Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya.

Antik dönemlerdeki imgenin bu şekilde algılanışı, tarihsel sürecin içerisinde devam etmekte olan sanatsal imge algısının içerisinde unutulmuş ve başka bir biçimde şekillenmiştir. Batı sanat tarihi içerisinde imgenin göze gelişi özelinde gerçekçi boyut önemini sürekli korumuştur. Bununla birlikte imgenin hakikat boyutunun varlık

[81] Leader, s. 47.
[82] Leader, s. 47.

alanını sınırlandırmaktadır. Göz aldatan yanılsama olarak açıklanabilecek tromplöy *(trompe l'œil)* 1900'lerden itibaren özellikle fotoğrafın da etkisiyle gerçekliğin yanılsamasını izleyicilerin bakışına sunmuştur. İmge üzerinden gerçekleşen bütün bu hakikat ve gerçeklik boyutları tartışması, Doğu Batı seyir düzenleri ekseninde değerlendirilmenin yanı sıra filolojik çerçevede insan topluluklarının farklı coğrafyalarda oluşturup kullanageldiği dillerin zihin yapıları üzerindeki etkileri üzerinden değerlendirilmelidir. Görsel algı sınırlarının bilinç ve bilinçaltı süreçlerindeki etkileri açısından lengüistiği inceleme altına alıp, imge bu konuya dahil edildiği vakit insan topluluklarının göz üzerinden yürüttüğü evren algısının çeşitliliği ve zenginliği ile karşılaşılacaktır.



Resim 21 Yokoi Yayu (1702-1783), **Kinoko-Gari (Mantar Toplama)**, Zürih, Heinz Brasch Koleksiyonu.

Kağıtüzerine mürekkep ile biçimlendirilmiş olan Yokoi Yayu'nun *Mantar Toplama* adlı resmi (Resim 21), ünlü Fransız düşünür Roland Barthes'ın *Göstergeler İmparatorluğu* adlı kitabından "*Yazı nerede başlar? Resim nerede başlar?*" [83] sorusunun açımlandığı, Uzak Doğu resminin yazıyı ve resmi iç içe izleyiciye sunan en belirgin örneklerinden biridir. Bunun yanında Barthes'ın çağdaşı bir diğer düşünür Michel Foucault, Bu Bir Pipo Değildir adlı metninde ressam Rene Magritte ile yazışmalarında, Batı resminin dilbilim kuramları üzerinden benzer sorular sormaktadır. [84]

[83] Roland Barthes, **Göstergeler İmparatorluğu**, Tahsin Yücel (çev.), 2. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, s. 27.
[84] Michel Foucault, **Bu Bir Pipo Değildir**, Selahattin Hilav (çev.), 4. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 18.



Resim 22 Rene Magritte, **Bu Bir Pipo Değildir**, 1928-1929, Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi, Los Angeles, California.

Batı olarak kendini konumlandıran coğrafyalarda (bu kabaca Avrupa olarak değerlendirilebilir ve Avrupa denildiğinde tarihsel olarak İngiltere ve Amerika kendini farklı konumlandırmaktadır), genel anlamda Batıda Sanat'ın icadının öncesinde ve sonrasında anlatım biçimi karşı çıkışların, başkaldırıların tarihi olarak okunabilmektedir. Özellikle, sanat tarihsel süreçte gözlemlenebileceği gibi Avrupalı Batı Sanat Tarihi kendi geleneği içerisinde sanat akımları biçiminde oluşmaktadır. Sanatsal anlatım, kendini bir önceki akımın karşıt söylemini geliştiren, düz tarihsel çizgide okunabilecek bir dizge sunmaktadır. Fakat Batıya benzemeyen bir gerçeklik biçimiyle Doğuda gelenek öncesinde gelene eklemlenmekten oluşan bir yapıda süregelmiştir. Batı Sanat Tarihi'nin Platoncu-Hristiyan düşünce geleneğinin yaklaşımıyla antik dönemlerin iktidar kavgalarını anımsatan izm'leri, genelde birbirlerini yok sayan akımların art arda gelişinden oluşmaktadır. Bunun zıttı olarak Doğu, kadim bilgilerini süregelen tarihinde birbirini takip eden bir dizgeye oturtur. Bu sebepledir ki Batı sanat tarihinde sadece öncü eğilimlerin içinde yer alan sanat-hayat ayrımları ve sınırlarının belirsizleştiği üretim dönemleri, Doğunun sanat anlayışı içerisinde halihazırda bütün zamanlarda gözlemlenebilmektedir. Sanatsal üretim Doğu coğrafyalarında hayatın içerisinde kendini gösterir. Sanat-zanaat ayırımı bu iki farklı coğrafyada farklı zaman dilimlerinde farklı biçimlerde gerçekleşmiştir. Modern zamanlara ve teknolojinin gelişip sınırların belirsizleştiği günümüze kadar Doğu'da sanat-zanaat ayırımı ve sanat tanımları, gündelik hayatın içerisinde belirsiz bir biçimde gözlemlenmektedir. *"Kendi içine kapanık köklü bir geleneğe sahip olan Uzakdoğu kültürü ve sanatı 19.yy'dan sonra Avrupa sanatı etkisi altına girmiş; öz ve biçimde bu*

yabancı sanatın üslubuna bağlı olarak değişme göstermiştir." [85] Doğu ile Batı'nın coğrafi olarak benzeşmesi Modernizm dönemine ait bir zaman diliminde gerçekleşmiştir. Bu buluşma günümüzde hareketli dijital görüntüler dünyası ile yani başka bir deyişle sanal dünyanın dinamikleri ile beslenmektedir. Artık farklılıkları ortadan kaldırırcasına bir gerçeklik boyutunu paylaşan global dünya algısı söz konusudur.

Geçmişteki ayrıştırıcı farklılık, aynı şekilde bu iki coğrafyanın varlık biçimlerinde, gerçeğin algılanma boyutlarında, politik yapılarda ve yaşam şekillerinde de kendini göstermektedir. Bunula birlikte imgenin Doğu'ya doğru izi sürüldüğünde bu coğrafyanın gelenek ve süreklilik konusunda benzerlikleri ile karşılaşılmaktadır. Aynı izlek istikamet Batı olarak belirlendiğinde benzerlikleri göz önüne serer. *"Kronolojik bir karşılaştırma yapıldığında Yakındoğu'daki uygarlıkların Uzakdoğu'dan daha erken tarihte gelişmeye başladığı görülür; ancak bu uygarlıklarda süreklilik yoktur. Her biri kendinden sonra gelen uygarlık içinde onu geliştirici etkilerden biri olarak devam edebilmiştir"* [86] Yunan ve Roma uygarlıklarının Bizans uygarlığı içinde devam etmesi örneğinde olduğu gibi kültürel miras, Uzakdoğu'da gerek Japonya'da gerek Çin ve Kore'de, ilk çağlardan günümüze değin gelen toplumsal değişmelere karşın, geleneğe bağlı bir süreklilik barındırmaktadır.

Bu uzun kültür sürecinin başlangıcı M.Ö. 3000'lere değin götürülebilmektedir. *"Hunan yöresinde kehanet (bilicilik) için kullanıldığı sanılan kaplumbağa kabukları ve üstü yazılı kemikler bulunmuştur."* [87] Bahsi geçen coğrafyalarda, kültürel mirasın insan toplulukları arasındaki sınırları belirsizleştiren izleri ile karşılaşılmaktadır. Çin gölgelerindeki, anıt mezar heykellerindeki, koruyucu tılsımlardaki, maskelerdeki imgeler, uzun soluklu bir geleneğin izlerini taşımaktadır. İmgenin, Doğu ve Batı coğrafyalarının etkileşimi ile izin gezinmesi açısından tarihsel aralığı ve hareket alanı oldukça geniştir. İmgelerin dolaşımının bütün bu izleği, tarihi İpek Yolu güzergahından uzanarak ticaret yollarından sayısız seferle serüvenine devam etmiştir.

[85] Ayla Ödekan, "Çin", Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt No 3, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997, s. 400.
[86] Ödekan, s. 400.
[87] Ödekan, s. 400.

Farklı üretim araçları ve Batıdan daha başka şekilde olan mistik dünyası ile Doğuda hareketli dijital imgenin algılanışı ne şekilde gerçekleşmektedir? Günümüz hareketli dijital imgesi hayatın içerisinde, Batı coğrafyalarında kendini nasıl konumlandırmaktadır? Asıl soru, hareketli dijital görüntü hakkında ne bildiğimiz ve ne bileceğimiz değil, hareketli dijital görüntü ile nasıl yaşayacağımız, onun hayatımızda kendini nasıl var ettiğidir. Şüphesiz ki hareketli dijital görüntü teknolojisi takip edilemez hızdaki gelişimine rağmen insanlık tarihi için henüz yenidir. Fakat öncesindeki seyir biçimleri doğrultusunda izleyicilerin deneyimledikleri üzerinden incelendiğinde, bu yeni sanatsal formun nasıl algılandığına ulaşılmaktadır. Optik bilinçaltı kodları ve kültürel miras depoları incelendiğinde hareketli dijital görüntüler dünyasına ait bilgiler, sadece teknolojinin hayatımıza giriş tarihiyle sınırlı kalmayacak güncel bilginin geçmiş ile bağlantıları kurulacaktır.

Günümüz insanının dünyada nasıl davrandığı ve hareketli dijital görüntüyle nasıl ilişki kurduğu sorusuna gelince karşımıza iki izlek çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, Sanat kavramının içerisinden soluklanan haliyle bienaller, trienaller gibi büyüklü küçüklü yeni sergileme biçimleri ve ikincisi dijital dünyanın sanatçılara hak tanıyan sergileme olanaklarının çeşitliliği üzerinedir. Bu demokratik biçimin genel görüntüsü kurumlar olmadan, sponsorsuz ve iletişim araçlarının dolaşım ağında kendini var eden bir biçimdir. Özellikle, tanımları çok yeni olan ikinci grup sergileme yöntemleri, sanatçının üreten kişi olarak ön planda olma durumunu sorgulatır ve değiştirir bir gerçekliği vardır. Bu anonim üretim faktörü hareketli dijital görüntüyü sanat tarihinde konumlandırılan bir yere oturtmanın dışında bırakarak, aslında *video sanatı, dijital sanat, medya sanatı, internet sanatı, gangster video* vb. tanımlar altında insanlık tarihinde sanatçının isminin belirsiz fakat üretiminin öncelikli olduğu, sanat-hayat ayrımının olmadığı zamanlara benzetmektedir. Bu durum sosyal bilimler, insan bilimleri ve felsefeyi de derinden etkileyecektir.

Bilindiği üzere hareketli görüntü gerçekleştirme çabaları fotoğraf karesinin sabit görüntüye dönüştürülmesi tekniğinden önce gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Fotoğraf karesinin sabitlenmesi ve hareketli görüntülerin selüloit film üzerine ilk kayıtlarından önce insanlar, doğayı seyredip öykünerek resim oluşturdukları dönemlerde dahi bir biçimde görüntülerin hareketleriyle ilgilenmişlerdir. Sabitlenmiş bir şekilde durağan görüntünün insan hayatındaki gerçekliği kendini bir imge olarak

gösterdiği ilk zamanlardan itibaren aslında bu imge kendine hareket alanı oluşturmaya çalışmıştır. İmgenin ilksel örneklerini, temelde ölüm ve insanın tanrılarla olan ilişkisinde bir aracı şeklinde olan ölü maskelerinde, mezar taşlarında ve tapı nesnelerinde görmekteyiz. Söze dayalı gelenekte bu imgeler, anlatıcılar ile insanlara ve yeni nesillere aktarılır. İmge bu yolda hareket etmektedir. Sözlü anlatım süreçlerinin her birinde efsaneler, imgeleri dinleyicilerin zihninde harekete geçirmektedir. Bunun için anlatıcı çoğunlukla yanında taşıdığı bir altar panosu, bir kağıt rulosu ya da hayal perdesi vb. tekniklerin aracılığıyla anlatımını zenginleştirmiştir. Bunun yanı sıra, hayal perdesi özellikle Doğuda hayal ile gerçeğin aynı olması, Batı'nın ikili karşıtlıklar sunan kavram dizgesine alternatif bir yapı sunmaktadır. Doğu'nun düşünsel yapısı birbirleriyle geçirgen kavramlardan oluşmaktadır.

Eğer modernizmin ayak basmadığı, sanayileşmenin gerçekleşmediği coğrafyalarda yaşamıyorsak, ki böyle bir yer bulmak imkansızdır (!) ya da bilinçli seçilmiş bir yaşama modeli olarak hayatımızı Pennsylvania'daki Amish topluluğu insanları, Avusturalya yerlisi Aborjin kabileleri gibi sürdürmüyorsak gündelik yaşantımızın içerisinde, hareketli dijital görüntü vardır. Bu yadsınamaz gerçeklikten yola çıkarak sorulması gereken soru ise hareketli dijital görüntüye şu ya da bu nedenle, az ya da çok etkileşim halinde olma durumu ya da maruz kalma üzerinden değil, şöyle olmalıdır; Günümüz dünyasında sanatın yeri nedir? Sanat kendini halen nasıl yeni tanımlar üzerinden üretmeye çalışmaktadır? Sanat içerikli ya da salt üretim olarak gerçekleştirilenler, halen üretiyor olmamızı önceleyen sorulara devam olarak, yeni tanımlar; sanat eseri, sanat işi, sanatsal olan vb. ve bunların birbirinden ayrıştırılması, benzeştirilmesi sorunsalları içeriklidir. Zira sanat tarihsel dizge üzerinden gidildiğinde Batılı görme biçimleri, tanımlamalar ve ayrıştırmalar üzerinden imgeye bakmaktadır. Bu *taxinomik* yapı *mimetik* (mimesise, yanılsamaya, kabaca görüntüyü illüzyon, yanılsama ile oluşturmaya dayalı olan) bir yapı içerisinde imgeyi oluşturmaktadır. Çağımız üretim dünyası içindeki imgeyi incelediğimizde ünlü Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın düşünceleri doğrultusunda *sanal görüntü* ile karşılaşılmaktadır. Hareketli ya da durağan dijital görüntünün gerçekliği, izleyicilere sanal bir dünyanın kapılarını açmaktadır. Baudrillard'a göre; çağımız gerçekliğinin oluşturduğu sanal, dijital imgenin durumu kusursuz yanılsamaya eğilimlidir ama imgenin (göstergenin, kavramın vs.) sahip olduğu yaratıcı yanılsama onda kesinlikle yoktur. Bu, *"yeniden-*

yaratıcı" gerçekçi, mimetik, hologramatik bir yanılsamadır. Yeniden üretimin kusursuzluğuyla, gerçeğin sanal yeni baskısıyla yanılsama oyununa son verir. Bütün amacı, gerçekliği ikizi aracılığıyla ayağa düşürmek, yok etmektir. Buna karşılık *göz aldatması*, gerçek nesnelerin bir boyutunu eksilterek, onlara büyülü bir mevcudiyet kazandırır ve şaşmaz kesinlikleri içinde, düşle, eksiksiz gerçekdışılıkla yeniden buluşturur. Düşünür bu yanılsamayı *"Bolluğun büyüsü kaçmış yanılsaması, ekranları ve perdeleri çoğaltmaktan ibaret modern yanılsama."* [88] olarak tanımlamaktadır.

Sanal dünyanın gerçekliği olan hareketli dijital görüntüler, Modernizmin insanlara sunduğu bir yanılsamadan ibarettir. Bu bağlamda Batılı sanatsal dizgenin bir uzantısı olarak izleyici ile buluşmaktadır. Mekan artık dışarısı da değil- yani evlerimizin, yaşam alanlarımızın içi ve tam koordinatını söylemek gerekirse ekran karşısı olarak değerlendirilmelidir. Sınırların kalktığı global dünyada seyir düzenlerini etkileyen, görüntünün oluştuğu ekran, mekanın yerini almış ve bir imkana dönüşmüştür. Televizyon, kelimenin ilk anlamı ile izleyicilere "*uzağı görüş*" sağlamaktadır. Bu bağlamda kabaca ekran, aslında geçmişte Doğu'da ve Batı'da genel olarak bütün coğrafyalarda insanın düşünü kurduğu hareketli görüntünün dijital ortamdaki temsilini sunmaktadır.

Hareketli görüntü artık günümüzde sadece ışıkla perdeye yansıyan sinema görüntüsü veya sinyallerin renge ve ışığa dönüşmesiyle eş zamanlı görüntünün oluşturulabildiği televizyon görüntüsü ile sınırlı değildir. Hareketli görüntünün daha geniş bir alanda farklı anlamlar üreterek kullanımı, her anımızda yadsınamaz gerçekliğiyle yaşamlarımıza yayılmıştır. Sadece evlerimizde bile televizyon, cep telefonu, bilgisayar vb. aletlerle var olan hareketli görüntü, bütün bu aletlerin temelini oluşturan sayısal sistemler ve ekranlarla dünyamızı çevrelemektedir. Aynı zamanda yaşadığımız diğer mekanlardaki dev ekranlardan oluşan reklam panoları ve bizi gün içerisinde yönlendiren işaretler bütününü gözlemlediğimiz küçük aletlerin bize açılan pencereleri de, ekran ile iletişimi zorunlu kılmaktadır. Bu süreç, ekrandan bize yansıyan bir dilin oluşmasının gerekliliği ile izleyicileri yüz yüze getirmektedir. Bütün bu imgeleri gördüğümüz aletler, reklam panoları ve bir yerden başka bir yere giderken kullandığımız toplu taşıma araçlarındaki yönlendirici işaretler dahi insanoğlunu sarıp

[88] Jean Baudrillard, **Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**, Elçin Gen - Işık Ergüden (çev.), 3. Basım, İstanbul: İletişim Yayınevi, 2011, s. 30-31.

sarmaladığı biçimiyle yeni bir üretim tarzının ürünleridir. Bizleri yeni bir sanatsal üretim şeklini gerçekleştirme ve geçmiştekinden farklı bir izleme yöntemine yöneltmektedir.

Günümüz küreselleşen dünyasında teknolojinin sınırsız ağı içerisinde hareketli dijital görüntünün oluşturduğu imge, doğu-batı sınırlarını sıfırlayan bir şekilde ve hızla bütün yaşantıya sirayet etmektedir. Gücünü tanımsızlığından aldığı zannedilebilir, hatta geçmişteki zaman ve uzam algılarımızdan yeni ve başka olduğu da kesindir. Bu bakımdan ne "doğudan" ne de "batıdan" yükselmektedir. Dijital teknolojilerin ve sanal dünyanın yaşantılarımıza ne kadar dahil olduğuna dair mutlak gerçeklik, bu yıl gerçekleşen bir doğa olayına bulunan "çözüm" ile de özetlenmektedir. *""Çin Malı" Gün Doğumu"* [89] başlığıyla yayınlanan 18.01.2014 tarihli gazete haberi, doğayı seyir pratiğimizin neye dönüştüğünü açıkça gözler önüne sermektedir;



Resim 23 Çin'in başkenti Pekin'de hava kirliliği nedeniyle gökyüzü kalın bir tabakayla kaplandığından güneşin doğuşu meydanlara kurulan dev ekranlardan yayınlanmıştır. Fotoğraf Pekin'deki ünlü Tiananmen Meydanı'nda çekilmiştir.

Doğanın sunduğu imgelere tefekkür halinde ve nezaket dolu seyir biçimleri gösteren kadim Doğu'nun dahi, bakmaya ve görmeye dair süreci değişmektedir. Değişimi getiren, Batının bunu ilerleme olarak görmesi değildir. Dijital devrim, sanal gerçeklik materyali ile birlikte kendini dayatmaktadır. En yalın anlamıyla elektronik malzemenin üretim, tüketim ve doğada dönüşebilme potansiyelleri hakkında düşünülmesi gerekmektedir.

[89] 'Çin Malı' Gün Doğumu, 2014, http://www.milliyet.com.tr/-cin-mali-gun-dogumu/gundem/detay/1823638/default.htm (Son erişim tarihi: 02 Ekim 2015)

Bütün bu dijital enformasyon gözümüzün önünden geçip giderken, eş zamanlı olarak algılamaya çalıştığımız bir bilgi çokluğunu zihnimize almamız için bizi zorlamaktadır. İlk sırada yer alan neden olarak yeni teknolojik ürünlerin satış stratejilerinde, dijital enformasyonun bizimle kurmaya zorladığı iletişim boyutu vardır. Üretimlerimiz makinalar tarafından yapılmakta ve bizler neredeyse sadece piyasadaki yeni çıkan ürünlerin en son modellerini tüketmek için kıyasıya bir yarışın içerisinde konumlandırılmaktayız. Bugünün dünyasında insanların gözüne çarpan imgeleri yaratan alan sanat piyasası, bunu hayatımızın gündelik dilimine yerleştiren de iletişim tasarımı alanıdır.

Artık doğayı, salt karşılığıyla dünyanın bize sunduğu doğayı izler konumda değiliz. Hayatımızın içine insan üretiminin yapay doğasını seyirlik olarak aldık. Bu durum, görme biçimlerimizi şekillendirmek bir yana biyolojik yapımızı bile başka bir hale dönüştürmektedir. Bu imge çokluğu olarak gözlemlenen durumun tespitinde, çevreyi (gerçek doğamızı) kirletiyoruz ve hastalıklarımız dahi çağın kirlilikleri üzerinden şekillenmekte ve çeşitlilik göstermektedir. Bu çağın gerçekliğinin *üretim fazlası* ve hastalığının *kanser*[*] olması örneğindeki gibi.

Dünyaca ünlü sanatçı Salvador Dali'nin 1900'lerde sürrealist nesnenin gelecekte neye dönüşeceğine dair öngörülerini kaleme aldığı *Gerçeküstücü Nesne* adlı makalesindeki dönemin nesne anlayışı ve kültürel kuramı adına yaptığı tespitler, günümüzde elektronik malzemenin ne olduğuna tanık olmak için metaforik bir bağlamda okunabilmektedir. Dali'nin birebir cümleleriyle;

> "Müzeler, kısa sürede, nesnelerle dolup taşacak; bu nesneler, yararsızlıkları, büyüklükleri ve kapladıkları yer yüzünden, çöllerde onları içine alacak özel kulelerin yapılmasını zorunlu kılacak. Bu kulelerin kapıları ustaca silinip gidecek ve yerlerinde musluğundan gerçek sütün sürekli olarak akacağı bir çeşme yer alacak; bu süt de kızgın kum tarafından açgözlülükle emilecek." [90]

[*] İnsan vücudundaki hücrelerin DNA hasarı nedeniyle kontrolsüz çoğalması.
[90] Salvador Dali, "Gerçeküstücü Nesne", Enis Batur, Aslı Kayabal (Ed.), **Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990** içinde (s. 340), 5. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 340.

görülmektedir ki, Batının müzelere depolama mantığının yerini alması gereken bir istifleme biçimi söz konusudur. Beynin kültürüyle arzunun kültürünün özdeşleşeceği iddiasında bulunan Dali, insanoğlunun kontrolsüz ilerleyişinin gidişatı ile ilgili varsayımlarda bulunmuştur. Doğa ile kurulan ilişki kontrollü birer üretim ve tüketim biçimleri ile gerçekleştirilmediği vakit, gelecekte kelimenin ilk anlamıyla "gerçeküstü" bir doğada yaşama savaşı vermek zorunda kalınacaktır. İnsanlık tarihinin gördüğü savaşlar ve yıkımlardan sonra doğa bütün doğurganlığıyla günümüze kadar gerçekleştirilmiş üretimleri saklayıp geri sunmuştur. Yeni bir medeniyet gerçekleştirmek istenildiği zaman toprak doğal imkanları ile yardımcı olmuştur. Fakat yeni çağın elektronik üretiminin yıkımı nükleer nedeniyle, gerçekleşecek bir felaketten sonra, elektronik materyalin yeniden yapılanması imkansız görünmektedir. Toprak altında bir Antik Yunan heykeli çıkarttığınızda onu sergileyecek bir yer bulabilir ve onunla iletişim kurabilirsiniz. Herhangi bir faciadan sonra ise ne yazık ki elektronik, dijital dünyanın ürünü olan her şey örnek olarak bir CD, onun açılıp okunmasını sağlayacak teknoloji yeniden icat edilene kadar bir adet daire şeklinden öteye gidemeyecektir.

2. 2. FOTOĞRAF, HAREKETLİ DİJİTAL GÖRÜNTÜ ve HAREKETLİ DİJİTAL İMGE

I.

"Sancho'nun efendisine söylediği akıllıca sözlere, bir cesetle serüvenine ve başka garip olaylara dair" [91]

"Sanço Panço bir taşra kentinin sinema salonuna girer. Don Kişot'u arar ve onu kenarda bir yerde otururken bulur, ekrana kilitlenmiştir. Salonda boş yer yok gibidir, –bir tür loca olan– galeri gürültücü çocuklarla tıka basa doludur. Faydasız birkaç girişimden sonra Don Kişot'a ulaşamayacağını anlayan Sanço isteksizce orta sırada bir kız çocuğunun yanına oturur (Dulcinea mıdır?). Film gösterimi başlamıştır, kostümlü bir filmdir, ekranda, silahlı şövalyeler koşturmaktadır, bir anda tehlike içinde bir kadın görünür ekranda. Don Kişot aniden ayağa kalkar, kılıcını kınından çıkarır, ekrana doğru atılır ve kılıç darbeleri ekran perdesini yırtmaya başlar. Ekranda hala kadın ve şövalyeler gözükmektedir ama Don Kişot'un kılıç darbesiyle açtığı kara delik giderek daha da büyümekte, görüntüleri durmak bilmeden yalayıp yutmaktadır. Sonunda ekrandan geriye neredeyse hiçbir şey kalmamıştır, sadece onu tutan ahşap çerçeve görünmektedir. Öfkeli izleyiciler salonu terk eder ama locadaki çocuklar Don Kişot'a tezahüratlarını sürdürürler, adeta onun fanatik taraftarlarına dönüşmüşlerdir. Sadece orta sırada oturan kız çocuğu ona suçlayıcı ve azarlayıcı bir tavırla bakmaktadır." [92]

Bu bölümde tanımlanacak olan hareketli görüntü, dijital tekniğin olanakları doğrultusunda ele alınacaktır. Tezin kapsamındaki yol izlenip bu doğrultuda hareketli dijital görüntülerin hareketli dijital imge olma hali üzerinden gidilecektir. Fakat öncelikle fotoğraf (durağan kare) ile başlandığında analog fotoğraf karesi, hareketli dijital imgelerin öncesinde tekniğinin bir buluş olarak kendini gösterdiği 1800'lere tarihlenir. Her ne kadar imge, insan zihninde hareketli bir varoluşu içerse de fotoğrafın icadı ilk olarak bir kare görüntünün gerçekliğidir. Fotoğraf, 1813'de Joseph Nicéphore Niépce'nin ışığa duyarlı bir levha üzerinde kalıcı görüntüler elde etmeyi amaçladığı çalışmaları ile başlamıştır. 1826 yılına gelindiğinde Niepce tarafından "ilk

[91] Miguel de Cervantes Saavedra, **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade DON QUIJOTE I**, Roza Hakmen (çev.), Şiirleri çeviren: Ahmet Güntan, 6. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, s. 159.
[92] Giorgio Agamben, **Dünyevileştirmeler**, Betül Parlak (çev.), 1. Basım, İstanbul: MonoKL Yayınları, 2011, s. 159-160.

fotoğraf", sekiz saatlik bir pozlama (*exposure* ışığa duyarlı maddenin ışığa kavuşması ile gerçekleşen süreç) ile oluşturulmuştur. Fotoğrafı çekilen görüntüye bakılabilmesi için ise pozlama bittikten sonra maddenin ışığa olan duyarlılığı sabitlenmelidir. Aksi takdirde görüntünün oluşum süreci devam eder ve bu süreç görüntünün yok olmasıyla sonuçlanır. Bu bağlamda fotoğrafı Roland Barthes bilimsel bir olay olarak tanımlamaktadır. Ne kadar fotoğrafı ressamların bulduğu söylense de düşünüre göre, onu kimyacılar bulmuştur. *"Çünkü 'Bu vardı' neoma'sı, ancak bilimsel bir olayın (gümüş halojenürlerin ışığa duyarlı olduklarının bulunması), ışıklandırılmış bir nesnenin yaydığı ışık ışınlarının doğrudan geri kazanıp baskısını yapabilmesi ile mümkün olabilmiştir."* [93] Aynı zamanda ilk ışığa duyarlı levhanın pozlanma süreci gerçekleştirildiğinden itibaren fotoğraf karesi, insanoğlunun hareketli imge düşünün izinde devam etmiştir.

1835 yılına gelindiğinde, Louis-Jacques-Mandé Daguerre, ışıklanmış bir levhayı içinde kimyasalların bulunduğu bir kaba yanlışlıkla koyar. Birkaç gün sonra levhayı fark ettiğinde, elde ettiği sonuçta kendi adını vereceği yöntemi bulur. *"Daguerréotype"* adını verdiği bu buluş, 1839'da Fransız Bilimler Akademisi'nce resmileştirilmiştir. Çalışmaları Daguerre'den farklı olarak seyreden Niepce ise, deneyleri bir yönteme dönüşemeden vefat eder.



Resim 8 Daguerre tarafından pozlanmış 1837 tarihli bir Daguerrotype, **Sanatçının Atölyesi**.

[93] Roland Barthes, **Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Reha Akçakaya (çev.), 5. Basım, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2011, s. 98.

Daguerrotype adlı bu gelişme, halk arasında konuya ilgi uyanmasını ve fotoğrafın yaygınlaşmasını sağlamıştır. Ayna görüntüsünün tersinin elde edildiği bu yöntemde; bir gümüş levha, iyot buharına tutulur, yüzeyinde gümüş iyodürden oluşan bir tabaka elde edilir ve bu yüzey, karanlık kutu yeterince ışıklandıktan sonra cıva buharıyla yıkanır. Benzer çalışmaları İngiltere'de sürdüren William Henry Fox Talbot 1839'da karanlık kutu ile edinilen ilk kalıcı görüntüyü kendisinin bulduğunu ileri sürse de, bu iddia başlarda ilgi ve kabul görmemiştir. Çalışmalarını sonraki yıllarda da sürdüren Talbot, negatif/pozitif işlemlerini içeren "calotype" adını verdiği yönteminde (*Talbotype* olarak da bilinmektedir); gümüş tuzlarına batırılmış bir kâğıt kullanarak elde edilen negatif görüntülerden, yine aynı teknikle hazırlanmış kâğıtlara istenilen sayıda pozitif fotoğraf basmayı başarmıştır. Çoğaltılma potansiyelinin gerçekleştiği fotoğraf bu özelliğinden sonra ilerleme açısından güçlü bir ivme kazanmıştır. Fotoğrafın ikinci kez bulunup sanatsal bir ifade biçiminde kullanılması, bu resmetme tekniğinin çoğaltma teknolojisi olarak bulunuşudur. Negatif film yüzeyine bir görüntünün kaydedilmesi şüphesiz yeni bir buluştur. Aynı zamanda bu yeni resmetme tekniğinin çoğaltılabilmesine dair mucize ile durağan fotoğraf karesi, artık kaydedilen görüntünün çoğaltılarak yayıldığı bir ortama dönüşmüştür. 1841 yılında Talbot tarafından gerçekleştirilen bu aşamadan sonra yeni resmetme ve çoğaltma tekniği olan fotoğraf, kendine özgü özelliklerini kullanarak günümüze kadar gelişmeleri ile hayatı ve sanatı etkilemiştir.

Analog fotoğraf, David Octavius Hill (1802-1870), Robert Adamson (1821-1848), G.F.T. Nadar (1820-1910), Oskar Gustave Rejlander (1813-1875), Julia Margaret Cameron (1815-1879) gibi bu yeni çoğaltım tekniğine duyarlı kişiler tarafından 1845 yılından itibaren ve Levend Kılıç'a göre tam olarak August Sander (1876-1964) ve Man Ray (1890-1976) ile sanat ortamına girmiştir. *"Fotoğrafın sanatın ortamına girmesi için August Sander ve Man Ray'ı beklemesi gerekti. Onlar bu çoğaltım aracına estetik kaygılar ile yaklaşarak onu sanatın ortamına soktular."* [94] Tek bir kare görüntünün gerçekliği üzerinden kısa bir dönem yaşanır yaşanmaz fotoğraf teknik olarak hareketlenmiştir. Yine aynı şekilde önce işlevsel yönüyle insanların hayatına girmiş ve daha sonrasında sanat alanında kullanılagelen bir

[94] Levend Kılıç, **Elektronik Görüntü ve Video Sanatı, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Yıllık 1999, "Mahmut Tali Öngören'e Armağan"**, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara, 1999, s. 208.

medium olmuştur. *"Fotoğrafın durgun karelerinin hareketlendirilmesiyle ortaya çıkan yeni teknolojik buluş olan film de aynı süreci yaşadı. Film, çoğaltım teknolojisi olarak sanatın ortamına Chaplin ve Eisenstein'in çalışmalarıyla girdi."* [95] Bu durum, günümüzde hareketli dijital görüntülerin sinemada doğrudan kulanım alanı bulmasına benzememektedir. Dijital ortamda görüntüler üretildiği andan itibaren fotoğraf, sinema, televizyon ve internette kullanılagelmiş ve hızlı bir şekilde izleyicilerle etkileşim alanı oluşturmuşlardır.

Bir yenilik, bir buluş olarak araç, öncesinde kendini teknik bir olanak olarak göstermektedir. Ancak sözü geçen bu tekniklerin ilk kullanımları gerçekleştirilip yaygınlaştığı, hatta satınalınabilirliği halk için uygun bir hale geldiğinde, sanatın alanında kullanımı da imkan dahilinde olmaktadır. *"Karmaşık bir çalıştırma biçimine ek olarak, dagereotipin potansiyel amatörlerin sayısını sınırlayan bir dezavantajı daha vardı: masrafı. 400 Frank değer biçilmişti alete - bir işçinin sekiz aylık maaşına denkti bu tutar."* [96] Yine benzer bir araştırma sonucunda görülmektedir ki; *"Ticarileştirilmiş ilk fotoğraf yöntemi olan dagereotip, icat edildiği dönemin başlangıcında teknik sınırlılıkları bunlarla da kalmaz. Aynı zamanda, yeniden üretilemez oluşuyla da sorun yaratan gümüş levha üstündeki görüntülerin fiyatı da bir hayli yüksektir."* [97] fotoğrafın kullanımı insan yaşantısına ilk olarak, günümüzde hareketli dijital görüntünün tek bir hamle ile ışık hızında kopyalanabiliyor olmasından başka bir şekilde girmiştir. Bu yönüyle fotoğrafın ilk örnekleri toplumda bir lüks ve prestij seviyesine karşılık gelmektedir.

Maddi değerinin yüksek olmasının yanı sıra fotoğraf, yarattığı etki ile ilgili kendinden önce Sanat olarak tanımlanan alanları, dolayısıyla sanatsal imgeyi birçok yönden etkilemiştir. Tek bir karenin yarattığı etki ve sırayla pozlanmış fotoğraf görüntüsünün yarattığı etki, sanat tarihinde o zamana kadar resimlerin yeniden gözden geçirilmesine neden olmuş ve yeni yapılacak olanların gerçeklik boyutuna sonsuza kadar müdahale etmiştir. Ernst Hans Josef Gombrich'in Sanatın Öyküsü adlı ünlü

[95] Kılıç, s. 208.
[96] Catherine Pinguet, "Şiir ve ilerleme: "Birbirinden nefret eden iki muhteris" Baudelaire ve Nadar", **Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi**. No. 150, 2011, (ss. 66-77), s. 66.
[97] Catherine Pinguet, "Doğu'da Yolculuk Nerval ve daguerréotype", **Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi**. No. 133, 2009, (ss 51-57), s. 52.

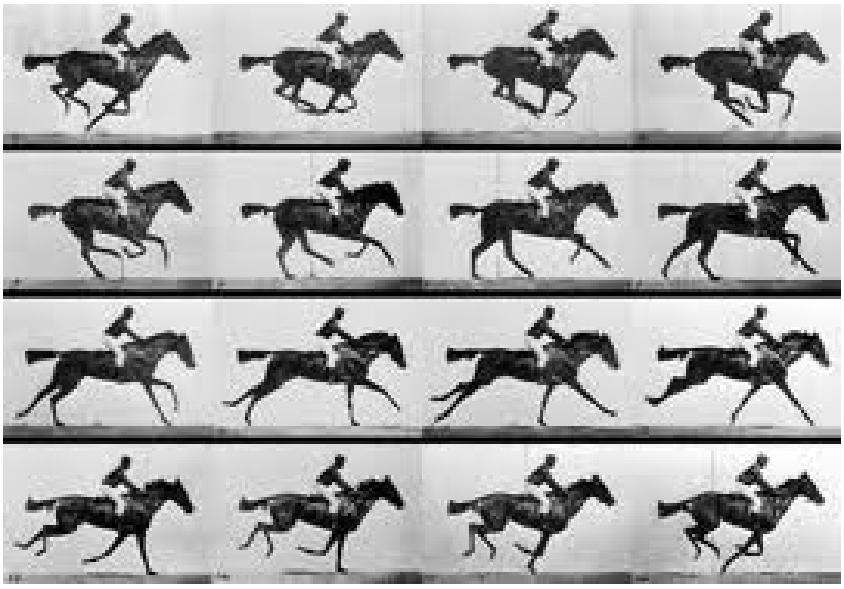
sanat tarihi kitabında, fotoğrafın resme olan etkisi, gerçekliği bütün nesnel doğruluğuyla göstermesi açısından örneklendirilmiştir. *"Hepimiz, 'nesneler böyle görünmez' diye ayaküstü yargılara varmaya yatkınızdır. İşin tuhafı, doğanın hep geleneksel tablolardaki gibi göründüğünü sanırız."* [98] Fransız ressamı Théodore Géricault'un *Epsom At Yarışları* resmini örneklendiren Gombrich, ressamların atları her zaman, sanki koşunun atılımı içinde havada süzülürcesine, dört bacağı da gerili olarak resmetmiş olduklarından bahsetmektedir. Bu tarihten elli yıl kadar sonra fotoğraf makinası, hızla hareket eden atları anında tespit edecek yetkinliğe ulaşınca, çekilen fotoğraflar, hem ressamların, hem de seyircilerin yanıldıklarını ortaya çıkarmıştır. Atların en doğal haliyle olması gerektiği gibi koşuşunun fotoğraf makinesi ile tespit edilmesinden sonra bile *"(...) ressamlar bu yeni bulguya dayanarak, hareket eden atları gerçekteki gibi çizmeye başladıkları zaman, tabloları yanlış olduğu gerekçesiyle herkes tarafından eleştirildi."* [99] ve uzun bir süre daha insanların gerçeklik algısı fotoğraf tekniği değil resim üzerinden gerçekleşmiştir. Bununla birlikte günümüzde fotoğraf ve kamera görüntüleri, mahkeme kayıtlarında kanıt oluşturacak şekilde gerçekliğin kaydına sahiptirler.



Resim 9 Théodore Géricault, **Epsom At Yarışları**, 1821, Louvre Müzesi, Paris.

[98] Ernst Hans Gombridge, **Sanatın Öyküsü**, Erol Erduran, Ömer Erduran (çev.), 16. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997, s. 27.
[99] Gombridge, s. 28.

Fotoğraf görüntüsü, ilk pozlandığı andan itibaren hareketli imgeye dönüşme yolundaki iddia ile serüvenine devam etmiştir. Bu iddianın en ünlü örneklerinden biri Eadweard Muybridge'ın, atların koşuşunu gösteren serisidir. Günümüzde halen benzer bir mantıkla hareket oluşturulmaktadır.



Resim 10 Eadweard Muybridge, **Dörtnala Koşan Atlar**, 1872, Hareketli Hayvanlar Etütleri Serisi'nden. Art arda çekilmiş fotoğraf dizisi; Kingston-upon-Thames Müzesi Koleksiyonu. Zamanında fotoğrafın bu "sihirli" görüntüsü yağlıboya ressamlarının gerçeklik algısını etkilemiştir. O zamana kadar gözün incelemesiyle yapılan resimler, bundan sonra fotoğrafın kanıt gerçekliğinin sunduğu doğrulukla gerçekleştirilmiştir.

Temelde sinema makinasının *cinematographe* yaptığı şey, çok hızlı fotoğraf çekmektir. Aslında 1800'lerin sonunda Thomas Alva Edison başta olmak üzere birçok insan, görüntüleri hareketlendirmek konusu üzerine düşünmekteydi, hatta Muybridge de bunlardan biridir fakat yine de hareketli görüntülerin mucidi Lumiére kardeşler olarak kabul edilmektedir. Lumiere kardeşlerin icat ettikleri makina, hem çekim hem de gösterim için kullanılmıştır. Beyaz bir perdeye hızla yansıtılan görüntüler, bu makina aracılığıyla canlanmaktaydı.

Bütün bu bilgilerin ışığında hareketli imgeler olarak film ve videoyu birbirinden ayırmamız uygun olacaktır. Beyaz perdeye yansıtılarak gösterim olanağı gerçekleştirilen film, fotoğraf karelerinin hareketli bir hale getirilmesiyle meydana gelmektedir. Fakat video, yüzeyi ışığın yansımasının gerçekleştiği ekran görüntüsünü izleyiciye sunar. Aynı zamanda film karelerinin kayıt altına alınma süreci ve dijital kayıt süreçleri, birbirlerinden oldukça ayrı iki şekilde işlemektedir. Sinema ve ekranı

birbirinden ayıran bu önemli fark, onların öncüllerini tarihsel olarak tanımlarken yol gösterici olacaktır.

Üretime katkıda bulunarak sistemin sunduğunun dışında alternatif yaşam alanları oluşturmak, her bir canlının birey olarak değerinin anlaşılmasıyla gerçekleşebilmektedir. Bunun yanı sıra, gerçekleştirilecek üretimler için yeni tanımlamalara gereksinim duyulacaktır. Ancak yeni teknik gelişmeler için tanımlama süreçleri, tarihte hep icadın keşfinin üzerinden uzunca bir zaman dilimi geçtiğinde gerçekleşmiştir. Belki de bu yüzden günümüz insanı analog fotoğrafı tanımlayacak konumdadır. Fakat şimdi de neredeyse fotoğrafı rafa kaldıracak nitelikte teknolojilerle karşılaşılmaktadır.

Sanat alanına dâhil edilmek üzere incelenecek bir kavram şeklinde ele alınan fotoğrafı, sadece hareketli görüntü çerçevesinde tanımlamak yetmez. Hareketli görüntü hem tarihselliği ile, hem de kendi içinde yaşandığı dönemle ele alınmalıdır. Hareketli imgenin tarihsel kökenlerini ortaya çıkartma dizgesinde bir diğer önemli konu ise, onun yarattığı etkinlik alanını tanımlamaktan geçer. Metnin ilerleyen kısmında hareketli görüntülerden, bir tek fotoğraf karesinden hareketli imgeye nasıl dönüştüğü ve bu hareketli imgenin, özünde imago olan varlık alanının günümüzde hareketli hatta dijital imge olarak adlandırılmış hali incelenecektir. Bu tanımlamalar üzerinden gezinirken hareketli dijital imgenin oluşturduğu varlık alanı, tarihte imgenin oluşturduğu varlık alanıyla özdeşlikler kurmaktadır. Fakat özellikle altı çizilerek yapılması gereken tarihsel tespit; fotoğraf karesinin sanat öncesi imgenin izinden yürüyor olması ve birçok yönüyle sanat öncesi imgenin soluğunu taşıyor olmasıdır. Bunun yanı sıra durağan ya da hareketli olması farksız bir şekilde dijital görüntü, ışığı kendinden yansıtması, göze gelişindeki örgütlenme biçimi ve dokunuşun izini taşımaması bağlamında sanat sonrası imgenin izinden oluşmaktadır.

II.

> *"Güdüsel-bilinçaltı alanını ancak ruhçözümlemeyle öğrenebildiğimiz gibi, görsel-bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebiliriz."* [100]

Fotoğrafın ve dijital görüntünün göze geliş biçimindeki ayırımlarının asıl sebeplerinden ilki Zeynep Sayın'ın İmgenin Pornografisi adlı kitabının II. Bölümlemesi'nde bahsettiği üzere imgenin oluşturduğu varlık *dasein* alanındaki haysiyeti ya da zilleti, ahlakı ve yahut pornografisinin bahsi geçen izlerde takip edilmesidir. Sayın'a göre; *"Gölgenin yok sayılmasını sanat ve şıklık olarak niteleyen ve indignitud'dan, haysiyetsizlikten söz açan Plinius'tan tam 19 yüzyıl sonra Lacan, bakışı tatmin etmeyi amaçlayan dışavurumcu sanatın pornografisine değinmiş, Žižek ise haysiyetsiz imgelerin mide bulandırdığını söylemiştir."* [101] Bütün bu türden

[100] Walter Benjamin, **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), 4. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 73.
[101] Sayın, 2003, s 48.

imgeler, aslında imgeleşememiş ve görüntü bağlamında hareketlilik alanı oluşturamamış cinsten olmaları nedeniyle haysiyetsiz ve pornografik oluşumlarından bahsedilmesi gereken bir etkileşimsizlik alanı içerisinde var olmaya çalışmaktadırlar. Sayın bu etkileşimsizlik alanını tespit ederken şu şekilde bir yöntem ile saptamalarını gerçekleştirmektedir; *"Dolayısıyla imgenin haysiyetinden ya da zilletinden, ahlakından ya da pornografisinden söz edilecekse eğer, onu yalnızca gözle ve bakışla, sanatla ve sanat öncesiyle ilişkilendirmeden önce, bütün bu sorunsalların imgenin göze-geliş-biçimi ile ilgili olduğunu saptamak gerekir."* [102] Sayın'a göre, imgenin göze geliş biçimindeki kendisini teşhir edişi izleyici için yol göstericidir. *"Bedenlerin çıplaklığını teşhir ettiği ya da giyinikliği çıplaklığa evrilttiği için pornografik olarak nitelenemez bir imge; pornografik olan, onun kendini, çıplaklığı ardında bir şey yokmuşçasına varoluşuna hak talep eden teşhir ediş biçimidir."* [103] Bu bağlamda fotoğraf ve dijital görüntü birbirlerine çok yakın şekillerde izlenseler dahi, teşhir biçimleriyle ilişkili ciddi farklılıklar göstermektedirler. Bunun nedenlerinden en önemlisi fotoğraf ışık ile görülür, dijital imge ise ışığın kaynağıdır. Fotoğraf, dokunuşun izini taşır, dijital imge ise sanal ortamda yapay bir üretimin sonucudur.

Sayın, kitabın IV. bölümünde bedensel *dokunuşun büyüsünü taşıyan* imgeleri, tarihsel bir dizgede tanımlamıştır. Balmumu ölü maskelerinde, mezar taşları, menhirler, Bizans ikonasında, çeşitli efsunlarda, tılsımlarda, muskalarda canlandığını ileri sürdüğü ve Muhammed'in ayak izinden Veronika'nın keten örtüsüne değin aynı izlekte buluştuğunu iddia ettiği imgeler, bedensel dokunuşun büyüsünün izleğini imgenin yarattığı etkililik alanında takip etmektedir. Bu türden imgeler ile madeni sikkeler üzerindeki kabartmaları, bir Amerikan dolarını (Resim 27) ya da Saddam Hüseyin imgesi taşıyan bir kol saatini oluşturan imgenin varlık alanını karşılaştırmaktadır. Bu karşılaştırılma gerçekleştirilirken, bedensel dokunuşun izini taşıyan imgeler ile iktidarın taşıyıcılığını yapan imgeler arasındaki fark tanımlanmaktadır. Çünkü Sayın'a göre iktidar imgeleri ünlü düşünür Slavoj



Resim 27 Amerikan Birleşik Devletleri Bir Dolarından ayrıntı. Annuit Coeptis: "Tanrı başlangıcı destekler" Novus Ordo Seclorum: "Tarihin yeni düzeni".

Žižek'in *"totaliter pornografi"* dediği tanıma denk düşer. Balmumu ölü maskeleri, Bizans ikonaları, Muhammed'in ayak izi, Veronika'nın keten örtüsü vb. efsunlar, tılsımlar ve muskalar imgelerindeki izin bıraktığı boşluğu göstermektedirler ya da başka bir deyişle gösterememektedirler. Fakat iktidarın imgeleri, ardında büyük ötekinin gücünü oluşturmaya çalışmakta ve izi temsil etmeye yeltenmektedirler. Gösterenin gösterileniyle örtüştüğünü iddia etmektedirler. Her birinde bir benzeşim ve tekabüliyet önermesi bulunmaktadır. Bu nedenle siyasal iktidar temsiline dönüşebilmektedirler, bilgi ve iktidarı varlıkta buluşturduklarını iddia etme cüretindedirler.

Pornografik olmayan görüntü ve pornografikleşmemiş dokunuşun izi ise geçmişte kalmış bir benzeşimi anımsatsa dahi onun sadece varlığını değil, aynı zamanda yokluğunu da göstermektedir. Bu türden imgeler, benzeşen bir *imago* ile benzeşmeyen bir *vestigium*'u [104] eş zamanlı olarak göze getirmekte ve göze getirdikleri an görünmezleştirmektedir. Keten kumaş üzerine çıkan İsa'nın yüzü ya da Muhammed'in bazalt taş üzerinde beliren ayak izi, yalnızca bedensel bir parça, bir yüz ya da ayak izi olarak kalmamakta, neredeyse hemen her şeye dönüşebilecek bir *transformasyon*, izden arta kalan bir yoksunluk, ondan geriye kalan bir artığı ifade etmektedir. Böyle imgeler bakışı doyuracakları yerde arzuyu arttırmaktadırlar. Bunun nedeni onları ele geçirmenin olanaksızlığında yatmaktadır. Kendiyle göz arasına *çifte mesafe* koyan imge, gözle yetinmeyerek dokunulmak da istemekte, dokunuşun iziyle bedenlerin tutkusunu alevlendirmekte, imgeye görünmeyen bir benzeşimle yaklaşmayı önermektedir.

Sayın'a göre fotoğraf, Charles Sanders Peirce'nin tanımlayış biçimiyle *index* dediği imgeyi tanımlama biçimine denk düşmektedir. Kumsalda bırakılan ayak izleri ya da tıbbi semptom olarak deride görülen döküntüler gibi, sürdüğü izin göstergesi olsa bile onunla benzeşmeyen türden imgelerdir ve bu anlamda fotoğraf, tartışılmaz olarak *index* diye nitelendirilecek türden bir imgedir. Sayın'ın Peirce'nin *index* tanımından yola çıkarak açıkladığı fotoğraf, ne denli yakın olursa olsun, eşsiz bir uzaklığın ve ne denli uzak olursa olsun eşsiz bir yakınlığın görüntüsü olan şeydir. [105]

[104] Sayın, 2003, s. 318. **vestigium** Latince *vestigia, vestigium*. Kalıntı, artık, atık ya da kumsalda bırakılan ayak izleri gibi izler.
[105] Sayın, 2003, 78.

Tam da bu aşamada Sayın, 19. yüzyılda Avrupa imgelemini sarsan *fotoğraf* görüntüsünün, bu türden büyüsel dokunuşa bağlı bir imge olduğunu söylemektedir. [106]

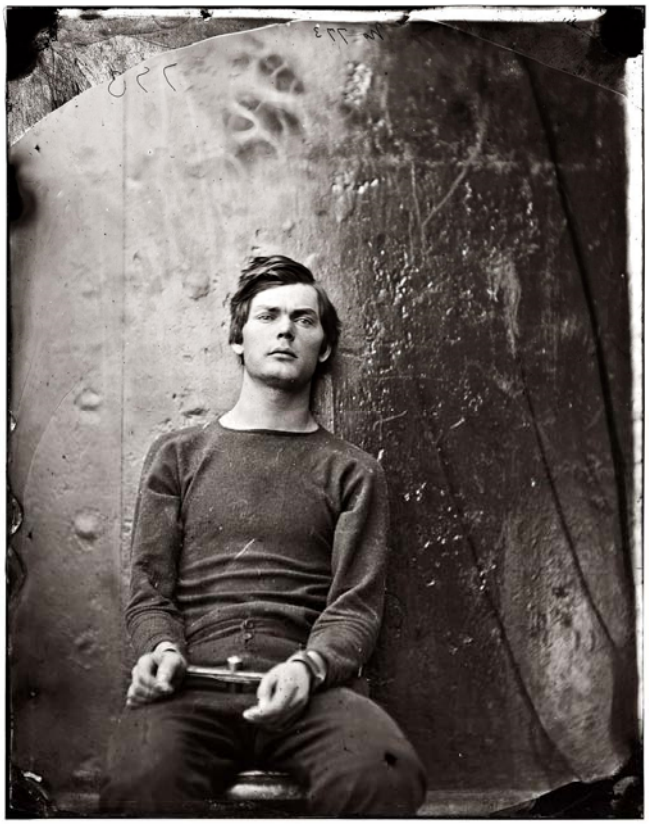
Sayın'ın düşünsel pratiğinden yola çıkarak, pornografik olmayan imge ve ardında iktidarın gücünü dayattığı, bedensel dokunuşa izin olmayan imge arasındaki ayrımı belirginleştirdikten sonra gerçekleştirilecek diğer bir aşama, çoğaltım teknolojileri ile çevremizi saran, ağ içinde dolaşıma girmiş olan ve günümüz sanatı içerisinde kendisini var etmiş imgelerin sınıflandırılmasında yatmaktadır. Günümüz imge tüketiminin içerisinden hakiki imgeyi bulup çıkartmak ve bunu varlık alanına davet etmek oldukça zor görünüyor. Bunun temel nedenlerinden birisi de, Doğu kültürlerinin aksine her türlü izi kuramsallaştırmaktan ve kurumsallaştırmaktan kaçınmayan Avrupa kültürünün sınıflandırmasını *taxinomi* hiyerarşik düzende kurması ve kendi görme biçimleri çerçevesinde imgenin göze gelişini sahiplenen bir yapıda eylemesindendir. Doğu kültürlerinde ise bunun tam tersi gerçekleşir; karşısına aldığı imgeye bakmak için kendini konumlandırmamaktadır. İstikamet belirlemek açısından inceleme şu noktadan başlatılabilir; bir Amerikan dolarının (Resim 4) ya da Saddam Hüseyin imgesi taşıyan bir kol saatinin, Plinius'un karşı çıkacağı türden bir imge olduğunu bilmek, dolaşıma giren imgelerin varlık alanlarının nasıl değerlendirilebileceğine dair ışık tutacaktır.

Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Başka bir örnekleme olması açısından Roland Barthes'in *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler* adlı kitabında değindiği fotoğraftan yola çıkacak olunursa, Alexander Gardner'in fotoğrafının etkileyici karesiyle karşılaşılmaktadır (Resim 28). Barthes'in düşünceleri doğrultusunda kelepçeli genç adamın fotoğrafının izini sürerek Jacques Rancière, *Özgürleşen Seyirci* kitabının *Düşünceli Görüntü* adlı bölümünde, Barthes'ın ünlü *studium* ve *punctum* kavramlarıyla bu fotoğrafın gerçekliğine değinmektedir.

Barthes'e göre studium *"(...) tam anlamıyla kaygısız tutkunun, değişken ilginin, tutarsız tadın o geniş alanıdır: severim/sevmem."* [107] Aynı zamanda *(...) âşık olma düzeyinde değil, hoşlanma düzeyindedir; yarım bir tutku, yarım bir istek harekete geçirir; 'idare eder' bulduğumuz insanlara, eğlencelere, kitaplara, ya da*

[106] Sayın 2003, 77.
[107] Barthes, 2011, s. 41.

giysilere karşı duyduğumuz gibi belirsiz, kaypak ve sorumsuz bir ilgidir." [108] Rancière'e göre Barthes şunu söylemektedir; *"Fotoğraf güzel, delikanlı da öyle: bu studium'dur."* [109] Studium ile birlikte *Camera Lucida*'da kullandığı fotoğrafın punctum'u ise *"(...) beni delen (ama aynı zamanda beni belirleyen, bana acı veren) o kazadır."* [110] *Isırık*, *benek* ve *zarın her bir atılışı* anlamlarıyla punktum, imgede de açılmış olan kesik, küçük delik ile imgenin ardında kalan boşluğun izleyicilerle buluşmasını sağlamaktadır. Rancière Barthes'in işaret ettiği fotoğrafın punktumunun şu şekilde gerçekleştiğini söylemektedir; *"Genç adam ölecek. (...) Böyle olacak ve böyle oldu."* [111]



Resim 11 Alexander Gardner, **1865'te idama mahkûm edilen Lewis Payne'in fotoğrafı**.

Ranciere'e göre Barthes fotoğrafı, Latinlerin ölen atalarının mevcudiyetini yaşayanlar arasındaki varlığa dönüştüren tasvire, yani *imago*'ya indirgemektedir. Böylece Barthes, görüntü üzerine çok eski bir polemiği de canlandırmaktadır.

[108] Barthes, 2011, s. 41.
[109] Jacques Rancière, **Özgürleşen Seyirci**, E. Burak Şaman (çev.), 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2013, s. 101.
[110] Barthes, 2011, s. 40.
[111] Rancière, 2013, s. 101-102.

> "İ.S. 1. yüzyılda Roma'da Yaşlı Plinius, galerilerini kimi tasvir ettiğini bile bilmedikleri heykellerle dolduran koleksiyonculara kızıyordu. Bu heykeller atalarının görüntüleri oldukları için değil de sırf sanat oldukları için veya güzel göründükleri için oradaydılar. Plinius'un konumu görüntülerin etik rejimi diyebileceğimiz şeyin izlerini taşıyordu. Bu rejimde, aslında bir portre veya bir heykel, her zaman birinin görüntüsüdür ve meşruiyetini tasvir ettiği insan veya tanrıdan alır. Barthes'ın studium'daki temsil mantığının karşısına koyduğu şey, bir bireyin duyumsanabilir varlığının sürekliliğini temsil eden bu antik görüntü işlevi, tasvir (effigie) işlevidir."[112]

Bununla birlikte Barthes, sanat yapıtlarının yanı sıra genel olarak tüm görüntülerin, ataların ruhları oldukları için değil yalnızca kendileri oldukları için takdir edildikleri bir dünyada veya çağda yazmaktadır. Bizim yaşadığımız anda, fotoğraf karesini, hareketli imajı, günümüz imgesini değerlendirmek başımızı çevirip tarihlendirmemizi düne dahi yaptığımızda oldukça zordur. Bu *fikirler* doğrultusunda algılamaya çalıştığımız geçmişte, aslında Anne Cauquelin'in tespitiyle, "eser"in ve "sanatçı"nın tarihin farklı statüleri ve biçimsel farklılıklarını unutarak, evrensel ve sürekli olarak tasarladığımız kimi fikirlerce sarmalanmaktayız. Gelişen teknolojinin hızı ve dijital devrimler doğrultusunda güncel sanatın takibi zordur. Cauquelin'e göre bu fikirler ile bir perde oluştu ve bu perdelenmiş yapıda gizlenen güncel sanat gerçekliğinin algılamaya çalışılması ve kapalı ekrandan bize bir şey söylemesi gerekmektedir. Bu, sadece bir durum tespiti değil, günümüz sanatının da sorunudur, fakat öte yandan kendi tanıtımına engel olduğunu da göstermektedir. Nedeni modernizmin sınırlarında aranmalıdır. *"(...) sanatla ilgili olarak geçmişte kalan (bu dündür), "modern" olduğu söylenen ve değerlendirmenin adilce yapıldığını, geçmişteki bir sanat gibi yeniden ortaya çıktığını düşündüğümüz sanattır."* [113] Cauquelin modernizmin büyüklenmesine yetecek kadar kültür yüklü olduğunun altını çizmektedir.

Böylece çağdaş sanatı ve "yeni"yi görmeyi yasaklayan ünüyle modern sanattır. *"Buna çok yakın anlamda, "yeni" görevini üstlenir ve biz de tüm güncel açıklamalara katılmaya çalışırız."* [114] Bütün bu imge yorumlamaları bir o kadar geçmişten geliyor olmasına rağmen bu durum, gerçekleşmektedir. Her yeni gün

[112] Rancière, 2013, s. 103.
[113] Anna Cauquelin, **Çağdaş Sanat**, Özlem Avcı (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005, s. 15.
[114] Cauquelin, s. 15.

yenilenecek bir "yeni" güncel sanat bilgisi, dijital hareketli görüntünün tanımlanmasındaki yeni biçimi belirleyecektir. Katılmaya çalışacağımız ya da biraz da güncel sanat üretimi tarafından zorlandığımız yeni, dijital görüntü olduğu takdirde, geçmişten gelen izler belirlendiği vakit algılanması daha rahat bir izlek söz konusu olacaktır.

Buradaki yeninin izleği şüphesiz sanat öncesi imgenin yeni bir sunumu olmak zorunda değildir. Sanat öncesi imgenin izlerini birebir taşıması veya temsil etmesi beklenemez. Sadece sanat öncesi imgenin kendisini bakışa sunarken gerçekleştirdiği örgütlenme alanının pornografisini içerip içermediğinin takibi, çağdaş imgeyi değerlendirebilme açısından önemli olacaktır. Fakat şu bir ön bilgidir ki hareketli dijital görüntü, göze yansıdığı malzemeden (bir dijital çıktı, ekran v.b.) ötürü dokunuşun izini taşımamaktadır. Hayatın içerisindeki sonsuz çoğalımı ve sınırsız dolaşım ağı, hareketli dijital görüntüyü dolaşıma girdiği ağ içinde Sezar sikkelerine, Amerikan dolarına ya da Saddam Hüseyin'in portresini taşıyan kol saatine yakınlaştırmaktadır. Bu yönüyle şu an derecesi tahmin edilemeyecek bir zilleti de içerisinde barındırmakta ve pornografikleşmektedir. Hareketli dijital imgeden bahsedilmesinin önüne geçmektedir.

Aynı zamanda hareketli dijital görüntüler, kendilerini Sanat'ın içerisinde gerçekleştirme iddiasında dahi değillerdir. Güncel varlığı sanat ve tasarım kavramlarının kapsamında yeni sergileme yöntemlerinin özgürleştirici tavrından gelmektedir. Bu özelliği hareketli dijital görüntüye özgürleşme alanı açar. Başka bir yerden bakıldığındaysa hareketli dijital görüntünün, ölümünü kutlayan Sanattan çok daha fazlasına ulaşmış olduğunun göstergesidir. Çünkü sanat ve tasarım alanı hayat ve sanat birlikteliğini öncelemektedir.

3. HAREKETLİ DİJİTAL İMGE

3. 1. MODERNİZM VE SONRASI HAREKETLİ DİJİTAL İMGE

> *"Diyelim şurda bir kapı var. Dolu bir odanın tek kapısı olan bir kapı. Oda dolu; içerdekilerin çıkması gerekiyor. Odada olanlar önce yüklenirler kapıya. Sonra kapının kilitli olduğunu anlarlar. Kapıyı zorlarlar. Kapıyı açmanın yollarını düşünürler sonra. Kapının ancak anahtarla açılacağını anladıktan sonra, anahtarı ararlar. Anahtarı bulurlarsa açarlar kapıyı. Bulamazlarsa yüklenmeye devam ederler, sorun kapının açılmasıdır çünkü, anahtar değil. Şimdi ben, anahtarı, odadan, kapıdan, çıkması gereken insanlardan soyutlayarak, anahtar bendedir, diye ortaya çıkmaya karşıyım. Çünkü burada sorulacak soru, hangi kapının hangi anahtarıdır. O sorunun mutlaka cevaplanması gerekiyor. İnsanların çıkması için, anlatabiliyor muyum, önemli olan, anahtarı önemli kılan onların kapalılığı, anlıyor musun?"* [115]

Bu bölümde imge, modernizim ve postmodernizm ile arasındaki ilişki bağlamında ele alınmaktadır. Modernitenin Batı'da gelişip "Batı Modernizmi" etiketiyle dolaşıma girdiği ve Doğu'ya etkileri üzerinden yol alınacaktır. Günümüzde batı-doğu etkileşimi ile farklılıkların ortadan kalktığı fakat yine de etkileşim halinde olmayan Batı içinde doğular, Doğu içinde batılar oluşmuştur. Bütün bunlar

[115] Sevgi Soysal, **Yenişehir'de Bir Öğle Vakti**, 11. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012, s. 140.

modernizmin bir proje olarak ve de postmodernizmin *postmodern hareket* biçiminde şekillenmiş ve iddialarını her yeni gün yaparak değil "bozarak" (yapıbozum) gerçekleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Bu bölümde imge, postmodern hareketin çağdaş estetizmi ve yaratıcı bir kaynak olup olmadığı sorunsalları doğrultusunda incelenmektedir. Sınırların geçirgenliği ve kavramların akışkanlığı hareketli dijital görüntüleri teknik olan bütün netliklerine rağmen bir sis ve pus bulutunun ardında görmemizi sağlar. Bu türden bir bulanıklığın önüne geçilmesini sağlayacak yegane tavır kavramların tespitinde ve örneklerin sadeleştirilmesinde yatmaktadır.

18. yy.'ın modernite kavramı, çok çeşitli şekillerde tarif edilebilmektedir. Tarihin yaşanmış bir kesitinden bahsedilmekte olması ve batı-doğu bakış açılarındaki farklılıklar kavramın sınırsız tanımlarına tanıklık sağlamaktadır. Fakat en yalın tanımlanışı eskinin karşısında yeni bir düşünsel biçimlenmeyi işaret etmektir. Dilimize Fransızcadan geçen 19'yy. modernizm *(modernisme)* ise, isim olarak çağdaşlaşma akımı kelime grubuna, daha Türkçe bir anlamda çağdaşlaşma anlamına karşılık gelmektedir. [116] Bütün modernizm tarihi boyunca varlık ve nesneden çok özneye vurgu yapılmıştır. Birey doğanın merkezine alınarak öncesindeki düşünsel sistemler buna göre kurgulanmıştır. Modernite, bireyin varoluşuna dair yeni bir açıklama biçimi sunmak üzere aklı öncelemektedir. Batı merkezli olduğu düşünürler tarafından kabul görmektedir.

Bu tez kapsamında Fransızca kökenli olan Rönesans'ın kelime anlamıyla *yeniden doğuş*u ifade eder oluşundan daha önce bahsedilmiştir ve sanat sonrası imgenin miladı olarak incelemenin içerisinde yer almıştır. Buradaki yeniden doğuş, 15. ve 16. yüzyıl İtalya'sında Batı ile Klasik Antikite bağlarının (sanatta, bilimde, felsefede ve mimarlıkta) yeniden kurulmasıdır. Antik Yunan filozofları ve bilim adamlarının yapıtlarının Latin dillerine çevrildiği bir dönem olarak Rönesans, deneysel düşüncenin önem kazandığı ve insan fikrinin *hümanizm* düşüncesi üzerinden yol aldığı aydınlanmacı yapısıyla Moderniteye öncülük etmiştir. Bu dönemlerde matbaanın bir icat olarak bulunmasındaki avantaj ile bilginin geniş kitlelerle paylaşılabildiği ve böylece insan olma, özgür haklara sahip olma konusunda ilerici adımların ortaya atılmasıyla radikal siyasi değişimler yaşanmıştır. Klasik Yunan'daki *varlık* fikri,

[116] Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5397e55490f120.68224221 (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015)

Ortaçağ Hıristiyanlığı'nda *tanrı* fikrine dönüşmüştür. Rönesans ile başlayan süreçte bu yücelik mertebesinin yerini *doğa* fikri almıştır. Modern çağın ilk sosyoloğu olarak kabul edilen George Zimmel'e göre *doğa,* Rönesans'tan itibaren hem varoluş ile hakikatin yegâne ve mutlak tecessümü olarak, hem de temsil edilip vurgulanması gereken bir ideal olarak görünmüştür.

Bu düşünce önce sanat alanına yerleşir ve sonra 17. yüzyılda, felsefe doğa kanunları üzerinde yoğunlaşarak bu kanunlara temel bir gerçeklik atfetmiştir. Zimmel, *Modern Kültürde Çatışma* adlı makalesi'nde modern zamanları açıklamak için 18. yüzyıl tanımlamasında *'doğa' ideali* inşa edilen yüzyılı Jean-Jacques Rousseau'nun yüzyılı olarak adlandırmaktadır. Sözü geçen doğa ideali, mutlak değer, mutlak gaye ve mutlak bir meydan okuma olarak doğayı tanımlar. Bunun yanı sıra bu doğa idealini bu çağın sonunda, kilit bir fikir olarak ego yani ruhsal kişilik fikrinin ortaya çıkışı izlemektedir. Birebir sözleriyle; "*Bir yanda bütünlüğü içerisinde varoluş, bilinçli egonun yaratıcı tasarımı olarak göründü; öte yanda kişilik bir amaç haline geldi. Bireysel benliğin ortaya konması, mutlak ahlâkî buyruk olarak, hatta hayatın metafizik amacı olarak görüldü.*" [117] 19. yüzyıla gelindiğinde artık Modernist düşünce kapsamında hayatın temel gerçekliğini toplum ve toplumun çekirdek yapısı olan birey oluşturmaktadır.

Modernist bireyi tanımladığı makalesinde Zimmel, Modernist toplumda bireyin bütün hayatının toplumla ilişkilendirilmesinin beklendiğinden bahseder. Düşünüre göre, Avrupa entelektüellerinin geniş kesimleri, ancak 20. yüzyılın başında, bir hayat felsefesi oluşturmak için gereken yeni bir temel fikre erişmişlerdir. Hayat kavramı, gerçekliğin ve metafizik, psikolojik, ahlâkî ya da sanatsal değerlerin hem ortaya çıktığı hem de kesiştiği merkezde doğmuştur. [118]

Modernizmin gerçekliğini farklı şekilde deneyimlemiş hatta "deneyimlememiş", sanayi devriminin Batıdan farklı zamanlarda gerçekleştiği, icatların başka şekillerde halk ile buluştuğu Doğu coğrafyalarında imgeye bakış ve onu değerlendirme biçimi değişik şekillerde gerçekleşmiştir. Bu, bireyin algılanış

[117] Georg Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen (çev.), 5. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008. s. 62.
[118] Simmel, s. 62, 63.

biçiminin Doğu toplumlarında başka biçimlerde ifade bulmasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle Doğuda imgenin, aynı bağlamda da hareketli dijital imgenin sanal gerçekliğinin algı boyutları farklı düzlemlerden soluk almaktadır. Fakat yeni çağ insanının toplumsal yaşam pratiğini ve öğretim biçimlerinde ortaya çıkan büyük değişiklikleri daima bilimsel ve teknolojik yenilikler tetiklemiştir. Buharlı makinelerden bilgisayarın icadına kadar bu şekildedir ve günümüze kadar da devamlılığı süregelmiştir.

> "Yaşama biçimimizi önemli ölçüde belirleyen ve ekonomide, üretimde ve işin örgütlenmesinde, kültürel ve manevi yaşamda ve yaşantıda yeni dinamiklerin ortaya çıkmasını sağlayan imkânlar varlıklarını öncelikle (hesap, ölçüm ve simülasyon tekniğine ilişkin imkânlarıyla) dijital teknolojiye ve elektronik medyaya borçludur. Bu iki etken, günümüzdeki modernizasyon atılımının ve bunun sonucu olarak zaman ve mekân sınırlarının silinmesinin, bilgi ve enformasyon transferinin göz açıp kapayıncaya kadar gerçekleşmesinin, iletişimin zaman ve mekândan bağımsızlaşmasının, bilgi edinmenin veya eğlencenin, neredeyse tüm üretim süreçlerinin ve bu süreçte yer alanların mobilize oluşunun, küreselleşmesinin ve esnekleşmesinin, genetik kodun çözülmesinin veya evren araştırmalarının önkoşuludur." [119]

Yaşanılan çağda teknolojinin olanaklarının sınırları geçirgenleştirdiğini ve küresel bir dünyanın tanımlarının yapıldığını gözlemlemekteyiz. Fakat aynı zamanda bu küreselleşme geçirgen sınırlarıyla birlikte Batı'nın içinde Doğu'lar ve Doğu'nun içinde küçük Batı modelleri yaratmıştır. Temelde bu, Modernizmin ne kadar Batı merkezli olsa da, global çaplı bir proje olmasından ve Batı'nın sömürgeciliğini gerçekleştirdiği fikirlerinden kaynaklanmaktadır.

Bütün bu teknolojik gelişmelerin benzer koşullar yaratmasının yanı sıra Doğu ve Batı'da imgenin farklı eylemesi söz konusudur. Bunun belirgin özellikleri birbirlerinden başka gelişmiş olan tarihsellik anlayışları, Doğunun ve Batının gelenek anlayışlarının farklılığı ve imgenin varoluşundaki sanat-zanaat ayrımlarında aranmalıdır. Doğulu imge anlayışında en belirgin özellik onun gölge oyunları

[119] Rainer Funk, **Ben ve Biz Postmodern İnsanın Psikanalizi**, Çağlar Tanyeri (çev.), 2. Basım, İstanbul: YKY, 2009, s. 44.

gerçeğinden hareketlenmesi ve kendisini bakışa sunmadaki dizgesinde okunmalıdır. Modernleşme sürecinin etkisiyle Batı'nın metalar dünyasında izleyicinin direkt buluştuğu imgeler, Doğu'daki tanım dizgesiyle Batı'nın imgeler dünyasından ayrılmaktadır. Göze geliş biçimini hayal perdesinde oluşan hareketli görüntülerden almaktadır. Dokunuşun izlerini taşıyan bu imgeler bütünü, zanaatın sanayi devrimi yapısında yok olmadığı, el emeğinin insanın gündelik yaşantısında yerinin devam ettiği toplumlarda görünmektedir. Bu tür imgeler Zeynep Sayın'a göre, kendileriyle göz arasına *çifte mesafe* koyan türden imgelerdir. Gözle, bakışla yetinmeyerek kendilerine dokunulma isteği oluşturmaktadırlar ve dokunuşun iziyle bedenlerin tutkusunu alevlendirmekte, imgeye görünmeyen bir benzeşimle yaklaşmayı önermektedirler. Bilindiği üzere, bu türden bedensel dokunuşun izlerini taşıyan imgelere Arap dünyasında hicabat denir; "*Tanrısal bedene dokunmayı arzulayan, büyünün izini taşıyan ve çifte bir varoluştan soluklanan imgeler, hürmet içinde kendilerini geri çekmekte, görünmeyene dokunmayı istedikleri için bakışları indirmektedir.*" [120] İmago'nun algılanışında, Doğunun imge dünyasındaki Batı ile arasındaki temel farklılaşmayı oluşturur.

Bu tanımlamanın üzerinden farklı bir bakış açısı ile imgelerin, bu nedenledir ki hareketli dijital imgelerin başka şekilde okunması gerekmektedir. Doğu coğrafyaları sanal gerçekliklerle bütün dünya ile eş zamanda karşılaşmış olabilirler fakat öteki okuma biçimlerini yaratmışlardır. Hareketli dijital imgeler, içlerinde utanma duygusunu taşıyan imgelerin aksine sanat sonrası imgenin durumunu içerdiklerinden dolayı bir yanıyla kendilerini bakışa zorlayan imgelerdir. Batılı Modern dünyanın oluşturduğu sanat sonrası imgelerin dinamiklerini taşımaktadırlar.

Bunun yanı sıra modern sanat sisteminden bahsettiğimizde bir çok farklı faktörün ve çeşitli üretim biçimlerinin bir araya gelmesinin sonucu olarak ortaya çıkmış olduğunu fark etmekteyiz. Bu faktörler sanat tarihçisi Larry Shiner'a göre; dar çerçeveli, anlık ya da geniş çaplı ve sürekli, kimi zaman öncelikle toplumsal, siyasal ve ekonomik olarak gerçekleşmiştir. Bu konuda bir çok saptamanın tartışmaya açık olması bir yana Shiner'in saptamasıyla "*Bu şey gerçekten sanat mı?*" ya da "*Sanat'la 'toplum' arasında nasıl bir ilişki var?*" gibi sorular, ancak modern sanat sisteminin

[120] Sayın, 2003, s. 77.

özerk bir alan olarak yerleşmesinin ardından sorulur hale gelmiştir. Bu saptama oldukça genel bir görüşü ifade eder. Bunun yanı sıra düşünür, güzel sanatlar alanındaki düşünce ve pratikler o günden bu güne evrilmeye devam ettiğinden ancak bahsi geçen sanat sisteminin, XVIII. yüzyılın akışı içerisinde tesis edilen bu değişimlerin çoğunun gerçekleştiği çerçevesini korumuş olduğundan bahsetmektedir. [121] Güzel sanatlar sistemi kavramsal ve kurumsal bir şekilde oluşturulmuş ancak modernizmde tam olarak tesis edilmiş ve günümüze kadar etkilerini devam ettirmiştir.

Bütün bu değişimlerin ve gelişme adı altındaki sistematiğin eleştirel bir tespitini, bakışı sanat tarihçileri ve eleştirmenlerin görüşlerinden biraz kaydırarak, ünlü Çek yazar Milan Kundera'nın Ölümsüzlük adlı romanındaki şiirsel anlatımında görmek mümkündür. Kundera'nın karakterleri, kaybolan "*ileriyi*" hangi tarafta arayacaklarını bilemezler. Ressamlardaki "*ileri gitme*" arzusu bir nevroz haline gelmiştir. Hepsi de dört bir yana koşmaya başlar ve aynı şehrin aynı meydanındaki telaşlı insanlar gibi hiç durmadan birbirleriyle karşılaşmaktadırlar. Hepsi öne çıkıp kendini göstermek istemekte ve her biri ötekinin yeniden keşfedemediği bir buluşu yeniden keşfedeceğim diye çaba sarf ettikleri bir zamana tanıklık etmektedirler. Tamda bu zamanda bir başka insan grubu oluşur. Yazarın tanımlamasıyla tuzu kurular;

> Neyseki çok geçmeden, bu kargaşaya bir düzen getiren insanlar ortaya çıktı (ressamlar değil, tüccarlar, yanlarında ajansları ve reklam danışmanlarıyla sergi organizatörleri) ve hangi buluşun falan ya da filan yılda yeniden keşfedilmesi gerektiğini karara bağladılar. İşlere böyle çeki düzen verilmesi çağdaş tabloların satışını artırdı: Birden bire salonlara on yıl önce Picasso ya da Dali'yle dalga geçen, Rubens'in bu yüzden şiddetle nefret ettiği tuzu kurular akın etmeye başladı. Tuzu kurular modern olmaya karar vermişlerdi ve Rubens ressam olmadığı için şükredip derin bir 'oh' çekti."[122]

Böylece Batı merkezli bakışın ilerleme anlayışının günümüzdeki karşılığına varmış bulunmaktayız. Modern ve çağdaş ayrımlarıyla karşı karşıya kalınmaktadır.

Modernizm, çağdaş ve güncel sanat tartışmaları içerisinde ölmüş bir "Sanat" tarihinin sonundan sonrasında kendini bulmaya çalışır. Günümüzde üretilen her şeyin

[121] Shiner, s. 38.
[122] Milan Kundera, **Ölümsüzlük**, Aysel Bora (çev.), 2. Basım, İstanbul: Can Yayınları, 2004, s. 344.

"sanat" diye dolaşıma girdiği bir dönemin içerisinde bulunmaktayız. Kimi düşünürlere göre ise modernizmin iflası, ölümü ve yerine postmodernizme geçilmesi diye değerlendirilen bugünün dünyasında üretim şekilleri "sanat" ve "hayat"ın yeniden birlikteliği üzerinden devam etmektedir. Shiner'in yalın tespiti ile günümüzde neredeyse her şeye "*sanat*" diyerek işin içinden sıyrılabilirsiniz. Sanat sayılan şeylerdeki bu patlamanın sebeplerinden biri, bizzat sanat dünyasının sanatla hayatın yeniden birleştirilmesi hakkındaki eski temayı gündemine almış olmasıdır. Düşünür bu tür girişimlerin, masumiyetle aşırılık arasında gidip geldiğinden rahatsızlığını dile getirmektedir. Örnek olarak yorganları güzel sanat müzelerine veya ucuz romanları edebiyat müfredatına almaktan tutun da sokak gürültülerinin senfoni salonlarında seslendirilmesine ve uydudan yayınlanan plastik cerrahi operasyonlarına kadar geniş bir üretim çılgınlığı söz konusudur. Bu kadar çok eksantrik el işiyle, yazının, gürültünün ve performansın güzel sanatlara dahil oluşunun sonucu olarak bazı eleştirmenlerin sanatın, edebiyatın ya da klasik müziğin "ölüm"ünden ümitsizce söz etmesine yol açıyor olmasından hemen sonra postmodernizm hareketi kapsamındaki düşünürlerin ve eleştirmenlerin fikirlerinin izleyiciyi nereye götüreceği üzerine düşünmemizi sağlamaktadır. Postmodernizm bayrağı altında toplanan başkaları diye tanımladığı insanlar, modern güzel sanatlar sisteminin öldüğünü kabul etmektedirler. Üstelik bir tutarsızlık ile modern güzel sanatlar sisteminin kendi ölümü ile ilgili dinamiklerine karşın bu yeni özgürleşmeyi kutlamak üzere bizleri modern güzel sanatların mezarı başında dans etmeye çağırmaktadırlar. [123] Üretimdeki bu biçimlenme Modernizmin iflasından kaynaklanmaktadır.

Aydınlanmacı aklın önderliğindeki modernliğin kutsal saydığı her şey, postmodern düşünce tarafından sorgulanmaktadır. Hatta bu açıdan psikanalitik ve postmodern düşünüş arasında belli bir kesişme alanı bile vardır. İkisi de genel olarak önceden verili olana ve iddia edilene (bir kesinlik olarak öne sürülene) kuşkuyla bakmakta; "doğal", "mantıklı", "duruma uygun" ve "sağlıklı insan aklı" olduğu iddiasıyla öne sürülen şeylerin şifresinin çözülmesi, maskesinin düşürülmesi ve göreceleştirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Yine de postmodern düşünüş, bilinç düzlemindeki gerçekliğin ardında ortaya çıkarılması gereken saklanmış, çarpıtılmış, yabancılaşmış, bilinçdışı bir gerçeklik olduğunu öne süren psikanalitik yaklaşıma

[123] Shiner, s. 20, 21.

katılmaz. Postmodern düşünce, çoğunlukla daha derin başka bir gerçeklikle yüzleşmeyi istemez. Tam tersine böyle bir çabada aydınlanmanın ve modernliğin yönlendirme arzusunu ve dayatmacılığını görmektedir.

Bütün bu postmodern süreç modernizmin halen gerçekleştirdiği ütopik sistematiği geliştirmemiş olsa dahi, günümüz dünyasında kendine özgü bir insan kişiliğinin doğmasına neden olmuştur. Erich Fromm'un öğrencilerinden Rainer Funk'un *postmodern karakter* olarak tanımladığı kişilik yapısının ana hatları, *Ben ve Biz* adlı kitabında yazar tarafından betimlenmiştir. Funk'a göre, postmodern karakter yöneliminin betimlenmesi için en önemli ipuçlarını sunan ortamlar, yine aynı şekilde postmodern hayat tarzının propagandasının yapıldığı ve kurgulandığı ortamlardır. Bu ortamlar, eğlence ve boş zaman endüstrisinin teşhir ettiği yaşam dünyaları, reklamlar, eğilim ve gelecek araştırmaları, ortam ve tüketim araştırmaları, başarılı işletmelerin pazarlama stratejileri, kendini postmodern yaşam tarzına kaptırmış olan yayın organları ya da medyadır. [124] Doğal olarak yeni dünyanın insan kişiliği bu yaşam alanlarında cılız bir tip olarak kendini var edebilecek (varlık alanı geliştiremeyecek) yahut ancak bir karakter olarak üretime katkıda bulunabilme noktasında başka dünyaların mümkün kılınabileceğini kendine kanıtlayacaktır.

Bu yeni insan karakterinin üretimindeki zorluk sadece batılı anlamda tarihin sonuna gelmiş olma düşüncesinden kaynaklanmamaktadır. Aynı zamanda postmodern eleştirinin açmış olduğu yapıbozum üzerinden devam eden sorgulayıcı süreç ve günümüzde imgenin tekinsiz tanımsızlığı üretimin özgürleştirici olanaklarına ket vurmaktadır. Postmodernitede imgenin dönüşümlerini incelediği makalesinde çağımız düşünürlerinden Fredric Jameson, günümüz imgesinin yapısını meta üretimiyle özdeşleştirmektedir. Jameson'a göre postmoderniteyi kültürel alanda karakterize eden şey, ticari kültürün her şeyin yerine geçmesi, imge üretiminin yanı sıra tüm yüksek ve alt sanat formlarını yutmasından kaynaklanmaktadır. Düşünür günümüz postmodern imgesini bugünün metası olarak tanımlar ve bu metalaşma yüzünden ondan meta üretiminin mantığını yadsımasını beklemek boşunadır ve gene bu yüzden, sonuç olarak, günümüzde güzellik tümüyle sahte görünüşlüdür. Çağdaş sahte estetizmin onu

[124] Funk, s. 15.

kullanması ideolojik bir manevra olarak algılanmalı ve yaratıcı bir kaynak olmadığı anlaşılmalıdır.” [125]

Yüksek kültür ve popüler kültür ayrımlarının yerini global bir kitle kültürüne bıraktığı günümüzde üretim, teknolojinin izleyicilere sunduğu olanaklarla minör jestlerin, dolayısıyla mikro dünyaların hareketli dijital görüntülerini içermektedir. Bu imgeler deposunun estetizmi ya da sistemin metası haline gelmesi üzerinden yürütülecek olan saptamalar zamanla daha net tespit edilebilecektir. Günümüz postmodern güncel üretimini üretildiği an görmek, her zaman görememeyi ve körleşmeyi de beraberinde getirecektir.

[125] Fredric Jameson, **Kültürel Dönemeç**, Kemal İnal (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005. s. 141.

3. 2. GÜNÜMÜZ SANAT İMGESİNİN İMAJI [126]

"(...)
benimle insanlar arasındaki teknolojik fark
insanlar lehine artıyordu
kurulacak altyapıların ve büyük sanayinin
sermaye gereksinmesinin karşılanmasında
esas mekanizma olmaya başlayan insanlar
"ortadan kalkmaya başlamam" isimli filmde
başrolleri kapmıştınız
biz istatistik rulosu ve standartlara uymayan tiftik olarak
elde kalan bir evliliğin tüm döşemeliklerinde
türkiye tarihi çalışırız" [127]

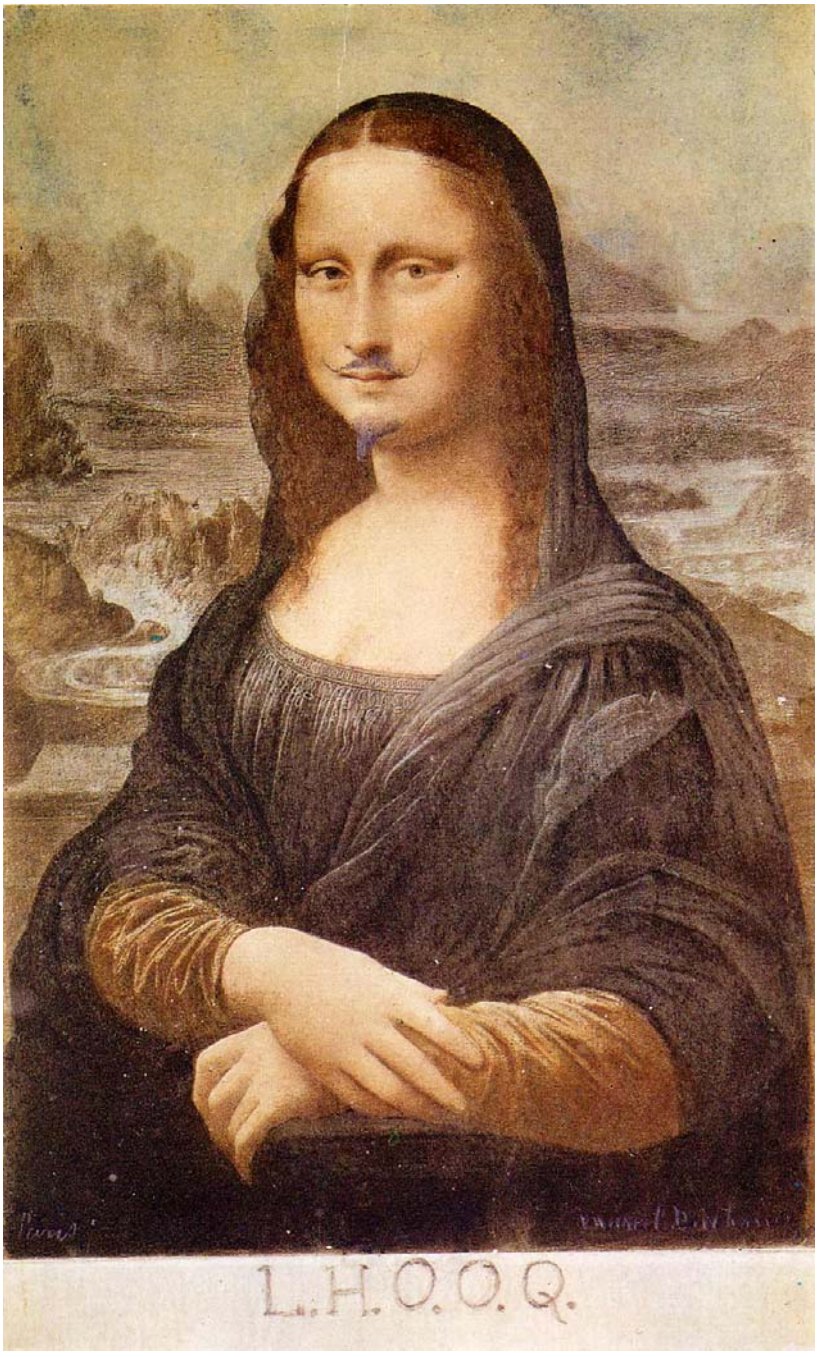
Let's hope you never leave old friend
Like all good things on you we depend
So stick around cos we might miss you
When we grow tired of all this visual
You had your time, you had the power
You've yet to have your finest hour
Radio - Radio.

All we hear is Radio ga ga
Radio goo goo
Radio ga ga

All we hear is Radio ga ga
Radio blah blah
Radio what's new?
Radio, someone still loves you! [128]

[126] **imaj:** *(Fr. image)*: Hayal. Turani, Adnan, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 6. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995, s. 57.
[127] Nazmi Cihan Beken, "Karasularım Pek Mil", Bâki Asiltürk (Ed.), **YKY Şiir Yıllığı 2010** içinde (ss. 188-189), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 189.
[128] Efsanevi **Quenn** müzik topluluğunun başka bir Pop İkonu olan Lady Gaga'ya da ismini veren hit parçası. Umalım da hiç gitme eski dost.Bağlı olduğumuz eski iyi şeyler gibi.Yani takıl buralarda çünkü seni özleyebiliriz. Bu görsellerden sıkıldığımızda.Zamanın vardı, gücün vardı.En iyi zamanın da vardı.Radyo radyo.Tek duyduğum uz.Radyo ga ga.Radyo gu gu.Radyo ga ga.Tek duyduğumuz.Radyo ga ga.Radyo falan filan.
Radyo ne var ne yok? Radyo, biri hala seni seviyor!

İmge günümüzde artık eski üstlendiği tanımlar üzerinden var olmamaktadır. Bu günlerde sanat, yeni bakış açılarına gereksinim duyuyorken teknoloji ise görüntülerle kurduğumuz bağı temelden sarsan değişiklikleri öngörmektedir. Etrafımızdaki dev ekranlar bizleri olduğumuzdan daha büyük gösteriyor. Ekran boyutu küçük dahi olsa izleyicilerin zihinlerini aşırılığa sürüklediği gerçek. Sanatın estetik tanımları içerisinde doğurduğu ve büyüttüğü imgeler, hızla imaj haline gelmektedirler. İzleyiciler olarak bizler, bu hayaller dünyasının içerisinde önlenemez çeşitlemelerle karşılaşmaktayız. Sanat tarihinin en bildik sanatsal imgelerinin "sanat" ve tasarım dünyasına ait yeniden varyasyonları gündelik yaşamlarımızı üstelik dijital olarak kaplamaktadır.



Resim 29 Marcel Duchamp, **L.H.O.O.Q.**, 1919.

Örneklendirmek gerekirse orijinali ile karşılaşmamış olan sayısız insanın hayatında yer alan ünlü Mona Lisa tablosu önlenemez replikaları ve çeşitliliğiyle imge dağarcığımıza depolanmaktadır. Çünkü günümüz sanat anlayışında güncel olan eğilimlerin çeşitliliği, beş yıldızlı bir otelin açık büfesi misali sunumlardan oluşmaktadır. Aynı zamanda güncel sanatın dinamizmini kurguladığı yerler, hem gerçek anlamda hem de metaforik olarak alış veriş merkezlerine dönüşmektedir. Bunun başat nedenlerinden biri, üst ve alt kültür hiyerarşisinin ortadan kalkmış olmasından kaynaklan-maktadır. Peki bu türden metalaşmış bir ürün olan imge ile karşılaşılan noktada izleyiciler nasıl bir yol izlemektedir?

Bu bölümde öncelikle ortaya konmaya çalışılan düşünce izleyicilerin hareketli dijital görüntüler dünyası içerisindeki konumlarında etraflarını kuşatmış olan sanal dünyaya karşı duruşları incelenecektir. Tespit edilecek olan bilgi; izleyicilerin sanal gerçekliğin pratikleri ile artık gündelik yaşantının her alanında karşılaşmaları üzerinden olacaktır. Günümüzün meta üretimi mantığı üzerinden kendini bakışa sunan dijital imgelerin üretim koşullarında sanatsal ya da ticari olan ayrımlarının belirsizleştiği bir güncel dinamiğe tanıklık edilmektedir. Bu süreç içerisinde izleyicilerin çıkmazı imgenin üretim koşullarının ötesine gitmektedir. Böylece imgenin tüketim koşullarıyla ilgili bilgi boyutu da önem kazanmaktadır.

Günümüz sanal dünyasının hareketli dijital görüntüleri kapsamında bir inceleme ve araştırma gerçekleştirildiğinde, bu türden sanal görüntülerin ideolojik olan yapılarının iktidarın taşıyıcılığını üstlenir düzeyde manipüle edildiği anlaşıldığı vakit sahte görünüşleri ve yaratıcı bir kaynak olamadıkları ortaya çıkacaktır. Ardında bakışın gizlenmediği pornografik imgelerin yanılsamalarını göze getiren imgeler biçiminde çağdaş sahte bir estetizmin görüntüleri olarak imgeleşemeyeceklerdir. Bir tür popüler imaj olma hevesinde, zihinlerde var olmak yerine, gelip geçici görüntüler olarak yer alacaklardır.

Günümüz imgesi, bu sahte görünüşlerden ve meta dünyası üretimlerinden kurtulmak ister mi? Eğer hakiki imge üretimi söz konusuysa, hangi yaratıcı kaynaklardan beslenmesi gerekmektedir? Günümüzde üretim yaparken varlık oluşturmak, söz söyleyebilmek nasıl olabilmektedir? Başka bir deyişle, bir imge üreterek var olmak halen geçerli midir? Bütün insanların elinin altındaki tek bir tuş ile ulaşılabilir olduğu hiper bağlantıların dünyasında yaşamaktayız. Bir de bilindiği üzere dijital ortamın özgürleştirici gücü var. Sosyal medya, spekülatif ve aynı zamanda çokça manipülatif olabilen hareketli dijital görüntüler ağından oluşmaktadır.

Üreticiye olduğu kadar tüketiciye de sınırsız bir özgürlük alanı sunan dijital dünya, bir o kadar sınırsız bir tüketim endüstrisini tetiklemektedir. Her yeni gün ölçüleri büyüyen ve özellikleri artan bir teknolojik tüketim çöplüğünün içerisinde alış-veriş yapma etkinliğinin içerisinde bulunuyoruz. "Paranın maddi bir değer olarak içinde bulunmadığı" (günümüzde neredeyse tamamen olanaksız bir durum) kültürel alış-verişi bulmak imkansız hale gelmiştir. Bunun yanı sıra kültürel üretimler, global bir dünya algısının bütüncül yapısında ve bireysel bakış açılarının bir anda w.w.w.[129] üzerinden dünyaya yayılmasındaki hızda oluşuvermektedir.

Dünyaya sanat tarihinin bilgisi doğrultusunda Louvre Müzesi'ndeki bugünkü yerinden yayılan *Mona Lisa*, oldukça sembolik bir imaja dönüşmüş hali ile istenilen her yerden dijital örnekleri ve yorum çeşitlemeleri ile bizlere "gizemli" bakışını devam ettirmektedir. Batılı anlamda Marcel Duchamp'ın yorumuyla (Resim 29) ya da Doğulu Yasumasa Morimura'nın (Resim 30) yeniden ürettikleri varyasyonu ile *Mona Lisa* yeniden üretim mekanizmasının çarklarında orijinaline öykünen ya da hakikisini yadsıyan çeşitlemelerin içerisinde var olmaktadır.

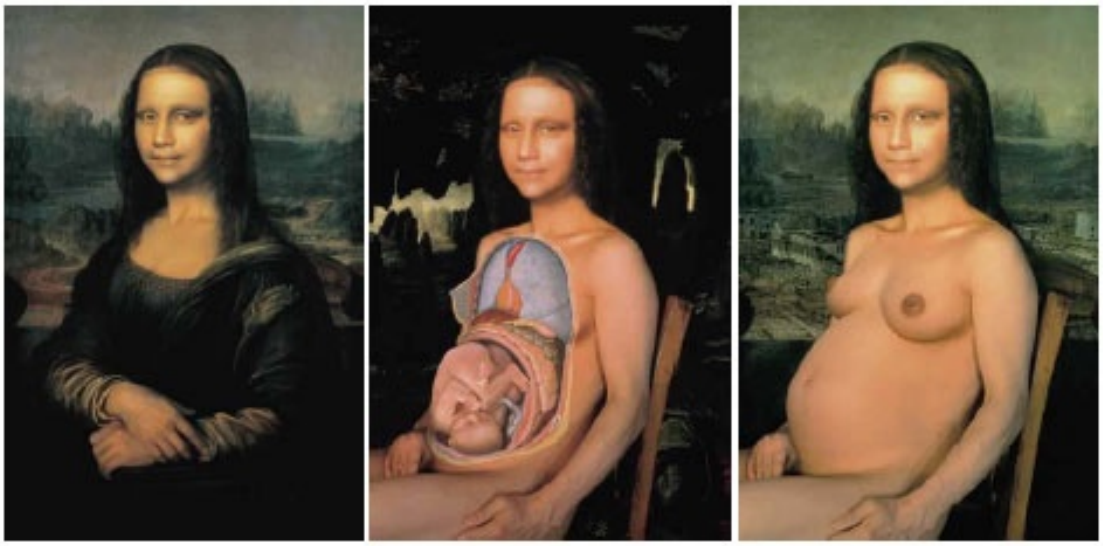
Bütün bu imgelerin göze geliş biçimini belirleyen sistem, oldukça rastlantısal gelişmektedir. Felsefi tartışmalar, öncü sanat akımlarının müdahaleleri, ulus inşaları

[129] World Wide Web www veya web olarak kısaltılmaktadır. Birbiriyle bağlantılı, İnternet üzerinde çalışan ve www ile başlayan adreslerdeki sayfaların görüntülenmesini sağlar. İnternet ve web terimleri aynı olguyu tanımlamamaktadır. Web sadece İnternet üzerinden çalışan bir servistir. 1994 yılından beri hızla büyümekte ve kullananların yaş aralığı genişlemektedir. http://tr.wikipedia.org/wiki/World_Wide_Web (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015). Bauman'a göre; "Sonunda, bilgisayarlar vasıtasıyla kurulan Dünya Çapındaki Ağ'ın [World Wide Web] ortaya çıkışı, enformasyon söz konusu olduğunda "seyahat" (ve katedilecek "mesafe") kavramının kendisini geçersiz kıldı ve enformasyonu hem teoride hem pratikte, bütün yerkürede aynı anda kullanılabilir hale getirdi." 2012, s. 21.

v.b. şekillerde gerçekleşmiş olan sanatın biçimleniş dinamiği, yerini hızlıca oluşan gündemlere, kurumsal dayatmalara, çok uluslu şirketlerin satış politikalarına bırakmıştır. Bu türden güncel olguların, üretimi ve tüketimi endüstriye dönüştürüp günümüz insanının etkilediği görmezden gelinemez. Bu aşamada, sadece az bir insan topluluğunun gezip gördüğü günümüz sanatının bienalleri, trienalleri v.b. tüm sergileme biçimleri bütün bir toplumu ne kadar etkilemektedir? İzleyicilerin dünyasında bütün bu günümüz sergileme biçimleri, sergilerin gerçek zamanlı tarihinde gezilip görülme, değerlendirilme etkinliği yerine artakalan bilgi birikimi ile tartışma alanı oluşturmaktadır.

Aslında, bilgisayar ekranından, televizyon ekranından ya da kısaca tanımlamak gerekirse sergi salonlarının dışındaki her türlü ekranlardan yansıyan görüntülerin, imgelerin ya da imajların izleyiciler üzerindeki etkisi kabaca ölçüldüğünde gün içerisinde karşılaşılan insan suretinden daha fazla olarak tespit edilebilmektedir. Günümüzde, *Da Vinci'nin Şifresi* [130] adlı sinema filminin içerisinden *Mona Lisa* imgesinin izleyiciler ile buluşması, Louvre Müzesi'ndeki *Mona Lisa* tablosunun izleyiciler ile buluşmasıyla kıyaslandığında aynı gün boyunca izleyici olan insan sayısının azlığında olduğu gibi sayıca birincisi ikincisinden daha fazladır. Tam da bu aşamada etki alanları ile ilgili bir tartışmanın içerisine girildiğinde, *Mona Lisa*'nın orijinalinin yarattığı *aura* gerçeği, izleme olanaklarının azlığından ve aynı zamanda varyasyonlarından beslenmektedir.

[130] *Da Vinci Code* filmi yönetmenliğini Don Howard'ın yaptığı, senaristliğini Dan Brown'ın aynı adlı romanından oluşturan Akiva Goldsman'ın üstlendiği bir Hollywood filmidir. Yüz yirmi beş milyon dolarlık bir bütçe ile hazırlanılan film, 19 Mayıs 2006 tarihinde tüm dünya sinemalarında aynı anda gösterime girmiştir. Türkiye'de 330 salonda gösterilen film ilk hafta 322.870 izleyici toplamıştır. 2006 yılı için Türkiye'de izlenen filmler arasında 3. Sırada yer alan film, kitapta elde edilen başarıyı yakalayamadıysa da, açılış hasılatı dünya sinemaları sıralamasında, Yıldız Savaşları 3'ten sonraki en yüksek ikinci film olmuştur. http://tr.wikipedia.org/wiki/Da_Vinci_Şifresi_(film) (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015)



Resim 30 Yasumasa Morimura, (soldan sağa) **Orijinal Mona Lisa'nın İçinde, Hamile Monna Lisa, Üçüncü Boyutta Monna Lisa**, 1998.

Gündelik hayatın, kentin ve kamusal alanın koordinatları üretimlerimize şekil vermektedir. Büyük şehirlerde yaşamaya çalışan insanlar olarak bizler, yorgunuz. Söz konusu kentli insan çeşidi sanat piyasasından *the art market*, modern çağın ritüeli olduğu için çağdaş dünyanın yeni ibadet alanı tanımlamasıyla faydalanmaktadır. Bunun yanı sıra gündelik hayatın içinde, hareketli dijital görüntülerin bombardımanı söz konusu. Orijinalden kopyaya aktarımda birincil, ikincil hatta üçüncül üretimler bir yana, bu bombardıman sonucunda ortaya çıkan ürünler, içeriksizleşmeye denk düşmektedir.

Çağdaş Sanat'ın sanat yapıtı çıkarmaya çalışması beklenmediği gibi güncel sanat üretimi de böyle bir sonuç üzerinden üreticilerini ve izleyicilerini sadece gereksiz bir çaresizliğe sürüklemektedir. Bu aşamada ünlü Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın imge ve sanal görüntü karşılaştırmasını yaptığı fikirleri özetlendiğinde, yanılsamanın günümüzdeki karşılığı anlaşılmaktadır. Baudrillard, günümüz sanat komplosunu tartışmaya açtığı ve yeni sanat düzeninin, çağdaş estetiğin tanımlarını sorguladığı makalesinde imgenin ve sanal gerçekliğin modern zamanlarla bağlantısını farklılıklar üzerinden kurmaktadır. Ona göre imge, dünyanın iki boyuta soyutlanmasıdır. Düşünür burada imgenin yüzeye yansıtılarak tromplöy oluşturulmasındaki soyutlamadan yani imge oluşumundaki resimsel etkilerden bahsetmektedir. Fakat sanal görüntü el ile biçimlendirilmediği ve teknolojinin olanaklarından faydalanılarak oluşturulduğu için doğadaki gerçeklik boyutunu birebir

gerçekliğe öykünerek yaratmaya çalışmaktadır. Düşünürün birebir cümleleriyle; *"Oysa bir imge, tamı tamına, dünyanın iki boyuta soyutlanmasıdır; gerçek dünyadaki boyutlardan birini saf dışı ederek yanılsamanın gücünün devreye sokulmasıdır."* [131] sanal görüntü bu durumdan başka bir yol izleyerek varlığını gerçekleştirmektedir. Kendisini hipergerçek kılmaya çalıştığı bir durum söz konusudur; *"Sanal görüntü ise, bilakis bizi imgenin içine sokarak, üç boyutlu gerçekçi bir imgeyi yeniden yaratarak (hatta gerçekliğe dördüncü bir boyut katmak suretiyle onu hipergerçek kılarak) bu yanılsamayı yok eder."* [132] Dolayısıyla sanal dünyadaki hareketli dijital görüntülerin oluşumu, imgenin yanılsamasından farklı bir gerçekliğe denk düşmektedir.

Bu doğrultuda oluşturulmak istenilen görüntüler, imgelere üçüncü boyut hatta dördüncü bir boyut olan zaman da katılarak oluşturmaya kalkışılmaktadır. Ortaya çıkan imge izlendiği anda gerçek olduğu kadar geçmiş ve gelecek zaman bağlantılarından yoksundur. Sadece sanal gerçekliği izleyicilere sunabilecek olan ortamların teknik yapısında gerçekleştirilebilen dijital imgeler, bu yanıyla araçlara gereksinim duyar. İnsan elinin müdahalesinden çok sanal görüntünün üretim aşaması, araçlarla oluşturulduğu kadar izleme yöntemleri de araçlar üzerinden ve araçlarla olmaktadır.

Gösterge ya da kavram olarak imgenin Baudrillard'ın düşünce dünyasındaki yaratıcı yanılsaması kusursuz yanılsamanın peşinden koşan sanallığın dinamikleri içerisinde yoktur. *"Yeniden üretimin kusursuzluğuyla, gerçeğin sanal yeni baskısıyla yanılsama oyununa son verir. Bütün amacı, gerçekliği ikizi aracılığıyla ayağa düşürmek, yok etmektir."* [133] Düşünür, sanal görüntünün karşısında konumlandırdığı imgenin, göz aldatmasından beslendiğini açıklamaktadır. *"Buna karşılık göz aldatması, gerçek nesnelerin bir boyutunu eksilterek, onlara büyülü bir mevcudiyet kazandırır ve şaşmaz kesinlikleri içinde, düşle, eksiksiz gerçekdışılıkla yeniden buluşturur."* [134] Şiirsel bir ifade ile yeni dünya düzeninin sanal yanılsamasını; *"Bolluğun büyüsü kaçmış yanılsaması, ekranları ve perdeleri*

[131] Baudrillard, s. 30.
[132] Baudrillard, s. 30.
[133] Baudrillard, s. 31.
[134] Baudrillard, s. 31.

çoğaltmaktan ibaret modern yanılsama." [135] olarak tanımlamaktadır.

Yığmaktan, eklemekten ve artırmaktan yola çıkan ve bunlardan vazgeçemeyen yeni estetik içerisinde karşılaştığımız görüntüleri, görseller, imgeler, imajlar olarak sınıflandırmağa çalışmaktayız. Antik bir düşünceyi tekrarlamak üzere iyi mimesis ve kötü mimesis arasındaki fark, yeniden gündeme gelmektedir.[*] Gelinen noktada yapılması gereken, her bir görüntü için punktum ve studium yorumlaması yapmak mıdır? Tanımlar ve sınıflandırmalar sonsuz şekilde çoğaltılabilir fakat aynı zamanda salt imgelerin etkisine ve yaşantılarımızdaki kapladıkları alana bakmak da mümkündür. Bizler izleyiciler olarak güncel radikal sanat üreticilerinin önerdikleri şekilde yapabilir ve alışkanlıklarımızın, bildiklerimizin önüne geçme çabası içinde olabiliriz. Üstelik günümüzde, geçmişteki estetik değerlendirmelerinin ötesinde bir bakış açısı söz konusuyken cesur davranmak daha kolaydır. Aynı zamanda Çağdaş Sanat özelinde resim okumaları yapmak mantığını yitirmiştir. Çünkü Çağdaş Sanat'ta, geleneksel anlamdaki ikonografiden söz edilemez.

Bütün bu dijital üretimin oluşturduğu imajlar dünyasındaki hareketli dijital imgeler, sadece teknolojik değişimlerin ürünleri değil aynı zamanda toplumsal ve kültürel değişimlerin etkileşimiyle izleyicilerin dünyasında varolmaktadırlar. Bu yüzden en etkileşimli halini Web'de bulan hareketli dijital görüntülerin[*] her yeni gün yeni tartışmalar üzerinden kendini yapılandıracağı böylece en durağan ekran görüntülerini dahi hareketli dijital imgelerin düzeyindeki tartışmalar zeminine taşıyacağı gözlemlenmektedir.

---

[135] Baudrillard, s. 31.

[*] bk. 1.1. Sanat Öncesi İmgenin Hali bölümü içerisinde Platon'un tartışması.

[*] Bu anlamda etkileşim *interactivity* en yoğun halini Web'de yaşar çünkü televizyon yayıncılığındaki *canlı yayın* kavramıyla ifade edilen *gerçek zamanlı* olma durumu yalnızca *eş zamanlı* olma durumundan daha da etkileşimli iken internet ortamı izleyicinin aynı anda katılımcı olabilmesini sağlayan bir ortamdır.

3. 2. 1. Günümüz Sanatında Yaklaşımlar ve Kırılmalar

"On dokuzuncu yüzyıla nakledilen dâhi bir simyacı ne yapardı? Deniz ulaşımı yüzlerce nakliyat şirketi tarafından sağlandığı günümüzde Kristof Kolomb'un hali nice olurdu? Tiyatronun henüz var olmadığı ya da var olmaktan çıktığı bir dönemde Shakespeare ne yazardı?" [136]

"Video killed the radio star.
In my mind and in my car,
we can't rewind we have gone to far.
Pictures came and broke your heart,
look I'll play my VCR.
You are a radio star.
Video killed the radio star." [137]

[136] Kundera, s. 346.

[137] http://en.wikipedia.org/wiki/Video_Killed_the_Radio_Star (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015) **Video Killed the Radio Star**, bir The Buggles şarkısıdır. **The Age of Plastic** adlı single albümde 7 Eylül 1979'da müzik piyasasında satışa sunulmuştur. MTV'nin yayına başladığında gösterilen ilk klip olma özelliğiyle de oldukça ironik olan şarkı ve ilginç çekim efektlerine sahip olan videosu 1980'lerin televizyon imgelerinin başat örneklerinden biridir.
Video radyo yıldızını öldürdü. Kafamda ve arabamda başa saramayız, çok ileri gitmişizdir. Görüntüler gelir ve kalbini kırar, VCR'ım ile oynayacağım. Sen bir radyo starısın. Video radyo yıldızını öldürdü.

Teknoloji, hızına ulaşılamaz bir şekilde ilerlemeye devam ediyor. Bugün karşımıza çıkan ürünlerin nasıl kullanıldığının dün öğrendiklerimizle hiç ilgisi yok. Üstelik bir yanıyla bu yeni üretimlere kuşkuyla bakmaktayız. En son teknolojik gelişmenin, satış politikaları doğrultusunda kullanıcılarından saklandığına dair popüler bir bilgi de dolaşımda. Kapitalist dünyanın üretimlerinde her daim bir fenomen söz konusu. *Anything goes* (her şey gider) gibi görünse dahi insanların yeni üretim biçimlerine karşı bir tatminsizliği var. Bu belirsizlikler alanındaki insanın dünyayı algılamaya çalıştığı serüveninde yolunu kaybetmesi işten bile değil. Üstelik bu yeni dünya düzeninin en tehlikeli yanı, bütün bu teknolojik üretimlerin fiziksel olarak doğada dönüşümü oldukça zor atıklar üretiyor olmasıdır. Bu maddi artığın yanı sıra teknoloji ve onun bütün uzantıları, kültürel bir *fazlalığı* ve *sınıflandırılamaz* bir yeni gerçekliği üretmektedir. Aynı zamanda bütün bunlardan doğrudan etkilenen ve bu etkileşimle birlikte verdiği tepkiler üzerinden kültürel dünyasını yeniden üreten bir insan karakteri söz konusudur.

İlk bulunduğunda internet, birkaç bilimadamı tarafından laboratuvar ortamlarında kullanıma açıkken inanılmaz kısa bir sürede bütün dünya çapında kullanıcıların evlerinin baş köşesinde dünya ile bağlantıyı sağlayan bir olguya dönüşmüştür. Günümüzde sadece evlerde değil bütün mekanlarda dünya ile kurduğumuz ilişkinin en belirgin aktörü, internet ve dijital dünya araç gereçleridir. Aktif internet kullanıcı sayısı 1995 yılında dünya nüfusunun %1'i ile tanımlanırken, bugün bu rakam %40'a yani yaklaşık 3 milyar aktif internet kullanıcısına yükselmiş ve bu artış şu an bile baş döndürücü bir hızla sürmektedir. Günümüz bilgisayar kullanıcıları internet bağlantısına sahip olmayan bir bilgisayarın işe yaramadığı düşüncesinde hemfikirler. Bu gerçeklik doğrultusunda hakikatin oluşabilmesi ve bizim tarihsel varlığımızı ortaya koyması yönünden bugün sanat hâlâ önemli ve gerekli midir? "İnsan neden sanat yapar?" ve "Sanatın sosyal yönü nedir?" gibi sanatın uzun zamandır cevaplandıkça yeni düşünceler doğuran başat soruları artık günümüzde anlamını yitirmiş görünmektedir.

İnternet kullanıcısı olmaya yeni başlayan insanların günümüzdeki sayısı akılalmaz bir hızda artmaktadır. Bu hızı matematiksel olarak hesaplamak ve takip etmek insan beyninin sınırlarını aşmakta ancak sanal zekanın işi olduğu apaçık görülmektedir. Her salise yenisi eklenen kullanıcıların sayısını hesaplamak için

kurulmuş bir internet sitesi bu rakamın dehşetle artmasını gözler önüne sermektedir. [138] Bu ilerleyiş demek oluyor ki günümüzde insanoğlunun sanata olan yaklaşımı tamamen değişmiştir. Aynı zamanda milyar rakamları gösteren bu sonuç sadece internet ev kullanıcılarının sayısının tespiti olduğundan genel bir bakış açısıyla insanlar artık sosyal olarak eskisinden oldukça farklı bir gerçekliğin içerisinde iletişimlerini gerçekleştirmektedirler.

İnsanların sadece birbirleriyle ilişkilerini sonsuza dek başkalaştırarak değiştirmenin dışında dijital dünya, aynı zamanda sunduğu dijital görüntüler dünyası ile görsel bilinçaltı kodlarının ve bu görselleri ürüne dönüştürme potansiyellerinin de yapısını teknolojinin olanakları doğrultusunda biçimlendirmektedir. Teknolojinin olanaklarından bahsetmeye kalkışıldığında zihin bir sonsuz ve sınırsız olasılıklar dünyasına açılmaktadır. İnsan zihninin matematiksel ve geometrik olarak zihin yapısını zorlayan bu teknolojik sanal dünya, üretime yansıdığı vakit eskiden getirilen bilginin kısıtlı kaldığı bir yorumlama ile karşı karşıya kalınmaktadır. Bu insanı görüntü karşısında çaresizleştiren durum incelendiğinde ve "Sanat"a uygulandığında geçmiş tarihsel miras günceli anlamada yetersizdir. Üstelik sanatın sonu ya da ölümü gibi fikirlerden yola çıkıldığında, Günümüz Sanatı, Çağdaş Sanat, Güncel Sanat, Günümüz Çağdaş Sanatı v.b. tanımlamalar büyük "S" ile başlayan sanatın ölü toprağını halen üzerinden atamamıştır.

Sanatın ya da "Sanat"tan arındırarak güncel üretimin sıkıntılı, tanımsız, çok fazla, bu nedenle takip edilmesi güç üretimi aslında bütün kültürel alanlardaki üretimin aşırı fazlalığına denk düşmektedir. Denilmek istenen şudur ki günümüzde üretim, hemen hemen her alanda fazlalığı ve tüketim için pazar bulamama sıkıntısını yaşamaktadır. Bunun insandaki ve toplumsal ilişkilerindeki yansıması bütün sanal dünyanın sosyal ağlarında görülmektedir. Sanatın yerine konulmaya çalışılan yeni oluşumlar, bir yere varmayan ve estetik dışı *unaisthênesthai* etkilerinin takip edilebildiği bir ortam iken aynı zamanda bu türden yeni oluşumlarla insan ilişkileri özelinde iletişimsizlik olarak karşılaşılmaktadır.

[138] Internet Live Stats, Trends and More, Internet Users, (t.y.), http://www.internetlivestats.com/internet-users/ (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015)

Sınırsız "özgürlük alanları"na sahip olan sosyal medya ve üretimin sonsuz sayıda çoğalıp, gezinmesine olanak tanıyan dijital ortam görme biçimlerini değiştirdiği gibi insan ilişkilerini de etkilemiştir. Günümüz insanı evinin içinde bir üniversite ayarında ve üniversal bilgiye ulaşımın o derece konforlu olduğu ortamlarda bile hakikatin *truth* eksikliğini yaşamaktadır. Arama motorları Google, Yahoo, Youtube v.b. sınırsız bir bilgi kaynağını, sosyal iletişim ağları olan Facebook, Twitter v.b. insanların iletişimini, WordPress gibi internet siteleri özgün kişisel düşünce paylaşımını sağlamaktadır. [139] Örnek olarak Facebook'ta 800.000.000 üzerinde kullanıcısıyla kişisel dünyanın etkileşimli bir biçimde söz konusudur. Bu paylaşım, *suretkitabı* olan internet sitesi üzerinden her türlü düşüncenin kolayca dolaşıma sokulması ile gerçekleşmektedir. Bunun yanı sıra her anına, bütün mahrem hayatına tanık olunan kullanıcılar ekranın diğer tarafında gerçek varlıklar olmama ihtimalini de saklı tutmaktadırlar. Bu türden tecrübeler, tıpkı günümüzde müzeleri gezerken orijinal sanat eserleri ile karşılaşamama ihtimalinin deneyimlendiğinde olduğu gibi tekinsiz bir gerçeklik alanında yol almaya denk düşmektedir.

Sanal dünyanın gerçekliklerine dair bu tür tespitler, günümüz sanat üreticilerinin başlıca konularını oluşturmaktadır. Çağını takip eden ve güncel üretime temas eden üreticiler, tanınmış ya da tanınmamış olsun, çalışmaları ağda popüler ya da dolaşım dışında kalsın genel olarak teknolojinin iletişimsizlik yarattığına dair konulara değinmektedirler. Oldukça popüler olan günümüz fotoğraf sanatçılarından Martin Parr, *Bored Couples (Sıkılmış Çiftler) 1993, The Phone Book (Telefon Kitabı) 2002, 7 Colonial Still Lifes (7 Kolonyal Natürmort) 2005, Grand Paris (Büyük Paris) 2014* v.b. fotoğraf serilerinde [140] sözü geçen konuları imgeler dünyasına taşımıştır;

[139] http://www.sosyalsosyal.com/75-farkli-sosyal-medya-sitesi (Son erişim tarihi: 02 Ekim 2015)
[140] http://www.martinparr.com/books/ (Son erişim tarihi: 02 Ekim 2015)



Resim 31 Martin Parr, **Grand Paris (Büyük Paris)** adlı fotoğraf serisinden, 2014.

Yukarıdaki fotoğrafta görülen, Martin Parr'ın Büyük Paris adlı fotoğraf serisinden 2014 tarihli bir fotoğrafı, izleyicilerin güncel sorunsallarından birine değinmektedir. Fotoğraf karesindeki kompozisyonun merkezinde flu olarak ünlü ve oldukça popüler olan Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa* adlı tablosu görülmektedir ya da daha doğru bir tespitle görülmemektedir. Kompozisyonda özellikle flulaştırılmış olmasından kaynaklı görülemeyen *Mona Lisa* tablosu, Louvre Müzesi'ni gezen insanlar tarafından hakikaten de belirsizlik bulutunun arasından izlenebilmektedir. Adı geçen tablo, Louvre Müzesi'nin en popüler sanat yapıtı olmasına rağmen en az görülebilme ve seyredilebilme potansiyeline sahip çalışmalarından biridir. İzleyiciler günün her saatinde tablonun önünde sıkışık topluluklar oluşturur. Günümüz teknolojik gelişmelerin bir yansıması olarak hemen hemen bütün izleyicileri istisnasız olarak yağlıboya tablonun önünde daha sonrasında daha net seyredebilmek adına *Mona Lisa*'yı fotoğraflamaya çalışırken görmek mümkündür. Louvre Müzesi'nin her gününün pratiğinde gerçekleştiği üzere Martin Parr'ın fotoğrafında da *Mona Lisa*'nın izleyicileri, sanat yapıtının önünde çaresizce onu görüntülemeye ve sahip oldukları fotoğrafları daha sonra izlemeye yönelik bir çabanın içerisinde adeta birbirlerini ezercesine bir etkinliğin içindedirler. Metaforik olarak Parr'ın fotoğrafı sanatçının

adlandırmasıyla Büyük Paris, Paris'in tüm dünya insanları tarafından gözlerde büyütülen fakat esasında sisli, puslu gerçekliğine denk düşmektedir.

Günümüz sanatında üretim sürecini, finansal destekleriyle büyük oranda sanat sponsorları belirlemektedir. Neredeyse her zengin girişimcinin küçük dahi olsa bir sanat koleksiyonu hatta maddi çap büyüdüğünde bunun bir göstergesi olarak müze sahibi olması durumunda olduğu gibi. Sanat sponsorları, büyük kurumlardan dolayısıyla bu kurumların çoklu ortaklarından oluşmaktadır. Her zengin kurum, insanlarla sadece üretimleri üzerinden bir bağ kurmak yerine asıl yüksek bir bağı sanat sayesinde gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Bunun bir sonucu olarak ortaya çıkan ürün, sanatçının kendisini ifade ettiği bir gösterge olma sorununu izleyiciye sunmaktan daha çok, piyasada dolaşım değeri taşıyan bir nesnenin izlerini taşımaktadır. Bunun başat nedenlerinden en önemlisi günümüz sanat üretiminin meta değeri üzerinden okunabilir. Güncel Sanat'ın üretim biçimini Modern sonrasından -belki bu aşamada postmodern üretim süreci bile geçmişte kalmıştır- başlatıp, tam anlamıyla bugün üretilenler üzerinden gitmenin bile yanıltıcı olduğu bir zamana tanıklık edilmektedir.

Güncel Sanat'ın üretimi öyle hızlı ki izleyicilerin açılışlara yetişmek için şehir değiştirmesi, bu metropolden o preferiye koşuşturması gerekmektedir. Bugünün üretimi, bu döviz kurları hızındaki yükselişini avangard sanatın özlem duyduğu ve gerçekleştirmek için çaba gösterdiği bir özelliğinden almıştır; Sanat ve hayatın birleşiminin arzulanması. Bahsi geçen genelgeçer düşüncenin Dadaist akım içerisinde nasıl bir gerçekliğe sahip olduğu Jale Nejdet Erzen'in Çoğul Estetik adlı kitabındaki tespiti ile; *Sanatı ve kültürü kutsal ve yüksek mevkiinden indirerek gündelik yaşama ve herkese mal etme iddiaları aslında avangard sanatın 20. yüzyıl başından beri sürdürdüğü bir tutumdur.* [141] Bu anarşist tavır, sanat, yaşam ve toplum arasındaki mesafeyi yok etmek üzere ve şok edici bir etki yaratmak adına gerçekleştirilmiştir. İzleyiciyi şok ederek yakalamayı örgütleyen bu tavır, ünlü düşünür Walter Benjamin'in bahsettiği üzere, sanat eserinin kaybolan *aura*sından sonra sanatçının yarattığı şok edici etkiye denk düşmektedir. Marcel Duchamp'ın pisuarı sergilemesi ya da Voltaire Kabaresi'nde Dadacıların soyunarak seyircilere küfürler yöneltmeleri

[141] Erzen, s. 166.

gerçekleştirildiği dönemde oldukça radikal uygulamalardı. Bu türden çıkışlar, "*yalnızca sanatın ve elit kültürün yüksek mevkiinden indirilmesini amaçlayan eylemler değil, aynı zamanda sanatın anlamını ve toplumdaki rolünü sorgulayan hareketlerdi.*" [142] Günümüz izleyicisi, neredeyse karşısına çıkacak olan her şok edici durumu görmezden gelecek ve bundan etkilenmeyecek kadar kanıksamıştır.

Modern zamanlarda sanatçının üretiminin meşru zeminleri vardı. 18 ve 19. yy. keşifleriyle ve buluşlarıyla şekillenen modernizm kavramı ve bu dönemdeki savaşlara tepki olarak ortaya çıkan avangard sanat akımları (özellikle Dada), bunun yanı sıra teknolojik gelişmelerin takip edilebilir bir halde oluşu dönemin sanatçılarını izlenebilir kılmıştır. Günümüzde hızın ulaşılamayan gerçekliği hareketli görüntülerin anlamlandırılamayan sürecini getirmiştir. Şüphesiz modernitenin yaşandığı dönemlerde sanatın sorularının karanlık tarafları vardır. Erzen, Leo Steinberg'in düşüncelerinden yola çıkarak modern sanatın bütün dönemlerinde, hiçbir değerin sabit olmadığı bir alacakaranlığa ait olduğunu bir kez daha hatırlatmaktadır. Modern sanat sistemi her zaman bir endişe içinde doğmaktadır. Bu endişenin izleyicilere aktarılması gerçek bir varoluş zorluğunu ifade etmektedir. Bunun yanı sıra, Pierre-Felix Bourdieu'nün yazın dünyası için öne sürdüğü kuramsal altyapının yeni ifadelerin beğeni kazanışının kapitalist sistemin genişlemesiyle gerçekleşebildiği bilgisini Erzen, görsel sanatlar alanına uyarladığı bir dizge gerçekleştirmektedir. Bu dizgede, yeni iş imkânları ve halkın tüketim kültürüne yatkın hale getirilmesi gibi etkinliklerle Bourdieu, iktidar ve sosyal alan arasında süren mücadelelerin, sosyal adanmışlığın ve siyasal içeriği olan yeni bir yazın türü ortaya çıkarmasıyla birlikte yazarın ve entelektüelin farklı bir değer kazandığını ileri sürmektedir. Bourdieu'nün bu görüşünü Türkiye örneğinde değerlendiren Erzen, çağdaş sanatın siyasal içerik edinmesi ile gençlerin ilgisini giderek daha çok kazanması konusuna da uygulamaktadır. O'na göre, "*1990'lardan bu yana "yerleştirme", "gösteri" ve "video" türlerini artarak kullanan çağdaş sanat sergileri ve bienaller eleştirel tavırlarıyla yeni bir beğeni ve ilgiye olanak sağlamışlardır.*" [143] Yeni milenyumdaki üretim şekilleri, teknolojik gelişmelerin ışığı doğrultusunda sanat üreticisine yeni ve sınırları geniş sergileme alanları, alımlayıcı kitlesine ise izleme olanakları sunmaktadır.

[142] Erzen, s. 166.
[143] Erzen, s. 167-168.

Güncel sanat üretimindeki bu görüntü çokluğu, hayatın pratiğindeki hızlı tüketim biçimlerimizin hazmetme/edememe gerçekliğini yaşatmaktadır. Bourriaud'a göre sanat, alanını "ilişkisel estetik"in sirayet ettiği bir "mübadele alanına" dönüştürmektedir. Sanat üreticisinin ortaya koyduğu çalışma/iş/proje izleyici tarafından değiş tokuş edilebilir bir nesne haline gelmektedir. *"(...) sanat, hiçbir para biriminin, hiçbir 'ortak töz'ün açıklayamayacağı bir değiş-tokuş eylemini temsil eder: Vahşi haldeki duygunun paylaşımıdır sanat (...) bir mübadele."* Günümüzde, sanatçının üretici olarak tavrı ve üretimleri, insanlar ve dünya arasında, estetik nesneler üzerinden kurulan ilişkiler bütününe dönüşmüştür. [144]

Bu mübadele alanı içerisinde belki de belirlenebilecek olan tanımlar sadece günümüzde üretilen yeni üretimlerin çağdaş mı yoksa güncel mi olduğunu belirlemek olacaktır. Bu türden bir belirlemenin yetersizliği ile günümüz sanatında asıl gerekli olan süreç bir başka deyişle üretime yeni düşünme alanları açacak olası bir açılım ise minör çabaların değerlendirilmesinden geçmektedir. Sanatsal karşılaşma, estetik deneyim nerede ve ne zaman etki alanları oluşturacağına dair sürprizlerle doludur. Elden geldiğince karşılaşmalara izin vermek ve açıklık izleyicileri güncel imgelere, çağdaş konulara ve estetik hazlara yönlendirecektir. İlişkisel estetiğin deneyimlenebileceği özgürlükçü bir mübadele alanına bakışımızı çevirdiğimizde, yeni medyanın etkileri ile sosyal iletişim dünyalarımızın neliğine işaret eden bir fotoğraf karesine odaklanılacaktır. Aşağıdaki fotoğraf, ilk olarak Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 2014 Mezunlar Sergisi kapsamında sergilenmiş olan Berkay Tezcan'ın *Blood and Property (Kan ve Mülkiyet) 2014* adlı fotoğraf serisinin [145] 9 adet fotoğrafından biridir. Tezcan, çalışmalarında toplumun güncel sıkıntılarını fotoğraf gerçekliğinde izleyicilere sunmaktadır. Bu fotoğraf karesinde çerçevelenmiş olan gerçeklik; günümüz dünyasının ekrandan yansıyan gerçekliğine her yaş diliminden izleyicinin tanık olduğu, çoğu zaman maruz kaldığı (fotoğraftaki televizyon ekranında savaş haberi yayınlanmaktadır), evlerimizin içinin bütün konforlu görünümüne rağmen can sıkıcı, müdahale edemediğimiz haberlerin izlendiğine işaret etmektedir. Bütün konunun iç mekanda oluşmasına rağmen dahil

[144] Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, Saadet Özen (çev.), 1. Basım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005, s. 69.
[145] http://berkaytezcan.com/project/blood-and-property-series-project/ (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015)

olunamayan ekranın soğuk camına, "dış"ta Antik Yunan imitasyonu bir heykelcik ya da bahçe süsü ve onun kucağında yanmayan bir mum eşlik etmektedir.



Resim 32 Berkay Tezcan, **İsimsiz**, **Kan ve Mülkiyet (Blood and Property)** adlı seriden fotoğraf, 2014.

Günümüz üretiminin modern çağların üretiminden farkını ortaya koymaya çalıştığımızda postmodern hareketin belirsizliğinden uzak bir alandayızdır. Postmodernizm ya da daha doğru bir deyişle (hiçbir zaman modernizm kadar bir izm olma durumu gerçekleştirmemiştir) postmodern hareket, kendini ilk olarak mimari, felsefe ve dilbilim araştırmaları üzerinden gerçekleştirdiği için günümüz sanat üretimine kıyasla somut işler gerçekleştirmemiştir. Bu postmodern diyebileceğimiz üretimler, düşünsel anlamda ve dolayısıyla soyutken günümüz sanat üretimini bienallerde, trienallerde, fuarlarda hatta çağdaş sanat müzelerinde bulmak mümkündür. Günümüz sanat üretiminde yaklaşımlar bu kadar somut gerçeklikleri bakışa sunuyorsa eğer, neden hala bu üretime Güncel Sanat Üretimi ya da Çağdaş Sanat Üretimi denilememektedir?

Birincisi "Güncel Sanat Üretimi" veya başka şekilde söylendiğinde "Çağdaş Sanat Üretimi" tanımlamalarındaki "Sanat" kelimesinin düz tarihsel bir kronolojiyi takip ederek günümüze kadar vardıracağımız geçmiş sanat üretimleriyle artık ilgisinin olmamasıdır. Bu ilgi, ancak çağdaş sanat müzelerinin haftada bir, iki uyguladığı "Mondrian'ın siyah karesini yap boz olarak üretelim!", "Van Gogh'un çizmelerini üç boyutlu boyayalım!" başlıkları altındaki grup etkinliklerinin konusu olarak sanata eklemlenmektedir. Cuauhtémoc Medina'nın Çağdaş Sanat: 11 Tez başlıklı güzel sanatların yerini alan "çağdaş" çılgınlığını tanımladığı makalesinde, milyonlardan

oluşan kitlelerin kendi iradeleriyle çağdaş sanat müzelerine gitmelerinden ve elit eğlence ve kitle kültürü arasında kalan alanda, güzel sanatların yerini almış yeni bir kültür endüstrisinden bahsetmektedir. *"Artık modern kapitalist toplumun, zorlayıcı ve korkutucu bir biçimde, izleyici kitlesiyle, kendini finanse eden elitiyle ve kendisine yol arkadaşlığı eden akademik endüstriyle aynı hizada olan bir sanatı var."* [146] Bütün bu durum ve durumun toplumsal, finansal ve endüstriyel dinamikleri güncel sanatın çağdaş halinin tetikleyicileridir. Medina'ya göre sanatın günümüzdeki bahsi geçen değişimlerinin sonucu olarak; *"estetik yabancılaşmayı başından def etmesi ve kültüre giderek daha fazla entegre olması nedeniyle, sanat kelimenin tam anlamıyla çağdaş hale gelmiştir."* [147] Bu süreç, "Sanat"ın günümüzdeki haline bir örnektir. Güncel olsun, çağdaş olsun üretim biçimlerinin pek de yüksek sanatla bağı yok gibi görünmektedir. Bütün bunların yanı sıra, sanatla bağları bir tarafa konduğunda, güncel ve çağdaş kavramları bir özgürleşme alanını işaret etmektedir ve aynı zamanda üretimler, sadece "sanat" alanını kapsamamaktadır.

İkinci olarak, sanat üreticilerinin (bugün sanatçı yerine sanat camiasının içinde sanatçıdan bahsederken sanat üreticisi tanımlamasıyla karşılaşmaktayız) oluşturdukları ve bu üretilenler, çalışmaların izleyiciyi yönlendirmesini sağlayan yazılanların yanı sıra günümüzde hareketli görüntünün algılanma sürecinde galerilerden çıktığımızda zihnimizde kalan dijital bir görüntüdür. Sergilerde dolaşımda olan ve galeri mekanlarında tamamını gördüğümüz kaydedilmiş hareketli görüntü, sonrasında sergi yapımcılarının izniyle kullanılan ve dolaşımda olan video karesi (video still) üzerinden belge olan kanıtını sunmaktadır. Bir video enstalasyonun kendi içinde yarattığı gerçekliğinin yanı sıra bir iş üzerinden okumalar bu kareler üzerinden oluşturulur.

Fotoğraf kareleri üzerinden sanatsal tartışmaların ilk dönemlerinin tanığı, 19. Yüzyılın en önde gelen Fransız şairlerinden Charles Baudelaire, *Fotoğrafı Sanat mı?* adlı makalesinde yeni teknik buluşların yaydığı şok edici etki üzerinden izleyicilerde bıraktığı hayret verici durumun estetik değerlendirmesini şu şekilde sunmaktadır; *"(...) eğer size sanatçı ya da güzel sanatlar meraklısı unvanını bahşetmem için*

[146] Cuauhtémoc Medina, "Çağdaş Sanat: 11 Tez", Ali Artun, Nursu Örge (Ed.), **Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat**, içinde (ss. 7-18), 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013, s. 11.
[147] Medina, s. 11.

diretiyorsanız, bütün sorun ne tür yöntemlerle hayreti yaratmak veya duymak istediğinizin bilinmesidir." [148] Tekniğin olanakları doğrultusunda hayrete düşmek türünden düşünceler ile bir yüzyıl boyunca karşılaşan izleyiciler, günümüzdeki benzer durumlar karşısında teknolojinin olanakları tarafgirliği üzerinden yol almaktadırlar. Tam bu süreçte Baudelaire'in güzellik ve estetik anlayışı yol gösterici olacaktır; *"(...) güzel her zaman hayret vericidir diye hayret verici olanın her zaman güzel olduğunu sanmak saçma olurdu."* [149]

Günümüz sanatının dinamiklerinde ise Bourriaud'a göre "*Tüm kültürel ve sosyal yapılar, üste geçiriverilecek giysilerden, deneyimlenip test edilecek nesnelerden başka bir şey değildir.*" [150] Bu kadar kolay etkileşime girip, günümüz üretiminin bu kadar hızlı tüketildiğinin doğruluk payı olabilir. Fakat üretim, yapımcısının emek süreci göz önünde bulundurulduğunda karşılaşılan ürün bir fotoğraf karesi olabilirliğine rağmen yarattığı etki bir anlık karşılaşmalarının ötesine geçmektedir. Üretimin çeşitliliği söz konusudur, üreticilerin yaklaşımları izleyicilerin algılarını zorlamaktadır. Bununla birlikte günümüzün dijital dünyasında dolaşımda olan imgelerin değerlendirilme süreci, yeni dünya insanının hazzı ve gelecekte bütün bu bilgi fazlalığının tasnifi dolayısıyla adlandırılması olmaya devam edecektir.

3. 2. 2. Günümüz Sanatının Siyasal ve Kurumsal Arkaplanı

> *"Sanatın da karşı-sanatın da kurumsal perspektiften bakıldığında korunmaya değer ezeli değerleri olduğu, ama 20. yüzyıl sanatının çağdaş kurumsal temsillerinde karşı-sanatın siyasî boyutunun göz ardı edilebilir, azaltılmış veya tamamen kayıp olduğu söylenilebilir. Sanatsal kurumsallaşmanın belki de en tipik özelliği, sanatın ve bunun sonucu olarak sanat kurumuna dahil bütün eserlerin depolitizasyonudur."* [151]

Günümüz Sanatı, Güncel Sanat, Postmodern Sanat v.b. tanımlamaları kullanırken halen gönderme yaptığımız kelime "sanat"dır. Ne kadar günümüz

[148] Charles Baudelaire, "Fotoğrafi Sanat mı?", Enis Batur, Aslı Kayabal (Ed.), **Modernizmin Seriveni - Bir Temel Metinler Seçkisi 1840-1990** içinde (ss. 25-27), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 25.
[149] Baudelaire, s. 25.
[150] Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon – Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor**, Nermin Saybaşılı (çev.), 1. Basım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004, s. 116.
[151] Lev Kreft, "20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset", Ali Artun (Ed.), **Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika** içinde, (ss. 185-206), 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009, s. 201.

dinamiklerinden beslense de, aktüalitesini sıcak tutsa da ve modernizmden izler taşısa ya da taşımasa da bugünün üretimi sanat kelimesini kullanmaktadır. Bunun başlıca nedeni Batılı tarihsel sürecin düz çizgisel bir doğrultuda bir önceki gelene pozisyon alma tarihi olmasıdır. Sanatın iflasından dahi söz edilse ardından gelen tarihsel süreç sanat sonrası bir sanat tarihine dönüşmektedir. Günümüz sanatı, güncel sanat, postmodern sanat benzeri tanımlamalar, üst başlıklarında sanatın kapsayıcı halinden ister istemez nasibini almaktadırlar. Üstelik çoğu zaman güncel sanatsal üretim, bütün kendiliğindenliğine rağmen beyaz kutu galeri *(white box gallery)* ortamına girmekte ve büyük "S" ile başlayan sanatın alanında yaşamaya devam etmeye çalışıp, cüretkârlık boyutunda gülünç düşmektedir.

Sorun aslında kelimenin geçerliliğini korumasında değil, anlam değişimine uğradığı açık olmasına rağmen halen aynı tanımda sınırlı kalmasında yatmaktadır. Güncel üretim yeni tanımlamalara ihtiyaç duymaktadır. Sanatçılar artık sanat kelimesini kullandıklarında güzel sanatlara (beaux-arts) ait bir üretim biçiminden bahsetmemektedirler. Günümüz üretimi hayatın içinde bir yerlerde, galeri mekanından daha çok sokaklarda eylemektedir. Siyasi yapıdan söz açıldığında sanatın yeni milenyumda ulus inşası modeline hizmet etmediği, özerkliğinden birincil anlamda söz edilmediği ve öncü *avangard* modellerin yeniliğini taşıyan bir üretimin gerçekleşmediği gibi. Buna rağmen halen 2015 metropollerinde bu yıl tuval resmi geçer akçe ise üretim tual resmi, eğer önümüzdeki yılın üretimi dijital teknolojinin malzemelerinden oluşuyorsa tual üzerine dijital baskı ile oluşturulmuş "resim" sergilenmektedir. Kurumların "Güzel Sanatlar Galerisi" sıfatı üretimin içeriğini belirlemektedir.

Asıl gerçekleştirilmesi gereken, tartışmaların ve tanımlamaların kavramları belirlemeyle paralel giden bir eksende olması, günümüz sanatçısının (günümüzde sanat üreten kişinin daha doğru bir deyişle üreten kişinin) güncel sanat dinamikleri doğrultusunda gerçekleşen üretimlerinin *sanat eseri (œuvre d'art)* üretmekle son bulan yanılgısını ortadan kaldıracaktır. Günümüz sanatçısını güncel sanatçıdan ayıran ya da onu günümüzün güncel sanatçısı yapan durum üzerine düşünerek başlangıç yapılabilir. Görsel bir sanatçı nasıl hayatta kalır? Üretimlerini nasıl sergilemektedir? İşte tam da bu sorular günümüz üreticisinin gerçekleştirdiklerinin siyasal ve kurumsal alt yapısını belirlemektedir. Üretimlerin gereksindiği malzemeleri kendiliğinden,

yoktan bulmak ve sonrasında hiçliğin içerisinde izleyicilerle paylaşmak söz konusu olmadığından günümüz üreticisi kurumsal desteğini bir kenara bırakamamıştır. Tarihte sanat sponsorlarının yardımları değişmez bir biçimde varlığını devam ettirmektedir. Üretici kişi sponsorlar, özel kurumlar ve kuruluşlar, müze ve galerilerin destekleri, okullar aracılığıyla projelerini hayata geçirmekte ve izleyiciler ile buluşturmaktadır. Bu güdümlü üretim biçimi salt imgenin, var olmak için imge üretiminin etki altındaki durumunu gözler önüne serer. Bu düşünce dizgesinde imge varlık alanını geçmişte nasılsa o şekilde "dışarıya güdümlü", insan bakışı için gerçekleştirilen olarak bulmaktadır.

Bunun yanı sıra günümüz imge üretimi dijital şekilde çoğaltılabilir bir üretim biçiminden beslendiği içindir ki güzel sanatlar alanına yani sanat alanına ait imgenin estetik kriterlerinden soluk almamaktadır. İmge artık güzel sanatların alanında dolaşmıyorsa günümüz sanatının içinde her sanatsal (sanata ilişkin, sanatla ilgili) olan estetik midir? Sanatsal üretimin estetik alanına ait üretim biçimi modern sanatın *avangardları* tarafından yıkılmıştır. Peki her estetik olan sanatsal mıdır? Günümüzde her estetik olan açık bir şekilde sanatsal değildir çünkü estetik değerler üzerinden üretilen birçok reklam, medya, televizyon vs. üretimiyle karşılaşılmaktadır.

Günümüz sanatının özgürlükçü ortamında ilk doğru adım genellemelerden kaçınmak olacaktır. Sanat formüle edişlerin, etiketlendirmelerin dışından kendini gösteregelmiştir. Aynı davranış güncel üretim şekilleri için de geçerli olacaktır. İmge güzel sanatların alanında dolaşırken dahi sadece güzel olana ait olma durumunu ve bu vesileyle çirkin, iyi ve kötü, haysiyetli ve zelil kavramlarını içinde barındırmıştır. Bugün işin içine sanat girsin girmesin sadece güzel ve iyi olanı değerlendirmek bizleri yanılgıya götürecektir.

Şüphesiz dijital hareketli görüntünün üretim alanını sadece plastik sanatlarla sınırlayamayız. Çünkü çoğu zaman dijital hareketli görüntü, dolaşımda olan, kendini sanatsal ve yaşamsal anlamda var eden, izleyicilerin dünyasında yer bulan imgesiyle ekranın bulunduğu her yerdedir. Ekrandan yansıyan bu üretim, plastik sanatların alanındaki bir yarıkta kendine çıkış yolu bulup galerilerde gösterildiği gibi evlerimizin içindeki ekranlarda ve kamusal alanlardaki ekranın karşılığı olan her yerde gösterim olanakları bulmuştur. Hareketlenmiş dijital fotoğraf karesi ile yaşam bulan imge

günümüzde ilan panolarında *billboard*, bilgisayarlarda, televizyon ekranlarında, cep telefonlarında kısacası çıkış (output) bulduğu her ekran camında boy göstermektedir. Sorgusuz sualsiz bir biçimde, çoğu zaman izleyicilerden uzak gerçekleşmektedir. Tual üzerine sergileme biçimi ise geleneksel yapısını taşıdığı içindir ki galeri mekanının ürünü olduğunda etkililik alanı daha başka bir okuma alanı açmaktadır.

Galeri içindeki sergileme biçiminde, tualin dışındaki bir üretim olarak malzemeyi ön plana çıkartan sanatçılar, galerilerin "beyaz ve steril" formlarını dönüştürme çabası içerisinde üretmektedirler. Fakat buna rağmen izleyiciler neye bakılması gerektiğine, gördüklerinin hangisine ve ne kadarına inanacaklarına dair bilgiyi bilememektedirler. Bunun önleyicisi olarak görülebilecek yöntem sergilerde sunulan küçük açıklamalar olarak karşılarına çıkmaktadır. Öylesine savrulur ki bu görece özgürlük alanında izleyiciler, onları yönlendirecek künyeler, kitapçıklar ve kataloglar görselinde yol bulmaya çalışmaktadırlar. İşin aslı, genellikle sergilenme sürecinde görme fırsatı bulunamayan sergi, buralardan takip edilebilmektedir. Bu nedenle güncel sanatın seyircisi çok fazla hayal kırıklığına uğramamaktadır. Aynı zamanda büyük şehrin yaşam dinamiklerinde kaçırılan bir sergi için mutlaka alternatifler mevcuttur ya da başka bir biçimde sergilenme süreci bitmiş olan imgeyi dolaşımda bulmak mümkündür.

Güncel sanatın algılanmasındaki en büyük sorun aslında üreticinin söylemek istediğinin izleyiciye tam olarak geçmemesinden kaynaklanmaktadır. Bunun sayısız nedeni vardır. Fakat öncelikle birinci neden sergileme sürecinin büyük bir izleyici kitlesinin değerlendirme sürecinin bir parçası olmamasından kaynaklanmaktadır. Sergilenirken üretim izleyiciler tarafından görülememiş ve değerlendirilmeye alınamamıştır. Güncel sanat sergileri açılır ve sonrasında bu sergiden arta kalanlardan izlenir. Eğer özellikle sözkonusu sergi bir *performans* ya da *happening* değilse o an orada olma tanıklığı izleyiciler tarafından çok önemsenmemektedir. Dahası ve en önemlisi güncel sanat üretiminin sergilenme sürecinde metaforik olarak bir *paralaks hatasına* neden oluşudur. Günümüz sanatının dinamiği, vizörden görülen görüntü ile film üzerine düşen görüntünün tam olarak çakışmaması şeklinde tariflendirilen bu fotoğraf terimi şeklinde gerçekleşmektedir. Yani sözün özü üretim gerçekleştirilir ve sunulur ama günümüzdeki imgelerin zihinlerdeki fazlalığı izleyenlerde transformasyon sürecinde bozulmuş bir imgenin aktarılmış hali olarak kendini var etmektedir.

Bunun nedenleri açıktır; sınırsız bir imgeler bombardımanının manipülasyonu. Dolaşıma girmiş sayısız imgenin, insan bilincinde ve bilinçaltındaki deformasyona uğramış dizindeki yer buluşudur (bir başka deyişle yersiz yurtsuz salınımıdır). 20. yy.'ın ikinci yarısının en önemli filozoflarından ve gelecek yorumcularından biri olan Guy Debord, Gösteri Toplumu adlı kitabında modern üretim koşullarının hakim olduğu tüm toplumların yaşamlarına dair düşüncelerini hayatta olduğu süreçte paylaşmıştır. Yaşadığı zamanda büyük karşıt tepkiler alan düşünceleri günümüzün birer özetine dönüşmüşlerdir. Debord'a göre, modern üretim koşullarının hakim olduğu tüm toplumların bütün yaşamı -ki günümüz dünyasında modern üretim koşullarından nasibini almamış olan küçük bir grup dahi kalmamıştır-, *gösterilerin* uçsuz bucaksız birikimi olarak görülmektedir.[152] *Gerçek anlamda altüst edilmiş* dünyada doğru, bir yanlışlık anıdır.[153] Çünkü gösteri, öyle bir birikim aşamasındaki *sermayedir* ki imaj haline gelmektedir.[154] Bu aşamada imge, imaj ayırımına girmek yerine üretimden arta kalanlar üzerine bir değerlendirme biçimi yerinde olacaktır. Buna, günümüz için daha yerini bulamayan görüntü (imge, imaj) diyebilmekteyiz. Şimdilik üretim fazlası olarak nitelendirilebilmektedir. Belki gelecekteki yeni algılama biçimlerinde daha doğru yerler edinebilecek olan bu tür imgeler üstünden yol almak istenildiğinde dijital imgenin yeni olanakları ile karşılaşılmaktadır.

Tartışma alanını genişletmek adına 2 Mayıs - 11 Ağustos 2013 tarihinde, İstanbul'da Arter Sanat Galerisi'ndeki tek bir serginin değerlendirmesi yapıldığında dahi güncel sanatın siyasal, kurumsal altyapısına ışık tutulabilecek ve değerlendirmeye açık kavramlar için yol gösterici olunabilecektir. Güncel üretimin, izleyicilere sunmakta olduğu imge netleşecektir.

Sergi, ismini İngilizcesi *Afterimage* olan bir optik illüzyon teriminden almaktadır. "Hayalet görüntü", dilimize ve günlük hayatımıza "afterimage"ın eşanlamlısı olan "ghost image"ın doğrudan çevirisi olarak girmiş bulunmaktadır. Bakılan veya maruz kalınan görüntünün, ortadan kalktıktan sonra da bir süreliğine görünmeye devam ettiğini ifade etmek için kullanılmaktadır. Örnek olarak yanan bir

[152] Guy Debord, **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006, s. 35.
[153] Debord, s. 38.
[154] Debord, s. 48.

muma bir süre bakıp sonra söndürüldüğünde bir süre belli belirsiz bir ışık görülmeye devam edilmektedir. Bazen bir rüyadan uyanıldığında, bir ekran kapatıldığında, etkilenilmiş bir an hatırlandığında veya travmatik bir tecrübenin ardından, göz önüne çoğunlukla rahatsız edici, gidilen her yerde takip eden hayalet bir imge belirmektedir. İşte bundan sonra göz kapatıldığında gerçek deneyimden veya hatıradan kalan imge zihindedir. "*Collishaw'un, kullandığı mecra, malzeme ve temalara göre çok sayıda kesişim kümesi oluşturan işlerinden örnekler sunmayı amaçlayan Arter'deki sergisi, "Hayalet görüntü", bu anlamda Collishaw'un uğraştığı konulara, yapıtlarının görsel işleyişine ve dünyasına dair bir anahtar kavram olarak görülebilir.*" [155] Yani bu ardıl görüntü, asıl uyaranın durmasından sonra kalan görsel imge izleyiciye yeni özgürlük alanları açan bir gerçekliği sunmaktadır.

Aslında Collishow'un imgeleri çok bildik imgeler üzerinden kurgulanmaktadır. Tek bir fotoğraf karesi, hareketli dijital imgeye dönüştürülmüş ve izleyicilere sunulmuştur. Bilindik bir imgenin temsilinin sürecinde tek bir nokta ustalıkla hareketlendirilip gerilim artırılmıştır. Aşağıda fotoğrafı izlenebilecek olan bu görüntü neredeyse bütün dünyada bilindik bir imgeden seçilmiştir. Fotoğrafın orijinali foto muhabir Kevin Carter'ın 1993'te Sudan'da kıtlık sırasında çektiği fotoğrafıdır. Pulitzer ödüllü bu fotoğraf, sonrasında bir foto muhabirinin fotoğrafı vizörüne alırken karşısında gerçekleşen olaya müdahalede bulunup bulunmaması ile ilgili etik tartışmalarının konusu olmuştur. Hem imgenin yarattığı etkiyle hem de tartışmayla ilgili olarak dünyaca ünlüdür.

[155] Başak Doğa Temur, "Hayalet Görüntü", İlkay Baliç (Ed.), **MAT COLLISHAW Hayalet Görüntü Afterimage** içinde (ss. 7-23), İstanbul: Ofset Yapımevi, 2013, s. 7.



Resim 33 Mat Collishaw, **Ödüllü Mahsul (Prize Crop)**, 2013, Özgün animasyonda kullanılan fotoğraf: Kevin Carter, **Sudan'da Açlık (Femine in Sudan)**.

Collishaw fotoğraf karesinin sadece akbabanın bulunduğu kısmını dijital olarak hareketlendirmiş ve yeniden oluşturduğu imgede şimdiye kadar sorulmuş olan bütün soruların tekrar sorgulanmasını sağlamıştır. Sadece akbabanın bulunduğu kısmın hareketlendirilmiş olması gerilimi yükseltmeye yetmiş ve artmıştır. Sergide özgün animasyonda kullanılan fotoğrafın Carter'a ait olduğunun açıklaması ile birlikte "video karesi" tanımlamasını görmekteyiz. Collishaw'ın kullanılan malzemeler sadece video projeksiyonu ve sabit disk olan çalışması, 2013 yapımıdır ve Ödüllü Mahsul (Prize Crop) olarak adlandırılmıştır (Resim 33). Böylece yeniden çoğaltılmış hareketli dijital görüntü referans olarak çoğaltılabilir bir imge olan fotoğrafı alt yüzüne almaktadır. Çoğaltılabilir olan burada sadece fotoğrafik imge değil aynı zamanda imgenin fotoğraf olarak kendini var ettiğinde açılmış olan bütün tartışma alanlarını yeniden gündeme getiren hareketli dijital görüntüdür. Fotoğrafı ilk çerçeveleyen foto muhabir Carter, Times'da fotoğrafını yayınlattıktan sonra aldığı ödüller kadar eleştirilmiştir. Fotoğrafçının sorumlulukları nerede başlar ve nereye kadar devam eder? Bütün izleyiciler dondurulup sonsuzlaştırılmış bu fotoğraf karesinin sonrasını merak etmişlerdir. Carter yapılan baskı dolu yorumlarla tatsız bir sonun kurbanı olmuştur. Fotoğraftaki çaresizce ölümü bekleyen kız çocuğunu yakındaki Birleşmiş Milletler Yardım Kampı'na götürmemekle sorumlu tutulmuş ve bunun fotoğrafçının

ilgileneceği bir olay olmadığını açıklamıştır. Fakat kamuoyunun ahlak tartışmalarına çok fazla direnemeyip intiharı seçmiştir. Collishaw, bu fotoğrafı seçerek izleyicilerin bu bilgileri taşıyan imge üzerine tekrar düşünmesini hedef almıştır. *"(...) Sanatçı ne yapabilir, ve ne kadar yapabilir? Peki bunu nasıl yapmalıdır? Bu işe hiç kalkışmamak lazım diye düşünenler de var elbette, ama Mat Collishaw neyse ki elini kirletmeyi seçiyor."* [156] Fakat Collishaw'ın üretimleri sadece fotoğraf görüntüsünü referans almamaktadır. Kendinden önceki üretim şekillerini yeniden harekete geçirircesine "hareketlendirir" ve yine belki de orijinalini tarafımızdan hiç görülmemiş ama sayısız kopyası internet üzerinden ulaşılabilir olan bir klasiği malzeme etmektedir.

[156] Nazım H. R. Dikbaş, "Mat Collishaw İstanbul'da", İlkay Baliç (Ed.), **MAT COLLISHAW Hayalet Görüntü Afterimage** içinde (ss. 53-93), İstanbul: Ofset Yapımevi, 2013, s. 53.



Resim 34 Mat Collishaw, **Fısıldayan Otlar (Whispering Weeds)**, 2011, Albrecht Dürer'in **Çimen Demetleri** (1503) başlıklı yapıtının bilgisayarlı animasyonla hareketlendirilerek rüzgar eklenmiş bir versiyonu.

Yukarıda görseli olan çalışma Albrecht Dürer'in resminden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Sadece bilgisayarlı animasyonla hareketlendirilmiş olan orijinal eser, ismi ile anlatmak istenileni gözler önüne sermektedir. Yaklaşık beş yüz yıl öncesinin imgesi "çimen demetleri" iken günümüzde izleyicilere dijital gerçekliği "fısıldamaktadırlar". Aslı olan resim gibi ekran, bu çalışmada klasik anlamda paspartulanıp çerçevelenmiştir. Televizyonun yasak olduğu bir dini mezhebe mensup (Kristadelfian) bir ailede büyümüş olan Collishaw, çağının beş yüz yıl öncesinin gerçekliğine tanıklık etmektedir. Deneyimlediği tanıklığa izleyicileri davet eder. Dürer'in dünyasından günümüze getirdiği imge, izleyiciler dünyasında dolaşıma giren ve kendi içinde hareketlenen bir dijital görüntüye dönüşmüştür. Bu üretim tavrında *"(...) 'imge' denen şeyden büyük ölçüde uzak bir çocukluk geçirdikten sonra belki de imgelerin manipülatif etkilerinin çoğumuzdan daha yoğun bir biçimde farkına varır*

hale gelmiş ve ürettiği işlerle bu etkiyi araştırmaya devam ediyor." [157] oluşunun etkisi açıkça varolmuştur.

Bununla kastedilen şey, istense ya da istenmese, kabul edilse ve yahut edilmese, güzel ya da çirkin, optik bilinçaltının ortak imgeleri bir vesileyle üretim aşamasındakilere ortaya çıkan işi etkileyecek biçimde kendini dayatmaktadır. Bu tek bir fotoğraf karesinin dijital olarak hareketlenmesinde ya da bir resmin ekranda hayat bulmasında görülebilmektedir.

Yaşadığı günün dijital ortamına dikkat çeken sanatçı Collishaw'ın çalışmalarından gözü kaydırıp, günümüz dijital imgeler dünyası üzerine düşüncelerini geliştiren ünlü Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın fikirlerine odaklanıldığında, *Sanat Komplosu* adlı metninde Baudrillard imgenin sonundan bahsetmektedir. Ona göre; *"19. ve 20. yüzyılın bütün ütopyaları, hayata geçirilirken, gerçekliği gerçeklikten kovmuş ve bizi anlamdan yoksun bir hipergerçekliğe terk etmişlerdir, çünkü her türlü nihaî perspektif soğurulmuş, sindirilmiş, geriye tortu olarak, derinlikten yoksun bir yüzey kalmıştır."* [158] Baudrillard, "*teknolojinin dört bir tarafa dağılmış gerçeklik parçalarını hâlâ bir arada tutan yegâne kuvvet*" olduğunu savlar. Bunun yanı sıra, teknolojik çöplükte "*anlam takımyıldızı*"nın arayışına düşer. Teknolojinin tam içeriden yaşandığı günümüz dünyasında, ekranların yüzeysel sanallığında, temsilin sonuna, estetiğin sonuna, bizatihi imgenin sonuna varıldığını haber vermektedir. Çıkış yolunun ironik olan imgelerde bulunabileceğine dair ip uçları yola devam etmeyi sağlamaktadır; *"Gelgelelim -burada, belki de olumlu olmakla birlikte, sapkın ve paradoksal bir etki söz konusu- öyle görünüyor ki, bizim teknolojilerimiz yanılsama ütopyayı gerçeklikten kovarken, aynı teknolojinin marifetiyle ironi de şeylerin içine girdi."* [159]

İmgenin sonundan sonraki üretim biçimlerinde teknolojinin gerçekliğin olanakları doğrultusunda *ironi* ile karşılaşılmaktadır. Hareket eden Dürer ironisi veya etik soruları soran dijital görüntü. Sanat alanına ya da yeni deyişiyle sanat alanına dahil edilmeyen sanat sonrası imgeye baktığımızda "Fotoğraf karesi"nde gerilimli

[157] Temur, 2013, s. 8.
[158] Baudrillard, s. 37.
[159] Baudrillard, s. 37.

noktanın (akbabanın) hareketi, “resim”de tekinsiz bir doğa parçasının hareketle dijital varoluşu doğrultusunda soluk alıp verişi ironiktir.

4. İZLEYİCİNİN HAREKETLİ DİJİTAL İMGEYLE OLAN ETKİLEŞİMİ

> *"Şosenin özündeki güç, insan üzerinden gittiği zaman başka, uçakla yükseğinden uçtuğu zaman başkadır. Keza bir metnin gücü de, okurken başka, kopya ederken başka olur. Uçan kişi sadece, yolun arazi üstünde nasıl ilerlediğini görür; yol ona, çevresindeki toprakla aynı yasalara uyarak yuvarlanıp açılmış gibi gelir. Sadece yürüyen kişi yolun egemenliğinden ve o aynı, uçaktaki için yuvarlanıp açılmış bir düzlükten öte bir şey olmayan arazinin içinden, bir komutanın seslenişinin askerleri siperden çıkarışı gibi, uzaklar, güzel manzaralar, açıklıklar, perspektifler çekip çıkarışından haberdar olur. Bunun gibi, sadece kopya edilen metindir, onunla uğraşanın ruhunu ortaya çıkaracak komutu verebilen; öte yanda sadece okur, içdünyasındaki yeni görünümleri hiçbir zaman tanımaz, metnin durup durup çetrefilleşen içdünya çengelinde bu görünümleri nasıl hazırladığını bilmez. O yüzden Çinlilerin kitap kopyacılığı edebiyat kültürü için kıyas kabul etmez bir güvence ve kopya Çin'in bilmecelerine bir anahtardır."* [160]

Romalı Cicero, milattan önce 43 yılında Eflatun'un talebelerinden Pontuslu Herakleides'i kaynak göstererek, Pisagor'un yaptığı seyahatlerden birinde Yunanistan'daki Mora Yarımadası'nda bulunan Phlius kentine gittiğinden ve hükümdar Leon ile görüştüğünden bahsetmektedir. Aralarında geçen diyalogda mesleğinin ne olduğu sorusunun cevabı için Pisagor, insan hayatını Yunanlıların görkemli bir şekilde düzenledikleri olimpiyatlara benzetmektedir. Oraya gidenlerin bir kısmı çeşitli müsabakalara katılıp ödül almak isterken, bir kısmı da alışveriş yapmak için gitmektedir. Büyük bir kısmı ise eğlenmek ve hoşça vakit geçirmek için orada bulunmaktadırlar. Fakat onların arasında zekaca seçkin ve özgürlüğe düşkün birkaç kişi daha bulunur ki onların üne kavuşmak ve para kazanmak gibi kaygıları yoktur. Sadece olimpiyatlarda neler olduğunu anlamak ve anlamlandırmak için oraya gitmişlerdir. Pisagor olimpiyat benzetmesini hayatın ta kendisine uyarlar. Buna göre biz insanlar bir başka aleme gitmek üzere hayat sahnesine gireriz. İçimizden bazıları

[160] Walter Benjamin, **Tek Yön, Deneme**, Tevfik Turan (çev.), 2. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, YKY, s. 17.

şan ve şeref, kimileri ise mal ve para peşinden koşar. Birkaç kişi de vardır ki kendilerini varlığın hakikatini araştırmaya vakfetmişlerdir. Pisagor'un *filos sofos* bilgeliği seven, hikmet arayışında olan dediği bu kimselerdir. [161] Bu gerçeklik arayışı hiçbir zaman bitmeyen bir yolda yürümektir ve günümüze kadar birçok sorunun doğmasını, sorulmasını sağlamıştır. İnsanların derin düşünme sevdasına kendilerini adayarak felsefe çatısı altında düşüncelerini eylemesine olanak açmıştır.

Halk arasındaki yaygın anlamıyla *felsefe;* edinilmiş bilgi, bir insanın hayat görüşü veya bir şeye erişmenin arkasındaki yöntem ile prensipler olarak kullanılmaktadır. Buna aynı zamanda dünya görüşü de denilir. Kelimenin bir diğer açıklaması ise bir konuda soyut düşünmek anlamına gelmektedir. Gündelik hayatın gerçeklikleri düşünüldüğünde günümüz felsefesi, Antik Yunan'daki olimpiyat oyunlarından farklı bir gerçekliğe tanıklık etmemektedir. Seyir geleneklerimiz araştırıldığında ve görsel bilinçaltının kodları doğrultusunda düşünüldüğünde, anlamak ve anlamlandırmak çabası içindeki bir grup insan dışında aslında bizler günümüz görsel gerçekliğinin felsefesini yüzeysel yöntemlerle algılıyoruz. Olimpiyatlarda ödül almak isteyen ve sadece maddi bir alış veriş içerisinde olan, hatta eğlenmek ve hoşça vakit geçirmek isteğindeki insanlardan pek farkımız yok gibi görünmektedir. Bugünün gerçekliğinin arkasındaki yöntem ve prensipleri, başka bir deyişle felsefesini anlamak ve anlamlandırmak istediğimizde içerisi -üstelik asıl mevzu, olimpiyat metaforundaki izleme ve dahil olma biçimlerinin gerçekleştiği mekan artık dışarısı da değil ekrandır.

İzleyiciler günümüzde sanatın dinamiklerinden beslenen bir sanal dünya ile karşılaştıklarında, bunun ekranlar bağlamında ayrımının olanaksızlaştığı bir gerçeklikle karşı karşıyalar. Cep telefonu, bilgisayar, televizyon olsun ya da dijital sinema salonlarındaki gösterimler artık ekranın hayatlarındaki vazgeçilmezliğinin kanıtına dönüşmüş durumdadır. Televizyon ekranı ilk olarak geniş kitlelere satılmaya başlandığı 1930'larda, başka diyarlara ait gerçekliği göstermiş olmasına rağmen günümüzde globalleşen dünyanın içerisinde en yakın sokaktaki olaylara kayıtsız kalınmaktadır. Evlerimizin neredeyse her alanı ekranlarla kaplanmış durumda hayatlarımıza devam etmekteyiz. Televizyon ya da bilgisayar ekranları en hızlı

[161] Ahmet Cevizci, "Bilgelik Sevgisi Olarak Felsefe" Ahmet Cevizci (Ed.) **Felsefe** içinde (ss. 4-7), 1. Basım, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, 2012, s. 7.

şekilde haber alımını sağlanabilmekteyken medya, haber ağını istediği biçimde şekillendirerek kitleleri manipüle edebilen en güçlü araçlardan biri olarak kullanılabilmektedir.

İzleyicilere imgelerin üzerinden yapılan manipülasyonların etkisinden farkındalık ile uzaklaşıldığında hareketli dijital görüntüler dünyası bir başka deyişle sanal dünya özgürlükler alanı sunmaktadır. Manipülatif medyanın etkilerinden kurtulmanın bir reçetesi olmadığı gibi izleyicilerin durdukları noktadan kendilerini üreticilerin eylemlilik bilincine yükseltmeleri için önerilecek bir yöntem söz konusu değildir. İzleyicilerin günümüzde politik bir duruş göstermeleri, imgeler üzerinden seçim yapmaları ve görsel bombardımanın içinde kaybolmama gerçeğiyle yüzleşmeleri zordur. Bunun nedeni günümüzde sanatın geldiği noktada görülebilmektedir. Düşünür Lev Kreft'in *20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset* adlı makalesinde tespit ettiği üzere; *"Sanatın da karşı-sanatın da kurumsal perspektiften bakıldığında korunmaya değer ezeli değerleri olduğu, ama 20. yüzyıl sanatının çağdaş kurumsal temsillerinde karşı-sanatın siyasî boyutunun göz ardı edilebilir, azaltılmış veya tamamen kayıp olduğu söylenilebilir."* [162] şeklindeki düşüncelerinde 20. yüzyıla ait bir yorum ile karşılaşılmasının yanı sıra günümüzde yani 21. yüzyılda da sanatın durumu görülmektedir. Karşı sanat düşüncesi çokça 21. yüzyılın kültürel yapısından ve sanata, tasarıma, eğlenceye ait kuramların içiçeliğinden beslenmektedir. Bunun bir yansıması olarak yine Kreft'in yerinde tespitiyle; *"Sanatsal kurumsallaşmanın belki de en tipik özelliği, sanatın ve bunun sonucu olarak sanat kurumuna dahil bütün eserlerin depolitizasyonudur."* [163] Bu türden bir içiçe geçiş ve politik yapıların eridiği üretim biçiminde izleyicinin üstlenmesi gereken ödev; üreticilerin tavrına yakın bir emek sürecini içermektedir.

Özetle, günümüzde izleyicilerin, güncel hareketli dijital görüntünün üretimleri ile etkileşimli bir mübadele alanına girdikleri ortamlarda yapmaları gereken yegane davranış üreticiyle ve üretimle birlikte eylemek olmalıdır. Bu etkinlik alanı, sadece sanatın kurumsal dinamiklerinin geleneksel olarak gerçekleştirildiği sergiler, bienaller, trienaller v.b. sanat camiasının ya da piyasasının

[162] Kreft, s. 201.
[163] Kreft, s. 201.

sunum biçimleri ile sınırlı kalmamalıdır. İzleyicinin mübadelesini gerçekleştireceği mekan artık internetin dolaşım ağının sınırsızlığından beslenmektedir.

Burada, sınırsız sosyal ağın içerisinde izleyici, sosyal ve kültürel anlamda yeni bir yaşama şekli geliştirmeye başlamıştır. Bu yeni mekan olanakları barındırdığı kadar bir o kadar da sosyal bir varlık olan insanın türdeşleri ile olan temas noktalarını, birebir iletişimini, "dokunuşu" sınırlandırmaktadır. Ekranların önünde uzun zaman geçirmeye başlayan izleyiciler, ekranlar doğrultusunda kurdukları iletişimlerde ekranın muhatabı olarak tam karşıda bir başka insanın olmadığı iletişim biçimlerini kanıksamaya başlamıştır. Bu insanları yabancılaşma ve yalnızlaşma yönünde olumsuz anlamda tetiklemektedir.

Bütün "temassızlığına" rağmen, her yeni kültürel durumda görüldüğü gibi sosyal medya iletişim siteleri üzerinden gerçekleştirilen ilişkiler bütünü kendi içinde bir etik oluşturmaya doğru yol olmaktadır. Paylaşılan herhangi kişisel bilginin, kısa sürede diğer kullanıcılar tarafından beğenilmesinin (*like)* beklendiği internet siteleri popüler şekilde kullanılmaktadır.

Günümüzde sosyal medyanın insanları tekilleştirmesinin izleri, hareketli görüntülerin ilksel örneklerinde de görülmüştür. Hareketli görüntülerin tarihsel sürecinde açılan Kinetoskop Salonu (Resim 35) bu bireysel etkinliğin kitlesel bir hale gelemeyişindeki tekniğin yeniliğini gözler önüne sermektedir. 1890'da Thomas Alva Edison'un öncülüğünde başlayan çalışmalar ile hareketli görüntü kamerası kinetograf[*] ve 1891'de çekilen filmlerin gösterimini sağlayan kinetoskop geliştirildiğinde Kinetoskop Salonları'nda izleyicilerin kullanımına sunulmuştur. İzleyicilerin topluca seyirlerine olanak sağlamayan bu makinelerden her birinde, birer izleyici 25 sent karşılığında filmin görevli tarafından başlatılması ile izleyici makinenin üstünde yer alan delikten bakardı. Bu "dikizleme makinesi" birarada seyir deneyiminden uzaktır. [164] Ekran karşısındaki günümüz insanının, sosyal medya kullanımındaki kinetoskopun seyir düzenindeki açıdan bakışında, tekillik söz

[*] Kinetograph Yunanca *kinetos* hareketli ve *graphein* yazmak kelimelerinden oluşmaktadır. Edison ve ekibi 1891'de çekilen birer dakikalık filmlerin gösterimini sağlamak için kinetoskop'u (kinetoscope; Yunanca *kinetos* hareketli ve *scopos* izlemek kelimelerinden oluşur) geliştirmiştirler.

[164] Umut Küçükcan, "Filmin Tarihi", Feyyaz Bodur (Ed.), **Hareketli Görüntünün Tarihi** içinde (s. 2-33), 2. Basım, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, 2013, s. 17-18-19-33.

konusudur. İzleyiciler ve başka bir deyişle ekran kullanıcıları, her bir kişiye ait kişisel ekranların insanları birbirleriyle iletişimden uzaklaştıran türden gerçekliğinin tanıklığını yaşamaktadırlar.



Resim 35 San Francisco'da açılan ilk kinetoskop salonu (1894-1895)

İnternet kullanıcıların bu türden bireysel etkinliklerindeki beğeni düzeyleri aynı zamanda beğenilmeyi hak edecek olan insan kişiliğinin şekillenmesini de beraberinde getirmektedir. Her ne kadar internetin ve yeni dijital araçların avantajlarından söz edilse de günümüz kullanıcıları, mübadele alanında iletişimde ve etkileşimde değildirler. İzleyiciler için önemli olan durum, internet kullanıcısı oldukları alanlarda en fazla beğeniyi alma ya da en fazla beğeniyi alan diğer kişiyi örnek alma üzerinden bir rekabet alanına dönüşmektedir. İmgeler dünyasının görülme biçimleri üzerinden varlıklarını gerçekleştiren kimliklere dönüşmekte olan günümüzdeki insan, mahrem dünyasını paylaşıma açmaktadır. Üstelik bu durum, sanal ağda dolaşıma fırlatılmış bir bilginin bir daha asla yok olmayacak düzeyde depolandığını önemsemeden gerçekleştirilmektedir.

Dahası, dijital alem kullanıcıları olan izleyiciler, sanal dünya hakkında yazılıp çizilen fikirlerin de depolandığı büyük bir dijital zihnin kapsama alanı ile karşı karşıyadırlar. Lev Manovich 1996'da yayınlanan *Totaliter İnteraktiflik Üzerine* adlı

makalesinde, Alexei Shulgin'in *Art, Power and Communication* (Sanat, Güç ve İletişim) adlı yazısındaki interaktif sanat ve medya fenomenini temsilden manipülasyona doğru bir değişim olarak analiz edişini haklı bulmaktadır. Çünkü Manovich, interaktif bilgisayar enstalasyonlarının gerçekten de öznenin psikolojik bir laboratuvarın, CIA'in ya da KGB'nin yüksek teknolojili bir işkence odasının deneysel kuruluşuna çok benzer bir yapı içerisine konduğu izleyici manipülasyonunun ileri bir biçimini temsil ettiğinden bahsetmektedir.[165] Doğu'da ve Batı'daki deneyimler üzerinden, yeni medyaların iki yerde de nasıl görüldüğünün çerçevesinin çizildiği metinde düşünür, *"Batı'ya göre, interaktiflik demokrasi ve eşitlik fikirleri açısından kusursuz bir vasıtadır. Doğu'ya göre, interaktiflik, sanatçının ileri teknolojiyi kendi totaliter iradesini halka empoze etmek için kullandığı başka bir manipülasyon biçimidir."* [166] tespitinde bulunur.

Manovich, interaktif medya söz konusu olduğunda izleyicilerin, bir resme bakmak ve kendi zihinlerinde oluşan başka resimler, hatıralar ve fikirlerin çağrışımlarına odaklanmak yerine, ekrandaki başka bir resme geçmek için kullanıcılardan ekrandaki resmi tıklamalarının talep edildiğinin altını çizmektedir. *"Endüstriyel bir toplumun kültürel teknolojileri (sinema ve moda), bizden başkasının bedensel imgesiyle özdeşleşmemizi istiyordu. İnteraktif medya ise bizden başka birinin zihinsel yapısıyla özdeşleşmemizi istemektedir."* [167] Düşünürün belirttiği özdeşleşim izleyicileri yeni bir algı boyutuna sürükleyecektir.

Hareketli dijital imgelerle olan etkileşim izleyiciler açısından sadece imgelerle sınırlı değildir. Aynı zamanda yeni medyanın sunduğu ses teknolojileri üzerinden düşünüldüğünde imgenin karşısında konumlanan kullanıcılar benzer izleklerle karşı karşıya kalmaktadırlar. Başka bir araştırmanın, diğer bir kapsamlı tezin konusu olması ile birlikte kısaca, günümüz sanal alem kullanıcılarının ses konusunda karşılaşacakları duruma değinmek gerekirse; ses de imgenin yoluna paralel devam etmektedir. Cezayirli düşünür Jacques Attali'nin *Gürültüden Müziğe* adlı kitabının *İktidarın Gürültüleri* adlı bölümünde belirttiği üzere; "Gürültüyle birlikte düzensizlik ve onun karşıtı müzik doğdu. Müzikle birlikte iktidar ve onun

[165] Lev Manovich, "Toteliter İnteraktiflik Üzerine", Edward A. Shanken (Ed.), **Sanat ve Elektronik Medya** içinde, (ss. 224) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012, s. 224.
[166] Manovich, s. 224.
[167] Manovich, s. 224.

karşıtı, bozgunculuk doğdu. Gürültülerde hayatın şifreleri, insanların arasındaki ilişkiler okunur." [168] Attali'ye göre, ilahi sözlerin kaydedilmesi ve ilk görüntülerin korunması tarihe hükmetmek, bir halkın kültürünü ve soyağacını düzenlemek, o halkın umutlarını ve şiddetini yönlendirmek adına dinlemek, hafızaya almak, kaydetmek ve gözlemlemektedir. [169] Böylece tarihsel olarak imgenin kendini örgütleme biçiminin aynısı, ses üzerinden gözlemlenmektedir. Sanatın ya da karşı sanatın içerisinden imge ya da ses olma durumunun önemli olmadığı aslında gürültünün ya da müziğin aracılığıyla iktidara hizmet eden bir manipülasyon olarak gelişmenin ya da özgürlük ve dolayısıyla özgürlükler adına varolmanın durumundan bahsedilmektedir. Araç bu bağlamda önemsizleşir, asıl soru kim için ve nasıl kullanıldığıdır.

İzleyicilerin ve dinleyicilerin konumlandığı noktayı belirleyen yegane durum bundan ibarettir. Yeni dünyanın araçlarının kimler tarafından ve nasıl kullanıldığı? Ne için şekillendirildiği? İmgelerin manipülatif etkilerinden koruyacak, seslerin gürültüsünden armoniye dönüşmesini sağlayacak olan bilgi dolaşımda olan çokluğun insanlar için ve insani biçimlerde kullanılması olacaktır. Eşitlikçi insan gruplarının kendi içlerinde barışık ve diğer bakış açılarındaki çok renkliliği ve eş sesliliği görmesi, duyması ile mümkün kılınabilecektir. Araç doğru ellerde olmadığı vakit kontrolsüz bir güce dönüşebilme tehlikesini yaşar. Bununla birlikte izleyiciler, imgelere bakmanın etkinliği içerisinde olmak yerine, dijital imgelerin sanal dünyasında emek sürecine, birebir üretime dahil olmak suretiyle etkileşimin sağlıklı gerçekleşmesinin bir parçası olmalıdırlar.

[168] Jacques Attali, **Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine**, Gülüş Gülcügil Türkmen (çev.), 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 2014, s. 16.
[169] Attali, s. 17.

SONUÇ

"İleride daha kesin şeyler yazacağım bunların hepsinin üzerine." [170]

Tezin kapsamında, günümüz kültürel sürecinde insanların karşılaştığı dijital görüntüler incelenmeye ve araştırılmaya çalışılmıştır. Araştırmanın genelinde, tezin inceleme konusunu sınırlandırmak amacıyla, öncelikle belirleyici bir yöntem olarak dijital görüntünün tanımı gerçekleştirilmeye çalışılmış ve bu tanım üzerinden dijital görüntünün özelinde hareketli dijital görüntünün nasıl oluştuğuna dair saptamalarda bulunulmuştur. Bu öncelikli belirgin yöntem durağan dijital görüntüler ile hareketli dijital görüntülerin ayrımı gerçekleştirildiğinde durağan dijital görüntünün önceli olan analog fotoğraf karesine uzaklığını arttırmak amacıyla yapılmıştır. Hareketli dijital görüntü ise dijital görüntünün sanal dünyasının olanaklarında oluşmaktadır. Bu doğrultuda hareketli dijital görüntüler, oluşumlarındaki malzemeden ve hareket kapasitelerinden dolayı analog fotoğraf karesinden farklı bir dizgeye oturmakta ve tanımlanmalarını bu bağlamda netleştirmektedir.

Analog fotoğraf karesinin oluşumunun -genel bir tanımlamayla hareketlenerek sinemaya dönüştüğü tarihsel süreci de dahil- dijital görüntüden dolayısıyla hareketli dijital görüntüden ayrıldığı bir gerçeklik söz konusudur. Bunun başat nedenlerinden ilki, fotoğrafın teknik anlamda Batılı bir icat olmasına rağmen öncüllerinin dokunuşun izini taşıyan imgelerden oluşmasındandır. Bunun yanı sıra dijital görüntü özellikle dolaşımda olduğu alan açısından, Sanat sonrası imgenin halinden ve bu imgenin kendini örgütleme biçiminin estetik ve etik yapısından ortaya çıkmıştır. Başka bir deyişle, Batılı aydınlanmacı insan, başka bir deyişle keşifçi ve icatçı kurgunun ürünü olarak öz yapısını biçimlendirmiştir. İkinci neden olarak analog fotoğraf karesinin ve hareketli biçimlerinin hareketli dijital görüntüden farkı fotoğrafın ışığın yansıması sürecinde gerçekleşmesi, dijital görüntünün ise ışığını kendisinde oluşturup yansıtıyor olması şeklinde sıralanabilmektedir.

Bu tezde, söz konusu tespitlerin gerçekleştirilmesi amacıyla imge,

[170] Peter Handke, **Mutsuzluğa Doyum**, Zeynep Sayın (çev.), 3. Basım, İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, 2014, s. 72.

tanımlanmaya çalışılmıştır. İmgenin tanımlanışındaki seyir göze geliş biçimlerinde imgeyi, sanat öncesi imge ve sanat sonrası imge olarak tarihsel olarak birbirinden ayırma ile gerçekleştirilmiştir. Çünkü en yalın söyleyişle imge, kendisini bakışa sunma ve örgütleme açısından sanat öncesi dönemde ve sanat sonrası dönemde başka şekillerde var olmuştur. Bu kapsamda, sanat öncesi imge tanımlamasını oluştururken, Batılı sanat ve estetik tanımlarının ışığında sanat sonrası imgenin hali için oluşturulmuş olan estetik kuramlar ve kavramlar doğrultusunda algılamalar takip edilmiştir. Sanat sonrası imgenin hali için oluşturulan bilgi daha nettir. Bunun nedeni sanatın kurumsallaştığı ve kuramlarının geliştiği andan itibaren sanat tarihi disiplininin de varolmasıdır.

Hareketli dijital imgenin detaylarının modernizm ve postmodernizm bağlamlarında çağdaş, güncel kavramları çerçevesinde siyasal ve kurumsal bağlantıları incelenerek kavramlaştırılmıştır. Tezin hareketli dijital imge tartışılan bölümünde, insanlara imgenin ve sanatsal imgenin karşılaşmalarının gösterdiği bir çizginin devamı olarak, gündelik pratikteki dijital imge etkileşiminin insanoğlunu sosyolojik ve psikolojik olarak nasıl şekillendireceğine dair örnekler üzerinde durulmuş ve düşünceler tartışılmaya açılmıştır. Böylece sanatsal imgenin hareketli dijital imgeye dönüşüm sürecinde izleyici ile etkileşimini konu eden tartışma alanları ve düşünsel yapılar ortaya konulmuştur.

Bu tezde, başlangıçta belirlenen hedef aslında hareketli dijital imgeler için sanatsal bir imge estetiği kuramı oluşturmaya çalışmak olarak özetlenebilir. Fakat bu hedefi bir soru olarak kurmak şeklinde gerçekleştirilen süreç göstermiştir ki sanatsal estetik kuramı geliştirme özelinde bu sorunun dijital imgeler açısından gerekliliği ve gereksizliği tartışılmaya oldukça açık bir alandır. Ayrıca sanatsal imgenin estetiği üzerinden kavramsallaştırmaların, düşüncelerin ve kavramların çokluğu ve göreceli yapısı doğrultusunda tek bir cevabı yoktur. Konunun sınırlılıkları, sanatın sonsuz düşünme alanındaki açtığı bilimsel bilgiden uzak ve felsefi bilgiye yakın mecrada aranmalıdır. İleriye yönelik çalışmalar açısından her yeni gün daha da çoğalarak ve başkalaşarak kendini gerçekleştiren dijital görüntüler insan ilişkilerine ve insan doğasına etkileri açısından tekrar tekrar incelenmeli ve yeniden araştırılmalıdır. Dijital imgeler, ikonografik olarak incelenmelerinin doğruluğu ve gerekliliği bir yana insanlar üzerindeki sosyokültürel ve psikanalitik etkileri üzerinden incelenmeyi ve

araştırılmayı talep etmektedirler. Üretim süreçlerine dahil olunsa da olunmasa da dijital görüntülerle bir arada yaşama yöntemleri geliştirmenin öğrenilmesi gerekmektedir.

Sözün özü, dijital görüntülerin özelinde hareketli ya da durağan imgelerin, sanatsal imgelerin estetiğinin oluşturduğu izden çıkış yolları üretiyor olmasına rağmen sanatsal imge bağlamında bir estetik oluşturup oluşturmadığı sorusuna gelindiğinde, hareketli dijital görüntülerin öncelikle imge olma yolunda kendilerini örgütleme biçimi geliştirmeleri gerektiği sonucuna varılmıştır. Dijital görüntü dijital imge olduğunda karşılaşılan sonuç ise büyük çoğunlukla dijital imgelerin, kendi içindeki hareketliliği ya da hareket alanları açısından sanatsal imge estetiği oluşturmak sorunsalı taşımadıkları tespit edilmiştir. Bunun nedeni, sanatsal olarak hareketli dijital imgelerin ve estetik sanat imgelerinin ideal olan bir dünyanın içerisinden izleyicilere bakmakta olmasındandır. Dijital görüntüler ise hareketlendikleri her ortamda ve dijital dünyanın içerisinden izleyiciye yansıyan her imgede sadece sanat alanına dahil olduğunun altı çizildiğinde sanat formunu almaktadırlar. Bu varlık alanı, kendilerini sanatsal imge gibi örgütleyemediklerinden kaynaklanmayıp aksine ekranlardan yansıyan görüntülerin kabına sığmaz, çokça manipülatif ve politik bir biçimlenmenin niteliğini taşımasında aranmalıdır.

Algılamalar ışığında sanat öncesi imgenin halinde sanat ve hayat ayrımlarının gerçekleşmediği halde teknolojinin olanakları doğrultusunda şekillenmeyen üretimlerin varlığının dahi tarih içerisinde nasıl Batılı Sanat Tarihi kurgusundan etkilendiği tespit edilmiştir. Bu etkinin sınıflandırıcı ve kısıtlayıcı, manipüle edici tavrından dolayı tezin kapsamında incelenmiş olan imgeler, geniş bir coğrafyanın ve geçmişten günümüze kültürel bir aktarımın içerisinde değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu aşamada dokunuşun izini taşıyan kültürel imgelerin, sanat tarihsel bir dizgede değil imagoloji kapsamında incelenmelerinin gerekliliği ortaya konmuştur. Doğu ve Batı coğrafyalarının yaşamsal ritüellerinden artakalan aynı zamanda başka bir dünyanın kapılarını aralayan insan üretimleri olan imgeler örnek olarak seçilmiştir. Bedensel dokunuşun izini taşımak yerine iktidara hizmet eden, ardında büyük ötekinin gücünü oluşturmaya çalışıp, izi temsil etmeye yeltenen, gösterenin gösterileniyle örtüştüğünü iddia ederek bir benzeşim önermesi bulunduran ve ancak bu şekilde siyasal iktidarın temsiliyetine dönüşen, bilgi ve

iktidarı aynı varlıkta buluşturduklarını dayatma cüretinde olan imgeler, kendisiyle bakış arasına *çifte mesafe* koyan imgelerle karşılaştırılmıştır.

Dokunuşun izini taşıyan ve dokunuşun izinin bıraktığı boşluğu gösteren ve aynı zamanda gösteremeyen *çifte katlanmış* imgeler, gösterenlerinin ardında yatan boşluğun bıraktığı aralıktan izleyicilere sundukları açıklık ve bu açıklığın oluşturduğu özgürlük alanı açısından değerlendirilmiştir. Göze gelmek ve göze geldiği anda görünmezleşmek özelliği ile yalnızca bedensel bir parça, biz yüz ya da ayak izi olarak kalan bu türden *çifte katlanmış* imgelerin izleyicilerin duyularına hitap etmesi açısından oluşturdukları estetik tespit edilmeye çalışılmıştır ve izleyicilerle etkileşimleri açısından araştırmanın örnekleri olarak seçilmişlerdir. Yukarıda belirtilen özellikleriyle izleyicilerin duyularına hitap etmektedirler. Bu açıdan bakıldığında iktidarın imgelerinin pornografisinden uzak ve haysiyetli yani izleyiciye sundukları özgürlük alanından kaynaklı zelil olmayan imgelerdir. Bu tür imgeler, sanat tarihsel ve estetik bilimsel bir süreçte meşruiyet kazanma üzerinden kendilerini gerçekleştirerek imgenin özelinde göze geliş biçimini örgütleyerek oluşan imgelerin karşıtı olarak değerlendirilmeye alınmıştır. Batılı sanat tarihsel ve estetiksel bir çerçevede güzel/çirkin, iyi/kötü ikili karşıtlardan oluşan türden değerlendirmelerin yetersiz kaldığı bir alanda eylemektedirler. Duyulara hitap etmek üzere üretildikleri için kendiliğindenliklerinden kaynaklanan varoluşlarını eğer bir ikili karşıtlık üzerinden değerlendirilmek istenirse bu en fazla haysiyetli/zelil, sempatik/antipatik kavramları doğrultusunda olması gerekmektedir.

Bu değerlendirmelerin sonucunda, sanat öncesi imgenin halini taşıyan *çifte katlanmış*, yüzen imgeler *floating images*, Doğu'daki ve Batı'daki görme biçimlerinin doğrultusunda ele alınarak optik bilinç altlarındaki varlık alanları açısından incelenip neye dönüştükleri ya da dönüşmedikleri konusunda incelenmiştir. Aynı inceleme, tekniğin olanakları doğrultusunda çoğalmış ve bununla yetinmeyerek kendisini örgütleyip bakışa sunmuş olan, sanat tarihi ve estetik bilimi kapsamındaki örneklerle benzerlikler gösteren, sanat alanına ait imgenin estetiğinden beslenen imgeler için de söz konusudur.

Analog fotoğraf karesi kendisini bakışa sunuşu açısından dokunuşun izini taşıyan *çifte katlanmış* imgelerin izleğinde oluşmuştur. Bununla birlikte hareketli

dijital görüntü sanat sonrası imgenin estetiğinden beslenmektedir. Bu nedenle izleyicilerin hayatına girdiği noktalarda günümüz sanatı imgesinin parıltılı imajını kolaylıkla kullandığını ve kendisini güncel sanatın dinamiklerinde bakışa sunduğunu görmekteyiz. Bu haliyle haysiyetsiz, pornografik imgenin zilletine doğru yol almaktadır. Fakat bir yanıyla da tekniğin olanaklarıyla oluşan özgürlük alanı, ışığı kendisinden çıkan hareketli dijital görüntünün sanal dünyasını dokunuşun izini taşıyan imgelere yakınlaştırmaktadır. Üreticisine ve izleyiciye özgürlük alanları ve minör jestler sunması açısından hareketli dijital görüntüler sanat, oluştukları dönem açısından çağdaş sanat, hatta güncel sanat içerisinde halen "sanat" kelimesinin geçmediği bir tanımlamaya getirilememiştir. Bu biraz da Modernizm'in Rönesans'tan başlayan aydınlanmacı sürecinde sanat ve hayat birlikteliğini kopuşa uğratmış tavrından kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte hareketli dijital imgeler, dokunuşun izini taşıyan imgelere ne kadar yakınlaştırılmak istense dahi bugün ve her yeni gün yeniden üretilmeleri açışından sanat öncesi imgenin halinden oldukça uzaklardır.

Günümüzde sanat ve tasarım tanımlamaları altında üretilen, incelenen ve araştırılan imgeler gündelik yaşamın dinamiğine sirayet etmeye çalışmaktadır. Fakat sanatın ölmüş olmasına rağmen yüksekliğini koruyor olmasından, tasarımın yaşam pratiğinden kopukluğundan kaynaklı halen her türlü ekrandan yansıyan imge, ardında yatan varlık alanını tam anlamıyla bakışa sunamamaktadır. Bunun bir diğer nedeni ekrandan yansıyın dijital görüntülerin oldukça yeni olmasından aynı zamanda insan zihninin yetişemediği bir hızda hareket etmesinden kaynaklanmaktadır. Aynı zamanda hareketli dijital imgeler ardında yatan varlık alanını bakışa sunma ve gösterdikleri alan görülmeye çalışıldığında kendilerini geri çekerek bakıştan kaçma özelliklerinden yoksundurlar. Estetik ve etik anlamda gizledikleri hiçbir şey söz konusu değildir.

Sözün özü ekran, ne kadar açma/kapama hareketiyle insan hayatına dahil olan bir nesne gibi algılansa da bir o kadar yaşam içinde kendini vazgeçilmez, karşı konulmaz olarak örgütlemektedir. Hareketli dijital görüntüler, imgenin ardında gizlediği bakıştan yoksun ve sadece kamufle etmek adına perdeledikleri *screened out* anlamlara sahiplerdir. Bu nedenle halen izleyicilerin bakmaları ve görmeleri gerekli olan mesajlar barındırmaktalardır. Ne kadar araştırılmaya, incelenmeye ve deşifre edilmeye çalışılırlarsa her yeni gün yepyeni bir üretim olarak varolma

potansiyellerinden dolayı tekrardan haklarında düşünülmesi gereken bir alan açmaktalardır.

RESİM KAYNAKÇASI

Resim 1 : (soldaki) **Adak Figürini**, Pişmiş Toprak, Erken Neolitik Çağ, M.Ö. 7500-6500. (ortadaki) **Ana Tanrıça İdolü**, Mermer, Geç Neolitik Çağ, M.Ö. 6500-5500. (sağdaki) **İdol**, Pişmiş Toprak, Erken Tunç Çağı, M.Ö. 3500-2000.
Halûk Perk Koleksiyonu.
Neolitik'ten Selçuklu'ya Sessiz Tanıklar, Halûk Perk Koleksiyonu, Zeynep Çulha (Ed.), İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş., s. 51.

Resim 2 : (soldaki) **Koruyucu Levha**, Tunç, Urartu Dönemi, M.Ö. 8-7. yüzyıl. (sağdaki) **Ayna Arkası Şeklinde Tılsım,** Tunç, Erken Bizans Dönemi, M.S. 6-7. yüzyıl.
Halûk Perk Koleksiyonu.
Neolitik'ten Selçuklu'ya Sessiz Tanıklar, Halûk Perk Koleksiyonu, Zeynep Çulha (Ed.), İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş., s. 26 - s. 38.

Resim 3 : (soldaki) **Muska Kabı**, Taş, Bizans Dönemi, M.S. 4-15. yüzyıl. (sağdaki) **Koruyucu**, Kurşun, Tunç, Bizans Dönemi, M.S. 4-15. yüzyıl.
Halûk Perk Koleksiyonu.
Neolitik'ten Selçuklu'ya Sessiz Tanıklar, Halûk Perk Koleksiyonu, Zeynep Çulha (Ed.), İstanbul: Mas Matbaacılık A.Ş., s. 39.

Resim 4 : (soldaki) **Tılsımlı Kolye**, Tunç, İslami, M.S. 15-16. yüzyıl. Halûk Perk Koleksiyonu. (sağdaki) **Muska ve Mahfazası**, Kağıt üzerine mürekkep ve kurşun mahfaza, kağıt: 7,2 x 5,5 cm, mahfaza: 2,7 x 1,3 cm, Mısır, olasılıkla 11. yüzyıl. Ağa Han Müzesi Koleksiyonu.
Neolitik'ten Selçuklu'ya Sessiz Tanıklar, Halûk Perk Koleksiyonu, Zeynep Çulha (Ed.), Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul. s. 42.
"Bu minik muska, hastalıktan ya da kem talihten korunmak için taşınırdı. Abdullah Ghouchani'nin çevirdiği muska metninde Enâm, İmrân, Hicr ve Bakara gibi Kuran surelerinden ayetler yer alır. Minyatür Kuranlar ve üzerine ayetler yazılmış gömlekler gibi nazardan koruduğuna inanılan çeşitli eşyalar, toplumun tüm katmanlarında gündelik hayatın bir parçası olarak kabul edilirdi."
Ağa Han Müzesi Hazineleri, Kitap Sanatı ve Hat, Çağatay Anadol (Türkçe Ed.) - Margaret S. Graves ve Benoît Junod (İngilizce Ed.), 2010, İstanbul: Kitap Yayınevi. s. 41.

Resim 5 : Fayyum Portreleri (soldaki) **"L'Europeenne" (Avrupalı Kadın)** olarak da bilinen Mısır'ın Fayyum yöresi kazılarından çıkartılmış kadın portresidir. Louvre Müzesi Koleksiyonu, Paris. (Sağdaki) **"Men with sword belt" (Kılıç kemerli adam)** adlandırmasıyla British Müzesi Koleksiyonu'nda sergilenen Fayyum portresi, İngiltere.

Resim 6 : Jean Morin (1605? - 1650), **Vanité on Memento Mori**.

Joel-Peter Witkin Cennet ya da Cehennem Sergisi Kataloğu, Claudine Hermabessière (Ed.), 2012, Paris: Fransa Ulusal Kütüphanesi Yayınları. s. 215.

Resim 7 : Kemik Kiliselere en ünlü örnek; **Ossuary Kilise Avizesi**.

Resim 8 : Damien Hirst, **For the Love of God (Tanrı Aşkı İçin)**, 2007. http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god

Resim 9 : Theodor Galle**, Amerigo Vespucci'nin Amerika'yı Keşfi**, 1580.

Resim 10 : Diego Velázquez, **Nedimeler ya da IV. Philip'in Ailesi**, 1656, tual üzerine yağlıboya, 318 x 276 cm. Prado Müzesi, Madrid.
Prado Müzesi Kataloğu, María Dolores Jiménez-Blanco (Ed.), 3. Basım, 2011, Madrid: İspanya Hükümeti Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 121.

Resim 11 : Joel-Peter Witkin, Las Meninas, New Mexico, 1987.
Joel-Peter Witkin Cennet ya da Cehennem Sergisi Kataloğu, Claudine Hermabessière (Ed.), 2012, Paris: Fransa Ulusal Kütüphanesi Yayınları. s. 121.

Resim 12 : Jan Bruegel the Elder (1568-1625), **Görme** (Beş Duyu adlı seriden) 1617, Prado Müzesi, Madrid.
Prado Müzesi Kataloğu, María Dolores Jiménez-Blanco (Ed.), 3. Basım, 2011, Madrid: İspanya Hükümeti Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 351.

Resim 13 : Jan Bruegel the Elder (1568-1625), **Duyma** (Beş Duyu adlı seriden) 1617, Prado Müzesi, Madrid.
Prado Müzesi Kataloğu, María Dolores Jiménez-Blanco (Ed.), 3. Basım, 2011, Madrid: İspanya Hükümeti Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 351.

Resim 14 : Jan Bruegel the Elder (1568-1625), **Koklama** (Beş Duyu adlı seriden) 1617, Prado Müzesi, Madrid.
Prado Müzesi Kataloğu, María Dolores Jiménez-Blanco (Ed.), 3. Basım, 2011, Madrid: İspanya Hükümeti Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 352.

Resim 12 Jan Bruegel the Elder (1568-1625),**Tatma** (Beş Duyu adlı seriden) 1617, Prado Müzesi, Madrid.
Prado Müzesi Kataloğu, María Dolores Jiménez-Blanco (Ed.), 3. Basım, 2011, Madrid: İspanya Hükümeti Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 352.

Resim 16 : Jan Bruegel the Elder (1568-1625), **Dokunma** (Beş Duyu adlı seriden) 1617, Prado Müzesi, Madrid.
Prado Müzesi Kataloğu, María Dolores Jiménez-Blanco (Ed.), 3. Basım, 2011, Madrid: İspanya Hükümeti Kültür Bakanlığı Yayınları, s. 353.

Resim 17 : Jan van der Straet ve Cornelis Cort, **Görsel Sanatların Deneyimlenmesi**, gravür, 43.0 x 29.8 cm, 1578, British Müzesi, Londra.
Joel-Peter Witkin Cennet ya da Cehennem Sergisi Kataloğu, Claudine Hermabessière (Ed.), 2012, Paris: Fransa Ulusal Kütüphanesi Yayınları. s. 105.

Resim 18 : Mehmet Siyah Kalem, **Yörük Kampı**, 36,4 cm x 19 cm, Hazine 2153, s. 8b.
İpşiroğlu, Mazhar Ş., **"Bozkır Rüzgârı" Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında Bulunan Üstad Mehmet Siyah Kalem'in Resimlerinin Tıpkı Basımı**, İstanbul: Ada Yayınları, 1985, s. 43.

Resim 19 : Mehmet Siyah Kalem, **Dans Eden Şamanlar**, 24,8 cm x 18,5 cm, Hazine 2153, s. 34b.

(sağ) Mehmet Siyah Kalem, **Müzik Yapanlar**, *Dans Eden Şamanlar resminden parça,* 26 cm x 15,7 cm, Hazine 2153, s. 37b
İpşiroğlu, Mazhar Ş., **"Bozkır Rüzgârı" Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında Bulunan Üstad Mehmet Siyah Kalem'in Resimlerinin Tıpkı Basımı**, İstanbul: Ada Yayınları, 1985, s. 71 - s. 70.

Resim 20 : Pompeili Ressam, **Vazolar ve Cam Kasede Meyveli Natürmort**, 108 x 70 cm., M.S. 70, Naples Ulusal Arkeoloji Müzesi, İtalya.

Resim 21 : Yokoi Yayu (1702-1783), **Kinoko-Gari (Mantar Toplama)**, kağıt üzerine mürekkeple, 31,4 x 49,1 cm, Zürih, Heinz Brasch Koleksiyonu, fotoğraf: A. Grivel, Cenevre.

Resim 22 : Rene Magritte, **Bu Bir Pipo Değildir**, 1928-1929, tuval üzerine yağlıboya, 63,5 cm x 93.98 cm, Los Angeles County Güzel Sanatlar Galerisi, Los Angeles, California.

Resim 23 : Çin'in başkenti Pekin'de hava kirliliği nedeniyle gökyüzü kalın bir tabakayla kaplandığından güneşin doğuşu meydanlara kurulan dev ekranlardan yayınlanmıştır. Fotoğraf Pekin'deki ünlü Tiananmen Meydanı'nda çekilmiştir.

Resim 24 : Daguerre tarafından pozlanmış 1837 tarihli bir Daguerrotype, **Sanatçının Atölyesi**, Bütün kimyasal sürecin tamamlandığı ilk fotoğraf olduğu iddia edilmektedir.

Resim 25 : Théodore Géricault, **Epsom At Yarışları**, 1821, tuval üstüne yağlıboya, 92 x 122,5 cm, Louvre Müzesi, Paris.

Resim 26 : Eadweard Muybridge, **Dörtnala Koşan Atlar**, 1872, Hareketli Hayvanlar Etütleri Serisi'nden. Art arda çekilmiş fotoğraf dizisi; Kingston-upon-Thames Müzesi Koleksiyonu. Zamanında fotoğrafın bu "sihirli" görüntüsü yağlıboya ressamlarının gerçeklik algısını etkilemiştir. O zamana kadar gözün incelemesiyle yapılan resimler,

bundan sonra fotoğrafın kanıt gerçekliğinin sunduğu doğrulukla gerçekleştirilmiştir.

Resim 27 : Amerikan Birleşik Devletleri Bir Dolarından ayrıntı. *Annuit Coeptis: "Tanrı başlangıcı destekler" Novus Ordo Seclorum: "Tarihin yeni düzeni".* Sayın, Zeynep. **İmgenin Pornografisi**, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003, s. 33.

Resim 28 : Alexander Gardner'in, **1865'te idama mahkûm edilen Lewis Payne'in fotoğrafı**. *"Oysa fotoğraftaki hiçbir şey bize genç adamın öleceğini söylemez. Ölümünden etkilenebilmek için, önce bu fotoğrafın Amerika Dışişleri Bakanı'na suikast teşebbüsünden 1865'te idama mahkûm edilen Lewis Payne'e ait olduğunu bilmek gerekir. İlk defa bir fotoğrafçının, Alexander Gardner'in, infazı fotoğraflamasına izin verildiğini de bilmek gerekir. Fotoğrafın etkisinin ölüm duygusuyla örtüşmesi için Barthes, temsil edilen öznenin tarihsel bilgisiyle fotoğrafın maddi yapısı arasında bir kısa devre yaptırmak zorunda kalmıştı. Bu koyu renkler aslında, geçmişe ait bir fotoğrafın, 1980'de fotoğrafçısının da öznesinin de öldüğü kesin olan bir fotoğrafın renkleridir."* Rancière, Jacques. **Özgürleşen Seyirci**, E. Burak Şaman (çev.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2010, s. 102.

Resim 29 : Marcel Duchamp, **L.H.O.O.Q.**, 1919.

Resim 30 : Yasumasa Morimura, (soldan sağa) **Orijinal Mona Lisa'nın İçinde, Hamile Monna Lisa, Üçüncü Boyutta Monna Lisa**, tuval üzerine inkjet baskı, 1998.

Resim 31 : Martin Parr, **Grand Paris (Büyük Paris)** adlı fotoğraf serisinden, 2014.

http://www.martinparr.com/books/

Resim 32 : Berkay Tezcan, **İsimsiz**, **Blood and Property (Kan ve Mülkiyet)** adlı seriden fotoğraf, 70 x 168 cm., c-print, 2014.
http://berkaytezcan.com/project/blood-and-property-series-project/

Resim 33 : Mat Collishaw, **Prize Crop (Ödüllü Mahsul)**, 2013, Video karesi, Video projeksiyonu ve sabit disk, Özgün animasyonda kullanılan fotoğraf: Kevin Carter **Sudan'da Açlık (Femine in Sudan)**.

MAT COLLISHAW Hayalet Görüntü Afterimage, İlkay Baliç (Ed.), 2013, İstanbul: Ofset Yapımevi, s. 150.

Resim 34 : Mat Collishaw, **Whispering Weeds (Fısıldayan Otlar)**, 2011, Ahşap çerçeve, paspartu, LCD ekran, vantilatör ve sabit disk, 72,5 x 60,5 x 17 cm, Albrecht Dürer'in **Çimen Demetleri** (1503) başlıklı yapıtının bilgisayarlı animasyonla hareketlendirilerek rüzgar eklenmiş bir versiyonu.
MAT COLLISHAW Hayalet Görüntü Afterimage, İlkay Baliç (Ed.), 2013, İstanbul: Ofset Yapımevi, s. 95.

Resim 35 : San Francisco'da açılan ilk kinetoskop salonu (1894-1895).
Küçükcan, Umut, "Filmin Tarihi", Feyyaz Bodur (Ed.), **Hareketli Görüntünün Tarihi** içinde (s. 2-33), 2. Basım, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, 2013, s. 33.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Agamben, Giorgio. **Dünyevileştirmeler**, Betül Parlak (çev.), 1. Basım, İstanbul: MonoKL Yayınları, 2011.

Aristoteles. **Poetika**, İsmail Tunalı (çev.), 20. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2011.

Atikkan, Zeynep – Tunç, Aslı. **Blogdan Al Haberi - Haber Blogları, Demokrasi ve Gazeteciliğin Geleceği Üzerine**, 1. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Attali, Jacques. **Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine**, Gülüş Gülcügil Türkmen (çev.), 2. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 2014.

Baker, Ulus. **Sanat ve Arzu**, Tansu Açık (Ed.), 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2015.

Barthes, Roland. **Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler**, Reha Akçakaya (çev.), 5. Basım, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2011.

Barthes, Roland. **Göstergeler İmparatorluğu**, Tahsin Yücel (çev.), 2. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Baudelaire, Charles. "Fotoğrafi Sanat mı?", Enis Batur, Aslı Kayabal (Ed.), **Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990** içinde (ss. 25-27), 5. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Bauman, Zygmunt. **Küreselleşme - Toplumsal Sonuçları**, Abdullah Yılmaz (çev.), 4. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.

Bauman, Zygmunt. **Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri**, Nurgül Demirdöven (çev.), 1 Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.

Beken, Nazmi Cihan. "Karasularım Pek Mil", Bâki Asiltürk (Ed.), **YKY Şiir Yıllığı 2010** içinde (ss. 188-189), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 189.

Benjamin, Walter. **Pasajlar**, Ahmet Cemal (çev.), 4. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Benjamin, Walter. **Tek Yön, Deneme**, Tevfik Turan (çev.), 2. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2000, YKY, s. 17.

Borges, Jorge Luis ve Casares, Adolfo Bioy. **Olağanüstü Masallar**, Ergün Akça (çev.), 1. Basım, İstanbul: Mitos Yayınlar, 1993.

Boudrillard, Jean. **Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1**, Elçin Gen - Işık Ergüden (çev.), 3. Basım, İstanbul: İletişim Yayınevi, 2011. sayfa.

Bourriaud, Nicolas. **İlişkisel Estetik**, Saadet Özen (çev.), 1. Basım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005.

Bourriaud, Nicolas. **Postprodüksiyon Senaryo Olarak Kültür: Sanat Dünyayı Nasıl Yeniden Programlıyor**, Nermin Saybaşılı (çev.), 1. Basım, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2004.

Burkert, Walter. **İlkçağ Gizem Tapıları**, Bahadır Sina Şener (çev.), 1. Basım, İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları, 1999.

Cauquelin, Anna. **Çağdaş Sanat**, Özlem AVCI (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005.

Cervantes Saavedra, Miguel de. **La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade DON QUIJOTE I**, Roza Hakmen (çev.), Şiirleri Çeviren: Ahmet Güntan, 6. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

Cevizci, Ahmet. "Bilgelik Sevgisi Olarak Felsefe" Ahmet Cevizci (Ed.) **Felsefe** içinde (ss. 4-7), 1. Basım, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, 2012.

Clark, Toby. **Sanat ve Propoganda: Kütle Kültürü Çağında Politik İmge**, Esin Hoşsucu (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Dali, Salvador. "Gerçeküstücü Nesne", Enis Batur, Aslı Kayabal (Ed.), **Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990** içinde (ss. 340), 5. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Debord, Guy. **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.

Dikbaş, Nazım H. R.. "Mat Collishaw İstanbul'da", İlkay Baliç (Ed.), **MAT COLLISHAW Hayalet Görüntü Afterimage** içinde (s. 53-93), İstanbul: Ofset Yapımevi, 2013.

Erzen, Jale Nejdet. **Çoğul Estetik**, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2011.

Euripides. **Bakkhalar**, Sabahattin Eyuboğlu (çev.), 1. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003.

Foucault, Michel. **Bu Bir Pipo Değildir**, Selahattin Hilav (çev.), 4. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Foucault, Michel. **Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, Mehmet Ali Kılıçbay (çev.), 2. Basım, Ankara: İmge Kitabevi, 2001.

Funk, Rainer. **Ben ve Biz Postmodern İnsanın Psikanalizi**, Çağlar Tanyeri (çev.), 2. Basım, İstanbul: YKY, 2009.

Gombrich, E. H.. **Sanatın Öyküsü**, Erol Erduran ve Ömer Erduran (çev.), 16. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1997.

Hançerlioğlu, Orhan. **Felsefe Sözlüğü**, 10. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1996.

Handke, Peter. **Mutsuzluğa Doyum**, Zeynep Sayın (çev.), 3. Basım, İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık, 2014.

Heidegger, Martin. **Sanat Eserinin Kökeni**, Fatih Tepebaşılı (çev.), 1. Basım, Erzurum: Babil Yayınları, 2003.

İpşiroğlu, Mazhar Ş.. **"Bozkır Rüzgârı" Siyah Kalem, Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığında Bulunan Üstad Mehmet Siyah Kalem'in Resimlerinin Tıpkı Basımı**, İstanbul: Ada Yayınları, 1985.

Jameson, Fredric. **Kültürel Dönemeç**, Kemal İnal (çev.), 1. Basım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005.

Kreft, Lev. "20. Yüzyılda Sanat ve Siyaset", Ali Artun (Ed.), **Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika** içinde, (ss. 185-206), 2. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2009.

Kudret, Cevdet. **Karagöz**, 1. Basım, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1968.

Kundera, Milan. **Ölümsüzlük**, Aysel Bora (çev.), 2. Basım, İstanbul: Can Yayınları, 2004.

Küçükcan, Umut. "Filmin Tarihi", Feyyaz Bodur (Ed.), **Hareketli Görüntünün Tarihi** içinde (s. 2-33), 2. Basım, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını, 2013.

Leader, Darien. **Mona Lisa Kaçırıldı: Sanatın Bizden Gizledikleri**, Handan Akdemir (çev.), 1. Basım, İstanbul: 2004, Ayrıntı Yayınları.

Manovich, Lev. "Toteliter İnteraktiflik Üzerine", Edward A. Shanken (Ed.), **Sanat ve Elektronik Medya** içinde, (s, 224) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2012.

Medina, Cuauhtémoc. "Çağdaş Sanat: 11 Tez", Ali Artun, Nursu Örge (Ed.), **Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat**, içinde (ss. 7-18), 1. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Pelevin, Viktor. **Dehşet Miğferi**, Dilek Şendil (çev.), 1. Basım, İstanbul: Merkez Kitaplar, 2007.

Platon. **Devlet**, Sabahattin Eyuboğlu - M. Ali Cimcoz (çev.), 7. Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003.

Platon. **Kritias**, Erol Güney, Lütfi Ay (çev.), 1. Basım, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 2001.

Proust, Marcel. **Kayıp Zamanın İzinde - Yakalanan Zaman**, Roza Hakmen (çev.), Şiir çevirileri: Ahmet Güntan, 4. Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Rancière, Jacques. **Görüntülerin Yazgısı - Duyulurun Paylaşımı**, Aziz Ufuk Kılıç (çev.), 1. Basım, İstanbul: Versus Kitap, 2008.

Rancière, Jacques. **Özgürleşen Seyirci**, E. Burak Şaman (çev.), 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2010.

Robins, Kevin. **İmaj - Görmenin Kültür ve Politikası**, Nurçay Türkoğlu (çev.), 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013,

Russ, Jacqueline. **Avrupa Düşüncesinin Serüveni Antik Çağlardan Günümüze Batı Düşüncesi**, Özcan Doğan (çev.), 2. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

Sayın, Zeynep. **İmgenin Pornografisi**, 1. Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 2003.

Sayın, Zeynep. **Noli Me Tangere: Bedenyazısı II**, 1. Basım, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2000.

Shiner, Larry. **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi**, İsmail Türkmen (çev.), 1. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.

Simmel, Georg. **Modern Kültürde Çatışma**, Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen (çev.), 5. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Soysal, Sevgi. **Yenişehir'de Bir Öğle Vakti**, 11. Basım, İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

Temur, Başak Doğa. "Hayalet Görüntü", İlkay Baliç (Ed.), **MAT COLLISHAW Hayalet Görüntü Afterimage** içinde (ss. 7-23), İstanbul: Ofset Yapımevi, 2013,

Turani, Adnan. **Sanat Terimleri Sözlüğü**, 6. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Süreli Yayınlar

Catherine Pinguet. Doğu'da Yolculuk Nerval ve *daguerréotype*, Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi, Sayı 133, Aralık 2009, Yapı Kredi Yayınları.

Catherine Pinguet. Şiir ve ilerleme: "Birbirinden nefret eden iki muhteris" Baudelaire ve Nadar, Kitap-lık Aylık Edebiyat Dergisi, Sayı 150, Haziran 2011, Yapı Kredi Yayınları.

Kılıç, Levend. **Elektronik Görüntü ve Video Sanatı**, Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi, Yıllık 1999, "Mahmut Tali Öngören'e Armağan", Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara, 1999.

Sayın, Zeynep. "Batı'da ve Doğu'da Bedenin Temsiliyetinde Haysiyet ve Zillet", **Defter Dergisi**, Sayı 39, 2000, Metis Yayınları.

İnternet Kaynakları ve Diğer Kaynaklar

'Çin Malı' Gün Doğumu, 2014, http://www.milliyet.com.tr/-cin-mali-gun-dogumu/gundem/detay/1823638/ default.htm (Son erişim tarihi: 02 Ekim 2015)

http://berkaytezcan.com/project/blood-and-property-series-project/ (Son erişim tarihi: 02 Ekim 2015)

http://en.wikipedia.org/wiki/Video_Killed_the_Radio_Star (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Da_Vinci_Şifresi_(film) (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Fotoğraf_makinesi (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015)

http://tr.wikipedia.org/wiki/World_Wide_Web (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015).

http://www.martinparr.com/books/ (Son erişim tarihi: 02 Ekim 2015)

http://www.sosyalsosyal.com/75-farkli-sosyal-medya-sitesi (Son erişim tarihi: 02 Ekim 2015)

Internet Live Stats, Trends and More, Internet Users, (t.y.), http://www.internetlivestats.com/internet-users/ (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015)

Türk Dil Kurumu, Büyük Türkçe Sözlük, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts &arama=kelime&guid=TDK.GTS.5397e55490f120.68224221 (Son erişim tarihi: 02. Ekim 2015)

Ağa Han Müzesi Hazineleri, Kitap Sanatı ve Hat, Çağatay Anadol (Türkçe Ed.) - Margaret S. Graves ve Benoît Junod (İngilizce Ed.), 2010, İstanbul: Kitap Yayınevi.

Doğer, Ersin. **Roma Heykeltraşlığı**, yayınlanmamış ders notu.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt No 1 ve 3, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, 1997.

Joel-Peter Witkin Cennet ya da Cehennem Sergisi Kataloğu, Claudine Hermabessière (Ed.), 2012, Paris: Fransa Ulusal Kütüphanesi Yayınları.

Neolitik'ten Selçuklu'ya Sessiz Tanıklar, Halûk Perk Koleksiyonu, Zeynep Çulha (Ed.), Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul.

Prado Müzesi Kataloğu, María Dolores Jiménez-Blanco (Ed.), 2011, Madrid: Ulusal Prado Müzesi Yayınları.