T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA DETOURNEMENT PRATİĞİYLE FORMLARIN VE İMGELERİN YENİDEN DOLAŞIMA SOKULMASI

SANATTA YETERLİK TEZİ

AHMET ALBAYRAK

TEZ DANIŞMANI: YRD. DOÇ. DEVABİL KARA

İSTANBUL - 2008

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK (SY – 1)

Resim Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik programı öğrencilerinden 20090555 no.' lu Ahmet ALBAYRAK 'ın, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 34. maddesine göre hazırlayarak Enstitüye verdiği "ÇAĞDAŞ SANATTA DETOURNEMENT PRATİĞİYLE FORMLARIN VE İMGELERİN YENİDEN DOLAŞIMA SOKULMASI" adlı tezini , Enstitü Yönetim Kurulu'nun 24.06.2008 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 34. maddesi gereğince ..120.... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta ;

A) Sanatta Yeterlik öğrencisi Ahmet ALBAYRAK 'ın tez savunmasında ..Başarılı.... olduğu ...oybirliği... ile kararlaştırılmıştır.

B) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ..... ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır

Yrd.Doç.Devabil KARA
DANIŞMAN

Prof.Tayfun ERDOĞMUŞ
ÜYE

Doç.Rıfat ŞAHİNER
ÜYE

Yrd.Doç.Bülent ŞANGAR
ÜYE

Yrd.Doç.Zafer MİNTAŞ
ÜYE

Yrd.Doç.Hakan ONUR
YEDEK ÜYE

Yrd.Doç.Cemil ERGÜN
YEDEK ÜYE

Yrd.Doç.Başak ŞENOVA
YEDEK ÜYE

Yrd.Doç.Kemal GÜRBÜZ
YEDEK ÜYE

MADDE 34. :

a) Sanatta Yeterlik çalışmasını sonuçlandırabilmek için Kamu Personeli Yabancı Dil Bilgisi Seviye Tespit Sınavı'nda (KPDS) yüz üzerinden en az elli puan veya Üniversitelerarası Dil Sınavı'ndan (ÜDS) yüz üzerinden en az elli almış olmak gerekir. Yabancı uyruklular ile ana dili girmesi gereken yabancı dille aynı olan adaylar, diğer yabancı dillerden veya Türkçe'den sınava tabi tutulurlar. Bunların sınavı Üniversite Yönetim Kurulunca en az biri o dilin öğretim üyesi olmak üzere oluşturulacak üç kişilik bir jüri tarafından yapılır.

Belirtilen merkezi yabancı dil yeterlilik sınavlarından başarısız olan sanatta yeterlik adayı, isterse, harcını ödemek suretiyle M.Ü. Yabancı Diller Bölümü yabancı dil hazırlık programına öğrenci olarak kaydedilir. Bu program süresi en çok bir takvim yılı olup, bu süre sonunda belirtilen merkezi yabancı dil yeterlik sınavlarından başarılı olamayan öğrencilerin Enstitü ile ilişikleri kesilir. Devam şartının yerine getirildiği belgelenmek şartıyla, bu programda geçirilen süre öğrenim süresine dahil edilmez.

b) Tez hazırlayan öğrenci elde ettiği sonuçları, sergi veya proje hazırlayan öğrenci ise çalışmasını açıklayan ve belgeleyen bir metni ilgili kurul tarafından kabul edilen kurallara uygun biçimde yazmak ve ayrıca tezini / sergisini / projesini jüri önünde sözlü olarak savunmak zorundadır.

c) Jüri, ilgili anasanat dalı başkanlığının önerisi ve yönetim kurulunun onayı ile atanır. Jüri, üçü öğrencinin Tez / Sergi / Proje İzleme Komitesi'nde yer alan öğretim üyeleri ve en az biri başka bir yükseköğretim kurumunun aynı veya yakın anasanat dalında görevli öğretim üyesi olmak üzere beş kişiden oluşur.

d) Jüri üyeleri, söz konusu tezin veya metnin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi sınava alır. Sınav, sanatta yeterlik çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru-cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 75, en çok 120 dakikadır.

e) Sınavın tamamlanmasından sonra jüri, dinleyicilere kapalı olarak, tez veya sergi, proje, gösteri, resital, konser, temsil hakkında salt çoğunlukla "kabul", "red" veya "düzeltme" kararı verir. Bu karar, ilgili anasanat dalı başkanlığınca sınavı izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Sanatta yeterlik çalışması reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişiği kesilir. Sanatta Yeterlik çalışması hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini/sergisini/projesini aynı jüri önünde yeniden savunur. Bu sınav sonunda da sanatta yeterlik çalışması kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişiği kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden : Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri

ÖNSÖZ

“Çağdaş Sanatta Detournement Pratiğiyle Formların ve İmgelerin Dolaşıma Sokulması” başlıklı tezimin sonlanışı, oldukça büyük sebat isteyen, sarsıntılı, yorucu, bir o kadar da dolu dolu verimli geçen akademik bir sürecin sonuna işaret etmekte ve günümüz sanatında sanatçıların üretim politikalarına dair etkili bir perspektife odaklanmaktadır. Yararlanılan kaynakların, eserlerin, sanatçıların, sergilerin tek tek analizi, görüşmelerle tartışmalarla, yoğunlaşmalarla ilerlemiş, sergilere katılınmış, işler üretilmiş, teklifler alınmış, yazılar yazılmış, inişli çıkışlı evrelerin ardından bu sonuçlara varılmıştır. Sürecin ilerleyişinde, adeta açık bir yayılma gösteren tezimin, herkesçe ummadığım türden büyük bir ilgiyle karşılandığını ve ummadığım anlamda yoğun bir trafikle tezi geliştirdiğimi, çevremden inanılmaz derecede büyük katkılar aldığımı söylemem gerekir. Bundan dolayı, teşekkür edeceğim kişileri buraya sığdırmamın imkansız olduğuna dikkat çekmek isterim.

Öncelikle, yüksek lisans ve sanatta yeterlik dönemlerimde, birlikte çalıştığım, tez danışmanım Yrd. Doç. Devabil Kara’nın, sonradan yarı devrede tezi ele alarak, ek enerji sağladığını belirtmem gerekir. Kritik tezler, kaynaklar, metinler üzerinden katkılı ve koordineli uyarılar yaptığı için ve esas olarak, kendisine, bu tezi “büyük bir özveriyle sahiplenmesinden” dolayı teşekkür etmeyi borç biliyorum.

Teze başlama, konuya odaklanma, bağlam geliştirme, tartışma, sorunsalları atama ve hipotez geliştirme aşamalarında, yine yüksek lisans ve sanatta yeterlik dönemlerimde atölyesinde çalıştığım ve kendisinin asistanı olarak her zaman birlikte çalışmaktan büyük haz duyduğum, ilk tez danışmanım Yrd. Doç. Mürteza Fidan’ın, tezin sonlanışına dek olan “özel katkıları” ve “özel motivasyonu” ve yardımları için kendisine çok teşekkür ediyorum.

Bu süreçte hep yanımda olan ve bıkmadan usanmadan moral vermeye devam eden aileme; sağladığı motivasyon için Özlem Özdemir'e; çalışmalarıma önem veren, veritabanları konusunda beni aydınlatan, tezin en son düzeltmelerinde yardımcı olan lisans eğitimimden bu yana görüştüğüm hocam Doç. Rıfat Şahiner'e; teze olan ilgilerinden büyük mutluluk duyduğum, sınır ötesinden, Avusturya'dan basılı kaynaklar sağlayan ve ivedilikle büyük bir istekle bunları gönderen *Ars Electronica* ekibinden Cornelia Mayrhofer'e; son kertede, burada ismini sayamadığım tüm arkadaşlarıma ve hocalarıma ne kadar teşekkür etsem de az olacağını belirtmek istiyorum.

Ahmet ALBAYRAK
2008, İstanbul

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ II

ÖZET VI

SUMMARY VIII

GİRİŞ 1

1. DETOURNEMENT 6

1.1. Detournement Pratiği ve Avangarda Bakış 13

1.2. Öykünmeye Bağlı Tematik Detournement Pratiği 27

1.3. Pablo Picasso ve Marcel Duchamp'ta Formların Statüsü 47

1.4. Situasyonist Detournement 64

1.5. Fetişist Makine: İkonoklazmik Andy Warhol 78

1.6. Nam June Paik: Elekrokültürel Diaspora 99

1.7. Neo-Avangardistler ve Avangardın Yeniden Üretimi 111

2. POSTMODERN VE GLOBAL KÜLTÜRÜN İŞLETTİĞİ İMGELERİN ALINTILAMA POLİTİKASI'NA BAKIŞ 124

2.1. Eklektisizm, Dekupe Edilmiş Form 128

2.2. Postmodernist teoriler bağlamında Alıntılama Sorunu ve Linda Hutcheon'un Teorilerine Bakış 132

2.3. Christian Metz'den Roland Barthes'e Gösterge, Anlatı ve İmge İlişkisi 143

2.4. Jpeg Kültür ve Softwareci Sanatçı Tipine Doğru 150

3. DİSİPLİN ALIŞVERİŞLERİ BAĞLAMINDA SANATÇILAR VE ÖRNEKLER 168

3.1. Resim, Video, Fotoğraf, Sinema ve Yeni Medya İlişkilerinde Çağdaş Detournement Pratiği 170

3.1.1. Sam Taylor-Wood ve Rokoko 177
3.1.2. Jeff Wall 185
3.1.3. Gregory Crewdson ve Alacakaranlık Kurmaca Anlatılar 189
3.1.4. Yeni Bir Rönesans Teorisi Olarak Sinematik Beden Pratikleri: Cindy Sherman, Orlan ve Tracey Emin 199
3.1.5. Mürteza Fidan ve Hafifletici Nedenler 214
3.1.6. Milica Tomic'ten Sinemada Disiplin Aşırı Pratikler 222
3.1.7. Komar ve Melamid 227
3.1.8. AES+F Grubu ve Gordon Freeman'ın Soy Ağacı 234
3.1.9. Beatriz Albuquerque'de "FPS" Video Kavramı 245
3.1.10. Miguel Chevalier'in Global Köyü 249
3.1.11. Kopyalamanın Geleneksel İşçisi: Wang Du 254
3.1.12. Serkan Özkaya'nın Hakiki Kopyalamaları 260
KAYNAKÇA 269
RESİM LİSTESİ ve RESİM KAYNAKÇA 284
DVD LİSTESİ ve DVD KAYNAKÇA 298

ÖZET

Bugün, sanat nesnesinin, formunun ve tüm hatlarıyla imgenin kaygan (tutarsız) durumu için, çağdaş detournement pratiği, kendine özgü bir noktada yer almaktadır. Bu çalışmanın ekseni veya belkemiği diyebileceğimiz düzlemi, bu pratiğin çağdaş sanatta veya günümüz sanatı olarak adlandırılan sanattaki değişimlerin, başkalaşımların ve temel sanat disiplinlerinin düzeninin otoritesine odaklanmaktadır. Bu düzen çerçevesinde, günümüzdeki sanatsal pratiklerde ve imgede (İng.:image), yeni bir anlam otoritesi kurmaya çalışan, kendine mal etme, saptırma, alıntılama gibi eylemlerin bütünü anlamlarına gelen "Detournement" pratiği, sanatın serüvenindeki öykünme pratiğine kadar varan bir kuramsal mekanizmaya sahiptir. Bu bağlamda, modernizmin kaideleri ve avangardizm ile postmodernizmin geriye sarma, tekrarlama ideolojisi, bu çalışma için ilk basamakları teşkil eder.

Küreselleşmenin çetrefilli alanındaki kültürel manzarada, sanatçılar klasik ve konvansiyonel olarak yaratıcı güçle, ilhamla, özdeşleyimle sanatsal form üretme, yaratma gibi ham sanat malzemesi (tuval, kil, kamera, kağıt vb.) karşısına dikilip, geleneksel tekniklerin sonuçlarını aramakla uğraşmamakta, bu yaratma eylemini sosyo-kültürel ve gündelik yaşam deneyimleriyle programlama, yan yana getirme, düzlem kaydırma, anlam bozma ve yeni metaforlar yükleme alanı olarak, kendi kökenlerinden birbirleri içine geçerek ve oynayarak gerçekleştirmektedirler. Bunun sonucunda oluşan sanat eseri, geleneksel anlamda bir video, bir resim *(ör.:Jack&Dino's Chapman, Komar ve Melamid gibi)* veya bir film (*ör.: Milica Tomic ve Brice Dellsperger gibi*), bir fotoğraf (*ör.:Gregory Crewdson ve Jeff Wall gibi*), bir video (*Ör.: AES+F ve Cao Fei gibi*), bir heykel (*ör.:Wang Du ve Ron Rueck gibi*) olamıyor. Çalışma, imgeye dair güçlü yörünge saptırmalarının görüntüsü olan postmodern manzaradan yola çıkarak Situasyonistler'e varıp, ilk avangard ve marjinal öykünmeleri ve çarpıtmaları da ele alarak (*Edouard Manet gibi*), sanatçıların ve

disiplinlerin (*resim, video, fotoğraf, sinema, heykel vb.*) form değiş-tokuşları politikasını sorgularken, 1990'lardan itibaren, özellikle yeni medyanın işin içine girmesiyle oluşan profilin pratikleri üzerine irdelemeleri ana eksenine yerleştirmiştir. Tüm bunlara paralel olarak kültür endüstrisi, sosyoloji, provakasyon, kamusal alan, güncel sanat politikaları, minörite, etnisite, neo-nasyonalizm, doğu, egzotizm ve popüler dolaşım kanalları üzerinden işleyen eleştirel bir yapıyı da, bu irdelemenin alt parametrelerinde tutar. Çünkü formu ve kültürel bir nesneyi ya da şeyi koparark yerinden eden sanatçının muhalif avangard karakteri, artık meşrulaşarak yerini gerilla sanatçı tipine bırakmıştır.

Bu çalışma, günümüz sanatında, çok kültürlü perspektifte, çokanlamlı imge ve formun alıntılanma politikalarına, bu anlamlara yüklenen değerlerin ideolojisine odaklanır. Çalışma, özellikle 1990'ların sonundan itibaren ilişkisel ve sadece içkin bir *semionot sanatçı*[*] pratiği olarak, sayısal ortamın vaat ettiği form ile imgenin dolaştırımı ve yaratımı üzerindeki detournement pratiği ve bunun sonucunda oluşan, programlı, tanımsız ve yeni disiplinaşırı imgeyi, üretim biçimlerini, nesneyi ve formu, post-demokrasi bağlamında anlamayı amaçlar.

[*] Nicolas Bourriaud "**Semionot**" sözcüğünü, günümüzde formlar ve imgelerle oynayarak, göstergeleri bir araya getirerek yapıtlar üreten sanatçı tipi olarak kullanır.

SUMMARY

Today, the contemporary detournement practice located on an indigenous point for the inconsistent manner of the artistical object, its form and its image. The axes or the plane of this work that we call as the backbone focuses on the authority of the basic art disciplines and the alterations which are called as today's art or the contemporary art and its metamorphisms. In conjunction with this order, the detournement practise that try to arrange a new sense of authority and which correspond to the complete meaning of actions like deviation,quatation,appropreation has an institutional mechanism that cross to the practise of imitation in the adventures of art. In this context, the pedestals of modernism, repeatation and backward caunting ideology of avangardism and postmodernism are constututing the first steps of this thesis.

At the cultural vista of the comprehensible view of globalisation, the artists do not struggle to search the production with forms, creation with a creative power, inspiration within a classical and a conventional manner by standing toward to the raw art materials (canvas, clay, paper, camera) and they make this action of creation by programming with sociocultural and daily life experiences, bringing theme side by side, sliding of planes, demolishing the structure of senses and meanings and the area of injection of new metafors, blending from their own roots and moving within their own structure.

Therefore, the artwork that merge as a consequence of this actıon can not be a video, a painting *(ex.:Jack&Dino's Chapman, Komar and Melamid)* or a film (*ex: Milica Tomic and Brice Dellsperger*), one photo (*ex:Gregory Crewdson and Jeff Wall*), a video (*ex: AES+F and Cao Fei*), a sculpture (*ex:Wang Du and Ron Rueck*). Especially, from 1990's, with the emerging of new media and its interfering into this job, the work settled profile's practise on the main axes by taking its root from the postmodern spectacle which are the orbital slidings and

reaching to the Situasyonists and by evaluating the first avangard and marginal imitations and distortions while artist and disciplines (painting, video, photograph, cinema, statue…) are interrogating the form-exchanging politicia. Parallel to the all of these entities, the cultural industry hold the critical structure that sociology, provacation, public area, minorite, actual art politics, neo-nasyonalism, east, egsotısm and popular circulatıon channels, under the subparameters of imitation. Because, the contradictory avangard character that break off the cultural object or entıty and seperated theme from their orginal spatialıty, leave their places to the type of the guerilla artist as being anonymous.

This work is focusing and consentratıng on to the subject of quoatation politics that belong to the multi-meanningful image and form and the ideology that is applying to these senses. This work as an affinitial and only a semionaut artist practice, especially with the last period of 1990, purpose to understand the the circulation of form and image, the promise of the numerical environment and detournement practise on its creation and the progrrammed, undefined and the new image which is over-disciplined, their types of production, object and form conjuction wıth post-democracy.

GİRİŞ

Bir geri-sarım (*flashback*) yapacak olduğumuzda; Realizm'den itibaren gelişen makineyle, fotoğrafın ve sinemanın hayata ve sanata girmesiyle, endüstri devrimiyle, imgenin ve disiplinlerin mekanik ve teknolojik tekniklerle toplumsal bağlamda yeni bir karakter kazandığı baştan beri görülmektedir. Walter Benjamin'in bahsettiği üzere, teknik çoğaltmayla sanat eserinin biricikliği ve o karşı konulmaz aurasının sarsıldığını ve yeni oluşumlara gebe kaldığı aşikardır. Bu durum, bize reprodüksiyon, çoğaltma, öykünme gibi ilk kopyalama ve alıntılama deneyimlerinin mekanik kuramsal alt yapısının ipuçlarını sunmaktadır. Bu bakımdan bu çalışmanın ilk bölümlerinde, saptırma, bozma, çalma, alıntılama ve kendine mal etme stratejilerinin analog olan ilk evreleri üzerinde durulmuş, bu pratik üzerinden avangard çalışma yöntemleri özel örneklerle irdelenmiştir. Detournement; saptırma, kendine mal etme, alıntılama, bozma, çalma, dönüştürme, çarpıtma, kopyalama, yerinden etme gibi eylemlerin bütününü kapsayan çok anlamlı Fransızca kökenli bir kelimedir. Bütün bu stratejiler, çağdaş sanat çerçevesinde detournement tanımlamasının önereceği şekilde bütünleştirilerek analiz edilmiş ve önerilmiştir.

Detournement kavramının İngilizce, Fransızca ve Almanca dilde yazılmış kaynaklarda, bozulmadan olduğu gibi kullanıldığı saptanmıştır. Bu yüzden tezin içerisinde değişime uğratılmadan "güncel bir eksenden" sanata bakılarak kullanıldığını özellikle belirtmek gerekir.

Günümüz sanatının çokanlamlılığı barındırması açısından çoklu stratejiler önem kazanmıştır. Sözgelimi Çinli sanatçı Cao Fei, "Second Life" adlı yaşam simülasyonunu Çin'e dair kültürel durumlarla sarmalar, bütün stratejilerle çalışarak videolojiyi değiştirir. "RMB City" adlı videosu aslında bir "Second Life" yazılımıdır. Arayüz bir yazılımdır ve "Second Life"ın arayüzünü kendine mal eder, değiştirir, bilindik kültürel formları kendi yerinden kopartıp bu simülasyona

dahil eder. Onları teker teker bu sanal düzlemde bozar, yeniden şekillendirir, video dilini işin içine sokar ve çokanlamlı ve çoklu strateji içeren bağımsız bir mekanizma ortaya koyar. Sanatçı, tüm stratejilerle videoyu yazılımsal olarak yeniden yazar ve programlar. Bu örnekten de anlaşılacağı üzere, sadece kendine mal etme ve alıntılama gibi kavramlar yerine, bütün bunların hepsini içeren ve daha ötesini sunan, daha geniş perspektifli "çağdaş detournement" kavramı daha yerinde olan bir önerme olarak durmaktadır. Çünkü çağdaş sanatın oldukça kaygan bir zeminde evriliyor olması, kendine mal etme ve alıntılama gibi stratejilerin formül olmaktan çıkışına işaret etmekte, çoklu bir yapıyı sunmakta ve yeni bağımsız yapıtlar üretilmesine olanak sağlamaktadır.

Modernizmin sonrasında, Postmodernizmi takiben, sanat formunun ve imgesinin vardığı meşru olma hali, yerinden edilme gibi bir refleks göstermektedir. Eklektik forma dönüşen saptırılmış formun kabul edilebilirlik durumunun, toplumsal ilişkiler ve gündelik yaşamın sınırları içinde erimesi, postmodernizmin meşrulaştırma savıyla anlamını bulmaktadır. Bu durum, sanatın aşılması için Situasyonistler'e malzeme olmasıyla süreci tamamlamış gözükse de alıntılama pratiklerinin en ilginç serüveni yeni başlamaktadır. 1990'lardan itibaren yaygınlaşan bambaşka melez *(hibrit)* yapıya ulaşan sanat pratikleri ve biçimlerinin yapısında bu olgular gözlemlenebilir. İlgili irdelemeler, çalışmanın Birinci Bölüm'ü İkinci Bölüm'e bağlayan aksta disiplinlerin bir araya geliş gayelerinde öykünmenin dışına çıkıldığını, bir üretim biçimi olarak zihinselliğin ön plana geldiğini analiz etmekte ve kritik örneklerden ve yapıtlardan yola çıkarak Postmodern duruma ilişkin verileri irdelemektedir. Ek olarak yapıtın author'ü, yaratıcısına dair olan avangardın yeniden üretimi ile alıntılama eylemlerinin kesin başatlığı, ara bağlaç olarak çözümleme ve örneklendirme açısından ele alınmıştır.

İkinci Bölüm, tüm bu pratiklerin altında yatan politik duruma dair kuramsal, teorik, eleştirel düşünce biçimlerini detaylı şekilde tarihsel olarak ele

aldığı gibi, ele alış biçimini sanatın temel disiplinlerinin “imge ve form sorunu”, “temsilin politikasının izleği” açısından farklı bir platformda bütünleştirir. Göstergebilim, postmodernizm, sinema, video, resim, fotoğraf, anlatı ve olay örgüsü, eklektisizm, anlamlandırma gibi çağdaş sanat nesnesine dair yüklenen sistemik kuramlar ve disiplinler, yeni formun oluşmasında kültürel kuramlara dayanılarak sanatsal pratikler bağlamında başlık olarak detaylandırılmıştır. Anlatım dili ve irdeleme biçimi açısından bütün altyapısal kuramlar ve eleştiriler karşılaştırmalı olarak sanatçılar üzerinden irdelenmiş ve örneklenmiştir. Hatta bu bakımdan önem taşıyan hareketli yapıtlar, durağan imaj olarak algılanıp anlaşılamayacağı için, video olarak referans verilerek, kısa süreli özetlerden oluşan bir DVD kaynak şeklinde hazırlanmıştır.

Çalışmada yer alan çoğu kaynağın yabancı kaynaklardan seçilmesi, çalışmanın özgünlüğü adına girişilen bir hamle olarak okunmalıdır. Özellikle 1990 sonrası sanata dair Türkçe kaynakların yetersizliği, hatta alanında önemli sayılan az sayıdaki çağdaş sanat yayınlarının ontolojik, düz bir yapıya sahip olduğu ve yayıncıların politikasına göre bir izlek sunması gerçeği göz önüne alındığında süreç boyunca analiz edilen kilit kaynaklar son derece büyük önem taşıyıp mukayese için güçlü bir ışık yakmışlardır. Bu yüzden, çalışmanın oluşum sürecinde non-konvansiyonel bir araştırma yöntemi benimsendiğini ve bunun önemli olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü doğası gereği bu çalışma için sadece tek yönlü olarak kendine mal etme değil, bütün stratejileri bir arada kullanan sanatçının üretimi ve yapıtı önem taşımaktadır. İmge ve formun bu şekilde üretilmesi yönteminin bir yöntem olmaktan dışarı çıkışına, çoklu teorilerle örnekler üzerinden yeniye ve geleceğe dair durumlara odaklanır.

Video, resim, sinema, fotoğraf, heykel gibi sanat disiplinlerinin pratikleri, birbirlerinin yörüngeleri üzerinde işleyen bir eylemle yol alan sanatçının, bireyin mitosuyla, sosyal yaşamının içkinliğiyle ve dışlanan tarih ve gündelik yaşam biçimleriyle iç içe geçerek biçimlendiği süreç, çalışma için önem taşır. Sayısal

çağda, bilgi nesnesinin çoğul anlamı ve ona yüklenen katmanlar sonucunda bu pratiklerin veya biçimlerin video veya resim, sinema veya fotoğraf olarak adlandırılmaları mümkün değildir. Çalışmanın İkinci Bölümü'nün son başlıkları, bu alanı yeni çalışma biçimlerinden ve eşlik eden yeni teorilerden ipuçları sürerek örnekler.

Çalışmanın büyük önem arz eden Üçüncü Bölümü; çalışmanın genel eksenini, belkemiği niteliği taşıyan sanatçılara odaklayarak kesiştirmiş ve bütünleştirmiştir. Bu kesişme üzerinden disiplinlerin durumuna dair çözümlemeler yapılmış ve çoklu anlamlar bağlamında çağdaş sanatın alıntılama sorunsalları üzerinden üretim politikalarını irdelenerek imge ve formun nasıl dolaşıma geçtiği etraflı biçimde kuramsal açılımlar eşliğinde zenginleştirilmiştir.

Genel olarak bakıldığında, ilk alıntılama deneyimleri olan modernist tavırların eşlik ettiği Birinci Bölüm, öykünmesel ve dönüştürmesel eylemleri ele alır ve disiplinlerarasılığa geçişteki kilit çözümlemeleri barındıran koordinatlar taşır. Bu ele alma biçiminin postmodern duruma örnek düşen çoklu örneklerle irdelenmesinin ardından, İkinci Bölüm'de ve alt başlıklarda, küreselleşme etrafında hız kazanan değişimlere dair avangardizm, neo-avangardizm, provokasyon ve disiplinlerarasılık, kuramsal yoğunlukla, bu ara geçişte detaylı bir şekilde örneklenerek irdelenmiştir. Disiplinlerin birbirleriyle olan etkileşimlerine dair pratiğe dökülen eylemler bu bakımdan önem taşımaktadır. Çağdaş sanat ve günümüz sanatı bağlamında ortaya çıkan alıntılamaya bağlı üretim biçimlerinin düzlemini tamamen değiştirmesindeki dolaşım biçimi, bu durumlara birebir refleks veren sanatçıların üretim politikaları üzerinden okunarak arşınlanmıştır. Kuşkusuz sanat ortamında bu tür refleksler veren bütün sanatçılar bu çalışmaya sığdırılamaz. Bu yüzden, kendisine bu durumu başat ve ilk olarak sorun edinen ve bu alanda en özgün ve en kuvvetli örnekleri

veren sanatçılar seçilmiştir. Bu seçim, benzer disiplinlerin belli bir akış yaratmasına olanak tanıyacak şekilde sıralanmıştır.

1. DETOURNEMENT

"Savaş, bir asker olarak beni mekanik bir atmosferin ortasına itti. Burada parçanın güzelliğini keşfettim. Bir makinenin ayrıntısında, sıradan nesnede yeni bir gerçeklik gördüm. Modern yaşamımıza ait bu parçaların plastik değerini bulmaya çalıştım. Onları fotoğraf makinesinin camında, beni derinden etkileyen konuların yakın çekimlerinde yeniden keşfettim."[1] *Fernand Leger*

"Suyun, gazın, elektriğin belli belirsiz bir el hareketiyle bizlere hizmet etmek üzere uzaklardan evlerimize gelmesi gibi, görüntü ve sesleri de küçük bir el hareketiyle, dahası belki de bir işaretle açıp kapayabileceğiz."[2] *Valery*

Modernizmden bu yana yaşanan teknik gelişmeler sanatta çoğaltma ve kendine mal etme kavramını defalarca tarif etmeyi zorunlu kılmış, her özel statüye sahip kırılma, yeni olanakları sanata direkt bir araç olarak sokarak bu tarifi defalarca değiştirmiştir. Sanatta kopyalama, aktarma ve üretme üçlüsünün izleğine dair olan altyapıyı, basit olarak resmin ortaya çıkışıyla ilişkilendirmek mümkün. İlkel insan, gündelik yaşam pratiğini en iyi anlaşılacak biçimde, en basit ve en etkili, en uzun süre dayanıklı materyallerden seçerek yüzeye betimlemiştir. Tarihleri M.ö. 35 binli yıllara kadar uzanan mağara resimlerindeki boyalarda; dönemin insanları, mangan oksit, demir oksit, demir hidroksit, dentin kili *(omurgalı hayvanların dişlerindeki kolajen ve kalsiyum tuzundan meydana gelen iç kısım)* gibi elementler ve maddeler kullanmışlardır.[3] İlkel insanın yaşamla olan deneyselliğinin sonucu olarak yaşam aktarılabilmeliydi ve büyüler işlevini yerine getirebilmeliydi. Bu yüzden tekniğin ve olanağın formun üretim biçimindeki yeri sanatsal sekülerlik statüsündedir, ta ki Antik Yunan'da

[1] Mehmet Yılmaz, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2006, s.24.
[2] Walter Benjamin, **Pasajlar**, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.53.
[3] http://www.kabatasdevri.com/kabatas_devri_01_a.php

betimleme ve yontunun teorik ve değişmez estetik kurallara indirgenmesinden beri.

Antik Yunan çoğunlukla evrensel insanı, imgeyi ve mitleri en iyi biçimde özneye empoze etmek için yontu yöntemini, dökümleri kullanır. Çünkü mekânsal/fiziksel olarak üç boyutlu olan nesne, insan için tasavvur edilebilecek en yüce (süblim) nesneyi oluşturur. Ortaya çıkan ideal yontu ise çoğaltılmalıdır. Kalıp kullanma, nihayetinde bahsi geçen çoğaltma ve temsilini oluşturma *(İng: reproduction)* eylemi için "tıpkısını ortaya çıkarma" kavramını gündeme getirir. Farklı bir açıdan baktığımızda, aynı zamanda sanatın ve sanatçı üretiminin belki de günümüzde eğretilenmiş hali olan doğanın taklidini (mimesis*) ele geçirmiş oluruz. Bu durum, sonradan Endüstri Devrimi'yle farklılaşacaktır.

Varolan bu mimemis, Rönesans ve Aydınlanma ile meşruluğunu yitirerek tanımını değiştirdi ve sanatçıyı özne olarak bireyci denemeler yapmaya ve değişen koca bir çağa eklemlenme deneylerinde kullanmaya başladı. Kültür sistemleri değişerek düşünsel yapılanmada yeni zeminler oluştu. Sanatçının mağaradan çıktığında kafasında yer alan kalıpla reprodüksiyona ulaşma düşüncesi, kabuğuna nazaran içini de değiştirdi; İmgelem açıldı, formlar değişti. Artık yeni teknikler ve yeni imgelerle keşfedilmiş bir "Yeni Dünya" kullanılmak üzere ortadaydı.

Rönesans'tan Modernizm'e ve sonrasına kadarki süreçte sanatçı tipolojinde dünyayı kullanım tarzı olarak farklı bir şey belirir. Bu farklılık, sanatçının içine bir kurt gibi düşen bireysellik kavramı ve daha doğru bir deyimle büyük bir parçalanma sürecinde sanatçının göz açıklığının belirmesindeydi. Söz

* **Mimesis**: Doğa ve insan davranışının sanatta ve edebiyatta taklide dayanan temsilidir. Aristoteles tarafından sanatın rolünün "doğanın taklidi" olduğunu ileri sürerken kullanılmıştır. Yunanca taklit anlamına gelir. Aslında Platon (M.Ö. 427–347)'nun eserlerinde ve felsefesinde de, her şeyin aslının idealar dünyasında bulunduğu, bu dünyadakilerin hepsinin onun iyi ve kötü taklitleri olduğu şeklinde bir görüş vardır. *Detaylı bilgi için bkz:http://tr.wikipedia.org/wiki/Mimesis*

konusu durum, aslında sanatın marjinalliği ve asiliği arasında olan bağdaşıklıktadır ve bu süreç, avangardın arketipini bize verir. Tıpkı Sayegan'ın belirttiği gibi;

> *"Rönesans'tan modern çağa dek göze çarpan şey, kültür sistemlerinin ve bilinen zihinsel kalıpların parçalanışıdır. Kültür sistemlerinin yok oluşu, özellikle geleneksel biçimlerin tepetaklak oluşunda daha açık seçik görünmektedir. Bilimsel dünya görüşü nesnelliği ve gerçeği bilimsel araştırma yöntemleriyle anlayabilecek bir noktaya indirgemeyi ne denli özendirirse özendirsin, sanat dünyası aynı ölçüde asidir ve kendini hiçbir somut düzenle kayıtlamak istemez*."[4]

Avangard ve sonrasının genellikle karşı karşıya ve iç içe olduğu imge dünyalar asla benzer değildir. Sanatçının görsel kültürü evrilerek değişecektir. Makine yapımı metinler, imgeler ve nesneler büyük ölçekte dünya çapında faaliyet alanlarına sahip olacak, toplu üretildikleri için "ucuz" olacak, "her yerde", "kolayca" bulunabilir olacaklardır. İmge ve formlar, geleneksel anlamda doğanın formlarından öte bir karaktere "Modernizmin yarattığı auradan pay alarak" varmışlardır. "El yapımı", "araç yapımı", "makine yapımı" ve günümüzde "bilgisayar yapımı" gibi klasmanlara ulaşan imgelem ve form biçimleme süreci, 18. ve 19. yüzyıllarda Endüstri Devrimi'yle filizlenmeye başlar. Toplu üretilmiş metinler, imgeler ve nesneler ilk defa Barnard'ın da vurguladığı üzere 18. ve 19. yüzyıllarda ortaya çıkarlar:*"İlk defa kitleler, görsel kültür ürünlerine erişebilmek ve daha da önemlisi onları ele geçirmekte seçenek sahibi olurlar."*[5]

Bahsi geçen bu ele geçirme seçeneği sanatçılar için özellikle günümüze kadar sık başvurulan bir yöntem olarak dönüşecektir. Bu durum, Modernizmle ortaya çıkan imgenin ve formun çoğaltılabilirliği ve manipüle edilebilirliği

---

[4] Daryus Sayegan, **Batı Karşısında Asya**, Türkçesi: Derya Örs, İstanbul, Anka Yayınları, 2005, s.253.
[5] Malcolm Bernard, **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür,** Türkçesi: Güliz Korkmaz, Ankara,Ütopya Yayınları, 2002, s.148.

açısından önemli bir veridir. Kısaca, üretim stratejilerinin eylem alanı, formun ve imgenin çoğaltılabilirlik teorisinde yer alır.

Detournement, ilk olarak Guy Debord* ve Situasyonistler (Durumcular) tarafından eylem ideoloji içerisinde siyasi bir üslubun parçası olarak kullanılmıştır. Çağdaş sanatta detournement; saptırma, bozma, kopyalama, kendine mal etme, alıntılama, yerinden etme, koparma gibi anlamları içeren bir kavram ve bu çerçeveden bakıldığında sanatçıların üretimindeki davranışları ve sanat eserinin duruşunu karşılamak ve anlamak üzere kullanılan bir stratejiler bütünüdür. Sanatsal açıdan, bir şeyi başka bir şey haline çevirme eylemi olarak düşünülebilir.[6] 1958'deki Internationale Situationniste'nin ilk sayısında detournementin tanımı şöyledir:

> *"Çalıp Değiştirme-detournement; 'daha önce kullanılan estetik öğelerin çalınıp değiştirilmesinin' kısaltılmış biçimi. Geçmişteki ve bugünkü sanat üretiminin, daha üstün bir ortam yaratmak üzere iç içe geçirilmesi. Bu anlamda, situasyonist resim ya da müzikten değil, yalnızca bunların situasyonist kullanımından söz edilebilir. Daha basit anlamıyla, eski kültürün çalınıp değiştirilmesi, bu alanların yıpranıp önemini kaybetmesini kanıtlayan bir propaganda biçimidir."*[7]

1980'lerin ortalarından başlayarak sanata ve sanatçıların üretim biçimleri ve tekniklerine baktığımızda, ortaya çıkan yapıtlar, varolan çalışmalardan hatta sanat tarihine damga vuran kült çalışmalardan yola çıkılarak, gündelik yaşamı da birebir kullanarak, yeni bir dil bağlamında oluşturulmaktadır. İmge ve form,

---

* 1931'de doğan, 1994 yılında intihar ederek ölen Fransız sinemacı ve bir yazar olan Debord, 1958'de manifesto niteliği taşıyan "Internationale Situationniste" isimli derginin kurucusudur. Situasyonistler (Durumcular) için detournement bir ideolojidir. Bir sanat eseri icra etmek adına bir tekniğin parçası değil, eskiye dayalı bir duruma özgü bir değerle mücadele etme yoluyla, bildiğimiz hayat formlarının, kültürel imgelerin kullanılmasını şart koşar.

[6] Ali Akay, **Postmodernizm**, İstanbul, L&M Yayınları, 2005, s.92.

[7] "**Situationist International**", Art-İst Güncel Sanat Dergisi**,** Sayı: 1, İstanbul, Art-İst Yay., 2004, s.279.

programlanarak, sanatçı tarafından kendi işine katılıp mal edilerek, saptırılarak, alıntılanarak yaratılmakta olup, giderek daha fazla sanatçı da başkaları tarafından yapılmış çalışmaları ya da halihazırdaki kültürel ürünleri yorumlamakta, yeniden üretmekte, yeniden sergilemekte veya kullanmaktadır. Belirli göstergeler vardır ve bunları da sanatçı bizzat kullanmaktan çekinmez. Çünkü fazlaca çekici olan (rant yapan) imaj, sanatçının yaratım sorunsalı açısından saptırılmak ve yeni bir forma dönüşmek için kıvranan bir yapıyı barındırır.

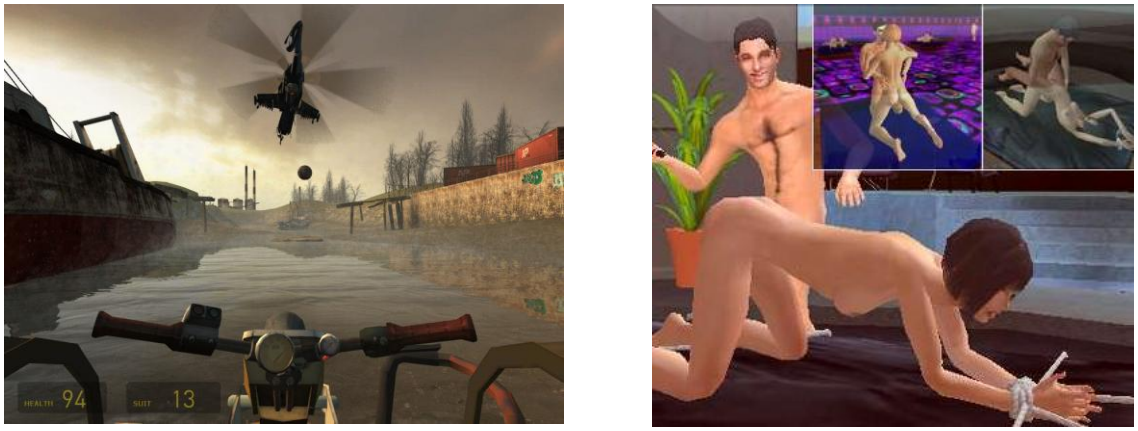
Aslında bu bir çeşit oyunu gündeme getirir. Marcel Duchamp'ın tüm insanlar arasında oynanan bir oyun olarak belirttiği sanat, bilgi çağında tanımsızdır. Bu tanımsızlık, çağımızda Bourriaud'un terime indirgenmiş olarak postprodüktif bir üretim biçimini bize sunar. Bourriaud'un belirttiği gibi postprodüksiyon[*], Duchamp'ın oyun kavramının çağdaş biçimidir.[8] Gündelik yaşam fomlarının sanat dünyasına katılması ile (ilk olarak Duchamp'ın Çeşme'si) karakterize edilen bu yeni uygulama biçimiyle sanat, bilgi çağında, küresel kültürün kaotik ortamına bir tepki olarak kendini göstermektedir.

Kendi işlerini diğer formların, hatta disiplinlerin içine, arasına yerleştiren sanatçılar, üretim ve tüketim, yaratı ve kopya, özne ve temsiliyeti arasındaki geleneksel ayrımın kaybolmasında rol oynarlar. Bu durum modernizmden bu yana tartışmalı olarak kendini tarif eden "teknik" ve "özne" kavramlarının uç noktasında durur. Sanatçının esinlendiği, alıntıladığı form, imge, nesne ya da

[*] **Postprodüksiyon**; televizyon, film ve videoda kullanılan görsel-işitsel sözlükten alınmış teknik bir terimdir. Sözcük, kayıt edilmiş materyale uygulanan bir dizi işlemle ilgili olarak kullanılmaktadır. Montaj, başka görsel ya da işitsel kaynakların işe dahil edilmesi, altyazılar yazmak, ses bindirmeleri ve özel efektler. Postprodüksiyon, hizmet endüstrisi ve yeniden işlemden geçirmeyle bağlantılı bir dizi etkinlik olarak, endüstriyel ve tarımsal sektöre, yani ham materyallerin üretilmesinden tümüyle farklı olan üçüncü bir sektöre aittir. (*Nicolas Bourriaud, Postprodüksiyon, Türkçesi: Nermin Saybaşılı, İstanbul, Bağlam Yayınları, Theoria Dizisi, 2004)*

[8] Nicolas Bourriaud, **Postprodüksiyon**, Türkçesi: Nermin Saybaşılı, İstanbul, Bağlam Yayınları, Theoria Dizisi, 2004, s.31.

her ne ise, birincil olmaktan çıkmakta olup, bambaşka bir yapıya eklenip, melez *(hibrit, İng: Hybrid)* ve "orijinal" bir bünyeye katılmaktadır.



Half Life 2 ve Second Life

Situasyonist detournement, sadece bir yerden alıp başka yere koyma eylemi, sadece alıntılama ve kendinen mal etme tekanlamlılığa yakındır. Bu yüzden sadece alıntılamaya ve kendine mal etmeye işaret etmek çağdaş sanat için yetersiz ve eksik kalmaktadır. Bilişim çağında işin içine sayısal ortamın *(yeni medya)* sınır tanımayan çoğul mantığın girişiyle baş döndürücü bir hız ve tarif edilememe gibi bir durum söz konusudur. Ağlar arası aktivasyon yapmaktan mı söz etmeliyiz? Yoksa sayılarla nesnelere ve imaja hükmedilmesinden mi? Nihayetinde sınırsız imkânın bulunduğu bir sayısal ortamla içiçeyiz. Sözgelimi, yaşam simülasyonu olan *The Second Life*[*] ve

[*] Bir yaşam simülasyonu olan Second Life *(İkinci Hayat)*, daha eski olan SIMS adlı kurgulanmış yaşam simulasyonundan farklı olan real-time (gerçek zamanlı) tabanlı bir yaşam simülasyonudur. Ağlar üzerinde gerçek zamanlı olarak evlenebilirsiniz, çocuk yapabilirsiniz, kızınızın doğum gününü yüksek kirayla bir parti düzenleyerek kutlayabilirsiniz, Toefl sınavına girip iyi bir üniversitede okuyabilir, hatta "kader"in bile yazıldığı bu oyunda yok yere gece uyurken sobadan bile zehirlenebilirsiniz. Ölebilirsiniz de. En büyük cinsel fantezileri, istediğiniz kişiyle hiç kimse bilmeden yaşayabilirsiniz. Şu sıralar bazı Japon sanatçıların bu platforma benzer bir programla karakter yetiştirip, sanat alanında kariyer yaptırdıkları ve gerçek sanat ortamında aktif ettiklerini de belirtmeliyiz. Hatta bu sanal karakterleri New York'ta bazı galerilerde pazarlandıkları ve kiralandıklarını da eklersek, bu pratiğin kültürel manzara içindeki durumu disiplin-aşırılıkla bile adlandırılamaz. Söz konusu durum, Half Life adlı efsanevi oyun için de geçerli. Her iki örnek için de form ve imgenin vardığı durum baş döndürücüdür.

ağlararası modları bulunan Half Life ve binlercesi, müthiş bir süblime *(yüce)* nesne olarak karşımızda. Hem de alternatif bir yaşam alanı olarak.

1.1. Detournement Pratiği ve Avangarda Bakış

Sanat tarihine panaromik olarak baktığımızda, yaratma ve sanat nesnesinin kökeninde, sıklıkla, bir mimetik uyarlama diyebileceğimiz olgular bütünü gözler önüne serilir. Günümüz sanatı için, Platon ve Aristo'nun mimemis kuramının kodlarıyla oynanmış haline denk düşürebileceğimiz bu zeminde, özellikle de günümüz sanatına gelinceye kadarki süreçte, modernitenin öngördüğü estetik saygınlığın yıkılması gibi bir ikonoklazm[*] durumundan söz edebilmek mümkün. Platon ve biraz daha ağır kuramsal alt yapı getiren Aristo'ya göre sanat, dış dünyanın bir mimesisi, bir kopyası idi: Platon'un "Devlet" diyaloğunda Sokrates, Glaukon'a ressamın yaptığı işi anlatmaya çalışırken şöyle der: *"İstersen bir ayna al eline dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları..."*[9]

Aslında mimesis mantığı, farklı bir düzlemden bakıldığında sanatçının bir "sinsi ve uyanık kopyacı" olduğu yönündeydi. Aristo, "*insanda bir taklit (mimesis) yeteneği ve hazzının bulunduğunu, sanatçının, olayların ve varlıkların özündeki ideali, fikri taklit ettiğini*"[10] söyler ve sanatçının da eylem olarak, "*tabiatın eksik bıraktığı şeyleri tamamladığını*"[11] sıklıkla vurgular. Ortaya çıkan şey ancak bir imitasyon[**] olursa sanat eseri olabilir.[12] Estetiği bağımsız bir bilim haline getiren Alman filozof Alexandre Gottlle Baumgarten'e göre de durum çok farklı değildir. Maddeci estetikçilerden H. Koch'a göre, sanat; "*özel bir gerçekliği*

[*] **İkonoklazm**: Kemikleşmiş dini ve sosyal geleneklere alışkanlıklara karşı çıkma/direnme *Detaylı bilgi için bkz: http://en.wikipedia.org/wiki/Iconoclasm)*

[9] İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi**, İzmir, Üniversite Kitabevi Yayınları, 1993, s.6.

[10] http://tr.wikipedia.org/wiki/Mimesis

[11] A.g.k.

[**] **İmitasyon**: Fransızca kökenli terim, Sahte, sahtesi yapılmış, taklit etme eylemi anlamlarına gelir. *(http://sozluk.sourtimes.org/show.asp?t=imitasyon)*

[12] Noel Carroll, **Philosophy of Art: Contemporary Introduction**, London, UK: Routledge, 1999, s.21. (k.ç.)

yansıtma biçimidir. Ancak bu yansıtma biçimini toplumsal değerler belirler."[13] Fakat empirik *(deneyci)* düşünce ile bu durum tamamen değişmiş ve Batı'ya özgü modernizmin kıvılcımı da bu düşünce altyapısıyla temellenmiştir. Akılcı ve aydınlanma eksenindeki kesinleşme ve dünyevileşme süreci, Hegelci ve Kantçı düşünce ile estetiğin kanunlaştırdığı rasyonel ilerlemeyle duruma etki etmiştir. Bilinen anlamda tasvir etme terk edilmiş, gelenekler dışlanmış, geçmişe ait olan estetik değerler reddedilmiştir. Çağın öngördüğü ana davranış biçimi üretim odaklı olmalıdır. Dolayısıyla üretim-üretici-ilerleme ilişkisi bu açıdan önem taşır.

Pozitif ilerleme, üretme ve rasyonel görüş, tam da bilimsel olanın kökenine ilişkin ilerlemeye biçilmiş kaftandı. Modernite, aydınlanma, arınma ve kirlilikten kurtulma ülküsünün tamamlanması için her şeyden kurtulmak, yeniyi aramak, geçmişi reddetmek, anonimi kazımak, bir nevi kazan kaldırmak gibi kriterleri sanatçı bünyesinde harmanlıyordu. Bu kıstaslar modernitenin ve özerk estetiğinin ana kriterleriydi. Çünkü modernlik bir bakıma, *"salt değişim ya da olaylar silsilesi değil, akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıydı."*[14] Bu tavır aynı zamanda yerleşik olanı reddetmek anlamına gelmeliydi. Klasik anlamdaki estetik için bambaşka bir yönden yıkım başlayacaktı. Hemen akabinde bu olgu; soylu sanat, burjuva, işgücü, sermayenin yolları ve sanatın değişmez estetik plastik değerleri ve toplumsal beğeni ilişkilerinin sarmalandığı yığına karşı da bir duruş pozisyon almayı gerektiriyordu. Marx'a göre sanatçı için 2 yol vardı. Ya sanayi sonrası toplumun ve bireyin hayatının çatışmalarına, sabit ahlaki ve değerlere, aynı iş gücüne, sosyal çalkantılara, ideolojilerin tuhaflığına, piyasaya, oturmuş yapıya, cemaatlere sadık kalacak bir yol tercih edecek ya da bu düzeni değiştirmek için, yeniye ulaşmak, direnmek adına bir şeyler yapacak bir yolu, sözgelimi kurtarıcı yolu tercih edecekti.

---

[13] A.g.k.
[14] Alain Touraine, **Modernliğin Eleştirisi**, Türkçesi: Hülya Tufan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, Cogito, 2002, s.23.



Resim 1: Gustave Courbet, (1819-1877) *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854, tuval üzerine yağlı boya, 129 x149 cm., Montpellier, Musée Fabre

Dış dünyanın tezahürü, aslında Kübistlerden, Post-Empresyonistlerden bile önce Realistlerle beraber dış dünyayı olduğu gibi resmetmeye yemin ederek geleneğe karşı çıkan ve "*ben hiç melek görmedim*" diyen Gustave Courbet ile uzam değiştirdi. Geleneksel değerlere karşı çıkan, kendi yaşadığı çağın estetik duyarlılığının ötesinde bir gerçeklik aramaya çalışan ve dünyayı olduğu gibi toplumsallığı ile resmeden, sosyal ve politik angajelerle dolu, sanayi devriminin hayata olumlu-olumsuz kattıklarıyla yoğrulmuş bir üretim biçimi karşımıza çıkmış oldu. Bilindik aristokrasi sanatçı tipi de paspal, serkeş, bohem şekilde yarı-metropolün inişli çıkışlı hayat standartlarına göre değişmekteydi. Bunun en tipik örneğini bahsettiğimiz gibi Courbet[*] ve seçtiği imgeleri oluşturuyor. Muhalif, sert, dediğim dedik, Kurt Schwitters'ın deyimini hatırlayacak olursak, her tükürdüğü şey de sanat...

[*] Courbet'nin "*Günaydın Mösyö Courbet"* (**La Rencontre Ou Bonjour Monsieur Courbet-1854**) adlı çalışması sanat tarihi için bir ilktir. Ressam ve aristokrat kimliğini sıradan insanlarla eşdeğer seviyede gösterdiği için dönemin zenginleri tarafından büyük tepki görmesine neden olmuştu. Sanatçı, klasik biçimde tasvir edilen ideal kadın bedenine de karşı çıkıyordu. Mesela kadınları ideal bir çekicilik içinde ama vücut kılları ve kırışıklıklarıyla resimleyen bir sanatçı olarak da ilgi çekiyordu. "*Tabii bu o zaman da, 20. yüzyılda da tepki çekmiş, ünlü resmi 'Dünyanın Kökeni', ancak 1988'de sergilenebilmişti. Yıllarca Halil Şerif Paşa'nın evinde bir perdenin arkasında duran resim, daha sonra ona sahip olan ünlü psikiyatrist Jacques Lacan'ın evinde de bir panonun arkasında tutulmuştu*." (*http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236094)*

Şu an Paris'teki Grand Palais'ın küratörlerinden biri olan *Laurence des Cars,* 2007'de yaptığı Courbet'nin retrospektif sergisinde, sanatçının tarzını *"Courbet muhtemelen son klasik ressam ve ilk modernistti*"[15] diye özetlerken kuşkusuz haklıdır. Courbet'nin ve diğer Gerçekçiler'in *(Realistler)* bir bakıma burjuva ressamları olarak anılmasının sebebi, Fransız Devrimi sayesinde doğan özgürlükçü havayı burjuva sınıfının kendi lehine çevirmek için onları kullanmasıdır.[16] Aslında bu, karşılıklı bir ilişkidir. Modernist ressamların muhalif jestlerini ve benzer tiplerin (dandy, flaneur ve avangard) kendi milatlarını doldurmasıyla ilişkilidir. Yani ilk başlarda ne burjuva ne de ressamlar bundan rahatsızdı. Çünkü kilisenin ve benzer kurumların etkisi, daha doğrusu baskısı, ressamları çalışmalarını yıllarca dini empoze edecek ikonalar olarak betimlemek zorunda bırakmıştı. Oysa avangardın esas düşlemi de teknikle beraber değişmeye başlayan kaotik dünyada, hayatla sanatı buluşturmak ve kendi özerkliğini ilan etmek değil miydi?

Wright'ın üç temel üzerine konumlandırdığı düzlem üzerinde bahsettiği dünya sanatçıları kavramında Modernist sanatçılar, Modernist kaideler gereği avangard kavramını kendini özerkleştirmek için kullanır ve geleneği yıkmalıdır:

> *"Modernist bir çizgide çalışan dünya sanatçıları süratle değişen toplumların şimdiki zamanına yoğunlaşmıştır. Çalışmalarını, dayanaklarını kaybetmiş bir dünyanın karışıklığını yansıtan işler olarak görürler. Ne var ki genelde, bu kayıp acı veya keder olmadan deneyimlenir. Aksine bu sanatçılar -bireysel özgürlük üzerine modern dayatmaya uyarak- kendilerini herhangi bir coğrafi ya da toplumsal belirleyicilikten özgürleştirme arayışındadırlar. Özlemleri, resmi ve kültürel miraslarıyla bağlarını –bundan zorunlu olarak kendiliğinden*

[15] http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236094
[16] http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=274

vazgeçmeksizin- üstüne basa basa koparıp böylelikle özerk ifadeye serbest yetke veren, bağlam açısından özerk çalışmalar üretmektir."[17]

Özerkliğin ikilemler yaşadığı, iktidarın fırça sürme biçimine bile karıştığı güdümlü bir çağda, hele ki endüstriyel yeniliklerin hayata girmeye başladığı *(buhar makinesi vb.)* yeni imgelerin doğduğu bir anda avangard ve alt birimleri ortaya çıkacaktır. Bu, avangardın kaderinde yer alan bir durumdur. Fransızca kökenli askeri bir terim olan avangard; savaşta önde giden asker veya öncü birlik anlamına gelmektedir.[18]

Giderek kemikleşen bir sanat merkezi olma yolunda bazı merkezler oluşur. Bu merkezler, kendini modernitenin tarif ettiği bir takım ayrıksı tiplere kavuşturur, yeni bir dünya tarif etmeye çalışır. Bu dünyada bütün nesneler ve imgeler değişmeye başlamıştır. Bütün bunlar, akılcı, ilerlemeci düşünce ile tarifi yapılmış bir "özne" tarafından ortaya çıkarılmalıdır.

Modernizm, Sayegan'ın belirttiği Doğu ve Öteki'nin sonsuzluğunun dışında olan bir nesneleştirme ve kesinleştirme sürecine de işaret eder.[*] Sanatsal açıdan bireyin "ben" duygusu, modernizmle beraber avangardla nesneleşir. Dolayısıyla avangardın en önemli özelliği öznesine olan güveninde ve sadakatinde yatar. Sözü geçen özellik, modernizmin akılcılık ve ilerleme ile ilgili olarak yaptığı bir tarif olarak belirir. Buna karşın Asya ve Doğu orijinli sanatlarda bireyin dışarıda yer alması, sonsuzluk fikrinin ve döngüsel hareketin işaretidir. Modernizmle beraber kültürel hassasiyet, döngüsel değil, lineer ve sağa doğru olan pozitif bir yön, yani ilerleyen çizgisel bir doğrultu seçer. Çizgisel

[17] "**Uluslararası Çalıştay: AB'nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük**", 2. Oturum, Istanbul, AICA TR Yayınları, 2004, s.84.
[18] http://tr.wikipedia.org/wiki/Avangart
[*] Bu süreç, Modernizm sonrasında travmatikleşecek beden, özne, psikoloji, yabancılaşma, iktidar, kitlesel tüketim ve teknoloji kavramıyla çetrefilli bir manzara oluşturacak ve yoğun tartışmalara neden olacaktır. Özellikle Alain Tourane Modernizm'in temel taşlarını dizerken sonucu sosyal ve kültürel bir bulanmaya dair eleştiriyle sunar. Georg Simmel'in Modern Kültürde Çatışma'sında belirttikleri de aynı perspektiften değerlendirilebilir.

sağa doğru olan yön, postmodernizmle parçalı hale gelip dairesel bir yörüngeye oturacak, sanatsal pratikler geçmişten alıp günümüze koyma ideolojilerini meşrulaştıracaklardır. Bu bakımdan akıl ve özne ilişkisi ayrı bir önem arz etmektedir; *"Akılcılaştırma, aynı zamanda hem talep edilen özgürlükten, hem de kendini kanıtlayan kişisel ve kolektif tarihten oluşan bir özneye bağlıdır*"[19]

Touraine'nin Modernizm hakkında bireye ve ben'e dair açıklamaları avangardın karakterinin oluşmasındaki "marjinal" ben kavramıyla oldukça önemli bir veri sunar: *"İnsanın normalleştirilmesi ve nesneleştirilmesi Kendi'yi (self) ortaya çıkarır, halbuki özne/ben, baskıcı olarak algılanan iktidar merkezlerine direnmeyle oluşur"*[20]

Özellikle Fransız devriminden sonra Baudelaire'in bohem kenti Paris, avangard için üretici ve tüketici, kalabalıklar, pasajlar, özne ve akılcılık bakımından özel bir yer teşkil eder. Bohemlik ya da Bohemya, Bourdieu'nun sosyolojik çözümlemesiyle "taşra okullarındaki değerlendirebilecekleri umuduyla Paris'i dolduran ve bürokrasinin öngördüğü ağır koşullar yerine, romantizmin zaferi sayesinde kazandığı şan ve şöhretten geçilmeyen edebiyata veya salon sergilerinin başarısının taçlandırdığı sanata kapılan gençler"[21] tarafından doldurulmuş olan bir ortamda bulunur:

> *"Bireyselleşme, özgürleşme, farklılaşma, yaratıcılık, yenilikçilik, soruşturma, tartışma, düşüncenin coşması, hatta serbest zaman tiryakiliği. Burjuvazinin, bir şekle sokmaya, yapısallaştırmaya çabaladığı ölçüde, aksine yabancılaştırdığı bu gibi değerleri Bohemya*

[19] Alain Touraine, A.g.k., s.334.
[20] A.g.k., s.189.
[21] Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Türkçesi: Ali Berktay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.16.

kendi yaşantısına mal ederek hasmının ikiyüzlülüğünü teşhir ediyor."[22]

Aslında modern bohemlik oldukça tartışmalı bir süreç geçirir. Bunun bir sebebi henüz yeni yeni protest tavır takınmaya başlamışken var olan sistemin etiğine karşı da fazla pratik uygulamalar dizisi gerçekleştirememiş olmaları ve yoğun eleştiriler almaları yüksek sınıfın entelektüel çıkarlarına hapsolmalarıyla açıklanabilir. Artun'un Marx'ın açıklamalarından yola çıkarak belirttiği üzere bohem;

"Soysuz sopsuz sefiller, haydutlar, çapulcular, burjuvaziden türeme düşkünler ve maceraperestler, serseriler, asker kaçakları, kanun kaçakları, hapishane gediklileri, kerhaneciler, kumarbazlar, dolandırıcılar, şarlatanlar, avareler, yankesiciler, literati, laternacılar, paçavracılar, bıçak bileyicileri, tenekeciler, dilenciler; kısacası sağa sola savrulmuş başıboş ayaktakımı, Fransızlar'ın La Boheme dedikleri..."[23]

Yeni özneye/bireye göre eski silinmeli ve yeni ortaya çıkarılmalıdır. Bohemin romantikliği her türlü eleştiriye rağmen yerleşik otoriteyi sarsan özellikler taşır. Klasik estetik uygulamalar son bulmalı ve geleneksel Akademi alışkanlıkları bir an önce terk edilmelidir. Buradaki alıntılama stratejisinden ortaya çıkan sonuç, antikiteden Akademi'ye sıçrayan usta-çırak ilişkisine bağlı "royal" öykünmenin günlük yaşama kaymasıyla sonuçlanır.

Aslında ütopya kavramı için ipuçları barındıran bohem tipinin karakteristiği, ortaya çıkan çalkantılı ve sınıfsal çatışmaya dayalı evrensel aydınlanma projesinin düş kırıklığından doğmuştur. Arada kalan kültürel boşluğa bohem yerleşmiştir. Barthes, Lukacs, Sartre gibi yazarlar tarafından,

[22] A.g.k.
[23] A.g.k. s.15.

özellikle 1848'ler ve sonrası, geleneğe özgü realizmin, yerini modernist arayışlara bıraktığı bir milat olarak kabul edilir.[24] Sanat ve edebiyat disiplinlerinde ise Realizm'in doğuşunun Modernizmle müjdelenmesi, gerçekleşme anını başlatır. Baudelaire'in "Modern Hayatın Ressamı" adıyla Türkçe'ye çevrilen Türkçe kitabının sunuşunda belirtildiği gibi: *"Bohemyaya üşüşen entelektüel proletaryanın kendi deneyim ve tanıklıklarını ebedileştirdikleri hayat dilimlerinden grisettlerinki gibi romantik anılardan, realizm keşfedilecektir"*[25] Dolayısıyla, daha önce bahsettiğimiz Gustavo Courbet, Honorê Daumier* ve yandaşları da bunun en büyük örnekleridir.

Kalabalıkların artmasıyla bohemin giderek erimesi, yüksek sınıfla flörtleri sonucunda Dandy tipi karşımıza çıkıverir. Böylece modern tip bir nevi aristokratik bir tavır sergiler. Bohem ve Dandy'nin sanatsal ifadeden çok, belirgin vurucu kişilikleri ayrıdır. Bohem renkli, coşkulu, asi, hayalperest, sıcak bir tavır sergilerken, Dandy katı, mağrur, kılık kıyafeti ölçülü, mesafeli bir tavır sergiler. Bohem, burjuvaziyi popüler vaatlerine ihanet etmesi, diğeri ise onu bu vaatlere sadakati dolayısıyla yerer.[26] Ortaya çıkan enerji, sanatsal açıdan klasik ve modernitenin gidişatı üzerinden baktığımızda, avangard açıdan "yıkım" eylemi olarak etki edecek, sürrealistlere varacak, sürekli Dada'ya kadar nabız atışları duyulacaktır. Artun'a göre:

> *"Biri eski ve klasik geleneği yıkma, diğeri ise yeniyi kurma ve moderni gelenekselleştirme derdindedir. Bohemin hayatı, Dandy'nin kendisi sanattır, dolayısıyla dandy hayata değil sadece kendi kendisine işaret eder. Sanatın ve hayatın yeniden kavuşması fikri, bohemin de*

[24] A.g.k. s.21.
[25] A.g.k.
[*] Honore Daumier'nin eskizleri ve basit çizimleri, dönemin siyasi olgularıyla ve sosyolojik açıdan kritik sayılan kurumlarla (galeriler, galericiler, seçkinler, zenginler vb.) dalga geçen bir atmosfer yaratmakla kalmaz, bir bildiri niteliği taşıyarak, kullandığı teknikle de çoğunlukla karikatüristik bir izlenim verir.
[26] A.g.k. s.24.

dandy'nin de çoktan ömürlerini doldurduğu bir sonraki yüzyılı, sürrealistleri bekleyecektir." [27]

Sözü edilen yeni tiplerle protest avangard tavırların yoğunlaşmaya başladığı, Honorê Daumier tarafından eleştirmenlerin okşandığı bir dönemde avangardizmi "Salonlar"da (Salons) ve siyasi merkezlerde birebir sanatçılar üzerinden görmek de olasıdır. Dönemin bütün ressamlarının aynı konuları defalarca çalıştığı, arkaik ve yarı izlenimci, yarı romantik tavırla işlenmiş sıradan konuları barındıran temsili resimler Salonlar'ı doldurur. İzleyiciler çoğunlukla seçkinlerden ve üst sınıflardan oluşur; eserler ilgili grupların beğenilerine göre şekillenen özellikler barındırır. Bu açıdan bakıldığında her halükarda Batı sanatının temsili bir aşamada bulunduğunu söylemek gerekir. Fakat sanatçının avangard tutumuyla, Realizmle beraber Yunan'dan beri gelen estetiğe karşı "ötelenen" bir dünyanın rehberi olan dönem başlamıştır.[28] Bu temsilin içerisine realistlerle beraber şok edici, sarsıcı, skandal yaratan bir kurgu biçimi katılır. Eski olan olgular, avangardın tipolojisinde tam anlamıyla sarsıcı imgeleme dönüşür. Post-Romantikler'den, Realistler'e ve Modern avangard Edouard Manet'in çağdaşlarının yaptıkları saptırmalar, alıntılamanın modernist düzlemdeki ideolojisini bize ispatlamış olur. Yani avangardın silahı "dönüştürme" üzerinedir. Dolayısıyla Aristo'nun bahsettiği kopyacı kimliğin, sabote edici, kışkırtıcı, toplumsal ve yaşamsal kaynağa ulaşmasını bu strateji oluşturur. Aynı zamanda pentür üzerindeki bu kurgu, Brooks'un da belirttiği üzere 19. Yüzyıl'ın standardı bir oyun haline de gelecektir.[29]

Habermas'a göre avangard, modernitenin berisindeki varsayımları soruşturan, son derece sorumlu, zahmetli, sebat isteyen bir mesai[30] yaparak

[27] A.g.k. s.25.
[28] Peter Brooks, **Realist Vision**, New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2005. s.3. (k.ç.)
[29] A.g.k.
[30] Aktaran: Ali Artun, Peter Bürger, **Avangard Kuramı,** Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.16.

varolur. Bürger, avangardı özellikle sanatın realizmden bu yana kurumsallaşmasına karşı olarak bir mekanizma olduğunu söyler. Bu bağlamda avangard, Bürger'in kuramındaki şekliyle, sanatın kurumlaşmaya karşı bir saldırısıdır. Özerkleşmenin terk edilerek, sanatın yeniden hayata sindirilmesi mücadelesidir.[31] Buradan hareketle avangardın ana pratiğinin müdahale etme olduğu görülmektedir. Hayata sindirilmesi yoluyla sanatın formunu ve tanımını aşması, bu noktada bize daha sonraları Situasyonizm'in alıntıya dayalı tekanlamlı avangard pratikleri hakkında ipuçları verecektir. Bürger'in avangard hakkındaki şu deyimi, detournement pratiği için ana zemini işaret ediyor; ***"sorun, gerçek dünyaya müdahale edilmesi..."***[32]

Tam bu noktada bir şeyleri kesinliğe kavuşturmak gerekmektedir. Sözü geçen eylemler bütünü, yani çağdaş/güncel detournement, sanatçıların yaptıklarını kesinliğe kavuşmuş formüllere indirgemek açısından kullanılan bir terminoloji değildir. Bizatihi modern avangarddan son avangard olan Situasyonistlere varan periyottaki ana ideoloji ve postmodernizmle dirilmeye çalışan dalgacı avangardın, günümüzdeki gerillacılığa[*] varan düzlemdeki sanatsal ideolojisinde yer alan tutumdur. Aynı zamanda bu tutumdur ki günümüzde sanatsal disiplinlerin birbiri içine geçmesini sağlamış, yeni ve bilinmeyen bir terminolojide adlandırılamaz formlar ortaya çıkarmıştır. Bu tutum; resim, fotoğraf, video, sinema ve benzeri disiplinlerin arasında form alışverişleri gerçekleştirir. Kısaca özetlemek gerekirse, disiplinlerarasılığın *(İng: interdisciplinary)* etrafında şekillenen bütün yapıtların kökeninde bu stratejinin yattığı görülür.

---

[31] Peter Bürger, **Avangard Kuramı,** Türkçesi: Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2003, s.21.
[32] A.g.k.
[*] Avangardın meşru olması süreci sonrası, her zaman uslu ve barışık olduğu anlamına gelmemektedir. Her şeye uyum sağlayan, her yere girip çıkan ama yine de avangardizmi ard planda tutan bir yapıya ulaşan sanatçı duruşu, alttan çalışan protest yapıya ulaşarak sanatçı tavrında gerillacılık olarak tanımlanmaktadır. Kamusal alanı kullanan, eleştiri dozu ağır olan çalışmalarla tanınan sanatçılar ve Üçüncü Dünya Ülkeleri olarak görülen coğrafyalarda üretim yapan ve sert işleriyle öne çıkan sanatçılar için "değiştirme" eylemi buna iyi bir örnektir.

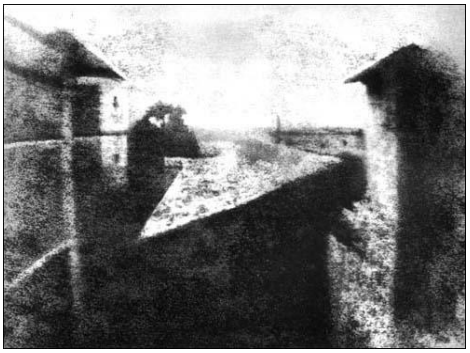
Situasyonistler *(Durumcular, İng: Situassionists)* tarafından sanatın kaynağını aşmak amacıyla, her şeyi saptırmak amacıyla kullanılan ve sanat alanında dünya literatürüne geçen pratiğin, özellikle 19. Yüzyıl'da gelişen endüstri ve tekniklerden nasibini alarak sanatsal düzlemde arka planda olduğunu söylemek gerekir. Benjamin'in sanat eserinin halesinin yitmesine neden olacak sanat eserinin çoğaltılabilirlik teorisinde de belirttiği gibi, özellikle fotoğraf ve sinemanın işin içine girmesi, örneğin Paul Nipkow 'un 1884'te ilk televizyonun patentini alması pratiğin yeni olanaklara yol açacağının habercisiydi.

19. Yüzyıl'da, bir yandan hayata yeni katılan sosyal etmenlere ve durumlara ek olarak, Endüstri devrimiyle taze ve Batılı modernitenin ateşlediği teknik olanaklar ve bilimsel kesin formüller, icatlar sanata ve sanatçılara oldukça farklı duyarlılıklar sunarak gündemi değiştirmeye başlamıştır. Bu bağlamda Post-Empresyonistler'in yeri tam bir köşe taşı olarak durmaktadır. Her biri ayrı ayrı bağımsız olmak üzere, resmin ve Modernizmin Tanrı babası olarak bilinen Paul Cezanne'ın başını çektiği, sanat tarihi/tarihsel türden bir sınıflandırmayla, "Post-Empresyonistler" sanata sıçrayan teknik olanaklardan nasibini almış bir sosyal avangardizm örneği teşkil eder. Post-Empresyonistler, Kortun'un da belirttiği üzere Paris Salonları'na kafa tutarak, kazan kaldırmışlardır. Fakat avangardın kendisinin, modernite projesinin yetkinleşmesiyle meşrulaştığını ve miladını doldurmaya başladığını da söylemek gerekir:

> *"1884'te Post-empresyonistler ne jüri ne ödül sloganıyla Paris Salon Sergileri'ne kazan kaldırıp, alternatif olarak Bağımsızlar salonunu kurmuşlardı. Bu salon 1920'lere gelindiğinde varlık nedenini tamamladı. Bunların yerine modern sanatın galerileri ve müzeleri yerleşti."*[33]

[33] Vasıf Kortun, **20. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğu**, İstanbul, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 2000, s.15.

1679 yılında ilk faydalı buhar makinesi uygulamasıyla Fransız fizikçi Denis Papin'in deneyleri, 1804 yılında Richard Trevithick bir vagonun şasesi üzerine sabit bir buhar motoru yerleştirerek dünyanın ilk buharlı lokomotifini üretmesiyle ivme kazanan bir dizi endüstriyel yeniliğe işaret ediyordu.[34] Newton'un 1671'deki aynalı teleskopu icat etmesi ve optik üzerindeki deneyleri, Goethe'nin renk kuramlarıyla ve ışıkla birleşiyordu.



Resim 2: Joseph Niepce, 1827



Resim 3:Louis Daguerre, 1837

David Brewster'in karanlık oda/kutu tekniğiyle, yani *camera obscura*[*] ile 1850'lerde elde ettiği ilk fotoğrafik görüntüler, izleyen yıllarda Crookes, Spiler, Abney gibi isimler tarafından gerek malzeme gerekse tekniksel açıdan açısından geliştirildi. 1813'de, Joseph Nicepore Niepce ışığa duyarlı bir levha üzerinde, kalıcı görüntüler elde etmeyi başarmasıyla *(Niepce'in görüntüsünün sekiz saat boyunca levhaya ışıklanmasıyla)* fotoğrafa yol açılmış oluyordu. 1829'da benzer çalışmalar yapan Louis-Jacques-Mande Daguerre, ışıklanmış bir levhayı içinde kimyasalların bulunduğu bir kaba yanlışlıkla koydu. Birkaç gün sonra levhayı farkettiğinde elde ettiği sonuçtan kendi adını vereceği yöntemi bulmuş oldu. *Daguerrotype*[**] adını verdiği bu buluş, 1838'de Fransız Bilimler

[34] http://tr.wikipedia.org/wiki/Buhar_makinesi

[*]Latince'de "camera" "oda", "obscura" da "karanlık" anlamlarını taşır. *(http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/fotograf/obscura.htm)*

[**] **Daguerrotype**, gümüş nitratla ışığa duyarlı hale getirilen bakır levhaların, camera obscura içinde 10 ila 20 dakika pozlanarak, civa buharına tabi tutulup geliştirilmesiyle fotoğrafik görüntü elde etme yöntemidir. *(http://tr.wikipedia.org/wiki/Dagerreyotipi)*

Akademisi'nce resmileştirildi.[35] Aynı zamanda İngiltere'de ise Talbot'un *Calotype'ı*[*] keşfetmesi, sanat alanında önemli gelişmelere işaret ediyordu. Pierre ve Auguste Lumiére Kardeşler tarafından 1890'larda sinemanın keşfi, sürecin can alıcı devamlılığında beliriyordu. Böylelikle fotoğraf ve daha sonra sinemaya gidecek olan yol, tamamen gözükmüş oluyordu. Lynton'un deyimiyle, yeniliğin sevincini paylaşan sanatçılar, ortaya çıkan yenilikler sayesinde sanata getirebilecekleri yeni biçimler, yeni anlatım yolları, yeni duyarlılıklar bulabilecekti.

Neo-Klasist ve Empresyonist sanatçılar, genellikle fotoğraftan yararlanırlar. Aynı yıllar Osmanlı'ya da fotoğraf tekniklerinin sıçradığı yıllardır. Abdullah Biraderler[**] adlı kardeşlerin, İstanbul'da Tünel yakınlarında, 1858'de bir fotoğraf dükkanı açmaları ilk özelliği taşır. Fakat ülke içinde öncü ve modernist temeller üzerine yenilikler getiren bir kullanım biçimine ulaşılamamış, genellikle icra edilen sanat oryantal temelli ve yarı-izlenimci biçimde gerçekleşmiştir. Özellikle sarayda; Abdülaziz ve II. Abdülhamit gibi padişahlar bu yeniliğin saraya güdümlü olarak kullanılmasına büyük destekler vermişlerdir. Osman Hamdi ve zorlama bir söylemle çoğunluğu yarı-izlenimci Osmanlı Asker Ressamları'nın da, fotoğrafı, saray resimleri için temel araç olarak kullandıklarını belirtmek gerekir.

Yeniliklerin sanatçıların yapıtları üzerindeki etkisi daha sonraki dönemler sanatçılar açısından kaçınılmaz bir durumdur. Fransa'da Cezanne'ın varolanın ötesine geçme arzusu, konilerle ve silindirlerle "modülasyon ve eşzamanlılık"a vararak, kübizm ve makine estetiğinin perspektifine yol açmış, Warhol ve kopyalamaya kadar giden bir yol açılmıştır. Signac ve Seurat, ışığın kimyasal ve

[35] http://tr.wikipedia.org/wiki/Foto%C4%9Fraf

[*] **Calotype**, Herhangi bir imajın gümüş kaplı nesne üzerine gölgeleme için tekrar ederek yansıtılması yöntemidir.

[**] **Abdullah Biraderler** veya "Abdullah Frères" Türkiye'de fotoğrafçılığın kurucuları olarak tanınan **Kevork**, **Viçen** ve **Hovsep Abdullahyan** kardeşlerin ticari adıdır. Sultan Abdülaziz ve II. Abdülhamit tarafından *ressam-ı hazreti şehriyari* (padişah hazretlerinin ressamı) unvanıyla ödüllendirildiler.

fotonsal değeri arasındaki ayrımına ilişkin bilimsel verileri ve optiğin formülüyle gündeme getirerek, iki boyutlu fiziksel yüzey üzerinde denetimlemişlerdir. Seurat; rengi ele almış, prizmadan geçirip tayflara ayırmış ve renkleri karıştırmadan yan yana koyarak optik etkiyi insan gözünün ağ tabakasında tekrar şekillendirmiştir.* Bu pratik, şimdiye dek yapılanlardan tamamen ayrık bir noktada duruyordu. Üretim biçimi, daha yerinde bir deyişle endüstri çağının üretme prensibi tam da buydu; analog biçimleme ve analog nesne…

Analog-mekanik çağda, sosyal açıdan sınıflar ve ekonomik düzeylerin ısrarlı çekişmeleri, teknik ve endüstriyel gelişmelerin ardı ardına gündelik yaşamın en bilindik formlarına müdahale edişi hızlanmış, belki de sanatçıların Paul Gauguin'den sonra gönüllü ve köklü bir sürgüne gittiği dönem filizlenmeye başlamıştır. Burada sanat, teknik gelişmelerden tamamen bağımsız bir değişken olarak anlaşılmamalıdır. Bürger'in belirttiği gibi, tekniğin gelişimi, toplumsal gelişimin bütününe bağlıdır.[36]

Bundan böyle ufukta insanın karşısında doğa değil, teknik ve makine vardır. İnsan, geleneksel anlamda doğa ile değil, tekniğin yarattığı makinesel doğa ve toplumsal çalkantılar ile içiçedir.

* Seurat, günümüzdeki baskı teknolojilerini manuel olarak bulup yüzeyde betimlemesi bakımından çok büyük önem taşır. Işığın renk dağılımı olan RGB (red, green, blue) tipi ışık renkleri, çağdaş basımcılıkta kimyasal boya biçiminde CMYK (cyan, magenta, yellow, black) olarak 4 ana rengin yan yana koyulması ile bir imgeyi yüzey üzerinde gösterir. Renkler asla birbirine karıştırılmaz. Her renk ayrı bir kalıp halinde noktacıklar halinde yüzeyde yer alır ve gözün ağ tabakası bütün renkleri birleştirerek imgeyi ele geçirir. Seurat'ın bu yeniliği, daha sonraları Roy Lichtenstein ve Chuck Close'un işlerinin ana mediumu olarak yer alacaktır.

[36] Peter Bürger, A.g.k., s.78.

1.2. Öykünmeye Bağlı Tematik Detournement Pratiği

"Özgünlük nedir diye mi soruyorsunuz, fark edilmemiş intihal"[37]

William Ralph Inge

Roma döneminden Gotik döneme, oradan Rönesans sonrasına kadar olan süreçte sanatın birincil üreticisi kuşkusuz kilise veya kiliseye güdümlü kurumlardır. Fakat modernizmle beraber üretici ilişkisinde kökten bir kayma meydana gelir. Sanat, müşteri arayan konuma modernizmle ulaşır. Gerçekliğin tekrar ve tekrar üretimi ve saptırılması özellikle modernizmle nesnel ve öznel bir düzeye ulaşır. Geleneksel ve modern sanatın ayrımını geleneksel-kırsal tarım toplumu kültürü ve teknolojik-kentsel toplum kültürünün içinde[38] aramak gerekir. Geleneksel toplumlarda üretim, ham ve doğal enerji ile kırsal güç ve tarımsal iş gücünün deneyselliğinden ortaya çıkan bilgi ve bilgi nesnesinde var olur. Ne ki modernitenin analog-mekanik çağından günümüze değin üretim teorilerine dair elementler tamamen ayrıdır devasa bir tüketme olgusu baş göstermeye başlamıştır:

> *"Teknolojik toplumun insanı, her şeyden önce bir üreticidir, üretmek zorundadır, çünkü kendisi ve diğerleri her tür maddi ürünü, hizmeti, fikirleri, bilgileri, sanat yaratılarını, sportif gösterileri, tüketirler hem de yığınsal bir biçimde tüketirler."*[39]

> *"Geleneksel düşünme yeniliğe açık olmayan tutucu bir düşüncedir… Bilgiler anlamlarını ve uyumlarını o dönemde egemen olan "Mit"lerden almaktadır. Geleneksel toplumlarda doğa bilimlerinin, tarihin,*

[37] Akın Nalça, Tasarımın Özü Sözü
[38] Fevziye Eyigör, "**Yeniden Üretim Nesnesi Olarak Kaynağını Aşan Sanat Yapıtı"**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ensitüsü, Resim Anasanat Dalı, 1997
[39] İbrahim Armağan, **Sanat Üzerine Toplum Bilimsel Bir Deneme**, Ankara, Hatipoğlu Yayınları, 1988, s.60.

toplumsal bilimlerin yerini tutan mitoloji, olayları ve nedenleri açıklamaktan çok, onları betimler ve kaynaklarını belirtmeye çalışır."[40]

Endüstri Devrimi sonrası orta sınıf zenginleşir ve modern olanı kutsar. Bu dönem siyasi, ekonomik, sosyal ve toplumsal ve üretimsel değişimlerle harmanlanan formlar için sanatsal açıdan keskin dönemeçleri barındıran bir yol izleyecektir. Dönemeçlerin ve yoğun toplumsal çalkantıların durağı olan Fransa, başta Paris olmak üzere modern dünyanın pilot konumunda yer almış, İtalya iktidarını yitirmiştir. Descartes'in kuramları, Newton'un optik ve genel çekim kuramı, Rousseau ve özgürlük kavramı, Montesque ve liberalizm, Diderot, D'Alembert, August Comte'nin pozitivizmi *(Modernizmin ana ereği)* gibi kuramsal ve bilimsel yenilikler daha da güçlenmiş bir biçimde sanata sıçramıştır.

Sıçramalar 19. yüzyılda görme kavramı ve imgede değişimler meydana getirir ve görme, görüş kaynak değiştirir. Görme, bir takım dolanımlı olgulardan kendini bağımsızlaştırır ve klasik referanslarını terk ederek özerkleşir, demokratikleşir, bireyleşir. Burada ilk alıntılamaların temel mekanizmalarından biri olan kurgulama mantığı ile karşılaşılır:

"Dışarıdaki bir kaynağın dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir. […] Yeni Görme Rejimi, imgelerin üretildiği yeni teknolojilerle birlikte örgütlenir."[41]

Fransa'da XIV. Louis'den beri koca bir ulusun sanatsal ve toplumsal etkinliklerinin kaidelerini belirleyen Kraliyet Akademisi, devriliş tarihi olan 1793'e kadar anca dayanır. 1795'te ise Güzel Sanatlar Akademisi olarak tekrar

[40] A.g.e. s.57.
[41] Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Türkçesi: Ali Berktay, İstanbul, İletişim Yay., 2003, s.40.

kurulmuştur.[*] Dönem sanatçılarının yoğun kendini gösterdiği ünlü "Salonlar", bu kurum tarafından düzenlenmekte olup daha sonraları serbestleşmeye başlar. Salonlar'da sergilenen işlerin aynılığı ve sanatçı sayısının da artışıyla "Salonlar" ve Akademi yavaş yavaş değerlerini sorgulatmaya başlar:

> *"[…] 1848 Salonu'nun serbest sergilere de açıldığı açıklandı ve 1847 yılında 2536 resmin sergilendiği Salon'da, bu serbestlikle birlikte 5180 resim sergilendi: böylece 1 yılda sergilenen resim sayısı iki katına ulaştı. Paris'te yeniden bir araya gelen 3000 civarında ve Paris yakınlarında çalışan 1000 civarında ressamın eserleri vardı. 1850 yılından sonra bir yılda üretilen resim sayısı 200.000 bin civarındaydı."*[42]

Tam bu noktada, Akademi ve onun Salonları'na karşı alternatif yollar arayan Empresyonistler ve Post-Empresyonistler'le karşılaşırız. 1874 yılında ilk kez grup sergilerini gerçekleştiren Empresyonistler, modern sanatın Akademi dışında bir pazar oluşturmasına devasa bir katkı sağlayacaklardır. İlk başta Empresyonistler daha sonra Post-Empresyonistler, yani aristokratik beğeninin dışında kalan bir düzeyde çalışan sanatçılar[**], Reddedilenler Salonu'nda faaliyete geçeceklerdir. Bu durum aynı zamanda Hauser'in de belirttiği yöneltilmiş bir toplumsal çağın sonuna da işaret eder:

> *"Sanat artık nesnel ve konvansiyonel ölçütlere göre yöneltilen bir toplumsal etkinlik olmaktan çıkmış, kendi standartlarını yaratan bir*

---

[*] Güzel Sanatlar Akademisi, mesafeli, değişmez kuralları olan bir klasizme öncülük eder. Avangard, işte tam bu noktada devreye girer ve bu katılığı kırarak sanatı hayata bulaştırmak ister. Realistler ve Romantiklerin bir kısmı bu klasisizme karşı alternatif türde yapıtlar üretmişlerdir. Öne çıkan üretim fikri ise detournement pratiği için önemli olan "**hayata ve imgeye müdahale edilmesi**" güdüsüdür.

[42] Anne Cauquelin, **Çağdaş Sanat**, Türkçesi: Özlem Avcı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2005, s.26.

[**] Bir süre sonra yine aristokrasi ve burjuvazi tarafından kabul gören Empresyonistler, Salonlar'ı Romantik ve Post-realist resimlerin giderek bayağılaşmış ürünlerinden kurtarsa da, takip eden dönem, Post-Empresyonistler gelinceye kadarki izlenimci resmin tüketilişi olan sürece işaret eder. Bu eleştirel ve tartışmalı durum, yine Modernizm'in dogmatik prensiplerinin sanattaki ilerleme ve yeni için açtığı yola denk düşer.

dışavurumculuk etkinliği durumuna gelmiştir. Kısacası, tek bir kişinin, tek bir kişiye seslendiği bir araç olmuştur."[43]

Yöneltilmiş çağın sonunda yer alan Empresyonistler içerisinde; Morisot, Monet, Pisarro, Renoir, Degas gibi sanatçılara ek olarak oldukça marjinal biçimde resmin "tematik" bağlamına dair bir detournementten söz edeceğimiz Edouard Manet bulunuyor. Yaptığı işlerle oldukça büyük tepkiler çeken Manet, Empresyonizmi yaratan ressam olarak bilinir ve Courbet ile beraber 19'uncu yüzyıldaki modern yaşam konularına yönelerek Realizm ve Empresyonizm arasındaki köprü kuran bir avangardizme yön verir.

Romantizmin isyanıyla perdahlanan avangardizm, daha önceleri bahsettiğimiz üzere Gustavo Courbet ile zirvesine erişir. Ancak "modern avangard" genellikle 1868'de Edouard Manet ile başlatılır ve sanat ve edebiyatta kendine yabancılaşma, Manet ve çağdaşları sayılabilecek Baudelaire ve Flaubert'e özgüdür.[44]

1856 yılına kadar Thomas Couture'nin atölyesine giden Manet, ileriki zamanlarda oldukça yoğun alıntılamalara girişeceği başta Tiziano, Velazquez ve Goya olmak üzere, Tintoretto, Veronese ve Giorgione'den fetişleşmiş biçimde fena halde etkilenir. Adeta bu sanatçıların işlerini sürekli görmeden, resimlerini incelemeden yapamaz. Sanatçılar üzerindeki bu etki, bir bakıma Antik Yunan'dan beri gelen usta-çırak ilişkisinin özel bir boyutudur.

Politik ve sanatsal ilerlemeciliğin ikinci evresi olarak resimlerinin tematik yapısının sanatsal bir detournement ile okunabileceği Manet'in plastik değerleri ve rengi kullanış biçimi Giorgione kaynaklı Venedik ekolünün modernizasyonu

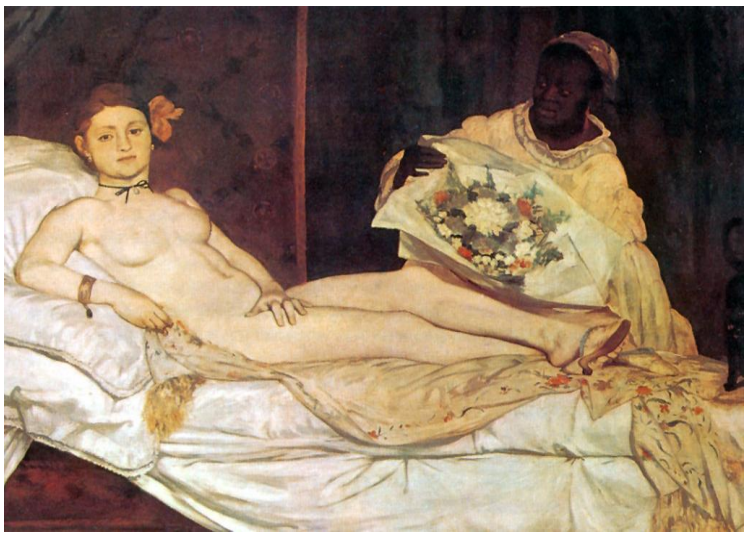
[43] Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1984, s.141.
[44] Rıfat Şahiner, "**Avangardın Tarihsel Dönüşümü**", Cumhuriyet Gazetesi, 'Kitap eki', Sayı:805, 21.Temmuz.2005

olarak okunabilir. Aynı zamanda Manet'in usta-çırak geleneği izlerini taşıyan hayranlıkları ve imgelerine bağlı detournementlerini modern bir çağın sanatçının yaratma prensiplerine yaptığı etkiler açısından kendi ağzından duymak önem taşımaktadır:

> *"Modelsiz bir şey yapamam.* ***Hayalden nasıl yapacağımı bilmiyorum****. Şimdiye dek aldığım derslere göre resim yapmaya çalıştım; kayda değer bir şey üretemedim. Eğer bugün kayda değer bir şey çıkartamazsam, kesin bir yorum ve güvenilir bir değerlendirme yapabilmek için onu bir kenara bırakırım."*[45]

> *"Henri Fantin-Latour'a; burada seni çok özledim. Yalnız Velasquez'i görmek bile tüm seyahati değerli kılmaya o kadar yetiyor ki, Madrid'deki müzede, onun etrafında bulunan ve son derece iyi sergilenmiş diğer okullara ait tüm ressamlar onun taklidi gibi duruyor. Üstün bir sanatçı; beni hiç hayal kırıklığına uğratmadı aksine büyüledi. Bizim Louvre'da sergilenen portresi onun elinden çıkmamış. Sadece Infanta tartışılmaz. Burada, büyük bir tablosu var; Louvre'daki Cavaliers (Şövalyeler) adlı resmindeki gibi bir çok küçük figürle dolu ama bu tabloda erkekler olduğu kadar kadınlar da var; belki biraz daha kaliteli ama hepsinden önce, hiçbir yeri onarılmamış. Arkadaki manzarayı Velasquez'in bir öğrencisi yapmış."*[46]

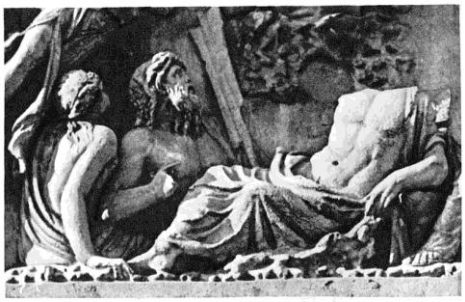
[45] Edouard Manet, "**Manet by Himself**", editör: Juliet Wilson Bareau, Pub.:Brown Little, 1991, s.49.
[46] A.g.k. s.41.



Resim 4: Manet, "*Olympia"*, 190x130 cm., 1830

Manet, aynı zamanda eserlerini Salonlar'a da sunmuştur. Sanat yaşamının ilk etaplarında Salonlar'a kabul edilmeyi aşırı derecede önemseyen Manet'in *"Kırda Kahvaltı"* adlı resmi, 1863 yılının Salon Jürisi tarafından reddedilir. Reddedilişin hemen ardından "Reddedilenler" salonu kurulur ve "Kırda Kahvaltı" sergilenir. Bu sırada Manet, aynı yıl *Olympia*'yı da resmeder ve bu resimle, daha büyük bir skandalla, sanat ortamını sallamaya başlar.

Rafael'in *"Paris Yargılanışı"* adlı mitolojik temalı resmini yeniden değerlendiren Marcantonio Raimondi'nin gravür baskısı, Manet tarafından alıntılanarak "Kırda Kahvaltı" adlı bir resme dönüşür. Aynı zamanda kompozisyon, Giorgione'nin "*Kırda Konser*" eseri ile zincirleme bir bağlantı kurar.





Resim 5: Roma Dönemi Nehir Tanrıları Sarkofajı
Resim 6: Raimondi'nin Gravürü

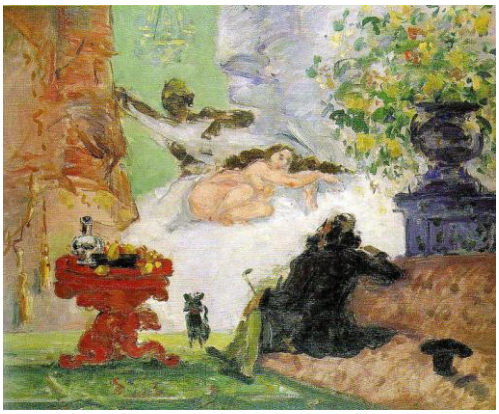




Resim 7: Giorgione, "*Kırda Konser*", 105 x 136,5cm.,1510
Resim 8: Manet, "*Kırda Öğlen Yemeği*", 1862

Manet, alıntıladığı kompozisyonlara ve temalara bütün eleştirelliği ile aristokrasiyi ve burjuvaziyi sokar. Popüler aristokrat ve burjuva kılık kıyafetleri içerisinde kardeşi, kayınbiraderi ve modelini çıplak biçimde resimler. Çıplak figür, ironik ve tuhaf olan bir kahvaltıyı bırakır ve resmin kendi çerçevesinden çıkarak fütursuz biçimde izleyiciyi süzer. Şimdiye kadar tamamen çıplak tasvir edilen Tanrı ve Tanrıçalar, Manet'in tarafından hem başka bir resimden koparılır hem de yeni bir statü kazanarak, daha doğru bir deyimle oldukça minimal bir gündelik yaşam pratiği olan bir kahvaltıya oturarak hayatla buluşur. Aynı zamanda imge, çerçevenin dışında olan bir "alan" yaratır. İzleyici ve sanat

ortamı, Tanrı ve Tanrıçaları ideal içerisinde kusursuz çıplak biçiminde görmeye alışıktır. Ne ki bu durum gerek izlek olarak gerekse resmin ontolojik süreci açısından tam bir sarsıntı yapar. Tanrı ve Tanrıçaların doğasına ek olarak "formları" da bozulmuştur.



Resim 9: Paul Cézanne, "*A Modern Olympia*", 1873-1874, 46 x 55.5 cm., Musee d'Orsay, Paris

Daha sonraları Paul Cezanne'ın da kullanacağı "*Olympia"* ise, 1865 Salonu'nda sergilendiğinde, temanın ve güzellik kavramının detournementine ek olarak aynı zamanda Manet'in tekniğinin kabalık mertebesine ulaştığını da gözler önüne serer. Bu bağlamda Lacan'ın sorduğu, "*insan bedenini temsil eden gölgeyle aynı şeyden, sınırı aşmış olan aynı imgeden mi söz ediyoruz?"*[47] sorusuna geri dönmemiz gerekmektedir. Manet'in bu resminde *Olympia*, Tiziano'nun[*] *Venüs*'ü (1538) yerine geçerek, Paris'in oldukça meşhur bir hayat kadınını temsil etme misyonunu yüklenerek bizimle ilişkiye geçer vaziyettedir.

Rönesans'ın ideal beden, vücut eşliğinde yarattığı aura, kendisini sistematik, değişmez bir biçimin ve tekniğin oluşturduğu bir konstrüksiyonda var eder. Beden, kendini izleyicide tarifler. Akabinde kesinlik ve düzlemsellik gösterilir. Şüpheye yer yoktur. Fakat sunuş ve tarif edilme durumları

[47] Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2003, s.35.

[*] **Tiziano Vecellio** (Pieve di Cadore, 1477-Venedik, 1576), İtalyan ressam. Rönesans döneminde çağdaşlarından ayrılır ve "rengin" kazandığı özel önemden dolayı Giorgione ile birlikte Venedik ekolünün en önemli sanatçılarından sayılır.

bakımından, Manet'in Olympia'sı ve devamı, Berger'in Görme Biçimleri adlı kitabından hatırlanacağı üzere kendini izleyiciye seyir nesnesi olarak teşhir eder. Vücut ve beden, tüm maddi et yığını tarifinde kendini bulan bir yapıda izleyici ve yatık vücut arasındaki hormonal aurada sunulur. İdeal değil, sınırları kesin bir biçimde belli olan "sosyal ve toplumsal bir çıplak" kavramı ortaya çıkar. Manet'in güçlü öykünmeci tematik detournementi, burada adeta Rönesans'ın evrensel ve değişmez tektonikliğini, hemen akabinde yüce hümanizmasını fahişeleştirir, yerle bir eder. Çok doğaldır ki bu avangardist yaklaşımın şok ediciliği ve kendine mal ediciliği son derece büyük bir skandal yaratır. Benjamin'in belirttiği tekniğin olanaklarının aurayı parçalamasının biraz dışında olan bir tavırdır bu:

> *"Olympia, baştan beri sanata büyüsünü kazandıran aura'nın parçalanışını da simgeler. Olympia, ne Venüs gibi ilahi bir kültün, ne de güzellik kültünün temsili veya dekorudur. Ayinlerin, törenlerin aurası'nı oluşturagelmiş kudret sembollerinden değildir. Mitolojiye ve geleneğe işaret etmez. Aksine. Büyüleyici güzelliğin, şans ve zaferin tanrıçası, Romalıların ve Sezar'ların anası Venüs'ün tahtına, birçok Parisli'nin 'sahip olduğu' namlı ve 'kirli' bir fahişeyi yerleştirmek sanat eserine duyulan mesafeyi kapatır. Sanatın alımlanmasını düşürür. Yarattığı şok sayesinde sanatın hüküm süren atmosferini dağıtır. Şok marifetiyle auranın kaybı, Baudelaire'e göre modern çağ hissiyatının ödediği bir bedeldir."*[48]

Paul Cezanne ise, eskiz niteliğinde ve karikatür tadında bir Olympia yaratır. "*Modern Olympia"* adlı eserinde, Olympia'nın karşısında oturur ve onu seyreder biçimde kendini konuşlandırır. Aynı zamanda Cezanne'ın pentürel yeniliklerine ek olarak klasiğin modern sanat üzerindeki ironisini de gözler önüne sermesi açısından "*Modern Olympia"* büyük önem taşır.

[48] Charles Baudelaire, a.g.k. s.52.





Resim 10: Goya, "*Majas on Balcony*", 162x107 cm.,
Resim 11: Manet, "*Balcony*", 170x125cm., 1868

Manet'in *"Balkondakiler" (Balcony, 1868–1869)* adlı eseri, Goya'nın 1811 tarihli, *"Balkondakiler" (Majas on a Balcony, 1811)* resminin tam bir öykünmesel detournementidir. Balkonlar*, bir bakıma Paris'te zenginliğin sembolü gibidir. Aristokrasi ve soyluların mekânlarından en önemlileri ve gösteriş yerleri şatolar ve balkonlardır.[49] Burada Manet, Goya'nın resminin kurgusunu ve biçimlerini alarak, burjuva aristokrasisini ve elit imgeleri eleştirel olarak resme yerleştirir. Tıpkı *Olympia*'da fahişeye hizmet eden arka planda yer alan köle hizmetçinin eleştirel durumu gibi burada da zengin ve soylu bir hakim olma/patron/sahip imajı pentürel kurgu içerisinde Goya'nın mayalarına giydirilir.

* Balkonun sanat içerisindeki yeri ile avangardist tema seçimi arasında bağıntılar bulunur; mimarideki çözümlemelerden sonra, resim alanında artık ressamların güncel konuları hayatın içinden sahneleri konu almaları ile "Balkon" konsepti sanatta ve mimaride geniş yer bulur.

[49] http://www.onsayfa.com/forum/odev-arsivi/117805-balkon.html

Nesne, anlam ve dil ilişkileri bakımından Foucault'un sık irdelediği temellerle de irdelenebilen işleriyle Rene Magritte ise, Balkondakiler'i 1950'de tabuta koyarak *(kimisi oturur vaziyette, kimisi ayakta tabutta yer alarak)* resmetmiştir. *"Tabutlu Poz" (Perspective II: Manet's Balcony, 1950)* adlı resim; beden, ölüm, yabancılaştırma, diyalog ve iletişim gibi referans noktalarını temele alır ve II. Dünya Savaşı sonrasında insanın bilinçaltında yer alan yabancılaşma-parçalanma ve fragmanlaşma kavramlarıyla geçmişi kullanarak bir dilemma* yaratır. Aynı zamanda "Manet'in Balkonu: 2. Poz" diye adlandırarak klasikleri kullanmaya dair sürreel bir perde açar. Magritte aynı zamanda tüm bunlara ek olarak, dil oyunlarını sık kullanır. Magritte, genelde nesnelerin pentürel varlık olarak sahiplendikleri statülerini, dil kavramının anlama dayalı özel işlevini kullanarak, didaktikçe saptırır. Tıpkı "Bu Bir Pipo Değildir"de olduğu gibi…



Resim 12: Réne Magritte, "*Perspective II: Manet's Balcony",* 170x124cm., *1950*

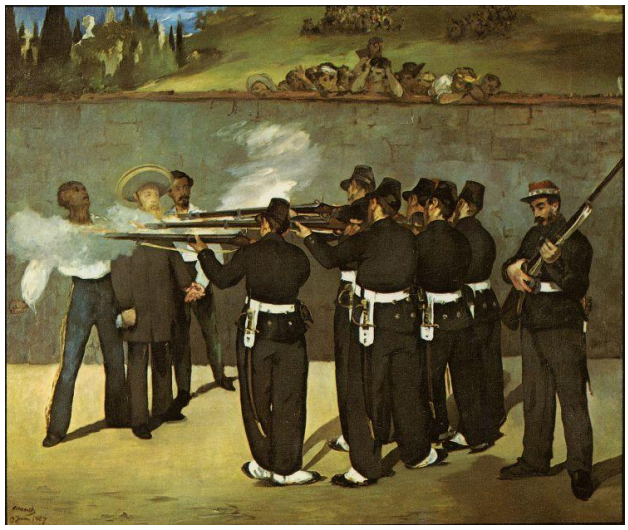
Manet hakkında bahsetmemiz gereken bir "dizi resim" daha bulunmaktadır. Bu kez defalarca kez uğraştığı *(yağlıboya tablolar, eskizler, litografiler, çizimler)* ve kendince tam anlamıyla bitiremediği "*Maximilian'ın*

* İkilem

İdamı" (Execution of the Emperor Maximilian, 1867-91) adlı resmini, Goya'nın *"3 Mayıs Katliamı" (The Third of May, 1808)* adlı resminden kurgulayarak yapar. Resim, askeri ve siyasi bir sembol olan Maximilian'ın* idamını gösterir.



Resim 13: Francisco de Goya y Lucientes, "*The Third of May 1808*", 255x345cm.,1814



Resim 14: Manet, "*The Execution of Maximilian*", 252x305cm., 1868

* Avusturya Prensi. Meksika III. Napolyon tarafından ele geçirilemeyince, III. Napolyon, Avusturya Prensi Maximilian'ı dolduruşa getirerek amacına ulaşmaya çalışmıştı. III. Napolyon yenilgilere rağmen ikinci bir girişimle Avusturya Prensi Maximilian'ı, Habsburg İmparatorluğu ile kurulacak ittifak karşılığında Meksika imparatoru olmaya ikna eder. Maximilian 1864'te Meksika'ya geldiğinde umduğu gibi karşılanmaz. Juarez'i destekleyen halk, Fransız askerlerinin geri çekilmesini sağlar. Juarez koltuğuna döner, 35 yaşındaki Maximilian ise 19 Haziran 1867'de kurşuna dizilir.
(bkz: http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6882)

Maximilian'ın idamı sonrası, Fransa'da, bu olaya karşı III. Napolyon tarafından geniş ve son derecede otoriter bir sansür uygulanır. Manet bu duruma oldukça büyük bir tepki gösterir ve yaptığı resimler bugünlere dek sallantılı bir süreç geçirir:

> *"III. Napolyon, prestijine zarar vereceği düşüncesiyle Meksika'da olup bitenlerle ilgili sıkı bir sansür uyguluyordu. Bu nedenle Paris'e Fransızların uğradığı bozguna ilişkin haberler zar zor ulaşıyordu. Fransız ressam Eduard Manet, Fransız hükümetinin emperyalist politikalarına ve Meksika'da oluşturulmaya çalışılan kukla rejime duyduğu öfkeyi resimlerine yansıtmaya karar verdi. Edindiği sınırlı bilgilerle Maximilian'ın kurşuna dizilişini anlatan dört ayrı tablo yaptı. Son tabloyu yaparken, görgü tanıklıklarından ve kurşuna dizilişin gerçekleştiği mekânın fotoğraflarından yararlandığı için, en gerçekçi detayları bu son tabloda verebilmişti. Manet'nin tablolarını sergileyebilmesi uygulanan sansür nedeniyle mümkün olmamıştı. Ölümünden sonra mirasçıları ikinci tabloyu parçalara bölüp her bir parçayı ayrı ayrı sattılar. Parçalar 1992'de birleştirilerek Londra'daki National Gallery'de sergilenmeye başladı."*[50]

5 Kasım 2007- 29 Aralık 2007 tarihleri arasında Moma'da, sadece bu konu için Manet'in çalışmalarıyla açılan sergide[*] Elderfield'ın dediği gibi; Manet'nin tablolarının, Meksika'da gerçekleştirilmeye çalışılan Fransa kökenli "*rejim değişikliği çabasının başarısızlığa uğradığını gösteren tarihe mal olduğunu*"[51] göstermektedir. Bu durum ve alıntılanan kurgu, işgal edilen ülkenin konumu, askeri müdahale, rejim değişiklikleri ve etkilerinin sonuçları bakımından, Goya'yı İspanya'daki katliamlara götüren nedenlerle benzerlik taşır. Dolayısıyla hayalden resim yapmayı reddeden Manet, yine siyasal tarihe

[50] http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6882
[*] MOMA'nın resmi internet sitesinde oldukça kuvvetli bir arabirimle ve tarihi bir çizelgeyle anlatılan sergi için *www.moma.org/exhibitions/2006/Manet/index.htm* adresi incelenebilir.
[51] A.g.l.

dayalı konularda sanat tarihine damga vurmayı ilk başaran kişiye, yani Goya'ya ve analog-mekanik çağın en büyük kopyalama makinesi ürünlerine; fotoğraflara yönelecektir. Hatta Picasso'nun "Kurşuna Dizilenler" adlı resmi de yine benzer nedenlerden dolayı şekillenen bir yapıdadır.



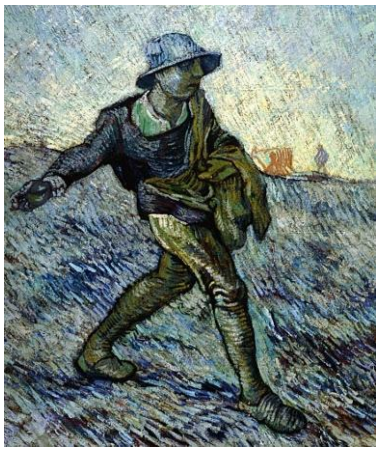
Resim 15: Picasso, "*Massacre in Korea*", 109,5x209,5cm., 1951

Post-Empresyonistler'den Cezanne'ın, Manet'in işlerinden ve kişiliğinden etkilenmesi gibi bir başka Post-Empresyonist Van Gogh'un özellikle "alın teri, içsellik kavramıyla bu olguyu kutsallığa eriştirme, tinsellik ve üretime dair meditasyon"* gibi özel durumlara verdiği mutlak değer, sanatçıyı Jean François Millet'i ele almasına kadar götürür. Millet'in doğa karşısında insan ve manüel üretim-toprak-iş gücü'ne dair okumayla oluşan bir içerikte gerçekleşen resimleri, mekanik ve endüstriyel çağa girişte, kendi içine kapanmaya başlayan sanatçı tipi için bir öykünme pratiği olarak gündeme gelir. Bu durum, ekspresyon (dışavurum) açısından özel bir nitelik taşıdığı gibi Camus'un ebedi yabancılaşmasına kadar giden bir varoluş mitini de sanatın doğasına yerleştirmektedir. Özdeşleyimle saflığa ve soyuta ulaşmak için *(örneğin Paul Kele'nin Albrecht Dürer'den kopyalar yapması gibi)* sosyolojik yönün değişmesiyle imgeler dışavurma üsluplarını da değiştirecektir. Sanatsal pratik,

* Özellikle "Theo'ya Mektuplar" kitabından hatırlayacağımız Van Gogh'un, kardeşi Theo'ya yazdığı mektuplarda, Van Gogh'un doğa karşısında nitel ve nicel üretime dair sanatsal pratikte tinsel bir duruma ulaşmaya çalıştığı görülür. Bu açıdan François Millet ile karşılaşması da sürpriz olmayacaktır.

öykünmeyi ve alıntılamayı ele alıp, küskün avangard olarak bu sefer yapıtın kendi iç atmosferi ve içsel duyumla izleyiciyi şoke etmek üzere harekete geçecektir. Sözgelimi 20. Yüzyılın en büyük İngiliz ressamı olarak kabul edilen Francis Bacon'ın* tuvallerindeki şokun, ete dair iç arayışın, kuvvetli duyumsal ve doyumsal yoğunluğu gibi.







Resim 16: François Millet'in "*Sower*", 1850
Resim 17–18: Van Gogh, "*Sower*", 1888–1890

Bacon'ın özellikle Papa ve dini konuları oldukça sık kullandığı ve öykünmesel dini detournementler diyebileceğimiz çalışmaları olduğu, resimlerini yaparken çoğunlukla "deneysel stüdyo fotoğraflarından", eski ustaların resimlerinden, sinemadan etkilendiği bilinmektedir. Bunların en önemlileri arasında, yüzlerce kez çalıştığı, Velazquez'in Papa'nın iktidarı ve yüceliğine güdümlü olarak yapmış olduğu ihtişamlı, meşhur Papa 10. Innocent'in *(El papa Inocencio X, 1644–1655)* detournementleri yer almaktadır. Bacon da tıpkı Manet gibi Velasquez'i hayranlık mertebesinde tutar. Burada alıntılamanın Warhol çizgisinde diyebileceğimiz bir çeşit ikonsal durumu vardır. Sylvester'ın belirttiği gibi, Velazquez'in bu tablosu, Bacon için dünyanın gelmiş geçmiş ve

* 1909 yılında Dublin'de (İrlanda) doğan Bacon, 1930'da akademik bir resim eğitimi olmaksızın, resim yapmaya başlar. İlk başta fazla başarı kazanamayan sanatçı, 1944 yılında yarattığı 'Çarmıha Gerili Figürler Üzerine Üç Çalışma/Three Studies for Figures at the Crucifixion' adlı eserle kendini göstermeyi başarır. **Rembrandt, Velazquez, Goya, Van Gogh** gibi ressamların eserlerinden fazlaca etkilenmiştir.

gelecek en etkileyici tablosudur ve bu ikonu "*din ve baba otoritesine karşı çıkışının bir sembolü*"[52] olarak kullanır.





Resim 19: Velazquez, "*El papa Inocencio X*", 1644–1655
Resim 20–21: Bacon, "*Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent*", 1953 ve "*Pope III*"

Burada, Bacon'un alıntılamalar yaparken, genellikle seçtiği imgelerin, seçtiği sanatçılarda tek nesne olarak ikon halinde ve tekilleştirilmiş olarak yer aldığını da belirtmek gerekir. Böylece Bacon ve çağdaşlarında yer alan "saplantı" kavramının imge ve form seçiminde birinci rolü üstlendiği görülmektedir. Öyle ki hem Velazquez'in *"Papa X. Innocent"i*, hem de Rembrandt'ın *"Kesilmiş Öküz"ü,* plastik anlamda resim yüzeyinde betimlenen nesne olarak son derece fütursuz, sade ve çevresinden arındırılmış, koyu bir fonda yer alan bir fetiş form olarak bulunur.

2004 yılında Paris'te Maillol Müzesi'nde gerçekleşen *"Kutsal Olan ve Olmayan"* adlı Bacon sergisi, Bacon'un neden saplantısal bir biçimde et, çarmıh, Hıristiyan âleminin en üst noktasındaki kişi olan 'Papa' temalarını alıntıladığına dair güçlü veriler sunmaktadır. Bacon'un David Sylvester ile yaptığı söyleşide sanatçının İkinci Dünya Savaşı'ndaki görevinin ölenleri toplamak olduğunu söylemesi, çok sık kullanacağı, çarmıh, din, Papa, et, beden kavramı ve referanslar açısından büyük önem taşır:

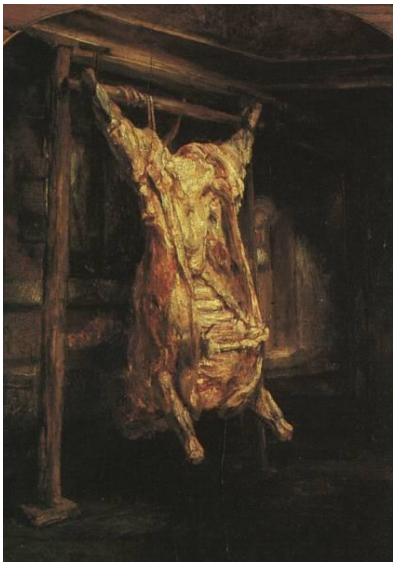
[52] http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=115561.

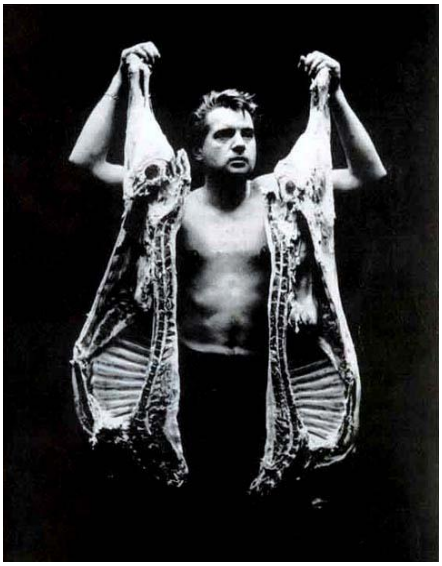
"*Mezbahaya ve ete ilişkin görüntüler beni hep çok etkilemiştir. Benim için bu, 'çarmıh' konusuyla yakından ilişkili. Kasaba her gittiğimde, oradaki ölü hayvanın yerinde ben olmadığıma hep şaşar dururum."* [53]

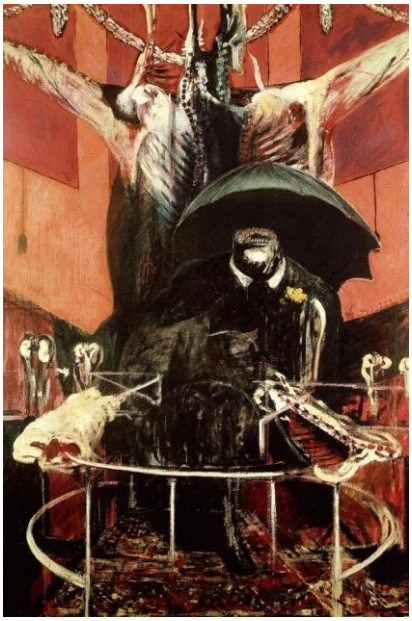
Bu konuda aydınlatıcı olarak Deleuze ve Artaud'un organsız vücut kuramları da konu hakkında geniş yer açmaktadır. Özellikle Deleuze, etin Rembrandt ve Soutin'e karşıt olarak tam manasıyla Bacon'a özgü olduğunu söyler. Deleuze:

"Bacon'un eseri boyunca kelle-et ilişkisi, yani etkafalılık gittikçe daha samimileşen yoğun ebat değişiklikleri geçirmiştir. Başlangıçta et (yani bir tarafta ten, öte tarafta kemik) kelle-figürünün durduğu bir çerçevenin, trabzanın kenarına yerleştirilmiştir; ama aynı zamanda bu kalın damlalı ve etli bir yağmurun, suratını şemsiyeyle kapatmış bir kelleyi kuşatmasıdır. Papanın ağzından fışkıran çığlık, gözlerinden fışkıran acıma duygusu... Bunların hepsinin hedefi ettir... Tıpkı önceki iki çarmıh vakası gibi... Ve sonra etin de kellesi vardır --çarmıhtan dökülerek saçılarak inerken... Sonra Bacon'un yaptığı bütün kelleler de etle özdeşleşmeye yüz tutarlar --ve en incelikli olanları arasında etin rengine boyananları vardır, yani kızıl ve maviye... Son olarak, etin kendisi bir kelledir ve kelle sanki etin yerelliğini kaybeden kuvveti olmuştur --mesela 1950 tarihli Bir Çarmıha Gerilme Parçacığı *(*Fragment of a Crucifixion*). Orada artık et her zerresiyle haykırıyor ve bir it ruhu haçın tepesinden seyrediyor onu."*[54]

[53] A.g.l.
[54] Gilles Deleuze, "**Vücut, Et ve Ruh: Hayvanlaşmak"** adlı makalesi için bkz. *www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=6,83,0,0,1,0*









Resim 22: Harmenzs Rembrandt, "*Kesilmiş Öküz*", 1657
Resim 23–24–25:Bacon'un bir fotoğrafı ve Rembrandt sonrası çalışmaları 1946–1955

Yine Deleuze:

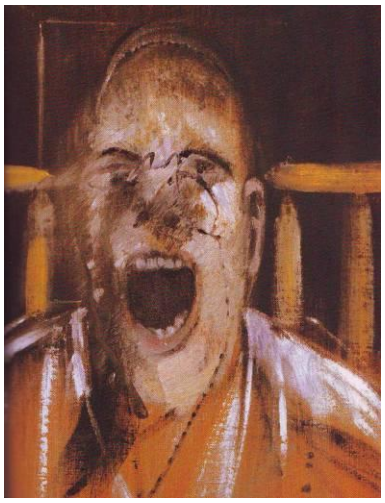
> *"Bacon, Edgar Dégas'nın Banyonun Ardından'ındaki (1885–86) genç kadına hayrandır --omurgası kırılmış, eti delip çıkıyor gibi-- et ise daha bir kırılgan ve titrek, daha bir hareketli ve akrobatik. Bambaşka bir kompozisyondaki baş aşağı edilmiş bir figüründe Bacon da benzeri bir omurganın resmini yapar. Ten ile kemikler arasındaki bu resimsel gerilim başarılması gereken bir iştir sanki. Daha belirgin bir şekilde söylemek gerekirse, resimdeki bu gerilmeyi getiren etten başkası değildir --en azından renklerin göz kamaştırıcılığıyla... Et vücudun öyle bir durumudur ki orada ten ve kemikler kompozisyona yapısal olarak katılmak yerine yerel bir tarzda karşı karşıya gelirler. Aynı şekilde ağız ve dişler de --çünkü dişler minik kemiklerdir. Ette sanki ten kemiklerden damlayıp düşmektedir ve o sırada kemikler de tenin üzerine yükseliverirler*."[55]

Francis Bacon ve çağdaşları ressamlarda –mesela Lucien Freud'da- postmodernizmle beraber meşrulaşacak ve kullanılacak *öteki* kavramı da önem taşır. Ek olarak ete ilişkin bedensel öteki kavramı, Protestan kültürünün öne çıkarttığı bir iştigal olarak da göze çarpar:

> *"[…] bunlar et kavramının, çilekeş bedenin tenine yapışmış etleşmiş figürlerle, kendilerini ifade ederler. Bu yüzden resimlerinde kullandıkları figürler toplumun ötekileştirdiği figürlerdir."*[56]

[55] A.g.l.
[56] "**Sanatta Etkilenme, Dönüştürme, Yaratıcılık, Yenilik, Özgünlük, Kopya, Taklit vb. Üzerine (1)"**, Sanatçının Atölyesi, İstanbul, Şimdi Yayıncılık, 2007, s.174.





Resim 26: Sergei Eisenstein'ın Potemkin Zırhlısı adlı filminden bir sahne, 1925
Resim 27: Francis Bacon, "*Innocent X*"

Francis Bacon, aynı zamanda resimlerinde kullandığı ağız ve diş imgeleri için anatomi kitaplarını ve ortodonti atlaslarını, hatta sinemayı bile kullanır. Ünlü "*Potemkın Zırhlısı"* adlı filmde yer alan merdivenlerden kaçış halindeki figürlerin paniklerini gösteren sahnelerden, çığlık atan figürün* sekanslarını alarak resimler yapmıştır. Bu form, Bacon'ın bütün portrelerinde görülen bir sinema imajıdır aslında. Dolayısıyla haklıdır ki, *"resmin yüzeyi renklendirmekle hiçbir ilgisi yoktur"*[57] demiştir Bacon.

* Filmdeki gemide "kurtlanmış eti" yemeyi reddeden figür, kuşkusuz yine Bacon'un ete dair olan saplantısı bakımından önemliydi.

[57] Xavier Barral I Altet, **Sanat Tarihi**, Türkçesi: İsmail Yerguz, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s.138.

1.3. Pablo Picasso ve Marcel Duchamp'ta Formların Statüsü

"Sanat ya çalıntıdır, ya devrim", Paul Gauguin

20. yüzyılın başları, sanat için en yoğun değişimlerin yaşandığı fırtınalı bir sürece işaret eder. Rus Devrimi ve I. Dünya Savaşı'nın etkileri sanatı derinden yoklayan toplumsal hengâmelerin başında gelir. Analog/mekanik çağın teknolojik yenilikleri, Post-Empresyonistlerin, Ekspresyonistlerin ve Fovistlerin üsluplarının ötesine geçmesiyle, mekanik dünyanın imge ve formlarını direkt plastik nesne olarak sanatçıya hibe edildiği bir sentetik dönem gelişir. Aynı zamanda Darwin'in evrim teorisiyle modern insan tipinin dünyevileştirildiği, soy kütüğünün yeniden düzenlenerek uhrevilikten ve sonsuzluktan koparıldığı bir dönemdir bu süreç. Newton fiziği, kuantum mekaniği, Freud ile Einstein'in buluşları ve teorileri ile makine çağının teknolojik yenilikleri, insanın insan olma farkındalığını da kökten değişime uğratarak bir muamma yaratır.

Joyce'nin bilinç akışı anlayışını yeni bir anlatıya dönüştürmesiyle ve T. S. Eliot'un şiirlerinin yayınlanmasıyla süreksizlik duygusuyla beraber modernist hissetme ve algılama tarzları da tescillenmiş oluyordu. Endüstrinin ilerleyişi, gündelik yaşamda kırılmış hayat koşullarını yenileyip yansıtarak eş zamanlılık duygusunu insanın doğasına yerleştiriyordu. Aynı zamanda günlük yaşamın kolaylaşması için seri üretim almış başını gidiyor, sanat da bundan nasibini alıyordu. Bunlardan en önemlisi fotoğraftı. Bu durumu, Walter Benjamin, tekniğin olanaklarının sanatın halesinin yitip gitmesine rağmen bambaşka değişimler doğuracağını belirterek açıklıyordu.

Fotoğrafın sanat içerisindeki yeri 19. yüzyılda inanılmaz tartışmalara yol açtı. Tartışmalar ve eleştirilerin ana odakları; iş gücü, makineler, endüstri, basılı yayıncılık gibi seri üretim tekniklerinin sanat eserinin üretimindeki sonuçlar üzerine temelleniyordu. Fotoğraf, teknik olarak resimden öteye geçerek görüntü

elde etme sürecini anlara indirgedi. Özellikle Empresyonistler'in bu durumdan oldukça fazla etkilendiklerini hatırlanmalıdır:

> *"An'ın görüntüsünü onlar da elde etmek istediler; tabii bunun için elden geldiğince hızlandılar. Resimlerinin geleneksel özen ve beceriden yoksun olması yüzünden de 'dahi sanatçı' imgesi izlenimcilerle birlikte önemli bir sarsıntı geçirdi. Ama asıl darbe, o güne kadar önemli sayılan konuların yerine sıradan konuların geçmesiydi. Bu konuda fotoğraf ve resmin birbirlerine hayli katkıda bulunduğu sonradan anlaşılacaktı."*[58]

Fotoğraf o zamanlarda gerçekten sanatın biricikliğini sarsan büyük bir illüzyon ve gerçeğe müdahale alanı açan ilk teknik yenilik olarak kabul edilmiştir.. Müthiş bir imge üretimi makinesi olarak da yerleşik kalıpları tartışmaya götürmüştür. Steichen, fotoğrafın baştan beri ne olursa olsun gerçeğin manipüle edilmiş hali olduğunu savunur:

> *"Aslında, her fotoğraf başından sonuna sahtedir. Pratik olarak tamamıyla manipüle edilmemiş, öznellikten uzak bir fotoğrafın çekilmesi mümkün değildir."*[59]

İzleyici ve sanatçı ekseninde teknik karşı konulmazdır ve mekanik bozum kullanılmaya başlar. Topçuoğlu'nun Susan Sontag'ın anlattıklarından yola çıkarak belirttiği üzere; 1855 yılında Paris'te düzenlenen Exposition Universelle'de bir Alman fotoğrafçının aynı portrenin biri rötuşlanmış, diğeri rötuşlanmamış iki halini sergilenmesi büyük kalabalıkları şaşkınlığa uğratır.

[58] Mehmet Yılmaz, a.g.k. s.28.
[59] Nazif Topçuoğlu, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s.125.

Bunun sonucunda fotoğraf makinesinin yalan söyleyebileceğinin anlaşılması fotoğraf çektirmeyi çok daha fazla yaygınlaştırır.[60]

1935'te kaleme aldığı "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*" adlı denemesiyle Walter Benjamin halen modern sanatın ve sonrasının teknolojik kuramsal altyapısıyla ilgili olarak köşe taşı niteliğinde durmakta. Hatta, Donna Haraway'in ileriki dönemler için Benjamin'e de dayanarak 1990'larda yazdığı manifestoda *(1980'lerde Bilim, Teknoloji, Sosyal Feminizm: Cyborglar İçin Bir Manifesto)*, içinde bulunulan çağı, mekanik üretim tekniklerinin gelişerek, Batı kaynaklı uygarlığın teknoloji ve gücünün olağanüstü güçlü minyatürizasyonuna[*] ulaştığını belirtirken, gelinen noktayı mekanik çağın üretim prensiplerine yaslar.[61]

Gerçekten de modern sanatın gelişim evrelerine kadar sanat yapıtı tüm muhalifliğine karşın, pentüre özgü değişmez klişesi, aurası sayesinde geleneksel[**] özgünlüğünü ayakta tutabilmiştir. Çünkü özgün yapıtın buradalığı ve şimdiliği Benjamin'in de belirttiği gibi yapıtın hakikiliğini oluşturuyordu. Oysa mekanik çağda hele ki Kübizme ve Dadaizm'e vardığımızda, kolaj, assemblaj gibi suni ve sentetik teknikler, ne kadar konvansiyonel auraya özgü hakikilik taşımaktaydı?

Hakikilik, Benjamin'in de belirttiği gibi teknik yolla gerçekleştirilen yeniden-üretimin tamamen dışındadır. Burada teknik üretim geleneksel üretime göre daha bağımsızdır ve yeniliğe işaret eder:

---

[60] A.g.k.

[*] Burada minyatürasyondan kasıt, nesnel anlamda, makineleşmenin ve aygıtların giderek ufalmasına zıt olarak güçlerinin olağanüstü derecede artmasıdır. Söz gelimi Haraway, mikroelektronik devreler ve en önemlisi de mikroçipleri bu konuda örnek olarak gösterir.

[61] Donna Haraway, "**A manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s**", L. Nicholson (ed.) *Feminism/Postmodernism,* New York: Routledge, 1990, s.194-195. (k.ç.)

[**] Burada geleneksel terimini "konvansiyonel" ve "kabul edilmişlik" anlamlarında kullanılmaktadır.

"Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretilmişi çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir […] bu gelenek sarsıntısı, şu andaki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilenişini dile getirmektedir." [62]

Heidegger'e göre yapıtın hakikiliği, yapıtın nesneselliğinde yatar. Ona göre gerçek sanat eseri üretilmiş bir nesnedir ve o nesneden başka bir şeydir. Dolayısıyla sanat nesnesi, bizi başka olan ile karşı karşıya getirir. Heidegger'in deyimiyle alegori ortaya çıkar. Heidegger'in *"sanat eserinde üretilen nesne ile başka bir şey ortaya konur, eser simgedir"*[63] deyimi, bize simge kökenli sanat nesnesinin Kübist ve Dadaist nitelikli statü değiştirmeye dayalı imgeleri açısından ipucu verir. Çünkü hem Picasso'nun hem de Duchamp'ın kullanacağı nesneler eklemli bir sembol niteliği taşır. Aynı zamanda üretim biçimi, Benjamin'in bahsettiği teknik yolla üretilen yapıtın çok özel bir durumuna denk düşer.

Modern sanatla beraber fotoğraflar, mekanik çağın yarattığı gündelik yaşam objeleri, endüstri nesneleri, baskılar, gazeteler, yeni ve aykırı bağlamlarda kullanılır. Fotoğrafla birlikte kullanılan diğer görsel malzemeler, yazılar, nesneler bağlamında sanat nesnesi için yaratılmış yeni bağlam, ifadenin netlik keskin bir netlik kazanmasını sağlar. Görüntülerin gösterdikleri imge ve formların nasıl okunacağını tanımlayan bu strateji; sanattan siyasete ve reklâm endüstrisine kadar uzanan bir kullanım ve dolaşım biçimi sergiler. Kısacası yavaş yavaş bütün disiplinler teknik yeniliklerin yaşam içerinde yaygınlaşması sayesinde birbirlerine soru sormaya başlarlar.

---

[62]Walter Benjamin, **Pasajlar**, Türkçesi: Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007, s.55.
[63] Martin Heidegger, **Sanat Eserinin Kökeni**, Türkçesi: Fatih Tepebaşılı, İstanbul, De Ki Yayınları 2007, s.99.

Detournement pratiği, burada öykünmenin tamamen dışında olan, bire bir modernizmin etki ettiği nesnelerle, modernist dünyevi formları programlayarak işe başlayacaktır. 20. yüzyıl başlarında, Kübist sanatçıların resmin giderek soyutlaşmasına bir tepki olarak, gerçeklikle bire bir ilişki kurabilmek ve gerçek dünya ile ilgili doğrudan görsel ve fiziksel referanslar verebilmek için, tuvallerine fotoğrafik unsurlar eklediklerini, modernizmin yarattığı en büyük yığınlar olan atıklar ve çöplüklerin içerisinde dolandıklarını ve obje aradıkları *(Picasso'nun çöplükleri sık gezmesi gibi)* görülür. Öyle ki çağın hızlı ilerleyişi, sanatçı ve imge arasındaki yaratı sürecine, endüstriyel çoğaltıma ve nesnelere dek sıçramış; formlar, imgeler değişmiştir.

"Kaportası patlayıcı bir soluk püskürten yılan gibi borularla süslü bir yarış otomobili… Sanki barutla çalışıyormuş gibi görünen bir yarış otomobili 'Samothrake Zaferi'nden daha güzeldir"[64] der Marinetti. Marinetti, Lynton'un da belirttiği gibi daha önce düşünülemeyecek bir beceri ve çalışmayla ortaya konmuş bir sanayi ürünü ile yerleşmiş bir güzellik düzeyine erişme çabasıyla yaratılmış bir sanat yapıtını, Hellenistik dönemin Louvre Müzesi'ni gezenleri hayran bırakan ünlü bir heykelini unutulmaz bir biçimde karşı karşıya getirir.[65]

1910 tarihli Fütürist Resim: Teknikle İlgili Bir Bildiri, dönemin resim sanatındaki değişimlerini göstermesi bakımından öne çıkar. Hız ve zaman ana odaktadır. Hatta Fütürizm kübizmin bir kolu olarak bile görülür. Giacomo Balla, Umberto Boccioni gibi ressamlar, Fütürist resim estetiğini oluşturmak üzere endüstriyel konulara yönelir; zafer, hız ve zamansallık kavramları birleşir, İtalyan sanatının Rönesans'tan bu yana devam eden suskunluğu –*Fütüristlerin*

[64] Norbert Lynton, Modern **Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1982, s.89.
[65] A.g.k.

deyimiyle Ölüler Diyarı[*]- bozulur. Doğrudan bir Fütürist olarak nitelenmese de Fernand Leger, makine estetiği ve endüstriye dair temaları, fragmanlaşmış bir tarzda tuval üzerinde biçimler. Sanatçı adeta bir makinedir.[**]

Bütün bunların aksine, modern dünyanın formlarının nesne olarak ilk kullanışı Kübistler'le, formların programlanıp gerçek anlamda avangardistçe detournementi ise Duchamp'la birlikte başlar. Kübizmle beraber resmin yüzeyi nesnelerin iştigal alanıdır. Fakat ressamlar bu formlara yeni anlamlar eklemlemez, resimsel düzlemin yeni gerçekliğine dair estetik-plastik arayışlara yönelirler. Formlar, Kübistlerin resimde aradıkları analitik/matematiksel çözümleme ve nesnenin tam anlamıyla gerçekliğinin her boyuttan tarifi için gerekli enstrüman olarak kullanılır. Braque, Picasso ve Gris; gazeteler, pipolar, gitarlar, desenli muşambalar, duvar kâğıtları, biletler, şişeler, demirler, tahtalar kullanırlar. Dolayısıyla kolaj[***] ve asamblaj[****] ortaya çıkmış olur. Bu yapıtlar doğadan değil de, mekanik dünyanın doğasından, yapma/hazır nesnelerden kaynaklanan değişik materyallerden oluşur.[*****]

Susanne Galassi'nin "*Picasso'nun Ustalar Üzerine Varyasyonları*" *(Picasso's Variations On the Masters)* adlı kitabında Picasso; bir sanatçının atölyesinin bir laboratuar olması gerektiğini söyler. Picasso'nun çoğulculuğu, kullandığı nesnelerden kaynaklanan bir sanatsal egemenliğe bağlı olarak süregelmiştir.

---

[*] Fütürist sanatçıların 1908'de yazdığı "Ses" **(LA VOISE)** adlı yayında İtalya'nın sanat ve mekanik endüstri ortamına dair eleştiriler yapılır. Ayrıntılı bilgi için: Theda Shapiro, "**The Europan Avan-Garde Society 1900-1925**", Painters and Politics, 1976

[**] Leger'in özellikle **Mekanik Bale** adlı filmi son derece uygun ve önemli bir örnektir.

[***] **Kolaj**, 20. Yüzyılda kübistlerin kullanımının etkisiyle bir sanatsal teknik olarak kabul görmüştür. Daha sonra bu tekniği kendi fikirlerine uygun bulan fütüristler, dadaistler ve sürrealistler de kullanmıştır.

[****] **Asamblaj** terimi, ilk kez 1953 yılında Jean Dubuffet tarafından kendi işlerini tanımlamak için kullanıldı. Asemblaj, montajla benzerlik taşıyan bir tekniktir. Bir teknik olarak assemblaj, terim olarak tanımlamadan önce; kübizm, dada, fütürizm ve sürrealizm akımlarına mensup olanlar tarafından kullanılmıştı.

[*****] Kübizm'in endüstriye ve kamuya mal olmuş nesneleri kullanması, "**Sentetik-Bireşimsel Kübizm**" adı altında bir döneme işaret eder. Çözümlemecilik daha sonra inşa edici mantık ile birleşir. Sözü geçen ara dönem, **Konstrüktivizm**'in doğuşuna etki eder. Picasso ile sık görüşen Vladimir Tatlin'in işleri, özellikle bu ara dönemden fazla etkilenmiştir.

Öykünmeleri genellikle kübizmin biçime biçtiği değerlerle harmanlanır. Gerçekten de Picasso, kübizmden gerçeküstücülüğe, sembolizmden klasisizme; tuvalden kolaja, heykelden seramiğe kadar bir çok disiplini alıntılamalarıyla bir arada kullanır. Yaptığı kendine mal edişlerin, ustaların ötesine geçme için ustaları kullanmak adına bir basamak olduğunu bile vurgular.[66]





Resim 28: Diego Velazquez, "*Las Meninas*", 318x276 cm., 1656
Resim 29: Picasso, "*After Velazquez*", 1957

"*Picasso ve Kendine Mal Etme*" adlı makalesinde Burgard, Picasso'nun kendine mal etme *(İng: appropriation)* eylemlerini sanatçının hayatındaki 4 olay etrafında toplamaktadır. Kendi babasını başlarda örnek almasından başlayan süreç, kendine mal etme ve imgenin temsiline dair öykünmeleri açısından ilk dönemdir. Babasının resmi bırakması, kız kardeşi Conhita'nın ölümü, arkadaşı Casagemas intiharı ve Paris'teki Trocadéro Müzesi'ni ilk ziyareti yapacağı alıntılamalar için kritik dönemler olarak sanatçının hayatında yer alır. Resimleri ve nesne kurguları, giderek daha özel, siyasi ve özgün bir konuma oturur. Bir nesneyi veya kendine mal edilecek imge ve formu, bir *sihir nesnesi* olarak gördüğünü söyler. Picasso için sanat, forma sihir katmaktan başka bir şey

[66] Susan Grace Galassi, **Picasso's Variations On the Masters,** New York, Harry N. Abrams Inc., 1996, s.9. (k.ç.)

değildir:

> *"Picasso için kendine mal etme, Modernizm'in kendi sanatına biçtiği saygı ve yaratının, Büyük Ustalara bağlı olan, sadece bir alıştırma mahiyetinde yapılan bir uygulaması değildir. Hakikaten, sanatçı, kendine mal ediş yöntemini, geleneksel ve çağdaş sanatın her ikisinin birden kullanıldığı, objelere ve insanlara/yaşama kabul ettirilebildiği, "**transferin sihirli bir gücü"** olarak algılar."*[67]



Resim 30: Picasso, "*Guernica*", 1937



Resim 31: Brüksel'de Dokutulan Halı

Picasso, kendine mal etme pratiğini oldukça sık kullanan kendisinden önce yaşamış sanatçılar gibi, sanatın "canon" *(idolleşmiş ve damga vurmuş sanatçı ve yapıtları)* olarak adlandırılan tiplerine yönelir. Velazquez, Goya, Delacroix, Ingres, Manet, Matisse, Rembrandt, El Greco ve kendi babası da dahil olmak üzere son derece geniş bir detournement esaslı repertuara sahip olan Picasso, "başyapıtları dışında", alıntılamalarını genellikle Manet'in yaptığı gibi şok etmeye dayalı etkiler yaratma ve ortamı sarsma mahiyetinde gerçekleştirmez. Kübizmin ana ereği olan matematiksel sentetik çözümlemeler için yardımcı birer eleman olarak, resimsel düzlem içerisinde analitik çözümlemeye yeni katkılar

[67] Timothy Anglin Burgard, "**Picasso and Appropriation"**, New York, Art Bulletin, 00043079, Sayı: 73, 1991, s.479. (k.ç.)

yaratmak üzerine gerçekleştirir ve kendine mal eder. Kompozisyonlar; fragmanlarla, geometrik bir hesaplaşma içine girer. Sonuç olarak bu türden yaptığı uzun süreli seri çalışmaların sonucunda "Guernica" adlı yapıta varıldığı, bu duruma avangardist bir tavrın da eşlik ederek eseri ortaya çıkardığı bilinmelidir. Bu bakımdan "Guernica", baskın yönleriyle sanatçının diğer alıntılama içeren çalışmalarından daha özgün bir konumda yer alır.

Picasso'nun gündelik yaşama paralel olarak gelişen siyasi ve ideolojik olaylara karşı olan hissiyatı, kendisi gibi İspanyol olan Goya ile ilişkilendirilebilir. Birçok kere Goya'nın *"3 Mayıs Katliamı*", analitik çözümlemelerinin ve "Kore Katliamı" adlı resminin ana konusu olmuştur. Bahsi geçen siyasal ve militarik tema, Picasso'nun kendi çağındaki toplumsal çekişmelere getirdiği tam bir tezekkür unsurudur. İspanya İç Savaşı, Picasso'nun öykünmesel detournementleri için hayli enteresan sonuçlar doğuracaktır. Picasso'nun bir canon olarak tarihe geçen başyapıtı *"Guernica"*, etraflı bir siyasi enkazın detournementinden doğar. General Franco'nun İspanyol hükümetine askeri bir darbe başlattığı yıllarda, Basklılar için kutsal sayılan Guernica kasabası, 1937 yılında dramatik sonuçlar doğuracak bir dizi saldırıya uğrar. O yıllar, hatta saldırının öncesi, Picasso'nun, "*Franco'nun Düşü ve Yalanı"* adlı bir diziye başladığı yıllardır. Bu dizide, hem *"Ağlayan Kadın"* hem de 20. Yüzyıl'ın en önemli resmi olarak kabul edilen *"Guernica"* adlı yapıtı gerçekleşir. Analitik kübizmin parça ilişkilerine dayalı çözme mantığına dayanan resim, 1521–38 yıllarında Raphael Okulu öğrencilerinin hazırladığı karton resimlere uygun olarak Brüksel'de dokutulan *"Masumların Katledilmesi"* isimli bir halıdan esinlenilmiştir.[68] Afrika masklarının değiştirilmiş statüsüyle, belirli ritüellere dair olan kültürel alıntılamalarla birlikte Raphael'e kadar ucu açılan yollar, kübizmle birleşir. Guernica'nın protest yapısı, avangarda özgü birikimleri aynı potada

[68] Fevziye Eyigör, "**1960'dan Günümüze Sanat Yapıtına Dayanan Sanat Yapıtları"**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimarsinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ensitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2002, s.55.

eritir. Kültürel formlara eklemli, sanat dünyasının saptırılmış bir mimetik düzenlemesi ortaya çıkıverir. Buradan bir kez daha görüleceği üzere, sanatın çehresinde parıldayan en önemli canonlar, insanlığın başından beri sanatın mimetikliğine getirilen avangard detournementlerle perdahlanır.

Nesneler, formlar, imgeler artık her yerdedir ve seri üretilmişlerdir. Sanatçı, geçmişle ve tamamen değişmez plastik değerleri olan estetikten kopmuştur. Her imge ve form, sanatçı tarafından dokunulduğunda birer sanat nesnesi olarak dolaşıma geçecektir.

İnsan hiç de sanat eseri olmayan bir şey yaratabilir mi? der Marcel Duchamp. Bir seri üretim nesnesinin ters çevrilerek sanki sanatçı elinden çıkmış gibi bir imza atıldığı ve bir galeriye gönderildiği, "Çeşme" (Fountain) ile yırtıcı bir devrilme yaşayan sanatın sallandığı bir ortam belirir. Ready-made'in (hazır yapım) ortaya çıkışı Duchamp'ın avangardist detournementinin dünyanın formlarını kendine mal etmesi ile ilgilidir. Dolayısıyla mekanik üretim çağının seri üretiminin formları, manipülasyon alanı içerisinde yer alır. Her şey reddedilir. 1916 yılında yaptıkları işe bir bebeğin ilk konuşmaları olarak adlandırılan da- da hecelerinden oluşan "Dada" adını verilen bir topluluk ortaya çıkar.

Dada ve başta en çarpıcı işleriyle Duchamp'ın detournementleri, nesneler imparatorluğundaki yörüngelerle oynayarak imgenin ağırlık merkezini değiştirir ve zihinsel bir süreci de duruma katarak anlam kavramını doğurur. Dolayısıyla imge ve formlar statülerini yeni anlamların katılmasıyla değiştirirler. Bu bağlamda sanatçı bu süreçten sonra geleneksel anlamda yaratmayacak, arayacaktır. Bu konuda Hans Arp şöyle der:

> *"Bizler, 1914 tarihli Dünya Savaşı'ndan tiksindiğimiz için, Zürih'te kendimizi sanata adadık. Uzaklarda silahlar ateşlenirken tüm gücümüzle şarkı söyledik, resim yaptık, kolajlar yapıp şiirler yazdık.*

> *Çağın deliliğine çare olsun diye temellere dayanan bir sanatı, ve cennetle cehennem arasında yeniden bir düzen kursun diye* ***yeni bir nesneler düzeni*** *arıyorduk."*[69]

1914 yılından sonra I. Dünya Savaşı'na tepki olarak doğan Dada hareketinin en belirgin özelliklerinden birisi modern çağa olan kuşkulu yaklaşımıdır. Dolayısıyla, Dadaistler yeniliği benimsemezler, dolayısıyla dünyayı ve hazır nesne ve formları incelerler:

> *"Dadaizm, insanları en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek, ya da bunları teknolojik ve eğitsel ilerlemenin yanıltıcı bir düş olduğunun kanıtı olarak reddetmek zorunda bırakan bir savaşın sonucudur. Bu açıdan bakıldığında sanat bir yanılsama mıydı?* ***Yenilikçi sanat bir şey başarabilmiş miydi****?"*[70]

Dadaistler o zamana dek kabul edilmiş veya avangard sayılmış her şeye büyük bir hırsla saldırmışlardır. Her anlamda büyük bir yıkım amaçlayan Dada, insanlara, burjuvaya, sürekli sataşıyor, tıpkı ileride Situasyonistlerin de tekrar yapacağı gibi sanatın ortadan kaldırılmasını istiyordu. Dadacılar, Sembolizme, Fütürizme, Ekspresyonizme karşı kaleme aldıkları bildirilerle avangardın en yırtıcı ve en haşin tavırlarını ortaya serdiler. Özellikle de modernizme ve bir galeriye, bir müzeye gönderilen bir pisuar tam bir yırtılma yaratmıştır.

Sarah Anita Clunis'in de belirttiği üzere Duchamp'ın stratejilerinden en belirgini, bir endüstri ürününü kullanarak çok-yönlü ve çok-anlamlı bir görüntü ortaya çıkarmaktı.[71] Bu görüntü, bir düşünce ekseninde şekillenmeliydi. Söz

---

[69] David Hopkins**, Dada ve Gerçeküstücülük,** Türkçesi: Suat Kemal Angı, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2004, s.25–26.
[70] Elif Dastarlı, **"Sanata Kavramsal Bir Darbe: Hazır-Yapım (Ready-Made)"**, Genç Sanat, Sayı:118, 2004, s.29.
[71] Sarah Anita Clunis, "**Ready Made Diaspora**", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Iowa University Gradute College, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, 2006, s.51. (k.ç.)

gelimi “ürinal” bir ürüne minimal bir temas, bizzat nesnenin doğasının bozulmasını ve rekonstrükte edilmesini hatta yapı-bozumu ortaya çıkaran bir detournement idi. Duchamp’ın görsel sanatın zanaat çağrışımlarına yönelik antipatisi ve bunun sonucunda sanat yapıtının en önemli parçası olarak “*düşüncenin el becerisinin yerine geçmesi”* gereğine olan inancı, özellikle detournementin kullanımı için önemli derecede belirleyici ve günümüz sanatının oluşum sürecine etki eden faktörler açısından son derece önemliydi.



Resim 32: Duchamp, “*Fountain*”, 1916-1917

Çağdaş detournementin kökeninde, sanatçıya ayrılmış olan radiko-marjinal bir zeka ile bunun yordamlayıcısı özel bir elin statüsü bulunur. Bu zekâ, çağdaş sanatta el emeğini tamamen dışlamadığı gibi *(ör: Wang Du)* esas olarak düşünceyi ana planda tutar. Bu durumun ilk olarak bütün anlamlarıyla birlikte Duchamp’la başlaması son derece büyük önem taşır. Dolayısıyla geniş bir çerçeveden bakıldığında bu pratiğin kavramsal sanattan günümüz sanatına varıncaya kadarki ana ekseni ortaya çıkmış olmaktadır. Bu pratik ve düşünceye verilen ekstra önem, Duchamp’ın 1913’ten başlayarak ‘hazır-yapım’ nesnelerini seçmesinde etkili olup, imge ile formun orijinine dair algıyı değiştirerek ve bozarak üretmenin de felsefesiydi:

“Lütfen şunu not edin, sanatın dışında olan bir sanat yapıtı yapmak

istemiyorum. Hazır-Yapım kelimesi 1915'te ben Amerika'ya gidene dek ortada değildi. Çok ilginç bir kelimeydi. Ben tabureye bisiklet tekerleğini ters biçimde koyduğumda bu eylem sadece bir dikkat dağıtmaydı. Özel bir amacı, özel bir sebebi ve gösterme nedeni veya herhangi bir şeyi betimleme niyeti yoktu."[72]

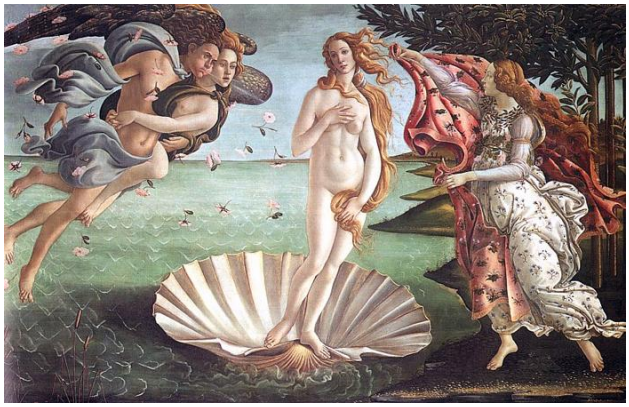
Duchamp'ın statü değiştirtme amaçlı seçimlerinin adı kötüye çıkan *(notorious)* örneği, New York Bağımsız Sanatçılar Topluluğu'nun Nisan 1917'deki sergisine gönderdiği pisuardır. "*Fountain" (Çeşme)* adını verdiği pisuar, muzip bir şekilde argoda *"it, köpek; mankafa kimse, ahmak anlamlarına gelen R. Mutt"*[73] adıyla imzalanmıştı. Bu modern sanat ve ortamı için de bir sarsıntı demekti. Bu konuda Jeffrey Weiss'in dilemma teorisi bize önemli veriler sunar:

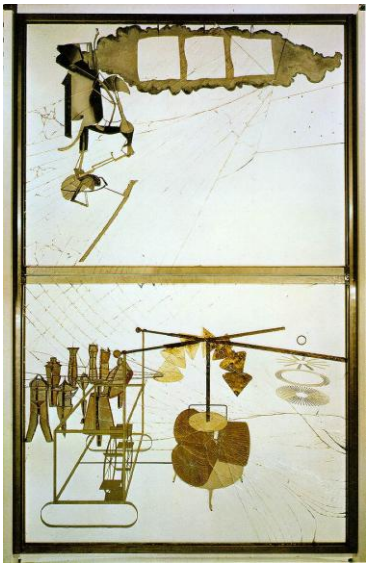
"Modern sanata özgü hoşgörüsüz cemaatlerin ve hoşgörüsüz ikiyüzlü Modern Sanat karşıtı olanlar için bile nefret uyandırıcı sıradan bir obje olan pisuarın duruşu (pozu) anlama dair bir dilemma olarak demokratiklikten daha elit bir seviyedir."[74]

Duchamp'ın akıldan çok göze hitap eden sanattan hoşlanmaması o çağda insan ruhuna etki eden makine çağının durumuna dair kendisinde özel bir kinlenme doğurmuştur. Şaşırtıcı davranışlarıyla sanatı bırakmaya, satranç oynamaya, tekrar üretmeye devam eden Duchamp, Hopkins'e göre insancıl söylem, ruh ve aşk düşüncesini de sürekli savunmaya devam eder. Fakat bunu toplumun giderek artan makineleşmiş yüzünde kişinin kendini atlatması olarak gören Duchamp ve Picabia 1915-1916 civarlarında, makine-insan melezliğine dair –Duchamp'ın cam üzerine yaptığı ve 'tam olarak bitmemiş' diyerek 1923'te bir kenara attığı *"The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even- Large Glass"*

[72] Pierre Cabanne, **Dialogues with Marcel Duchamp**, New York, Da Capo Press, 1971, s.47. (k.ç.)
[73] David Hopkins, a.g.k. s.29.
[74] Jeffrey Weiss, **The Popular Cultur of Modern Art: Picasso, Duchamp and the Avangard,** 1909–1917, Yale University Press, 1994, s.161. (k.ç.)

(Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin-Büyük Cam) adlı yapıtında en dikkat çekici biçimde görülen parodi tarzında bir dil geliştirmeye başlarlar.[75]





Resim 33:Botticelli, "*Venüs'ün Doğuşu*",1482
Resim 34: Duchamp, "*Bizzat Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin ya da Büyük Cam*", 1934

Norbert Lynton, adı geçen eserin söz konusu melezliğinin Boticelli'nin "*Venüs'ün Doğuşu* ve Tiziano'nun *Meryem'in Göğe Yükselişi"* geleneğinden alıntılar yaparak bir resim oluşturduğuna değinir.[76] Aynı zamanda yine Lynton'a göre bu yapıt tüm bunlarla birlikte yüceleştirmeyi de içerir ve anlamı gizli bir yapıttır. İşin teknik kısmı bile klasiklere uzanır. Leonardo Da Vinci'nin notlarındaki en önemli klişelerden biri olarak bilinen "Büyükçe bir cam al eline" repliği Duchamp'ın yaklaşımı konusunda kesin veriler ortaya serer. *"Benim görüntülerim Leonardo'nun bittiği yerden başlar"*[77] diye bu durumu sıkça belirtir Duchamp.

[75] David Hopkins, a.g.k. s.28.
[76] Norbert Lynton, a.g.k. s.132.
[77] Mehmet Yılmaz, a.g.k. s.124.

Leonardo Da Vinci'nin günlüklerini ve notlarını, klasikleri, Rembrandt'ı sık sık her fırsatta irdeleyen Duchamp, resimlerinde perspektif ve derinlik konusunda yoğun denemeler yaptığı gibi parodik açılımlar sağlayan detournementler de gerçekleştirir. Octavio Paz'a göre; Duchamp'ı resimde değil anlamda ve şiirde aramak gerekir ve rastlantının oynadığı rolü, Duchamp'ta mizah ve meta-ironi üstlenir.[78] Duchamp'ın parodilerinden birisi, bir "Mona Lisa" reprodüksiyonu üzerine çizdiği sakal ve bıyıktır. Burada manüel bir postprodüksiyon aşaması yer alır. Hem hazır yapıt bir reprodükyon, basım, hem de zanaatsal olmayan el işçiliği ve ana düşünce birleşerek bir detournement eylemi gerçekleştirir. Öyküsü dedikodularla şekillenen, sanatın günümüzdeki en yüce kanon'unu, yani üzerine sakal çizdiği Mona Lisa'nın *L.H.O.O.Q*[*] olarak adlandırılması, tam bir avangardist detournement olduğu gibi parodi[**] kavramının da filizlenmesini sağlayacaktır. Benzer şekilde bir Rembrandt tablosunu bir ütü masasına çevirmekten söz etmiştir Duchamp.



Resim 35: Duchamp, "*L.H.Q.Q.Q*", 1917

[78] A.g.k. s.125.

[*] Fransızca "elle a chaud au cul" olarak okunup "kızın kalçaları yakıcı" olarak tercüme edilmektedir.

[**] **Parodi**, belli sanat tarzı veya üslubunu taklit ederek, onun gülünç veya abartılı yanlarını ön plana çıkartmak ve abartmak yoluyla eleştirmeyi ya da sadece güldürmeyi amaçlayan bir eser ortaya koymayı hedefleyen bir eğilimdir. Çoğunlukla edebiyat alanında kullanılmasına rağmen, başta sinema olmak üzere birçok farklı sanat dalında özellikle Duchamp'la anılır.

Picasso'nun Duchamp'ın temellük esaslı, statü değiştirmeli işlerini andırmakla beraber avangardizm noktasında ayrılan *"Boğa Başı" (1943, bisiklet dümeni ve oturağından alınmış kalıp bronz)* adlı yapıtı, bisiklet dümenine bisiklet oturağının lehimlendiği bir yapı arz eder. Hurdalıkta yan yana gördüğü nesneleri bir çırpıda zihninde birleştiren Picasso, nesnenin statüsünü kaydırır. Hurdalıktan topladığı nesnelerle İspanyol geleneklerinden esinti taşıyan yapıt, bir sosyal sanayi ürününün yapısını bozar, statüsünü değiştirir ve geleneksel biçimde Picasso'nun sık kullandığı boğa mitine uzanan mitolojik bir imge, kayıtlı bir forma dönüşür. El emeği en aza indirgenir ve tıpkı bir pisuarın sadece ters çevrilip imzalanması gibi iki parça metal nesne lehimlenerek ters çevrilir ve anlam yüklenir. Burada Picasso'nun "Boğa Başı", marjinal ve avangard bir yolu pek benimsememekle beraber Duchamp'la beraber yaratım kavramının el emeğinden düşünsel plana geçişini gündeme getirir. Bu bakımdan geleneksel anlamda heykel disiplinine dair güçlü tartışmaları ortaya atar:

> *"Bugün birkaç müzede birden bulunan bu iş, hurdalıkta bulunan o nesnelerin bronz olarak yeniden dökülmüş kopyalarıdır. Buradaki mesele, onların kopya olmaları değil, bisiklet dümeniyle oturağının başkalaşarak bir boğa başına dönüşmeleridir. Bu yapıta bakan bir insan, eşanlı olarak orada hem bir boğa başı hem de iki bisiklet parçası görmüyorsa, Picasso'ya göre '**heykel ilgi konusunu yitirmiş demektir**' ve bu iyi bir şey değildir."*[79]

Picasso'nun saptırılmış formları, Duchamp'ın ürinal tesisat nesnesi ve parodik işleri gibi performatif düzleme hitap eden bir açılım yapmaz. Duchamp'ın işleri konum ve bağlam değiştirir. Picasso'nun başkalaştırmaları başka bir şeye benzeme üzerine kurgulanır. Duchamp'ın işi aynı zamanda müzeye ve galeriye bile giden provokatif yapısıyla, kamusal alanı sallamasıyla da süreçsel açıdan özel bir nitelik taşır. Duchamp'ın da sık belirttiği gibi

[79] Mehmet Yılmaz, a.g.k. s.52.

"Çeşme", salt kaide üzerinde duracak bir form değildir. Bilakis tüm süreci içine alan tam bir sanatsal ve tanımsal bir saptırmadır. Artık sanat, Bourriaud'un Broodthaers'ten belirttiği üzere, *"Duchamp'tan itibaren, sanatçının, bir tanımın yazarı olduğu; sanatçının kendisinin, seçtiği nesnelerin yerini aldığı"*[80] bir döneme girmektedir. Dolayısıyla yaratıcı süreç sorunsalı tepetaklak olmuştur. Anlatı, anlam, gösterge, dil oyunları sürecin içerisinde görünür hale gelmeye başlamıştır.



Resim 36: Picasso, "*Boğa Başı*", 1945

[80] Nicolas Bourriaud, a.g.k. s.40.

1.4. Situasyonist Detournement

> *"Yaşamın her bir veçhesinden kopmuş olan imajlar, bu yaşamın birliğini yeniden kurmanın artık mümkün olmadığı ortak bir akışta kaynaşırlar."*[81] *Guy Debord*

Situasyonistlerde detournement pratiği, Picasso ve Duchamp gibi sanatçıların üretimlerinin tamamen dışındadır ve bu süreçte bu eylem bütünüyle tek yönlü ve ideolojiktir. Detournement pratiğinin bilhassa son avangardlar olarak bilinen Situasyonistlerde, özellikle grubun öncü ismi Guy Debord'da farklı bir versiyonu ve açılımı bulunur. Situasyonistler, bu eylemi tamamen ideolojik eylemler içerisinde terim anlamıyla kullanır ve sanatın ancak bu yolla kendini aşacağını düşünür. Sanatın kendini ve tanımını aşması ise hayata direkt olarak katılmasıyla ilişkilidir. Avangardın ana amacı da hayatı sanatla buluşturmak olduğuna göre sanat hayatla katıksız olarak harmanlandığında hem tanımını aşacak hem de avangard kendi miladını doldurmuş olacaktır. Sanatın kendini ve tanımını aşmasından sonra yapılacak avangard mekanizmaya sahip hareketler avangardı ancak parodik bir düzeye ulaştıracaktır. Çünkü avangard bu süreç zarfında meşrulaşmıştır. Dolayısıyla bildiğimiz anlamda avangarddan söz etmek imkânsızdır. Grubun öncülerinden olan Anselm Jappe, Situasyonizm'in doğası gereği kendilerinin her türlü sınıflandırılmalarına karşı çıksa da yine son avangardizmi kendilerinde görür.[82]

Situasyonistlerin dediği gibi, kendilerinden sonra böyle bir çağda avangardı beklemek oldukça saçma olacaktır. Situasyonistler de bütün yerleşik değerlere Dadaistler gibi Dadaistler de dahil olmak karşı çıkmışlardır. Saldırgan bir tutum benimsemişlerdir. Onlara göre Berlin Dadaistleri dışında, Dada son

---

[81] Guy Debord, **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, Türkçesi: A.Ekmekçi-O.Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006, s.36.

[82] Anselm Jappe, "**Situasyonistler Son Avangard mıydı?**", Art-İst Güncel Sanat Dergisi**,** İstanbul, Art-İst Yay., Sayı: 1, 2004, s.32.

derece projeksiyonsuz davranmış ve bir şey üretememiştir.[83]

Gerçekten de Jappe'nin belirttiği üzere, *"Sanatın kendi kayboluşu avangardların genetik kodunda yazılmış"*[84] durumdaydı. Situasyonistler sanatın kendi sınırlarını tamamen yok etmesi için sanatı hayatla buluşturmak için bin bir yolu ve taktiği denedi, dergiler çıkardı. Onlara göre, çalışma hayatı olmamalıydı, her şey serbestleşmeliydi. Kentler oyun ve karnaval alanı şeklinde gösterilerin olduğu bir alana çevrilmeli ve "gösteriye" indirgenmeliydi. Gösteri, hem bir toplum hem de toplum parçası olarak *birleştirme* aracı haline dönüşür. Gösteri, bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolaşımından geçen bir toplumsal ilişkidir.[85] İletişim kanalları, kültürel sıkışıklığa karşı eylemler, anti estetikçi yaklaşımlar bir nevi estetik terörizm diyebileceğimiz hayata yedirilmiş bir üslup takınırlar. Hatta Situasyonistlerin bu tavrı, günümüz sanatında güncel sanat başlığı altında cemaatleşmiş sanatçılar ve hatırı sayılır derecede önemli olan bienaller için ipuçları vermektedir. Durum sanatsal açıdan bir gerilla tavrına ulaşır:

> *"Situasyonistlerin binbir ödevi taktik-medya, iletişim gerillası, kültürel sıkıştırma ve estetik terörizm gibi yeni etiketlerle hala modadır. O eski ufak tefek oynamalarla ve çok daha göz alıcı sonuçlarla yinelenmektedir: büyük iddiaları olan küçük gruplar bir araya gelir, sayısız manifesto yazar, yeni bildiriler yayınlar, ara sıra medyanın gözüne ilişir, periyodik tartışma ve ihraçlar yapar ve sonunda dağılırlar."*[86]

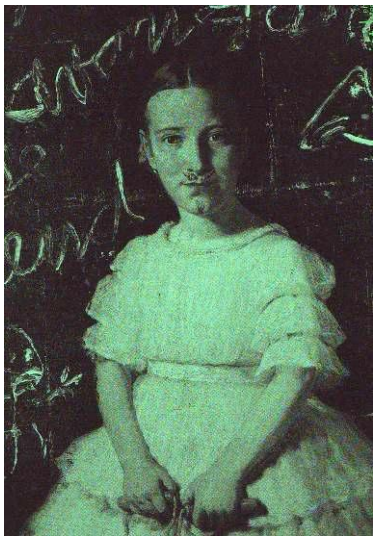
Başta Guy Debord olmak üzere Situasyonistler aslında bir sanatçı olmak için bile çaba sarf etmezler. Amaçları, yaptıkları işlerle sanatı yaşamda

[83] Duna Maver, "**Terörün Avangardı**", Art-İst Güncel Sanat Dergisi**,** a.g.k., s.32.
[84] Anselm Jappe, a.g.k.
[85] Guy Debord, a.g.k.
[86] Anselm Jappe a.g.k. s.19.

gerçekleştirerek aşmaktır, sanatı kaybettirmektir. Bütün nesne ve formlar birer oynanacak metadır. Debord, imge ve formların geldiği bu noktayı meta-fetişizmi olarak adlandırırken "gösteri" kavramını ortaya atar. Gösteri içinde, meta, kendini sergiler ve seyirciyi sürekli pasif bir seyre kışkırtır. Dolayısıyla *sanatın aşılması problemi teorisi*[*] çabasızlıklarının tam tezatında durur:

> *"Sanatın aşılmasının gerekmesinin nedeni –Hegelci anlamda aufgehoben- onun da pasif bir biçimde seyredilen bir gösteri olmasıdır. Sanatın kendisi de bir fetişizm biçimidir. Buna karşın sanat yaşamı dönüştürmeye yönelik bilinçli bir çaba olduğu ölçüde, açıkça "fetişlikten çıkarma" işlevine sahip olabilir, ama o zaman da Debord'a göre artık sanat değildir"*[87]





Resim 37: Asger Jorn, Detourne Resimler dizisi, "Paris'te Bir gece", 1959
Resim 38: "L'avangarde se rend pas", 1962

[*] Situasyonistler avangardizmin son örneğidirler. Situasyonistlere göre, avangardizm ve sanat ne kadar gündelik yaşama sızarsa ve hayatı dönüştürürse işte o zaman sanat gerçek anlamına ulaşılabilir. Sanat bu yüzden kendine has kuralları bir kenara bırakmalıdır. Bunu yaptığı an kendini aşacaktır ve gerçek anlamına kavuşacaktır. Bu yüzden gösteriler yapılır, yaşama sızılır, yaşamdan formlar ve imgeler direkt alıntılanır. Bu gerçekleştiği zaman avangard meşru olacağı için, sanat bambaşka bir yola gireceği için, kendini bulacağı için Situasyonistler kendilerini son avangardlar olarak kabul ederler. Dolayısıyla sanatın aşılması onların tek hedefidir. Sanatı reddetmek bile bu ülkülerinin uzantısıdır.

[87] A.g.k. s.32-35.

Dolayısıyla burada detournement pratiği sanatı bir nesne ve imge olarak görür, fetiş olarak niteler ve bu paketi ters çevirir. Situasyonistlerde "sanat ve hayat" fetiş mertebesinde algılanır ve gösterilerle saptırılır, sürekli aktif pozisyonda bozguna uğratılır. Dolayısıyla detournement, günümüz sanatında özellikle internet tabanlı çalışmalarda oldukça sık karşılaşılan bir terim olan "aktivistlik" olgusunu karşımıza çıkarır. Situasyonist detournement aslında tamamen "tek-anlamlığı gösteren alıntılamaya" dair aktivistlikten başka bir şey değildir. Bu yüzden diğer detournement pratiklerinden ayrılır:

> *"Sanırım bugün, eleştirmenler **détournement**'i bir referans kabul etmeye daha eğilimlidir ve böyle kaymalar tabi ki vurguda ve yaklaşımda farklılıklar meydana getirir. Aslında hem Situasyonist Enternasyonal hem de Barthesyen mitolojiler, sanatın limitleri içinde ya da dışında işleyecek sanatsal-eleştirel bir mitoloji kurmak için kullanılabilir. Belki, açıkça aktivist olan situasyonist détournement'in gerçek varisleri sanatın dışında yer alır. Bazen 'kültür kargaşası' olarak söz edilen kimi biçimleri basit ve sadece şaka gibi olsa da, bazen Guerilla News Network (www.guerillanews.com) gibi bir grup, Bush yönetiminin ve genel medyanın ortaya koyduğu emperyal gösteriye karşı yaptıkları propagandada televizyondan kaydettikleri malzemeyi oldukça başarılı biçimde kullanabiliyor. Daha mesafeli ve dönüşlü olan Barthezyen yaklaşım, **muhtemelen sanat için daha uygun**. Fakat iki 'geleneğin' aynı zamanda onları 'aynılığa' indirgemeyen **bir diyalog içerisinde olması** önemlidir."*[88]

Detournement pratiğinin önceki seyrine karşın Situasyonistlerin kolâjlarında bağlam farklılıkları bulunur. Daha önce bahsettiğimiz gibi Situasyonistler Gerçeküstücülerle özel bir bağ kurmuşlardı. İlgili bağ, kolaj ve montaj gibi detournemente özgü birimlerin işlevinde örgütlenir. Tipik bir detournement, belli bir bakış açısından odaklanıldığında manasıyla oynanmış

[88] Swen Lütticken, **"Situasyonist Enternasyonal'in Kullanım Değeri"**, a.g.k. s.69.

her anlamda bir kolajın izdüşümünü gösterir, diğer kolajlardan ve montaj biçimlerinden, Clement Greenbergçi yapıda modern eleştiriden sıyrılır; "*Magritte'in pipolarından, Max Ernst'in düş dünyalarına kadar kolaj gerçeküstücüler için psikanalitik bir süslemeydi, iç dünyayla hesaplaşmanın vizüel/görsel belgeleriydi."*[89]



Resim 39: Painting in the Sorbonne with Situationist grafiti, 1968 *(Humanity will not be happy until the day when the last bureaucxrat has been hung with the guts of the last capitalist.)*

Bu konuda çağdaş sanat eleştirmenlerinden ve kuramcılarından biri olan Hal Foster ise detournemente özgü yapıyı şöyle ayırmaktadır:

> *"Gerçeküstücülerdeki kolaj gerçekteki sosyal konuların (yüksek sanat ve kitle kültürü formların) yıkıcı montajından çok, bilinçdışı ile ilgili olan psişik gösterilenlerin (fantazmatik senaryo ve gizemli olaylar) rahatsız edici bir montajıdır. […] Kısaca sürrealist imaj, psikoseksüel travmaların gizemli göstereni olarak kurulmuştur. Gerçeküstücüler*

[89] Sezgin Boynik, **"İmajın Politikaları"**, a.g.k. s.86.

psikolojikti, situasyonistler ise tüm psikolojizmi sosyalleştirmek istiyorlardı."[90]

Dünyanın nesnelleştiği ve gösteriye dönüştürüldüğü süreçte, imgelerin ve formların, nesnelerin Situasyonistlerde gösteriyle dolaşıma sokulduğu görülür. Gösteri, bizzat dünyayı kullanır ve aktif olarak dünyayı yeniden üretir.*"Gösteri, günümüzde üretilen nesnelerin kaçınılmaz süsü, sistemin rasyonelliğinin genel açıklaması olarak ve sayılan giderek artan imaj-nesneleri doğrudan doğruya biçimlendiren ileri bir iktisadi sektör olarak güncel toplumun esas üretimidir."*[91]

Artık dünyanın yeni vardığı düzen o kadar yoğun bir imge çatısı altındadır ki bu imgeler/imajlar öz değerlerini inceleştirir. Bu durum aslında Debord'un da deyimiyle bir motivasyon sağlamaktadır. Gerçek dünyanın basit imajlara dönüştüğü yerde basit imajlar gerçek varlıklar ve hipnotik bir davranışın etkili motivasyonları haline gelir. Doğrudan doğruya algılanamayan dünyayı uzmanlaşmış farklı dolayımlarla *gösterme* eğilimi olarak gösteri, görmeyi doğal olarak insanın ayrıcalıklı duyusu kabul eder; en soyut ve en aldanabilir duyu olan görme güncel toplumun genelleştirilmiş soyutlamasına denk düşer.[92]

Situasyonist detournement pratiğinin belli anti-estetik alt birimler oluşturduğu ve bu alt birimlerin günümüzde farklı açılımlar kazandığı, sıçradığı görülür; Punk*, Postmodernizm ve Cultural Jamming**. Punk özellikle müziği ve bunun getirdiği yeni karakter tipini hayata sokmaya çalışmış ve başarmıştır. Özellikle Greil Marcus'la anılan punk müzik akımını başlatan sürecin Situasyonist bir biçime girmesi sürpriz değildir. Hali hazırda zaten asiliğin,

[90] Aktaran: Sezgin Boynik, a.g.k. s.86.
[91] Guy Debord, a.g.k. s.40.
[92] A.g.k. s.41.

* Terim olarak **Punk**; çürümüş odun, zırva, saçmalık, rahatsız, hasta anlamlarına gelir.

** **Cultural Jamming** genellikle bütün kültürlere dair bütün değerlerin, çok katmanlı ve çok anlamlı bir arada bulunuşluğunu ve eritilişini belirten bir klişe tümce olarak tüm dillerde olduğu gibi kullanılmaktadır. Sanat alanında deneysel reklâm olarak bir akıma verilen addır. Düz anlamda Türkçe karşılığı kültürel karmaşa, kültür keşmekeşi'dir.

düzen karşıtlığı dozu artmış sosyal propagandacı alt kültürün alt türü olan punk'un Situasyonistlerin gözünden kaçması söz konusu değildir. Detournement pratiğinin *underground*[*] bağının politik esaslı uygulamaları da gerçekleşecekti:

> *"Pin-up kızlar, kovboylar, otomobiller, apartmanlar veyahut siyasi liderlerin çalınıp çırpılması ve ayrı bir ambiyansla düzenlenmesi (ya da durum kurulması) gösteri toplumunu eleştirmenin başarılı ve politik bir yoludur. Bunun için detournement baştan sona bir marksist estetiktir. Asger Jorn ve Debord'un yaptığı Fin de Copenhagen (1957) ve Memories (1959) détour kitaplarında kullanılan hazır simgeler arasında pop-kültürün tüm öğeleri bulunur. Situasyonist ressam Asger Jorn'un yaptığı détournementleri inceleyen Claire Gilman bu eserleri arşivleme dökümantasyon olarak yorumlar."*[93]

Cultural Jamming 90'ların estetiğini bile programlamış, genellikle gündelik ve öylesine bir hali olan reklâm endüstrisini hedef almıştır. Çünkü reklâmlar gerçek birer kitlesel bir meta fetişidir. Daha çok kesip kırpmaya müsait sınırları olan reklamlar ve medya saptırılıp kırılır (hacking), muğlaklığı bozulur, gizletilir (sniping), bölünüp yarılır (slashing) ve yeniden sunma biçiminde gösteriye tatbik edilir; dolayısıyla deneysel reklam fikri işte burada Situasyonist kes-yapıştır kuramını uygulamaya geçirir. Rahatlıkla diyebiliriz ki culture jamming tam bir profesyonelleşmiş detournementtir.[94] Terim esas popülerliğini 1993'de Mark Dery'nin yazdığı *"Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs"* adlı manifesto ile kazanmıştır. Özellikle detournement pratiğinin bütün süreçteki temel ayrımlarını gözler önüne serilir:

---

[*] Türkçe karşılığı yer altı, metro olan kelime kültürel kuramda "bütünüyle kentleşme" sonrasında gizlilik gösteren alt kültür veya sivrileşmiş sıra dışı illegal kültürün adı ve yansımalarıdır. Tüm kültürel biçimlere sıçradığı gibi söz gelimi deneysel Amerikan sineması bile 1959'dan itibaren bu terimle anılmaktadır. Örneğin maço tipi bu kültüre ait olup, **Underground Sinema** 1930'lu ve 1940'lı yıllardaki maço tipinin serüvenlerini konu edinmiştir.

[93] Sezgin Boynik, a.g.k. s.90.

[94] A.g.k. s.94.

"Manifestonun isminden de anlaşılacağı gibi culture jamming, işaretler imparatorluğu içinde kesip kırpmakla ilgili bir yaklaşımdır. Bu kısaca "cut-up"ta olduğu gibi bilinen ve varolan imajları yeni bir düzlemde/formda kullanmaktır. Bu yüzden 70'lerde Punk, 80'lerde Appropriation[*], 90'larda ise Cultur Jamming situasyonist detournement pratiğinin çürümüş, daha doğrusu rekupere olmuş biçimleridir."[95]

Punk ve bir şekilde yeniden manipüle edilen yaşam formları, disiplinlerin kendini sorgulamasına yol açacaktır. Özellikle sinemanın minimalce yapılmış detournementi diyebileceğimiz durumlar, Situasyonistlerce sinemanın kolaj bir eylem filmi olarak görülmesine, bir aktivizm olgusuna işaret edecektir. Bu etki ve basitçe tersine çeviriş yoluyla yapılan detournement, Lütticken'in deyimiyle Situasyonistlerde her zaman direkt olarak uygulanır. Hiç kuşkusuz Situasyonistler'de en belirgin disiplin sinemadır ve burada sinemanın orijinine özgün piktürel yapıdan söz edemeyiz. Situasyonizm'in en önemli disiplini olan sinema, çoğunlukla Guy Debord'un bu disiplin üzerine yaptıklarıyla hatırlanır.[96] Situasyonistlerin kendi yayınlarında yaptıklarında yer alan, güncel haber fotoğrafları, reklâmlar ve çizgi romanların kullanıldığı detournementler kabul edileceği üzere rasyoneldi. Lakin Debord, genellikle varolan filmlerin parçalarını kullandığı fimlerinde, daha çok oldukça karmaşık detournementler uygulamıştır. Kendisi, sinematografik eser savına ve imajlarına aldırış etmediğini, sinemanın kendi araç ve kendi kadrajına özgün yapısına direndiğini de sık sık belirtmiştir. İmaja en çok ihtiyacı olan bu disiplini bir şekilde aşmak ister. Bu noktada Godard'ı da hatırı sayılır nispette etkilemiş olan Debord'da, alıntılamalardan kaynaklanan kompozisyon tekniği değişmez ama her şey "montaj" olarak kalır. Giorgio Agamben, sinemanın en özgün karakteri montajdır derken kuşkusuz

[*] Alıntılama/kendine mal etme
[95] A.g.k.
[96] Sven Lütticken, a.g.k. s.65.

haklıdır. Kant'tan beri bir şeyin mümkün olabileceği koşullara "aşkınsal" denmekte olduğu bilinmekle beraber fakat bu noktada sinema disiplininin montaja özgü mümkün olma koşulları aşkınsal noktasına da değinmek gerekir. Agamben, sinemada montajın iki aşkınsal noktası olduğunu, daha doğrusu bunların koşut olduğunu söyler. Bunlar; "tekrar" ve "durma"dır. İşte burada, günümüze dek gelecek olan yeniden-yapıma (remake*) dair "hareketli imajlar kullanma gereği olan disiplinlerin" doğasına etki eden detournementin şeması açığa çıkmış olmaktadır. Bu bağlamda Agamben'in söyledikleri gerçekten oldukça önemli olmakla birlikte, taşları yerli yerine oturtmayı sağlayacak bir bakış açısı kazandırmaktadır:

> *"Bunları icat eden Debord değildir, ama meseleyi ışığa çıkarmış, söz konusu aşkınsalları kendi başlarına teşhir etmiştir. Ve Godard da Histoire(s)'da aynı şeyi yapacaktır. Artık çekim yapmaya ihtiyaç yok: yalnızca tekrarlanacak ve durdurulacak. Bu sinema tarihiyle ilişkili olarak yeni bir epokhe** biçimidir. Bu olgu 1995 Locarno festivalinde beni çok çarpmıştı. Kompozisyon tekniği değişmemiştir, montaj olarak kalmıştır, ama şimdi montaj artık ilk plana çıkmakta ve bizzat kendisi olarak gösterilmektedir. İşte bu yüzden sinemanın bütün türlerin üst üste çakıştığı bir kayıtsızlık bölgesine girmeye başladığı düşünülebilir: hem belgesel hem anlatı, hem gerçeklik, hem kurmaca. Artık sinemanın imajlarıyla sinema yapılıyor.*[97]

---

* **Remake**: Medium olarak sinemanın ve videonun anlatım olanaklarının kullanıldığı, sinemadan alıntılarla oluşturulmuş melez video biçimi. Fransız sanatçılar arasından Pierre Huyghe, 20. Yüzyılın sonunda Fransızcada reprise veya remake denilen, yeniden ele aldığı filmlerle yeni düzlemler oluşturmaktaydı. 2007'de Aksanat'ta izleme fırsatını bulduğumuz Brice Dellsperger, orijinal sesi saklamış, bu sese yeniden çektiği kareleri ekleyerek farklı bir remake yaratmıştı. Şiddet, ölüm, intihar, gerilim gibi gibi sahneleri eklektik olarak seçmesiyle ayrılıyor ve profesyonel artist olmayan travestileri oynatıyordu.

** **Epokhe**, erteleme ve yargının askıya alınması anlamlarına gelse de, bu terim 20. yüzyılda fenomenolojinin kurucusu Edmund Husserl tarafından bilinci ortaya çıkarmada temel bir teknik olarak görülür. Soyutlama ve özlerin incelenmesi sürecine girecek olan nesnelere odaklanabilmek için sağduyuya dayanan bütün inançlarına şüpheyle yaklaşmalı, inançlarını eylem alanından geri çekmelidir.

[97] Giorgio Agamben'in "**Guy Debord'un Sineması**" adlı makalesi için bkz. *www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,263,0,0,1,0*

Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger ve Gilles Deleuze gibi düşünürler, tekrarın, özdeş olanın geri dönüşünün olmadığını, aynı şeyin geri gelişi olmadığından "modernlik" açısından bahsederler:

> *"Tekrarın kuvveti ve zarafeti, bize armağan ettiği yenilik. Olup bitmiş olanın mümkün olmaya geri gelişidir. Bir şeyi tekrarlamak demek, onu yeniden mümkün kılmak demektir. Tekrarla hafıza arasındaki yakınlık işte bundan gelir. Çünkü hafıza da olup bitmiş olanı bize olmuş olduğu gibi veremez. Böyle bir hal cehennemin ta kendisidir. Hafıza geçmişe imkânını kazandırır. Anının tamamlanmamıştan tamamlanmışı, tamamlanmıştan ise tamamlanmamışı türettiğini söylerken hafızada gördüğü teolojik deneyimin anlamı işte budur. Söylemek gerekirse hafıza gerçek olanı tarzlandıran organdır ve gerçeği mümküne, mümkünü gerçeğe dönüştürür. Oysa eğer biraz düşünülürse, bu sinemanın tanımıdır da. Sinema da hep bunu yapmıyor mu: gerçeği mümküne, mümkünü gerçeğe dönüştürmek?*[98]

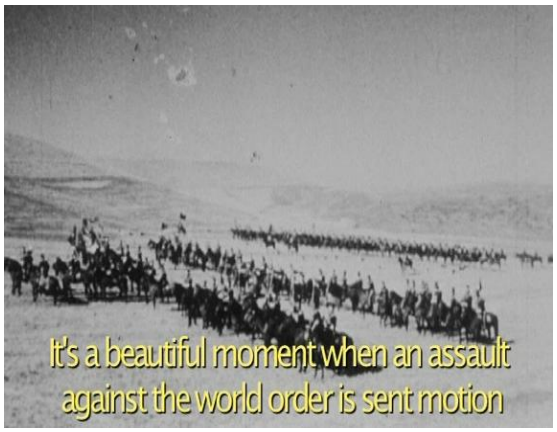
Tekrar, bir nevi déja-vu kavramının sofistike temelinde yatar. Çünkü déja-vu "hâlihazırdaki bir şeyi daha önce olup bitmiş gibi" algılamak" ve tersi, "olup bitmiş bir şeyi şimdiymiş gibi" algılamak anlamlarına gelmektedir. Sinemanın yerini alternatif olarak bu kayıtsızlık bölgesine sokulabilir. Bu durumda imajlarla çalışmanın ne kadar tarihsel ve mesihçi bir önem taşıdığı anlaşılabilir, çünkü gücü ve imkânı tanım gereği imkansız olana, geçmişe yansıtmanın bir yoludur. Öyleyse sinema, medyanın yaptığının tersini yapmaktadır. Medya hep olanı, olup bitmişi verir, ama imkânsız olarak, kuvvetinden yoksun olanı kurgular. Dolayısıyla karşısında kuvvetsiz, güçsüz olunan bir olayı vermektedir. Bu kararsızlık bölgesini Debord'dan örneklemek olasıdır:

> *"Tekrarı kompozisyon tekniğinin merkezine yerleştirerek Debord bize*

[98] A.g.l.

gösterdiğine yeniden imkan tanır, ya da daha doğrusu gerçek olanla mümkün olan arasında bir kararsızlık bölgesi açar. Bir televizyon söyleşisi parçasını, tekrarın gücünü gösterdiğinde, bu olup bitmiş bir şey olarak kalmayı bırakır ve yeniden mümkün bir şey haline gelir. Kendinize sorarsınız: "böyle bir şey nasıl mümkün olmuş olabilir?". Bu ilk tepkidir. Ama aynı zamanda anlaşılır ki, evet, her şey mümkün, bize gösterilen dehşet bile…"[99]





Resim 40-41: Guy Debord, "*In girum imus nocte et consumimur igni*", 1978

İkinci aşkınsal konu olan "Durma" ise direkt kelimenin verdiği anlamla karşılanmayan bir aralıkta yerini bulur. "İmge ve hareket" ile "kurgu ve anlatı" arasındaki dörtlü ilişki bu açıdan önem taşımaktadır. Belli bir konumdan anlam-anlatı ile perde biraz daha açılmaya başlar. Dolayısıyla edebiyat ya da edebi türden denilebilecek tarzda bir pozisyondan bahsedilmektedir. Valéry'nin müthiş sözünü; şiirin, sesle anlam arasındaki o süreğen tereddüt olduğunu söylemesini, iyi niyetli bir komplo kurarak sinema ile bağdaştırmak mümkün. Hölderlin'e göre kesme benzer durumdadır. Kesme, kelimelerin ritmini ve akışını durdurarak kelimeyle temsili kendi başına sergilediğini söylemesi buna benzemektedir. Kelimeyi durdurmak onu kendisi olarak sergilemek üzere anlam akışından söküp almaktır. Aynı şey Debord'un uyguladığı ve montajın aşkınsal

[99] A.g.l.

bir koşulunu oluşturan durdurma için de söylenebilir. Valéry'nin tanımını yeniden ele alarak sinemanın, hiç değilse belli bir sinemanın imaj ile anlam arasında uzayıp giden bir tereddüt olduğu söylenebilir. Bu tereddütü sinemada Debord'la arşınlamaya girişen sanatsal detournement, "tekrar ve durma" ikilisinin yapısı üzerinde durmaksızın çalışan bir konum arz eder. Debord, aynı şeyi geleneksel "son" kelimesi yerine "baştan yeniden alınarak" diye yazarak bitirdiği 1978'de bitirdiği "*In girum imus nocte et consumimur igni*[DVD*]" adlı filminde de söylemektedir. Burada da filmin bir palindrom, yani kendi üstüne dönen bir cümle olan başlığında bile işleyen şey aynı ilkedir. Bir bakıma Debord'un sinemasında aslî bir palindrom[**] karakteri vardır.[***]

> *"Debord'un son filminin hemen başında çok önemli bir metin görünür: "sinemanın önce bu beyaz ekrana, sonra şu siyah ekrana indirgenebileceğini gösterdim." Debord'un bununla anlatmak istediği, tam da montajın aşkınsal koşulları olarak birbirlerinden koparılamayacak tekrar ve durmadır. Siyah ve beyaz, yani imajların görülemeyecek derecede hazır bulundukları fon ile hiçbir imajın bulunmadığı boşluk. Bununla Debord'un teorik çalışması arasında bir analoji vardır. Mesela Durumculuğa adını veren "inşa edilmiş durum" kavramı ele alınırsa, bir durum bir biriciklik ile bir tekrar arasındaki bir kararsızlık, kayıtsızlık bölgesidir. Debord durumlar inşa etmek gerektiğini söylediğinde bu her zaman hem tekrarlanabilen hem de biricik olan bir şeydir."*

Çalışma felsefesi, imgeyi kopardığı için, imgeye ya da onun formuna dair bilgiyi yok etmektedir. Bu durum her halükarda yeni bir anlatının statüsünde yeniden kodlanmasının yazgısıdır:

---

[*] "**We Spin Around the Night Consumed by the Fire**" (Geceleyin çember altında yürürüz ve ateş tarafından yutuluruz)

[**] **Palindrom**, tersten okunuşu da aynı olan cümle, kelime ve sayılara denilmektedir.

[***] Bu film 2 parça olarak, **http://www.ubu.com/film/debord_ingirum.html** adresinden kesintisiz izlenebilir.

"Bir duraklama, kronolojik bir duraksama anlamında bir durma değil, bizzat imaj üstünde çalışan, onu kendi başına sergilemek üzere anlatısal gücün elinden söküp kurtaran bir durma-durdurma kudretinden bahsediyoruz. Debord'un filmlerinde, Godard'ınsa Histoire(s)'ında böyle bir durma kuvvetiyle çalışıyor olmaları işte bu anlamdadır."[100]

Dolayısıyla, zihnimizdeki yerleşik anlamıyla hangi imgeden hangi formdan, aynısından mı bahsediyoruz sorusu ortaya çıkabilir. Kopya gibi dursa da hatta kopya olsa da bir orijinal ortaya çıkarır, kopyanın ve orijinalin orijinine dair tüm morfolojik ve rasyonel soruları parçalar. Her ne kadar ikilemli de olsa Heidegger'in belirttiği hakikate de sahip olacaktır bu bağlamda. Bu durumun yol açtığı sanatsal sarmalanma, gösterilemeyen gizli bir aralıktaki ilişkide yatmaktadır. Bu ilişki, Wittgenstein, gösterilemez, ya da dile getirilemez olanın, bir şekilde söylenemezin söylemenin içinde göründüğünü söylemesi türündeki bir olguya işaret etmektedir. Kısaca, sanatçının eylemi de, imgeleri de, imajları da, nesneleri de, formları da, "gösterdikleri de" budur aslında…

İmge/imaj gösterme ve bunu dönüştürme, tekrarlayacak olursak özellikle hareketli imge ve form açısından (sinema ve video) oldukça geniş bir yelpaze sunar. Bunu gerek Situasyonistler direkt politik detournement, gerekse Fluxusist sanatçılar sanatsal statüde bir detournement ile Duchampçı mirasın argümanlarıyla oynayarak tekinsizce geliştirmişlerdir. Çünkü Freud'un da belirttiği üzere tekinsiz etkisinin yaratılmasında "benliğin kopyalanmasının" gerekli bir malzeme olduğu aşikârdır.[101] Bu olguyu tekrar Agamben'e dönüp bitirmek yerinde olacaktır:

"Bir imajı göstermenin iki yolu vardır. Kendi başına imaj olarak

[100] A.g.l.
[101] Victor I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, Türkçesi: Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s.140.

gösterildiğinde imaj artık hiçbir şeyin imajı olmayı bile bırakır, o bizzat artık imajsızdır. Bir imajı yapılamayacak tek şey, söylemek gerekirse imajın imajıdır. Gösterge her şeyi gösterebilir, sadece göstermekte olma halini gösteremez. […] "İmajsız"la bu ilişkiyi göstermenin, artık görülecek bir şeyi kalmayanı görmeye-vermenin iki yolu var. Birisi sanki hep görülecek bir şey varmış gibi yapan porno ve reklâm; burada imajların berisinde hep başka imajlar var. Diğeri, imaj olarak sunulan bu imajda, Benjamin'in dediği gibi her imajın sığınağı olan bu "imajsız"ı görülmeye-bırakan bir imaj. İşte sinemanın bütün etiği ve siyaseti bu fark üzerinde oynuyor."[102]

[102] A.g.l.

1.5. Fetişist Makine: İkonoklazmik Andy Warhol

Sanat yapıtının oluşumuna etki faktörlerin, sanat nesnesi olarak seçilen form ve imgelerin doğasındaki başlıca değişimler için en uygun ontolojik açılımlar, genellikle imge ve formun, ekonomik, sosyal, cinsel, teknolojik bir metafor halinde dolaşımda olduğu ve evrildiği 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülebilir. Bu süreç, genellikle üretim-tüketim ilişkilerinin endüstri ve teknoloji süreci içerisinde değil, endüstri sonrasındaki benliğini kapsamaktadır. Süreç, sanat ve gündelik yaşam arasındaki ayrımları dumura uğratmış, her tarafta binbir türlü göstergenin açığa çıktığı bir toplumsallaşma ortaya çıkarmıştır. Sözü geçen toplumsallaşmanın yegâne niteliği, üretimin ciddi ve kaotik bir tüketim karşısındaki nispet ibresinde yarattığı sosyolojik şaşılıktır. İlk şaşmalar, tüketim toplumunda bizzat imgelerin, nesnelerin, olguların, formların, şeylerin, sıradan tüketim ürünlerinin farklı bir açıdan estetize edilişini ele alan Pop Sanat uygulamalarında belirir.

Clement Greenberg, II. Dünya Savaşı sonrası sanat merkezlerinin değişiminden, Avrupa'dan Amerika'ya kayan bir süreçten bahsederken, bu "yeni dünyanın" sanatçılarının[*] Hitler'in elma ağacını sallamasıyla birer ikişer Amerika'ya düştüğünü belirtir. Bu yeni dünyanın, yani Amerika'ya düşen sanatçıların, özellikle Soyut Ekspresyonistlerden kurulu olduğunu söylemek gerekir. Soyut Ekspresyonistlerin melankolik ve mistik, akabinde yüksek bunalım/buhran sahibi statülerinin aksine, o zamanlar Pop sanat'ı ateşleyen sanatçılar ortamda birer çılgın olarak belirirler.[**] Her ne kadar adı bu bunalımlı grubun içinde geçse de, Robert Rauschenberg, gerek yüzeyle gerekse nesnelerle olağanüstü malzemesel değişiklere giden yapısıyla sıyrılır.

[*] Greenberg, özellikle Soyut-Ekspresyonistler'i (Pollock, De Kooning, Gorky vb.) oldukça sık irdelemiş ve bu sanatçılara kendisine has olan bir modern sanat eleştirisi kuramında özel bir yer açmıştır.

[**] Bu durum, dönem sanatçılarında keskin biçimde görülür. Mesela, De Kooning tam bir sizoid olarak alzheimer, Pollock kasti kaza, Gorky ve Rothko intihar sonucu genç yaşta hayata veda etmiştir. Aynı zamanda Pollock'un bütün işlerinde yardımından tutun, tırnaklarını bile eşinin kestiğini bilinmektedir.

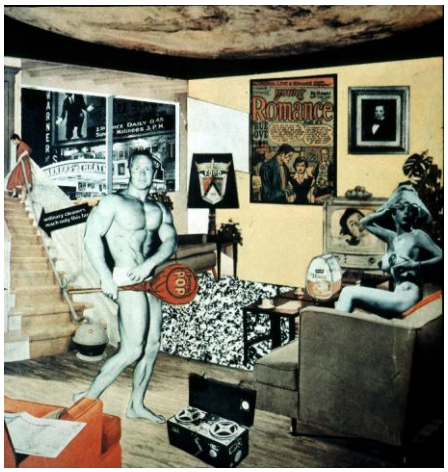
Duchamp'ın sanatsal detournementine (Bir Rembrandt tablosunu ütü masası yapma isteği) sıkı sıkıya bağlı bir avangardizm örneği sayılan işler yapar. Mesela bir De Kooning tablosunu satın alıp, De Kooning'in resmini silerek ilginç bir mizanseni gündeme getirmiş ve kendine mal etmiştir. Aynı zamanda bu işle beraber nesnelerin arasında kurduğu ilişkilere bağlı olarak geliştirdiği eklemli işler, *"Combine* Paintings*" (Bileşik Resimler)* olarak adlandırılmaktadır. Bu özellik, detournementin esaslarından olan birden fazla göstergenin birleştirimine ve monte edilmesinin ilk örneklerine (combine-montage) işaret eder. Rauschenberg sanayi toplumuna ait ne varsa resimlerine monte eder. Assemblaj, kolaj, foto-kolaj, montaj gibi teknikleri oldukça sağlam biçimde kullanan sanatçı, içinde bulunulan toplumsal ve sosyolojik durumların da ironisini ortaya koymaktadır. Aynı zamanda bilinmelidir ki postmodernizm ilk Rauschenberg'le adını alır. Postmodernizm kavramı daha 1960'lı yılların içinde Amerikalı Soyut Ekspresyonizm içinde adı anılan Robert Rauschenberg'in resimlerindeki kolâjların başlamasıyla plastik sanatlarda anılmaya başlar.[103]

Pop sanatına has uygulamalar ve övdüğü ya da eleştirel hale soktuğu tüketim kültürünün işleyiş mekanizması, Debord'un da başvuru kaynağı olacak metalar üzerinden simge ve göstergelerin pazara sunulmasına dayanır. Bu bağlamda, post-endüstriyel dönemdeki üretim biçimi ve metalar, sanat üzerinden kendi meşrutiyetini ilan eder. Buradaki stratejik durum, metanın doğası ile ilgili değil, yapay (geleneksel olmayan) bir şekilde metaya yüklenen görüntü ile ilgilidir. Pop sanatı, tüketim toplumuna dönüşmüş endüstri çağı insan tipinin ürettiği gösterge nesnelerin imparatorluğunun başlangıç seviyesinde yer alır. Endüstri sonrası dönemde sanatçıların işleri kayıt altına alınmaya başlar. Birer ekonomik gösteren olarak tüketim ürünlerinin müze ve galerilerin başköşesine kurulması, bu nesnelerin sanat mertebesine yükseltilmeleri,

[103] Ali Akay, a.g.k. s.7.

yüksek kültür ile kitle kültürünün arasındaki sınırların yok oluşunun bir ifadesidir.[104]





Resim 42: Robert Rauschenberg, *"Silinmiş De Kooning"*, 1953
Resim 43:Richard Hamilton, "*Günümüz Evlerini Böylesine Çekici Kılan Nedir?"*, 1955

Richard Hamilton'un *"Günümüz Evlerini Böylesine Çekici Kılan Nedir? (1955)"* isimli kolajı, popüler kültürün yarattığı metaların fetiş düzeye erişmesini toplumsal oranlar dahilinde göstermekle kalmamış, Barok'a, Matisse'ye özgü odalık (interior) temasının parodisi şeklinde, Lynton'un da belirttiği üzere sanat eserinin sadece bir afiş düzeyine ulaşabileceğini de gözler önüne sermişti:

> *"Herşeyden önce bu afiş, insanın beş duyusuna seslenen bir Rönesans resmini andırır. Ayrıca bu afiş; onyedinci yüzyılda yapılmış ve günlük yaşamı simgeleyen; evdeki bir çift, işgören hizmetçi ve geri planda da kent yaşamını konu edinen bir Hollanda resmini akla getiriyordu."*[105]

Postmodernizmle birlikte nesnelerin kullanımıyla ilgili bu popüler nesne yaklaşımı, tüketim kültürünün temel argümanlarını oluşturuyor. Eklektikçi (seçmeci) anlayış, sanat yapıtını belirlemede rol oynuyor. Nesneler tamamen

[104] Rıfat Şahiner, "Avangardın Tarihsel Dönüşümü", **Cumhuriyet Gazetes,**'Kitap'eki', Sayı:805, 21.Temmuz.2005
[105] Norbert Lynton, a.g.k. s.295–296.

arzu nesnesi halini alıyor. Burada önceki bahsettiklerimize, Fütüristlere hızlıca dönüş yapmak da olası. Bu durumu, göstergeleri, işaretleri ve formları dolaşıma kullanma/sokturma prensibini, Hamilton'un kendi ağzından duymak bize yararlı açılımlar yapmaya olanak tanımaktadır:

> *"Bu, parlak malzemelerin kullanıldığı nesnelerden oluşan bir derlemedir. Asıl motif olan taşıt, tüm anlatım tekniklerini yıkıp, bozar. Söz gelimi bir pasaj, fotoğrafın odak noktasında olan bir parlaklıktan, odak dışında yer alan parlaklığa doğru kayıyor gibidir. Tabloda, bir ressamın kromu canlandırmasından, bir reklâmcının 'krom' anlamına gelen işaretler yaratmasına geçilmektedir. Chrysler firmasının Plymouth ve Imperial marka arabalar için kullandığı reklamlardan parçalar alınmıştır. Biraz da General Motors şirketinin ve Pontiac model otomobilin ilanları kullanılmıştır… Reklamlarda sık rastladığımız seks simgesinden, taşıta duyulan sevginin gösteriminde yararlanılmıştır. Bu resimdeki seks simgesi başlıca iki öğeden oluşur: sütyen resminin zarif biçimi ve Volupta'nın dudakları. Resim üzerinde çalışırken, bu kadın figürünün belli belirsizcesine, bana Samotrake'nin kanatlı zafer tanrıçasını anımsattığını sık sık düşünmüşümdür. Marinetti'nin 'bir yarış arabası… Samotrake Adası'nın kanatlı Zafer Tanrıçası'ından daha güzeldir' sözü, resmimi klişeleştiriyordu. Bunu beğenmeme rağmen imgeyi resmimden çıkarmadım. Resmi oluşturan grubun dekoru biraz mimari bir düzenlemeyi andırıyordu. Uluslar arası bir üslupta yapılan bir oto galerisi, Mondrian ve Saarinen'i andıran işaretlerle gösterilmiştir. Marcel Duchamp'ın sözlerinden bir alıntı ötekilere göre daha dolaysız bir ima olarak kullanılmıştır."*[106]

İmajların kendine mal edilmesi ve saptırılması açısından Andy Warhol dönemin en pırıltılı ve şöhretli sanatçısı olarak göze çarpar. Andrew Warhola; 1928'te Slovak göçmeni bir ailenin küçük çocukları olarak Pennslyvania'nın

[106] A.g.k. s.296.

Pittsbourg kentinde doğar. Pittsbourg; o yılların ağır sanayi kentidir. Warhol burada, Büyük Depresyon'un* (1913) eşiğinde, Şahiner'in de vurguladığı üzere Dickensvari bir çocukluk evresi geçirir. Sanatçı, buradaki hastalıklı ve yoksullaşmış getto (varoş) yaşamının izlerini; doğduğu yörenin sade stilini ve seri üretim kültürünü Manhattan'daki atölyesine taşıyacaktır.[107] Dolayısıyla Warhol, Soyut-Ekspresyonistlerin algılayamayacağı bir üretim kültürüyle büyümüştür. Bu bağlamda gerçekten de kendine has ola atölye (Fabrika) kavramı, onun için Modern Sanatlar Müzesi ve Akademi kavramından daha içkindir. Pop imajlarını kendine hibe ederek eleştirel bir tutumla kullanan Warhol, o yıllarda Amerika'nın "Yüksek Kültürü"nü oluşturan ve kişisel ekspresyona dayalı resim yapan Soyut-Ekspresyonistlerin kültürel balayını sona erdiren bir tavır sergiler. [108]

Sıradışı zevk sahibi bir demokrat gibi uç karakteristiklerine ek olarak, analojik eşcinsel bir makine olan ve ciddi bir Jackson taraftarı olan Warhol, nesnenin zanaatsal yönüne dair kopyalanmasını gerçekleştirirken, düşünsel planda da müthiş bir kopyala-yapıştır teorisi ortaya atar. Her ne kadar tam bir kopyalama ve kültürün içinden kesilip getirilen imgeleri teknik anlamda kullanma yapılsa da, düşünsel anlamda endüstriden nasibini almış bir sanatçı bedeni ve yaratı kavramıyla karşılaşırız. Sözgelimi bir imgenin herhangi bir şekilde başkası tarafından yapılması ve çoğaltılması bile işin Warhol'a ait olmasını sağlayacaktır. Bu bakımdan ne kadar çok kopya iş olursa, o nispette bütün işler sanatçının kendisinin de söylediği gibi Warhol'a ait olup orijinalleşecektir. Sanatçı, seri üretim biçimini düşünsel yaratım ile çaprazlayarak sonsuz

* 1929'lu yıllardan itibaren farklı ve çok önemli bir sorun ortaya çıkmıştır. Tüm dünya ekonomilerinde daha sonra adına "Büyük Depresyon" denilen büyük bir çöküş başlamıştır. Depresyonun başladığı ABD'de 1929–1933 arasında ekonomi %30 oranında daralmış, işsizlik %25 oranında artmıştır. Detaylı bilgi için "http://www.kutuphanem.com/default.asp?islem=dok_indir&odevno=150423" adresi incelenebilir.

[107] Rıfat Şahiner, "Andy'nin Uyanıklığı, Hiçbir şey Özel Değildir!... -1-", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:31, s.29.

[108] A.g.m.

derecede kopya sayısını özgünleştirir, orijinalleştirir, lakin bu işin zanaat yönü de çetrefilli bir seri üretime yaslanır. Bu yüzden kendi atölyesi ve işçileri; Gümüş Fabrika'sı[*], onun için önemlidir. Duchamp'ın "el emeğinden ziyade zihinsel emeği yeğleme" niyeti, Warhol'un alıntılamalarında çift bağlamlı olarak estetikle zirve yapar:

> *"1950'li yıllarda resim yapmaya başlayan Warhol'un reklam dünyasından sanat dünyasına geçişi ise 1960'lı yıllarda gerçekleşir. 1962'de Campbell hazır çorba kutularının etiketlerine, Coca Cola şişelerine, Brillo bulaşık teli kutularının* ***taklitlerine*** *yer verdiği resimleriyle bir anda dikkatleri üzerine çeker. Ertesi yıl bu tür tüketim mallarının resimlerini fotoğrafik ipek baskıyla seri biçimde üretmeye girişir. Daha sonra ünlü kişilerin portrelerini yaparak göz alıcı renklerle bunların sayısız çeşitlemelerini yapmaya başlar. Warhol böylece, sanat yapıtını mekanik bir ürün haline getirmeyi, sanatçının kişiliğinden ve duygularından soyutlamayı amaçlamaktadır."*[109]

1979'da gerçekleştirdiği 66 adet tuvalden oluşan "Gölgeler" dizisi, fotoğrafçılıkta kullanılan tekniklerle beraber el işçiliğinin de beraber kullanılmasına olanak sağlar. Warhol'un serigrafi baskılarının Cennini'nin[**] çizgi ve gölge ilişkisi üzerine düşünceleriyle başlayan ve öz-taklit temasıyla süren Batılı resim sanatının temel problemlerinin tam karşıt noktasına, bitiminde bir yere ait olduğunun çıkarımına ulaşılmaktadır. Warhol'un ortaya koyduğu şey, avangardizmin deneylerini bir araya toplayan, sürdüren ve onların sınırlarını aşan bir çözüm olarak görülebilir ve sadece Maleviç ve Duchamp değil, aynı zamanda action painting ve hiper gerçekçilik de Warhol'un bünyesindedir.

---

[*] 231 East 47. Sokak'ta stüdyo kiralayan Warhol, bu stüdyonun duvarlarını gümüş alüminyum ve tavanlarını da alüminyum balon bulutlarla kaplar. "**The Factory**" adı ile tanınan bu atölye, birdenbire New York'un en şöhretli mekânlarından biri haline gelir. Burada sinema, müzik, avangard dünyanın en gözde isimleri sosyetenin, film yıldızlarıyla biraraya gelir.

[109] Cumhuriyet Gazetesi, 9.12.1998, s.14.

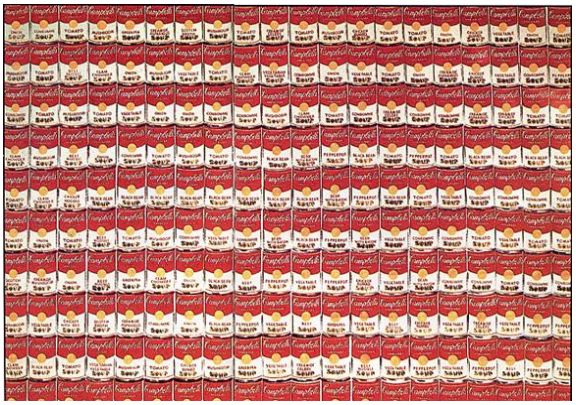
[**] Cennino Cennini, 1437 yılında yazdığı ve 1858 yılında Fransızca'ya çevrilen, ilk İtalyan resim tekniği kitabı olan "**Ustanın Elkitabı**" ile ilk hümanistik çizgisel değerlerin kuramcısı olarak bilinir.

Sanatçı; endüstri, politika, moda ve medya dünyası dahil her şeyi kendi bünyesine müstahaklaştırır bir duruma getirir. Öyle ki sanatın paraya karşı olan muhalifliği yerle bir olur, sanatçının galericisi olan Leo Castelli bile onun şöhretinden inanılmaz derecede nasibini alır ve ona kendini adayarak Warhol'u ticari ağda dolaşıma sokar. "Andy Warhol'un Felsefesi" adlı kitabında Warhol; *"para kazanmak sanattır, çalışmak sanattır ve iyi işler yapmak, bu, sanatların en iyisidir."*[110] der.

Warhol'la birlikte, alıntılamaya dair olan detournement pratiğinin düşünsel eksenindeki planında, gerek Duchamp ardıllarının gerekse Situasyonistlerin reddettiği estetik değerler meşrulaşır. Estetik açıdan özerk sayılabilecek yeni bir plastik dil oluşur. Bu dil, konvansiyonel olarak renk ve biçimin, pop sanatta ne kadar çağdaş ve güncel yaşamla içsel olarak ilişkili olduğunu da gözler önüne serer. Söz gelimi Warhol'un seri üretime yaslanan estetik dili, Fovistler'in yüzey ilişkilerini saf renk diliyle kodlamasını andıran bir analojite ve makinesellik barındırır:

> *"Özellikle Hollywood yıldızlarının yer aldığı resimlerinde kullandığı saf renkler bir ışık kaynağı gibi parlak ve zariftir. Marilyn Monroe, Liz Taylor ve Mona Lisa tıpkı geçmişin dinsel idolleri (Meryem ve Azizeler) gibi yaldızlı ve pırıltılı renklerle bezenmiştir. Warhol'un bu resimleri özellikle Ortodoks kiliselerindeki ikonları anımsatır."*[111]

[110] Andy Warhol, **The Philosophy of Andy Warhol**, New York, Harvest Book, 1977, s.92. (k.ç.)
[111] Şahiner, a.g.m.





Resim 44: Andy Warhol, "*100 Teneke*", 1962
Resim 45: Andy Warhol, "*Venüs*", 1984

Warhol'un üretiminde imge ve form alışverişlerinin, her disiplinin aynı tüketim metaları açısından özel bir aurası bulunur. Şöhretli ve kahramanlaşmış ikonların imgeleri/imajları alaysılanır, eğlencelik ifadeler ardındaki dinginlik ve saflık, masumane sıradanlık içerisine giydirilir. Warhol'un bu imajları farklı renklerle ve formatlarla tekrar tekrar sunması, mükemmel bir alaycılık ve saplantılı bir tekrarla resimsel açıdan yeni açılımlar kazanacaktır. Aynı zamanda Warhol, Jackson Pollock'un kendi vücut diliyle oluşturduğu anlayışı, tuval çevresindeki "Şamanistik Dans Ritueli"ni, "Dans Diagramları" olarak kendine de uyarlamış ve mal etmiştir. Kendi resimlerini de Pollock gibi yerde oluşturmuş ve diagramlarını daha sonra duvara asmıştır.[*]

İmgelerinin kendisi ve çocukluğu için psikanalitik bir anlamı bulunur. Sanat eleştirmeni G. R. Swenson'un çorba tenekeleri resimleriyle ilgili sorusuna karşılık 1963'de sanatçı; *"20 yıl, aynı günde, aynı saatte, aynı yemeği yerdim ve bunu içerdim"*[112] diye yanıt verir. Söz gelimi çorba tenekeleri hakkında fabrikasındaki asistan işçilerinden Vito Giallo; sanatçının çorbalardan özellikle

[*] Warhol bu pratiğe, "Neoprimitivist Dans" demiştir.
[112] Gary Comanas'ın "**The Origin of Andy Warhol's Soup Cans**/Andy Warhol'un Çorba Tenekelerinin Kökeni" adlı makalesi için bkz. *http://www.warholstars.org/art/warhol/soup.html*

domates çorbasının favorisi olduğunu ve annesinin de küçükken sanatçıya sürekli çorba ve domatesli sandviç hazırladığını anlattığını, bunların son derece "basit"[113] olduklarını söyler. Londra'nın Face dergisine 1985'de verdiği röportajda şöyle der:

> *"**David Yarritu**: Annenin önceleri sana destek olmak amacıyla çorba tenekelerinin içine çiçek ekip bunları sattığını duydum.*
> ***Andy Warhol:** Oh, Evet, doğru, çiçeklerin tenekeleri/saksıları bunlardan oluşuyordu ve bu durum ilk teneke resimleri üretmemin sebebiydi. Bir teneke kutuyu alabilir –büyük olanlar daha iyi olur-, içinde kesilmiş şeftaliler olan aile boyu gibi- ve onu kolayca makasla kesebilirsiniz diye düşünüyorum. Bu çok kolaydır ve rahatça çiçekler ekebilirsiniz bunlara. Annem çorba kutularını içeren çokça teneke kutu sahibiydi."*[114]

Sanatçı dönemin ticari yansıması ve tüketim imgesi olan ve kendi hayatında da tekrar unsuru barındıran hazır yemek ve çorba imajlarını, deterjanları (Campbell tenekeleri ve Brillo kutuları gibi), yeme-içme kültürünü kullanıyor, kopyalıyor, tekrarlıyor ve radikal biçimde 17. yüzyıldan bu yana gerek akademik gerekse serbest uygulamalar için temel basamaklardan olan natürmort ve kurgu temasını sallıyordu. Andy Warhol, seçkin üst dünyadan seçip kopardığı ve polimerleştirdiği şöhretli imgeleri, özellikle Marilyn Monroe imajlarına eski sanatın Magdalenalar'ının statüsü atfediyor ve bağlamlarını değiştiriyordu. İşin ilginç yanı, Warhol'un deyişiyle; *"şaşırtıcı olan, insanların, serigrafi tekniğinin kullanılıp kullanılmadığını, resmin gerçekten bana mı, yoksa başkasına mı ait olduğunu asla bilememesi*"[115] durumudur. Yaptığı tekrarlar teknik düzeyde kalmaz, pentüre dair sinematografik bir yapılaşmaya dair de kuvvetli bir kompozel alan oluşturuyor:

---

[113] A.g.l.
[114] A.g.l.
[115] Anne Cauquelin, a.g.k. s.90-91.

"İlkinde yüzü, küçük, özerk tuvallere yansıtmış sonrasında ise onu defalarca kez tekrarlayarak büyük tuvallere aktarmıştır. Bu, pozun değişmeden farklı yaratıcı süreçleri yansıtmasını sağlamıştır. Resim, Pulları ve Dolar'ı kullandığı erken dönem çalışmalarındaki imajların tersine, mimikleri yansıtan yüzeylerin alaysı tekrarıyla adeta hareketli bir filmi andıran özelliğiyle diğerlerinden ayrılıyordu."[116]

Warhol, Monroe'ya hayrandır. Monroe ve portre serileri çerçevesinde Warhol'un kendine mal etmeleri ve saptırmaları, özellikle Ortaçağ'a özgü mistisizm ve İncil'in resimlenmesi olan "İkonografi" anlayışının kendi figürleriyle özdeşleştirimi ile sarmalanır ve yepyeni bir resimsel yöntemle gerçekleşir. Ortaçağ'da ikonografik kutsallığının vurgulanması için renk, çok özel olarak kullanılır, ışığın gücü olarak özel bir kutsal anlamı barındırır. Altın yaldız diğer dünyanın ışığıdır. Bütün bunların ışığında Warhol'un altın yaldız kullandığı "Golden Slippers", "A Gold Book" ve sonralarıysa Marilyn serisinin ilki olan "Golden Marilyn"de bu sozsuzlaştırma güdüsünü barizdir. Warhol, "Gold Marilyn" resminde ünlü yıldızın yüzünü tamamen altın yaldızla boyanmış yüzeyin merkezine yerleştirmiştir. Marilyn, artık mistik evrenin bir parçası olarak yeni bir dünyadadır.

"Warhol'un gerçekleştirdiği sonraki Marilyn resimlerinin Ortodoks kiliselerindeki ikonları anımsatmasının sebebi yine renksel yönlerindedir. Çünkü Bizans'la başlayan ikon geleneği koyu renkli, sert çizgili olmasına karşın Rusya ve öteki Ortodoks kiliselerinde yapılan ikonlarda yüz çizgilerinin yumuşadığı; kızıl, kar beyazı, zümrüt yeşili ve limon sarısı gibi parlak renklerle altın yaldız kullanıldığı görülür."[117]

[116] David Bourdon, **Warhol**, Abradale Press, New York, 1991, s.124.
[117] Rıfat Şahiner, "Andy'nin Uyanıklığı: Hiçbir Şey Özel Değildir!..-2-", **Türkiye'de Sanat**, sayı:32, s.25.

Sonuç olarak Warhol'un sanatını besleyen kaynaklar arasında ikon geleneği oldukça önemli bir yer tutar.



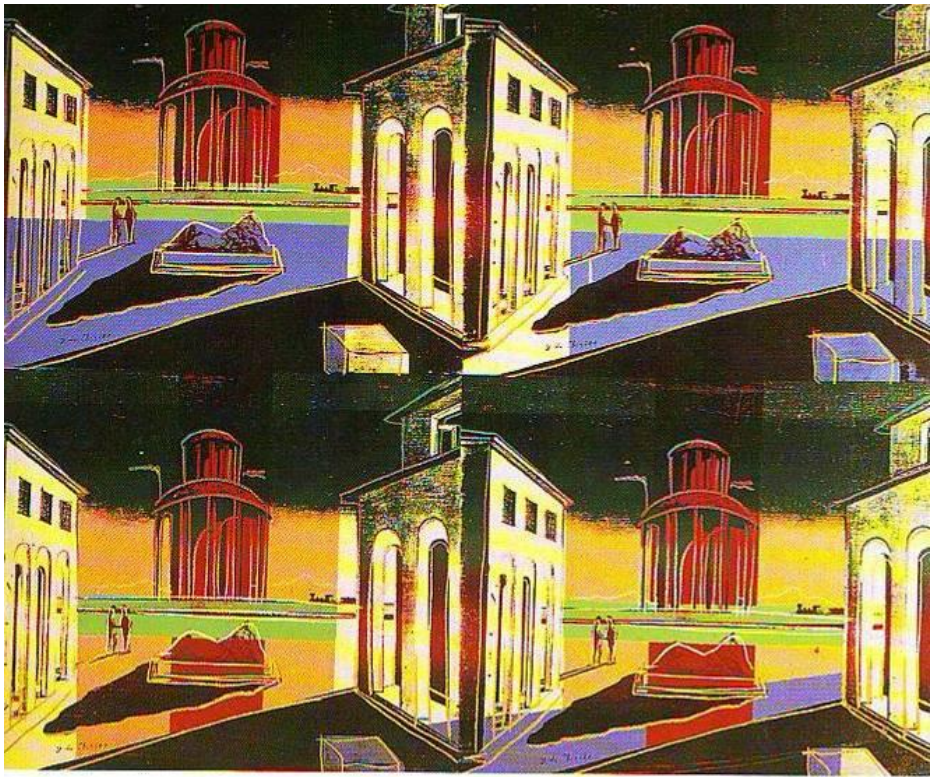
Resim 46: Andy Warhol, "*Gold Marilyn Monroe*", tuval üzerine serigrafi ve sentetik polimer boya, 211.4x144.7 cm, 1962

Tüm mekanikliğine ve sanatçının inişli-çıkışlı şaşırtıcılıklarına rağmen sanatçının işleri kabul görmeye ve yaşamaya devam eder. Özetle, makine olmayı da düşleyen sanatçı, artık kendi sınırlarını aşmıştır. Özellikle, kendisinde son derece özel ve önemli yeri olan De Chirico'nun resimlerini kendisine atfettiği seriler, üzerinde durduğumuz mesele için can alıcı bir noktada bulunmaktadır. Warhol, De Chirico'yu fotoğrafın eğretilenmesi ile deneylemiş ve oldukça ilginç üretim biçimlerine yönelmiştir. Warhol, artık tamamen indirgeme ve tersine çevirme temaları üzerinde çalışıyor, materyal ikonolojisini kullanıyor, bunu imgenin polimerizasyonu ile tersine çeviriyordu. Warhol, ilginçtir, bunu aynı zamanda De Chirico'ya olan bir gönül borcu olarak da düşünüyor ve manevi bir bağ kuruyordu. Fakat odaklandığımız nokta bizi Situasyonistlerde de belirttiğimiz "tekrar" olgusuyla olağanüstü radikal bir estetizmin felsefi ve kuramsal egemenliğine götürecektir. Alıntılama ve tekrarlamalarıyla metafizik bir düzlemde arşınlamayı Chirico'dan saptıran Warhol, bildiğimiz üzere

Nietzsche'nin en önemli doktrini olan, 'tüm şeylerin mutlak ve belirsizce tekrarlanan döngüsü' teorisini de işin içinde ters yüz etmiş oluyordu ki bu, gerçekten de anlatılamayacak denli müthiş, hayret vericiydi. Bu konu üzerine söyledikleri, üzerinde durduğumuz meseleyi son derece açık olarak çözümlemektedir:

> *"Onun çalışmalarını seviyorum. Sanatını ve bir de aynı resimleri tekrar tekrar yinelemesi fikrini seviyorum. Bu fikri öyle çok sevdim ki, bunu yapmanın harika olabileceğini düşündüm. […] De Chirico aynı imgeleri hayatı boyunca tekrarlamıştı. İnanıyorum ki, o bunu sadece insanlar ve satıcılar istiyor diye yapmadı, o bunu sevdiği için ve tekrarlanan görüntülerin kendini ifade etmenin bir yolu olarak düşündüğü için yaptı. Bu belki de ikimizde de ortak olan bir şeydir. […] Farklılık? Sürekli olarak, yıllar boyu tekrarladığı şeyi ben de aynı günü, aynı resimle tekrarlayarak yaptım. […] Bu birinin kendini ifade etme biçimidir!... Benim bütün imgelerim aynıdır […] ama aynı zamanda da farklıdır. […] Renklerin ışığına, zamana ve ruh haline göre değişirler. Hayat da kendini tekrar ettikçe değişen imgeler dizisi değil midir?"*[118]

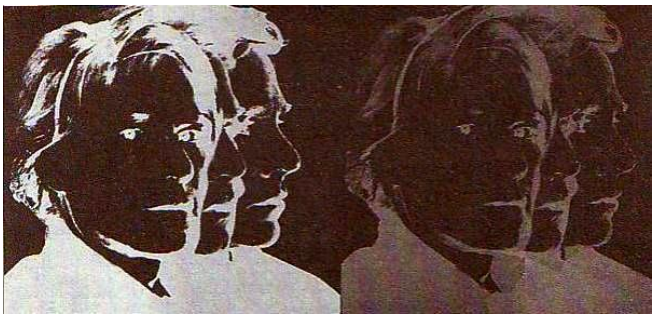
[118] Achille Bonita Oliva, **Warhol verso De Chirico**, Milano, Electa Publishing, 1982, s.70. (k.ç.)

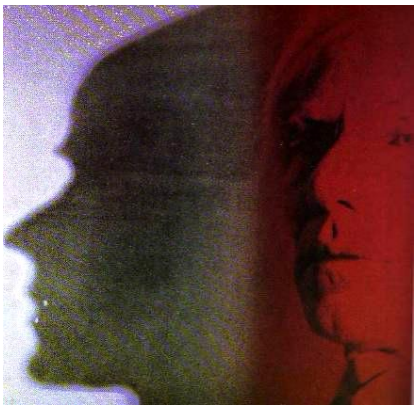


Resim 47: Andy Warhol, *"Italian Square with Ariadne (after De Chirico)",* 1982, tuval üzerine sentetik polimer boya ve serigrafi mürekkebi, Pittsburg

Warhol, De Chirico'dan aldığı Nietzschevari algı tabiatını, kendine özgü olan dünyevi imgeleri kullanma hakkıyla birleştirir ve bunları yapabildiğince, aynının ebedi dönüşünden, aynının sonsuz sınırdaşlığına kadar düşmüş idollerin (Marilyn, Jackie, çorba tenekeleri vb.) sınırsız "sekansları" formuna, ya da Deleuze'nin ifadesiyle, *"daha önceleri Platonik gelenek tarafından zapt edilen ama şimdi özgürleştirilen, güçleri zincirden kurtulmuş suretlerin sersemletici bir biçimde ortaya çıkışlarına"*[119] dönüştürür.

[119] Gilles Deleuze, "**Logique du sens**", Paris, Editions de Minuit, 1969, s.292-307.





Resim 48: Andy Warhol, *"Self Portrait",* 1978, t.ü.serigrafi mürekkebi ve sentetik polimer boya
Resim 49:Andy Warhol, *"The Shadow",* 1981, kağıt üzerine serigrafi



Resim 50: Giorgio de Chirico, "*Oto-Portre*", 1920

1978 yılında yaptığı De Chirico kaynaklı kendi portresi "Self Portrait" adlı çalışmasında, betimleme biçimlerini ve tekniklerini farklı kombinasyonlarla gerçekleştirmiştir. "Self Portrait", fotoğraf ve resim ilişkisinin özel bir birlikteliğini, fotoğrafik negatifin ikili etkileşimini gündeme getirir. Bu ilişki Warhol'un birden

çok disiplinle, özellikle sinema ile çalışmasının da verimini göstermesi "kadraj dışılık" açısından önem taşır.

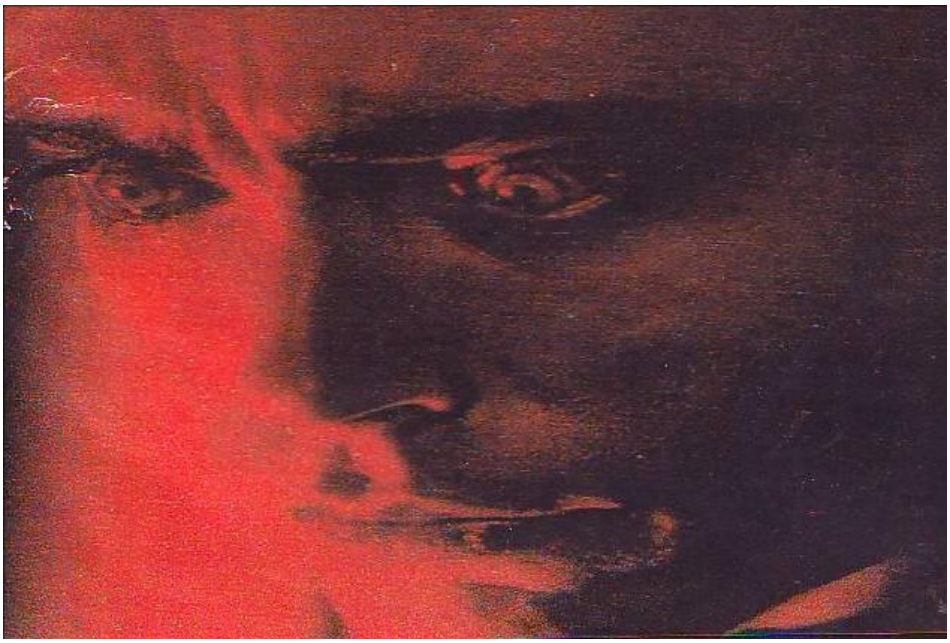
Warhol, De Chirico'nun yardımıyla batılı sanat gelenekleriyle direkt olarak diyaloga girer. Burada tuhaf ve olağanüstü bir süreç de vardır. Çünkü Warhol'un alıntıladığı De Chirico'nun 1920 tarihli "Self Portrait" adlı çalışmasında da bir alıntılama söz konusudur. De Chirico, Nicolas Poussin'in 1650 yılında yapmış olduğu "Self Portrait"inden yarım boy pozu, kitap motiflerini ve figürün gölgesinin bir bölümünü kopyalar. Bu gölgeyi Pentürik-Duchampvari bir tavırla sadece minimal bir tavırla ters çevirir (horizontal ayarlarıyla oynar) ve kendisine has olan metafizik sürrealite ortaya çıkmış olur. Warhol'un dehası, söz konusu durumu inceleyerek pratiğe dökülmüş ve tablonun sanki ruhunu ele geçirmiştir. Warhol, her biri üç imgeden oluşan iki grup resimlemiştir. Her grup; çeyrek profil, yarım profil ve profilden oluşmak üzere, üç değişik açıdan ardıl olarak görünür. Burada esas olan durum, Stuckey'in *"Andy Warhol'un Boyanmış Yüzleri"* adlı makalesinde de ifade ettiği gibi, "tek; çokluktur, aynı; farklıdır", tasvir, kişinin negatifidir ve mekân dışarıda bir yeri işaret edip yüzeyden çıkarak hareketli görüntünün doğasına dair muallak bir hisse yaratır.[120]

Kırmızı ve siyahın anlatısal ilişkisi, kendisini formun içeriğinden, içeriğin formuna dönüştürmüştür. Kırmızı renk ve kırmızı göz imgesi çoğu zaman Warhol için bir vazgeçilmezdir[*] ve alt kültürel referans olarak Warhol'un bir elemanıdır. Bu referans sanatçının kabul edilsin ya da edilmesin ne kadar büyük ve önemli olduğunu gerçekten gözler önüne serer.

---

[120] C.F. Stuckey, "Andy Warhol's Painted Faces", **Art in America**, sayı:68, New York, 1980, s.112–119.

[*] Kırmızı renkli göz, albinolara has olan bir durumdur. Albinoluk genetik bir rahatsızlıktır. Bireyin bedenine özgü rengi oluşturan pigmentlerden sorumlu olan genlerin bozukluğundan, mutasyonundan kaynaklanır. Pigmentsiz olma halidir ve tamamen beyaz olmakla adlandırılır. Dolayısıyla gözdeki damarlar tamamen kendini yüzeyde kırmızı olarak görünür hale getirdiğinden kırmızı gözlü olma halidir. Burada bizi hayrete düşürecek kadar etkili olan sonuç, Warhol'un beden olarak özdeşleştiği (gümüş gibi) vaziyeti dehşet verici bir kuvvetli bağla başka bir doğal seleksiyon vaziyetine iliştirmesidir. Bu durumdur ki Warhol'un video-sinema ve resim disiplinlerini ilişkisel bir biçimde kullanmasının da temellerinde yatar.



Resim 51: Andy Warhol, *Blood for Dracvla*, 1974

Bireyin yaşamsal biyolojikliğinden, daha önce de bahsettiğimiz gibi giderek polimerleştiği çağda, Warhol'un bu portresi, De Chirico'nun metafizik-antik mekanlı kendi portrelerinin bir şekilde saptırılmış bir kompozisyonu olarak tamamen bir alegorisi olarak sonuçlanır. Bu süreç için Warhol'un iki filmini ele almak bize sanatçının politikasını net bir biçimde sunmaktadır. *"Blood for Dracvla" ve "Frankenstein"* adlı yapıtlarında kana dair ele elinde tuttuğu veriler, kırmızı pigment kavramı, kırmızı göz imgesi bu filmlerde önemli göstergeler olarak rol oynarlar. Aynı zamanda hasarlı polimerleşmiş çağ insanının bizzat antik korku öğesine (bu süreci De Chirico'ya özgü alıntılamalar yaparak/yaslayarak) dönüştürüldüğü, bir bilgi nesne haline getirildiği, pop sanatçısının korkunun antik imgesini sahiplenerek kendine mal ettiği bir bu diziler, günümüz sanatı için de son derece önemli referans kaynaklardır.



Resim 52: Andy Warhol, "*Sleep/Uyku*" *(1963, siyah beyaz, sessiz, 16 fps, 5 saat 21 dakika)*

Gerçekten de David Bourdon'un da ifade ettiği gibi sanatçının filmleri bir klasik olarak görülmeyecek, efsane olarak nitelenemeyecek denli tekrar tekrar izlenecek şekilde yaşayacaktır.[121] Warhol, genellikle sıra dışı deneyler, kurgular ve olaylar yaratarak kurgu gerçekleştirir. "Sleep/Uyku" *(1963, siyah beyaz, sessiz, 16 fps, 5 saat 21 dakika)*, adlı yapıtı sesli bilindik hızda akan(24 fps/24 frames per second) ve sonrasında düşük ve sessiz olarak hızda projekte edilen (60 fps) bir nitelik taşır ve imajın durumlarını slow-motion'la duyumsatarak imajın konstrüksiyonunu arşınlar ve izleyicinin duruma eşlik etmesiyle video ve sinemaya dair zihinsel bir alan yaratır. Sanatçı bu durum için "hiçbir şey olmadığında, her şey hakkında düşünebileceğiniz daha fazla şansınız var demektir"[122] derken olayı özetlemiş olmaktadır. Bu durum Warhol'un resimlerinin sinema ve video üzerinde deneyimlenmesidir aslında. Hareketli bir görüntünün saniyede ortalama ardışık 25 kare imaj sunması Warhol'un pentüre dayalı imaj çoğaltımları için eşsiz bir manipülasyon aracıdır. Kendi dilini bu disiplinin sanatçıya özgü olabilecek en tanıdık vaziyetine iliştirerek postprodüksiyonun resimle olan ilişkisini güçlendirmiş olur. *"Sleep/Uyku"* adlı

[121] David Bourdon'un "**Warhol as Filmmaker**" adlı makalesi ve detaylı bilgi için bkz. http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/articles/bourdon/bourdon.html
[122] A.g.l.

filmi aynı zamanda Warhol'un ilk filmidir ve sevgilisi şair John Giorno'yu uykusunda büyük bir sabır gerektiren Bolex* marka kamerası ile çekmiştir. Yüzlerce küçük 3 dakikalık çekimlerden sonra bu sonuca ulaşmıştır. Kısa görüntülerin "fps" değerleriyle oynayarak, kadrajların ve açıların çeşitli nitelikleriyle tekrar tekrar oynayarak ve kesip birbirine ekleyerek sürekli bir tekrar ve üst üste binmelerle montajı gerçekleştirmiştir.



Resim 53: Andy Warhol, "*Chelsea Kızları/Chelsea Girls" (çift ekranlı, renkli ve siyah beyaz,sesli ve sessiz, 24 fps, 3 saat 24 dakika, 1966)*

Warhol'da imge ve formların monologlarının ve statikliğinin vaziyeti, Situasyonistlerin cultural jamming'inde beliren underground kültürüne dair sosyo-kültürel izler de barındırmaktadır. 1966 yılı yapımı olan "*Chelsea Kızları/Chelsea Girls" (çift ekranlı, renkli ve siyah beyaz, sesli ve sessiz, 24 fps, 3 saat 24 dakika)* Warhol'un en çok reklamı yapılan ve en çok gösterilen filmi olmakla birlikte deneysel ve çoklu formatta kurgulanmış, aktör olarak fabrikadaki elemanlarını kullandığı filmidir. Burada yer alan işçilerine süperstar niteliği atfeden Warhol, gayet dobra dobra olan bir dil geliştirip bunu süperstarları üzerinden kompleks bir yapıda sorunlu bir ruh halinde (dönemin genel özelliği) işleyerek gösterir ve underground kültürü över. Çift düzlemde Chelsea otelinin

* 1920'lerden itibaren üretilmeye başlayan efsanevi 16mm film kamerası. Bolex, son derecede kullanışlı ve dayanıklı bir kameradır. Bağımsız sinemacılar ilk filmlerini bolex'le çekmişlerdir. Genelde birçok deneysel sinema yapımcısı ve stop-motion animasyon yapan sanatçılar bolex'lerle çalışmışlardır. Dijital teknolojinin olmadığı zamanlarda "Stop motion" özelliğinden dolayı her halükarda Warhol'a özgü bir kamera olduğunu söylemek gerekir. Bu kamera aynı zamanda David Lynch'in de satın aldığı ilk kameradır.

odalarından kadrajlar sunarken, ekspresyona dayalı sekansları da yaz düzlemde gösterir. Monologlar bu sefer söz gelimi bir striptiz eşliğinde verilir.

1963 tarihli *"Tarzan and Jane Regained... Sort Of/Tarzan ve Jane bir türe tekrar kavuştular" (*siyah beyaz ve renkli, sesli, 24 fps, 81 dakika) adlı filmini Los Angeles'ta iki haftalık bir gezideyken aldığı yeni bir kamera ile çekerek gerçekleştirir. Şakacı ve neşeli biçimde Hollywood'a özgü olan maceraperest film endüstrisi üzerine deneyler, "parodiler" gerçekleştirmeye başlar. Burada ideal Tarzan figürünü ünlü bir underground yıldızı olan Taylor Mead canlandırmaktadır.[*] Venedik plajında güneşlenen ve egzersizler yapan ideal Tarzan vücudunun dumanları tüten gökdelenlerle dolu şehir hayatının masabaşı figürlerine dönüşen Tarzan tipolojisine ulaşması sinemasal bir mizahı gündeme getirirken anlatısal değil deneysel bir kurgu benimsenmiştir. Yine Warhol'un manipülasyonlarıyla montaj şekillendirilmiştir. Bir sahneye tarzanın Warhol'un kıçına tokat attığı sekanslar giriverir, bir palmiye ağacına tırmanıldığı bir başka sahne bunu izler. Warhol'un kamera stili, bu filmle beraber daha çok ev tipi (home movie) videoları alıntılama tarzında kullanılmış ve aktörün abartılı performanslarıyla Hollywood üzerine ironiler dolu perde açmıştır. Yine benzer şekilde ironi olan, 1965 tarihli *Horse/At (siyah beyaz, sesli, 24 fps, 100 dakika)* adlı yapıtı, Fabrika'da sahneye konulmuştur ve Hollywood Western sineması türünün bir parodisidir. Bunu homoseksüelliği alt-anlatı elemanı seçip kullanarak gerçekleştirir. Burada aynı zamanda sadomazoşist oyunlarla absürd bir operanın playback şeklinde sürekli döngü biçiminde kullanıldığını belirtmek gerekir.

[*] Taylor Mead karakteri ünlü underground tipi oyunculardan biridir. Underground'un popüler film endüstrisine girişini, Türkiye'deki 1980'lerde bilinçsiz arabesk tayfasının kitsch'e varan film furyası ile karşılamak olasıdır. Arabeskçi ve film endüstrisi dışındaki alt kültür grubunun şöhretlilerinin Mafya, Bilim-kurgu ve Western filmlerinde yer alması ve bunların prodüksiyonuna rastlayışımız buna çok iyi bir örnektir. Fakat buradaki durum bilinçsiz sosyolojik bir girişim ve kitsch iken Warhol bu durumu kasıtlı ve dönüştürmek amacıyla parodi yaratmak gerçekleştirir.



Resim 54: Andy Warhol, *"The Velvet Underground and Nico/ Kadife Underground ve Nico" (siyah beyaz, sesli, 24fps, 66 dakika, 1966)*

1966 tarihli tam bir underground teması etrafında ve sanatsal cultural jamming tabanlı filmi *"The Velvet Underground and Nico/ Kadife Underground ve Nico" (siyah beyaz, sesli, 24fps, 66 dakika)* bize Rirkrit Trivanija'nın işlerini anımsatmaktadır. Warhol, 1965 yılında rock ve underground kültürlerini kullanan bir grup kurar. Warhol'un bu işinde, Fabrika'da, Velvet Underground ve Nico grubu hipnotik bir jamming gösterisi ve şovu yapmaktadırlar. Bir şarkıcı ve model olan Nico, tamburin çalarken oğlu sahnede düzensiz ve pervasızca dans etmektedir. Önceki filmlerine kıyasla Warhol'un kamerası burada farklı bir yol izler. Şamata dolu kültürel eğlenceyi, psişik bir şekilde panelleri ve yüzeyleri olaylarla kaynaştırarak, kimi zaman odağı kaçırarak oldukça hareketli bir alanın görüntüsünü kurgular. Jamming gösterisinin şamatalı gürültüsü New York Polis Departmanı'nın şikâyet üzerine ani baskın yapmasına dek sürer. Kamera geri çekilir ve Fabrika'yı geniş bir açıdan gösterir; grubun dağılmasını, dinlenmesini, polislerin Warhol'la konuşmasını geniş bir kadrajdan sunarak sonlanır. 1965 tarihli "*Outer and Inner Space/ Uzayın İçi ve Dışı* ***DVD***"[*] (*çift ekran, siyah beyaz,*

[*] Filmi tam zamanlı olarak sergi mekanında izlemek için bkz:
http://www.medienkunstnetz.de/works/outer-and-inner-space/images/1/

sesli, 24 fps, 33 dakika) adlı işinde ise Fabrika'nın ünlü kızı Edie Sedgwick'i[*] kullanır ve 60'lı yıllarda yaptığı seri resimler filmin ana temelini oluşturur. Norelco[**] kamerayla çekilmiş ve kurgulanmış filmde 33 dakika boyunca Edie bir tv setinde kendi görüntüsünün de gösterildiği bir televizyon görüntüsünün önünde portre olarak kadrajdadır. Akabinde kendi imajından illüzyonik bir biçimde söz etmeye başlar. Warhol burada gerçek kişi ve onun reprodükte edilmiş imajı arasında hissedilebilir bir tansiyon ölçümü yapar.

Şu sıralar, Stockholm'deki Moderna Museet'de, Warhol'un tüm disiplinlerle kurduğu ilişkilerini, işlerini içeren, *"Diğer Sesler ve Diğer Odalar/ Other Voices, Other Rooms*"[***] adlı retrospektif sergisinde (9 Şubat- 5 Mayıs 2008) küratör Eva Meyer Hermann'ın da belirttiği üzere; Warhol, asla materyaller ve metodlar arasındaki bilindik sınırlara ve hiyerarşiye itaat etmemiştir.[123] Polaroidler, resimler, duvar kâğıdı şekilleri, zaman kapsülleri, ses kayıtları, tv dizileri, iş dünyası, medya ve ticaret, ekonomi hep bir arada oldu. Sınırlar tamamen genişledi. Kendisinin imgeler ve formlar dünyası için dediği gibi "her şey güzeldi". Ve bu "şeyler", Barthes'in deyimiyle söyleyecek olursak; imgenin desembolize edilişini gösteriyor, imajı anlamından koparak simulakral bir alana taşıyordu.[124]

---

[*] Andy Warhol'un Fabrika'sına kapattığı superstarlarından biri olarak 1960'larin kült ikonları arasına girmiş İngiliz kökenlere sahip aktrist. Kraliçe'nin soyağacına mensup olan ve bağımsız Amerikan tarihinin yazılmasında önemli rolü olan Sedgwick ailesinin kızıdır. New York'un lüks mağazalarından toparladığı imajıyla Fabrika'nın başka bir yüzünü gözler önüne sermiştir. 1963–65 arasında Time, Vogue, Life dergilerine kapak Olan Edie, Manhattan'in glamour mekanlarında ve galeri açılışlarında Warhol'un eskort kızıydı. Warhol'un ve Jonas Mekas'ın çeşitli filmlerinde oynadı. Aşırı bağımlı olmasından dolayı 1971'de hayatını kaybetti. Ek olarak yönetmenliğini George Hickenlooper'ın yaptığı 2006 yapımı "**Factory Girl**" adlı uzun metrajlı film, dönemi ve Fabrika'yı çok iyi yansıtması açısından ses getirmişti.

[**] Norelco, pratik tarzdaki (handycam) kameraların en eskilerinden biridir.

[***] Müzenin resmi sitesi olan; http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template3.asp?id=3707 adresinden sergi ile ilgili geniş bilgilere ve detaylara erişilebilir.

[123] http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template1.asp?id=3719

[124] **Art Since 1900**,editörler: Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, London, Thames & Hudson, 2004, s.486. (k.ç.)

1.6. Nam June Paik: Elekrokültürel Diaspora

Önceleri Debord'un, daha sonra Warhol'un sinemanın dilini türlü türlü kameralar, montaj teknikleri ve bağlamlarla defalarca kez zorladığı süreçte, literatürde Koreli sanatçı Nam June Paik'in öncüsü olarak görüldüğü video sanatının, Paik'ın 1965'te satın alıp denemelerine başladığı Sony Portapak ile başladığı söylenir. Video, ilk kez ticari televizyona karşı bir tepki olarak, 1960'ların başında sanatçıların uygulamalarıyla ortaya çıkar. 1952 yılında Ernie Kovacs'ın televizyon sinyallerini "bozarak, saptırarak" yaptığı denemeler, elektronik sanatına geçişte ilk denemelerdir. Tarihsel olarak ilk kez 1963'te Wuppertal'de Nam June Paik ve Wolf Vostell'in Galeri Parnasse'deki sergilerinde kullanılmış ve 1964'de "İmajın Deneysel Etkisi" adı altında Boston'un WGBH-TV adlı kanalının 'Broadcast Jazz Workshop' programında yer almıştır.[125] Nam June Paik gibi avangardlar video ile elektronik görüntülerin yeni anlatım biçimlerini arayan ilk kişiler olarak göze çarpar.[126]

Sanatsal detournemente dair ilişkisel sürecin başat elemanları Warhol'a benzemekle birlikte, aslında bariz farklar barındırmakta ve dönüşenler kamera ile videonun kimliğindeki yeni olguların bağımsızlığını ilan etmesindedir. Sanayi devriminden sonra, özellikle 1950-60'larda gelişen kitle iletişim araçlarıyla birlikte dünyanın iletişimsel bir yığınağa dönüşmeye başladığını burada belirtmek gerekir. Dönemin birçok sanatçısı bu yığınların yarattığı imge ve formları manipüle ederken, bir yandan da yeni yeni ortaya çıkan araçlara karşı ilgisini gizleyemiyor, bu araçların yaratacağı yeni formları düşünüyorlardı. Şahiner'in de belirttiği gibi, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından esen Neo-Liberalizm rüzgârları, Soğuk Savaş ve bunların ardından Doğu Bloğu'nun

[125] Rıfat Şahiner, "Video Sanatı: Elektronik Görüntülerin Kurgusal Evreni", **Türkiye'de Sanat**, Sayı:49, 2001, s.34.
[126] Levend Kılıç, **Görüntü Estetiği**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 4. Basım, 2003, s.5.

yıkılmasıyla birlikte ortaya keder ve kültürel bir enkaz kalmıştı.[127] Enkaz, sanatçılar için bir dolu malzeme demek anlamına geliyordu. Bilhassa 1960'lardan sonra inanılmaz derecede sosyo-kültürel ve teknolojik olarak ivme kazanan televizyon, video ve haberleşme kaynaklı elektronik donanımlı araçlar, dünyaya dair gerçekliği görsel bir anlamlandırma ortamına çevirmişlerdi. Artık her şey bir araç ve mesaj anlamına gelen yığınlara dönüşüyordu ve bunu enformatikleşen çağda ayırt etmek zorlaşmıştı. Ardı ardına sıralanan bütün bu gelişmelerin yarattıkları Stelarc'ın işlerindeki gibi insanın organizmasına birebir perçinliydi ve zihinsel duruma göre tekrar ve tekrar değişiyordu, ilişkiseldi. McLuhan'ın deyimiyle *"bütün iletişim araçları, bizim kamusal alana uzatılmış parçalarımız olduğundan bu iletişim araçlarından herhangi birinin üzerimizdeki etkisi, diğer duyularımızı yeni bir ilişki içinde devreye sokma"*[128] eğilimindeydi. Bu, bambaşka bir deneyim demektir. Daha önce, ilk başlarda belirttiğimiz Haraway'ın cyborg manifestosu da haklı çıkarmaktadır.

Bu evrede, teknolojiler birbiri içine geçtiğinde, araçlara/medyumlara olan ilgi daha da arttı. Video sanatı en etkili zamanlarını 1960 ve 70'lerde özellikle Fluxus'ta yaşadı. Nam June Paik, ilk seyyar, pratik ve küçük kamera olan Sony Portapak ile ilk olarak Papa VI. Paul'un New York'taki geçişini kaydetmiş, daha sonra aynı gün bunu Greenwich Village Cafe'de oynatmıştı. Burnett, Sony Portapak'ın erken idealizasyonun ontolojik kategoriler içinde yer bulmuş önemli araçlardan biri olduğunu ve kısıtlı değil, herkese ve her alana hitap eden kamusal bir materyal olduğunu söyler.[129] Dolayısıyla, dünya artık makine evreninin imajlarının tabiatıyla değil elektronik ve simülakronik imajlarla sarmalanmaya başlayacaktır. Empresyonistler'in doğa anası, endüstriyle makineye dönüşmüş, bu süreçte de sürekli gebe kalan elektroluğa varılmıştır.

---

[127] Rıfat Şahiner, "Paik'in Elektronik Tuvalleri", **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 46, Kasım-Aralık 2000, s.21.
[128] Marshall McLuhan, **Understanding Media: The Extensions of Man**, Cambridge, Mit Press, 1994, s.267. (k.ç.)
[129] Ron Burnett'in "**VideoSpace/Video Time: The Electronic Image as Found Object"** (Video Alanı/Video Zamanı: Bulunmuş Obje Olarak Elektronik İmaj), adlı makalesi için bkz. http://www.eicad.ca/~rburnett

Haraway'ın cyborg manifestosundan hatırlanacağı üzere, hiçbir kültürel ve toplumsal girdinin bağımsız düşünülemeyeceği bahsi geçen makinenin minyatürizasyonu son derece önemli atılımlar gerçekleştirmiş, söz gelimi elektroçip ve mikroçipler tasarlanmaya başlamış ve en küçük mikro devreler ve birimler üzerinde insanlığın hayal edemeyeceği enerjiler ve veri aktarımları gerçekleştirilmişti. Bauhaus'un kuramcılarından Laszlo Moholy-Nagy'nin "Renkli Piyano, Işıklı Resimler" (*Paintings with Lights*) adlı projesinin, daha doğrusu ütopyasının gerçekleşmiş hali olan televizyon, gücünü ifşa etmeye, imaj bolluğunu kullanarak nasıl kitleleri kendine tapındıracağına karar vermişti. Benzer açıdan "televizyon dünyadır"[130] diyen Baudrillard, tüketim toplumundaki enformasyon, gösterge ve imaj bolluğuna dikkat çeker. Fredric Jameson'un kültürel kuramında Postmodernizm, Ernest Mandel'in 1940'lı yıllarla başlayan elektronik ve nükleer enerji sınıflandırmasıyla atılım gerçekleştirir. Burada artık sanatçılara özgü detournementlerin, postprodüktif tavırların bütün hepsi "yeniden üretim" sürecinde evrilmelerle karşılaşır. Jameson bir önceki dönemi, yani buhar ve elektrik enerjisini "makinesel üretim" (Fütürizm, Kübizm, Dada vb.) olarak nitelerken, bu dönemde bahsi geçen televizyon ve bilgisayarı "Yeniden Üretim/Reprodüksiyon" süreci olarak ifadelendirir. Optiğin farklı ve yeni güçleri keşfedilmiş, kameralar, televizyonlar tamamen yayılmış ve gelişmiş, lazerli hologramlar yapılmaya başlanmış, internetin temelleri bu yıllarda atılmış, 1970'lerin ortasında kişisel bir bilgisayar oluşturmaya yarayan Altair'in icadı gerçekleştirilmiştir. Bu süreç 1983'de Apple'ın Lisa adlı bilgisayarının ortaya çıkışına dek sürecektir. 80'lerden itibaren ise bu minyatürizasyona ve mikrolaşan olgulara "bilgi" transferi yapılmaya başlanacaktır. Bu, artık bilgi nesnesinin baş döndürücü ve günümüze kadar gelen öyküsünün ilk aşamasıdır ve programlamanın, güncel detournement ve postprodüksiyon anlamında şah damarıdır. Enformatik çağın yarattığı imgelerin "nasıl görselleşeceği" konusu tam da burada netleşmiş olmaktadır.

[130] Jean Baudrillard, **Simulations,** New York, Semiotext, 1983, s.23. (k.ç.)



Resim 56: Nam June Paik, "*Tv Bahçesi"* , tek kanallı video yerleştirme, ses, bitkiler ve monitörler, 1974

İmgenin nasıl görselleşeceğine karar verişinin ilk tahayyül noktasında televizyon, sinema ve video bulunmaktadır kuşkusuz. Televizyon veya sinemanın aksine, hareketli imgelere, kurguya, montajın türevlerine en çok ihtiyaç duyan bir alt tür olan video, sinema ile arasında birçok paralellik ve ilişki olmasına rağmen ilgili süreçte farklılıklar barındırmış, Paik'le ivmelenmiştir. Video ile sinema arasındaki farklardan birisi; videonun, sinemanın dayandığı birçok temele ve konvansiyonelliğine dayanmaması; oyuncu, diyalog, konu, senaryo ve temel anlatı gibi öğelerinin standart değerlerine sahip olmak zorunda olmaması, konvansiyonel sinema normlarına bağımlı olmamasıydı. Bu ayrım videoyu sadece sinemadan değil, tanımların bulanıklaştığı (Tıpkı Warhol'un bazı işlerindeki gibi) deneysel ve avangard sinema gibi sinemanın alt kategorilerinden ayırmak için de önemlidir. Bir bakıma etkileşimin son derece büyük bir planda öne çıktığı video, sadece belgelemeyi değil, Bozkurt'un da dediği gibi, "yeniden üretilen-tüketilen-üretilen yeni medya dünyasında kayıtsız-sınırsız çoğaltım-zihinsellik kavramlarının tanımlanmasını"[131] sağlamaktadır.

[131] Muammer Bozkurt, "Sanat Üretim Alanı Olarak Video", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 104, Güz 2007, s.119.

Bununla birlikte videonun bireysel kullanım alanı, onu televizyon ile sinema arasında bir yere koyar. Böylelikle videoda mekan ve nesneler gerçekliklerinden koparılır.

Kuşkusuz videonun tüm olanaklarını kullanan, hatta "yerinden etme" davranışı açısından başyapıtlar veren sanatçılar arasında Nam Jun Paik mihenk taşı olarak bulunmaktadır. Videonun hem kendi içeriği hem de bir araç olarak nesnesinin/ malzemesinin/televizyonun/monitörün kendi içeriğinin saptırılmasının en kuvvetli örnekleri, Kore kökenli Amerikalı sanatçı Nam June Paik'in işlerinde görülür. Televizyon görüntüsü üzerinde yapılan ilk denemeler, Nam June Paik'in 1960'larda ekrandaki görüntüye, imgeye mıknatısla müdahale etmesinden, mıknatıs yardımıyla bozmasından ve kayıt edilmiş bir video bandını oynatırken görüntünün zaman hızına elle yapılan müdahalelerinden oluşur. Paik, daha sonraları videoyu 80'li yıllarda bütün dünya üzerinde 50 milyon izleyici için yaratılan simültane uydu projelerine dek sanatsal bireysel tasarım ile bir kitlesel medya aracı olan televizyon arasında bir bağlantı noktası olarak kullandı. Şöyle diyordu: *"Kolâj tekniği nasıl yağlıboya yerine geçti ise, katot ışınlı çubuk beyaz perdenin yerine geçecektir."*[132]

Bir videoda veya montajında nesnelerin görüntüleri kaydedilirken, görüntüler üzerindeki elektronik noktacıklar yeniden yönlendirilebilme özelliğine sahiptir. Bu işlem, her kayıt aşamasında tekrar tekrar gerçekleştirilebilir. Kayıt aşamasında görüntüye renk eklenebilir ya da renk çıkarılabilir. Bu olanaklarla nesnelerin formları da yeniden düzenlenebilir ve nesnenin formundan farklı, yeni bir form elde edilebilir. Bu bize antik çağlardan beri gelen imgenin plastikliğinin hareketli görüntü üzerindeki plastisitesini göstermektedir. İçeriği ne olursa olsun McLuhan'ın da dediği gibi; "*elektronik görüntünün bir heykel gibi yoğrulabilmesi, elektron ışınlarının tek tek kontrol edilebilmesi, videoyu plastik*

[132] Angelike Stepken, "Die Magie Der Technischen Bilder/Teknik Görüntülerin Büyüsü", **In Media Res**, a.g.k. s.21.

bir malzemeye"[133] çevirir. İmajların bu plastikliği ile oynayan Paik'in müzik alanından gelmesi aynı zamanda rahatça manipülasyonlar yapmasına olanak tanımıştır. Berensel'in Roy Armes'in "*Video Üzerine"* adlı kitabından bize aktardığı üzere;

> *"Nesnelerin görüntüsü manyetik bant üzerine ses boyutuyla birlikte kaydedilir: Sinemada ise ses ve görüntü farklı kanallara kaydedilir: Video için imajların kurgusu seslerinde kurgudur böylelikle. İlk videocuların Nam-June Paik gibi müzik alanından gelmesi tesadüf değildir: Bir Müzik aleti olarak video: görüntüyü bestelemek."*[134]



Resim 57: Nam June Paik, "*Tv Buddha*", 1974

Elektronik görüntüyü kendine has tekniklerle manipüle eden Paik'in işlerinde, Duchamp'ı bir şekilde çağrıştıran durumlar vardır. Paik, özellikle modernizmin ötelediği "öteki" bir dünyanın eklektikçisi olarak görülebilir. Bu durum aynı zamanda kes-yapıştır aforizmasının nesne ve sembol bazlı durumunun en güzel ve yegâne örneklerinden biridir. Paik ötelenen dünyanın ve kendisi için kültürel bir kökeni olan imgeleri, formları yaşam alanlarından kopartarak bu elektrokültürel dünyaya eklemler. Kendi kültürel koparımları

[133] Ege Berensel'in "**Video İmajın Kısa Tarihi-Video Epistemolojisine Giriş**" adlı makalesi için bkz. http://videa.org.tr/dil/videoimajinkisatarihi.html
[134] A.g.l.

imgelerini tamamen diasporikleştirir ve yeniden anlamlandırır. Buradaki yeni anlamlanma ve statü kazanma niyeti, Tanrı ve Tanrıça'ların(buda heykelleri, dini ve kutsal ikonlar vb.) yeni dünyanın Tanrı'sı olan televizyona ve görüntüye taparlığı ile noktalanır. Hal Foster'ın da dediği gibi burada artık süblimasyon (yüceleştirme) tersine işlemeye başlamış ve desüblimasyon kavramı video ile ilişkilenmeye başlamıştır.[135] Manet'in Olympia'yı resmederek, geleneğe ve mitolojiye bağlı Tanrı ve Tanrıça izleğini paramparça etmesi ve fahişeleştirmesi, Paik'te olağanüstü bir şatafata ve görsel travmaya dönüşür. Doğu'nun kadim Tanrı'ları yeni dünyanın düzenini sağlayan elektrokültürel doğa karşısında diz çöker ve bu imgeyi/formu direkt olarak kutsar, ikonlaştırır. Sanatçı, hareketli görüntü ile kültürel bir alandan koparılıp getirilmiş nesne arasında kurgu biçimi olarak video yerleştirme bazlı ilişkisel bir ara aura yaratır. Bu, temellüğün ne kadar içkin bir kültürel ağ dolaşımı üzerinden de yürüyüp bir o kadar da normalleştirme-makulleştirme eylemi sonucunda yeni biçimler ve disiplinlerin bir araya geçtiğini, sanat eserinin sunum biçiminin son derece farklılaştığını, esere has olan geleneksel izleğin izleyici ve nesne ve monitör arasındaki atmosferde bulunduğunu göstermiştir. Göstergeler tamamen kendi üzerinden başkalaştırmaya işaret ettiği gibi, bunlar üzerinde oluşan çoklu anlamlar, yapıtın katmanları arasında etkileşimli alanlar yaratırlar. Televizyonda sunulan yapay meditatif sentetik görüntü (mum vb.), Dünya tarihinin en eski Tanrı'larını dize getirir, görüntü ve şiirsellik arasındaki bağ Budizm'e dair bütün yerleşik imanı manipüle edilip, görüntüyü kutsar. Paik'in çalışmalarının önemi gerçekten çağdaşlarınca kıyaslanamayacak derin bir yeni dünyeviliği içerir. Paik, elektronik sanal görüntüyle Tanrıları dünyevileştirir. Ekran içindeki mum gerçekliğin sonsuzluk abidesi olan bir alandan koparılıp alınmış, bambaşka bir evrenin içinde yanmaya devam etmektedir. Onun karşısına Buda'yı dikmiş ve ona kendinden geçmiş bir şekilde elektronik bir Zen ayini izlettirmiştir.

[135] Art Since 1900, a.g.k. s.461. (k.ç.)



Resim 58: Nam June Paik, "*Buddha*", 1989

Jameson'un ayırt ettiği gibi gerçekten de Warhol ve Paik postmodernist sürecin en üst düzey birer öncüsü mertebesindedirler. Videonun diğer nesneler ile etkileşimi, diğer disiplinlerle (performans, müzik, resim) iç içe geçmeye başlaması ve görüntünün kendi saptırımı üzerine sanatını inşa eden Paik'in yapıtlarının anlatısallıkla kısmen ilişkili durumu mevcuttur. Paik, kapitalizmin ürettiği yeni biçimleri ve şeyleri, televizyonun işlerliğini eklektik bir bağıntıyla yapıtlarında uygular. Bu algılama tarzları (Şizofreni, Pastiş), yaşadığımız elektro-dünyanın ve medyanın estetize edilmesine göndermelerde bulunur. Paik, farklı kaynaklardan götergesel çoklu alıntılamalar yapar. Örneğin "*Global Groove* ***DVD*** *"* adlı çalışmasında;

> *"New York'daki çok sayıda evin televizyonlarıyla ilgili istatistiki bilgiler, enformasyon teknolojisiyle ilgili bir konuşma yapan Connor'un renklendirilmiş donuk yüzüne yansıtılmıştır. Bu "istatiksel" konuşmanın tersine ikinci aşamada cinsellik vurgulanır. Ucuz bir pornografi bileşimindeki düzlemde, bir kadının (Moorman) bacaklarını konu alan sahnelerde, Connor bu sefer kadının bacakları arasında*

konuşmasına devam etmektedir. Bu bağlantılar, Connor'un ve yanında başka kişilerle oturan, sırtı yarı dönük olan Moorman'ın, program açılış sahnesindeki görüntüleriyle üst üste bindirilmiştir."[136]



Resim 59-60: Nam June Paik, "*Global Groove*",1974

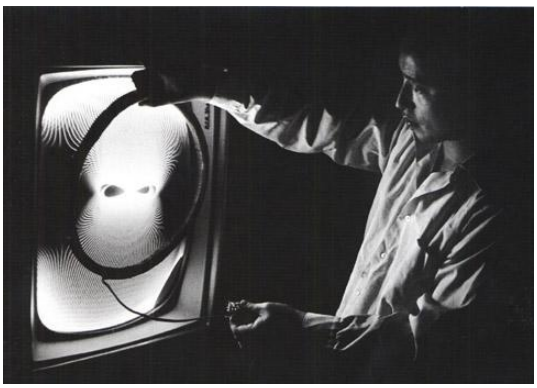
İçeriksiz görüntülerin "tekrarlanarak" bileşik oluşmasındaki egemenlik Paik'le kurulmuştur. Aynı zamanda son derece önemlidir ki elektronik görüntünün ve videonun bir disiplin olarak heykele varması da Paik'le perdahlanmıştır. Sanatçı, televizyon/monitör setlerini tamamen bir ready made olarak kullanır. Bunları 'kendine' 'kendi mekanizmasından' imaj üreten (self referantial) bir yaratım aracı olarak kullanır. *"The Moon is the Oldest Tv" (Ay En Eski Televizyondur)* buna iyi bir örnektir. Wooster'ın da ifade ettiği üzere sanatçının geri besleme (feedback) ile ilgili deneyleri, sanat dünyasının yöntem ve malzemeye olan ilişkisiyle paraleldir:

"Bu çalışma Paik'e, Shuya Abe ile işbirliği yaparak renklendiriciyi (coloriser) ya da renk sentezleyicisini geliştirmeye olanak sağlamıştır. Fov renkleri elektronik olarak çözülerek küçük hücrelere bölünen formları üretme kapasitesiyle […] imaj işleme çalışmalarının üslupsal bir zenginliğe ulaşmasını sağlamıştır. Paik'in Video Heykelleri "TV Bra for Living Sculpture (1969), Concerto for Cello and Video Tape (1971), Tv Buddha (1974) ve Charlot Moorman'la gerçekleştirdikleri

[136] Rıfat Şahiner, "Paik'ın Elektronik Tuvalleri", **Türkiye'de Sanat**, Sayı: 46, Kasım-Aralık 2000

performanslar ile video performans, video heykel ve video enstalasyonu sanat dünyasıyla tanıştırmıştır."[137]

Başta Paik ve Beuys olmak üzere Fluxusist denemelerle son derece geniş bir mekanik-kimyasal-manyetik montaj alanının açıldığı videoda, uzamsal açıdan sinemayı sıyıran kontekstler yer almaktadır. Paik'in ses, müzik ve dansı iyi kullandığını ve yabancı olmadığı çok açıktır. Aynı zamanda bunları anlamsal olarak saptırmayı da kullanıp, sessizliğe dair imgelemi de zorlar sanatçı. Paik'in "*Selling of New York" (New York'un Satışı)"* adlı çalışmasında, New York'un dünyanın medya merkezi olmasının kanıtlanması Paik tarafından Japonca bir Pepsi reklâmından alıntılarla işaretlenmiştir. Reklâm, Pepsi logosu dışında Japoncadır Amerikalılar ne denildiğini bilmiyorlardır. Fakat kendilerini bu formata aşina hissedip, mesajı hemen anlamışlardır. Burada Şahiner'in de vurguladığı gibi, McLuhan'ın "Araç, mesajdır!" aforizmasının hatırlanması Paik'i kavranır kılmaktadır.





Resim 61: Nam June Paik Demagnetizer ile Canal Street stüdyosunda denemeler yaparken.
Resim 62: Nam June Paik "*Magnet Tv*", 1965

"*Video; Görsel Sanatlar, Performans, Film, Televizyon Arasında Bir Yer Edinme Talep Ediyor!.."* adlı makalede, Krauss, Foster, Buchloh ve Bois postmodernizme dair bu süreçteki hareketli görüntüye dair olan her türden

[137] Ann Sargent Wooster, "**Why Don't Tell Stories Like They Used To**?", Art Journal, 1985, sayı:204, s.12.

alıntılamaya dair eylemleri "*dislocation-decenterings*[*]"[138] terimlerini kullanarak açıklıyor ve adlandırıyorlar.[**] Yani üzerinde durulduğu gibi, "yerinden etme" ve onu başka bir göstergeyle tekrar adlandırma "terbiye etme", kısaca "makulleştirme". Bu bağlamda Paik'in elektronik aracı ve imgeleri "saptırma" düşüncesi, izleyiciyi performatif platformda işin içine davet ediyor ve bilhassa "Magnet Tv"de hatırı sayılır biçimde gözlemlenebiliyordu. İzleyici, ekrandaki çizgileri kullanarak kendi çizgilerini yaratıyordu. Yaratılan bu interaktif ortam, disiplinlerin iç içe geçmesinin ipuçları bakımından önem taşır. Ne ki bu durum aynı zamanda günümüz sanatında, yeni medyada yer alan işlerin biricik niteliğinin arketipinden başka bir şey değildir:

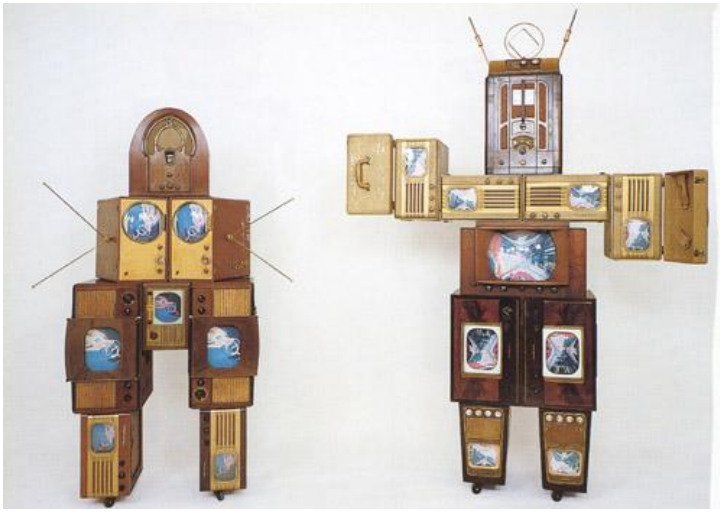
> *"'Robot Ailesi' serisinden olan 'Anıt', kaydedilmiş imajların renksel alanlarda dönüşerek, farklı görünümlere büründüğü bir video heykeldir. Bu görünümler, Paik tarafından 50 yaşındaki televizyon setinde yer alan 21 ekranda hareket ettiriliyordu. Paik kayıt cihazının elektronik yapısına mıknatısla müdahale ederek, görüntülerin kaymasını ve bazı soyut ilişkilerin belirmesini amaçlamaktadır. Bu tavır, bilindik görüntüler sıradan bir akışla hareket ederken, izleyiciyi şaşırtan kırılmalarla, izlenilenin farklı bir açıdan değerlendirilmesi gereğini ortaya çıkarıyordu. Ayrıca Paik, en entelektüel insanın dahi ardı ardına giden görüntüler karşısındaki azami dikkat süresinin üç dakika olduğu saptamasından yola çıkarak somut akışı, soyut hareketli görüntülerle kesintiye uğratarak görsel alılmamaya ilişkin yeni bir strateji ortaya koyuyordu. Bilindik görüntülerin ısrarlı tekrarıyla, bize bunların faniliğini düşündüren Andy Warhol gibi Paik de televizyondaki görüntülerin ardındaki manipülatif tavrı duyumsatıyordu. Robot ailesi serisi, Fluxus hareketinin çoğulcu*

[*] Bu kavramlar postmodernist alıtılamaya özgü terimlerdir. Dislocation: Yerlemsizleştirme, Decenterings: Merkezsizleştirme

[138] A.g.k. s.561.

[**] Bu durumun ne olursa olsun vazgeçilmez bir gizli bir modernizm altyapısına dayandırıp "**ambivalans bir ilişki**" tabirini kullanarak sürdürüldüğüne dair açık kapı bırakan sözü geçen eleştirmen ve kuramcılar, saf geleceğe dair alt-yapıyı McLuhan'ın "**Global Köy**" kavramı ile bütünleştiriyorlar. Bkz. s.564.

materyallerle gerçekleştirdiği sanatsal yönelime çok uygun düşen işlerdir. Paik, monitörlerle yaptığı heykellerine, görsel ve fonetik özellikler de katarak disiplinlerin iç içe geçtiği çoklu bir sunuma gitmiştir bu çalışmalarında."[139]



Resim 63: Nam June Paik, "*Robot Ailesi*", tek kanallı video heykel, televizyon, radyo kanalları ve monitörler, 1986



Resim 64: Nam June Paik, "*TV Clock*", 24 adet manipüle edilmiş renkli televizyon, sessiz ve sürekli değişken, 1989

[139] Rıfat Şahiner, a.g.k.

1.7. Neo-Avangardistler ve Avangardın Yeniden Üretimi

Rosalind Krauss'un ünlü "*Avangardın Orjinalliği (Originality of Avangard)*" makalesinde, temellük esaslı yapıtlarda ortaya çıkan durumların belirgin niteliklerden birisi, yaratıcının-author'un temellerindeki değişimin yarattığı yeniden üretime dair olgudur. Heterojen imge ve teknolojilerin böyle birlikte kullanılması yapıtın tek yaratıcısı ideasını sorgu konusu haline getirir. Buradaki durum aslında nesneye olan kısırlaşmadır. Donald Kuspit bu duruma şöyle bir vurgu yapar:

> *"Yeniden üretilerek evcilleştirilmesi nedeniyle röprodüksiyon, gerçek olandan daha gerçek, daha kabul edilebilir hale gelir, yani daha anlaşılabilir ve tanıdıktır: Artık sorumluluk sanatçıda değil, izleyicideymiş gibi görünmektedir. Röprodüksiyonu yapılan Cezanne'ın eseri günlük yaşamın bir parçası olarak görüldüğü içindir ki insana güven verir ve çekici gelir- bu durum da gündelik bilincin tek meşru bilinç olduğunu doğrular; halbuki gerçek Cezanne kaygı ve rahatsızlık vericidir, çünkü gündelik bilince zarar verir. [...] Röprodüksiyon ikili bir kısırlaştırmadır: hem sanat eserini hem de ona ilişik bilinci, genel anlamda bilinci kısırlaştırır."*[140]

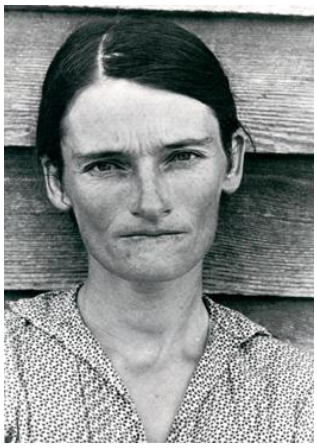




Resim 65: Mike Bidlo, "*Bu Bir Pipo Değildir, Magritte de değildir*", çizim, 1991
Resim 66: Mike Bidlo, "*Warhol Değil*", ipek-baskı, 1985

[140] Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Türkçesi: Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, s.25.

Temellük etme, Bourriaud'un da belirttiği üzere postprodüksiyon ilk safhasıdır. Postmodern süreçte yapıbozumcu atakların anlam yapıları ve bağlamlar üzerindeki ilişkileri bozuma uğratması ve tersinir ilişkileri ele alması bu safhanın garip ve alışılmadık yönlerini de ortaya koyar. Bu yönlerden biri, daha doğru bir deyimle sorunsalı yapıtın müellifi ve tekil sanat nesnesinin ortamdaki-müzedeki pozisyonu ile ilişkilidir.





Resim 67: Sherrie Levine, "*Walker Evans'tan sonra*", Ink-jet baskı, 2001
Resim 68: Sherrie Levine, "*Man Ray'dan sonra (La Fortune)*", 683.82x152.4x279.4cm., 1990

Bu süreçte, önceki periyotlardaki gibi sanat nesnesinin biçimlenmesinden öte olan bir kopyalama tavrı vardır. Yapıtın kopyalanması, telif hakları, sanat nesnesinin orijinalliği, aidiyet meselesi ve eserin sahibi sorgu alanı içine girmiştir. Aslında bu süreç feminist söylemlerin odağı etrafında örgütlenen bir alanda yer alır. Kopyalanan sanat nesnesinin günümüzdeki pozisyonuyla ve ideolojilerle ilgilidir. Bu yine teğet olarak Duchampyen bir otokontrol mekanizmasını anımsatır. Burada şimdiye kadarki süreçte nesneye, imgeye olan bağımlılık tersine döner, cisimsizliğin veya nesnesizliğin nesne olduğu bir protest tavır belirir. Sanatçılar nesne yığınlarını, yeni kültürün imgelerini karşı koyulmuş olarak göremez. Doygunluk hat safhadadır. Hegel'in "yalıtık bir mabed" dediği hale gelen modernizmin özgüven tazelemeye denk düşen içeriği, postmodernizmde tersinir hale kavuşur ve sürecin devamında her iki mabedin ortak düştüğü alanda bir ara zemin belirir. Bu zemin *"içsel idealler ya da*

önceden varsaydıkları insan tasviri ve birey hakkında çok fazla endişelenmeksizin bu kültür alanlarının serpilmelerine izin vermek demek"[141] anlamına gelir. Yüzyılın yeni getireceği altyapı süreci öncesindeki maniyere ara boşluk, bu yönelimleri kesin kez deneyimler. Dolayısıyla bu süreç, imge klonlamanın travmatik depresifliğini ve nesneye karşı yitikliği ortaya çıkarır.



Resim 69: Sherrie Levine, "*Untitled (John Miro'dan sonra)*", kağıt üzerine suluboya ve kara kalem, 35.5x27.9 cm., 1985

Duchamp'ın hazır nesneleri sanat eseri kategorisine atıfta bulunarak şekillenir. Duchamp'ın öylesine seçtiği seri üretim nesnelerini imzalayıp sergilere gönderebilmesindeki "provakasyon", Neo-Avangardistlerin de ilgi alanındadır. Hemen akabinde bu kışkırtma, öncelikle neyin sanat olduğu konusunda bir anlayışın varlığını gerektirir.

Underground tabiatlarıyla punk duyarlılıklarından dolayı sanat ortamının ilgisini çeken Neo-Pop veya Neo-Avangardist çalışmalar, fotoğrafı, çizgi romanları, sanatın protagonistlerini ve tüketimsel imajları kendilerine mal etmektedir. Situasyonistlerden beri gelen bu yaygınlaşmış kullanım biçiminin farklılığı ürünleri olduğu gibi kullanmasında yatar. Neo-pop ürünler sadece tüketilmek için tekrar üretilirler. Böylece kolay karşılaşılmayan bir türden sektörün pazarlanmasından ve esere indirgenmesinden doğan atmosferle

[141] **Modernite Versus Postmodernite**, Derleyen: Mehmet Küçük, Ankara, Vadi Yayınları, 1994, s.163.

karşılaşılır. Burada saprırılan durum sergileme ve pazardır. Ortaya çıkan sonuç sadece bir imajın olduğu gibi kullanılması değil, bu imajın barındırdığı gücün de sergilenmesidir.[142]



Resim 70: Sherrie Levine, "*Cezanne'dan Sonra*", kağıt üzerine ink-jet baskı, 33x48,3 cm., 2007

Pop Sanatın herhangi bir ikonik nesneyi yerinden kopartarak kendisine mal etmesi, meta estetiğine ulaştırması ve bunu makulleştirmesi, Jeff Koons gibi sanatçıların kitsch ve banal olarak nitelenen sergileme biçimini meşrulaştırmasına dönüşür. Hiper-gerçeklik, gerçek ve onun kopyası sanal bir gerçeklik olgusunda birbirinden ayrılamaz. Koons genellikle Disney ürünlerini de çok kullanmıştır. Çünkü Baudrillard'a göre de Disneyland, içindeki sosyal unsurların ideolojik niteliğinden ötürü simulasyon toplumunu en iyi yansıtan yerdir.[143] Koons, Disneyland'ı, tüketim nesnelerini birebir ve oldukça kitsch ve yavan halde kullanır.

[142] Rıfat Şahiner, "Postmodernizm ve Nesnesizleşen Sanat Üzerine," **Plato Güncel Sanat Dergisi**, 2006, s.112.
[143] Charles Lemert, **Sociology After the Crisis**, Colorado, Westview Press, 1995, s.201.

Peter Bürger bu durumu kuşkuyla karşılar, Neo-Avangardistlerin Dada ve Sürrealistler gibi şoke etme özelliklerini kullanarak, sanat olarak avangardı kurumsallaştırdıklarını ve gerçek avangardların ülkülerini olumsuzladıklarını belirtir. Situasyonistler, sanatın kendini aşmasıyla bu sürece gireceğini önceden söylemişlerdir. Gerçekten de durum, bunun kanıtı gibidir ve sanatsal nesnenin statüsü ile ilgilidir. Bürger:

> *"Neo-Avangardist sanat, kelimenin tam anlamıyla özerktir, yani sanatın hayat pratiğine dahil edilmesi yolunda avangardist amacı olumsuzlar. Sanatı olumsuzlama çabaları da, üreticilerinin niyetlerinden bağımsız biçimde eser niteliği kazanan sanatsal gösteriler haline gelir."*[144]



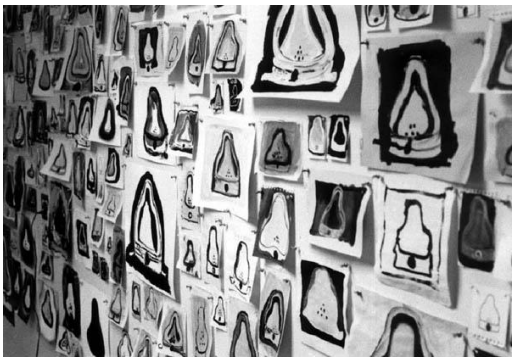


Resim 71: Jeff Koons, "*Jeff and Ilona*", mermer, 1995
Resim 72: Jeff Koons, "*Blow Job*", cam, 1991

Bilginin yaygınlaşması ve simülasyon, Koons'un yaratım psikolojisinde ve algısında ilginç bir sahiplenmeye gider. Bu bakımdan bir değeri olmayan "bilgi", yani banal veya kitsch diyebileceğimiz imgeler, Koons'un yaratım ekseninde yer

[144] Peter Bürger, a.g.k. s.118.

alır. Durum, kültürel ve popüler nesnelerin, formların, klasik heykelin yeniden adlandırılıp anlamlandırılmalarından çok, görselliklerinin yeniden teşhirine dayanmaktadır ve cinselliğe de açılan bir yol benimsenir. Aynı zamanda kolayca herkesce de kolayca görüleceği gibi, bir Duchampyen olgu manipülasyonu vardır sanatçının işlerinde. Duchamp'ı ve Warhol'u özel bir seviyede tutan Koons, Warhol'u Duchamp'ın düşüncelerinin yaygınlaştırmacısı olarak görür.[145] Koons da dahil olmak üzere Neo-Pop, Neo-Dada veya Neo-Avangardist olarak nitelenen işlerin bütünündeki tutum, nesnenin hiçleştirilmesi ve sanat eserinin benzerini meydana getirme üzerinedir.





Resim 73: Mike Bidlo, "*Pisuar Desenleri*", Yerleştirme, 2000
Resim74: Sherrie Levine, "*Buda/Marcel Duchamp'tan Sonra*", 1991

Orijinal ve modernist olana tam bir rest çekiş pozisyonu Sherrie Levine'da görülmektedir. Özellikle başlardan sözü edilen fotoğraf kavramına ve bu aracın zaman kavramını öldürmekten başka da yanları ve temsilleri olduğuna, hatta belki de en avangard şekle ulaşmasına, Levine'ın bu disiplin üzerindeki deneylerinin etkisi ve stratejisi büyüktür. Fotoğrafa yönelen bu stratejik metodlar dizisi, esinlenmeden "direkt alıntılama"nın belki de en ilginç deneylerini oluşturur. Bu metod aynı zamanda yapıtı yaratan müellif kavramının

[145] **Jeff Koons,** Editör: Angelika Muthesius, Taschen, 1992, s.24.

da toptan sarsıldığını gösterir.[*] Sözü edilen stratejinin en büyük mekanizması, postmodernizmle beraber nesnesiz bir sanatın konstrüksiyonunda işler. Çok ilginçtir ki aslında Koons'un da yaptığı da budur. Nesnelerine etki etmeyişi, her ne kadar nesnel fizikselliği şatafatlı abes bir görselliğe çevirse de, Koons da aslında nesnesiz bir sanatın temsilcisidir. Levine ise bunu tüketim nesneleri üzerinden değil, sanatçıların işlerini kopyalayarak yapmıştır. Levine'ın başka sanatçıların işlerini kopyalayarak, alıntılayarak kendine mal ettiği işlerindeki niteliklerin, sanatsal duruşunun yine nesnesizleştirmeye ve kopyaların politikasını göstermeye dayalı olduğu bilinmelidir.

Levine, Franz Marc'ın, Walker Evans'ın, Edward Weston'un, Marcel Duchamp'ın, Man Ray'ın yapıtlarını alıntılamakta, bir nevi oyun oynamakta, sanatın yerinde ve kökeninde olma (orijinalite) geleneğiyle dalga geçerek, kendine mal ettiği işlerinde ironik ve parodik bir açılım sezinletmekte, farklı bir açıdan düşünüldüğünde çağdaş bir kolaj yaratmaktadır. Mondrian, Rodchenko gibi sanatçıların yapıtlarının fotoğraflarını çekerek "kopyaların temsilleri"ni iş haline dönüştürür. Bu öylesine bir ironidir ki telif yasaları, yargı organları vb. her şey alt üst olur. Levine'ın bu ikircikliği, ilk yapılanın yeniden ele alınması, yeniden üretimi değil onun yerine geçirilen bir takliti olarak işlemektedir. Krimp bu durumu şu ifadelerle açıklıyor:

> *"Telif yasasına göre, imgeler Weston'a ya da şimdi Weston'un varislerine aittir. Ne var ki, adil olmak için, sanırım telif hakkını Praksiteles'e verebiliriz, çünkü eğer sahip olacağımız şey imge ise, o zaman kuşkusuz bunlar klasik heykel sanatına aittir, bu durumda da kamunun malı olacaklardır."*[146]

[*] Bu konuda Barthes ve Foucault'nun müellif hakkındaki teorileri önem taşımaktadır.

[146] Douglas Krimp, "Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği", Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:84, 2002

Orijinallik, müelliflik ve sanat pazarını eleştiren bir diğer sanatçı Mike Bidlo'dur. Bidlo, Rauschenberg'in aslında gerçek anlamda yapamadığını yapıyor, De Kooning'i yerle bir ediyor; pisuarla mekân inşa ediyor, Matisse kopyaları yapıyor, Warhol'un baskılarını tekrar basıyordu. Castelli'nin Galerisi'nde gerçekleştirdiği ve Picasso'nun "Guernica", "Gertrude Stein'ın Portresi" ve "Avignonlu Kızlar"ının da dahil olduğu çok sayıda resminin fotoğrafından oluşan sergiye Bidlo Picasso'ları adını vermiştir ve pisuar çizimlerinden oluşan bir müze-atölyeye sahiptir. Bidlo da orijinal olanın otantikliğiyle, yaratıcı eylemin sahihliğiyle ve sanatçının bir usta ya da deha olarak nitelenmesi düşüncesiyle mücadele etmektedir.[147] Mike Bidlo kendisinin de söylediği üzere; *"geleneksel nosyonların oluşturduğu estetiğin Dadaist bir şekilde tekrar sanata dönüştürülmesi için sanatçıların alıntılanmış işleri üzerinden"*[148] gerçekleştirir. Hatta Pollock'u kendine mal ederek, danslarla aksiyon resmi (Action Painting) bile gerçekleştirir.



Resim 75: Mike Bidlo, "*Silinmiş De Kooning Desenleri*", 2005

[147] Şahiner, a.g.m. s.112.
[148] "**Billy, Danto and Art of Absence** (Billy, Danto ve Yokluğun Sanatı)" adlı makale için bkz.: http://www.semioticstreet.com/bidlodanto.html (k.ç.)



Resim 76: Mike Bidlo, "*Silinmiş De Kooning Resmi Silikleri Koleksiyonu*", 2005



Richard Prince, Marlboro Men, (İsimsiz Kovboy), fotoğraf, 1989, Guggenheim Müzesi



Richard Prince, De Kooning Resimleri, tuval üzerine akrilik, pastel boya ve ink-jet baskı 2006

Özellikle Marlboro sigaralarının kült ikonu haline gelmiş "kovboy" imajını sanatına, fotoğraflarına mal eden Richard Prince, imgelerin gücüne önem verir ve Amerikan hayat tarzının içkinliğine dair sorgulamalar barındıran işlere imza atar. Resim, fotoğraf, çizgi roman gibi bir çok dalda üretim yapan Prince, sanatını anlatırken "kült imgeler ve formlardan" bahseder. Kült imgeleri, gündelik Amerikan yaşamının içkin ve manevi olmayan içeriğine, içkinleştirilerek geri gönderilmiş/dönüştürülmüş formlar olarak görür ve "Spiritual America" adlı serisinde kullanır. Prince'nin bu yapıtlarında dolaşıma geçen form Marlboro kovboyudur. 2006'da gerçekleştirdiği De Kooning serisi adlı resimleri de yine Levine ve Bidlo gibi sanatçıların üretim biçimiyle aynı eksendedir.

Modernist bir açıdan, 1960'lardan sonra yeni toplumsal farkındalıkların sonucunda belirginleşen feminist yaklaşım biçimleri, özellikle başat olan erkek egemen toplumun yarattığı sanatsal egemenlikle de mücadele eder vaziyettedir.[*] Neo-Avangardizm çerçevesi içerisinde kadın sanatçılara ek olarak bazı erkek sanatçılar bu karşı koyma güdüsünü feminen bir söylem içerisine sokmuş, ilgili anlayışa göre sanat tarihinde yer etmiş işleri ve sanatçıları saptırarak kendilerine mal etmişlerdir. Bu süreçte ortaya çıkan yapıtlarda, genellikle beden, cinsellik gibi farklılıklar ortaya koyulurken; ironi, orijinal ile kopyası arasındaki fark arasında kontrol altına alınır. Elaine Sturtevant, Sherrie Levine, Barbara Kruger ve özellikle de Bruce Nauman'ın "Çeşme"si, bu konuda oldukça kuvvetli örnekler olarak durmaktadır.



Resim 77: Bruce Nauman, "*Çeşme Olarak Kendi Portresi*", 11 Renkli fotoğraf, 1966-70

Barbara Kruger, medyadan alıp getirdiği imge ve formlarıyla kavramsal tabanlı işlerinde teknolojiyi esas alır ve sosyal alanda erkek egemenliğine işaret eden bir tahrip yöntemi seçer:

> *"Kruger, mekanik üretim sürecine ait kaynaklardan elde ettiği hazır imajları yeniden üretmekte ve yorumlama sürecini etkinleştirmek amacıyla da bu imajlara kimi metinler eklemektedir. Sanatçının çalışmaları, kendi deyimiyle " kimi temsil yöntemlerini tahrip etmek (bu temsillerdeki erkek egemenliğini) ve erkekler dünyasındaki kadın*

[*] Bu konuda özellikle Linda Noclin, "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok" adlı makalesiyle feminist atakların içine düştüğü ikilemi de incelemekte ve eleştirmektedir. Detaylı inceleme için bkz. *http://nifak.wordpress.com/2007/05/05/neden-hic-buyuk-kadin-sanatci-yok/*

izleyicilerin yerlerini etkinleştirme girişimi" olarak özetlenebilir. Kruger'in medyatik bilince dayalı işleri, kitle iletişimi, kitle kültürü ve yüksek sanat arasındaki kesişim noktasında konumlanmaktadır. Sanatçının çalışmaları, o güne dek geniş ölçüde erkek egemenliğine işaret eden 'orijinal'le yüzleşen, onu ajite eden ve kalıplaşan bu temsil yöntemlerini tahrip edici bir nitelik taşımaktadır."[149]



Resim 78: Elaine Sturtevant, "*İsimsiz Gonzalez-Torres Go-Go Dancing Platform*", 1995

Neo-Dadaist, Neo-Popist ve Neo-Avangardist tavırların hepsinde beliren durumlardan biri de pastiş olma vaziyetidir. Postmodern süreçte öne çıkan durumlardan, 'pastiş', "parodinin parodisi" olma haline denk düşer. Sanatın meta olmasına ve el emeğine/zanaatkârlığa direnç gösteren Duchamp'ın yapıtlarının zamanla metalaştırılması[*], kutsanması karşısında alınan pozisyonlar bu sanatçıların ortak tavrıdır. Duchamp, anlam ve içeriği ya da ona atfedilen değeri irdelerken, gerçekte nesnenin bağlamının değiştirilerek, yeni bir anlam ve statü kazanmasından söz etmekteydi. Jeff Koons, Mike Bidlo, Sherrie

[149] Rıfat Şahiner, a.g.m. s.132.

[*] Serkan Özkaya, "pisuara yapılan sanatsal (!) tacizler sonucu boyasının akmasıyla aslında ready made olmaktan çıkıp heykele döndüğünü belirtir, Vasıf Kortun ise bu durumun müzede yer almasından sonra olabileceğini" söyler ve aslında metalaştığının avangardın meşrulaştığının görüntüsünü bize verirler.

Levine ve diğerlerinin detournement planı, “şok ve şaşırtma” etkisinden dolayı kullandığı kopyalama stratejileriyle, imge ve formun görüntüsünün arkasındaki hiçsel ya da nihilo gücün ters yüz edilmesi üzerinedir.

2. POSTMODERN VE GLOBAL KÜLTÜRÜN İŞLETTİĞİ İMGELERİN ALINTILAMA POLİTİKASI'NA BAKIŞ

Genellikle ve çoğunlukla, detournement pratiği esas alındığında, bilhassa postmodernist evreden itibaren belirli dönemlere odaklanıldığında, kritik kuramsal ve kültürel alt birimlerle karşılaşırız. Gösterge, eklektik yapı, parodi, pastiş, kitsch, montaj, de-kolaj, tekrarlama, kesip-çıkarma, ex-situ ve in-situ, simulakr gibi terimler ve imge dünyalar günümüzdeki sanatsal pratiklerde kısmen ağırlığını yitirip yerini, "*remake, hacking, digi-activism, sampling, playlist, generated medya, djworks, çal-kopyala-paylaş, scripting, action-scripting, postprodüksiyon*"* gibi terimlerin oluşturduğu yeni sayısal melez durumlara bırakır. Dönemin en baskın niteliği, etki ettiği imgeyi yersiz yurtsuzlaştırması ve müellif kavramını ortadan kaldırarak kendine mal etme stratejilerini ortaya çıkarmasıdır. Etki, tamamen geleneksel yaratma olgusunu alaşağı eder, bir dizi semiyotik, psikolojik, felsefi, kuramsal ve teknolojik açılımlar etrafında şekillenir.



Resim 79: Michelangelo Pistoletto, "*Venus of the Rags",* mermer ve tekstil, 1967-1974

Sosyo-kültürel çözümlemelere, ideolojik alt yapıya ve kültür kuramlarına dair alt yapıda özellikle Postmodernizm süreci, alıntılama eylemlerinde bazı terimleri literatüre geçirmiştir. Jameson'un Warhol üzerinden yürüttüğü teoriler ve bilginin "sayısallaştırılması" ve "sayısal" hali ütopyası, aynı zamanda ileriki

* **Remake**: Yeniden yapım, **Hacking**: Kod Kırma, **Digi-Activism**: Sayısal Aktivizm ve sanal ideolojik eylemler, **Sampling**: Bir bütünün ilk örneği sayısal prototipi, **Scripting**: Sayısal kurgu ve senaryo

dönemler için oldukça sağlam ipuçları vermekteydi. İmge dünyalar, modernist çizgi üzerindeki yığınların ve kalabalıkların artmasıyla oluşan kitle kültürünün imgeyi aşındırması, bunun sonucundaki aşınmış anlam, Lyotard'ın deyimiyle evre; "tahrip edilmiş biçim"ler diyarıydı. Aynı zamanda "anlatı", "anlamlandırma" kavramları postmodernist estetikte farklı açılımlar kazanıyordu. Lyotard'a göre bu süreç ya da bu sürecin ele aldığı anlatısal form, bilgi söyleminin gelişmiş biçimlerinin aksine kendisini büyük bir dil oyunları çeşitlemesine, modernitenin bloke ettiği tüm değerleri meşrulaştırma prensibine dayamaktaydı.[150] Ardışık olarak sanatsal pratiklere sıçrayacak olan durum, gerçekten de Lyotard'ın da dediği gibi; "bize düşen gerçekliği sağlamak değil, gösterilemeyen kavranabilir için, yeni imalar icat etmek"[151] sürecidir. Nitekim bu imaların icatlarını Neo-Dadaistlerin, Neo-Avangardistlerin, Neo-Popistlerin detournementlerinde ve göstergeleri kullanan sanatçıların işlerinde görmek de son derece olasıydı. Foucault ve Barthesyen teorilerinin ana odağı olan yapıtın yaratıcısı/otoritesi savı; "Müellifin/Yazarın Ölümü", sanatsal pratik ve onun kadim yaratıcısı için bu bakımdan kuşkusuz çok iyi bir kuramsal karşılama gerçekleştirmiştir.

Postmodernizm ve izleyen süreç, garip sayılabilecek bir deyimle şimdinin suyuna geçmişin suyundan katma babında bir döngüyü hayatın bütün formlarına sokmayı yaygın hale getirir. Yineleme, tekrarlama gibi eylemler özneye hareket noktası teşkil eden libidinal matrisler olarak görülebilir. Fakat yaratı kavramının ilgili süreçlerde anlamsal ve dilsel bir takım unsurları bu matrisin ana çıkış kaynağında yer almaktadır. Her ne kadar psikanalitik görünse de aslında ilgili süreçteki pratikler görsel linguistik sistemle direkt ilişkilidir. Çünkü artık ilgili süreçte anlam, anlatı ve dil, işaretler sistemi için hakim modeldir. Çağrışımlar, anlatısallık ve ilişkili olma hali bu anlamda özellikle çoğu sanatçıda ve sanatsal pratiklerde rol oynar. Roland Barthes'den de

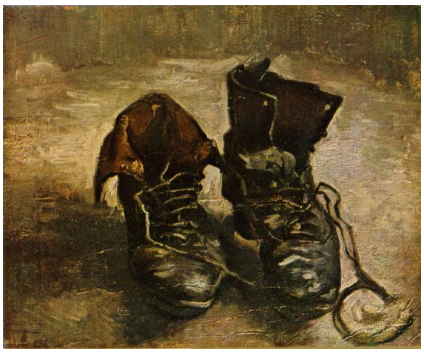
[150] Jean François Lyotard, **Postmodern Durum**, Türkçesi, Ahmet Çiğdem, İstanbul, Ara Yayınları, 1990, s.29.
[151] **Postmodernizm**, Jameson, Lyotard, Habermas, Derleyen: Necmi Zekâ, İstanbul, Kıyı Yayınları, 1993, s.58.

hatırlanacağı üzere "mit"in uzamsal yanıdır. Modern göstergebilime yaptığı katkıyla Sausseire'nin dil ve göstergelerin konumuyla ilgili büyük kuramları, genellikle dil ve göstergelerin önceden var olmakla birlikte, tecrübe ettiklerimiz sonucunda ortaya çıktıkları üzerine kuruludur. Sanatsal pratiklerde hali hazırdaki imge dünyalardan seçilip birbirine ilişkilendirilen imajlar, eklektik bir biçimde zincirleme ilişki ve yeni çoğul anlamlarla ilgili deneyim olanağı sunar. Çoğul anlam veya çoklu anlam, bize bir veriyi sunmaktadır; Çağrışım… Teoriyi Sausseire'nin teorilerine de yaslayan Barthes, bu çağrışıma "mit" demektedir. Bu "mit"te göstergelerin kendilerine has özellikleri gizlenir. Çünkü yeni ilişkisellik sonucu her gösterge ve imge özünü yitirir ve yersiz yurtsuzlaşır. Teke dair öz, çoklukta birlikte tümel anlama ve anlatıya varır. Bu anlam, aynı zamanda Barthes'in de vurguladığı üzere kültüre dayanır, dayanmalıdır.[152] Yaratıdaki bağlam sorunu aurasından bir şey kaybetmez. Bu durum, imgeye nesneye fazlaca bağlı olan sanatsal disiplinleri derinden etkileyecektir. Özellikle sinema gibi disiplinlerin anlatısallığının önümüzdeki süreçte nasıl tekrar şekillenip sınırlarını eriteceğinin de habercisidir ilgili alt yapı. Kaldı ki bu sürece kadar teknik yenilikler bunu fazlasıyla yapar vaziyettedir. İmgenin sayısal genetiğe sahip olması, onun sonsuz sayıda anlam dizgeleriyle yeniden postprodükte edilmesi demekti, bu ise sonsuz bir anlam yörüngesinde tecrübe edilen ilişkisel bir müdahale olgusuna işaret etmektedir.

Eklektisizm kuşku yok ki postmodernizmin başat biçimiydi. Jameson'un Van Gogh-Warhol üzerinden yürüttüğü teoriler ve resmin konumu, postmodern mimarî, sinemaya giren deneysel, avangard ve punk ve underground tutumlar, nesnelerin kopuk halde bu öğeler içinde yer alışı, eklektisizme dair güçlü verileri oluşturuyordu. Eklektisizmin imge ve formun doğasındaki halleri mekanik bir yerinden almaya işaret ederken, bugün, yerinden almaya eş değer olarak "yeniden üretim biçimi" ana plandadır ve bu eklektik yapının ayrıksılığını

[152] Andrew Edgar, Peter Sedgwick, **Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar**, Türkçesi: Mesut Karaşahan, İstanbul, Açılım Kitap, 2007, s.329.

düzleştirir ve yerini alır. Bu, bize kesilip getirileni değil yeniden üretileni, tıpkısı olanı gösterir. Yani bir şekilde herhangi bir yoldan simüle edilmiş olanı…





Resim 80: Van Gogh, "*Ayakkabılı Natürmort*", 1886-1888
Resim 81: Andy Warhol, "*Elmas Tozu Pabuçlar*", 1980

Yeni dünya karşı karşıya kaldığımız imgeleri simüle eden bir yapısallıkta işler ve yeniden üretir, farklı kimliklere büründürür. İmgeler kesilip, alıntılanıp getirilen değil, başka anlamda yeniden üretilerek alıntılanan simülasyon dünyasının tekno cisimleridir. Tekrarlama ve dilsel göstergeye sahip imgeler Derrida'nın "Yineleme" kuramlarındaki gibi imge ve formların yapıçözümünü gözler önüne seriyordu. Orijinal kavramının yok oluşu ve taklit, parodi ve pastişi gündeme getirmekte, özellikle Linda Hutcheon bunun öylesine değil ideolojik bir altyapısının olduğunun altyapısına ilgi çekiyordu. Yapıtın veya herhangi bir imgenin yerindeliği yani "in-situ" hali, kopartılıp yerinden ediliyor "ex-situ" hali yeni anlamlar kazanıyordu. Böylelikle her şeyin bir retro senaryo[*] oluşturduğunu gözden kaçırmak son kertede asla mümkün değildir.

[*] "*Retro Senaryo*" burada imgenin yeniden kodlanıp anlamlar kazanması anlamında kültürel bakımından kullanılmaktadır. Baudrillard, sinemanın tarih disiplinini postmodern süreçte yeniden ve eklemli olarak ele alıp işlemesi hususunda bu tümceyi seçmişti.

2.1. Eklektisizm, Dekupe Edilmiş Form

Sanayi sonrası sürecin gündelik yaşama olan getirilerinin ve götürülerinin sanat nesnesinin yaratımına olan etkisi, tekniğin anlatım olanaklarının disiplinler üzerinden birleşiminde ve bunun toplumsal ve kitlesel yeni kültür biçimleri üzerinden yürütmesinde gözlemlenir. Fotoğraf disiplininin kendine has özelliklerinin imge dünyasını manipüle ettiği açıktır. Aynı zamanda hareketli görüntünün doğasına nazır olan olay örgüsünün de (plot) tekniğin imkânlarıyla sanatçıların yüzey ve kadraj ilişkilerini ele almasına dek arşınlanmıştır. Postmodern süreçte, sanatta, disiplinlerin birbiri üzerinden alıntılar yaparak, kendi tekniklerini, kendi içeriklerini değiş tokuş etmelerindeki en belirgin detournemente dair görüntü, imgenin mekaniklikten kurtulma sürecindeki kopuk hali, eklektik olma durumudur. Gerek Dadaistlerin kolâjlarında, Fluxus'ta, gerekse Situasyonistlerde ve Neo-Avangardistlerde alıntının başat elemanı eklektisizm gündeme getirilir. Tekniğin imkânları, imgelerin rahatça çoğaltmaya elverişli hale getirdiği gibi, tekniğin yarattığı imgelerin başka düzlemlerde bir araya getirilmesi de eklektik bir yapının varlığının yeniden başka anlamlar kazandığını da göstermektedir esas olarak. Sanatçının yaratı sürecinde aradığı "öte" durum, imgenin ve formun kimliğinin bir şekilde yeniden üretilmesine, denetlenmesine dayanır. Baudrillard'ın da dediği gibi bu süreç benzer olanın ötekinin üretilmesine indirgenmesi üzerine kuruludur[153] ve sanatçının yaratı sürecinde indirgemenin psikolojik olarak da işlediği görülmektedir.

Eklektisizm, doğrudan terim anlamıyla ifade edecek olursak, farklı sanatsal dizgelerden alınan öğelerin yeni bir dizge içinde yeniden kullanılmasıdır. Sanattaki farklı çağ ve üsluplardan seçilip devşirilen öğelerin yeni bir tasarım ya da ürün oluşturmak için ele alınması olgusunu ifade eder.[154]

[153] Jean Baudrillard, **Tam Ekran**, Türkçesi: Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2004, s.47.
[154] http://tr.wikipedia.org/wiki/Eklektisizm

Eklektisizm kelimesinin kökü olan *Eklektik* kelimesi genellikle, bir sisteme ait olan veya tek başına anlam ifade eden öğelerin birden fazlasını toparlayarak oluşturulan yeni sistem veya sistemler anlamına gelmektedir. Türkçe'de "seçmeci" anlamına gelen bu kelime, Yunanca "eklektikos" veya tam olarak "seçmeci" anlamına karşılık gelen "eklegein" kelimelerinden türemiştir.

Eklektisizme dair uygulamalar, 19. yüzyılda, özellikle postmodern durum dahilinde çok yaygın bir biçimde gözlemlenebilir. Aslında eklektisizm bir üslup değil, sanatsal anlamda imgeleri ve formları işleyen bir davranış biçimi olarak değerlendirilmelidir. Kavram, pratiklerin bünyesinde yer alır. Çünkü davranışsal bir biçime sahiptir. Aynı zamanda hangi disiplinden olursa olsun, eklektisize edilen bir imge veya form, kendi başına anlamsız ve tekinsizdir. Düzlem kaydırılmıştır:

> *"Modernist bir yapıtta alıntılar düzlem değiştirir, postmodernist bir yapıtta ise düzlem kaydırma söz konusudur. Birinci durumda alıntılanan şey, bir tarihsel düzlemden diğer bir tarihsel düzleme geçerken aldığı konumuyla yani bir tarihsel değer yüklenir. İkinci durumda alıntılananse tarihselliğinden arınarak doğal bir konuma çekilir, yeni bir içerik yüklenmez. Eklektik bir bütünde öğeler tam da bu konumlarından ötürü hiçbir çatışma üretmezler aralarında. […] tam bir kayıtsızlık içinde değiş-tokuşa girebilirler."*[155]

Derrida'nın ifade ettiği tek başına işlerliğe sahip olmayan bu form, ancak toplu ilişkisel bir deneyim sürecinde özerkleşir ve uzmanlaşır. Bu durum bize aslında tüm sanatların neden ilişkisel ve birbiri içine geçtiğine dair temel verilerden birini de sunmuş olmaktadır. Postmodern evrede, yapıtlarda, hatta mimaride başka olaylar ve örgüler formlarla bir araya gelip özel ilişki

[155] Yalçın Sadak, "Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu", **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, İstanbul, UPSD Yayınları, 1993, s.31.

kurduğunda dizgeleşir ve yeni bir anlam/yeni bir anlatı kimliğine kavuşur. Bu özel strateji, eğer hatırı sayılır bir statü kaydırma sağlayamazsa banal kavramı yani "Kitsch"* olarak adlandırılan yapıyı ortaya çıkarmış olur. Fakat sanatın dönüştürme mantığı o kadar yoğun bir şekilde işlemektedir ki kitsch bile kopyalanır. Daha sonraları bu zevksiz kopyalar, belli sanatçılar tarafından kullanılacaktır. Kitsch'i de programlama, hatta avangardı da işin içine sokma gerçekleştirecektir.**

Eklektisizm, postmodern kültürün sıfır derecesindeki kültürün davranışı olarak Lyotard'ın "gevşeme dönemi" dediği bir dizi kültürel ve imgesel iç içe geçmişliği barındırır. Eklektik olanın davranışı hakkında Lyotard'ın şu söyledikleri oldukça güzel bir açıklama ve mizansen oluşturmakta ve pratiğin melez bir kültüre işaret ettiği hakkında kilit davranışı algılamayı sağlamaktadır:

> *"Eklektisizm, Reggea dinliyor, western seyrediyor, öğlen Mcdonalds'da yeniyor, akşam yerel mutfakların tadına bakılıyor. Tokyo'da Parizyen parfümler kullanıyor, Hong Kong'da retro giyiniyor. Bilgi televizyon oyunlarına malzeme olmuş durumda. […] Sanat kendini kitsch kılarak, amatörün beğenisinde hüküm süren düzensizliği pohpohluyor."*[156]

Eklektik yapı bize aynı zamanda parçalanmayı ve çözülmeyi de göstermektedir. Kopuntular sayesinde imgelerin parçalanıp ayrışması, kültürel alanın yeniden tarifini gerektirir ve imgelerin kendilerine dair olan mekân kavramını terk ettikleri görülür. Postmodernizmin parçalanmaya dair olan temel söylemleri bu açıdan önemlidir. Jameson, gündelik kültürü postmodernizmde

---

* **Kitsch,** varolan bir tarzın aşağı bir kopyası olan sanatı kategorize etmek için kullanılan Almanca bir terimdir. Bu terim ayrıca, kibirli ve bayağı bir tada sahip şeylere ve ticari kaygılarla üretilmiş olan banal ve sıkıcı ürünlere gönderme yaparken de kullanılır.

** Söz gelimi önce de bahsettiğimiz üzere Jeff Koons'un işleri tamamen banallik üzerine avangardın yeniden üretimi şeklinde gerçekleşir.

156 François Lyotard, "**Le Postmoderne Expliqué Aux Enfants** *(Postmodernizm Sorusuna Cevap)*", Türkçesi:Dumrul Sabuncuoğlu, Postmodernizm, İstanbul, Derleyen: Necmi Zeka, Kıyı Yay., 1993, s.50.

gerçekliğin imajlara dönüşmesi sürecini parçalanmalarla bağdaştırır. Parçalanan, çözülen imajlar sanatçının yeni yaratım alanında zincirleme birleştirim eylemine maruz kalır ve “şimdi” olanı deneyimlemeye çalışır; farklı kaynaklardan kopartılan göstergeler aynı bütünde harmanlanır. Yoğunluk arttıkça melez durum kendi belleğini işaret eder, kendisine ait olan ilk kimliğini siler. Nam June Paik’in video heykellerindeki sentezleme ve eklektisizm burada iyi bir örnek teşkil etmektedir.

İmge ve formların yerinden edilmelerine, başkalaştırılmalarına ve yeniden üretilmelerine dayanan detournement yazgısı, bu süreçte aslında enformatik olarak yeniden üretilen imgelerin “akışkan” yapıya sahip olmasındaki izlerini ve ilk belirtilerini göstermektedir. Eklektik bir yapıda “bütün”, toplamdan ibarettir. Belirleyici olan, bütünü oluşturan öğeler arasındaki yanyanalık ilişkisidir. Her şey bulunduğu yere ait olamamazlık halindedir. Fakat günümüzde, yanyanalığa eklenmiş olarak üstüstelik ve çaprazlama bindirilmişlik durumuna sahip akışkan bir imaj rejiminin otokontrolü altında bulunduğumuzu belirtmek gerekir.

2.2. Postmodernist teoriler bağlamında Alıntılama Sorunu ve Linda Hutcheon'un Teorilerine Bakış

"Parodi, çelişkili olarak hem değişim hem de kültürel devamlılık sağlar"[157]*, Linda Hutcheon*

Postmodernizm, bir bakıma estetiğin marjinalleştirme serüvenidir. Sanattaki postmodernist kopuşla ilgili çoğu teorisyen ve eleştirmene göre de sanat, estetiğin radikal istikrarsızlığının duygusu çevresinde döner. Bu anlamda birbirine dolanan dallardan söz etmek olasıdır. Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens ve Hal Foster'ın teori ve eleştirilerinde postmodern yapıtta avangardın niteliklerini koruyan, alttan çalışan muhalif, araştırmacı ve kısmen kuşkucu sanatçı tipi yer alır. Bu süreç yani üslupların çoğalışı, önemli olan sanatsal disiplinlerin varlığındaki "yöntem çokluğuna" işaret eder. Linda Nochlin, Suzi Gablik, Charles Jencks ve yakınları ise, modernizmin çökmesiyle ilgili olan yeni olanakları irdeler lakin bu çöküşün de yasını tutmaya devam eden bir muhafazakarlık gösterirler.[*] Steven Connor'un Jencks'in yazılarından da belirtiği üzere, daha muhafazakâr postmodernizm teorileri, *"avangardın burjuvaziyi şoka uğratma sanat kamuoyunun duyarlılıklarına saldırma dürtüsüyle birlikte geçip gitmesinden sonra, sanatın artık her zaman neyse o olduğunu (bütünüyle burjuva olduğunu) kabul edebileceğine"*[158] inanır. Her ne kadar avangardın mütevazi, kendini öne çıkarmayan, liberal duyarlılıklara sahip bireyler halinde dağılmasına, yani "post avangard"a dönüşmesine katılmasalar da, yeni avangard çoktan imgeleri seri halde yan yana getirmeye başlamış, hatta kitsch olanı bile yeniden anlamlandırarak **hayata müdahale etme** ülküsünü devam ettirmekte, tekniğin ve disiplinlerin doğasını alt üst etmektedir.

---

[157] Linda Hutcheon, **Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**, Londra, Routledge, 1988, s.26.

[*] Detaylı bilgi için: Suzi Gablik, Has **Modernism Failed?** (Modernizm Çöktü mü?), New York, Thames&Hudson, 1984

[158] Steven Connor, **Postmodernist Kültür**, Türkçesi: Doğan Şahiner, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001, s.135.

Modern sanat, Greenbergçi ifadeyle, nesne ve formları olağanca yoğun disipliner cisimleştirme ülküsünden taviz vermeyen, kendine özdeş bir sanat/resim uzayına hâkimdir. Krauss ise postmodern süreçteki sanatsal imgelerin ve formların bu uzayı işgal ettiğini, yeni değil tekrarlama olanağının baskın hale geldiğini, sanatçının bundan kesinlikle kaçamayacağını (sanatçının da bu sürecin nesnesi olabileceği-alıntılanabileceği) üstüne basa basa dile getirmektedir. Krauss, "Avangardın Orijinalliği" *(Originality of Avangard)* adlı metninde; saf, tek ve orijinal yapıtların üretiminin yanı sıra yeniden üretimin olanaklarına da değinir.* Durumun kendisi, daha önceki bölümde irdelediğimiz gibi o kadar ironiktir ki, postmodern estetik, tam bir anonimlik estetiği değil, daha çok, orijinallik ve tekrar, sahicilik ve hırsızlık fikirlerinin sorunsal sınırlarına kadar didiklendiği bir benzeti estetiğidir.[159] Örneğin, belli filmlerden bazı sekansları, hatta sahneleri kopyalayan, performanslarında ve kamusal uygulamalarında gerçekleştiren sanatçıların işleri (Rirkrit Trivanija, Pierre Huyghe, Kendell Geers vb.) bu estetik hakkında ipuçları verir. Burada kullanılan formların heterojenliği eklektik bir davranış sergiler, bir mübadele alanı oluşturur ve kimi zaman da parodi ve pastişe dair "uygun durumlar" yaratır.

Eklektik bir bütünün varlığındaki detournement pratiğine dair en güçlü izlenimi yerinden koparma davranışı verir. Bu açıdan eklektisizm elbette bir alıntılama davranışıdır. Fakat pastiş** (pastiche), parodi veya ironi kavramları bu eylemlerin sonucunda anlamlanan ve anlatıya dönüşen sanat yapıtındaki "durum"dur. Parodi, alıntıların düzlemdeki birbiri içine geçmesi sonucunda sanat nesnesinde oluşturduğu ironik aurasal alandır. Dolayısıyla burada pastiş, parodinin parodisi olarak adlandırılabilir.

---

* Krauss'a göre bunun birkaç örneği, Robert Rauschenberg'in Velazquez'in Rokeby Venüs'ü ve Rubens'in Giyinik Venüs'ü gibi imgelerin fotoğrafları ile başka imgeleri bir araya getiren serigrafları ve Sherrie Levine'nın kopya fotoğrafları kendine mal etmesidir.

159 A.g.k. s.141.

** **Pastiche**: Benzek.



Resim 82:Pierre Huyghe, "*Remake (Alfred Hitchcock, Rear Window)*", 1995
Resim 83: Brice Dellsperger, "*Blow Out (Brian De Palma, Blow Out)*", 1997

Edebiyatta, özellikle roman türünde, özellikle de 19. yüzyıl sonu Avrupa romanında kullanılan bir yazım tekniği olan pastiş, farklı yazın tarzlarını birleştirmek, bilerek başka bir yazarın tarzında yazmak anlamına geliyorken postmodern süreçte, sanatta, disiplinlerin birbiri üzerinden geçişlere izin vermesi sonucunda oluşabilen durumlardan biridir, tekinsiz bir yapıdır. Kavram, ironinin tekinsiz hale geldiği durumu niteler. Söz gelimi bu kavram sinemada, parodinin mizahi olmayanı, yani boş parodisi olarak adlandırılmıştır. İtalyanca'da çok çeşitli malzemelerden yapılmış bir pay anlamına gelen 'pasticcio' kelimesinden türemiş ve günümüzde çeşitli dönemlere, disiplinlere ait eserlerden parçalar alarak onları tek bir sanat eseri ortaya koyacak şekilde bir araya getirmeyi açıklayan, postmodernizme ait kavramdır. Söz gelimi her ne kadar popüler sinema kanadında yer alsa da Quentin Tarantino'nun 80 farklı filmden çeşitli sahneleri alıntıladığı Kill Bill'i sinemada pastişe iyi bir örnek olup, sinemanın video ile ilişkisi sonucunda ortaya çıkan "Remake" den ayrılır. Aynı zamanda Kendell Geers gibi sanatçıların işleri de pastiş durumunu iyi sezinleten örneklerdendir. Bu noktada pastişin durumuna dair postmodern ortam ve estetik önem taşımaktadır. Medya kültürü, popülizm, dizi, sinema ve bunların tematikliği, yeni düzende hiçleştirme politikasıyla pastişleşir, disiplinler

arasındaki bağların ideolojik sınırları gevşer. Özellikle kitle kültürünün başat araçları sinema, video ve TV yeniden üretimin can alıcı noktasındadırlar. Video sanatı, özellikle rock, punk, underground kültürünün bu sanata etki etmesiyle Hollywood kültüründen yararlanır; sinema ile iç içe geçer; bunların parodisini yapar, anlatı dışı veya anlatı dışı bir karaktere de bürünür; bir nevi androjenik bir egzotizm sunar:

> "*Postmodernist videoya karakterini veren şey, imgeleri karşısında açık bir konum almayı reddetmesi, sınırlarını açık bir gösterilen iletmeme hattı boyunca çizme alışkanlığıdır. Postmodernist videolarda, diğer özgül türlerde olduğunun aksine, metnin her öğesi diğer öğeler tarafından yarıda kesilir: anlatıyı pastiş keser; anlamlamayı tutarlı bir zincir halinde hizaya girmeyen imgeler keser; metin ise bir iki boyutluluk etkisi yaratılarak ve filmin dünyasında izleyici için açık bir konum sağlamayı reddederek düzleştirilir."*[160]

Fakat bu noktada, postmodern evrede tam bir anlatı ekseninin varlığından söz etmek kısmen güçleşmektedir. Çünkü belirli imgelerin bozumuna dayanan tasarlanmış bir hareketli görüntü kurgusu/montajı bağlamında anlam üretimi ana çerçevede yer alır. Özellikle pop videolar:

> *"Pop promosyon videoları "bir öykü anlatmak" için olmaktan çok bir 'imge' anlatmak için tasarlanmış biçim haline geliyor… Bu video estetiğinin en 'gelişmiş' ucunda, Road to Nowhere gibi bir video, anlatısal ya da daha çok anlatısal olmayan bir yer kurar –ne 'gerçekçi' ne de 'modernist' olan… ne özdeşleşmeyi ne de eleştirel düşünceyi teşvik eden, bilinçaltı anlatısal imaların bir yeri."*[161]

---

[160] **Rocking Around the Clock;: Music Television, Postmodernism and Popular Culture**, Londra - New York, Methuen, 1987, s.449-488.

[161] **Hiding in the Light: On Images and Things**, Londra, Comedia, 1988, s.237., (aktaran:Steven Connor, a.g.k. 242.)

Bu sürecin özellikle baskın (dominant) olarak sinema ve video üzerinde deneyimlendiği görülmektedir. Fredric Jameson, postmodern video ve diğer sanatların ilişkisini ele alırken hiciv/parodi/ironi gibi öğelerin yavaş yavaş miladını dolduracağı görüşündedir. Postmodern süreçte, bireysel öznenin kaybolmasının formel sonucu olarak, kişisel üslubun son derece zor bulunur olması, Jameson'a göre pastişi doğurmaktadır ve durum, "*modernlerin kendine has tuhaflıklarında ve taklit edilemez üsluplarında verimli bir gelişme ortamı bulur*."[162] Modernizme has değişmez üslupların artık çökmesiyle, daha doğru bir deyimle üsluplar ideolojisinin çöküşünden itibaren, kültür üretiminin yegane başvuru kaynağı "geçmiş"tir. Ölü üslupların takliti; artık tüm dünyayı kaplayan bir kültürün hayali müzesinde depolanmış bütün o maske ve sesler aracılığıyla konuşmanın yeni dünyasıdır. Jameson:

> *"Parodi gibi pastiş de kendine has bir maskenin taklidi, ölü bir dilde konuşmadır, ama bu taklidi, parodinin altında yatan güdülerden hiçbiri olmaksızın, alaycı dürtüsü yok edilmiş olarak, gülmekten ve geçici olarak başvurduğunuz anormal dilin dışında sağlıklı bir linguistik normalliğin hala mevcut olduğu gibi bir kanaatten tamamen mahrum bir şekilde uygular."*[163]

Jameson, sanatsal disiplinlerden özellikle sinemaya bu süreçte, "nostalji akımı" tanımlamasını uygun görmektedir. Jameson'a göre bu dönemdeki imgeler bolluğunun esas referans kaynağı ise fotoğraftır. Fotoğrafik imge iptilasının süreçte kayda değer bir biçimde yoğunlaşması, her şeye aç ve her yerde bulunabilen elle tutulur bir semptom olarak göze çarpar.[164] Özellikle filmlerin pastiş meselesini bütünüyle yeniden inşa ettiği süreçte, bu semptom hat safhaya ulaşır. Hutcheon'un ifade ettiklerinden anlayacağımız üzere,

[162] Fredric Jameson, "Postmodernizm yada Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı (**Postmodernism, or, Cultural Logic of Late Capitalism**)", Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas, Derleyen: Necmi Zeka, a.g.k. s77.
[163] A.g.k. s.78.
[164] A.g.k. s.79.

hareketli görüntünün anlatı ekseni, tarihsel referansları öylesine yeniden ve yeniden ele alıp işler ki, anlatı düzleminde "metinlerarasılık" kavramıyla karşılaşılır. Bu bir bakıma şimdiki akışın nostaljik olanla sömürgeleştirilmesidir

Ronald Gottesman, "*Film Parody, An Inmodest Proposal" (Film Parodisi, Alçakgönüllü Olmayan Bir Öneri)* adlı makalesinde, günümüzde formların ve imgelerin benliğindeki motivasyonunun video ve film medyasına daha uygun karaktere sahip olduğunu ve göndermelere yatkın olduğunu belirtirken haklıdır. Yine burada düz değil politik ve ilişkisel bir anlamlandırmanın, üretimin varlığı bulunur:

> *"Parodi değişim için Batı kültürünün planladığı/keşfettiği kaçınılmaz ve zor bir yoldur. Parodi, Robert Frosts'un sözünü ettiği gibi, bireysel yaratıcılık ve kültürün hayatiliği üzerine dominant (baskın) metaforlara karşı sosyal, politik, ekonomik ve geleneksel ifadeler yoğun bir şekilde etki eder. Parodi bir işarettir ve aslında kültüre dair imgelem ve gerçeklik arasındaki gerilimin değerlerine dair yeni bir şeyler yapılmasını eşzamanlı olarak devam ettirir."*[165]

İçeriğin ideolojik ve nostaljik olandan etkilenmesindeki hallerin yarattığı durumlar, tekniğin davranışında farklı üretim olarak kendini göstermektedir. Fotoğraf, film ve video, kısaca bu araçlar ve "makineler", aslında üretimden ziyade, yeniden üretim (reprodüksiyon) makineleridir. Bu makineler estetik temsillere ve bunu algılama kapasitemize "görece taklitçi" bir yapıdan daha fazlasını dayatırlar. Gerçekten de analog, mekanik, kinetik ve manyetik enerjiden çok her türden ve bilgisayara varan yeniden üretim söz konusudur. Jameson bu mecraların eğilimleri konusunda eleştirel bir biçimde şöyle der:

---

[165] Ronald Gottesman, "Film Parody, An Inmodest Proposal", **Quarterly Review of Film & Video**, Harwood Academic Publishers,12. Cilt, 1990, s.1. (k.ç.)

"Postmodernizmin daha zayıf ürünlerinde, bu süreçlerin estetik tecessümü genellikle kolaya kaçıp içeriğin salt tematik temsiline – yeniden üretim süreçleri hakkında olan ve kameraları, videoları, teypleri, suretin tüm üretim ve yeniden üretim teknolojisini içeren hikayelere- dönme[*] eğilimi gösteriyor."[166]

Bu hikâyelerde ve sanat yapıtlarında görülen eklektik yapının alt ve üst anlamları ortaya çıkardığını vurgulamak gerekmektedir. Bu noktada seçilen öğelerin rastgele değil, bir estetik ve kültürel ideolojikliği barındırır. Bu bakımdan Linda Hutcheon'un teorileri önem taşımaktadır. Postmodern estetik, geleneksel biçimlerde ve materyallerde ekstra açılım yapar. Fakat diğer düşünürlerden farklı olarak Hutcheon kültürel politikalardan dem vurur (özellikle edebiyat alanında) ve ironinin politik olduğuna değinir. Tarihsel ve çağdaş toplumsal kurum ve olaylara ilişkin kritik yorumlar yapmaya dair postmodern durumun ve melezliğin bir örneğini geliştiren Linda Hutcheon'un önermesi olan bu fikirler, onu yüzey biçimiyle toplumsal yorum ve eleştiriyle olduğundan daha ilgili olan kodlara sahip bir oyun olarak gören Jameson'un daha farklı postmodern fikrine zıttır. Söz gelimi Hutcheon'un postmodernist edebiyatın "tarih yazımsal üst kurgu" olduğunu belirtmesinden sanatın da bundan paylar alan bir kurgu olduğunu anlamak gerekmektedir. Hutcheon'a göre postmodern yapıtlarda karşılaştığımız alıntılama sorunu, aslında kurgusal yapıtlarda gizlidir. Bu gizlilik, sırf tekniksel olarak kendiyle meşgul olma içine düşmeyen bir kurgu yapısı barındırır. Resimde, sinemada ve videoda hiciv/ironi ve pastiş, ancak bu alt ve üst anlamların çakışmasıyla oluşan anlatısal katmanda; "metinlerarasılık"da kendini belirgin kılar.[167] Yapıtlardaki ironi, Hutcheon'a göre keskin bir sosyal ve

[*] Antonioni'nin modernist **Blowup**'ı ve DePalma'nın postmodernist **Blowout**'undaki düzlemsel kaymalar, Jameson'un deyimiyle paradigmal kayma buna iyi bir örnektir ve de Jameson kendi makalesinde kısmen bu filmlere değinmiştir.

[166] A.g.k. s.94.

[167] Bart Testa," The art of parody put back where it belongs A THEORY OF PARODY THE TEACHINGS OF TWENTIETH-CENTURY ART FORMS", **The Globe and Mail**, Toronto, 1985, s. E.15. (k.ç.)

politik bir bağlam barındırır. Kesintili ve çakışık olup "dışavurum/ifade ile anlama" arasında ayrımsal bir yöndedir.[168] Yapıtın katmanları, izleyici ile sanat nesnesi/anlamlar arasındaki göndermelerle bağdaşıklık kurmuş biçime sahip olur; günümüz sanatı için de önemli olan "ilişkisel" strateji doğmuş olur. Bu konuda Hutcheon:

> *"İroni bir ilişkisel stratejidir. Bu durum sadece duygu/his anlamları arasında (üzgün olma-üzgün olmama gibi) değil, insanlar, objeler, nesneler ve formlar (hedefler) arasında çalışır. İronik anlam ilişkiselliğin bir sonucu olarak gelir. Dinamiklik, performatiflik hep birlikte farklı anlamların yeniden yapılmasına olanak tanır. Aynı zamanda bu anlamlar kritik etmeye ve eleştirmeye/yargılamaya dair yeni bir yol da yaratırlar."*[169]

Hutcheon, postmodern kültürün, önceki kültürel biçimlerde doğal bir şekilde alıntısal, yeniden yapılandırıcı ve parazitsel olduğu konusunda birleşen Jameson, Huyssen ve diğerleriyle hemfikirdir; ancak postmodern alıntı yönteminin Jameson'a dayandığı gibi katıksız pastişten ziyade metinlerarası parodi olduğunu iddia eder.[*]

Connor'un sunduğu örnekler, ikili ayrımı bir örnek üzerinden okunarak gayet iyi irdelemeler yapmamızı sağlamaktadır. Özellikle hareketli imgelerin çeşitli filmlerden ve videolardan kesilip çıkarılıp, yeni bir düzlemde tekrar birleştirilip, yeni bir anlamlandırma süreci içerisine çekilmeleri, günümüz sanatının da önemli bir referansıdır. Chicago Sanat Okulu'ndan Edward Rankus, John Manning, Barbara Latham'ın 1979 tarihli "*AlienNATION*"***DVD*** adlı

---

[168] Linda Hutcheon, **Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony**, Florence, KY, USA: Routledge, 1994. p i. (k.ç.)
[169] A.g.k. s.56. (k.ç.)
[*] Sözgelimi Jameson; Doctorow ve Ragetime'ı stereotiplere ve alıntılara olan postmodern bir tarih azalmasının betimlenmesi olarak sunarken, Hutcheon; Dostorow'u tarihi, eleştirel yoklamaya açan kurgu ve tarih arasındaki sınırların postmodern bir sorgulamasının örneği olarak okur.

videosu Jameson'un irdelediği işlerden biridir. Video 29 dakika sürmektedir. Jameson'un betimlemesine göre yapıt:

> *"[…] bir bilim kurgu kesitini (Godzilla Canavar Sıfıra Karşı adlı 1966 tarihli bir Japon filminden alıntılanmış), klasik tabloların reprodüksiyonlarını, hipnoz altında uyuyan bir kadını, kalabalık asansörleriyle ultra-modern oltel lobilerini, oyuncak bina bölümlerinin yakın çekimlerini, Beethoven sonatlarını, Chicago ufkundaki uçan daireleri, 1950'lerin mutfak eşyası reklâmlarını ve başka birçok şeyi içeren hızlı ve yoğun bir kolajdır."*[170]

Postmodernizm ve Video-Text adlı kitapta, Jameson, bu ve benzer sanat yapıtlarında, özellikle de videoda hiçbir tek öğenin yorumcu konumunu herhangi bir süre boyunca işgal edemediğini, dolayısıyla diğer bir adımda yerine başka bir alıntıyı yerleştirme gereği olduğuna işaret eder.[171] Yani bir sonraki anda o öğenin yerinden çıkarılması gerektiği, bu düzenin ve bu gibi işlerin aralıksız bir rotasyon olduğunu söyler. Elbette bu durum kurgusallığa işaret eder. Sanat yapıtı artık hiç olmadığı kadar kurgusal[*] (fiction) bir yapıdadır. Fakat burada kurgulamanın Hutcheon'un bağlamsal ve politik tarafı olduğuna dair görüşleri önemlidir; çünkü sanatçı hiçbir zaman birincil anlamda teknikle uğraşmaz, bir bağlam ve sorun çerçevesinde bu eylemi gerçekleştirir.

[170] Connor, a.g.k. s.248.
[171] Aktaran: Connor, a.g.k. s.249.
[*] Hem anlatı hem de tekniksel anlamda kurgu.

Hem tekniğin hem olay örgüsünün hem de kültürün alıp başını gittiği süreçte her şey tekil biçimde özgül anlamlarını ihtiva edemez, ancak, bir araya geldiklerinde anlamlı bir dizge oluştururlar. İmge ve formların bu yüzden bu süreçteki kimliği görecelidir. "*Hiçbir yazın metni özgün değildir, eğer öyle olsa, okur için bir anlam ifade edemez, yalnızca kendinden önceki diğer söylemlerin bir parçası olduğunda anlam kazanabilir*"[172] der Hutcheon. Kuşkusuz bu durum, imge ve formların işleniş sonrası karakteri için aynı değerdedir; sanat nesnesi artık kurmacalarla dolu bir postprodüksiyon nesnesidir.

Günümüz sanatı için varılacak sonuç alay etme/hiciv/ironi/pastiş gibi durumların ötesindedir. Gerçekten de sanatçının yaratım süreci ve bu sürecin ürünü nesne birincil olarak bu durumları üretmez, bu durumlar ancak yan anlamlar olarak okunabildikleri ve ilk göze çarptıkları için terimleşirler. Detournement pratiğinin seyri bu noktada klasik postmodern söylemlerin dışında nitelikler kazanır. Söz gelimi Hutcheon'un da belirttiği gibi sanat formlarının yapısındaki kurgusal işlerlik yasası, yapılan alıntılamalarla aslında yeni bir "orijinal", yeni bir "öteki" oluşturur; yani farklı olanı saptamış ve ele geçirmiş olur. Hutcheon bunu "benzerlikler içerisinde farklı olanı ortaya koymak" diye nitelendirir. Çünkü postmodern kurmaca Hutcheon'un da belirttiği üzere farklılığı auraya kazandırmak için "parodiyi kullanır", "parodiyi üretmez". Üstkurmaca (megafiction)* yapı, bugün ulttakurmaca (ultrafiction) yapıya bürünür.

---

[172] Linda Hutcheon, **Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**, Routledge, Londra, 1988, s.126. (k.ç.)

* **Metafiction** (üstkurmaca), romanda ve hikâyelerde anlatılanların gerçek gerçeklik değil, kurmaca gerçeklik olduğunu, anlatı dokusu içinde illüzyonu kırarak okuyucuya açıklama cesareti gösteren, roman ve hikâye kurgusu içinde zaman zaman veya tümüyle yazma eylemi üzerine açıklamalara yer veren, anlatı içinde anlatının araştırılmasını ve sorgulanmasını yapan eserlerdir. *(bkz. Gürsel Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yayınevi, İstanbul 1999, s. 207.)*

Her zaman, yaratılan sonuçlarda, formsal katmanların çoğul anlamları yer almaya devam edecektir.[*] Bourriaud'un deyimiyle artık form dediğimiz şey gerçekten nedir? Tek midir? Sanat yapıtı, o klasik formun tekliğine artık sahip değildir, *"o yalnızca varolan formların içinde bir alt-kümedir."*[173]

[*] Hutcheon'un, sanat için daha geçerli olduğunu düşündüğümüz "**fiction about fiction** (kurmaca üzerine kurmaca)" savı, alıntılama düzlemi içinde yapıtın çokanlamlılığı için oldukça kuvvetli bir söylem olarak göze çarpmaktadır.

[173] Bourriaud,, a.g.k. s.23.

2.3. Christian Metz'den Roland Barthes'e Gösterge, Anlatı ve İmge İlişkisi

> *"Hangi çeşitten olursa olsun iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar yan yana getirişten doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez kavuşurlar."*[174] *Sergei Eisenstein*

Eisenstein, "sinema her şeyden önce bir kurgudur"[175] der. Bu kurgunun, yani sinemanın, sanat nesnesi olarak en çok yeniden işlenen araçlardan/mediumlardan olması elbette bu noktada şaşırtıcı değildir. Kısaca detournementin başat olarak yer aldığı yer kurgusal olanın varlığıdır. Dolayısıyla sinema ya da video, hatta hareketli görüntü araçlarının bundan sıyrılmış olması söz konusu bile olamaz. Sanatçı bu araca/mediuma daha meyilli ve yatkın hale gelmiştir. Tekniğin doğurduğu yeni sanatsal yaratım ve bu yaratıma ulaşıncaya kadar insanın bilinçsel dönüşümüyle ortaya çıkan algısal değişim, belki de hareketli imgelere dayanan sanatlar ile geleneksel anlamdaki sanat disiplinlerinin arasındaki karşılıklı ilişkiye dayanan en kuvvetli değişim olgusunu gözler önüne sermektedir. Sinema sanatının bu bağlamda daha ileri gitmiştir. Bu, yeni bir zihinsel yaratımın yeni bir atmosfere maruz kalması demektir. İmgeler yeniden üretilme kişiliği kazanır, mekaniklikten sıyrılır. Her imge tipik bir semiyotik ve izlemsel (göstergesel) nesnedir. Çünkü bir bakıma sinema Bergson'un ilk teziyle sorguladığı "en eski illüzyonun bir mükemmelleştirilmesinden ziyade, gerçeğin mükemmelleştirici organıdır.[176] Mükemmelleştirici organın içeriksel ve tekniksel yapısından kaynaklanan kolay manipüle edilebilirliği, en sık kullanılan araç haline gelmesinde rol oynar. Buradaki her kesme, alıntılama ve saptırma, hareketli imgeye dair olan

---

[174] M. Sergey Eisenstein, **Film Duyumu**, Türkçesi: Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, 1984, s.CXIV.
[175] M. Sergey Eisenstein, **Film Biçimi**, Türkçesi: Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınları, 1985, s.42.
[176] Özcan Yılmaz Sütçü, **Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, Es Yayınları, İstanbul, 2005, s.89.

gösterilme biçimini diğer disiplinlerden ayırır. Çünkü bu disiplinler hiç olmadığı kadar yoğun alt-üst anlam, gösterge ilişkisine tabidirler.

"Kurgu yaratının ta kendisidir" diyen Barthes'in fikirlerini, Eisenstein'ın "sinema herşeyden önce bir kurgudur" fikri üzerinde yordamladığımızda, üzerinde durulan konuyu her açıdan çözümlenmiş olmaktadır. Bu yordam, göstergebilimi, dilbiliminin dışına çıkarmak ister ve üzerinde durduğumuz pratiğin disiplinler üzerinden açılımına dair alternatif bir bakış açısı sağlar. Situasyonistlerin, başta Asger Jorn'un sıkça vurguladığı üzere detournement pratiğinin çağdaş sanattaki düzlemi ve sanatçıların işlerinin büyük bir bölümü Barthezyen teorilerle irdelenmekte ve okunmaktadır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, sanat nesnesinin oluşturulmasında gerçekleştirilen çoklu alıntılar ve kendine mal etmeler, bir ara alan yaratmakta ve başka bir düzeye geçmeye işaret etmektedir. Barthes'in bu konudaki savı şöyledir:

> *"Önerilen düzey sayısı ne olursa olsun ve bu düzeyler nasıl tanımlanırsa tanımlansın, anlatının bir düzeyler aşamalanması olduğu konusunda kuşku duyulamaz. Bir anlatıyı anlamak, yalnızca bir öykünün çözülüşünü izlemek değil, aynı zamanda bu anlatıda 'katlar'ın bulunduğunu görmek, anlatı 'çizgi'sindeki yatay eklemlenişleri, örtük bir biçimde dikey olan bir eksene yansıtmaktır.Bir anlatıyı okumak (dinlemek), yalnızcabir sözcükten öbürüne geçmek değil, aynı zamanda bir düzeyden öbürüne geçmek demektir."*[177]

Başta Barthes ve diğer göstergebilimcilere göre İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan siyasal sistemler, yapıları gereği, insanları temelden bir otomatlaşmaya itmekte ve bireyin içinde yaşadığı sosyo-politik sistemler konusunda sorular sormamasını amaçlamaktaydılar. Gerek kitle iletişim araçları, gerekse siyasal sistemlerin oluşturdukları "yeni" gösterge sistemlerinin

[177] http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=7425

ideolojik işlevleri yoğun şekilde ön plandaydı ve gizil anlamları çok güçlüydü. Kendine mal ediş eylemi, dolayısıyla sıradan değil politik bir nitelik taşımaktadır. Detournement perspektifinden keskince bakıldığında, tek tek alıntılanan imgelerin biraraya gelişi Barthesyen teorilerde "anlamlandırma" kavramı ile açıklanır. Anlamlandırma, bir "oluş" biçiminde tasarlanabilir. Sanat nesnesinde gösterilenle göstereni birleştiren edimdir.[178] Bu edim sonucu ortaya çıkan karşılıklı ilişkiye dayanan durum, anlambilimi, yani semantisizmi ortaya çıkarmaktadır ve gayet doğal olarak, sanatsal bir üretimin kompleks yapısı için de düşünülebilir. Kitlesel üretim araçları (mass media) bu bakımdan tam da dizgeler ve göndermelerle dolu kalabalık göstergeler yığınıdır; sanatçının da yegane kullanım alanlarından birisidir. Mesela Barthes, bu durumun çağdaş sanata dair alternatif okuma biçimi olduğuna dair daha yatkın olacağını ve sanata etki eden tekniklerin, imgelerin toplu anlamlanma süreci olduğunu söylemektedir:

> *"En ilgi çekici dizgeler, hiç değilse kitle bildirişim toplumbilimine bağlı olanlar, değişik tözler kullanan karmaşık dizgelerdir. Sinemada, televizyonda, reklamda, anlamlar bir görüntüler, sesler ve çizimler toplaşmasından doğar."*[179]

Gerçekten kitlesel bir ikonografiye dönüşen imgelerin enformatikliği, kendine has olan çokluğu, reklâmsal kimliğiyle de barındırır. Bu kimlik, bir çok dili ve imgeyi yan yana eklemleyerek tüketiciye, alıcı potansiyeli olsun ya da olmasın simulakral halde 'mış gibinin çok daha ötesinde sunulur. Şu zaman dilimiyle beraber bu imgeler ve formlar, denilebilir ki, artık kitlelerin afyonu haline gelmiştir. Detournement pratiğiyle dolaşıma sokulan kitle afyonu imgelerin ve formların çoklu anlama sahip olan melez karakterinin durumu, teknolojinin, uygarlığın enformatikliği sonucu oluşan etkilerden kaynaklanan yan-anlamlı

[178] Roland Barthes'in göstergebilim terimleri için bkz.: http://www.ege-edebiyat.org/docs/481.pdf
[179] Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Türkçesi: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005, s.41.

olabilecek doğa barındırır. Bu doğa, imge ve formların çift kutuplu (ambivalans) bir şaibe içerisinde olduğunu da gösterir bize. Bu şaibe, sanatsal pratiklerde de ortaya çıkan reklam dilinin sanata etkisiyle açıklanabilir. Tekniğin uygarlığında yaşadığımızı söyleyen Barthes'in bu konuyla ilgili olan açıklaması gerçekten oldukça yerinde ve kuvvetli bir saptama yapmaya olanak tanımakta:

> *"Bir dili 'doğrulayan' şey, hiçbir zaman onun 'Sanat'a ya da 'Gerçek'e bağlılığı değildir, tam tersine bir ikilik içermesidir. […] Reklam söz konusu olduğunda, ikinci gösterilen her zaman açık sözlü, yani ikiliğini gösteren bir dizge tarafından gizlenmeden sunulur, çünkü bu apaçık dizge yalın bir dizge değildir. Gerçekten de reklam dili (başarılı olduğunda) iki bildiriyi birbirine eklemleyerek, dünyanın[*] çok uzun süreden beri uyguladığı, dünyanın sözlü bir tasarımına, gösterimine iletir bizi: bu da 'anlatı'dır. […] İnsanlar, ürüne reklam dili aracılığıyla dokunurlarken, ona 'anlam' verirler ve böylece de onun basit kullanımını zihin deneyimine dönüştürürler."*[180]

Bu noktada göstergeleri, hareketli görüntüler ve bilhassa sinema üzerinden göstergesel olarak irdeleyen Christian Metz'in[*] fikirleri de konuya ışık tutmaktadır ve sanat okumalarında da geçerlidir. İmgenin yeniden üretilebilme yazgısına sahip oluşu onun hareketli ve kaygan bir kimlik taşımasına neden olur. Çünkü yeniden üretim mekanizmalarının alanı ve aracı video, sinema ve animasyon ve teknolojileridir. Video sanatının form oluşturmada "bir yöntem" olarak kullanımı formun/imgenin yeniden üretimi, zamansal boyutun uzantısıdır.

---

[*] Barthes 'dünya' sözcüğünü bildiğimiz anlamda kullanmamaktadır. Dünya sözcüğünü, çok eski imgelerin deneyimi, derin duyumlar, insan doğa ilişkilerinin bütünü olarak kullanır. (bkz. a.g.k. s.192-193.)

[180] A.g.k. s.193.

[*] Sinemagösterge bilimin (semiyoloji) yaratıcılarından biri olarak gösterilen Christian Metz, bu alandaki araştırmalarına 1960'lı yıllarda başlamıştır. Roland Barthes'ın aynı yıllarda başlattığı genel göstergebilim akımına kapılarak bu işe atılan araştırmacının amacı yapısalcı dilbilimin sağladığı olanaklardan yararlanarak sinemanın (ve daha genelinde işit-görsel olgunun) bir dile sahip olduğunu göstermektir. Ancak bu dilin "sözlü" dil ile hiçbir ilişkisi yoktur. Dolayısıyla çağdaş sanat için iyi uygun teoriler ortaya atılır.

Hareketli görüntü; kültür birimleri üstünden mekân, zaman ve plastik öğelerin birleştirilip bilinmeyen bir boyuta taşınabilmesine olanak verir. Burada, kaygan form, birden fazla kod, bilgi taşır. Hareketli görüntüde ve özellikle sinemada göstergeler genel olarak anlam ve film işaretleri ilişkilerini kapsar. Bu işaretler/göstergeler Metz'e göre "filmsel" ve "sinemasal" olanın üzerinde değişkendir. Bu değişken, izleyici ve bu aracın yarattığı form ile olan ilişkinin, sinematografik bindirmeler, kadraj içi ve dışı ve kodlar aracılığıyla oluşan aura bakımından farkları gösterir; video-resim, sinema-resim gibi ilişkileri açısından da durum oldukça benzerdir. Metz'e göre görüntü veya bizim sanatçının kullanım alanında görülen imge veya form, anlamını kültürel oluşumlardan ötürü ya da sanatçı için önemli olan bağlamdan ötürü edinir. Her görüntü, kopyalanan/saptırılan imaj tek başına bir anlam taşır, ama başka görüntülerle birlikte olduğunda yeni yan anlamlar edinir[181] ve anlamlandırma olgusunu açığa çıkarır:

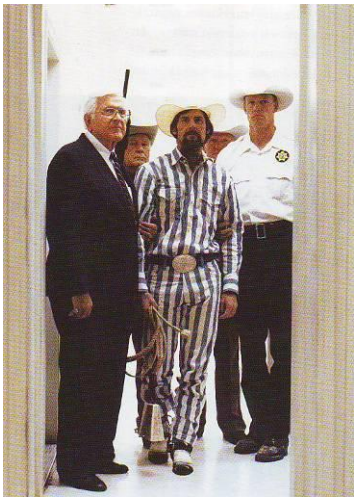
> *"Anlamlandırma, mesajların izleyiciye taşındığı bir oluşumdur. Anlamlandırma, algılamanın kendisi içinde var olmamaktadır. O, bize dağıtılan algılamanın işaret değerleri içinde bulunmaktadır. Sinemada böyle işaret değerleri bize metinde kodlanmış mesajlar olarak gelmektedir."*[182]

Son kertede bu olguların ve teorilerin sanatın doğasındaki yerinin nasıl konumlandığı sorusuna bazı kritik sanatçılar üzerinden örnekleyerek irdelemek yerinde olacaktır. Söz gelimi, Douglas Gordon bahsettiğimiz bu olguları ve kurguyu, montajı kullanarak izleyici ile ilişkisel bir alan yaratmış ve filmin teknik doğasına minimal detournement ile dokunarak gerilimsel içerikte psikolojik bir etki uyandırmıştı. *24 Saat Sapık (24 Hours Psycho–1997)* adlı yapıtında, filmin "frame-rate" ve "timing" ayarlarına etki eden sanatçı, Alfred Hitchcock'un

[181] http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/christianmetz2.html
[182] http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/christianmetz.html

Psyhco filmini 24 saate indirgeyerek son derece tekinsiz bir atmosfer yaratmıştı.[*] Yine Tarkovsky'nin bilim-kurgu filmi Solaris'ini kendine mal ederek, remake yaparak, filmdeki konuşmaların yerine kendisini yerleştirmişti.





Resim 84: Douglas Gordon, "*24 Saat Sapık*", 1997
Resim 85: Matthew Barney, "*Cremaster II*", 1999

Matthew Barney, "*Cremaster*" serisinde neredeyse yukarıdaki bahsettiğimiz olguları bize tamamen hissettiren olağanüstü bir üretim biçimi sergilemiş, John Miller video ve oyun gösterisi estetiğine dayanan resimler ve yerleştirmeler yapmıştı. Bill Viola, klasikleşmiş resimlerin bahsettiğimiz bağlamlarda sinematografik anlatısını oluşturuyor, farklı bir zaman-mekan-tinsellik uzamına işaret ediyordu. Sherrie Levine'ın Barthes'den esinlenen kopyacı çalışmaları, kültüre dair saptırmayı da gündeme getirmişti. Bidlo ise kopyacılıktan kendine müze açmayı başarmış, Elaine Sturtevant'ın alıntıları ise tarihteki en sert ve uç görüntüleri bir araya getiren ve yeniden üreten bir anlatı inşa etmişti. Bu konuda, Bourriaud'un Bartzhesyen teori ışığı etrafında "Müellifin Ölümü" üzerinden; "*Barthes, yazarı, bir metin yazarı statüsüne yerleştirecek metinlerarası bir operatörle bağdaştırdı: bu çoklu kaynakların birleştiği yer,*

[*] Daha önceki bölümlerde bahsetiğimiz Warhol'un "Sleep" adlı ağırlaştırılmış videosunu burada tekrar hatırlamak mümkün.

okuyucu-postprodüksiyon yapan kişinin göstereninin beynidir"[183] sözünü vurgular ve buna sanatın durumu açısından yaklaşır. Sanatçılar, çokanlamlı imge programlamacıları, kendi ürettikleri yapıtlar içinde alternatif senaryolar üretirler, geçmişin sinemasal, sessel, görsel formlarını içeren yeni alt-üst-çapraz anlamlar üretirler, tarihsel ve ideolojik anlatıları yeniden kurgularlar. Buradan anlayacağımız, sanata dönüşün başladığıdır. Tıpkı Baudrillard'ın dediği gibi:

> *"Artık bir düşmandan, karşı çıkılacak bir sistemden söz etme olanağı yoktur. Sanat artık özgüllüğünü yitirmektedir. Sanat kendisine gönderme yapa yapa sonunda kendisine dönmüştür."*[184]

[183] Bourriaud, a.g.k. s.44.
[184] Jean Baudrillard, **Kötülüğün Şeffaflığı**, Türkçesi: Işık Ergüden, Ayrınrı Yayınları, İstanbul

2.4. Jpeg Kültür ve Softwareci Sanatçı Tipine Doğru

> *"İlk melez insandır. Fikir ve sorun karışımı,bir tercüme makinesi, fikirden soruna giden bir kenetlenmedir ve bununla birlikte insanoğlu bilerek veya bilmeyerek sürekli bir şekilde melezleşmenin içinde yer almaktadır."*[185]
>
> *"Nihayet kimyasal fotoğrafın sonu geldi", David Hockney*

Bugünün sanatçısı, 21. yüzyılın şafağında büyük olgulara, yeni teknolojilere, büyük ve tahmin edilemeyen insani durumlarla ve koşullarla yüzyüze sorumlu ve bağlı durumdadır. Uluslar, cinsel kimlikler, hayattan kopup savrulan imgeler ve formlar, dijitalize olmuş günlük yaşayış tarzı, internet, bloglar, bilinç, zeka, mikrokozmik ve makrokozmik vaziyetler, ekonomi sistemleri, uzay ve zaman tanımlamaları, yeni yazılımlar, hayatı yeni şekillendirme biçimleri, çağdaş sanatın disiplin-aşırılığa varan durumları bu devrimsel itkilerin belirtileri olarak melezlik olgusunun odağındadırlar.

1980'lerin başlarından beri, dünya üzerinde belirli alanlarda eşitsizlikler ve değişimler güçlü biçimde artış göstermiştir. Çünkü Touraine'nin de sık vurguladığı üzere, sanayileşmiş ülkeler 70'li yılların bunalımına, daha önce görülmemiş cinsten bir teknolojik atılımla yanıt verir; buna karşılık Batı tarafından Üçüncü Dünya olarak adlandırılan bölgeler bu atılımların dışında olan bir vaziyete sahiptir ve bu görüşe göre bir gerileme yaşamıştır. Teknolojik yenilikler, küreselleşme olgusu ve sınır-aşırı niteliği olan toplumsal yeni biçimler ne olursa olsun kültür sistemleri ve diğer etkenler arasında Touraine'ye göre bir parçalanma ve soru işaretleri doğurur.

---

[185] Derrick de Kerckhove, "Hybrid: Elements of a Re-Mix Culture", **Hyrid-Living In Paradox**, Avusturya, Hatje Cantz Publishing, 2005, s.14. (k.ç.)

Touraine:

> *"[…] Dolayısıyla, toplum konusunda ekonomist bir görüyle kültüralist görüş arasında aşırı bir parçalanma yaşıyoruz. Bir yanda, zenginlerin bulunduğu yanda, "national choice" okulu Homo oeconomicus fikrine geri dönüyor, öte yanda, yoksullaştırılmış ya da felce uğratılmış ülkelerin bulunduğu yanda, kültüralizm giderek daha saldırganlaşıyor, dışarıdan görülen bir modernliği reddediyor […]"*[186]

Touraine'nin modernist bakış açısından öte olarak Şayegan, Touraine'nin vurguladığı türden bir parçalanmanın özellikle son dönemlerde "öteki"nin yeni teknolojilerle birlikte dönüşüme uğradığı ve bu yeni sayısal dünyada daha özgün bir yol aldığını, alacağını imler ve öyle umar. Eleştirmenlerin ve toplumbilimcilerin şu dönemde, üçüncü dünyaya dair olan kültürel atakları[*], modernizm arayışlarının sonucu veya etkisi olarak değerlendirmeleri gibi görülse de, Şayegan'a göre farklı kültürel atakların işin içine girme zamanının geldiği düşüncesi daha oturaklı olarak göze çarpar. Büyük değişimleri daha derin olarak Batı'nın kökten yaşadığını söylerken de haklıdır:

> *"Büyük değişimler kuşkusuz onları derinden etkiledi. Madem ki Batı toplumu böylesine problemliydi, madem ki altın rüyaları böylesine boş çıkmıştı, o halde biz neden kayıtsız şartsız onların ideolojilerine teslim olalım ve varımızı yoğumuzu bedavaya yok edelim? 'Biz de yok olma tehlikesiyle karşı karşıyayız' şeklindeki dilsiz duygu, Asya uygarlıklarını bir dereceye kadar kendilerini anlama, kültürel kimlikten ve geçmiş değerlerden söz etme konusunda bilinçlendirdi. Uzun zaman önce koparmış oldukları bağları yeniden ele alma, insanlığın makamına ve aşkın ideallere yüksek değerden ötürü hala bir etki*

[186] Alain Touraine, a.g.k. s.395.

[*] Çağdaş sanatın birçok dalında bugün Üçüncü Dünya olarak nitelendirilen ülkelerden sanatçıların oldukça sık dolaşımda ve oldukça iyi işler ürettiklerine şahit olmaktayız.

kaynağı olabilecek olan kendi kültürel miraslarını yeni baştan değerlendirme vakti gelmiştir."[187]

Bu iki zıt kutup açısından, kültür üretim biçimleri ve nosyonlarında, bulanık manzara içerisinde dolaşıma geçen sanatçılarda, günümüz sanatında ve sayısal teknoloji üzerinde, şu an büyük ve çapraşık denge oyunları yapmaktadır. Evet, teknik baş döndürücüdür; fakat yetişkin enformasyon teknolojileri ve sayısal ortam, bu bağlamın içeriğiyle sarmalanmıştır ve politikası budur. Çağın yeni imge üretim biçimleri ve Adorno'nun kültür endüstrisi manipülatifliği üzerine gidişi bu eksene dokunmaktadır.

Kültürel melezlik tam da bu noktada, bu parçalanmada, bu sayısal ve kültürel diasporiklikte gözler önüne gelir ve esas bağlamı oluşturur ve sanatçıların pratiklerinin stratejisini gösterir. Özellikle post-kolonyal teoriler bu bakımdan önem taşımaktadır. Melanie Puff, sanatsal tekniklerin ve disiplinlerin kendi kendine birbiri içinden birleşmesinden doğarak bir yapıtın teknik melezliğinden çok, sanatsal üretime bir de toplumsal melezliğin etki ettiğini söylerken kuşkusuz çok haklıdır. Puff'un da dediği üzere, elbette melezlik biyolojik bir terim olarak kökenle ilgilidir. Fakat, çağdaş sanat pratiklerinde, uygarlıkta ve kültürel auradaki melezlik, karışık kültürel formların içiçe geçişinin kompleks karakteristiğini gösterir, 80'lerden beri de post-kolonyal* çalışmaların odağındadır.[188] Sanatçı Kendell Geers "Sürgündeki Sanat Yapıtı" adlı

[187] Daryüs Sayegan, a.g.k. s.172.

* **Post-Kolonyalizm**, sömürgeciliğin bıraktığı mirası sorunsallaştıran bir dizi felsefi ve edebi teoriyi içine alır. Bir edebiyat kuramı ve eleştirel yaklaşım olarak Postkolonyalizm, bir zamanlar başka devletlerin, özellikle de Avrupa'nın büyük sömürgeci güçleri Britanya, Fransa ve İspanya'nın, sömürgeleri olan ülkelerde üretilen eserleri irdeler; hala kolonyal düzenlemeleri bulunan ülkeleri (Kanada, Avustralya vb.) de ayrıca kapsar. Sömürge ülkelerden, özellikle de İngiliz İmparatorluğu'nun sömürgelerinden insanların Britanya'daki üniversitelere gelmeleri, burada kendi topraklarında mevcut olmayan bir eğitimi almaları, çoğunlukla edebiyatta, özellikle de romanda yeni bir eleştiri anlayışını doğurur. Postkolonyal teori 1970'lerde eleştiri alanının bir parçası haline gelmiştir. Postkolonyalizmle ilgilenen birçok düşünür, Edward Said'in *Oryantalizm* isimli kitabını bu teorinin baş yapıtı olarak kabul eder.

[188] Melanie Puff, "Acting in the Interstices, Thoughts on an Ethic of Hybrid Identity", **Hyrid-Living In Paradox**, a.g.k. s.56. (k.ç.)

makalesinde bu durumun Batı dışındaki vaziyetine ilişkin keskin eleştiride bulunur:

> *"Rejim değişikliği ve küresel tüketicilerin oluşturulması süreci, eski sömürgeci stratejilerle bağlantılıdır, çünkü güdülen amaç aynıdır: insanların zihinlerinin, hayal güçlerinin ele geçirilip sulta altına alınması. […] Günümüzde kimlik sanatı ya da çokkültürlülük, 20 yıl öncesinin ulusalcı ya da kahramansı kimlik kavramlarından çok daha kırılgan ve içsel şeyler olarak kabul ediliyor. Aparthedi'in Soğuk Savaşı'nın ardından, dünyanın Paris, Londra veya New York'un hayal etmek istediğinden çok daha geniş ve büyük olduğu aniden keşfediliverdi sanki. Birden bire sanat camiası Güney Amerika, Afrika, Balkanlar ve Asya gibi eskiden sanat sisteminin haritalarında yer bulamayan bölgelerden sanatçılara yanaşmaya başladı."*[189]

Teknikteki melezlik daha başka bir durum arz eder. Günümüzün anahtar kelimesi sayısallaştırmadır. Etki etmeye dayalı sanatçı tutumu işte bu noktada önemli değişimler gösterir. Disiplinlerarasılık dediğimiz durum, aslında bu kültürel auranın bir bağlam ve yaratı sorunsalı haline gelmesinin, yeni tekniklerin aracılık etmesiyle sanatsal disiplinlerin doğasında yarattığı bir geçişliliğe yani yine melezleşmeye işaret eder. Disiplinlerin bu sayısal çağda bilindik manada nesnelerini yitirişi, nesnesizleşmesi, disiplinlerin birbiri üzerinden geri besleme (feedback) yapmasına olanak tanır. Disiplinlerarasılık (İng: Interdisciplinary), çokdisiplinlilik (İng.: multidisciplinary), disiplinötesilik (İng: transdisciplinary) durumlarındaki alışveriş biçimi bu bakımdan 'çağdaş detournementin doğasına özgüdür ve böylece açıklık kazanır; diğer pratik ve durumlardan farklılaşır. Hibritleşme, eklektizmden, parodiden, pastişten tamamen ayrılan bir yapıdır:

[189] Kendell Geers, "Sürgündeki Sanat Yapıtı", **8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul, 2003, s.145.

"Eklektisizm, farklı ifadelerin ve üslupların bilinçli olarak ve bir tür karşı-modernizm anlayışı içinde yanyana gelişiyken melezleşme doğal bir sürecin ve oluşumun sonucudur. [...] Bu dönem yeni bir demokrasi anlayışının oluşumuna zemin hazırlamıştır. Bu demokrasi anlayışı ile beraber, Platonik Batı metafiziğinin de sonuna gelindiği vurgulanmalıdır. [...] Böylesi bir dönemin, 'nesnel olmayan sanat' (non objective art) türü bir sanatsal ifadeye daha geniş olanaklar tanıması son derece güçtü. Nitekim öyle olmuştur ve bu dönemde hem Kant estetiğinin ciddi bir sarsıntı geçirmesi hem de ***Duchamp anlayışının dönüştürülmesi*** *sanatın en önemli çıkışları arasındadır."*[190]

Disiplinlerarasılık ve çağdaş sanatın en yeni türü denebilecek Yeni-Medya (İng.: New Media) her bakımdan etkileşimli bir deneyim mecrasıdır. Sayısal tabanlı teknolojinin yer aldığı dijital bilgi çağının, çağdaş sanatın günümüzün çok ötesindeki durumlarını işaret eden ütopyalar barındırdığı ve barındıracağı kesindir. Bu çağ, bilginin ve kodun mekanik ve manyetik olmayan muammalı kesinlik düzlemine işaret etmektedir. Özellikle bu bağlamda 1980'lerden sonra çağdaş sanat pratiklerindeki uygulamalar mekaniklikten kesinlikle ayrılmış ve çoğunlukla tahmin edilemeyecek bir yoldadır.

Elektronik görüntü aygıtları ve imge dünyalar günümüzün baskın aygıtı olan bilgisayara endekslidir. Makinenin eski soğuk ve analog üretiminin yittiği bu süreçte yeni araç, yeni ortam, yani "Yeni-Medya" her türlü imgenin "bilgiden" oluşturulduğu bir yeniden üretim sistemidir, yeni kuşak sanatçıların gündelik yaşamlarının ayrılmaz parçasıdır. Eskisi gibi imgelerin transistörler, manyetik iletkenler ve elektriksel çözülmelerle oluşturulmadığı, katot ışınlarıyla süzülmediği, şeffaflık halinden ayrı bir şeydir imgenin görüntüsü artık. Sözgelimi eski sinema ve video ortamlarını ele aldığımızda, görüntünün, imajın manyetik

[190] Aktaran: Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, İstanbul, Agora kitaplığı, 2005, s.174-175.

bant üzerine iletkenlerle, ışıkla transpoze olduğunu görürüz. Bunun ne anlama geldiği çok açıktır. Bu medya, ışık ve manyetiklik üzerine kurulu bir medyadır. Tekrar kopyalandığında, montajlandığında, kurgulandığında yapılan her müdahale, doğal olarak manyetikliğinin değişmesine neden olur. Hatta zaman kavramı bile manyetik görüntü ve imajın zamanla manipüle olabileceğini, eskiyeceğini göstermiştir. Bu durum, kurgunun son derece sınırlı ve zor şartlar altında gerçekleştirebildiği anlamına gelir. Fakat sayısal teknoloji, bilgi işlemeye dayalıdır. Örneğin, hareketli görüntü ve formun Dv[*] karakteri, olayı özetlemektedir ve yazılımlarla arzu edilen her stratejik eylem kolayca ve rahatlıkla gerçekleştirilebilir.[**] Yani bu ortamda imge ve formlar bilgiden oluşurlar. Sözgelimi görüntü, sayısal olarak 0 ve 1 sayılarının sonsuz derecede matris ve türevlerinden çapraşık olarak oluşur ve sayısal formları meydana getirir.

Bilgisayarın çıkış ortamları, bilgisayarın işlediği bilgiyi insanın anlayabileceği bir biçime çeviren donanımdır; 0 ve 1'lerden oluşan bilgisayarın işlediği bilgi, kelimelere, sayılara, sese ve resimlere dönüştürülür.[191] 0 ve 1'in sonsuz türevi her noktada farklıdır ama ikisinin çarpımı değişmediğinden nasıl sayılar sabitse imge ve formlar da bozulmaz ve istenildiği kadar "sonsuz" biçimde yeniden ve yeniden üretilebilir, melezleştirilebilir, çoğaltılabilir, kodlanabilir, her yere sokulabilir ve her yerde yaşayabilir, her türlü mekân

[*]DV formatı, Motion JPEG olarak adlandırılan bir teknoloji kullanarak yaklaşık olarak saniyede 25 megabitlik **sabit** bir veri hızı ve 5:1 değerinde sıkıştırma oranı ile işlem yapar. Görüntü bilgisi **sayısal** olarak kaydedilir ve **dikey** ve **yatay** noktalardan oluşur. Bu noktaların sayısı görüntünün kalitesini belirler. VHS gibi analog kayıt yapan formatlara göre görüntü kalitesi oldukça yüksektir (VHS 240 çizgi çözünürlük sağlarken DV'nin çözünürlüğü 500 çizgidir). Ayrıca, görüntü ve ses bilgilerinin sayısal olarak kaydedilebilmesi ve saklanması, kopyalandığı zaman meydana gelebilecek kalite kaybını engelleyerek, aynı kalitede **sayısız kopya** üretilmesine olanak sağlamaktadır.

[**] Kesme, geçiş ve birçok efekt uygulaması yapabilen bu yazılımlar Non-linear (Doğrusal olmayan) kurgu imkanı verirler. Doğrusal kurguda (Linear Editing), görüntülerinizi kurgulamaya ilk sahneden başlayarak, filmin sonuna kadar sırasıyla ilerlemeniz gerekirken, NLE (Nonlinear Editing) ile, istediğiniz kısımdan başlayarak ilerleyebilir, sonra en başa dönebilirsiniz. Özetle, belirli bir sırayı takip etmenizi gerektirmez, istediğiniz zaman istediğinde kısımda değişiklik yapabilirsiniz. Herhangi bir işlemi tüm filme aynı anda uygulayabilir, memnun kalmazsanız geri alabilirsiniz. Sonunda elde ettiğiniz final dosya sizi tatmin edinceye kadar rahatça değişiklik yapabilirsiniz

[191] http://www.mis.boun.edu.tr/ulus/bp181/notlar/giris-cikis.htm

yaratılabilir. Kurgulandığında, montajlandığında kaybolmaz, sonsuz işlemden sonra akışkan ve kesin bir hal alır. "0 ve 1" sonsuz derecede her yeni için, her şekilde yeniden yazılabilir. Çağımızda ve günümüz sanatında hibritlik, imaj işleme, sayısal senaryo (scripting) denilen ve sanatçının temelde programladığı yaratı sorunsalı, "şey" işte budur. Kerckhove:

> *"Sayısallaştırma, teknolojilerin üreteci ve insan deneyimlerinin bir tercümanı olan alfabenin varolan özelliğini artırır ve katlar. Sayısal şekilde ne kadar nesne elde edilirse icat o kadar örneksel ve karışık olmaktan çıkar ve dijital materyal bir heykele dönüşür.*
>
> *Anahtar kelime sayısallaştırmadır. Bizler sayısallaştırma sayesinde parçalara ayrılırız. Herşeyi "sıfırlara" ve "birlere" doğru sıralayacak olursak, 0 ve 1 herşeyi belirten en küçük ama en genel ifadedir. […] 0 ve 1 hislerimiz, hatta duygu ve düşüncelerimiz devam ettiği sürece öncelikli bir geçit ve filtredir ve sadece melezlikle üstesinden gelinebilir. Bu sayısal süreç, bütün melezleri özenle oluşturulmuş yazılımlara bir çiçek gibi sonsuz bir şekilde tekrar bir araya gelmeyi davet eder."*[192]

Kseniya Federova, "*Yeni Medya ve Performans, Teknolojik Yüceliğin Estetiği ve Etiği"* adlı tezinde vurguladığı gibi kültürün jpegleşmiş* süreci, "gerçek olanın her açıdan kazaya uğradığı"[193] ve postmodern süreçten tamamen ayrı olan bir kesinlik yitimi sürecidir. Özne dijitalize olmuş ikilemdir, her argümanı eğitimine dek değişmiştir. Çağdaş sanatın durumu, bu olguları ele alarak "trans" ya da "melez" durumları yaratan coğrafya aşırı dolaşıma geçen

---

[192] Derrick de Kerckhove, a.g.k.

[*] **Jpeg**: Joint Photographic Experts Group (*Birleşik Fotoğraf Uzmanları Grubu*) tarafından standartlaştırılmış bir sayısal görüntü kodlama biçimidir. Bu biçim, 1994 yılında ISO 10918–1 adıyla standartlaşmıştır. Dijital olan, sabit/hareketli olmayan imajın kimliklerinden biridir.

[193] Kseniya Federova, **New Media and Performance, Aesthetic and Ethics of Technological Sublime**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ural Universitesi, Rusya-Colorado Üniversitesi Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Colorado, Amerika, 2007, s.50.

yeni üretim biçimleri ve ad konulamayan türleri ortaya koymuştur. 1990'lardan günümüze gerilla sanatçı avangardizminin oluşmasında da bu süreç etkilidir. Çünkü ideolojik nedenler ve bel bağlamalar yeni sayısal bilgi dünyasında işlerliğini, kesinliğini, yitirir. Sanatçı bu süreçte yine eleştirelliğini yitirmez, aynı zamanda bu yeni sürecin hükümdarlığı altında yapar bu eylemleri.

Pozitif bilimlerin bile mümkün olmayan bir şüpheye yer bırakmayacak yapısı bu dünyada eğretilenir. Bu periyot, telif hakları, yasalar, demokrasi, küresel ekonomi, iktidar yapıları, kimlikler, öteki kavramı, sekülerleşme, adalet yapıları, uluslararası ticaret biçimlerinin sekteye uğradığı yeni düzenler dünyasıdır. Yığınları işleyen sayısal yeni dünyada sorunsal olarak yuvarlanan bu olgular, bilgi çağının bu sayısal baş döndürücülüğünün yarattığı ortamda sınırlarını yitirme ile karşı karşıyadırlar.[*] Süreç o kadar hızlıdır ki sanatçının avangardizminde ve kültürlerde kısa devre (!) oluşur. Sanatçı minörleşir, belli bir yerde duramaz, vurkaça başlar. Bilgi işleme teknolojileri sayesinde bütün dünya ağlarla, networklarla içiçe geçmiştir. Yeni şekillenme sürecinde sonsuz derecede genetiğe sahip olan bu ağlarda, bilgi ve sistemler kesinlik barındırsa da ne kadar doğrudur? Ya da bildiğimiz anlamda doğru mudur?[**] Hangi politikadan ve hangi demokrasiden söz ediyoruz?

Haraway'ın minyatürizasyon dediği şey, makinenin bilgi işleyecek bir mekanizmaya sahip olmasıydı. Bu, işlemcilerin artık manyetik-analog değil, bilgisel yani sayısal elektronik sinyalleri dönüştürebileceği, işleyebileceği

[*] Küba, bilgi teknolojilerine ve sayısal kültüre ancak 2008 Nisan'ına kadar dayanabilmiştir; yasak olan bilgisayar ve benzer teknolojiler serbest bırakıl mıştır. Bu elbette hem ironik hemde çok önemli bir hamle olarak gözüküyor, daha başka izleri de gösteriyor. Bilgisayar ve mobil teknoloji ürünlerinin yasak olduğu Devrim Kübası'nın üretim felsefesinin bu süreçten sonra sosyal, ekonomik, kültürel ve toplumsal açıdan bu etkiye dayanamaması, aynı zamanda geleneksel, ilerici, bilimsel, aydınlık denilen bütün ideolojik ve kültürel yapıların işlerliğinin geleceğe dair durumlarına soru işareti getirmektedir. Bunun bir ikilem olduğunun gösterilmesi hayret vericidir.

[**] Bu minörleşme, özellikle çağdaş sanatın büyük gösterileri olan bienallerin vb. etkinliklerin de aynı özelliğidir. Dan Cameron artık böyle bir dünyada nasıl adaletten söz edebileceğiz diyordu 8. İstanbul Bienali'nde…

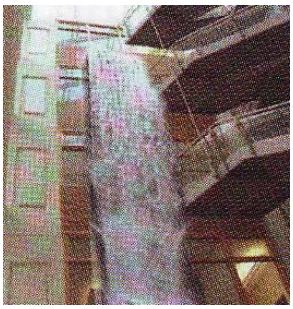
anlamına geliyordu. Yani imge ve formları üretecek yeni bir ortam, sayısal bir mecra, kısaca koca bir kültürü, insanı, ideolojileri, sosyo-kültürel yaşamı yeniden şekillendirecek ve geçtiğimiz süreci bıçak gibi keserek ayıran yeni bir dünyadır, sayısal dünya. İlginç üretim biçimleri ve akıl almaz ilişkiler içeren pratikler barındıran sayısal yaşama biçimi, hayatla o kadar içkindir ki, işleyen ve işleten ilişkisi tersine dönmüş gibidir. Bu çağda artık "Bütün önemli teknolojileri önce biz yaratıyoruz, sonra onlar bizi" diyen McLuhan'a katılmamak elde değildir.

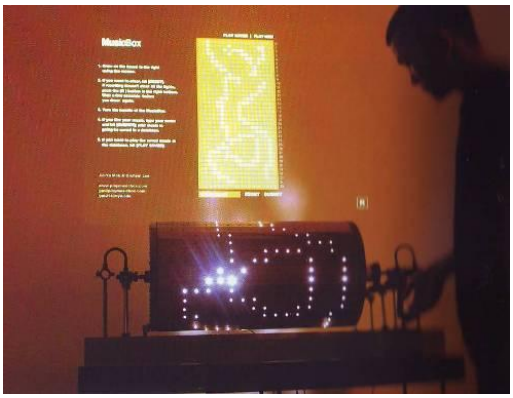
Her açıdan kültürel bir software (yazılım) dünyada hipermedyalarla yaşıyoruz. Bir sinirsel ağ üzerindeyiz. Bu bakımdan çağdaş sanat pratiklerinde de uyarlama yapacağımız, bağdaşıklık kuracağımız terimleri gözden geçirmemiz gerekiyor. Yeni medya (yeni ortamlar, yeni araçlar, yeni mecralar) sinirsel bir ağdır. Yeni medya, bilgisayarların işlem gücü olmadan oluşturulamayacak veya kullanılamayacak ortamlardır. Yeni medya terimi bu çok geniş anlamının yanısıra çoklu ortam[*] (multimedia), bilgisayar ve iletişim teknolojilerinin başta internet olmak üzere etkileşimli ve yaratıcı ifade şekilleri olarak kullanıldığı araçlardır. Çoklu ortam ve software[**], sanal gerçeklik (*Virtual reality*), bilgisayarlar tarafından simüle edilen ortamlardır ve günümüz sanatının sıra dışı örnekleri artık büyük ölçüde bu araçlara endeksli görsel bir tecrübedir. Bunun yanında bazı ortamlar duyma, hareket gibi başka duyulardan da yararlanır. Siber uzay, (*cyberspace*) terimi bilgisayarların ve onu kullanan insanların internet ve benzeri ağlar içinde kurduğu iletişimden doğan sanal gerçeklik ortamını anlatan metaforik bir soyutlamadır.

[*] (İng: *Multimedia*) bilgi gösterimi için birden fazla biçim kullanan bir iletişim aracıdır. Bu biçimler arasında metin, ses, canlandırma (animasyon), video ve etkileşimlilik sayılabilir. Çoklu ortam ayrıca bu tür verilerin saklanması için kullanılan araçları da tanımlamak için kullanılır.

[**] Yazılım, elektronik cihazların belirli bir işi yapmasını sağlayan programların tümüne verilen isimdir. değişik ve çeşitli görevler yapma amaçlı tasarlanmış elektronik araçların, birbirleriyle haberleşebilmesini ve uyumunu sağlayarak, görevlerini ya da kullanılabilirliklerini geliştirmeye yarayan makine komutlarıdır. Bir başka deyişle var olan bir problemi çözmek amacıyla bilgisayar dili kullanılarak oluşturulmuş anlamlı ifadeler bütünüdür

İnternet'e karşılık olarak da kullanılan siber uzay (*cyberspace*) ilk olarak Kanadalı ünlü bilimkurgu yazarı William Gibson tarafından bir bilgisayar korsanının Matrix adı verilen bir bilgisayar sistemine sızarken yaşadıklarını anlatan Neuromancer adlı romanda kullanılmıştı.[*] Çokça birbirine karışıyor olsa da siber ve sanal ayrı kavramlardır. İnternet hem sanal hem de siberdir. Siber terimi sibernetik kökeninden gelmektedir. İlk olarak 1958 yılında (canlılar ve/veya makineler arasındaki iletişim disiplinini inceleyen Sibernetik biliminin babası sayılan) Louis Couffignal tarafından kullanılmıştır. İnternet'i anlatan sanal alem ve siber alem kavramlarının ikisi de doğru önermelerdir. İnternet, iletişim yöntemi açısından siber, yarattığı ortam açısından sanaldır.





Resim 86: Sao Paolo'da Yeni Ortamlar: F.A.Q.:Yeni Ortamlar Yeni Sorular Konferansı ve Etkinliği, etkinlikte bir binada 24 saatlik bir zaman diliminde sarf edilen tüm suyu sanal bir şelale olarak binanın iç avlusuna akıtarak tüketim konusunda göndermelerde bulunan yerleştirme, 2006
Resim 87: Jin-Yo Mok, "*Music Box*", internete entegre interaktif yerleştirme ve sensörler, Ars Electronica 2005

Yeni ortamlar, sanatçının, sanat nesnesinin ve imgenin kökeninde farklı açılımlar kazanır. Bu ortamın daha önceleri bahsettiğimiz anlamlandırma ve bozma stratejileri için en eşsiz alanı olduğu elbette kabul edilebilir bir gerçektir. İstenildiği gibi programlama, yazma, anlamlandırma, çağdaş detournement için, sanatsal programlama için biçilmiş kaftandır. Yaratılan anlamlar, gündelik

[*] Bu ünlü roman aynı zamanda sanal gerçeklik (*virtual reality*), yapay zeka (*artificial intelligence*) ve genetik mühendisliği (*genetic engineering*) gibi kavramların da ilk olarak işlendiği eserdir.

yaşamın abesleşmesinin jpeg kültürüyle olan çatışkısında, ağların insanın hayatına soktuğu yeni yaşama biçimlerinde, tekniğin ve sayısallığın insana zımbalı hale gelmesiyle, garip bir paradoksla ilişkilidir. Melezlik Sorunsalı (Problematique of Hybridity) adı altında son dönemlerde çeşitli platformlarda da geç de olsa tartışılmaya başlanan bu konuya dair sanatçıların pratikleri 2000'li yıllardan itibaren değişiklik gösterir ve kuramsal alt yapılar kazanır.

Tüm bu alıntılamaların oluşturduğu kültür, aslında bir re-mix (farklı öğeleri tekrar karıştırma, kaynaştırma) kültürdür. Derrick de Kerckhove, hibrit olma durumlarını, "re-mix kültürünün elementleri" olarak adlandırır. Bugünün hibritliğini diğer süreçlerden ayırıp, elektronik medyanın her zamankinden daha fazla olarak sanatçıların, ticaretin, üreticilerin, toplumların psişesinde yer bulduğuna değinir. *Eğer bir kültürel hibritleşme görmek istiyorsanız bir Bollywood filmi izleyin*"[194] der.[*]

Gerçektenden de postmodern süreçten bu yana politik çalışmalarda ve toplumsal teorilerde özellikle sanatta hibritlik farklı bir temsile sahiptir. Roger Clark bu konuda şöyle demektedir:

> *"Karşı kavram olarak devam eden hibritlik, yerinde olan kültürün her şekilde ulusal ve kendine has durumları olduğunu bir şekilde bilir; bunları yeniden açık seçik eklemlenerek anlatısal bir orijin, yer, yerinden etme, getirme, kültür ve geçişlilikle temsil eder."*[195]

Clark, hibritliği çeşitli alt kümelere ayırır. Bunu oluşturan yeni birimleri açıklar. Tezin en başında belirtilen mimesis burada öne çıkmaktadır. Clark, ilk

---

[194] Derrick de Kerckhove, a.g.k. s.15. (k.ç.)

[*] **Bollywood**, Mumbai'deki (eski adı Bombay) Hindistan film prodüksiyon merkezi için kullanılan, Hollywood ve Bombay'dan esinlenerek oluşturulmuş bir sinonimdir. Dünyada en çok film üreten ülke olan Hindistan'da filmlerin neredeyse dörtte biri Bollywood'da üretilmektedir.

[195] Roger Clark, "**Hybridity-Elements of a Theory**", a.g.k. s.31. (k.ç.)

birimi “mimicry” (taklitçilik) olarak adlandırılır ve enformatik teknolojide başka bir imgenin diğer imgenin üzerindeki aynasal çakışmasına işaret eder. İkinci birim, “grafting” (aşılama) ise göreceli olarak yeni bir elementin ev sahibi ya da sunucu (host) üzerindeki değişikliklere yol açan anlamları yaratma eylemidir. Üçüncü Birim “transplantation” (nakletme); yeni elementin ilişkisel olarak nedenselliklerini ve anlamlarını ev sahibine sokma girişimini ve ilişkisel kanalları gösterir. Dördüncü Birim olan “cross-fertilization” (çapraz verimlililk), yeni elementin sunucuya tam olarak entegresi sonucu ortaya çıkardığı yeni olasılıklardır. Beşinci, yani sonuç olan durum ve birim ise, “mutation” (mutasyon), sonucun yeniden anlamlandırıldığı ve tam entegrasyonun gerçekleştiği yepyeni bir elemente has cismaniliktir, yani melez element olma halidir.

Hibritlik genel olarak, bir bakıma kolonizasyonun ürettiği trans-kültürel bir alandaki ilişkidir.[196] Bu ilişki günümüzde yeni medyanın diğer disiplinlerle kurduğu ilişki bakımından çağdaş sanat için de önemlidir. Bu, gerçekten farklı medyalarla buluştuğunda bağlam olarak trans-kültürle karıştırıldığında ne kadar büyülü bir sanat nesnesi ve buluşma noktası olacağının da göstergesidir. Gerek bio-art çalışmalarının ekseni, gerekse pixel art ve aktivist sanatın internet üzerindeki işlerliği, sayısal sanat pratikleri oldukça değişik, melez ve etraflıdır, artık hepsi birer üstün hiper-medyadır. Şöyle der McLuhan:

> *“Hibrit ya da iki medyanın buluşma noktası yeni bir formun doğduğu gerçeklik anıdır. Buna paralel olarak iki medya bizi formlar arasındaki bir yerde tutar. Medyanın buluşma anı, medyanın özgürlük alanıdır ve bilindiklikten, sınırlardan ayrılır, uyuşkun olmayan hislerimize yüklenirler.” [197]*

[196] Carolyn Guertin, “**Queer Hybrids**”, a.g.k. s.166. (k.ç.)
[197] Puff, a.g.k.





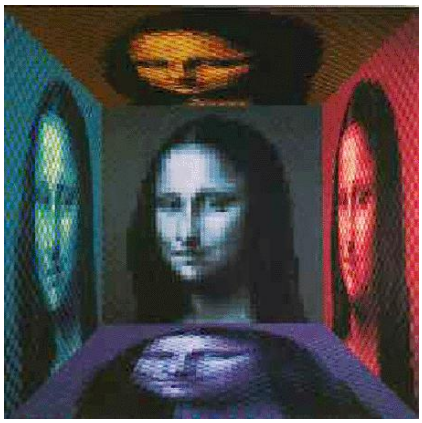
Resim 88: David Em, "*Tsunami*", 2006
Resim 89: Jean Pierre Yvaral, "*Marylin*", 1989–1995

İçinde bulunulan süreç, Bourriaud'nun mp3 sonrası Dj estetiği dediği durumun daha da ötesine giden bir realite sunmaktadır. İmgeler artık bütün mahremliklerini ağlar üzerinde ters yüz etmiş durumdadır ve sanatçı, yaratıcı ve hukuksal bütünlük bu alanda sınırını aşmıştır. Yeni medyadaki ve dijital alandaki gündelik yaşam için üretilen yazılımlar, imajlar, hatlar, telif hakları her türlü engellemeye rağmen her türlü şekilde de kırılabilir bir niteliğe sahiptir. Bu niteliğe ek olarak sayısal mekân, bir kültür, ticaret ve alternatif yaşayış alanlarına işaret eder. Bu alana dışarıdan yani gerçek dünyadan yapılan her müdahale ve dayatma, bu mekânın hacmini giderek daha da artırmaktadır bu bağlamda. Daha minör gruplar, sanal cemaatler fakat olağanüstü kalabalık sınır ötesi deneyimler, sürekli artan paylaşım diyalektiğine sahip oluş biçimi. İmge bankalar, yazılımlar, yeni formlar, forumlar her türlü şekilde çağdaş detournement pratiği ekseninde yer alan varyasyonlardır ve bu varyasyon gerçek hayatla üstüste geldiğinde inanılmaz haller alabilmektedir. Tıpkı Pierre Huyghe'nin sanal Japon dijital karakteri Ann Lee'nin gerçek hayatta haklarının satın alınıp, tekrar başka bir sanatçı tarafından kullanılması[*] gibi. Ya da

[*] Philippe Perrano, Pierre Huyghe ile yapılan "**No Ghost Just a Shell**" (2000) adlı çalışmadaki bir Japon karakter olan **Ann Lee**'nin telif haklarını satın alır. Daha sonra canlandırılmış bir karakter olarak kendi kariyeri hakkında konuşmalar yaptırdı.

Burnett'in de belirttiği gibi sesin görselleştiriminin sağlanması, o zorlu 'sese imge verme' sorunu da dahil çeşitli görselleştirme stratejileriyle bağlantılı melez ifade biçimlerinin ortaya çıkması gibi.[198] Haraway'ın vurguladığı gibi artık sanatçı, imge ve formları bu araçlarla inanılmaz bir dünyadadırlar: *"Bilgisayarlar, hiçbir şeye neden olmazlar ama mecaz olarak enformasyon makinesiyle insan-insan olmayan melezleri, dünyaları yeniden kurarlar."*[199]

Harold Cohen'in sofware (yazılım) denemeleri sonucu geliştirdiği programlarla imge üretim stratejisini değişime uğratması, David Em'in topografik illüstrasyonu sanatın çekim alanına alması, dijital peyzajlara yönelmesi, kozmik fanteziler olarak göze çarpıyor; Lillian Schwartz Rönensans dehalarını dijital alan üzerinde kullanıyor ve Son Akşam Yemeği'ni alıntılıyor; Jean-Pierre Yvaral eski ustaları sayısal alana taşıyıp, argümanlarla oynayarak videodan farklı bir dijital bir uzama işaret ediyordu.





Resim 90: Jean Pierre Yvaral, "*Mona Lisa*", 200x200cm.,1989-1995
Resim 91: Jean Pierre Yvaral, "*Dali digitalisé 1977*", 160x110cm., 1977

Uluslararası 10. İstanbul Bienali'nde izlenilen, alternatif yaşam simülasyonu olan Second Life'ta kültürel alandan seçilip yeniden anime edilen

[198] Ron Burnett, **İmgeler Nasıl Düşünür?**, Türkçesi: Güçsal Pusar, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s.206.
[199] A.g.k. s.146.

imge ve formlarla sürreel yeni bir Çin şehri kuran ve sanal dünyayı sanat nesnesine çeviren Cao Fei'nin RMB Şehri; animasyon, video ve yerleştirme arasında etkileşimli bir sunuma dayalı, hem dijital hem de gerçek zamanlı muhteşem bir yeni global köy yaratıyordu.



Resim 92-93-94: Morgot Lovejoy, *"Bulut, Sahne 5"*, 9 projeksiyon, 10 dakikalık programlanmış loop ve ses (Warren Lehrer-Harvey Goldman), 1987

Morgot Lovejoy, yeni medya ve resim ilişkisini metinsel alıntılar ve yazıcı çıktılarıyla sonuçlandırıyor, çoklu yeni medya anlatılarıyla labirentsel yerleştirmeler gerçekleştiriyor ve sanatın protagonistleriyle* sinema sekanslarını bir data (veri) olarak kullanıyordu. Söz gelimi, mit ve gerçeklik arasındaki paradigmayı ele alıyor, bunu, Rönesans, Barok ve Maniyerizm'in stabil değerleri ve formları arasından bir sentetiklik içinde seçim yaparak, yeni medyada boşluktan düşürüyordu. Kendisi bu durumu, *"Modernizm-Postmodernizm ve Barok, Maniyerizm ilişkileri içerisindeki kültürel formları yeniden değerlendirme ve problem edinme"*[200] savı olarak destekliyordu.

* **Protagonist**: Baş kahraman, baş rol, baş karakter anlamlarına gelir.
[200] Sanatçının resmi sitesi için; http://www.margotlovejoy.com/



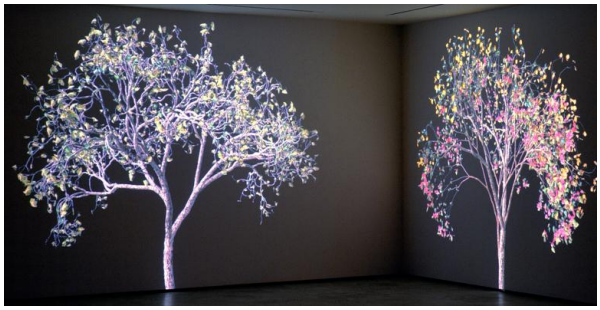

Resim 95-96: Morgot Lovejoy, "*Labirent*", Multimedya yerleştirme, 5 ekran, 9 projeksiyon, 21 dakikaya programlı loop ve ses (Harvey Goldman-Warren Lehrer), 1988

John Pearson yine software tabanlı pratikle dijital olarak renk atomizasyonu yaratıyor, kalem, füzen gibi araçlarla manipüle ederek geleneksel pratikleri de bu alana sokmuş oluyordu. Miguel Chevalier'ın bilgisayar aracılığıyla gerçekleştirdiği çalışmalarında kendisinin de belirttiği üzere Warhol, Paik, Mondrian, Klein ve Malevitch içiçe geçmişti. Edward Popper'ın "Art Of Electronic Age" adlı kitabında, sanatçı Tom De Witt bu durumu ve kendi işlerinine dair durumları "Dataizm" olarak adlandırmıştı:

> *"Dataizm geleneksel (traditional) estetiği formel kurallarla tekrar yeniden ele alır, kurar. Tekil sanat nesneleri değillerdir ve algoritmik yöntemlerin ve dijital veri tabanlarının (database) sembolik adlandırmalarına sahiptirler. Dataist sanatsal çalışmalar, üç boyutlu olarak var olabilir, zaman boyutunda hareket ederek ortaya çıkabilirler. Bütünüyle sentezlendiklerinde imgesel ürünlere dönüşürler."*[201]

[201] Frank Popper, **Art of the Electronic Age**, Thames & Hudson, Singapur, 1993, s.86-87.





Resim 96: Jennifer Steinkamp, *"Eye Catching"*, yerleştirme, Yerebatan Sarnıcı, 3 projeksiyon ve 3 bilgisayar, 2003
Resim 97: Jennifer Steinkamp, *"Dervish"*, yerleştirme, New York, 4 projeksiyon ve 4 bilgisayar, 2005

Yine İstanbul'da yapıtı sergilenen bir başka sanatçı, Jennifer Steinkamp, son derece minimal bir şekilde anime ettiği sentetik ağaçlarıyla sanatın değişmez temalarından olan Medusa'ya göndermeleri olan mekânsal animasyon yerleştirmesiyle öne çıkmaktadır. Steinkamp'ın ağaçları, sayısal medyada üç boyutlu kaplamalı modellemenin (rendering) nasıl çağdaş sanat için kuvvetli bir araç ve ara form olabileceğine çok güzel bir örnek olarak, sentetik kıpırtı ve rüzgâr/atmosfer ve zihinsel psikolojik imge hareketi arasındaki illüzyona işaret etmekteydi. Bunu da tamamen "kültürel bir mite" yaslayarak melezleştirmişti. 2005'teki işlerinden anlayacağımız üzere "Derviş" ikonunu kullanarak Mevlevilik ile sayısal sentetik ağaç hareketlerini birleştirmişti. Art News'in Temmuz 2004 sayısında, Dan Cameron bu belirsizliğin farkındadır ve şöyle der: "Jennifer Steinkamp'ın ağaçlarının bir tekrar sunuma (representation) dayalı imaj/imge olduğunu anlamak gerçekten çok zordu, sanki bu yeni imgelem yöntemi duvara oyulmuş bir hareketli formdu."[202]

Son derece kolay bir şekilde anlaşılacağı üzere, imge ve formlar artık sanatçı tarafından yaratılmamakta, sanatçı tarafından yazılarak kullanılmakta ve

[202] Michelle Falkenstein'ın "**Make Trees Dance** (Ağaçları Dansettirmek)" adlı makalesi için bkz.: http://jsteinkamp.com/html/reviews.htm

programlanmaktadır. Artık yeniden üretim değil yeniden yazım aşamasının en yüksek konumundayız. İmgeler günümüzde kullanılma prensibine göre varolurlar ve büyük bir yeniden yaratılma potansiyeline sahiptirler. İşte bu noktada çağdaş detournementin mantığı işin içine girmektedir. Bu konuda Burnett şöyle diyor:

> *"Dijital olarak üretilmiş imgelerin içine gömülme yaratma potansiyelleri kuşkusuz o kadar büyüktür ki, zamanla yol açacakları etki, analog deneyimlerin ne anlama geldiğini 'yeniden yazmak' olacaktır. [...] Simüle edilmiş ve sanal mekânlar; "kod" ile gerçeklik arasındaki ilişkiye dair pek çok varsayımda bulun bir kodlama işlemi ile eşlenir. [...] Yine de yazılım, yaratılmaktan çok kullanılır çoğunlukla ve bu durum kullanıcılar için de katılımcılar için de önemli sonuçlar doğurur."*[203]

[203] a.g.k.

3. DİSİPLİN ALIŞVERİŞLERİ BAĞLAMINDA SANATÇILAR VE ÖRNEKLER

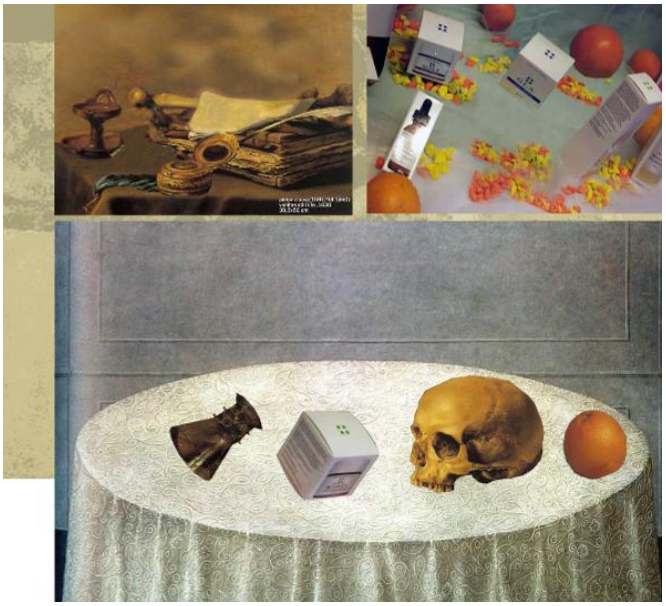
İlk başlarda, sürecin izleniminden anlaşılacağı üzere Fluxus'tan beri sanatsal ve ilişkisel pratiklerin bir nevi dostça bir iletişim ağı kurmaya başladığı ve günümüzde sanatçı benliğinde daha da öteye ulaştığı aşikardır. Fluxus devrindeki sanatsal ve dostça bir iletişim ağının uluslararası, medyalararası ve günümüzde dijital, küresel bir ağ içinde medyatik bir "yaşam şekli" olarak önümüzde kullanıma hazır bulunmaktadır.

Disiplinlerarasılık doğası gereği bir çok yönelimi içinde manyetize eden, pratiği, bilgiyi, algılama şeklini, bir çok disiplinin iç içe geçtiği melezleşen durumdur. Sanatçıların üretim biçimlerine baktığımızda, özellikle günümüzde, bu durum birden fazla sanatçının, mühendisin, programcının, mimarın, yönetmenin, aktörün vb. bir araya gelip ürettiği bir yapıyı gözler önüne sermektedir. Günümüzde sanat, hiç olmadığı kadar da kolektif bir yapıdadır ki zaten bu durum yine sanatın disiplinlerarası/dışı/çoklu durumunun bir yansımasıdır, doğasına özgüdür. "AES+F", "Jean François Lacalmonte ve Alan Longuet", "Nadia-Thalman ve Daniel Thalman", "Herve Huitric ve Monique Nahas", "Beck ve Jung" gibi sanatçılar bunun en bariz örnekleri olarak karşımızdalar. Fredrich Kittler'in söyledikleri kuşkusuz oldukça önemli:

> *"Elbette ki sanat her şeye hakim bir gücün varlığını işaret etmek için tarihsel olarak çok etkili bir yöntem olmuştur. Ancak sanatın, Hegel'in yaşadığı devirden bu yana ruhun en yüksek biçimi olmasının sona erişi, artık bilgisayar koşullarında, sanatın yerine mutlak gücün değil, yalın gerçeğe inanan bir büyüsellik geçmektedir. Sanatçılar eğer mühendis veya programcı olmazlarsa bu güçten tamamen dışlanacaklardır."*[204]

[204] In Media Res, s.22.

Sanatçıların çağdaş detournement pratiği açısından iş üretim yöntemi, disiplinlerin kendine has yöntemlerinin ve içeriklerinin, diğer disiplinlerden ve hayattan, geçmişten kopup gelen imgelerin toplu bir biçimde yeniden bir bağlam ve sorunsal etrafında anlamlandırılma sürecidir. Oldukça yaygınlaşan ve de bir o kadar da yanlış anlamalara (bir akım ve teknik gibi) yol açan disiplinlerarası yada çoklu disipliner terimleri, aslında ortaya çıkan sanat yapıtının, formunun belli bir disipline oturamaması, uymaması durumudur. Bu uymama, tarif edilememe; "Çağdaş detournement" pratiğinin küresel kültür ve çokuluslu kapitalizm manzarası içinde yer alan sanat formundaki eylemidir. "Disiplin Aşırı"ya çekilmiş sanat formu, ya da öyle ifadelendirilebilen sanat formu, büyük bir saptırmayla alıntılamanın en farklı özel boyutlarıyla sarmalanır. Bu noktada Nicolas Bourriaud'un "Mutfak nerede biter, sanat nerede başlar?" sorusuna geri dönmek gerekiyor. Sanatçı nihayetinde kendi alanını yaratır, birden fazla tadı ve kokuyu büyük bir titizlikle ve işçilikle programlar...



Resim 98: Pınar Yoldaş, "*Make Your Own Still Life*", interaktif yeni medya çalışması, 2003

3.1. Resim, Video, Fotoğraf, Sinema ve Yeni Medya İlişkilerinde Çağdaş Detournement Pratiği

Modernizmin belli başlı teorisyenlerinden Michael Fried ve Clement Greenberg'in genel anlamda sanatın, özel anlamda da heykel, resim, sinema ve fotoğrafın sadece kendi ile ilgili olması, içerik ve tekniksel/biçimsel anlamda sadece kendine odaklanması gibi görüşlerinin geçerliliğini yitirdiği postmodern ve sonrası süreç, mutlak orijinallik ve disiplinerlik kültünün yıkıldığına ve iç içe geçtiğine dair bir manzara sunmaktaydı. Rosalind Krauss, Hal Foster, Douglas Crimp gibi *October Dergisi* eleştirmenlerinin yazılarına baktığımızda ise bu mutlak orijinallik ve disiplinerlik kültünün Duchamp'ı referans alarak yıkılmaya çalışıldığına da şahit oluruz. Bunun öncesinde ise daha önceki bölümlerde altı çizilen Michel Foucault'nun 1969'da yayınlanan *"Qu'est-ce qu'un auteur?" (Auteur/Yaratıcı Nedir?)* adlı yazısı, dilbilimle ilgili olarak 'otantik olma', 'orijinallik' konularıyla ilgili tartışmaların ve metni oluşturan tek bir kişinin – yazarın- metin üzerindeki egemenliğinin sona erdiğini, metinde kimin konuştuğunun önemli olmadığını vurguluyordu.[205] Roland Barthes*, "La Mort de l l'auteur" (Auteur'ün/Yazarın/Müellifin Ölümü, 1968)* adlı makalesinde bir yapıtı açıklama yolunun, yapıtın yaratıcısında aranmaması gerektiğini, metnin tek bir bakış açısına göre değerlendirilme anlayışının sona erdiğini, yapıtın her okuyucuya göre tekrar ve tekrar şekilleneceğini belirtiyordu.[206] Zygmunth Bauman bu bağlamda avangard maceranın doğal sınırına ulaştığını iddia ederken, silinmiş Rauschenberg resimlerini, Yves Klein'ın boş New York Galerisi'ni bir sergi olarak göstermesini, kopyalanmış işleri sanatın sürekli evrilerek kendi öz yıkımına neden olduğuna işaret eder. Artık gidilecek hiç bir yerin kalmadığı anda avangard, orijinal gibi kavramlardan söz etmenin anlamı

[205] Michel Foucault, "What is an Author?", **Art in Theory 1900-2000**, Editörler: Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell Publishing, Malden MA, 2003, s.949-953. (k.ç.)
[206] Roland Barthes, "The Death of the Author", **Image, Music, Text**, London, Fontana Press, 1977 (k.ç.)

kalmadığının altını çizer.[207] Artık bütün disiplinlerin içiçe geçtiği ve birbirinden beslendiği melez durumlarla, avangardın alttan çalıştığı bir gerilla tipi vaziyet söz konusudur. Resim, video, fotoğraf, sinema ve yeni medyanın bir sanatçının üretim biçimlerini yansıtması açısından bir arada olma durumu, önceki bölümlerde açımlayıp sorguladığımız gibi kültürel melezleşmenin sanatsal pratiklerdeki melezliklerle at başı gittiğini de gösteriyordu.







Resim 99: Palozzo Rosso, "*Saint Sebastian*", tuval üzerine yağlıboya, 1717
Resim 100-101: Fiona Tan, "*Saint Sebastian*", video enstalasyon, 2001

Resmin kendine has yüzeysel sorunlarının avangard sinemadaki uygulanma biçimi (Stan Brakhage ve Jackson Pollock ilişkileri gibi) belli bir birlikteliği ve videonun da uzamsal yanına işaret ediyordu ve bu durum tamamen değişti. Yine video ve performans sanatlarının birlikteliği, Nam June

[207] Zygmunt Bauman, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, Türkçesi: İsmail Türkman, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s.140.

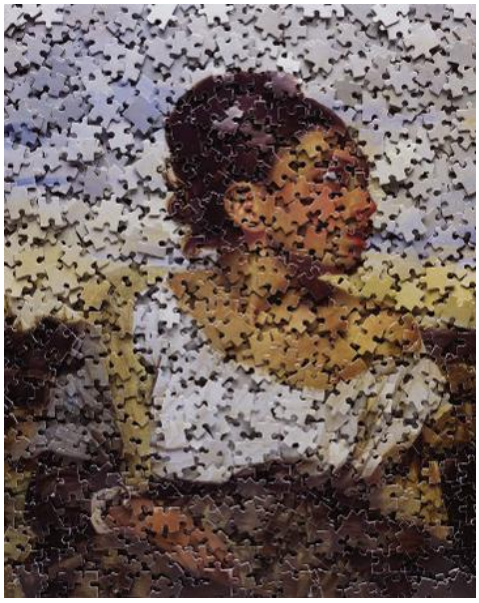
Paik'ten başlayıp ta ki Song Dong'a bakıldığında, mekan olgusunun da birleşip yepyeni bir düzenleme ortaya çıktığının göstergesiydi. Cindy Sherman'da fotoğraftaki tekniksel olanın dışına çıkma arzusunun bu disiplinin sinema ve resim ile olan ilişkisine bağlı çoklu anlatım olanaklarına ulaştığını gösteriyordu. Yine videonun hareketli imgeselliği ile resimsel olanın dijital varlığı arasındaki ilişkiler sanatçılar tarafından zorlanıyor, eski dönemlere atıflarda bulunarak ara formlar öneriliyor, sinemadaki sinematografik anlatı düzlemi ressamca duruşun da bu disiplinden nasibini almasına katkıda bulunuyordu.



Resim 102: Song Dong, " *Manzarayı Yemek*", video-film, 2005

Aynı zamanda filmler yeniden ele alınıyor, özel efektler bindiriliyor, ses imgesi tekrar işleniyor ve anlatı olarak ses formu sinemasal bir karaktere (soundtrack) sahip oluyor, hem videonun hem de fotoğrafın sınırlarını zorluyordu. Oluşan adlandırılmaz formlar, yeni videoloji dili ve yeni medya, imajların estetik rejimi açısından sanatçıların bambaşka üretimlerini ortaya koymaktaydı. Etkileşimli ve can alıcı "yeni medya" tüm bunları bir arada eriten, sonsuz işlemeye dayanan yapısıyla birincil nitelik kazanıyordu. Yine resmin kendine has kompozel formel teknikleri, altın oran ve klasik plastik normlar, fotoğrafta ve videoda diğer disiplinlerle ve büyük bir prodüksiyonla (Jeff Wall, Matthew Barney, Gregory Crewdson, Bill Viola vb.) tekrar kullanılarak yepyeni ara formlar önerebiliyordu. Resim alanında Vik Muniz ve Glenn Brown'un eskizleri teknikleri, sergileri dahil tamamen sanatın pratogonistlerinin arşivi

gibidir. Brezilyalı Vik Muniz çöplüklerde mekansal olarak yeniden kopyalamalara girişiyor, Venedik Bienali dahil olmak üzere büyük yankı uyandırıyor, ölü doğalardan, otoportre klişelerine, manzara temasına dek tamamen resmin yapısını diğer karma teknik ve ortamlarla içiçe uyguluyordu. İngiliz Glenn Brown ise, *"imgenin gerisindeki karakter bende bunları yapma isteği uyandırıyor; sanki bu çalışmalar bir hayaletmiş gibi, birini kaybetmiş olma duygusunu vermekte"*[208] diyordu. Bu tuhaf tutarlılık, ikon haline gelmiş sanatçıların (bilhassa Rönesans ve Barok) işlerini, yine ikon haline gelmiş ve belirli bir pentürel üslup oluşturmuş modern sanatın ressamlarının teknikleriyle[*] kendilerine mal edip resimsel anlamda bir sahiplenme ortaya çıkarmıştı.





Resim 103: Vik Muniz, "*Mezarlıktaki Öksüz Kız/Delacroix'den Sonra*", Gordian Puzzles Dizisi, 2008
Resim 104: Vik Muniz, "*Narcissus/Caravaggio'dan Sonra*", Çöp Resimleri Dizisi, 2006

[208] Edward Lucie Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Akbank Sanat Yayınları, 2004, s.368.

[*] Söz gelimi Vik Muniz, kimi zaman Signac ve Seurat'ın tekniklerini, kimi zaman Spoerri ve Schnabel'in tekniklerini, kimi zaman Smithson ve Allan Kaprow'un mekansal ve topraksal tekniklerini kullanıyordu. (hatta Goggle Earth adlı programla işbirliği yaparak uydu üzerinden görülmelerine olanak veriyordu) Glenn Brown çoğunlukla Auerbach'ın impastolarını yeğliyor, dijital alanın derinlik yanılsaması şeklinde bu boya katmanını oldukça hassas bir bilek gücüne indirgiyordu.



Resim 105: Glenn Brown, *"Şeytana Sataşma, Yoksula Şefkat*", panel üzerine yağlıboya, 2001

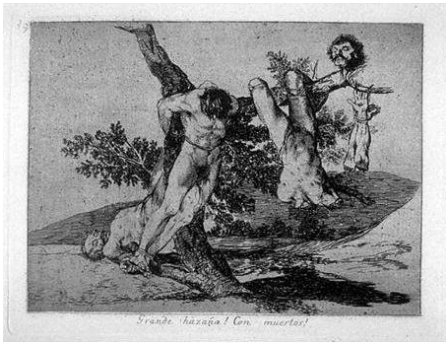


Resim 106: Gregory Crewdson, "İsimsiz", fotoğraf

Özellikle Saatchi'nin desteğini alarak sanat ortamına aykırı çıkışlar yapan şöhretli genç sanatçılar, yani "Genç Britanyalılar", sinemayı, resmi ve yerleştirmeleri, klasikleri hep bir arada kullandılar. İlk önceleri İngiliz sanat

ortamında David Hockney'in klasik resimleri modern şehirlerin sinematografik parodik alanı içerisinde tekrar ele alması söz konusuydu. Sonraları Jack ve Dinos Chapman kardeşler, Goya'nın resimlerini teatral bir alan içinde kurgulayarak yerleştirmelerine süreç sanatı (process art) bağlamında ele alıyordu. Tracey Emin anlatısal olarak sinematik öğeleri (soundtrack) video ile birleştiriyor, Sam Taylor Wood ise resimden, sinemadan, popüler dünyadan bir çok imgeyi yan yana ve üst üste anlamlarını değiştirerek, kurgulayarak videoda yepyeni bir mekanizma oluşturuyordu.





Resim 107: Jack&Dinos Chapman, "*Cehennem Dizisinden*", 2001-2004
Resim 108: Francesco Jose Goya y Lucientes, "*Savaşın Musibetleri*", 1810

Komar ve Melamid ise performansın nasıl resimle ilişkili olabileceğine ve disiplindışı çoklu yapıtlar üretebileceğine yanıt veriyorlardı. Sanatın klasik konuları ve değerleri, mitolojiler ve kült tarihsel olay ve figürler içeriksel olarak da alıntılanıp kendilerine mal ediliyor yeni bir düzlemde ve uzamda gösteriliyordu. Laura Letinsky, Erwin Olaf, Rirkrit Trivanija, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Brice Dellsperger, Matthew Barney, Jeff Wall ve Fiona Tan ve Gregory Crewdson kuşkusuz bunun en tipik örneklerinden bazılarıdır. Yine AES+F grubu tüm disiplinleri ve sanat tarihinin en klasik imgelerini bir arada tekrar değerlendirerek tam anlamıyla her açıdan melez bir dil otoritesi gerçekleştiriyordu. Bu noktadan itibaren esas olarak kültürel durumları ve

tekniklerin bir aradalığını birebir sanatçılar üzerinden irdelemek yerinde olacaktır.



Resim 109-110: Komar ve Melamid, *"Nostaljik Sosyalist Realizm Serisinden"*, tuval üzerine yağlıboya, 1981-1983



Resim 111: Georges De La Tour, *"Marangoz Aziz Joseph"*, tuval üzerine yağlıboya,1640 ve Caravaggio, *"Rosary Meryemi"*, tuval üzerine yağlıboya, 1604

3.1.1. Sam Taylor-Wood ve Rokoko

1967 Londra doğumlu Sam Taylor-Wood, "Genç Britanyalı Sanatçılar" arasında sinema, video, fotoğraf ve resim ilişkilerini sık kullanan sanatçıların başında gelmektedir. Goldsmiths College'de heykeltıraşlık eğitimi alan Sam Taylor-Wood, fotoğraf ve videonun çalışmalarındaki ve araştırmanlarındaki etkisinin, kasıtlı olarak değil, doğal bir süreç zarfında oluştuğunu söyler. Daha önce de belirtildiği gibi çağdaş İngiliz sanatında beliren ölüm ve meditatif sağaltım ilişkileri, Wood'un bütün çalışmalarında baskın bir rol oynamakta, bu rolün içeriğinde büyük bir strateji göze çarpmaktadır. Sanat tarihinden tema (Ölü doğa, ikonografi vb.) ve ikonları alıp yeniden yorumlaması; yitim, keder, acı gibi duygular hakkında düşünmek için geçmişle bugünü birleştirmenin alternatif bir yolunu önermektedir. Bunlar hem Rokoko döneminde, hem de bugünkü nihilist dönemde geçerliliği olan duygular olarak işlerliğini sürdürür. Bu bağlamda, gerçekliğin özgül bir dilimine odaklanan sanatçı, varoluşla yokoluşun çarpıcı izlenimine dair bir öneri ortaya atıyor, insana dair incinebilirliği ve çağdaş can sıkıntısını ele alıyor, tüm disiplinleri bir arada kullanarak içkin bir anlatı düzlemi oluşturuyor: *"İnsanların kriz anlarına nasıl tepki verdiğine bakmak ilgimi çekiyor. Endişenin fiziksel belirtilerini incelemek istiyorum."*[209]

Wood'un kanser hastalığını iki kere yenmesinin sonuçları olarak yapıtlarındaki hayatîlik-ölümlülük ikilemi bariz bir şekilde işlerinin acı ve sağaltım yolunda oluşmasına hız katmış ve bu olgulara referans veren klasiklere yönelmesini sağlamıştır. Bu bağlamda sanat tarihindeki "ölü-doğa" teması Wood'un dönüştürme alanında "fiziksel anlamda önemli bir alan" olarak şekillenirken, "Pieta ve ikonografik" kavramlar mistik ve ruhani bir dönüştürme alanı olarak şekillenir. Şekillenme çağdaş sanatın en önemli araçlarının son derece özgün küçük oynamalar ve montajlarla gerçekleştiği minimal etkilerle

[209] **Nothing Lasts Forever**, **Hiçbir Şey Sonsuza Dek Sürmez**, Video Programı Kataloğu (Küratör: Rosa Martinez), 2006

doludur. Sinemanın kompozel anlatı tekniğini heykelin anıtsal düzenlemesiyle birleştirir ve videosal bir uzam oluşturur. Filmin "zaman" ayarlarıyla oynayarak hayatın ve ölümün "zaman" olgusuna içkin bir referans verir, hem donuk bir sanat tarihi görüntüsü/resmi olan "ölü doğa"yı temele alır, hem de "zamanın ölümüne işaret eden fotoğrafa" ilişkin kıstası video ile harmanlar. Ölümlülüğe dair referans veren her olguyu teknik ve içerik bakımından her birine özel değerler atfederek, hepsini birbiri içinde tutarlı olarak bir araya getirerek kaynaştırır:

> *"Filmlerin bazıları, gerçekten de 'hareketli fotoğraf' gibi, bazı fotoğraflarsa gerçekten filme benziyor. İkisinde de öbür tarafa geçiş var. Hepsi bir şekilde birbirlerine karışıyor. […]"*[210]

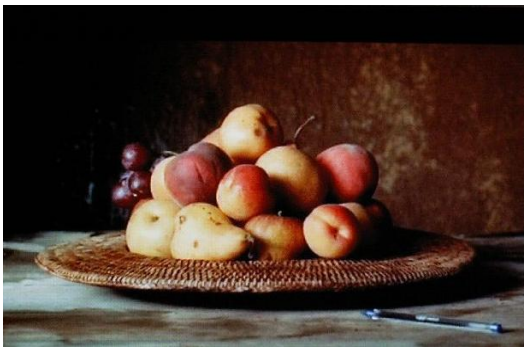


Resim 112: Francisco de Zurbarân, *"Portakallı, Limonlu ve Güllü Natürmort"*, 1633

"Ölü Doğa / Still Life ***DVD*** *" (2001),* adlı çalışma dizisi, geç Barok dönemin "karamsar, dindar ve marjinal", Rokoko döneminin de "şehvet, zenginlik ve şatafatlı tükenemezlik" olgularının platformu üzerinde şekillenen bir video dizisidir. İçe dönük figürlerin ve meyvelerin yaratıcısı Francisco de Zurbarân'ın *(1598-1664)* "Katolik etkilerle" şekillenen sanatının sade ve ölümlü ve soğuk natürmortlara ulaşan tavrı, Caravaggio'nun sürgün yıllarının zengin ama solgun ve harap aurası olan natürmortları ile birleşiyor, Wood'da göz alıcı bir canlılıkla

[210] A.g.k.

yeniden statü kazanıyor ve resim-fotoğraf-video ilişkisini yeniden ele almaya dair durumlar yaratıyordu. Bu ikon video biçimi, zaman atlatmayla filme alınmış bir yapı barındırıyordu. Dikkat çeken tutum, Wood'un videoya ya da filme kattığı olgunun yaşama ve tinsele olana dair ikonografi oluşturma güdüsüdür. Seçilen sanat tarihinin protagonistleri, ölüm ve yaşam arasına sıkışmış en marjinal ve en klişe isimlerdir. Zurbarân, Aziz Francis'in tüm kutsallığını soğuk ve öteliği işaret tutum ve ışıkla işlerken natürmortları bile bu ölümlülük kimliğini renksel yitime ışıkla uğratılarak üzerine almıştır. Caravaggio ise, kendine has kutsal kitap resimlerini yine kendine has kaynağı belirsiz ve ulu olana işaret eden ışıkla kavramış, "çürük meyvelerden oluşan natürmortları" da bundan nasibini almış biçimde kutsamış ve mitolojikleştirmiştir. Wood'un bu noktada yaşamsallığı en iyi ifade eden çağdaş tekniklerin postprodüktif yapılarını birinci elden işin içine sokması, kendisinin de dediği gibi, hareketli olma sorunsalını ve öbür tarafa geçişin anahtarlarını barındırır. Yüksek hızda zaman atlatmayla filme alınan meyveler düzenlemesi giderek çürürken, bir taraftan çiçekler ve yeşil küfler üretmeye başlayarak toza dönüşür ve videonun döngüselliği sonucu süreç başa alınarak yaşam-ölüm diyalektiği sentezlenir.




Resim 113-144: Sam Taylor-Wood, *"Ölü Doğa/Still Life"*, DVD Video, sürekli loop, 3'44'', 2001





Resim 115: Sam Taylor-Wood, *"Ölü Doğa/Still Life"*, DVD Video, sürekli loop, 3'44'', 2001
Resim 116: Caravaggio, *"Ölü Doğa/Still Life"*,tuval üzerine yağlı boya, 1596

"Küçük Bir Ölüm / A Little Death"[DVD] (2002) adlı video çalışması, Rokoko döneminin natürmortlardaki zenginlik göstergeleri belgeselcisi ve av natürmortlarında usta olarak bilinen Jean Simeon Chardin'in *(1699-1779)* videolojik detournementi olarak durmaktadır. Chardin'in natürmortları, seçkinlerin eğlencesi olan av dönüşünün ürünlerin görsel belgeleri olarak Rokoko döneminin bereketli mutfak manzarasının ölümlülüğünü gösterir. Bütün işlerinde hissedilen "duygulanım" şekli, bu dizideki acı kavramıyla kaynaşır. Sanatçının geçirdiği hastalığın seyrine bağlı olan süreç kuşkusuz bunda etkilidir:

> *"Kanseri yenmek, yapıtımı inanılmaz derecede etkiledi. Bu deneyimi iki kez yaşamak zorunda kaldım. O zamana dek yaptığım işler yine elem ve acı doluydu. Ama (kanser) sonrasında başka bir düzey kazandı, bir ölümlülük duygusu, insan olmanın ne demek olduğuna dair bir duygu."*[211]

[211] A.g.k.





Resim 117: Chardin, "*Yaban Tavşanı*", 1728-1730
Resim 118: Chardin, "*Yaban Tavşanı*", 1728-1730





Resim 119: Chardin, "Keklikli ve Armutlu Ölü Doğa", 1748
Resim 120: Chardin, "Oyun, Av köpeği ve Ölü Doğa", 1730



Resim 121-122-123-124: Sam Taylor-Wood, *"Küçük Bir Ölüm/A Little Death"*, DVD Video, sürekli loop, 4'30'', 2002

"Küçük Bir Ölüm / A Litlle Death" (2000) adlı yapıtında çürümeye başlayan tavşan, kurtçukların bitmek bilmeyen hareketleriyle sanki yeniden canlanmakta ve ölümden doğan dolaylı yaşam fikrini sezinletmektedir. Burada tavşan şehvetin simgesi olarak yer almakla birlikte, videonun ismi olan küçük bir ölüm (petite mort), Fransızca'da Eros'la Tanatos'un birleştiği anda yaşanan orgazmı anlatması açısından önem taşır.

Wim Wenders, Kraucer'in sözünden alıntı yaparak aslında filmin, *"fiziksel gerçekliğin kurtarılışı"*[212] olduğunu söylüyordu. Benzer şekilde tüm disiplinlerin kendi konvansiyonel gerçekliğinden kurtulup yeni filmsel bir anlatıya gidişinde Wood'un filmleri son derece özgün nitelik taşır. Sanatçının 35 mm.'lik filmi

[212] Wim Wenders, **Act of Seeing: Essays and Conversations**, Faber&Faber, 1997, s.24. (k.ç.)

"*Pieta*", ölüm temasının heykel disiplinindeki en kült anıtsal (monument) plastik ikonografiyi temele alır. Wood, burada yine "tam ölüm anını" montajda yavaşlatmalar ve hızlandırmalar ile kurgulayarak yaşamsal aradalığın ve acının serzenişini Michelangelo'nun Pieta'sında ele alır, Hollywood filmlerini ve oyuncularını temele oturtan teatrallığı, tekniğin kullanılışı ile de video-sinema-heykel-fotoğraf dörtlüsüne dair yeni tekniksel bir videoloji yaratır. Bu videoloji yine oynadığı futboldan çok şöhretiyle kitlelerin tapındığı markalaşmış bir futbolcuyu David Beckham'ı ele almasına kadar giden bir süreç izleyecektir.

Michelangelo'nun kusursuz yontusu "Davud/David"in, günümüzdeki kusursuz kitle imgesi olan bir futbolcu "David" olarak konuşlanışı, olağanüstü bir yordamı ortaya sermekle kalmamış, heykel ve video ve sinema sorunsallarını eritmiş, güzellik olgusunu küresel ideoloji ve varoluşsal ölümlülük temalarıyla yoğurmuştur. Yavaşlatma ve zaman ayarlarıyla ilk oynayan sanatçı olan Warhol bu esnada sanatçının gözünden kaçmayacaktır.[*] David Beckham ikonunu bir galeride yavaşlatılmış biçimde Warhol'u da elde tutarak uyku sürecini, bedeni, çeşitli pozisyonlarla, bir şöhretin göstergesel niteliğinde uyku/ölüm/sağaltım teması çerçevesinde mistik bir şekilde filme almış ve "portre film"[213] olarak kurgulamıştır. Wood, ikonu yavaşlatmalarla, nefesle, bedensel özellikleri (dövmeleri) öne çıkararak, kadrajı yatay düzlemde kullanarak bilinç akışını yavaşlatır. Burada aynı zamanda Richard Dorment filmdeki beden için "torso" kelimesini kullanır. Gerçekten de Yunan'a ve Rönensans'a dair olan kopyalanması ve ulaşılması gereken ölümsüz güzellik kavramı, filmde, günümüzde bedeniyle çağdaş ve küresel bir ikon olan Beckham'ın ölümlülük olgusunun uykudaki torsosu üzerinden işleyişe geçer. Higgins'in Caravaggio

[*] Sam Taylor Wood, bu videoda teknik ve biçim olarak Warhol'un "Sleep" adlı **video**sunu; Caravaggio'nun **resim**sel ışığını; isim, içerik olarak, eğretilenmiş bir öykünme olarak Michelangelo'yu, torsoyu ve "David"i, kısaca **heykel** disiplinini alıntılayarak **film** oluşturmuştur.

[213] Richard Dorment, sanatçının bu çalışmasını "**portre film**" olarak adlandırır. Dorment'in "**Beckham, The Sleeping Beauty**/Beckham Uyuyan Güzellik" adlı makalesi için bkz.: *http://www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2004/04/28/babecks28.xml (k.ç.)*

ışığının bu filmde önemine dikkat çekmesinden[214] de anlaşılacağı üzere, ışığın kutsallığı yine torsodaki ana ambiyansı oluşturmaktadır. Wood'un video filmlerinde esas olarak anlaşılması gereken; filmlerindeki tekniğe bağlı ölümsüzlük kavramının, antikiteye bağlı güzelliğin ölümsüzlüğe tezat durumuna dair kuramı sağlayan plastik yüce nesneyle (torso) gerçekleşmesi durumudur. Sam Taylor Wood'un torsoyu sinemasal mistikleştirme sekansına indirgemesi ve bunun güncel imgelerden seçmesi, yeni ikonografik videolojinin ara katmanlarında yer alır. Ayrıca, buradaki her mekanizmanın -hem teknik hem içeriksel anlamda- klasiklere referans veren işlenişi söz konusudur.




Resim 125: Sam Taylor-Wood, *"Piéta"*, 35mm Film, 1'57'', 2002
Resim 126: Michelangelo, *"Piéta"*, mermer, 1499




Resim 127-128: Sam Taylor-Wood, *"David"*, 35mm Film, 107 dakika, sürekli loop, 2004

[214] Charlotte Higgins, "**Video Portrait Captures Beckham Asleep**", Guardian, 27 Nisan 2004 (k.ç.)

3.1.2. Jeff Wall

Fotoğrafın kendisi için, kendi teknikselliği için önemli olan içeriği, bu pratiği kendine disiplin edinen sanatçılar için genellikle kolayca aşılması zor olan bir sosyo-kültürel ve sanatsal bir yapı barındırır. Fotoğrafın baştan beri "zaman" kavramını o an için öldürme teşebbüsü olarak görülebilecek bu yapısı, çağdaş sanatta belki de kendini artık tamamen iç-dış etmesiyle gözle görülür bir nitelik göstermekte ve bir yönlendirme odağına doğru kaymaktadır. Bu bağlamda bu disipline dair ilk olarak "kim yönlendirdi beni" diye soran Barthes, görünen ve özü arasındaki ilişkiye değinir, ftoğrafın aslında göndergelerini her zaman yanında tuttuğuna odaklanır. Çünkü kendisinin de söylediği gibi, günümüz sanatı sosyo-kültürel, kentsel psikoloji ve gündelik yaşamın iç hatlarında evrilmekte, fotoğraf da hareketli dünyanın tam ortasında, her ikisi de aynı sevgisel hüzünlü donukluğun etkisi altındadır. Barthes'in deyimiyle söyleyecek olursak, fotoğraf günümüz sanatı için her iki yaprağını da bozmadan birbirinden ayıramayacağımız katmanlı nesneler sınıfına girer.[215]

Fotoğrafın diğer disiplinlerle ve sanat tarihinin kültleşmiş konularıyla olan ilişkisine, büyük prodüksiyonlara dair pratiklerine Jeff Wall ekseninde odaklanmak ilginç bir yön izleyecektir. Jeff Wall müdahaleyi sanat tarihinin protagonistleri üzerinden bozarak yaparken fotoğrafı kendi alanından dışarı çıkarır.

Jeff Wall, fotoğraflarında sanat tarihinin protagonistlerini ele alıp, sinematik dev prodüksiyonlar eşliğinde yeni bir yaratı alanı açar, bireysel ve güncel olarak kent bireyinin psikolojisinin travmasına odaklanır. Özellikle kent yaşamının aktörlerinin çapraşık bir sosyokültürel ortamdaki ikilemine değinir ve

[215] Roland Barthes, **Camera Lucida**, Türkçesi: Reha Akçakaya, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 1992, s.18-19.

bunu sadece müdahaleler ile gerçekleştirir.[*] Söz gelimi Hokusai'nin eserini ofis çalışanlarının ve evrakların uçuştuğu tekinsiz bir mizansene çevirerek günümüz sanatına ve gündelik yaşama dair bir peysaj görüntüsü verir. Çoğu yapıtında terkedilmiş, kaçınılmış, dinginleştirilmiş bir sinematik sahne yaratan Wall'ın çalışmalarında Gregory Crewdson'un yaptılarındaki iç mekan travmasına dair boşluk olgusu sezinlenebilir. Fakat bu mekan kurgusu Gregory Crewdson'da olan gizem ve melankolinin dışında olan mizahî ve eğlenceli, romantik bir karmaşaya, bir gösteriye, sıra dışı bir mekan ve figür kurgusuna dönüşür. Millet, Goya, Hokusai, Delacroix gibi sanatçıların serkeş peysaj ve iç mekan odalıklarına yönelmesi kuşkusuz hiç şaşırtıcı değildir ve bunu aşama aşama nasıl dramatize ettiğini de açıklamaktadır.***DVD***



Jeff Wall, *Ani Bir Rüzgar* (Hokusai Sonrası), 1993

Jeff Wall'ın yapıtlarının gerçek anlamda fotoğraf olarak adlandırılamamasının nedeni; sinematik fotoğraf, tiyatral yapı, gösteri gibi durumları aynı potada eritmesinden kaynaklanır. Askerler adlı yapıtı son derece güncel ve politik bir eleştiri sunan, setinden kurgusuna kadar sinemasal ve

[*] Jeff Wall fotoğraf disiplininde müdahale konusunda o kadar büyük şöhret sahibi olmuştur ki Orsay Müzesi Cezanne anısına Cezanne yılı için Jeff Wall'a Cezanne'nin bir işini kendi dilinde bozuma uğratması ısmarlanmıştı. Cezanne'nin "Ormandaki Köprü" tablosuna, Kanada ormanlarından bir *sahne* ile yanıt vermişti.

videosal bir yapı barındıran, tiyatro havasında gelişir ve dijital fotoğraf makinesinin objektifinde sonuçlanır. Kompozisyonunu Barok ve Romantik dönem resimlerinin öğelerinin atektonik dizilişi şeklinde kurgulayan Wall, figürlerin acı çekişlerini ve etsel travmalarını romantik geçişlerle birbirleri üzerine Barok döneme has devingen yapı oluşturacak şekilde biteviye tekrarlatır, Rönesans'ın tek düzlemsel plan yapısını kullanarak ikonografik bir ilişki sunar. Sonuç olarak ortaya son derece güçlü bir eser çıkarmayı başarır.



Jeff Wall, Ölü *Askerler Konuşuyor*, light box, 1992



Jeff Wall, *Yokedilmiş Oda*, 1978



Delacroix, Sardanapal'ın Ölümü, 1827

Jeff Wall, son derece büyük bir atölyede bir ressam edasıyla temasını ele alır, yönetmen olarak seti ayarlar, pozları yan yana getirir. Ali Akay şöyle der:

> *" […] Jeff Wall dizilerle çalışmıyor, tersine fotoğrafı bir ressasm edasıyla ele alarak çalışmlarını gerçekleştiriyor. Yani birbirine ekliyor, pozları yan yana getiriyor. Bir ressamın yaptığı gibi bir tuval espasının üzerindeki yerleştirmeleri gerçekleştiriyor; anın o verili kuvvetine bağlı kalmıyor sıklıkla. […] Piktüralist değil ama fotoğrafik tablolar yapıyor. […] onun açlışmlarında avangard ve eski arasındaki kopuşa rastlamıyoruz; ne de eski gelenekselliğe dönüş söz konusu; onda bir süreklilik arayışı görüyoruz."*[216]

[216] Ali Akay, "Jeff Wall'ın Fotoğrafik Resimleri", **Plato Güncel Sanat Dergisi**, Sayı:7, Ocak-Mayıs 2007, s.9.

3.1.3. Gregory Crewdson ve Alacakaranlık Kurmaca Anlatılar

> *"Orta bütçeli ve vasatı aşmayan 90 dakikalık filmlerin imajlarını ve Hollywood tabanlı her türlü aracı bir film yönetmeni kullanmak ve uygulamak beklenilenden fazla etkileri gerçekleştirme ve güçlü sonuçları elde etmeyi sağlıyor."*[217]

Gregory Crewdson, olay örgüsü (plot), anlatı şeması ve görsel öykü kavramlarının sanatsal pratikler bağlamında fotoğraf üzerinden açılımların sınırlarını zorlayan bir sanatçı olarak göze çarpar. Fotoğrafın sinema ve resim ilişkisi çerçevesinde yeni anlamlar kazandığı çalışmalarıyla bilinen fotoğraf sanatçısı Gregory Crewdson'un çalışmaları, dev bir prodüksiyon eşliğinde gerçekleşir. Büyük bütçeli ve büyük formatlı filmlerle ve kurmaca setlerle sinema kadrajlarını dolaşıma sokan çeken fotoğrafçı, fotoğraf üzerinde elde ettiği öykünün resimsel planlar dahilinde, sinema ve fotoğrafın resimsel olarak nasıl iç içe anlamlar kazanacağını, edebi içerikler yükleneceğini da kanıtlamış olur.



Resim 129: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-Leğendeki Kadın*", lazer baskı, 1999

Crewdson'un fotoğrafları yoğun bir postprodüksiyon aşaması barındırır. Sanatçı, büyük setlerde, profesyonel oyuncularla, makyözlerle, ressamlarla,

[217] David Frankel, **Gregory Crewdson**, Artforum, Yaz 2000 (k.ç.)

yazarlarla, yönetmenlerle, ışıkçılarla büyük bir koordinasyon halinde sahneyi ve kompozisyonu ve konuyu tartışır, oluşturur, yeniden yazar. Fotoğraflarının kurmaca öykü ve olay içeriği, tamamen sinema disiplininden koparılır ve yeni bir anlatı düzlemi oluşturur. Genelde sıra dışı ve korku ve gerilim gibi olguları anlatı ekseninde alt plana alan Crewdson, mistik bir ışıkla olay örgüsünün aurasını teatral ve tekinsizce oluşturur. Sanatçının alacakaranlık ve ışığa dair kavramlarında "David Lynch, Steven Spielberg ve ışığın kendine has kullanımıyla öne çıkan Sam Raimi" izi bulunur. Figürler arasındaki garip diyaloglar ve insani durumlar da yine sinematik olay örgüsünün resimsel bir planla kurgulanışıdır. Bu noktada sanatçının sinema ve resim arasında kalan fotoğraf çalışmaları gözle görülür adlandırılamaz formüller ve etkiler taşır.



Resim 130: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi*", lazer baskı, 1999



Resim 131: Gregory Crewdson, "*North by Northwest, İsimsiz*", dijital baskı, 2001-2002

1998'den 2002'ye dek süren ve 40 fotoğraftan oluşan "*Twilight/Alacakaranlık*" (1998-99, tümü isimsiz seri), adlı dizisinde izlenebileceği gibi ışığın sinemasal kullanımı ve tiyatral diyaloglar söz konusudur. Edward Leffingwell'in paranormal[*] soru işaretleri dediği Crewdson'un bu serisi, tamamen Steven Spielberg'in **Close Encounters of the Third Kind (1977)**[**] adlı filmine dayanır. [218] Bu filmde kullanılan her türlü teknik Crewdson'un bu serisinin stratejilerini oluşturmaktadır. Anlatının kurgu ve plastik anlamda yerleştirimi, renklerin atmosferik etkisi özellikle 1960 sonrası resim disiplinin vardığı yeni anlatısal düzene dair birikimleri de hesapta tutar vaziyettedir. Burada yaratılan atmosfer ve içerik, Crewdson'un çoğu işinde baskın olan obsesyon, klostrofobi, varoluşsal yabancılaşma kavramlarının sürreel bir düzleme oturmasıyla kendini teşhir etmektedir.





Resim 132: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-no:7*", lazer baskı, 1999
Resim 133: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-Ophelia*", dijital c-baskı, 2001-2002

[*] **Paranormal** terimi, "normal dışı", "normal ötesi" anlamına gelir. Telepati, psikokinezi gibi psişik fenomenleri, bilinen fizikokimyasal yasalarla açıklanamayan olayları ve bu olaylarda sözkonusu olan psişik yetenekleri belirtmek üzere Parapsikoloji'de kullanılan bir terimdir.
http://tr.wikipedia.org/wiki/Paranormal

[**] **3. Türle Yakınlaşmalar**, Spielberg'in E.T. öncesi çektiği bilim kurgu filmidir. Ufoları gören insanların yüzlerinde oluşan yanıklar ve kafalarında sürekli beliren dağın görüntüsünü 3 boyutlu hale dökme çabaları (Richard Dreyfuss'un evinin salonuna koca bir çamur yığını dökerek dağın şeklini vermeye çalışması gibi eylemler) Crewdson'un öykülerinde adeta yeniden canlanır.

[218] Edward Leffingwell, "**Gregory Crewdson at Luhring Augustine**", Art in America, Temmuz 2000 (k.ç.)




Resim 134: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-İsimsiz* ", direkt lazer baskı, 1999
Resim 135: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-İsimsiz* ", dijital c-baskı, 2001

Rick Moody'nin "Gregory Crewdson'un Alacakaranlık Fotoğrafları" adlı kitabında dediği gibi, normal ve paranormal anlatı imgeleri arasındaki düzlem, banliyö manzaralarının topolojisindeki tansiyona işaret eder; Crewdson'un burada önerdiği durum, Freud'un Rüyaların Yorumu'nda belirttiği tekinsiz kavramıyla ilişkili şekilde okunabilir.[219] Bu kavramları ve olay örgüsünü, kentsel manzarada, Amerika'nın varoşlarında ve Yeni İngiltere'nin varoşlarında oluşturur. David Frankel'in sahnelenmiş fotoğraflar dediği bu seride, banliyö veya varoş diyebileceğimiz iç ve çıkmaz kent manzaraları, tuhaf bahçe içi ve ev içi mekanlarda geçen travmatik bir varoluş teması resimsel ve sinemasal olarak fotoğrafta ara bir form önerir. Frankel'in de belirttiği üzere; bu olaylarda yer alan ışıklar, otomobiller, ruhsuz nesnesel kalabalık ve trafik ışıkları hatta uzaydan gelen garip spot ışık bilim-kurgu deneylerine girişen bir üretim biçimi gösterir ve olayı tamamen konvansiyonel anlatıların ve durumların ötesine çıkarır. Evlerin oturma odalarında ve mahzenlerinde, banyolarında, mutfaklarında anormal olaylar kurgulanır. Bu kurgu, sinemasal alıntılar ve atmosfer eşliğinde, kullanılan profesyonel filtrelerle resimsel estetiğin anlatısına dayanan fotoğrafik dizgelere

[219] Ricky Moody, Gregory Crewdson**, Twilight: Photographs by Gregory Crewdson**, Harry & N. Abrams, 2002, s.2-3. (k.ç.)

dönüşür. Çağdaş sanatta "bir yönetmen olarak sanatçı eylemi", fotoğraf disiplininde yeni bir öneri oluşturur.[220]



Resim 136: Gregory Crewdson, "*Güllerin Altı Serisi'nden Maple Sokağı Dizisi, İsimsiz*", Dijital c-baskı, 2003



Resim 137: Gregory Crewdson, "*Güllerin Altı Serisi, Çıplak Kadın*", Dijital c-baskı, 2004

[220] Joanne Molina, "**Everything Illuminated**", Interiors, Nisan-Mayıs 2008, s.79. (k.ç.)



Resim 138: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-no:7*", dijital c-baskı, 2001-2002

Kurguların genel atmosferi, rüya niteliği verdiği gibi bilim kurgu filmlerinden alıntılar taşımaktadır ve manipüle edilmiş bir mutsuzluk duygusunu hissetirir.[221] Her bir öğe farklı fimlerden koparılıp biraraya gelmiş ve birbirleriyle ilişkiye geçmiş, metafizik bir uzaysal ışıkla kutsanmışlardır. Figürler koparılıp getirildiklerinden habersizce ve rahatsızca birbirleriyle ilişkiye geçerler. Bu durum, Crewdson'un istediği rahatsızlığı vermesi açısından önemlidir. Frankel'in de belirttiği gibi Crewdson'un çoğu işinde görülen varoluşa dair doğal fenomenler, farklı disiplinlerden beslenerek ürkütücü bir ruhsal durumu yakalamaya çalışır:

> *"[…] Gökyüzüne baktığınızda trafiğe dair ışığın yanında üçüncü bir türe ait bir uzay gemisinden (Close Encounters of the Third Kind) düşen bir ışık görülür. Pencerenizden dışarıya şöyle bir bakın, soğuk ve sisli havada hamile komşunuzun çıplak tenini göreceksiniz. Bir garaja girdiğinizde evin içerisinde büyük boyutlarda çiçekler yetiştiren ve tuhaf kokular elde etmeye çalışan bir kadın daha görürsünüz.*

[221] Leffingwell, a.g.m.

Ancak yine belirtmek gerekir ki olayların dumanlılığından dolayı bunlar sadece birer tahmin. Doğal fenomen ürkütücü ve huysuzluk verici bir ruhsal durumu ele geçirir. Sadece bir arabanın motorunun açık kalmasına bağlı olan ışığa değil, sisin ve uzaysal ışığın bir fırtına gibi bir o köşeden bir bu köşeden gelmesi sonucu bu durum oluşur. […] figürler mutsuz ve hallerinden hoşnut değillerdir."[222]



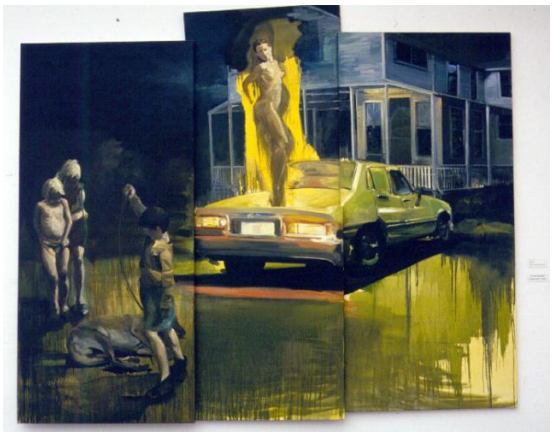
Resim 139: Gregory Crewdson, "*İsimsiz*", dijital c-baskı, 2004



Resim 140: Edward Hopper, *"Güneşli Sabah",* tuval üzerine yağlıboya, 1944

[222] A.g.m.

Crewdson'un çağdaş sanat pratiğindeki niteliği, kısmen Jeff Wall'dan ve Erwin Olaf'tan ayrılır. Sanatçı, tekinsiz kavramını son derece bariz biçimde kentsel manzarada hissettirir. Crewdson, teknik anlamdaki kurguları ve ışığı kendine has kullanan yönetmenlerden, konuları ve sahneleri yine gizemli bilim kurgu filmlerindeki atmosferden oluşturur; anlatı düzlemini sabit fotoğraf üzerinde diyalogsuz kontekstlerden oluşan tiyatral öykü şemasına indirger, resmin kendine has nispetleri ve figürsel-mekansal kurgularını ve espasları (Erich Fischl ve Edward Hopper'ın sahneleri vb.) çağrıştıran* filtre ve kurgu paletini elde tutar: *"Çevresel ışığın yapay ve kurmaca ışıkla uyumlu bir grup oluşturması anı oldukça güçlü bir uyandırıcı palet yaratıyor."*[223]





Resim 141: Erich Fischl, "*Sevginin Doğuşu*", tuval üzerine yağlıboya, 1987
Resim 142: Erich Fischl, "*Krefeld Projesinden, Yemek Odası Sahnesi*", ahşap üzerine yağlıboya, 2003

* Gregory Crewdson'un iç mekan serilerinin neredeyse çoğu Edward Hopper'ın resimlerinin yeniden sinemasal öykülere dönüştürüldüğü, anlatı olarak fotoğraf kavramına hizmet eder nitelikler taşımaktadır. Hopper'daki kentsel melankolinin ve yaşam tarzının Crewdson'un aradığı bir aura olarak seçiminin isabetli olduğu söylenebilir. Yine Erich Fischl'ın oda içi tiyatral kurgulu ironik ve libidinal tekinsiz resimleri de Crewdson'un figürleri için önemli referanslar vermektedir. Aynı zamanda bu iki ressam için ışığın çok hassas ve lokal olarak birinci planda kullanıldığını da eklemek gerekir.

[223] **Gregory Crewdson: Moving Pictures** *(Gregory Crewdson: Hareketli Resimler)* adlı Guggenheim Müzesi metni için bkz: *www.guggenheim.org/.../movpics_crewdson.php* (k.ç.)

"Hopper beni oldukça derinden etkileyen bir sanatçıydı"[224] der Crewdson. Resimsel olanın varlığını tekrar bir film yönetmeni edasıyla tam olarak fotoğrafsal yeniden yapım (remake) demenin oldukça sakıncalı olduğu yeni bir ara sinematografik form önerir sanatçı. Bu form, geleneksel anlamda fotoğraf disiplininden ve sanat tarihinden ayrıksıdır. Richard Dyer ile yaptığı söyleşi bir çok bakımdan önemli ipuçları sunmaktadır:

> *"**Richard Dyer**: Fotoğrafın farklı bir dizisini üretiyorsun –örneğin Hover, Natural Wonder, 1992-1997 ve Twillight, 1998-2000-, Bu manada son derece farklı bir şekilde çalışmanın yolları nasıldır?*
>
> ***Gregory Crewdson**: Çalışmalarımın her bir parçası ayrı bir grup gibi izlenim verse de aslında benzer temalara sahipler ve gruplaşıyorlar. Gerçekten, anlatacak tek bir öyküsü olan bir sanatçı olarak hissediyorum kendimi ve zaman aşırı çabalamak hikayeyi farklı yönlerden anlatmanın bir yolu ve bu farklı bir estetiksel hacim veya forma işaret ediyor. Bu form ve fikir, günlük hayatın gizemli ikonografisine ve güzelliğin hissiyatına tamamen sıkı sıkıya eklemli durumda. […]*
>
> ***Richard Dyer**: Kendini hiç video veya film yaparken gördüğün, yapmayı düşündüğün oldu mu?*
>
> ***Gregory Crewdson**: Doğru olduğunu doğru anda hissetmeden buna başlamak istemem. Bununla birlikte benim yaptığım türden bir imaj/imge/resim işleyenin olmadığını düşünüyorum. Fakat çokça fotoğrafı benzer şekilde kullanarak film yapanlar mevcut. İkincisi ben zihindeki imgelere dair gerçekten ne yapmak istiyorsam öncesinde ve sonrasında ne olacağını bilmeden ona göre resim yapıyorum.[…]*
>
> ***Richard Dyer:** William Eggleston çalışmaları ve seninkiler arasında direkt bir bağlantı görüyor musun?*

[224] **"Drawing on Hopper: Gregory Crewdson/Edward Hopper** *(Hopper Üzerine Çizmek: Gregory Crewdson/Edward Hopper*)**",** William College Museum of Art, Sergi Basın Bülteni, Eylül 2006–Nisan 2007 (k.ç.)

***Gregory Crewdson**: Evet. Gördüğüm anda sevdiğim tek ve ilk sanatçıdır. Geleneksel açıdan Walker Evans ve Diane Arbus gibi benim için çok önemli olan bir sanatçı o. Bana göre bu sanatçılar Amerika atmosferine bir çeşit yeniden davet çıkarmayla ilgililer. Ben bu geleneğe bağlı olduğumu hissediyorum.*

***Richard Dyer:** Edward Hopper'ın "Gotik Varoşları" ile ilgili bağlantılar da var. Daha başka ressam veya heykeltıraş var mı aynı şeyleri hissettiğin?*

***Gregory Crewdson:** Evet, Hopper benim bir numaram. O benim favori fotoğrafçım! Onun işiyle ilgili sadece aynı hisleri paylaşmıyorum, aynı zamanda gerçekten onun ilgi alanlarının ve ikonografisinin bütün ve koca bir jenerasyonu şekillendirdiğini düşünüyorum. Fakat çağdaş sanatın çok büyük bir hayranı olarak Robert Gober, Charles Ray'i seviyorum ve John Currin'in resimlerinden çok hoşlanıyorum."*[225]

[225] **Pluk, Photography in London**, **The UK and Europe**, Londra, Mayıs 2005, s.24-27. (k.ç.)

3.1.4. Yeni Bir Rönesans Teorisi Olarak Sinematik Beden Pratikleri: Cindy Sherman, Orlan ve Tracey Emin

1980'lerin başında fotoğrafçılık, 60'ların ve 70'lerin son sertliğini taşıyan avangard sanatın geneliyle sürekli bir bütünleşme süreci içerisine girmişti. Fotoğraf marjinal bir şekilde de kullanılmıştı. Sözgelimi Rus sanatçı Francisco Infante yalnızca fotoğraflamak için kurulmuş açık hava düzenleri yapmıştı. Manzaraya eklediği nesneler, fotoğrafsal nitelik kazandığında uzamsal belirsizlikler yaşanmıştı. Bu bakımdan fotoğraf makinesinin ve disiplin olarak fotoğrafın kullanımı bir bağlamsal sorun olarak sanatçı pratiği içerisine girdiğinde "form" bakımından limitleri zorlayacak bir araca çevrilebilirdi. Lucie Smith:

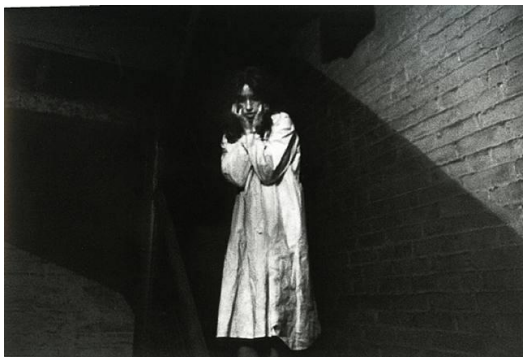
> *"Kalıcı nitelikte soyut heykeller üretilmesine hala soğuk bakan bir toplumsal ortamda, fotoğraf makinesinin kullanımı, yalnızca bir rahatlık meselesi değildi, […] imgelemi izleyicinin bir adım ötesine yerleştirmek, böylece ona nesnelerin kendilerinden esirgenen, doğaüstü niteliği bağışlamaktı."*[226]

Amerikalı sanatçı Cindy Sherman'ın (1954-) çalışmaları, tamamen fotoğrafın dışında olan bir türden analiz gerçekleştirir. Konuları bu süreç içerisinde kendini baskınca hissettiren feminist yaklaşımlara kaynaklık eder ve kadının toplumsal rollerini konu edinir. Sherman'ın disiplinin dışına çıkmayı dayatan çalışmaları detournement bağlamda "sinema filmi" karelerine dayanır; sanat tarihindeki resme dair klişe olan "kendi portresi" teması yapıtlarının kompozel ve bedensel uzamını oluşturur. Bu fotoğraflarda Sherman, sessiz sinemayı cinsiyet rollerine işaret etmenin bir aracı olarak kullanır. Ek olarak hayal ürünü filmlerden alınmış bir dizi anlatı ve öykü temelli roller canlandırır. Burada çağdaş sanatçılara has stratejilerin sadece geçmişi ve diğer disiplinleri

[226] Smith, a.g.k. s.359.

kullanarak mizansen yaratmasından öte imgelerin ve imajın politikasının gösterilmesi ve yeni bir bağlama oturması esastır. Bu da çağdaş detournementin sadece bilinen öğelerden bir yapıt oluşturma anlamına gelmediğini göstermektedir. Baştan beri belirtildiği ve bütün örneklerde görüldüğü üzere, Sherman'da da bariz olan çağdaş detournement aslında çağdaş olanın toplumsal ve estetik olarak her türlü disiplinin temelleriyle oluşturulmuş politik temsile indirgenmiş imge ve formunun oluşturduğu yeni çalışma dilidir. Bu dilin Sherman'daki durumu fotoğraflar ve sinema filmlerinin karelerinde duyumsanır. Fotoğraflar, -hemen herkesin paylaştığı bir dilin parçası olan mitoloji ya da dinden alınan imgelerden de fazla- filmlerden hatırlanan ve zihinde uyarılan sinematik imajın ve anlatı örgüsünün (plot) görüntülerinin, Amerikan toplumundaki işlevini vurgular. Kimi zaman da sanatın protagonistlerinin meşhur resimlerini fotoğraf karelerine dönüştürerek bu kez sinematografik bir anlatım biçimi gerçekleştirir.





Resim 143: Cindy Sherman, *"İsimsiz Film Kareleri, No:12",* gümüş jelatin baskı, 1978
Resim 144: Cindy Sherman, *"İsimsiz Film Kareleri, No:26",* gümüş jelatin baskı, 1979

Sherman'ın en çarpıcı, fotoğraf-filmlerinin çoğunda kendisini "başrolde" kullandığı işlerinde konuları, kadınların toplumda üstlendiği çeşitli rollerdir; Sherman, çalışmalarında özellikle medyada ve filmlerde kadınların üstlendiği rolleri canlandırır. Bu yüzden tavır olarak avangard, kullandığı medyunlar/araçlar bakımından disiplinlerarası bir doğaya sahiptir. Durum, bize çağdaş detournementin politik olarak temsillere, imajlara işaret ettiğini ve

öylesine ironi için yapılmadığını yine kanıtlamış olur. Kendi deyişine göre Sherman'ın "sinematografik resimsel fotoğrafları", kadın stereotipleri ile ilgilenir, ancak bu stereotipler onun kadınları nasıl gördüğünü değil, erkeklerin kadınları nasıl gördüğünü yansıtır.





Resim 145: Cindy Sherman, *"Tarihî Portreler, Eski Ustalar No:225", renkli fotoğraf ,* 1990
Resim 146: Cindy Sherman, *"Tarihî Portreler, Eski Ustalar No:205" , renkli fotoğraf,* 1989

Bir yönetmen, bir yazar, bir fotoğrafçı olan Sherman'ın esas olarak eğitim aldığı disiplin resimdir. Formlarının resimsel nitelikler ve alıntılar göstermesi bakımından bu eğitimi önemli rol oynamıştır. Fotoğrafı ise bazı sanatçı arkadaşlarının performans ve kavramsal sanat üretimi için topladıkları belgeler aracılığıyla keşfeder.[227] Çalışmalarına üniversite yıllarında postmodern durumun tartışmaya soktuğu kimlik olgusunun da etkisiyle kılık değiştirerek ve makyaj ile görünüşünü değiştirerek otoportreler çekerek başlar. Sherman, 1977-1980 döneminde, filmlerde kadınlara verilen klişe rolleri sorgulayan, model olarak kendisini kullanarak fotoğrafladığı *"Untitled Film Stills" (İsimsiz Film Kareleri)*[*] serisi ile sanat ortamında ilgi çeker, bu seri adeta sinemasal olarak bir

[227] http://www.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=11075
[*] 1995 senesinde, bu dizi MOMA (New York Modern Sanatlar Müzesi) tarafından bir milyon doların üzerinde bir fiyattan satın alınır.

drama niteliğindedir.[228] Bu seri, hareketli imgenin öykü ve anlatı düzleminin sinemasal ve fotoğrafsal kare (stil, screen, frame) temelli, Barthes'in mit dediği olguya denk düşmektedir.




Resim 147: Cindy Sherman, *"Tarihî Portreler, Eski Ustalar No:222" , renkli fotoğraf,* 1990
Resim 148: Cindy Sherman, *"Tarihî Portreler, Eski Ustalar No:222" , renkli fotoğraf,* 1990

30 yıl boyunca sadece kendisini model olarak kullandığı daha sonraki çalışmalarında Sherman, erkek dergilerini, çocuk masallarını, moda dünyasını, sanat tarihindeki önemli imgeleri tekrar işler. İşlerinde yarattığı grotesk yapı trajikomikliği barındırmakla kalmaz, sözgelimi Velazquez'in Papa adlı resmi ihtişamlı kıyafetlerle Sherman'ın ofisini bir film sahnesine, sete bile dönüştürür.[229] Son dönem işlerinde büyük boy renkli baskılarla vitrin mankenleri[*], tıbbi protezler, cinsel yardım araçları, plastik vücut parçaları, maskelerle hazırlanmış cinsel ilişki mizansenleri ya da çöp resimleri gibi grotesk konulara yönelir. Bu çalışmalarındaki en önemli bedensel nitelik, bedene getirilen protez olma durumudur. Bedenlerinde teşhir ettiği uzuvlar iğdiş edilmiş

[228] Art Now, a.g.k. s.288.
[229] Barry Schwabsky, "Cindy Sherman", **Artforum**, Ocak 2001 (k.ç.)
[*] Sherman genellikle mankenler için "doll" (oyuncak bebek-taş bebek) kelimesini kullanır. Bunun Meyer'e bağlı sinemasal durum olduğu yine çok açıktır.

tahrik için eski ustaları ve sinemayı kullanarak yapay bir sahneye ve anlatıya dönüşür; cinsel bir metafor olmasına rağmen protezler (doll pieces) sentetikliğe ve Yunan'dan Rönesans'a varan güzelliğin/bedenin modern sonrası ve global tüketimdeki protezleşme-parçalanma vakasına işaret ederek eleştirel bir tutum takınır. Sonraki işlerinde de görülebileceği gibi bedenle ilişkiye geçen protez donörler giderek mankenlere dönüşür; mekanik ve bayağı bir cinsel sektörün her anlamda kullanıldığı çoklu stratejilere kanal açar. Hatta *"Tarihî Portreler, Eski Ustalar*" adlı seride, Caravaggio ışığını anlatılarında ikonografi ötesine geçme olarak kullanır. Yine protez uzuvlarla cinselliği fenomenolojik ve feministik tavırlarla birleştirir eskileri yerinden eder. Bu aura, sinema-fotoğraf ve fotoğraf ile bileşiminin politikası olarak okunmalıdır. Bu çalışmaların çoklu kurgusundan şu an çağdaş sanatın önemli isimlerinden Jeff Wall, Gregory Crewdson ve Erwin Olaf'ın da etkilendiği ve tematik sinemasal kurgu bağlamında izler taşıdığı görülür.



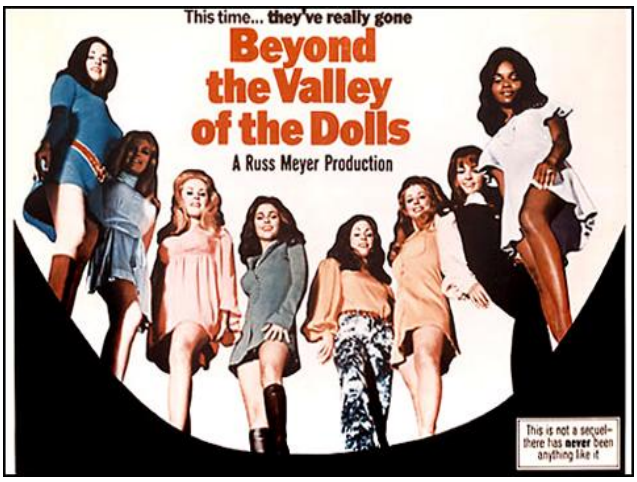


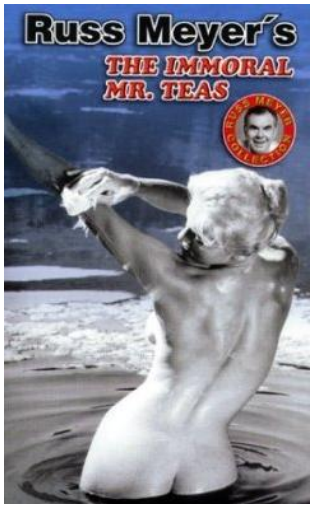
Resim 149: Gustavo Courbet, "*Dünyanın Kökeni (Origin du Monde)*", tuval üzerine yağlıboya, 1866
Resim 150: Cindy Sherman, *"İsimsiz 263",* fotoğraf, 1992

Sherman, esas olarak dominant şekilde kadın stereotiplerine sahip Hollywood'un B sınıfı filmlerine odaklanır.[230] Portrelerindeki feminen durumlar için Russ Meyer'i ana plana taşır.[231] Bu bağlamda B Sınıfı filmlerin ustası Russ Meyer'in filmleri* hatırlandığında, Cindy Sherman'ın sanatının temel alt yapısı

[230] Peter Chapman, "Art Private View", **Independent**, Londra, 6 Aralık 2003 (k.ç.)
[231] Edward Leffingwell, "Cindy Sherman at Metro Pictures", **Art in America**, Temmuz 2001 (k.ç.)
* Russ Meyer (1922-2004), B tipi soft pornografik filmlerle Hollywood'da klişe olmuş bir yönetmen olarak bilinir.

kavranmakla kalmaz, burada çağdaş ve hassas bir plan varlığını hissettirir. Meyer'in filmlerinde ana tema, iri göğüslü kadınlarla miskin adam karikatürlerinin etkileşimi üzerine kuruludur.* Sinemaya ve kadın anatomisinin özellikle bir parçasına (göğüse) olan saplantısı ilginç bir grotesklik barındırır. Göğüslerle doğru orantılı olarak, Meyer sinemasındaki çoğu unsur, eğlenceli bir atmosferle gerçek-dışılık doğrultusunda grotesktir. İşte bu yapılar Sherman'ın sinemaya dair detournementlerine işaret eder. Temalardan, nesnelere ve hikaye örgüsüne dek Sherman'ın işlerinde bu olgular yatar. Mesela *"Ahlaksız Bay Teas (The Immoral Mr. Teas, 1959)*"de, Meyer, "**kadınların giysilerinin altındakileri görebilen bir adamın hikayesini**" anlatır. İşte bu noktada Sherman'ın resimsel sinematografik fotoğraflarının politikası, kimliğe dair bedensel teorilerinin olay örgüsü kavranmış olmaktadır.





Resim 154-152: Russ Meyer'in *"Beyond the Valley of the Dolls (Taş Bebekler Vadisinin Ötesi)" ve "Immortal Mr. Teas (Ahlaksız Bay Teas)"* adlı filmlerinin afişleri

Sherman için, 70'lerin ve 80'lerin kültürel ortamıyla biçimlenen bir uygulayıcı tabiri kullanılır. Ancak başta da bahsettiğimiz gibi herhangi bir

* Sherman'ın Meyer'in filmlerinden göğüsün alıntılanmasına dair imgesel politik tavra ek olarak B tipi filmlerin erkek hegemonyasının cinsellik karşısındaki ezikleştirilmesini de fark etmesi, seçimini kuvvetlendirmiştir. Örneğin Meyer'in filmlerindeki erkekler, o kadar kadının arasında son derece miskin, yorgun ve libidosu çalınmış gibidir. Bu da feminen olgular gereği Sherman'ın çekim alanına girmeyi kolaylaştırır niteliktedir kuşkusuz…

dogmatik ideolojik tavra dayanan bir üretim sistemi yoktur, zira Sherman sanatının içeriğini sürekli olarak dönemin geçerli sosyo-kültürel ve ideolojik durumlara yaslayarak sinema-resim-fotoğraf üçlüsünü birbiri içerisinde eriterek güncel sanatın parçası olmayı bilmiştir. Cindy Sherman; Otobüs Yolcuları, Gizemli Cinayet, Moda, Peri Masalları, Felaketler, Eski Ustalar, İç Savaş, Maskeler, Kırık Bebekler, Hollywood ve son olarak da Palyaçolar gibi üst başlıklar taşıyan farklı serileriyle, "ideal güzelliğin ve mükemmelliğin yeni rönesansına dair disiplinlerarası bir çalışma yöntemi benimser.



Resim 153: Cindy Sherman, *"İsimsiz Film Kareleri, No:12",* gümüş jelatin baskı, 1979

1990'lı yıllarda Fransız multimedya sanatçısı Orlan'ın (1947-) çalışmaları Cindy Sherman'ın çalışmalarından direkt bedene sanatsal cerrahi müdahale edilmesiyle ayrılır. Orlan 1990'ların başlarından itibaren, Rönesans ve daha sonraki dönemlerin sanatından eklektik olarak seçip kopardığı ünlü eserlerin doğrultusunda yüzünü ve bedenini estetik cerrahiyle şekillendirmiş ve detournementi kendi vücudunun sanat nesnesine dönüşmesiyle kombine etmiştir. Örneğin, cerrahi operasyonlarda Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sının alnına, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesine sahip olmuştur. Edward Lucie Smith buradaki duruma "sahiplenme" demektedir ve 1990'lı yıllarda avangard sanat

çalışmalarının büyük bir bölümünün gerisinde hissedilen sado-mazoşist tonun, burada bir tür 'sahiplenmeye' gittiğini söyler.[232]







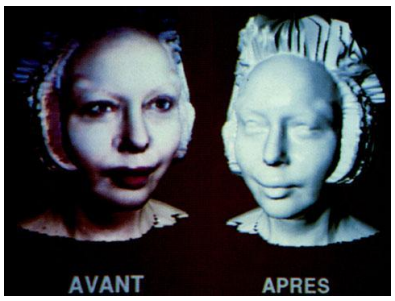
Resim 154: Orlan, *"Azize Orlan", video performans,* 1983
Resim 155: Orlan, *"Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenişi", performans ve operasyon,* 1990-1993

Ameliyatların sanatçının koreografisiyle; şiir, müzik, danslar, filmler eşliğinde gerçekleştirilmesi multidisipliner bir çalışma tarzı hakkında veriler sunmaktadır. 1974'den beri feminist savları Sherman ile paylaşan Orlan, dinsel ikonografiyle video performansın çok farklı bir türünü ortaya çıkarır. En yeni cerrahi tekniklerle psikanalizi birleştirir ve mikro-cerrahi yöntemlerle *"Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenişi (Re-Incarnation of Saint-Orlan or Image(s)/New Image(s))"* dizi *carnal art*[*] dediği çalışmalarına ağırlık verir.[**] Atölye kavramı bağlam değiştirir ve ameliyathane ile değiş tokuşa girer. Aslında performansları

[232] Smith, a.g.k. s.379.
[*] Carnal, cinsellikle ilgili olan şehvet gibi anlamlara gelir. Carnal Art, olarak adlandırdığı performanslarında Orlan, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern batı toplumlarında kadın öznenin kuruluşunu eleştirmek için bir dizi estetik ameliyatla vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirir.
[**] Bu çalışmalarda videoları kaydetmiş, gözlerini Fontainebleau Okulu'nun Diane Charresse resmindeki Diana'nın gözlerine,çenesini Botticelli'nin Venüs'ünün çenesine, burnunu Psyche'nin burnuna, dudaklarını Moreau'nun L'Enlevement d'Europa'sindeki Europa'ya, ve alnını Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa'sına birebir olacak biçimde değiştirtmiştir. Bkz. *Edward Popper,* ***Art of The Electronic Age****, s.74. (k.ç.)*

Sherman'ındaki gibi oto-portre mantığına dayanır, kimliklerin aralıksız akışını gösterir. Sherman'daki "Doll" kavramı, Orlan'da "Ready Made Vücut" olarak işler, temsilin politikası söz konusudur:

> *"Carnal Art manifestosunda Orlan, ironik bir ifadeyle performe ettiği sanatın klasik anlamda, çağın mümkün kıldığı teknolojiyle gerçekleşen bir oto-portre olduğunu bildirir. Bu, çağımızın ulaşmayı henüz mümkün kıldığı, bedenin figürasyon ve disfigürasyonu arasında duran bir yazıttır. Orlan'a göre vücut "değiştirilmiş bir hazır yapım" olmalıdır. Buradaki acı "body art"ın tersine bir kurtuluş ya da arınma anlamına gelmez. Herhangi bir "plastik" sonuca ulaşma amacı da taşımayan "Carnal Art", daha çok insan vücudunu değiştirmek ve onu toplumsal bir tartışmaya açmak çabasındadır. Bu uğraş, Hıristiyan geleneklerine ve onun beden hakkındaki görüşlerine karşı bir zıtlık içermektedir. Çünkü Orlan bedenini dile dönüştürmekte ve Hıristiyanlığın "bedeni beden yapan sözdür" geleneğini kendi ifadesi ile "sözü söz yapan bedendir" şeklinde ters yüz etmektedir. Ses, Orlan'da değişmeden kalan tek şeydir. Meşhur "acı içinde doğdun" sözünü anakronik bir saçmalık olarak niteleyen Orlan'ın sanatında, "Yaşasın Morfin!" sloganından da anlaşılacağı gibi lokal anestezi ve çeşitli ağrı kesiciler sayesinde acının üstesinden gelmek mümkün."*[233]





Resim 156: Orlan, *"Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenişi", simülasyon ve modelleme*, 1990-1993
Resim 157: Orlan, *"Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenişi", operasyon öncesi,* 1990-1993

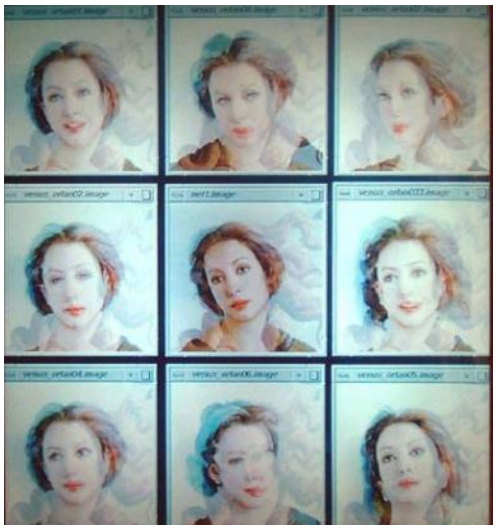
[233] Kubilay Akman, "Orlan'ın Suretleri", Avrupa Sosyoloji Derneği (ESA) Sanat Sosyolojisi Araştırma Ağı'nın Rotterdam'da gerçekleşen 6. Konferansı tebliği, 3 Kasım 2004.
Detaylı bilgi için, *http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html* adresi incelenebilir.




Resim 158: Orlan, *"Barok Draperileri Dizisi-Melek ve Puttiler (30 çocukla)",performans,* 1981
Resim 159: Orlan, *"Barok Draperileri Dizisi-Melek ve Puttiler (30 çocukla)",performans,* 1981




Resim 160: Orlan, *"Opera Ameliyatı ayda 5. Ameliyat",* 1991
Resim 161: Orlan, *"Opera Ameliyatı ayda 5. Ameliyat",* 1991



Resim 162: Orlan, *"Hibritleşme Dizisi:Venüs ile Orlan Arasında, ön çalışma ve modelleme 1996",* 1994-2005



Resim 163: Orlan, *"Hibritleşme Dizisi: Venüs ile Orlan Arasında,renkli fotoğraf 1994",* 1994-2005

Performanslarının her aşaması lokal anestesi altında olan Orlan tarafından yönetilmiş, videoya alınmış, fotoğraflanmıştır. Bir moda kreatörü tarafından özenle tasarlanan ve giydirilen doktorları, video ve fotoğraf ekibini son derece titizlikle yöneten Orlan, operasyon sırasında şiirler, metinler *(psikanalitik ve felsefi)* okumuştur. Sherman gibi feminen kimliğin tarihsel statükosunu irdeleyen, kimlik değiştirmeyi ana plana alan Orlan'ın yeni varoluşçuluğu bu bakımdan yine postmodern durumun politikasını imlemektedir. Resim konusunda kimi portreleri Bacon'un portrelerindeki varoluşsal

çarpıtmaları da barındırmakta, alıntılar silsilesiyle işleri yoğrulmaktadır. 2000 sonrası son dönem işleri, feminen hassasiyetin kültürlerarasında bulduğu konumu ve etnisiteyi ele alır ve melezleşmeye işaret ederek sembolleşir.

Genç Britanyalı sanatçı Tracey Emin'in anlatı düzlemine kayan işlerinin arka planında ise nötr feminen bir beden teorisi yatmaktadır. Bu beden teorisi, Emin'de sinemaya kadar giden çoklu bir üretim biçimine dönüşerek kendi hayatıyla anlamlandırılma süreci içerisine girer. Video, video yerleştirme, resim ve filmi kullanan sanatçının işleri kısmen postmodernist durumlara denk düşen yapılar barındırıyor gibi görünse de 1990 sonrası küresel sanatın kültür endüstrisi kapsamında kazandığı yeni metalar sistemi içerisinde yer almasıyla birlikte eleştirel, özünde kişisel ve ayrıdır.



Resim 164: Tracey Emin, *"Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995"* yerleştirme, 1995

1963 yılında Londra'da doğumlu sanatçı, Kıbrıs Türk'ü olan babası Enver Emin'in otel işi dolayısıyla 8 yaşına kadar oldukça lüks bir yaşama şekline sahip olur. Babasının işlerinin kötüye gitmesiyle beraber, ikiz erkek kardeşi ve annesiyle otel çalışanlarının kaldığı bir karavanda yaşamaya başlar. Tecavüze uğrayan sanatçı, cinsel unsurların yoğunlaştığı hayatında evlilik deneyimini kendinden on sekiz yaş büyük olan ve balıkçılık yapan bir Türk'le gerçekleştirir. Londra'da Royal College of Art'ta resim eğitimi almadan önce, "Hayatımın en

kötü iki yılı" diye bahsettiği evlilik döneminin ardından 1992 yılında "Ruhsal intihar" olarak nitelendirdiği bu dönemde o güne kadar yapmış olduğu tüm çalışmaları yok eder. 1998'deki *"Yatağım (My Bed)"* ve 1995'teki *"1963-1995 Arasında Yattığım Her biri (Everyone I have Ever Slept With 1963-1995)"* adlı çalışmalar ve yerleştirmeler Emin'in çıkış eserleri olarak bilinir ve Turner Ödülü'nü almasında etkili olur. Kürtajlarını ve fetüslerinin soy kütüğünü çıkardığı çadır yerleştirmeler, babasını merkeze alarak kurguladığı düzlemsel ve bilinç aşırı pozlamalara ve sahnelere sahip Emin&Emin adlı filmleri, yakın çevre ilişkilerini gösteren çizimleri ve resimleri öne çıkan işler olarak göze çarpar. "Burning Up" adlı 1997 yılında yaptığı film yine kendisinin Türkiye'de yaşadığı bir ilişkiye dayanmaktadır. Emin'de söz konusu olan durum, marjinal mahremin ters yüz edilmesinin birden fazla mediumla gerçekleşmesi halidir. Her nesne Emin için kilit sanat nesnesi olarak içkinleşir. Söz gelimi gündelik hayatın mahrem nesneleri olarak açığa çıkan yerleştirmeler ve didaktik metinli neon malzemeler, anlatı düzleminde durgun, dingin ve akışkan bir şiirselliğe yol açar. Emin, özellikle bazı filmlerinde kritik anlamlandırmalara başvurarak alıntılamalarla kültürel beden teorisini de çoklu olarak filme alır.



Resim 165: Tracey Emin, *"My Bed"* yerleştirme, 1995



Resim 166: Tracey Emin, *''Sometimes the Dress is Worth More Money than the Money)'',* video, 4', 2000

4 dakikalık *"Bazen Elbise Paradan Daha Çok Para Eder (Sometimes the Dress is Worth More Money than the Money)*[DVD] *"* adlı videosunda Emin, kuru bir Kıbrıs manzarasından üzerinde banknotlar olan geleneksel bir gelinlikle kaçıyor olarak görünmektedir.[234] Burada videoya eklemlenen en önemli unsur müzik olarak görülse de aslında bu müzik bir sinema formu olarak yer alır. 1966 yılındaki Sergio Leone'nin "*The Good, the Bad and the Ugly*" adlı filminin Errico Morricone tarafından hazırlanan soundtrack'ini[*] alıntılayan Emin, kendi videosunda ironik bir sinemasal videoloji dili yaratır. Bu dil, müziğin kendi olay

[234] http://www.normallove.de/htm/engl_film.htm

[*] **Soundtrack**, Türkçede tam karşılığı bulunmadığı için genellikle film müziği olarak kullanılan, İngilizce kökenli bir kelimedir. Söz konusu müzik eseri bir filme değil de müzikal, tiyatro ya da operaya aitse, "film müziği" karşılığı kullanılamaz. Soundtrack'ın en bariz niteliği olay örgüsüne sahip bir anlatı yapısı barındırmasıdır.

örgüsünün tonlarına göre videoda koşan ve bekleyen sanatçının hareketleriyle uygun olarak montajlanır. Kamera, bedene ve paralara olay örgüsüne göre hikayesel olarak odaklanırken, kadraj, ritmik tona göre anlatının uzamsal mekanını sürekli ana planda tutar. Bir düğünden ve kendisini bekleyenlerden kaçtığı anlaşılan figür, bedene dair metalaşmış değerleri ve anonimliği reddeder. Buradaki kendisine has kültürel Western olgusu, toprak ve coğrafi klişelerle örülü feminen vücut, kısaca "öteki" kavramı, sinemasal bir Western kültürünün kanalıyla içkinleşir.



Resim 167: "*The Good, the Bad and the Ugly"*den bir sahne

Sonuç olarak; Tracey Emin ve Cindy Sherman, interdisipliner şekilde *Protez Rönesans* teorisini kendi kimliğinde "*sinematik detournement*" olarak deneyimler. Orlan ise *Silikon Rönesansı*, multidisipliner şekilde kendi kimliğinde ve bedeninde "*medikal detournement*" olarak teorileştirip deneyimlemeyi tercih eder.

3.1.5. Mürteza Fidan ve Hafifletici Nedenler

Sinemanın, yerleştirmenin, videonun ve kültürel formların bütüncül olarak birleşerek atmosferik bir "açık yapıt" oluşturduğu çalışmalarıyla alıntılama ve kurgu konusunda mistik bir kültürü uzamsal platformda nesneleştiren Mürteza Fidan'ın yapıtları, çoğul okumalara açık ve çoğul araçsal teknikleri de barındıran bir şema barındırmaktadır. Anne Marie Duguet, sinema, video ve yerleştirmeye dair komple bir ortam yaratmanın bir sanatçının yaratım sürecindeki bu izine dair şöyle diyordu;

> *"Video çalışmalarına yakın oynamaların ve bu medyuma yüksek bağlılığın sebeplerinden biri özellikle farklı teknik ve ifadesel unsurların bütünleşmesinden doğan melez uygulamalar, bir diğeri ise; araçların sınırsız seçeneklerle dolu olduğudur."*

Medyalararası sanatçının son derece baskın olarak "bir bağlam ve sorun" oluşturan imgesinin sınırları çizili olmayan ve imajsız olan bir imge ve form olduğunu belirtmek gerekir. Fidan'ın çalışmalarında kullandığı ana formlardan biri "nefes"tir. Yapıtlarındaki "nefes", son kertede son derece zorlu bir süreç olan, "görünmeyenin", "görüntüsüzün", "atmosferin" işletilme ve dönüştürülme eylemine işaret etmektedir. Bunu kimi zaman vantilatörle bayraklara uygulayarak, bayrakları dalgalandırarak kimi zaman da popüler imgelerin sinematik hallerine etki ettirerek gerçekleştirir. Burada söz konusu olan "imajsıza egemen olma" hali ve onu katmanlı bir yapıda ilişkisel bir aurada deneyimleme eylemidir. Sanatçının birçok yapıtı, kültürel ve ideolojik kuramlarda "öteki"nin sonsuzluğunu betimleyen ve "ex nihilo"yu yerle bir eden "nefes/soluk" kavramının programlanması ve tekrar yazımı üzerine kuruludur. Bu durum o kadar özgül ve özgün bir kol kanat germe ve nefesi yönetme davranışına maruz kalır ki, atmosferi kontrol altına alma, görünmeyeni imgeleştirme, görünmeyen kütleyi elde etme, onu istenildiği gibi paketleme

böylece gerçekleşmiş olur. Nesnesizin ve imgesizin formlaştırılması, bütün diğer disiplinlerle içiçe olan derin bir deneyim yaşatır.



Resim 168: Mürteza Fidan, "*Hafifletici Nedenler II*", detay, video yerleştirme, 2002

Nefes ve atmosfer kavramı, Batı dışı dünya ve moderniteler için hem dini açıdan hem de geleneksel normlar açısından iyileştirici bir form ve dünyevilikten, cismanilikten öte olanı işaret eden ruha dair olanı işaret eden sonsuzluk imgesidir.[*] "*Hafifletici Nedenler*" serisinde ilgili imgelem süreci, Billy Wilder'ın "*Seven Year Itch*" adlı filminden bir sahnenin koparılıp kopyalanarak ardarda senkronizasyonu ve montajlanmasıyla formlaşır. Mevlevi müziği kullanılarak ve de vantilatörle nefes imgesi üretilerek kombinasyon oluşturulmuş ve Marilyn'in eteği bu pop ötesi durumda nefesle dalgalandırılmıştır. Burada mekanik bir devinimle, bir araçla (vantilatör) üretilen nefes, Mevlevi müziğiyle formun kendi kimliğini nesneleştirip iyileştiriciliği sağlarken, aynı zamanda ironiksel ve meditatif biçimde sentetik transparan görüntüye tesir etmektedir.

[*] Söz gelimi Selçuklular'da ve başta Darüşşifalarda ruhsal rahatsızlıkların yanında fiziksel rahatsızlıklar için bile nesnesiz iyileştirme yöntemlerinden sesle (su sesi) ve nefesle (dua okuma ve bunu üfleme) tedavinin yöntem olarak kullanıldığı bilinmektedir. Yine nefes kavramı İslam'da ibadet için ve dünyevilikten uzaklaşma, insan nefsinden uzaklaşma anlamında zikrin de dergahların da ibadette temel biçimidir.

Bu, gerçeklik ile görünürlük arasındaki durumun, yine "görünmeyen" ve "formlaşmış olan" ile kombinezonudur. Fidan kültleşmiş Marilyn'in sinematik formunu kutsar, pop ötesine taşır. Boşluk ve uzayın imajinerliğini işte bu noktada Wörringer'in belirttikleri üzerine yordamlamak Marilyn ile diğer alıntılar üzerindeki kozmik ve mistik senaryoya bir başka açıdan yaklaşmayı sağlar.

> *"Nesneleri birbirine bağlayan ve onların bireysel işbirliğini ortadan kaldıran, atmosfer havasıyla dolduran uzay, nesnelere zamanlılık karakteri verir ve onları görünüşlerin değişik kozmik oyunu içine çeker."*[235]



Resim 169: Mürteza Fidan, "*Hafifletici Nedenler II*", yerleştirme, 2002

Sanatçının bu olguları aynı zamanda yeni-medyanın yeniden yazımına dayanan animatif imajları kullanma açısından da değerlendirdiğini görmekteyiz.

[235] Wilhelm Wörringer, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Türkçesi: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s.40.

Özellikle post-kolonyal düşüncelerin ve kısmen de şarkiyatçılığın değindiği sömürgecilik sonrası durumlara dair keskin eleştirileri de barındıran bir diğer düzenleme “Hafifletici Nedenler III”, çeşitli bayrakların sanal ortamda tekrar üç boyutlu olarak yazılımdan geçirilmesine dayanır. Bayraklar modle edilir (re-animate), animasyonla yeniden dalgalandırılır. Vantilatörden gelen nefesle adeta sayısal form fanilik ve uhrevilik arasında izleyici bilincini altüst eder. Burada ikilemi artıran olgu, yeniden üretilen sayısal postprodüksiyon nesnesinin nefesle dalgalandırılmasıdır. Temsilin yüce (süblim) imajinerliği ortaya çıkar; hareketli “re-animate” görüntünün dışarıdan fiziksel ve atmosferik nefesle illüze edilmesi, mekan olgusunun bilinçsel ve psikolojik yanılsamasını gerçekleştirir. Aynı zamanda son derece keskin bir politik göndermesi olan yapıttaki sayısal forma ruhun üflenişi, yeniden üretim-canlandırma tabiatına sahip formun canlanış katmanına yapılan özgün bir etkidir.



Mürteza Fidan, “*Hafifletici Nedenler III*”, yerleştirme

Sanatçının “Kabusname” adlı yerleştirme ve özgün baskı dizisi, çağdaş pratiklerin ve stratejilerin aslında daha önceki sanatçılarda olduğu gibi tamamen

yeni tekniklere bağlı olmadığını, geleneksel teknik ve araçların bu pratiğin bünyesinde ne kadar farklı uzama açılacağını gözler önüne sermektedir. Fidan'ın bir nevi alegorik ve manipülatif bir dizge oluşturduğu "Kabusname" dizisi, sanatçının çoklu strateji kullanarak formlaştıracağı imgeleri ve söylenceleri barındırması açısından son derece kritik, tarihsel, anonim, kültürel bir ara birim olarak göze çarpar. *Kabusnâme,* 1082 yılında Kûhistan Sultani İskender bin Kavus tarafından oğlu için Farsça olarak kaleme alınan bir öğüt kitabıdır. Tarih boyu pek çok padişah, sultan ve devlet başkanı tarafından birçok dünya diline çevrilir, birçok edebî, tarihî esere kaynak teşkil eder. Eser, Osmanlılar zamanında ilk defa Fatih Sultan Mehmet'in babası Sultan II. Murad'ın dikkatini çeker. Aynı zamanda Fetret ve kargaşa döneminden yeni çıkılmıştır. "Edep, ahlâk, emniyet ve nizamda" yeniden yapılanmaya ihtiyaç vardır ve eser hemen Mercimek Ahmed'e tercüme ettirilir. *Kabusnâme,* ahlâkî sahadaki eğitim ve yapılanmayı temin eden eserlerden biridir.[*]

Kabusname'nin içeriği, çeşitli temalara göre öğütler dizisinden, 44 başlıktan oluşur. Sözgelimi, 10'uncu bölüm yemek terbiyesine işaret etmektedir. "Şarap içmek terbiyeni ve erkanını bildirir.", "konuk gelecek nice ağırlamak gerek, konukluğa varmayanın halin beyan eder" başlıklarını taşır. Öteki bölümlerde ise "hamama nice girmek gerek", "yatıp uyumak vakti", "ne zaman faydalı, ne zaman ziyan" gibi başlıklara ayrılmıştır. Çoğu bölüm, dost edinmenin ve düşmandan sakınmanın inceliklerini, güzel sözler söylemenin niceliklerini anlatır. Bütün bu bölümlerin aralarına da hikayeler, masallar ve menkıbeler sıkıştırılmış durumdadır.

Kabusname'de en dikkat çekici tabu kısımlar, cinsellikle ilgili öğütlere yer verilen kısımlardır. Öyle ki bir çok kaynakta "Osmanlı'nın cinsellik öğretisi" olarak da belirtilen bölümler, gerek anlatı dili açısından gerekse geleneksel ve

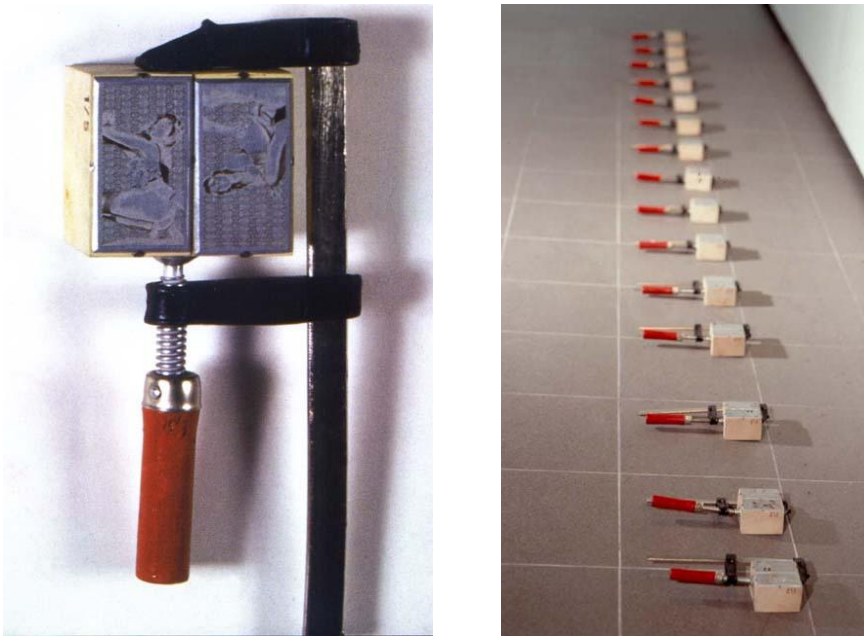
[*] Kabusname, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından üç kez basılmış. Dördüncü basımı ise 1000 Temel Eser arasında yer almıştır.

didaktikliğinden ötürü özgün ve Mürteza Fidan'ın pratikleri açısından özel bir konumda bulunur. 15'inci nasihat, "Cimada* faidelisin ve ziyanlısın beyan eder" başlığını taşır. 14'üncü konu; "Aşıklık keyfiyen beyan eder" ifadesini sunar. Eş seçerken nelere dikkat edilmeli gerektiği üzerine yazılmış 26'ncı kısım "Avret alacak nice avret ala ve nice dirlik ede, anı beyan eder" başlığı altında kaleme alınmıştır. İlişkinin tohum anlamında soy için önemine ve bereketine, fazla cinsel ilişkinin sonuçlarına ve ne anlama geldiğine, ilişki vaktine, mevsimlere göre cinsel ilişkinin bedensel ve ruhsal etkilerine dair nasihatler oldukça özel bir konumda durmakta:

> "*Şöyle bilmiş ol ey oğul ki, cima etmek dünyanın lezzetlerinden bir ulu lezzettir. […] amma bunun lezzetine aldanıp çok meşgul olma, ta ki temelin aşınıp göçmeye![…] zira ki her ele girdiğince cima etmek hayvanlar isidir. Zira hayvanlar vakit ve bivakti bilmezler. Ne vakit ki eline girdi, islemeğe başladı. Öyle ise adem olan, vaktin gözlemek gerek. Ta ki hayvan ile onun arasında fark ola. Biline ki bu ademdir ve de ol hayvandır. […] Issı hamamda ve ıssı günde ve katı soğukta cima etme ki ziyan olmayasın. Özellikle de yaşlılık deminde dikkat ola! […] Bahar havası mutedil ola, çeşmelerde ve pınarlarda su çok ola. Ve âlemde hoşluk ve rahatlık arta. Bizim dahi tenimizde kandan şehvet artar. Öyle olunca şehvet arttığı vakitte cima sefalı olur ve ziyansız olur. Görmez misin ki damarda kan artık olsa kan aldırmak faideli olur. Damar boş olsa kan aldırsa ziyan eder. Öyleyse belde döl olmasa cimanın ne faidesi vardır. […] Eğer kan galebe edip artsa kanı sakin etmeye çalış. Muvafık şaraplar ve yiyecekler ye. Amma çok yemek yeme, usanınca cima etme. Ve yaz olanda avretlere meylet. Kışın da oğlanlara meylet ki esenlikli olasın. Zira ki oğlan teni ıssıdır.*

* Cinsel İlişki

Yazın iki ıssı bir yere gelse vücuda zarar verir. Ve avret teni soğuktur. Kışın iki soğuk bir yere gelse teni kurutur vesselam."[236]



Mürteza Fidan, "*Kabusname*", (detay) yerleştirme, 1996

Tam bu noktada geleneksel bir tekniğin, gravürün/kalıpların seçilmesinin konuyla ve çoğaltımla yakın ilişkili olması önem taşır. Baskıya uygun niteliği barındırması ve anonimliği içermesi son derece kuvvetli bir seçim olarak göze çarpar. Aynı zamanda baskının detaylı işçiliği ve Osmanlı motiflerinin anonim değerinin çoğaltılabilir bir klişe olması, birden fazla tekniği/nesneyi ve eklektisizmi barındırır. Sanatçının burada her türlü konvansiyonel teknik ve anlatı ve anlam sürecine kattığı cinsel metafor olgusu, güncel sert pornografik (hardcore) imgelerin ve ilişkilerin bu anlatı düzlemindeki namahremiyetini deneyimler, mitolojikleştirir. Sanatçı tarafından cinsel tüketim kültürünün başat imge ve formları olan porno endüstrisinden (filmlerden alınan sekanslar,

[236] Kabusname için bkz.: Keykavus, **Kabusname**, Çeviri: Mercimek Ahmed, Redaksiyon: Orhan Şaik Gökyay, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, Mayıs 2007

kadrajlar, dergi imajları vb.) alıntılanan ve yerinden edilen imgeler, nasihatlerle üst üste çakıştığında olağanüstü bir anlamlandırılma ve üstkurmacaya dönüşürler. Porno filmlerin ve dergilerin beden kavramındaki hiçsel et olma durumları, nasihatlerle anlatısal bir dizgeye oturduğunda manipülatif bir çerçevede travmatik bir mistik beden teorisine dönüşür. Agacinski, cinsiyetlere dair durumlara hem doğal, hem yapay hem de siyasal olan bir yandan kesinlikle ayrı düşünülemeyeceğini söylüyordu.[237] Bu bakımdan üçlü ve ikilemli beden teorisinin bedensel köken anlamında hücresel bir organiklik olmadığının ilintiselliği yine Kabusname serisinin her biri özgün name özelliği ve yüzleşmeyi barındırır:

> *"Zihin ve dürtü, insanı yaşamda konumlayan iki olgudur.* ***Zihin*** *insanı yaşamda bir bilinç varlığı olarak konumlar.* ***Dürtü*** *ise fizyolojik olarak veya ruhsal dengenin değişmesi sonucunda içsel bir gerilimle ortaya çıkarak, insanı yaşama ve geleceğini varetmeye (üremeye) koşullar. Bu durum sistemin devamlılığı için "Doğasal –Tanrısal" bir koşullamadır. En temel dürtülerden olan* ***cinsel ilişki*** *insanlık tarihinin tüm süreçlerinde insana vitalite kaynağı olmuştur. Ancak insan onunla yüzleşmekten kaçınmıştır. Bu çalışmadaki konumlamalar insanın inançlarıyla gerçeklerinin yüzleşmesidir."*[238]

Sayegan, sanatı incelerken Rönesans'tan itibaren, modernist ve sonrası sürecin bir dünyevileştirme olduğunu ve imgenin yeryüzüne indirildiğini söylüyordu. 'Öteki' olarak algılanan Asya ve Doğu kültürlerinde ise sanatın dünyevileştirilme değil uhrevileştirilme ve sonsuzlaştırmaya dayalı olduğunu ve sanatçının burada imgeye mitoloji kattığını söylerken son derece kuvvetli ve iyi bir yorum yapıyordu. İşte tam bu noktada "görünmeyene mitoloji aktarımının" Mürteza Fidan tarafından ara formlarda işletildiğini ve uygulandığını anlamak son kertede zor değildir.

---

[237] Sylviane Agacinski, **Cinsiyetler Siyaseti**, Türkçesi: İsmail Yerguz, Ankara, Dost Kitabevi, 1998, s.22.
[238] Mürteza Fidan, Kabusname Sergisi Metni, 1996

3.1.6. Milica Tomic'ten Sinemada Disiplin Aşırı Pratikler

Peter Greenaway, her zaman Derrida'nın "söz imgenindir" aforizmasını kendine motto edinmiştir. William Owen, Peter Greenaway'in *Tuval Bedenler (Pillow Book)* adlı filmi hakkında "metin ve imge ilişkisinin perde üzerinde şimdiye kadar ki en incelikli keşfi"[239] diyordu. Günümüzde ise sinemanın bir ara form olarak kendi disiplinine dair dışarı çıkışında, en incelikli şekilde, en özgün ürünü veren Milica Tomic'in "*Triple XXX*" adlı çalışması bulunuyor. Belgradlı sanatçı, kültürün heterojenliğinin ve melezliğinin, Avrupa'daki Üçüncü Dünya'nın izolesinde bağlamlar edinen çalışmalarıyla oldukça özgün bir konumdadır. Yapıtlarının içeriği hem gerilla avangard müdahale niteliği taşır hem de sinemanın bütün argümanlarını ve anlatı düzlemini kullanarak videonun uzamsal temsiliyetiyle düzenlenir. Sanatçı, Yugoslavya'da kayıp modernizm ile Miloseviç'ten sonra şekillenen yeni aidiyet ve kimlik politikaları arasındaki çeşitlemelere dair travmalara odaklanır.[240] Milica Tomic'in medyaları ilk bakışta izleksel olarak sinemadır, fakat hem içerik hem sunum olarak ne sinemadır, ne videodur ne de yerleştirmedir. Geers'in deyimiyle "sürgündeki bir sanat yapıtı"dır Milica Tomic'in çalışması.

Bu bağlamda Milica Tomic'ten vereceğimiz örnek hem yaşam pratiği hem de sanat formunun işleyiş biçimi için ve çağdaş detournement eylemi için can alıcı bir noktada durur. Bir Amerikan yapımı filmi -önünde seyirci kafalarıyla- perdeye yansıtan Milica Tomic'in *"'XXX' (Üç X)"* adlı yapıtı, Hollywood sinemasının yasadışı kopyalarının kitlesel üretimiyle aynı şekilde kotarılmıştır. Bu Boolywood'un farklı bir versiyonudur adeta. Bu film sinemada korsanlar tarafından çekilmiş ve piyasaya sürülmüş bir filmdir. İşin ilginç yanı bu coğrafyada korsanlığın telif hakları alınmıştır; korsan ürünler yasallaştırılır ve "e"

[239] William Owen, "**Bedenler, Metin ve Devinim**", Sanat Dünyamız 67, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s.143-51.
[240] http://www.kontakt-collection.net/artists/Milica+Tomic/

simgesi filmin bir köşesinde damga olarak sabit şekilde yer alır. Burada her yönden bir garip melezlik söz konusudur.



Resim 170: Milica Tomic, "*Triple X*", video, 2002

Filmin kendisi kopyadır; korsan bir kopyadır. Daha sonra yasallaştırılmıştır. Daha sonra da sanatçı tarafından tekrar Duchampyen tarzda fakat çağdaş biçimde ters yüz edilmiş ve galeriye sokulmuştur. Duchamp'ın düşünsel yaratısı kültürel bir ürünü sanata dahil etme tarzında bir avangardizmdi fakat Tomic'in çağdaş detournementi sinemasal kültürel ve toplumsal melez olan bir formu kendi disiplininden çıkaracak sanatsal düşünce eksenine sahip detournementtir. Duchampyen detournement, düşünsel yolda imgeyi sanata saptırarak dönüştürürken, çağdaş detournement imge ve formları düşünsel yolla öyle bir şekilde değiştirir ki dönüşme ve biraradalık hızla geçilerek yoğun-anlamlı şekilde disiplinin dışına çıkılır. Burada belki de en minimal çağdaş detournement ile karşı karşıya kalınmaktadır. Bu durum sadece "seçim"le ilgilidir. Burada kendine mal etme, hem sanatçının hem de sözde "üçüncü dünya"nın, Hollywood süper yapım ürünlerini korsan olarak sahiplenmesinin üstün bir metaforu ve üstün bir alıntılama pratiğidir.

"Üçüncü dünya küreselleşme sürecine işte bu şekilde katılıyor. Bu kopyalar (dvx) Çin'de, Asya'da, Afrika'da vb. bulunuyor. Milica Tomic'in kişisel düzlemine göre, Sırbistan da bu dünyanın bir parçasıydı, bunun nedeni büyük oranda savaşlar ve uluslararası yaptırımlar dolayısıyla yalıtılmış ve dışlanmış olmasıydı. Dünya sinemasından ancak bu yolla haberdar olabiliyorlardı, ayrıca "merkez"deki diğer ülkelerin keyfine varamayacağı bir şeyi de yaşıyorlardı: en son filmleri daha galası yapılmadan önce, sansürsüz izleyebilmek. Dışlanmışların sürece katılabilmesinin bir yolu bu, ama yine aynı dışlanmışların gerçekte küresel kültürü üretenlerden çok daha fazla olayların göbeğinde olduğunu da göstermiyor mu"[241]



Resim 171: Milica Tomic, "*Triple X*", video, 2002

Tomic, korsan çekimleri hem 'dışlanmışların sürece katılabilmesinin bir yolu olarak tanımlıyor. "Üç X/Triple X" yapıtı, yasadışı sahiplenme (korsanlık) ekonomisi ve Hollywood süper yapımlarının teknolojik mutasyonları konularını da işliyor:

"Geçen yıl korsanlara karşı açılan haçlı savaşı, Amerikan Senatosu üyelerinden birinin kontrolsüz öfke patlamasıyla sonuçlandı. ABD'nin

[241] www.iksv.org/bienal (Bkz.:Arşiv Bölümü: 8. Uluslararası İstanbul Bienali Resmi Sitesi)

En doğusundaki büyük şehirlerden birinin meydanında 400.000'i aşkın DVD'nin yakıldığı korsanlık karşıtı kampanyanın sonuçlarından memnun kalmayan üye şöyle diyordu: "Hayır, bu kampanya korsanlığa son vermekte yetersiz kaldı, korsanlığın cezası idam olmalı! Demek ki genelde kitle tüketimine yönelik bir ürün olan her Hollywood filmi, bu tehdidin zehirli oklarından biri haline gelmekte, öyle ki böyle bir ürünün izinsiz tüketiminin ölümcül olduğu noktasına varıyoruz. Bu da piyasayı ve malların dağıtımını düzenleme çabalarının eski, modernlik öncesi, arkaik çağlardaki yöntemlere döndüğünü, görüntülerin çoğaltılıp tüketilmesine yönelik dinsel yasaklara benzediğini gösteriyor. Korsanlığı cezası ölüm olan büyük suçlarla bir tutmak, küreselleşme çağındaki kapitalizmin emaresidir; bir başka deyişle, malların ve sermayenin akışının kontrol edilememesinin doğurduğu sonuçlara etkin bir çare bulunamadığını göstermektedir."[242]

Milica Tomic gibi sanatçıların işlerini Kendell Geers TeröREALİST işler olarak yorumlarken haklıdır. Günümüz sanatındaki avangardizmin gerilla tipi sanatçı varlığına eriştiği de anlaşılabilir kılınmaktadır. Görüleceği üzere önceden de değindiğimiz post-kolonyal sürecin, avangardizmi estetik bir terörizme indirgediği bir yapıdır bu süreç. Milica Tomic gibi sanatçıların dünyasında sanatın yaşanmış deneyimleri çarpıtması ve onları sonuçlardan arındırması, onu saldırı ve korsanlık eylemleri için bereketli bir alan kılmaktadır. Geers:

"TeröRealizm entelektüel bir tavır değil, gerçekliğin ve gerçek yaşamın imgeyi zehirlediği, insanyiyici bir anlayışla kültüre bulaştığı, yaşanan bir deneyimdir. […] Böyle bir bağlam içinde anlam kazanan sanatçıların ortak yanı, ulusal kimlik kavramına güvenlerini yitirmiş olmalarıdır. Çünkü tümü de artık var olmayan ülkelerde yaşamaktadır.

[242] A.g.l.

(Yugoslavya, SSCB, Doğu Almanya), veya Üçüncü Dünya ülkelerinde sürgündedirler (Meksika veya Senegal), veya kendi doğdukları ülkede haklarından mahrum bırakılmışlardır (Kuzey İrlanda veya Filistin). […] TeröRealistin giderek başat akıma eklemlenmesi, hareketin pek çok aleyhtarı tarafından kendini satmak veya ödün vermek olarak görülebilir. Evet, bugün TeröRealist sanat yapıtı sanat müzelerine, sanat galerilerine ve bienallere giriyor; Hip Hop sanatçıları, DJ'ler ve hatta Walter van Biarendonck'un 'Estetikteröristler' moda markasının başat akıma girmeleriyle aynı mantığı taşıyor bu. Müzik ve modanın yeraltındaki 'punk' akımı ile Üçüncü Dünyanın haklarından yoksun bırakılmış insanları arasında doğal bir yakınlık var."[243]

[243] Kendell Geers, a.g.k. s.147.

3.1.7. Komar ve Melamid

Sinemanın Üçüncü Dünya Ülkeleri'nde yerleşik muhalifliği ve statüsüne ek olarak diğer disiplinlerin muhalifliğinin en sert tavırları genellikle Rusya'da görülür. Özellikle resim disiplini mübadeleli bir serüven içerisine girmiştir ve başkalaşmıştır.

Sanat tarihine bakıldığında, 1980'lerde, Lucie Smith'in de vurguladığı üzere resme duyulan inanç kısa süreli olmuş, video ve yerleştirmelere duyulan inanç ve istek son derece hızlı bir ivme kazanmıştı. Smith şöyle diyordu;

> *"Deneysel sanat, 1990'ların ilk yıllarındaki ekonomik durgunlukla birlikte, 1970'lerde olduğu gibi özel kişiler ve kurumlardan çok resmi kurumların işi haline gelirken, avangard sanatçıların enstalasyon çalışmalarına yöneldi. Ancak resim, merkezî önemini yitirmiş olmasını en azından kısmen gizleyen özel amaçlara hizmet ediyordu"*

Bu süreçte, resmin kısmî ve merkezî olma halini kaybedişi sonrası diğer disiplinlerle mübadeleli olan özgün bir yapısı mevcuttur. Sinema ya da videonun resimle olan ilişkisi bir yana, eklemlenmesi ve problematiklerin resimsel anlamda kaymalar gerçekleştirmesine ek olarak resim disiplini, avangard anlamda, Vitaly Komar ve Alexandre Melamid'e kadar hiçbir multidisipliner ve disiplinaşırı bir çalışma sistemiyle çok anlamlı bir görüntü sunmamıştır. Bu iki kişilik sanatçı inisiyatifi; performans, titiz araştırma, uzun süreli flaneurite, sanatı protagonistler üzerinden biçimleme, anketler, etkili siyasi ideoloji, tarih, resim, alıntı ve kendine mal etmelerle örülü biçimde ortaya çıkan çok katmanlı bir algoritma ortaya koyar. Coğrafi, kültürel ve sanatsal bir çizgide bu manzaraya dikkatli bakıldığında, bu stratejileri yoğun kullanan iki ülke, Rusya ve İngiltere olarak göze çarpmaktadır. İngiliz sanayi devriminin sonrasındaki kültürel şekillenme ve tekniklerin yeniliği süreci sonrasında ortaya çıkan sömürgeci

periyot, bu olguyu şekillendiren bir alana işaret eder. Bunun sonrasında oluşan durum, sanatsal himaye anlamında, sanatçılarda keskin bir reddetmeyle yeni bir anlatı oluşturarak sağaltımı ve varolmayı elde tutar. Rus sanatçılar, Rusya'ya tamamen sert, geçmişine asi, son derece politik duruşla ve çoklu üretim biçimiyle ve kuzeyli bir underground tavrıyla yaklaşırlar. Bu durum Rus nihilizmine ve jeopolitiğine bağlanılacağı gibi, sanatsal pratiklerdeki bu asi ve çok yönlü ve reddetme farklı durumları ortaya koymaktadır. Sayegan, bu arada kalma durumundan doğan sertliği, Rusya'nın Asyalı olduğu halde Batı'nın bir parçası olmasından kaynaklanan bir duruma bağlar. Buradaki sonuç, aslında asiliğin ve sorgulamanın oluşturduğu cereyanlı sanatsal ve kültürel uygulamalardır. Çoklu durum, ya da Sayegan'ın deyimiyle "metafizik cinnet", Rusya'nın küresel-lokal ideoloji ve kültür kuramlarından beslenir.[*] Ruslar'ın çağdaş sanattaki detournementlerinin yaratısal kökenindeki içgüdüsü, nihilizmin ereği olan reddetme ve karşı çıkmadadır. Reddediş, sanatın bilindiklerini yeniden ele alır, onlardan alıntılar yapar, kopyalamalar gerçekleştirir, yeni bir "çoklu politik sanat" nesnesi oluşturur.

Dostoyevski, "biz Ruslar hepimiz nihilistiz" der ve bu bakımdan Rus tarihinde nihilizmin kültürel köklerine işaret eder. Berdiaeff, nihilizmin aslında Ortodoks kavramından doğan Ruslar'a özgü mezhebî bir olgu olduğunu belirtir: *"Gerçekte Rus maneviyatının evrilmiş yönü olup içinde ilahi rahmet bulunmayan bir tür zühddür."*[244] Buna göre, dünyanın baştan sona kötülük ve çirkinlikle dolu olduğu tasavvuru, Rus nihilizmini mezhepten kültüre ve sanata dek herşeyi inkar etmeye, sanatsal açıdan onları yeniden ele alıp sorgulayarak yeni bir ürün yaratmaya sürükler. İngilizler'in son dönem sanat pratiklerindeki temalarının

[*] Özellikle Rus sanatçıların ve kültür teorilerinin gerek Amerika, gerekse Britanya, Fransa ve İtalya gibi ülkelerin dışında olan özgün ve çokkültürlü yapı barındırdığı görülmektedir. Söz gelimi yeni medya, sanal underground ortamlar ve teknolojinin sanatla pratik olarak ilişkilenişinin en özgün örneklerini, tezlerini, teorileri eski Sovyet ülkeleri, Rusya, Çin, Hong Kong vb. sanatçılarında görüyoruz. Aslında Şayegan'ın belirttiği farkların da yansımalarıdır bu kültürel görüntüler.

[244] Aktaran: Şayegan, a.g.k. s.40.

tuhafça apokaliptik[*] bir meditasyona ulaşmasını[**], bir nevi arınmanın sorgusal sağaltımı anlamında çetrefilli bir yaratım sürecine bağlayacağımız çağdaş sanat ortamında, Ruslar'ın durumu tamamen radikal bir asiliğe işaret eder. Yine budurum Batı kaynaklı sanat için aykırılıklar barındırır:

> *"Batılılar dünyaya tarihî bir bakışla düzen vermeye çalışırken, Ruslar çılgınca bir sıçrayışla kaçacak bir yer bulmak isterler. İşte bu yüzden, kanun, hukuk, sanat, din, felsefe gibi kültürel öğelere karşı böylesine şikayetçi ve asi olurlar."*[245]

Sanatçılarda pratik olarak altta yatan apokaliptik irdelemeler güdüsü, Rusya ve 3. Dünyanın kesişen değerlerinde yatmaktadır. Bu günceli sorgulamalar güdüsü, hiçbir coğrafyada ve sanatçıda olmayan bir açıdan underground ve tekniksel ustalıklarla ve içiçe olma haliyle örülmüştür. En güncel yazılımlar, en günler yamalar, en güncel "çal-kopyala-paylaş"lar, en seri hacking yöntemleri, crack dosyalar, pnishing[***] yöntemleri ustalık mertebesindedir ve kırılamayacak şey yoktur. Buradaki kültürel durum, ülkelerin siyasi olarak parçalanışı sonucu kültürel ve ideolojik olarak tepetaklak olan ülkülere duyulan güvensizliği ve özgülüğü olmamalarıdır. Sanatçılar için makul olan, vasat olan yoktur ve dayanılmazdır. Marjinalite doğmuştur. Berdiaeff özellikle Rusya için şöyle der:

> *"Ruslar kendilerini, nihilist (hiçci) ve apokaliptik olarak (öte dünyacı) olarak iki gruba ayırırlar. Bundan maksat Rus için vasat bir ortama katlanmanın çok zor olduğudur. Bu ulusun ifrat ve tefrite şaşırtıcı bir*

---

[*] Apokalips ve Apokaliptik kavramları öte dünya, öte dünyacılık anlamlarında kullanılmaktadır.

[**] Sam Taylor Wood, Damien Hirst, Glenn Brown, David Hockney, Francis Bacon, Jack&Dinos Chapman, Jenny Saville, Sarah Lucas gibi sanatçıların eserlerine bakıldığında apokaliptik olarak ölüm, beden ve tinsel psikoloji açılımlarının başat halde temelde durduğunu görmek zor değildir.

[245] a.g.k. s.152.

[***] **Pnishing**: Sayısal ortamda başka kimlikleri kendine mal eden sayısal formlara denilmektedir. Olta yöntemi olarak bilinen bir yöntemle kullanıcıya veya katılımcıya kendini kimliğini değiştirerek bilgi sunar. Kullanıcı bunu fark etmediğinden kişisel bilgilerinin tamamını pnishing yapan kişiye yollamış olur. Banka hesapları bu yolla ele geçirilmekte, maillerr ve adres defterleri kimlik avı yöntemiyle ele geçirilmektedir.

eğilimi vardır. Rus ulusunun ruhsal yapısı, Alman ve Fransız uluslarının ruhsal yapısıyla temel bir farka sahiptir. Alman mistik ve eleştirici, Fransız kuşkucu ve kararlıdır. Ancak Avrupa ulusları arasında, bir kültür inşa etmek ve özel bir tarihî yöntem seçmek yalnızca Ruslar için zordur. Çünkü Rus ulusunun bu iki çelişik eğilimi, yani fıtrî bir nihilizm ve apokaliptiklik (öte dünyacılık), her ikisi de kültürü tahrip eder. Zira kültür, ereksel sorunları çözüme ulaştırmaz ve insanın tarihin akışından bütünüyle kaçmasına izin vermez. Aksine kültür, değer sitemlerinin ve şekillerinin kristalize olduğu bir ortamdır."[246]

Bu kristalize ortamda, Komar ve Melamid gibi Rus sanatçıların, Ilya Kabakov'un, Alexander Brener'in, Irwin* grubunun hatta AES+F Grubu'nun ve benzer sanatçıların kolektif yapıları, bilinen anlamda Batı sisteminin dışında olan bir izlenim, bir ikonoklazm vermektedir. Sözünü etiğimiz asilik durumuna, ilk olarak, Komar ve Melamid'in 1977 tarihli "*Alıntı, Quotation*" adlı resimleri örnek olarak verebiliriz. Sanatçılar, Maleviç'in kare formunu bir yüzeyde tırnak içi simgesi kullanarak çoğaltır, tırnak işareti ile kapatır ve imza olarak yine kareyi nokta olarak koyarak kendi modern resim tarihlerini postmodernistçe sorgularlar. Brener ise müzeleri ve Rus protogonistlerini yağmalar, kırar ve döker.

Documenta ve Venedik Bienali'nde ses getiren işleriyle, 1970'lerin ortalarından beri New York'da yaşayan iki göçmen sanatçı olan Vitaly Komar (1943) ve Alexandr Melamid'in (1946) çağdaş detournement ekseninde odaklanılacak dizi resimlerinden en çok ses getirenleri, "*Sosyalist Gerçekliğin*

[246] a.g.k.

* Irwin grubu da sert yapıbozumculuğu ile göze çarpan bir gruptur. Irwin grubu, milliyetçi ikonlari, Nazi sisteminin göstergelerini, punk göstergeleri, komünist totaliter yapının kitsch göstergelerini ve diger önemli ideolojik göstergeleri sıklıkla kullanmıştır. Irwin, söylemsel olan ile gözüken arasındaki paralellikler kurmuştur. Irwin, metinlerle de çalışmıştır. Resmiyet dışılık üzerine kurulu bir sanat tarihininin bir dizi hikayesini ve efsanesini ters yüz etmek üzere yapıbozumuna girişmişlerdir. *Irwin, Tüyleri Benzer Olan Kuşlar Beraber Gezerler, Sergi Kataloğu, Aksanat, 2006*

Kökeni" adlı tablo resim dizileridir. Başta bahsettiğimiz geçmişi sorgulama esaslı pratik, burada Sovyetler Birliği'nin kültürel politikalarında yaşanan değişikliklerin farklı bir avangardizmin doğduğuna işaret eder. Ülkedeki yeni avangard, başta da bahsettiğimiz üzere dışa açılmaz ve o kadar kendine dönük asî duruş sergiler ki, Batı modernizmi ve postmodernizminden çok öte olan, 1930'lardan beri Sovyetler Birliği'ne hakim olan Sovyet Gerçekçiliği üslubunun çağdaş bir detournementi belirir. Rönesans'ın ve Barok'un kompozisyon ilkelerini siyasi mitoloji ve dinsel ikonografilerle içiçe geçirerek melez bir anlatı dili oluşturan sanatçılar, resmin çağdaş sanattaki esas vaziyetine ilişkin verilerle oynarlar. Kimi zaman Caravaggio ekolünün ışık kavramı olan "chiar obscuro" ışığı, yani kaynağı belirsiz olan ulvî ışığı kullanarak, kimi zamanda bu ışığın kaynağını bir formla gizleyen Georges De La Tour'un ışığını kullanarak ideolojik alana derinlemesine gerçeklik hissiyatı katan sanatçılar, devrim sembolleri ve aktörlerini, dinozorları kopartıp getirerek, tiyatral ve atektonik bir Barok altyapısı kurgular. Dolayısıyla ortaya çoklu alıntılamalardan ve kendine mal edişlerden doğan plastik bir melez anlatı doğar. Bu aynı zamanda yapıtın müellifinin yaratma açısından, plastik form programlayıcısı olduğunu yine gözler önüne sermektedir.



Resim 172-173: Komar ve Melamid, *"Nostaljik Sosyalist Realizm Serisinden"*, tuval üzerine yağlıboya, 1981-1983

Sanatçıların "*Most Wanted*" serisi, Andy Warhol'un bir zamanlar "*Most Wanted*" olarak en çok istenenleri gösteren tüketim arzularını, baskılarını akla getirir ve buradaki bağlam, yine kültür ve izleyici üzerindeki deneyimin çoğul aktarımı ve sorgusudur. Sanatçıların tüm dünyayı dolaşarak kritik özellikler taşıyan cereyanlı pilot noktalarda gerçekleştirdikleri küresel projelerinin resim disiplininde sonuçlanmış olması, gerisindeki çoğul disiplinlerin varlığından dolayı yine melez bir doküman niteliği taşır. Çünkü bu dizi, gerçekten adlandırılamayacak denli güçlü, yapıtın yaratım nesnesinin izleyiciye kaydırılmış olmasına bağlı ve çağdaş sosyal bir performatiflik barındırır. Sanatçılar, pilot noktalarda sanat izleyicilerine, tüketicilerine anketler yaparlar. En çok/az sevdiğiniz renk, en çok/az sevdiğiniz sanatçı, en fazla görmek isteyeceğiniz sanatçı ve eserler gibi sorulardan oluşan anketlerden[*] çıkan sonuçlara göre sanatçılar eklektik olarak bu sonuçlara uygun şekilde formları ve imgeleri bir araya getirir. Antik Yunan'dan beri gelen "Güzel Nedir" mottosunu da dünya çapında yerle bir ederler. "Her ülkeye göre çıkan sanat formu" toplu üretim ve zanaatsal işbirliği, bu şimdiye dek yapılan pratiklerin belki de en geniş ve en konvansiyonelin en çağdaşa dönüşmesi bakımından son derece hayret vericidir. Bu bağlamda, *"Numaralı Resimler, Komar ve Melamid'in Sanata Giden Bilimsel Rehberi"* adlı kitapta, Joann Wypijewski şöyle der: *"Sanat nedir? Kim yapar bunu ve neden yüksek sanat insanlar tarafından yönlendirilemez?"*[247]





Resim 174: Komar ve Melamid, *"Türkiye'nin En Çok İstediği"*, bulaşık makinesi boyutlarında, 1994
Resim 175: Komar ve Melamid, *"Türkiye'nin En Az İstediği"*, A4 kağıt boyutlarında, 1994

[*] Anketin Türkiye'deki uygulanışı 1994'te İstanbul'da DAP Pazarlama A.Ş. ve İKSV tarafından 400 kişiyle yüz yüze yapılarak gerçekleştirildi. Ayrıca diğer ülkelerdeki anketler, sorular, yanıtlar, süreçler ve sonuçlara dair bütün istatistiksel bilgiler ve dökümler için bkz: *http://www.diacenter.org/km/*

[247] Joann Wypijewski, **Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art,** California, University Of California Press, 1998, s.2. (k.ç.)



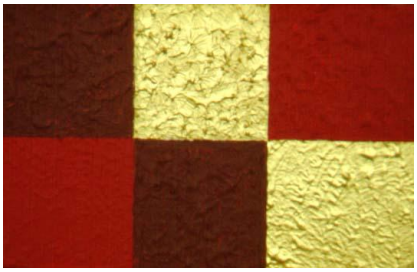


Resim 176: Komar ve Melamid, *"İtalya'nın En Az İstediği"*, kitap boyutlarında, 1994
Resim 177: Komar ve Melamid, *"Çin'in En Çok İstediği"*, duvar resmi boyutlarında, 1994





Resim 178: Komar ve Melamid, *"Hollanda'nın En Az İstediği"*, duvar resmi boyutlarında, 1994
Resim 179: Komar ve Melamid, *"Almanya'nın En Çok İstediği"*, 37.75 x 37.75 cm., 1994





Resim 180: Komar ve Melamid, *"Kenya'nın En Az İstediği"*, A4 kağıt boyutlarında, 1994
Resim 181: Komar ve Melamid, *"Amerika'nın En Çok İstediği"*, bulaşık makinesi boyutlarında 1994

3.1.8. AES+F Grubu ve Gordon Freeman'ın Soy Ağacı

Sierra ve Valve Software, kabul edilsin veya edilmesin bugün 1980 sonrası kuşağın en çok bildiği isimlerden birisidir. 'Half Life*', 1999'da kullanıcıları aylarca sabah akşam demeden başından tutmayı başarmış, adeta hipnotize etmiş, etkileşimli ve topluca takım halinde de sürekli iştigal altında bırakmış bir PC oyunudur. Bu oyunda oyuncular, Gordon Freeman olarak yeni mezun olmuş ve ışınlanma deneyleri dramatik bir şekilde kötü gitmiş bir teorik fizikçi olarak varolurlar. Hemen akabinde ütopik üst dünyada cirit atıp, şizofrenik bir tutsaklığa sürüklenen tekno silahlara sahip uzamın ortasındadırlar. 2005'de ise 'Half Life 2' yepyeni versiyonuyla sanal gerçekliğin ve piksel teknolojisinin en yetkin imkanlarını** varlığında toplamış olarak yeniden geri döner ve günümüze dek F.E.A.R., Call of Duty, Crysis, Unreal, Alone in The Dark gibi militarik de olan yeni yazılımların atasını oluşturur.



Resim 182-183*: Half Life 2'den ekran kareleri*

*Half Life efsane olmuş bir **FPS (First Person Shooter)** tarzında birincil gözden ilerlenen bir pc oyunudur. 1998-1999 yılları arasında 50'nin üzerinde "Yılın Oyunu" ödülü alan yazılım, oynanış tarzı diğer FPS oyunlarını da etkilediği için tüm zamanların en büyük oyunlarından biri olarak gösterilmiştir. Şu ana kadar 8 milyon kopya satan Half-Life, tüm zamanların en çok satan FPS oyunudur ve oyunun diğer uyarlamaları, modları ve devam oyunu olan Half-Life 2, toplam 15 milyonun üzerinde satmıştır. Oyunun konusu, Stephen King'in "The Mist" adlı romanından esinlenerek hazırlanmıştır. Half Life şu an **counter strike** ve **planethalflife** gibi portallarda tüm dünyanın aynı anda gerçek zamanlı olarak paylaşımında ve kullanımındadır.

** Half Life, Valve Software'ın kendi geliştirmiş olduğu **Source Engine** adlı bir grafik motorunu kullanmaktadır. Ayrıca **Havok** fizik motoru ile, bilgisayar oyunlarındaki gerçeğe yakın fizik yakalanmıştır. Bu motorlar günümüz sanatında bazı sanatçılar arasında yeni medya alanında kullanılmaktadır.

Çağdaş detournement çerçevesinde ‘Half Life’ öyle kuvvetli bir sanatçı tavrıyla manipüle edilir ki, günümüz sanatında her türlü disiplinin ve üretim/çalışma pratiklerinin nasıl içiçe geçtiği, koskoca bir kültürel ve ideolojik dünyanın varlığını gözler önüne serer. İlk kez, Ars Electronica 2005’te Aes+F sanatçı inisiyatifi ile alıntılanan ve esinlenilen oyun, “Action Half Life” adı altında günümüz sanatı için oldukça özgün bir konuma ulaşmayı başarmıştır.



Resim 184: *Crysis’den ekran kareleri*

Aes+F Grubu, ismini Avrupa'da Ars Electronica 2005'te yaptığı 2003 tarihli “Action Half Life” başlıklı fotoğraflarıyla duyurmuştur. Bu fotoğraflar, ismini gerçek bir bilgisayar oyunundan alıyordu ve AES Grubu aslında tam bir sanatçı inisiyatifi olarak göze çarpıyordu. 1987’de, Moskova doğumlu üç sanatçı; Tatiana Arzamasova, Lev Evzovich ve Evgeny Svyatsky tarafından kuruldu. İlk yurtdışı sergilerini, 1989’da, ABD’nin Boston şehrindeki Howard Yezersky

Galerisi'nde açan grup, disiplinlerarasılığın doğası gereği farklı mesleklerin bir arada üretime gittiğinin etkili örneklerini vermiştir.

> *"Aslına bakarsanız, bizim için kendimizi ifade etme güçlüğü yoktu. Etrafa bakıp birtakım fikirler edinmek telaşımız vardı. Bir araya geldiğimizde yeni bir şey yapmak için hazırdık. Amerika'ya gittik birlikte 1989'da... Bizim temel eğitimlerimiz mimarlık ve kitap tasarımı, grafik ve fotoğraf olduğu için bütüncül bir proje üretmeyi biliyoruz. Vladimir de sonradan gruba katıldı. Tanıştığımız dönemde çok popüler bir moda fotoğrafçısıydı."*[248]

AES'nin çalışmaları Rusya ve Avrupa'da festivallerde, müzelerde ve galerilerde sergilendi. Fotoğrafçı Vladimir Fridkes, 1995 yılında aralarına katıldıktan sonra grubun ismi AES+F olarak değiştirildi. AES+F, fotoğraf, fotoğraf ve bilgisayar temelli sanat ve video sanatı alanlarına odaklanmış ve aynı zamanda çizim, resim ve heykel gibi geleneksel yöntemlerden de faydalanmıştır. "*Blue Box ve Green Box*"[*] teknikleriyle tam bir teatral postprodüksiyon yaratan grup, hareketli video, fotoğraf, reel time 3d animasyon ve kaplamalar kullanıyor, en yeni sayısal postprodüksiyon yöntemleriyle kusursuzca biraraya getiriyor, Venedik Bienali'nden de hatırlanacağı üzere mekansal olarak da bir kırılma yaratıyorlardı. 1996 yılında gerçekleştirdikleri İslam Projesi-Gelecek için Öngörü, New York, Berlin ve Moskova gibi merkez kentlerin gelecekteki İslami formlar ve referanslarla örülü görünümlerini tasarlaması bakımından ilgiyle karşılanmış (!) ve 11 Eylül'den sonra tahmin

[248] Radikal Gazetesi, 28 Eylül 2007, s.25.

[*] Hareketli ya da durağan bir görüntünün başka bir görüntüyle montajlanmasında kullanılan bir tekniktir. Blue box versiyonu da bulunmaktadır. Hava durumlarında arkada harita olması, ya da sinemada Superman'in uçması bu yöntemle yapılmıştır. Fona yeşil bir perde gerilir ve söz gelimi nesne uçuyorsa, arkadaki yeşil fon montajda silinip, gökyüzü görüntüsü monte edilir. Yeşil olmasının nedeni insan vücudunda en az olan rengin yeşil olmasıdır. Tabi kişi yeşil gözlüyse ya da üstünde yeşil bir kıyafet varsa gökyüzü bu bölgelerde de çıkar. Sin City ve 300 Spartalı adlı yapımlar baştan sona bu çekim yöntemini kullanırlar. (Sin City'de Sugar'ın mavi gözlü görünmesinin sebebi Yeşil lens takmasıdır, Mihio'nun pez dispanser eylemi ve Cadillac vb. de aynıdır)

edilebileceği gibi farklı anlamlar kazanmıştır. AES+F'nin çalışmaları; Venedik, Lyon, Sydney, Gwangju, Tiran ve İstanbul gibi birçok bienalde yer almaya da devam etmektedir.



Resim 185: AES+F, "*Action Half Life*", fotoğraf, 2003-2005

'Half Life'ın zihinlerde unutulmaz yerler açmış olduğu herkesçe kabul edilebilir bir olgudur. Bu olgu, yirminci yüzyılın gerçek dünyası tarafından üretilen sanal dünyanın katlanarak sonsuza gidiyor olduğunun izlerini taşır. Bu alan kendi sınırlarını aşarak yeni alanlara girmiş, kurucularını özümseyerek yepyeni bir şeye dönüştürmüştür. Bu yeni dünyada gerçek savaşlar, Aes+F grubunun kendi resmi internet sitelerinde belirttiği gibi; www.americasarmy.com'da bir oyun gibidir. Bu oyunlar, mazoşist ve pornosist olduğu gibi underground ortamlarda bu oyunların pedofilik versiyonlarının bile cirit attığını belirtmek gerekir.

"*Last Riot (Son Ayaklanma, 2005)*[DVD]" adlı işlerindeki kitlesel hareketler, sanal ortamdaki işkencelerin, daha çok modern çağ 'valkyrie'lerinin[*] sadist tavırlarıdır. Teknoloji ve malzemeler yapay çevreyi yeni bir dönemin fantezi peyzajına dönüştürür. Bu yapıt, sanal dünya ve gerçek dünya arasındaki sınırların, beden travmatolojisiyle, Rönesans ve Barok dönemi resimlerini,

[*] **Valkyrie**: İskandinav mitolojisinde Odin'in yardımcıları olan ve ata binen miğfer ve mızrakla silahlanmış genç ve kusursuz bakirelerdir. Gökten kanatlı atlarıyla savaş alanına inip Einherjar denilen savaştaki cesur kahramanları Valhalla'ya götürürler. Buraya götürmelerinin nedeni Ragnarök'de yani dünyanın sonunda olacak savaşta Odin'in yanında savaşacak güçlü savaşçılar toplamaktır. Detaylı bilgi için bkz: *http://tr.wikipedia.org/wiki/Valkyrie*

küpitleri saptıran, kimliksiz ve pürüzsüz çocuklar üzerinden yürüdüğü, video oyunlarından esinlenen, son derece yüklü siyasi içerik barındıran bir iş olarak göze çarpar. Buradaki çocuklar Gordon Freeman'ın tohumlarıdır. Bir çeşit mahşer günü olan çalışma; ahlak erozyonu, erotizm, öteki, köle-efendi, kurban, etnisite dolu ideolojik, fantastik yeni bir dünya tasavvuru içeren -bir o kadar da reel olan- tuhaf bir atmosferi dışavurur, adeta yeni bir Guernica yaratır:

> *"Bu cennet zamanın donduğu, geçmişin geleceğin komşusu olduğu mutasyona uğramış bir dünya. Sakinleri cinsiyetsiz, daha çok melekler gibiler. Burası keskin, belirsiz veya erotik hayal gücünün üç boyutlu perspektifin yapay titrekliğinde doğal göründüğü bir dünya. Yeni dönemin kahramanlarının sadece bir kimliği var, o da son ayaklanmanın katılımcısı olmaları. Hepsi hem kendi hem de öteki için savaşıyor, artık kurban ve saldırgan, erkek ve kadın arasında fark kalmadı. Bu dünya ideolojinin, tarihin ve ahlâkın sonunu kutluyor."*[249]



Resim 186-187: AES+F, "*Son Ayaklanma 2*", tondo animasyon-fotoğraf, 2005

[249] **10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul, s.296.

Grubun ilk yapıtı olan “Action Half Life”ın Star Wars’ın çekildiği çölü kullanması da şaşırtıcı olmayacaktır. Yoğun bir üretim mekanizmasına sahip olan bu ve diğer çalışmaları tamamen bir sanal evren tasarımı, sürrealistik bir metafor savaş takıntısıdır. Grup üyeleri, İstanbul Bienali’ndeki söyleşilerinde şöyle derler:

> *“Savaşa bağımlılığın çok açık göstergesi bu bilgisayar oyunları. Aynı zamanda o Rönesans resimlerindeki savaş sahneleri geleneğini de işin içine kattık. Kahramanlığın nasıl anlatıldığına dair sahnelemeleri tekrar gündeme getirdik Bunu da Irak’taki savaştan önce yapmıştık. Daha sonra o festivalde gösterildi. Buradaki askerler çok mükemmeller, Rönesans askerleri gibi… […] Çöl görüntüsü için Sina Çölü’nde çekim yaptık. Hem de tam Star Wars’un çekildiği yerde. Sonra bu çöl görüntülerini stüdyoda çektiğimiz silahlı çocukları ekledik. Silahları da ayrıca 3D programıyla özel olarak tasarladık”*



Resim 188: AES+F, “*Son Ayaklanma 2*”, animasyon-fotoğraf, 2005-2007



Resim 189: AES+F, “*Son Ayaklanma 2*”, animasyon, 2007

Grubun diğer işleri oldukça yoğun biraradalıklar barındırmaktadır. *"Defile"* DVD *(2000-2007)* adlı çalışmaları ölüm, rahatsızlık, hasarlı beden ve travma üzerine çeşitlenen bir dizi video ve fotoğraf çalışmasıdır. Haute Couture (özel beğeniye göre hazırlanmış) ve marjinal elbise kreasyonlarının "fani" kavramı kullanılarak giydirildiği bir fotoğraf dizisi ve videodur.



Resim 190: AES+F, "*Defile*", dizi fotoğraf, 2000-2007



Resim 191: AES+F, "*Kötülük Tezi*", fotoğraf ve yerleştirme, 1993-1996



Resim 192: AES+F, "*Kötülük Tezi-Detay*", fotoğraf ve yerleştirme, 1993-1996

Grubun diğer çalışmaları, *"Kötülük Tezi", "İç Aile Portreleri", "Kim Daha Fazla Yaşamak İster?"*[DVD] fotoğraf ve video çalışmaları olarak hem fotoğrafın sunduğu imkanları hem de video dilini beden teması üzerinde ustaca kullanır. Erwin Olaf'ın da kültürel ve skandal içeren imgeleri fotoğraflarında anlatı dizgelerine dönüştürüp yeniden canlandırdığı beden kurgularını hatırladığımızda bu geçişliliği kavramış oluyoruz. Erwin Olaf, Hitchcock filmlerinden aldığı sarışın kadın imajını sarışın olan güzeldir edasıyla "Asil Kan" serisinde altüst etmişti. Prenses Diana bunun en tipik örneğiydi ve Aes+F grubu

için de aynı sorunsal söz konusudur. Bu serilerde sanatçılar trajedik bir biçimde ölen önemli isimleri kopartıp sinemasal ve fotoğrafsal anlatım olanaklarını zorlayarak izleyiciyle tekrar yüzyüze getirmiştir.



Resim 193-194: Erwin Olaf, "*Asil Kan*", fotoğraf, 2003



Resim 195: AES+F, "*Kim Daha Fazla Yaşamak İster?*", fotoğraf-yerleştirme-video, 1998

Aynı zamanda sanatçılar, heykel formunu da bir ara form olarak öneren çalışmalara imza atmış, Donatello'ya uzanan yolları kesiştirmiş, hologramlarla imajları yeniden ve yeniden sayısal olarak üretmişlerdir. Burada Nam June Paik'i bile hatırlamak mümkündür. Bu durum, sayısal ikonografinin geleneksel ikonografi ile çakıştırılmasıdır. Sözgelimi Berlin Duvarı'nı sayısal bir heykel olarak hologramlarla üretmeleri bile şaşırtıcı şekilde yerleştirme ve heykel kavramını altüst eder.





Resim 196-197: AES+F, "*Son Ayaklanma 2*", heykel, 2005-2007



Resim 198: AES+F, "*Son Ayaklanma 2*", heykel, 2005-2007

Çalışmalar ve üretim biçimleri yönünde sanal evrenin ne kadar sert veya yumuşak olduğu bilinçlerimizde altüst olurken, yeni kültürel melezlikler bu durumu ikiye katlar. Aes+F grubu esas olarak gündelik hayatın sanatı geçtiğini belirtir. 2005'teki Ars Electronica'da Grubun "Action Half Life" dizisi hakkındaki açıklaması bize bu ara formun durumunu çok iyi açıklamaktadır:

> *"Action Half Life, fotoğrafik travestiliğin grotesk karikatürüne dair bir form olarak sanal bir gösterinin kahramanlık temsilini Hollywood, resim disiplini ve bilgisayar oyunları etrafında tematikleştirmektedir. Buradaki figürlerin silahları sanal savaş alanlarının ölüm makineleridir."*[250]

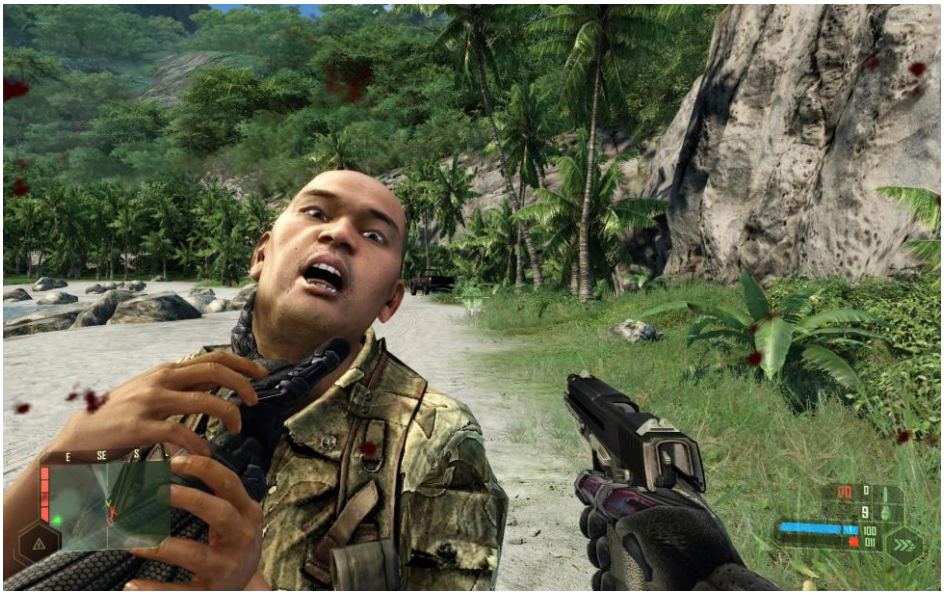


Resim 199: AES+F, "*Berlin Duvarı*", 2005-2007

[250] Juan E. Fleming," **Hybrid Creatures and Paradox Machines**", Ars Electronica 2005, s.206. (k.ç.)

3.1.9. Beatriz Albuquerque'de "FPS" Video Kavramı

FPS* tabanlı, yani "first person shooter" bakış açısından yönetilerek hareketlendirilen, fizik motoru geliştirilmiş oyun yazılımlarının son yıllarda yazılım bazında kullanıcılara istenildiği gibi modifiye imkanı veren "açık kodlu" birimlere dönüştüğünü görmekteyiz. Yazılımın mapping** ayarlarının istenildiği gibi mühendislik bilgisi veya profesyonel programcılık bilgisi olmadan manipüle edilebileceğinin habercisidir bu yenilikler. Her türlü programın "cover" ve "yama" (cover&patch) ile modifiye edildiği bu imitasyon düzlem, Beatriz Albuquerque'de aktivist gerilla avangardizmin müdahaleleri ile yeni medyada oldukça ilginç bir bakış açısı kazanmıştır. Bu tutum, yazılıma bağlı çağdaş detournement pratiğinin saptırmaya ve statü değiştirtmeye dayalı problematiğini gündeme getirmiştir. Sanatçı, formların çevresel tekstürünü yeniden kodlamakta, dijital bir halı dokumacısı gibi pikselleri dokumakta ve küresel dünyanın imgeleriyle kaplamaktadır.



Resim 200: *Crysis'dan oyun içi bir ekran karesi*

* **Fps**: First person shooter. Sanal ortamda birincil gözden mekanın görülmesidir. Özneyi bu şekilde sanal mekanda yönlendirme biçimini gösteren oyun türü yapısıdır.

** **Mapping**: Dijital ortamda her türlü çevresel nesnenin, imajın veya formun yüzeylerini doku ile kaplama eylemi.



Resim 201: Beatriz Albuquerque, *"Video ACTivism"*, video, 2007



Resim 202: Beatriz Albuquerque, *"Video ACTivism"*, video, 2007

"*Video ACTivism*"[DVD] adlı, tekrar mapping edilmiş çevresel ortamıyla bir "fps" oyununu kaplamalarla siyasi bir enkaza çevirir. Bu enkazda yön bulmaya çalışan anti-militer bir figür otomasyonu, videoya dönüştürülmüş ve anlatı olarak yazılımın oyun sonrası yeniden kaplanıp montajı şeklinde kotarılmıştır. Bu videoda, her fps yazılımında olduğu gibi, esas karakter, sanal ortamda yolları

arşınlayarak bir çıkış yolu arar veya üzerine düşen görevleri tek tek yerine getirmeye çalışır. Mekanda esas figür, sanal olarak şizofrenik bir ortamda yol aldığının da farkındadır; mekanları kaplayan ve seçilerek oluşturulmuş çevresel yapılara sürekli ateş eder. Kimi zaman özgürlük nidalarını gösteren, bir yanıp bir sönen imgelere, kapitalizm sloganlarına, Amerikan Sapığı afişlerine, önemli politikacıların, siyasi simgelerin imgelere ard arda saldırılarda bulunur ve bunu dijital bir ikonoklazm olarak görür. Oyuncu burada önem taşır.



Resim 203-204: Beatriz Albuquerque, *"Video ACTivism"*, video, 2007

Albuquerque'nin yapıtının kurgusunun önemi; hem imgeleri tek tek seçip bir mapping yazılımıyla tekrar biraraya getirip üç boyutlu bir sayısal kolaj dünya/çevre/ortam oluşturması, hem de ortamı son derece güncel PC oyunlarıyla oluşturması aktivist bir gerilla sanatçı tipolojisi yaratmasında yatar. Sanatçı, legal olmayan yazılımların sadece underground ağ ortamlarında sivil kullanıcılar tarafından yazılan ve paylaşıma açılan yamalara benzer biçimde ürettiği bu imge dünyasındaki figür, bir nevi günahların hesaplarının ödenmesi türünden bir kadere sahiptir ve bu imge çıkmazında cezasını çekerek yaşamını yitirir. Diğer günahları için ise tekrar başlangıç (start) noktasından ortama/oyuna dahil olur. Bu alegori gerçekten de her yönüyle oldukça kuvvetli olan sistematik

çoğul bir sanat formu önerir. Yazılım, hacking, kopyalama, seçme, bozma, mapping, aktivizm ve video ile yeni bir yapıt ortaya çıkar.



Resim 205: Beatriz Albuquerque, *"Caravaggio"*, video, 2005

3.1.10. Miguel Chevalier'in Global Köyü

Marshall McLuhan'ın "*elektriksel medyanın (electric media) ileride modern dünyanın dışında olan bir global köy yaratacağı*"[251] şeklindeki savları sanatsal pratiklerde yeni bir alanın sayısal olarak yaşamsallaştırılmasına dair anlamlı açılımlar taşımaktadır. Yeni teknolojilerin sanatçının yaratım alanına ve yaratım psikolojisine olan etkisi, mecralardan kurulu çoklu birimlerle örülü değişik bir platforma, sentezli bir alana işaret etmektedir. Sanat nesnesinin, formunun ve imgenin verilere dayalı kültürü, günümüz sanatının hesaplaşması gereken en önemli sorunsallardan biridir. Bu bakımdan bir "ortam" diyebileceğimiz Miguel Chevalier'in çalışmaları, tamamen yeni bir ortam kurmaya dayalı ve sanatsal pratiklerin neredeyse hepsini birarada kullanmaya elverişli bir anlatı dili oluşturması bakımından, veri kültürünün çağdaş detournementlerini barındırması bakımından kayda değer bir atılım gerçekleştiriyor.

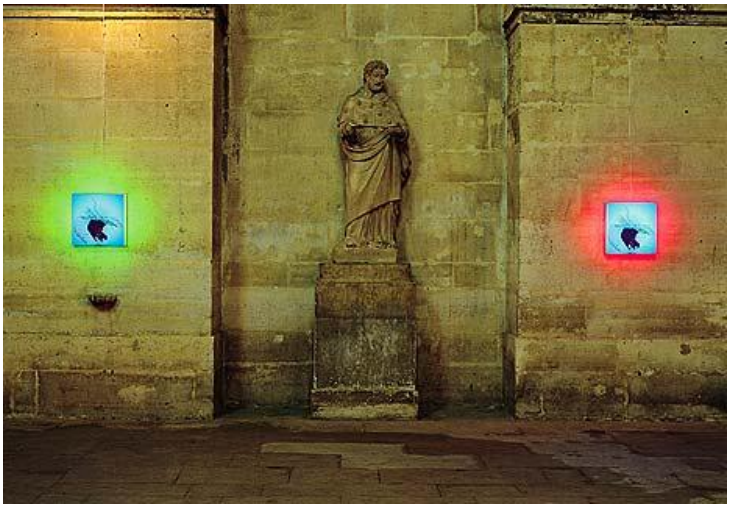
Meksika kökenli Fransız sanatçı Miguel Chevalier, özellikle bilgisayar destekli çalışmalarında estetik öğelerden vazgeçmeyen ve bunu normalleştirerek soyutlayan ilginç bir tutuma sahiptir. Sayısal antropometrinin mekanla olan çağdaş ilişkisini irdeleyen, kökeninde olan/orijinal olan ile ilgili manipülasyonlara giden sanatçı, kimi zaman ucu Warhol'a açılan sekans ve fragman resimlerinde ilgili anlayışı yüzey üzerinde deneyimleyen arayışlara, video-etkileşim ve performans ve sinemaya yönelmiştir. Bununla birlikte, bu klasik estetizmi, bilgisayar tabanlı yazılımlara özgü piksel ve vorteks[*] alaşımlarıyla video ve yeni medya çalışmalarında uygulayan bir çalışma disiplinine sahip ortamıyla göze çarpar. Chevalier'ın çalışmaları kes-yapıştır ilkesini hesapta tutar, algısal sayısallaştırma ve manipülasyona atıfta bulunur:

---

[251] Eva J. Nesselroth, **Sublimating the Message Mapping The Digital Age**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, York Üniversitesi ve Ryerson Üniversitesi, İletişim ve Kültür Yüksek Lisans Programı, Toronto, 2004, s.58.

[*] **Vorteks**: Sayısal girdap

"Kesilmiş, budanmış, yeniden işletilmiş ve yeniden çalıştırılmış doğa burada kendi doğallığını unutan yararlı yapay soyutlamanın boşluğu gibidir. Gerçekten bu projeksiyon, aynı gezegende kartografik vizyonun iki sonsuzluğu betimler."[252]



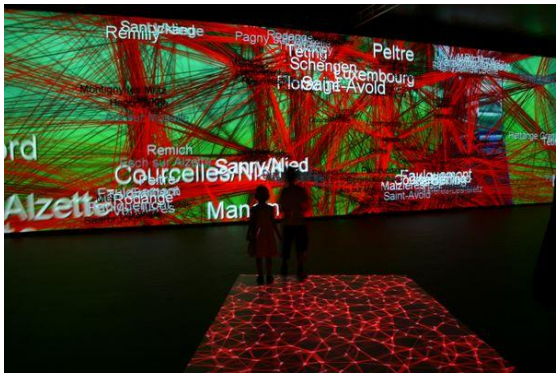
Resim 206: Miguel Chevalier,"*Orijinal Figürler*", yerleştirme, pleksiglasa ipek baskı, 1994

"*Interconnections*" adlı çalışmalarında aynı zamanda Fernand Léger'in Popüler Mekaniği ile eşanlamlı olarak 1920'lerin endüstri toplumunu, Pop sanatçıları, Yeni-Gerçekçileri 1960'ların tüketici toplumu ile alegorik olarak överek farklı düzlemlere taşıyan çok kanallı video enstalasyonları gerçekleştirir. Sanatçı; *"'networked age' dediği (ağlar çağı) düzlemde, bütün bunların ikonografisini oluşturur."*[253] Chevalier, bir başka yerleştirmesinde ise, teleskop kullanarak uzay yarışı efsanesini "global köy" kavramıyla örnekler, bunu da telefon, faksimile ve klavye gibi objelerle ilişki kurarak gerçekleştirir. 2007'de aynı adlı serinin çalışmalarını kesintiye uğratmadan sürdüren sanatçı, Fransa'da Metz tren istasyonunda, "*Crossborders**DVD**"* adlı sanal gerçeklik enstalasyonunu gerçekleştirir. Yazılım tabanlı ve mekanı birebir sanal

[252] http://www.miguel-chevalier.com/EN/27/text5.htm (Cartography, Landscapes) (k.ç.)
[253] Miguel Chevalier, "**Interconnections**", Interaktif Sergi Kataloğu, detaylı bilgiler ve sanatçının resmi sitesi için bkz.: *http://www.miguel-chevalier.com/EN/16/mosa.htm*

yerleştirme ile ters yüz eden sanatçı adeta sanatsal bir gprs* yöntemi tercih eder, müthiş bir algı sersemliği yaratır.





Resim 207-208: Miguel Chevalier, *"Crossborders",* interaktif sanal gerçeklik yerleştirmesi, Emmanuel Mâa Berriet Yazılımı, Video: Nicolas Gaudelet, 2 Grafik İşlemci, 6 video projeksiyon, 3 sensor, 1 apple G5, 8 hoparlör. 17x9x4m., 2007

Fractal Cloud (Fraktal* Bulut), 2000 adlı dizisi yine benzer özelliklerden dolayı etkileşimi yansıtması açısından önemlidir. Hareketli ve sürekli yeniden üretilen görüntü gerçek zamanlı olarak şekillenir. Sanatsal pratiklerde "medium olarak bir yazılım" kullanmanın ne denli değişik ortamlar yaratacağı ve çağdaş sanatın sorunları açısından yenilikler getireceğinin ipuçlarını sunan çalışmaları disiplindışılığa işaret etmesi bakımından oldukça önemli olarak göze çarpar. Sanat nesnesi, formu ve imgesi, sadece montajla ve kurguyla yetinip, "o ana ait" olmaktan kurtulmuş sürekli yinelenen belli bir zaman dilimine bağlı olmayan kodekslerle dolu bir etkileşimsel mübadele alanına girmiştir. Sanatçı, resimsel

* **GPRS** (**G**eneral **P**acket **R**adio **S**ervice), şebekeler üzerinden üzerinden paket anahtarlamalı olarak veri iletimi sağlayan teknolojidir.

* **Fraktal** parçalanmış ya da kırılmış anlamına gelen Lâtince *fractus* kelimesinden gelmiştir. İlk olarak 1975'de Polonya asıllı matematikçi Benoit Mandelbrot tarafından ortaya atıldığı varsayılır. Kendi kendini tekrar eden ama sonsuza kadar küçülen sekilleri, kendine benzer bir cisimde cismi oluşturan parçalar ya da bileşenler cismin bütününü inceler. Düzensiz ayrıntılar ya da desenler giderek küçülen ölçeklerde yinelenir ve tümüyle soyut nesnelerde sonsuza kadar sürebilir; tam tersi de her parçanın her bir parçası büyütüldüğünde, gene cismin bütününe benzemesi olayıdır. Doğada görebilen örnekler örneğin bazı bitkilerin yapısıdır. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Fraktal)

anlamda da artık kod yazım ustasıdır. Bu dünyada, kodların birleşerek imgeyi ve formu yarattığı senaryolar ve anlatılar düzlemi yer alır.



Resim 209: Miguel Chevalier, *"Eve in the virtual garden"*, Software: Music2eye, 2005

"*Portraits of Women in the Bible (İncil'deki Kadınların Portreleri)"* adlı 1989'dan beri sürdürdüğü "Antropometri" adlı yazılımsal video-sinema çalışmasında, İncil'i sanal ortamda manipülatif şekilde çağdaş bir anlayışla saptıran sanatçının "femme" olgusuna ilginç bir dijital yaklaşımla yanaştığı görülür. Kutsal bir kitabın sayısal olarak göstergesel ve sibernetik detournenementi, videonun oldukça dışında olan ve tuhaf bir vektörel animasyonla sinema anlatısına yaklaştırılması bakımından tam bir melez üründür. Burada unutulmaması gereken, *sanatçı tarafından programlanan* deneyim, ana mecranın *yazılım/software* olması sonucu ortaya çıkan yapıdır. Chevalier'ın "dahil olma" güdüsüne dayattığı kültür, veri kültürüdür. Şöyle der Chevalier:

> *"Bilgisayarı,* ***resim, fotoğraf ve videonun birbirine geçiş yolu*** *olarak yerleştirdiğimizde, "****Veri Kültürü****" olarak isimlendirebileceğimiz*

bir alana eklenip dahil oluruz. Burada bir bakıma, bütünüyle teknikselmiş izlenimi veren aracın yardımıyla, insana özgü ifade tarzlarının özgün bir temsili örneklenir ve kavranmaya çalışılır."[254]



Resim 210: Miguel Chevalier, "*Tatma III*", 1989, fragman resim, pleksiglas, 300x300 cm.

[254] A.g.l.

3.1.11. Kopyalamanın Geleneksel İşçisi: Wang Du

Richard Leppert, imgelerin insanlara asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterdiğini belirtir ve imgelerin, gösterilen şeyler değil bunların temsili, yani 'yeniden sunumu' olduğunu belirtir. Leppert'a göre, "İmgeler maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir."[255] Bu inşa edişin çağdaş bir detournementine, başta Wang Du olmak üzere, Maurizio Cattelan, Ron Mueck gibi sanatçılarda, hem de konvansiyonel biçimleme tekniklerini kullanarak yaptıkları çalışmalarında görmek son derece olasıdır. Bu, çağdaş sanatta konvansiyonel tekniklerin hala ne kadar güncel olabileceğini ve günümüz sanatının sorunsallarını pratiğe dökmede belirleyici ve özgün bir rol oynayabileceklerini göstermektedir.

Wang Du, Çin asıllı bir Fransız sanatçı olarak, genellikle Amerikan asıllı dünya öğelerinin ve her anlamda şöhretlerinin imajları arasından geçerek kendi imajlarını yaratan bir sanatçı olarak göze çarpar. Heykel disiplininden gelmesine karşın, 2007'de Türkiye'deki sergisinde söylediği gibi –ki oldukça önemlidir bizim için bu deyim- kendisini 3 boyutlu imajlar yaratan birisi olarak görmektedir. İmajlarını medya dünyasından saptar, ünlü yeni yetme pop ve sinema idollerini (Britney Spears ve Nicole Kidman gibi), politik öneme sahip imajları (George Bush ve Saddam Hüseyin gibi) temellük ederek, güçlerini abartıp bizleri tekrar bunlarla karşılaştırır. İmgelerine son derece kozmopolit yaklaşan sanatçı, sanatın en geleneksel ve en evrensel plastik biçimleme tekniklerini ve işçiliğini gerçekleştirir. Kol-el emeği çerçevesinde bütün eski ve yeniler içiçe geçer. Özüne kadar konvansiyonel olan, özüne kadar da çağdaş bir evrimle dönüşür. Günümüzde medyanın önemi ve yerleşikliği hatırlandığında sanatçı için ortamın önemi de anlaşılabilir olur. Makine çağının popüler kültür atmosferinde Warhol

[255] Richard Leppert, **Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal işlevi**, Türkçesi: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2002, s.14.

nasıl “makine olmak istiyorum” diyorsa, Wang Du da bunun reenkarnasyonu halinde karşımızda durur ve “bir medya olmak istiyorum” der. McLuhan’ın medya araçtır sözünü tekrar hatırladığımızda sanatçının neden “medya olmak istiyorum” dediği kavranmış olur ve bu onun için son derece önemlidir. Böyle bir durumda nasıl olur da heykelden söz edebilebilir? Wang Du da yine Bourriaud’un sanatçının mutfağı dediği yerde bir geleneksel işçidir.



Resim 211: Wang Du, “*Public Page 48,49,51*”, 2007

Aksanat’ta gerçekleşen Wang Du’nun “*Public Page 48,49,51*” sergisinde izlediğimiz 3 boyutlu imajlar, aynı zamanda mitolojik efsanenin üç güzellerinin popüler bir markaja alınmasını da göstermektedir. Wang Du, Britney Spears, Nicole Kidman, Ashley Judd gibi popülerlerin vücutlarına eklektik olarak yaklaşır ve fetişlerini devasalaştırır. Ali Akay 2007’de adlı sergisinin kataloğunda sanatçının üretimi hakkında şöyle bir yorum yapar:

"Kapitalizmin günümüzde, birlikte işlediğini iddia edebileceğimiz pop dünyasının analizini yapmaz Wang Du, ama imajlarını ikonlaştırmaya çalışan medyadan temellük edilmiş imajlarını yeniden üreterek, onlara eleştirel bir varlık kazandırır: üç boyutlu bir imajın varlığını. […] Wang Du orijinaline nazaran simulakrlaşan üçboyutlu imajlarında ölçek ve boyutları çoğaltır. Ayaklar öne çıkar ve insan boyunu aşar. […] Pop dünyasının ve medyanın çoğalttığı pop etkisinin etkilerine ve abartılı kültürüne gönderme yapan Wang Du, politika ve gösteri arasındaki ilişkiyi vurgular durur.

Hollywood mitolojileri bunun ilk kaynağı olduğundan dolayı, günümüzde küreselleşen pop kültürünü en abartılı şekilde vererek, abartının katarsisci etkisini azaltır, havasını alır ve mesafeli bir bakışa geçmemizi sağlayan yüzey etkisini meydana çıkarır."[256]



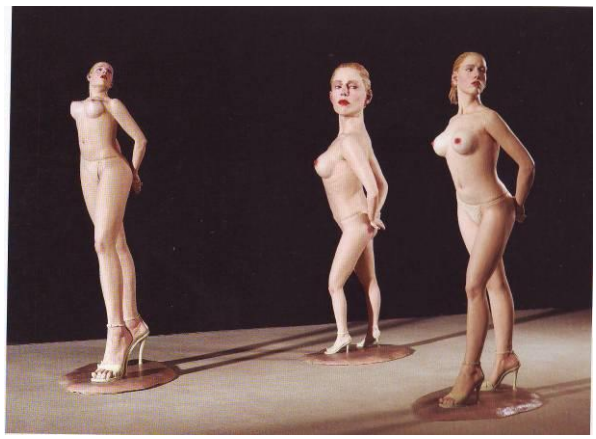
Resim 212: Wang Du, "*Public Page 48,49,51*", 2007

"Femme, Femm, Feme, Fe" (2006) adlı çalışması, tıpkı işin adındaki hecesel bozumdan anlaşılacağı üzere, bedenin distorsiyonundaki düzlemsel-alansal derinlik ve perspektif bozumuna ve uzamına işaret etmektedir. Sanatçı

[256] Ali Akay, "Wang Du'nun Humour Dolu Dünyası", **48,49,51 Public Page**, Wang Du Sergi Kataloğu, İstanbul, Aksanat, 2007, s.6-7.

genellikle yeni medyadaki sayısal ortamda imajları serbest transforme etme eylemi olan "distortion"* eylemini el işçiliğine döker. Üç boyutlu imgeler distorsiyona uğrar. Bu eylemi "Küçük Bush" adlı işinde de uygular ve aynı yaklaşımı gösterir. Kendisi söyleşinde bu duruma sadece manipülasyon demektedir[DVD]. Ali Akay bu perspektifsel oyun hakkında temsili ve doğal olarak ayrım yaparken kuşkusuz haklıdır:

> *"Yukarıdan ve aşağıdan bakıldığına göre, abartılmış boyutlar perspektiflerin ölçeklerini aşırı bir şekilde ortaya çıkarır. Perspektifin doğal yanılsamasına karşın perspektifin bir temsili yanılsamanın kendisi olduğunu bize hatırlatır. Yüzeydeki imaj, başka bir boyuta çevrilirken, yeni boyutları imajın yeni ölçeğinde sunulur."*[257]



Resim 213: Wang Du, "*Femme, Femm, Feme, Fe*", 2006

Maurizio Cattelan'da da durum benzerdir. Heykel disiplininden gelen Cattelan, imgelerini toplumsal olarak kritik rol üstlenen formlar ve kişiler üzerinden seçip dönüştürerek formlarını yaratır. Sanatçı, 49. Venedik Bienali'nde Adolf Hitler'i son derece yüksek bir mağduriyetle gözler önüne

* **Distortion**, sayısal ortamda imajın mekana uygunluğu için koordinatlarını saptırarak onu makulleştirme, yapıya uygun hale getirme eylemidir. Terim olarak, eğri büğrü etmek, biçimini bozmak, çarpıtmak, saptırmak, değiştirmek anlamlarına gelir.

[257] A.g.k.

dikiverir. Papa'nın sırtına, Papa'nın kendi mabedinde, Tanrı'dan gökten bir kaya düşürür. Bu nesnel anlamda gerçeklik gibi görünse de kuşkusuz sanatın gerçekliğinden kopuşunun yarattığı bir sınır ötesi olma halidir.[258]





Resim 214: Maurizio Cattelan, "*La Nona Ora*", karışık teknik, 1999
Resim 215: Maurizio Cattelan, "*İsimsiz*", fotoğraf, 2000

Levent Çalıkoğlu'nun Wang Du üzerinden belirttiği üzere, bu gibi durumlar, *"düpedüz görünüşün ve ondan kaynaklanabilecek gerçekliğin kaybını, yitimini gösteriyor, baktığımız ve gördüğümüz arasında bir özdeşlik kurmamız, hayallerimiz ile hayal kırıklığımız arasında bocalamamız isteniyor*."[259] Sanatçının yaratım süreci, eskiye dair olan belli başlı sosyal ve politik olaylar üstlenen mitik karakterleri garip ve protest bir gerilla avangard tavırla yerle bir eder, yeniden inşa eder, yeni bir anlatı aurası oluşturur.

Sanatçının işleri, geleneksel heykele balta vurur niteliktedir. Yine Ron Mueck'in imajlarının devasa varoluşsal niteliği ve ete dair olanı gündeme

[258] **Art Now**, Artists at the Rise of the New Millenium, Editörler: Uta Grosenick & Burkhard Riemschneider, Köln, Taschen, 2005, s.60.
[259] Levent Çalıkoğlu ,"Seyirlik İmajların Heykelleri", **48,49,51 Public Page,** s.8.

getirişi, içsel bir sürecin anlatısını da psikolojik ve felsefi bir yabancılaşma olgusunun üzerine oturtur ve varoluşçuluğu yeniden ele alır. Kimi zaman bütün şekilde, kimi zaman da Wang Du gibi parça şeklinde formları büyütür; ancak bu büyütme işlemini medyadan seçip getirmez, yabancılaşmış acılı bedenlerden seçerek acıyı ve melankoli duygusunu formlaştırır, devasalaştırır.





Resim 216-217: Ron Mueck, "*Yatakta*", karışık teknik, 2005



Resim 218: Ron Mueck, "*Maske II*", karışık teknik, 2001-2002

3.1.12. Serkan Özkaya'nın Hakiki Kopyalamaları

> *"Sevgili Bayan Levine, size bir aydınlanma anında yaptığım keşiften söz etmek istiyorum. İkinizin eserini de aynı sanat tarihi kitabında görünce anladım ki, Duchamp pisuvarında sizden etkilenmiş! Lakin, Duchamp'ın pisuvarının alıntılandığı yerlerin hiçbir yerinde adınız anılmıyo; bu tarihsel hatayı düzeltmek için harekete geçelim"*[260]

Walter Benjamin'in "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*" metninin tekrar hatırlanması, form ile imgenin temsiliyetinin ve çoğaltmanın Serkan Özkaya için bağlamının önemini oluşturur. Güncel avangardizmin başatlığını, her türlü formu ve imgeyi kopyalayan tavrıyla belirten Serkan Özkaya (1973-) için can alıcı noktada, "temsil edilen ile gerçek olan arasındaki görsel politika" esas bağlam oluşturmaktadır.

Serkan Özkaya genellikle çoğaltmaya meyilli araçlar üzerinden keşfe çıkar ve temsilin politikasına göndermelerde bulunan bir avangardizm örnekler. Örneğin, basın yayın organlarının manipülasyonu olarak, bir Radikal Gazetesini elle çoğaltır[*]; slaytlarla bir galeriyi kaplar; 3 boyutlu bir Davud heykeli dikiverir. Bir çok işinde el emeğine, zanaata dayanan bir yapı söz konusudur. Benzer sanatçılar da dahil olmak üzere çağdaş detournementin kendine mal ediş stratejisi, Özkaya'nın da bir çok işinin temelinde ve imgenin-formun aurasal çoğaltılabilirlik teorisinde yatar. Bu noktayı şöyle belirtir:

> *"[…] Ben bu hazır nesne kavramına, en azından artık, karşıyım. Evet, endüstri devriminin hemen akabinde böyle bir elden yapılmış/fabrika mahsulü karşıtlığından söz edilebilirdi herhalde ancak şu anda biri bana çevremizden hazır nesne olmayan bir şey göstersin! Tablolar da*

[260] **Resmi Görüş**, Güncel Sanat Seçkisi, İstanbul, 2000, s.17.

[*] Özkaya, "El Yapımı Radikal" olarak da bilinen ödüllü projesini İsveç'in en çok satan gazetesi "Aftonbladet"e de uygulamıştı.

dahil. […] Yok değil mi? yani hazır nesne/hazır olmayan nesne, emeğe dayanıyor sonunda. Herhangi bir hazır nesnenin, örneğin tuvalin ve boyaların, üzerinde yeterince oynarsam, bunlar hazır nesne olmaktan çıkıp, benim vücudumun (bu da nereden çıktı?) organik olmayan uzantısı haline geliyor. Aura, kanımca, çoğaltılabilir. Aura birkaç yerde konumlanmıştır. Hikaye ve çerçeve."[261]



Resim 219-220: Serkan Özkaya, *"Davut (Michelangelo'dan esinle)"*, 3 boyutlu faks, 900 cm., 2005

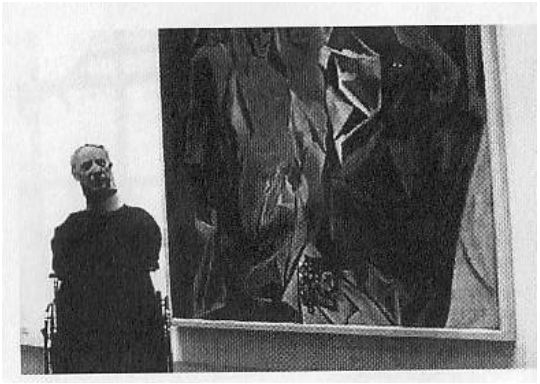
Michelangelo'nun "Davut" heykelinin kendi elinden tecrübe edilmesi, heykelin insan yapımı en yüce (süblim) nesne olarak nitelendiren Özkaya'nın arzusudur. Özkaya, Wang Du gibi heykelin birebir kopyasından daha büyük ve endamlı bir Davud simulasyonu yapmaya yönelir.[*] Bu kopya kusursuz bir sahtedir. Belirtildiği üzere el emeğinin kapsama alanında olması Davud'un üç boyutlu faksimileden geçirilip el emeğine dönüştürülmesi ile noktalanır. Buradaki

[261] A.g.k. s.16.

[*] Özkaya, "Davut" projesini gerçekleştirebilmek için, üç boyutlu (3D) faksimilenin öncülerinden biri olan Profesör Marc Levoy ile temasa geçer. 3 Boyutlu Faksimile, nesneleri bir yerden bir yere "fakslamak" amacına yönelik bir ev aleti olarak tasarlanır. Fakat gündelik kullanımı çok masraflı olur. Levoy, faksimile işlemine en uygun şeyin bir heykel olması nedeniyle Michelangelo'nun "Davut" heykelini taramaya girişir.

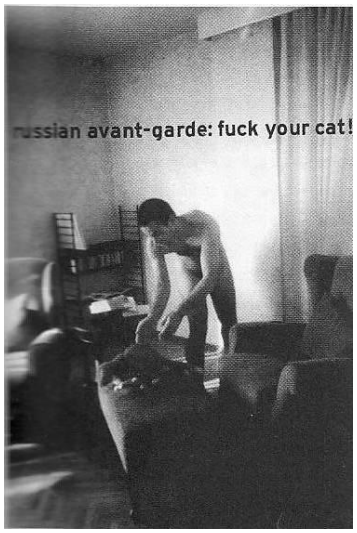
üç boyutlu faks, heykelin sayısal olarak ele geçirilmiş en mükemmel ve kusursuz örneğidir. Çünkü sayısal olarak kesindir. Daha sonra kalıplara dökülen parçalar el işçiliğiyle manüel olarak tekrar biçimlenir. Özkaya, bugüne dek "Davut"un yalnızca turistler tarafından satın alınan süs nesneleri ve bir dizi iki boyutlu reprodüksiyonuna rastladığından bu durum onu, "Artık bu gibi unutulmaz çalışmaların asılları kalmadı; hepsi de benzerleri, kopyaları ve sahteleri üzerine kurgulanmış sözlü efsanelere dönüştüler" önermesine yöneltmiştir.[262] Burada söz konusu olan kopya ile temsil edilen arasındaki göstergenin imgesel politiğidir. Sanatçının hayran olduğu Michelangelo'da gördüğü süblim auranın kopyalanmasının nesne ve form ile ilgili olan metafizik örgü Özkaya için önem taşır:

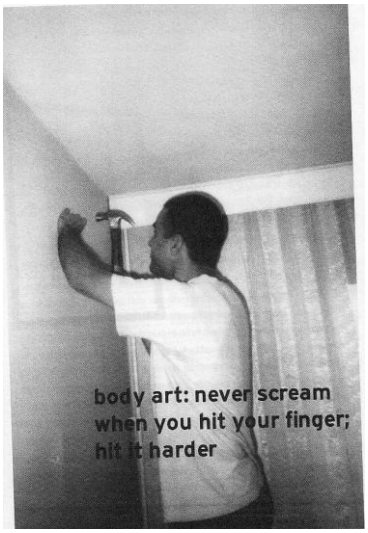
> *" […] plastik sanatlar nesneye en fazla gerek duyan sanat dalıdır. Gösteren, bu alanda en güçlü konumundadır. Eveti göstergenin oluşması için şüphesiz gösterene de, gösterilene de ihtiyacımız var ama her zaman gösterilen, ulaşılmak istenen anlamında daha ön planda olmuştur. Plastik sanatlarda ise durum tersine dönmese dahi, gösterenin de yani kanlı canlı sanat yapıtının da en az işaret ettiği metafizik boyut kadar önem taşıdığını hiç kuşkusuz ortaya koyabiliriz."*[263]



Resim 221: Serkan Özkaya, *"Pablo Picasso Modern Sanatlar Müzesi'nde",* 1998

[262] 9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 2005, s.238.
[263] Resmi Görüş, s.24.





Resim 222: Serkan Özkaya, *"Rus Avangardı; Kedini Düz"1998*-1999
Resim 223: Serkan Özkaya, *"Vücut Sanatı: Parmağına Vurursan Asla Çığlık Atma; Daha Şiddetli Vur"*, 1999

Bir imgeye, gösterene (imleyene) yapılan tüm göndermeler, onun anlamını dönüştürür. Özkaya'nın belirttiği üzere, tüm işlerinde Neo-Avangardistlere benzer şekilde anlam, anlamlandırma, gönderme yapma önem taşımaktadır. Fakat Özkaya bu imaj politikasını Neo-Avangardistler'in yaptığı türden algılamaz ve geri beslemeyi ironik eleştirel bir avangardizmle ve ters anlamsal yönde işletmektedir. Hatta yapıtın müellifinin ölümüne dair kritik işler yapan Sherrie Levine'a da ironik olarak 1997'de mektup yazmıştır. Özkaya'nın kendine mal edişleri de Brener'in avangardizmi ile kesişmeler göstermektedir:

> *"[…] Ben Brener'in eyleminin resmini gördüğümde büyülendim […] Söz konusu baş yapıtta, iyi düşünülmüş bu eylemde her şey ortadaydı. Aura dergi sayfalarının arasından fışkırıyordu. Yani şimdi o resmi temizlemeye –olabildiğince- çalıştılar. Ama benim kafamda Brener'in yapıtı yerini hala koruyor."*[264]

[264] Resmi Görüş, a.g.k. s.17.

Özkaya'nın ustalara ve klasiklere olan güdüsü onu sanatın bellek kasalarına, yani müzelere yönlendirecek, müze ereklerine dair çalışma biçimleri ortaya çıkaracaktır. Bu noktada Brener'in müze saldırıları da şüphesiz Özkaya'nın gözünden kaçmayacaktır. Plastik sanatların özünde kopyalama ve röprodüksiyon sorunsalı barındırması sanatçının müzeye göndermelerde bulunan işlerinde, "Slide Show Galerileri" adlı işinde görülebilir. Bu iş, sanatçının ismini Duchamp'tan aşırdığı *"Bir Sanat Galerisinin Gerçekte Nasıl Olması Gerektiği (Büyük Cam)"* adlı çalışmanın devamıdır. Özkaya, Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi'ni slaytlarla kaplar. Temsilin sorunsalına, mekan kurgusuyla yanıt verir, müzesel işlevin yapı bozumunu kanalize eden sanatçı, yine çoğaltılmış formlarla algısal metaforlara yönelir. Sırasıyla Torino, İstanbul ve Utrecht'te gerçekleştirilen sergi, çeşitli sanatçılardan toplanan diaların, sokak seviyesindeki galeri vitrinine yapıştırılması ile oluşturulmuştur. Yaklaşık 30,000 adet diadan oluşan yapıt, 2000 yılında Yapı Kredi Kazım Taşkent Sanat Galerisi'nde büyük ilgi çektikten sonra Hollanda'nın Utrecht şehrindeki versiyonuyla İstanbul'daki serginin üç katını barındıran bir konstrüksiyona ulaşır. Yapıt, şehirde üç ay boyunca geçici bir anıta ve Utrecht'in resmi olmayan bir haritasına dönüşür.



Resim 224: Serkan Özkaya, *"Slide Show Galerileri",* mekansal yerleştirme, 2000-2004

New York Exit Art'ta gerçekleşen sergide ise, küratörler Michele Thursz ve Anne Ellegood, New York'ta yaşayan, ama bunun yanı sıra dünyanın dört bir köşesinden, yüzlerce sanatçıdan eserlerinin dialarını toplarlar. Eserlerin yerleştirilmesi anlamında bir hiyerarşi gözetmeyen proje, onbeşbini aşkın yapıta sahip dizge oluşturur. Özkaya'nın "Bir Sanat Galerisinin Gerçekte Nasıl Olması Gerektiği (Büyük Cam)" olarak adlandırdığı sergi dizisi ve diğer işleri sanat tarihinin koridorlarından geçer ve imgelerini ustalardan esinlenerek seçer. Sözgelimi Rus avangardizmini fotoğraf medyumu ile eğretiler. Müze ziyaretini Picasso maskesi ile gerçekleştirir. Mona Lisa'yı Duchampyen bir bakışla baş aşağı düşünür. Duchamp'ın "Büyük Cam" adlı yapıtını kendi slaytlarıyla göndermelerde bulunduğu, sanat pazarını ters yüz ettiği *"Bir Sanat Galerisinin Gerçekte Nasıl Olması Gerektiği (Büyük Cam)"a* dönüştürür. Özkaya'nın sanatının ana sorunu, sanatsal formun aslı ile kopyası arasındaki auranın politikasını irdelemekten geçmektedir:

> *"Plastik sanat yapıtı eseri, edebiyat yapıtından da, müzik yapıtından da ayrılır. Bunun nedeni söz konusu yapıtların resim veya heykel, sadece bir ve tek asıllarının olmasıdır. Bu aslı kopyalamak mümkün değildir. Bir resmin kopyasıyla aslı hiçbir aman karşılaştırılamaz. Sanat yapıtının metafizik boyutu ve fiziksel varlığı üst üste çakıştığında aurayı meydana getirir. Yapıtın metafizik yapısı, sanatçının imzası ve onun hakkındaki bilgiler, tarihsel anlamdaki konumunu da içine alan bir kavramlar bütünü oluşturur."*[265]

[265] A.g.k. s.22.

SONUÇ

Sıradan bir formun veya bir imgenin kökeninde ve kendi çevresinde yaşananlar, şu anda icra edilen -güncel, çağdaş vb.- ve geleceğe dair ipuçları barındıran sanata dair köklü değişimleri, imgelerin ve anlamların iç içe geçişinin tanımlanamazlığa doğru gittiğini, imgelerin bir tür ideoloji ve referans karakteri kazandığını ve sanatçının da bir tür tanımsız bir mertebeye vardığını gözler önüne sermiştir. Modernizm ve sancılı klikler aracılığıyla dışlanan tarih, gelenekler ve normlar, alt-yapı birimleri, modern dışı topluluklar, kültürler, mistisizm ve sonsuzluk, hatta ölüm ve esas erek olan rasyonalizm ve öteki bireyin kimliğinin biricikliği, postmodernizmle beraber tam bir meşrulaştırma, bir nevi-geçmişin suyuna şimdikinden katmanın daha ötesinde olan tuhaf diasporik* ortam içine girmiştir. Postmodernizmle meşrulaştırılan ve karşı çıkılan olgular ve avangardın ölümünü takiben küreselleşme ile birlikte ters-faşizm, mikro-ulusalcılık, etnisite üzerinden minörite, çok kültürlü ve ulusaşırı sermaye ve alt plana alındığı takdirde, yaşanan gelişmelerin tuhaflıklarını da gözler önüne sermektedir. Teknolojinin ve iletişim ağlarının vardığı aşkın ilerleme ise, aynı zamanda bilginin, kapı ardına kadar bireye yaklaşmış olduğunun kanıtlarıdır.

Sayısal bir deyimle söyleyecek olursak, bilindiği üzere sayısal bilgi artık bilimsel literatürde resmi olarak “açık kodlu” veya “açık kaynaklı” olarak adlandırılmaktadır. Bu açık kaynaklı olma durumu, kodlarla oynamayı kamusal alana- sivil alanın kullanımına açmıştır. Sanal ortamın underground sisteminin ve aktörlerinin gerçekleştirdiği bir eylemdir bu durum. Dolayısıyla günümüzde açık kaynaklı ve açık kodlu bilginin harmanladığı sanat nesnesi bu yüzden “açık yapıt”tır. Bundan dolayı nesneye dair her müdahale mubahtır. Her şey açıktır ve her şey yapılabilir.

* Eski Yunanca: διασπορά "saçılma, tohum saçma, zerreler halinde dağılma"; İng: *diaspora*

Bilişim çağının enformatik kanalları kullanış biçimi, ağların kimliklerinin birinci plana çıkışı ve sermayenin çokuluslu bir yolda seyri, bilgi nesnesinin ve ağların, formların, imgelerin toptan bir mübadele ve tahakkümle, akıcı bir sayısal kod yığını olarak görüntü verdiğini gösteriyor. İmge değişiyor, form tarif edilemiyor. Sözgelimi, oldukça modern bir profil verse de, kişisel yayıncılığın (bloglar) öneminin artması ve genel çerçevede paylaşıma açılması (network), basılı yayıncılık politikaları ve ereklerinin çökme sinyali vermesi gibi soru işaretleri ve belirsizlikleri de barındırmaktadır. Bu bağlamda, nesnenin ve ortamının müphemliği belirmektedir. Benzer şekilde ulus aşırı sermeyenin dolaşımı ve büyük kuruluşların kültür endüstrisi (!) üzerine olan basınçları da oldukça manidardır. Jeff Koons, Damien Hirst, Tracey Emin gibi sanatçılar, bize, sanat nesnelerinin ve formların değişimindeki tüm disiplinlerin bir arada üretime izin verdiği kuramsal ve psişik etkiyi, etnik, sosyal, ilişkisel bir imge bağlamında kopyalamalarla gösterirken, Saatchi, Hugo Boss, Sony vb. gibi trojanik* sermayenin yarattığı devasa kültür ise, Adorno'nun bahsettiği gibi oldukça eleştirel ve çarpık, bir o kadar da sorgusal bir başka alana açılmaktadır. Bu durum, küresel kültür yapısı sayesinde yaratılan sanat ve bütün sanatsal pratikler ve disiplinler için geçerlidir. Tam da bu noktada avangardın yeni tarifinin devreye sokulması gerekiyor. Hayatı sanatla devirmek ülküsüyle yola çıkan muhalif ve eleştirel prototip, göğsünü siper edip önde giden asker, yani avangard, günümüzde tam da bahsettiğimiz ortamda, gizli özneli bir gerilla karaktere ulaşmıştır.

* Burada trojan kelimesi gizli olarak alttan çalışmak anlamında kullanılmaktadır. Terim karşılığı olarak **trojan**, Truva efsanesine dayanır. Sanal ortama sıçrayan bir kelimedir. Kullanıcının haberinin olmadığı anda sisteme yerleşen, içerdiği tehlikeli kodlar sayesinde sistemi herhangi bir bilgisayar aracılığı ile (ağ ya da internet) kontrol etmek isteyen kişilere açık hale getiren tehlikeli programlar birer trojandır.

Sanatçı tarafından programlanan[*] bu yeni İmge[**], (bugün deyimi yerindeyse ikili oynanan kamufle olmuş bir niyet sahibidir. Herşeyle oynayan, yerli yerinden eden, saptıran, geçmişten alıp günümüze koyan, bozan, medyatik, kritikleri okşayan, yerine göre muhalif olan, anti-militarik, apolitik, etnik, ters-faşist, ters-ırkçı, hatta yerine göre re-modernist bir akışkan kimlik. Sayısal çağda, bu yeni formu, melezlik tanımı bile giderek tarif edemez duruma gelmiştir. Bugün Situasyonist bir detournementten, tek başına kendine mal etme eyleminden ve alıntılamadan söz etmek imkansızdır. Bourriaud'un da belirttiği üzere böyle bir detournementten söz etmek tekanlamlılığa, daha yakındır. Bu yüzden çağdaş detournemente dair stratejiler daha kapsamlı olarak çokanlamlılığa, çoktekniklilige ve sanat nesnesinin oluşturduğu görüntünün politikasına işaret eder. Her ne kadar disiplin-dışılık ve disiplin-aşırılık gibi standardizasyonlar getirilse bile, ardılı kullanarak aşınmış formları çarpıtan, kamusal alana yayılıp imgeleri devirerek ilişkisel bir sosyolojik estetiği yaratan sanat nesnesinin ve imgenin bugünkü durumu, hele ki yeni medyadaki sonsuzu çaprazlayan kimliği tanımsızdır. Adorno'nun da dediği gibi sanat, aslında "**katı olana mimetik bir uyarlamadır**" ve sanat kurumu da gerçekliğin sürgünüdür…

[*] Günümüz sanatında genellikle sanatsal programlama için, "install" (veri/bilgi/data yükleme) ve "re-animate" (yeniden canlandırma) "scripting" (yazma ve kurgulama/programlama) ve benzeri terimler kullanılmakta.

[**] Wachowski Kardeşler, *Matrix (1999)* adlı uzun metrajlı filmlerinde, bu sanal imgeye "dijital pezevenk" tanımlaması yapıyordu.

KAYNAKÇA

<u>KİTAPLAR VE KATALOGLAR:</u>

Art-İst Güncel Sanat Dergisi**,** Sayı: 1, İstanbul, Art-İst Yay., 2004

AGACINSKI, Sylviane, **Cinsiyetler Siyaseti**, Türkçesi: İsmail Yerguz, Ankara Dost Kitabevi, , 1998

AKAY, Ali, **Postmodernizm**, İstanbul, L&M Yayınları, 2005,

ALTET, Xavier Barral I, **Sanat Tarihi**, Türkçesi: İsmail Yerguz, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006

ARMAĞAN, İbrahim, **Sanat Üzerine Toplum Bilimsel Bir Deneme**, Hatipoğlu Yayınları, Ankara, 1988

Art in Theory, 1900-2000, Editörler: Charles Harrison & Paul Wood, Blackwell Publishing, Malden MA, 2003

Art Now, Artists at the Rise of the New Millenium, Editörler: Uta Grosenick & Burkhard Riemschneider, Taschen, Köln, 2005

Art Since 1900,editörler: Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, London, Thames & Hudson, 2004

AYTAÇ, Gürsel, **Genel Edebiyat Bilimi**, Papirüs Yayınevi, İstanbul 1999

BARTHES Roland, **Göstergebilimsel Serüven**, Türkçesi: Mehmet Rıfat-Sema Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005

BARTHES Roland, **Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler,** Türkçesi: Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul, 1992

BAUDELAIRE, Charles, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev.: Ali Berktay, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003

BAUDRILLARD, Jean, **Simulations,** New York, Semiotext, 1983

BAUDRILLARD, Jean, **Tam Ekran**, Türkçesi: Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004

BAUMAN, Zygmunt, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, Türkçesi: İsmail Türkman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000

BENJAMIN, Walter, **Pasajlar**, Türkçesi: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007

BERNARD, Malcolm, **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür,** Türkçesi: Güliz Korkmaz, Ütopya Yayınları, Ankara, 2002

BOURDON, David, **Warhol**, Abradale Press, New York, 1991

BOURRIAUD, Nicolas, **Postprodüksiyon**, Türkçesi: Nermin Saybaşılı, Bağlam Yayınları, Theoria Dizisi, İstanbul, 2004

BROOKS, Peter, **Realist Vision**, New Haven, CT, USA: Yale University Press, 2005. s.3

BURNETT, Ron, **İmgeler Nasıl Düşünür?**, Türkçesi: Güçsal Pusar, Metis Yayınları, İstanbul, 2007

BURGER, Peter, **Avangard Kuramı,** Türkçesi: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul, 2003

CABANNE, Pierre, **Dialogues with Marcel Duchamp**, Da Capo Press, New York, 1971

CARROLL, Noel, **Philosophy of Art: Contemporary Introduction**, London, UK: Routledge, 1999

CAUQUELIN, Anne, **Çağdaş Sanat**, Türkçesi: Özlem Avcı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2005

CHEVALIER, Miguel, "**Interconnections**", Interaktif Sergi Kataloğu, *http://www.miguel-chevalier.com/EN/16/mosa.htm*

Conceptual Art, Editör: Peter Osborne, Phaidon, Hong Kong, 2005

CONNOR, Steven, **Postmodernist Kültür**, Türkçesi: Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001

DEBORD, Guy, **Gösteri Toplumu ve Yorumlar**, Türkçesi: A.Ekmekçi, O.Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2006

DELEUZE, Gilles, "**Logique du sens**", Paris, Editions de Minuit, 1969

EDGAR, Andrew, SEDGWICK, Peter, **Kültürel Kuramda Anahtar Kavramlar**, Türkçesi: Mesut Karaşahan, Açılım Kitap, 2007

EISENSTEIN, M. Sergey, **Film Biçimi**, Türkçesi: Nijat Özön, Payel Yayınları, İstanbul, 1985

EISENSTEIN, M. Sergey, **Film Duyumu**, Türkçesi: Nijat Özön, Payel Yayınları, İstanbul, 1984

GALASSI, Susan Grace, **Picasso's Variations On the Masters,** Harry N. Abrams Inc., New York, 1996

HAUSER, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1984

HEIDEGGER, Martin, **Sanat Eserinin Kökeni** ,Türkçesi: Fatih Tepebaşılı, İstanbul, 2007

Hiding in the Light: On Images and Things, Londra, Comedia, 1988

HOPKINS, David, **Dada ve Gerçeküstücülük,** Türkçesi: Suat Kemal Angı, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004

HUTCHEON, Linda, **Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony**, Florence, KY, USA: Routledge

HUTCHEON, Linda, **Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction**, Routledge, Londra, 1988

KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, Agora kitaplığı, İstanbul, 2005

KEYKAVUS, **Kabusname**, Çeviri: Mercimek Ahmed, Redaksiyon: Orhan Şaik Gökyay, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2007

KILIÇ, Levend, **Görüntü Estetiği**, İnkılap Yayınları, İstanbul, 4. Basım, 2003

KORTUN, Vasıf, **20. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi Kataloğu**, Resim ve Heykel Müzeleri Derneği, 2000

KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, Türkçesi: Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul, 2006

LEMERT, Charles, **Sociology After the Crisis**, Westview Press, Colorado, 1995

LEPPERT, Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal işlevi**, Türkçesi: İsmail Türkmen Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982

LYOTARD, Jean François, **Postmodern Durum**, Türkçesi, Ahmet Çiğdem, Ara Yayınları, 1990

MANET, Edouard, "**Manet by Himself**", editör: Juliet Wilson Bareau, Pub.:Brown Little, 1991

MCLUHAN, Marshall, **Understanding Media:The Extensions of Man**, Cambridge, Mit Press, 1994

Modernite Versus Postmodernite, Derleyen: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara, 1994

MOODY, Ricky, Gregory Crewdson**, Twilight: Photographs by Gregory Crewdson**, Harry & N. Abrams, 2002

New Perspectives in Painting, Phaidon, Hong Kong, 2007

NOCHLIN, Linda**. Has Modernism Failed?**, Thames&Hudson, New York, 1984

Nothing Lasts Forever, **Hiçbir Şey Sonsuza Dek Sürmez**, Mini-Katalog, 2006

OLIVA, Achille Bonita, **Warhol verso De Chirico**, Electa Publishing, Milano, 1982

POPPER, Frank, **Art of the Electronic Age**, Thames & Hudson, Singapur, 1993

Postmodernizm, Jameson,Lyotard, Habermas, Derleyen: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, 1993

Resmi Görüş, Güncel Sanat Seçkisi, İstanbul

Rocking Around the Clock;: Music Television, Postmodernism and Popluar Culture, Londra ve New York, Methuen, 1987

SAYEGAN, Daryus, **Batı Karşısında Asya**, Türkçesi: Derya Örs, Anka Yayınları, İstanbul, 2005

SAYIN, Zeynep, **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2003

SHAPIRO, Theda, "**The Europan Avan-Garde Society 1900-1925**", Painters and Politics, 1976

SMITH, Edward Lucie, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Akbank Sanat Yayınları, 2004

STOICHITA, Victor I., **Gölgenin Kısa Tarihi**, Türkçesi: Bilge Aydın, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006

SÜTÇÜ, Özcan Yılmaz, **Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi**, Es Yayınları, İstanbul, 2005

TOPÇUOĞLU, Nazif, **Fotoğraf Ölmedi Ama Tuhaf Kokuyor**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003

TOURAINE, Alain, **Modernliğin Eleştirisi**, Türkçesi: Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, Cogito, İstanbul, 2002

TURGUT, İhsan, **Sanat Felsefesi**, Üniversite Kitabevi Yayınları, 1993

Uluslararası Çalıştay: AB'nin Doğusunda Sanat Eleştirisi ve Küratörlük, 2. Oturum, Aıca TR Yayınları, 2004

WARHOL, Andy, **The Philosophy of Andy Warhol**, New York, Harvest Book, 1977, s.92

WEISS, Jeffrey, **The Popular Cultur of Modern Art: Picasso, Duchamp and the Avangard,** 1909-1917, Yale University Press, 1994

WENDERS, Wim, **Act of Seeing: Essays and Conversations**, Faber&Faber, 1997

WORRINGER, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Türkçesi: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985

WYPIJEWSKI, Joann, **Painting by Numbers: Komar and Melamid's Scientific Guide to Art,** University Of California Press, California, 1998

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları, Ankara, 2006

8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul, 2003

9. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, 2005

10. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu, İstanbul

MAKALELER:

Tartışma, "**Sanatta Etkilenme, Dönüştürme, Yaratıcılık, Yenilik, Özgünlük, Kopya, Taklit vb. Üzerine (1)"**, Sanatçının Atölyesi, Şimdi Yayıncılık, İstanbul, 2007

AGAMBEN, Giorgio, "**Guy Debord'un Sineması**", www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=21,263,0,0,1,0

AKAY, Ali, "Wang Humour Dolu Dünyası", **48,49,51 Public Page**, Wang Du Sergi Kataloğu, Aksanat, İstanbul, 2007

AKMAN, Kubilay, "**Orlan'ın Suretleri**", Avrupa Sosyoloji Derneği (ESA) Sanat Sosyolojisi Araştırma Ağı'nın Rotterdam'da gerçekleşen 6. Konferansı tebliği, 3 Kasım 2004, *http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi37/Kubilay.Akman_37.html*

BARTHES, Roland, "The Death of the Author", **Image, Music, Text**, Fontana Press, London, 1977

BERENSEL, Ege, "**Video İmajın Kısa Tarihi-Video Epistemolojisine Giriş**", makalesi için bkz. http://videa.org.tr/dil/videoimajinkisatarihi.html

BOURDON, David, "**Warhol as Filmmaker**", http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/articles/bourdon/bourdon.html

BOYNİK, Sezgin, **"İmajın Politikaları"**, Art-İst Güncel Sanat Dergisi**,** Sayı: 1, İstanbul, Art-İst Yay., 2004

BOZKURT, Muammer, "Sanat Üretim Alanı Olarak Video", **Sanat Dünyamız***,* Sayı: 104, Güz 2007

BURGARD, Timothy Anglin, "**Picasso and Appropriation"**, Art Bulletin, 00043079, Sayı:73, New York, 1991

BURNETT, Ron, "**VideoSpace/Video Time: The Electronic Image as Found Object"** bkz. http://www.eicad.ca/~rburnett

CAMERON, Dan, "Art and It's Double, A New York Perspective", **Flash Art**, 1987

CHAPMAN, Peter, "Art Private View", Independent, Londra, 6 Aralık 2003

COMANAS, Gary, "**The Origin of Andy Warhol's Soup Cans",**http://www.warholstars.org/art/warhol/soup.html

DASTARLI, Elif, **"Sanata Kavramsal Bir Darbe: Hazır-Yapım (Ready-Made)"**, Genç Sanat, Sayı:118, 2004

DELEUZE, Gilles, "**Vücut, Et ve Ruh: Hayvanlaşmak"**, www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=6,83,0,0,1,0

DORMENT, Richard, "Beckham, The Sleeping Beauty/Beckham Uyuyan Güzellik" *www.telegraph.co.uk/arts/main.jhtml?xml=/arts/2004/04/28/babecks28.xml*

Drawing on Hopper: Gregory Crewdson/Edward Hopper*,* William College Museum of Art, Sergi Basın Bülteni, Eylül 2006–Nisan 2007

FALKENSTEIN, Michelle, "**Make Trees Dance** "http://jsteinkamp.com/html/reviews.htm

FLEMING, Juan E.," **Hybrid Creatures and Paradox Machines**", Ars Electronica 2005

FRANKEL, David, **Gregory Crewdson**, Artforum, Yaz 2000

GEERS, Kendell, "Sürgündeki Sanat Yapıtı", **8. Uluslararası İstanbul Bienali Kataloğu**, İstanbul, 2003

GOTTESMAN, Ronald, “Film Parody, An Inmodest Proposal”, **Quarterly Review of Film & Video***,* Harwood Academic Publishers America, 12. Cilt, 1990

HARAWAY, Donna, “**A manifesto for cyborgs: science, technology, and socialist feminism in the 1980s**”, L. Nicholson (ed.) F*eminism/Postmodernism,* New York: Routledge, 1990

HIGGINS, Charlotte, “**Video Portrait Captures Beckham Asleep**”, Guardian, 27 Nisan 2004

JAMESON, Fredric, “**Postmodernism, or, Cultural Logic of Late Capitalism**”, Postmodernizm, Jameson, Lyotard, Habermas, Derleyen: Necmi Zeka, Kıyı Yayınları, İstanbul, 1994

JAPPE, Anselm, “**Situasyonistler Son Avangard mıydı?**”, Art-İst Güncel Sanat Dergisi**,** Sayı: 1, İstanbul, Art-İst Yay., 2004

KERCKHOVE, Derrick de, “Hybrid: Elements of a Re-Mix Culture”, **Hyrid-Living In Paradox**, Hatje Cantz Publishing, Avusturya, 2005

KRIMP, Douglas, “Postmodernizmin Fotoğraf Etkinliği”, Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı:84, 2002

KURTZ, Bruce D,"**Andy's Enterprise: Nothing Special**", Haring, Warhol, Disney, Verlag: Prestel,1992

LEFFINGWELL, Edward, “**Cindy Sherman at Metro Pictures**”, Art in America, Temmuz 2001

LEFFINGWELL, Edward, “**Gregory Crewdson at Luhring Augustine**”, Art in America, Temmuz 2000

LUTTICKEN, Swen, **"Situasyonist Enternasyonal'in Kullanım Değeri"**, Art-İst Güncel Sanat Dergisi**,** Sayı: 1, İstanbul, Art-İst Yay., 2004

LYOTARD, François, "**Le Postmoderne Expliqué Aux Enfants** (Postmodernizm Sorusuna Cevap)", Türkçesi:Dumrul Sabuncuoğlu, Postmodernizm, Derleyen: Necmi Zeka, Kıyı Yay., İstanbul, 1993

MAVER, Duna, "**Terörün Avangardı**", Art-İst Güncel Sanat Dergisi**,** Sayı: 1, İstanbul, Art-İst Yay., 2004

MOLINA, Joanne, "**Everything Illuminated**", Interiors, Nisan-Mayıs 2008

OWEN, William, "**Bedenler, Metin ve Devinim**", Sanat Dünyamız 67, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998

Pluk, Photography in London, **The UK and Europe**, Londra, Mayıs 2005

PUFF, Melanie, "Acting in the Interstices, Thoughts on an Ethic of Hybrid Identity", **Hyrid-Living In Paradox**, Hatje Cantz Publishing, Avusturya, 2005

SADAK, Yalçın, "Modernist ve Postmodernist Sanatta Alıntılar Sorunu", **Çağdaş Düşünce ve Sanat**, UPSD Yayınları, İstanbul, 1993

SCHWABSKY, Barry, "Cindy Sherman", Artforum, Ocak 2001

STEPKEN, Angelike, "Die Magie Der Technischen Bilder/Teknik Görüntülerin Büyüsü", **In Media Res**

STUCKEY, C.F., "Andy Warhol's Painted Faces", **Art in America**, sayı:68, New York, 1980

ŞAHİNER, Rıfat, “**Andy’nin Uyanıklığı, Hiçbir şey Özel Değildir!... -1-**“, Türkiye’de Sanat, Sayı:31, 2000

ŞAHİNER,Rıfat, “**Andy'nin Uyanıklığı: Hiçbir Şey Özel Değildir!.. -2-“**, Türkiye’de Sanat, sayı:32, 2000

ŞAHİNER, Rıfat, “**Avangardın Tarihsel Dönüşümü**”, Cumhuriyet Gazetesi, ‘Kitap’eki’, Sayı:805, 21.Temmuz.2005

ŞAHİNER, Rıfat, “Paik’in Elektronik Tuvalleri”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 46, 2000

ŞAHİNER, Rıfat, “Postmodernizm ve Nesnesizleşen Sanat Üzerine,” **Plato Güncel Sanat Dergisi**, Sayı:3, 2006

ŞAHİNER, Rıfat, “Video Sanatı: Elektronik Görüntülerin Kurgusal Evreni”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı:49, 2001

TESTA, Bart,” The art of parody put back where it belongs A THEORY OF PARODY THE TEACHINGS OF TWENTIETH-CENTURY ART FORMS”, **The Globe and Mail**, Toronto, 1985

WOOSTER, Ann Sargent, “**Why Don’t Tell Stories Like They Used To**?”, Art Journal, 1985, sayı:204

TEZLER:

CLUNIS, Sarah Anita, "**Ready Made Diaspora**", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Iowa University Gradute College, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, 2006

EYİGÖR, Fevziye, "**1960'dan Günümüze Sanat Yapıtına Dayanan Sanat Yapıtları"**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimarsinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ensitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2002

EYİGÖR, Fevziye, "**Yeniden Üretim Nesnesi Olarak Kaynağını Aşan Sanat Yapıtı"**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ensitüsü, Resim Anasanat Dalı, 1997

FEDEROVA, Kseniya, **New Media and Performance, Aesthetic and Ethics of Technological Sublime**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Colorado Üniversitesi Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Colorado, 2007

FLOYD, Kathryn Mae, **Between Change and Contunuity: Documenta 1955-2005**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Iowa Üniversitesi, Sanat Tarihi Programı, Iowa, 2006

KANTÜRK, Borga, **Yeniden Üretme ve Kopyalama Olguları Bağlamında Çağdaş Sanata Bir Bakış**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana sanat Dalı, 2002, s.50.

MUHAMMAD, Erika Dalya, **Electrocultures; Vanguard Documentary, Cut-and-Mix and Futurist Diasporic Media,** Yayınlanmamış Doktora Tezi, New York Üniversitesi, Sinema Çalışmaları Programı, New York, 2004

NESSELROTH, Eva J., **Sublimating the Message Mapping The Digital Age**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, York Üniversitesi ve Ryerson Üniversitesi, İletişim ve Kültür Programı, Toronto, 2004

SAVA, Sava, **Cinematic Photography, Theatricality, Spectacle: The Art of Jeff Wall,** Simon Fraser Universitesi, İletişim Fakültesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2005

TOKSÖZ, Hulya, **Sanat ve Teknoloji Bağlamında 20. Yüzyılda Gelişen Yönelimler ve Kişilik,** Mimarsinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ensitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2002

<u>LİNKLER:</u>

- *(http://tr.wikipedia.org/wiki/Dagerreyotipi)*
- *(http://www.biltek.tubitak.gov.tr/gelisim/fotograf/obscura.htm)*
- *http://nifak.wordpress.com/2007/05/05/neden-hic-buyuk-kadin-sanatci-yok/*
- *http://tr.wikipedia.org/wiki/Avangart*
- *http://tr.wikipedia.org/wiki/Buhar_makinesi*
- *http://tr.wikipedia.org/wiki/Eklektisizm*
- *http://tr.wikipedia.org/wiki/Foto%C4%9Fraf*
- *http://tr.wikipedia.org/wiki/Fraktal*
- *http://tr.wikipedia.org/wiki/Mimesis*
- *http://tr.wiktionary.org/wiki/pastiche*
- *http://www.arkitera.com/arsgratiaartis.php?action=displayNewsItem&ID=11075*
- *http://www.kabatasdevri.com/kabatas_devri_01_a.php*
- *http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/christianmetz.html*
- *http://www.kameraarkasi.org/sinema/makaleler/christianmetz2.html*
- *http://www.kontakt-collection.net/artists/Milica+Tomic/*
- *http://www.kutuphanem.com/default.asp?islem=dok_indir&odevno=150423*
- *http://www.margotlovejoy.com/*
- *http://www.medienkunstnetz.de/works/outer-and-inner-space/images/1/*
- *http://www.mis.boun.edu.tr/ulus/bp181/notlar/giris-cikis.htm*
- *http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template1.asp?id=3719*
- *http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template3.asp?id=3707*
- *http://www.normallove.de/htm/engl_film.htm*
- *http://www.onsayfa.com/forum/odev-arsivi/117805-balkon.html*

- *http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=7425*
- *http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6882*
- *http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=r2&haberno=6882*
- *http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=115561.*
- *http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236094*
- *http://www.radikal.com.tr/haber.php?haberno=236094*
- *http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=274*
- *http://www.semioticstreet.com/bidlodanto.html*
- *http://www.ubu.com/film/debord_ingirum.html*
- *www.iksv.org/bienal*
- *www.moma.org/exhibitions/2006/Manet/index.htm*

RESİM LİSTESİ ve RESİM KAYNAKÇA

Resim 1: Gustave Courbet, (1819-1877) *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854, tuval üzerine yağlı boya, 129 x149 cm., Montpellier, Musée Fabre
http://www.latribunedelart.com/Expositions/Expositions_2006/Courbet_Bonjour.htm

Resim 2: Joseph Niepce, 1827
http://www.artlex.com/ArtLex/p/photography/photo.-1824.html

Resim3:Louis Daguerre, 183
http://cinequizz.free.fr/toutart/photos/louis_daguerre_1837_still_life.jpg

Resim 4: Manet, Olympia, 190x130 cm., 1830
http://p.giroud.free.fr/manet/olympia.jpg

Resim 5: Roma Dönemi Nehir Tanrıları Sarkofajı
http://www.studiolo.org/Photography/Judging/Judging01.htm

Resim 6: Raimondi'nin Gravürü
http://www.studiolo.org/Photography/Judging/Judging01.htm

Resim 7: Giorgione, "Kırda Konser", 105 x 136,5-1510 cm.
http://www.medienkunstnetz.de/works/laendliches-konzert/

Resim 8: Manet, "Kırda Öğlen Yemeği", 1862
http://www.normandy-tapestry.com/french_art_posters/Manet_Edouard.htm

Resim 9: Paul Cézanne, "A Modern Olympia", 1873-1874, 46 x 55.5 cm., Musee d'Orsay, Paris
http://www.abcgallery.com/C/cezanne/cezanne38.html

Resim 10: Goya, "Majas on Balcony", 162 x 107 cm.
http://www.artchive.com/artchive/G/goya/majas_on_balcony.jpg.html

Resim 11: Manet, "Balcony", 170 x 125cm.,, 1868
http://www.artchive.com/artchive/M/manet/balcony.jpg.html

Resim 12: Réne Magritte, "*Perspective II: Manet's Balcony", 170x124cm., 1950*
http://www.abcgallery.com/M/magritte/magritte61.html

Resim 13: Francisco de Goya y Lucientes, "*The Third of May 1808*", 255 x 345 cm.,1814
http://www.artmuseums.com/currentevents.htm

Resim 14: Manet, "The Execution of Maximilian", 252 × 305 cm, 1868
http://www.artchive.com/artchive/M/manet/maximilian.jpg.html

Resim 15: Picasso, “Massacre in Korea”, 109,5x209,5cm., 1951
http://www.goyatobeijing.org/picasso.html

Resim 16: François Millet’in “Sower” 1850
http://www.usc.edu/programs/cst/deadfiles/lacasis/ansc100/library/images/111.html

Resim 17-18: Van Gogh, “Sower”, 1888-1890
http://www.artchive.com/artchive/V/van_gogh/sower.jpg.html

Resim 19: Velazquez, “El papa Inocencio X,” 1644-1655
http://www.abcgallery.com/V/velazquez/velazquez46.html

Resim 20-21: Bacon, “*Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent*”, 1953 ve “*Pope III*”
http://www.francis-bacon.cx/themes/the_popes.html

Resim 22: Rembrandt, “*Kesilmiş Öküz*”, 1657
http://www.abcgallery.com/R/rembrandt/rembrandt69.html

Resim 23-24-25: Bacon’un bir fotoğrafı sonra Rembrandt sonrası çalışmaları 1946-1955
http://francis-bacon.cx/photo/portrait_1952.html

Resim 26: Sergei Eisenstein’ın Potemkin Zırhlısı adlı filminden bir sahne, 1925
Genç Sanat Dergisi, 2007 Mart, s.23.

Resim 27: Francis Bacon, “*Innocent X*”
http://www.artquotes.net/masters/bacon/paint_study.htm

Resim 28: Diego Velazquez, “*Las Meninas*”, 318x276 cm., 1656
http://www.artchive.com/artchive/V/velazquez/meninas.jpg.html

Resim 29: Picasso, “*After Velazquez*”, 1957
http://artchive.com/artchive/P/picasso/meninas.jpg.html

Resm 30: Picasoo, “*Guernica*”, 1937
http://www.artquotes.net/masters/picasso/picasso_guernica1937.jpg

Resim 31: Brüksel’de Dokutulan Halı
*EYİGÖR, Fevziye, “**1960’dan Günümüze Sanat Yapıtına Dayanan Sanat Yapıtları”**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Mimarsinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ensitüsü, Resim Anasanat Dalı, 2002*

Resim 32: Duchamp, “*Fountain*”, 1916-1917
http://www.beatmuseum.org/duchamp/fountain.html

Resim 33: Botticelli, “*Venüs’ün Doğuşu*”,1482
http://www.eso.org/public/outreach/eduoff/vt-2004/Background/Infol2/vt2004-if14-fig2.jpg

Resim 34: Duchamp, "*Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin ya da Büyük Cam*", 1934
http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/duchamp3.htm

Resim 35: Duchamp, "*L.H.Q.Q.Q*", 1917
http://arthist.binghamton.edu/duchamp/LHOOQ.html

Resim 36: Picasso, "*Boğa Başı*", 1945
http://cn.cl2000.com/history/beida/ysts/image18/jpg/02.jpg

Resim 37: Asger Jorn, "*Detourne Resimler dizisi, Paris'te Bir gece*", 1959
http://www.aldus.dk/jorn-modifications/

Resim 38: "*L'avangarde se rend pas*", 1962
Art-İst Güncel Sanat Dergisi, İstanbul, Art-İst Yay., Sayı: 1, 2004, s.32.

Resim 39: Painting in the Sorbonne with Situationist grafiti, 1968
Art-İst Güncel Sanat Dergisi, İstanbul, Art-İst Yay., Sayı: 1, 2004, s.42.

Resim 40-41: Guy Debord, "*In girum imus nocte et consumimur igni*", 1978
http://www.ubu.com/film/debord_ingirum.html

Resim 42: Robert Rauschenberg, "*Erased De Kooning"*, 1953
http://www.sfmoma.org/msoma/artworks/93.html

Resim 43:Richard Hamilton, "*Günümüz Evlerini Böylesine Çekici Kılan Nedir?", 1955*
http://facweb.cs.depaul.edu/sgrais/images/Collage/hamilton-appealing.jpg

Resim 44: Andy Warhol, "*100 Teneke*", 1962
http://artfiles.art.com/images/-/Andy-Warhol/100-Campbells-Soup-Cans-Print-C10301482.jpeg

Resim 45: Andy Warhol "*Venüs*", 1984
http://www.warholprints.com/portfolio/Sandro.Botticelli.Birth.Venus.html

Resim 46: Andy Warhol, "*Gold Marilyn Monroe*", tuval üzerine serigrafi ve sentetik polimer boya, 211.4x144.7 cm, 1962
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=79737

Resim 47: Andy Warhol, *"Italian Square with Ariadne (after De Chirico)",* 1982, tuval üzerine sentetik polimer boya ve serigrafi mürekkebi, Pittsburg
*Victor I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, Türkçesi: Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s.140.*

Resim 48: Andy Warhol, *"Self Portrait",* 1978, t.ü.serigrafi mürekkebi ve sentetik polimer boya
*Victor I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, Türkçesi: Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s.140.*

Resim 49:Andy Warhol, *"The Shadow",* 1981, kağıt üzerine serigrafi
*Victor I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, Türkçesi: Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s.142.*

Resim 50: Giorgio de Chirico, "*Oto-Portre*", 1920
*Victor I. Stoichita, **Gölgenin Kısa Tarihi**, Türkçesi: Bilge Aydın, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2006, s.147.*

Resim 51: Andy Warhol, "*Blood for Dracvla"*, 1974
http://images.greencine.com/images/movies/amg/dvd/cov150/drt000/t083/t083152j7bh.jpg

Resim 52: Andy Warhol, "*Sleep/Uyku*", *1963*
http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template3.asp?id=3707

Resim 53: Andy Warhol, "*Chelsea Kızları/Chelsea Girls",1966*
http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template3.asp?id=3707

Resim 54: Andy Warhol*, "The Velvet Underground and Nico/ Kadife Underground ve Nico",1966*
http://www.modernamuseet.se/v4/templates/template3.asp?id=3707

Resim 56: Nam June Paik, "*Tv Bahçesi"*, tek kanallı video yerleşitrme, ses, bitkiler ve monitörler, 1974
http://img.slate.com/media/1/123125/122980/2134324/2135316/2135317/060201_obit_video-gardenTN.jpg

Resim 57: Nam June Paik, "*Tv Buddha*", 1974
http://www.paikstudios.com/gallery/1.html

Resim 58: Nam June Paik, "*Buddha*", 1989
http://www.haberarts.com/paik.jpg

Resim 59-60: Nam June Paik, "*Global Groove*",1974
http://www.medienkunstnetz.de/works/global-grove/

Resim 61: Nam June Paik Demagnetizer ile Canal Street stüdyosunda denemeler yaparken.
http://www.paikstudios.com/gallery/gallery_index2.html

Resim 62: Nam June Paik ve "*Magnet Tv*", 1965
http://www.medienkunstnetz.de/works/magnet-tv/

Resim 63: Nam June Paik, "*Robot Ailesi*", tek kanallı video heykel, televizton, radyo kanalları ve monitörler, 1986
http://www.paikstudios.com/gallery/gallery_index.html

Resim 64: Nam June Paik, "*TV Clock*", 24 adet manüpüle edilmiş renkli televizyon, sessiz ve sürekli değişken, 1989
http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/paik/images/tvclock.gif

Resim 65: Mike Bidlo, "*Bu Bir Pipo Değildir, Magritte de değildir*", çizim, 1991
http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/posvan_d.jpg

Resim 66: Mike Bidlo, "*Warhol Değil*", ipek-baskı, 1985
http://images.artnet.com/artwork_images_166204_215892_resize_mike-bidlo.asp?width=130&maxheight=130

Resim 67: Sherrie Levine, "*Walker Evans'tan sonra*", Ink jet baskı, 2001
http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/3464/bild.jpg

Resim 68:Sherrie Levine, "*After Man Ray (La Fortune)*", 683.82x152.4x 279.4cm., 1990
http://www.davidrumsey.com/amica/amico644853-122926.html

Resim 69: Sherrie Levine, "*Untitled (After Joan Miró)*", kağıt üzerine suluboya ve kara kalem, 35.5x27.9 cm., 1985
http://chelseaartgalleries.com/artists/S/Sherri+Levine.html

Resim 70: Sherrie Levine, "*Cezanne'dan Sonra*", kağıt üzerine ink-jet baskı, 33x48,3 cm., 2007
http://www.artnet.com/galleries/Exhibitions.asp?gid=590&cid=119874

Resim 71: Jeff Koons, "*Jeff and Ilona*", mermer, 1995
http://www.artnet.com/artwork/424961574/592/jeff-koons-bourgeois-bust---jeff-and-ilona.html

Resim 72: Jeff Koons, "*Blow Job*", cam, 1991
http://www.jeffkoons.com/site/index.html

Resim 73: Mike Bidlo, "*Pisuar Desenleri*", Yerleştirme, 2000
http://www.paolocurti.com/bidlo/bidlo.htm

Resim74: Sherrie Levine, "*Çeşme*/*Marcel Duchamp'tan Sonra*", 1991
http://www.artnet.com/Magazine/features/cfinch/Images/finch5-7-4.jpg

Resim 75: Mike Bidlo, "*Silinmiş De Kooning Desenleri*", 2005
http://www.artsjournal.com/artopia/2005/10/mike_bidlo_the_end_of_art.html

Resim 76: Mike Bidlo, "*Silinmiş De Kooning Resmi Silikleri Koleksiyonu*", 2005
http://www.artsjournal.com/artopia/2005/10/mike_bidlo_the_end_of_art.html

Resim 77: Bruce Nauman, "*Çeşme Olarak Kendi Portresi*", 11 Renkli fotoğraf, 1966-70
http://www.artcomgroup.com/introduce/500photographer/images/nauman.jpg

Resim 78: Elaine Sturtevant, "*İsimsiz Gonzalez-Torres Go-Go Dancing Platform*", 1995
http://web.mit.edu/newsoffice/2005/arts-sturtevant-0601.html

Resim 79: Michelangelo Pistoletto**, "***Venus of the Rags",* 1967-1974, mermer ve tekstil
http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?cgroupid=999999961&workid=88060

Resim 80: Van Gogh, "*Ayakkabılı Natürmort*", 1886-1888
http://homepage.newschool.edu/~quigleyt/vcs/jameson/vangogh_shoes.jpg

Resim 81: Andy Warhol, "*Elmas Tozu Pabuçlar*", 1980
http://www.eng.fju.edu.tw/Literary_Criticism/postmodernism/examples/warhol_shoes.gif

Resim 82:Pierre Huyghe, "*Remake (Alfred Hitchcock, Rear Window)*", 1995
http://www.sensesofcinema.com/images/28/remake.jpg

Resim 83: Brice Dellsperger, "*Blow Out (Brian De Palma, Blow Out)*", 1997
İkiz Beden Sergi Kataloğu, Aksanat, 2007, s.22.

Resim 84: Douglas Gordon, "*24 Saat Sapık*", 1997
http://www.medienkunstnetz.de/works/24-hour-psycho/

Resim 85: Matthew Barney, "*Cremaster II*", 1999
http://www.cremaster.net/

Resim 86: Sao Paolo'da Yeni Ortamlar: F.A.Q.:Yeni Ortamlar Yeni Sorular Konferansı ve Etkinliği, etkinlikte bir binada 24 saatlik bir zaman diliminde sarf edilen tüm suyu sanal bir şelale olarak binanın iç avlusuna akıtarak tüketim konusunda göndermelerde bulunan yerleştirme, 2006
Grafik Tasarım, sayı:7, 2007, s.35.

Resim 87: Jin-Yo Mok, "*Music Box*", internete entegre interaktif yerleştirme ve sensörler, Ars Electronica 2005
Ars Electronica 2005 Kataloğu, s.65.

Resim 88: David Em, "*Tsunami*", 2006
http://www.davidem.com/

Resim 89: Jean Pierre Yvaral, "*Marylin*", 1989-1995
http://www.yvaral.org/

Resim 90: Jean Pierre Yvaral, "*Mona Lisa*", 200x200cm.,1989-1995
http://www.yvaral.org/

Resim 91: Jean Pierre Yvaral, "*Dali digitalisé 1977*", 160x110cm., 1977
http://www.yvaral.org/

Resim 92-93-94: Morgot Lovejoy, *"Bulut, Sahne 5"*, 9 projeksiyon, 10 dakikalık programlanmış loop ve ses (Warren Lehrer-Harvey Goldman), 1987
http://www.margotlovejoy.com/

Resim 95: Jennifer Steinkamp, *"Eye Catching"*, yerleştirme, Yerebatan Sarnıcı, 3 projeksiyon ve 3 bilgisayar, 2003
http://www.margotlovejoy.com/

Resim 96: Jennifer Steinkamp, *"Eye Catching"*, yerleştirme, Yerebatan Sarnıcı, 3 projeksiyon ve 3 bilgisayar, 2003
http://jsteinkamp.com/

Resim 97: Jennifer Steinkamp, *"Dervish"*, yerleştirme, New York, 4 projeksiyon ve 4 bilgisayar, 2005
http://jsteinkamp.com/

Resim 98: Pınar Yoldaş, "*Make Your Own Still Life*", interaktif yeni medya çalışması, 2003
http://www.pinaryoldas.info/

Resim 99: Palozzo Rosso, "*Saint Sebastian*", tuval üzerine yağlıboya, 1717
http://kidslink.bo.cnr.it/ic16-bo/reni/archivio/webreni/img/ssebas1.jpg

Resim 100-101: Fiona Tan, "*Saint Sebastian*", video enstalasyon, 2001
http://www.macm.org/en/expositions/9.html

Resim 102: Song Dong, " *Manzarayı Yemek*", video-film, 2005
http://www.artnet.com/artist/150708/song-dong.html

Resim 103: Vik Muniz, "*Mezarlıktaki Öksüz Kız/Delacroix'den Sonra*", Gordian Puzzles Dizisi, 2008
http://www.vikmuniz.net/

Resim 104: Vik Muniz, "*Narcissus/Caravaggio'dan Sonra*", Çöp Resimleri Dizisi, 2006
http://www.*vikmuniz*.net/

Resim 105: Glenn Brown, *"Şeytana Sataşma, Yoksula Şefkat*", panel üzerine yağlıboya, 2001
http://image.guardian.co.uk/sysimages/Guardian/Pix/pictures/2000/10/24/turnergb2.jpg

Resim 106: Gregory Crewdson, "İsimsiz", fotoğraf
http://images.artnet.com/artwork_images_424046260_151994_gregory-crewdson.jpg

Resim 107: Jack&Dinos Chapman, "*Cehennem Dizisinden*", 2001-2004
http://www.drowningcreek.com/06_manifesto/16_sensations/sensations.html

Resim 108: Francesco Jose Goya y Lucientes, "*Savaşın Musibetleri*", 1810
http://www.luc.edu/depts/history/dennis/Visual_Arts/05-Romantic_Goya_Disasters-of-War-01.jpg

Resim 109-110: Komar ve Melamid, *"Nostaljik Sosyalist Realizm Serisinden"*, tuval üzerine yağlıboya, 1981-1983
http://www.komarandmelamid.org/

Resim 111: Georges De La Tour, *"Marangoz Aziz Joseph"*, tuval üzerine yağlıboya,1640 --- Caravaggio, *"Rosary Meryemi"*, tuval üzerine yağlıboya, 1604
http://www.abcgallery.com/C/caravaggio/caravaggio.html
http://www.abcgallery.com/L/latour/latour.html

Resim 112: Francisco de Zurbarân, *"Portakallı, Limonlu ve Güllü Natürmort"*, 1633

http://www.topofart.com/artists/Francisco_de_Zurbaran/

Resim 113-114: Sam Taylor-Wood, *"Ölü Doğa/Still Life"*, DVD Video, sürekli loop, 3'44'', 2001
http://new-art.blogspot.com/2007/02/sam-taylor-woods-vanitas.html

Resim 115: Sam Taylor-Wood, *"Ölü Doğa/Still Life"*, DVD Video, sürekli loop, 3'44'', 2001
http://new-art.blogspot.com/2007/02/sam-taylor-woods-vanitas.html

Resim 116: Caravaggio, *"Ölü Doğa/Still Life"*,tuval üzerine yağlı boya, 1596
http://www.abcgallery.com/C/caravaggio/caravaggio28.html

Resim 117: Chardin, "*Yaban Tavşanı*", 1728-1730
http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/chardin/index.html

Resim 118: Chardin, "*Yaban Tavşanı*", 1728-1730
http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/chardin/index.html

Resim 119: Chardin, "Keklikli ve Armutlu Ölü Doğa", 1748
http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/chardin/index.html

Resim 120: Chardin, "Oyun, Av köpeği ve Ölü Doğa", 1730
http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/chardin/index.html

Resim 121-122-123-124: Sam Taylor-Wood, *"Küçük Bir Ölüm/A Little Death"*, DVD Video, sürekli loop, 4'30'', 2002
http://www.ubu.com/film/tw_death.html

Resim 125: Sam Taylor-Wood, *"Piéta"*, 35mm Film, 1'57'', 2002
http://www.ubu.com/film/tw.html

Resim 126: Michelangelo, *"Piéta"*, mermer, 1499
http://www.bluffton.edu/~sullivanm/belgium/bruges/michelangelo/madonna.html

Resim 127-128: Sam Taylor-Wood, *"David"*, 35mm Film, 107 dakika, sürekli loop, 2004
http://www.talkscience.co.uk/art.html

Resim 129: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-Leğendeki Kadın*", lazer baskı, 1999
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66

Resim 130: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi*", lazer baskı, 1999
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66

Resim 131: Gregory Crewdson, "*North by Northwest, İsimsiz*", dijital baskı, 2001-2002
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66

Resim 132: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-no:7*", lazer baskı, 1999
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66

Resim 133: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-Ophelia*", dijital c-baskı, 2001-2002
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66

Resim 134: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-İsimsiz* ", direkt lazer baskı, 1999
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66

Resim 135: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-İsimsiz* ", dijital c-baskı, 2001
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66

Resim 136: Gregory Crewdson, "*Güllerin Altı Serisi'nden Maple Sokağı Dizisi, İsimsiz*", Dijital c-baskı, 2003
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66

Resim 137: Gregory Crewdson, "*Güllerin Altı Serisi, Çıplak Kadın*", Dijital c-baskı, 2004
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66

Resim 138: Gregory Crewdson, "*Alacakaranlık Serisi-no:7*", dijital c-baskı, 2001-2002
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66

Resim 139: Gregory Crewdson, "*İsimsiz*", dijital c-baskı, 2004
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66

Resim 140: Edward Hopper, *"Güneşli Sabah",* tuval üzerine yağlıboya, 1944
www.wcma.org/press/06/06_Hopper_Crewdson.shtml

Resim 141: Erich Fischl, "*Sevginin Doğuşu*", tuval üzerine yağlıboya, 1987
http://www.ericfischl.com/

Resim 142: Erich Fischl, "*Krefeld Projesinden, Yemek Odası Sahnesi*", ahşap üzerine yağlıboya, 2003
http://www.ericfischl.com/

Resim 143: Cindy Sherman, *"İsimsiz Film Kareleri, No:12",* gümüş jelatin baskı, 1978
http://www.cindysherman.com/

Resim 144: Cindy Sherman, *"İsimsiz Film Kareleri, No:26",* gümüş jelatin baskı, 1979
http://www.cindysherman.com/

Resim 145: Cindy Sherman, *"Tarihî Portreler, Eski Ustalar No:225", renkli fotoğraf,* 1990
http://www.cindysherman.com/

Resim 146: Cindy Sherman, *"Tarihî Portreler, Eski Ustalar No:205" , renkli fotoğraf,* 1989
http://www.cindysherman.com/

Resim 147: Cindy Sherman, *"Tarihî Portreler, Eski Ustalar No:222" , renkli fotoğraf,* 1990
http://www.cindysherman.com/

Resim 148: Cindy Sherman, *"Tarihî Portreler, Eski Ustalar No:222" , renkli fotoğraf,* 1990
http://www.cindysherman.com/

Resim 149: Gustavo Courbet, "*Dünyanın Kökeni (Origin du Monde)*", tuval üzerine yağlıboya, 1866
http://www.caffeeuropa.it/attualita03/187quadro-garufi.html

Resim 150: Cindy Sherman, *"İsimsiz 263",* fotoğraf, 1992
http://www.cindysherman.com/

Resim 151-152: Russ Meyer'in *"Beyond the Valley of the Dolls (Taş Bebekler Vadisinin Ötesi)" ve "Immortal Mr. Teas (Ahlaksız Bay Teas)"* adlı filmlerinin afişleri
http://www.cinematical.com/2005/12/08/russ-meyer-the-movie-variety-in-60-seconds/

Resim 153: Cindy Sherman, *"İsimsiz Film Kareleri, No:12",* gümüş jelatin baskı, 1979
http://www.cindysherman.com/

Resim 154: Orlan, *"Azize Orlan", video performans,* 1983
http://www.orlan.net/

Resim 155: Orlan, *"Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenişi", performans ve operasyon,* 1990-1993
http://www.orlan.net/

Resim 156: Orlan, *"Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenişi", simülasyon ve modelleme,* 1990-1993
http://www.orlan.net/

Resim 157: Orlan, *"Azize Orlan'ın Yeniden Bedenlenişi", operasyon öncesi,* 1990-1993
http://www.orlan.net/

Resim 158: Orlan, *"Barok Draperileri Dizisi-Melek ve Puttiler (30 çocukla)",performans,* 1981
http://www.orlan.net/

Resim 159: Orlan, *"Barok Draperileri Dizisi-Melek ve Puttiler (30 çocukla)",performans,* 1981
http://www.orlan.net/

Resim 160: Orlan, *"Opera Ameliyatı ayda 5. Ameliyat",* 1991
http://www.orlan.net/

Resim 161: Orlan, *"Opera Ameliyatı ayda 5. Ameliyat",* 1991
http://www.orlan.net/

Resim 162: Orlan, *"Hibritleşme Dizisi:Venüs ile Orlan Arasında, ön çalışma ve modelleme 1996",* 1994-2005
http://www.orlan.net/

Resim 163: Orlan, *"Hibritleşme Dizisi: Venüs ile Orlan Arasında,renkli fotoğraf 1994",* 1994-2005
http://www.orlan.net/

Resim 164: Tracey Emin, *"Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995"* yerleştirme, 1995
http://www.tracey-emin.co.uk

Resim 165: Tracey Emin, *"My Bed"* yerleştirme, 1995
http://www.tracey-emin.co.uk

Resim 166: Tracey Emin, *"Sometimes the Dress is Worth More Money than the Money)",* video, 4', 2000
http://www.smh.com.au/articles/2003/02/04/1044318605804.html

Resim 167: "*The Good, the Bad and the Ugly"*den bir sahne
http://www.geocities.com/ug97057/goodbadugly/

Resim 168: Mürteza Fidan, "*Hafifletici Nedenler II*", detay, video yerleştirme, 2002
Sanatçının kendi arşivi

Resim 169: Mürteza Fidan, "*Hafifletici Nedenler II*", yerleştirme, 2002
Sanatçının kendi arşivi

Resim 170: Milica Tomic, "*Triple X*", video, 2002
http://www.treibsand.ch/assets/files/Compiler/MTomic.pdf

Resim 171: Milica Tomic, "*Triple X*", video, 2002
http://www.treibsand.ch/assets/files/Compiler/MTomic.pdf

Resim 172-173: Komar ve Melamid, *"Nostaljik Sosyalist Realizm Serisinden"*, tuval üzerine yağlıboya, 1981-1983
http://www.komarandmelamid.org/

Resim 174: Komar ve Melamid, *"Türkiye'nin En Çok İstediği"*, bulaşık makinesi boyutlarında, 1994
http://www.komarandmelamid.org/

Resim 175: Komar ve Melamid, *"Türkiye'nin En Az İstediği"*, A4 kağıt boyutlarında, 1994
http://www.komarandmelamid.org/

Resim 176: Komar ve Melamid, *"İtalya'nın En Az İstediği"*, kitap boyutlarında, 1994
http://www.komarandmelamid.org/

Resim 177: Komar ve Melamid, *"Çin'in En Çok İstediği"*, duvar resmi boyutlarında, 1994
http://www.komarandmelamid.org/

Resim 178: Komar ve Melamid, *"Hollanda'nın En Az İstediği"*, duvar resmi boyutlarında, 1994
http://www.komarandmelamid.org/

Resim 179: Komar ve Melamid, *"Almanya'nın En Çok İstediği"*, 37.75 x 37.75 cm., 1994
http://www.komarandmelamid.org/

Resim 180: Komar ve Melamid, *"Kenya'nın En Az İstediği"*, A4 kağıt boyutlarında, 1994
http://www.komarandmelamid.org/
,
Resim 181: Komar ve Melamid, *"Amerika'nın En Çok İstediği"*, bulaşık makinesi boyutlarında 1994
http://www.komarandmelamid.org/

Resim 182-183*: Half Life 2'den ekran kareleri*
http://www.juegosblog.com/wp-content/uploads/2005/12/hl2lost.jpg

Resim 184: *Crysis'den ekran kareleri*
http://forum.ebaumsworld.com/showthread.php?t=253682

Resim 185: AES+F, "*Action Half Life*", fotoğraf, 2003-2005
http://www.aes-group.org/

Resim 186-187: AES+F, "*Son Ayaklanma 2*", tondo animasyon-fotoğraf, 2005
http://www.aes-group.org/

Resim 188: AES+F, "*Son Ayaklanma 2*", animasyon-fotoğraf, 2005-2007
http://www.aes-group.org/

Resim 189: AES+F, "*Son Ayaklanma 2*", animasyon, 2007
http://www.aes-group.org/

Resim 190: AES+F, "*Defile*", dizi fotoğraf, 2000-2007
http://www.aes-group.org/

Resim 191: AES+F, "*Kötülük Tezi*", fotoğraf ve yerleştirme, 1993-1996

http://www.aes-group.org/

Resim 192: AES+F, "*Kötülük Tezi-Detay*", fotoğraf ve yerleştirme, 1993-1996
http://www.aes-group.org/

Resim 193-194: Erwin Olaf, "*Asil Kan*", fotoğraf, 2003
http://www.erwinolaf.com/

Resim 195: AES+F, "*Kim Daha Fazla Yaşamak İster?*", fotoğraf-yerleştirme-video, 1998
http://www.aes-group.org/

Resim 196-197: AES+F, "*Son Ayaklanma 2*", heykel, 2005-2007
http://www.aes-group.org/

Resim 198: AES+F, "*Son Ayaklanma 2*", heykel, 2005-2007
http://www.aes-group.org/

Resim 199: AES+F, "*Berlin Duvarı*", yerleştirme, 2005-2007
http://www.aes-group.org/

Resim 200: *Crysis'in bir ekran karesi*
http://www.gamespot.com/pages/forums/show_msgs.php?topic_id=25833065&page=2

Resim 201: Beatriz Albuquerque, *"Video ACTivism"*, video, 2007
http://www.beatrizalbuquerque.web.pt/

Resim 202: Beatriz Albuquerque, *"Video ACTivism"*, video, 2007
http://www.beatrizalbuquerque.web.pt/

Resim 203-204: Beatriz Albuquerque, *"Video ACTivism"*, video, 2007
http://www.beatrizalbuquerque.web.pt/

Resim 205: Beatriz Albuquerque, *"Caravaggio"*, video, 2005
http://www.beatrizalbuquerque.web.pt/

Resim 206: Miguel Chevalier,"*Orijinal Figürler*", yerleştirme, pleksiglasa ipek baskı, 1994
http://www.miguel-chevalier.com/

Resim 207-208: Miguel Chevalier, *"Crossborders",* interaktif sanal gerçeklik yerleştirmesi, Emmanuel Mâa Berriet Yazılımı, Video: Nicolas Gaudelet, 2 Grafik İşlemci, 6 video projeksiyon, 3 sensor, 1 apple G5, 8 hoparlör. 17x9x4m., 2007
http://www.miguel-chevalier.com/

Resim 209: Miguel Chevalier*, "Eve in the virtual garden"*, Software: Music2eye, 2005
http://www.miguel-chevalier.com/

Resim 210: Miguel Chevalier, "*Tatma III*", 1989, fragman resim, pleksiglas, 300x300 cm.
http://www.miguel-chevalier.com/

Resim 211: Wang Du, "*Public Page 48,49,51*", 2007
Public Page 48,49,51 kataloğu, Aksanat, 2007, s.13.

Resim 212: Wang Du, "*Public Page 48,49,51*", 2007
Public Page 48,49,51 kataloğu, Aksanat, 2007, s.15.

Resim 213: Wang Du, "*Femme, Femm, Feme, Fe*", 2006
Public Page 48,49,51 kataloğu, Aksanat, 2007, s.26.

Resim 214: Maurizio Cattelan, "*La Nona Ora*", karışık teknik, 1999
http://www.orbit.zkm.de/?q=node/44

Resim 215: Maurizio Cattelan, "*İsimsiz*", fotoğraf, 2000
http://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/fusselman/fusselman12-4-98.asp

Resim 216-217: Ron Mueck, "*Yatakta*", karışık teknik, 2005
http://www.hemmy.net/2006/04/12/ron-mueck-photo-realistic-sculptures/

Resim 218: Ron Mueck, "*Maske II*", karışık teknik, 2001-2002
http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/ron_mueck/mask_ii.php

Resim 219-220: Serkan Özkaya, *"Davut (Michelangelo'dan esinle)"*, 3 boyutlu faks, 900 cm., 2005
9. İstanbul Bienali Kataloğu, s.79.

Resim 221: Serkan Özkaya, *"Pablo Picasso Modern Sanatlar Müzesi'nde",* 1998
Resmi Görüş, Güncel Sanat Seçkisi, s.16.

Resim 222: Serkan Özkaya, *"Rus Avangardı; Kedini Düz"1998*-1999
Resmi Görüş, Güncel Sanat Seçkisi, s.17.

Resim 223: Serkan Özkaya, *"Vücut Sanatı: Parmağına Vurursan Asla Çığlık Atma; Daha Şiddetli Vur",* 1999
Resmi Görüş, Güncel Sanat Seçkisi, s.15.

Resim 224: Serkan Özkaya, *"Slide Show Galerileri",* mekansal yerleştirme*,* 2000-2004
http://www.arkitera.com/v1/sanat/2004/05/haberler/hafta17_22/sozkaya.htm

DVD LİSTESİ ve DVD KAYNAKÇA

- ***Guy Debord: In girum imus nocte et consumimur igni***

http://www.ubu.com/film/debord_ingirum.html

- ***Andy Warhol: Outer and Inner Space***

http://www.medienkunstnetz.de/works/outer-and-inner-space/

- ***Nam June Paik: Global Groove***

http://www.medienkunstnetz.de/works/global-grove/

- ***Manning ve Latham: AlienNATION***

http://www.vdb.org/smackn.acgi$artistdetail?MANNINGJ

- ***Wang Du'nun Röportajı***

http://www.youtube.com/watch?v=mrOVj0oVsuI

- ***Aes+f: Last Riot***

http://www.youtube.com/watch?v=2pVJx4PbtxE

- ***Aes+f: Defile***

http://www.aes-group.org/

- ***Aes+f: Who Wants to Live Forever?***

http://www.aes-group.org/

- ***Miguel Chevalier: Crossborders***

http://www.youtube.com/watch?v=DnLp_53cW3A

- ***Beatriz Albuquerque: Video ACTivism***

(Kendi çekimim)

- ***Sam Taylor Wood: Still Life***

http://www.ubu.com/film/tw.html

- ***Sam Taylor Wood: A Little Death***

http://www.ubu.com/film/tw.html

- ***Jeff Wall I (yapıtlarının oluşum sürecini anlatması)***

http://www.youtube.com/watch?v=xK8e-dtqoko

- ***Jeff Wall II (yapıtlarının oluşum sürecini anlatması)***

http://www.youtube.com/watch?v=AtheD8wKKOw&feature=related

- ***Gregory Crewdson ve Yapıtlarının Kurgusu***

http://www.youtube.com/watch?v=RywAfP4KFcY

- ***Tracey Emin Sometimes the Dress is Worth More Money than the Money***

http://www.guardian.co.uk/becksfutures2001/story/0,,462055,00.html

- ***Cao Fei: Rmb City***

http://www.youtube.com/watch?v=9MhfATPZA0g